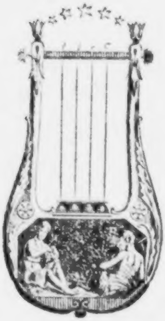
Die

Kunſt des Geſanges,

theoretiſch-praktiſch

von

Adolph Bernhard Marx.



Berlin, 1826.
In Adolph Martin Schleſingers Buch- und Muſik-Handlung,
unter den Linden Nr. 34.

Felix Mendelsſohn Bartholdy

dem Tonkünſtler.

Vorrede.

Wir befinden uns jetzt am Ausgang einer Periode der Tonkunſt, in der italiſche Muſik alle Länder, und auch Deutſchland, erfüllt und faſt vergeſſen gemacht hat, was deutſche Kunſt und was dem Deutſchen Muſik ſei.

Eine gleiche Periode ging der mit **Haidn** und **Mozart** begonnenen Reform deutſcher Muſik voran. Die große Welt, beſonders die Höfe, wollten nichts, als italiſche Muſik; Oper und Konzerte waren ihr faſt ausſchließlich eingeräumt; der katholiſche Kultus ſuchte ſich vornehmlich mit ihr zu zieren; das Talent deutſcher Komponiſten ſchmiegte ſich, um nur Zugang zu erhalten, unter die Foderungen und Formen, die dem Italiener natürlich waren; Geſang beſonders glaubte man nur aus italiſcher Kehle hören und von italiſchen Meiſtern lernen zu können und der reine deutſche Sinn gewöhnte ſich ſogar, die Ausgeburt und den höchſten Exceß italiſchen Muſikweſens, in den Kaſtraten, zu ertragen. — So ſtörend und zerſtörend dieſes Eindringen fremdartigen Weſens damals Anhängern der deutſchen Kunſt erſchienen ſein kann, ſo mögen doch wir, in vorgerückter Zeit, die Nothwendigkeit jener Erſcheinung nicht verkennen. Die Heiligung und Glaubensbegeiſterung, die das Evangelium in **Johann Sebaſtian Bach** und **Händel** entzündet hatte, begann von ihren Nachfolgern immer mehr zu weichen und das geiſtige Leben zu einem Verſtandesſtreben verkühlen zu laſſen. Die vom Geiſte verlaſſene Form wäre ganz zu einem Spielwerke des Witzes und mühſeliger Grübelei geworden, wo nicht die Kunſtneigung, ihrem natürlichen Bedürfniſſe zufolge, im fremden

Gebiete ſich neue ſinnliche Nahrung gewonnen hätte. Darum wurde denn der Deutſche in die Schule der Italiener geſendet, bis es ſich vornehmlich an Mozart auswies, daß das Italiſche, von deutſcher Tüchtigkeit und Innigkeit gehegt, ein Höheres geworden ſei, als es in der Hand der Italiener gekonnt. Und dies eben war die Frucht jenes Untertauchens der deutſchen Muſik in die ausländiſche: daß Mozart, ohne das italiſche Gebiet entſcheidend zu verlaſſen, ſich mit deutſcher Kraft über die Sphäre der Italiener erhob. Eine Folge dieſer Verſchmelzung beider Nationalitäten in einem Geiſte, der alle übrigen durchdrang und nach ſich zog, war: daß das Bewußtſein und die Erkenntniß der Nothwendigkeit entſchiedener und feſt beſtimmter Nationaleigenthümlichkeit entſchwand, um ſo mehr, je mehr man unter dem Einfluß einer bequemen, obenhin fahrenden Zeit die Erinnerung an die vorausgegangenen großen deutſchen Künſtler verlöſchen ließ. — Eines der Reſultate jenes Entſagens aller Eigenthümlichkeit und jenes Aufgehens in ein Allgemeines, das auch die politiſche Selbſtändigkeit Deutſchlands gefährdet hat.

Damit nun aus dieſer Vermiſchung zweier ſo heterogener Nationalitäten das eigenthümlich Deutſche rein hervorgehe, mußte das Fremde und deſſen Erkenntniß in uns zur Vollendung kommen; die italiſche Muſik mußte in Roſſini allem Geiſtigen abfallen und ſich zu ihrem Prinzip, der ſinnlichen Ergötzung, unverhelen bekennen, ſie mußte in dieſer ihrer Vollendung in allen Landen den verdienten Triumph feiern, ſie mußte alle, wenn auch edler begründete, doch unvollendete Unternehmungen beſiegen, damit wir mit gänzlicher Ueberzeugung anerkennten: daß unſer'm Geiſte Höheres Bedürfniß und nur dieſes Höhere wahre Befriedigung ſei.

Wie auch dieſe Ueberzeugung in Deutſchland und beſonders im rüſtig vorwärts ſtrebenden Norddeutſchland ſich immermehr ausbreitet, wie ſie ſich in der Vorliebe für Weber vor allen Fremden, ja ſogar in der Verkennung fremden Verdienſtes, in der Verſchmähung unſer's roſſinirenden Landsmannes Meierbeer in ſeiner eignen Vaterſtadt, und in hundert andern Umſtänden offenbart, ſoll hier nicht weiter ausgeführt werden. Auch enthalten wir uns jedes Beweiſes, den wir aus dem Karakter und Zuſtande des deutſchen Volkes und deutſcher Literatur, aus dem Weſen und der bisherigen Entwickelungsweiſe der Muſik, für unſere Erwartung eines höhern und eigenthümlich deutſchen Zuſtandes der Tonkunſt führen könnten. Wem die Vorſtellung eines höhern Flors der

Tonkunſt (im Allgemeinen und in ſeiner Perſon) und das lebendige Verlangen darnach fremd bleibt, für den möchten wir ohnehin nicht geſchrieben haben.

Im Fortſchreiten zu einer neuen und höhern Periode der Tonkunſt ſehen wir uns aber durch eine Feſſel gehemmt, die aus jener Zeit der italiſchen Schule geblieben iſt. Unſre Theorie der Tonkunſt ruht im Weſentlichen durchaus auf italiſchen Prinzipen und iſt darum dem höhern Weſen deutſcher Kunſt nicht entſprechend. Die Konſtruktion unſeres Tonſyſtems (z. B. die noch ſo verbreitete Ausgleichung der übermäßigen Sekunde in der Molltonleiter, das gleichgültige Ueberhinſehen über die enharmoniſchen Töne) die wenigen Geſetze über Melodie (z. B. die Warnung vor den ſogenannten unſangbaren Intervallen) die Regeln der Harmonie z. B. über Vorbereitung und Auflöſung der ſogenannten Diſſonanzen, über Stimm-Fortſchreitung und Führung — die Anweiſungen zur Eurythmie — alles dies dient keiner andern Abſicht, als, den möglichſten Wohllaut, die angenehmſte Faßlichkeit u. ſ. w. zu Wege zu bringen. Ueberall wird alſo von der Theorie die Muſik mehr, als eine blos dem ſinnlichen Wohlgefallen gewidmete Kunſt behandelt; ein Verfahren das allen Werken der größten deutſchen Tonſetzer aller Zeiten eben ſo zuwiderläuft, als der Idee und dem Wunſche unſers Volkes von den Künſten überhaupt und der Muſik insbeſondre. Jene durchaus undeutſche und eigentlich italiſche *) Anſichtsweiſe erſtreckt ſich vom Kleinſten in das Größte. Die Unterſuchungen, ob eine Muſik melodiſch (nämlich angenehm melodiſch) ob die Harmonie wohlklingend, die Inſtrumentation anziehend ſei, gehören ihr eben ſo gut zu, als die Beſtrebungen der meiſten Komponiſten, nur ja ſtets wohlgefällig (was ſie im obigen Sinne ſo nennen) zu ſchreiben; dem Italiener ſteht das wohl an — der Deutſche geräth damit neben ſeinem natürlichen Streben nach Idee und Wahrheit gewöhnlich in Zwieſpalt; und daher zum Theil das häufige Verunglücken, namentlich deutſcher Opern.

Dieſe gewiß wichtige Angelegenheit ausführlich zu beſprechen, müſſen wir einem beſondern Werke vorbehalten, dem nur in einem Punkte mit der gegenwärtigen Schrift vorgegriffen worden iſt, zu Gunſten des zunächſt wichtigſten Zweiges jener Angelegenheit.

---

*) M. ſ. Geſanglehre §. 722. u, f.

Wir erblicken nämlich auch die Theorie und Ausübung der Geſangkunſt größtentheils noch auf der oben bezeichneten Bahn und unter der Herrſchaft derſelben fremdländiſchen Anſichtsweiſe. Hier aber haben ſich die Italiener durch den häufigen Vorzug ihrer Stimmen und durch eine traditionale Geſchicklichkeit in der Stimmbildung eine wahre, und gewiß eben ſo ſchädliche als unverdiente, Alleinherrſchaft erworben, ſo daß man im Allgemeinen wohl ausſprechen darf, niemand ſei deutſcher Muſik entfremdeter, als die Sänger aus italiſcher Schule — wie ſich denn auch viel mehr unter ihnen finden, die roſſiniſche Scenen, als die ein deutſches Lied ſingen können, und die unbedenklich miſerable franzöſiſche Chanſons, oder farinelliſche Kaſtratenarien den beſten deutſchen Werken vorziehen.

Es liegt aber wirklich im Weſen der italiſchen Geſanglehre, recht gründlich von deutſcher Geſangbildung abzuziehen. Dabei gilt es vor allem unſerer Sprache. Ihrer Tiefe, Ausdrucksfähigkeit, Innigkeit und Zartheit unkundig und meiſt zu träge, ſich in einer viel reichern Sprache, als die ihrige, einheimiſch zu machen, haben Italiener und Franzoſen ſich hinter dem Vorwande verſchanzt, das Deutſche ſei hart, für den Geſang unpaſſend, ja wohl gar für Sprach- und Stimmorgane ſchädlich; der meiſt formelle und oftmals nur eingebildete Wohllaut der italiſchen Sprache ſcheint ſich ihnen mehr oder weniger allein für Geſang und Geſangſtudien zu eignen. — Daher auf unſern Bühnen und bei kunſtrecht gebildeten Sängern ſo häufig dieſe Undeutlichkeit, Unrichtigkeit, Verkehrtheit*) Ausdrucksloſigkeit der Sprache.

Die Geſangbildung dieſer Schule beſchränkt ſich hiernächſt faſt ganz auf Stimmbildung, geringe theoretiſche Kenntniß, und eine einförmige Vortrags- und Verzierungsmanier. Dies genügt auch für italiſchen Geſang; wie will man aber damit fähig ſein, die Tiefe deutſcher Muſik zu durchdringen und zu erſchöpfen? Aeuſſerliche Annehmlichkeit für Geiſt, Sinnenreiz und Koketterie für Seelenempfindung und Wahrheit — das kann nimmermehr genug thun. Dies fühlen Lehrer und Lernende; und darum wenden ſie ſich nothgedrungen zu der italiſchen Muſik. In dieſer Sphäre gelingt es ihnen denn auch, während deutſcher Geſang ſelten befriedigende Ausführung gewinnt. So iſt es großentheils eine Folge unſers italiſirenden Geſangweſens, daß ſo viele Ausübende ſich deutſcher Muſik ab- und italiſcher zuwenden, daß Komponiſten und Direktoren hart und oft vergeblich kämpfen, um gerade die deutſchen Werke in ihrem Geiſt aufführen zu laſſen, daß endlich das Publikum ſeltner ein deutſches Werk vollkommen ausgeführt hört (und wie will es ohnedem auffaſſen?) als jene ausländiſchen.

---

*) Z. B. das undeutſche Betonen der letzten Silben: ſehenn, ſchlagenn, oder das Anhängen von Vokalen: ſehene, ſchlagene; die Verwandlung der Vokale: ſahan u. ſ. w. ſelbſt bei vorzüglichen Sängern — alles nach dem übel angewendeten Vorbilde der italiſchen Sprache.

Allein was noch mehr: von hieraus ſchreibt ſich jenes luſtloſe und todte Muſiktreiben, das ſich immer deutlicher fühlbar macht*). Zu jenen fremden Sachen zieht uns die Entſcheidung und Manier des Lehrers, der Nachahmungstrieb, die Eitelkeit, das ſinnliche Wohlgefallen. Wie bald ſind dieſe Antriebe erſchöpft! Unſer ganzes Herz und unſern Geiſt wird nur deutſche Sprache und deutſche Muſik befriedigen — ſo lange wir deutſch denken, ſo lange wir Liebende, Zürnende, Dichtende in der Mutterſprache unſere Empfindungen ausſtrömen.

Indem wir aber ſo entſchieden von der fremden zur deutſchen Muſik hinweiſen, wird man nicht glauben dürfen, daß wir eine Einſeitigkeit für eine andre aufdringen wollen. Der Deutſche hat vermocht, was keiner ſeiner Nachbarn. Er hat ſich in ihre Eigenthümlichkeit verſenkt, ſich an ihr bereichert und ſie als Objekt ſeinem Geiſte unterworfen. Der Deutſche verſteht und beſitzt italiſche und franzöſiſche Muſik, die ſeinige beſitzen Italiener und Franzoſen nicht. Und ſo iſt in der deutſchen Muſik die fremde enthalten, ja nur erſt hier, erſt auf deutſchem Grund und Boden zum Bewußtſein gekommen. Der Deutſche, ohne die ihm eigenthümliche Bildung, taſtet am fremden Werke äußerlich herum; in ſich eigenthümlich vollendet iſt er erſt befähigt, auch an jenem Fremden ſich wahrhaft zu bereichern; es wird ihm zur lebendigen Idee, was dort in ſeiner Heimath ſelbſt nur bewußtlos lebte.

Dieſe Vorſtellungen ſind es, die dem Verfaſſer Muth und Kraft zu dem vorliegenden Werke und Luſt an deſſen Vollendung gegeben haben. Es galt, eine deutſche

---

*) Geſanglehrmethode Seite 339.

Geſanglehre aufzuſtellen, mit deren Hülfe der deutſche Studirende ſeiner vaterländiſchen und zugleich der ausländiſchen Geſangmuſik mächtig würde, die den deutſchen Komponiſten und Direktoren verarbeitete und die Muſik dem Deutſchen theurer und heimiſcher machen könnte. Wenn dieſer Vorſatz ſchon an ſich ernſt und wichtig genug iſt, um von Flüchtigkeit, Oberflächlichkeit und Lückenhaftigkeit abzumahnen, ſo ſchien dem Verfaſſer eine ernſte und nicht leichte Behandlung um ſo angemeſſener, je häufiger man gerade im Fache der Muſik und Geſanglehre jenes willkührliche Ueberhinfahren ſich geſtattet hat und je häufiger wir neuere Muſikunterrichtsweiſe dahin zielen ſehen, die Tonkunſt den Schülern zu einem leichten Spiele des Gedächtniſſes und techniſcher Fertigkeit zu machen. Wer mit der Kunſt ſpielt, dem verliert ſie ihre hohe Bedeutung und den belebenden Hauch und wird ſie zum kindiſchen Spielzeuge; es erſchließt ſich ihr Heiligthum nur dem treu und ganz ernſtlich Strebenden und nur ihm wird ihr Licht und ihre beſeligende Freude. Wem es nicht voller Ernſt iſt, wer die Mühe des Denkens und Arbeitens ſcheut, und ſich lieber begnügt, obenhin den Schaum abzukoſten; der möchte an dieſem Buche ſchwerlich ſeine Rechnung finden; es iſt nicht für oberflächliche Lektüre beſtimmt. Und kann es ja einem Andern vielleicht einigen Stoff zur Converſation und Tändelei mit Kunſtmeinungen geben, ſo wird und ſoll es doch nur dem wahrhaft nützen, der ſich daran zu eignem Forſchen und Arbeiten erweckt. Namentlich würde es zum Denken und Selbſtforſchen unbereiten Lehrern, ſo wie bei einem nicht ganz ernſtlichen und gut vorbereiteten*) Selbſtunterrichte eher ſtörend als förderlich ſein. Es liegt aber auch der Welt nichts an denen, die blos mit der Kunſt tändeln.

---

*) Kein Selbſtunterricht hat wol größere Schwierigkeit, als Geſangſtudium, beſonders hinſichts der Nothwendigkeit, ſeine Stimme, bis man ſie lange Zeit geübt hat, ſelbſt zu beobachten und bildend, nicht verbildend zu beſchäftigen. Ohne männliche Beharrlichkeit, erhebliche Anlage und Bildung für Muſik, halten wir Selbſtunterricht für unausführbar, und ſicher darf der keine Früchte davon hoffen, dem es an Eifer oder Kraft fehlte, mit uns ernſtlich zu arbeiten. Wer aber unter Leitung dieſes Buches Selbſtunterricht, oder Unterweiſung Anderer beginnen will, dem rathen wir, vor dem eigentlichen Studium und der Anwendung das Buch durchzuleſen und ſich einen Ueberblick ſeines geſammten Inhalts zu verſchaffen. Unerläßlich jedem, der ſich ſelbſt ausbilden will, und jedem Andern höchſt nützlich, iſt ein wenigſtens mäßiger Grad von Geſchicklichkeit im Klavierſpiel.

Daß zu ſolchem Zwecke der Verfaſſer die Arbeit nicht verringert, ſondern ſeine Foderungen erhöht und die Aufgaben vermehrt und geſteigert hat, wird nach dem Obigen weniger einer Erläuterung bedürfen, als, warum er nicht in dem und jenem Punkte noch weiter gegangen iſt. Allein indem er an den Geſangſtudirenden Anſprüche machen mußte, die die ſonſt gewöhnlichen wol weit überbieten, wurde es ihm um ſo mehr zur Pflicht, alles zu vermeiden, was dem Sänger, als ſolchem, entbehrlich iſt und ſo ſtellte ſich die Aufgabe ſeines Werkes dahin: alles darin zu vereinigen, was zur vollkommnen Ausübung der Geſangkunſt zu lehren ſei, und alles Uebrige auszuſchließen.

Man wird daher im erſten Buche keine Harmonielehre zu ſuchen haben, ſondern nur eine Unterweiſung, die Tonart jedes Satzes, jeden Akkord und ſonſtige Kombination darin zu erkennen und hierauf eine durchdringende Auffaſſung der Melodie und ihre angemeſſene Abänderung (wo es ihrer zu bedürfen ſcheint) zu gründen. Daß ſelbſt von Vorbereitung und Auflöſung der Akkorde, von den ſogenannten unſtatthaften Stimmfortſchreitungen, z. B. in Quinten, u. ſ. w. nichts erwähnt iſt, hat darin ſeinen Grund, daß ſich von alle dieſen Geboten und Verboten keine Nothwendigkeit einſehen läßt und der Sänger in dieſem Werke zu Höherm gewieſen werden ſoll, als zu äußerlichem Wohlklang, dem Ziel und Urſprung aller jener Geſetze. Sinn, Urtheil und Empfindung werden jeden ſchon zu dem, was ihm recht iſt, weiſen. Noch weniger konnten Unterſuchungen über Konſonanz und Diſſonanz, über Mehrdeutigkeit der Akkorde, über die Zahl der Grundakkorde u. ſ. w. dem Sänger nothwendig befunden werden. — Aus gleichem Standpunkte ſind die übrigen im erſten Buch enthaltenen Lehren zu betrachten.

Wenn des Verfaſſers Sorge bei dem erſten Buch auf Zurückweiſung des bisher bearbeiteten, ihm zu ſeinem Zweck entbehrlichen Materials gerichtet war: ſo hat er bei dem zweiten, der Stimmbildung gewidmeten Buche, mit dem Mangel an Vorarbeiten zu kämpfen gehabt. Es iſt zu beklagen, daß alterfahrne Geſanglehrer ihre Beobachtungen, Erfahrungen und Entdeckungen ſo ſelten dem Publikum mitgetheilt, und, wo es geſchehen iſt, ſich ſo im Allgemeinſten aufgehalten haben, in einer Sache, bei der eben das Detail ſo wichtig und ſchwierig iſt. Unter dieſen Umſtänden hat ſich jeder Geſangſtudirende auf ſeinen Lehrer beſchränkt geſehen und nicht ſelten hat man aus dem mündlich Ueberlieferten und unbewußt Angeeigneten noch ein Geheimniß zu machen geſucht.

Indem aber durch die hier verſuchte vollſtändigere und ſyſtematiſche Behandlung dieſe Geheimnißkrämerei und das gegenſeitige Abſchließen gebrochen wird; indem dafür geſorgt werden, daß Phyſiologen und Aerzte ſich daraus unterrichtet finden können, worauf es dem Sänger ankomme — und in den Stand geſetzt, dieſes Fach mehr nach dem Bedürfniſſe der Muſiker zu bearbeiten; indem eine Lehre, die allen Geſangübenden und Lehrenden unentbehrlich iſt, durch öffentliche und vollſtändige Darlegung allen, zu ihrer Unterweiſung, oder zur Vervollſtändigung und Verbeſſerung, dargeboten wird: hofft der Verfaſſer, einer höhern, ausgebreitetern und fruchtbarern Kultur des Geſangfaches in Deutſchland den Weg gebahnt, oder wenigſtens bezeichnet zu haben. Er ſpricht dies aus, um alle an dieſem Theil der Muſiklehre Intereſſe Nehmenden einzuladen, das hier Niedergelegte aus ihrer Erfahrung und Kenntniß zu bereichern und zu berichtigen. Als Organ der öffentlichen Mittheilung wird die Berliner allgemeine muſikaliſche Zeitung angeboten und jeder zu erwartende Dank der Redaktion und der Verlagshandlung im Voraus zugeſichert.

Welche Lücken in der höhern Elementarlehre (im dritten Buche) gelaſſen ſind, fällt in die Augen. Auch hier hat ſich der Verfaſſer in den, dem Sänger eigenthümlichen Kreis einſchließen müſſen und es wird daran nur fühlbar, daß in Angelegenheiten des Geiſtes keine Scheidung und Abgränzung ohne weſentliche Einbuße vorzunehmen iſt. Das Mitgetheilte mag einer vollſtändigen Abhandlung in dem oben angekündigten künftigen Werke zur Vorbereitung, und das Studium darüber zur Vorarbeit dienen. Auch die Ideen über Geſangunterricht erwarten in einem größern Werke ihre Ausführung.

A. B. Marx.

Geſang-Lehre.

Einleitung.

Vorbegriffe.

§. 1.

Was unſer Gehörſinn wahrnimmt, **was wir hören**, wird mit der allgemeinen Benennung **Schall** bezeichnet.

§. 2.

Unſer Gehör wird eine Verſchiedenheit und zwar eine mehrfache Verſchiedenheit unter den Schallen gewahr. Um jene zu beſtimmen, meſſen wir den Schallen verſchiedene Eigenſchaften bei und richten unſre Aufmerkſamkeit vor allem auf zwei derſelben. Die Erſcheinung der einen nennen wir **Ton**, die der andern **Klang**.

§. 3.

Es iſt gelungen, den Grund der erſtern Eigenſchaft genau zu erkennen und ſie dadurch zu verdeutlichen. Wir bemerken nämlich an denjenigen, einen Schall hervorbringenden Körpern, die eine genauere Beobachtung zulaſſen, wenn ſie ſchallen, eine elaſtiſche Bewegung, ein Erzittern, und ſehen dies als die Urſach des Schalles an; ſind auch berechtigt, von der Bewegung in den Körpern, die wir genau beobachten können, auf eine gleiche Bewegung in den ſchallenden Körpern, an denen wir jene Bewegung nicht wahrnehmen können, zu ſchließen.

§. 4.

Erfolgen dieſe Bewegungen des ſchallenden Körpers in Hinſicht auf Zeit unter ſich gleichmäßig, ſo wird der aus ihnen vernehmbare Schall fähig, von andern Schallen durch unſer Gehör auf beſondere Weiſe und beſtimmt unterſchieden aufgefaßt zu werden.

§. 5.

Den Eindruck, den ein, im Verhältniß zu einem andern, aus ſchnellerer Erzitterung hervorgehender Schall auf unſer Gehör macht, nennen wir **Höhe**; den Eindruck, den ein im Verhältniß zu einem andern, aus langſamerer Erzitterung hervorgehender Schall auf uns macht, nennen wir Tiefe. Je ſchneller die Erzitterungen eines tönenden Körpers einander folgen, deſto höher, je langſamer ſie erfolgen, deſto tiefer iſt ſein Schall. Auf dem Klaviere iſt der Schall der letzten Taſte zur Linken des davor Sitzenden der tiefſte des Inſtruments. Jede rechts liegende Taſte giebt einen höhern Schall, als die ihr zur linken liegende; der Schall der letzten Taſte zur Rechten des davor Sitzenden iſt der höchſte des Klaviers.

§. 6.

Die Eigenſchaft der Höhe und Tiefe an einem Schalle nennen wir Ton. Ton meſſen wir alſo einem Schalle bei, an dem wir ein beſtimmtes Verhältniß der Höhe und Tiefe wahrnehmen. Da es ſehr oft darauf ankommt, einen Schall nach ſeiner Eigenſchaft des Tons zu betrachten, ſo nennt man einen ſolchen der Kürze wegen „Ton.“ Ton iſt alſo ein Schall, in ſeiner Eigenſchaft beſtimmter Höhe und Tiefe betrachtet *) Im Gegenſatze hierzu werden alle Schalle, die nicht die Eigenſchaft des Tons haben, vorzugsweiſe Schall genannt.

§. 7.

Außer der Verſchiedenheit der Höhe und Tiefe iſt am Schalle (ſelbſt an gleichen — nicht durch verſchiedenen Ton von einander abweichenden Schallen) noch eine beſondere Eigenſchaft bemerkbar, deren Weſen bis jetzt nicht genugſam erkannt iſt, um vollkommen erläutert zu werden.

Wir werden durch unſer Gehör inne, daß derſelbe Ton, z. B. von einer Flöte oder einer Trompete, von einer Violine, einem Klaviere, oder einer menſchlichen Stimme hervorgebracht, einen verſchiedenen Eindruck macht, daß alſo der Schall z. B. einer Flöte und der einer Trompete, abgeſehen von der Höhe und Tiefe des Tones, noch eine bei beiden verſchiedene Eigenſchaft haben muß. Dieſe Eigenſchaft des Schalles nennen wir Klang **).

§. 8.

Wenn wir mehre nach einander angegebene und vernommene Schalle oder Töne uns im Zuſammenhang denken, ſo heißt die Art und Weiſe, wie ſie, gleichmäßig oder ungleichmäßig, ſchneller oder langſamer auf einander folgen, Bewegung.

§. 9.

Die nach irgend einer beſtimmten Ordnung geregelte Bewegung (Folge von Schallen oder Tönen) heißt Rythmus.

---

*) Die ſonſt wol verbreitete Definition: Ton iſt ein Schall von beſtimmter Höhe und Tiefe, ſcheint oft zu dem Mißverſtändniße verleitet zu haben, als gäbe es zwei Arten des Schalles: den Ton und den Klang (§. 7.) da doch beide nur als Eigenſchaften deſſelben Gegenſtandes gedacht werden müſſen, wie z. B. Geſtalt und Färbung nicht beſondre Körper, ſondern verſchiedene Eigenſchaften eines und deſſelben Körpers ſind.

**) Es iſt daher ein unrichtiger Ausdruck, wenn man von einer Stimme oder einem Inſtrumente ſagt, ſie hätten einen guten oder ſchlechten Ton, ſtatt einen guten oder ſchlechten Klang.

§. 10.

Töne (auch blos Schalle) Klänge und Rythmus zu Kunſtzwecken angewendet, heißen **Muſik** oder **Tonkunſt**.

§. 11.

Der Inbegriff der Regeln, nach denen Schalle, Töne, Klänge und Rythmus zu künſtleriſchen Zwecken verwendet werden, heißt **Muſiklehre**.

§. 12.

Die Muſiklehre umfaßt ſonach die Lehre vom Ton, **Tonlehre**, die Lehre vom Klange, **Klanglehre**, und die Lehre vom Rythmus, **Rythmik**.

§. 13.

Die Geſtaltungen des Schalles menſchlicher Stimme durch verſchiedene Stellung oder Bewegung der Sprechorgane nennen wir **Laute**[*], das Geſchäft ihrer Hervorbringung **Artikulation**.

§. 14.

Die Zuſammenfügung der Laute zu willkührlichen, aber beſtimmte Bedeutung habenden hörbaren Zeichen, iſt **Sprache**.

---

[*] Die Worte **Schall**, **Laut**, **Klang** und **Ton** ſind öfters in anderm Sinne gebraucht worden, als in den Paragraphen 1. 6. 7. und 13. angegeben. Schall und Laut wurde (z. B. neuerdings von **Gottfried Weber** in ſeinem eben ſo inhaltreichen und verdienſtvollen, als beſcheiden genannten Verſuch einer geordneten Theorie der Tonſetzkunſt zum Selbſtunterrichte; zweite Auflage bei B. Schott's Söhnen in Mainz) als gleichbedeutend zur Bezeichnung alles Hörbaren angewendet. Der Ausdruck Klang ſollte einen Schall von **beſtimmbarer**, und Ton einen Schall von **beſtimmter** Höhe und Tiefe bezeichnen. Für die Eigenſchaft der tönenden Körper, die wir §. 7. als Klang bezeichnet haben, blieb kein feſtſtehender Ausdruck. Der genannte, hochverehrte Verfaſſer ſtellt, um jene anzudeuten, die Ausdrücke: des Tones **eigenthümliches Gepräge** — **timbre** — **Tonfarbe** — **Klangfarbe** — **Qualität des Klanges** — nebeneinander (Anmerkung S. 4.) und beweiſet ſchon dadurch, daß ihm keiner dieſer Ausdrücke vollkommen genügend geweſen; in der That hätten auch Gepräge, Tonfarbe, Klangfarbe, die Natur des Gleichniſſes ſtatt unmittelbarer Beſtimmung, timbre iſt kein deutſches Wort, Qualität des Klanges iſt keine Benennung, ſondern eine (nicht einmal unbeſtreitbar richtige) Eigenſchafts-Beſtimmung.

Der Mangel eines Namens für das, was wir Klang nennen, iſt daraus entſtanden, daß man die Benennungen Ton und Klang aufwendete, um den Unterſchied eines Schalles von **beſtimmbarer** und **beſtimmter** Höhe anzuzeigen. Uns ſcheint dieſer Unterſchied — zwar gedenkbar, aber in der Theorie der Tonkunſt vollkommen unwirkſam, alſo entbehrlich, denn die Tonlehre hat es nur mit Schallen von **beſtimmter** Höhe zu thun. Auch die Tonwiſſenſchaft wird einer beſondern Bezeichnung des Unterſchiedes ſo wenig bedürfen, als z. B. die Mathematik beſonderer Namen für gefundene und unbekannte — noch zu ſuchende — Größen.

Demungeachtet würden wir uns nicht erlaubt haben, von der allgemeinern Benennung abzugehen, wenn in der Behandlung unſeres Gegenſtandes die Klanglehre und die Lehre von der Artikulation (und ihren Produkten, den Lauten) nicht von größerer Wichtigkeit geweſen und beſtimmte Nomenklatur erfodert hätten.

§. 15.

Die Vereinigung der Muſik und Sprache in der menſchlichen Stimme zu künſtleriſchem Zwecke heißt Geſang.

§. 16.

Der Inbegriff der Regeln, nach welchen Muſik und Sprache als Geſang zu künſtleriſchen Zwecken verwendet wird, heißt Geſanglehre.

§. 17.

Sie umfaßt außer allen obigen Kenntniſſen (§. 12.) die Lehre von der menſchlichen Stimme und von deren Ausbildung zum Werkzeuge des Geſanges, und die Lehre von der Anwendung jener Kenntniſſe, der ausgebildeten Stimme und der Sprache für tonkünſtleriſche Zwecke.

Erſtes Buch.

Vorkenntniſſe aus der Muſiklehre.

Erſte Abtheilung.

Tonlehre.

Erſter Abſchnitt.

Vom Ton- und Notenſyſtem.

§. 18.

Alle Schalle von beſtimmter, unſerm Gehör deutlich faßlicher Höhe und Tiefe können als Töne zu muſikaliſchen Zwecken verwendet werden.

§. 19.

Der Inbegriff der für muſikaliſche Zwecke gewonnenen Töne heißt Tonſyſtem.

§. 20.

Die Anzahl der darunter begriffenen Töne iſt, wie man ſchon an der Taſtatur des Klaviers wahrnehmen kann, ſehr bedeutend und hat eine geordnete Benennungsweiſe nöthig gemacht.

§. 21.

Alle Töne werden unter ſieben Grundnamen,

c. d. e. f. g. a. h. *)

zuſammengefaßt und führen entweder dieſe Grundnamen oder aus ihnen gebildete Benennungen.

§. 22.

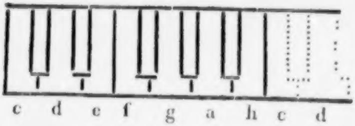
Auf dem Klaviere bemerkt man, daß von den obern (höhern, kürzern) Taſten abwechſelnd zwei und drei einander näher liegen. Die untere Taſte, welche unmittelbar vor zwei Obertaſten

---

*) Für dieſe Benennungen gebrauchen die Franzoſen und andere Nationen die Namen do oder ut, re, mi, fa, sol, la, si.

(links von der links gelegenen) ſich findet, giebt den Ton c. Die nächſte Untertaſte rechts giebt d., und ſo fort, alſo:

Taſtatur.



u. ſ. w.

Wie ſich nun auf dem Klavier dieſelbe Folge und Ordnung der Taſten wiederholt, ſo wiederholen ſich auch in gleicher Ordnung und Folge die Grundnamen.

§. 23.

Der Inbegriff aller Töne von einem c bis zum nächſtfolgenden heißt **Oktave**. Nach Anleitung des §. 22. ſind alle Oktaven auf dem Klavier leicht aufzuſuchen.

§. 24.

Dieſe Oktaven haben verſchiedne Namen, durch deren Anwendung die verſchiedenen, denſelben Grund- oder abgeleiteten Namen führenden Töne von einander unterſchieden werden.

Die tiefſten Töne bis zum nächſten höhern c heißen die **Kontratöne***) und werden einzeln, Kontra-C, Kontra-F, Kontra-G u. ſ. f. benannt. Die nächſte Oktave heißt die **große Oktave**. Die in ihr enthaltenen Töne werden: das große C, das große D. u. ſ. w. benannt, und in der Schrift mit großen lateiniſchen Buchſtaben — C, D, E u. ſ. w. — angezeichnet.

Die nächſt folgende Oktave heißt die **kleine Oktave**, die darin enthaltenen Töne heißen das kleine c, d. (geſchrieben c. d.) u. ſ. f.

Dann folgen die **eingeſtrichene** (geſchrieben: $\overline{c}$, $\overline{d}$.) die **zweigeſtrichene** (geſchrieben: $\overline{\overline{c}}$, $\overline{\overline{d}}$.) **dreigeſtrichene** (geſchrieben: $\overline{\overline{\overline{c}}}$, $\overline{\overline{\overline{d}}}$,) **viergeſtrichene** (geſchrieben: $\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}$, $\overline{\overline{\overline{\overline{d}}}}$, u. ſ. f.) **Oktave**.

§. 25.

Alle dieſe, in Oktaven geordneten Töne werden noch einmal in zwei große Abtheilungen, den **Baß** und den **Diskant**, zuſammengefaßt. Die Kontratöne, die große und kleine Oktave bilden

---

*) Nur in der neueſten Zeit hat man angefangen, die Tiefe der Forte-Piano's bis zum Kontra-C zu erſtrecken und nur ganz alte Klaviere und Orgeln beginnen erſt bei'm großen C — ohne Kontratöne. Im Uebrigen reicht die obige Bezeichnung — in jedem Falle wohl die faßlichſte — aus.

den zuſammengenommen den Baß, die übrigen Oktaven den Diskant. Doch wird die Gränze dieſer Abtheilungen nicht ſo genau gehalten, daß nicht zuweilen der bequemern Benennung und Bezeichnung zu Gunſten die tiefſten Töne der eingeſtrichnen Oktave zum Baß und die höchſten Töne der kleinen Oktave zum Diskant gerechnet würden.

§. 26.

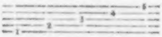
Zur Aufzeichnung aller Töne ſind beſondere Schriftzeichen erfunden. Sie heißen *Noten* und ihr Inbegriff iſt *Notenſyſtem* genannt, entſprechend dem Tonſyſtem, als dem Inbegriff aller in der Muſik angewendeten Töne.

§. 27.

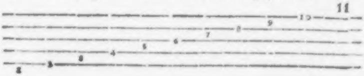
Man hat das Notenſyſtem dem Tonſyſtem möglichſt entſprechend nachzubilden geſucht. Wie die Töne (und auf dem Klavier die Taſten) einander vom tiefſten immer fort ſteigend bis zum höchſten folgen, gleich den Stufen einer Leiter: ſo hat man auch der Notenſchrift die Geſtalt einer Leiter von 5 Sproſſen (damit zu große Zahl derſelben nicht das Auge verwirre) zum Grunde gelegt und zählt die Zwiſchenräume mit, um durch ihre Benutzung eine größere Anzahl von Sproſſen zu erſparen.

§. 28.

Der Notenleiter unterſte Sproſſe (*Linie*) wird als erſte gezählt u. ſ. f.

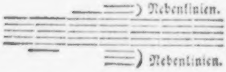


Mit Benutzung der vier Zwiſchenräume zwiſchen dieſen Linien, des Raumes unter der erſten und über der fünften Linie ſind aber erſt zu 11 Noten Stellen gefunden.



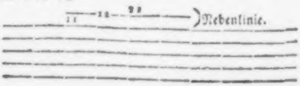
§. 29.

Sollen höhere oder tiefere Töne aufgezeichnet werden, ſo ſetzt man die Notenleiter durch Neben- (kleinere) Linien,

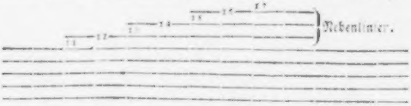


ſo weit es nöthig iſt, fort.

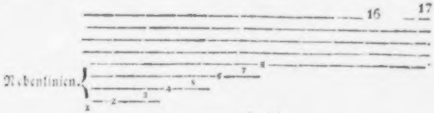
Wenn alſo nach §. 28 nur eilf Stellen bereitet waren, ſo giebt eine Nebenlinie oben ſchon zwei Stellen mehr, nämlich 12 und 13



zwei oder drei Nebenlinien geben wiederum 2 oder 4 Stellen mehr; nämlich



Auf gleiche Weiſe kann auch durch unten zugefügte Nebenlinien der erſte Ton tiefer geſetzt und dadurch die Anzahl der Stellen auch nach dieſer Richtung vermehrt werden. Z. B.



§. 30.

Auf dieſer Notenleiter finden alle diejenigen Töne, welche die Grundnamen ſelbſt (vergl. §. 21.) führen: c, d, e, f, g, a, h — ihren eigenthümlichen Platz.

§. 31.

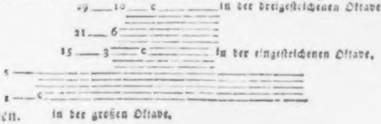
Es bedarf hiernach nur einer Beſtimmung, welche Stelle einer dieſer Töne ein für allemal einnehmen ſoll, um allen übrigen mit Grund-Namen benannten (indem man abzählt, um wie viel Stellen ſie im Tonſyſtem höher, oder tiefer ſind) ihre Stellen im Notenſyſtem auf der Notenleiter anzuweiſen. Steht z. B. $\overline{\overline{c}}$ auf der erſten Linie, ſo muß $\overline{d}$ als nächſte höhere Stufe auch die nächſte Stelle im Notenſyſtem über der erſten Linie, alſo den Zwiſchenraum zwiſchen der erſten und zweiten, $\overline{e}$ die nächſtfolgende Stelle, alſo die zweite Linie, einnehmen u. ſ. f.

§. 32.

Eine ſolche Beſtimmung hat aber nicht übereinſtimmend getroffen werden können; denn bei der Eingeſchränktheit des Noten- und dem großen Umfange des Tonſyſtems würde es, wenn man die tiefſten und höchſten Töne nach derſelben Beſtimmung hätte ſchreiben wollen, zu vieler Nebenlinien bedurft haben und es wäre ſo die Ueberſichtlichkeit verloren gegangen. *)

---

*) So würde z. B. ſchon der Umfang vom großen C bis zum dreigeſtrichenen c eine Anzahl von 10 Nebenlinien, alſo eine Notenleiter von 29 Stellen, in dieſer gewiß nicht überſichtlichen Form

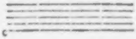

29
10
c
in der dreigeſtrichenen Oktave.
21
6
15
3
c
in der eingeſtrichenen Oktave.
5
1
c
in der großen Oktave.

nöthig gemacht haben.

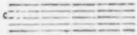
§. 33.

Bisweilen iſt daher das eingeſtrichene c als der Ton angenommen worden, von deſſen Stelle die Stellen der übrigen Töne abgezählt werden müſſen.

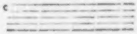
Man hat ihm ſeine Stelle bald auf der erſten:



bald auf der dritten:



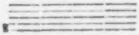
bald auf der vierten Linie,



angewieſen.

§. 34.

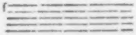
Bisweilen bedient man ſich ſtatt ſeiner des eingeſtrichenen g, als des Tones, von dem die Notenſtellen der übrigen abgezählt werden ſollen und weiſet ihm die zweite Linie



auf der Notenleiter an.

§. 35.

Bisweilen zählt man die Notenſtellen von der des kleinen f ab und weiſet dieſem Tone die vierte Linie

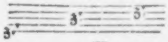


auf der Notenleiter als ſeine Stelle an.

§. 36.

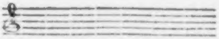
Um nun zu wiſſen, von welchem Ton aus die Notenſtellen aller übrigen beſtimmt ſind, bedient man ſich beſonderer Zeichen. Das Zeichen, daß von dem Tone c̄ aus die Stellen der übrigen beſtimmt werden ſollen, iſt:

welches auf die Linie geſetzt wird, auf der c̄ ſtehen ſoll. Alſo:



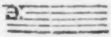
Das Zeichen, daß die Notenſtellen von g̅ aus beſtimmt werden ſollen, iſt

alſo



Als Zeichen, daß die Notenſtellen von F aus beſtimmt ſind, dient

alſo



§. 37.

Dieſe Zeichen heißen, weil ſie zur Beſtimmung der Noten erfoderlich ſind und ihre, ohne ſie nicht zu enträthſelnde Bedeutung offenbaren — gleichſam das Räthſel löſen — Schlüſſel und ſo giebt es denn einen C-Schlüſſel, einen G-Schlüſſel (auch Violinſchlüſſel) und einen F- (auch Baß-) Schlüſſel.

Der C-Schlüſſel auf der erſten Linie heißt Diskant, auf der dritten Alt, auf der vierten Tenor-Schlüſſel; der Grund der vielfachen Anwendung des C-Schlüſſels und der vorſtehenden Benennungen wird im zweiten Buch (§. 459 u. f.) angegeben werden. Für jetzt iſt nur zu bemerken, daß der F-Schlüſſel für die tiefſten, der Tenorſchlüſſel für höhere, der Altſchlüſſel für noch höhere, der Diskant- und endlich der G-Schlüſſel für die hohen und höchſten Töne angewendet zu werden pflegt.

§. 38.

Die Töne werden auf der im Linienſyſtem ihnen gebührenden Stelle, unter Vorzeichnung des gewählten Schlüſſels durch leere oder gefüllte Köpfe

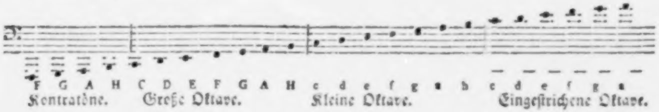
○ ●

bezeichnet. Für die Bezeichnung des Tones iſt die Geſtalt des Notenkopfs gleichgültig. Ueber die Bedeutung der verſchiedenen Geſtalten des Notenkopfs weiter unten (§. 240 u. f.)

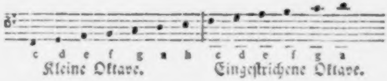
§. 39.

Dies iſt das Verzeichniß der Noten unter den verſchiedenen Schlüſſeln:

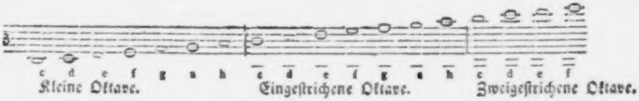
1) im F- (oder Baß-)Schlüſſel:


F G A H C D E F G A H c d e f g a h c d e f g a
Kontratöne.
Große Oktave.
Kleine Oktave.
Eingeſtrichene Oktave.

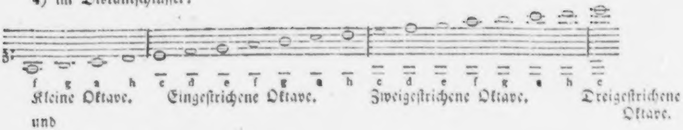
2) im Tenor-Schlüſſel:


c d e f g a h c d e f g a
Kleine Oktave.
Eingeſtrichene Oktave.

3) im Alt-Schlüſſel:

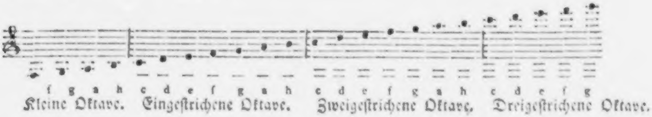

c d e f g a h c d e f g a h c d e f
Kleine Oktave.
Eingeſtrichene Oktave.
Zweigeſtrichene Oktave.

4) im Diskantſchlüſſel:


f g a h c d e f g a h c d e f g a h c
Kleine Oktave.
Eingeſtrichene Oktave.
Zweigeſtrichene Oktave.
Dreigeſtrichene Oktave.

und

5) Im G- (oder Violin-)Schlüſſel:


f g a h c d e f g a h c d e f g a h c d e f g
Kleine Oktave.
Eingeſtrichene Oktave.
Zweigeſtrichene Oktave.
Dreigeſtrichene Oktave.

Daß nach Anleitung des §. 29. unter jedem Schlüſſel durch Zufügung von noch mehr Nebenlinien noch mehr Töne aufgezeichnet werden können, verſteht ſich. Zugleich giebt aber die vorliegende Ueberſicht den vollen Beweis zu der Bemerkung im §. 32., daß keiner der verſchiedenen Schlüſſel für ſich allein hinreichend iſt, alle Töne ohne große Unbequemlichkeit nach ihm aufzuzeichnen, daß z. B. nur für die tiefſten, nicht für die höchſten Töne der F-Schlüſſel, dagegen nicht für die tiefſten, wohl aber für die höchſten Töne der G-Schlüſſel am geeignetſten iſt.

§. 40.

Wenn ſtatt einer nach Obigem bezeichneten Taſte die nächſte höhere (ohne Unterſchied, ob ſie eine Ober- oder Untertaſte iſt) angeſchlagen, die Stufe des erſten Tones aber (für die Benennung) beibehalten werden ſoll, ſo heißt der Ton erhöhet.

§. 41.

Dem Grundnamen der Stufe wird dann die Silbe

is

angehängt, ſo daß aus

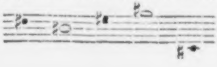
c-cis, d-dis, e-eïs, f-fis, g-gis, a-aïs, h-his,

wird.

Das Zeichen der Erhöhung iſt ein Kreuz von dieſer

♯

Geſtalt, das der Note des zu erhöhenden Tones in dieſer Weiſe



vorgeſetzt wird.

§. 43

Auf gleiche Weiſe kann ein Ton doppelt erhöht werden, mithin ſtatt ſeiner die zweite höhere Taſte anzuſchlagen ſein.

§. 44.

Dem Grundnamen wird dann die Silbe is zweimal angehängt, ſo daß die Reihe der doppelt erhöhten Töne;
heißt. cicis, disis, eisis, fisis, gisis, aisis, hisis.

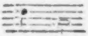
Oeſters werden ſtatt deſſen die Namen des erhöhten Tones verdoppelt und die obigen Benennungen in:

cis-cis, dis–dis, eis–eis, fis–fis, gis–gis, ais–ais, his-his

verwandelt, eine Benennungsweiſe, die, wegen ihrer Doppelſinnigkeit nicht zu empfehlen iſt; denn ſie läßt, beſonders bei mündlichem Ausdrucke, ſtets ungewiß, ob ein doppelt erhöhter Ton (z. B. cicis) oder ein zu wiederholender einfach erhöhter Ton (zwei cis z. B.) gemeint iſt.

§. 45.

Das Zeichen einer doppelten Erhöhung iſt ein vor die Note geſtelltes einfaches Kreuz von dieſer Geſtalt:



auch bisweilen ſo

※

mit Punkten ausgefüllt.

§. 46.

Wenn ſtatt einer in der Notenleiter vorgeſchriebenen Taſte die nächſte tiefere (ohne Unterſchied, ob ſie eine Ober- oder Untertaſte iſt) angeſchlagen, die Stufe des erſten Tones aber nicht verändert wird, ſo heißt der Ton erniedrigt.

§. 47.

Dem Namen der Stufen wird dann die Silbe

es

angehängt, ſo daß aus

c–ces, d–des, e–es, f–fes, g–ges, a–es, h–hes

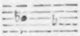
wird. Des Wohllautes wegen hat man ſtatt der Benennungen e–es und a–es, es und as gewählt. Statt hes aber wird nach einer, wenn auch nicht löblichen, doch in Deutſchland allgemein angenommenen Gewohnheit die Benennung b angewendet.

§. 48

Das Zeichen der Erniedrigung iſt ein

b

welches der zu erniedrigenden Note vorgeſetzt wird.



§. 49.

Nach Art der doppelten Erhöhungen können auch doppelte Erniedrigungen Statt finden. Wenn ein Ton doppelt erniedrigt ſein ſoll, ſo wird die zweite tiefere Taſte angeſchlagen.

§. 50.

Die doppelt erniedrigten Töne erhalten ihre Namen durch doppelte Zufügung der Silbe es, alſo:

ceses, deses, eses, feses, geses, ases, heses (bes);

oder durch Verdoppelung des Erniedrigungsnamens; alſo:

ces-ces, des-des, es-es, fes-fes, ges-ges, as-as, bb.

Daß die letztere Benennungsweiſe demſelben Urtheil unterliegt, wie die der Doppelerhöhungen (§. 47.) verſteht ſich von ſelbſt. Beſonders ſind die Benennungen heses oder bes und ases ganz ungebräuchlich und dafür bb und as-as allgemein angenommen.

§. 51.

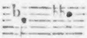
Das Zeichen einer doppelten Erniedrigung iſt ein größer geſchriebenes

b

oder auch — und dies iſt das Gewöhnliche — ein Doppel-b nämlich ein wiederholtes —

bb

welches der doppelt zu erniedrigenden Note



vorgeſetzt wird.

§. 52.

Alle Töne, die in einer Oktave nach einem Grundnamen benannt ſind (z. B. c, cis, cisis, ces ceses nach dem Grundnamen c) werden als zuſammengehörig betrachtet und heißen zuſammen eine Stufe. Solcher Stufen giebt es demnach im Raume der Oktave ſieben; ſie werden mit den Grundnamen der Töne:

C-Stufe, D-Stufe, E-Stufe, F-Stufe, G-Stufe, A-Stufe, H-Stufe

bezeichnet.

§. 53.

Zu der C-Stufe gehören demnach die Töne:

c, cis, cisis, ces, ceses.

Zu der D-Stufe die Töne:

d, dis, disis, des, deses.

Zu der E-Stufe die Töne:

e, eïs, eïsis, es, eses.

Zu der F-Stufe die Töne:

f, fis, fisis, fes, feses.

Zu der G-Stufe die Töne:

g, gis, gisis, ges, geses.

Zu der A-Stufe die Töne:

a, aïs, aïsis, as, asas.

Zu der H-Stufe die Töne:

h, his, hisis, b, bb.

und dieſe Vertheilung der Töne auf die verſchiedenen Stufen geſchicht ohne alle Rückſicht auf die Taſte, auf welcher ein Ton anzugeben iſt. Kein Ton darf mithin mit einem andern (von einer andern Stufe benannten) Tone, der etwa auf derſelben Taſte anzugeben iſt, gleichbedeutend gehalten werden.

Zum Beiſpiel cis und des, eis und f, h und ces, werden zwar auf denſelben Taſten angegeben, ſind aber dennoch nicht als dieſelben Töne anzuſehen.

Eben ſo wenig dürfen dis-is und e, f und ges-es, es und fes-es u. a. dergl. für dieſelben Töne angeſehen werden.

§. 54.

Dergleichen Töne, die, obwohl unter verſchiedenem Stufen-Namen, doch auf derſelben Taſte angegeben werden, heißen **enharmoniſch**.

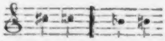
§. 55.

Soll ein erhöhter oder erniedrigter Ton wieder in ſeine urſprüngliche Stelle zurücktreten, ſo wird die Erhöhung oder Erniedrigung durch dieſes, vor die Note geſetzte, Zeichen:

♮

Widerrufungszeichen genannt, aufgehoben.

Hatte z. B. die Note c im Zuſammenhange eines Tonſtückes den erhöhten Ton cis bedeutet, ſo gilt ſie mit vorgeſetztem Widerrufungszeichen



wieder für c; b dagegen wird durch ein Widerrufungszeichen wieder zu h.

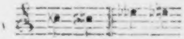
§. 56.

§. 56.

Soll eine doppelte Erhöhung oder Erniedrigung in eine einfache zurücktreten, ſo verbindet man das Widerrufungszeichen mit dem Zeichen der einfachen Erhöhung oder Erniedrigung, die fortbeſtehen ſoll:

♮♯ und ♮♭

Auf dieſe Weiſe wird z. B. aus cisis und eses durch die eben angeführten Zeichen



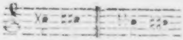
wiederum cis und es.

§. 57.

Soll eine doppelte Erhöhung oder Erniedrigung ganz aufgehoben werden, ſo bedient man ſich des doppelten Widerrufungszeichens:

♮♮

Hierdurch wird z. B. aus:



cisis wiederum c, aus bb wiederum h.

§. 58.

Ein Widerrufungszeichen, das eine Erhöhung aufhebt, hat ſonach die Wirkung eines Erniedrigungszeichens; dagegen wenn es eine Erniedrigung aufhebt, die eines Erhöhungszeichens; denn durch jenes verliert ein erhöhter Ton die erhaltene höhere Stelle und durch dieſes wird ein erniedrigter Ton zu der verlornen höhern Stelle wieder erhoben. Dies iſt leicht und vollkommen anſchaulich zu machen, wenn man die Veränderungen einer Note durch Verſetzungszeichen am Klavier ausübt. Wenn h durch ein Erhöhungszeichen zu his wird, ſo zeigt ſich das letztere auf einer höhern (der gewöhnlich c genannten) Taſte. Dieſes his aber tritt wieder auf die tiefere Taſte zurück, wenn die Erhöhung widerrufen wird. So zeigt ſich fes auf einer tiefern (ſonſt e genannten) Taſte; wird aber die Erniedrigung wieder aufgehoben: ſo kehrt auch die höhere Taſte, f, zurück.

Zweiter Abſchnitt.

Von den Tonverhältniſſen.

§. 59.

Da der Begriff Ton nur die Eigenſchaft beſtimmter Höhe und Tiefe eines Schalles enthält, ſo iſt ein Tonverhältniß nur in Bezug auf Höhe und Tiefe zweier (oder mehrer) Töne denklich.

Wenn alſo (abgeſehen von den Eigenſchaften des Klanges und Rythmus) zwei Töne in der Beziehung betrachtet werden, ob ſie gleiche, oder ob ſie verſchiedene Höhe und Tiefe haben, ſo iſt das Ziel dieſer Betrachtung das *Tonverhältniß*, mit ausländiſchem Namen *Intervall* *) genannt.

§. 60.

Das Tonverhältniß zweier Schalle von gleicher Höhe (gleichem Tone) z. B. c zu $\overline{c}$ heißt *Einklang* **).

§. 61.

Wenn es darauf ankommt, das Verhältniß zweier Töne *oberflächlich* zu beſtimmen, ſo genügt es, die Stufen, welche ſie umfaſſen, zu zählen.

Man beginnt die Zählung von dem tiefern Tone, deſſen Stufe man als erſte annimmt. Wäre z. B. c der tiefſte Ton, ſo würde er auf der erſten, d auf der zweiten, e auf der dritten Stufe ſtehn. Würde d als tiefſter Ton, mithin als erſte Stufe angenommen, ſo wäre e die zweite, f die dritte, g die vierte Stufe und ſo fort.

§. 62.

Die Tonverhältniſſe erhalten ihre beſondern Namen von den aus dem Italieniſchen genommenen Namen der Stufenzahl.

Der erſte (tiefſte) Ton, *welcher er auch ſei*, heißt *Prime*. Das Tonverhältniß des erſten zum zweiten Tone, *Sekunde*; zum dritten, *Terz*; zum vierten, *Quarte*; zum fünften, *Quinte*; zum ſechſten, *Sexte*; zum ſiebenten, *Septime*.

Jetzt kehrt die erſte Stufe wieder. Der Bequemlichkeit des Ausdrucks wegen zählen wir ſie *als achte* und nennen das Verhältniß, welches ſie zur Prime bildet *Oktave*. Wir zählen ferner

---

*) Der Name Intervall (Zwiſchenraum) erſcheint allerdings in einer uneigentlichen, ja in einer dem gewöhnlichen Wortſinne gerade entgegengeſetzten Bedeutung, wenn man mit ihm auch das Verhältniß zweier Schalle, die ſich unſerm Gehör in gleicher Höhe, als derſelbe Ton darſtellen, bezeichnet; daher haben andre, z. B. Gottfried Weber in ſeinem angeführten Werke §. XXXII. das Verhältniß zweier Töne von gleicher Höhe *Einklang* und nur das Verhältniß zweier nicht gleich hohen Töne Intervall genannt. Allein ein von der urſprünglichen Bedeutung eines Wortes abweichender Sprachgebrauch iſt ja bei dem Fortſchreiten einer Wiſſenſchaft ſo oft nöthig, daß er auch hier erhalten werden dürfe, um einen, die ganze Klaſſe von Verhältniſſen umfaſſend bezeichnenden Namen nicht zu entbehren. Daß aber zwei Töne von gleicher Höhe ebenfalls mit einander verglichen werden können — in einem Verhältniſſe zu einander ſtehen, bedarf keines Beweiſes.

**) Aus dem unbeſtimmten Gebrauche des Wortes *Klang* (bisweilen für *Ton*) ſind zuſammengeſetzte Kunſtworte, als *Einklang* und *Dreiklang* hervorgegangen, die zwar unpaſſend, dennoch aber durch den Sprachgebrauch feſtgehalten ſind.

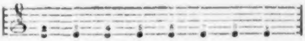
die wiederkehrende zweite Stufe als **neunte** und nennen das Verhältniß, welches ſie zur Prime bildet, **None.** *)

§. 63.

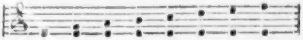
Statt dieſer Namen oder der Noten können die Tonverhältniſſe der Bequemlichkeit wegen mit Ziffern angezeichnet werden, 1 bedeutet Prime, 2 Sekunde, 3 Terz u. ſ. f.

Steht eine ſolche Ziffer über einer Note, ſo bedeutet dies, daß das durch jene ausgeſprochene Intervall dieſer zugefügt werden ſoll. **)

Die Noten und Ziffern



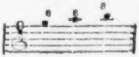
haben demnach gleiche Bedeutung mit den Noten:



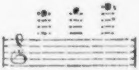
---

*) Nur dieſe Namen ſind für die nachfolgende Theorie nothwendig; doch ſetzt man bisweilen die Zahlbenennung der Intervalle noch in das Unbeſtimmte fort und nennt z. B. das Verhältniß der erſten zur zehnten Stufe **Decime**, zur elften **Undecime** u. ſ. w.

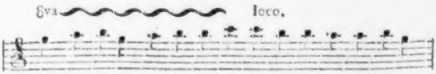
) In der gewöhnlichen Schreibart bedeutet die Ziffer 8 (auch 8va, geſchrieben) beſonders, wenn ſie **über der Note ſteht, nicht immer, daß die Oktave zu der geſchriebenen Note, ſondern daß ſie **ſtatt** derſelben genommen werden ſoll. z. B.



bedeutet ſo viel als:



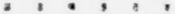
Man kann durch dieſe Bezeichnung, wie man ſieht, zahlreiche und dadurch ſchwer zu überſehende Nebenlinien ſparen. Durch das Zeichen 〰 wird dieſe Bezeichnung auf eine beliebige Reihe von Noten ausgedehnt, z. B. die Noten



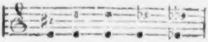
werden bis zu dem zweiten c, über dem „loco“ ſteht, eine Oktave höher geſpielt. Durch das Wort loco aber wird eine Erhöhung wieder aufgehoben. Daß die vorgeſchriebene Note zugleich mit ihrer Oktave geſpielt werden ſoll, wird gewöhnlich durch „all' 8va“ bezeichnet.

§. 64.

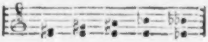
Die Kreuze, Doppelkreuze, Been, Doppelbeen und Widerrufungszeichen haben vor Ziffern dieſelbe Bedeutung, wie vor Noten. — Statt der Kreuze durchſtreicht man auch die Ziffern:



Es würden alſo die bezifferten Noten



ſo



zu verſtehen ſein.

§. 65.

Da ſich jedoch auf jeder Stufe mehre Töne finden, ſo iſt durch die bloße Benennung nach der Stufenzahl noch nicht beſtimmt, welcher von jenen gemeint ſei; mithin iſt auch die Entfernung der beiden Töne noch keinesweges genau angegeben. Der Augenſchein lehrt, daß z. B. dis oder disis weiter von c entfernt iſt als d oder des oder gar deses. Gleichwohl liegen deses, des, d, dis und disis auf derſelben Stufe, würden alſo insgeſammt mit dem Intervallnamen Sekunde von c benannt werden müſſen.

§. 66.

Man hat daher ein genaueres Tonmaß aufgeſucht und als ſolches die geringſte, dem gewöhnlichen Gehör bemerkbare Tonabſtufung angenommen. Sie heißt Komma.

§. 67.

Ein Tonverhältniß, das neun Kommata enthält (zwei Töne, die 9 Kommata weit von einander entfernt ſind) heißt ein ganzer Ton; ein fünf Kommata enthaltendes Tonverhältniß bildet einen großen halben Ton, ein, vier Kommata enthaltendes Tonverhältniß bildet einen kleinen halben Ton.

§. 68.

Am leichteſten macht man ſich mit den ganzen und halben Tönen auf Taſten-Inſtrumenten bekannt, auf denen ſie wenigſtens äußerlich erkennbar und nachweislich ſind.

Zwei Taſten nämlich, zwiſchen denen eine dritte liegt und die von neben einander liegenden Stufen ihren Namen haben, geben einen ganzen Ton; z. B. c–d, cis–dis, h–cis, es–f, ges–as.

Zwei durch keine zwiſchenliegende Taſte getrennte, von benachbarten Stufen benannte Taſten geben einen großen halben Ton; z. B. h–c, c–des, eis–fis, b–ces, cis–d.

Zwei durch keine zwiſchenliegende Taſte getrennte, von derſelben Stufe benannte Taſten geben einen kleinen halben Ton; z. B. ces–c, des–d, f–fis, b–h. *)

Die Entfernung zweier Töne von einander wird nach der Anzahl der ganzen, der großen und kleinen halben Töne beſtimmt, die ſie enthält.

§. 69.

Z. B. c–e enthält 2 ganze Töne, einen von c zu d und den zweiten von d zu e. F–cis enthält 4 ganze Töne; den erſten von f zu g, den zweiten von g zu a, den dritten von a zu h, den vierten endlich von h zu cis. F zu d enthält 4 ganze Töne; (den erſten von f zu g, den zweiten von g zu a, den dritten von a zu h, den vierten von h zu cis) und einen großen halben Ton, von cis zu d **)

§. 70.

Dieſes genauen Maaßes bedient man ſich, um die Größe der Intervalle vollkommen zu beſtimmen. Wenn z. B. nach der oben gelehrten oberflächlichern Beſtimmung des ſowohl als dis nur als Sekunden von c bezeichnet werden konnten, ſo verſchieden offenbar die Entfernungen c–des und c–dis ſind: ſo finden wir nun, daß die erſtere einen großen halben, die letztere aber einen ganzen und einen kleinen halben Ton (von c bis d einen ganzen, von d bis dis einen kleinen halben) enthält, daß und wie mithin beide der Größe nach verſchieden ſind.

§. 71.

Um dieſe Verſchiedenheit zugleich neben dem Namen des Intervalls auszudrücken, fügt man den Hauptnamen der Intervalle die Beinamen große, übermäßige, kleine und verminderte zu.

Die erſten dienen als Grundmaaß und ſind daher der Größe nach (ihrem Inhalt an ganzen und halben Tönen nach) zu merken.

---

*) Große und kleine halbe Töne, z. B. c–cis und c–des können zwar auf dem Klaviere nur durch dieſelbe Taſte angegeben werden. Dennoch beſteht zwiſchen ihnen ein Unterſchied von einem Komma, der auch auf mehren Inſtrumenten (z. B. der Violine) und mit der menſchlichen Stimme ausgedrückt werden kann. Auch aus andern hier nicht hergehörigen Gründen dürfen Tonverhältniße von verſchiedner Abkunft und Benennung, z. B. c zu cis und c zu des, nicht als gleich mit einander verwechſelt werden, obwohl ſie auf dem Klaviere nicht geſondert darzuſtellen ſind.

**) Wie man dieſes Abzählen vornimmt (denn bei größerer Entfernung der Töne kann es auf mehr als eine Art geſchehen) iſt ganz gleichgültig. Z. B. die Entfernung von h nach fis kann auf dieſe drei Arten:

1. von h nach c; nach d; nach e; nach fis (ein großer halber, drei ganze Töne)
2. — h — cis; — dis; — e; — fis (zwei ganze Töne, ein großer halber und noch ein ganzer Ton)
3. — h — cis; — dis; — eis; — fis (drei ganze Töne, und ein großer halber)

und noch manche andre ausgemeſſen werden. Jede aber muß — ihre richtige Anwendung vorausgeſetzt — daſſelbe Reſultat geben.

§. 72.

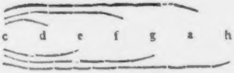
Die große Prime (z. B. c zu c) läßt kein Maaß zu, da derſelbe Ton mit ſich ſelbſt verglichen wird.

Die große Sekunde (c zu d) enthält 1 ganzen Ton,
— — Terz (c zu e) enthält 2 ganze Töne.
— — Quarte (c zu f) enthält 2 ganze Töne und 1 großen halben Ton.
— — Quinte (c zu g) enthält 3 ganze Töne und 1 großen halben Ton.
— — Sexte (c zu a) enthält 4 ganze Töne und 1 großen halben Ton
— — Septime (c zu h) enthält 5 ganze Töne und 1 großen halben Ton.

Die Maaßbeſtimmung der übrigen Intervalle (Oktave u. ſ. w.) iſt unnöthig.

Die große Terz wird auch harte (Dur-) Terz; die große Quinte auch die reine Quinte genannt.

Die Reihenfolge der Stufen ohne Erhöhung und Erniedrigung von c aus (c, d, e, f, g, a, h) giebt zugleich eine vollſtändige Reihe der großen Intervalle, deren jedes c zum tiefſten Tone hat. Es iſt alſo



c–d eine große Sekunde,
c–e eine große Terz,
c–f eine große Quarte,
c–g eine große Quinte,
c–a eine große Sexte,
c–h eine große Septime. *)

Dieſe nach den Stufennamen leicht zu merkende Folge großer Intervalle kann dazu dienen, das etwa vergeſſene Maas eines Intervalls leicht wieder aufzufinden.

§. 73.

Die übermäßigen Intervalle enthalten einen kleinen halben Ton mehr, als die großen.

Es enthält alſo:

---

*) Es muß hier noch einem, bei Anfängern leicht einſchleichenden Mißverſtändniße, als bildeten die Töne c, d, e, f, g, a, h. unter einander lauter große Intervalle, begegnet werden, da doch nur die Intervalle, die ſie, jeder zum c, bilden, insgeſamt groß genannt werden können. Man vergleiche die Terzen c–e, f–a, g–h, mit denen d–f, e–g, indem man ihren Inhalt an ganzen und halben Tönen mißt, ſo wird ſich das Mißverſtändniß ſogleich erweiſen.

die übermäßige Sekunde (c–dis) einen ganzen und einen kleinen halben Ton,
— — Terz (c–eïs) zwei ganze und einen kleinen halben Ton,
— — Quarte (c–fis) drei ganze Töne,
— — Quinte (c–gis) vier ganze Töne,
— — Sexte (c–aïs) fünf ganze Töne,
— — Septime (c–his) ſechs ganze Töne.

§. 74.

Die kleinen Intervalle ſind einen kleinen halben Ton kleiner als die großen.

Es enthält alſo:

die kleine Sekunde (c–des) einen großen halben Ton,
— — Terz (c–es) einen ganzen und einen großen halben Ton,
— — Quarte (c–fes) einen ganzen Ton (c–d) und zwei große halbe Töne (d–es,es–fes),
— — Quinte (c–ges) zwei ganze und zwei große halbe Töne,
— — Sexte (c–as) drei ganze und zwei große halbe Töne,
— — Septime (c–b) vier ganze und zwei große halbe Töne.

Die kleine Terz heißt auch die weiche (Moll-) Terz.

§. 75.

Die verminderten Intervalle ſind zwei kleine halbe Töne kleiner als die großen (oder einen kleinen halben Ton kleiner, als die kleinen).

Es enthält demnach:

die verminderte Terz (c–eses) zwei große halbe Töne (c–des und des–eses)
— — Quarte (c–feses) drei große halbe Töne (c–des, des–eses, eses–feses)
— — Quinte (c–geses) einen ganzen und drei große halbe Töne,
— — Sexte (c–asas) zwei ganze und drei große halbe Töne,
— — Septime (c–bb) drei ganze und drei große halbe Töne.

§. 76.

Die übermäßigen Intervalle werden dadurch gebildet, daß man den großen Intervallen durch Erhöhung des höhern Tones einen kleinen halben Ton zuſetzt; z. B. c–g iſt eine große Quinte; wenn man ihr einen kleinen halben Ton zufügt — g, gis — ſo erhält man eine übermäßige Quinte, c–gis.

§. 77.

Die kleinen Intervalle werden dadurch gebildet, daß man von den großen Intervallen durch Erniedrigung des höchſten Tones einen kleinen halben Ton wegnimmt. Wenn z. B. in der großen Quinte c–g der obere Ton um einen kleinen halben Ton erniedrigt, das heißt in ges verwandelt und c näher gebracht, hierdurch aber die Entfernung von c vermindert wird, ſo erhält man die kleine Quinte c–ges.

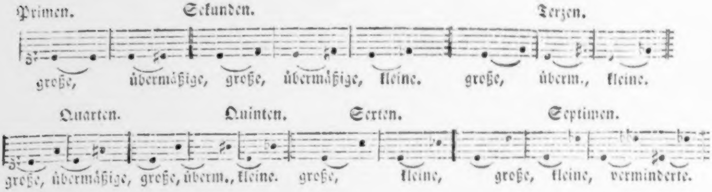
Die kleine Quinte wird auch bisweilen falſche Quinte genannt.

§. 78.

Die verminderten Intervalle werden dadurch gebildet, daß man von den kleinen Intervallen durch Erniedrigung des höchſten Tones einen kleinen halben Ton wegnimmt. So wird z. B. aus der kleinen Septime cis–h durch Erniedrigung des höchſten Tones die verminderte Septime cis–b.

§. 79.

Hier iſt die Ueberſicht der bemerkenswerthern*) Intervalle, von c aus berechnet.


Primen.
Sekunden.
Terzen.
große,
übermäßige,
große,
übermäßige,
kleine.
große,
überm.,
kleine.
Quarten.
Quinten.
Sexten.
Septimen.
große,
übermäßige,
große,
überm.,
kleine.
große,
kleine,
große,
kleine,
verminderte.

Die übrigen Intervalle, die ſich noch nach den vorangegangenen Paragraphen bilden laſſen, dürfen übergangen werden.

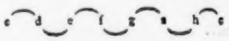
§. 80.

Auch bei der Benennung der Intervalle iſt der Sprachgebrauch beſonders bei den ältern Theoretikern ſchwankend geweſen. Auſſer den noch jetzt ziemlich verbreiteten Namen für die große und kleine Terz, große und kleine Quinte, hat man beſonders die Benennungen groß und übermäßig abweichend angewendet. Gottfried Weber iſt auch hier dem Schlendrian entgegengetreten und hat ausgeſprochen, daß man jene Bezeichnungen nicht bei einem Intervall ſo, bei einem andern anders, ſondern bei allen nach Einem feſtſtehenden Prinzipe anwenden müſſe. Um hierzu zu gelangen, ſucht er alle Intervalle auf, die ſich in der Folge der unveränderten Stufentöne (von ihm natürliche genannt) ergeben, aber nicht durch Vergleichung eines jeden zum erſten, wie von uns oben geſchehen, ſondern durch Vergleichung aller unter einander.

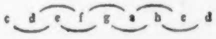
---

*) Denn nicht alle, die man bilden kann und die in den vorſtehenden Paragraphen gebildet ſind, möchten ſich in Kompoſitionen angewendet finden.

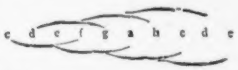
So findet er alſo folgende Sekunden



folgende Terzen



folgende Quarten



u. ſ. f. und nennt die größern große, die andern kleine Intervalle. Daher iſt ihm f–h eine große Quarte, enthaltend drei ganze Töne, c–f aber nur eine kleine. Dies iſt die einzige Abweichung zwiſchen ſeiner und der hier gewählten Benennungsweiſe.

Letztere iſt übrigens nicht blos deßwegen gewählt, weil ſie auf einem einfachern Prinzipe beruht, ſondern auch, um den Schüler von Anfang an zu gewöhnen, alle Tonverhältniſſe in Bezug auf den Grundton der Tonleiter oder des Akkordes zu betrachten.

Dritter Abſchnitt.

Von der Tonzuſammenſetzung.

§. 81.

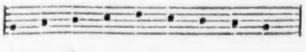
Die Zuſammenſetzung von Tönen kann auf zweierlei Weiſe erfolgen:

1) ſo, daß ein Ton in der Zeitfolge nach dem andern erſcheint,
2) ſo, daß zwei oder mehre Töne zugleich mit einander eintreten.

Die erſte Art der Tonverbindung heißt die melodiſche (**Melodie**) die zweite die harmoniſche (**Harmonie**).

§. 82.

Im Notenſyſtem erſcheinen die Noten der Melodie hintereinander, die der Harmonie (der Regel nach) über einander geſchrieben. Dieſe Notenreihe z. B.



ſtellt eine melodiſche, dieſe Zuſammenfügung dagegen:

eine harmoniſche Tonverbindung dar.

§. 83.

Harmonie und Melodie ſind *weſentlich* nicht von einander unterſchieden, denn beide bedienen ſich derſelben (nämlich aller vom Komponiſten anwendbar befundenen) Intervalle.

Nur giebt die Melodie eins dieſer Intervalle nach dem andern; die Harmonie aber iſt fähig, deren mehre zugleich zu geben.

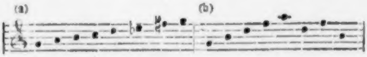
Erſte Unterabtheilung.

Von der melodiſchen Tonverbindung.

A. Hauptarten derſelben.

§. 84.

Die melodiſche Folge von Tönen geſchieht entweder *ſchrittweis*, von einer Stufe zur andern (a), oder *ſprungweis*, durch Uebergehung einer oder mehrer Stufen (b).



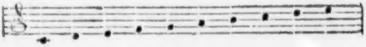
§. 85.

Es giebt dreierlei Hauptarten ſchrittweiſer melodiſcher Tonverbindung:

1) die *diatoniſche*,
2) die *chromatiſche*,
3) die *enharmoniſche*.

§. 86.

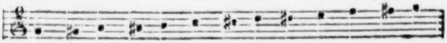
In der diatoniſchen Tonfolge kommt jede Stufe, aber jede nur einmal vor, gleichviel ob erhöht, erniedrigt, oder nicht. Z. B.



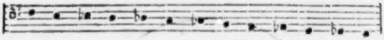
§. 87.

In der chromatiſchen kommt jede Tonſtufe und außerdem dieſelbe erhöht oder erniedrigt vor.

Chromatiſche Tonleiter mit Erhöhungen:



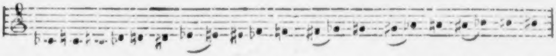
Chromatiſche Tonleiter mit Erniedrigungen:



Sie geht durch halbe Töne, durch alle Taſten, benutzt aber jede nur einmal; weshalb oben h und e nicht erhöht, c und e nicht erniedrigt worden ſind.

§. 88.

In der enharmoniſchen *) Tonleiter erſcheint jede Stufe und außerdem ihre Erhöhung und Erniedrigung:



Es iſt zu bemerken, daß dieſe Tonleiter, in ihrem vollſtändigen Zuſammenhange nirgends Anwendung finden wird. Oft aber läßt man einzelne Töne, welche nur um ein Komma (nicht um einen halben Ton) von einander verſchieden ſind und deßhalb allenfalls für einen und denſelben Ton angeſehen werden können (z. B. cis und des, eis und f, h und ces) einander folgen oder verwechſelt zwei ſolche Töne miteinander, indem man z. B. cis: des, eis: f, und h: ces nennt. Dies heißt enharmoniſche Tonwechſelung.

B. Von den Tongeſchlechten und Tonarten.

§. 89.

Da auf jeder Stufe mehre Töne ſtehen, mithin die Folge der Töne auf den verſchiedenen Stufen auf verſchiedene Weiſe beſtimmt werden kann, ſo ſind mehre Geſtaltungen der diatoniſchen Tonleiter möglich; zwei aber ſind die wichtigſten.

§. 90.

Sie führen den Namen Tongeſchlechte, des harten nämlich (Dur- — männlichen) und des weichen (Moll- — weiblichen) Geſchlechts.

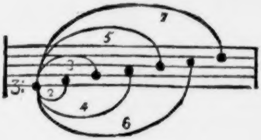
§. 91.

Das harte Tongeſchlecht enthält lauter große Intervalle (ein jedes nämlich von der erſten

---

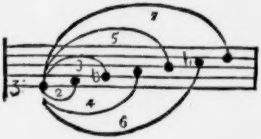
*) Weil auf Klavierinſtrumenten die nur um ein Komma verſchiedenen Tonabſtufungen (z. B. cis und des, e und fes) nur auf denſelben Taſten angegeben werden können und die Verſchiedenheit ſolcher Töne überhaupt nur minder bemerkbar iſt, nannte man ſie (nicht ganz paſſend) enharmoniſch, als wären ſie gar nicht verſchieden.

Stufe an beſtimmt) alſo eine große Sekunde, Terz, Quarte u. ſ. w., wie dieſes Schema mittels der Bogen darlegt.



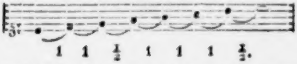
§. 92.

Das weiche Tongeſchlecht enthält eine kleine Terz und kleine Sexte, übrigens lauter goße Intervalle.

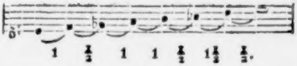


§. 93.

Betrachtet man die Tonverhältniße der unmittelbar nach einander folgenden Stufen, mittels welcher ſich ein Tongeſchlecht darſtellt, gegen einander: ſo bildet die Stufenfolge des harten Tongeſchlechts zwei ganze, einen großen halben und drei ganze Töne, worauf die Oktave mit einem großen halben Tone eintritt.



In dem weichen Tongeſchlechte finden wir dagegen einen ganzen, einen großen halben, zwei ganze, einen großen halben Ton und eine übermäßige Sekunde, worauf die Oktave mit einem großen halben Tone eintritt:



§. 94.

So wie die verſchiedenen Intervalle von jeder Stufe aus gebildet werden können, ſo kann auch jede Stufe und jeder Ton auf derſelben als erſte Stufe einer diatoniſchen Tonleiter erwählt, und von dieſer aus vollſtändig jedes Tongeſchlecht dargeſtellt werden.

§. 95.

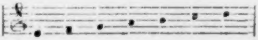
Die diatoniſche Tonleiter in den beiden Geſchlechten kann alſo von jedem Tone aus einmal dargeſtellt werden. Jede dieſer Darſtellungen heißt Tonart, *) und wird nach dem Tone, von wo aus ſie erbaut iſt, benannt. **)

Es giebt alſo eine Dur- und eine Moll-Tonart (harte und weiche) von c, cis, des, d, dis, es und ſo fort (genannt C-Dur oder Moll Cis-Dur oder Moll u. ſ. f.

§. 96.

Um jede beliebige Tonart zu bilden, müſſen erſtens zur Darſtellung der diatoniſchen Tonleiter die ſieben Stufen von dem beſtimmten erſten Tone aus notirt und dann muß entweder die Entfernung jeder von der vorhergehenden nach §. 93, oder die Größe jedes Intervalls nach §. 91. 92. beſtimmt werden.

Sollte man z. B. E-Dur bilden, ſo werden zuvörderſt die 7 Stufen von e an notirt:



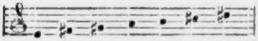
dann werden (um der eben zuerſt erwähnten Weiſe zu folgen) die Entfernungen jedes nächſten Tones berichtigt.

Der erſte Schritt ſoll ein ganzer Ton ſein, e–f iſt aber nur ein großer halber. Durch Erhöhung des f zu fis wird der erſte ganze Ton gewonnen. Dies iſt die erſte Veränderung.

Zu dem nun beſtehenden fis bildet g nur einen halben Ton. Man erhöhe es zu gis, um den zweiten ganzen Ton zu erhalten. Dies iſt die zweite Veränderung.

Gis zu a iſt ein großer halber, a zu h ein ganzer Ton. Beide bedürfen keiner Berichtigung.

H zu c aber bildet nur einen großen halben; c muß daher zu cis — und aus demſelben Grunde d zu dis erhöhet werden. Dies iſt die dritte und vierte Veränderung; die Tonart enthält alſo:



---

*) Dur und Moll, wie bisher, Tonarten und ihre einzelnen Darſtellungen auf verſchiedenen Tönen, z. B. C-Dur, C-Moll, D-Dur u. ſ. w. Töne zu nennen, führt wegen des anderweiten Gebrauchs des letztern Wortes zu Unbequemlichkeiten im Ausdrucke und Undeutlichkeit. Die Worte Tongeſchlecht und Tonart (im obigen Sinne) entſprechen zudem dem Weſen dieſer Tongeſtaltungen.

**) Dieſer Ton heißt in Bezug auf ſeine Tonart Tonika, ſo wie die große Quinte in Bezug auf ihre Tonika, Dominante. Sie wird auch wol Oberdominante und die unterwärts gezählte Quinte, (oberwärts gezählt iſt es die Quarte) Unterdominante gezählt. Z. B. von der Tonika C iſt G die Ober-, F aber die Unterdominante.

§. 97.

Oder wollte man dieſelbe Tonart nach der zweiten der eben erwähnten Verfahrungsarten bilden, ſo hätte man zu unterſuchen, ob alle oben angeſchriebenen Intervalle große wären. Da würde ſich denn finden, daß

1. e–f nur eine kleine Sekunde (enthaltend einen großen halben Ton)
2. e–g eine kleine Terz enthaltend einen ganzen und einen großen halben Ton)
3. e–c eine kleine Sexte (enthaltend drei ganze und zwei große halbe Töne),
4. e–d endlich eine kleine Septime (enthaltend vier ganze Töne und zwei große halbe)

wären. Setzte man durch Erhöhung des obern Tones jedem dieſer Intervalle einen kleinen halben Ton zu — alſo der Sekunde f–fis, der Terz g–gis, der Sexte c–cis, der Septime d–dis ſo würden ſie zu großen erheben und die Dur-Tonart von E vollendet.

§. 98.

Jede Molltonart wird entweder durch Ausmeſſung der einzelnen Intervalle, oder kürzer, ſobald man die auf dieſelbe Tonika gegründete Dur-Tonart kennt, durch Veränderung der großen Terz und Sexte in eine kleine gebildet, ohne daß es einer Unterſuchung der andern Intervalle, die in Dur und Moll gleich ſind, noch bedürfen könnte. Sollte z. B. aus dem zuvor konſtruirten E–dur E-moll gebildet werden, ſo iſt nur ſtatt der Terz und Sexte gis und cis (großen Intervallen von e) g und c (die kleine Terz und Sexte) zu ſetzen, um die E-Moll-Tonleiter: e, fis, g, a, h, c, dis zu erhalten.

§. 99.

Zu einer Darſtellung und Ueberſicht aller Durtonarten gelangt man am leichteſten, wenn man ſie alle mittels des Quintenzirkels von C–dur aus aufſucht.

§. 100.

Da nämlich die Reihenfolge der weder erhöhten, noch erniedrigten Stufen von c aus eine Folge von lauter großen Intervallen (jedes höhern Tones zu c) giebt, ſo ſtellt dieſe Folge auch zugleich die erſte Durtonart C–dur, — c, d, e, f, g, a, h — dar.

Sie kann demnach als das leicht zu merkende Vorbild für alle Durtonarten gelten.

§. 101.

Wenn man nun von der Tonart C–dur aus in großen Quinten aufwärts ſchreitet, ſo findet man zuerſt die Dur-Tonart, in der ein, dann die, in welcher zwei, die in welcher drei, vier erhöhte Töne und ſo fort vorkommen. Dieſes Verfahren führt durch alle Töne bis zu his–dur, welches mit c–dur enharmoniſch und gleichbedeutend angenommen wird. Es ſtellt ſich am füglichſten als Kreis dar:

12
his
11 — eïs c g — 1 erhöhter Ton
10 — dis d — 2
9 — ais a — 3
8 — gis e — 4
7 — cis h — 5
fis
6

daher der oben gebrauchte Name.

§. 102.

Schreitet man auf gleiche Weiſe von C-dur aus in großen Quinten abwärts, ſo gelangt man zu der Tonart, in der ein, dann nach der Reihe zu denen, in welchen zwei, drei erniedrigte Töne u. ſ. w. eintreten, bis man nach deses gelangt, welches (wie his) in enharmoniſchem Verhältniße zu c ſteht und deßhalb mit ihm gleichbedeutend angenommen wird. Dies verſinnlicht der zweite Quintenzirkel.

6
ges
5 — des ces — 7
4 — as fes — 8
3 — es bb — 9
2 — b eses — 10
ein erniedrigter 1 — f asas — 11
Ton c
deses
12

§. 103.

Man bemerkt, daß nach dem ſiebenten Schritte in jedem Quintenzirkel die vorigen Stufen, nur erhöht in dem Quintenzirkel durch Erhöhungen, oder erniedrigt in dem Quintenzirkel durch Erniedrigungen wiederkehren. Dies erleichtert die Konſtruktion derſelben.

Z. B. im erſten Quintenzirkel kehrte nach

c, g, d, a, e, h, fis

c als cis, g als gis, d als dis, a als ais, e als eïs, h als his wieder; ja, wäre es nöthig, noch erhöhtere Tonarten zu konſtruiren, ſo hätte man nichts zu thun, als den Kreislauf unter beſtändigen Erhöhungen fortzuſetzen und erhielte nach his

fisis, cisis, gisis, disis u. ſ. f.

Im zweiten Quintenzirkel wird dieſelbe Erſcheinung wahrgenommen. Nach

c, f, b, es, as, des, ges,

kehren dieſelben Stufen, ſtets erniedrigt, als:

ces, fes, bb, eses, asas, deses, geses, u. ſ. f.

wieder.

§. 104.

Es bleibt noch übrig zu beſtimmen, auf welcher Stufe bei dieſer Konſtruktion der Tonarten die Erhöhungen und Erniedrigungen eintreten: jederzeit auf der Quarte des tiefern Tones, von dem oder nach dem man im Quintenzirkel fortſchreitet.

In dem Quintenzirkel durch die Erhöhungen tritt demnach die erſte in der Quarte des Tones ein, von dem man ausgeht — auf der F-Stufe, der Quarte von c u. ſ. f. Demnach ſtellt ſich der Quintenzirkel mit den ihn begleitenden Erhöhungen ſo dar:

aïsis
|
his
disis — cis c g — fis
gisis — aïs d — cis
cisis — dis a — gis
fisis — gis e — dis
his — cis h — aïs
fis
|
eïs

In dem Quintenzirkel durch Erniedrigungen treten dieſe in der Quarte des Tones ein, nach dem man hinſchreitet. Dies ſtellt ſich ſo dar:

geses
|
deses
b — f c asas — deses
es — b eses — asas
des — es bb — eses
des — as fes — bb
ges — des ces — fes
ges
|
ces

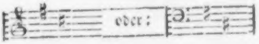
§. 105.

Man bemerkt, daß dieſe Folge der Erhöhungen und Erniedrigungen nach demſelben einfachen Geſetze ihren Kreislauf durch die Stufen hält, als der Quintenzirkel ſelbſt.

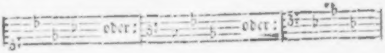
Die Erhöhungen beginnen bei der Quarte von c, fis (dem ſechſten Schritte des Quintenzirkels) und halten durch die folgenden Stufen regelmäßigen Lauf. Die Erniedrigungen beginnen bei der Quarte des Tones, nach dem man hingeht (b) und ſchreiten dem Quintenzirkel um einen Schritt vor.

§. 106.

Zu Anfange jedes Tonſtückes, das unausgeſetzt oder doch vorzugsweiſe in einer Tonart mit erhöhten oder erniedrigten Tönen verweilt, pflegen die Erhöhungen oder Erniedrigungen in der Folge, in welcher ſie nach dem Quintenzirkel eintreten, angezeichnet zu werden. Dies heißt die Vorzeichnung *). D-dur z. B. erhält dieſe Vorzeichnung:



Es-dur dieſe:



§. 107.

Alle Dur-Tonarten werden in dieſer Weiſe mit ſämmtlichen Erhöhungen oder Erniedrigungen angezeichnet, die in ihnen eintreten.

§. 108.

Die Moll-Tonarten werden nicht genau ſo, wie ſie müßten, vorgezeichnet; jede erhält vielmehr die Vorzeichnung derjenigen Dur-Tonart, deren Tonika eine kleine Terz höher liegt, als die ihrige, z. B. D-moll wird vorgezeichnet, wie F-dur, E-moll wie G-dur; umgekehrt iſt die obige Vorzeichnung von D-dur auch die von H-moll und die von Es-dur von C-moll.

§. 109.

Zwei Tonarten (eine Dur- und eine Moll-Tonart) die gleiche Vorzeichnung haben, heißen Parallel-Tonarten. Die gewöhnlichſten (§. 118.) ſind:

---

*) Wogegen die Vorzeichnung des Taktes (von der ſpäter §. 275 die Rede iſt) zum Unterſchiede von der der Erhöhungen oder Erniedrigungen zweckmäßig Taktvorzeichnung zu nennen wäre.

Dur:	c,	g,	d,	a,	e,	h,	fis oder ges,	des,	as,	es,	b,	f.
Moll:	a,	e,	h,	fis,	cis,	gis,	dis oder es,	b,	f,	c,	g,	d.
Vorzeichnung:	0,	1♯,	2♯,	3♯,	4♯,	5♯.	6♯, oder 6♭,	5♭,	4♭,	3♭,	2♭,	1♭.

§. 110.

Eine Folge dieſer Ungenauigkeit in der Vorzeichnung iſt, daß die Vorzeichnung eines Tonſatzes nicht beſtimmt die Tonart deſſelben angiebt, ſondern zweifelhaft läßt, aus welcher von zwei Parallel-Tonarten ein Tonſatz geht.

§. 111.

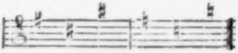
Der Sicherheit wegen pflegt die Vorzeichnung zu Anfange jeder Zeile, oder doch zu Anfange jeder Seite wiederholt zu werden; doch iſt dies nicht nothwendig.

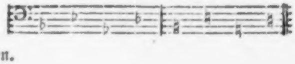
§. 112.

Vielmehr gilt jede Vorzeichnung bis zu Ende des Stückes oder bis ſie ganz, oder zum Theil widerrufen wird, oder eine andere ſtatt ihrer eintritt.

§. 113.

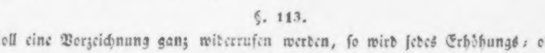
Soll eine Vorzeichnung ganz widerrufen werden, ſo wird jedes Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen durch ſein beſondres Widerrufungszeichen aufgehoben, A-dur alſo mit drei an die Stelle der Kreuze As-dur mit vier an die Stelle der Been tretenden Wiederrufungszeichen.





§. 114.

Soll eine Vorzeichnung nur theilweiſe widerrufen werden, ſo werden die beizubehaltenden Verſetzungszeichen der Deutlichkeit wegen mit hingeſetzt, z. B. wenn aus Es-dur F-dur, oder aus H-dur D-dur werden ſoll, behält man bei jenem ein B, bei dieſem zwei Kreuze nach den Bedürfniſſen von F- und D-dur bei.

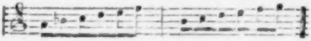


§. 115.

Sollen nur einzelne oder wenige Töne erhöhet oder erniedrigt werden, ſo ſetzt man die dazu erſoderlichen Zeichen (♯, ♭, ♮ u. ſ. w.) vor die Note, bei der ſie nöthig ſind.

§. 116.

Ein ſolches Verſetzungszeichen gilt den ganzen Takt (dies erläutert ſich weiter unten §. 270.) durch und den folgenden Takt mit, wenn in dieſem dieſelbe Notenreihe oder Stimme (§. 120.) mit dem Tone anfängt, der verſetzt worden iſt. Z. B. das h im zweiten Takte



wird als erniedrigt (als b) angenommen, weil im erſten Takte h zu b erniedrigt worden iſt und der zweite Takt mit derſelben Note anfängt.

§. 117.

Wenn man nun die ſolchergeſtalt konſtruirten Tonarten mit Erhöhungen und die mit Erniedrigungen zuſammen ſtellt,

Dur (		mit 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12 Erhöhungen.
	c.	g	d	a	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	eis	his
	deses	asas	eses	bb	fes	ces	ges	des	as	es	b	f	c
	mit 12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	Erniedrigungen

ſo findet man je zwei einander enharmoniſch gleich (§. 88.) Die Summe der Verſetzungszeichen, die in jedem ſolchen Paare ſtatt haben, iſt 12, ſteigt und fällt aber in den Tonarten mit Erhöhungen und denen mit Erniedrigungen in umgekehrtem Verhältniſſe. C-dur beginnt ohne Verſetzungszeichen; ihm entſpricht die letzte Tonart mit Erniedrigungen, deses mit 12 Been. Auf C-dur folgt G-dur mit einem Erhöhungszeichen, dem asas mit 11 Erniedrigungszeichen entſpricht, bis die eine Reihe mit His-dur und 12 Kreuzen endigt und die andere nach C-dur ohne Verſetzungszeichen zurückgelangt iſt.

§. 118.

In der Regel bedient man ſich möglichſt weniger Verſetzungszeichen und ſchreibt daher lieber G-dur mit einem, D-dur mit 2 Kreuzen, als Asas-dur mit 11, oder Eses-dur mit 10 Been, lieber Es-dur mit 3 und B-dur mit 2 Been, als Dis-dur mit 9 und Ais-dur mit 10 Kreuzen. In der Regel ſchreibt man daher nur bis Fis-dur mit Kreuzen und bis Ges-dur mit Been. Beſondere Gründe laſſen jedoch hiervon abweichen. Bequemer iſt es, wenn bereits viele Erhöhungszeichen angewendet ſind, lieber deren noch mehr zuzuſetzen, als die bisherigen zu widerrufen und Erniedrigungszeichen einzuführen. Wäre z. B. H-dur mit 5 Kreuzen vorgezeichnet und entſtände das Bedürfniß, die Vorzeichnung von Cis-dur einzuführen, ſo iſt es bequemer den vorhandenen 5 Kreuzen noch 2 zuzufügen, als jene mit 5 Widerrufungszeichen aufzuheben und dann 5 Bee neu vorzuzeichnen, obwol an und für ſich leichter Des-dur mit 5 Been, als Cis-dur mit 7 Kreuzen dargeſtellt wird.

Zweite Unterabtheilung.

Von der harmoniſchen Tonverbindung.

A. Grundgeſtaltungen.

§. 119.

In der Tonkunſt können zwei und mehr melodiſche Tonfolgen dergeſtalt verbunden werden, daß alle Beſtandtheile (alle Töne) oder einige Beſtandtheile (Töne) der einen in gleicher Zeit mit allen oder einigen Beſtandtheilen der andern zum Vorſchein kommen.

§. 120.

Jede ſolcher Tonreihen heißt eine **Stimme**.

§. 121.

Eine Kompoſition, in der zwei, drei, vier oder mehr Stimmen auf dieſe Weiſe mit einander verbunden ſind, heißt **zwei-, drei-, vier-, mehrſtimmig**.

§. 122.

Das Zuſammentreffen oder die Zuſammenfügung der gleichzeitigen Töne verſchiedener Stimmen bildet eine harmoniſche Tonverbindung.

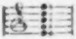
§. 123.

Die Zuſammenfügung von Tönen zu Harmonie geſchieht der Regel nach **terzenweiſe**, das heißt dergeſtalt, das jeder höhere Ton von dem nächſten tiefern eine Terz entfernt iſt.

§. 124.

Der tiefſte Ton in jeder harmoniſchen Zuſammenſtellung iſt alſo der vorzüglichſte, indem von ihm die übrigen, einer nach dem andern, abgemeſſen, gleichſam auf ihm das harmoniſche Gebäude errichtet wird.

Er heißt daher der **Grundton**.



Terzenweis auf einander gebaute Töne.

c der Grundton.

§. 125.

Die terzenweiſe Zuſammenſtellung von drei oder mehren Tönen heißt Akkord.

§. 126.

Ein Akkord von drei Tönen heißt **Dreiklang**.

§. 127.

Ein Akkord von vier Tönen heißt **Septimen-Akkord**. Man hat ihm dieſen Namen gegeben, weil der vierte Ton (durch den er ſich vom Dreiklange unterſcheidet) eine Septime iſt.

§. 128.

Ein Akkord von fünf Tönen heißt **Nonen-Akkord**, ſo genannt, weil der fünfte Ton (durch den er ſich vom Septimen-Akkorde und Dreiklange unterſcheidet) eine None iſt.

§. 129.

Da die Terzen, aus denen man Akkorde baut, verſchiedene Größe haben können, ſo muß es auch Akkorde von verſchiedenem Verhältniſſe ihrer Töne unter ſich geben.

§. 130.

Wenn dieſe Verhältniſſe beachtet und daran die Verſchiedenheiten der Akkorde feſtgeſtellt werden ſollen, ſo wird jeder Ton zu dem Grundtone verglichen.

§. 131.

Vor allem beſteht daher:

1) der Dreiklang, aus Grundton, deſſen Terz und deſſen Quinte,
2) der Septimen-Akkord aus Grundton, deſſen Terz, Quinte und Septime
3) der Nonen-Akkord aus Grundton, deſſen Terz, Quinte, Septime und None.

§. 132.

Jede Stufe in der Tonleiter von Dur und Moll muß ihre Terz, Quinte, Septime und None haben. Auf jeder Stufe kann daher ein Dreiklang, ein Septimen-Akkord, ein Nonen-Akkord gebauet werden.

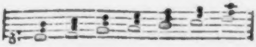
§. 133.

Da aber in jedem Tongeſchlechte jede Stufe nur einmal vorkommt, ſo kann auch zu jeder nur eine Terz, Quinte, Septime und None, mithin nur ein Dreiklang, Septimen- und Nonen-Akkord gefunden werden, ſo lange man nicht das Tongeſchlecht oder die Tonart verläßt.

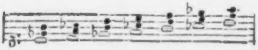
§. 134.

Auf dieſem Wege finden ſich, indem jede Stufe in beiden Geſchlechten mit den auf ihr möglichen Akkorden beſetzt wird, folgende

Dreiklänge
in Dur:

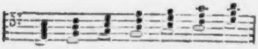


in Moll:

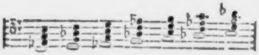


Septimen-Akkorde

in Dur:

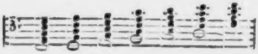


in Moll:

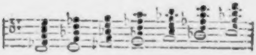


Nonen-Akkorde

in Dur:



in Moll:



§. 135.

Wenn man die Größe der einzelnen Tonverhältniſſe (Terzen, Quinten) mißt, ſo finden ſich unter den Dreiklängen folgende verſchiedene Arten.

1) Dreiklänge mit großer Terz und Quinte — auf der erſten, vierten und fünften Stufe in Dur, auf der fünften und ſechſten Stufe in Moll; ſie heißen *große Dreiklänge*,
2) Dreiklänge mit kleiner Terz und großer Quinte — auf der zweiten, dritten und ſechſten Stufe in Dur, auf der erſten und vierten Stufe in Moll; ſie heißen *kleine Dreiklänge*
3) Dreiklänge mit kleiner Terz und kleiner Quinte — auf der ſiebenten Stufe in Dur auf der zweiten und ſiebenten Stufe in Moll, ſie heißen *verminderte Dreiklänge*;
4) ein Dreiklang mit großer Terz und übermäßiger Quinte auf der dritten Stufe in Moll; er heißt der *übermäßige Dreiklang*.

§. 136.

Von den zahlreichern Septimen-Akkorden merken wir nur:

1) den auf der fünften Stufe (der Dominante) in Dur und Moll mit großer Terz und Quinte und kleiner Septime; er heißt nach ſeiner Stufe *Dominanten-Akkord.*

2) den auf der ſiebenten Stufe in Moll, mit kleiner Terz und Quinte und verminderter Septime, der von ihr *verminderter Septimen-Akkord* heißt.

§. 137.

Von den Nonen-Akkorden iſt keiner beſonders benannt und zu merken.

§. 138.

Weil die Akkorde durch Uebereinander-Setzung von Terzen gebildet ſind, nennt man dieſe (die bisher allein bemerkte) Lage der Akkord-Töne *die natürliche Lage des Akkordes.*

B. Umgeſtaltungen der Akkorde.

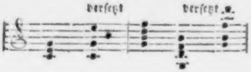
a) Verlegung der Töne des Akkordes.

§. 139.

Die natürliche Lage der Töne kann jedoch aufgehoben und die Töne eines Akkordes können *verlegt* werden; und zwar auf zwiefache Weiſe.

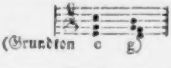
§. 140.

Erſtens kann die Verlegung der Akkord-Töne dergeſtalt erfolgen, daß der Grundton der tiefſte Ton bleibt; z. B.



§. 141.

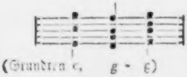
Oder *zweitens* die Verlegung erfolgt dergeſtalt, daß der Grundton aufhört tiefſter Ton zu ſein und ein anderer Ton an ſeiner Stelle der tiefſte wird. Z. B.



Dann kann man die Verlegung *Verſetzung* nennen und dann bekommen die Akkorde andere Namen.

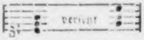
§. 142.

Endlich können auch beide Verſetzungs-Arten mit einander verbunden werden, wie z. B. in dieſen Akkorden.



§. 143.

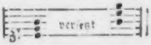
Wenn ein Dreiklang dergeſtalt verſetzt wird, daß der Grundton aufhört, tiefſter Ton zu ſein, und der nächſte (die bisherige Terz) zu tiefſt zu liegen kommt, z. B.



ſo heißt er **Sexten-Akkord.**

§. 144.

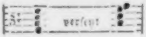
Wird bei gleicher Verſetzung der dritte Ton (die bisherige Quinte) tiefſter Ton, z. B.



ſo heißt er **Quartſexten-Akkord.**

§. 145.

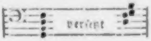
Wird bei gleicher Verſetzung eines Septimen-Akkordes die bisherige Terz tiefſter Ton, z. B



ſo heißt der Akkord Quintſexten-Akkord.

§. 146.

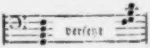
Wird bei gleicher Verſetzung die bisherige Quinte tiefſter Ton, z. B.



ſo heißt er **Terzquarten-Akkord.**

§. 147.

Wird endlich durch eine kleine Verſetzung die bisherige Septime tiefſter Ton, z. B.



ſo heißt er **Sekunden-Akkord.**

§. 148.

Gleiche Verſetzungen finden nicht nur bei **allen Arten** von Dreiklängen und Septimen-Akkorden, z. B. den ſämmtlichen oben benannten,

§. 149.

ſondern auch bei allen Nonen-Akkorden ſtatt; nur daß ſie da noch nicht beſondere Namen erhalten haben.

§. 150.

So wie die Ziffern als eine oft bequemere Bezeichnung der Intervalle gebraucht werden, ſo bezeichnen ſie auch, über oder unter eine Grundſtimme geſetzt, ganze Akkorde.

§. 151.

Wo dieſe Bezeichnungsart gewählt iſt, wird angenommen, daß jeder harmonieeigne Baßton (dieſer Ausdruck wird ſpäter §. 172. erklärt) mit einem Akkorde begleitet werden ſoll, deſſen Töne, wenn nichts anderes ausdrücklich beſtimmt iſt, aus der herrſchenden Tonleiter genommen ſind.

§. 152.

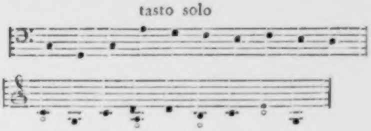
Soll dieſe Begleitung wegfallen, ſo wird die Note mit

o

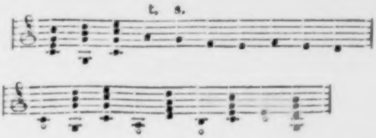
eine ganze ſolche Stelle aber mit

t. s., tasto solo (die Taſte, der Ton allein)

bezeichnet. Z. B. in dieſen Stellen



werden alle Töne, mit Ausnahme der mit o oder tasto solo bezeichneten, mit Akkorden begleitet — etwa in dieſer Art.



§ 153.

Eine all' 8va (all' ottava) bisweilen unrichtiger auch all' unisono (im Einklange) überſchriebene Stelle wird mit Oktaven begleitet.

§. 154.

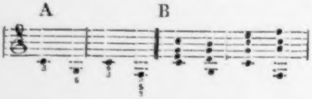
Außer dieſen Fällen wird jeder unbezifferte Ton mit dem Dreiklange, deſſen Grundton er iſt, begleitet. Man nimmt nämlich an, daß da, wo keine beſondere Bezifferung angewendet iſt, nur die einfachſten und nächſt liegenden Akkorde, und das ſind die Dreiklänge, gemeint ſind. Aus dieſer Regel erklärt ſich die im §. 152 gewählte Begleitung mit lauter Dreiklängen.

§. 155.

Auch die Ziffern

3, oder 5, oder $\frac{5}{3}$, oder $\substack{8\\5\\3}$

bezeichnen den Dreiklang. Z. B. die Bezifferungen bei A, werden, wie B zeigt, geſpielt.



§. 156.

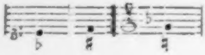
Tritt eine nicht in der Tonart vorfindliche Terz ein, ſo wird dem Grundtone ſtatt der im §. 64 angegebenen Bezeichnungen

♭3, ♯3 ♮3

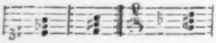
auch blos das Verſetzungszeichen

♭ ♯ oder ♮

übergeſchrieben. Die Bezifferungen, z. B.

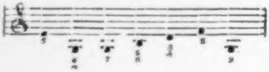


bedeuten daher

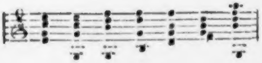


§. 157.

Die Ziffer 6 bedeutet den Sextenakkord, $\frac{6}{4}$ den Quartſexten-, 7 den Septimen-, $\frac{6}{5}$ den Quintſexten-, $\frac{4}{3}$ den Terzquarten-, 2 den Sekunden-, 9 den Nonen-Akkord; dieſe Bezifferungen

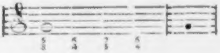


ſind alſo auf dieſe Weiſe zu leſen

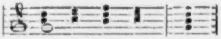


§. 158.

Sollen auf demſelben Tone nach einander mehre Akkorde eintreten, ſo werden deren Ziffern hintereinander geſetzt. Z. B.



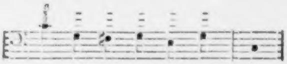
bedeutet



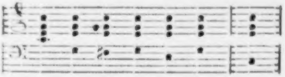
Der Regel nach werden dann die Akkorde nur auf Takttheile, oder, wenn weniger Akkorde vorgezeichnet, als Takttheile vorhanden ſind, auf ſchwere Takttheile geſpielt. Sind aber mehr Akkorde, als Takttheile, vorgeſchrieben, ſo vertheilt man ſie auf Taktgliedre. Sind für einen Abſchnitt dreitheiliger Taktordnung nur zwei Akkorde vorgeſchrieben, ſo wird der zweite zum dritten Takttheile geſpielt. Die hier gebrauchten noch unerklärten Ausdrücke werden weiterhin erläutert.

§. 159.

Sollen dieſelben Töne, welche einen vorangegangenen Grundton als Akkord begleiteten, bei den folgenden Tönen der Grundſtimme beibehalten werden, ſo fügt man den Ziffern horizontale Linien —— —— über den nachfolgenden Noten bei. Die Bezeichnung z. B.



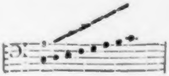
wird ſo geſpielt



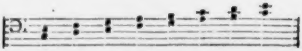
§. 160.

Ein ſchräger Strich hinter einer Ziffer deutet an, daß daſſelbe Intervall auch zu den folgenden Tönen (von dieſen aus zu berechnen) geſpielt werden ſoll.

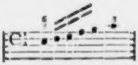
Z. B. die Bezeichnung



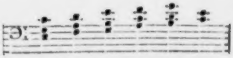
deutet an, daß jeder Baßton mit ſeiner Terz:



zu begleiten iſt. Gleichergeſtalt iſt dieſe Stelle



ſo zu verſtehen:



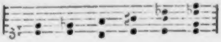
b) Akkord-Geſtaltungen anderer Art.

§. 161.

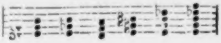
Mit jedem Akkorde können, außer den oben erwähnten, noch dreierley Veränderungen vorgenommen werden.

§. 162.

Erſtens kann ein und das andere Intervall ausgelaſſen werden, in der Vorausſetzung, daß unſere Einbildungskraft es ergänzen könne, ſobald es nöthig iſt, uns aus ſolcher Tonzuſammenfügung einen vollkommnen Akkord herzuſtellen. Bei den Tonverbindungen



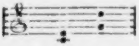
ſtellt ſich unſere Einbildungskraft zu Ergänzung der Akkorde folgende



vor.

§. 163.

Die Ergänzung wird nicht mit beliebigen, ſondern nur mit den Tönen der herrſchenden Tonart unternommen. Z. B. in C-dur könnte

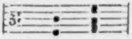


der erſte der vorſtehenden Akkorde nicht mit gis oder ges, ſondern nur mit g, der zweite nicht mit b, ſondern nur mit h ergänzt werden, da nur g und h, nicht gis, ges und b in C-dur einheimiſch ſind.

§. 164.

Eben ſo wenig wird die Ergänzung willkürlich fortgeſetzt; ſie beſchränkt ſich vielmehr auf die Töne, welche unentbehrlich ſind, um überhaupt einen Akkord zu erhalten.

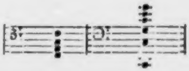
Z. B. bei der erſten dieſer Tonverbindungen



muß a, bei der zweiten d ergänzt werden, wenn nur überhaupt ein Akkord entſtehen ſoll. Dagegen wäre es unnöthig und unveranlaßt, bei dem erſten noch eine Septime, bei dem zweiten eine None zuzufügen.

§. 165.

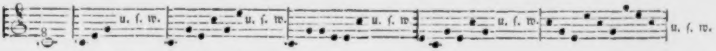
Zweitens können Intervalle verdoppelt und vervielfacht werden; z. B. in dem erſten



der hier ſtehenden Akkorde iſt der Grundton durch ſeine Oktave, im zweiten der Grundton durch ſeine Oktave und die Oktave dieſer Oktave, ſo wie die Quinte durch ihre Oktave verdoppelt.

§. 166.

Drittens endlich können die Akkorde in die melodiſche Form aufgelöſet und daraus melodiſche Figuren gebildet werden, die man ſich als die zerſtreuten, aber zuſammengehörigen Theile eines Akkordes vorſtellt. Dieſe Auflöſung geſchieht auf die mannigfaltigſte Weiſe; es genügt hier an folgenden Beiſpielen.



u. ſ. w.

Das Weitere darüber ſpäter.

Dritte Unterabtheilung.

II. Von der außerordentlichen Tonverbindung.

§. 167.

Mit der Benennung „außerordentliche Tonverbindung" wollen wir hiermit alle, nicht nach den bisherigen Angaben geſtalteten Tonzuſammenſetzungen bezeichnen.

A. Von melodiſchen außerordentlichen Tonverbindungen.

§. 168.

Jeder Tonſatz, mag er nun ein Ganzes für ſich ausmachen, oder nur ein Theil eines größern Ganzen ſein, beruht in einer beſtimmten Tonart.

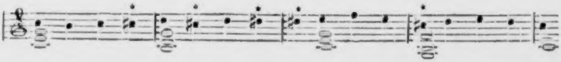
§. 169.

Die Töne derſelben heißen für den hierin verweilenden Tonſatz eigenthümliche oder leitereigne Töne. Z. B. In C-dur ſind c, d, e, f, g, a, h, eigenthümliche Töne.

§. 170.

Auſſer den Tönen, welche in der Tonart eines muſikaliſchen Satzes liegen, können noch alle übrigen als fremde, die nur in Beziehung auf einen eigenthümlichen, leitereignen ſtehen, vorkommen.

Beiſpiele fremder Töne in einem C-dur-Satze ſind die mit * bezeichneten.



§. 171.

In Bezug auf die Harmonie heißen übrigens alle nicht zu ihr gehörigen Töne durchgehende und Wechſel-Töne (Wechſelnoten) je nachdem ſie auf einen leichten oder ſchweren Takttheil (von denen ſpäter §. 274.) fallen. Die drei erſten bezeichneten Noten, h im erſten und f im zweiten Takte in dem Beiſpiele zu §. 170 ſind daher durchgehende, die beiden letzten ſind Wechſelnoten.

B. Von harmoniſchen außerordentlichen Tonverbindungen.

§. 172.

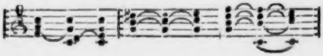
Gleichergeſtalt ſind nun alle Töne, die ſich auf terzenweiſen Akkord-Bau zurückführen laſſen (Akkorde) als eigenthümliche Beſtandtheile der Harmonie anzuſehen und heißen harmonieeigne Töne.

§. 173.

Alle übrigen Töne gelten uns in harmoniſcher Zuſammenſtellung als fremde Beſtandtheile der Harmonie (z. B. die im §. 171 nachgewieſenen durchgehenden und Wechſeltöne) und heißen harmoniefremde Töne.

§. 174.

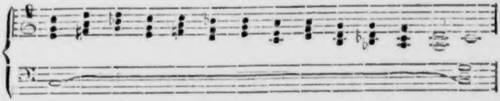
Bisweilen erſcheinen in Harmoniefolgen Töne als Ueberbleibſel aus dem vorangegangenen Akkorde, um dieſen mit dem folgenden enger zu verbinden. Z. B.



dann heißen ſie Vorhalte.

§. 175.

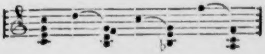
Bisweilen wird ein Ton aus einem Akkorde während mehrer folgenden Akkorde beibehalten, ohne in dieſen berückſichtigt zu werden. Z. B.



Ein ſolcher Satz heißt **Orgelpunkt**.

§. 176.

Bisweilen treten Töne nachfolgender Akkorde früher, als dieſe ſelbſt ein. Z. B.



Dies nennt man Vorausnahme — **Anticipation**.

§. 177.

Der Zweck dieſes ganzen Abſchnittes iſt: in den Stand zu ſetzen, in einem Tonſatze, deſſen Tonart bekannt iſt, alle melodiſchen und harmoniſchen Verhältniſſe, die darin vorkommen, zu erkennen. Ein ſolcher Blick in den melodiſchen und harmoniſchen Bau eines Tonſatzes gewährt nicht nur den Vortheil, daß man leichter dazu gelangt, ihn aus der Notenſchrift zu leſen, ſondern iſt auch unentbehrlich, wenn man ſich vergewiſſern will, den Sinn des Tonſatzes richtig aufgefaßt zu haben (alſo zu einem vollendeten Vortrage) ſo wie beſonders dann, wenn Veränderungen oder Zuſätze zu dem, was der Komponiſt niedergeſchrieben, von Seiten des Sängers nothwendig werden. Zu dieſen Zwecken iſt aber die bloße **Verſtändniß** obiger Lehrſätze nicht genügend, ſondern eine hinlängliche, nur durch Uebung erreichbare Gewandheit in ihrer Anwendung erfoderlich.

Vierter Abſchnitt.

Von der Modulation.

§. 178.

Unter **Modulation** wird einmal die Folge von Akkorden überhaupt, dann aber die Folge von Tonarten, die Bewegung eines Tonſatzes aus einer in andere Tonarten verſtanden. Im letztern Sinne wird der Ausdruck hier angewendet.

A. Von der Ausweichung.

§. 179.

Ein Tonſatz *geht* aus einer gewiſſen Tonart, ſo lange nicht ordentlich gebildete Harmonien mit fremden Tönen eintreten.

Alſo fremde, nicht in der Harmonie beſtehende Töne (man ſehe die Beiſpiele zu §. 170) ſind hier eben ſo wenig von Einfluß, als außerordentliche Harmonien (Beiſpiel §. 173 und 175.)

§. 180.

Er *geht* in eine andere *über*, wenn er ſtatt *der Töne* der erſten die der andern Tonart als weſentlich annimmt. Würden z. B. ſtatt

c d e f g a h,

die Töne

cis d e fis g a h

als weſentliche Töne gebraucht, ſo wäre man aus C-dur nach einem Tone übergangen, in dem fis und cis vorkommen.

Dieſes Uebergehen nennt man *Ausweichung* oder *Uebergang* *)

§. 181.

Der Uebergang kann auch in den Fällen, wo die zu verwechſelnden Tonarten in mehren Tönen verſchieden ſind, mittels *eines einzigen Tones geſchehen, wenn dieſer geeignet iſt, das Vorhandenſein der übrigen beſtimmt vorausſetzen zu laſſen.*

§. 182.

Derjenige Ton, welcher den Uebergang nach einer Tonart anzeigt, heißt der *Leitton* nach dieſer Tonart.

§. 183.

Der Leitton des Durgeſchlechts nach dem Mollgeſchlecht auf derſelben Tonika iſt die kleine, der Leitton des Mollgeſchlechts nach dem Durgeſchlecht auf derſelben Tonika iſt die große Terz der Tonika. Denn die Terz iſt das erſte und vorzüglichſte Intervall) weil es nämlich zur Bildung des erſten Dreiklanges erfoderlich iſt) worin ſich beide Geſchlechte unterſcheiden. Z. B. der Leitton von C-dur nach C-moll iſt es, der von C-moll nach C-dur iſt e.

---

*) Ausweichung und Uebergang von einander zu unterſcheiden und unter dieſem ein vollkommnes Vertauſchen der erſtern Tonart mit der zweiten, und jenem ein einſtweiliges kurzes Verlaſſen, und bald darauf erfolgte Rückkehr zu verſtehen, iſt wenigſtens für die hier zu verfolgenden Zwecke (§. 177) unnöthig.

§. 184.

Der Leitton aus einer Paralleltonart in die andere iſt derjenige Ton, in dem beide von einander abweichen.

Z. B. der Leitton von C-dur nach A-moll iſt gis, von A-moll nach C-dur, g.

§. 185.

Aus einer Durtonart in eine andre leitet überhaupt jeder leiterfremde harmonieeigne Ton und zwar leitet er zu der Tonart, in der er zuerſt als leitereigen vorkommt, wenn man von der vorigen Tonart durch den Quintenzirkel (aufwärts oder abwärts) nach ihr hingeht.

Träte z. B. nach der Tonart C-dur ein gis weſentlich (in ordentlicher Harmonie) ein, ſo würde es der Leitton nach A (dur und moll) ſein; denn wenn man von C aus (durch G- und D-dur) den Quintenzirkel verfolgt, ſo trifft man erſt in A-dur gis an. Träte in A-dur ein f weſentlich ein, ſo würde es der Leitton nach C-dur*) ſein. Denn wenn man von A (rückwärts durch D und G) nach C geht, findet ſich f zuerſt in letzterm.

§. 186.

Da der Widerruf einer Erniedrigung als Erhöhung anzuſehen iſt (§. 58.): ſo erſcheint jede Tonart, die weniger erniedrigte Töne hat, als höhere von der, die deren mehr hat.

So iſt z. B. Es-dur höher als as, B-dur höher als es und man kann ſich die gebräuchlichſten Durtonarten in dieſer Folge von der tiefſten zur höchſten vorſtellen.

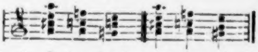
ges, des, as, es, b, f, c, g, d, a, e, h, fis.

§. 187.

Wenn hiermit die Anwendung der obigen Regel verbunden wird, ſo iſt z. B. e in Es-dur der Leitton nach F-dur. Denn wenn man von Es durch B nach F geht, tritt die Erhöhung des es zu e erſt im letzten ein.

---

*) Es könnte allerdings auch der Leitton nach A-moll, der Paralleltonart von C-dur, ſein und es zeigt ſich hier einer der Fälle, in denen entſchieden ausgewichen wird, aber noch nicht beſtimmt werden kann, wohin die Ausweichung bringt. Die Unterſuchung, wohin ſie muthmaßlich führen werde, kann jedoch erſpart und die nächſte Harmonie abgewartet werden, welche die Ausweichung vollendet und entſcheidet. In dieſen beiden Fällen z. B.



die wir uns in einem Satze in A-dur denken, beginnt die Ausweichung mit dem zweiten Akkorde, ohne daß derſelbe zu erkennen gäbe, ob die Modulation nach C-dur oder A-moll führe. Erſt der dritte Akkord entſcheidet im erſten Beiſpiele für C-dur, im zweiten für A-moll.

§. 188.

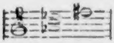
Wenn mehre fremde Töne zugleich harmonieeigen eintreten, ſo iſt derjenige als Leitton anzuſehen, der in der Folge des Quintenzirkels zuletzt erſchienen iſt.

Kämen z. B. in C–dur die fremden Töne cis, fis und aïs in ordentlicher Harmonie vor, ſo würde Letzteres der Leitton ſein. Denn fis iſt ſchon in G, cis ſchon in D vorgekommen; beide können aber nicht Leittöne ſein, da ſie nur nach G und D führen, in dieſen Tonarten aber aïs nicht einheimiſch iſt. Folglich iſt das letztere Leitton.

Erſchiene in einem Tonſatze, der bisher aus F–dur gegangen, ein Akkord es g b des, ſo würde von den beiden fremden Tönen es und des der letztere als Leitton anzuſehen ſein; denn von F ausgehend nach den Tonarten mit mehr erniedrigten Tönen finden wir ſchon in B–dur es, nicht aber des, welches erſt bei As–dur erſcheint.

§. 189.

Wenn fremde, erhöhte und erniedrigte Töne zugleich weſentlich vorkommen, ſo iſt der erhöhte Ton als Leitton anzuſehen, z. B. das fis in dieſem Akkorde,



wenn er etwa in C– oder F–dur einträte. Dieſer Grundſatz rechtfertigt ſich aus §. 186.

B. Von der Einrichtung der Modulation ganzer Tonſtücke.

§. 190.

In der Regel bewegt ſich jedes Tonſtück vorzugweiſe, das heißt in den meiſten und wichtigſten Sätzen in einer beſtimmten Tonart, verläßt dieſe zwar bisweilen, um in eine andere Tonart auszuweichen. kehrt aber gewöhnlich, wenigſtens am Ende, wieder zu jener zurück. Dieſe erſcheint daher mit Recht als Haupt-Tonart und bei der Frage: aus welchem Tone ein Stück gehe, iſt ſie allein — keine von den Tonarten, nach welchen vielleicht ausgewichen wird — gemeint.

§. 191.

Da alle bisherigen Lehrſätze, um die melodiſche und harmoniſche Einrichtung eines Tonſatzes, ja ſogar, um die etwa darin vorkommenden Ausweichungen kenntlich und durchſchaulich zu machen, erfodern, daß die Tonart, in welcher der Satz begonnen, bekannt ſei: ſo iſt es wünſchenswerth, dieſelbe ſo ſchnell wie möglich bei jedem Tonſatze zu erkennen.

§. 192.

Die Vorzeichnung (oder deren Nichtvorhandenſein in C–dur und A–moll) genügt hierzu nicht vollkommen. Denn da jede Vorzeichnung ſtets einer Dur- und einer Moll-Tonart (Parallel-Tonleitern) gemeinſchaftlich iſt: ſo bleibt man bei ihrer alleinigen Beachtung zweifelhaft, welche von den Parallel-Tonarten gemeint ſei.

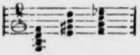
So kann z. B. ein Tonſtück, dem zwei Kreuze (fis und cis) vorgezeichnet ſind, eben ſo wohl aus D-dur, als aus H-moll gehen, ein Tonſtück ohne Vorzeichnung ſowohl C-dur, als A-moll ſein u. ſ. w.

§. 193.

Oft, aber keineswegs immer, wird der erſte große oder kleine Dreiklang, der in einer Kompoſition vorkommt, die Tonart näher beſtimmen. Gewöhnlich iſt ſie die harte oder weiche Tonart, (je nachdem der Dreiklang groß oder klein war) der Tonika, welche zu dem Dreiklange der Grundton war.

§. 194.

Ferner iſt ein Zeichen für die Tonart, abgeſehen vom Tongeſchlechte, in der eine Kompoſition eben ſteht, der *Dominantenakkord*, welcher ſich, ſowol im Dur- als Mollgeſchlechte auf der fünften Stufe über der Tonika und ſonſt nirgends findet. Er beſtimmt alſo den Ton, auf welchem, als einer Tonika, die Tonart des Stückes gebaut iſt. Z. B. die Dominanten-Akkorde



beſtimmen, der erſte: daß der Tonſatz aus C, der zweite: daß er aus A, der dritte: daß er aus B gehe.

§. 195.

Da aber der Dominanten-Akkord in Dur und Moll gleich iſt, z. B. auf der fünften Stufe in C-dur ſowol, als in C-moll kein anderer Septimen-Akkord möglich iſt, als g, h, d, f: ſo iſt durch den Dominanten-Akkord nicht das Tongeſchlecht auſſer Zweifel geſetzt.

§. 196.

Größere Beſtimmtheit giebt er in Verbindung mit dem nächſten nachfolgenden großen oder kleinen Dreiklang (§. 193.) Doch iſt auch aus dieſer Verbindung nicht mit voller Gewißheit auf die Haupttonart zu ſchließen. Die erſte Symphonie von Beethoven z. B. beginnt mit dem Dominanten-Akkorde von F, läßt ſogar demſelben unmittelbar den großen Dreiklang auf f folgen, verläßt aber das ſolchergeſtalt feſt ergriffene F-dur wieder, um ſich in C-dur, als der Haupttonart, niederzulaſſen.

§. 197.

Ein vielleicht allgemeiner zutreffendes Zeichen iſt der letzte Akkord eines Stückes — vorausgeſetzt, daß dieſes nicht aus irgend einer Abſicht des Komponiſten als unterbrochen, unvollendet ſchließt. Der letzte Akkord zeigt bei den meiſten Tonſtücken die Haupttonart und die gewöhnlichſte Ausnahme iſt nur, daß bisweilen (beſonders ältere) Kompoſitionen mit einem großen Dreiklange ſchließen, wenn gleich ſie ſich im Mollgeſchlechte bewegt hatten, mithin ein Schluß auf dem kleinen Dreiklange zu erwarten geweſen wäre.

§. 198.

Das ſicherſte Verfahren iſt: zwar alle bisher (§. 192 bis 197) eingeführten Anzeichen als Vermuthungsgründe einſtweilen gelten zu laſſen, am ſorgfältigſten aber den oben (§. 179 u. f.) aufgeſtellten Sätzen durch jeden Theil des Tonſatzes zu folgen.

Anhang.

§. 199.

Alle bisher vorgetragenen Sätze nochmals an Beiſpielen zu erläutern, ſollen einige ſpäter zu anderm Zwecke angeführte Tonſtücke nach ihnen zergliedert werden.

§. 200.

Das Fragment aus dem Recitative aus Don Juan von Mozart.

(Im dritten Buche.)

(Es wird dabei der mozartſchen Singſtimme, der zur zweit gedruckten, gefolgt.)

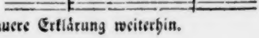
Der erſte Akkord dieſes Recitativs*) iſt der kleine Dreiklang auf Es — mit einer Verlegung der Terz, die in der natürlichen Lage der Töne zunächſt dem Grundtone hätte ſtehen müſſen. Dieſer Akkord, der bis zum vierten Takte**) beibehalten wird, zeigt, daß in den drei erſten Takten des Recitativs Es-moll vorherrſchende Tonart iſt. Die zweite und letzte Note im zweiten, ſo wie die fünfte und letzte Note im dritten Takte der Singſtimme ſind durchgehende Noten.

Die Töne ges und b werden bei dem Eintritte des vierten Taktes in der Begleitung enharmoniſch in fis und aïs verwandelt, während die Singſtimme, um nicht durch den ſeltſam ſcheinenden Schritt von as zu aïs den Sänger zu befremden und irre zu leiten, noch b beibehält, gleich darauf aber ebenfalls in aïs umſetzt.

---

*) Was Recitativ ſei, davon im dritten Buche. Hier iſt keine nähere Erklärung nothwendig.

**) Einſtweilen denke man ſich unter Takt hier den Inbegriff der Noten, die zwiſchen zwei ſenkrechten Strichen — Taktſtrichen —



enthalten ſind. Eine genauere Erklärung weiterhin.

Die Töne cis, aïs, e, fis, — auf terzenweiſe Ordnung zurückgeführt, geben den Septimen-Akkord fis, aïs, cis, e und zwar in einer Verſetzung, in der die bisherige Quinte tiefſter Ton geworden — mithin als Terz-Quarten-Akkord. Der Grund-Akkord mit großer Terz und Quinte und kleiner Septime ſtellt ſich als Dominanten-Akkord dar.

Alle ſeine Töne ſind in dem vorherigen Es-moll fremd geweſen. Schreitet man von dieſer Tonart durch den Quintenzirkel nach den Tonarten mit Erhöhungszeichen, ſo findet ſich ſchon in F-dur e, in G-dur fis, in D-dur cis — aber erſt in H-dur aïs. Dieſer Ton iſt alſo unter allen der Leitton und zwar nach H.

Da aber der Dominanten-Akkord dem Dur- und Mollgeſchlechte auf derſelben Tonika gemeinſchaftlich iſt, ſo entſcheidet der vorliegende noch nicht, ob die Ausweichung aus Es-moll nach H-dur oder nach H-moll führen wird. Erſt im ſiebenten Takte folgt der kleine Dreiklang auf H, mithin der entſcheidende Eintritt von H-moll.

Der fünfte und letzte Ton im vierten, ſo wie der vierte und letzte Ton im ſechſten Takte der Singſtimme, ſind durchgehende, der vorletzte Ton aber im fünften Takte iſt eine Wechſelnote.

Im ſiebenten Takte findet ſich ein unvollſtändiger Akkord h d, dem die Quinte fehlt. Da die vorhergegangene Tonart H geweſen, ſo liegt es am nächſten, die Quinte für den neuen Akkord aus dieſer mit fis zu ergänzen. Hiernach durfte oben mit Recht geſagt werden, daß der kleine Dreiklang auf H folge (und nicht etwa der verminderte h d f). Dieſe Ergänzung rechtfertigt ſich auch in demſelben Takte durch das von der Singſtimme angegebene fis und durch den im achten Takte eintretenden vollſtändigen kleinen Dreiklang auf h.

Im neunten Takte erſcheint ein Akkord a, d, fis, c, oder auf terzenweiſen Bau zurückgeführt, d, fis, a, c. Dieſer Akkord erſcheint nicht blos verſetzt, indem der Grundton aufgehört hat, tiefſter Ton zu ſein und die Quinte es geworden iſt (mithin Terz-Quarten-Akkord) ſondern auch verlegt — nämlich das c, welches zunächſt dem tiefſten Tone, a, ſtehen ſollte, zu oberſt. Im zehnten Takte erſcheint dieſer Akkord in urſprünglicher Lage des Grundtons, mithin als Septimen-Akkord.

In dem vorher herrſchend geweſenen H-moll trat c als fremder und zwar erniedrigter Ton (von cis) ein. Wenn man im Quintenzirkel von H-dur nach den niedrigern Tonarten herabſteigt, findet ſich c zuerſt in G-dur. Es iſt alſo hier der Leitton nach G und in der That iſt der Akkord — mit großer Terz und Quinte und kleiner Septime — der Dominanten-Akkord von G-dur oder Moll. Welches von beiden Tongeſchlechtern hier gemeint ſei, entſcheidet der elfte Takt, von dem bis zu Ende des Fragments der große Dreiklang auf G, mithin G-dur herrſcht. Uebrigens ſind der zweite Ton der Singſtimme im achten, und die letzten Töne im zehnten, elften und zwölften Takte durchgehende Noten, der vorletzte im neunten eine Wechſelnote.

§. 203.

(Das erſte Fragment aus Reichardts Fuge.)

(Im dritten Buche.)

Die Vorzeichnung deutet auf D-dur oder H-moll, die erſten Töne des Baſſes, D, laſſen auf den großen Dreiklang auf d, und dieſer als Anfangs-Akkord läßt wiederum, in Verbindung mit der Vorzeichnung auf D-dur als Haupt-Tonart ſchließen und dieſe iſt es denn auch. Zu Ende des fünften Taktes tritt der Tenor mit a zu dem vom Baſſe angegebenen g. Verſetzt man beide Töne, ſo ſtellen ſie eine Septime dar, die ſich nur zu einem Septimen-Akkorde und zwar aus der vorgezeichneten Tonleiter zu dem Dominanten-Akkorde a, cis, e, g von D-dur ergänzen läßt.

Man könnte verſucht ſein, in den erſten Tönen des ſechſten Taktes den kleinen Dreiklang auf fis zu erkennen, da dieſer Ton in der tiefſten Stimme als Grundton erſcheint. Aber der zweite Ton der Baßſtimme, d, giebt den wahren Grundton und damit den großen Dreiklang auf d zu erkennen.

Der dritte Baßton iſt ein durchgehender.

Die letzten Töne beider Stimmen gis, h, werden durch die hinzuzufügende Quinte d zu einem verminderten Dreiklange. Gis iſt in der bisher herrſchend geweſenen Tonart D-dur fremd und leitet nach A-dur oder Moll.

Schon der folgende Akkord a, cis, (mit e zu ergänzen) hebt dieſe Ungewißheit und vollendet die Ausweichung nach A-dur. Allein der zweite Ton der Baßſtimme, g, bildet aus dieſem Dreiklange einen Sekunden-Akkord des Dominanten-Akkordes von D und führt in dieſe Tonart zurück. Daß aber die Modulation nicht nach D-moll, ſondern nach D-dur gehe, zeigen die erſten Töne beider Stimmen im achten Takte, fis, d, die durch a zu dem Sexten-Akkorde des großen Dreiklanges auf d: d, fis, a zu ergänzen ſind.

Der Verfolg dieſer Zergliederung kann erſpart werden. Zu Anfange des elften Taktes zeigt ſich der erſte Verhalt. Von dem letzten Akkorde des vorigen Dreiklangs bleibt zu dem a, d der obern Stimmen g liegen und tritt erſt in der beſtimmten vierten Note nach fis, um den Sexten-Akkord fis, a, d zu vollenden.

§. 204.

In dergleichen Zergliederungen muß der Sänger ſich ſo lange üben, bis er die melodiſche, harmoniſche und modulatoriſche Einrichtung eines jeden Tonſatzes geläufig und ſicher erkennen mag.

Die obige Erklärungsweiſe iſt übrigens keineswegs die einzig mögliche — vielleicht aber die einzige, welche nicht mehr Vorkenntniſſe nöthig macht, als hier nach dem Bedürfniſſe des Sängers ermeſſen worden ſind. Sollten ſich daher bei den Verſuchen in der Zergliederung von Tonſätzen bisweilen mehre Arten der Erklärung darbieten, ſo darf dies den Anfänger nicht irren.

Zweite Abtheilung.

Klanglehre.

Erſter Abſchnitt.

Sätze aus der allgemeinen Klanglehre.

§. 205.

Eine vollſtändige Klanglehre kann noch nicht gegeben werden, da das Weſen des Klanges noch zu wenig erkannt iſt. Auch genügen hier folgende Wahrnehmungen.

§. 206.

Zuvörderſt iſt an jedem Schalle Stärke und Schwäche in ihren verſchiedenen Abſtufungen bemerkbar, abhängig von dem Grade mechaniſcher Gewalt, die den Schall veranlaßt und dem Grade des Widerſtandes, den der tönende Gegenſtand jener zu leiſten vermag.

§. 207.

Als Bezeichnungen der verſchiedenen Grade der Stärke dienen;

pp. (auch wohl ppp.) pianissimo, ſehr leiſe,
s. v. sotto voce, mit leiſer Stimme,
p. piano, leiſe,
m. v. mezza voce, mit halber (halblauter) Stimme,
po. poco — und
pf. poco forte, etwas ſtark, auch
mf. mezzo forte, halb ſtark,
f. forte, ſtark,

più forte, ſtärker,

ff., auch fff., fortissimo, ſehr ſtark.

cr. cres. crescendo — auch das Zeichen

<

ſtärker werdend, in Stärke zunehmend,

poco à poco cr., nach und nach zunehmend,

decres. decrescendo, oder

dim., diminuendo, oder das Zeichen

>

abnehmend, ſchwächer werdend.

sf. sforzato oder

rf. rfz. rinf. rinforzato auch das Zeichen

> oder ∧ (über dem Notenkopfe.)

verſtärkt; bezieht ſich nur auf den einen Ton, bei dem es angezeichnet, die übrigen Bezeichnungen auf die ganze Stelle, bis zu einer andern Bezeichnung.

§. 208.

Nächſt der Stärke und Schwäche, nehmen wir an dem Klange die (mit jenen nicht durchaus identiſchen) Eigenſchaften der Fülle und Schärfe und die ihnen entgegengeſetzten (den Mangel an Fülle und Schärfe) wahr. Ein voller Klang giebt das Gefühl, eines in einer gewiſſen Ausdehnung — mit Maſſe auf und einwirkenden Gegenſtandes. Ein ſcharfer (ſpitzer) Klang durchdringt uns mit dem Gefühl eines auf einen Punkt zuſammengedrängt wirkenden Gegenſtandes.

Vollen Klang meſſen wir z. B. der Klarinette und dem Horne, ſcharfen oder ſpitzen Klang der Trompete und der Oboe bei.

§. 209.

Unterſchieden iſt davon die Klarheit und Bedecktheit des Klanges, obwohl jene ſich oft mit der Schärfe, dieſe mit der Fülle zu vergeſellſchaften pflegt.

Bedeckt nennen wir den Klang, bei dem wir empfinden, daß irgend etwas die freie Bewegung des klingenden Körpers hemmt und motivirt; klar oder hell heißen die Klänge, bei denen dies nicht der Fall iſt.

Hellen Klang z. B. hat im Allgemeinen die Flöte (beſonders in höhern Tönen) und Trompete, auch die gut organiſirte Knabenſtimme; bedeckt nenne ich dagegen die Töne der Klarinette*) Oboe, des Fagotts und Hornes, auch meiſt die Frauenſtimme.

---

*) Außer in den hohen Tönen, die bei vorzüglichen Klarinettiſten bisweilen den Flötentönen ähnlich werden.

§. 210.

§. 210.

Oft, aber nicht immer, ſind die Eigenſchaften der Schärfe und Helligkeit mit der Höhe der Töne, die der Fülle und Bedecktheit mit der Tiefe der Töne vergeſellſchaftet. Es giebt Glocken, die mit tiefem Tone einen hellen Klang verbinden; derſelbe Ton wird auf der Klarinette als voll, auf der Oboe als ſcharf, auf der Flöte als hell empfunden werden.

§. 211.

Eine beſondere Eigenſchaft manches Klanges iſt noch die des *Wiederhalls*, vermöge welcher das Enden deſſelben gleich wie ein Wiederhall (Echo) oder *Nachhall*, alſo wie ein zweiter aus dem erſten in der Luft erzeugter Klang empfunden wird. Glas- und Metall-Glocken zeigen dieſe Eigenſchaft am ſtärkſten, und daher nennt man die Klangeigenſchaft *Metall*, die Klangart *Metallklang*; Töne, die mit dieſer Eigenſchaft, durch menſchliche Stimme, auf einem Blas- oder Saiteninſtrumente hervorgebracht werden, *Glockentöne*.

§. 212.

Wenn die Wirkungen zweier klingenden Körper zuſammentreffen, und die des einen vorherrſchend von uns bemerkt wird, ſo bezeichnen wir den Klang deſſelben als *Hauptklang*, den des andern als *Beiklang*. Ein Beiſpiel giebt die Sprache, in der ſich der Laut als Beiklang zu dem Hauptklange der Stimme geſellt. Daß hier der Laut Beiklang und der Stimmklang Hauptklang genannt wird, rechtfertigt ſich wenigſtens aus muſikaliſchem Geſichtspunkte.

Oefters, aber wol nicht immer, rührt die Bedecktheit des Klanges von der Zumiſchung von Beiklängen her; dies ſcheint bei der Oboe und dem Fagott der Fall zu ſein, in deren Erklingen das Blättchen (im Mundſtücke) einen Beiklang bewirken mag.

Zweiter Abſchnitt.

Ueberſicht der Klangwerkzeuge.

§. 213.

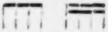
Die Klang- und Tonwerkzeuge, aus denen unſer Orcheſter zuſammengeſetzt zu ſein pflegt, ſind:

I. Saiteninſtrumente.

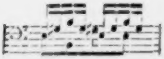
1) Die *Violine*, deren Noten unter dem G-Schlüſſel geſchrieben werden.
2) Die *Viole* (*Bratſche*) deren Noten unter dem Alt-Schlüſſel geſchrieben werden.
3) Das *Violoncell*, meiſt mit dem F, für höhere Stellen auch mit dem Tenor- und G-Schlüſſel,

4) Der **Baß**, ſtets mit dem F-Schlüſſel vorgezeichnet. Seine Töne erklingen um eine Oktave tiefer als ſie geſchrieben werden, alſo c wie C.

Baß und Violoncell, da ſie meiſt mit einander verbunden bleiben, werden faſt überall, beſonders in den ältern Kompoſitionen, auf eine Zeile geſchrieben. Soll bei dieſer Schreibart dennoch eine Abweichung der Inſtrumente anzudeuten ſein, ſo werden die Noten für das Violoncell auf-, die für den Baß abwärts geſtrichen; die eigentliche Bedeutung der hier den Notenköpfen zugefügten Striche

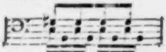


wird weiterhin angegeben. Z. B.



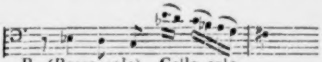
oder es wird mit Worten angezeigt. Z. B.

Basso.



V. C. (Violoncello, auch bloß C, Cello, Celli.)

Dies geſchieht auch, wenn eins von beiden Inſtrumenten ſchweigen ſoll, z. B.



B. (Basso solo) Cello solo.

ohne daß dieſes Schweigen durch Pauſen (von denen weiterhin) noch beſonders bemerkt werden müßte.

Erwähnung verdienen noch

5) Das **Klavier** und **Fortepiano**, welches, wie

6) Die **Harfe**, für die hohen Töne den G-, in ältern Kompoſitionen bisweilen den Diskant- und für die tiefen den F-Schlüſſel zu erhalten pflegt.

7) Die Guitarre, deren Töne (nach dem G-Schlüſſel aufgezeichnet) um eine Oktave tiefer erklingen, als ſie geſchrieben werden, alſo $\overline{\overline{c}}$ wie $\overline{c}$.

II. Blasinſtrumente.

A. **Rohrinſtrumente**, ſolche Blasinſtrumente nämlich, deren Rohr (Körper) von Holz verfertigt iſt.

1) Die **Flöte**, deren Noten im G-Schlüſſel geſchrieben werden.

2) Die **Pikkolflöte**, eben ſo vorgezeichnet, allein eine Oktave höher erklingend, alſo $\bar{\bar{c}}$ wie $\bar{\bar{\bar{c}}}$

3) Die **Oboe**, mit dem G-Schlüſſel vorgezeichnet.

4) Die **Klarinette**, eben ſo vorgezeichnet.

Es giebt mehre Arten Klarinetten:

a) Die A-Klarinette, deren Töne eine kleine Terz tiefer, alſo $\bar{\bar{c}}$ wie $\bar{a}$,

b) Die B-Klarinette, deren Töne einen ganzen Ton tiefer, alſo $\bar{\bar{c}}$ wie $\bar{b}$,

c) Die C-Klarinette, deren Töne, wie ſie geſchrieben werden, erklingen.

d) Die D-Klarinette, (ſelten) deren Töne einen ganzen Ton höher, alſo $\bar{c}$ wie $\bar{d}$,

e) Die Es-Klarinette, (ſelten) deren Töne eine kleine Terz höher erklingen, alſo $\bar{c}$ wie $\overline{es}$,

f) Die F-Klarinette, deren Töne eine große Quarte höher erklingen, alſo $\bar{c}$ wie $\bar{f}$.

5) Das **Baſſethorn**, deſſen Töne (faſt immer unter der Vorzeichnung des G-Schlüſſels geſchrieben) um eine große Quinte tiefer erklingen, als ſie geſchrieben werden, alſo $\bar{\bar{c}}$ wie $\bar{f}$.

6) Das **Fagott**, mit dem F-, in höhern Stellen mit dem Tenor-Schlüſſel vorgezeichnet.

7) Das **Kontrafagott** und

8) Das **Baßhorn**, ſo wie

9) Der **Serpent**, mit dem F-Schlüſſel vorgezeichnet, leztere drei eine Oktave tiefer erklingend, als die Noten geſchrieben ſind, alſo c wie C.

B. **Blechinſtrumente**, nämlich Blasinſtrumente, deren Röhre (Körper) von Metall verfertigt ſind.

1) Die **Trompete** (Clarino, Tromba) im G-Schlüſſel geſchrieben.

Es giebt mehre Arten.

a) A-Trompeten, die um eine kleine Terz tiefer erklingen, alſo $\bar{\bar{c}}$ wie $\bar{a}$.

b) B-Trompeten, die um einen ganzen Ton tiefer erklingen, alſo $\bar{\bar{c}}$ wie $\bar{b}$.

c) C-Trompeten, bei denen der Ton erklingt, wie er geſchrieben wird.

d) D-Trompeten, die einen ganzen Ton höher erklingen, alſo $\bar{c}$ wie $\bar{d}$.

e) Es-Trompeten, die eine kleine Terz höher erklingen, alſo $\bar{c}$ wie $\overline{es}$.

f) E-Trompeten, die eine große Terz höher erklingen, alſo $\bar{c}$ wie $\bar{e}$

g) F-Trompeten, die eine große Quarte höher erklingen, als die Noten geſchrieben werden, alſo c̄ wie f̄.

2) Das Horn (Corno) mit dem G-, für die tiefſten Töne mit dem F-Schlüſſel vorgezeichnet. Die mit dem G-Schlüſſel vorgeſchriebenen Horn-Töne ertönen eine Oktave tiefer, als ſie geſchrieben werden.

Uebrigens giebt es mehre Arten.

a) Das tiefe B-Horn, deſſen Töne noch um einen ganzen Ton tiefer erklingen. c̿ welches auf dem Horne ſchon ohnehin als c̄ erklingen würde, erſcheint alſo als b.

b) Das C-Horn, welches c̿ als c̄ erklingen läßt.

c) Das D-Horn, bei dem zwar c̿ ſich zu d̿ erhöht, dann aber um eine Oktave tiefer erklingt, alſo c̿ wie d̄.

d) Das Es-Horn, wo c als es gedacht wird, dann aber eine Oktave tiefer erklingt, alſo c̿ wie ēs.

e) Das E-Horn, wo c̿ für e̿ gilt, aber eine Oktave tiefer, als ē erklingt.

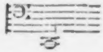
f) Das F-Horn, wo c̿ für f̿ gilt, aber eine Oktave tiefer, als f̄ erklingt.

g) Das G-Horn, wo c̿ für g̿ gilt, aber eine Oktave tiefer, als ḡ ertönt.

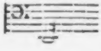
h) Das A-Horn, wo c̿ für a̿ gilt, aber eine Oktave tiefer, als ā ertönt.

i) Das hohe B-Horn, wo c̿ für b̿ gilt, aber eine Oktave tiefer, als b̄ ertönt.

Die unter dem F-Schlüſſel geſchriebenen Noten bezeichnen nicht eine Oktave tiefere Töne, ſondern z. B. dieſe Note



auf dem C-Horne das große C, wie auf dem Pianoforte, auf dem D-Horne das große D



u. ſ. w.

3) Die Poſaune (trombone), deren drei Arten:

a) die Alt-Poſaune, im Alt-Schlüſſel.

b) die Tenor-Poſaune im Tenor-Schlüſſel,
c) die Baß-Poſaune im F-Schlüſſel geſchrieben wird.

III. Schlaginſtrumente,

unter denen die **Pauken** (timpani) allein hier Erwähnung verdienen. Sie können in beliebige Töne (ſo weit ihr Umfang erlaubt) geſtimmt werden. Ihre Stimme wird, wie die der Hörner und Trompeten, als Tonreihe von C-dur geſchrieben und voran bemerkt, in welche Tonreihe ſie zu übertragen ſein ſoll. Z. B. in D-Pauken erklingt die Note c als d, g als a u. ſ. w.

Die übrigen Schlaginſtrumente haben keinen beſtimmten Ton.

§. 214.

Die Zuſammenſtellung aller Sing- und Inſtrumentſtimmen auf Einem Blatte in beſondern, aber zuſammen zu leſenden Stimmen übereinander, heißt **Partitur**.

§. 215.

Es iſt rathſam, daß auch der Sänger ſich übe, eine Partitur ſchnell und ſicher zu überblicken, nicht blos die etwa von ihm daraus zu ſingende Partie, ſondern auch alle übrigen Geſang- und Inſtrumentalpartien, wenigſtens im Allgemeinen ins Auge zu faſſen.

§. 216.

Nothwendig iſt es auch für den Sänger, der mit Begleitung des Orcheſters ſingen will, ſich mit dem Karakter, dem eigenthümlichen Klange und der Kraft der ſämmtlichen Inſtrumente bekannt zu machen, auch die Wirkung möglichſt genau kennen zu lernen, die durch die verſchiedenen Zuſammenſtellungen der Inſtrumente erreicht wird, da alles dies bei dem Geſange mit Orcheſter erwogen werden muß.

Dritte Abtheilung.

Rythmik.

Vorbegriffe.

§. 217.

Was Rythmus ſei, iſt §. 9 geſagt.

§. 218.

Die Lehre vom Rythmus heißt Rythmik.

§. 219.

Die Rythmik hat zwei Ordnungen der Tonfolge zu beobachten.

§. 220.

Die erſte iſt die der gleichgeltenden Töne, in welcher ein Ton ſo lange Zeit, als der andere angehalten, auf ihm verweilt wird.

§. 221.

Die zweite iſt die der nicht gleichgeltenden Töne, derer nämlich, die nicht gleich lange Zeit gehalten werden.

Erſter Abſchnitt.

Rythmik der gleichgeltenden Töne.

A. Einfache Ordnungen.

§. 222.

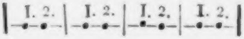
Um eine Tonreihe ſelbſt bei größerer Ausdehnung möglichſt überſichtlich und faßlich zu machen, zerlegt man ſie in mehre gleiche Abſchnitte

§. 223.

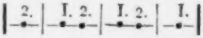
Die einfachſte und urſprüngliche Theilung erfolgt in Abſchnitte von zwei oder von drei Tönen, und heißt hiernach zwei- oder dreitheilige Takt-Ordnung.

§. 224.

In der zweitheiligen Ordnung wird die Tonreihe in je zwei und zwei Töne getheilt und die Eintheilung entweder bei dem erſten Tone, alſo mit einem vollſtändigen Abſchnitte:



oder bei dem zweiten Tone eines Abſchnittes

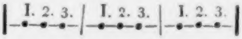


alſo mit einem nicht vollſtändigen Abſchnitte begonnen. Im letztern Falle ſtellt ſich der beginnende Ton als ein zweiter in einer unvollſtändigen Abtheilung dar, in einer Abtheilung, deren erſtes Glied der letzte Ton im Satze ſein wird.

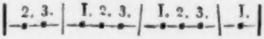
§. 225.

In der dreitheiligen Ordnung zerfällt die Tonreihe in Abtheilungen von je drei Tönen.

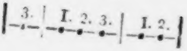
Dieſe Eintheilung kann entweder bei dem erſten,



oder bei dem zweiten,



oder bei dem dritten Tone



begonnen werden.

§. 226.

Dieſe beiden Ordnungen heißen einfache.

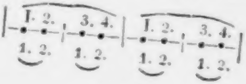
B. Zuſammengeſetzte Ordnungen.

§. 227.

Durch Zuſammenziehung zweier oder mehrer Abtheilungen aus einfachen Ordnungen entſtehen größere Ordnungen, die zuſammengeſetzte heißen.

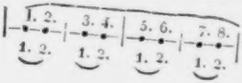
§. 228.

Durch Zuſammenziehung zweier zweitheiliger entſteht eine viertheilige Ordnung


1. 2.
3. 4.
1. 2.
3. 4.
1. 2.
1. 2.
1. 2.
1. 2.

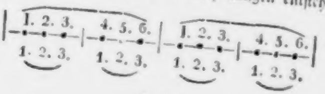
§. 229.

Durch Zuſammenziehung vier zweitheiliger Abtheilungen entſteht eine achttheilige Ordnung.


1. 2.
3. 4.
5. 6.
7. 8.
1. 2.
1. 2.
1. 2.
1. 2.

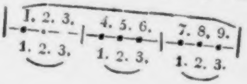
§. 230.

Durch Zuſammenziehung zwei dreitheiliger Abtheilungen entſteht eine ſechstheilige Ordnung.


1. 2. 3.
4. 5. 6.
1. 2. 3.
4. 5. 6.
1. 2. 3.
1. 2. 3.
1. 2. 3.
1. 2. 3.

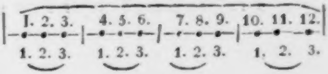
§. 231.

Durch Zuſammenziehung drei dreitheiliger Abtheilungen entſteht eine neuntheilige Ordnung.


1. 2. 3.
4. 5. 6.
7. 8. 9.
1. 2. 3.
1. 2. 3.
1. 2. 3.

§. 232.

Durch Zuſammenziehung vier dreitheiliger Abtheilungen entſteht eine zwölftheilige Ordnung



§. 233.

Auch die zuſammengeſetzten Ordnungen können bei dem zweiten, dritten, vierten Tone u. ſ. f. begonnen werden. (§. 224. 225.)

§. 234.

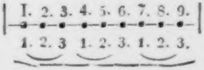
Jeder erſte Ton einer Abtheilung iſt der Regel nach als der hauptſächlichſte in derſelben anzuſehen.

§. 235.

Bei zuſammengeſetzten Ordnungen theilen ſich die Töne nach dreifachem Range.

Die erſte kommt den erſten Tönen in jeder Abtheilung zu. Den zweiten nehmen diejenigen ein, welche nach der einfachen Ordnung, aus denen die zuſammengeſetzte gebildet werden, die erſten in den Abtheilungen waren.

In der neuntheiligen Ordnung z. B.,



die aus drei dreitheiligen Abtheilungen zuſammen geſetzt iſt, nimmt der erſte Ton den erſten, der vierte und ſiebente Ton aber, welche bei der dreitheiligen Ordnung erſte Töne waren, den zweiten Rang ein.

Alle übrigen Töne ſtehen im letzten Range.

§. 236.

Abgeſehen von der Wichtigkeit, die dem oder jenem Tone im Zuſammenhange eines Tonſatzes aus andern Gründen beigelegt werden kann, zeichnet unſre Empfindung aus dem, wenn auch nicht jederzeit zu klarem Bewußtſein gelangten, im §. 222 angeführten Grunde ſich jeden wichtigern (§. 235) und wichtigſten Ton, entweder durch verhältnißmäßige größere Stärke, oder durch ein kaum merkliches längeres Verweilen, oder wenigſtens durch das Bewußtſein ſeiner Wichtigkeit — aus. Dieſe, bei einem ſtärkere, bei dem andern ſchwächere, bei jedem vernünftigen Menſchen aber vorausſetzlich vorhandene*) Empfindung heißt Taktgefühl.

---

*) Es wird ſelbſt in den Subjekten (wenn gleich vielleicht in geringerm Grade) vorhanden ſein, denen alle übrigen Anlagen zur Muſik fehlen. Die Klage der Muſiklehrer, daß dem oder jenem

Zweiter Abſchnitt.

Rythmik der nicht gleichgeltenden Töne.

§. 237.

Nicht jederzeit folgen die Töne einander in gleicher Zeitdauer, ſondern ſie werden bald länger bald kürzer gehalten, bald ſchneller bald langſamer nach einander angegeben.

Ein Grundmaaß für die Haltung der Töne giebt es nicht; es bleibt unbeſtimmt, wieviel Sekunden der und jener gehalten werden muß und es wird nur beſtimmt, um wieviel länger oder kürzer ein Ton als der andere zu halten iſt.

§. 238.

Die Töne theilen ſich aus dieſem Grunde nach beſtimmten Verhältniſſen in längere und kürzere, das heißt in länger oder kürzer gehaltene. Die Zeitlänge, welche ein Ton in Vergleich zu andern gehalten werden muß, heißt ſein Werth, oder ſeine Geltung.

§. 239.

Die Eintheilung der Töne in längere und kürzere erfolgt ordentlicher Weiſe nach zweitheiliger und dreitheiliger Zerlegung.

A. Zweitheilige Zerlegung.

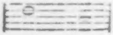
§. 240.

Nach zweitheiliger Zerlegung wird jeder Ton der Dauer nach in zwei getheilt, die zuſammen genommen ſo lange, als er allein, jeder alſo halb ſo lange gehalten werden.

§. 241.

Bei dieſer Eintheilung der Töne wird von einem, den man als ganzen annimmt, ausgegangen.

Die Note eines ganzen Tones hat einen hohlen Kopf.

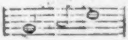


Kinde das Taktgefühl ganz fehle, beweiſet nur ihre Unluſt, es durch jedes Mittel zu ſtärken, oder die Unfähigkeit, zweckliche Mittel zu ergreifen. Das Vorzählen des Taktes von Seiten des Lehrers und das Lautzählen laſſen — thut es nicht immer allein. Beſonders bei Schülern in vorgerücktem Alter wird mangelndes, das heißt, unausgebildetes Taktgefühl geſtärkt, wenn man ihnen die Taktordnung und die Gründe ihrer Einführung vollkommen begreiflich darſtellt und jene ſelbſt konſtruiren läßt.

§. 242.

Ein ganzer Ton hat zwei halbe.

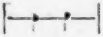
Die Note eines halben Tones hat einen hohlen Kopf und einen Hals (Strich) daran.



§. 243.

Ein halber Ton hat zwei Viertel.

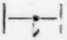
Die Note eines Viertels hat einen vollen Kopf mit einem Halſe.



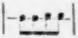
§. 244.

Ein Viertel hat zwei Achtel.

Die Note eines Achtels hat einen vollen Kopf mit einem Halſe und an dieſem eine Fahne (Querſtrich)

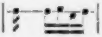


die bei mehren einander folgenden Achtel-Noten zuſammengezogen wird.



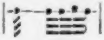
§. 245.

Ein Achtel hat zwei Sechszehntheile, die mit zwei Fahnen,



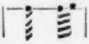
§. 246.

Ein Sechszehntheil hat zwei Zweiunddreißigtheile, die mit drei Fahnen,



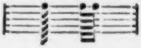
§. 247.

Ein Zweiunddreißigtheil hat zwei Vierundſechzigtheile, die mit vier Fahnen,



§. 248.

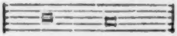
Ein Vierundſechzigtheil hat zwei Einhundertachtundzwanzigtheile, die mit fünf Fahnen,



bezeichnet werden.

§. 249.

Das Bedürfniß, noch längere Töne zu haben, als ganze, hat Noten von dieſer Geſtalt



eingeführt, deren jede ſo viel, wie zwei ganze gilt *)

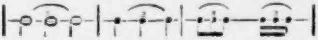
B. Dreitheilige Zerlegung.

§. 250.

Nach dreitheiliger Zerlegung hat eine ganze Note drei halbe, eine halbe drei Viertel u. ſ. f.

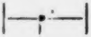
§. 251.

Wie hier die Namen halbe (ſtatt Drittel) Viertel (ſtatt Sechstel) u. ſ. f. uneigentlich beibehalten ſind, ſo hat man auch zur Bezeichnung der dreitheilig zerlegten Noten die bei der zweitheiligen Zerlegung gültigen Zeichen beibehalten und ſetzt nur über je drei Noten die Ziffer 3 (bisweilen auch diesnicht.) Eine Gruppe von drei nach dieſer Theilung zuſammengehörigen Noten heißt Triole.



§. 252.

Die Geltung jeder Note wird um die Hälfte vermehrt, wenn man einen Punkt hinter ſie ſetzt. Z. B. ein Viertel mit einem Punkte



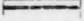
gilt drei Achtel. Dies iſt alſo ein zweites Mittel, dreitheilige Noten zu erſetzen.

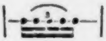
C. Auſſerordentliche Eintheilungs- und Zerlegungsarten.

§. 253.

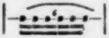
Durch Verdoppelung oder Vermiſchung dieſer Grundeintheilungsarten entſtehen Gruppen von 5 Tönen ſtatt 4, Quintolen

---

*) In älterer Muſik haben dieſe Noten oft nur unbeſtimmte, allenfalls durch ihre Länge angezeigte Geltung. Urſprünglich galt eine ſehr lange Note dieſer Geſtalt  (maxima) 32 Viertel, eine kleinere mit einem Halſe (longa) halb ſo viel, die oben angeführte (brevis) die Hälfte der longa.



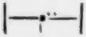
von 6 Tönen ſtatt vier — Sextolen*) —



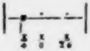
von 7, 9, 10, 11, 13 Tönen ſtatt 4 oder 8 und ſo fort, die alle eben ſo, mit den Ziffern 7, 9, 10 u. ſ. w. bezeichnet werden.

§. 254.

Ein zweiter Punkt hinter dem erſten gilt wiederum deſſen Hälfte. Ein Viertel alſo mit 2 Punkten

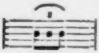


gilt drei Achtel und ein Sechszehntheil, nämlich,

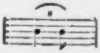


§. 255.

Zwei oder mehre Töne aus einer dieſer Eintheilungen können zuſammengezogen werden und z. B. eine Achteltriole



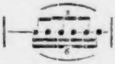
ſich in dieſer Weiſe



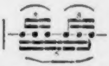
darſtellen.

---

*) Die Sextole wird von den meiſten Theoretikern als eine zergliederte Triole, nämlich



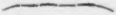
angeſehen. Hiernach müßte ihr erſter und nächſt dieſem ihr dritter und fünfter Ton Nachdruck erhalten. In den meiſten neuern Kompoſitionen wird ſie jedoch gleich einer Zuſammenſetzung zweier Triolen, nämlich ſo



behandelt und vorzugsweiſe ihr erſter, dann aber der vierte Ton accentuirt. Hieraus rechtfertigt ſich obige Erklärung.

§. 256.

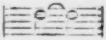
Um einem Tone beliebig lange Geltung zu geben, ſchreibt man ſeine Note, ſo oft es nöthig, hintereinander und verbindet ſie mit dem Bindezeichen,



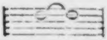
§. 257.

Noten deſſelben Tones auf dieſe Weiſe verbunden, gelten für eine einzige, welche die Geltung aller hätte.

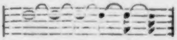
z. B. die Noten



gelten eine ganze Note; die Noten



gelten einen, drei halbe Noten langen Ton; die Noten



einen Ton, welcher zwei ganze, eine halbe, eine Viertel-, eine Achtel- und eine Sechszehntheil-Note lang iſt.

§. 258.

Um Noten eine unbeſtimmt, etwas weniges verlängerte Geltung zu geben, bedient man ſich bei einzelnen des Wortes

tenuto (ten.) gehalten

oder auch

ben tenuto, wohl gehalten.

Bei mehren von verſchiedener Höhe des §. 256. ſchon angewendeten Bindezeichens oder der Bezeichnung mit

legato, gebunden

oder

legatissimo, ſehr gebunden

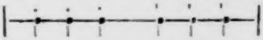
Bei dieſer Bezeichnung wird die Geltung jeder Note genau bis zum Eintritt der folgenden fortgeſetzt, da man ſich auſſerdem wol geſtattet, zwiſchen einer und der andern einen geringen Abſatz zu machen, eine kleine Lücke zu laſſen.

§. 259.

Um die Geltung unbeſtimmt um ein wenig zu verkürzen, bezeichnet man die Noten mit

staccato, geſtoßen

oder ſetzt Punkte und, zu noch größerer Verkürzung, Striche über ſie, wie z. B.



Dieſe Verkürzung der Geltung erfolgt nicht dadurch, daß man die Noten ſchneller einander folgen läßt, ſondern daß man jede um ein weniges früher abbricht, als die folgende eintritt.

Dritter Abſchnitt.

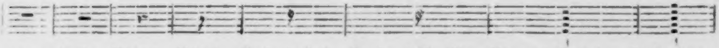
Von den Unterbrechungen der Tonfolge.

§. 260.

Soll die Tonreihe auf eine beſtimmte Zeit unterbrochen werden, ſo bedient man ſich der Pauſen, als Unterbrechungszeichen.

§. 261.

Für jede in Noten auszudrückende Geltung hat man auch Pauſen. Sie haben folgende Geſtalt:

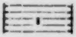


ganze, halbe, Viertel-, Achtel-, Sechzehntheil-, Zwei und Dreißig-, Vier und Sechzig-, Einhundert- und Acht und Zwanzigtheil-Pauſe.

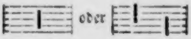
Für jede Pauſe wird ſo lange Zeit inne gehalten, als man einen Ton von gleicher Geltung halten würde.

§. 262.

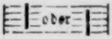
Eine Pauſe von dieſer Geſtalt



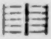
gilt zwei; wenn ſie durch eine Linie zur dritten geht,



vier; wenn ſie durch zwei Linien geht,



ſechs; wenn ſie durch alle Linien geht,



acht ganze Noten.

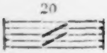
§. 263.

Der im vorigen Paragraph gedachten Pauſen und der ganzen Pauſe ( ) bedient man ſich auch, um eine Anzahl Takte (§. 270.) die pauſirt werden ſollen, zu bezeichnen. Daher heißen auch dieſe Pauſen ganze Takt-, Zweitakt-Pauſen u. ſ. w.

Bei dieſer Bezeichnung wird übrigens keine Rückſicht auf die Größe der Takte genommen und eine ganze Taktpauſe gilt eben ſowol als Pauſe eines $\frac{3}{8}$, als $\frac{4}{4}$ Taktes. Nur bei Taktarten, die letztern überſteigen, z. B. $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$; $\frac{4}{2}$ pflegt man genauer zu ſchreiben.

§. 264.

Eine größere Anzahl zu pauſirender Takte pflegt durch Querſtriche und darüber geſetzte Ziffern, z. B. zwanzig Takte ſo



angezeichnet zu werden.

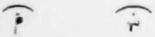
Vierter Abſchnitt.

Unterbrechung der rythmiſchen Folge.

§. 265.

Um endlich jeder Note oder Pauſe eine unbeſtimmt und bedeutend (§. 258.) verlängerte Geltung zu geben, ſetzt man das Zeichen

über ſie



wodurch die rythmiſche Folge eine Zeitlang aufgehalten wird.

§. 266.

Soll der beſtimmte Rythmus in einem ganzen Satze aufgehoben ſein, ſo bezeichnet man dies mit

senza tempo.

Das Recitativ iſt, ohne daß es dieſer Bezeichnung bedarf, in der Regel frei von beſtimmtem Rythmus.

§. 267.

§. 267.

Die Wiederherſtellung der rythmiſchen Ordnung wird mit

à tempo*)

bezeichnet.

Fünfter Abſchnitt.

Von der rythmiſchen Eintheilung ganzer Tonſätze.

A. Vom Takte und den Taktarten.

§. 268.

In jedem Tonſtück iſt eine von den rythmiſchen Ordnungen vorherrſchend, die wir oben in dieſer Beziehung Taktordnung benannt haben.

§. 269.

Bei der Errichtung der Taktordnungen hatten wir alle Noten unter einander von gleicher aber *unbeſtimmter* Geltung angenommen.

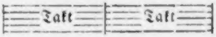
Wenn eine Taktordnung in Noten von gleicher und *beſtimmter* Geltung dargeſtellt iſt, ſo heißt ſie *Taktart*.

§. 270.

Jede Abtheilung in einer Taktart heißt *Takt*. In der zweitheiligen Taktart z. B. macht jede Abtheilung von zwei Tönen einen Takt aus.

§. 271.

Jeder Takt wird durch Querſtriche von dem vorangegangenen und nachfolgenden geſchieden.



Dieſe Querſtriche heißen *Taktſtriche*.

§. 272.

Die Theile in einem Takte können in Noten von jeder beliebigen Geltung beſtehen.

Z. B. bei der zweitheiligen Taktordnung können als einzelne Theile Viertel angenommen werden. Dann enthält jeder Takt zwei Viertel. In der dreitheiligen Taktordnung können halbe

---

*) Daß dieſe Benennung hier uneigentlich angewendet wird, zeigt ſich weiterhin.

Noten, Viertel und Achtel als Theile des Taktes angenommen werden. Jeder Takt enthält alsdann drei halbe, drei Viertel — drei Achtel.

§. 273.

Die als Theile des Taktes angenommenen Noten heißen Takttheile.

Z. B. in einer Takt-Eintheilung von je zwei oder vier Vierteln ſind Viertel, in einer Takt-Eintheilung von je drei oder ſechs Achteln ſind Achtel die Takttheile.

§. 274.

Jeder Takttheil, der eine Abtheilung, z. B. einen Takt, oder (bei zuſammengeſetzter Ordnung) die Hälfte ſeines Taktes beginnt, heißt, als bemerkenswerther, durch Nachdruck auszuzeichnender, ſchwer, die übrigen leicht. *)

Ein leichter Takttheil zu Anfang eines Tonſtückes heißt Auftakt.

§. 275.

Zu Anfang eines Tonſatzes wird die Taktart und die Geltung der Takttheile angezeichnet, beide durch Ziffern in Geſtalt eines Bruches, ſo daß die Taktart oben (als Zähler) der Takttheil unten (als Nenner) angeſetzt wird. Hiernach wird z. B. der Zweivierteltaktakt ſo:

$$\frac{2}{4}$$

der Dreivierteltakt und Sechsachteltakt ſo

$$\frac{3}{4} \qquad\qquad \frac{6}{8}$$

angezeichnet.

§. 276.

Statt $\frac{4}{4}$, um den Viervierteltakt zu bezeichnen, ſchreibt man ein

C

vor.

Den $\frac{4}{2}$ Takt, der ſelten, und den $\frac{4}{1}$ Takt, der jetzt faſt gar nicht mehr angewendet wird, zeichnete man, erſtere mit

(einem halb abgeſchnittenen Kreiſe)

und letztern mit

auch wohl:

vor.

§. 277.

Theilt man die Takttheile in Noten kleinerer Geltung (nach welcher Ordnung es ſei) ſo heißen dieſe in Bezug auf die Takttheile Taktglieder.

---

*) Die in frühern Lehrbüchern oft angewendeten Ausdrücke gut und ſchlecht ſind für die Bedeutung der verſchiedenen Takttheile nicht ſo bezeichnend, als die hier angewendeten.

§. 278.

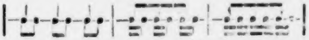
Jedes erſte Taktglied heißt **ſchwer**, die andern **leicht**. (§. 274.)

§. 279.

Es iſt nicht nothwendig, daß die Ordnung der Takttheile mit der der Taktglieder übereinſtimme.

Im $\frac{6}{8}$ oder $\frac{3}{4}$ Takte z. B., in dem dreitheilige Ordnung herrſcht, können die Viertel in Achtel, oder die Achtel in Sechszehntheile (als Taktglieder) mithin nach der zweitheiligen Ordnung getheilt werden.

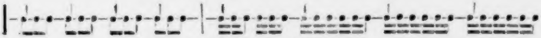
(Takttheile nach dreitheiliger Ordnung,



Taktglieder nach zweitheiliger Ordnung.)

Im C-Takt, einer zweitheiligen Ordnung, können die Takttheile in Triolen oder Sextolen, mithin nach dreitheiliger und ſechstheiliger Ordnung zerlegt werden.

(Takttheile nach zweitheiliger Ordnung



Takttheile nach dreitheiliger Ordnung.)

§. 280.

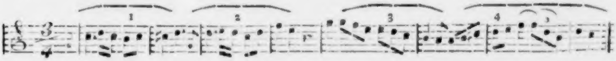
Dergleichen **Eintheilungen** nennen wir **gemiſchte**. Die Beiſpiele zum folgenden Paragraphen enthalten deren.

B. Von größern rythmiſchen Abſchnitten.

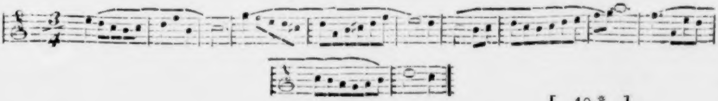
§. 281.

Zwei, drei oder mehre Takte bilden in einem Tonſtücke einen größern **Abſchnitt**, zwei drei, oder mehre ſolcher Abſchnitte einen **Perioden**,

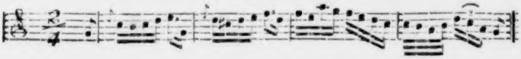
Hier folgen Beiſpiele von Abſchnitten zu zwei Takten:



Zu drei Takten:

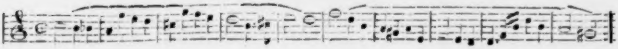


Zu vier Takten. (Aus dem Gedächtniſſe nach Spontini's: Alcidor.)



u. ſ. w.

Zu fünf Takten. (Was ſeltener vorkommt.)



u. ſ. w.

§. 282.

Bisweilen ſtellen ſich zwei oder mehre Perioden zu größern Abtheilungen und zwei oder mehre von dieſen zu *Theilen* zuſammen.

§. 283.

Bei allen dieſen Eintheilungen wird nicht nothwendig eine Ordnung (z. B. die zweitheilige von zwei und zwei Takten, Abſchnitten, Perioden u. ſ. w.) ſtreng durchgeführt; vielmehr kann bald zwei-, bald dreitheilige Ordnung in beliebiger Abwechſelung angewendet werden.

§. 284.

Doch wird in der Regel eine gewiſſe Symmetrie beobachtet und es werden deshalb z. B. je 2 oder 3 zweitheilige, dreitheilige Taktabſchnitte u. ſ. w. zu einander geſtellt.

§. 285.

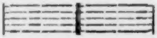
Eben ſo wenig wird bei der Abtheilung auf einzelne Noten, Takttheile mehr oder weniger geſehen. So beginnt z. B. im erſten Notenbeiſpiele §. 181 der erſte Abſchnitt mit einem Viertel, der zweite mit einem, der vierte mit drei Achteln Auftakt, dem dritten dagegen mangelt der Auftakt ganz.

§. 286.

Jede ſolcher Abtheilungen wird vom Gehör als ein Zuſammenhängendes, in ſich mehr oder weniger Abgeſchloſſenes erkannt. Am beſtimmteſten erfolgt dies bei denjenigen, welche mit einem Dominanten-Akkorde und darauf folgendem großem oder kleinem Dreiklange ſchließen. Denn die Befriedigung, welche aus dieſer Feſtſetzung der Tonart gewonnen wird, läßt einen Satz in der Regel als geſchloſſen erkennen. Minder iſt dies ſchon bei Verſetzungen jener Akkorde der Fall. Doch kann auch ohne dieſe Harmoniefolge eine Abtheilung als geſchloſſen empfunden werden.

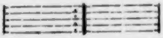
§. 287.

Das Ende eines Theiles wird mit

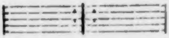


angedeutet.

Soll ein Theil wiederholt werden, ſo fügt man zwiſchen den Linien vier Punkte zu:

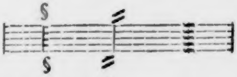


ſoll auch der folgende wiederholt werden, ſo vertheilt man die Punkte auf beide Seiten



§. 288.

Soll ein Satz nicht ganz von Anfang, oder von einem vorher angezeichneten Theilabſchnitt an wiederholt werden, ſo bezeichnet man die Stelle, von der ab die Wiederholung beginnen ſoll, beliebig, z. B.



und verweiſet bei dem Wiederholungszeichen mit

D. s.

Dal segno, (vom Zeichen)

auf jenes vorangegangene Zeichen.

So iſt z. B. bei der, im dritten Buche mitgetheilten Arie aus Alceſte geſchehen.

§. 289.

Für die Abſcheidung der übrigen Eintheilungen ſind keine Bezeichnungen nöthig gefunden worden.

Sechster Abſchnitt.

Von der Schnelligkeit der Bewegung (dem Tempo).

§. 290.

Es giebt kein Zeitmaaß, nach welchem die Dauer der Viertel-, halben Noten u. ſ. w. für alle Muſikſtücke, wo ſie vorkommen, ein für allemal beſtimmt iſt. Vielmehr werden Noten derſelben Geltung in verſchiedenen Kompoſitionen verſchieden lang gehalten.

§. 291.

Ein ſehr unbeſtimmtes Grundmaaß für die Geltung aller Noten in den einzelnen Tonſtücken geben die denſelben gewöhnlich übergeſetzten Ueberſchriften an.

§. 292.

Die langſamſte Bewegung wird mit

Largo, Adagio, Lento, oder Grave

angezeichnet — Wörter, welche faſt gleiches Zeitmaaß (largo, gewöhnlich das langſamſte) andeuten.

§. 293.

Die mäßig langſame Bewegung bezeichnen

Andante, Andantino

(eigentlich gehend und etwas gehend) und Larghetto, weniger breit, als largo.

§. 294.

Die mäßig geſchwinde

Allegretto (etwas geſchwind)

moderato (gemäßigt, nämlich in der Bewegung).

§. 295.

Die geſchwinde

Allegro (geſchwind).

§. 296.

Die geſchwindere

Presto (ſchnell).

§. 297.

Die geſchwindeſte

Prestissimo.

§. 298.

Alle dieſe Bezeichnungen werden durch

sostenuto, gehalten, zurückgehalten,
un poco, ein wenig,
meno, weniger,
non tanto, nicht ſo ſehr,
non troppo, nicht zu ſehr,
piu, mehr
molto, assai, ſehr,

näher beſtimmt. Daſſelbe gilt auch durch Zuſammenſetzung mehrer. Z. B.

Andante quasi (gleichſam) Adagio

wäre ein Zeitmaaß, welches die Mitte zwiſchen Andante und Adagio hielte.

§. 299.

Das einmal ergriffene Zeitmaaß wird der Regel nach durch das ganze Stück gehalten. Soll es unterbrochen werden, ſo wird dies durch

à piacere, ad libitum, (nach Willkür),

in begleitenden Stimmen durch ein

colla parte (mit der Hauptſtimme)

angezeigt und dieſe Unterbrechung durch

a tempo, tempo primo, (nach dem -- erſten — Zeitmaaße)

wieder aufgehoben.

§. 300.

Die Bezeichnungen

rallentando, ritardando (verzögernd)

deuten an, daß das Zeitmaaß langſamer, die Wörter

accelerando
stringendo
piu stretto (enger, gedrängter) daß es ſchneller werden ſoll.

§. 301.

Die Unbeſtimmtheit dieſer Tempo-Bezeichnungen hat zu der Erfindung von Taktmeſſern Anregung gegeben, Maſchinen, welche das Taktmaaß (die Geſchwindigkeit der Bewegung) nach allgemeinem Zeitmaaße beſtimmen. Die ausgebreitetſte iſt der Mälzelſche Metronom, welcher aus einem aufrechtſtehenden, durch ein Uhrwerk in Bewegung geſetzten Pendel und einem, an dieſem befindlichen bewegbaren Gewichte beſteht. Je höher dieſes an dem Pendel hinaufgeſchoben wird, deſto langſamer, je tiefer es hinabgeſchoben wird, deſto ſchneller ſchwingt der Pendel. Hinter dem Pendel iſt eine Ziffertafel angebracht. Je nachdem nun das Gewicht über die tiefern oder höhern Nummern geſtellt wird, ſchwingt der Pendel geſchwinder oder langſamer, z. B. auf No. 60. ſechzigmal in einer Minute, auf der höher ſtehenden No. 50. funfzigmal in derſelben Zeit u. ſ. w. Dieſe Schläge geben nun das Taktmaaß, indem man die Geltung einer Notenart ihnen gleichſetzt und dies dem Stücke vorzeichnet. Z. B.

♩ 70

bedeutet, daß die Viertel ſo ſchnell genommen werden ſollen, als die Schläge des Metronomen erfolgen, wenn er auf No. 70 geſtellt iſt.

§. 302.

Gründlich und erſchöpfend hat unſer hochverdienter Gottfried Weber in ſeiner Theorie u. ſ. w. auch dieſen Gegenſtand abgehandelt und ſeinerſeits einen Taktmeſſer vorgeſchlagen, deſſen

Vorzüge über kurz oder lang ihm den Sieg über alle frühern Erfindungen der Art verſchaffen müſſen.

Die Anwendbarkeit des Mälzelſchen Metronomen und jeder ähnlichen Maſchine hängt natürlich davon ab, daß ſie richtig angefertigt und in gutem Stande erhalten ſei; und nur der kann von Tempobezeichnungen nach ſolchen Maſchinen Gebrauch machen, der ein richtiges Exemplar derſelben zur Hand hat. Es kam daher darauf an, eine überall leicht herzuſtellende und zuverläßige Vorkehrung zu erſinnen und dies iſt Herrn Weber gelungen. Sein Vorſchlag iſt in ſeinem genannten Werke (Band 1. S. 85.) nachzuleſen. Hier bedarf es keiner Auseinanderſetzung deſſelben, da er, unſers Wiſſens, noch keine größere Verbreitung gefunden hat.

Vierte Abtheilung.

Von der Figurirung.

§. 303.

In jeder Tonfolge iſt nach den bisher entwickelten Grundzügen

1) die rythmiſche,
2) die melodiſche
3) die harmoniſche Geſtaltung

zu unterſcheiden und zur Betrachtung zu ziehen.

§. 304.

Unter *rythmiſcher Folge* verſtehen wir die rythmiſche Ordnung, in der ein Ton ſich wiederholt, oder mehre (gleichviel welche) Töne einander folgen.

§. 305.

Mit dem Namen *melodiſche Folge* bezeichnen wir die Reihe einzelner *Töne* nach einander, ſo wie

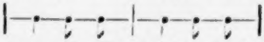
§. 306.

mit dem Namen *harmoniſche Folge* die Reihenfolge einzelner *Akkorde*.

§. 307.

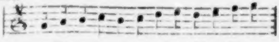
Die Weiſe jeder ſolchen, oder einer zugleich rythmiſch-melodiſchen, oder endlich einer zugleich rythmiſch-melodiſch-harmoniſchen Tonfolge nennen wir *Figur*.

Z. B. dieſe Wiederholung eines Tones in rythmiſcher Ordnung



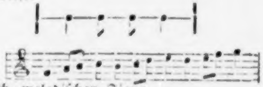
iſt eine rythmiſche Figur und zwar von der Art, daß jederzeit einem langen, zwei nur halb ſo lange Töne (Schläge) folgen.

Dieſe Folge von Tönen



iſt (abgeſehen von der Geltung der Noten) eine melodiſche Figur und zwar von der Art, daß vier und vier Töne nach der Reihenfolge der Dur-Tonleiter ſtufenweiſe aufwärts ſteigen und der neue Abſatz jedesmal wieder eine Stufe tiefer anhebt.

Dieſelbe Tonfolge mit dieſer rythmiſchen Form verbunden:



giebt das Beiſpiel einer rythmiſch-melodiſchen Figur.

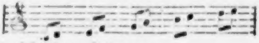
§. 308.

Die Anwendung der verſchiedenen rythmiſchen und melodiſchen Formen bietet Anlaß zur Erfindung zahlreicher Melodien und gewährt eine Gewandheit, mit Tönen und Rythmen überhaupt — ſowohl in dem Vortrage fremder Kompoſitionen, als in der Ausführung eigner Ideen, umzugehen.

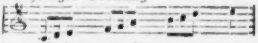
A. Von der rythmiſchen Figurirung.

§. 309.

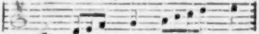
Durch die verſchiedenen rythmiſchen Formen kann dieſelbe Melodie ſchon bedeutend vermannigfacht werden. Z. B. die Folge der Töne in der Dur-Tonart nach zweitheiliger Ordnung



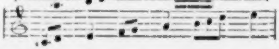
iſt von derſelben Tonfolge nach dreitheiliger Ordnung



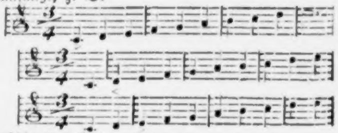
von der Folge in Noten verſchiedener Geltung, z. B.



oder



unter verſchiedenem Taktanfange, z. B.



und andern mehr — verſchiedenen Ausdruckes.

B. Von der melodiſchen Figurirung.

§. 310.

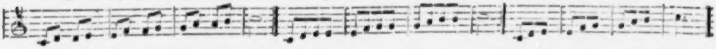
Die melodiſchen Figuren laſſen ſich entweder auf eine **melodiſche Grundlage** (die verſchiedenen Tonleitern) oder auf eine **harmoniſche Grundlage** (einen Akkord, aus der ſie entwickelt ſind) zurückführen.

a) Mit melodiſcher Grundlage.

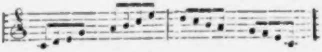
§. 311.

Die melodiſchen Figuren können

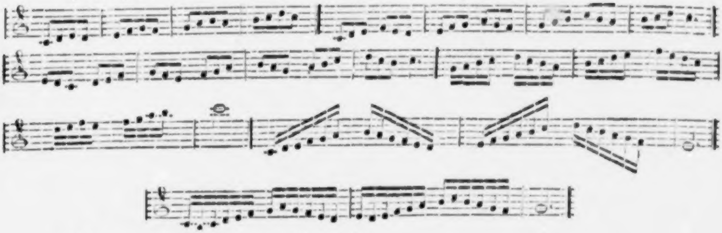
1) Durch Wiederholung von Tönen, z. B. (unter Grundlage der Dur-Tonleiter)



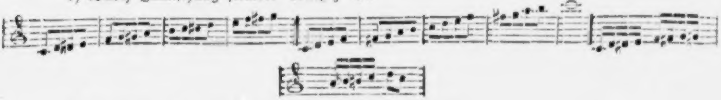
2) Durch Auslaſſung von Tönen, z. B.



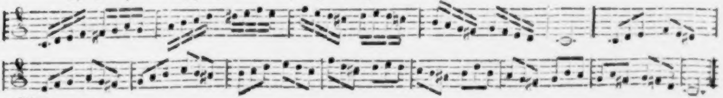
3) Durch Vor- und Rückſchritte an beliebig verſchiedenen Stellen, z. B.



4) Durch Zumiſchung fremder Töne, z. B.



5) Durch Vermiſchung aller dieſer Formen, oder einiger

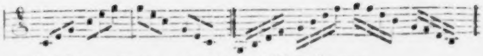


gebildet werden.

b) Mit harmoniſcher Grundlage.

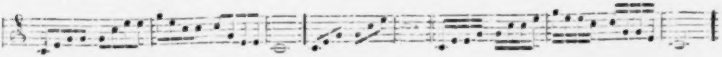
§. 312.

Die harmoniſchen Figuren (aus den Tönen eines aufgelöſten Akkordes — §. 166.) bilden ſich 1) ſchon durch die verſchiedene Weiſe, wie die Töne des Akkordes einander folgen, z. B.

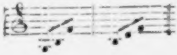


hiernächſt aber auf dieſelben Weiſen, wie die melodiſchen Figuren

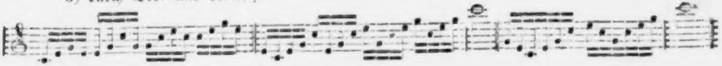
1) durch Wiederholung einzelner Noten:



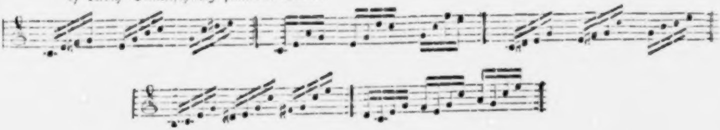
2) durch Auslaſſung einzelner Töne:



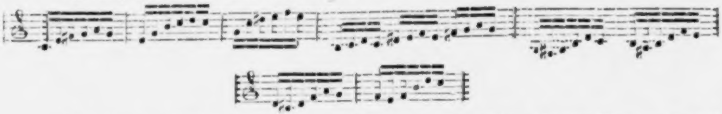
3) durch Vor- und Rückſchritte:



4) durch Einmiſchung fremder Töne:



5) durch Vermiſchung aller dieſer Arten.



Bei der letzten Figurirung muß eine ſolche Art der Zumiſchung fremder Töne, welche das Gefühl des Akkordes verdunkeln, oder zu einer andern Harmonie führen würde, vermieden werden, wenn dadurch der harmoniſche Zuſammenhang des Tonſatzes geſtört würde.

Zu dem Ende muß man am Schluſſe der Figur zu den weſentlichen Tönen des Akkordes zurückkehren, und ſie überhaupt durch häufigere Anwendung und rythmiſchen Nachdruck auszeichnen.

§. 313.

Die vermiſchte rythmiſch-melodiſche Figurirung erfodert nach dem bisher Angeführten keine beſondern Regeln. Als Beiſpiele können die zu den §§. 311 und 312 gelten.

Mit den obigen und allen ſonſt noch in dieſer Geſanglehre mitgetheilten Figuren ſind nun keineswegcs alle möglichen, oder nur die gewöhnlichern, oder angenehmern, oder ſingbarern melodiſchen Geſtaltungen erſchöpft, ſondern es iſt nur ein Fingerzeig gegeben, auf welchem Wege der Sänger ſich das Entſtehen vorhandener Figuren erklären, ihre Faſſung erleichtern und wie er deren neue erfinden kann. Beſonders dieſe letzte Fähigkeit muß jeder Sänger ausbilden und in der Uebung derſelben nicht eher nachlaſſen, bis er mit vollkommner Leichtigkeit und vollem Bewußtſein jede Melodie beliebig umgeſtalten kann; eine Fertigkeit, die zwar oft gemißbraucht wird (und zwar eben aus Mangel an Bewußtſein, was nöthig und gut iſt) die aber nie entbehrt werden kann.

§. 314.

Eine tiefere Einführung in die Harmonik, als hier dem Sänger gewährt werden kann, würde ihn beſonders in dieſer Fertigkeit ſehr fördern.

C. Anhang.

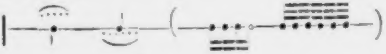
§. 315.

Als Figurirung eines einzelnen Tones kann angeſehen werden:

1) deſſen Wiederholung, in irgend einem Grade der Bewegung und einer rythmiſchen Form,
2) der Vorſchlag,
3) der Doppelſchlag,
4) der Triller

§. 316.

Die ſchnelle Wiederholung eines Tones ohne vollkommnen oder ſehr merklichen Abſatz heißt Bebung und wird ſo angezeichnet.



§. 317.

Vorſchlag heißt ein willkürlich zugefügter Ton, welcher dazu dient, die Melodie fließender zu machen, oder einen wichtigen Ton durch Verzögerung ſeines Eintritts noch mehr zu heben.

§. 318.

Jeder beliebige Ton kann als Vorſchlag benutzt werden.

§. 319.

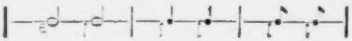
Wenn Vorſchläge geſchrieben werden ſollen, ſo bedient man ſich dazu kleinerer Noten, um jene von den weſentlichen Tönen zu unterſcheiden.

§. 320.

Es giebt zwei Arten Vorſchläge, lange und kurze.

§. 321.

Der lange Vorſchlag wird mit einer Note entweder von gleicher, oder halb ſo langer Geltung, als die Note vor der er ſteht, geſchrieben.

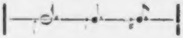


§. 322.

Er erhält die Hälfte des Werthes der Note, vor der er ſteht. Iſt dieſe alſo, wie in vorſtehenden Beiſpielen, eine halbe, ſo gilt er ein Viertel, iſt ſie ein Viertel, ſo gilt der Vorſchlag ein Achtel, iſt ſie ein Achtel, ſo gilt er ein Sechszehntheil u. ſ. w.

§. 323.

Findet ſich hinter der Note ein Punkt, ſo erhält der Vorſchlag den ganzen Werth der Note, dieſe aber behält den Werth des Punktes. Z. B. in dieſen Beiſpielen.



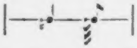
gilt der erſte Vorſchlag zwei, die Note ein Viertel; der zweite zwei, die Note ein Achtel; der dritte zwei, die Note ein Sechszehntheil.

§. 324.

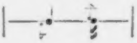
Der kurze Vorſchlag hat keine beſtimmte Geltung, wird bei der Takteintheilung nicht mit berechnet und nur kurz angegeben.

§. 325.

Er wird in geringerer Geltung, wie ein langer, z. B. bei einem Viertel als Sechszehntheil, bei einem Achtel als Zweiunddreißigtheil



oder — und dies iſt das Gewöhnlichere — mit einem Querſtriche durch ſeine Fahne



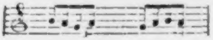
geſchrieben *)

---

*) Auch andere willkürliche Zuſätze, **Verzierungen** genannt, aus zwei, drei und mehr Tönen beſtehend, pflegen mit kleinern Noten geſchrieben und, wie die kurzen Vorſchläge im Takte, nicht mit berechnet zu werden.

§. 326.

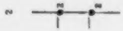
Der Doppelſchlag wird gebildet, indem man vor dem Hauptone den nächſten Ton darüber, dann den Hauptton und dann den Ton der nächſten Stufe oder gerade umgekehrt in mäßiger Geſchwindigkeit, jedoch ohne beſtimmte Geltung angiebt, alſo



Hauptnote, Hauptnote.

§. 327.

Sein Zeichen iſt, wenn er nicht mit Noten geſchrieben wird



Steht dies nicht über, ſondern hinter der Note, ſo wird erſt dieſe und dann der vollſtändige Doppelſchlag angegeben.

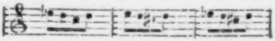
§. 328.

Die Töne des Doppelſchlags werden aus der Leiter der vorgezeichneten Tonart genommen.

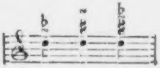
§. 329.

Soll davon abgewichen und der obere oder untere Ton des Doppelſchlags erhöht oder erniedrigt werden, ſo wird das deshalb nöthige Verſetzungszeichen (♯, ♭ oder ♮) über oder unter das Zeichen des Doppelſchlags geſetzt.

Sollten z. B. in C-dur folgende Doppelſchläge



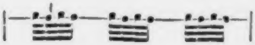
angezeichnet werden, ſo müßte dies auf folgende Art



geſchehen.

§. 330.

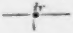
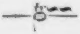
Triller heißt die ſchnelle, gleichmäßige, obwohl dem Grade der Geltung nach unbeſtimmte, und öfters wiederholte Abwechslung eines Tones mit dem nächſten darüber, oder bisweilen auch darunter.



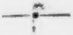
§. 331.

Es giebt lange und kurze, d. h. *Triller* von längerer oder kürzerer Dauer.

§. 332.

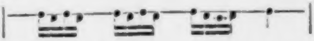
Das Zeichen des langen iſt  oder 

§. 333.

Das Zeichen des kurzen iſt 

§. 334.

Den langen Triller pflegt man mit einem Doppelſchlage zu ſchließen,



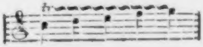
der in dieſer Verbindung *Nachſchlag* heißt.

§. 335.

Es giebt ferner Triller auf *halbem* und Triller auf *ganzem Tone* — je nachdem die ihn bildenden Töne um einen halben oder ganzen Ton von einander abſtehen. Ein Triller mit d e z. B. wäre einer auf ganzem Tone, mit e f einer auf halbem.

§. 336.

Eine ununterbrochene Folge mehrer Triller auf verſchiedenen Tönen heißt *Trillerkette*. Das Trillerzeichen wird bei ihnen über alle Noten erſtreckt.



Zweites Buch.

Stimmbildung.

Vorbegriffe.

§. 337.

Die menſchliche Stimme wird zu muſikaliſchen Zwecken angewendet nach ihrem Klangvermögen, nach ihrer Fähigkeit, verſchiedene Töne vernehmen, endlich nach der Fähigkeit, ihre Töne in rythmiſcher Ordnung einander folgen zu laſſen.

§. 338.

Dieſe Anwendung der Stimme heißt Geſang.

§. 339.

Ueberdem iſt ſie zu muſikaliſchen Zwecken faſt *) in allen Fällen mit der Sprache verbunden und wegen der Seltenheit der Ausnahmen erlaubt man ſich wohl, Geſang als die muſikaliſch vernehmbar gemachte Sprache, oder als die im Menſchen vernehmbar gewordene Vereinigung von Sprache und Muſik zu erklären.

---

*) Eine Ausnahme findet ſich in Spontini's Nurmahal. In der Schlummerſcene im zweiten Akte iſt die Erſcheinung des Genius mit einem Chor von Engelſtimmen begleitet, die nicht Worte, ſondern ſtets A ſingen.

§. 340.

Die *Geſanglehre* umfaßt alſo weſentlich:

1) Die Klanglehre,
2) Die Tonlehre,
3) Die Rythmik,

dieſe drei in ihrer Anwendung auf Geſang,

4) die Sprachlehre, dieſe jedoch

nur in ihrer Anwendung zu muſikaliſchen Zwecken.

§. 341.

Nicht jede Klangweiſe, die der Menſch hervorbringen kann, iſt Geſang, z. B. nicht das *Pfeifen*: die Bildung von Tönen mittels Hervorpreſſung des Hauches durch eine von den Lippen und bisweilen der Zungenſpitze gebildete kleine Oeffnung — nicht die Töne, die durch Einathmen hervorgebracht werden.

§. 342.

Die menſchliche Stimme (ſo weit ſie für Geſang verwendet wird) wird durch das *Ausſtrömen* des Athems durch die Luftröhre, den Kehlkopf und die Hölung des Mundes hervorgebracht. Nur die ſolchergeſtalt hervorgebrachten Klänge werden ordentlicher Weiſe zum Geſange benutzt.

§. 343.

Bei der Anwendung, wie bei der Ausbildung der Stimme werden daher ihre Organe,:

1) Die Athemwerkzeuge,
2) Luftröhre und Kehlkopf — vorzugsweiſe (beſonders der Letztere) Stimmorgane genannt —
3) der Mund mit den an und in ihm enthaltenen, oder mit ihm in Verbindung ſtehenden Theilen,

betrachtet werden müſſen und erwegen:

a) nach ihrer Beſchaffenheit,
b) nach ihrer Beſtimmung,
c) nach ihrer Entwickelung und Erhaltung.

§. 344.

Die bei dem Geſange thätigen Organe ſind größtentheils ſehr zart und verletzbar und es iſt ſchwer, wenn ſie weſentlich verletzt ſind, mit Heilmitteln auf ſie zu wirken. Es muß daher als erſte, allgemeinſte und vornehmſte Regel bei der Lehre von der Stimmbildung ausgeſprochen werden:

nichts der Natur gewaltſam abzwingen, nirgends über das Maas der Kräfte bis zur Erſchöpfung hinaus ſchreiten.

Jeder Zwang der Natur iſt aber nicht nur ſchädlich, ſondern auch für den Hörer von widrigem Eindrucke, indem er in ihm die Vorſtellung von einem erzwungenen, gequälten, ſchadenvollen Zuſtande des Sängers erregt.

Erſte Abtheilung.

Lehre vom Athem für Geſang.

Erſter Abſchnitt.

Aus der Organenlehre.

§. 345.

Thätiges Werkzeug bei'm Ein- und Ausathmen iſt die *Lunge* mit den ſie umgebenden und die *Bruſt* und den *Unterleib* regierenden Muskeln; wogegen Mund, Kehlkopf und Luftröhre für das Ein- und Ausathmen an ſich nur Leiter, Wege für die Luft ſind, ohne ſelbſt eigene weſentliche Thätigkeit zu äußern.

§. 346.

Da die Stimme für den Geſangzweck nur durch das Ausſtrömen der eingeathmeten Luft hervorgebracht wird, ſo iſt ihre Anwendung auch nur ſo lange möglich, als man mit Luft zum Ausathmen verſehen iſt und wird durch Athemloſigkeit und das dann nöthige Einathmen unterbrochen — geſtört.

Es iſt alſo wünſchenswerth für den Sänger, möglichſt *lange* und *viel Athem* vorräthig zu haben, um die Zahl der Störungen im Geſange möglichſt zu mindern. *)

---

*) Engbrüſtigkeit und krankhafte Kurzathmigkeit zu heben, muß dem Arzt überlaſſen bleiben. Im Allgemeinen wirken kalte Waſſerbäder der Bruſt für ſie ſtärkend und dadurch der Engbrüſtigkeit entgegen.

§. 347.

Die **Stärke** des Klanges in der menſchlichen Stimme hängt ebenfalls mit von der Fähigkeit der Athemwerkzeuge ab, eine möglichſt, oder verhältnißmäßig große Maſſe von Athem zugleich auszuſtoßen. Je größer die Maſſe des ausgeſtrömten Athems, deſto ſtärker iſt der Klang der Stimme.

§. 348.

Die **Gleichförmigkeit** des Klanges hängt größtentheils von der Gleichförmigkeit des Ausathmens, die Verſtärkung oder Verminderung des Klanges faſt gänzlich von dem verſtärkten oder verminderten Ausſtrömen des Athems ab.

§. 349.

Für den Zweck des Geſanges ſind alſo Athemwerkzeuge nöthig, welche

1) hinlängliche Ausdehnung haben, um eine möglichſt große Maſſe Luft aufzunehmen,
2) hinlängliche Kraft, um ſie erfoderlichen Falls möglichſt lange zu bewahren, oder möglichſt raſch und energiſch auszuſtrömen, auch dieſes Ausſtrömen in gleicher, in verringerter oder zunehmender Maſſe gleichförmig zu bewirken.

§. 350.

Eine geräumig gebaute, beſonders vom Halſe ab hochgewölbte Bruſt und rundgewölbte Schultern laſſen der in der Hölung zwiſchen der Schulter- und der Bruſtſeite des Menſchen ruhenden Lunge Raum, ſich weit auszudehnen und viel Athem zu faſſen.

§. 351.

Sie ſind daher in den meiſten Fällen eines der Zeichen für Anlage zu ſtarker Stimme.

§. 352.

Eine im Allgemeinen kräftige Organiſation der Muskeln dient dazu, die Ausdehnung der Bruſt raſch und im genügenden Maaße zu bewirken.

§. 353.

Jede Verengerung der Bruſt durch Kleidung, zu feſtes Schnüren u. dergl. hemmt nicht nur, ſo lange ſie anhält, die Bewegung der Muskeln und Ausdehnung der Bruſt, ſondern bringt auch, öfters wiederholt, Schwächung der Muskeln und Untüchtigkeit der Bruſt hervor, ſich nach ihrer eigenthümlichen Fähigkeit auszudehnen.

§. 354.

Da die Muskeln der Bruſt und des Unterleibes bei dem Athmen vorzüglich wirkſam ſind, ſo müſſen beide Theile vor übertriebener Einzwängung durch Kleidung, durch vorgebeugte, ſie zuſammendrückende Lage des ganzen Körpers oder auch nur der Arme, überhaupt vor jedem, ihre Freiheit und Kraft lähmenden Einfluſſe bewahrt werden.

Der Körper muß eine freie, aufrechte Haltung annehmen, weder vorn über, noch mit Zwang und Steifheit zurückgebeugt ſein. Die Schultern müſſen, jedoch ohne Zwang, ſoweit zurücktreten, daß ſie die Bruſt ohne Spannung hervorheben. Die Arme müſſen weder auf ſpannende Weiſe vom Körper abgehalten, noch beengend an ihn gedrückt werden, ſondern ſich frei und leicht bewegen können. Dieſe ganze Haltung muß durch eine Kleidung unterſtützt werden, die frei und bequem genug iſt, um jede Bewegung, namentlich das volle Athemholen ohne Hinderniß und Beſchwerde zu geſtatten.

§. 355.

Schon anhaltendes Sitzen wirkt nachtheilig und es iſt deshalb das häufige Singen im Sitzen, beſonders auch das häufigere Selbſtbegleiten am Pianoforte, welches zu einem mehren oder mindern Vorrücken der Arme Anlaß giebt, möglichſt zu vermeiden, oder wenigſtens die Bruſt nachher durch freiere, kräftige Haltung und Ausdehnung in aufrechter Stellung wieder zu ſtärken. *)

§. 356.

Jede Ueberfüllung des Unterleibes, z. B. durch eine größere Mahlzeit, wirkt auf die beim Athmen thätigen Muskeln hemmend und macht während ihrer Dauer (wenigſtens auf zwei Stunden) das Singen unrathſam.

§. 357.

Nachtheilig iſt ferner das Singen, wenn die Athemwerkzeuge ſich bereits in einem angegriffenen oder krankhaften Zuſtande befinden.

§. 358.

Dieſer wird — außer den Fällen wirklicher Bruſtkrankheit, ſtarken Katharrs u. ſ. w. — durch übermäßige Anſtrengung im Singen, Sprechen, in äußerer Bewegung, auch durch heftig wirkende Affekte, z. B. Schreck, Zorn u. ſ. w., endlich durch eine Ueberhitzung und Verderbniß der Atmosphäre, z. B. in einem mit Menſchen überfüllten, oder zu ſtark geheitzten Raume hervorgebracht.

§. 359.

Beſonders gefährlich für die Athemwerkzeuge, ſo wie für Stimme und Geſundheit im Allgemeinen iſt Müttern das Singen in den nächſten Monaten vor und nach der Niederkunft — überhaupt wohl, ſo lange ſie nähren, weil in dieſer Zeit die Bruſt ſich in einem nicht freien Zuſtande befindet und ihre Kräfte zu andern Zwecken verwendet werden.

---

*) Sänger, beſonders aber Anfänger thun wohl, wenn ſie in Ermangelung eines Begleiters wenigſtens ihre Stimmübungen in lang gehaltenen Tönen ſich ſtehend zu begleiten ſuchen. Bei Pianofortes, deren Pedal (Zug zum Aufheben der Dämpfer) mit der Fußſpitze regiert werden kann, darf der begleitende Akkord nur angeſchlagen und mittels des Pedals fortklingend erhalten werden. Uebrigens ſind auch Pedale, die mit dem Knie regiert werden ſollen, leicht und ohne erhebliche Koſten nach jener — wenigſtens für den Sänger höchſt wünſchenswerthen Weiſe einzurichten.

§. 360.

Die erſten Zeichen, daß die Athemwerkzeuge angegriffen ſind und größerer Ruhe oder einer verbeſſerten Atmoſphäre bedürfen, ſind: die Nothwendigkeit, öfter Athem zu ſchöpfen, Kurzathmigkeit, allgemein empfindbare Erhitzung, ſpäter Drücken und dann Stechen in der Bruſt ſelbſt.

Je dringender dieſe Zeichen werden, deſto nöthiger iſt dem Sänger Ruhe, bis ſeine Kräfte ſich vollkommen hergeſtellt und die vielleicht ſchon angegriffenen Organe ſich vollkommen beruhigt haben.

§. 361.

Dieſe Herſtellung iſt nicht blos vom Ausruhen zu erwarten, ſondern es muß alles benutzt werden, was der Bruſt Ausdehnung und Bewegung und den erhitzten Lungen Erfriſchung gewähren kann: vorſichtiges Lüften der vielleicht preſſenden Bruſt- und Halsbekleidung; Veränderung einer vielleicht zu lange beibehaltenen Lage des Körpers — nach anhaltendem Sitzen, Aufrechtſtehen, am zweckmäßigſten nicht zu raſches Gehen mit aufrechter freier Haltung; Verbeſſerung der vielleicht dumpfigen Atmoſphäre — jedoch nicht ſo plötzlich, daß (namentlich bei kälterer Temperatur) Erkältung eintreten könnte.

§. 362.

Nichts iſt gefährlicher, als in dem §. 360 beſchriebenen angegriffenen Zuſtande kalte Getränke, Eis und dergleichen zu nehmen. Wenn eine ſolche Unvorſichtigkeit auch öfters unſchädlich hingegangen iſt, ſo hat ſie doch auch oft die traurigſten Folgen — augenblickliche Lungenkrankheiten, lebenslängliche Bruſtbeſchwerden — ja frühen Tod — nach ſich gezogen. Auch die Organe der Stimme, (im Kehlkopfe) von denen weiterhin näher geredet wird, können durch ſolche Unvorſichtigkeit bleibend beſchädigt, ja für wohllautenden Geſang gänzlich verderbt werden.

Zweiter Abſchnitt.

Organenausbildung.

§. 363.

Wie jeder Theil unſers Körpers, ſo werden auch die Athemwerkzeuge durch unausgeſetzte Uebung gekräftigt. Dieſe beſteht für ſie darin, ſich möglichſt weit auszudehnen und eine möglichſt große Menge Athem aufzunehmen.

§. 364.

Man gewöhne ſich alſo, die Bruſt ganz voll Athem zu nehmen und dies möglichſt leicht und ſchnell zu verrichten, da zu langſame Einathmung für die Lunge mehr anſtrengend als befriedigend wird und ein heftiges Einathmen nicht bloß für die Organe anſtrengend iſt, ſondern auch auf eine oft unangenehme Weiſe hörbar wird.

§. 265.

Daß die Bruſt mit Athem angefüllt ſei, fühlt man nicht bloß, ſondern ſieht es auch an ihrer Erhebung.

§. 366.

Die Uebung*) in angemeſſener Einathmung und Ausathmung darf, wie jede andere Uebung, nicht bis zur Ermüdung (§. 344) weder zu heftig, noch zu anhaltend fortgeſetzt werden, wenn ſie nicht ſchädlich, ſtatt heilſam (§. 358.) werden ſoll. Das erſte Zeichen, daß die Athemwerkzeuge angegriffen ſind, iſt auch das Zeichen, ihnen die nöthige Erholung zu geſtatten.

§. 367.

Die Art und Weiſe des Geſanges, der Grad von Ueberlegung des Sängers vor, und ſeine Beſonnenheit bei der Ausführung ſind für Schonung und Erhaltung der Athem-Werkzeuge von hoher Wichtigkeit. Je mehr er mit einem verhältnißmäßig geringern Aufwande von Athem zu leiſten verſteht, deſto weniger wird er natürlich gezwungen ſein, ſeine Bruſt durch zu heftiges oder zu häufiges Athemholen anzuſtrengen.**) Je mehr er ſich ſelbſt beobachten und ſeine Kräfte kennen gelernt — und je gründje gründlicher er ſich mit der vorzutragenden Kompoſition bekannt gemacht hat, deſto beſtimmter wird er wiſſen, wie oft, wo und in welchem Maaße er Athem zu holen hat, deſto weniger wird er alſo in Gefahr kommen, ſeine Bruſt, wo Athem nöthig iſt, ohne Athem zu laſſen und durch Athemloſigkeit derſelben zu ſchaden. Je mehr Beſonnenheit endlich ein Sänger hat, deſto ſicherer und ſchneller wird er in jedem Augenblicke ſein Bedürfniß zum Athem und die rechte Stelle, ſo wie das rechte Maaß, Athem zu ſchöpfen, erkennen. Dieſe Fähigkeit, ſich augenblicklich und ſtets angemeſſen zu beſtimmen, iſt auch hier um ſo nützlicher, da die Bruſt auch in geſundem Zuſtande nicht jederzeit gleiche Energie im Athemſchöpfen und Athembewahren zeigt und oft unvorhergeſehene Umſtände, z. B. in mehrſtimmigen Geſangſtücken das Abſetzen zum Athemholen von Seiten der andern Sänger in Betracht kommen.

---

*) Selten wird es nöthig ſein, dieſe Uebung in mehrem, als wiederholten Verſuchen ſchneller, leichter und befriedigender (die ganze Lunge füllender) Einathmung und ruhiger, langſamer, gleichmäßiger Ausathmung beſtehen zu laſſen. Dieſe Verſuche aber vor dem Beginnen wirklicher Tonübung ſo lange als wirkliche Uebung zu behandeln, bis der Schüler vollkommen gefaßt hat, wie er mit ſeinen Athem-Werkzeugen zu Werke gehen müſſe und bis er vorläufig ſeine Fähigkeit hinlänglichen Athem zu ſchöpfen und hinreichend langſam auszuſtrömen, inne geworden, dies iſt ſehr rathſam, ſo ſelten auch Geſanglehrer ſich damit befaſſen. Denn der Anfänger hat bei den erſten Tonübungen noch ſo vieles andre in Obacht zu nehmen, daß man ſeine erſten, ſo einflußreichen Uebungen gar nicht genug vertheilen und dadurch vereinfachen kann.

**) Höchſt nachtheilig und verwerflich iſt daher die Methode einiger Sänger, jeden oder die meiſten Töne durch den Aufwand des geſammten Athems hervorzubringen. Abgeſehen davon, daß dadurch die Mehrzahl der Töne einen Nachdruck, oft eine Härte erhält, die dem Sinne der Kompoſition unangemeſſen, ja dem Gehör ſchlechthin widrig ſein muß, daß die Ueberzahl der Verſtärkungen gegen die wirklich nothwendigen Accente (von welchen im dritten Buche) abſtumpft und daß die dadurch herrſchend gewordene Betonung durch Hervorſtoßen einer größern Athemmaſſe keineswegs die einzige Art der Accentuation, alſo auch nicht die ſtets anwendbare (dies erläutert ſich im dritten Buche) iſt: ſo muß auch die Bruſt durch das ſtete gewaltſame Ausſtoßen der Athemmaſſe und durch die vervielfachte Nothwendigkeit, friſchen Athem zu ſchöpfen, ermüdet, kann ſogar bei längerm Beharren in dieſem Fehler in ihrer Geſundheit erſchüttert werden.

Zweite Abtheilung.

Klangfähigkeit der Stimme.

Erſter Abſchnitt.

Aus der Organenlehre.

§. 368.

Klang (und Ton) der menſchlichen Stimme wird in dem Kehlkopfe unter Mitwirkung der Luftröhre und des Mundes gebildet.

§. 369.

Die Luftröhre wirkt wahrſcheinlich nicht blos dadurch mit, daß ſie den Athem in den Kehlkopf leitet, ſondern ſcheint auf die Klangbildung von unmittelbarem thätigen Einfluße zu ſein. Wahrſcheinlich zum wenigſten wird ihre Mitthätigkeit ſchon dadurch, daß ſie einer Verengerung fähig iſt; denn die Knorpelringe, aus denen ſie beſteht, ſind hinterwärts offen und können zuſammengezogen werden.

§. 370.

Das wichtigſte Werkzeug der Stimme iſt der, mit dem obern Ende der Luftröhre verbundene Kehlkopf, ein von zwei größern Knorpeln gebildetes Gefäß, innerhalb welchem durch Sehnen und nervenreiche Häute eine der Erweiterung, Verengerung und Verſchließung fähige längliche Oeffnung über der Luftröhre, die Stimmritze, gebildet wird.

§. 371.

Die Verengerung oder Erweiterung der Stimmritze geſchieht nicht blos durch eigenthümliche Spannung und Nachlaſſung der ſie bildenden Sehnen, ſondern auch, jene durch ein Empor- und Nachhintenheben des ganzen Kehlkopfes, dieſe durch ein Hinabpreſſen deſſelben.

§. 372.

Die, die Stimmritze bildenden Sehnen und Häute und die dieſelben regierenden kleinen Muskeln gehören zu den zarteſten und verletzbarſten Theilen des menſchlichen Körpers.

Sie ſind mit einer Feuchtigkeit bedeckt und (die Häute wenigſtens) angefüllt, welche den Klang der Stimme zu modificiren ſcheint.

§. 373.

Von aller dieſer Theile Organiſation und Erhaltung hängt die Beſchaffenheit der Stimme weſentlich an. Ihre Zerſtörung würde Stimmloſigkeit zur Folge haben; ihre Verletzung muß verhältnißmäßig Verderbung der Stimme nach ſich ziehen.

§. 374.

Jede ſtörende Einwirkung von auſſen, z. B. durch zu feſtes Binden des Halſes, durch Zurückpreſſen des Kopfes, wodurch Spannung der Kehle, oder durch Vorbeugen des Kopfes, wodurch Druck der Kehle hervorgebracht wird, wirkt nicht nur während ihrer Dauer, ſondern bei öfterer Wiederkehr auch bleibend nachtheilig auf die Stimme.

§. 375.

Allgemeine Schwächung, oder theilweiſe des Halſes hindert nicht nur den freien und anhaltenden Gebrauch der Stimme, ſondern droht auch mit deren Verluſte, wenn ſie nicht beachtet und der Geſang während ihrer Dauer nicht ganz ausgeſetzt, oder doch höchſt vorſichtig geübt wird. Erſteres iſt ſehr rathſam, wenn man nicht einen zuverläßigen Beobachter um ſich hat, denn nirgends iſt Selbſtvergeſſenheit gewöhnlicher, als im Zuſtande einer bisher nicht gewohnten Schwäche, zumal in der Aufregung, die der Geſang wohl in die Seele des Sängers bringt.

§. 376.

Daher iſt auch bei einer nicht krankhaften Ermüdung, z. B. ſpät Abends oder nach einer größern Anſtrengung, welcher Art ſie auch geweſen ſei, das Singen zu vermeiden.

§. 377.

Hemmenden, oder ſelbſt nachtheiligen Einfluß haben auch alle niederſchlagenden Gemüthsbewegungen, z, B. Traurigkeit, Furcht, zumal wenn ſie anhaltend oder häufig wiederkehrend ſind.

§. 378.

Verderbniß der Säfte im Allgemeinen oder durch vorübergehenden Krankheitzuſtand, wirkt unausbleiblich auf die Stimme, beſonders wenn der Krankheitſtoff ſich zunächſt auf ihre Organe erſtreckt, z. B. bei der Auszehrung, auch bei heftigem Katharr.

§. 379.

Vermeiden muß man daher auch der Stimme wegen jede Unordnung in der Lebensart, jede übermäßige Anſtrengung, beſonders der Nerven.

§. 380.

Am nachtheiligſten wirkt die ſinnliche Ausſchweifung, welche vorzugsweiſe dieſen Namen führt — nächſt ihr übermäßige geiſtige Anſtrengung.

§. 381.

Schädlich iſt auch der Genuß verdorbener, zu fetter, öligter, harziger Speiſen, hitziger und ſchwerer Getränke im Uebermaaße, ſo wie Uebernehmen auch in den an ſich unſchädlichſten Speiſen.

§. 382.

Auch bei nicht übermäßigem Genuſſe iſt das Singen während der Verdauungszeit, wenigſtens eine Stunde nach einer kleinern, zwei bis drei nach einer größern Mahlzeit zu vermeiden.

§. 383.

Schädlich wirkt ferner auf die Organe des Kehlkopfs und der Luftröhre eine verderbte Atmosphäre; ſei ſie es durch zu große Erkältung, durch Ueberhitzung, oder durch beſonders verbreitete Stoffe — Rauch, beſonders von Kohlen, auch ſcharfwirkendes, beſonders harziges Räucherwerk.

Am verderblichſten wirkt auf die Atmosphäre eine in verſchloſſenem, wohl gar erwärmten Raume verſammelte übermäßige Menſchenmenge.

§. 384.

Jeder Krankheitzuſtand droht mit Verſchlimmerung, wenn man ihn einwurzeln läßt; beſonders müſſen junge Sänger gewarnt werden, Huſten und Katharre nicht überhand nehmen oder einwurzeln zu laſſen. In ſeinem Beginnen kann jedes Uebelbefinden unterdrückt, oder wenigſtens ſehr gemindert werden und der Sänger hat deshalb vorzugsweiſe die Pflicht, ſtets auf ſich aufmerkſam zu ſein und jedem ſeine Stimme gefährdenden Uebel zeitig zu begegnen.

§. 385.

Selbſt eine bedeutendere Erhitzung des Körpers oder der Stimme durch zu anhaltendes Reden, Singen, Lachen u. ſ. w., oder durch heftige Affecte, z. B. Zorn, Aerger — wenn ſie auch an ſich nicht krankhaft zu nennen iſt, wirkt doch auf die Stimmwerkzeuge nachtheilig und droht ihnen bei öfterer Wiederkehr Verderbniß, indem ſie dieſe zarten Theile in einen entzündbaren Zuſtand ſetzt und ihnen ihre Geſchmeidigkeit, Friſche und Kraft raubt.

§. 386.

Auch Wind, Zugluft und beſonders Staub, der unmittelbar in die Kehle dringt, wirken nachtheilig und müſſen möglichſt vermieden, wo dies aber nicht angeht, muß das Singen, ſo lange die Kehle verunreinigt oder gereizt iſt, ansgeſetzt werden.

§. 387.

Noch ſchädlicher iſt auch für die Stimmorgane der Genuß kalter Speiſen und Getränke nach vorheriger Erhitzung derſelben durch Singen, warme Temperatur u. dergl.; und es muß verzüglich vor dem Genuß des Eiſes in warmer Jahreszeit, zumal nach, oder zwiſchen Geſang, auch der Stimmorgane wegen gewarnt werden.

§. 388.

Der nachtheilige Einfluß aller dieſer Zuſtände und Einwirkungen wird in dem Grade vermehrt, als man ihrer ungeachtet die Stimme anſtrengt.

§. 389.

Auch die Kleidung verdient für den, dem an Erhaltung ſeiner Stimme liegt, Aufmerkſamkeit. Sie muß von der Art ſein, den Körper, beſonders aber Hals und Bruſt vor ſtörendem Einfluſſe der Atmoſphäre zu ſichern, ihn beſonders an dieſen Theilen gleichmäßig warm zu bedecken, ohne ihn in der freien Bewegung zu hemmen.

§. 390.

Alle bisher ertheilten Vorſichtsmaaßregeln dürfen jedoch nicht bis zur Verzärtelung des Körpers oder einzelner Theile deſſelben getrieben werden. Denn jede Verweichlichung wirkt eben ſo nachtheilig auf den Körper, als übermäßige Anſtrengung und wenn wir ohnehin nicht jeden nachtheiligen Einfluß z. B. der, Atmoſphäre, vermeiden können, ſo müſſen wir um ſo mehr bedacht ſein, unſere Konſtitution kennen zu lernen und jedes Extrem — Ueberbietung der Kräfte und Schlaffheit oder Weichlichkeit zu vermeiden.

§. 391.

Die erſten Zeichen, daß die Stimme angegriffen, oder ihre Werkzeuge in einem krankhaften Zuſtande befindlich, ſind Trockenheit oder Rauheit im Kehlkopfe und der Luftröhre, Kitzel, dann Drücken im erſtern, gellender Klang der Stimme, Unfähigkeit ſie wie gewöhnlich zu gebrauchen und zu beherrſchen, die Töne richtig zu ſingen, beſonders aber ſie zart einzuſetzen und gleichmäßig auszuhalten, oder anſchwellen zu laſſen.

§. 392.

Dieſe Zeichen ſind ernſtliche Winke, den Stimmorganen Schonung und Erholung zu gönnen, damit ihnen nicht bleibend geſchadet werde. Abgeſehen von der Wichtigkeit, die die Erhaltung einer ſchönen Stimme für den Sänger hat, muß auch beherzigt werden, daß erzwungene Stimmleiſtungen nur einen unangenehmen Eindruck auf die Hörer machen können nnd man daher durch übermäßige, oder erzwungene Leiſtungen auch in dieſer Beziehung nichts gewinnt, das der Gefahr und des Verluſtes lohnet.

§. 393.

Jeder krankhafte oder nur überreizte Zuſtand der Stimmorgane macht ärztliche Behandlung räthlich, wenn er leichten, ſelbſt erwählten Mitteln nicht baldigſt weichen will; und es müſſen beſonders angehende, über ihre eigne Kräfte und Beſchaffenheit noch nicht aufgeklärte Sänger erinnert werden, ja nicht ihrer guten Natur, oder den ihnen bekannten oder von Nicht-Aerzten empfehlnen Mitteln zu lange zu vertrauen und ſich lieber zu früh, als zu ſpät ärztlicher Hülfe zu übergeben.

§. 394.

Gegen katharraliſche Verſchleimung wirkt Genuß von Hering oder Sardellen, beſonders Morgens nüchtern am kräftigſten.

§. 395.

Gegen Rauheit und Huſten iſt der Genuß weicher, löſender Subſtanzen, z. B. des Gerſtenzuckers rathſam.

§. 396.

Löſend und zugleich ſtärkend wirken für kräftigere Naturen rohe Eidotter mit Kandiszucker und Rum vereinigt.

§. 397.

Erſchlaffend wirken dagegen warme Getränke, namentlich häufig genoſſener Thee mit Milch; mäßig angewendet können ſie bei Erhitzung der Stimmorgane aus Anſtrengung lindernd und heilſam ſein, wenn die Verhältniſſe eine Unterbrechung des Geſanges verbieten.

Zweiter Abſchnitt.

Organen-Ausbildung.

§. 398.

Die menſchliche Stimme iſt aller Arten des Klanges, deren im erſten Buche (§. 208 und folgende) Erwähnung geſchehen, des vollen und dünnen, des klaren und bedeckten, auch des Metallklanges fähig. Im Allgemeinen mißt man dem vollen, klaren, Metallklange, der die Frucht und darum das Zeichen einer geſunden, kräftigen Organiſation iſt, vor dem dünnen und bedeckten Stimmklange den Vorzug bei.

§. 399.

Die Haupturſachen der Klangverſchiedenheit mögen in der Organiſation des Kehlkopfes und der Luftröhre liegen, obwol es bisher noch nicht gelungen iſt, ſie beſtimmter nachzuweiſen. Doch kann durch angemeſſene Uebung viel für den Klang der Stimme gewonnen, durch unzweckmäßige Lebens- und Geſangweiſe aber auch viel verdorben werden.

§. 400.

Der dünne Klang wird verbeſſert und möglichſt in einen vollern verwandelt, wenn man jedes Hinaufziehen oder Preſſen des Kehlkopfs, das ſich beſonders bei höhern Tönen einſchleicht, vermeidet und ſtets mit vollerem Athem, jedoch nie mit dem höchſten Grade der Kraft ſingt.

Das Erzwingen-Wollen einer Stärke, die dem Sänger wenigſtens zur Zeit noch nicht natürlich und leicht geworden, hat dagegen gewöhnlich zur Folge, daß die Stimme einen ſpitzern Klang annimmt.

§. 401.

Klarer wird der Klang der Stimme ſchon durch die allgemeinen, anhaltend fortzuſetzenden Stimmübungen, von denen nachher näher geredet werden ſoll.

§. 402.

Erheblichen Einfluß hat das öftere aufmerkſame Hören guter Stimmen, wodurch ſich eine Vorſtellung von gutem Klange befeſtigt und auf die Anwendung, auch wol Ausbildung der Organe einen zwar nicht unmittelbar, doch aber in ſeinen Folgen nachweislichen Einfluß gewinnt.

§. 403.

Daher hat auch oft wiederholtes Vor- oder gar Mitſingen, z. B. von Seiten des Lehrers, die Folge, daß des Schülers Stimme, ſo gut es gehen will, den Klang der Stimme des Lehrers anzunehmen ſtrebt. *)

§. 404.

Gleichen Einfluß äußert das Vor- und Mitſpielen auf einem ſcharftönenden Inſtrumente, z. B. der Violine. Ueberläßt man den Schüler dieſem Einfluße, ſo wird ſeine Stimme zu einem ſcharfen und dünnen, nicht vollem Klange gewöhnt.

§. 405.

Jede Stimme hat die Fähigkeit, in verſchiedenen Graden der Stärke und Schwäche zu erklingen und ihre Töne längere oder kürzere Zeit unverändert zu halten.

---

*) Die Zahl guter Geſanglehrer iſt nicht ſo groß, daß man Gelegenheit hätte, ſtets einen Lehrer mit guter oder gar vorzüglicher Stimme zu wählen. Man kann natürlich ſie beſitzen und ſelbſt ein vortrefflicher Sänger ſein, ohne deßhalb die übrigen Fähigkeiten und Kenntniſſe eines Lehrers ſich angeeignet zu haben. Ueberhaupt wird auch Verſchiedenheit des Stimmumfanges zwiſchen Lehrer und Schüler, z. B. wenn einer Baß, oder Alt, der andre Tenor oder Sopran ſingt, hindern, daß des Lehrers Stimme in jeder Region als Vorbild diene. Daher wird ein Lehrer, der Mängel in ſeiner Stimme kennt, ſich bei dem Vor- und Mitſingen, ſo weit es möglich iſt, auf den guten Bezirk ſeiner Stimme beſchränken und das, was er ſelbſt dem Schüler nicht zeigen kann, ihm lieber an andern Stimmen bemerklich machen. Häufiges, oder gar unaufhörliches Mitſingen iſt ohnehin nicht rathſam, da es den Schüler leicht hindert, ſeine eigne Stimme zu beobachten und kennen zu lernen.

§. 406.

Je größere Athemmaſſe zu gleicher Zeit auf einen Ton verwendet wird, deſto ſtärker erklingt er.

So lange die Ausathmung die Theile des Kehlkopfes in Schwingung ſetzt, ſo lange wird der Ton erklingen.

§. 407.

Augenblickliche oder dauernde Schwäche der Athemwerkzeuge kann an einer anhaltenden und gleichmäßigen Ausathmung hindern. Die Folge davon iſt ein ungleichmäßiger, bald ſtärker, bald ſchwächer werdender, oder ausſetzender (unterbrochener) Klang.

§. 408.

Mäßige aber anhaltende unausgeſetzte Uebung in gleichmäßiger Hervorbringung der Töne hebt dieſen Fehler, wogegen er verſtärkt oder neu hervorgebracht wird, wenn man zu tiefe oder über das Maaß der Kräfte und des Athemvorraths lang gehaltene Töne zu erzwingen ſucht.

Stimmen, die ſich zu dieſem Fehler neigen, müſſen nicht bloß ſehr tiefe und langgehaltene ſondern auch, wenigſtens eine Zeitlang, ſehr leiſe, beſonders anhaltende Töne, ſo wie ſchnelles Eintreten mit ſehr ſtarken Tönen vermeiden und ihren Geſang ungefähr in dem Grade der Stärke halten, in dem ſie zu reden pflegen, bis ſich die Stimme in dieſer gewohnten Region befeſtigt hat.

§. 409.

Was außerdem noch für die Bildung und Verbeſſerung des Klanges geſchehen kann, findet bei der Lehre von der Tonbildung Erwähnung.

§. 410.

Noch muß vor dem Fehler, Töne nicht frei in die Mundhöhle und durch ſie frei heraustreten zu laſſen, ſondern vermittels einer Erhebung des Kehlkopfes (§. 371) an die obere Decke der Mundwölbung und zwar deren hintern, über dem Kehlkopfe befindlichen Theil zu preſſen, gewarnt werden, da die Kraft, Dauer, Klarheit und Fülle der Stimme dadurch geſtört werden und bei fortgeſetztem Mißbrauche zu ſolchen Tönen verloren gehen*) Dieſer Fehler hat ſeinen Urſprung meiſt darin, daß man die Stimme zu ſchnell zu hohen Tönen hinaufzwängen will. Er verräth ſich dem Sänger durch ein innerliches Zwängen, als würde die Kehle zugedrückt; und dem aufmerkſamen Zuhörer durch einen gepreßten, erſtickten, quäkenden Ton.

Wo dieſer Fehler ſchon Wurzel gefaßt hat, müſſen alle höhere Töne eine Zeitlang ganz vermieden und alle Mittel angewendet werden, den Schüler zu eignem Gewahrwerden und Bewußtſein ſeines Fehlers zu bringen. Der Fehler iſt vermieden, wenn der Sänger ſelbſt fühlt, daß der daß der Ton ſich vorn in der Kehle (in der Stimmritze) bildet, daß er frei und offen aus dem Halſe (der Kehle) heraustritt — und aus der Kehle durch den Mund gerade aus, gleichſam fühlbar herausſtrömt. Daher hat der Verf. ſchon bei mehren, zu jenem Fehler geneigten Schülern mit Erfolg angewendet, ſie auf einen äußerlichen, dem Munde gerade gegenüber beſtimmten Punkt losſingen (ihn — natürlich nicht mit übermäßiger Heftigkeit — gleichſam anſingen) zu laſſen und das mit einem ſchnellern und ſtärkern (nur nicht übertriebenen) Einſatz der Stimme, wodurch der Ton gewiſſermaßen herausgeriſſen und das Zurückdrücken vermieden wird. Alle dieſe Verſuche und Uebungen müſſen jedoch mit der größten Vorſicht bewerkſtelligt werden, damit nicht durch ſie andere Fehler hervorgerufen werden.

---

*) Solche Töne heißen Kehltöne.

§. 411.

Eine entgegengeſetzte fehlerhafte Weiſe, die Stimme erſchallen zu laſſen, iſt das gewaltſame Herunterpreſſen derſelben (des Kehlkopfes) das beſonders in tiefen, ſtark zu ſingenden Tönen[*]) eintritt und an einem Erdröhnen der Luftröhre, bisweilen ſogar an einer äußerlich fühlbaren Erzitterung ihres untern Theils ſichtbar wird. Rauheit der Stimme, Verluſt des Metallklangs, zuletzt der Kraft und Feſtigkeit ſind die Folgen dieſes Fehlers. Man vermeidet ihn, wenn man keine tiefen Töne zu erzwingen und die wirklich vorhandenen tiefen Töne nicht zu heftig einzuſetzen und übermäßig zu verſtärken ſucht.

Dritter Abſchnitt.

Modifikation des Klanges im Munde.

§. 412.

Die Mundhöle bildet für den im Kehlkopf und der Luftröhre gebildeten Schall der Stimme ein Schallgewölbe und dient zur Verſtärkung deſſelben. Je kräftiger, gleichmäßiger und voller die Mundhöle gewölbt iſt, deſto bedeutender verſtärkt ſie den Klang.

§. 413.

Zu dieſer Wölbung bilden die Zähne und Wangen die Seitenwände; Mund- und Naſenöffnung ſind als Schallöcher anzuſehen, durch welche die Stimme ihren hauptſächlichen Ausgang nimmt.

---

*) Die man Gurgeltöne (bei Baſſiſten Bierbaß) zu nennen pflegt.

§. 414.

Verluſt der Zähne und Schlaffheit der Wangen mindert daher die Stimm-Verſtärkung im Munde und kräftige Beſchaffenheit dieſer Theile der Mundhöle iſt dem Schall der Stimme beförderlich.

§. 415.

Zu kleine Oeffnung des Mundes und der Naſe unterdrückt die Helligkeit des Klanges, indem ſie ſeinen freien Ausgang mindert und ihn durch die Schallwände (Zähne, Wangen, Lippen u. ſ, w.) gedämpft erſcheinen läßt.

§. 416.

Jede Verſchließung der Schallöcher hindert die freie Entwickelung des Schalles, ſein freies Hervortreten aus der Mundhöle, und wirkt als willkürliche, fehlerhafte Hemmung, wie nach dem vorigen Paragraphen eine gleiche natürliche Beſchaffenheit.

§. 417.

Die willkürliche, oder durch äußern Einfluß, durch Katharr und dergl. hervorgebrachte Verſchließung der Naſenlöcher miſcht zu dem Hauptklange der Stimme noch einen erzitternden ſchnarrenden Beiklang. Man nennt ihn Naſenton und die ganze Art: durch die Naſe ſingen, obwohl damit eigentlich das Gegentheil bezeichnet werden ſollte.*)

§. 418.

Das Verſchließen des Mundes dämpft die Stimme und giebt ihr bedeckten Klang; und zwar in weit höherm Grade, als das Verſchließen der Naſe, da der Mund den Hauptausgang der Stimme bildet.

§. 419.

Zu große Oeffnung vermindert die Reſonanz des Mundes, die Verſtärkung des Klanges in ihm, indem ſie die Form der Wölbung ſtört und einen Theil der verſchließenden Seiten — Zähne und Lippen — ihr entzieht.

§. 420.

Wie weit der Mund beim Singen geöffnet ſein müſſe, läßt ſich nicht allgemein feſtſetzen, da die Beſchaffenheit des Mundes und ſeiner Theile nicht bei allen Menſchen gleich iſt. Als allgemeine Regel kann es gelten, daß jeder den Mund ſo weit öffne, als ohne fühlbare Spannung der

---

*) Denn eben bei dieſer fehlerhaften Herauslaſſung des Tones iſt der Stimme der Ausgang durch die Naſe verſchloſſen; man ſingt alſo nicht durch die Naſe. — Der ſchnarrende Beiklang ſcheint durch die in Erzitterung geſetzte innere Naſenhaut verurſacht und aus dem dunkeln Gefühl dieſer Urſache jener Ausdruck hervorgegangen zu ſein.

Unterlippe und Wangen geſchehen kann. Die Zahnreihen ſeien ſo weit von einander gezogen, daß ungefähr der kleine Finger des Singenden zwiſchen ihnen Raum findet.*)

§. 421.

Die angemeſſenſte und dem Stimmſchalle günſtigſte Haltung nimmt der Mund und alle ſeine Theile bei der Ausſprache des Buchſtaben A an und es werden deswegen die Stimmübungen vorzugsweiſe mit dieſer Ausſprache unternommen. Hierzu müſſen Zähne und Lippen von einem Mundwinkel zum andern faſt gleichmäßig geöffnet werden — ſo weit, wie oben in §. 420 angegeben iſt. Die Lippen müſſen die Haltung beobachten, welche ein ſanftes Lächeln dem Munde verleiht und die Zunge muß unten im Munde ausgeſtreckt und ruhig gehalten werden, ſo daß ihre Spitze und Oberfläche innerhalb der untern Zahnreihe liegt.

§. 422.

Der gewöhnlichſte Fehler bei der Ausſprache des A iſt, daß man es faſt wie O artikulirt. Um ſich dieſes Fehlers bewußt zu werden, verſuche man das reine O auszuſprechen und dann ſich durch Abſtufungen der Artikulation dem reinen, ganz vom O unterſchiedenen A zu nähern. Bei dem O hat die Oeffnung des Mundes ungefähr die Geſtalt eines lateiniſchen O angenommen; die Lippen haben ſich in der Mitte etwas vorgeſtreckt und namentlich die Oberlippe ſich etwas erheben. Je mehr ſich dieſe Erhebung mindert und der Mund ſich von einem Mundwinkel zum andern gleichweit öffnet, deſto reiner wird die Ausſprache des A.

Um den Schüler zu der angemeſſenen Haltung der Zunge zu veranlaſſen, laſſe man ihn die Silbe

La

ausſprechen und ſingen. Die Artikulation des L bringt nothwendig und von ſelbſt die Zunge in die angemeſſene Lage. Jedes mechaniſche Mittel dagegen, z. B. das Niederdrücken der Zunge mit einem Finger, Löffel, Stäbchen u. dergl., deſſen ſich Geſanglehrer ſonſt wohl bedienten, kann nur für den Augenblick dienlich ſein, da es einen äußern Zwang ſtatt einer freien Bewegung und Haltung verurſacht.

Endlich vermeide man, in den Stimmübungen den Ton ſtatt mit dem reinen ſanft artikulirten A, mit geſchärftem Hauche — Ha — einzuſetzen.

---

*) Es iſt hierbei vor einem bei Anfängern gewöhnlichen und leicht einwurzelnden Fehler zu warnen, dem, den Mund unſchlüſſig, unſicher zu öffnen, oder vielmehr die Lippen auseinander zu ziehen und die Zähne mehr oder weniger geſchloſſen zu laſſen. Die Oeffnung des Mundes muß entſchloſſen und raſch mit einem Ruck, der Unterkinnlade, ~~der~~ Lippen und Zahnreihen auseinander zieht, geſchehen.

Vierter Abſchnitt.

Von den Stimmregiſtern.

A. Entſtehung und Beſchaffenheit.

§. 423.

Der Ton der Stimme wird mittels des heftigern Ausſtrömens des Athems durch die größere oder geringere Oeffnung der Stimmritze in dieſer gebildet, wobei jedoch Stimmbänder und Häute mitwirkend ſcheinen.

§. 424.

Wenn der Athem nur leicht und allmählig ausgeſtrömt wird und die Stimmritze ſo weit offen iſt, daß er durchzieht, ohne ihre Bänder und Häute in Erzitterung zu ſetzen, dann entſteht bei dem Ausathmen kein Ton.

§. 425.

Wie weit die Stimmritze für den tiefſten Ton offen ſein und mit wieviel Gewalt der Athem durchſtrömen muß, um die Stimmorgane in Erzitterung zu ſetzen, läßt ſich nicht genau beſtimmen, auch bedürfen wir dieſer Beſtimmung nicht.

§. 426.

Je enger ſich die Stimmritze zuſchließt, deſto höher wird der Ton der Stimme.

§. 427.

Würde ſie ganz verſchloſſen, ſo könnte kein Ton der Stimme mehr erfolgen; der letzte Ton würde der höchſte ſein, den dieſe Stimme hervorbringen kann.

§. 428.

Es giebt zwei Arten, die Stimmritze zu verengern.

Bei der erſten Art bleibt die Stimmritze nach der ganzen Länge geöffnet und es nähern ſich nur ihre beiden Wände einander in allen Punkten ungefähr gleichmäßig.

Bei der andern nähern ſich die Wände in einem und zwar dem vordern Theile der Stimmritze einander vorzüglich, indem ſie hier dieſelbe ganz verſchließen und nur den hintern Theil offen laſſen, während ſich auch bei dieſem die Wände der Stimmritze einander nähern.

§. 429.

Es ſcheint nur bei kräftiger und glücklicher Organiſation möglich, alle, auch die höchſten Töne blos mittels der gleichmäßigen Verengerung der Stimmritze in ihrer ganzen Länge hervorzubringen; die meiſten, wo nicht alle Stimmen ſind von einem gewiſſen Punkte an geneigt, die Hervorbringung der hohen Töne durch Verſchließung des vordern Theiles der Stimmritze zu bewirken.

§. 430.

Die Reihe der mittels theilweiſer Verſchließung der Stimmritze hervorgebrachten Tönen heißt *Kopfſtimme*, auch, beſonders bei männlichen Stimmen, *Falſett*; (*Fiſtel*) ihre Töne *Kopf-* oder *Falſetttöne*.

Die Reihe der mittels gleichmäßiger Verengerung der Stimmritze hervorgebrachten Töne heißt *Bruſtſtimme*, die zu ihr gehörigen Töne *Bruſttöne*.

§. 431.

Beide Tonreihen, welche nach einem von den Orgelſtimmen entlehnten Ausdrucke *Stimmregiſter* genannt werden, haben einen verſchiedenen Klang.

§. 432.

Der Klang der Kopfſtimme iſt hell und pfeifen- oder flötenartig, nicht leicht der höchſten Stärke und Schwäche und der gleichmäßigen Darſtellung aller Abſtufungen zwiſchen beiden fähig — und ſtellt ſich aus dieſen und vielleicht andern noch nicht zu vollkommener Klarheit gebrachten Gründen unſerm Gefühle mehr als ein Mittelding zwiſchen Menſchen- und Inſtrumententon dar.

§. 433.

Ueberdem iſt der Gebrauch der Kopfſtimme für die Stimmwerkzeuge, beſonders die Sehnen und Muskeln im Kehlkopfe, ſehr angreifend und, lange fortgeſetzt, zerſtörend.

§. 434.

So, als eine gewaltſame und (in der Dauer mehr oder minder) ſchmerzhafte Anſtrengung *) wird er auch durch ein Gefühl des Druckes oder der Quetſchung im Kehlkopfe und zwar am obern Ende deſſelben (der Stimmritze) deutlich empfunden, wogegen bei den Bruſttönen keine widrige Empfindung im Kehlkopfe eintritt und man nur das freie Einwirken der Bruſt (der Ausathmung) auf die Stimmorgane und den freien Austritt der Stimme aus der Kehle empfindet. **)

§. 435.

Die Bruſtſtimme iſt nicht nur von den Fehlern der Kopfſtimme frei, ſondern hat auch einen vollern, dem Karakter nach innigern und kräftigern Klang und iſt der reichſten Abſtufungen von Höhe und Tiefe fähig. Endlich iſt ihr Gebrauch für die Stimmorgane bei weitem nicht ſo angreifend, als der der Kopfſtimme, verdient alſo vor dieſer den Vorzug; ſo weit es daher möglich iſt, muß man ſich jener vor dieſer bedienen.

---

*) Vergl. die Anmerkung zu §. 458.

) Daher mag die gemeine Meinung entſtanden ſein, daß die Bruſtſtimme ſich **in der Bruſt bilde, die Kopfſtimme aber oben in der Kehle (im Kopfe); daß die Bruſtſtimme einen innigern Karakter habe; daher auch die Ausdrücke: von Herzen, aus dem Herzen, aus freier Bruſt ſingen, die wol darin ihren Grund haben, daß hier der Organismus frei und leicht, alſo wohlthuend wirkt, ſtatt daß wir bei dem Anhören der Kopfſtimme den Zwang, die Gewaltſamkeit mitempfinden.

§. 436.

Wo die Kopfſtimme anfängt, das richtet ſich bei jedem Individuum nach der, für hohe Töne mehr oder minder günſtigen Organiſation des Kehlkopfes.

§. 437.

Jeder bedient ſich in der Regel von ſelbſt ſo weit der Bruſtſtimme, als dieſe fähig iſt die hohen Töne leicht anſprechen zu laſſen; jeder wendet die Kopfſtimme in der Regel erſt bei den höhern Tönen an, welche mittels der Bruſtſtimme gar nicht, oder nur mit größerer Anſtrengung und Heftigkeit hervorgebracht werden können.

§. 438.

Die Abſcheidung beider Stimmregiſter iſt jedoch ihrer Natur nach keine ganz feſt beſtimmte und ſtets bei einem und demſelbem Ton eintretende. Vielmehr giebt es in jeder Stimme an der Grenze der Bruſt- und der Kopfſtimme einige Töne, welche beiden Regiſtern gemeinſchaftlich ſind, das heißt, welche ſowol mit Bruſt- als mit Kopfſtimme gleich leicht hervorgebracht werden können.

B. Ausbildung für den Geſang.

§. 439.

Bei der Stimmbildung kommt es demnach in Bezug auf die in jeder Stimme enthaltenen zwei Regiſter darauf an:

1) den Umfang der Bruſttöne möglichſt zu erweitern,
2) die Kopfſtimme, ſoweit ſie nöthig iſt, möglichſt gut zu bilden.
3) Beide Regiſter nach dem Karakter ihres Klanges möglichſt in einander zu verſchmelzen.

§. 440.

Für den erſten Zweck gewöhne man durch wiederholte Verſuche und Uebungen die Stimme, diejenigen Töne, welche ſowohl mit Bruſt- als mit Kopfſtimme geſungen werden können, mit Bruſtſtimme zu ſingen.

§. 441.

Dieſe, ſo wie *jede andere Uebung*, darf jedoch nicht bis zur Anſtrengung getrieben werden, oder auf eine gewaltſame Weiſe erfolgen; der Geſang darf nicht in ein *Herausſchreien* derjenigen Töne ausarten, die im Regiſter der Bruſtſtimme nicht leicht anſprechen wollen. Vielmehr iſt gerade hier vorzügliche Aufmerkſamkeit nöthig, daß die guten Eigenſchaften des Klanges, welche die Stimme von Natur hat, nicht vernachläßigt werden, oder gar verlohren gehen.

§. 442.

Sorgfältig iſt auch zu vermeiden, daß ſich dieſe Uebung nicht über zu viele Töne auf einmal erſtrecke. Das Nähere von der Stimmbildung folgt.

§. 443.

Bei der Ausbildung der Kopfſtimme iſt vor allem eine zu große Ausdehnung und übertriebene Kraftanſtrengung zu vermeiden. Denn je höhere und ſtärkere Töne der Kopfſtimme abgenöthigt werden, deſto mehr weichen ſie von dem ungezwungenen Klange der Stimme in den Bruſttönen ab, deſto unangenehmer wird ihr Klang, deſto gewaltſamer und nachtheiliger iſt ihr Einfluß auf die Stimmorgane und deſto mehr wird durch ihre Ausbildung und häufige Benutzung der Bruſtſtimme Abbruch gethan.

§. 444.

Um endlich beide Stimmregiſter dem Klange nach möglichſt nahe zu bringen, muß man ſie in den, beiden gemeinſchaftlichen Tönen häufig mit einander abwechſeln laſſen — die gemeinſchaftlichen Töne hintereinander abwechſelnd bald mit Bruſt-, bald mit Kopfſtimme ſingen.

Bei dieſer Uebung muß man verſuchen, den Klang der Kopftöne zu mildern, ihm das Geltende zu nehmen, was ihn beſonders vom Klange der Bruſttöne unterſcheidet und deswegen beſonders die Kopftöne ſanft und ohne übereiltes Vorſtoßen ſingen.

§. 445.

An dieſe Uebung ſchließt ſich dann eine zweite: verſchiedene Töne der Bruſt- und Kopfſtimme und umgekehrt, unter einander zu verbinden, und dabei den Unterſchied möglichſt zu verbergen. Das Nähere folgt.

Dritte Abtheilung.

Tonfähigkeit der Stimme.

Erſter Abſchnitt.

Eintheilung der Stimmen.

§. 446.

Es iſt ſchon §. 423 erwähnt worden, daß die Höhe und Tiefe der Töne in der Stimme allein oder zunächſt von der größern oder geringern Oeffnung der Stimmritze, Spannung oder Erſchlaffung der Stimmbänder abhängt.

§. 447.

Je mehr ein Stimmorgan (beſonders, wie es ſcheint, der Kehlkopf) geeignet iſt, die Stimmritze weit zu öffnen, deſto tiefere — je mehr es geeignet iſt, die Oeffnung der Stimmritze zu verkleinern, deſto höhere Töne vermag es hervorzubringen.

§. 448.

Der Umfang der meiſten Stimmen erſtreckt ſich über eine, anderthalb bis zwei Oktaven, kann aber durch Uebung bedeutend erweitert werden.

§. 449.

Doch ſind einige Stimmen mehr geeignet hohe, andere mehr tiefe Töne hervorzubringen.

§. 450.

Die vorherrſchende Fähigkeit zu tiefen Tönen, oder zu einer größern Stimmritze zeigt ſich ſchon äußerlich am Halſe bemerkbar, in einem größern Umfange, beſonders größerer Breite des Kehlkopfes.

A. Stimm=

A. Stimm-Geſchlechte.

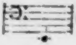
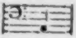
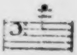
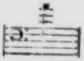
§. 451.

Die Stimmorgane erwachſener Männer gewinnen größere Ausdehnung als ſie im Knabenalter hatten und als die der Frauenzimmer jedes Alters haben.

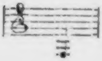
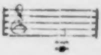
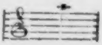
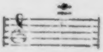
Des Kehlkopfs vorderer Theil (unter dem Namen Adamsapfel bekannt) tritt daher bei Männern bedeutender hervor und zeigt ſich breiter.

§. 452.

Wegen des größern Umfangs (vielleicht daneben wegen anderer noch nicht erkannter Urſachen) haben die männlichen Stimmen die tiefere Region der Töne:

von  und noch tiefer, oder  bis  oder 

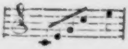
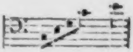
die weibliche aber die höhere Region der Töne, etwa von

 oder  bis  oder  und noch höher.

zu ihrem Gebiete, ſo daß im Ganzen die männlichen Stimmen eine Oktave tiefer ertönen, als die weiblichen.

§. 453.

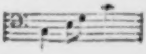
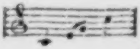
Wenn daher männliche Stimmen Noten, die für die weibliche Stimme geſchrieben ſind, vorzutragen haben, ſo ſingen ſie ſolche, um ſie in ihrer Region wiederzugeben, von ſelbſt eine Oktave tiefer, alſo ſtatt

 die Oktave 

Darum iſt es zuläſſig, aus Gründen, die nicht hierher gehören, bisweilen Sätze, beſonders hohe, für männliche Stimmen ſo zu ſchreiben, als gehörten ſie für die weibliche Stimme, nämlich unter Verſetzung des G–Schlüſſels eine Oktave höher, als ſie ertönen ſollen.

§. 454.

Aus gleichem Grunde tragen auch weibliche Stimmen Noten für die männliche in ihrer Region von ſelbſt eine Oktave höher vor und ſingen alſo ſtatt

 die Oktave 

§. 455.

Es giebt ſonach zwei Stimmgeſchlechte:

1) das männliche,
2) das weibliche, wohin auch die Knabenſtimmen zu rechnen.

§. 456.

Eine künſtliche und widernatürliche Weiſe, die Ausbildung des Stimmorgans bei Knaben zu dem, dem männlichen Geſchlecht eigenthümlichen Umfange zu verhindern, iſt die Kaſtration.

In Folge ſolchen Unternehmens behalten Kaſtraten hohe, zu dem weiblichen Stimmgeſchlecht zu rechnende Stimmen.

§. 457.

Abgeſehen davon, daß die Kaſtration in ſittlicher Hinſicht verderblich und deshalb ſogar geſetzlich unerlaubt iſt, bringt ſie auch für die Kunſt keinen wahren Vortheil, da das Stimmorgan im unentwickelten Zuſtande des Knabenalters zurückgehalten, die Athemwerkzeuge aber zu der Kraft der Organe eines Erwachſenen ausgebildet werden, mithin die Verhältnißmäßigkeit in den, bei dem Geſange zuſammenwirkenden Organen und hiermit die Gleichmäßigkeit der Stimme zerſtört wird.*)

---

*) Hier mag, was ich auf Veranlaſſung eines vom Kaſtraten S..... am 17. März 1824 in Berlin gegebenen Konzerts in der Berliner allgemeinen muſikaliſchen Zeitung erſten Jahrgange No. 12 ſchrieb, Anführung finden.

Durch die Kaſtration im Knabenalter wird das Stimmorgan in ſeinem dermaligen Zuſtande zurückgehalten; es erlangt nicht die Größe, gewiß auch nicht die Muskelkraft, die ihm im männlichen Alter zu Theil wird.

Allein die Bruſt mit den Athemwerkzeugen bildet ſich zu ihrem gewöhnlichen Umfange und ungefähr zur gewöhnlichen Kraft aus.

Bei der Stimme des Kaſtraten wirkt alſo die Bruſt — die Athemkraft des Mannes auf das Stimmorgan eines Knaben. Dies muß nothwendig zu Mißſtänden führen. Sie haben ſich auch bei Herrn S.... (dem erſten Kaſtraten, den ich gehört) ſelbſt ununterrichteten, aber unbefangenen und achtſamen Zuhörern gezeigt. Ich habe in der Stimme des Herrn S.... drei von einander deutlich unterſcheidbare Klangarten wahrgenommen. In ihnen und einer vierten, nachher zu erwähnenden Modifikation der Stimme glaube ich die Spuren des oben berührten Mißverhältniſſes zu finden.

Erſtens unterſchied ich Töne, die nach der Helligkeit des Klanges reine Knabenſtimme waren. In dieſes Klangregiſter gehörten faſt alle ſchnellern Figuren, beſonders Volaten und andre leicht hingeworfene Verzierungen, die ohne bedeutenden Aufwand an Athem, mithin ohne heftigere Einwirkung der Bruſt blos durch die Bewegung des Stimmorgans hervorgebracht werden. Die Natur des Letztern ſchien hier ganz frei hervortreten zu können, da die Bruſt ihre überwiegende Kraft nicht anwendete.

Dieſes Klangregiſter war das ſchönſte, ja nach meinem Gefühle das einzige wohlthuende bei Herrn S.... Doch habe ich es bei Knaben ſchon weit ſchöner gefunden.

B. Stimm-Klaſſen.

§. 458.

Unter den Stimmen männlichen ſowohl als weiblichen Geſchlechts ſind einige mehr für tiefe, andere mehr für hohe Töne geeignet. Jene heißen daher tiefe, dieſe hohe Stimmen.

Bei einzelnen kräftig geſungenen Tönen zeigte ſich zweitens die ganze Eigenthümlichkeit einer in das Falſett übertretenden Männerſtimme. Im gewöhnlichen Zuſtande des Menſchen wird das Falſett dadurch hervorgebracht, daß ſich der hintere Theil der Stimmritze ganz ſchließt und nur ein kleiner vorderer offen bleibt, durch den eine gleiche Maſſe Luft einen verengten Ausgang findet. (C. Fr. Liskovius Diss. syst. theoriam vocis, auch deutſch für Sänger und Geſanglehrer. Leipzig 1814. — Grundriß der Phyſiologie vom Profeſſor K. A. Rudolphi. Berlin 1823. Band 2 Seite 378 Anmerkung 3.) Der Sänger fühlt nicht nur deutlich die gewaltſamere Zuſammenziehung der Stimmritze im Kehlkopfe, ſondern kann auch (beſonders bei Tönen, die er ſowohl mit Bruſt- als Falſettſtimme anzugeben vermag) leicht wahrnehmen, daß eine verhältnißmäßig größere Menge und ein ſtärkerer Andrang der Luft bei den Falſetttönen angewendet wird; wie man ſie denn auch, bei der heftigern Einwirkung des Athems, weniger in ſeiner Gewalt hat und nicht ſo leiſe hervorbringen kann, als Bruſttöne.

Was bei der Falſettſtimme willkührlich geſchieht, ſcheint bei den ſtärkern Tönen des Kaſtraten durch die geſtörte Verhältnißmäßigkeit der Stimm- — und Athemwerkzeuge nothwendig bedingt zu ſein. Wenden letztere nämlich ihre Kraft an, ſo findet die hervorbringende Luftmaſſe eine verhältnißmäßig zu kleine Stimmritze. Daher daſſelbe gewaltſame Durchpreſſen, daher der pfeifende, gellende Klang dieſer Töne, ganz wie bei den Falſetttönen. — Doch muß man annehmen, daß das Mißverhältniß des Athems zu dem Stimmorgane bei dieſen Tönen nicht ſo erheblich war, daß es die Funktionen des letztern hätte ſtören können.

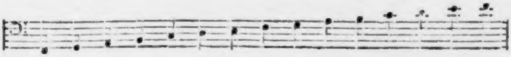
Dieſen Erfolg bemerkte ich aber drittens bei jeder übermäßigen Anſtrengung der Stimme, bei jedem ſehr lang und anſchwellend geſungenen Tone. Hier war ſehr genau ein Uebergang des falſettähnlichen Klanges in einen ſchwirrenden, oft faſt ſchrillenden bemerklich, gleich dem Klange einer zu ſtark geriebenen Glasglocke. Aehnlichen Klang habe ich bei Sängerinnen, wenn ſie in hohen, gehaltenen Tönen ihre Stimme bedeutend überboten, wahrgenommen, obwohl nie in demſelben Grade. Analog ſind vielleicht die überblaſenen Töne auf Flöten und andern Blasinſtrumenten; wie ich denn auch bei jenen Tönen ſtets ein, wiewohl geringes Heraufſchwellen bemerkt zu haben glaube. Der Grund liegt wahrſcheinlich in der übertriebenen und dadurch in ihrer Gleichmäßigkeit geſtörten elaſtiſchen Bewegung der Klangwerkzeuge, die bei einem noch höheren Grade der Einwirkung Zerſtörung des Werkzeuges bewirken kann — man denke an zerſpielte Harmonikaglocken und zerſchriene Gläſer.

Selbſt ein ähnlicher Erfolg fehlte nicht, ſobald Herrn S . . . . Töne auch noch dieſen Grad der Stärke und Anſtrengung überſchritten. Da uns gemeiniglich der Inſtinkt warnt, eine Anſtrengung bis zur Zerſtörung des Organismus zu treiben, auch wohl eine ſolche Anſtrengung der ſo kleinen Muskeln im Kehlkopfe nicht möglich iſt, ſo trat an die Stelle der Zerſtörung eine ſehr ſchnell zunehmende Erſchlaffung. Augenſcheinlich vermochte das Stimmorgan die dauernde und übermäßige Einwirkung des Athems nicht zu ertragen, vermochten die Muskeln beſonders bei höhern Tönen nicht, die Stimmritze anhaltend und eng geſchloſſen zu halten. Daher das ſelbſt Muſikunkundigen ſo höchſt auffallend gewordene Sinken der Stimme, ſo weit über die gewöhnliche Grenze dieſes Fehlers, daß ich bei dem erſten Falle

§. 459.

Es giebt daher in jedem Stimmgeſchlechte zwei, mithin im Ganzen vier Stimmklaſſen.

1) Die tiefe männliche, oder Baßſtimme, deren Noten in der Regel unter dem F-Schlüſſel geſchrieben werden und die etwa dieſen Umfang hat



(das zweigeſtrichene Fis ſank faſt bis zum zweigeſtrichenen E) einen Fehler in der Modulation zu hören, oder ſelbſt in ihr zu irren glaubte. Später ſank das zweigeſtrichene G faſt unter das zweigeſtrichene F herab. Einen analogen Fall habe ich vor einiger Zeit an einer Schülerin beobachtet, die bei vollkommen richtigem Gehör und gut ausgebildeter Intonation in Folge einer Krankheit der inneren Halsdrüſen die Kraft und Fähigkeit verlor, einen Ton rein und feſt zu halten, bis jenes Uebel und die Schwäche der erkrankt geweſenen Theile gehoben war.

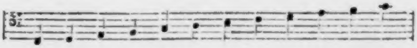
Daß alle dieſe Wahrnehmungen ſich blos bei Herrn S..... und blos in ſeinem jetzigen vorgerückten Alter gerechtfertigt finden ſollten, bezweiſle ich ſehr. In dem erſten Klangregiſter (der Knabenſtimme) habe ich nicht die geringſte Spur der Trockenheit bemerkt, die die Stimme wohl in ſpätern Jahren bekommt. Das zweite Klangregiſter zeigte volle männliche Kraft der Bruſt. Die Eigenſchaft des dritten endlich ſcheint mir aus dem Zuſtande des Stimmorgans bei vorgerücktem Alter nicht, ſondern vollkommen nach Obigem erklärt, und wenn ich auch glauben will, daß in den kräftigen Jugendjahren das Stimmorgan mehr Widerſtandskraft, größere Fähigkeit, den Ton feſtzuhalten, haben mag, ſo kann doch auch dies nicht von Erheblichkeit ſein, da in jener Zeit auch die Athemwerkzeuge über eine größere Kraft gebieten und ein etwas mehr oder weniger in der Hauptſache nichts ändert.

Hiernach darf ich aber behaupten, daß die Kaſtration nicht einmal den Zweck erfüllt, eine nach geſundem Urtheile ſchön zu nennende Stimme hervorzubringen. Einzelne ſchöne Töne und Tonreihen müſſen ſich begreiflicher Weiſe in den meiſten Kaſtratenſtimmen finden, denn man wählt nur ſolche Knaben zu Opfern, bei denen ſich eine gute Stimmanlage zeigt. Allein dieſe Töne würden den Knaben vorausſetzlich auch ohne Kaſtration geblieben, obwohl natürlich in ſchöne Tenor- oder Baßſtimme übergegangen ſein. Zwar erhält ſich nicht jede ſchöne Knabenſtimme, namentlich über die Mutationszeit hinaus. Allein auch die Kaſtration ſichert nicht vor Mißlingen der Stimmbildung und Verluſt der Stimme; davon zeugen ſo viele verunglückte Kaſtraten.

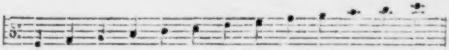
Ungeachtet jener ſchönen Töne aber kann ich unmöglich eine Stimme ſchön nennen, der es an der Einheit des Klanges, mithin des Karakters ganz gebricht. Die geringſte Knabenſtimme, die unbedeutendſte Frauenſtimme legen wenigſtens den Karakter ihres Alters und Geſchlechts einheitsvoll dar. Wo dies nicht iſt, z. B. in den Stimmen der Viragines (Mannweiber) da empfinden wir ein ähnliches Mißbehagen, wie bei dem Gemiſch von Knaben, Mann und — Inſtrument in der Kehle des Kaſtraten. Hätte daher auch ein Kaſtrat Sinn und Begeiſterung für karaktervolle Durchführung einer Rolle, ſo würde ihm doch das Mittel dazu, eine karaktereinige, ſich ſelbſt getreue Stimme fehlen.

Ja, wenn innere Einheit, Harmonie mit und in ſich ſelbſt die unerläßlichen Bedingungen ſind, ohne welche wir uns keine würdige und ſchöne Exiſtenz denken können, wenn wir unmöglich ein Uebermenſchliches anders, als ein erhöhtes Menſchliche uns vorzuſtellen ver-

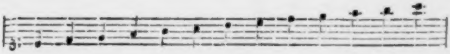
2) Die hohe männliche, oder Tenorſtimme, deren Noten gewöhnlich unter dem nach ihr benannten Tenor-Schlüſſel, bisweilen auch unter dem G-Schlüſſel (§. 453) geſchrieben werden und die etwa dieſen Umfang hat:



3) Die tiefe weibliche, oder Altſtimme, deren Noten unter dem von ihr benannten Alt-Schlüſſel, oft auch unter dem G-Schlüſſel, oder dem Diskant-Schlüſſel geſchrieben werden, etwa von dieſem Umfange:



4) Die hohe weibliche, genannt Sopran- oder Diskantſtimme, deren Noten unter dem nach ihr benannten Diskant- oder auch unter dem G-Schlüſſel geſchrieben werden, etwa von dieſem Umfange:



§. 460.

Eine Stimme, die dem Umfange nach ungefähr zwiſchen Sopran und Alt ſteht, nennt man mezzo sopran.

§. 461.

Eine Stimme, die dem Umfange nach zwiſchen Alt und Tenor ſteht, heißt Kontraalt.

---

mögen, da der Menſch in der ihm bekannten Weſenreihe den höchſten Platz einnimmt: ſo können Kaſtraten auch für den Vortrag der alten Kirchen-Kompoſitionen, auf die ich im Eingange hindeutete, und in denen ich hypothetiſch ihre günſtigſte Sphäre geſucht hatte, nicht genügen. Denn durch die Kaſtration wird nicht ein höherer, ſondern ein zerſtörter, alſo erniedrigter menſchlicher Zuſtand hervorgebracht; die meiſten unbefangenen Leſer werden gewiß nicht wenige Frauen- und Knabenſtimmen gehört haben, denen ſie den Vorzug vor der Kaſtratenſtimme einräumen. Auch hier befeſtigt ſich die Ueberzeugung, daß man nicht von der Natur abweichen, nicht ſie unterdrücken darf, wenn man nicht zugleich auf Schönheit und alles Edlere verzichten will.

Herr Geheimerath K. A. Rudolphi hat (in No. 14. d. Zeitung) dagegen erinnert, daß das Verhältniß des Stimmorgans mehr das des weiblichen Geſchlechtes, als des Knabenalters ſein würde, — wie Hinterkopf, Rücken und Hüften bei kaſtrirten Thieren weiblicher ſeien. Weit entfernt, einem ſolchen Manne im Gebiete ſeiner, ſo tiefes Studium und ſo ausgedehnte Beobachtungen fodernden Wiſſenſchaft entgegen treten zu wollen, muß ich doch bemerken, daß der Klang der Kaſtratenſtimme, die ich beobachtet hatte, entſchieden der Knaben-, nicht der weiblichen Stimme angehört.

§. 462.

Eine Stimme, die dem Umfange nach zwiſchen Tenor und Baß ſteht, heißt **Bariton**.

§. 463.

Alle dieſe (§. 460 bis 462 genannten) Stimmen ſind jedoch nicht als eigentliche Stimmklaſſen anzuſehen, ſondern gehören, die erſte zum Sopran, die zweite zum Alt, die dritte zum Baſſe.

§. 464.

Wenn in einer Kompoſition mehre Soprane, Alte u. ſ. w. vorkommen, ſo heißt jede höchſte Stimme in ihrer **Stimmklaſſe** die erſte. In dieſer Beziehung hat man einen erſten, zweiten Sopran u. ſ. f.

Zweiter Abſchnitt.

Stimmbildung für Darſtellung der Tonverhältniſſe.

§. 465.

Für muſikaliſche Zwecke muß die Stimme möglichſt geeignet ſein, jedes angegebene Tonverhältniß, von einem gegebenen Tone aus jeden andern Ton zu finden, richtig, ſicher, in jedem etwa beliebigen Zuſammenhange und in jeder etwa beliebigen Schnelligkeit der Zeitfolge anzugeben.

§. 466.

Die Fähigkeit, jeden angegebenen Ton richtig zu ſingen, heißt **Intonation**.

§. 467.

Die Fähigkeit, von einem gegebenen Tone aus jeden andern ohne äußere Hülfe zu finden, heißt **Treffen**.

§. 468.

Die Fähigkeit, Töne richtig und gut zu verbinden, heißt **Portament**.

§. 469.

Die Fähigkeit, Tonfolgen in beliebiger Schnelligkeit vorzutragen, heißt **Fertigkeit**.

§. 470.

Alle dieſe Geſchicklichkeiten ſetzen eine natürliche Anlage voraus, aber eine, die in den meiſten (oder allen) richtig organiſirten Menſchen vorhanden iſt. Es iſt die Aufgabe des Geſangunterrichts, dieſe Anlage zu wecken und auszubilden.

Erſte Unterabtheilung.

Von der Intonation.

§. 471.

Um angegebene Töne richtig nachſingen — intoniren zu können, iſt erfoderlich, daß

1) der Singende den anzugebenden Ton beſtimmt gefaßt und ſich vorgeſtellt habe,

2) ſeine Stimmorgane in dem Zuſtande ſeien, den gedachten Ton beſtimmt anzugeben.

Für das letztere Erfoderniß müſſen die Stimmorgane geübt und in Stand geſetzt, für das erſtere muß das Gehör gebildet werden.

A. Gehörbildung.

§. 472.

Die meiſten, wo nicht alle Menſchen, denen überhaupt das Gehör nicht verſagt iſt, ſind von Natur fähig, den Unterſchied der Höhe und Tiefe aufzufaſſen. Dieſe Fähigkeit nennt man im Fache der Tonkunſt vorzugsweiſe Gehör.

§. 473.

Dem Grade nach iſt aber dieſe Geſchicklichkeit des Gehörs bei den Einzelnen verſchieden: einige können nur eine größere Verſchiedenheit der Höhe und Tiefe, andere auch geringere Abſtufungen auffaſſen; bei allen Menſchen kann dieſe Auffaſſungsgabe durch Uebung verſtärkt werden, indem man mit den Uebungs-Verſuchen, Tonverhältniſſe aufzufaſſen, von größern Abſtufungen zu immer kleinern fortſchreitet, bis das Gehör jedes angegebene Tonverhältniß richtig erfaßt.

§. 474.

Zweckmäßig iſt es, die erſten Gehörübungen an einem und demſelben Inſtrumente vorzunehmen, damit den Ungeübtern oder Unfähigern nicht durch eine Klangverſchiedenheit die Auffaſſung geſtört werde.

§. 475.

Für die feinere und genauere Gehörbildung leiſtet das Aufſuchen der Töne auf einem Monochorde*) mit beweglichem Steg große Dienſte.

---

*) **Monochord** heißt ein zunächſt für akuſtiſche Zwecke beſtimmtes Inſtrument, welches — meiſt ohne Reſonanzboden — aus einer oder zwei auf einer feſten Holzplatte ausgeſpannten Saiten (gewöhnlich von Metall) beſteht, die am bequemſten mittels eines Bogens in Schwingung geſetzt werden. Auf der Holzplatte ſind die Längen angezeichnet, in welchen die Saite die verſchiedenen Tonverhältniſſe ertönen läßt. Ein beweglicher Steg, nach jenen Anzeichnungen unter die Saite geſetzt, ſtimmt dieſe daher zu dem angegebenen Tonverhältniſſe.

§. 476.

Der Fehler, die Tonverhältniſſe im Allgemeinen oder gewiſſe Tonverhältniſſe zu hoch*) oder zu tief zu ſingen, beruht bisweilen auf einer eingewurzelten falſchen Auffaſſung und Vorſtellung von dieſen Verhältniſſen.

§. 477.

Es iſt zweckmäßig, durch Ideenverbindung von jener unrichtigen Vorſtellung abzuleiten.

Hierzu haben wir unter andern zwei Mittel vorzuſchlagen.

§. 478.

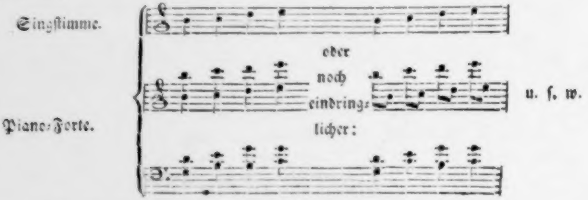
Man laſſe diejenigen, welche aus einer eingewurzelten falſchen Vorſtellung zu hoch intoniren, mehr Stimmübungen abwärts als aufwärts, diejenigen, welche aus falſcher Vorſtellung zu tief intoniren, mehr Stimmübungen aufwärts, als abwärts machen.**)

§. 479.

Da die Haltung der Stimmorgane für hohe Töne überhaupt anſtrengender iſt, als für tiefe und deswegen die meiſten Stimmen geneigt ſind, eher zu tief, als zu hoch zu intoniren, ſo iſt die Maaßregel, mehr von der Tiefe in die Höhe üben zu laſſen, überhaupt für alle Anfänger rathſam, gleichwohl dürfen entgegengeſetzte Uebungen von höhern Tönen nach tiefern fortſchreitend, nicht ganz verſäumt werden.

§. 480.

Das zweite Mittel, einer Gehörsverbildung entgegenzuarbeiten, iſt: diejenigen Stimmen, welche zu tief zu intoniren pflegen, mit höheren Tönen zu begleiten, z. B.



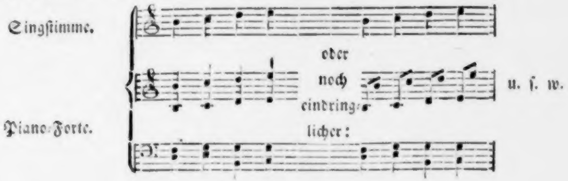
die

---

*) Dieſer Fehler ſcheint ſelten zu ſein; unter vielen Stimmen, die ich genau beobachtet, deren ich eine nicht unbedeutende Zahl ſelbſt geübt habe, ſind mir nur zwei Beiſpiele einer durchgängig zu hohen Intonation vorgekommen.

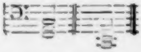
**) Ein ähnliches Mittel ſchlagen Gretry und Spazier (Gretry's Verſuche über die Muſik. Im Auszuge ꝛc. von D. K. Spazier. Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1800. Seite 395) vor, das mir erſt zu ſpät bekannt und deshalb noch nicht von mir angewendet worden iſt: man ſoll zu tief intonirende Schüler häufig in Dur, zu hoch intonirende häufig in Moll ſingen laſſen.

die zu hoch intonirenden aber mit tiefern Tönen, z. B.

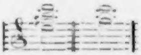


§. 481.

Im Allgemeinen iſt noch zu bemerken, daß man die Begleitung möglichſt in der mittlern Region der Töne halten muß, weil tiefere Töne, beſonders wenn ſie nahe an einander gelegt ſind, z. B.



undeutlich ertönen und, ſtatt ſich dem Gehör beſtimmt einzuprägen, es übertäuben; zu hohe Töne aber, z. B.



nicht die Kraft haben, ſo lange fortzuklingen, bis das Gehör ſie vollkommen gefaßt hat.

§. 482.

Es iſt zweckmäßig, bei jedem Akkorde das Pedal zu heben, weil dadurch größere Klarheit und Dauer des Klanges gewonnen wird.

B. Stimmbildung.

§. 483.

Die Stimmwerkzeuge müſſen für den Zweck der Intonation die Fähigkeit haben, innerhalb des Bereichs der Stimme

1) jedes Tonverhältniß durch Annahme der dazu erfoderlichen Lage (Oeffnung der Stimmritze u. ſ. w.) ſofort ertönen zu laſſen,
2) in dieſer Lage unverändert zu verweilen, ſo lange es nöthig (und nach dem Athemvorrathe möglich) iſt, den Ton zu halten.

§. 484.

Obwohl nicht erforſcht iſt, wie es zugeht, daß die Organe ſich uns unbewußt ſo ordnen, daß der beabſichtigte, beſtimmt gedachte Ton hervorgehen muß: ſo wiſſen wir doch aus Erfahrung, daß die Verrichtungen dieſer Organe durch Uebung ſicherer und geläufig werden.

§. 485.

Nicht jedes Alter iſt für die Stimmbildung gleich günſtig.

§. 486.

Bei fehlerloſer und kräftiger Konſtitution kann der Singunterricht ſchon vom zehnten Jahre beginnen. *) Doch muß in ſo zartem Alter jede Vorſicht verdoppelt werden.

§. 487.

In der Zeit der Geſchlechtsentwickelung darf die Stimme nur mit der größten Schonung zu ganz leichten Uebungen angehalten und in dieſen nicht leicht zu neuen Tönen fortgeſchritten werden. Dagegen ſcheint es nicht rathſam, in dieſer Periode das Singen ganz auszuſetzen. Bei zu großer Anſtrengung wird in dieſer Zeit ſehr leicht die Schönheit des Stimmklanges, beſonders der Metallklang der Stimme, bei gänzlicher Unterlaſſung des Singens die Biegſamkeit und Weichheit der Stimme verloren.

§. 488.

Die eigentliche Entwickelung der Stimme, namentlich ihre Bildung für neue Anwendung zu Tönen, die noch nicht von ihr erreicht worden, oder zu beſondern Fertigkeiten, währt in der Regel nur ſo lange, wie die allgemeine Entwickelung des Körpers überhaupt, alſo bei dem männlichen Geſchlecht etwa bis zum 25ſten bei dem weiblichen Geſchlecht etwa bis zum 20ſten Jahre.

§. 489.

Von da an nimmt die Fähigkeit, neue Kräfte und Fertigkeiten zu gewinnen, ab; ja die Verſuche, dergleichen erzwingen zu wollen, z. B. eine bisher nicht dazu gewöhnte Stimme zur Bravour (zum Vortrage ſchneller und langer Figuren) zu bilden, können ſie in den Eigenſchaften der Feſtigkeit und Fülle gefährden.

§. 490.

Dagegen müſſen die gewohnten Uebungen zur Erhaltung der Stimme nie aufhören.

§. 491.

Die erſte umfaſſende Uebung der Stimme hat zum Zwecke, ſie zur reinen, ſichern und feſten Intonation auf allen ihr zu Gebote ſtehenden Tönen zu gewöhnen.

Zugleich wird ſie benutzt, alle wünſchenswerthen Eigenſchaften des Klanges in der Stimme zu entwickeln und ihr anzueignen.

---

*) Es iſt hier nur vom eigentlichen Singunterricht und der wirklichen Stimmübung die Rede. Unbedenklich kann man in noch früherm, in jedem Alter die Kinder ſoviel ſingen laſſen, als ſie Luſt haben. Eifer und Ausdauer ſind in den Jahren nicht ſo groß, daß ſie zu einer übermäßigen Anſtrengung kommen ließen.

§. 492.

Es wird alſo bei ihr bezweckt: daß die Stimme jeden in ihrem Bereiche liegenden Ton

1) richtig, das heißt, nicht einen Ton für einen andern
2) rein, das heißt, nicht um ein Weniges (weniger als einen halben Ton, denn ſonſt würde ein anderer Ton, alſo eine falſche nicht eine unreine Intonation ſtatt haben) höher oder tiefer,
3) beſtimmt, das heißt, gleich von Anfang an richtig und rein und ohne Schwanken nach Höhe oder Tiefe — einſetzen, ihn
4) möglichſt lange, ſoweit es nämlich ohne Anſtrengung geſchehen kann, und
5) in allen Graden der Stärke gleichmäßig, auch
6) mit zunehmender und abnehmender Stärke vom pianissimo bis zum fortissimo,
7) mit einem bei allen Tönen möglichſt gleichen,
8) nach der Anlage der Stimme möglichſt hellen und vollen Klange

treffen und halten lerne.

Ueberdem wird in dieſer Uebung der Umfang der Stimme erweitert; denn durch ihre Ausbildung an den ihr bereits zugänglichen Tönen wird ſie nach und nach zu ſolchen, die ihr bisher unerreichbar geweſen, fähig.

§. 493.

Sie heißt Scalaübung, auch blos Scala und iſt auf folgende Weiſe zu unternehmen

1) Bereich der Scalaübung.

§. 494.

Da die wichtigſte Rückſicht bei der Stimmbildung die iſt, jede zu heftige Anſtrengung, jedes Erzwingen, jeden gewaltſamen Stimmgebrauch zu vermeiden, ſo beginnt die Scalaübung am füglichſten bei dem Tone, welcher der Stimme des Sängers ungefähr der leichteſte iſt.

§. 495.

Derjenige Ton, in welchem man bei ruhigem Gemüthszuſtande zu ſprechen pflegt (der deshalb der Sprachton des Menſchen heißt) iſt der leichteſte und für den Beginn der Scalaübung der bequemſte.

§. 495.

Zu dieſem Tone geſellt man fürs Erſte nur wenige Tonſtufen aufwärts und wenige abwärts. Es iſt hinreichend, mit ſechs oder acht Tönen die Uebungen zu beginnen.

§. 496.

Bei den erſten Uebungen iſt es rathſam, nicht über den Bereich der Bruſtſtimme hinauszugehen, damit Ohr und Stimme des Sängers ſich an deren beſſern Klang gewöhne und nicht ein Theil der Aufmerkſamkeit von dem ſchon Anfangs Unerläßlichen auf die Klangverſchiedenheit der Bruſt- und Kopfſtimme abgeleitet werde.

§. 497.

Nicht eher, als bis die zuerſt genommenen Töne in der Stimme nach den im §. 492 gemachten Anſprüchen ſchon ziemlich weit ausgebildet und befeſtigt ſind, erweitere man die Uebung mit neuen Tönen.

§. 498.

Durch die Uebung der zuerſt benutzten Töne ſind die Stimmwerkzeuge ſchon vorbereitet, die nächſten zwei, höchſtens drei höhern und tiefern ohne Anſtrengung zu inteniren.

§. 499.

Für die nächſte Uebung iſt es angemeſſen, die Tonreihe ſoweit auszudehnen, daß nur zwei oder drei von den Kehltönen ſich jener anſchließen, an denen die Klangverſchiedenheit zwiſchen Bruſt- und Kopfſtimme bemerkbar zu machen iſt.

§. 500.

Der tiefſte Ton oder die beiden tiefſten Töne, mit denen die Kopfſtimme einzutreten pflegt, ſind wiederholt abwechſelnd, bald mit Bruſt- bald mit Kopfſtimme zu üben. Dadurch wird nicht nur mancher Ton, den man mit Kopfſtimme zu intoniren gewohnt war, der Bruſtſtimme gewonnen, ſondern auch der Uebergang der Stimme von Kopf- zu Bruſttönen und umgekehrt immer geläufiger gemacht und die Verſchiedenheit des Stimmklangs dabei ausgeglichen.

§. 501.

Die Erweiterung der Scalaübung auf neue Töne darf ſchlechterdings nicht übereilt werden. Eine Beſtimmung der Zeit, wann man zu neuen Tönen und zu wie vielen man fortſchreiten könne, iſt nicht allgemein zu geben; vielmehr hängt dies von der Stimmanlage, den Geſundheitsumſtänden, der mehr oder weniger günſtigen Lebensweiſe, dem Fleiße, der Sorgfalt des Schülers bei den Uebungen ab.

§. 502.

Als Grundgeſetz kann aber gelten: zu keinem Tone fortzuſchreiten, den die Stimme nicht, durch die Uebung im bisherigen Umfange vorbereitet, ohne zwangvolle Anſtrengung erreichen kann.

§. 503.

Hieraus folgt, daß es nur verderbliche Folgen für die Stimme haben kann, wenn man Stimmen, die der Anlage nach Baß oder Alt ſind, durch Erzwingung höherer Töne zu dem Vertrage von Tenor- oder Sopranpartien anwendet, oder gar verſucht, aus ihnen Tenor- und Sopranſtimmen zu bilden.

§. 504.

Beſonders muß man lieber zu ſpät, als zu früh, das Regiſter der Kopftöne zu den Stimmübungen ziehen, nicht blos, damit Stimme und Gehör ſich zu den Bruſttönen gewöhnen, ſondern auch, weil Uebung und Gebrauch der Kopfſtimme jederzeit die Bruſtſtimme beeinträchtigt, am meiſten aber dann gefährdet, wenn ſie noch nicht genugſam ausgebildet und befeſtigt iſt.

§. 505.

Auch darf die Stimmübung nicht zu früh und zu weit auf die tiefern Töne ausgedehnt werden, weil dadurch ſowol die höhern Töne der Stimme benachtheiligt werden, als auch für die Klarheit und Gleichmäßigkeit des Klanges Nachtheil zu befürchten iſt.

2) Begleitung der Scalaübung.

§. 506.

Die Begleitung der Scalaübung hat keinen andern Zweck, als den zu ſingenden Ton dem Gehör des Schülers möglichſt beſtimmt einzuprägen.

§. 507.

Mitſingen oder Mitſpielen iſt weniger zu empfehlen, als Vorſingen und Vorſpielen. Denn bei dem letztern Verfahren iſt die Aufmerkſamkeit des Schülers noch nicht durch eigene Thätigkeit von der Auffaſſung des Tones abgelenkt und er wird ſich deutlicher und freier des zu treffenden Tones bewußt, ſo wie er dadurch auch angeleitet wird, ſeinen Ton mit dem Vorgeſpielten frei zu vergleichen.

Mitſpielen und Mitſingen iſt daher nur ſparſam und nur als Nothhülfe zuläſſig.

§. 508.

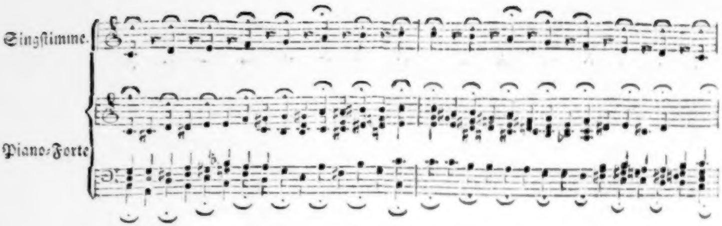
Für die erſten Uebungen iſt diejenige Begleitung die angemeſſenſte, welche jeden Ton in dem faßlichſten harmoniſchen Verhältniſſe darſtellt.

§. 509.

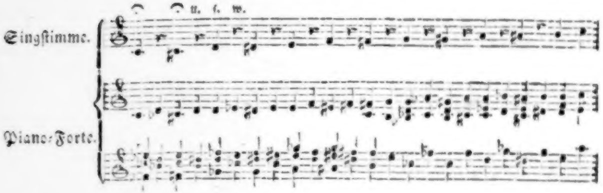
Als dieſes iſt die Oktave im großen Dreiklange anzuſehen. Sonach iſt in der Regel für die erſten Uebungen dieſe Begleitung zu wählen. *)

---

*) Bei dieſen Beiſpielen gelten Verſetzungszeichen nur für die Noten, wo ſie ſtehen. Daß dieſelbe Begleitung ſich auch gleichmäßig durch höhere Oktaven fortſetzen läßt, verſteht ſich.


Singſtimme.
Piano-Forte

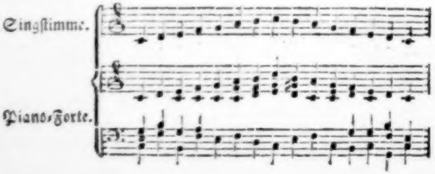
Bei Stimmen, die zum zu tief Singen neigen, iſt folgende Begleitung erſprießlich


u. ſ. w.
Singſtimme.
Piano-Forte.

jedoch nicht länger und öfter, als zur Vertilgung jenes Fehlers nöthig, anzuwenden, damit nicht durch die überhäufte Modulation das Ohr verwöhnt werde.

§. 510.

Für ſpätere Uebungen iſt eine Begleitung vorzuziehen, welche die einzelnen Töne der Stimme in melodiſchem Zuſammenhange zeigt. Die einfachſte Begleitung iſt zu dieſem Zwecke dieſe:

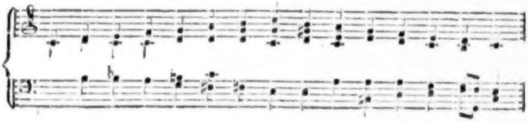

Singſtimme.
Piano-Forte.

§. 511.

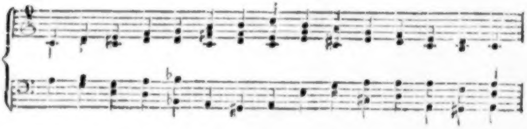
Wenn hierdurch die Intonation hinlänglich geübt iſt, muß ſie durch mannigfaltige, fremdartigere und ſchwierigere Begleitung geprüft und für alle Verhältniſſe, in denen die Stimme einen Ton im harmoniſchen Zuſammenhange anzugeben hat, befeſtigt werden.

Es genügen hier folgende beiſpielsweiſe zugefügten Scalaübungen

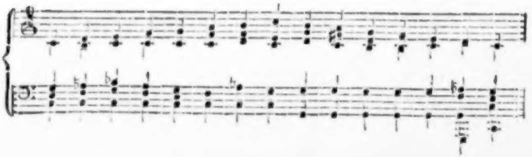
No. 1.



No. 2.



No. 3.



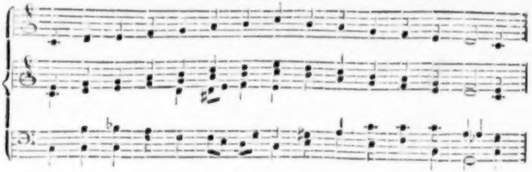
Die Erfindung mehrer Begleitungsformen, ſo wie ihre Anordnung muß hier, wie bei allen nachfolgenden Uebungen, dem Lehrer überlaſſen bleiben, der mit ſteter Rückſicht auf das Bedürfniß jedes Schülers Leichteres oder Schwereres wählen und dieſes jenem früher oder ſpäter folgen laſſen muß.

§. 512.

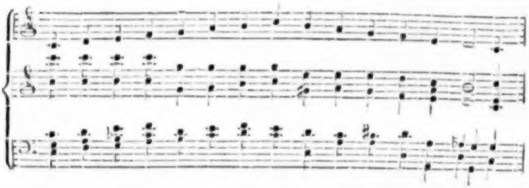
Eine neue Reihe von Uebungen muß die Singſtimme, welche bisher die zuhöchſt liegenden, leichter zu treffenden Töne übernommen hat, gewöhnen, auch als zweite Stimme zu intoniren und die Oberſtimme der Begleitung zu überlaſſen.

Für dieſe Begleitungsweiſe folgende Beiſpiele:

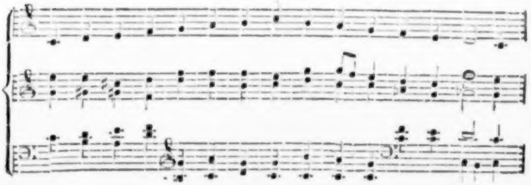
No. 1.



No. 2.

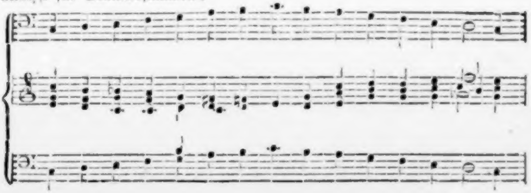


No. 3.

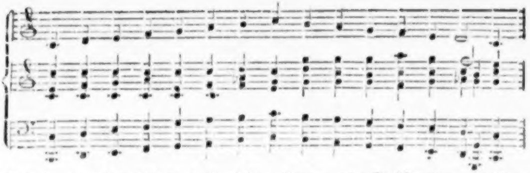


(Zunächſt für Männerſtimmen.)

No. 4.



No. 5.

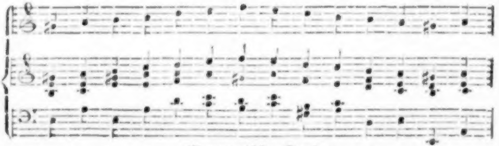


Dieſe Uebungen ſind beſonders für Alt-, Tenor- und Baßſtimmen, welche häufiger Unterſtimmen zu führen haben, nothwendig, doch auch den Sopranen ſehr erſprießlich.

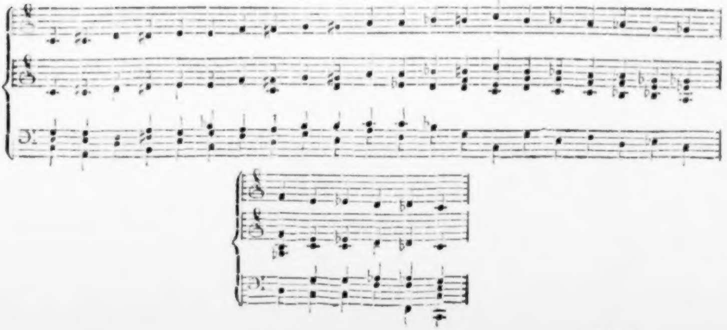
§. 513.

Wenn in den bisherigen Uebungen der Singſtimme die melodiſche Fortſchreitung des Dur-Geſchlechts zum Grunde gelegt war, ſo geſchahe dies, weil ſie die faßlichſte iſt. Sobald der Schüler hierin genugſam befeſtigt iſt, wird es rathſam, die Scala auch in den Fortſchreitungen des Moll-Geſchlechtes und in der chromatiſchen Tonleiter zu üben. Hierzu genügen folgende Begleitungsarten:

Scala in Moll:



Chromatiſche Scala:



§. 514.

Dieſe und alle folgenden Uebungen müſſen in der Tonregion unternommen werden, welche der Stimme des Schülers die günſtigſte iſt. Sie dürfen daher nicht mit jedem Schüler und zu jeder Zeit in einer und derſelben Tonart, z. B. C-dur oder A-moll angewendet, ſondern müſſen nach dem jedesmaligen Bedürfniſſe auch in andere Tonarten verſetzt werden. Soweit übrigens nicht der Stimmumfang und andere Umſtände ſolche Verſetzung nothwendig machen, dürfte C-dur nach ſeinem eigenthümlichen Karakter für alle Stimmübungen die geeignetſte Tonart ſein.

3) Scalageſang.

§. 515.

Kein Ton darf bei der Scalaübung eher eingeſetzt werden, als bis er vorgeſpielt und vom Gehör ſicher aufgefaßt iſt. Wohl aber muß der Sänger mittlerweile ſchon die angemeſſene Haltung des Körpers überhaupt, des Kopfes und Mundes insbeſondere, genommen haben.

§. 516.

Erſt dann wird voller Athem geholt und der Ton ſogleich pianissimo eingeſetzt.

§. 517.

Iſt der Einſatz falſch, unrein, unſicher, oder ſonſt irgend etwas verſehen, ſo muß ſogleich abgeſetzt, von neuem vollſtändig geathmet und nochmals eingeſetzt werden.

§. 518.

Vom Einſatze an muß der Ton anwachſen, nicht ſtoßweiſe, ſondern vollkommen gleichmäßig in unmerklichen Graden, ohne übrigens von ſeiner Reinheit im mindeſten zu verlieren, ohne bei der Verſtärkung ſich zu erhöhen, beim nachherigen Abnehmen (vergl. §. 522) zu ſinken und was dergleichen Gewöhnungen mehr ſind.

§. 519.

Dieſes Anſchwellen des Tons wird ſoweit fortgeſetzt, als es ohne Anſtrengung, ohne gewaltſames Herauspreſſen, beſonders aber, ohne daß die Schönheit des Klanges verloren geht, geſchehen kann.

§. 520.

Das Uebernehmen der Stimme thut der Klarheit und Fülle ihres Klanges Eintrag und giebt ihm ſtatt deſſen eine unangenehme Schärfe, oft einen ſchmetternden Beiklang.

§. 521.

Wird dieſem Fehler nachgeſehen, ſo verliert der Sänger nicht nur richtigen Sinn für angenehmen Klang der Stimme, ſondern ſeine Stimmwerkzeuge und ſelbſt die Bruſt werden ernſtlich gefährdet. Unausbleibliche Folge aber iſt ein frühzeitigerer Verluſt der Stimme, als nach dem Laufe der Natur nach der individuellen Organiſation des Sängers nöthig geweſen wäre.

§. 522.

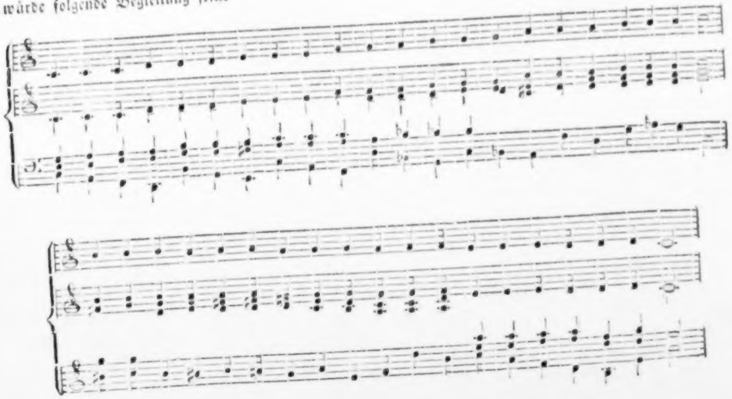
Sobald der höchſte nach §. 519 zuläſſige Grad der Stärke erreicht iſt, muß der Ton gleichmäßig, wie er zunahm, wieder bis zum pianissimo abnehmen.

§. 523.

Es verſteht ſich bei dieſem Verfahren von ſelbſt, daß kein Ton nach Takt geſungen und nach jedem, Behufs der Erholung, willkürlich lange abgeſetzt wird; weshalb auch allen in den bisherigen Beiſpielen vorkommenden Noten, wie ſie auch geſchrieben ſein mögen, keine beſtimmte Geltung beizumeſſen iſt.

§. 524.

Es iſt beſonders Anfangs zweckmäßig, jeden Ton mehrmals zu ſingen — nur diejenigen ſehr hohen oder ſehr tiefen Töne nicht, bei welchen Wiederholung anſtrengen würde. Hierzu ſind die erſten der zuvor mitgetheilten Scalabegleitungen, nicht aber die letztern wohlgeeignet. Anwendbarer würde folgende Begleitung ſein.

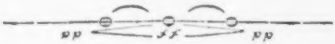


§. 525.

Die Scalaübung muß auch benutzt werden, der Stimme in ihrem ganzen Umfange möglichſt gleiche Kraft und gleichen Klang zu geben (§. 492.); erſteres nicht durch Erzwingen der Stärke in den ſchwächern Tönen, ſondern durch Milderung der zu ſtarken, bis auch jene gleiche Kraft gewonnen haben.

§. 526.

Die Weiſe, ſolchergeſtalt die Stimme auf einem Tone zu und wieder abnehmen zu laſſen, nämlich:



heißt **Messa di voce.**

§. 527.

Sie iſt die geeignetſte Uebung, der Stimme Haltung, Kraft und Dauer zu geben.

§. 528.

Nur durch ſtete aufmerkſame Beobachtung ſeiner Athemkraft gelangt man dahin, den Athem ſo einzutheilen und den Ton in dem Maaße, in der Länge und bis zu der Stärke anſchwellen zu laſſen, daß man zwar das fortissimo erreicht, dann aber noch ſo viel Athem übrig hat, daß der Ton gleichmäßig und in gleich langer Zeit bis zum pianissimo abnehmen kann.

§. 529.

Eine vollkommen ausgebildete Stimme kann einen Ton auf dieſe Weiſe zwanzig Sekunden, auch wohl noch etwas länger halten. Doch giebt es kein allgemein gültiges Maaß, vielmehr hängt die Fähigkeit, einen Ton mit messa di voce zu halten, von der Organiſation und dem Grade der Stimmausbildung eines jeden ab.

§. 530.

So wie übrigens niemand einen ihm verſagten Grad der Stärke erzwingen darf, ſo muß auch ein gewaltſames, bis zur Erſchöpfung führendes Aushalten des Tones vermieden werden.

§. 531.

Auch darf, nach vollendeter Anſchwellung, am Ende des Tones nicht zu lange im pianissimo verweilt werden; denn die Nachwirkung der vorherigen Anſtrengung und beſonders der zunehmende Mangel an Athem veranlaſſen Schwanken, auch wohl Aufſetzen des Tones, Fehler die nur zu leicht einwurzeln.

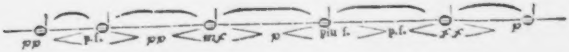
C. Außerordentliche Arten der Tongebung.

§. 532.

Erſt wenn die Stimme durch Scalaübungen aller Art vollkommen befeſtigt iſt, darf zu der Uebung in Hervorbringung der Töne auf andere Weiſe vorgeſchritten werden.

§. 533.

An die Uebung in messa di voce ſchließt ſich die in Tönen mit mehrmals wiederholtem Zu- und Abnehmen an; nämlich



wobei ſtets ſchneller ab- und zugenommen wird und die Grade der Stärke ſtets zunehmen. Auf dieſe Weiſe kann der Ton länger gehalten werden, als in messa di voce, da er öſters zum piano (welches weniger Athem erfodert) zurückkehrt. Man könnte dieſe Töne wegen ihrer wiederholten Verſtärkung und Minderung Glockentöne nennen.

§. 534.

Sodann muß die Stimme gewöhnt werden, ihre Töne in jedem Grade der Stärke ohne Zu- und Abnehmen ſicher einzuſetzen und feſt zu halten, wogegen es keiner beſondern Uebung mehr bedarf, einen Ton blos aus dem pianissimo bis zum fortissimo zu-, oder umgekehrt, abnehmen zu laſſen. *)

§. 535.

Zuletzt, aber nicht eher, als bis die Stimme in der Intonation nach der bisher vorgeſchriebenen Weiſe vollkommen ausgebildet und befeſtigt iſt, kann (beſonders mit den dazu am meiſten geeigneten Stimmen) die Intonation mit halber Stimme (mezza voce) geübt werden.

§. 536.

Die Manier des mezza voce iſt vom piano wohl zu unterſcheiden. Es giebt nämlich zwei Arten, die Stimme leiſe anſprechen zu laſſen. Die eine beſteht darin, daß man eine geringere Athemmaſſe anwendet, mithin die Organe der Stimme von einer geringern mechaniſchen Kraft (dem Stoße der Luftmaſſe) in Erzitterung bringen läßt. Die Folge davon iſt dieſelbe, wie vom geringern Anblaſen der Blasinſtrumente, vom leiſern Anſtreichen oder Anſchlagen der Saiten- und Membraneninſtrumente (der Pauken oder der Glocken u. ſ. w.): nämlich eine geringere Erzitterung und leiſere Anſprache. Dieſe Art zu ſingen iſt das eigentliche piano.

§. 537.

Eine ganz andere Art leiſer Intonation iſt die mit halber Stimme. Sie erfolgt im Kehlkopfe ſelbſt durch eine zwängende Zuſammen- oder Anziehung der Stimmorgane (der Stimmbänder und vielleicht der knorpeligen Wände des Kehlkopfes) ähnlich der, die Falſettöne hervorbringt — vielleicht dieſelbe Verrichtung. Dieſes Zwängen fühlt man im mezza voce Singen, ſobald man ſich

---

*) Schwächere Stimmen (beſonders ſolche, deren Schwäche in Schwach- oder Engbrüſtigkeit ihren Grund hat) würden einer ſtrengen Uebung des messa di voce nicht gewachſen ſein. Man laſſe ſie daher nach Erreichung der höchſten zuläſſigen Stärke nur wenig und ſchnell abnehmen und dann ſchließen. Erſt wenn ſie durch dieſe Uebung geſtärkt und zu anhaltenden Tönen gewöhnt ſind, leite man ſie zur vollkommnen Uebung des messa di voce an.

zu genauer Beobachtung ſeiner ſelbſt beim Geſange gewöhnt hat; und wenn es auch bei einer friſchen und kräftigen Organiſation der Stimmwerkzeuge nicht ſobald und nur minder ſchmerzlich empfunden werden mag, ſo wird es ſich doch bei anhaltendem mezza voce Singen bemerklich machen und man wird ſich (wo nicht ſchon völlige Verwöhnung eingetreten iſt) gewiß bald überzeugen, daß es weniger anſtrengt, aus freier Kehle, als mezza voce zu ſingen. Aus freier Kehle nennen wir die ungezwungene Art der Tongebung, denn der Sänger hat in der That die Empfindung, daß die Kehle (Stimmritze) völlig offen iſt, den Ton frei heraustreten zu laſſen.

§. 538.

Der Karakter der halben Stimme iſt ein ſüßer, flötenartiger (oder vogelartiger) Klang und eine weſentliche Eigenſchaft die, daß der Geſang mit halber Stimme vernehmbarer und deutlicher bleiben und dabei eben ſo zart ſein kann, als das pianissimo mit gewöhnlicher Intonation.

§. 539.

Aus dem Obigen (§. 537.) folgt aber ſchon, daß häufige Anwendung dieſer zwangvollen Intonation, wie jeder Zwang, die Organe endlich ermüden und beſchädigen muß. Und in der That geht durch zu frühzeitigen, oder zu anhaltenden und häufigen Gebrauch der halben Stimme die Kraft und Dauer der Organe verloren, der Klang verliert zuletzt ſeine Fülle und ſein Metall und wird heiſer und gedrückt und nicht ſelten haben in ſolchen Fällen Hals- (oder Kehlkopfübel) dem Geſange ein zu frühes Ende gemacht.

Zweite Unterabtheilung.

Treffen.

§. 540.

Für die Scalaübungen iſt vorausgeſetzt, daß jeder vom Sänger einzuſetzende Ton zuvor von der Stimme des Lehrers oder auf dem Inſtrumente angegeben worden iſt.

Indem hiermit die Stimmorgane zu jeder Haltung und das Gehör zur Auffaſſung eines Tones in den mannigfaltigſten Verhältniſſen gewöhnt worden, iſt auch zugleich die Grundlage zu einer zweiten für den Sänger nothwendigen Fertigkeit gewonnen, nämlich zum Treffen.

§. 541.

Treffen — die Fertigkeit eines Sängers, jeden, auch nicht zuvor angegebenen Ton, von einem andern gegebenen Tone aus, ſicher zu finden — ſetzt die Fähigkeit voraus, das Verhältniß des gegebenen und des von ihm aus zufindenden Tones zu erfaſſen.

1) Gegenſtände der Treffübungen.

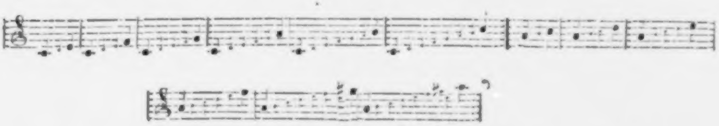
A. Erſte Klaſſe der Treffübungen auf melodiſchem Wege.

§. 542.

Da Stimme und Ohr bereits in den Scalaübungen zu den Fortſchreitungen in den diatoniſchen Tonleitern gewöhnt ſind, ſo werden dieſe Fortſchreitungen der Reihe nach, wie ſie bei der Scala geübt wurden, leicht getroffen werden, auch wenn der folgende Ton nicht zuvor vom Begleiter angegeben wird. Auch hier wird mit der Tonfolge des harten Geſchlechtes begonnen und dann erſt die des weichen geübt, bis ſich dem Sänger die beiden Tonleitern auf- und abſteigend vollkommen eingeprägt haben und geläufig worden ſind. Zuerſt iſt hierbei Begleitung der Stimme im Einklange und Oktaven, dann ſind die zu §. 510 und 513 mitgetheilten Begleitungen der harten und weichen Tonleiter anzuwenden. Nachdem der erſte Ton gegeben, wird die Intonation des Sängers abgewartet und erſt der richtige Ton mit Begleitung unterſtützt.

§. 543.

Dann werden die großen Intervalle, Terzen, Quarten u. ſ. w. und endlich alle Intervalle auſſer der Reihe auf- und abwärts aufgeſucht, indem der Schüler von dem gegebenen Tone ab die Tonleiter in Gedanken, oder — wenn das Vorſtellungsvermögen für Tonverhältniſſe noch nicht hinlänglich entwickelt iſt — laut ſingend durchgeht, wie dieſe Beiſpiele



zeigen. Die kleinen Noten deuten diejenigen Töne an, durch welche in Gedanken, oder laut ſingend, die zu treffenden Intervalle aufgeſucht werden.

§. 544.

Nachdem das Treffen der Tonverhältniſſe in den diatoniſchen Tonleitern vollkommen erlernt iſt, muß unter Benutzung der zu §. 513 mitgetheilten chromatiſchen Scala das Treffen der halben Töne ſicher und geläufig gemacht werden.

---

*) Der abweichende Gang der vermittelnden Töne zu den beiden letzten Intervallen der Moll-Tonleiter erleichtert das Auffinden durch Umgehung der ſchwierigern übermäßigen Sekunde.

Hiermit iſt man nun in den Stand geſetzt, jedes Tonverhältniß zu treffen. Die bisher nicht beſonders geübten (die kleinen, verminderten und übermäßigen) werden am leichteſten aufgefunden, wenn man ſie zergliedert und dadurch auf große Intervalle zurückführt. Z. B. in c–gis iſt eine große Quinte (c–g) und ein halber Ton (g–gis) enthalten. Man hat ſich alſo zuerſt das diatoniſche Verhältniß der großen Quinte zu vergegenwärtigen, dann aber von ihr (g) noch einen halben Ton hinaufzuſteigen. — C–b, die kleine Septime, enthält eine große Sexte (c–a) und noch einen halben Ton (a–b). Man ſucht alſo mit der Stimme erſt die große Sexte und dann ſteigt man noch einen halben Ton höher. Wie im erſten Buche alle Intervalle aus den großen hergeleitet ſind, ſo muß der Sänger ſie nun auch mit ſeiner Stimme aus ihnen zu bilden ſuchen.

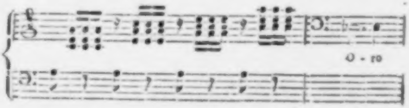
B. Zweite Klaſſe der Treffübungen auf melodiſchem Wege.

§. 545.

Durch Vertauſchung ſchwieriger Tonverhältniſſe mit den enharmoniſch ihnen gleich geſtellten kann oft ein großer Theil der Schwierigkeiten im Treffen beſeitigt werden. Z. B. die übermäßigen Intervalle c–dis, c–gis, c–aïs, müſſen Anfängern befremdlich und ſchwer zu treffen ſein. Als c–es, c–as, c–b gedacht, ſind ſie in leicht zu treffende Intervalle verwandelt.

Sobald übrigens die im §. 544 angeordneten Uebungen fleißig genug getrieben worden ſind, wird es dieſes Verfahrens ſeltener bedürfen. Nothwendig iſt es nur da, wo der Komponiſt ſich einer enharmoniſchen Tonwechſelung *) in der Modulation bedient und die Tonwechſelung nicht ſelbſt ſchon durch jenes Mittel erleichtert hat.

Z. B. Mozart im Requiem läßt den Baß in folgender Stelle alſo eintreten:



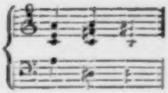
Dieſes es der Bäſſe würde frei nicht leicht zu treffen ſein, weil es außer dem harmoniſchen Zuſammenhange mit dem vorigen Akkorde und der Tonart A–moll ſteht. Als dis ge-

dacht

---

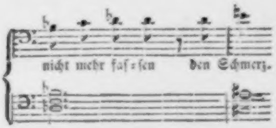
*) Indem einer oder mehr Töne eines Akkordes anders benannt werden, können ſie als Leittöne in eine andre Tonart dienen. Wenn z. B. im Dominanten-Akkorde aus B–dur (f, a, c, es) die Septime in dis verwandelt wird, ſo leitet dieſe enharmoniſche Tonwechſelung nach E–dur oder Moll.

dacht — in dieſer Akkordfolge:

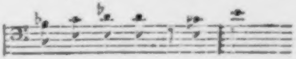


hat es keine Schwierigkeit *)

So findet ſich im Tode Jeſu von Graun folgende Stelle:



Hätte Graun ſie ſo wie hier geſchrieben, ſo würde des-e ſchwer zu treffen ſein. Er hat aber die Schwierigkeit durch dieſe Schreibart vermieden, indem er



das letzte des in cis und dadurch des–e in das ganz leichte cis–e verwandelte. So hätte nun, wenn er es unterlaſſen, der Sänger ſelbſt ſeinen Weg bahnen müßen. Die Nothwendigkeit enharmoniſcher Tonwechſelung für den Komponiſten darzuthun, gehört nicht hierher.

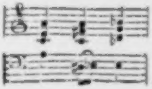
C. Dritte Klaſſe der Treffübungen auf harmoniſchem Wege.

§. 546.

Alle dieſe Uebungen können jedoch nur als Vorbereitung dienen. Sie führen dahin, jedes Tonverhältniß einzeln und bei gehöriger Muße (um es in der diatoniſchen Tonleiter und nöthigenfalls mittels halber Töne und enharmoniſcher Namenverwechſelung aufzuſuchen, zu treffen. Im Zuſam-

---

*) Mozart ſchreitet ſo



fort und gelangt durch enharmoniſche Tonwechſelung des dis in es zum Dominanten-Akkorde von As und Uebergange in dieſe Tonart.

menhange aber, im raſchern Fortgange des Geſanges und beſonders dann, wenn eine Ausweichung an die Stelle der Tonart, nach deren Tonleiter man ſich eben richtete, eine andre, vielleicht ganz fremde ſetzt, genügt jenes Verfahren nicht.

§. 547.

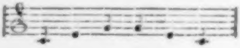
Nur eine vollkommne Einſicht in die harmoniſche und modulatoriſche Struktur eines Tonſtückes ſetzt in den Stand, es vollkommen ſicher zu treffen, obwohl dieſe Einſicht bei talentvollen Menſchen *oft* durch einen gewiſſen innern Takt, durch einen *Kunſtinſtinkt*, welcher ihnen ſagt: *ſo werde es nun kommen*, einigermaßen erſetzt, ja ſogar (doch ſelten) ganz erübrigt werden kann.

§. 548.

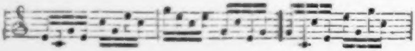
Zu dieſer Einſicht muß aber Gewandheit, Geläufigkeit kommen, wenn man auch dem ſchnellern Gange eines Tonſtückes ohne Beſchwerde folgen will.

§. 549.

Die erſte hiezu führende Uebung iſt, alle Akkorde aufgelöſt von der Stimme vortragen laſſen; erſt vom Grundtone aus in terzenweiſer Lage der Töne auf-, dann abwärts, alſo;



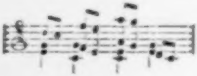
dann unter mannigfaltigen Verſetzungen — wobei man, um Raum zu gewinnen, einige oder alle Intervalle verdoppelt; z. B.



die ganze Uebung übrigens von den leichtfaßlichſten Akkorden beginnend und zum Schwerern fortſchreitend.

§. 550.

Hierauf iſt die Stimme in allen Arten harmoniſch auſſerweſentlicher (harmoniefremder) Töne, z. B. der Vorhalte



über, zwiſchen und unter der forttönenden Begleitung zu üben.

§. 551.

Endlich muß der Schüler geübt werden, die modulatoriſche Konſtruktion der Tonſtücke, namentlich die Ausweichungen, raſch zu erkennen und ſich ſtets in die neue Tonart, in die ausgewichen

iſt, zu verſetzen — auch in mehrſtimmigen Stücken ſelbſt dann der Modulation aufmerkſam zu folgen, wenn er eine Zeitlang nicht mitzuſingen hat.

2) Verfahren bei den Treffübungen.

§. 552.

Alle Treffübungen müſſen ohne Anſtrengung unternommen werden. Es iſt nicht nothwendig, ja nicht einmal erſprießlich, wenn man die einzelnen Töne, z. B. eines aufgelöſten Akkords mit einander verbunden ſingt.

§. 553.

Kein Ton werde länger gehalten, als nöthig, um ihn ſicher und deutlich zu vernehmen.

§. 554.

Es iſt zweckmäßig, die Treffübungen nicht, wie die Stimmübungen auf Einem Vokale, z. B. A zu unternehmen, ſondern jedem Tone ſeinen eigentlichen Namen zu geben, damit Ton, Name und Note ſich zugleich einprägen.

§. 555.

Zum Schluſſe iſt noch vor der üblen Gewohnheit zu warnen, einen unſicher getroffenen Ton durch Verſtärkung erzwingen und berichtigen zu wollen. Je heftiger der Athem auf die Stimmwerkzeuge einwirkt, deſto ſchwieriger iſt dieſen eine gemeſſene und ſichere Wirkſamkeit, zu geſchweigen, daß durch zu heftige Töne das eigene Gehör übertäubt wird. Es iſt alſo rathſam, eben ſchwerere und und unſichere Töne leiſer zu ſingen, um Stimmorgane und Ohr beſſer in ſeiner Gewalt zu behalten.

Dritte Unterabtheilung.

Portament.

§. 556.

Die Verbindung zweier Töne muß in der Art bewirkt werden, daß

1) beide deutlich vernommen und unterſchieden werden können,
2) zwiſchen beiden keine den Fluß des Geſanges unterbrechende Lücke entſteht.

§. 557.

Sie kann mit Beobachtung dieſer Regeln auf zwiefache Weiſe erfolgen, nämlich:

1) ſo daß unmittelbar nach dem erſten der zweite Ton folgt (daß die Stimmwerkzeuge aus der für den erſten Ton erfoderlichen Haltung unmittelbar in die für den zweiten Ton nöthige übertreten) oder

2) ſo, daß die zwiſchen beiden Tönen enthaltenen kleinern Abſtufungen der Höhe und Tiefe, oder einige derſelben leicht und oberflächlich mit berührt werden.

Jene Art der Verbindung heißt die Tonverbindung, dieſe die Zuſammenziehung der Töne.

§. 558.

Die Uebung der Tonverbindung dient zugleich, die Reinheit der Intonation, die Feſtigkeit und Gleichheit der Stimme in ihrem ganzen Umfange zur Vollendung zu bringen.

A. Tonverbindung.

§. 559.

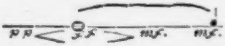
Die Verbindung mehrer Töne ſetzt vor allem voraus, daß die Athemkraft zu Allen ausreiche. Daher muß der Sänger gleich von den erſten Verſuchen an gewöhnt werden, auf die zweckmäßige Vertheilung und Verwendung des Athems bedacht zu ſein.

§. 560.

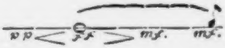
Von zwei zu verbindenden Tönen muß die Stimme im erſten, wie in der Scala bis zum fortissimo anſchwellen, dann bis zu mittler Stärke abnehmen und darauf in gleichem Grade der Stärke, ohne Abſatz, ohne Ineinanderziehen den zweiten Ton anſchließen.

§. 561.

Bei den erſten Uebungen, ſo lange der Sänger noch nicht an eine gleichmäßige Vertheilung des Athems gewöhnt und ſeine Aufmerkſamkeit ausſchließlich bei der richtigen Verbindung erfoderlich iſt, genügt es, daß der zweite Ton nur deutlich und feſt angegeben werde, alſo ungefähr



oder:

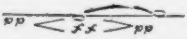


§. 562.

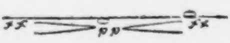
Hierauf muß die Verbindung zweier Töne dergeſtalt geübt werden, daß ſie in jedem Grade der Stärke erfolge und daß

§. 563.

der zweite Ton in demſelben Verhältniße ab- oder zunehme, in dem der erſte zu- oder abgenommen habe. Alſo:



dann auch:



letztere Uebung jedoch ohne Härte im An- und Abſetzen.

§. 564.

Uebrigens kann die Uebung, mehre gehaltene Töne miteinander zu verbinden, mit der einfachern, nur zwei Töne zu verbinden, ſobald dieſe begriffen iſt, verbunden und zur Unterſtützung für dieſe angewendet werden.

§. 565.

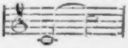
Die Tonverbindung muß durch alle Intervalle rück- und vorwärts geübt und über den ganzen Umfang der Stimme erſtreckt werden.

§. 566.

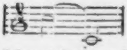
Soweit es dieſer erlaubt, müſſen die Tonverbindungen, welche harmoniſchem Zuſammenhange nach am ſicherſten und reinſten aufzufaſſen ſind, zuerſt geübt werden.

§. 567.

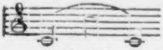
Obgleich ein größeres (weiteres) Intervall eine größere Veränderung in der Haltung der Stimmorgane nothwendig macht und deßwegen der Regel nach ſchwieriger zu intoniren iſt, kann doch mit der Uebung der Oktaven und zwar unter einfacher Begleitung



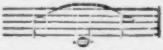
dann umgekehrt,



endlich auf- und abwärts und umgekehrt, beides unabgeſetzt

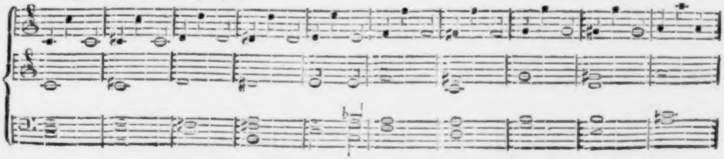


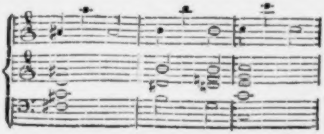
und:



nützlich begonnen werden, weil die Oktave das einfachſte, am leichteſten rein aufzufaſſende Intervall iſt und dieſe Uebung die folgende vorbereitet.

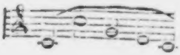
(Begleitungstafel hierzu:)



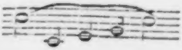


§. 568.

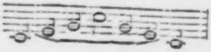
Dieſe beſteht in der Verbindung aller, im faßlichſten Akkorde, dem harten Dreiklange, liegenden Töne mit der Oktave des Grundtones:



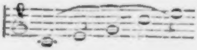
dann:



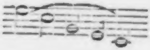
dann:



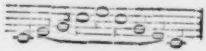
ſpäter noch um eine Terz ausgedehnt:



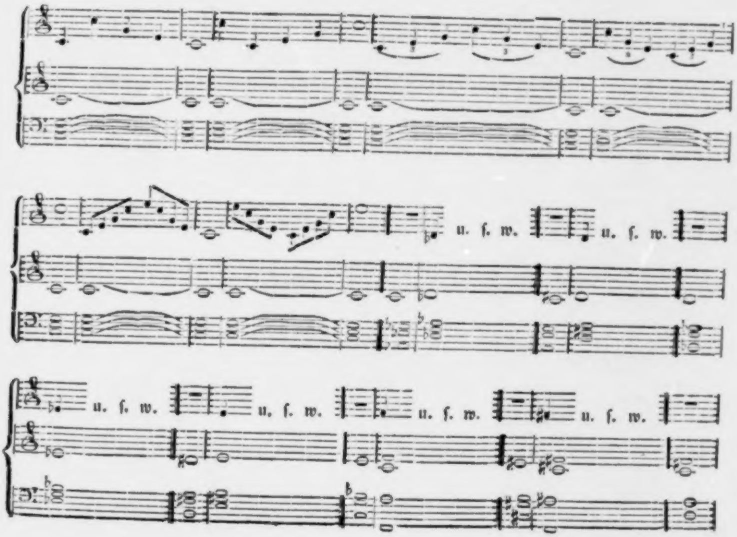
dann:

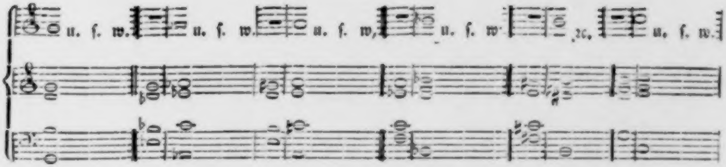


dann:



Begleitungstafel hierzu:





Alle dieſe Töne ſind in gleicher (und zwar mittler) Stärke und gleicher Länge an einander zu ſchließen.

§. 569

Dieſe Uebung, verbunden mit der Oktavenübung, muß, ſoweit es der Stimmumfang erlaubt, auf allen Sproſſen der chromatiſchen Tonleiter, c, cis, d, dis, u. ſ. w. unausgeſetzt getrieben werden. Sie befeſtigt die Reinheit der Intonation, trägt vorzüglich dazu bei, der Stimme in ihrem ganzen Umfange gleiche Stärke und gleichen Klang zu geben und befördert die Ausdehnung der Stimme ſehr, da es leichter iſt, neue, beſonders höhere Töne in leichtfaßlicher Verbindung mit andern ſich anzueignen, als für ſich frei zu intoniren.

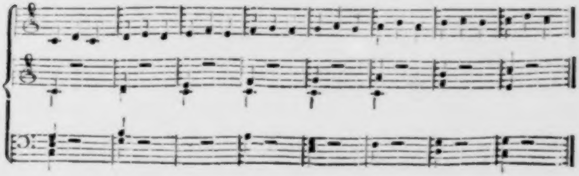
Darum iſt es auch erlaubt, dieſe Uebungen um einige Töne weiter zu erſtrecken, als die Scala.

§. 570.

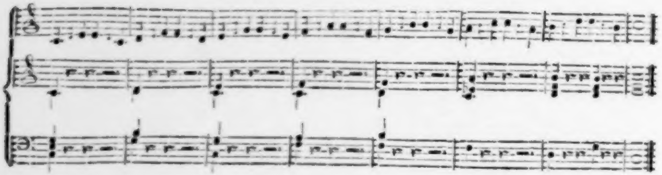
Die nächſten Uebungen betreffen die in der diatoniſchen Tonleiter im Durgeſchlecht enthaltenen Intervalle

Hierzu gehören folgende Uebungen, in denen die vermittelnden Töne erſt mitzuſingen, dann wegzulaſſen ſind. Bei jedem Taktſtriche wird zur Erholung abgeſetzt:

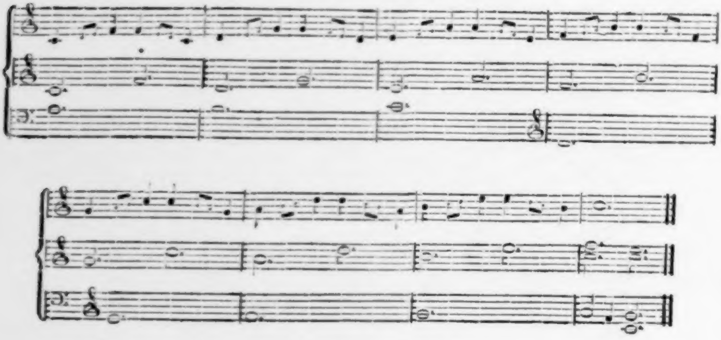
Sekunden-Uebung.



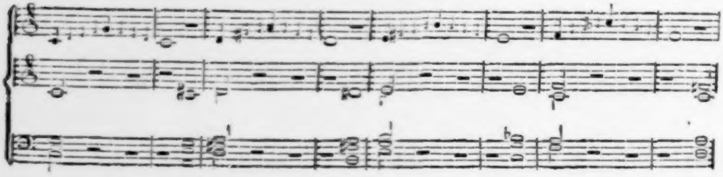
Terzen-Uebung.

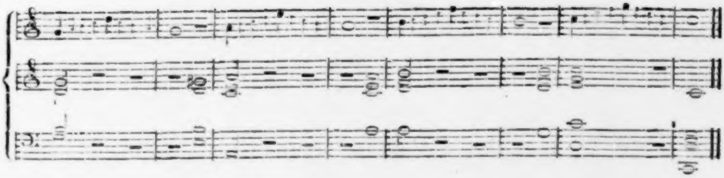


Quarten-Uebung.

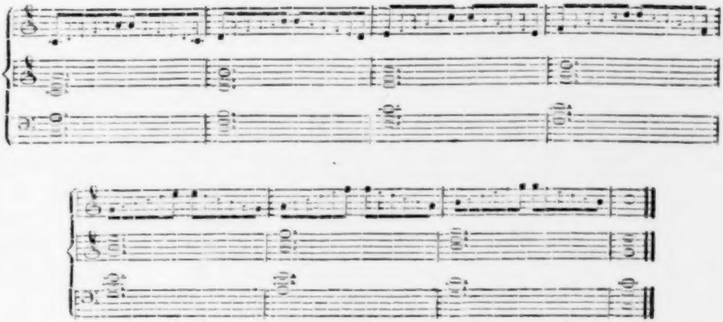


Quinten-Uebung.

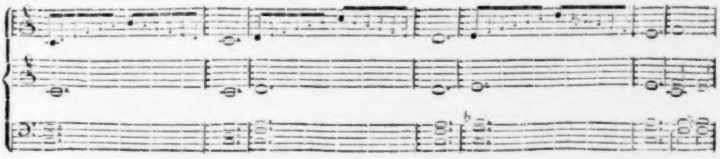


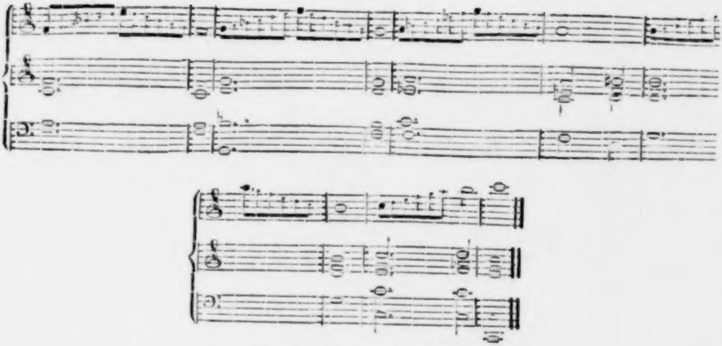


Sexten-Uebung.



Septimen-Uebung.

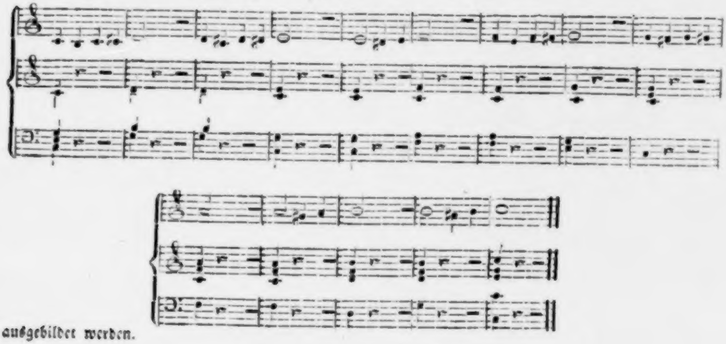




Keine dieſer Uebungen und kein einzelner Ton in ihnen darf übereilt und in der Achtſamkeit auf reine Intonation und Gleichheit des Klanges nie nachgelaſſen werden.

§. 571.

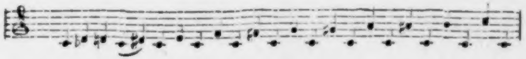
Wenn Intonation und Tonverbindung in allen bisher angewendeten Intervallen vollkommen befeſtigt ſind, müſſen ſie an allen Akkorden nach Analogie des §. 568 und dann in chromatiſchen Gängen, wozu dieſe Uebungstafel zu benutzen iſt —



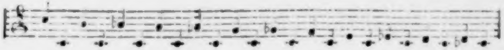
ausgebildet werden.

§. 572.

Hieran ſchließt ſich mit gutem Erfolge, beſonders für die Intonation und Verbindung der übermäßigen Intervalle dieſe Uebung:



und für die Intonation und Verbindung der kleinen Intervalle die hier ſtehende Uebung:



Beide müſſen jedoch wegen ihrer Schwierigkeit ſehr vorſichtig unternommen, beſonders im Anfange nicht übereilt und ſtets mit großer Aufmerkſamkeit auf die Intonation jedes Tones gemacht werden.

§. 573.

Alle bisherigen Uebungen müſſen dazu benutzt werden, die Verſchiedenheit der Bruſt- und Kopfſtimme nach Anleitung des §. 500 möglichſt auszugleichen.

B. Zuſammenziehung der Töne.

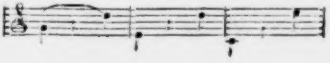
§. 574.

Nicht eher, als bis die einfache Tonverbindung vollkommen erlernt, die Intonation geſichert und die Stimme für die Haltung der Töne ganz befeſtigt iſt, darf die Zuſammenziehung der Töne geſtattet und geübt werden.

§. 575.

Sie geſchieht:

1) entweder in vollem Klange der Stimme, oder mit leichterm, leiſerm Anklange;
2) entweder langſamer oder geſchwinder,
3) mit leiſer Andeutung dazwiſchen liegender, in harmoniſchem Zuſammenhange denkbarer Töne, z. B.



oder nicht.

§. 576.

In allen dieſen Weiſen iſt ſie auf allen Intervallen zu üben, doch nicht ſo häufig, daß ſie zur Gewohnheit und damit der Feſtigkeit der Stimme nachtheilig werden könnte.

Vierte Unterabtheilung.

Stimmfertigkeit.

§. 577.

Der letzte Theil der Stimmbildung hat zum Zwecke, der Stimme die Fertigkeit zu erwerben, alle Arten Figuren in jeder, auch der geſchwindeſten Bewegung, in jedem Grade der Stärke, in jeder Art der Verbindung auszuführen.

Die Summe aller dieſer Fertigkeiten nennen wir **Stimmfertigkeit.**

§. 578.

Nicht alle Stimmen haben gleiche Anlage zur Stimmfertigkeit, oder zu ihren einzelnen Theilen.

§. 579.

Im Allgemeinen ſcheinen Kopfſtimmen (das heißt ſolche, die ſich vorzüglich der Kopftöne bedienen) mehr Anlage zu haben, ſchnelle, laufende Figuren leicht vorzutragen.

§. 580.

Dagegen haben Bruſtſtimmen die überwiegende Fähigkeit zu einem kräftigen und ſtarken Vortrage, beſonders der in größern Intervallen ſich bewegenden Figuren, z. B. der im §. 568 zu anderm Zweck aufgezeichneten.

§. 581.

Die Wirkſamkeit der Bruſtſtimme in ſchnellen Figuren iſt ſelbſt äußerlich an einer Bewegung des vordern Theiles des Kehlkopfes beſonders bei dem Triller ſo deutlich ſichtbar, daß man aus der Wahrnehmung dieſer Bewegung die Anlage zu jenen Fertigkeiten muthmaßen kann.

§. 582.

Die Ausbildung zur Fertigkeit darf nicht übereilt und die geſammten dahin abzweckenden Uebungen dürfen (damit ſich die Stimme eine nach der andern aneigne) weder auf einander gehäuft, noch je ſo ſchnell gemacht werden, daß die Deutlichkeit und Reinheit der Töne irgend vernachläßiget würde. Nur die ſorgſamſte, unausgeſetzte lange Uebung führt zu einem bedeutenden Grade von Stimmfertigkeit. Eine Nichtbefolgung der obigen Regeln hat dagegen die nachtheiligſten Folgen für Feſtigkeit der Stimme und Reinheit der Intonation.

§. 583.

Die Uebungen dürfen ſich nur auf die bequem erreichbaren, durch die Intonations- und Portament-Uebung vollkommen angeeigneten Töne erſtrecken, damit ſie nicht durch die Schwierigkeit, unbequeme Töne zu erreichen, geſtört und die Stimme durch öftere Wiederholung der letztern nicht angeſtrengt werde.

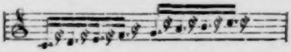
Sie müſſen zuerſt mit mäßig ſtarker Stimme unternommen werden, nicht ſo ſtark, daß der Sänger angeſtrengt und die Sicherheit der Intonation gefährdet werde, aber auch nicht ſo ſchwach, daß die Stimme dadurch geneigt werde, ſich der Kopftöne zu bedienen. Namentlich der Triller muß vorzugsweiſe mit dem Grade der Stärke geübt werden, daß man auch äußerlich die Bewegungen des Kehlkopfes wahrnehmen kann.

§. 585.

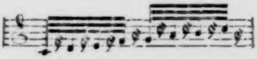
Erſt wenn eine Figur in mäßiger Stärke vollkommen gelingt, iſt ſie mit leiſer Stimme (piano), mit halber Stimme (mezza voce), und zuletzt mit voller Kraft zu üben.

§. 586.

Wenn eine Figur nach allen bisherigen Regeln erlernt iſt, muß ſie in der Art geübt werden, daß die Töne nicht aneinander gebunden werden, ſondern daß (eine Ausnahme von der allgemeinen Regel §. 556. 560.) nach jedem einzelnen Tone ein wenig abgeſetzt werde; etwa ſo



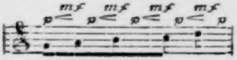
oder:



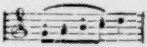
Dieſe Art des Vortrags (ſtoßen, die Töne geſtoßen — staccato ſingen) iſt für hohe Stimmen und Töne geeigneter als für tiefe, auch iſt ſie nur bei ſchwächerer Stimme von angenehmen Eindrucke.

§. 587.

Als eine Abart des staccato ſei noch die Vortragsweiſe erwähnt, jeden einzelnen Ton anwachſen und dann ſchnell wieder ſchwach werden zu laſſen, ohne ganz abzuſetzen; etwa ſo:



dies wird ſo



mit dem Zeichen des legato und staccato bezeichnet.

A. Lauferübungen

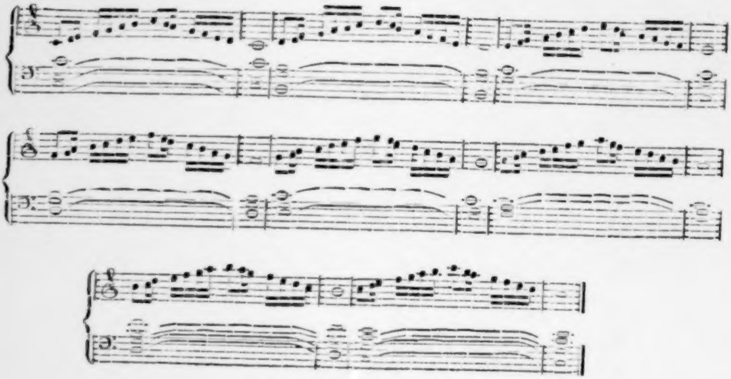
§. 588.

Eine ſchnelle Figur, welche die Stufen in der Reihenfolge der Tonleiter insgeſammt, oder nur unter geringen Ausnahmen durchläuft, heißt ein Laufer.

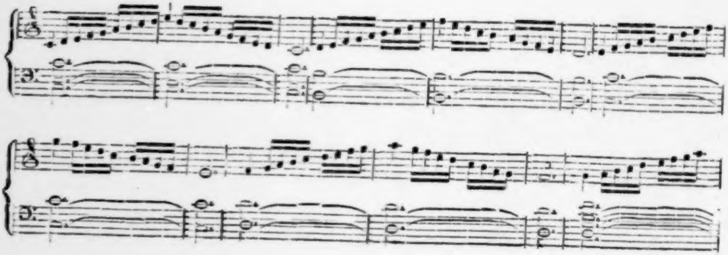
§. 589.

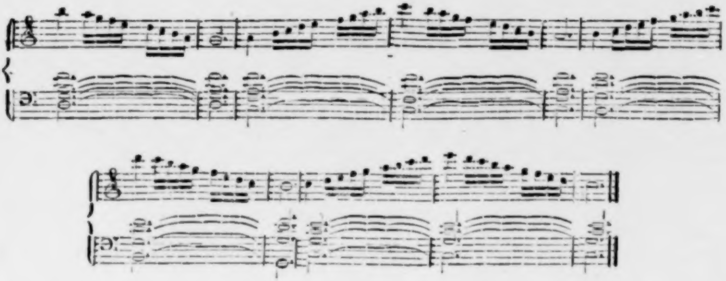
Die §. 570 für Tonverbindung vorgeſchriebenen Uebungen bieten ſchon von ſelbſt das erſte Mittel, die Stimmfertigkeit zu entwickeln. Nach ihnen werde zuerſt die Durtonleiter durch eine Oktave auf- und abwärts (Nr. 1.) dann dieſelbe noch eine Terz weiter hinauf auf- und abwärts, (Nr. 2.) in dieſer Weiſe —

No. 1.



No. 2.

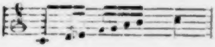




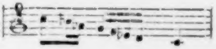
auf allen Tönen, ſoweit der Stimmumfang es erlaubt, geübt. Hierbei iſt es rathſam, den erſten und letzten Ton etwas anzuhalten und auf jenem die Intonation zu befeſtigen, an dieſem aber die Stimme vor einem unſichern Ausgange zu bewahren.

§. 590.

Des Wohlklanges wegen pflegt man die Molltonleiter nicht ſo, wie ihre Intervalle eigentlich heißen — z. B. C–moll nicht c, d, es, f, g, as, h, c, ſondern aufwärts mit großer Sexte



und abwärts mit kleiner Septime

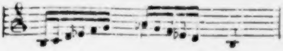


zu ſingen, ein Umſtand, der übrigens mit der harmoniſch nothwendigen Konſtruktion der Molltonleiter nicht zuſammmenhängt.

In dieſer Tonfolge nun werde, wenn die Durtonleiter vollkommen richtig und fertig vorgetragen wird, die Molltonleiter zuerſt zum Zwecke der Stimmfertigkeit geübt.

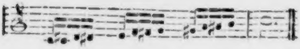
§. 591.

Eine zweite Art der Uebung in der Molltonleiter iſt dieſe:

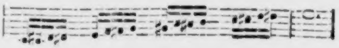


welche (wie ſchon §. 513 Behufs der Scala-Uebung geſchehn) eine Stufe unter der Tonika beginnt, um die härtere Fortſchreitung der übermäßigen Sekunde zu vermeiden, ohne ein Intervall zu verändern.

Die chromatiſche Tonleiter auf- und abwärts macht den Beſchluß der einfachen Lauferübungen. Sie kann zuerſt in der bei §. 571 angegebenen Weiſe, dann aber ohne Abbrechung alſo:



und



auf- und abwärts, auf jedem Tone beginnend und zu der §. 589 angewendeten Begleitung geübt werden. Da ihre Intonation ſehr ſchwer gelingt und, iſt ſie fehlerhaft, die Stimme zur Unrichtigkeit und Unreinheit gewöhnt, ſo iſt es rathſam, ihre Uebung nicht eher zu beginnen, als bis die Intonation durch vielfache andere Uebungen bereits vollkommen befeſtigt iſt.

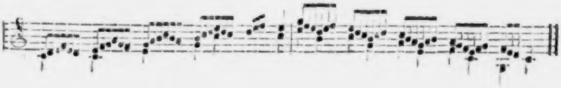
B. Zuſammengeſetzte Figuren.

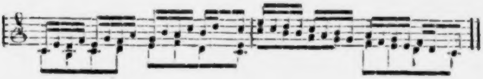
§. 593.

Den einfachen Laufern folgen die nach §. 311 u. f. zu bildenden künſtlichern. Nicht ihre Erfindung, (die jeder Schüler unternehmen muß) wohl aber und nothwendiger Weiſe die Beurtheilung ihrer Brauchbarkeit für Stimmbildung und ihre Reihenfolge nach dem Grade ihrer Schwierigkeit iſt des Lehrers Sache.

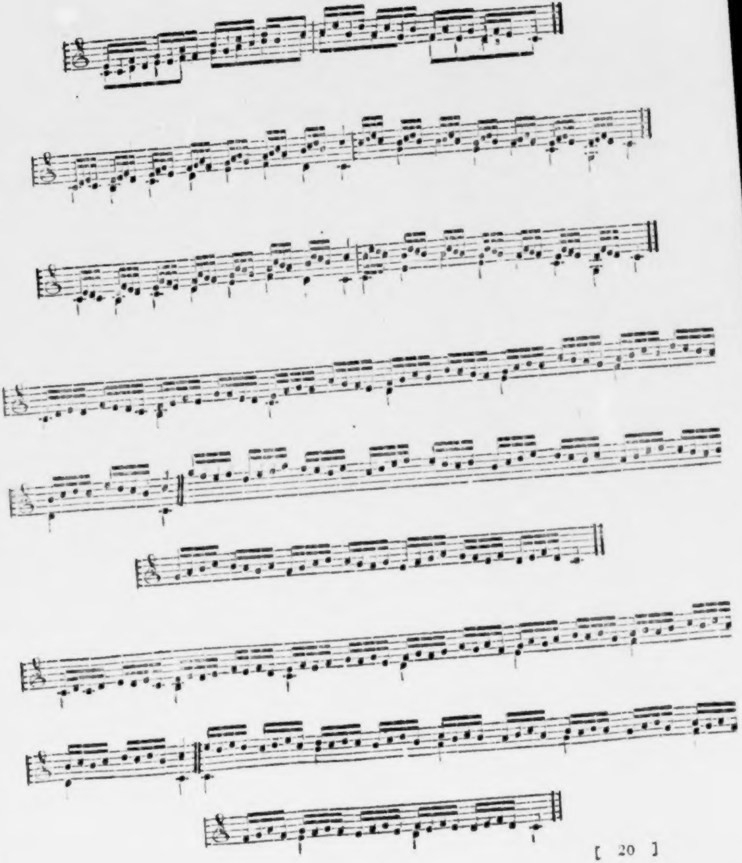
§. 594.

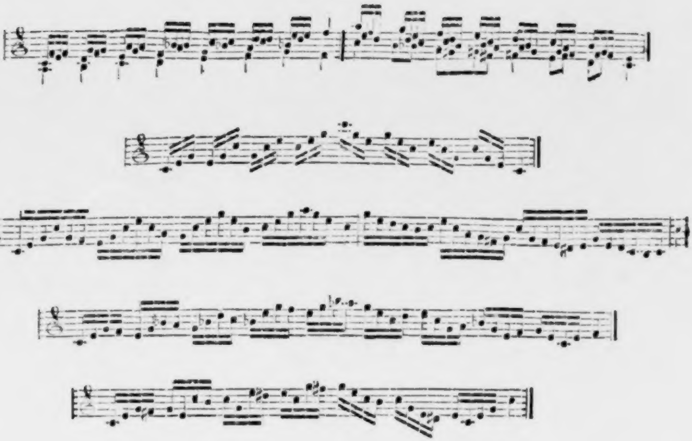
An ſie reihet ſich die Uebung der aus Akkorden (§. 313) gebildeten Figuren, deren Erfindung ebenfalls dem Schüler unter Anleitung des Lehrers obliegt. Es genügt daher, in den nachfolgenden Beiſpielen ſoviel Gelegenheit zur Ausbildung zu geben, daß die Stimme einen mäßigen Grad von Fertigkeit erlangt und erkennen lernt, welche Figuren der Stimme am meiſten zuſagen. Dieſe wie alle frühern Uebungen werden in der bequemſten Stimmregion begonnen und ſoweit der Stimmumfang geſtattet, ausgedehnt. Die Begleitung iſt, ſo weit als nöthig, angedeutet.





153





C. Vom Triller.

§. 595.

Der Triller kann nicht von allen Stimmen bis zur Vollkommenheit erlernt werden. Er ſetzt eine bedeutende Beweglichkeit und eine beſondere Kraft, das Stimmorgan bei der ſchnellſten Bewegung in der engen Grenze zweier Töne feſtzuhalten, voraus.

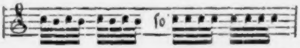
Vollkommen und in jedem Grade der Stärke dürfte er nur mit der Bruſtſtimme auszuführen ſein, da die zur Kopfſtimme geſtellten Organe nicht hinlängliche Kraft behalten.

§. 596.

Wenn der Triller kräftig von der Bruſtſtimme ausgeführt wird, pflegt ſchon äußerlich die Bewegung des vornanliegenden Kehlkopfknorpels (Schildknorpels) bemerkbar zu ſein. (§. 581.)

§. 597.

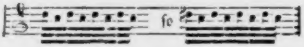
Der Triller auf halben Tone artet leicht in eine bloße Wiederholung ein und deſſelben Tones — alſo ſtatt



aus, ein Fehler, der von Geſanglehrern „Meckern,“ bei Männern, beſonders Baſſiſten „Bockstriller“ genannt wird.

§. 598.

Der Triller auf ganzem Tone artet leicht in eine Abwechſelung der Töne einer übermäßigen Sekunde aus, alſo ſtatt



§. 599.

Zu der vollkommnen Ausführung des Trillers fodert man außer vollkommen reiner und beſtimmter Intonation auch möglichſte Geſchwindigkeit, lange Dauer, und dies alles in jeder Region der Stimme, in jedem beliebigen Grade der Stärke, ſo wie im Zu- und Abnehmen; Anforderungen, denen nur nach jahrelanger, höchſt ſorgfältiger Uebung und bei günſtiger Organiſation der Stimm-Organe genügt werden kann.

§. 600.

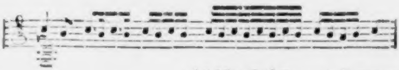
Die Uebung des Trillers muß daher beginnen, ſobald die Stimme ſoweit ausgebildet iſt, daß ſie Töne feſt und kräftig halten und daß dieſe Fähigkeit durch die Triller-Uebung nicht mehr geſtört werden kann.

§. 601.

Die Uebungen müßen langſam und, da der höhere Ton ſchwerer zu intoniren zu ſein pflegt, mit dieſem und denſelben hervorhebend, beginnen und erſt im Fortgange des Trillers müſſen die Töne deſſelben gleichmäßig genommen und die Bewegung beſchleunigt werden.

§. 602.

Der Triller auf halbem Tone muß als der leichtere zuerſt geübt werden, unter dieſer Begleitung und etwa in dieſer Art:

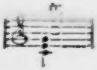


(gleiche Stärke und Bewegung.)

§. 603.

Der Triller auf ganzem Tone darf mit jenem nicht zugleich, ſondern erſt dann geübt werden, wenn die Intonation des Trillers auf halbem Tone hinlänglich befeſtigt iſt, um nicht durch die Uebung des Trillers auf ganzem Tone geſtört zu werden.

Die angemeſſenſte Begleitung iſt wohl die mit dem Dreiklange



§. 604.

Erſt wenn der Triller auf dieſe Weiſe vollkommen erlernt iſt, muß er mit halber Stimme, fortissimo und dann mit ab- und zunehmender Stärke (anſchwellend und verhallend) geübt werden.

§. 605.

Nie darf er auf Tönen, die nicht vollkommen gut und leicht intonirt werden können, geübt werden.

D. Trillerkette.

§. 606.

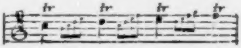
Die Trillerkette ſetzt voraus, daß jeder in ihr vorhandene Triller ſchon einzeln vollkommen erlernt ſei.

Es iſt demnach nur die Verbindung der einzelnen Triller zu erlernen.

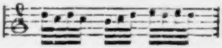
§. 607.

In dieſer muß nirgend eine Lücke gelaſſen, ſondern der Uebergang von einem Triller zum andern muß nöthigenfalls durch Zwiſchentöne ausgefüllt werden.

Bei einer, die diatoniſche Tonleiter aufwärts ſteigenden Trillerkette mag dieſe Verbindung



nämlich

 u. ſ. w.

die einfachſte ſein.

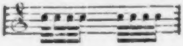
E. Tonbebung.

§. 608.

Nur nachdem ein erheblicher Grad von Feſtigkeit im Tonhalten und von reiner und ſicherer Intonation im Triller auf halbem nnd ganzem Tone erlangt iſt, darf die Tonbebung geübt werden.

§. 609.

Tonbebung, die ſchnelle Wiederholung deſſelben Tones ohne Abſatz (§. 316.) z. B.

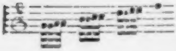


wird nur bei großer und leichter Beweglichkeit der Stimmorgane gut zu erlernen ſein.

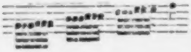
F. Laufer mit Tonbebung.

§. 610.

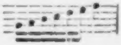
Auf gleiche Weiſe kann in Laufern jeder Ton zwei oder mehrmals wiederholt werden, z. B.



oder:



ſtatt:



Dies darf nicht eher geübt werden, als bis der Laufer und die Bebung auf einzelnen Tönen vollkommen erlernt ſind.

§. 611.

Beide Geſangfiguren machen nur in Sopranſtimmen und auch bei dieſen nur im Geſange mit halber Stimme einen angenehmen Eindruck.

Vierte Abtheilung.

Aus der Sprachlehre.

Vorbegriffe.

§. 612.

Nachdem die Stimme nach Ton und Klang in der Luftröhre und dem Kehlkopfe ausgebildet iſt, erleidet ſie bei ihrem Durchgange durch den Mund noch eine Modifikation des Klanges — abgeſehen davon, daß die Mundhöle auf die Stärke und Schwäche deſſelben (§. 412) mit einwirkt.

Die verſchiedenartige Stellung der Theile nämlich, welche die Mundhöle bilden, ſo wie die Mitthätigkeit eines oder mehrerer Theile des Mundes bei dem Ertönen der Stimme geben dem Klange derſelben noch eine verſchiedene deutlich erkennbare Eigenthümlichkeit, welche Laut genannt wird.

§. 613.

Die Weiſe, die Laute auszuſprechen, heißt Artikulation.

Die Artikulation iſt eigentlich ein Theil der Sprachlehre und ihre Ausbildung ſollte bei der Geſanglehre vorausgeſetzt werden dürfen. Die Erfahrung lehrt jedoch, daß ſie oft, beſonders in Deutſchland, ſehr vernachläſſigt und verderbt iſt und beſonderer Nachhülfe beim Geſange bedarf. Sie kann alſo auch aus den Grenzen einer Geſanglehre nicht ausgeſchloſſen werden.

§. 614.

Die meiſten Menſchen haben die vollkommene Fähigkeit, von Andern gehörte Artikulation nachzuahmen und zwar aus einer Art von Stimm-Inſtinkt, ohne ſich klar bewußt zu werden, auf welche Weiſe ſie es thun.

§. 615.

Dieſer Stimm-Inſtinkt darf und muß zwar benutzt und geſtärkt werden, reicht aber zur vollendeten Ausbildung der Artikulation nicht immer aus; hierzu iſt vielmehr eine Einſicht in die Art und Weiſe, wie die verſchiedenen Laute artikulirt werden, nothwendig.

Erſter Abſchnitt.

Mechanismus der Artikulation.

§. 616.

Der Laut wird entweder durch die verſchiedene Stellung der, die Mundhöle bildenden (und hier ſich leidend verhaltenden) Theile hervorgebracht, oder durch eine ſelbſtthätige Mitwirkung eines oder mehrer derſelben gebildet.

§. 617.

Um zu einer deutlichen Darſtellung der Artikulation zu gelangen, mag man ſich die Mundhöle in folgende fünf Theile zerlegen:

1) Die obere Decke des Mundes — an ſich unbeweglicher Theil des Kopfes.
2) Die untere Decke des Mundes, deren Grundlage die Unterkinnlade mit den Kehlhäuten und der ſich darüber erſtreckenden Zunge iſt.

Sie iſt vor dem Ohre befeſtigt und kann ſich nur mit der entgegengeſetzten Seite, dem Kinn, um jenen befeſtigten Punkt bewegen; und auch dies nur ſo weit, als die Sehnen und Wangen erlauben.

Die Bewegung der freien Seite (des Kinns) aufwärts iſt ebenfalls in der Nähe beſchränkt, wo die Zähne an- und auf einander zu liegen kommen.

3) Die Wangen — diejenigen Fleiſchbedeckungen, welche zwiſchen Ober- und Unterkinnlade die Verbindung und den Schluß der Mundhöle bilden.
4) Der Gaumen, der hintere, in den Kehlkopf führende Theil der Mundhöle, welcher durch Hinauftreten des Kehlkopfes von unten nach oben verengt werden kann.
5) Das vordere Ende des Mundes, gebildet durch Zähne und Lippen, auch wohl die Zungenſpitze.

Die Beweglichkeit der Lippen und Zunge iſt bekannt.

§. 618.

Mittels dieſer Theile wird die Geſtalt und Größe der Mundhöle und Mundöffnung verändert.

Dieſelbe Geſtaltung kann oft auf mehr als eine Weiſe hervorgebracht werden, z. B. die Verſchließung der Mundhöle kann ſowohl durch die Lippen allein, als durch die Zähne allein, als durch beide zugleich, als endlich (wenigſtens in einem bedeutenden Grade) durch Erhebung der Zunge in ihrer ganzen Breite zur Oberdecke des Mundes bewirkt werden.

Dieſe Bemerkung zeigt, daß von verſchiedenen Erklärungen der Artikulation, die man wohl hin und wieder findet, nicht nothwendig eine oder die andere falſch ſein muß.

Daher ſind auch die folgenden Erklärungen keineswegs als allein richtige, ſondern nur als Andeutung der bequemſten und gewöhnlichſten Artikulationsweiſe anzuſehen.

A. Bildung der Vokale.

§. 619.

Der Vokal **A** erfodert eine gleichlaufende Haltung der obern und untern Munddecke — oder das Beharren der Mundhöle in der gewöhnlichen Lage der Ruhe.

Die Zunge legt ſich über die untere Munddecke, die Spitze von den Zähnen zurückgezogen, ganz im Zuſtande der Ruhe und in einer, die Mundhöle nirgends verengenden, den freien Ausgang der Stimme nirgends hemmenden Haltung.

Die Lippen und Zahnreihen öffnen ſich von einem Mundwinkel zum andern, überall gleich weit, in dem Grade, daß etwa der kleine Finger des Artikulirenden zwiſchen den Zahnreihen Raum findet.

Da im Zuſtande der Mundruhe und Muskelabſpannung die Mundwinkel ſich zu ſenken und dadurch die gleichmäßige Oeffnung des Mundes zu ſtören pflegen, ſo müſſen ſie bei der Artikulation des **A** ein wenig, wie zu einem leiſen Lächeln aufwärts gezogen werden.

§. 620.

Bei der Ausſprache des **E** beharrt der Mund in der §. 619 beſchriebenen Haltung, nur zieht er ſich mehr in die Breite und verliert dadurch an der Höhe der Oeffnung, ſo daß ſich die Lippen den Vorderzähnen, ſie bedeckend, anſchließen — und die bei der Artikulation des **A** von den Zähnen zurücktretende Zunge legt ſich mit ihrer Spitze an die Unterzähne und hebt ſich mit ihrer Mitte ein wenig, den Raum der Mundhöle in der Mitte verringernd.

§. 621.

Bei der Ausſprache des **J** hebt ſich auch die Spitze der Zunge bis zur Höhe der Oeffnung zwiſchen beiden Zahnreihen, oder auch bis an die Schärfe der Oberzähne und die Mitte der Zunge nähert ſich der obern Munddecke faſt bis zur Berührung.

§. 622.

Bei der Ausſprache des **O** öffnet ſich der Mund in der Mitte mehr als beim **A**, indem beide Lippen dazu vortreten und ſich aufwerfen; die Mundwinkel werden dadurch einander näher

und

und gerade gezogen und die ganze Mundöffnung nimmt faſt die Geſtalt eines lateiniſchen O an; übrigens iſt die Haltung dieſelbe, wie beim A.

§. 623.

Bei dem U ſtrecken ſich beide Lippen, die Mundhöle verlängernd, vor, ohne ſich aufzuwerfen, nähern ſich vielmehr einander ſo weit, daß der größere Theil der Mundhöle ſich ſchließt und die Mundwinkel um ein weniges einwärts und herab gezogen werden.

§. 624.

Je beſtimmter und ſtrenger die im Vorſtehenden beſchriebenen Lagen angenommen und beibehalten werden, deſto eigenthümlicher und ſchärfer tritt der Laut hervor. Je mehr man dagegen von einer der vorgeſchriebenen Haltungen ſich einer andern nähert, deſto mehr miſcht ſich der durch die letztere erreichbare Laut mit dem bei der erſten hervorgehenden.

So kann z. B. blos durch allmählige Veränderung der Mundöffnung das A durch geringe, kaum merkliche Abſtufungen zum E oder O, das O zum U werden.

So giebt es ein A das ſich mehr dem E, eines das ſich mehr dem O nähert, ein O das ſich mehr dem A und eines das ſich mehr dem U nähert, ein E das ſich mehr dem J, und eins das ſich mehr dem A nähert.

§. 625.

Am einleuchtendſten erſcheint der allmählige Uebergang eines Vokals in den andern, wenn man ſie in dieſer Ordnung

J. E. A. O. U.

betrachtet.

Bei J iſt die Mundhöle durch Erhebung der Zunge und beſonders der Zungenſpitze am meiſten verengt und gewiſſermaßen abgekürzt; ja es ſcheint, als ob der Laut eigentlich an derjenigen Stelle gebildet würde, wo die Zungenſpitze ſich der Oberdecke des Mundes anzuſchließen ſtrebt und der vordere Theil der Mundhöle (von jenem Punkte an) nur den Schall unterſtützend wirkte.

Bei E wird die Mundhöle durch Senkung des vordern Theils, beſonders der Spitze der Zunge, erweitert und bis zu den Zahnreihen ausgedehnt, zwiſchen deren Oeffnung der Laut durch die dieſer gegenüber tretende und angenäherte Zungenſpitze ſich eigentlich zu bilden ſcheint, ſo daß die Lippen nur den Schall der Stimme heraustragen.

Bei A tritt die Mundhöle in ihrer ganzen Ausdehnung in den Zuſtand der Gleichmäßigkeit und Ruhe, die Wirkung der Zunge hört auf und der Laut ſcheint ſich durch die ganz parallele Lage der obern und untern Munddecke bis zu den Lippenrändern, welche als deren Schluß anzuſehen ſind, zu bilden.

Bei O verlängert ſich die Mundhöle durch Hülſe der Lippen und vergrößert ihre Oeffnung mittels dieſer und des Herabſinkens der Unterkinnlade.

Bei U erreicht die Verlängerung der Mundhöle mittels der Lippen denjenigen Grad, welcher eine faſt gänzliche Annäherung und Schließung der letztern und damit eine Annäherung des vordern Theils der obern und untern Munddecke bedingt.

§. 626.

Die Doppellaute (Diphtongen) ſtellen ſich entweder nur als eine ſchnelle, faſt ungetrennte Folge zweier Vokale, z. B.

ai als a — i
au „ a -- u
ei „ e -- i
eu „ e -- u
oi „ o -- i

oder als Mittellaute zwiſchen zwei Vokalen (§. 624.) z. B.

ä als Mittellaut zwiſchen a — e
ö als Mittellaut zwiſchen o — e
ü als Mittellaut zwiſchen u und i, mehr nach u —
ui, eben ſo mehr nach i hinneigend,

oder als ein Gemiſch beider z. B. aeu für ä und u
dar.

B. Bildung der Konſonanten.

§. 627.

Die anſehnliche Zahl der Konſonanten läßt ſich auf wenige Grundlaute zurückführen, von denen jene alle als Modifikationen angeſehen werden können.

B und P; W, V und F; J (als Konſonant, z. B. in dem Worte jeder) G (nach der dem Konſonanten J ähnlichen Ausſprache) und Ch; G (dem K ähnlich ausgeſprochen) und K; das franzöſiſche Ç, S, Z und Sch; D und T ſind blos ſtärkere und ſchwächere Grade derſelben Laute. Sie alle mögen daher hier familienweiſe dargeſtellt werden.

§. 628.

Der Laut B geht hervor, wenn die ganz verſchloſſen gehaltenen Lippen von dem herausdringenden Hauche geöffnet werden.

Je ſtärker der Hauch andringt und je heftiger er die Lippen öffnet, deſto härter wird das B ausgeſprochen, erſt als bb, dann als P, pp, endlich faſt zum Pf werdend.

§. 629.

Der Laut W entſteht, wenn die Lippen ſich bis zu einer ſehr großen Nähe einander genähert, nur eine ſehr ſchmale Spalte gelaſſen haben und der Hauch ſich durch dieſe drängt. Je näher die Lippen einander liegen und je heftiger der Hauch ſich durchdrängt, deſto härter wird der Laut — erſt W, dann v, dann ph, darauf f, ff, dann endlich, wenn die Annäherung der Lippen bis zum Verſchluſſe geht, pf.

Pf erſcheint ſonach als Zuſammenſetzung und letzte Grenze der B– und W–Artikulation.

§. 630.

Der Laut J als Konſonant entſteht, wenn die Zungenſpitze gehoben, wie zur Bildung des Vokals J, ſich mit den Rändern an die obere Munddecke anlegt und ſo den geraden Ausgang des Hauches verhindert.

Je ſchärfer dies geſchieht, deſto härter wird die Abſtufung vom J (z. B. im italiſchen pieta) zum j (in jeder) zum G und endlich zum Ch.

§. 631.

Der Laut D entſteht, wenn die Zungenſpitze ſich der obern Munddecke, den Ausgang des Hauches hemmend, anlegt und von dieſem weggeſtoßen wird. Nach dem Grade der Heftigkeit, mit der dies geſchieht, entſteht d, dt, t, th, und tt.

§. 632.

Der Laut S bildet ſich, wenn die Zahnreihen ganz, oder faſt ganz geſchloſſen und die Zunge an den Schluß beider angelegt iſt.

Legt ſich nur die Zungenſpitze an, ſo erſcheint der weichere S-Laut; je breiter und feſter die Zunge vorliegt, deſto ſchärfer und voller wird der Laut von ſ, durch ſſ, ſz, ç z, bis sch.

Eine andere und zum Theil noch höhere Steigerung bewirkt die Verbindung des D–Lauts mit dem S-Laute, z. B. im deutſchen z (cd) im italiſchen z (dſs) und c (tſch) wo nämlich dieſer Buchſtabe nicht als k gilt. Auch c (im deutſchen und wo es nicht als k gilt) ſcheint eine Zuſammenſetzung von T und S zu ſein.

§. 633.

Der Laut K (und das g, wo es nicht dem Konſonanten j ähnlich ausgeſprochen wird) entſteht, wenn der hintere und mittlere Theil der Zunge ſich an die obere Munddecke hebt, um die Mundhöle unmittelbar vor dem Kehlkopf zu ſperren.

Das zwiſchen j und k vermittelnde g (wie im franzöſiſchen garçon) erſcheint, wenn bloß die Mitte der Zunge ſich anlegt, das K, wenn der hintere Theil, das CK, wenn die ganze Zunge ſich auf das Feſteſte anlegt.

X iſt iſt Zuſammenſetzung von K und S.

§. 634.

Der Laut L entſteht, wenn die Zungenſpitze ſich hinter den obern Zähnen an den Gaumen legt, mit ihrer Mitte aber nach unten krümmt.

§. 635.

Der Laut M entſteht, wenn bei völlig verſchloſſenen Lippen der Hauch durch den Naſenkanal ausſtrömt.

§. 636.

Der Laut N entſteht, wenn die Zungenſpitze ſich der obern Munddecke und dem Rande der obern Zahnreihe feſt anſchließt.

§. 637.

Der Laut NG z. B. in Geſang entſteht, wenn der hintere Theil der Zunge ſich an den hintern Gaumentheil anlegt und den Hauch über dem Kehlkopfe verſchließt.

§. 638.

Der Laut R entſteht, wenn beim Ausſtrömen des Hauchs die Zunge eine ſchnelle zitternde Bewegung macht.

§. 639.

H endlich iſt nur der bis zur Hörbarkeit verſtärkte Hauch, gleichſam nur Mundklang.

§. 640.

Die Artikulation aller Laute in allen Graden und Schattirungen muß zuerſt in freier Sprache, dann aber im Geſange auf allen durch die Stimmübungen erlangten Tönen vollkommen ausgebildet werden.

§. 641.

Beſondere Aufmerkſamkeit fodert die Ausſprache des I bei hohen Tönen, weil man da geneigt iſt, es zu ſcharf auszuſprechen und faſt zum Konſonanten J werden zu laſſen.

Ferner das A und E bei ſehr ſtarkem Klange, weil bei dieſem die Neigung entſteht, den Mund mehr zu öffnen und dadurch das A in O, das E in Oe zu verwandeln.

Zweiter Abſchnitt.

Regeln für die Sprache im Geſange.

§. 642.

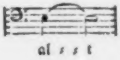
Durch die im Geſange weit mannigfaltigern Modifikationen des Klanges und Tones, durch rythmiſche Dehnungen, auch Trennungen und Beſchleunigungen, wird die Verſtändlichkeit der Worte bedeutend erſchwert.

Um ſo nothwendiger iſt es, eine genaue und vollkommen beſtimmte Artikulation ſich anzueignen. Beſonders in großen Lokalen, z. B. Kirchen und Theatern, iſt die höchſte Schärfe hierin nicht genug zu empfehlen und zu erinnern, daß ſie im weiten Raume ohnehin durch das Verhallen gemildert wird.

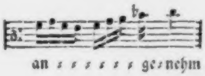
§. 643.

Da durch die Ausſprache der Konſonanten der freie Klang der Stimme mehr oder weniger gehemmt wird, ſo müſſen Konſonanten, welche eine Silbe beſchließen, erſt am Ende des Tones, oder der Tonfigur artikulirt werden, zu denen die Silbe zu ſprechen iſt.

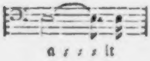
Man ſingt daher nicht:



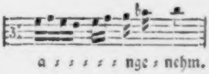
und



ſondern:



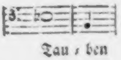
und



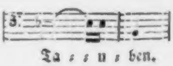
§. 644.

Diphtongen, welche der Stimme einen zweideutigen oder ſchwankenden Klang geben, z. B. ei, au, werden in die einzelnen Vokale aufgelöſet, aus denen ſie beſtehen.

Man ſingt z. B. nicht:



ſondern:



§. 645.

Schlüßlich iſt noch vor dem Fehler zu warnen, die Silben im gewöhnlichen Sprachton auszuſprechen und den zu ſingenden Ton dann nachfolgen zu laſſen. Die Ausſprache muß vielmehr auf dem vorgeſchriebenen Tone ſelbſt erfolgen.

Drittes Buch.

Vortragslehre.

Vorbegriffe.

§. 646.

Ein Tonſtück *vortragen*, heißt, es ſich oder andern zu Gehör bringen.

§. 647.

Weſentliche Abſicht des Vortragenden iſt, bei dem Zuhörer denjenigen Eindruck hervorzubringen, welcher durch das Tonſtück bezweckt wird.

§. 648.

Hierzu iſt aber nothwendig:

1) daß er den Zweck — den Sinn der Kompoſition vollkommen erfaßt habe,
2) daß er die Mittel kenne, wodurch jener am zuverläßigſten zu erreichen ſei und
3) daß er ſich in den Beſitz derſelben geſetzt habe, oder die ihm etwa mangelnden durch ſolche, welche ihm zu Gebote ſtehen, möglichſt zu erſetzen vermöge.

§. 649.

Neben der weſentlichen Abſicht können noch *außerweſentliche* Zwecke verfolgt werden, z. B. der, die Fähigkeiten des Ausführenden gelegentlich zu zeigen. Eben ſo kann außer der nothwendigen Kenntniß manche andre Betrachtung, z. B. die Rückſicht auf die Neigung, oder Bildungsſtufe der Zuhörer erſprießlich und rathſam ſein. Dergleichen Zwecke und Rückſichten haben jedoch mit dem Kunſtzwecke keinen Zuſammenhang, ſondern gelten bloß der Perſönlichkeit des Ausführenden, oder des Zuhörers. Sie können alſo in einer Kunſt-Theorie keine Stelle finden, ſondern bleiben dem klugen Ermeſſen eines Jeden überlaſſen.

§. 650.

Ueber die Abſicht des Tonſetzers bei einer Kompoſition iſt die vorzüglichſte — in den meiſten Fällen die einzige Urkunde — die Kompoſition ſelbſt, wie ſie in der muſikaliſchen Schrift bewahrt worden iſt. Auswendiglernen und Fortpflanzen eines Muſikſtückes nach dem Gehör vertritt nur auf eine meiſt unſichere und unzulängliche Weiſe die Stelle ſchriftlicher Aufbewahrung.

Es iſt mithin eine vollkommne Kenntniß der muſikaliſchen Schrift dem Sänger, wie jedem Vortragenden nothwendig. Das erſte Buch enthält darüber die erfoderlichen Lehren.

§. 651.

So weit indeß die muſikaliſche Schrift auch ausgebildet iſt, ſo reicht ſie doch in keinem einzigen Punkte gänzlich für die Bezeichnung der zartern Abſtufungen von Ton zu Ton, von Klang zu Klang, von ſchnellerer zu langſamerer Bewegung hin.

Werden z. B. zwei Töne zuſammengezogen (§. 557.) ſo durchgeht die Stimme eine größere oder geringere Anzahl von Tonabſtufungen, die vernommen, im Vortrage für wirkſam erkannt und dennoch nicht genau mit Noten bezeichnet werden können. So giebt es auch zwiſchen hellem und bedeckten Klange, zwiſchen Forte und Piano eine ſo große Anzahl mittlerer Stufen, daß ſie durch keine Schrift ausgedrückt werden können; ja, daß die Schrift, wenn man zu ſehr nach vollſtändiger Bezeichnung ſtrebte, ihre Ueberſichtlichkeit verlieren würde.

Eben ſo wenig vermag die Buchſtabenſchrift alle oder auch nur den größern Theil der Laute, z. B. die verſchiedenen Grade, in denen ſich ein Laut — a oder b — zu einem andern — o oder p — hinneigt, anzugeben.

§. 652.

Hierzu kommt, daß die muſikaliſche Schrift ſehr oft nicht einmal ſo genau und zweckmäßig benutzt wird, als man wohl vermöchte und daß äußere, nicht zu beſeitigende Umſtände (z. B. die Unfähigkeit des Sängers, irgend eine Stelle ſo, wie ſie geſchrieben, auszuführen) nicht ſelten unmöglich machen, in der Ausübung der Schrift ganz getreu zu bleiben.

§. 653.

Daher leuchtet ein, daß die bloße Kenntniß der muſikaliſchen Schrift und der Beſitz der Mittel zum Vortrage, die nach Anleitung des zweiten Buches zu erlangen ſind, für den Vortrag eines Muſikſtückes durchaus nicht hinreichen, daß vielmehr jeder Vortragende bei der Unzulänglichkeit der Schrift gezwungen iſt, ſie ſtets und ohne andern Entſcheider, als ſein Ermeſſen, zu ergänzen, ja, von ihr mehr oder weniger abzugehen. Das Gelingen des Vortrags hängt alſo nicht blos von der Kenntniß der muſikaliſchen Schrift, ſondern auch und zumeiſt von der Art und Weiſe jener

Ergän-

Ergänzungen und Abweichungen ab; und ſo hat man mit dem Worte Vortrag im engern Sinne die Weiſe bezeichnet, wie mittels Ergänzung und Veränderung der unzulänglichen Schrift ein geſchriebenes Tonſtück zum Gehör gebracht wird.

§. 654.

Dieſe Ergänzung kann nun auf mehr als eine Weiſe unternommen, der Vortrag im eigentlichen Sinne dieſes Wortes kann nach mehr als einem, bald nach vollkommnerm, bald nach unvollkommnerm Prinzip, er kann endlich mit mehr, oder weniger umfaſſendem Bewußtſein deſſen, was in der Kompoſition enthalten iſt und im Sänger durch ſie angeregt wird, gebildet werden.

§. 655.

Hier ſind jedoch drei Bildungsſtufen mit hinlänglicher Beſtimmtheit zu unterſcheiden, nach welchen die Intentionen der Sänger und Geſanglehrer karakteriſirt werden können. Nehmen wir auch in einer und der andern Anlage und Entwickelung nur einen niedrigern, unbefriedigenden Zuſtand wahr, ſo werden wir doch auf jeder von den ihr eigenen Studien beſondere Früchte zu hoffen haben. Wie beachtenswerth auch jene niedrigern Stufen ſind, möge der Geſangſtudierende ſofort ſchon daraus entnehmen, daß die Kunſt der Kompoſition und die muſikaliſche Bildung des Publikums gleiche Perioden durchlebt hat.

Erſte Abtheilung.

Unterſte Stufe des Vortrags:

Verſtandesprinzip.

§. 656.

Die mit der feinern Kultur unter einem nicht vorherrſchend muſikaliſchen Volke ſich ausbreitende Neigung zur Muſik muß nothwendig auch auf unmuſikaliſchere Naturen anziehend wirken und mit der Macht eines allgemeinen Beiſpiels und den Verheißungen mannigfacher Vortheile viele zur Ausübung des Geſanges und zum Unterrichte darin einladen, deren muſikaliſche Fähigkeit nicht ausreicht, den Sinn der Kompoſitionen bis in deren innerſtes Weſen zu erfaſſen und darnach in Andern wieder zu erregen.

§. 657.

So groß auch in den Deutſchen die Liebe zur Muſik und die Kraft für ſie von jeher geweſen, ſo war es doch nach der Aufgabe unſeres Volkes: alles Fremde aufzunehmen, ſich anzueignen und zu reifen — nothwendig, daß in einer Periode unſerer Tonkunſt (der von Händel zu Mozart) die Muſik eines fremden, dem Geſange zugeneigtern Volkes — der Italiener — als ein Fremdes unter uns aufgenommen und gehegt ward, und daß eine Zeit lang das Bewußtſein des eigenen Muſikgeiſtes von der Neigung zu dem Fremden verdunkelt wurde.

§. 658.

Von da an beſonders begann der kunſtmäßige Betrieb des Geſanges vor der natürlichen Entwickelung aus dem Volksgeſange vorzuherrſchen und eben ſowohl aus dieſer Zeit der Schule, als aus dem Nachwirken der ſtreng gebundenen Schreibart*) unſerer ältern Meiſter bildete ſich in einem

---

*) Man würde deren Gebiet zu eng begränzen, wenn man hier nur an die häufigen Anwendungen der Fugenform und des doppelten Kontrapunktes in Chören dächte. Die Nachahmungen der Figuren der Singſtimme von dem Orcheſter waren für den Sänger, wofern er jenes vom Komponiſten angelegte Gewebe nicht ſtören wollte, faſt eben ſo bindend und freiheitraubend.

Theil der Sänger und Geſanglehrer der Grundſatz aus, daß es bei allem Geſange nur darauf ankomme, die Kompoſition, wie ſie geſchrieben iſt, wiederzugeben. Noch jetzt wird beſonders von ältern Geſanglehrern in einer, zum Theil wohlbegründeten Renitenz gegen neueres Weſen, jener Grundſatz feſtgehalten.

§. 659.

Die Unzulänglichkeit deſſelben ergiebt ſich aber ſchon aus dem §. 651—652 Geſagten. Denn wenn unſere Schriften untauglich ſind, Töne, Laute und ihre Verbindungen genau in der Weiſe, in der ſie hörbar werden ſollen, vorzuzeichnen: ſo muß man die Unmöglichkeit erkennen, ein aufgeſchriebenes Muſikſtück lediglich nach der Vorſchrift, ohne alles eigene Zuthun, zu Gehör zu bringen. Es ſpricht ſich vielmehr in jenem Grundſatze aus, daß man ſich nur jener §. 653 nothwendig befundenen Ergänzung der Schrift nicht bewußt geworden iſt und ſie auſſer Acht gelaſſen hat.

§. 660.

Damit wurde aber jener zartere Theil der Muſik der Willkühr des Ausübenden überlaſſen und die Lehre, wie die Aufmerkſamkeit der Lernenden an jene rohern, der Aufzeichnung fähigen Umriſſe der Töne und Laute und ihrer Verbindungen (denn das allein giebt die Schrift) gefeſſelt. Wie man die Kompoſitionslehre in das Gebiet des mathematiſchen Kalkuls ziehen und das freie, natürliche, aus der Geſammtheit des menſchlichen Geiſtes hervorgehende Walten, das allein Kunſtwerke erſchafft, unter Begriff und Verſtandesregel bringen wollen, ſo ſollte ſich die Geſangkunſt auf das, was der Verſtand an ihrem Gegenſtande zu erfaſſen vermag, einſchränken: auf ein in der That todtes Ausſprechen der todten Schrift.

§. 661.

So wenig die auf ſolchem Prinzip ruhende Lehre vollkommen befriedigen kann, ſo iſt doch darauf Bedacht zu nehmen, daß wir aus ihren Ergebniſſen (da ja keine Thätigkeit des menſchlichen Geiſtes ganz unfruchtbar bleiben kann) möglichſt Gewinn ziehen. Die nächſten Beſtrebungen, die ſich aus jener Tendenz ergeben haben, waren aber

Ausführbarkeit (als unentbehrliches Mittel zu den folgenden)
Richtigkeit
Deutlichkeit

— welche beiden letztern Eigenſchaften, wir unter dem Namen der Korrektheit zuſammenfaſſen — und logiſch richtiger Ausdruck des Gedankens, den der Geſangtext enthält, was wir Deklamation nennen wollen.

Erſter Abſchnitt.

Von der Korrektheit.

§. 662.

Ueber die *Richtigkeit* im Geſangvortrage ſind keine beſondern Vorſchriften zu ertheilen; ſie faſſen ſich, nach Vorausſchickung deſſen, was im erſten und zweiten Buche geſagt worden iſt, in dem Geſetze zuſammen: von der Kompoſition und den Ausdrücken, die durch die Schrift beſtimmt ſind, nicht willkührlich oder irrthümlich abzuweichen.

§. 663.

Auch zur Erlangung der *Deutlichkeit* bedarf es nur der Erinnerung, daß Alles vollkommen vernehmlich und unterſcheidbar vorgetragen werde.

§. 664.

In Bezug auf Intonation und Tonverbindung iſt hierüber im zweiten Buche §. 471 u. f. — in Bezug auf Artikulation aber §. 616 u. f. das Nöthige beigebracht.

§. 665.

Die rythmiſche Anordnung eines Tonſtückes zu Gehör zu bringen, haben die Geſanglehrer, deren Prinzip eben ausgeſprochen worden iſt, faſt ausſchließlich mit der Feſthaltung einer gleichmäßigen Bewegung erlangen wollen*); und es iſt dabei der Ausdruck der rythmiſchen Abſchnitte und Theile, und die Auszeichnung der Haupttöne und geweſenen Haupttöne (§. 234 und 235) dem natürlichen Gefühl des Vortragenden, oder dem ſelbſtthätigen Taktgefühle des Zuhörers überlaſſen worden — ſo daß man daher auch jenes beſchränkte Prinzip nicht zur Reife gebracht hat — wozu denn hier ſo weit, wie uns nöthig, vorgeſchritten werden ſoll.

§. 666.

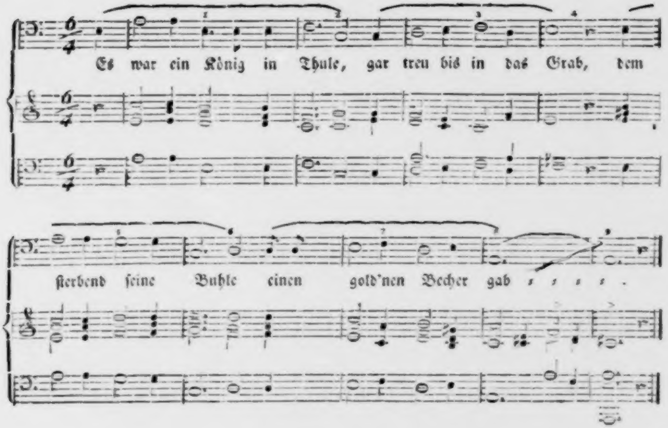
Aus dem Begriffe von Abtheilung und von Haupttönen und denen untern Ranges ergiebt ſich das Geſetz, welches zur Verdeutlichung des Rythmus zu beobachten iſt, ſchon von ſelbſt. Es müſſen alle Töne, die zu einer Abtheilung gehören, zuſammenhängend geſungen werden; die verſchiedenen Abtheilungen müſſen nach Verhältniß der Wichtigkeit der Einſchnitte von einander geſchieden, die Töne nach ihrer verſchiedenen Wichtigkeit vor einander durch Accent ausgezeichnet werden.

---

*) Wie denn noch jetzt vieler Lehrer Bemühung um die Ausbildung des rythmiſchen (Takt-) Gefühls ihrer Zöglinge darauf beſchränkt iſt, die Takttheile laut zählen zu laſſen, oder ihnen vorzuzählen und dadurch auf gleichförmige Bewegung hinzuarbeiten; oft genug erfolglos — da ja das taktmäßige Zählen ſchon Taktgefühl erheiſcht (daher unfähigere Schüler eher nach dem taktloſen Spielen das Zählen richten, oder Taktheile und Taktglieder durcheinander zählen und fremdes Vorzählen nur nach ſehr langer Gewöhnung das eigne Taktgefühl weckt und befeſtigt.

Das nachfolgende Lied z. B.

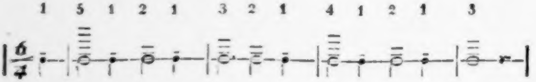
Der König von Thule, von Göthe und Zelter


1
2
3
4
Es war ein König in Thule, gar treu bis in das Grab, dem
5
6
7
8
ſterbend ſeine Buhle einen gold'nen Becher gab . . . . .

theilt ſich rythmiſch in zwei Abtheilungen von vier Takten — vom erſten zum vierten Takte und von da bis zum achten, von dem der neunte nur eine willkührliche Verlängerung iſt; jede dieſer Abtheilungen zerfällt wiederum in die über der Singſtimme durch Bogen angezeichneten Hälften. Alle zu einer ſolchen gehörigen Töne müſſen wo möglich in ungetrennter Verbindung geſungen, die Hälften (die erſten z. B. zwiſchen den Worten „Buhle“ und „gar“) durch einen geringen, die großen Abtheilungen des Liedes aber durch einen fühlbarern Abſatz (den die Viertelpauſe im vierten Takte andeutet) von einander geſchieden werden.

Was das rythmiſche Gewicht der einzelnen Töne anbetrifft, ſo finden wir in jedem der ſechstheiligen Takte (zuſammengeſetzt aus zwei dreitheiligen) Haupttöne, geweſene Haupttöne und Nebentöne. Die Haupttöne des erſten und fünften Taktes beginnen die beiden Hauptabtheilungen, die Haupttöne des dritten und ſiebenten Taktes die beiden Unterabtheilungen. Sie ſtehen alſo jenen nach, ſo wie die Haupttöne des zweiten, vierten, ſechſten und achten Taktes wiederum ihnen. Daher würde das Gewicht der einzelnen Töne jeder Abtheilung ſich ſo darſtellen, wie es hier durch die

Zahl der Striche beſtimmt iſt; die geringen Abweichungen des erſten vom fünften und des ſechſten vom zweiten Takte ſind dabei unberückſichtigt gelaſſen.



Würde einer der Taktheile zergliedert, ſo müßte dem erſten Gliede vor dem oder den folgenden wiederum ein Nachdruck gegeben werden.

§. 667.

Mit dieſem Verfahren würde dem Begriffe rythmiſcher Ordnung genüget werden. In wie weit es ausführbar, oder nicht, in wie weit es durch höhere oder innigere, dem Weſen der Kunſt und namentlich der Tonkunſt, auch der beſondern Intention jeder einzelnen Kompoſition entnommene Rückſichten abgeändert, oder ausgeſchloſſen werden kann, wird ſpäterhin beſprochen werden.

§. 668.

Obgleich wir jedoch im Voraus ausſprechen müſſen, daß ſolche Berechnung und Abmeſſung rythmiſcher Ordnung und rythmiſchen Gewichtes zu einem vollkommenen Vortrage durchaus ungenügend ſein würde, ſo iſt es doch für die Erkenntniß und Aneignung des Rythmus höchlich zu empfehlen, daß Geſangſchüler ſich ſolche Auseinanderſetzungen der rythmiſchen Geſtaltung geläufig machen, ihre Verſinnlichung im Vortrage eine Zeitlang zum Ziel ihres Strebens nehmen und nicht eher zu freierm Vortrage angeleitet werden, bis ihr Gefühl für Rythmus hinlänglich geſchärft und befeſtigt iſt, um künftig auch im freieſten Vortrage den Schwung des Rythmus durchtönen zu laſſen.

Daß beſonders günſtige Anlagen, oder eine auf anderm Wege, z. B. bei einem vorangegangenen fruchtbaren Inſtrumental-Unterrichte, erlangte Bildung für Rythmus jene Uebung mehr oder weniger entbehrlich machen können, verſteht ſich von ſelbſt.

§. 669.

Der Karakter des Klanges in der Stimme hat auf dem Standpunkte der Geſangbildung, auf den wir uns für jetzt verſetzt haben, nicht zu näherer Beachtung kommen können; es genügte, die Stimme zur Reinheit, Deutlichkeit und Feſtigkeit auszubilden. Anderweite Beſtrebungen ſind der Mitwirkung eines andern Prinzips zuzuſchreiben.

Zweiter Abſchnitt.

Von der Deklamation.

§. 670.

Bei einer ungenügenden muſikaliſchen Organiſation oder Ausbildung iſt für die, welche ſich mit Geſang beſchäftigten, die Zuflucht zur Sprache ſtets einladend geweſen. Schon die äußerliche Verbindung des Gedichts mit ſeiner Kompoſition, dann das Gewahrwerden der Verwandtſchaft von Sprache und Muſik ließen in dem komponirten Gedicht eine Erläuterung der Kompoſition hoffen. Wie es Komponiſten gegeben hat, die ein Gedicht muſikaliſch zu behandeln glaubten, wenn ſie die Accente der Sprache in muſikaliſcher Form (durch muſikaliſch beſtimmten Rythmus und durch Steigen und Fallen der Stimme in beſtimmten Intervallen) befeſtigten: ſo mußte das oben genannte Prinzip ſeine Anhänger dahin führen, die Worte des Dichters und ihre deklamatoriſche Bedeutung als Richtſchnur für den muſikaliſchen Vortrag, den Geſang, anzunehmen.

§. 671.

Die Unzulänglichkeit ſolchen Verfahrens leuchtet ſchon aus dem Entſtehen einer Geſangkompoſition, ſodann aus dem Weſen der Tonkunſt und ihrem Verhältniſſe zur Dichtkunſt ein. Die Geſangkompoſition entſteht nicht *vor* ihrem Gedichte, ſondern es muß erſt ein Gedicht *als Stoff* vorhanden ſein, aus und auf dem die Geſangkompoſition geſchaffen und gegründet wird. Die Dichtkunſt vermag zwar in ihrer Sprache Ideen und Gedanken mit vollkommner Beſtimmtheit darzuſtellen, aber ſie thut dies mit abſtrakten Zeichen, den Worten. Die Tonkunſt ſchafft dagegen ihre Werke aus ſinnlichen, der natürlichen Empfindung unmittelbar abgewonnenen Mitteln und vermag deßhalb tiefer, als jene, das ſinnlich-geiſtige Leben zu durchdringen. Daher iſt das Gedicht dem Geſangkomponiſten nur die Aufgabe zu ſeinem Werke, das Skelett, das er mit lebendigem Fleiſche umkleidet *) und wie dies geſchehen ſein wird, kann aus dem Gedicht allein natürlich nicht vollkommen erkannt werden.

§. 672.

Gleichwohl bleibt das Gedicht ſelbſt ſtets ein weſentlicher Beſtandtheil einer Geſangkompoſition und ſo wenig die Regeln, die aus der oben erwähnten unbefriedigenden Tendenz hervorgehen —

1) vollkommen deutliche und gemeſſene Ausſprache,
2) ein ſprachrichtiges Zuſammenfaſſen der zuſammengehörigen Silben und Worte und ein ſinnverdeutlichendes Auseinanderhalten der Redeſätze nach den rhetoriſchen Anfoderungen,

---

*) Womit begreiflicher Weiſe nicht behauptet ſein ſoll, daß das Gedicht *an ſich ſelbſt* nicht ein vollkommen befriedigendes lebenvolles Werk ſein könnte.

3) ein genaues Beobachten der deklamatoriſchen Accente —

für den vollkommnen Geſangvortrag ausreichend befunden werden können: ſo genau muß doch auf ihre Beobachtung gehalten und zu derſelben der Geſangſtudirende geübt werden — ſo weit ihre Anwendung nicht durch höhere Rückſichten beſchränkt, oder ausgeſchloſſen wird.

Die Anwendbarkeit und Zulänglichkeit dieſer Regeln hängt aber allerdings von der Tendenz der vorzutragenden Kompoſitionen ab.

§. 673.

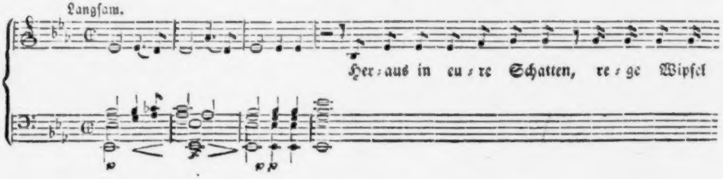
In einer Reihe von Kompoſitionen iſt aus dem oben entwickelten Prinzip in der That nach nichts anderm geſtrebt, als nach einer muſikaliſchen Darſtellung des rhetoriſchen Vortrags. Vollkommen kann dieſes Ziel ſchon deßwegen nicht erreicht werden, weil es der Natur der Sprache zuwider iſt, ſich in ſo beſtimmten Intervallen und Zeitmaaßen zu bewegen, wie der Geſang und weil deſſen genauer fixirte Beſtandtheile dem Sinn der Worte ſchon einen beſtimmtern Ausdruck beigeben müſſen, als der unbeſtimmtere Redefall. Indem alſo in jedem Geſang ein der Rede nicht eigenes Weſen tritt, erſcheint das Prinzip der Rede für dieſes unzulänglich und es kann nicht ausſchließlich herrſchen, ſondern nur vorwalten.

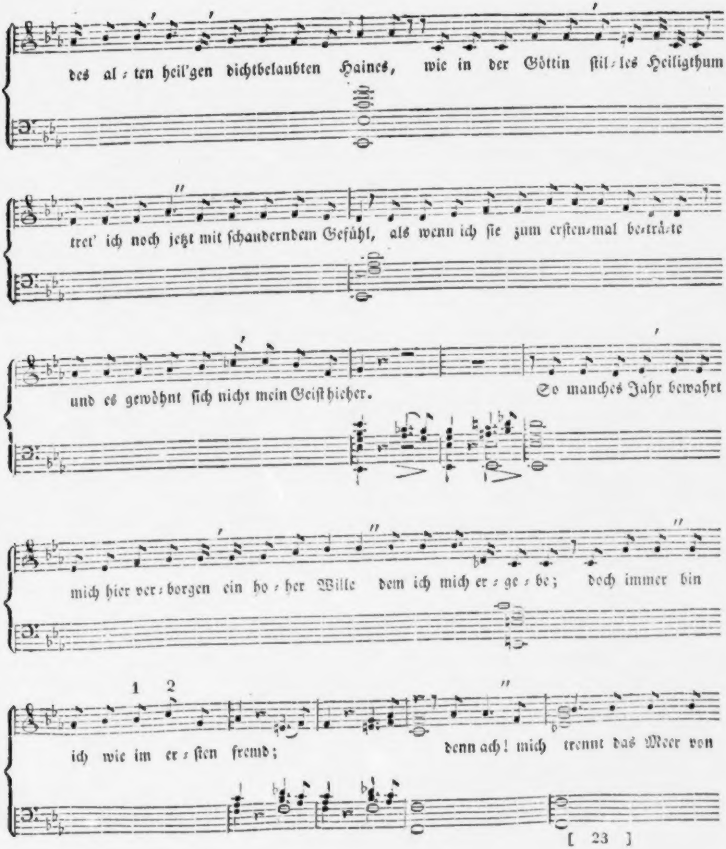
§. 674.

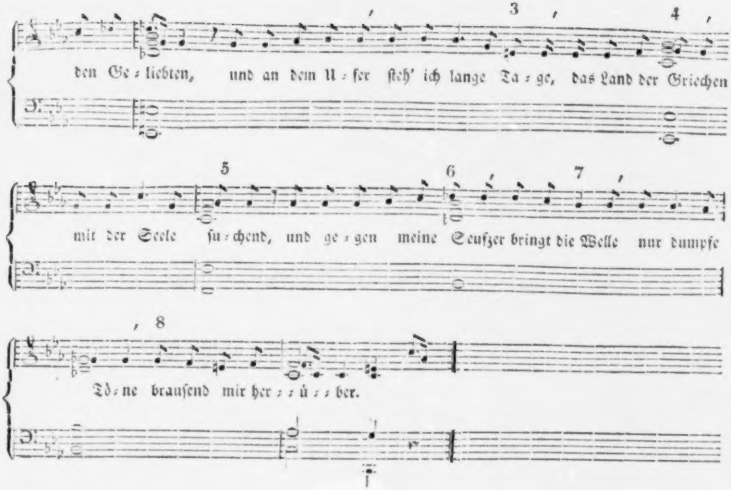
Wo dies nun der Fall iſt, da wird ein möglichſtes Anſchmiegen der muſikaliſchen Formen an die Natur der Sprache und eine ſprachrichtige Deklamation auch als muſikaliſcher Vortrag der Tendenz des Komponiſten ſo ziemlich entſprechen. Die Lehre vom deklamatoriſchen, oder rhetoriſchen Vortrage iſt ein Theil der Sprachlehre und als ſolcher hinlänglich theoretiſch und praktiſch kultivirt, um ihn hier vorausſetzen und übergehen zu können.

§. 675.

Den Uebergang reiner Deklamation in muſikaliſche Geſtaltung zu zeigen, diene dieſes von **Reichard** komponirte Recitativ aus dem erſten Monolog der **Götheſchen** Iphigenia:




des al - ten heil'gen dichtbelaubten Haines, wie in der Göttin ſtil - les Heiligthum
tret' ich noch jetzt mit ſchauderndem Gefühl, als wenn ich ſie zum erſten - mal be - trä - te
und es gewöhnt ſich nicht mein Geiſt hieher. So manches Jahr bewahrt
mich hier ver - borgen ein ho - her Wille dem ich mich er - ge - be; doch immer bin
1 2
ich wie im er - ſten fremd; denn ach! mich trennt das Meer von


3
4
den Ge⸗liebten, und an dem U⸗fer ſteh' ich lange Ta⸗ge, das Land der Griechen
5
6
7
mit der Seele ſu⸗chend, und ge⸗gen meine Seufzer bringt die Welle nur dumpfe
8
Tö⸗ne brauſend mir her⸗ ⸗ ü ⸗ ⸗ ber.

Vor allem fällt das Verwalten der freien Rede⸗Bewegung ſchon in der Taktloſigkeit des größten Theils dieſer Kompoſition in die Augen. Die Pauſen, die wenigen längern Noten, z. B.

tret' ich noch $\overline{\text{jetzt}}$ —
denn $\overline{\text{ach}}$ —
ſteh' ich $\overline{\text{lan}}$ge Tage —

die kürzern, z. B.

$\overset{\smile\smile}{\text{rege}}$ Wipfel

bezeichnen die Quantität und die bekannten gewöhnlichen Accente der Silben in der Rede, und eben ſo deklamatoriſch richtig iſt unter andern das längere Verweilen bei dem lange verzögerten Hauptworte:

dichtbelaubten Haines

womit ſich der Zug der gehäuſt vorausgehenden Beiwörter auflöſet, und das deklamatoriſch innige Verweilen auf „Seele“ —

„das Land der Griechen mit der Seele ſuchend“

bei welchem Worte Iphigenia die Feſſel fühlt, die ſie dennoch vom Vaterlande fern hält. Hiermit iſt die Intention des Komponiſten genug beurkundet, um ſich zu überzeugen, daß er auch die Mehrzahl der Worte und ihrer Silben nicht etwa in gleicher Bewegung hergeſprochen haben will (obgleich die meiſten Noten als Achtel bezeichnet und für das ganze Stück ausdrücklich nur eine Bewegung vorgeſchrieben iſt) ſondern daß in ihnen die freie, keiner genauern Bezeichnung bedürfende Quantität der Sprache beibehalten werden ſoll.

Dieſem Prinzip zufolge würde die Bewegung bei den Worten:

„alten heil'gen dicht'“
„wie in der Göttin“

(um das ehrfürchtige Zaudern auszudrücken)

„Wille, dem ich mich ergebe“

(zu dem ähnlichen Ausdrucke demüthiger Fügung) noch etwas angehaltener, im Ganzen aber von Anfang bis zu Ende bei der Belebung des Gefühls durch Unruhe, Sehnſucht, Verlangen, Ungeduld (von „ſo manches Jahr“ und „denn ach“) immer mehr beſchleunigt werden. Ein Verweilen auf der mit 2 überſchriebenen Note würde den Accent des bedeutenden Wortes vermehren und ein Anhalten auf den Noten 6, 7, 8 mit Rückſicht auf die ihnen anvertrauten Worte würde durch Iphigeniens Rede maleriſch ihren Zuſtand durchahnen laſſen, wie ſie in ſehnſuchtsvolle Phantaſien verloren durch die Brandung der Wellen nach Antwort auf ihre Seufzer lauſcht. Dieſes Anhalten würde übrigens auch ein feſteres Zeitmaaß, in dem der übrige Theil des Monologs geſchrieben iſt, vorbereiten und dieſem ungezwungenern Theil der Deklamation in unbemerktem Uebergange anſchließen.

Nur allgemein iſt hier noch darauf aufmerkſam zu machen, daß der Geſang in demſelben Maaße ſich hebt und ſenkt und namentlich auf derſelben Stelle ſeinen höchſten Gipfel erreicht —

„denn ach, mich trennt das Meer von den Geliebten —“
„das Land der Griechen mit der Seele —“
„und gegen meine Seufzer —“

wie die ausdrucksvolle Rede.

Die Stärke der Stimme im Allgemeinen und den einzelnen Momenten würde nach denſelben Geſetzen abzumeſſen, zu mehren und zu mindern ſein. Vor allem bedürften das entſcheidende „Nicht“

„Und es gewöhnt ſich nicht mein Geiſt hieher“

und das mit dem Ausdrucke des Unwillens ihm entſprechende „fremd“ —

„doch immer bin ich wie im erſten fremd,“

eines Nachdrucks durch Verſtärkung der Stimme.

Soviel würde ſich über den Vortrag dieſes Recitativs aus dem deklamatoriſchen Prinzip ergeben. Wenn einmal ein Gedicht, in dem die Kraft der Sprache ſo befriedigend und alles Fremden unbedürftig waltet, geſungen werden ſollte, ſo ſcheint die Unterordnung des muſikaliſchen Prinzips unter das der Sprache nothwendig und es wird auch für den Vortrag des Sängers nicht viel Nachweisliches mehr, als hier beigebracht iſt, zu thun ſein.

§. 676.

Ein Vorherrſchen des Sprachprinzips vor dem Geſangprinzipe in einer Geſangkompoſition iſt jedoch nicht jederzeit ſo völlig entſchieden, als in dem eben betrachteten Geſangſtücke; und dann wird auch das deklamatoriſche Prinzip nicht zu einer ſo befriedigenden Auffaſſung und Ausführung leiten, als bei Werken jener Gattung.

§. 677.

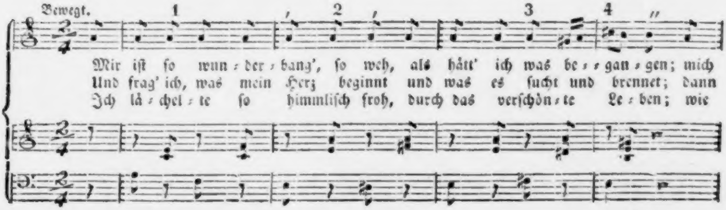
Wenn bei dieſen die muſikaliſche Umgeſtaltung der Rede willkürlich (unbegründet im Sinne des Ganzen) und deßwegen mehr oder minder ſtörend und benachtheiligend erſchien: ſo muß es zwiſchen dieſem Punkte und dem, wo das muſikaliſche Prinzip in gleichem Rechte mit dem dichteriſchen, oder vorherrſchend ſteht, einen Vereinigungspunkt geben, wo die muſikaliſche Geſtaltung in einem Aufwallen der ſinnlich-geiſtigen Empfindung des Sängers natürlich begründet, dieſe Empfindung aber noch nicht beſtimmt und mächtig genug iſt, um nicht von dem ruhevollern Prinzip der Sprache beherrſcht zu werden.

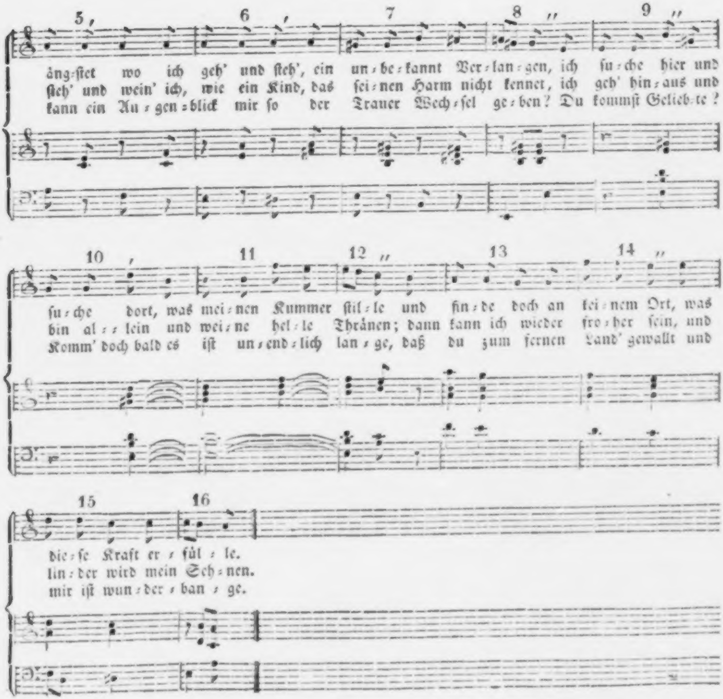
§. 678.

In ſolchen Werken wird aber ſchon der Klang der Sprache und ihre Betonung von einer ſo viel innigern Empfindung beſeelt ſein, daß die dem deklamatoriſchen Prinzip abgewonnenen Geſetze durchaus nicht hinreichen; überdem wird die muſikaliſche Bedeutſamkeit der Melodie und Harmonie ſchon ſo wichtig geworden ſein, daß ſie ſich nicht mehr durchaus nach dem Tonfalle des Gedichtes abmeſſen läßt.

§. 679.

Als Beiſpiel ſolcher Kompoſition mag das nachfolgende Lied aus der Sammlung einer Kunſtfreundin dienen, deſſen Dichter und Komponiſten wir nicht zu nennen wiſſen.


Bewegt.
1
2
3
4
Mir iſt ſo wun - der - bang', ſo weh, als hätt' ich was be - - gan - gen; mich
Und frag' ich, was mein Herz beginnt und was es ſucht und brennet; dann
Ich lä - chel - te ſo himmliſch froh, durch das verſchön - te Le - ben; wie


5
6
7
8
9
äng-ſtet wo ich geh' und ſteh', ein un-be-kannt Ver-lan-gen, ich ſu-che hier und
ſteh' und wein' ich, wie ein Kind, das ſei-nen Harm nicht kennet, ich geh' hin-aus und
kann ein Au-gen-blick mir ſo der Trauer Wech-ſel ge-ben? Du kommſt Gelieb-te?
10
11
12
13
14
ſu-che dort, was mei-nen Kummer ſtil-le und fin-de doch an kei-nem Ort, was
bin al-lein und wei-ne hel-le Thränen; dann kann ich wieder fro-her ſein, und
Komm' doch bald es iſt un-end-lich lan-ge, daß du zum fernen Land' gewallt und
15
16
die-ſe Kraft er-fül-le.
lin-der wird mein Seh-nen.
mir iſt wun-der-ban-ge.

Schon die Eintönigkeit der Melodie und ihre gleichförmige Bewegung im erſten bis dritten, vierten bis ſiebenten Takte weiſet darauf hin, daß der Hauptausdruck hier dem Sprachvortrage anvertraut iſt; und wenn ſich weiterhin, beſonders vom neunten Takte an, mit der erhöhten Bewegung des Gedichts und der vorausſetzlich redenden Perſon die melodiſche Geſtaltung freier und mächtiger über den Sprachton erhebt, ſo offenbart ſich darin das allmählige Erwachen und Erſtarken des muſikaliſchen Prinzips, wie es im §. 677 angedeutet iſt.

Daß im erſten Verſe die Stellen

wunderbang ſo weh —
was meinen Kummer ſtille —

beſonders die erſte und letzte Sylbe der erſten Zeile mit ängſtlichem und zweifelndem Ausdrucke langſamer ausgeſprochen, bei den Worten:

wo ich geh' und ſteh'

mit dem Ausdrucke der Unruhe geeilt, im zwölften Takte nach „ſtille,“ getäuſchte Erwartung zu bezeichnen, etwas angehalten werden muß, giebt das Geſetz ausdrucksvoller Deklamation an die Hand, ſo wie dieſes auch einem Verweilen, und Betonen der Worte „hier“ und „dort“ im neunten und zehnten Takte nicht entgegenſteht. So iſt auch ſchon aus dem im §. 675 Beigebrachten zu entnehmen, daß der Komponiſt nicht ein ſtreng gleichförmiges Beobachten der hingeſchriebenen Achtel beabſichtigt, ſondern bei dieſer bequemen Schreibart die Beibehaltung der deklamatoriſchen Accente vorausgeſetzt haben wird.

Allein dieſe ſämmtlichen Wahrnehmungen und Lehrſätze würden bei weitem nicht alles umfaſſen, was zu dem vollkommnen Vortrage dieſer Kompoſition und der Lehre deſſelben gereichen muß. Dies wird ſich weiterhin darthun und ohnehin ſehr leicht von denen empfunden werden, deren Sinn für Tonkunſt ſchon erweckter iſt.

§. 680.

Schon hier iſt indeß zu beobachten, daß die aus dem Verſtandesprinzip gewonnenen Geſetze des Vortrags bei den einſeitigen Beziehungen auf die Beſchaffenheit der Kompoſition und auf die Bedürfniſſe einer redneriſch richtigen Deklamation nicht ſelten in Widerſpruch gerathen müſſen; in jedem Punkte nämlich, in dem die muſikaliſche und rhetoriſche Geſtaltung einander nicht ganz entſprechen. Dies iſt in vorliegenden Kompoſitionen im neunten, zehnten und elften Takte der letzten der Fall. Nach den für die abſtrakte Verſinnlichung des Rythmus gewonnenen Regeln (§. 665. u. f.) müßten die erſten Töne dieſer Takte als Haupttöne den größten Nachdruck erhalten; wogegen derſelbe nach den Anfoderungen der Deklamation (und andern ſpäter zu beſprechenden) dem dritten Tone in beiden Takten entſchieden zukäme.

§. 681.

Daß die bisher angewendeten Vortragsgeſetze ganz unbefriedigend und wol gar unanwendbar ſind bei Kompoſitionen, in denen das Sprachelement dem muſikaliſchen untergeordnet, oder wohl gar vernachläſſigt und in ſeinen Anſprüchen verletzt iſt (wie in einigen Kompoſitionen von Mozart und andern) verſteht ſich von ſelbſt.

§. 682.

Ungeachtet deſſen, was über die Unzulänglichkeit der rhetoriſchen Vortragsgeſetze geſagt iſt, kann doch ein genaues und ernſtliches Studium der Gedichte und ihrer Deklamation vor dem Studium der Kompoſition und ein fleißiges Zurückgehen auf jene während des letztern nicht genug empfohlen werden, da ein vollendeter Vortrag der gelungenſten Kompoſitionen, in denen Sprache und Muſik im völligſten Einklange vereint wirken ſollen, ohne ſolche Vorbereitung ſchwerlich gelingen könnte und zuletzt, wie ſchon geſagt, jedes Gedicht die Grundlage ſeiner Kompoſition bleibt.

Dritter Abſchnitt.

Von der Ausführbarkeit.

§. 683.

Nachdem in den vorſtehenden Abſchnitten oberflächlich feſtgeſtellt worden iſt, worauf die Thätigkeit des Sängers ſich zu richten hat: kann, bevor wir auf die Geſetze des Vortrags tiefer und weiter eingehen, genügend dargelegt werden, in welcher Weiſe der Sänger ſich ein Geſangſtück ausführbar zu machen hat.

A. Allgemein.

§. 684.

Es wird hier nicht nochmals von der Erwerbung aller Kenntniße und Geſchicklichkeiten dazu die Rede ſein dürfen; auch können die beſondern Fälle übergangen werden, in denen ein Sänger, um einzelne ihm unerreichbare oder unausführbare Töne und Stellen zu vermeiden, von der Vorſchrift des Komponiſten abweicht. Denn da ſolche Abweichungen nur auf individuellen Rückſichten beruhen, ſo können ſie nicht unter allgemeine Kunſtgeſetze gebracht werden. Was im erſten Buche über Figurirung und aus der Harmonik beigebracht iſt, kann ſolche Abänderungen leiten und die nachfolgenden höhern Geſetze des Vortrags ſind dabei ſo viel wie möglich zu beachten.

§. 685.

Hiernach iſt denn die allgemeine Erinnerung wohl zu erwägen, vom Beginn des Vortrags an das Maaß der eignen Kraft und die Anſprüche, die die vorzutragende Kompoſition in allen Theilen an ſie macht, ſtets im Auge zu haben, damit eine zu frühe Erſchöpfung nicht eine angemeſſene Ausführung, oder gar überhaupt die Ausführung der folgenden Theile unmöglich mache.

§. 686.

Beſonders ſind junge, lebhafte Sänger, ſo wie diejenigen Künſtler, die häufig in leidenſchaftlichen Partien auftreten, vor einem Uebernehmen der Stimme bei dem Anfange des Geſanges nicht genug zu warnen. Abgeſehen davon, daß ihnen dadurch eine Steigerung der Kraft erſchwert oder unmöglich gemacht wird, ſcheint auch nach einer häufig vom Verf. wiederholten Beobachtung das Stimmorgan nie durch übermäßige Anſtrengung ſo verletzbar, als beim Beginnen ſeiner Funktion. Während in einer allmähligen langſamen Steigerung des Geſanges die höchſte Kraft ohne ſichtbaren Nachtheil erreicht wird, ſieht man bei einem plötzlichen Uebernehmen ſelbſt die geſundeſten Organe oft augenblicklich der Klangfähigkeit beraubt, in den Zuſtand der Heiſerkeit verſetzt und erſt nach längerer, vollkommner Erholung der Intonation wieder fähig. Hiergegen hat der Verf. kein Hülfsmittel wirkſam gefunden, als völliges Unterbrechen des Geſanges. *)

Daß aber ſolches Uebernehmen nicht blos momentan beſchwerliche Folgen hat, ſondern auch bei öfterer Wiederholung der Stimme bleibend nachtheilig werden muß, leuchtet ein.

B. In Rückſicht auf Athemholen im Geſange.

§. 687.

Die Beachtung des Maaßes unſerer Kräfte nimmt auch eine beſondere Richtung auf den Athembedarf für den Geſangvortrag.

Jede Einathmung unterbricht den Geſang (§. 346) und gleichwohl iſt das Athemholen im Verfolg eines Tonſtücks unvermeidlich, da die Unmöglichkeit einleuchtet, größere Tonſätze in einem Athem zu ſingen.

§. 688.

Als oberſtes Geſetz für das Athemholen im zuſammenhängenden Geſange ſteht feſt: daß man ſich ſtets mit hinlänglichem Vorrathe an Athem verſehen muß, ohne den Zuſammenhang der Kompoſition zu ſtören, oder — mehr als unvermeidlich iſt, zu unterbrechen.

§. 689.

Wie oft Athem geholt werden muß, läßt ſich nicht genauer beſtimmen; es hängt dies natürlich von der Beſchaffenheit der Kompoſition, von den Erfoderniſſen des ihr nothwendigen Vortrags und von dem individuellen Vermögen jedes Sängers ab. Aus dieſem letzten Grunde laſſen ſich auch nicht in einem einzelnen Muſikſtücke beſtimmte Punkte angeben, an denen Athem geholt werden müſſe, da natürlich kurzathmige Sänger mehr ſolcher Einſchnitte bedürfen werden, als ſolche, die ſich mit größerer Athemmaſſe zu verſehen vermögen.

§. 690.

---

*) Der Verfaſſer hat dies unter andern an einer berühmten Opern-Sängerin von ſchöner und großer Stimme beobachtet. Während ſie jede ihrer großen Rollen mit unverſiegender Kraft durchführt, übernimmt ſie ſich in einer höchſt leidenſchaftlichen gleich in den erſten Zeilen der erſten Scene faſt jedesmal ſo, daß die Stimme augenblicklich Heiſerkeit verräth, die erſt nach dem langen Zwiſchenakte nachläßt.

§. 690.

Nicht jederzeit erfodert der Vortrag, daß der Sänger ſich vollſtändig mit neuem Athem verſorge; oft reicht ein geringerer Athemzug hin, den Vortrag eines Satzes zu Ende zu bringen.

§. 691.

Man hat daher *vollſtändiges* (ganzes) und *unvollſtändiges* (halbes) Athemholen zu unterſcheiden. Jenes findet ſtatt, wenn man (auf die §. 364 vorgeſchriebene Art) die Lunge ganz mit friſchem Athem füllt; es erfodert zu ſeiner Vollbringung ſchon eine ziemlich merkbare Zeit und Ruhe der Stimme, wenn es nicht unangenehm hörbar und dabei anſtrengend werden ſoll. Die unvollſtändige Einathmung bedarf einer geringern Zeit; Genaueres läßt ſich darüber nicht feſtſetzen, da es offenbar mehre Grade unvollſtändiger Einathmung giebt.

§. 692.

Ohne weitere Rückſicht auf das beſondere Maaß der Athemkraft in dem oder jenem Sänger und auf die Anfoderungen dieſes oder jenes Stückes läßt ſich aus dem oberſten Grundſatz (§. 688.) und den im erſten und zweiten Abſchnitt gewonnenen oberflächlichen Anſichten von den Beſtandtheilen jeder Geſangkompoſition das Geſetz ableiten: *es müſſen zum Athemholen alle Punkte benutzt werden, in denen eine Unterbrechung des Geſanges am wenigſten ſtörend iſt.*

§. 693.

Als ſolche bieten ſich vor Allem alle, beſonders längere Pauſen, durch die eine Unterbrechung nicht blos zuläſſig, ſondern auch verlangt wird, dar.

Es iſt im Allgemeinen ſehr rathſam, vorkommende Pauſen ſelbſt dann zum Athemholen — und wo möglich zu vollſtändigem — zu benutzen, wenn hierzu kein augenblickliches Bedürfniß drängt; denn man vermeidet dadurch die ſtets ermüdende und beklemmende Athemloſigkeit und die Gefahr, nach der verſäumten Pauſe vielleicht an einer unpaſſenden Stelle athmen zu müſſen.

§. 694.

Hiernächſt gewähren alle größern und kleinern rythmiſchen Abſchnitte der Melodie, ſo wie des Textes die zweckmäßigſten Ruhepunkte zum Athemholen. Je wichtiger ſolche Abſchnitte ſind, deſto gelegener und vollſtändiger kann Athem geholt werden.

Es bedarf aber hierbei einer abgeſonderten Betrachtung des muſikaliſchen und poetiſchen Antheiles der Geſangſtücke.

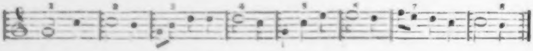
Erſte Unterabtheilung.

Melodiſche Abſchnitte zum Athemholen.

§. 695.

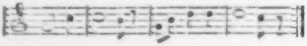
Die rythmiſchen Abſchnitte einer Melodie laſſen Abſätze zum Athemholen nicht blos, wie eben geſagt werden, zu, ſondern fodern ſie auch.

Denn nach den Geſetzen der Zergliederung und Unterordnung, die aus dem erſten Buche (§. 217. u. f.) bekannt ſind, werden alle zu derſelben rythmiſchen Abtheilung gehörigen Töne zu einander als ein beſonderes Ganze empfunden, welches als ſolches von allem Uebrigen mehr oder weniger bedeutend getrennt iſt. Abgeſehen von allen übrigen Mitteln, durch die der Sänger die Auffaſſung dieſer rythmiſchen Konſtruktion eines Tonſtückes befördern kann, geſchieht dies auch — und ſehr wirkſam — durch einen nach der Wichtigkeit des Abſchnittes abzumeſſenden Abſatz, wäre derſelbe auch nicht durch wirkliche Pauſen bezeichnet. Z. B. in der Melodie:



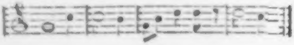
u. ſ. w.

bilden der erſte und zweite, dritte und vierte, fünfte und ſechſte, ſiebente und achte Takt leicht empfindbare Abſchnitte, die zwar nicht durch niedergeſchriebene Pauſen geſchieden ſind, die aber der ordnende Sinn gern von einander durch kleine Abſätze nach dem zweiten, vierten, ſechſten und achten Takte, etwa ſo:



u. ſ. w.

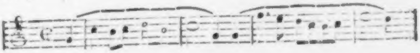
getrennt vernimmt. Dies ſind die für das Athemholen, *gleich vorgeſchriebenen Pauſen*, zu benutzenden Ruhepunkte. Jede Unterbrechung obiger Melodie an einem andern Punkte, z. B.



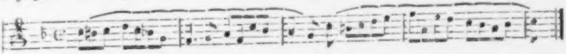
zu Ende des dritten Taktes würde das Gefühl der rythmiſchen Ordnung ſtören, ſtatt es erwünſcht zu befördern. Hätte alſo auch ein Sänger hinlängliche Athemkraft, um die drei erſten Takte in einem Athem zu ſingen, ſo würde er doch zu Gunſten der rythmiſchen Ordnung ſchon das Ende des zweiten Taktes zu neuer Einathmung benutzen müſſen. Vermöchte jemand, bis zum Ende des vierten Taktes mit ſeinem Athem auszureichen, ſo würde zwar das rythmiſche Gefühl nicht eben geſtört — denn auch mit dem vierten Takte geht ein rythmiſcher Abſchnitt zu Ende; dennoch würde die Athemeintheilung nicht lobenswerth ſein, da ſie verhinderte, den rythmiſchen Abſchnitt am Ende des zweiten Taktes durch Abſetzung zu verdeutlichen und da die Bruſt zu einer unnöthigen Anſtrengung gemißbraucht würde.

§. 696.

Unter der vorſtehenden allgemeinen Regel ſind auch die im Auftakte beginnenden Stellen begriffen. Bei allen Melodien dieſer Gattung fallen zwar die größern rythmiſche Abſchnitten nicht mit den Taktabſchnitten zuſammen, haben aber, als die wichtigern, vor dieſen den Vorzug. In der folgenden Melodie z. B.,



die in zwei rythmiſche Abſchnitte von je zwei Takten zerfällt, beginnt jeder der Abſchnitte nicht mit vollem Takte, ſondern mit dem letzten Viertel eines vorangegangenen Taktes und ſchließt nicht mit dem vierten, ſondern dem dritten Viertel ſeines letzten Taktes, wie die beiden die Abſchnitte umfaſſenden Bogen zeigen. So beginnt auch in dieſer Melodie:



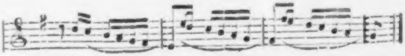
die in zwei, durch Bogen bezeichnete rythmiſche Abſchnitte zerfällt, der erſte mit ſieben, der zweite mit fünf Achteln eines vorangegangenen — und ſchließt der erſte mit dem dritten, der zweite mit dem erſten Achtel des letzten Taktes.

Da in ſolchen Fällen die rythmiſche Ordnung mit ihren Einſchnitten der Taktabtheilung vorgeht, ſo muß auch der Sänger ſich vornehmlich nach jener richten.

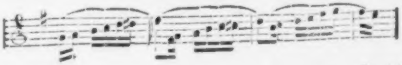
§. 697.

In rythmiſchen Abſchnitten von ſo großer Ausdehnung, daß der Athem nicht bis zum Ende ausreichen kann, bieten diejenigen Melodieſchritte und Wendungen Gelegenheit zum Abſetzen und Athemholen dar, mit denen ſich wenigſtens ein Theil des rythmiſchen Abſchnittes abrundet. Solche kleinere Abſätze ſind bei einer ſich wiederholenden Figur nach dem Ende jeder Wiederholung anwendbar, wie wir in nachſtehenden Sätzen durch Bindezeichen angedeutet haben. —

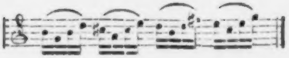
1.



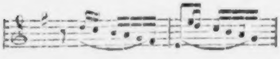
2.



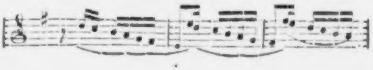
3.

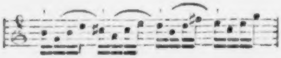


Sie ſtimmen aber, wie ſchon die erſten Beiſpiele zeigen, keineswegs immer mit den Taktabſchnitten überein (ſondern tragen die Bildung des Auftaktes, ohne Rückſicht, ob die größere rythmiſche Geſtaltung ebenfalls den Auftakt zeigt, oder nicht) und ihre Abgränzung kann nicht abſolut beſtimmt, ſondern oft auf mehr als eine Weiſe, z. B. bei obigen Beiſpielen 1. und 3. auch ſo:

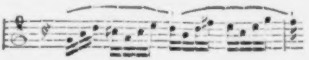


oder:





oder:



unternommen werden, ohne daß man der einen oder der andern ſchlechthin, den Vorzug geben könnte. Je entſchiedener die Abſchnitte einer Figur von einander getrennt, oder je mehr ſie mit der Takteintheilung in Uebereinſtimmung geſetzt werden, deſto faßlicher ſind ſie dem Hörer, deſto leichter und ſchneller können und dürfen ſie vorgetragen werden. Wie aber auch andre Intentionen, als dieſe, nur leicht faßlich und fließend zu ſingen, denkbar und ſtatthaft ſind, ſo erſcheinen auch ſchwerer faßliche Eintheilungen der Figuren zu beſonderm Ausdrucke zuläſſig, ja nothwendig; ſchon vorläufig iſt an den obigen Beiſpielen wahrzunehmen, daß eine abweichende Eintheilung nicht ſelten gewöhnlichen Stellen einen neuen Reiz verleiht.

§. 698.

Man erkennt, daß alle Regeln über das Athemholen aus melodiſchem Prinzipe auf den Grundſätzen der muſikaliſchen Rythmik beruhen. Je genauer die rythmiſche Eintheilung eines Tonſtückes vom größten bis zum kleinſten Theile erkannt iſt, deſto ſicherer müſſen die für das Athemholen mehr oder minder günſtigen Punkte aufgefunden werden können und es hätte nicht einmal einer ſolchen Ausführlichkeit bei dieſem Gegenſtande bedurft, wenn nicht ſo allgemein das Vorurtheil Wurzel gefaßt hätte, daß es zahlloſer Regeln und vieljähriger Erfahrung bedürfe, um der Kunſt, Athem zu ſchöpfen, Herr zu werden.

Doch iſt aus Obigem zu erſehen, daß bei der Eintheilung zum Athemholen genug zu bedenken iſt, um eine ſtete Uebung darin und eine Vorübung im Auffinden rythmiſcher Abſchnitte räthlich zu machen.

§. 699.

Bei mehrſtimmigem Geſange iſt von den einzelnen Sängern darauf Bedacht zu nehmen, daß an Stellen, wo der Geſang zum Athemholen unterbrochen werden muß, nicht alle oder viele Stimmen zugleich abſetzen und eine allgemeine Lücke entſtehe. Man muß ſich gegenſeitig ſo verabreden, oder einander die Geſangeintheilung anpaſſen, daß das Abſetzen einer Stimme ſtets von den übrigen weiter ſingenden bedeckt und verborgen werde.

§. 700.

Beſondere Rückſicht verdient auch die Stärke der Begleitung, die in höhern Graden wohl geeignet iſt, Lücken im Geſange zu bedecken.

Erfahrne Sänger vermeiden ſogar, nach einem Abſatze im fortissimo des Orcheſters zugleich mit demſelben wieder einzuſetzen, um dabei nicht den kräftig fühlbaren Einſatz der Stimme verloren gehen zu laſſen. Doch darf der Eintritt der Singſtimme vor oder nach einem fortissimo des Orcheſters nicht ſoweit beeilt oder verzögert werden, daß man ihn als eine rythmiſche Abweichung empfände.

Zweite Unterabtheilung.

Deklamatoriſche Abſchnitte zum Athemholen.

§. 701.

Soll durch den Geſang nicht der Sinn des Textes zerſtört oder verdunkelt werden, ſo dürfen keine Trennungen der Worte anders, als dem Inhalte des Textes gemäß, ſtatt finden.

§. 702.

Zu dieſem Endzwecke muß auch der Sinn des Textes dem Sänger vollkommen klar vor Augen ſtehen und im Voraus muß erkannt werden, wo ein Satz vollkommen befriedigend abbricht (Periodenſchluß), wo Vor- und Nachſatz, wo in beiden die Zwiſchenſätze ſich abſchneiden, wie weit und wie merklich abgeſetzt und inne gehalten werden dürfe, um den mehr oder weniger wichtigen Ruhepunkt angemeſſen vernehmen zu laſſen und jeden andern, oder übermäßigen Abſatz zu vermeiden.

§. 703.

Die Eintheilung des Athems aus deklamatoriſchem Geſichtspunkte folgt alsdann ganz den Geſetzen des deklamatoriſchen Vortrags. Man vermeidet ſo viel wie möglich (ohne gewaltſame Anſtrengung) an andern Punkten zum Athemſchöpfen abzuſetzen, als mit dem Schluſſe eines Satzes, vermeidet beſonders, Worte, die nothwendig zuſammen gehören, z. B. Artikel und Hauptwort, Beiwort und Hauptwort und dergleichen und vor allem die einzelnen Wörter in ſich ſelbſt zu zertrennen. Je ſinnzerſtörender eine ſolche Trennung ſein würde, deſto ſorgfältiger iſt ſie zu vermeiden.

§. 704.

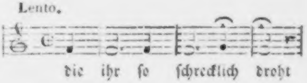
Die weitere Ausführung dieſer Lehre gehört dem Rede- und Deklamations-Unterrichte. Man muß daher ſchon aus dieſer Veranlaſſung feſt überzeugt ſein, daß ohne ausgebildete Deklamation niemand ein vollendeter Sänger werden kann.

Dritte Unterabtheilung.

Kolliſion der Rückſichten auf melodiſchen und deklamatoriſchen Zuſammenhang.

§. 705.

Keineswegs treffen aber die melodiſchen und deklamatoriſchen Abſchnitte jederzeit ſo zuſammen, daß ſie beide gleichmäßig beobachtet werden können. Meiſtens erfodert auch die melodiſche Behandlung des Gedichts eine Ausdehnung, die es unmöglich macht, jeden zuſammengehörigen Satz im unzertrennten Zuſammenhange zu ſingen. Faſt in jeder Kompoſition finden ſich ſolche Fälle. Z. B. in einer, weiterhin beſprochenen Arie von Gluck werden die zuſammengehörigen Worte (Takt 14 bis 17)



in langſamer, noch dazu durch zwei Ruhezeichen gehemmter Bewegung nicht ohne Abſatz zum Athemholen geſungen werden können.

§. 706.

Wo nun die Melodie eine Hintanſetzung der deklamatoriſchen Geſetze erzwingt, da bedarf es nicht erſt einer Regel, die das Unvermeidliche vorſchreibt; es muß alsdann die Trennung des Redeſatzes mindeſtens an Stellen unternommen werden, wo ſie am wenigſten den Sinn ſtört und am günſtigſten die melodiſche Konſtruktion unterſtützt. Z. B. die vorſtehende Stelle dürfte nicht anders, als ſo:

„die ihr — ſo ſchrecklich — droht"

zergliedert werden.

§. 707.

Nicht immer iſt jedoch die Nothwendigkeit, eine Rückſicht auf Ausführbarkeit der Melodie ſo dringend, daß nicht die Frage entſtehen könnte, ob in dem oder jenem Falle die Anfoderungen des muſikaliſchen, oder des deklamatoriſchen Zuſammenhangs — wo beide nicht übereinkommen — den

Vorzug verdienen. Dieſe Fälle ſind auf die Frage zurückzuführen: welcher Beſtandtheil des Kunſtwerkes nach der Tendenz deſſelben eben der wirkſamſte und wichtigſte ſein möchte. Hierauf zu antworten, iſt ein tiefes und erſchöpfendes Eingehen in das Kunſtwerk erfoderlich, zu dem erſt in folgenden Abſchnitten angeleitet werden ſoll. Die in dieſen begründeten Studien werden auch dieſem Punkte, der hier nicht weiter zu verfolgen iſt, zur Aufklärung gereichen.

§. 708.

Will man nun noch die vorſtehenden Kompoſitionen, und zwar erſtens das bei §. 666. mitgetheilte Lied nach den obigen Grundſätzen und einer vorausgeſetzten mäßigen Athemkraft der Singſtimme für das Athemholen eintheilen, ſo würden die drei rythmiſchen Einſchnitte (im zweiten, vierten und ſechſten Takte) als Ruhepunkte zu vollſtändiger Einathmung zu benutzen ſein. Wenn hieran nicht genügte, ſo könnte am füglichſten nach den Textworten: König — treu — ſterbend — Becher — unvollſtändig eingeathmet werden.

Die bei §. 675. und 679. mitgetheilten Geſänge ſind nach denſelben Grundſätzen für Athemholen eingetheilt und in ihnen die Ruhepunkte für unvollſtändige Einathmung mit: ʻ, die für vollſtändige Einathmung aber mit: ʺ, angezeichnet worden. Daß ſolche Eintheilung nicht allgemein für alle Stimmen paſſen kann, iſt ſchon §. 689. geſagt worden.

§. 709.

Eine ſtets bedachte und richtige Eintheilung der Geſangſtücke für den Athem iſt aber zum Gelingen des Vortrags, für die Geſundheit und namentlich die Stimme des Sängers ſo unentbehrlich (§. 264.), daß ſie lange unausgeſetzt und ſorgfältig geübt und der eigentlichen Ausübung der Singſtücke ſo lange vorausgeſchickt werden muß, bis man dieſen Punkt mit vollkommner Sicherheit der eignen Ueberlegung und dem ausgebildeten Takt des Schülers überlaſſen kann.

Zweite Abtheilung.

Sinnlichkeitsprinzip.

§. 710.

In der erſten Abtheilung unter dem reinen Verſtandeswalten wurde Muſik äußerlich betrachtet; die Lehre vom muſikaliſchen Vortrage blieb auf das beſchränkt, was der bloße Verſtand begreifen kann, und auf die Geſetze, die man von auſſen (von der Sprache) als anwendbar entlehnte.

Eine oberflächliche und unbefriedigende, dennoch aber dem Weſen der Muſik näher führende Richtung gewinnen wir ſchon, ſobald wir uns des allgemeinen ſinnlichen Eindrucks bewußt werden, den Muſik auf den Menſchen macht, und unſer Beſtreben auf möglichſt befriedigende Hervorbringung dieſes Eindrucks gerichtet ſein laſſen.

§. 711.

Die oberflächlichſte Beobachtung zeigt uns ſchon, daß Muſik in allen ihren Beſtandtheilen einen ſinnlichen Eindruck auf uns macht, den wir, ſelbſt ohne uns ſeines Weſens und ſeiner Beſtimmung näher bewußt zu werden, als angenehm und wohlthuend, oder als unangenehm und nicht wohlthuend — und zwar beides in verſchiedenen Graden — empfinden.

Komponiſten und Geſanglehrer, deren Beſtrebungen oberflächlich auf möglichſt wohlthuenden Sinneneindruck zielen, können keinen Antrieb in ſich gefunden haben, ſich über ihre Tendenz aufzuklären. Dies iſt aber für uns in dem Forſchen nach erſchöpfenden Vortragsgeſetzen die nächſte jetzt zu löſende Aufgabe.

Erſter Abſchnitt.

Von den Bedingungen des ſinnlichen Wohlbehagens im Allgemeinen.

§. 712.

Wohlbehagen beruht überall auf dem Gefühl und Bewußtwerden des Lebens. Das Leben ſelbſt aber iſt der Inbegriff aller in uns regſamen Kräfte — aller geiſtigen und aller körperlichen.

Das Gefühl und Bewußtſein des Lebens kann nun in verſchiedenen Graden ſtatt haben.

§. 713.

Erſtens können wir das Daſein und die Regung mehrerer oder wenigerer Kräfte zuſammen in uns empfinden, unſeres Lebens mehr oder minder in ſeiner Vollſtändigkeit bewußt werden.

In dieſer Beziehung iſt die Geſammtregung und das Geſammtbewußtſein alles geiſtigen und körperlichen Vermögens, wie z. B. Muſiker im Momente höchſten Schaffens, Propheten, Hellſehende im Zuſtande einer ihr ganzes Weſen erfüllenden Auffaſſung ſie empfinden, gewiß der höchſte Zuſtand des Wohlſeins — wenn man dieſes Wort nicht auf die gewöhnliche engere Bedeutung von ſinnlichem Wohlſein beſchränkt. Ob Schaffende in andern Künſten, z. B. Dichter und Maler, einen gleichen Zuſtand in den Momenten des Schaffens durchleben, kann hier ununterſucht bleiben.

Der nächſte tiefere Zuſtand würde ſich in einer Geſammtregung aller geiſtigen Kräfte, z. B. im Philoſophen und im Dichter (wenn die obige Frage verneint werden müßte) — ſo wie in einer Geſammtregung aller ſinnlichen Kräfte darſtellen. Je vereinzelter aber die Lebenskräfte ſich empfinden laſſen, deſto geringer iſt der Zuſtand des Lebens; wie wir denn auch den Rang der Menſchen, Thiere und Pflanzen und ihrer Arten unter einander nach der Summe der ihnen inwohnenden Fähigkeiten zu beſtimmen gewohnt ſein.

§. 714.

Zweitens können wir eine Kraft, oder einen Inbegriff von Kräften in uns bald mehr, bald weniger lebhaft empfinden; und dieſer Grund der Empfindung hängt nicht blos von der augenblicklichen Gewalt, ſondern auch von der Dauer des Eindrucks ab, der auf unſere Kraft verübt wird; endlich aber von dem Grade unſerer Erregbarkeit und unſerer Widerſtandskraft.

§. 715.

Das Maaß des Eindrucks und der davon bedingten mindern oder geſteigerten Empfindung unſerer Lebenskraft durch alle Abſtufungen zu verfolgen, ſcheint zugleich unmöglich und für unſere Aufgabe unnöthig. Wir können uns aber eine Steigerung des auf uns erfolgenden Eindrucks vorſtellen von dem Punkte an, wo wir ihn kaum gewahren, bis allmählig auf den Punkt, wo er zerſtörend werden kann. So kann z. B. das Licht ſo ſchwach ſein, daß es ſich nur als geringſte Dämmerung von der Finſterniß ablöſt, und ſich verſtärken bis zu dem Punkte, wo es auf die Sehkraft zerſtörend wirkt. So kann auch der Schall von dem Punkte, wo er kaum vernehmbar iſt, bis zur Zerſtörung unſers Gehörs geſteigert werden.

§. 716.

Ohne alſo auf eine genauere Abmeſſung einzugehen, ſtellen wir uns einen Eindruck vor, der zu unbedeutend iſt, um die ihm entſprechende Kraft vollkommen zu erregen, und einen andern, der übermächtig und zerſtörend zu werden droht. Beide Stufen des Eindrucks erwecken unſer Wohlbehagen nicht, oder minder, als eine Erregung, die uns zum vollen Gefühl unſerer Kraft und Lebensthätigkeit bringt, ohne gleichwohl durch zu große Heftigkeit oder zu lange Dauer mit deren Erſchöpfung und Zerſtörung zu drohen.

§ 717.

Hiermit haben wir aber die Bedingung alles ſinnlichen Wohlſeins und Wohlbehagens aufgefunden: ſie beruht in dem Ebenmaaße des Eindrucks (nach ſeiner Kraft und Dauer) mit unſerer Kraft, ihn aufzufaſſen und zu ertragen. Bei der Verſchiedenheit des Auffaſſungsvermögens in den Menſchen kann demnach derſelbe Eindruck dem Einen angemeſſen ſein, der es dem Andern nicht iſt, oder minder.

§. 718.

Es ergiebt ſich hieraus, daß eine allgemein zutreffende Beſtimmung, auf welchem Punkte ein Sinneneindruck zu ſchwach, zu ſtark, mehr oder minder, oder ganz wohlthuend wirken werde, nicht zu treffen iſt.

Der nächſte, freilich nicht überall ſichere Maaßſtab iſt uns in unſerm eigenen Vermögen gegeben, von dem wir auf das Anderer ſchließen. Erfahrung muß dieſe Vergleichung berichtigen und ſichern.

Zweiter Abſchnitt.

Anwendung auf Geſangvortrag.

A. Allgemeines Geſetz.

§. 719.

Wenn wir uns einſtweilen bei dem Geſangvortrage auf die rein ſinnliche Tendenz beſchränken: ſo iſt an jedem muſikaliſchen Elemente und jeder muſikaliſchen Geſtaltung nur zu unterſuchen, wiefern ſie einem möglichſt angenehmen Sinneneindrucke entſprechen. Es wird demnach in Klang der Stimme, Höhe und Tiefe des Tones, Art der Tonverbindung und in der Bewegung des Ganzen und aller Theile vor allem zu vermeiden ſein, was einen zu geringen oder zu heftigen Sinneneindruck hervorbringen müßte; und alle die bezeichneten Elemente müßten ſo unter einander verbunden ſein und in ihren Graden in ſolcher Abwechſelung erſcheinen, daß die Kräfte des Auffaſſenden durch dieſen Wechſel ſtets angeregt und beſchäftigt, nie aber ermüdet würden, vielmehr überall, wo Abſpannung bevorſtände, Erholung — und wo Gleichgültigkeit eintreten könnte, neue Anregung fänden.

§. 720.

Dieſe an ſich ſchon höchſt allgemeine Anweiſung erſcheint aber noch unbeſtimmter, wenn wir erwägen, daß für die ungleichen Fähigkeiten verſchiedener Zuhörer kein allgemein zutreffendes äußeres Maaß beſteht und daß Gewöhnung jeden Eindruck, der vielleicht früher zu heftig war, mildert, ja unwirkſam, mithin einen ſtärkern Eindruck nöthig macht.

Auf dem Wege der Gewöhnung ſind z. B. Intervalle und Akkorde gemein geworden, die man ſonſt ſo befremdend fand, daß man ihre Einführung nur unter der größten Umſtändlichkeit geſtattete und lieber ganz verboten hätte — wie man denn jetzt Nonen und verminderte Septimenakkorde ſo unbedenklich anwendet, wie vor funfzig Jahren etwa Dominantenakkorde. So iſt auch ein häufiges und plötzliches Moduliren in fremde Tonarten jetzt nicht befremdlicher, als früher die wohlabgewogene Ausweichung in die nächſt verwandten *) Töne.

Auch die Auffaſſung und Feſthaltung der Melodien iſt jetzt, bei der allgemeiner verbreiteten muſikaliſchen Bildung um ſo viel leichter, daß man ſich größere und abwechſelndere Tonfolgen geſtatten kann, als früher.

B. Vorbild für ſinnliches Streben. Italiſche Muſik.

§. 721.

Sehen wir uns nun bei dieſer Unzulänglichkeit allgemeiner Geſetze nach einem allgemein zu rechtfertigenden Vorbilde um, nach dem wir bei unſern Geſtaltungen uns richten könnten: ſo ſei erinnert, daß der Geſang zunächſt als Aeußerung des Sängers aufgenommen werden muß. Daher

---

*) Je mehr Töne zwei Tonleitern mit einander gemein haben, deſto näher nennt die bisher beſtehende Theorie ſie verwandt. Z. B. die nächſten Verwandten von C-dur wären: A- und C-moll, G- und F-dur. Zweifelhaft — und für den Zweck der Geſanglehre überflüſſig, wie dieſe Lehre beſonders in ihren Folgerungen dem Verfaſſer erſcheint, iſt ihrer in der Muſiklehre (im erſten Buche) nicht Erwähnung geſchehen, da nicht hier der Ort zu ihrer Diskuſſion iſt.

wird er uns ſinnlich um ſo mehr befriedigen, je mehr er der Ausdruck der vollkommenſten, geſunden und erregbaren Sinnenorganiſation iſt.

Die bewegliche, friſche, geſundkräftige und dabei zarte Jugend zeigt uns, wo ſie nicht Höherm nachſtrebt, die ſchönſte Blüte der Sinnenorganiſation.

§. 722.

Unter den Völkern, bei denen wir jetzt Muſikbildung finden, zeigt das italiſche (und dort wieder das neapolitaniſche) die am vollkommenſten entwickelte Organiſation des Sinnlichen. Auf ſeiner Stufe ſehen wir den Menſchen bis zu dem Punkte entwickelt, wo ein höheres, das geiſtige Prinzip an der Stelle des Sinnlichen herrſchend werden würde, und nicht weiter. Wir ſehen den Italiener kräftig bis zu dem Punkte, wo die Kraft das Sinnenprinzip beherrſchen und einem höhern unterordnen — weich und zart bis zu dem Punkte, wo auch die Sinnenorganiſation erſchlaffen, oder in Apathie erſtarren müßte. Seine Theilnahme für oder wider die ihn berührenden Gegenſtände erreicht leicht den Grad, daß ſie ſeine ganze Individualität zur vollen, ja leidenſchaftlichen Thätigkeit erweckt, wird ſich aber ſelten zu jenem Punkte erheben, wo man ſich ſelbſt vergißt und aufgiebt an dem einmal umfaßten Gegenſtande.

Die heißere Sonne, die durchglühtere, darum aber auch leichter ſich in ſich verzehrende Zone des Südens hat dem Italiener eine leichtere, erregtere, aber auch weniger befeſtigte und widerhaltige Natur gegeben. Jeder Sinn und jedes Organ hat in ihm erhöhtes Leben, theilt der Seele ſchnell aufwallendes Gefühl, dem Geiſt einen ſchnellen Schwung der Phantaſie mit, um dann raſcher und entſchiedener zur Ruhe, zur Abſpannung zurückzukehren. Dieſe Stimmung der Körper und Geiſter iſt die allgemeine, jedem ſchon eingeborne und von außen ſtets neu einſtrömende; durch ſie findet der Südländer in ſich ſelbſt und den nächſten perſönlichen Beziehungen ſo volles Genügen, ſo reichliche Befriedigung, daß ihn nichts einladet, umfaſſendere Beziehungen zu ſuchen, eine höhere Idee zur Erhebung und Erwärmung ſeines Geiſtes zu erringen, ja, daß ein ſolches Streben im Einzelnen nur einen ſchwachen Wiederhall im Volke findet. In allen politiſchen Beziehungen, in der religiöſen Stimmung, in dem — offenen und nicht öffentlichen — Leben der Italiener (wie man es unter andern in Göthe'ſchen Schriften klar abgeſpiegelt ſieht) bewährt ſich obige Auffaſſung; und die Tonkunſt der Italiener giebt dem denkenden Muſiker in ſeinem Fache ſelbſt eine neue Bekräftigung derſelben. Alle nationalen Kompoſitionen behaben ſich in ſubjektiven Beziehungen mit Ausſchluß tiefer begründeter und deßhalb umfaſſenderer Ideen. Der italiſche Komponiſt (wenn er nicht, wie Spontini und Cherubini, aufgehört hat, Italiener zu ſein) giebt in ſeinen Werken nichts, als den Ausdruck ſeiner eigenen Individualität, des ſchönen ſinnlichen Naturells ſeiner Landsleute. Daher auch die Kompoſitionen verſchiedener italiſcher oder italiſirender Komponiſten, ohne daß ſie eben von einander abſchreiben, ſo häufig und genau übereinkommen, daß man z. B. in neueſter Zeit unter den Werken Roſſini's, Merkadante's, Meier Beers und Anderer, keinen erheblichen Unterſchied wird nachweiſen können, außer daß im Erſtgenannten das italiſche Prinzip zuerſt in ſeiner Reinheit zur Ausſprache gekommen iſt und er die andern mit dem Glanze der Originalität überſtralt.

§. 723.

Das hier bezeichnete italiſche Prinzip finden wir ſchon in der Periode der großen italiſchen Oper angedeutet. Die Helden des Alterthums, die weltbeherrſchenden Kaiſer, zu deren Geſchichten man ſich in den Umgebungen der großen Vorzeit, oder durch die epiſchen Gedichte Taſſo's und Arioſt's hingezogen fühlte, ſtellten ſich dem italiſchen Dichter und Komponiſten nicht wahrhaft in ihrem geſchichtlichen Karakter dar, ſondern unter ihren glänzenden Masken ſah der ſubjektiv abgeſchloſſene, in ſinnlichen, perſönlichen Beziehungen und Neigungen befangende Italiener hervor; und da denn doch nicht verborgen bleiben konnte, daß man ſich unter jenen Alten noch etwas Anderes vorzuſtellen habe, als das Heutige, ſo fand man dieſe oberflächliche Beobachtung mit einer äußerlichen, ſtehenden Form, einem gewiſſen großartigen Zuſchnitte, den man den großen Styl nannte, ab, ohne das vaterländiſche Prinzip darum aufzugeben *).

§. 724.

Auch dieſer, allerdings wenig Wahrhaftes und für natürlichen Erguß deſto mehr Feſſelndes mit ſich führende Schein einer größern Tendenz iſt von den neuern Italienern aufgegeben worden und Roſſini iſt, wie geſagt, der erſte, der ſich ganz und unverholen dem reinen Ausdrucke des italiſchen Prinzips der Sinnlichkeit hingegeben hat. Verlockt es ihn in einzelnen Stellen zu einem beſtimmtern und umfaſſendern Ausdrucke, ſo führt dieſer Abweg ſicherlich bald genug und entſchieden auf die eigne Bahn zurück. Daß Roſſini kein höheres Streben hat, als ihm hier beigemeſſen iſt, darf nach allem über ihn Beſprochenen **) unſern Zeitgenoſſen, die das Wahre erkennen wollen, nicht weiter bewieſen werden; und Roſſini dürfte eher vergeſſen ſein, als die Reſultate des über ihn Gedachten.

§. 725.

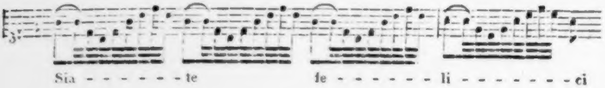
In ihm iſt jedoch nach dem eben Geſagten die höchſte ſinnliche Vollendung der Geſangmuſik zu beobachten; dies bewährt ſich in dem Antheil, den er ſich bei allen den Sängern und unter dem Theile des Publikums erworben hat, wo man von einer höhern geiſtigen Entwickelung zurückſteht und das Sinnliche vorwalten läßt. Leichte Beweglichkeit, ewige Regſamkeit im Rythmus überhaupt und in der Gliederung der Melodie bis in deren kleinſte Momente — dort vorherrſchender Marſch- oder Walzerrythmus, hier punktirte Noten und Triolen — anmuthiger Wechſel von Höhe und Tiefe, Stoßen und Binden, Stärke und Schwäche, Ruhe und Eile — ſanfte Verſchmelzung aller dieſer Elemente — als launenhafte Würze (das Zeichen eines regen ſinnlichen Naturells) unvorbereitet vorgeſtoßene ſtärkere oder höhere Töne und ähnliche Reizmittel — ein leichtfertiges Abweiſen alles Höhern, aller wahren und tiefen Empfindung, aller Karakteriſtik *), ſogar aller Beachtung des Sceniſchen: dieſe Elemente reicher und friſcher vorherrſchender Sinnlichkeit, die der Italiener ſtets in ſeinen Komponiſten geſucht, oder ſonſt in ſie hineingetragen hat, finden ſich in Roſſini's Werken ausdrücklich beſtimmt; und das Neue an ihm iſt nicht dieſes Weſen, ſind nicht dieſe Mittel, ſondern ihre bewußte und feſt beſtimmte Anwendung für einen Zweck, zu dem man ſich ungeſcheut bekennt.

---

*) Als bloße Tradition iſt dieſe Schreibart in der Zeit, wo die italiſche Oper in Deutſchland vorherrſchte, namentlich durch Haſſe und ſpäter durch Reichard zu uns gewandert, vornehmlich an Hoftheatern herrſchend, jedoch auch auf die Kirchenmuſik nicht ohne Einfluß geblieben.

**) Vergl. der Berliner allgemeinen muſikaliſchen Zeitung zweiten Jahrgang No. 1 und 3. Seite 4 und 22 und an andern Orten.

Auch ſollen wir nicht vergeſſen, daß manches, was uns Deutſchen an ihm und ſonſt am italiſchen Geſange als Ueppigkeit, Ausſchweifung, Ueberladung, alſo als ungeſund und ungehörig erſcheint, im erregtern und — ſchwächlichern Süden ganz naturgemäß ſein mag. Und wenn wir die menſchliche Geſangſprache, wo z. B. Roſſini ſeine Sänger zu Begleitungsſtellen (wie dieſe u. ſ. w. aus ſeiner Eliſabeth) mißbraucht, entwürdigt finden: ſo mag auch hierin der Italiener, der in ſeinem Sinnentaumel weniger aufzugeben hat, beſſer befriedigt werden.



Dritter Abſchnitt.

Italiſches Geſangweſen.

§. 726.

Haben wir im vorigen Abſchnitte den wahren Karakter italiſcher Muſik ſoweit zu enthüllen verſucht, daß zu erkennen war, wie unbefriedigend ihre Richtung für jeden aus dem Sinnlichen nach Höherm ſtrebenden Menſchen iſt: ſo kann doch dabei der wahrhafte natürliche Inhalt nicht verborgen geblieben ſein; und da dieſer mehr oder weniger auch allen höhern Kompoſitionen eigen bleibt, ſo hat jene Muſik ſich zur Aneignung jenes ſinnlichen Weſens dienbar bewieſen.

---

*) Vergl. der Berl. allg. muſ. Ztg. erſt. Jahrg. No. 26, S. 225.

Es liegt aber in der Natur der Sache, daß das untere italiſche Element früher als ein höheres zur Reife und in dieſer zur allgemeinern, vorherrſchenden Verbreitung hat kommen müſſen und ſo finden wir denn noch jetzt die italiſche Geſangſchule und Geſangmethode überall vorherrſchend und auf das Geradewohl geprieſen, obgleich überall, beſonders aber in Deutſchland an den einer höhern Tendenz geweihten Werken zu erkennen wäre, wie wenig ſie für dieſe, alſo für das Beſſere, ausreichen kann. Von dem aber, was dieſe Geſangmethode Nutzbares geleiſtet, verſuchen wir, im Folgenden Rechenſchaft zu geben.

§. 727.

In der Tendenz der italiſchen Muſik war eine ſorgfältige Ausbildung der Stimme und Sprache zu mannigfaltigem Wohlklange, zu ſchöner und reicher, leichter Bewegung und zum Wohllaut (als den Elementen ſinnlichen Wohlgefallens) erſte und vornehmſte Tendenz. Der Italiener war dazu nicht blos von der Natur mit beſonders günſtigen Organen ausgeſtattet, ſondern es hat ſich auch bei der ſtetigen Richtung ſeiner Tonkunſt auf Sinneneindruck eine Methode zur Stimmbildung empiriſch gebildet und von einem Sänger und Lehrer auf den andern durch Tradition und Ablernen fortgepflanzt, von der wenig mehr, als allgemeine Andeutungen, in Schriften niedergelegt worden.

Aus dem Elemente der Sinnlichkeit und auf dem Wege der Empirie gefunden, iſt dieſe Methode auch den unſichern Händen der ausübenden Techniker anvertraut geblieben und hat namentlich mehr im Vorſingen und Nachſingen-Laſſen, als in Lehre beſtanden, darüber aber auch alle Nachtheile eines rein empiriſchen Verfahrens gezeigt und neben dem der wünſchenswerthen Hülfe der Phyſiologen und Aerzte, denen unbekannt blieb, worauf es dem Sänger ankomme, entbehrt.

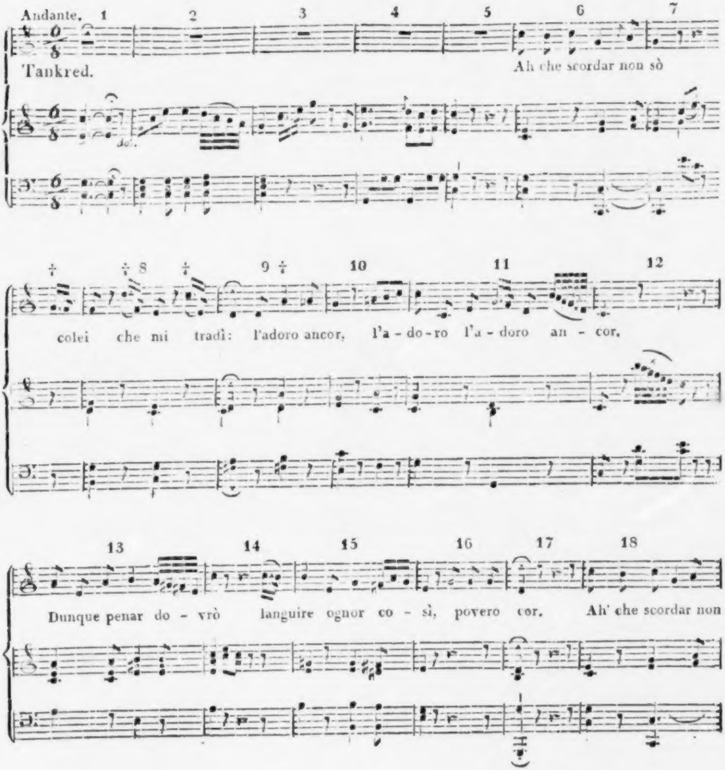
§. 728.

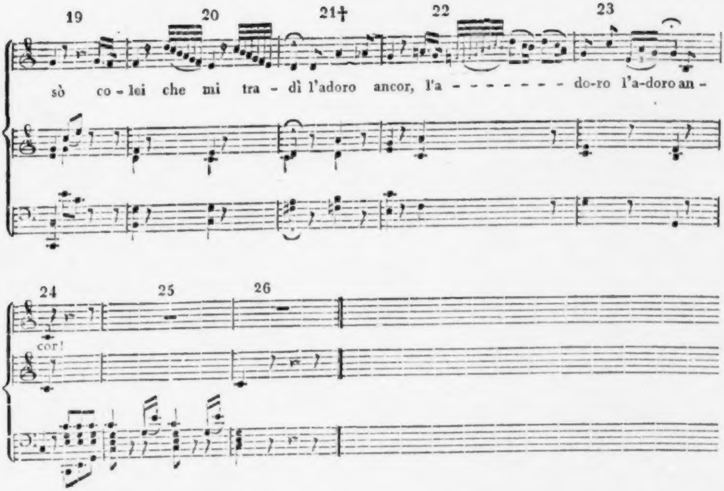
Was aber die aus der italiſchen Schule gewonnene Vortragslehre betrifft, ſo finden wir in ihr und dem Vortrage der nach ihr gebildeten Stimmen nächſt dem in §. 727 Erwähnten vornehmlich einen zarten und dabei leicht bewegten Schwung der Melodie, eine Verſchmelzung und Abrundung der zuſammengehörigen Töne, manchen zarten, oder auch pikanten, ſtets aber leicht aufgegebenen Accent, ein Vermeiden alles zu heftig Anſprechenden und dafür eine ſtete Laune und Behäbigkeit, das Leben der Melodie durch Zuſätze zu erhöhen, den Gang der Töne durch neu eingeſchobene zu bereichern und zu beſchleunigen. — Da ſich nichts, was im Menſchen webt, ganz verleugnen läßt, ſo regt ſich auch im Geſange nach italiſcher Schule ſo viel Seelenempfindung, als jene vorherrſchenden Intentionen und der Inhalt italiſcher Kompoſitionen zulaſſen.

Zu näherer Erörterung nehmen wir wenigſtens eine kurze Kompoſition von Roſſini, aus deſſen Tankred*) hier auf, die wol zu ſeinem Beſten gehört und mit der Situation wenigſtens nicht grell im Widerſpruche ſteht, wenn ſie auch den Ausdruck des Gefühls ſchmerzlich verrathener und doch ungeſchwächter Liebe nicht erreicht.

---

*) Im zweiten Akte Nr. 15 S. 118 des Breitkopfſchen Klavierauszuges.


Andante.
Tankred.
1 2 3 4 5 6 7
Ah che scordar non sò
dol.
8 9 10 11 12
colei che mi tradì: l'adoro ancor, l'a - do - ro l'a - doro an - cor.
13 14 15 16 17 18
Dunque penar do - vrò languire ognor co - sì, povero cor. Ah' che scordar non


19
20
21†
22
23
sò co - lei che mi tra - dì l'adoro ancor, l'a - - - - - - - - do-ro l'a-doro an -
24
25
26
cor!

Es ſei nur vorläufig der leicht faßliche, ſanft bewegte und in jedem Abſchnitte ruhende Rythmus faſt überall von zwei und zwei Takten, bemerkt.

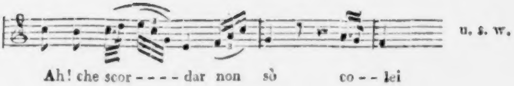
Die Takte 6 bis 12 ſind in den Takten 18 bis 24 wiederholt und obgleich ſchon von jenen der elfte durch die eingemiſchte Sextole belebt iſt, ſo fodert doch die bis zur Ungeduld und Unruhe aufgeregte Sinnlichkeit des Italieners eine höhere Aufregung der Melodie in ihrer Wiederkehr, die denn Roſſini im zwanzigſten Takte durch die Ausfüllung der einfachen Sexten im achten Takte und durch die Bereicherung des zehnten Taktes im zwei und zwanzigſten ſelbſt gegeben hat. Wie die leicht hinrollenden Sextolen im zwanzigſten Takte zu den Worten:

che mi tradì

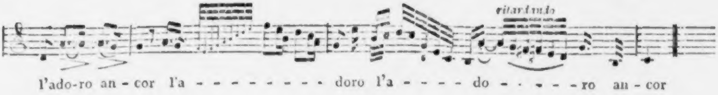
und das tändelnde Auf- und Niederflattern der Stimme im zwei und zwanzigſten Takte zu der Empfindung der Worte:

l'adoro ancora

paſſen, darf hier nicht gefragt werden. Im Sinne der italiſchen Schule würde auch dem achtzehnten Takte, etwa in dieſer Weiſe:



ein friſcherer Schwung zu geben ſein, ſo wie man die letzten Takte etwa folgendermaßen

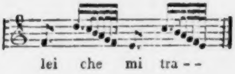

ritardando
l'ado-ro an - cor l'a - - - - - - - - - doro l'a - - - - - do - - - - - ro an - cor

bereichern könnte, wobei italiſche Sänger eher noch über Dürftigkeit als Ueberladung zu klagen haben möchten. — Den drei und zwanzigſten Takt hat Roſſini einfacher geſtaltet, als ſelbſt ſeinen Vorgänger, den elften, weil er darauf rechnen kann, daß der Sänger bei dem Ruhepunkte von ſelbſt alle ſeine Lebhaftigkeiten ausſtrömen und ausſprudeln würde, weßhalb denn ſolche Fermaten (Ruhepunkte vor dem Schluſſe — oder auch überall) in italiſchen Kompoſitionen nicht leicht zu miſſen ſind.

Die Faßlichkeit des Rythmus und die ſanfte Haltung der ganzen Kompoſition wird den Sänger von ſelbſt zu einer weichen Verbindung der zuſammengehörigen Töne und zu einem ſanften Schwunge der rythmiſchen Bewegung einladen; und bei dem Einfluſſe ſinnlicher Empfindung, geſchweige bei ihrem Vorwalten, kann beſonders von jenem ſtrengen Abmeſſen und Herausheben der rythmiſchen Gliederung, von der §. 666 ein Beiſpiel enthält, nicht mehr die Rede ſein. Vielmehr wird manche Abweichung von jenen allgemeinen Vorſchriften den Reiz der Bewegung erhöhen. So vertrügen z. B. die im ſiebenten und achten Takte mit Sternen bezeichneten Töne wohl eine mäßige, ſie vor den rythmiſchen Haupttönen auszeichnende Verſtärkung der Stimme, die jedoch, beſonders bei den zuſammenzuziehenden Sexten ſchnell wieder abnehmen müßte. Nach dieſer Verſtärkung und Tonziehung würden die folgenden Haupttöne durch kurzes, dabei aber ſanftes Abſtoßen mit beſtimmter Artikulation auf eine vermannigfaltigende Weiſe hervorgehoben. Der Ausdruck des „l'adoro“ im neunten und einundzwanzigſten Takte erfoderte eine ähnliche Verſtärkung der dort bezeichneten Töne.

Alle ſchneller bewegte Tonfiguren, namentlich die Sextolen im zwanzigſten Takte werden an Leichtigkeit und Anmuth gewinnen, wenn ſie mit leicht und ſanft anſprechender Stimme vorgetragen werden, wogegen die von uns unternommenen Veränderungen des achtzehnten Taktes und überhaupt jede in größern Intervallen bewegte Tonfigur (vergl. §. 579. 580.) ſchon vollern Stimmklang vertrüge. — Jener Vortheil, ſchnellere Tonfiguren durch leichtern Stimmklang reizender zu machen, iſt ſo allgemein beobachtet worden, daß man daraus übereilt die Maxime gezogen hat, alle ſolche Figuren mit leichter, wohl gar mit halber Stimme (§. 539) zu ſingen.

Können nun bei dieſer Vorſchrift die erſten Töne der Sextolen nicht füglich, wie man aus dem achten Takte abnehmen möchte, durch Verſtärkung hervorgehoben werden, ſo wird ähnlicher Eindruck durch ein längeres Verweilen auf dieſen Tönen, etwa in dieſer Weiſe:



zu erreichen ſein. — Die übrigen Vortragsnüancen werden ſich nach dieſen Winken leicht finden laſſen.

Im Ganzen müßte ſich die Bewegung erhöhen, beſonders vom dreizehnten Takte an, in dem der dritte Ton mit einem kurzen Triller belebt werden könnte.

§. 729.

Dieſe Umriſſe italiſchen Geſangweſens werden uns kenntlich gemacht haben, worauf es bei ihm abgeſehen iſt und welche Geſchicklichkeiten der Sänger für ſie zu erwerben hat. Die Lehre von der Figurirung im erſten Buche und die im zweiten Buche vorgezeichnete Stimmbildung geben die erlernbaren Mittel zu jenem Zweck an die Hand.

§. 730.

Es wird jedoch in jenem, der reinen Subjektivität und der Sinnlichkeit eigenen Gebiete ohne eine reiche, kräftig und wohlthuend geſtaltete Sinnenorganiſation und ohne eine Vertiefung in das Element der Sinnlichkeit nichts Bedeutendes geleiſtet werden können und eine von Urſprung, durch Alter oder durch Krankheit dürftige Stimmorganiſation wird ſich nie als das Gegentheil empfinden laſſen.

Ja, für Sängerinnen, die ſich öffentlichen Leiſtungen, zumal auf der Bühne widmen, muß ausgeſprochen werden, daß Jugend und äußerliche Schönheit faſt unerläßlich ſind, wenn der höchſte Gipfel italiſcher Kunſtleiſtung erreicht und der Geſang als eigenſte ſubjektive Aeußerung eines friſchen, ſinnlich-ſchönen und reichen Naturells aufgenommen werden ſoll: womit denn die allgemeine Vorliebe des Publikums für jüngere und ſchönere Sängerinnen vor muſikaliſch-fähigern, im Gebiete des italiſchen Weſens vollkommen gerechtfertigt erſcheint. Natürlich leidet dieſe Bemerkung auf Künſtler, die ſich einem höhern geiſtigern Streben weihen, keine Anwendung.

§. 731.

Eine zweite Bedingung vollkommenen Erfolges iſt aber die vollkommenſte Freiheit der Leiſtung. Wo man Erlerntes, Vorbedachtes bemerkt, da hört der Geſang ſchon auf, reiner Ausdruck der Subjektivität, Erguß der unbefangenen, unbewußten ſinnlichen Natur zu ſein.

Daher ſind die oben angewieſenen Studien nicht eher für vollendet anzuſehen, als bis ſie in einem ſcheinbar ganz natürlichen Guſſe ſpurlos verſchwinden und namentlich muß man den zugefügten Figuren keine Vorbereitung anmerken, ſie vielmehr als willkührliche, augenblicklich eingegebene Zuſätze aufnehmen können. Vollendet würde in dieſem letzten Punkte nur der Sänger genannt werden dürfen, der ſich vollkommen geſchickt gemacht hätte, alle wünſchenswerthen Zuſätze wirklich unvorbereitet, aus dem Stegreife, zu machen und auszuführen.

§. 732.

Als drittes Erfoderniß iſt endlich die *Luſt* an der Sache, das freudige Leben und die volle Befriedigung in der Sphäre der Sinnlichkeit anzuſehen, die bis zur Begeiſterung ſteigen kann, wo der Sänger in ihr ſein ganzes Weſen zum höchſten Daſein (§. 713.) erhoben fühlt und höhern geiſtigen Intentionen ganz entſagt. In dem höchſten Ausdrucke ſinnlicher Leidenſchaft wird dann das italiſche Prinzip einer andern und höhern Sphäre nahe gehoben.

Dieſe Luſt aus voller Befriedigung im ſinnlichen Elemente iſt es, die italiſche Sänger allen übrigen nach Höherem ſtrebenden in der allgemeinen Meinung den Vorzug abgewinnen läßt, da man ſie in ihrer Vollendung erblickt, in höhern Sphären aber weit ſeltener die Stufe der Vollendung erreicht werden mag.

Vierter Abſchnitt.

Ausartung der italiſchen Schule.

A. Ausartung wegen Unfähigkeit.

§. 733.

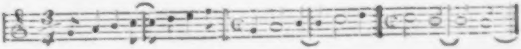
Nicht immer mag die vollkommne Erwerbung der im §. 731 beſprochenen Fertigkeit in freier Umgeſtaltung der Melodie den Sängern und Geſanglehrern bequem erreichbar geweſen ſein; und dies hat darauf geführt, unter dem Namen von *Manieren* oder *Setzfiguren* gewiſſe Formeln zu beſtimmen, die beliebig zu Einſchaltungen verwendet werden können. Solcher Setzfiguren finden wir z. B. in Marpurgs Geſanglehre*) folgende aufgezählt:

---

*) F. W. Marpurgs Anleitung zur Muſik überhaupt und zur Setzkunſt beſonders u. ſ. w. 1763.

1) Tonwiederholung (Tonbebung — §. 316).

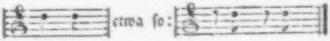
2) Rückung oder Synkopation. Wenn Taktglieder verſchiedener Takttheile, Takttheile verſchiedener Takthälften, Takthälften verſchiedener Takte unter einander zuſammengezogen werden, z. B.



ſo heißen die Noten ſynkopirt.

2) Tonverziehung — Rückung der Melodie gegen die Harmonie (Verhalt §. 174. oder Vorausnahme §. 176.)

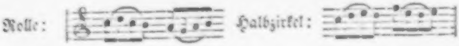
4) Tonverbeißung oder tempo rubato, Zurückhaltung des Toneinſatzes; ſtatt



5) Laufer. (Kleine Laufer von vier oder ſechs Tönen heißen auch Volaten.)

6) Walze oder Rolle; vier ſtufenweis einander folgende Töne, von denen der erſte und dritte —

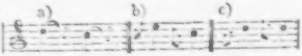
7) Halbzirkel; gleiche Tonfolge, wo der zweite und vierte Ton dieſelben ſind.



8) Brechung — Zergliederung der Akkorde und Figurirung §. 312 bis 314.

9) 10) Vorſchlag (§. 317) und Nachſchlag (a).

11) 12) Doppelvorſchlag (b) und Schleifer (c).

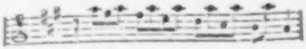


13) 14) 15) Triller, Mordent (Prall-, kurzer Triller und Doppelſchlag (§. 326 bis 336).

Wie wenig dieſe Figuren erſchöpfen, und wie unthunlich es wäre, nach größerer Vollſtändigkeit zu ſtreben, bedarf keines Beweiſes. Das ganze Verfahren iſt eine Vernichtung der Freiheit und Natürlichkeit, die eben der italiſchen Schule ſo weſentlich iſt.

§. 734.

Eine ähnliche und faſt eben ſo unbefriedigende Aushülfe erſcheinen die ſtehenden Manieren, die ſich vom Lehrer auf den Schüler und von einem Sänger auf den andern fortpflanzen und die jede Eigenthümlichkeit verwiſchen, ſtatt daß der italiſche Sänger ſeine Subjektivität ſo eigenthümlich wie möglich zu erhalten hätte, um durch Neuheit neben und vor andern zu reizen; daher man überall eine neue Sängerin mit neuen Manieren die länger gekannten im Felde italiſchen Geſangweiſens beſiegen und unter andern z. B. der Verf. die an ſich nicht einmal reizende, aber ungewöhnliche Manier einer talentvollen jungen Sängerin:



von einem zahlreichen Publikum mit Entzücken aufgenommen ſah.

§. 735.

Einen Vorrath an Manieren und Figurirungen geben alle Sammlungen von Singübungen, keine jedoch reicher, als die winterſche *) an die Hand. Die nie verſiegende und ſtets das Anpaſſendſte und Eigenthümlichſte zuſichernde Quelle iſt aber *eigene Erfindung*; und wenn der Schüler durch Ausübung des im erſten Buche §. 303. u. f. darüber Gelehrten dazu geübt und befähigt iſt, ſo möge er nie ermüden, in eigenen Verſuchen mit der Stimme ſich alles aufzuſuchen, was ihr, ſeiner Neigung und Auffaſſung und ſeinem Geſchmacke am zuſagendſten iſt. Dies iſt noch ein Weg, auch im Gebiete italiſchen Geſanges manches, was Natur und Alter vielleicht verſagt, zu erſetzen.

B. Ausartung durch Uebermaaß.

§. 736.

Die Schwierigkeit, ſich Stimmfertigkeit in bedeutendem Grade eigen zu machen, hat beſonders in den Augen derer, die ſich keines höhern Ziels bewußt worden ſind, zur Ueberſchätzung ſolcher Geſchicklichkeit geführt und Geſangkünſtler verleitet, das Beſtreben ſinnlich zu reizen (oder höhere Intentionen) der Abſicht, durch hohe und ſeltene Fertigkeit und andere Geſchicklichkeit ſich auszuzeichnen unterzuordnen. Das Publikum hat denn wohl, unbewußt und unkundig deſſen, was ihm entzogen wird, für einen höhern Genuß an ſinnlich ſchöner Natur mit einem kühlen Bewundern unverſtandener Künſtlichkeit fürlieb nehmen gelernt; die anfängliche Seltenheit und der Preis derſelben hat ihre Schätzung noch geſteigert.

§. 737.

Ein dieſer Tendenz gewidmeter Geſang iſt *Bravourgeſang* genannt worden und öfters haben die beſten Komponiſten, z. B. Mozart, ihre edlern Intentionen aufgegeben, um dieſem Gelüſt der Sänger zu genügen. Wo ſich in ſolchen Kompoſitionen nur ein ungewöhnlich geſteigertes, aber

---

*) Vollſtändige Singſchule in vier Abtheilungen, mit deutſchen, italieniſchen und franzöſiſchen Vorbemerkungen und Erläuterungen von Peter von Winter. Mainz bei Schotts.
Vergl. der Berl. allg. muſ. Ztg. zweiter Jahrg. No. 14, 20, 21, 22, 23.

natürlich und wohlthuend bleibendes ſinnliches Prinzip ausſpricht (wie faſt in allen Mozartſchen Bravourarien, namentlich in den Scenen der Königin der Nacht in der Zauberflöte) da iſt das über italiſchen Vortrag Geſagte anzuwenden. Natürlich muß aber die Organiſation und Ausbildung des Sängers der in Bravourkompoſitionen übernommenen Aufgabe gewachſen ſein und ihre Löſung leicht erſcheinen laſſen, denn nichts iſt luſtloſer und widriger, als wenn da, wo man mit ſeltnen Kräften prunken will, Schwäche und Dürftigkeit oder Unbeholfenheit hervortritt.

§. 738.

Die Ausartungen des Bravourgeſanges haben ſich aber beſonders

1) in einer übermäßigen Ausdehnung der Stimme, beſonders zu großer Höhe (als Beiſpiel dienen die vorgenannten Mozartſchen Scenen);
2) in einer bedeutungsloſen Anwendung überweiter Tonſprünge (von einer zur dreizehnten oder funfzehnten Stufe, z. B. in Righiniſchen Scenen);
3) in einer Ueberlänge bunter Tonfiguren (z. B. in Winters Bravourarien, in der Bravourarie in Spontini's Nurmahal);
4) in einer Anwendung ſehr ſchwieriger — gleichviel ob angenehmer oder unangenehmer Paſſagen, (wohin z. B. die neuerdings überhäuft angebrachten chromatiſchen Laufer gehören);

kund gegeben.

Wie denn der eigentliche Zweck ſolcher Leiſtungen ſtets kein anderer iſt, als die dazu nöthigen beſondern Anlagen oder Geſchicklichkeiten auszulegen: ſo läßt ſich über den Bravourvortrag außer dem Bisherigen nichts Weiteres lehren. Wie weit jener egoiſtiſche Zweck, mit Schulkünſten zu prunken, von der Tendenz, ſinnlich angenehmen Eindrucks und gar von höhern Intentionen ablenken kann, iſt nicht zu beſtimmen und es mag ſich jeder darin ſo weit gehen laſſen, als Mangel an höherm Intereſſe ihm geſtattet.

Anhang zu beiden Abtheilungen.

Vom Styl.

§. 739.

Schon die Betrachtungen des ſinnlichen Eindrucks der Muſik haben dieſe oberflächlich als Ausdruck des menſchlichen Naturells (des Sängers, des Komponiſten, oder des im Kunſtwerke gedachten Karakters) erſcheinen laſſen; und ſobald man ſich nur der ſinnlichen Eindrücke von Tonſtücken einigermaßen deutlicher bewußt zu werden anfing, mußte auch ſchon eine Verſchiedenheit des Eindrucks als Verſchiedenheit des Ausdrucks und der Bedeutung aufgenommen werden.

§. 740.

Hieraus hat die ältere Geſanglehre *Verſtandesgeſetze über karakteriſtiſchen Vortrag* gebildet, die (ſoweit ſie nicht ſchon im Vorigen mit aufgenommen ſind) ſich nur auf eine allgemeine und oberflächliche Hinweiſung auf den Inhalt und Karakter der Tonſtücke — ſoweit der Verſtand ſie erfaſſen, oder aus den Gedichten und der äußern Beſtimmung entnehmen kann, ausdehnen.

§. 741.

Zu dem Ende hat man die verſchiedenen Muſikgattungen nach ihrer äußerlichen Beſtimmung vorerſt in drei Klaſſen gebracht:

1) Kirchenmuſik,
2) Theatermuſik,
3) Konzertmuſik,

der ſich die Kammermuſik (Geſänge für häusliche Geſellſchaft, oder eigenen Genuß) als Unterart, oder beſſer als vierte Klaſſe anſchließen ſollte.

Erſter Abſchnitt.

Von der Kirchenmuſik.

§. 742.

Man foderte für Kirchenmuſik einen der geweihten Beſtimmung angemeſſenen, ernſten, gehaltenen, frommen Vortrag. Daß ſich in der Richtung zur Gottheit die Individualitäten der Menſchen, Völker, Konfeſſionen — eben ſo beſtimmt und unter einander verſchieden ausſprechen, als in jeder andern wichtigen Richtung; und um ſo mehr, je inniger der Menſch ſich dieſem Gegenſtande hingiebt, wurde dabei nothwendig übergangen.

§. 743.

Denn es lag außer der Tendenz jener am Aeußerlichen haftenden, auf das Weſen der Sache nicht tiefer eingehenden Schule, weiter zu verfolgen, wie ſich die verſchiedenen Individualitäten zum Heiligen empfänden und erkennten, in welchem Sinne jede einzelne religiöſe Kompoſition geſchrieben und aufzufaſſen ſei. Vielmehr wurde alles Individuelle, dem Heiligen gleichſam unziemlich (als könnte das Heilige einen eigenern Sitz haben, als in der menſchlichen Bruſt) namentlich jede lebhaftere und mannigfaltigere Bewegung — daher auch reichere Figurirung, jeder heißere Ausdruck — gleich als wenn die Glut der Empfindung nur für das Nicht-heilige ſich entzünden könnte, jede eigenthümliche Freiheit, z. B. in Zuſätzen, Umgeſtaltung der Melodie und was dem mehr, hinweggewieſen; um unheilige Glut zu vermeiden, feſſelte man und kühlte die Empfindung ſo weit, daß das Heilige mit dem Profanen ertödtet wurde und ſtatt lebendigen Gefühls todte Formel zum Vorſchein kam.

§. 744.

Dieſes Verſtandeswalten (vergl. §. 658, 662 u. f.) machte ſich aber hier vorzugsweiſe in der Zeit geltend, wo die Kirchenmuſik mit dem Kirchenthum aufgehört hatte, das ausſchließliche Intereſſe an ſich zu feſſeln und wo man, das alte Würdige zu erhalten, kein ſichereres Mittel ſah, als, es durch jene ſtrenge Abgeſchloſſenheit vor dem Eindringen des Neuen und der Vermiſchung damit zu zu retten.

§. 745.

Jene allgemeinen Anweiſungen für den Vortrag einer Klaſſe von Kunſtwerken, deren jedes von den andern ſo verſchieden iſt, wie die Künſtler die, und die Stimmungen, in denen ſie es ſchufen, können offenbar nicht ausreichen und eben wegen ihrer Allgemeinheit, wegen ihrer Rückſichtsloſigkeit auf den eigentlichen genauen Inhalt jedes Werkes nirgends befriedigen.

Auch wollen wir uns durch die eben ſo allgemeinen Verbote nicht abhalten laſſen, jedes Kunſtwerk im Vortrage mit allem zu beleben, was es, ſeiner eigenen Tendenz gemäß, nach unſerer reiflichen und innigen Auffaſſung fodert. Wo ſich namentlich wärmere, ſelbſt die leidenſchaftlichſte Empfindung der Sache gemäß ausſprechen ſoll, da wollen wir ſie nicht aus einer mißverſtändlichen Furcht vor Profanirung unterdrücken und wo ſich Motivirung der niedergeſchriebenen Melodie, oder auch Veränderungen und Zuſätze ſachgemäß zeigen, da ſollen ſie ſtatt haben; auſſerdem aber ſo wenig in Kirchen- als anderer Muſik.

§. 746.

Hierbei können jedoch ein Paar Erinnerungen eingeſchaltet werden, zu denen ſich am meiſten bei Kirchenmuſik Veranlaſſung finden mag.

Erſtens wird der Sänger vornehmlich bei Kirchenmuſiken genöthigt, auf Eigenheiten des Lokals, in dem geſungen wird, Acht zu haben. Viele, beſonders ältere gewölbte Kirchen, haben einen ſo ſtarken Wieder- und Nachhall, daß bei einer ſchnellern Tonfolge die Töne in einander klingen, nämlich der folgende ſich mit dem Nach- und Wiederhall des erſtern vermiſcht. Gleiche Undeutlichkeit aus gleichem Grunde zeigt ſich in ſolchen Lokalen auch bei Zuſammenziehung der Töne; und das Ineinanderfließen verdunkelt dabei den Sinn der Sprache. Es iſt daher an ſolchem Orte eine verhältnißmäßig langſamere Bewegung, ein beſtimmteres, ja ſogar eckiges und ſchroffes Abſcheiden der Töne und Laute rathſam.

Dieſelbe Rückſicht würde aber natürlich in jedem größern Lokale, in hallenden Sälen und Theatern u. ſ. w., eben ſo räthlich; und es iſt eine, in ihrer Allgemeinheit unrichtige Folgerung aus jener wahren Beobachtung, wenn man ſchnellere Tonfolge — darum aber auch reichere Zuſätze zur Melodie — dem Vortrage der Kirchenmuſik überhaupt unangemeſſen meint.

§. 747.

Zweitens finden ſich in den Kirchenkompoſitionen öfters, als in allen andern, ſtreng zu haltende Tonfolgen, z. B. ſolche, die von andern Stimmen der erſten nachgeſungen werden ſollen — in Fugen, Kanons u. ſ. w. Solche Sätze geſtatten ſelten eine Umgeſtaltung der Melodie, oder ſonſt erhebliche Aenderung durch den Vortrag, wofern man nicht ſicher iſt, daß die andern Stimmen darauf eingehen und an ihrem Orte dieſelben Veränderungen wiederkehren laſſen werden. Auch hier liegt aber der Grund nicht im Karakter der Kirchenmuſik, ſondern in der beſtimmten Intention der Komponiſten, dieſelbe Folge von Tönen in verſchiedenen Stimmen wiederkehren zu laſſen. In welcher Muſikgattung auch ſolche Abſicht ſichtbar würde, dürfte ſie nicht unbeachtet bleiben.

§. 748.

Fruchtbarer wird die oben (§. 742) mitgetheilte Auffaſſung vom Kirchengeſange im Allgemeinen, wenn wir ſie fortführen und auf den individuellen Karakter der Komponiſten erſtrecken.

Solche Kenntniß bereitet wenigſtens ein inniges Eingehen auf die Werke ſelbſt vor, wenn ſie auch an ſich nicht ausreichen kann.

Die vollſtändige Abhandlung dieſes Thema's muß einer Geſchichte der Muſik vorbehalten bleiben. Hier können nur einige wenige Fingerzeige gegeben werden, weniger um zu befriedigen, als um zu befriedigenderer Behandlung einzuladen.

Erſte Unterabtheilung.

Katholiſche Kirchenmuſik.

§. 749.

Im Karakter des Katholiciſmus liegt es, die Religion als ein dem Menſchen von außen, von der Gottheit Gegebenes von allem Menſchlichen ſtreng zu ſcheiden, ihren innern, heiligen Dienſt dem Laien zu entziehen und dem Geweihten zu ausſchließlicher Verwaltung zu übergeben. Namentlich die Meſſe iſt kein vom Volke ſelbſt, ſondern von den Prieſtern für jenes zu verrichtendes Gebet; die Prieſter bilden einen vermittelnden Stand zwiſchen der Gottheit und dem Volke, ihren Mund bald den göttlichen Verkündigungen und Verheißungen (z. B. in der Verwaltung des Abendmahles) bald den Bitten des ungeweihten Volkes (z. B. in den Gebeten der Meſſe) leihend. In beiden Beziehungen ſind nicht ihre perſönlichen Angelegenheiten und Empfindungen der eigentliche Gegenſtand ihres Gebetes.

§. 750.

So mußte es darauf ankommen, für den heiligen Dienſt auch eine heilige, von der profanen ganz geſchiedene Sprache zu erhalten; dieſes Bedürfniß war es, was der Muſik ihren Dienſt in der katholiſchen Kirche anwies. Sie ſollte die Sprache ſein, in der die Gottheit von den Geweihten angebetet würde, durch ſie zum Volke redete — der Träger des heiligen Wortes, das Organ höherer Weſen.

§. 751.

Paläſtrina.

In ſolchem Sinne iſt die Kirchenmuſik im Hauptſitze der katholiſchen Chriſtenheit durch **Paläſtrina** geſchaffen und dort, in der Sixtiniſchen Kapelle, bis auf die neueſte Zeit ziemlich in Reinheit erhalten worden. Mehrſtimmig, oft in Doppelchören (von acht, neun und mehr Stimmen) werden in den reinſten, leidenſchaftloſen und darum erhabenſten Akkorden, die heiligen Worte ausgeſprechen. Der reinſte Klang der ſchönſten Stimmen (die man zu ſolchem Zwecke ſelbſt der Natur gewaltſam abzudringen geſucht*) das reinſte Zuſammenſingen, die zarteſte, aus dem Hauch hervorgehende Intonation, ein langſames, majeſtätiſches Anſchwellen bis zur höchſten Kraft und ein allmähliges Wiederverhallen — dieſer ſchönſte Klang, dieſer Ausdruck der ſchönſten ſinnlichen Natur, vereinigt mit einer Entziehung von allem individuellen Ausdrucke, ſchien das geeigneteſte Ausdrucksmittel höherer Weſen. Die volle Gewalt dieſer Muſik kann wol nur der gläubige Katholik empfinden; wer aber auch dieſelbe gehört, oder ſie ſich aus den beſten Werken, z. B. den Abendmahlsworten Fratres ego enim**) u. ſ. w. von Paläſtrina, lebendig darſtellt, wird von der Herrlichkeit menſchlich ſinnlicher Natur ergriffen.

Daß aber die Töne und der Vortrag der gläubigen Sänger in der Sixtina bei der Vorſtellung, daß ſie heilige Worte im heiligen Sitze der katholiſchen Kirche verkünden, von einer höhern Glut beſeelt und durchleuchtet werden, glaubt man, wenn man je für irgend eine Sache volle Begeiſterung empfunden hat; und ſo mag es wohl wahr ſein, daß keinem andern Sängerchor gelingt, was jenem.

§. 752.

So rein der Grundidee des katholiſchen Prieſterthums geweiht, wie Paläſtrina und ſeine nächſten Nachfolger in Rom den muſikaliſchen Kirchendienſt geſchaffen und verwaltet hatten, konnte er ſich nicht überall erhalten. Mehr und mehr beſtimmter, individueller Ausdruck floß auf die Werke ſpäterer Tonſetzer und den Vortrag ihrer Sänger ein, ſo daß ſich in ſpätern katholiſchen Kirchenmuſiken das Prinzip der proteſtantiſchen und evangeliſchen (§. 753. 755. 757) vorahnen läßt, wie wohl in der katholiſchen Konfeſſion die andern. Dabei aber ſchob ſich dem Streben, das Heilige in reiner Weihe auszuſprechen, mehr und mehr die Abſicht, es in irdiſcher Herrlichkeit und Würde darzuſtellen, unter — wie es denn geſchehen mußte, daß die katholiſche Lehre und Kunſt, in dem Beſtreben Heiliges vom Profanen, Geiſtiges vom Sinnlichen zu ſcheiden, aus dem abſtrakten Geiſtigen zum abſtrakten Rein-Sinnlichen (§. 751. 753) hinführte. Großer Sinn, großartige Pracht wurde auf der einen Seite, Wärme und Innigkeit auf der andern das vornehmſte Ziel. Wir nennen auf jener Seite Benedetto Marcello und Antonio Lotti (Venetianer), auf dieſer Franzesco Feo, Leonardo Leo, Sarti, zuletzt den weichen, oft ſentimentalen Pergoleſe (Neapolitaner) und zwar deswegen vor andern, weil ihre Werke den deutſchen Muſikern noch am bekannteſten und zugänglichſten ſein dürften.

In allen dieſen Leiſtungen bleibt der Geiſt der katholiſchen Kirche das vorherrſchende, nach Abſonderung des Heiligen vom Profanen ſtrebende Prinzip.

---

*) Vergl. der Berl. allg. muſ. Ztg erſten Jahrg. No. 12 S. 111. Der Geſangl. §. 456.

**) In der bei Peters in Leipzig herausgekommenen Musica sacra.

Zweite Unterabtheilung.

Proteſtantiſche Kirchenmuſik.

§. 753.

Wie man den *Proteſtantismus* die Wiedergewinnung der heiligen Schrift und ihren Triumph im Volke zu nennen hat; ſo erblicken wir auch in der proteſtantiſchen Kirchenmuſik die muſikaliſche Belebung derſelben. Die Riegel waren zerbrochen, die dem Volke den Blick in die Bibel verſperrten; ſie wurde in jeder Sprache einheimiſch — es war Pflicht, Bedürfniß und Genuß jedem, ſie zu leſen. Sie, auf der die Religion ruhte, wurde auch der Stoff jeder Religionsübung; aus ihr wählten die Prediger ihre Themata und die Muſiker ihre Texte. Und war das letztere zum Theil auch von den Komponiſten der katholiſchen Seite gethan worden, ſo geſchah es doch hier in einem andern Sinne.

Paläſtrina und ſeine Nachfolger hatten bei ihren Kompoſitionen die Aufgabe, an den Worten der heiligen Schrift den Quell derſelben — göttliche Offenbarung, Weihe — zu zeigen, aus dem ſie uns zugefloſſen. Jene Geſänge ſollten nicht das Göttliche, das im Menſchen wohnt, zu unſerm Bewußtſein bringen, ſondern die Ahnung, den Glauben an ein Göttliches auſſer uns wecken. Schon durch die fremde Sprache (die lateiniſche) dem Volk entzogen, ſollten dieſe Ströme der edelſten Klänge, dieſe wunderbar auseinander tretenden, in einander verſchwimmenden, verhallenden und mächtig anſchwellenden und wieder verſäuſelnden Akkorde ſich geradezu als göttliche Rede darſtellen.

Bei den proteſtantiſchen Komponiſten war im ſchroffen Gegenſatze *das Wort Menſch geworden*. Die Schrift, Eigenthum des Volkes, ſollte in ihm ausſchließlich und frei leben. Die Schrecken des alten Bundes, die den Menſchen zum Sclaven eines zornigen Gottes gemacht, die Schleier des Katholicismus, die dem menſchlichen Auge das Göttliche gleichſam vor Entweihung verhüllt hatten, ſchwanden; der Geiſt war frei und *wie* jeder die Religion in der Schrift erfaſſen konnte, ſo trug er ſie in ſich, ſo ſang ſie der Tonkünſtler. Wie die Choräle *) das eben im Volk allgemein Beſtehende, von allen Erfaßte: ſo ſprechen die Kirchenmuſiken die höhern Ideen aus, das Volk an ſie heranreifen zu laſſen. Der Chor war das Volk ſelbſt, tonkünſtleriſch dargeſtellt; durch die Soloſtimmen waren die Einzelnen bedeutet, welchen zuerſt eine Idee aufgegangen iſt, daß ſie ſie reifen laſſen und allgemein verbreiten. Jede Empfindung, jede Anſchauung, jede Idee, die im Menſchen lebte, durfte in dieſen Kompoſitionen erſcheinen.

---

*) Vergl. der Berl. allg. muſ. Ztg. erſt. Jahrg. No. 35, S. 301.

§. 754.

Händel.

Dieſe Gattung der Kirchenmuſik hat in Händel ihre höchſte Vollendung erreicht, deſſen Aufgabe es geweſen — geboren im Schooße des Proteſtantismus, lebend im ſelbſtändigſten Volke — die Religion als reines Eigenthum des Volkes tonkünſtleriſch darzuſtellen. Wahrheit, feſte Ueberzeugung, inniges Durchdrungenſein, Beſtimmtheit, Treue, Tüchtigkeit bis zur gewaltigſten, und doch nie überregten Kraft — alles wie es einem hellen, ſelbſtändigen, tüchtigen Volke eigen iſt — ſpricht ſiegreich eindringlich aus ſeinen Kompoſitionen und beſonders aus ſeinen höchſten Werken, den Oratorien, die faſt ausſchließlich den chriſtlichen Glauben, oder bibliſche Geſchichten zum Gegenſtande haben. So iſt uns Händel der wahre Repräſentant des Proteſtantismus, wie Paläſtrina des Katholicismus, dieſer ſich vor dem Volke heiligend, jener im Volke erſtarkend.

§. 755.

Der abweichende Sinn dieſer Händelſchen Muſik von der römiſch-katholiſchen offenbart ſich natürlich in jedem ihrer Theile.

Vor allem durften ſich jetzt aus den Chören Soloſtimmen ausſondern, wie ja auch im Volk, in der Gemeine, Einzelne früher von einer Idee ergriffen und getrieben werden, ſie zu offenbaren. In den Chören fügten ſich nicht mehr alle Stimmen ſo eng geſchloſſen in einander, alle nur Ein Mund für die Offenbarung; ſondern jede bewegte ſich jetzt ſelbſtändig, als ein freier Karakter, und deßhalb auch in bedeutungsvollerer Melodie; jede wurde vom Gedanken des Textes durchdrungen und ſprach ihn als eigenen (nach ihrer Eigenthümlichkeit ihn belebend) aus; alle gaben die neubelebende geiſtige Freiheit in beſeeltem Rythmus zu erkennen. Endlich durfte nun auch das Orcheſter eine begleitende Rolle übernehmen. Denn die Stimmen der Sänger ſollten nicht mehr überirdiſche, ſondern menſchliche Sprache ausdrücken. Wie nun die Erde den Menſchen trägt, wie die Landſchaft mit ihren Bäumen und Thieren kein unſchicklicher Hintergrund für das Bild des Menſchen iſt: ſo geſellten ſich auch die Stimmen der Inſtrumente dienend zu den höhern und Hauptſtimmen der Menſchen.

§. 756.

Daſſelbe Prinzip hat in Händels Nachfolgern, beſonders im nördlichen Deutſchland fortgewirkt. Aber es fehlte die ihm eigene Treue für ſeinen Gegenſtand und damit auch ſeine Kraft. Wenn es ihm in ſeinen vollendeten Schöpfungen, z. B. dem Meſſias, nur am Herzen lag, jedes Wort treu in Muſik wiederzugeben, wenn er dann den einmal als wahr erkannten und ergriffenen Tonſatz treu und feſt beibehielt und, in verſchiedenen Beziehungen, ſtets aber als denſelben darſtellte: ſo gewann bei ſeinen Nachfolgern (z. B. bei *Graun*, *Hiller*, *Schulz*) mehr als eine Nebenabſicht — z. B. das Wohlgefallen der Zuhörer, oder die Luſt der Sänger an Bravourgeſang, oder eine herkömmlich gewordene Form (namentlich der Soloſtücke) zu befriedigen — ſichtbaren Einfluß; und endlich gewährt uns die engere Schöpfung der ſpätern Meiſter, z. B. Graun's Tod Jeſu, mehr das Bild einer frommen Gemeine, als eines ſtarken, gläubigen Volkes. So artete denn auch die bei Händel ſtets innerlich nothwendige und ſtets bedeutende Fugenform in ein Produkt todter Künſtlichkeit aus, mit dem man ſich in die Reihe der alten Meiſter einzukaufen gedachte, die — auch Fugen geſchrieben.

Dritte Unterabtheilung.

Evangeliſche Kirchenmuſik.

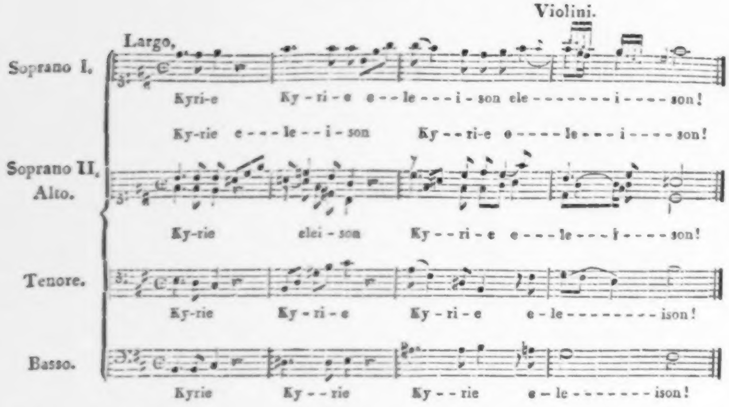
Johann Sebaſtian Bach.

§. 757.

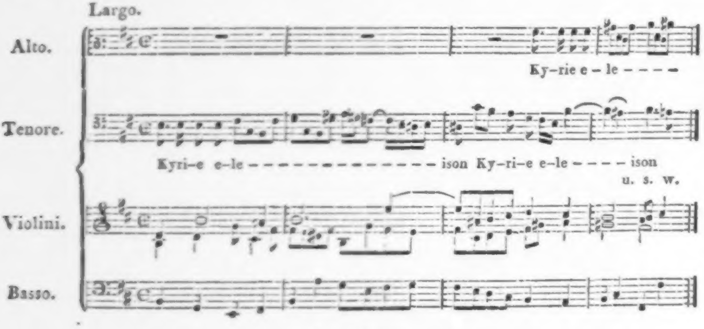
Die Schrift, nicht dem Volke entzogen, aber mit Heiligung angeſehen; ein Geiſt, nicht durch Abſonderung eingeſchränkt und nicht des Widerſpruchs gegen Abſonderung bedürfend, im tiefſten Frieden, in ungeſtörter, unbegränzter, innigſter Hingebung dem wichtigſten Gegenſtande geweiht und ihn rein und vollkommen, in ihm das Heilige und Menſchliche in ſeiner Ganzheit umfaſſend, das Individuelle als ſolches und in ſeiner Beziehung zum Ganzen, in dem heiligen Gedanken an den Einen Geiſt im All in ſich aufnehmend: das iſt der Inhalt, deſſen tonkünſtleriſche Geſtaltung, in Sebaſtian Bach's *großen* Werken offenbart, wir evangeliſche Muſik genannt haben. Er iſt es, in dem katholiſche und proteſtantiſche Muſik Eins und ein Höheres geworden ſind; in dem die wahrſte und tiefſte Anſchauung des Menſchlichen zu deſſen Heiligung gediehen iſt; er, der das bibliſche Oratorium und die Meſſe in gleicher Heiligung und Vollendung ſang und bei der innigſten und erhabenſten Auffaſſung der chriſtlichen Geſchichte und Religion noch den Gedanken der alles umfaſſenden chriſtlichen Gemeine feſtzuhalten und zu verklären vermochte. Es giebt kein erhabneres Tonwerk, als ſeine, den Erlöſer feiernden Doppelchöre und Doppelorcheſter, über denen Zion den Choral: „o Lamm Gottes unſchuldig" intonirt. Und er allein hat Jeſus mit vollſter Würdigung *ſelbſt redend* (ſingend) einführen können.

§. 758.

Da eben ſeine größten Werke dem Publikum noch vorenthalten ſind, wir auch keinen Tonſetzer als Nachfolger in ſeinem Geiſte mit gründlicher Ueberzeugung zu nennen wiſſen: ſo kann für jetzt nicht weiter von ihm geredet werden. Das einzige kleine Bruchſtück aus einem jener Werke (der fünf- ſechs- und achtſtimmigen Meſſe aus H-moll) deſſen Mittheilung uns geſtattet iſt, möge als ein näherer Fingerzeig hier ſtehen, ohne weitere Deutung.


Violini.
Largo,
Soprano I.
Kyri-e Ky - ri - e e - - le - - - i - son ele - - - - - - - i - - - - son!
Ky-rie e - - - le - - i - son Ky - - ri-e e - - - - le - - - i - - - - son!
Soprano II.
Alto.
Ky-rie elei - son Ky - - ri - e e - - - le - - - i - - - - son!
Tenore.
Ky-rie Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - - - - - - - - ison!
Basso.
Kyrie Ky - - rie Ky - - rie e - le - - - - - - - ison!

(fünf und zwanzig Takte Inſtrumentenſpiel, dann große Fuge:)


Largo.
Alto.
Ky-rie e - le - - - -
Tenore.
Kyri-e e-le - - - - - - - - - - - - - - ison Ky-ri-e e-le - - - - ison
u. s. w.
Violini.
Basso.

§. 759.

Haben die Sänger rein katholiſcher Kirchenmuſik vor allem ihre Sprache und Stimme und deren Anwendung zur reinſten Vollkommenheit zu bilden gehabt, um der geweihten oder heiligen Rede das

das würdigſte Organ darzubieten und hat das begeiſternde Bewußtſein von der Heiligung des ihnen anvertrauten Geſanges ſie zur höchſten Stufe ihrer Leiſtung erhoben: ſo fodert die proteſtantiſche und noch mehr die evangeliſche Muſik vom Sänger einen ihrer allgemein gültigen Wahrheit, ihrer Treue und Innigkeit ganz erfüllten und ſelbſtbewußten Geiſt, der die Ideen und Bildungen des Tondichters in ſeinem Innern lebendig werden läßt und in dem, was ſein ganzes Weſen durchdringt und erhebt, den Ausdruck und Wiederhall Alles umfaſſender Wahrheiten vernimmt — begeiſtert einem Gegenſtande ſich weihend, der dem Ganzen und jedem Einzelnen eigen und befriedigend — der Höchſte ſein muß.

Vierte Unterabtheilung.

Neuere Kirchenmuſik.

§. 760.

Wenn auch in ſpätern Zeiten die Vorſtellung einer heiligen herrſchenden Kirche und einer ſiegreich errungenen Freiheit des Glaubens und der Schrift im Kunſtgebiete nicht die herrſchende blieb, und mehr und mehr das geſammte menſchliche Leben vor deſſen einzelner Richtung zur Religion der vornehmere Kunſtgegenſtand wurde: ſo hat doch dieſe Richtung nicht die innig anziehende und erhebende Kraft auch für die Tondichter verlieren können. Mehr und mehr aber ſehen wir in ihren Werken den Einfluß ihrer Individualität (§. 752.), mehr und mehr ſchwindet auch die ſtrenge Scheidung von kirchlicher und weltlicher Muſik. Wir haben aber hier noch drei Künſtler vorzugsweiſe zu bezeichnen, nicht als die einzigen nennenswerthen, ſondern als die, in deren Schöpfungen ſich drei Richtungen beſtimmt darthun, aus denen Weiteres zu deuten wäre.

Joſeph Haidn.

§. 761.

In ihm ſehen wir den jugendfrohen, mit ſich und der Welt befriedeten Menſchen, wie ihm in der ſanften Regung ungetrübter Freude Auge und Herz für alle Umgebungen aufgeht. Nun ahnet, erkennt er den Lebensfunken in jedem Naturgegenſtande; alle Geſchöpfe, alle Geburten des Pflanzenreiches, die Elemente, die den Erdball geſtalten und den Himmel wölben — alles beſeelt ſich ihm und er fühlt ſich, ein glücklich ſpielendes Kind unter glücklichen Geſpielen. Was ihn umgiebt, erfreut ihn, iſt ihm lieb, iſt ihm wichtig, fodert ſeinen frohen Dank für den Schöpfer. Jede gewaltſame Leidenſchaft ſchlummert, ſelbſt das Schreckende iſt nur der ſüße Schauer einer ſpielenden Fantaſie und durch die Wetterwolke dringen ſchon die mild begütigenden Stralen der Abendſonne. Haidn ſang in ſeiner Schöpfung das erſte Erkennen des Lebensfunken in jeglichem Geſchöpfe der Natur, in den Jahreszeiten die Freude des Daſeins und alle ſeine Kirchenkompoſitionen ſind des froheſten kindlichſten Dankes und Entzückens am Leben voll, daß ernſtere Geſchlechter es kaum mit der Würde der Kirche und dem Text der Meſſe und ähnlicher Gebete zu einen wiſſen.

Sein ganzes Weſen iſt Freude.

Mozart.

§. 762.

In ſeiner Individualität trat nach der Freude, die Haidn hervorgerufen, zarte, ja vorzugsweiſe zärtliche Empfindung hervor. Seine Seele wandte ſich in weicher Mitempfindung, in warmer heiliger Liebe dem Menſchlichen zu, das er überall lieber im verſchönenden Schimmer inniger Zuneigung, als im vollen Lichte der Wahrheit, im Glanze einer über das Individuelle hinaus ſich erhebenden Anſchauung ſehen und darſtellen mochte. Neben dem Hochgefühl, für geweihte Stelle Geſänge zu ſchreiben, ſpricht aus ſeinen Kirchenmuſiken (und nirgends vernehmlicher, als im Requiem *) dieſer ihn bezeichnende Geiſt der Liebe,

Beethoven.

§. 763.

Wenn wir es wagen, über dieſen größten Inſtrumentalkomponiſten hier ein andeutendes Wort auszuſprechen, ehe wir ſeine größte Kirchenkompoſition, die große Meſſe für Soloſtimmen, Chor und Orcheſter **) kennen gelernt: ſo geſchieht es in der Meinung, daß in ſeinen bisher bekannt gewordenen Werken, ſchon in ſeiner vorwaltenden Richtung zur Inſtrumentalkompoſition ſeine Eigenthümlichkeit ſich genugſam angedeutet hat, um uns bei der verzögerten Verbreitung jenes großen Werkes keine Lücke zu geſtatten. Damit aber unſer Ausſpruch nicht blind gewagt ſcheine, müſſen wir vorausſchicken, daß wir das eigenthümliche Walten jedes Geiſtes ſchon in der Wahl ſeiner Stoffe zu erkennen trachten und es ſo wenig für zufällig oder unbedeutend anſehen können, daß Beethoven ſich vorzugsweiſe mit Inſtrumentalkompoſition abgegeben, als daß Raphael Geſchichtsmaler und ein Anderer Landſchaftsmaler geworden iſt. Im Geſange ſcheint ſich aber das Menſchliche und im Inſtrumentale die außermenſchliche Natur ***) darzuſtellen.

Beethoven hat ſich überall, auch im größten Theil ſeiner bisher bekannten Kirchenkompoſitionen in die Inſtrumentenwelt vertieft, daß ſtatt eines beſtimmten Menſchlichen eine aus Geſammtauſchauung der Natur hervortretende Ahnung, deren Walten bis zur Myſtik reicht, den beſondern Inhalt ſeiner Tongedichte uns auszumachen ſcheint, ſo wie ſie noch keinem Tonkünſtler bisher aufgegangen iſt.

---

*) Vergl. d. Berl. allg. muſ. Ztg zweiten Jahrg. No. 46. 47. 48.

**) Deren Herausgabe bei Schott in Mainz bevorſteht.

***) In den die Menſchenſtimmen nachahmenden Blasinſtrumenten vielleicht das animaliſche Reich — vergl. der Berl. allg. muſ. Ztg dritten Jahrg. No. 10. S. 78.

§. 764.

Was wir nun über die Tendenz der Kirchen-Muſiken bisher andeutungsweiſe (denn die erſchöpfende Behandlung muß einem beſondern Werke vorbehalten bleiben) ausgeſprochen: kann und darf nicht als eine — ganz außer unſerm Kreiſe liegende — wiſſenſchaftliche Darſtellung der verſchiedenen Konfeſſionen und Glaubensmeinungen angeſehen werden, ſondern als die Anſchauung, welche uns die bezielten Kunſtwerke gewährt haben.

Und wenn man die obigen Karakterumriſſe in der vom Orte gebotenen Unvollſtändigkeit und Allgemeinheit für den unmittelbaren Zweck des Sängers noch zu unbefriedigend finden muß: ſo wird ſich daran unſere Meinung von der noch unendlich größern Unzulänglichkeit der allgemeinen Beſtimmungen, in denen man früher Befriedigung ſuchte, beſtätigen. Nur ausgebreitete Bekanntſchaft mit den Tonwerken und inniges Eingehen auf ihr Weſen, kann ſolche allgemeine Rechenſchaft, welche Nahrung unſer Geiſt aus den verſchiedenen Werken geſogen, fruchtbar machen. Ohnedem muß ſie unfruchtbar, auch wohl unverſtanden bleiben.

Zweiter Abſchnitt.

Von der Theatermuſik.

§. 765.

Daß im Gebiete der dramatiſchen Muſik, bei der man einer Auffaſſung aller Lebenserſcheinungen ſich, mehr oder weniger, aber nie ganz entſchlagen konnte, mit allgemeinen und oberflächlichen Karakteriſirungen der verſchiedenen Affekte, die ältere Geſanglehrer mittheilen*), oder mit einer gar nicht ſtreng durchführbaren Unterſcheidung des hohen Vortrags (für ſogenannte ernſte oder große Oper) und des niedrigen (für komiſche Oper und Operette) daß mit dieſen und ähnlichen abſtrakten Anweiſungen in dem Kreiſe zahlloſer höchſt individueller Aufgaben noch weniger gethan iſt, als im engern Gebiete der Kirchenmuſik, bedarf keines weitläufigen Beweiſes.

Die Anſchauungen des Lebens und die Geſichtspunkte dafür ſind ſo mannigfach, nach Zeit, Volk, Verhältniß und Individualität der Künſtler verſchieden, die Abſtufungen und Abweichungen der Karaktere und Situationen, die uns auf der Bühne vorüberſchweben, ſind ſo unendlich verſchieden motivirt und nüancirt, daß man keine Möglichkeit ſieht, ſie in beſtimmte Klaſſen zu bringen und deren Anſprüchen auf den Vortrag der Sänger mit allgemeinen Regeln zu genügen.

---

*) Vergl. z. B. Regeln für den figurirten Geſang von A. Benelli. S. 31. §. 24.

§. 766.

In den wenigen speziellern Regeln aber, die man auf ſolchem Wege gewonnen hat, können wir nichts erblicken, als die Reſultate einſeitiger, nicht allgemein zutreffender Beobachtung.

Dahin rechnen wir die Erinnerung: daß in der ernſten Oper der Ausdruck des Gefühls lebendiger, beſtimmter, ſtärker ſein müſſe, als in der komiſchen. Dieſe Regel beruht auf der Wahrnehmung, daß komiſche Opern, beſonders ältere, ihrer Tendenz nach überhaupt weniger Empfindungen und Leidenſchaften anregen, als dies durch die wichtigern Situationen der ernſten Oper zu geſchehen pflegt. Wie aber, wenn dieſe Vorausſetzung nicht eintrifft? Da man doch keinen Grund hat, ſie für unerläßlich anzuſehen und offenbar in ſogenannten komiſchen Opern oder Operetten*) die ernſteſten und leidenſchaftlichſten Karaktere und Situationen, ſo wie in ernſten Opern heitere und ruhigere zum Vorſchein kommen können.

Dahin iſt ferner die noch oberflächlichere Regel zu zählen: man dürfe im ernſten Operngeſange weniger Verzierungen und andere Willkührlichkeiten anwenden, als im ſogenannten komiſchen. Der eigentliche Grund dieſer Beſchränkung iſt die Erfahrung, daß die von den Sängern unternommenen Veränderungen und Verzierungen der Kompoſition oft den Ausdruck derſelben ſchwächen. Ohne Muth, dieſe Sängerweiſe, wenn ſie es verdienen ſollte, allgemein zu verdammen, wollte man wenigſtens, indem man die ſogenannte niedere Muſik Preis gab, die höhere, effektreichere vor ihr bewahren. Wie aber, wenn die Zuſätze der Sänger nicht jene fehlerhafte Richtung nehmen? Wenn mancher Theil ernſter Opernkompoſition Zuſätze und Verzierungen foderte und manche Kompoſition der ſogenannten niedern Gattung ſie abwies? Wie, wenn beſonders in Werken der ernſten Gattung oft vom Kompeniſten darauf gezählt worden iſt? wie §. 772 andeuten wird.

§. 767.

Faſt eben ſo unbefriedigend ſind die allgemeinen Bezeichnungen des Vortrags mit wenigen ſtehend gewordenen italiſchen Kunſtausdrücken, mit deren Anwendung die Komponiſten (im Gefühl der Unzulänglichkeit) noch obenein ziemlich nachläſſig umgehen und wol nichts, als eine vorbereitende Andeutung des Inhalts ihrer Tonſtücke für den Sänger beabſichtigen. In dieſer Rückſicht theilen wir einige der gebräuchlichſten mit:

---

*) Wie denn ſowol dieſe Scheidung an ſich, als jede im Gebiete freien geiſtigen Schaffens gar nicht beſtimmt durchzuführen iſt.

Affettuoso, affektvoll — mit lebhaftem, geſteigerten Gefühl.
Agitato, mit leidenſchaftlicher Unruhe.
Amoroso, liebevoll, zärtlich.
Brioso, mit rauſchender Freude.
Brillante, glänzend.
Cantabile, ſingend — nämlich mit ſinnlich wohlthuendem Schwung der Melodie.
Commodamente, bequem.
Con anima, animato, mit Seele, beſeelt.
Dolce, ſanft, dolcissimo, ſehr ſanft.
Espressivo, con espressione, mit Ausdruck — nämlich ſanfter Empfindung, auch wol mit Sentimentalität.
Fastoso, prunkend.
Con fuoco, mit Feuer.
Grazioso, mit Anmuth.
Lusignando, ſchmeichelnd.
Maestoso, mit Majeſtät.
Marcato, beſtimmt, mit feſter Betonung.
Morendo, ſterbend, mit abnehmender Kraft.
Pomposo, prachtvoll.
Risoluto, entſchloſſen.
Scherzando, ſcherzend.
Smanioso, wahnſinnig, leidenſchaftlich bis zum Wahnſinn.
Spirituoso, con spirito, mit Geiſt und Leben.
Soave, einſchmeichelnd, überredſam.
Strascinato, ſchleppend.
Con tenerezza, teneramente, zart.
Vigoroso, mit Feuer, mit Eifer.

§. 768.

An der Stelle jener allgemeinen Klaſſifikation der Opern und Vortragsarten, die wir im Obigen (§. 765. 766.) eben ſo unausführbar als unbefriedigend gefunden haben, würde eine Hinweiſung auf den Sinn, in dem bei den verſchiedenen Nationen, zu den verſchiedenen Zeiten, Opern komponirt worden ſind, wenigſtens dazu dienen, dem Sänger vor das Auge zu rücken, welche Haupttendenz er in jedem Komponiſten und jedem Werke zu gewärtigen, aufzufaſſen und in ſeinem Vortrage zu verlebendigen habe.

Obgleich eine erſchöpfende Behandlung dieſes Thema's nur in einem kunſtgeſchichtlichen Werke ausführbar iſt: ſo wollen wir doch, um die einmal in das Auge gefaßte Richtung früherer Geſanglehre bis zu einem ergiebigern Punkte zu verfolgen, einige Andeutungen unſerer Anſicht von den dramatiſch-muſikaliſchen Leiſtungen hier niederlegen, deren Verfolgung wir für diesmal dem eignen Studium der Geſangfreunde überlaſſen müſſen. Vollſtändigkeit iſt um ſo weniger hier zu erwarten, da wir über keinen Komponiſten anders, als aus eigner lebendiger Auffaſſung ſeiner Werke zu reden wagen.

§. 769.

Wir werden aber den klarſten Ueberblick über die große Maße der Opernmuſik gewinnen, wenn wir die drei muſikaliſchen Nationen, die italiſche, franzöſiſche und deutſche, ſondern und erſt ihre iſolirten, dann ihre gegenſeitig in einandergreifenden Leiſtungen betrachten.

Erſte Unterabtheilung.

Italien.

§. 770.

Wie die ganze neue Bildung der Italiener auf dem klaſſiſchen Alterthum ruht und in den Denkmalen und der Erinnerung ihrer großen Väter zum Hohen und Großen hingewieſen wurde, bis die nahe kleine Gegenwart ſich der großen Vergangenheit vordrängte: ſo wird auch in der frühern Periode der Opernmuſik — nächſt dem Gedachten unter unverkennbarem Einfluſſe der großen italiſchen Dichterwerke — ein Streben ſichtbar, das große Leben der Alten und der Helden des Mittelalters auf die Bühne zurückzuführen.

§. 771.

So frühzeitig ſich aber ſolches Streben offenbart, ſo ſcheint doch das Vollbringen — die wahrheitgemäße Auffaſſung entlegener Nationalität — erſt den Zeiten der höchſten Reife und Selbſterkenntniß vorbehalten und den Verſuchen früherer Zeit kein anderer Erfolg beſchieden, als eine ſubjektive Auffaſſung, eine, allerdings treuloſe Uebertragung des Fremden, Alten in das Eigne, Neue.

So finden wir in den großen italiſchen Opern unter der Maske jener, die Welt ſchirmenden, bedräuenden, beherrſchenden Helden die neuen in ihren perſönlichen Neigungen — Liebe, Haß, Eiferſucht, Prunkſucht — verfangenen Italiener heraus, obzwar in dem Streben, ihren Karakterbildern den edelſten und großartigſten Typus zu verleihen (§. 723) und auf der Bühne ihren eigenen Zuſtand zu erhöhen, wenn ſie ihn auch nicht vertauſchen können.

Wo man ſich nun von der vollen Wahrhaftigkeit des Neuen, wie des Alten etwas erließ, keines aufzugeben fähig: da mußte nach dem Naturell des Italieners (§. 722.) die Lücke mit ſubjektivem, unbewußtem, ſinnlichem Empfinden ausgefüllt werden.

Wie vielmehr wurde dies herrſchend, wo man, bei modernen Stoffen, auch von jenem Einfluſſe des Alterthums ſich losſagte! Ueberall aber tritt uns als Karaktergrundlage des Italieners: ſubjektives ſinnliches Empfinden entgegen.

§. 772.

Das Walten des Prinzips ſubjektiver, ſinnlicher Empfindung beurkundet ſich noch ſichtbarer in der großen Freiheit und in den Eingriffen in die Kompoſition durch Umgeſtaltung der Melodie, die die italiſchen Operkomponiſten den Sängern geſtatteten, ja, auf die ſie rechneten — ihre Melodie oft nur als die Anlage, als den vom Sänger weiter auszuführenden Umriß anſehend.

Daher denn die größte Aufgabe der italiſchen Opernſänger in dieſer eigenmächtigen Ausführung der Melodie beſtand und bei ſteigender Kultur immer weiter von wahrhafter Karakterdarſtellung zum ſubjektiven Sinnenausdruck verführte, bis Roſſini ſich als Komponiſt wieder zum Herrſcher machte, indem er den ſubjektiven ſinnlichen Ausdruck als ſeinen Zweck und Gegenſtand anerkannte.

§. 773.

Man muß den eigenen Sinn für die großſinnige Geſtaltung des italiſchen hohen Styles und für die Anmuth des niedern Styles befähigt haben, um die jedem zugehörigen Werke genügend auszuführen und vorzutragen. In dieſem Felde iſt übrigens die Unterſcheidung hohen und niedern Styls entſtanden und noch am Beſten ausführbar; wenn man in der erſten Klaſſe diejenigen Werke zuſammenfaßt, in denen Darſtellungen der größern Vergangenheit unternommen wurden.

Die Anweiſungen zum Vortrage nach ſinnlichem Prinzip enthalten das Weſentliche für dieſe Gattung von Kunſtwerken.

§. 774.

Daß nun allen bisher angedeuteten Richtungen italiſcher Kompoſition die italieniſche, ſinnlich ſchöne und ſinnlich reiche, natürlich dem Naturell des Volkes (§. 722) ganz gemäße Sprache förderlich, ja nothwendig iſt, ſei noch zuletzt angemerkt.

Kaum wird ſich eine Sprache finden, welche eine vollkommen in jener Hinſicht befriedigende Uebertragung italiſcher Texte gewährt. Es iſt daher für den Vortrag jener Muſik ein Studium der italiſchen Sprache in ihrer ſinnlichen Schönheit und Eigenthümlichkeit unerläßlich und man möge nur glauben, daß dabei und zu muſikaliſchen Zwecken die Regeln gemeiner Sprachlehre nicht ausreichen.

Zweite Unterabtheilung.

Frankreich.

§. 775.

Nennt man in neuerer Zeit Frankreich, ſo muß es vor allem als das von Paris aus gebildete und karakteriſirte Land angeſehen werden und in dieſem Sinne können wir wohl ausſprechen, daß der Franzoſe eine von Grund aus unmuſikaliſche Natur iſt. Ein lebhafter, nach ſchneller That’ raſchem Auffaſſen und Vollbringen ſtrebender und in dieſem Sinne mehr nach Außen dringender, als im innern Leben ſich befriedigender Karakter ſpricht ſich in jeder Lebensbeziehung der Franzoſen, in ihrem Staats- und Privatleben aus und hat im künſtleriſchen Walten ſie gedrängt, nur überall ſchnell abzuſchließen — damit aber ſie bei abſtrakter, äußerlicher Form feſtgehalten; wie es denn wol beiſpiellos iſt, daß ein fortblühendes Volk ſeine Sprache ſo abgeſchloſſen und damit eigentlich dem künſtleriſchen freien Schaffen und der Neubelebung durch Poeſie entzogen hat, wie die Franzoſen gethan und ihre neueſten, von ausländiſcher (beſonders deutſcher) Litteratur angeregten Dichter ſchmerzlich empfinden.

§. 776.

Höchſt bedeutſam für die Geſangkunſt iſt dieſes Erſtarren des Künſtleriſchen in der franzöſiſchen Sprache dadurch, daß ſie keine beſtimmte Quantität (Länge und Kürze der Silben) ſondern ſtatt des Versbaues Abzählen der Silben, ſtatt des Rythmus nur redneriſchen Accent darbietet.

§. 777.

Jenes raſche Hinausgreifen zum Aeußerlichen iſt aber nirgends unzulänglicher, als in der Muſik, die in ihrem Ganzen wie in jedem ihrer Elemente der unmittelbare Ausdruck des Innerſten iſt.

Da hat denn die franzöſiſche Natur ihre Muſik in einem Aeußerlichen, *in der Sprache* geſucht, in der das muſikaliſche Element unverkennbar waltet, aber am gebundenſten, und nur darum am beſtimmteſten erfaßbar. So ſehen wir nun als Prinzip ihrer eigenthümlichen Muſik *eine muſikaliſch motivirte, beſtimmte und gekräftigte Deklamation* (§. 670) und ſelbſt unter dem Einfluſſe fremder Tonkunſt (wovon ſpäter zu reden) hat ſich dieſes Prinzip der franzöſiſchen Muſik ſtets rege erhalten. Es zeigt aber ihre Sprache für ſolche Ausdrucksweiſe eine, ſelten in ihr geahnete Kraft*), wenn man das muſikaliſche Element in ihr aufzufinden und hervorzuziehen verſteht.

§. 778.

Dieſes Feſthalten am Aeußerlichen hat aber die Franzoſen in der Bildung und Anordnung ihrer Opern bedeutend gefördert und es iſt hieraus allein der Einfluß, ja das Uebergewicht zu erklären,

---

*) Belege finden ſich in den franzöſiſchen Texten aller Gluckſchen Opern von einer ſolchen Stärke, daß wir es für unmöglich halten, ſie in irgend eine Sprache muſikaliſch befriedigend

klären, zu dem ihre Opern, z. B. neuerdings die von Auber komponirten, hin und wieder, ihrer muſikaliſchen Dürftigkeit ungeachtet, gelangen.

Kein Volk hat ſich bei ſeinen Operngedichten ſo an das Vorbild der poetiſch-dramatiſchen Werke gehalten und von den Gegenſtänden, der Geſtaltung, dem geiſtreichen und ſonſt werthvollen Inhalte ſo viel Gewinn gezogen, als das franzöſiſche; keines hat ſo ausgebildete, beſonders aber ſo dramatiſch wirkſame, ſo von unrichtig oder unklar Gedachtem, von Leerem und Langweiligem freie Sújets aufzuweiſen, als die Franzoſen. Und mit dieſer Leiſtung vergeſellſchaftete ſich zufolge ihres muſikaliſch-deklamatoriſchen Prinzips ein tüchtiges Streben nach dem Ausdrucke des Gedichtes — wenigſtens in ſeinen einzelnen Zügen.

§. 779.

In dieſer Weiſe erſcheint uns der Karakter rein franzöſiſcher Muſik vornehmlich in Lülli ausgeprägt. Wenn wir ſeine Geſänge oft monoton und leer, ja ſogar langweilig finden, ſo laſtet auf ihm kein Vorwurf, als, der der unzulänglichen muſikaliſchen Richtung des ganzen Volkes, dem er ſeit den Knabenjahren zugehörte, zu machen wäre. Es iſt aber für unſern auf den erſten Anblick vielleicht ſchroff erſcheinenden Ausſpruch (§. 775) beiläufig eine kleine Beſtärkung, daß ſchon der erſte Muſiker, in dem die franzöſiſche Muſik eine Stufe der Vollendung erhielt, ein Ausländer (Italiener) war. Dieſe Erſcheinung wird wiederkehren.

§. 780.

In dieſem Felde iſt es, wo die aus dem Verſtandesprinzip (§. 656) gewonnenen Regeln mit vorzugsweiſer Berückſichtigung der Sprache (§. 670. 707) daher unter andern mit Unterordnung des muſikaliſchen Accents und Rythmus unter den deklamatoriſchen, am reichhaltigſten zur Anwendung gebracht werden können und ein Studium der Deklamation, das natürlich über die Gränze dieſer Geſanglehre (§. 670 u. f.) hinausgeht, am unentbehrlichſten iſt.

§. 781.

Sogar in der Stimme franzöſiſcher Sänger, die ſtets ſcharf beſtimmtem, hartem, einſchneidendem Klange und ſtarken Kontraſten zugeneigt iſt — und in der Ausbildung und Anwendung der Stimme iſt der Ausdruck des franzöſiſch-muſikaliſchen Naturells wahrzunehmen; wie vielmehr in der bis zum Eckigen markirten und bis zum Gezerrten abgemeſſenen Sprache ihrer Mimen.

---

zu überſetzen. Als Beiſpiel ſtehe hier der Anfang der Oreſtes-Arie aus Iphigenia in Tauris: Dieux, qui me poursuivéz, Dieux, auteurs de mes crimes: de l'enfér sous mes pas entr'ouvréz les abimes. — Auch das Franzöſiſche fodert ein muſikaliſches Sprachſtudium und wird nur in ſolchem vollkommen erkannt. Auch hier, wie bei dem Italieniſchen (§. 774) müſſen wir, ſoll Vollendetes erreicht werden, auf Beibehaltung der Originalſprache dringen.

Dritte Unterabtheilung.

Deutſchland.

§. 782.

Der Deutſche iſt weder ſo leicht erregt, wie der Italiener, noch ſo thatfertig, wie der Franzoſe. Die ſtrengere und ärmere Natur weiſet ihn mehr in ſich zurück. Jene Gluten, die der üppige Süd verſchwenderiſch über alles ausgießt, muß der Geiſt des Nordländers in ſich ſelbſt entzünden; und indem er in ſich tiefer zurückgeht, ſich tiefer erkennt und in eigner Kraft erhebt, geht ihm eine reichere und tiefere Anſicht vom Menſchen und von der geſammten Natur auf. Er darf nicht leichtſinnig hier und da nippen und dann wegwerfen, neuen Fundes gewiß. Was er aufnimmt, iſt ihm werth, und was er hat, hält und hegt er innig. Sein Leben iſt kein Spiel, es fodert Ernſt. Nicht Schooßkind der Natur, ſtrebt er ihr ſelbſtbewußter Gebieter zu werden. In ſtrenger Schule hat ſie ihn gekräftigt und erhoben; und je weniger er an den ſpärlichen Gaben Genüge finden kann, deſto mehr reizt es ihn, aus dem Kreiſe ſubjektiver, dürftiger Befriedigung hinaus in das unendliche Reich der Ideen einzuſchreiten. Was da iſt und war, ringt er in wahrer Geſtalt um ſich zu verſammeln, und eine höhere und reichere Umgebung, als der Südländer beſitzt, ſeinem Geiſte zu erwerben. In ſich alles aufzunehmen, alles zu einem wahren und vollkommnen Leben wieder zu erſchaffen, iſt die Tendenz deutſcher Kunſt.

§. 783.

In der Mitte der andern europäiſchen Länder liegend, ſcheint es die Aufgabe Deutſchlands, von allem Einflüſſe zu empfangen und auf alle wiederum einzuwirken. So ſehen wir es auch in der Sphäre der Kunſt ſich bezeigen. Seiner Eigenthümlichkeit gemäß muß es aber das Empfangene geiſtig reifen und fördern, um ſich ſelbſt Genüge zu thun. Daher in jeder Zeit diejenigen Künſtler, die das Ausländiſche ohne erhöhende und vergeiſtigende Aneignung hereinbringen wollten (z. B. Haſſe, der Nachahmer des alten, Meier Beer, der Nachahmer modernen italiſchen Opernſtyles, ſo viele Nachtreter Glucks und neufranzöſiſcher Komponiſten) ohne alle, oder ohne künſtleriſch erhebliche und bleibende Wirkung vorübergehen.

Händel.

§. 784.

Zum zweitenmal haben wir ihn, und zwar jetzt als den Künſtler zu nennen, der zuerſt Opern in deutſcher Eigenthümlichkeit komponirt hat. Anregung und Texte wurden ihm vornehmlich aus Italien. An der Stelle ſinnlich bedeutſamer, von ſubjektiver Empfindung des Komponiſten erwärmter und in ſtets beſtimmter Form ſinnlich wohlthuender Melodie finden wir in den uns von ihm bekannt gewordenen Opernkompoſitionen ein tiefes und inniges Eingehen in die einzelnen Situationen, einen geiſtig höchſt ausdrucksvollen und nur dieſem Seelenausdrucke, ſtatt abſtrakter ſinnlicher Wohlgeſtaltung geweihten Geſang. Die Treue, Wahrhaftigkeit und Tüchtigkeit, die er an ſeinen religiöſen Gegenſtänden bewieſen, bewährt ſich auch hier und es kann kein wahrerer, innigerer, befriedigenderer Ausdruck gewünſcht werden, als wir in vielen ſeiner Opernarien finden. Ob er ſeinen Opern eine innere, das Ganze geiſtig zuſammenhaltende Einheit verliehen, wiſſen wir nicht mit Beſtimmtheit anzugeben (da uns nicht ganze Opern von ihm zur lebendigen Anſchauung gekommen ſind) bezweifeln es aber nach dem Standpunkte der damaligen Oper und nach dem Sinne der uns bekannten einzelnen Scenen. Den Karakter ſeiner Opernkompoſition möchten wir demnach (im Gegenſatze zu der ſubjektiven Lyrik der Italiener) *objektiv lyriſch* nennen: Ausdruck der Empfindung der dargeſtellten Perſonen in ihrer beſtimmten Situation ohne umfaſſende Ausführung ihres Karakters zu einem vollen Lebensbilde.

§. 785.

Wenn ſchon hieraus errathen wird, wie weit Händel über die vornehmlich ſinnlich ſchöne Kompoſition der Italiener und über den vorherrſchend rhetoriſchen Ausdruck der Franzoſen (die wol ohne allen Einfluß auf ihn geblieben ſind) hinausgegangen, wie er in Ton und Wort den tief in ihnen liegenden geiſtigen Ausdruck geſucht und hervorgezogen hat: ſo erkennt man, daß die bisherigen aus dem Verſtandes- und Sinnlichkeitsprinzip gewonnenen Geſetze ſo wie die Lehre der Deklamation auf die wir hingewieſen haben, hier nicht mehr ausreichen und daß man, wie der Komponiſt ſelbſt gethan, tiefer in das Seelenleben der Muſik eingehen muß, um ihn ganz zu verſtehen und ſeine Kompoſitionen befriedigend vorzutragen. Wo ſich nun auch in den ferner noch zu erwähnenden Komponiſten derſelbe Fall bemerken läßt, da enthalten wir uns bis zur dritten Abtheilung jeder nähern Andeutung über Ausdruck und Vortrag.

Vierte Unterabtheilung.

Wechſelſeitige Einflüſſe.

Gretry.

§. 786.

Franzoſe von Geburt, in Italien und italiſcher Schule gebildet, dann aber der franzöſiſchen Bühne gewidmet, ſehen wir in ſeinen Werken das erſte Ineinanderſtreben italiſchen und franzöſiſchen Prinzips. Er erſcheint uns als der erſte Komponiſt, der, ſeinem eben bezeichneten Standpunkte nach an die Stelle der geſchraubten kalten Schreibart älterer franzöſiſcher Komponiſten und an die Stelle der dem Sinnlichen auf Koſten geiſtiger Wahrheit ergebenen italiſchen Muſik eine wahrere und natürlichere — dem Gemüth ſtatt einſeitig der Sinnlichkeit zuſagendere Kompoſitionsweiſe zu ſetzen ſuchte und damit großen Einfluß auf die, durch italiſche Tonkünſtler ſchon vorbereiteten Franzoſen ausübte. Das Streben nach ſprachwahrer Deklamation und angenehmer Melodie, zwei einander fremde Prinzipe, beſtehen bei ihm nebeneinander und in einander, ſo weit er nicht gut fand, eines dem andern nachzuſetzen, was denn meiſt das nationale Sprachprinzip zu Gunſten des neu eingeführten italiſchen betraf. Dies bringt ihn oft dem von den Deutſchen erſtrebten muſikaliſch wahren Ausdrucke nah und hat ihn wol vornehmlich bei den Deutſchen, beſonders früher, ſo beliebt gemacht, unter denen Hiller vielleicht mit ihm in gleichem Sinne, auch wol von ihm angeregt, geſchrieben hat.

Ein ähnliches Streben glauben wir in Cimaroſa, Paeſiello und Dittersdorf zu erkennen, nur daß jene beiden dem ſinnlich muſikaliſchen Weſen der Italiener, dieſer dem deutſchen Streben nach Wahrheit treuer geblieben.

Daß aber die beiden heterogenen Elemente in Gretry nie zu einer höhern Einheit verſchmolzen ſind, bezeugen noch beſtimmter, als ſeine Kompoſitionen, ſeine Schriften *), in denen er lehrend und ſein Verfahren erklärend von einem Grundſatz zum andern widerſprechend ſchwankt und keine aus höherm Prinzip hervorgehende Erſcheinung erkennt **).

Gluck.

§. 787.

Indem Sacchini und Piccini die Franzoſen für die italiſche große Oper zu gewinnen ſuchten, vertiefte ſich der deutſche Gluck mit deutſcher Kraft, Treue und Innigkeit in das Weſen der franzöſiſchen Muſik und brachte das muſikaliſche Drama dort zu höherer Reife. Er erfaßte den tiefſten muſikaliſchen Sinn der Sprache und fühlte oder erkannte darin den natürlichen und darum nothwendigen Ausdruck des Menſchen als denkenden und zugleich empfindenden Weſens, die beſtimmt abſcheidende und ſicher aufzufaſſende Bezeichnung ſeines Zuſtandes. Er hat in ſeinen vollendeten Kompoſitionen nicht die Sprache der Muſik geopfert, nicht dieſe um der Sprache willen getödtet, ſondern beide in unzertrennter Einheit angewendet; in der muſikaliſchen Geſtaltung nicht weiter gehend, als die Sprache nach ihrer vollen Berechtigung geſtattet; dieſe, wo ſie ſich abſtrakt und unkünſtleriſch beweiſet, mit muſikaliſchem Leben durchdringend ohne Störung ihrer Natur.

---

*) Gretry's Verſuche über die Muſik. Im Auszuge ꝛc. von Dr. K. Spazier. Leipzig bei Breitkopf und Härtel. 1800.

**) Vergl. der Berliner allg. muſ. Ztg. zweiten Jahrg. No. 37. S. 293.

In dieſem Sinne hat er den Klang der franzöſiſchen Sprache wohl erhalten und muſikaliſch beſeelt, die Unbeſtimmtheit der Quantität (§. 776.) aber benutzt, um ſeine Texte durch die mehrſten und bedeutendſten Rythmen zu kräftigen*); und ſo läßt ſich wohl behaupten, daß nur in ſeinen Werken die franzöſiſche Sprache in ihrer höchſten künſtleriſchen Vollendung erblickt wird.

Eine ſo vollendete, muſikaliſch-rhetoriſch beſtimmte Sprache nebſt dem Einfluße der ſtets klaren, ſcharf beſtimmten ja gemeßnen franzöſiſchen Tragödie brachte Gluck zu der beſtimmteſten Karakteriſtik ſeiner dramatiſchen Perſonen. In ſich vollendet, aber nach außen feſt abgeſchloſſen, ſtehen ſie gleich Werken der Bildhauer-Kunſt vor uns, ihre Individualität in der vollkommnen Gluck'ſchen Sprache ganz ausdrückend, aber nicht mehr; ſo beſtimmt gezeichnet, daß man in den vollendeten Karakterbildern ſogar die Geberde in der Muſik nothwendig und beſtimmt vorgezeichnet ſieht. Hierin ſah ſich Gluck am meiſten durch die in wenigen großen Individualitäten dargeſtellten antiken griechiſchen Fabeln und die dem entſprechende feſte klaſſiſche Form der franzöſiſchen Dramen gefördert und hat in dieſem Kreiſe Gebilde hinterlaſſen, die wol alle Zeiten befriedigen müſſen. In der Beſtimmtheit und kräftigen Karakteriſtik dramatiſcher Perſonen fand er ſich endlich auch zu einer höchſt klaren und angemeſſenen Haltung des Ganzen gefördert und es giebt bis jetzt keine Oper, die einen durchaus würdigen Stoff ſo ganz in geiſtiger Einheit, im ungeſtörten Fortſchreiten zum Ziel behandelte, als die vornehmſten Gluck'ſchen; wie es aber auch keinen Komponiſten bis jetzt gegeben hat, der um des einen, unverrückt im Auge behaltenen Zieles dramatiſcher Wahrheit, Einheit und Vollendung ſich ſo kühn von allem Eingeführten, Hergebrachten, Beliebten und ſonſt Anlockenden losgeſagt hätte. Gleiche Tendenz und gleiches ſtark gehaltenes Verzichten auf fremde Abſichten iſt neben einem tiefen Eingehen auf ſeinen Geiſt unentbehrlich zum vollendeten Vortrage ſeiner Kompoſitionen.

Salieri, Reichard (in einem Theil ſeiner Werke) und Mehul (in Joſeph in Aegypten) nennen wir als ſeine bekannteſten Nachfolger; doch ſcheint man mehr das Prinzip ſeiner Sprache und Formung einſeitig mit dem Verſtande aufgefaßt, als ſeinen Geiſt feſtgehalten und namentlich auf deutſches Weſen übertragen zu haben.

Mozart.

§. 788.

Deutſcher und zwar Süddeutſcher von Geburt, aus italiſcher Schule und in dieſen Beziehungen jenem Muſikweſen zugewandt, erfaßte er das italiſche Prinzip ſinnlichen Reizes und übertrug es höherſtrebend und mit deutſcher Innigkeit auf Deutſchland, die ſinnliche Empfindung zur Seelenempfindung vergeiſtigend, doch nicht ſo ganz der Wahrheit getreu, daß er nicht hin und wieder entſchieden in jene Sphäre zurückgekehrt wäre. Mehr ſich in die Perſonen ſeiner Dramen hineinempfindend, als ſie in klarem Bewußtſein erkennend, läßt er uns ihre Lagen und Stimmungen mit durchleben und durchempfinden; wir werden uns bewußt, daß jedem Karakter ſeine innig eigenthümliche, treu gehaltene Seelen-Entwickelung geworden iſt, ohne daß wir in jedem einzelnen Zuge jene unbeugſame, ſtets nothwendige Wahrhaftigkeit nachzuweiſen vermöchten, die wir in Gluck erkennen.

---

*) Höchſt leſenswerth über dieſen Gegenſtand, wie überhaupt, iſt Hildegard von Hohenthal von Heinſe (1804) wo vom Gluck'ſchen und griechiſchen Rythmus geredet wird.

Während Gluck ſeine Karaktere in jedem Punkte mit einleuchtender klar beſtimmter Wahrheit und Nothwendigkeit bildet und ſie uns gleich plaſtiſchen Kunſtwerken in den feſteſten Umriſſen abgeſchloſſen zu ſchauen hinſtellt, läßt Mozart uns mit den ſeinigen, in ihnen fühlen und ſo ihr Leben in uns aufnehmen. In dieſer über das Ganze ergoſſenen Empfindung werden aber die nicht mehr zur Beſchauung abgeſonderten Figuren in ihren gegenſeitigen innern Beziehungen geahnet und erfaßt und es gelangt Dialog und Geſammthandlung mehrer und vieler Perſonen zu einer für Gluck unerreichbaren, vollbefriedigenden Ausführung. Dieſe Beziehungen des Menſchen zur Welt um ihn her, ſchränken ſich aber nicht auf die übrigen Menſchen ein, ſondern ſie werden immer heller zur umgebenden Natur und zum Geiſte, der ſich im Ganzen offenbart, geahnet; das Orcheſter erhält höhere Bedeutung und reichere Anwendung — obgleich es eben ſo oft in dieſer neuen Stellung wieder verkannt und zu ſinnlichem Zwecke angewendet wird.

Was Händel am Einzelnen vollbracht, ſehen wir Mozart am Ganzen unternehmen — nicht ohne manche Beeinträchtigung des Einzelnen; jener befriedigt in objektiv lyriſcher Erfaſſung des einzelnen Momentes und hat in dieſer engern Sphäre die Kraft, mit ſeinem muſikaliſchen Elemente eine, der Gluckſchen faſt gleiche Sprachgewalt auszuüben. Dieſer ſteht von der vollſtändigen Vertiefung Händels in der Empfindung des einzelnen Momentes, von der abſchließenden klaren Karakteriſtik der einzelnen Gluckſchen Perſonen zurück, um mit Einer Kraft, der Empfindung, das Ganze ſeines Werks zu durchdringen und zu erfüllen.

Wie er aber zu den in der niedern ſinnlichen Sphäre verweilenden Italienern geſtanden, bezeugen die Mißurtheile ſeiner ihn nicht verſtehenden, an jenes Niedere und Leichtere gewöhnten Zeitgenoſſen: ſeine Muſik ſei ſchwerfällig, überladen, gelehrt, zu ernſt — er habe die Singſtimme dem Inſtrumentale geopfert — er habe mehr Kopf, wie Seele (ſubjektive Empfindung) bewieſen.

§. 789.

Doch nach allen Seiten hin hat ſich die Wirkung ſeines Schaffens verbreitet und die Mehrzahl der Komponiſten auf ſeine Bahn gelockt. Unter den Deutſchen iſt vor andern Winter (beſonders mit ſeinem unterbrochenen Opferfeſt — denn in andern Werken hatte er ſich wiederum dem Italiſchen hingegeben) der karakterſchwache Pär, und Weigl, der im Bewußtwerden der Natürlichkeit Mozartſcher Muſik von den komplizirten konventionellen Verhältniſſen zu einfachern und zu idilliſcher Natur hinſtrebte, zu nennen.

§. 790.

Das Mozartſche Element, die Empfindung, abſtrakt genommen und zum Zweck erhoben, damit aber ſich der Sentimentalität zuneigend und wol auch die feſte Haltung verlierend, finden wir in Louis Spohrs Opern; hier aber mit einem, andern achtungswerthen Komponiſten (z. B. Fesca, Eberwein) verführeriſchen Reize begabt und dem Sinne ihres Publikums wohl zuſagend.

Jene beziehungsreichen Andeutungen des Orcheſters werden in der Oper Beethovens nach ſeiner ſchon bezeichneten Tendenz (§. 763.) ſo wichtig, daß die menſchlichen Stimmen mit denen der Inſtrumente ſich untrennbar verſchlingen und verſchmelzen, wie in der Arabeske Menſchen- und thieriſche Geſtalt mit Stauden und andern Gewächſen; daß wir hier erſt ganz erkennen, wie dem tiefen Tondichter gleich dem Hindu der Menſch in der allbelebten Natur aufgegangen und der herrſchende Gott im Menſchen in der durch alles Sein ausgegoßenen Göttlichkeit verſchwunden iſt.

Mißverſtehende Nachfolger.

§. 791.

Nichts als äußerlichen Sinnenreiz und Reichthum aus Mozart vernehmend, im Weſentlichen aber der italiſchen Schule getreu, bereichert der formelle Righini beſonders Harmonie und Orcheſter am Deutſchen und Roſſini, deſſen Karakter §. 724. 725. angedeutet iſt, mißbraucht die unverſtandenen Seelenreize zu ſinnlicher Wolluſt. Die Franzoſen auch, Boieldieu und andere, gewinnen aus Mozart nicht viel mehr, als die von Zeit zu Zeit nöthige Erfriſchung von außen für ihre in ſich vertrocknende Muſik. Das Gleiche ſucht und findet der dürre Auber im Roſſiniſchen Quell.

Spontini.

§. 792.

Schon in Cherubini wurde das franzöſiſche, durch Gluck ausgebildete muſikaliſche Prinzip mit dem italiſchen durchdrungen und damit eine Kräftigung aus deutſchem Reichthum verbunden. Allein eben dieſes Deutſche erſcheint bei Cherubini unverſtanden in ſeinem Geiſte und erhält als Fremdes eintretend beſonders in Harmonie und Inſtrumentation myſteriöſe Tendenz, wogegen im Geſange ſüdlicher Reiz und franzöſiſche Deklamation um den Platz ringen. Ohne die drei Elemente zu einer höhern Einheit zu bringen, zieht Cherubini die drei Nationen (beſonders Franzoſen und Deutſche) an, ohne eine zu befriedigen.

Spontini, von Geburt und ganzer Seele Italiener, in italiſcher Schule gebildet, fand Frankreich unter Napoleon in Waffen, die große Oper in der Bildung, die Gluck ihr gegeben, und widmete ſich als Italiener den franzöſiſchen Tendenzen. Seine italiſche und in jenen Verhältniſſen militäriſch, man kann ſagen napoleontiſch, ausgebildete Subjektivität nicht aufgebend, bringt er mit

Kraft und Eifer auf dramatiſche Wahrheit und Einheit. Wenn es in ſeiner Nationalität und der formalen, abſtrakten Bildung der franzöſiſchen Bühne nothwendig begründet war, daß ſeine Dramen wie die darin handelnden Perſonen ſich vornehmlich (als Ausnahme ſei Statyra in Olympia genannt) nach gewiſſen feſtſtehenden Typen — als militäriſcher Held — als edle Geliebte (beides im franzöſiſchen Sinne) — als impoſanter Prieſter oder Prieſterin ausbilden, ſo führt er doch dieſe Bildungen mit Treue für ſie und den Zweck einheitsvoller dramatiſcher Wirkung und mit voller ſubjektiver Kraft durch; leicht und oft ſteigert ſich die Kraft zu einer Leidenſchaftlichkeit, deren es bei einer objektivern Auffaſſung nicht bedurft hätte und die auch die ruhigern Theile mit heftiger Gährung durchdringt.

Zu dem Ausſpruche der Subjektivität iſt ihm aber weder unter den Sängern, noch im Orcheſter eine bedeutende Zahl individuell ausgebildeter Stimmen nothwendig, vielmehr vereinigt er alles in großen Maſſen, um die alles vertretende Subjektivität höchlichſt zu kräftigen; ſo daß bei großer dramatiſcher Kraft ſeine Opern in dieſer Beziehung ſich wieder dem epiſch-lyriſchen nähern, und wie alle in einem Werke vereinigten Individuen und Vorgänge gleichſam als ſeine Perſon und ſeine That empfangen.

Eine kräftige Organiſation und Anſpannung zu nie verſiegendem, gewaltigem Ausdruck der Leidenſchaften, dabei aber ein feſtes Halten an der einheitsvollen Durchführung und ununterbrochenes Anſchmiegen an jeden Moment der Handlung — Das ſind die beſondern Erfoderniſſe zur genügenden Ausführung Spontiniſcher Muſik.

Karl Maria von Weber.

§. 793.

Deutſcher, aus deutſcher Schule und an der beſten deutſchen und ausländiſchen Muſik genährt, ringt ſein ganzes Weſen mit Selbſtbewußtſein nach dramatiſchem Ausdrucke des Ganzen in jedem einzelnen Momente; und er vertieft ſich kräftigſt in dieſe, während Spontini dem unzertrennten Ganzen bereitwillig den einzelnen Moment nachſtellt, ja opfert. Andeutſames Inſtrumentenſpiel, muſikaliſch freie Melodie, Untertauchen in rein ſinnliches Tonweſen, Geſangweiſe unter Herrſchaft deklamatoriſchen Rythmus — jedes muß ihm an ſeiner Stelle und nach ſeiner Kraft zur Befriedigung der einzelnen Momente dienen. Weniger dieſe Elemente zur Einheit verſchmelzend, als in ihnen das edle Ziel ſeines Strebens nach einem wahren einen Ganzen verfolgend, hat er das hohe Verdienſt, in ſeiner Euryanthe zuerſt unter allen Komponiſten nach Wahrheit und Einheit des Zeit- und Ortskarakters (was Mozart nur in den Chören der Entführung und im Fandango in Figaro angedeutet hatte) mit glücklichſtem Erfolg zu ſtreben.

Man muß dem geiſtreichen Künſtler in jede einzelne Situation treu folgen und in jeder ſeiner Geſtaltungen ſeine weſentliche Intention vor Augen behalten, um ſeinen Werken zu genügen.

Dritter Abſchnitt.

Von der Konzertmuſik.

§. 794.

Konzerte ſcheinen ihren Urſprung in dem Bedürfniße der höhern und höchſten Geſellſchaft zu einer beſondern, ihrem Range gemäß koſtbaren Unterhaltung gefunden und, als muſikaliſche Aſſemblee, gleich der wirklichen Aſſemblee nur repräſentirt zu haben den geſellig künſtleriſchen Genuß unter den Bedingungen der höhern Konvenienz.

§. 795.

Wenn ſich dieſe urſprüngliche Beſtimmung noch heute bei alterthümlichen Höfen, z. B. dem Dresdner (an denen Konzerte der größten Virtuoſen z. B. zur Mittagstafel angeordnet werden) offen darthut, ſo hat ſich auch überhaupt im Konzertweſen die äußerliche, unkünſtleriſche Tendenz koſtbaren Zeitvertreibs herrſchend erhalten und in ihnen beſonders iſt zu jeder Zeit (was das Geſangfach betrifft) die Heimath des Bravourgeſanges (§. 736 u. f.) zu ſuchen geweſen, mit dem man ſich als ſeltener und koſtbarer Künſtler am leichteſten und geſchwindeſten, und vor den Augen der Geſellſchaft am ſicherſten bewähren konnte.

Von hieraus iſt das Unweſen auf die Hofopern und Kirchenmuſiken und gar auf alle Muſik übergegangen.

§. 796.

So hatte denn die Lehre älterer Geſangtheorie wohl ihren Grund: man dürfe in Konzertmuſik, um zu glänzen und zu reizen, freier mit dem Inhalte der Kompoſitionen ſchalten; und ſchwerlich iſt eine Vorſchrift reichlicher angewendet worden, als dieſe, in und außer dem Konzerte. Denn wo fänden Willkühr und wetteifernde Eitelkeit ihre Begränzung?

Händel.

§. 797.

Zum dritten Male müſſen wir ihn nennen, der durch ſeine Oratorien weltlichen Inhalts eine hohe Bedeutung des Konzertes ausſprach. Seine großen Konzerte waren epiſchen Darſtellungen in dramatiſcher Form (aber ohne verwirklichte Handlung) gewidmet.

Unter ſeinen Nachfolgern erblicken wir den glücklichen Haidn und manchen Neuern.

§. 798.

In den hierher zu rechnenden würdigen Werken iſt ein rein künſtleriſcher Zweck verfolgt und das Konzert zu dieſem geadelt. Es bleibt uns hierbei außer dem über den Karakter der Nationen und der einzelnen Künſtler Angedeuteten und dem weiterhin Abzuhandelnden nichts Beſonderes zu bemerken.

Vierter Abſchnitt.

Von der Kammermuſik.

§. 799.

Wenn frühere Geſanglehre über alle Geſanggattungen, die nicht in obigen Klaſſen begriffen ſind, keine beſondern Geſetze ausſprach, ſondern bei ihnen nur auf natürlichen Ausdruck hinwies: ſo iſt damit ausgedrückt, daß ſich die bisher berührten allgemeinen Lehren hier ſogleich als unzulänglich oder unanwendbar bewieſen, wo ſie nicht auf einem allgemeinen äußerlichen Zweck und Begriffe fußen konnten.

Schluß.

§. 800.

Wir ſelbſt haben die bisherigen Hinweiſungen auf den Inhalt der verſchiedenen Kunſtgattungen und Kunſtleiſtungen nur als Vorbereitungen zu einem erſchöpfenden Studium, nicht als befriedigende Lehre gegeben und müſſen noch ausdrücklich bemerken, daß mit einem bloßen Auf- und Annehmen derſelben (wären ſie auch noch ſo weit ausgeführt) noch nichts für den Zweck des Vortrages erreicht iſt, als eine Bezeichnung der Erkenntniß, die das allgemeine Reſultat unſerer Auffaſſung der Kunſtwerke ſein wird, die wir uns aber aus eigner Anſchauung erſt beſtätigen, bereichern und beleben müſſen. Jede Lehre iſt todt, die nicht zu eigener Ueberzeugung wird: und ſo muß auch die vorausgeſchickte durch eignes lebendiges Schauen und Aufnehmen erſt beſeelt und befruchtet werden.

Dritte Abtheilung.

Höchſte Stufe des Vortrags.

Geiſtesprinzip.

Erſter Abſchnitt.

Feſtſtellung des Ziels.

§. 801.

Auf welchen Wegen wir auch in den vorigen Abhandlungen die Tonkunſt (und namentlich die Geſangmuſik) zu erfaſſen geſucht, überall fanden wir ein Wahres zum Grunde liegend, aber ein Unzulängliches, das Ergänzung, befriedigendere Auffaſſung gewärtigte.

Schon der äußerlichſte Eindruck, den die Tonkunſt als ein Sinnliches auf unſern Sinn ausübt, läßt uns wahrnehmen, daß ſie nicht ein abſtraktes Verſtandesgeſchöpf und ein rein vom Sinnlichen geſondertes Verſtandeswalten iſt, obwohl ſie dem reflektirenden Verſtande mehr als eine Seite zur Auffaſſung bietet, wie die erſte Abtheilung dieſes Buches hinlänglich erweiſet. Damit iſt denn zugleich offenbar, daß Muſik auch nicht als blos ſinnliche Erſcheinung gelten kann.

§. 802.

Eben ſo evident iſt es, daß in ihr die Erſcheinungen des Sinnlichen und Nicht-Sinnlichen nicht getrennt und neben einander, ſondern in einander offenbar werden; wie die Seele nur im Körper gedacht werden kann, getrennt von ihm leeres Geſpenſt ohne Inhalt — der Körper getrennt von ihr, Maſſe ohne Einheit wird.

§. 803.

Eine Erſcheinung des Geiſtigen im Sinnlichen, erkennen wir Muſik erſt als Kunſt: nämlich als ſelbſtbewußte, freiwillige Offenbarung einer Welt- und Lebensanſchauung, einer Idee des Künſtlers mittels ſinnlichen Stoffes. Daher eben kann jede, Sinnliches und Geiſtiges von einander abſondernde Betrachtung nicht zur Befriedigung führen und wir werden nur dann ein Werk der Tonkunſt in ſeinem Weſen erfaßt haben, wenn wir zugleich das Sinnliche empfinden und das Geiſtige in ihm erkennen. Dieſe Auffaſſung ſoll uns die künſtleriſche Auffaſſung heißen.

§. 804.

So werden wir auch nur dann ein Geſangſtück befriedigend vortragen, wenn wir deſſen geiſtigen Inhalt in der ihm eigenen ſinnlichen Geſtaltung offenbaren; und eine Vortrags-Lehre hat keine andere, als die Aufgabe, hierzu zu befähigen.

Je tiefer und erſchöpfender wir dieſes Geiſtige, dieſe Idee des Kunſtwerkes aus ſeiner ſinnlichen Geſtaltung erkennen, deſto ſicherer und tiefer werden wir ſeine Beſtimmung und den ihm gebührenden Vortrag ermeſſen, die ihm weſentliche ſinnliche Geſtaltung hervorrufen.

§. 805.

Als unzulängliche Verſuche erſchienen uns im Obigen (§. 739 u. f.) jene allgemeinen Eintheilungen der Kunſtwerke in verſchiedene Gattungen und die daraus entlehnten eben ſo allgemeinen Vortragsgeſetze. Unerſchöpfend nannten wir auch ſchon im Voraus die Karakteriſtik der Nationalitäten und der Individualität der Künſtler, weil nicht zu verkennen iſt, wie abweichend die verſchiedenen Leiſtungen ſogar ein und deſſelben Künſtlers ſein müſſen, wie mannigfache Ideen in wie mannigfacher ſinnlicher Geſtaltung jeder in den verſchiedenen Werken, ja in den verſchiedenen Theilen eines und deſſelben Werkes niederlegt.

Dürften wir wol glauben, jeden Krieger, oder jeden Landmann nach ſeiner Eigenthümlichkeit zu kennen, wenn man uns allgemeine Züge vorhielt, die ſich etwa bei jedem Krieger und bei jedem Landmann ausdrücken? Werden wir aus den allgemeinen Grundzügen der franzöſiſchen Nationalität den beſondern Karakter jedes Franzoſen zu beſtimmen wagen? Ja, wird ſelbſt die genaue Karakteriſtik eines Individuums von ſelbſt und ohne Weiteres dazu dienen, uns mit Beſtimmtheit jede ſeiner Handlungen vorzuſtellen und zu erläutern? Offenbar können alle dieſe allgemeinen und allgemeinern Belehrungen uns nur unſerm Ziele nähern und wir müſſen, um zu ihm zu dringen, unſere Betrachtungen auf das Einzelne, das erfaßt werden ſoll, fortführen.

Der gleiche Fall wird im Fache der Kunſt ſichtbar. Gewiſſe allgemeine Züge kehren uns an den geſammten Werken einer Kunſtgattung (z. B. an allen Kirchenkompoſitionen) oder an allen Produktionen einer Nation und eines Zeitalters der Kunſt, oder an allen Werken eines beſtimmten Künſtlers wieder und wir wollen ſolche Kenntniß ja benutzen. Allein um in dem Vortrage eines beſtimmten Werkes zu genügen, müſſen wir weiter in deſſen eigenſtes Weſen eindringen und es in ſeiner Ganzheit, wie in jedem ſeiner Theile, in jedem Punkte vollkommen erfaſſen.

§. 806.

Dieſes ſinnlich-geiſtige Durchdringen eines Werkes in ſeiner Ganzheit und ſeinem eigenſten Weſen nennen wir, wo wir zu ſeinem Bewußtſein kommen, die geiſtige Auffaſſung und die dahin weiſende Vortragslehre, in der die früher angenommenen Prinzipe des Sinnlich-Abſtrakten und Verſtändig-Abſtrakten zu höherer Einheit zuſammenfließen, ruht auf dem Geiſtesprinzipe, auf dem Prinzipe geiſtiger Auffaſſung.

Zweiter Abſchnitt.

Nothwendigkeit dieſer Vortragslehre.

§. 807.

Daß die künſtleriſche Auffaſſung (§. 803.) eines Kunſtwerkes die einzig genügende ſei, iſt wol keinem Streit unterworfen und eben ſo wohl wird man anerkennen, daß ſie nur mit einer vollkommnen Vertiefung in das Werk ſelbſt (§. 805.) nicht mit einem Stehenbleiben bei dem Allgemeinen erreicht wird. Allein nicht ſobald werden wir zu einer Einigung über den Weg dahin gelangen. Es ſcheint nämlich, als könnte man auf zwiefache Weiſe ſolche Auffaſſung erwerben:

1) mit Bewußtwerden deſſen, was das Kunſtwerk enthält und giebt oder anregt,
2) ohne dieſes Bewußtwerden mit einem bloßen Empfinden ſeines Inhalts und ſeiner Wirkung auf uns.

§. 808.

Wäre eine bewußtloſe Aneignung in der That denkbar, ſo würde ſie wenigſtens den Nachtheil haben, daß jede unſerer Beſtrebungen in ſolcher Sphäre ohne bewußtes und beſtimmtes Reſultat, mithin ohne ſonderliche Förderung künftiger Beſtrebungen bliebe. Unſere Fähigkeit würde zwar im Allgemeinen geſtärkt, aber jede Aufgabe müßte als die erſte angeſehen werden, weil wir keine Weiſung oder Lehre zu ihr mitbrächten, wenn gleich reifere Kräfte. So wird das Thier durch Wachsthum und Uebung ſtärker und geſchickter, ohne ſich über den Inſtinkt zu erheben — weil ihm die Kraft zu reflektiren und Grundſätze oder Lehren zu ſammeln, abgeht.

§. 809.

Allein es läßt ſich geradezu behaupten, daß eine bewußtloſe Thätigkeit in vernünftigen Menſchen ganz undenkbar iſt und im Kunſtfach eigentlich nie ſtatt gefunden hat, oder ſtatt finden wird.

Der Menſch als ſolcher bleibt (wo nicht etwa ſeine Organiſation geſtört iſt) denkendes Weſen, das jede ſeiner Handlungen und alles, was ihm geſchieht, mit der Denkkraft zu erfaſſen, zum Bewußtſein zu bringen ſtrebt.

Dieſes natürliche und nothwendige Streben läßt ſich überall und ſo auch in allen Richtungen, in denen man Tonkunſt und ihre Wiſſenſchaft betrieben hat, inne werden; nur wird man ſchon im voraus vermuthen, daß es ſich hier wie überall bald mehr bald weniger ausgebreitet und gereiſt erweiſen wird.

§. 810.

Zuerſt finden wir es in der Elementarlehre überall offenbart. Niemand wird dieſe, die wir im erſten Buche behandelt, oder doch ihr Allgemeinſtes und Anwendbarſtes (die erſten Grundlehren des Ton- und Noten- und des Taktſyſtems) als Entbehrliches und durch unbewußtes Empfinden Erſetzliches darſtellen wollen. Die ganze Vortragslehre aus dem Verſtandesprinzip, in der wenigſtens theilweiſe und einſeitige Wahrheit nicht zu verkennen war, beweiſet, daß ihre Anhänger und Bearbeiter durchaus mit Bewußtſein und auf Bewußtſein hingewirkt haben. In dieſem ganzen Gebiete erkennen wir ein reines Streben zum Bewußtwerden — aber ein einſeitiges.

§. 811.

Auch bei der ſinnlichen Auffaſſung ſind die Spuren eines ſich hervorarbeitenden Bewußtwerdens unverkennbar. So oberflächlich man auch aus dem Geſichtspunkte der Sinnlichkeit ein Kunſtwerk, oder die Elemente, aus denen es geſchaffen iſt, anſieht, ſo unterſcheidet man doch mindeſtens ſchon zwiſchen Wohlthuendem (Angenehmem) und Uebelthuendem (Mißgefälligem); auch ſchon zwiſchen Lebhaftem und Trägem oder Langſamem, zwiſchen Leichtem und Schwerfälligem oder Stockendem und was dem mehr.

Die bisherige Geſangtheorie, ja, die Theorie der Kompoſition ſelbſt hat in Lehre und empiriſcher Ueberlieferung faſt gar keinen andern Zweck verfolgt, als zu erkennen und zu erwerben, was angenehm — zu erkennen und zu vermeiden, was nicht angenehm ſchien. Die ganze Vortragslehre aus dem Sinnlichkeitsprinzipe, wie wir ſie in der zweiten Abtheilung entwickelt haben und wie ſie ſich in dem Verfahren der Lehrer und Sänger auf jener Stufe offenbart, giebt hierzu den Beleg; nicht minder in der Kompoſitionstheorie alle jene Verbote der Tonvorſchreitungen und Tonzuſammenſtellungen, die — oberflächlich betrachtet — keinen wohlthuenden Eindruck auf unſern Sinn machen, und die meiſten, (wo nicht alle) übrigen Lehren jener Theorie.

§. 812.

Alſo gerade im Felde ſinnlicher Auffaſſung, wo man zuerſt eine Entbehrlichkeit und Ausſchließung des Bewußtſeins denkbar meinen könnte, gewahren wir unbeſtreitbar ein ſich emporarbeitendes Bewußtwerden — aber freilich auf einer geringen Stufe der Entwickelung; denn von jener reichen Ideenwelt, die in den Kunſtwerken offenbart iſt, finden wir nur die eine Beziehung auf unſer ſubjektives Wohlbehagen in der Nacht der Bewußtloſigkeit von einem matten Stral berührt.

§. 813.

Dieſem nach kann nun von einer bewußtloſen Auffaſſung und Ausführung eines Geſangſtückes hier nicht weiter die Rede ſein; ſondern nur von einem mehr oder minder umfaſſenden und durchdringenden Bewußtſein. Nur aus Mangel dieſer Erkenntniß hat der Zweifel entſtehen können, ob ein bewußtes Eingehen und Vertiefen in die Tonſtücke möglich und räthlich ſei. Alle bisher bezielten Leiſtungen beweiſen ſchon dieſe Möglichkeit, und daß von allen Punkten aus zum Bewußtſein hingeſtrebt wird, ſtellt dieſes Streben als ein natürliches, darum aber gewiß nicht entbehrliches oder gar verwerfliches dar.

Die Komponiſten auch haben es wohl beachtet und ihrerſeits durch Bezeichnungen aller Art, namentlich durch Andeutungen des Karakters, den ſie jedem Werke beigemeſſen (§. 767.) den Ausübenden dahin gewieſen. Ein gleiches haben die Geſanglehrer ſtets, mehr oder weniger klar und erfolgreich (§. 739. u. f.) beabſichtigt.

§. 814.

Eine andre Frage iſt es, ob es gelingen wird, den ganzen Inhalt eines Tonkunſtwerkes zum Bewußtſein zu bringen und ob das Streben danach dem Künſtler räthlich und nützlich, oder nicht vielmehr nachtheildrohend ſei.

Es bedarf keiner vorgreifenden Unterſuchung, wie weit ein Vordringen in der Sphäre des Bewußtſeins gelingen dürfte. Wir wollen vordringen, ſoweit jeder vermag; jeder findet von ſelbſt ſeine Gränze. So weit wir aber der Regungen unſerer Seele überhaupt uns bewußt werden (doch auch nur in ihren ſinnlichen Aeußerungen) ſoweit wird es uns wol auch gelingen, dieſelben in den der Tonkunſt zunächſt angehörigen Aeußerungen zu erkennen. Und wie viel, viel weiter die Seelen- und Affektenkunde (auch in allen übrigen Künſten die Lehre von der Darſtellung der Affekte) vorgeſchritten iſt, als die mit ihnen parallele Erkenntniß in der Tonkunſt — iſt bekannt.

§. 815.

Diejenigen aber, die da vor zu weitem Vordringen auf jener Bahn warnen möchten, werden ſchon der Frage: wo man denn inne halten ſollte? eine begründete Antwort ſchuldig bleiben. Denn das Denken und Wiſſen duldet keine Begränzung und wird nur in dem freieſten Walten gedeihlich. In jedem Reiche der Wiſſenſchaft und Kunſt ſehen wir auch die, welche ſich Stillſtand, oder Beſchränkung ſetzen, von den frei Fortſchreitenden übertroffen und erübrigt. Die ſtärkſte Lehre giebt uns das Geſchick der Staaten, die ein freies Denken unterdrückt haben.

§. 816.

Jene Beſorgniß beruht aber eigentlich auf einer undeutlichen Vorſtellung, daß Denken, Lernen und Erlerntes die im künſtleriſchen Walten ungetheilte, natürliche und ungeſtörte Thätigkeit unterbrechen und beeinträchtigen könnte und man hört dabei oft auf frühere Künſtler zurückweiſen, die das, was wir erlernen mögen, nicht gewußt haben.

Hieran iſt nur das wahr, daß Denken, Lernen und Erlerntes als ſolches nicht das künſtleriſche Schaffen iſt und daß es hemmen kann, ſo lange wir nämlich das Erworbene nicht uns ganz angeeignet, mit uns verſchmolzen, in uns natürlich gemacht haben. Aber dies liegt in der Natur alles Lernens und Erwerbens und wer es ſcheute, der drückte damit nur aus, daß er daran verzweifelte, ſich das Erworbne nun auch zu eigen, es in ſich lebendig zu machen. Wo dies freilich nicht gelingt, bleibt das Erlernte eine todte Laſt. So aber, oder ohne Bemühung um Erwerb bleibt man arm hinter den Strebenden zurück.

§. 817.

Dieſe und jede Art der Kräftigung iſt aber dem im Allgemeinen ſchwächer begabten ausübenden Künſtler noch unentbehrlicher, als dem Schaffenden, wenn er erreichen will, was dieſer in höherer Kraft und Begeiſterung beſtimmet. Wie unglaublich ſelten ſelbſt bei begabten und berühmten Sängern der Vortrag ganz befriedigend, ganz der Idee des ſchaffenden Künſtlers angemeſſen iſt, könnte man am beſten von Komponiſten erfahren, wofern ſie nicht von der Luſt an der Erſcheinung ihres Werkes ſelbſt getäuſcht, oder von Rückſichten beſchwichtigt und geſchweigt ſind. Wie weit bei der großen Mehrzahl der Geſangübenden der Vortrag an Seelen- und Ideen-Ausdruck hinter ihrem allgemeinen Empfindungs- und Geiſtesvermögen zurückbleibt, kann jeder beobachten, der ſich mit Ernſt und Innigkeit mit der Tonkunſt bekannt gemacht hat.

Soviel, um bedenken zu machen, daß es räthlich und wohl an der Zeit iſt, zu höherm Studium und höherer Kräftigung vorzudringen, in dieſer regen, Vorſchreitens belebten Zeit, beſonders unſeres Vaterlandes.

Dritter Abſchnitt.

Bezeichnung der Bahn.

§. 818.

Wir ſind im Obigen ſchon darauf hingewieſen, in einem Kunſtwerke nichts anders als die ſinnliche Darſtellung der Idee, die der Künſtler (mehr oder minder klar bewußt) in ſich trägt, zu ſehen. Dies muß von jedem, auch dem kleinſten Theile des Ganzen verſtanden werden; eben ſo wohl könnte man meinen, daß das ganze Kunſtwerk, als daß der kleinſte Theil deſſelben zufällig, oder durch fremde Macht in den Künſtler hineingekommen und von ihm geſchaffen ſei. Daher muß auch jeder

Theil

Theil der ſinnlichen Geſtalt eines Kunſtwerkes aus der dem Künſtler dabei inwohnenden Idee hervorgegangen, erkennbar und nachweislich ſein. Vermöchte ſich der geringſte Theil eines Kunſtwerkes unabhängig von der Idee, dem Geiſte des Künſtlers — zufällig auszubilden, ſo iſt nicht abzuſehen, warum nicht auch ein ganzes Werk zufällig im Künſtler entſtehen ſollte. Dies wieſe aber eben auf Zufall, oder fremde Macht im Menſchen, die beide undenkbar ſind. *)

§. 819.

Vollkommne Erkenntniß eines Kunſtwerks fodert ein vollſtändiges Auffaſſen aller ſeiner Theile, deren Inbegriff jenes iſt. Nichts iſt täuſchender und für die Lehre unzuverläßiger, als ſich mit einer ungefähren, generellen Ueberſicht zu begnügen, ſtatt die Idee des Ganzen in den kleinſten Theil zu verfolgen, oder aus der Auffaſſung der kleinſten Theile aufzuerbauen.

§. 820.

Dies gilt vornehmlich von muſikaliſchen Kunſtwerken, die aus ſo vielfachen, vielfach kombinirten Elementen und Geſtaltungen zuſammengeſetzt ſind. Man überſchaue nur äußerlich den Inbegriff deſſen, was wir mit Ton- und namentlich Geſangſtück bezeichnen: den Ton in tauſend Abſtufungen der Höhe und Tiefe, die unberechneten Kombinationen mehrerer Töne zu Melodien und Harmonien, die unerſchöpflichen Verbindungen von Melodien, von Harmonien zu einander, und beider unter einander — dann das räthſelhafte Weſen der tauſende von Klängen auf alle den verſchiedenen Tonwerkzeugen — die karakteriſtiſchen Laute und ſonſt aller Inhalt der Sprache — der Accent der Stärke durch alle Schattirungen — der geſtaltreiche Rythmus, in weichſter Gefügigkeit, und, ſobald man will, mit feſteſter Gemeſſenheit, unter den zahlreichſten Abſtufungen der Bewegung — endlich die unbegränzte Vereinigung und Verſchmelzung aller dieſer Elemente und Geſtaltungen zu Einem Werke! Hier iſt ſo wenig mit einer oberflächlich überhinfahrenden Betrachtung auszurichten, daß man eher fürchten möchte, auch das genaueſte Eingehen werde nicht befriedigen, und daß man die Meinung der bei'm Ueberhinſchauen Verweilenden — nicht richtig — in ihnen aber erklärlich findet: die Muſik ſei keines beſtimmten und beſtimmt erfaßbaren Ausdruckes fähig.

§. 821.

Unbekümmert wo uns etwa eine Gränze geſetzt ſein könnte, iſt es unſer erſtes Geſchäft, die Idee und Bedeutung jedes Elementes und der einfachſten Bildungen zu erkennen. Nur von hier

---

*) Eine andre Frage iſt es, ob die Geſtaltung eines Werkes der Abſicht entſpricht, zu der der Künſtler ſich bekennt. Oft iſt in uns das wonach wir hin ſtreben, nicht klar, nicht reif und erfaßbar, oft unſer Streben nicht durchdringend, kräftig und treu genug; und uns kaum bewußt, oder unabänderlich ſchiebt ſich dem Gewollten ein Anderes mehr oder weniger unter. Aber eben das, was ſolcher Weiſe hervortritt, iſt ja wieder, was wir im Moment des Schaffens — unſerer Abſicht ungeachtet — in uns getragen, hätten wir uns auch getäuſcht und gemeint, unſere Abſicht treu verfolgt zu haben.

aus läßt ſich zu Größerem und zu wohlbegründeter Erkenntniß des Ganzen fortſchreiten; nur dieſe Erkenntniß befähigt zu einem ſichern Erfaſſen und Ausdrucke des Ganzen in jedem einzelnen Punkte. *)

§. 822.

Was aber hierbei von uns oder andern ausgeſprochen wird, darf nicht als ein Erlernbares, im Gedächtniße zu gelegener Folgerung und Anwendung Aufzubewahrendes entgegen genommen, ſondern muß als eine Andeutung deſſen angeſehen werden, was jeder in natürlichen und Kunſt-Erſcheinungen ſelbſt beobachten und aus ihnen lebendig empfangen ſoll. Keine Lehre fördert den Künſtler in lebendigem Schaffen, die er ſich nicht in eigenem lebendigem Schauen und Erfaſſen wiederholt und ſelbſtthätig angeeignet hat; und alles was hier noch folgt, iſt todt für jeden, der es ſich nicht zur eigenen lebendigen Empfindung bringt. Die todte Lehre aber, welche es auch ſei und welchen Gegenſtand ſie betreffe, iſt Laſt (§. 816.) und Hemmung ſtatt Förderung und Kraft.

§. 823.

Der ſinnliche Stoff des Dichters iſt die poſitive Bezeichnung der Dinge in der Sprache — Zeichen für Sache.

Der Stoff des Bildners iſt die äußere Geſtaltung der Dinge — Oberfläche für Sache.

Der Stoff des Malers iſt die äußere Erſcheinung der Dinge — Schein des Aeußern für Leben des Innern.

Der Stoff des Mimen iſt lebendige Regung des Innern, im Aeußern ſelbſt erſcheinend — ſichtbare Aeußerung des Lebens.

Der Stoff des Muſikers iſt unmittelbare Regung des Innern als ſolche ſinnlich gefühlt — Geiſtiges in Sinnlichem, gefühlte Aeußerung des Lebens.

Der Sänger vereinigt hierzu die Sprache des Dichters.

§. 824.

So, als unmittelbare Lebensäußerung, als unmittelbaren wirklichen Ausdruck des Innern empfinden wir Muſik mit und ſo erkennen wir ſie, indem ihre Erſcheinungen uns an die Regungen mahnen, die in unſerm Innern ſich gleichmäßig äußern würden, indem ſie zuletzt dieſe Regungen in uns ſelbſt in körperlicher *und* geiſtiger Sympathie erwecken.

---

*) Daß hierin wie überall Vieles, vielleicht Alles ohne eigentliches Lehren und Lernen bei eminenter Anlage und fleißigem, innig-kräftigem Eingehen auf Lebens- und Kunſterſcheinungen erlangt werden kann, ſoll nicht geleugnet werden. Allein ſolche *Anlage und unbewußte Bildung* iſt ſo ſelten — im Verhältniße zu der Zahl ausübender Muſiker und dem Bedürfniße ſo ihnen zu höchſt ſelten, dabei aber ihr Vorhandenſein ſo wenig ſicher vorauszuſehen: daß es zu unbeſonnen hieße, in Hoffnung auf einzelne glückliche Erſcheinungen die allen Uebrigen mehr oder weniger dringend nöthige, unentbehrliche Lehre zu vernachläßigen.

§. 825.

Unſtreitig iſt Muſik fähig, auch außermenſchliche Erſcheinungen und Beziehungen künſtleriſch zu verſinnlichen.

Der Geſang aber — als Muſik im Menſchen, vereinigt mit Sprache des Menſchen — muß in ihm allein gegründet ſein und bei jeder denkbaren Anwendung ſeine Erſcheinung aus dem Menſchen hergeleitet und erfaßt werden.

Somit ſind wir denn, mit Beſeitigung alles Uebrigen an den Menſchen und ſein inn'res Leben gewieſen, wo wir uns über Geſangmuſik aufklären wollen. In ihm müſſen wir die Elemente unſerer Kunſt und deren Bedeutung aufſuchen.

Erſtes Hauptſtück.

Höhere Elementarlehre.

Einleitung.

§. 826.

Jeder Bewegung desjenigen Vermögens in uns, was wir Seele nennen, entſpricht eine gleichartige Bewegung des Körpers, möge ſich dieſe nun äußerlich durch Regungen des ganzen Körpers oder einzelner Glieder wahrnehmbar machen, oder zunächſt nur auf die Verrichtungen innerer Organe, z. B. des Herzens, der Athemwerkzeuge, der Stimm- und Sprachorgane einwirken.

§. 827.

Nur die Einwirkungen der Seelenbewegungen auf die Thätigkeit

1) der Athemwerkzeuge,
2) der Stimm- und
3) der Sprachorgane

können in der Geſanglehre zur Betrachtung gezogen werden.

§. 828.

Eine heftige Bewegung der Seele iſt von einer heftigen, eine ſchwache Seelenbewegung von einer ſchwachen, eine unſichere, unſtäte, unbeſtimmte Bewegung der Seele, von einer unſtäten, unſichern, ungleichen Bewegung in den ſinnlich ſich wahrnehmbar machenden Organen des Körpers begleitet

So zeigt z. B. der Zornige heftige Gebehrden, geſpannte Muskeln, glühende Wangen, blitzende Augen u. ſ. w.; der Niedergeſchlagene verräth ſich in einer ſchlaffen Haltung u. ſ. w., der Zweifelnde, der durch Angſt in ſeinem Handeln Gehemmte, in unſtäter, ſtockender Bewegung u. ſ. w.

§. 829.

Auf die bei dem Geſange thätigen Organe äußert die Bewegung der Seele gleiche Einflüſſe. Die Erſcheinung derſelben iſt alſo das Zeichen der Seelenbewegung, welche ſie veranlaßt hat.

§. 830.

Alle im Geſang wahrnehmbaren, als Kunſtmittel anwendbaren Erſcheinungen, nämlich:

1) der Athem, als Unterbrechung des Geſanges und als hörbarer Hauch,
2) der Klang nach ſeinem Karakter und dem Grade ſeiner Stärke,
3) die Tonverhältniſſe,
4) der Laut,
5) die allgemeine Bewegung und der Rythmus

ſind auf dieſe Elemente zurückzuführen und ihrer Bedeutung nach aus ihnen zu erklären.

Erſter Abſchnitt.

Vom Athem.

Erſte Unterabtheilung.

Vom Athem als Unterbrechung des Geſanges.

§. 831.

Das Bedürfniß, durch Athemholen das Blut zu erfriſchen, tritt um ſo häufiger ein, je mehr es erhitzt, in Wallung gebracht iſt. Jede Gemüthsaufregung *) hat dieſe Wirkung nach Verhältniß ihres Grades. Jeden aufgeregten Menſchen, den Aufgebrachten, den Geängſteten, den von ſtarker Freude oder ſtarkem Schmerz Erſchütterten finden wir daher außer Athem, das heißt: in die Nothwendigkeit verſetzt, öfters, als gewöhnlich Athem zu holen.

---

*) Der Schreck macht zwar einen Augenblick das Blut und die Athemwerkzeuge ſtocken, zieht aber das verſtärkte Bedürfniß nach Athemſchöpfen nach ſich; daher athmen wir gewöhnlich nach einem heftigern Schreck durch einen Seufzer.

§. 832.

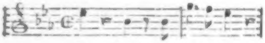
Das Zeichen einer ſolchen Bewegung iſt alſo oft wiederholte Unterbrechung des Geſanges, um Athem zu ſchöpfen.

§. 833.

Dieſe Unterbrechungen ſtellen ſich als unvermeidliche Folgen der Gemüths-Aufregung dar und entbinden daher von der auf einem allgemeinen und darum nicht überall abſolut nothwendigen Grunde beruhenden Regel (§. 692), nur bei periodiſchen Abſchnitten Athem zu ſchöpfen, keinen Zuſammenhang — am wenigſten den eines Wortes durch Athemholen zu trennen.

Um des Ausdrucks einer ſolchen Bewegung Willen iſt es daher geſtattet, nicht blos zwiſchen zuſammengehörenden Worten, ſondern ſelbſt im Worte Athem zu ſchöpfen.

Ein Beiſpiel für die Anwendung dieſes Ausdrucksmittels iſt die Arie aus Cosi fan tutte von Mozart;



in welcher jenes bis zu Ende herrſchend bleibt, bald als Sprache der Beängſtigung, bald als Seufzer eines weichen, ſehnſüchtigen Schmerzes.

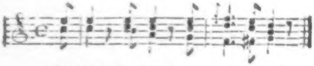
Nicht immer iſt jedoch dieſe Vortragsweiſe, wie in dieſer Arie durch Pauſen, angedeutet. Oft, beſonders bei einzelnen Stellen bleibt ihre Wahl dem Ermeſſen des Sängers überlaſſen.

§. 834.

Es iſt einleuchtend, daß ſie, an unrechter Stelle angebracht, nicht nur dem Zuſammenhange Eintrag thut, ſondern auch eine innere Unwahrheit enthält, die jene Einbuße um ſo empfindlicher macht. Sie ſpiegelt nämlich eine Aufregung vor, die man nirgends begründet und beſtätigt findet.

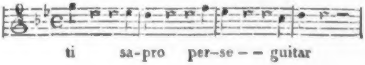
Ein ähnlicher Fehlgriff iſt es natürlich zu nennen, wenn die Unterbrechungen häufiger, oder bemerkbarer angewendet werden, als die wirklich ſtatt habende Aufregung erklärlich machen würde.

In der Zauberflöte von Mozart z. B. findet ſich eine Anwendung derſelben Vortragsweiſe in dem Geſange der drei Damen (in der Introduktion):



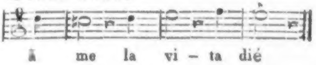
Allein ſtatt der heftigen Bewegung eines tiefern Schmerzes, der in jener Arie herrſchte, iſt es hier nur die ſüße Unruhe einer erwachenden liebenden Theilnahme, die leichte Angſt, eilig die Geſpielinnen zu entfernen und mit Tamino allein zu ſein.

Der leidenſchaftlichſte Schmerz wird dagegen durch daſſelbe Ausdrucksmittel in heftiger Bewegung angewendet in der Introduktion des Don Juan von Mozart in den Worten der Anna:

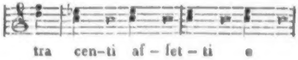


und im erſten Duett in derſelben Oper im Anfang des Allegro:

Donna Anna:



ſo wie gegen deſſen Schluſſe:



§. 835.

Je längere Abſätze (alſo je kürzere Töne oder Tonfolgen) je ſchroffer die Töne abgebrochen werden, deſto heftiger iſt der Ausdruck der Aufregung. Milder dagegen wird er, wenn die Dauer der Pauſen verkürzt und die End-Töne nicht ſchroff (im forte) ſondern verſchmelzender — im Abnehmen, welches unmerklich zur Pauſe ſelbſt führt — abgeſetzt werden.

Zweite Unterabtheilung.

Vom Athem als hörbarer Hauch.

§. 836.

Die Einathmung erfolgt hörbar, (Seufzer) wenn ſie ungewöhnlich ſchnell, oder ungewöhnlich ſtark geſchieht. Beide Fälle treten als nothwendige Folgen einer durch beſonders heftige Gemüthsbewegung, oder durch äußerliche Anſtrengung veranlaßten Erſchöpfung des Körpers, namentlich der Athemwerkzeuge ein.

Iſt die Erſchöpfung ſo groß, daß ſie durch eine hörbare Einathmung nicht gehoben werden kann, ſo erfolgt bis zur Wiederherſtellung der Kräfte lautes Ein- und Ausathmen (Keuchen).

§. 837.

Laute Einathmung iſt daher das Zeichen einer ſolchen Erſchöpfung, lautes Ein- und Ausathmen das Zeichen des höchſten Grades, oft ſehr wirkſam.

§. 838.

Wo ſie dagegen nicht auf die angegebene Weiſe begründet iſt, erſcheint ſie unwahr und um ſo widriger, da ſie einen an ſich nicht wünſchenswerthen und wohlthuenden Zuſtand, nämlich den der Erſchöpfung und Schwäche, heuchelt.

Hieraus rechtfertigt ſich die allgemeine Erinnerung (§. 688) ſich ſtets mit hinlänglichem Athem zur rechten Zeit zu verſehen, damit die Athemwerkzeuge nie erſchöpft und im unaufhaltbaren Vortrage eines Geſanges zu lauter Einathmung genöthigt werden.

§. 839.

Die hörbare Ausathmung für ſich (nicht in Verbindung mit gleicher Einathmung) iſt Folge einer übergewaltigen Anſpannung der geiſtigen und Körperkräfte, alſo ihr Zeichen und nur bei der Vorausſetzung eines ſolchen Zuſtandes zuläſſig.

Sie kommt nur in Verbindung mit der Artikulation (§. 916.) in Betracht.

Zweiter Abſchnitt.

Vom Klang der Stimme.

§. 840.

Die Eigenſchaft der willkührlichen Verſtärkung und Schwächung (forte und piano mit ihren verſchiedenen Abſtufungen) welche jedem Schall inwohnt und in der Klanglehre abgehandelt worden iſt, wird an einer andern Stelle (§. 889.) zu näherer Betrachtung gezogen werden.

Hier iſt nur von den verſchiedenen Klangweiſen, die in der menſchlichen Stimme wahrgenommen werden, die Rede.

§. 841.

Der Klang der Stimme entſpricht der pſychiſchen und phyſiſchen Konſtitution des Menſchen.

Die Stimme eines geſunden, geiſtig und körperlich kräftigen Menſchen hat einen vollen, kräftigen aushallenden Klang; die eines muthloſen unentſchloſſenen, ſchwachen, einen dünnen, matten; die eines empfindungsvollen einen weichen, ſchmelzenden Klang u. ſ. w.

§. 842.

Mit der geiſtigen und körperlichen Beſchaffenheit ändert ſich die des Klanges.

Entkräftung durch Krankheit, Lebensart und andre Einwirkungen verwandelt z. B. den hellen metalliſchen Klang in einen dumpfen — ton- oder farbloſen — unkräftigen, undauerhaften. Namentlich ſind dies die Folgen einer zerſtörenden Lebensweiſe; ſo wie die Ausbildung einer niedrigen, kleinlichen, ſchmutzigen Sinnesart dem Grundklange eine meiſt widrige, oft lächerliche Beimiſchung (näſelnden, liſpelnden Klang u. dergl.) giebt.

§. 843.

Dergleichen Verwandelungen des urſprünglichen Stimmklanges treten nicht allein bleibend, ſondern auch in Folge beſonderer Gemüthſtimmung vorübergehend ein.

So muß die Stimme eines urſprünglich Schwachen und Muthloſen, wenn er zu einer ungewöhnlichen Kraft- und Muth-Anſtrengung angeregt iſt, einen vollern, hellern Klang, wenn er in den Zuſtand der Wuth geriethe, einen ſpitzen, ſchneidenden Klang gewinnen; ſo nimmt die Stimme eines harten, weniger fühlenden Menſchen einen weichern, ſchmelzendern Klang an, wenn das Gefühl einmal ungewöhnlich tief erregt wird.

§. 844.

Doch geben ſich die vorübergehenden Aenderungen des Stimmklanges als ſolche und unterſchieden von dem Grundklange der Stimme ſicher zu erkennen, indem dieſer durchklingt und die Stimme ſtets nach ihm zurückzuſtreben ſcheint.

§. 845.

Eine erſchöpfende Aufzählung aller Klangverſchiedenheiten mit ihren innern Urſachen iſt unausführbar und unnöthig. Deſto nothwendiger iſt für den Sänger, der ſich geſchickt machen will, verſchiedene Karaktere naturgetreu darzuſtellen, ein unabläſſiges Studium der Natur; um ſo mehr, da die verſchiedenen Klänge in der muſikaliſchen Schrift ſehr ſelten und nur unbeſtimmt angezeigt werden.

§. 846.

Daß übrigens denjenigen Komponiſten, welche nicht nach einer eingewurzelten Manier, noch viel weniger nach todter Regel geſchrieben haben, ſondern der von ihrem Genius erkannten Natur treu gefolgt ſind, bei den verſchiedenen Karakteren auch verſchiedne dieſen eigenthümliche Klänge der Stimme vorgeſchwebt haben, wäre an ſich nicht zu bezweifeln; doch wird es auch vom geübten Auge in der Kompoſition der verſchiedenen Rollen wahrgenommen. Bei tieferm Eindringen iſt z. B. nicht zu verkennen, daß in Cosi fan tutte von Mozart die Rolle des Alfonſo auf einen ganz andern Stimm-Karakter hindeutet, als die des Guglielmo.

§. 847.

So unbeſtreitbar hiernach zu der vollkommenen Darſtellung eines Karakters die Annahme des ihm eigenthümlichen Stimmklanges gehört, ſo hat doch, wie es ſcheint, die Natur der künſtleriſchen Nachbildung in dieſem Punkt engere Gränzen gezogen, als in allen übrigen.

Dies folgt ſchon daraus, daß der Klang der Stimme das Ergebniß der ganzen geiſtigen und körperlichen Organiſation des Menſchen (§. 841) iſt, daß er vorzüglich von ſolchen Theilen abhängt, deren Beſchaffenheit mehr bleibend, als willkührlich veränderbar ſcheint, daß es jedem Menſchen ſchwer ſein muß, den eignen Stimmklang willkührlich zu ändern — vielleicht unmöglich, dies ganz zu thun.

Daher gehört es auch zu den Seltenheiten, daß Sänger von dieſem Mittel bei ihrem Vortrage erheblichen Gebrauch machen. Am meiſten geſchieht es bei dem Vortrage komiſcher Rollen, deren Darſtellung bisweilen durch bloße Hinzufügung eines Beiklanges (z. B. des ſogenannten Naſentones) erreichbar iſt. Daß aber die Möglichkeit, den Klang der Stimme nach den Erfoderniſſen eines darzuſtellenden Karakters zu ändern, nicht auf dieſen geringen Spielraum eingeſchränkt iſt, kann oft bei ſolchen Perſonen wahrgenommen werden, die, mit dem Talente der Nachahmung begabt, die Stimme und namentlich den Stimmklang anderer täuſchend wiedergeben.

§. 848.

Bei der Zartheit der Stimmorgane könnte ein zu weit getriebenes Beſtreben, fremden Stimmklang anzunehmen, einen nachtheiligen Einfluß auf ſie ausüben, da es mehr oder weniger gegen ihre urſprüngliche, mithin gegen die angemeſſenſte Weiſe ihrer Thätigkeit gerichtet iſt. Natürlich iſt dieſe Gefahr um ſo bedrohlicher, wenn es gilt, den Stimmklang niederer Karaktere anzunehmen.

Daher darf nur der vollkommen ausgebildete, der Feſtigkeit ſeiner Organe ganz verſicherte Sänger ſolche Uebungen unternehmen und jedem ohne Ausnahme iſt dringend zu rathen, die Darſtellung ſolcher Karaktere, welche dem ſeinigen zu fremd, oder wol gar zu viel niedriger ſind, möglichſt zu vermeiden.

Dritter Abſchnitt.

Vom Ton und Tonverhältniſſe.

Erſte Unterabtheilung.

Von Höhe und Tiefe im Allgemeinen.

§. 849.

Der Menſch befindet ſich in dem Verhältniſſe einer ſtets möglichen gegenſeitigen Einwirkung mit dem, was ihn umgiebt. Er wirkt auf die Welt um ſich her mit ſeinen Kräften ein und empfängt von ihr — unmittelbar und ſinnlich, oder durch Vermittlung der Erinnerung und des Vorſtellungsvermögens — Eindrücke.

Nie hört die Gegenwirkung anders, als im Tode des Individuums gänzlich auf, denn ſchon das Leben an ſich erkämpft ſeinen Stoff von der Außenwelt und bewahrt ihn möglichſt gegen deren zerſtörenden Einfluß.

§. 850.

Jenes Verhältniß kann zwiſchen einem Menſchen und einem beſtimmten Gegenſtande einen dreifachen Zuſtand veranlaſſen.

Entweder wirken beide gegenſeitig mit gleicher Kraft auf einander. Dies ſetzt den Menſchen in den Zuſtand der Gleichgültigkeit.

Oder ein Uebergewicht der Kräfte wohnt dem Menſchen, oder endlich es wohnt dem mit ihm in Wechſelwirkung gebrachten Gegenſtande in. Im erſtern Falle erfolgt eine Anſpannung, eine Konzentration der Kräfte im Menſchen in ſo hohem Grade, als zur Bewältigung des einwirkenden Gegenſtandes nothwendig iſt. Im letztern Falle folgt eine Abſpannung der zum Widerſtand unzulänglichen Kräfte.

Hiernach kann nun der Zuſtand der Gleichgültigkeit als derjenige bezeichnet werden, in welchem uns weder eine (erhöhte) Anſpannung noch eine Abſpannung wahrnehmbar und bewußt wird.

§. 851.

Dieſe hier allgemein bezeichneten Zuſtände ſind in allen Verhältniſſen und Beziehungen des Lebens nachweisbar. Wir ſpannen z. B. unſre Muskeln, um einen ſchweren Körper zu bewegen, und zwar ſoviel ſeine Schwere oder die Beſtimmtheit unſeres Willens, unſer Vermögen auf ſeine Fortbewegung zu verwenden, erfodert. Die Muskeln entſtricken ſich, wenn der Widerſtand größer iſt, als das Vermögen, das wir zu ſeiner Ueberwindung daran geſetzt haben. Der Muth, der Zorn, der den Gegner überwinden will, ſpannt und erhöht unſere geiſtigen und körperlichen Kräfte, die Furcht, der Schreck lähmen und vermindern ſie.

Ein gleicher Einfluß der An- oder Abſpannung, oder der Gleichgültigkeit zeigt ſich auch in der Stimme.

§. 852.

Der gewöhnliche Redeton eines Menſchen iſt ihm der Ton der Gleichgültigkeit, der Ton der Ruhe, in dem er ſich befindet — gleichſam der Grundton ſeines Weſens. Wodurch die Höhe deſſelben bei verſchiedenen Menſchen verſchieden beſtimmt iſt, bedarf hier keiner Auseinanderſetzung, da dem Sänger die Tonart — und in dieſer der Grundton der Rede — in jeder Kompoſition gegeben iſt.

§. 853.

Jede Anſpannung des geiſtigen Vermögens iſt von einer Spannung, ſowohl des Körpers im Allgemeinen, als der Stimmorgane beſonders begleitet und giebt ſich daher (§. 423 u. f.) durch erhöhten Ton der Stimme zu erkennen. Freude, Entzücken, Kampfluſt (Bewußtſein der zum Obſiegen hinreichenden Kräfte) Zorn u. ſ. w. geben ſich auf dieſe Weiſe zu erkennen.

§. 854.

Jede Abſpannung des geiſtigen Vermögens bewirkt die des Körpers im Allgemeinen, die der Stimmorgane beſonders, mithin erniedrigten Ton der Stimme.

Daher geben Niedergeſchlagenheit, Furcht, Traurigkeit u. ſ. w. ſich auf dieſe Weiſe in der Stimme zu erkennen.

§. 855.

Dieſe Einwirkungen der Seelenzuſtände ſind nicht blos allgemeine (ſo daß z. B. die ganze Rede des Furchtſamen in eine tiefere Stimmregion ſinkt, die Rede des Zornigen in eine höhere ſteigt) ſondern ſie äußern ſich auch vergeſellſchaftet jedem einzelnen Ausdrucke eines Affektes im Laufe der Rede oder des Geſanges. In dem Augenblicke, wo ein Affekt, wo alſo z. B. Niedergeſchlagenheit ſich der Seele bemächtigt, ſinkt der Ton der Stimme; und in dem Augenblicke, wo Muth an die Stelle der Niedergeſchlagenheit tritt, erhebt er ſich wieder.

Daß die Aeußerungen der Affekte auf den Stimmton nothwendige, nicht zufällige ſind, kann man aus jeder Rede, am Beſten aus Sätzen, die entgegengeſetzte Affekte oder deren Vorſtellungen nebeneinander ausſprechen, ſelbſt abnehmen. Niemand wird z. B. den Ausruf

Sieg oder Tod!

naturgemäß anders ausſprechen, als mit erhöhtem Tone das Wort Sieg, mit erniedrigtem Tone das Wort Tod. Denn mit dem erſten Worte wird die Vorſtellung lebendig, daß die Kraft ſich ſpannen muß zum ſiegreichen Kampfe; im letzten Worte entſteht die Vorſtellung, daß die Kraft unzulänglich ſein und entſtrickt werden könne. Beide Vorſtellungen werden zur geiſtigen Gegenwart; der Redende fühlt ſich dort als ſiegreich Kämpfenden, hier als Ueberwundenen, und ſein Redeton drückt dies aus.

§. 856.

Je wechſelnder daher die Gemüthsbewegung, deſto abwechſelnder ſteigt und ſinkt der Ton des Redenden.

§. 857.

Je heftiger eine Gemüthsbewegung, deſto bedeutender ſteigt oder fällt der Ton der Stimme.

Dieſe und die im vorigen Paragraphen angeführte Aeußerung des Gemüthzuſtandes iſt überall wahrzunehmen. Der empfindungsvollere, den Affekten mehr hingegebene Menſch verräth ſich als ſolchen durch vielfältigeres Steigen und Sinken des Redetones vor dem ruhigern Menſchen, deſſen Rede ſich mehr zur Eintönigkeit neigt. Daher reden z. B. im Allgemeinen Südländer*) und Bergbewohner in einem (wie man zu ſagen pflegt) ſingenden Tone, mehr, als Nordländer oder die Bewohner der Ebene.**) Daher — um zu der Tonkunſt ſelbſt zurückzukehren, ſchreitet der Geſang eines mit großen Kräften begabten und in eine große Bewegung geſetzten Gemüthes in großen Intervallen einher, während ſich die kleinlichere Bewegung eines zartern, ſanftern, ſchüchternen Weſens in kleinern Tonfortſchreitungen ausſpricht. Beiſpiele der erſtern Bewegung ſind die Racheарie der Klytemnäſtra in Glucks Iphigenia in Aulis und die erſte Arie der Donna Anna in Mozarts Don Juan. Ein Beiſpiel der letztern Bewegung geben die Arien der Zerlina in derſelben Oper, ſogar die zweite der Donna Anna, in der die große Spannung, welche ſie während der erſtern erhob, aufgehört hat.

§. 858.

Der Ausdruck der Affekte durch Erhöhung oder Erniedrigung des Stimmtones wird jedoch von — wenn auch nicht ſcharf beſtimmbaren Gränzen eingeſchränkt. Die äußerſten tiefen und hohen Töne, deren eine menſchliche, gut organiſirte und kunſtvoll ausgebildete Stimme fähig iſt, z. B. die Töne der Diskantſtimme in der dreigeſtrichenen Oktave — wenigſtens die höhern — auch die höchſten Töne in der ein- wol gar zweigeſtrichenen Oktave in der Tenorſtimme — ſcheinen nicht mehr den Karakter der menſchlichen, oder der männlichen Organiſation zu haben und daher menſchliche Affekte nicht auszudrücken. Dies erkennt man leicht in ſogenannten Bravourarien, z. B. in denen der Königin der Nacht in Mozarts Zauberflöte, in der der Elvira in Winters unterbrochenem Opferfeſte und andern.

Wie weit der affektausdrückende Umfang einer Stimme ſich erſtrecke, iſt, wie geſagt, nicht allgemein und nie mit voller Genauigkeit zu beſtimmen; es richtet ſich vielmehr nach der Individualität eines jeden Singenden. Schwerlich möchte jedoch der Umfang von zwei Oktaven eine zu enge Gränze ſetzen.

§. 859.

Doch haben die darüber hinausgehenden Töne nichts deſto weniger künſtleriſche Bedeutung. Sie ſind der Ausdruck einer fremden Organiſation, die der Menſch aus freier Willensbeſtimmung annehmen kann, und ſelbſt in dem Hinaustreten aus den eigentlich menſchlichen Beziehungen, die dem

---

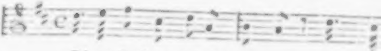
*) Die Iſraeliten bewähren in ihrer ſingenden Rede, wie in ihrer affektreichern Stimmung, ihren orientaliſchen Urſprung ſo deutlich wahrnehmbar, daß dieſe Eigenheit ſelbſt ungebildetern Menſchen nicht entgeht, wie dieſe durch Nachahmen und Spott bezeugen.

**) Bei den Märkern z. B. beobachtet man eine im Ganzen eintönige Rede, deren Monotonie durch ein bedeutendes, ziemlich gemeſſenes Steigen des Stimmtones bei den beſonders auszuzeichnenden Silben unterbrochen wird, worauf ſofort der erſte Ton wiederkehrt; ein Ausdruck vorherrſchender Verſtandestendenz.

Menſchen eigne Selbſtſtändigkeit zu bewähren. Es iſt dahe
für ſich ein Tadel, wenn man z. B. jene höchſten Töne de

§. 860.

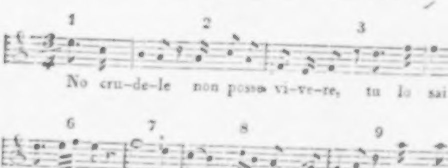
Auf der bisher entwickelten Bedeutung der Höhe u
der melodiſchen Bewegung. Der Punkt der höchſten Steige
ſten melodiſchen Punkt zu erkennen geben u. ſ. f. Jede K
hierzu Beläge. Man betrachte z. B. den Anfang einer Arie a


Tö-ne ſanft du ly-diſch Brautlied wieg' ih

Wie es der allgemeine Inhalt des Satzes iſt: der Held ſoll
ſüße Ermattung hinſinken, ſo ſenkt ſich in ihrer allgemeinen
Karakter des Geſanges „ſanft“ angegeben und durch den hö
Die ſinkende Bewegung wird bei jeder Hauptſilbe des erſten
eine kleine Erhebung gehemmt. Eine größere zeichnet das „
Worte wird näher angegeben, was geſchehen und durch da
Nun ſinkt die Melodie unaufgehalten von Stufe zu Stufe, u
des höchſten Entzückens aufſchauend — wieder zum höchſten
die um ſo bedeutender iſt, da die Stimme ſie von der zehnt
auch das erſte Steigen der Stimme bei „ſanft“ weit üb
geſchah.

§. 861.

Ein zweites Beiſpiel ſei dieſe Stelle einer Arie

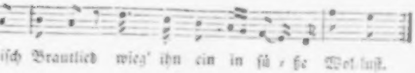

1
2
3
No cru-de-le non posso vi-ve-re, tu lo sai
6
7
8
9
vi-ve-re tu lo sai sen-za di te non po

aus Alceſte von Gluck — mit dem italieniſchen Texte, zu dem ſ

bewähren. Es iſt daher weder eine Unrichtigkeit, noch an und
ß. jene höchſten Töne der Diskantſtimmen Vogeltöne nennt.

§. 860.

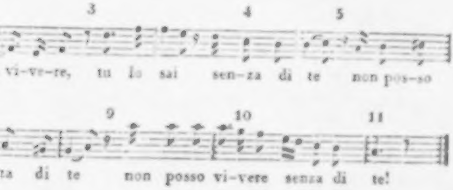
Bedeutung der Höhe und Tiefe beruht zunächſt die Bedeutung
punkt der höchſten Steigerung würde ſich hiernach durch den höch-
geben u. ſ. f. Jede Kompoſition von wahrem Ausdrucke giebt
den Anfang einer Arie aus Händels Alexanderfeſte (vergl. §. 759.):


iſch Brautlied wieg' ihn ein in ſü - ße Wolluſt.

Satzes iſt: der Held ſolle in wohlige Ruhe gewiegt werden, in
ich in ihrer allgemeinen Bewegung die Melodie, ſobald ſie den
geben und durch den höchſten melodiſchen Punkt vorgehoben hat.
er Hauptſilbe des erſten Abſchnittes: Indiſch Brautlied durch
e größere zeichnet das „wieg' ihn ein" aus; denn in dieſem
geſchehen und durch das ertönende Lied bezweckt werden ſolle.
n von Stufe zu Stufe, um ſich in Wolluſt — im Ausdrucke
— wieder zum höchſten Tone hinaufzuſchwingen; eine Erhebung,
timme ſie von der zehnten tiefern Tonſtufe gewinnt, die daher
bei „ſanft" weit überbietet, da das nur durch drei Töne

§. 861.

e Stelle einer Arie


3
4
5
vi-ve-re, tu lo sai sen-za di te non pos-so
9
10
11
za di te non posso vi-vere senza di te!

lieniſchen Texte, zu dem ſie urſprünglich komponirt worden iſt.

Vor allem vergleiche man im Allgemeinen die Bewegung dieſer Stelle mit der vorigen von Händel. Händels Melodie hat im Ganzen nur eine Richtung vom höchſten Tone zu „ſanft" abwärts. Nur der Schluß hebt ſich entſchieden, alle übrigen Erhebungen können nur als Verzögerungen der Hauptbewegung gelten. So mußte ſich die Melodie geſtalten, denn die Tendenz und die Vorſtellung des Sängers war nur eine: das Einwiegen in wollüſtige Ruhe.

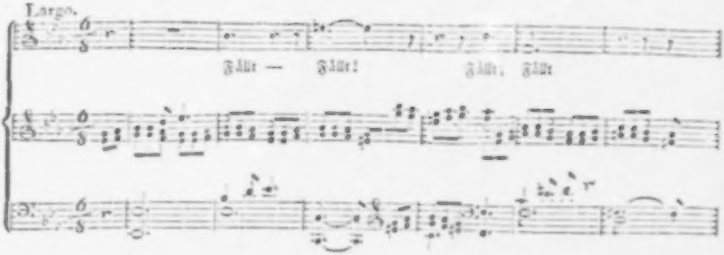
In einem ganz andern Zuſtande befindet ſich Admet. Liebender Zorn über das unwillkommene Opfer des eignen Lebens, womit Alceſte ſeine Geneſung erkaufen will — Furcht, daß ſie ihre Abſicht erfüllt ſehen werde — leidenſchaftliches Widerſtreben aus allen Kräften, die ihm zu Gebote ſtehen — Angſt, die geliebte Gattin für ſich ſterben zu ſehen, und, verlaſſen, ſie zu überleben — in dieſen widerſprechenden Empfindungen ſchwankt ſein Gemüth hin und her. Dies drückt ſich in der allgemeinen Bewegung der Melodie aus. Sie ſinkt vom erſten bis dritten Takte, hebt ſich in dieſem, ſinkt wieder im vierten, um ſich im fünften und ſechſten zu heben, ſinkt im ſiebenten und achten, ſteigt im neunten und ſinkt noch einmal.

Und nun betrachte man den Ausdruck im Einzelnen. Das Nein, mit dem er der Abſicht der Gattin entgegenzutreten eilt, iſt in hohem Tone ausgeſprochen. Schmerzvoll ſinkt die Stimme in dem zwiſchen Vorwurf und Bitte ſchwankenden crudele, noch tiefer und zagend bei dem non posso vivere; demungeachtet wird das posso durch eine kleine Erhebung der Stimme bekräftigt. Faſt bitter wird der Vorwurf in den Worten tu lo sai. „Verſtändeſt du meine Liebe, fühlteſt du wie ich" — ſcheint Admet damit auszudrücken — „hätteſt du meiner Liebe gedacht, die du kennen mußt: ſo hätteſt du gewußt, daß ich nicht ohne dich leben kann. Iſt aus dieſem Grunde die Stimme bedeutend geſtiegen, ſo wird die Heftigkeit bei den Worten senza di te durch zärtliche Empfindung, durch ſchonende Rückſicht gemildert. Doch die Vorſtellung: non posso vivere iſt nun zu dringend geworden, um nicht mit eindringlicher Heftigkeit wiederholt zu werden. Das Du — du weißt es (mit dem Ausdrucke du, du allein, wenn keiner mit mir fühlt, weißt es und du, du vor allen darfſt meinem Flehn nicht widerſtreben) ſinkt, in dem bedeutend gehobenen Du wehmüthig und zaghaft bittend. Noch einmal mit dem ſtärkſten, heftigſten Ausdrucke der Verzweiflung — deßhalb auf dem höchſten Tone — wiederholt Admet das non posso vivere und ſchließt den Satz erſchöpft und zagend in völligem Sinken der Stimme.

§. 862.

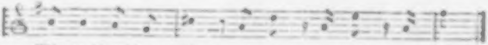
Wenn bei den vorigen Beiſpielen der Sinn des Textes uns auf die Bedeutung der Melodie hinwies, oder wenigſtens ihre Deutung erleichterte: ſo müſſen wir die Bedeutung folgender Stelle einer Arie aus Händels Alexanderfeſt:

Er ſang den Perſer, groß und gut,
Der durch des Schickſals Wuth
Fällt —



aus der Kompoſition allein nehmen, da der ganze Text hier nur ein Wort, eine Vorſtellung enthält.

Hätte der Komponiſt bei der viermaligen Wiederholung dieſes Wortes keinen andern, als den abſtrakt verſtändigen Zweck (§. 675. Seite 179) einer rhetoriſchen Steigerung vor Augen gehabt, ſo würden wir die Stimme immer mehr ſteigen ſehn, wie z. B. in dem Recitative der Jeſſonda*), wo dieſe ausſpricht, es zöge alles ſie zu dem Geliebten hin:



Händel, der ſich ſtets ganz in die Seele des Redenden verſenkt und mit ihm den Moment ganz durchfühlt, beginnt die Arie im Tone wehmüthiger, aber ruhiger Erzählung und in gleicher Stimmung wird das erſte „fällt“ hingeſagt, ohne lebhafte Empfindung der ſchweren Bedeutung des Wortes. Dieſe ſcheint der Sänger erſt inne zu werden, indem er es ausgeſprochen hat; darum tritt das zweite „fällt“ mit dem Ausdrucke des heftigen Schreckens ein. Reſignirt und zuletzt hingegeben mit erſterbender Stimme folgt es zum dritten und vierten Male.

Die bisher entwickelten Grundſätze erſchöpfen dieſe Stelle nicht; doch wird man auch aus ihr jene beſtätigt finden.

Zweite

---

*) Jeſſonda, Oper von Louis Spohr, im Klavierauszuge bei Peters in Leipzig. Erſter Akt.

Zweite Unterabtheilung.

Von beſtimmten melodiſchen Tonverhältniſſen.

A. Vom einfachen Verhältniſſe zweier Töne an ſich.

§. 863.

Nicht blos das Steigen und Sinken der Stimme an ſich betrachtet, ſondern auch alle Intervalle, in denen ſie ſteigt oder fällt, haben jedes ſeine nothwendige Bedeutung. Die Urſache derſelben kann hier nicht einmal ſoweit nachgewieſen werden, als bei den bisher abgehandelten Gegenſtänden geſchehen iſt; denn die dazu nöthigen Vorbereitungen überſchreiten den einem Sänger angewieſenen Studienkreis, mithin die Gränzen der Geſanglehre.

Doch wird auch dieſer Beweis für den Sänger zur vollkommnen Erfaſſung ſeiner Kunſt entbehrlich ſein; denn das Gefühl eines Jeden erkennt, wenigſtens wenn die Aufmerkſamkeit erweckt iſt, mindeſtens an einigen Tonverhältniſſen verſchiedenen Sinn (es iſt zum Beiſpiel aus dieſer Wahrnehmung ſprachgebräuchlich geworden, die große und kleine Terz mit Andeutung ihres Karakters hart und weich zu nennen) und ſchon hieraus läßt ſich ſchließen, daß allen Tonverhältniſſen eine beſtimmte beſondere Bedeutung inwohnen möge *).

§. 864.

Dieſe Ueberzeugung würde auch längſt aus den Werken der Künſtler und den Urtheilen geiſtreicher Männer allgemeiner angenommen worden ſein, wenn es nicht ſo ſehr ſchwierig wäre, die Bedeutung der Tonverhältniſſe, den ihnen inwohnenden Gedanken, vollkommen genügend zu faſſen. Dies veranlaßte, die dabei aufgehenden Ideen ſinnbildlich, vergleichungsweiſe darzuſtellen und ſo konnte eine anſcheinende Meinungverſchiedenheit unter den Anhängern der obigen Ueberzeugung nicht ausbleiben.

Allein weit entfernt, einen Beweis von der Unrichtigkeit der Ueberzeugung zu geben, deuten die verſchiedenen und dennoch unter ſich ſtets verwandten Darſtellungen auf eine ihnen allen zum Grunde liegende Wahrheit.

---

*) Ein großer Theil der Verbotsgeſetze in unſern Theorien der Kompoſition beruht auf einem dunkeln Gefühl des den Intervallen inwohnenden Sinnes. So hat man z. B. die Folge großer Terzen wegen ihrer Beſtimmtheit hart, die Folge großer Quinten nach ihrer ſpäter (§. 867.) anzugebenden Bedeutung leer, hohlklingend gefunden; in ſolchem Maaße, daß man ſolche Tonfolgen um des allgemeinen ſinnlichen Behagens Willen ſogar für unzuläßig erklärt hat.

§. 865.

Wie die Haltung und Bewegung der Stimme nach Höhe oder Tiefe das Verhältniß der Kräfte bezeichnen, die ſich in unſerm Weſen gegen das, was von auſſen einwirkt, regen: ſo ſpricht das Maas der Tonbewegung — das Intervall, in dem ſie geſchieht — die beſondere Beziehung aus, in der unſre Kraft, unſer Leben ſich bewegt.

§. 866.

Nehmen wir irgend einen Ton, zum Beiſpiel — c —, als den Punkt an, von dem ausgegangen wird: als das In ſich beruhen, aus dem jede Bewegung hervortreten muß: ſo findet ſich daſſelbe Weſen, derſelbe Gedanke, aber in einem höhern Zuſtande, in höherer Potenz in der Oktave des Tones wieder.

Die Oktave giebt demnach daſſelbe Weſen — alſo beſtätigend, jedoch erhöht — alſo beſtärkend wieder. Es iſt die beſtärkende Wiederkehr des Anfanges, hierdurch aber die Gränze aller vor ihr eingetretenen Bewegungen. Sie haben alle zu ihr oder dem Anfangstone hingedeutet und mit ihr beginnt dieſelbe Folge von Tonverhältniſſen und Bewegungen von neuem, aber in höherm Zuſtande *).

§. 867.

Von den innerhalb der Oktave liegenden großen Intervallen ſtellt die Sekunde — c d — die ruhige, ſichere Bewegung, die Terz — c e — feſte Beſtimmung mit dem Bewußtſein des Vollbringens (§. 863 und Anmerkung dazu), die Quarte — c f — das vollbrachte, entſcheidende Hinaustreten dar. Das letzte Intervall ſchließt die Reihe der Intervalle, die zunächſt und vorzugsweiſe auf den Anfangston — c — Bezug hatten, und beginnt das Hinausſchreiten aus dieſem Gebiete entſcheidend.

Die Quinte — c g — verlangt vom Anfangstone nach einem andern, unbeſtimmten Punkte hin, (vergl. die Anmerk. zu §. 863.) die Sexte — c a — ſpricht das Bedürfniß nach Beruhigung von außen, die Septime — c h — das ſchmerzlich lebhafte Begehren dieſer Befriedigung aus.

§. 868.

Alle kleinen Intervalle haben den Karakter der großen, aus denen ſie entſtanden ſind; aber in einem unvollkommnern, in einem Zuſtande der Schwäche. So iſt die Sekunde — c des —

---

*) Die Harmonielehre betrachtet ſchon längſt die Oktave als identiſch (wir haben oben bemerkt, daß ſie es nur zum Theil iſt) mit dem Grundtone (der Prime) und ſieht darum z. B. einen Akkord durch Verſetzung in eine andre Oktave oder durch Verdoppelung von Intervallen deſſelben in andern Oktaven nicht für weſentlich verändert an. Doch hat ſie dieſen ihren Lehrſatz bisher nur als Reſultat todter akuſtiſcher Berechnung gehandhabt.

eine ruhige aber unkräftige, matte Bewegung; die Terz — c es — Beſtimmung, aber ohne jenes Bewußtſein der Kraft und des Gelingens; die Septime — c b — hat den Karakter kräftig empfundenen, ja ſchmerzlich dringenden Begehrens mit dem verwandten aber ſchwächern einer weichen hoffenden Sehnſucht vertauſcht u. ſ. w.

§. 869.

Die verminderte Septime — cis b — wird dagegen zur weichen, aber hoffnungsloſen Sehnſucht.

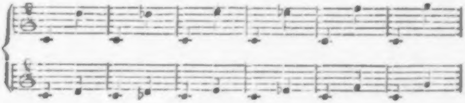
§. 870.

Die übermäßigen Intervalle heben den Karakter der großen, aus denen ſie entſtanden ſind, in den Zuſtand der Ueberſpannung. Daher wird ſchon die Sekunde — c dis — ſchmerzlich empfundene Bewegung *), die Quinte — c gis — verlangt ſo heftig in das Unbeſtimmte, daß das feſte Beruhen auf dem Anfangstone verloren geht.

§. 871.

Wenn jedoch alle bisherigen Intervalle der Ausdruck eines in ſich abgeſchloſſenen, einheitvollen Weſens ſind, ſo geht dieſe Einheit unter in den über die Oktave hinausreichenden Intervallen.

Dieſe beruhen auf denen innerhalb der Oktave, nämlich



die None auf der Sekunde, aus der ſie ſich geſtaltet, wenn der höhere Ton um eine Oktave erhöht, oder der tiefere um eine Oktave erniedrigt wird — u. ſ. w.

Sie behalten daher die Grundbedeutung derſelben bei, miſchen dieſer aber den Ausdruck eines in ſich geſtörten, mit ſich zerfallnen, oder überregten Weſens bei.

§. 872.

Beiſpiele für die obigen Sätze ſind in den Kompoſitionen der beſten, oder (bei richtiger Auffaſſung deſſen, was der Komponiſt geleiſtet, nicht was er gewollt hat) aller Tonkünſtler genügend vorhanden. Mehrere der obigen Erklärungen werden ſelbſt von dem, deſſen muſikaliſches Auffaſſungs-

---

*) Im Gefühl deſſen haben ältere Kompoſitionslehrer, wiederum aus dem Prinzipe ſinnlichen Wohlbehagens und des höhern Weſens der Kunſt vergeſſen, Fortſchreitungen der Oberſtimme, beſonders der Singſtimme in ſolchen Intervallen verboten.

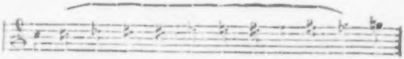
vermögen noch wenig entwickelt iſt, ohne weitern Beweis angenommen werden können, z. B. die der großen Sekunde, die der großen und kleinen Terz, der großen Sexte, der Oktave, der Quarte — die unter andern bei jedem feſten Abſchluſſe eines Recitativs gebraucht wird. *)

Mancher Belag wird ſich in der Folge bei der Analyſe der mitgetheilten Kompoſitionen ergeben.

B. Von der Weiſe der Darſtellung eines einfachen Tonverhältniſſes.

§. 873.

Wenn die Stimme von einem Tone zu einem andern fortſchreitet, ſo übergeht ſie alle zwiſchen beiden befindlichen Tonabſtufungen. Soll z. B. die Quinte c–g geſungen werden, ſo übergeht die Stimme, um ſich von c nach g zu erheben,



alle dazwiſchen geſchriebenen Tonabſtufungen von cis bis ges einſchließlich

§. 874.

Dieſe dazwiſchen liegenden Tonabſtufungen können nun entweder wirklich übergangen, das heißt: nicht zum Gehör gebracht werden, ſo daß die Stimme ſich mit Beſtimmtheit von einem zum andern Tone wendet.

Eine ſolche Fortſchreitung ſpricht ihren Karakter mit voller Beſtimmtheit und Feſtigkeit aus.

§. 875.

Oder es kann beide Töne eine Tonzuſammenziehung (§. 574.) verbinden, welche die dazwiſchen befindlichen Ton-Abſtufungen in ſo allmählicher Erhebung oder Senkung der Stimme berührt, daß ſie ununterſcheidbar in einanderfließen (Hinauf- Hinabziehen).

Dieſe Vortragsweiſe hat den Karakter der Unbeſtimmtheit aus Schwäche — denn das Streben nach dem zu erwartenden Tone hat nirgend Feſtigkeit und Klarheit.

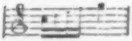
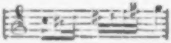
Hieraus erklärt ſich beiläufig, warum dieſes Ziehen dem Geſang einen weichern, inniger gefühlten, ſchmachtenden, wehmüthigen Ausdruck giebt und warum es, an unpaſſender Stelle oder im Uebermaaß angewendet, ſchwächlich und widerlich erſcheint.

§. 876.

Oder es können endlich die beiden Töne, auf deren Zuſammenſtellung es weſentlich abgeſehen iſt, durch eine, mit Beſtimmtheit und Unterſcheidung zum Gehör gebrachte Reihe von Zwiſchentönen, z. B.

---

*) Auch die Pauken, das mächtigſte Inſtrument für die Grundſtimme, werden aus dieſem Grunde gewöhnlich in Quarten geſtimmt.

 oder: 

mit einander verbunden werden.

In dieſer Vortragsweiſe drückt ſich ein Ringen nach dem beſtimmten Ziele aus, das weit kräftiger nach dieſem ſtrebt, als die vorige in keinem Moment beſtimmte Bewegung der Tonzuſammenziehung. Kräftiger iſt dieſe Vortragsweiſe, wenn ſie durch größere, weniger kräftig, wenn ſie durch kleinere Tonabſtufungen geht; zu erſterm giebt das erſte, zu letzterm das zweite der obigen Beiſpiele einen Belag.

Daher füllt man, wo die Bewegung eines Tonſtückes erhöht werden ſoll, die Intervalle durch Zwiſchentöne aus. Die Luſt der italiſchen Schule an Zuſätzen, Bereicherung und ſogenannter Verzierung der Melodie (§. 728.) hat hierin ihren Urſprung.

§. 877.

Aus Obigem folgt nun aber, daß im Vortrag einer Kompoſition die Töne, welche unmittelbare eigne Bedeutung haben ſollen, von denen, welche nur die Bedeutung jener weſentlichen Töne unterſtützen — oder modifiziren — welche nur zu jenen Bedeutung haben, unterſchieden werden müſſen.

§. 878.

Als unmittelbar und weſentlich bedeutſame Töne könnten vielleicht im Allgemeinen alle weſentlich zur Harmonie gehörigen — als zufällig mitwirkend alle übrigen (namentlich alle durchgehenden Töne) gerechnet werden. Die Vorhalte, als zurückgebliebene Töne einer wirklich vorausgegangenen, oder vorauszuſetzenden Harmonie, gehören zu den weſentlich bedeutſamen Tönen.

Schwerlich wird ſich jedoch irgend ein angemeſſenes Geſetz hier überall bewähren und nur die innige Vertiefung in jede einzelne Kompoſition wird hier zu ſicher befriedigender Auffaſſung führen.

§. 879.

Nach obigen Grundzügen bedarf die Bedeutung der Figurirung eines einzelnen Tones (Triller u. dgl.) und die Menge der Figuren, welche ſtatt einfacher und ununterbrochener diatoniſcher oder chromatiſcher Fortſchreitung zwei weſentlich bedeutſamen Tönen zur Verbindung dienen können, (§. 307 u. f.) keiner weitern Auseinanderſetzung.

C. Von zuſammengeſetzten Tonverhältniſſen.

§. 880.

Wenn ſchon die einfachen Tonverhältniſſe ihre beſtimmte Bedeutung haben, ſo bedarf es keines Beweiſes, daß den melodiſchen oder harmoniſchen Zuſammenſetzungen jener ebenfalls beſtimmte Bedeutung inwohnen müſſe.

§. 881.

Die *Tongeſchlechter* haben jedes ſeinen eigent

§. 882.

die verſchiedenen *Tonarten* — obwohl dieſe aus

Eine Kenntniß davon wird dem Sänger ſehr zutr
ſigen Auffaſſung der Kompoſitionen ſein. Da derſelbe aber
len hat, ſondern ihre Beſtimmung lediglich dem Komponiſte
kurz zu faſſende Erörterung dieſer Gegenſtände hier unterbl

§. 883.

Auch jede *harmoniſche* Zuſammenfügung von T
die aus dem Sinne der einzelnen in jener enthaltenen J
von andern am feſteſten unterſcheidenden hervorgeht.

§. 884.

Der wichtigſte Ton im großen und kleinen Dreiklan
im übermäßigen und verminderten Dreiklange die Quinte,
andern Dreiklange unterſcheidet.

§. 885.

Der wichtigſte Ton im Septimenakkorde iſt die Se

§. 886.

Da der Sänger zunächſt ſeinen Ton im Akkorde
Regeln und bedarf keiner Beſtimmung der Bedeutung der

§. 887.

Die weſentliche und eigenthümliche Bedeutung erhä
durch ſein Verhältniß in derſelben. Sein Verhältniß im
Bedeutung zum ganzen harmoniſchen und melodiſchen Gewe

Vierter Abſ

Vom Ryth

§. 888.

Wann die Aeußerungen der Seelenbewegung in de
welchem Nachdrucke, dies beſtimmt der Wille. Der Ry

§. 881.

haben jedes ſeinen eigenthümlichen Karakter; eben ſo auch

§. 882.

ten — obwohl dieſe aus ganz andern Gründen. —
d dem Sänger ſehr zuträglich und beſonders förderlich in der gei-
n ſein. Da derſelbe aber weder Tonart, noch Tongeſchlecht zu wäh-
lediglich dem Komponiſten gebührt, ſo kann eine ohnehin nicht
Gegenſtände hier unterbleiben.

§. 883.

Zuſammenfügung von Tönen (Akkord) hat beſtimmte Bedeutung,
n in jener enthaltenen Intervalle, beſonders aber des den Akkord
enden hervorgeht.

§. 884.

ßen und kleinen Dreiklange iſt die Terz, weil in dieſer ſich beide —
Dreiklange die Quinte, weil in dieſer ſich der Akkord von jedem

§. 885.

eptimenakkorde iſt die Septime, im Nonenakkorde die None.

§. 886.

ſeinen Ton im Akkorde zu beachten hat, ſo genügt es an dieſen
ung der Bedeutung der Akkorde.

§. 887.

hümliche Bedeutung erhält der Ton in der Melodie des Sängers
n. Sein Verhältniß im Akkorde der Harmonie giebt nur ſeine
n und melodiſchen Gewebe.

rter Abſchnitt.

m Rythmus.

§. 888.

er Seelenbewegung in der Stimme hervortreten ſollen und mit
nmt der Wille. Der Rythmus iſt alſo die unmittelbare Aeuſſe-

rung unſeres Wollens zu nennen. Welche Vorſtellungen und Empfindungen unſere Seele auch erfüllen mögen — was auch die Abſicht einer bevorſtehenden Aeuſſerung ſei: der Wille ſelbſt erſt entſcheidet, in welchem Maaße der Kraft und der Zeit die Aeuſſerung hervortreten ſolle.

Dies iſt durch die verſchiednen Geſtaltungen des rythmiſchen Elementes zu verfolgen.

Erſte Unterabtheilung.

Vom Rythmus in gleichgeltenden Tönen.

§. 889.

Von Tönen gleicher Geltung zeichnet der Wille die, welche hervorgehoben werden ſollen, durch ſtärkere Betonung aus.

§. 890.

Dies geſchieht entweder, um Abwechſelung (Stärke und Schwäche) und dadurch Ueberſichtlichkeit in die Tonreihe zu bringen. Dann befolgt die Betonung die rythmiſchen Ordnungen, indem ſie die ſtärkſten, ſtarken und ſchwachen Töne (§. 236. 665. 666.) durch die ſtärkſte, weniger ſtarke und ſchwache Betonung auszeichnet und die Aufmerkſamkeit dadurch zuerſt auf die ſtärkſten, dann auf die ſchwächern Töne lenkt. Sie wird mit dem Namen: *metriſcher Accent* bezeichnet.

§. 891.

Je mehr ſchwere Töne in einer rythmiſchen Ordnung vorkommen, deſto gewichtiger iſt die Bewegung des Ganzen.

Daher ſind im allgemeinen die zweitheiligen Ordnungen ſchwerer — laſtender und die dreitheiligen bewegter; alſo z. B. Zweivierteltakt, in dem ein Theil um den Andern ſtark betont wird, ſchwerer als Dreivierteltakt, in dem zwiſchen jedem Paar ſchwerer, zwei leichte Takttheile ſtehen.

§. 892.

Aus demſelben Grunde iſt die dreitheilige Gliederung der Takttheile, z. B. die Auflöſung eines Viertels in eine Achteltriole beweglicher, als die zweitheilige — eines Viertels in zwei Achtel. Daher iſt unter andern Roſſini's Vorliebe für Triolen und dreitheilige Takte (§. 725.) zu erklären.

§. 893.

Die zuſammengeſetzten rythmiſchen Ordnungen bieten eine mannigfaltigere Bewegung dar, als die einfachen, da in ihnen eine mannigfaltigere Betonung ſtatt findet; die ſtärkſte nämlich bei den wirklichen Anfangstönen, eine weniger ſtarke bei denjenigen Tönen, welche die Abtheilungen der einfachen Ordnung begannen, aus denen jene zuſammengeſetzt worden.

Sie ſind daher ſtets beweglicher, als die einfachen Ordnungen, aus denen ſie entſtanden; z. B. der Viervierteltakt beweglicher, als der Zweivierteltakt, der Sechsachteltakt beweglicher, als der

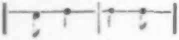
Dreiachteltakt; hiernach auch viertheilige und ſechstheilige Figuren beweglicher, als zwei- und dreitheilige von derſelben Geltung.

Zweite Unterabtheilung.

Vom Rythmus, durch Töne verſchiedner Geltung dargeſtellt.

§. 894.

Stehen Töne verſchiedner Geltung neben einander, z. B.



ſo ſind die längern als die wichtigern, bei denen zu tieferer Auffaſſung verweilt werden ſoll (§. 236.), anzuſehen; die kürzern führen als Nebentöne zu ihnen hin, oder von ihnen weiter. Mit Recht kann man ſich daher das Verhältniß als Bewegung und Ruhe vorſtellen.

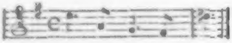
§. 895.

Je ſchneller der kurze Ton zu dem langen führt (je geringere Geltung er hat) deſto bedeutender wird dieſer hervorgehoben, deſto ſchwerer wird er.

§. 896.

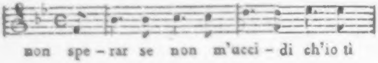
Je näher ſchwere Töne einander folgen, deſto gewichtiger und ſchwerer iſt die Bewegung des Ganzen.

Ein Beiſpiel für ſchwerere Bewegung giebt die Einleitung der Ouvertüre zu Händels Meſſias:



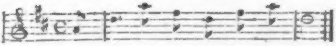
u. ſ. w.

in der ſich der Gang der Melodie blos hebt, um gleich wieder zu fallen — und die Stelle der Introduktion zu Mozarts Don Juan:



§. 897.

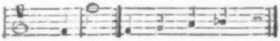
Je mehr kurze Töne an einander gereiht ſind, deſto raſcher wird die Bewegung. Als Beiſpiel dazu diene dieſe Stelle:



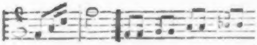
aus der Arie des Achilles, im dritten Akte von Glucks Iphigenia in Aulis.

§. 898.

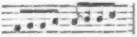
Daher bewirkt jede Figur in kürzern Tönen, z. B. ſtatt der Grundmelodien —



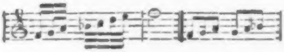
dieſe:



oder:



oder dieſe:



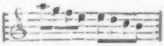
u. ſ. w.

eine regere Bewegung und iſt beſonders da wirkungsreich, wo ein Satz in erhöhter Bewegung wiederholt werden ſoll — vergl. §. 876.

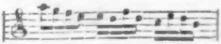
§. 899.

Je gleichartiger, je ähnlicher, je ſymmetriſcher die rythmiſche Ordnung in einer Kompoſition iſt, deſto überſichtlicher, faßlicher, fließender erſcheint ſie.

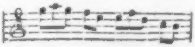
Der gleichartige (d. h. meiſt aus Tönen gleicher Geltung konſtruirte) Satz



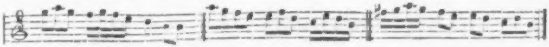
der aus ähnlichen (nämlich zweitheiligen oder daraus gebildeten viertheiligen) Rythmen beſtehende Satz:



der ſymmetriſch bewegte Satz (in dem verſchiedne Rythmen in gleicher Ordnung wiederkehren)



ſind deßhalb faßlicher und fließender, als z. B. folgende nicht gleichartig, in ähnlicher Bewegung, oder in ſymmetriſcher Ordnung abgefaßte:



und unter dieſen würde der fortſchreitend (alſo nach beſtimmt erkennbarer Ordnung) beſchleunigte zweite der faßlichſte, der ganz unordentlich gemiſchte erſte der unfaßlichſte ſein.

§. 900.

Oder (§. 890) die rythmiſche Auszeichnung gewiſſer Töne hat nicht die Darſtellung einer allgemeinen äußern Ordnung der Tonfolge zur Abſicht, ſondern ſoll die Aufmerkſamkeit zumeiſt den einzelnen Punkten zuwenden, welche das der Sache nach Wichtigſte enthalten. Dann heißt ſie *deklamatoriſcher Accent*.

§. 901.

Der deklamatoriſche Accent kann ſowol auf einzelne Töne, als auf ganze Sätze, um ſie vor andern hervorzuheben, gelegt und verſchiedenen durch ihn auszuzeichnenden Stellen in verſchiedenen Graden — den wichtigſten im ſtärkſten, den je unwichtigern in je minderm Grade zuertheilt werden.

§. 902.

Wo der deklamatoriſche mit dem metriſchen Accente nicht zuſammentrifft, kann die Frage entſtehen, welcher von beiden nachzuſetzen iſt.

Dieſe Frage iſt nicht allgemein zu beantworten. Iſt die Einzelnheit, welche eine Auszeichnung durch deklamatoriſchen Accent fodert, ſo wichtig, daß die Ordnung und Bewegung des Ganzen neben ihr nicht in Betrachtung kommt, ſo wird der metriſche Accent, ſo weit es nur immer nöthig ſcheint, ſelbſt bis zu ſeiner gänzlichen Vernichtung, nachgeſetzt; ſonſt aber ſo viel wie möglich, ohne daß erhebliche Einzelheiten zur Gleichgültigkeit herabſinken, beibehalten.

Dritte Unterabtheilung.

Von der Bewegung.

§. 903.

Die Bewegung im Allgemeinen (das Tempo) beſtimmt ſich nach dem Bedürfniſſe, ſchneller oder weniger ſchnell das, was in uns vorgeht und laut werden will, zu offenbaren. Je heftiger die Gemüthsbewegung iſt, welche ſich äußern will, je dringender die Verhältniſſe baldige Mittheilung machen, je weniger Hinderniſſe ſich ihrem Lauf entgegenſtellen, deſto lebhafter, je weniger dies alles, jemehr es nöthig iſt, die einzelnen Punkte im Vortrag eindringlich und gewichtig darzuſtellen, deſto langſamer iſt die Bewegung.

§. 904.

Eine beſondere Rückſicht iſt bei der nähern Beſtimmung des Tempo noch auf das Lokale zu nehmen. Je größer dieſes iſt, deſto mehr Zeit bedarf der Schall der Stimme, ſich durch den ganzen Raum auszudehnen; je ſtärker der Wiederhall im Lokale iſt, deſto langſamer verhallt der Ton und deſto langſamer muß in beiden Fällen das Tempo genommen werden. (Vergl. §. 746.)

Fünfter Abſchnitt.

Von den Lauten.

§. 905.

Die Anwendung der Laute iſt der Hauptſache nach nicht mehr der Wahl des Sängers überlaſſen, da die Sprache und der Gebrauch der Laute in ihr faſt gänzlich feſtgeſtellt und überdem der Sänger an den Text gebunden iſt, den er muſikaliſch vorzutragen hat.

§. 906.

Obwohl nun die Laute in ſoweit vom Sänger unverändert beibehalten werden müſſen, als das ihm gegebene Wort nach der Sprachgewohnheit erfordert, ſo iſt doch eine Modifikation der Laute ihm an und für ſich ſo weit geſtattet, als ſie ohne Entſtellung oder Vernichtung der Sprache möglich wird.

§. 907.

Wie die Vokale in der Folge

I. E. A. O. U.

in einander übergehen und überdem der Vokal I ſich dem Konſonanten I nähert, iſt §. 619 u. f.; wie auch verſchiedene Konſonanten unter einander ähnlich und verwandt ſind, iſt §. 627. u. f. gezeigt.

Jeder kann dem Klange des andern, z. B. A dem des O, E dem des A u. ſ. w. näher gebracht werden. Dies ſo weit zu thun, daß man eher einen andern, als den beabſichtigten Vokal, alſo, um zu den obigen Beiſpielen zurückzukehren, eher O und A als A und E zu vernehmen glauben müßte, würde die Sprache undeutlich machen und den Sinn der Worte verdunkeln, oder gar verändern. Nur bis dahin, wo dieſe üblen Folgen nicht eintreten, iſt dem Sänger eine Annäherung der Vokale zu den ihnen verwandten Lauten erlaubt. Es frägt ſich aber, nach welchen Grundſätzen er innerhalb der Gränzen ſeiner Befugniß die Ausſprache beſtimmen ſoll.

§. 908.

Dieſe Grundſätze können nur aus einer Kenntniß der Bedeutung der Laute entnommen werden. Schwer iſt die Bedeutung derſelben feſtzuſtellen. Denn ſo gewiß urſprünglich (beim Beginn einer erſten Sprache) die Laute nur nach ihrer wahren natürlichen Bedeutung angewendet worden ſind, ſo hat doch der unberechenbar vielfache und zuſammengeſetzte Gebrauch, den die Ausbildung der Sprache und die Vermiſchung vieler Sprachen und Dialekte für die einzelnen Laute herbeiführte, ſo ziemlich jede Gelegenheit geraubt, die Urbedeutung eines Lautes in einer einfachen und unzweifelhaften Anwendung zu beobachten. Es iſt daher nicht zu erwarten, daß für jede über dieſen Gegenſtand auszuſprechende Meinung Beläge aus der Sprache geliefert werden können; wenigſtens würde es nicht ſchwer halten, jeden Laut auch in einer ſolchen Verbindung zu zeigen, mit der ſeine anzugebende urſprüngliche Bedeutung geradezu unvereinbar iſt. Wie könnte es auch bei einem ſo vielfach und aus ſo mannigfachen Prinzipen zuſammengeſetzten Weſen, als unſere Sprachen jetzt ſind, ſich anders zutragen!

§. 909.

Doch iſt (wie man aus obigem abnehmen möchte) die Beobachtung des Klanges unzuſammengeſetzter Laute nicht das einzige Mittel zur Erforſchung ihrer Grundbedeutung. Erheblichen Aufſchluß verſpräche die naturphiloſophiſche Kenntniß von den Organen, welche jeglichen Laut hervorbringen.

§. 910.

Aus den obigen Gründen (§. 905) iſt eine ſo tief eingehende Entwickelung innerhalb des Gebiets einer Geſanglehre entbehrlich. Für die Anleitung des Sängers zu angemeſſen ausdrucksvoller Ausſprache genügen folgende Grundſätze, zu deren Erweis ſinnliche Beobachtung ziemlich ausreichend iſt.

§. 911.

Die Laute ſind der unmittelbare Ausdruck unſeres ſinnlichen Vermögens mittels der Stimme.

§. 912.

So wie wir in der Stimme jedes Menſchen einen Ton als den Ausdruck des In ſich Beruhen, des Gefühls, daß unſre eigne Kraft mit der ihr von außen entgegenſtehenden Gegenkraft ſich im Gleichgewichte befindet; wie wir in den höhern Tönen ein Uebergewicht, in den tiefern eine Unzulänglichkeit der eignen Kraft zu dem Aeußern wahrnehmen: ſo bezeigt ſich im Vokal A das ruhige weder durch Anſpannung noch Unterdrückung geſtaltete Heraustreten der Stimme. Geſpannter und zuſammengedrängter wird die Stimmäußerung, jemehr ſie in E und von E in I übergeht, bis ſie im Konſonanten J den freien Durchgang verliert. Unterdrückter wird ſie dagegen, jemehr ſie ſich dem O und von da dem U nähert, bis in den letzten Fortſchreitungen der Ton verlöſchen zu wollen ſcheint.

§. 913.

Ruhigen Ausdruck hat daher, wie wir ſchon ſinnlich wahrnehmen können, das A; leicht bewegten, das E; heftig eindringlichen das I; es iſt deshalb, wie man bei abſichtloſen Aeußerungen am ſicherſten wahrnehmen kann, der Ausdruck, der ſchmerzliche Berührung unſerer Sinne verräth. O iſt aus Gründen, zu denen oben hingewieſen, in allen Sprachen der Ausdruck des Erſtaunens*), wird zur unwillkührlichen Klage, zum Bedauern, um einen Verluſt, um Unzulänglichkeit auszudrücken; U hat ſich in der Bedeutung des Schauerlichen feſtgeſetzt. Alles dies ſind Fingerzeige für die Wahrheit der obigen Auffaſſung.

§. 914.

Nach dieſen Andeutungen ergeben ſich die Anwendungen auf einzelne Fälle von ſelbſt. So ſchärfen tiefer empfindende Sänger z. B. i in o Dio, addio, Liebe, bitter, um den Sinn dieſer Worte inniger, durchdringlicher zu machen. So wird bei dem fein artikulirenden Sänger das o in amore, in dem Ausrufe: mein Sohn, ſich, ſoviel die Deutlichkeit erlaubt, dem Laute u (amo^{u}re. So^{u}hn) nähern, wenn dieſe Worte im ſchmerzlichen Sinne ausgeſprochen werden. Somit rechtfertigt ſich auch, daß die Stimme meiſt auf A geübt werden ſoll und daß man im Allgemeinen und wo es die Verhättniſſe erlauben, dem A vor andern Vokalen den Verzug giebt.

§. 915.

Da die verſchiedenen Konſonantenſtämme (§. 627.) nicht, wie die Vokale, in einander überführen, ſo kann eine Entwickelung der Bedeutung der einzelnen Stämme dem Sänger erſpart werden. Die heftigere ſinnliche Anregung giebt ſich in ihnen allen durch ſtärkere Artikulation zu erkennen. So wird derſelbe Laut in demſelben Worte, z. B. das S in Sehnen, Sehnſucht — eine ſtärkere, eindringlichere Sinnesbewegung ausdrücken, wenn er ſchärfer, eine ſanftere ſchwächere, wenn er weniger ſtark artikulirt wird.

§. 916.

Auſſer dieſer Schärfung oder Verſtärkung der Konſonanten, welche die innere heißen kann, da ſie mittels der Werkzeuge der Artikulation ſelbſt bewirkt wird, giebt es noch eine zweite äußere, nämlich durch Verſtärkung des Hauches, bis zu ſeiner Mithörbarkeit. Dieſe Verſtärkung tritt jederzeit als der Ausdruck heftiger Gemüthsbewegung hervor. In einer ſolchen werden z. B. die Worte o Dio, o Gott, der Tod! wie o D^{h}io, o G^{h}ott, der T^{h}od! ausgeſprochen.

---

*) Wir ſtaunen an, was uns überlegen, unfaßbar, unbegreiflich iſt.

Daß die Verſtärkung durch Hauch (oder auch des Hauches an ſich, wo er als ſelbſtändiger Laut — H — in der Sprache aufgenommen iſt) um ſo heftiger erfolge, je heftiger die Bewegung iſt, welche ſie veranlaßt, folgt hiernach von ſelbſt.

Zweites Hauptſtück.

Von der künſtleriſchen Auffaſſung.

§. 917.

Im vorigen Hauptſtücke haben wir die natürlichen ſinnlichen Regungen zu erkennen verſucht, in denen der Tonkünſtler ſeine Idee verkörpert. Jetzt erblicken wir ſie in ſeinen Händen als ſein Stoff, aus dem das muſikaliſche Kunſtwerk entſtehen ſoll.

§. 918.

Das Schaffen des Komponiſten kann aber mehr oder weniger vollkommen, befriedigend ſein.

Wenn namentlich der Künſtler an einen beſtimmten Gegenſtand (z. B. der Geſangkomponiſt an den Inhalt ſeines Textes) gewieſen iſt: ſo kann er dieſen mehr oder weniger klar, vollſtändig, durchdringend anſchauen. Er kann ſich mit ſeinem vollen geiſtig-ſinnlichen Geſammtvermögen in ihn verſenken, oder ihn mit der und jener vereinzelten Kraft erfaſſen.

Wir können alſo und müſſen Kunſtwerke nach dem höhern, oder geringern Grade ihrer Vollendung unterſcheiden.

Ein vollendetes Kunſtwerk nennen wir dasjenige, welches ſeinen Gegenſtand nicht einſeitig, ſondern in ſeinem vollen, nach allen Kräften entwickelten Leben — mit der Vielſeitigkeit und in der Einheit, die er in der Natur hat, darſtellt. Wenn z. B. Gluck in der Arie, deren Anfang §. 861. zu anderm Zwecke mitgetheilt iſt, den Zuſtand Admets zu ſchildern hat, in dem er die Aufopferung ſeiner Gemahlin für ſich hindern möchte, ſo würde es nicht hinreichend geweſen ſein, hätte er dem Geſange blos den Ausdruck der Hoheit und des edlen Sinnes des Herrſchers, oder blos den Ausdruck ſeiner Liebe, oder ſeiner Furcht, ſeiner Trauer, ſeiner Verzweiflung gegeben; es wäre nicht genügend geweſen, hätte er nach einander alle dieſe Seelenbewegungen — und welche ſonſt noch darin liegen mögen — dargeſtellt: ſie mußten auch alle mit einander vereinigt, in derjenigen Folge, mit dem Zuſammenhange, mit den Uebergängen oder Gegenſätzen in den Abſtufungen erſcheinen, in welchen die Natur ſelbſt ſie in einem Admet, in derſelben Lage u. ſ. w. hätte hervortreten laſſen. Und wie in der Wirklichkeit eine Seelenbewegung ſich in allen Theilen des Menſchen gleichmäßig und gleichzeitig wahrnehmbar macht, die zu ihrem Ausdrucke beſtimmt ſind: ſo durchdringt auch der geiſtige Inhalt eines vollendeten Kunſtwerkes alle Theile deſſelben — ruht nicht blos in der Melodie, oder in der Modulation, oder im Rythmus, oder in der Bewegung des Ganzen, oder in der Beachtung des Einzelnen, ſondern bildet und beſtimmt dies alles, und was ſonſt noch im Kunſtwerke wahrnehmbar wird.

§. 919.

Wir haben uns ſchon im Vorigen gewöhnt, jeden muſikaliſchen Ausdruck als unmittelbare Regung des Innern zu betrachten. Soll nun im vollendeten Kunſtwerke ein menſchlicher Zuſtand in ſeiner Ganzheit verwirklicht werden, ſo dürfen wir jede vereinzelte Kraft des Menſchen unfähig nennen, ein ſolches Werk hervorzubringen. Vielmehr iſt dazu ein Zuſammenſtrömen und Zuſammenwirken aller Kräfte des Menſchen nöthig. Wie das vollendete Kunſtwerk der Ausdruck einer vollſtändigen Organiſation in ihrer Ganzheit iſt, ſo wird es nur aus der ganzen, gleichſam in einen Punkt zuſammenſtrömenden Organiſation des Künſtlers geboren.

§. 920.

Gleichwohl iſt es einzelnen Kräften des Menſchen möglich, ebenfalls Kunſtgebilde hervorzubringen. Der Verſtand kann Töne nach feſtſtehenden Regeln zuſammenſetzen; eine allgemeine Gefühlsbewegung kann ſich ſelbſt und allein in einer Tonreihe ausſprechen — eine beſtimmte, in einem Künſtler herrſchend gewordne Anſichtsweiſe kann alle ſeine künſtleriſchen Produktionen durchdringen und ihr Weſen beſtimmen; es kann jemandem die Bedeutung der Sprache für den Verſtand aufgegangen ſein und zu einer ſtets wahren Deklamation verhelfen; es kann einem andern eine rege lebendige Thatkraft inwohnen und ſich bei ſeinen Kompoſitionen in einem belebten Rythmus zu erkennen geben — und was dergleichen einzelne Kräfte und einſeitige Intentionen mehr ſind.

Beiſpiele finden ſich ſowohl in einzelnen Werken, ſelbſt der vorzüglichſten Komponiſten, als in den geſammten Beſtrebungen ſolcher, die in ihrem Weſen ſelbſt eine einſeitige Richtung genommen haben. So herrſcht in ſehr vielen franzöſiſchen und einem großen Theil der deutſchen Werke, die der Haidnſchen und Mozartſchen Muſikreform vorangegangen, (§. 777 u. ſ.) Reflexionstendenz vor. Ein ſinnliches Behagen haben wir als Ziel beſonders der neuitaliſchen Schule (§. 724) kennen gelernt. Eine allgemeine ſanfte Gefühlsanregung iſt der weſentliche Inhalt der ſchwächern Mozartſchen, faſt aller Himmelſchen und Pärſchen Kompoſitionen. Der Ausdruck einer gewiſſen Karaktergroßheit war das einſeitig erkorne Ziel mehrer älterer italiſchen Tonſetzer (z. B. des Leo — wenigſtens in vielen ſeiner Kompoſitionen) ſo wie in neuerer Zeit des Righini — daher die Fülle, die Sättigung in ſeinen Kompoſitionen, daher die vorherrſchenden großen Melodie-Schritte und weitgeſchweiſten Figuren. Daher

aber

aber auch die innere Karakterloſigkeit ſeiner Geſänge (alles hatte nur die Bedeutung der Großheit, ohne eigenthümlichen beſtimmten Karakter) daher die Unwahrheit und Unnatürlichkeit in den ſo häufigen unmäßig großen Fortſchreitungen der Singſtimmen bei Righini. Eine verſtändige und geiſtreiche Erkenntniß der Sprachbewegung iſt das, als richtige Deklamation geſtaltete vorherrſchende Element in vielen Reichardſchen und einem nicht geringen Theile der Gluckſchen Kompoſitionen.

§. 921.

Was nun auch der Künſtler in ſeiner Kompoſition hervorgebracht haben möge, ein vollendetes organiſches Weſen oder eine einſeitige Schilderung: die Kompoſition iſt der Ausfluß ſeines ganzen künſtleriſchen Vermögens, wie es ihm im Augenblicke ihres Entſtehens zu Gebote war — iſt das lebendige Bild ſeines Innern. Hat Gluck in jener Arie ein vollendetes Kunſtwerk erſchaffen, ſo iſt er im Momente des Schaffens — nicht blos ſo majeſtätiſch wie ein König, ſo hochſinnig und edel wie Admet, ſo liebend wie Alceſtes Gemahl, ſo zagend und verzweifelnd wie er, dem der größte Verluſt droht, ſo erfüllt von Mißbilligung wie er, deſſen wahres Glück von der Liebenden verkannt wird: er iſt der ganze Admet in dieſen und allen ſonſtigen Beziehungen geweſen, oder hat ihn ganz und lebendig vor Augen gehabt. Er hat nicht blos den Ton der Stimme erhoben und geſenkt, nicht blos den Klang der Stimme verſtärkt und gemäßigt, nicht blos einzelne Worte und Sätze hervorgehoben, nicht blos ſeiner Rede die Bewegung gegeben, wie Admet ſelbſt das eine oder das andere in derſelben Lage gethan haben müßte: ſondern alle Aeußerungen zuſammengenommen ſind der vollſtändige Abdruck der Weiſe geweſen, in der Admet ſelbſt ſich naturgemäß hätte ergießen müſſen. Hat aber auf der andern Seite z. B. Righini einen Schäfer und einen Helden in gleichmäßiger, großartig — vornehm ſich gebehrdender Weiſe eingeführt: ſo iſt freilich weder ein Schäfer noch ein Held zu ſehen; aber wir vernehmen von beiden den Bericht aus dem Munde eines feinen, vornehmen, die Sachen von oben herab überſchauenden und in einem gewohnten, vornehmgroßartigen Styl ſchildernden Mannes.

§. 922.

Nicht immer haben die Komponiſten, ſelbſt die Beſten, vermocht, ihre Geſammtkraft bis zur Vollendung einer Kompoſition zuſammenzuhalten. Selbſt in den Werken der vorzüglichſten Tonſetzer finden ſich ſchwächere Punkte, ſolche nämlich, in denen das, was dem Künſtler (nach dem Ganzen zu urtheilen) offenbar vorgeſchwebt haben muß, nicht erreicht worden iſt.

§. 923.

Oft haben auch die Tonſetzer aus einer gewiſſen Nachläſſigkeit — oder um einer hergebrachten Abfaſſungsweiſe willen ihre muſikaliſchen Ideen nicht genau ſo niedergeſchrieben, als ſie eigentlich gedacht waren. Namentlich iſt dieſe nachläſſigere Weiſe in Recitativen und in den Arien älterer, beſonders italiſcher Meiſter und derer, die nach ihnen ſich gebildet (Haſſe, Naumann, oft Reichard, Winter u. a.) gewöhnlich.

§. 924.

Das einzige Ziel des Sängers iſt: das, was der Komponiſt in ſeiner Kompoſition beabſichtigt hat, wiederzugeben. Je vollſtändiger und vollkommner er dies ausführt, deſto gelungener iſt ſeine Leiſtung.

Es iſt nicht ſeine Obliegenheit, daß er die vorzutragende Tondichtung ſelbſt und aus eignem Leben erzeuge. Ein Sänger z. B., der jene Arie des Admet vorzutragen hat, iſt nicht veranlaßt, den Karakter des Admet in ſeinem Innern ſelbſt erſt zu erſchaffen. Aber er muß des Komponiſten Werk ganz vollſtändig und unzertrennt in ſeinem Innern aufnehmen, muß das von ihm erzeugte Leben empfangen und mit eignen Mitteln lebendig vorſtellen. Er muß alſo nicht von einer beliebigen Vorſtellung, z. B. vom Admet, erfüllt, ſondern von der, die der Komponiſt, z. B. Gluck, vom Admet gehabt hat, durchdrungen — mit einem Zuge: der Komponiſt muß die Seele des Sängers, der Sänger muß der beſeelte Organismus des Komponiſten ſein. — Und wie man bei dem Komponiſten die Regung der Schöpferkraft, das Aufleben eines Kunſtwerkes den Zuſtand der Begeiſterung nennt: ſo iſt der Moment, in welchem der Sänger die vorzutragende Kompoſition vollkommen aufgefaßt hat, in welchem ſie in ihm lebendig geworden, in welchem er von dem Geiſte des Komponiſten mit einem eigenthümlichen Leben durchdrungen iſt, für ihn der Moment der Begeiſterung.

§. 925.

Hat der Sänger ſich bis dahin erhoben, daß er die Intention, das Weſen des Tonſtückes klar und mit Sicherheit durchſchaut: ſo werden ſich ihm die Punkte zeigen, wo der Komponiſt das offenbar im ganzen Kunſtwerke Beabſichtigte auszuſchreiben verſäumt, oder wegen Unzulänglichkeit der Schrift (§. 651) nicht vermocht hat; und der Sinn, mit dem er das Ganze durchdrungen hat, wird ihm auch die erfoderliche Ergänzung an die Hand geben.

Sicheres Gelingen iſt aber nur dann zu erwarten, wenn man die muſikaliſchen Elemente, die man handhabt, genau kennt und das Weſen der Kompoſition vollkommen ſicher und klar erfaßt und durchdrungen hat.

§. 926.

Dagegen wäre es ein vergebliches und ſchädliches Beſtreben, die Intention des Komponiſten, das Grundweſen ſeiner Tondichtung verändern zu wollen; geſetzt auch, man erkennte, daß ſie eine unrichtige oder unbefriedigende ſei, man überzeugte ſich z. B. (§. 921) daß Righini einen Schäfer nicht als ſolchen und einen Helden nicht heldenthümlich habe ſingen laſſen.

Ohne Gelingen muß ein ſolches Unternehmen bleiben, da die Mittel, die dem Sänger im Vortrage zu Gebot ſtehen, ſtets unzulänglich ſein werden. Seine ſchöpferiſche Thätigkeit iſt auf einzelne Stellen der Melodie, auf den deklamatoriſchen und nur in geringem Maaße auf den metriſchen

Rythmus beſchränkt, wogegen die Grundzüge der Melodie, die ganze harmoniſche Grundlage, die rythmiſche Anlage in allen Hauptpunkten, der ganze Inhalt der Begleitung unverändert bleiben. Eben deshalb müßten aber Grundveränderungen in der Singſtimme diejenige Einheit, welche die Kompoſition in der Seele des Komponiſten gehabt, noch vernichten, die Intention deſſelben ſtören, ohne eine andere erfüllen zu können.

Somit wird es nicht einmal der Erinnerung bedürfen, daß eine Veränderung gegen die Abſicht des Komponiſten offenbar eine Verletzung ſeines Rechts, der Treue gegen ihn und ſein Werk iſt.

§. 927.

So wie für das Entſtehen eines vollendeten Kunſtwerkes ein Zuſammenwirken aller künſtleriſchen Vermögen im Künſtler in einem Moment erfoderlich iſt (§. 919.) ſo bedarf es auch für die vollendete Auffaſſung und Darſtellung eines Kunſtwerkes einer Konzentration aller künſtleriſchen Vermögen im Sänger.

§. 928.

Jede einzelne Kraft im Sänger kann das auffaſſen, was dieſelbe Kraft im Komponiſten zum Entſtehen des Werkes beigetragen hat.

Der Verſtand kann die regelfeſte Bedeutung der Schrift — alſo die Worte, Töne, rythmiſchen Verhältniſſe und was überhaupt durch Schrift feſtgehalten werden mag, erfaſſen und kann (unter unbewußter Mitwirkung des ſinnlichen Vermögens) das Erleſene nach feſtgehaltenen Regeln zu Gehör bringen. Dies iſt es, was man oft unter *richtigem* Vortrage verſteht.

Ein eingeprägtes Gefühl für Ordnung wird zu einer faßlichen Bezeichnung der rythmiſchen Folge des Tonſtückes — ein allgemeines Empfindungsvermögen wird zu einem gefälligen, von allgemeiner Gefühlsbewegung beſeelten Vortrage anleiten. Dieſer Vortrag iſt es, den man oft als wohlthuenden (Ausdruck eines leichten, angenehm empfundenen übrigens nicht wichtigen Weſens) angenehmen Ausdruck, als *äußere Schönheit* des Geſanges bezeichnet — und mit der letztern Benennung ſchon andeutet, daß es nicht der vollkommne ſei.

Es iſt nicht nöthig, die verſchiednen einzelnen Vermögen im Sänger und ihren Einfluß auf den Vortrag weiter durchzugehen. Sie ſchaffen im Sänger (ähnlich wie im Komponiſten) gute Einzelheiten, aber kein vollendetes Ganze.

§. 929.

Wer nun ſeinem Vortrage einer Kompoſition Vollendung geben will, der muß vor allem ſeine geſammten künſtleriſchen Vermögen von ihr zugleich anregen, die Kompoſition ungehindert und unbefangen *auf ſein ganzes Weſen* einwirken laſſen. Dies nennen wir die *ſinnliche Auffaſſung*. Je kräftiger das künſtleriſche Vermögen im Sänger, deſto genügender wird die ſinnliche Auffaſſung, deſto reicher wird der Gewinn aus ihr (wovon ſogleich die Rede ſein ſoll) deſto gelungener verſpricht der Vortrag zu werden.

§. 930.

Da bei dem Sänger nicht die urſprüngliche Begeiſterung des Komponiſten vorauszuſetzen iſt, ſo kann er noch weniger, als dieſer, ſich an der erſten Auffaſſung genügen. Es beginnt daher das zweite Geſchäft des Sängers: ſich über ſeine Auffaſſung nach allen Beziehungen aufzuklären, ſie zu prüfen, zu berichtigen, zu ergänzen.

§. 931.

Zuerſt iſt nun der Text zu erwägen und zwar nicht als ein ſelbſtändiges Werk, nicht, um feſtzuſtellen, was ſich aus ihm hätte muſikaliſch ſchöpfen und bilden laſſen — ſondern um, nach Anleitung der erſten Auffaſſung, an ihm vorläufig und im Allgemeinen feſtzuſtellen, was der Komponiſt aus ihm gebildet hat, was er in ſeiner Behandlung hat erreichen wollen; der Text gilt dem Sänger nur als Eigenthum des Komponiſten, in deſſen Handhabung er dieſen nicht ſtören, wol aber fördernd unterſtützen darf.

§. 932.

Aus der allgemeinen Beurtheilung des Textes muß ſich der Hauptpunkt, auf den etwa der Eindruck des Ganzen vorzüglich geſtellt iſt — oder müſſen ſich die Haupt-Abtheilungen ergeben, in die das Ganze ſich etwa zerlegt; beides nach Maaßgabe der Behandlung des Textes durch den Komponiſten. So wie der Sinn des Ganzen feſtgeſtellt worden, muß jetzt die Bedeutung der einzelnen Theile erforſcht und ihre Folge und Verbindung an der Idee des Ganzen geprüft werden.

In einer vollkommnen Kompoſition wird der Sinn jedes einzelnen Theiles, wie die Folge und Verbindung aller, wahrheits- und naturgemäß aus der Sache ſelbſt, aus der Grundidee hervorgehen. Wo dies auch nicht iſt, muß Folge und Zuſammenhang aus der Individualität des Komponiſten konſequent hervorgetreten ſein. Der Sänger kann nicht glauben, ſich des Sinnes einer Kompoſition bemächtigt zu haben, ehe er nicht die Folge ihrer einzelnen Theile aus der Idee des Ganzen oder wenigſtens aus der Individualität des Komponiſten zu rechtfertigen vermag. Dieſe Folge, den Zuſammenhang zu ändern — wäre auch die Kompoſition verfehlt — ſteht dem Sänger nicht zu (§. 925.); wol aber, ſie durch jedes Mittel, das der Komponiſt ihm wiſſentlich überlaſſen, oder nur anzudeuten verſäumt, das überhaupt mit der Kompoſition nach *ihrem* Sinne vereinbar iſt, hervorzuheben, zu befeſtigen, zu verſtärken.

Daß bei dieſer und den folgenden Operationen jeder bei den vorangegangenen etwa gefaßte und unerkannt gebliebene Irrthum beſeitigt werden muß, verſteht ſich von ſelbſt.

§. 933.

Ein weſentlicher Gewinn dieſer Unterſuchung iſt die Sicherheit, nichts von dem, was der Komponiſt beabſichtigt, zu verſäumen, aber auch nichts zu übereilen, nämlich am unrechten Orte anzuwenden und dadurch den Erfolg am gehörigen Orte zu beeinträchtigen.

§. 934.

Erſt nach dieſer allgemeinen Auffaſſung muß auf die Einzelnheiten eingegangen werden. Es iſt nun Zeit zu unterſuchen, was die erſte ſinnliche Auffaſſung im Ganzen und in den einzelnen Theilen in uns eigentlich angeregt, welche Kräfte und welche Vereinigung von Kräften der Komponiſt zu ſeinem künſtleriſchen Zwecke angewendet hat. Dieſe letzte Prüfung der Kompoſition muß zugleich den vollſtändigen Beweis für die Reſultate der allgemeinern Betrachtungen geben, oder ſie nöthigenfalls berichtigen — und zu den Ergänzungen der Kompoſition (§. 925.) anleiten. Nur wenn vollkommen klar erkannt iſt, welche Bedeutung jeder angewendete Kunſtſtoff an ſich und in dem Zuſammenhange des Ganzen hat, kann das Maaß ſeiner Anwendung getroffen und beurtheilt werden, was nach der Grundidee des Ganzen und zu ihrer vollkommnern Erfüllung geändert oder zugefügt werden könne. Die Vorbeſtimmung dieſer Zuſätze iſt die letzte Vorbereitung zum Vortrage und mit ihr ſind die Studien des Sängers für geſchloſſen anzunehmen.

§. 935.

Ob übrigens ein Sänger das Studium einer Kompoſition, ſo wie in den vorigen Paragraphen gezeigt, periodiſch zertrennen muß, oder fähig iſt, mehrere oder alle zu beurtheilende Punkte auf einmal aufzufaſſen — ob er ſich der Zergliederung der Kompoſitionen bewußt werde, oder ob dieſe Operation in ihm ſo ſchnell vorgehe, daß er ſich ihrer nicht bewußt wird (wie fertig Leſende ſich des Buchſtabirens nicht mehr bewußt ſind): das ändert in der Sache nichts, ſondern wird blos durch den, dem Sänger inwohnenden Grad der Fähigkeit und Fertigkeit bedingt. Doch wird es ſelbſt dem fähigſten und geübteſten Sänger erſprießlich ſein, ſich von Zeit zu Zeit über ſein Verfahren nach obiger Anleitung erſchöpfende Rechenſchaft zu geben.

§. 936.

Das Reſultat des bisher Geſagten iſt das Grundgeſetz: daß eine vollkommne Erkenntniß der Kunſt überhaupt in allen ihren Tendenzen und Vermögen und eine vollkommen durchdringende Erkenntniß des vorzutragenden Kunſtwerkes in allen ſeinen Beſtandtheilen dazu gehöre, um zu einem vollendeten Vortrag zu gelangen. Da aber die Erkenntniß nur durch Zergliederung zu erlangen iſt, das Weſen und eigentliche Leben eines Kunſtwerkes aber, gleich dem eines jeden organiſchen Weſens, in ſeiner (unzertrennten) Ganzheit beſteht: ſo iſt jene Erkenntniß nicht ausreichend zu einem vollkommnen, das heißt lebendigen Vortrage. Sie hat nur dazu dienen können, die einzelnen Kräfte des Sängers zu ſtärken. Jetzt muß er aber noch die Kraft haben, die vorher zerlegte Kompoſition wieder zu einem Ganzen in ſich zu verſchmelzen und aus ſeiner Geſammtkraft lebendig hervorgehen zu laſſen. Dieſe Geſammtauffaſſung nennen wir zum Gegenſatze von der erſten (vergl. §. 803) die künſtleriſche Auffaſſung. Zu ihr gelangt nur der, welcher künſtleriſches Vermögen zur vollkommen genügenden ſinnlichen Auffaſſung beſitzt und ſich durch alle bisher aufgezählten Studien (gleichviel übrigens, auf welchem Wege und in welcher Folge) in allen Beziehungen gekräftigt und geſichert hat.

§. 937.

Es bliebe nun noch weſentlich übrig, die bisher vorgetragenen Grundſätze in einzelnen Anwendungen zu erproben. Da die verſchiedenen Kunſtformen über den Inhalt der in ihnen abgefaßten Kompoſitionen wenigſtens eine allgemeine Andeutung geben: ſo iſt ihre Kenntniß dem Sänger — wenn auch nicht nothwendig (denn jede ſeiner Obliegenheiten und jeder Schritt in ſeinem Verfahren muß aus den allgemeinen Geſetzen zu beſtimmen ſein) doch aber förderlich. Daher ſollen die Beläge zu den Grundregeln ſich an eine Ueberſicht der Kunſtformen reihen und nach ihr ordnen.

Drittes Hauptſtück.

Von den Kunſtformen.

Erſte Unterabtheilung.

Vom einſtimmigen Geſange.

§. 938.

Einſtimmig heißt hier — ohne Rückſicht auf etwaige Begleitung durch Inſtrumente jede zum Vortrage durch eine einzelne Singſtimme beſtimmte Kompoſition.

Erſter Abſchnitt.

Vom Liede.

§. 939.

Der weſentliche Karakter der Liedesform beruht darauf, daß die Kompoſition die Grundidee des Gedichtes, gleichſam deſſen geiſtige Quinteſſenz, zu ihrem Gegenſtande hat, daß gewiſſermaßen Kompoſition und Text in dem Verhältniſſe von Thema (erſtere) und Ausführung (letzterer) zu einander ſtehen. Daher werden die verſchiedenen Verſe, die ein als Lied komponirtes Gedicht etwa hat, nach einer und derſelben Weiſe geſungen.

§. 940.

Da jedoch die ungleich beſtimmtere Wortſprache den Gedanken weit ſchneller ausdrückt, und deßhalb weit ſchneller ſich von Gedanken zu Gedanken bewegen kann: ſo wird nur ein ſolches Gedicht zum liedermäßigen Vortrage geeignet ſein, das in allen Verſen, mögen deren noch ſo viele ſein und mag ihr Inhalt noch ſo weit von dem der erſten abführen, eine Grundidee bewahren, die in der Kompoſition feſtzuhalten iſt.

§. 941.

Der richtige Vortrag eines Liedes kann daher nur aus einer vollkommnen Auffaſſung dieſer Grundidee gewonnen werden. Aus ihr iſt die Kompoſition allgemein aufzufaſſen und zu deuten.

§. 942.

Nach dem etwaigen Bedürfniſſe der verſchiedenen Verſe können Veränderungen mit dem Vortrage und der Kompoſition ſelbſt vorgenommen werden. Je ſparſamer dies geſchieht, deſto mehr wird der muſikaliſche Ausdruck der Grundidee erhalten, deſto gelungener iſt daher der Vortrag des Ganzen. Aber freilich gehört hierzu auch eine gelungene Auffaſſung des Gedichts von Seiten des Komponiſten und vor Allem ein Gedicht, das ſich auf eine Grundidee zurückführen — das ſich als Lied komponiren läßt.

Deſſen unfähig iſt z. B. ein Lied von Gellert: „Gottes Macht und Vorſehung", komponirt von Beethoven.*) Der großartige, kräftige Geſang entſpricht dem erſten Verſe:

Gott iſt mein Lied! Er iſt der Gott der Stärke.
Hehr iſt ſein Nam' und groß ſind ſeine Werke
Und alle Himmel ſein Gebiet.

vollkommen. Die beiden folgenden Verſe ſchließen ſich gut an, weniger der Anfang des vierten:

Unendlich reich, ein Meer von Seligkeiten ꝛc.

noch weniger der ſechſte, ſiebente und achte:

Er iſt um mich, ſchafft, daß ich ſicher ruhe ꝛc.
Er iſt dir nah', du ſitzeſt oder geheſt ꝛc.
Er kennt mein Fleh'n und allen Rath der Seele ꝛc.

Kleinlich iſt der Beginn des zwölften Verſes nach ſo großem Anfange:

Der kleinſte Halm iſt deiner Weisheit Spiegel ꝛc.

und faſt lächerlich würde ſich zu der großartigen Melodie der Anfang des vierzehnten Verſes:

Kein Sperling fällt, Herr, ohne deinen Willen;

ausnehmen.

§. 943.

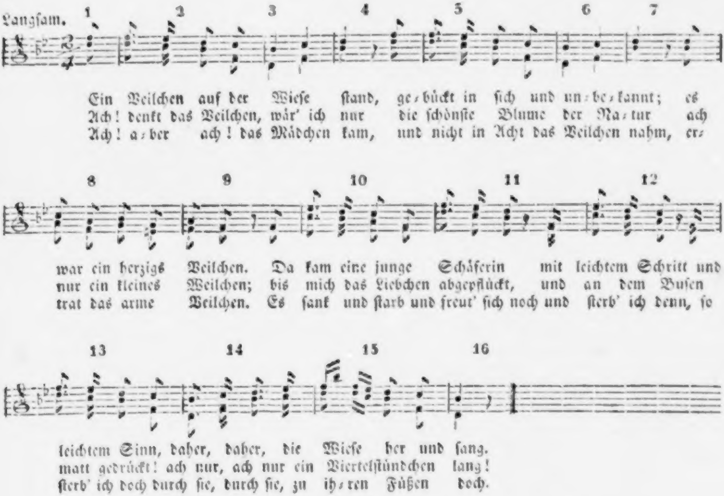
---

*) Sechs Lieder von Gellert, am Klavier zu ſingen ꝛc. von L. v. Beethoven, in Bonn bei Simrock — jedem Sänger dringend zu empfehlen.

§. 943.

Als das erſte Muſter ſtehe hier das einfache Lied von Göthe, komponirt von Reichard:

Das Veilchen.


Langſam.
1 2 3 4 5 6 7
Ein Veilchen auf der Wieſe ſtand, ge-bückt in ſich und un-be-kannt; es
Ach! denkt das Veilchen, wär' ich nur die ſchönſte Blume der Na-tur ach
Ach! a-ber ach! das Mädchen kam, und nicht in Acht das Veilchen nahm, er-
8 9 10 11 12
war ein herzigs Veilchen. Da kam eine junge Schäferin mit leichtem Schritt und
nur ein kleines Weilchen; bis mich das Liebchen abgepflückt, und an dem Buſen
trat das arme Veilchen. Es ſank und ſtarb und freut' ſich noch und ſterb' ich denn, ſo
13 14 15 16
leichtem Sinn, daher, daher, die Wieſe her und ſang.
matt gedrückt! ach nur, ach nur ein Viertelſtündchen lang!
ſterb' ich doch durch ſie, durch ſie, zu ih-ren Füßen doch.

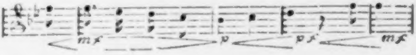
Der natürliche, herzige, freudiger Liebe warme Ton des Gedichts iſt in der Kompoſition glücklich getroffen und durchdringt jeden ihrer Beſtandtheile. Die Stimme iſt in einem Tonſchwunge, der ſanfte Anregung, ohne Leidenſchaft, ausdrückt; beſonders wird dieſe Bedeutung durch das Ab- und Aufwiegen der Melodie vom erſten zum vierten und vom vierten zum ſiebenten Takte (§. 857.) feſtgeſtellt. Auch die rythmiſche Ordnung, Anfangs von zweimal drei, (vom zweiten zum vierten, vom fünften zum ſiebenten Takte) dann von dreimal zwei und zuletzt (vom vierzehnten Takte an) wieder von drei Takten, in den kleinern ſtets zweitheiligen Zergliederungen leicht überſichtlich, iſt beſeelt, friſch belebt, ohne leidenſchaftlich, iſt ſanft und gleichförmig, ohne matt und gedehnt zu werden.

Die Melodie ſchreitet ſanft durch die Stufen der Tonleiter, von der Quinte — mit dem Ausdrucke „daß die Bruſt ſich erſchließt der herzigen Weiſe“ — beginnend, bis zur Tonika ruhig und beruhigend herabſinkend und ſich ſanft wieder hebend. Im Tone einfacher, herzlicher Zuſicherung — in Terzen — werden die Worte:

es war ein herzigs Veilchen.

zugefügt. Der nun folgende Inhalt des Gedichts bringt eine größere Bewegung in die Melodie und ſie ſchwingt ſich im funfzehnten Takte mit dem Ausdrucke geſunden, kräftig hochanſchwellenden Wohlgefühls zum hohen B. auf. Doch haben die einzelnen Melodieſchritte keine beſondere Bedeutung in den Worten, die zu ihnen gehören, z. B. die Septime vom neunten zum zehnten und vom elften zum zwölften Takte iſt aus den dazu gehörigen Worten der erſten Verſe nicht, aus den des letzten wenigſtens nicht ganz genügend zu erklären, giebt ſogar im zweiten Verſe den Worten „mich“ und „an“ einen nicht zu rechtfertigenden Nachdruck. Allein die Bewegung und der Karakter des Gedichts iſt von der Kompoſition im Ganzen ſo getroffen, daß man über dieſe kleinen Unwahrheiten gern hinweggleitet.

Der Vortrag dieſes Liedes wird vor allem das treu und klar wiederzugeben haben, was die Kompoſition ſelbſt an die Hand giebt. Die einzelnen rythmiſchen Abſchnitte werden in ſich klar zuſammen gehalten und von einander deutlich, aber nicht hart getrennt werden müſſen, damit die Ordnung und die Leichtigkeit der rythmiſchen Bewegung nebeneinander erhalten werden. Die Accentuation wird nur gelind erfolgen, wie der Komponiſt ſie durch die ſanfte Melodiebewegung bedingt hat; nirgends wird Stärke und Schwäche einander ſchroff gegenüber treten, ſondern wellenmäßig in einander überfließen, wie das Wiegen der Melodie z. B. im Anfange



andeutet; ſo daß alſo nach dem in kurzer wenig merkbarer Verſtärkung anhebenden erſten Tone der erſte rythmiſch accentuirte Ton (die bedeutungsvolle Quinte) den ſtärkſten Nachdruck erhält, die Stimme bis zum tiefſten Tone allmählig zum piano ſinkt und bis zur Wiederkehr jenes Tones ſich eben ſo allmählig wieder zu derſelben Stärke hebt.

Da die Tendenz der Kompoſition nur auf den Ausdruck des allgemeinen im Gedichte lebenden Sinnes geht und genügend erfüllt iſt, ſo wird eine Nachhülfe des Sängers im Einzelnen nicht eben nothwendig ſein. Doch giebt der zweite Vers zwei Veranlaſſungen. Die Worte:

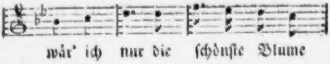
ach wär' ich nur die ſchönſte Blume u. ſ. w.

ſind im vierten Takte zu ſtark getrennt

1) durch die Pauſe, welche den rythmiſchen Abſchnitt beſonders fühlbar macht,

2) durch den in einer ſtets ſtufenweiſen Folge von Tönen ſchon bedeutenden Melodieſchritt von d nach f — in einer Terz.

Enger verbände ſich der unrichtig getrennte Satz z. B. auf dieſe Weiſe:

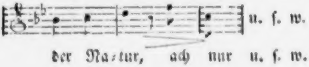


vorausgeſetzt, daß nach „nur" unmerklich oder gar nicht Athem geholt würde. Ein Nebengewinn dieſer Veränderung wäre der leichte und doch nicht unbedeutende Nachdruck, den das Wort "ſchönſte" erhielte.

Die Worte deſſelben Verſes

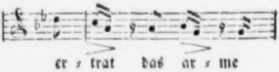
ach nur ein kleines Veilchen

erheben ſich über dieſelbe Stelle des erſten Verſes durch den Ausdruck herzlichen, ſehnſüchtigen Wunſches und warmer Hoffnung. Ohne Störung des allgemeinen Melodienganges würde dieſer Sinn der Worte ſchon durch die Aenderung der erſten Note, etwa in dieſer Weiſe:

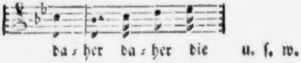


hervorgehoben werden.

Dieſelbe Stelle ſoll im dritten Verſe wehmüthiges — doch vorübergehendes — Bedauern ausdrücken. Schon dieſe Aenderung:



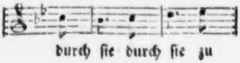
würde jene Empfindung wenigſtens andeuten. — Die im erſten Verſe recht angemeſſen leicht dahin gleitende Melodie:



erſcheint im dritten Verſe zu den Worten

ſo ſterb ich doch durch ſie, durch ſie

zu leichtfertig. Schon eine vergrößerte Geltung der Noten —



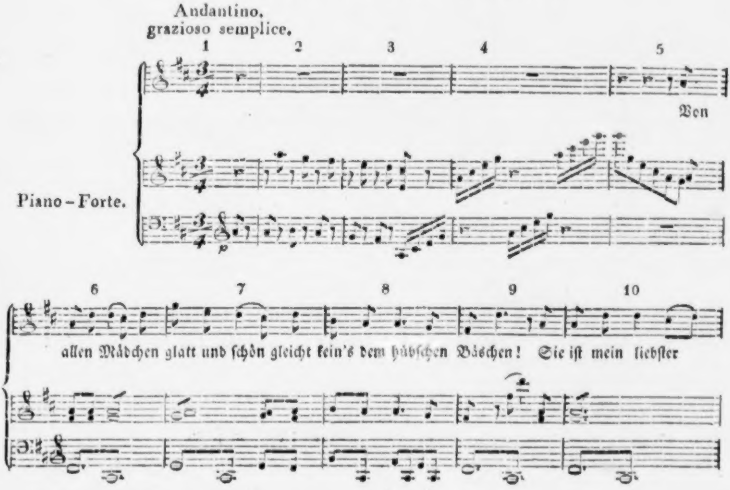
würde wenigſtens das Unrichtige im Sinne der Melodie wegſchaffen, wenn auch dadurch dem Ausdrucke des Entzückens, durch die Geliebte, als ihr Opfer zu ſterben — das im Gedichte lebt — keineswegs genügt iſt. Durch dieſe Ausdehnung des einen Taktes in zwei wird übrigens der letzte rythmiſche Abſchnitt von drei Takten in einen von vier verwandelt und dadurch dem Schluſſe des letzten Verſes ein größerer Nachdruck gegeben.

Größere Abänderungen würden auf den Gang und Ausdruck der ganzen Kompoſition zu ſtörend einwirken.

§. 944.

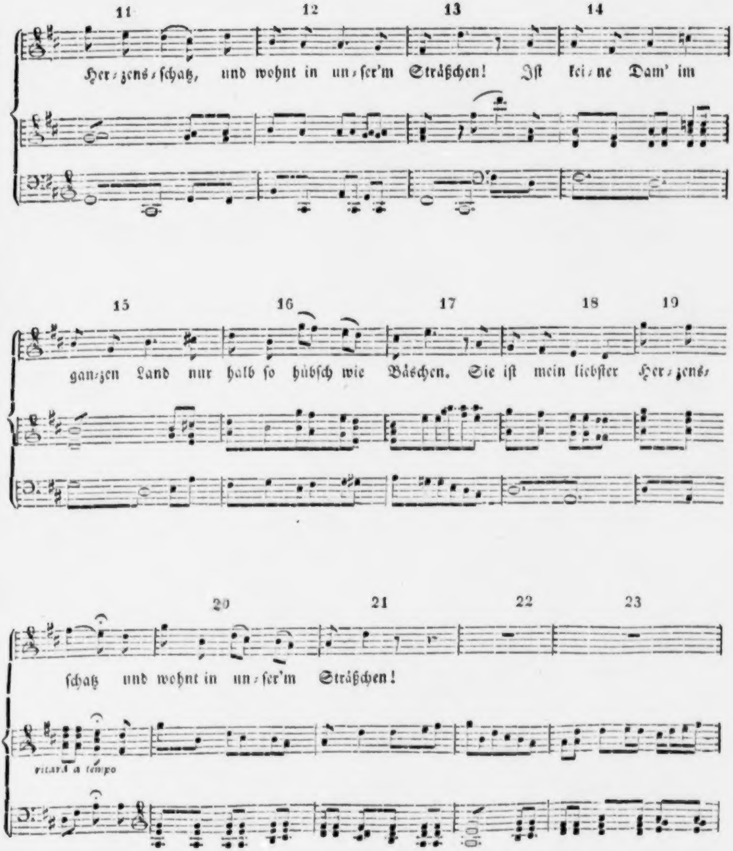
Als Beiſpiel eines durchaus vollendeten Liedes ſtehe hier dieſes von Beethoven. *)

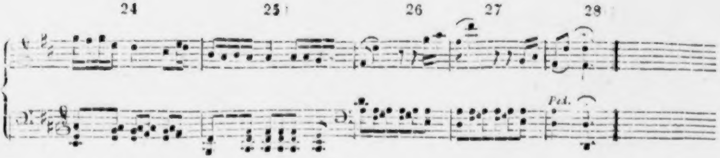
Das Bäschen in unſer'm Sträßchen.


Andantino,
grazioso semplice.
1
2
3
4
5
Von
Piano-Forte.
p
6
7
8
9
10
allen Mädchen glatt und ſchön gleicht kein's dem hübſchen Bäschen! Sie iſt mein liebſter

---

*) Schottiſche Lieder mit engliſchem und deutſchen Texte, für eine Singſtimme und kleines Chor, mit Begleitung des Pianoforte, der Violine und des Violoncells von Beethoven u. ſ. w. 3 Hefte, bei Schleſinger in Berlin — eine reiche, unſchätzbarer Geſänge volle Sammlung, die überhaupt keinem Künſtler, geſchweige dem Sänger fremd bleiben darf.


Her-zens-ſchatz, und wohnt in un-ſer'm Sträßchen! Iſt kei-ne Dam' im
gan-zen Land nur halb ſo hübſch wie Bäschen. Sie iſt mein liebſter Her-zens-
ſchatz und wohnt in un-ſer'm Sträßchen!
ritard a tempo

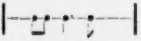


Das einfache Gedicht iſt die Sprache eines natürlichen, frohſinnigen, von der erſten glücklichen Liebe gehobenen Jünglings. Die übrigen Verſe ſchließen ſtets mit dem Refrain

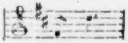
Sie iſt mein liebſter Herzensſchatz
Und wohnt in unſerm Sträßchen.

Einer Berückſichtigung ihres weitern Inhalts bedarf es hier nicht.

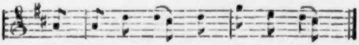
Die ganze Kompoſition athmet den fröhlichen, leichten Sinn, der den Grundzug im Karakter des glücklichen Sängers macht. Die dreitheiligen, leicht bewegten Takte gruppiren ſich in ruhiger Anmuth vier zu vier (erſter bis neunter, zehnter bis dreizehnter, vierzehnter bis ſiebzehnter, achtzehnter bis einundzwanzigſter Takt) und dieſe Abſchnitte wiederum zwei zu zwei (ſechſter bis dreizehnter vierzehnter bis einundzwanzigſter Takt) und die vorherrſchende Bewegung,



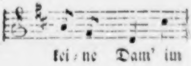
lebhaft ſtets beginnend und dann wieder unerwartet ruhend, leiht dem Ganzen einen Zug von Schalkhaftigkeit, der das Karakterbild vollendet. Neben der Sprache jugendlichen Frohſinnes läßt ſich aber in ſo zärtlichen Accenten Liebe vernehmen, daß man fühlen muß, ſie durchglühe zum erſten Mal dieſes einfache, natürliche Gemüth und beſeele es ſo mächtig und entzückenvoll, wie je ein ernſter oder höher geſtimmtes. Schalkhaft zugleich (durch die rythmiſche Figur) und zärtlich ſchmeichelnd (als Sexte §. 867) iſt im neunten Takte das



das ſich im dreizehnten Takte genau, im ſiebzehnten und einundzwanzigſten ähnlich wiederholt. Fein und launig hebt ſich ſchon früher aus dem ſanften Fluße der Melodie im ſiebenten Takte das glatt und ſchön; doch erſt die Wiederkehr im elften Takte giebt dieſer Quarte zu der Verſicherung



volle Geltung. Der kleine Stolz des Liebenden, der ſich im vierzehnten Takte ausſpricht, könnte gehoben werden, wenn man die Melodie ſo

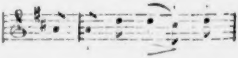


bildete; mancher möchte ſich dazu verſucht fühlen, um des kräftigern Aufſchwungs willen. Aber wäre der Zug in dieſer Stärke nicht zu grob für den leichten, gutherzigen Sinn des liebenden Sängers? — Die Krone des Ganzen iſt der Aufſchwung der Melodie vom achtzehnten zum neunzehnten Takte, vom Grundton in die Oktave der Quarte bei der Wiederholung des

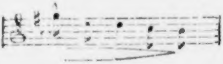
Sie iſt mein liebſter Herzensſchatz,

nachdem die Melodie im achtzehnten Takte voll Rührung ſich geſenkt hatte. Das höchſte unaufhaltſam alles Maaß überfliegende (vergl. §. 867. 870) Entzücken drückt ſich hier mächtig und wahr aus — und es iſt nichts, als die Steigerung deſſelben Gedankens (vom zehnten zum elften Takte) darum eben aber als natürlich und als nicht übertrieben empfunden.

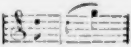
Der Vortrag dieſes Liedes ergiebt ſich aus Obigem von ſelbſt. Leicht und zart muß er durchgängig ſein; der vorherrſchende Rythmus wird am zweckmäßigſten durch dieſe hier angedeutete Art des Vortrags hervorgehoben.



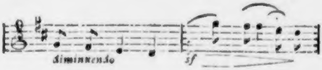
Daß die Quarte zu Anfange des ſiebenten, noch mehr des elften, weniger des zwanzigſten Taktes einen Nachdruck erhält



nach dem die Stimme wieder zu dem ſanftern Ausdrucke zurückkehrt, daß dieſe Betonung bei dem wichtigſten Punkte (dem Anfange des neunzehnten Taktes bis zum höchſten Ausdrucke des Entzückens geſteigert wird, verſteht ſich; doch giebt der Inhalt des Liedes an die Hand, alle dieſe Accente durch zartes Portament vom untern Tone aus

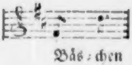


zu mildern und weicher zu machen. Allein die überall ſo wichtige Quarte iſt in ihrem harmoniſchen Verhältniſſe die kleine Septime und dies giebt neben dem beſtimmten Hinauftreten allen dieſen Stellen einen Nebenzug von Innigkeit und ſehnſüchtiger Zärtlichkeit, die natürlich in der Hauptſtelle am meiſten empfunden werden muß. Dies macht rathſam, bei ihr das Portament vom Grundtone des Akkordes (d iſt aus dem vorigen Akkorde liegen geblieben, §. 175) zu beginnen; nämlich



Uebrigens darf nach dem zarten Karakter des Ganzen auch das Portament und namentlich die Berührung des Vortones nur ſehr leicht und zart erfolgen. Hier iſt auch Gelegenheit, den Accent durch den Vortrag der ihn umgebenden Stellen zu erhöhen. Wie (im achtzehnten Takte) die Melodie ſinkt, ſo muß auch die Stärke der Stimme gemildert werden, um den Accent auf g dann ergreifend und doch nicht hart zu gewinnen. Die nachfolgenden Töne bis zu e mit dem Ruhezeichen erfodern alle ein zögerndes Verweilen.

Für das ſchelmiſch zärtliche

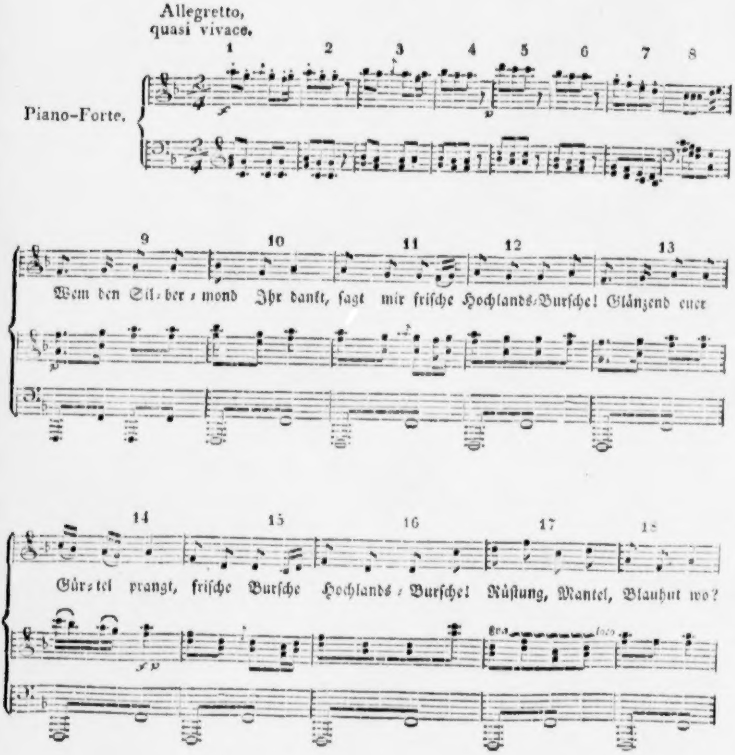


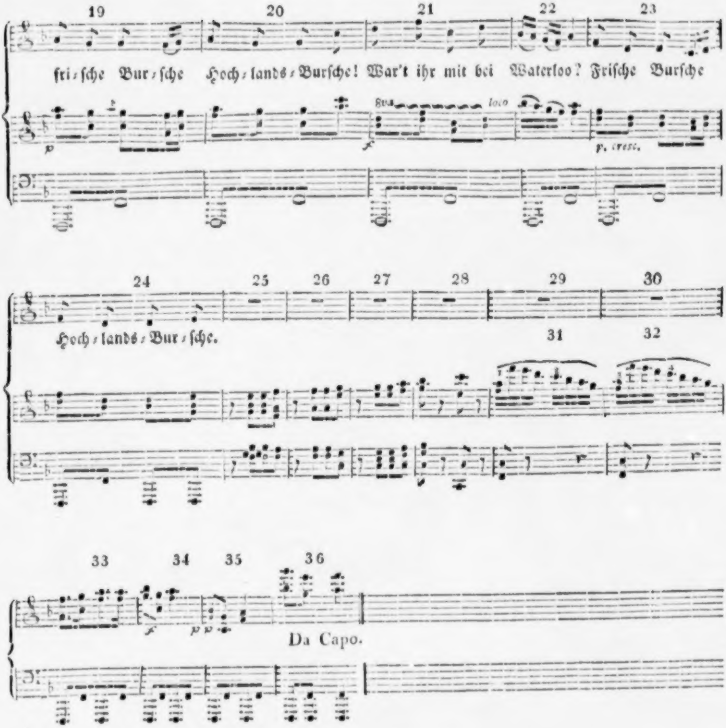
wäre jede Betonung des d zu roh, würde übrigens das Lied neben den obigen Stellen mit Accenten überladen; angemeſſener iſt dieſem Tone ein Verweilen und diminuendo.

§. 945.

Zuletzt finde hier noch ein Lied aus derſelben Sammlung zur Uebung humoriſtiſcher Auffaſſung Platz. Ein alter Invalide erwartet eine Schaar Bergſchotten, die von Waterloo zurückkehrend unter dem luſtigen bäuriſch lieblichen Spiel des Dudelſacks nahen. Der alte Krieger iſt verjüngt in der Erinnerung an ſeine Feldzüge, in den Jünglingen dort kehrt ſeine eigne Jugend wieder, ſtolz fühlt er ſich ihres Gleichen, freundlich verlegen (der Alte neben den kräftigen Jungen — ob ſie ihn auch als ihres Gleichen gelten laſſen?) unbehülflich ſchmunzelnd und ſie mit der zitternden alten Stimme anlachend, ſpricht er die Vorüberziehenden an.

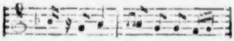
Friſche Burſche! Hochlands-Burſche!


Allegretto,
quasi vivace.
Piano-Forte.
Wem den Sil-ber-mond Ihr dankt, ſagt mir friſche Hochlands-Burſche! Glänzend euer
Gür-tel prangt, friſche Burſche Hochlands-Burſche! Rüſtung, Mantel, Blauhut wo?

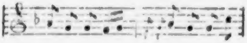

19
20
21
22
23
fri-ſche Bur-ſche Hoch-lands-Burſche! War't ihr mit bei Waterloo? Friſche Burſche
p
f
8va
loco
p. cresc.
24
25
26
27
28
29
30
31
32
Hoch-lands-Bur-ſche.
33
34
35
36
f
p
Da Capo.

Der müßte noch nie einen grauköpfigen Krieger unter jungen Soldaten ſich verjüngen geſehn haben, dem nicht der ganze Sinn dieſes muſikaliſchen Karakterbildes aufginge, der nicht bei der Anrede im elften und zwölften Takte die matten Augen noch einmal glänzen ſähe, die ſteifen Arme ſich unbeholfen heben, des Alten Kopf nach dem Takte des Marſches tänzelnd drehen — der nicht in der ſinkenden und im letzten Tone — auf leichter Silbe und leichtem Taktgliede wieder aufſchnappenden Melodie der zweiten Anrede (funfzehnter und ſechszehnter Takt) den wohlgefälligen, halb freundlichen, halb verlegnen Lachton hörte und im ſiebzehnten Takte die Freude, die ſich gern ſtärker ausdrückte. Die Singſtimme ſchließt nicht — man merkt wohl, die Jungen ſind eher vorübergezogen, als der geſchwätzige Alte fertig werden können.

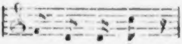
Nur der, dem der graue Sänger ganz lebendig vor Augen ſteht, kann den Vortrag dieſes Liedes treffen. Daß ihm der Takt des Marſches in allen Gliedern zuckt, daß daher jeder Takteintritt vorgehoben wird, liegt nahe; unbefriedigend würde es aber ſein, wollte man es nur durch Verſtärkung des Tones thun. Gleich im Beginnen (im neunten Takte) bewirkt es der Komponiſt ſelbſt durch Verlängerung, im folgenden Takte kann es durch Abſetzen, im folgenden durch den Lachvorſchlag, nämlich ſo:



geſchehen. Noch wirkungsreicher kann dieſer Lachvorſchlag im funfzehnten und zwanzigſten Takte, in letzterem auch wol ſo:



benutzt werden und es könnte nicht ſchaden, wenn der Lachton im ſechszehnten Takte etwas übereilt abbräche.



Dieſe Einzelnheiten werden jedoch nur dann volle Wirkung erlangen, wenn im Ganzen der Ton und Karakter des Alten getroffen iſt. Der ſiebzehnte und einundzwanzigſte Takt geben beſonders Gelegenheit, den Stimmklang des Alters nachzuahmen. Der Kehlkopf muß bei dieſen Stellen hinaufgezogen werden. (§. 410) damit die hohen Töne gepreßt, ſchwerer anſprechend und ja nicht volltönend und kräftig, oder gar metalliſch hervortreten.

§. 946.

Schließlich werfen wir noch einen Blick auf das im §. 679 mitgetheilte Lied. Die eintönige Melodie der erſten drei Takte, die zu der unſtäten Harmonie erſt als Oktave (oder Grundton), dann als Terz, Quarte, kleine Quinte ſteht, bezeichnet unſchlüſſiges Verweilen, wie die Stimmung des Sängers wohl rechtfertigt. Daß die Stimme mit dem vierten Takte eine große Terz hinauftritt, dieſe Terz aber Sexte im harmoniſchen Zuſammenhang iſt, erfriſcht den Geſang und erhält ihn dabei ſo zart, als nur immer zu wünſchen. Dieſer Ton würde durch ſanft verſtärkten Einſatz, durch zartes Ausgehenlaſſen der Stimme und um deßwillen durch ein mäßiges Verweilen eindringlicher und bedeutſamer zu machen ſein.

Der zweite Schluß (im ſiebenten und achten Takte) zieht ſich weich und in mattem Schritt durch halbe Töne hinab und will gezögert und mit erlöſchender Stimme geſungen ſein.

Den geſteigertſten Ausdruck erhält die Kompoſition von da bis an den zwölften Takt. Die Melodie ruht hier auf dem Dominantenakkorde — mit kleiner Septime (§. 883 u. f.) und die Stimme ſchreitet vom Grundtone in einer großen, dann zweimal in kleinen Quinten, aufwärts, dazwiſchen in kleinen Terzen zurücktretend. In dieſer unſchlüßig und zaghaft verlangenden Bewegung (§. 868) erreicht ſie die kleine None und erfüllt damit den Ausdruck ſchmerzlich geſpannter Sehnſucht*). Daß die Töne h, d, f, in ſteigendem Maaße durch Verweilen und Stimm-Verſtärkung hervorgehoben werden müſſen, bedarf hiernach keiner Erinnerung.

Noch iſt die wehmüthige und doch beſtimmte Verſicherung, die ſich in den Tönen vom dreizehnten zum vierzehnten Takte ausdrückt (kleine Septime in der Melodie, Terz in der Harmonie) zu beobachten.

Zweiter Abſchnitt.

Von der Kanzone der Italiener und Spanier und der franzöſiſchen Chanſon und Romanze.

§. 947.

Sie alle gehören meiſt zur Gattung der Lieder, begnügen ſich aber mehr mit einem allgemeinern und oft unbeſtimmtern Ausdrucke und machen daher Veränderungen und Zuſätze zuläſſiger, ja meiſt nothwendig.

§. 948.

Nach dem Karakter der Italiener athmen ihre Geſänge eine leicht bewegte, ſinnliche, jeder gefühlvollen Subjektivität ſich leicht erſchließende Empfindung, erwarten aber vom Sänger höhere und, wo es nöthig iſt, leidenſchaftlichere Beſeelung, jedoch nie auf Koſten der allgemein herrſchenden Zartheit, Weiche und Anmuth und ſtets mit dem Ausdrucke der freieſten, eben vom Moment angeregten Bewegung. Nur der wird ſie gelungen vortragen, der von ihrer rythmiſchen und melodiſchen Abrundung vollkommen durchdrungen iſt, der durch Anlage und Uebung in der Figurirung vollkommen tüchtig iſt, im Momente der Ausführung die Melodie neu zu ſchmücken und zu beleben, und der fähig iſt, die Kompoſition aus eigner Empfindung zu beſeelen. Vergl. §. 719 u. f.

---

*) Es iſt bemerkenswerth, wie dieſes Intervall, das man ſeiner Bedeutung nach wohl die Ueberſpannung der kleinen Septime nennen könnte, bei einigen neuern Komponiſten in Ermangelung einer friſchkräftigen Vertiefung in ihren Gegenſtand herrſchend geworden iſt.

§. 949.

Die ſpaniſchen Geſänge, ſo viel Verf. ihrer kennt, unterſcheiden ſich von den italiſchen nur hin und wieder durch einen höhern Ernſt und großartigern Schwung.

§. 950.

Die franzöſiſchen Chanſons und Romanzen, in der Regel weniger empfindungsvoll, als die italiſchen Geſänge, aber fein und zierlich, fodern vor allem geiſtreiche Deklamation, delikate Behandlung der Melodie, mögen gern einen geſchärftern, wenn auch etwas auf die Spitze getriebenen Accent und von dieſem aus um ſo zartere Senkung der Stimme. Kleine, leicht hingeworfene Verzierungen ſtehen ihnen in der Regel beſſer, als größere Abſchweifungen der Stimme von der vorgeſchriebenen Melodie. Vergl. §. 775 u. f.

§. 951.

Beſonderer Regeln und Beiſpiele bedarf es bei der ganzen Gattung nicht.

Dritter Abſchnitt.

Von der Arie.

§. 952.

Bei der **Arie** ſtehen Gedicht und Kompoſition in umgekehrten Verhältniſſe, wie beim Liede; jenem gehört die Grundidee, dieſem die Ausführung; jeder Satz des Gedichts wird vom Komponiſten weiter, als der Dichter ſelbſteigen gewollt oder gekonnt, ausgeführt.

§. 953.

Daher giebt das Gedicht in ſeinem Geſammtinhalte dem Vortragenden nur eine allgemeine Andeutung des Inhalts und die erſchöpfende Beurtheilung der Arie beruht auf der Unterſuchung, wie der Komponiſt jeden einzelnen Abſchnitt im Texte aufgefaßt und ausgeführt und wie ſich in ihm ein Abſchnitt an den andern gereiht und mit einander verbunden hat. Auf dieſem Wege dem Komponiſten folgen, ſeine Schriftzeichen ins Leben rufen und, wo es nöthig iſt, ergänzen, iſt die Obliegenheit des Sängers.

§. 954.

Nach dem Inhalte verſchiedener Texte und der Verſchiedenheit der Auffaſſung iſt dem Komponiſten bald eine weitere, bald eine mindere Ausführung der Arie, bald ein Beharren in einem Tempo und einer Taktart, bald ein Wechſel in einem, oder beiden nöthig. Dies hat zu verſchiedenen Eintheilungs-Verſuchen Anlaß gegeben. Man hat kleinere, weniger ausgeführte — auch wol weniger auf tiefen und ernſten Eindruck berechnete Arien, zum Unterſchiede von größern und ernſtern, Arietten und Kavatinen genannt.

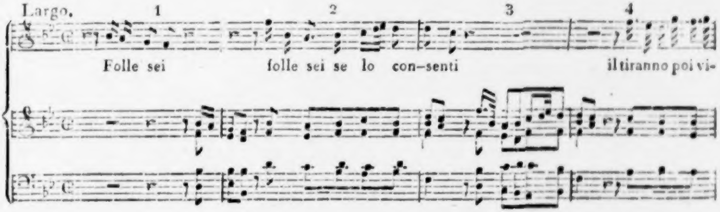
Wie ſich aber die Zahl aller der mannigfaltigen Gemüthszuſtände, die muſikaliſch in Arienform dargeſtellt werden ſollen, unmöglich auf zwei oder drei und hiermit auf zwei oder drei beſtimmte Formen zurückführen laſſen kann: ſo erſcheint jene Eintheilung unfähig einer genauern Beſtimmung; alſo ſchwankend, unſicher und damit unnütz. Daſſelbe Urtheil würde den Verſuch treffen, auf ſie Vortragslehren zu gründen — als da ſind: die Ariette und Kavatine geſtatte weniger Zuſätze, fodre leichtern Vortrag und dergleichen mehr.

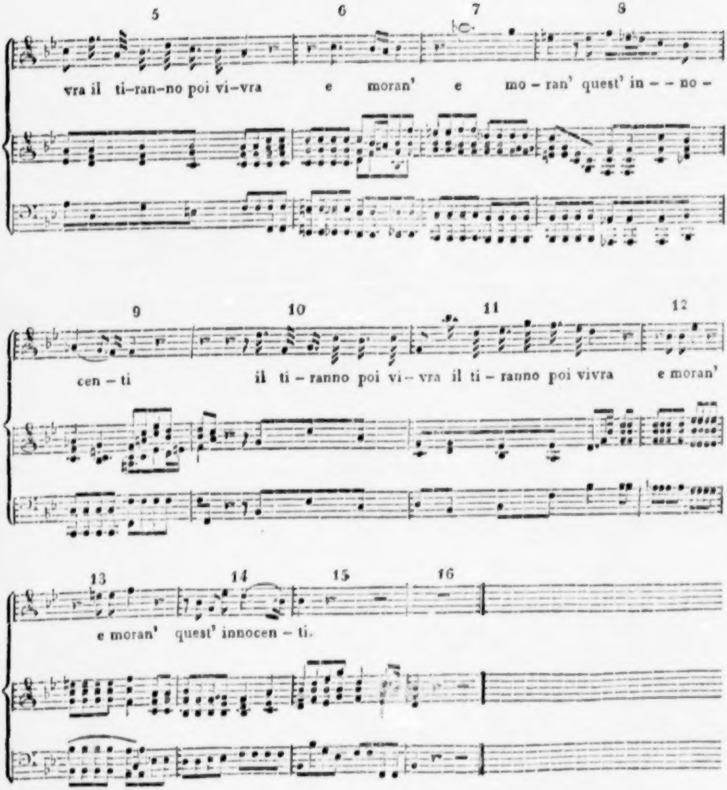
§. 955.

Nicht beim Liede, wohl aber bei der Arie iſt die Muſik im Beſitze der ihr nothwendigen Freiheit, ſich auszudehnen, um den Text ganz — in allen Theilen zu durchdringen und weiter, als es des Dichters Sache war, auszuführen. Schon deshalb wird auch der Sänger mehr Freiheit, mehr Gelegenheit haben, die Kompoſition nach der vorausſetzlichen Intention des Komponiſten auszuſtatten, wo dieſer es verſäumt haben ſollte. Daß ein unnöthiger Zuſatz, oder eine unnöthige Aenderung auch hier unſtatthaft, verſteht ſich. Auch hier alſo, wie überall, iſt eine vollkommne künſtleriſche Auffaſſung die einzig genügende Grundlage für die Ausführung.

§. 956.

Das erſte Beiſpiel gebe eine kurze, aber tief und groß gefühlte Arie von Händel, aus Tamerlan.




5
6
7
8
vra il ti–ran–no poi vi–vra e moran' e mo – ran' quest' in – – no –
9
10
11
12
cen – ti il ti – ranno poi vi – vra il ti – ranno poi vivra e moran'
13
14
15
16
e moran' quest' innocen – ti.

deren Inhalt ſchwere Erwägung:

folle sei, se lo consenti

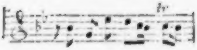
zwei dem Geiſte andringende Vorſtellungen —

il tiranno poi vivra —
e moran' quest' innocenti.

Dieſe drei Sätze des Gedichts bilden den Kern der Kompoſition. Der erſte beſchäftigt bis in den dritten Takt; die beiden folgenden reichen bis zum neunten und wiederholen ſich vom zehnten Takte bis zum funfzehnten. Dies, ſo wie der Sinn, der vorausſetzlich mit jedem der Sätze, beſonders den letzten beiden, verbunden ſein wird, giebt ſchon die Anſicht des Textes und eine Ueberſicht der Kompoſition. Daß beide jedoch zur Erfaſſung der letztern nicht hinreichen, möge ein für allemal an dieſem Falle geprobt werden. Man könnte erwarten — und die meiſten Komponiſten würden die Erwartung gerechtfertigt haben — daß der Abſcheu, der Haß gegen den Tirannen, die Theilnahme an der Unſchuld in der Wiederholung ſtärker, entſchiedener — kampffertiger aufträten. Händel hat dem Texte eine feinere und tiefer gefühlte Bedeutung abgewonnen.

Das erſte „folle sei“ hat den ruhigen Schritt der Ueberlegung und ſinkt nieder, wie Kopf und Stimme beim Nachdenken — die Begleitung ſetzt die ſtumme Ueberlegung wie Miene und Geberde fort. Mit unwilliger Scheu, abweiſend den verwerflichen Entſchluß zur Einwilligung, wiederholt ſich zum Ausdrucke dieſes Wegweiſens das folle sei in einer Quinte abwärts. Heftig accentuirt folgt der zweite Satz, langgedehnt, mit dem Ausdrucke tiefen Leids der letzte, in der Sexte des herrſchenden Akkordes (im ſechſten Takte) einſetzend das „e moran“ und gleich im folgenden Takte es auf der kleinen Terz, mit trauervoller Beſtimmtheit und in dieſer Höhe leidenſchaftlich wiederholend. Von hier ſinkt die Melodie klagenvoll durch zehn Stufen zum Schluſſe des erſten Theils auf der Dominante.

Jetzt (im zehnten und elften Takte) kehrt der zweite Satz mit mächtig erhöhter Heftigkeit wieder. So ſtark wie vorher accentuirt, bewegt ſich die Stimme in größern Melodieſchritten auf und ab und beſonders ſteigert im elften Takte zu dem „il“ (§. 912.) der Aufſchritt in die Oktave der Quarte (§. 870) den Geſang bis zum Ausdrucke des Ingrimms. Wenn aber die obige Vorausſetzung bis hierher gerechtfertigt erſchienen iſt, ſo wendet ſich nun Händel von dem vorausgeſetzten Wege. Der dritte Satz hebt in der Wiederkehr im zwölften Takte mit dem Ausdrucke wehmüthiger Gewißheit (in die Quarte ſteigt die Stimme, aber dieſe Quarte iſt die Sexte im herrſchenden Akkorde) das „e moran“ an, wiederholt es im dreizehnten Takte geſteigert, aber in dem ängſtlichen Schritt durch einen halben Ton (auch hier iſt der Hauptton f die Sexte im herrſchenden Akkorde) und nun beſchließt das quest innocenti mit dem Ausdrucke weichherziger Liebe — in der Sexte des Akkordes anhebend, zur [illegible] beruhigenden Terz ſinkend, in der Sexte aufſteigend und von hier ſanft herabſchwebend zum Schluſſe. Da dieſer der einzige Punkt iſt, der eine Aenderung erlaubt — man könnte nämlich den vierzehnten Takt, um die Zärtlichkeit des Ausdrucks zu vermehren, ſo:



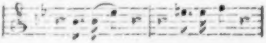
enden laſſen — ſo ſei dies hier gleich mit beſeitigt. Soviel, um zu erkennen, was die Kompoſition aus dem Gedichte gemacht, was ſie jedem einzelnen Satze deſſelben abgewonnen hat — das c moran z. B. wird viermal mit verſchiedenem Ausdrucke wiederholt.

Der Vortrag ergiebt ſich hieraus von ſelbſt. Das erſte folle sei muß ohne Accent und Stimmaufwand, wie verloren im Nachſinnen hingeſprochen werden, um heftiger abweiſend wiederzukehren. Bei dieſer Wiederkehr iſt das f der wichtigſte Ton. Der Ausdruck dieſes f, der Quinte zum nächſtfolgenden Tone, deren eigentliche Bedeutung die Nebenvorſtellung der Beſtimmtheit erhält, da das f zugleich Terz im herrſchenden Akkorde iſt, fodert einen heftigen Einſatz (Hervorſtoßen, nicht Anwachſen des Tones) um auszudrücken, daß nach dem erſten unbewegten „folle sei“ die Vorſtellung, die der Sänger von ſich weiſen will, mit ihrem verabſcheuten Inhalte ihn überraſcht hat.

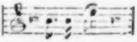
Bei dem Vortrage des zweiten Satzes iſt nichts Neues zu bemerken, als daß die heftige und zuletzt ingrimmige Stimmung Gelegenheit zu einer Schärfung des i im il (§. 914) beſonders im vierten und elften Takte giebt.

Bei der erſten Durchführung des dritten Satzes fodert zum Ausdrucke des ſtaunenden Bedauerns das c im ſechſten und das as im ſiebenten Takte langſames Anſchwellen und Abnehmen; daß das as länger und ſtärker anſchwelle und im ganzen Stücke der gewichtigſte Ton werde, giebt ſich von ſelbſt; es darf ohne Uebertreibung bis zur ſchneidenden Stärke der Stimme geſteigert werden, und um ſo wirkungsreicher wird von da das Sinken der Stimme mit der niederſteigenden Melodie ſein. Um dieſe letzte Bewegung im Sinne des Komponiſten zu unterſtützen, könnte wohl der letzte Ton der erſten Abtheilung, f, (im neunten Takte) und der letzte der zweiten Abtheilung (im funfzehnten Takte) verlängert — etwa um ein Viertel und bis zum völligen Erlöſchen gehalten werden.

Bei der Wiederholung des dritten Satzes würde das Gewicht des „moran“ vermehrt, wenn man durch Verweilen bei dem Vorworte (zwölfter und dreizehnter Takt)



und Verkürzung der Silbe „mo“ den Fall auf Hauptſilbe und Hauptton beſchleunigte und eindringlicher machte. Die Quarte im zwölften Takte würde durch langſames Portament

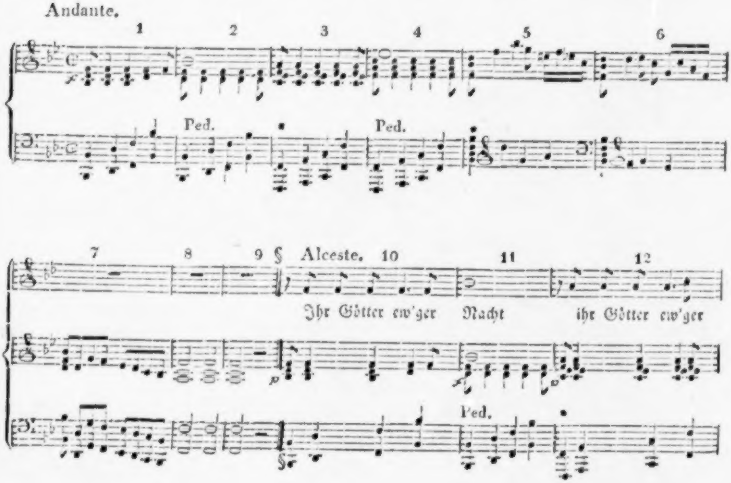


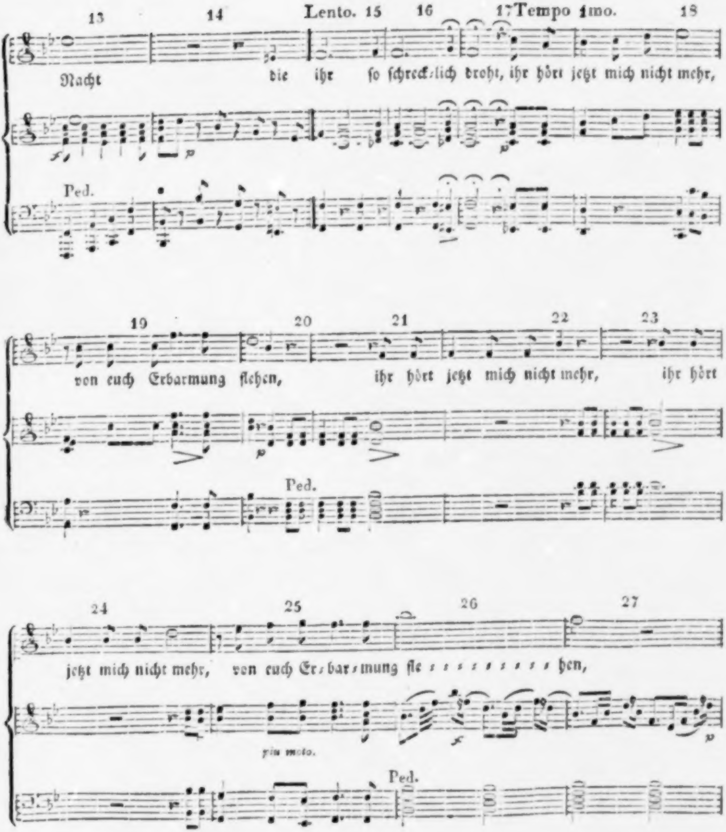
einen empfindungsvolleren, den Schluß gut vorbereitenden Ausdruck erhalten. Daß von dieſer Stelle an der Klang der Stimme immer weicher und inniger werden muß, daß bei dem „moran',“ ſtatt zu bedeutender Stärke des Klanges, Verſtärkung durch Hauch (mora^{h}n) ſachgemäßer und erfolgreicher wäre (§. 916), daß die letzten Töne in den obigen Takten wie Seufzer (von der Stärke ſchnell abnehmend) erlöſchen müſſen, daß das letzte quest' innocenti den zarteſten, weichſten Vortrag verlangt, — bedarf keines Beweiſes mehr.

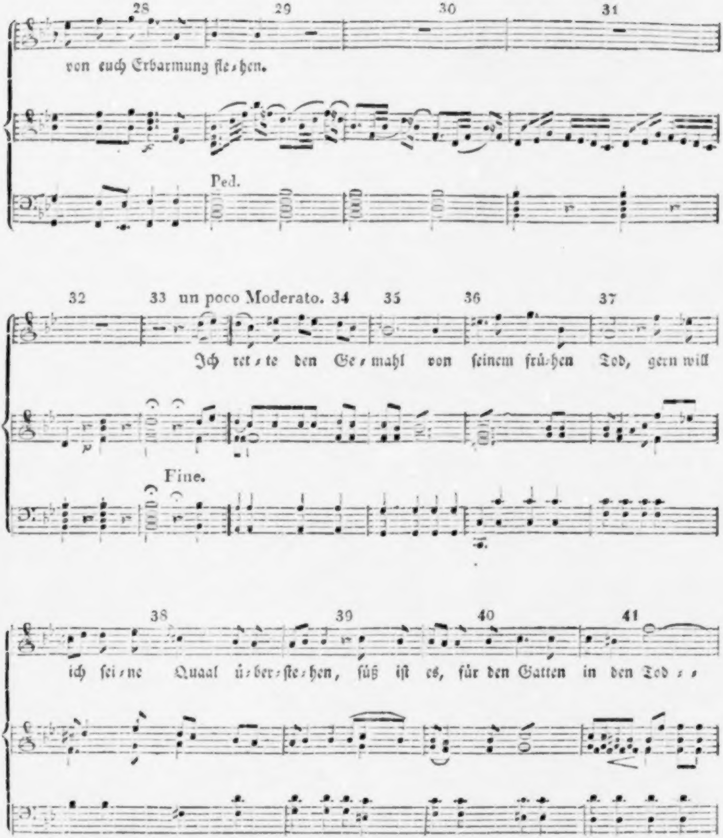
§. 957.

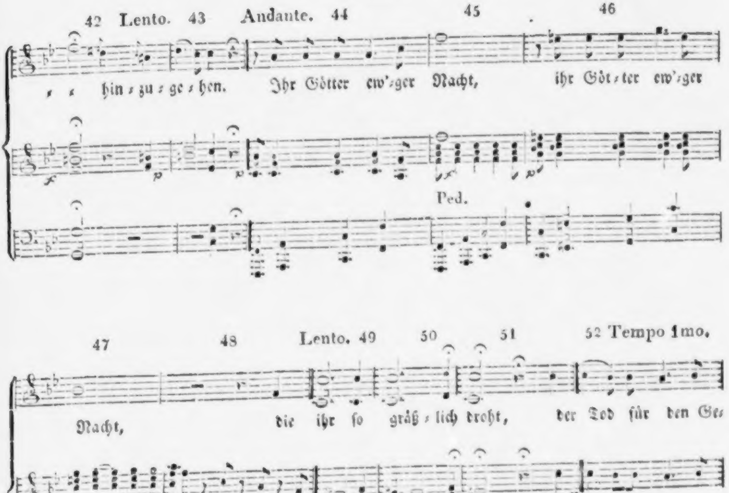
Das zweite Beiſpiel gebe eine eben ſo vollendete Arie aus Alceſte von Gluck. Alceſte hat ſich zum Opfer für die Geneſung des Gemahls dargeboten, die Götter haben das Opfer angenommen; er iſt gerettet, ihr Tod entſchieden — das hat ihr der Oberprieſter im Namen der Gottheit verkündet und ſie bricht in dieſen Triumphgeſang aus:

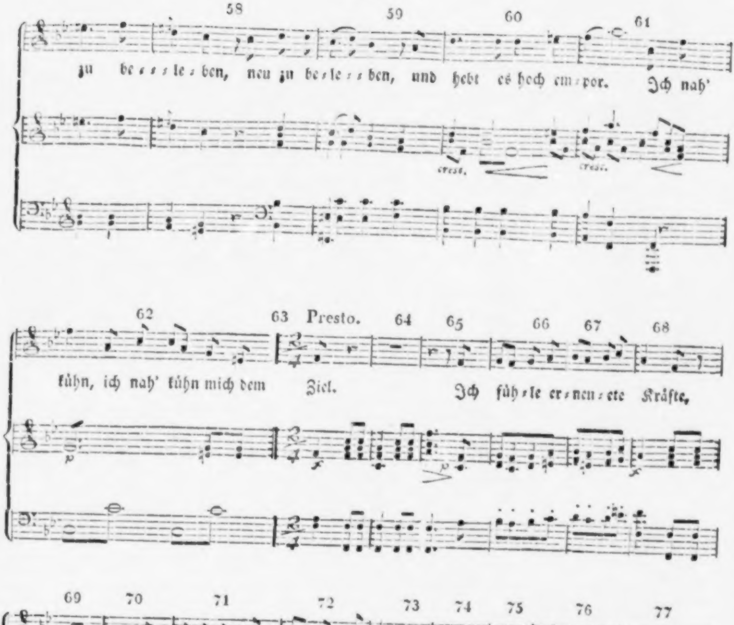
Arie aus Alceſte.

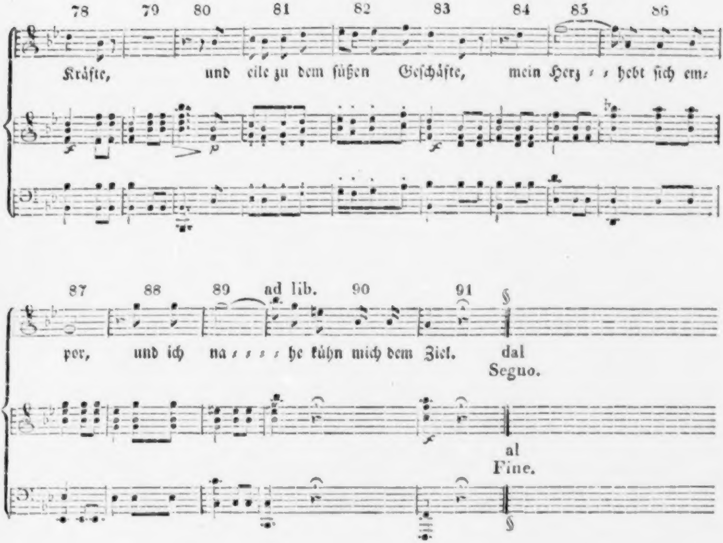



13
14
Lento. 15
16
17 Tempo 1mo.
18
Nacht die ihr ſo ſchreck-lich droht, ihr hört jetzt mich nicht mehr,
f
p
p
Ped.
19
20
21
22
23
von euch Erbarmung flehen, ihr hört jetzt mich nicht mehr, ihr hört
p
Ped.
24
25
26
27
jetzt mich nicht mehr, von euch Er-bar-mung fle - - - - - - - - - hen,
piu moto.
f
p
Ped.


von euch Erbarmung fle-hen.
Ped.
un poco Moderato.
Ich ret-te den Ge-mahl von ſeinem frü-hen Tod, gern will
Fine.
ich ſei-ne Qual ü-ber-ſte-hen, ſüß iſt es, für den Gatten in den Tod - -


42 Lento. 43 Andante. 44
45
46
hin = zu = ge = hen. Ihr Götter ew'ger Nacht, ihr Göt = ter ew'ger
Ped.
47
48
Lento. 49
50
51
52 Tempo 1mo.
Nacht, die ihr ſo gräß = lich droht, der Tod für den Ge=
Ped.
53
54
55
56
57
lieb = ten, für den Ge = lieb = ten, es iſt ein ſüß Ge = fühl, es weis das Herz neu
f
p
p
f
p
f
p


58
59
60
61
zu be - - le - ben, neu zu be - le - - ben, und hebt es hoch em - por. Ich nah'
cresc.
cresc.
62
63 Presto.
64
65
66
67
68
kühn, ich nah' kühn mich dem Ziel. Ich füh - le er - neu - ete Kräfte,
p
f
p
f
69
70
71
72
73
74
75
76
77
und ei - le zu dem sü - ßen Geſchäfte, ich füh - le er - neu - e - te
p
f
p


78 79 80 81 82 83 84 85 86
Kräfte, und eile zu dem ſüßen Geſchäfte, mein Herz - - hebt ſich em-
f
p
f
87 88 89 ad lib. 90 91
por, und ich na - - - - he kühn mich dem Ziel.
dal Segno.
al Fine.
f

indem ſie, die Helfende, ſich ſelbſt Opfernde, ſich auſſer der Macht der Götter, über dieſe Götter erhaben fühlt, die nur ſchaden können*) und deren böſer Wille ſelbſt zur Verherrlichung der Liebe dienen muß. Ob das Gedicht

1. Ihr Götter ew'ger Nacht, die ihr ſo ſchrecklich droht: ihr hört mich jetzt nicht mehr von euch Erbarmung flehen.
2. Ich rette den Gemahl von ſeinem frühen Tod. Gern will ich ſeine Qual überſtehen; ſüß iſt es, für den Gatten in den Tod hinzugehen.

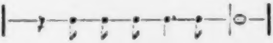
---

*) Vergl. der Berl. allg. muſ. Ztg. erſt. Jahrg. No. 5 Seite 45.

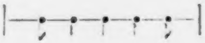
3. Der Tod für den Geliebten, er iſt ein ſüß Gefühl; er weiß das Herz neu zu beleben und hebt es hoch empor — ich nah' mich dem Ziel.
4. Ich fühle erneuete Kräfte und eile zu dem ſüßem Geſchäfte, mein Herz hebt ſich empor und ich nahe kühn mich dem Ziel.

an und für ſich aus einem andern Geſichtspunkte hätte dargeſtellt werden können, gilt für den Sänger gleich. Die obige, in Glucks Kompoſition ausgeſprochene Grundidee kann allein die erſte Beſtimmung des Vortrags geben. Der Text zerfällt in vier Abſchnitte (ſie ſind oben mit Ziffern bezeichnet) von denen der zweite und dritte ſo ziemlich gleichen Inhalt haben, mithin als einer hätten behandelt werden können; Gluck hat ſie getrennt und dies entſcheidet über den Vortrag.

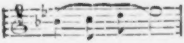
Der erſte Satz, der herausfodernde Anruf der Götter, iſt ſchon durch das majeſtätiſche Vorſpiel, in dem die Blechinſtrumente mächtig rufen, vorbereitet. Die mächtigen rythmiſchen Accente



(ſo langes Ruhen auf dem Haupttone nach ſo viel kurzen Noten) in langſamerer Bewegung, das melodiſche Hinauftreten in die feſt ergreifende Quarte im elften Takte, das Hinaufdringen in die ſcheu hinauslangende kleine Quinte (§. 868) im dreizehnten Takte, dazu die wiederholten Rufe der Blechinſtrumente und das großartige Hinaufſteigen der Bäſſe durch alle Intervalle des Akkordes — alles drückt die gewaltige Vereinigung und Erhöhung aller Kräfte Alceſtens aus. Es kämpft in ihr das Selbſtgefühl und der Zorn über die böswilligen, ſchadenden Götter mit der alten frommen Scheu; das iſt es, was ihre Stimme neben jenen Ausbrüchen monoton feſſelt, im funfzehnten und ſechszehnten Takte die Bewegung (ſelbſt auf der letzten Silbe in „ſchrecklich" gegen den Sprachgebrauch) noch mehr hemmt und den begleitenden Inſtrumenten (die oben erwähnten ausgenommen) die ſchwankende Bewegung

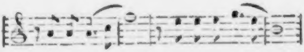


giebt. In der vollen errungenen Kraft ſagt ſich nun, nachdem dieſe Scheu überwunden iſt, Alceſte von jenen Göttern los, mit Entſchiedenheit und Beſtimmtheit — darum überall (achtzehnter, neunzehnter, einundzwanzigſter, zweiundzwanzigſter Takt) die Quarte herrſchend, mit leidenſchaftlicher Heftigkeit — darum in demſelben Intervall der Schritt bis zum hohen B (ſechsundzwanzigſter Takt). Und damit das bedeutende Intervall ſich dem Gefühl recht einpräge, tritt die Stimme zum Schluſſe wieder in die Quarte (nicht in die Oktave, wie man oberflächlich hätte erwarten können) zurück. Man bemerke noch, wie dieſes Intervall, das in der ganzen Stelle herrſcht, vorbereitet wird. Unmöglich konnte Alceſte ſich in Einem Momente in eigner Kraft gegen die Götter erheben, unmöglich im erſten Momente mit voller Sicherheit ihnen beſtimmt entgegen treten. Darum herrſcht zwar ſchon im achtzehnten Takte die Quarte, aber ſie tritt nicht frei ein, ſondern muß erſt durch die Zwiſchenſtufen



erſtrebt werden. So beginnt ſelbſt der Widerſpruch zagend und wächſt erſt am Schluſſe zur Leidenſchaft. — Der eine vom zwanzigſten bis zum vierundzwanzigſten Takte herrſchende Akkord zeigt die Einheit der Vorſtellung in Alceſtens Gemüth und läßt den drei- und vierundzwanzigſten Takt als Steigerung der beiden vorangegangenen erſcheinen und der ganze Satz wird durch die triumphirend wehende Begleitung der Violinen im ſechs-, ſieben- und neunundzwanzigſten und dreißigſten Takte beſiegelt.

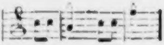
Was Alceſte im zweiten Satze erfüllt, iſt blos **der Entſchluß**, der ihr als Gattenpflicht erſcheint. Von kräftiger Erhebung keine Spur; vielmehr ſtärkt ſich Alceſte noch an der Vorſtellung: für den Gatten in den Tod zu gehen. Daher die langſamere Bewegung vom vierzigſten Takte an, daher die ſo rührende, weich mitleidige kleine Quinte (§. 868) im einundvierzigſten Takte, daher vorherrſchend kleine Melodieſchritte. Ihr Herz hat ſich von den beſchädigenden Göttern abgewendet zum leidenden, geliebten Gemahl, der aufrühriſche Zorn iſt dem Mitleid und der Liebe gewichen. Daher kehrt nun (vom vierundvierzigſten Takte an) ſelbſt der erſte Satz mit milderm Ausdrucke wieder; ſtatt zorniger Auflehnung liebevoller Vorwurf, durch den faſt der Ton der Bitte durchklingt: daher zwar dieſelben rythmiſchen Accente und dieſelbe Begleitung; in der Melodie der Singſtimme aber die Sexte



vorherrſchend — denn zuerſt hat ſich das a als Hauptton eingeprägt und c wird blos durchgangen; dann aber hat g durch Hinauftreten ſich vor e geltend gemacht — noch milder erſcheint neben dem der letzte Sextenfall (im ſiebenundvierzigſten Takte) da b die kleine Septime (§. 868) im Akkorde iſt.

Erſt von hier an iſt Alceſte in ſich einig und abgeſchloſſen. Die Liebe, die das Opfer gebot, erfüllt — im dritten Satze — ſie ganz, ſie vernimmt nur die Stimme des Herzens, ihr Gefühl hebt ſie hoch empor.

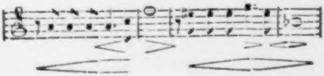
Das Vorſpiel des vierten Satzes, erſt aus der Quinte in die Terz, dann vermittels der Quarte auf die Oktave in drängendem Rythmus



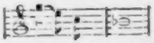
ſchlagend, ruft und treibt; die Singſtimme zeigt den Flug des Geiſtes höher und höher — und nun kehrt mit Triumph über die Götter der erſte Satz wieder.

Dieſer erſcheint ſonach dreimal (das zweitemal unvollſtändig) und jedesmal mit anders motivirter Bedeutung. Das erſtemal waltet die Scheu vor den Göttern vor, die Kräfte müſſen zuſammengerafft werden, die gegen jene ſich auflehnen ſollen. Daher muß (beſonders bis zum ſiebzehnten Takte) der Affekt mehr durch Verſtärkung der Artikulation durch Hauch (§. 916) ausgedrückt und nur einzelne Punkte dürfen mit voller Kraft und leidenſchaftlicher Heftigkeit aus dem Ganzen heraustreten, müſſen ſchroff aus der im Allgemeinen unterdrückten Rede hervorſpringen, als die unwillkührlichen Ausbrüche einer Leidenſchaft, die ſich noch nicht verrathen ſollte. Solche Punkte ſind der elfte und dreizehnte Takt, es im achtzehnten, das erſte f im neunzehnten, b im zweiundzwanzigſten Takte und andre.

Bei ſeinem zweiten Erſcheinen fodert derſelbe Satz weichern und zur Kraft anſtrebenden Vortrag, alſo:



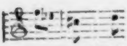
und der letzte Melodiefall könnte wohl noch gemildert werden —.

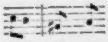


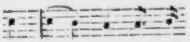
Bei der letzten Wiederholung endlich muß alles gediegene Kraft ſein, nicht bloßes Ringen der innern Bewegung, laut zu werden — im Hauche — nicht bloßes unwillkührliches Sich-Herausreißen einzelner verrätheriſcher Ausbrüche der Leidenſchaft, ſondern ein gleicher, überall geſättigter, vollkräftiger Strom.

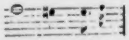
Im Uebrigen giebt ſich der Vortrag aus dem früher Gelehrten von ſelbſt und es iſt nur noch folgendes Einzelne anzumerken.

Im achtunddreißigſten und vierzigſten, ſo wie im zweiundfunfzigſten und ſiebenundfunfzigſten Takte ſind die deklamatoriſchen Accente des deutſchen Textes in der Melodie nicht begünſtigt. Mit geringer Veränderung:









iſt dieſem Mißſtande abgeholfen. Außerdem iſt in der ganzen Arie kaum eine paſſende Stelle zu einigermaßen weſentlichen Veränderungen oder Zuſätzen, denn die verſchiedenen Klang- und Artikulationsweiſen neben der überall ſo ſprechenden Kompoſition genügen zum vollendeten Vortrage.

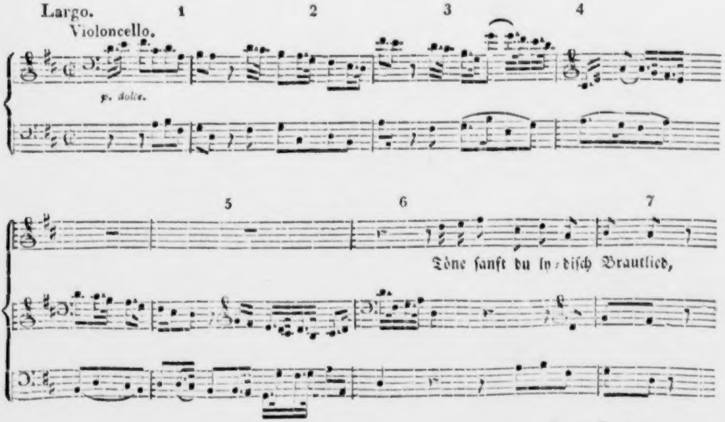
§. 958.

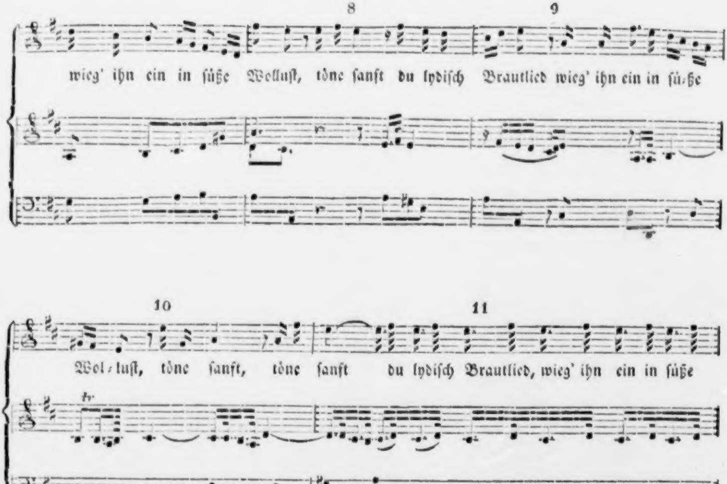
Wenn in den bisher betrachteten Arien der Ausdruck der Melodie faſt in jedem Tone dem Sinn der Worte anſchließend war: ſo wenden wir uns nun zu einer Arie aus Händels Alexanderfeſt, die bei wahrhaft hinreißender Schönheit, Wahrheit und Innigkeit mehr auf den Ausdruck des Ganzen, als jedes einzelnen Wortes gerichtet iſt.

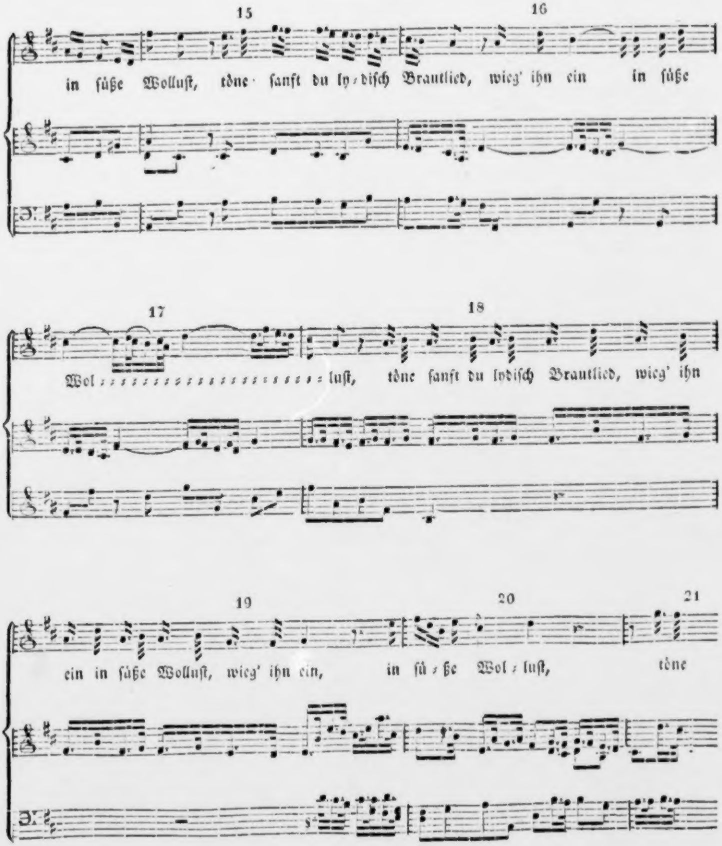
Drydens (des Dichters vom Alexanderfeſt) und Händels Aufgabe war es in dieſem Werke, die verſchiedenartigſten Stimmungen und Zuſtände, die Muſik hervorzurufen vermag, ihren Hörern vorüberzuführen. Geiſtreich knüpfte Dryden dieſes Thema an die Feſte Alexanders im eroberten Perſepolis. Nach mancher rauſchendern Feier ſoll der Beſieger Perſiens von weichen (lydiſchen) Weiſen in den Schlaf der Wolluſt gewiegt, um dann zur Zerſtörung von Perſepolis wieder erweckt zu werden. Aus den Worten des Dichters:

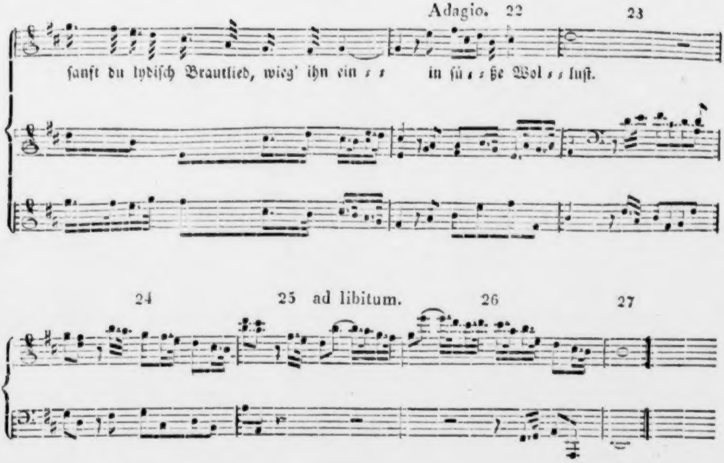
Töne ſanft du lydiſch Brautlied
Wieg' ihn ein in ſüße Wolluſt.

hat Händel dieſe Arie geſchaffen,




8
9
wieg' ihn ein in ſüße Wolluſt, töne ſanft du lydiſch Brautlied wieg' ihn ein in ſü-ße
10
11
Wol-luſt, töne ſanft, töne ſanft du lydiſch Brautlied, wieg' ihn ein in ſüße
tr
12
13
14
Wol-luſt wieg' ihn ein in ſüße Wol--luſt wieg' ihn ein
tr


in ſüße Wolluſt, töne · ſanft du ly ⸗ diſch Brautlied, wieg' ihn ein in ſüße
Wol ⸗ luſt, töne ſanft du lydiſch Brautlied, wieg' ihn
ein in ſüße Wolluſt, wieg' ihn ein, in ſü ⸗ ße Wol ⸗ luſt, töne


Adagio. 22
23
ſanft du lydiſch Brautlied, wieg' ihn ein ⸗ ⸗ in ſü ⸗ ⸗ ße Wol ⸗ ⸗ luſt.
24
25 ad libitum.
26
27

über deren Hauptſatz ſchon §. 860 geſprochen iſt. Nach allem Vorangegangenen haben wir nur noch auf einzelnes Hervorſtechende aufmerkſam zu machen.

Zuerſt von dem Dezimenſchritt in dem achten und funfzehnten Takte, der §. 860 nur nach ſeiner Weite betrachtet werden konnte. Er hat das klar Beſtimmende der großen Terz, dabei aber das Hinaustreten in einen erhöhten Zuſtand. Auch im neunten Takte herrſcht dieſe Terz. Allein ſie ruht da nicht als Decime auf der Oktave des Grundtones, ſondern tritt in der Melodie als weich verlangende Sexte mit milderer Beſtärkung hervor.

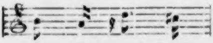
Der ganze elfte Takt (der Naturfreunde wohl an das ſehnſüchtige Ziehen der Nachtigall erinnern könnte) ruht auf der Quinte, von der ſich die Stimme in ſüßer Ermattung erheben zu wollen ſcheint und nach jeder kurzen und geringen Erhebung wieder zur Ruhe auf dem wohl zu empfindenden Intervall zurückſinkt. Derſelbe Ausdruck kehrt im achtzehnten bis neunzehnten Takte wieder, beſeelt durch die zweimalige verlangende Erhebung des Grundtones mittels der Quarte. Durch die Auslaſſung des Grundtones in der Begleitung wird der Ausdruck des verlangenden Hinaufſchwebens und Aufſchauerns vollendet.

Zuletzt iſt noch der aus dem einundzwanzigſten in den zweiundzwanzigſten Takt übergehenden kleinen Septime (g) zu gedenken, deren Ausdruck durch Ruhen darauf zwiſchen der ſanft fortgleitenden Begleitung eindringlicher wird.

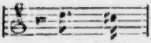
Wir finden in dieſer Arie den der italiſchen Muſik eigenen Stoff, ſinnliche Erregung und Erweichung — aber vom Geiſte des Komponiſten frei dargeſtellt, nicht den Komponiſten in ihr aufgelöſet; und ſo hat dieſer nicht nur ſelbſt ein Höheres vollbracht, ſondern auch ſeinem Sänger höhere, geiſtige Leiſtung auferlegt. Mit einer willkührlichen, angenehm geordneten Anwendung ſinnlicher Reizmittel würde dieſer Geſang nicht anders als verfehlt werden; in jedem Punkte hat derſelbe beſtimmte und ſtets ſo genügende Bedeutung, daß ſich wol ſchwerlich eine Aenderung ohne Nachtheil unternehmen ließe — außer daß man vielleicht im vierzehnten und auch im ſiebenten Takte das

wieg' ihn ein

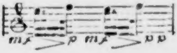
mit dem verlängerten Anfangstone früher, gleichſam vorgreifend eintreten ließe



und



Sonach würde der Vortrag vor allem eine zarte, ſchmelzende, nicht aber weichliche oder zu ſüße Stimmhaltung, ſanftes Erheben und Senken der Klangſtärke, aber dabei ein beſtimmtes, nach Maaßgabe des Inhalts kräftiges Herausheben wichtigerer Momente (namentlich der ſchon beſprochenen Dezime) erfodern. In den bereits oben erläuterten elften und achtzehnten bis neunzehnten Takten müßte der Sinn der Töne durch dieſen Vortrag:



beſtärkt werden; eben ſo wären die ſanft hinſchleichenden Sexten im funfzehnten Takte zu ſingen.

§. 959.

Nach dem zur Karakteriſtik neuerer Komponiſten, namentlich Mozarts (§. 788) Vorausgeſchickten und dem bisher Entwickelten bedarf es keiner weitern Ausführung, um zu erkennen, daß ſie nicht, wie Händel und Gluck, beſtimmten Ausdruck der vollen Wahrheit in jedem Momente als herrſchender Tendenz vor Augen hatten, daß bei ihnen viel mehr der allgemeine Ausdruck der Stimmung, des ganzen Zuſtandes, als eine durchaus befriedigende Erfaſſung jedes einzelnen Momentes im Ganzen anzutreffen iſt. Sehen wir dadurch den muſikaliſchen Dialog, die Darſtellung des Ganzen in größern Maſſen, befördert und beſonders durch Inſtrumentation und Modulation einen Reichthum von Beziehungen gewonnen, der vorher kaum geahnet werden konnte: ſo findet der Sänger für den uns jetzt beſchäftigenden Zweck einer Erkenntniß der Geſangelemente in treffenden Anwendungen eine weniger reiche Ausbeute. Es möge daher nicht auffallen, daß wir an der Stelle ſo vieler herrlichen Kunſtwerke uns an den bisher betrachteten genügen laſſen. Wir gewannen damit nebenbei auch Veranlaſſung, an Werke zu erinnern, die, des ewigen Andenkens werth und zum Studium ſchlechthin unentbehrlich, dem heutigen Publikum einigermaßen aus den Augen gerückt ſcheinen.

§. 960.

Daß die italiſchen Kompoſitionen, beſonders der jetzigen Periode, noch unendlich weiter von einer in jedem Moment erſchöpfenden Auffaſſung entfernt und für unſer Studium noch weniger ergiebig ſind, verſteht ſich aus dem über Italien (§. 721 u. f.) Geſagten von ſelbſt. Ueberall werden ſich dieſelben Elemente der Ton- und namentlich der Geſangkunſt in gleicher Wirkung und Bedeutung bewähren; aber nicht überall iſt dieſe Wirkung beſtimmtes Ziel des Komponiſten und oft ſoll ein zweites und ſollen mehrere verbundene Mittel erſetzen, vollenden, berichtigen, was dem erſten Zuge mangelt. Dies gelingt auch mehr oder weniger, wenngleich man oft erinnert wird, daß zwiſchen zwei Punkten nur eine gerade Linie möglich iſt, wohl aber unzählige mehr und weniger ihr angenäherte, mehr oder weniger zierlich, anmuthig, frei, kräftig u. ſ. w. gebogene.

Vierter Abſchnitt.

Vom Recitative.

§. 961.

Das Weſen des *Recitativs* wird am gründlichſten aus ſeinem Standpunkte zwiſchen der Sprache und dem ausgebildeten Geſange erkannt.

§. 962.

Es iſt ſchon oben (§. 670) bemerkt worden, daß in der gewöhnlichen Rede dieſelben Elemente beſtehen, aus denen der Geſang geſchaffen iſt. Namentlich ſteigt und fällt der Redeton aus denſelben Beweggründen, wie die Geſangmelodie, beſchleunigt und zögert und accentuirt ſtärker oder ſchwächer der Redner, wie es der Sänger thun muß.

§. 963.

Der Unterſchied der Rede und des Geſanges beruhet aber darauf, daß in der Sprache die Fähigkeit, Begriffe auszudrücken errungen und zu der wichtigſten Tendenz des Redenden erhoben, dadurch aber das Streben nach dem unmittelbaren Ausdrucke der Empfindung u. ſ. w. durch die entſprechende Bewegung in den Athem-, Stimm- und Sprach-Organen als eine Neben- und unweſentliche Beſtrebung hintenangeſetzt worden iſt.

§. 964.

Daher zeigen ſich in der Sprache alle Elemente, aus denen Geſang wird, aber unbeſtimmt und mangelhaft. Die Stimme ſteigt und fällt nicht in beſtimmten, ſondern nur in ungefähr bezielten Intervallen; die Silben folgen einander in eben ſo unbeſtimmter Länge und Kürze, die ganze Rede zeigt eine dem Ideengange ſich anpaſſende, aber nicht gleichmäßig beſtimmt gehaltene Bewegung.

§. 965.

Wenn das muſikaliſche Element in der Rede mächtiger wird, ſo erhalten zuerſt Höhe und Tiefe mehr Beſtimmtheit — die Stimme bewegt ſich in beſtimmten Intervallen — und die deklamatoriſche Accentuation wird verſtärkt. Noch fehlt aber der vollkommen zur Herrſchaft erhobene Melodiengang und der vollkommen geordnete und befeſtigte Rythmus.

Auf dieſer Stufe nun iſt der Geſang Recitativ. Es verbindet die freie Bewegung in Melodie und Rythmus, welche der Rede eigen, mit der Beſtimmtheit der Intervalle und der größern Kraft der rythmiſchen Accente, welche in der Muſik nothwendig iſt.

§. 966.

Das Ziel des Vortragenden iſt mithin Erhöhung der Rede durch Anwendung jener muſikaliſchen Elemente, ohne Störung der freiern Bewegung des Redenden.

§. 967.

Da aber nicht der Melodiengang und der muſikaliſche Rythmus (wie in Arie und Lied) ſondern die Sprache vorherrſcht, ſo hat der Vortragende im Recitativ ungleich größere Freiheit, den Melodiengang zu ändern, und Tempo und Accent zu beſtimmen und zu verändern, als bei allen übrigen Geſangkompoſitionen, in denen die muſikaliſchen Elemente ſo weit ausgebildet ſind, daß ſie feſte Geſtalt gewonnen haben.

§. 968.

Was die Melodie anbetrifft, ſo wird ihr Gang — nach Höhe oder Tiefe, gleichmäßig oder ungleich, in größern oder kleinern Schritten u. ſ. w. — ganz ungehindert der Bedeutung des Textes angepaßt und die Thätigkeit des Sängers hat hierin keine andere Schranke, als die vom Komponiſten angegebene Modulation heiſcht.

§. 969.

Die Selbſtthätigkeit des Sängers iſt für die Melodie des Recitativs um ſo nöthiger, da die Komponiſten oft nicht mehr, als ungefähre Andeutungen derſelben geben und die genauere Ausbildung dem Sänger überlaſſen. Dieſer hat alſo die Obliegenheit, allen Anfoderungen an richtig gedachte und empfundene Deklamation, ſo weit die unveränderliche Modulation erlaubt, zu genügen.

§. 970.

Die Thätigkeit des Sängers muß natürlich das ganze Recitativ in allen Theilen und den Inhalt deſſelben in allen ſeinen Beziehungen umfaſſen und würde ungenügend ſein, wenn ſie nur einzelne Accente verſtärken, oder die Melodie des Recitativs nur fließender machen wollte — worauf ſich bei untergeordneten Sängern der Vortrag des Recitativs beſchränkt.

§. 971.

Was den Rythmus betrifft, ſo iſt er ebenfalls der ſelbſtſchöpferiſchen Thätigkeit des Sängers überlaſſen, ſoweit nicht Zwiſchenſpiel oder an einzelnen Stellen Begleitung ſie hemmen.

Die Recitative pflegen um der Ueberſichtlichkeit willen in der Form des Vierviertel-Takts niedergeſchrieben und wohl oder übel durch längere und kürzere Noten, durch mehr oder weniger Pauſen in dieſer Ordnung erhalten zu werden. Aus Obigem folgt aber, daß weder Eintheilung noch Geltung der Noten und Pauſen, ſondern blos die Erfoderniſſe der Deklamation in Betracht kommen.

§. 972.

Je reißender die Bewegung, deſto mehr muß der Geſang ſich ſelbſt in die Zwiſchenſpiele hineindrängen, dergeſtalt, daß die Redeperiode auf oder vor dem Schluſſe des vorangehenden Zwiſchenſpiels beginnt.

§. 973.

Begleitung tritt dann ein, wenn das muſikaliſche Element ſich beſtimmter ausgebildet hat. Dann iſt die Bewegung nur innerhalb der Gränzen der Modulation frei. Alle Töne, die zu einem Akkorde geſungen werden ſollen, bewegen ſich unter einander willkührlich, müſſen aber mit dem Eintritte des nächſten Akkordes zu Ende vorgetragen ſein.

§. 974.

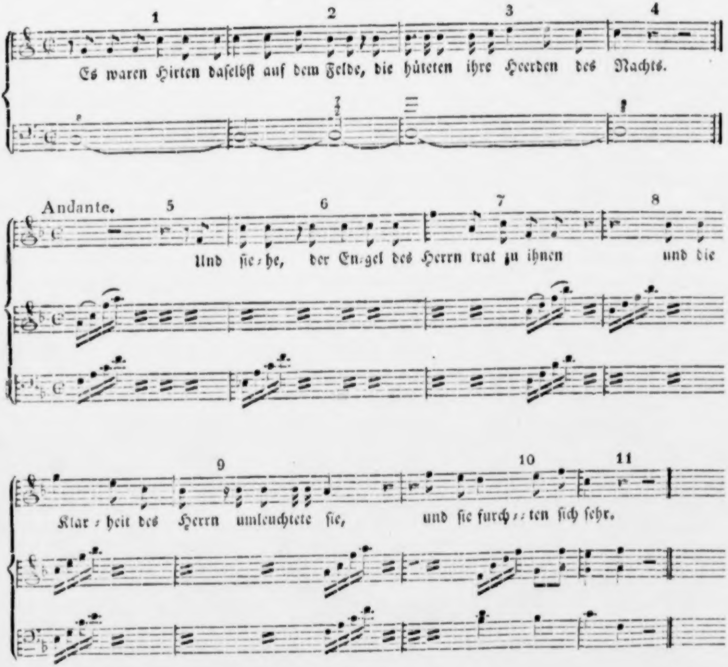
Wenn bei einer ſolchen Stelle auch die Melodie eine feſte Geſtalt erhält, nennt man ſie Arioſo.

§. 975.

Das Tempo muß nicht blos die Zwiſchenſpiele, ſondern nach den Anſprüchen des Textes auch den Geſang beherrſchen; es iſt eine ungenügende Weiſe, ein ganzes Recitativ und alle Recitative ohne Rückſicht auf den verſchiedenen Inhalt in derſelben mäßigen oder gar langſamen Bewegung vorzutragen.

§. 976.

Hier folgt nun ein Muſter des Recitativs, das ſich aus dem ruhigen Redeton der Erzählung zu dem Ausdrucke ſchauerlicher Ahnung der Nähe höherer Weſen erhebt.


1
2
3
4
Es waren Hirten daſelbſt auf dem Felde, die hüteten ihre Heerden des Nachts.
Andante.
5
6
7
8
Und ſie-he, der En-gel des Herrn trat zu ihnen und die
9
10
11
Klar-heit des Herrn umleuchtete ſie, und ſie furch-ten ſich ſehr.

Dieſes Recitativ aus Händels Meſſias*) beginnt nach dem erhabenen erſten Theile, der Verkündigung, und nach einer einleitenden Hirtenſymphonie die Erzählung von der Geburt des Heilandes mit denſelben einfachen Worten und derſelben Einfalt des Glaubens, wie wir ſie in der Bibel leſen:

Es waren Hirten daſelbſt auf dem Felde, die hüteten ihre Heerden des Nachts.

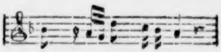
---

*) Vergl. über dieſes Werk der Berl. allg. muſ. Ztg. erſten Jahrg. No. 51. S. 435.

Ohne Affekt und ohne ſich wichtig zu machen, beginnt die Rede demüthig und einfach, hebt erzählend an (g–c im erſten Takte) tritt noch eine Stufe tiefer und hebt ſich — um einen Nachdruck dem Schluſſe zu verſchaffen — nur eine Stufe (dritter Takt) über den Redeton (c). Die einzige Aenderung, die man ohne Störung des Karakters, um den zweiten Satz abzuſondern, treffen könnte, wäre, ſein erſtes Wort „die" eine Terz tiefer (g) zu ſingen.

Keiner Silbe wird ein größerer Nachdruck, ein längeres Verweilen, eine ſchnellere Bewegung, als ein einfach Redender ihr gegeben haben würde. Die Begleitung iſt nichts als ruhende Grundlage.

Nun tritt zu den Hirten der Engel des Herrn und die Erzählung wird von dem Gefühl ehrfürchtiger Scheu, Schauers vor dem Uebermenſchlichen, Himmliſchen durchdrungen und beherrſcht. Daher regt ſich nun das muſikaliſche Element mächtiger; die hohen Saiteninſtrumte wehen, wie in den Wipfeln der Bäume ein leiſer Nachtwind; der Klang der Stimme erhöht ſich; mit Erſtaunen und Schauer hebt das „und ſiehe" in der Quinte an, mit Majeſtät folgt das „des Herrn" in der Quarte, ſanft beugt ſich in der Sexte die Melodie hernieder, zuſammenſchauernd ob der Nähe des Wunderbaren tritt ſie bei den Worten „trat zu ihnen" eine Quinte zurück und in ſanftem Lichte ſtrahlt „die Klarheit des Herrn." Nur das „umleuchtete ſie" (im neunten Takte) dürfte verändert und könnte etwa ſo:

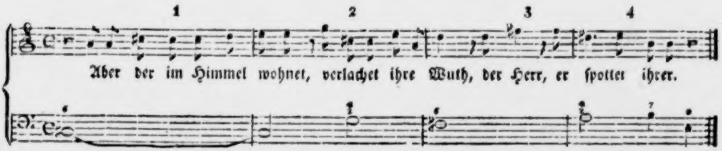


zu dem Ausdrucke ſcheuer Bewunderung erhoben werden.

Die Bewegung iſt durch die Modulation eingeſchränkt, bedarf auch nirgend einer erheblichen Motivirung.

§. 977.

Ein zweites Beiſpiel giebt dieſes Tenor-Recitativ:


1
2
3
4
Aber der im Himmel wohnet, verlachet ihre Wuth, der Herr, er ſpottet ihrer.

aus demſelben Werke. Voran iſt ihm der leidenſchaftliche, ſtürmiſche Chor

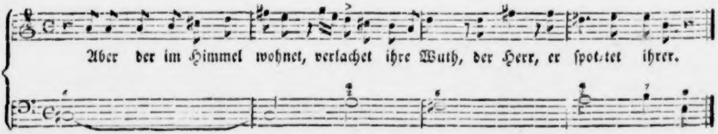
auf zerreißet ihre Bande

gegangen, ihm folgt die gewaltige, von Prophetenzorn glühende Arie

Du zerſchlägſt ſie mit dem eiſernen Zepter

und das ewige Halleluja! —

An dieſem Punkte ſcheint die Sprache des Recitativs, wie es niedergeſchrieben iſt, nicht mächtig genug; der erſte Takt ruht zu lange auf cis, ſtatt immer höher zu treiben, das Verlachen iſt nicht ſtark genug, um die Nichtigkeit der Feinde ganz blos zu ſtellen, der Accent auf „ihre" im zweiten Takte durch höhern Ton ſchwächt den Nachdruck, den das Hauptwort „Wuth" verlangt, durch die Eintönigkeit des letzten Wortes im vierten Takte wird der Quartenfall und damit der Schluß des Recitativs entkräftet. Zur Prüfung für jeden Sänger ſtehe hier eine Veränderung des Recitativs:


Aber der im Himmel wohnet, verlachet ihre Wuth, der Herr, er ſpot-tet ihrer.

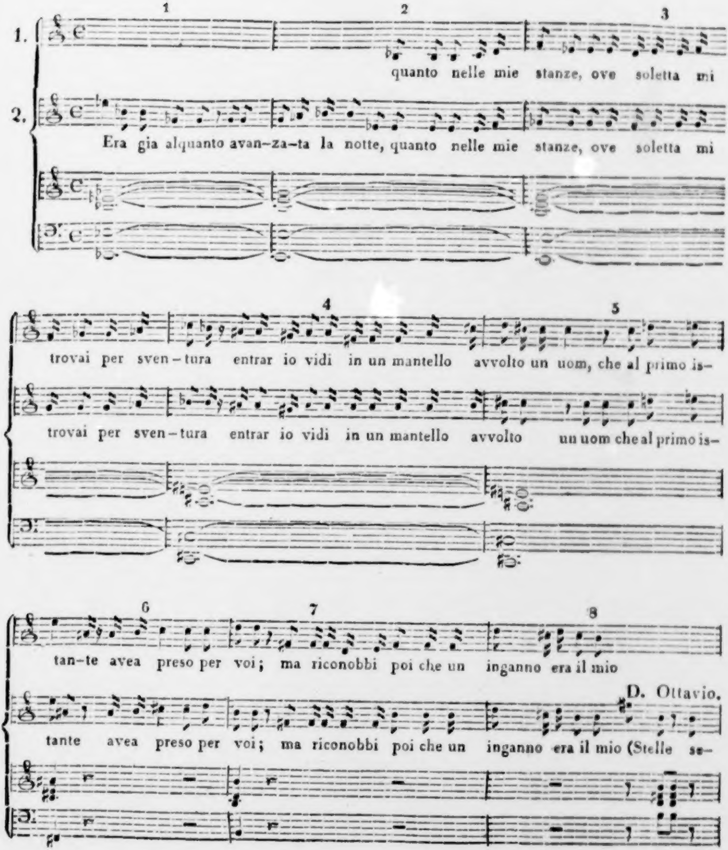
Aus dieſer Darſtellung des Recitativs folgt nun, daß der Sänger die ihm verſtattete Freiheit im melodiſchen und rythmiſchen Theile nach allen Erfoderniſſen einer richtig empfundenen Deklamation zur vollkommnen Erreichung des wahren Ausdrucks zu benutzen hat. Die Kenntniß der Sprache und der muſikaliſchen Elemente und Formen giebt ihm dazu die Mittel, eine richtige Auffaſſung des Textes und der Kompoſition in allen Theilen die Anleitung.

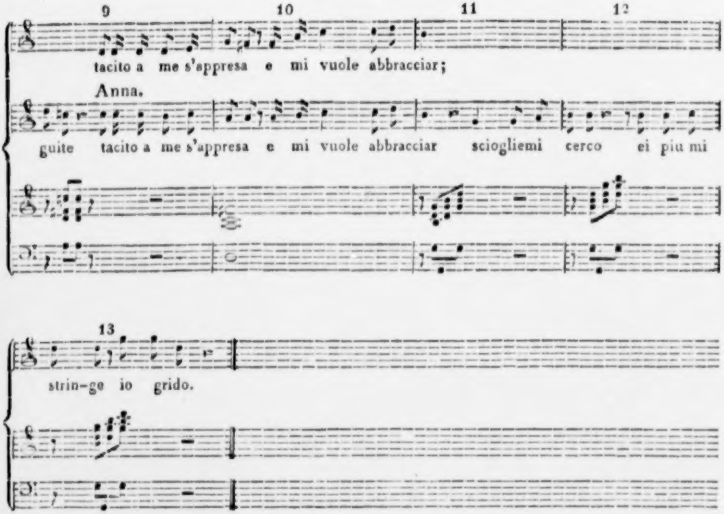
§. 978.

Nirgends, als im Recitativ, wo der Sänger die größte Freiheit hat, iſt die Warnung nöthiger, daß um des Ausdrucks der Einzelheiten willen, nicht die Harmonie des Ganzen, der Ausdruck der allgemeinen Gemüthsbewegung vernachläſſigt oder geſtört werden darf. Dies iſt jedesmal zu beſorgen, wenn der Vortrag nicht, wie oben gelehrt, von der Ueberſicht des Ganzen, ſondern von der Beachtung von Einzelheiten ausgeht.

§. 979.

Folgende Stelle eines Recitativs aus Don Juan von Mozart giebt Gelegenheit, die Umgeſtaltung eines ſolchen im Ganzen zu beobachten.


1
2
3
1.
2.
quanto nelle mie stanze, ove soletta mi
Era gia alquanto avan-za-ta la notte, quanto nelle mie stanze, ove soletta mi
4
5
trovai per sven-tura entrar io vidi in un mantello avvolto un uom, che al primo is-
trovai per sven-tura entrar io vidi in un mantello avvolto un uom che al primo is-
6
7
8
tan-te avea preso per voi; ma riconobbi poi che un inganno era il mio
D. Ottavio.
tante avea preso per voi; ma riconobbi poi che un inganno era il mio (Stelle se-


9
10
11
12
tacito a me s'appresa e mi vuole abbracciar;
Anna.
guite tacito a me s'appresa e mi vuole abbracciar sciogliemi cerco ei piu mi
13
strin-ge io grido.

Donna Anna hat unerwartet in Don Juan den Mörder ihres Vaters erkannt, ſie iſt auſſer ſich, kaum vermag ſie den dringenden Fragen Ottavio's zu begegnen, ſchwer ſammelt ſie ſich zu der Erzählung des Frevels, tief aufathmend beginnt ſie ſie — dies iſt der Anfang des vorſtehenden Fragments. Durch die Vergegenwärtigung der Unthat immer mehr zur Leidenſchaft entzündet, wird das Recitativ in eine großartige Arie übergehen, in der ſie den Ottavio glühend zur Rache beſchwört.

Daß in ſolcher Lage die Erzählung nicht gleichgültig und ruhig — eintönig — geſprochen werden kann, iſt einleuchtend. Gleichwohl ruht der dritte Takt mit zwölf Silben auf einem Tone, der zweite mit ſechs auf der tiefern kleinen Terz, der vierte (die enharmoniſche Tonwechſelung bei Seite geſetzt) mit zwölf Silben auf der höhern großen Terz. Einzelne Accente würden zwar dieſe Eintönigkeit beſeitigen, aber auf eine unangemeſſene Weiſe. Denn jener heftige Stum der Leidenſchaft, der im Anfange des Recitativs die Stimme auf und abſchleuderte, iſt bezwungen und hat nur noch eine große Bewegung in der Erzählenden hinterlaſſen, die den Fortgang der Erzählung nicht ſtören darf. Hierdurch iſt die weit erſtreckte Steigerung in der Umänderung dieſer Stelle (vom zweiten bis fünften Takte) gerechtfertigt. Höher hinauf durfte die Melodie nicht geführt werden, um den vorangegangenen und ſpätern Accenten, deren Gewalt in der Höhe der Töne liegt, nicht Eintrag zu thun und die Erzählung nicht im Beginn ſchon zu einer Heftigkeit zu ſteigern, die erſt ſpäter als begründet hervortritt. Der tiefere Anfang der Melodie entſpricht zugleich der Bangigkeit, welche durch die Rückerinnerung in Anna's Bruſt zurückkehrt.

Dieſer letztere Grund rechtfertigt auch den tiefern Anfang der Melodie in der Abänderung des neunten und zehnten Taktes.

Von hier an eilt die Erzählung Schlag auf Schlag bis zu der Gewaltthat. Von hier an alſo (elfter bis dreizehnter Takt) müſſen Geſang und Begleitung beſchleunigt in einandergreifen — jedes anfangen, ehe das andere geendet hat.

Im Uebrigen kann nach allem Vorangegangenen die Beurtheilung des Recitativs und der Abänderungen jedem überlaſſen bleiben.

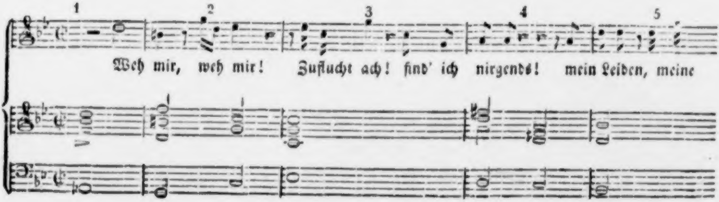
Anhang.

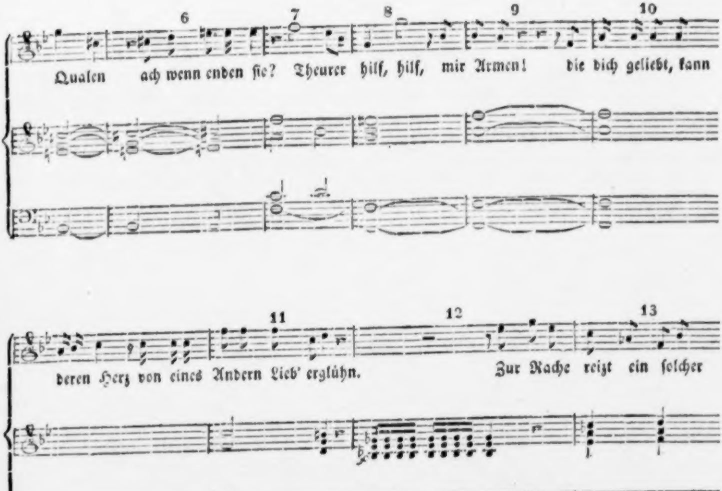
§. 980.

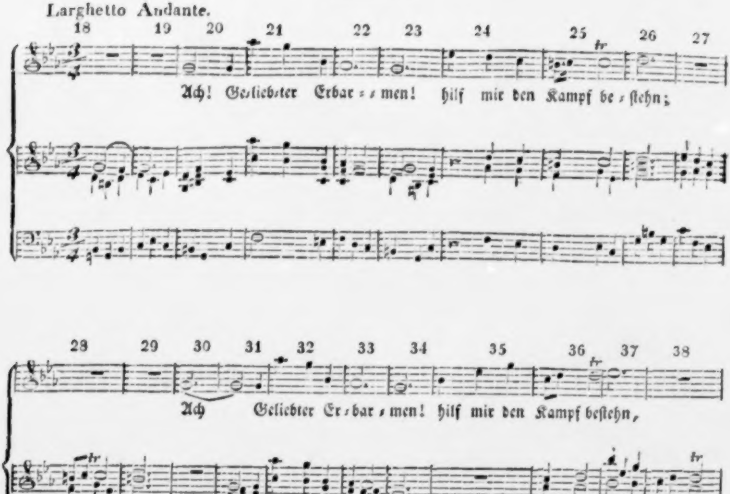
Aus Recitativ und Arienform ſind 1) die Scene, 2) die Ballade, 3) das durchkomponirte Lied (lyriſches Gedicht, in dem jedem Verſe eine beſondere, oder doch nach ſeinem Inhalte beſonders abgeänderte Melodie zuertheilt iſt), 4) die Kantate (für eine Stimme) zuſammengeſetzt und — wie alle übrigen Sologeſänge zu verſtehen. Beſonderer Regeln bedarf es für alle dieſe Gattungen nicht; nur verlangen ſie, daß die Einheit ihrer verſchiedenen und verſchiedenartigen Theile beobachtet und erhalten werde.

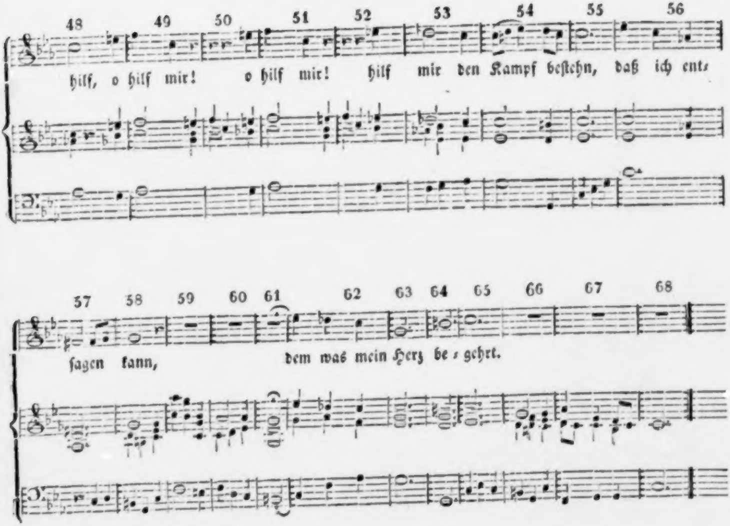
Um dies wenigſtens an einem Beiſpiele darzuſtellen, theilen wir dieſe Scene aus Semele von Händel mit.

Recitativ.


1
2
3
4
5
Weh mir, weh mir! Zuflucht ach! find' ich nirgends! mein Leiden, meine


6 7 8 9 10
Qualen ach wenn enden ſie? Theurer hilf, hilf, mir Armen! die dich geliebt, kann
11 12 13
deren Herz von eines Andern Lieb' erglühn. Zur Rache reizt ein ſolcher
14 15 16 17
Frevel dich! bleibt feſt mein Sinn, droht mir des Vaters Fluch
p

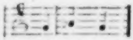

Larghetto Andante.
18 19 20 21 22 23 24 25 26 27
tr
Ach! Ge=liebter Erbar = = men! hilf mir den Kampf be = ſtehn;
28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38
tr
Ach Geliebter Er=bar=men! hilf mir den Kampf beſtehn,
39 40 41 42 43 44 45 46 47
tr
daß ich ent=ſa=gen kann dem was mein Herz be=gehrt, dem was mein Herz be=gehrt; o


48 49 50 51 52 53 54 55 56
hilf, o hilf mir! o hilf mir! hilf mir den Kampf beſtehn, daß ich ent-
57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68
ſagen kann, dem was mein Herz be - gehrt.

Semele, geliebt von Zeus und ihm in ihrem ganzen Weſen — wie die Liebende im Geliebten ihr Glück und ihren Gott ſieht — mit ganzer Liebe und Ehrfurcht geweiht, wird von ihren Eltern gedrängt, ſich einem andern Freier zu vermählen und wendet ſich rathlos zagend zu dem Herrlichen, dem allein ſie eigen ſein kann. Entſetzt bei dem Gedanken, wie der Mächtige ſich rächen könnte, will ſie eher feſt beharrend den väterlichen Fluch auf ſich nehmen. — Dies iſt der Inhalt des Recitativs. — Allein das zarte weibliche Weſen hat nicht eigene Kraft genug für die Ausführung dieſes Entſchluſſes und ſo ſinkt ſie, als ſie ihn kaum ausgeſprochen, in den Zuſtand des Schwankens zurück, mit verdoppelter Heftigkeit und der höchſten Inbrunſt ſich zu dem um Hülfe wendend, der ihre Stärke iſt. Dies macht den Inhalt der Arie aus. —

Nach allem bisher Vorgetragenen bedarf es keiner durchgehenden Betrachtung des Recitativs. Es ſei aber neben dem zarten, innigen Ausdrucke auf den Karakter der Jugendlichkeit und des Weiblich-Schmelzenden, das ſich jenem vermiſcht, hingedeutet. Neben dem Wechſel bedeutender und ſtets empfindungswahrer Harmonieen, neben den, die Stimmung und den Inhalt des Einzelnen ſo wahr und innig ausdrückenden Intervallen, die ſich ſtets edel und doch zart der Harmonie anſchmiegen (vornehmlich im ſiebenten bis achten Takte das ſchmelzende „Theurer hilf" mit dem unvorbereitet eintretenden F-dur) neben alle dem iſt es die hohe Lage der Singſtimme, das ſchüchterne, weiblich-zaghafte und weiblich-ſchwächere ſtete Sinken derſelben, ſo oft ſie ſich zu affektvollen Ausdrucke erhoben: was jenen jugendlichen und weiblich-ſchmelzenden — wir möchten ſagen: weiblich-feuchten — Ausdruck hervorbringt; und hier finden wir von der höchſten Bedeutung, wie die Stimme ſich oft (vornehmlich im zweiten und achten Takte) über die Begleitung und aus ihr heraus erhebt. Ja, daß dieſe Erhebung ſo oft (im zweiten, dritten, fünften, achten Takte) nach g führt, möchte ſich auch — obwohl hier nicht der Ort dazu iſt — als bedeutſam erweiſen.

So feſt der Entſchluß in den letzten Worten des Recitativs ausgeſprochen iſt, ſo führt ſchon die Begleitung der Arie mit ihrem unſtäten Grundbaſſe zum Ausdrucke der oben bezeichneten Stimmung. Hier iſt der Punkt, wo die Sängerin zu beweiſen hat, daß ſie den innern Zuſammenhang von Arie und Recitativ gefaßt. Wenn nach ſo feſt und ſtark ausgeſprochenen Entſchluſſe doch unmittelbar wieder Schwanken und Angſt ſichtbar wird, ſo muß ſie für Semele, wie ſie den Komponiſten vorgeſchwebt hat, überwältigend geweſen ſein und den leidenſchaftlichſten Ausdruck der Hülfsbedürftigkeit nach ſich ziehen. Händel hat ihn vollkommen erreicht. Der Aufſchwung von der Quinte des kleinen Dreiklangs in einer kleinen None (vom zwanzigſten zum einundzwanzigſten Takte) zeigt uns in erſchütterndem Ausdrucke die Geängſtete und Bedrängte, die in ihrem Leid und ihrer Schwäche nur in dem Hülferuf zum Geliebten Erhaltung ſieht und deren ganze Seele, Bewußtſein und Empfindung in dieſen einen Hülferuf zuſammengedrängt iſt. Das iſt der Ausdruck des „Geliebter," wie Händels Semele es ausſpricht. Die kleine Sekunde

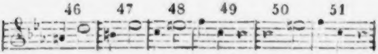


würde wehmüthige aber ruhige Anrede geweſen ſein. Die Erhöhung zur None (§. 870) iſt es, die den Ausdruck ſo gewaltig ſteigert.

Auch die Arie bedarf keiner durchgehenden Beſprechung; wir berühren ſtatt deſſen nur folgende einzelne Züge.

Der Anfang kehrt im dreißigſten bis zweiunddreißigſten Takte wieder mit erhöhtem Ausdrucke — blos dadurch, daß das verlängerte „ach" zu einem lang ausgehauchten Seufzer wird.

Das Vorgreifen der Singſtimme im vierzigſten Takte hat den Ausdruck der Ungeduld und in gleichem Sinne könnte die ganze Stelle fortgeſetzt werden:



wenn es nicht wahrer und inniger ſchiene, daß nach dem „was mein Herz begehrt,“ durch die vorgeſchriebene Eintheilung ein Verweilen, gleich Nachſinnen, einträte, aus dem ſich der Hülferuf erneut. Nur im funfzigſten Takte könnte die vorgeſchlagene Steigerung unbedenklich ſein und würde um ſo bedeutender, je ſchärfer das vorausgenommene e gegen den kleinen Dreiklang auf F anträte.

Nach dem klagevollen „daß ich entſagen kann“ (vom ſechsundfunfzigſten Takte an) erneut die Begleitung — ſtille Empfindung der Bedrängten verrathend — jenes gewaltige „komm Geliebter“ und nach einem Ruhepunkte ſchließt die Singſtimme langſam, im Sinne trauervoller Erwägung — und die Begleitung ſetzt darauf die alte Bewegung zum Ende fort.

Zweite Unterabtheilung.

Vom mehrſtimmigen Geſange.

§. 982.

Mehrſtimmig heißt uns hier jedes Geſangſtück, in dem zwei oder mehre einzelne und unter einander verſchiedene Stimmen beſchäftigt ſind.

§. 983.

Sobald zwei Singſtimmen (im Duett), drei (im Terzett), vier (im Quartett), fünf (im Quintett), ſechs (im Sextett) oder mehr einzelne Stimmen (im ſogenannten Enſemble) in einer Kompoſition vereinigt werden, tritt zu allen Rückſichten, die ſich dem Sänger aus dem bisher Abgehandelten ergaben, noch die auf die Mitſänger.

§. 984.

In jedem Enſemble kann jede Stimme im Verhältniß zu den übrigen bald wichtiger, bald weniger wichtig erſcheinen.

§. 985.

Je wichtiger der Inhalt einer Stimme oder einer einzelnen Note vom Dichter und Komponiſten gebildet iſt, deſto mehr muß ſie auch vom Sänger durch alle ihm zu Gebote ſtehenden Mittel hervorgehoben werden und deſto mehr müſſen die übrigen Sänger dies durch Unterordnung ihrer Thätigkeit unter die des erſtern begünſtigen.

§. 986.

Nur durch eine Beachtung aller Stimmen wird daher dem Sänger der Vortrag einer Partie in einer mehrſtimmigen Kompoſition gelingen.

§. 987.

Namentlich werden Veränderungen der Melodie und des Rythmus genaue Erwägung fodern, um nicht mit andern Singſtimmen ſtörend zuſammen zu treffen.

§. 988.

Die letzte Entſcheidung über den Vortrag jedes Einzelnen hat der Direktor.

Dritte Unterabtheilung.

Vom Chor.

§. 989.

Ein Geſangſtück, welches die Vorſtellungen einer Menſchenmenge verlautbaren ſoll, heißt Chor.

§. 990.

Das Chor unterſcheidet ſich von jeder andern Gattung von Geſangſtücken dadurch, daß jede Stimme in ihm von mehrern Sängern vorgetragen wird. Hieraus folgt, daß kein einzelner Sänger ſelbſtändig erſcheinen kann, ſondern daß alle Individuen, welche zuſammen eine Stimme im Chor vorzutragen haben, ſich dergeſtalt in einander fügen und nach einander richten müſſen, daß ihr Geſammtgeſang einheitsvoll, wie die Stimme eines einzelnen Sängers vernommen werde.

§. 991.

Deßhalb muß jeder Chorſänger ſich genau an die Schrift der Kompoſition, oder, wenn eine beſondere mündliche Verabredung oder Anordnung getroffen iſt, genau an dieſe binden, da er nicht darauf rechnen kann, daß bei willkührlichen Abweichungen davon die andern Sänger an ſeiner Stimme ſofort ſeiner Vortragsweiſe folgen würden. Einſatz, Geltung und Abſatz der einzelnen Töne müſſen ſtreng und pünktlich nach der Vorſchrift, die die Kompoſition enthält, oder der Anführer ertheilt, erfolgen. Die Verbindung der Töne darf nie auf eine unbeſtimmte Art — durch künſtliches Portament geſchehen. Keine Abweichung von der Melodie, keine Verzierung, ſie wäre denn beſonders angeordnet, iſt erlaubt. Die Ausſprache des Textes muß vorzüglich beſtimmt, die Vertheilung der Silben auf die Noten muß übereinſtimmend getroffen ſein; daſſelbe gilt von der Anwendung der verſchiedenen Grade von Stärke und Schwäche.

§. 992.

Obwohl die Vortragsweiſe eines Chores im Ganzen vom Anführer beſtimmt und, ſoweit dies möglich, durch die Schrift der Kompoſition vorgezeichnet iſt: ſo muß doch ein guter Chorſänger ſich ſchon für ſich ſelbſt über die Erfoderniſſe ſeiner Stimme aufgeklärt haben.

§. 993.

Es iſt hier noch einer Kompoſitionsform beſonders zu gedenken, die in der Regel nur für den Chor (von Inſtrumentalkompoſition abgeſehen) angewendet wird. Das iſt die *Fuge*.

§. 994.

Wenn ſich eine Idee nach und nach in einer Menſchenmaſſe (vorgeſtellt durch den Chor) verbreitet, ſo muß der muſikaliſche Satz, der ſie ausſpricht, eben ſo nach und nach in den verſchiedenen Chorſtimmen hervortreten. Er iſt als Hauptgedanke — das, was die übrigen Stimmen entgegenſetzen, oder zufügen, iſt als Nebengedanke, um jenen zu verdeutlichen, zu unterſtützen, zu heben, anzuſehen. Demnach iſt er alſo vor den Nebengedanken auch durch den Vortrag auszuzeichnen.

§. 995.

Der Hauptgedanke einer Fuge heißt *Thema* oder auch *Führer*.

§. 996.

Der Führer wird im Allgemeinen mit denſelben Tonfolgen, nicht aber ſtets in derſelben Tonhöhe, nicht in derſelben Tonart und demſelben Tongeſchlechte von einer Stimme nach der andern vorgetragen.

§. 997.

Nicht immer wird ſeine Tonfolge genau ſo, wie er in der erſten Stimme erſchien, von den folgenden nachgeſungen. Namentlich bedarf es oft einer kleinen Abänderung, wenn die zweite Stimme ihn eine Quinte tiefer oder höher wiederholen ſoll. Dieſe *ähnliche* Wiederholung des Führers heißt *Gefährte*.

§. 998.

Nicht immer wird das Fugenthema *ganz*, ſondern bisweilen nur ein und der andere Abſchnitt deſſelben wiederholt. Dieſe Anwendung des Thema nennt man *Zergliederung*.

§. 999.

Bisweilen wird der erſte Abſchnitt, wenn auch nur in der erſten Note verkürzt, um dem Thema in einer engeren Folge der Kompoſition gleichſam durch Hineindrängen Raum zu ſchaffen. Dies heißt *Verkürzung*.

§. 1000.

Bisweilen wird der erſte Abſchnitt, wenn auch nur in der erſten Note, verlängert, um auf den Eintritt des Thema aufmerkſamer zu machen. Dies heißt Verlängerung.

§. 1001.

Bisweilen wird das Thema noch einmal ſo langſam — ſo daß z. B. jedes Viertel eine halbe Note wird u. ſ. w.;

§. 1002.

bisweilen noch einmal ſo ſchnell — ſo daß z. B. jedes Viertel ein Achtel wird u. ſ. w. — vorgetragen. Jenes nennt man Vergrößerung, dieſes Verkleinerung.

§. 1003.

Bisweilen wird das Thema umgekehrt; das heißt: jeder Tonſchritt geſchieht um ſoviel in die Höhe, als er vorher in die Tiefe und um ſoviel abwärts, als er vorher aufwärts gethan wurde. Dies heißt Umkehrung.

§. 1004.

Wenn das Thema von allen Chorſtimmen nacheinander vorgetragen iſt, ſo nennt man dies eine Durchführung.

§. 1005.

Eng heißt die Durchführung, wenn die folgenden Stimmen das Thema früher,

§. 1006.

weit dagegen heißt ſie, wenn ſie es ſpäter folgen laſſen.

§. 1007.

Je enger die Durchführung iſt — das heißt, je ſchneller der Hauptgedanke von den Stimmen nach einander wiederholt wird, deſto dringender iſt der Karakter der Kompoſition.

§. 1008.

Alle Stimmen, welche dem Thema entgegengeſetzt ſind, bilden die Gegenharmonie.

§. 1009.

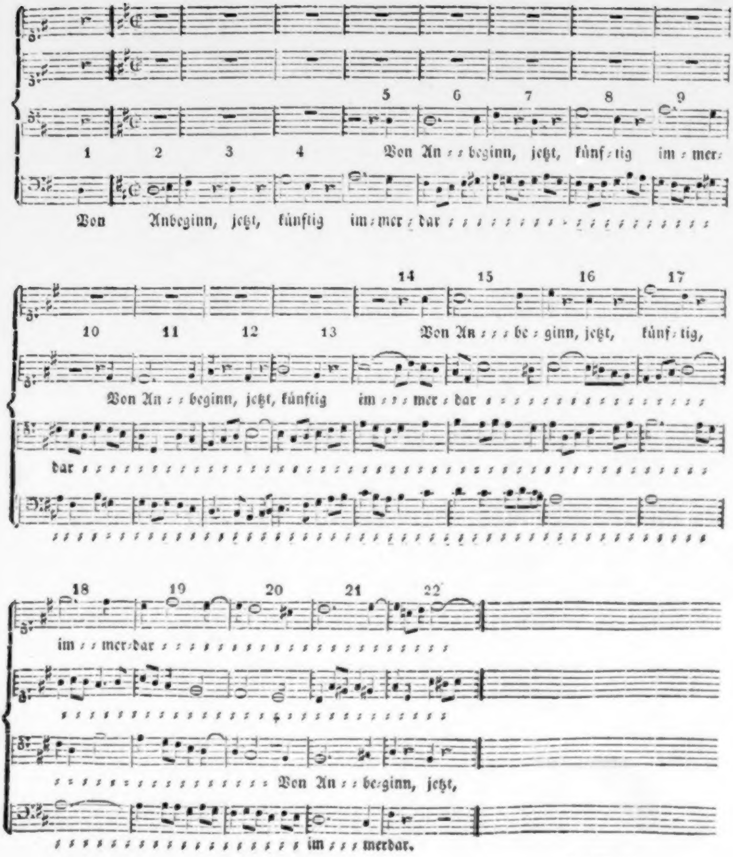
Die Fortſetzung der Gegenharmonie, da, wo das Thema in keiner Stimme erſcheint, heißt Zwiſchenharmonie.

§. 1010.

Die Vergleichung des Thema mit ſeiner erſten Wiederholung in der nächſt beginnenden Stimme zeigt ſeine Gränzen. Wo die Wiederholung nicht mehr dem Thema folgt, da beginnt in der Stimme, die das Thema beendet, die Gegenharmonie.

§. 1011.

Alle dieſe Sätze ſind an dem Fragment einer Fuge von Reichard (aus der Hymne: Miltons Morgengeſang) zu erhellen.

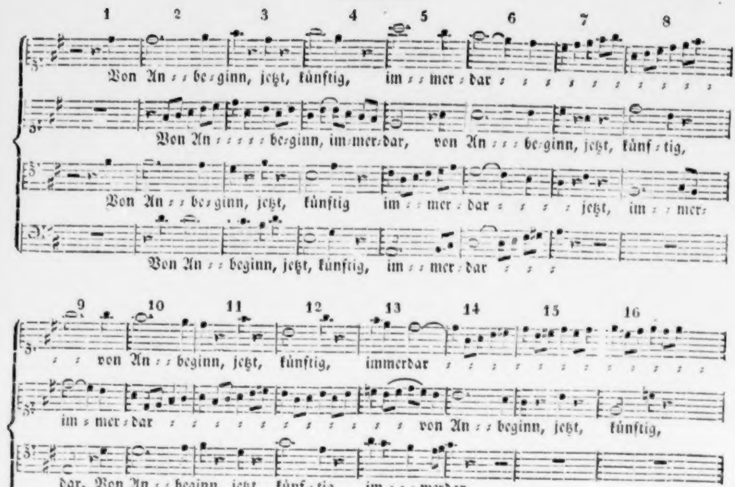

Von An = = beginn, jetzt, künf = tig im = mer =
Von Anbeginn, jetzt, künftig im = mer = dar
Von An = = = be = ginn, jetzt, künf = tig,
Von An = = beginn, jetzt, künftig im = = = mer = dar
dar
im = = mer = dar
Von An = = be = ginn, jetzt,
im = = = merdar.

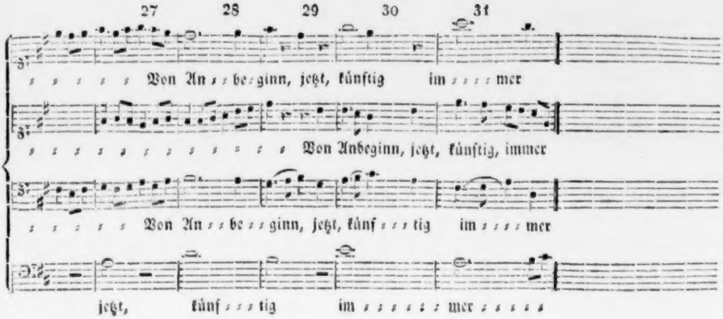
Wenn wir, um zuvörderſt das Thema der Fuge feſtzuſetzen (§. 1010) den Anfang der Tenorſtimme mit dem der vorangegangenen Baßſtimme vergleichen, ſo finden wir, daß der im fünften Takte beginnende Tenor bis zur erſten Note des zehnten Taktes, mit dem Baſſe bis zur erſten Note des ſechſten Taktes mit der Baßſtimme in gleichen Intervallen fortſchreitet. Die Baßſtimme bis zur erſten Note des ſechſten Taktes zeigt alſo das Thema. Alles was außer dieſem Thema vorkommt, gehört zur Gegen- oder Zwiſchenharmonie.

Das Thema ſpricht den Text nachdrücklich und ſteigernd aus, zuerſt ruhend auf „Anbeginn" dann das „jetzt" durch die Abſätze (Pauſen) vorher und nachher abſondernd und dadurch hebend. Das Zurücktreten von der beſtimmenden Terz in den Grundton giebt dem „jetzt" den feſten ruhigen Ausdruck. Durch Höherſchreiten, durch rythmiſchen Accent und beſonders durch den Karakter der Quarte wird das „künftig" zuſichernd und feſt beſtimmend gehoben. Noch höher und zwar in die Quinte des Grundtones und durch noch ſchwerern Accent verſtärkt, beſchließt das Immerdar und bezeichnet das Weithinausſchweifen des begeiſterten Gedankens, der alle Zeiten zuſammenfaſſen will.

Hiernach beſtimmt ſich der Vortrag des Thema, namentlich die allgemeine Steigerung bis zum Immerdar. Von der erſten Note dieſes letzten Theils des Thema tritt die Stimme zurück und wird in der Gegenharmonie Nebenſtimme (§. 993) zu derjenigen Stimme, welche, als nunmehrige Hauptſtimme, das Thema vorträgt.

Vom erſten bis ſechſten Takte hat der Baß, vom fünften bis zehnten Takte der Tenor, vom zehnten bis vierzehnten Takte der Alt, und vom vierzehnten bis neunzehnten Takte der Diskant das Thema vorzutragen. Hier endet die erſte Durchführung. Unter der Zwiſchenharmonie nimmt im zwanzigſten Takte der Tenor das Thema, aber in Moll, wieder auf. Iſt er nun vom zehnten Takte nur als Nebenſtimme mit der Gegenharmonie beſchäftigt geweſen, ſo tritt er hier wieder als Hauptſtimme hervor und muß dies um ſo bedeutender im Vortrage zu erkennen geben, da er Mittelſtimme iſt und das Thema nicht ganz unverändert (in anderm Tongeſchlechte) erſcheint. Der Vortrag der übrigen Stimmen ergiebt ſich hiernach von ſelbſt und es bedarf nicht einer weitern Zergliederung der Fuge; wohl aber noch der Betrachtung folgendes Satzes daraus.

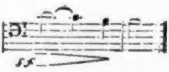

1 2 3 4 5 6 7 8
Von An = = be = ginn, jetzt, künftig, im = = mer = dar = = = = = = = = = = =
Von An = = = = = be = ginn, im = mer = dar, von An = = = be = ginn, jetzt, künf = tig,
Von An = = be = ginn, jetzt, künftig im = = mer = dar = = = = jetzt, im = = mer =
Von An = = beginn, jetzt, künftig, im = = mer = dar = = =
9 10 11 12 13 14 15 16
= = von An = = beginn, jetzt, künftig, immerdar = = = = = = = = = = = =
im = mer = dar = = = = = = = = = = = von An = = beginn, jetzt, künftig,
dar. Von An = = beginn, jetzt, künf = tig, im = = = merdar
Von An = be = ginn, jetzt, künf = tig,
17 18 19 20 21 22 23 24 25 26
= = = = = im = mer = dar • im = mer, im = mer = dar = = = = = = = =
im = = mer = dar im mer dar, im = mer = dar = = = = = = = =
im = merdar im = mer = dar, im = merdar = = = = = = = = = =
im = = mer, im = mer, im mer, immer, im = mer = dar. Von An = = = = = = = = be = = ginn,


27
28
29
30
31
Von An - - be - ginn, jetzt, künftig im - - - - mer
Von Anbeginn, jetzt, künftig, immer
Von An - - be - - ginn, jetzt, künf - - - tig im - - - - mer
jetzt, künf - - - tig im - - - - - - mer - - - - -

Ihm geht ein freier (nicht fugirter) Zwiſchenſatz voraus und dann hebt der Sopran (erſter bis ſechſter Takt) mit dem Thema an, begleitet von dem Tenor (erſter bis vierter Takt) mit dem Thema in der Umkehrung. In enger Folge — zwei Viertel ſpäter — ſchließt ſich der Baß (zweiter bis fünfter Takt) mit dem Thema in der Umkehrung — die hier frei, das heißt: nicht genau erfolgt iſt — an.

Schon die Wiederkehr der Fuge an ſich, nachdem ſie eine Zeit lang von einem fremden Satze verdrängt worden, die Verdoppelung des Thema im Sopran durch ſeine Umkehrung im Tenor, die enge Nachfolge des Baſſes — alles vereinigt ſich, die Kraft und das Feuer des Ganzen zu ſteigern: am energiſchten muß der Baß einſetzen, um ſich, nachdem das Thema bereits aus ſeiner Umkehrung vorangegangen, daneben bemerkbar zu machen. Hiernach beſtimmt ſich der Vortrag aller Stimmen bis zum ſiebzehnten Takte.

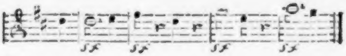
In dieſem und den folgenden Takten bis zum dreiundzwanzigſten ſind alle Stimmen von dem letzten Abſchnitte des Thema, dem Immerdar (zuletzt, im dreiundzwanzigſten Takte giebt es der Tenor in der Umkehrung) erfüllt. Der Vortrag deſſelben iſt ſchon oben mit dem des ganzen Thema dahin:



beſtimmt; da aber die ſtete Wiederholung in allen Stimmen zeigt, wie wichtig der Gedanke geworden, ſo muß der Vortrag — der Accent auf der erſten Note — verſtärkt werden.

Vom dreiundzwanzigſten bis dreißigſten Takte giebt der Baß das Thema in der Vergrößerung. Jhm gegenüber tritt der Sopran vom achtundzwanzigſten bis einunddreißigſten Takte mit dem Thema in urſprünglicher Größe auf und nebendem erſcheint der erſte Theil des Thema im Tenor (im neunundzwanzigſten bis einunddreißigſten Takte) in der Verkleinerung und im Alte (im dreißigſten Takte) verkleinert und umgekehrt.

Hauptſtimme iſt in dieſem ganzen Satze der Baß und hieraus folgt ſchon, daß er hervorgehoben — ja, mehr als in der ganzen Fuge hervorgehoben werden muß, denn noch nirgends iſt das Thema ſo groß und gewichtig erſchienen. Allein die nähere Beſtimmung ſeines Vortrags und des Vortrags der andern Stimmen, zumal, wo ſie ebenfalls ſich aus der Gegenharmonie zum Thema erheben, ergiebt ſich erſt aus der Vergleichung aller unter einander. Die drei Oberſtimmen bewegen ſich in ſchnellern Noten, als der Baß, ſind alſo zu lebhafterer Accentuation geeigneter. Dieſem kann der Baß nur gediegene, ruhende Kraft entgegenſetzen. Seine Töne müſſen alſo — nicht hervorgeſtoßen und dann abnehmend, ſondern — in voller Stärke jeder eingeſetzt und mit unverminderter Kraft geſungen werden. Jhm gegenüber kann der Sopran ſich nur durch verſtärkte Accentuation hervorheben —



ein gleicher Vortrag würde dem Tenor und Alt, wo ſie mit dem erſten Gliede des Thema eintreten, zufallen, wenn der Jnhalt dieſer Stimmen nicht neben den andern zu unbedeutend erſchiene; der Komponiſt ſelbſt hat nichts gethan, ſie wichtiger zu machen.

Soviel über die Fuge. Noch werde ſchließlich auf das g des Tenors- im vier und fünfundzwanzigſten Takte aufmerkſam gemacht, an dem der Ausdruck des Weit- hinaus-hinauf-Verlangens wahrnehmbar iſt, durch den der Sinn des „Jmmerdar“ noch erhoben wird.

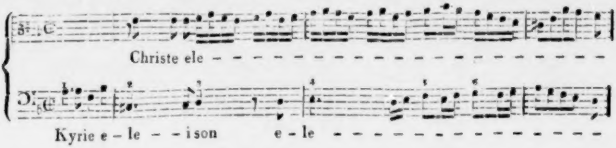
§. 1012.

Fugen, in denen zwei und mehr Themata gegen einander ausgeführt werden, heißen *Doppelfugen.**) Für ſie gelten alle bei der einfachen Fuge feſtgeſtellten Grundſätze. Wie aber bei dieſer das eine Thema, ſo müſſen bei der Doppelfuge die beiden Themata, jedes nach ſeiner eigenthümlichen Bedeutung und nach dem Verhältniſſe zum andern geprüft werden.

---

*) Vergl. über dieſe Benennung der Berl. all. muſ. Ztg erſten Jahrgang No. 18 S. 158.

Ein Beiſpiel einer ſolchen Doppelfuge findet ſich in Mozarts Requiem:



Daß das erſte Thema (Kyrie) das gewichtigere, nachdrücklichere iſt, zeigt ſich an den längern Noten und an den durch Punkte geſchärften und häufigern Accenten; die Noten 1 bis 5 haben alle durch Punkte verlängerte Geltung und erhalten durch das ſchnellere Vorübergehen der Zwiſchennoten noch größeres Gewicht. Hiernach muß es mit ſtarkem Accent vorgetragen werden. Dagegen zeigt das zweite Thema (Christe) ſchon durch die Reihe gleicher und zwar geringgeltender Noten (Sechszehntheile) aus denen es größtentheils beſteht, und durch die Folge ſeiner Töne in lauter kleinen Tonſchritten, daß es fließend, gleichſam in einem Guſſe, ohne Unterbrechung durch ſtärkere Accentuation geſungen ſein will. Nur ſeine drei erſten Töne könnte man durch Abſtoßen dem gehaltenen Tone des erſten Thema entgegenſetzen.

A. Rückſichten des Chorſängers auf ſeine Mitſänger.

§. 1013.

Auſſer dem, was der Sinn der Kompoſition für den Vortrag im Chore nothwendig macht, legen die, bei der Beſetzung der Chöre gewöhnlichen, ja kaum vermeidlichen Verhältniſſe dem guten Chorſänger noch mancherlei Rückſichten zur Beobachtung auf, deren Grundlage die Erwägung iſt, daß der Vortrag ſeiner Chorſtimme nicht von ihm allein, ſondern von der Geſammtthätigkeit aller in ihr vereinigten Individuen ausgeht.

§. 1014.

Selten wird eine Chorſtimme mit völlig gleichbegabten und ganz genügenden Sängern beſetzt werden können. Stets wird z. B. ein Theil eine kräftigere Tiefe, ein anderer eine größere Fähigkeit hoch zu ſingen beſitzen. Wollte jeder ſeine Stimme ohne Rückſicht auf die Leiſtung der Uebrigen gebrauchen, ſo würde aus den ungleichen Stimmfähigkeiten ungleicher Vortrag hervorgehen. Namentlich würden tiefe Stellen zu ſchwach erklingen, wenn der Theil der Sänger, die in der Tiefe keine kräftige Stimme haben, auſſer Stande wäre, hinlänglich ſtark zu ſingen und der andere Theil demungeachtet nicht mehr Kraft aufwendete, als an ſich erfoderlich wäre, wenn jeder Sänger gleiches leiſtete. In dieſem Fall iſt es Obliegenheit der tiefſtimmigen Sänger, die Tiefe ſoweit zu verſtärken, daß der Mangel in den ſchwächern Stimmen von ihrer Kraft möglichſt erſetzt werde.

So werden die Stimmen, welche weniger hoch reichen, zu hohe Töne durch Verſtärkung zu erzwingen ſuchen; dies würde eine übertriebene Verſtärkung der höhern Stellen verurſachen, wenn diejenigen Sänger, welche ihre hohen Töne leichter und ſicherer beherrſchen, ſie nicht verhältnißmäßig mäßigten.

§. 1015.

Da ſich nicht immer günſtige Abſätze zum Athemholen darbieten, ſo wird es hin und wieder auch den Chorſängern nöthig, einen zuſammengehörigen Satz, um Athem zu ſchöpfen, zu unterbrechen. Geſchähe dies von allen Sängern an einer Stimme zu gleicher Zeit, ſo würde eine zu auffallende Lücke entſtehen. Jeder Sänger muß ſich daher beſtreben, da Unterbrechungen des Geſanges zu vermeiden, wo andere an derſelben Stimme dazu genöthigt ſind. Da im Chorgeſange eine Stimme die andere deckt, ſo iſt dieſe Rückſicht auf die Mitſänger ſo wichtig, daß ihr jede andere Rückſicht und jede Regel, die allgemein über das Athemholen gegeben iſt, z. B. die Regel, nicht mitten im Worte Athem zu ſchöpfen, nachſteht.

§. 1016.

Um dieſe und ähnliche Obliegenheiten zu erfüllen, iſt aber erfoderlich, daß jeder Sänger eine ſtete Aufmerkſamkeit auf ſeine Mitſänger beobachte und dies wird ihm nur dann möglich ſein, wenn er ſeiner Partie in jeder Beziehung mächtig iſt; kurz

§. 1017.

nur derjenige Sänger iſt ein guter Choriſt, der ſeiner Stimme im Chor allein vollkommen gewachſen iſt, und dabei in dem ſteten Bewußtſein, daß er nur Theil eines größern Ganzen ſei, ſich ſtets mit dieſem Ganzen in harmoniſcher Einigung erhält.

Ein ſolcher Sänger wird namentlich auch von dem Fehler, ſich ſelbſt vorhören zu wollen — der das Gelingen des Vortrags leiſer Stellen bedroht — frei ſein. Beſonders bei ſtarker Beſetzung darf kein Sänger darauf ausgehen, ſeine Stimme unter den vielen andern im Piano deutlich zu vernehmen. Denn ſobald dies der Fall iſt, wird er ſchon vor den andern gehört und das Gleichmaaß unter den einzelnen Stimmen iſt geſtört. Auch führt ein ſolcher Fehler in mißverſtandenem Eifer dahin, daß die Sänger unter einander wetteifern, jeder ſich vorhören zu laſſen; ein Verfahren, bei dem natürlich kein guter Vortrag denkbar iſt.

B. Rückſichten des Chorſängers auf ſeinen Direktor.

§. 1018.

In jeder Chor- wie in jeder Enſembleausführung iſt der Direktor diejenige Perſon, von der das Ganze geiſtig belebt wird und alle Ausführenden ſind nur ſeine untergeordneten Gehülfen. Selbſt der geſchickteſte Sänger muß ſich der Nothwendigkeit eines, das Ganze einenden, beſtimmenden, erhaltenden Oberhaupts fügen; möge der Beſchluß, das Verfahren deſſelben ihm richtig dünken, oder nicht.

§. 1019.

Der Direktor leitet die Ausführung auf doppelte Weiſe. Er giebt nöthigenfalls den Sängern das Zeichen, zu beginnen; er taktirt ſchwierige Stellen oder das ganze vorzutragende Stück. Dies iſt die untere Hälfte ſeiner Thätigkeit. Aber er ſtrebt ferner, die Art und Weiſe des Vortrags an den einzelnen Stellen zu lenken und hierzu ſind keine äußerlich allgemein und leicht ſichtbare Zeichen anwendbar; ein Blick, die Art ſeiner Bewegung beim Taktiren und dergleichen verſtohlne Winke müſſen ohne Abrede gegeben und verſtanden werden.

§. 1020.

Der Sänger muß den Direktor in jedem ſeiner Winke verſtehen lernen, muß unausgeſetzt auf ihn aufmerkſam und jedem ſeiner Winke ſofort folgſam ſein. Dies iſt nur dann ausführbar, wenn er mit ſeiner Partie wenigſtens ſoweit bekannt, oder im Notenauffaſſen ſoweit geübt iſt, daß er nicht nöthig hat, die Noten ununterbrochen nachzuleſen. Erleichtert wird dieſe Pflicht dem Sänger ſein, der ſeine Partie bereits vor der Ausführung ſtudirt und vorher genau überlegt hat, an welchen Stellen es eines veränderten Vortrages, mithin einer neuen Anleitung durch den Direktor bedürfen könne.

Andeutungen
über
Geſanglehrmethode.

Erſter Abſchnitt.

Ueber Zweck und Ziel des Muſik-Unterrichts im Allgemeinen.

Wer Gelegenheit genommen hat, ſich vom Zuſtande des heutigen Muſikweſens im Volke zu unterrichten, dem kann nicht entgehen, daß die Früchte des Muſiktreibens und Muſiklernens mit der aufgewendeten Zeit, Mühe und Ausgabe in grellem Mißverhältniße ſtehen. Faſt Alles will jetzt Muſik ausüben, man betrachtet die Unterweiſung in ihr als einen unerläßlichen Theil guter Erziehung; die Schul- und Studien-Behörden widmen ihr vorzügliche Aufmerkſamkeit und Sorgfalt — und nun beobachte man, in Geſellſchaften und im häuslichen Leben (ohne natürlich ſich durch geſellſchaftliche Artigkeiten und trügeriſche Verſicherungen irre führen zu laſſen) wie Wenige in ſich ſelbſt von ihrem Muſiktreiben Befriedigung, für ihre Anſtrengungen Belohnung finden, wie Wenige vollends dahin gelangen, durch ihre Muſik Andern einen Genuß an derſelben zu gewähren, der den koſtſpieligen und mühevollen Vorbereitungen einigermaßen entſpräche.

Unſere muſikaliſchen Geſellſchaften ſind (mit ſparſamen Ausnahmen) für die Theilnehmer ſelbſt freudlos und recht eigentlich nichts, als eine andere Art von Langeweile. Nicht Freude an der Muſik, ſondern die Ausſicht, eine zerſtreuende Geſellſchaft mit irgend etwas, was es auch ſei, insgeſammt zu beſchäftigen oder zu beſchwichtigen, allenfalls der Wunſch, mit eignen oder ſeiner Kinder Geſchicklichkeiten zu glänzen, iſt es, der die meiſten jener Zuſammenkünfte veranſtaltet. Und gleichwohl ſind dieſe geſellſchaftlichen Produktionen noch das vornehmſte Ziel, das gewiß der Mehrzahl der Eltern, Lehrer und Ausübenden vorſchwebt.

Noch unbelebter dürfte es ſich in den meiſten muſikaliſchen Häuſern auſſer der Geſellſchaftzeit zeigen. Mag, weil einmal begonnen iſt, Muſik zu lernen und weil man ſich zu neuen Geſellſchaften zu rüſten hat, hin und wieder viel *geübt* werden; deſto weniger wird aus eigner Luſt muſizirt; und das Bewußtſein, daß Muſik zunächſt für unſere eigne Freude daran da iſt, ſcheint ſo weit entſchwunden, daß wenige Eltern und Erzieher ſich nicht eher berufen fühlten, ihre Zöglinge vom Muſiciren aus freier Luſt und nach freiem Behagen zur Uebung *nach ihrer Pflicht* zu verweiſen, als die Pflicht in Neigung zu verwandeln, oder doch an ſie zu knüpfen.

Eine Folge dieſer Richtung iſt es denn auch, daß die meiſten Muſiklernenden ſo bald aufhören, ſich mit Muſik zu beſchäftigen. Es iſt unwahr, daß die vermehrten Geſchäfte ſpäterer Jahre, die Pflichten der Hausfrau und Mutter, der Beruf des Mannes im öffentlichen und Privatleben, die Uebung der Tonkunſt abſchneiden. Die Pflichtmäßigſten behalten, wie wir überall beobachten können, Stunden genug übrig, die ſie den Berufsarbeiten entziehen *müſſen*, die ſie gern und froh mit Muſik ausfüllen würden, wäre ihnen die nur geworden, was ſie kann. Unter den Muſikern ſelbſt finden wir eine nur zu große Zahl, denen die Luſt an der Sache erſtorben und die traurige Nothwendigkeit und Pflicht allein, als laſtende Feſſel, zurück geblieben iſt.

Wenn wir — und es iſt gewiß der Mühe werth und an der Zeit — uns nach dem Urſprung dieſer verfehlten Richtung umſchauen: ſo finden wir ihn darin, daß man nur zu häufig die Sache ſelbſt um einiger erwünſchten äußerlichen Folgen aus ihr aus den Augen gelaſſen hat. Es kann wünſchenswerth ſein, zur Unterhaltung der Geſellſchaft beizutragen, ſich durch Geſchicklichkeit auch in der Muſik auszuzeichnen — und was dergleichen mehr. Aber der Zweck bei dem Muſikunterrichte iſt ein höherer; in ihm werden jene Nebenabſichten erreicht, aber nicht in dieſen er ſelbſt; er iſt kein anderer, als

das muſikaliſche Vermögen im Menſchen zu erhöhen.

Es entfaltet ſich in und mittels der Muſik in uns eine Gefühls- und Ideenreihe, die ſich nirgends ſonſt erſchließt. Ohne uns in eine Unterſuchung zu verlieren, was alles die Tonkunſt im Menſchen wirke, ſehen wir ſie als ein Gebiet, als einen Theil ſeines geiſtigen Lebens an, dem er ohne Beſchränkung und Entbehrung nicht entſagen kann; die Muſik iſt eine von ſeinen geiſtigen Kräften, in denen er der Welt und ſeiner ſelbſt, ſeines Lebens bewußt und froh und Herr wird. Dem Menſchen ohne Muſik ſchlummert ein Theil ſeines Lebens und entgeht eine Anſchauung der Welt und wir können ſeinen Zuſtand geradehin mangelhaft nennen; ihm fehlt (wie an unmuſikaliſchen Naturen zu beobachten) eine Fähigkeit, die ſich auch in mancher andern Beziehung vermiſſen läßt und deren Mangel wir geradehin, wie den Mangel einer andern geiſtigen Fähigkeit, ein geiſtiges Gebrechen nennen dürfen.

Dieſe Vorſtellung, daß Muſikſinn zur vollſtändigen geiſtigen Organiſation und ſeine Ausbildung zur vollkommenen geiſtigen Entwickelung des Menſchen gehört, iſt es, welche in unſerer Zeit mehr oder weniger hell erkannt, oder geahndet wird und den Muſikunterricht anempfiehlt; nur hat man ſich die richtige Vorſtellung nicht immer hinlänglich aufgeklärt und ihr darum jene unweſentlichen und nicht genugſam wichtigen Abſichten, deren wir oben berührten, untergeſchoben. Nicht einmal die Ausübung der Muſik ſelbſt iſt als *letzter Zweck* derer anzuſehen, die ſich nicht etwa der Ausübung der Kunſt widmen; ſie iſt nur das kräftigſte und allein ausreichende *Mittel*, das Muſikvermögen in uns zu reifen. Denn nichts eignen wir uns ohne Selbſtthätigkeit, durch bloßes Empfangen an; alles Muſikhören kann nicht ſo weit fördern, als Muſikmachen.

Dieſen Geſichtspunkt, ſcheint uns, müſſen Eltern und Lehrer feſthalten, wenn der Muſikunterricht für ihre Zöglinge wahrhaft fruchtbar werden, wenn er ihnen das gewähren ſoll, was nirgend anders zu erlangen iſt, als im Gebiete der Tonkunſt. Die Beſchäftigung mit Muſik bietet mehrere Seiten. Es kommt bei ihr *einmal* darauf an, ſich gewiſſe Lehrſätze, das Ton- und Notenſyſtem, das Harmonieſyſtem, die Rythmik u. ſ. w. bekannt und geläufig zu machen — eine unentbehrliche Vorbereitung zur Ausübung der Muſik, aber offenbar nicht Zweck, nur Mittel; als ſolches Verſtandes- und Gedächtnißübung und abgeſehen von jenem Zwecke, wohl zu miſſen. Es kommt für die Ausübung der Muſik *zweitens* darauf an, ſich gewiſſe techniſche Fertigkeiten der Kehle, der Finger u. ſ. w. zu erwerben; Geſchicklichkeiten, die wiederum nur um des Zweckes willen annehmlich und beachtenswerth ſind.

Allein — *Muſik* iſt der Ausdruck der Gefühle und Ideen, die den Komponiſten eines Tonſtückes erfüllt haben; *Muſik empfinden und verſtehen* heißt: die Gefühle des Tondichters aus ſeinen Werken in ſich nachzuempfinden, die Ideen, die in jenem niedergelegt ſind, ſich aus ihnen zur Anſchauung und zum Bewußtſein zu bringen; und *Muſik vortragen* heißt: Tonſtücke, die man ſo empfunden und verſtanden hat, auf eine Weiſe zu Gehör bringen, daß ſie bei fähigen Zuhörern gleichen Eindruck bewirken. *Nur dieſes* Muſikverſtehen und Muſikmachen iſt fruchtbar, eine wahrhafte Bereicherung unſeres geiſtigen Lebens. Wie weit es über jene Verſtandeskenntniſſe hinausliegt — oder vielmehr, wie es ein ganz Andres iſt, als ſie — und wie weit dieſe lebendige Ausübung der Muſik, in der der Geiſt des ſchaffenden Künſtlers auf den unſern wirkt und wir in inniger Verſchmelzung mit ihm die Gemüther der Zuhörer erwecken — wie weit dieſe Ausübung über jene techniſchen Fertigkeiten hinausgehe: das bedarf nun keiner weitern Ausführung.

Allerdings gehört zu dem Muſikverſtehen eine natürliche Anlage und ſie kann in größerm oder geringerm Grade vorhanden ſein; unleugbar bedarf aber dieſe, wie jede andere Anlage, der Entwickelung und iſt ihrer faſt in allen Menſchen in weit höherm Grade fähig, als man meiſtens glaubt. Hier können wir nun die Aufgabe bei allem Muſikunterricht genauer ausſprechen: ſie beſteht der Hauptſache nach darin:

> jene natürliche Anlage, die Empfänglichkeit für Muſik, zur möglichſten Kräftigung und Reife zu bringen.

Und gerade dies iſt es, was ſo oft bei dem Muſikunterrichte verſäumt wird. Man läßt die Anlage, dieſes wahre Lebensprinzip der Kunſtthätigkeit, auf ſich beruhen, erwartet, daß ſie ſich ohne weiteres Zuthun von ſelbſt entwickele und hat nichts im Auge, als den Schüler nur möglichſt ſchnell in den Beſitz jener zuerſt erwähnten Kenntniſſe und Fertigkeiten zu ſetzen; jener gewiſſenloſen Lehrer nicht zu gedenken, die nicht einmal dieſen Zweck treu erfüllen, ſondern — allein ihren äußerlichen Vortheil und die Unkunde der meiſten Eltern berückſichtigend — den Schüler nur geſchwind zur Ausführung einiger Modeſachen abrichten, damit es ſcheine, er habe überhaupt zur Ausführung von Tonſtücken ſich fähig gemacht.

Daher haben wir denn ſo häufig Gelegenheit, das ſonderbare Mißverhältniß zwiſchen dem, was Muſikliebhaber ausführen, und dem, was ſie eigentlich vermögen, zu beobachten. Indem alle Sorgfalt auf jene äußerlichen Geſchicklichkeiten gewendet wird, greift man ohne Berückſichtigung des geiſtigen Inhaltes zu jedem Tonſtücke, das äußerlich mit Hülfe jener ausführbar iſt; und da eine blos techniſche Fertigkeit in der That keinen andern Genuß, als den der Eitelkeit an dem perſönlichen Geſchick darbietet, ſo lenkt ſich die Wahl gern zu dem Größten und Schwerſten. Da endlich auch ein Eindringen in den Geiſt der verſchiedenen Künſtler und Kunſtgattungen auſſer dieſem Wege liegt, ſo fehlt es auch in dieſer Beziehung an Planmäßigkeit und Auswahl und ſo geſchieht es nur zu oft, daß wir z. B. Klavierſpieler mit den tiefſten Kompoſitionen von Beethoven beſchäftigt finden, die lange noch nicht fähig ſind, die kleinen Mozartſchen Sonaten zu verſtehen und in ihrem Geiſte vorzutragen — daß wir die größten Weberſchen und Spontiniſchen Scenen hören, wo man in der That noch nicht einem kleinen Liede gewachſen iſt. Unbedenklich werden denn dieſen Werken Czerniſche und Kalkbrennerſche, oder Roſſiniſche und Merkadante'ſche Kompoſitionen angereiht; und mit Recht: denn ſie fodern nicht mehr und nicht weniger techniſches Geſchick und ſind — gleichfalls Mode. —

Daß die geiſtige Entwickelung nicht dieſen verworrenen und zerriſſenen Lauf nehmen kann, iſt einleuchtend und ſo bleibt denn ſie, die Hauptſache, um ſo weiter zurück, je raſcher auf jener Bahn, in dem, was bloße Nebenſache iſt, vorgeſchritten wird. Daher finden wir aber unter ſo vielen zur Muſik Abgerichteten ſo wenige für ſie Gebildete und nehmen oft an den Ununterrichteten ein reineres und innigeres Gefühl und eine fruchtbarere Empfänglichkeit wahr, als an den ſo Verbildeten.

Allerdings finden wir die Abſicht der Eltern und Erzieher häufig genug auf nichts Anderes, als dieſes äußerliche Weſen geſtellt, folglich auch ganz damit befriedigt. Es mag ſogar der Fall nicht ſelten ſein, daß dem Lehrer äußerliche Abſichten und Wünſche, z. B. den Schüler möglichſt ſchnell zur Ausführung fertig zu machen, oder ihn mit dem und jenem zufällig Beliebten zu beſchäftigen, aufgedrungen werden ſollen. Allein es gehört zu der Pflicht und Ehre eines Lehrers freier Kunſt, ſich nicht zum Handlanger fremder Unkunde und fremden Irrens zu machen, ſondern nach ſeiner Ueberzeugung das Rechte zu thun, oder zurückzutreten.

Zweiter Abſchnitt.

Allgemeine Bedingungen zum Gelingen muſikaliſchen Unterrichts und beſonders des Geſangunterrichts.

Ehe wir der Andeutung des Hauptzweckes bei Muſikunterricht unſre Meinung über die Art ihn zu erreichen, folgen laſſen, ſind vorher die Bedingungen zu beſprechen, ohne die ſchwerlich Gelingen zu hoffen iſt. Wir wollen unſre Betrachtungen an die Perſonen knüpfen, die bei dem Unterrichte empfangend, gebend oder aufſehend beſchäftigt ſind.

Der Schüler.

Sinn für Muſik und Luſt an ihr ſind Bedingungen, ohne die ſich unmöglich ein befriedigender Erfolg vom Muſikunterricht erwarten läßt. Muſik iſt keine todte Verrichtung, ſie iſt Ausfluß und Ausdruck des Lebens; ſie will mit dem Ohre genoſſen, mit der Seele empfunden, vom Geiſt als ſinnlich belebte Idee aufgenommen ſein. Wer nicht Empfänglichkeit dafür hat, dem bleibt ſie ein todtes Verſtandesweſen, ein Regelgebäude ohne Anwendung und Nutzen, dem gewährt ſie eine Fertigkeit, die an ſich unnützer iſt, als die meiſten andern mechaniſchen Geſchicklichkeiten. Die Luſt der Eitelkeit an Künſten, die man ſelbſt als unfruchtbar empfindet, iſt der einzige, bald ſchwindende Lohn für Anſtrengungen, die bei jedem andern Gegenſtande beſſer angewendet und belohnt geweſen wären. Alle Bemühungen der geſchickteſten Lehrer und aller Fleiß des Schülers können den Mangel der Anlage nicht erſetzen; der Unterricht muß zur Dreſſur werden und die Thätigkeit des Schülers zu ſchädlicher Gedankenloſigkeit führen. Auch auf Andre kann die geiſtestodte Ausübung der Muſik nicht belebend und erfreuend wirken. Selbſt das todte Errungene wird aufgegeben, ſobald der Zwang, oder die eitle Luſt an der Geſchicklichkeit aufhören — und ſo geht Aufwand, Zeit und Mühe an ein Nichts verloren.

Hiermit wollen wir jedoch keiner Trägheit der Lehrer und Schüler das Wort reden. Ein gänzlicher Mangel an Muſikſinn ſcheint zu den höchſt ſeltenen Fällen zu gehören und weit öfter iſt die Berufung auf Mangel an Anlage nur eine Beſchönigung der Trägheit oder der unzweckmäßigen Anleitung. Hierhin ſcheint uns beſonders die Klage der Lehrer zu gehören, daß es dem Schüler an Taktgefühl mangele. Taktgefühl iſt nichts anderes, als der Sinn für Ordnung, die Fähigkeit, Länge und Kürze, Stärke und Schwäche zu unterſcheiden und gleiche Länge und Stärke zu erkennen. Und dieſe ſcheint keinem vernünftigen Weſen verſagt zu ſein. Wir ſehen ja auch, daß die unbegabteſten und roheſten Menſchen in den militäriſchen Uebungen zu den genaueſten taktgemäßen Bewegungen und Handgriffen gewöhnt werden. Wenn der Lehrer ſich nicht auf ein todtes Vorrechnen und Vorzählen des Taktes beſchränkt, ſondern dem Schüler die Darſtellung des Maaßes auf mannigfachere Weiſe verlebendigt und im Lernenden Vorſtellungen aufzufinden weiß, an die ſich jene knüpfen, ſo wird dieſe Klage höchſt ſelten werden.

Es giebt nur zwei ſichere Zeichen der Unfähigkeit zur Muſik: gänzlicher Mangel an Tonſinn — an der Fähigkeit, den Unterſchied der Höhe und Tiefe aufzufaſſen; und gänzliche Unluſt am Muſikhören. Unter Tauſenden, die der Verfaſſer beobachtet, hat er nur Einen gefunden, der durchaus unfähig war, irgend ein Tonverhältniß nur einigermaßen beſtimmt anzugeben, obwohl er den Rythmus zahlreicher ihm bekannter Geſänge wohl feſthielt — und nur Einen, dem das Muſikhören wirklich ängſtigend und peinigend wurde. —

Für das Geſangfach iſt allerdings noch ein drittes Hinderniß zu erwägen: der Mangel an Stimme. Allein, die wenigen Fälle ausgenommen, wo die Organe der Stimme durch Beſchädigung, Krankheit oder Lebens-Art bis zur Untauglichkeit für Geſang verderbt ſind, ſcheint dem Verfaſſer — und er hat es in vieljährigen Beobachtungen ohne eine einzige Ausnahme beſtätigt geſehen — als hätte jedermann von Natur eine im Verhältniß ſeiner geiſtigen Anlage hinreichende Stimmanlage, ſo wie er noch nie eine bedeutende Stimmanlage ohne gleiche, wenn auch oft unausgebildete Muſikanlage gefunden hat — ſo daß er eine gute Stimmanlage als eines der Zeichen für Muſikanlage anzuſehen wagt. Der Geſang iſt ja des Menſchen eigenſte Muſik, zu der der erfindende oder nacherfindende, der ausübende Menſch und das Inſtrument Eins ſind. Hat ſich doch der Geiſt überall angemeſſene Organe geſchaffen und ſollte gerade hier ſich verlaſſen haben? Die Stimmbildung kann, während die muſikaliſche Anlage an andern Stoffen entwickelt wird, vernachläßigt, ſie kann ſo lange verſäumt werden, daß ihre völlige Ausbildung nicht mehr nachzuholen iſt; aber die verhältnißmäßige Stimmanlage wird von Natur jedem vorhanden ſein, der Muſikanlage beſitzt. —

Woran aber erkennen wir dieſe wenigſtens ſo weit, daß wir uns um ihre Ausbildung bemühen ſollen? —

Wer gewiſſenhaft dem Hauptzwecke der Muſikbildung: das muſikaliſche Vermögen im Menſchen zu erhöhen, allein nachgeht; wer nicht die eitle Abſicht hat, die ihm Anvertrauten zum Muſikunterricht zu beſtimmen, etwa weil es der Ton ſo erfodert, oder weil man die Unterlaſſung ihm übel auslegen könnte, oder damit ſie mit einer Geſchicklichkeit mehr glänzen; wer ſich gern begnügt, das zu hegen, was Natur verliehen und geſtattet — wie viel oder wie wenig es ſei: dem dürfen wir hierauf ohne Weiteres antworten:

daß Muſikanlage bei allen Menſchen, wo nicht das Gegentheil erhellt, vorauszuſetzen iſt. Sie offenbart ſich aber auch dem Beobachtenden von der früheſten Jugend, und vielleicht in dieſer Zeit der Unbefangenheit am unzweideutigen. In dieſer Periode iſt es, wo die Eltern ihrer Kinder Anlage erkennen und für die ſpätere Zeit ihren Beſchluß faſſen müſſen. Sie vermögen hier weit

ſicherer

ſicherer zu urtheilen, als ſpäterhin der Lehrer, dem gegenüber, beſonders im Anfange des Unterrichts, die meiſten Schüler entweder durch aufgeregte Laune, durch Verheißungen, Drohungen und andere Vorſpiegelungen, oder durch Blödigkeit und Scheu vor bevorſtehenden Anſtrengungen befangen, verſteckt und in ſich ſelbſt unklar ſind. Weßhalb es denn auch eine unbillige Foderung an den Lehrer ſcheint, er ſolle ſogleich in den erſten Lektionen über die Fähigkeiten des Schülers beſtimmt urtheilen.

Das erſte und ſicherſte Zeichen der Anlage iſt aber die Luſt an der Muſik; Luſt iſt ohne Empfänglichkeit nicht denkbar und Empfänglichkeit iſt ſchon Anlage, ja ſie iſt der Boden der höchſten Fähigkeit, der ſchöpferiſchen Kraft. Kinder, die ihnen angemeſſene Muſik mit unverſtellter Freude hören, die in ihren Spielen Muſik machen, gehörte Muſik nachzuſingen vermögen, bezeigen in alle dem muſikaliſche Anlage; ſchon die Luſt an rythmiſcher Bewegung (Marſchiren, Tanzen) deutet dahin. So zeigt ſich vom Beginn bis zur höchſten Stufe Empfänglichkeit und Luſt als Zeuge und Erzeuger der Anlage; ſo weit man jene ausbilden und ſteigern kann, ſo weit und nicht weiter wird auch die Fähigkeit, das muſikaliſche Vermögen, entwickelt und erhöht werden.

Der Lehrer.

Wir ſind ſchon gewöhnt, den Muſikunterricht nicht als eine todte Uebertragung von Kenntniſſen und Fertigkeiten, ſondern als eine Erweckung, Belebung und Steigerung des muſikaliſchen Vermögens im Schüler zu betrachten. Hierauf gründen ſich unſere Foderungen an den Lehrer.

Es genügt nicht, daß er ſelbſt verſtehe, was der Schüler von ihm lernen ſoll. Er muß die Fähigkeit und die Luſt haben,

> die Anlagen und Neigungen ſeines Schülers aufzuſuchen und alles, was er ihm lehren will, an dieſe zu knüpfen und lebendig zu machen.

Ein Lehrer, der nicht die Anlagen des Schülers zu gebrauchen und zu kräftigen, ſeine Luſt und Neigung zu beobachten, zu nähren und zu benutzen weiß, iſt ſelbſt bei der größten eignen Kenntniß und Geſchicklichkeit unbrauchbar. Jede Anlage iſt von Natur beſchränkt und einſeitig, und gleichwohl iſt ſie der Punkt, von dem aus allein vorgeſchritten werden kann. Wer dieſen Punkt nicht aufzufinden und alles Uebrige an ihn zu knüpfen, von ihm gleichſam herzuleiten weiß, der entzieht dem Schüler und ſich die fruchtbare, die unentbehrliche Wirkung der Naturanlage.

Die ſtete Rückſicht auf natürliche Gabe und Neigung iſt die höchſte Pflicht des Lehrers. Geſchicklichkeiten und Kenntniſſe können in jedem Moment erworben, oder ihre Erlangung nachgeholt werden. Die Entwickelungen des geiſtigen Vermögens, die wahren, fördernden Fortſchritte ſcheinen aber nur in einzelnen Momenten zu erfolgen, in denen der Lehrer die rechte Weiſe, und im Schüler die rechte Empfänglichkeit getroffen hat, ihm etwas zur lebendigen Anſchauung oder Empfindung zu bringen. Der Verf. (und jeder aufmerkſam Beobachtende wird ſich gleicher Fälle erinnerlich ſein) hat oft in einem günſtigen Augenblicke erreicht und von Schülern erreichen ſehn, was bis dahin hundertfältigen Bemühungen verſagt blieb. Die lebendige Erkenntniß des Rythmus, das ſichere Gefühl dafür — die Auffaſſung des Tonſyſtems in ſeinen Verhältniſſen — die bewußte Empfindung des verſchiedenen und beſtimmten Karakters muſikaliſcher Geſtaltungen — die Verſtändniß eines Tonſtückes, oder des Weſens eines Künſtlers: alles dies ſpringt in Momenten hervor, wenn auch die Reiſe und Ausbildung nachher Monate und Jahre ſoderte; und vor dieſem befruchtenden Momente würde alle Mittheilung todte Gabe ſein.

Für die Wahrnehmung dieſer Momente iſt dem Lehrer ununterbrochene Aufmerkſamkeit, ſtetes Eingehen auf den Schüler die höchſte Pflicht. Um ſie aber zu benutzen und zu befördern, bedarf es der Fähigkeit, Menſchen zu beobachten und in ihrem Innern zu leſen, dann aber der Geſchicklichkeit, ſeinen Gegenſtand nach Erfodern von jeder Seite ſtets neu darzuſtellen, bis man die rechte, das heißt dem Schüler zugängliche, gefunden hat. Es iſt pedantiſcher Eigenſinn oder ſchadenbringende Bequemlichkeit, wenn der Lehrer glaubt, mit Einer Erklärungs- oder Darſtellungsart genuggethan zu haben, gleichviel, ob der Schüler darauf eingegangen iſt, oder nicht. Verſtandes- und Gedächtnißſachen und *Handwerksunterricht läßt ſich vielleicht ſo behandeln. In der Tonkunſt aber iſt die allerſchönſte und* bündigſte und tiefſte Lehre todt und unfruchtbar, die nicht einen lebendigen Anklang im Schüler hervorgelockt hat. Gerade das ſind die unfähigen Schüler, die ſich bei jedem Ausſpruche beruhigen, den ſie äußerlich mit dem Verſtande bgriffen haben; die beſſern Schüler, die ſich nicht eher zufrieden geben, bis ſie die Lehre in ihr eignes Leben übergehen fühlen, ſoll der Lehrer ja nicht durch Eigenſinn oder Kargheit ſtören.

Wer nun dieſen Anſprüchen genügen will, dem muß vor allem die Tonkunſt keine todte Geſchicklichkeit oder Kenntniß ſein, ſondern ein lebendig und belebend Erfaßtes. Wie will man ohne Leben Leben erzeugen? — Der Lehrende muß aber nicht blos Empfindung für Muſik haben, er muß ſich auch ihrer bewußt ſein, damit er dem Schüler ſtets das Rechte zuweiſen, ihn, wo es nöthig iſt, mit Sicherheit über ſeine Empfindung oder deren Gegenſtand aufklären, und wo das nicht geſchehen ſoll, ihm unvermerkt aber zuverſichtlich leiten könne. Es erfodert große Sicherheit in der Sache und Aufmerkſamkeit auf den Schüler, hier das Rechte zu treffen. Eine Aufklärung zur rechten Zeit leuchtet oft einen weiten und unſichern Weg, eine unrichtige und unzeitige kann eben ſo ſtark blenden und irren. Die Mittel ſind eben ſo mannigfaltig, als ſorglich abzuwägen. Ein Ausſpruch, eine Hinweiſung, eine vorgeſpielte oder vorgeſungene Zeile bewirken im rechten Moment und in der rechten Weiſe oft mehr, als die längſten Vorträge. Daß aber neben der Kenntniß und Empfindung der Muſik der Lehrer zu jenen Mittheilungen der Rede und des muſikaliſchen Vortrags hinreichend mächtig ſein muß, leuchtet von ſelbſt ein. Alles dies erlangt ſich ſchon nicht ohne eine ausgebreitete Litteratur in dem Fache, in dem man unterrichten will und ſo fodern wir mit Recht vom Geſanglehrer eine ausgebreitete Kenntniß der vorzüglichſten Kunſtwerke, beſonders der Geſangkompoſitionen aller

Zeiten und Länder, damit er an ihnen gereiſt ſei und ſeine Schüler ſtets zu dem führen könne, was ihnen eben frommt.

Die Vorgeſetzten der Schüler.

Niemandem, der unterrichtet, oder nur als Zuſchauer ſeine Aufmerkſamkeit Kindern und ihrer Behandlung zugewendet hat, kann verborgen geblieben ſein, wie oft der Erfolg des Muſikunterrichts durch die Aufſeher und Eltern der Kinder geſchmälert, ja ganz zerſtört wird. Ein kräftiger Karakter und eine große Anlage entwindet ſich dem Drucke unrichtiger und hemmender Behandlung und geht wohl auch aus dieſer Prüfung gekräftigt hervor. Schwächere Naturen — und ihrer iſt die Mehrzahl, gehen daran unter.

Die Pflicht der Eltern für die Muſikausbildung ihrer Kinder beginnt lange vor dem Muſikunterrichte in der früheſten Jugend. Was die Mutter den Kindern vorſingt oder vorſpielt, wird die erſte und fruchtbarſte Nahrung, wenn jene es verſtanden, ſich zu der Fähigkeit des Kindes herabzulaſſen. Helle, ſchöne, beſonders hohe Klänge, in fühlbarem Abſtande mit tiefen und dumpfen, verfehlen nicht, oft die ſichtbarſten Eindrücke von Luſt und Furcht ſelbſt in den erſten Jahren der Kindheit hervorzubringen. Ein beſtimmt ausgeprägter wiederkehrender Rhythmus bei einer einfachen und wohllautenden Melodie regen das Kind, ſobald es nur der Sprache mächtig wird, zum Nachſingen an; und jene Kreiſe, wo die Kinder aus freier Luſt mit der Mutter ſingen und zum Geſange tanzen, ſind die froheſten und ergiebigſten Muſikgeſellſchaften für lange Zeit — oft für immer. Es iſt nicht genug zu empfehlen, daß die Kinder ſo früh und ſo fleißig wie möglich, aber ſtets ohne Zwang und ohne ihnen Abſicht zu verrathen, zur Muſik angereizt und angeführt werden. In etwas vorgerückterm Alter hat eine bis dahin unerhörte Muſikart, z. B. das Spiel der vollen Orgel, beſonders in leerer Kirche, eine oft wunderähnliche, auf das ganze Leben einfließende Wirkung. Man ſollte in jeder Hinſicht ſolche fruchtbare Momente mehr aufſuchen und befördern, ſtatt ſie zu verſchleudern, wie durch zu frühes und unvorbereitetes Einführen in die Kirche und dergleichen nur zu häufig geſchieht. Selbſt das Verſagen des Zutritts fruchtet an ſich; es erzeugt Ehrfurcht und den Wunſch nach der Zeit, wo man des Zutritts würdig befunden wird.

Verderblich iſt es dagegen, Kinder in Muſikgeſellſchaften und überhaupt zu der Aufführung von Muſik zu laſſen, die ihnen nach ihrem Alter unverſtändlich ſein muß. Dies iſt der Quell der alles verderbenden Unachtſamkeit, Gedanken- und Gefühlsleerheit, und nur zu leicht überredet ſich das Kind an der Gleichgültigkeit gegen dieſe Muſik, daß es überhaupt von Muſik keinen Genuß zu erwarten habe; eine Vorſtellung, die im Beginn des Unterrichts bei der erſten Schwierigkeit leicht verſtärkt und ſtörend wird. Denn mit dem Unglauben an die Wirkungen der Tonkunſt iſt Hingebung an ſie und die wahre Luſt nicht vereinbar und es kann nur der Eifer noch übrig bleiben, den ein geſchickter Lehrer mit guter Lehrart zu wecken verſteht. Damit verwandelt ſich aber Muſik gar zu leicht aus einer Luſt der Seele in ein Geſchäft des Verſtandes oder techniſcher Geſchicklichkeit.

Hat der muſikaliſche Unterricht begonnen, ſo ſollen die Vorgeſetzten der Kinder nicht glauben, ihre Pflicht ſchon mit der Anſtellung des Lehrers gethan zu haben. Keine Beſchäftigung drängt ſo zur Mittheilung, als Muſik. Man wird ihrer erſt ganz bewußt, ganz mächtig und froh, wenn man auf andre mit ihr wirkt. Der Antheil, den man der Muſik der Kinder ſchenkt, die Bezeigung des Eindrucks, den ihre Muſik gemacht, oder den ſie von ihr haben erwarten dürfen, iſt die belohnendſte und fruchtbarſte Gabe. Ermahnung oder gar Drohung kann ſie zwingen, Lob ihren Eifer ſpornen, aber der Anblick des Eindruckes, den ſie mit ihrer Muſik auf die Seele der Zuhörer gemacht, wird ihre Seele mit Luſt, mit erhöhtem Gefühl und geſteigerter Fähigkeit durchdringen. Gleichgültigkeit der Eltern gegen die Leiſtungen der Kinder hat manche in ihrer Entwickelung für immer gehemmt.

Die Eltern mögen in der Wahl der Muſiklehrer ja ſorgſam ſein; der Muſiklehrer unterweiſet nicht blos, er wirkt auf den ganzen Menſchen und hat großen Antheil an der Seelenbildung. Iſt aber gut gewählt, ſo muß die Autorität des Lehrers und ſein Einfluß auf jede Weiſe gefördert werden. Der Lehrer wirkt um ſo mehr, je mehr er vor den Augen der Kinder den Eltern gilt und er verliert ſeinen Einfluß, ſobald die Eltern durch Beſſerwiſſen, Beſſermachenwollen, durch Ableitung von ſeinem Wege und dergleichen die Kinder im Glauben an den Lehrer irre machen. — Aus gleichem Grunde taugt es nicht, mehrere Lehrer für Muſik, beſonders für ein Fach, zugleich zu halten; denn hier ſind Abweichungen und Widerſprüche ſelten zu vermeiden.

Dritter Abſchnitt.

Lehrverfahren.

Uebernahme der Schüler.

Wir haben uns ſchon über die Nutzloſigkeit des Muſikunterrichts bei mangelnder Anlage ausgeſprochen, auch die Schwierigkeit erwähnt, gleich zu Anfange des Unterrichts über die Anlage des Schülers zu entſcheiden. In der That kann ſich der umſichtigſte Lehrer täuſchen, zumal da es bedenklich iſt, jemandem ohne die feſteſte Ueberzeugung eine ſo wichtige Fähigkeit abzuſprechen. Mit dieſer Ueberzeugung aber von der Unfähigkeit wird es Pflicht des Lehrers, dem Unterrichte zu entſagen. Sein eigner Vortheil ſogar heiſcht, ſich nicht auf erfolgloſen Unterricht einzulaſſen und damit Mißdeutungen zu erregen; denn man iſt gewohnt, den ungünſtigen Erfolg eher dem Lehrer, als Schülern und Eltern, ſo wie den günſtigen Erfolg den Anlagen des Schülers zuzuſchreiben. Dies iſt eine Folge von jener ſo verbreiteten abſtrakten Lehrweiſe, die die Naturanlage des Schülers unberührt läßt, und dann freilich für geringern Inhalts erkannt werden muß.

Für den Geſangunterricht bedarf es noch beſonders der Erinnerung, daß man denſelben zu einer Zeit anfange, wo der Schüler volle Geſundheit, Kraft und hinlängliche Muße für ein energiſches Beginnen hat. Ein unkräftig angehobener Unterricht lähmt Lehrer und Schüler und läßt ſich ſpäterhin nicht leicht beleben.

Auch die Zeit des Unterrichts werde ſo viel wie möglich auf die friſcheſten, die Vormittagsſtunden, beſtimmt; und es muß die Einrichtung getroffen werden, daß der Schüler unermüdet durch andere Arbeit zu den Lehrſtunden komme. Soll der Unterricht mit Nachdruck betrieben werden, ſo würden zwei wöchentliche Unterrichtsſtunden kaum hinreichen, mehr als vier aber vom Lehrer nicht reichhaltig auszufüllen ſein, zu bloßen Uebungsſtunden herabſinken und die überflüſſige Gegenwart des Lehrers dem Schüler gleichgültig, wo nicht läſtig machen. — Daß der Lehrer ſtets auf das Wohlbefinden und die Kräfte des Schülers zu achten hat, verſteht ſich.

Gränzen der Unterweiſung.

Irrig und höchſt verderblich iſt die Meinung vieler Geſanglehrer und Eltern: es ſei bei dem Unterricht ein Unterſchied zu machen zwiſchen denen, die ſich der Muſik widmen und denen, die ſie nur zu ihrem Vergnügen — wie man es nennt — aus Liebhaberei, lernen; jene müßten gründlich unterrichtet, dieſe dürften weniger genau, wohl gar ſo leicht es gehen will, behandelt werden.

Entweder iſt ein Theil unſerer Lehre für jedermann überflüſſig, alſo auch für den künftigen Muſiker, oder er iſt auch dem Liebhaber nothwendig, wenn dieſer nicht in Lückenhaftigkeit, Unvollkommenheit und Unbefriedigung gerathen ſoll. Je leichter und ſeichter man aber eine Sache nimmt, deſto weniger hat ſie uns und Andern Werth und wer die Muſik — gleichviel ob als Liebhaber oder als Muſiker — oberflächlich und unzulänglich übt, der kann ſicher überzeugt ſein, daß in gleichem Verhältniſſe für ihn und Andere der Erfolg um ſo unbefriedigender und unerfreulicher wird und daß ein frühes Aufgeben der ganzen Sache das verdiente Ende iſt. Nicht der Lehrer oder der Schüler ſoll eigenmächtig eine Gränze ziehen; die Unzulänglichkeit der Fähigkeit zu weiterm Fortſchreiten und der Andrang der vorgezogenen Beſchäftigungen werden ſchon demjenigen Stillſtand gebieten, der nicht zum Muſiker beſtimmt iſt.

Man iſt demnach befugt, in jenem Vorgeben der Lehrer nur eine Beſchönigung von Nachläſſigkeit oder Unfähigkeit zu ſehen; um ſo mehr, da in der That ein gründlicher Unterricht nicht einmal mehr, ſondern wahrſcheinlich weniger Zeit wegnimmt, als ein ungründlicher. Bei einer lückenhaften Unterweiſung kann der geſchickteſte Lehrer von ſeinem Schüler nicht Ungewißheiten, Irrthümer und Hülfloſigkeit abwenden ohne ſtetes Nachholen und Berichtigen; was aber hier ſtückweis nachgetragen und zugeſetzt, oder mit Schaden verabſäumt wird, erſchöpft der gründliche Vortrag ein für allemal. Auch iſt, wie hoffentlich das erſte Buch der Geſanglehre zeigt, die Muſiklehre jetzt ſo ſyſtematiſch vollſtändig und klar entwickelt, daß ihr Begreifen keine zu fürchtende Schwierigkeit mehr hat.

Ganz ſo verhält es ſich mit der Ausbildung der Stimme, des Vortrags u. ſ. w. Hat denn der Geſang der Nichtmuſiker eine andere Wirkung zum Zweck, als die Leiſtung der Muſiker? Klingt uns nicht bei ihnen daſſelbe wohl oder übel, anſprechend oder nicht, rührend, erfreuend u. ſ. w., was uns, von Muſikern ausgeführt, denſelben Eindruck macht? Wie kann man ſie alſo abhalten wollen, ſich ebenfalls dazu möglichſt geſchickt zu machen? Die Geſchäfte ihres anderweiten Berufs werden ſchon ein Ziel ſetzen: der Lehrer darf es nicht.

Unterrichtsplan.

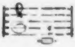
Damit der Lehrer die muſikaliſche Fähigkeit im Schüler erhöhe und ihm jederzeit die eben zweckmäßige Nahrung an Kenntniſſen und Fertigkeiten zuführe, iſt es nothwendig, daß er vom erſten Augenblick an ſeinen Schüler förmlich ſtudiere, ſtets beobachte und immer genauer kennen zu lernen ſuche. Wer nicht dieſe Gabe und die Luſt dazu hat, dem iſt der Lehrberuf geradehin abzuſprechen, wäre er auch im Uebrigen noch ſo geſchickt. Die Klagen, daß der Schüler das und jenes nicht gefaßt habe, daß er es wohl gar nicht faſſen könne, fallen zum größten Theil auf den Lehrer zurück und man wird ſie in der Regel nur von denen hören, die darauf ausgehen, ihre Lehren, ihr Syſtem bei jedem Schüler abzuwinden, ihm und einer ſtehenden Methode nachzuhangen, ſtatt ſich nach den Eigenſchaften und dem Zuſtande des Schülers zu richten — die da vergeſſen, daß man ihren Unterricht begehrt zum Frommen des Schülers, nicht ihres Syſtems.

Obgleich hiernach ein feſtſtehender, bei allen Schülern anwendbarer Unterrichtsplan nicht zu denken iſt: ſo darf doch die Rückſicht auf den Schüler den Lehrer nie zu Planloſigkeit und unſicherm Umherſchweifen verleiten; dies führt zu Wiederholungen, zu Lücken, zu Zeitverſchwendung, Verwirrung und Ermüdung des Schülers. Dem Verf. hat es erfolgreich geſchienen, jede einer beſondern muſikaliſchen Geſtaltung gewidmete Lehre unzertrennt und vollſtändig vorzutragen, ſo daß der Schüler eine zwar einſeitige, aber in dieſer Einſeitigkeit vollſtändige Anſchauung von ſeinem Gegenſtande erhält und durch Zurückkehren auf dieſelbe Sache nicht ermüdet wird. Sonach würde z. B. nicht vom Rythmus, oder vom Tonſyſtem anzufangen ſein, ohne daß man die Rythmik, oder die Tonlehre ſogleich erſchöpfte.

Sehr wichtig ſchien ihm aber die Anordnung der Folge dieſer Gegenſtände mit Rückſicht auf die Individualität des Schülers und ſeinen gegenwärtigen Zuſtand. So hat er es z. B. ſtets erſprießlich gefunden, bei weniger muſikaliſch begabten, mehr verſtandesfähigen Naturen, wie auch bei ſolchen, die durch oberflächlichen Unterricht zur Ungründlichkeit und zum Ueberhinfahren gewöhnt worden, mit dem Vortrag und der Uebung der Rythmik beginnen, um ihnen vorerſt etwas ihnen Erfaßbares und das bisher oberflächlich Erlernte ohne völlige Wiederholung Regelndes zu bieten. Muſikaliſch Begabtere wurden früher und länger mit der reinen Tonlehre beſchäftigt, feſtere und ſtarre Naturen länger bei der Melodik durch Figurirung der Tonleitern aufgehalten, weichere, phantaſievollere, leicht abſchweifende ſchneller zu der Harmonik geführt und was dergleichen mehr.

Hieraus erſieht man ſchon, daß die Anordnung der Materien in unſerer Geſanglehre (die blos durch die Rückſicht auf möglichſt vollſtändige und gedrängte Darſtellung geleitet worden iſt) nicht zu einem abſoluten Wegweiſer des Unterrichts dienen ſoll und kann. Auch bei einzelnen Materien wird ſich für den lebendigen Unterricht manche anſchaulichere Darſtellung an die Hand geben. Da es für Lehrer und Schüler am fördernſten iſt, wenn dergleichen ſofort im Laufe der Unterweiſung erfunden und angewendet wird, ſo ſtehe hier nur ein Beiſpiel, wie der Verf. die Lehre von der Umgeſtaltung der Akkorde (Seite 39 §. 139 u. f.) einzuleiten pflegt. —

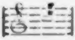
„Frage: was iſt dies



für ein Akkord?

Antwort: Der große Dreiklang auf C.

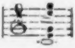
Frage: Und was iſt dies



für ein Akkord?

Antwort: Derſelbe.

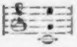
Alſo es iſt gleichviel, in welcher Oktave der Akkord angegeben wird? — So könnte man auch dieſe Tonzuſammenſtellung



für keinen andern Akkord anſehen? — Nein. — Allein eine Veränderung iſt gleichwohl hier vorgenommen. Wir haben jedes Intervall des urſprünglichen Akkordes in einer höhern Oktave noch einmal genommen, es verdoppelt. Dieſes Verfahren nennt man Verdoppelung. (§. 165). Allein müſſen ſtets alle Intervalle verdoppelt werden? Wir könnten z. B. von der obigen Zuſammenſtellung e ausſtreichen, dann bliebe nur c und g verdoppelt. Wir dürften ferner das nächſte c, endlich nach Belieben auch das oberſte g wegnehmen, ohne einen der Akkordtöne c, e, g einzubüßen. Allein dieſe Töne ſtänden dann nicht mehr, wie urſprünglich, terzenweiſe, ſondern ſo

---

*) Es iſt nützlich, den Grundton durch größere Notenſchrift auszuzeichnen.



Eine ſolche Umgeſtaltung nennt man aber Verſetzung. (§. 140). Sie kann auf viele Weiſe erfolgen" u. ſ. w.

Daß übrigens auch die Anordnung der Materien in ſoweit beſchränkt iſt, als man die eine ohne Verausſchickung der andern nicht verſtehen kann — daß z. B. die Harmonik nicht vor der Lehre von den Tonleitern und die Figurirung nicht vor jenen beiden Lehren abgehandelt werden kann — leuchtet ein.

Eine beſondere Ueberlegung erfodert es, wie zu Anfange des Geſangunterrichts die Stunden nützlich ausgefüllt werden, ohne die Kraft, oder die Aufmerkſamkeit des Schülers zu erſchöpfen. Man muß wohl im Auge behalten, welch einen Aufwand von Aufmerkſamkeit eben die erſten Stimmübungen bei der nachläſſigen Gewöhnung der meiſten Menſchen, in Hinſicht auf Körperhaltung, Athemholen, Tongebung, Artikulation in Anſpruch nehmen. Die Beachtung ſo vieler anſcheinenden Kleinigkeiten hat ſchon an ſich Ermüdendes und eine zu lange hinter einander fortgeſetzte Uebung würde auch den beſten Willen und Eifer erſchöpfen. Dabei aber ſind dies Gegenſtände, auf deren Beobachtung der Lehrer unerläßlich halten muß und deren Aneignung er nicht verſchieben darf, wenn nicht alle künftigen Studien um jener Willen geſtört, oder die wichtige Grundlage alles guten Geſanges vernachläſſigt werden ſoll.

Allein eben dieſe Umſtände ſchaffen Raum für gründliche theoretiſche Vorträge und Bearbeitungen aller dem Sänger nützlichen Gegenſtände. Mit den erſten Stimmübungen, neben ihnen mit der Berichtigung der Artikulation und dem Beginn der theoretiſchen Vorträge werden die Lektionen reichlich ausgefüllt werden und ehe noch die letztern Gegenſtände erſchöpft ſind, wird die Stimmbildung ſo weit gediehen ſein, daß der Schüler anhaltendern Uebungen gewachſen iſt. Späterhin treten an die Stelle der Vorträge und Sprachübungen neben die Stimmübungen die Erörterungen über vorzutragende Kompoſitionen und die Ausführung dieſer ſelbſt; die Luſt hieran wird ſchon die Ermüdung — wofern man nicht das Maaß der Kräfte überſchreitet — ausſchließen.

So ſtreng man auf einer tüchtigen Grundlage, beſonders in Ton- und Sprachbildung beſtehen muß, ſo darf doch auch hier nicht mit Eigenſinn verfahren werden; auch der regſte Eifer kann erſchöpft und in Unluſt verkehrt werden. Dies verpflichtet den Lehrer zu den lebhafteſten Bemühungen, ſeine Schüler beſonders über den ermüdenden Anfang möglichſt raſch, obwohl natürlich ohne Flüchtigkeit, hinwegzubringen. — Doch bietet ſich neben den am meiſten ermüdenden Scalaübungen und den Vorübungen dazu eine zweite Reihe von Uebungen dar, die bald nach der erſten Tonbildung beginnen kann und für den Schüler ſchon mehr Anziehendes hat — dies ſind die Treffübungen. Sobald die Durtonleiter erläutert und gefaßt iſt, muß das Gehör in der Erkennung und die Stimme

in der

in der Angabe der darin enthaltenen Intervalle — erſt nach der Reihe vor- und rückwärts, dann auſſer der Reihe geübt werden. Die Treffübungen über die Molltonleiter folgen und die Treffübungen über Akkorde werden dieſe Fertigkeit befeſtigen. Bei alle dieſen Uebungen dürfen die Töne nur kurz und ohne Anſtrengung angegeben und können am nützlichſten mit ihren Notennamen c, d, e benannt werden. Denn mit dieſem Namen knüpft ſich Ton- und Notenſyſtem an einander, was bei dem Intoniren auf A, oder bei der Benennung mit Intervallnamen (Sekunde u. ſ. w.) nicht der Fall iſt. — Je mehr es übrigens dem Lehrer gelingt, in dieſe Treffübungen einen gewiſſen Zuſammenhang zu bringen, deſto eher werden ſie den Schüler zu der Auffaſſung von Tonfolgen befähigen. So hat es der Verf. z. B. ſehr fördernd gefunden, die Dreiklänge in dieſer verbindenden Folge

großer Dreiklang: c, e, g.
übermäßiger „ c, e, gis*)
großer „ c, e, g.
kleiner „ c, es, g,
verminderter „ c, es, ges.

üben zu laſſen.

Unterrichtsweiſe.

Der Geſangunterricht hat ſo manche Geſchicklichkeit zum Gegenſtande, die nur langſam erworben werden kann (dahin gehört vor allem Tonbildung) daß man um ſo mehr darauf denken muß, alles, was Beſchleunigung zuläßt, ſo ſchnell wie möglich zu beſeitigen. Allein dieſes ſchnelle Fortſchreiten darf nicht auf Koſten der Gründlichkeit, ja es kann nicht ohne Gründlichkeit beſtehen; und es iſt namentlich darauf zu halten,

> daß jeder Lehrſatz dem Schüler zur vollkommnen Anſchaulichkeit und Anwendbarkeit komme.

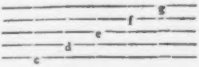
Das abſtrakte Auffaſſen der Ausſprüche des Lehrers iſt ein todtes Weſen; es genügt durchaus nicht, dem Schüler gute Lehren gegeben zu haben, man muß ſie auch in ihm zu lebendiger Wirkung bringen. — Hierzu iſt aber mannigfache Darſtellung und Verſinnlichung deſſelben Gegenſtandes unentbehrlich.

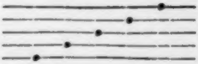
Was vor allem den theoretiſchen Theil betrifft, ſo hat es dem Verf. am fruchtbarſten geſchienen, alle ihm angehörigen Beſtimmungen vor dem Schüler gleichſam von neuem aufzufinden, oder mit ihm zu erfinden; ein ſo aufgefaßter Satz bleibt unvergeßlich. Unſer Ton- und Noten- ſo wie auch das rythmiſche Syſtem begünſtigen in ihrer hohen Konſequenz und Uebereinſtimmung unter einander dieſe Darſtellungsweiſe ungemein und man hat die offene Erwähnung der Irregularitäten nicht zu ſcheuen.

---

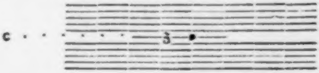
*) Fällt dies ſchwer, ſo wird c, e, g, gis geſungen, (vergl. §. 544).

Z. B. das ganze Notenſyſtem wird leicht anſchaulich und mit allen Schlüſſeln zugänglich, ſobald man die Untertaſten des Klaviers in ihrer Folge auf- und abwärts als eine auf- und abſteigende Folge, als eine hinauf und hinabführende Leiter anſehen läßt. Man ſucht mit dem Schüler ein ähnliches Bild zur Notenſchrift, z. B. eine Leiter, auf deren Sproſſen die Töne mit ihrem Namen, oder mit Punkten vorgezeichnet werden.

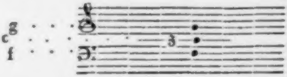




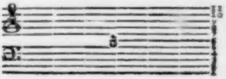
Daß auf dieſe Weiſe ein zu großer Raum erfodert würde, kann nicht verkannt werden. Man ſchlägt alſo vor, die Zwiſchenräume zwiſchen den Linien mit zu benutzen. — Leicht erkennt der Schüler, daß eine zu große Anzahl Linien das Auge verwirrt und ermüdet; man kürzt die überflüſſigen ab und nimmt als Ueberbleibſel von ihnen nur Nebenlinien für die höchſten und tiefſten Töne. — Allein eine ſolche Notentabulatur iſt unverſtändlich, ſobald man nicht von irgend einem Tone beſtimmt die Stelle weiß, um von ihm aus die übrigen Noten, wie die Taſten, abzuzählen. Zu dem Behufe ſtellt man denn das mittelſte c auf dem Klaviere (das eingeſtrichene) in die Mitte der Notentabulatur



und zählt von ihm aus alle Noten ab. Da findet ſich wieder die Beſchwerde einer zu großen Menge von Linien. Man erleichtert die Ueberſicht, indem man auf der dritten Linie nach oben das eingeſtrichene g, auf der dritten Linie nach unten das kleine f mit den dazu gleichſam neu erfundenen oder erwählten Schlüſſeln markirt:

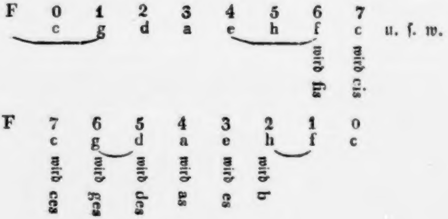


Sehr bald ſieht man ein, daß für die höhern Töne die tiefern Linien, und umgekehrt für die tiefern Töne die höhern Linien, entbehrlich ſind und nun ſondert man



die Linien 1 bis 5 für den Baßſchlüſſel, die Linien 3 bis 7 für den Tenor-, 4 bis 8 für den Alt-, 6 bis 10 für den Diskant-, 7 bis 11 für den Violinſchlüſſel aus. Ein ſolches Verfahren iſt vielleicht nicht ſo ſchnell fördernd als das meiſt beliebte Auswendiglernen; aber es iſt für den Scharfſinn übend, überzeugend (und darum den Schüler befriedigend) und umfaſſend — es bedarf künftig keines nochmaligen Lernens der Noten nach andern Schlüſſeln.

Bei dem, was reine Gedächtnißſache iſt, ſind Erinnerungsmittel, beſonders umfaſſende Verſinnlichungen ſehr förderlich, dürfen aber — wofern man nicht zur Gedankenloſigkeit verleiten will — nicht eher angewendet werden, als bis die Sache begriffen iſt. So läßt ſich z. B. die Vorzeichnung der Durtonarten nach dieſer Tabelle



leicht faßlich machen und einprägen. Man ſchreibt, von f an, die Quinten ohne Verſetzungszeichen. C hat keines. Aufwärts bekommt von c an jede genannte Tonart ein Kreuz mehr und jedes einmal eingetretene Kreuz bleibt. Den neu zu erhöhenden Ton findet man aber, wenn man rückwärts einen Ton überſchlägt. Z. B. in G-dur iſt ein Kreuz vorgezeichnet, und zwar (wie der Bogen zeigt) vor fis. Da fis bleibt, ſo folgt nach H-dur nicht die Tonart F, ſondern Fis-dur. Der neu erhöhte Ton in Fis-dur iſt e, das zu eïs wird. Da aber die frühern Erhöhungen beibehalten werden, ſo iſt in Fis-dur fis, cis, gis, dis, aïs, eïs vorgezeichnet u. ſ. w. Geht man durch dieſelben Stufen von c rückwärts, ſo findet man auf gleiche Weiſe die Vorzeichnung der Durtonarten mit Erniedrigungszeichen. Hier aber wird nicht zurück, ſondern um einen Schritt vorgeſchlagen. Z. B. in F-dur iſt ein b vorgezeichnet und zwar (wie der Bogen andeutet) vor h. Da dieſes b beibehalten wird, ſo heißt die nächſte Tonart nicht H- ſondern B-dur. In Des-dur ſind 6 Bee vorgezeichnet; das neu hinzukommende iſt (wie der Bogen zeigt) ges — die Vorzeichnung heißt alſo b, es, as, des und ges u. ſ. w.

In Hinſicht der Stimm- und Sprachbildung muß durchaus jedes Erleichterungsmittel angewendet, vornehmlich aber darauf hingearbeitet werden, daß der Schüler ſich ſelbſt beobachten, an ſeiner eignen Stimme und Sprache das Richtige und Fehlerhafte wahrnehmen und ſo weit wie möglich erkennen lerne, durch welche Verrichtung er das eine und das andere hervorbringe. Der Verf. betrachtet die Stimmbildung eines Schülers erſt dann für geſichert vor Verwöhnung und Rückſchritten, wenn dieſer die verſchiedenen Arten der Tongebung an ſich ſelber fühlt und hört. Das Nöthige hierüber und über die Berichtigung der Artikulation iſt in der Geſanglehre mitgetheilt. Neue Mittel werden ſich dem willigen Lehrer ſtets an die Hand geben. So hat der Verf. erſt neuerdings die zu platte Ausſprache des E (wie ä) mit Hülfe des I verbeſſern gelernt; es wird i ausgeſprochen und zwar geſchärft (§. 630) dann e—i, dann zuſammengezogen eï, zuletzt mit ſchnellſtem Uebergang und Verſchmelzung beider Vokale, hierauf tritt e von ſelbſt ſcharf hervor.

Was die Bildung des Vortrags betrifft, ſo ſcheint nichts verderblicher, als Vorſingen des Lehrers zur Nachahmung. Dies iſt nicht Lehre, ſondern Abrichtung, und führt nothwendig zu todter Manier, ſelbſt in dem, was bei dem Lehrer reine Natur und Erkenntniß iſt. Unfruchtbar und trügeriſch iſt aber auch ein Lehrvortrag in dieſem Fache, der, ohne Gefühl und Leben zu berühren, nur Verſtand und Gedächtniß des Schülers beſchäftigt. Was z. B. im dritten Buche der Geſanglehre, namentlich §. 739 bis 798, §. 831 bis 916 mitgetheilt iſt, läßt ſich leicht begreifen und memoriren. Wer ſich aber darauf beſchränkt, wird ſeine Schüler zu Kunſtſchwätzern und nicht zu Muſikern machen. Der Unterrichtende muß die Gabe haben, durch Beiſpiel und Rede das Gefühl des Lernenden zu wecken, allſeitig zu beſchäftigen und vorſichtig, ohne Störung, ohne Erkaltung, zum Bewußtſein zu bringen; denn indem wir eines unſerer Gefühle durch Bewußtwerden mächtig werden, befähigen wir uns zu höherm und umfaſſenderm. Wann man aber zu dem letztern ſchreiten, wie weit man darin gehen ſoll, hängt von der Individualität, dem Alter und der Dispoſition jedes Schülers ab. Unzeitige Mittheilung kann hier ſehr ſchädlich — verwirrend und ſtörend werden. Man thut ſehr wohl, den Schüler ſeinem unbewußten Gefühl ſo lange ungeſtört zu überlaſſen, bis in ihm ſelbſt eine Ahnung der darin verborgenen Idee erwacht. Dann kann eine zweckmäßige Eröffnung ein wohlthätiges Licht in weitem Umkreiſe verbreiten. Unſtreitig giebt es Naturen, denen es beſſer zuſagt, nie aus dem Leben des unbewußten Gefühls zur Idee geweckt zu werden. Auch hier und beſonders hier, bedarf es alſo der Umſicht, Menſchenkenntniß und des Studiums jedes Schülers.

Beſchäftigung des Schülers.

Wir übergehen, was ſich von ſelbſt verſteht: die unerläßlichen Rückſichten auf Geſundheit, Kräfte, Stimmanlage der Schüler u. ſ. w. und beſchränken uns nur auf zwei Punkte.

Der Lehrer muß bei allen Gegenſtänden die Uebungen ſo vielſeitig und vielfältig machen, daß die Schüler ſie ſich vollkommen und bis zur gewandten Anwendung aneignen können. Dem Lehrvortrag und Beiſpiel muß mündliche Wiederholung, dieſer ſchriftliche Ausarbeitung und Bearbeitung von Beiſpielen folgen. Beſonders die Selbſterfindung muß auf jede Weiſe geweckt und gefördert und die dahin zielenden Aufgaben müſſen deßhalb möglichſt zergliedert und vermannigfacht werden. Was aber der Schüler ausgedacht und geſchrieben hat, muß er auch ſelbſt ſpielen und, wo es angeht, ſingen, dann endlich ſich und dem Lehrer Rechenſchaft geben. Was er ſelbſt dabei nicht als ungut oder falſch empfindet, ſoll ihm der Lehrer nicht verſagen; denn das würde ohne lebendige Frucht die Selbſtändigkeit und Eigenthümlichkeit ſtören. Ueberhaupt darf kein Lehrer den Schüler nach ſich modeln wollen, ſtatt ihn nach eigner Natur zu entwickeln.

Die Auswahl der Kompoſitionen, die der Schüler ſtudiren ſoll, iſt in jeder Hinſicht von der größten Wichtigkeit. Vor allem muß nichts Schlechtes genommen werden; man findet ja kaum Zeit zu allem Beſten. — Dann muß nichts voreilig gegeben werden; eine gute Kompoſition einem ihrer nicht gewachſenen Schüler geben, heißt ſie verunglimpfen und ihn zu leerem Treiben verleiten. Es iſt nichts kläglicher, als unſre Muſikliebhaber zu den größten Scenen angeführt zu ſehen, ehe ſie eines Liedchens mächtig ſind. Opernſachen vor allem ſollten nie eher ſtudirt werden, als bis der Schüler fähig iſt, ganze Rollen in ihrer Einheit und in ihrem Zuſammenhang mit dem Ganzen aufzufaſſen. — Endlich muß bei der Auswahl der Kompoſitionen darauf geſehen werden, daß man zu jedem abzuhandelnden Gegenſtande diejenigen wähle, an denen er am beſten erkannt werden kann. Das dritte Buch der Geſanglehre §. 656 bis 797 ertheilt darüber manchen Wink, ſo auch viele Abhandlungen über Komponiſten und ihre Werke in der Berliner allgemeinen muſikaliſchen Zeitung. —

Der befriedigende und krönende Schluß eines vollkommnen Unterrichts iſt die Leitung des Schülers durch die wichtigen Werke aller großen Komponiſten in ihrer geſchichtlichen Folge und Entwickelung. Nur ſie macht zum freien Herrn im Gebiete der Tonkunſt, vorausgeſetzt, daß man nicht bei den äußerlichen Daten ſtehen bleibt, ſondern dem fortlebenden und fortbildenden Geiſte der Kunſt durch die Ideen der Werke aller Perioden und Länder nachgeht. Auch hierzu giebt das dritte Buch §. 749 bis 793 Andeutungen.

Wer aber dieſer Aufgabe gewachſen iſt, bedarf keines weitern Winkes.

Ende.

Inhaltsanzeige.

Dedikation Seite III.
Vorrede — V.

Gesanglehre.

Einleitung. Vorbegriffe — 3.
  Schall §. 1.
  Ton (Höhe und Tiefe) Klang §. 2—7.
  Bewegung §. 8.
  Rythmus §. 9.
  Tonkunst, Musik § 10.
  Musiklehre §. 11. 12.
  Laut, Artikulation §. 13.
  Sprache §. 14.
  Gesang §. 15.
  Gesanglehre §. 16. 17.

Erstes Buch.

Vorkenntnisse aus der Musiklehre — 7.

Erste Abtheilung.

Tonlehre

Erster Abschnitt.

Vom Ton- und Notensystem.

  Tonsystem §. 18—20.
  Grundnamen der Töne §. 21. 22.
  Eintheilung in Oktaven §. 23. 24.
  Eintheilung in Baß und Diskant §. 25.
  Noten. Notensystem §. 26.
  Notenleiter §. 27—30.
  Festsetzung der Notenstellen §. 31—35.
  Schlüssel §. 36—38.
  Notenverzeichniß §. 39.
  Erhöhung, doppelte Erhöhung der Töne und Benennung §. 40—45.
  Erniedrigung, doppelte Erniedrigung der Töne und Benennung §. 46—51. Seite
  Tonstufen §. 52. 53.
  Enharmonische Töne §. 54.
  Widerruf der Erhöhungen und Erniedrigungen §. 55—58.

Zweiter Abschnitt.

Von den Tonverhältnissen — 17
  Begriff des Intervalls §. 59.
  Einklang §. 60.
  Intervalle §. 61—62.
  Zifferschrift für sie §. 63. 64.
  Genauere Bestimmung der Tonverhältnisse §. 65.
  Komma §. 66.
  Ganzer, großer u. kleiner halber Ton §. 67. 68.
  Messung der Tonverhältnisse §. 69. 70.
  Große, übermäßige, kleine, verminderte Intervalle §. 71—80.

Dritter Abschnitt.

Von der Tonzusammensetzung — 25.
Vorbegriffe.
  Melodie und Harmonie §. 81—83.

Erste Unterabtheilung.

Von der melodischen Tonverbindung — 26.
A. Hauptarten derselben.
  Schrittweise und sprungweise Tonfolge §. 84.
  Diatonische, chromatische, enharmonische Tonfolge §. 85—88.
B. Von den Tongeschlechtern und Tonarten.
  Zwei Tongeschlechter, das harte und weiche §. 89—93.
  Tonarten §. 94. 95.
  Ihre Bildung §. 96—98.

Quintenzirkel §. 99—105. Seite
Vorzeichnung, Paralleltonarten und Erhöhung und Erniedrigung von Tönen außer der Vorzeichnung §. 106—118.
Zweite Unterabtheilung.
Von der harmoniſchen Tonverbindung. — 36.
A. Grundgeſtaltung.
Mit einander zuſammentreffende Stimmen, Mehrſtimmigkeit §. 119—121.
Weſen harmoniſcher Tonverbindung §. 122. 123.
Grundton §. 124.
Akkord §. 125.
Dreiklang. Septimenakkord. Nonenakkord und deren verſchiedene Arten. Großer, kleiner, verminderter, übermäßiger Dreiklang. Dominanten-, verminderter Septimenakkord §. 126—137.
Natürliche Lage des Akkordes §. 138.
B. Umgeſtaltungen der Akkorde.
a) Verlegung der Töne des Akkordes mit Beibehaltung des Grundtones, Verſetzung des Grundtones, Verbindung beider Geſtaltungen §. 139—142.
Sextenakkord, Benennung der Umgeſtaltung, Quartſextenakkord. Quintſextenakkord. Terzquartenakk. Sekundenakk. §. 143—149.
Zifferſchrift für harmoniſche Geſtaltungen. §. 150—160.
b) Akkordgeſtaltungen anderer Art. Auslaſſung und Ergänzung §. 161—164.
Verdoppelung §. 165.
Auflöſung in melodiſche Form §. 166.
Dritte Unterabtheilung.
Von der außerordentlichen Tonverbindung — 45.
Was darunter begriffen §. 167.
A. Von melodiſchen außerordentlichen Tonverbindungen.
Leitereigne Töne §. 168. 169.
Leiterfremde Töne, durchgehende und Wechſeltöne §. 170. 171.
B. Von harmoniſchen außerordentlichen Tonverbindungen.
Harmonieeigne und harmoniefremde Töne §. 172. 173.
Vorhalt §. 174.
Orgelpunkt §. 175.
Antizipation §. 176.
Anweiſung des Schülers §. 177.
Vierter Abſchnitt.
Von der Modulation §. 178. — 47.
A. Von der Ausweichung.
Begriff der Ausweichung §. 179. 180.
Leiten aus einem Tongeſchlechte in das Andere. Leiten aus einer Paralleltonart in die andere. Leittöne aus einer Durtonart in die andere §. 181—187.
B. Von der Einrichtung der Modulation ganzer Tonſtücke.
Haupttonart §. 190.
Deren Erkennung, Vorzeichnung, Dominantenakkord, nächſtfolgender Dreiklang, letzter Akkord §. 191—198. Seite
Anhang.
Uebungsbeiſpiele zum Vorigen §. 199—204.
Zweite Abtheilung. — 55.
Erſter Abſchnitt.
Aus der allgemeinen Klanglehre §. 205.
Stärke und Schwäche des Schalles §. 206.
Bezeichnungen deſſelben §. 207.
Fülle und Schärfe des Klanges, Klarheit und Bedecktheit §. 208—210.
Metallklang §. 211.
Haupt- und Beiklang §. 212.
Zweiter Abſchnitt. — 57.
Ueberſicht der Klangwerkzeuge.
Ueberſicht der Schrift für alle Inſtrumente §. 213
Partitur §. 214.
Anweiſung für den Sänger §. 215. 216.
Dritte Abtheilung. — 62.
Rythmik.
Vorbegriffe. Rythmus §. 217.
Rythmik §. 218.
Folge gleichgeltender und nicht gleichgeltender Töne §. 219—221.
Erſter Abſchnitt. — 63.
Rythmik der gleichgeltenden Töne.
A. Einfache Ordnungen.
Zwei- und dreitheilige Taktordnung §. 222 bis 226.
B. Zuſammengeſetzte Ordnungen.
Begriff §. 227.
Vier- und achttheilige, ſechs-, neun- und zwölftheilige Ordnung §. 228—233.
Rangordnung der Töne (Theile) §. 234. 235.
Taktgefühl §. 236.
Zweiter Abſchnitt. — 66.
Rythmik der nicht gleichgeltenden Töne.
Eintheilungsarten, Werth, Geltung §. 237 bis 239.
A. Zweitheilige Zerlegung.
Ganzer, halber, Viertelton, Achtel, Sechszehntheil, Zweiunddreißigtheil, Vierundſechszigtheil, Hundertachtundzwanzigtheil, ihr Verhältniß und ihre Bezeichnung. Maxima, longa, brevis §. 240—249.
B. Dreitheilige Zerlegung.
Triole §. 250. 251.
Punkt hinter der Note §. 252.
C. Außerordentliche Eintheilungs- und Zerlegungsarten.
Quintolen, Sextolen ꝛc., zwei Punkte hintereinander, Bindung §. 253—257.
Unbeſtimmte Verlängerung und Verkürzung §. 258. 259.
Dritter Abſchnitt. — 71.
Von den Unterbrechungen der Tonfolge.
Pauſen von allen Geltungen der Noten §. 260—264.

Vierter

Vierter Abſchnitt. Seite 72.
Unterbrechungen der rythmiſchen Folge.
  Ruhezeichen §. 265.
  Senza tempo, à tempo §. 266. 267.
Fünfter Abſchnitt. — 73.
Von der rythmiſchen Eintheilung ganzer Tonſätze.
A. Vom Takte und den Taktarten.
  Taktart §. 268. 269.
  Takt, Taktſtrich §. 270. 271.
  Taktheil §. 272. 273.
  Schwere und leichte Taktheile, Auftakt §. 274.
  Verzeichnung der Taktart §. 275. 276.
  Taktglieder, ſchwere und leichte §. 277—279.
  Gemiſchte Takteintheilungen §. 280.
B. Von größern rythmiſchen Abſchnitten.
  Abſchnitt, Periode, Abtheilung, Theil. Anhang (coda) §. 281—287.
  Bezeichnung, Endzeichen, Wiederholungszeichen §. 288. 289.
Sechſter Abſchnitt. — 77.
Von der Schnelligkeit der Bewegung (dem Tempo) §. 290.
  Bezeichnung durch Ueberſchrift §. 291—299.
  Abweichung und Wiederkehr zu der gewählten Bewegung §. 300. 301.
  Taktmeſſer §. 302.

Vierte Abtheilung.

Von der Figurirung. — 81.
  Rythmiſche, melodiſche, harmoniſche Tongeſtaltung §. 303—309.
A. Von der rythmiſchen Figurirung §. 309.
B. Von der melodiſchen Figurirung §. 310.
  a) Mit melodiſcher Grundlage §. 311.
  b) mit harmoniſcher Grundlage §. 312—314.
C. Anhang.
  Bebung §. 315. 316.
  Vorſchlag, langer und kurzer §. 317—325.
  Doppelſchlag §. 326—329.
  Triller §. 330—333.
  Nachſchlag §. 334.
  Triller mit ganzem und halben Tone §. 335.
  Trillerkette §. 336.

Zweites Buch.

Stimmbildung — 89.
  Vorbegriffe. Geſang. Geſanglehre §. 337 bis 342.
  Organe für den Geſang §. 343. 344.

Erſte Abtheilung.

Lehre vom Athem für den Geſang — 92.

Erſter Abſchnitt.

Aus der Organenlehre
  Lunge und mitwirkende Theile §. 345.
  Fähigkeit zu lange angehaltenem, in voller Maſſe, gleichförmig auszuſtoßendem Athem §. 346—349.
  Beſchaffenheit dazu §. 350—352.
  Verhalten dafür. Anzeichen der Anſtrengung oder Krankhaftigkeit §. 353—362.
Zweiter Abſchnitt.
Organen-Ausbildung. Seite 95.
  Durch Uebung §. 363—367.

Zweite Abtheilung.

Klangfähigkeit der Stimme — 98.

Erſter Abſchnitt.

Aus der Organenlehre.
  Organe des Stimmklanges (und Tones), Luftröhre, Kehlkopf, Stimmritze §. 368 bis 372.
  Deren Beſchaffenheit und Einfluß. Verhalten dazu, ſchädliches Verhalten und Einflüſſe §. 373—390.
  Anzeichen der Krankhaftigkeit und leichte Mittel §. 391—397.
Zweiter Abſchnitt.
Organen-Ausbildung — 102.
  Fähigkeit der Stimme zu verſchiedenen Klangarten §. 398. 399.
  Verbeſſerung und Ausbildung des Klanges §. 400. 401.
  Hören — Vor- und Mitſingen und Spielen des Lehrers §. 402—404.
  Fähigkeiten zu verſchiedenen Graden der Stärke des Klanges. Hinderniſſe. Uebung §. 405—409.
  Falſche Hervorbringung des Stimmklanges, Kehltöne, Gurgeltöne §. 410. 411.
Dritter Abſchnitt.
Modifikation des Klanges im Munde — 105.
  Beſtimmung des Mundes zum Schallgewölbe §. 412—414.
  Beſchaffenheit und Haltung §. 415—422.
Vierter Abſchnitt.
Von den Stimmregiſtern — 108.
A. Entſtehung und Beſchaffenheit.
  Klang und Tonbildung in der Stimmritze §. 428. 429.
  Zwei Arten der Verengerung der Stimmritze §. 430. 431.
  Stimmregiſter, Kopfſtimme, Falſett, Bruſtſtimme §. 430. 431.
  Klang und Natur der Kopfſtimme §. 432 bis 434.
  — der Bruſtſtimme §. 435.
  Scheidepunkt beider Regiſter §. 436—438.
B. Ausbildung für den Geſang.
  Zweck §. 439.
  Ausbildung der Bruſtſtimme §. 440—442.
  — der Kopfſtimme §. 443. 444.
  Verbindung beider Regiſter §. 446.

Dritte Abtheilung.

Tonfähigkeit der Stimme Seite 112.

Erſter Abſchnitt.

Eintheilung der Stimmen.
Stimmanlage und Stimmumfang §. 446 bis 450.
A. Stimmgeſchlechter. Männliches, weibliches (wohin Knaben- und Kaſtratenſtimmen) §. 451—457.
B. Stimmklaſſen. Tiefe und hohe Stimmen §. 458.
Baß-, Tenor-, Alt-, Sopranſtimme §. 459.
Mezzo-Sopran, Kontra-Alt, Bariton §. 460 bis 464.

Zweiter Abſchnitt.

Stimmbildung für Darſtellung der Tonverhältniſſe — 118.
Zweck im Allgemeinen. Intonation, Treffen, Portament, Fertigkeit §. 465—470.

Erſte Unterabtheilung.

Von der Intonation §. 471.
A. Gehörbildung
Natürliche Anlage §. 472.
Uebung. Anwendung des Monochords, §. 473—475.
Verwöhnung des Gehörs und Mittel zur Verbeſſerung §. 476—482.
B. Stimmorganbildung
Zweck §. 483.
Uebung. Alter, wann ſie beginnen darf §. 484—486.
Zeit der Geſchlechtsentwickelung §. 487.
Dauer der Entwickelungsfähigkeit §. 487 bis 490.
Scalaübung. Ihr Zweck §. 491—493.
1) Bereich der Scalaübung. Beginn beim Sprachton. Ausdehnung §. 494—498. Anſchließung der Kopftöne, Verbindung mit den Bruſttönen §. 499—505.
2) Begleitung der Scalaübung. Zweck §. 506.
Mitſpielen und Mitſingen §. 507.
Erſte Begleitung §. 508—509.
Zweite Begleitung. Nach der Durtonleiter §. 510.
Spätere Begleitungen §. 511.
Uebung zur Intonation zweiter Stimmen §. 512.
Begleitung nach der Moll- und chromatiſchen Tonleiter §. 513. 514.
3) Scalageſang. Einſatz §. 515—517.
Haltung. Zu- und Abnehmen §. 518. bis 523.
Wiederholung §. 524.
Ausgleichung der Stimme §. 525.
Messa di voce §. 526.
Erfolg. Erinnerung §. 527—531.
C. Auſſerordentliche Arten der Tongebung §. 532.
Glockentöne §. 533.
Freier Einſatz in jedem Grade der Stärke und gleichmäßiges Aushalten §. 534.
Intonation mit halber Stimme §. 535—539.

Zweite Unterabtheilung.

Treffen §. 540. 541.
1) Gegenſtände der Treffübungen.
A. Erſte Klaſſe der Treffübungen auf melodiſchem Wege §. 542—544.
B. Zweite Klaſſe der Treffübungen auf melodiſchem Wege §. 545.
C. Dritte Klaſſe der Treffübungen auf harmoniſchem Wege. Aufgelöſte Akkorde. Harmoniſche auſſerweſentliche Töne §. 546 bis 551.
2) Verfahren bei den Treffübungen §. 552 bis 555.

Dritte Unterabtheilung.

Portament.
Grundregel §. 556.
Tonverbindung — Tonzuſammenziehung §. 557. 558.
A. Tonverbindung. Athemvertheilung §. 559.
Art der Verbindung §. 560—564.
Raum der Uebung. Gegenſtände §. 565 bis 573.
B. Zuſammenziehung der Töne und deren Arten §. 574—576.

Vierte Unterabtheilung.

Stimmfertigkeit §. 577.
Anlage dazu §. 578—581.
Ausbildung §. 582—584.
Uebung im piano mit halber Stimme und voller Kraft §. 585.
Stakkato §. 586—588.
A. Läuferübungen in Dur und Moll und chromatiſch §. 589—592.
B. Zuſammengeſetzte Figuren §. 593. 594.
C. Vom Triller. Anlage dazu §. 595. 596.
Beſchaffenheit §. 597—599.
Uebung §. 600—605.
D. Trillerkette §. 606. 607.
E. Tonbebung §. 608. 609.
F. Läufer mit Tonbebung §. 610. 611.

Vierte Abtheilung.

Aus der Sprachlehre. Seite 158.
Vorbegriffe.
Laut §. 612.
Artikulation §. 613.
Stimminſtinkt §. 614. 615.

Erſter Abſchnitt.

Mechanismus der Artikulation. — 159.
Organe §. 616—618.
A. Bildung der Vokale und Doppellaute §. 619 bis 626.
B. Bildung der Konſonanten §. 627—639.
Uebung §. 640. 641.

Zweiter Abſchnitt.

Regeln für die Sprache im Geſange §. 642 bis 645.

Drittes Buch.

Vortragslehre. Seite 167.
Vorbegriffe §. 646—655.

Erſte Abtheilung.

Unterſte Stufe des Vortrags. Verſtandesprinzip. — 170.
Herleitung §. 656—658.
Unzulänglichkeit §. 659. 660.
Näher bezeichnete Tendenz §. 661.

Erſter Abſchnitt.

Von der Korrektheit — 172.
Richtigkeit §. 662.
Deutlichkeit §. 663. 664.
Deutlichkeit des Rythmus §. 665—668.
Stimmbildung aus jenem Geſichtpunkte §. 669.

Zweiter Abſchnitt.

Von der Deklamation. — 175.
Urſprung der Tendenz und Würdigung §. 670. bis 671.
Benutzung §. 672—682.

Dritter Abſchnitt.

Von der Ausführbarkeit — 183.
A. Allgemeine §. 683—686.
B. In Rückſicht auf Athemholen im Geſange §. 687—690.
Vollſtändiges und unvollſtändiges Athemholen §. 691.
Gelegenheit zum Athemholen §. 692—694.

Erſte Unterabtheilung.

Melodiſche Abſchnitte zum Athemholen
Streng beſtimmte §. 695. 696.
Mehrfach beſtimmbare §. 697. 698.
Rückſicht auf Mitſänger und Begleitung §. 699. 700.

Zweite Unterabtheilung.

Deklamatoriſche Abſchnitte zum Athemholen.
Beachtung des Textes §. 701—704.

Dritte Unterabtheilung.

Kolliſion der Rückſichten auf melodiſchen und deklamatoriſchen Zuſammenhang
Entſcheidung für Eines aus Nothwendigkeit. §. 705. 706.
Entſcheidung nach der Wichtigkeit §. 707.
Beiſpiel und Uebung §. 708. 709.

Zweite Abtheilung.

Zweite Stufe des Vortrags. Sinnlichkeitsprinzip — 192.
Erklärung §. 710. 711.

Erſter Abſchnitt.

Von den Bedingungen des ſinnlichen Wohlbehagens im Allgemeinen Seite 193.
Erklärung und Grade §. 712—714
Maaßſtab §. 715—718.

Zweiter Abſchnitt.

Anwendung auf Geſangvortrag — 194.
A. Allgemeines Geſetz §. 719. 720.
B. Vorbild für ſinnliches Streben. Italiſche Muſik
Karakter ſolchen Vorbildes §. 721.
Karakteriſtik des italiſchen Volkes §. 722.
Angedeutet in ſeiner ältern Muſik §. 723.
Ausgeſprochen in der neuern — Roſſini §. 724. 725.

Dritter Abſchnitt.

Italiſches Geſangweſen — 198.
Umriſſe §. 726. 727.
Erprobung an einem Beiſpiele §. 728.
Erfoderniſſe dazu — Geſchicklichkeiten §. 729.
Sinnenorganiſation §. 730.
Freiheit §. 731.
Luſt §. 732.

Vierter Abſchnitt.

Ausartung der italiſchen Schule — 204.
A. Ausartung wegen Unfähigkeit.
Setzfiguren §. 733.
Uebertragene Manieren §. 734. 735.
B. Ausartung durch Uebermaaß
Bravourgeſang §. 736—738.

Anhang zu beiden Abtheilungen.

Vom Styl — 208.
Allgemeines §. 739—741.

Erſter Abſchnitt.

Von der Kirchenmuſik — 209.
Allgemeine Regeln der ältern Lehre §. 742—44.
Unzulänglichkeit §. 745.
Benutzung und Erweiterung §. 746—748.

Erſte Unterabtheilung.

Katholiſche Kirchenmuſik
Beſtimmung derſelben §. 749. 750.
Palaſtrina §. 751.
Spätere. Marcello. Antonio Lotti. Franceſco Feo. Leonardo Leo. Sarti. Pergoleſe §. 752.

Zweite Unterabtheilung.

Proteſtantiſche Kirchenmuſik
Karakter derſelben §. 753.
Händel §. 754. 755.
Nachfolger — Graun, Hiller, Schulz §. 756.

Dritte Unterabtheilung.

Evangeliſche Kirchenmuſik
Johann Sebaſtian Bach §. 757. 758.
Andeutung für Sänger §. 759.

Vierte Unterabtheilung.

Neuere Kirchenmuſik
Zuſammenfluß kirchlichen und weltlichen Schaffens §. 760.

Joſeph Haidn (Freude) §. 761.
Mozart (Liebe) §. 762.
Beethoven (Ahnung) §. 763.
Schluß §. 764.

Zweiter Abſchnitt.

Von der Theatermuſik Seite 219.
Unzulänglichkeit der alten allgemeinen Regeln §. 765. 766.
Karakterbezeichnungen §. 767.
Erweiterung der alten Theorie §. 768. 769.

Erſte Unterabtheilung.

Italien
Ausdruck des italiſchen Prinzips §. 770–772.
Anſprüche an den Sänger §. 773.
Italiſche Sprache §. 774.

Zweite Unterabtheilung.

Frankreich
Ausdruck des franzöſiſchen Prinzips §. 775 bis 778.
Lülli §. 779.
Anweiſung für den Vortrag §. 780.
Wirkung d. franzöſiſchen Prinzips auf Stimme und Sprache §. 781.

Dritte Unterabtheilung.

Deutſchland
Ausdruck des franzöſiſchen Prinzips §. 782. 783.
Händel §. 784.
Anſprüche an den Sänger §. 785.

Vierte Unterabtheilung.

Wechſelſeitige Einflüße
Gretry. Hiller. Cimaroſa. Paeſiello. Dittersdorf §. 786.
Gluck. Salieri. Reichard. Mehül §. 787.
Mozart §. 788.
Winter. Par. Weigl §. 789.
Spohr. Feſka. Eberwein. Beethoven §. 790.
Righini. Roſſini. Boieldieu. Auber §. 791.
Cherubini. Spontini §. 792.
Karl Maria von Weber §. 793.

Dritter Abſchnitt.

Von der Konzertmuſik — 233.
Urſprung §. 794. 795.
Lehre daraus §. 796.
Höheres Konzertweſen. Händel. Haidn §. 797. 798.

Vierter Abſchnitt. — 234.
Von der Kammermuſik §. 799.
Schluß §. 800.

Dritte Abtheilung.

Höchſte Stufe des Vortrages. Geiſtesprinzip — 235.

Erſter Abſchnitt.

Feſtſtellung des Zieles.
Unzulänglichkeit des bisher Abgehandelten. §. 801. 802.
Künſtleriſche Auffaſſung §. 803–805.
Geiſtige Auffaſſung §. 806.

Zweiter Abſchnitt.

Nothwendigkeit dieſer Lehre Seite 237.
Nachweis des Strebens dahin in aller frühern Lehre §. 807–813.
Gränze dieſes Strebens §. 814. 815.
Ungegründete Beſorgniß §. 816. 817.

Dritter Abſchnitt.

Bezeichnung der Bahn — 240.
Aufgabe des Sängers, im Weſen des Kunſtwerks nachgewieſen §. 818–820.
Ziel der Lehre §. 821.
Weiſung des Lernenden §. 822.
Sinnlicher Stoff der Künſte, jeder in ſeiner Bedeutung §. 823.
Stoff der Muſik und Geſangmuſik im Menſchen §. 824. 825.

Erſtes Hauptſtück.

Höhere Elementarlehre — 244.
Einleitung §. 826–30.

Erſter Abſchnitt.

Vom Athem — 245.

Erſte Unterabtheilung.

Vom Athem als Unterbrechung des Geſanges
Grund und Bedeutung §. 831. 832.
Anwendung §. 833–835.

Zweite Unterabtheilung.

Vom Athem als hörbarer Hauch
Grund und Bedeutung §. 836. 837.
Falſche Anwendung §. 838.
Hörbare Ausathmung §. 839.

Zweiter Abſchnitt.

Vom Klang der Stimme — 248.
Stärke und Schwäche §. 840.
Bedeutung und Modifikationen §. 841–45.
Anwendung §. 846–848.

Dritter Abſchnitt.

Vom Ton und Tonverhältniße — 250.

Erſte Unterabtheilung.

Von Höhe und Tiefe im Allgemeinen.
Herleitung und Bedeutung §. 849–857.
Einſchränkung §. 858. 859.
Beiſpiele §. 860–862.

Zweite Unterabtheilung.

Von beſtimmten melodiſchen Tonverhältnißen
A. Vom einfachen Verhältniße zweier Töne an ſich
Vorwort §. 863. 864.
Bedeutung, allgemein §. 865.
= = der Prime und Oktave §. 866.
= = der großen Intervalle §. 867.
= = der kleinen Intervalle §. 868.
= = der verminderten Septime §. 869.
= = der übermäßigen Interv. §. 870.
} innerhalb der Oktave.
= = der überoctavigen Interv. §. 871.

Nachweis §. 872.
B. Von der Weiſe der Darſtellung eines einfachen Tonverhältnißes
Stimmbewegung allgemein §. 873.
Tonverbindung §. 874.
Tonzuſammenziehung §. 875.
Figurirung §. 876.
Unmittelbar und mittelbar bedeutſame Töne §. 877. 878.
Figurirung eines Tones §. 879.
C. Von zuſammengeſetzten Tonverhältniſſen
Tongeſchlechter, Tonarten §. 880—882.
Akkorde §. 883—886.
Harmonie und Melodie §. 887.

Vierter Abſchnitt.

Vom Rythmus Seite 262.
Bedeutung §. 888.

Erſte Unterabtheilung.

Vom Rythmus gleichgeltender Töne
Metriſcher Accent §. 889. 890.
Metriſcher Accente Bedeutung §. 891—893

Zweite Unterabtheilung.

Vom Rythmus durch Töne verſchiedener Geltung dargeſtellt.
Schwerer und leichter Töne Bedeutung §. 894.
Deren Folge und Ordnung §. 895—899.
Deklamatoriſcher Accent §. 900—902.

Dritte Unterabtheilung.

Von der Bewegung
Bedeutung §. 903. 904.

Fünfter Abſchnitt.

Von den Lauten — 267.
Vorwort §. 905—910.
Bedeutung der Accente §. 911.
Bedeutung der Vokale §. 912—914.
Modifikation und Bedeutung der Konſonanten §. 915.
Durch den Hauch §. 916.

Zweites Hauptſtück.

Von der künſtleriſchen Auffaſſung — 271.
Künſtleriſches Schaffen §. 917—920.
Geſchäft des Sängers §. 921—928.
Sinnliche Auffaſſung §. 929.
Studium §. 930—935.
Künſtleriſche Auffaſſung §. 936.
Schluß §. 937.

Drittes Hauptſtück.

Von den Kunſtformen — 279.

Erſte Unterabtheilung.

Vom einſtimmigen Geſange
Begriff §. 938.

Erſter Abſchnitt.

Vom Liede
Weſen deſſelben §. 939. 940.
Vortrag §. 941. 942.
Anwendung in Beiſpielen §. 943—946.

Zweiter Abſchnitt.

Von der Kanzone der Italiener und Spanier und der franzöſiſchen Chanſon und Romanze Seite 292.
Allgemein §. 947.
Italiener §. 948.
Spanier §. 949.
Franzoſen §. 950. 951.

Dritter Abſchnitt.

Von der Arie. — 293.
Weſen §. 952—955.
Vortragslehre in Beiſpielen §. 955—959.

Vierter Abſchnitt.

Vom Recitative. — 312.
Weſen §. 960—972.
Arioſo §. 973.
Tempo im Recitativ §. 974.
Vortragslehre in Beiſpielen §. 975—978.
Anhang. Scene, Ballade, durchkomponirtes Lied. Kantate — 320.
Allgemein §. 979.
Ein Beiſpiel §. 980.

Zweite Unterabtheilung.

Vom mehrſtimmigen Geſange — 325.
Begriff §. 981.
Allgemeine Anleitung §. 982—987.

Dritte Unterabtheilung.

Vom Chor — 326.
Begriff §. 988.
Allgemeine Anweiſung §. 989—991.
Von der Fuge §. 992—1009.
Beiſpiel §. 1010.
Von der Doppelfuge §. 1011.
A. Rückſichten des Chorſängers auf ſeine Mitſänger §. 1012—1016.
B. Rückſichten des Chorſängers auf den Direktor 1017—1019.

Andeutungen über Geſangmethode.

Erſter Abſchnitt.

Ueber Zweck und Ziel des Muſikunterrichts im Allgemeinen — 339.
Unfruchtbarkeit des heutigen Muſikweſens und Urſach.
Höchſter Zweck bei der Beſchäftigung mit Muſik — 340.
Höchſte Aufgabe für Muſikunterricht — 341.
Verirrung davon — 342.

Zweiter Abſchnitt.

Allgemeine Bedingungen zum Gelingen muſikaliſchen Unterrichts und beſonders des Geſangunterrichts. — 343.
Der Schüler.
Sinn und Luſt — erſte Bedingungen.
Fälſchliches Verleugnen oder Verkennen des erſtern — 344.
Anlage im Allgemeinen vorauszuſetzen.

Luſt als Zeichen der Anlage Seite 345.

Der Lehrer.
Erſte Pflicht: Aufſuchung, Hegung, Benutzung der Anlage
Beobachtung der Entwicklungsmomente
Fähigkeiten des Lehrers — 346.

Die Vorgeſetzten der Schüler.
Elternpflicht in früher Kindheit.
Muſik der Mutter mit den Kindern.
Verderblichkeit der Muſikgeſellſchaften für Kinder.
Verhalten gegen den Lehrer — 348.
Unterſtützung deſſelben bei den Kindern.
Nachtheil mehrerer gleichzeitigen Lehrer.

Dritter Abſchnitt.

Lehrverfahren.

Uebernahme der Schüler.
Unfähige ſind nicht anzunehmen.
Rückſicht auf Geſundheit und Muße beim Beginn des Unterrichts — 349.
Zeit des Unterrichts.

Gränzen der Unterweiſung.
Richtige und verderbliche Unterſcheidung zwiſchen künftigen Muſikern und Liebhabern.
Fähigkeit und Beruf allein beſtimmen Gränzen und Stillſtand.

Unterrichtsplan.
Muß ſich nach den Bedürfniſſen jedes Schülers richten.
Warnung vor Planloſigkeit.
Anordnung der Lehrgegenſtände mit Rückſicht auf den Schüler. — Beiſpiele.
Anordnung einzelner Materien. — Beiſpiel. Seite 351.
Ausfüllung der erſten Lektionen — 352.
Warnung vor Ermüdung des Schülers — 353.

Unterrichtsweiſe.
Allgemeiner Grundſatz.
Beſonders für den theoretiſchen Theil.
Beiſpiel am Notenſyſtem — 354.
Bei Gedächtnißſachen — 355.
Beiſpiel an den Verzeichnungen.
Für Stimme und Sprachbildung.
Beiſpiel zur Artikulation — 356.
Vortragsbildung.

Beſchäftigung des Schülers.
Unterweiſender und beweiſender und geſchichtlicher Kurſus — 357.

Berichtigungen.

Seite 12, §. 38 Zeile 5 ſtatt §. 240 lies §. 241.
= 28, = 92 = 1 ſtatt goße lies große.
= 32, = 104 Figur 1 muß neben dis ſtatt cis, eis ſtehen.
= 39 und 40 ſtatt Verlegung iſt Verſetzung und ſtatt Verſetzung Umkehrung zu leſen.
= 40, = 142 dem Notenbeiſpiele iſt der G-Schlüſſel vorzuſetzen.
= 40, = 147 Zeile 1 ſtatt kleine lies: gleiche.
= 40, = 147 iſt die Anmerkung zuzufügen:

Dieſe Benennungen ſind gefunden worden, indem man vom jedesmaligen tiefſten Tone zu den beiden wichtigſten Tönen des Akkordes hingezählt hat.

Der wichtigſte Ton im Dreiklang iſt der Grundton, der wichtigſte nach ihm iſt in den Hauptdreiklangen (dem großen und kleinen) die Terz, welche Moll und Dur unterſcheidet. Bei der erſten Umkehrung (§. 143) iſt die Terz (e) der tiefſte Ton; es iſt daher nur nach dem Grundton (c) hinzuzählen. E—c iſt eine Sexte; darum heißt der Akkord Sextenakkord. Bei der zweiten Umkehrung (§. 144) wird vom tiefſten Tone (g) nach dem Grundtone (c) und der Terz (e) hingezählt. Erſteres giebt eine Quarte, letzteres eine Sexte; darum heißt der Akkord Quartſextenakkord.

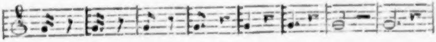
Der wichtigſte Ton im Septimenakkorde iſt der Grundton, nach ihm die Septime, da ſie den Akkord vom bloßen Dreiklang unterſcheidet. Bei der erſten Umkehrung (§. 145) wird vom tiefſten Ton (h) zunächſt nach der Septime (f) und dann nach dem Grundtone (g) gezählt; man erhält Quinte und Sexte und benennt den Akkord Quintſextenakkord. Bei der zweiten Umkehrung (§. 146) iſt vom tiefſten Tone (d) zur Septime (f) eine Terz und zum Grundtone (g) eine Quarte; daher heißt der Akkord Terzquartenakkord. Bei der dritten Umkehrung endlich (§. 147) iſt die Septime der tiefſte Ton und bildet mit dem Grundtone eine Sekunde; daher der Name Sekundenakkord.

= 46, = 171 muß ſo berichtigt werden:
Die drei erſten mit * bezeichneten Noten und h im erſten Takte in dem Beiſpiele zu §. 170 ſind daher durchgehende — die beiden letzten mit * bezeichneten Noten, f und e im vierten Takte daſelbſt ſind Wechſelnoten.
= 46, = 174 die zweite Harmonie im Notenbeiſpiele muß heißen c, f, g, c.
= 56, = 208 Zeile 4 ſtatt und lies: uns.
= 58, II. A. Rohrinſtrumente iſt anzumerken: daß man mit dieſem Namen in der Regel nur die hölzernen Blasinſtrumente bezeichnet, deren Klang mittels eines im Mundſtücke befindlichen, oder daſſelbe bildenden Blattes von Rohr hervorgebracht wird. Demnach würden die Flöten nicht zu den Rohrinſtrumenten zu rechnen ſein, wohl aber zu der Klaſſe von Blasinſtrumenten, die wir bezeichnet und nach der Mehrzahl der darunter begriffenen Arten benannt haben
= 59, No 6 eine Art des Fagotts, Quartfagott genannt, erklingt eine Quarte tiefer, wird aber ſelten angewendet.
= 59. Nach No. 7 iſt ſtatt No. 3 No. 8 zu leſen.
= 65, §. 235. Am Schluß iſt zuzuſetzen: die Töne erſten Ranges nennen wir Haupttöne, die vom zweiten Range: geweſene Haupttöne, die vom dritten Range: Nebentöne.
= 71, Zeile 1 ſtatt Punkte lies: Striche.
= 71, = 1 = Striche = Punkte.

Seite 105, §. 410 iſt zuzuſetzen:

Auf ein Verfahren, das dieſem Fehler am ſicherſten und gefahrloſeſten, ohne alle Gewaltſamkeit entgegen tritt und bei beharrlicher Ausübung zu der guten Tongebung führt, iſt der Verf. erſt während des Druckes dieſer Schrift gerathen und hat es ſchon an mehrern Schülern ſich bewähren ſehn.

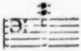
Man gebe vor dem eigentlichen Scalaton (§. 515 u. f.) den Ton mit leichter Stimme bequem und ohne alle Anſtrengung ganz kurz an und wiederhole ihn mehrmals unter ſtetem Abſetzen und allmäliger Verlängerung, etwa in dieſer Weiſe:



Scalaton.

Es bedarf bei dieſer Art der Tongebung kaum einer Erinnerung, um die Stimme frei heraustreten zu machen.

Seite 118. Ueberſchrift ſtatt der lies: der.
„ 119. Anmerkung ſtatt znnächſt lies: zunächſt.
„ 120, letzte Notenzeile, zweites Viertel muß heißen



Gedruckt bei L. W. Krauſe, Adlerſtraße No. 6., in Berlin.

Lehrbuch

der

musikalischen Composition.

Auszug

aus

J. B. Logier's

System der Musik-Wissenschaft,

herausgegeben

auf Veranſtaltung des Verfaſſers.

Zum Gebrauch für Schulen.

Berlin,
bei Heinrich Adolph Wilhelm Logier.

1827.

BIBLIOTHECA
REGIA
[illegible]

Vorrede.

Während der Ausarbeitung des Syſtems der Muſik-Wiſſenſchaft, in welchem der Verfaſſer die Grundſätze ſeines Lehr-Verfahrens ſo vollſtändig wie möglich darzulegen beabſichtete, ſtellte es ſich als unvermeidlich dar, daß es eben deswegen einen größeren Umfang gewinnen müſſe, als für den Zweck einer allgemeinen Verbreitung wünſchenswerth ſeyn werde. Er beſchloß daher, daß gleichzeitig mit dem ausführlicheren Werk ein Auszug erſcheinen ſolle, der bei geringerer Bogenzahl und ſparſamerem Druck wohlfeiler gegeben und ſo in die Hände eines größeren Publikums gebracht werden konnte, zumal da ſonſt zu befürchten ſtand, es werde ein ſolcher Auszug von irgend einem minder Berufenen früher oder ſpäter doch herausgegeben werden.

Er vertraute nun bei ſeiner Abreiſe von Berlin dies Geſchäft befreundeten Händen, die, während das größere Werk in deutſcher Sprache gedruckt ward, unter ſteter Benutzung des engliſchen Originals, dieſen Auszug in der verabredeten Weiſe beſorgten, nemlich ſo, daß die Aufeinanderfolge der Haupt-Lehrſätze durchaus dieſelbe bliebe, jedoch manche, zur Beſeitigung von Mißdeutungen oder zu vollſtändiger Anleitung des nach dieſem Syſtem unterrichtenden Lehrers gegebne Ausführung derſelben, weggelaſſen würde, wobei denn auch manches der obigen Zwecke halber angeführte Beiſpiel als minder erforderlich zum Verſtändniß des Ganzen, hinwegbleiben konnte.

So ward es möglich, die 44 Bogen des größeren Werkes auf 30 in kleinerem Format zuſammenzudrängen und dabei doch eine genügende Überſicht der ganzen Lehre zu gewähren, nach welcher jeder in unbefangenem Nachdenken dem Ideen-Gange des Verfaſſers folgende Muſikfreund, ſich ſelbſt und Andre zu unterrichten im Stande ſeyn wird.

Indem alſo das Werk in dieſer Geſtalt, wie wir hoffen, nur abgekürzt, nicht durch Verſtümmelung entſtellt erſcheinen und zumal dem Schul-Unterricht zu Statten kommen ſoll, darf indeſſen die vom Verfaſſer ſelbſt beſorgte größere Ausgabe nicht für überflüſſig erachtet werden. Denn ein ſorgſamer Lehrer wird aus dieſer noch manchen Fingerzeig für die Anwendung des Logier'ſchen Lehrverfahrens entnehmen können, der in dem Auszug übergangen werden mußte und jedenfalls wird der Verfaſſer wünſchen, der Billigkeit gemäß nur nach der von ihm ſelbſt gegebenen Darſtellung, nicht nach dieſem Lehrbuch beurtheilt zu werden.

Wer, in ſchon vorgeſchrittener muſikaliſcher Ausbildung ſich nur eine allgemeine Kenntniß von dem Eigenthümlichen der Logier'ſchen Methode verſchaffen will, dem kann dieſes Lehrbuch genügen, eben ſo dem Schüler, dem ein verſtändiger Lehrer zur Seite ſteht. Dem Lehrer ſelbſt aber, der ſich eine umfaſſende Kenntniß jener Methode aneignen und danach unterrichten will, ſo wie dem ſtrengeren Beurtheiler derſelben, dürfte eine Berufung auf dieſen Auszug allein nicht zu geſtatten ſeyn.

Berlin im Junius 1827.

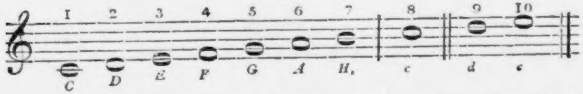
Abhandlung
über
# die Theorie der Muſik.

Muſik kann angeſehen werden als eine Sprache, deren Alphabet nur 7 Laute hat; in der verſchiedenartigen Zuſammenſtellung dieſer Laute liegt aller muſikaliſcher Effekt.

In folgender Ordnung nennen wir ſie

Tonleiter oder Scala.

Beiſpiel 1.



Der 8te Ton (die Oktave) iſt die Wiederholung des erſten, benennen wir die Töne in weiterer Folge, ſo heißt der 9te wie der 2te, der 10te wie der 3te, und ſo fort; vergleichen wir hiermit den Buchſtaben in der Schrift, ſo finden wir die Übereinſtimmung, daß **A**—a. **E**—e, groß oder klein geſchrieben, auch derſelbe Laut bleibt.

Vorliegende Tonleiter, Beiſpiel **1.**, iſt die diatoniſche Tonleiter, und bezeichnet die weißen *) Taſten des Pianoforte. Auf dem Pianoforte ſehen wir, daß ſich zwiſchen der erſten Taſte **C** und **D**, der zweiten, eine ſchwarze Taſte vorfindet, wir ſagen deshalb: es iſt von

C zu **D** ein ganzer Ton, weil eine ſchwarze Taſte dazwiſchen liegt, nämlich **Cis**; von
D zu **E** wieder ein ganzer Ton, weil **Dis** zwiſchen beiden liegt; von
E zu **F** iſt nur ein halber Ton, denn es fehlt hier die ſchwarze Taſte in mitten; von
F zu **G** ein ganzer Ton — und ſo bis zu Ende, wo ſich von
H zu **C** noch ein zweiter halber Ton findet.

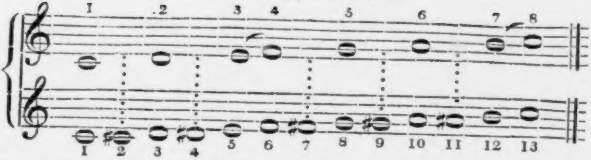
Um dies mit einem Blick überſehen zu können, wollen wir die Tonleiter noch einmal herſchreiben, und immer, wo ſich der ganze Ton befindet, den dazwiſchen liegenden halben Ton auf der tiefer ſtehenden Linie einſchalten, auf welcher ſich nun die ſteigende chromatiſche Tonleiter bildet.

---

*) Weiße Taſte, Unter-Taſte; ſchwarze Taſte, Ober-Taſte.

Die diatoniſche Tonleiter

2.

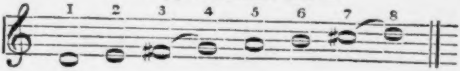


beſteht aus 7 Tönen, der 8te iſt Wiederholung des Erſten, ſie iſt eingetheilt in ganze und halbe Töne und es liegen die halben Töne zwiſchen der 3ten und 4ten, und 7ten und 8ten Stufe.

Dies gilt für alle **diatoniſchen Scalen** gleichviel bei welchem Tone wir ſie anfangen.

Diatoniſche Tonleiter von D.

3.



Im Beiſpiel **2.** iſt von **E** zu **F** nur ein halber Ton, da aber zwiſchen der **2**ten und **3**ten Stufe jeder diatoniſchen Tonleiter ein ganzer Ton liegen ſoll, ſo muß **F** mit einem Kreuz erhöht werden, dadurch erhalten wir von der **2**ten zur **3**ten Stufe den ganzen Ton, und den halben Ton in der richtigen Lage zwiſchen **3** und **4.** Derſelbe Fall tritt bei **C** auf der **7**ten Stufe ein, wo das Kreuz vor **C** dieſes erhöht, den ganzen Ton von **6** zu **7** herſtellt, und den **2**ten halben Ton, wie in der vorgeſchriebenen Tonleiter **C**, Beiſpiel **2.**, zwiſchen **7** und **8** verſetzt.

Hieraus beantwortet ſich die Frage, warum **D** eben **2** Kreuze vorgezeichnet erhalten muß? damit die Ordnung der diatoniſchen Tonleiter erhalten, und die halben Töne in ihrer richtigen Lage kommen.

Jede Tonart erfordert eine verſchiedene Anzahl von Kreuzen, deshalb wird ſtrenge Nachbildung aller Tonleitern nach dem im Beiſpiel **2.** gegebenen Schema, nothwendig, ſo wie auch um ſich eine genaue Kenntniß und Überſicht von ihnen zu verſchaffen.

Der erſte Ton jeder Scala heißt Grundton, es iſt Beiſpiel **3. D** der Grundton, und alle folgenden Noten ſind, als in **D dur** geſchrieben, anzuſehn.

Beiſpiel **2.** ſteht unter der diatoniſchen Tonleiter von **C** die chromatiſche Tonleiter; dieſe ſchreitet nur bei Intervallen von halben Tönen fort, jeder dieſer **12** halben Töne (der **13**te iſt die Wiederholung des **1**ſten) kann wiederum Grundton einer neuen Scala werden. Nehmen wir **Fis** an, ſo finden wir gleich, daß von **Fis** zu **G** nur ein halber Ton iſt, **G** alſo durch ein Kreuz in dieſer diatoniſchen Tonleiter erhöht werden muß, damit wir das Intervall des ganzen Tones von **1** zu **2** erhalten, aus demſelben Grunde folgen die Erhöhungezeichen vor **A, C, D** und **E.** — Zu bemerken iſt noch, daß **E** einen halben Ton erhöht, derſelbe Klang, dieſelbe Taſte auf dem Pianoforte wird wie **F**; da nun **F**, durch das Kreuz erhöht, in dieſer Tonleiter zu **Fis** werden muß, ſo bildet ein und derſelbe Ton das Intervall des halben Tones von **7** zu **8.** In der Tonleiter von **Cis** findet ſich der Fall wieder, da **H** mit einem Kreuz erhöht **C** wird, und **C** zu **Cis** erhöht werden muß. Zur Übung mögen Scalen mit Doppelkreuzen gearbeitet werden, als **Gis**, in welchem Doppel-**Fis**; **Dis**, wo **FisFis**, und **CisCis** erforderlich ſind.

Die Zahl der jedesmal vorzuzeichnenden Kreuze bei den Tonarten, dem Gedächtniß feſter einzuprägen, mag folgende ſchnell faßliche Anſchauung Berückſichtigung verdienen, beſonders für Kinder erleichtert ſie dies ſehr und wird Gegenſtand heiterer Unterhaltung für ſie.

Die linke geöffnete Hand, mit dem Innern dem Geſicht zugekehrt, wird in die Höhe gehalten.

den Ellbogen nennen wir C,
: Daumen : : G,
: 2ten Finger : : D,
: 3ten : : : A,
: 4ten : : : E,
: 5ten : : : H,
: 5ten Finger der rechten Hand F, mit ihm iſt der Kreis geſchloſſen.

Halten wir den Daumen allein in die Höhe, ſo werden wir erinnert, daß die Tonart G nur 1 Kreuz hat, der 2te Finger, D, dazu erhoben, zeigt uns 2 Finger, wie auch die Tonart D 2 Kreuze vorgezeichnet erhält; der 3te Finger, A, in die Höhe gehalten ohne die anderen zu ſchließen, zeigt uns 3 Finger, A hat 3 Kreuze; der 4te Finger E,
hinzu gehalten 4 Finger, E hat 4 Kreuze; der 5te Finger H,
— — — 5 Finger, H hat 5 Kreuze.

Die Ordnung, in welcher die, den Tonarten eigenthümlichen Kreuze eintreten, iſt mit inbegriffen in dem hier angegebenen Kreislauf der Finger, und fängt an bei dem 5ten Finger der rechten Hand F, es folgt der Ellbogen C, ſodann der Daumen G, der 2te Finger D und ſo fort; — wenn 1 Kreuz nur erforderlich, ſo iſt dies jederzeit Fis, der 5te Finger der rechten Hand; wenn 2 Kreuze . . . . Fis und Cis, — der 5te Finger der rechten Hand, und der Ellbogen; wenn 3 Kreuze . . . . . Fis, Cis und Gis, — der 5te Finger der rechten Hand, Ellbogen und Daumen. Und ſo in die ſchon genannte Folge der Finger, nach der Reihe fort, bis alle 7 Töne der diatoniſchen Tonleiter erhöht ſind.

Es folgt natürlich, daß wenn wir vor einem Grundton ein Kreuz ſtellen, in dieſer Scala Doppelkreuze *) eintreten müſſen: auch hier wird die Kenntniß leicht, wenn wir zu den, der Tonart zugehörigen Kreuzen (ehe der Grundton erhöht war) die Zahl 7 zu addiren.

Zum Beiſpiel G dur hat 1 Kreuz,
Gis ſoll 7 mehr erhalten, hat alſo 8.
8.

D dur hat 2 Kreuze,
Dis dur ſoll 7 mehr zählen, erhält demnach 9.
9.

Die hier angeführte Methode ſetzt uns in den Stand, mit Sicherheit die diatoniſche Tonleiter ſchnell zu bilden, ohne vorher die Entfernung jedes Intervalles zu unterſuchen, da wir nur an den Fingern die Zahl der Kreuze abzuzählen haben. Auch die früher ſo umſtändliche Berechnung der Doppelkreuze hört auf; ſelbſt die Kinder faſſen leicht, daß, da die diatoniſche Tonleiter nur 7 Töne hat, das 8te Kreuz ſchon ein Doppelkreuz wird; ſo wie, da F das 1ſte Kreuz erhielt, F auch das 1ſte Doppelkreuz erhalten wird.

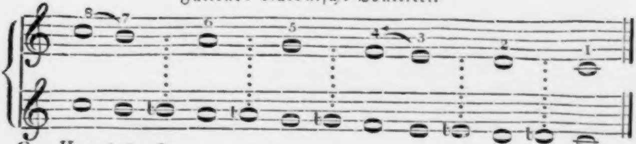
Wir wollen jetzt die fallende Tonleiter von C herſchreiben, und dieſe in derſelben Art unterſuchen, wie wir mit der Steigenden gethan.

---

*) Es iſt angenommen, daß dieſes Zeichen X, 2 Kreuze vorſtellt.

Fallende diatoniſche Tonleiter.

4.



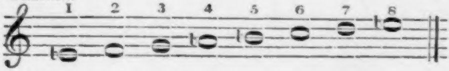
C zu **H** ein halber Ton.

H zu **A** ein ganzer Ton, es liegt eine ſchwarze Taſte zwiſchen ihnen, dieſe Taſte, einen halben Ton tieſer als **H**, wird in der fallenden Tonleiter nach **H**, **Hes** *) benannt; wie in der ſteigenden nach **A**, **Ais**.

A zu **G** ein ganzer Ton, der hier in mitten ſich findende halbe Ton wird, da er unter **A** liegt nach **A**, **As** genannt, in der ſteigenden Scala hieß er,
nach **G**, **Gis**. In derſelben Art prüſe und benenne man die noch fehlende Intervalle bis zu Ende der Tonleiter.

Bei dieſem Verfahren ergiebt ſich die fallende chromatiſche Tonleiter auf der **2**ten Zeile im Beiſpiel **4.**, in welcher wir die **B** angewandt ſehen, wie in der Steigenden die ♯. Auch von dieſer Scala kann jeder halbe Ton wieder Grundton einer eigenen Scala werden. Nehmen wir **Es** als Grundton.

5.



Die Entfernung von

Es zu **F**, iſt richtig, denn **1** zu **2** muß ein ganzer Ton ſein,

F zu **G**, iſt richtig, denn **2** zu **3** ſoll wieder ein ganzer Ton ſein,

G zu **A**, unrichtig, denn **3** zu **4** darf nur ein halber Ton folgen, deshalb erniedrigen wir **A**,

G zu **As** ein halber Ton, nun folgen aber **3** halbe Töne, um einen ganzen zu erhalten, müſſen wir **H** ebenfalls erniedrigen,

As zu **Hes**, richtig, ein ganzer Ton, wie **4** zu **5** ſein muß,

Hes zu **C**, richtig,

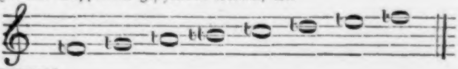
C zu **D**, richtig,

D zu **E**, falſch, **7** zu **8** ſoll ein halber Ton liegen, da aber **8** Wiederholung des Grundtons iſt, haben wir nicht **E** ſondern **Es**, mithin

D zu **Es**, ein halber Ton, iſt auch dieſe Stufe berichtiget.

Da die entgegengeſetzte Wirkung in der Vorzeichnung der ♯ und **B**; wie der Grundſatz, nach welchem diatoniſche Tonleitern gebildet werden, nun genugſam verſtanden ſein muß, ſo wird es nicht leicht möglich, daß irgend Schwierigkeiten aufſtoßen bei der Ausarbeitung der Tonleitern, welcher Grundton auch gegeben werden mag! — Von Nutzen iſt es, wenn Scalen mit Doppelkreuzen und Doppelbeen geſchrieben werden, wie

6.



---

*) Nach früherer Benennung b genannt.

Warum hier vor **H** das Doppel-**B**, erklärt ſich uns bei aufmerkſamer Unterſuchung ſogleich, da **3** zu **4** der halbe Ton ſein ſoll, **As** zu **H** aber **3** halbe Töne gab, mußte **H** um **2** Stufen erniedrigt werden, ſomit das Doppel-**B** erhalten.

Die Methode, die Zahl der Been in der Vorzeichnung ſich zu vergegenwärtigen, bleibt dieſelbe wie bei den Kreuzen, nur daß wir in entgegengeſetzter Richtung den Kreis der Finger durchlaufen. Wir fangen wieder bei dem Ellbogen **C** an (der keinen Finger, keine Vorzeichnung hat), nun folgt der 5te Finger der rechten Hand **F**, wir halten ihn in die Höhe und ſagen: **F** hat 1 b
wir fügen den 5ten Finger der linken Hand **H** hinzu, alſo 2 Finger . . **Hes** : 2 b
der 4te Finger der linken Hand **E** zugezählt . 3 . . . . . . **Es** : 3 b
: 3te : : : : **A** : . 4 . . . . . . **As** : 4 b
: 2te : : : : **D** : . 5 . . . . . . **Des** : 5 b
: 1ſte : oder Daumen **G** : . 6 . . . . . . **Ges** : 6 b

Der 5te Finger der rechten Hand erhielt das 1ſte Kreuz, dagegen treten die Been mit dem 5ten Finger der linken Hand ein, und verfolgen ſodann denſelben Kreislauf, den ſie bei dem Auffinden der Zahl der Vorzeichnung durchlaufen.

H der 5te Finger der linken Hand erhält das 1ſte **B** alſo **Hes**; der 4te Finger der linken Hand das 2te alſo **Es**, der 3te Finger der linken Hand das 3te alſo **As**. —

Es werden in eben der Art die Doppel-**B** wie die Doppelkreuze behandelt.

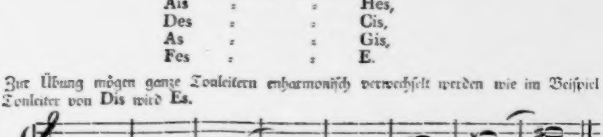
F, hatte **1 B**,
Fes ſoll 7 mehr erhalten, alſo 8.
8.

Es hat 3 **B**,
Eses 7 zugezählt, macht **10**.
10.

Wir haben ſchon geſehen, bei der Bearbeitung der ſteigenden diatoniſchen Scala Beiſpiel 2. ſowohl, wie bei der fallenden Beiſpiel **4.**, daß jeder Ton des Pianoforte 2 verſchiedene Benennungen haben kann, die ſchwarze Taſte zwiſchen **G** und **A**, kann **Gis** nach **g** genannt werden, und **As** nach **A**. Dies nennen wir enharmoniſche Verwechſelung ſo wird

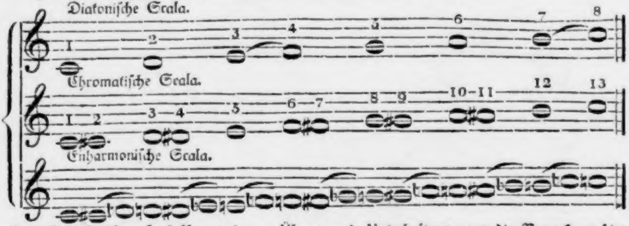
Fis enharmoniſch verwechſelt **Ges**,
Ais : : **Hes**,
Des : : **Cis**,
As : : **Gis**,
Fes : : **E**.

Zur Übung mögen ganze Tonleitern enharmoniſch verwechſelt werden wie im Beiſpiel **7**. Die Tonleiter von **Dis** wird **Es**.

7.


Wir wollen die Gelegenheit benutzen, hier die chromatiſche Tonleiter mit den enharmoniſchen Verwechſelungen zuſammenzuſtellen, von Anderen die enharmoniſche Tonleiter genannt. Jezt von keinem eigentlichen Nutzen, werden wir doch ſpäter uns darauf beziehen.

8.


Diatoniſche Scala.
1 2 3 4 5 6 7 8
Chromatiſche Scala.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
Enharmoniſche Scala.

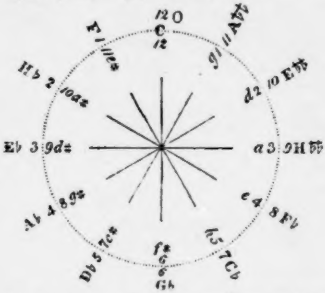
Dem Gedächtniß nachzuhelfen, wie zur Übung und Unterhaltung mag die Bemerkung hier ſtehen, daß jede Tonart mit ihrer beſtimmten Anzahl von Kreuzen verſehen, enharmoniſch verwechſelt, gerade ſoviel Been erhalten muß, daß beide Vorzeichnungen zuſammen die Zahl 12 geben; ſo wie umgekehrt, eine Tonart mit vorgezeichneten Been, enharmoniſch verwechſelt, die Anzahl der Kreuze bedürfen wird die an der Zahl 12 fehlen:

Cis dur hat 7 Kreuze, es muß Des dur als enharmoniſche Verwechſelung davon, 5 Been erhalten.

As dur hat 4 b: die enharmoniſche Verwechſelung, Gis dur hat 8 ♯ vorgezeichnet.

Das Vorgeſagte noch aus einem andern Geſichtspunkt betrachten zu lernen, wollen wir einen Kreis in 12 gleiche Theile theilen, dieß ſind die 12 Tonarten.

9.


12 0
C
12
g 1 11 A♭♭
d 2 10 E♭♭
a 3 9 H♭♭
e 4 8 F♭
h 5 7 C♭
f♯ 6
6 G♭
D♭ 5 7 c♯
A♭ 4 8 g♯
E♭ 3 9 d♯
H♭ 2 10 a♯
F 1 11 e♯

Die Zahlen von 1 bis 6 auf der rechten Seite bezeichnen die Tonarten mit ♯, jene auf der linken Seite, die mit b; nach beiden Richtungen gehen wir von C dur aus, durch die Null iſt angedeutet daß C weder ♯ noch b vorgezeichnet hat.

Verfolgen wir von C rechts die Zahlen ſo finden wir G 1 ♯, D 2 ♯, A 3 ♯: u. ſ. w.
Nach der linken Seite dagegen ſteht F 1 ♭, Hes 2 ♭, Es 3 ♭: — —

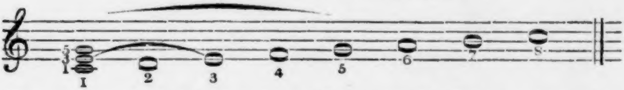
Im Verfolg der Zahlen nach entgegen geſetzter Richtung treffen ſie bei 6 zuſammen, und hier tritt natürlich die enharmoniſche Verwechſelung ein, da die Tonleiter von Fis und Ges eine und dieſelbe auf dem Pianoforte wird. Wollten wir indeß nicht die enharmoniſche Verwechſelung anwenden, ſo müßten wir den Kreislauf durch alle Tonarten hindurch mit Doppelkreuze und Doppelbeen vollenden. Die obige Anſchauung, zeigt uns die enharmoniſche Verwechſelung einer jeden Tonart, zum Beiſpiel: Ais hat 10 ♯, die enharmoniſche Verwechſelung iſt Hes und hat 2 ♭.

Wie wir zuerſt die 7 Laute der Tonleiter den Buchſtaben des Alphabets verglichen, ſo können wir jetzt den Accord wiederum dem Worte vergleichen.

Die zuſammengeſetzten Buchſtaben bilden das Wort,
Die zuſammengefügten Töne den Accord.

Der Dreiklang aus der Tonleiter entnommen.

10.

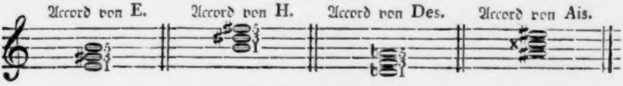


Wenn wir einen Dreiklang bilden wollen, müſſen wir zuerſt die Tonleiter mit ihrer gehörigen Vorzeichnung (♯ oder ♭) richtig niederſchreiben, und dann den 1ſten, 3ten und 5ten Ton übereinander ſtellen (wie im Beiſpiel 10.), auch können wir die Oktave immer hinzufügen.

Erſt wenn der Schüler genugſam geübt iſt, im Ausziehen des Dreiklangs aus der Tonleiter, darf es ihm erlaubt werden Dreiklänge aus eigenem Nachdenken zu bilden, ohne zuvor die Tonleiter niedergeſchrieben zu haben.

So zum Beiſpiel wenn der Accord von E gefordert wird, ſtelle der Schüler zuerſt die 1ſte, 3te und 5te Note übereinander, E, G und H, da aber E dur 4 Kreuze vorgezeichnet hat, (Fis, Cis, Gis, Dis) ſo erhält das G ein ♯ und der Accord von E heißt nun E, Gis und H *).

11.



Der Baß zu dem Dreiklange.

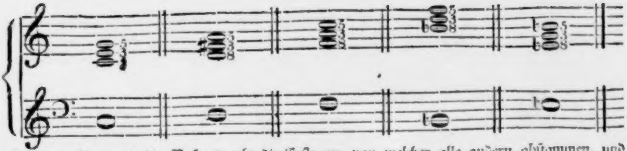
Jeder Accord, wird angenommen, hat einen Baß auf dem er gegründet iſt; dieſer Baß wird Grundbaß genannt, und iſt die Anfangsnote der Tonleiter aus welcher der Dreiklang ausgezogen iſt. So iſt C der Baß des Accords C; D Baß des Accords D.

Wir wollen jetzt den Baß eines jeden Accords auf einer beſondern Linie unter den Accord ſchreiben.

---

*) Es wird von großem Nutzen ſpäterhin befunden werden, wenn der Schüler ſich gewöhnt das Wort und hier jederzeit ſcharf zu betonen.

12.



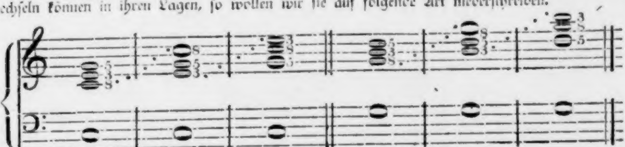
Jederzeit ſehen wir die Baßnote als die Erſte an, von welcher alle andern abſtammen, und die tiefſte Note die wir bisher mit der **1** bezeichneten, wird nun eine **8** zu der Baßnote; wir wollen ſie daher künftig immer mit der **8** bezeichnen wie im letzten Beiſpiel.

Es mag der Schüler erſt eine Anzahl Noten in der Baßlinie ſchreiben und ſodann die Accorde darüber ſetzen, immer aber die Ordnung der Zahlen beibehalten $\begin{smallmatrix}5\\3\\8\end{smallmatrix}$.

Die drei verſchiedenen Lagen des Dreiklangs.

Bis jetzt haben wir die **5** immer oben geſchrieben, da aber die **3** Intervalle des Accords abwechſeln können in ihren Lagen, ſo wollen wir ſie auf folgende Art niederſchreiben.

13.

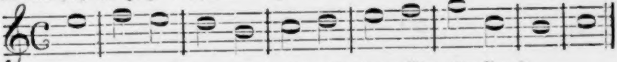


Wir nennen es die erſte Lage des Accords wenn die Terz oben liegt.
die zweite Lage des Accords wenn die Quinte oben liegt,
die dritte Lage des Accords wenn die Oktave oben liegt.

Melodie und Harmonie.

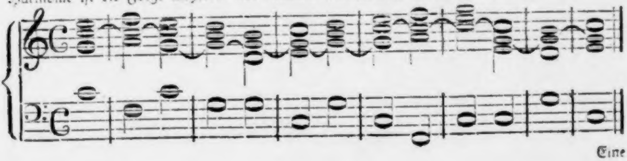
Melodie heißt die Folge verſchiedener einzelnen Töne.

14.



Harmonie iſt die Folge mehrerer mit einander verbundenen Töne oder Accorde.

15.



Eine

Eine ſolche Folge von Accorden vergleicht ſich wieder der Rede, welche aus mehreren zuſammengeſetzten Worten entſteht: wie die Rede ohne Sinn bleibt, wenn nicht ein richtiger Zuſammenhang die Worte verbindet, ſo auch die Harmonie, wenn die Accorde nicht in gehöriger Verbindung mit einander ſtehen.

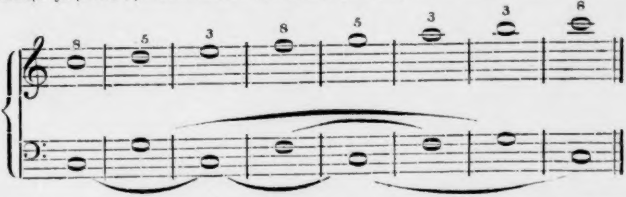
Unter der hier geforderten Verbindung wird verſtanden, daß wenigſtens ein Ton des Accords im vorhergehenden ſchon liegen mußte, und ihn ein gemeinſamer Ton wieder mit dem nachfolgenden Accord verbinden muß. Dieß bezeichnen die Bindungslinien im letzten Beiſpiele.

Eine Melodie iſt in Harmonie geſetzt wenn ſie mit den richtigen Accorden begleitet iſt.

Doch ehe wir wiſſen können welches die richtigen Accorde ſind, müſſen wir die Grundbäſſe der Tonleiter kennen lernen.

Nehmen wir die Tonleiter als eine Melodie die wir in Harmonie ausſetzen wollen. Um die Grundbäſſe zu finden, ſchreiben wir über die Noten folgende Zahlen wie im Beiſpiele

16.



Die 8 über der erſte Note zeigt an, daß dieß die 8 vom Baß aus gerechnet iſt, alſo im Baß die 1 geſtellt wird zu dem obern C der Oktave.

Die 5 über D (die zweite der Tonleiter) beſagt uns, daß dieß D die 5 vom Baß gerechnet iſt, alſo zählen wir von 5 bis 1 herunter, wir kommen auf G, von dieſem G iſt D die Quinte.

Die 3 über E (die dritte der Tonleiter) beſagt uns, daß dieß E die 3 vom Baß ſeyn ſoll wir zählen abwärts bis 1 und kommen wieder auf C, E iſt die Terz von C.

So fahren wir fort und ſtellen jederzeit die 1 im Baß, wie im Beiſpiel 16 ausgeführt.

Hier haben wir nun die Grundbäſſe der Tonleiter; wir müſſen es wohl beachten daß dieß nur 3 verſchiedene Noten ſind. C erſcheint viermal, G und F, beide nur zweimal.

Jeder dieſer drei Grundbäſſe hat ſeinen eigenen Namen:

Der Erſte heißt Tonika, das heißt, der Ton nach welchem die Tonart benannt wird, das obige Beiſpiel war die Tonleiter von C, alſo muß die Tonika dieſer Tonleiter nothwendig C ſeyn.

Der zweite Grundbaß iſt der Dominant; durch welchen allein alle Modulation eingeführt wird, er iſt der fünfte Ton der ſteigenden Tonleiter.

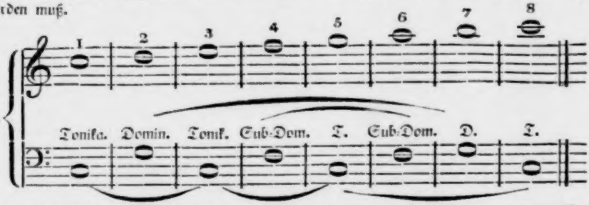
Wir können ihn unſerm Gedachtniß einprägen, merken wir ihn uns als den Ton, vor dem wir, bei Nennung des Dreiklangs, das betonte Wort und ſtellen ſollen. Zum Beiſpiel, wollen wir den Dominant von C wiſſen, ſo nennen wir den Accord C, E, und G; G muß alſo der Dominant ſeyn.

Der dritte Grundbaß iſt der Sub-Dominant, dieſer iſt der vierte Ton der Tonleiter, vielleicht wird es leichter ihn als den Ton zu denken, der einen ganzen Ton unter dem Dominant liegt.

In der Tonart C iſt F Sub-Dominant, da F einen ganzen Ton unter G liegt.

Wir wollen jeden Ton der Tonleiter jetzt beziffern, um zu wiſſen welches Intervall der Tonleiter mit Tonika, welches mit dem Dominant und welches mit dem Sub=Dominant begleitet werden muß.

17.



Die Bäſſe ſind wie wir ſie im Beiſpiel 16 angenommen haben (ſpäter wird der Grund dieſer Annahme erklärt werden) jetzt wird als Regel feſtgeſtellt,

daß der 1ſte, 3te, 5te und 8te Ton, mit Tonika begleitet werden;
der 2te, 7te Ton, mit dem Dominant;
der 4te, 6te Ton, mit dem Sub=Dominant.

Nach dieſer Regel ſollen nun die Grundbäſſe der andern Skalen gefunden werden, ohne weiter die Zahlen 8, 5, 3 über die Tonleiter zu ſchreiben. Zum Beiſpiel:

Wenn wir die Tonleiter von **A** annehmen, welches werden die **3** Grundbäſſe ſeyn?

A iſt als Tonart gegeben, ſomit muß **A** Tonika ſeyn.

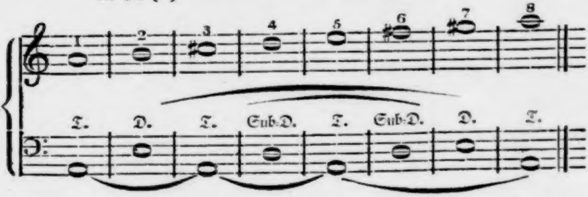
Der Accord heißt **A**, **Cis**, und **E**; **E** iſt alſo Dominant.

Einen ganzen Ton unter **E** liegt **D**; **D** muß alſo Sub=Dominant ſeyn.

Haben wir nun die Tonleiter von **A** auf der obern Notenzeile geſchrieben, ſo ſtellen wir die Bäſſe darunter, nachdem wir ſie nach der gegebenen Regel auffinden,

nemlich der 1ſte der Tonleiter wird begleitet mit Tonika **A**,
der 2te (H) — — — mit dem Dominant **E**,
der 3te (Cis) — — — mit Tonika **A**,
der 4te (D) — — — mit dem Sub=Dominant **D**,
der 5te (E) — — — mit Tonika **A**,
der 6te (Fis) — — — mit dem Sub=Dominant **D**,
der 7te (Gis) — — — mit dem Dominant **E**,
der 8te (A) — — — mit Tonika **A**.

18.

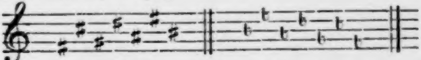


Ehe wir indeß zu andern Melodien übergehen, müſſen wir hier einige Worte über Vorzeichnung ſagen.

An der Vorzeichnung erkennen wir die Tonart, das heißt an der Zahl der ♯ oder ♭, die wir zu Anfang der Notenzeile vorgeſtellt finden, damit nicht die ſtete Wiederholung der, der Tonart zugehörigen Erhöhungs- oder Erniedrigungs-Zeichen, im Laufe des Stückes ermüde und verwirre. Schreiben wir alſo ein Stück in **G dur**, ſo müſſen wir, ſtatt jedes vorkommende **F** mit einem ♯ zu erhöhen, dieſes ♯ zu Anfang einer jeden Notenzeile ſtellen, dieß zeigt an, daß im Laufe dieſer Zeile jedes **F** zu **Fis** erhöht iſt.

Nach dieſem Grundſatz wird verfahren bei aller Vorzeichnung; noch iſt zu beachten daß die vorzuſtellenden ♯ oder ♭ ſtreng in derſelben Folge niedergeſchrieben werden müſſen, wie ſie, nach dem angenommenen Kreislauf der Finger eintreten.

19.

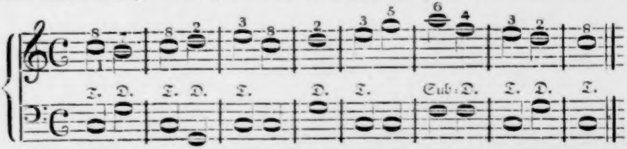


Die Grundbäſſe zu anderen Melodien zu finden, verfahren wir ganz genau eben ſo, wie bei der Behandlung der, bisher als Melodie angenommenen, ſteigenden Tonleiter.

Wenn nur die, zu der gegebenen Tonart gehörigen Töne in einer Melodie angewendet werden, ſo ſagen wir die Melodie iſt in dieſer Tonart geſchrieben. Wie Beiſpiel 20, hier iſt keine Vorzeichnung zu Anfang der Zeilen, kein Ton gebraucht der nicht zu **C dur** gehöret, das heißt kein zufälliges ♯ oder ♭ vor einer Note geſtellt; es iſt daher außer Zweifel daß dieſes Stück in **C dur** geſchrieben iſt.

Haben wir ſo die Tonart feſtgeſtellt, ſo muß die Kenntniß der 3 Grundbäſſe zunächſt folgen, und ſodann die Unterſuchung der einzelnen Intervalle, um zu beſtimmen welcher Theil der Tonleiter und, demnach, mit welchem Grundbaſſe ſie zu begleiten ſind (ſiehe Beiſpiel 17.).

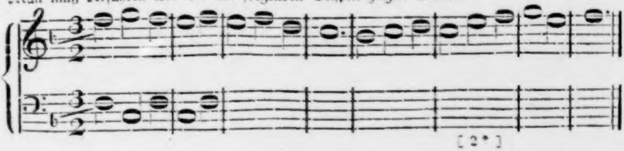
20.



Die Beiſpiel 20. über die Noten der Melodie geſchriebenen Zahlen, merken an, welche Stufe der Tonleiter dieſer Ton iſt; es muß jedoch der Schüler durch fleißige Übung ſich bald in den Stand ſetzen, dieſe Zahlen entbehren zu können, und ſchnell überſehen lernen, welcher Theil der Tonleiter jedes Intervall iſt, um den gehörigen Grundbaß dazu ſchreiben zu können.

Man muß verfahren wie wir am folgenden Beiſpiel zeigen wollen.

21.



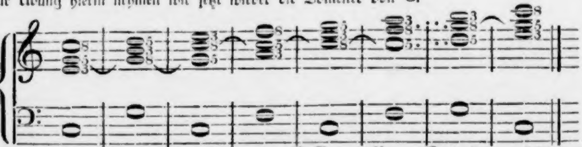
Die Verzeichnung 1 ♭ lehrt uns, daß die Melodie in F geſchrieben iſt.
Die 1ſte Note F die Oktave der Tonleiter wird mit Tonika begleitet,
die 2te Note G iſt 2ter Ton der Tonleiter, wird mit Dominant begleitet,
die 3te Note F wieder die Oktave der Tonleiter, alſo Tonika im Baß,
die 4te Note E iſt die 7te der Tonleiter, wird mit Dominant begleitet, u. ſ. w. *).

Haben wir die Grundbäſſe einer Melodie gefunden, ſo bleibt uns noch, die Dreiklänge oder Accorde dazu zu ſchreiben.

Der Dreiklang zu jeder Baßnote wird unter die Note der Melodie geſchrieben, welche Note ſelbſt ein Intervall des Accords iſt.

Zur Übung hierin nehmen wir jetzt wieder die Tonleiter von C.

22.



Der erſte Baß iſt C, folglich iſt der Accord C, E, und G, — C die Oktave ſteht in der Melodie, wir haben alſo nur die Terz E, und die Quinte G hinzuzufügen.

Die Melodie bleibt allezeit die höchſte Note, und die andern Intervalle werden zu dieſer ſo nah als möglich geſchrieben. So auch iſt es ſehr zu empfehlen, die Intervalle in der Folge hinzuſchreiben, in der wir uns gewöhnt haben ſie im Accord auszuſprechen, — der 2te Baß iſt G, der Accord heißt G, H, und D, zuerſt alſo ſchreibe man G hin, dann die Terz H, und zuletzt die Quinte D — die hier ſchon in der Melodie liegt.

Viele Tonleitern und Melodien müſſen zur Übung geſchrieben, und es muß ein Rückblick gethan werden, auf die verſchiedenen Lagen des Accords, wie dieſe im Beiſpiel 13 ausgeführt ſind. Vielleicht wäre es das Beſte zu Anfang die Lage des Accords durch Überſchreiben der Zahl anzudeuten.

Quinten- und Oktaven-Folge.

Wir wollen erſt insbeſondere die Verbindung der Accorde unter einander bemerken; ſchon durch die Bindungslinien bezeichnet im Beiſpiel 22. Wir ſehen daß das G im erſten Accord, wieder ein Theil des folgenden Accords iſt, dieſelbe Note geht auch im 3ten Accord noch über, — das C im 3ten Accord iſt das Verbindungsglied zum 4ten Accord und ſo fort. — Nur zwiſchen der 6ten und 7ten Stufe findet keine Verbindung ſtatt. — Bei Befolgung unſerer Regel ſehen wir hier allen Zuſammenhang unterbrochen, und ſpielen wir dieſe Accorde, wird unſer Gehör auch verletzt. Der Fehler liegt in dem was wir Quinten- und Oktaven-Folge nennen. Für jetzt mögen ſie in den Übungen mit der Tonleiter ſtehen bleiben, wir wollen nur die Stelle mit einem x uns bezeichnen.

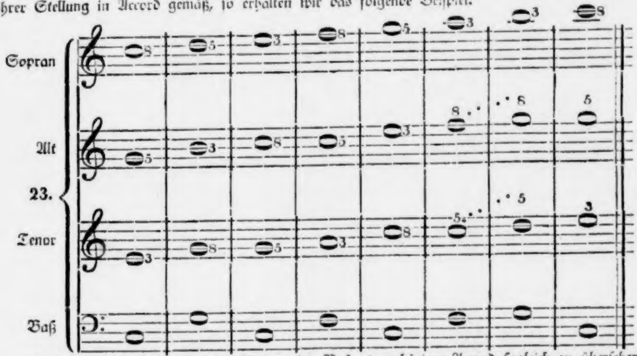
Dieſen Fehler müſſen wir hier erklären, und zeigen wie er zu vermeiden iſt. Sehen wir auf Beiſpiel 22, nehmen wir an, daß die 4 Noten die hier in den Accorden übereinander geſchrieben ſtehen, jede von einer verſchiedenen Stimme geſungen werden ſollte, ſo würden wir die höchſte, oder Oberſtimme, die erſte Stimme nennen.

---

*) Mehrere verſchiedenen Melodien zur Übung für dieſen, und alle ſpäteren Fälle, werden beſonders gedruckt werden, zum Gebrauch für Schüler die allein ſtudieren müſſen; und zur Bequemlichkeit für Lehrer beim Unterricht.

Die zunächſt der Oberſtimme ſtehende Notenfolge würde die 2te Stimme genannt werden. Die dem Baß am nächſten liegende Notenfolge würde die 3te Stimme werden, und der Baß ſelbſt, iſt die 4te Stimme *). Schreiben wir nun jede Stimme auf eine beſondere Notenzeile ihrer Stellung im Accord gemäß, ſo erhalten wir das folgende Beiſpiel.

23.



Es dem Auge leichter zu machen, den zu der Baßnote gehörigen Accord ſogleich zu überſehen, ſind die Accorde hier durch Striche von einander getrennt, dieſe nennt man Taktſtriche; nun ſagen wir das Ganze, in Takte eingetheilt. Iſt jede Stimme auf einer beſondern Notenzeile geſchrieben, ſo nennt man dieß in Partitur ausgeſetzt. Wie aber auch eine Muſik niedergeſchrieben werde, wir dürfen nie unbeachtet laſſen, daß jede dieſer Tonfolgen eine Stimme iſt, die ihre eigene Fortſchreitung, ihren eigenen Charakter behalten ſoll; und da ſie bei einzelnen, aufeinander folgenden Tönen ſich bewegt, dürfen wir eine jede auch Melodie nennen.

Im Beiſpiel 23 ſehen wir im 6ten Takt im Alt, F mit einer 8 bezeichnet als die Oktave des Baſſes, die zunächſt folgende Note in derſelben Stimme, G, iſt wieder mit der 8 bezeichnet, als Oktave des Baſſes: dieß ſind aufeinander folgende Oktaven.

Im Tenor deſſelben Taktes ſehen wir ein C mit einer 5, die unmittelbar folgende Note, D iſt wieder die 5 vom Baß: dieß ſind aufeinander folgende Quinten.

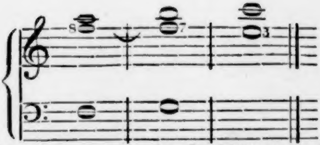
Es muß daher wohl bemerkt werden, daß dieſe Intervalle nie in zwei Accorden nacheinander in denſelben Stimmen folgen dürfen. Dieſer Fehler wird allezeit vorkommen, wenn der Baß und die Melodie zugleich eine Stufe ſteigen. Nun wir den Fehler kennen, wollen wir lernen ihn zu vermeiden.

Vermeidung der Oktaven-Folgen.

Die Note welche im erſten Accord mit der 8 bezeichnet war, laſſen wir im folgenden Accord auf derſelben Stelle verbleiben, ſo wird ſie die 7 des nächſten Accordes werden.

---

*) Die 1ſte Stimme heißt Sopran oder Discant, die 2te heißt der Alt, die 3te Stimme heißt der Tenor, die 4te oder tiefſte Stimme iſt der Baß.

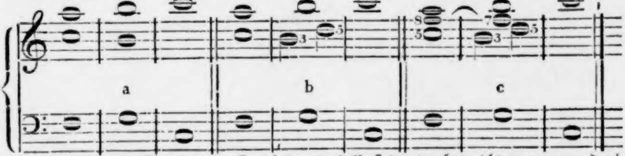
24.


Die Oktaven-Folge iſt dadurch vermieden: (der Deutlichkeit wegen iſt der Tenor hier nicht mit aufgeführt) das nähere über dieſe 7 wird erklärt werden wenn wir gezeigt haben, wie wir verfahren bei

Vermeidung der Quintenfolge.

Man nehme als Regel an — „wenn der Baß einen Grad ſteigt, muß die Quinte einen Grad fallen."

Im Beiſpiel 23 ſteigt der Baß einen Grad von der 4ten zur 5ten Stufe der Tonleiter, im Tenor die Quinte C, ſteigt nach D, ſtatt deſſen laſſe man ſie fallen nach H, ſo iſt der Fehler gebeſſert, wie wir im folgenden Beiſpiel 25 ſehen, (wo wiederum der Alt nicht hinzugefügt iſt aus dem früher angegebenen Grunde).

25.


Wir laſſen hier die Quinte in die Terz fallen, deshalb ſind wir aber nicht gezwungen, durch die ganze Dauer des Accords G, dieſe Terz zu behalten; da wir ohnehin das H in der Melodie ſchon haben, laſſen wir ſie in der 2ten Hälfte des Takts zum nächſten Intervall des Accords, der Quinte ſteigen (ſiehe b).

(Quinten- und Oktaven-Folgen ſind beide vermieden bei c).

Wir ſehen den letzten Takt in dieſem Beiſpiel nicht vollendet, und zwar weil wir vorher die Erklärung geben müſſen, über das Intervall, welches benannt wird,

Die Hauptſeptime.

Bis jetzt haben wir unſere Harmonie nur auf Dreiklänge beſchränkt, das heißt auf den Accord aus 3. 5. 8: bei Vermeidung der Quinten- und Oktaven-Folge, wurden wir auf ein neues Intervall geführt, der Septime oder dem 7ten Ton; doch muß wohl beachtet werden, daß dieſe 7 nicht der ſiebente Ton der Tonleiter iſt, ſondern einen ganzen Ton unter der 8 des Baſſes liegt. Dieſe 7 wird die Septime auf der Dominante genannt, weil, ſobald ſie einem Accorde zugefügt wird, dieſer ſogleich als Dominant-Accord zu ſeiner Tonika fortſchreiten muß:

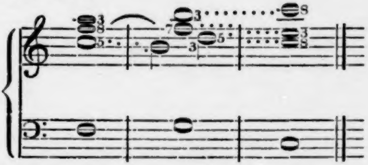
Auch wird ſie die addirte Septime genannt, weil ſie zu jedem reinen Dreiklange (wie wir ihn bisher kennen gelernt) hinzugefügt werden kann. So haben wir im Beiſpiel 24 und 25 dem Accord G, die Septime F, zugefügt, welche einen ganzen Ton unter der Oktave G liegt.

Der Accord **G** iſt durch dieſe zugefügte Septime zu einem Dominant-Accord geworden, und löſt ſich auf in ſeiner Tonika **C** dem nächſtfolgenden Accord. In dieſer Fortſchreitung zu der Tonika hat jedes Intervall ſeinen beſtimmten Gang, welchen man ſeine Auflöſung nennt. Späterhin wird der Grund zu dieſer Fortſchreitung erklärt werden, für jetzt nehmen wir als Regel an:

In dem Accord der Hauptſeptime muß
  die Septime des Accords einen Grad fallen;
  die Quinte des Accords ebenfalls einen Grad fallen;
  die Terz des Accords dagegen einen Grad ſteigen.

Somit verſtehen wir, warum im Beiſpiel 24 die Septime **F** nach dem **E** des nächſtfolgenden Accords einen Grad gefallen war. Die Noten des Beiſpiels 24 nehmen wir hier noch einmal auf, und wenden unſere Regel an.

26.



Die Terz **H** muß einen Grad ſteigen, alſo nach **C** löſen;
die Septime **F** muß einen Grad fallen, alſo nach **E** fallen;
die Quinte **D** ſoll einen Grad fallen, löſt alſo ebenfalls in die Oktave **C**.

Da beide, Septime und Quinte, im Schlußaccord fallen ſo erſcheint er unvermeidlich ohne Quinte.

Es wird dem Schüler empfohlen, viele Beiſpiele auszuarbeiten, in denen Quinten und Oktaven folgen, (durch das Steigen des Baſſes um einen Ton) entſtehen, wozu die drei letzten Noten der Tonleitern, die zweckmäßigſte Übung bieten, damit er Leichtigkeit gewinne in Vermeidung dieſes Fehlers.

Der Schüler wird Erholung und Aufmunterung darin finden, wenn er die mannigfaltigen Effecte hört, die allein durch die verſchiedene Art, mit welcher wir einen und denſelben Accord ſpielen, hervorgebracht werden.

Wir können die Töne des Accords, in jeder beliebigen Folge, einzeln anſchlagen, ohne daß dadurch in der Natur des Accords irgend etwas verändert werde.

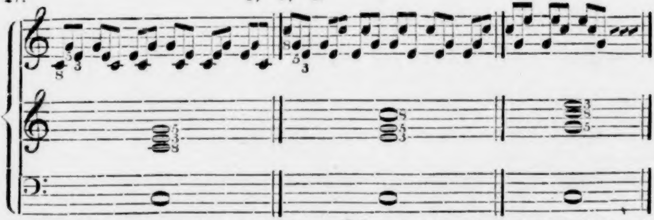
Der Dreiklang aus 3 Tönen nur beſtehend, kann in 6 verſchiedene Zergliederungen verſetzt, dargeſtellt werden. Wir wollen, ſtatt der Noten, uns der Zahlen bedienen, dieß anſchaulich zu machen.

Nehmen wir zuerſt die Folge 8, 5, 3, um die erſte Variation danach zu bilden, — wir ſchreiben die 8, danach die 5 und zuletzt die 3, und verbinden ſodann dieſe 3 Noten mit einander. Bei der zweiten Figur, oder Variation, ſchreiben wir die 5 zuerſt, dann die 3, dann die 8, verbinden auch dieſe. Die dritte Figur fangen wir mit der 3 an, es folgt die 8, zuletzt die 5 — u. ſ. w. —

Das ganze Verhältniß aller 6 Veränderungen iſt Folgendes:

8, 5, 3,
5, 3, 8,
3, 8, 5,
5, 8, 3,
8, 3, 5,
3, 5, 8.

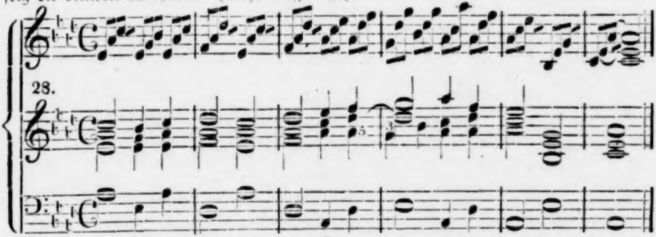
27.



Wir ſehen im Beiſpiel 27 den Accord von **C dur**, in ſeinen 3 verſchiedenen Lagen mit dieſen 6 Variationen ausgeführt.

Nach dieſer Anweiſung kann jede Melodie, die in Harmonie ausgeſetzt iſt, begleitet werden. Eine der Variations-Formen wird nach Gefallen ausgewählt, dieſelbe Form dann aber im Verfolg der Melodie beibehalten. (Siehe Beiſpiel 28).

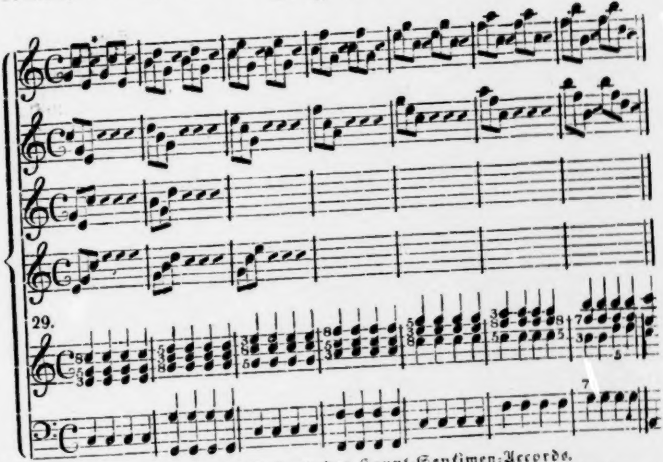
28.



Wir wollen hier noch die Tonleiter von **C** mit einigen Variationen herſchreiben, damit der Schüler ſie als Schema benutzen kann, wenn er ſelbſt, nachdem er einige Melodien in Harmonie ausgeſetzt hat, Vergnügen daran finden ſollte, ſie auf dieſe Weiſe zu variiren. Es iſt zu bemerken daß jede Figur ſo oft wiederholt werden muß, als es durch das Zeitmaß beſtimmt wird.

Obwohl dieſe Übung von großem Nutzen für den Schüler iſt, der dadurch frühzeitig den Begriff erhält, wie Variationen geſchrieben werden, ſo dürfen wir doch nicht lange hiebei verweilen. Wir werden jetzt die Lehre über den Haupt-Septimen-Accord weiter verfolgen (ſiehe Seite 14).

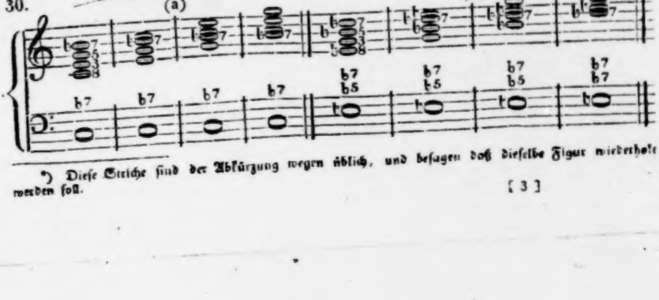
29.



Bezifferung der Baßnote des Haupt-Septimen-Accords.

Es iſt geſagt, daß dieſe Septime einen ganzen Ton unter der Oktave des Baſſes liegt, und daß ſie zu jedem reinen Dreiklange hinzugefügt werden kann. Wenn dieß geſchieht muß über die Baßnote jederzeit die Zahl 7 geſchrieben werden. Die unbezifferte Baßnote deutet nur den reinen Dreiklang an, die 7 belehrt uns, daß der Septimen-Accord genommen werden ſoll. So muß auch dieſe 7 mit einem zufälligen Erhöhungs- oder Erniedrigungs-Zeichen verſehen werden, wenn die Note ein ſolches erfordert: dieß wird aus den nächſten Beiſpiele deutlich werden. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß dieſe Septime dem Accord in jeder Lage zugeſetzt werden kann.

30.



---

*) Dieſe Striche ſind der Abkürzung wegen üblich, und beſagen daß dieſelbe Figur wiederholt werden ſoll.

Bei (**a**) ſehen wir, daß ein ♭ vor der 7 ſteht; **Hes**, (nicht **H**) iſt die Hauptſeptime von **C**, die andere Intervallen ſind nicht durch Zahlen angegeben, da keines derſelben ein nicht zur Tonart gehöriges, Zeichen bedarf, und angenommen iſt, daß Oktave, Terz und Quinte zum Accord gehören.

Bei (**b**) ſehen wir, daß ein ♭ ſowohl vor der 7 als vor der 5 geſtellt iſt, da auch die Quinte im Accord von **Es** ein ♭ erfordert.

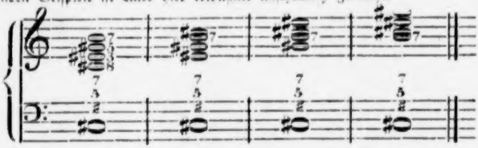
Wenn die Terz des Accords ein Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen bedarf, iſt es hinreichend ein ♯ oder ♭, ohne weitere Zahl über die Baßnote zu ſchreiben. In der Muſikaliſchen Welt iſt angenommen, *daß ein zufälliges Zeichen über den Baß geſtellt ſich ſtets auf die Terz allein bezieht.* Septime und Quinte dagegen werden geſchrieben mit der Ziffer, und an dieſer das zufällige Zeichen angehängt.

Wenn wir einer Ziffer ein ♯ zufügen ſollen, ſo wird ſtatt des Kreuzes ein Strich durch den Kopf der Ziffer gemacht.

Dieſe Bezifferung des Baſſes muß ſo genau ſeyn, daß, wäre der Accord verlöſcht wir ihn, nach den Ziffern über dem Baß, eben ſo richtig wieder hinſchreiben würden.

Im folgenden Beiſpiele iſt Alles hier erwähnte anſchaulich gemacht.

31.



Auflöſung des Hauptſeptimen-Accords.

Daß dieſer Septimen-Accord zur Tonika fortſchreiten muß, iſt bereits geſagt. Wir können uns jetzt hier noch nicht auf eine philoſophiſche Erörterung einlaſſen, *warum* unſer Gefühl eben dieſe Fortſchreitung fordert. Genug es iſt — wir nehmen deshalb als Geſetz der Harmonie an; *der Hauptſeptimen-Accord auf der Dominante ſchreitet zur Tonika fort.* Und zwar fühlen wir, es hat die Terz die Neigung einen halben Ton zu *ſteigen* (ſ. **a** Beiſpiel 32).

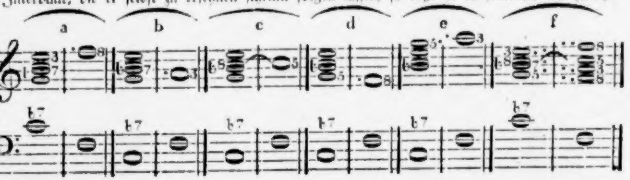
Die Septime dagegen, hat das beſtimmte Verlangen einen halben Ton zu *fallen* (ſ. **b**).

Die Oktave ohne Neigung zu irgend einer Veränderung *bleibt liegen* (ſ. **c**).

Die Quinte unentſchieden in ihrem Charakter kann *fallen* und *ſteigen* nach Umſtänden (ſ. **d**, **e**).

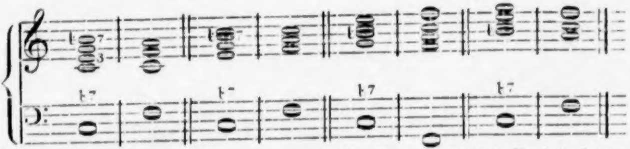
Wenn wir dieſe Beſtimmungen, die in der Natur des Accords uns gegeben ſind, beachten, und die Intervalle, die er ſelbſt zu erſehnen ſcheint, folgen laſſen, ſo löſt er in ſeine Tonika (ſ. **F**).

32.



Das folgende Beiſpiel zeigt uns den Dominant-Accord **C** in ſeinen verſchiedenen Lagen, wie er in ſeiner Tonika **F** ſich auflöſet.

33.

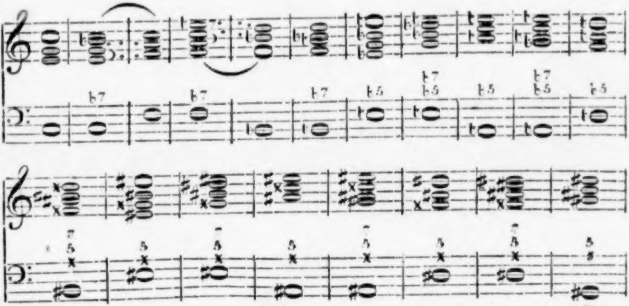


Hier müſſen wir bemerken, daß es eine dem Schüler ſehr zu empfehlende Regel iſt, bei der Auflöſung des Septimen-Accords ſtreng in der Ordnung zu verfahren, die wir im Beiſpiel **32** befolgt ſehen.

Nehmlich zuerſt die Terz ſteigen zu laſſen — hierdurch erhält er ſogleich die beſtimmte Kenntniß des folgenden Accords, da die Terz des Dominant-Septimen-Accords in die Oktave der Tonika lößt. So auch kann der Schüler die Tonart der Tonika mit Gewißheit daran erkennen, daß ſie **1 ♯** weniger, oder **1 ♭** mehr als die Tonart des Dominant-Accords hat.

Hier wollen wir eine Reihe von Uebungen angeben, die der Schüler verfolgen muß, um ſich in der Einführung des Dominant-Accords mit der Septime, gehörig zu befeſtigen, und die nöthige Fertigkeit in der Auflöſung des Septimen-Accords zu gewinnen.

34.



Die erſte Aufgabe fängt an mit **C dur**, die Septime hinzugefügt führt uns nach **F dur**, hier wiederum die Septime eingeführt, kommen wir nach **Hes** u. ſ. w. Der Schüler muß dieſe Aufgabe vollenden, durch alle ♭ und Doppel♭ hindurch bis er in **Desdes** die Taſte **C** wieder erreicht hat.

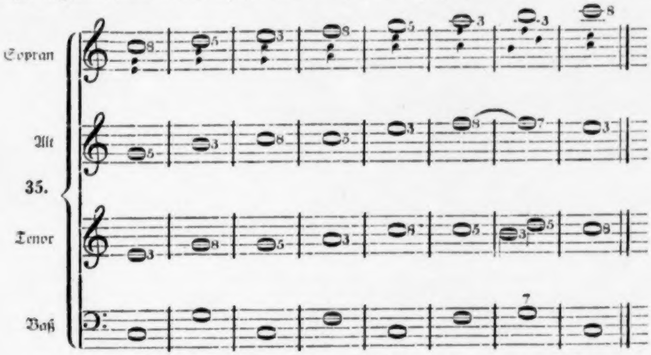
Die zweite Zeile beginnt mit **His**, hier durchläuft der Schüler den Kreis der ♯ eben ſo, bis er auch hier wiederum auf **C** zurück iſt.

Durch die Einführung der Hauptſeptime, wird in der Harmonie ſchon ein beſtimmter Gegenſatz von Licht und Schatten eingeführt, der mit der Anwendung einfacher Dreiklänge nicht zu erreichen wäre. Deshalb muß der Schüler auch ſeine Übungen fleißig vergleichen, und das Ohr gewöhnen, zu unterſcheiden welche Wirkungen durch die hinzugefügte Septime hervorgebracht und welche Folgen nothwendig werden.

Die in 4 Stimmen, oder in Partitur ausgeſetzte Harmonie.

Indem eine jede der 4 Stimmen auf eine beſondere Zeile geſchrieben wird, läßt ſich klarer ihre Fortſchreitung verfolgen, als in der auf 2 Zeilen zuſammengedrängten Harmonie; (die wir bisher angewendet, und in der auch für das Pianoforte alles geſchrieben wird).

35.



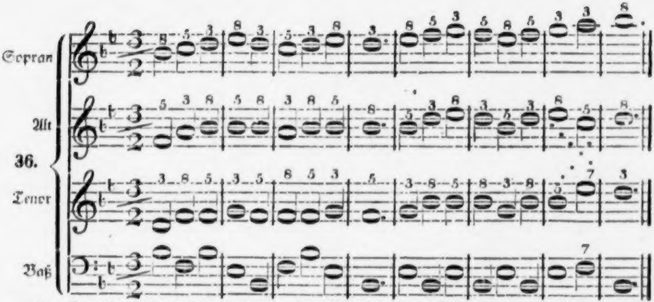
Die Harmonie iſt hier auf der obern Zeile zuſammengedrängt zwar hingeſchrieben, doch nur die Melodie-Stimme iſt in ganzen geltenden Noten ausgeführt. Die zwei anderen Stimmen, Alt und Tenor, (welche durch Punkte angedeutet) ſehen wir auf die ihnen eigenthümlich zugehörigen Notenzeilen heruntergeſetzt.

Alle unzuläßige Fortſchreitung der Quinten und Oktaven muß durch ſtete Achtſamkeit vermieden werden.

Da Quinte und Oktave nicht in gerader Bewegung in derſelben Stimme aufeinander folgen dürfen, ſo findet ein unaufhörlicher Wechſel der Intervalle ſtatt, und jede Stimme wird dadurch zu einer neuen, im Ausdruck ganz verſchiedenen Melodie. Durch die Vereinigung dieſer verſchiedenen Melodien erhalten wir erſt die vollkommene Harmonie.

Im folgenden Beiſpiele iſt eine Melodie in 4 Stimmen ausgeführt.

36.



Im 7ten Takt dieſes Beiſpiels haben Alt und Tenor ihre Stelle verwechſelt, dadurch ſind die zwei auf einander folgende Quinten vermieden, die ſtatt gefunden hätten, wäre das **Hes** im Tenor nach **C** geſtiegen. Es iſt dem Schüler erlaubt auch auf dieſe Weiſe der Quinten-Folge vorzubeugen. Eine gründliche Belehrung hierüber folgt ſpäter.

Die Einführung der Hauptſeptime in der 4ſtimmigen Harmonie.

Es kann wie ſchon geſagt, dieſe Hauptſeptime zu einem jeden reinen Dreiklange hinzugefügt werden — jedoch nur in ſo fern, als wir den Accord der Tonika folgen laſſen können, in dem ſich der Dominant-Accord auflöſen muß.

Wenn der Baß vom Dominant zur Tonika fortſchreitet, können wir die Septime in dem Dominant-Accord einführen.

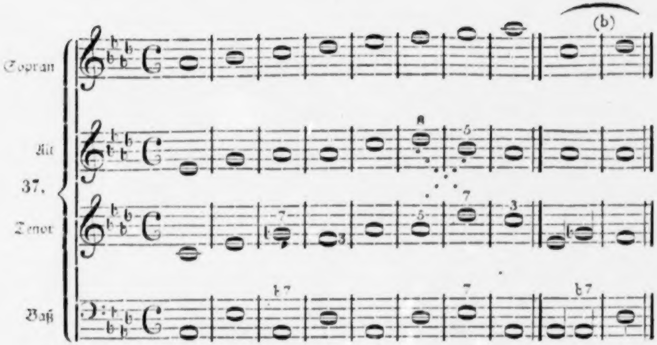
Dieſe Regel dient als ſicherer Führer, wenn uns eine beſtimmte Fortſchreitung des Baſſes gegeben iſt. Sehen wir, daß eine Baßnote der Dominant der folgenden Note iſt, ſo können wir unbedenklich die Septime dieſem Accord hinzufügen; iſt dieß aber nicht der Fall, ſo dürfen wir auch keine Septime einführen. Nun bleibt zu beſtimmen:

In welcher der drei, über den Baß geſchriebenen Stimmen, muß die Septime geſtellt werden.

Da die Septime einen halben Ton nach der Terz des folgenden Accords löſen muß, ſo kann ſie auch nur in der Stimme geſtellt werden, wo im nächſtfolgen Accorde die **3** ſteht.

Wir ſehen, in der hier folgenden Tonleiter von **As** iſt im dritten Takte die Septime im Tenor eingeführt: warum? weil die Terz des folgenden Accords im Tenor ſteht. -- Es iſt uns erlaubt eine Note zu theilen, (das heißt zwei Noten in demſelben Zeitmaaß zu ſpielen) ſo haben wir dieſen dritten Takt bei ♭ noch einmal geſchrieben, in der erſten Hälſte die Quinte, und in der zweiten Hälſte die Septime erſt eingeführt. Obwohl in Wahrheit auch bei der erſten Schreibart keine wirkliche Quinten, beim eintreten der Septime gehört werden. Im vorletzten Takte iſt noch eine Septime eingeführt, und die Quinten- und Oktaven-Folge auf die zuletzt gelehrte Weiſe vermieden; die Septime aber immer in der Stimme geſtellt, wo die Terz des nächſtfolgenden Accords ſich findet.

37.



Wenn wir die Septime zu einem Accord hinzufügen, ſo muß nothwendig, (da unſere Harmonie durchgängig nur vierſtimmig ſeyn darf) eines der Intervalle für die Septime gelöſcht werden, ſo wurde im Beiſpiel 37. im dritten Takte, die Quinte gelöſcht, und in ihrer Stelle die Septime geſchrieben (der kleine Punkt zeigt uns dies an).

Nun wollen wir den Grundbaß des Beiſpiels 37. noch näher unterſuchen.

Können wir auf der erſten Baßnote **As** eine Septime einführen? nein, den **As** iſt nicht Dominant zu **Es**, der nächſten Baßnote.

Können wir auf **Es** der zweiten Note eine Septime einführen? ja, denn **Es** iſt Dominant von **As**. —

Wo müßte dieſe Septime ſtehen? in der Melodie (oder Ober-Stimme) denn dort ſteht die Terz des nächſten Accordes.

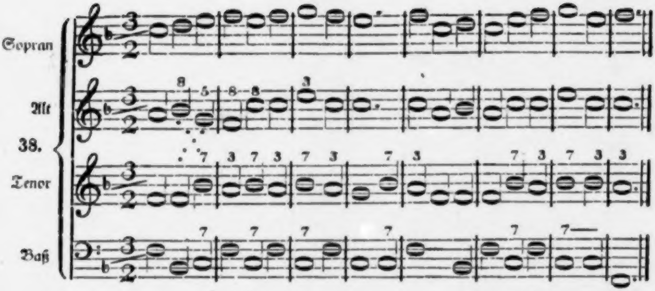
Dürfen wir eine gegebene Melodie verändern? nein, (für jetzt nein).

In dieſem Falle ſind wir alſo genöthiget die Septime ganz wegzulaſſen, wenn gleich die Fortſchreitung des Baſſes ihre Einführung geſtattete.

Im 5ten Takte tritt derſelbe Fall nochmals ein, die Terz des Accords der Tonika liegt Takt 6 in der Melodie, ſomit können wir keine Septime haben, obgleich **As** Dominant zu **Des** iſt.

Die nothwendigen Übungen mit Tonleitern und Melodien, muß der Schüler ja nicht vernachläßigen; und Schritt vor Schritt dabei verfahren wie hier im Verfolg gezeigt iſt. Nehmlich — zuerſt muß er die Bäſſe ſchreiben, ſodann die Accorde darüber ſtellen, — (Quinten und Oktaven, abwechſelnd nach den zwei verſchiedenen Regeln vermeiden) und zuletzt erſt die Septime einführen. Dabei aber ſorgfältig prüfen ob die Fortſchreitung des Baſſes die Einführung der Septime zulaßt, und die Auflöſung des Septimen-Accords nach dem Geſetz der Fortſchreitung der Intervalle erfolgen kann. Die Bezifferung der Baßnote des Septimen-Accords darf nie unterlaſſen werden.

38.



Der Schüler ſehe das vorſtehende Beiſpiel aufmerkſam nach und gebe ſich ſtreng Rechenſchaft von Allem, was in jedem Takte vorgenommen worden, ſodann vergleiche er die eigenen Bemerkungen mit der folgenden Ueberſicht.

Im erſten Takt iſt die erſte Baßnote F, Dominant des darauf folgenden Hes, die Septime iſt gleichwohl nicht eingeführt; weshalb nicht? weil die Terz des Accords der Tonika im Sopran liegt. Auch iſt es nicht gebräuchlich mit einem Septimen-Accord ein Stück anzufangen; ein beſtimmtes Geſetz iſt zwar nicht dagegen gegeben *). Es ſind in dieſem Takt die verbotene Quinten- und Oktaven-Folgen durch das Kreuzen der Stimmen vermieden.

Im 2ten Takte ſehen wir im Alt zwei Octaven auf einander folgen, iſt dieß erlaubt? — Der Baß hat die Gegenbewegung zu dieſer Stimme: Wenn dieß der Fall iſt darf es erlaubt werden.

Im 5ten Takte ſtehen zwei Accorde zu einer Baßnote? — Es ſind zwei verſchiedene Lagen deſſelben Accords.

Im 7ten Takte ſteht eine 7 über der erſten Baßnote, und von dieſer Zahl aus, iſt ein Strich über die nächſtfolgende Baßnote gezogen? — Es bedeutet ſo ein Strich daß die Zahl fortdauernd gelten ſoll, durch alle Accorde über deren Baßnote der Strich fortläuft.

Im 3ten Takte iſt im Accord von C eine Septime eingeführt gleichwohl ſteigt die Terz dieſes Dominant-Accords nicht — ſcheint dieß nicht ein Verſtoß gegen die Regel? — Im gegenwärtigen Fall, wenn E die Terz nach F ſteigt, werden bei der Fortſchreitung zu dem nächſten Accord, Oktaven-Folgen mit dem Baß entſtehen. Dieß wird jedoch auch vermieden, wenn wir den Baß von F nach C ſteigen laſſen, und dadurch Gegenbewegung erzeugen; auch wenn wir die Terz E zuerſt nach F ſteigen laſſen, und gleich darnach in denſelben Accord nach C wiederum fallen laſſen.

Da wir in dieſen Bemerkungen über Beiſpiel 38 der Gegenbewegung erwähnen, wollen wir hier gleich die Erklärung hinzufügen, daß unter Gegenbewegung verſtanden wird, wenn

---

*) Wünſchen wir gleich in dem erſten Accorde eines Stückes, eine Septime anzubringen, ſo iſt am beſten wir theilen dieſen Accord, und laſſen auf die erſte Hälfte den einfachen Dreiklang anſchlagen, und fügen die Septime nur der letzten Hälfte bei.

die eine der Stimmen ſteigt, während die Andre fällt. Es folgt ganz natürlich, daß keine falſche Fortſchreitung möglich iſt, in denen Stimmen die in der Gegenbewegung laufen.

Hier mag der Schüler etwas ruhen; ſeine Fortſchritte überſehen, und die Wirkungen prüfen, die er, nach Anwendung der Mittel die ihm gegeben wurden, hervorzubringen in den Stand geſetzt iſt.

Dieſe Ueberſicht iſt von vielem Nutzen, und kann nicht zu früh, nicht zu oft wiederholt werden.

Wir haben bis jetzt für die Harmonie unſerer Themas nur die **3** Grundbäſſe benutzt. Wir wollen verſuchen ob nicht durch Veränderung in der Anwendung dieſer 3 Bäſſe, noch eine größere Mannigfaltigkeit des Ausdrucks zu erreichen iſt.

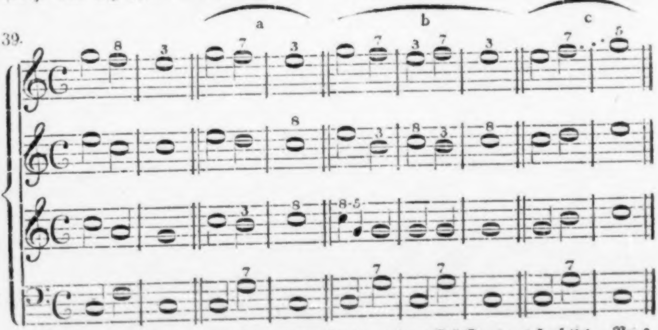
Der 4te Ton einer jeden Tonleiter iſt die Hauptſeptime des Dominant-Accords dieſer Tonart; demzufolge können wir zu dem 4ten Tone auch den Dominant als Baß annehmen. Wir weichen hier alſo von der erſten Regel ab die über die Grundbäſſe gegeben worden: deshalb erhalten wir dieſe

Zweite Regel über die Begleitung der Tonleiter.

„Wenn die **4**te Stufe einen Grad fällt, kann ſie mit dem Dominant begleitet werden.“

Wir haben demnach für den 4ten Ton der Tonleiter, wenn er fällt, 2 Grundbäſſe, welches zu einer angenehmen Abwechſelung führt. Das folgende Beiſpiel giebt die Erläuterung.

39.



Takt **1** iſt die 4te Stufe nach der erſten Regel mit dem Sub-Dominant begleitet. **Bei a,** wenden wir die 2te Regel an, jedoch ſind wir genöthigt den Schluß-Accord unvollſtändig zu laſſen, weil wir die Quinte im Dominant-Accord genommen haben. Deshalb iſt es beſſer wir nehmen dieſen wie bei **b**, wo wir die Quinte im Accord ausgelaſſen, und ſtatt ihrer die Oktave genommen haben.

Im erſten Takt bei **b**, fällt im Tenor die Oktave auf derſelben Baßnote nach der Quinte: dieß iſt geſchehen, damit nicht Tenor und Baß gleichzeitig von C nach G fortſchreiten. — Zwar iſt durch die Gegenbewegung die offenbare Verletzung des Ohrs durch Oktavenfolge, umgangen; doch

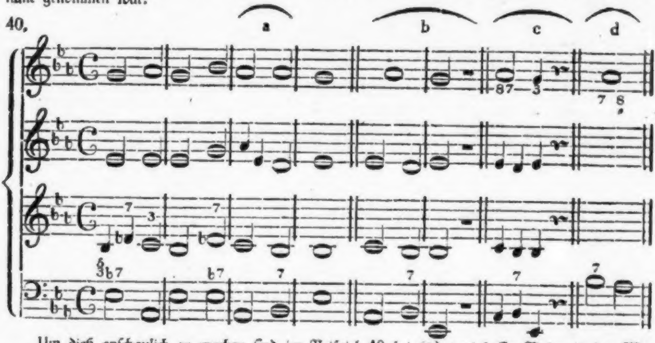
doch iſt es ſchöner, daß eine Stimme zwei Noten der Harmonie angiebt, es erhöht den Effekt und vermeidet hier die Oktaven-Folge.

Das Beiſpiel bei C iſt nur geſchrieben, um zu zeigen daß die ſteigende 4te Stufe nicht mit dem Dominant begleitet werden kann. Die Septime würde in dieſem Falle ſteigen, dieß iſt **gegen die Regel.**

Auch wird erinnert daß dieſe 2te Regel nur gegeben iſt um Abwechſelung hervor zu bringen, ſie darf daher nicht zu oft angewendet werden.

Sollte die 4te Stufe mehrmals wiederholt, zuletzt fallen, ſo würde ſie das letztemal mit dem Dominant begleitet werden können; wenn auch zu den vorhergehenden Noten der Sub-Dominant genommen war.

40.



Um dieß anſchaulich zu machen ſind im Beiſpiel 40 bei (a) zwei halbe Noten in der Melodie geſchrieben, und mit den zwei Bäſſen begleitet. Eben dieſe zwei Bäſſe können jedoch angewendet werden, wenn die Melodie eine ganze Note wie bei (b) enthält. Derſelbe Fall iſt wiederholt bei (c), nur daß die halbe Note mit zwei Viertel begleitet worden iſt.

Wir dürfen dieß aber nicht mißverſtehen, und die zwei Bäſſe verwechſeln; denn nehmen wir zuerſt den Dominant, und danach den Sub-Dominant, ſo erhalten wir, wie bei (d) eine Septime deren Auflöſung nicht erfolgt.

Mehrere Übungen mit der fallenden 4ten Stufe der Tonleiter müſſen erſt den Schüler belehren, welche große Mannigfaltigkeit allein durch dieſe zweite Regel in der Harmonie entſtehen kann, wenn ſie abwechſelnd mit der Erſten, gehörig angewandt wird. Sodann mag er fortſchreiten zu der

Dritten Regel für die Begleitung der Tonleiter.

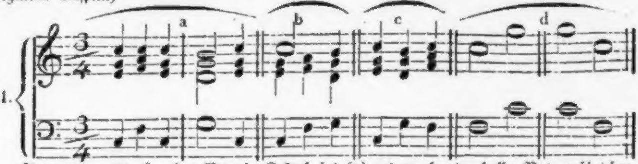
„Die Oktave der Tonleiter kann begleitet werden mit dem Sub-Dominant."

Dieſe Regel, wie die Vorhergehende, gewährt uns einen Zuwachs an Mannigfaltigkeit: doch müſſen wir vorſichtig bei der Anwendung, ſtets eine gute Wirkung damit zu erreichen ſtreben.

Wenn die Oktave der Tonleiter oftmals wiederholt iſt, und immer mit demſelben Baß begleitet werden ſollte, ſo würde eine gewiſſe Eintönigkeit in der Harmonie unvermeidlich werden.

In ſolchem Fall bietet die Ausübung der dritten Regel einen angenehmen Ausweg. (ſiehe a im ſolgenden Beiſpiel.)

41.



Angenommen die 2 erſten Viertel, Takt 1 bei (a) wären als eine halbe Note geſchrieben, ſo hätten wir doch können die zwei verſchiedenen Bäſſe anwenden, wie bei (b), (welches der ähnliche Fall wäre, wie im Beiſpiel 40. bei c).

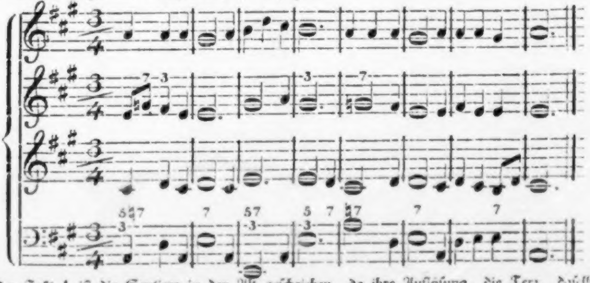
Es darf dieſe 3te Regel auch Anwendung finden, wenn die Oktave nicht wiederholt iſt, wie bei (c), jedoch müſſen wir wohl beachten, ob die Melodie es auch zuläßt; daß nicht wie bei (d) Quinten-Folgen entſtehen.

Ferner iſt der Sub-Dominant nicht anzuwenden bei dem Schluß einer Melodie.

Wir werden durch dieſe dritte Regel immer mehr in den Stand geſetzt, den großen Einfluß der Haupt-Septime benutzen zu können, durch welche der Harmonie die anmuthigſte Verſchiedenheit gegeben wird, bei der alleinigen Anwendung der 3 Grundbäſſe.

Dieß klarer einzuſehen mag der Schüler die Melodie des folgenden Beiſpiels nur nach der erſten Regel ausarbeiten, und ſodann ſeine Arbeit mit dem Beiſpiele ſelbſt vergleichen, in welchem die 2te und 3te Regel mit in Ausübung gebracht ſind.

42.



In Takt 1 iſt die Septime in den Alt geſchrieben, da ihre Auflöſung, die Terz, daſelbſt liegt; auch iſt ſie nur auf der zweiten Hälfte des Takttheils eingeführt, damit das Stück nicht mit einem Septimen-Accord, ſondern mit dem reinen Dreiklange anfange *).

---

*) Die Baßnote ſehen wir hier mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$ dann mit 7 beziffert, dieß zeigt an, daß zwei verſchiedene Accorde zu derſelben Baßnote genommen werden ſollen; zuerſt der Dreiklang, ſodann der Septimen-Accord. Derſelbe Bezifferung wiederholt ſich im 4ten und 5ten Takt.

Im Takt 3 iſt die zweite Regel für die Begleitung in Anwendung gebracht. Noch haben wir zu bemerken, daß

„Wenn ein Dominant-Accord unmittelbar vor einem zweiten Dominant-Accord ſteht, ſo ſteigt die Terz des Erſteren nicht, ſondern ſie wird einen halben Ton erniedrigt, und iſt dann die Septime des folgenden Septimen-Accords.“

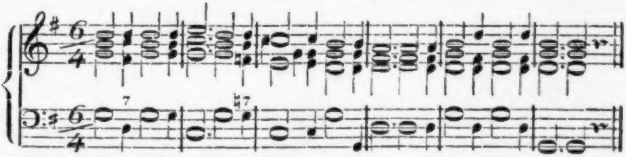
Wenn der Schüler das bisher Geſagte fleißig in Tonleitern und Melodien verarbeitet hat, ſo folgt für ihn hier

Die vierte Regel für die Begleitung der Tonleiter.

Die 5te Stufe der Tonleiter kann mit dem Dominant begleitet werden.

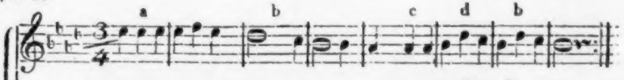
Wir wiſſen die 5te der Tonleiter ſoll mit der Tonika begleitet werden; dieſe vierte Regel iſt wie die Vorhergehenden nur gegeben um den Reiz der Abwechſelung hinzuzufügen. Hauptſächlich wenn wir die 5 oft wiederholt finden, oder in lang gehaltenen Noten; dann iſt allerdings die Veränderung des Baſſes vorzuziehen, (ſiehe das folgende Beiſpiel).

43.



Zuerſt muß auch dieſe Regel ins Beſondere vorgenommen werden zur Übung. Dann mögen die 4 Regeln vereinigt, aber mit Behutſamkeit angewendet werden, wie wir es ſehen im Beiſpiel 44.

44.

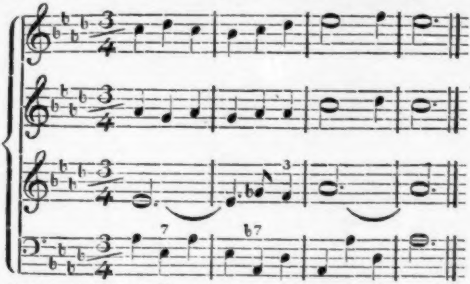


Die vierte Regel (a), zweite Regel (b), dritte Regel (c), erſte Regel (d). Bei x und y vergleiche man dieſelbe Fortſchreitung der Melodie, auf verſchiedene Weiſe begleitet.

Dieſe 4 Regeln für die Begleitung mögen mit den wenigen Zuſätzen, die gemacht wurden, nun unumſtößlich feſt ſtehen für unſere Theorie

Das Bisher geſagte wird hinreichen, den Schüler bei der Wahl und in der Beurtheilung der Bäſſe zu leiten. Wenn er eine Melodie in Harmonie ausſetzen will, muß er vorſichtig prüfen, ob zwei Bäſſe zu nehmen ſind, und welcher von den Zweien der Wirkſamſte ſeyn wird. Das folgende kurze Beiſpiel mag noch als Belehrung für dieſen beſondern Fall dienen.

45.



Die zweite Note der Melodie iſt Des, die 4te der Tonleiter, da ſie fällt, mag ſie mit dem Dominant begleitet werden; hier wählen wir den Dominant auch deshalb, weil Des im nächſten Takte in der Melodie noch einmal, und zwar ſteigend vorkömmt, wo wir es mit dem Sub-Dominant begleiten müſſen.

Wir gewinnen dieſe ſchöne Mannigfaltigkeit der Harmonie leicht, wenn wir uns gewöhnen die Melodie ſtets ganz zu überſehen; denn erſt nachdem wir ſie durchdacht haben, können wir eine zweckmäßige Abwechſelung durch unſere Bäſſe einführen.

So lange wir nur die Bäſſe der Tonleiter nach der erſten Regel aufſuchten, bedurften wir nur eines geringen Nachdenkens; nun aber müſſen wir Schritt vor Schritt mit Überlegung und Umſicht wählen, was zur Verſchönerung führen, und angenehme Wirkungen hervorrufen kann.

Sehr beruhigend für uns muß jedoch die Überzeugung ſeyn, daß wenn gleich wir nicht immer die beſte Wahl treffen, in Hinſicht auf Geſchmack und Schönheit, wir doch nie aus Irthum unrichtig ſchreiben können. Bei einiger Sorgfalt in der Anwendung der bisher gegebenen Regeln, werden wir Reſultate erhalten, die bei weitem unſere Erwartung übertreffen, und man könnte ſagen, ungeahndet bleiben bei Anwendung der älteren Methode.

Erklärung des eigenthümlichen Charakters einer jeden der vier Stimmen der Harmonie.

Der Sopran, Alt, Tenor und Baß haben in ihrer Melodie eine Eigenthümlichkeit, die hauptſächlich durch den Einfluß des Haupt-Septimen-Accords entſteht. Da jedes Intervall deſſelben ſeine beſtimmte Fortſchreitung hat, ſo können wir den eigenthümlichen Charakter einer jeden Stimme auch deutlich erkennen, und von einander unterſcheiden.

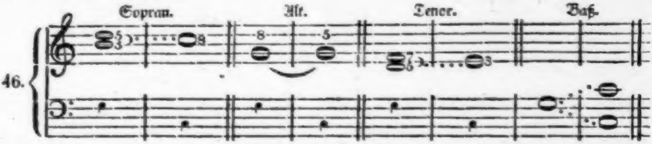
Der **Sopran** ſchreitet unmittelbar zur Oktave der Tonika fort; ſei es, indem er als Terz ſteigt, oder als Quinte fällt.

Der **Alt**, (oder zweite Sopran) verbleibt in ſeiner Stellung, und wird zur Quinte des Accords der Tonika.

Der **Tenor** ſchreitet fort zur Terz; entweder als Septime fallend, oder als Quinte ſteigend.

Der **Baß**, eine Quarte ſteigend, oder eine Quinte fallend, hat die Fortſchreitung von der Dominante zur Tonika.

46.



Wird eine Melodie nur nach der erſten Regel in Harmonie geſetzt, ſo können alle dieſe Fortſchreitungen nur auf der ihnen eigenthümlichen Stelle geſchehen; und jede der vier Stimmen wird ihren beſondern Charakter behalten.

Bei Anwendung der andern Regeln, wird eben eine Verſchiedenheit des Effekts dadurch hervorgebracht, daß eine Verwechſelung des Charakters der Stimmen ſtatt findet. Dieß wird erläutert werden durch nähere Erforſchung des Beiſpiels 39. b, Takt 1 und 2.

Dieſe Verwechſelung der Charaktere wird uns vielleicht noch klarer einleuchten, wenn wir unſere Aufmerkſamkeit vorzüglich auf die Stimme richten in welcher die Septime liegt.

In dem erwähnten Beiſpiele ſehen wir, daß die Tenor-Fortſchreitung nach der Terz der Tonika, im Sopran liegt.

Die Sopran-Fortſchreitung zur Oktave der Tonika, liegt dagegen im Alt.

Die charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit des Alts, in ſeiner Stelle zu verbleiben, iſt im Tenor verlegt.

Der Baß allein hat in ſeiner Fortſchreitung ſeinen beſtimmten Charakter behauptet.

Wir werden noch in der Folge Gelegenheit nehmen ein Mehreres, über dieſe charakteriſtiſche Unterſcheidung der 4 Stimmen, zu ſagen; da es dazu dienen kann oft ein klareres Licht über unſern Gegenſtand zu verbreiten.

Noch eine Bemerkung über Beiſpiel 39., iſt die Unzuläſſigkeit der Stimmenfolgen bei (a), eine genauere Prüfung wird darthun, daß der Fehler aus der Vertauſchung des Charaktere, der Stimmen entſtanden iſt.

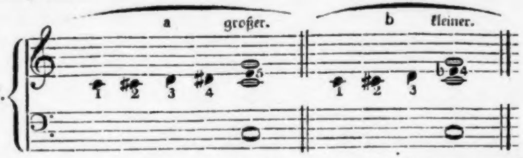
Es iſt im Sopran die charakteriſtiſche Fortſchreitung des Tenors gelegt.
Im Alt, liegt die Sopran-Folge.
Im Tenor, ebenfalls eine Sopran-Fortſchreitung.
Und der Charakter des Alts iſt ganz ausgelaſſen.

Wir finden jedoch in ſelbigem Beiſpiel (39.) bei b, die Fortſchreitung aller 4 Stimmen bewahrt; und können zugleich beurtheilen wie zweckmäßig der Rath iſt, die Quinte in den Septimen-Accord nicht beizubehalten, wenn wir die 4te Stufe fallend, mit dem Dominant begleiten.

Der große und kleine Dreiklang.

Dieſe Benennung bezieht ſich allein auf die Terz des Accords, welche, je nachdem ſie die größere oder kleinere Zahl der halben Töne umfaßt, eine große oder Dur-Terz, und eine kleine oder Moll-Terz benannt wird.

47.



Alle Accorde welche wir bis jetzt geſchrieben haben, waren Dur-Accorde, deren Terzen 5 halbe Töne enthalten. Wir fangen bei dem Grundton zu zählen an (ſiehe Beiſpiel 47., a).

Die Moll-Terz ſchließt nur 4 halbe Töne in ſich, ſie iſt alſo einen halben Ton kleiner als die Dur-Terz, daher ſie die kleine Terz genannt wird (ſiehe 47., b).

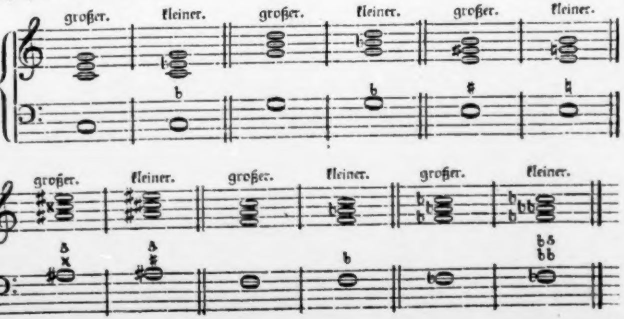
Wenn ein Accord gefordert, und nicht eigens als kleiner, oder Moll-Accord bezeichnet wird, ſo iſt beſtändig der Dur-Accord darunter verſtanden.

Die Noten des Accords bleiben dieſelben, wir müſſen uns nur gewöhnen die Terz ſogleich zu erniedrigen, entweder mit einem ♭, oder einem ♮ wo ein Kreuz vor der Terz nach der Vorzeichnung der Tonart, ſtehen würde.

Der Accord von G heißt G, H und D. — G moll würde heißen G, Hes und D.
Der Accord von D heißt D, Fis und A. — D moll würde heißen D, F und A.
Der Accord von Es heißt Es, G und Hes. — Es moll würde heißen Es, Ges und Hes.

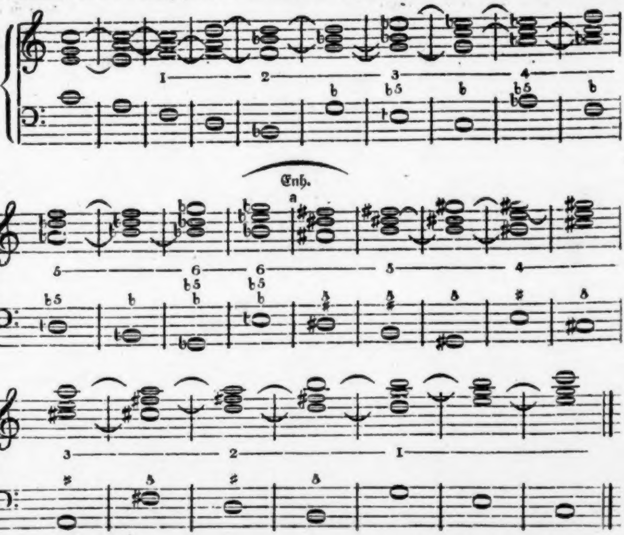
Wenn der Moll-Accord gemeint iſt, muß ſtets die Baßnote mit dem zufälligen Erniedrigungszeichen verſehen werden.

48.



Das Ohr frühzeitig auf den verſchiedenen Eindruck aufmerkſam zu machen, der durch die Moll-Tonart entſteht, muß der Schüler abwechſelnd den Dur- und Moll-Accord nacheinander auf dem Pianoforte anſchlagen. Die folgende Übung die mit C dur anfängt, ſodann nach der Moll-Tonart, A moll übergeht, u. ſ. w. wird das Gehör hinlänglich für dieſen Zweck bilden.

49.



Im Beiſpiele 49. ſehen wir die Tonarten eben ſo auf einander folgen, wie ſie in der früher angegebenen Ordnung, nach der Zahl der Been in ihrer Vorzeichnung, eintraten. Nach jedem Dur-Accorde iſt der Accord der Moll-Tonart geſchrieben, die gleiche Vorzeichnung mit dieſer Dur-Tonart hat. Dieſe Moll-Tonart nennt man die Verwandte, oder Parallel-Tonart der mit ihr gleiche Vorzeichnung habenden Dur-Tonart. — Ein Mehreres hierüber wird ſpäterhin geſagt werden. Für jetzt bedarf der Schüler nur der Belehrung wie die Vorzeichnung einer Molltonart mit Gewißheit zu beſtimmen iſt, oder was daſſelbe ſeyn würde, wie die, der Molltonart verwandte Dur-Tonart mit Sicherheit aufgefunden wird.

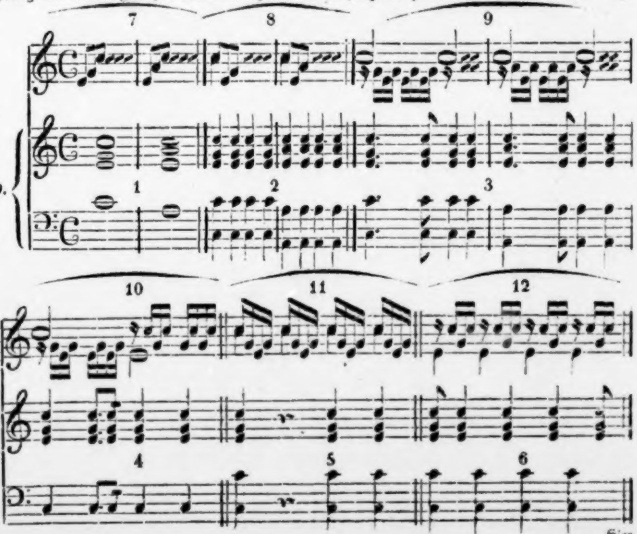
Wenn wir im kleinen Dreiklang, oder Mollaccord die Terz nehmen, ſo haben wir den Grundton der mit ihm verwandten Dur-Tonart; deren Vorzeichnung zugleich die der Moll-Tonart iſt, von welcher wir den Accord genommen.

Der Accord von C moll heißt C, Es und G.
Die Terz des Accords iſt Es.
Die Tonart Es dur hat 3 b vorgezeichnet;
Alſo erhält C moll ebenfalls 3 b vorgezeichnet.

Eine zu große Ausdehnung des Werks zu vermeiden, ſind die Beiſpiele größtentheils ſo kurz abgefaßt, daß nur eben das, was nothwendig war, um das Geſagte deutlich zu machen, zuſammengedrängt worden iſt. Dem Schüler aber wird dringend empfohlen, durch fleißige Anwendung aller Veränderungen, im weiteren Ausarbeiten dieſer Aufgaben, ſeinen Geſchmack mehr auszubilden. Hier folgen deshalb noch einige Angaben, welche hinreichend zeigen werden, wie reichhaltige Verſchiedenheit bei der Ausführung eines, nur in einfachen Accorden geſchriebenen Themas, uns zu Gebote ſteht.

Wir nehmen dieſelbe Folge von Accorden aus dem Beiſpiel 49. hier bei 50. nochmals an. Dieſe Zergliederungen der Accorde können bei mehreren andern harmoniſchen Fortſchreitungen weiter in Anwendung gebracht werden; und es wird die Aufmerkſamkeit des Schülers gewiß nur wenig von dem eigentlichen Zweck der Arbeit, (der Harmonien-Folge), ablenken, da bei der Ausführung die einmal gewählte Variations-Form von Anfang bis zu Ende beibehalten werden muß.

50.



Hier

Hier ſind wir auf einen der Punkte gekommen, deren wir in der Vorrede erwähnt haben; wo es uns erlaubt iſt für eine kurze Zeit zu ruhen. Es werden dem Schüler ſeine künftigen Fortſchritte erleichtert werden, wenn er hier Gelegenheit nimmt ſich zu prüfen, ob er alles bisher Geſagte und Gearbeitete auch klar verſtanden: und er ſich ſo über ſeine Fortſchritte vergewiſſert hat. Denn bei dem nun beginnenden Theil unſeres Vortrages, müſſen wir freien Gebrauch machen können von den früher gegebenen Regeln, und unſere Aufmerkſamkeit muß ſich hauptſächlich nur auf das Neuhinzukommende richten. Die bisher geſammelten Kenntniſſe werden wir nach einem ausgedehntern Maßſtabe anwenden lernen, und in dem ſchönen Reiche der Harmonie wird ſich jetzt ein neues weiteres Feld uns eröffnen.

Zuvor müſſen wir indeß verſuchen durch einige einleitende Bemerkungen zu zeigen, daß, bei der Annahme dieſes Syſtems, wir nur den einfachen Geſetzen der Natur gefolgt ſind.

Gern würden wir jede nähere philoſophiſche Erörterung hierüber, noch ein wenig hinausgeſchoben haben, bis eine längere praktiſche Übung, den Schüler hatte tiefer eindringen laſſen in den Gegenſtand ſelbſt. Da aber die folgenden Beobachtungen die zweckmäßigſte Einleitung zur Modulationslehre, und zugleich die Entwickelung der Grundſätze enthalten, nach denen wir verfahren, ſo iſt dieß wohl die geeigneteſte Stelle für unſere Erklärung. Da gleichwohl die hier folgende Bemerkungen auf eine tief eindringende Unterſuchung und einen ſchon gereiften Geiſt berechnet ſind, wird der junge Schüler vielleicht beſſer thun, für ſich jetzt bei der Modulations-Lehre, Beiſpiel 57. fortzufahren, und das Überſchlagene nach einiger Zeit erſt nachzuleſen, wenn er fähiger geworden, es zu verſtehen.

Urſprung der Melodie und Harmonie, Erklärung der Diatoniſchen Tonleiter und Entſtehung der Grundbäſſe.

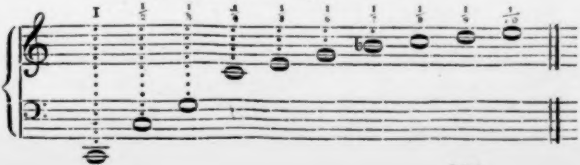
Der Ton, der uns durch die in Schwingung geſetzte Seite angegeben wird, erſcheint dem ungeübten Ohr als ein Ton; ſchärfen wir aber durch ſtrengeres Aufmerken unſer Gehör, ſo entdecken wir, beſonders bei dem Anſchlagen der tiefen Töne des Pianoforte, daß dieſer Grundton von mehreren mitklingenden Tönen, leiſe begleitet wird: dieſe werden die „harmoniſch mitklingenden Töne“ genannt.

Bei laut tönenden Körpern, wie zum Beiſpiel bei einer Glocke, glauben wir mit dem Grundton gleichzeitig dieſe harmoniſchen Töne zu hören; doch bei Blas-Inſtrumenten, dem Waldhorn, der Trompete, erſcheinen ſie einzeln nacheinander, ſo daß wir ſie beſtimmt unterſcheiden können, und es zeigt ſich, daß es ganz genau dieſelben ſind, in Folge und Verhältniß, wie die, durch die Schwingung der Saite hervorgerufenen.

Das Blas-Inſtrument ſowohl, wie die in Schwingung geſetzte Saite, haben, wenn ſie das tiefſte C angeben, folgende

Harmoniſch mitklingende Töne.

51.



Die Töne ſind hier in der Folge niedergeſchrieben, wie ſie wirklich vom Waldhorn, und andern Inſtrumenten, ſo wie von der Saite angegeben werden.

Den tiefſten Ton nennen wir den Grundton oder Erzeuger der harmoniſch mitklingenden Töne, welche, wie wir uns überzeugen können, regelmäßige Bruch-Theile dieſes Grundtones ſind.

C die Oktave des Grundtons iſt in der That der Ton, den das zur Hälfte getheilte Rohr oder die in zwei Hälften getheilte Saite, angiebt.

Nach demſelben Geſetz wird der Ton G angegeben durch ein Rohr, oder eine Saite, die das Drittheil der ganzen Länge haben.

Die über vorſtehendes Beiſpiel geſchriebenen Zahlen, beſagen das Verhältniß der noch folgenden Töne zum Grundton. Wünſcht jemand ſich nähere Überzeugung hievon ſelbſt zu verſchaffen, ſo iſt dieß ganz einfach zu erreichen. Man zieht eine Saite über zwei Stege, und ſpannt ſie ſo ſcharf an, bis ſie das tiefe C des Waldhorns oder Rohrs angiebt; wird ſie ſodann durch einen Steg in der Mitte, in zwei gleiche Theile getheilt, ſo giebt eine jede Hälfte die reine Oktave der ganzen Länge an. In drei gleiche Theile getheilt, giebt jedes Theil ganz rein das G an — u. ſ. w.

Es muß noch bemerkt werden, daß dieſe harmoniſch mitklingenden Töne fortſchreiten, in ſtufenweiß abnehmender Entfernung von einander, bis zulezt ſie mit drei ganzen nacheinander folgenden Tönen, der wirklich diatoniſchen Fortſchreitung, enden.

Der erſte mitklingende Ton, (C die Oktave vom Grundton gerechnet) überſpringt den Zwiſchenraum einer Oktave.

Der Nächſte, (G) liegt eine Quinte über die Oktave C.

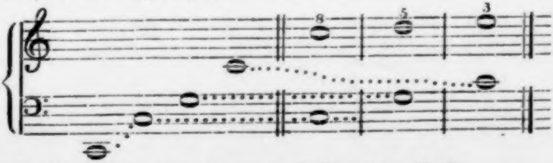
Der dann Folgende, (C) liegt eine Quarte entfernt, über dieſe Quinte G.

Der nun Folgende, (E) liegt eine große Terz über dieſe Quarte C u. ſ. w.

Bis E (der lezten Note im Beiſpiel 51.) ſind alle Töne vollkommen rein, doch der nun Folgende iſt in Dunkelheit gehüllt; wir bleiben ungewiß ob F oder Fis folgen ſoll *): wir wollen daher unſere Aufmerkſamkeit auf einen Umſtand richten, der uns als Wegweiſer weiter führen kann.

Wenn wir die drei lezten, aufeinander folgenden Töne, dieſer harmoniſchen Fortſchreitung nehmen, und ſie als Melodie mit ihrer Harmonie begleiten wollen, was müſſen wir thun? — wir müſſen zuerſt die Grundbäſſe dazu auffinden: — Wie machen wir das? — wir nehmen die drei erſten mitklingenden Töne, die uns durch das angeblaſene Horn, oder der ſchwingenden Saite gegeben wurden, und ſchreiben ſie als Bäſſe unter dieſe lezten drei Töne, ſo iſt unſere Aufgabe gelößt.

52.

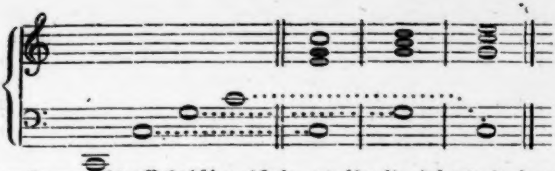


Nachdem die Grundbäſſe gefunden, können wir die Accorde dazu ſchreiben.

---

*) Den Spielern von Blas-Inſtrumenten iſt dieß wohl bekannt.

53.



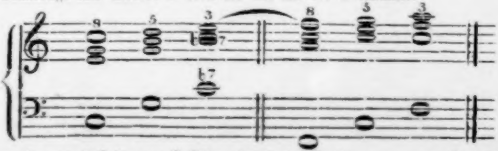
Wir wollen nun auf das Beiſpiel 51. zurückgehen, wir ſehen hier, daß unter den harmoniſch mitklingenden Tönen von C, der 7te Ton Hes iſt. Sobald zu dem Accord von C dieſer urſprünglich ſiebente Ton (die Hauptſeptime) hinzugefügt wird, nimmt er den Charakter als Dominant-Accord an, und erregt ein unwiderſtehliches Verlangen, die Auflöſung in den Accord ſeiner Tonika folgen zu hören: ja das Ohr verfolgt gewiſſermaßen in der Septime, wie in der Terz dieſe beſtimmte Neigung, nach den ihnen zunächſt liegenden halben Tönen fortzuſchreiten. (Die Septime fallend, die Terz ſteigend.)

Haben wir nun von der tiefen Baßnote C die drei letzten, nach einander folgenden, harmoniſch mitklingenden Töne C, D, E, als Tonleiter angenommen, und die Bäſſe mit den Accorden dazu geſetzt, ſo wollen wir uns erinnern daß Hes als 7ter Ton der Harmonien-Folge auf dem tiefen C uns gegeben war: ſtellen wir nun dieſes Hes zu dem Accord von C als Septime, ſo ſind wir gezwungen zunächſt nach der Tonika von C, alſo nach F, fortzuſchreiten.

Soll unſere Tonleiter über 3 Töne hinaus fortgeführt werden, ſo iſt wohl unbezweifelt F der nächſte, uns durch die Natur ſelbſt angewieſene Ton. Haben wir uns überzeugt daß F folgen muß, ſo wollen wir dieſen Ton nun auch als Grundton, oder Erzeuger einer neuen Tonleiter behandeln, und dabei eben ſo verfahren, wie bei C.

Wir dürfen uns nur den neuen Grundton F, von einem Rohr von geringerer Länge, angegeben denken, daſſelbe Verhältniß wird uns (harmoniſch mitklingend) wieder die 3 nach einander folgenden Töne F, G, A, geben; dieſe fügen wir zu der Tonleiter C, D, E hinzu, und ſchreiben die Grundbäſſe und Accorde in eben der Art wie bei C darunter.

54.



Hier ſehen wir nun daß die aus 6 Tönen beſtehende Tonleiter, aus zwei Tonfolgen gebildet, und durch das Intervall eines halben Tones verbunden iſt. (Wie im Beiſpiel 54. durch die Bindungslinien angedeutet iſt) *).

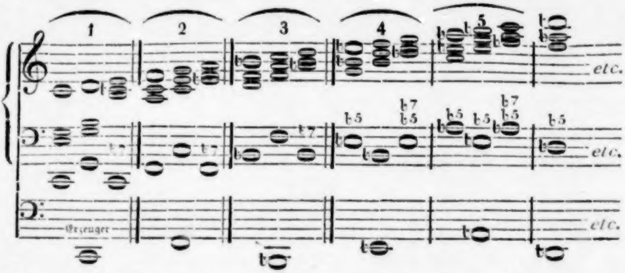
Der Baß zu der erſte Note iſt die Oktave darunter, der Baß zu der zweiten Note iſt die Quinte darunter, und zu der dritten Note, iſt er die Terz darunter. Hieraus ergiebt ſich der Grund, weshalb wir die Zahlen 8, 5, 3, über die Tonleitern ſchreiben ließen.

---

*) Dieß erklärt uns warum zwiſchen der 3ten und 4ten Stufe der Tonleiter, nur ein halber Ton liegt; weil die Terz des Dominant-Accords einen halben Ton in die Oktave ihrer Tonika ſteigt.

Auf demſelben Wege, wie wir die zweite Tonleiter von 3 Tönen erhalten, und zu der Erſten hinzugefügt haben, könnten wir in eine Dritte, durch die Septime **Es** den Accord von **F** beigefügt, ausweichen, und ſo bis ins Unendliche fort (ſiehe das folgende Beiſpiel).

55.



Dieß wird uns wohl hinlänglich überzeugen, daß eigentlich die natürliche Tonleiter aus nicht mehr als 3 Tönen beſteht, und daß es zu dieſer nur 2 Grundbäſſe giebt, Tonika und Dominant. Der Sub-Dominant welchen wir bisher angewendet, ſehen wir nun, iſt ſelbſt Tonika oder Erzeuger einer neuen Tonfolge.

Der Schüler wird hiernach die Natur und den Urſprung aller Modulation deutlicher begreifen, die wir mit kurzen Worten in folgender Regel zuſammenfaſſen wollen.

> „Wenn wir durch die Anwendung einer Septime in eine neue Tonart übergehen, haben wir nach dieſer Tonart modulirt.“

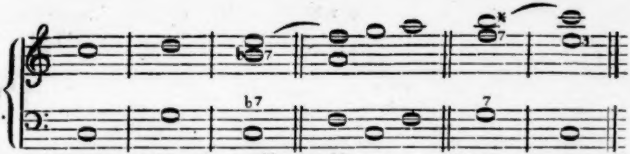
Im Beiſpiel 55. war von der Tonart **C** nach der Tonart **F** modulirt; von **F** nach **Hes** fand wieder eine Modulation ſtatt, u. ſ. w.

Betrachten wir nun aus dieſem Geſichtspunkt

Die Diatoniſche Tonleiter.

Die drei erſten Töne, (ſiehe Beiſpiel 56.) gehören zu der Tonart **C**, durch Modulation ſind wir nach der Tonart **F** fortgeſchritten, und die drei nun folgenden Töne gehören der Tonart **F** an. Wollten wir nun fortfahren, wie im Beiſpiel 55., und entfernen uns, durch Moduliren von Tonart zu Tonart, immer weiter von dem Punkt von dem wir ausgegangen, ſo würde bald unſer Ohr durch dieſe Fortſchreitung ermüdet werden; denn ſchon jetzt verlangt es nach der Rückkehr in die erſte Tonart. Da wir durch Modulation aus dieſer erſten Tonart in eine Zweite ausgewichen ſind, ſo müſſen wir durch daſſelbe Mittel wieder nach **C** zurückkehren. Wir ſind alſo gezwungen, (den Dominant-Accord von **C**.) den Accord von **G** mit der Septime einzuführen, deſſen Terz **H** nach der Oktave **C** ſteigt, und ſomit die Tonleiter aus 8 Tönen uns befriedigend endet.

56.



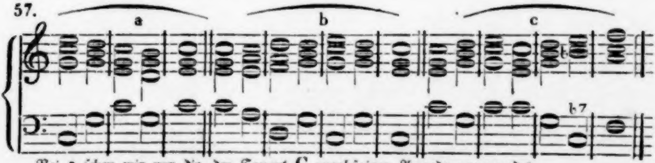
In dieſer Tonleiter iſt der 7te Ton **H**, nicht **Hes**; denn der Dominant-Accord von **G** heißt **G, H** und **D.** Da die Terz des Dominant-Accords einen halben Ton in die Oktave ſteigen muß, ſo erhalten wir den zweiten halben Ton der Tonleiter, zwiſchen der 7ten und 8ten Stufe; der nach dem Beiſpiel 55. zwiſchen der 6ten und 7ten Stufe der Tonleiter zu ſtehen käme. Durch dieſe künſtlich erzwungene Abweichung von der uns durch die Natur angedeuteten Fortſchreitung, werden wir in die mancherlei Schwierigkeiten verwickelt, die uns, in Bezug auf Quinten- und Oktaven-Folge, auf der 6ten und 7ten Stufe entſtehen. Könnten wir in der Ordnung enden, welche die Natur uns vorzuzeichnen ſcheint, ſo würde uns nie eine fehlerhafte Fortſchreitung aufſtoßen.

Um anſchaulicher zu machen was Modulation heißt, wollen wir hier zum Vergleiche noch ein Beiſpiel geben über

Harmoniſche Fortſchreitung.

Unter der wir eine Folge von Accorden verſtehen, in welcher keine Septime angewendet iſt, und alſo keine Modulation ſtatt gefunden hat.

57.



Bei **a** ſehen wir nur die, der Tonart **C** zugehörigen Accorde angewendet.

Bei **b** ſind zwar einige Accorde eingeführt die nicht zu der Tonart **C** gehören, dennoch iſt dieß nur Fortſchreitung, da keine Modulation durch eine Septime ſtatt gefunden hat.

Bei **c** bleibt die Harmonie in der Tonart des Stückes, bis in den dritten Takt eine Septime eingeführt iſt und ſo nach **F** modulirt wird *).

Die Harmonie ſcheint es, theilt ſich hier in zwei verſchiedene Zweige; Fortſchreitung und Modulation, deren eigenthümlicher Charakter ſich in der Folge immer mehr unterſcheiden wird. Den Weg, den uns die Natur ſelbſt angewieſen hat, um aus einer Tonart in eine Andere zu gelangen, verfolgen wir nur bei der Annahme folgender

---

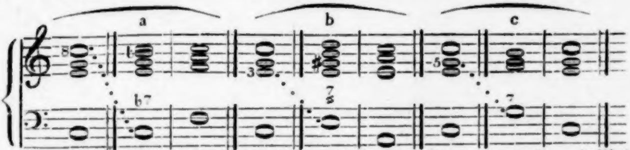
*) Wir könnten in Wahrheit die 4 erſten Töne der Tonleiter, als von der Natur uns zum Vorbild gegeben, betrachten; in welcher die drei erſten Accorde ſich nur durch Fortſchreitung bewegen, und erſt vom 3ten zum 4ten die Modulation eintritt.

Regeln für die Modulation.

„Wenn wir aus einer Tonart in eine Andere übergehen wollen, müſſen wir den Dominant-Accord der Tonart, nach welcher wir moduliren wollen, mit ſeiner Septime unmittelbar vorher einführen.“

Wir werden finden, daß in den Intervallen des Dreiklangs die Natur uns die Dominant-Accorde bietet, von den Tonarten deren Folge den angenehmſten, ſchönſten Eindruck machen.

58.



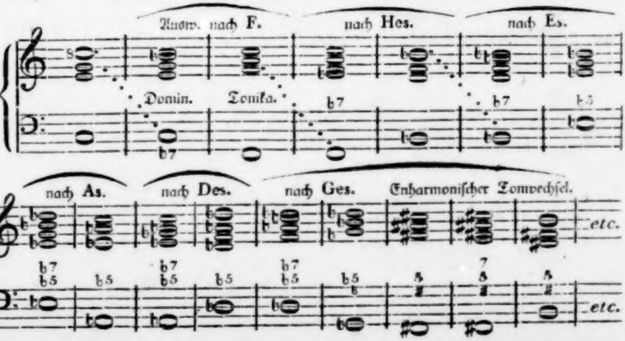
Bei **a** iſt die Oktave des Accords der Tonika als Dominant-Accord angewendet, und führt zu der erſten, uns durch die Natur angewieſenen Tonart (ſiehe Beiſpiel 55.). Eine weitere Ausführung dieſer Modulation folgt Beiſpiel 59.

Bei **b** iſt die Terz des Accords der Tonika genommen, und als Dominant benutzt; ſie führt uns nach der verwandten Molltonart. Beiſpiel 60. findet ſich die weitere Ausführung.

Bei **c** iſt die Quinte aus dem Accord der Tonika entnommen, ſie iſt der Dominant der Tonart ſelbſt, kann alſo keine Modulation bewirken. Sie führt uns nach jeder beliebigen Ausweichung in die Tonart zurück.

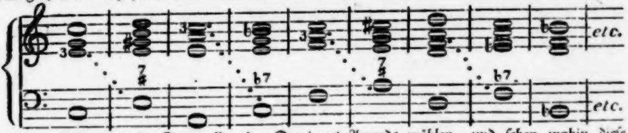
Wenn wir die Oktave als Dominant anwenden, und aus jeder Tonart nach welcher wir modulirt haben, wieder die Oktave entnehmen und als Dominant benutzen, ſo können wir, durch die Tonarten mit Been in der Vorzeichnung bis **Ges** moduliren, und nach der enharmoniſchen Verwechſelung durch die Tonarten mit Kreuzen nach **C** zurückkehren.

59.



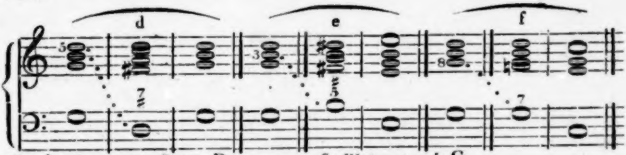
Entnehmen wir immer die Terz aus der Tonart, nach welcher wir modulirt haben, und wenden ſie als Dominant-Accord an, ſo führt ſie uns zwar durch denſelben Kreis der Vorzeichnungen, aber nach jeder Dur-Tonart kömmt erſt ihre verwandte Moll-Tonart zu ſtehen.

60.



Nun wollen wir die Intervallen des Dominant-Accords wählen, und ſehen wohin dieſe uns führen.

61.



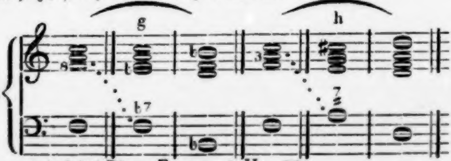
Bei d haben wir die Quinte D entnommen, ſie führt uns nach G.

Bei e nehmen wir die Terz H, ſie führt uns nach E, der verwandten Moll-Tonart von G.

Bei f nehmen wir die Oktave G, welche uns zurück nach C führt.

Wenn wir die Intervallen des Accords der Tonika und der Dominante in dieſer Art anwenden, ſo können wir nach 4 neuen Tonarten moduliren; und nehmen wir die Intervallen des Sub-Dominanten hinzu, ſo erhalten wir noch 2 neue Tonarten mehr.

62.



Bei g ſehen wir daß die Oktave F uns nach Hes führt.

Bei h bringt uns die Terz A nach D moll.

Die vorhergehenden Beiſpiele belehren uns, daß die, einer Tonart zunächſt verwandten Tonarten, folgende ſind:

Die Moll- oder Parallel-Tonart;
Die Tonart des Dominant, und ſeine verwandte Moll-Tonart;
Die Tonart des Sub-Dominant, und deſſen verwandte Moll-Tonart *).

---

*) Die Haupt-Septime mit ihrer verwandten Moll-Tonart liegen ſchon zu entfernt, um hier in Betracht kommen zu können.

Es iſt aber keinesweges nothwendig, daß wir uns beim moduliren auf die zunächſt verwandte Tonarten beſchränken. Wir können, wenn wir große Wirkungen hervor bringen wollen, nach entferntere Tonarten ausweichen; wobei wir aber doch ſehr ſorgfältig beachten müſſen, daß der Zuſammenhang fort beſtehe zwiſchen allen Accorden.

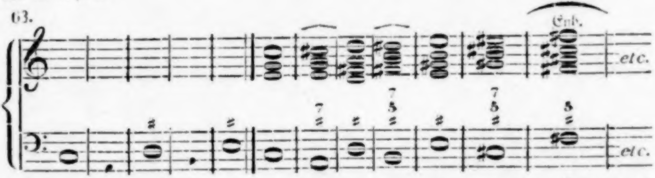
In den bisherigen Beiſpielen haben wir uns bei unſerer Modulation durch den gegebenen Dominant beſtimmen laſſen. Jetzt wollen wir erſt die Tonart angeben, nach der wir auszuweichen gedenken, und alsdann den dazu gehörigen Dominant einführen.

Wir laſſen eine Notenzeile unbeſchrieben über den Baß ſtehen, ſtellen nun auf der Baßzeile im erſten Takt **C**, da wir von **C dur** ausgehen wollen.

Nachdem wir uns beſtimmt haben nach **D** zu moduliren, ſchreiben wir **D** im **3ten** Takt, und laſſen den 2ten frei für den Dominant **A**, welcher uns nach **D** führen muß.

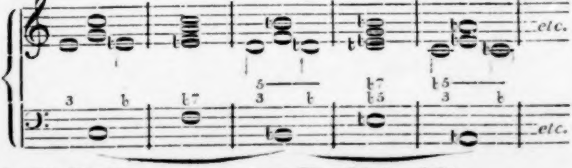
Wollen wir weiter nach **E** moduliren, ſo laſſen wir wieder einen Takt dazwiſchen frei, ſchreiben **E** alſo im **5ten** Takt, und ſodann im freien Raum des **4ten** Taktes **H**, Dominant von **E** u. ſ. w.

63.



Wir ſehen daß vor jeder Tonika ihr Dominant geſtellt werden muß, (deſſen Baßnote wird mit der 7 beziffert). Nun ſchreiben wir die Accorde auf die leer gelaſſene obere Zeile, und führen die Septimen ein, wo wir ſie über den Baß angemerkt finden *). Dieſes Beiſpiel kann, in ganzen Tönen ſteigend, mit Kreuzen fortgeführt werden, oder auch bei **Fis** enharmoniſch verwechſelt, durch Been nach **C** zurück modulirt werden.

64.



Auf dieſelbe Weiſe haben wir hier, in ganzen Tönen fallend, modulirt.

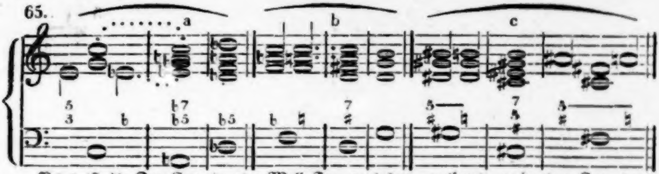
Wir können zu aller Zeit einen Dur-Accord in einen Moll-Accord umwandeln, und umgekehrt einen Moll- in einen Dur-Accord, ſobald uns dadurch eine Verbindung entſteht zu dem näch-

---

*) Es müſſen die Baßnoten ſo nah als möglich geſetzt werden; das heißt, die kleinſten Intervalle immer genommen werden.

nächſten Accord; dieß vermindert oft die Härten die entſtehen, wenn wir nach ſehr entfernten Tonarten ausweichen.

65.



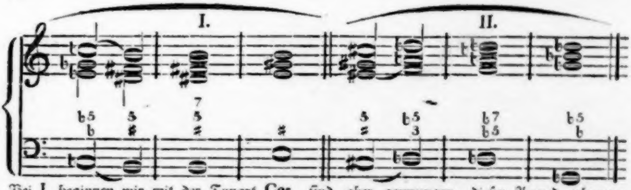
Bei **a** iſt die Dur-Terz in eine Moll-Terz verändert, weil wir nach einer Tonart mit Been moduliren wollen, und der Accord nun zwei Verbindungen zu dem Folgenden hat.

Bei **b** iſt die Moll-Terz in eine Dur-Terz umgeändert, weil wir aus einer Tonart mit Been in eine Tonart mit Kreuzen ausweichen.

Bei **c** würden wir ohne die Verwandlung der Terz nur eine Verbindung haben.

Das folgende Beiſpiel zeigt, von wie großem Nutzen der enharmoniſche Tonwechſel für die Modulation iſt.

66.

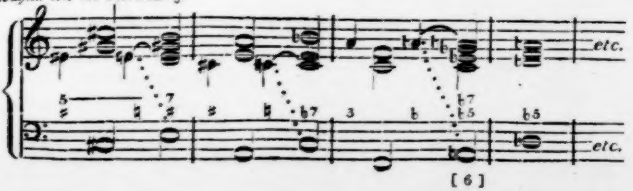


Bei **I.** beginnen wir mit der Tonart **Ces**, ſind aber gezwungen, dieſen Accord enharmoniſch zu verwechſeln, da wir unmittelbar nach **E** moduliren.

Bei **II.** ſind wir in der Tonart **Cis**, dieß enharmoniſch verwechſelt in **Des**, giebt uns die Freiheit, ſogleich nach **Ges** ausweichen zu können.

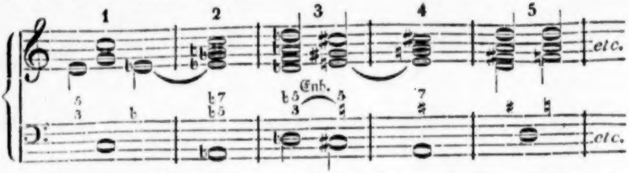
Im Beiſpiele **67.** wollen wir die Terz aus dem Accord entnehmen, und ſie als Dominant anwenden, da es uns aber erlaubt iſt, dieſen Accord erſt in einen Moll-Accord umzuwandeln, ſo wählen wir die Moll-Terz.

67.



Wir können nun verſuchen, welchen Effekt wir hervorbringen, wenn wir immer ſteigend mit **großen halben Tönen** *) moduliren

68.



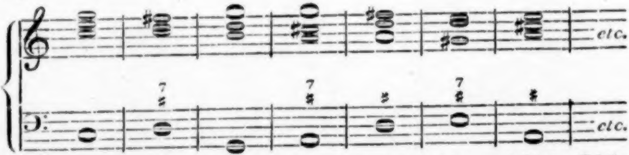
Im 1ſten Takte iſt der **C dur-Accord in Moll** ungeändert, da wir nach Tonarten mit Been moduliren wollen.

Im 3ten Takte, nachdem wir **Des dur** genommen, verwechſeln wir dieß enharmoniſch und nehmen **Cis moll**, wir umgehen ſo die ſonſtige Folge von **Eses.**

Wir können in dieſer Art fort und fort durch **große** halbe Töne moduliren, bis wir auf **C** zurück kommen.

Wir wollen nun die **Quinte des Dominants** von jeder Tonart, nach welcher wir modulirt haben, auswählen, und durch ſie nach der Tonart ausweichen, die eine Quinte nach unten liegt.

69.



Da in dem vorſtehenden Beiſpiele der Baß um einen Grad ſteigt, muß ſich der Schüler wohl an die Regel, zur Vermeidung der Quinten- und Oktavenfolgen, erinnern. Hier, „muß die Quinte einen Grad fallen.“

Wenn wir zu der **großen Ober-Terz** moduliren, ſo haben wir keinen Ton im Accord der ihn mit dem zwiſchenſtehenden Dominant-Accord verbinden könnte, in ſolchem Falle müſſen wir einen andern Accord einſchieben, wo die Folge der Harmonie unterbrochen iſt. (Hierdurch bildet ſich eine **Fortſchreitung** zwiſchen der Modulation.)

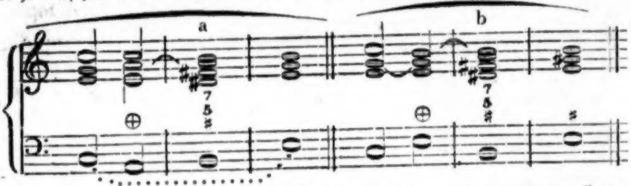
In dem Accord der **kleinen Terz unter**, und der **großen Terz über** der Tonika,

---

*) Es iſt früher ſchon geſagt, daß der halbe Ton der zwiſchen zwei ganzen Tönen in mitten liegt, zwei Benennungen hat, je nachdem wir ihn durch das ♯ erhöht, von dem **unter** ihm liegenden, oder durch das ♭ erniedrigt, von dem **über** ihm liegenden Tone abſtammen laſſen. Dieſer ſo erhöhte oder erniedrigte Ton iſt der **kleine halbe Ton** des urſprünglichen Tones, nach welchem er **benannt** wird. Der **große halbe Ton** iſt dagegen der, welcher von einem daneben liegenden **zweiten** Tone abſtammt; welches uns auch ſeine Benennung genugſam andeutet. — Weiterhin findet ſich in dieſem Werke noch eine gründlichere Belehrung hierüber.

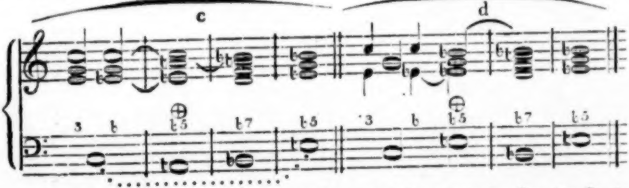
werden wir die, unſerm Zwecke am meiſten dienenden, vermittelnden Accorde finden. Wir wollen Beide hier einführen in unſerer Modulation von C nach E *).

70.



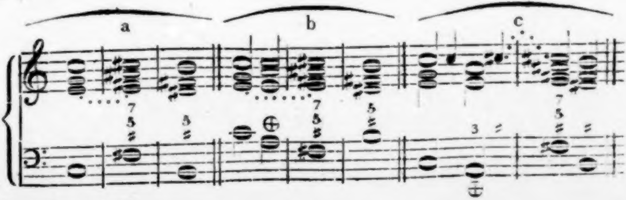
Wir ſtoßen auf dieſelben Schwierigkeiten in der Modulation nach der kleinen Ober-Terz, und es helfen auch hier dieſelben Zwiſchen-Accorde aus; nur im umgekehrten Verhältniß anwendbar, nämlich wir müſſen hier den Accord auf der großen Terz unter, und auf der kleinen Terz über der Tonika nehmen.

71.



Wenn wir einen halben Ton abwärts moduliren, ſo haben wir in der Terz der Tonika eine Verbindung mit der Septime der Dominante, doch iſt in Wahrheit die Verwandtſchaft zwiſchen dieſen Tonarten zu entfernt, um noch angenommen werden zu können. Auch wird uns das nächſte Beiſpiel überzeugen, daß der Eindruck, den dieſe Folge macht, hart und unangenehm iſt.

72.



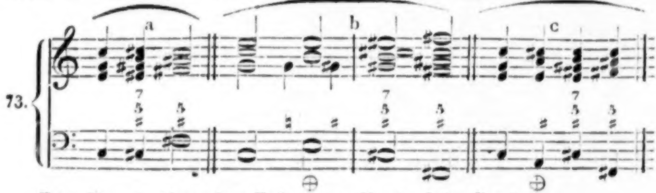
---

*) Die ſo ⊕ bezeichneten Accorde ſind die Eingeſchobenen.

Durch den bei **b** eingeſchobenen Accord wird dieſe Härte etwas gemildert, doch erhalten wir einen noch beſſern Effekt durch die Folge bei **c**.

Nun wollen wir nach der uns am entfernteſten liegenden Tonart moduliren, dieſe iſt die erhöhte Quarte darüber, oder was daſſelbe ſagt, die erniedrigte Quinte darunter.

73.



Bei **a** ſehen wir, iſt gar keine Verbindung zwiſchen den beiden Accorden.

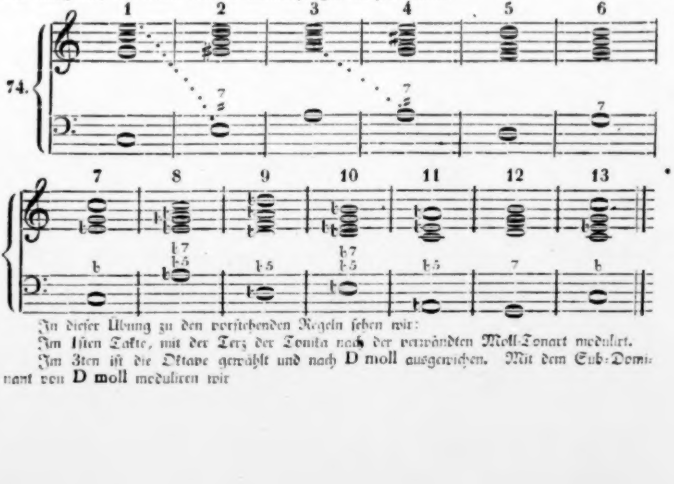
Bei **b** iſt der Accord der Ober-Terz.

Bei **c** der der Unter-Terz eingeſchoben.

Aus den vorhergehenden Regeln für die Auswahl der Dominant-Accorde ergab ſich, daß wir aus jeder Tonart nach **6** andern Tonarten moduliren können.

Wir müſſen hier vorzüglich beachten, daß nach einer Modulation wir uns wirklich in der Tonart befinden, nach welcher wir modulirt haben; wir alſo von dieſem Punkte nun ausgehen, und eben dieſelben Intervalle, der Tonika, der Dominante, oder Sub-Dominante, aus dieſer Tonart entnehmen, und damit weitere Ausweichungen machen können.

74.



In dieſer Übung zu den vorſtehenden Regeln ſehen wir:

Im 1ſten Takte, mit der Terz der Tonika nach der verwändten Moll-Tonart modulirt.

Im 3ten iſt die Oktave gewählt und nach **D moll** ausgewichen. Mit dem Sub-Dominant von **D moll** moduliren wir

Im 6ten **Takte** nach **C moll.**

Im **8ten** Takt nehmen wir die Terz des Sub-Dominants von **C moll** und machen eine Ausweichung nach **Des.**

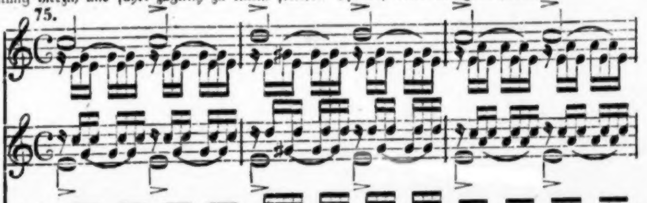
Im 9ten Takt ſind wir in **Des,** die Quinte des Dominants bringt uns nach **As.**

Im 12ten Takt entnehmen wir die Terz des Dominants von **As** und moduliren nach **C moll.**

Dieſes Beiſpiel zeigt uns hinreichend die unerſchöpfliche Mannigfaltigkeit, die wir durch Anwendung der vorhergehenden einfachen Regeln hervorbringen können: mögen wir doch nicht vergeſſen, daß dieſe Alle nur aus den drei Grundbäſſen entſprungen ſind.

Dem Schüler bleibt es nun überlaſſen, ob er die Modulation nach dem ganzen Umfange, der ihm jetzt zu Gebote ſteht, benutzen wird; — die ſchönſten Effekte kann er hervorbringen, bleibt er ſtreng bei den gegebenen Regeln, die ja alle harte und fremde Modulation ausſchließen. Der Schüler muß ſich ein Geſetz daraus machen, die geſchriebenen Modulationen ſtets zu ſpielen, und wo möglich, immer mit verſchiedener Begleitung. Das folgende Beiſpiel giebt eine gute Anleitung hierzu, und führt zugleich zu einem freieren Spielen, einer Art Fantaſieren.

75.



Die Harmonie, getheilt in Conſonanz und Diſſonanz.

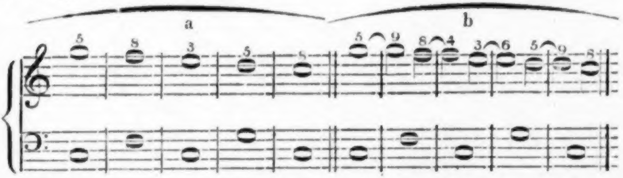
Der gewöhnliche Dreiklang iſt conſonirend, und die Intervallen, aus denen er beſteht, 3, 5, 8, werden Conſonanzen genannt.

Der Eindruck eines conſonirenden Accords iſt durchaus befriedigend für das Ohr, er erregt keine Art von Erwartung auf nachfolgende Töne. Wird aber ein Intervall des Accords fortgenommen, und in deſſen Stelle ein anderer Ton eingeſchoben, ſo iſt augenblicklich der gerade entgegengeſetzte Eindruck hervorgebracht. Der Ton, der dieß bewirkt, wird **Diſſonanz** genannt, und der Accord, **ein diſſonirender Accord**.

Die ſtete Folge von Conſonanzen würde unſer Gehör überſättigen, da hingegen die verſtändige Einführung einiger Diſſonanzen Intereſſe erweckt, und in Wahrheit Licht und Schatten auch in der Harmonie verbreitet.

Die Melodie in fallenden Tönen, im folgenden Beiſpiele mit den Grundbäſſen begleitet, wie bei a, befriedigt unſer Ohr vollkommen.

76.



Laſſen wir aber das G in der Melodie liegen, wie bei b, und auf den folgenden Baß fortklingen, ſo wird unſer Gehör ſogleich ein gewiſſes Unbehagen empfinden, und dem nachfolgenden F mit Sehnſucht entgegen ſehn.

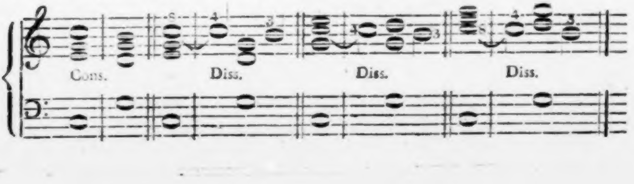
Wenn eine Note der Melodie im Fallen durch ein Intervall ſo zurückgehalten wird, ſo nennen wir dieß einen diſſonirenden **Vorhalt**; im Beiſpiele hier iſt

G Vorhalt von F.
F : : E,
E : : D; oder auf andere Art ausgedrückt,
Die 9 iſt Vorhalt der 8.
Die 4 : : : 3.
Die 6 : : : 5.

Alle diſſonirenden Vorhalte ſind hierunter begriffen.

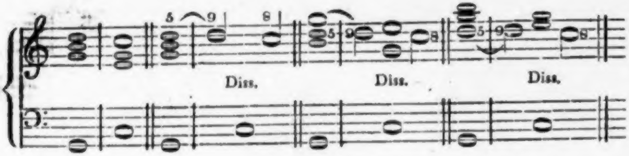
Der Dreiklang mit diſſonirender Quarte, als Vorhalt vor der Terz.

77.



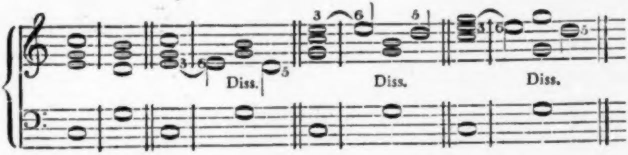
Der Dreiklang mit diſſonirender None, als Vorhalt vor der Oktave.

78.



Der Dreiklang mit diſſonirender Sechſte, als Vorhalt vor der Quinte.

79.



Wir ſehen in den Beiſpielen, daß die Diſſonanzen bei den fallenden Tönen als Conſonanzen vorhergehen; hieraus entnehmen wir die durchaus naturgemäße, ſehr wichtige Regel,

> „Alle Diſſonanzen müſſen als Conſonanzen eingeführt werden, das heißt, der Ton, welcher zur Diſſonanz wird, muß zuvor als Conſonanz gehört worden ſein. — In der Kunſtſprache nennt man dieß, Vorbereitung der Diſſonanz — und zwar muß die Diſſonanz in derſelben Stimme vorbereitet ſein, in welcher ſie erſcheint; ſo wie auch in dieſer Stimme fallend, in eine Conſonanz ſich auflöſen.“

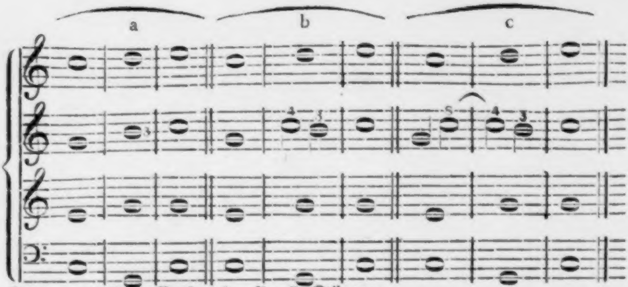
Eine nähere Erklärung über die Vorbereitung der Diſſonanzen gehört hierher, wir wollen deshalb die ſteigende Tonleiter wählen, da in ihr die Diſſonanzen nicht natürlich vorbereitet ſind.

Bei **a** im folgenden Beiſpiel ſind die Accorde conſonirend.

Bei **b** iſt die diſſonirende Quarte im Alt eingeführt, weil ihre Auflöſung dort erfolgen muß, indem die Terz im Alt liegt; — ſie iſt aber hier nicht vorbereitet.

Bei **c** iſt ſie vorbereitet, dieß konnte geſchehen, da wir die Quinte G, im vorhergehenden Takte, in zwei halbe Noten theilten, und die zweite Hälfte ſteigen ließen nach der Oktave, welche die gewöhnliche regelmäßige Vorbereitung der Quarte iſt.

80.



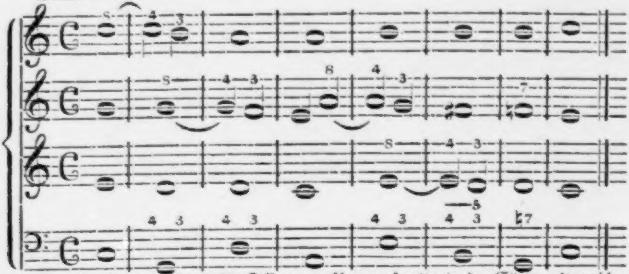
Die hier angeführten Regeln gelten für alle Diſſonanzen.

Wenn eine Melodie in Harmonie ausgeſetzt iſt, oder irgend eine Folge der Harmonie uns vorliegt, und wir wollen in ihr Diſſonanzen einführen, ſo müſſen wir doch vorher wiſſen, in welchen Accorden ſie zuläſſig ſind; dieß können wir allein nach der Fortſchreitung des Grundbaſſes beſtimmen.

Die folgenden Regeln müſſen uns dabei als Grundlage dienen.

> „Wenn der Grundbaß eine Quinte ſteigt, oder, was daſſelbe iſt, eine Quarte fällt, können wir als Diſſonanz die Quarte in die Terz einführen, vorbereitet durch die Oktave.“

81.



Im Takt 2., 3 und 6. liegen die Diſſonanzen ſchon vorbereitet in der Stimme, in welcher ſie eingeführt werden müſſen; im 5ten Takte ſteigt aber die Melodie, und wir ſind gezwungen, die Vorbereitung künſtlich herbei zu führen *). Wenn

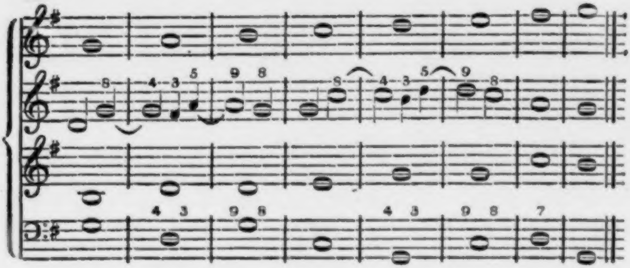
---

*) Der Schüler mag die früheren Beiſpiele benutzen, um ſich in Einführung der Diſſonanzen zu üben.

„Wenn der Grundbaß eine Quarte ſteigt, oder eine Quinte fällt, können wir als Diſſonanz die None in die Oktave einführen, vorbereitet durch die Quinte.“

Wir wollen dieſe Regeln beide, in der ſteigenden Tonleiter, in Anwendung bringen.

82.



Im 2ten Takte war der Baß eine Quarte gefallen, dem zufolge können wir die Quarte in die Terz haben, dieſe liegt im Alt, deshalb muß die Quarte daſelbſt vorbereitet werden.

Im 3ten Takte wird die Vorbereitung der None in derſelben Art bewirkt.

Im 4ten Takte wiederholt ſich die Vorbereitung der Quarte nochmals im Alt; der Baß iſt in dieſem 4ten Takte eine Quinte gefallen, wir könnten demnach die None in die Oktave haben; da aber die Oktave im Diskant liegt, ſo würde die ganze Melodie verändert, indem die None doch vor der Oktave geſtellt werden müßte.

Im 7ten Takte iſt die Quinten- und Oktavenfolge nach der 2ten Regel vermieden *).

Die fallende diatoniſche Tonleiter in Harmonie ausgeſetzt.

Die diatoniſche Tonleiter enthält zwar ſteigend und fallend dieſelben Töne, doch giebt es mehrere Gründe, warum ſie verſchieden begleitet werden muß.

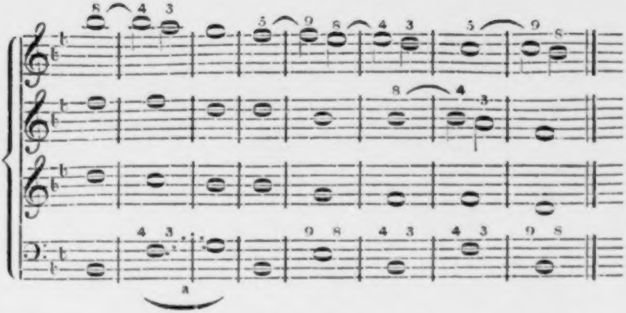
Wir haben bei der Einführung in die Modulation erklärt, in wiefern die von uns erzwungene Endigung der Tonleiter die Quinten- und Oktavenfolge, zwiſchen der 6ten und 7ten Stufe erzeugt. Auch haben wir gezeigt, wie dieſer Übelſtand in der ſteigenden Tonleiter vermieden wird; dieſelbe Methode können wir aber in der fallenden Tonleiter nicht anwenden, hier müſſen wir den Baß, ſtatt ihn von Dominant nach Sub-Dominant fortſchreiten zu laſſen, erlauben, eine Stufe zu ſteigen (ſiehe Beiſpiel 83. bei c) **).

---

*) Die Einführung der diſſonirenden 6te in die Quinte wird in einem ſpäteren Beiſpiele ausgeführt.

**) Die Einführung des Moll-Accords, der noch nicht erklärt war, als wir die ſteigende Tonleiter anführten, wird genugſam darthun, warum wir ſo lange die Aufgabe der fallenden Tonleiter verſchoben haben.

83.



Im 2ten Takte ſteigt der Baß eine Quinte, die diſſonirende Quarte iſt im Diskant eingeführt *).

Im 7ten Takte ſteht ſie bei derſelben Fortſchreitung des Baſſes im Alt, — weil die Auflöſung in dieſen Stimmen erfolgen mußte.

Im 3ten Takte haben wir den Baß eine Stufe ſteigen laſſen zur Vermeidung der Quinten- und Oktavenfolge.

> „Kein Intervall kann durch einen Vorhalt zurückgehalten werden, und zu gleicher Zeit in einer anderen Stimme erſcheinen.“

Da wir ſo weit gelangt ſind, die Hauptſeptime in Verbindung mit den Diſſonanzen anwenden zu können, ſo wollen wir hier Gelegenheit nehmen, einige bemerkenswerthe Eigenthümlichkeiten zuſammenzuſtellen.

Erſtlich, alle diſſonirenden Vorhalte müſſen vorbereitet ſein.

Die Hauptſeptime wird dagegen unvorbereitet eingeführt.

Zweitens, die diſſonirenden Vorhalte werden über demſelben Baß aufgelöſt.

Die Septime hingegen wird erſt auf dem folgenden Baß aufgelöſt.

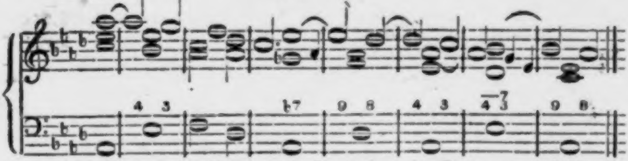
Es ſcheint hiernach, daß die Septime zur Conſonanz gehört, inſofern ſie keiner Vorbereitung bedarf — zur Diſſonanz, inſofern ſie aufgelöſt ſein muß. Ein anderer Unterſchied findet ſich noch in der entgegengeſetzten Wirkung beider; denn die Diſſonanz erregt das beſtimmte Verlangen, noch auf demſelben Baſſe zu einer Beruhigung, einem Ruhepunkt zu gelangen, während die Einführung einer Septime uns unwiderſtehlich vorwärts treibt zu einem neuen Accord.

---

*) Die hier im Sopran eingeführten Diſſonanzen ſind nicht als weſentliche Veränderung der Melodie anzuſehen, da ſie nur in ihrer Fortſchreitung aufgehalten wird.

Die fallende diatoniſche Tonleiter mit Diſſonanzen, und der Hauptſeptime eingeführt.

84.



Aus der Fortſchreitung des Baſſes ergiebt ſich, daß wir die Septime nur in 2 Accorden einführen können.

Im 3ten Takte fällt der Baß (nachdem die fehlerhafte Fortſchreitung durch ſein Steigen vermieden war) nach dem Sub-Dominant, dem urſprünglichen Grundbaß der 6ten Stufe, wir gewinnen dadurch eine angenehme Abwechſelung der Harmonien.

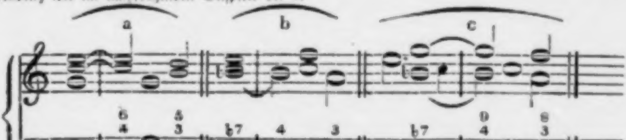
Im 4ten Takte fällt auf demſelben Baß die Terz des Dominant-Accords in die Oktave, dieß geſchieht, damit die None im folgenden Accord eingeführt werden kann; (welches bei einer regelmäßigen Fortſchreitung der Terz des Dominants, nach der Oktave des folgenden Accords, nicht zuläſſig war, denn es würden ſonſt None und Oktave gleichzeitig erſchienen ſein).

N. B. Dieſe Methode muß allezeit angewendet werden, wenn der Baß vom Dominant zur Tonika fortſchreitet, und wir die None einzuführen wünſchen.

Verbundene Diſſonanzen — zwei Diſſonanzen auf demſelben Baſſe eingeführt.

Wir wiſſen, daß wenn der Baß eine Quinte ſteigt, wir die diſſonirende Quarte in die Terz einführen dürfen; eben ſowohl können wir, bei dieſer Fortſchreitung des Baſſes, die 6 als Vorhalt vor der 5 haben, vorbereitet durch die Terz. Wir mögen ſie nun einzeln, oder verbunden anwenden; wie im nachfolgenden Beiſpiele bei a.

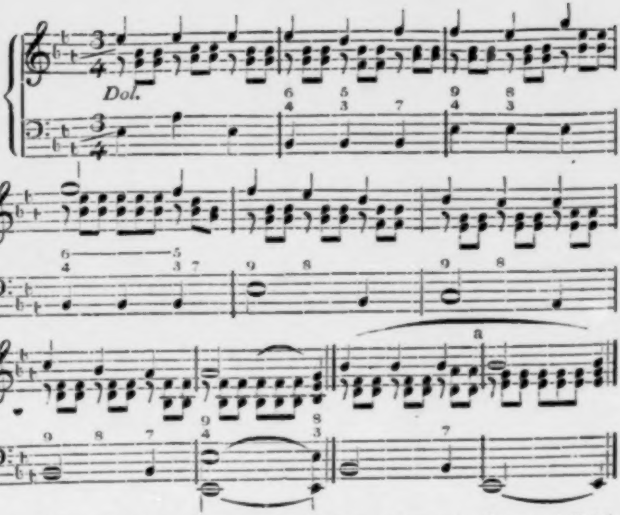
85.



Wenn der Baß eine Quarte ſteigt, iſt uns erlaubt, die diſſonirende 9 in die 8 einzuführen; ſo können wir auch bei dieſer Fortſchreitung des Baſſes die 4 in die Terz haben, vorbereitet durch die Septime, — wenn nehmlich die Harmonie die Einführung einer Septime in dem vorhergehenden Accorde geſtattet, wie wir dieß bei b ſehen. Auch dieſe beiden Diſſonanzen können wir verbunden anwenden, wie es bei c geſchieht.

An dem folgenden Beiſpiele kann der Schüler die Wirkungen wahrnehmen, die durch verbundene Diſſonanzen hervorgebracht werden.

86.



Im 2ten und 4ten Takte ſehen wir die verbundenen Diſſonanzen der Quarte und Sechſte angewendet.

Im 3ten und 8ten Takte ſind None und Quarte verbunden.

Im 6ten und 7ten Takte iſt die None durch die Terz vorbereitet, welches im nächſten Beiſpiele erklärt werden wird.

Das vorhergehende Beiſpiel iſt mit einer Tenor-Fortſchreitung geſchloſſen, dieſe Klauſel hat einen ganz eigenen, weichen, zarten Ausdruck; der Vergleichung wegen iſt die Alt-Klauſel hier bei a hinzugefügt, ſie kömmt nicht oft vor, und wird höchſtens zur Abwechſelung einmal gebraucht.

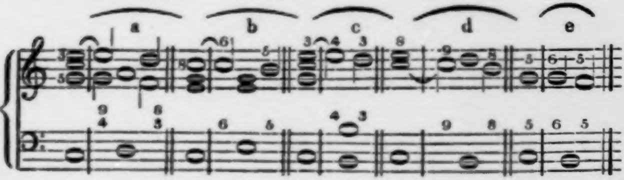
Der Schüler kann ſich der fallenden Tonleitern jetzt zur Übung bedienen.

Weitere Einführung der Diſſonanzen, durch die Fortſchreitung des Baſſes beſtimmt.

Die zwei Haupt-Fortſchreitungen des Baſſes ſind bereits angeführt, wir wollen nur ganz kurz der Übrigen hier erwähnen, da alles, was zur Vorbereitung u. ſ. w. gehört, genugſam erklärt iſt.

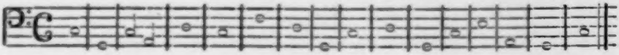
Wenn der Baß eine Sekunde ſteigt, können wir einführen { die 9 vorbereitet durch die 3 / „ 4 „ „ „ 5 } Beiſpiel 87. bei a.
Wenn der Baß eine Terz ſteigt . . . „ 6 „ „ „ 8 Siehe b.
Wenn der Baß eine Sechſte ſteigt, können wir keine Diſſonanz haben.
Wenn der Baß eine Septime ſteigt, können wir einführen { die 4 vorbereitet durch die 3 / „ 9 „ „ „ 8 / „ 6 „ „ „ 5*) } Siehe c. / „ d. / „ e.

87.



Um ſich die nöthige Fertigkeit in der Einführung der Diſſonanzen zu verſchaffen, iſt das beſte Verfahren wohl, man ſchreibe eine Folge von Grundbäſſen, zum Beiſpiel wie dieſe bei 88.,

88.

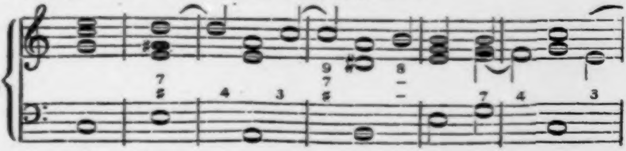


ſetze die Accorde darüber, vermeide zu große Sprünge in der Melodie; beziffere die Baßnote mit allen Diſſonanzen, die jede Fortſchreitung zuläßt, und verſäume nicht ihre Vorbereitung und Auflöſung.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß nicht alle dieſe Diſſonanzen eingeführt werden können, ſondern eine Auswahl mit Urtheil und Geſchmack ſtatt haben muß.

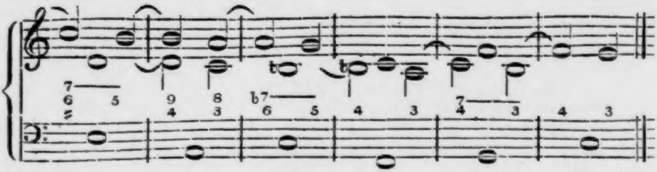
Die Lehre über Einführung und Behandlung der Diſſonanzen mag hier mit dem folgenden Beiſpiele beſchloſſen werden. Im erſten Theile ſind die Accorde zuerſt vollſtändig ausgeſetzt, und danach die Diſſonanzen eingeführt; im zweiten Theile hingegen ſind die Diſſonanzen ſogleich nach der Prüfung des Baſſes, mit ihren Vorbereitungen und Auflöſungen hingeſchrieben, es können die noch fehlenden Noten der Harmonie ſpäter hinzugefügt werden.

89.



---

*) Die Anwendung dieſer beiden Diſſonanzen mag noch verſchoben bleiben, bis die Lehre von den Umkehrungen der Accorde gegeben iſt.



Dieſe letzte Art der Übung kann ſehr nützlich werden, wenn man ſie öfter verſucht, denn ſie entwickelt eine ſchnellere Überſicht des Gegenſtandes.

Der Baß, der aus den Verſetzungen der Accorde entſteht.

Die Grundbäſſe ſchreiten gewöhnlich in großen Intervallen fort; es iſt der eigenthümliche Charakter der Baßmelodie, auf welchem eben der große Gegenſatz beruht, den er zu der fließenden Melodie der anderen Stimmen bildet.

Da aber in dieſer Fortſchreitung des Baſſes etwas zu Beſtimmtes, Entſcheidendes liegt, was ſich nicht genugſam mit dem ſanfteren gleichmäßigen Gang der übrigen Stimmen verſchmelzen läßt, ſo wünſchen wir natürlich auch ihr einen gefälligern Ausdruck zu geben.

Dieß iſt zu erreichen, wenn wir, ſtatt des Grundbaſſes ein Intervall aus dem Accord entnehmen und dieſes im Baß ſtellen. Hierdurch können wir eine Baßmelodie erhalten, die, wenn gleich ſie dem ernſteren Gange ihres natürlichen Charakters gemäß fortſchreitet, ſich doch den übrigen Stimmen mehr anſchließt, ſo daß nun keine allein vorherrſchend befunden wird.

Jedes Intervall kann aus dem Accorde zu dieſem Zwecke entnommen werden, und heißt alsdann der Baß; unter dieſem Baſſe muß ſtets der Grundbaß gedacht werden, denn von dem Grundbaſſe allein hängt die Leitung und Geſtaltung des ganzen darüber Erbauten ab.

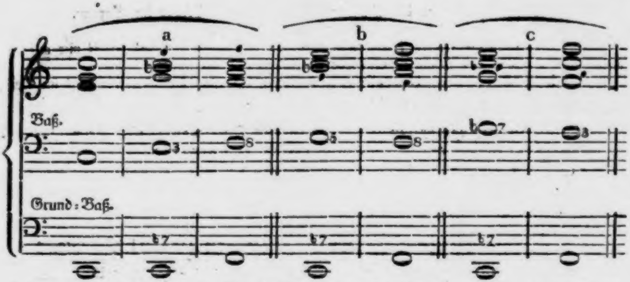
Dieſer Grundbaß auf einer beſondern Zeile unter dem Baß geſchrieben, muß aber nicht als fünfte Stimme angeſehen werden; da er, nachdem ein Intervall des Accords als Baß gewählt worden, gänzlich wegfällt. Wir wollen den Dominant-Accord zuerſt nehmen, und aus ihn die Intervallen zu Bäſſe ausheben. Wir wiſſen, daß der Dominant-Accord, außer dem Grundbaß, noch 3 Intervallen hat, folglich können wir auch drei Verſetzungen, oder Umkehrungen des Accords haben.

Unter Umkehrung eines Accords verſtehen wir, daß die im Baſſe ſtehende Note nicht Grundbaß, ſondern eine andere, zur Harmonie gehörige Note iſt. Nehmen wir nun im Baß die erſte über den Grundbaß ſtehende Note, ſo nennt man dieß die erſte Umkehrung des Accords.

Nehmen wir die zweite Note über den Grundbaß, ſo erhalten wir die zweite Umkehrung des Accords u. ſ. w.

Benutzen wir auf dieſe Art eine Stimme für den Baß, ſo müſſen wir außer dieſem, dem Accorde entnommenen Ton, noch den darauf folgenden, nach welchen jener Fortſchreiten muß, aus der Harmonie entlehnen; denn, welche Intervallen wir auch im Baß ſchreiben mögen, ſie behalten ihre eigenthümliche Fortſchreitung, und ihr Charakter wird nur dem Baß übertragen.

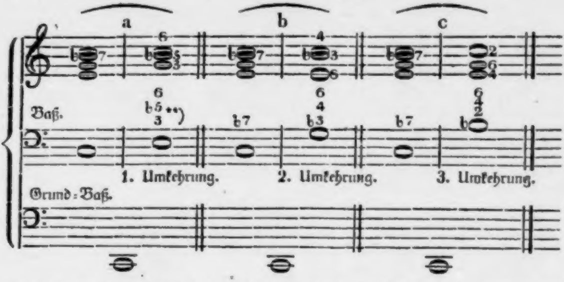
90.



Wir haben den Grundbaß der Hauptſeptime mit der 7 beziffert; auch die aus den Umkehrungen der Accorde entnommenen Baßnoten werden beziffert; und zwar erkennen wir daran, daß ſie nicht Grundbäſſe, ſondern nur die, aus der Harmonie gewählten Bäſſe ſind.

Unter Bezifferung verſtehen wir, daß die Intervallen, nach ihren Entfernungen von der Baßnote, aufwärts gerechnet mit Zahlen über dieſer angegeben werden *).

91.



Bei a finden wir die erſte Umkehrung des Dominant-Accords, die Septime wird in ihr mit der 5 bezeichnet; wir müſſen aber die Benennung Septime für jetzt beibehalten, das heißt, wir würden, wenn wir dieſe Umkehrung erklären ſollten, ſagen — die Terz liegt im

---

*) Man könnte dieß die muſikaliſche Geſchwindſchreibekunſt nennen, ſie iſt aber in Wahrheit von geringem Nutzen. Da aber mehrere werthvolle, wenig bekannte Muſikſtücke vorhanden ſind, deren Harmonien nur vermöge der Kenntniß der bezifferten Bäſſe gefunden werden, und dieſe Kenntniß ſo leicht zu erlangen iſt, ſo wende ich ſie in dieſem Werke an.

**) Die 3 wird gewöhnlich in der Bezifferung der 1ſten Verſetzung nicht hingeſchrieben.

Baſſe, die Quinte im Tenor, die Septime im Alt, und die Oktave im Sopran. Eben ſo ſollen wir bei den anderen Umkehrungen des Accords verfahren.

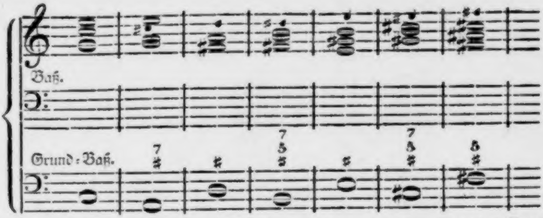
Hierdurch wird die Überſicht ſehr erleichtert, da ſich unſere Aufmerkſamkeit nur auf die Intervallen des einen, des Dominant-Accords zu richten braucht.

Bei **b** iſt die **zweite Umkehrung** deſſelben Accords, die **Quinte** liegt im Baß, er wird der **Terz-Quart-Sechſten-Accord** genannt.

Modulation mit der erſten Umkehrung des Dominant-, oder Hauptſeptimen-Accords; dem Quint-Sechſten-Accorde.

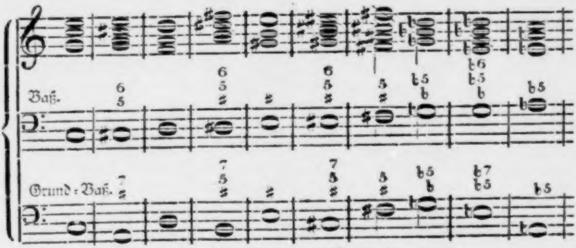
Als eine Übung, zu verſuchen, ob das Geſagte auch recht verſtanden, wollen wir die Folge der Modulation vom Beiſpiele **63.** hier wieder aufnehmen. Zwiſchen Grundbaß und Accorden bleibt eine Zeile leer für die ausgewählten Bäſſe.

92.



Auf dieſer unbeſchriebenen Zeile ſtellen wir zu Anfang den erſten Grundbaß **C**, ſodann nehmen wir vom nächſten Accord, welcher ein Dominant-Accord iſt, die Terz, und ſchreiben ſie über den Grundbaß auf der Baßlinie. In derſelben Art fahren wir fort bis zu Ende des Beiſpiels, und entnehmen aus jedem Dominant-Accorde die Terz für den Baß zur Fortſetzung unſerer Modulation.

93.



Wir haben im 1ſten Takte, wie natürlich, mit **C** angefangen.

Im

Im 2ten Takte iſt Cis die Terz des Dominant-Accords, wir ſchreiben demnach dieſes Cis auf der Baßzeile, und ſtreichen es aus dem Accorde fort; alsdann beziffern wir es im Baſſe mit $^{6}_{5}$, als erſte Verſetzung des Hauptſeptimen-Accords.

Im 3ten Takte ſteht D, nach welchem Cis, die Terz, geſtiegen iſt.

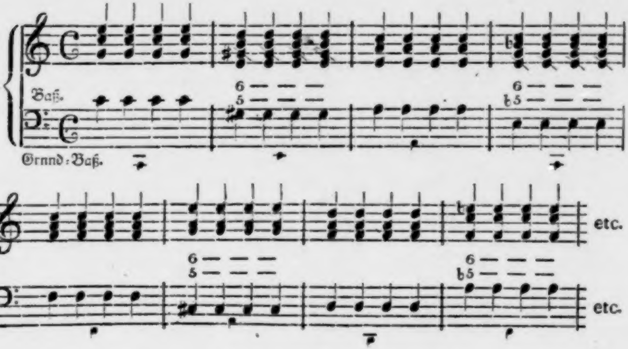
Im 4ten Takte haben wir die Terz, Dis, hier muß in der Bezifferung die Terz des $^{6}_{3}$ Accords durch ein Kreuz bezeichnet, hingeſchrieben werden, weil F ein zufälliges Erhöhungszeichen erhalten muß; denn die Quinte von H iſt nicht F, ſondern Fis. Das Kreuz, was die Terz bezeichnet, wird ohne Zahl über die Baßnote geſtellt $\substack{6\\5\\\sharp}$.

Im 5ten Takte haben wir den Grundbaß, als Dur-Accord beziffern wir die Terz in ihm mit einem Erhöhungszeichen.

Im 6ten Takte bedarf die 6 wiederum des Erhöhungszeichens, deshalb iſt ſie mit einem Strich durch den Kopf verſehen.

Wie wir hier mit dem $^{6}_{5}$ Accord allein modulirt haben, ſo wollen wir auch mit dieſer erſten Verſetzung noch durch alle Dur- und Moll-Tonarten die Übung fortſetzen; ohne Berückſichtigung einer ſchönen Melodie, der Zweck dieſer Aufgabe iſt durchaus nur der, dem Schüler eine größere Fertigkeit zu verſchaffen.

94.

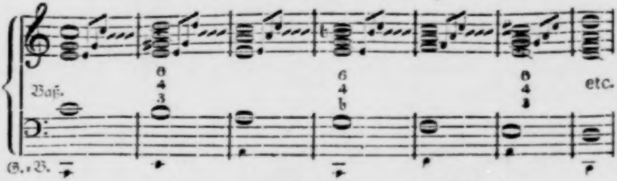


In allen Übungen werden die Grundbäſſe nur mit kleinen Punkten unter dem Baß angegeben; damit die Deutlichkeit der Bäſſe (die aus den Umkehrungen entſtanden ſind) nicht leide.

Wir wollen nun die zweite Verſetzung des Dominant-Accords in gleicher Art anwenden.

Modulation vermittelſt der 2ten Umkehrung des Hauptſeptimen-Accords; — des Terz-Quart-Sechſten-Accords ($\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$).

95.

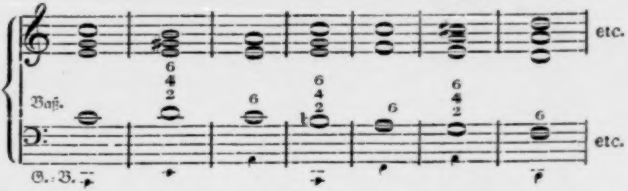


Im 2ten Takte iſt die Quinte des Grundbaſſes im Baß verlegt, demnach haben wir die 2te Verſetzung des Accords. Dieſe Quinte ſehen wir oben aus dem Accord fortgeſtrichen. Die 1ſte Umkehrung, wie die 2te, geben beide den Baß eine Sopran-Fortſchreitung.

Im 6ten Takte ſehen wir nicht allein die Quinte oben im Accord geſtrichen, ſondern auch im folgenden Accorde die Note, in welcher ſie ſich auflöſen mußte; wir würden ſonſt Oktavenfolge haben.

Modulation vermittelſt der 3ten Umkehrung des Hauptſeptimen-Accords; — des Sekund-Quart-Sechſten-Accords ($\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$).

96.



Im 2ten Takte iſt **D**, die Septime des Dominant-Accords, im Baſſe verlegt, und mit $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ beziffert, als 3te Verſetzung des Accords, die Note ſelbſt, wie auch ihre Auflöſung, ſind in den oben ſtehenden Accorden geſtrichen.

Im 3ten Takte ſehen wir die Baßnote mit einer **6** beziffert, da ſie nicht Grundbaß, ſondern Terz des Accords iſt *).

Zur Übung kann dieſelbe Folge der Modulation, mit Anwendung der verſchiedenen Verſetzungen des Dominant-Accords, benutzt werden; — nur wird erinnert, die Sprünge möglichſt in allen Stimmen zu vermeiden.

---

*) Die 1ſte Umkehrung des Dreiklangs iſt mit der 6 hinlänglich bezeichnet, da dieſe Ziffer die Oktave des Grundbaſſes angiebt.

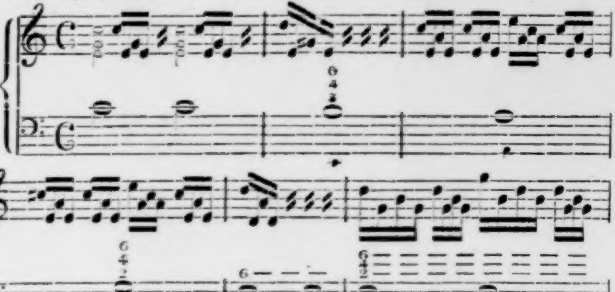
Wenn wir Variationen ſchreiben, ſo können wir, um die Gleichförmigkeit der einmal gewählten Figur zu erhalten, uns geſtatten ein wenig von der, in Betreff der Quinten- und Oktavenfolge, gegebenen Regel nachzulaſſen; bei der Anwendung des Sekund-Quart-Sechſten-Accords wird dieß allein nöthig ſein. Beiſpiele ſolcher Abweichung von der ſtrengen Regel finden ſich in der nachfolgenden Übung, wo

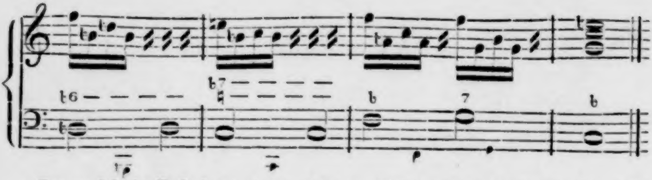
Im 6ten Takte die Quinte nach der Quinte im 7ten Takte ſteigt.

Im 12ten und 13ten die Quinte nach der Quinte, und die Oktave in die Oktave ſteigen.

Im 14ten, die Quinte ſteigt, und die Terz des folgenden Accordes verdoppelt — was jedoch ſparſam anzuwenden iſt.

97.





Das vorſtehende Beiſpiel hat dieſelbe Folge der Modulation wie die Aufgabe 74. Dort waren die Grundbäſſe der Dominant-Accorde, nur aus den Intervallen der Accorde ſelbſt, entnommen, ſo ſind auch hier die Bäſſe wieder aus den Intervallen entlehnt.

Sollte der Schüler ſich die Ausarbeitung einer Modulationsfolge zur Übung vornehmen wollen, ſo kann ihm die nachfolgende Anleitung dabei von Nutzen ſein.

Zuerſt entſcheide ich mich, von welcher Tonart ich ausgehen will; alsdann wähle ich z. B.

Die Terz der Tonart zu meinem Dominant; hiernächſt die Oktave des letzten Accords, wiederum zum Dominant; mit dieſen modulire ich nach einer Moll-Tonart *), nun wähle ich ein Intervall aus dem Sub-Dominant der letzten Tonart, und zwar:

Die Oktave dieſes Sub-Dominants; ſodann

Die Terz des Sub-Dominanten der letzten Tonart wieder; nun kann ich

Die Quinte des Dominanten der gegenwärtigen Tonart nehmen; will ich nun ſchließen, ſo brauche ich nur

Die Terz des Dominanten der letzten Tonart zu nehmen, ſo iſt dieſe Dominant der erſten Tonart.

In welchem Tone der Schüler auch ſeine Übung anfangen mag, und wie er die Folge dieſer Dominant-Accorde auch verſetze, immer wird er in 6 Modulationen nach der erſten Tonart zurückkommen. Dieß kann zugleich die Probe über die Richtigkeit der Ausarbeitung abgeben.

Es iſt wohl unnöthig bemerkbar zu machen, wie eine ſolche Modulation ins Unendliche ausgedehnt werden kann. Aus der großen Mannigfaltigkeit, die in der Ausführung möglich wird, entſtehen immer neue Effekte; und es können wohl nie zwei Ausarbeitungen einander gleich werden.

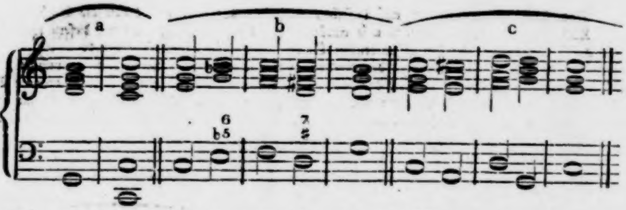
Die Schlüſſe oder Kadenzen in der Modulation.

Wenn der Hauptſeptimen- oder Dominant-Accord unmittelbar vor der Tonika vorhergeht, ſo nennt man dieß „eine vollkommene Kadenz,“ wie bei **a** im folgenden Beiſpiele.

---

*) Um einen nützlichen Wink zu geben, erwähnen wir, daß die Dur-Terz, als Dominant angewendet, nach einer Tonart führet, die 3 Kreuze mehr vorgezeichnet hat, — erniedrigen wir dieſe Terz aber, ſo führet ſie zu einer Tonart, die 4 b mehr vorgezeichnet hat.

98.

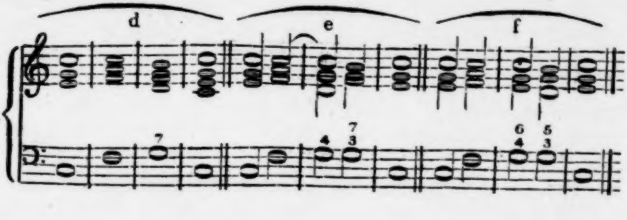


Wir werden finden, daß bei immer fortgeſetzter Modulation aus einer Tonart in die andere, unſer Gefühl zu ſehr aufgeregt, in einen Zuſtand peinlicher Ungeduld verſetzt wird, wir verlangen ſehnlichſt nach einem Ruhepunkt in der Harmonie. Deshalb müſſen wir, wenn die Modulation einige Zeit fortgedauert, entweder nach der erſten Tonart zurückkehren, und daſelbſt ſchließen; oder wir müſſen eine Kadenz in der Tonart machen, zu welcher wir eben gelangt ſind, nachmals mögen wir noch weitere Ausweichungen machen, bis wir endlich nach der Tonart zurückmoduliren, von welcher wir ausgingen.

Soll indeſſen nicht der Zweck einer eingeführten Kadenz verloren gehen, ſo dürfen wir nicht in der Tonart nach der wir ſo eben nur modulirt haben, plötzlich ſchließen (wie bei **b**). Der Schluß ſoll unſer Gehör beruhigen, man könnte annehmen, daß der oben angeführte vollkommene Schluß hierzu hinreichen müſſe, gleichwohl iſt dieß in Wahrheit nicht der Fall: wenn wir vom Dominant zur Tonika fortſchreiten, bildet dieß einen vollkommenen Schluß, wenn wir nicht ausgewichen ſind (wie bei **c**). Ein häufiges Wiederholen dieſes Schluſſes ſchwächt aber zu ſehr ſeinen entſcheidenden Eindruck, wenn es auch ihn nicht ganz aufhebt. Wünſchen wir daher in einer Tonart zu der wir durch Modulation gelangt ſind, einen befriedigenden Schluß einzuführen, ſo müſſen wir das Ohr allmählig durch einige vorbereitende Accorde beruhigen, und zugleich mit dieſen Accorden den beſtimmten Eindruck von der Tonart geben, in welcher wir die Kadenz, oder den Schluß zu machen gedenken.

Zu dieſem Zwecke ſind die Accorde des Dominants und Sub-Dominants die geeignetſten, weil ihre Intervallen (mit denen des Accords der Tonika vereint), die ganze diatoniſche Tonleiter umfaſſen; ſo daß, wenn wir dieſe 3 Accorde gehört haben, wir in der That einen Eindruck, von jedem Intervall der Tonart, in welcher wir ſchließen wollen, erhalten: man ſehe **d** im folgenden Beiſpiele.

99.

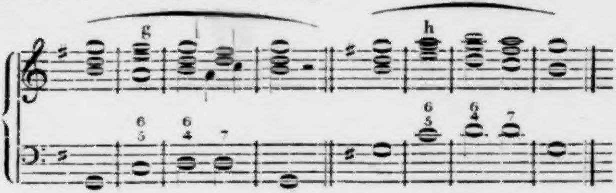


Das öftere Zurückkommen auf dieſelben einfachen Accorde, aus denen die Schluß-Klauſel oder Kadenz beſteht, würde ärmlich und eintönig, gar keine Wirkung machen; dieſem wird ſchon ſehr durch die Einführung der diſſonirenden Quarte abgeholfen, man ſehe bei **e**.

Bei dem ſteten Vorkommen der Kadenz waren die Komponiſten endlich gezwungen, eine möglichſt größere Mannigfaltigkeit der Kadenz zu erſinnen, ſie haben ſich deshalb manche Willkühr erlaubt, und große Freiheiten ſind hier geſtattet worden. Die Quarte, wie ſie im letzten Beiſpiele bei **e** vorkommt, iſt vorbereitet, die **6** aber, die ebenfalls genommen wird, ſiehe **f**, kann hier nicht vorbereitet werden, und iſt deshalb nur als eine Freiheit anzuſehen.

Eine gleiche Freiheit iſt in dem Accord des Sub-Dominant bei der Kadenz eingeführt, indem auch zu dieſem eine **6** hinzugefügt wird; man nennt ihn dann, „den Accord der additten **6**.“ wir finden ihn im folgenden Beiſpiel bei **g**.

100.

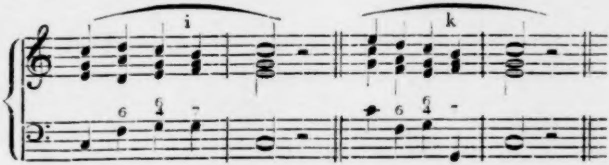


In dieſem Accorde wird die Quinte vorbereitet wie eine Diſſonanz; im vierſtimmigen Satze muß die Oktave fortgelaſſen werden.

Dieſer Accord wird im freien Styl zu Zeiten wie bei **h**, geſchrieben. Dieß gilt aber nur als Freiheit, denn ſtreng genommen iſt es unrichtig; die Oktave ſteigt, ſtatt in ihrer Stelle zu verbleiben wie im Beiſpiele **98.** bei **b**.

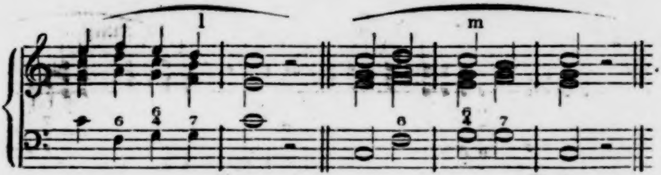
Zuweilen wird auch die Quinte im Accord des Sub-Dominanten gänzlich ausgelaſſen, und die addirte **6** verdoppelt, wie bei **i**, im folgenden Beiſpiele. Auch nimmt man anſtatt der Quinte die Oktave, wie bei **k**, **l**, **m** *).

101.



---

*) Wir müſſen nicht glauben, es ſey der Accord auf dem Sub-Dominant in dieſem Beiſpiele, die erſte Verſetzung des D moll-Accordes, wenn gleich es den Anſchein hat: nehmen wir uns die Mühe, die Schluß-Klauſel durch alle Stufen zu verfolgen, ſo wird es uns einleuchtend werden, daß die **6** in dem Accord auf dem Sub-Dominant, nur hergeleitet iſt von dem Accord der addirten **6**.



N. B. Auf dieſen Theil unſerer Lehre kommen wir weiterhin noch einmal zurück.

Ob der Schüler die vorſtehende Erklärung der Kadenzen genugſam verſtanden hat, kann ſich nur bei der Anwendung zeigen, deshalb wird folgende Übung zweckmäßig befunden werden.

Man nehme 3 Notenzeilen, die obere iſt für die Accorde beſtimmt, die mittlere für den Baß, die untere für den Grundbaß; man ziehe Taktſtriche hindurch, und nummerire die Takte.

Im 1ſten Takte kömmt der Dreiklang auf C in der 3ten Lage, man ſchreibe 4 Viertel in jedem Takt bis zu Ende des Übungsſtücks.

Im 2ten Takte folgt der Dreiklang auf dem Sub-Dominant.

Im 3ten Takte der $\frac{6}{4}$ Accord auf die zwei erſten Viertel des Dominants, der Septimen-Accord auf die beiden letzten, dieſer löſt ſich

Im 4ten Takt nach C dur auf.

„Man modulire mit der 2ten Umkehrung des Dominant-Accords nach der Parallel-Moll-Tonart, dieß nimmt 2 Takte ein, alsdann nach f, mit der 2ten Umkehrung, und nach der verwandten Moll-Tonart von f, wieder mit der 2ten Umkehrung; in dieſer Tonart mache man eine Kadenz, mit der wir dann bis zum 12ten Takte gelangen.“

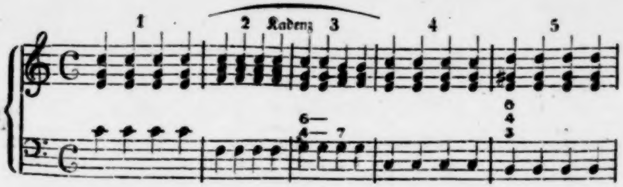
„Man modulire mit der 3ten Umkehrung nach Hes, auch in dieſer Tonart mache man einen Schluß, aber mit hinzugefügter 6te. Mittelſt der zweiten Umkehrung weiche man wiederum nach der Parallel-Tonart von Hes aus; ſodann mit der 2ten Umkehrung nach Es, und hier wieder eine Kadenz mit $\frac{6}{4}$ auf dem Dominant.“

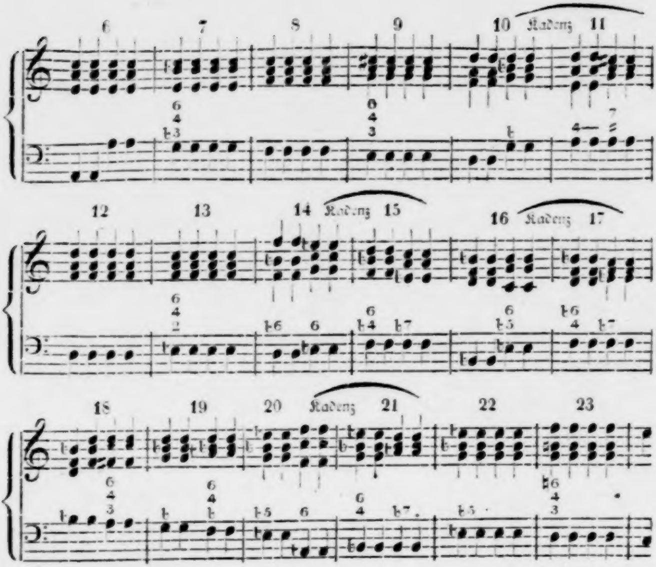
„Man modulire mit der 2ten Umkehrung nach C u. ſ. w.“

Der Schüler kann nun ſeine Arbeit mit dem Beiſpiel 102. vergleichen.

Es iſt gleichgültig, ob der Schüler einigen Accorden, die hier nur einen halben Takt einnehmen, die Geltung eines ganzen Taktes gegeben hat; der Grundſatz bleibt derſelbe, und die Wirkung muß der Schüler ſchon jetzt nach dem eigenen Gefühl beurtheilen lernen.

102.





Um durch eine gewiſſe Regelmäßigkeit den Effekt zu vermehren, und unſern Tonſätzen das Anſehn von Perioden zu geben, müſſen die Kadenzen nach einer **geraden** Zahl von Takten eingeführt werden: z. B. nach 8. 10. 12 Takten.

Dieſelbe Modulation, in einer verſchiedenen Lage der Accorde wiederholt, macht oft eine ſehr gute Wirkung.

Zur Abwechſelung mögen Modulationen auch in der Hälfte des Takts (wie im 18ten und 19ten des Beiſpiels 102.) angebracht werden, dieß wird nach und nach das Gehör an Unterſcheidung der Perioden gewöhnen.

Auch durch Veränderung der Taktart kann ein durchaus verſchiedener Charakter hervorgebracht werden. Man verändere z. B. den Vierviertel-Takt des letzten Übungsſtücks in Dreiviertel-Takt, die Ausführung kann keine Schwierigkeiten haben; wo zwei verſchiedene Accorde in einem Takte vorkommen, wie in den Takten 18, 19, 20. des Beiſpiels, da wird der 1ſte

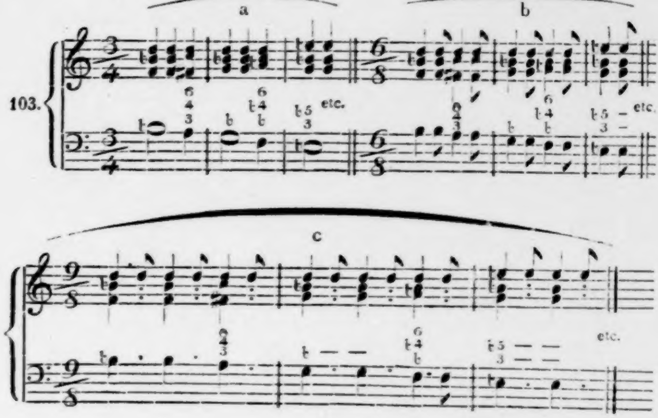
Accord

Accord auf die 2 erſten Viertel geſpielt, und der 2te Accord wird nur einmal auf das 3te Viertel angeſchlagen, wie dieß bei a im folgenden Beiſpiele hingeſchrieben iſt.

Daſſelbe Stück kann eben ſowohl im Sechsachtel-Takt umgeſchrieben werden, indem man das 2te und 4te Viertel in Achtel verwandelt, wie bei b.

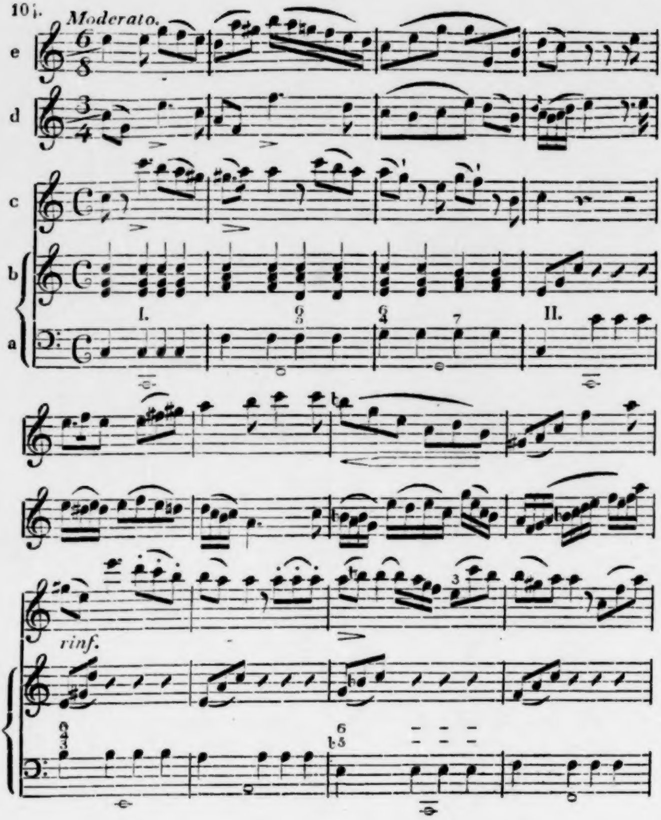
Da der Neunachtel-Takt wieder eine ungerade Takteintheilung iſt, ſo fallen 2 Drittheile der Zeit wieder auf den 1ſten Accord, und der 2te erhält nur 1 Drittheil der ganzen Zeit; mithin gehören 2 punktirte Viertel auf den 1ſten Accord, und nur 1 punktirtes Viertel auf den 2ten (ausgeführt bei c im Beiſpiele 103.).

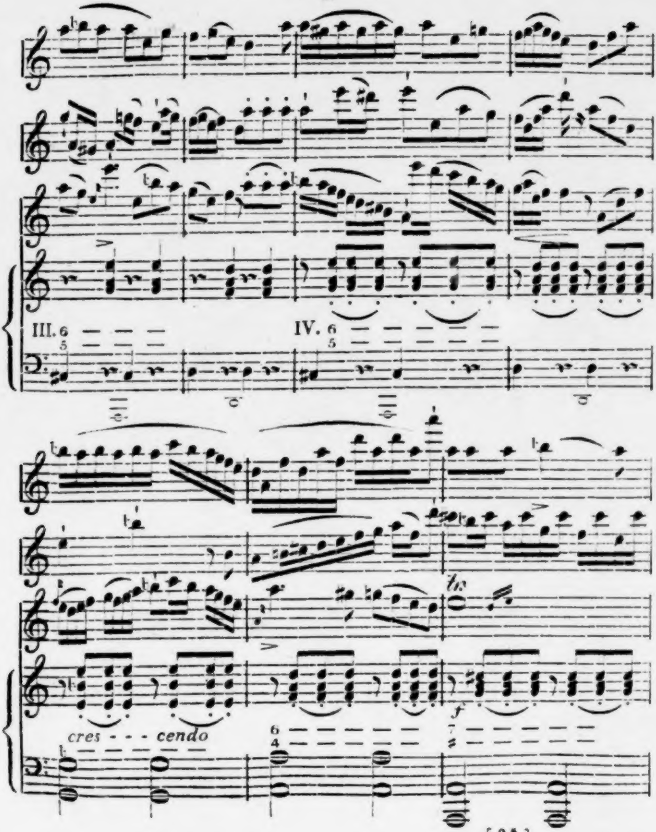
103.

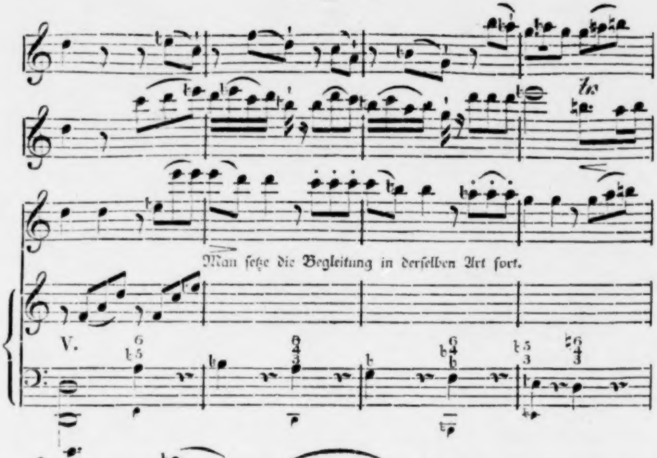


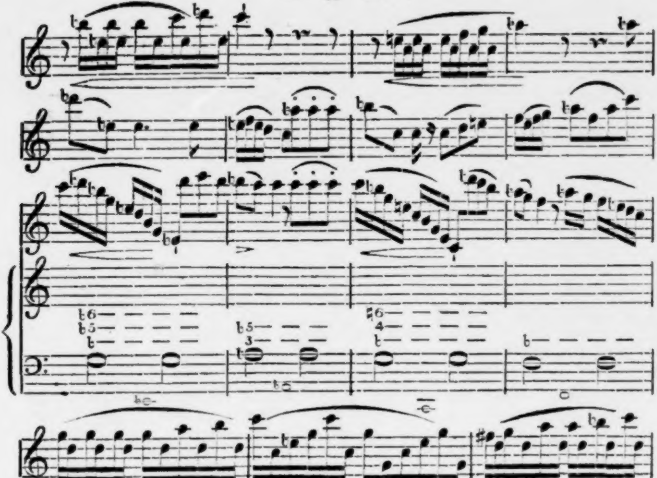
Mit der folgenden Aufgabe gedenken wir mehrere nützliche Zwecke zu erreichen; in ihr wollen wir noch klarer anſchaulich machen, was wir über Veränderung der Taktart geſagt haben; wir wünſchen zugleich eine Vorſtellung vom Rhythmus und Periodenbau zu geben, und noch mit einigen, in der Begleitung üblichen Abwechſelungen in der Geſtaltung der Accorde bekannt zu machen. Die verſchiedenartigen Umbildungen derſelben Harmonie müſſen jede einzeln mit dem Baß geſpielt werden, und zwar muß dieſelbe Form mit der man angefangen durch die ganze Übung hindurch verfolgt werden.

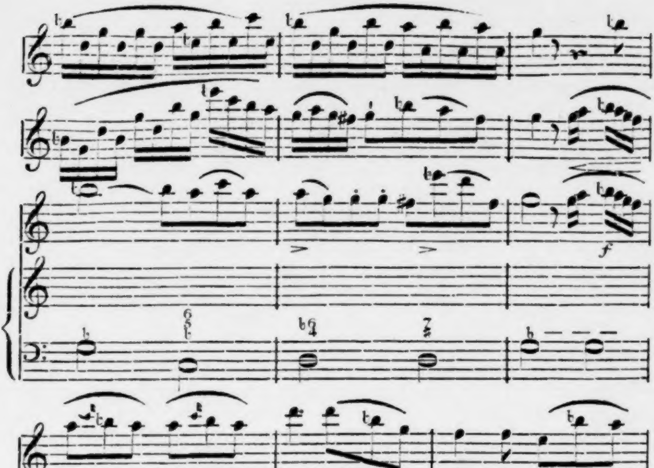
104.

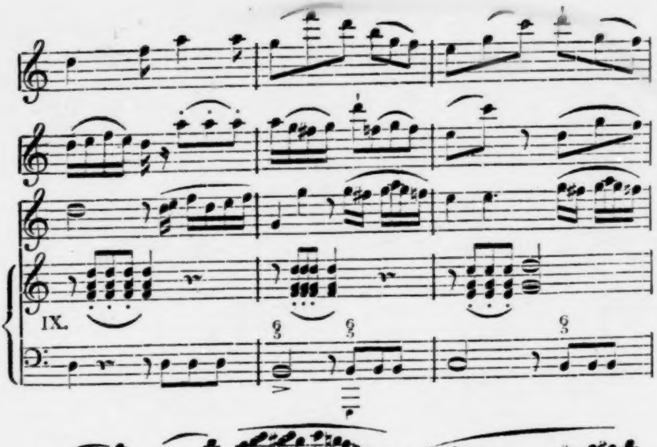

Moderato.
e
d
c
b
a
I.
II.
rinf.

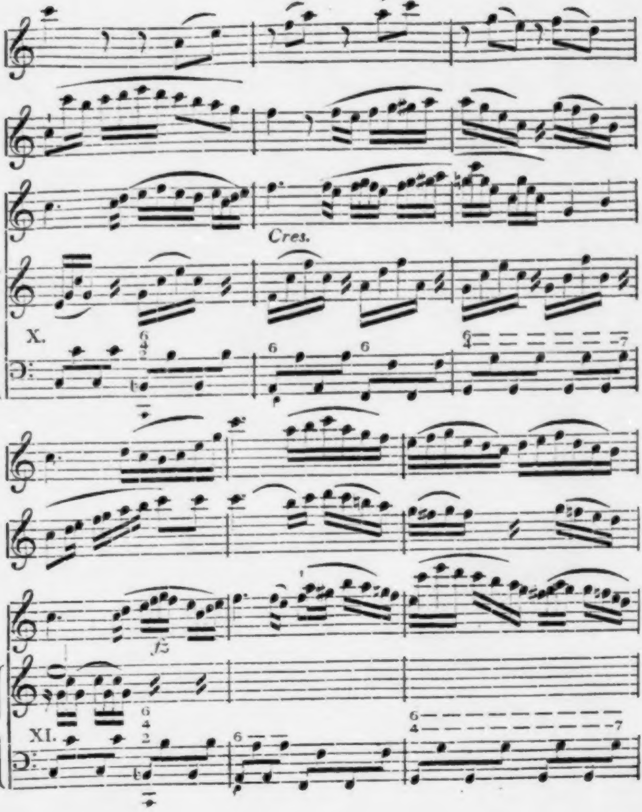

III. 6
5
IV. 6
5
cres - - - cendo
6
4
f
7

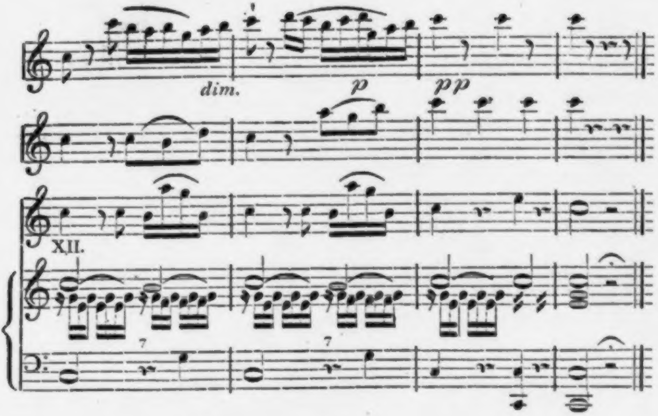

Man ſetze die Begleitung in derſelben Art fort.
V.
VI.
tr


VII.


f
VII.


IX.


Cres.
X.
fz
XI.



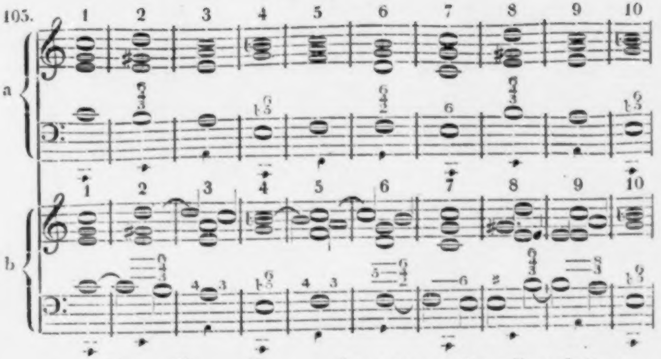
Der Schüler mag nun die Begleitung in Vierteln bei I., oder die in Triolen bei II. wählen, oder welche ſonſt ihm beliebige, von den bis XII. nummerirten Variationen beſtimmen, ſo kann er dazu eine der drei oberen Melodien von ſeinem Mitſchüler ſpielen laſſen; nur muß er ſeine Begleitung nach der Taktart, in welcher die Melodie eingetheilt iſt, ebenfalls einrichten.

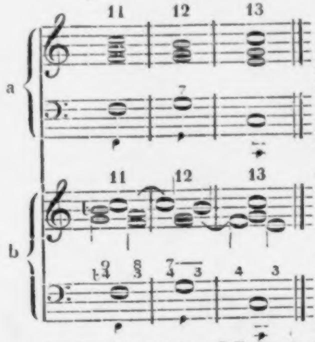
Die Einführung der Diſſonanzen in der Modulation.

Hierbei iſt nichts Neues anzumerken; wir haben nur die Fortſchreitung des Baſſes zu beachten, und die ſchon gegebenen Regeln zu befolgen.

In der Aufgabe 104. bei a, ſoll der Schüler, nachdem er ſie abgeſchrieben, alle Diſſonanzen einführen, die bei der Fortſchreitung des Baſſes zuläſſig werden; wenn dieß geſchehen, mag er ſeine Arbeit mit der Ausarbeitung bei b vergleichen.

105.





Überſicht der obigen Ausarbeitung.

Im 2ten Takte iſt der Grundbaß eine Terz geſtiegen, ſomit können wir die diſſonirende 6 als Vorhalt der Quinte, vorbereitet durch die Oktave, im Baſſe einführen (da die Quinte daſelbſt ſteht) *).

Im 3ten Takte iſt der Grundbaß eine Quarte geſtiegen, alſo konnten wir die Quarte, vorbereitet durch die Septime, im Sopran nehmen.

Im 4ten Takte iſt kein diſſonirender Vorhalt eingeführt.

Im 5ten Takte ſehen wir wieder die Quarte vor der Terz, vorbereitet durch die Septime, im Alt angebracht.

Im 6ten Takte iſt der Grundbaß eine Stufe geſtiegen, und die Quarte als Vorhalt der Terz, im Sopran angewendet.

Im 7ten Takte ſteht die Quarte als Vorhalt der Terz im Baß, ſie war daſelbſt vorbereitet durch die Septime.

Im 8ten Takte iſt keine Diſſonanz eingeführt.

Im 9ten Takte ſteigt der Grundbaß eine Quarte, die None iſt im Baß eingeführt, da die Oktave ſich dort befindet.

---

*) Es muß beachtet werden, wie hier das H im Baß ein wenig nach der rechten Seite gerückt, und als halbe Taktnote geſchrieben iſt, damit die 6te C den, ihren Werth angemeſſenen Raum einnehmen kann.

Im **10ten Takte** iſt nur die Hauptſeptime genommen, als Vorbereitung der Quarte im **11ten Takte**, woſelbſt noch die None in die Oktave gleichzeitig eingeführt werden konnte, da der Grundbaß eine Quarte ſteigt.

Im **12ten** Takte ſteigt der Grundbaß eine Stufe, die Quarte in die Terz iſt im Sopran genommen, ſo wie auch die Septime, welche die nachfolgende Quarte des letzten Taktes vorbereitet.

Wir wollen hier noch einige wenige Worte über die Bezifferung der Diſſonanzen hinzufügen, und ſodann mit dieſen ausführlich erklärtem Beiſpiele, die Lehre der diſſonirenden Vorhalte für jetzt als geſchloſſen betrachten.

Die Bezifferung des Baſſes. in Bezug auf die einzuführenden Diſſonanzen.

Die Bezifferung der **2** Verſetzungen des Dreiklangs, ſo wie die des Septimen-Accords und ſeiner **3** Verſetzungen, iſt ausführlich abgehandelt; es bleibt demnach hier nur das Wenige hinzuzufügen, was die Bezifferung der eingeführten Diſſonanzen betrifft. Wenn wir z. B. die Quarte als Vorhalt der Terz anwenden wollen, ſo heißt dieß nichts anderes, als wir wollen, es ſoll die Quarte vor der Terz gehört werden; ſobald wir nun wiſſen, welche Zahl, in der Bezifferung des Baſſes, die Terz des Grundbaſſes bezeichnet, ſo werden wir danach ſogleich die Zahl beſtimmen können, mit welcher die Quarte anzudeuten iſt.

Dieß noch näher zu erklären, wollen wir auf das letzte Beiſpiel zurückgehen. Im **6ten** Takte iſt die Baßnote mit $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ beziffert, als **3te** Verſetzung des Dominant-Septimen-Accords, hier iſt kein Vorhalt, die Baßnote ſelbſt iſt die Septime.

Welche der Zahlen bezeichnet die Oktave? — Die **2.** — Die **3** muß demzufolge die None ausdrücken. Wollen wir alſo die diſſonirende None hier einführen, ſo haben wir nur die **3** vor der **2** zu ſchreiben, und, um anzudeuten, daß die Quarte und Sechſte gleichzeitig mit der **3** angeſchlagen werden ſollen, ziehen wir Striche von dieſen Zahlen aus, zurück über die drei $\left(\overline{\overline{\;{}_3\;}}\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right)$.

Wie nun die **2** in dieſem Accorde die **8** des Grundbaſſes bezeichnete, ſo bezeichnet die **4** die Terz des Grundbaſſes; wollen wir nun die Quarte als Vorhalt der Terz einführen, ſo müſſen wir natürlich die Quarte hier durch die **5** ausdrücken, und vor der **4** ſtellen. Aus dem ſchon angeführten Grunde werden zwei Striche von der **2** und **6** aus, über die **5** zurückgezogen $\left(\underline{\overline{\;5\;}}\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right)$; wie wir dieß im **6ten** Takte des ausgeführten Beiſpiels bei **b** finden.

Wir ſehen auf den erſten Blick den Urſprung des Accords; an der Bezifferung $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ erkennen wir die **3te** Verſetzung des Dominant-Septimen-Accords, und die **5** vor der **4** geſtellt, zeigt uns an, daß hier ein Vorhalt anzuwenden iſt: bei einiger Übung müſſen wir ſogleich wiſſen, welche Diſſonanz gemeint ſein kann.

Dieſelbe Folgerungen wiederholen ſich in allen andern vorkommenden Fällen; — finden wir z. B. dieſe Bezifferung $\underline{\;{}^7}\natural\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$, ſo wiſſen wir, daß $\natural\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ die erſte Verſetzung des Dominant-Accords, und die **7** vor der **6**, die einzuführende Diſſonanz andeutet. Welches Intervall wird nun durch die **6** bezeichnet? — Die Oktave des Grundbaſſes; die **7** bezeichnet ſomit die None, und der Strich von der **5** zurück, deutet an, daß die Hauptſeptime zu dem erſten Accorde angeſchlagen werden ſoll. Wollte man aber die Septime nicht zugleich mit der Diſſonanz hören laſſen, ſo muß der Strich in der Bezifferung fortbleiben $\left({}^7\natural\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}\right)$.

Im **2ten** Takte des Beiſpiels, bei **b**, ſehen wir $\begin{smallmatrix}9\\4\\3\end{smallmatrix}$ über **H**, der **2ten** halben Note des Takts, geſchrieben, und **3** Striche von dieſen Zahlen aus, zurück über **C**, der **1**ſten halben Note, fortgezogen. Dieß beſagt uns, daß dieſer Accord (2te Verſetzung des Septimen-Accords) ſchon auf der vorhergehenden Baßnote **C** angeſchlagen werden ſoll; — in Wahrheit aber iſt dieß nichts anderes, als der Vorhalt der diſſonirenden **6**te vor der Quinte, die im Baſſe liegt.

Im 7ten Takte iſt die **1**ſte Verſetzung des Dreiklangs von **C** durch eine **6** über **E** angegeben; der Strich, der über **F** zurückgezogen, beſagt uns, daß **E** Note des Accords, und **F** der eingeführte Vorhalt (der Quarte in die Terz) iſt.

Im 9ten Takte ſehen wir $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$ über die Note **A** geſchrieben, dieß bezeichnet den Dreiklang; der Strich über **H** zurück heißt uns, zu dieſem ſchon den Accord anſchlagen, — **H** iſt hier nichts anderes als die None, die im Baſſe verlegt war.

Das Prinzip, welches in dieſer Bezifferung befolgt wird, iſt ſo einfach, daß es Zeitverſchwendung wäre, mehr hierüber zu ſagen. Die Zahlen bezeichnen die Noten der Harmonie, die geſpielt werden ſollen; es muß uns nach einiger Übung durchaus gleich ſein, ob wir die Harmonie in Noten oder Zahlen angeben ſollen.

Die Anwendung der aus den Intervallen entnommenen Bäſſe, in der Begleitung einer Melodie.

Der Schüler iſt mit den weſentlichen Erforderniſſen hiezu ſchon bekannt gemacht; wir haben ihn jetzt nur dahin zu leiten, daß er zu einer ausgedehnteren, und höheren Anwendung gelange.

Im Beiſpiele **46.** war der eigenthümliche Charakter jeder Stimme beſonders erklärt; auch iſt ſchon geſagt, in wiefern durch die Verwechſelung dieſer verſchiedenen Charaktere, eine größere Mannigfaltigkeit des Effekts zu bewirken iſt.

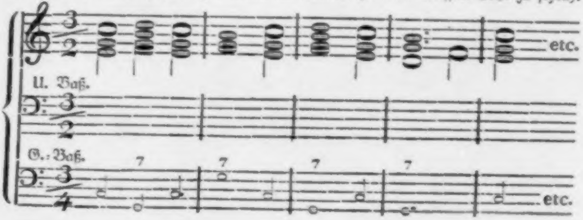
Wir waren früher auf die Anwendung der Grundbäſſe beſchränkt, dagegen können wir jetzt auch der Baßmelodie einen gefälligern Ausdruck geben.

Im folgenden Beiſpiele iſt die Melodie im Sopran gegeben, dieſe darf ſonach nicht verändert werden; wir konnten deshalb die für den Baß auszuwählenden Intervallen nur aus dem Alt und Tenor entlehnen; am Schluſſe ließen wir den eigenthümlichen Charakter des Baſſes wieder hervortreten.

Wir verfahren dabei ganz regelmäßig.

Zu jeder Melodie ſetzen wir zuerſt die Grundbäſſe auf einer dritten Zeile darunter, ſchreiben alsdann die Accorde in der Oberzeile, unter der Melodie, damit eine Zeile in Mitten frei bleibe für den Baß. Über den Grundbaß führen wir ſodann die Septime, mit einer **7** beziffert, ein, und ſchreiben ſie auf die ihr zugehörigen Stelle im Accorde (wie im Beiſpiel **106.** zu ſehen).

106.



Nachdem wir die Begleitung der Melodie ſo weit vollendet haben, iſt unſere Aufgabe, aus den Intervallen der Harmonie eine ausdrucksvolle Melodie für den Baß auszuwählen.

Einige Regeln mögen hierin die Wahl des Schülers leiten; die ganze Aufmerkſamkeit muß für jetzt auf den Dominant-Septimen-Accord gerichtet ſein.

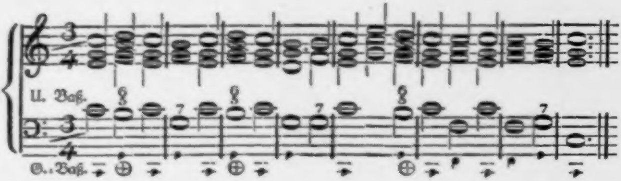
Die Wahl der Bäſſe, aus den Intervallen der Harmonie.

Erſte Regel.

„Wenn die Quinte des Dominant-Accords in der Melodie liegt, wird empfohlen, die Terz im Baß zu nehmen.“

Dieß giebt uns die 1ſte Verſetzung des Septimen-Accords; durch die Terz im Baß, wird eine Sopran-Fortſchreitung *) in der Baßmelodie verlegt, wodurch ſchon eine angenehme Abwechſelung entſteht. (Wo die 5 nicht in der Melodie lag, iſt der Grundbaß beibehalten.)

107.



Zweite Regel.

„Wenn die Terz des Dominant-Septimen-Accords in der Melodie liegt, wird die Septime am ſchönſten im Baß klingen.“

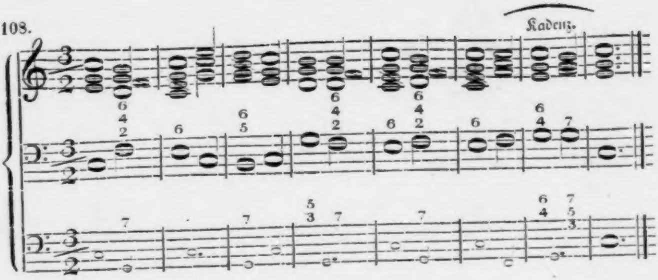
Haben wir alſo die Terz in der Melodie, ſo wird die 3te Verſetzung des Dominant-Septimen-Accords, mit $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$te beziffert, im Baß geſchrieben, und es folgt natürlich, der Auflöſung wegen, die Terz der Tonika unmittelbar darauf. Wir erhalten dadurch die Tenor-Fortſchreitung in der Baßmelodie.

Mit der hier folgenden Melodie muß der Schüler ganz eben ſo verfahren, wie ihm bei der vorhergehenden angerathen wurde.

---

*) Dieſe iſt überall ſo ⊕ bezeichnet.

108.



Im 4ten Takte ſehen wir die Septime erſt in der letzten Hälfte eingeführt. Das Ohr fordert einen Ruhepunkt auf dieſem 4ten Takt. — Späterhin wird hierüber ausführlichere Belehrung folgen. — Die Einführung einer Septime erregt immer das Verlangen fortzuſchreiten, deshalb war ſie zu Anfang dieſes Takts unpaſſend, da hingegen ihre Einführung zweckmäßig iſt, wo die Bewegung wieder eintreten ſoll.

Im 5ten Takte iſt die Septime eingeführt, obwohl, ſo nahe vor der Endklauſel, ſie den Effekt dieſer Klauſel ſchwächt, dieß bleibt jedoch dem Geſchmack überlaſſen.

Im 7ten Takte ſehen wir zwar die Terz im Sopran, allein wir dürfen hier nicht wohl die Septime im Baß nehmen, da ſie den Eindruck der Schluß-Kadenz ganz zerſtören würde. Am beſten iſt hier am Schluß der Grundbaß.

Dritte Regel.

„Wenn die Terz in der Melodie liegt, und die Septime kann nicht im Baß genommen werden, ſo wird der **Grundbaß beibehalten.**"

N. B. Dieſe Regel gilt eben ſowohl für alle Dreiklänge, die nicht Dominant-Accorde ſind.

Die hier gegebenen 3 Regeln können auch im umgekehrten Verhältniſſe gelten; das heißt, wenn nach der erſten Regel die 5 in der Melodie liegt, ſoll die Terz im Baſſe genommen werden, — ſo kann umgekehrt, wenn die Terz in der Melodie liegt, die Quinte des Dominant-Septimen-Accords im Baß genommen werden u. ſ. w.

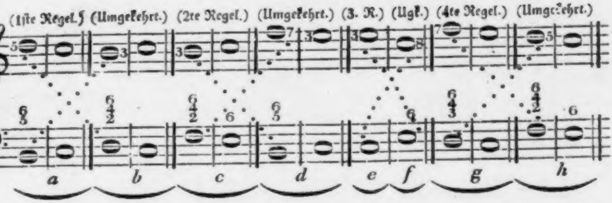
Vierte Regel.

„Wenn die Septime in der Melodie liegt, kann die Quinte im Baß genommen werden."

Dieſe Regel iſt nicht ganz ſo gut als die Anderen, und muß deshalb weniger angewendet werden.

Im folgenden Beiſpiele überſehen wir das Ganze mehr auf einen Blick.

109.


(1ſte Regel.) (Umgekehrt.) (2te Regel.) (Umgekehrt.) (3. R.) (Ugk.) (4te Regel.) (Umgekehrt.)
5 3 3 7 3 3 8 7 5
6 5
6 4 2
6 4 2
6
6 5
6
6 4 3
6 4 2
6
a b c d e f g h

Intervallen der Melodie: 3 5 7 8

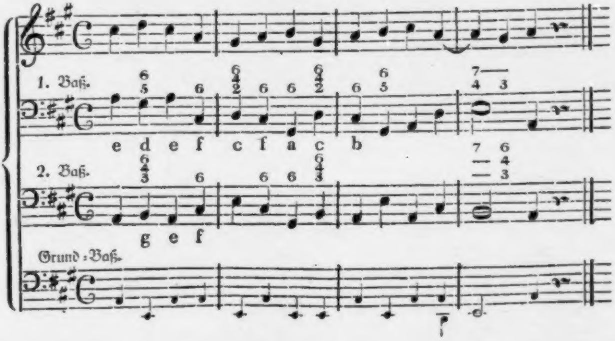
/|\ /\ /|\ |

Die auszuwählenden Intervallen für den Baß: 3.8.5.—3. 7.-- 3. 8. 5. — 3.

Wie die Zahlen nach einander folgen, ſo iſt auch ihr Verhältniß der Brauchbarkeit in der Anwendung.

Zu der folgenden Melodie ſind, bei demſelben Grundbaſſe, zwei verſchiedene Bäſſe aus der Harmonie entnommen, zu jedem dieſer Bäſſe muß der Schüler die Harmonie, mit Beibehaltung der Oberſtimme, ausſetzen, damit er ſie ſpielen, und die Wirkungen vergleichen kann: dieß wird die beſte Übung zur Ausbildung des eigenen Urtheils.

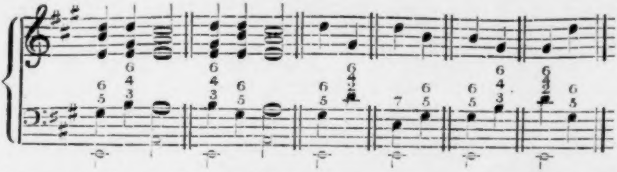
110.


1. Baß.
6 5 6 6 4 2 6 6 6 4 2 6 6 5 7— 4 3
e d e f c f a c b
2. Baß.
6 4 3 6 6 6 6 4 3 7 6 — 4 — 3
g e f
Grund=Baß.

Die Buchſtaben beziehen ſich auf das Beiſpiel 109., und dienen zur Bezeichnung der Regel, welche befolgt wurde.

Im 2ten Baſſe, in der letzten Hälfte des 2ten Taktes, ſteigt die Terz Gis nach der Quinte und fällt ſodann in die Oktave; dagegen fällt die Quinte **H** im Sopran nach der vom Baß aufgegebenen Terz, und ſteigt ſodann, wie die Terz nach der Regel thun ſoll, in die Oktave. Die gelegentliche Verwechſelung der Intervallen eines Accords, bringt eine angenehme Abwechslung hervor, wie wir das im nächſten Beiſpiel ſehen können.

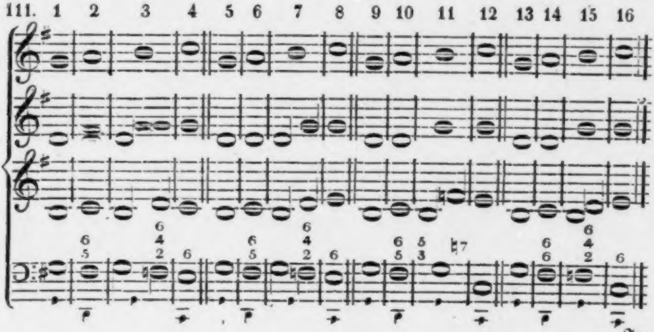
110.



Wenn wir die **4** erſten Noten der Tonleiter als Melodie annehmen, ſo finden wir, daß die **2te** Note die Quinte des Dominant-Accords iſt, welche nach der Terz des Accords der Tonika ſteigt. Bleiben wir ſtreng der Regel getreu, die Septime nur da einzuführen, wo die Terz im folgenden Accorde der Tonika liegt, ſo können wir in dieſem Falle keine Septime haben, denn die Melodie würde durch ihre Einführung verändert. Der Eindruck, den dieſe Hauptſeptime macht, iſt jedoch von zu großer Bedeutung, als daß wir ihre Anwendung ſo leicht aufgeben können; es iſt deshalb ein Ausweg getroffen, und die ſogenannte freie Septime im Tenor aufgenommen (ſiehe Takt **2.** im Beiſpiele **111.**), durch deren Auflöſung zwar die Terz des darauf folgenden Accords der Tonika verdoppelt wird; dieſe kann aber unmittelbar nach der Quinte ſteigen, und ſo iſt auch dieſem abgeholfen.

Die Einführung der freien Septime, wenn die Quinte in der Melodie ſteigt.

111.



Im

Im 2ten Takte ſehen wir die freie Septime im Tenor eingeführt, ſie fällt im 3ten Takte in die Terz, und dieſe ſteigt ſodann nach der Quinte; dadurch werden die Oktaven zwiſchen Sopran und Tenor, die ſonſt folgen würden, vermieden. Die Fortſchreitung der Quinte im 7ten Takte nach **E** iſt aber noch vorzuziehen, zwar wird die Terz des folgenden Accords (Takt 8.) verdoppelt, es bleibt aber doch rathſamer, bei ſteigender Melodie die Quinte ebenfalls ſteigen zu laſſen, als ſie (wie im vorhergehenden Falle) nach der Note fortſchreiten zu laſſen, in welcher die Terz ſich auflöſen muß.

Takt 4. und 8. vergleiche man beide Arten der Fortſchreitung im Tenor.

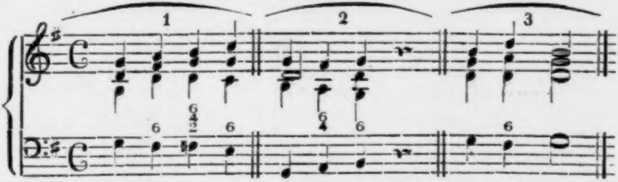
Takt 10. löſet ſich die freie Septime in die Terz auf, und dieſe ſteigt im 11ten Takte unmittelbar nach der Hauptſeptime.

Im 14ten Takte liegt die Terz im Baß, ſie fällt in die Hauptſeptime des darauf folgenden Accords. Dieſe Fortſchreitung iſt anwendbar, wenn zwei Dominant-Accorde nach einander folgen.

Verdoppelungen der Intervallen eines Accords.

In allen Accorden, die nur 3 Intervallen der Harmonie enthalten, muß nothwendig im vierſtimmigen Satze eines dieſer Intervallen verdoppelt werden.

112.



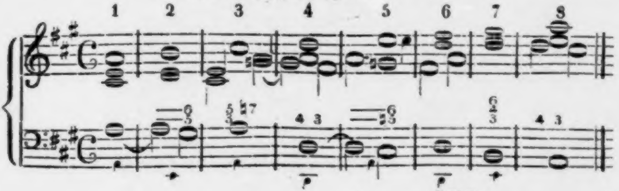
Bei 1. iſt die Terz verdoppelt, dieß kann geſchehen, da die eine nachmals fällt; doch iſt es beſſer, die Terz nicht zu verdoppeln, wo es auf eine angemeſſene Weiſe vermieden werden kann. Der Eindruck dieſer Verdoppelung iſt weniger auffallend in den Moll-Accorden.

Bei 2. iſt die Quinte verdoppelt, weil dadurch eine fließendere Melodie im Baſſe, und auch Gegenbewegung entſteht.

Bei 3. iſt die Oktave verdoppelt.

Die ſteigende Tonleiter mit Diſſonanzen, und den aus der Harmonie entnommenen Bäſſen begleitet.

113.



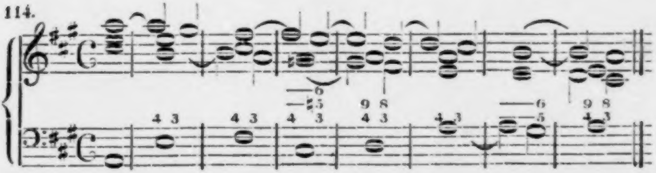
Im 2ten Takte iſt die Quarte als Vorhalt der Terz im Baſſe eingeführt, weil ihre Auflöſung ſich daſelbſt befindet.

Im 4ten Takte ſteht dieſelbe Diſſonanz aus demſelben Grunde im Tenor u. ſ. w.

Im 3ten Takte iſt die Septime im Tenor eingeführt, um daſelbſt die Quarte vorzubereiten. Hätten wir dieſe Septime im Baſſe genommen, ſo würden zwei Diſſonanzen in derſelben Stimme auf einander gefolgt ſein. Das abwechſelnde Erſcheinen der Diſſonanzen in den verſchiedenen Stimmen bringt eine ſchöne Mannigfaltigkeit des Effekts hervor. Eine größere Abwechſelung konnten wir noch erreichen, wenn wir die None in die Oktave in dieſem 3ten Takte einführten

Die fallende Tonleiter mit Diſſonanzen, und den aus der Harmonie gewählten Bäſſen begleitet.

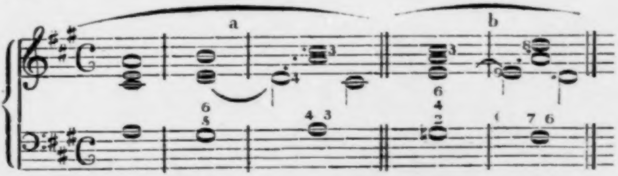
114.



„Die Diſſonanz und die Note, welche durch die Diſſonanz zurückgehalten wird, dürfen nie zu gleicher Zeit erſcheinen.“

Dieſe Regel iſt zwar ſchon genugſam ausgeſprochen, und auch in der Ausübung beobachtet, doch wird bei der Veränderung des Baſſes die aus den Verſetzungen der Accorde folgt, ein Irrthum leicht möglich. Aus Vorſicht wiederholen wir deshalb dieſe Regel, und bezeichnen in dem folgenden Beiſpiele die gewöhnlich gefährlichſten Intervallen. In beiden Fällen ſehen wir deutlich den Irrthum.

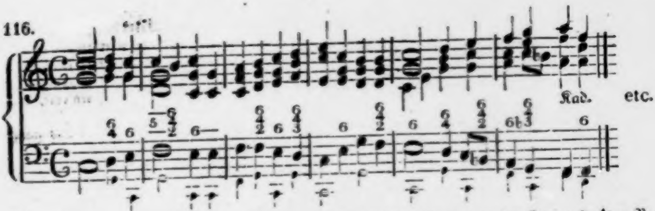
115.



Im folgenden Beiſpiele ſehen wir im 1ſten, 3ten und 6ten Takte die Quinte des Dominant-Accords in der Melodie ſteigend, von der fallenden Quinte im Baſſe begleitet; hierdurch entſteht Gegenbewegung, welche eine gute Wirkung macht.

Im 5ten Takte iſt bei der Quinte im Sopran der $^6_4$ Accord auch angewendet.

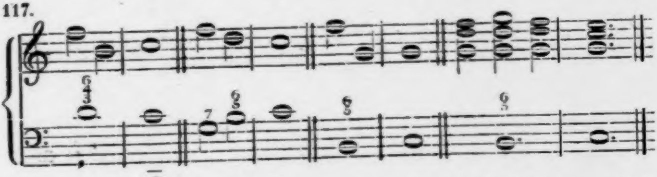
116.



Wir wollen hier Gelegenheit nehmen, noch einige Bemerkungen zu der 2ten und 4ten Regel „über die Begleitung der Tonleiter mit den Grundbäſſen," hinzuzufügen.

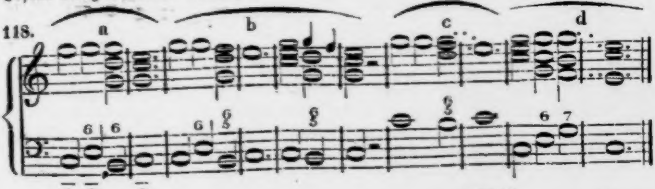
Zu der 2ten Regel „wenn die 4te Stufe der Tonleiter fällt, kann ſie mit dem Dominant begleitet werden," iſt jezt noch der Zuſatz zu machen: „die 4te Stufe kann, auch wenn ſie nicht fällt, mit dem Dominant begleitet werden, ſobald ſie nur vor Auflöſung des Accords zu einem andern Intervall deſſelben Accords fortſchreitet." — (Man ſehe Beiſpiel 117.)

117.



Zu der 4ten Regel iſt noch hinzuzufügen, — „wenn die 5te Stufe der Tonleiter, mit dem Dominant begleitet, unmittelbar nach der Terz des folgenden Accords der Tonika fortſchreitet, (wie bei a, 118.) und wir wünſchen, eine Septime in dieſem Dominant-Accorde einzuführen, ſo müſſen wir, wollen wir nicht verdeckte Oktaven (wie bei d) zwiſchen Sopran und Tenor, oder (wie bei c) im Einklange zwiſchen Sopran und Alt entſtehen laſſen, dieſe Septime im Sopran verlegen (wie bei b).

118.



Die bisher gewonnenen Kenntniſſe müſſen von jetzt an eine weitere Anwendung finden. Vieles muß dem reiferen Urtheile, ſo wie dem eigenen Geſchmack des Schülers nun überlaſſen bleiben.

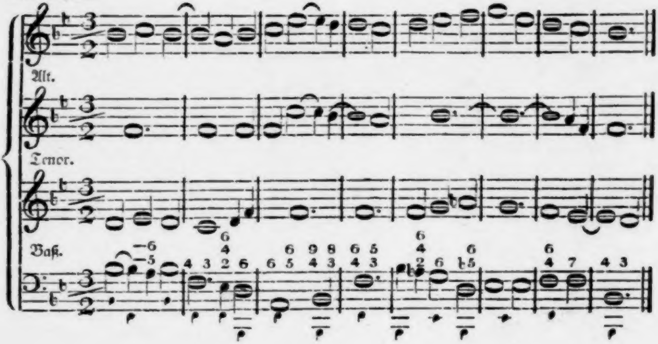
Gewiß werden die früheren Andeutungen über die Auswahl der Bäſſe, ſo wie überall die gegebenen einfachen Regeln ausreichend befunden werden, um damit auf eine mannigfaltige Weiſe jede Melodie mit einer angenehmen, ja oft überraſchenden Begleitung der Harmonie, ausſetzen zu können.

Wir wollen, ehe wir zu neuen Melodien die Harmonie hinzufügen, noch einmal das ganze dabei zu beobachtende Verfahren hier vorſchreiben.

Wenn man eine Melodie in Partitur ausſetzen will, ſo muß zuerſt der Grundbaß auf einer unteren 5ten Zeile, (oder auf der 4ten, der Baßzeile mit kleinen Punkten,) angegeben werden; ſodann müſſen die Dreiklänge hingeſchrieben, die Septimen eingeführt und aufgelöſt, und zuletzt die Diſſonanzen hinzugefügt werden.

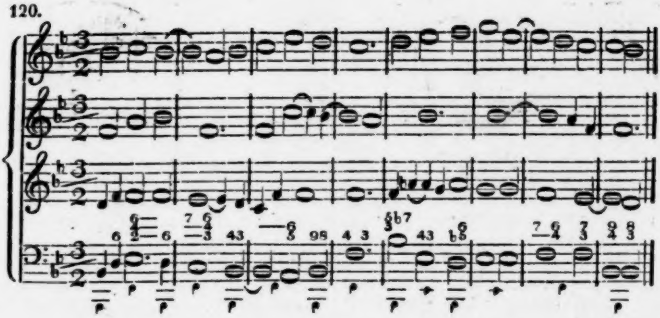
Die Quinten und Oktaven werden durch die 2te und 3te Umkehrung des Accords ſtets von ſelbſt wegfallen. Hier folgt ein Thema, welches auf demſelben Grundbaſſe, mit verſchiedenen Bäſſen, in den beiden auf einander folgenden Beiſpielen ausgearbeitet iſt.

119. Sopran.



N. B. Wenn die Quarte als Vorhalt der Terz im letzten Takte eingeführt iſt, muß die Quinte des Accords nie ausgelaſſen werden.

120.



Wenn wir die Bäſſe und Mittelſtimmen der beiden vorhergehenden Beiſpiele vergleichen, ſo finden wir durchgängig die Charaktere der Stimmen vertauſcht. Die Sopran-Fortſchreitung, welche Beiſpiel 119. Takt 1. im Baſſe liegt, ſehen wir Beiſpiel 120. im Alt geſtellt, und es hat in dieſem Beiſpiele der Baß dagegen die Fortſchreitung des Tenors, und der Tenor die des Alts übernommen.

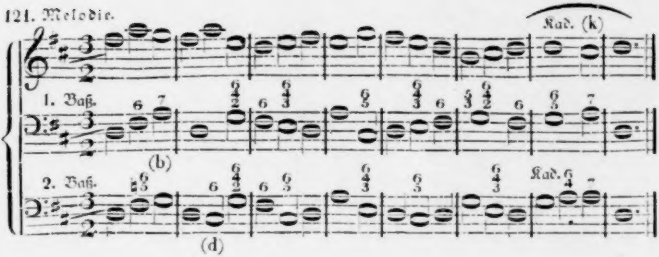
Den hierdurch ganz veränderten Effekt muß der Schüler nicht unbeachtet laſſen; ſo wie überhaupt es höchſt wünſchenswerth jetzt wird, daß der Schüler ſein eigenes Urtheil, ſeine eigenen Kräfte gebrauche. Er muß verſuchen, durch Anwendung der verſchiedenen Regeln, ſowohl bei den Grundbäſſen, als auch bei der Auswahl der Bäſſe aus den Harmonien, von nun an ſeine Kenntniſſe und ſeine Fähigkeiten zu bewähren.

Wir wollen andere Melodien nehmen, und ſie wiederum mit zwei verſchiedenen Bäſſen begleiten; jedoch auch die Grundbäſſe nach den vier Regeln der Begleitung verändern. Die Grundbäſſe der drei folgenden Ausarbeitungen

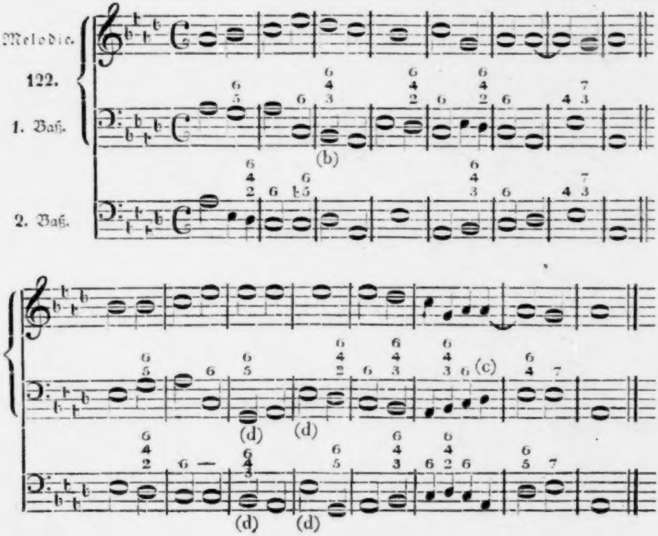
ſind bei b nach der zweiten
bei c nach der dritten
bei d nach der vierten Regel gewählt.

Die erſte Regel iſt nirgend bezeichnet, weil ſie überall befolgt iſt, wo keine Anmerkung ſtatt findet.

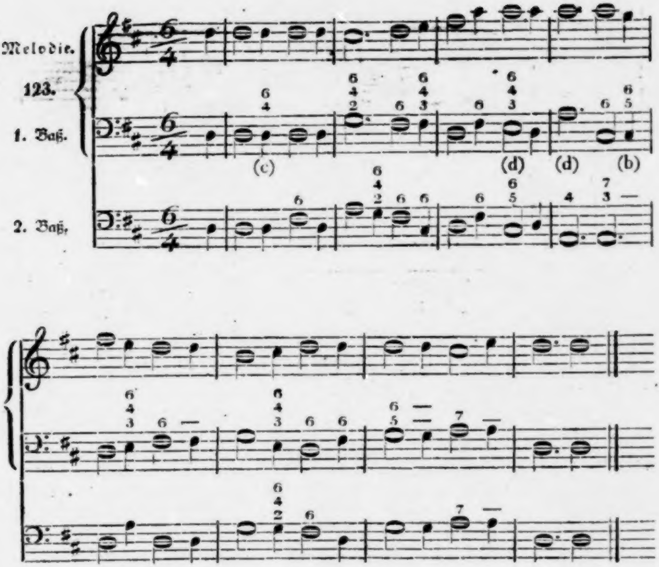
121. Melodie.


Kad. (k)
1. Baß.
6 7
6 4 2
6
6 4 3
6 5
6 4 3
6
5 3
6 4 2
6
6 5
7
(b)
2. Baß.
♮6 5
6
6 4 2
6
6 5
6 4 3
6 5
6 4 3
Kad. 6 4 –
(d)

122.


Melodie.
1. Baß.
6 5
6
6 4 3
6 4 2
6
6 4 2
6
4
7 3
(b)
2. Baß.
6 4 2
6
6 ♮5
6 4 3
6
4
7 3
6 5
6
6 5
6 4 2
6
6 4 3
6 4 3
6
(c)
6 4
7
(d)
(d)
6 4 2
6 —
6 4 3
6 5
6 4 3
6
6 4 2
6
6 5
7
(d)
(d)

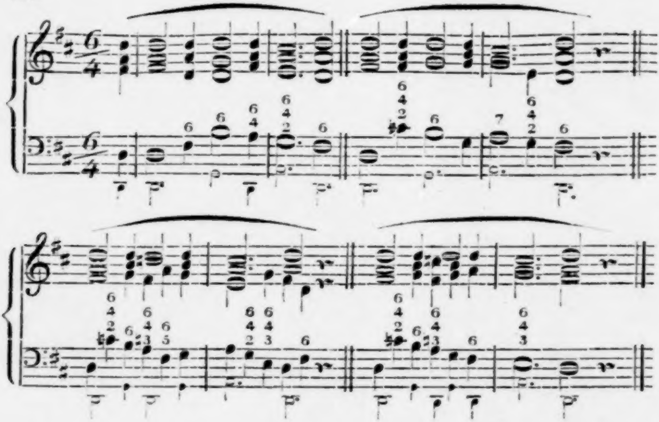
123.



Im Beiſpiel 123. Takt 1. haben wir die Quinte des Accords auch im Baß genommen, dadurch iſt der $\frac{6}{4}$ Accord, 2te Verſetzung des Dreiklangs entſtanden. Die Einförmigkeit zwiſchen Sopran und Baß, wird durch den Reichthum der innern Stimmen gedeckt.

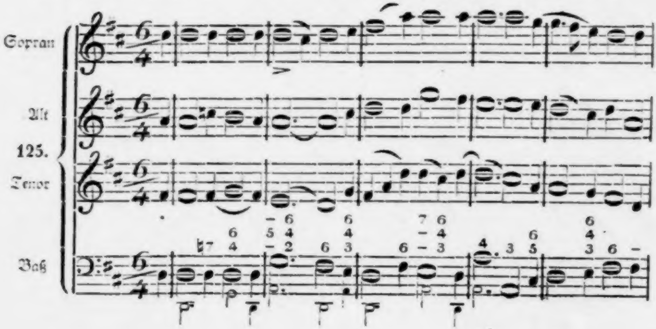
Die unendliche Mannigfaltigkeit zu zeigen, die ſchon allein durch die Anwendung der bisher gegebenen Regeln hervor zu bringen iſt, wollen wir die zwei erſten Takte der vorhergehenden Melodie, als ein Thema annehmen, (in ſich ſo unbedeutend als irgend möglich, da es nur aus 2 Tönen beſteht) und dieſe auf verſchiedene Weiſe mit Harmonie begleiten.

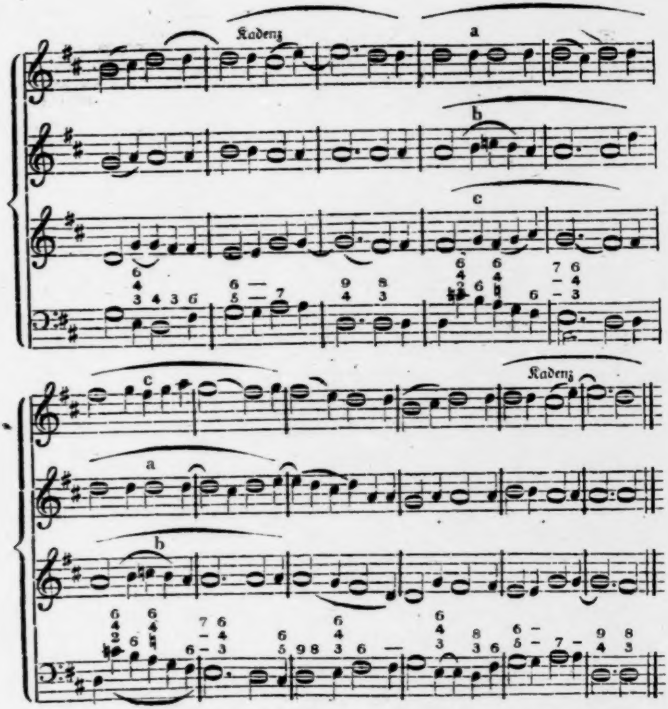
124.



Das Beiſpiel **123.** wollen wir noch einmal benutzen, und einige Diſſonanzen hinzufügen.

125.


Sopran
Alt
Tenor
Baß



N. B. Die im Beiſpiele ſtehenden Buchſtaben dienen zur Bezeichnung der, in anderen Stimmen übertragenen Stellen.

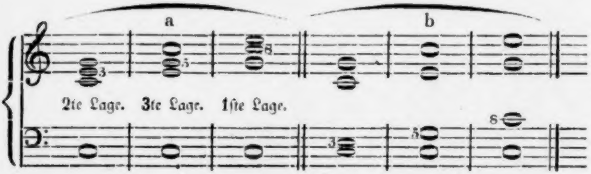
Wir wollen für jetzt dieſen Gegenſtand nicht weiter verfolgen, ich glaube vorausſetzen zu dürfen, daß die Mannigfaltigkeit, die aus der verſchiedenen Anwendung der Regeln folgt, für den aufmerkſamen Schüler genugſam dargethan iſt.

Ausgedehnte oder zerſtreute Harmonie.

Wir haben die Harmonie zu unſern Aufgaben bisher ſo niedergeſchrieben, daß zwiſchen Sopran, Alt, und Tenor kein Raum gelaſſen war zu Einführung noch einer Stimme. Dieſe Harmonie, die aus der urſprünglichen Lage der Accorde entſteht, wird die enge oder gedrängte Harmonie genannt. Wir wollen nun zeigen, wie die ausgedehnte oder zerſtreute Harmonie (durch welche neue und ſchöne Effekte wiederum möglich werden,) aus dieſer entſteht.

In den drei verſchiedenen Lagen des Accords (Beiſpiel **126. a**) ſehen wir,
in der 2ten Lage die Terz unter der Quinte liegen;
in der 3ten Lage die Quinte unter die Oktave;
in der 1ſten Lage die Oktave unter die Terz.

126.



Schrieben wir in der 2ten Lage des Accords die Terz eine Oktave tiefer (wie bei **b**), ſo haben Alt und Tenor ihre Stellen verwechſelt.

Schreiben wir in der 3ten Lage des Accords die Quinte eine Oktave tiefer, ſo findet dieſelbe Verwechſelung derſelben Stimmen ſtatt.

Endlich, die Oktave in gleicher Art verſetzt, in der 1ſten Lage des Accords, giebt nochmals dieſelbe Verwechſelung eben dieſer zwei Stimmen.

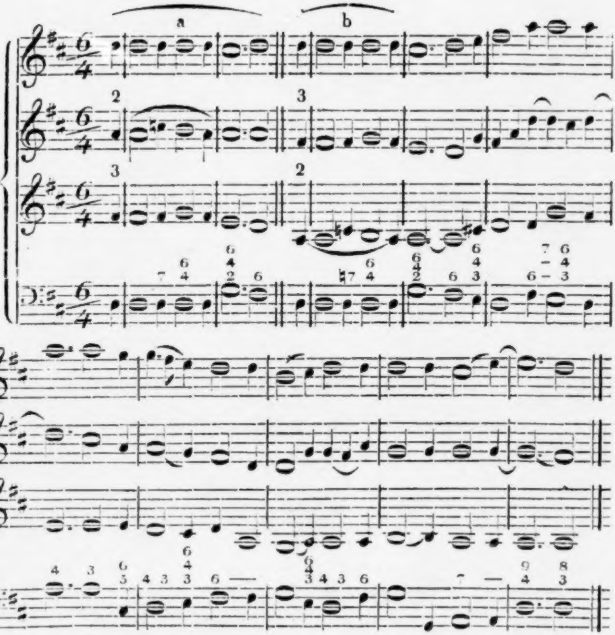
Das folgende Beiſpiel **127. a**, iſt in enger Harmonie geſchrieben, wie bisher; der Alt iſt ſodann bei **b** eine Oktave tiefer geſtellt, und auf die Notenzeile des Tenors eingerückt, dagegen nimmt der Tenor die Zeile des Alts ein.

Die Zahlen **2** und **3** bezeichnen die Stimmen, welche verſetzt ſind, und in denen die zerſtreute Harmonie eingeführt iſt.

Die Wirkung der zerſtreuten Harmonie wird am meiſten fühlbar werden, wenn man den Alt nnd Tenor allein ſpielt, zuerſt wie bei **c**, ſodann wie bei **b**.

Die Harmonie in zerſtreuter Lage wird jedoch häufig auf dem Pianoforte zu weit, oder doch zu unbequem für zwei Hände, zu greifen ſein, und deshalb beſſer von zwei Schülern als Duett ausgeführt werden können.

127.



Da der Alt mit dem Tenor verſetzt, gewöhnlich zu tief gegen den Baß zu ſtehen ſcheint, ſo iſt es rathſam ihn für jetzt, um dieſe tiefe Linien zu vermeiden, im Baßſchlüſſel zu ſchreiben. Wenn wir nachmals den Schüler mit Alt- und Tenorſchlüſſel bekannt gemacht haben, wird dieſe unſere Zuflucht zum Baßſchlüſſel von ſelbſt als unnütz wegfallen.

Die außerordentliche Verſchiedenheit des Effekts der beiden Arten, dieſelbe Harmonie niederzuſchreiben, liegt nicht ſowohl darin, daß zwei Stimmen, in größerer Entfernung zu einander geſtellt werden, als vielmehr, daß ſie ihre Stellung gegen einander vertauſcht haben, demzufolge nun die Intervallen, die in enger Harmonie ſich als 3, 4 und 5 zur andern Stimme verhielten, in ausgedehnter Harmonie als 6, 5 und 4 gehört werden u. ſ. w.

Zum Beweis diene folgende Gegeneinanderſtellung.

Der Einklang wird zur Oktave
die 2 — — — 7.
— 3 — — — 6.
— 4 — — — 5.
— 5 — — — 4.
— 6 — — — 3.
— 7 — — — 2.
Die Oktave wird zum Einklange.

N. B. Wenn zwei Stimmen ſo verwechſelt werden, nennt man dieſes den doppelten Contrapunkt in der Oktave.

Hiernach wird es klar ſein, daß in enger Harmonie keine Fortſchreitung aufeinanderfolgender Quarten in den Stimmen erlaubt werden kann, die in der ausgedehnten Harmonie mit einander vertauſcht werden ſollen. Da ſie bei Umwechſelung ihrer Lage zu aufeinanderfolgenden Quinten werden.

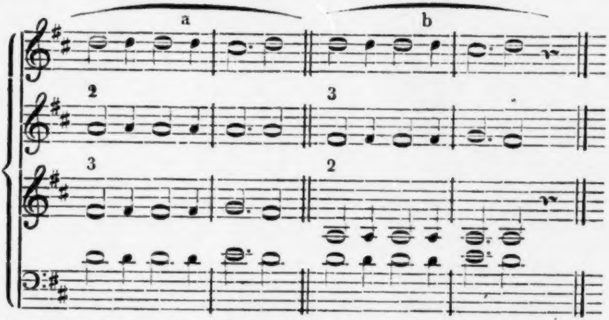
Sollten alſo Quartenfolgen in enger Harmonie vorkommen, ſo muß mit Bedacht eine Veränderung in den Stimmen vorgenommen werden, ehe die Verwechſelung geſchieht.

Auch muß die folgende Regel beobachtet werden.

„Die Baßſtimme darf dem Alt nie näher als eine Oktave treten," ſonſt wird der Alt, der in der ausgedehnten Harmonie die Stelle des Tenors einnimmt, tiefer zu ſtehen kommen, als der Baß.

In dem folgenden Beiſpiele (**a**), iſt der Baß näher denn eine Oktave zu dem Alt gerückt, dem zufolge wird, wenn die Harmonie ausgedehnt geſchrieben, der Tenor unter dem Baß befunden werden (wie bei **b**).

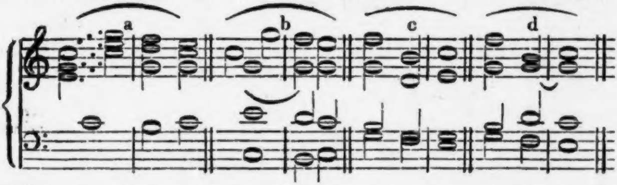
128.



Wenn die Melodie in großen Intervallen ſteigt oder fällt, ſo wird eine theilweiſe Ausdehnung der Harmonie oft nothwendig, um den fließenden angenehmen Gang in den innern Stimmen zu erhalten. Eine gelegentliche Ausdehnung der Harmonie iſt daher auch anzuwenden, um den ſchlechten Eindruck zu vermeiden, den viele in gleicher Bewegung fortſchreitende Stimmen auf uns machen.

Bei a, im folgenden Beiſpiele ſteigt der Sopran eine Quinte, und da in enger Harmonie Alt und Tenor mit ihm ſteigen müſſen, iſt eine gleiche Fortſchreitung in drei Stimmen die Folge.

129.

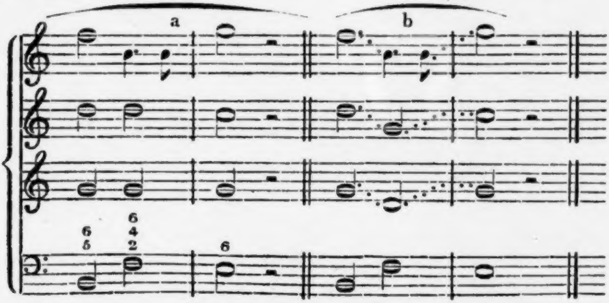


Dieß iſt zu vermeiden durch die theilweiſe Ausdehnung der Harmonie, (ſiehe b) wo der Alt ſtatt mit dem Tenor gleichzeitig zu ſteigen, auf ſeiner Stelle verbleibt, und der Tenor in einfachen Stufen fällt.

Iſt die Harmonie ſchon ausgedehnt geſchrieben (wie bei c) und es fällt der Sopran in großen Intervallen, ſo muß dagegen die enge Harmonie theilweiſe eingeführt werden (wie bei d).

Wenn in enger Harmonie der Sopran in großen Intervallen fällt, ſo kann der Alt wohl einmal über den Sopran erſcheinen, wie im folgenden Beiſpiele bei a; welches auch wie bei b geſchrieben werden kann.

130.



Die Dur- und Moll-Tonleiter.

Jede Dur-Tonleiter hat eine ihr verwandte Moll-Tonleiter, welche eine Terz tiefer liegt *).

---

*) Beiſpiel 49. und 50. ſtehen die Übungen in regelmäßiger Fortſchreitung der Dur- und ihrer verwandten Moll-Tonart.

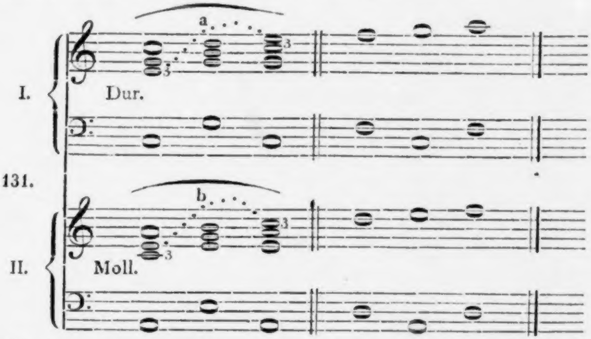
Die Terz des Accords beſtimmt ob eine Tonart Dur oder Moll iſt. Von der Natur haben wir keinen Moll-Accord erhalten, denn der durch die Schwingung der Saite gegebene, iſt ein Dur-Accord, wie wir dieß Seite 34 ausführlich erklärt haben.

Die Molltonleiter iſt demnach durchaus künſtlich, und wir müſſen bei ihrer Bildung ſo viel als möglich unſere Beweggründe aus einer Zuſammenſtellung mit der Dur-Tonleiter entnehmen *).

In der aus 3 Tönen beſtehenden Dur-Tonleiter finden wir daß auf dem dritten Tone der Grund-Accord ſich wiederholt (ſiehe Beiſpiel 131. a) der Accord des Grundtones hat eine Dur-Terz; es wird alſo der Accord des Grundtons der Molltonleiter, eine kleine, oder Moll-Terz erhalten, (ſiehe b im Beiſpiel), weil der Zwiſchenraum vom 1ſten zum 3ten Tone nur eine kleine Terz enthält.

Nun wollen wir bei Bildung der Molltonleiter denſelben Grundſatz verfolgen, der uns geleitet bei Zuſammenſetzung der Dur-Tonleiter; das heißt, wir nehmen und verbindet zwei Tonleitern, jede aus drei Tönen beſtehend.

In dem vorſtehenden Beiſpiele bei 1 iſt die Dur-Tonleiter wie wir ſie zuerſt aufgefunden haben **) in ihr hatten alle Accorde Dur-Terzen. Bei II. hingegen in der Moll-Tonleiter finden ſich alle Accorde mit Moll-Terzen, welches eine gänzliche Abweichung von der Natur iſt, wodurch auch die Wirkung auf das Gehör durchaus widerwärtig wird.



131.

Verbinden wir Natur und Kunſt, ſo kann der Eindruck der Moll-Tonart erhalten und doch die Moll-Tonleiter der Dur-Tonleiter ſo treu als möglich nachgebildet werden. Wir müſſen demzufolge den einen der drei Accorde bei II. im vorhergehenden Beiſpiele in einen Dur-Accord umwandeln. Dieß wird nur mit dem 2ten geſchehen können, da der 3te, ſo wie der

---

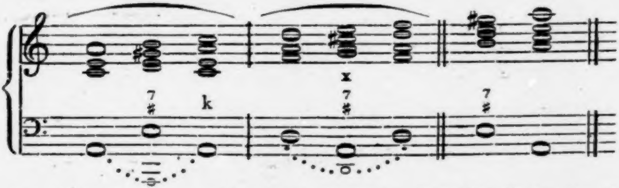
*) Hierüber haben wir uns ausgeſprochen Seite 34 u. ſ. w

**) Seite 35.

1ſte Grund-Accord, unverändert bleiben muß. Dieſer 2te Accord iſt Dominant-Accord der Tonart, und muß ſchon deshalb immer die Dur-Terz erhalten.

Haben wir die Harmonie zu den drei erſten Tönen geſchrieben, ſo wenden wir daſſelbe Verfahren auch auf die drei Folgenden an; ſtellen alsdann die beiden Tonleitern zuſammen, und beenden die diatoniſche Moll-Tonleiter indem wir die noch fehlenden zwei Töne hinzufügen wie im Beiſpiele 132 zu ſehen.

132.



In dem vorſtehenden Beiſpiele hat keine Modulation von **A moll** nach **D moll** (4ten Accord) ſtatt gefunden, da der Accord auf dem vorhergehenden Dominant bei **k** keine Dur-Terz hatte, folglich keine Hauptſeptime haben konnte. Unmittelbar danach bei **x** tritt dagegen eine wirkliche Modulation ein, der Accord mit der Dur-Terz erlaubt die Hauptſeptime einzuführen, und wir moduliren ſomit hier nach **D**; nothwendig müſſen wir aber nun nach **A moll** zurück moduliren, und deshalb vor **G**, der ſiebenten Stufe der Tonleiter ein Kreuz ſtellen, um den Dominant-Accord mit der Dur-Terz zu erhalten. Hierdurch entſteht zwiſchen der 6ten und 7ten Stufe der Tonleiter ein Zwiſchenraum von drei halben Tönen wodurch der, die Moll-Tonleiter ſo auffallend unterſcheidende Charakter feſtgeſtellt wird.

Wenn wir die Tonleiter Beiſpiel 132 betrachten, ſo ſehen wir daß die 2te, 5te und 7te Stufe mit Dur-Accorde begleitet ſind, alle übrige bleiben Moll-Accorde.

Hinſichtlich des 5ten Tones der Tonleiter bemerken wir jedoch, daß er zwar mit einem Dur-Accorden begleitet iſt, aber mehrere Ausnahmen zuläßt, die ſpäter erklärt werden ſollen. Der 2te und 7te hingegen müſſen allezeit mit Dur-Accorden begleitet ſein, zu denen die Hauptſeptime hinzugefügt werden kann.

Der Accord der kleinen None.

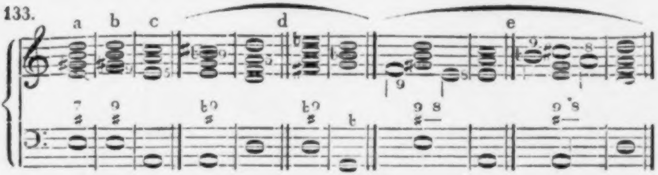
Wir wollen nun ſorgfältig die Dominant-Accorde des vorſtehenden Beiſpiels 132 unterſuchen, wir ſehen daß die Hauptſeptime, welche bisher ſtets einen halben Ton gefallen war, hier einen ganzen Ton fällt; dieß entſteht weil der darauf folgende Accord die kleine Terz hat. Die übereinſtimmende Fortſchreitung der beiden Haupt-Intervallen des Dominant-Accordes, (die Terz ſteigt, die Septime fällt einen halben Ton) iſt hier zerſtört. — Die Erwartung, die durch die Einführung der Hauptſeptime erregt war, bleibt unbefriedigt bei dieſer Auflöſung, da das Ohr nur auf die Folge des Dur-Accords, nicht aber des Moll-Accords vorbereitet wird. Hierdurch werden wir veranlaßt zu verſuchen ob wir nicht auf andere Weiſe das Ohr zu der Erwartung des Moll-Accords hinleiten können.

Unſer Zweck wird erreicht werden, wenn wir aus dem Dominant-Accord die Oktave fortſtreichen. und in ihrer Stelle den Ton einrücken, der einen großen halben Ton über die Oktave liegt; mit anderen Worten die kleine None vom Grundbaß aus einführen. Die Septime verbleibt in ihrer Stelle im Accord.

Die kleine None fallt einen halben Ton in die Quinte der folgenden Tonika.

Im Dominant-Accord tritt die kleine None gleich der Hauptſeptime unvorbereitet ein; dieſer Umſtand iſt hinreichend, ſie von der None zu unterſchriden, die als Vorhalt der Oktave ſtets vorbereitet ſein muß.

133.



Bei a iſt die Oktave durchſtrichen, zum Zeichen, daß ſie ausfallen ſoll.

Bei b iſt die kleine None in ihrer Stelle eingerückt.

Bei c iſt die kleine None aufgelößt, indem ſie einen halben Ton in die Quinte fällt.

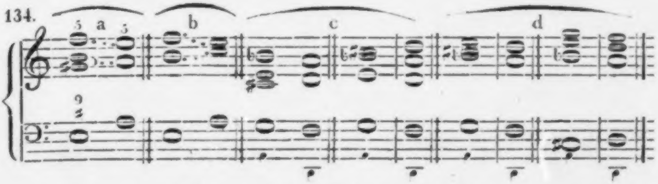
Bei d derſelbe Fall, in anderen Tonarten und andern Lagen des Accords übertragen.

Bei e wird die kleine None aufgegeben, und es übernimmt die Oktave deſſelben Accords ihre Stelle; dieß kann erlaubt werden, denn haben wir die None einmal gehört ſo iſt unſer Ohr auf den folgenden Moll-Accord genugſam vorbereitet.

Haben wir vermittelſt der Anwendung dieſes höchſt nützlichen wirkſamen Intervalles eine Molltonart eingeführt, ſo iſt deshalb keine Nothwendigkeit eingetreten, die None auf jeden vorkommenden Dominant-Accord wieder zu gebrauchen; es iſt im Gegentheil hier einige Behutſamkeit zu empfehlen.

Wenn die None über die Quinte geſchrieben wird muß die Quinte ſteigen, ſonſt entſtehen Quintenfolgen (man ſehe Beiſpiel 134 a und b).

134.

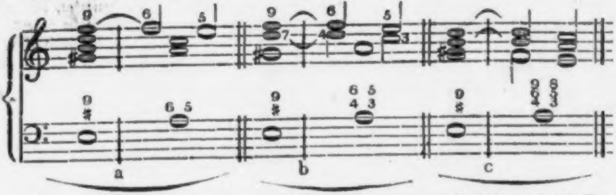


Neuere Komponiſten haben es mit dieſer Regel eben nicht ſo ſtreng genommen, denn die Fortſchreitung bei c, iſt oft geſchrieben. Jede unrichtige Folge iſt jedoch vermieden ſobald die None unter die Quinte geſtellt wird (wie bei d). Durch Einführung der None erhalten wir eine neue Vorbereitung der diſſonnirenden 6te. Die Regel iſt:

„Wenn

„Wenn der Grundbaß eine Quarte ſteigt, kann die diſſonirende 6te, vorbereitet durch die None, eingeführt werden, (wie im folgenden Beiſpiele bei a).“

135.



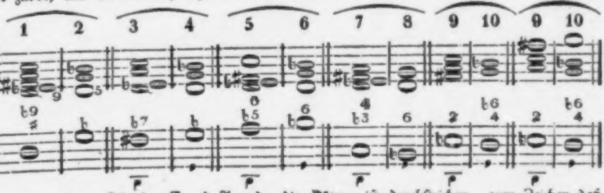
Da wir bei dieſer Fortſchreitung des Grundbaſſes, die Quarte vorbereitet durch die Septime, ſo wie die None vorbereitet durch die Quinte haben können, ſo mögen dieſe Diſſonanzen verbunden angewendet werden, wie bei b und c, im Beiſpiel 135).

Verſetzungen des Accords der kleinen None.

Der Accord der kleinen None hat 4 Intervallen, den Grundbaß nicht gerechnet; wir können alſo 4 Verſetzungen dieſes Accords haben.

Der Hauptſeptimen-Accord wird zum Accord der kleinen None, ſobald wir in die Stelle der Oktave das Intervall einrücken, welches einen großen halben Ton über dieſe Oktave liegt; hierdurch erhalten wir, aus jeder Verſetzung des Hauptſeptimen-Accords ſogleich eine Verſetzung des Accords der kleinen None. Alle anderen Intervallen bleiben genau dieſelben wie zuvor, und werden auch behandelt als wäre der Accord gar nicht verändert.

136.



Im 1ſten Takte ſteht der Grund-Accord, die Oktave iſt durchſtrichen, zum Zeichen daß ſie fortbleiben muß; die kleine None iſt in ihrer Stelle geſchrieben, und aufgelößt indem ſie einen halben Ton nach der Quinte des folgenden Accords fällt.

Im 3ten Takte ſteht die 1ſte Verſetzung des Accords der kleinen None; die 6te iſt durchſtrichen, weil ſie die Oktave des Grundbaſſes, in deren Stelle die kleine None eingerückt, iſt. Zu dem jetzigen Baß wird dieſe None eine Septime, da ſie aber einen halben Ton tiefer als die Hauptſeptime liegt, heißt ſie die verminderte Septime. Deshalb wird die erſte Verſetzung des kleinen Nonen-Accords, der verminderte Septimen-Accord genannt. Ohne None würde es der $^{6}_{5}$ Accord geweſen ſein.

Wie die Haupt-Intervallen des Septimen-Accords die 3 und 7 waren, ſo ſind im Nonen-Accorde die bedeutendſten Intervallen die 3 und 9. In der Bezifferung einer jeden Verſetzung des Nonen-Accords dürfen wir in Zukunft nur die Zahlen bemerken, die auf dieſe zwei Intervallen Bezug haben. Zum Beiſpiel im 3ten Takte der letzten Aufgabe ſteht die Terz im Baß, ſo wird es allein nöthig die 7 über dieſen Baß zu ſchreiben, da durch dieſe 7 die None hier bezeichnet wird. Hat irgend ein Intervall des Accords ein zufälliges Zeichen als ein ♯, ♭ oder ♮, ſo verſteht ſich von ſelbſt daß dieß angezeigt werden muß.

Im Takt 5. iſt die zweite Verſetzung des Nonen-Accordes, und daher der Baß ${}^{6}_{\flat 5}$ beziffert, die 6 bezeichnet uns die urſprüngliche Terz des Accords, und die 5♭ die None.

Wäre die None nicht eingeführt, ſo würde es der ${}^{4}_{3}$ Accord geweſen ſein.

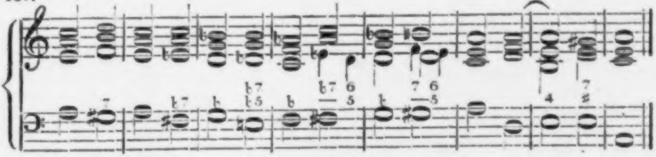
Im Takt 7. iſt die dritte Verſetzung des Accordes und mit ${}^{4}_{\flat 3}$ beziffert; die 4 bezeichnet die urſprüngliche Terz, und die ♭3 die kleine None.

Ohne hinzugefügte None hätten wir den ${}^{4}_{2}$ Accord gehabt.

Im Takt 9. iſt die vierte Verſetzung des Accords, die None liegt im Baß, wir ſind alſo blos genöthiget, die urſprüngliche Terz zu bezeichnen, dieß geſchieht durch die Ziffer 2.

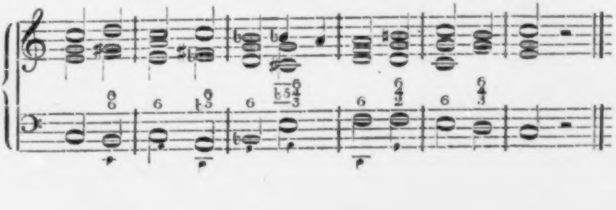
Beiſpiel für die erſte Verſetzung des kleinen Nonen-Accordes.

137.



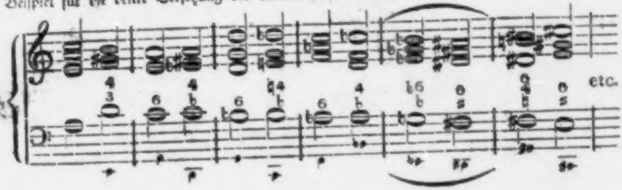
Im folgenden Beiſpiele (die zweite Verſetzung des kleinen Nonen-Accordes), ſehen wir die Quinte im Baß allezeit ſteigen — damit die ſonſt vorkommende Quintenfolgen vermieden werden.

138.



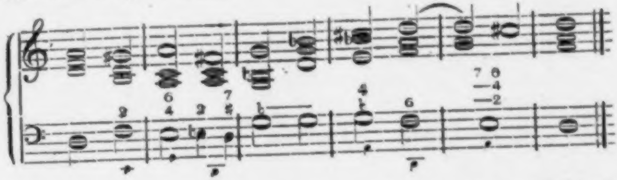
Beiſpiel für die dritte Verſetzung des kleinen Nonen-Accordes.

139.



Beiſpiel für die vierte Verſetzung des kleinen Nonen-Accordes, oder, wie er auch genannt wird, des Accords der ſcharfen Sekunde.

140.



Im Takt 1. liegt die None im Baß, ſie löſt in die Quinte des folgenden Accordes ſich auf, daher die mit $\substack{6\\4}$ bezifferte zweite Verſetzung dieſes Accordes folgt *).

Der Schüler bemerkt vielleicht einige Aehnlichkeit in der Bezifferung des Hauptſeptimen-Accordes, und der des kleinen Nonen-Accordes.

Die Zahlen, die die erſte Verſetzung des Hauptſeptimen-Accords bezeichnen, ſind $\substack{6\\5}$. und die der zweiten Verſetzung des kleinen Nonen-Accordes auch $\substack{6\\5\flat}$; die Ziffern ſind zwar dieſelben, jedoch dieſe, welche die Verſetzung des Nonen-Accordes uns angeben, ſind kenntlich dadurch, daß die zufälligen Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen an ihnen, gerade entgegengeſetzter Natur ſind, das heißt, die Sexte hat ein ♯ und die Quinte ein ♭ vorgeſchrieben **).

Dieſes Zuſammentreffen, zweier entgegengeſetzter zufälliger Zeichen, welches daſſelbe bleibt in allen Verſetzungen des kleinen Nonen-Accords, kann nie in einer Verſetzung des Hauptſeptimen-Accordes ſich finden; und ſomit auch keine Schwierigkeit eintreten bei der Unterſcheidung beider Accorde.

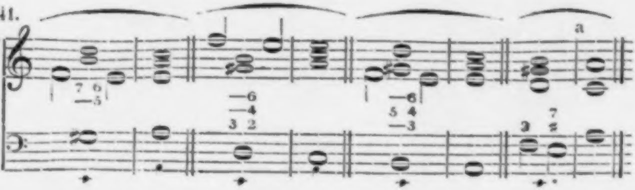
---

*) Der gewöhnliche Dreiklang hat nur zwei Intervallen außer ſeinem Grundbaß, kann daher auch nur zwei Verſetzungen haben, nämlich den Sexten-Accord (6) und den Quart-Sexten-Accord ($\substack{6\\4}$).

**) Die Note, vor welcher das ♯ geſtellt wird, iſt die urſprüngliche Terz des Grund-Accordes, und das ♭ ſteht vor der urſprünglichen None.

Die kleine None auf demſelben Baſſe in die Oktave gelößt.

141.

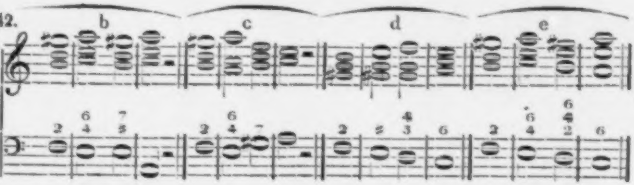


Im Beiſpiele **140.** Takt **1.** war der Accord der ſcharfen Sekunde (**2**) im 2ten Takte gelößt in den $\frac{6}{4}$ Accord.

Dieſe Auflöſung macht unter Allen den ungenügendſten Eindruck, den Eindruck einer unaufgelößten Diſſonanz.

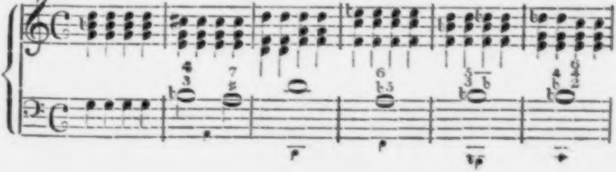
Dieß laßt ſich auf verſchiedene Weiſe vermeiden; zuerſt, indem wir die None in die Oktave fallen laſſen wie (bei **a**) im letzten Beiſpiele, oder zweitens wie (bei **b** und **c**) im folgenden Beiſpiele, wo der $\frac{6}{4}$ Accord, in welchem die None lößt, nicht als Verſetzung angenommen wird, ſondern als zuſammengeſetzte Diſſonanz, und dem gemäß ſich auflöſet.

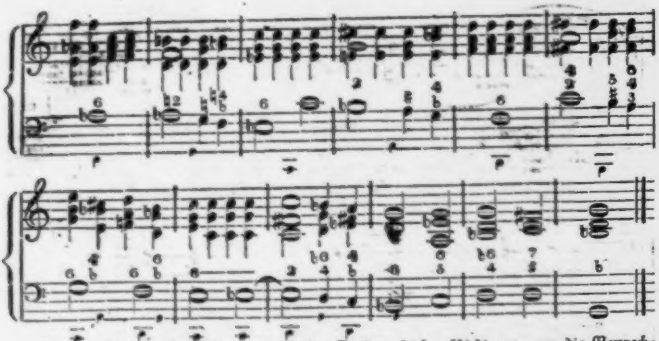
142.



Bei (**d** und **e**) ſind noch zwei andere Arten angegeben, wie dieſer Fall zu behandeln. — Das folgende Beiſpiel iſt eine Übung für die vier Verſetzungen des kleinen Nonen-Accordes.

143.

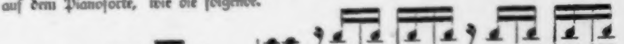


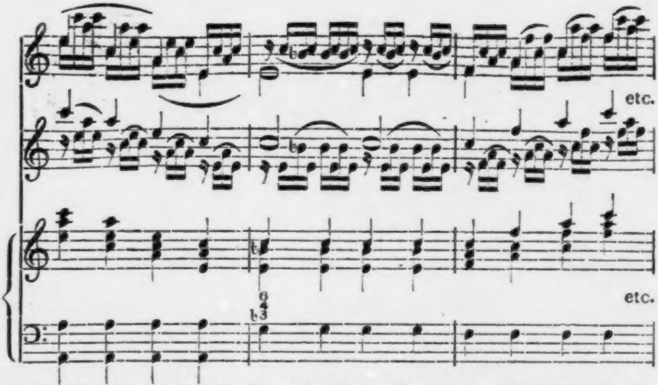


Im Takt 8, 10, 12, 15 ſteigt im Alt die Septime, dieß geſchieht nur, um die Verwechſelung mit der None im Baß zu erhalten, welches einen eigenen ſchönen Effekt hervorbringt.

Die Erfindungskraft des Schülers muß häufig in Thätigkeit geſetzt werden, durch Veränderungen in den Fortſchreitungen der Harmonie, durch Abwechſelungen in den praktiſchen Übungen auf dem Pianoforte, wie die folgende.

144.





Die Variationen im Takt 1., 3. und 5., ſind nur Veränderungen deſſelben Accordes, ſteigend und fallend, in abwechſelnder Lage. Dieſes Übungsſtück kann regelmäßig fortgeführt werden durch alle Dur- und Moll-Tonarten, oder auch durch andere Modulationen, die ſchicklich gewählt werden müſſen.

Ehe wir fortfahren, die Moll-Tonleiter und Mollthema's in Harmonie zu ſetzen, iſt die Einführung nothwendig.

Der fünften und letzten Regel für Anwendung des Grundbaſſes.

„Wenn die ſechſte der Tonleiter eine Stufe fällt, kann ſie mit dem Dominant begleitet werden, zu dem ſie als None erſcheint."

N. B. Wir müſſen uns erinnern an die zweite Regel für Anwendung des Grundbaſſes; „wenn die vierte der Tonleiter eine Stufe fällt, kann ſie mit dem Dominant begleitet werden."

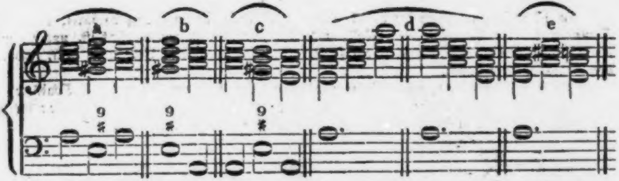
Aus den hier angeführten zwei Regeln entſpringt nun die Abänderung für die Quinte der Moll-Skala (begleitet mit der Dur-Terz), die ſchon Seite 95 angedeutet wurde, — nämlich wenn die Sexte der Moll-Tonleiter fällt, und mit dem Dominant begleitet wird, nach obiger Regel, ſo muß die Quinte der Tonleiter, folgend, ſo wie auch, wenn ſie vorhergehet, ſtets ein Moll-Accord ſein (wie bei a und b im nächſten Beiſpiele).

In gleicher Art, wenn die Quarte der Tonleiter fallend mit dem Dominant begleitet wird, muß die fünfte Stufe, wenn ſie unmittelbar davor ſteht, ebenfalls den Moll-Accord haben (wie bei c *).

---

*) Es iſt kaum nöthig zu bemerken, daß wenn die fünfte der Tonleiter die Melodie eines Themas anfängt oder ſchließt, ſie auch den Moll-Accord haben muß.

145.

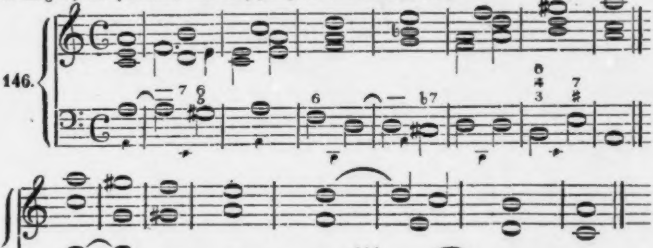


Wenn verſchiedene Intervallen deſſelben Accordes der Tonika als Melodie nach einander folgen (wie oben bei d), ſo müſſen alle mit Moll-Accorden begleitet werden, und es würde fehlerhaft ſein, die Quinte mit der Dur-Terz zu begleiten (wie bei e).

Hieraus folgt, daß wenn die Quinte der Tonleiter fallend mit einem Moll-Accord begleitet wird, die ſechſte und vierte Stufe, ſowohl mit Dominant als Sub-Dominant geſchrieben werden können; dagegen, iſt die fünfte Stufe als Dur-Accord angewendet, ſo darf die ſechſte wie die vierte Stufe nur mit dem Unter-Dominant geſchrieben werden.

Um ſich von dem Verhältniß der Moll-Tonleiter eine klare zuſammenhängende Überſicht zu verſchaffen, wird dem Schüler empfohlen, hier zurück zu gehen auf Seite 93, alsdann mag er fortfahren, die ſteigende und fallende Moll-Tonleiter vierſtimmig auszuſetzen, ſowohl in enger als in ausgedehnter Harmonie, mit Einführung der kleinen None u. ſ. w.

146.



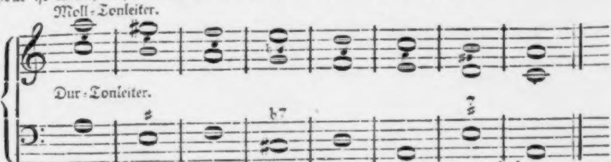
Es wird dem Schüler von großem Nutzen ſein, wenn er ſich gewöhnt, jedes Beiſpiel ſobald es vollſtändig ausgeführt iſt, einer ſtrengen Prüfung zu unterwerfen; und bei den einzelnen Punkten der Ausarbeitung zu verweilen bis er ſich Rechenſchaft über ſein Verfahren gegeben hat.

Was die auf einander folgenden Quinten, im Alt und Tenor, Takt 13 und 14 betrifft, ſo erinnere man ſich an die Bemerkungen zum Beiſpiel 134.

Es iſt unläugbar, daß die Moll-Tonleiter vielmehr Abwechſelung darbietet, als die Dur-Tonleiter, da ihre Harmonie aus Moll- und Dur-Accorden zuſammengeſetzt iſt, und ſie mit der Einführung der kleinen None ſelbſt ein Intervall mehr zu unſerm Gebrauche ſtellt, als wir in der Dur-Tonleiter haben.

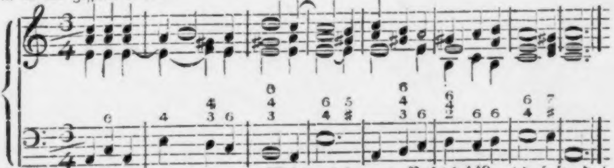
Ein höchſt bemerkenswerthes Zuſammentreffen zeigt ſich uns in der Moll-Tonleiter, wenn wir ſie in Harmonie ausgeſetzt haben; nämlich, die ſie begleitende Dur-Tonleiter im Tenor, und zwar iſt es die, dieſer Moll-Tonart verwandte Dur-Tonleiter.

147.



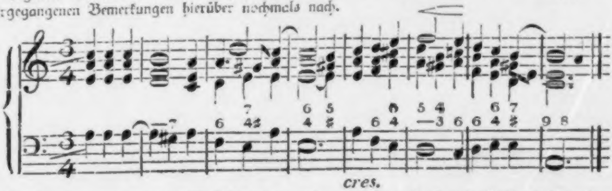
Das folgende Beiſpiel in **A moll**, könnte wenn man die Vorzeichnung in **A dur** veränderte auch in **A dur** geſpielt werden.

148.



Die vier erſten Takte der vorſtehenden Melodie haben wir Beiſpiel 149 wiederholt, doch im 3ten Takt verſchiedene Bäſſe angewendet. Die 4te Stufe der Tonleiter iſt erſt mit dem Sub-Dominant und ſodann mit dem Dominant begleitet. Im 6ten Takte iſt die 6te Stufe der Tonleiter ebenfalls erſt mit dem Sub-Dominant und danach mit dem Dominant begleitet; hier wird es anſchaulich werden, warum die vorhergehende 5te Stufe mit dem Dur-Accord begleitet wird, und die darauf folgende mit dem Moll-Accord. Man ſehe die vorhergegangenen Bemerkungen hierüber nochmals nach.

149.



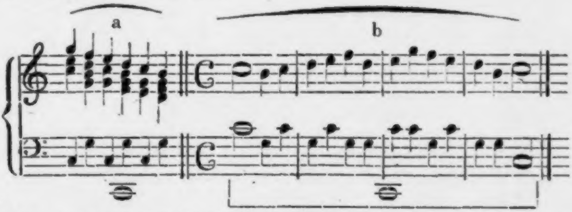
N. B. Der Gegenſtand der Moll-Tonleiter wird weiterhin noch einmal abgehandelt werden.

Re-

Regeln für die Anwendnng der Intervallen der Accorde, zu dem Zwecke der Modulation.

Was früher über die Schwingung der Saite geſagt worden belehrt uns, daß in Wahrheit eine Tonleiter nur aus drei Tönen beſteht; begleitet von 2 Grundbäſſen, Tonika und Dominant. Die Septime des Dominant-Accords mit inbegriffen, haben wir nur 6 verſchiedene Töne in allen Intervallen der Accorde (ſiehe das Beiſpiel 150 a). Werden nur dieſe 6 Töne in einer Melodie angewendet, und keine andern Grundbäſſe gebraucht als die vorher erwähnten, ſo bleiben Melodie und Harmonie in der Tonart in welcher das Stück begonnen, und keine Ausweichung kann möglicher Weiſe ſtatt haben.

150.



Nach dem vorſtehenden Beiſpiele iſt es einleuchtend, daß kein ♯ oder ♭ hätte eingeführt werden können ohne die natürliche Ordnung der urſprünglichen Tonleiter zu zerſtören. Folglich iſt, ſobald wir irgend ein zufälliges ♯, ♭ oder Wiederrufungs-Zeichen vor einem Intervall der Melodie geſtellt ſehen, ein, der Tonart fremder Ton eingeführt, und dieſer zeigt an, daß eine Modulation nach einer andern Tonart hier geſchehen.

Angenommen, wir ſollen ein Thema in Harmonie ausſetzen, welches in der Tonart C gegeben iſt, und wir finden ein F. mit einem Kreuz, ſo iſt klar daß dieſes Fis kein Theil der Tonleiter von C iſt, wir dürfen es daher mit keinem der drei Bäſſe begleiten; können aber, da Fis zur Tonart G gehörig *), nach der Oktave G einen halben Ton ſteigen würde, auf eine Ausweichung nach dieſer Tonart ſchließen. Demzufolge, wenn ein zufälliges ♯ **) vor einer Note befunden wird, die einen halben Ton ſteigt, muß dieſe Note (für jetzt,) als die Terz des Dominant-Accords der Tonart angeſehen werden, nach welcher modulirt werden ſoll.

Iſt ein Ton der Melodieſtimme auf dieſe Art zufällig erhöht, ſo nennen wir ihn Ton, oder **Note der Modulation.**

Nachdem eine Modulation ſtatt gefunden hat, wird jeder nun folgende Ton, als zu der Tonart gehörig betrachtet, nach welcher modulirt worden iſt, und muß dem gemäß begleitet werden.

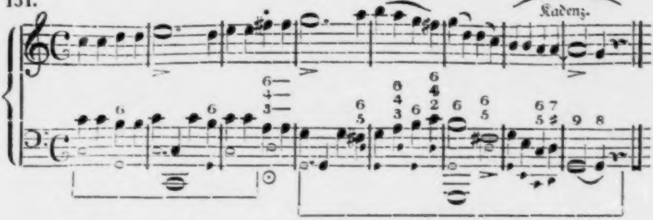
N. B. Die im folgenden Beiſpiele unter dem Grund-Baß geſtellte Baßnote, belehrt uns über den Erzeuger der Tonart, in welcher wir uns befinden. Und der Dominant mit ⊙ bezeichnet, muß als die Thür angeſehen werden, durch welche wir in die neue Tonart eingeführt werden.

---

*) Da Fis das erſte Kreuz in der Vorzeichnung iſt, ſo kann es angeſehn werden, als Leit-Ton von G, der Tonart die nur dieß Kreuz vorgezeichnet hat.

**) In den Tonarten mit vorgezeichneten Been, beſagt ein Wiederrufungszeichen daſſelbe.

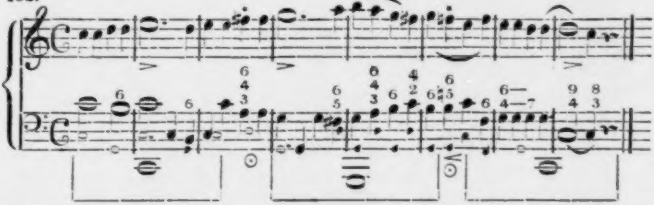
151.



Es iſt eine allgemeine Regel, daß ein Muſikſtück in der Tonart ſchließen muß, in der es begonnen. Es iſt demnach nothwendig daß, wenn wir modulirt haben, wir zurückkehren müſſen zu dem Grundtone des Stücks.

In dem vorſtehenden Beiſpiele war die Ausweichung nach G, durch den Dominant D geſchehen; es muß alſo die Modulation nach C zurück, auch durch den Dominant von C, den Accord von G geſchehen (ſiehe das nachfolgende Beiſpiel).

152.



Die zufälligen Kreuze, Been, oder Wiederrufungszeichen ſind in Wahrheit die beſten Merkmale, aus denen wir die Modulationen erſehen können (ſiehe das vorhergehende Beiſpiel); es findet aber auch oft eine Modulation ſtatt, ohne daß eines dieſer Zeichen in der Melodie geſtellt iſt: Wir müſſen alſo nothwendig erforſchen, durch welche Mittel ſie in ſolchen Fällen bewirkt wird.

Wir wiſſen daß jede Ausweichung vermittelſt des Dominant-Accords geſchicht, hieraus folgt für uns, daß jeder Ton in der Melodie, der fortſchreitet wie ein Intervall des Dominant-Accords fortſchreiten würde, für den Zweck der Modulation von uns benutzt werden kann. Die entſchiedendſte Wirkung auf unſer Gehör machen jedoch die, in halben Tönen ſteigende oder fallende Intervallen.

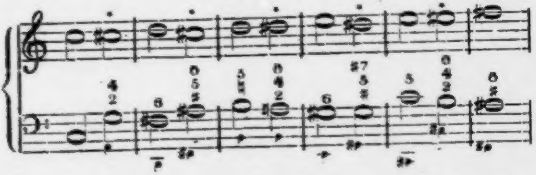
Modulationen, vermittelſt der Intervallen einer Melodie.

Erſte Regel.

Der Ton der Modulation, der einen halben Ton ſteigt, modulirt entweder,
„nach der Tonart, die einen halben Ton unmittelbar über ihn ſteht (gleichviel ob dieß eine Dur- oder Moll-Tonart iſt), oder,
„nach der Parallel-Tonart der vorerwähnten Dur-Tonart.“

Im erſten Falle liegt der Dominant der Tonart, nach welcher wir moduliren, eine große Terz unter der Note der Modulation; und im zweiten Falle liegt er eine Quinte darunter.

153.



Im 1ſten, 3ten und 5ten Takt des vorſtehenden Beiſpiels benutzen wir die Note der Modulation zur Ausweichung nach einer Dur-Tonart; dagegen im 2ten und 4ten Takt, wenden wir dieſelbe Note der Modulation an, um nach der verwandten Moll-Tonart dieſer Dur-Tonart zu moduliren.

Zweite Regel.

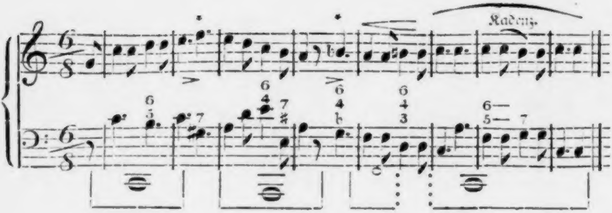
Die Note der Modulation die einen halben Ton fällt, modulirt, entweder
„nach der Tonart, welche zu dem nun gefallenen Ton die große Terz iſt; oder
„zu der verwandten Moll-Tonart dieſer Dur-Tonart.“

Im erſten Falle, wird die Note der Modulation zur Hauptſeptime des Baſſes, der der Dominant des folgenden Accords ſein muß.

Im zweiten Falle, wird die Note der Modulation die None des Grund-Baſſes, der gleichfalls Dominant des nachfolgenden Accords ſein muß.

Im 2ten Takte des Beiſpiels 154., Tonart C dur, wird durch die Note der Modulation nach der verwandten Moll-Tonart ausgewichen, in welcher die Melodie bis zum 4ten Takte verbleibt, hier findet durch das **Hes**, welches einen halben Ton fällt, eine neue Modulation nach **F** ſtatt: im 5ten Takt führt uns **H**, (nach der erſten Regel.) zu der urſprünglichen Tonart des Stücks zurück.

154.



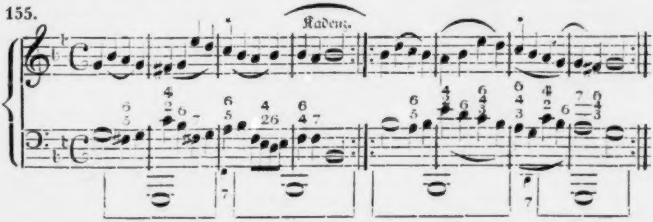
Dritte Regel.

„Die Note der Modulation, welche einen ganzen Ton fällt, modulirt entweder, „unmittelbar nach der Tonart die dieſen ganzen Ton unter ihr liegt, oder, „nach der verwandten Moll-Tonart dieſer Dur-Tonart."

„Im erſten Falle liegt der Dominant eine Quinte unter der Note der Modulation; im zweiten wird die Note der Modulation die Septime dieſes Dominant-Accords."

Die folgende Melodie bleibt in **G moll** bis zu Ende des 2ten Takts: Zu Anfang des 3ten Takts fällt die Note der Modulation einen ganzen Ton, und modulirt ſo zu der verwandten Dur-Tonart von **G moll**. Im 7ten Takt modulirt eben dieſe Note der Modulation wieder nach **G moll** zurück.

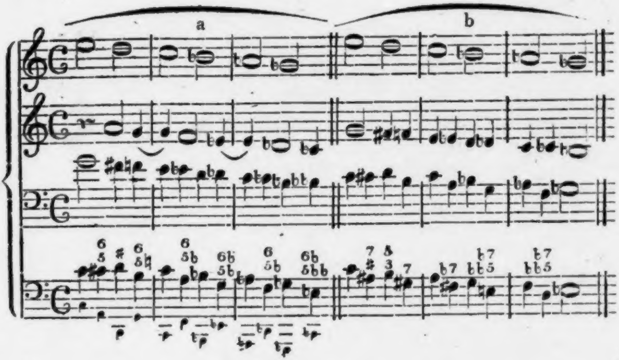
155.



Im folgenden Beiſpiele bei **a**, fallen die Intervallen in ganzen Tönen, und moduliren alle, ohne Ausnahme nach Dur-Tonarten.

Dagegen moduliren dieſelben Noten bei **b**, überall nach den verwandten Moll-Tonarten, der vorhergehenden Dur-Tonarten.

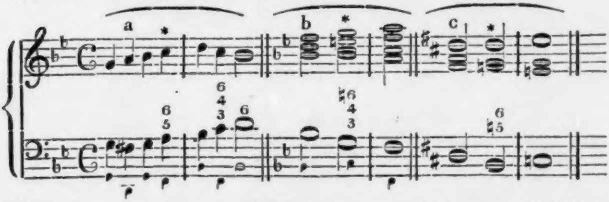
156.



Vierte Regel.

„Die Note der Modulation, die einen ganzen Ton ſteigt, kann nur moduliren nach
„der Tonart, von welcher der geſtiegene Ton eine große Terz iſt (Beiſpiel 157. a).
„Der Dominant liegt eine Quinte unter der Note der Modulation.

157.



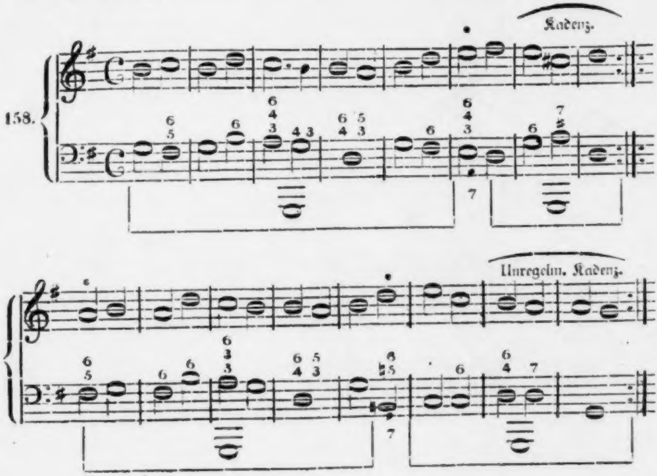
Dieſe Regel muß jedoch mit einiger Vorſicht in Anwendung gebracht werden, ſonſt könnte ſie uns leicht von der urſprünglichen Tonart zu weit abführen. Die Gefahr hier Mißgriffe zu thun, dürfen wir weniger fürchten, wenn wir aus einer Moll-Tonart in ihre verwandte Dur-Tonart moduliren (wie im vorhergehenden Beiſpiele bei a), oder nach irgend einer Tonart ausweichen, die nur ein ♯ mehr, oder ein b weniger zählt, (wie bei b). Eine Modulation aber zu machen nach Tonarten, die zwei ♯ weniger, oder zwei b mehr vorgezeichnet erhalten, iſt durchaus nicht rathſam (ſiehe im Beiſpiele bei c).

Im folgenden Beiſpiel 158, bleibt die Melodie in **G dur** bis zu Ende des 5ten Takts. Im 6ten Takt ſteigt die Note E einen ganzen Ton, ſie modulirt nach **D dur**, worin der erſte Theil ſchließt.

Im 9ten Takte wird in eben der Art nach **G** zurück modulirt.

Im 14ten Takte findet eine Ausweichung ſtatt, nach **C**, worauf das Beiſpiel mit einer unregelmäßigen Kadenz ſchließt.

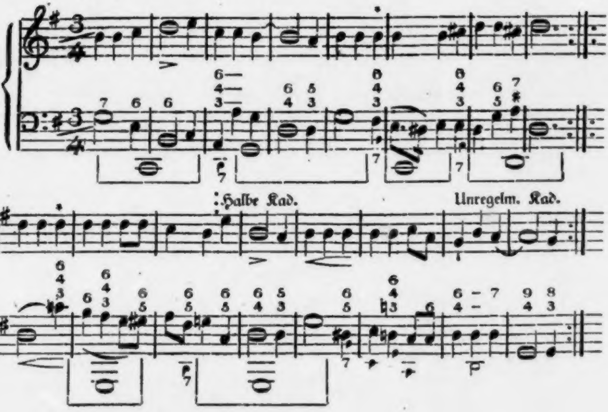
158.



Fünfte Regel.

„Wenn ein Intervall wiederholt geſchrieben iſt, ſo können wir es zur Modulation benutzen, nach
„der Tonart zu welcher es eine Quinte iſt.
„Der Dominant liegt bei dieſer Ausweichung eine Oktave unter der Note der Modulation (ſiehe das folgende Beiſpiel)."

159.



Sechſte Regel.

Die Note der Modulation, welche eine reine Quarte ſteigt, oder, was daſſelbe iſt, eine reine Quinte fällt, modulirt unmittelbar nach

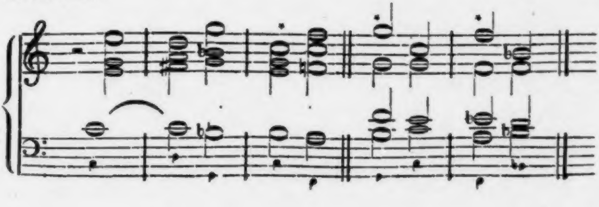
„der Tonart, zu welcher ſie dann die Oktave wird,“ oder

„nach der Tonart, zu welcher ſie dann die Quinte wird.“

Im erſten Falle liegt der Dominant eine Oktave unter der Note der Modulation, im Zweiten, liegt er eine Quinte darunter. In beiden Fällen kann ſowohl nach der Dur-, als nach der Moll-Tonart ausgewichen werden.

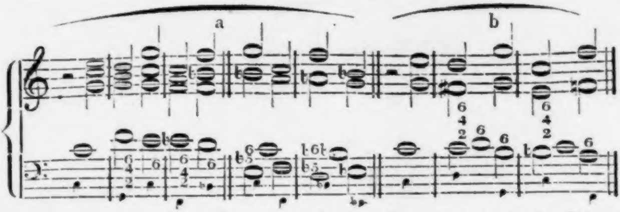
Im folgenden Beiſpiele modulirt die Note der Modulation nach der Tonart in welcher ſie die Oktave wird.

160.



Bei a im Beiſpiele 161, macht die Note der Modulation die Ausweichung nach der Tonart, in welcher ſie (eine Quarte ſteigend, oder eine Quinte fallend) dann zur Quinte wird.

161.



In den Modulationen des vorſtehenden Beiſpiels werden durchgängig verdeckte Quinten und Oktaven entſtehen, wenn man ſie nicht mit Umſicht vermeidet.

Bei a im Beiſpiel 161 Takt 2 und 3 ſehen wir dieſe verdeckten Quinten zwiſchen Sopran und Alt.

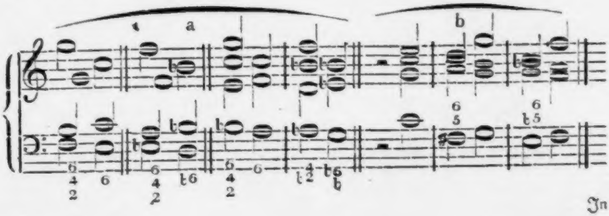
Bei b ſtehen verdeckte Oktaven in eben dieſen Stimmen *).

In Fällen der Noth erlaubt man wohl einmal, daß die Terz des Dominant-Accordes fallen darf, wodurch dieſe Quinten- und Oktavenfehler vermieden werden.

Wenn die Melodie eine Quinte fällt, könnten wir vielleicht die erſte Verſetzung des Accords der dritten vorziehen, weil alsdann die äußeren Stimmen die Gegenbewegung erhalten, wie im 4ten und 5ten Takte 161 bei a. Wir müſſen aber aus dieſem Grunde allein, die dritte Verſetzung nicht verwerfen, denn wenn gleich die äußeren Stimmen hier in gerader Bewegung fortſchreiten, ſo iſt, ſobald wir nur die verdeckten Quinten- und Oktavenfolgen vermeiden, der Effekt gar nicht übel. (Siehe das folgende Beiſpiel bei a).

Wenn dagegen die Melodie eine Quarte ſteigt, ſo iſt die erſte Verſetzung nicht ſo gut, weil in den äußeren Stimmen verdeckte Oktaven entſtehen (ſiehe b).

162.



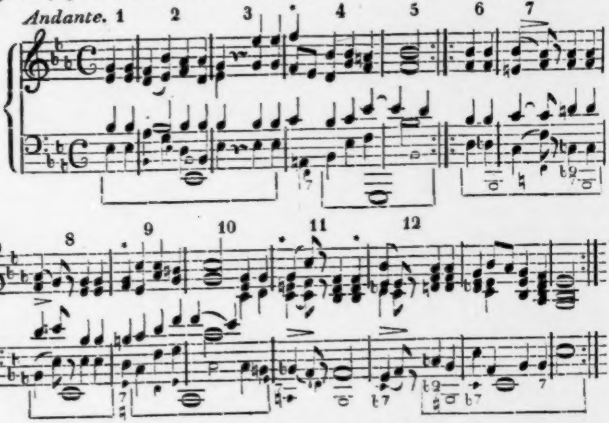
In

---

*) Dieſe verdeckten Quinten ſind indeß zu erlauben, und werden in den Werken der größten claſſiſchen Meiſter gefunden.

In der folgenden Melodie finden wir jene Regeln alle nochmals mit Beiſpielen belegt.

163.



Im 2ten Takte ſteigt die Note **F** eine Quarte, modulirt hier aber nicht, da wir in derſelben Tonart verbleiben.

Im 4ten Takte fällt dieß **F** eine Quinte, modulirt nach **Hes.**

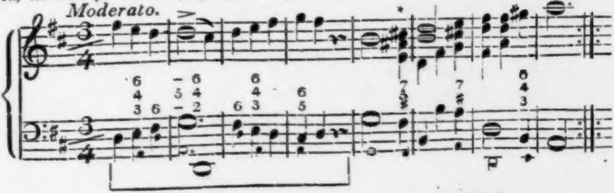
Im 9ten Takte ſteigt die Note **G** eine Quarte, und modulirt nach **C** moll.

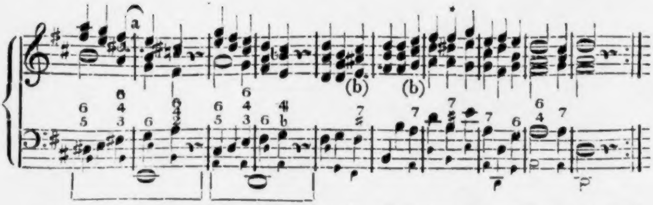
Im 11ten Takte ſteigt das **G** wiederum eine Quarte, und modulirt nach **F** moll.

Das **F** in demſelben Takt ſteigt ebenfalls eine Quarte, und modulirt ſo zurück nach **Es**, dieß fällt ſodann eine Quinte, und modulirt im 12ten Takte nach **As.**

Das folgende Beiſpiel iſt zur Anwendung der erſten Regel gegeben; „die Note der Modulation, die einen halben Ton ſteigt, führt nach der verwandten Moll-Tonart.

164.





Im 5ten Takte modulirt die Note **Cis** nach **H moll**, derſelbe Fall wiederholt ſich Takt **13**; und im fünfzehnten Takte modulirt das **Fis** nach **E moll.** Bei **a** haben wir uns die Freiheit erlaubt, die Terz des Dominant-Accords in die Quinte fallen zu laſſen; dieß geſchah, um die Harmonie des nächſten Accordes vierſtimmig zu erhalten. Bei **b** iſt eine andere Freiheit genommen, hier iſt der Septime erlaubt worden zu ſteigen.

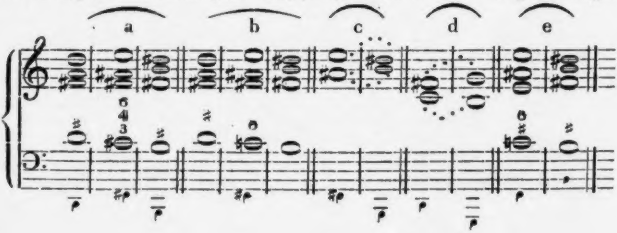
Mit den letzten Regeln für die Modulation vermittelſt der Melodie, iſt uns eine ſo große Freiheit gegeben, daß wir höchſt vorſichtig bei der Anwendung ſein müſſen, um nicht den Grund-Ton des Stücks aus dem Auge zu verlieren; wir können ſonſt leicht nach fremden Tonarten uns verirren, das heißt, nach Tonarten, die zu entfernt liegen, um noch mit dem Grund-Ton in einem ſchönen Zuſammenhange zu bleiben.

Wenn die vorhergehenden Regeln mit Aufmerkſamkeit von dem Schüler durchgearbeitet ſind, ſo muß er eine gründliche Kenntniß von der verſchiedenen Art und Weiſe erlangt haben, wie man eine Melodie behandeln kann; und es wird vor ſeinem Blicke ſchon ein weites Feld der Modulation, in den engen Grenzen eines kurzen Themas zuſammengedrängt, ſich eröffnen.

Der Accord der großen Sechſte.

Wir wiſſen, daß, wenn wir eine Modulation durch die zweite Umkehrung des Dominant-Accords machen, im Baß die Quinte zu ſtehen kömmt ($\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ beziffert). Erniedrigen wir dieſe Quinte im Baß um einen kleinen halben Ton, ſo erhalten wir den Accord der großen Sechſte.

165.



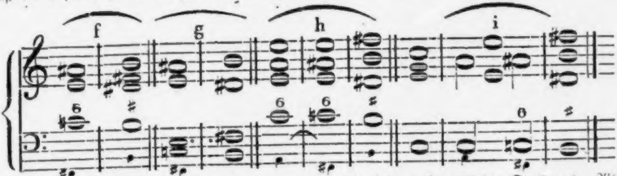
Bei **a** iſt in der gewöhnlichen Art von **D** nach **H** durch die zweite Umkehrung $\substack{6\\4\\3}$ modulirt; bei **b** iſt **dieſer** Baß um einen kleinen halben Ton erniedrigt, wodurch der Zwiſchenraum von der Baßnote zu der Note, welche durch die 6 bezeichnet iſt, um einen halben Ton größer, und demzufolge dieſe Note die große Sechſte geworden iſt: die natürliche Sechſte wäre **a** nicht **ais**. Wenn wir den Accord der großen Sechſte, wie er bei **b** ſteht, zerlegen, ſo finden wir, daß er die Haupt-Intervallen von zwei verſchiedenen Grundſeptimen-Accorden in ſich vereinigt ſiehe **c** und **d**). Der erſte Accord leitet unſer Ohr nach **H**, der zweite nach **G.** — Hören wir nun den Accord mit dieſen zuſammen verbundenen Tönen, wie er bei **b** ſteht, ſo macht er auf unſer Ohr den Eindruck von etwas Unklarem, Gemiſchtem.

Hiervon kann ſich jeder überzeugen durch das Anſchlagen des Accordes.

Um dieß zu vermeiden, müſſen wir ein Intervall fortlaſſen aus dem Accord; die Frage iſt nur welches? — Die Note **ais** kann nicht entbehrt werden, ſie iſt die Terz des Dominant-Accords — der Leit-Ton — alſo Hauptintervall. **E** kann nicht ausgeſtrichen werden, denn es iſt die Hauptſeptime. Das einzige Intervall, was entnommen werden kann, iſt das **Fis**, die Oktave des Grund-Baſſes. Nehmen wir demnach dieſe Oktave heraus und verdoppeln die Septime, wie bei **e**, damit wir den Satz vierſtimmig erhalten, ſo wird alles vollkommen richtig ſein.

Iſt der Accord in der Lage, wie bei **e** geſchrieben, ſo muß die Septime im Sopran fallen, und die im Tenor ſteigen. Iſt die Septime im Alt und Tenor auf einer Note verdoppelt, ſo muß die Septime im Alt ſteigen, die im Tenor aber fallen, wie im folgenden Beiſpiele bei **f**.

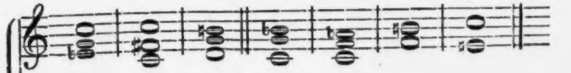
166.



Iſt dagegen die Septime in Oktaven verdoppelt, wie bei **g**, ſo muß die Septime im Alt fallen, und die im Tenor ſteigen.

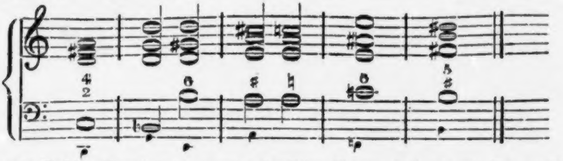
Dieſer Accord iſt oft geſchrieben, wie wir ihn bei **h** und **i** ſehen, beſonders in dem ältern Kirchenſtyl, und iſt da von großer Wirkung, obgleich er in falſchen Quinten fortſchreitet. Am ſchönſten klingt der große Sechſten-Accord, wenn er in der Moll-Tonart da eingeführt wird, wo wir nach dem Dominant zu moduliren wünſchen. Man ſehe das folgende Beiſpiel.

167.



Wir können aber auch mit dieſem Accord nach andern Tonarten ausweichen, wie folgt.

168.



Der große Sechſten-Accord hat den außerordentlichen Nutzen, daß wir mit ihm unmittelbar nach der Tonart moduliren können, die einen großen halben Ton unter ihm liegt, ohne eines verbindenden Zwiſchen-Accordes zu bedürfen, obgleich die Einführung eines ſo verwandten Accords ebenfalls mit Effekt verbunden ſein kann.

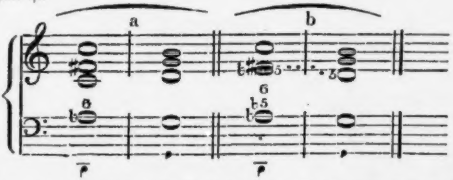
Zur Übung mag der Schüler durch die fallende chromatiſche Tonleiter moduliren, indem er bei großen halben Tönen fortſchreitet.

N. B. Es iſt zu bemerken, daß der Accord, welcher nach der großen Sechſte folgt, ſtets ein Dur-Accord ſein muß.

Der Accord der großen Sechſte mit hinzugefügter kleinen None; dieſen nennen wir den zuſammengeſetzten großen Sechſten- oder ${}^{6}_{5}$ten-Accord.

Es iſt ſchon erklärt, daß, um vier Stimmen in dem großen Sechſten-Accord zu erhalten, die Hauptſeptime verdoppelt werden muß. Wenn wir aber, ſtatt dieſe Septime zu verdoppeln, die kleine None einführen (wie im nächſten Beiſpiele bei **b**), ſo haben wir nicht allein die vierte Stimme erhalten, ſondern einen Accord gewonnen, der bei Ausübungen der Modulation von der größten Wichtigkeit iſt.

169.



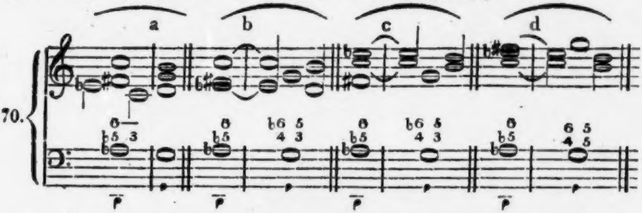
Dieſer Accord, wie wir aus dem Grund-Baß erſehen, iſt die zweite Verſetzung des kleinen Nonen-Accords, in dem die Quinte, die im Baß liegt, um einen kleinen halben Ton erniedrigt wird.

Bei **a** ſehen wir die große Sechſte wie bisher.

Bei **b** iſt die kleine None eingeführt in die Stelle der zweiten Septime.

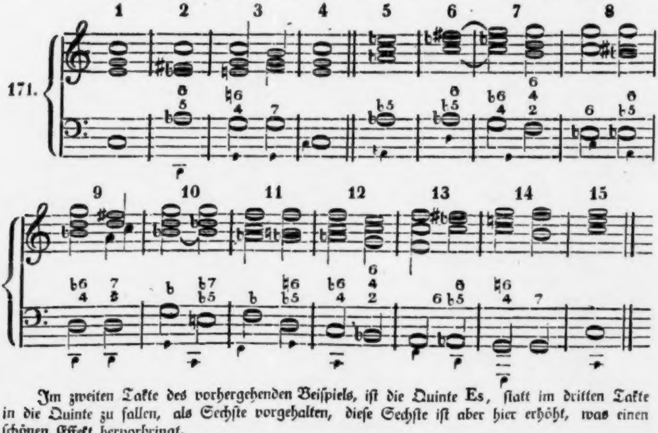
Es muß wohl beachtet werden, daß, da der Baß in dieſem Accorde gezwungen iſt, einen Grad zu fallen, und die None, durch die zweite Umkehrung des Accords zur Quinte geworden, ebenfalls einen Grad fallen muß, wir natürlich Quintenfolgen erhalten. Dieß vermeiden wir indem wir die None in demſelben Accord in die Septime fallen laſſen (wie bei a im folgen Beiſpiele), wodurch wir die Verdoppelung der Septime herſtellen, wie im Beiſpiel 166 oder durch Zurückhaltung der folgenden Quinte, durch Vorhalt der Sechſte (wie bei b, c, d). Haydn hat die Quinten auf dieſe Art vermieden; ſpäterhin werden wir hierauf zurückkommen.

170.



Eine Übung zur Anwendung des zuſammengeſetzten Accords der großen Sechſte.

171.



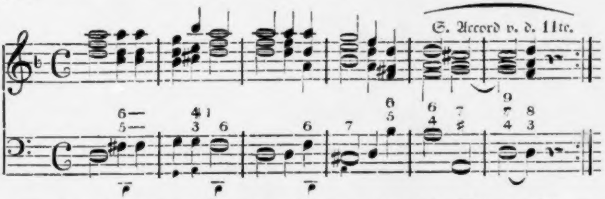
Im zweiten Takte des vorhergehenden Beiſpiels, iſt die Quinte Es, ſtatt im dritten Takte in die Quinte zu fallen, als Sechſte vorgehalten, dieſe Sechſte iſt aber hier erhöht, was einen ſchönen Effekt hervorbringt.

Im ſiebenten Takt erfolgt die Auflöſung der Sechſte Es, wie gewöhnlich, in D, der Quinte des Grund-Baſſes. Statt hier die Modulation zu beenden, wird die Hauptſeptime F (dritte Umkehrung des Accords) im Baß geſtellt, und ſo eine Ausweichung nach C moll eingeführt für den 8ten Takt. Dieß Verfahren macht einen angenehmen Eindruck, und wird eine verzögerte Modulation genannt, welcher wir ſpäterhin noch erwähnen werden.

Melodien in Moll-Tonarten, mit Hinzufügung des zuſammengeſetzten großen Sechſten-Accords. Fortſetzung der im Beiſpiel 148. angefangenen Aufgaben.

Da die folgende Melodie mit der fallenden fünften Stufe der Tonleiter anfängt, ſo muß dieſe Fünfte mit dem Moll-Accord begleitet werden; unmittelbar darauf iſt ſie mit dem Dur-Accord geſetzt, um eine Modulation nach G moll zu machen.

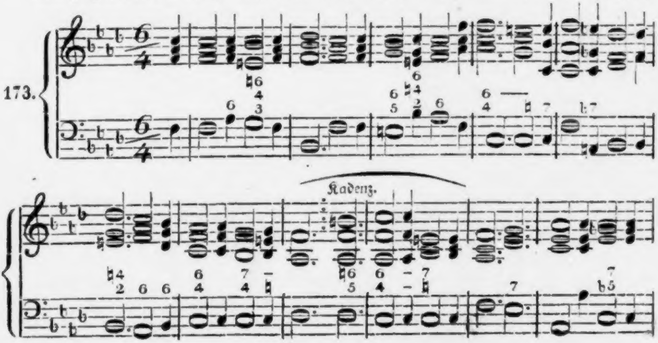
172.

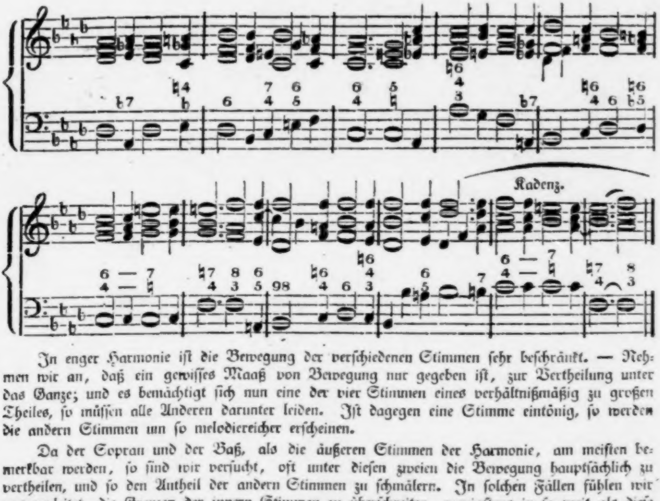


Im 2ten Takte iſt wieder nach D zurück modulirt; im 3ten iſt die Melodie dieſelbe, wie im 1ſten Takte, doch folgt die vierte Stufe fallend gleich danach, und iſt hier mit dem Dominant begleitet; deshalb muß die vorhergehende fünfte Stufe den Moll-Accord beibehalten.

Das folgende Beiſpiel iſt theilweiſe in ausgedehnter, theilweiſe in enger Harmonie ausgeſetzt.

173.





In enger Harmonie iſt die Bewegung der verſchiedenen Stimmen ſehr beſchränkt. — Nehmen wir an, daß ein gewiſſes Maaß von Bewegung nur gegeben iſt, zur Vertheilung unter das Ganze; und es bemächtigt ſich nun eine der vier Stimmen eines verhältnißmäßig zu großen Theiles, ſo müſſen alle Anderen darunter leiden. Iſt dagegen eine Stimme eintönig, ſo werden die andern Stimmen um ſo melodiereicher erſcheinen.

Da der Sopran und der Baß, als die äußeren Stimmen der Harmonie, am meiſten bemerkbar werden, ſo ſind wir verſucht, oft unter dieſen zweien die Bewegung hauptſächlich zu vertheilen, und ſo den Antheil der andern Stimmen zu ſchmälern. In ſolchen Fällen fühlen wir uns verleitet, die Grenzen der innern Stimmen zu überſchreiten, wenigſtens in ſo weit als dieſe uns ſelbſt die Mittel dazu bieten; indem wir nämlich dem Alt und Tenor erlauben, ihre Stellen zu verwechſeln, gewinnen wir mehr Raum für beide, und dieſe Ausdehnung ihrer Grenzen ſetzt uns in den Stand, ihnen eine angenehmere Melodie zu geben.

Als allgemeine Regel müſſen wir nur hierbei beobachten, daß das Kreuzen der Stimmen mit einiger Vorſicht eingeführt werden muß, und daß es nur in den Mittelſtimmen erlaubt ſein kann; wollten wir den Alt und Sopran, oder den Tenor mit dem Baß ſich kreuzen laſſen, ſo würde eine Veränderung in den beiden Haupt-Melodien die Folge ſein.

Im nächſten Beiſpiel, welches nur die zwei erſten Takte des vorhergehenden enthält, ſehen wir, wie große Verſchiedenheit wir hervorzubringen im Stande ſind durch eben dieſe Ausdehnung, oder das Kreuzen der Stimmen. Auch finden wir hier Beiſpiele zur Belehrung, wie die fünfte der Tonleiter zu behandeln iſt, wenn ſie zur ſechſten ſteigt, und dieſe wiederum zur fünften fällt.

Bei **a** iſt die enge Harmonie genommen.

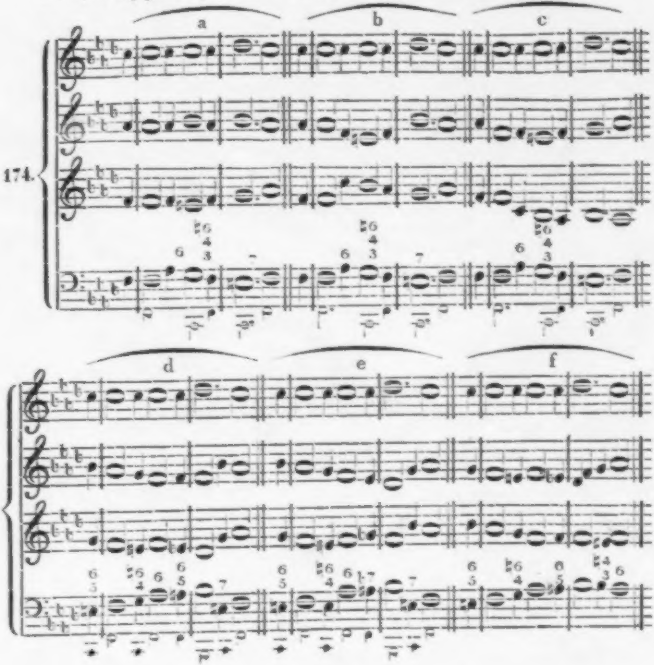
Bei **b** haben ſich die innern Stimmen gekreuzt.

Bei **c** iſt die Harmonie ausgedehnt, hieraus entſpringen viele neue Melodien.

Bei **d** ſind wieder ganz verſchiedene Harmonien aus der Begleitung entſtanden, die wir gewählt für die Quinte die zur Sechſte ſteigt, und nachmals wieder in die Quinte fällt.

Bei e findet nur eine theilweiſe Verwechſelung ſtatt.
Bei f ſind dagegen die zwei Stimmen durch das ganze Beiſpiel hindurch verwechſelt.

174.

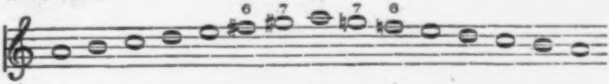


Die Moll-Tonleiter.

Viele Komponiſten nehmen an, daß die ſteigende Moll-Tonleiter verſchieden iſt von der fallenden; ſie erhöhen im Steigen die ſechſte der Tonleiter um einen kleinen halben Ton, und erniedrigen dagegen im Fallen die 7te Stufe um einen kleinen halben Ton; dieß geſchieht, um die

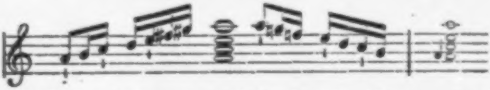
die Fortſchreitung der ſcharfen Sekunde zwiſchen der 7ten und 6ten Stufe zu vermeiden (wie im Beiſpiel zu ſehen).

175.



Es kann zugeſtanden werden, daß dieſe Freiheit genommen wird in ſchnellen auf- und abſteigenden Läufen, wo dieſe Töne nur als durchgehende Noten erſcheinen, wie im folgenden Beiſpiele.

176.



Doch, wenn die Tonleiter in Harmonie ausgeſetzt werden ſoll, wird angenommen, daß keine Veränderung eingeführt werden darf, denn die eigenthümliche Schönheit, das Karakteriſtiſche der Moll-Tonleiter, beruht eben großentheils auf dieſer Fortſchreitung mit der ſcharfen Sekunde, ſowohl im Steigen als im Fallen.

Die ſechſte der Tonleiter in der Dur-Tonart, begleitet mit dem Dominant.

Bei Einführung der kleinen None wurde uns frei gegeben, in der Moll-Tonart die ſechſte Stufe fallend mit dem Dominant zu begleiten.

Wir wollen nun feſtſtellen, daß dieſe Regel auch in Zukunſt auf die Dur-Tonart ihre Anwendung findet: in welchem Falle die ſechſte der Tonleiter die große None (vom Grund-Baß gerechnet) wird. Dieſe große None liegt einen ganzen Ton über der Oktave, da hingegen die kleine None nur einen halben Ton darüber liegt.

Wenn die ſechſte Stufe der Dur-Tonleiter mit dem Dominant begleitet wird, und ſo der große Nonen-Accord entſteht, muß dieſer in jeder Beziehung eben ſo behandelt werden, wie der Accord der kleinen None.

Da nun dieſer große Nonen-Accord überall angewendet werden kann, wie hier bei der fallenden 6ten Stufe, ſo wollen wir nur die Bemerkung noch hinzufügen, daß er den beſten Effekt macht, wenn die None in die Oberſtimme geſtellt wird, daß die erſte Verſetzung oder die dritte vorzugsweiſe zu brauchen ſind, vor der zweiten, die vierte Verſetzung aber nur ſelten in Anwendung kommen darf.

Bei dem Gebrauch dieſes Accords vermeide man ſorgfältig die Terz über die None zu ſtellen; einige Erfahrung und Aufmerkſamkeit wird die Zweckmäßigkeit dieſer und der vorhergehenden Bemerkungen hinlänglich darthun.

Das Folgende iſt ein Beiſpiel zu der Anwendung der großen None.

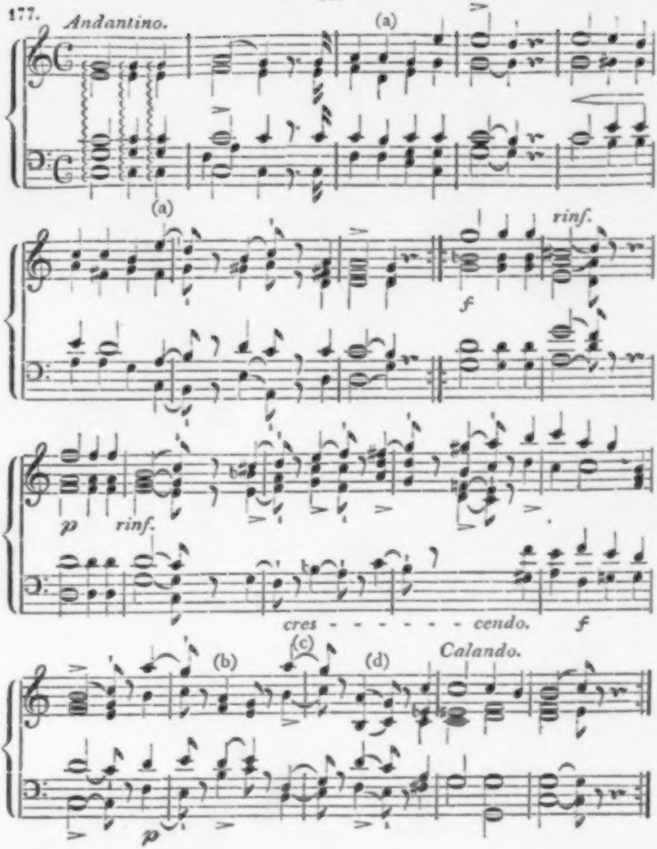
Bei a und d iſt die Sechſte der Tonleiter mit dem Dominant begleitet, und der Accord der großen None iſt in der dritten Verſetzung.

Bei b iſt er in der erſten Verſetzung, und

Bei c in der zweiten.

177.

Andantino.


(a)
(a)
rinf.
f
p
rinf.
cres - - - - - - - cendo.
f
(c)
(b)
(d)
Calando.
p

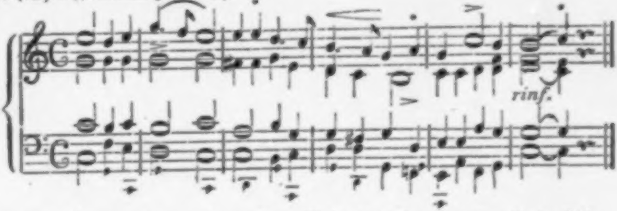
Dieſes Intervall der großen None betrachten wir von nun an als einen Theil des Dominant-Accords, und benutzen ſie als Note der Modulation in der Melodie.

Da dieſes Intervall einen ganzen Ton fällt, können wir zu der dritten Regel für Modulation vermittelſt der Intervallen der Melodie" den Zuſatz machen —

> „Die Note in der Melodie, welche einen ganzen Ton fällt, kann nach der Tonart moduliren, die eine Quinte unter der Note liegt, in welcher ſie gefallen."

Im folgenden Beiſpiel, Takt 3., fällt die Note E einen ganzen Ton (nach D), und moduliert ſomit nach G. Das letzte Viertel des vierten Taktes, A, ebenfalls einen ganzen Ton fallend (nach G), moduliert zurück nach C.

178.

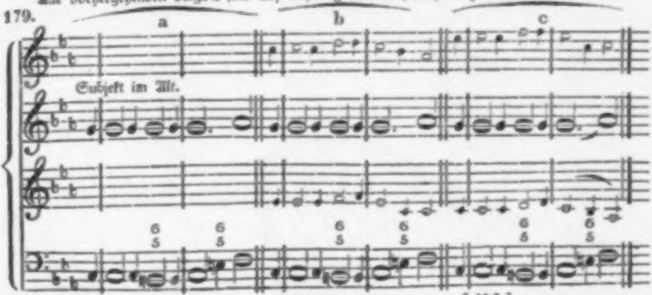


Methode, wie die Harmonie zu einer Melodie zu ſetzen, wenn ſie im Alt, Tenor oder Baß gegeben iſt.

Bis jetzt haben wir unſere Melodien nur im Diskant geſchrieben, und unter dieſem die Harmonie geſtellt: ſollten wir es aber angemeſſen finden, ein Thema zuerſt in eine der anderen Stimmen zu ſchreiben, ſo können wir in eben der Art fortfahren, es in Harmonie auszuſetzen wie bisher; nur müſſen wir beachten, daß eine jede der übrigen Stimmen der Harmonie auf der ihr zugehörigen Stelle auch zu ſtehen komme.

Alle vorhergehenden Regeln ſind auf dieſen Fall eben ſowohl anzuwenden.

179.



Es fehlen zu dieſem nun noch zwei Stimmen, der Tenor und Sopran, die bei **b** in enger Harmonie zu der gegebenen Melodie ſo nah als möglich geſtellt ſind.

Bei **c** haben wir ſie in ausgedehnter Harmonie hingeſchrieben. Vergleichen wir die beiden Fälle im Beiſpiele ſo ſehen wir, daß der Sopran und Tenor ihre Stellen verwechſelt haben bei **c**, es ſind hier beide Stimmen um eine Oktave verſetzt *), während der Alt und Baß ruhig ihren Gang verfolgen wie im Früheren.

Wir dürfen uns hier keine Bemerkung erlauben, hinſichtlich des Contrapunkts in der Oktave; ſondern die Aufmerkſamkeit des Schülers muß allein dahin gelenkt werden, die Verſchiedenheit der Melodie zu verfolgen, und die große Mannigfaltigkeit des Effekts zu würdigen, die eben hieraus entſpringt.

Das nächſte Beiſpiel iſt eine Melodie, im Alt gegeben, mit enger Harmonie begleitet.

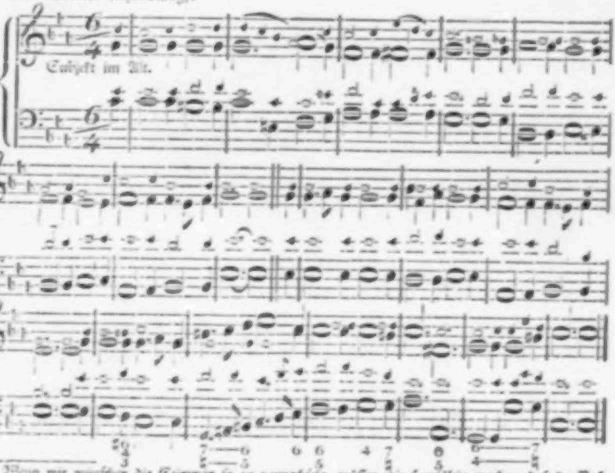
Im 3ten Takte ſehen wir den zuſammengeſetzten großen Sechſten-Accord angewendet.

Im 6ten Takte iſt eine falſche Kadenz gemacht, (dieſe wird ſpäterhin erklärt werden).

Im 14ten Takte kreuzen ſich Sopran und Alt, dieß geſchieht, um eine ſchönere Melodie und Gegenbewegung in den Stimmen zu erhalten.

N. B. Eine jede Note, die wir in dieſen Beiſpielen nicht zu einem Accord gehörig ſehen, wollen wir als durchgehende Note betrachten, (über dieſe durchgehenden Noten finden wir weiterhin eine beſondere Abhandlung).

180.

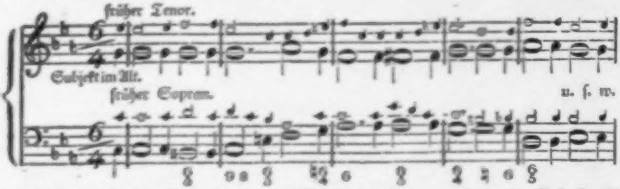


---

*) Wenn wir wünſchen die Stimmen ſo zu verwechſeln, müſſen wir ſorgfältig wachen, daß der Baß zu Anfang gleich nicht näher zum Sopran geſtellt werde als eine Oktave, (wie bei b) ſ. Beiſpiel 132.

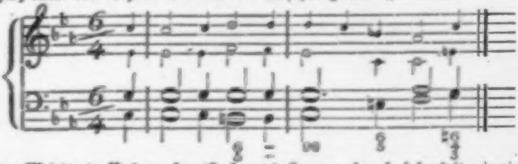
Hier folgt der Anfang deſſelben Themas noch einmal im Alt, aber in ausgedehnter Harmonie; Sopran und Tenor haben gewechſelt mit ihrer Stellung, der Erſte iſt eine Oktave tiefer geſchrieben, und der Letzte eine Oktave höher. Der Schüler muß die Ausführung vollenden.

181.



Im folgenden Beiſpiele ſehen wir dieſelbe Melodie im Tenor verlegt; die Aufgabe iſt nur angefangen; damit dem Schüler wiederum die Ausführung überlaſſen bleibe.

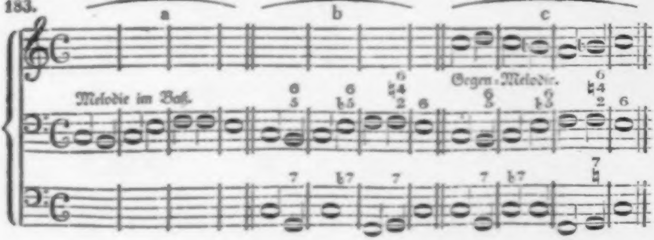
182.



Wenn eine Melodie im Baß gegeben iſt, ſo wird ſie ganz eben ſo behandelt wie eine Diskant-Melodie, mit der einzigen Ausnahme, daß die fünfte Stufe der Tonleiter, wie die vierte, fallend immer mit dem Dominant begleitet werden muß.

Haben wir ein Thema geſchrieben, wie das folgende bei a, ſo ſtellen wir zunächſt die Grund-Bäſſe darunter, wie bei b, beziffern ſodann die Noten der Baß-Melodie mit den Zahlen, die ſie, als das im Baß verſetzte Intervall des Accords, bezeichnen, und bilden danach erſt eine Gegen-Melodie im Diskant; wie bei c.

183.



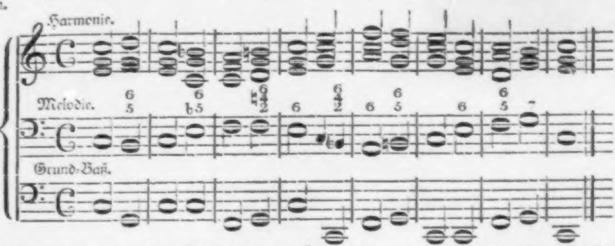
Um dieſe Gegen-Melodie zu bilden, brauchen wir nur die Regeln zu befolgen, die gegeben wurden für die Auswahl der Bäſſe bei den Umkehrungen der Accorde. Zum Beiſpiel:

Im 1ſten Takte des vorhergehenden Themas, bei **b**, iſt die Terz im Baß geſchrieben, deshalb nehmen wir die Quinte in der Melodie.

Im 2ten Takte ſteht die Terz abermals im Baß, wir nehmen jetzt die Septime in der Melodie *).

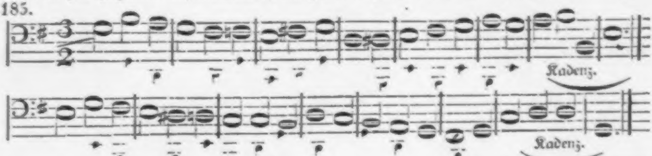
Die folgende Aufgabe enthält dieſelbe Melodie des vorhergehenden Beiſpiels, nur mit hinzugefügter Harmonie; der Schüler mag nach Gefallen einige Diſſonanzen auswählen, und einführen.

184.

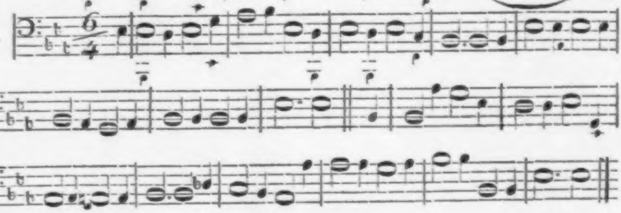


Die hier folgenden Baß-Melodien ſollen zur Übung dienen in den bisher gegebenen Regeln.

185.



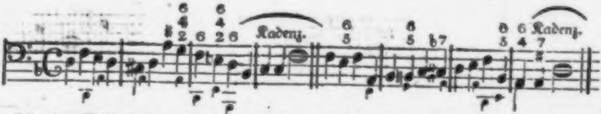
186.



---

*) Die Anwendung, der Gegen- und Seiten-Bewegung iſt hier beſonders zu empfehlen. Man findet weiterhin dieſen Gegenſtand gründlicher abgehandelt.

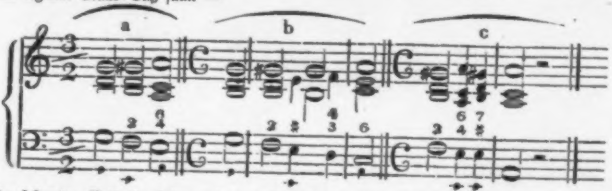
187.



Im folgenden Beiſpiele bei a, ſehen wir den letzten Theil der zweiten Regel für Modulation, in Ausübung gebracht, hier entſteht daraus der Accord der ſcharfen Sekunde, welcher nothwendig im $^{6}_{4}$ Accord auflöſen muß.

Da aber dieſer $^{6}_{4}$ Accord gar viel von der Natur des diſſonirenden $^{6}_{4}$ Accordes hat, ſo wird der Eindruck unbefriedigend. Dieſem zufolge muß die Ausübung dieſer Regel in der Baß-Melodie unterbleiben, es ſei denn, daß dem $^{6}_{4}$ Accord unmittelbar die Intervalle folgen, die wir hier angewendet finden bei c, woſelbſt dieſer $^{6}_{4}$ Accord als Diſſonanz behandelt, und dem gemäß aufgelöſet iſt: oder, wie bei b, wo die Note der Modulation (hier die None) in ihrem eigenen Grund-Baß fällt. —

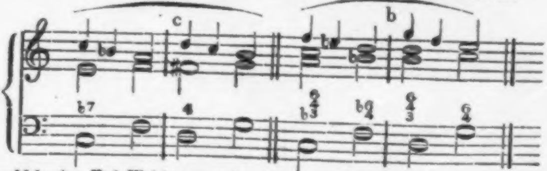
188.



Im folgenden Beiſpiele finden wir zwei Anwendungen von der ſechſten Regel der Modulation. „Wenn die Melodie eine Quarte ſteigt.“

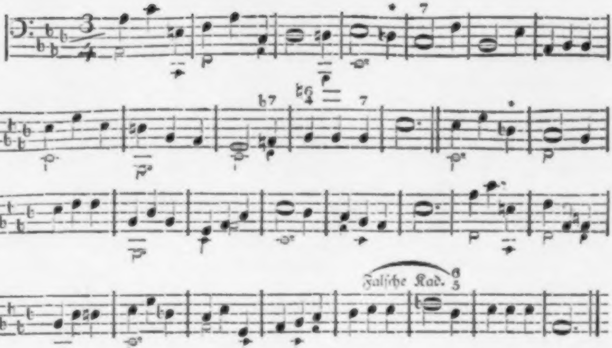
Da dieß die eigentliche Fortſchreitung des Baſſes iſt, welche ſeinen eigenthümlichen Karakter ausſpricht, ſo müſſen wir ſie als Grund-Baß annehmen (ſiehe a), und nicht als Intervall eines Accordes (ſiehe b); auch macht dieß Letztere einen harten unharmoniſchen Eindruck.

189.

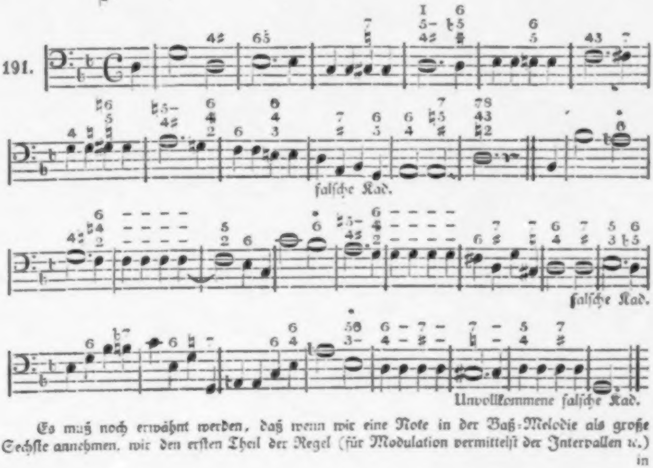


Die nachfolgenden Baß-Melodien mag der Schüler zur Übung benutzen, und ſie vierſtimmig in Harmonie ausſetzen. Unter der erſten Aufgabe ſind die Grund-Bäſſe angegeben, es bleibt dem Schüler überlaſſen, die Bäſſe, aus den Verſetzungen der Accorde entnommen, ſelbſt zu beziffern. In der zweiten Aufgabe ſind dagegen dieſe Bäſſe beziffert, und der Schüler ſoll hier die Grund-Bäſſe auffinden.

190.


falsche Kad.

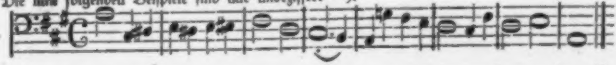
191.


falsche Kad.
falsche Kad.
Unvollkommene falsche Kad.

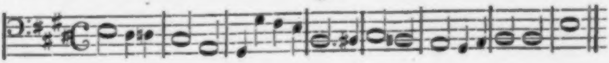
Es muß noch erwähnt werden, daß wenn wir eine Note in der Baß-Melodie als große Sechſte annehmen, wir den erſten Theil der Regel (für Modulation vermittelſt der Intervallen ꝛc.) in in Anwendung bringen müſſen *); mit dem Unterſchiede, daß in dieſem Falle die Note der Modulation nicht einen ganzen Ton, ſondern nur einen halben Ton fällt, wie im 13ten, 17ten und 26ſten Takt des Beiſpiels 191. zu ſehen.

Die nun folgenden Beiſpiele ſind alle unbeziffert **).

192.



193.



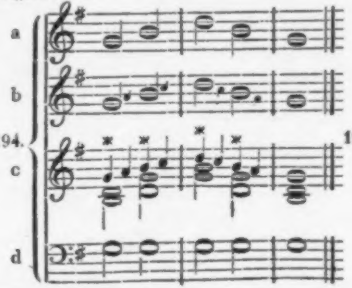
Durchgehende Noten.

Eine Melodie iſt entweder einfach, oder ausgeſchmückt, verſchönert. Die einfache Melodie beſteht allein aus den Intervallen der Accorde; alle Melodien, die wir bisher in Harmonie ausgeſetzt, waren nur einfache. Wird in der Melodie irgend eine Note eingeführt, die nicht zu den Accorden gehört, aus denen die Melodie gebildet iſt, ſo nennt man dieß eine verzierte, oder ausgeſchmückte Melodie; die ſo eingeführte Noten heißen **durchgehende Noten**.

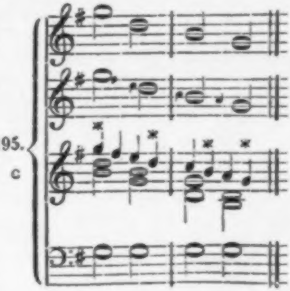
Im folgenden Beiſpiele bei **a** ſteigen und fallen die Intervallen in Terzen, zwiſchen dieſen Intervallen können **durchgehende Noten** eingeführt werden, wie wir ſie mit Punkten angegeben finden bei **b**. Bei **c** ſehen wir dieſe durchgehende Noten wie ſie gewöhnlich geſchrieben werden.

Das Zeitmaaß der Noten der urſprünglichen Melodie iſt hier in zwei Theile getheilt, die zweite Hälfte wird von der durchgehenden Note ausgefüllt. Damit wir die weſentlichen Noten der einfachen Melodie unterſcheiden, wollen wir ſie für einige Zeit noch bezeichnen, wie im Beiſpiele bei **c**.

194.



195.



---

*) Siehe Seite 108. 3te Regel.

**) Mehrere Beiſpiele, zur ferneren Übung, finden ſich Nr. 75. und den folgenden Nummern meines Buchs der Übungen (Book of Exercises).

Die durchgehenden Noten im Beiſpiel nennt man **unaccentuirte**, weil ſie **nach** den weſentlichen Noten der Harmonie eingeführt ſind. Werden aber durchgehende Noten **vor** den eigentlichen Noten der Harmonie geſtellt, ſo heißen dieſe **accentuirte**. Im letzten Falle nimmt die durchgehende Note die **erſte** Hälſte der Zeit ein, die der urſprünglichen Note der Melodie zukömmt; wie im Beiſpiel **195 c**, wo das **f** eine **unaccentuirte** durchgehende Note iſt, aber **e**, **c** und **a**, **accentuirte** ſind.

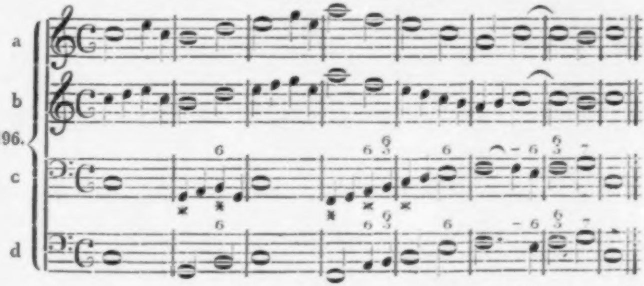
Im folgenden Beiſpiele, bei **a**, haben wir eine einfache Melodie genommen, die nur in Terzen fortſchreitet, da dieſe uns die beſte Gelegenheit bieten, durchgehende Noten einzuführen.

Bei **b** ſind einige **unaccentuirte** Noten eingeführt, welche hier eine liebliche Melodie bilden, und einigen Stellen einen eigenthümlichen Karakter geben.

Bei **d** ſehen wir den einfachen Baß, wie er aus den Accorden entnommen iſt.

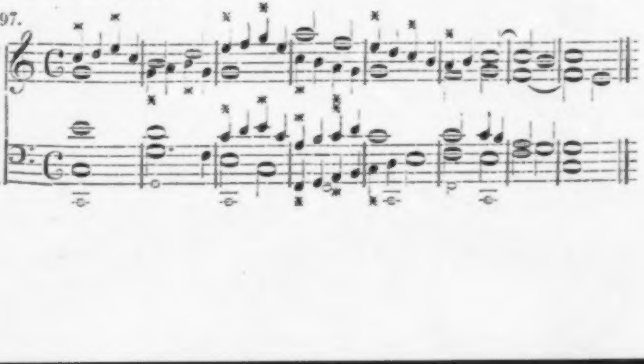
Bei **c** iſt derſelbe Baß, nur mit durchgehenden Noten verziert.

196.



Nehmen wir nun vorſtehende Melodie mit den durchgehenden Noten, wie bei **b**, und behalten dieſelben Grund-Bäſſe, mit den geringen, aus den Verſetzungen der Accorde entſtehenden Veränderungen. Wir müſſen bemerken, wie ſich der eigenthümliche Karakter einer Stimme, in der andern wieder findet und ſo auch in der dritten wiederholt u. ſ. w. Es durchdringt nun derſelbe Gedanke das Ganze.

197.



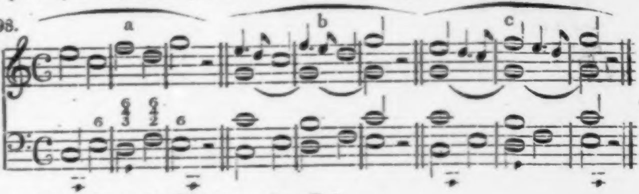
Im 1ſten Takte iſt die Melodie im Sopran mit durchgehenden Noten verziert, welche der Alt im zweiten Takte nachahmt.

Im 3ten Takte hat der Tenor dieſelbe Paſſage, vom Sopran in Terzen begleitet; welches man zuſammengeſetzte durchgehende Noten nennen kann *).

Der Tenor im 4ten Takte iſt im 5ten in der Gegenbewegung vom Sopran nachgeahmt.

Wir werden finden, daß die unaccentuirten durchgehenden Noten weniger diſſonirend klingen, als die accentuirten, weil ſie nicht eher gehört werden, als nachdem der, die Melodie begleitende Accord angeſchlagen iſt; da hingegen die accentuirten durchgehenden Noten mit dem Accord ſelbſt angeſchlagen werden, und dadurch ganz den Eindruck von unvorbereiteten Diſſonanzen machen. Wir wollen hier die verſchiedenen Effekte vergleichen. —

198.



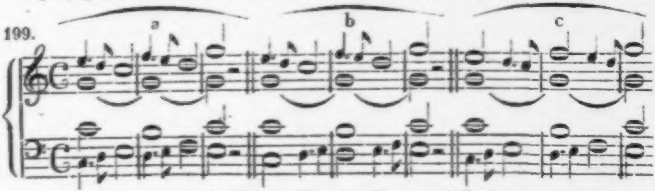
Bei a iſt die einfache Melodie mit ihrem Baß.

Bei b ſind unaccentuirte durchgehende Noten eingeführt.

Bei c accentuirte durchgehende Noten.

Im folgenden Beiſpiele ſind, ſowohl im Sopran als im Baß, durchgehende Noten eingeführt.

199.



Bei a unaccentuirte durchgehende Noten im Sopran und Baß.

Bei b unaccentuirte durchgehende Noten im Sopran; dieſe Paſſage wird in der Gegenbewegung mit durchgehenden accentuirten Noten im Baß beantwortet.

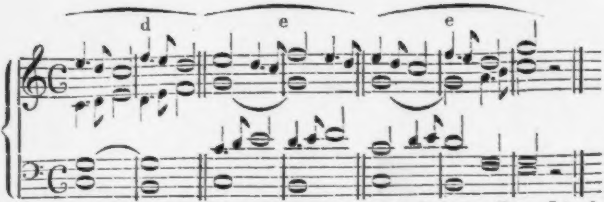
Bei c hat der Baß unaccentuirte durchgehende Noten, und wird durch den Sopran mit accentuirten durchgehenden Noten in der Gegenbewegung beantwortet.

Im folgenden Beiſpiele ſind andere Intervallen für den Baß aus den Accorden entnommen; die Melodie, die im vorhergehenden Beiſpiele bei c im Baſſe lag, ſehen wir hier im Alt verlegt.

---

*) Dieſe zuſammengeſetzte durchgehende Noten können jedoch nur angebracht werden, wo zwei Stimmen in Terzen- oder Sechſten-Gängen mit einander fortſchreiten.

200.

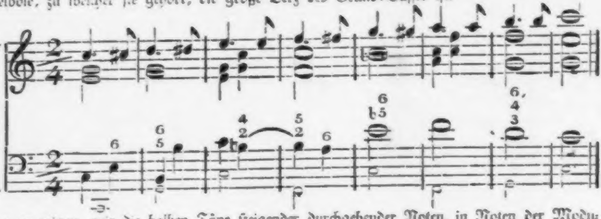


Bei e haben Tenor und Alt ihre Stellen verwechſelt; die durchgehenden Noten ſind abwechſelnd im Sopran und Tenor, und Tenor und Alt verlegt.

Wir müſſen es nicht unbeachtet laſſen, daß die accentuirten durchgehenden Noten einen beſſern Effekt im Sopran bewirken (im Beiſpiel bei c), als im Baß (im Beiſpiel bei b); obwohl das Letztere eben ſo richtig iſt. Wir ſehen, daß alle Wirkungen, die durch dieſe einfache Melodie hervorgebracht werden, Folgen der hier eingeführten durchgehenden Noten ſind.

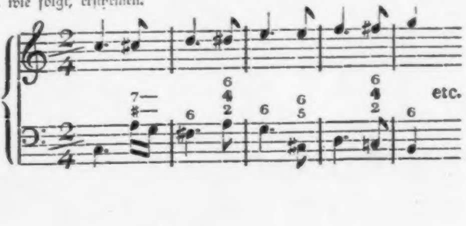
Wenn die Melodie in dem Intervall einer Sekunde fortſchreitet, und dieſe Sekunde ein ganzer Ton iſt, ſo wird die durchgehende Note dazwiſchen ein kleiner halber Ton werden; dieſe durchgehende Note, wenn unaccentuirt, ſoll nicht angewendet werden, ſobald die Note der Melodie, zu welcher ſie gehört, die große Terz des Grund-Baſſes iſt.

201.



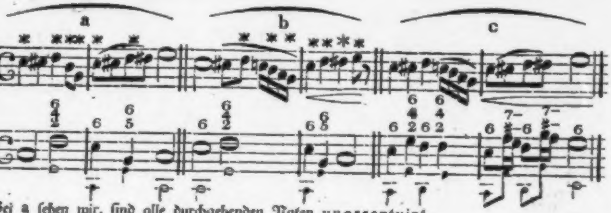
Um zu zeigen, wie die halben Töne ſteigender durchgehender Noten, in Noten der Modulation umgewandelt werden, wollen wir die Sopran-Stimme des oberen Beiſpiels als Melodie annehmen, und ſie, nach den erſten Regeln für Modulation, in Harmonie ausſetzen; ſie wird alsdann, wie folgt, erſcheinen.

202.



Das Beiſpiel 203. iſt eine Aufgabe zur Einführung der in halben Tönen durchgehenden Noten.

203.



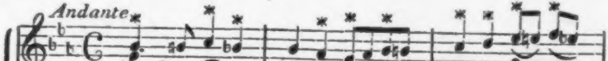
Bei **a** ſehen wir, ſind alle durchgehenden Noten unaccentuirt.

Bei **b** ſind ſie accentuirt.

Bei **c** ſind ſie als Noten der Modulation behandelt.

Das folgende Thema giebt uns Gelegenheit, durchgehende Noten in ganzen und halben Tönen einzuführen, und kann zugleich als Beiſpiel dienen, wie die vorhergehenden Regeln anzuwenden ſind.

204.



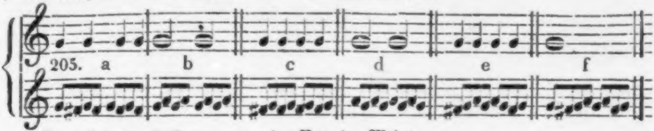
---

*) Accord von der 11te. Erklärung folgt.

Die urſprüngliche Melodie iſt durch die Zeichen oben angedeutet. Im 4ten Takt laſſen wir Tenor und Alt ſich kreuzen, um verdeckte Quinten zwiſchen Sopran und Alt zu vermeiden.

Hülfsnoten.

Die Hülfsnoten vertreten die Stelle der durchgehenden Noten in allen den Fällen, wo die Melodie dieſe nicht zuläßt. Die Hülfsnoten können über oder unter der Note der Melodie geſtellt werden, und können auch accentuirt oder unaccentuirt ſein.



Bei **a** ſteht die Hülfsnote unter der Note der Melodie.

(**N. B.** Die tiefer liegende Hülfsnote muß einen halben Ton unter der Note genommen werden.)

Bei **b** ſteht die Hülfsnote über der Note der Melodie.

(**N. B.** Dieſe können ſowohl einen halben, als auch einen ganzen Ton über der Note gewählt werden; je nachdem die Melodie uns beſtimmt.)

Bei **a** und **b** ſind die Hülfsnoten unaccentuirt.

Bei **c** und **d** ſind ſie accentuirt.

Bei **e** accentuirte Noten über und unter der Note; untermiſcht.

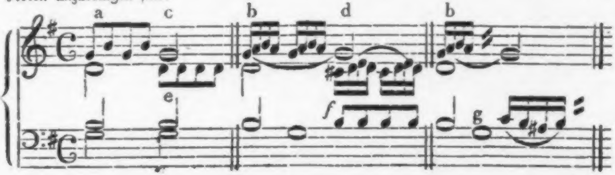
Bei **f** ſind alle hier genannte Hülfsnoten angewendet.

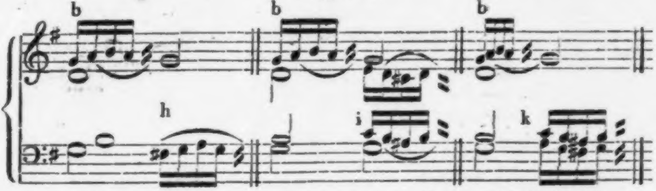
Mit Einführung der durchgehenden Noten haben wir nicht allein eine fließendere und angenehmere Melodie erhalten, wir haben auch die Möglichkeit gewonnen, der einfachſten Folge von Tönen, einen ſo ausgezeichneten Karakter zu geben, daß ſie ſogleich bei dem Wiederkommen in einer andern Stimme erkannt werden muß.

Jede kurze Folge von Noten, (ſie möge aus durchgehenden Noten gebildet, oder aus Hülfsnoten entſtanden ſein) nennt man eine Paſſage. Wenn auf einer ſolchen Paſſage eine ähnliche in einer der vier Stimmen folgt, ſo heißt dieß eine Nachahmung; dieſe Nachahmungen können ſtatt haben im Einklang, in der Sekunde, in der Terz, wie in jedem Intervalle der Tonleiter.

Die Nachahmungen im folgenden Beiſpiele (welches zu dieſem Zwecke ganz einfach aus einem Accord beſteht), ſollen den Nutzen der Hülfsnoten anſchaulich machen, die wir anwenden müſſen, um einen ausdrucksvollern Karakter auch in denen Stellen zu legen, wo keine durchgehende Noten anzubringen ſind.

206.





Bei a iſt eine einfache, nur aus zwei Intervallen des Accords beſtehende Melodie. Die Fortſchreitung dieſer Melodie in Terzen, geſtattet uns, durchgehende Noten einzuführen; aus dieſen iſt die Paſſage bei b gebildet.

Wir wünſchen dieſe Paſſage im Alt nachzuahmen, finden aber in dieſer Stimme (ſiehe c) nur eine Wiederholung derſelben Note; durchgehende Noten ſind hier nicht anzubringen. Da wir aber unſere Zuflucht zu den Hülfsnoten nehmen dürfen, ſo wird eine Nachahmung in gleicher Bewegung möglich (ſiehe d).

Angenommen, es wäre unſere Abſicht, die Nachahmung, ſtatt im Alt, im Tenor einzuführen, ſo ſehen wir hier nur eine halbe Note (ſiehe e). Es ſteht uns aber frei, dieſe halbe Note in vier Achtel zu theilen (ſiehe f), ſo können wir auch Hülfsnoten anwenden, und die Nachahmung bewirken (ſiehe g); dieſe iſt, der Abwechſelung wegen, in der Gegenbewegung geſchrieben (in Beziehung auf die Paſſage bei b). Dieß konnte geſchehen, da wir die Paſſage nur mit der höher liegenden Hülfsnote anzufangen brauchten.

N. B. Hätten wir mit der tiefer liegenden Hülfsnote angefangen, ſo erhielten wir wieder die gleiche Bewegung.

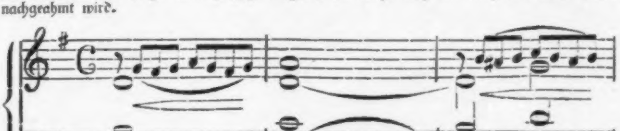
Bei h iſt die Nachahmung im Baſſe in gleicher Bewegung eingeführt.

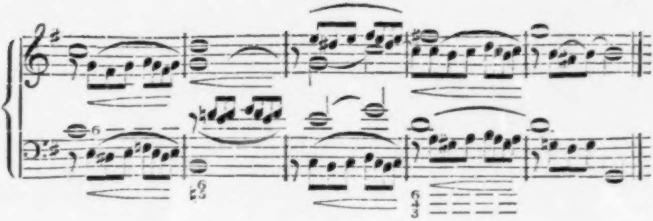
Es iſt ſchon im Beiſpiele 197. gezeigt, daß verbundene durchgehende Noten angewendet werden können, wo zwei Stimmen in Terzen oder Sechſten fortſchreiten. Verbundene Hülfsnoten können in derſelben Art angebracht werden; wir finden, daß im vorhergehenden Beiſpiele Tenor und Alt Terzen gegen einander bilden, Hülfsnoten können demnach in beiden Stimmen zu gleicher Zeit eingeführt werden (man ſehe bei i).

Derſelbe Fall findet ſtatt im Tenor und Baß (bei k).

Aus dem Vorhergehenden erklärt ſich, wie auch eine einzelne Note, mit Anwendung der Hülfsnoten, zu einem Subject werden kann, welches Nachahmungen zuläßt. Im folgenden Beiſpiele ſehen wir dieß in der ſteigenden, in Harmonie ausgeſetzten Tonleiter; ein einziges Intervall des erſten Accords iſt zu einer Paſſage umgebildet, welche nach und nach von allen Stimmen nachgeahmt wird.

207.





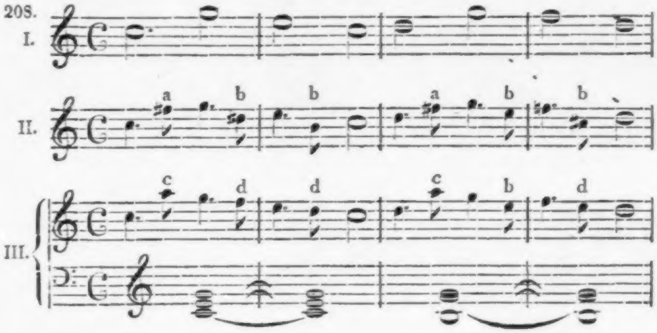
Wenn die Intervallen einer Melodie in weiter Entfernung von einander liegen, ſo können gleichfalls durchgehende und Hülfsnoten angewendet werden, in welchem Falle man ſie ausgedehnte Hülfs- oder Durchgangsnoten nennt.

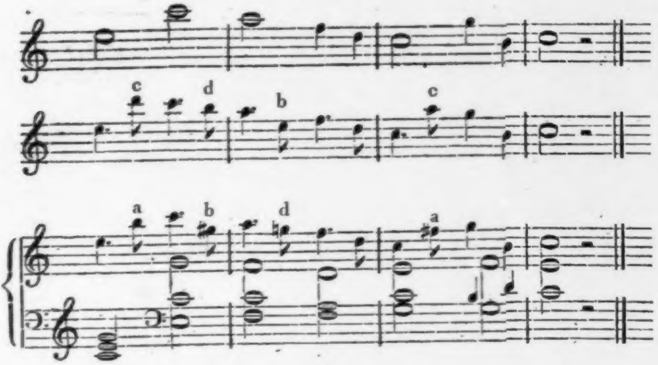
Ausgedehnte Durchgangs- und Hülfsnoten.

Im folgenden Beiſpiele bei **I.** iſt eine einfache, auf die Einführung dieſer Verſchönerungsnoten berechnete Melodie hingeſchrieben.

Die Ausführung bei **II.** und **III.** macht das Geſagte anſchaulich.

208.





Bei **a** ſehen wir nur ausgedehnte durchgehende Noten.

Bei **b** ſind nur ausgedehnte Hülfsnoten von unten.

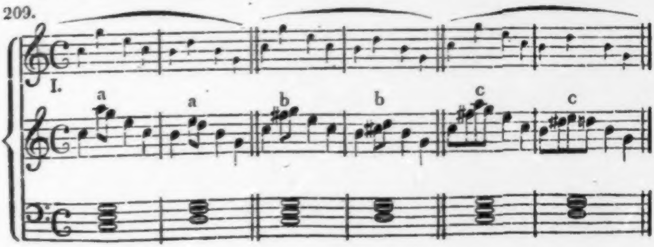
Bei **c** ſind nur ausgedehnte Hülfsnoten, von oben genommen.

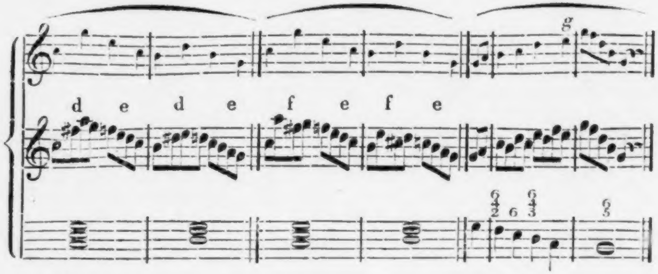
Bei **d** gewöhnliche durchgehende Noten.

N. B. Dieſe Verſchönerungsnoten können, wie in allen früheren Fällen, ſo auch in dieſem, ſowohl accentuirte als auch unaccentuirte ſein. Im vorſtehenden Beiſpiele ſind alle unaccentuirt.

Aus dem folgenden Beiſpiele können wir erſehen, wie bei einer ganz einfachen Melodie (ſo wie bei I.) alle nachfolgende Verzierungen einzuführen ſind.

209.





Bei **a** ſind oberhalb liegende ausgedehnte accentuirte Hülfsnoten eingeführt.

Bei **b** ſind ausgedehnte accentuirte durchgehende Noten.

Bei **c** iſt die zweite Note eine ausgedehnte, unaccentuirte Durchgangsnote, ihr folgt unmittelbar eine ausgedehnte accentuirte Hülfsnote.

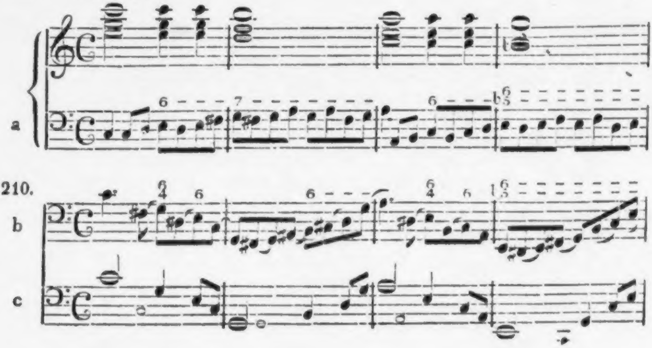
Bei **d** daſſelbe wie bei **c**, untermiſcht bei **e**, mit gewöhnlichen accentuirten Durchgangsnoten.

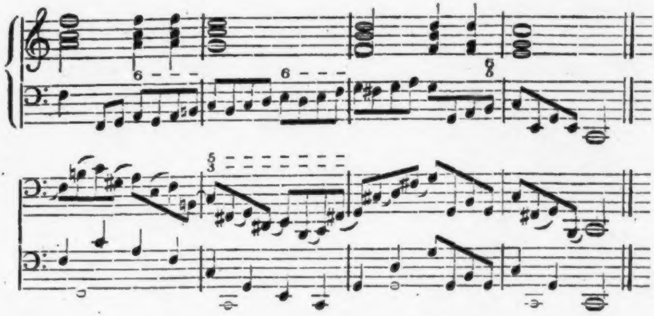
Bei **f** folgen zwei ausgedehnte Hülfsnoten unmittelbar aufeinander.

Bei **g** iſt eine Paſſage aus Hayd'ns „Schöpfung," angeführt, in welcher der Komponiſt ausgedehnte accentuirte Hülfsnoten angewendet hat.

Im folgenden Beiſpiele (der fallenden Tonleiter) ſind alle die verſchiedenen Verzierungsnoten im Baſſe angewendet.

210.





Die Bäſſe bei **a** und **b** ſind beide aus der Harmonie deſſelben Grund-Baſſes entnommen, jedoch anders ausgeſchmückt, damit wir an ihnen mit einem Blicke überſehen können, wie verſchiedene Effekte durch eine zweckmäßige Anwendung der durchgehenden und Hülfsnoten zu bewirken ſind.

Bei **a** ſind gewöhnliche accentuirte und unaccentuirte durchgehende Noten eingeführt.

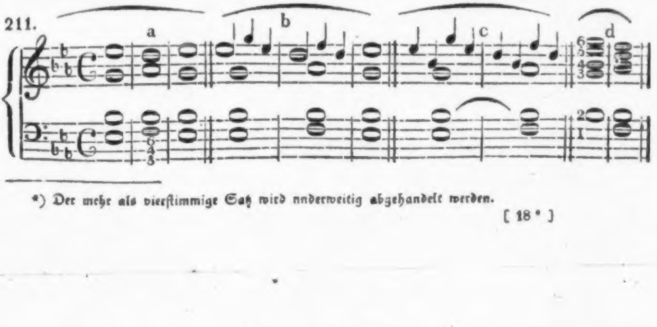
Bei **b** ausgedehnte Durchgangs- und Hülfsnoten.

N. B. Um dieſe bei **b** einführen zu können, haben wir angenommen, daß der bei **c** geſchriebene Baß der Urſprüngliche war. Dieſer iſt durch Anwendung der Neben-Harmonien entſtanden, von denen wir hiernächſt die ausführliche Erklärung folgen laſſen.

Neben-Harmonie.

Man kann die vierſtimmige Harmonie ſo einrichten, daß ſie fünf- auch ſechsſtimmig erſcheint *), indem man einige der Intervallen des Akkords gleichzeitig in mehr als einer Stimme hören läßt. Dieß wird deutlicher durch das Beiſpiel werden.

211.



---

*) Der mehr als vierſtimmige Satz wird anderweitig abgehandelt werden.

Bei **a** iſt die Harmonie vierſtimmig.

Bei **b** wird der Eindruck von fünfſtimmiger Harmonie dadurch hervorgebracht, daß der Sopran im 1ſten Takt nach **g**, und im 2ten Takt nach **f** ſteigt.

Bei **c** erſcheint die Harmonie ſechsſtimmig. Dem Schüler wird dieß klarer werden, wenn er die Harmonie bei **d** damit vergleicht; denn obgleich nicht alle Stimmen, die hier über einander geſtellt ſind, zugleich angeſchlagen werden bei **c**, ſo werden ſie doch faſt den gleichen Eindruck auf unſer Gehör machen.

Um die fehlerhaften Fortſchreitungen, die durch die Einführung der Neben-Harmonien entſtehen, zu vermeiden, braucht man nur die Intervallen der Neben-Harmonie in der Gegenbewegung zu den urſprünglichen Intervallen des Accords fortſchreiten zu laſſen.

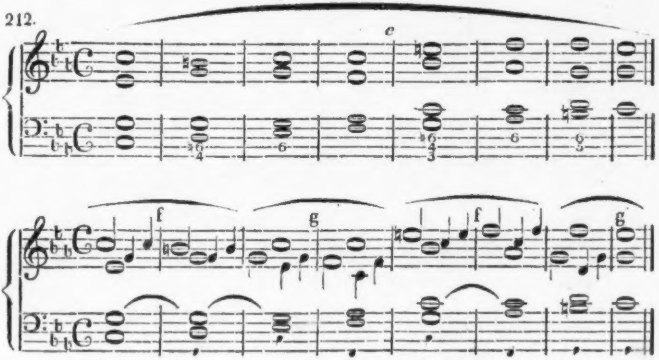
Das folgende Beiſpiel enthält die ſteigende diatoniſche Tonleiter im Baß.

Bei **e** iſt die einfache vierſtimmige Harmonie.

Bei **f** iſt die Neben-Harmonie im Sopran eingeführt.

Bei **g** im Alt.

212.



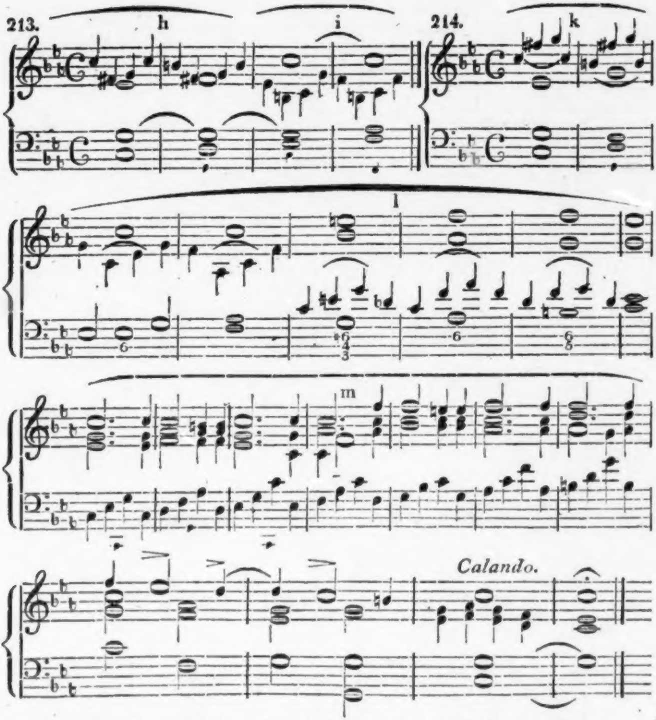
In Folge der Veränderung der Melodie, die aus der Einführung der Neben-Harmonie hervorgegangen iſt, ſehen wir uns in den Stand geſetzt, ausgedehnte Hülfsnoten anbringen zu können. Man ſehe das folgende Beiſpiel bei **h** und **i**.

Wenden wir die Neben-Harmonie nach oben an, ſtatt nach unten, ſo können ausgedehnte durchgehende Noten eingeführt werden, wie bei **k**.

Die Neben-Harmonien erſcheinen bei **h** im Sopran, bei **i** im Alt.

Im Beiſpiele 214., bei **l**, ſind ſie im Alt und Tenor, und bei **m**, im Baſſe gelegt.

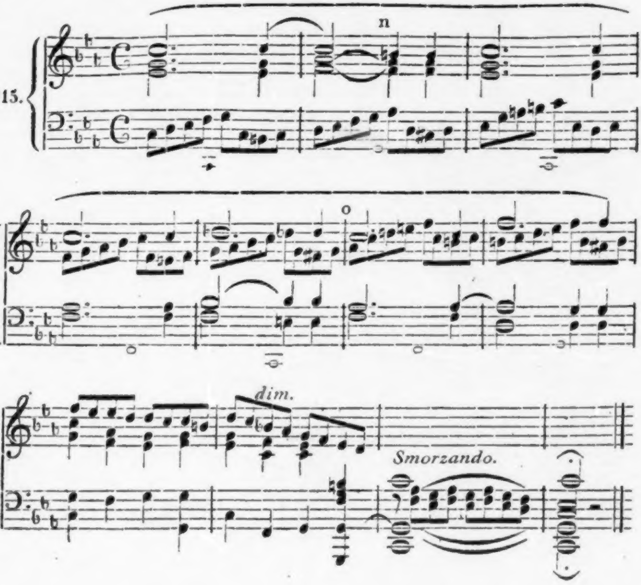
213. 214.



Bei n, im folgenden Beiſpiele, liegt die ſteigende diatoniſche Tonleiter im Baß, mit derſelben Neben-Harmonie, wie in den erſten vier Takten bei m, (im vorhergehenden Beiſpiele) ausgeſchmückt, zu welcher nun noch durchgehende und Hülfsnoten hinzugefügt ſind.

Bei o ſehen wir die weitere Folge der Tonleiter im Alt verlegt, die Neben-Harmonien ſind in derſelben Art fortgeſetzt, (wie im Baſſe bei m, vom 4ten Takte an). Auf die durchgehenden und Hülfsnoten, die hier eingeführt ſind, iſt die Nachahmung zwiſchen dem Baß bei n. und dem Alt bei o, begründet.

215.

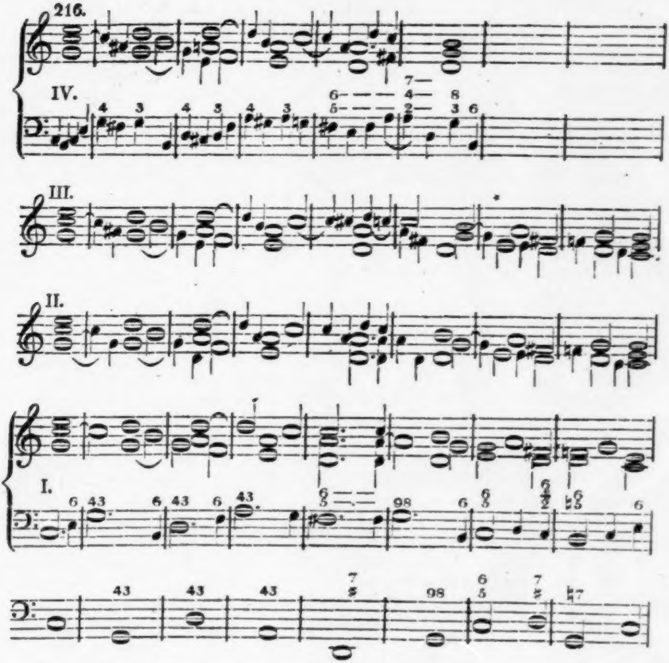


Die Diſſonanzen mit Neben-Harmonien.

Bei Anwendung der Neben-Harmonien haben wir geſehen, daß die Conſonanzen zu einer andern Note des Accords fortſchreiten können; eben ſowohl können die Diſſonanzen (welche allezeit nur in der Stelle der Conſonanz ſtehen) in gleicher Art, zu einem Intervall der Harmonie fortſchreiten, bevor ihre wirkliche Auflöſung erfolgt.

Einfache Hülfs- und Durchgangsnoten können in den andern Stimmen angewendet werden, und gleichzeitig in Verbindung mit dieſen Neben-Harmonien fortſchreiten; es mögen Diſſonanzen eingeführt ſein oder nicht. (Siehe IV.)

216.



Bei **I.** ſehen wir Diſſonanzen in der Harmonie eingeführt.

Bei **II.** ſchreitet, vor ihrer Auflöſung, die Diſſonanz nach einer Note der Neben-Harmonie fort.

Bei **III.** ſind ausgedehnte Hülfsnoten angewendet.

Bei **IV.** einfache Hülfsnoten, untermiſcht und verbunden mit ausgedehnten *).

---

*) Warum die Hülfsnote Eis im 7ten Takt, nicht eingeführt werden darf, iſt geſagt Seite 132.

Es darf vorausgeſetzt werden, daß das bisher Geſagte, durch die Beiſpiele hinlänglich erläutert worden iſt, um verſtanden zu werden. Es würde unnütz ſein, mehrere Regeln zur Anwendung dieſer Verſchönerungsnoten hier zu häufen; der beſte Rath, der gegeben werden kann, iſt der, die Werke klaſſiſcher Meiſter zur Hand zu nehmen, und in ihnen aufmerkſam zu verfolgen, wie in den verſchiedenen Fällen, große Meiſter dieſe Noten angewendet haben.

Bei den hierher gehörigen Übungen wird dem Schüler dringend empfohlen, jede Aufgabe zuerſt vierſtimmig zu ſchreiben, ehe er eine einzige Diſſonanz oder durchgehende und Hülfsnote in der Harmonie einführt. Nur die ſtrenge Befolgung dieſes Rathes kann ihn vor mancherlei Verwirrungen bewahren.

Um den Schüler in den Stand zu ſetzen, leichter in vorkommenden Fällen die verſchiedenen Durchgangs- und Hülfsnoten unterſcheiden zu können, wollen wir eine ganz einfache Melodie, wie wir ſie in den früheren Übungen angewendet haben, nehmen; dieſe wollen wir für das Pianoforte einrichten, und ſodann die erwähnten Verſchönerungsnoten, mit all' den üblichen Zeichen des Ausdrucks, den Pauſen, und Punkten u. ſ. w. einführen; damit wir Karakter und Effekt hervorbringen *).

Es iſt wohl zweckmäßig, hier darauf aufmerkſam zu machen, daß, wenn für das Pianoforte geſchrieben wird, der Komponiſt ſich oft genöthiget ſieht (wenn er einen kräftigen, erhabenen Ausdruck hervorbringen will), Intervallen der Harmonie zu verdoppeln; in welchem Falle die Regel über Oktavenfolge nicht immer beobachtet werden kann. Wir ſehen oft, daß die linke Hand mit verdoppelten Oktaven fortſchreitet, dieß wird nicht als Oktavenfolge angeſehn, da dieſe Verdoppelung nur eine Verſtärkung des Baſſes iſt. Die Regel aber, die ſich auf die Quintenfolge bezieht, muß in ihrer ganzen Strenge fortbeſtehen.

Im folgenden Beiſpiele ſtehen bei **a**, auf der Oberzeile, die einfache Melodie, und bei **d**, auf der vierten Zeile, der Grund-Baß dazu. Zwiſchen beiden (bei **b** und **c**) ſteht die für das Pianoforte eingerichtete Aufgabe; wir wollen nun die Melodie bei **b** unterſuchen, und ſehen, vermöge welcher Zeichen, dem Ausdruck, der Verzierung zugehörig, dieſe Melodie aus den eigentlichen Noten bei **a** entſtanden iſt.

Im 1ſten Takte bei **a**, iſt die zweite eine halbe Note, dieſe iſt bei **b** in einem Viertel umgeändert, die übrige Zeit aber mit einer Pauſe u. ſ. w. ausgefüllt. Hierdurch erhält die Melodie einen höhern Grad von Ausdruck; eben ſo wird ein ausgezeichneter Karakter, durch die ſchnelle Fortſchreitung des Sechzehntheils, nach dem nächſten Ton des folgenden Takts, gegeben. Der verſchiedene Effekt muß auffallen, wenn die Melodie bei **a** damit verglichen wird.

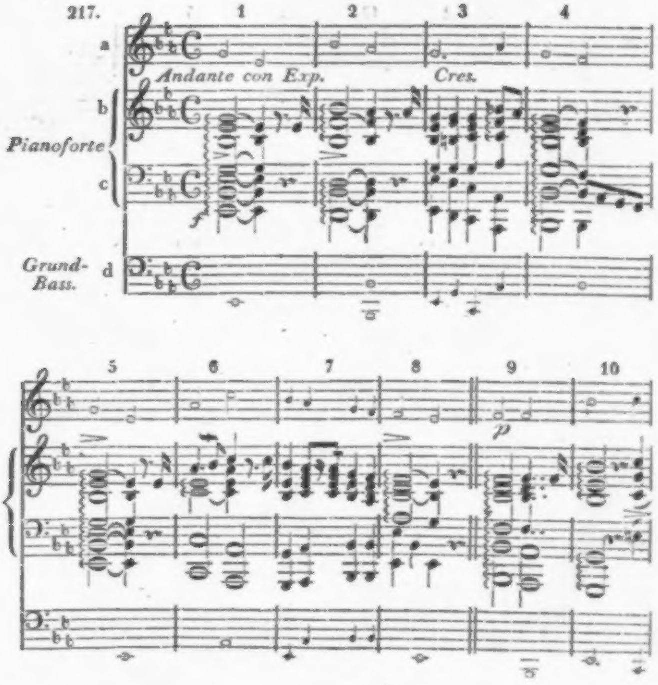
Im 3ten Takte iſt auf der letzten Hälfte eine ausgedehnte Hülfsnote eingeführt.

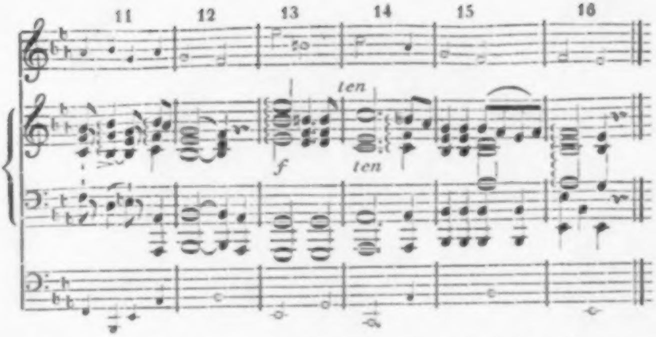
Im 4ten Takte iſt, während die Melodieſtimme (oder rechte Hand) pauſirt, eine Paſſage in die linke Hand gelegt. Dieß ſoll die Theilnahme wach erhalten, und einen ſanften Übergang vom Dominant zur Tonika bilden.

---

*) Dieß giebt einer Kompoſition oft das Anſehen, von etwas höchſt Schwierigem, Verwickeltem, wo ſie in der That nur den einfachen, ſchon erklärten Zuſammenhang hat.

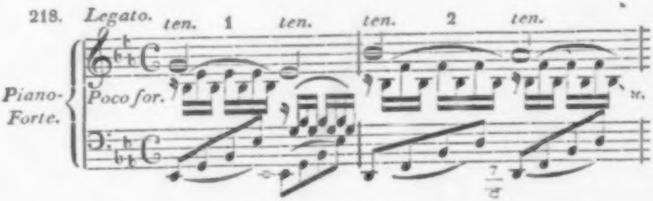
217.


1
2
3
4
a
Andante con Exp.
Cres.
b
Pianoforte
c
f
Grund-
Bass.
d
5
6
7
8
9
10
p



Die vorhergehende einfache Melodie, bei a, iſt im folgenden Beiſpiele beibehalten, und aus den innern Stimmen der Harmonie iſt die Variation dazu gemacht; dem Schüler bleibt die Vollendung überlaſſen.

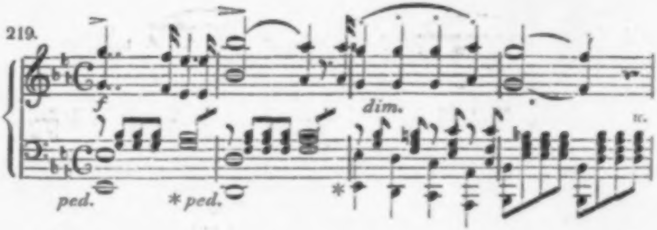
218.



Dem Baſſe ein höheres Intereſſe beizulegen, (da die Melodie in dieſem Beiſpiele ſo außerordentlich einfach iſt), ſind Neben-Harmonien in ihm angebracht, wie wir dieſes ſehen in den hier angeführten Takten 1. u. 2., wo der ganze Accord, in Viertel eingetheilt, nach einander angeſchlagen gehört wird.

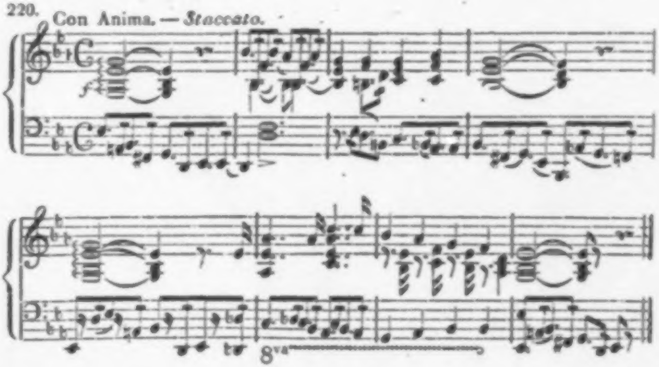
In der Melodie der folgenden Variation ſind durchgehende Noten eingeführt, und werden von der rechten Hand in Oktaven geſpielt. Die innern Stimmen, mit den hinzugefügten Neben-Harmonien, werden von der linken Hand geſpielt.

219.



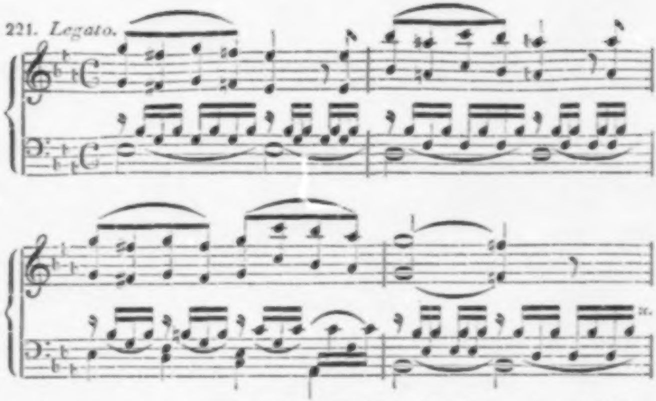
Ein ausgezeichneter Effekt wird in der folgenden Variation durch die gelegentlich eingeführten ausgedehnten Durchgangs- und Hülfsnoten bewirkt, welche abwechſelnd in der rechten und linken Hand verlegt ſind.

220.



Auf daſſelbe Thema enthält das folgende Beiſpiel in kurzer Andeutung, eine andere Art Variation, in welcher die Durchgehenden und Hülfsnoten von der rechten Hand mit Oktaven genommen werden, während die linke Hand die Harmonie in gebrochenen Accorden angiebt.

221.



Der Schüler mag vorſtehendes Beiſpiel vollſtändig ausführen. Zur mehreren Ausbildung muß er nicht allein neue Variations-Formen in verſchiedenen Stylen über dieſes Thema verſuchen, ſondern auch andere Aufgaben in ähnlicher Art bearbeiten. Nichts iſt geeigneter ihm auf eine leichte Art die vollſtändige Kenntniß von dem Gebrauch, wie von der Wichtigkeit der Verſchönerungs-Noten zu geben, als dieſe eben hier empfohlene Übung in Bildung der Variationen über einfache Themas.

Es würde uns zu weit über die, dieſem Werke nothwendig vorgeſchriebene Grenze führen, wenn wir uns weitläuftiger in der ſo dankbaren als intereſſanten Aufgabe, für das Pianoforte zu ſchreiben, einlaſſen wollten. Indeſſen werden wir, ſo oft die Gelegenheit ſich darbietet, die folgenden Beiſpiele ſo einrichten, daß ſie, indem ſie die vollen Accorde angeben, zugleich nützliche Andeutungen enthalten ſollen, hinſichtlich der verſchiedenen Art das Erlernte auch auf Compoſition für das Pianoforte anwenden zu können *).

Steigende Diſſonanzen, oder Retardationen.

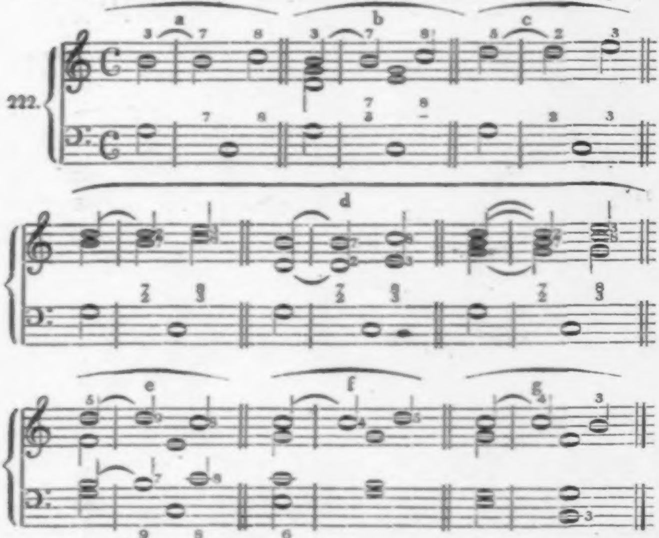
Wenn in der Fortſchreitung des Hauptſeptimen-Accords, die Terz, ſtatt unmittelbar nach der Octave zu ſteigen, auf dem folgenden Baſſe liegen bleibt, wird ſie zur Diſſonanz, welche

---

*) Der Autor dieſes Werks iſt damit beſchäftiget, ein kleines Werk im Druck zu geben, welches er eigens als Leitfaden für diejenigen beſtimmt hat, die ihre theoretiſchen Kenntniſſe der Muſik, der Compoſition für das Pianoforte, widmen wollen. Es werden in dieſem Werke Beiſpiele von den Compoſitionen der erſten Meiſter, die für dieſes Inſtrument geſchrieben haben, angeführt, und dieſe bis auf die Compoſitionen unſerer Tage fortgeführt werden.

nachmals in die Oktave ſteigt; (man ſehe im Beiſpiele bei a, die 7). Dieß wird eine ſteigende Diſſonanz genannt, und, da durch ſie die folgende Conſonanz verzögert oder zurückgehalten wird, ſo müſſen wir ſie eine Retardation oder zurückhaltende Diſſonanz nennen.

222.



Bei b ſind die übrigen Noten des Accords hinzugefügt; die Terz des Dominants laſſen wir fortbeſtehen auf den Accord der Tonika, ſie bildet hier den großen Septimen-Accord, auch Accord der ſcharfen Septime genannt.

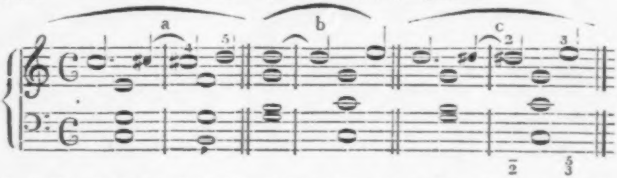
Wenn in einer ſteigenden Melodie die Quinte des Dominant-Accords, bei ſeiner Fortſchreitung nach der Tonika, in dieſer noch beibehalten wird, ſo erhalten wir die Diſſonanz der Sekunde ſteigend nach der Terz wie bei c; werden beide Diſſonanzen von a und c verbunden angewendet, ſo entſteht der Accord der $\substack{7\\2}$, wie bei d.

Fällt die Melodie, ſo wird die Note, welche bei c, eine zurückhaltende Diſſonanz war (die 2 in die 3), zu einem diſſonirenden Vorhalt werden, (die 9 in die 8) wie bei e. Um demnach gewiß zu ſein ob dieſe Diſſonanz die 2, oder die 9 iſt, wird es nothwendig ihre Fortſchreitung zu unterſuchen. Steigt die Diſſonanz ſo iſt ſie die 2, fällt ſie, ſo iſt ſie die 9.

Die zwei vorzüglichſten zurückhaltenden Diſſonanzen ſind hiermit beſtimmt, es bleibt uns nur noch die Letzte, die Quarte in die Quinte, anzuführen. Dieſe Diſſonanz iſt nicht befriedigend für das Ohr wie die zwei vorerwähnten, es beruht dieß wohl auf eine Art Ungewißheit des Eindrucks den wir erhalten (ſiehe **f**), da wir nicht vor der Auflöſung entſcheiden können, ob dieſe Quarte Vorhalt oder Zurückhaltung iſt, ſo wird es zweifelhaft für unſer Gefühl, ob wir nicht die Diſſonanz gleichzeitig mit ihrer Auflöſung hören, (wie bei **g**).

Damit dieſe Ungewißheit gehoben werde, dürfen wir nur die Diſſonanz einen halben Ton erhöhen, wie im folgenden Beiſpiele (bei **a**) wodurch ſogleich ihre ſteigende Auflöſung im voraus beſtimmt, und aller Zweifel über ihre eigentliche Beſchaffenheit gelöſet iſt.

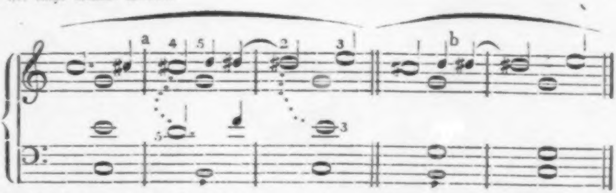
223.



In derſelben Art kann auch die Sekunde einen halben Ton erhöht werden, denn die diſſonirende Sekunde, wenn ſie nicht mit der Quarte verbunden als Vorhalt angewendet wird *), kann für die None gehalten werden, bis ihre Auflöſung ſtatt findet, und es wird die Harmonie ſo lang ihres ſchönſten Intervalles, der Terz, beraubt erſcheinen (wie bei **b**). Doch erhöhen wir die 2 um einen halben Ton (wie bei **c**) ſo iſt auch hier alles Zweifelhafte beſeitiget.

Dieſelbe Regel welche für die diſſonirenden Vorhalte gegeben worden, „daß die Diſſonanz nie gleichzeitig mit der Conſonanz, in welcher ſie ſich auflöſet erſcheinen darf,“ gilt eben ſowohl für die diſſonirenden Retardationen. Das **Cis** im 2ten Takte des folgenden Beiſpiels, hält das **D** zurück; da es die **4** in die **5** iſt, kann das **D**, welches im Tenor erſcheint und die 5 iſt, nicht erlaubt werden.

224.



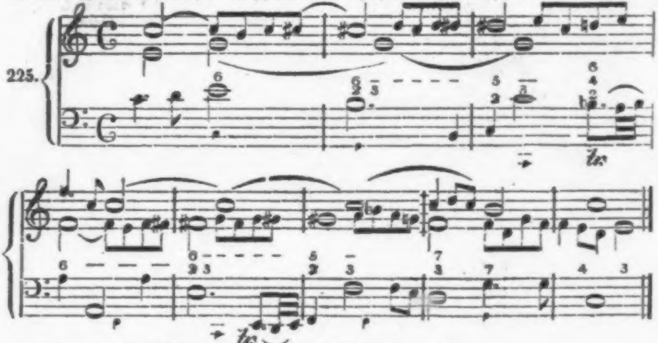
Derſelbe Irthum der im 2ten Takte hier obwaltet, erſcheint abermals im folgenden 3ten, wo die Terz des Accords ſich im Tenor vorfindet, während daſſelbe Intervall im Sopran zurückgehalten iſt: beide Fehler ſind bei **b** vermieden.

---

*) Hierdurch entſteht der Accord der 11te.

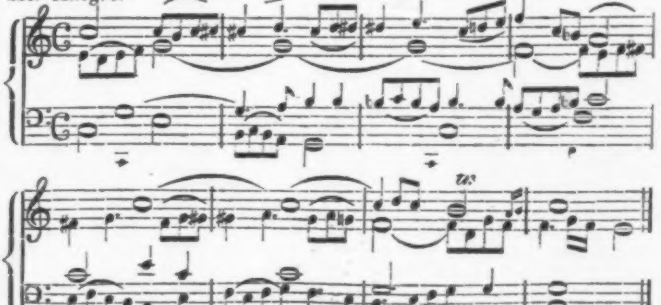
Das Folgende iſt eine Übung in der die diatoniſche Tonleiter in drei Stimmen ausgeſetzt *), und mit ſteigenden Diſſonanzen, durchgehenden und Hülfsnoten untermiſcht iſt.

225.



Das vorhergehende Beiſpiel folgt hier in 4 Stimmen geſchrieben.

226. *Allegro.*



---

*) Die Belehrung wie die Harmonien für mehr oder weniger als 4 Stimmen zu ſetzen, wird weiterhin in einem beſondern Abſchnitt folgen.

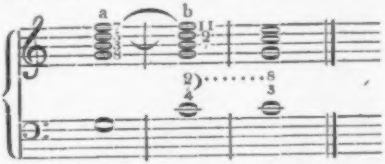
Damit der Schüler beſſer unterſcheiden möge, wo dieſe Diſſonanzen (untermiſcht mit durchgehenden and Hülfsnoten) eingeführt ſind, wird ihm empfohlen, zuerſt die einfache Tonleiter in zerſtreuter Harmonie niederzuſchreiben wie ſie hier zum Grunde liegt, und alsdann die Diſſonanzen und andere Verzierungsnoten, den gegebenen Regeln gemäß erſt hinzuzufügen.

In dem vorſtehenden Beiſpiele iſt die diatoniſche Tonleiter durch die erſten 3 Takte hindurch im Sopran geſtellt, in den dann folgenden 3 Takten übernimmt der Alt die Fortſetzung. Hieraus iſt eine Nachahmung zwiſchen dieſen beiden Stimmen entſtanden. Der Schluß der diatoniſchen Tonleiter liegt für die zwei letzten Takte wieder im Sopran.

Accord von der Eilfte.

Indem wir unter den Dominant-Accord bei **a**, als Baß ſeine Tonika ſtellen (wie bei **b** im folgenden Beiſpiele, werden die Intervallen ihre Namen verändern; das heißt, die urſprüngliche **3** wird zur **7**, und die urſprüngliche **7** zur **11**te, es iſt von dem letzteren Intervall, daß der Accord ſeinen Namen erhält.

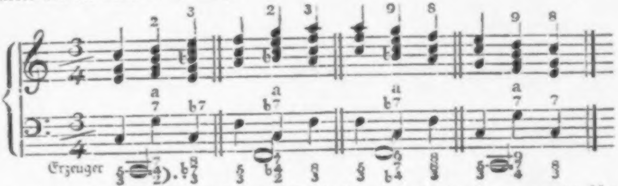
227.



N. B. Das Intervall der **11** iſt ſtets durch die **4** bezeichnet, da die Zahlen über die 9 hinaus ſelten, oder nimmer in der Harmonie angegeben werden.

Im folgenden Beiſpiele iſt die diatoniſche Tonleiter mit den gewöhnlichen Grund-Bäſſen und Harmonien begleitet, nur die Tonika *) der Erzeuger ſteht unter der Baß-Zeile, wodurch der Accord von der **11**te, bei **a**, entſteht.

228.



Vergleichen wir die Beiſpiele 227. und 228., ſo finden wir daß der Accord von der **11**te zwei ganz verſchiedene Charaktere hat; zuerſt als **Vorbereiteter**, und ſodann als **Unvorbereiteter**.

Der

---

*) Hier ſehen wir daß die Schwingung der Saite den Accord von der 11te angiebt.

Der Dominant-Accord wiſſen wir, muß in ſeiner Tonika ſich auflöſen; ſtatt deſſen ſehen wir Beiſpiel 227 den ganzen Dominant-Accord über den Baß der Tonika fortgeführt, und die Intervallen dadurch in ihrer Fortſchreitung aufgehalten.

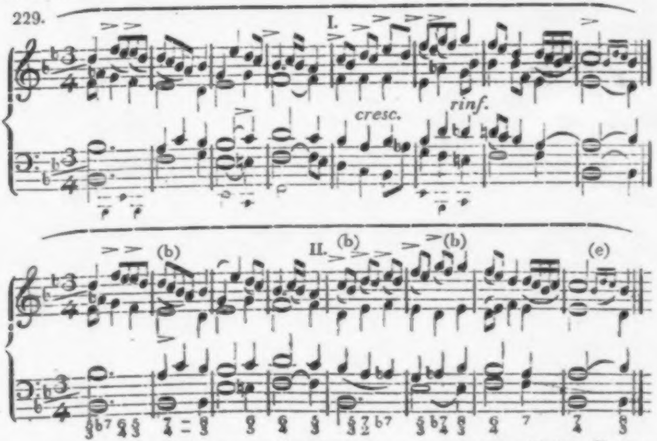
Im 2ten Falle iſt der Dominant-Accord ſogleich über den Baß der Tonika geſtellt, ohne vorher angeſchlagen worden zu ſein; wir ſehen hier nur die Fortſchreitung des Hauptſeptimen-Accords, der mit dem Baß ſeiner Tonika, ſtatt mit dem eigenen Grund-Baß begleitet iſt, welcher Letztere ganz übergangen worden.

Um dieſe beiden Charaktere gehörig zu unterſcheiden, iſt nöthig ſich zu vergewiſſern ob die Harmonie des Dominant-Accords, vor dem Accord der 11te vorhergegangen, war dieß der Fall, ſo iſt er vorbereitet, und muß auf dem accentuirten Takttheil fallen; war dieß aber nicht der Fall, ſo iſt er unvorbereitet und wird nur als eine Fortſchreitung des Dominant-Accords angeſehn, der mit der Tonika begleitet iſt.

Bei I. im folgendem Beiſpiele iſt die Melodie mit der gewöhnlichen Harmonie begleitet.

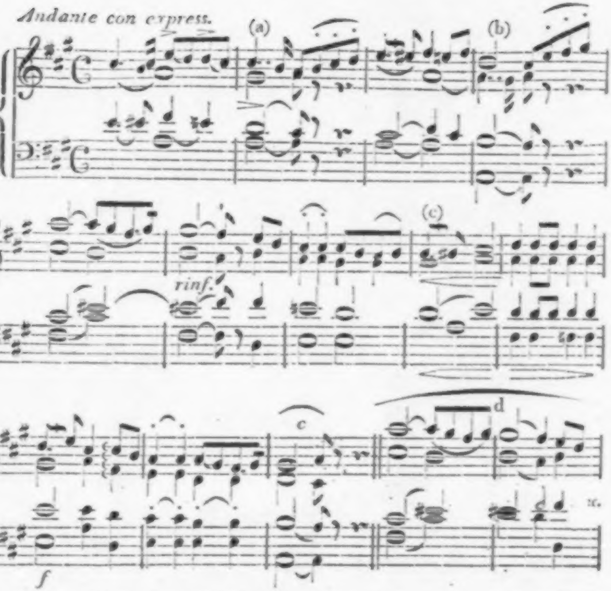
Bei II. iſt der Accord von der 11te eingeführt, unvorbereitet bei b, und vorbereitet bei c.

229.



In dem Accord der 11te kann die Hauptſeptime ſteigen, wie im letzten Beiſpiele II. Takt 5 und 6 zu ſehen. Wenn der Accord der 11te unvorbereitet eintritt, muß der Grund-Accord von der Tonika vorhergehen, in welcher er auch nachmals ſich auflöſet. In dieſem Falle, können denn auch die, bei dieſer Fortſchreitung des Baſſes erlaubten Diſſonanzen genommen werden.

230.



Es erſcheint der Accord von der 11te bei a, unvorbereitet mit der diſſonirenden Sechſte in die Quinte; bei b, unvorbereitet mit der Quarte in die Terz; und bei c, vorbereitet.

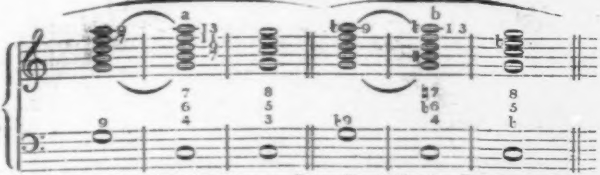
Bei d, iſt der Accord von der 11te auf der falſchen Kadenz eingeführt, welches verglichen werden muß, mit dem Accord wie er im 6ten Takte ſteht.

Der Accord von der Dreizehnte.

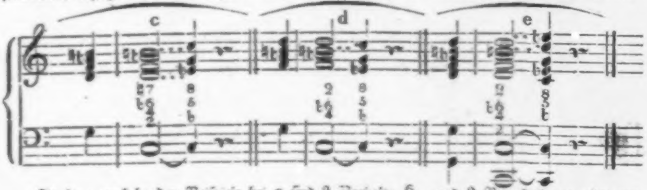
Die Conſtruction des Accords von der 13te, iſt ganz ähnlich der, des Accords von der 11te; denn indem der Dominant-Accord mit hinzugefügter großen oder kleinen None über den Baß der Tonika geſtellt wird, entſteht der Accord der 13te.

Im folgenden Beiſpiele bei a, iſt der Accord der großen None, und bei b, der Accord der kleinen None über der Tonika geſchrieben.

231.



N. B. Es iſt zu bemerken, daß indem der Nonen-Accord über den Baß der Tonika geſtellt wird, daß Intervall der 9 zu einer 13 wird wodurch der Accord ſeinen Namen erhalten.



In dem vorſtehenden Beiſpiele bei c ſind 2 Vorhalte, $\substack{6\\4}$, und 2 Retardationen oder verzögernde Diſſonanzen, die $\substack{7\\2}$.

Bei d ſind 3 Vorhalte $\substack{9\\6\\4}$, und eine Retardation, die 7.

Bei e wieder 3 Vorhalte $\substack{9\\6\\4}$, und zwei Retardationen, die $\substack{7\\2}$.

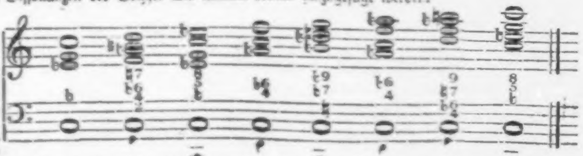
Wenn dem Accord der 13te, der Dominant-Accord vorhergeht, ſo iſt er vorbereitet (im vorſtehenden Beiſpiele iſt er durchgängig vorbereitet).

Geht aber der Dominant-Accord nicht vorher, ſo iſt er (wie dieß ſchon bei dem Accord der 11te geſagt) nicht vorbereitet, und wird ganz eben ſo behandelt wie dieſer letzt genannte Accord.

Im folgenden Beiſpiele, welches die diatoniſche Moll-Tonleiter mit begleitenden Harmonien enthält, erſcheint der Accord der 13 unvorbereitet.

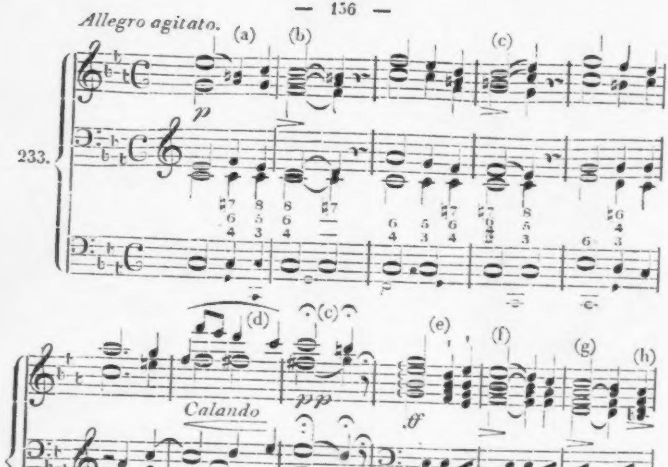
Die Diſſonanzen der Sechſte und Quarte können hinzugefügt werden.

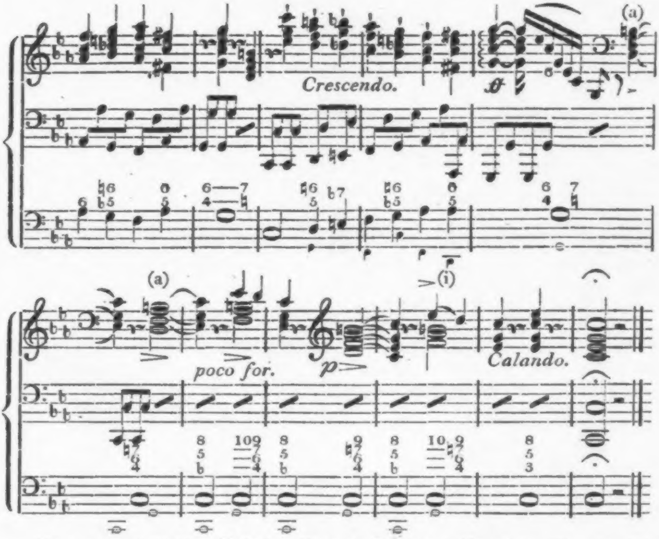
232.



Das folgende Beiſpiel, (welches für das Pianoforte geſetzt iſt) zeigt uns die Accorde von der 11te, und der 13te in verſchiedenen Lagen.

233.


Allegro agitato.
(a)
(b)
(c)
p
(d)
(c)
(e)
(f)
(g)
(h)
pp
Calando
(a)
(a)
p
f
Cres.



Bei a im vorhergehenden Beiſpiele erſcheint der Accord der 13te vier-, auch mehrmals fünfſtimmig unvorbereitet.

Bei b fünfſtimmig unvorbereitet, mit hinzugefügtem Vorhalt der Quarte.

Bei c iſt er vorbereitet.

Bei d iſt der zuſammengeſetzte große Sechſten-Accord, auf welchem unmittelbar (bei c) der Accord der 13te, hier vorbereitet, folgt.

Bei e ſteht der Accord der 11te unvorbereitet.

Bei f der Accord der 11te unvorbereitet, mit hinzugefügtem Vorhalt der Quarte.

Bei g iſt gezeigt wie der Accord der 13te aus dem Accord der großen None entſteht, auf dem folgenden Viertel iſt er in dem Accord der 11te umgeändert, wonach der Accord der 13te wiedererſcheint, (bei h) entſpringend aus dem kleinen Nonen-Accorde.

Bei i ſehen wir den Accord der 13te unvorbereitet, mit der diſſonirenden Sechſte hinzugefügt.

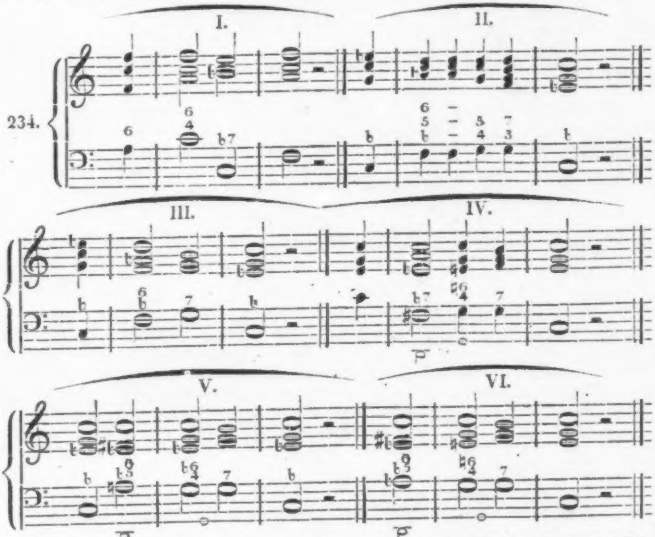
N. B. Die diſſonirende Sechſte wird hier einen viel ſchneidendern Eindruck auf das Gehör machen, als die Quarte bei b.

Wir müſſen noch anmerken, daß die 4 und 7 die vorzüglichſten Intervallen in dem Accord der 11te; — die 4, 6 und 7 aber, die vorzüglichſten Intervallen in dem Accord der 13te ſind; keines dieſer Intervallen darf in dem Accord ausgelaſſen werden.

Verſchiedenheit der Schluß- und andern Kadenzen.

Um die Eintönigkeit in den Schluß- und andern Kadenzen zu vermeiden, hat man einige gelegentlich eingeführt die minder vollkommen ſind als die ſchon beſchriebenen; zum Beiſpiel: der Accord des Sub-Dominant wird zu Zeiten übergangen, indem der $\frac{6}{4}$ oder $\frac{4}{2}$ Accord auf dem Dominant angenommen wird, wie im folgendem Beiſpiel bei I.

234.



Bei II. finden wir iſt der $\frac{6}{4}$ Accord auf dem Dominant nicht gebraucht, dagegen der Sub-Dominant mit addirter Sechſte behalten.

Bei III. iſt die Sechſte allein auf dem Sub-Dominant genommen.

Zu Zeiten wird die Kadenz wie bei IV. geſchrieben, mit der erſten Verſetzung des kleinen Nonen-Accords (dem verminderten Septimen-Accord).

Oder wie bei **V.** wo die 2te Verſetzung deſſelben Accords angewendet iſt.

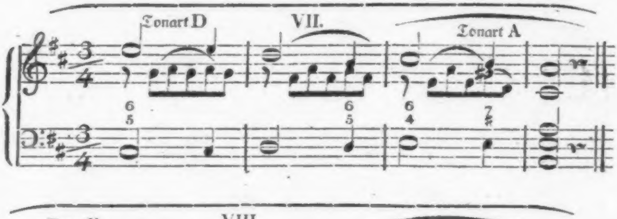
Auch wie bei **VI.** wo der zuſammengeſetzte große Sechſten-Accord genommen iſt $\natural{}^{6}_{3}$.

Wir werden finden, wenn wir auf den Grund-Baß zurückgehn, daß die 3 letzten Kadenzen ſich auf einer verzögerten Modulation beziehen *).

Es trifft ſich oftmals, daß eine Kadenz gemacht wird in einer **Tonart**, die ganz verſchieden iſt von der Tonart, in welcher wir uns zur Zeit befinden; in dieſem **Falle** nennen wir ſie eine

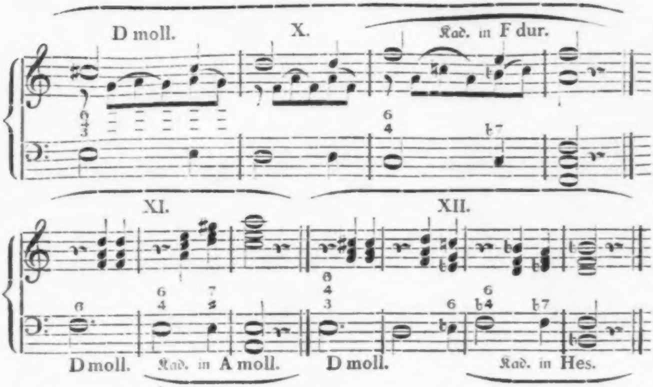
Unregelmäßige Kadenz.

235.


Tonart D
VII.
Tonart A
F moll.
VIII.
Kad. in As.
In As
IX.
Kad. in F moll.

---

*) Späterhin die Erklärung.



Im vorſtehenden Beiſpiele

Bei **VII.** ſind wir in der Tonart **D dur**; die Kadenz iſt aber in **A dur**, der Tonart des Dominants gemacht.

Bei **VIII.** ſind wir in der Tonart **F moll**, machen aber die Kadenz in **As**, der verwandten Dur-Tonart.

Bei **IX.** ſind wir in der Tonart **As**; doch unſre Kadenz iſt in der verwandten Moll-Tonart **F**, gemacht.

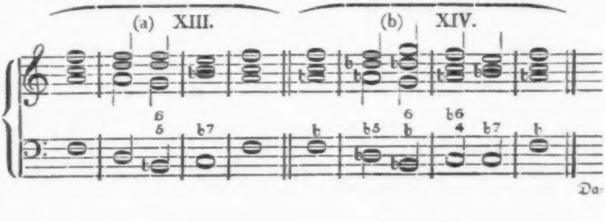
Bei **X.** ſind wir in **D moll**, die Kadenz iſt aber in der verwandten Dur-Tonart **F.**

Bei **XI.** haben wir **D moll**, und machen eine Kadenz in **A moll.**

Bei **XII.** wieder **D moll**, die Kadenz aber in **Hes.**

Es wird häufig auch, ſtatt unmittelbar von Tonika nach Sub-Dominant fortzuſchreiten, ein kleiner Dreiklang vorher eingeführt, welche Baßnote (wenn wir in einer Dur-Tonart ſchreiben) eine kleine Terz unter dem Baß der Tonika liegt (ſiehe **XIII. a**).

236.

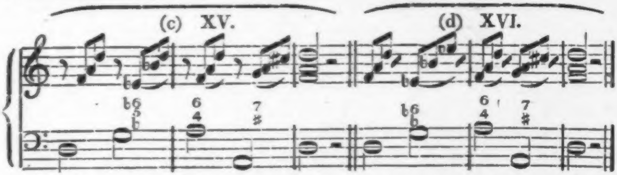


Da-

Dahingegen wenn wir in einer Moll-Tonart uns befinden, dieſe Baßnote eine große Terz unter der Tonika liegt, und der Accord ein Dur-Accord ſein muß (ſiehe XIV. b).

Wenn eine Kadenz in einer Moll-Tonart gemacht iſt, kann die addirte Sechſte auch zu einer kleinen Sechſte gemacht werden (ſiehe XV. c).

237.



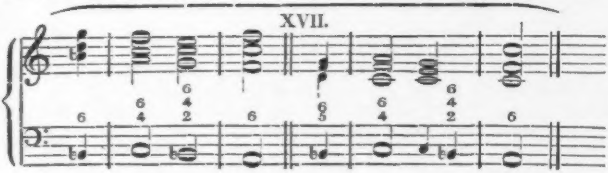
Bei d iſt die kleine addirte Sechſte verdoppelt, und die Quinte des Accords fortgelaſſen.

N. B. Da dieſer Accord mit der kleinen Sechſte, darauf berechnet iſt, das Gefühl des tiefſten Schmerzes auszudrücken, ſo dürfen wir ihn nur höchſt ſelten anwenden.

Unvollkommene Kadenz.

Die Schluß-Kadenz muß bei öfterer Wiederholung nothwendig von ihrer Wirkung verlieren, das Ohr an ihrer regelmäßigen Folge gewöhnt, vorempfindet dieſen Schluß, und daraus entſteht eine Art Gleichgültigkeit. Deshalb können wir, ſtatt den $^6_4$ Accord in dem Grund-Baß des Septimen-Accords aufzulöſen, die dritte Verſetzung des Septimen-Accords folgen laſſen, wodurch das Ohr in ſeiner Erwartung getäuſcht, und ein neues höheres Intereſſe erweckt wird.

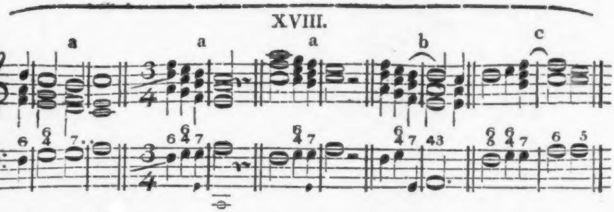
238.



Falſche Kadenz.

Eine neue Gattung dieſer Trug-Kadenzen, iſt folgende, wenn wir bis zu dem Hauptſeptimen-Accord (nach welchem keine Täuſchung mehr zu fürchten ſcheint, und die Schluß-Kadenz nothwendig folgen muß), fortgeſchritten, können wir ſtatt dieſen Grundſeptimen-Accord in ſeiner Tonika aufzulöſen, einen anderen Accord plötzlich einführen; obwohl keine Unterbrechung der natürlichen Folge der Haupt-Intervallen des Dominant-Accords ſtatt gefunden hat, (denn ſie löſen alle wie gewöhnlich in Conſonanzen), ſo iſt dennoch, da die Baßnote unerwartet eintritt, eine angenehme Überraſchung erreicht; dieß müſſen wir eine falſche Kadenz nennen.

239.



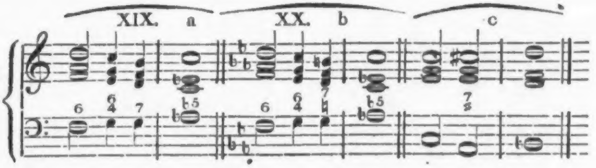
Im vorhergehenden Beiſpiele bei a, ſteigt der Dominant, ſtatt nach ſeiner Tonika fortzuſchreiten, einen ganzen Ton nach A, welches ein Moll-Accord werden muß; nothwendig hier zu merken iſt, daß die falſche Kadenz in der der Baß einen ganzen Ton ſteigt, nur in einer Dur-Tonart angewendet werden kann. Bei b und c ſind Diſſonanzen eingeführt.

Sollte dieſe letzte falſche Kadenz bei öfterer Wiederholung gleichfalls ihre Wirkung verlieren, ſo mögen wir den Baß des Dominant, ſtatt des ganzen Tones, auch einen halben Ton ſteigen laſſen, wie bei a XIX. In dieſem Falle muß jedoch der Schluß-Accord der falſchen Kadenz ein Dur-Accord ſein.

„Wenn wir in einer Dur-Tonart ſind, mag die falſche Kadenz durch das Steigen des Baſſes um einen ganzen oder halben Ton bewirkt werden;“ — dagegen

„Wenn wir in einer Moll-Tonart ſind, kann der Baß nur einen halben Ton ſteigen (b).“

240.



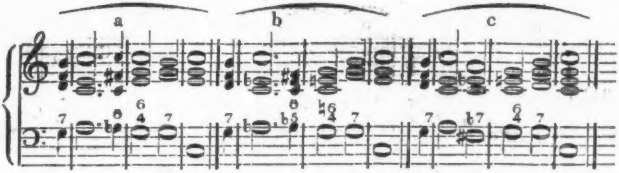
Die falſche Kadenz kann eingeführt werden, ohne daß Sub-Dominant noch $^{6}_{4}$ Accord vorhergegangen ſind. (c)

Nach der Einführung der falſchen Kadenz können wir auf zweierlei Arten verfahren.

Erſtens können wir ſogleich nach der falſchen Kadenz in der Tonart ſchließen, in der wir es zu Anfang beabſichtigten.

Zweitens können wir annehmen, daß wir wirklich nach der Tonart modulirt haben, in der wir durch die falſche Kadenz gelangt ſind; in dieſem Falle müſſen wir, vermittelſt des großen Sechſten-Accords, (ſ. a im folgenden Beiſpiel) oder durch den $\flat^{9}_{3}$ Accord (b), oder auch mit dem verminderten Septimen-Accord (c) zuerſt nach dem Dominant zurück moduliren, welcher der falſchen Kadenz vorangegangen, und ſodann mit dieſem nach dem Grund-Tone zurückkehren.

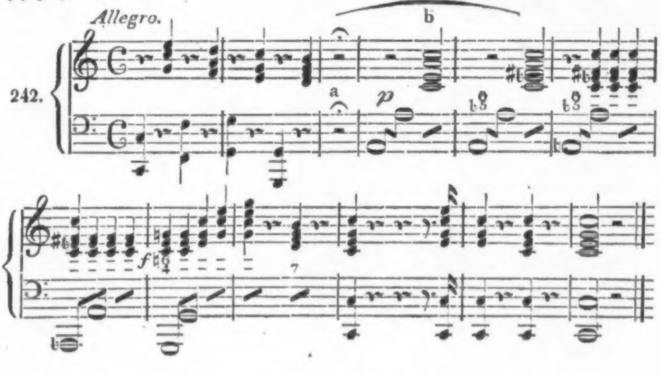
241.



Die unterbrochene Kadenz.

Auch können wir, ſtatt eine Schluß- oder falſche Kadenz einzuführen, auf dem Dominant plötzlich inne halten, und in die Stelle der Tonika eine Pauſe folgen laſſen; (wie im folgenden Beiſpiel bei a) nach welcher wir fortfahren mögen, wie bei b, oder wie im Beiſpiel **241** bereits gezeigt iſt.

242.

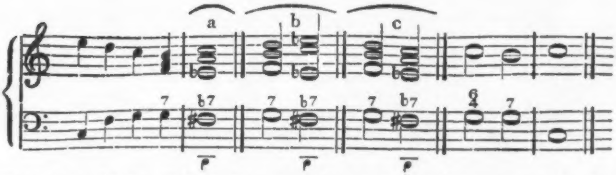


Unregelmäßige falſche Kadenz.

In den früher angeführten falſchen Kadenzen ſchreiten alle Intervallen nach Conſonanzen fort; es kann aber eine falſche Kadenz ſo conſtruirt werden, daß ihre Intervallen, (obwohl ihre Fortſchreitung dieſelbe bleibt) ſich nicht in Conſonanzen auflöſen.

Wir müſſen uns erinnern, daß in den bisherigen falſchen Kadenzen der Baß einen ganzen oder halben Ton unmittelbar in einen Grundbaß ſteigt. Im folgenden Beiſpiele fällt der Baß einen großen halben Ton, und zwar nicht in dem Grundbaß, ſondern in der erſten Verſetzung des kleinen Nonen-Accords.

243.



Bei a, im vorſtehenden Beiſpiele, ſteigen und fallen die vorzüglichſten Intervallen des Dominant-Accords zwar nach der Regel, jedoch ihre Auflöſung erfolgte nicht in Conſonanzen, da die Terz nach der Haupt-Septime, und die Septime nach der kleinen None fortgeſchritten. Dem zufolge müſſen wir dieß eine unregelmäßige falſche Kadenz nennen.

Bei b ſteigt die Quinte, wodurch die None verdoppelt wird.

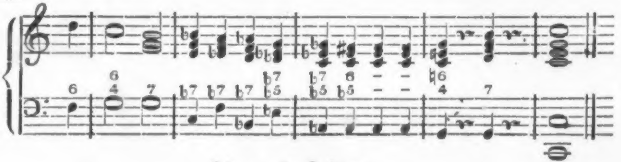
Bei c iſt der Terz erlaubt worden zu fallen, damit der folgende Accord vollſtändiger werde.

N. B. Die beſte Art, dieſen Accord zu ſchreiben, iſt die bei a.

Die verzögerte Kadenz.

Wenn anſtatt unmittelbar vom Dominant zur Tonika fortzuſchreiten, wir zuvor noch einige aufhaltende Modulationen anbringen, und dann erſt ſchließen, ſo wird dieß eine verzögerte Kadenz genannt.

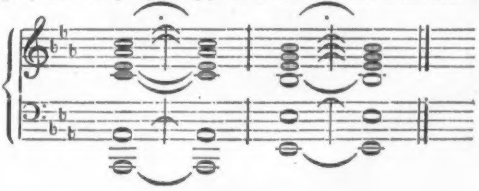
244.



Die große Kadenz.

In der vollkommenen Schluß-Kadenz geht der Tonika jederzeit der Dominant voraus, in der großen Kadenz dagegen, geht der Tonika der Sub-Dominant voraus.

245.



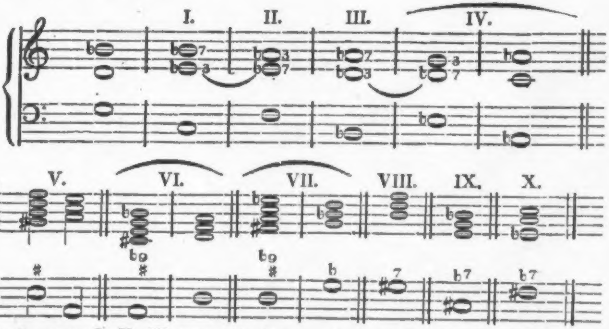
Dieſe Kadenz wird bei feierlichen geiſtlichen Muſiken angewendet, zu dem Worte Amen! Sie macht einen großen erhabenen Eindruck, und iſt darauf berechnet, das Gemüth zu dem Gefühl der Ehrfurcht und Anbetung zu erheben.

Zweifelhafte Modulation.

Um einen deutlichen und richtigen Begriff von dem Grundſatze zu geben, nach welchem dieſe Modulation feſtgeſtellt worden, ſind vielleicht einige vorläufige Bemerkungen nothwendig. Es iſt oftmals ſchon erwähnt, daß die zwei vorzüglichſten Intervallen des Dominantſeptimen-Accords unmerklich das Ohr beſtimmen, die Fortſchreitung nach der Tonika zu erwarten, (durch die Neigung der Septime zu fallen, und der Terz zu ſteigen.)

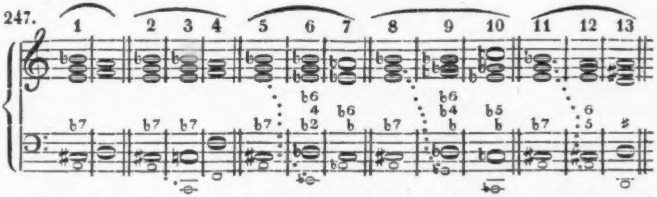
Die unwiderſtehliche Neigung dieſer beiden Intervallen ſo fortzuſchreiten, wird bei näherer Unterſuchung vorzüglich (wenn nicht allein) darauf beruhen, daß die Terz des Accords groß iſt, denn ſobald wir ſie in eine kleine umändern, verſchwindet dieſe Neigung, wie ſich dies aus dem folgenden Beiſpiele klar ergiebt.

246.



Die Accorde bei I., II., III. haben kleine Terzen, und obwohl jeder dieſer Accorde eine Hauptſeptime enthält, ſo wird doch keine Erwartung in dem Gemüth erregt, daß dieſe Terz ſteigen muß. Das Ohr erlaubt, ohne den geringſten Widerwillen dieſer Terz ſich in eine Septime bei der Fortſchreitung zu verwandeln. Bei IV. dagegen iſt der Fall ſehr verſchieden, denn die Terz (g) iſt groß, es erwartet daher das Ohr, das dieſe Terz ſteigen, und der Accord der Tonika (As) folgen ſoll. So auch der Accord der kleinen None bei V. muß nothwendig in dem Accorde der Tonika (A) ſich auflöſen, da die Terz groß iſt. Bei VI. in D moll, und bei VII. in G moll. Wir wollen uns aber daran erinnern, daß dieſes ſo bedeutende Intervall, nur eine große Terz zu dem Grundbaſſe bildet, nehmen wir dieſen hinweg, ſo findet ſich keine große Terz mehr im ganzen Accord, die unſer Ohr leiten oder beſtimmen könnte. Man ſehe VIII, IX, X. Wir ſind in dieſem Fall in gänzlicher Ungewißheit gelaſſen, wohin der Accord ſich auflöſen wird; da die beſtehenden Intervallen (nachdem der Grundbaß hinweggenommen) nur **Mollterzen** ſind, und keine derſelben eine eigenthümliche Kraft oder Eigenſchaft beſitzet, das Ohr zu leiten. Jedoch wenn wir eines der vier Intervallen der Accorde bei VIII., IX., X., einen halben Ton erniedrigen, ſo erhalten wir dadurch die **große Terz**, welche ſogleich der Folge der Modulation die entſcheidende Richtung gieb (die zuvor zweifelhaft war). Das ſo erniedrigte Intervall wird Dominant der Tonart nach welcher wir moduliren, und da ein jedes der vier Intervallen einen halben Ton erniedrigt werden kann, ſo folgt natürlich, daß ein ſolcher zweifelhafter Accord von uns als Dominant von vier verſchiedenen Tonarten benutzt werden kann. Die drei übrigen Intervallen des Accords bleiben unverändert, es ſei denn, daß ein enharmoniſcher Tonwechſel durch die Beſtimmung des Dominants nothwendig geworden, eine Veränderung herbeiführt.

247.



Bei **1** iſt der verminderte Septimen-Accord geſchrieben, dieſer erhält nur einen entſchiedenen Charakter durch den darunter geſtellten Grundbaß, welcher die Modulation nach **D moll** beſtimmt.

Der ausgewählte Baß **Cis** bei **2** iſt bei **3** einen halben Ton erniedrigt, zu dieſem **C** iſt nun **E** (welches bei **2** die kleine Terz war) die große Terz, und da **C** Dominant von **F** iſt, ſo moduliren wir bei **4** nach dieſer Tonart.

N. B. Es verbleiben die übrigen Intervallen wie zuvor.

Wir erſehen hieraus, daß durch die Erniedrigung eines einzigen Intervalls des verminderten Septimen-Accords wir in den Stand geſetzt werden, ſtatt nach **D moll**, nach **F** zu moduliren.

Bei **5** ſehen wir den Accord abermals geſchrieben, wie urſprünglich bei **1**; aber bei **6** iſt das **E** um einen halben Ton erniedrigt (**Es** bildet nun eine große Terz zu **G**), dieß **Es** iſt Dominant von **As**, wir moduliren ſomit (bei **7**) nach der Tonart **As**, ſtatt nach **D moll.**

N. B. Die übrigen Intervallen bleiben dieſelben als zuvor, nur das **Cis** muß enharmoniſch verwechſelt werden in **Des**, weil die Hauptſeptime von **Es** nicht **Cis**, ſondern **Des** iſt.

Bei **8** ſteht der Accord wieder wie bei **1**, das **G** iſt bei **9** einen halben Ton erniedrigt, dieſes **Ges** iſt Dominant zu **Ces**, wir moduliren alſo (bei **10**) nach dieſer Tonart, ſtatt nach **D moll.**

N. B. Hier müſſen zwei Intervallen enharmoniſch verwechſelt werden, **E** in **Fes** und **Cis** in **Des.** Der Grund iſt einleuchtend.

Bei **11** iſt keine Veränderung der Modulation eingetreten, denn indem wir **Hes** in **A** verwandeln, erhalten wir denſelben Grundbaß wie bei **1**, der alleinige Unterſchied, der entſteht, iſt der: daß, da die kleine None aus dem Accord entnommen, wir nach einer Durtonart ausweichen, ſtatt nach der Molltonart.

N. B. Es kann jede Verſetzung des kleinen Nonen-Accords in gleicher Art benutzt werden, wie der verminderte Septimen-Accord.

Zweifelhafte Modulation durch den zuſammengeſetzten großen Sechsten-Accord, $_{\flat}{}^{6}_{3}$.

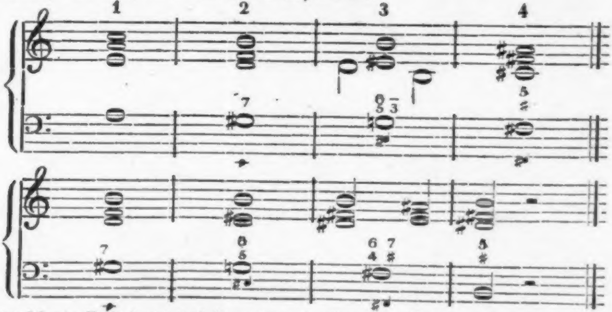
Dieſer Accord iſt ein zweites mächtiges Hülfsmittel, welches mit größter Wirkung zu einer zweifelhaften Modulation benutzt werden kann.

Wenn wir den Baß des kleinen Nonen-Accords, es ſei von welcher Verſetzung es wolle, einen kleinen halben Ton erniedrigen, ſo erhalten wir den $_{\flat}{}^{6}_{3}$ Accord, mit welchem wir moduliren können, wie es in den Beiſpielen **169** bis **171** bereits gelehrt iſt.

N. B. Wir müſſen wohl beachten, daß dieſer Accord nicht verwechſelt werden darf mit einem der vorerwähnten im Beiſpiel **247**; die Note, welche dort erniedrigt im Baß ſteht, wurde Dominant der folgenden Tonart, dahingegen ſie in dieſem Falle zur kleinen Quinte, und ſomit zweite Verſetzung des Dominant-Accords wird.

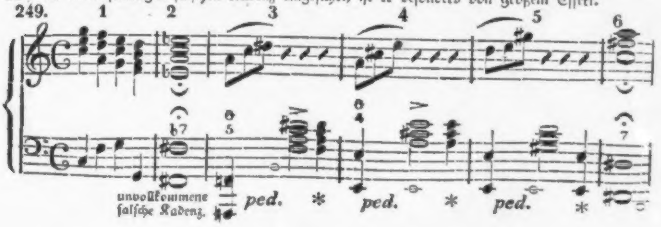
Im folgenden Beiſpiele Takt **2** ſteht die erſte Verſetzung des kleinen Nonen-Accords, erniedrigen wir den Baß, wie im Takt **3**, um einen kleinen halben Ton, ſo entſteht der ${}^{6}_{3}$ Accord und ſtatt nach **A moll**, moduliren wir Takt **4** nach **Fis dur.**

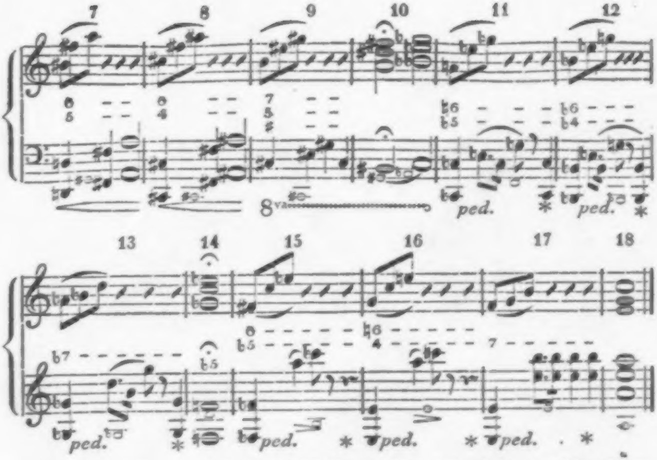
248.



Das folgende Beiſpiel wird dieſe Anwendung des Accords anſchaulich machen; unmittelbar nach der unvollſtändigen falſchen Kadenz eingeführt, iſt er beſonders von großem Effekt.

249.





Takt 2 wird eine unregelmäßige falſche Kadenz auf die erſte Verſetzung des kleinen Nonen-Accords eingeführt; der Baß **Fis** iſt Takt 3 einen halben Ton erniedrigt; **F** mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$ beziffert, ſcheint anzudeuten, daß wir nach **E** moduliren wollen, ſtatt deſſen machen wir **E** zum Dominant, der uns nach **A** leiten ſoll: (denn im Takt 4 haben wir die regelmäßige Kadenz bereits in dieſer Tonart angefangen;) jedoch auch hier, ſtatt nach der Tonika fortzuſchreiten, fällt der Dominant-Accord (Takt 5), bei 6. wiederum einen großen halben Ton, (wie im Takt 2,) und die unregelmäßige Kadenz tritt wieder auf den verminderten Septimen-Akkord ein. Daſſelbe Verfahren wird auch in den folgenden 4 Takten beobachtet, und ſofort, bis wir in die Tonart zurückgelangt, von welcher wir ausgegangen ſind.

Betrügliche Modulation, in welcher die Hauptſeptime ſich in die Oktave auflöſet.

Nicht oft genug kann es dem Schüler wiederholt werden, daß unſer Ohr die Neigung des Hauptſeptimen-Accords, ſich in dem Accord ſeiner Tonika aufzulöſen, mitempfindet; wenn demnach die Haupt-Intervallen des Dominant-Accords (d. h. Septime und Terz) nicht dem gemäß fortſchreiten, ſo wird, wenn gleich ſie ſich in Conſonanzen auflöſen, doch eine Art Betrug fühlbar.

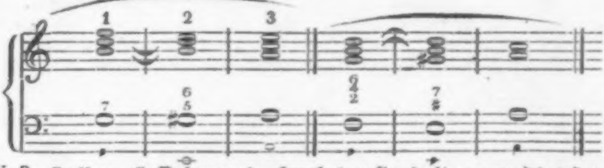
Die Septime des Grundbaſſes (G) fällt im folgenden Beiſpiele bei 1, wie immer, jedoch nicht in die Terz der Tonika (C), ſondern Takt 2 in die Oktave des folgenden Dominant-Accords.

Die Terz, ſtatt nach der Oktave zu ſteigen, bleibt liegen und wird zur Quinte.

Die

Die **Quinte** bleibt ebenfalls liegen und wird zur Septime. Der Baß ſchreitet nicht nach ſeiner Tonika (C) fort, ſondern ſteigt einen kleinen halben Ton und bildet die große Terz *). So moduliren wir nun nach **A moll**, ſtatt nach **C dur**.

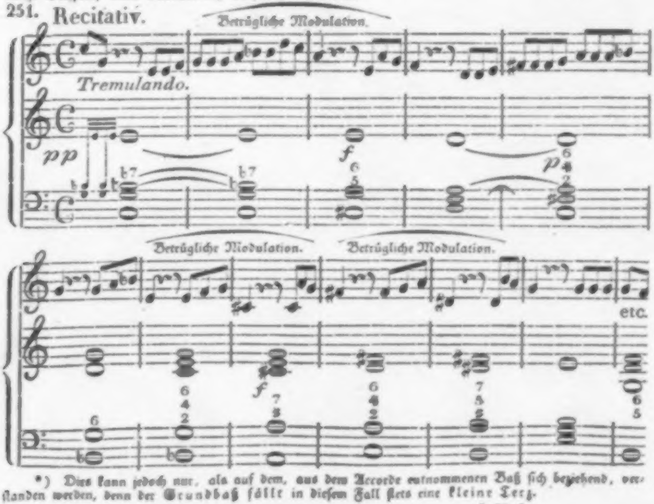
250.



N. B. Es können alle Verſetzungen des Hauptſeptimen-Accords hier angewendet werden; indeß machen die erſte und dritte den beſten Effekt.

Der Eindruck, den dieſe betrügliche Modulation hervorbringt, wird beſſer durch das folgende kurze Beiſpiel, eines Recitatives, verſtanden werden.

251. Recitativ.


Betrügliche Modulation.
Tremulando.
pp
f
p
Betrügliche Modulation.
Betrügliche Modulation.
f
etc.

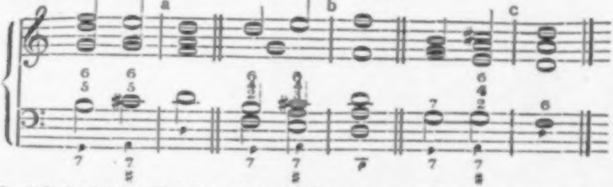
---

*) Dies kann jedoch nur, als auf dem, aus dem Accorde entnommenen Baß ſich beziehend, verſtanden werden, denn der Grundbaß fällt in dieſem Fall ſtets eine kleine Terz.

Betrügliche Modulation, in welcher die Hauptſeptime ſich in die Quinte auflöſet.

In dem folgenden Beiſpiele ſteigt der Dominant (G) einen ganzen Ton, ſtatt nach ſeiner Tonika (C) fortzuſchreiten, und wird (wie im vorhergehenden Beiſpiele) Dominant einer andern Tonart; zu welcher letzteren wir vorzugsweiſe die Molltonart wählen, da ſie verwandte Molltonart des Sub-Dominanten der erwarteten Tonart C iſt.

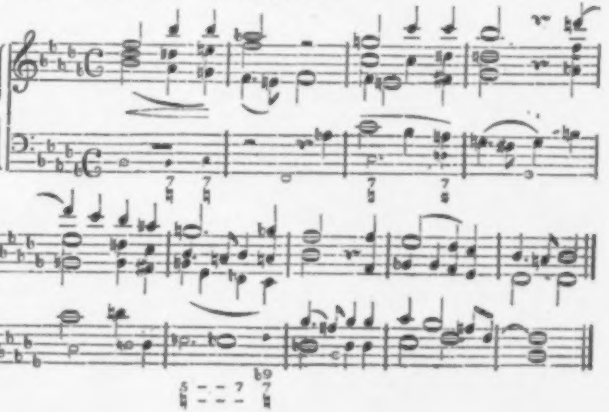
252.



In dieſer betrüglichen Modulation fällt die Septime in die Quinte des neuen Dominant-Accords, die Terz ſteigt in die Terz, und die Oktave verbleibt in ihrer Stelle und bereitet die Septime des neuen Dominant-Accords vor. Die verſchiedenen Verſetzungen dieſes Accords ſind angeführt bei b und c.

Im folgenden Beiſpiele iſt die Anwendung zu finden.

253.

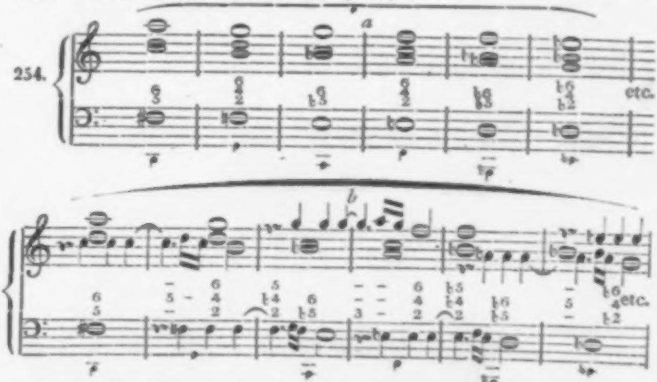


Es iſt zu bemerken, daß das Subjekt, welches in den zwei erſten Takten im Tenor liegt, als Nachahmung im 3ten und 4ten Takt im Baß erſcheint; im 5ten und 6ten Takt im Alt; im 7ten und 8ten wiederum im Tenor; und Takt 8 und 9 im Diskant.

Zurückhaltende Modulation.

Wenn die Terz des Dominant-Akkords nicht nach der Oktave ſteigt, ſondern einen kleinen halben Ton fallend in die Septime des folgenden Dominant-Accords ſich auflöſet, ſo werden $\substack{6\\4\\2}$ und $\substack{6\\5}$ Accorde mit einander abwechſelnd, eine Kette unaufgelöſter Dominant-Accorde bilden, in welcher die erwartete Tonika übergangen, und der Schluß der Modulation verzögert oder zurückgehalten iſt, wie aus dem folgenden Beiſpiele zu erſehen.

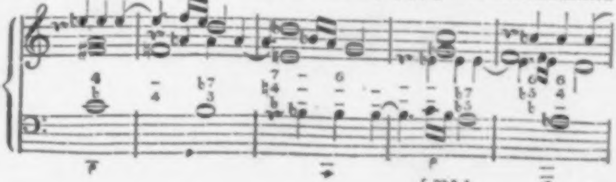
254.

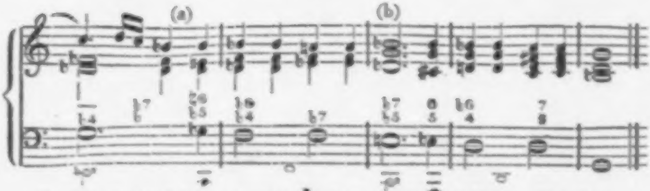


Bei b ſind Diſſonanzen eingeführt, durch welche die Nachahmungen, welche aus dieſer Modulation ganz natürlich entſpringen, mehr herausgehoben werden.

Das folgende Beiſp. iſt eine zurückhaltende Modulation mit hinzugefügten kleinen Nonen-Accorde.

255.



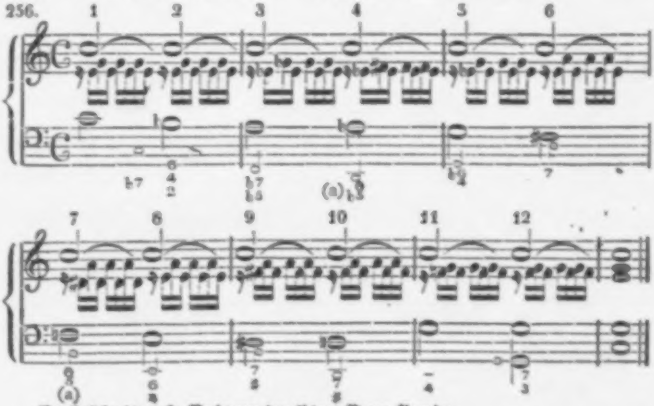


Bei a iſt eine Modulation eingeführt, wie ſie im Beiſpiel 248 (b) angeführt iſt.

Bei b iſt die unvollkommene falſche Kadenz genommen, die Beiſpiel 249 gezeigt worden.

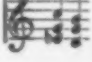
Das folgende Beiſpiel enthält noch eine andere Art der zurückhaltenden Modulation, bei welcher der Baß fallend in halben Tönen die ganze Oktave durchlaufen kann.

256.



Bei 3 ſteht die erſte Verſetzung des kleinen Nonen-Accords.

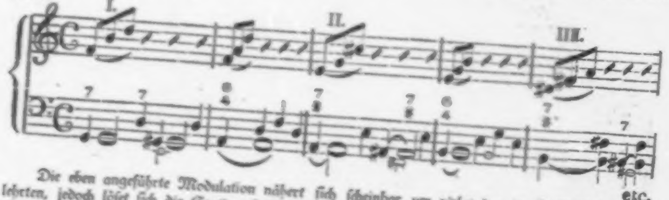
Bei 4 iſt die Baßnote um einen kleinen halben Ton erniedrigt und dadurch der zuſammengeſetzte große Sechſten-Accord entſtanden.

Bei 5 iſt die Auflöſung des $^{6}_{4}$ Accords übergangen, die Fortſchreitung aber dieſelbe geblieben, als ob dieſe Auflöſung  erfolgt wäre.

Bei 6 der verminderte Septimen-Accord.
Bei 7 der zuſammengeſetzte große Sechſten-Accord.
Bei 8 die Auflöſung des $\frac{6}{4}$ Accordes wiederum übergangen.
Bei 9 der verminderte Septimen-Accord.
Bei 10 die None des vorhergehenden Accords in die Septime verwandelt.

Im folgenden Beiſpiele iſt die Hauptſeptime in die kleine None umgewandelt, wobei der Baß in halben Tönen ſteigt.

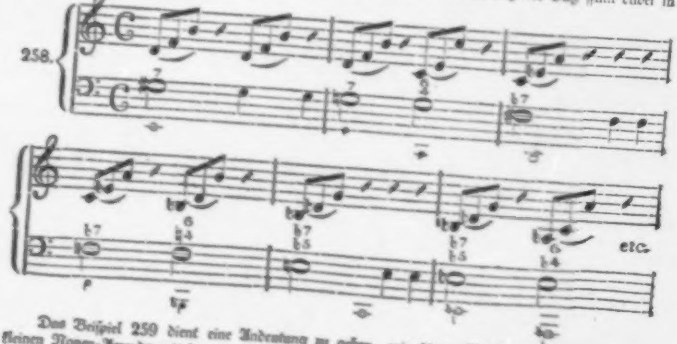
257.



Die eben angeführte Modulation nähert ſich ſcheinbar um vieles der im Beiſpiel 250 gelehrten, jedoch löſet ſich die Septime hier nicht in die Oktave, ſondern wird in die None umgeändert, welches ſich bei II und III wiederholt. Mit dieſer Art Modulation können wir wieder ſteigend die ganze Chromatiſche Tonleiter durchlaufen.

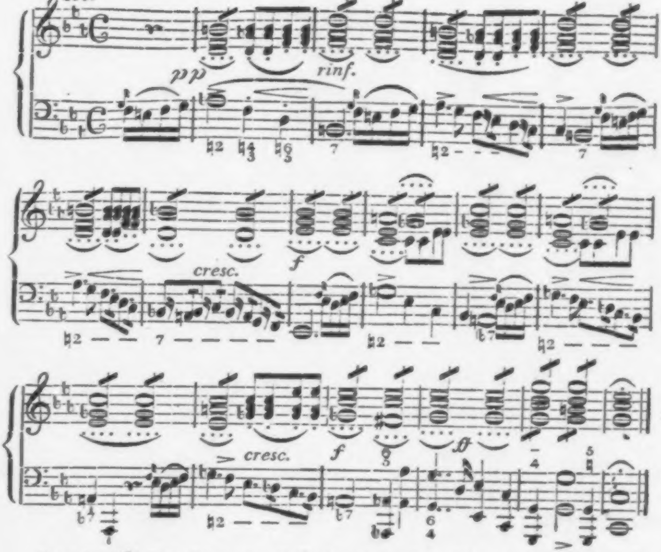
Im vorhergehenden Beiſpiele war die Hauptſeptime in die kleine None umgewandelt: im folgenden Beiſpiel dagegen iſt die kleine None in die Septime verändert; der Baß fällt dabei in halben Tönen.

258.



Das Beiſpiel 259 dient eine Andeutung zu geben, wie die verſchiedenen Verſetzungen des kleinen Nonen-Accords mit dem meiſten Effekt anzuwenden ſind.

259.



Die erſten fünf Takte finden wir mit dem Accord der kleinen None allein ausgefüllt. Der Baß fängt an mit dem Intervall der kleinen None ſelbſt, fällt danach in die Septime, Quinte und Terz; die übrigen Stimmen verwechſeln indeß auch ihre Stellen, der Alt ſchreitet von der Septime zur None fort, der Tenor von der Quinte zur Septime und der Sopran von der Terz zur Quinte. (Daſſelbe wiederholt ſich mehrmals in dieſem Beiſpiele.) Von Anfang bis zu Ende des 5ten Takts iſt unſer Ohr dahin geleitet, die Tonart **C moll** zu erwarten, da aber im 6ten Takte die Terz **H** einen halben Ton erniedrigt **Hes** geworden, ſo moduliren wir im 7ten Takt nach **Es** *). Von hier bis zum 12ten Takt iſt der kleine Nonen-Accord auf **F** beibehalten, und hierdurch zum Schein die Erwartung erregt, nach **Hes moll** ausweichen zu wollen, indeß durch die Einführung des $\substack{6\\4}$ Accord im 14ten Takte wird die Modulation nach **G** entſchieden, und ſodann in **C moll** geſchloſſen.

---

*) Siehe Beiſpiel 247.

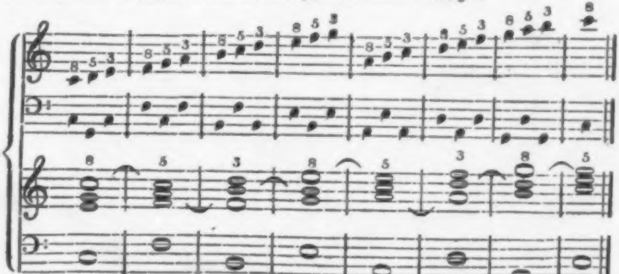
Modifizirte Bäſſe.

Die Grundbäſſe, welche wir bis jetzt angewendet haben, waren Tonika, Dominant und Sub-Dominant. Mit dieſen Bäſſen, ihren Harmonien und Verſetzungen, den gelegentlich eingeführten Modulationen, Diſſonanzen, Durchgangs- und Hülfsnoten, waren wir in den Stand geſetzt, bei hinlänglicher Abwechſelung bis hieher vorzuſchreiten. Nun wollen wir jedoch verſuchen, noch andere Bäſſe aufzufinden, mit deren Anwendung uns eine größere Mannichfaltigkeit des Effekts zu Gebote ſtehen wird.

Es iſt bereits feſtgeſtellt, daß die natürliiche Tonleiter nur aus 3 Tönen beſteht, und daß unſere neuere diatoniſche Tonleiter aus zweien dieſer Tonleitern zuſammengeſetzt iſt, ſo wie auch, daß wenn dieſe aus 3 Tönen beſtehende Tonleitern in ſteter Folge an einander gereiht werden, wir bis ins Unendliche fort moduliren können; es trat daher die Nothwendigkeit ein, nach dem 6ten Tone abzubrechen und zurück zu moduliren nach dem erſten Tone, wodurch die Quinten- und Oktavenfolgen entſtanden. Wir wollen nun (ſtatt nach dem 6ten Tone zurück zu moduliren) die Tonleiter fortſetzen, ohne irgend Rückſicht auf die halben Töne zu nehmen, die immer zwiſchen dieſen, aus drei Tönen beſtehenden Tonleitern, eintreten werden. Fahren wir fort, die Zahlen 8, 5, 3 auf einander folgend, immer wiederholt über die Intervallen dieſer Tonleiter zu ſchreiben, und ſetzen ſodann die Grundbäſſe darunter, die dadurch bezeichnet ſind, ſo finden wir, daß die Intervallen, die nach den erſten zwei Tonleitern folgen, nicht mit Tonika, Dominant und Sub-Dominant begleitet werden, ſondern andere Bäſſe erhalten, deren Accorde alle nur kleine oder unvollkommene *) ſind, (die ausgenommen, welche wieder aus den Grundbäſſen entſpringen.)

Theilen wir dieſe fortgeſetzte Tonleiter, in Tonleitern von drei Tönen ein, und ſtellen unter einer jeden ihren Erzeuger (ihre Tonika) ſo erhalten wir eine Fortſchreitung der Harmonie, deren Bäſſe ſich immer in ſteigenden Quarten und fallenden Quinten bewegen.

260.



Wenn wir fortfahren, die Tonleiter zu begleiten, wie wir mit dem 3ten Takte angefangen haben, ſo iſt es unleugbar, daß wir den Pfad verlaſſen, den uns die Natur angedeutet hat;

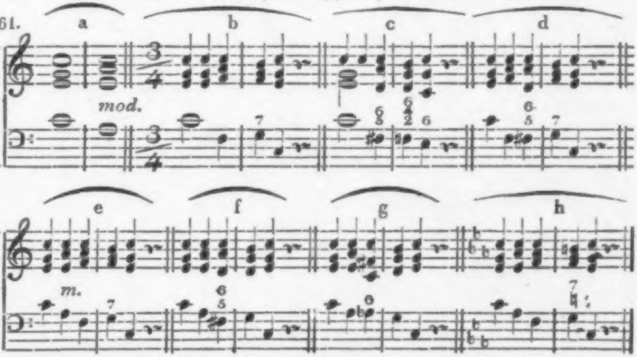
---

*) Der unvollkommene Dreiklang hat eine kleine Terz und kleine Quinte; der unvollkommene Dreiklang von h iſt, h d und f.

auch ſehen wir, daß die hieraus entſpringenden Harmonien, etwas Hartes, Finſteres erhalten: benutzen wir indeß mit Urtheil dieſe trüberen Harmonien, und wenden ſie, untermiſcht mit den drei Grundbäſſen, an, ſo können wir großen Gewinn für Licht und Schatten aus ihnen ziehen. Dies vorausgeſchickt, wollen wir die nähere Unterſuchung der diatoniſchen Tonleiter in dieſer Beziehung vornehmen, und ſehen, wie die Accorde zu jedem Intervalle aus dem letzten Beiſpiele entnommen, in unſern künftigen Ausarbeitungen anzuwenden ſind.

Der erſte Ton der Tonleiter, wiſſen wir, wird mit zwei Bäſſen begleitet, der Tonika, (welche die Oktave) und den Sub-Dominant, *) (welcher die Quinte darunter liegt.) Nehmen wir nun die kleine Terz darunter, wie im folgenden Beiſpiele, ſo iſt dieß ein neuer Baß, denn er gehört nicht zu den drei Grundbäſſen, iſt auch nicht Dominant, durch welchen wir moduliren können: wir wollen ihn deshalb zur Unterſcheidung modificirten Baß nennen.

261.



Die Anwendung dieſer Bäſſe zu zeigen, und den Schüler in den Stand zu ſetzen, ein Urtheil über ihre Wirkung zu fällen, ſteht die Begleitung der Melodie bei **b**, **c**, **d** zur Vergleichung mit der bei **e**, **f** und **g**.

Bei **b** iſt die erſte der Tonleiter nach der dritten Regel (der Begleitung mit Grundbäſſen) begleitet.

Bei **c** nach der zweiten Regel der Modulation (vermittelſt der J. der Melodie).

Bei **d** ſind beide Regeln verbunden.

Bei **e** modificirter Baß und dritte Regel der Begleitung der Tonleiter.

Bei **f** modificirter Baß und zweite Regel (d. M. v. d. J. der Melodie.)

Bei **g** modificirter Baß mit nachfolgendem großen Sechſten-Accorde.

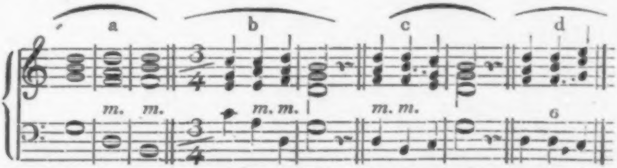
Bei **h** ſehen wir, daß wenn die Tonart moll iſt, der Accord des modificirten Baſſes zu der erſten Stufe der Tonleiter, ein Dur-Accord wird.

---

*) Dritte Regel der Begleitung mit Grundbäſſen.

Der zweite Ton der Tonleiter hat, wie wir wiſſen, nur einen Grundbaß, die Quinte darunter, demnach kann dieſer mit 2 modificirten Bäſſen begleitet werden, der Oktave und der Terz darunter (ſiehe a im folgenden Beiſpiele).

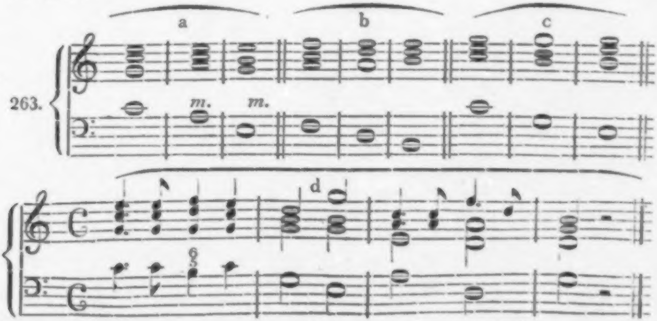
262.



Es muß bemerkt werden, daß der erſte modificirte Baß, welcher die Oktave darunter liegt, eine beſſere Wirkung hervorbringt, als der zweite, und deshalb den Vorzug verdient; der Grund liegt darin, daß der modificirte Baß der kleinen Terz, die falſche Quinte hat. Dieſe falſche Quinte und die Oktave zugleich gehört, machen auf unſer Ohr denſelben Eindruck, wie die zwei vorzüglichſten Intervallen des Hauptſeptimen-Accords; (mit welchem, in ſeiner erſten Verſetzung dieſer unvollkommene Dreiklang die größte Ähnlichkeit hat.) Wenn nun dieſe falſche Quinte ſteigt (wie bei d), dagegen die Oktave fällt (wie bei c), ſo bleibt unſer Gehör unbefriedigt, wie bei ſteigender Septime und fallender Terz. Vörzüglich widerwärtig klingt er in ſeiner urſprünglichen Geſtalt (ſiehe c), minder empfindlich iſt der Eindruck, wird er in ſeiner erſten Verſetzung angewendet (ſiehe d), da hier die Verdoppelung der Oktave wegfällt.

Die dritte der Tonleiter hat nur einen urſprünglichen Grundbaß, kann deshalb zwei modificirte Bäſſe erhalten, die Quinte und Oktave darunter; die Quinte giebt den Accord der verwandten Moll-Tonart des Grundtons, und macht daher den beſten Effekt, (ſiehe a im folgenden Beiſpiel).

263.



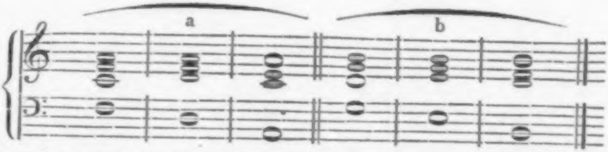
Die vierte der Tonleiter kann zwei modificirte Bäſſe erhalten, die Terz und Quinte darunter (b) die Erſtere iſt vorzuziehen, da die Letztere wieder den unvollkommenen Dreiklang giebt.

Die fünfte der Tonleiter hat nur einen modificirten Baß, die unter Terz (c).

Die Anwendung der hier erwähnten modificirten Bäſſe findet ſich bei d.

Die ſechſte der Tonleiter hat zwei modificirte Bäſſe, Quinte und Oktave darunter, beide ſind gut (ſiehe a im folgenden Beiſpiele.)

264.



Die ſiebente der Tonleiter hat 2 modificirte Bäſſe, Quinte und Oktave darunter, davon die Letztere wieder den unvollkommenen Dreiklang bildet.

Es iſt wohl zu beachten, daß die Einführung der modificirten Bäſſe mit großem Bedacht und vieler Umſicht geſchehen muß, denn bei ihrer Anwendung entſtehen leicht Mißverſtändniſſe, die in keinen andern Fällen vorkommen können; dieſe ſind jedoch zu vermeiden, wenn der Schüler mit Aufmerkſamkeit die nachfolgenden Bemerkungen beherziget.

Erſtens, die modificirten Bäſſe müſſen nur ſparſam angewendet werden, da die Melodie auf urſprüngliche Grundbäſſe beruht, und dieſe durch die Natur gegeben, auch die Wohlklingendſten und Befriedigendſten ſind, ſo müſſen ſie vorzugsweiſe gebraucht werden. Wenden wir dagegen zuviel modificirte Bäſſe an, ſo wird die Schönheit der natürlichen Begleitung einer einfachen Melodie verdunkelt, und es entſtehen Härten, die wir vermeiden ſollen.

Zweitens, der verminderte Dreiklang werde nur ſehr ſelten in ſeiner Grundgeſtalt angewendet, gegen ſeine erſte Verſetzung iſt nichts einzuwenden.

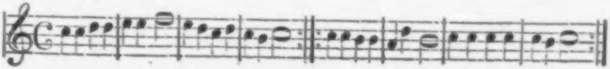
Drittens, diejenigen modificirten Bäſſe, welche die verwandte Molltonart der Tonika, oder des Sub-Dominant uns geben, müſſen wir vorzugsweiſe wählen, hauptſächlich im Grund-Accord angewendet ſind ſie von großer Wirkung.

Viertens dürfen nie modificirte Bäſſe eingeführt werden, bevor nicht die Melodie, nach den Regeln der Grundbäſſe, ſo wie der Modulation, einfach in Harmonie ausgeſetzt iſt; erſt danach mögen wir verſuchen, ob mit gutem Erfolge einige modificirte Bäſſe zweckmäßig anzubringen ſind.

Die Anwendung dieſer Bäſſe noch näher zu zeigen, und zugleich eine Idee von dem Effekt den ſie hervorbringen, zu geben, iſt nachfolgende Melodie bei 1, (die ſich nur im Umfang einer Sechſte bewegt) auf verſchiedene Weiſe in Harmonie ausgeſetzt.

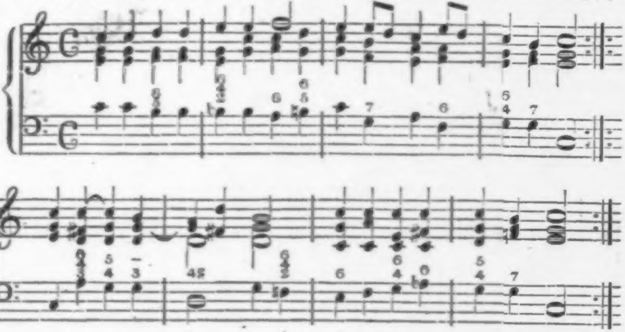
Einfache Melodie.

265.
1.



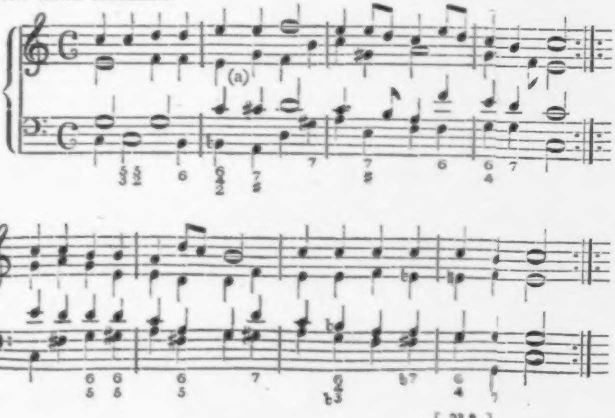
Mit urſprünglichem Grundbaß, und einiger Modulation untermiſcht, in Harmonie ausgeſetzt.

II.



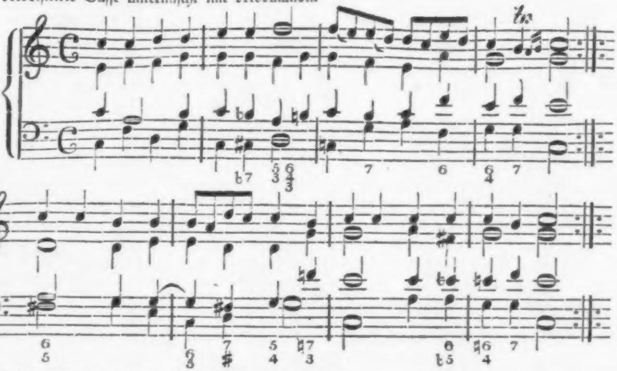
Mit anderer Modulation.

III.



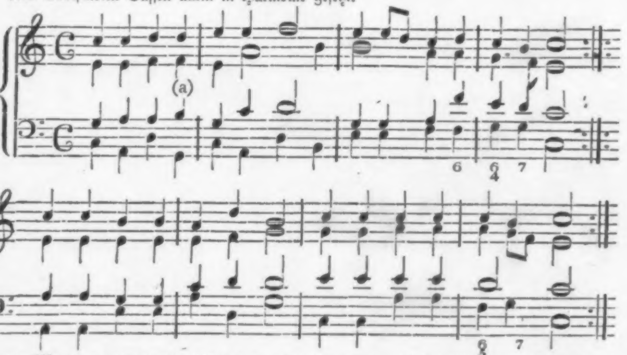
Modificirte Bäſſe untermiſcht mit Modulation.

IV.



Mit modificirten Bäſſen allein in Harmonie geſetzt.

V.



Bei III. iſt eine betrügliche Modulation, die Hauptſeptime löſt in die Oktave ſich auf.
Bei V. iſt der Terz des Dominant-Accords (bei a) erlaubt worden zu fallen, dieſe Freiheit wird oft von Componiſten genommen, um die vollſtimmige Harmonie zu erhalten.

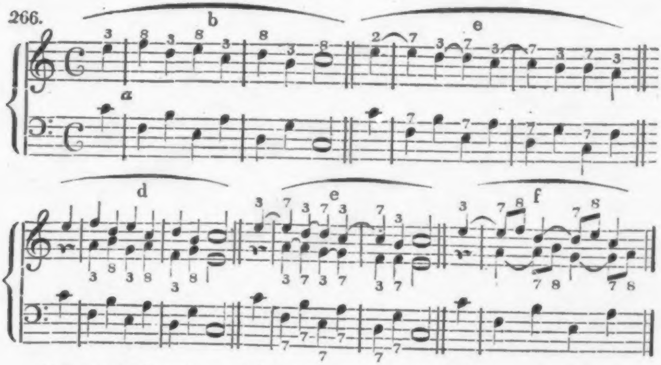
Sequenzen von Septimen.

Bis hieher haben wir nur Septimen angewendet, die keiner Vorbereitung bedurften, nun wollen wir die Septimen einführen, die vorbereitet werden müſſen.

Wenn wir auf das Beiſpiel 260 zurückſehen, ſo finden wir, daß die Erzeuger (oder Tonika), welche unter einer jeden Tonleiter von 3 Tönen geſtellt ſind, nur eine ſtete Progreſſion ſteigender Quarten oder fallender Quinten bilden; dieſe Einförmigkeit der Fortſchreitung nennen wir **Sequenzen.** Wenn ſolche Bäſſe nur mit Dreiklängen begleitet werden (wie im vorerwähnten Beiſpiele, ſo ſind dies „Sequenzen von Dreiklängen;“ da aber die Fortſchreitung ſteigender Quarten, und fallender Quinten im Baß, eben die des Dominant zur Tonika iſt, ſo können natürlich Septimen überall eingeführt werden: ſodann heißen dieſe Folgen „Sequenzen von Septimen *).“

Wenn dieſe Septimen zu kleinen oder unvollkommenen Dreiklängen geſetzt werden, ſo iſt die Wirkung ſtark diſſonirend, darum müſſen dieſe Septimen vorbereitet ſeyn. Damit der Schüler die Natur der Sequenzen beſſer verſtehen lerne, wollen wir eine ſolche Folge von Bäſſen ſteigender Quarten und fallender Quinten herſchreiben (ſiehe **a** im folgenden Beiſpiele), und alsdann die einfache Melodie hinzuſetzen (ſiehe **b**).

266.



Wenn wir die Terz (bei **a** und **b**) im vorhergehenden Beiſpiele nicht ſteigen, ſondern in ihrer Stelle verbleiben laſſen, ſo entſteht eine Folge, jedesmal durch die Terz vorbereitet eintretender Septimen (ſiehe **c**); hier iſt jedoch nur abwechſelnd die Septime genommen. Fügen wir indeß noch eine Stimme hinzu (wie bei **d**), ſo erhalten wir die ununterbrochene

---

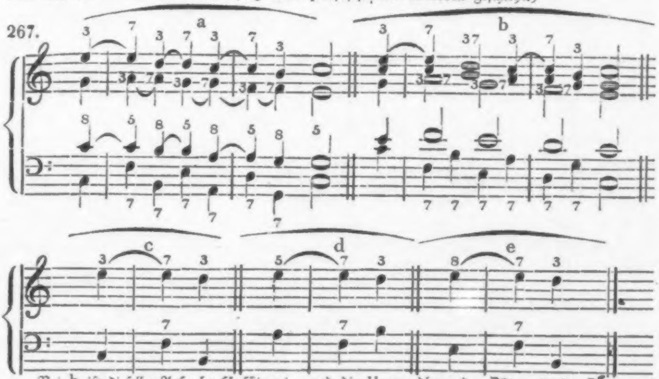
*) In dieſen Fortſchreitungen der Sequenzen iſt die große Symetrie das Bemerkenswerthe; ſie waren die Quelle, aus welcher die älteren Componiſten ihre Thema für die Fugen entnahmen, und der Grund, auf welchem zum Theil ihre Kirchenmuſiken beruhten.

Folge von Septimen (ſieh e); durch die einförmige Fortſchreitung des Baſſes ſind wir in den Stand geſetzt, auch die Terz der neu hinzu gekommenen Stimme (ſiehe f), eben ſo zu behandeln, wie die bei c.

Dieſe Sequenzen von Septimen haben ſehr viel von dem Charakter unaufgelöſter Retardationen, man ſehe bei f, wo die retardirende 7 ſich regelmäßig aufwärts löſt.

Wird die vorhergehende Aufgabe vierſtimmig ausgeſchrieben, wie bei a, im folgenden Beiſpiele, ſo erhalten die Accorde abwechſelnd Oktave oder Quinte, — d. h. die Oktave verbleibt in ihrer Stelle und wird durch die Fortſchreitung des Baſſes im nächſten Accord die Quinte. (So wie das in den aufeinander folgenden Hauptſeptimen-Accorden geſchieht.)

267.



Bei b iſt dieſelbe Aufgabe fünfſtimmig, und die Umwandlung der Oktave in die Quinte erfolgt abwechſelnd im Alt und Tenor.

Zu beachten iſt noch, daß die Vorbereitung der Septime durch alle Intervallen des Dreiklangs geſchehen kann. Bei c iſt die Septime durch die Terz, bei d durch die Quinte, und bei e durch die Oktave vorbereitet.

Die charakteriſtiſche Verſchiedenheit des Hauptſeptimen-Accords, von dem Accord der Septime in dem Sequenz, beruht darauf, daß

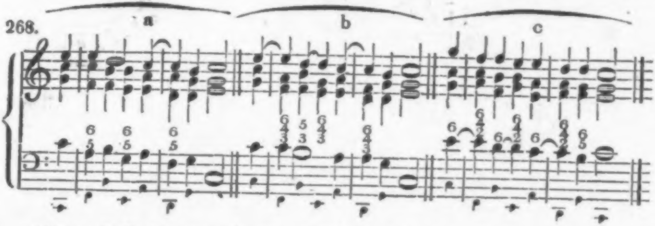
Der Accord der Haupt- oder weſentlichen Septime uns durch die Natur gegeben iſt *).	Der Accord der Septime im Sequenz durch die Kunſt entſtanden iſt.
Der Accord der Haupt-Septime ſteht zwiſchen Conſonanz und Diſſonanz, da er keiner Vorbereitung bedarf, wohl aber aufgelöſt ſeyn will.	Der Accord der Septime im Sequenz iſt durchaus diſſonirender Accord, und muß deshalb vorbereitet ſeyn.
Durch Anwendung des Accords der Haupt-Septime wird alle Modulation bewirkt.	**Alle Modulation wird durch Anwenduug der Septime in den Sequenzen vermieden.**

---

*) Siehe Beiſpiel 51.

Der Septimen-Accord im Sequenz hat gleiche Verſetzungen mit dem Hauptſeptimen-Accorde.

268.



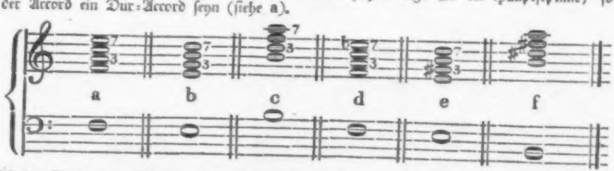
Bei a, erſte Verſetzung; bei b, zweite Verſetzung; bei c, dritte Verſetzung.

Im vorſtehenden Beiſpiele ſind, in dem Sequenz von Septimen abwechſelnd Dreiklänge eingeführt, welches einen beſſeren Eindruck macht, als die ununterbrochene Folge der Septimen.

Vermiſchung der Hauptſeptimen-Accorde mit den Septimen der Sequenzen.

Wenn die Septime im Sequenz einen halben Ton höher liegt als die Hauptſeptime, ſo wird der Accord ein Dur-Accord ſeyn (ſiehe a).

269.



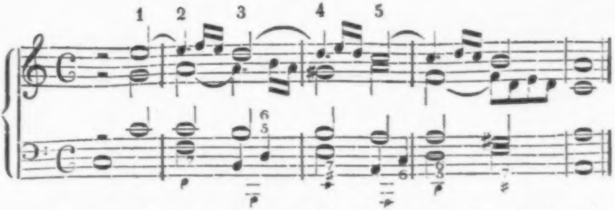
Iſt die Septime im Sequenz einen ganzen Ton unter der Oktave (wie die Hauptſeptime), ſo wird ſie entweder einen Moll-Accord (ſiehe b), oder einen verminderten Accord (ſiehe c) haben.

Wenn demnach im erſten Fall, bei a, die Septime einen halben Ton erniedrigt wird, wie bei d, oder der Accord aus moll in dur umgeändert, ſiehe e, oder der unvollkommene Dreiklang in einen reinen verwandelt wird, wie bei f, ſo iſt der Hauptſeptimen-Accord hergeſtellt.

Sobald wir im Laufe der Sequenzen v. S. irgend einen Accord in einen Dominant-Accord umwandeln, ſo iſt augenblicklich die Modulation nach der nächſten Tonika bewirkt, auf welcher wir eine Kadenz, wenn auch nicht Schlußkadenz, machen können; oder wenn wir es vorziehen, mögen wir auf dieſer letzten Tonika eine neue Folge von Sequenzen anfangen, und in ähnlicher Art fortfahren.

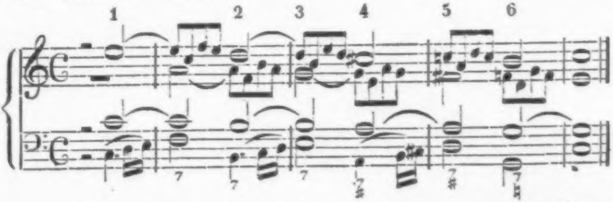
Zu bemerken iſt, daß kein ♯ noch b in einem Sequenz eingeführt werden darf, das nicht zur Tonart gehört, in welcher dieſe Fortſchreitungen begonnen; denn eine Modulation nach einer andern Tonart wäre die unmittelbare Folge, wie wir aus dem folgenden Beiſpiele erſehen.

270.



Die Sequenzen ſind bis 3 fortgeſetzt, bei 4 iſt der Accord in einen Dur-Accord umgeändert, ſomit die Modulation nach **A moll**, bei 5 geſchehen, und ſodann mit einer Kadenz geſchloſſen. Dieſe Fortſchreitung der Sequenzen kann untermiſcht mit Dominant-Accorden von großer Wirkung ſeyn, ſiehe wie folgt.

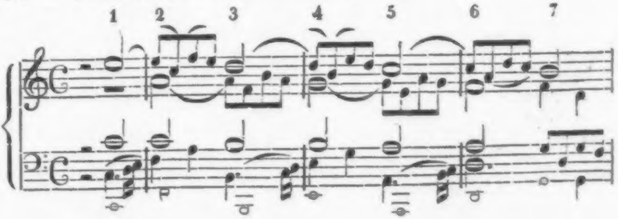
271.

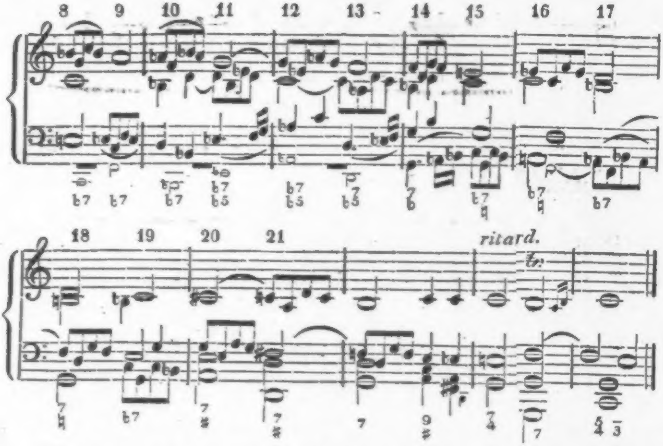


Im vorſtehenden Beiſpiele iſt dieſelbe Fortſchreitung des Baſſes durchgängig beibehalten; doch nach den drei erſten Takten haben wir ſtatt Sequenzen, Dominant-Accorde gewählt, und durch ſie eine verzögerte Modulation bei 4, 5 und 6 eingeführt.

Das folgende Beiſpiel zeigt wie, untermiſcht mit Dominant-Accorden, die Sequenzen vortrefflich zu benutzen ſind für Imitation und Abwechſelung des Effekts.

272.





Der Sopran beginnt bei **1** und **2**, mit einem kurzen Subjecte, welches auf den zwei erſten Accorden eines Sequenzen beruht; um dieſem Subjecte mehr Ausdruck zu geben ſind noch **2** Noten der Nebenharmonie hinzugeſetzt.

Bei **2** hat der Alt eine Imitation begonnen, welche bis **6** fortgeführt iſt, hier übernimmt der Tenor das Subject mit einer leichten Veränderung, und verfolgt es bis **10**, wo abermals der Alt es wiederholt, und ſodann alle übrigen Stimmen es abwechſelnd vortragen.

Der Baß bei **1** und **2** hat ebenfalls ein kurzes Subject, welches aus zwei Grundbäſſen und einer erſten Verſetzung beſteht. Dieß Subject iſt bei **11** durch den Tenor, und bei **14** wiederum leicht hin durch den Baß beantwortet; dieſer nimmt bei **15** das Subject des Soprans auf, welches er bis **19** durchführt.

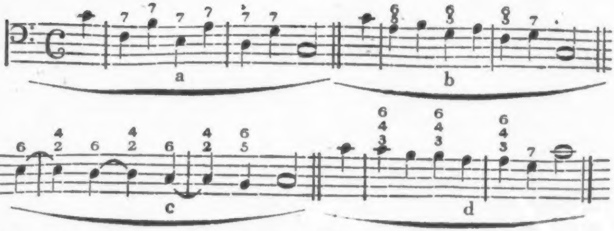
Bis **7** waren die Sequenzen fortgeſetzt, und wir ſomit in der urſprünglichen Tonart verblieben.

Bei **8** fängt eine zurückhaltende Modulation an, welche in der Tonart **Es** endet; bei **11** iſt die Modulation in ihrer Fortſchreitung durch die Einführung von Sequenzen aufgehalten, welche bis **14** ausgedehnt ſind.

Bei **15** fängt eine zurückhaltende und betrügliche Modulation an, wodurch wir zu der Grundtonart zurückgeführt werden.

Um uns zu vergewiſſern ob eine Baß-Melodie, die in Harmonie ausgeſetzt werden ſoll, Sequenzen zuläßt, dürfen wir nur unterſuchen, ob eine der hier nachfolgenden Fortſchreitungen in ihr enthalten iſt.

273.



Bei a, iſt die Fortſchreitung des Grundbaſſes ſelbſt;

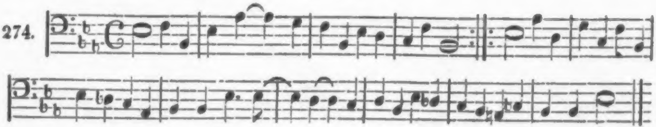
Bei b, die Fortſchreitung der Terz;

Bei c, die Fortſchreitung der Septime; da dieſes Intervall allezeit vorbereitet ſeyn muß, ſo iſt es leicht von jedem anderen zu unterſcheiden, indem zwei gleichbenannte Noten gebunden erſcheinen; die Erſte dieſer zwei Noten iſt die Vorbereitung, die Zweite die Septime ſelbſt, und die darauf folgende die Auflöſung.

Obwohl die Fortſchreitung der Quinte ähnlich der der Septime iſt (ſiehe d), ſo iſt doch der Eindruck weniger gut, und deshalb muß dieſe ſeltener angewendet werden.

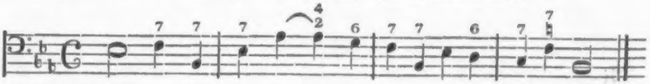
Geſetzt die folgende Baß-Melodie ſey uns gegeben; —

274.

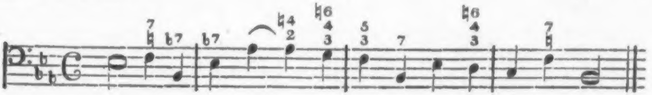


Es iſt augenſcheinlich, bei der Fortſchreitung der Intervallen des obigen Thema, daß der größte Theil deſſelben aus drei verſchiedenen Geſichtspunkten angeſehen werden kann: —

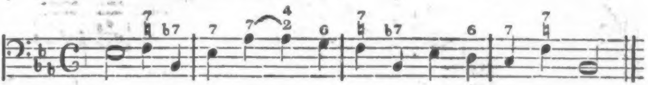
Zuerſt kann es als eine Fortſchreitung von Sequenzen behandelt werden; —



Zweitens als eine Fortſchreitung von Dominant-Septimen-Accorden, und dem gemäß können wir moduliren: —

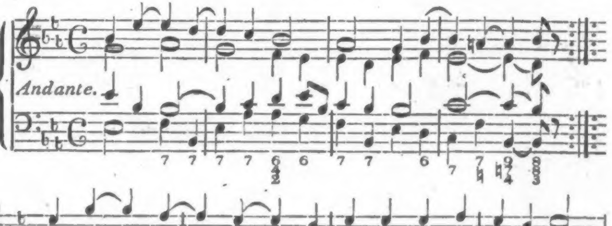


Drittens als ein Gemiſch von Beiden: —

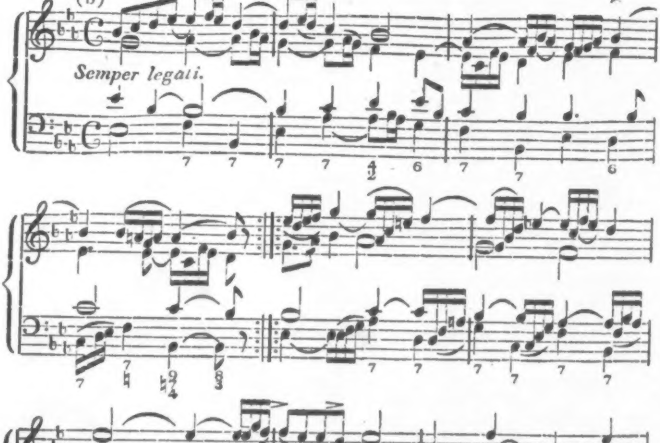


In dem folgenden Beiſpiele bei a, iſt dieſe Baß-Melodie durchgehends mit Sequenzen in Harmonie ausgeſetzt, ausgenommen wo dieß die Fortſchreitung der Intervallen unausführbar machte.

275.



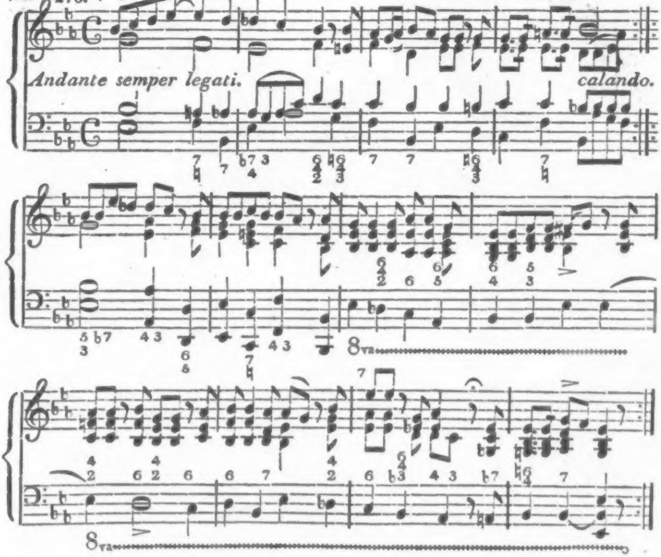
Das Folgende iſt die Melodie und Harmonie des vorhergehenden Beiſpiels, nur ſind Durchgehende und Hülfs-Noten, wie auch Neben-Harmonien eingeführt, wodurch die Imitationen (die ganz natürlich aus der Fortſchreitung der Sequenzen entſpringen) beſtimmter hervortreten.


(b)
Semper legati.
7 7 7 7 4 2 6 7 7 6
7 7 ♮ 9 ♮7 ♮4 8 3 7 7 7 7 7 7
4 2 6 56 6 4 7 3 4 2 (c) 6 4 2 6
tr.
pp
6 5 7 4 2 6 7 ♭7 ♮6 ♭5 ♮6 4 7

N. B. Die Quinten bei c zwiſchen Sopran und Tenor ſind bei entgegengeſetzter Bewegung, zu erlauben.

Die Bäſſe, welche im vorhergehenden Beiſpiele, als Sequenzen behandelt waren, ſind im folgenden zum Theil als Dominanten angewendet, auch ſind die Regeln der „Modulation vermittelſt der Intervallen einer Melodie“ ebenfalls benutzt; der durchaus verſchiedene Effekt der hieraus entſtanden, iſt ſo groß, daß man nicht leicht im erſten Augenblick dieſelbe Baß-Melodie, in dieſem und dem vorhergehenden Beiſpiele, als Grundlage annehmen würde.

276.



Im zweiten Takte finden wir eine betrügliche Modulation.

Dem Schüler wird empfohlen die verſchiedenen Wirkungen der Harmonien in den Beiſpielen wohl zu vergleichen.

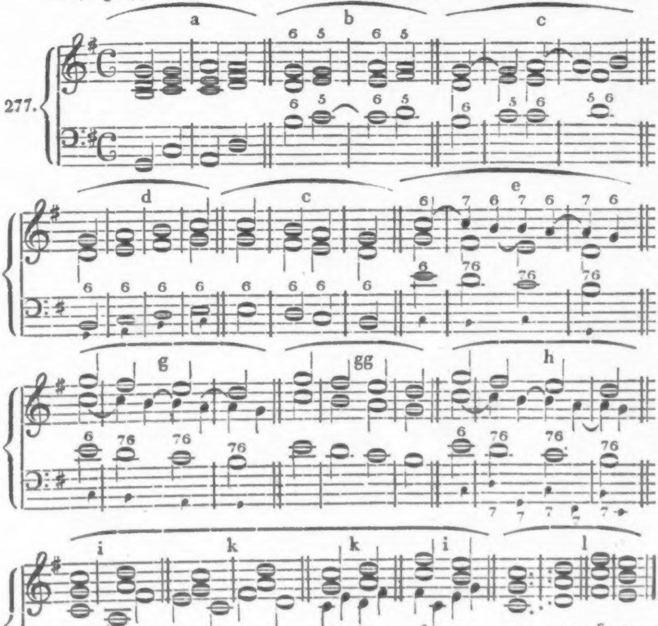
Die gegebenen Beiſpiele werden hinlänglich gezeigt haben, wie die Septimen der Sequenzen mit guter Wirkung anzuwenden ſind. Durch ihre Einführung vermeidet man nicht allein zu viele Modulation, und präget dem Gehör die Tonart in der man ſich befindet ſchärfer ein;

ſondern man giebt auch der Harmonie mehr Kraft und Nachdruck: ſie dienen überdieß weſentlich dazu die verſchiedenen Einſchnitte (Sectionen) aus denen die Perioden beſtehen *) mit einander zu verbinden und der ganzen Compoſition einen größeren Zuſammenhang zu geben.

Sequenzen von Sechſten, 6—5 und 7—6.

Aus der Fortſchreitung der Sequenzen von Dreiklängen, bei a, entſpringen die bei b und c.

277.


a
b
c
6 5 6 5
6 5 6 5
6 5 6
5 6
d
c
e
6 7 6 7 6 7 6
6 6 6 6 6 6 6 6
6 76 76 76
g
gg
h
6 76 76 76
6 76 76 76
7 7 7 7 7
i
k
k
i
l
6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

---

*) Siehe Bildung der Perioden.

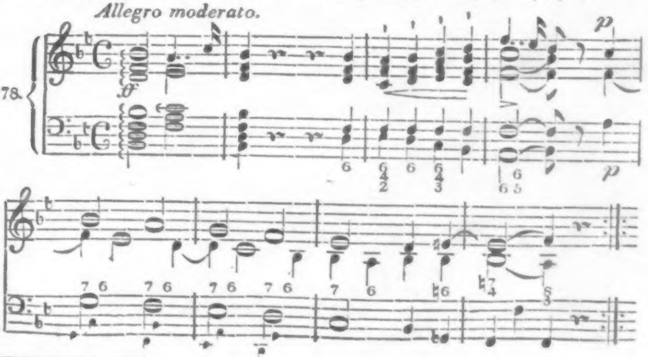
Bei Anwendung der Fortſchreitung welche in dem letzten Beiſpiel gezeigt, iſt es vielleicht beſſer die Sechſte auf dem accentuirten Takt-Theil erſcheinen zu laſſen (wie bei b), weil die Quinte in dieſer Lage ſonſt gewiſſermaßen den Eindruck der Quinten-Folge hervorbringt: dieſe Bemerkung bezieht ſich jedoch nur auf die Schreibart, die man den ſtrengen Styl *) nennt.

Indem wir in der Fortſchreitung bei c den Accord des Dreiklangs übergehen, erhalten wir bei d den Sequenz von Sechſten-Accorden, wenn dieſer mit einiger Beurtheilung angewendet wird, ſo iſt der Eindruck ſehr ſchön. Aus der Fortſchreitung der fallenden Sechſten bei e, iſt die bei f entſtanden; welche aber in Wahrheit nichts anderes, als die diſſonirende None in die Oktave aufgelöſt, iſt; in dieſem Falle jedoch muß das Intervall der None (welches hier als Septime ſteht) im Sopran geſtellt werden. Sollten wir dieſe Septime im Alt ſchreiben wie bei g, ſo erhalten wir Quinten-Folgen, da die zwiſchenſtehende Diſſonanz die falſche Fortſchreitung nicht aufhebt.

Dieſes iſt gezeigt bei gg wo die Diſſonanz fortgelaſſen iſt; ſollten wir indeß den Grundbaß zu dieſer Fortſchreitung ſo annehmen wie er bei h geſchrieben ſteht, ſo entſpringt die 6—7 aus einem Sequenze von Septimen, und alsdann können dieſe 2 Intervallen im Alt ſtehen. Es iſt wohl zu bemerken daß ein Sequenz von Sechſten mehr berechnet iſt auf dreiſtimmige, als auf vierſtimmige Harmonie; weil durch die Vermeidung der Quinten-Folge bei l, der Tenor gezwungen iſt in großen Intervallen fortzuſchreiten (ſiehe i, k), wodurch der angenehme flieſſende Gang der Stimmen zerſtört wird, durch welchen ſich eben dieſe Sechſten-Gänge auszeichnen.

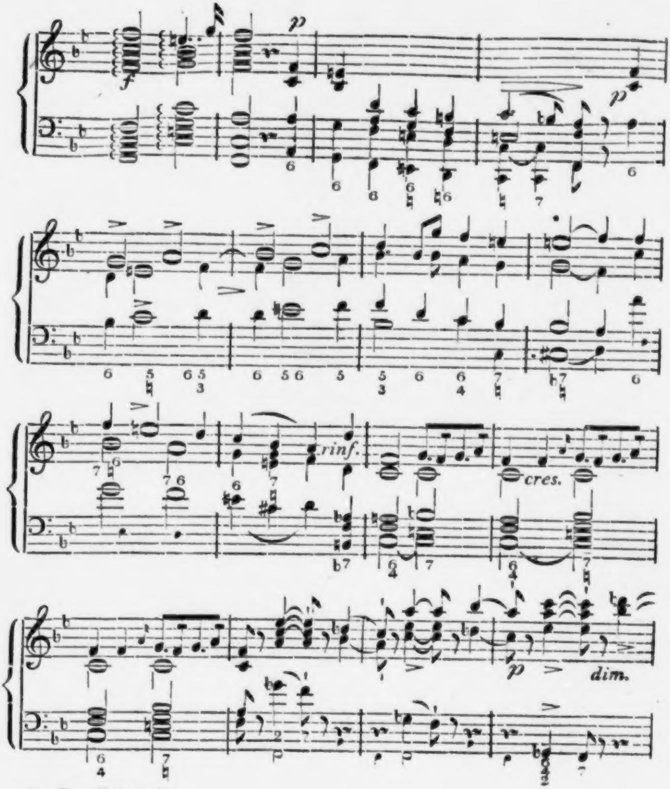
Die folgende Aufgabe welche für das Pianoforte geſchrieben iſt, enthält alle vorher angeführte Sequenzen in ihren verſchiedenen Geſtaltungen, ſteigend und fallend; ſie ſind hauptſächlich dreiſtimmig geſchrieben, um klarer die Wirkung darzuthun, die ſie eben ſo geſchrieben hervor bringen, wenn als Gegenſatz die übrige Harmonie ſo vollſtändig wie irgend möglich ausgeſetzt iſt.

278.



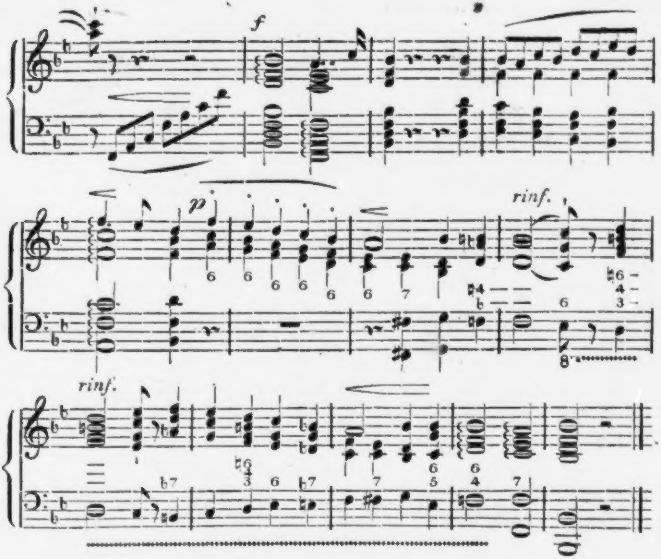
---

*) Siehe ſtrenger und freier Styl.


f
p
p
rinf.
cres.
p
dim.

---

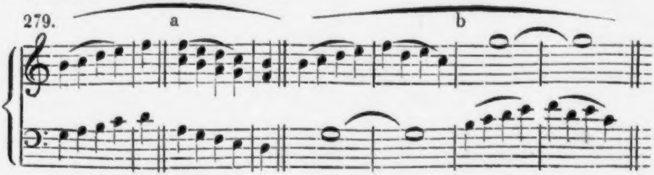
*) Siehe Beiſpiel 259.

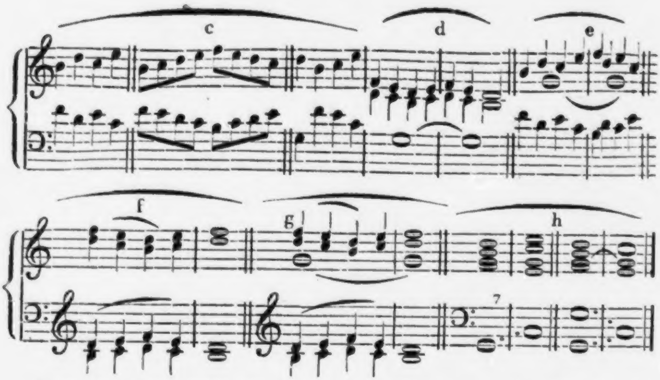


Die drei verſchiedenen Bewegungen in der Harmonie.

Wenn zwei, oder mehrere Stimmen mit einander ſteigen, oder fallen, ſo nennt man dieß, in gleicher Bewegung fortſchreiten.

279.





Wenn eine Stimme ſteigt oder fällt, während eine andere in ihrer Stelle verbleibt, ſo wird dadurch die Seitenbewegung hervorgebracht (ſiehe b).

Wenn eine Stimme ſteigt, während eine Andere fällt, ſo entſteht dadurch die Gegenbewegung (ſiehe c).

Dieſe verſchiedene Bewegungen oder Fortſchreitungen können mehr oder weniger verbunden ſeyn; — zum Beiſpiel: zwei Stimmen können in gleicher oder Gegenbewegung fortſchreiten und die dritte in ihrer Stelle verbleiben.

Bei d, ſchreiten Sopran und Alt in gleicher Bewegung fort, und der Baß bleibt liegen, wir haben alſo gleichzeitig, die gleiche und die Seitenbewegung.

Bei e, ſchreiten Sopran und Baß in Gegenbewegung fort, der Alt aber verbleibt in ſeiner Stelle, dadurch entſteht gleichzeitig die Gegen- und Seitenbewegung.

Bei f, fallen Sopran und Alt miteinander während Baß und Tenor zuſammen ſteigen, hierdurch entſteht gleichzeitig, die gleiche und Gegenbewegung; bei g iſt die Seitenbewegung noch hinzugefügt.

Bei h, ſind alle dieſe verſchiedenen Bewegungen angeführt in der Fortſchreitung des Dominant-Septimen-Accords zu ſeiner Tonika.

Quinten- und Oktaven-Folgen.

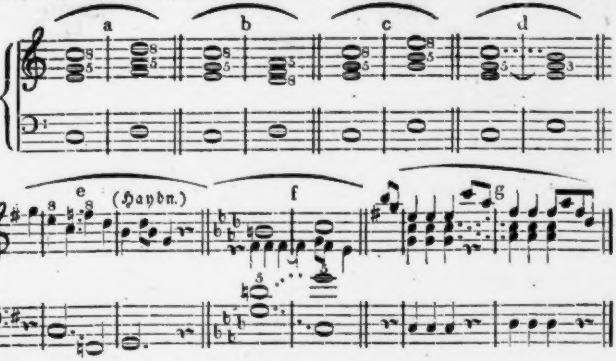
Es iſt ſchon früher gelehrt worden, wie dieſe verbotene Fortſchreitungen auf mehrfache Weiſe vermieden werden können *); wir dürfen uns über dieſen Gegenſtand jezt noch etwas weiter ausſprechen, nnd einige Beiſpiele aus den Werken der anerkannt klaſſiſchen Meiſter an-

---

*) Siehe Seite 13 und 14.

führen um zu zeigen wie dieſe in ähnlichen Fällen verfahren. Die allgemeinſte Regel, dieſe ſtörende Fortſchreitungen zu umgehen, bleibt immer die Gegen- oder Seitenbewegung anzuwenden.

280.



Bei a, Quinten- und Oktaven-Folgen;

Bei b, ſind dieſe durch die Gegenbewegung vermieden;

Bei c, Quinten- und Oktaven-Folgen;

Bei d, die Oktaven-Folge durch Gegenbewegung, und die Quinten-Folge durch Seitenbewegung vermieden.

Quinten und Oktaven dürfen in derſelben Stimme aufeinander folgen, ſobald ſie in Gegenbewegung fortſchreiten.

Bei e, Oktaven zwiſchen Diſcant und Baß;

Bei f, Quinten zwiſchen Tenor und Baß;

Bei g, ſehen wir wie es hier geſchrieben ſteht, Quinten zwiſchen Tenor und Baß, der Componiſt läßt jedoch die 2te Violine mit dem Tenor ſich kreuzen, und vermeidet dadurch dieſe Quinten *).

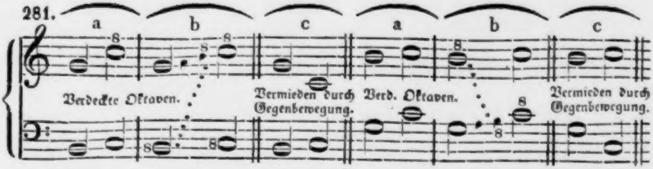
Verdeckte Quinten und Oktaven.

Wenn zwei Stimmen in gleicher Bewegung mit einander fortſchreiten und ſich dieſe Fortſchreitung auf Oktaven endiget, ſo ſagt man, daß verdeckte Oktaven dazwiſchen liegen, wie bei a. Denn wäre der Raum zwiſchen dieſen Intervallen ausgeführt wie bei b, ſo würden augenſcheinlich Oktaven-Folgen eingetreten ſeyn; da jedoch dieſe Noten nicht eingeführt ſind, ſo erſcheinen dieſe Oktaven lediglich in der Einbildung: ſie ſind leicht durch Gegenbewegung zu vermeiden, wie bei c.

---

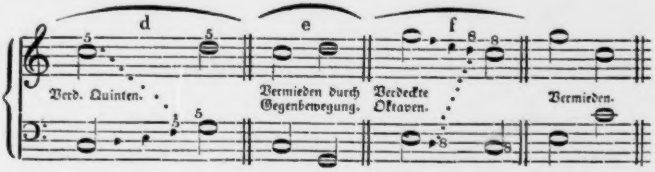
*) Siehe Seite 21,

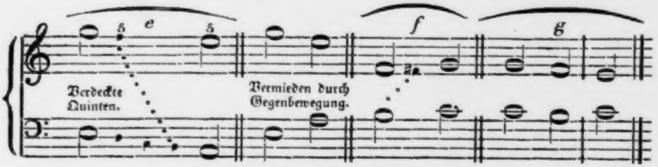
281.


a
b
c
a
b
c
Verdeckte Oktaven.
Vermieden durch Gegenbewegung.
Verd. Oktaven.
Vermieden durch Gegenbewegung.

Dieſelbe Bemerkung findet Anwendung auf verdeckte Quinten, ſiehe d.

Verdeckte Quinten und Oktaven, die in beiden Stimmen durch Fortſchreitung in Sprüngen hervorgebracht werden, wie bei e, ſind ſchlimmer als die vorerwähnten, und ſollen mit Vorſicht vermieden werden.


d
e
f
Verd. Quinten.
Vermieden durch Gegenbewegung.
Verdeckte Oktaven.
Vermieden.


e
f
g
Verdeckte Quinten.
Vermieden durch Gegenbewegung.

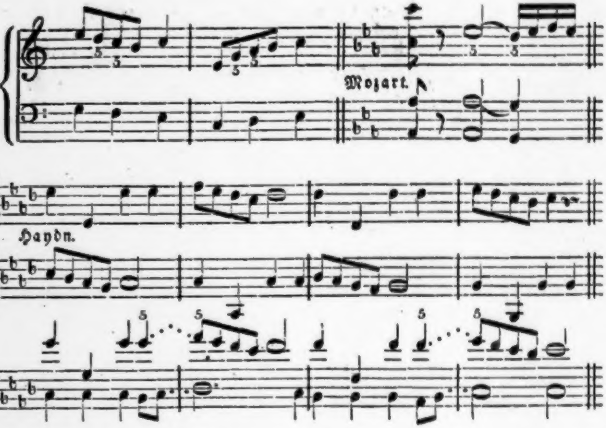
Die kleine oder falſche Quinte ſoll nicht (ſtreng genommen) vor der reinen vorhergehen, weil eine reine verdeckte Quinte dazwiſchen liegt (ſiehe f *), dagegen darf die reine Quinte vor der kleinen geſchrieben werden (ſiehe g). Verdeckte Quinten und Oktaven ſind indeß wohl zu erlauben, und finden ſich ſelbſt in den Werken der klaſſiſchen Meiſter überall; in den äußeren Stimmen jedoch iſt es rathſam ſie ſtets zu vermeiden.

Quinten-Folgen, welche aus durchgehenden Noten entſtehen, ſind erlaubt, da die durchgehenden Noten nicht zu der weſentlichen Harmonie gehören.

---

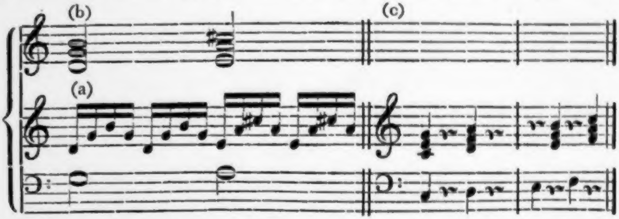
*) Dieſe Regel wird nicht ſehr beachtet von den neueren Componiſten.

282.



Durch Brechung der Accorde können unerlaubte Fortſchreitungen nicht vermieden werden; denn, ob die Intervallen des Accords nacheinander wie bei **a**, oder verbunden wie bei **b** angeſchlagen werden, der Eindruck (hinſichtlich der unrichtigen Fortſchreitungen) bleibt derſelbe.

283.



Eben ſo wenig können Quinten- und Oktaven-Folgen durch die Einführung von Pauſen vermieden werden (ſiehe **c**).

Warum, da die Fortſchreitung in Terzen erlaubt iſt, iſt die Quinten- und Oktaven-Fortſchreitung unerlaubt? —

Die Natur ſcheint ſie verworfen zu haben! —

Wir finden in der Harmonie, die in der Schwingung der Saite uns gegeben iſt, wohl Terzen-, aber keine Quinten- und Oktavenfolge *). Die Natnr hat in ihrer Entwickelung ſehr beſtimmt die einfache ununterbrochene, eng mit einander verbundene Folge der Harmonie uns vorgeſchrieben. Verdeckte, (oder mit andern Worten, eingebildete) Quinten und Oktaven ſind da, aber keine Wirklichen. Die Terzenfolge ausgenommen, finden wir überhaupt nicht zwei gleichbenannte Intervallen nach einander folgend, und ſelbſt dieſe nur von verſchiedener Größe.

Die ſtete Abwechſelung der Intervallen, welche in der Harmonie der Tonleiter durch die Natur angegeben, muß uns ein Vorbild der Verſchiedenheit und Regelmäßigkeit zugleich werden, (welche Beide ſo unerläßliche Bedingungen in der muſikaliſchen Compoſition ſind.) Sie iſt die Quelle aus welcher der Strom reiner Harmonie zuerſt entſprungen, dieſer muß auch ſo rein in ſeinem Fortgange erhalten werden, als die Quelle der er entfloſſen, es war.

Die Nothwendigkeit der Regel „daß Quinten und Oktaven-Folgen vermieden werden müſſen“ iſt demnach einleuchtend durch ſich ſelbſt, und wir mögen feſt überzeugt ſeyn, daß wenn die Folge dieſer unerlaubten Fortſchreitungen zugeſtanden wird, dieß ſtets auf Koſten der beſſeren Melodie und Harmonie nur geſchiehet.

Vorbereitungen zur Bildung der Melodie.

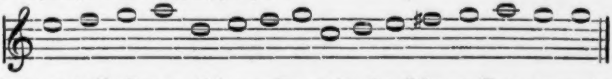
Die verſchiedenen Zeitmaaße, der Rhytmus u. ſ. w.

Bis hieher hat der Schüler, die ihm vorgeſchriebenen Melodien, in Harmonie ausgeſetzt; nun ſoll ihm gelehrt werden die Melodie ſelbſt zu bilden.

Der erſte Schritt zur Erreichung dieſes Zwecks iſt, ihm mit der Conſtruction des einzelnen Taktes ſowohl, als mit der verſchiedenen Beſchaffenheit der Zeitmaaße, in welchen eine Compoſition geſchrieben werden kann, bekannt zu machen.

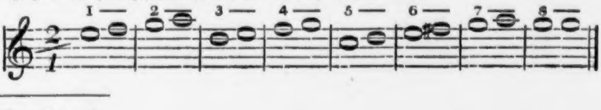
Wenn wir annehmen, „daß die Noten des folgenden Beiſpiels durchgängig mit einem gleichen Grad von Stärke angegeben würden,“ ſo können ſie in dieſem Falle uns keine beſondere Empfindung, noch einen Eindruck mittheilen, als der durch ihr Steigen und Fallen entſteht; ſie ſind unbelebt: (dieſer bildliche Ausdruck ſey mir erlaubt), und wenn gleich Harmonie, Modulation, Diſſonanzen u. ſ. w. dazu beitragen können ſie mehr und mehr ins Leben zu rufen, ſo werden ſie immer einer Beſchaffenheit von gewaltigem Einfluſſe ermangeln, des rhytmiſchen Verhältniſſes oder der rhytmiſchen Form.

284.



Um die rhytmiſche Form zu erhalten, wollen wir die obere Folge von Noten trennen, indem wir je zwei und zwei zuſammenſtellen, wie im folgenden Beiſpiele.

285.



---

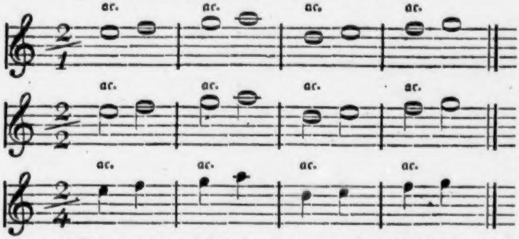
*) Siehe Seite 35.

Solche Zuſammenſtellungen nennen wir Takte (ſie ſind beſtimmt getrennt durch die Linien, welche das Syſtem durchſchneiden). Dieſe Theilung giebt uns hier 8 Takte; wenn wir während der Ausübung zählen — eins, zwei, drei u. ſ. w. bis acht, ſo werden wir unbewußt auf der erſten Note, das heißt, der erſten halben Note eines jeden Taktes, einen Nachdruck legen, nie auf der zweiten halben; dieß nennen wir Accent, es iſt der Anfang des Rhytmus.

Von der erſten Eintheilung der zwei Noten in einem Takt, iſt die Regel hergeleitet, daß, „wenn ein Takt zwei Noten von gleichem Werthe enthält (mögen ſie ganze, halbe, oder Viertel-Noten ſeyn) ſo iſt die Erſte davon accentuirt, die Zweite aber unaccentuirt.“

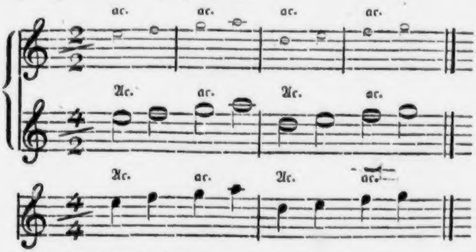
Dieſe Eintheilung der Zeit müſſen wir für jetzt durch die Zahl 2 zu Anfang der Linie bezeichnen: $\frac{2}{1}$ für zwei ganze Noten in einem Takt; $\frac{2}{2}$ für zwei halbe, und $\frac{2}{4}$ für zwei Viertel *); und da jeder Takt aus zwei Noten von gleichem Werthe (oder deren Equivalent) beſteht, ſo benennen wir dieß den gleichen oder gewöhnlichen Takt **).

286.



Wenn wir zwei Takte von den vorſtehenden in einem verbunden ſchreiben, ſo erhalten wir eine Takt-Eintheilung von vier: $\frac{4}{1}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$.

287.



---

*) Die obere Ziffer bezeichnet die Zahl, die untere den Werth der Noten, die zu einem jeden Takte (hinſichtlich der Zeit) gehören ſollen.

**) In neuern Compoſitionen iſt dieſes Zeitmaaß durchgängig ſo ¢ bezeichnet, es wäre indeß rath-

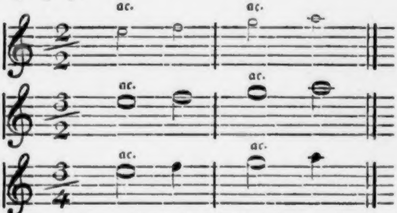
Da von den letzten Takten ein jeder aus der Verbindung von zweien der früheren entſteht, ſo folgt, daß dieſe letzteren Takte nothwendig auch zwei Accente erhalten müſſen, das heißt auf dem erſten und dritten Takttheil; mit dem Unterſchiede jedoch, daß der zweite Accent (hier mit einem kleinen a bezeichnet) nicht ſo ſtark ausgedrückt wird, als der erſte.

Dieſes Zeitmaaß entſpringt aus vier Noten von gleichem Werthe, wir benennen es, langen gewöhnlichen Takt.

N. B. Der Unterſchied zwiſchen dem Zeitmaaß von $\frac{2}{2}$tel und $\frac{4}{4}$tel, muß ſehr genau beachtet werden.

Wenn der gleiche Takt oder die Eintheilung der Zeit, deren wir zuerſt erwähnten, dadurch verändert wird, daß wir den Werth des erſten Taktheils verdoppeln, (wie bei a im folgenden Beiſpiele) oder dadurch, daß wir den zweiten Taktheil um den halben Werth verringern (wie bei b) ſo entſteht ein neues Zeitmaaß, aus 3 Noten von gleichem Werthe in jedem Takt (hinſichtlich der Zeit); dieß iſt dreitheiliger oder ungleicher Takt, und wird, wie folgt, bezeichnet $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$.

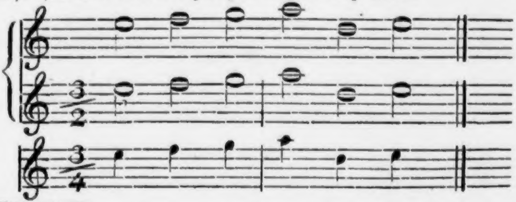
288.



Da dieſe Eintheilung in drei, aus dem $\frac{2}{2}$tel Takt entſteht, welcher in dem Beiſpiel 286 angegeben iſt, ſo folgt, daß nur ein Accent ſeyn kann, dieſer fällt, verſteht ſich, auf den erſten Taktheil.

Es muß jedoch bemerkt werden, daß es noch eine andere Art des dreitheiligen Taktes giebt, die nur aus der urſprünglichen Verbindung von drei Noten gleichen Werthes entſpringt, welche öſters alle drei mit gleichem Accent belegt werden.

289.

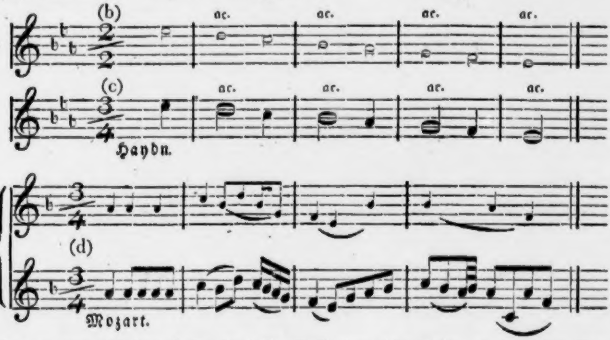


Die

ſam die oben angeführte einfache Bezeichnung einzuführen, da ſie darauf berechnet iſt, den weſentlichen Unterſchied zwiſchen den hier angeführten $\frac{4}{4}$ Takt, und den noch ſpäter zu erwähnenden $\frac{3}{4}$ Takt, anſchaulich zu machen.

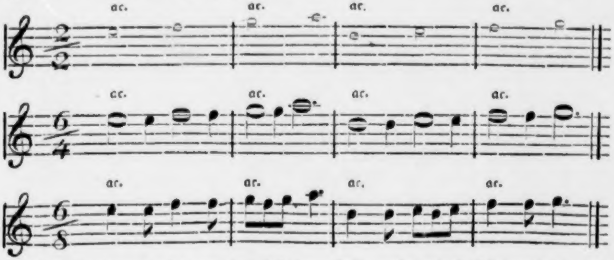
Die charakteriſtiſche Unterſcheidung zwiſchen dieſen beiden Arten des dreitheiligen Zeitmaaßes, iſt wohl genugſam beſtimmt, um ſie nicht mehr verwechſeln zu können: es iſt z. B. unläugbar, daß das dreitheilige Zeitmaaß bei (c), im folgenden Beiſpiele aus dem Takt von $\frac{2}{2}$ entſtanden; während das bei (d), aus der urſprünglichen Zuſammenſtellung von drei Noten von gleichem Werthe herzuleiten iſt. Der Accent des erſten Zeitmaaßes iſt keinem Zweifel unterworfen, während der im letzteren unentſchieden iſt.

290.



Wenn in einem 2theiligen Takte, der halbe Werth einer dieſer Noten, zu einer jeden Note hinzugefügt wird, ſo entſteht eine neue Art Zeitmaaß, welches wir den zuſammengeſetzten gewöhnlichen Takt benennen, und $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ bezeichnen.

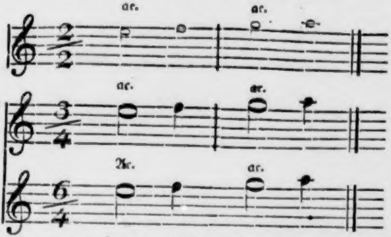
291.



Da dieſe Eintheilung der Zeit aus dem 2theiligen Takte entſpringt, ſo folgt natürlich, daß wir nur einen Accent haben können; wir nennen dieſen, den kurzen zuſammengeſetzten Takt.

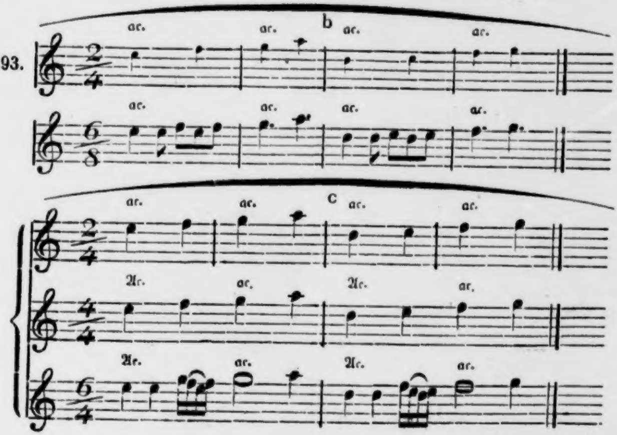
Wenn zwei 3theilige Takte verbunden werden, welche aus dem 2theiligen Takt entſprungen waren, ſo erhalten wir langen zuſammengeſetzten gewöhnlichen Takt.

292.



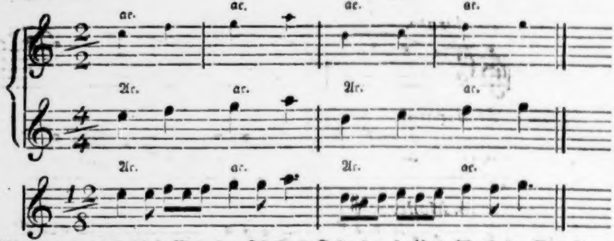
Da dieſes Zeitmaß aus dem 4theiligen Takte entſpringt, ſo muß nothwendig jeder Takt zwei Accente haben, wie im Beiſpiel 287; dieſer lange zuſammengeſetzte gewöhnliche Takt, welcher aus dem 4theiligen entſteht, wird oft verwechſelt mit dem aus dem 2theiligen entſprungenen. Der Unterſchied wird jedoch augenblicklich einleuchten, ſo bald wir den kurzen zuſammengeſetzten Takt bei b, mit dem langen bei c im folgenden Beiſpiele, vergleichen.

293.



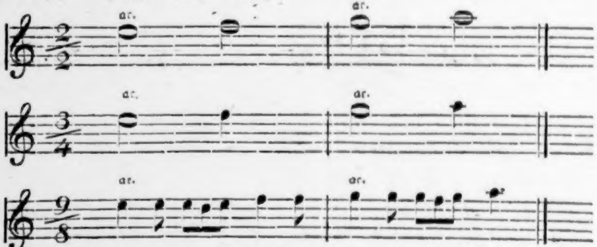
Verbinden wir 2 Takte des kurzen $\frac{6}{8}$ Takts mit einander, ſo erhalten wir $\frac{12}{8}$, und da dieſes Zeitmaaß aus dem 4theiligen entſteht, ſo folgt auch daß zwei Accente in jeden Takt fallen müſſen.

294.



Fügen wir zu einer jeden Note des 3theiligen Takts den halben Werth der Note hinzu, ſo entſteht der zuſammengeſetzte 3theilige Takt $\frac{9}{8}$.

295.

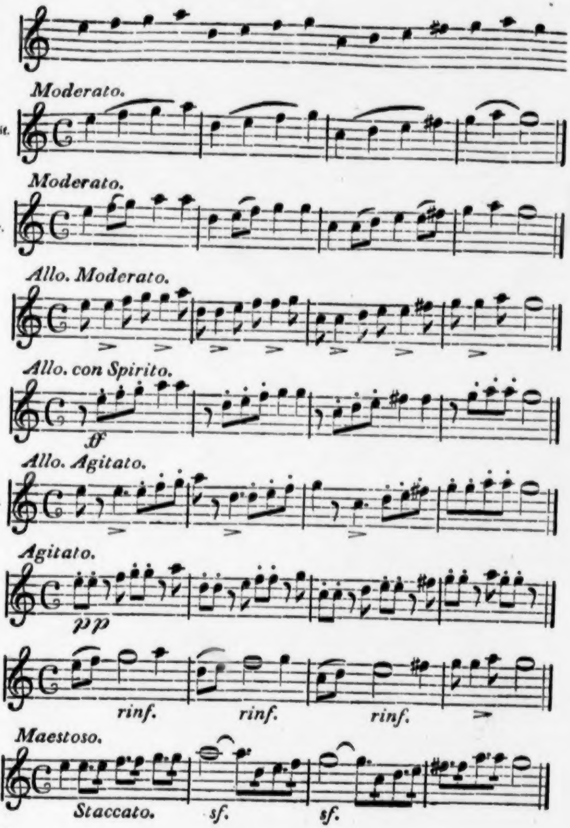


Ob der Accent auf der erſten Note, ob er auf dreien vertheilt werden ſoll, hängt von der urſprünglichen Takteintheilung, aus welcher der Takt herzuleiten iſt, ab.

Die Verſchiedenheit des Effekts, welche durch die Veränderung der rhytmiſchen Form, ſelbſt bei der einfachſten Melodie möglich wird, anſchaulich zu machen, und um zu zeigen, daß ohne alle Abweichung von der urſprünglichen Fortſchreitung der Noten der Melodie, dieſe Mannichfaltigkeit lediglich durch Veränderung des Zeitmaaßes bewirkt werden kann, (durch Abkürzungen und Verlängerungen des Werths einiger Noten, Punkte und Pauſen u. ſ. w.), folgt das Beiſpiel 296 hier: vielleicht kann es zugleich dienen den Gegenſtand faßlicher darzuſtellen.

Der Verſuch, die verſchiedenſten Gefühle und Leidenſchaften durch dieſelbe Folge von Noten auszudrücken, indem nur die rhytmiſche Form verändert wurde, ſollte die Wichtigkeit und den großen Einfluß des Rhytmus in der muſikaliſchen Compoſition fühlbar machen; da in Wahrheit der Rhytmus die Seele der Muſik iſt, und unſere höchſte Aufmerkſamkeit fordert.

296.


Moderato.
Moderato.
Allo. Moderato.
Allo. con Spirito.
ff
Allo. Agitato.
Agitato.
pp
rinf.
rinf.
rinf.
Maestoso.
Staccato.
sf.
sf.

Unbelebt.

Unempfindlichkeit. Verzagtheit.

Etwas beſeelter.

Ermunternd.

Leidenſchaftliche Heftigkeit.

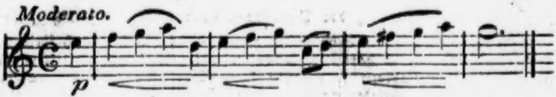
Sorge u. Schmerz.

Furcht, Zittern.

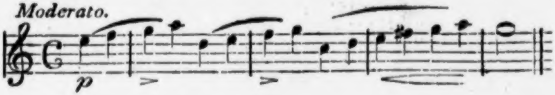
Heftige Gemüthsbewegung.

Entſchloſſenheit.

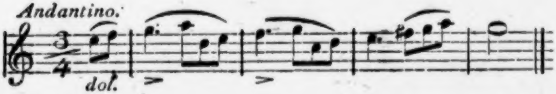
Demuth,
Sanftmuth,
Bitte.



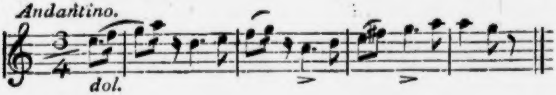
Liebreich,
einſchmeichelnd.



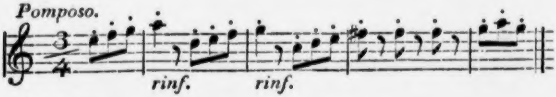
Graciös.


Andantino.
dol.

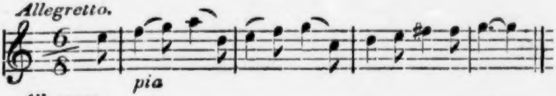
Anmuthig.


Andantino.
dol.

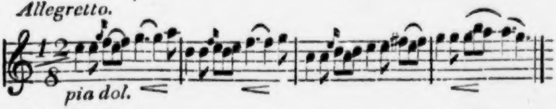
Stolz,
herrſchſüchtig.


Pomposo.
rinf.
rinf.

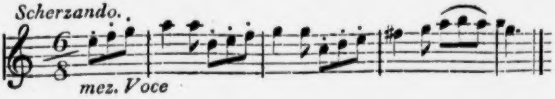
Munter.
Fröhlich.


Allegretto.
pia

Zufriedenheit.


Allegretto.
pia dol.

Kindlich,
ſcherzhaft.

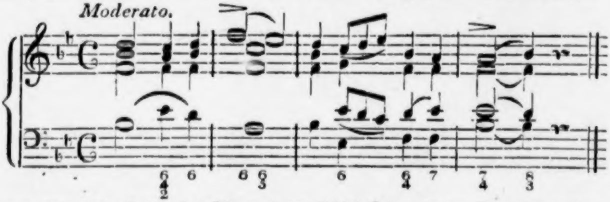

Scherzando.
mez. Voce

Die Bildung der Perioden, oder muſikaliſchen Phraſen.

In den vorhergehenden Beiſpielen iſt gezeigt, daß die Takte, durch Zuſammenſtellung einer Folge von Noten in gewiſſe Abtheilungen, entſtehen. Verfahren wir in eben der Art mit einer Folge von Takten, ſo entſtehen daraus Perioden, oder Phraſen. Die Verbindung mehrerer dieſer Perioden macht eine Compoſition. Da das natürlichſte Zeitmaaß aus der gleichen Zahl von Takten entſteht, $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ *) ſo ſind die Perioden welche aus 2, 4, 8, 10, oder irgend einer gleichen Zahl von Takten beſtehn, die einfachſten und angenehmſten; deshalb nennen wir ſie regelmäßige Perioden. Das Ende einer Periode in der Muſik, iſt dem Schluſſe eines Redeſatzes zu vergleichen; und ſoll dem zu Folge mit einer Kadenz ſchließen.

Das folgende Beiſpiel iſt eine Periode von 4 Takten, die Schluß-Kadenz mit inbegriffen.

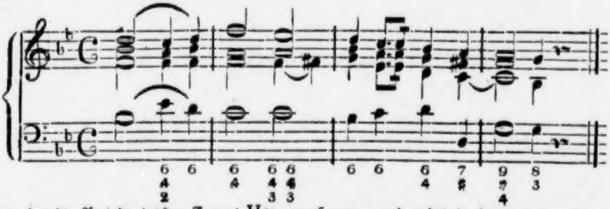
297.



Da zu Ende dieſer Periode das Ohr durch die Schluß-Kadenz in den Stand der vollkommenſten Ruhe verſetzt iſt, ſo nennen wir dieſe eine vollkommene Periode.

Es iſt nicht nothwendig, daß alle Perioden, in derſelben Tonart enden in welcher ſie begonnen.

298.



Hier hat die Periode in der Tonart Hes angefangen, und endet in der verwandten Moll-Tonart: es verſteht ſich aber von ſelbſt, daß die Melodie ſo nicht ſchließen kann. Wir müſſen zu der urſprünglichen Tonart zurückkehren.

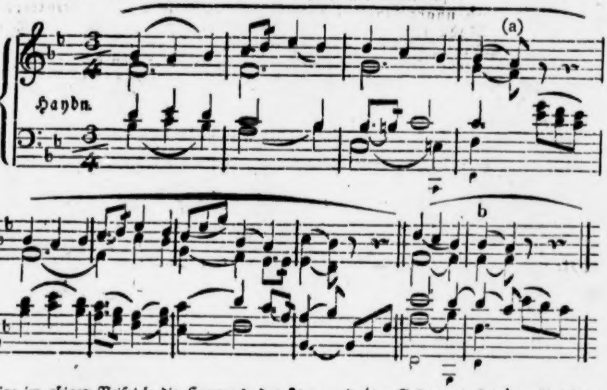
Wenn wir eine Periode von 8 Takten anfangen, und wir ſind bis zum 4ten Takt gekommen, fühlen wir uns unwillkührlich zu der Harmonie des Dominanten hingeleitet, und empfinden das Verlangen auf dieſem Punkt zu einem Grad der Ruhe zu gelangen. Wenn dem zufolge

---

*) Siehe Beiſpiel 286.

wir, ſey es durch Fortſchreitung oder Modulation im 4ten Takt die Harmonie des Dominant *) eingeführt haben, ſo nennen wir dieß eine halbe Periode; durch Modulation dahin zu gelangen, iſt indeß vorzuziehn. Die Periode in dem folgenden Beiſpiele beſteht aus 8 Takten, die halbe Periode iſt durch Modulation geſchloſſen bei a.

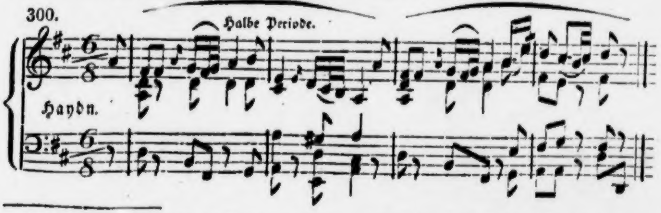
299.



Wäre im obigen Beiſpiele die Harmonie des 3ten, und 4ten Taktes wie bei b geſchrieben, ſo würde die halbe Periode durch Fortſchreitung geendet haben.

Wenn die Melodie in langem gewöhnlichen, oder langem zuſammengeſetzten Takt geſchrieben iſt, ſo wird meiſtens die Periode nur aus 4 Takten beſtehend, befunden werden: in dieſem Falle wird die halbe Periode auf den 2ten Takt ſchließen.

300.



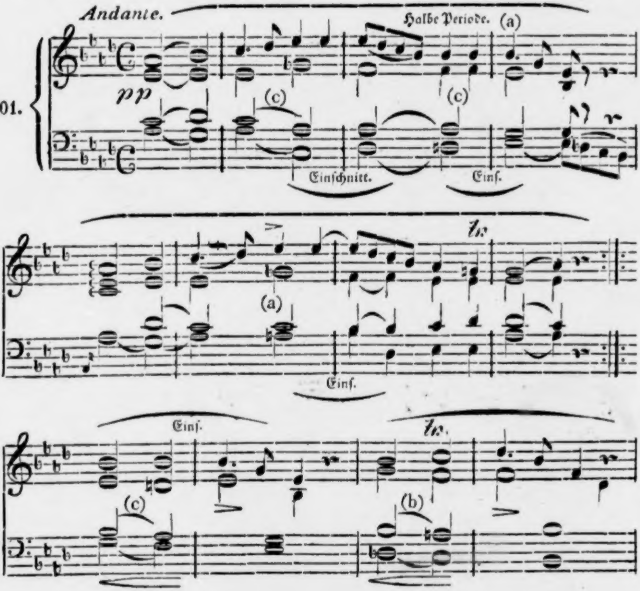
---

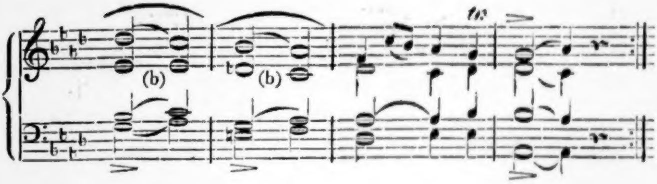
*) Obwohl die Harmonie des Dominant hier die natürlichſte iſt, ſo iſt doch der Abwechſelung wegen, eine Modulation nach der verwandten Moll-Tonart, oder ihrem Dominant, Sub-Dominant u. ſ. w., nicht zu verwerfen.

Eine Periode oder halbe Periode, kann ebenfalls noch in kleinere Theile getheilt werden, welche man „Einſchnitte" (Sectionen) nennt; auch dieſe können durch Fortſchreitung oder Modulation gebildet ſeyn. Wenn ein Einſchnitt durch Modulation, auf dem accentuirten Takttheil entſteht, ſo nennen wir ihn accentuirten Einſchnitt durch Modulation, und iſt er auf dem unaccentuirten Takttheil gefallen, ſo wird er unaccentuirter Einſchnitt durch Modulation genont: der Eindruck des Letzteren wird jedoch immer, im Vergleich zu dem Erſteren, ſanfter und gefälliger erſcheinen.

Dieſe Gegenſtände werden richtiger verſtanden werden, wenn man die nachfolgende Melodie mit Aufmerkſamkeit prüft; ſie beſteht erſtens aus 16 Takten, ſodann iſt ſie in 2 Theile getheilt, dieſe Theile bilden ganze Perioden; die erſte Periode iſt durch Modulation nach dem Dominant, (bei a,) im 4ten Takt, wiederum in zwei halbe getheilt; bei b ſind accentuirte Einſchnitte durch Modulation, und bei c, unaccentuirte gemacht.

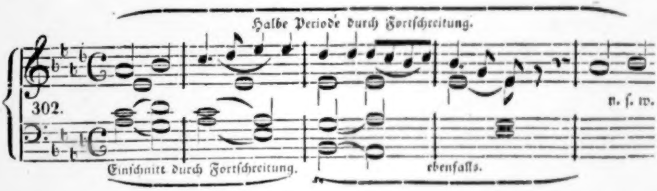
301.





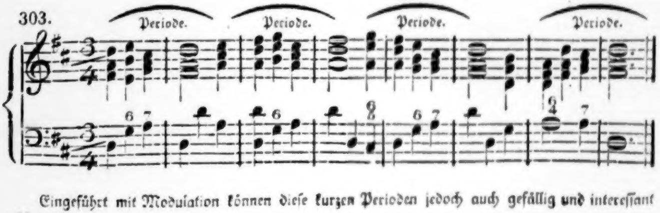
Wenn dieſelbe Melodie, geſchrieben und in Harmonie ausgeſetzt wäre, wie im folgenden Beiſpiele, ſo würden **Einſchnitte** und **halbe Perioden** durch Fortſchreitung, ſtatt durch Modulation bewirkt worden ſeyn.

302.


Halbe Periode durch Fortſchreitung.
u. ſ. w.
Einſchnitt durch Fortſchreitung.
ebenfalls.

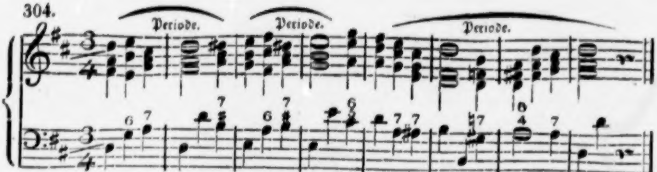
Die Noten welche die Schluß-Kadenz bilden, können ſelbſt als Periode behandelt werden, wie im folgenden Beiſpiele; da jedoch der Effekt welcher durch ſolche **kurze Perioden** hervorgebracht wird, nur eintönig und kleinlich iſt, (beſonders wenn ſie ohne Modulation unmittelbar auf einander folgen) ſo müſſen ſie vermieden werden.

303.


Periode.
Periode.
Periode.
Periode.
6 7
6
9 8
6 7
6 4
7

Eingeführt mit Modulation können dieſe kurzen Perioden jedoch auch gefällig und intereſſant erſcheinen.

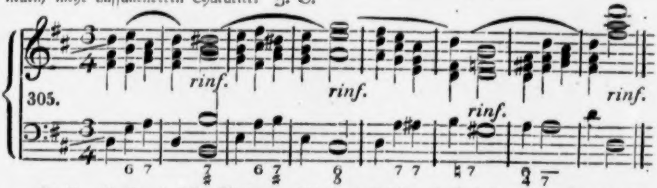
304.



Bei einer ſorgfältigen Unterſuchung des Vorſtehenden wird man finden: erſtens, daß die Einförmigkeit die in der 2ten Periode des Beiſpiels 303 herrſchte, durch die Modulation nach E moll hier vermieden iſt; zweitens daß die letzten 4 Takte welche 303 als zwei Perioden erſchienen, hier durch Einführung der Modulation nach H moll im 6ten Takte in einer vereinigt ſind.

Es iſt zu bemerken daß die Modulation, durch welche eine Vereinigung der verſchiedenen Perioden in dem vorſtehenden Beiſpiele bewirkt wurde, auf den unaccentuirten Takt-Theil ſtatt hatte. Verändern wir den Rhytmus dieſer Takte, ſo erhält das ganze Subject dadurch einen neuen, mehr auffallenderen Charakter. Z. B.

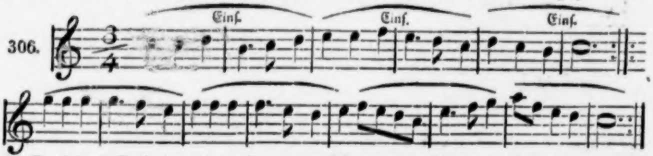
305.



Es iſt unläugbar daß der Rhytmus nicht ſo natürlich und fließend erſcheint als im Beiſpiel 204, doch kann er mit richtiger Beurtheilung eingeführt, vortreffliche Wirkung hervorbringen. Es iſt nicht nothwendig daß die Kadenz, welche eine Periode ſchließt, jederzeit ſo vollſtändig ſeyn muß, wie im vorhergehenden Beiſpiele; die bloße Fortſchreitung des Accords der Grundſeptime zu der Tonika wird oft genügen das Gehör zu befriedigen, und es zu einem gewiſſen Grad der Ruhe zu leiten.

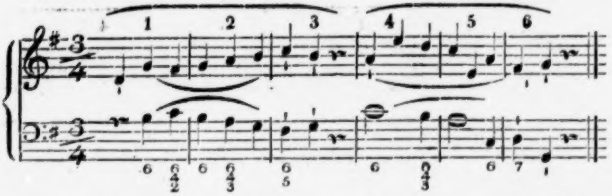
Das Volkslied, „God save the King" enthält zwei Perioden, die erſtere aus 6, die letztere aus 8 Takten beſtehend, dieſe ſind durchgängig in Einſchnitte von 2 Takten eingetheilt.

306.



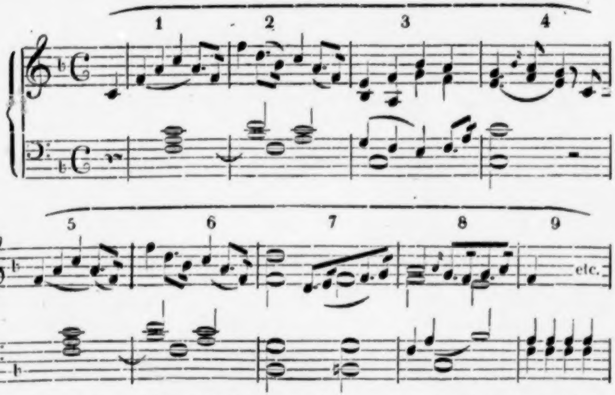
Das folgende Beiſpiel enthält eine Periode von 6 Takten, in Einſchnitten von 3 Takten eingetheilt.

307.



Es iſt ſchon geſagt, daß Perioden welche aus einer gleichen Anzahl von Takten beſtehen, die natürlichſten und angenehmſten ſind; indeſſen haben mehrere Componiſten, um einen ausgezeichneteren Effekt hervorzubringen, kein Bedenken getragen, ſich von dieſem angenommenen Grundſatz zu entfernen. Die im folgenden Beiſpiel enthaltene Periode beſteht aus 9 Takten, 4 Takte bilden die erſte, und 5 Takte die zweite halbe Periode.

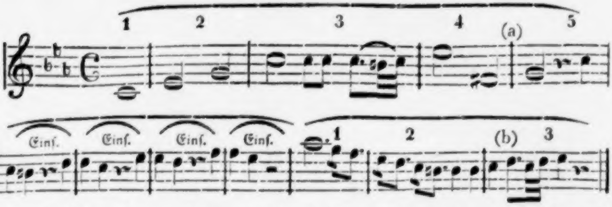
308.



Wenn wir dieſe ungleiche Takt-Zahl zuerſt hören, macht ſie einen ſonderbaren Eindruck, der ſiebente Takt erſcheint unerwartet, und als wäre er verfälſcht. Spielt man jedoch dieſe reizende Melodie, nur einigemal hintereinander, ſo wird man überzeugt, daß in Wahrheit eben dieſer hinzugefügte Takt, die größte Schönheit iſt.

Das folgende Beiſpiel zeigt uns, mit welchem Effekte Mozart, Perioden von 3 und 5 Takten eingeführt hat.

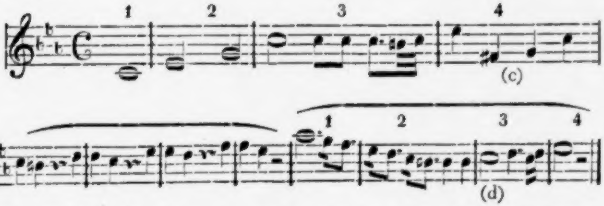
309.



5 **Takte** bilden die erſte, 4 **Takte** in Einſchnitte eingetheilt, die zweite Periode, und die letzte beſteht nur aus 3 Takten.

Wenn die vorhergehende Aufgabe wie im folgenden Beiſpiele geſchrieben worden wäre, ſo hätten alle Perioden die gleiche Zahl von Takten erhalten, das heißt — die erſte Periode würde 4 **Takte** ſtatt 5, ſo auch die letzte 4 ſtatt 3 zählen; aber alsdann wäre auch der geiſtvolle und kräftige Ausdruck welcher aus der ungleichen Eintheilung der Takte (bei a und b) hervorgeht, aufgeopfert (ſiehe c und d).

310.

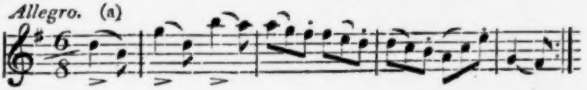


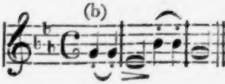
N. B. Perioden welche aus einer **ungleichen** Zahl von Takten beſtehn, werden **unregelmäßige** Perioden genannt.

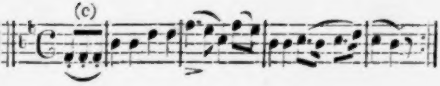
Es iſt nicht nothwendig, daß eine Periode ſtets mit dem accentuirten Takt-Theil anfange, ſie kann eben ſo wohl mit einem **Theil** des **unaccentuirten**, oder dem **vollen unaccentuirten** Takt-Theil beginnen, in welchem Falle nur der **Werth der Note** zu Ende der Periode, (wird er hinzugerechnet zu dem der Note mit welcher **angefangen**,) den Inhalt des ganzen Takts herſtellen muß.

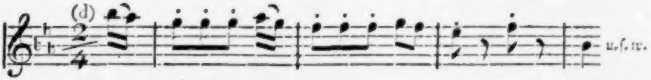
In dem folgenden Beiſpiele fangen die Perioden bei a und b, mit dem unaccentuirten Takt-Theil, ſo wie bei c, mit 3 Achtel, und bei d, mit der Hälfte deſſelben an.

311.
Mozart.



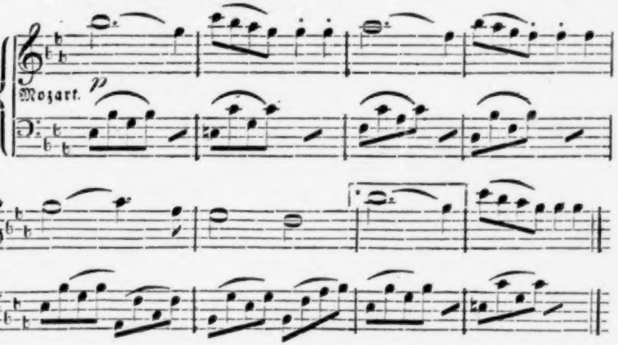






Wir finden oft daß zwei unmittelbar auf einander folgende Perioden, ſo conſtruirt ſind, daß der letzte Takt der Erſteren zugleich der Anfang der Zweiten iſt.

312.



Obgleich eine derartige Verbindung der Perioden ſehr ausdrucksvoll ſeyn kann, ſo muß ſie doch als eine Freiheit angeſehn werden, die man ſich nicht zu oft erlauben darf.

Wenn die erwartete Schlußklauſel, durch eine unvollkommene, oder falſche Kadenz unterbrochen wird, ſo nennen wir eine ſolche Periode „eine unvollkommene.“

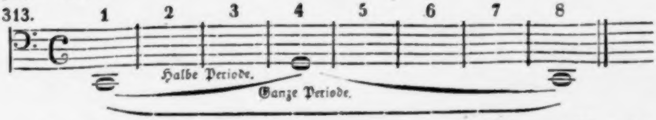
Die Bildung der Melodie.

Der Schüler muß nun erlernen die Melodie ſelbſt zu bilden, (zu conſtruiren); er kann dabei auf folgende Weiſe verfahren: — Zuerſt entſcheidet er ſich in welcher Tonart, und welchem Zeitmaaße er ſchreiben will, (wir wollen hier annehmen er habe **C dur**, und kurzen $\frac{2}{2}$tel Takt gewählt), ſodann theilt er die Notenzeile in 8 Takte ein; in dem erſten und letzten von dieſen ſchreibt er die Tonika, und im 4ten den Dominant. Dieſe einfache Eintheilung mag als erſter Entwurf oder Umriß der ganzen Periode angeſehn werden, welche in der Mitte in zwei halbe getheilt wurde.

---

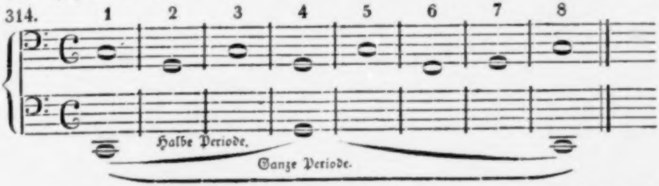
*) Ende der erſten Periode, und Anfang der Zweiten.

313.


1
2
3
4
5
6
7
8
Halbe Periode.
Ganze Periode.

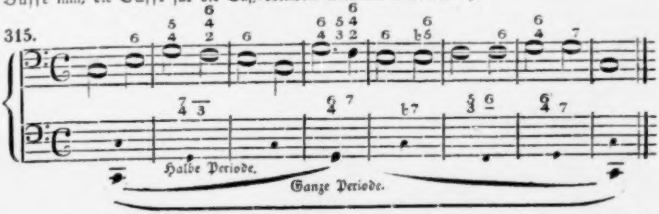
Die unbeſchriebenen Takte können nun mit verſchiedenen Grund-Bäſſen ausgefüllt werden, wie im folgenden Beiſpiele.

314.


1
2
3
4
5
6
7
8
Halbe Periode.
Ganze Periode.

Sind die Grund-Bäſſe in dieſer Art beſtimmt, ſo müſſen aus der Harmonie dieſer Grund-Bäſſe nun, die Bäſſe für die Baß-Melodie entnommen werden *).

315.


Halbe Periode.
Ganze Periode.

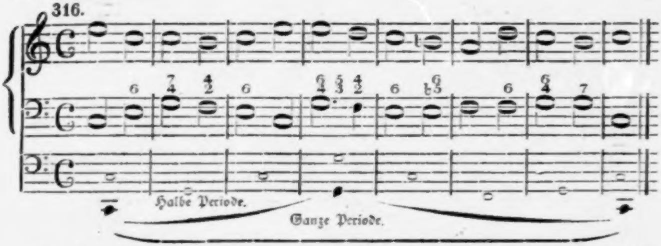
Aus dieſer Baß-Melodie muß nun wiederum die Gegen-Melodie für Sopran, oder Diskant entſtehen **). Zu dieſem Beiſpiel mag nun der Schüler Alt und Tenor-Stimme ſchreiben, ſo wird er eine einfache vierſtimmig in Harmonie geſetzte Melodie erhalten, zu der er, wenn es geſchehen ſoll, Diſſonanzen, durchgehende Noten u. ſ. w. nach der früher hierüber ertheilten Belehrung, hinzufügen kann.

---

*) Dem Schüler wird ſehr empfohlen, das über dieſen Gegenſtand Geſagte (von Seite 77. an), nochmals zu durchleſen.

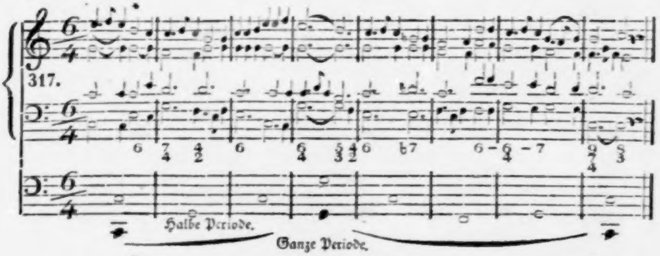
**) Siehe Beiſpiel 183.

316.



Das hier niedergeſchriebene Schema iſt der Einfachheit wegen im gewöhnlichen $\frac{2}{4}$tel Takt abgefaßt, kann jedoch mit ſehr guter Wirkung in jedem andern Zeitmaaße übertragen werden. Im folgendem Beiſpiele iſt dieſelbe Melodie in kurzen zuſammengeſetzten gewöhnlichen $\frac{6}{4}$ Takt geſchrieben. Keine Veränderung der Harmonie hat irgend ſtatt gefunden (ausgenommen daß ſie ausgedehnt worden).

317.

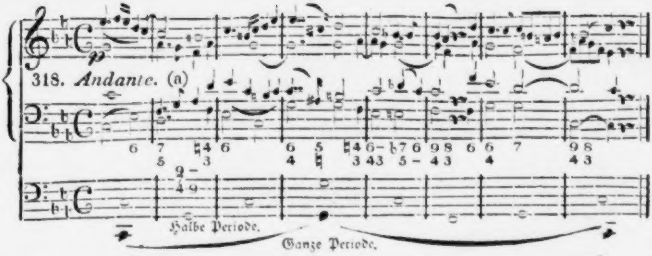


Das folgende Beiſpiel enthält die urſprüngliche Melodie in der Moll-Tonart übertragen, und demgemäß in Harmonie ausgeſetzt. Diſſonanzen, Durchgehende und Hülfsnoten ſind hinzugefügt, und die Harmonie iſt ausgedehnt geſchrieben. Bei a iſt die zweite Verſetzung des Accords ſtatt des Grund-Baſſes gewählt.

---

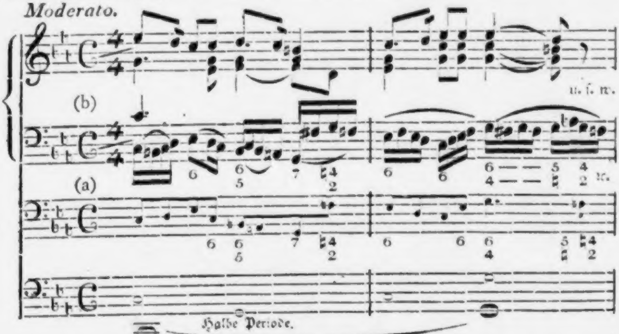
*) Accentuirte durchgehende Noten.

318.


pp
Andante. (a)
6 7 5 9 4 – 9 ♮4 3 6 6 4 5 ♮ ♮4 3 6– 43 ♭7 5 – 6 98 43 6 6 4 7 98 43
Halbe Periode.
Ganze Periode.

Das folgende Beiſpiel enthält die frühere Melodie, aber in langem gewöhnlichen Takt *) geſchrieben. Im zweiten Takte iſt eine leichte Veränderung mit dem, (aus den Intervallen entnommenen) Baſſe vorgenommen, die ſich dem Diskante mittheilt. Die Durchgehenden- und Hülfs-Noten ſind hier in dem Baß allein eingeführt. Es wird dem Schüler empfohlen den einfachen Baß bei a, mit dem ausgeſchmückten bei b, zu vergleichen; beide ſind anzuwenden.

319.


Moderato.
(b)
(a)
u. ſ. w.
6 6 5 7 ♮4 2 6 6 6 4 5 ♮ 4 2 ꝛc.
6 6 5 7 ♮4 2 6 6 6 4 5 ♮ ♮4 2
Halbe Periode.

Die Melodie **318**, iſt im folgenden Beiſpiele in allen Stimmen zerſtreut; und zeigt, wie ohne die geringſte Veränderung der urſprünglichen Grund-Harmonie, Nachahmungen anzubringen ſind.

Von

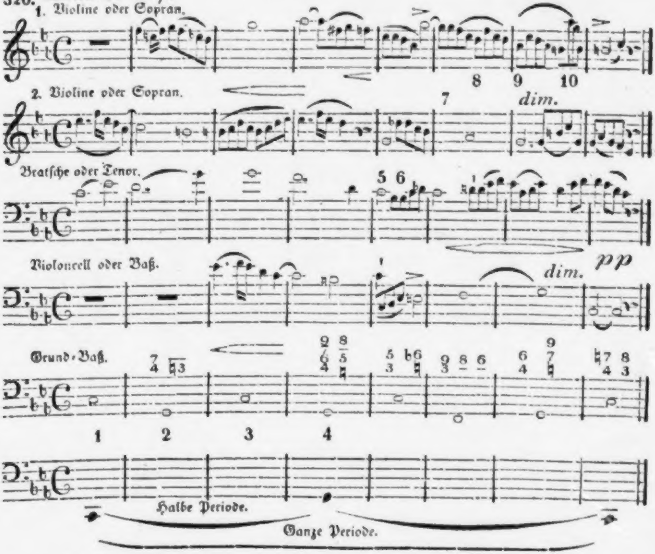
---

*) Siehe Beiſpiel 287.

Von 1 bis 4 liegt die Melodie in der 2ten Violine.*), bei 5 und 6 in der Bratſche, bei 7 wieder in der 2ten Violine, und bei 8, 9 und 10 in der 1ſten Violine. Die zwei erſten Takte der Melodie (wie ſie in der 2ten Violine ſtehen) ſind im 3ten und 4ten Takt durch den Baß nachgeahmt.

Dem Schüler wird ſehr empfohlen dieſe Aufgabe mit Sorgfalt und Aufmerkſamkeit zu ſtudieren, da ſie nicht allein belehrend, ſondern auch unterhaltend für ihn ſeyn kann.

320. *Andante Exp.*


1. Violine oder Sopran.
8
9
10
2. Violine oder Sopran.
7
dim.
Bratſche oder Tenor.
5
6
Violoncell oder Baß.
dim.
pp
Grund-Baß.
7 4
♮3
9 6 4
8 5 ♮
5 3
♭6 ♮
9 3
8
6
6 4
9 7 ♮
♮7 4
8 3
1
2
3
4
Halbe Periode.
Ganze Periode.

Alle Verſchiedenheit des Effekts, welche durch die letzten 5 Beiſpiele geherrſcht hat, war auf demſelben Entwurfe (oder Umriſſe) 314 entſtanden; kein anderer Grund-Baß, noch Baß waren angewendet, als die im Beiſpiel 316 gefunden werden *). Wenn der Schüler nun bedenkt, wie mannichfaltige Veränderungen der Melodie im Baß, ihm auf demſelben Grund-Baſſe noch frei ſtehen, und daß hieraus wiederum neue dieſen entſprechende Melodien, im Sopran und den Mittelſtimmen hervorgehen müſſen, ſo wird er leicht überſehen daß in den vorſtehenden Beiſpielen (ſo einfach der Entwurf der Grundlage war) das Subject bei weitem nicht erſchöpft wurde. — Dieſe Thatſache mag den Schüler antreiben, die eigene Schaffungskraft in Erfindung mehrerer Baß-Melodien (auf einem Grund-Baſſe,) zu üben; ſollten zu Anfang ihm einige Schwierigkeiten in Verfolg ſeines Wunſches begegnen, ſo wird er bei geringer Ausdauer ſich bald überzeugen daß ſie mehr in ſeiner Einbildung, als in der Wirklichkeit beſtanden haben. Wenn demzufolge ſo viel Abwechſelung, mit ſo einfachen Hülfsmitteln als wir im Beiſpiel 314 angewendet haben, zu erreichen iſt; wie viel mehr können wir erhalten, wenn wir den erſten Umriß 313 mit verſchiedenen Fortſchreitungen verſchiedener Grund-Bäſſe ausfüllen.

---

*) Dieß Beiſpiel iſt für 2 Violinen, Bratſche und Violoncello hier ausgeſetzt, um den Schüler zu zeigen, daß die Harmonie ganz dieſelbe bleibt, ob für dieſe Inſtrumente, oder für Diskant, Alt, Tenor und Baß geſchrieben wird.

Das folgende Beiſpiel macht es anſchaulich, wie mannichfaltig der urſprüngliche Umriß (Beiſpiel 313) mit Fortſchreitungen von Grund-Bäſſen auszufüllen iſt.

Bei II. erreichen wir die halbe Periode durch Modulation, und ſchreiten ſodann durch eine Modulation nach C und von da nach D moll fort.

N. B. A und D, Takt 1 und 2, ſind modificirte Bäſſe.

Bei III. iſt die halbe Periode durch Modulation geſchloſſen, vorher aber iſt im 2ten Takt noch eine Modulation nach der verwandten Moll-Tonart gemacht.

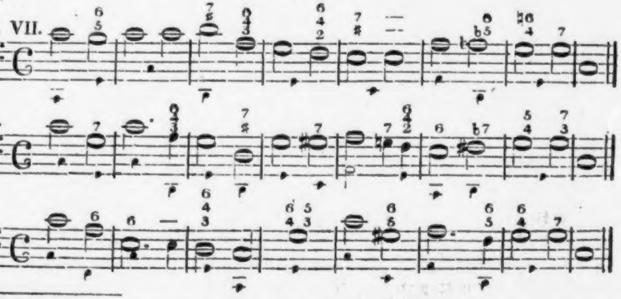
Bei IV. iſt wiederum die halbe Periode durch Modulation geendet, Takt 3 war die falſche Kadenz vorhergegangen.

Bei V. iſt die halbe Periode durch Fortſchreitung erreicht, wonach eine Modulation nach der verwandten Moll-Tonart erfolgt.

Bei VI. ſchließt die halbe Periode durch Modulation, welche ſchon im 2ten Takte vorher begonnen.

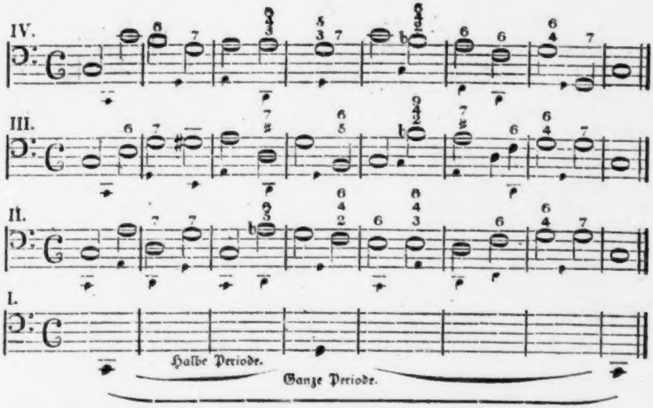
Bei VII. bedarf es weiter keiner Erklärung.

321.



---

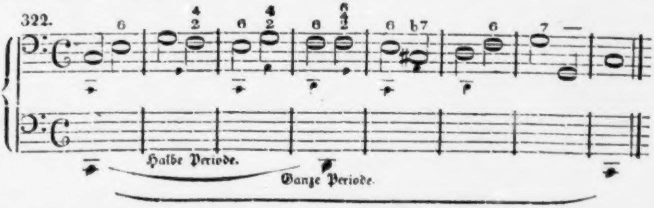
*) Der eine Fall wo die 2te Verſetzung des Accords ſtatt des Grund-Baſſes gewählt war, verdient wohl kaum der Erwähnung.



Der Schüler mag nun eine der folgenden Baß-Melodien nehmen, und damit verfahren wie hier angedeutet iſt.

Hier folgt ein Beiſpiel in dem die halbe Periode auf der verwandten Moll-Tonart des Sub-Dominanten ſchließt.

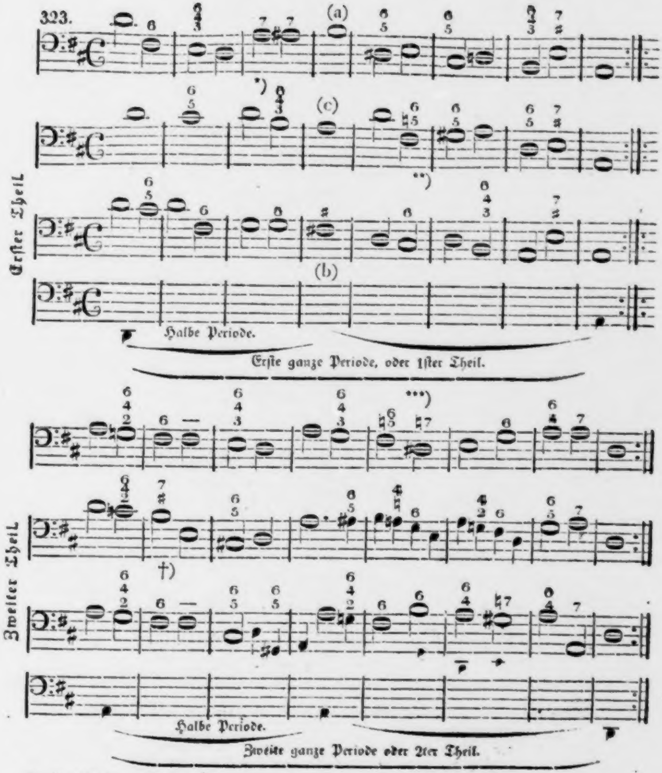
322.



Alle Entwürfe beſtanden bisher nur aus einer Periode, einem Theile; die jetzt folgenden Beiſpiele werden nun 2 Theile enthalten.

Beim Entwurf des Umriſſes der erſten Periode, war nichts beſtimmtes feſtgeſtellt, hinſichtlich der Tonart in welcher die halbe Periode zu beenden iſt; dieſe Beſtimmungen müſſen dem Urtheile und dem Geſchmacke des Schülers überlaſſen bleiben: wir wollen allein das Verfahren welches er dabei zu beobachten hat, andeuten.

323.


(a)
*)
(c)
**)
Erſter Theil
(b)
Halbe Periode.
Erſte ganze Periode, oder 1ſter Theil.
***)
Zweiter Theil
†)
Halbe Periode.
Zweite ganze Periode oder 2ter Theil.

*) Zurückhaltende Modulation.

**) Betrügliche Modulation.

***) Betrügliche Modulation.

†) Zurückhaltende Modulation.

Bei a, haben wir nach der verwandten Moll-Tonart modulirt.

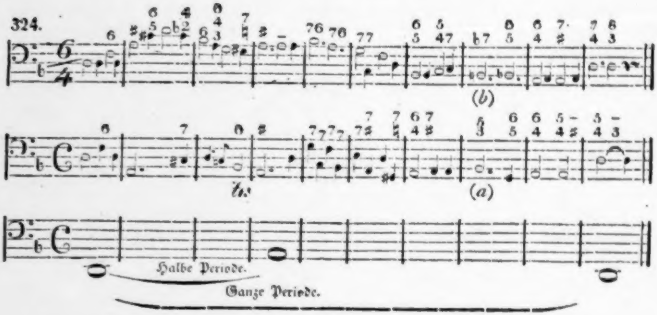
Bei b, — — nach dem Dominant der verwandten Moll-Tonart modulirt.

Bei c, — — nach dem Dominant der urſprünglichen Tonart modulirt; welches Letztere jedoch eine ſehr eintönige Wirkung macht, da dieſelbe Modulation ſich im 8ten Takte ſchon wiederholt.

Im 2ten Theile iſt die halbe Periode auf dem Dominant der urſprünglichen Tonart geſchloſſen; dieß wurde nothwendig, weil ſo viele Modulationen nach der erſten halben Peridde eingeführt ſind, daß das Ohr unmerklich von der erſten Tonart ganz abgeleitet war: der Dominant im 12ten Takte iſt demnach darauf berechnet unſer Gehör auf das wieder Eintreten des Grundtons vorzubereiten.

Auch hatten wir bisher nur Perioden van 8 Takten, da jedoch die falſche Kadenz bei a, und die unregelmäßige Kadenz bei b, die Schluß-Klauſel des 8ten Takts zurückgehalten haben, ſo ſind dadurch dieſe Perioden auf 10 Takte verlängert.

324.



Sehr natürlich dringen ſich die nachfolgende Fragen, bei dieſer Gelegenheit, von ſelbſt uns auf.

Angenommen die Tonart iſt beſtimmt, in welcher ich ſchreiben will, in welcher Tonart ſoll ich meine erſte Periode ſchließen, und meine zweite anfangen u. ſ. w.? In Erwiederung auf dieſe Fragen, will ich die nachfolgenden Winke als allgemeine Rathſchläge hier noch hinzufügen.

Ich ſetze z. B. voraus, die Melodie iſt auf 16 Takte beſtimmt, in 2 Theile, einen jeden zu 8 Takte eingetheilt; und,

Die Tonart C dur, ſo kann der erſte Theil enden:

Erſtens in der Tonika C; 2tens in dem Dominant G; 3tens in der verwandten Moll-Tonart A; 4tens in dem Dominant der verwandten Moll-Tonart E.

Iſt die Tonart eine Moll-Tonart; C moll, ſo kann die 1ſte Periode enden:

Erſtens in der Tonika C; 2tens in dem Dominant G: 3tens in G moll (der Quinte der urſprünglichen Tonart); 4tens in der verwandten Dur-Tonart des Grundtons in Es.

Erſter Fall.

Wenn die Tonart eine Dur-Tonart iſt, und der erſte Theil ſchließt in der Tonika . . . C?	So kann die halbe Periode enden, 1ſtens, durch Modulation nach dem Dominant G. 2tens, durch Modulation nach dem Sub-Dominant . . . . F. 3tens, in der verwandten Moll-Tonart des Sub-Dominant . . . . D. 4tens, in der verwandten Moll-Tonart des Grund-Tons . . . . A.

Iſt in dieſer Art über den erſten Theil beſtimmt, ſo kann der zweite Theil anfangen, mit

dem Dominant, oder einer Modulation nach dem Dominant . . . . G.	Die halbe Periode mag dann enden, 1ſtens, mit der verwandten Moll-Tonart . . A. 2tens, mit dem Dominant der verwandten Moll-Tonart . . . . E dur. 3tens, mit dem Dominant des Grund-Tons . G.

Oder:

Es kann der zweite Theil mit dem Dominant der verwandten Moll-Tonart anfangen, mit E dur.	In dieſem Falle mag die halbe Periode enden 1ſtens, mit der verwandten Moll-Tonart . . A. 2tens, mit dem Dominant des Grund-Tons . G.

Oder:

Wenn der zweite Theil mit dem Dominant der verwandten Moll-Tonart des Sub-Dominanten, mit A dur anfängt,	kann die halbe Periode ſchließen — —, der Schüler mag dieß ſelbſt beſtimmen.

Zweiter Fall.

Wenn der erſte Theil mit dem Dominant G endigt,	kann man die halbe Periode ſchließen, 1ſtens, in dem Dominant durch Fortſchreitung; 2tens, in der verwandten Moll-Tonart.

Iſt über den erſten Theil in dieſer Art beſtimmt, ſo kann der zweite Theil anfangen.

1ſtens, mit dem Dominant . . . . G. 2tens, mit einer Modulation nach der verwandten Moll-Tonart . . . . A.	Hier mag der Schüler wiederum die Tonart ſelbſt wählen, mit der die halbe Periode zu ſchließen iſt.

Dritter Fall.

Wenn der erſte Theil mit der verwandten Moll-Tonart endet,	mag die halbe Periode 1ſtens, mit dem Dominant durch Fortſchreitung oder Modulation ſchließen. 2tens, mit dem Sub-Dominant.

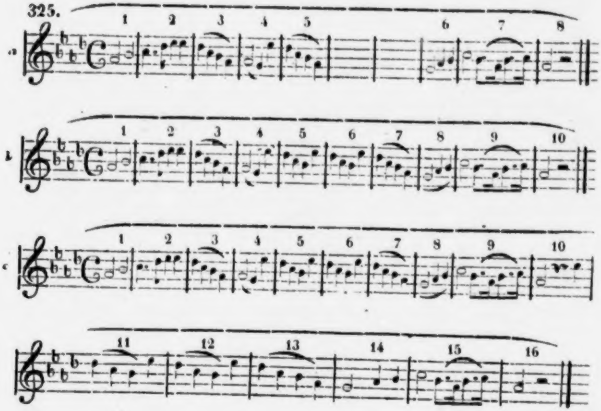
Der zweite Theil mag in dieſem Falle anfangen,

1ſtens, mit der verwandten Moll-Tonart . . A. 2tens, mit einer Modulation nach dem Sub-Dominant . . . . F. 3tens, mit dem Dominant der verwandten Moll-Tonart . . . . E dur. 4tens, mit einer Modulation nach der verwandten Moll-Tonart . . . . A.	Das Ende der halben Periode, mag der Schüler wieder nach ſeinem eigenen Urtheil beſtimmen.

Eine Melodie welche urſprünglich nur aus 8 Takten beſteht, kann bis zu 10, 12, 16, oder einer noch größeren Zahl ausgedehnt werden, durch die Wiederholung einiger Einſchnitte von 2, 4, 6 oder jeder beliebigen gleichen Zahl von Takten.

Die hier folgende Melodie beſteht aus 8 Takten. Bei b iſt ſie bis zu 10 ausgedehnt, durch zweimalige Wiederholung des letzten Viertels des 4ten Takts und der 3 unmittelbar darauf folgenden Noten. — Bei C iſt dieſelbe Melodie ausgedehnt zu 16 Takten, durch Wiederholung der letzten 6, die wir bei b ſehen.

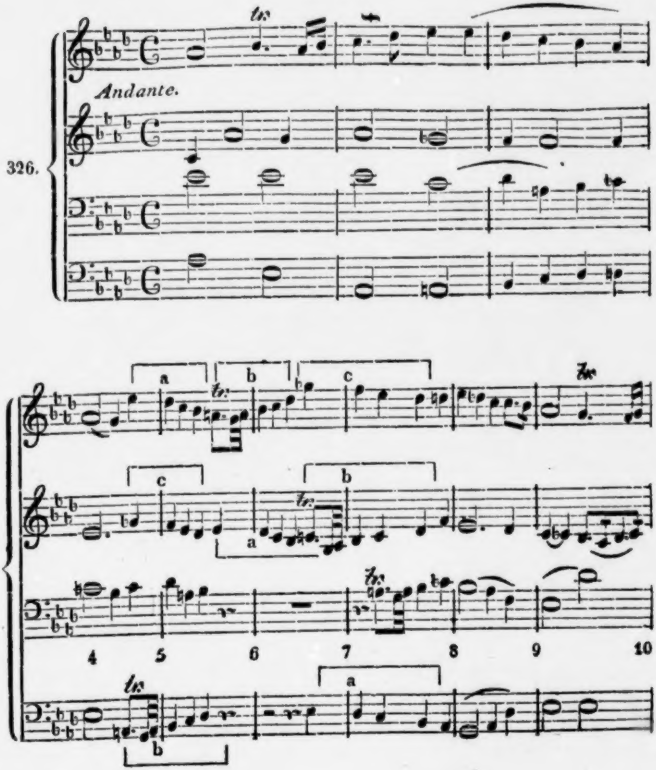
325.

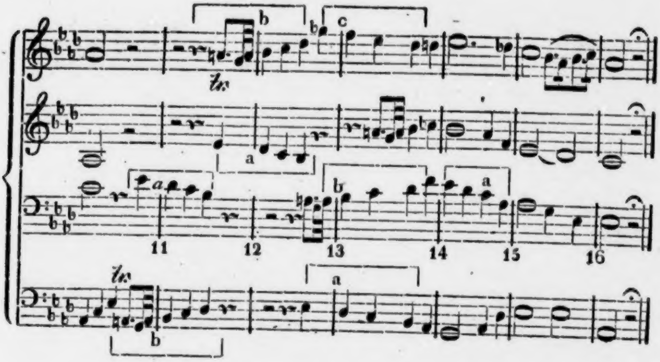


Alle dieſe hinzugefügten Takte ſind jedoch nicht beſtimmt im Sopran allein eingeführt zu werden; einige davon können eben ſo wohl abwechſelnd im Alt, Tenor oder Baß geſtellt werden. Da dieſe Stimmen demzufolge nothwendig ihre Stellen verwechſeln müſſen, ſo wird eine Folge von Nachahmungen entſtehen.

Um die Nützlichkeit dieſer Ausdehnungen in der Ausübung zu zeigen, wollen wir die vorhergehende Melodie vierſtimmig in Harmonie ausſetzen, dieß wird anſchaulich machen, wie dieſe Wiederholungen der Einſchnitte, durch welche wir im letzten Beiſpiele nur einen eintönigen Eindruck erhielten, hier als Nachahmungen angewendet, angenehm und zweckmäßig werden.

326.


tr.
Andante.
a
b
c
tr.
c
a
b
tr.
tr.
tr.
4
5
6
7
8
9
10
tr.
a
b



Die Buchſtaben a, b, c ſind hinzugeſetzt, um die Verwechſelungen der Stimmen, (durch welche die Nachahmungen hervorgebracht ſind) leichter bemerkbar zu machen.

Bei 5 iſt der Einſchnitt der Imitation, urſprünglich im Sopran, und mit a bezeichnet geſchrieben. Bei 6 iſt er eine Oktave tiefer durch den Alt nachgeahmt, und bei 7 durch den Baß. Während Alt und Baß nacheinander den Sopran imitiren, ahmt dieſer wiederum bei 6 den Baß (b) und ſodann den Alt (c) nach.

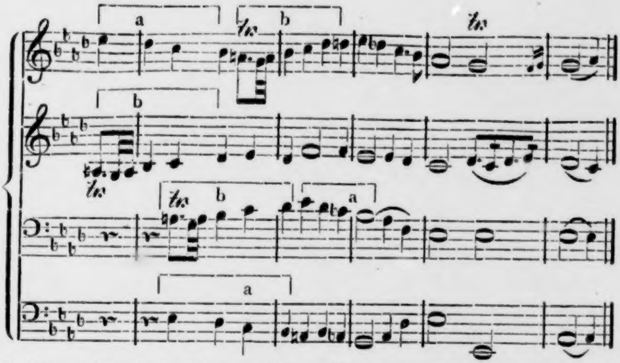
Bei 7 imitirt ebenfalls der Tenor theilweiſe den Baß (b); und von 10 bis 16 folgen mit noch mehrerer Abwechſelung Imitationen in allen Stimmen; die Einſchnitte im Sopran und Baß bei 5 erſcheinen bei 11 im Tenor und Baß, und ſind bei 12 durch Sopran und Alt nachgeahmt. Während bei 13 die Einſchnitte a, b, noch einmal im Baß und Tenor, (jedoch umgekehrt *) wiederholt werden, imitirt zugleich der Sopran wiederum eine Oktave höher den Alt (c). Auch muß noch bemerkt werden, daß die Melodie im Tenor vom 7ten bis 10ten Takt, bei 13 dem Alt übertragen wurde.

Bis hieher ſind die Nachahmungen ſtets auf denſelben Taktthéil eingetreten, wie das Subject ſelbſt. Im folgenden Beiſpiele dagegen iſt der Fall verändert; die Subjecte der Imitation (welche hier im Sopran und Alt ſtehen) ſollen auf dem Zweiten Viertel des unaccentuirten Takttheils anfangen, wie im vorhergehenden Beiſpiele, allein ſie ſind hier nicht in demſelben Zeitmaaße vom Tenor und Baß beantwortet wie früher, ſondern auf dem Zweiten Viertel des accentuirten Takttheils. So iſt ein gemiſchter Rhytmus entſtanden, durch welchen ein neuer und auffallenderer Eindruck hervorgebracht wird.

---

*) Wodurch die beiden urſprünglichen Stimmen Takt 5. ſich im „doppelten Contrapunkt in der Oktave“ bewegen. Siehe Beiſpiel 127.

327.



Die Figur welche hier im Sopran und Alt geſchrieben war, kann auch im Tenor und Baß verlegt werden, eine gegenſeitige Verwechſelung aller Stimmen wird dadurch bewirkt.

So auch wenn der Alt und Tenor ihre Stellung vertauſchen; der Erſtere kann eine Oktave tiefer, der Letztere eine Oktave höher geſchrieben werden, Sopran und Baß bleiben dagegen unverändert.

Es kann nicht leicht einen Gegenſtand geben, der durch ſeinen Reichthum mehr Veranlaſſung zu einer ausführlicheren Behandlung darböte, als der ſo eben hier vorgetragene. Wenn der Schüler indeß nur einigen Fleiß mit Ausdauer anwendet, ſo wird er gewiß finden, daß das Geſagte hinreichend iſt, um ihn im Verfolg ſeiner Studien zu leiten, und Vergnügen und Nutzen finden zu laſſen.

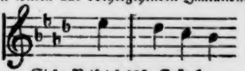
Dem Schüler wird angerathen, die mit 325 anfangenden Aufgaben, mit Aufmerkſamkeit zu prüfen und zu vergleichen; er wird daraus erlernen, mit wie wenigem Stoffe *) bei einigem Erfindungsvermögen, mannichfaltige und angenehme Wirkungen hervor zu bringen ſind. Dieſe Wahrheit wird ſich ihm noch mehr beſtätigen, wenn wir Einiges aus dem Werke eines klaſſiſchen Meiſters analyſirt haben, was wir nun thun wollen.

Als Vorbereitung hiezu müſſen jedoch einige Andeutungen gegeben werden, was unter „freiem und ſtrengen Styl“ in der Muſik verſtanden wird.

In dem wahrhaft ſtrengen Styl, giebt es nur 4 verſchiedene Arten der Noten (hinſichtlich ihrer Dauer); das heißt, wenn die längſte eine ganze Takt-Note iſt, ſo kann die

---

*) Aus dieſen wenigen Noten waren alle vorhergehenden Imitationen und Effekte entſprungen.



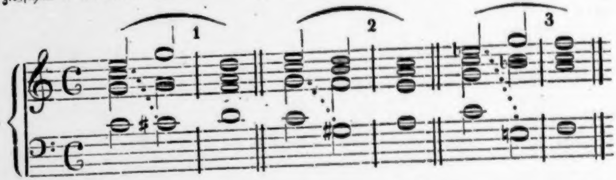
Siehe Beiſpiel 325, Takt 5.

kürzeſte nur ein **Viertel** ſeyn, welches Letztere nur als durchgehende Note angewendet werden darf.

Alle Diſſonanzen, in welchen die Haupt- oder weſentliche Septime mit inbegriffen iſt, müſſen auf dem unaccentuirten Takttheil vorbereitet ſeyn, und mit dem accentuirten eintreten. Keine Oktaven oder Quinten, wie ſie im Beiſpiele 277 (k) aufgezeichnet, dürfen auf dem accentuirten Takttheil vorkommen, noch auf dieſe Weiſe vermieden werden. Die Note der Vorbereitung der Diſſonanz darf nicht von geringerer Dauer ſeyn als die Diſſonanz ſelbſt; und um dieſem Styl noch mehr Ernſt und Würde zu geben, können nur diſſonirende **Vorhalte** *) angewendet werden. Aufeinander folgende große Terzen, ſowohl in diatoniſcher Fortſchreitung, als in Sprüngen ſind, ſo wie alle fremde außerordentliche Modulationen und Fortſchreitungen **) verboten.

Im Beiſpiele 328 folgt bei 1 unmittelbar auf die Note **C** im Alt, die Note **Cis** im Baß; dieß iſt nicht erlaubt, und wird „ein Querſtand“ genannt: Ein ſolcher Querſtand findet ſich bei 2 zwiſchen **G** im Tenor und **Gis** im Baß; bei 3 zwiſchen **Es** im Sopran und **E** im Baß.

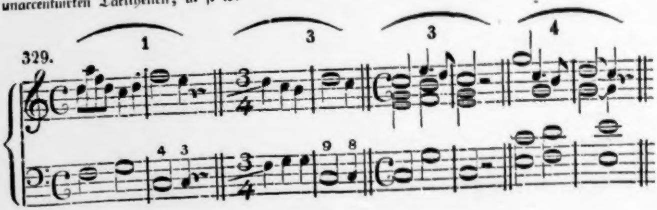
328.



Dieß ſind einige der Haupt-Grundzüge, welche das Eigenthümliche des **ſtrengen Styls** bezeichnen können.

Im **freien Style** ſind dagegen Freiheiten erlaubt worden, welche ganz unzuläſſig im ſtrengen Style wären. Z. B. die Einführung unvorbereiteter Diſſonanzen, auf accentuirten und unaccentuirten Takttheilen; u. ſ. w.

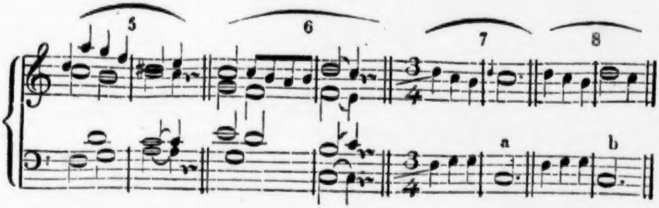
329.



---

*) Die Fortſchreitungen der Sequenzen ſind dem zu Folge vorzüglich geeignet für den ſtrengen Styl. ſiehe Beiſpiel 270 bis 276.

**) Siehe Beiſpiel 72. 73.

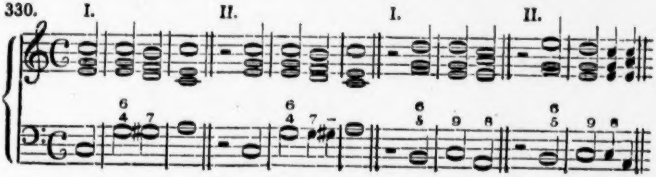


Dieſe Diſſonanzen werden ſo eingeführt oft wie bei (a) geſchrieben, und wie bei b ausgeführt; alsdann nennt man ſie Vorſchläge (Appoggiaturen).

Es iſt ſchon geſagt, daß jede Diſſonanz auf demſelben Grundbaſſe aufgelöſt werden muß, auf welchem ſie gehört wird.

Im freien Styl können jedoch Diſſonanzen auch auf einem anderen Baß ſich auflöſen, wenn nur die Intervallen der aufzulöſenden Diſſonanz, einen Dreiklang, Hauptſeptimen- oder Nonen-Accord, auf der neuen Baßnote bilden. So daß in Wahrheit der Baß auf welchem die Diſſonanzen hätten aufgelöſt werden müſſen, übergangen, und ein neuer in ſeine Stelle geſetzt wird. Das folgende Beiſpiel wird dieß noch deutlicher machen; bei I. iſt die Auflöſung der Diſſonanzen wie gewöhnlich, bei II. erfolgt ſie auf einem neuen Baß. Dieß kann als „erlaubte Auflöſung der Diſſonanzen“ zu Zeiten mit großer Wirkung angewendet werden.

330.



Analyſation.

Es iſt ſowohl unterhaltend als belehrend, die ſtufenweiſe Entwickelung und Veränderung, welche in den Werken der ausgezeichneteſten Componiſten, von Corelli bis auf die neuere Zeit bemerkbar, zu verfolgen: und zu ſehen, wie mit faſt demſelben Stoffe der eine Autor Werke hervorgebracht hat, die ſowohl hinſichtlich ihres allgemeinen Styls als auch ihrer Wirkung ſo ganz von denen anderer Meiſter verſchieden ſind, daß man nicht leicht ihren Urſprung aus ein und denſelben Quellen herleiten würde.

Mit der Vortrefflichkeit, und dem Eigenthümlichen der Werke dieſer großen Meiſter, mag der Schüler ſich nun ſelbſt bekannt machen, da dieß jedoch nur durch ein gründliches Verſtehen derſelben, (durch die Analyſe *) geſchehen kann, ſo wollen wir ihm hier noch eine Anleitung geben, wie er dabei verfahren muß.

Um Regelmäßigkeit und Methode in dieſem Zweig des Studiums zu erhalten, mag das Ganze in folgender Ordnung eingetheilt werden.

Zuerſt beſtimmen wir die Tonart, ob dur oder moll.
Sodann das Zeitmaaß.
— die Grund-Bäſſe.
— die Modulationen und Hauptſeptimen-Accorde.
— die Diſſonanzen.
— die Durchgehenden- und Hülfs-Noten, und die Neben-Harmonien.
— die Perioden.
— die Einſchnitte und Imitationen.

Alle dieſe verſchiedenen Theile werden im Fortgange der Erklärung berührt werden.

Die Compoſition welche zu dieſer Erklärung von mir ausgewählt wurde iſt das erſte Concert von Corelli, und fängt in D dur an.

Frage. Woher kann man wiſſen, daß es eben dieſe Tonart iſt?

Antwort. Weil D dur zwei Kreuze vorgezeichnet hat.

Frage. Es hat die verwandte Moll-Tonart H gleichfalls 2 Kreuze, kann es nicht eben ſo wohl dieſe letztere ſeyn?

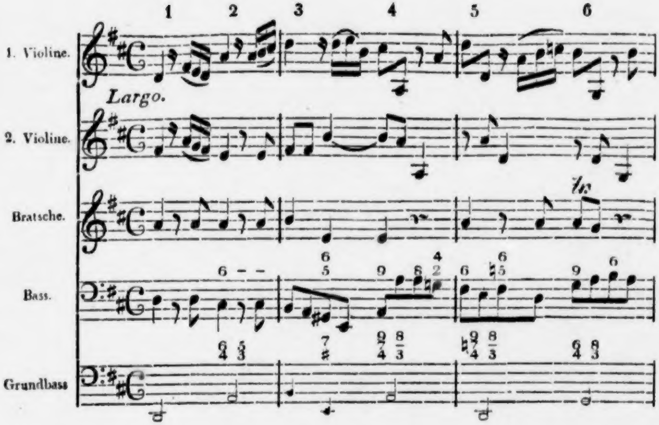
Antwort. Nein — der erſte Accord würde ſonſt H moll geweſen ſeyn, da er der Accord der Tonika iſt; zwiſchen der 7ten und 8ten Stufe der Tonleiter liegt ein halber Ton, wäre die Tonart H moll geweſen, ſo könnte die Note A, als 7te der Tonleiter nicht eingeführt werden, es mußte Ais ſtehen, da dieß nicht der Fall war, wiſſen wir beſtimmt daß es D dur iſt.

Das Zeitmaaß iſt langer gewöhnlicher Takt.

Jetzt wollen wir fortfahren und die Grund-Bäſſe aufſuchen, damit der Grund, auf welchem der noch übrige obere Bau des gegenwärtigen Gebäudes beruhen ſoll, nun auch völlig feſtgeſtellt werde.

---

*) Der Schüler wird in dieſen Studien ſich ſehr unterſtützt finden, wenn er das Werk „Praktiſche und Theoretiſche Studien“ durchlieſet, da es eine Auswahl der Werke von Corelli, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi u. ſ. w. enthält, die von dem Verfaſſer dieſes Werks für das Pianoforte eingerichtet und zugleich erkläret ſind.



Die Compoſition fängt mit dem Dreiklang auf **D** an, dem zu Folge iſt der Grund-Baß welchen wir unter den Accord ſtellen **D**.

N. B. Die Noten **E** und **G** in den beiden Violinſtimmen, ſind accentuirte durchgehende Noten.

Wenn wir bei (2) in den 4 Stimmen die Noten unterſuchen, ſo finden wir daß ſie insgeſamt dem Accord von **A** angehören; wir ſchreiben alſo die Note **A** als Grund-Baß darunter.

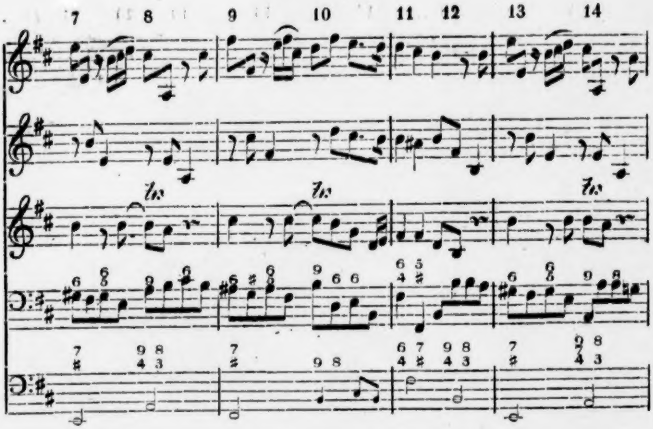
Cis im Baß als Terz des Accords, wird mit der **6** bezeichnet.

N. B. Die Note **H**, in der erſten Violine iſt eine accentuirte durchgehende Note.

Bei **3** entſteht der Accord **H moll** aus einem modificirten Baß auf der dritten der Tonleiter, welcher hier als Grund-Baß benutzt iſt. Der zweite Accord bei **3**, iſt der Haupt-ſeptimen-Accord von **E**; die Septime liegt in der erſten Violine, die Quinte in der zweiten Violine, die Oktave in der Bratſche und die Terz im Baß; dieß giebt den $^{6}_{5}$ Accord. Die Note **E** iſt ſomit wiederum als Grund-Baß unter der Harmonie zu ſchreiben, (wie wir es im Beiſpiele ſehen).

N. B. Die Note **A** im Baß iſt eine unaccentuirte durchgehende Note; das **E** im Baſſe ſowohl, als das **E** und **H** in der erſten Violine ſind dagegen aus der Neben-Harmonie entſprungene Noten.

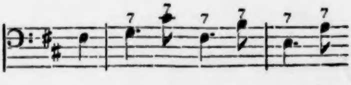
Wir wollen in derſelben Art weiter fortfahren die Grund-Bäſſe anfzuſuchen; **D** iſt bei **5** Grund-Baß; **E** bei **7**; **Fis** bei **9**.



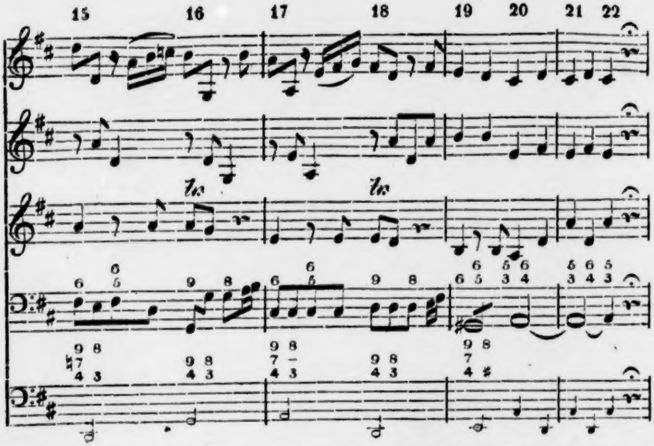
Der Baß **E** bei **10** iſt erſte Verſetzung eines modificirten Baſſes, der den unvollkommenen Dreiklang (mit falſcher Quinte) hat, mithin ein Sechſten-Accord. Von **29** bis **35** entſteht die Harmonie aus einer Fortſchreitung von Sequenzen. Daß es Sequenzen ſind, ſchließen wir aus der ununterbrochenen, mit Imitationen regelmäßig ſteigenden Fortſchreitung in der 1ſten und 2ten Violine.

N. B. Die Noten **G** und **H** im Baß bei **23**, ſind unaccentuirte Hülfs-Noten, und **C** bei **24** iſt eine accentuirte Hülfs-Note.

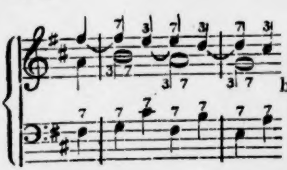
Die Harmonie **49** bis **52** entſpringt aus der Fortſchreitung eines Sequenzen von Septimen; wir folgern dieß aus der regelmäßigen und gleichförmigen Folge ſteigender Quarten und fallender Quinten im Grund-Baß, welche Fortſchreitung ſich ſogleich wie im folgenden Beiſpiele darſtellt, ſobald wir den Baß von allen Hülfs-Noten entblößen.

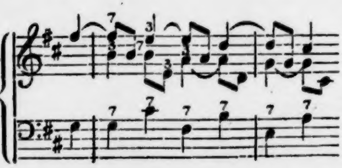


Wenn wir die Harmonie, welche die Fortſchreitung des Grund-Baſſes bei (a), zuläßt, hinzufügen, und alsdann die Harmonie der 1ſten und 2ten Violine im Original damit vergleichen,



ſo wird die Uebereinſtimmung augenblicklich hervortreten; wir nehmen an, die Achtel-Pauſe in der 1ſten Violine, ſteht in der Stelle der Septime, und dieſe Septime ſchreitet vor ihrer Auflöſung, nach einem andern Intervall des Accords fort (zu Folge angewandter Neben-Harmonie) (b); ſomit wäre jeder Zweifel an die Echtheit des Grund-Baſſes der Sequenzen von 48 bis 52 beſeitigt.

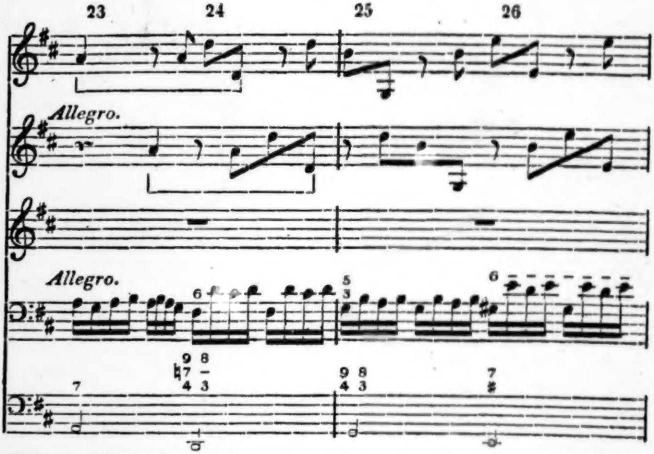
a


b


Der Schüler mag nun die Grund-Bäſſe in der bisherigen Art weiter aufſuchen, und ſie unter die Harmonie ſchreiben, wie dieß im Beiſpiele geſchehen iſt.

Wir wollen die eingeführten Modulationen jetzt näher unterſuchen.

Das



Das Concert fängt in D dur an, in welcher Tonart es bis 3 verbleibt, wo eine Modulation nach dem Dominanten eintritt, die uns durch das Gis im Baß, welches einen halben Ton nach A ſteigt, angedeutet wird. E iſt eine Note der Neben-Harmonie.

Bei 5 wird eine Modulation nach D durch das G ♮ (bei 4) im Baß angezeigt. Bei 6 iſt eine Modulation nach G durch das C ♮ in der 1ſten Violine bezeichnet. Bei 8 haben wir eine Modulation nach A, und bei 10, nach der verwandten Moll-Tonart, beide letztere Modulationen ſind aus dem Baſſe zu folgern.

Von 12 zu 17 ſind wieder mehrere Ausweichungen, die jedoch der Schüler leicht ſelbſt zu erkennen vermag.

Diſſonanzen.

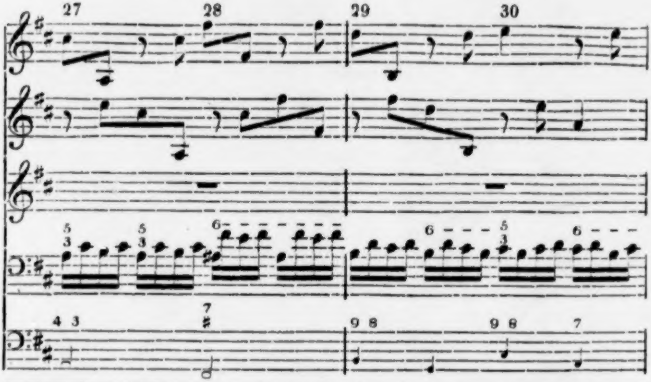
Da der Grund-Baß von 3 zu 4, 5 zu 6, 7 zu 8 u. ſ. w. in Quarten ſteigt, oder in Quinten fällt, ſo können wir die Diſſonanzen der None und Quarte einführen.

Frage. Welche Diſſonanz hat der Componiſt angewendet?

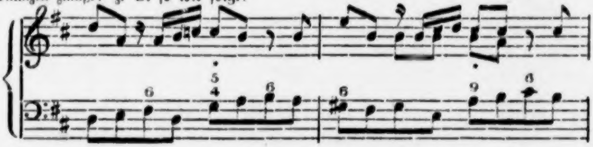
Antwort. Die None.

Frage. Wie, und wo iſt dieſe vorbereitet?

Antwort. Sie iſt bei 3 durch die Quinte in der 2ten Violine vorbereitet, woſelbſt auch ihre Auflöſung in die Oktave erfolgt.

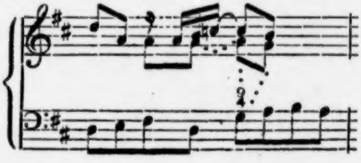


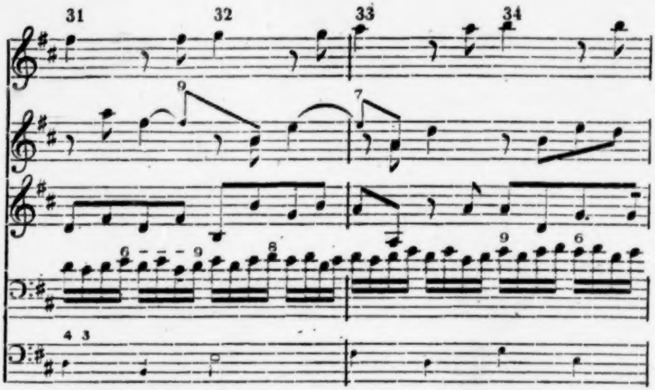
Sehr natürlich ſtellt ſich uns hier die Frage auf, warum der Componiſt nicht abwechſelnd die Quarte und die None eingeführt hat, da die Fortſchreitung des Grund-Baſſes beide Diſſonanzen zuläßt? z. B. ſo wie folgt:



Die Einförmigkeit, welche aus der ſteten Wiederholung ein und derſelben Diſſonanz, natürlich entſpringen mußte, würde dadurch vermieden worden ſeyn.

Oder auch durch Anwendung beider Diſſonanzen zugleich, wie z. B.





Es würde mehr Abwechſelung und Intereſſe daraus entſtanden ſeyn. In dieſem Falle jedoch hätten müſſen die Imitationen zwiſchen der 1ſten und 2ten Violine von 5 zu 17, unterbleiben.

N. B. Die Unterſuchung der Fortſchreitung des Grund-Baſſes in Bezug auf die Einführung der Diſſonanzen muß der Schüler nun bis zu Ende allein fortſetzen.

Daß der Componiſt den Baß bei 32 mit der Bezifferung der Diſſonanz der None verſehen hat, ohne dieſe nachmals einzuführen, kann ſeltſam erſcheinen, — das Auslaſſen dieſer Diſſonanz wird indeß ſpäter erklärt werden, wenn wir zu den Imitationen kommen: für jetzt müſſen wir die Achtel-Pauſe in der 2ten Violine als an der Stelle der Diſſonanz ſtehend, betrachten; (wie wir dieß bereits durch kleine Noten angedeutet haben, bei Gelegenheit der Auffindung der Grund-Bäſſe).

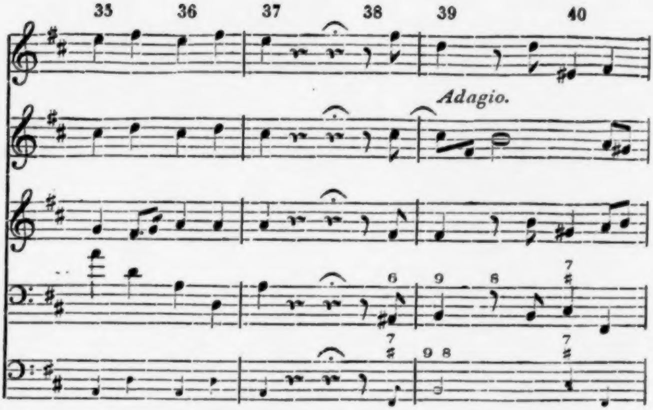
Derſelbe Fall trifft wieder zu, bei 33, 48, 50, 51 u. ſ. w. Bei 33 iſt die None durch die Terz vorbereitet, bei 34 durch die Quinte, aber in die Terz aufgelöſet. Bei 11 ſteigt der Grund-Baß eine Quinte, die Diſſonanzen von $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ ſind demgemäß eingeführt.

Frage. Wie und wo ſind dieſe Diſſonanzen vorbereitet?

Antwort. Die Quarte iſt in der 2ten Violine durch die Oktave, und die Sechſte in der 1ſten Violine durch die Terz vorbereitet.

Perioden.

Von 1 zu 4 enthält eine halbe Periode durch Modulation. Von 5 zu 6, 7 zu 8, 9 zu 10, ſind Einſchnitte durch Modulation. Die Periode beſteht aus 6 Takten, und ſchließt bei 12 in die verwandte Moll-Tonart des Grundtons. Von 13 zu 20 ſind Einſchnitte durch Modulation, ähnlich den Vorhergehenden: Von 13 zu 22 iſt eine halbe Periode durch Modulation.



Um der halben Periode mehr Würde und Schluß zu geben, fügte hier der Componiſt noch einen außerordentlichen Takt hinzu: mit welchem ſie nun 5 Takte enthält.

Von 23 bis 37, iſt eine halbe Periode durch Modulation und Fortſchreitung in mehrere Einſchnitte getheilt. Von 24 zu 25, 26 zu 27, ſind Einſchnitte durch Modulation; von 30 zu 31, 32 zu 33 u. ſ. w., ſind kurze Einſchnitte durch Fortſchreitung, durch welche zuletzt die halbe Periode bei 37 auch geſchloſſen wird. Von 39 bis 42 iſt eine kurze Periode welche in Fis moll endiget. Von 43 zu 48 u. ſ. w. finden ſich Einſchnitte durch Modulation, von da bis zu 53 Einſchnitte durch Fortſchreitung.

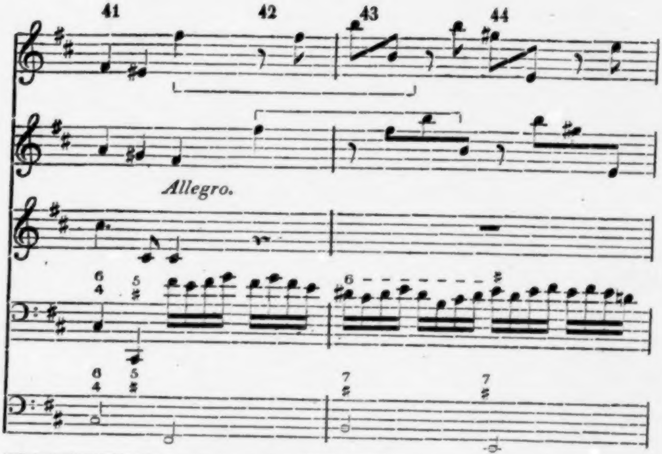
Imitationen.

Das Subject in der 1ſten Violine bei 5 und 6, iſt bei 7, 8, 9 und 10, von derſelben Stimme, einige Zeit einen ganzen Ton höher *), wiederholt. Wäre ſtatt deſſen 7 und 8 in der 2ten Violine, und 9 und 10 in der Bratſche geſchrieben, ſo würde weniger Einförmigkeit herrſchen, und mehr Imitation entſtanden ſeyn.

Bei 23 beginnt die 1ſte Violine ein kurzes Subject auf dem accentuirten Takttheil, welches auf dem unaccentuirten Takttheil von der 2ten Violine nachgeahmt oder beantwortet wird. Dieſe ſtrengen Imitationen gehen ununterbrochen bis zu 30 fort; von wo, ſo weit es der Rhytmus geſtattet, ſie noch immer fortdauern, jedoch ſind die Fortſchreitungen der Intervallen

---

*) Eine gleiche Fortſchreitung von Sequenzen, ſteigend in ganzen Tönen, findet ſich in Händels Hallelujah, im Chor zu den Worten „Herr der Herren!“



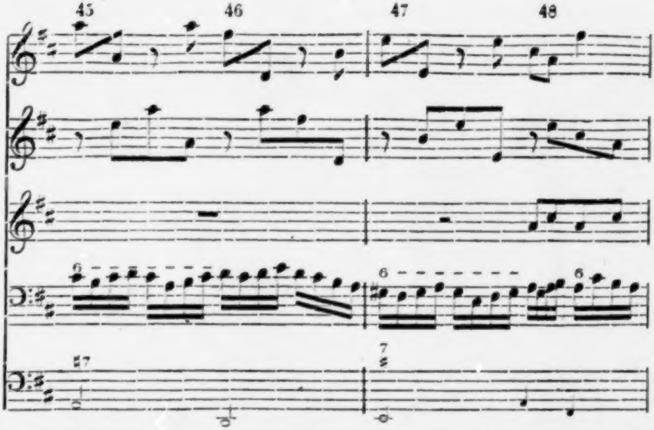
verſchieden von denen der 1ſten Violine. Hier war es nothwendig, um die Imitationen in rhythmiſcher Ordnung fortſetzen zu können, daß die Diſſonanzen bei 32 und 33 ausgelaſſen wurden (der Fall deſſen wir erwähnten); die Imitation von 42 zu 48 iſt der von 23 zu 30 beſchriebenen ähnlich.

Es mag ſeltſam erſcheinen, daß die Terz des Dominant bei 41 in der 1ſten Violine, ſtatt nach der Oktave fortzuſchreiten, eine None ſteigt; dieß war aber unerläßlich um das Subject der Nachahmung mit dieſer Stimme wieder anfangen zu laſſen. Man wird finden daß die Terz des Accords der Tonika bei 42 fortgelaſſen iſt, ſolches Fortlaſſen der Terz, iſt jedoch ſehr häufig in den Werken der älteren Meiſter zu entdecken, hauptſächlich bei dem Schluß der Moll-Tonarten.

Die Stimmen kreuzen ſich untereinander oft ganz unverantwortlich: Bei 1 und 40 ſehen wir die 2te Violine und Bratſche ohne irgend einen ſcheinbaren Grund über die 1ſte Violine geſchrieben.

Weshalb hat der Componiſt der Bratſche bei 40 erlaubt über der 1ſten Violine zu erſcheinen? — Wäre dieſe Stimme eine Oktave tiefer geſchrieben, würde ſie ſich in ihrer natürlichen Stellung befinden.

Die Quinten-Folgen, zwiſchen der 2ten Violine und Bratſche bei 56, und der 1ſten Violine und Bratſche bei 58, in der Auflöſung des verminderten Septimen-Accords zu vermeiden (da in beiden Fällen die None des Grund-Baſſes über der Quinte ſteht) hat der Componiſt die Stimme



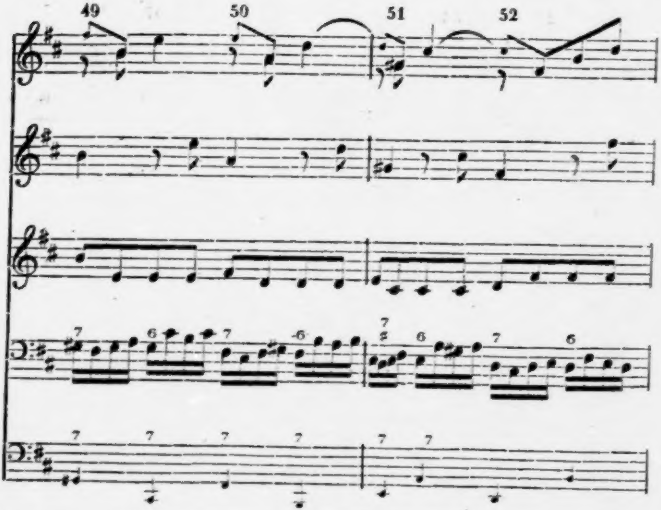
der Bratſche in die Quinte des folgenden Baſſes, ſtatt in die Oktave fallen laſſen. Wäre die diſſonirende Quarte nicht eingeführt, ſo würde die Quinte nach der Terz geſtiegen ſeyn.

Zu Anfang haben wir die Grund-Bäſſe mit allen Diſſonanzen, die bei ihrer Fortſchreitung zuläſſig waren, beziffert; dem Schüler wird empfohlen die fernere Bezifferung nun ſelbſt darüber zu ſchreiben, er wird daraus erſehen, wie viel mehr zu der Harmonie noch hinzuzuſetzen geweſen wäre.

Muſik iſt als eine Sprache anzuſehen, in der jede Leidenſchaft, jedes Gefühl deren das menſchliche Gemüth fähig iſt, ausgedrückt werden kann; da nun eine Compoſition, welche einigen Anſpruch auf Vortrefflichkeit machen will, die Macht beſitzen muß, wenigſtens einige dieſer Gefühle in uns zu erwecken, ſo müſſen wir auch in dieſer Beziehung noch den Eindruck der vorſtehenden Compoſition würdigen.

Die Einleitung iſt in einem majeſtätiſch-edlen Styl geſchrieben, die von der 1ſten Violine vorgetragene Melodie drückt Freundlichkeit und Leutſeligkeit aus; der feſte gehaltene Schritt des Baſſes ſpricht Selbſtvertrauen und Würde aus.

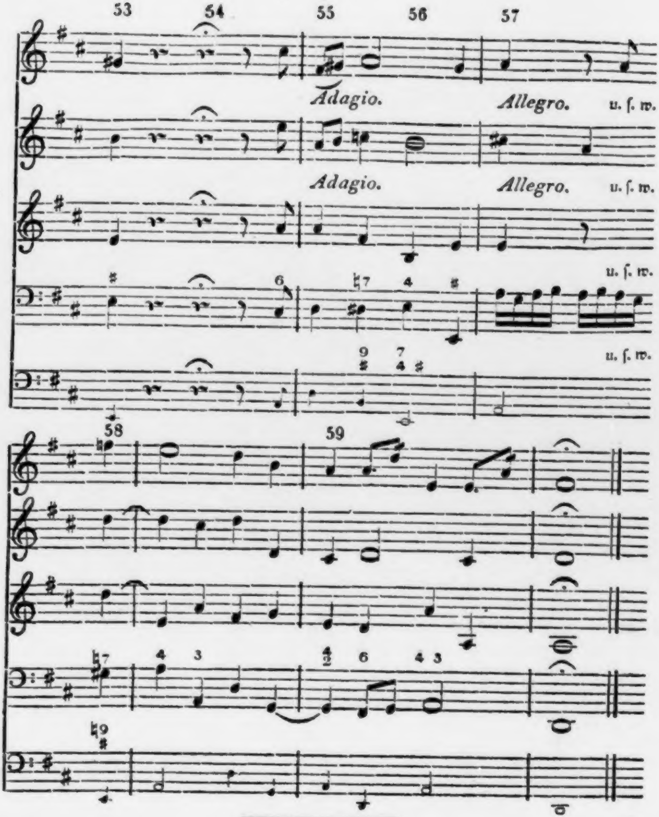
Die 2te Violine und Bratſche ſpielen eine mehr untergeordnete Rolle, während erſtere nur in demüthiger Wiederholung dem Gefühle eines Oberen zum Echo dient, macht Letztere einige Anſtrengungen die Aufmerkſamkeit (durch kleine diſſonirende Einſchnitte) für ſich zu gewinnen. So geht die Einleitung mit einem gewiſſen Ernſt, der an Feierlichkeit gränzt, bis 23 fort; hier ändert die Scene ſich indeß, das Allegro welches nun beginnt iſt heiter und ſcherzhaft; die 2te Violine ſcheint neckend die 1ſte zu reizen, während der Baß aller Strenge, aller Förmlichkeit



entbunden, für den ſelbſt auferlegten Zwang ſich ſchadlos zu halten ſcheint, und nun ſelbſt guten Humor und Spaß veranlaßt. Vergleichen wir dieß mit ſeinem früheren zurückhaltenden feierlichen Gange ſo erſcheint es wahrhaft komiſch.

Die Paſſage im Baß, (da er fortwährend ſteigt) verleitet uns durch ihre Wirkung, zu glauben, daß er an Geſchwindigkeit zunimmt. Der Tenor, der während der 4 Takte ein ruhiger Zuhörer geweſen, nimmt bei 31 wieder Theil an der Bewegung. Die Fortſetzung bis zu Ende der halben Periode bei 37, iſt nun dauf berechnet, alle Stimmen mit einander hohe Freude und Entzücken ausdrücken zu laſſen.

Hier jedoch ſcheinen alle Theile für einen Augenblick zu einer Art von *Ueberlegung* zu kommen; die Bewegung des Adagio, mit den vorhergehenden Pauſen, machen *dieſen Eindruck* ganz gewiß auf unſer Gemüth. Der Zuſtand des Nachdenkens iſt indeß nicht von langer Dauer; die frühere fröhliche luſtige Stimmung beginnt von neuem bei 42 und dauert nun ununterbrochen fort bis 53.


53
54
55
56
57
Adagio.
Allegro.
u. ſ. w.
Adagio.
Allegro.
u. ſ. w.
u. ſ. w.
u. ſ. w.
58
59

Es

Es iſt wohl mit dem hier angeführten Verſuche, das Verfahren hinreichend angedeutet, welches der Schüler in ähnlichen Fällen zu beobachten hat. Zum Schluſſe erlaubt ſich der Autor dieſes Werkes noch die folgenden Bemerkungen.

Es geſchieht oftmals, daß der Anfänger den entſchiedenen Willen hat, ein wiſſenſchaftliches Werk mit Aufmerkſamkeit und Ausdauer zu ſtudiren, jedoch im Verfolg ſeines Vorſchreitens beſchleunigt er ſeine Schritte, und überſieht daher jene ſcheinbar unbedeutenden Punkte, die als verbindendes Glied ſo unerläßlich zum Verſtändniß des Ganzen gehören. Mag nun dieſe ſchädliche Eile in der zu großen Begierde des Lernens, oder in dem Selbſtvertrauen des Schülers auf eigene ſchnelle Faſſungskraft, oder auch in natürlicher Ungeduld ihren Grund haben, jeden Fall's kann der Schüler nicht vorſichtig genug dagegen ankämpfen. Hat er wirklich Luſt, ſich die vollſtändige Kenntniß dieſes Werks zu verſchaffen, ſo wird er ohne Zweifel, ſich in Anwendung der Regeln, die ihm in ruhiger Folge gegeben wurden, geübt haben; hat er dieß gethan, ſo muß er bemerkt haben, daß ſie von Anfang bis zu Ende eng verbunden, eine ſtete Schlußfolge von Urſach und Wirkung bilden, ſo daß ſie nicht flüchtig aus dem Zuſammenhange getrennt, gefaßt werden können.

So wie auch, daß Schritt vor Schritt verfolgt, ſich ſeiner eigenen Beobachtung ſtets neue und intereſſante Gegenſtände darbieten, die ſeine Anſicht erweitern und ihn aufmuntern werden, weiter fortzufahren. Er wird ſelbſt Entdeckungen machen, ohne mit dem Vorſatz umzugehen, ſie zu ſuchen.

Hat der Schüler in dieſer Art ſeine Studien mit zurückgehaltener Eile vollbracht, ſo wird ihm dringend empfohlen, einige Verſuche zu machen, ſelbſt zu componiren. Alle Erkenntniß iſt zunehmend, nur ſtufenweiſe iſt Vollkommenheit zu erreichen. Um mit Tüchtigkeit zu componiren, iſt Uebung nothwendig.

Wenn gefragt wird, ob, um Componiſt zu ſeyn, man Talent und Genie haben muß, ſo antworte ich, ja, um ein *großer* Componiſt zu werden, ſind dieſe Gaben allerdings erforderlich, doch ſind ſie es gleichfalls um *großer* Poet, Maler oder Baumeiſter u. ſ. w. zu werden, ſoll aber darum ſich niemand mit Dichtkunſt, Malerei und Muſik beſchäftigen, als die ſo hochbegabten? Es wird niemand behaupten wollen, daß die unendlich vielen Componiſten, die ſeit der früheſten Zeit gelebt haben, und noch leben, alle im Beſitze dieſer großen Gaben waren, oder ſind! ſollen wir keine Häuſer bauen, weil uns nicht das Genie, die Mittel, gegeben waren Palläſte zu conſtruiren? iſt es denn durchaus nothwendig die Fantaſie eines Gluck, Händel, Mozart oder Beethoven zu haben um eine gute Compoſition zu liefern? Soll niemand ſchreiben als der eine große Symphonie, Oper oder ein Oratorium componiren kann? wird nicht Vergnügen und Nutzen ſelbſt, aus der Compoſition kleiner Lieder, Sonaten, Rondos, Variationen u. ſ. w. für uns entſtehen? *Machen wir doch den Verſuch.* Bisher war nur immer der große Stein des Anſtoßes: wie ſoll ich es anfangen? Womit ſoll ich beginnen? dieß ſind, wir können es nicht leugnen, ſehr natürliche und vernünftige Fragen; hat der Schüler jedoch mit Aufmerkſamkeit die *Lehre* über *Conſtruction* der *Perioden* und *Melodien* in dieſem Werke verfolgt, ſo beſteht die Nothwendigkeit dieſer Fragen nicht länger; denn was kann leichter ſeyn, als das angewieſene Verfahren? oder welcher Weg ſicherer als der ihm vorgeſchriebene? Bedarf es denn mehr, als daß der Schüler mit einer Linie den äußern Umriß der vorhabenden Compoſition nur beſtimme, dieſen mit *Grund-Bäſſen* ausfülle, aus dieſen wiederum die *Bäſſe* entnehme, nun eine *Gegen-Melodie* im *Sopran* bilde, (die ja nach den Regeln großentheils von ſelbſt entſteht), Mittelſtimmen, Diſſonanzen, Durchgehende- und Hülfs-Noten hinzufüge? Alles dieſes iſt ohne Schwierigkeit zu vollbringen, da es durch Regeln beſtimmt wird, und nichts dem Zufalle überlaſſen bleibt. Bei dieſem Verfahren iſt weder beſonderes muſikaliſches Gefühl noch Genie, keine Fantaſie, kein feines kritiſches muſikaliſches Ohr erforderlich.

Mäßiges Talent, mit ein wenig Geduld und Nachdenken gepaart, reichen hin, um Compoſitionen hervorzubringen, welche den Schüler ermuntern, und zu höheren Leiſtungen anreizen können. Unbewußt werden unter ſeiner Hand neue Stoffe während der Arbeit ſich entwickeln; Subjecte, welche als unbedeutend im Anfang von ihm nicht geſchätzt werden, können nach und nach durch kleine Kunſtgriffe (welche, verſteht ſich, nur nach den Regeln angewendet werden dürfen) höchſt intereſſant und lieblich werden.

Nun, da alle Mannichfaltigkeit des Effekts, welche aus einem einfachen Grundriſſe, wie wir ihn beſchrieben haben, entſpringen muß, nicht abzuleugnen iſt, wo iſt die Schwierigkeit welche den Schüler abhalten ſoll, ſich in der Compoſition zu verſuchen? Das hier vorgeſchriebene einfache Verfahren iſt zugleich ſo unterhaltend, daß es nur eines Willens bedarf und die Sache iſt vollbracht! Der Autor wiederholt noch einmal, daß wenn der Schüler nur den Verſuch wagt, nur die Regeln welche in dieſem Werke enthalten ſind, mit Geduld und Ausdauer befolgt, er nicht allein keinen Grund zur Unzufriedenheit in ſeinen Compoſitionen finden wird, ſondern eine Quelle des Vergnügens, von dem er ohne eigenen Verſuch keine Vorſtellungen haben kann.

Gedruckt bei Trowitzſch und Sohn in Berlin.

Verzeichniß der von dem Verfaſſer dieſes Syſtems in Beziehung auf daſſelbe und ſeine Methode des Unterrichts im Klavierſpiel herausgegebenen Werke.

Syſtem der Muſikwiſſenſchaft und des muſikaliſchen Unterrichts. Buch I. Enthält die Beſchreibung der Erfindung des Chiroplaſt's, deſſen Nutzen und Gebrauch mit einer Anzahl Lektionen, welche für die Fähigkeiten der jüngſten Schüler fortſchreitend angewandt werden.

Daſſelbe Werk. Buch II. Enthält eine Anzahl fortſchreitender Lektionen verſchiedenen Styls, auf die Lektionen des Erſten Buches angewandt, und ſo eingerichtet, daß ſie zugleich mit denen des vorigen Buches zuſammen geſetzt werden können.

Daſſelbe Werk. Buch III. Enthält eine Anzahl fortſchreitender neuer Lektionen, welche denen des Erſten Buches gleich, aber hauptſächlich in Moll-Tonarten geſchrieben ſind. Es dient dazu, die Schüler mit den Wirkungen, welche durch die muſikaliſchen Zeichen und Kunſtausdrücke hervorgebracht werden, bekannt zu machen. Die diatoniſche Tonleiter jeder Tonart in *dur* und *moll,* auf- und abwärts, nebſt chromatiſcher Tonleiter einfach und in Oktaven.

Daſſelbe Werk. Buch IV. Beſtehend aus Lektionen, welche mit denen des dritten zuſammengeſpielt, oder einzeln betrachtet werden können. Es erläutert den verſchiedenartigen Sinn der Variationen, welche über gegebene Harmonien des dritten Buches gemacht ſind.

Vier und dreißig kleine Lektionen f. d. Pianoforte, als Begleitung des I. und III. Buches des Syſtems des muſikaliſchen Unterrichts, welche auch als quatre mains geſpielt werden können.

Theoretiſch praktiſche Studien für das Pianoforte, enthaltend eine Anzahl von Werken berühmter klaſſiſcher Componiſten alter und neuer Zeit, die mittelſt der untergelegten Grund- und umgekehrten Bäſſe zergliedert und mit der Fingerſetzung durchaus bezeichnet ſind, als Fortſetzung des Syſtems des muſikaliſchen Unterrichts. 14 Bücher.

Davon enthalten:

Buch I. II. Corelli 2 Concerto. I. *D dur.* II. *G moll.*
— III. Händels Occaſional-Ouverture. *D dur.*
— IV. Händels Ouverture zu Eſther. *B dur.*
— V. VI. Haydns Symphonien in *D.*
— *VII. Mozart's Ouverture zur Zauberflöte. *Es dur.*
— *VIII. Deſſelben Ouverture zu Figaro. *D dur.*
— *IX. Clementi's Sonate in *D.*
— *X. Scarlatti, Katzfuge. *G moll.*
— XI. XII. Beethovens Trio, für 2 Klaviere arrangirt in *Es.*
— XIII. XIV. Kalkbrenner, 2 Sonaten in *C* mit beſonderer Begleitung und bezifferten Baß.

Übungen für das Pianoforte durch alle Tonarten und Modulationen, als Vorbereitung zu den Cramerſchen und Kalkbrennerſchen Studien, hauptſächlich für diejenigen, welche von Natur ſchwache oder ungeſchickte Finger haben, und dennoch eine Fertigkeit im Pianoforteſpiel erlangen wollen; dem Fräulein Ouſeley gewidmet.

Pièces militaires à 4 mains Cah. I. dediées à Lady Flora Hastings. Op. 20.

Pièces militaires, Cah. II. Op. 21. dediées à Lady Emily et Mary Paget.

Trio No. I. in *Es* pour 6 mains et 2 Pianofortes. Op. 16. Dediée à Madame la Marquise d'Anglesea.

Trio No. II. in *A* pour 6 mains et 2 Pianofortes. Ouvre. 17. Dediée à Monsieur le Major Hawker. Die Solo's der dritten Stimme ſind mit kleinerer Notenſchrift in den beiden erſten Stimmen angedeutet, ſo daß beide Trio's auch vierhändig ausgeführt werden können.

Grand Concert in *Es* pour le Pianoforte avec Accompagn. d'un grand Orchester. Oeuvre 13. Dédié à Son Altesse Royale Monseigneur le Prince Regent d'Angleterre.

Daſſelbe in der Klavierſtimme allein.

Leichte Sonate in *D*, mit Thema und Variationen und Flötebegleitung. Oeuvre 8.

Introduction fugue et 2 Canons à 4 mains. Oeuvre 18. Dediées à Son Altesse Monseigneur le Prince Antoine Radziwil.

Introduction et grande Marche pour le Pianoforte à 4 mains. Dediées à Lady Georgiana et Lady Agnes Paget.

Grande Sonate in *C moll* pour le Pianoforte à 4 mains. Dédiées à Sa Majesté le Roi de Prusse.

Admiral Benbow. Eine engliſche Arie mit Variationen für das Pianoforte.

Sonatine in *B* für das Pianoforte.

Sonate mit Begleitung der Flöte und Violoncelle. Op. 7. in *B dur*.

Vorſtehende Werke, wie auch der Chiroplaſt, ſind in der Buchhandlung von Wilh. Logier in Berlin zu bekommen.

Mus. th.
2194

Ueber

Malerei in der Tonkunſt.

Ein Maigruß
an
die Kunſtphiloſophen

von

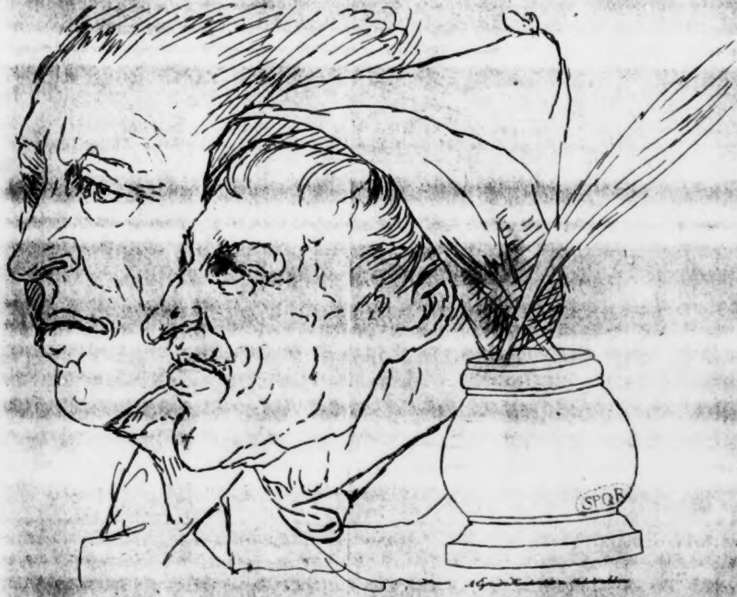
Adolph Bernhard Marx.

Im Mai 1828.

Mit zwei Steindrücken.

Berlin,
in der G. Finckeſchen Buchhandlung.
(Heilige Geiſt-Straße Nr. 21.)

2, 4


SPQR

Mus. th.
2194

Ueber

Malerei in der Tonkunſt.

Ein Maigruß
an
die Kunſtphiloſophen

von

Adolph Bernhard Marx.

Im Mai 1828.

Mit zwei Steindrücken.

Berlin,
in der G. Finckeſchen Buchhandlung.
(Heilige Geiſt-Straße Nr. 21.)

3,4

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MÜNCHEN

Drei jungen Schweſtern

zugeeignet.

Blütenregen, naſchige Kinder an Erdbeerbüſchen, dort auf der Landſtraße Staubwölkchen um den leichten Wagen, der den Bruder aus Südland zurückträgt: davon ließe ſich viel mit Ihnen reden und Sie freuten ſich ſchön. Aber Kunſtphiloſophie! Das langbenannte, viel längere Ding! Wer könnte in den weiten Gängen und in den verſchwiegenen Boskets Sie dazu zuſammenfinden? Und wer möcht' im engern Kreiſe den Wechſelgeſang, den Sie mir ſo oft gegönnt, ſtören, den ich noch ſo viel zu wenig gehört, — ich meine den, wo Oſt und Weſt, Jünglingsglut und Mädchenzartheit in einander fließen, — das zarte Schweſtergedicht zu dem Weltenhymnus:

Gottes iſt der Orient:
Gottes iſt der Occident!
Nord- und ſüdliches Gelände
Ruht im Frieden ſeiner Hände —

wer vermöchte das zu ſtören mit tiefſinnig abgezogenen Unterſuchungen?

Aber ſie machen's mir zu arg. Mit harten Stecken und Peitſchen ſchlagen ſie blind zu in die liebſten Blüten; und nicht der beſtallte Gärtner allein, der doch für die Bezahlung was thun möchte, nicht der Knecht, der ihm täppiſch nachäfft: da iſt keiner, der nicht zuliefe und dreinführe mit argem Schelten und verſchmitzter Deutelei in den ſeligen Reigen der Töne. Fragt hier einer ganz beſcheiden, ob nicht Beethoven verrückt ſey, da Er, Er ihn nicht verſtehe; dort wird Gluck hart ausgeſcholten, weil er in einer komiſchen Oper *) luſtig geweſen; wieder ein andrer verordnet im Ton der Kriegsartikel, was der Künſtler ſoll und nicht, und verbietet Beethoven, die Schlacht und den Frühling geſungen zu haben, nachdem er von ihm erlauſcht, daß man Schlacht und Frühling ſingen könne. Wehe, wenn vollends die wilden Jäger zur Klapper der Gelehrſamkeit greifen. Welche Invektiven habe ich einmal mit anhören müſſen gegen Beethovens Hirtengeſang in der Paſtoral-Symphonie — wo im Thal die Schallmei und drüben auf duftiger Höh' das Hirtenhorn erwacht! Ein hochgelahrter Muſikmeiſter war's, der es Beethoven nie verzeihen wird, die None anders eingeführt zu haben, als Er es lehrt. Ein andrer hat einmal von Verwandtſchaft der Tonarten gehört, und mißt nun jeden neuen Aufſchwung mit Klafterſchnur nach: ob er nicht zu kühn und unerwartet, ob er hübſch mäßig und wohl fahrbar und nah bei der Hand ſei; ein Altgeſelle fragt nach Arbeit und zunftgerechter Form — wer mag alle die Helden aufzählen, die ein Blättchen, oder ein Paar aus dem Lehrbuch davon getragen und nun die Meiſterwerke ſchelten, wenn ſie nicht juſt zu dem ausgeriſſenen Kapitelchen paſſen? Am ärgſten iſt man mit denen daran, die ſich einmal ausgedacht haben, man könne bei Muſik empfinden. Verſeſſen ſind ſie darauf, daß man ihnen in jeder Minute die Em-

---

*) La rencontre imprévue (die Pilgrimme nach Mekka) Opera comique, en 3 Actes, par M. Gluck à Vienne 1760.

pfindungen ihres Herzens vorrühre; von der ganzen Weltenfülle nichts als ihr Herz wollen ſie kennen und bedacht wiſſen, und keine Injurie iſt ihnen herb genug, um eines Künſtlers Felonie an dieſem monarchiſchen Kunſtzweck zu rügen. Dürre und Ueberladung, Alltäglichkeit und Geſuchtheit, falſche Empfindung — ja Empfindungsloſigkeit, kurz jedes Verfehlen iſt ihnen erträglicher, als etwa eine beiläufige, oder gar eine zum Zweck erhobene Malerei. Zaubern Sie ihnen Mallaga's rebenbehangene Felswand hin — „mein Herz" — ſprechen Sie Haydns Segenswort aus, daß Meer und Land und die Lüfte erregt werden mit lebenden, webenden Geſchöpfen — „Muſik, Seelenkunſt" — rufen Sie die Dämonen der Schlacht herauf: nichts von Allem mögen ſie — weg mit dem Schlachtenbild, weg mit dem Licht der lebenſprühenden Sonne und dem Donnergewölk, das uns frommen Schreck und Segen herzutrug! „Empfinden ſollt Ihr Tonkünſtler uns wollen laſſen! Empfinden unſre eigenſte Empfindung, wie wir ſie bei der Vorſtellung Schlacht oder Frühling empfinden!" —

Und nichts iſt vor ihrem Schelten ſicher; Ketzerverfolgung und Jeſuitenriecherei ſind nicht eifriger getrieben worden, als dieſe Malerverfolgung. „Der große Gluck liefert in ſeinen Pilgrimmen von Mekka eine wahrhafte Karrikatur — läßt ſich hier ein Kunſtrichter vernehmen — von muſikaliſcher Malerei." Was iſt's am Ende? Es tritt in der komiſchen Oper ein extravaganter Maler auf, der mit geſpreizter Geberde Ihnen vorerzählt, wie er „den Sturm male, den Meerſturm! und das Gewitter!" — ich weiß nicht mehr alles; da tollen nun und ſpotten die Inſtrumente gleich Mephiſto's kleinen Geſellen um ihn her, und malen auf ihre Hand auch „den Meerſturm!“ Herrlich, Meiſter Gluck! — Wieder hat ſich einmal Benedetto Marcello aus ſeiner großſinnigen Gelaſſenheit zu lebhafterm Ausdruck der Worte abbastanza comprendo il grande eccesso angeregt gefühlt; ſeiner Empfindung und dem Melodiengange ganz angemeſſen, erfolgt zu eccesso eine Fortſchreitung in die übermäßige Sekunde. Gleich muß er ſich „läppiſch“ und „wie ſchalkhaft!“ ſchelten laſſen, daß er das Uebermaaß der Miſſethat (im Text) durch eine übermäßige Sekunde habe karakteriſiren wollen. Alsbald wird der casus von den Aeſthetikern zu den „lächerlichſten Wortmalereien“ gezählt.

Sie lächeln zu meiner Ereiferung und meinen, ich ſollte mir lieber ein neues Mailied vorſingen laſſen, dann vernähm' ich die harten Worte nicht mehr. — Ich — ich kann ſie leicht vergeſſen; aber darf ich Derer vergeſſen, die in Unkunde, Unbedacht, oder Unſelbſtändigkeit durch jene blindverwegnen Richter irre geleitet, geſtört, in edlerer Entwickelung gehemmt werden? Beobachten Sie nur das Publikum, Haydns Jahrszeiten gegenüber, wie man vornehm darüber weg iſt, wie man gelehrt weiß, wofür die Malereien zu halten, wie man dem guten alten Manne die Kindereien vergiebt — und wahrhaftig noch jetzt das fromme, beglückende Werk nicht verſtanden hat. Man müßte die Menſchen in allen ihren Irrthümern nicht lieb haben, könnte man dazu untheilnehmend ſchweigen! Was wüßten wir noch heut von Shakeſpeare, wenn ſtatt Leſſing, Wieland, Göthe — Gottſched und wieder Gottſched, oder niemand gekommen wäre?

Ich hab' es herausgeſagt und kann es nicht zurücknehmen. So wie bisher, geht es doch nicht mehr;

Wer den Dichter will verſtehen,
Muß in Dichters Lande gehen.

Man kann gar brav und ehrenwerth in mancher Richtung wirken, man kann ſehr gelehrt ſein, beleſen in allem, was über und neben Muſik geſchrieben, kann Sinn und Herz erquickt haben an edlen Kunſtwerken: und — doch früher ſtill geſtanden ſein, als, Gottlob! die Kunſt. Dies offenbart ſich denn am härteſten eben ſolchen Künſtlern und Kunſtwerken gegenüber, aus denen die entſchiedenſten Wahrzeichen einer neuen Kunſttendenz hervorleuchten; jetzt gegen Beethoven und die ſogenannten malenden Tongedichte. Wer möchte Achtungswerthen das Bewußtſein des Stillſtandes ſchmerzlicher anregen? Oder gar die Wohlgelehrten in ihren altbewährten Burgen angreifen? Ich am allerwenigſten! und darum wende ich mich an Sie.

Denn, ſind Sie nicht meiner Meinung, ſo ſteht Einer gegen den Andern. Aber ein Kunſtgelehrter! Freund Seidel zum Beiſpiel — das iſt eine Legion! Es giebt keine Stimme zwiſchen Himmel und Erden, die er nicht in den Schalltrichter ſeines Charinomos geleitet — ſogar „die Kunſt des Geſanges," die ſich neben manchem da exotiſch ausnimmt. Aus der grauen Regenwolke der Gelehrtenregiſter rauſcht ihm eine Namenfluth hernieder, wie in der Bibel: *)

> Helez, der Palthiter; Ira, der Sohn Ikes, des Thekoiters; Abieſer, der Antothiter; Mebunai, der Huſathiter; Zalmon, Maſerai, Heleb, Eljaheba — —

---

*) Samuel, B. 2. Kap. 23.

wo die Oberſten und Geheimräthe König Davids aufgezählt werden. Ein ſolcher, nicht ſiebenkörperlich und ſiebengekrönter, ſondern ſiebenzigfach lebender und armirter Gelehrtenkönig läßt gar nicht mit ſich reden, wenn ich ihm nicht wenigſtens von den Tonmalereien der Kappadoziſchen Hof-Kompoſiteurs mancherlei beibringen kann. Was wollen meine drei, vier Gewährsmänner — Beethoven, Bach — gegen die Dutzende ſeiner Engländer, die zwar niemals Muſik, aber von Muſik geſchrieben? Gegen ſeine Franzmänner, die mit ſangloſer Stimme und wüſtem Ohr über Muſik radotirt? Hat er nicht ſogar den herrlichſten König, Friedrich den Großen, als Zeugen gegen die Tonmalerei aufgeführt mit einem Privatbrief an d'Alembert *) aus dem Jahre 176 — wie iſt denn das? da konnte man ja von Haydn, Mozart, Beethoven nichts wiſſen! es war überhaupt eine wüſte Zeit für deutſche Ton- und Dichtkunſt — in dem der König ſich gegen kleinliche Schildereien in beiden Künſten erklärt, und eben ſo rechtlich als beſcheiden zuſetzt:

> Je ne suis, qu'un dilettante et je ne décide point sur des matieres, qu' à peine il m'est permis d'effleurer; mais Vous-avéz voulu, que je Vous dise ce que je pense; le voila.

Noch beſtimmter und gemeingültiger erklärt Engel (den er natürlich auch citirt) in ſeinem Sendſchreiben an Reichard über muſikaliſche Malerei, **) 1780 geſchrieben:

Wirklich herrſcht noch ſo ziemlich in allen Künſten

---

*) Frederic II, Oeuvres posthumes T. XI, p. 19.

**) Engels Schriften S. 297 u. f.

> zwiſchen ihrer Theorie und ihren Werken das Verhältniß, daß man weniger die Theorie brauchen kann, um die Werke dadurch zu vervollkommnen, als die Werke, um die Theorie zu berichtigen.

Und er war aus der Zeit der Haſſe, Graun, Emanuel Bach — nicht Mozarts, Haydns, Beethovens Zögling!

Darum würde ich mich auch vor den Citaten nicht weiter fürchten, und meine Partituren um „Melchior Borchgrevink's giardino," „Riepels a. a. O." und noch ältere Scribenten nicht verlaſſen; allein — der Ausdrucksweiſe der Herren bin ich nicht gewachſen. Wundern Sie ſich nicht über den neuen Anſtand; der Ausdruck iſt wahrhaftig nichts Auſſerweſentliches, nichts zufällig etwa Erlerntes oder Vernachläſſigtes; Gedanke und Wort, Geſinnung und Aeußerung weiß ich nicht zu trennen, als käme nur Eins von Innen, das Andre von Auſſen. Auch habe ich bei jedem Redner, deſſen Wort mir vertraut wurde, dieſe Einheit des Innern und ſeiner Erſcheinung wahrgenommen, ſo daß auch der Ausdruck mit dem Inhalt entſchieden ſich verwandelte. Leſen Sie z. B. aus dem Propheten Hamann*) folgende Sätze aus einer Strafpredigt:

> „Ihr kleinen Propheten von Böhmiſch-Breda! ich ſehe euch, daß ihr in allen Stücken allzu abergläubiſch ſeid. Der unſichtbare und folglich euch unbekannte Gott iſt freilich der Vater der Vernunft und Religion, die aber Geiſt und Wahrheit, euren Sinnen daher eben ſo ver-

---

*) Hamanns Schriften, herausgegeben von Friedrich Roth. Reimer in Berlin 1823. Theil IV, S. 142.

> borgen ſind, als der unſichtbare und folglich euch unbekannte Gott.“

Und weiterhin:

> „Iſt eure ganze Menſchenvernunft etwas anderes als Ueberlieferung und Tradition, und gehört denn viel dazu, das Geſchlechtsregiſter eurer abgedroſchenen, kahlen und zweimal erſtorbenen Meinungen bis auf die Wurzel des Stammbaums nachzuweiſen?“

Und nun die liebreiche Sprache im Verſuch einer Sybille über die Ehe: *)

> „Verſtopfen Sie nicht, empfindſeliges Brautpaar, Ihr für die Zauberkunſt der Harmonie geöffnetes Ohr, die Stimme einer Sibylle zu hören, die trefflich wahrſagen kann. Wundervoll, wie die Liebe, und geheimnißreich, wie die Ehe, ſei mein Unterricht.“ Ich ſehe in Ihren zärtlichen, vertraulichen Blicken den kleinen tiefſinnigen Gott der Liebe“ —

Sie ſehen, es iſt hier kein voraus gemachter Styl (ſonſt hätte er das erſte Wort weggefeilt); Gedanke und Stimmung ſchaffen ſich ihren harmoniſchen Körper.

Leſe ich nun ſo harte Worte, gleichviel in welchem Zuſammenhange, wie:

> Gluck — Karrikatur; — egoiſtiſche Niederträchtigkeit des Textes; — vermaledeite Sünderkanaille **)

bei Seidel und Weber —

---

*) Hamanns Schriften a. a. O. S. 225.

**) Weber meint — um Mißverſtändniß zu vermeiden, ſei es erinnert — den Satz confutatis im Text der Seelenmeſſe (ich habe

„Aber was haben Sie juſt mit dieſen? Sind ſie denn die einzigen, die geſchrieben haben? Oder die einzigen, gegen die Sie ſich herauswagen?" —

Beides nicht, meine Damen. Aber ſoll ich Ihnen die Schwärme der Vorpoſten und Nachzügler vorzählen? Die dreihundert ſieben und achtzig Aeſthetiker, die ihr neueſter General-Quartiermeiſter Seidel unter einen Hut (Charinomos) gebracht? Die zwölfhundert Muſikgelehrten, die theils von und mit Weber zehren, theils von ihm verzehrt ſind? Ueberlaſſen Sie denen die Beſchwerde im *)

Chor:
Königinnen freilich überall ſind ſie gern;
Auch im Hades ſtehen ſie oben an,
Stolz zu ihres Gleichen geſellt,
Mit Perſephonen innigſt vertraut;
Aber wir im Hintergrunde
Tiefer Asphodelos-Wieſen, **)
Langgeſtreckten Pappeln,
Unfruchtbaren Wieſen zugeſellt,
Welchen Zeitvertreib haben wir?
Fledermaus gleich zu piepſen,
Geflüſter, unerfreulich, geſpenſtig.

Nur in Maſſen ließe ſich das Heer betrachten, wenn Sie Geduld haben. Da ziehen in der Mitte die Kernhaf-

---

ſchon im zweiten Jahrgang d. Berl. muſ. Ztg. Nr. 48. S. 389 opponirt) und die Kompoſition deſſelben, deren Aechtheit als mozartſche Muſik er bezweifelt. Cäcilia Band III, S. 107, 221.

*) In Göthe's göttlicher Helena.

**) Asphodelos-Wieſen; der eigne Liebreiz läßt die Damen der griechiſchen Sprache leicht entrathen (eine Ausnahme ſtört meine Behauptung nicht), darum erklär' ich's Ihnen. Asphodelos iſt eine Pflanze, die oben der Lilie gleicht und an der Wurzel eßbare Knollen hat — (Riemer nennt ſie „der alten Welt eliſäiſche Kartoffeln" —) die denn oft zu näherer Kunſtbetrachtung eingeladen haben mögen. Göthes Choretiden ſcheinen daran nicht befriedigt.

ten; Weber, oder Albrechtsberger hat ihnen geſagt, daß Querſtände und Quinten bisweilen nicht ſanft, oder zu ſanft klingen und was dergleichen mehr. Sie haben ſonſt unterſetzte, ſtämmige Ohren, können was vertragen — nur ja keine Quinten! Denn hat auch Weber und Türk angemerkt, einige klängen nicht verboten, ſo iſt doch jede verdächtig — man weiß nicht, ob es nicht eine verbotene ſein könnte. Oberbefehl führen hier die geſchickten Arbeiter, die auf Stimmführung — was ſie ſo nennen — oder gar auf Kontrapunkt eingelernt ſind, oder den rechten Kniff einer Sonate oder Arie weg haben, und bei jedem Tonſtück den Meiſter überhören, ob er auch die Lection gut memorirt. Doch dieſe guten alten Haustruppen fallen weniger in's Geſicht, ſeitdem man die Entdeckung gemacht, daß Muſik auch eine ſchöne Kunſt ſei. Sehen Sie beide Flügel des kunſtgelehrten Heers in Wolken von Tirailleurs gehüllt, die aus den Hecken und Gräben der Unterhaltungsblätter das Pulver ihrer Führer verſchießen. Die ſchlechteſten — man könnte ſie in anderm Sinn Muſterreiter nennen — ſind auf die Reminiscenzen-Jagd verſeſſen; ſie beſitzen Talent des Gedächtniſſes genug, um das Jägervergnügen und „komm ſüße Dame" faſt auswendig zu wiſſen; von andern Sachen, z. B. der Olympien-Ouvertüre, haben ſie wenigſtens den Takt weg; hören ſeitdem keinen Satz, ohne in ihr Steckbriefregiſter zu gucken — die gemeinſten Züge ſind noch am ſicherſten vor ihnen, denn da glauben ſie, es müſſe ſo ſein. Wer einmal dazu käme, von den üblichſten Figuren dokumentirte Stammbäume etwa bis Jubal zu führen, würd' ihr erwählter König. Mit ihnen bleiben die Populären einträchtig verbunden. Sie haben die Parole, daß die Kunſt für Alle ſei; was nun nicht im erſten Augenblick jedermann (z. B. ihnen) mundrecht iſt, ſcheint ihnen gegen den Parole-Befehl. Näher am Centrum hört man viel von „ſchön — nicht ſchön — gefühlt — äſthetiſch — ideal" —

Sie ſehen, meine Damen, man verliert ſich in der Maſſe —

> Wer keinen Namen ſich erwarb, noch Edles will,
> Gehört den Elementen an —

hilft aber da (wie Sie bei Göthe weiter leſen mögen) oft das ſchönſte Ganze bilden. So könnte uns der Schauplatz der Kunſt-Literatur wohl einmal als ein trefflich angelegter Hörſaal erſcheinen — die umher poſtirten Berichterſtatter, Ausleger u. a. wären klug geſtellte Schallvaſen, die das ſchön ausgedachte Wort in ſonorem Wiederhall von Ohr zu Ohr leiteten, daß es überall anmuthig erklänge. Das wäre kein geringer Poſten; dienen doch die beſten Orcheſter ihren Komponiſten nicht anders! Nur Luſt und Liebe dürfte nicht fehlen; hier ſo wenig, als im Orcheſter, thut's der leidige Frohndienſt. Man ſollte das den Herren vorſtellen, etwa in einer

Konfirmations-Predigt

an die Stimmführer im Hörſaal der Kunſtlehre.

Wenn ich Sie, Geehrte, ſo eben Schallvaſen genannt, die jetzt im allgemeinen Hörſaale ſchicklich einzuſetzen ſeien: ſo möchte ich

im erſten Theil meiner Rede

Sie vor allem, weniger durch einen Blick auf die mannigfach wohlgefällige Erſcheinung dieſer durchaus klaſſiſchen Geräthe, als durch eine blos gerechte Würdigung ihrer innern

Beſtimmung für meinen Vergleich gewinnen. Mit einer kleinen Erweiterung des Geſichtskreiſes kann mir das nicht fehlſchlagen. Licht und Ton ſind vielleicht nah verwandte Emanationen; Ein Gedanke, hier in Wellenkreiſen, hier im Strahl die Materie erregend. Nun ſchauen Sie, wie weit verbreitet und urheilig der Dienſt der Schallvaſen — für Ton und Licht iſt. Ich will im „Maigruß" nicht erſt von den Sonnen und Planeten reden, die ſich im Lichtſtrahl umfaſſen, und den Gedanken ihrer Vereinigung ſtrahlend durch alle Welten ſenden, bis in Ihr ſtaunendes Auge und weiter. Gleich in unſerer Nähe: der Spiegel, der das Bild des holden Mädchens wiederſchimmert, das Auge der Jungfrau, das vom Liebesſtrahl in Ihrem Blicke wiederglänzt, das Feuer Ihres Auges, in dem der Gedanke wiederleuchtet, die ſchönſten Funken Ihres Geiſtes, den innigſten Pulsſchlag Ihres Herzens in die Seele des Mädchens zu gießen — alles das ſind Schall- oder Reflexionsvaſen, wie Sie ſehen. Es wäre nur eine kleine Eitelkeit, wenn Sie noch Anſtand nähmen, die Schallvaſen fremder Worte zu ſein. Der geniale Devrient iſt es gern von Shakeſpeare, bisweilen ſogar vom Dichter der Galeeren-Sclaven, der wieder der Schall-Reflektor von andern Dichtern (zuletzt auch vielleicht von Shakeſpeare) iſt. Fürchten Sie auch nicht den Hochmuth der nächſten, die in Ihnen wiedertönen; ſie ſind vielleicht nur Schallleiter — und endlich iſt ja der größte Dichter in Wort und Ton nichts anders; was im Buſen der Völker und Zeiten unvernehmlich ſich regt, tönt an ſeinem Orte jeder Wohlbeſtallte, Göthe, Shakeſpeare, Beethoven und der Korreſpondent im Blatte, nach ſeiner Weiſe wieder. So wären Sie alle mit den größten Dichtern in Einer Aufgabe ver-

vereinigt: der Volksſtimme Ausdruck, Vernehmbarkeit und Verſtändlichkeit zu erfinden; ein harmoniſches Konzert zur Freude der Inſtrumente. Auch kann es Sie auf dieſem Geſichtspunkte nicht länger beunruhigen, wenn andre Vaſen früher erklingen und Ihnen das Nachtönen überlaſſen. Der heute von den ſchönſten Augen und der ſüßen Luft der Freiheit zuerſt ſang, iſt nur die angeſtrengtere ſtärker geſchlagene Saite, die nicht länger ſtumm bleiben ſollte. Tönen Sie nur gut nach — ein andermal tauſcht man die Plätze.

Denn

> hier gehe ich, im zweiten Theil meiner Rede, zu deren eigentlichem Inhalt über:

darauf kommt es allein an, daß jeder zu ſeiner Zeit und an ſeinem Platze guten Klang gebe. Verſtimmen Sie ſich, verändern Sie eigenwillig Ihre Stelle, ſo geräth es Ihnen nicht. Zwar, einem höhern Ordner könnte Mißverſtändniß und Mißton nur als eine tiefer verborgene Harmonie, als der noch unausgeſprochene Uebergang zu neuen Weiſen erklingen; aber dem Mißtönenden iſt er ſtets ein Leiden.

Nun weiß ich Ihnen ein bewährtes Mittel zu nennen, das mancher nicht zu kennen ſcheint: es heißt Luſt und Liebe zur Sache. Unluſt giebt einen heiſern Klang, Zerſtreuung hilft auch nicht weit. Noch ahmen zu viele unter Ihnen die alten Professores juris nach, die den trockenen Vortrag mit allotriſtiſchen Späßen zu würzen meinten; thun Sie lieber gleich meinem Gönner, Profeſſor Gans, der die Sache (Pandekten, Rechtsgeſchichte) an ſich und aus ſich ſelbſt intereſſant macht. Und das vermag Luſt und Liebe an jedem Ding; Liebe in allen Beziehungen iſt das ſympathetiſchte Mittel, der wirkſamſte Liebestrank. Vergeſſen

Sie einmal die verdufteten Gewürze aus alten Notizenfächern und das Bitterſalz der Perſonalitäten, verſuchen Sie, ſich in den Gegenſtand Ihrer Unterſuchungen und Berichte mit Liebe zu vertiefen — es thut Wunder, wenn man mit theilnehmendem Auge hinblickt: Finſterniß wird hell, Alltägliches neu, Beliebtes verklärt. Giebt es etwas Alltäglicheres, etwas Ordinäreres, als Eſſen? Sie, Geehrte, eſſen, alle Menſchen eſſen, alle Thiere eſſen. Gleichwohl ſah ich einmal ein junges Mädchen (ich habe ſie nicht weiter kennen gelernt) mit einem Gericht Kirſchen beſchäftigt; ſeitdem gefällt mir das Eſſen ſchon beſſer. Rechts und links ſprach man vom Recht des Türken und Vortheil bei der Griechenbefreiung, von Bosko und Humbold; das kluge Kind war nur in ſeine Kirſchen vertieft, und langte eine Purpurperle nach der andern ſo anmuthig und ſchmiegſam heran, ſo naſchig und ſtill, daß ſich mir zum erſtenmal der tiefere Sinn des Eſſens offenbarte. Sollte das Ihnen bei Muſik nicht auch gelingen? Verſuchen Sie es einmal mit mir, an Beethovens Paſtoralſymphonie.

Sehen Sie hier die Partitur. Einige von Ihnen können ſich in die funfzehn, zwanzig Stimmen übereinander nicht finden. Das ſchad't nichts. Iſt es nicht ſchon ein Hochgefühl, nach manchem redlichen Bemühen anderwärts, auf einmal in ein ganz neues Gebiet zu ſchauen, das der menſchliche Geiſt ſich erſchloſſen? Nichts erhebt unſer Brudergefühl für die Menſchen ſo froh und ſtolz, als die Wahrnehmung dieſes Ineinandergreifens und Ergänzens, wo keines Einzelnen Kraft ausreicht. Schon im Koth der Metalle arbeitet der Bergmann zufriedner und frommer, wenn er im andern Gange die ſchaffenden Brüder vernimmt; wie nun vollends in den herrlichern und kühnern Gängen geiſtigen Wirkens! Freuen Sie ſich der Partitur, ſchon weil Sie ſie nicht leſen können.

So viel weiß aber jeder davon, daß dieſe vielen Stimmen muſikaliſche Gedanken enthalten und zu einander wohl harmoniren. Mancher iſt nur durch die vielmalige überlegungsloſe Wahrnehmung verwöhnt, gleichwie man das Wunder des Eichenwuchſes aus winzigem Keim, oder den unerforſchlichen Zuſammenhang zwiſchen Auge und Seele, Willen und That kaum noch bemerkt; ſonſt würde er es höchſt merkwürdig nennen, wie Ein Geiſt tauſende von Harmonien ausſtrömt, wie er mit ſeiner Idee ſo viele Andre in harmoniſcher Thätigkeit leitet und braucht gleich Gliedern des eignen Körpers; und wie dieſen neben dem nöthigen Gehorſam Freiheit genug bleibt, um ſich ihres Antheils zu freuen. Beobachten Sie nur den blaſſen Spieler mit eingefallenen Wangen — er iſt ſonſt ein ernſthafter, mit Scholaren und Bruſtdrücken behafteter Mann — wie er liſtig den Mund ſpitzt, und ſieben und zwanzig Takte lang ſich freut, daß nun im neun und zwanzigſten auch ſeine kakelnde Oboe über dem ſumſenden Violoncell und den quellenden Horntönen das Thema kriegt! Seine rechte Luſt kommt aber erſt Seite 105 und 106, beim Bauerntanz; das iſt dem Hofmuſikus im glänzenden Konzertſaal wie Maskerade! Was für Blicke wird er ſchmunzelnd mit dem Fagotto secondo wechſeln, der wie in ländlich ungeſchickter Willkühr den Baß dazu bläſt, und, wo er nicht auslangen will, ohne Anſtand den Mittelton wiederholt. Wahrhaftig, meine Herrn, darüber ließe ſich Amüſanteres ſagen, als über das Herausrufen der Demoiſelle Tibaldi.

Doch laſſen Sie uns das Ganze mit Ordnung durchgehen. Es iſt zwar Malerei und daher nicht zu loben. Aber erinnern Sie ſich dabei wenigſtens des Tondichters mit Intereſſe, der urkundlich ſo manche anmuthige Vorſtellung bei dieſen Noten hatte — daß man es wunderſeltſamer finden müßte, denn alle Malereien, wenn ſeine Vorſtellungen ſich nicht in den Tönen widerſpiegelten. Vielleicht, vergäßen Sie nur die Ueberſchrift, könnte ich Sie auch überreden, daß Alles gar keine garſtige Malerei, ſondern nur ſchöne Empfindung bei beſtimmtem Anlaß wäre, zum Beiſpiel in den erſten acht Takten ein ſanftes Ergehen auf morgendlicher Flur, wo ſich dem Städter, aus der Häuſerwüſte hinaus gerettet, die Bruſt vollathmender mit ſtillem Dank hebt.

„„Aber wo ſteht denn das?““

Ich mag mich wohl irren; die erſte Notenfigur treibt ſich nur lebendiger fort, und alle Stimmen erwachen zu lauterer reiner Luſt, und in den vollſchwellend ſtarken Strom ihres Lieds ſchlagen wie mit jungen Flügeln die Flöten, und neuer Lebenspuls bebt überall, überall ſchmiegt ſich Anmuth und Reiz um die feſten Säulen, die Natur gegründet — man möchte den Luſtruf aller entzückten Geſchöpfe unter die Noten ſchreiben, wenn die Inſtrumente nicht unendlich mehr zu ſagen wüßten, und wenn die Rede in Ein Wort zuſammenpreſſen könnte, was Hügel und Wälder und Reben und alle glücklichen Bewohner der Flur voll harmoniſcher Freud' in einander rufen. Auch haben wir nicht Muße; neue Ausſichten tauchen auf, bei neuen Wendungen des Morgenſpazierganges. Wir ſchauen vom Hügel, hinter dem wir das Spiel der Hirtenſchallmei vermutheten, in das tiefe Strom-

Thal, wo der Fluß dampft und durch den gelupfteren Nebelflor Wieſenthau glitzert —

„„Aber wo ſehen Sie denn das Alles?““

Ich habe mich verſprochen; nur auf die Benutzung einer Figur aus dem erſten Thema wollte ich Sie Seite 17 aufmerkſam machen, unter der die Triolenfigur der Violen und Violoncelle in Oktaven voll in die weiche Klarinetten-Fagottlage hineinbrauſt, die Bäße den Grundton in ruhigen Pulſen wiederholen, und in der weiten Quinte, aber tief drunten, die Hörner dröhnen, bis es heller, wie goldenes Sonnenlicht auf Felshöh'n, hineinbricht, und alles jauchzet, alles, alles jauchzet, und in der Lebensluſt des Seins die Hügel zu beben ſcheinen *) — und nun alles ſtill wird in ſchöner Ebbe und Flut der Rührung und Freude.

„„Aber woher deuten Sie denn das Alles?““

Ich beſitze Salomo's Geheimniß der Vogelſprache. Aber alles vermöchte ich doch nicht in unſerer Wortſprache wiederzuſagen; ſelbſt in Beethoven wallt (Seite 31) der übermächtige Strom von Leben, Luſt, Dank überſchwenglich auf, bis Er in ſtaunender Entzückung ſtill wird und nur mit Einer leiszarten Bewegung (Seite 57) nach dem klaren Aether hinaufdeutet. Nun in der brütenden Mittagswärme — haben Sie, Liebe, noch nie einen ſo heimlichen Bachgrund durchwallt, wo Feuchte und Wärme, Schatten und verſtohlne Streiflichter ſich vermählen, Blumen und Gräſer, Hecken und Bäume ſich in Lebensfülle überdrängen, unter den Geſträuchen blitzernde Käfer ſchwirren, Goldfliegen und ſeidne

---

*) Die Berge hüpfen wie die Lämmer, die Hügel wie die jungen Schaafe. Pſalm 114, 4.

Schmetterlinge weben, auf dem Blütenzweige das Neſtchen von der fluglüſternen Brut verlaſſen werden will, und dort die ſorgende Mutter ſich in das Netz der Baumwipfel hinabſchwingt — haben Sie da nie ſich verloren im Lauſchen nach der Nachtigall und nach dem geheimnißreichen Lobe Gott! aller Stimmen?

„„Aber wie wollen Sie das darthun?““ — —

Ich, Geehrte! nicht, aber Wieland ſagt irgendwo: *) „Die Vögel verſtehen einander durch eine gewiſſe Sympathie, welche ordentlicher Weiſe nur unter gleichartigen Geſchöpfen ſtatt hat. Jeder Ton einer ſingenden Nachtigall iſt der lebende Ausdruck einer Empfindung, und erregt in der zuhörenden unmittelbar den Uniſono dieſer Empfindung. Sie verſtehet alſo, vermittelſt ihres eignen innern Gefühls, was ihr jene ſagen wollte; und gerade auf die nämliche Weiſe verſteh' ich ſie auch."

„„Aber wie machen Sie denn das?““ — fragten etliche — — —

Unbegreiflich iſt es, meine Damen, wie ich die Unterhaltung mit Ihnen ſo lange habe aufgeben können! Ich fürchte Ihre Ungeduld bei der langen Vorrede zu dem Ihnen dedizirten Buch, und treffe gleich Anſtalt zum Plan. Nur mißdeuten Sie die Abſchweifung nicht. Glauben Sie nicht, daß ich unſern Widerpart (die Antitonmaler, oder unmaleriſchen Tonlehrer, oder wie ich ſie nennen ſoll) der Liebloſigkeit gegen Kunſt und Künſtler verdächtigen wollte. Viel-

---

*) a. a. O.

mehr habe ich noch keinen von ihnen Haydns kindiſch niedre Auffaſſung, Glucks Karrikaturen, Beethovens Verrücktheiten und Unwürdigkeiten ſchelten gehört, ohne den Zuſatz, daß es gleichwohl herrliche, göttliche und geſchickte Künſtler ſeien, die nur eben hier „ärgſte Mißgriffe" begangen, oder wenigſtens blos geſpaßt hätten. Ja, die Herren offenbaren eine umfaſſendere Liebe, als wir uns rühmen können; denn ſie erſtrecken ihre Aufmerkſamkeit auf Erſcheinungen, die Ihnen wie mir gewiß gänzlich entgangen ſind, als: Steibelts „Zerſtörung von Moskau," Seidels „Blüchers Heimkehr" bei Seidel; Goſſecs „tremor" und Pater Oswalds „Knackknackknack" bei Weber. Wahrhaftig; hätte ich mich erſt da hineingeleſen, ich fing' in der Zerſtreuung auch an, auf Tonmalerei zu ſchimpfen.

Sie ſehen, die Liebe iſt evident; nur die Harmonie jener Doppelbehauptungen vielleicht nicht. Von Oswald, Goſſec, Seidel und Steibelt wüßt' ich nicht viel zu ſagen — von Sebaſtian Bach, der auch Tonmalerei geübt, will ich hier nicht reden: folglich muß ich andre Namen aufführen. Für den alten Oswald will ich den jungen Mendelſohn, für Goſſec will ich Händel, für einen gewiſſen Seidel Mozart und für Steibelt will ich Gluck aufführen — abgeſehen von ſeiner Verirrung, in der komiſchen Oper komiſch geweſen zu ſein. Nun wohlan: alle dieſe Künſtler haben gemalt — ich würde Sie beleidigen, wenn ich erſt noch citiren wollte — nicht etwa zum Spaß, ſondern in ihren größten, ernſteſten, erhabenſten Werken; nicht etwa in unreifer Jugend oder kindiſchem Alter, ſondern in ihrer vollen Blüte und Kraft. Auf einmal beſinne ich mich, daß alle Tonkünſtler aller Zeiten von Bedeutung auch gemalt haben, und eben ſo ernſtlich:

Joſeph Haydn, Beethoven, der denkende Reichard, Karl Maria Weber — alle, wie ſie noch heißen, und alle in ihren beſten Zeiten, in ihren theuerſten, auch in ihren ernſteſten Werken. Das iſt ſeltſam. Ich bin kein Autoritätenknecht (Sie ſehen, ich citire nicht), aber, wäre ich ein Kunſtphiloſoph von der unmaleriſchen Part, und hätte folgende Alternative zu beantworten:

> entweder haben alle bedeutendſten Künſtler in ihrer beſten Periode, in ihren herrlichſten Werken, neben der bewundernswertheſten Geiſtesfülle, alle in einem Punkt eine Thorheit begangen —
>
> oder du haſt ſie nur in dieſem einen Punkte noch nicht verſtanden —

hätte ich dieſe Alternative zu beantworten: ich — ich — — beſänne mich.

Aber eben darum bin ich kein Kunſtphiloſoph a partibus. — Mein gelehrter Freund Seidel z. B. läßt gar nicht an ſich kommen. „Weil indeſſen," ſo entwaffnet er den Widerſpruch im Voraus, „die muſikaliſche Malerei auch im ernſthaften Style vielfach angewendet worden iſt von den größten Meiſtern, ſo reden auch alle mehr praktiſche Tonverſtändige ihr gern das Wort: wenn nur, ſo meinen ſie, das Tongemälde korrekt im Satze, und ſonſt an ſich geiſtreich gearbeitet iſt, ſo könne man ſich daſſelbe ſchon gefallen laſſen." Er hat recht; das iſt eine kahle Vertheidigung. Aber wo hat er ſie nur her? Geht ſeine Literatur nur bis 1787? Hat er nicht einmal die Berliner muſikaliſche Zeitung geleſen, deren Mitarbeiter er iſt? Nicht Hildegard von Hohenthal, nicht — welche Jahrszahl ſchreibt er denn? —

Nun! was ſteht ihm für ein Feſt bevor! Während er noch die ſeichte Einlaſſung längſt verſchollener Opponenten vorausſetzt, wird er ganz andre Entgegnung, bei weitem ſeiner würdigere, finden; er darf Blumen hoffen, wo er bisher nur ausgetrocknete Hülſen vorausſetzte. Und eine ſolche Ueberraſchung iſt wahrhaft beglückend — ich ſpreche aus neueſter Erfahrung. Noch erinnerte ich mich mit Beklemmung meiner frühern geographiſchen Beſtrebungen, wo wir lernen mußten: Deutſchland gränzt gen Norden — gen Süden — die Flüße heißen — die Berge haben Erzgruben und bringen ſo viel ein — die Mark iſt ſandig, und Werneuchen hat ſo viel Feuerſtellen. Da kam ich zu Ritter. Welche Luſt! der dürre Stecken, Geographie, war in einen blütenvollen Mandelzweig verwandelt; der todte Gedächtnißkram in eine geiſtbelebende Wiſſenſchaft; die unverſtändlich, bald leichtſinnig überhin geſehene, bald in widerlicher Unordnung durch einander geworfene Erde, unerquicklichen Anblicks, war zu einem organiſchen Körper geworden, deſſen Bedingungen und natürliche Entwickelungen in vernünftiger, ſchöner Harmonie vor uns lagen; deſſen Nothwendigkeit für das Ganze, deſſen Einfluß auf die Weltbegebenheiten, auf Völkerzüge, Volksentwickelung, auf politiſche Verhältniſſe, auf das ganze Menſchenthum uns immer klarer ſich darlegten. Sie ſollten ihn hören, meine Damen! ſich von ihm auf die Zinnen der Schweiz führen laſſen, von deren Eismeer in Lüften Europa getränkt wird, das von den ſchwarzen Hörnern über dem ewigen Schnee bis hinab zu dem Blütenlager der Thäler das Bild, der Inbegriff des ganzen Welttheils iſt. Sie ſollten ſich von ihm auf die hohe Wüſte (Kobi) Aſiens hinzaubern laſſen, wo die Urbewohner hinſtreifen über Kies und

Felstrümmer, die Genien ſich ihnen in der ſonſt zu leeren Oede wolkenhaft aufbäumen, von wo ſie zu Raub hinabflogen, oder hinunterdrängten unzählbar durch alle Schluchten bis in die üppigen Ebnen, bis an die fluchthemmenden Meere, als Geißel Gottes für die erſchlafften Völker! Wahrlich, wäre ich die Schönen von Berlin, ich ging' in corpore zu ihm und ſpräche:

„Herr Profeſſor!!

Sehen Sie hier eine beſſere flora marchica, als die von Ruthe und Wildenow edirte. Wir könnten zwar bei einem Homiletiker, oder ſo — Geographie hören; aber leſen Sie einmal für uns. Wir ſind zwar zu keinem Brodſtudium immatrikulirt, und überhaupt mehr zu Kuchen gewöhnt, wollen aber doch treu und ernſthaft mit Ihnen wandern und ſehr gelehrt ausſehen; und wenn Sie uns gelegentlich Auskunft geben möchten, ob die Chineſinnen wirklich kleinere Füßchen haben, als wir, ſo wär' das wohl ſehr verbindlich." —

Solcher Freude iſt nun unſer Seidel gewärtig. Ueberhaupt könnten auch andre Tonkunſtphiloſophen in Ritters Geographie lernen. Nehmen Sie an, Ritter wäre blos ein geiſtreicher Mann mit Darſtellungstalent, nebenbei vielleicht ein guter Pharmazeut' oder Proſode; er könnte auch über Geographie leſen. Aber den umfaſſenden, durchdringenden Blick, die Hand, die mit ſichern Zügen erſt Welttheile und Meere, dann Gebirgszüge und Stromgebiete, dann den Lauf eines Flüßchens hinzeichnet; die Kombination, die nichts vergißt oder wegſtößt, ſondern im Voraus alles geeinigt hat — die könnte uns nicht erfreuen und erleuchten; ein glänzender

Einfall könnte uns blenden, verführen und — bei dem nächſten überſehenen Umſtand daſtehen laſſen. Wollt' ich ein Kunſtphiloſoph ſein, ich ſagt' es keinem Menſchen eher, als bis das ganze Gebiet der Kunſt in allen wichtigen Werken aller Meiſter, aller Zeiten und Völker, in allen Geſtaltungen und Anwendungen vor mir läge, von mir beſeſſen wäre; — die chimäriſche Grammatik der Tonſprache, und die Scribenten älteſter und neueſter Aera kämen erſt nach dem an die Reihe. Dann wollt' ich zeichnen, wie Ritter!

Noch Eins könnt' ich dann von ihm lernen, oder auch von Hogarth. *) Fing' Ritter ſeine Geographie von Aſien bei dem Bazar in Smyrna, oder von dem Feigenbaum an, unter dem ein armeniſches Mädchen auf der Flucht ruht: ſo ging' es im Leben nicht. Er ſtellt ſich aber auf die Höhe, von der herab ſich die Länder wie Provinzen um den Thron gelagert; nun überblickt er alles, Alles breitet ſich klar und harmoniſch aus. Hogarth ſchon erhob das zum Prinzip. Will man nach ſeiner Lehre eine Figur, z. B. eine Bildſäule, recht verſtehen, ſo ſoll man ſich in Gedanken in ſie hinein verſetzen, und von da aus ihre Form und das Bild ihrer Bewegung faſſen. Das ſcheint mir ſehr wohl gedacht, wenn auch vielleicht etwas materiell (wie ſein ganzes Schönheitsprinzip) dargeſtellt. Er zeigt uns allerdings die Figur als eine leere Hülſe, in die der Betrachter hineinkriechen ſoll. Laſſen Sie uns die ausgehölte Form wieder in einen vollen lebendigen Körper zurück verwandeln, in dem der Geiſt wohne. Nun wird uns alles verſtändlich und harmoniſch; denn dieſer Geiſt iſt es ja, der ſich den

---

*) Zergliederung der Schönheit irgendwo.

Körper vorgezeichnet und auferbaut, der ihn ſelbſt in genaueſter Uebereinſtimmung mit ſeinen Regungen bewegt und hält. Kein Zoll am ganzen Laokoon iſt ohnedem begreiflich.

So thät' ich nun als Kunſtphiloſoph mit den Werken der Tonkunſt. Ich ſtieg' in die Seele, in die Idee jedes Werks hinein; und da ich bald gewahren müßte, daß dieſer Lebensfunke der Flamme im Buſen des Künſtlers entflogen, ſo würd' ich vor allem genau wiſſen wollen, wie es in einem ſolchen zugehe. Anders kann man ja die einfachſte Handlung eines Menſchen nicht beurtheilen, als indem man ihre Beweggründe, Geiſt und Geſinnung, aus denen ſie hervorgegangen, betrachtet. Und da es in einem ſo feinen und vielgliedrigen Organismus, als der im Kunſtwerk ausſtrömende Geiſt des Künſtlers, vieles noch nie Mitgetheilte, vieles vielleicht gar nicht Mittheilbare giebt: ſo früg' ich vor allem in mir nach. Wahrlich, wenn mir aus dem Säuſeln des Abendwinds, aus dem ſchweigenden Wogenſpiel des Meers, aus dem Blick der Freundin Muſik noch nie in Strömen zugefloſſen wär', wenn noch nie eine Navariner Schlacht mich zu Hymnen geweckt, die verhüllte Niobe bei der Beſtattung der Kinder mir ganz ſtumm geblieben wäre: nimmermehr traut' ich mir zu, das Rechte ſagen zu können.

Aber unſre Kunſtphiloſophen! Statt die Künſtlerbruſt zu fragen, in der die Kunſt zum Leben erwacht, aus der ſie auf die empfangſelige Welt ausſtrömt, laſſen ſie das und jenes Werk an ſich kommen. Hören die Schlacht bei Vittoria etwa in glänzender Gartenverſammlung, unter luſtigem Baumlaub und dem froh leuchtenden Himmelszelt, unter dem nur alle Hauptinſtrumente (die Saiten) nicht klingen, in vergnügt-ſozialer, idylliſch tingirter Stimmung, in der ſie Kampfesdrang und Wehklage nicht ſtören ſoll — ich ſtehe dafür. Weil bei der neunten Symphonie hier die Poſaunen, da die Geigen und dort die Sänger in Unordnung gerathen, ſo iſt das Werk verworren. Die Paſtoral-Symphonie, in der Beethoven aus zwanzig Inſtrumenten tauſend gemacht, verſchreiben ſie ſich im Klavierauszuge, und die neuen Quatuors nennen ſie mit Recht unverſtändlich, nicht blos, weil man ſie noch nicht ſpielen kann, ſondern beſonders, weil ſie ſich noch nicht durch den Stufengang der frühern Werke da hinauf gearbeitet haben. Ich meinerſeits möchte das holde Bild meiner Freundinnen nicht im getrübten aufgerührten Bache ſehen, lieber Aug' in Auge. Mindeſtens ſollte mich niemand verleiten, die hin und her gezogenen ſchwimmenden Umriſſe für das treue Abbild auszugeben.

Doch, meine Damen, mit ſolchen Gegnern wäre leicht Friede geſchloſſen. Man gäb' ihnen zu, daß ſie unter ſothanen Umſtänden nicht anders urtheilen gekonnt, und machte ihnen das Herz klopfen vor freudiger Erwartung einer nähern ungeſtörtern Bekanntſchaft. Man beklagte mit ihnen die zufällig aufgefaßte Nachricht, die ſie die ganze Paſtoral-Symphonie durch geſpannt und erpicht auf die fatale Nachtigall und das Wetterleuchten warten laſſen, und für alles Andre ordentlich harthörig gemacht. Man erzählte ihnen aus frühern Zeiten, wie die beſten Männer auch an Mozart und Haydn nicht ſobald heran gekonnt, wie man Mozart ſchwer, unſangbar, undramatiſch, überladen, zu gelehrt genannt, wie die Muſiker bis auf den heutigen Tag, ſeit dem Erſcheinen Haydnſcher Quartette und Symphonien, neuere Werke bei der erſten ſchweren Applikatur „*haydniſch* (nicht heidniſch) *ſchwer*" nennen, und ſich nicht weiter bemühen, dem Hörer ein gutes Abbild davon zu geben. Man räumt' ihnen ein (wenn es auch eine kleine Unwahrheit iſt), daß Felix Mendelſohn bei ſeiner Sonate aus Mallaga eher auf eine dilettantiſch-kunſtphiloſophiſche, als auf ſeine eigne Fertigkeit hätte vielleicht Rückſicht nehmen können, wenn er nur gewollt, und die Sache es erlaubt und der Genius es gegeben hätte. Kurz unſer Buch würde ein Friedenstraktat.

Aber da kommen die Abſtrakten.

Ich muß Ihnen erklären, was ich darunter hier verſtehe. Natürlich nicht etwa die ſchlanken Stäbe im Orgelwerk, die auf den Druck der Taſten die Tonpforten öffnen. Sondern eine Klaſſe von — Kunſtdenkern, will ich ſie einmal nennen, die mit Hülfe einiger Abſtraktionen über jeden Gegenſtand beliebige Erörterungen auszubreiten verſtehen. Solcher Abſtrakter giebt es berühmte und unberühmte, theoretiſche und praktiſche, in allen Fächern. Z. B. Abt Vogler that einſt dar, wie einige Bachſche Choräle, abgeſehen von ihrer Beſtimmung zum Geſang, abſtrahirt von Stellung und Verbindung, abſtrahirt von ihrem beſondern Inhalte — anders, mannigfaltiger, melodiöſer hätten geſetzt werden können. *) In der Berliner muſikaliſchen Zeitung zeigte man einmal, **) wie unverſtändlich und heterogen der Anfang des Beethovenſchen Cdur-Quatuors ſei — abſtrahirt nämlich von ſeiner Bedeutung im Ganzen und dem innigen Zuſammenhange mit demſelben. Sie glauben überhaupt nicht, meine Damen, was ſich alles mittelſt ſolcher Abſtraktionen möglich machen läßt. Abſtrahirt, zum Beiſpiel, davon, daß zum Kunſtwerk alle Kräfte des Geiſtes, alle Vermögen der Seele, die ganze Natur und der ganze Inhalt des Künſtlers zuſammengewirkt haben, abſtrahirt davon, daß das Kunſtwerk ſich um die Grundidee bildet, organiſch-nothwendig und harmoniſch-ſchön, wie der Körper um die Seele — kann man es als ein todtes Aggegrat harmoniſcher und andrer Muſikformen zu einem Gegenſtande der trockenſten Verſtandesoperation machen. Abſtrahirt von dem Begriff, den die Muſiker von jeher mit einer „höchſt kunſtreichen Durchführung" verknüpft haben, könnte ich den Wachtelſchlag (d d d) in einem kleinen Beethovenſchen Geſange mit einem neueſten Kunſtdenker „höchſt kunſtreich durchgeführt" nennen, weil dieſes d d d öfters vorkommt.

---

*) Zwölf Choräle von Sebaſtian Bach, umgearbeitet von Vogler, herausgegeben von K. M. v. Weber.

**) Zweiter Jahrgang Nr. 9. S. 69.

Abgeſehen von allem geiſtigen Inhalt und aller künſtleriſchen Idee, auch von aller Fülle ſinnlicher Reize könnte ich mit demſelben Kunſtdenker der Paſtoral-Symphonie einen „übrigens höchſt korrekten Satz" wohl zugeſtehen. Doch nein; das könnt' ich nicht. Denn die *Gründe* und *Wahrzeichen* der Korrektheit ſuche ich anderswo, als der Kunſtdenker an dieſem Orte.

Hier haben wir es nun vornehmlich mit zwei Klaſſen von Abſtrakten (oder Abſtrahenten) zu thun; ich könnte ſie die *Oekonomiſten* und die *Spekulanten* nennen. Jene bewachen den Haushalt der Kunſt, wie ſie ihn eben vorgefunden; ihnen iſt die Kunſt weniger ein üppig grünendes, treibendes Feld, als ein Speicher voll getrockneter Früchte. Man erkennt ſie an den Klagen, hier ſeien „die Mittel der Tonkunſt" verſchwendet; der Komponiſt verbrauche „zu viel Inſtrumente," oder zu viel Harmonie und was mehr, er habe ſich neuer, folglich „durchaus unkünſtleriſcher und zweckwidriger Mittel" bedient, z. B. Beethoven in ſeiner Schlacht des Kanonendonners. Andre hüten die alten Gränzen, die etwa Emanuel Bach, oder Haydn, oder Mozart, oder Sulzer geſetzt; darüber hinaus darf ihnen nichts ſchreiten, ſonſt werden ſie wenigſtens ängſtlich, wo nicht ungehalten, und rechnen uns vor, daß „die Mittel der Tonkunſt" dazu nicht ausreichten.

Sie ſind begierig, meine Damen, nach der nähern Bekanntſchaft mit dieſen „Mitteln." Es ſind nicht die lebenzeugenden Kräfte im Künſtler gemeint; die Herrn Oekonomiſten haben davon abſtrahirt, und verſtehen unter Mitteln die auseinander gelegten Glieder des anatomirten Kunſtkörpers. Engel z. B. in ſeinem 1780 geſchriebenen Aufſatz über muſikaliſche Malerei erörtert:

1) Was heißt malen?

2) Was für Mittel hat die Muſik zum Malen?

3) Was iſt ſie durch dieſe Mittel im Stande zu malen? u. ſ. w.

Unter Nr. 2. finden Sie nun folgendes Regiſter. Tonart (Tongeſchlecht, dur und moll), Ton (Tonart), Melodie, Bewegung (worunter Tempo, Taktart, Bewegungsart der Stimmen begriffen), Rhythmus (nämlich Periodenbau meint er), Harmonie (und Modulation), Stimmenwahl (ob hohe oder tiefe Stimmen), Miſchung derſelben, Inſtrumentenwahl und Miſchung derſelben, Stärke und Schwäche. — Sie ſehen, hier iſt ein Inbegriff der geſamten Tonkunſt, abſtrahirt nämlich von allem beſondern, lehrreichern Inhalt. Und wie heilbringend dieſe Abſtraktion iſt, zeigen einige Verſuche beſtimmterer Auslaſſung. Die Tonarten Cdur und Asdur

z. B. ſollen „am meiſten von einander abgehen," weil die Fortſchreitung ihrer Tonleitern am meiſten verſchieden iſt. Was meint Engel? Die Fortſchreitungen in allen Durtönen ſind ja dieſelben? Oder will er eine ungleichſchwebende Temperatur? und welche? und wie zu rechtfertigen? und wie auszuführen? Oder meint er den Unterſchied auf den einzelnen Stufen? Cdur und Asdur ſind auf vier Stufen von einander abweichend; ſollte nicht Desdur um noch eine und Gesdur um zwei mehr, und Cdur von Asdur um ſieben abweichen? Und iſt er ſo gewiß, daß die Karakterverſchiedenheit der Tonarten überhaupt auf dieſem Wege zu erfinden?

Doch ich habe kein Recht, mit Fragen loszuſtürmen. Denn Engel wollte nur eine Anfrage Reichards in einem freundſchaftlichen Sendſchreiben beantworten und erklärt ſelbſt:

> ich ſetze hierher, was ich weiß und ſo gut als ich's weiß. Dem Meiſter in der Kunſt kommt es zu, meine irrigen Ideen zu verbeſſern und meine mangelhaften zu ergänzen.

Er hat überdem niemand geſcholten; alſo genug von ihm.

„Aber was wiſſen denn andre Kunſtdenker, beſonders neue, von den Mitteln zu ſagen?" — Ein Steckenpferd z. B., für alle Schöngeiſter unter ihnen, war die Inſtrumenten-Karakteriſtik. Dem Verfaſſer der Lotosblätter bilden „ein Blasinſtrument und ein Saiteninſtrument" zuſammen eine muſikaliſche Ehe. Die Flöte iſt ihm „das Inſtrument des ſüßen irdiſchen Verlangens, des Hinſchmachtens und Hinſterbens in Einer Luſt, die dem Verlangen doch nicht genügt." Schubert (er hat zwar bereits 1784 und 1785 geſchrieben, iſt uns aber im Charinomos wieder zugeführt), der, nach Seidels Verſicherung, „eine meiſtens höchſt treffende Karakteriſtik der Inſtrumente" giebt, lehrt: „der Karakter des Klarinett's iſt in Liebe zerfloſſenes Gefühl, iſt ſo ganz der Ton des empfindſamen Herzens. Wer das Klarinett ſeelenvoll ſpielt, der ſcheint eine Liebeserklärung zu thun an das ganze menſchliche Geſchlecht." Heinſe nennt die Klarinette „die wilde." — Mir ſelbſt ſchien das alles Anfangs faſt nicht unannehmlich; ich erinnerte mich ſogleich, daß ich in Konzerten zwiſchen dem Paſſagenwerk, wo ich nur an die Finger des Virtuoſen gedacht, die Klarinette auch immer ſo ſanft, melodiös, ſüßigzerfloſſen gehört — Sie wiſſen ja, wie unſre Modeſachen aus ſchmachtigen Melodien und brodelnden Paſſagien zuſammengeſetzt ſind.

Allein ein Muſiker, mit dem ich ſo nahe verbunden bin, wie mit mir ſelbſt, redete mir's aus. Was wißt Ihr, fuhr er auf, von Inſtrumenten! Seid Ihr mit ihnen umgegangen? habt Ihr Euch Jahre lang, wie wir, in ihre Geſellſchaft hineingelebt? Wollt Ihr nicht etwa auch die Menſchen ſo abfertigen: der ſei wild, und der ſchmachte — und wißt ſie dann mit Haut und Haar auswendig, ſamt ihrem ganzen Lebenslauf, ihren Neigungen und Handlungen? Lernt nur einmal etwa „Leben und Thaten der Klarinette im erſten Satz der Paſtoral-Symphonie" kennen, oder der Flöte — ob ſie, wie von Abſtrakten gezogen, immer denſelben Ton pfeifen! Beethoven iſt dreißig Jahr mit ihnen verbrüdert geweſen, und hat zuletzt, in ſeiner Meſſe, in ſeinem — ſeinem! Freudenhymnus noch ganz neue Seiten an den alten Freunden entdeckt. Verrathet Ihr nicht durch Eure gleichnißſuchenden Blicke, durch Eure vag umgreifenden Ausdrücke, in dem überall durchklingenden Grundton des unerfüllten

Verlangens und Schmachtens Euren wahren Karakter — unbegünſtigter, fernſtehender Liebhaber, die hinlauſchen, was Tondichter und Liebchen-Inſtrument ſich hier zu vertrauen hätten? Würdet Ihr Euch ſo ängſtlich an den einen erhaſchten Karakterzug klammern, wenn Ihr gar im Reigen aller Stimmen geſtanden, ihren Wechſelgeſang, ihr Schelten und Lieben, ihre Abſtoßung und Verſchmelzung — Alles vernommen, was der Tondichter ſelbſt nicht eher weiß, als bis es ihm erklungen? Was beruft Ihr Euch auf einander? Da Ihr Euch nicht einmal auf Künſtler gegen andere Künſtler berufen dürftet? Da Mozart nicht vernommen, was Beethoven und der frühere Beethoven ſelbſt kaum gefaßt haben würde, was der ſpätere verkündet!" —

Gewiß, meine Damen, er hätte mit mehr Schonung eifern können; aber ich wüßte nicht zu widerſprechen. Hätten mich auch ſolche allgemeinere Aeußerungen irgendwo befriedigt — ſo wär' ich doch ſtets umgeſtimmt worden, wo ein Kunſtdenker ſich näher herausgelaſſen. Seidel z. B. (mancher ſeiner Kollegen hätte nicht einmal ſo weit ſich verſuchen können), Seidel beſchreibt in der Berliner muſikaliſchen Zeitung *) eine Symphonie —

„Wer hat ſie komponirt? wo iſt ſie? wie klingt ſie?" —

Sie iſt gar nicht komponirt; er hat ſich nur gedacht, daß ein Satz mit dem Ausdruck der Freude, des Schmerzes und der Befriedigung komponirt werden könnte, und —

„Aber darüber iſt man ja längſt einig. Kennt er denn keine größern Würfe? Nicht die Emoll-, die Adur-, die Dmoll-Symphonie, die" —

---

*) Fünfter Jahrgang Nr. 19. S. 148.

3 *

Abſtrahiren wir davon, meine Damen, und hören die Dispoſition ſeiner „Mittel." Die zarte Oboe ſingt gleichſam einfache Freudenweiſen einer ſchönen Kinderſeele (!) dazwiſchen (nämlich zwiſchen das Thema, das „im Takt und Rhythmus und Tonart, in Melodie und ſonnenklarer Harmonie nur ein lichter Abglanz reinſter lauterſter Freude iſt"), während das ernſte Cello in mehr gehaltenen Tönen das ſtillere Glück des ſpätern Alters (!) ausdrückt, und die Flöte, dieſe Jungfrau'nſtimme unter den Inſtrumenten, ihre ſehnſüchtigen Liebeswonnen dazwiſchen tönt *) —

---

*) Schon der Beurtheiler des Charinomos in der Berl. muſ. Ztg., Jahrgang 3, Nr. 39, S. 311 (der ich freilich nur ſelber bin), erinnerte den anderweit ſo verdienten Verfaſſer deſſelben bei ähnlichem Anlaß: — wider ſeine ſonſtige Abſicht ſchließt ſich der Verfaſſer der von ihm ſelbſt ſo gerecht gezüchtigten Modemuſik an. Was unter dieſer Rubrik getadelt werden darf und muß, iſt vor allem jene Seichtigkeit, mit der die ſogenannten Modekomponiſten ſich an dem abgeſtreiften, oberſten Schaum genügen und die reiche Tiefe unberührt laſſen. Seichtigkeit in der Idee offenbart ſich dann in Verflachung und Karakterloſigkeit; Oberflächlichkeit in der Ausbildung aber führt zu dem Klebenbleiben an einem Theilchen mit Verluſt des Ganzen — um es materiell auszuſprechen: zu dem Halten an einer Oberſtimme (die dann vorzugsweiſe Melodie genannt wird) auf Koſten aller übrigen, die ſich zu ſogenannter Begleitung herabgewürdigt ſehen müſſen, das heißt zu einem bedeutungsarmen, unentwickelten Mit- oder Neben-Getön. Dieſe höchſt einſeitige und dürftige Benutzung des reichen Chors aller Stimmen führt aber von aller harmoniſchen Kraft, ja von der tiefern Bedeutſamkeit der Melodie ab, und zu jenen unaufhörlichen Solo's für dieſes oder jenes Inſtrument, dem die übrigen dann wirklich nur als todter Hintergrund dienen, ſtatt daß ſie ſich insgeſamt zu beſeeltem Reigen verſchränkten. Wer ſich nun das Produziren oder Auffaſſen leicht macht, der wird Genüge finden, wenn ihm etwa der Karakter des erwählten Solo-Inſtruments mit der Situation zu harmoniren ſcheint; er wird überſehen, was um des Einen willen weggeworfen iſt, er wird ſich bald an der karakteriſtiſchen Wahl befriedigen, und das, was das Solo-Inſtrument eigentlich vorzutragen hat, minder

Sie ſehen, meine Damen, die Symphonie iſt nicht komponirt. Warum hat auch der beredte und beleſene Verfaſſer Phantomen nachgeſetzt und die Lehre von den „Mitteln" nicht aus ihrer Geſchichte in den Meiſterwerken unſerer Künſtler darzuſtellen geſucht? Die wiſſen ganz andre Dinge von den Inſtrumenten zu ſagen, ganz andre Ideen mit ihnen darzuſtellen! Wer Beethovens, ja ſogar Mozarts und Haydn's Offenbarungen ignorirt, muß der nicht um zwanzig, dreißig Jahr zu ſpät kommen? — „Aber er kann ein eigenthümliches Neues bringen." Nimmermehr; er wird nur die weit im Leben verhallenden Nachklänge jener friſcheſten Verkündigungen noch einmal nachhallen. So Seidel, der in vagen Andeutungen wiederholt, was Haydn in unendlicher Fülle und Friſche längſt ganz anders, herrlich geſungen — der mit all ſeinem Dringen auf geiſtigen Inhalt noch weit hinter Beethovens erſter Symphonie, geſchweige hinter den letztern zurück iſt. Weg alſo mit dieſen ſo leichtfertigen aprioriſtiſchen Brocken! ſie fördern weder Künſtler noch Publikum, die ſich beide nur an der wahrhaften Kunſterſcheinung und der Beleuchtung ihres Weſens und Fortgangs, nicht an ſolcherlei abgezogenen, ausgeweiteten und haltloſen Vorſtellungen auferbauen. Weg mit der Deliberation über die „Mittel zu muſikaliſcher Malerei!" Was will es bedeuten, wenn Michaelis (in der Leipziger muſ. Ztg. Jahrgang 9) mit einem geſchichtlichen Blick auf das Alter der Pfeife verſichert: ſie diene, die muſikaliſche Darſtellung pittoresk zu

---

ſcharf auffaſſen; die Anſprüche des Inſtrumente, endlich gar die des Virtuoſen, werden ſich unvermerkt an die Stelle der Anſprüche der Situation ſchieben — und ſo hätten wir auf den Fingerzeig des Verfaſſers den ganzen Weg gemacht, auf dem die Modekompoſition irrt. —

machen, weil ſie an Hirtenleben, Kriegsgetümmel und Tanz unkultivirterer Völker erinnere? Oder wenn Seidel erlaubt, durch „die Hirtenflöte gehörigen Orts die Empfindungen des Landmanns beſtimmter zu ſchildern?“ Welches Inſtrument meinen die Herrn? Flöte? Oboe und Oboe di caccia, Schallmei? Klarinette? Geben ſie nicht eine Verbindung derſelben zu? Sollten nicht andre Inſtrumente „gehörigen Orts“ (z. B. die Geigen in der Paſtoral-Symphonie Seite 14 und 15 mit ihrem Quartengeſang) eben ſo wirkſam das Ländliche malen? Ruht nicht vielleicht ihr ganzer Lehrſatz auf der äußerlichen Notiz vom gemeinen Gebrauch ihrer Inſtrumente? Und wenn Seidel erlaubt, mit der Hirtenflöte die Ländlichkeit, mit der Trompete das Kriegerthum zu ſchildern: warum ſoll es dann der Muſiker nicht auch mit andern „Mitteln,“ wenn ſie ſich ihm unendlich reicher als dem Kunſtphiloſophen darbieten? Warum ſoll die ihn erfüllende Vorſtellung nicht die ganze Maſſe der Inſtrumente durchdringen dürfen? Warum ſoll er ſich nicht neue Mittel ſchaffen dürfen, wenn die alten nicht ausreichen? Bis jetzt hat man in allen Fächern eine Gebietserweiterung für ein Verdienſt und Glück angeſehen; und der Künſtler, der Tonkünſtler vollends, deſſen Kunſt die jüngſte, noch am wenigſten entwickelte iſt, ſoll nicht weiter ſtreben dürfen? Warum nennt Seidel — der über bildende Künſte und ihre Bekenner mit ſo viel Umſicht, Einſicht und nur ſo denkbarer Humanität urtheilt — die Kanonen und Trommeln in Beethovens Schlacht „durchaus unkünſtleriſche und zweckwidrige Mittel?“ Zweckwidrig, wenn Beethoven Kanonendonner und Trommelſchlag hören laſſen wollte? Unkünſtleriſch, etwa weil frühere Künſtler ſie nicht angewendet? Alles muß einmal zuerſt geſchehen. Klarinetten und Hörner, Fugen und Rondo's, Septimen- und Nonenakkorde, Geſang und Kunſtphiloſophie ſind einmal zuerſt aufgetreten; waren ſie darum unberechtigt? Händel hat zum Triumphgeſang in Saul Glocken ſpielen laſſen; war das übel gethan? Er, Graun, Haſſe und Sarti haben Kanonen donnern laſſen; es klang prächtig drein! — Oder unkünſtleriſch, etwa weil die Kanonen keinen Ton haben, kein melodiſches Element? Der Donner und die Brandung auch nicht, und das Säuſeln im Erlengebüſch auch nicht, und iſt doch Muſik.

Malt nicht auch Gottfried Weber dergleichen, der die Malereien der andern Tonſetzer im Dies irae mißbilligt, wenn (um ſeinen eignen Ausdruck zu gebrauchen) *) „donnernd die Pauke" ſein Dies irae eröffnet. Warum ſpöttelt er: Beethoven hätte neben den Kanonenmaſchinen auch Wimmermaſchinen aufſtellen ſollen, und Wiehermaſchinen? Beethoven hat an Wimmern und Wiehern, Ladeſtöcke und fluchende Kriegsknechte nicht gedacht, wie ſein Beurtheiler hier thut, **) er lieh dem Zorn der Völker, dem Weh der Geſchlagenen, dem Dank der Sieger die nie entweihte Zunge. —

Doch was reden wir ſo viel von den äußern Mitteln? Der Sinn, den der Künſtler hineinlegt, den er wie durch magnetiſchen Rapport auf ſeine Zuhörer übergehen läßt, der iſt das wahre Wundermittel. Alle Beiſpiele Engels von Mitteln zu transcendenteller Aehnlichkeit und materieller Nachahmung ſind dürres Fachwerk, das der lebende Baum der Kunſt in drängendem Wuchſe durchbricht und hoch überwölbt.

---

*) Cäcilia Band 3, Seite 117.

**) Daſelbſt Seite 168.

Den Spuren des Lebens ſollten ſie nachgehen und klappern mit oſteologiſchen Modellen! Wie wollen ſie ſo, die Herrn Oekonomiſten, den Künſtler begreifen, ihm gar ſeine Mittel nachrechnen, ſie, die ſeinen Haushalt gar nicht kennen? Der Gott, der ihm den guten Gedanken und das Vermögen gab, wird ihm auch „die Mittel" zuweiſen, und wird ſeine Welt weiſer eingerichtet haben, als die ägyptiſchen Prieſter ihre Götzen, wenn ſie dem thieriſchen Körper eine unnütze Seele und dem menſchlich-göttlichen Geiſt unvermögende Thierglieder andichteten.

Doch meine Damen, ich muß Ihnen zuvor noch von den Spekulanten Kunde geben, der andern Klaſſe unſerer Abſtrakten. Sie erſcheinen als die wichtigere und ſchwerer zu bekämpfende Partei; ſchon deswegen, weil ſie nicht genöthigt ſind, ſich ſpeziell einzulaſſen, wie die Oekonomiſten — mit denen ihnen nächſt dem Abſtraktionsverfahren der Standpunkt außerhalb der Kunſt gemeinſchaftlich iſt. Da ſie nicht die Beſtimmung gehabt, Kunſt, Kunſtwerke zu ſchaffen, ſo unterſuchen ſie nach dem Eindrucke, den ſie von jener empfangen: wozu wohl die Kunſt geſchaffen und beſtimmt ſein möchte. Dieſe teleologiſche Unterſuchung führt nun regelmäßig zu Einem Ziel. Die Tonkunſt gewährt uns einen Genuß; und zwar keinen blos ſinnlichen, wie Eſſen und Trinken; keine Verſtandesbeſchäftigung, wie die Berechnung unſerer Einkünfte: ſondern einen Seelen-Empfindungs-Genuß. Da haben Sie die Quinteſſenz der Deduktionen unſers künftigen Hauptwiderparts. Sie ſehen, die Kunſt, dieſes tauſendfältige, tauſendfach ſchöne Leben iſt nun ein einfältiger Hebel zur Bewegung unſerer Seele; und die Menſchennatur, die mit ihrer ganzen

Sinnlichkeit und Geiſtigkeit dem Empfang des Tones entgegenbebt, wird nun parzellirt und nach Gunſt bedacht. Daß „das Denkvermögen" dabei ziemlich leer ausgehen müſſe, da ja die Muſik keine beſtimmte Sprache für beſtimmte Vorſtellungen (Begriffe) habe, erſcheint hiermit unſtreitig, und es iſt eine beſondre Gunſt, wenn Seidel mit einigen Andern ihm „die ſchulgerechte Kompoſitionsgattung, das künſtliche Spiel der Gegenbewegung, der Imitation und überhaupt der kontrapunktiſtiſchen Formen" als ſchadlos haltenden Spielplatz anweiſet. Der Sinnengenuß wird neben dem Seelengenuß gar verachtet, und zuletzt fehlt es nicht daran, „die Tondichtung als die überſinnlichſte Kunſt" vorzuſtellen. Denken Sie, meine Lieben, die Tonkunſt, die alle Fibern erbeben macht, ſchon im bewußtloſen Kinde, ſchon im Thier — die in den Fibern eben unſre Seele faßt, und Seel' und Körper in unzertrennlicher Einheit erſchüttert — Tonkunſt überſinnlich! Welch' übel angebrachte blutloſe Prüderie! Soll man nicht mit Hamann ſchelten?

> Todter und unfruchtbarer Wohlſtand, ſcheinheiliger Phariſäer unſers Jahrhunderts! Deine moraliſchen und bürgerlichen Vorurtheile, und der hohe Geſchmack oder Tand ihrer Verdienſte iſt nichts als Kaviar des Leviathans, der hoch in den Wellen des Luftkreiſes herrſcht — und die Schamröthe eurer Jüngferlichkeit, ihr ſchönen Geiſter! iſt gallikaniſche Schminke, Kreide und Inſektendotter; aber kein adelig angeborner Purpur eines geſunden, vom Himmel geſchenkten und belebten Fleiſches und Blutes! —

Was wollen denn die Herrn mit der Kunſt, wenn ſie die Sinnlichkeit verläugnen, oder hinter die Thür ſetzen möchten? Was ſagen ſie denn von den andern Künſten?*) Der Baukunſt, deren eigentlicher Inhalt der umſchloſſene Raum iſt? Der Bildnerkunſt, die ihren Gegenſtand in feſtruhender, an ſich todter Form, der Malerkunſt, die ihn in der blos vorgeſpiegelten Erſcheinung feſthält? Der Poeſie, die ſeine Idee und Erſcheinung in überlieferten Zeichen blos ausſpricht? Sollte nicht mit beſſerm Rechte Muſik die ſinnlichſte Kunſt genannt werden, da nur in ihr die Idee die Materie ſelbſt durchdringt, und zum Leben, zum Mitleben erregt? Iſt das etwa eine niedrigere, beſchämende Aufgabe? Die ganze Welt aller Geſchöpfe bis hinauf zum Gottmenſchen trägt ihren Stempel.

Ein Künſtler kann gar nicht in eine ſolche Verirrung gerathen; nur ein Kunſtdenker kann's. Fragen Sie jenen, ob er ſein Bild aus Sinnlichkeit, oder Phantaſie, oder Empfindung, oder Verſtand geſchaffen, und wofür er es beſtimmt: er verſteht Sie gar nicht. Trägt er denn ſeine Kräfte wie etliche Werkzeuge oder Münzen mit ſich in einem Beutel herum, jetzt dies, jetzt das herauszulangen? Iſt

---

*) Bereits in der „Kunſt des Geſanges" iſt dies ſo dargeſtellt — §. 823: „Der ſinnliche Stoff des Dichters iſt die poſitive Bezeichnung der Dinge in der Sprache — Zeichen für Sache. Der Stoff des Bildners iſt die äußere Geſtaltung der Dinge — Oberfläche für Sache. Der Stoff des Malers iſt die äußere Erſcheinung der Dinge — Schein des Aeußern für Leben des Innern. Der Stoff des Mimen iſt lebendige Regung des Innern, im Aeußern ſelbſt erſcheinend — ſichtbare Aeußerung des Lebens. Der Stoff des Muſikers iſt unmittelbare Regung des Innern, als ſolche ſinnlich gefühlt — Geiſtiges im Sinnlichen, gefühlte Aeußerung des Lebens. Der Sänger vereinigt hierzu die Sprache des Dichters.

Er nicht ein ganzer Menſch und ſein Werk ein Kind des ganzen Menſchen, zu deſſen Zeugung alle Kräfte in Eins zuſammengeſtrömt? Kann er einen Gegenſtand erfaſſen, ohne daß ihm Inhalt und Erſcheinung, in Melodien, Harmonien, Rhythmen — in geſamter muſikaliſcher Verkörperung und geiſtiger Bedeutung, und zugleich in ſichtlicher Erſcheinung vorſtände? Könnte er ſo lange von abſtrakten Oekonomiſten und Spekulanten reden, ohne ſich wenigſtens zwei Urbilder ſo hinzuzeichnen —

wenn auch mit ungeübter Hand?

Sie errathen ſchon aus meiner Ereiferung, welche Fluth von Bannſprüchen aus dieſem Quell, kunſtdenkeriſcher Zerſplitterung und Verläugnung, hervorrauſcht. Von *Udeis* bis *Sulzer*, und von *Sulzer* bis *Seidel* hat jeder ſein Scheitlein zugetragen, um alles nicht durchaus *Seeliſche* aus der Muſik *auszubrennen*. Am ſyſtematiſchten und vollſtändigſten iſt auch hier der letztere; hören Sie *ihn* an, ſo brauchen wir die frühern in ihm Enthaltenen und von ihm an Vollſtändigkeit im *ganzen* Kunſtgebiet' Uebertroffenen nicht.

Muſik — Inſtrumentalmuſik (ſagt er in ſeinem Charinomos, Theil 2, Seite 3 und folgende) kann in mehrern *Formen* erſcheinen. Zunächſt als bloßes Spiel mit ſchönen Tonformen, oder auch blos als eitles Spiel mit techniſcher Fertigkeit; ſodann als ſchulgerechter und künſtlich gearbeiteter Satz. „Eine nicht minder unſtatthafte Form der Inſtrumentalmuſik iſt die maleriſche" — die äußere Gegenſtände darſtellt. Die herkömmlichen Leiſtungen der heutigen Inſtrumentalmuſik ſind meiſtens nur ein Gemiſch der bisher angegebenen nichts bedeutenden Kompoſitionsweiſen. „Die reine Muſik muß, im Gegenſatz aller vorhin angeführten üblichen Formen, ſtets erſcheinen als wahrhafte Kunſt der Seele." —

Was urtheilen Sie, meine Damen, von dieſer Abſtraktions-Spekulation? Abſtrahiren wir davon, daß *Aufgaben* und *Formen* der Kunſterſcheinung verwechſelt ſind; abſtrahiren wir davon, daß die Reihenfolge eben ſo unhiſtoriſch als unpſychologiſch iſt; abſtrahiren wir davon, daß der Verfaſſer unter ſeiner „heutigen Inſtrumentalmuſik alles

Schlechte zu begreifen und alles Gute, z. B. den ganzen Beethoven, die edlen Gaben Karl Maria Webers, nicht zu kennen ſcheint: ſo bleiben noch immer ſo viel Fehlgriffe, als Sätze übrig.

Warum blickt er ſo hoch herab auf das „Spiel mit ſchönen Tonformen?" Die größten Künſtler von Sebaſtian Bach bis Beethoven, haben nicht verſchmäht, ihm einen großen Theil ihrer ſchönſten Stunden zu weihen; die meiſten Inſtrumentalwerke des erſtern und faſt aller übrigen trefflichen Künſtler gehören dahin. Vielleicht haben aber dieſe Künſtler in den „ſchönen Tonformen" nicht blos fertiges Spielzeug geſehen; vielleicht war ihr Tonſtück keine Spielerei, ſondern ein beſeligendes Durcheinanderweben aller ſinnlich-geiſtigen Kräfte in Ahnung und Freude, dem nur das beſtimmtere Bewußtſein gefehlt, das eine ausgebildete und feſte Idee aus dem Götterhaupt herausführte. Vielleicht war dieſes Spiel aller gottgegebenen Kräfte ein treues Gemälde des Künſtlergeiſtes, dem der beſtimmtere faßbarere Inhalt ebenfalls noch nicht künſtleriſch bewußt worden war. — Alle Kunſtphiloſophen opponiren jetzt dem wackern Nägeli, weil er den Fortgang der Tonkunſt zu beſtimmter Idee nicht anerkenne. Wie wär's, wenn ſie ſich zuvor von ihm über die ihm bekanntern Provinzen im Dſchinniſtan (für die Kunſtdenker) der Kunſt unterrichten ließen? Blos zur Einladung ſetze ich eins ſeiner Worte über das Spiel her.*)

Wenden wir uns vollends an den Großfürſten der Myſtik, Jakob Böhm, ſo finden wir bei ihm das muſikaliſche Prinzip in allertiefſter Bedeutungsfülle. Wo er die ſelige Gemeinſchaft himmliſcher Weſen am lebendigſten ſchildert, nennt er ſie: „ein heiliges Spiel Gottes." Nur ſein wundergroßes Genie mochte ihn darauf führen, dem Sprachgebrauch zuwider, vollends der Bibelſprache fremd, auf eine ſo kühne Art die Ideen „Gottheit" und „Spiel" vermittels der Idee der Heiligkeit in Verbindung zu bringen. Dieſer Sprachgebrauch war ihm aber wohl nothwendig. Es fand ſich kein andres Hauptwort vor, welches die gänzliche Erhebung über alles beſchränkende Affektleben ſo gut bezeichnet, wie eben das Wort Spiel. Wollte er dann wiederholt von eben derſelben Sache, dem ſpielſeligen Leben ſprechen, ſo mußte er ein neues Wort ſchaffen; er ſchuf es wirklich, und nannte dieſes ſpielſelige Leben, worin die reine, volle, reiche Freude, nicht aus einer beſtimmten Anſchauung entſprungen, nicht an einem Schaubilde haftend, ſondern als erhöhtes Seelenleben, als aufflammender Lebensfunke erſcheint: das himmliſche Freudenreich.

---

*) Vorleſungen über Muſik, mit Berückſichtigung der Dilettanten. Von Hans Georg Nägeli 1826 (S. 48).

Dies will Nägeli auf ſeine Auslegung der Inſtrumentalmuſik angewendet wiſſen, ich wenigſtens auf den von mir zuvor bezeichneten Theil derſelben. Das iſt denn keine „nichts bedeutende Kompoſitionsweiſe und unſtatthafte Form," wie der Kunſtdenker vom Spiel zu ſagen hatte. Er wird Ihnen freilich nun betheuern: dieſes Spiel habe er nicht gemeint. Aber welches denn? Will er ſeine Lehren ſtets nur auf die ſchlechten Werke unſerer und früherer Zeit bauen?

Man kann zwar auch aus ſchlechten Büchern lernen, aber nur nachdem man die guten ſtudiert. Warum, wenn er dieſe kennt, hat er neben ſo viel verfehlten Kompoſitionen nicht einige gut erwähnt?

Warum ſpricht er vom Kontrapunkt? Nach der Art, wie er dahingehörige Ausdrücke zuſammenlieſet, z. B.

> Gewiſſenhaft werden hier nach allen herkömmlichen Regeln einer verjährten Praktik die Akkorde geordnet, die Diſſonanzen vorbereitet, die Figuren durchgearbeitet, und die Doppelfugen natürlich oder gar krebsgängig durch die verſchiedenen Stimmen geführt — —

kennt er ihn nur vom Hörenſagen. Und haben dieſe „Doppelfugen" wirklich keinen andern Inhalt, als ihre Form? Oder iſt wieder nur von den todten Verſuchen Unfertiger die Rede? Könnte man nicht aus gleich verfehlten Verſuchen eben ſo ſtrenge und eben ſo unrichtige Folgerungen gegen die Seelenmuſik ziehen? Könnte nicht mindeſtens die kontrapunktiſche Form jenes Freudenſpiel vielgliedriger, in ſelbſtändigem Antheil aller Stimmen, die vor Ihm alle gleich ſind, entfalten? Uns höher führen, als zu dem Ausdruck eines einzelnen Subjekts?

Und hier verſöhne ich mich wieder mit meinem Freunde. Er ahnet wenigſtens einen tiefern Inhalt außer ſeiner ſeeliſchen Muſik, wenn er zum Schluſſe „des Tiefſten (wie Er es nennt) in der Tonkunſt" gedenkt, „jener innigen, unnennbaren Sehnſucht, durch die der Geiſt einerſeits wie völlig verſenkt wird in die unmittelbare ſinnliche Gegenwart, und doch zugleich, wie entfeſſelt oder losgelöſt von aller Zeitlichkeit, hinweggeführt zu weiten unbeſtimmten Fernen, dennoch ohne Befriedigung der Seele." In dieſem wunderſamen Zwieſpalt aber, in dem beſtändigen Zerfallenſein des Geiſtes, ſelbſt mit der weſenloſeſten Form des Irdiſchen, erſcheint ihm nun „Muſik im Allgemeinen als eine recht eigentlich romantiſche, als eine wahrhaft chriſtliche Kunſt." — Chriſtliche Kunſt. — Seltſam. Ich habe längſt Muſik auch ſo genannt, weil ſchon in ihrem einfachſten Element, wie dann in jeder ihrer Geſtaltungen Geiſt und Körper, Leben und Materie im ewigen Werden für einander ſich liebend durchdringen. Und nun kann ich doch nicht zugeben, daß blos hier, und eben hier, auf dem letzten Standpunkt unſers Philoſophen, der würdigendſte Name angewendet werde, gleichſam für Bevorrechtete (wie allerchriſtlichſt für die franzöſiſchen Könige), nicht für alle Gleichberechtigten. Gleichwohl ſoll das die Vertheidigung Seidels nicht ſchwächen.

Aber woher mag es kommen, daß das, was dem Künſtler ein ahnung-freudereiches Durcheinanderweben all ſeiner Kräfte, dem wohlunterrichteten Nägeli ein ſpielſeliges Leben, ein Freudenſpiel iſt: daß das unſerm Philoſophen ſich als Sehnſucht kundgiebt, die die Seele unbefriedigt laſſe? Wie iſt er neben dieſem Tiefern auf ſeine „unſtatthaften Formen" gerathen, da man doch ernſtlich nicht annehmen darf, er habe aus der Betrachtung des Verfehlten, der eigentlichen Nicht-Kunſt, das Weſen und die Gattungen der Kunſterſcheinung herleiten wollen? Wird er mir nicht eben ſo entſchlüpfen, wenn ich Rechenſchaft über ſeine Malerverfolgung fodre?

Die Malerei erſcheint ihm (S. 6, einſtimmig mit Webers Definition) als Nachbildung äußerer Gegenſtände — oder Darlegung unſerer äußerlichen Vorſtellung von

ihnen,

ihnen, wie St. *Schütze**) ſchärfer bezeichnet. Laſſen wir uns einſtweilen daran genügen, ſo frage ich noch immer: warum ſoll *ſelbſt dieſe* Malerei unſtatthaft ſein? Wenn wir uns an dem blanken Geſchirr und den buntgewebten Teppichen unſers *Piſtorius* und der alten Niederländer wahrhaft ergötzen, warum ſoll Beethoven nicht die Nachtigall ſehnſuchtflöten, die Wachtel locken und den Kuckuck *ſpekuliren* laſſen, *angenommen*, er *hätte* nichts als das gewollt und gethan? Sind etwa die lauen *Seelengeſänge* um das Liebchen und das Blümchen, und die Gebete ohne Andacht und die Opern ohne Drama beſſer, als die Malereien ohne Seele? Alſo nicht in der Gattung des Werks, ſondern im Standpunkt und Vermögen des Künſtlers liegt der Grund und Maaßſtab des Werths. Und hier frage ich noch einmal:

> wenn der von den Unmaleriſchen ſelbſt hoch- und heilig geprieſene Beethoven, wenn mit ihm *alle* großen Künſtler gemalt haben: müßte man nicht daraus folgern, daß ſie die geſchmähte Gattung der malenden Muſik mit einer tiefern, den Antimalern nur noch verſchloſſenen Idee durchleuchtet haben?

Wie nun, wenn mir bei dem erſten flüchtigen Blick auf Raphaels Drachentödter Michael der goldige Metallglanz des Helmes zuerſt in's Auge gefallen, und ich zählte Raphael zu den Küchenmalern? *wer ſtänd' in der Küche?* Und wie, wenn Piſtorius ſeines Kupferſchmidts und ſeiner Küche froh und voll war, wenn er fühlte, daß Gott ihn berufen, uns mit dieſem Kleinleben zu erfreuen: ſollte er uns etwa einen Apoſtel und eine Kirche vorlügen? Seid Ihr nicht alleſamt Lügner und Verläugner des heiligen Geiſtes im Künſtler, die ihm befehlt: das ſoll er und das nicht?

---

*) Cäcilia Band 3, Seite 17.

Sie thun unwiſſend, was ſie thun.

Das iſt es; die Unwiſſenheit im Weſen und in den Werken der Kunſt iſt die Mutter jener Klaſſifizirungen und Rangirungen, jener beſtimmteſten Entſcheidungen mit unbeſtimmteſter Begründung, jener inhaltloſen Kompilationen aus inhaltloſen Kompilationen. — —

„Aber, Seelenmuſik hat doch den Vorzug!"

Sie haben ſich's ausgedacht! und ich gebe es zu. Aber Ihr Herrn meint doch nicht blos Eure Seele? Ich darf doch auch der Seele eines Andern objektiven Ausdruck (wie Ihr es nennt) geben?

Und führt' ich zwei oder drei auf, wie z. B. Mozart in einem Terzett in Cosi fan tutte, ſo dürft' ich doch jeder meiner Perſonen ihren beſondern Ausdruck geben? Wohlan, ich halte es nun auch mit der Seelenmuſik.

Aber die Begleitung haben wir vergeſſen. — Wollt Ihr ſie verbieten? Alle eure Seelenſänger proteſtiren. Soll ſie blos ſo mitklingen, man weiß nicht als was, damit die Harmonie voller werde? Es iſt ein ſehr äußerliches Weſen damit; aber lange hat man ſich daran genügen laſſen und Ihr habt es nicht verpönt. Wie aber, wenn wir die todte Wand dieſer Inſtrumentation mit einem lebendigen Hintergrund vertauſchten? Menſchen kann ich in meinem Terzett nicht mehr brauchen, auch möchte man die Geige nicht dafür anſehn. Wie, wenn die Inſtrumente zu meinem

Menſchenbilde den landſchaftlichen Hintergrund, den Zug etwa der freundlichen Wellen, hergäben? Auch das räumt Ihr mir ein; nur ſoll ich es entweder für bloßen Spaß ausgeben, oder mich mit „ſehr leiſen Andeutungen" begnügen, „etwa nur begründet auf transcendente Aehnlichkeit, zum Beiſpiel auf entfernte Analogien in Ton und Bewegung, und auf eine leichte Aſſoziation äſthetiſcher Ideen." — Unglaublich haſſe ich das Soll in einem Mund' ohne Machtvollkommenheit! Warum ſoll ich mich beſchränken? Welcher Maler wird ſich bereden laſſen, ſeinen Hintergrund nur ſehr leiſe anzudeuten? Kennt Ihr nicht einmal italiſche, geſchweige deutſche Bilder? „Aber der landſchaftliche Hintergrund ſoll nicht die Menſchen im Vorgrunde verdunkeln." An welche Stümper denken die Herren ſchon wieder? Ich dachte an Raphaels Gärtnerin.

Schon Engel, einer der erſten Kunſtphiloſophen, die nichts von Muſik verſtanden, erlaubt Malerei in der Begleitung. Darum ſei ſie von nun an erlaubt. Sein verehrungswürdiger Zeitgenoß Reichard hat in ſeinen größten Werken mehr gethan; er hat gemalt. Im erſten Jahrgang der Berliner muſikaliſchen Zeitung *) können die Herrn Kunſtphiloſophen einen Klavierauszug ſeiner erſten Hexenſcene zu Makbeth nachſehen. Hu, wie der Herbſtwind den Staub aufjagt, und in Wirbeln, umtanzt vom fahlen Laub, die Hexen dahinflirren! und ihre Stimm' im Geheul der ſauſenden Windbraut vergeht! — Je nun, Reichard hat nur geſpaßt.

Aber in ſeinem Morgenhymnus (von Milton) hat er

---

*) Nr. 28, S. 246.

doch nicht geſpaßt, ſondern iſt — wie die Herrn es nennen — hochpathetiſch geweſen? Sehen Sie da, in der Partitur Seite 54 malen alle Singſtimmen (es iſt der einzige ſechsſtimmige Chor), zuſamt allen Blasinſtrumenten,*) den Sturm. Das iſt ſchlecht von ihm. Er ſoll ein andermal nichts als die Seele ſprechen laſſen. Hier freilich hat er es genugſam vorher gethan, und nachher wieder. In Ehrfurcht, Andacht und Erhebung iſt der Allmächtige angerufen, jungfräulich der Morgenſtern, in flammender Begeiſterung (wie es Reichard verliehen war) Gottes Sonne, in Jünglingſchwärmerei der geheimnißreiche Mond begrüßt worden; die Elemente ſind beſchworen, ihren Urheber zu verkünden — und nun brauſt der Sturm daher. Vielleicht war dem Tondichter auch der Hauch des Sturms ein Loblied Gottes. Aber er hätte das den Inſtrumenten überlaſſen ſollen. Ja wohl; die Sänger hätten betrachtend daneben ſtehen können. Vielleicht aber fuhr der Sturmwind nicht über äſthetiſche Stoppeln, ſondern rührte in ſeiner Allgewaltigkeit ihre Seelen, daß ſie ſich ſelbſt verloren, daß ſie aufgingen in ſeinem eichenſplitternden Preisruf.

Ich könnte von Sebaſtian Bach, von Händel — von wem nicht? ähnliche Beiſpiele aufführen. Aber ſchon vernehme ich, daß noch ſo viel einzelne Fälle die Regel nicht umſtoßen. Wohlan: ich unterſchreibe ſie; jede Singſtimme ſoll ſich ſelbſt ausdrücken, wenn ſie nichts Anders und Wichtigers auszudrücken hat. Häßliches Wort: ausdrücken! Ich glaube, der Künſtler kennt nur Sein, wenn er mit Künſtlern ſpricht.

---

*) Vergl. die Berl. muſ. Ztg., Jahrgang 3, Nr. 10, S. 77.

Noch müſſen wir uns aber durch den Nachtrab von Beiregeln ſchlagen. Der Tonkünſtler ſoll nichts malen, wozu er nicht in ſeiner Aufgabe veranlaßt iſt. Zugeſtanden. Der Künſtler ſoll nicht ein Gleichniß malen, ſondern ſich an die Hauptſache halten. — Ich will Ihnen erzählen, meine Damen, wie die Herrn darauf gekommen ſind. Ihre Mutterſprache iſt eigentlich die Proſa. Bei feierlichen Gelegenheiten ziehen ſie ihr aber ein poetiſches Kleid an und machen ſich Gleichniſſe. Sie ſagen dann nicht: Aeſthetik könnte lehrreich ſein; oder: Madam ich liebe Sie! ſondern etwa:

> artiſtiſch — innigſt idealiſirt — karakteriſtiſch ſchön — poetiſch konventionell — hm: Aeſthetik erleuchtet wie ein ſilberplattirter Wandleuchter die nachtdunkelgepflaſterten Chauſſeen der Kunſt —

oder:

> edelſte Jungfrau Hochwohlgeboren, kräftig wie Alcides klettert mein Herz an dem wonnethauigen Blick Ihrer Netzhaut zu dem Phönixneſt nie befriedigter Sehnſucht empor. Wie befinden Sie ſich?

Solche Gleichniſſe dürfen nun nicht gemalt werden, wenn die Zerſtreuung nicht überhand nehmen ſoll. Dichter ſuchen vielleicht kein Gleichniß, ſondern werden durch Verwandtſchaft der Vorſtellungen dazu hingezogen; ſo z. B. die Bibel: „Wie Schaafe gehn, floh'n wir zerſtreut.“ Soll nun der Tonſetzer ſeinem Dichter folgen, oder dem Kunſtdenker? Vielleicht wird die ſüß ſchmeichleriſche Gewalt, die den Dichter, auch ihn zum Gleichniß hinziehen. Mozart hat das erfahren; mit dem ganzen Chor der Blasinſtrumente malt er uns in dem bekannten Chor im Meſſias die Schaafe des bibliſchen Gleichniſſes hin — und daß es ihm bei der Inſtrumentation des Meſſias Ernſt war, daß er in keinem ſeiner eignen Werke ſchöner inſtrumentirt hat — können ſämtliche Herrn Kunſtphiloſophen leicht aus der Partitur ſehen. Hätte er doch das Gleichniß nicht aufnehmen ſollen? Nun wohl; es iſt nur eine falſche Auslegung, aber die Bläſer klingen ſchön hinein.

Der Tondichter, ſagt Engel, ſoll nicht — doch ſchon genug der beiläufigen Soll's; „vor Fehlern dieſer Art," ſetzt er zu, „ſollte man gar nicht warnen; denn wer ſie begehen kann, an dem iſt alle Warnung verloren." Wir ſind über Begleitung und ihre Rechte ziemlich einig; ſie führt uns zur reinen Inſtrumentalmuſik.

Welchen Inhalt ſoll ſie haben? Wieder die Seelenſprache des dichtenden Individuums? Das kann der Fall ſein; aber muß es? Ueberſehen Sie einmal unſer Orcheſter: die Schaar der Geiger, die Celliſten, Baßiſten, die Flöten, Oboen, Trompeten, Hörner — alle übrigen. Sie alle ſollen nichts zu ſagen haben, als daß der Herr luſtig oder traurig iſt? Siebenzig Dollmetſcher für Ein Kapitelchen? Ich rufe einen Kunſtphiloſophen zu Hülfe! einen Engel! er hat feſtgeſetzt: der Muſiker ſoll nicht etwas malen, woran der Singende nicht denken kann. Die Trompeten und Flöten können an Sie gar nicht denken, meine ſeeliſchen Herrn, ſie haben für ſich ſelbſt genug zu ſagen. Warum ſollten ſie es auch ſollen, da vielleicht kein Menſch bei dem Waldhorn an Sie, oder an ſich denkt, und der Menſchenſeele ſchon Menſchengeſang als beſtes Organ dient? Ihr Herz laſſen Sie aus Ihrer Bruſt ſprechen, oder verſammeln Sie den vollſten Chor aller Sänger; ſo hat Händel das Volk und Bach den Herrn mit ſeinen Jüngern und die empöreriſchen Rotten und die Chriſtenheit reden laſſen. Die Inſtrumente — das ſind gar keine Menſchen; es hat wohl eine eigne Bewandniß mit ihnen — nur weiß ich nicht, ob es frommt, denen davon zu erzählen, die es noch nicht ſelbſt vernommen. Mir iſt, als wenn die Allgöttlichkeit in allem Geſchaffnen niemand ſo lebhaft und ſtets gegenwärtig empfänd', als der Künſtler, und namentlich der Tonkünſtler — nach der Natur ſeiner Kunſt. Ihm hat der Wald Seele und der Stein Rede, und die todtſtille Oede iſt ihm nicht ſtumm. Geiſter ewigen Lebens tauchen nieder und auf im ſtillen See, ſchaukeln ſich auf Blütenzweigen, werfen ſich hinunter im fahlen Wetterſchein, wiegen ſich auf dem Mondlicht; und wenn Ritter Denen im Geiſterthal nacherzählt, wie auf der hohen Kobi Dämonen hauſen, ihre Eisſtürme zuſammenpacken und Wolken knetternden Kieſelgerülls überhinführen, ſo hört er faſt eher die Dämonen, als den Erzähler.

Wohlan Ihr lieben Herrn, die gewaltigen Geiſter und Seelen in der Allnatur federn das Wort. Göthe hat ihres Daſeins Stimme vernommen. Im Fauſt erkennt er das:

> Wie alles ſich zum Ganzen webt,
> Eins in dem andern wirkt und lebt!
> Wie Himmelskräfte auf und nieder ſteigen
> Und ſich die goldnen Eimer reichen!
> Mit ſegenduftenden Schwingen
> Vom Himmel durch die Erde dringen,
> Harmoniſch all' das All durchklingen!

Wunderherrlich und beſeligend hat er in Helena die griechiſche Mythe hineingewebt, zu einer Seelenwanderung, wie ſie kein Inder geſungen. Das zurück in's Leben gebannte Gefolg der Königin der Schönheit kehrt zum Hades nimmer. Sie ſagen:

Ewig lebendige Natur
Macht auf uns Geiſter,
Wir auf ſie vollgültigen Anſpruch.

Und nun gießt ein Himmel von Klang, voll und geheim, wie die Roſennebel indiſcher Nacht, ſich aus —

Wir —

Ich bitte Sie, liebe Herrn, weilen! ſaugen Sie ſich an dem Wir feſt! wie der durſtige Schmetterling an der Roſenknoſpe, und leſen Sie mit linder weicher Lippe —

Wir in dieſer tauſend Aeſte Flüſterzittern, Säuſelſchweben,
Reizen tändelnd, locken leiſe, wurzelauf des Lebens Quellen
Nach den Zweigen; bald mit Blättern, bald mit Blüten überſchwenglich
Zieren wir die Flatterhaare frei zu luftigem Gedeihn.

— — — — —

Wir an dieſer Felſenwände weithinleuchtend glattem Spiegel
Schmiegen wir, in ſanften Wellen uns bewegend, ſchmeichelnd an;
Horchen, lauſchen jedem Laute, Vogelſingen, Röhrigflöten,
Sei es Pans furchtbarer Stimme, Antwort iſt ſogleich bereit;
Säuſelt's, ſäuſeln wir erwiedernd, donnert's, rollen unſre Donner
In erſchütterndem Verdoppeln dreifach, zehnfach hinten nach.

Sehen Sie, liebe Herrn, das iſt unſre Inſtrumentalmuſik; die Tauſend-Seelen-Sprache der Natur, die ſich in den Inſtrumenten uns offenbaren will, und das Menſchenreich des Künſtlers zu einem Weltenreich erheben. Hülfreich-geſchäftig, hülfegeſchickt, proteiſch-verwandelbar harren dieſe Boten der Winke ihres Meiſters, ſie zu dollmetſchen, ſpielen den Menſchen nach, zittern als Baumlaub, rieſeln als Wellchen, wallen jetzt hin und her, geiſterhaft ohne Form, gleich Schein und Hauch, elementariſche Diener.

Blicken Sie von fern mit Ehrfurcht hin! Jahrhunderte haben in dieſem Zauberbuche gelernt, und wir ſtehen noch im Anfang. Wie das Kind zuerſt an ſich genug zu begreifen hat, ſo erſcheint in der freien Tonkunſt *) die reine Vokalmuſik vor allem Uebrigen. Paläſtrina's Hymnen kennen die Inſtrumente nicht. — Das Außermenſchliche wird dann mit ſubjektivſtem Auge angeſehn; es ordnet ſich dem Menſchlichen bei, ſeine Maſſe vermehrend; die Inſtrumente verdoppeln die Singſtimmen, verkünden und wiederholen ſie, wie in Händel, vervielfältigen auch ſchon mit eignen oft inſtrumentalen, oft ſangmäßigen Weiſen den reichen Chor, wie bei jenem und Sebaſtian Bach, und laſſen den einzelnen Sänger nicht vereinzelt. — Wenn nun die Volksinſtrumentalmuſik ſich als freie Kunſt offenbaren will, ſo nimmt ſie zuerſt die Form der Geſangmuſik als ihr Geſetz des alten Bundes auf ſich, füllt es aber, wie in Bachs Orcheſterwerken, bald inſtrumentaliſch; und die Inſtrumente begehen, unbeſtimmbaren Inhalts, ihr Freudenſpiel. Haydn gießt die Freude der Menſchenbruſt, Mozart ihre Empfindſeligkeit in ſie; und um jenen ſtimmen die ſich geſtaltenden Diener den Geſang zuerſt vom Chaos an, aus dem ſich die beſtimmt umgränzte Welt erhebe. — Beethoven verläßt die Menſchengeſellſchaft, um in der Natur und mit ihr allein zu leben; ſein Ohr muß ihm verſchloſſen werden, ſchmerzenreich verſchloſſen, ihm dem Tonweſen! damit er geheimere Stimmen vernehme. Klingt aus ſeinem Inſtrumentenhymnus an die

---

*) Volksgeſang und Volkstanz, als ſolche, bevor ſie vom Künſtler mit Bewußtſein aufgenommen, gehören nicht ihr, vielleicht ihrer Mythenzeit an.

Freude ſchmerzliche Sehnſucht nach Menſchengeſellſchaft heraus, die er in indiſcher Allvergöttlichung verloren, ſo hat er in ſeinem Lied der Meereswogen dem Dichter noch nicht zu entſagen gewagt. Und einer ſeiner Schüler, Felix Mendelſohn Bartholdy, hat dieſe Idee vollendet, der Meeresſtille und glückliche Fahrt ohne Göthe's Worte ausſprach. So feiert die Tonkunſt ihren Dionyſos-Triumphzug. Wo er ſich nun hinwende, will ich nicht ſagen.

„Dieſelbigen ſchreibe nicht."

Liebliche Belehrung könnte Ihnen ſchon, meine lieben Herrn, der Morgentraum eines jungen Tondichters geben, von dem ſie ſagen, daß er geſtorben ſei.

> Eben ging ich in unſerm Garten ſpazieren, und ſah mir die kahlen und kalten Roſenſträuche an. Da wurd's auf einmal an einem Roſenſtock lebendig, und drehte ſich und quoll, und kam die ſchönſte Roſe von der Welt 'raus; die machte mir einen Knix und ſprach:
>
> > Seit die Welt ſteht, machen wir Blumen ſchon Muſik; eure trägen tauben Ohren hören es nur nicht. Wir haben die zarteſten Mittel von der Welt, denn was iſt mehr Muſik, als eine Blume? und dennoch wollt' es immer nicht recht gehn, und vor ein Paar Tagen erſt merkten wir, daß uns ein Direktor fehle. Bis jetzt war's nämlich der Wind. Aber der machte uns die Sache zu willkührlich. Blies er ſtark, ſo mußten wir langſam ſpielen; und ſäuſelte er, ſo ging's bei uns Andante. Da verdarb er uns 'mal voriges Jahr durch gewaltigen

Sturm das Andante von Mozart, und nun iſt uns klar: er kann nicht dirigiren. Willſt du? Sei du unſer Anführer! — —

Ich ſprach bedächtig: Wie beſetzt ihr euer Orcheſter?

Sie ſprach: Trompeten ſind die Sonnenblumen; Pauken die Tuberoſen; Hörner ſpielen die Hortenſien, Hyacinthen die Klarinetten, die Tulpen blaſen Oboe und Maiblümchen die Flöten; Veilchen ſind die Fagotte. Alles Gras, alles Baumlaub ſpielt Geige, das Kaſtanienlaub ſpielt Bratſche, Tannen mit Nadeln und Stamm ſind Bäße.

Sie nickte, und auf einmal fing ihre Muſik an. Das war ein Orcheſter! Ich fiel in Ohnmacht. — — Als ich erwachte, war alles weg, Roſe, Orcheſter und Kapellmeiſterſtelle. Aber die Erinnerung des Blumentons iſt mir geblieben, und verläßt mich nicht wieder. — —

Auch ein tief ſinniger Mann, der edle Ludwig von Voß,*) hätte auf die richtigere Bahn hinwinken können, wenn er nicht leichter geleſen, als ausgelegt würde. „Die beſondere Wirkſamkeit der Inſtrumente (ſagt er) kann als eine beſondere tonartige Grundbeſtimmung betrachtet werden, und damit als ein, den jedesmaligen Hauptklang umſchwebender Tonduft. — Der muſikaliſche Eindruck iſt hier neben der Allgemeinheit des Hauptkarakters der Töne, noch ſo verſchieden, daß ſie meiſtens ſchlechterdings nicht verglichen werden können, ſo wenig, als eine Tonart mit der andern. — An dieſer Tonbeſonderheit hat die Form des Inſtruments einen gewiſſen Antheil, vorzüglich aber der Stoff ſelber; beim Holze die Textur und Elaſtizität, ſo wie beim Metalle die Verſchiedenheit der Form ſeiner Atome, ſeine Kryſtalliſation, Kohäſion und Elaſtizität. — Da hat denn jedes Metall und jede Miſchung deſſelben ſeine Eigenheit auch im Klange, wie im Kryſtall, und nur im Glaſe, wie in der Luft, durch die Aeolsharfe bewegt, einigt ſich das Verſchiedene zu der Gemeinſamkeit der harmonikaliſchen Klänge, die, ähnlich den Menſchenſtimmen, den Karakter der Geiſtigkeit an ſich tragen. — Es wird der Geiſt wach, wenn die Stoffe klangvoll erbeben, als ſtrebe er durch ſie hindurch zur höhern Ausbildung hervor. Es iſt das Leben, welches heraustreten will aus der Feſſel, in die es raumwärts geſchmiedet. — Wie der Menſchenkörper, ſo hat jedes in der Natur gewiſſermaßen ſeine beſondere Pſyche, und damit außer allen phyſiſchen Bedingungen, gleich der Menſchenſtimme, ſeinen eigenthümlichen pſychiſchen Effekt. — Da im tiefſten Sinne des Worts Alles vom Leben durchdrungen und erhalten wird, ſo dürfen wir auch nichts thöricht Myſtiſches zu finden wähnen, wenn wir überall nur Ergebniſſe des Geiſtigen ſehen. — Es umwehen uns wahrlich mehr Geiſterſtimmen in der Schöpfung, als blos aus Menſchenhirn und Herzen." —

---

*) Ahnungen und Lichtblicke über Natur und Menſchenleben; ein reiches Buch.

Nun, meine lieben Herrn, könnten wir uns ja leicht vereinigen. Vor allem wollen wir nur von Künſtlern und Kunſtwerken reden, die es ſind; erlogene gehören nicht in unſern Maitag. Sodann wollen wir von jenen feſtgeſtellt laſſen, daß ſie nicht einen todten Gegenſtand malen, ſondern bei der Allbelebtheit der Natur einen lebenden darſtellen.

Das mag denn auch wohl die *Kunſt* beſſer vermögen, als z. B. Theatermaſchinen. Dieſe ſtellen den Sturm oder den Donner *nicht natürlicher* dar, wie Gottfried Weber einräumt,*) ſondern ahmen nur ihr *todtes Geräuſch* nach, während das Orcheſter die Vorſtellung des Künſtlers *von ihrem Leben* in lebendigem Abbilde giebt. Desgleichen wird der Künſtler, der einen Vorgang, eine beſtimmte Vorſtellungsreihe (wie Sie es nennen) *malen* will, nicht *todte Signale* ihrer Aeußerlichkeit geben, ſondern im Inbegriff ihrer äußern Erſcheinung und ihres Gedankens ihr *Leben* künſtleriſch *nachſchaffen*. Innerlichkeit und Aeußerlichkeit, Eins ohne das Andre, wären nicht das volle Leben, ſondern jenes Ideal, dieſes Maſchine. Wenn alſo Beethoven in ſeiner Paſtoral-Symphonie wirklich, wie Seidel ſagt, „nicht viel mehr, als das vollſtändigſte Donnerwetter, Nachtigall, Wachtel und Kuckuck“ hören ließe: ſo wäre — nicht etwa die Malerei verwerflich, ſondern ſeine Aufgabe nur halb, alſo gar nicht gelöſt. Allein das iſt ja nicht der Fall; Seidel kennt nur das Werk nicht, von dem er ſchreibt. Des erſten Satzes erwähnt er gar nicht, der wie der zweite, ein ununterbrochener reichſter Strom von Empfindung und Anſchauung iſt. In dem zweiten ſehen Sie alles Tiefſte und Innigſte und Schönſte ergoſſen, was die Scene nur zu erblicken und zu empfinden geſtattet; und erſt dann, wenn an Frühlingsſeligkeit die Seele ſich vollgeſogen hat, wenn ihr,

---

*) Cäcilia B. 3, S. 151. Weber giebt zu, daß der Maſchiniſt *natürlicher nachmacht*, will aber daraus *deshalb* keinen Vorzug der Orcheſtermalerei in der Oper folgern laſſen, weil es daſelbſt, überhaupt in der Kunſt, nicht ſowohl auf natürlichſte Nachahmung, als auf eine *gewiſſe ideale Täuſchung* ankomme.

im Vollgenuß wie berauſcht, das Bewußtſein ihrer und der Blick auf die Empfindungskette und das Meer voll Naturleben zu ſchwinden ſcheint, haftet ſich das Ohr im Halbſchlummer und Halbtraum noch an das Koſewort der Nachtigall und ihrer Gefährten, wie in das entſchlummernde Auge ſich wohl noch ein Aetherſtreif durch Laubgitter ſtielt. — Später geht es dann auf den Tummelplatz derber ländlicher Luſt, und der gedrange Tanz der vertraulichen Paare wird durch das Unwetter geſtört. Hiervon und vom Wohl- und Dankgefühl des Schlußhymnus ſchweigt Seidel ebenfalls.

Ach, meine Freundinnen, hätte ich meine Vorſtellungen Ihnen zugewandt! Dort höre ich ſchon von Poeterei und Myſticismus reden — als wenn man Muſik proſaiſch (komiſcher Unterſchied hier!) abhandeln könnte, und Kunſt und Natur ſchon ſo plan und offen da lägen! Klage der über Myſticismus, dem die Myſterie verſchloſſen! — Meine Gewährmänner, ſagen ſie, ſeien Poeten, die nichts bewieſen, weil ja ihr Gewerbe in Fiktion beſtünd', z. B. in Anrufung der Götter und Muſen, an die man nicht mehr glaube.

Ach Herre Gott! ach Herre Gott! Erbarme dich der Herren!

Das ſind ja keine Poeten, ſondern ſie lügen ſich nur dazu; die rechten haben ja nichts zu thun, als die Wahrheit zu ſagen — man verſteht ſie nur nicht immer.

„Und was hat die Republik davon?" fragen ſie dann; was hat nun Beethoven in ſeiner Schlacht zu Markte gebracht? fragt Gottfried Weber; wo iſt nur ein Zug, der einen mehr als gewöhnlichen Schlachtenſchreiber verriethe? und zählt nun „die allergewöhnlichſten Ideen" auf: Trommeln, Signale, Regiments-Hoboiſten, die ihre Märſche abſpielen, rauſchendes Allegro — und ſo fort. Freilich bei ſolcher Abſtraktion von allem Eigenthümlichen und Tiefern könnte ich in Rubens göttlichem Sanherib (in der Schleißheimer Gallerie), wo Feuer vom Himmel fällt, die Engel des Herrn einen hochſtolzen König ſchlagen und ſein wohlgerüſtetes Heer, und ein Heer flieht, und Zernichtung ſich aus gebrochnen Waffen und Menſchen ein Pfühl bereitet, eine Remonte ſehen: Menſchen und Pferde. — Beethoven hat die vierhundertjährigen Feinde durch ihre Kriegsgeſänge genannt. Das wäre ſchon als äußerlich hergenommene Bezeichnung gut erdacht; und ſo, als äußerliche Erſcheinung, nahen die Märſche auch von auſſen dem Orcheſter. Wie dieſes ſie aber aufnimmt, erkennt Beethoven ſie als ſeine eigne Sprache — und wir gewahren nun, daß ſie, abgeſehn von ihrer äußerlichen geſchichtlichen Bedeutung, den Karakter beider Nationen vollkommen ausſprechen. Wenn zuletzt der karakteriſtiſche Marſch der Franzoſen, den wir, in Edur ſo hell, in ſeiner Keckheit und Leichtfüßigkeit daher tanzen ſahen, in Fismoll, ſtockend, bebend, zerriſſen fernhin verklingt: ſo iſt das wohl die treffendſte und gefühlteſte Kunde von ihrem Geſchick. Weber nennt es einen luſtigen Witz, eine Schnurre, ein tragikomiſches Symbol, der zerfetzt und keuchend — — genug; ich bin müde. Das läßt ſich nur im geräumigen Buche, nicht in der Zueignungsſchrift abmachen.

Oder meinen Sie, liebe Freundinnen, ich hätte es ja ſchon in dieſe hinein geſchrieben? — — Ja — ſo will ich doch das Buch ſchreiben:

Wenn denn der Ruf Gottes, der ſeine Geiſter hinſendet, wo Sein ewig wahrer Rathſchluß ſie will, Euch geladen hat zum Altar der Tonkunſt: ſtimmt an! —

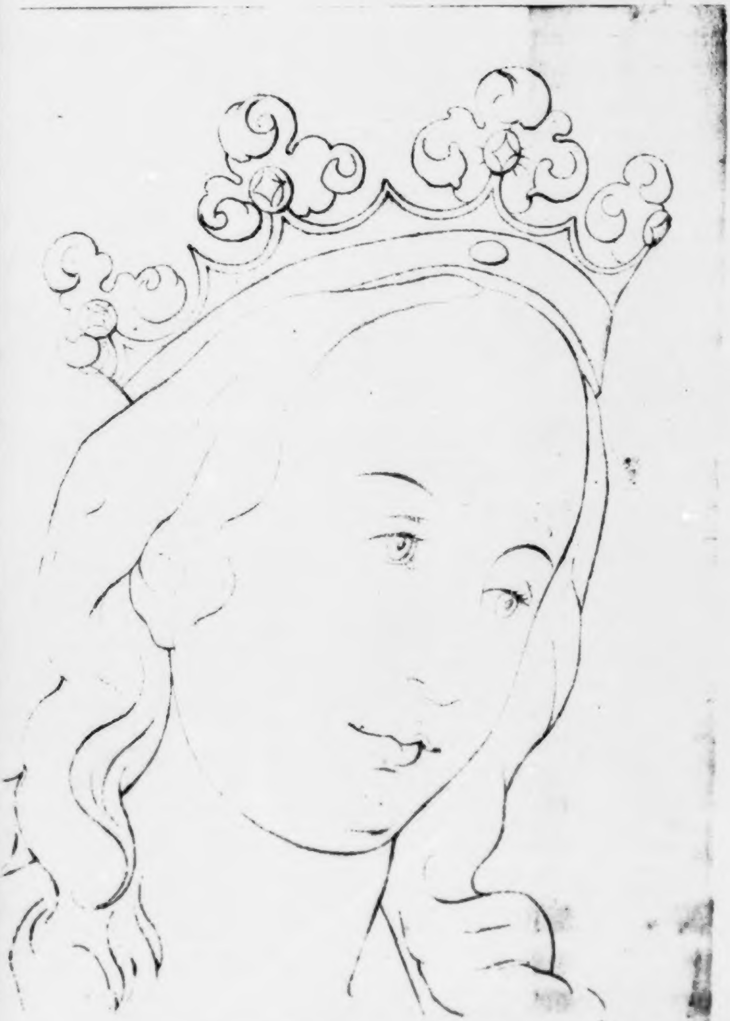
Und wenn Ihr Euch zu Herolden der Sänger berufen wißt, das Volk und die Jünger zu lehren: gebt ein Zeichen, wie Ihr jene vernommen und verſtanden, auf daß Ihr nicht Irrlehre und Gelächter ſäet.

Und wollt Ihr meiſtern und richten: hinweg mit Euren todten Satzungen! Künſtler und Kunſtwerk richten nur ſelber ſich. Kennt Ihr die Fehler? Es ſind Schreibfehler; wo der Sänger nicht zu ſagen vermocht oder gewagt, was er vernommen. Wie nun wollt Ihr den Schreibfehler aufdecken, ehe Ihr die dahinter verborgene Wahrheit entdeckt habt?

Lernet vom Künſtler, wenn Ihr von ihm das Volk lehren wollt! Schauet, wollt Ihr Verkündiger ſein, die Kunſt!

Seht das Bild einer Heiligen, Barbara, eines deutſchen Künſtlers Werk.

Demüthig beugt ſie ſich in aller irdiſchen Hoheit und Schöne ihrem Gott. Durch den reinen, zarten, beſeligender Fülle ſchönen Leib ſchimmert die Glorie des reinen Geiſtes; Jungfräulichkeit und hoher Gedanke wohnen auf der Stirn, die Kronen ſchmückt; Taubeneinfalt und die unwiderſtehliche Herrſchaft treuer Liebe ſchimmert das Auge; geſundheitvollſchwellender Mund, noch jungfräulich verſchloſſen, wird ſich dem geweihten Leib öffnen. Sie hat den Kelch des neuen Bundes in ihre Hand empfangen und wird die vergiftete Hoſtie nehmen.



Ueber die Geltung
Händelscher Sologesänge
für unsere Zeit.

Ein Nachtrag
zu der
Kunst des Gesanges
von
Adolph Bernhard Marx.

(Beilage zu der Auswahl Händelscher Sologesänge.)

Berlin, 1828.
Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Ueber

die Geltung Händelscher Sologesänge

für unsere Zeit.

Die Herausgabe sorgsam ausgewählter Sologesänge von Händel hat eine zwiefache Bestimmung: einmal für alle Kenner und Freunde eines grosssinnigen, tiefempfundenen Gesanges; dann und vorzüglich, für die Förderung und Veredlung der Gesangbildung. In beiden Beziehungen ist einiges zu bemerken.

Der seit länger als einem halben Jahrhundert steigende und sich ausbreitende Antheil an Händel hat sich vornehmlich seinen Chören zuwenden müssen, weil eben in dieser Kompositionsgattung die nach-händelsche Zeit nur Weniges von gleicher Trefflichkeit erzeugt hat. So wurden vor allem Händels wichtigste Oratorien (Messias, Alexanderfest, Judas Makkabäus, Samson, Saul, Semele, Israel in Aegypten, Josua, Athalia) durch Aufführungen und Herausgabe das hochgewürdigte Eigenthum unsers Vaterlandes; die erstgenannten mehr, die letztern (wie es scheint) minder verbreitet. Unbekannt dem grössern Publikum blieben nebst mehrern Oratorien und Kantaten *) Händels zahlreiche Opern. Man scheint häufig die Mühe gescheut zu haben, aus der Masse des unleugbar Schwachen und Veralteten dasjenige hervorzuziehen, was über allen Wechsel des Zeitgeschmackes erhaben ist; die Wahrnehmung mancher veralteten Einzelheit mag sich sogar hin und wieder zu einem übereilten Vorurtheil gegen Händelschen

---

*) Die Königl. Bibliothek in Berlin besitzt die neueste Londoner Ausgabe von Händels Werken in 40 starken Folianten — und auch diese ist nicht vollständig. Mehreres ihr Fehlende findet sich in ältern Ausgaben in der dem Joachimsthal hinterlassenen Bibliothek der Prinzessin Amalia von Preussen.

Sologesang überhaupt erweitert haben. Es bedurfte jedoch stets nur einer gefühlvollen, edelgebildeten Sängerin, der Erinnerung an eine Mara *), Milder und andere, um dieses Vorurtheil in Entzücken zu verwandeln; auch sind die unterrichtetsten und geistreichsten Männer **) über den hohen Werth Händelscher Meistergesänge stets einstimmig gewesen. In dieser Hinsicht darf man für eine sorgfältige Auswahl derselben, namentlich für die trefflichsten, Nro. 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, auf längst bereite Theilnahme rechnen, ohne dass es noch einer Erläuterung oder gar Empfehlung bedürfte.

Nicht so hinsichts der zweiten Bestimmung dieser Ausgabe: in der Gesangbildung eine empfindliche Lücke auf das Erwünschteste auszufüllen. Hier möchte man die Zustimmung der besten Lehrer, und die Erwägung aller wohldenkenden Eltern gewinnen.

---

*) „Noch heute,“ erzählt Rochlitz in seiner Biographie der Mara (für Freunde der Tonkunst, Thl. I. 1824) „erinnern sich Männer vom vollgültigsten Urtheil mit Erstaunen und freudiger Begeisterung, z. B. mit welcher Kraft, und welcher, das festeste, unbedingteste Vertrauen ausdrückenden Grösse sie in jener berühmten Arie des Händelschen Messias das oft wiederkehrende: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“ — sang, und singend sprach, und sprechend accentuirte, alle Zuhörer zu gleichem Gefühl stimmend und ihre Gemüther mit sich emporschwingend.

**) Man höre z. B. Reichard über die unter Nro. 9. hier mitgetheilte Arie. — „Dieser liebevolle edle Gesang aus Händels Pastor Fido, einer seiner ersten Opern, ist wohl ein wahres Muster edler, schöner Simplizität und lebendigen Ausdruckes. Um die Melodie in schönem sanften Gange zu erhalten, ist der Ausdruck der Unruhe des Singenden in die Begleitung gelegt, die von allen Instrumenten pizzicato im Unisono gespielt wird. Selbst das Pizzikato, sonst immer fast Spielerei, das sanfte Erbeben der Saiten, verstärkt den Ausdruck der innern Unruhe, die schon durch die ungleiche Bewegung schön getroffen ist. In der Melodie das sanfte Winden durch die zunächst liegenden Töne, meist halbe Töne, das sanfte, nicht langsame Moduliren in die verwandtesten Moll- und Durtöne; dann der herrliche, unerwartete Eintritt nach dem kurzen Zwischenritornell: das Ohr, welches sich beim Unison immer die angedeutete, oder gewöhnliche Harmonie denkt, vermuthet über dem D im Bass den harten Dreiklang, und unerwartet tritt die sanfte kleine Terz ein, und bleibt liegen zur noch angenehmern kleinen Septime; dann wieder das sanfte Moduliren nach allen nahverwandten Tönen in so wenig Takten — solche Mannigfaltigkeit giebt lebendige Einheit. — Und nun die kleine Dehnung, wie schmeichelnd, wie liebevoll, wie erhöht durch das nur für sie Schweigen des Basses! Dann der lebhaftere Gang zum Schluss; und nun das ganze Aushauchen, Ausschütten des überströmenden Gefühls in den beiden letzten Takten — o wer das nicht alles fühlte, für den blickte und seufzte seine Liebe vergeblich sanft auf; umirrte vergeblich ihr liebevolles Auge den Vielgeliebten; verschlänge, verlöre sich vergeblich das fest an ihm hangende Auge in dem seinen, eilte vergeblich die Holde in seine Arme, hauchte all' ihre Liebe in seinen Busen — denn so erscheint mir der Sänger, sing' ich diesen entzückenden Gesang!“

Bei planmässiger Gesangbildung, die sich zur Regel setzen muss *): dem Schüler durchaus nur Gutes, dieses aber in einer, der jedesmaligen Organentwickelung, Geschicklichkeit und künstlerischen Bildung entsprechenden Folge darzubieten, zeichnet sich eine Periode aus, in der die Erfüllung dieser Foderung eben so schwierig, als wichtig erscheint. Es ist der Zeitpunkt, wo der Schüler nach den erfoderlichen Vorübungen das Studium des Lieds und liedmässigen Gesanges, so weit es hier angeht, beendigt hat, und zu grössern Kompositionen fortschreiten muss. Nicht genug, dass die Aufgaben an sich grösser, vielseitiger, wichtiger werden: es ist auch der günstigste Moment da, den Eifer des Schülers neu zu beleben und zu erhöhen, und seinem ganzen musikalischen Sein die Richtung zu geben — zu allem Edlen und Schönen, oder zu Kleinlichem, Zerstreuung und Nichtigkeit. Hier vermisst man in unserer Literatur eine Reihe von Gesängen, welche einen systematischen Fortgang zu dem Opern- und Kirchengesang möglich machen; und hier ist es, wo der Unterricht selbst redlich wollender Lehrer mehrfach gefährdet, und oft in seiner Erspriesslichkeit ganz gestört wird.

Zwar — die Organbildung kann für sich an Solfeggien fortgesetzt werden. Allein welcher Zeitverlust für die geistige Ausbildung! Und wie misslich diese längere Abwendung des Schülers von der lebendigen Kunst, diese festgehaltene Spaltung zwischen Technik und Kunstübung! Sie ist die Ursach, dass so viele unserer Sängerinnen, bei den erwünschtesten Anlagen, bei einer trefflich entwikkelten,oft mit dem Ruhm der Virtuosität aufgenommenen Technik, einer wahrhaft künstlerischen Auffassung und Ausführung nicht fähig geworden, mit dem Geist ihrer Kunst unbekannt geblieben. Wie traurig muss es sich auf diesem Wege der Bildung vollends mit solchen verhalten, welche nicht einmal das Ziel technischer Virtuosität sich vorsetzen und erreichen können, sondern im Gesange (bewusst oder unbewusst) Nahrung für Empfindung und Geist gesucht haben, und in die Steppe inhaltloser Technik geführt werden. Die technischen Uebungen, die zu einer vollendeten Gesangbildung unentbehrlich sind, müssen die künstlerischen so bald und so oft als möglich neben sich aufnehmen, ja sobald

---

*) Hier und im Folgenden müssen die allgemeinern Grundsätze über Gesang und Gesanglehre, die in der „Kunst des Gesanges“ vom Verf. (bei Schlesinger in Berlin erschienen) vorgetragen sind, vorausgesetzt werden.

als möglich in ihnen aufgehen und sich als blosse Vorbereitung zu jenen offenbaren. Dieses Verhältniss muss dem Schüler offen vor Augen liegen, wenn man ihn nicht mit Zwang und Ertödtung des künstlerischen Geistes, sondern mit freiem Willen und Lust — der halben Arbeit — zu den technischen Vorübungen bewegen will.

Minder schulgetreue Lehrer verirren sich auf jenem Punkt ihrer Bahn in eine ungeordnete Reihe von Aufgaben aus Gluck's, Haydns, Mozart's, Beethovens grössern Werken. Man muss deren Inhalt und die Ansprüche vergessen, die sie an den Sänger machen, oder keinen Weg der Vermittelung zwischen ihnen und dem bisher vom Schüler Erlernten zu finden wissen: ohnedem würde sich kein Freund der Kunst und des Schülers dazu entschliessen, Kunstwerke au profaniren, für die der Sänger noch in keiner Beziehung gereift sein kann; und den Eifer des Schülers an Aufgaben zu verschwenden, deren vollkommene Lösung ihm doch noch versagt bleiben muss, aus denen er in der Zeit höherer Reife sogar ungleich höhere Lust und Befriedigung gewinnen würde. Und vermöchte auch Geschick, Eifer des Lehrers und besonderes Talent des Schülers manche Lücke einigermassen zu überbrücken: der leichte, und darum freudigere und geistbefruchtendere Fortschritt bis zu den höchsten und vielseitigsten Aufgaben, die Auffassung ganzer Rollen und ihrer Karaktereinheit, ganzer Werke, der verschiedenen Tondichter und ihrer Perioden: der Standpunkt, der uns ein einzelnes Kunstwerk, und die Gesammtheit aller, als ein lebendiges, harmonisch gegliedertes Ganze aufnehmen lässt — ist so weder zu erreichen, noch zu ersetzen. Endlich ermüden sogar Fleiss und Talent an dem Umherirren zwischen einzelnen Aufgaben ohne vernunftnothwendige Folge und Verbindung — wie es der Geist eines Menschen müsste, dem man eine Reihe einzelner Begebenheiten, ohne ihren geschichtlichen Zusammenhang aufbürdete. Daher zum Theil kommt es, dass so viele, selbst begabtere Kunstfreunde die Uebung der Kunst so früh, bald nach geschlossenem Unterricht aufgeben. Die fragmentarische Unterweisung (wäre sie auch am Einzelnen möglichst befriedigend gewesen) hat sie nicht in die Kunst, als in eine organisch geordnete Welt, eingewiesen, ihnen die Wege zu lebenslangem Fortschritt und Ausbreitung nicht gezeichnet.

Noch leichtfertiger und nachtheiliger werden andre Schüler hier mit einer Masse seichter, geistloser, sinnverderbender Kompositionen aller Zungen überschüttet (besonders neuitalischer und französischer) die für Karakter Fadheit, für Empfindnng Sinnenkitzel, für Kunsttiefe Flachheit, für Geistesnahrung Gedankenlosigkeit ertheilen, — und in dem, was in ihnen wirklich ist, was sie im Umkreise der gesammten Kunsterscheinung noch allenfalls beachtenswerth macht, von dem Lernenden auf dieser Stufe doch nicht gefasst werden können. Von Asioli und Blangini, ewigen Einerlei's, führt dieser Abweg in die ganze Verderbniss der heutigen Modemusik, namentlich der italischen und französischen Opern. Bedächten Eltern und Lehrer, welche Nahrung ihre Zöglinge aus diesem Quell schöpfen — sie würden sie wenigstens nicht eher zu ihm führen, bis Sinn und Geist an guten Werken erstarkt, veredelt und fähig geworden wäre, sich an diesem leichtfertigen und schlüpfrigen Wesen allenfalls einmal zu ergötzen, ohne in seinen Leichtsinn und seine Krankhaftigkeit hineingezogen zu werden. Man kann sich von unsern edlen Tondichtern einmal zu dem Sinnenspiel Rossini's herablassen, und aus unvollendeten Gebilden schwächerer Talente, ja aus der französischen Unnatur und Gezerrtheit eines Auber *) noch eine flüchtige Unterhaltung schöpfen — wie das reinste Mädchen einmal im losen Scherze die Kokette spielen kann. So wenig aber die wirkliche Kokette sich die Unbefangenheit der Unschuld zurückgewinnen mag: so wenig führt ein Weg durch Auber, Rossini und ihre Gefährten zu dem heiligenden Tempel der Tondichter. —

Hier tritt nun Händel mit seinen Meistergesängen hülfreich herzu, allen Erfodernissen des Unterrichts auf das Erwünschteste begegnend; wollte man versuchen, unter der Fessel pädagogischer Bedingungen Kunstwerke zu gleicher Anwendung zu schaffen, so könnte man im Wesentlichen nichts Zweckmäsigeres hervorbringen. Sogar die fremde Sprache der meisten Gesänge erscheint zweckfördernd **), da man sich an einem fremden Idiom leichter zu der Vervollkommnung der Artikulation bequemt, als an der Muttersprache, die wir Deutsche in diesem Punkte noch so häufig vernachlässigen. Keinesweges huldigen wir hiermit dem alten Wahn, als sei die italische Sprache musikalischer, als die unsre. Keine Sprache ist so reich und voll tiefgemüthlicher, gefühlswahrer, malerischer, Gefühl und Anschauungweckender Klänge, als die Deutsche, keine daher so wahrhaft musikalisch *), so entsprechend dem, was der Deutsche in und mit Musik will. Die italische Sprache hat für diese Tiefe, Innigkeit, Kraft und Wahrheit nur einen allgemeinen Wohlklang, mit Leichtigkeit und aufgeregter schöner Sinnlichkeit aufzuweisen. Allein eben diese allgemeinere und äusserlichere Schönheit macht sie dem Sänger zu einer Vorübung für die deutsche Sprache sehr geeignet. Sie ist gleich der Milch die erste mildere Nahrung; der kräftigere Wein gehört für gekräftigtere Naturen. Auf dem Standpunkte des Unterrichts, für den Händel geeignet ist, setzt man die allgemeinen Vorübungen zur Gesangsprache und die erste Bildung (wenigstens aus dem Gröbern) am Liede voraus. Was hier etwa noch nachzubilden und an feiner nüanzirter Artikulation zuzufügen ist, wird man an den ruhigen Gesängen dieser Sammlung (Nro. 1. 2. 3. 4.) gewinnen; andere (z. B. Nro. 7. 9. 10. 11. 12. 13. 15.) führen zu einer bald durch Weichheit, bald durch Zartheit, Süssigkeit, Klanggewalt, Leidenschaftlichkeit ausdrucksvollern Artikulation — eine fast unentbehrliche Vorbereitung auf Gluck's und Bach's Rede.

---

*) Die Beweise für diese Ansicht finden sich zahlreich in der Berliner Musik. Zeit., vergl. Jahrgang. 4. Nro. 49.

**) Nur die Texte des unreinen, die Gefühlswahrheit trübenden englischen Idioms sind mit deutscher Uebersetzung vertauscht worden.

Glücklich entspricht diesem einen Unterrichtszwecke der Gebrauch, den Händel von der Stimme macht. Hier lässt er keinen Wunsch des Lehrers unerfüllt. Vorherrschend ist in seinen Gesängen die Region der Mitteltöne, die für Aussprache und Ausdruck die geeignetsten sind, die als das Herz der ganzen Stimme zuerst und am gründlichsten ausgebildet werden müssen, den höhern Korden als Grundlage dienen, daher bei dem Schüler auf dieser Stufe voraussetzlich schon

---

*) Das Vorurtheil für den vorzüglichern Musikgehalt der italischen Sprache schreibt sich aus der Zeit der monarchischen Herrschaft italischer Musik über ganz Europa her, die sich bekanntlich früher entwickelt hat, als die deutsche und französische. Wenn nun auch später die Mehrzahl der Komponisten nicht mehr in ihrer Musik suchten, als wir oben der italischen Sprache beigemessen haben; wenn ferner drei unsrer grössten und gekanntesten Meister ihre Muttersprache um fremder versäumt haben — Mozart das Höchste, was mit italischer, Gluck das Höchste, was mit französischer, Händel das Höchste, was mit englischer Sprache musikalisch geschaffen worden; wenn endlich der grösste deutsche, seiner Sprache treueste Tondichter, Sebastian Bach, bis jetzt noch nicht hat allgemeiner aufgefasst werden können: so begreift sich, wie jener Wahn selbst in der götheschen Zeit sich hat erhalten können. In den eigenthümlichen Richtungen Haydns und Beethovens liegt der Grund offenbar, warum auch ihre Schöpfungen diesen Wahn nicht verschwinden gemacht haben.

am gereiftesten sind: keiner unserer grossen Meister ist in dieser Beziehung so ergiebig, wie Händel. Es fehlt dabei nicht an Erhebung der Stimme und Sprache (z. B. in Nro. 5. 8. 11. 14. 15.) in die höhere und schwierigere Region; so wie es in dem fliessenden Gesang der Stimme nicht an schwerern Intonationen (z. B. in Nro. 6) fehlt; allein alles Schwerere ist durch die Stimmführung, oder durch das Gefühl des treffenden Ausdrucks, den es enthält, vermittelt und erleichtert. Die langsamere Bewegung und die Verzichtung auf alle grössere Geläufigkeit, die erst ein fortgesetzterer Unterricht bringt, vollenden das Bild der äusserlichen Nutzbarkeit.

Genug der todten äusserlichen Betrachtung, wo der lebendige Geist eines Künstlers nur wartet, dass wir uns ihm offen hingeben, um uns zu lehren und mit höherm Leben zu erfüllen, Ueber alle Vortheile für Schulübung hinaus, finden wir erst die wahre Bedeutung der händelschen Gesänge für die eigentliche Kunstbildung des Sängers. Sie sind vor allen geeignet, den Jünger zu einer höhern Ahnung vom Wesen der Kunst, und des Gesanges insbesondere, zu wecken; ihr Studium bewahrt durch seine Ergiebigkeit an edlem Inhalt vor der Herabstimmung des Geistes und Gemüths an schwächern oder schlechten Werken eben sowohl, als es bei edler begabten Naturen*) die höhere Richtung auf immer befestigt. Und so erscheint Händel für die Bildung des Sängers, wie in der Entwickelung der Kunst überhaupt, als vorbereitender Vorgänger Glucks, Mozarts, der Neuern, so wie aus einem ganz andern Grunde (der hier nicht entwickelt werden kann), seines grossen Zeitgenossen, Johann Sebastian Bach. Es bedarf nur eines Lehrers, der sich selbst von dem Geist händelschen Gesanges erfüllt hat, der bereit ist, mit Wort und Vorbild den Schüler dazu zu erheben: so wird weder die Fremdartigkeit, die mancher Zug älterer Kompositionen im ersten Augenblick für unsere Zeitgenossen haben kann, noch die Gewöhnung an moderne Formen das Eingehen des Schülers hemmen oder stören — die besonnene Auswahl vorausgesetzt.

---

*) Bei allen bessern Schülerinnen hat namentlich der Verf., sobald er nur mit ihnen dahin gelangt war, die Werke Händels, Glucks und der andern Künstler ihnen zu erschliessen, eine entschiedene Abneigung gegen jene Erzeugnisse der Mode, die so mancher Lehrer nicht zu entbehren oder nicht auszuschliessen weiss (S. 6), sich offenbaren sehen — ohne dass er der eignen Entscheidung des Schülers irgend, als mit Einführung auf den Geist der wahren Künstler, vorgegriffen hätte; oft genug wurde es als Kränkung und Beschämung aufgenommen, wenn er (um die Stimmung des Schülers zu prüfen, oder momentaner Lässigkeit und Zerstreuung zu begegnen) nach Gluck und Händel etwa eine rossinische Oper vorschlug. Dies zur Beruhigung für solche Lehrer, die das Gute wohl kennen, aber nicht den Muth haben, den Einfluss der Mode zu entbehren und zu überwinden.

Glücklich wird ein solcher Lehrer sogar eine Eigenthümlichkeit händelscher Kompositionen zum Gelingen seines Werkes benutzen, in der die Schuld liegt, dass der reichbegabte und hochgebildete Künstler in einem grossen Theil seiner Sologesänge nicht erfüllt hat, was andre Schöpfungen derselben Gattung verheissen: eine vorherrschende Rücksicht auf den Sänger. Aeusserlich war sie durch die Richtung der damaligen vornehmen Welt bedingt, in der Händel lebte; die in der Musik mehr einen Luxus- und Prunk-Artikel, als eine künstlerische Erhebung und Beglückung suchte, und berühmte Sängerinnen und Kastraten als den vornehmsten Artikel ihrer Kunstverschwendung nie aus dem Auge verlieren mochte. Die nothwendige Folge für die Oper war die, dass das Drama, das Wesentliche des Werkes, den Ansprüchen dieser vandalischen Vornehmheit geopfert, und die Ostentation mit Gesangvirtuosen zum Zweck erhoben wurde. So bietet sich in Händels Opern nirgends ein dramatisches Ganze, fast nirgends ein festgehaltener und durchgeführter Karakter; Cäsar, Alexander, Nero, Theseus girren und läufern uns in Bravourarien ihre Liebe vor — denn diese blieb fast der ausschliessliche Inhalt, und die geschichtlichen Namen waren nur die Schnur, an der Prospero seinen Staatströdel aufhing. Allein in dieser uns unbrauchbaren Masse schwimmen uns Zeugnisse zu, dass Händel von seinen glühenden Italienerinnen noch etwas Höheres fodern und erwarten durfte, als Trillerketten: einen beseelenden Ausdruck. Wir stossen auf Gesänge, in denen eine innig empfundene Intention des Tondichters nur mit wenigen Zügen skizzirt ist; dem ungeübten Auge scheint die Zeichnung vielleicht leer, — und sie bleibt es, wenn der Sänger nicht den Tondichter zu errathen, seine Absicht herauszufühlen und die Umrisse mit warmem lebendigem Fleisch zu erfüllen weiss. Von dieser Art sind Nr. 1, 2, 3, 4, 10. Hier gilt es, eigentlich der Ausleger des Komponisten zu sein; die Freiheit, die er gelassen, zu benutzen, aber im Einklang mit seiner Absicht; die Andeutungen aus seinem Geist und in seinem Sinn zu vollführen. Wenn sich hier bisweilen Anlass, ja sogar das Bedürfniss zeigt, über die Noten hinaus, selbst von ihnen abzugehen: so darf das nicht in der fahrlässigen Weise mancher neuern Sängern geschehen, die mit etlichen Lieblingstiraden in jede Komposition nach Laune hineinfahren; sondern der Sänger soll wissen, dass er nichts als der wohldenkende Diener des Tondichters ist, und von jeder geänderten Note nach den Grundsätzen der Kunst und der Intention des besondern Werks vollständige Rechenschaft schuldig wird*). Diese Strenge unerlässlich vorausgesetzt, giebt es keine wirksamere Anregung, besonders für fähigere und eifrigere Schüler, auf das Innere eines Kunstwerkes bis in die einzelnen Züge einzudringen, als die Erlaubniss zu solchen Versuchen, denen dann freilich die strengste Kritik folgen muss; so wie nichts so geeignet ist, dem Sänger ein höheres Bewusstsein von der Bedeutung und Kraft seiner Mittel zu erwecken, als der bei jenen Versuchen oft veranlasste Nachweis, dass Manches, was der Schüler mit einem Aufwand von Aenderungen zu erreichen trachtete, einfacher und tiefer wirkend mit einer Nüanze der Intonation, des Portaments, des Stimmklangs, der Kraft oder Dauer, der Aussprache — ja des Hauchs und des Schweigens erlangt wird. Darnach erst ist der Schüler würdig und reif, zu den vollendeten Gebilden geführt zu werden, in denen jeder Zug von dem tiefsten Sinne des Tondichters erfüllt ist, die von ihm allein ihre Vollendung erhalten haben; als solche gelten uns Nr. 7. 9. 12. 13. 14, auch Nr. 5. und 15. An ihnen kann das Studium einzelner Scenen vollendet und der Fortschritt zum Studium ganzer Karaktere begründet werden. Die beiden Scenen der Medea (Nr. 10 und 11), der Semele (Nr. 14 und 15) und die Arie der Sila (Nr- 13) bilden den Uebergang dazu, und das Terzett (Nr. 16) kann den ersten Anlass geben, die Verschmelzung und Kontrastirung verschiedner Stimmen zu zeigen.

Gern möchte denen, die ohne gründliche Unterweisung das Studium der Händelschen Gesänge beginnen müssen, eine schadloshaltende Erläuterung gegeben werden; allein zu sehr lässt sich dabei die überwiegende Kraft des lebendigen Unterrichts vermissen, der die Besonderheit des Schülers, seinen dermaligen

---

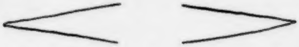
*) Das Recht zu Zusätzen oder Aenderungen setzt also immer eine offenbar nachweisliche Unterlassung des Komponisten in der Ausführung seiner Partitur voraus (wie sie in mancher Beziehung, z. B. im Rezitativ, bei Fermaten u. s. w. sogar herkömmlich und mit Vorbewusst geschah), oder eine absolute Unfähigkeit des Sängers, eine Einzelheit nach der Vorschrift des Komponisten wieder zu geben, bei einer unzweifelhaften Fähigkeit und Berechtigung zum Ganzen. Vergl. die Kunst des Gesanges §.

Standpunkt, jede Stimmung in Acht nimmt, jedes Kunstmittel der Ueberführung und Anziehung sich zu Gebot sieht, und in jedem Augenblicke herausfühlt, was eigentlich den Schüler hemmt und was ihn eben fördern kann: Vorbild, Beispiel, Erklärung, Zergliederung, ein Gesichtspunkt fürs Ganze, ein Gleichniss, Vergleich mit einem andern Kunstwerk — und was mehr. Den Lehren und Auseinandersetzungen, die aus der Kunst des Gesanges vorausgesetzt werden müssen, können daher nur Andeutungen über das Merkenswertheste hier zugefügt werden.

Einfachheit, Grosssinnigkeit und bestimmte Richtung auf das vorgesteckte Ziel: dies sind die Grundzüge händelschen Gesanges, die der Schüler (zu seinem höchsten physischen und psychischen Vortheil) sich aneignen muss, wenn er dem Tondichter genügen will.

Schon die meisten Texte offenbaren die erstgenannte Eigenschaft; der einfachste lyrische Ausdruck (z. B. in Nr. 7. 9, 12) wird genügender Anlass eines ganzen, tiefgefühlten, das Gefühl vollbefriedigenden Ergusses; die einfachste Zergliederung des Textes (z. B. in Nr. 4 und 5) gewährt für die Komposition Gegensätze, die in dieser Theilung, wie in der höhern Einheit des Ganzen wohl gefasst sein wollen, und dem Ganzen oft eine unerwartete Wendung geben. Das ist unter andern an Nr. 5. in dem mehrgedachten Werk ausführlicher gezeigt worden. Es erscheint unerlässlich und höchst lehrreich, die Texte vor der Gesangübung selbst wohl zu bedenken, sich in ihren Sinn und Klang hineinzufühlen und zu versuchen, wie weit man jenem schon durch die Deklamation genug thun hann. Hierin wird man öfters den Schlüssel zur Bedeutung der Komposition finden, z. B. bei Nr. 4 und dem Mittelsatz von Nr. 10, die schon durch ausdrucksvolle Sprache eine von manchem Sänger ungeahnete Beseelung erhalten.

Die Einfachheit der Texte und ihrer Verwendung geht auf die Konstruktion der Komposition über, und führt uns auf einen neuen Vortheil für Kunstbildung. Wenn auf der einen Seite eine bis ins Einzelnste gehende Untersuchung nothwendig ist, um dem Schüler jede Tiefe der Komposition und seines Gesangvermögens zu offenbaren, so muss er auf der andern Seite von Anfang an dahin gewiesen werden, jede Komposition als Ganzes aufzufassen und darzustellen, sich nicht in Zerstückelung und kleinliche Vereinzelung zu verlieren, nicht in einer Art von Miniaturmalerei mit einzelnen Pünktchen, sondern mit Massen zu wirken. Die Richtung dahin darf nicht dem unbewussten Instinkt überlassen werden, wenn man sie nicht so oft verfehlt sehn will, als leider der Fall ist; das bewusste Studium dazu sichert nicht nur die Fassung der Kunstwerke, sondern giebt auch dem Geist überhaupt einen höhern und edlern Schwung. Nr. 3. ist zu einer der ersten Uebungen als Beispiel wohl geeignet. Leicht verliert der Vortrag gleich Anfangs in dieser Reihe von kurzen Rhythmen alle Haltung, leicht wird die Stärke und Erhöhung der Sprache und Stimme im Gefühl der Haltungslosigkeit voreilig verschwendet. Die Aufgabe ist hier, die grosse Theilung des Ganzen von Takt 1 bis 15, und von da bis zu Ende zu beobachten, ohne darum die besondern Ansprüche der kleinern Absätze zu vernachlässigen. Einen Ueberblick über das Ganze gewährt es, wenn man sich vorerst die kleinern Rhythmen des ersten Theils, Takt 1 und 2, 3 und 4, 5 und 6, 7 und 8, 9 bis 13, 14 und 15 selbstständig unter dieser Form des Vortrags



vorstellt, dann unter derselben Form zu einem grossen Ganzen vereinigt, das seine Höhe im 11ten und 12ten Takt erreicht, also vorzugsweis steigend ist. Dem antwortet nun die erhöhte Gefühlsbewegung im zweiten Theil von Takt 16 bis 28, von wo bis zu Ende die Aufregung sich beruhigt. Der höchste Punkt ist hier der 24te bis 26te Takt; also auch im zweiten Theil herrscht jener Typus des Vortrags, nur zuletzt fallend, so dass endlich das Ganze wiederum unter dieselbe Formel zu fassen wäre*). Die ersten vier Gesänge sind bei ihrem klarer vorliegenden, ruhigern Inhalt vorzugsweise diesem Studium eines ruhigern, folgerecht die Konstruktion ausführenden Vortrags gewidmet; je bestimmter sie aufgefasst werden, desto ungehemmter und sicherer wird man die folgenden höhern Aufgaben überwinden. Natürlich darf aber die Beachtung der Konstruktion keine bloss äusserliche Berechnung bleiben; innigeres Eingehen auf den Inhalt muss zeigen, dass die erkannte Ordnung mit der Empfindung und Anschauung des Tondichters untrennbar Eins ist; es lehrt, wie das Bewusstsein der Ordnung auch im Sänger mit seiner Empfindung vom Inhalt der Komposition zu einem Ganzen verschmelzen muss. Das Studium ist für vollendet zu achten, wenn der Sänger bei der sichersten und bewussten Aufrechthaltung der äussern Ordnung sich das Zeugniss geben kann, dass er auch ohne diese Rücksicht keinen Zug des Ganzen voller und wahrer hätte wiedergeben können; wenn er selbst fühlt, dass die Ordnung nicht mehr eine bloss äussere, sondern sogar eine Beförderung des Ausdrucks im Einzelnen geworden ist. So der geschickte Maler, der durch klare Gruppirung, durch zweckmässige Zusammenhaltung von Licht und Schatten nicht irgend etwas an seinen innern Intentionen verliert, sondern sie wirksamer und das Ganze einheitsvoller, wie er es im Geist empfangen, erscheinen lässt.

---

*) Dass nicht dieselbe Konstruktion in allen Gesängen wiederkehrt, dass vielmehr auch in dieser Beziehung Händel eine grössere Mannigfaltigkeit bietet, als viele Neuere, wird leicht wahrgenommen.

Dieselbe Einfachheit erblicken wir in der Gestaltung der Melodie, und hier erhebt sich der Ausdruck des Einzelnen in dem einfachen und einheitsvollen Ganzen zu nie gestörter Grosssinnigkeit. Mag Händel die Süssigkeit der lydischen Liebe singen (Nr, 12), oder die Schwärmerei, die schöne Augen entzündet (Nr. 9), Heiss-Verlangen der Sehnsucht (Nr. 2), oder ganz hingegebene Klage (Nr. 7), oder Medeens Zorn (Nr. 11), und die Verzweiflung der Semele (Nr. 15), überall spricht ein gesundes, starkes, reines Gemüth. Nirgends darf der Sänger sich in jene Ueberreizung und Leidenschaftlichkeit verirren, die uns in neuern Werken oft für Ausbruch der Kraft geboten wird, da sie doch nur Aufregung und Verrath der Schwäche ist; nirgends kann er, wenn er dem Komponisten treu bleibt, in jene Weichlichkeit und Süsslichkeit versinken, die mit der Innigkeit eines kräftigen Gemüths so viel gemein haben, wie Krankheit mit Gesundheit. Schon in dieser allgemeinen Bestimmung der Aufgabe liegt es nothwendig bedingt, dass der Schüler an ihr sich kräftigen, erheben und veredeln muss, während so viele Uebungsgegenstände den entgegengesetzten Erfolg darbieten.

Eben bei der vielfach in unsere Musik eingedrungenen Verweichlichung und Kränklichkeit kann es vielen nicht anders als schwer fallen, zwischen dem Gefühlston dieser und der Gefühllosigkeit den wahren Ton eines gesundkräftigen und dabei empfänglichen und bewegten Gemüths aus der Komposition herauszuhören und wieder zu geben. Nicht durch ein allgemeines Raisonnement, sondern gewöhnlich durch irgend einen, das Gemüth des Schülers stark treffenden besondern Zug wird die Auffassung des Rechten herbeigeführt; wird ein solcher Moment zweckmässig benutzt (nicht durch übereiltes Weiterzerren, sondern durch Einprägung und Bewusstmachen des Empfundenen), so geht (wie Verf. oft erfahren) von ihm eine innere heilsame Verwandlung des Schülers aus, der von nun an erst seine ganze Seele dem Grossen und Höhern der Kunst öffnet. Solchen Erfolg hat namentlich Nr. 4, 7, 8, 9, 12, 13 und 15 gehabt, welche letztere im obgedachten Werke näher besprochen ist. Ein besonderes Studium und genaue Selbstbeobachtung bildet an ihnen den Vortrag entscheidender Melodieschritte (z. B. der Dezime in Nr. 12 und der None in Nr. 15) die in ihrer vollen Kraft, ohne Zerreissung des Ganzen, hervortreten müssen. Eine besonders günstige Vorübung dazu bietet sich in Nr. 1 und 3, aus deren ruhigerm Melodiengange die grössern Intervalle sich nur so viel hervorheben dürfen, als zur höhern Beseelung erfoderlich ist, nicht zur Aufstörung.

Ein näheres Eingehen auf die einzelnen Scenen vermeiden wir, um dem mündlichen Unterricht, oder dem ernstlichen Selbststudium nicht vorzugreifen.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Q.1º 291.

J. B. LOGIER'S

ANWEISUNG

ZUM

UNTERRICHT IM CLAVIERSPIEL

UND

DER MUSIKALISCHEN COMPOSITION

NACH SEINER METHODE.

EIN

HANDBUCH FÜR LEHRER UND ÄLTERN.

AUS DEM ENGLISCHEN ÜBERSETZT.

BERLIN,
BEI WILHELM LOGIER.
1829.

144/16

Vorwort.

Indem dem deutschen Publicum hier eine Übersetzung der neuesten Schrift **Logier's** über die Anwendung seiner Methode übergeben wird, scheint es kaum nöthig, noch etwas über den Zweck derselben voran zu schicken. Denn es stellt sich von selbst dar, wie sie dem Bedürfniſs vieler Ältern und Lehrer abhelfen soll, die sich aus Logier's bisher erschienenen Werken und aus den vorliegenden Erfolgen eine allgemeine Kenntniſs seines Systems verschafft haben und nun nach demselben selbst wieder unterrichten wollen. Bei diesem Elementar-Unterricht kommt es so sehr auf eine richtige Folge der Übungen und Lehrsätze, auf eine beharrliche Wiederholung und Befestigung des Erlernten und auf Benutzung kleiner geringfügig scheinender Hülfsmittel an, daſs man es dem Erfinder dieser Methode wohl danken muſs, von ihrer frühesten Anwendung eine so ausführliche Rechenschaft und zumal ungeübteren Lehrern und Lehrerinnen eine so genaue Anleitung gegeben zu haben.

Dem Original hat der Verfasser einen eignen Anhang beigefügt, aus welchem das englische Publicum erfährt, wie günstig sein System des musikalischen Unterrichts in Deutschland und Spanien, ja selbst am Vorgebirge der guten Hoffnung beurtheilt und aufgenommen worden ist. Da dieser Anhang die in deutschen Zeitschriften bekannt gemachten

Urtheile von **Spohr**, **v. Miltitz** u. a., sowie eine Geschichte der Einführung des Systems in Berlin und andern Städten des Preuſsischen Staates unter dem Schutze des hohen Ministeriums der Unterrichts-Angelegenheiten enthält, von welchem Allem eine genugsame Kenntniſs bei dem deutschen Publicum vorausgesetzt werden kann, so ist derselbe in dieser Übersetzung weggelassen worden.

Möge denn auch diese Schrift, wie die früheren desselben Verfassers, zu allgemeinerer Verbreitung gründlicher musikalischer Kenntniſs beitragen und den Beifall immer fester begründen, den sich seine Methode bisher überall erworben hat.

Handbuch.

Einleitende Bemerkungen.

Die Erfahrung lehrt, daſs der Besitz von Kenntnissen nicht immer mit der Fähigkeit zu unterrichten vereinigt ist; denn Lehren ist eine Kunst, die man gewöhnlich erst durch vieles Nachdenken und lange Gewohnheit erlernt.

Den Eingang zum Pfade des Wissens von den Dornen und Gesträuchen zu reinigen, die ihn oft beengen, und alle sich entgegenstellende Hindernisse zu beseitigen, ist eine ebenso wichtige Aufgabe, als das jugendliche Gemüth zu dem Studium der Wissenschaft anzureizen, und zugleich so daran zu fesseln, daſs die Fortschritte mehr ein Vergnügen als eine Arbeit werden. Alle, die sich für die allgemeine Ausbreitung von Kenntnissen interressiren, werden zugestehen, daſs derjenige, welcher diese Schwierigkeit in irgend einem Fache überwunden, ein verdienstliches Werk in dem Lehrfache vollbracht habe.

Überzeugt von dieser Wahrheit, und die Kunst zu unterrichten als einen wesentlichen Theil seines Systems erkennend, wollte der Verfasser nach seinem ersten Plan die **Methode**, welche er bei der Erziehung in seinen Akademien befolgt, in Verbindung mit dem System der Musik-Wissenschaft in seinem Werke anschaulich machen *).

Der Zweck dieses Handbuchs ist demnach in kurzer und deutlicher Form die **Art**, wie der Unterricht im Pianoforte-Spiel sowohl, als in der Harmonie und Composition ertheilt wird, darzulegen, um dadurch Eltern und Lehrer in den Stand zu setzen, nach dieser Methode zu unterrichten. Alles hier Gesagte steht in vollkommner Übereinstimmung mit des Autors „System der Musik-Wissenschaft," auf welches sowohl, wie auch auf sein Elementarwerk, „Anleitung im Pianofortespiel" (in sofern diese unmittelbar mit dem Chiroplasten verknüpft ist,) es sich fortwährend bezieht. Einige neue Beispiele sind hier aufgenommen worden, welche noch dazu dienen können, den Lehrer in seinen Lectionen zu unterstützen.

Da es durchaus für die ferneren Fortschritte der Schüler nothwendig ist, ihre Denkfähigkeit so früh als möglich zu entwickeln, so läſst der Verfasser im Anfange Tonleitern mit Doppelkreuzen und Doppelbeen schreiben, welche, obwohl gewöhnlich nicht als Vorzeichnung gebraucht, doch in dieser Zeit besonders darauf berechnet sind, die Urtheilskraft zu erwecken und zu schärfen. Der Verfasser bittet ihn nicht der Weitschweifigkeit zu beschuldigen, wenn dieser Gegenstand, so wie noch einige andere zu ausführlich behandelt erscheinen. Manche Leser z. B. werden vielleicht finden, daſs der Bildung der Tonleitern mit Doppelkreuzen und Doppelbeen — oder auch der Bildung des gewöhnlichen Dreiklanges u. s. w. — eine zu groſse Wichtigkeit beigelegt ist: doch ein Augenblick des Nachdenkens wird sie überführen, daſs die Kenntniſs aller auſserordentlichen zufälligen Vorzeichnungen unerläſslich ist, vornehmlich wenn die Schüler bis zur Modulation gelangt sind.

---

*) Warum dieser Plan nicht zur Ausführung gekommen, ist gezeigt worden in der Einleitung zu dem oben angeführten Werke Seite 4.

Erklärung des Systems.

Die folgende kurze Übersicht der musikalischen Erziehung nach des Autors System, welche die eigenthümlichen Vortheile, die aus der Anwendung desselben entspringen, darlegt, wird für diejenigen nicht ohne Interesse sein, welchen das System noch unbekannt ist.

Es ist in drei besondere Abschnitte eingetheilt — der Kunst das Pianoforte zu spielen — der Harmonie und Composition — und der eigenthümlichen Methode, nach welcher der Unterricht den Schülern ertheilt wird.

Bei dem Unterricht in den ersten Anfangsgründen des Pianoforte-Spiels wird ein Apparat angewendet, welcher durch den Verfasser erfunden wurde, um eine gute Lage der Hand, richtige Fingersetzung, und eine anmuthigere Ausführung schneller zu erreichen. Die genauere Beschreibung dieses Apparats, (des Chiroplasten oder Handführers) so wie dessen Anwendung findet sich in dem Lehrbuche „Anleitung zum Pianoforte-Spiel, Buch I." Wenn die Schüler die Aufgaben, welche in diesem Elementarwerke enthalten, durchgespielt haben, werden sie mit dem zweiten darauf folgenden Theil bekannt gemacht. Dieser zweite Theil enthält eine Folge von Aufgaben, welche im Stiele der Variationen geschrieben, auf denselben Harmonien gegründet sind, die den Themen im ersten Buche zum Grunde liegen; sie sind den zunehmenden Fortschritten des Schülers entsprechend gearbeitet, und können eben sowohl allein gespielt, wie auch als Begleitung zu den ersten Aufgaben ausgeführt werden. Die hier angeführten Werke mit noch zwei anderen, welche ähnliche Compositionen enthalten, umfassen die Anfangsgründe der Kunst des Spiels auf dem Pianoforte. Eine Sammlung, welche als Einführung in die besten Werke älterer und neuerer Componisten dienen soll, schlieſst sich diesen Werken an.

Für die Lehre der Harmonie und Composition wird des Autors Werk „System der Musik-Wissenschaft" angewendet. Ist der Schüler auch hier in den Anfangsgründen geübt, so werden ihm Aufgaben vierstimmig auszusetzen und in verschiedenen Formen auszuarbeiten gegeben; worauf sodann Übungen in der Modulation folgen. Diese Übungen werden gleichzeitig von allen Schülern gespielt, während der Lehrer auf seinem Pianoforte nach den zum Grunde liegenden Harmonien einige Sätze extemporirt, damit der Schüler schon früh unmerklich eine Idee von dem Fantasiren aus dem Stegreife erhält.

Die Werke der am meisten berühmten Meister, Corelli, Händel, Haydn, Mozart, Clementi, Beethoven u. s. w. werden nun eingeführt, die richtige Fingersetzung ist darüber bemerkt, der bezifferte Bass, wie auch der Grundbass sind hinzugesetzt, und somit bildet das Ganze gleichzeitig ein sowohl theoretisches als praktisches Studium. Auch diese Compositionen werden, wie die Elementarstudien gemeinschaftlich executirt, und von dem Lehrer zum gründlicheren Verständniſs mit den Schülern genauer durchgenommen, welche dadurch mit dem Rhythmus und dem Bau der musikalischen Phrasen und Perioden, so wie auch mit dem eigenthümlichen Style der Componisten und mit allem was zu einer vollendeten Harmonie und richtigen Anwendung derselben erforderlich ist, praktisch näher bekannt gemacht werden.

Noch müssen wir die Vortheile bemerkbar machen, welche für den Schüler aus dem Besuche einer Akademie im Gegensatz zum Privatunterrichte erwachsen.

Den mächtigen Antrieb zur Übung nicht einmal gerechnet, welcher durch den Wetteifer, (da die Schüler in Klassen eingetheilt werden müssen,) entsteht, so sind die verschiedenen Wendungen, deren der Lehrer sich nothwendig bedienen muſs, wohl dazu geeignet, seinen Vortrag den Fähigkeiten mehrerer Schüler zugleich verständlich zu machen, da der Gegenstand unter verschiedenen Gesichtspunkten mehrmals erläutert wird. Das gemeinsame Spielen, durch welches der Schüler von Anfang an zu der eigentlichen Art im Takt zu spielen angehalten wird, welches bei noch so richtigem fleiſsigem Zählen im Alleinspielen nicht zu erreichen ist, bleibt indeſs ein Hauptgewinn. Nur durch gleichzeitige Ausführungen wird das Taktgefühl ausgebildet, welches gewiſs alle Musiker aus ihrer eignen Erfahrung bestätigen können. In der Akademie müssen die Schüler während ihres eignen Spiels fortwährend auf das Spiel Anderer achten. Ein Gegenstand von der höchsten Bedeutung für diejenigen, welche ein richtiges Gefühl des Takts zu erlangen wünschen, denn es wird nicht nur so während der Ausführung der Grundtakt, in welchem das Stück geschrieben ist, durch das Ganze erhalten, sondern auch die verschiedenen Modifikationen und Veränderungen des Taktes (gemeinhin durch die Wörter *calando, smorzando, ritardando* u. s. w.), welche unerlässlich zu dem eigenthümlichen Ausdruck und Effekt eines ganzen Musikstücks gehören, werden auf diese Weise erreicht; die Schüler sind immer fort gezwungen auf das Spiel der Mitspieler zu hören, um ihr eigenes während der Ausübung übereinstimmend mit diesem zu erhalten: so werden sie unmerklich sich den wahren Geist mit Accompagnement zu spielen aneignen *). Es erscheint demnach ausgemacht, daſs wie sehr auch der Schüler im Privat-Unterrichte mit den Grundsätzen des Takts und Taktzählens bekannt gemacht worden, er dennoch nur durch das Zusammenspielen nach und nach zu einer vollkommnen Ausübung gelangen kann.

Bevor wir weiter gehen und zeigen, wie mit Anwendung des Chiroplasten der Privatunterricht ertheilt werden muſs, und welche Vortheile schon im ersten Unterrichte durch Hülfe des Chiroplasten für den Schüler erreicht werden können, wird es rathsam sein zu untersuchen, welcher Natur und Beschaffenheit denn eigentlich, streng genommen, die verschiedenen Fähigkeiten sind, die zu einem guten Pianoforte-Spiel unerläſslich bleiben; wir wollen sehen, wie diese Fähigkeiten in vortheilhaftester Folge erworben werden und in Wirksamkeit treten können. Diese Untersuchung dient vielleicht mehr dazu, den eigenthümlichen Einfluſs des Chiroplasten anschaulich zu machen, als vieles andere, was über diesen Gegenstand gesagt und geschrieben worden ist.

Die Finger, Hände und Arme als mechanische Theile betrachtet.

Daſs ein gleichmäſsiger, brillanter Anschlag Haupterforderniſs, ja unerläſsliche Bedingung des guten Pianoforte-Spielers sei, ist nie bestritten; deshalb sollte es wohl unsere erste Aufgabe sein, auf das genaueste zu erkennen, welche besondere Wirksamkeit den Fingern, Händen und Armen dabei zusteht, damit wir dadurch in den Stand gesetzt werden,

---

*) Um diese Wahrheit, so wie die Nützlichkeit dieser gleichzeitigen Übungen zu zeigen, hat der Autor oft den Versuch mit seinen Schülern gemacht, während dem Spielen eines *Allegro* das Zeitmaaſs unmerklich bis zum *Adagio* abnehmen, und umgekehrt es wiederum steigen zu lassen.

sowohl ihre natürliche Kraft zu vermehren, als auch nachdem dies geschehen, sie unserm Willen so vollkommen zu unterwerfen, daſs sie nur unsere ergebenen Diener, nicht aber unsere Meister werden.

Um diesen Punkt unseres Gegenstandes gehörig zu erläutern müssen wir uns Finger, Hand und Arm als einen zusammenhängenden Theil des natürlichen Mechanismus denken, und um eine klarere bestimmtere Idee von der zum Spielen des Pianoforte erforderlichen Bewegung jedes einzelnen Theiles dieses Mechanismus zu geben, wollen wir diesen natürlichen Mechanismus mit einem Theile des künstlichen im Pianoforte vergleichen; nehmlich mit dem Theil des Pianoforte, welchen wir den Clavis, oder Tasten nennen, und dessen Verrichtungen als ganz übereinstimmend mit denen, welche durch den natürlichen Mechanismus hervorgebracht werden, angesehen werden können. Drücken wir z. B. einen der Tasten des P. F. nieder, so bemerken wir, daſs ein schmaler Hebel, der Hammer genannt, sich hebt, und nachdem er die Saite berührt, unmittelbar mit einer Schnelligkeit, der das Auge kaum zu folgen vermag, wieder in den Stand der vollkommensten Ruhe zurück sinkt. Dieser Hammer ist durch ein ledernes Band dem Theile des Ganzen verbunden, welchen man das Hammer-Querholz nennt. Eine Bewegung nur wird hier bemerkbar, und diese Bewegung ist perpendiculär; der Theil, von welchem der Impuls dem Hammer mitgetheilt wird, ist fest mit dem Tasten verbunden. Dieser Tasten nun wird durch den Finger des Spielers in Bewegung gesetzt, welcher (verglichen mit dem Hammer) wie ein umgekehrter Hebel angesehen werden kann, dessen Stützpunkt oder Verband im Gelenk ist. Die Hand, an welcher der Finger befestiget ist, ist gleichfalls ein Hebel, dessen Stützpunkt wiederum im Handgelenk liegt, wodurch er mit dem Vorderarm verbunden ist, auch dieser ist ein Hebel, dessen Stützpunkt wiederum der Ellenbogen wird. Hieraus ergiebt sich nun, daſs Finger, Hand und Arm verbunden, einen Theil des natürlichen Mechanismus bilden. Ist der Mechanismus des Tasten wohl eingerichtet, und der Anschlag des Tasten sorgfältig geleitet, so werden wir finden, daſs die Beschaffenheit und Stärke des Tones durchaus gleich sein wird, wovon wir uns überzeugen können, wenn wir mit dem Rücken des Nagels eines unserer Finger die Tasten des Instruments herauf oder herunter schleifen. Da der Grund dieser Gleichheit des Tones aus dem vollkommenen Zustand des Mechanismus entspringt, und nicht aus irgend einer durch den Spieler angewendeten Kunst, so haben wir uns nur zu bemühen, die Bewegung unserer Hand und Finger zu dem gleichen Grade der Vollkommenheit in der Ausführung auszubilden. Denn es ist klar, daſs jede bemerkbare Unvollkommenheit in der Ausführung auf einem gut gebauten Instrumente, nur dem Ungeschick zuzuschreiben ist, mit welchem der der Natur zugehörende Theil des Mechanismus gehandhabt wird, der den künstlichen in Bewegung setzen muſs; demzufolge wäre also die Bewegung einer wohl construirten Claviatur so viel als möglich im Spiele nachzuahmen, die sicherste Methode zu diesem gleichmäſsigen Anschlage zu gelangen, welcher obwohl so unerläſslich, dennoch so selten bei Pianoforte-Spielern gefunden wird *). Durchdrungen von dem Wunsche, daſs dieser wichtige Punkt erreicht werden möchte, und überzeugt, daſs vieles hierin durch mechanische Mittel beschleunigt werden könne, verfiel zuerst der Verfasser auf die Idee des Chiroplasten oder Handführers.

---

*) Um sich von der Wahrheit dieser Bemerkungen zu überzeugen, bedarf es nur der Kenntniſs von der Vollendung eines selbstthätigen Pianofortes bei Herrn Clementi und Comp. Cheapside.

Die natürliche Lage der Hände und Finger und ihre eigenthümliche Bewegung.

Wenn in der ersten Zeit der Schüler, ohne Beistand dieses Apparats, (des Chiroplasten) seine Finger auf dem Pianoforte setzt, wird man bemerken, daſs sie überall sich finden, nur nicht auf der rechten Stelle; ja Kinder bringen ihre Finger oft in die unnatürlichste Lage, so daſs sie sie alle zusammen oder dicht über einander drücken *).

Da dies in der That der Fall ist, muſste sich die Idee, eine richtige Vertheilung der Finger zu erzwingen, nothwendig zuerst dem erfahrnen Lehrern aufdringen; und da die Hand mit fünf Fingern versehen ist, so scheint es natürlich, daſs sie auch über fünf Tasten zu liegen kömmt. Diese im Anfang so wichtige Vertheilung der Finger, welche zu erzwingen der Chiroplast berechnet ist, müssen wir die natürliche Lage der Hand nennen. Wenn dagegen die Finger über mehr als fünf Tasten ausgebreitet liegen, müssen wir dies eine ausgedehnte, und wenn über weniger als fünf, eine eingezogene Lage der Hand nennen. Die allergröſste Ausdehnung wird sein, wenn der Daumen und fünfte Finger eine Octave umspannen, und die gröſste Eingezogenheit, wenn der Daumen und der fünfte Finger auf demselben Tasten zu liegen kommen.

Die Nothwendigkeit die Finger zu krümmen.

Da die Finger Hebel sind, deren Stützpunkte die Gelenke werden, so ist es klar, daſs, wenn wir sie ausstrecken und sodann horizontal nach der linken oder rechten Seite bewegen, ihre Endspitze das Segment eines Zirkels beschreiben werden **); die Folge davon, wenn wir so spielen wollten, würde sein, daſs wir oft während der Ausführung den rechten Ton verfehlen müſsten. Diesen Übelstand zu vermeiden sind wir gezwungen die Finger mehr oder weniger nach Maaſsgabe ihrer Länge zu krümmen oder zu biegen, den dritten mehr als die andern. Die Hand bildet in dieser Stellung nicht allein einen Bogen, unter welchem der Daumen sich ohne die geringste Unbequemlichkeit bewegen kann, sondern es werden auch die Fingerspitzen näher zu dem Innern der Hand gerückt, ja sie sind in Wahrheit beinahe um die Hälfte verkürzt, so wie auch die oben beschriebene unzulässige Bewegung vermieden, und die Wahrscheinlichkeit, falsche Tasten zu berühren, dadurch vermindert wird.

Ein andrer Grund für die Nothwendigkeit der Krümmung der Finger ist dieser, daſs da sie von ungleicher Länge sind, und die Hebel oder Tasten, auf welche sie fallen, ihren Schwerpunkt durchgehends auf demselben Punkt haben, jeder Finger, wenn er ausgestreckt wird, indem er einen derselben niederdrückt, sonst einen verschiedenen Grad des Widerstandes erfahren müſste, und dadurch eine Ungleichheit in der Ausführung hervorgebracht werden würde. Durch das Biegen ordnen sich aber die äuſsersten Spitzen der Finger, in Beziehung auf ihren eignen Abstand von dem Schwerpunkt des Tasten, dergestalt, daſs der zweite, dritte und vierte Finger fast in gleicher Linie gestellt erscheinen, oder in gleichem Abstande von dem Äuſsern des Tasten, während der fünfte Finger und Daumen aus dem oben angeführten Grunde dadurch auch näher zu den Endspitzen gerückt werden: der Widerstand des Tasten, und die Kraft der Finger (so weit diese dem Mechanismus der letztern allein angehört) werden dadurch ins Gleichgewicht gesetzt.

---

*) Siehe Anleitung zum Clavierspiel Seite 6.

**) Vorzüglich der dritte Finger, da er der längste ist.

Die Bewegung der Finger muſs perpendiculär sein gleich, der des Hammers auf dem Pianoforte. Um dies zu erreichen, muſs die Fläche der Hand parallel mit der Claviatur gehalten werden, weder nach dem kleinen Finger geneigt, noch erhoben oder niedergedrückt gegen das Handgelenk, und damit sich die Hand so wenig als möglich unzulässige Bewegungen erlauben kann, muſs sie so gehalten werden, daſs die Gelenke gänzlich verschwinden.

Auch ist nicht allein nothwendig, daſs die Finger den rechten Tasten anschlagen, sie müssen auch auf das wirkliche Centrum desselben niederfallen, das heiſst gleich entfernt von der rechten und linken Seite. — Die Nothwendigkeit, diese Regel zu beobachten wird durch folgende Bemerkung einleuchtend werden. Da die Tasten des Pianoforte auf dem Tastenbrett durch einen Stift, welcher durch eine Aushöhlung in der Stütze geht, gehalten werden, so muſs ein gewisser Grad von Reibung während des Spielens entstehen, drücken wir nun den Tasten nach einer Seite, so ist es klar, daſs diese Reibung in dem Maaſse vermehrt, und so ein gröſserer Widerstand hervorgebracht wird. — Dies ist abermals ein Grund der ungleichen Spielart.

Wir haben hiermit versucht, die eigenthümliche Bewegung der Finger vorzuschreiben, und wollen nun noch einige allgemeine Regeln hinzufügen, welche freilich zu Zeiten Ausnahmen erleiden werden. Erstens dürfen die Finger nicht höher erhoben werden als die Tasten selbst, mit denen sie in Berührung bleiben müssen, zweitens sollen die Tasten nicht heruntergeſtoſsen, sondern heruntergedrückt werden.

Wenn Accorde oder Octaven gespielt werden, soll das Handgelenk die Bewegung vollbringen, welche beim Angeben einzelner Noten die Finger vollziehen. Die eigenthümliche Bewegung des Vorderarms ist horizontal, da sein Geschäft darin besteht, die Hand jedesmal zu ihrer Stelle zu führen. Der Arm vom Ellenbogen aufwärts macht, es is wahr, auch eine leichte Bewegung, doch je geringer diese Bewegung sein wird, desto besser wird der Anschlag sein. Der übrige Körper muſs durchaus in vollkommener Ruhe gehalten werden.

Nun mögen die wenigen Ausnahmen von den hier gegebenen Regeln auch angeführt werden. Wenn die Hand gebraucht wird, um Accorde zu spielen, werden die Finger nicht allein in gewisser Art von der gekrümmten Haltung, sie werden auch von der perpendiculären Bewegung abweichen müssen.

Eine Musik, welche Kraft, Nachdruck und Feuer fordert, erlaubt auch in dem Spiele mehr Bewegung als gewöhnlich, und in diesem Falle sind wir von der strengen Beobachtung der oben angeführten Regeln loszusprechen; z. B. bei der Ausführung von *staccato Passagien*, welche viel Kraft und Ausdruck fordern, mag die Bewegung des Handgelenks zu der der Finger hinzugefügt werden; beim Spielen von Accorden und Octaven unterstützt noch der Arm die Bewegung der Hand. Passagien, welche heftige Leidenschaften und tiefe Gefühle ausdrücken, können selbst die Bewegung des Körpers entschuldigen, weil das Verlangen den gewünschten Eindruck hervorzurufen uns verleitet; niemals dürfen wir jedoch die naturgemäſse, mechanische Bewegung der Hände ganz aus den Augen verlieren, und weichen wir in einigen auſserordentlichen Fällen von den früher vorgeschriebenen Regeln ab, so mögen wir uns doch erinnern an Hamlets „Rath an die Schauspieler."

Nun noch einige Bemerkungen, die Eigenheiten der Finger und ihre Bewegungen betreffend:

Man wird finden, daſs der vierte und fünfte Finger viel schwächer als die andern sind; es folgt daraus, daſs um ihnen dieselbe Kraft zu geben, sie bei weitem mehr als die übrigen geübt werden müssen, und zwar, indem man sorgfältig dabei beobachtet, daſs sie keine Nachhülfe, weder durch Bewegung der Hand noch des Armes, erfahren. Die Bewegung des Daumens ist zwiefach, da sie sowohl horizontal als perpendiculär ist.

Pianoforte-Spieler werden sehr bald finden, daſs die steigenden Tonleitern mit der rechten Hand schwieriger sind, als die fallenden, der Grund liegt darin, daſs bei steigenden Tonleitern mit der rechten Hand, der Daumen, gezwungen unter die Finger unterzusetzen; *beide Bewegungen* zu vollziehen hat, während bei den fallenden Tonleitern die Finger über den Daumen fortsetzen, und dadurch die Bewegung zwischen ihnen getheilt wird. In der linken Hand ist der Fall umgekehrt. So muſs es denn eine stets zu wiederholende Übung bleiben, steigende Tonleitern mit der Rechten und fallende mit der Linken zu spielen.

Der Daumen, welcher in der gegenwärtigen Zeit so unentbehrlich beim Spielen ist, ward vor des berühmten *Sebastian Bach* Zeit selten oder niemals in Anspruch genommen *). Beide Hände abwechselnd, eine jede vier Noten nach einander spielend, wurden bei der Ausführung der Tonleitern angewendet, welche in unserer Zeit nur von einer Hand gespielt werden.

Plan und innere Einrichtung einer musikalischen Akademie, die Klasse zu sechs Schülern angenommen.

Zuerst, ein geräumiges Zimmer, das Concert- oder Unterrichtszimmer genannt, ist bestimmt zu gemeinschaftlichen Ausübungen im Spiel, so wie zu dem theoretischen Unterrichte. In diesem Zimmer müssen wenigstens vier Pianoforte stehen, davon einige mit Chiroplasten versehen werden.

Zweitens, auſser dem Hauptlehrer in der Theorie, welcher auch das Pianoforte spielt bei den gemeinschaftlichen Spielübungen, ist ein Hülfslehrer erforderlich, von welchem die Schüler den Privatunterricht im Pianofortespiel erhalten. Ein zweites Zimmer, in welchem ein Pianoforte mit Chiroplasten versehen steht, muſs hiezu eingerichtet sein.

Drittens, muſs eine Tafel von ungefähr fünf Fuſs Durchmesser, auf beiden Seiten schwarz angestrichen und nach Art des Notenpapiers mit weiſsen Linien liniirt, im Concertzimmer aufgestellt sein; auf dieser Tafel schreiben die Schüler ihre theoretischen Übungen, und damit das Schreiben für alle Theilnehmer möglich, ja bequem werde, muſs sie in einem feststehenden Rahmen eingefaſst, und leicht bis zu einer bestimmten Höhe auf und nieder zu schieben sein. Auſser dieser groſsen Unterrichtstafel werden noch einige auf kleinere Gestelle oder Stühle anzubringende gehalten, welche nützlich befunden werden, zur Erläuterung der Beispiele die bereits auf der groſsen Tafel geschrieben worden, oder auch um jüngere zu beschäftigen, während sie nicht anderweitigen Unterricht erhalten können.

Eintheilung der Tage und Stunden, so wie die besondern Einrichtungen bei dem Eintritt der Schüler in die Akademie.

Die Schüler sind in Klassen eingetheilt, eine jede Klasse erhält zwei Tage in der Woche, und zwar jedesmal in zwei nach einander folgenden Stunden, Unterricht **). Diese zwei Tage

---

*) Siehe Karl Philipp Emanuel Bach's „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" Seite 12.

**) Die Akademie des Verfassers enthält sechs Klassen, wovon jede Klasse aus acht Schülern besteht. Drei sind nun wie folgt geordnet: den ersten Tag erhalten die Schüler Privatunterricht auf dem Pianoforte und Unterweisung in Harmonie und Composition; den zweiten Tag erhalten sie ebenfalls Privatunterricht im Pianofortespielen, doch statt der Beschäftigung mit der Harmonie, werden alle in gleichzeitiger Ausübung der Stücke geübt, die sie in dem Privatunterrichte erlernt haben.

Die Schüler werden, so wie sie sich versammeln, in zwei Abtheilungen getheilt, davon begiebt sich die eine nach dem Zimmer, in welchem der Privatunterricht auf dem Pianoforte ertheilt wird, die andere bleibt im Concertzimmer um Unterricht in der Harmonie zu erhalten. Nach einer Stunde wechseln diese Abtheilungen, und die, welche früher Unterricht im Spielen erhielten, werden nun in der Harmonie unterwiesen, so wie diese umgekehrt nun Privatunterricht im Spiel erhalten. — Oder es kann auch die Einrichtung so getroffen werden, daſs alle Schüler in der ersten Stunde ihre Privatlection auf dem Pianoforte bekommen, indem nehmlich der Hauptlehrer in derselben Zeit auch drei Schüler im Spielen unterrichtet, und alsdann die zweite Stunde ausschlieſslich der Unterweisung in der Harmonie gewidmet, und die Beschäftigung an der Tafel für alle gemeinsam wird.

Methode wie die erste Lection im Pianoforte-Spiel zu geben.

Nachdem ich den Plan und die innere Einrichtung zu einer Akademie dargelegt habe, will ich fortfahren die Methode zu erklären, welche verfolgt werden muſs mit denjenigen Schülern, welche noch keinen Unterricht im Pianoforte-Spiel erhalten haben, und welche noch in keiner Art mit der Musik bekannt gemacht worden sind.

Nachdem der Chiroplast und das Tonleiterbrett sorgfältig befestiget und die Fingerführer (nach dem Beispiel I. in der Anleitung zum Pianofortespielen) *) gestellt sind, setzt man einen der Schüler an das Instrument, und vertheilt die Finger von beiden Händen in die verschiedenen Abtheilungen der Fingerführer, indem man besonders darauf achtet, daſs die Finger ganz ruhig und ohne Zwang oder Steifheit über die gehörigen Clavis liegen **).

Der Lehrer, hinter dem Schüler stehend, um sich von der Haltung der Hand und Finger zu vergewissern, und ihre Bewegungen genauer zu leiten, kann, nachdem die übrigen Mitschüler dieser Klasse zu beiden Seiten an die Instrumente vertheilt sind, (und somit alles vorbereitet ist) die erste Lection geben. Einige einleitende Bemerkungen über die Methode, welche man bei dem in Klassen zu ertheilenden Unterricht zu befolgen hat, seyen mir jedoch hier noch gestattet.

Es findet sich oftmals, daſs die Umherstehenden, nur Zuschauenden, schärfer alles Vorfallende bemerken als diejenigen, welche mit dem Verfolg der Ausführung beschäftigt, es eben kön-

---

Klassen versammeln sich Montag und Donnerstag von 10 bis 12, 12 bis 2, 2 bis 4. Die anderen drei Klassen versammeln sich Mittwoch und Sonnabend zu denselben Stunden. Dienstag und Freitag sind ausschlieſslich mit Privatstunden in Harmonie und Composition besetzt.

*) Siehe „Anleitung zum Pianofortespielen" Artikel Fingerführer.

**) Es ist nicht allein lächerlich, sondern auch höchst interessant, die verschiedenen oft auſserordentlichen Stellungen der Finger zu beobachten, welche einige Schüler, wenn sie in der ersten Zeit vor dem Pianoforte gesetzt werden, annehmen. Hier finden wir, daſs der eine die vollkommenste und schönste Stellung der Hände und Finger annimmt, die als Muster dienen könnten, um die Hand eines vollendeten Pianoforte-Spielers uns darzustellen, während ein anderer wiederum Hand und Finger so verkehrt, steif und unbehülflich hält, daſs man gänzlich verzagt, nicht wissend, womit man den Anfang machen soll.

können. Diese Erfahrung ist hier wohl zu benutzen, sie lehrt uns, daſs wir, während dem einem Individuum Unterricht ertheilt wird, die übrigen Schüler nicht ohne Theilnahme zugegen sein lassen. Indem die Aufmerksamkeit des Lehrers bei dem Unterrichte selbst durch so manches in Anspruch genommen wird, müssen die Schüler durch mittelbare oder unmittelbare Einsicht an der Belehrung, des für den Augenblick einzeln zu Unterweisenden, Theil nehmen. Bei einiger Gewandheit des Lehrers wird eben der im Spielen begriffene Schüler wiederum das Mittel *(Medium)* werden, wodurch er den Übrigen Belehrung ertheilen kann, schon in sofern als ihre jungen Gemüther zum Wetteifer dadurch angereizt werden.

Einige Fragen, wie die folgenden, durch den Lehrer an die herumstehenden Schüler gerichtet, indem er auf den eben Spielenden deutet, werden für diesen Zweck wohl berechnet erscheinen.

Was ist ihre Meinung über die Haltung der Hände und Finger des —? Ist sie gut? — War dieser Takt im richtigen Zeitmaſse gespielt? — Setzen sie sich her, und zeigen uns wie sie die Hände und Finger halten würden. — Spielen sie uns diesen Takt, damit wir hören, wie sie dabei den Takt zählen werden. — Bemerken sie wie vortrefflich Fräulein — diese Passagen spielt! — u. s. w.

Da eine Stunde dem Privatunterrichte von drei Schülern gewidmet ist, so kommen auf einen jeden zwanzig Minuten zu besonderer Unterweisung — diese Zeit wird gewiſs dadurch vortheilhafter benutzt, daſs der Unterricht in kleineren Zwischenräumen ertheilt, dem Lehrer öfterer die Gelegenheit bietet, die hier gegebenen Winke in Anwendung zu bringen, als wenn die Stunde ununterbrochen abgehalten würde — ja es ist kaum zu glauben, wie dieses einfache Verfahren die jungen Gemüther zu Übung und Wetteifer anfeuert. Sich hiervon zu überzeugen bedarf es nur, ihre lebendige Haltung während solcher Fragen zu beobachten, wie begierig sie sind, um gefragt zu werden — wie eifrig in ihren Antworten — wie glücklich wenn sie aufgefordert werden niederzusitzen, um diese oder jene Passage zu spielen, den Anderen zum Vorbilde einer richtigen Ausführung. Dies sind einige der geheimen, sowohl die geistigen als körperlichen mechanischen Kräfte in Thätigkeit setzenden Triebfedern, welche den Lehrer mit Nachdruck wirken lassen; haben wir in diesem bedeutenden Punkte überwunden, so wird alles wohl gehen.

Nachdem nun den vorhergehenden Bestimmungen gemäſs alles geordnet, muſs der Lehrer damit anfangen. — Zuerst die fünf Linien auf dem Systeme für die rechte Hand allein zu erklären: Zweitens, daſs die Punkte über und auf diesen Linien Noten genannt werden, welche sich auf die weiſsen und schwarzen Theile des Mechanismus, die unter den Fingern liegen und Tasten oder Claves genannt werden, beziehen; welche sobald sie niedergedrückt werden, einen bestimmten Ton angeben. Dem Schüler wird nun erlaubt, die erste Aufgabe aus der Anleitung zum Pianofortespiel anzufangen; die vorhergehenden Gegenstände bleiben bei vorkommender Gelegenheit weiter zu erklären.

Lehrer. (indem er auf die Zahl 2 über der ersten Note deutet) Welche Zahl ist dies? — Die Zwei.

Lehrer. Suchen Sie die gleiche Zahl in dem Fingerführer und drücken Sie den Tasten nieder, welcher ihr entspricht.

So wird mit den übrigen Noten und dem Auffinden der ihnen entsprechenden Tasten fortgefahren.

Es ist erforderlich und sogar höchst wichtig, daſs der Lehrer einige Nachhülfe leiste, wenn die Finger des Kindes noch zu schwach sind um den Tasten gehörig niederzudrücken, denn unter keinen Umständen darf erlaubt werden daſs ein Kind die Kraft der Hände oder Arme zu Hülfe nehme. (Während des Spiels kann es dem Schüler nachgesehen werden, wenn er mit dem Handgelenk auf dem oberen Stab des Chiroplasten ruht, jedoch ohne Druck.) Sobald irgend eine Steifheit des Gelenks, Spannung der Finger oder andere Ungeschicklichkeit bei der Ausübung bemerkbar wird, so muſs die Hand augenblicklich aus dem Fingerführer heraus gezogen werden, und erst, nachdem sie ihre natürliche Beweglichkeit wieder angenommen, darf sie in die frühere Lage darin zurückgelegt werden.

Auch findet sich zu Zeiten, daſs junge Kinder ihre Finger rund um die Scheidewände des Fingerführers winden; dies ist entweder Folge natürlicher Trägheit, oder Schwäche — kann auch Ermüdung sein, wenn die Lection zu lange dauert — welchem Grunde es aber auch zuzuschreiben sei, es bleibt Pflicht derer, die über die Privatübungen der Kinder die Aufsicht führen, auf das sorgfältigste zu wachen, daſs dies nie geschehe.

Wenn nun der zweite Schüler sich am Instrumente niedergesetzt, wird mit ihm der mit dem vorhergehenden Schüler angefangene Unterricht sogleich stufenweis fortgesetzt.

Lehrer. (indem er auf die Zahl 3 über der dritten Note deutet) Drücken sie den Finger nieder, welcher zu dieser Note gehört; bemerken sie den Tasten, den sie niedergedrückt haben, und sagen sie mir, welcher Buchstab und welche Note entsprechen auf dem Tonleiterbrett diesem Tasten *)? — Das *D*.

Auf welcher der fünf Linien steht diese Note? — Auf der vierten.

Lehrer. (auf die 1 zeigend) Drücken sie den Daum nieder. Mit welcher Note correspondirt dieser Tasten? — Mit *H* auf der dritten Linie.

Diese Fragen müssen abwechselnd an alle Schüler gethan werden.

Lehrer. Drücken sie den zweiten Finger nieder. Wo wird diese Note stehen? — Über der dritten Linie.

Wenn der Verfasser die Schüler mit den Namen der Noten bekannt macht, bedient er sich nie des Ausdrucks Zwischenraum, da die Bezeichnung über oder unter der Linie ihm einfacher erscheint. Ist es vorauszusetzen, daſs die Schüler bereits mit der Folge der Buchstaben im Alphabet bekannt gemacht sind, so werden sie leicht, kennen sie erst die Namen der Noten auf den Linien, die Benennung der über den Linien stehenden Noten auffassen.

Hat nun auch dieser Schüler die ganze Lection durchgenommen, so nimmt der dritte seinen Platz ein.

Der Lehrer erklärt in dieser Zeit die Eintheilung der Claviatur in weiſse und schwarze Tasten, und leitet die Aufmerksamkeit vorzüglich auf die Zusammenstellung der letzteren in Gruppen von zwei und drei, hier muſs er bemerkbar machen, daſs das *C* zu Anfang der Gruppe von zwei, *D* zwischen diesen beiden, und *E* am Schlusse liegt — *F* zu Anfang der Gruppe von drei, u. s. w.

Um die Urtheilskraft des Schülers so früh als möglich durch eine Reihe auf einander sich beziehender Betrachtungen zu üben, muſs der Lehrer nicht allein auf dasjenige, was der

---

*) Man bemerke wohl, daſs in der vorhergehenden Unterweisung keine Hindeutung auf die Benennung der Note gemacht wurde.

Schüler schon gelernt, oftmals zurückkommen. er muſs ihn auch daran, wie er es gelernt, erinnern, z. B. daſs er durch die Zahl, welche über der Note so wie über dem Fingerführer steht, den Finger, welcher genommen werden muſste, selbst aufgefunden habe — daſs, indem er diesen Finger niederdrückt, ein bestimmter Ton hervorgerufen wurde. — daſs dieser Tasten die besondere Note, mit welcher der Ton und Tasten übereinstimmt, angiebt; — daſs der Name dieser Note durch ihre Lage auf dem Tonleiterbrette, das heiſst je nachdem sie auf oder über der Linie steht, aufgefunden, — und daſs jede Note das Zeichen für einen bestimmten Ton oder Klang ist *).

Während der hier angeführten Wiederholungen werden manche nützliche passende Fragen sich dem Lehrer von selbst darbieten, aus denen sich wiederum im Verlaufe groſse Vortheile ziehen lassen, wenn sie mit gehöriger Umsicht und hinreichendem Nachdruck verfolgt werden.

Ist nun die erste Stunde, dem Privatunterrichte bestimmt, verflossen, so geht der Lehrer zu der Unterweisung in der Harmonie über; (Siehe Seite 17) wir wollen jedoch hier fortfahren den Unterricht im Pianoforte-Spiel weiter durchzunehmen.

Nachdem die Schüler wiederum wie in der vergangenen Stunde sich geordnet, erklärt der Lehrer ihnen den Diskant- und den Bass-Schlüssel; ein jeder Schüler spielt zuerst den Bass zu der Lection I., und sodann diese Lection mit beiden Händen. Dies ist nicht immer eine leichte Aufgabe, wie diejenigen bezeugen können, welche einige Erfahrung in der Kunst zu unterrichten gemacht haben. Die Schwierigkeit, welche sich hier aufstellt, entspringt zwar aus einem einfachen und natürlichen Grunde, der indeſs vielleicht nur Wenigen aufgefallen ist. Es besteht nehmlich oftmals eine gewaltige, fast unwiderstehliche Übereinstimmung in der Bewegung der Finger beider Hände, das heiſst, die Finger beider Hände, wenn sie die Bewegung des Anschlags auf dem Pianoforte vollbringen sollen, haben die natürliche Neigung, immer die gleichen Finger an jeder Hand zusammen die Bewegung machen zu lassen; dies ist oft so sehr, so bestimmt der Fall, daſs wenn Schüler in der ersten Zeit angehalten werden, von jeder Hand einen verschiedenen Finger niederzudrücken, sie es ungeheuer schwer finden, und es mit groſser Mühe für Lehrer und Schüler verknüpft ist, jene Sympathie zu überwinden; bei manchen Kindern hingegen wird dies wiederum gar keinen Anstoſs finden. Nun sind aber die Schüler noch genöthigt, zwei Noten mit der einen Hand zu spielen, während die andere Hand nur eine Note anschlagen soll; um auch dieses ihnen einigermaſsen zu erleichtern, muſs der Lehrer dem Schüler beim Herunterdrücken Beistand leisten, und damit so lange fortfahren, bis sie dies selbst ohne die geringste Schwierigkeit vollbringen können. Nachdem der erste Takt abwechselnd von allen Schülern wiederholt ist, mögen sie zu dem folgenden übergehen.

Eine sehr wichtige Vorsicht, welche sehr viel Mühe für die Zukunft zu ersparen vermag, ist die, dem Schüler nie während der Zeit, daſs er Unterricht erhält, zu gestatten, daſs er denselben Ton öfter wiederholt oder einen falschen Ton zuvor anschlägt; dies zu verhindern muſs der Lehrer die ganze Zeit des Unterrichts fortwährend hinter dem Schüler stehn, und seine Hand über die Finger des Kindes halten, um sie sogleich niederzudrücken oder auch nur leise zu berühren, je nachdem es nothwendig ist; dies Verfahren wird fortgesetzt, bis die Finger freiwillig auf die bestimmten Tasten niederfallen. Sollte der Schüler dennoch unvermeidlich eine falsche

---

*) Hieraus kann man ersehen, wie unnütz es ist, die Kinder die Noten lernen zu lassen, ohne ihnen gleichzeitig den Tasten zu zeigen, auf welchen sich jede bezieht.

Note gespielt haben, so darf ihm nicht erlaubt werden zu der nächsten unmittelbar fortzuschreiten, sondern er muſs zuvor die rechte Note ohne Anstoſs gespielt haben, und sodann erst weiter gehen.

Das Stammern (Anstoſsen im Spielen) mag oft aus einem natürlich lebhaftem ungeduldigen Temperamente entstehen, jedoch der hauptsächlichste Grund ist unläugbar ein ängstliches Bestreben, schnell augenblicklich die vorgekommenen falschen Noten verbessern zu wollen. Der steten Anstrengung, Fehler zu bessern (in der Eile des Augenblicks, da das bestehende Zeitmaſs erhalten sein will) mag wohl das später leicht so hartnäckig werdende Übel des Stammerns oder Anstoſsens im Spielen, und dessen begleitende Folgen, zuzuschreiben sein. Deshalb wird der bloſse Versuch, einen falschen Tasten anzuschlagen, ja sogar das bloſse Betrachten desselben, hier schon als ein Fehler angesehn. Wie manche lange traurige Stunden sind schon in dem mühevollen Bestreben verflossen, diese Unvollkommenheit des Spiels zu bessern! Und es ist eine Thatsache, die gewiſs manchem Clavierspieler bekannt ist, daſs dieses Übel, wenn es einmal eingewurzelt, selten oder nie, wenigstens nur mit der ungeheuersten Anstrengung ganz wieder zu überwinden ist, und sich immer wieder einstellen wird selbst bei Passagen, welche hinsichtlich wirklicher Schwierigkeit sogar unter die gewöhnlichsten gerechnet werden können, (welche ein Schüler, der nur wenige Monate Unterricht nach den Grundsätzen dieses Systems erhalten, ohne Anstoſs, ohne einen Fehler spielen wird!)

Nachdem der Lehrer erklärt hat, was unter Tongröſse in der Zeit verstanden wird, (s. Anleit. im Clav. S. 10) so lasse man einen Ton im Bass anschlagen und niedergedrückt halten, und — eins — zwei — drei — vier — zählen, worin alle Schüler mit lautem vernehmlichen Tone einstimmen müssen; damit ein noch stärkerer Eindruck auf ihr Gemüth gemacht werde hinsichtlich der Übereinstimmung und Regelmäſsigkeit des Taktzählens, muſs dieſes den Schwingungen eines Pendels verglichen werden. Einer der Schüler kann nun die erste Übung spielen, während die Andern gemeinsam den Takt zählen, wie schon gesagt *).

Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daſs, um Fortschritte in irgend einer Kunst zu machen, nicht allein eine gewisse Zeit für die Privatübungen bestimmt sein muſs, sondern es muſs auch diese Zeit so viel als möglich mit dem Unterrichte des Lehrers während der Lehrstunden übereinstimmend genutzt werden. Wir geben demzufolge hier

Einige allgemeine Winke, die Privatübungen im Pianoforte-Spiel betreffend.

Da die gute Haltung der Hand und Finger für jetzt unser vornehmlichster Gegenstand ist, und da die strenge Befolgung der Methode, durch welche dieser Zweck erreicht werden soll, während der Privatübung sehr wichtig wird, so müssen die Schüler im Hause sich des Chiroplasten so lange bedienen, bis Hand und Finger einen hinlänglichen Grad von Kraft und Leichtigkeit erlangt haben. Die Nothwendigkeit hiervon leuchtet gewiſs ein, wenn wir bedenken, wie oft die Unterweisungen der Lehrer vergessen werden — wie schnell ihre Vorschriften sich in dem Gedächtniſs, selbst der aufmerksamen Schüler, verlöschen, — und daſs es gerade dieser Punkt ist, welcher so wesentlichen Einfluſs auf alle ihre Fortschritte haben wird.

---

*) Es muſs sorgfältig beachtet werden, daſs die Schüler nicht beim Zählen die Zahlen kurz herausstoſsen, z. B. $\overset{!}{1}\ \overset{!}{2}\ \overset{!}{3}\ \overset{!}{4}$, sondern eins — zwei — drei — vier- — (Man sehe in meiner Anleitung die Beispiele, welche als Vorbereitung vor den Übungen stehn.

Da wir nun wissen, daſs das Gemüth so geneigt zum Vergessen, so leicht den Irrthümern ausgesetzt ist, sollten wir nicht einsehen, daſs ein Führer durchaus nothwendig ist, der uns während der Privatübungen auf dem rechten Wege erhält? Dieser Führer ist der Chiroplast, durch welchen Hände und Arme des Schülers, obwohl im Besitz der vollen Freiheit für die nöthige, doch gänzlich gebunden für alle unnütze Bewegung bleiben: die Finger sind gezwungen, den Anschlag mit gleicher Kraft für jede Note zu vollbringen, und die Aufmerksamkeit bleibt durchaus frei, und kann ausschlieſslich der Musik gewidmet sein.

„Durch dieses Mittel wird das unaufhörliche Blinzeln der Augen von dem Notenbuch auf die Finger, und von den Tasten wiederum auf das Buch, ganz vermieden, welches wir so häufig bei jungen Anfängern finden: und es wird gleichzeitig eine vollkommene Ausführung, so wie eine ungewöhnliche Leichtigkeit im Notenlesen, erworben. — (Anleit. zum Pianofortespielen S. 1.)

Es ist eine nicht weniger wahre, als sonderbare Erscheinung, daſs selbst denkende Kinder, in jeder Kunst ohne Ausnahme, die Methode wählen und im Anfang angenehm und leicht finden, welche nie zur Vollkommenheit führen kann, dagegen die Methode, die zur Vortrefflichkeit führen muſs, deren Erfindung das Resultat langer Erfahrung ist, und nur von guten Lehrern gelehrt werden kann — ihnen im Anfang fast immer mühevoll und beschwerlich zu befolgen scheint. Alle, die tanzen, reiten, fechten oder irgend eine andere Vollkommenheit, wozu mechanische Übung erforderlich ist, erlernt haben, bezeugen dies gewiſs. „Ich habe mein ganzes Leben hindurch, sagte der berühmte Clementi zu dem Verfasser dieses Werks, als er seinen Chiroplast zuerst sah, zu meinen Schülern gesagt, wie sie die Hand halten möchten; doch sie (auf den Chiroplast zeigend) wissen sie zu zwingen, daſs sie die Hand so halten müssen.

Die zu der Privatübung erforderliche Zeit hängt natürlich sehr von Umständen ab: von schwächlichen und zarten Kindern kann man nicht fordern, daſs sie sich so viel üben als starke und gesunde; auch werden wir finden, daſs die Fortschritte nicht zu der Länge der verwandten Zeit, wohl aber stets zu der während der Übung angewendeten Aufmerksamkeit im Verhältniſs stehen *). Sorgsam müssen daher diejenigen, welche die Privatübungen bei Anfängern leiten, während der Beschäftigung mit diesem Gegenstande den Schüler treiben und anfeuern, um den Augenblick der Erschlaffung oder Ermüdung vorzubeugen, denn nicht der geringste Vortheil ist mehr von der Fortsetzung zu erwarten, wenn erst die Theilnahme des Kindes erschöpft ist. Fahren wir dennoch fort, so werden wir nur Rückschritte bemerken, und schlechter aufhören, als wir angefangen.

Wenn das Kind noch frisch, lebhaft und kräftig ist, lasse man es die Stücke spielen, die es am schwersten findet, und nachdem diese beendet, lasse man von vorn anfangen und alle nacheinander durchspielen.

Das gemeinschaftliche Spielen.

Wir setzen voraus, daſs die Schüler nun das erste Stück gut spielen, und Alle an ihren Instrumenten sitzen, bereit es in Gemeinschaft zu spielen. Der am meisten Geübte und Taktfesteste der Klasse spiele nun das Stück allein, während dessen die übrigen Schüler (die Hand

---

*) Eltern, welche ihren Kindern zur Erlernung des Takts behülflich zu sein wünschen, empfehle ich, zu Haus mit ihnen einige der Übungen durchzuspielen, welche zu diesem Zwecke eigens von mir geschrieben worden, und „34 leichte Lectionen" benannt sind.

im Chiroplasten und die Noten des Stückes verfolgend) zusammen laut den Takt mit dem spielenden Mitschüler zählen. Der Lehrer muſs den Takt mitzählen, während er mit der Hand die Schwingung des Pendels nachahmt.

Im Augenblick daſs die Aufgabe beendet ist, wird sie von neuem begonnen, indem ein zweiter Schüler (doch ohne inne zu halten) mitspielt; dasselbe Verfahren wird fortgesetzt, bis alle Schüler der ganzen Klasse in die gemeinsame Ausführung einstimmen. Stille und gute Ordnung sind hiebei unerläſsliche Bedingungen.

Nun mag den Schülern erlaubt sein, alle zugleich anzufangen, wozu sie jedoch als Vorbereitung vorher einen Takt, ohne zu spielen, zählen müssen, und dann, ohne mit Zählen inne zu halten, anfangen zu spielen. Sind einige Schüler in der Klasse, welche schon weiter im Spielen vorgeschritten sind, so mögen diese aus dem dritten und vierten Buche die begleitenden Variationen spielen, welches eine angenehme Verschiedenheit des Effekts hervorbringt, besonders wenn es so angeordnet wird, daſs sie abwechselnd Solo's spielen. So fahre man durch alle Unterrichtsstunden fort.

Wir setzen nun voraus, daſs die Schüler bis zu dem siebzehnten Stücke gelangt sind, und daſs die Finger einen hinlänglichen Grad von Kraft und Gleichheit des Anschlags gewonnen haben *). Der Fingerführer der linken Hand wird nun beiseit geschoben, und diese Hand in Freiheit gesetzt: der Fingerführer der rechten Hand ist jedoch noch beibehalten, damit die ausschlieſsliche Aufmerksamkeit des Schülers auf die Hand gerichtet sein kann, welche nun zuerst ihrers Führers beraubt, in ausgedehnter und zusammengezogener Stellung sich bewegen soll; auch wird, damit die Hand die sich auſser dem gewohnten Gleise befindet, sich so wenig ängstlich als möglich bewegen soll, der Fingerführer der rechten Hand nicht allein beibehalten, sondern auch das Subject der ersten Aufgabe wieder angewendet, welches der Schüler nach der gänzlichen Bekanntschaft damit schon meist mechanisch spielt.

Untersuchen wir nun, wie die Hände, nachdem sie freigelassen sind, regelmäſsig von einem Theile des Instrument's nach dem andern auf eine sanfte und graziöse Weise geführt werden.

Nehmen wir die natürliche Lage der Hand, wie sie im Fingerführer des Chiroplasten liegt, als Punkt von dem wir ausgehen, an, so bieten sich uns drei Arten dar, wie wir dieses Ziel erreichen können: Erstens, die Ausdehnung der Hand — zweitens, die Zusammenziehung der Hand — (s. S. 4) und drittens, das Untersetzen des Daumen der rechten Hand beim Steigen, so wie das des linken beim Fallen, unter dem zweiten, dritten oder vierten Finger oder das Überschlagen dieser Finger über den Daumen im umgekehrten Verhältniſs. Der fünfte Finger ist hier ausgeschlossen. Diese drei Regeln mögen für die Führung der Hände als Grundlage angesehen werden: so z. B. bei der Wiederholung desselben Tones mit einem andern Finger, oder des Gleitens von einem schwarzen Tasten nach einem weiſsen u. s. w.

Der Bass der siebzehnten Aufgabe ist ein Beispiel für Ausdehnung und Zusammenziehung der Hand.

Im ersten Takt ist die meiste Ausdehnung, worauf die natürliche Lage der Hand in den zwei nächsten Takten folgt. Bei *G* und *A* (Takt 5 und 6) und *Fis* und *G* im sechsten, ist die zusammengezogene Lage der Hand eingeführt.

---

*) Sollte dies jedoch nicht der Fall und der Schüler noch zu jung sein, so ist es rathsam, ihn nun zuerst die Aufgaben im zweiten Theile durchspielen zu lassen, welche besonders darauf berechnet sind, die Finger zu kräftigen und ihnen Beweglichkeit zu geben. Diese Aufgaben können zusammen gespielt werden mit denen im vierten Buche.

Die Tonleiter, welche unmittelbar darauf folgt, zeigt uns die dritte Methode.

Nachdem die linke Hand der Schüler in diesen drei Methoden geübt ist, fange man die achtzehnte Aufgabe an.

Der rechten Hand ist hier aufgegeben, die Bewegungen in ausgedehnter Lage zu machen: deshalb ist auch der Fingerführer dieser Hand bei Seite geschoben, und damit die Aufmerksamkeit des Schülers ausschlieſslich dieser Hand gewidmet werde, ist der Fingerführer der linken Hand wieder angeschroben, welche Hand nun den ursprünglichen Bass der zweiten Aufgabe, aber in anderer Tonart, spielt.

Wenn nun beide Hände, jede einzeln, in diesen drei Methoden geübt worden sind, werden beide Fingerführer in der neunzehnten Aufgabe fortgenommen. Damit jedoch die Hände der Schüler (welche nun in vollkommner Freiheit gesetzt sind) noch einen leichten Führer, der sie unterstützen kann, behalten, hat der Autor in dieser Aufgabe Noten eingeführt, welche darauf berechnet sind, den Daumen der rechten und den fünften Finger der linken Hand zu halten. Im zweiten Theil dieser Aufgabe sind die Finger auch dieses Halts beraubt.

Wenn die Schüler regelmäſsig alle Aufgaben gespielt haben, welche die beiden ersten Theile „der Übungen" enthalten, so mögen sie zu dem dritten Theile fortschreiten. In dieser Zeit müssen die Übungen der Tonleitern, welche mit der Hinwegnahme der Fingerführer nach der siebzehnten Aufgabe beginnen, durch alle Durtonleitern fortgesetzt werden. Es kann nicht zu viel Sorgfalt und Aufmerksamkeit diesem Gegenstande gewidmet werden, da eine böse Angewöhnung bei diesen Übungen eingeschlichen, sehr schwer wieder auszutilgen wäre: dagegen eine regelmäſsige Ausübung derselben zu einem vollkommenen Pianoforte-Spiel unerläſslich bleibt; denn Gleichheit des Anschlags ist zu allen Zeiten Gegenstand der höchsten Aufmerksamkeit, vorzüglich aber beim Spielen der Tonleitern gewesen. Sie müssen jedoch im Anfange nur sehr langsam ausgeführt werden, wobei nicht allein der Gebrauch falscher Finger, und der Anschlag falscher Noten zu vermeiden sind, sondern auch die unterbrechenden unnatürlichen Accente, welche bei dem Unterschlagen des Daumens unter die Finger oder der Finger über den Daumen sich so leicht einschleichen.

Um diese Unvollkommenheiten zu überwinden, diesen verderblichen Stein des Anstoſses, welcher oft selbst gute Pianofortespieler straucheln macht, zu umgehen, müssen wir unsere Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die Bewegung des Daumens richten, da dieser Finger in Wahrheit der Haupt-Agent ist, durch welchen wir unseren Zweck erreichen können. Mit dieser Thatsache muſs der Schüler durchaus auf eine verständliche Art bekannt gemacht werden. Die Bewegung des Daumens ist zusammengesetzt — perpendiculär und horizontal; was die erste anbelangt — die perpendiculäre — so ist diese bereits durch den Fingerführer erlernt; die Aufmerksamkeit des Schülers muſs demnach vorzüglich auf die letztere, die horizontale, gerichtet werden. Daſs diese Bewegung frei, und so viel als möglich von fremder Hülfe unabhängig sei, (vornehmlich frei von der Hülfe, welche wir so leicht durch den Vorderarm, oder durch Schlänkern des Ellenbogens zu geben suchen) ist durchaus nothwendig. Eine leichte Bewegung des Handgelenks ist hier unvermeidlich, doch jede andere muſs sorgfältig vermieden werden.

Haben nun die Schüler die gehörige Leichtigkeit und ein reinliches Spiel in diesen Übungen gewonnen, so mag jede noch gebliebene Unvollkommenheit gehoben werden, indem man die Tonleitern als Triolen spielen läſst, sorgfältig beachtend, daſs sie dabei nur die erste Note der Triole accentuiren dürfen.

Nimmt man den Umfang von zwei Octaven zu diesem Zwecke und läſst dreimal aufwärts und abwärts ohne Anhalten spielen, so wird der Accent jedesmal auf einen andern Theil der Tonleiter fallen, und so das früher angeführte Anstoſsen beim Untersetzen sich gänzlich verlieren.

Wird dann noch die Tonleiter mit Sextolen gespielt, und der Accent jedesmal wieder auf die erste Note von den sechsen gelegt, so werden wir unseren Zweck um so gewisser erreichen.

Diese wenn auch kurze, doch genaue Darstellung der Art, wie der Autor seine Belehrungen in den ersten Anfangsgründen des Pianoforte Spiels denen ertheilt, die noch nie Unterricht in der Musik hatten, wird genügend andeuten, mit welcher Sorgfalt der Unterricht in den weiter vorgeschrittenen Klassen ertheilt werden muſs, da auch hier die Belehrung stets nur Schritt vor Schritt den Schülern werden darf. Mit denjenigen hingegen, die schon in der Musik unterwiesen waren, wird das Verfahren etwas anders sein. Ist die Haltung der Hand und der Finger so wie sie sein muſs, so mögen sie sogleich mit dem dritten Buche anfangen, ist dies aber nicht der Fall, so müssen sie geduldig die ersten Anleitungen spielen, vornehmlich die mit den Fingerführern und die dazu gehörigen Übungen.

Das folgende Schema besagt, welche Aufgaben des ersten Buches mit denen des zweiten gespielt werden:

	Anleit. Buch 1.		Anleit. Buch 2.
zur	1sten Aufgabe	wird gespielt die	1ste,
-	2ten	- - - -	2te oder 6te,
-	3ten und 4ten	- - -	3te, 4te, 5te, 7te oder 8te.
-	5ten	- - - -	9te oder 11te,
-	6ten und 7ten	- - -	10te oder 12te,
-	8ten	- - - -	13te,
-	9ten	- - - -	14te,
-	10ten	- - - -	15te,
-	11ten	- - - -	16te,
-	12ten	- - - -	15te,
-	13ten	- - - -	17te,
-	14ten	- - - -	18te,
-	15ten	- - - -	19te,
-	16ten	- - - -	20ste,
-	17ten	- - - -	21ste oder 22ste.
-	18ten	- - - -	23ste,
-	19sten	- - - -	24ste,
-	20sten	- - - -	25ste,
-	21sten	- - - -	26ste,
-	22sten	- - - -	27ste,
-	23sten	- - - -	28ste oder 29ste,
-	24sten	- - - -	30ste,
-	25sten	- - - -	31ste,
-	26sten	- - - -	32ste,
-	27sten	- - - -	33ste,
-	28sten	- - - -	34ste Aufgabe.

Die

Die Art, wie der Unterricht in der Harmonie ertheilt wird.

Die Bemerkung ist vielleicht nicht überflüssig, daſs es zweckmäſsig ist, die Schüler in den ersten Stunden des Unterrichts in der Harmonie nicht zu trennen (wie wir es anempfohlen); denn indem sie zuerst alle zusammen unterwiesen werden, sind wir mehr in den Stand gesetzt, ihre individuellen Fähigkeiten zu beurtheilen, und danach späterhin eine richtigere Eintheilung zu machen.

Wir nehmen jetzt an, daſs eine Klasse von sechs Schülern die erste Stunde versammelt ist, — daſs alle gänzlich unbekannt mit der Musik sind, — daſs sie den Privatunterricht, wie bestimmt, im Pianofortespiel schon erhalten haben, — und daſs der Lehrer bereit ist, ihnen die erste Unterweisung in der Harmonie zu geben. So mag er also beginnen:

Drei Schüler werden an die P. F. gesetzt, die drei Anderen vor die groſse Tafel gestellt. Das Tonleiterbrett muſs über die Tasten eines jeden P. F. festgemacht sein, damit die Schüler dadurch die nöthige Erleichterung erhalten im Auffinden der geforderten Noten sowohl, als auch der ihnen entsprechenden Tasten *); der Lehrer schreibe auf die groſse Unterrichtstafel die Note *C* (siehe Abhandlung Buch I.), und lasse nun die Schüler, welche an den P. F. sitzen, die Note, welche auf der Tafel geschrieben, auf dem Tonleiterbrett aufsuchen, und den entsprechenden Tasten des P. F. anschlagen, indem alle zugleich den Ton laut nennen müssen. Mit der nächsten Note *D* verfahre man ebenso, und in derselben Art werde die ganze Tonleiter durchgenommen. Bei diesem Verfahren wird der Schüler bald lernen, in Gedanken die geschriebene Note auf dem Tonleiterbrett mit dem Tasten der ihr entspricht, und dem besonderen Klang, welcher durch den Anschlag dieses bestimmten Tasten hervorgebracht wird, zusammen zu verbinden.

Ist man bis zu dem siebenten Ton oder Tasten gelangt, so wird erklärt, daſs es nur sieben verschiedene Buchstaben im musikalischen Alphabete gebe; und daſs, wenn wir weiter fortfahren, und zu einem Ton gelangen, welcher auf der Claviatur dieselbe Stellung zu den schwarzen und weiſsen Tasten wie der erste hat, dieser, so wie die Note, die Bezug auf diesen Ton auf dem Tonleiterbrette hat, auch dieselbe Benennung erhalten müsse.

Diese Übung muſs oft von den Schülern ohne alle Beihülfe wiederholt werden, indem abwechselnd die am Instrument sitzenden ihren Platz mit den vor der Tafel stehenden vertauschen.

Der Lehrer (indem er sich an die am Instrument sitzenden Schüler wendet). Spielen sie die Note *G*.

Auf welcher Linie ist diese Note geschrieben? — Auf der zweiten.

Der Lehrer (zu den Schülern an der Tafel). Schreiben sie diese Note.

N. B. Die Noten schreiben die Schüler abwechselnd.

Spielen sie die Note *A*. — Auf welcher Linie muſs diese stehen? — Über der zweiten Linie.

Schreiben sie diese Note.

Ist die Tonleiter vollendet (wie in Beisp. 1 dieser Abhandlung), so muſs der Lehrer es bemerkbar machen, daſs wenn eine neunte Note hinzugesetzt wird, sie gleich der zweiten benannt wird, die zehnte gleich der dritten u. s. w. (Siehe Beisp. 2 dieser Abhandlung.)

Man lasse diesen Theil des Gegenstandes so lange wiederholen, bis ihn der Schüler vollkommen gefaſst hat.

---

ird vorausgesetzt, daſs der Schüler bereits im Privatunterrichte auf dem P. F. mit der Benennung
Noten auf dem Diskant-Systeme bekannt gemacht wurde.

Die Bildung der Tonleitern mit Kreuzen.

Die Tonleiter *C*, wird wiederum auf die Tafel geschrieben, der Lehrer wird ihre Construction nun folgendermaſsen erklären: Zuerst schlägt er die Note *C* an, läſst den Finger darauf liegen, und schlägt sodann mit dem zweiten Finger *D* an, auch diesen Ton hält er fest, und macht es nun dem Schüler anschaulich, daſs zwischen *C* und *D* ein schwarzer Tasten (bei unterer weiſser Claviatur sonst natürlich umgekehrt) liegt, *Cis* genannt, weil die Note, welche diesem Tone entspricht *C* mit einem ♯ bezeichnet ist, und danach nicht mehr *C*, sondern *Cis* genannt wird, daſs der Abstand von *C* zu *D* ein ganzer Ton ist, und daſs der zwischenstehende schwarze Tasten diesen ganzen Ton in zwei halbe theilt, daſs von *C* zu *Cis* ein halber Ton ist, und von *Cis* zu *D* wiederum ein halber Ton. Es muſs nun dem Schüler bemerkbar gemacht werden, daſs die Töne, indem man so fortfährt, sie von der linken zur rechten Hand aufwärts anzuschlagen, stufenweis im Tone immer höher steigen, und daſs dagegen, indem man sie von der rechten zur linken Hand abwärts anschlägt, sie stufenweis tiefer klingen; da nun das Tonleiterbrett über den Tasten angeschroben ist, so müssen sie auf die Beobachtung geführt werden, daſs die Noten, wie die Töne, im Verhältniſs höher steigen, wenn sie nach der rechten Hand aufwärts sich bewegen, dadurch werden sie die Ausdrücke hoch und tief in bestimmter Verbindung zu den Tönen auffassen lernen, besser als durch alles andere, was über diesen Gegenstand gesagt werden kann.

Der Lehrer fährt nun in der Erläuterung der diatonischen Tonleiter von *C* weiter fort: Die Tasten *D* und *E* werden nun angeschlagen und festgehalten und dazu gefragt:

Von *D* zu *E* ist dies ein ganzer oder ein halber Ton? — Ein ganzer Ton.

Woher können sie wissen, daſs dies ein ganzer Ton ist? — Weil ein schwarzer Tasten dazwischen liegt.

Ist von *E* zu *F* ein ganzer Ton? — Nein.

Warum nicht? — Weil kein schwarzer Tasten zwischen beiden liegt [*]).

Wie weit ist die Entfernung von *F* zu *G*? [**]) — Einen ganzen Ton.

Von *A* nach *H*? — Einen ganzen Ton.

Von *H* nach *C*? — Einen halben Ton.

Nachdem nun dem Schüler es recht verständlich gemacht ist, daſs ein Kreuz vor der Note den Ton um einen halben Ton erhöht, kehren wir zurück zu der Tonleiter im Beisp. 1, und stellen ein Kreuz vor *C* (wie im Beisp. 3 meines Lehrbuches). Sodann fahren wir fort, und thun folgende Fragen, welche die Schüler alle gleichzeitig beantworten müssen.

Was thut das Kreuz? — Es erhöht die Note um einen halben Ton.

Wie groſs ist die Entfernung von *D* zu *E*? — Einen ganzen Ton.

Wie heiſst der halbe Ton, der zwischen *D* und *E* liegt? — *Dis*.

(Man lasse die Schüler vor der Tafel diese Note hinschreiben.)

So wird durch die ganze Tonleiter hindurch fortgefahren (wie im Beisp. 3 meiner Abhandl.); die Schüler am P. F. benennen die Note, und die vor der Tafel schreiben sie nieder. Nun wechseln die Schüler die Plätze, und die Übung wird wiederholt, bis sie alle es vollkommen verstanden haben. Wir müssen nun fortfahren, diese Übung mehr zu ergründen, nachdem wir die Natur der diatonischen Tonleiter erklärt haben, auch benutzen wir diese Gelegenheit die chromatische Tonleiter zu erklären, und thun folgende Fragen.

---

[*]) Daſs auch ein weiſser Tasten zwei schwarze in halbe theilen kann, muſs späterhin erklärt werden; für jetzt ist die Anschauung nach dem Tonleiterbrette mit Eintheilung in weiſse und schwarze Tasten hinreichend.

[**]) Dieser Ausdruck, welcher sich hauptsächlich auf die Entfernung der Tasten des P. F. bezieht (was nie vergessen sein will) mag manche Einwürfe erfahren, doch soll sich der Lehrer besonders im Anfang ja nicht von der gebräuchlichen verständlichen Sprache entfernen.

Wie viele Töne enthält die diatonische Tonleiter?

Sieben, der achte ist die Wiederholung des ersten.

Wie ist die Folge in der Fortschreitung dieser Töne? — In ganzen und halben Tönen.

Zwischen welchen Tönen der Tonleiter liegen die halben Töne?

Zwischen dem dritten und vierten und dem siebenten und achten.

Zählen sie wie viele Töne liegen in der Notenzeile unter der diatonischen Tonleiter?

(Die Schüler zählen gemeinschaftlich) Zwölf.

Wie grofs ist die Entfernung von *C* zu *Cis*?

So fahren wir fort, bis wir nach *C* der Wiederholung des ersten *C* gelangt sind.

Die Schüler werden nun mit der Natur der chromatischen Tonleiter bekannt gemacht; die folgenden Fragen mag der Lehrer fortsetzen, so lange er es für nothwendig erachtet, und die verschiedenen Fähigkeiten der Schüler es erheischen.

Aus wie vielen Tönen mufs die chromatische Tonleiter bestehn? — Welches ist der Unterschied zwischen der chromatischen und diatonischen Tonleiter? u. s. w.

Lehrer. Lassen sie uns nun eine diatonische Tonleiter schreiben, und fangen wir mit *D* an, statt mit *C*. (Man schreibe wie im Beisp. 4.)

Wo müssen die halben Töne liegen?

Zwischen dem dritten und vierten, und dem siebenten und achten Tone. — (Hier müssen die Schüler diese Töne in der Tonleiter durch darüber gestellte gebogene Linien verbinden.)

Wie grofs ist die Entfernung von *D* zu *E*? — Einen ganzen Ton.

Soll diese Entfernung ein ganzer Ton sein? — Ja, denn von der ersten zu der zweiten Stufe der Tonleiter ist ein ganzer Ton.

Von *E* zu *F* ist? — Ein halber Ton.

Soll es ein halber Ton sein? — Nein, es mufs ein ganzer Ton sein, denn von der zweiten zu der dritten Stufe der Tonleiter ist ein ganzer Ton.

Kann man diesen halben Ton in einen ganzen Ton umändern? — Ja, indem man ein Kreuz vor *F* stellt, und es dadurch um einen halben Ton erhöht.

Wie grofs ist die Entfernung von *Fis* nach *G*? — Einen halben Ton.

Soll sie ein halber Ton sein? — Ja, denn der halbe Ton mufs zwischen der dritten und vierten Stufe der Tonleiter liegen.

Ist *Fis* ein schwarzer oder weifser Tasten auf dem Pianoforte? *) — Ein schwarzer Tasten.

Wie weit ist von *G* zu *A*? von *A* zu *H*? — Ganze Töne.

Von *H* nach *C*? — Einen halben Ton.

Was soll es sein? — Ein ganzer Ton, denn von der sechsten zur siebenten Stufe ist ein ganzer Ton. (Hier werden die Schüler, wenn sie es richtig verstanden haben, das ♯ vor *C* stellen, ohne daſs der Lehrer sie dazu auffordert.)

---

*) Solche Fragen, die sich auf die Tasten des P. F. beziehen, müssen oft angebracht werden, damit die Verbindung zwischen der Note und dem Tasten und Ton immer im Gemüth des Schülers lebendig erhalten werde.

Sind nun die halben Töne alle in ihrer richtigen Lage? —

Wie viel Kreuze sind erforderlich zu der Tonleiter von *D*? — Zwei.

Weshalb? — Um die halben Töne der Tonleiter in ihre richtige Lage zu stellen.

Dem Schüler wird nun gelehrt, daſs der erste Ton jeder Tonleiter Grundton genannt wird. Es müssen nun die Tonleitern von *G*, *A*, *E* und *H* geschrieben werden, indem stets dasselbe Verfahren dabei beobachtet wird; danach wird ihm erlaubt, auch die Tonleiter von *Fis* zu schreiben. Als Vorbereitung hiezu wollen wir einige Winke geben, welche Methode zu befolgen ist, um dem Gedächtniſs der Schüler die Zahl der Kreuze jeder Tonart mit Leichtigkeit mittelst der Finger einzuprägen. (Siehe mein System der Musik-Wissenschaft Seite 8.)

Am ersten Tage, da die Schüler sich versammeln, lernen sie bloſs die Namen der Finger; den folgenden Tag wird ihnen gelehrt, die Zahl der Kreuze zu finden, welche zu jeder Tonart gehören; den dritten Tag die Namen der Noten, vor welchen die Kreuze gestellt werden; es ist nicht nöthig, daſs sie mit den Doppelkreuzen bekannt gemacht werden, bevor sie die Tonleitern mit Doppelkreuzen schreiben sollen.

Die Finger und der Ellenbogen der linken Hand, und der fünfte Finger der rechten Hand werden benutzt, um die sieben Buchstaben des Musikalischen-Alphabets uns in der Bildung eines Zirkels darzustellen. (Siehe System der Musik-Wissenschaft S. 9.) Diese Ordnung muſs dem Gemüth des Schülers wohl eingeprägt werden, wie es in meinem System Seite 5 dargestellt ist; sodann mag der Lehrer die folgenden Fragen vorlegen.

Wie viel Kreuze hat die Tonart *G*?

(Hier müssen die Schüler den Daumen der linken Hand in die Höhe halten, welcher *G* benannt wird, die übrigen Finger aber geschlossen niederhalten, und alle zusammen antworten —) Ein Kreuz.

Wie viel Kreuze hat *D*? — (Hier halten sie den Daumen und zweiten Finger in die Höhe und antworten —) Zwei Kreuze.

Und so weiter mit den übrigen Tonarten.

Nun belehrt sie der Lehrer über die Ordnung, in der die Kreuze auf einander folgen.

Wir müssen uns erinnern, daſs um die Zahl der zu jeder Tonart erforderlichen Kreuze zu finden, wir mit dem Daumen der linken Hand anfangen; jedoch um die Noten zu kennen, vor welchen die Kreuze zu stellen sind, müssen wir mit dem fünften Finger der rechten Hand beginnen, und sodann zu dem Ellenbogen der linken Hand übergehen und so den Kreis verfolgen.

Der Lehrer. Die Tonleiter von *G* hat ein Kreuz (indem er zugleich auf den Daumen der linken Hand eines Schülers deutet); die Note vor welcher das Kreuz gestellt werden muſs, ist *F*, (hier zeigt er auf den fünften Finger der rechten Hand des Schülers). — Die Tonart *D* hat zwei Kreuze und die Noten vor die sie gestellt werden, müssen sein *F* und *C*, (hier zeigt der Lehrer auf den Ellenbogen der linken Hand *C* genannt). — Die Tonart *A* hat drei Kreuze, die Noten vor welche sie gestellt werden, müssen sein *F*, *C* und *G*, (der Lehrer bezeichnet den Daumen der linken Hand, *G* genannt u. s. w.)

So fährt der Lehrer fort bis zu der Tonart *Fis*.

Die Aufmerksamkeit der Schüler muſs fortwährend auf ihre Finger gerichtet bleiben, so daſs wenn eine Tonart genannt ist, sofort auch der entsprechende Finger von Allen in die Höhe gehalten wird.

Nun kann die Bildung der Tonleiter von *Fis* folgen. Sind wir bis zu *Eis*, der siebenten Stufe der Tonleiter gelangt, so muſs erklärt werden, (jedoch am P. F.) daſs der Ton *Eis* mit *F* auf dem Instrumente denselben Tasten und auch denselben Klang hat. Man lasse den einen Schüler den Tasten *Eis* anschlagen und den Finger niedergedrückt halten, und einen zweiten Schüler den Tasten *F* angeben, so werden sie augenblicklich erkennen, daſs *F* und *Eis* auf dem P. F. durch denselben Tasten ausgedrückt werden. Hier mag im Vorbeigehn auch die Bemerkung ihre Stelle finden, daſs wenn eine Note in der Tonleiter erhöhet wird, sie mit dem über ihr liegenden halben Ton auf denselben Tasten trifft und sodann ein enharmonischer Tonwechsel statt haben kann.

Wie groſs wird die Entfernung von *H* zu *C* sein? — Ein halber Ton.

Wenn wir nun ein Kreuz vor *H* stellen, was wird die Folge sein?

H wird um einen halben Ton erhöht, derselbe Ton mit *C* werden.

Wie wird diese Veränderung genannt? — Ein enharmonischer Tonwechsel.

Jetzt wollen wir die Bildung der diatonischen Tonleiter *Fis* wieder vornehmen.

Wie groſs ist der Abstand von *Eis* *) zu *F*? — Es ist gar keiner da, sondern eine enharmonische Verwechselung.

Was soll hier sein? — Ein halber Ton.

Wie können wir diesen halben Ton erhalten? — Indem wir vor *F* ein Kreuz stellen, und diese Note somit einen halben Ton erhöhen.

Damit ist nun die Tonleiter *Fis* vollendet.

Wie viele Kreuze sind zu der Tonleiter *Fis* erforderlich? — Sechs (man zähle sie und sehe, ob auch alles richtig ist).

Welche Noten bedurften der Kreuze? — (Hier müssen die Schüler die Kreuze nach ihren Fingern benennen **). Der Lehrer bezeichnet sie wie sie in der Tonleiter auf einander folgen, und wenn nachmals beim Schreiben Fehler und Verwirrungen eintreten sollten, so muſs unter keinen Umständen der Lehrer diese korrigiren, sondern nur bemerken, daſs Irrthümer vorgefallen sind, und es dem Schüler selbst überlassen, sie aufzufinden und zu verbessern.)

Der Lehrer. Wir haben gesehen, daſs, um in der Tonart *Fis* die halben Töne in ihre richtige Lage zu stellen, sechs Kreuze nothwendig waren. Setzen wir nun voraus, wir fügten noch ein Kreuz hinzu, was würde die Folge sein? — Es würde die regelmäſsige Folge der diatonischen Tonleiter unterbrochen, und die halben Töne sodann nicht in ihrer richtigen Lage befunden werden.

Man setze Kreuze hinzu oder lösche einige fort, und frage sodann: Wo stehen nun die halben Töne?

Die Tonleiter von *Cis* wird sodann geschrieben; haben die Schüler eine vollkommene Kenntniſs der Bildung der diatonischen Tonleiter mit einfachen Kreuzen erlangt, so mögen sie versuchen, die Tonleitern zu schreiben, in denen Doppelkreuze erforderlich sind.

Es ist nothwendig zu bemerken, daſs die Schüler jedesmal die ausgeführten Aufgaben auf ihre Tafel abschreiben müssen, um sie danach in ein Notenbuch zu Haus reinlich abzuschreiben, welches Buch von dem Lehrer am nächsten, für die Harmonie bestimmten Tage, zu Anfang der Stunde, vor dem neuen Vortrage durchgesehen werden muſs.

---

*) Es muſs hier ein besonders starker Nachdruck auf die *is* in *eis* gelegt werden.

**) Man sehe mein System Seite 5.

Nachdem die Schüler die Tonleiter von *Gis* bis zu *Eis* geschrieben haben, werden die folgenden Fragen gethan:

Wie groſs ist die Entfernung von *Eis* zu *F*? — Es ist keine Entfernung da.

Wie groſs soll sie sein? — (zwischen dem sechsten und siebenten Ton der Tonleiter) Einen ganzen Ton.

Wenn ein Kreuz einen Ton um einen halben Ton erhöht, wie viel Kreuze sind erforderlich, um den Ton einen ganzen Ton zu erhöhen? — Zwei Kreuze.

Hier muſs nun dem Schüler am P. F. gezeigt werden, daſs *F* mit dem Doppelkreuz versehen mit *G* ein und derselbe Ton wird.

Wie groſs ist die Entfernung von Doppel-*Fis* bis *G*? — Es ist keine Entfernung vorhanden.

Wie groſs sollte sie sein? — Einen halben Ton.

Machen sie es einen halben Ton. — Hier stellt der Schüler ein Kreuz vor *G*, und somit ist die Tonleiter von *Gis* vollendet. In dieser Art werden alle Tonleitern bis *His* *) gearbeitet.

N. B. Öftere Wiederholungen der hier abgehandelten Gegenstände in gewöhnlicher Unterhaltung mit den Schülern, werden auſserordentlich nützlich befunden werden, um diese in ihrem Gedächtniſs mehr zu befestigen.

Wie die Doppelkreuze ebenfalls durch Anwendung der Finger dem Gedächtniſs sich leichter einprägen.

Die Tonleiter von *C* hat, wie uns bekannt ist, kein Kreuz vorgezeichnet; demzufolge müssen wir, wenn wir ein Kreuz davor stellen, auch alle folgenden Töne um einen halben Ton erhöhen, und da die diatonische Tonleiter aus sieben Tönen besteht, so müssen nätürlich sieben Kreuze angewendet werden.

Hieraus folgt unläugbar, daſs wenn ein Grundton um einen halben Ton erhöht wird, nothwendig zu der (dem Grundton vor dieser Erhöhung zustehenden) Zahl der Kreuze sieben hinzugefügt werden müssen, um die ursprüngliche Fortschreitung der Tonleiter zu erhalten.

Die Tonleiter von *G* hat ein Kreuz, die Tonleiter von *Gis* muſs also acht haben, da sieben zu eins uns acht giebt.

Die Tonleiter von *A* hat drei Kreuze. *Ais* muſs hiernach zehn haben, da drei und sieben die Zahl zehn giebt; und so mit allen übrigen Tonleitern. Auch folgt natürlich, daſs, so wie die Zahl sieben in den Kreuzen überschritten wird, das Doppelkreuz eingeführt werden muſs.

Die Tonleiter von *Gis* hat acht Kreuze — wie viel Doppelkreuze also? — Eins.

Die Tonleiter von *Ais* hat zehn Kreuze — wie viel Doppelkreuze also? — Drei. So auch war die Note, welche das erste einfache Kreuz erforderte, *F*, mithin muſs wiederum *F* das erste Doppelkreuz erhalten; das nächste Doppelkreuz muſs *C* erhalten, sodann *G* u. s. w.

---

*) Sehr fleiſsigen Schülern, welche einen erfinderischen Geist zeigen, mag man sogar erlauben, Tonleitern mit dreifachen Kreuzen zu schreiben; „denn," sagt Bacon, „es giebt groſse Vollkommenheit, wenn die Fertigkeit geübter ist als der Gebrauch es fordert."

Wie viele Kreuze in *D*? — Zwei.

Wie viele aber in *Dis*? — Neun: zwei davon sind Doppelkreuze.

E hat vier Kreuze vorgezeichnet — wie viele *Eis*? — Eilfe: vier davon sind Doppelkreuze. sie stehen vor *F*, *C*, *G* und *D*.

Um die Schüler in diesem Gegenstande noch mehr zu üben, kann der Lehrer diese Fragen noch weiter fortsetzen und fragen, wie viel Kreuze in Doppel-*Ais*? — in Doppel-*Eis* u. s. w.

Fragen, welche zur Wiederholung dienen sollen.

In der Tonart *C*, das wievielste Intervall ist *F*? — Das vierte.

In der Tonleiter *D*, das wievielste ist *Fis*? — Das dritte.

Was ist die Folge, wenn wir ein Kreuz vor einer Note setzen? — Sie wird dadurch um einen halben Ton erhöht.

Welche Wirkung hat ein Doppelkreuz? — Es erhöht die Note um einen ganzen Ton.

Wie groſs ist die Entfernung von *E* zu *F*? — Einen halben Ton.

Wie groſs von *Eis* zu *F*? — Hier ist keine Entfernung, sondern ein enharmonischer Tonwechsel.

Wie viel Kreuze in *Fis*? — Welche Noten erhalten Kreuze? — Wie viel Kreuze in *Ais*? — Wie viel Doppelkreuze? — Wie heiſsen sie? —

Man schreibe *Cis* hin. Zu welcher Tonart kann dieser Ton gehören? — Zu *D*, *A*, *E*, *H*, *Fis*, *Cis*, *Gis*.

Warum nicht auch zu *G*? — Weil *G* nur ein Kreuz vorgezeichnet hat, und dies steht vor *F*.

Kann es nicht auch zu *Dis* gehören? — Nein, denn diese Tonart hat zwei Doppelkreuze — *Fisfis* und *Ciscis*.

Die vorhergehenden Fragen werden hinreichend darthun, wie der ganze Gegenstand in jedem einzelnen Theile wiederholt sein will. Das Ganze muſs unter verschiedener Gestalt und unter mancherlei Ansicht immer wiederholt werden, um die Denkfähigkeit der Schüler in steter Übung zu erhalten. Durch die bisherigen Fragen ist der Gegenstand bis zu dem gegenwärtigen Punkte erläutert; wir können für die Zukunft unnöthige Wortverschwendung jetzt vermeiden, und alle Fragen sich nur auf das noch Folgende beziehen lassen. Der Lehrer muſs seinem eigenen Gefühle folgen, ja oftmals fragen, wo er es nöthig erachtet, indem er dadurch die Gelegenheit hervorruft, andere Fragen zu thun. Auch kann es nicht genugsam empfohlen werden, am Schlusse eines solchen Examens den Gegenstand auf so einfache Weise als möglich zu dem nächsten Punkte übergehen zu lassen, damit er in natürlicher Folge sich selbst darstellen möge.

Die fallende Diatonische Tonleiter.

(Siehe im System Seite 6.)

Die Been müssen nun eingeführt, und ihre entgegengesetzte Wirkung zu den Kreuzen anschaulich gemacht werden.

Man schreibe auf die groſse Tafel *H* und *C*, und frage: Wie groſs ist die Entfernung von *H* zu *C*? — Einen halben Ton.

(Man stelle ein ♭ vor *H*) Wie groſs ist die Entfernung nun? — Einen ganzen Ton.

Die Schüler müssen nun die fallende Tonleiter mit Been schreiben, indem sie bei *F* anfangen und bis zu *Ges* fortschreiten.

Eine Tonleiter mit Been muſs an der Tafel als Schema gebildet werden, und wird hinreichend sein, um das Verfahren, welches bei den übrigen zu beobachten ist, anzugeben.

Die steigende Tonleiter von *E* schreibe man an die Tafel ohne Kreuze.

Wie weit ist von *E* zu *F*? — Einen halben Ton.

(Man stelle ein ♭ vor *E*.) Wie weit ist nun die Entfernung? — Einen ganzen Ton.

Wir lassen nun die Tonleiter von *Es* schreiben. Wie weit ist von *F* zu *G*? — Einen ganzen Ton.

Wie weit von *G* zu *A*? — Einen ganzen Ton.

Soll es ein ganzer Ton sein? — Nein, ein halber.

Haben nun die Schüler die Natur der Vorzeichnung der Been verstanden, so werden sie ohne langes Besinnen ein ♭ vor das *A* stellen. Indem der Lehrer mit seiner Hand das letzte ♭ bedeckt, fragt er: Wie weit ist von *A* nach *H*? — Einen ganzen Ton.

(Indem er die Hand fortnimmt, und das ♭ zeigt.) Wie weit nun? — Ein und ein halber Ton.

Wie werden wir es zu einem ganzen Ton umändern? — Dadurch, daſs wir das *H* um einen halben Ton erniedrigen.

Wie weit ist von *Hes* nach *C*? — Einen ganzen Ton.

Von *C* nach *D*? — Einen ganzen Ton.

Von *D* nach *E*? — Einen ganzen Ton, es muſs jedoch nur ein halber Ton sein. Stellen sie ein ♭ vor *E* und die Tonleiter ist richtig.

Wie viel Been sind zu der Tonleiter *Es* erforderlich? — Drei.

Weshalb? —

So möge man fortfahren, die übrigen Tonleitern zu bilden.

Die Zahl der Been aufzufinden, die zu jeder Tonart gehören und die Ordnung, in der sie eintreten.

Wie viel Been sind in *F*?

(Hier halten die Schüler den fünften Finger der linken Hand in die Höhe und sagen): Ein ♭.

Wie viel Been in *Hes* (oder *B*)? — Hier halten die Schüler beide fünften Finger in die Höhe.) — Zwei ♭. —

Es ist zu bemerken, daſs die vor die Note zu stellenden Kreuze bei dem fünften Finger der rechten Hand anfingen, hier dagegen beginnt der Kreislauf der vorzuzeichnenden Been mit dem fünften Finger der linken Hand.

F hat ein ♭ vorgezeichnet — die Note, welche das erste ♭ erhält ist *H*. (Hierbei deutet der Lehrer auf den fünften Finger der linken Hand.)

Die Tonart *Hes* hat zwei Been vorgezeichnet — die Noten, vor welche die Been gestellt werden, sind *H* und *E*. (Hierbei deutet der Lehrer zuerst auf den fünften, sodann auf den vierten Finger der linken Hand.

Wie viele Been sind in der Tonart *Ges*? — Sechs.

Wie

Wie heiſsen sie? — *Hes, Es, As, Des, Ges, Ces.*

Wie viel in *Es*? — Drei.

Wie viel aber in Doppel-*Es*? — Zehn?

Wie viel Doppel-Been und wie heiſsen sie? — Drei Doppel-Been; sie heiſsen *Heshes, Eses, Asas.*

Daſs eine Folge ähnlicher Fragen sich hier anschlieſsen muſs, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

Die enharmonischen Verwechselungen.

(Siehe System der Musik-Wissenschaft S. 10.)

Was ist *Fis* enharmonisch verwechselt? — *Ges.*

Angenommen eine Tonart hat 11 Kreuze vorgezeichnet; wie wird sie heiſsen, wenn sie enharmonisch verwechselt wird? — *F.*

Wenn die Tonart fünf Kreuze vorgezeichnet hat, wie viel Been wird die Tonart haben müssen, mit der sie enharmonisch verwechselt werden kann? — Die Tonart muſs sieben Been haben und heiſst *Ces*?

Der Lehrer muſs bemerkt haben, daſs von Anfang bis hierher eine ununterbrochene Folge von Beziehungen und Schluſsfolgen sich ihm dargeboten hat — daſs kein Theil übergangen werden durfte, ohne das Ganze zu beeinträchtigen. Hiermit muſs der Lehrer auch seine Schüler bekannt machen, damit ihnen die Nothwendigkeit recht einleuchte, daſs sie ihre Ideen in bestimmtem Zusammenhange ordnen, und über die früheren Gegenstände vollkommen im Klaren sein müssen, ehe sie zu dem nun folgenden übergehen dürfen; er muſs im Ton der Unterhaltung, allen Schülern ganz verständlich, sie ohne Zwang zu den ersten Punkten zurückführen, von welchen der Unterricht ausgegangen ist. Sie müssen es sich ins Gedächtniſs zurückrufen, daſs, indem sie erlernt hatten, daſs die diatonische Tonleiter aus ganzen und halben Tönen besteht, sie die chromatische Tonleiter entdeckten — daſs die chromatische Tonleiter uns die Grundtöne zu zwölf verschiedenen diatonischen Tonleitern angiebt — und daſs, um die natürliche Ordnung der diatonischen Tonleiter überall zu erhalten, wir Kreuze und Been einführen muſsten — daſs die aufsteigende Tonleiter mit Kreuzen, und die fallende mit Been uns ganz natürlich auf den Gedanken des enharmonischen Tonwechsels bringen — daſs wir durch diesen in den Stand gesetzt wurden, die Anhäufung der Kreuze und Been über sechs hinaus zu vermeiden — mit einem Worte, keine Gelegenheit muſs versäumt werden, das Gemüth des Schülers, sei es durch Fragen oder durch wiederholte Bemerkungen, zu einem scharfen Rückblick auf das, was er bereits erlernt hat, zurück zu führen, um dadurch seinen Verstand auf das, was nun folgen muſs, vorzubereiten. Es wäre Beleidigung gegen den verständigen Leser, wenn ich es nothwendig erachtete, die Vortheile, welche aus einem solchen Lehrkursus entspringen, hier näher auseinander zu setzen. Wir müssen die Lehre über die Bildung der diatonischen Tonleitern hier mit der Bemerkung beschlieſsen, daſs diejenigen, welchen es ein wahrer Ernst ist, sich näher mit der Sache bekannt zu machen, das hier Gesagte gewiſs nicht zu weitläuftig vorgetragen finden werden — für solche Leser waren diese Bogen nur geschrieben: die schon damit bekannt waren, mögen sie überschlagen.

Bildung des Dreiklanges.

Indem man ganz jungen Kindern die Bildung des Dreiklanges lehren will, wird man die Anwendung des Chiroplasten nützlich finden: denn wenn wir den Fingerführer der rechten Hand so anschrauben, daſs der Daumen auf *C* zu liegen kommt, so werden der dritte Finger über *E*, der Terz des Accords, und der fünfte über *G*, der Quinte des Accords, zu liegen kommen. Dieselben Finger werden für jetzt zu dem Dreiklange jeder Tonart angewendet, der Daumen stets auf dem Grundton. Die Accorde, welche von den vor den Instrumenten sitzenden Schülern auf diesen angeschlagen werden, müssen von den vor der Tafel stehenden auf diese geschrieben werden.

Der Lehrer schreibt nun eine Anzahl willkührlicher Noten auf die Tafel, zu welchen die Schüler gemeinschaftlich die Terz und Quinte hinzusetzen müssen. Da es nothwendig ist, daſs die zu dem Accorde gehörigen Kreuze und Been hinzugefügt werden, welche bei dem ersten Hinschreiben übergangen waren, so wählt der Lehrer einen Accord von den bereits an der Tafel geschriebenen aus z. B. den von *E*, und fährt sodann mit folgenden Fragen fort:

Wie viel Kreuze in *E*? — Vier — *Fis, Cis, Gis, Dis*. Wenn der Schüler *Gis* nennt, so deutet der Lehrer auf das *G* im Accord von *E* und frägt:

Ist der Accord, wie er hier steht, richtig? — Nein, es muſs ein Kreuz vor dem *G* stehen.

Weshalb? — Weil *G* eine der Noten in der Tonart *E* ist, die ein Kreuz vorgezeichnet haben muſs.

Und so wird mit allen auf der Tafel geschriebenen Accorden verfahren.

Die Schüler müssen nun zur Übung gemeinschaftlich die Accorde an die Tafel anschreiben, die der Lehrer benennt, und wenn ein Irrthum vorkömmt, muſs der Lehrer ihn ja nicht corrigiren, noch überhaupt zu bemerken scheinen, daſs ein Fehler da ist, wohl aber versuchen, ob er die Schüler nicht dahin leiten kann, den Fehler selbst zu entdecken, indem er von weither anfängt, durch eine Reihe von Folgerungen den Schüler aufmerksam zu machen, bis er auf das eben Geschriebene achtet. Durch dieses Mittel wird ihr Verstand so zum Nachdenken gewöhnt, daſs ein Irrthum von ihnen fast ebenso schnell verbessert, als entdeckt wird: z. B. setzen wir voraus, die Schüler haben den Accord von *A* geschrieben — *A, C* und *E* — (das Kreuz vor *C* vergessen). Dies muſs ihnen nicht gesagt werden, wohl aber müssen sie durch ähnliche Fragen, wie die folgenden, dahin geleitet werden, es selbst zu entdecken.

Wie viele Kreuze sind in der Tonart *A*? — Drei —

Vor welchen Noten stehen die Kreuze? — *F, C, G*.

Welche Noten haben sie zu dem Accord von *A* gebraucht? —

Es kann nicht fehlen, daſs der Schüler das versäumte fehlende Kreuz vor *C* bemerkt; sollte dies jedoch nicht der Fall sein, so wird ein zweiter Schüler befragt, bis der Irrthum eingesehen wird.

Wie heiſst der Accord von *Fis*? — *Fis, Ais* und *Cis*.

Weshalb nicht *Fis, A, Cis*? — Weil die Tonart *Fis* sechs Kreuze vorgezeichnet hat, und *Ais* eines derselben ist.

Nun schreibt der Lehrer nach Gefallen eine Anzahl Bassnoten *), zu welchen die Schüler die Accorde gemeinschaftlich hinschreiben. Vor allen Dingen ist es empfehlenswerth, die Schüler zur Thätigkeit und Schnelligkeit anzuhalten; sogleich wie ein Schüler einen Fehler hinschreibt, muſs ein anderer ihn auch verbessern. Dies wird Behutsamkeit lehren, während es zugleich den Wetteifer erzeugt und zur Übung anspornt.

---

*) Siehe System der Musik-Wissenschaft Beisp. 18.

Die drei Lagen des Dreiklangs.

(Syst. der Mus.-Wissensch. Bsp. 19.)

Der Lehrer schreibe so viele Bassnoten als Schüler gegenwärtig sind und lasse sie die Dreiklänge dazu schreiben.

Welches Intervall steht oben? — Die Quinte.

Welches in der Mitte? — Die Terz.

Welches steht unten? — Die Octave.

Nun lasse der Lehrer die Octave, welche unten steht, auslöschen und sie über die Quinte schreiben.

Alsdann auch die Terz, welche jetzt unten steht, auslöschen und oben stellen.

Darnach erklären nun die Lehrer die verschiedenen Lagen des Dreiklanges, wie dies Beisp. 19 in meinem System angegeben ist.

In wie viele Lagen kann der Dreiklang geschrieben werden? — In drei Lagen.

Welches Intervall steht in der zweiten Lage oben? — Die Quinte.

Welches Intervall steht in der dritten Lage oben? — Die Octave.

Welches Intervall steht in der ersten Lage oben? — Die Terz.

N. B. Dreiklänge in den drei verschiedenen Lagen müssen zur Übung von den Schülern zu Haus durch alle Tonarten geschrieben werden, sowohl mit Kreuzen als Been, Doppelkreuzen und Doppelbeen.

Wenn der Lehrer findet, daſs die Schüler den Gegenstand bis hieher hinlänglich verstanden haben, so daſs sie mit einem gewissen Grad von Leichtigkeit ihre Ausarbeitungen machen, so mag er ihnen erlauben, weiter fortzufahren. Sollte dies jedoch der Fall nicht sein, so ist es viel besser, sie noch eine Zeitlang in dem bisher Erlernten zu üben und zu befestigen, ja selbst auf die früheren Punkte zurückzugehen, ehe sie fortschreiten; denn der eben verhandelte Gegenstand muſs dem Gedächtniſs des Musik erlernenden Schülers ebenso fest eingeprägt sein, wie das Ein mal Eins und die ersten Anfangsregeln der Rechenkunst dem Rechnenden; es ist nicht hinreichend, für letztern zu wissen, daſs zwei mal zwei vier ist, er muſs es in demselben Augenblick sagen können, wo die Frage gethan wird — ja es muſs die Antwort schneller erfolgen, als die Frage ganz ausgesprochen ist. Derselbe Fall findet statt in Hinsicht auf Tonleitern, Kreuze, Been, enharmonische Verwechselungen, Accorden und ihre verschiedenen Lagen.

Es müssen hier die Fragen, welche Wiederholungen des Gegenstandes herbeiführen, ja nicht unterlassen werden.

Die Grundbässe.

(System der Musik-Wissenschaft S. 13.)

Wenn die Schüler genugsam unterrichtet sind, wie sie die eigenthümlichen Grundbässe der Tonleitern auffinden, so schreiben sie diese Übung durch alle Tonarten bis sechs Kreuze und sechs Been, in ihre Bücher ein. — (Siehe Beisp. 23 im System der Musik-Wissenschaft.)

Wie heiſsen die drei Grundbässe? — Tonika, Dominant und Subdominant.

Wenn *D* Tonika ist, was wird der Dominant sein? — *A*.

Wie finden sie es auf, daſs *A* der Dominant ist? —

Der Dominant liegt allezeit eine Quinte über der Tonika, und da *A* die Quinte von *D* ist, so ist *A* Dominant der Tonart *D*.

N. B. Dem Schüler muſs gesagt werden, daſs, wenn von ihm gefordert wird, den Dominant einer Tonart aufzufinden, er zuerst — still für sich — den Accord der Tonika nennt, und daſs jederzeit die Note, die auf das Wort „und“ folgt, der Dominant ist.

Nehmen wir an, die Schüler sollten den Dominant von *Es* finden, so müssen sie zuerst — in der Stille — sagen, der Accord von *Es* heiſst *Es*, *G* „und“ (*Hes* sprechen sie nun allein laut aus) *Hes* *).

Wie heiſst der Dominant von *Fis*? — *Cis*.

Warum nicht *C*? — Weil der Accord von *Fis*, — *Fis*, *Ais* „und,“ *Cis* heiſst; die Quinte also *Cis* nicht *C* ist.

Wie heiſst der Dominant von *Des*? — *As*.

Der Dominant von *Dis*? — *Ais*.

Der Dominant von *Heshes*? — *Fes*.

Wenn der Dominant der Tonart *D* ist, wie wird der Subdominant heiſsen? — *C*.

Wie finden sie es auf, daſs der Subdominant *C* ist? — Der Subdominant liegt allezeit einen ganzen Ton unter dem Dominant, und *C* liegt einen ganzen Ton unter *D*.

Diese Fragen müssen so lange fortgesetzt werden, bis die Schüler mit Leichtigkeit eine jede beantworten.

Wenn der Lehrer vorher erklärt hat, welche Intervallen der Tonleiter jeder Grundbass begleitet, (siehe System Beisp. 24) wird mit folgenden Fragen fortgefahren:

Welche Intervallen der Tonleiter werden mit der Tonika? — Welche Intervallen werden mit dem Dominant? — Welche Intervallen werden mit dem Subdominant begleitet?

Hier muſs der Lehrer eine kurze Melodie auf die groſse Tafel schreiben, welche aus den „Aufgaben“ **) entnommen werden kann, oder irgend eine eigen erfundene Melodie. Für den Augenblick verweisen wir den Leser auf Nr. 1 dieses Werks.

Welche Tonart steht hier? — *C*.

Welches Intervall der Tonart ist *G*? — Die Terz.

(Hier schreibe der Schüler die Zahl 3 über die Note.)

Welches Intervall ist *D*? — Das zweite.

Der Schüler schreibe die Zahl 2 über die Note.

---

*) Hierin liegt der Grund, weshalb wir den Accord immer in der zweiten Lage nennen; denn benennten wir den Accord ohne Unterschied bald *G*, *Hes*, *Es* — oder *Hes*, *Es*, *G*, so ginge der Vortheil, den Dominant auf diese Weise so leicht zu wissen, ganz verloren. Die Wahrheit dieser Bemerkung wird mehr noch eingesehen werden, wenn wir bis zur Modulation gelangt sind.

**) Der Autor hat für diejenigen welche, während des Studiums der Musik nach seinem System, zur Übung in der Harmonie noch einige Aufgaben wünschen, ein eigenes kleines Werk zu diesem Zweck herausgegeben. „Nachträgliche Sammlung von Aufgaben“ u. s. w.

Welches Intervall ist *H*? — Das siebente.

Und so werden alle Intervallen der ganzen Melodie durchgenommen.

Welcher Bass begleitet diese Note? — (auf die erste Note der Melodie zeigend) Die Tonika *C*.

Welches ist der Bass, der zu der folgenden Note *D* gehört? — Der Dominant G.

Weshalb? — Weil *D* das zweite Intervall der Tonleiter ist, welches mit dem Dominant begleitet werden soll.

Nachdem die Schüler auf diese Art die Fundamental- oder Grundbässe aufgefunden haben, kann der Lehrer durch Veränderung der Vorzeichnung dieselbe Melodie in eine neue Aufgabe zu Auffindung der Grundbässe verwandeln, da durch die Veränderung der Tonart, die Namen der ursprünglichen Intervalle ebenfalls verändert, und demzufolge von den vorhergehenden ganz verschiedene Bässe erforderlich werden.

Im gegenwärtigen Falle verändern wir die Vorzeichnung in *A*, indem wir drei Kreuze zu Anfang der Notenzeile stellen. (Beisp. Nr. 2.)

Wie heiſst die Tonart? — *A*.

Welches Intervall der Tonleiter ist *E*? — (auf die erste Note deutend) Ist es noch das dritte? — Nein, es ist das fünfte der Tonleiter.

Es wird die 3, welche darüber stand, jetzt ausgelöscht, und eine 5 darüber gestellt.

Welches Intervall der Tonleiter *A* ist *D*? — Das vierte.

Verändern sie die darüber stehende Zahl 2 in eine 4.

Ist die Melodie auf diese Weise bis zu Ende durchgesehn, so mag der Lehrer mit folgenden Fragen fortfahren:

Kann diese Note (auf die erste der Melodie zeigend) mit diesem Basse begleitet werden? — (auf *C* deutend.)

Nein; der Bass muſs *A* sein, denn die fünfte Stufe der Tonleiter wird mit der Tonika begleitet.

Hier löschen die Schüler die Bassnote *C* aus, und schreiben *A* an deren Stelle, in dieser Art bis zu Ende durchgesehn, werden sich die Bässe Beisp. 2 ergeben, woselbst die ursprünglichen Bässe (nur durchstrichen) aufgefunden werden. Die Vorzeichnung des Stücks mag von dem Lehrer nach Belieben noch verändert werden, in welcher Tonart er will; abgesehen davon, daſs es selbst Unterhaltung gewährt, wird es für den Zweck, die Schüler in der Auffindung der Grundbässe zu üben, das beste Mittel sein, welches auch zugleich die Lehrer in den Stand setzt, ohne groſse Anstrengung, alle Schüler fortwährend mit neuen Aufgaben zu beschäftigen: z. B. es ist eine Melodie an der Tafel geschrieben, so schreiben die Schüler zuerst diese in ihr Buch oder auf ihre Schiefertafel, setzen sodann die Grundbässe darunter. Hat sich der Lehrer überzeugt, daſs die Aufgabe richtig gearbeitet ist, so verändert er die Vorzeichnung: die Schiefertafeln werden umgekehrt, und die Grundbässe zu derselben Melodie, in neuer veränderter Tonart von den Schülern geschrieben.

N. B. Die Bemerkung ist vielleicht nicht überflüssig, daſs solche Veränderung der Vorzeichnung nur eine Übung im schnellen Auffinden der Grundbässe bezwecken kann; daſs aber die melodische Fortschreitung der ursprünglichen Melodie dadurch unendlich leidet.

Sobald die Schüler in den Grundbässen geübt sind, werden die Zahlen nicht mehr über die Noten geschrieben. Wird ein Fehler beim Schreiben der Grundbässe bemerkt, so muſs der Lehrer ja bis zu der wahren Quelle des Irrthums ihn verfolgen, denn er kann aus mancherlei Ursachen entstehen: z. B.

Zuerst aus Miſs-verständniſs der Vorzeichnung.

Zweitens aus Verwechslung der Intervallen der Tonleiter.

Drittens aus Miſsverstehen der Namen der Grundbässe.

Viertens aus Verwechslung des Grundbasses, mit dem dieses Intervall begleitet werden muſste, und endlich aus Unachtsamkeit und Nachlässigkeit. Die folgenden Fragen können nicht allein dazu dienen, den wahren Grund des Fehlers zu entdecken, sie geben uns auch Gelegenheit die etwanigen Irrthümer, die sich im Gemüthe des Schülers erzeugt haben, zu berichtigen, so wie auch eine Reihe von Folgerungen in seinem Geiste zu entwickeln, die von bedeutendem Nutzen für seine künftigen Fortschritte sein dürften.

Nehmen wir an, die Tonart sei *A*, und der Schüler hat *D* statt *E*, als Grundbass zu *Gis* der siebenten der Tonleiter geschrieben; um den Grund dieses Irrthums zu finden, werden folgende Fragen gethan:

Wie heiſst die Tonart?

Wird richtig geantwortet, so lag der Irrthum nicht in diesem Punkt, und wir fragen weiter:

Welches Intervall der Tonleiter ist *Gis*?

Antwortet der Schüler das sechste, so ist der Irrthum entdeckt; ist dies aber nicht der Fall, so frage man weiter:

Wie wird die Siebente der Tonleiter begleitet? — Mit der Dominante. (So liegt der Irrthum auch hier nicht.)

Wie heiſst der Dominant von der Tonart *A*?

Antwortet nun der Schüler *D*, so hat er den Dominant nicht richtig erkannt, und man muſs ihn den Dominant der Tonart *A* auffinden lassen. Er wird sodann augenblicklich sein Miſsverständniſs einsehen und selbst den Fehler corrigiren. Nennt er indeſs auch den Dominant sogleich richtig, so ist es klar, daſs keine Irrung in den Verhältnissen irgend statt fand, sondern nur seine Unachtsamkeit schuld gehabt hat.

Die Schüler mögen nun die Accorde zu den Grundbässen schreiben, (wie im Beisp. 28 meines Systems gezeigt), und alsdann fortfahren, die Melodien aus den von mir herausgegebenen Aufgaben Abth. I. *) in Harmonie auszusetzen.

Die Harmonie der Tonleitern in vier gesonderten Stimmen ausgeschrieben (wie im Beisp. 29 meines Syst.) folgen nun, und haben wir die aufeinander folgenden Quinten und Octaven vermieden (wie dies Beisp. 29 bis 30 gelehrt wird), so müssen die Schüler die Beispiele, wie es im Beisp. 45 vorgeschrieben, in ihre Bücher, durch alle Tonarten gearbeitet, eintragen, und die Melodien, welche zuvor auf zwei Notenzeilen geschrieben wurden, können nun vierstimmig in Harmonie gesetzt ausgeschrieben werden, wie Beisp. 46. — Daſs aufeinander folgende Quinten und Octaven auch durch das Kreuzen der Stimme, wie es in diesem Beispiele gezeigt ist, vermieden werden können, mag den Schülern jetzt ebenfalls erklärt werden. (Siehe Syst. S. 35.)

Ehe der Lehrer zu seinen wiederholenden Fragen schreitet, ist es nicht allein nothwendig, einige Rückblicke auf den so eben durchlaufenen Pfad zurückzuwerfen, damit die kleinen fast unmerklichen Schritte, durch welche sie bis zu dem gegenwärtigen Punkt gelangt sind, sich alle dem Gedächtniſs mehr einprägen mögen; es können auch solche Bemerkungen hinzugefügt werden, welche darauf berechnet sein müssen, die Schüler für das Folgende immer mehr zu interessiren: z. B. man erwähne es, daſs die diatonische Tonleiter von *C* aus ganzen und halben Tönen gebildet, das Schema gab für alle diatonische Tonleitern, zu welchen die steigende und fallende chromatische Tonleiter die Grundtöne giebt, — daſs aus der diatonischen Tonleiter der Dreiklang entnommen ist. — daſs wir erstere dem Alphabet und letzteren dem Worte vergleichen; da aber die einzelnen Worte, wenn sie nicht den Regeln der Grammatik gemäſs verbunden werden, keine Sprache bilden, in der wir unsere Ideen ausdrücken können, so werden auch Accorde, wenn sie nicht den Regeln der Harmonie entsprechend in bestimmter Verbindung zu einander stehen, nie den Eindruck von Musik machen, wenigstens nie vermögend sein, ein bestimmtes Gefühl in dem Hörer hervorzurufen, — daſs demzufolge, wenn wir aufgefordert werden, eine Melodie mit Accorden zu begleiten, wir zuerst darauf bedacht sein müssen, sie in solcher Ordnung auf einander folgen zu lassen, daſs die Intervalle unter einander stets eine ununterbrochene Kette von Verbindung haben; daſs dieser Gegenstand vollständig erreicht war bei dem ersten Schreiben der Grundbässe zu der Melodie, und den nachmals zu diesen Bässen ausgesetzten Accorden; daſs dies zum Theil der Grund ist, weshalb wir die Zahlen 8, 5, 3 *) über die Noten schrieben; daſs von diesem Punkte aus die Regeln der Harmonie ihren Anfang nahmen, und daſs dies die Quelle ist, aus welcher das Folgende alles hergeleitet wird. Diese Bemerkungen kann der Lehrer bei Gelegenheit seinen Schülern mittheilen, und Manches hinzufügen, was er als nothwendig erachten wird, da er das Alter und die Fassungskraft des Schülers berücksichtigen muſs. Wir wollen nun auf unsere wiederholenden Fragen zurückkommen.

---

*) Wenn der Lehrer für seine Schüler eigene Melodien schreibt, so ist es rathsam, daſs er die Fortschreitung von der siebenten zur sechsten Stufe vermeide, bis dem Schüler die Begleitung der fallenden Tonleiter erklärt ist. (Siehe Syst. der Musik-Wissenschaft S. 70.)

Wie viele Grundbässe begleiten die Tonleiter? Wie heiſsen sie? Welche Intervallen der Tonleiter werden von der Tonika begleitet? Welche von dem Dominant? Welche von dem Subdominant? Angenommen die Tonart ist *D*, was für einen Bass werden wir in diesem Falle zu *G* nehmen? — Den Subdominanten.
Angenommen die Tonart ist *Des*? — *G* wird nicht in die Tonart *Des* gehören? —
Wenn der Grundbass eine Stufe steigt, was wird die Folge sein?
Quinten- und Octaven-Folgen.

Die Tonleiter, wie sie Beisp. 36 in Harmonie gesetzt ist, soll nun von den Schülern gemeinschaftlich gespielt werden, da sie natürlich sobald als möglich den Eindruck der Harmonie von dem, was sie geschrieben haben, auffassen sollen. Aus dieser Ausführung der Harmonie der Tonleiter kann ein doppelter Vortheil entspringen, da sie darauf berechnet ist, das Ohr zu bilden, und zugleich eine vortreffliche Übung für den Pianofortespieler wird. Bei dem Spielen der Veränderungen (Variationen), im Beispiel 36 meines Systems, muſs jede unzulässige unnöthige Bewegung der Hand sorgfältig vermieden werden. Die richtige Fingersetzung findet sich im Beispiel 3 dieses Werks angemerkt.

---

*) Die ausführliche Auseinandersetzung dieses Gegenstandes findet der Leser Seite 56 meines Systems der Musik-Wissenschaft.

Der Hauptseptimen-Accord und seine Auflösung.

(Siehe System der Musik-Wissenschaft Beisp. 37—46.)

Wenn der Schüler in der Auffindung des Subdominanten hinlänglich geübt ist, wird es ihm keine Schwierigkeit machen, die Hauptseptime zu jeder Note zu finden; denn so wie der **Subdominant** einen ganzen Ton unter dem **Dominant** liegt, so liegt die **Hauptseptime** einen ganzen Ton unter der **Octave**.

Der Lehrer schreibe nun eine Anzahl untermischter Bässe auf die groſse Tafel, zu welchen die Schüler abwechselnd die Dreiklänge schreiben müssen.

Setzen sie die Hauptseptime hinzu.

Nachdem sie dies gethan, lasse man die Schüler unter sich ihre Arbeiten erst corrigiren; sind alle richtig, so lösche man sie aus, schreibe neue Bässe, und fahre in dieser Übung eine Zeitlang fort.

Auflösung der Hauptseptime.

Der Lehrer schreibe den Accord von *C*?

Welches ist die Hauptseptime von *C*? — (**gemeinschaftliche Antwort**) *Hes*.

Warum nicht *H*? — Weil die Hauptseptime einen **ganzen** Ton unter der Octave liegen muſs.

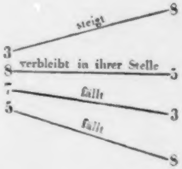
Wie muſs die Terz fortschreiten? — Sie muſs einen Grad **steigen**.

Muſs sie einen ganzen oder halben Ton steigen? — **Einen halben Ton.**

(Hier schreibt nun einer der Schüler die Note *F*, indem er die steigende Fortschreitung der Terz nach der Octave des folgenden Accords durch eine schräge Linie so ausdrückt $3\nearrow{}^{8}$.)

Wie muſs die Septime fortschreiten? — Sie muſs einen Grad **fallen**.

(Hier schreibt ein anderer Schüler die Note *A*, und bezeichnet die fallende Fortschreitung der Septime nach der Terz des folgenden Accords wiederum durch eine schräge Linie $7\searrow{}_{3}$.)

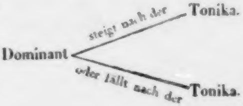


Wie soll die Octave fortschreiten? — Sie verbleibt in ihrer Stelle.

(Hier schreibt ein anderer Schüler die Note *C* und bezeichnet sie so 8—5.)

Wie muſs die Quinte fortschreiten? — Sie fällt einen Grad *), der Schüler bezeichnet sie so $5\searrow{}_{8}$.

Grundbass.



Bei

---

*) Das die Quinte des Dominant-Accords auch steigen kann, mag späterhin gezeigt werden, für jetzt muſs eine Ausnahme von dieser Regel, unter keinem Vorwande, erlaubt werden.

Bei der Übung in Auflösung des Hauptseptimen-Accords, lasse man es als bestimmte Regel feststehen, zuerst die Fortschreitung der Terz (als des Hauptintervalls des Accords) — sodann die der Septime (als des zunächst bedeutendsten Intervalls) — alsdann die der Octave, und zuletzt die der Quinte, hinschreiben zu lassen.

Da die bestimmte eigenthümliche Fortschreitung der Intervallen des Hauptseptimen-Accords von der höchsten Wichtigkeit wird, so ist die hier beigefügte Figur vielleicht geeignet, die besondere Fortschreitung eines jeden Intervalles unter einem bestimmten, und neuen Gesichtspunkt darzustellen, so wie auch zugleich auf den Verstand des Schülers einen gründlicheren und bleibenderen Eindruck zu machen.

Die Beispiele 42 und 43 in meinem System der Musik-Wissenschaft sind sehr zweckmäſsige Übungen; wird es dem Schüler erlaubt, oftmals ähnliche, mit sorgfältig bezifferten Bässen, und den nothwendig hinzuzufügenden Kreuzen, Been, und Auflösungszeichen, zu schreiben, so werden sich gewiſs Zeit und Mühe reichlich belohnt finden.

Die Kenntniſs des Accords der Hauptseptime und dessen Auflösung ist, wir wiederholen es, von der äuſsersten Wichtigkeit in der Harmonie; und es wird sich ohne Ausnahme bestätigen, daſs Schüler, welche in der Auflösung dieses Accords vollkommen sicher sind, nie eine Schwierigkeit, selbst bei den schwersten verwickeltsten Modulationen, erfahren werden.

Einführung der Hauptseptime in die vierstimmige Harmonie.

(Siehe System der Musik-Wissenschaft Beisp. 47.)

Setzen wir voraus, daſs das Beispiel Nr. 4 zu Ende dieses Werks der Bass zu einer Melodie wäre, welche bereits vierstimmig in Harmonie mit Dreiklängen ausgesetzt ist, und daſs wir die Hauptseptime hinzuzufügen wünschten.

Um zu bestimmen, in welchen Accorden dieses Intervall eingeführt werden kann, wollen wir von dem Schluſs des Stückes anfangen, indem wir die Bassnoten von der rechten zur linken Hand niederschreiben, und so in dieser rückgängigen Fortschreitung bemerken, welche der nächstfolgenden Noten, Dominant der vorhergehenden ist (oder mit anderen Worten, welche der Noten linker Hand, Dominant der Note rechter Hand ist).

(Auf die Note *Es* zeigend) der Dominant zu *Es* ist *Hes*: und da diese Note (auf *Hes* deutend) der Dominant von *Es* ist, so können wir hier eine Septime einführen.

Hier schreibt der Lehrer die Zahl 7 über (oder unter) den Dominant *Hes*.

Was ist der Dominant von *Hes*? — *F*.

Ist dies *F*? — (auf *Es* deutend) Nein.

Können wir also hier eine Septime einführen? — Nein, denn *Es* ist nicht der Dominant von *Hes*.

So fahren wir fort, die ganze Reihe der Bassnoten von rechts nach links durchzunehmen.

Wenn die Schüler fähig sind, mit Leichtigkeit in dieser Art die Dominanten zu finden, so können sie auf umgekehrte Weise nun gefragt werden: (z. B. indem man auf *Hes*, die zweite Note zu Anfang des Stücks, zeigt).

Können wir hier eine Septime einführen? — Ja, denn *Hes* ist Dominant von *Es*, der folgenden Note.

N. B. Jede der Melodien, welche früher in Harmonie ausgesetzt waren, kann nun mit Hinzufügung der Hauptseptime von Neuem mit Harmonie begleitet werden. —

Zweite Regel für die Anwendung der Hauptseptime.

(Siehe System der Musik-Wissenschaft Beisp. 49—52.)

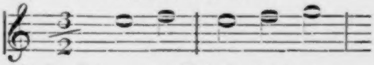
Wenn wir die vierte Stufe der Tonleiter mit dem Dominant begleiten, welches Intervall soll ausgelassen werden? — Die Quinte.

Welches Intervall des Accords wird in diesem Falle im Alt stehen? — Die Terz.

Weshalb dürfen wir zu Zeiten die vierte Stufe der Tonleiter, wenn sie fällt, mit dem Dominant begleiten? —

Damit mehr Verschiedenheit in der Harmonie entstehe.

Setzen wir voraus, daſs eine Melodie so fortschreite:



Wie werden sie das *F* im ersten Takt begleiten? —

Wir können es mit dem Dominant begleiten, denn da die vierte Stufe der Tonleiter im zweiten Takt steigt, und demzufolge mit dem Subdominant begleitet werden muſs, würden wir die Gelegenheit zu einer Abwechselung der Harmonie sonst unbenutzt lassen, welche uns aus der Begleitung mit dem Dominant hier entsteht.

Dergleichen Fragen sind darauf berechnet, das Nachdenken der Schüler unmerklich nicht allein auf die verschiedenen Effekte in der Musik hinzuleiten, sondern auch dasselbe in mancher andern Hinsicht zu erwecken. Im Verfolge unserer Unterweisungen wird sich diese Wahrheit immer mehr bestätigen, es bedarf vielleicht nur, um zu erkennen, wie sich die Denkfähigkeit des Schülers erweitert hat, besonders in Beziehung auf richtige Schluſsfolge, daſs wir dem Punkt, von welchem die Entwickelung hier ausgegangen war, einen kleinen Rückblick schenken.

Wir wissen, daſs um eine Melodie nach der ersten Regel zu begleiten, es noch keines eigenen Urtheils bedurfte, da für jedes Intervall der begleitende Bass, ohne Ausnahme, fest bestimmt war.

Mit Einführung der zweiten Regel verändert sich dies sogleich; es tritt nun schon der Fall ein, daſs die Urtheilskraft der Schüler in Thätigkeit gesetzt wird: sie müssen zu überlegen anfangen, und die Folgen erwägen; und wenn gleich einige Personen dies für einen Gegenstand von geringer Bedeutung halten, so lehrt die Erfahrung uns doch, daſs er von der gröſsesten Wichtigkeit ist. Es soll jungen Leuten gestattet werden, ihre Fähigkeit zu denken nach und nach auszubilden; sie müssen zuerst nur an einem Gegenstand sich üben, sodann an einem andern; nach diesem können schon mehrere Gegenstände mit einander verbunden werden. Vermeiden wir alle Verwirrung, so werden sie ihre Studien gewiſs mit Vergnügen und Nutzen fortsetzen.

Einige Melodien (Abtheil. 2) können nun in Harmonie ausgesetzt werden; danach kann der Lehrer zu der dritten und vierten Regel für Begleitung der Tonleiter mit Grundbässen fortschreiten. (Siehe System der Musik-Wissenschaft Beisp. 53—56.)

Die Schüler müssen hier erinnert werden, daſs wenn die erste Regel für Begleitung angewendet wird, die Septime im Tenor *) zu stehen kommt; bei Anwendung der zweiten Regel steht sie im Sopran; wählen wir die dritte oder vierte Regel, so wird dies Intervall im Alt zu stehen kommen. Die Verschiedenheit, welche durch die Einführung dieser Regeln nach und nach in der Harmonie entsteht, muſs den Schülern besonders bemerkbar gemacht werden, wie auch daſs die inneren Stimmen dadurch so viel an Schönheit gewinnen. Um dem Schüler die Wahrheit dieser Bemerkungen recht einleuchtend, und mehr noch die Verschiedenheit des Effekts fühlbar zu machen, lasse man die Aufgaben aus der vierten Abtheilung zuerst nach der ersten, sodann nach der zweiten, der dritten, zuletzt nach allen vier Regeln verbunden, in Harmonie aussetzen.

---

*) Ausgenommen bei Vermeidung der Quinten- und Octavenfolgen.

Da dieses einer der interessantesten Punkte unseres Gegenstandes ist, der vorzüglich dazu beitragen kann, das Nachdenken zu erwecken, so muſs der Lehrer ja jede Gelegenheit benutzen, um seinen Vortrag hierüber weitläuftig und ausführlich sowohl, als geistvoll und kräftig sein zu lassen. Wir wollen annehmen, als hätten die Schüler gemeinschaftlich zu einer der früheren Aufgaben die Harmonie an die Tafel geschrieben, so mag der Lehrer gesprächsweise mit ihnen die Aufgaben durchgehn — beurtheilen — tadeln — und wenn es noth thut, jeden Takt einzeln durchsehn. Z. B.

Hätten wir das nicht so schreiben können? — Weshalb ist der Dominant hier vorzugsweise vor dem Subdominant gewählt? — Die fünfte Stufe der Tonleiter ist hier mehrmals wiederholt, hätten wir sie nicht mit dem Dominant begleiten können?

(Mit Bezug auf Nr. 5.) Wollen sie die vierte Stufe der Tonleiter fallend, wie bei *(a)* oder wie bei *(b)* begleiten? *)

Wenn diese Fortschreitung nur einmal in der Melodie vorkommt, so soll ich sie wie bei *(a)* begleiten; denn die Harmonie ist hier besser verbunden als bei *(b)*.

Wollen sie die achte der Tonleiter, wie bei *(c)* oder wie bei *(d)* begleiten?

Wie bei *(c)*, denn es giebt mehr Abwechslung.

Wenn wir aber annehmen, daſs die Note öfter in der Melodie wiederkehrte?

Alsdann würden wir sie das erstemal mit der Harmonie bei *(c)* und das zweitemal mit der bei *(d)* begleiten.

Wenn sie aber noch ein drittesmal wiederkehrte? — Dann würde sie mit der Harmonie bei *(e)* begleitet werden können.

Können wir die achte der Tonleiter auch begleiten wie bei *(f)*?

Nein, denn es würden Quinten- und Octavenfolgen entstehen.

Haben die Schüler in diesem Aussetzen der Harmonien erst eine Art Leichtigkeit erworben, so mag man sie belehren, daſs die achte Stufe der Tonleiter zu Zeiten auch mit dem Subdominanten, so wie die fünfte Stufe auch mit dem Dominanten begleitet werden können, wenn diese Intervallen auch nicht öfter wiederholt stehen. Wir müssen jedoch wohl darüber wachen, daſs hieraus nicht unregelmäſsige Fortschreitungen entstehen.

Bevor es den Schülern erlaubt wird, die Harmonie zu einer Melodie zu schreiben, muſs man ihr Nachdenken darüber zu schärfen suchen — zuerst indem man fragt: ob dieses oder jenes Intervall nicht vielleicht mit einem eindrucksvollern Bass begleitet werden könnte. — Zweitens welcher Vortheil sich vielleicht aus einem Intervalle ziehen lasse, wenn wir es so begleiteten, da es uns sodann frei stehe, es, wenn es wiederkehrt, mit einem verschiedenen Bass zu begleiten, u. s. w. Gezwungen, die Folgen erst zu bedenken, ehe sie irgend eine Note hinschreiben, werden sich die Schüler gewöhnen, die Melodie als ein Ganzes zu übersehen, und nicht als eine Anzahl unbekannter zufälliger Intervalle; sie werden lernen, mit einem Überblick sich bestimmen, welche Bässe sie anwenden können, und wie diese auf einander folgen sollen. Oft findet sich, daſs ein Schüler Grund zu haben glaubt zu ändern, was die Anderen geschrieben, und es ist höchst interressant zu beobachten, wie sich bei solchen Gelegenheiten die verschiedenen Grade des Urtheils und der lebendigen Wahrnehmung in den Schülern äuſsern. Ist eine Melodie mit einiger Sorgfalt auf diese Weise verständig in Harmonie ausgesetzt, so überrascht uns oft der schöne Effekt, der durch die Anwendung der wenigen Regeln hervorzubringen war.

---

*) Es ist vielleicht nöthig zu bemerken, daſs diese Unterredungen an der groſsen Tafel statt haben müssen, in der Mitte aller Schüler, und daſs jede Veränderung, welche durch die Anwendung einer andern Regel entsteht, am Pianoforte durch die praktische Ausführung erklärt sein will.

Dur- und Moll-Accorde.

(System der Musik-Wiſsenschaft Beisp. 60.)

Man lasse alle Schüler an die Pianoforte sich setzen.

Welches Intervall wird im groſsen Dreiklang erniedrigt, um ihn in einen Moll-Accord zu verwandeln? — Die Terz.

Um wie viel wird sie erniedrigt? — Um einen halben Ton.

Wie heiſst der Accord von *C*-Moll? — *C*, *Es* und *G*.

Spielen sie diesen Accord. (Er wird von Allen gleichzeitig gespielt.)

Um den Dur-Accord schärfer vom Moll-Accord zu unterscheiden, muſs ein besonderer Nachdruck auf die Benennung der Moll-Terz gelegt werden.

Wie heiſst der Accord von *F*-Moll? — *F*, *As* und *C*.

Spielen sie den Accord. — Nun spielen sie den Dur-Accord.

Wie viele Been in der Tonart *Hes*-Moll? — Fünf Been.

Sollten die Schüler in dieser Antwort fehlen, so muſs man ihnen den Accord von *Hes*-Moll wiederholen, und sodann die Zahl der Been in *Des*-Dur nennen lassen.

Wie die verwandte Moll-Tonart zu finden ist.

(System der Musik-Wiſsenschaft Beisp. 61.)

Jetzt werden die Schüler belehrt, daſs eine jede Dur-Tonart eine ihr entsprechende Moll-Tonart habe, welche die ihr verwandte Moll-Tonart genannt wird, deren Grundton eine kleine Terz tiefer als der Grundton der Dur-Tonart liegt, und daſs die Vorzeichnung der Dur-Tonart mit dieser ihrer verwandten Moll-Tonart gleich ist, hinsichtlich der Zahl der Kreuze oder Been. Die halbe Klasse wird nun an die Pianoforte gesetzt, die anderen Schüler stehen vor der groſsen Tafel, auf welche die Note *C* im Basse geschrieben wird.

Was ist die verwandte Moll-Tonart von *C*? (hierbei zählen die Schüler auf dem P. F. vier Tasten nach der linken Hand abwärts, indem sie mit der Note *C* beginnen.) — *A*-Moll. (Diese Note schreiben die Schüler auf die Tafel.

Wenn wir durch die Tonarten mit Been, und ihre verwandten Moll-Tonarten, regelmäſsig fortschreiten wollen, welche Tonart muſs auf *C* folgen? — *F*, da es ein ♭ vorgezeichnet hat.

Schreiben sie diese Note.

Wie heiſst die verwandte Moll-Tonart von *F*? (Die Schüler am P. F. fahren fort wie zuvor) — *D*-Moll.

Alle Dur- und Moll-Tonarten werden in dieser Art durchgenommen; bei *Es*-Moll wird enharmonisch verwechselt *).

Während dieser Übung müssen die Schüler an der Tafel mit denen am Pianoforte oftmals abwechseln, auch einige der folgenden Fragen zur Wiederholung gethan werden:

Welches ist die verwandte Moll-Tonart von *Gis*? — *Eis*.

Weshalb nicht *F*? — *Eis* und *F* sind ja doch derselbe Ton auf dem P. F.?

Weil die Tonart *F*, Bee vorgezeichnet hat, und die Tonart *Gis*, Kreuze.

Welche Moll-Tonart hat sieben Kreuze vorgezeichnet? — *Ais*-Moll.

Welches ist zu *G*-Moll die verwandte Dur-Tonart?

Hes-Dur; denn die Terz der Moll-Tonart ist allezeit Tonika der ihr verwandten Dur-Tonart.

Zu den Bässen der mit einander verwandten Moll- und Dur-Tonarten, welche an die Tafel geschrieben wurden, müssen nun die Accorde hinzugesetzt werden.

Wenn die Dur- und Moll-Tonarten mit den, im Beispiel 62 meines Systems der Musik-Wissenschaft vorgeschriebenen, Abwechselungen von den Schülern gemeinschaftlich gespielt werden, und die Fingersetzung (wie sie in Nr. 6 dieses Werks bezeichnet) sorgfältig beobachtet wird, so ist dies eine auſserordentlich gute Übung für Pianofortespieler.

Anleitung, wie diese Aufgaben gespielt werden müssen.

(Nr. 61 System der Musik-Wissenschaft.)

Alle Schüler sitzen vor den Pianoforte's.

Spielen sie den Accord *C* in der dritten Lage. (Die Schüler müssen angehalten werden, die Fingersetzung, welche Nr. 6 dieses Werks Takt 1 vorgeschrieben, streng zu beobachten.)

Welches ist die verwandte Moll-Tonart? — *A*-Moll.

Über welchem Ton liegt der dritte Finger? — Über *A*.

Drücken sie diesen Finger herunter und lassen sie den zweiten los. Spielen sie den *A*-Moll-Accord.

(Takt 2.) Welche Tonart folgt nach *A*-Moll? — *F*-Dur.

Setzen sie den Daumen auf *F* und spielen sie den Accord *F*. (Takt 3.)

Nachdem dieser Accord angeschlagen worden, müssen die Finger auf denselben Tasten umgewechselt werden, ohne sie zu erheben.

Welche Tonart muſs folgen? — *D*-Moll.

Welcher Finger liegt über *D*? — Der fünfte.

Spielen sie den Accord. (Takt 4.)

So werden die Accorde durch alle Dur- und Moll-Tonarten in ununterbrochener Folge gespielt und dabei der Takt mit Kraft und Nachdruck laut gezählt.

---

*) Wenn es dem Schüler erlaubt wird, diese Aufgaben ohne enharmonischen Tonwechsel fortzusetzen, so erwirbt ihm dies eine Kenntniſs der auſserordentlichsten Moll-Tonarten — eine vortreffliche Übung.

Ursprung der Melodie und Harmonie.

(Beispiel 63 System der Musik-Wissenschaft.)

Da dieser Theil der Wissenschaft der Musik sich nicht für ganz junge Schüler eignet, indem er nur allein Theoretisches enthält, so muſs er später, wenn eine nähere Bekanntschaft mit dem Praktischen es erleichtert, ihnen erklärt werden. Erwachsene, deren Erziehung ihnen bereits das Nachdenken zur Gewohnheit machte, können den Weg verfolgen, der in meinem Systeme angegeben ist. Der Lehrer wird, nachdem er die Fortschreitungen und Modulationen, so viel als er für nothwendig erachtet, erläutert hat, (siehe Beisp. 69) zu den Beispielen 75 und 76 übergehen.

Der Accord von *C* wird an die Tafel geschrieben?

Lassen sie uns nach der Tonart moduliren, die einen ganzen Ton über *C* liegt.

(Hier schreiben die Schüler die Bassnote *D* auf die Tafel, und lassen einen Raum, zwischen dieser Note und dem vorhergehenden *C*, für den Dominant, der hier eingeschrieben werden muſs.)

Wie heiſst der Dominant von *D*? — *A*.

(Die Schüler schreiben diese Note in den leergelassenen Raum.) Nun wird der Accord des Dominants hinzugesetzt und aufgelöst, und somit die Modulation nach *D* vollendet. — (Siehe Beisp. 76 im System der Musik-Wissenschaft.)

Wie heiſst der ganze Ton, der über *D* liegt? — *E*.

Moduliren sie nach *E*. — (Die Schüler verfahren wie bei der vorhergehenden Modulation.)

Diese Übung muſs fortgesetzt werden, bis wir (nachdem der Kreis durch alle Tonarten durchlaufen, wobei bei *Fis* oder *Cis* die Tonart enharmonisch verwechselt wird) wieder auf *C* zurückgelangen

Wenn die in ganzen Tönen steigende Modulation ununterbrochen vollendet ist, so mögen die Schüler in entgegengesetzter Richtung verfahren; d. h. nun die Modulation in ganzen Tönen fallend durch den Kreis der Tonarten schreiben, wobei sie die enharmonische Verwechselung entweder bei *Ges* oder *Ces* eintreten lassen. Ist auch diese Übung in der Art vollendet, so müssen die Schüler durch alle Dur- und Moll-Tonarten wiederum regelmäſsig auf folgende Weise moduliren (der Accord *C* wird an die Tafel geschrieben.)

Was ist die verwandte Moll-Tonart von *C*? — *A*-Moll.

Moduliren sie nach dieser Tonart. Welche Tonart folgt auf diese Moll-Tonart? — *F*-Dur.

Moduliren sie dahin. Was ist die verwandte Moll-Tonart vor *F*-Dur? — *D*-Moll.

Wenn wir nach einer Moll-Tonart moduliren, muſs der Dominant-Accord auch ein Moll-Accord werden?

Nein, der Dominant-Accord ist jederzeit ein Dur-Accord.

Um den Schülern sobald als möglich die praktische Übung in der Modulation zu verschaffen, müssen wir für jetzt es vermeiden, uns über den Gegenstand (wie er Beisp. 70 bis 74, und 78 bis 87 abgehandelt ist) weitläuftig einzulassen. Wir schreiten deshalb sogleich zu der

„gemeinschaftlichen Ausübung der Modulationen," — einem der interessantesten und ergötzlichsten Punkte des Studiums der Musik.

Da Genauigkeit und Präcision unerläſsliche Bedingungen zur Leitung in diesen Übungen bleiben, so dürften noch einige Fingerzeige für diesen Theil der Ausführung nicht überflüssig sein.

Sind die Schüler, ein jeder an seinem Instrumente sitzend, geordnet, so diktirt der Lehrer Modulationen, welche er für effektvoll erachtet. Während diese Modulationen von einem der geübtesten Schüler an die groſse Tafel geschrieben werden, schreiben die übrigen Schüler sie auf ihre Tafein, welche ebensowohl wie die groſse Tafel zuvor mit vielen Taktstrichen von ihnen versehen wurden; da der Lehrer während der Ausübung oftmals Veranlassung haben wird, auf einzelne Takte sich zu beziehen, so müssen sie alle mit Zahlen versehen werden. (S. Nr. 7.)

Nachdem dies alles berichtigt, fahre man folgendermaſsen fort:

Schreiben sie den Accord von *C* in der dritten Lage. (Siehe Nr. 7. II. Takt 1) — Moduliren sie nach der verwandten Moll-Tonart.

Die Schüler schreiben zuerst die Note *A* (3) im Bass — stellen den Dominant *E* (2) sodann fügen sie Accorde (4 — 5) und die nothwendige Bezifferung über den Bass hinzu.

Wenn einige Modulationen so niedergeschrieben sind, so mögen sie gespielt werden wie bei II. III. IV, indem man wohl darauf achtet, daſs der Takt mit Nachdruck richtig gezählt wird. Vielleicht dienen die nachfolgenden Bemerkungen dazu, es einleuchtend zu machen, daſs die hier beschriebenen Übungen von groſsem Nutzen für die Schüler sein müssen, denn abgesehen davon, daſs ein groſser Vortheil daraus entsteht, eine solche Übung im Zeitmaaſse zu spielen, so lernen sie sehr bald den verschiedenen Eindruck unterscheiden, welcher durch die Zusammenstellung dieser oder jener Accorde hervorgebracht wird, — ein Gegenstand von der höchsten Bedeutung; denn durch dieses Aufmerken auf die Verschiedenheit des Effekts wird das Ohr gebildet und erhält die Eindrücke, welche nicht allein die ersten Schritte zu den extemporirten Ausführugen leiten müssen, sondern auch, wir dürfen hinzusetzen, den Grund legen zu aller Composition.

Zweitens, sie lernen vom Blatte spielen, welches hierdurch wesentlich befördert wird; denn da die Modulation so unendliche Verschiedenheiten zuläſst, begegnen den Schülern jeden Augenblick (vornehmlich wenn Versetzungen und Dissonanzen erst eingeführt sind) neue und unerwartete Zusammenstellungen, welche ihre Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen und sie zwingen, ihnen selbst unbewuſst vorauszublicken nach dem, was unmittelbar folgen muſs.

Drittens. Die Variationen, welche über diese Harmonien gespielt werden, sind nicht allein darauf berechnet, den Schüler mit dem verschiedenen Style des Accompagnements bekannt zu machen *), als auch in ihm Ideen zur Composition auszubilden. — (Siehe Beispiel 88 des Systems der Musik-Wissenschaft.)

Diese Übung kann noch interressanter und nützlicher dadurch werden, wenn der Lehrer an der Tafel den ersten Takt nach eigenem Gefallen variirt, und nachdem er ihn den Schülern als Vorbild vorgespielt, die Schüler diese Variationsform durch die ganze bereits geschriebene Modulation beihehalten läſst **).

---

*) Vorzüglich nützlich für diejenigen, welche den Gesang mit dem Pianoforte oder der Guitarre zu begleiten wünschen.

**) Dieser Gegenstand wird näher erörtert werden, wenn wir bis zur Modulation mit den Versetzungen, d. h. aus den Accorden entnommenen Bässen gelangt sind.

Wenn die Schüler durch die Tonarten, welche einen ganzen Ton über und unter der Tonika liegen (von welcher sie ausgingen) durch alle Dur- und Moll Tonarten modulirt haben, mag ihnen erlaubt werden, nach denen zu moduliren, welche einen groſsen halben Ton darüber *) liegen. — (Siehe System der Musik-Wissenschaft Beisp. 81.)

Schreiben sie den Accord von *C* und moduliren nach *Des*. — (Nachdem diese Modulation geschrieben ist) — Können sie eine bessere Verbindung zwischen dem Accord der ersten Tonika und dem folgenden Dominant hervorbringen? — Ja, wenn ich den Accord der Tonika in der letzten Hälfte in einen Moll-Accord umändere.

Wir haben nun nach einer Tonart modulirt, welche einen groſsen Ton darüber lag; lassen sie uns diese Modulation fortsetzen, bis wir wieder zu der Tonart zurückgelangt sind, von welcher wir ausgingen.

Was ist der „groſse halbe Ton" über *Des*? — *Eses*.

Moduliren sie dahin.

Nachdem die Modulation nach *Eses* vollendet ist, muſs die Nothwendigkeit gezeigt werden, *Des* enharmonisch in *Cis* zu verwandeln, um die Anhäufung der vielen Been dadurch zu vermeiden.

Fahren sie fort in dieser Art durch die ganze chromatische Tonleiter zu moduliren.

Da das hier Gesagte hinreichen wird, das Verfahren, was bei dem Unterricht in den Anfangsgründen der Modulation zu beobachten ist, anschaulich zu machen, so können wir wohl zu dem Theile übergehen, wo wir vermittelst der „aus dem Accorde entnommenen Intervalle moduliren." — (Siehe System der Musik-Wissenschaft Beisp. 70.)

Schreiben sie den Accord von *C*. — Wie heiſst die Octave in dem Accord von *C*? — *C*.

Schreiben sie diese Note auf die Basszeile. Zu welchem Ton ist *C* Dominant? — Zu *F*.

Ist *F* geschrieben, so werden die Accorde hinzugesetzt, und die Modulation nach *F* ist beendet.

N. B. Wenn die Octave aus dem Accorde entnommen wird, können wir nach einer Dur- und nach einer Moll-Tonart moduliren; indeſs obwohl die Modulation aus einer Moll-Tonart nach einer Dur-Tonart nicht gegen die Regel ist, so bleibt doch der Übergang von einer Dur- nach einer Moll Tonart besser; von einer Dur- wiederum nach einer Dur-Tonart noch besser, besonders aber ist die Modulation von einer Moll-Tonart wieder nach einer Moll-Tonart (in ausgedehnter Harmonie geschrieben) die allerschönste. (Siehe Nr. 8 dieses Werks.)

Die Terz aus einem Grund-Accord entnommen wird zum Dominant.

Schreiben sie den Accord von *C*, was ist die Terz dieses Accords? — *E* — Schreiben sie diese Note auf die Basslinie. — Von welcher Tonart ist *E* Dominant? — Von *A*.

Nach-

---

*) Ein groſser halber Ton ist nicht allein einen halben Ton über oder unter der Note, von welcher wir ihn als einen halben Ton erkennen, er muſs auch einen verschiedenen Ursprung von dieser haben: so ist der groſse halbe Ton über *C*, *Des* nicht *Cis*; der kleine halbe Ton im Gegentheil wird nur hervorgebracht, indem wir die Note, von welcher wir rechnen, daſs er der halbe Ton ist, durch ein zufälliges Zeichen, Kreuz, Be oder Wiederrufungszeichen erhöhen oder erniedrigen. Demzufolge ist der kleine halbe Ton über *C*, *Cis* nicht *Des*.

Was ist der kleine halbe Ton unter *C*? — *Ces*.

Was ist der groſse halbe Ton unter *C*? — *H*.

Nachdem *A* geschrieben und die Accorde hinzugefügt sind, ist die Modulation nach *A* vollendet.

N. B. Wenn die aus dem Accord entnommene Terz eine Dur-Terz ist, muſs der Übergang nach einer Moll-Tonart gemacht werden, ist dagegen die Terz aus einem Moll-Accord entnommen, so moduliren wir nach einer Dur-Tonart.

Sollte dieser Accord (auf den letzten Accord deutend) Dur- oder Moll sein? — Moll. — Weshalb? — Weil die Terz, welche wir aus dem vorhergehenden Accord entnommen haben, eine Dur-Terz war.

Entnehmen sie die Terz aus diesem Accord und gebrauchen sie sie als Dominant. Von welcher Tonart ist *C* Dominant? — Von *F*.

Muſs dieser Accord Dur oder Moll sein? — Dur, denn die als Dominant angewendete Terz war aus einem Moll-Accord entnommen.

Indem wir immer in derselben Art verfahren, moduliren wir durch alle Dur- und ihre verwandten Moll-Tonarten. (Siehe Beisp. 72.)

Übungen zur Wiederholung in den vorhergehenden Regeln.

Schreiben sie den Accord von *D*-Dur. Nach welcher Tonart können wir moduliren? — Nach *H*-Moll, wenn wir die Terz *Fis* aus dem Accord entnehmen, oder nach *G*, wenn wir die Octave *D* anwenden.

Moduliren sie nach *H*-Moll. Benutzen sie die Octave des letzten Accords als Dominant — nach welcher Tonart müssen sie moduliren? — Nach *E*-Moll *).

Warum nicht nach *E*-Dur? — Weil der Accord, aus welchem die Octave entnommen und als Dominant gebraucht wurde, ein Moll-Accord war.

Nach welcher Tonart können wir nun moduliren? — Nach *C*-Dur oder *A*-Moll.

Wenn wir voraussetzen, daſs der Accord, von welchem die Modulation ausgeht *C*-Moll ist — nach welchen Tonarten könnten wir moduliren?

Nach *As*-Dur, wenn wir die Terz nehmen; nach *F*-Moll wenn wir die Octave nehmen.

Setzen wir voraus, der Accord sei *C*-Dur gewesen? — Alsdann können wir nach *A*-Moll durch die Terz und nach *F*-Dur durch die Octave moduliren.

Wenn die Schüler hinlänglich in der Anwendung dieser beiden Regeln geübt sind, so mögen sie fortfahren, und entnehmen

Die Octave aus dem Subdominant Accord.

Schreiben sie den Accord von *C*. — Was ist der Subdominant von *C*? — *F*.

Was ist die Octave von *F*? — *F*.

Schreiben sie diese Note auf die Basslinie. Von welcher Note ist *F* Dominant? — Von *Hes*.

Schreiben sie auch diese Note auf die Basslinie und fügen sie die Accorde hinzu.

N. B. Wenn wir die Octave eines Subdominanten entnehmen, so ist es besser, nach einer Dur-Tonart zu moduliren — (Siehe Beisp. 74 *(g)* so wie 77.)

---

*) Wenn wir die Octave aus einem Moll-Accord entnehmen, so ist es rathsam, nach einer Moll-Tonart zu moduliren, und umgekehrt: doch wird diese Regel nicht sehr streng beobachtet.

Die Terz aus dem Subdominant-Accord entnommen.

Schreiben sie den Accord von *C*. Was ist der Subdominant von *C*? — *F*.

Wie heifst die Terz von *F*? — *A*.

Schreiben sie diese Note auf die Basslinie. Von welcher Tonart ist *A* Dominant? — Von *D*.

Moduliren sie nach *D*, und da die Terz, welche gewählt ist, eine Dur-Terz war, so lassen sie die Tonart, nach welcher sie moduliren, eine Moll-Tonart sein.

Wiederholende Fragen.

Schreiben sie die Tonart *A*-Dur. Nach welchen Tonarten können wir moduliren? —

Zuerst nach *Fis*-Moll, wenn wir die Terz aus dem Grund-Accord entnehmen. Zweitens *D*-Dur oder *D*-Moll, wenn wir die Octave aus dem Grund-Accord entnehmen. Drittens *G*-Dur, wenn wir die Octave aus dem Subdominant entnehmen. Viertens *H*-Moll, wählen wir die Terz aus dem Subdominant.

Wenn wir aber annehmen, die Tonart wäre *A*-Moll gewesen?

Alsdann würden wir erstens nach *F*-Dur moduliren können, durch die Terz des Grund-Accords. Zweitens nach *D*-Moll, entnehmen wir die Octave aus dem Grund-Accord. Drittens nach *G*-Dur oder Moll, wenn wir die Octave des Subdominanten wählen. Viertens nach *Hes*-Dur, wenn wir die Terz aus dem Subdominanten (welche hier eine Mollterz ist) entnehmen.

Die Terz und Quinte aus dem Dominant-Accord entnommen.

Schreiben sie den Accord von *C*-Dur. Wie heifst der Dominant der Tonart *C*? — *G*.

Was ist die Quinte von *G*? — *D*.

Schreiben sie diese Note in die Basszeile, — fügen sie den Hauptseptimen-Accord hinzu, und lösen sie ihn auf.

Nach welcher Tonart haben wir modulirt? — Nach *G*-Dur. (Diese Tonart kann sowohl Dur- als Moll sein: ist indefs die Tonart, von welcher aus wir moduliren, eine Moll-Tonart, so ist es besser, wiederum nach einer Moll-Tonart auszuweichen.)

Wir sind jetzt in der Tonart *G*. Was ist der Dominant von *G*? — *D*.

Wie heifst die Terz vom Accord *D*? — *Fis*.

Schreiben sie diese Note in die Basszeile — fügen sie die Accorde hinzu, und lösen sie sie auf.

Wir wissen, dafs die Terz des Dominant-Accordes allezeit eine Dur-Terz sein mufs; wenn jedoch die Tonart, von welcher die Modulation ausgehen soll, eine Moll-Tonart ist, und wir die Terz ihres Dominant-Accordes wählen, so müssen wir diese Terz nicht als eine Dur-Terz annehmen, sondern als eine kleine Terz. Z. B. die Tonart ist *C*-Moll, wählen wir die Terz des Dominanten, so müssen wir nicht *H* schreiben, sondern *Hes* (denn *H* würde uns nach der Tonart *E* führen, eine Tonart, welche in der That zu weit entfernt von der ersten Tonart liegt, das *Hes* führt uns dagegen nach der Tonart *Es*, der verwandten Dur-Tonart von *C*-Moll).

Wir müssen sorgfältig vermeiden, in einer Moll-Tonart, die Terz des Subdominanten als eine Dur-Terz zu betrachten, z. B. die Tonart ist *C*-Moll, entnehmen wir die Terz aus dem Accord des Subdominanten, so müssen wir nicht *a* sondern *as* schreiben. Der Grund ist einleuchtend.

Wiederholende Fragen.

Setzen wir voraus, wir wären in der Tonart *As*, und wollten nach *Hes* moduliren; aus welchem der drei Accorde wäre der Dominant entnommen? — Aus dem Subdominant.

Welches Intervall ist daraus entnommen? — Die Terz.

Nehmen wir an, die Tonart wäre *Fis*-Moll, und wir modulirten nach *G*? So würde die Terz aus dem Subdominanten gewählt sein.

Diese letzte Modulation wird auf die Tafel geschrieben.

Wenn wir nun nach *A*, statt nach *G* modulirt hätten? — Alsdann würde die Terz des Dominanten entnommen worden sein.

Hätten wir können nach *Ais* moduliren? — Nein, denn die Tonart, von wo aus wir modulirten, war eine Moll-Tonart.

Angenommen, wir hätten nach *H*-Moll modulirt? — So hätten wir die Octave der Tonika angewendet.

Es ist wohl kaum nöthig zu sagen, dafs diese Regeln nur nach und nach den Schülern mitgetheilt werden können. Wenn den Schülern der Unterricht ertheilt worden, wie sie zu diesem Zwecke Intervallen aus der Tonika entnehmen, so müssen sie erst eine Zeitlang in dieser Regel geübt werden; nachmals mag ihnen gezeigt werden, dafs sie die Octave und Terz des Subdominanten anwenden können. Vor allen Dingen mufs sich der Lehrer in Acht nehmen, nicht zu früh die Anwendung der Intervallen des Dominant zu gestatten.

Dissonanzen.

(System der Musik-Wissenschaft S. 89.)

Nachdem die Natur der Dissonanzen erklärt ist, wird die diatonische Tonleiter von *C* in vier gesonderten Stimmen ausgeschrieben; (d. h. in Partitur) für den Augenblick wird die Hauptseptime ausgelassen, und damit das Gemüth der Schüler einen tiefern Eindruck von der Wichtigkeit der Dissonanzen erhält, mufs der Lehrer ihnen bemerkbar machen. — dafs die hier niedergeschriebenen Harmonien allein aus Dreiklängen oder Consonanzen bestehen *); — dafs eine so ausgesetzte Harmonie wohl für eine Zeit gefallen kann, indessen öfter wiederholt, einen Grad von Eintönigkeit erhält; — dafs die Einführung der Hauptseptime, so wie der vier Regeln zur Anwendung der Grundbässe, in Wahrheit bedeutend beigetragen haben um Abwechslung hervorzubringen, dafs jedoch auch diese Harmonien fast nur Consonanzen enthalten; — dafs die Töne, welche wir nun einführen, Dissonanzen heifsen, und ihr Eindruck dem der Consonanzen gerade entgegengesetzt ist, und dafs durch sie ein neues lebendiges Interesse in der Musik hervorgebracht wird; — dafs diese Dissonanzen entstehen, wenn ein oder mehrere Intervallen des Dreiklanges eine Note, oder einen Grad höher versetzt werden, z. B. wenn *C* Consonanz ist, wird *D* die Dissonanz *) sein u. s. w.

---

*) Die Hauptseptime ist hier nicht als eine Dissonanz angesehen. Siehe System der Musik-Wissenschaft S. 77 und in diesem Werke S. 45.

Nach diesen Bemerkungen (indem man auf den zweiten Takt der bereits vierstimmig in Harmonie ausgesetzten Tonleiter deutet).

In welchem Theile der Harmonie steht die Terz des Accords? — Im Alt (hier muſs von den Schülern selbst die Note genau angezeigt werden). — (S. 93 a. d. Syst. d. M. W.)

Ist diese Note *H* eine Consonanz oder eine Dissonanz? — Consonanz.

Lassen sie sie uns in eine Dissonanz verändern. (Siehe *b.*)

Kann eine Dissonanz so eingeführt werden? —

Nein, sie muſs erst vorbereitet sein. — (Siehe *c.*)

Nachdem eine Dissonanz eingeführt ist, wie muſs sie fortschreiten? —

Sie muſs auf demselben Bass einen Grad fallen. —

Wie wird diese Fortschreitung genannt? — Die Auflösung der Dissonanz.

Wie wird die Dissonanz der Quarte vorbereitet? — Durch die Octave.

Ist diese Art, die Dissonanz der Quarte einzuführen, von den Schülern verstanden, so werden einige Grundbässe, (welche man aus den vorhergehenden Übungen entnehmen kann) ihnen vorgeschrieben, um sie in vierstimmiger Harmonie auszusetzen. Diese soll nur aus Dreiklängen bestehen, welche sie über die Bässe schreiben, und dabei sorgfältig alle Sprünge vermeiden müssen. (S. Beisp. 94.) Wenn die Harmonie so geschrieben ist, werden die Schüler aufmerksam die Fortschreitung des Basses untersuchen und entdecken, wo er in Quinten steigt (oder was dasselbe ist, in Quarten fällt); wo dies der Fall ist, kann die Dissonanz der Quarte (der Gegenstand der gegenwärtigen Belehrung) eingeführt werden; z. B. nehmen wir an, der Bass, welcher so in Harmonie ausgesetzt ist, sei der von Nr. 9 dieses Werks (auf *g* den zweiten Takt in Nr. 1 deutend). Können wir hier die Dissonanz der Quarte einführen?

Ja, der Bass ist eine Quinte gestiegen. — Dieser Bass muſs wie bei 2 beziffert werden. —

Kann die Quarte hier eingeführt werden (auf *D* deutend)?

Ja, denn der Bass ist eine Quarte gefallen.

Können wir eine Dissonanz im siebenten Takt auf *g* haben?

Nein, denn der Bass steigt weder eine Quinte noch fällt er eine Quarte.

(Nachdem man sich vergewissert hat, wo Dissonanzen eingeführt werden können.)

In welcher der vier Stimmen muſs die Dissonanz der Quarte erscheinen? — In der Stimme, in welcher die Terz (ihre Auflösung) sich findet.

Weshalb kann sie in keiner andern Stimme eingeführt werden? — Weil die Quarte die Terz zurückhält.

Die None als Dissonanz.

Nachdem die diatonische Tonleiter in Harmonie ausgesetzt, und die so eben abgehandelte Dissonanz der Quarte hinzugefügt ist:

Nehmen wir an, wir verlöschten das *C* im dritten Takt des Alts, und schrieben *D* in dessen Stelle; was würde die Folge davon sein? —

---

*) Diese Definition hat im Verlauf allein Bezug auf die aus Zurückhaltung entstehenden Dissonanzen.

Es würde die Dissonanz der None dadurch hervorgebracht werden. — Man lasse dies schreiben wie im Beisp. 95 *(a)* des Systems der Musik-Wissenschaft.

Kann eine Dissonanz so eintreten? — Nein, sie muſs vorbereitet sein *(b)*.

Durch welche Consonanz wird diese None vorbereitet? — Durch die Quinte.

Wenn der Bass eine Quinte steigt, welche Dissonanz kann eingeführt werden? — Die Quarte, vorbereitet durch die Octave.

Wenn der Bass eine Quarte steigt? — Die None, vorbereitet durch die Quinte.

Es muſs die Tonleiter, wie sie im Beisp. 96 meines Systems in Harmonie ausgesetzt ist, zur Übung in allen Tonarten übertragen, von den Schülern in ihre Bücher eingeschrieben, und sodann von ihnen gemeinschaftlich gespielt werden, wobei die Fingersetzung sorgfältig zu beobachten, die im Beisp. 10 dieses Werks vorgeschrieben ist.

Während dieser Ausübung wird sich öfters die Gelegenheit zu Fragen, wie die folgenden, darbieten:

Haben sie wohl bemerkt, wie mit der Einführung der Dissonanzen eine engere Verbindung zwischen den Accorden sich bildet?

Gefallen ihnen diese Dissonanzen?

Finden sie die Harmonie wohlklingender ohne oder mit den Dissonanzen?

Welche dieser Dissonanzen bringt nach ihrer Meinung die schönste Wirkung hervor? u. s. w.

Fallende Tonleitern mit Dissonanzen müssen nun in vier Stimmen in Harmonie ausgesetzt werden, wie Beisp. 98 im System der Musik-Wissenschaft.

Können wir im fünften Takt eine Dissonanz einführen?

Ja, eine None, da der Bass eine Quarte steigt.

Welche Dissonanz können wir im sechsten Takt einführen? — Die Quarte.

So muſs der Lehrer das ganze Beispiel durchnehmen, welches wiederum von den Schülern, wie es Nr. 10 und 11 dieses Werks geschrieben steht, gemeinschaftlich gespielt wird.

Wir fahren nun weiter fort, und fügen die Hauptseptime hinzu. (S. Beisp. 99 im Syst. der Musik-Wissenschaft.)

Wodurch unterscheiden sich die fallenden Dissonanzen von der Hauptseptime?

Die Dissonanz muſs vorbereitet sein und muſs auf demselben Bass, zu welchem sie als Dissonanz gehört wurde, aufgelöst werden; die Hauptseptime hingegen bedarf keiner Vorbereitung, und muſs erst auf dem folgenden Bass sich auflösen (nehmlich auf dem Bass ihrer Tonika.)

Einige von den Aufgaben von der ersten bis zur vierten Abtheilung aus der „Nachträglichen Sammlung" mögen mit Dissonanzen in Harmonie ausgesetzt werden (wie das Beisp. 100 im Syst. der Musik-Wissenschaft); hiernächst mag der Lehrer fortfahren seine Schüler nach und nach mit den übrigen Dissonanzen bekannt zu machen, wie sie Beisp. 100 bis 105 im System angegeben werden; jedoch müssen sie sich an den diatonischen Tonleitern durch alle Tonarten mit Kreuzen und Been geübt haben, bevor sie zu den Aufgaben der Abtheilung 1 bis 4 übergehen.

Bis zu diesem Punkte gelangt, ist es vielleicht rathsam, daſs wir vor dem weiteren Fortschritten, einen kurzen Überblick auf das bereits Erlernte zurückwerfen, damit wir in den Stand gesetzt werden, einzelne Gegenstände, die dem Gedächtniſs der Schüler entfallen, oder ihrer Aufmerksamkeit entgangen, oder auch vieleicht nie ganz von ihnen verstanden waren, nochmals zu erklären. Dieses Zurückkehren auf ihre Schritte wird das Mittel werden, sie mit mancher Ansicht inniger vertraut zu machen, von der sie bis dahin vielleicht doch nur eine oberflächliche Kenntniſs gewonnen hatten, und trägt somit wesentlich zu ihren künftigen Fortschritten bei.

Wir erinnern z. B. die Schüler daran, daſs die Harmonie nach Auffindung der Grundbässe nur aus Dreiklängen oder Consonanzen bestand; — daſs demnächst die Hauptseptime eingeführt wurde; — daſs dieses bedeutende Intervall die verschiedenen Theile der Harmonie viel enger verband, und zu einem Körper umschuf, welcher nun eine bestimmte Form und Charakter gewann.

Die erste Regel für Anwendung der Grundbässe führte uns auf diesen Punkt, jedoch nichts weiter; in Hinsicht auf Abwechselung blieb nichts mehr zu erwarten. Aufgefordert, neue Effekte hervorzurufen, schritten wir zur zweiten Regel fort, und die Hauptseptime, welche bisher nur im Tenor erschien, wurde (durch die Einführung dieser Regel) in den Sopran versetzt. Durch diese Versetzung war eine hiermit übereinstimmende Verwechselung des Alt und Tenor entstanden, alle Stimmen hatten in Wahrheit — den Bass ausgenommen — ihre Charaktere vertauscht, und es war ein neuer Eindruck dadurch hervorgerufen.

Wiederum war durch die Einführung der dritten und vierten Regel die Hauptseptime in den Alt verlegt, wodurch eine andere Verwechselung der verschiedenen Stimmen herbeigeführt wurde, eine entsprechende Verschiedenheit des Effekts war auch hiervon die Folge. Ohnerachtet dieser Abwechselungen schien dennoch Licht und Schatten zu fehlen, welche unerläſsliche Bedingungen einer musikalischen Composition bleiben, wenn sie einen eigenthümlichen Eindruck hervorbringen soll. Mit Einführung der Hauptseptime war die erste Andeutung hiervon gemacht, welche aber kräftiger verstärkt, erst von Wirkung sein kann.

Diesen Zweck zu erreichen wurde es nothwendig, ein oder mehrere consonirende Intervallen aus ihrer Stelle zu versetzen, und Töne, welche die entgegengesetzte Wirkung hervorrufen, in ihre Stelle einzuführen; so wurde die Einführung der Dissonanzen zwischen den Consonanzen in Wahrheit Sache der Nothwendigkeit.

Die Hauptseptime muſs gleichwohl in gegenwärtigem Falle nicht ganz als Dissonanz angesehen werden, sondern als halbe Dissonanz oder natürliches Glied in der Kette, welches Consonanz und Dissonanz verbindet — als Consonanz, weil sie keiner Vorbereitung bedarf — als Dissonanz, weil sie aufgelöst werden muſs.

Diese Bemerkungen müssen auf der Tafel mit den gehörigen Beispielen erläutert werden, welche sowohl Theile der in Harmonie ausgesetzten steigenden oder fallenden Tonleitern sein können, als auch Melodien, welche zu diesem Zwecke aus den „Aufgaben“ entnommen werden mögen.

Die aus den Intervallen der Accorde entnommenen Bässe, in der Modulation angewendet.

Da dieser Gegenstand bereits so vollständig in dem System der Musik-Wissenschaft Beispiel 106 bis 113 erklärt ist, so wollen wir nur einige Bemerkungen hier hinzufügen, und sodann fortfahren anzudeuten, wie diese Übungen beim gemeinschaftlichen Zusammenspielen auszuführen sind, da dies ein Gegenstand von bedeutender Wichtigkeit für die künftigen Fortschritte des Schülers ist.

Erstens, jede Versetzung muſs durch die Schüler in ihr Buch durch alle Dur- und Moll-

Tonarten eingeschrieben werden (siehe Beisp. 110), so wie auch jede andere Folge der Modulation, welche der Lehrer im Verfolg wählt.

Zweitens, unter keinen Umständen darf es dem Schüler in dieser Krisis erlaubt werden, Intervalle aus den Accorden zu neuen Dominanten auszuziehen, da, während sie noch mit dem Entnehmen der Intervalle zu den Bässen beschäftigt sind, dies leicht Verwirrung in ihren Gedanken veranlassen kann; die einfache Modulation durch alle Dur- und Moll-Tonarten ist demzufolge hier am zweckmäſsigsten.

Drittens, um die Aufmerksamkeit aller Schüler gleichzeitig in Anspruch zu nehmen, wenn die Übungen über diesen Gegenstand an der groſsen Tafel angestellt werden, lasse man einen von ihnen, (nachdem die Modulation angegeben worden) den Grundbass schreiben, einen andern die Versetzungen, einen dritten den Bass beziffern, den vierten die Dominant-Septimen-Accorde schreiben, den fünften die Auflösung machen, den sechsten die zufälligen Kreuze und Been schreiben u. s. w., sodann wieder einen die Fehler corrigiren, welche irgend vorgefallen. Das gemeinsame Interesse wird so unter den Schülern erweckt, welchem nie der beste Erfolg fehlen kann.

Angenommen, wir wären aufgefordert nach *G* durch die erste Versetzung zu moduliren, wie heiſst die Note, welche hierbei im Bass zu stehen kommt? — *Fis*, als die Terz des Dominanten *D*.

Wie muſs dieses Intervall fortschreiten und wie beziffert sein? — Es muſs einen halben Ton steigen und mit $\substack{6\\5}$ beziffert werden.

Angenommen, wir sollen nach *H*-Moll durch die zweite Versetzung moduliren, wie heiſst die Note, welche im Bass zu stellen ist? — Die Note heiſst *Cis*, muſs fallen und muſs mit $\substack{6\\4\\3}$ beziffert werden u. s. w.

Schluſs-Kadenzen.

(Siehe System der Musik-Wissenschaft Beisp. 115 — 118.)

Diese mögen gelegentlich erklärt werden, wenn sie in der Modulation vorkommen. Die Schüler können nun zu Ausübungen der Modulationen an die Pianofortes schreiten, wozu sie vorbereitend ihre kleinen Tafeln sowohl, wie auch die groſse Tafel mit Strichen versehen müssen, wie dies bereits früher angegeben ist, indem sie jedoch hier eine dritte Zeile (für die aus den Accorden zu entnehmenden Bässe) hinzufügen.

Schreiben sie den Accord von *C* in der dritten Lage; machen sie eine Kadenz mit dem $\substack{6\\4}$ Accord auf dem Dominant. Spielen sie, was sie geschrieben haben. Moduliren sie nach der verwandten Moll-Tonart — (hier hält der Lehrer einige Zeit inne, um zu warten, bis die Schüler die Grundbässe auf die untere Zeile geschrieben haben; nun fügt er hinzu) — durch die zweite Versetzung.

Die Schüler schreiben nun die Quinte des Dominant-Accords auf die mittlere Zeile; beziffern diese, lassen sie einen Grad fallen, und schreiben sodann die Accorde hinzu.

Um sich zu überzeugen, ob alles wohl verstanden ist, thut der Lehrer noch folgende Fragen:

Wie heiſst der Bass in der Versetzung Takt 5? — Muſste er steigen oder fallen? — Wie heiſst die Bezifferung? — In welcher Stimme steht die Hauptseptime? — Ist sie gefallen?

Moduliren sie nach *F* — (die Schüler verfahren wie zuvor) — durch die dritte Versetzung.

Wie heiſst der Bass in der Versetzung Takt 7? — Ist er gestiegen oder gefallen? — Wie ist er beziffert? — Wie ist der Bass im achten Takt beziffert? — Spielen sie vom sechsten Takte an.

Moduliren sie nach *G*-Dur durch die erste Versetzung. — Machen sie eine Kadenz mit der addirten Sechste auf dem Subdominant.

Bei Einführung der addirten Sechste auf dem Subdominant wird der Accord des Subdominanten zuerst hingeschrieben, sodann die Octave ausgelöscht, und in ihre Stelle die Note, welche eine Terz tiefer liegt, hingeschrieben; diese ist sodann die hinzugefügte oder addirte Sechste.

Spielen sie vom Anfange an.

Moduliren sie nach *E*-Moll durch die dritte Versetzung, und machen sie eine Kadenz mit der addirten Sechste.

Muſs der Accord des Subdominanten hier Dur oder Moll sein? — Moll.

Haben die Schüler durch Übung die Fähigkeit erst gewonnen, solche Modulationen im gewöhnlichen Zeitmaaſse zu spielen, so werden sie mit anderen Taktarten bekannt gemacht (wie im Beisp. 120 des Syst. der Musik-Wissenschaft). Während dieser Ausübungen muſs der Lehrer auf einem besondern Pianoforte, einige der Variationsformen, des Beispiels 121 im System der Musik-Wissenschaft einführen. Die Nützlichkeit dieser Ausführungen ist wohl keinem Zweifel unterworfen. Man sehe das über diesen Gegenstand Gesagte Seite 38 u. s. w.

Der Verfasser darf voraussetzen, daſs die Sorgfalt, mit der er sich bis hieher bemüht hat, die Methode, welche er bei dem Unterricht der Schüler befolgt, auseinander zu setzen und anschaulich zu machen, auch hinreichen wird, dem Lehrer als Leitfaden zu seinem weiteren Verfahren zu dienen; und daſs es nicht nöthig ist, den Gegenstand ferner mit derselben Weitläuftigkeit zu verfolgen, besonders da im „System der Musik-Wissenschaft" die Einführung der Versetzungen der Bässe — der ausgedehnten Harmonie — der Moll-Tonleitern u. s. w. hinlänglich erklärt sind. Wir wollen demnach diese Gegenstände nur leicht berühren, und sodann zu dem Theil der Musik-Wissenschaft übergehen, welcher für diejenigen, die in Wahrheit Vergnügen im Verfolg der Wissenschaft finden, den meisten Reiz, das höchste Interesse haben wird: nehmlich die Anwendung der Intervalle einer Melodie zu dem Zwecke der Modulation.

Die Anwendung der aus den Intervallen entnommenen Bässe in den in Harmonie gesetzten Melodien.

Weshalb entnehmen wir ein Intervall aus dem Accord, um es als Bass zu gebrauchen?

Um eine flieſsendere und angenehmere Melodie in dieser Stimme zu erhalten.

Können wir eine Composition mit einer Versetzung des Basses anfangen oder enden?

Nein, wir müssen mit dem Grundbass anfangen und enden.

Wenn die Quinte des Dominant-Accords im Sopran liegt, welches Intervall sollen wir für den Bass wählen? — Die Terz.

Wenn die Terz des Dominant-Accords im Sopran liegt? — Alsdann klingt die Septime am schönsten im Bass.

Wenn die Terz der Tonika im Sopran liegt, welchen Bass sollen wir nehmen? — Den Grundbass.

Wenn die Octave oder Quinte des Tonika-Accordes im Sopran liegen? — So nehmen wir die Terz im Bass.

Diese wenigen allgemeinen Regeln hinsichtlich der Versetzung der Bässe müssen zu Anfang dem Gedächtniſs der Schüler wohl eingeprägt werden: bei den weitern Fortschritten und einer nähern Bekanntschaft mit dem Gegenstande selbst, findet sich natürlich, daſs diese Regeln nicht immer strenge zu beobachten sind. Die Wahl der aus den Intervallen zu entnehmenden Bässe muſs alsdann ihrem eignen Urtheil anheim gestellt werden, indem nur darauf gesehn wird, daſs sie stets die Nothwendigkeit, einer guten und flieſsenden Melodie im Bass im Auge behalten.

Auch müssen die Schüler gelegentlich auf die drei verschiedenen Bewegungen der Fortschreitung in der Harmonie durch einige Bemerkungen aufmerksam gemacht werden, z. B. (mit Bezug auf Takt 1 des Beispiels 140 im Syst. der Musik-Wissenschaft).

Welche Bewegung wird die beste sein in der Fortschreitung des Basses in Beziehung auf den Sopran? — Wenn Bass und Sopran in entgegengesetzter Bewegung fortschreiten.

Wie sollen Alt und Sopran fortschreiten? — In Seitenbewegung.

Wie Sopran und Tenor? — In gleicher Bewegung.

(Mit Bezug auf den vierten Takt desselben Beispiels) Welche Bewegung findet hier statt zwischen Bass und Sopran? — Die Seitenbewegung.

(Auf den fünften Takt deutend) Wie muſs der Sopran hier fortschreiten in Bezug auf die übrigen Stimmen? — In Gegenbewegung zu dem Bass; in gleicher Bewegung mit dem Tenor, und in Seitenbewegung zu dem Alt.

Die ausgedehnte Harmonie.

(Siehe Beispiel 149 des Systems der Musik-Wissenschaft.)

Wenn eine Melodie in gewöhnlicher Harmonie ausgesetzt ist, müssen erstens die Schüler untersuchen, ob zwei auf einander folgende Quarten sich zwischen Alt und Tenor finden; ist dies, so muſs die Harmonie hier verändert werden, weil sonst beim Vertauschen dieser Stimmen Quintenfolgen entstehen würden.

Zweitens, ob der Bass irgendwo sich dem Alt um mehr als eine Octave nähert: dies muſs nicht erlaubt werden (weiter denn eine Octave versetzt zu werden ist kein Fehler). Ist dies alles richtig, so lasse man Tenor und Alt ihre Stellen verwechseln; man verfahre dabei folgendermaſsen: man stelle vor die Tenorzeile den Bassschlüssel und schreibe nun auf diese Zeile die Noten aus dem Alt eine Octave tiefer; nach diesem übersetze man die Noten aus dem Tenor in die Altzeile (welche während dieser Zeit unberührt stehen bleiben muſs).

Befolgt man diese wenigen Winke, so wird mancher Irrthum und jede Verwirrung bei dem Vertauschen dieser Stimmen vermieden werden.

Die Melodien, welche bis jetzt in enger Harmonie ausgesetzt waren, können nun von Neuem benutzt und in ausgedehnter Harmonie bearbeitet werden.

Hinsichtlich der Moll- und Dur-Tonarten, so wie des Accords der kleinen None und ihrer Versetzungen, und der fünften Regel zur Anwendung des Grundbasses, ist alles genugsam erklärt in meinem „System der Musik-Wissenschaft;" jedoch wollen wir hier noch einige Bemerkungen und Fragen zu eigener Beruhigung hinzufügen.

Die kleine None.

Moll-Tonleiter.

Welche Theile der Moll-Tonleiter werden mit Dur-Accorden begleitet?

Die zweite und siebente Stufe allezeit; die fünfte jedoch kann man mit einem Dur- oder Moll-Accord begleiten.

Wann muſs die fünfte Stufe mit einem Moll-Accord begleitet werden? — Wenn das Stück mit ihr anfängt oder endet.

Wann muſs die fünfte Stufe mit einem Dur-Accord begleitet werden? — Wenn der Accord des Subdominanten vorhergeht oder nachfolgt.

Kleine None.

Wie heiſst die kleine None von *A*? — *Hes.*

Von *Dis*? — *E.*

Von *As*? — Doppel-*Hes.*

In welches Intervall löst sich die kleine None auf?

In die Quinte der Tonika, sie kann aber auch in die Octave ihres eignen Basses sich auflösen.

N. B. Die Schüler müssen nun durch alle Moll-Tonarten moduliren, indem sie die kleine None hinzufügen, welche sie abwechselnd in die Quinte der Tonika, oder in die Octave des eignen Basses sich auflösen lassen können. Die ganze Übung schreiben sie sodann in ihre Bücher.

Wie viele Versetzungen hat der kleine Nonen-Accord? — Vier.

Wie wird die erste Versetzung genannt? — Der verminderte Septimen-Accord.

Weshalb der verminderte Septimen-Accord? — Weil die Septime in diesem Accord einen halben Ton tiefer liegt, als die Hauptseptime liegen würde.

Wie ist die zweite Versetzung? — Sie hat die kleine Quinte und groſse Sechste.

Wie ist die dritte Versetzung? — Die kleine Terz und groſse Quarte.

Und die vierte Versetzung? — Der groſse Secunden-Accord, welcher auch Accord der scharfen Sekunde genannt wird.

Vielleicht ist keine Übung besser geeignet, das Ohr des Schülers zu bilden, als die Modulationen, in welche der kleine Nonen-Accord und dessen Versetzungen eingeführt werden. Deshalb müssen auch diese Übungen oft gewählt und fleiſsig zusammen gespielt werden. (Siehe System. Beisp. 169, 171.)

Regeln, wie die Intervalle einer Melodie zum Zweck der Modulation zu benutzen sind.

(Beisp. 178 System der Musik-Wissenschaft.)

(Mit Bezug auf den ersten Theil der ersten Regel, von welchem vorausgesetzt wird, daſs die Schüler damit bekannt gemacht worden, auf Beispiel 178 deutend) In welcher Tonart ist diese Melodie geschrieben? — In *C*-Dur.

Ist *Fis* (auf das *Fis* im dritten Takt deutend) ein Intervall dieser Tonleiter?

Nein, *Fis* gehört zu der Tonart *g*, nach welcher es hier modulirt.

Woher wissen sie, daſs es nach *g* modulirt? — Weil das *Fis* einen halben Ton steigt, und die Note, welche einen halben Ton steigt, unmittelbar in die Octave der Tonart, nach der sie modulirt, fortschreitet.

Weshalb haben sie das *A* im vierten Takt mit *D* begleitet? — Ist es nicht die Sechste der Tonleiter? —

Nein, wir sind nun in der Tonart *G* und da *A* die zweite Stufe dieser Tonleiter ist, so muſs es mit dem Dominant *D* begleitet werden.

Die Schüler werden nun mit dem zweiten Theil dieser Regel bekannt gemacht, und sodann werden ihnen die folgenden Fragen gethan:

Angenommen die Tonart wäre *C* — (hier schreibe man diesen Accord) **und *Gis*, welches unmittelbar einen halben Ton nach *A* stiege, käme vor; wohin können wir den vorstehenden Regeln gemäſs moduliren?**

Nach *A*-Dur oder *Fis*-Moll.

Welche Tonart werden wir vorziehen? — *A*-Moll; denn dies ist die verwandte Moll-Tonart der Tonart, von welcher aus wir moduliren.

Ist es denn falsch nach *Fis*-Moll zu moduliren?

Ja, denn die Tonart *Fis* ist der von *C* gerade entgegengesetzt in dem Kreise der Tonarten, und somit kann keine Verwandtschaft irgend zwischen ihnen bestehen, es würde also diese Modulation zu fremdartig sein *).

Um den schlechten Effekt von solchen Modulationen fühlen zu lassen, müssen einige auf dem Pianoforte ausgeführt werden.

(In der Tonart *C* fortfahrend) **Angenommen *Cis* wäre vorgekommen, und wäre einen halben Ton gestiegen, nach welcher Tonart könnten wir moduliren? —** Nach *D*-Dur oder Moll oder nach *H*-Moll.

Welche Tonart würde am meisten vorzuziehen sein?

D-Moll, denn sie ist die verwandte Moll-Tonart des Subdominanten der Tonart, von welcher aus wir moduliren.

Ist *H*-Moll zu verwerfen? — Ja, sie ist zu fremd.

(Die Tonart *C* immer noch als bestehend gedacht) **Angenommen *Fis* wäre vorgekommen und gestiegen? —** So könnten wir nach *G* oder nach dessen verwandten Moll-Tonart *E* moduliren. Beides wäre gut.

---

*) Nehmen wir Kreuze und Been zusammen, und vergleichen sie nach den Graden, so finden wir, daſs unser harmonischer Zirkel zwölf Grade enthält, dessen Durchmesser sechs faſst; da nun der halbe Zirkel rechts sechs Kreuze enthält, und der links sechs Been, so ist allein nöthig, wollen wir die sich entgegenstehenden Tonarten auf den ersten Blick erkennen, daſs wir so viele Been zu den Kreuzen hinzuzählen bis die Zahl 6 erreicht ist. Z. B.

Die Tonart *As* hat 4 Been
Die Tonart *D* hat 2 Kreuze
6
} *As* und *D* sind demzufolge sich entgegenstehende Tonarten.

Die Tonart *G* hat 1 Kreuz
Die Tonart *Des* hat 5 Been
6
} *G* und *Des* sind sich entgegenstehende Tonarten.

Die Tonart *Ges* hat 6 Been
Die Tonart *C* hat 0 -
6
} *C* und *Ges* oder *Fis* sind also sich entgegenstehende Tonarten.

Ob die Tonart *Dur* oder *Moll* sei, ist von keiner Bedeutung, sie werden dennoch sich entgegenstehende Tonarten bleiben. Z. B.

Was ist die entgegengesetzte Tonart von *C*? — *Fis*-Dur oder Moll.
Was ist die entgegengesetzte Tonart von *Fis*? — *C*-Dur oder Moll.
Was ist die entgegengesetzte Tonart von *Des*? — *G*-Dur oder Moll.

Gesetzt *Dis* stände da und stiege einen halben Ton?

So könnten wir nach *E*-Moll oder *Cis*-Moll moduliren, wovon jedoch das erstere am angemessensten wäre.

Zweite Regel. — Erster Theil.

(Mit Bezug auf Beisp. 179 des Systems der Musik-Wissenschaft.) **Wir haben in dieser Melodie von der Tonart *C* nach *G* modulirt, ist das *F* im sechsten Takt noch zu der Tonart *G* gehörig?**

Nein, es ist die Note, durch welche wir zurück moduliren nach der Tonart *C*.

Wie das? — Weil die Note, welche einen halben Ton fällt, nach der Tonart modulirt, von welcher der Ton, in den sie fällt, die grofse Terz ist.

War es nothwendig, dafs wir wieder nach *C* zurück modulirten; konnten wir nicht in *G* schliefsen?

Nein, wir sind verbunden in der Tonart zu schliefsen, in welcher wir das Stück angefangen haben.

Sind die Schüler auch mit dem zweiten Theil dieser Regel hinlänglich bekannt gemacht, so kann ihnen erlaubt werden zu dem Folgenden überzugehen. (Beisp. 181 d. Syst. d. M. W.)

Nehmen wir an, die Tonart sei *A*-Moll und *F* nach *E* fallend stände vorgeschrieben, nach welcher Tonart könnten wir moduliren? — Nach *C*.

Wären wir nun aber ursprünglich in der Tonart *C* gewesen, wohin könnten wir alsdann mit derselben Note moduliren? — Nach *A*-Moll.

Schreiben sie beide Beispiele und spielen sie sie.

Dritte Regel — Beispiel 183 und 184.

Gesetzt die Tonart sei *G*-Moll und *C* einen ganzen Ton fallend stände in der Melodie? —

Alsdann könnten wir nach *Bes* moduliren. (Siehe Takt 3 Beisp. 184.)

Angenommen aber die Tonart wäre *Bes* gewesen, wohin würden wir dann mit der Note *C*, welche einen ganzen Ton fällt, moduliren können?

Nach ihrer verwandten Moll-Tonart *G*. — (Siehe Takt 7.)

Gesetzt nun, es stände *F*, welches einen ganzen Ton nach *Es* fiele?

So können wir nach *Es* oder dessen verwandter Moll-Tonart *C* moduliren.

Vierte Regel — Beispiel 186.

Wenn die Tonart *E*-Moll ist, und *A* steigt einen ganzen Ton, nach welcher Tonart können wir moduliren?

Nach *G* der verwandten Dur-Tonart.

Die Tonart ist *G* und *D* steigt nach *E*? — So können wir nach *C* moduliren.

Die Modulation aus einer Moll- nach ihrer verwandten Dur-Tonart oder aus einer Dur-Tonart nach ihrem Subdominanten, sind für die Anwendung dieser Regel mit der meisten Wirkung verknüpft.

Fünfte Regel — Beispiel 188.

Angenommen die Tonart ist *Es* und es wiederholt sich die Note *G*? — So können wir nach der verwandten Moll-Tonart moduliren.

Wenn nun die sich wiederholende Note *F* gewesen wäre? — So hätten wir nach *Hes* moduliren können.

Gesetzt aber die Note wäre *Es* gewesen? — So würden wir nach *As* moduliren.

Sechste Regel.

Wenn wir annehmen, die Tonart sei *G*, und es wäre die Fortschreitung von *D* nach *G* durch eine steigende Quarte oder fallende Quinte eingetreten, wohin könnten wir alsdann moduliren? — Nach der Tonart *C* oder *G*.

Welche Versetzung des Accords ist in dem Fall, daſs die Note der Modulation steigt, die beste? — Die dritte Versetzung.

Wenn aber die Note der Modulation fällt?

Die erste Versetzung, weil dadurch in beiden Fällen die Gegenbewegung in den äuſsersten Stimmen hervorgebracht wird, welches nie verfehlt, eine gute Wirkung zu machen.

Es ist vorauszusetzen, daſs diese wenigen Winke hinreichen werden, um zu zeigen, wie die sechs Regeln der Modulation anzuwenden sind. Sie müssen indeſs nie versucht werden, bevor die Melodie nicht auf die einfachste Weise erst in Harmonie ausgesetzt ist, alsdann können sie, jedoch immer mit groſser Vorsicht, einzeln eingeführt werden.

Da dies ein Gegenstand von höherer Bedeutung ist, so hat der Verfasser es für nothwendig erachtet, die Beispiele von 12 bis 24 hinzuzufügen, um die groſse Wirkung und Kraft, welche durch diese Regeln in der Composition entstehen, mehr hervorzuheben. Es sind darin diese Regeln vorzüglich angewendet, und es wird dem Schüler auf das ernstlichste empfohlen, sie mit Aufmerksamkeit und Sorgfalt durchzugehen.

Welch ein Schatz musikalischen Reichthums hinsichtlich der Verschiedenheit der Harmonie liegt hier nicht vor den Blicken des Schülers ausgebreitet! Wie kann die Harmonie durch die Anwendung dieser Regeln fortwährend verändert, anders bestimmt werden — welche neue auſserordentliche Effekte werden durch sie hervorgerufen, selbst ohne alle Hülfe der Fantasie oder eines musikalischen Gefühls!

Eine einfache Melodie wie Nr. 12, kann, wird sie auf diese Weise bearbeitet, als eine Quelle harmonischer Combinationen unendlich viel Verschiedenheit und Schönheit enthalten. Diese verschiedenen Combinationen werden wiederum Melodien hervorrufen, welche so neu und originell, als die ursprüngliche selbst, sein werden, und da letztere wiederum einem ähnlichen Verfahren unterworfen sind, so wird der Horizont immer unbegrenzter — unsere Aussicht immer erweiterter, bis das ganze Gemüth in Erstaunen und Bewunderung des Gegenstandes sich verliert.

Durchgehende und Hülfsnoten.

(Beispiel 233, 266 des Systems der Musik-Wissenschaft.)

Haben die Schüler zu einem Thema die Bässe und deren Versetzungen, so wie die Harmonieen geschrieben, so müssen die Intervalle nachgesehn werden, ob einige in Terzen fortschreiten. Ist dies der Fall, so können unaccentuirte durchgehende Noten eingeführt werden; sollte der Bass oder irgend eine der andern Stimmen auch durchgehende Noten zulassen, so werden sie abwechselnd eingeführt.

Nachdem die Schüler mit den verschiedenen Effekten dieser durchgehenden Noten praktisch bekannt gemacht worden sind, so kann dasselbe Thema in ausgedehnter Harmonie von Neuem mit einigen kräftigen Dissonanzen hinzugefügt, ausgeschrieben und alsdann gespielt werden.

Haben sie nun den Effekt, welcher so hervorgebracht worden, gehört, so füge man einige durchgehende Noten im Sopran hinzu und lasse sie nun ihre Wirkung in Verbindung mit den Dissonanzen prüfen; sodann fahre man fort, eine oder zwei im Bass, Tenor oder Alt einzuführen. Sollten zwei Stimmen in Terzen oder Sechsten fortschreiten, so lasse man den Effekt von verbundenen durchgehenden Noten ebenfalls versuchen.

Oftmals kann man durch eine leichte Veränderung in den Versetzungen der Bässe, eine Fortschreitung der innern Stimmen erhalten, durch welche es möglich wird, sie an dieser Verschönerung der durchgehenden Noten Theil nehmen zu lassen, von welcher sie ohne diese ausgeschlossen gewesen wären; und somit wieder gröſsere Verschiedenheit und mehr Interesse erwecken.

Da die Anwendung dieser Verschönerungsnoten einen so bedeutenden wesentlichen Theil des Studiums der Harmonie ausmacht, so ist das Beispiel Nr. 25 vielleicht nicht unwillkommen, um die verschiedene Art, wie sie eingeführt werden können, zu zeigen. Es ist zu bemerken, daſs das Subjekt, welches der Verfasser gewählt, nur aus drei Noten besteht; *E, C, H* — daſs keine andern Accorde zu Begleitung dieser Noten angewendet, als der der Tonika, und der des Dominants; und daſs alle hier vorkommende Verschiedenheit des Effekts nur aus der Art der Vertauschung der vier Stimmen und der Anwendung der Verschönerungsnoten entsprungen ist.

Der Lehrer mag bei dem Unterricht in diesem Gegenstand auf folgende Weise verfahren: Ein einfaches Thema, wie z. B. das von Nr. 25 (1) wird auf die groſse Tafel geschrieben und in Harmonie ausgesetzt (entweder in ausgedehnter oder enger Harmonie) so daſs es durchgehende Noten zuläſst (2); wonach, um die rhythmische Form zu geben, eine Schluſskadenz (3) hinzugefügt wird.

Wir wollen die Fortschreitungen der verschiedenen Stimmen bemerken, wie sie bei (2) erscheinen *).

Zuerst finden wir bei (2), daſs Sopran und Tenor in Terzen fortschreiten; sonach können wir in beiden Stimmen durchgehende Noten einführen, (siehe Beisp. 240 Syst. d. M. W.) welche sowohl accentuirt als unaccentuirt sein können.

Zweitens der Bass schreitet durch eine Sekunde fort (welches hier einen ganzen Ton giebt) und steigt sodann eine Quarte. Im ersten Falle erlaubt die Fortschreitung eine durchgehende Note von einem halben Ton, (siehe Beisp. 235 im Syst. d. M. W.) im letztern die Einführung von zwei durchgehenden Noten.

Drittens, da der Alt hier nur eine Note hat, oder mit andern Worten, nicht fortschreiten soll, so können nur Hülſsnoten angewendet werden. (Siehe Beisp. 244.)

---

*) Weil die Stimmen im Verlauf dieses Beispiels ihre Stellung oft vertauschen, sind die Buchstaben hinzugefügt, damit man leichter sie erkennen und verfolgen kann, nachdem sie umgewechselt worden. Es muſs bemerkt werden, daſs diese Umwechselung der Stimmen nach dem Gesetze des doppelten Contrapunkts vorgenommen wird.

N. B. Die Beispiele, wie sie bei 1. 2. 3 aufgezeichnet sind, müssen unangerührt auf der groſsen Tafel geschrieben stehen bleiben, damit auf sie Bezug genommen werden kann.

Schreiben sie das Beispiel (2) von Neuem mit eingeführten durchgehenden Noten, wie bei (4). Welche Art durchgehende Noten sind dies? — Unaccentuirte durchgehende Noten.

Nachdem die Schüler mit den einfachen Imitationen zwischen Sopran, Tenor und Bass bekannt gemacht sind (bei 4) schreiben sie das Beispiel wie bei 5.

Welche Verschönerungsnoten sind hier eingeführt? —

Hülfsnoten und accentuirte durchgehende Noten.

Sind die auf einander folgenden Quinten im Bass und Tenor erlaubt?

Ja, denn sie entstehen nur aus den durchgehenden Noten *).

Welche Art von Verschönerungsnoten stehen bei 6?

Accentuirte durchgehende und Hülfsnoten im Sopran, welche im Tenor und Bass bei 7 als Nachahmung stehen, die ersteren in der Gegenbewegung.

Bei 8? — Ist eine Imitation des Basses im Tenor in der Gegenbewegung durch Hülfsnoten hervorgebracht.

Bei 9? — Ist eine Imitation des Basses im Alt mit gleicher Bewegung.

Bei 10? — Haben Tenor und Bass ihre Stellung verfauscht — aber im folgenden Takt —

Bei 11? — Haben die Stimmen ihre ursprüngliche Stellung wieder eingenommen.

N. B. Aus dieser ganz einfachen Verwechselung der beiden Stimmen in dem einen Takt entsprang ein ganz neuer Effekt (siehe 12).

Der Bass bei 12 ist bei 13 durch den Alt in entgegengesetzter Bewegung nachgeahmt, und es sind auf mannichfaltige Weise verbundene durchgehende Noten bei entgegengesetzter Bewegung eingeführt

Bei 14 haben Sopran und Tenor ihre Stellen verwechselt.

N. B. Man vergleiche Sopran und Bass in der ersten Hälfte des Takts 12, mit Sopran und Alt in der ersten Hälfte des Takts 14; eben so auch den Tenor und Bass Takt 13, mit Sopran und Bass bei 15.

Takt 15?

Die Quintenfolge, ähnlich der bei 5, ist auf dem letzten Achtel zwischen Sopran und Bass zu bemerken; hier findet sie jedoch in den äuſsersten Stimmen Statt und ist deshalb nicht so zulässig wie die bei 5.

Bei 16 und 17 haben Bass und Tenor ihre Stellen gewechselt.

N. B. Man vergleiche Sopran und Bass bei 14 und 15 mit Alt und Bass bei 16 und 17.

Takt 18 und 19 erscheinen die durchgehenden und Hülfsnoten in Sechzehntheilen. Die Passage, welche aus diesen Verschönerungsnoten entsteht, fängt im Sopran an und wird nach und nach, von dem Bass, Alt und Tenor imitirt.

N. B. Bei 20 und 21 ist nur eine kleine Veränderung in der Versetzung der Stimmen

---

*) Siehe Beisp. 330 im System. Es ist dort alles, was Quintenfolgen betrifft, hinlänglich erklärt. Was läſst sich sagen über die Quinte im Tenor und Alt 15 und 19? Wird das Ohr sie leicht als solche erkennen, wenn sie so verdeckt sind, wie hier durch die äusseren Stimmen? Und wenn es sie erkennt, sind sie für das Ohr beleidigend? Der Verfasser glaubt, daſs weder das Eine noch das Andere hier der Fall ist.

gemacht, aus der wiederum verschiedene Passagen mit Imitationen entstanden, wie man aus dem folgenden Beispiele ersehen kann.

Takt 22 wird der Tenor vom Bass eine Quinte tiefer nachgeahmt, und Takt 23 vom Alt eine Quinte höher. Der Sopran Takt 22 wird vom Bass Takt 23 imitirt.

Der Tenor Takt 24 wird in demselben Takte durch den Bass eine Quinte tiefer und Takt 25 durch den Alt eine Quinte höher imitirt.

Takt 26 fangen Sopran und Alt das Subjekt an, und schreiten in Sechsten fort, sie werden vom Tenor und Bass in demselben Takte in Zehnten (Decimen) imitirt.

Diese Passage wird Takt 27 von denselben Stimmen fortgesetzt, und sodann von Sopran und Alt in Terzen imitirt.

Takt 28 fangen Sopran und Tenor das Subjekt in Zehnten an; dem Tenor, der diese Passage fortsetzt, schlieſst sich zuerst der Bass, sodann der Sopran an.

Takt 30 nimmt der Sopran die ausgedehnten tiefer liegenden Hülfsnoten, welches 31 durch den Alt nachgeahmt wird.

N. B. Der Bass bei 31 behält die Tonika und daraus entsteht der unvorbereitete Eilften-Accord *).

Der Sopran bei 32 hat nur einfache und ausgedehnte Hülfsnoten, welche bei 33 durch den Bass nachgeahmt werden.

Der Bass bei 32 ist bei 33 durch den Alt in der Gegenbewegung imitirt.

Takt 34 und 35 bedürfen keiner Erklärung.

Die Aufmerksamkeit des Schülers muſs während dieses Vortrags allein auf die Imitationen gerichtet sein, die durch Hülfe der verschiedenen Verschönerungsnoten, welche nach und nach eingeführt wurden, entstanden. Es wäre unnütz, viel darüber zu sagen, wie dieser Zweig der Wissenschaft die meiste Aufmerksamkeit und Sorgfalt erfordert.

Es bleibt noch anzudeuten, welches Verfahren beobachtet wird, um die Schüler darin zu üben, die Melodien, welche mit Harmonie versehen, auf die groſse Tafel geschrieben werden, auf den ersten Blick gemeinschaftlich spielen zu lassen, so wie auch sie den bezifferten Bass spielen zu lehren.

Vom Blatte zu spielen.

Ist eine Melodie in vier Stimmen auf der groſsen Tafel ausgeschrieben, sei es nun in enger oder ausgedehnter Harmonie **), so spielen die mehr geübteren Schüler diese Harmonie auf dem Pianoforte mit beiden Händen, während die übrigen (Einer den Bass, der Andere den Diskant auf demselben Instrument spielend) die Ersteren begleiten. Damit nun die Schüler die Gewohnheit, schnell und sicher vom Blatte zu spielen, sich erwerben lernen, muſs ihre Aufmerksamkeit und ihr Auge schon auf den folgenden Takt gerichtet sein, während sie diesen spielen. Dies zu erreichen, und sie gewissermaſsen zu zwingen, vorwärts zu blicken, so lasse man immer den Takt, welchen sie so eben anfangen zu spielen, durch ein Buch oder Stückchen Papier vor ihrem Blick verdeckt sein: durch dieses Mittel werden sie sich bemühen, immer im Vor-

---

*) Beispiel 269, 270.

**) Die erstere ist für den Anfang zweckmäſsiger.

Voraus den darauf folgenden Takt zu lesen. Wenn eine solche Übung eine Zeitlang gespielt ist, so lasse man Variationen darauf schreiben, und die Schüler, die bis dahin nur mit einer Hand spielten, mögen nun beide Hände gebrauchen.

Den bezifferten Bass zu spielen.

Wenn die Schüler einige Modulationen geschrieben und in gewohnter Art gespielt haben, so lösche man aus diesen eine Stimme, z. B. den Tenor fort, und lasse die Übung wiederholen. Alsdann mag der Alt gelöscht, und die Übung immer wieder, wie sie ursprünglich war, gespielt werden, zuletzt wird auch der Sopran fortgelöscht, und so wird nun die Harmonie nur nach dem bezifferten Bass gespielt. Haben die Schüler einige Leichtigkeit erlangt in diesem Spielen, so diktirt der Lehrer die Modulation, die Schüler schreiben den Bass, beziffern ihn und spielen, ohne die Accorde hinzuzufügen, die Harmonie sogleich. Melodien, deren Harmonien bloſs mit dem bezifferten Bass auf die groſse Tafel geschrieben werden, sind, gemeinschaftlich ausgeführt, von groſsem Nutzen für die Schüler.

Begleitung im Styl des Recitativs.

Wenn die Schüler eine Aufgabe von Modulationen ausführen, so ist es eine sehr nützliche und angenehme Übung, sie diese im Styl des Recitativs begleiten zu lassen.

Hat der Lehrer eine Folge von Modulationen aufgegeben, welche mit Kadenzen untermischt ist, so spielen sie den Anfang wie gewöhnlich: statt aber die Ausübung im regelmäſsigen Takt zu vollenden, unterbricht der Lehrer das Spiel durch den Ausspruch — „Pause" — Die schicklichste Zeit dies zu thun ist nach einer Kadenz — (siehe Nr. 26).

Der Lehrer spielt nun einige Noten im Styl des Recitativs *(a)*, die Schüler begleiten dies wie bei *(b)* *). Daſs sie während dieser Ausübung nicht an strenges Zeitmaaſs gebunden sind, versteht sich von selbst.

Ist die Übung in der Art von den Schülern eine Zeitlang fortgesetzt, so muſs ihnen erlaubt werden, einige Takte im regelmäſsigen Zeitmaaſse zu spielen *(c)*, jedoch ohne Unterbrechung. Dies wird ihnen bloſs mit den Worten „im Takt" angezeigt. Alsdann kann wieder im Styl des Recitativs oder in irgend einer andern Art fortgefahren werden; welche Bestimmungen natürlich allein vom Urtheil und Geschmack des Lehrers abhängen müssen.

Solche Übungen auf dem Pianoforte dienen nicht allein dazu, die Erwerbung der praktischen Fertigkeiten zu erleichtern, sondern auch den wahren Begriff von der Begleitung (dem Accompagnement) zu erhalten.

Die zweifelhafte, die betrügliche, und die zurückhaltende Modulation mögen gelegentlich in den hier angeführten Übungen verwoben werden. In Beziehung auf diese sowohl, als auch über die modifizirten Bässe, die Sequenzen, das Zeitmaaſs, den Rhythmus, und die Construction der Perioden, habe ich mich hinlänglich in meinem „System der Musik-Wissenschaft" ausgesprochen; die tiefere Erkenntniſs dieser Gegenstände kann jetzt nur durch eigenes Studium und Nachdenken erlangt werden; der Lehrer kann auſser durch mündliche Mittheilung hier wenig mehr thun, mit einem Wort, der Schüler muſs sich von hier aus selbst forthelfen.

---

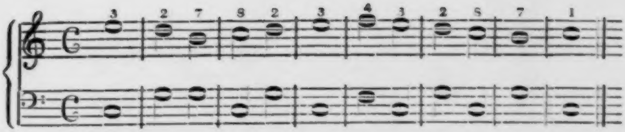
*) Siehe Beispiel 296 System der Musik-Wissenschaft.

Es wird nicht unbemerkt geblieben sein, dafs der Verfasser, um seinen Plan der musikalischen Erziehung deutlicher darzulegen, sich zu Anfang dieses Werks bemüht hat, alles bis auf den geringsten Umstand genau zu erklären; er glaubte jedoch im weiteren Verfolg mehr und mehr zu einer allgemeinern Ansicht übergehn zu dürfen.

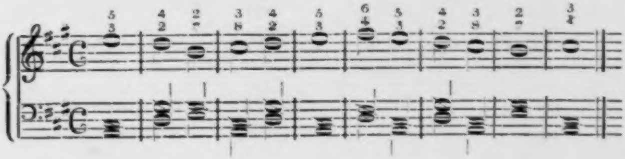
Der einzige Zweck, welchen der Verfasser während des Schreibens dieser Blätter im Auge behalten hat, war eine klare und bestimmte Anschauung derjenigen Methode zu geben, welche er bei dem Unterrichte seiner eignen Schüler befolgt. Jeder Lehrer hat seine eigene Lehrmethode, durch welche er sich bestrebt, sein Ziel zu erreichen; wird dieses Ziel nur wirklich erreicht, so ist es allerdings von sehr geringer Bedeutung, welche Methode dabei befolgt wurde.

Sollten einige Reden zu sehr einen befehlenden Ton angenommen haben, so bittet der Verfasser, es ihm zu verzeihen und zu glauben, dafs ihm Ausdrücke der Art gegen seinen Willen entschlüpft sind, und dafs er nicht die Absicht hatte, sich solche zu erlauben.

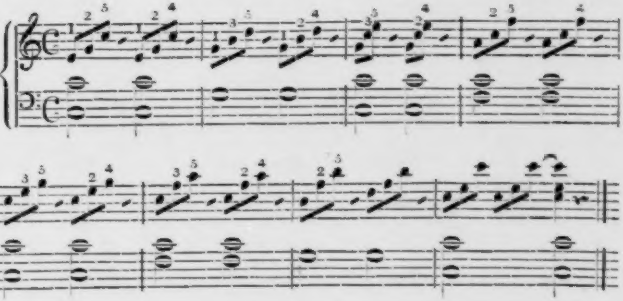
№ 1.



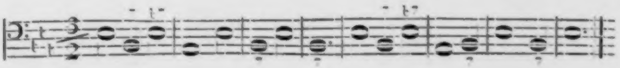
№ 2.



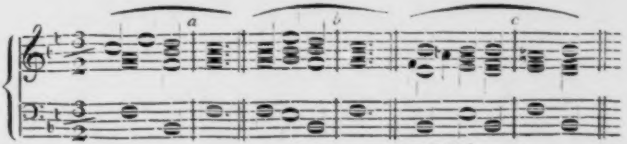
№ 3.

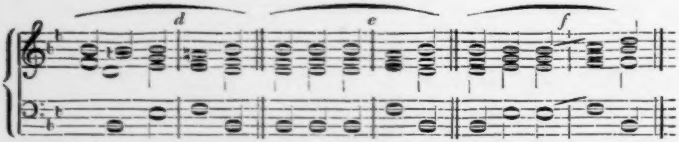


№ 4.

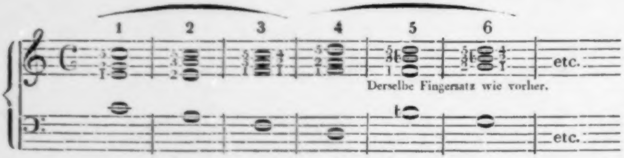


№ 5.

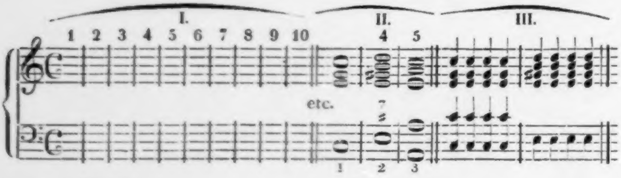


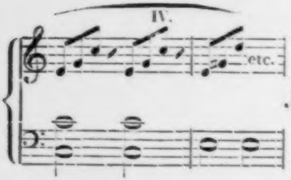

d
e
f

№ 6.

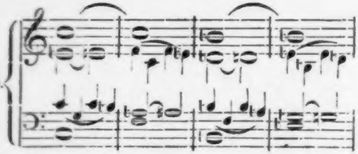

etc.
Derselbe Fingersatz wie vorher.
etc.

№ 7.

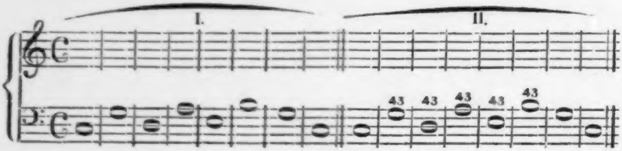

I.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
etc.
II.
4 5
7
1 2 3
III.


IV.
etc.

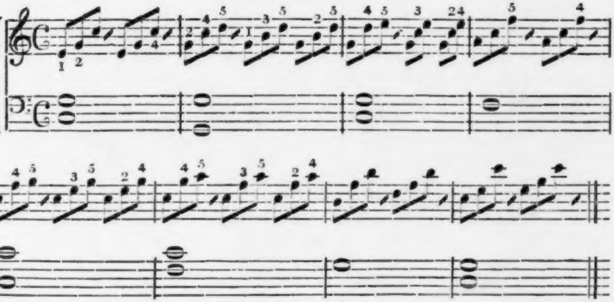
№ 8.



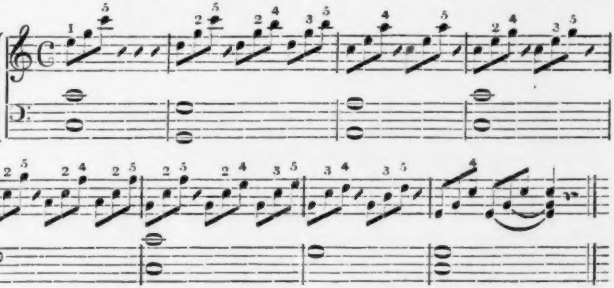
№ 9.


I.
II.

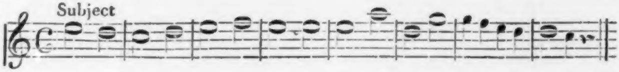
№ 10.



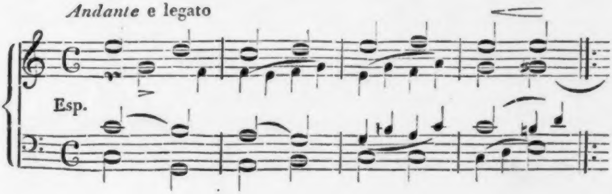
№ 11.

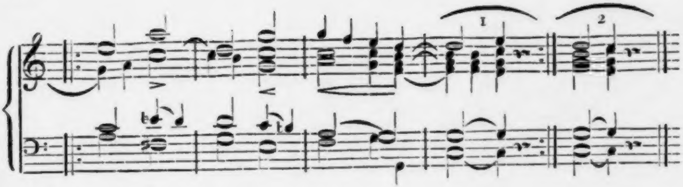


№ 12.

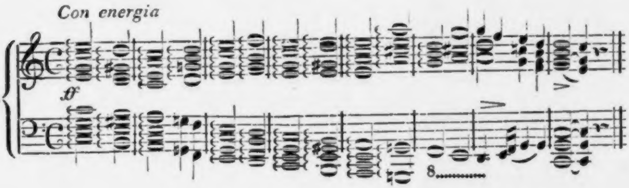


№ 13.

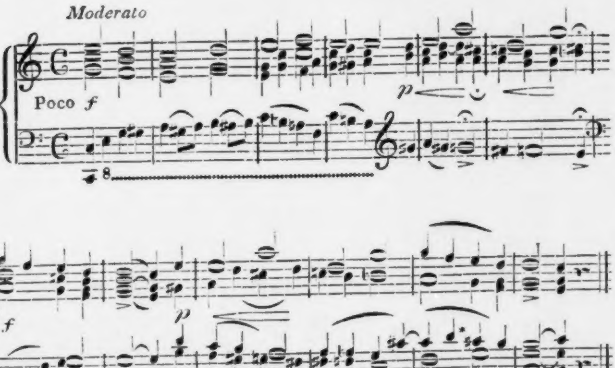

Andante e legato
Esp.



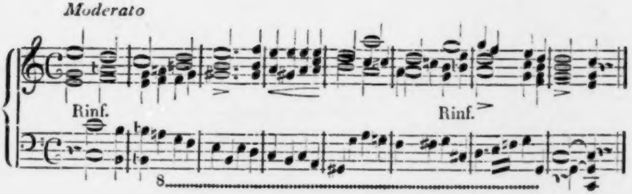
№ 14.


Con energia
ff
8

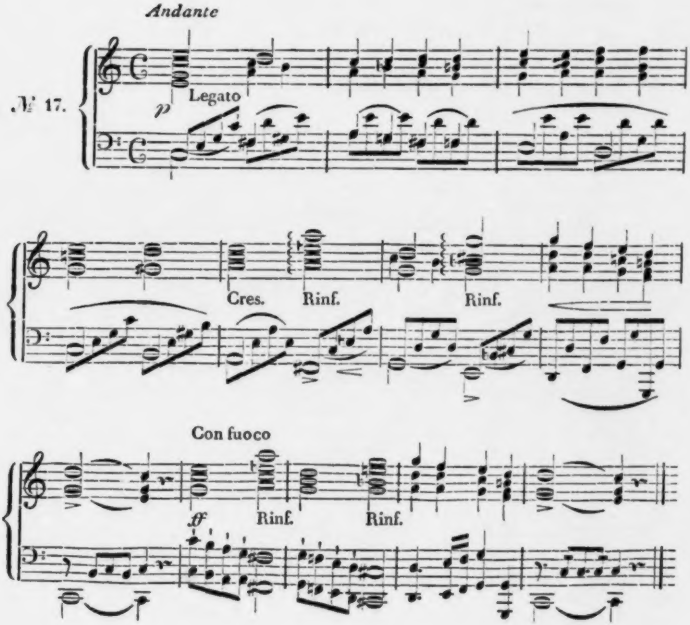
№ 15.


Moderato
Poco f
8
p
f
p
Ritar.

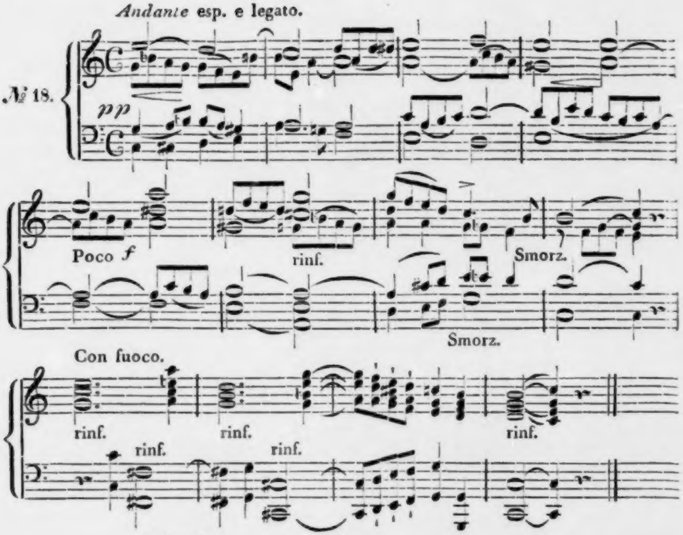
№ 16.


Moderato
Rinf.
Rinf.
8

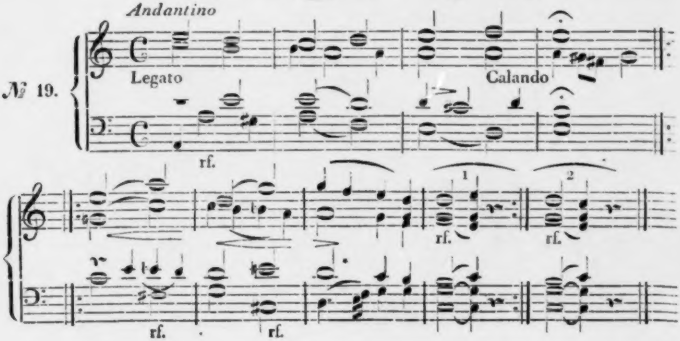
№ 17.


Andante
p
Legato
Cres.
Rinf.
Rinf.
Con fuoco
ff
Rinf.
Rinf.

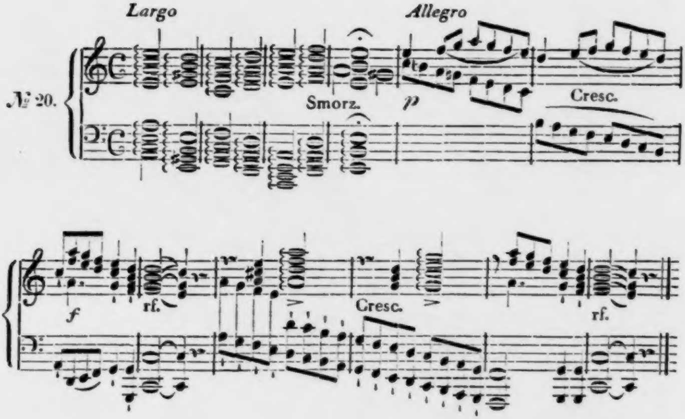
№ 18.


Andante esp. e legato.
pp
Poco f
rinf.
Smorz.
Smorz.
Con fuoco.
rinf.
rinf.
rinf.
rinf.
rinf.

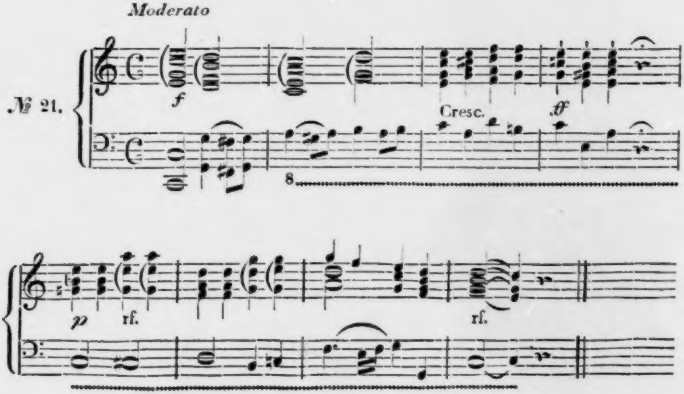
№ 19.


Andantino
Legato
Calando
rf.
1
2
rf.
rf.
rf.
rf.

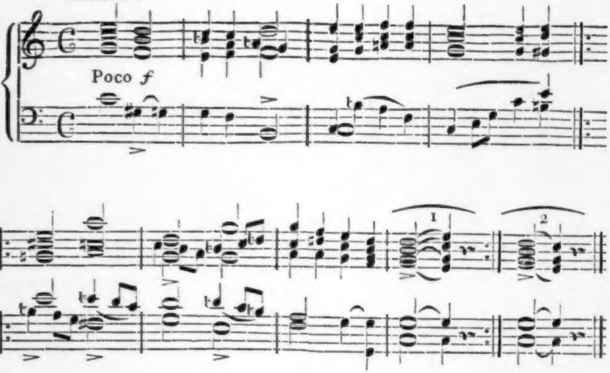
№ 20.


Largo
Allegro
Smorz.
p
Cresc.
f
rf.
Cresc.
rf.

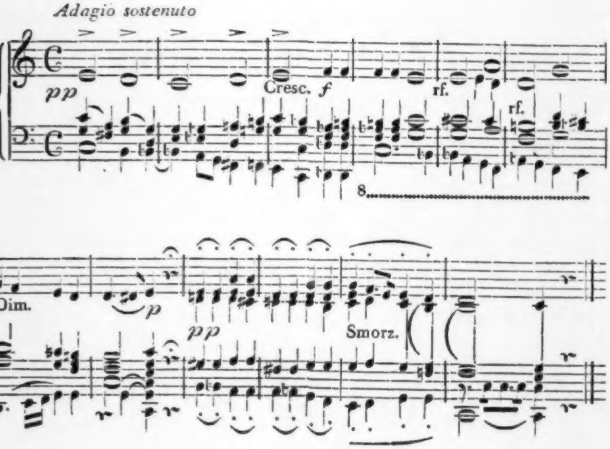
№ 21.


Moderato
f
Cresc.
ff
8
p
rf.
rf.

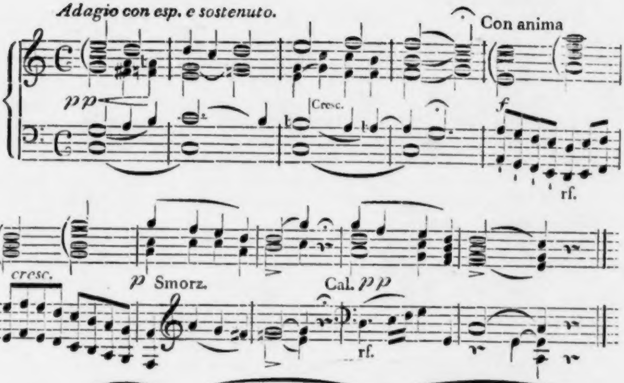
№ 22.


Moderato
Poco *f*
1
2

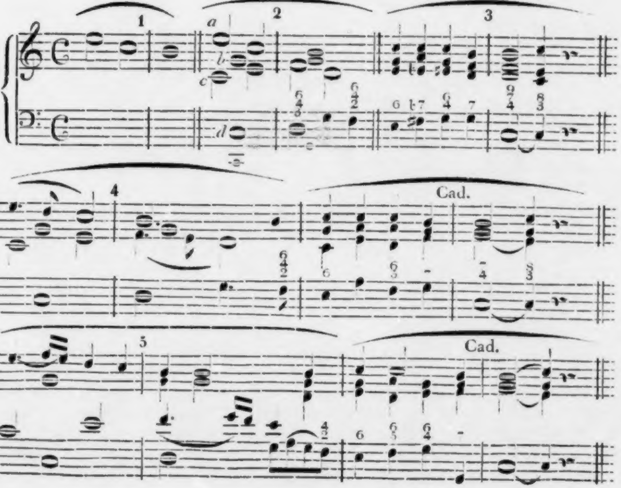
№ 23.

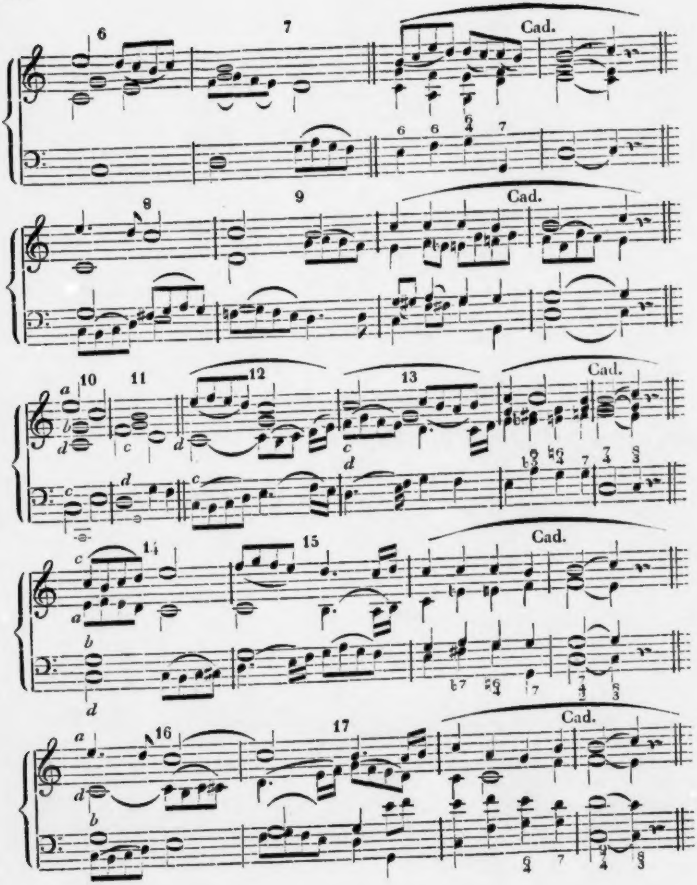

Adagio sostenuto
pp
Cresc. *f*
rf.
rf.
8
Dim.
p
pp
Smorz.

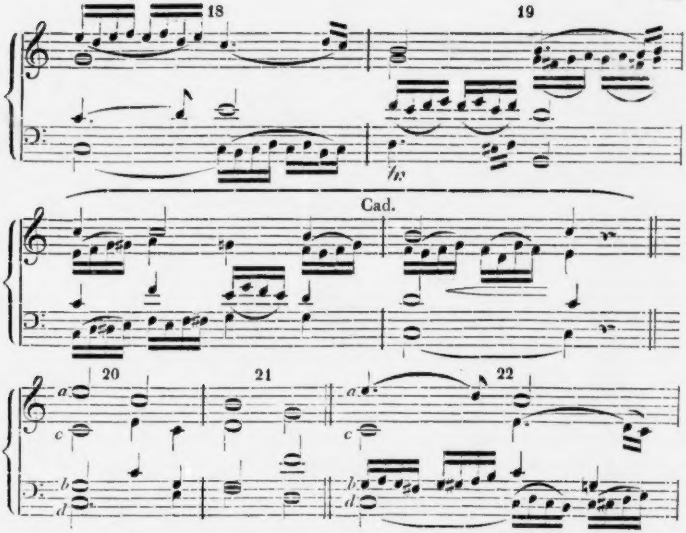
№ 24.

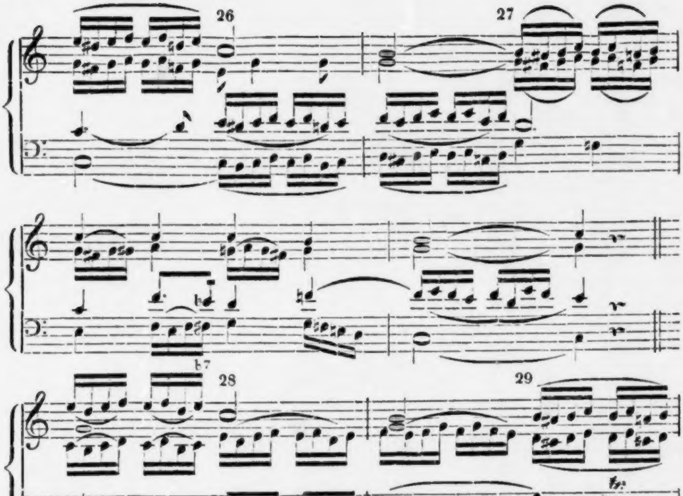

Adagio con esp. e sostenuto.
Con anima
pp
Cresc.
f
rf.
cresc.
p Smorz.
Cal. pp
rf.

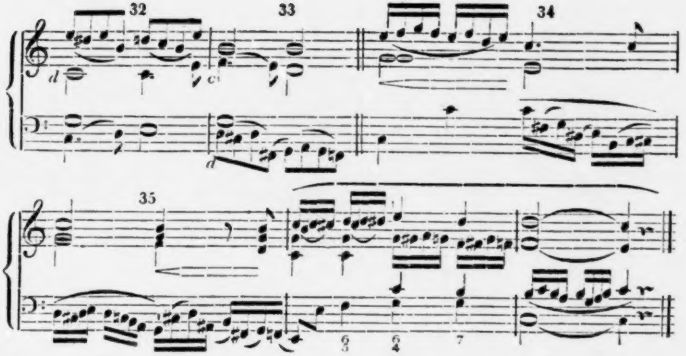
№ 25.


1
a
2
3
c
d
6 4 3
6 4 2
6
♭7
6 4
7
9 4
8 3
4
6 4 2
6
6 5
4
Cad.
5
4 2
6
6 5
6 4
Cad.

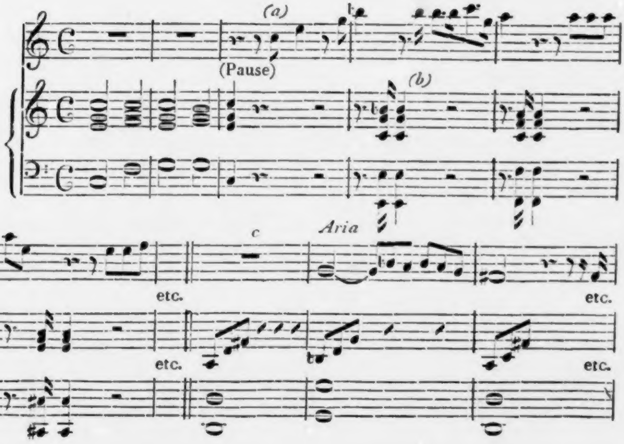

6
7
Cad.
8
9
Cad.
10
11
12
13
Cad.
14
15
Cad.
16
17
Cad.
a
b
c
d


18
19
tr
Cad.
20
21
22
a
c
b
d
23
Cad.
24
25
Cad.
6
6 4
I
9 2 4
8 3
[10]


♭7
Cad.


32
33
34
35
d
c
d
6 3
6 4
7

№ 26.


(a)
(Pause)
(b)
c
Aria
etc.
etc.
etc.
etc.

Berlin, gedruckt bei Trowitzsch und Sohn.

Marx

Kompositionslehre.

Erster Band.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Die Lehre
von der
# musikalischen Komposition,
praktisch-theoretisch,
zum Selbstunterricht,
oder
als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen,

von

Adolph Bernhard Marx,
Professor und Doktor der Musik, auch Musikdirektor
an der Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin.

Erster Band.

Leipzig, 1837.
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Vorrede.

Ueber die Tendenz des Werkes, dessen ersten Theil ich hier dem Publikum vorlege, wüsste ich neben dem, was es selbst ausspricht, keine bessere Auskunft, als die Geschichte seiner Entstehung.

Von der frühesten Jugend mit Liebe für die Werke der Tonkunst und dem Drang zu eignem Schaffen erfüllt, lange naturalisirend, dann einen Unterricht hastig und eifrig mir angewinnend, der, in vieler Beziehung dankenswerth, nur das eine Heissgewünschte, praktische Anleitung, nicht gewährte und mir einstweilen auch jene wenigstens nicht werklose Unbefangenheit des reinen Naturalisirens störte: sah ich mich immer und immer wieder auf mich selbst zurückgewiesen; es fehlte dem Knaben und dem Jüngling jeder aufklärende Blick in die Weltverhältnisse, seinem Streben und Wünschen war ein Leiter, waren auch bald die äussern Mittel, sich einer auswärtigen Schule anzuschliessen, versagt.

Dies konnte weder Liebe noch eignen Schaffensdrang mindern. Und wenn eine Zeit lang sogar die Zahl der Kunstwerke, an denen man sich hätte erbauen mögen, gar sehr beschränkt war: so wurden die wenigen zugänglichen um so erpichter gefasst, mit Verliebtheit gehegt und herumgetragen, mit thatdurstigem Eifer immer neu durchforscht; jeder neue Erwerb (namentlich der ersten Partitur, von Mozarts Requiem) war ein Ereigniss, die Aneignung eines neuen Künstlers: — nach Mozart Haydn, dann Beethoven, Händel, Gluck, zuletzt Bach, Vieler neben diesen geliebtesten nicht zu gedenken, — konnte eine Lebensepoche genannt werden.

Welcher Gedanke lag der Liebe für solche Werke näher, als dass der Beruf eines Künstlers ein heiliger sei, und dass man nur durch die reifste Vorbereitung würdig werden könne, sich auf die

Pfade jener Hohen, wenn auch schüchtern und von ferne, nachzuwagen? Es wuchsen allmählig Ideen zu eignen Schöpfungen in mir, deren Ausführung ich noch jetzt als die theuersten Aufgaben meines Lebens bevorstehen sehe, zu denen hir mir alles andre, meist sorgsam verhehlte Schaffen und Bilden nur als Vorbereitung erschien. Mit gieriger Hand wurden alle irgend zugänglichen Lehrbücher ergriffen und in harten Nachtwachen streng durcharbeitet, wenn so manche Tagesstunde fremden Pflichten gebieterisch verfallen war. Wie schwer drückten so weite Umwege auf das Verlangen, jene Ideen und Plane bald, endlich auszuführen! Bisweilen konnte nur die Erinnerung an so Grössere trösten, an Haydn, an Gluck, — die erst spät zu ihren höchsten Werken gelangt waren und noch spät, erst da die Kraft des Vollbringens bewährt hatten, — oder an jenen früh geliebten Mozart, der soviel theure Stunden, gar in seinen reifsten Jahren unfruchtbarem und unerwünschtem Konzert- und Lektionenwesen hatte dahingeben müssen, — auch mit schweren Seufzern. Zuletzt war es die unermessliche Meisterschaft Bachs, die den Entschluss stählte. Er war — wie Alles dem Menschen zur rechten Zeit gegeben wird — in dem Augenblick nahe getreten, wo nur das höchste Vorbild künstlerischen Fleisses und künstlerischer Vollendung zu neuen Vorarbeiten und neuem Ausharren ermuthigen konnte.

Wer hat die Lehrbücher Kirnbergers, Marpurgs, Albrechtsbergers, Gottfried Webers studirt, die kluge Pädagogik Logiers beobachtet, ohne ihnen für Kenntniss und Vortheil aller Art vielfältiger Schuldner zu werden? Auch ich bekenne mich ihren und vieler Anderer dankbaren Schüler, und hoffe, dass dieses Werk davon Zeugniss geben wird, wenn ich auch seiner Bestimmung und Form nicht durch Zitate störend werden wollen. Allein das, was ich recht eigentlich gesucht und bedurft hatte: praktische Anleitung, die Anweisung, sich in den Vollbesitz des Kunstgeschicks zu setzen, der uns aus den Werken der Meister entgegenstrahlt, sich einzugewinnen mit Geist und Hand in der wunderreichen zauberlebendigen Welt, ach, nur wenigstens in äusserlicher Form der Technik ihres Gestaltens mächtig zu werden, — das fand ich in den Büchern nicht; ich darf dies unumwunden aussprechen, da ich von dem Verdienst jener Werke auch um mich dennoch mehr durchdrungen bin, als ich hier oder in frühern Schriften zu sagen Gelegenheit hatte.

Aus den geliebten Partituren schien immer kenntlicher und bewusster ein einheitvoller Geist hervor, der durch alle Kunst derselbe ist, der die Idee der Kunst aufgehen, die Idee des besondern Werkes fassen lässt, der aus dieser Idee — wie schon im Mutterleibe die wirkende Seele ihren künftigen Körper — die Form des Werkes bis in die letzte Einzelheit seines Erscheinens hervorruft, dessen liebeglühende Bethätigung die Begeisterung des Künstlers heisst. Entweder, — davon überzeugte Forschen und eignes Bewusstsein, — sei überall in der Kunst kein geistiger Inhalt, Alles nur Mechanismus und Sinnenspielerei; oder der Geist bedinge und durchwalte das Ganze als einen einigen lebendigen Organismus, wie die Seele alle Glieder des Menschen. Eine Kunstlehre, die nicht von diesem Urgrund der Kunst ausgehe und Alles ohne alle Ausnahme aus ihm zu schöpfen, auf ihn zurückzubeziehen vermöge, eine Kunstlehre, die da scheide Inhalt und Form (wie Geist von — Leichnam), Schaffen und Mechanik, lehrbare Theile (Harmonik, Kontrapunkt) von nicht-lehrbaren (Melodie, Gestaltung) — die es über sich vermöge, die innere Einheit und nothwendige Vollständigkeit ihrer selbst aufzugeben: eine solche hatte die Aufgabe nicht gelöst, so verdienstlich und unentbehrlich sie auch als Vorarbeit gewesen sein mochte. Wenn man behaupten hörte: Melodie sei nicht zu lehren, sondern Sache des Naturells, — so lag die Bemerkung nahe, dass ja auch über Melodie Grundsätze zu finden seien und dass ja auch in der Harmonie das höhere Vollbringen von Talent oder Genius bedingt sei. Wenn als der Urgrund aller harmonischen Regeln zuletzt doch überall der Wohlklang, das sinnlich Gefallende hervorblickte: so sprachen zu laut alle Kunstwerke — und die höchsten am entschiedensten — eine ganz andre Tendenz aus, als Vergnügung des Sinnes; und die Theorien selbst wagten nicht diesen Grundsatz zu bekennen oder festzuhalten. Wenn von so vielen Formen nur so wenige, und diese gewissermassen nur um ihrer vermeintlichen Schwierigkeit willen, als besondre Aufgaben für den rechnenden und kombinirenden Verstand, in den Lehrkreis gezogen wurden: so musste man schon aus Unparteilichkeit nach den übrigen umblicken, und bald offenbarte sich die Nothwendigkeit einer jeden, allgemach trat ihr innerer Zusammenhang hervor, erschien jede vom Geist der Kunst gebildet und beseelt, keine als todter Mechanismus, keine an ihrer Stelle schwieriger, als die andre. Jede Form war Kunst und so hatte jede Lehrstufe ihre Freude, an die Stelle widerkünstlerischer Vorarbeiten konnte künstlerisches Bilden und Geniessen treten.

Doch, dies gründlicher zu erörtern, findet sich erst später die günstige Stelle.

Was sich so zu eigner Bildung immer mehr (denn wer lernt aus! und wie weit weiss sich der Verfasser von seinem Ziel!) herausarbeitete, kam erst nach mehrjährigem Privatunterrichten, dann in öffentlicher Lehre zur praktischen Erprobung, nachdem vor sieben Jahren ein Lehrstuhl der Musik für mich an hiesiger Universität gegründet worden war. Propädeutische, geschichtliche, kunstphilosophische Vorträge mussten schon dem akademischen Standpunkte gemäss scharf geschieden werden von der durchaus praktischen Kompositionslehre. Wiewohl auch sie im ersten noch zweifelhaften Beginnen in der reinen Form akademischer Vorlesungen auftrat, führte doch gar bald der wachsende Kreis und Antheil der [illegible] denen sich Musikjünger und Musiklehrer bleibend anschlossen [illegible] Vorträgen zu seminaristischen Versammlungen, dem Austausch, Vortrag und der Kritik und Umarbeitung der Kompositionsversuche gewidmet.

Hier galt es nun, den Begriff der Kompositionslehre scharf zu fassen und zu halten, ihm Wahrheit und Wirklichkeit zu geben. Hier war mir eine der Kunst, der Wissenschaft gewidmete Jugend gegenüber, und jeder brachte dasselbe Verlangen mit, das in mir aus erster Knabenzeit aufgewachsen war. Wie natürlich und beseelend war der Wunsch, ihnen durch meine Nachtwachen und Schmerzen frohe und reiche Tage gekauft zu haben! Hätte ich vermocht, ihnen die beglückende That, das Schaffen, das die höchste Freude und Lehre der Kunst ist, vorzuenthalten, und sie in jene Uebungen zu verstricken, die so lange (und noch jetzt so vielfältig!) die unfruchtbare Qual der Kompositionsschüler gewesen sind? — Hätte ich einer geistig vorgebildeten Jugend mit dumpfbewusstloser

Routine gegenüber treten können, die unzähliger Versuche und Mühen braucht, weil sie nicht Wesentliches von Zufälligem zu unterscheiden weiss, und mit unzähligen Versuchen doch niemals die Aufgabe erschöpft zu haben hoffen darf? — Hätte ich ein mechanisches Reglement, nach dessen Anweisungen man Töne und Akkorde mannigfaltig ohne zu üble Folgen durcheinanderwürfeln kann, ihnen gegenüber zu vertheidigen gewusst? — Oder hätte ich an ihre immer reichern und lebendigern Arbeiten mit den übelbegründeten Geschmackssentenzen einer frühern Lehre, mit zwängenden statt fördernden Regeln, mit Verbot und Schranke statt mit Rath und Hülfe herantreten dürfen? Das innere Bewusstsein eines Jeden, und jeder Blick in die Kunstwerke hätte mich widerlegt.

Nur in den Werken und dem Wesen der Kunst, und zwar in dem Bewusstsein eines jeden von der Kunst, war die Begründung, die Weise und die vollständige Ausführung einer Kunstlehre zu finden. Erläuterung, die sich an das unmittelbare Bewusstsein eines Jeden wandte (Einl. 1.) und Vorbilden unter fortwährender Ueberlegung der verschiednen sich öffnenden Wege und der Folgen, Beides in unmittelbarem lebendigem Entstehen, aber ernst erwogner Anordnung, — dann erst Durchforschung der Meisterwerke für jeden [illegible], — von der Zuhörer Seite fortwährendes künstlerisches Schaffen und Bilden, — endlich gemeinsame Betrachtung und Kritik der Arbeiten und Muster: das ward der Inhalt der Lehre; ununterbrochne Thatkräftigkeit und Freudigkeit der Jünger der nächste Lohn des Lehrers. Auch durch die fremdartige Arbeit wissenschaftlicher Begründung durfte das Kunstleben nicht gestört werden; jene blieb besondern reinwissenschaftlichen Vorlesungen überwiesen.

Dies war das Geschäft erst von drei, nun vier halbjährigen Kursen. Der unmittelbare Wiederhall davon ist dieses Werk mit seinen vier Theilen (Einl. S. 4). Die beiden ersten jetzt erscheinenden werden von der allgemeinen Musiklehre (S. 4) begleitet; neben oder vor den beiden letzten, die nicht zu lange warten lassen werden, hoffe ich die Musikwissenschaft (S. 1) für die Oeffentlichkeit gereift. Da wird sich auch die geeignete Stelle finden, die Fortschritte der Kompositionslehre litterar-historisch zu entwickeln, manches hier nur Angedeutete auszuführen und zu erweisen, vielleicht auch von den musikalischen Bildungsanstalten Berlins Näheres zu berichten. — Bei der Abfassung des Werkes schwand die letzte Nebelschicht des Vorurtheils dahin, das Lehre und Schaffen als entgegengesetzte, in Einer Person unvereinbare Funktionen und Richtungen des Geistes zu betrachten liebt. Nur die falsche Theorie, die sich vom Wesen der Kunst lossagt, ist diesem Wesen entfremdet und störend; die rechte Theorie ist nichts anders, als das Bewusstsein von der Kunst, das niemals dem rechten Künstler, wol aber dem Routinier und Handwerker fehlt. Man lese nur Gluck, und selbst den der Gefühlsseite zugeneigtern Mozart, man frage bei Beethoven und Haydn an: sie haben das sicherste Bewusstsein theils erwiesen theils ausgesprochen; nur wissenschaftlichere Erziehung hat ihnen vielleicht, oder äusserer Anlass gefehlt, eine ganz andre Theorie zu entwickeln, als die Nichtkünstler. Auch sind sie alle und ihre hohen Genossen, was sie waren, nicht durch die alte Theorie geworden. Sie wurden es vielmehr trotz ihrer, indem sie sich früh genug durch eignes Tiefsinnen die rechten Pfade gewannen, und — wie der unaufhörliche Widerspruch zwischen ihren Werken und den alten Grundsätzen erweist — ihren Geist allen Irrungen, Hemmnissen und Quälereien überlegen erwiesen.

Die Aufgabe des Künstlers ist unermesslich, seine Lehrzeit endet nie und angestrengtestes Ringen wird ihm nie, bis an das letzte seiner Werke niemals erlassen. So mögen ihm die Vorqualen enthoben, die kostbaren Tage gespart, seine Kräfte ungesäumt und unzersplittert an die rechten, so unerschöpflichen Aufgaben herangeführt werden. Dies ist das Ziel aller Kunstlehre, und der Wunsch dieses Werks.

Berlin den 23. August 1837.

A. B. Marx.

Allgemeine Inhaltsanzeige.

Seite.
Einleitung 1
1. Nächste Bestimmung der Kompositionslehre.
2. Fernere Bestimmung der Kompositionslehre 2
3. Welche Anlagen fodert die Kompositionslehre?
4. Umfang der Kompositionslehre 4
5. Form der Kompositionslehre.
Reine und angewandte Kompositionslehre 5
6. Weg der reinen Kompositionslehre.
7. Vorläufige Rechtfertigung dieses Weges 7
8. Aufgabe des Schülers 9
8. Folgsamkeit des Schülers 10
10. Bedeutung der Kunstgesetze 11
11. Methode der Lehre und Arbeit 13

Erstes Buch.

Die Elementar-Kompositionslehre 15
Erste Abtheilung. Die einstimmige Komposition 17
Erster Abschnitt. Die ersten Bildungen.
1. Die Tonfolge und ihre Arten.
Die Tonordnung 18
Die diatonische Tonleiter.
Die Durtonleiter.
Untersuchung der Tonleiter 19
2. Rhythmisirung der Tonfolge 20
Die Periode 24
Der Satz.
Der Gang.
Zweiter Abschnitt. Eigne Erfindung einstimmiger Sätze 25
1. Das Motiv und seine Wirksamkeit 26
2. Gangbildung 28
3. Satzbildung 29
4. Perioden 33
Dritter Abschnitt. Anbahnung neuer Wege 34
Zweite Abtheilung. Der zweistimmige Satz 38
Erster Abschnitt. Der aus dem einstimmigen hergeleitete zweistimmige Satz.
Zweiter Abschnitt. Die aus der Naturharmonie entwickelte Zweistimmigkeit.

Seite.

1. Auffindung ... 41
    Dominante ... 43
    Tonika.
2. Verwendung.
    Melodischer Gebrauch ... 44
    Harmonischer Gebrauch ... 45
3. Harmonische Motive ... 46
4. Der Schluss.
5. Der Halbschluss ... 47

Dritter Abschnitt. Die zweistimmige Komposition.

Vierter Abschnitt. Tonstücke in zwei und drei Theilen ... 50
    Tonstück in drei Theilen ... 55

Fünfter Abschnitt. Der doppelzweistimmige Satz ... 57
    Vermehrung der Stimmzahl ... 58

Dritte Abtheilung. Die Harmonie der Durtonleiter ... 62
Der vierstimmige Satz.

Erster Abschnitt. Auffindung der nöthigen Harmonien.
    Verdopplung der Akkordtöne ... 63
    Versetzung der Akkordtöne.

Zweiter Abschnitt. Prüfung und Berichtigung der Harmonie ... 68
    A. Die vier Stimmen.
    B. Der Zusammenhang der Akkorde ... 69
    C. Harmonische Motive ... 70
    D. Fehlerhafte Fortschreitungen.
        1. Oktavenfolge.
        2. Quintenfolge ... 72
    E. Der Dominant-Akkord ... 73
    F. Der Dreiklang der Dominante, am Gesetze des Dominant-Akkordes theilnehmend ... 76

Dritter Abschnitt. Die Begleitung gegebner Melodien.
    A. Beschränkung auf die bei der hinaufsteigenden Tonleiter gefundnen Mittel.
    B. Die abwärts gehende Tonleiter ... 78
        Der grosse und kleine Dreiklang ... 79
    C. Bessere Stimmführung ... 81
    D. Besonders schwierige Fälle ... 82

Vierte Abtheilung. Der freiere Gebrauch der bisherigen Akkorde ... 85

Erster Abschnitt. Harmonische Motive aus den bisherigen Akkorden ... 86
    A. Die Fortführung eines einzigen Akkordes.
    B. Die Verknüpfung grosser Dreiklänge ... 87
        1. Motive nächsten Zusammenhanges.
        2. Motive entferntern Zusammenhanges ... 88
    C. Die Verknüpfung kleiner Dreiklänge unter einander und mit grossen.
        1. Motive nächsten Zusammenhangs ... 89
        2. Motive entferntern Zusammenhangs.
        3. Motive ohne Verbindungstöne.
    D. Harmonische Motive aus der Zuziehung des Dominant-Akkordes ... 90
        1. Der Dominant-Akkord zur Bildung des Schlusses.
        2. Die andern Akkorde in Verbindung mit dem Dominant-Akkorde ... 91

Seite.

Zweiter Abschnitt. Grössere Bildungen aus den harmonischen Motiven.
- Das Vorspiel oder Präludium 92
- Die Periode 93

Dritter Abschnitt. Freiere Harmonisirung gegebner Melodien 94
- A. Freierer Gebrauch der Dreiklänge.
- B. Auffindung besondrer bedenklicher Verhältnisse 98
  - 1. Verdeckte Quinten.
  - 2. Ohrenquinten 99
  - 3. Verdeckte und Ohrenoktaven.
- C. Freiere Einführung des Dominant-Akkordes 101
  - Freiere Behandlung des Dominant-Akkordes 103
  - Verdopplung der Intervalle eines Dominant-Akkordes.. 105

Fünfte Abtheilung. Umkehrung der Akkorde 106

Erster Abschnitt. Aufweisung und Benennung der Umkehrungen.
- Bedürfniss einer andern Bezifferung 109

Zweiter Abschnitt. Freier Gebrauch der Umkehrungen 110
- A. Neue Motive und Gänge.
- B. Anwendung zu Sätzen 112
- C. Anwendung zur Vermeidung falscher Fortschreitungen.. 113
- D. Ein neuer Akkord, der verminderte Dreiklang.

Dritter Abschnitt. Einführung der Umkehrungen in die Harmonie zu gegebnen Melodien 114

Vierter Abschnitt. Enge und weite Harmonielage 116

Sechste Abtheilung. Die Harmonie der Molltonleiter 123

Erster Abschnitt. Die Bildung der Molltonleiter.

Zweiter Abschnitt. Harmonisirung der Molltonleiter 125

Dritter Abschnitt. Lehre vom Nonenakkorde 127

Vierter Abschnitt. Gebrauch der neuen Akkorde 130

Siebente Abtheilung. Die harmonische Figurirung 137

Erster Abschnitt. Auffindung der Motive für harmonische Figurirung.

Zweiter Abschnitt. Anwendung der harmonischen Figurirung 139
- 1. Die Begleitung 140
- 2. Die Figurirung in eine einzige Stimme gelegt 143
- 3. Auflösung ganzer Sätze in Figurirung 145

Achte Abtheilung. Die Modulation in fremde Tonarten 149

Erster Abschnitt. Der Uebergang aus einer Tonart in die andre 150
- 1. Der Dominant-Akkord 151
- 2. Die Nonenakkorde 156
- 3. Der Septimen-Akkord des grossen Nonenakkordes 157
- 4. Der verminderte Septimen-Akkord.
- 5. Der verminderte Dreiklang 159
- 6. Der Dominant-Dreiklang 160
- 7. Der kleine Dreiklang.

Zweiter Abschnitt. Einführung der neuen Mittel in die Harmonie zu gegebnen Melodien 161

Seite.

A. Erkennung ausweichender Melodie 162

1. Die äussern Merkmale.

2. Die innern Merkmale 163

B. Auffindung aller möglicherweise wählbaren Akkorde 164

C. Anwendung auf leitereigne oder ausweichende Melodien 166

D. Neue Wege für den Dominant-Akkord 171

Dritter Abschnitt. Die Stimmführung bei der neuen Harmonie 174

A. Der Querstand.

B. Die Singbarkeit der Stimmen 180

Vierter Abschnitt. Die Bildung neuer Gänge mit Hülfe fremder Akkorde 182

1. Gänge von Dominant-Akkorden 184

2. Leitereigner Gang, aus obigem abgeleitet 185

3. Folgen von Nonen- und Septimen-Akkorden, oder Nonen-Akkorden 186

4. Leitereigner Gang von Nonen-Akkorden.

5. Folgen abgeleiteter Septimen-Akkorde 187

6. Zusammengesetzte Modulationen 191

Fünfter Abschnitt. Allgemeine Konstruktionsordnung 193

A. Die erste vollkommne Konstruktion eines zweitheiligen Tonstückes.

B. Zweite zweitheilige Konstruktion 195

C. Weitere Ausdehnung der Modulation 196

D. Der Trugschluss 197

Sechster Abschnitt. Die sprungweise Modulation 198

Siebenter Abschnitt. Die Modulationsordnung für grössere Kompositionen 202

Achter Abschnitt. Der Orgelpunkt 206

Neunter Abschnitt. Schlussbetrachtungen 211

A. Die Entfaltung der Harmonie.

B. Das Verhältniss der Stimmen in ihrem Fortschreiten mit einander 214

Neunte Abtheilung. Akkordverschränkung 223

Erster Abschnitt. Die Vorhalte von oben.

Zweiter Abschnitt. Vorhalte von unten 232

Dritter Abschnitt. Ausnahmsweise Vorhaltgestaltungen 235

Zehnte Abtheilung. Der Durchgang 246

Erster Abschnitt. Der diatonische Durchgang 247

Zweiter Abschnitt. Chromatische Durchgänge 250

Dritter Abschnitt. Weitere Folgen der Durchgänge 254

1. Durchgänge als Vorhaltstöne 256

2. Durchgänge zu neuen Akkorden.

3. Ihr Eintritt in die Figurirung 260

4. Durchgänge als Uebergangsmittel.

Vierter Abschnitt. Die uneigentlichen Durchgänge 261

Fünfter Abschnitt. Die Anwendung der uneigentlichen Durchgänge 267

Seite.
A. Figurirung der Oberstimme 268
B. Figurirung des Basses 270
C. Figurirung einer Mittelstimme 272

Elfte Abtheilung. Die Behandlung von mehr oder weniger als vier Stimmen 274

Erster Abschnitt. Der drei-, zwei- und einstimmige Satz.

Zweiter Abschnitt. Der mehr als vierstimmige Satz 278
A. Der vielstimmige Satz.
B. Der doppel- oder mehrchörige Satz 283

Zweites Buch.

Die Begleitung gegebner Melodien 285

Erste Abtheilung. Die Begleitung des Chorals 288

Erster Abschnitt. Allgemeine Auffassung der Melodie und Einrichtung der Modulation 290

Zweiter Abschnitt. Anlage der Harmonie 295

Dritter Abschnitt. Ausführung der Harmonie in Stimmen 303
A. Karakter der Stimmen.
B. Anwendung auf den Choral 306

Vierter Abschnitt. Der Cantus firmus in andern Stimmen .. 312
A. Der Cantus firmus im Alte 314
B. Der Cantus firmus im Tenor 316
C. Der Cantus firmus im Basse 317

Fünfter Abschnitt. Minder- und mehrstimmige Behandlung der Choräle 319
A. Der Choral mit weniger als vier Stimmen.
  1. Der zweistimmige Satz 320
  2. Der dreistimmige Satz 321
B. Die mehr als vierstimmige Behandlung 322

Sechster Abschnitt. Prüfung harmonischer Fertigkeit am Choral.

Zweite Abtheilung. Die Choräle in den Kirchentonarten 334

Erster Abschnitt. Die Kirchentonarten im Allgemeinen 337
A. Der melodische Gesichtspunkt.
B. Der harmonische Gesichtspunkt 339
C. Die wesentlichen Töne jeder Tonart 340
D. Die Zulässigkeit fremder Töne 341
E. Versetzung und Vorzeichnung 342
F. Ausweichung in andre Tonarten 344

Zweiter Abschnitt. Die ionische Tonart 345

Dritter Abschnitt. Die mixolydische Tonart 349

Vierter Abschnitt. Die dorische Tonart 356

Fünfter Abschnitt. Die äolische Tonart 359

Sechster Abschnitt. Die phrygische Tonart 362

Siebenter Abschnitt. Die lydische Tonart 366

Seite.
Dritte Abtheilung. Die Begleitung andrer Melodien 370
Erster Abschnitt. Die Zahl der Begleitungsstimmen 371
Zweiter Abschnitt. Maass und Inhalt der Harmonie 375
Dritter Abschnitt. Form der Begleitung 377
Vierter Abschnitt. Anwendung auf die Begleitung von Volksliedern 378
A. Auffassung der Melodie 380
B. Begleitung der Melodie 382

Anhang.

Nähere Winke und Zusätze für die praktische Durcharbeitung des ersten Theils 387
Notenbeilagen.
Sachregister.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MÜNCHEN

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Einleitung *).

1. *Nächste Bestimmung der Kompositionslehre.*

Die Kompositionslehre hat zunächst den rein praktischen Zweck, Anleitung zu der musikalischen Komposition zu geben. Sie zeigt, wie aus den gegebenen Grundlagen alles Tonwesens — der diatonischen Tonleiter und dem ersten harmonischen Zusammenklange von Tönen — unter Mitwirkung des rhythmischen Elements, nach einander und in steter Folgerichtigkeit alle möglichen musikalischen Gestaltungen sich entwickeln und endlich, durch das zuletzt noch zur Betrachtung tretende Element des Klanges, die Instrumentalmusik, sowie durch das in Musik aufgenommene Wort des Gesangtextes die Vokalmusik sich auferbaut und vollendet.

Diese weite, in ihrer Vollständigkeit die gesammte Tonkunst umfassende Entwickelung zu vollführen und klar zu machen, bringt die Kompositionslehre von der ersten gegebnen, durch alle fernern selbst hervorgerufenen Gestaltungen zur Anschauung: welches der Sinn einer jeden sei, — oder giebt wenigstens Anlass, diesen Sinn aus vorangegangnen Entwickelungen selbst zu erfassen. Sie beruft sich dabei auf eines jeden unmittelbares Gefühl und Bewusstsein davon (das man das künstlerische Gewissen nennen dürfte). Die tiefere wissenschaftliche Begründung und Rechtfertigung aber muss sie sich versagen und der Musikwissenschaft überlassen. In alle dem schliesst sie sich ganz dem Wesen der Kunst selbst an. Auch der Künstler folgt bei seinem Schaffen nur seinem musikalischen Gewissen und der zum Theil ihm unbewussten Folgerichtigkeit, die in der Natur jeder vernünftigen Geistesthätigkeit liegt; auch seine Erkenntniss ist nicht wissenschaftliche Ergründung des abgezogenen Gedankens, sondern Anschauung der Idee, wie sie verkörpert im Elemente der Kunst erscheint. Nur Eins unterscheidet die Thätigkeit des Künstlers vom Geschäfte der Kunstlehre, und dies Eine versteht sich von selbst. Der Künstler nämlich hat es jederzeit blos mit seinem einzelnen Werke und dessen Anfoderungen zu thun; alle Voraussetzungen, alle abseits oder weiter gehenden Entwickelungen lässt er unbesehens liegen. Die Kompositionslehre dagegen muss ihre für das Ganze der Kunst, für die Summe und den Inhalt aller Kunstwerke zu Grunde liegende Entwickelung von Anfang beginnen und zu vollkommnem Genügen für ihren allgemeinen Zweck nach allen Seiten und ohne Lücke und Sprung ausführen.

---

*) Was dem angehenden Kompositionsschüler in dieser Einleitung Anfangs unzugänglich oder schwerer fasslich sein möchte, wird ihm, wenn er in dem Werke und in der Kunst selbst weiter vorgedrungen ist, von selbst sich aufhellen.

2. *Fernere Bestimmung der Kompositionslehre.*

Somit ist also die Kompositionslehre eine wahrhafte Kunstlehre, die die Kunst in künstlerischer Weise lehrt. Ihre nächste Bestimmung ist daher für Jünger der Komposition. In ihrer Aufgabe, die gesammte Kunstwelt zur Anschauung zu bringen, zeigt sich aber auch ihre fernere Bestimmung für alle ausübende oder dirigirende und die Ausübung lehrende Individuen, die sich für ihre Beschäftigung gründlich und vollkommen bilden mögen. Denn das Gelingen der Ausführung eines Tonstücks oder ihrer Leitung, so wie der Unterweisung darin, beruht durchaus auf einer vollkommenen Erkenntniss desselben; und diese ist vollständig nur in der Kompositionslehre zu geben.

3. *Welche Anlagen fodert die Kompositionslehre?*

Hiernach kann man sich auch sogleich über die Frage verständigen: für wen die Kompositionslehre bestimmt sei, wer von ihrem Studium Frucht zu erwarten habe? — Durchaus jeder, dem eine tiefere und umfassendere Erkenntniss der Tonkunst am Herzen liegt, oder dem sie als Ausübendem, Leitendem und Lehrendem nothwendig ist.

Eine andre Frage ist: kann durch die Kompositionslehre Jedermann zu musikalischen Kompositionen befähigt werden? Diese Frage lässt sich nicht unbedingt beantworten. Gewiss kann jeder des Denkens und musikalischer Vorstellungen fähige Mensch durch Studium der Komposition in den Stand gesetzt werden, musikalische Formen, Tonstücke aller Art, zu verfertigen; und schon dies wird ihm eine gewandtere Einsicht in die Werke der Kunst ertheilen. Allerdings erfodert aber das höchste Gelingen — Genius, wahrhaft schöpferische Kraft; und auch das nicht geniale, aber belebte und belebende Bilden gelingt nur derjenigen Natur-Anlage, die wir Talent nennen. Wem der Genius inwohnt, der weiss es in der rechten Stunde und in rechter Weise. Niemand darf es ihm dann sagen, oder kann es ihm abstreiten. — Das erste Zeichen von Talent ist vor allem Trieb zur Sache. Das Talent hat aber vielfache Abstufungen und mehr als eine Seite; es kann mehr oder weniger, nach mehrern Seiten und sehr hoch ausgebildet werden und dann zu glücklichen und wichtigen Erfolgen führen. Wie gross aber das Talent, und welcher Ausbildung und Steigerung es fähig sei, kann Niemand vorausbestimmen, weder der, dem es inwohnt, noch ein Andrer; es muss versucht, entwickelt und bewährt werden. Unleugbar spiegelt uns die Eitelkeit, oder ein vorübergehendes Gelüst oft ein Talent als bedeutender vor, denn es ist. Aber abgesehen von diesen Täuschungen, die von der geheimen Stimme in uns bald überführt werden, kann man allgemein und sicher behaupten: jedem, der Trieb zur Sache hat, wohnt ein stärkeres Talent bei, als er selbst weiss und glaubt; oder vielmehr: jedes Talent ist einer höhern Ausbildung und Kräftigung fähig, als vorausgewusst werden kann. Denn es ist natürlich, dass wir, ohne Leitung beginnend, unser Talent meistens, besonders aber dann, wenn uns ein höherer Trieb inwohnt, Aufgaben zuwenden, zu denen uns die Voraussetzungen, die volle Anschauung und Vorbildung, fehlen; in diesen, eben Begabtere oft treffenden Fällen führt uns das Misslingen leicht auf kleinmüthige Zweifel an unserer Naturanlage, weil wir noch nicht erwägen können, wie weit sie durch Ausbildung gesteigert und gestützt werden kann und muss. Wer also einen lebhaften Trieb in sich fühlt, darf das Studium und die Entwickelung seiner Anlage mit Zuversicht unternehmen und in dem Maasse Erfolg hoffen, als er dafür arbeitet.

Umgekehrt mag aber auch der Begabteste versichert sein, dass ohne Lehre und Bildung sein Talent unentwickelt und thatlos bleiben muss. Die Meister aller Zeiten, von Palestrina, oder Bach und Händel, bis auf Mozart und Beethoven, waren nicht blos hochbegabte, sondern auch (jeder nach dem Standpunkte seiner Zeit) durchgebildete Künstler; und wo ihre Bildung an Einem Mangel litt, da vermochte auch ihr Genius nicht zur Vollendung zu dringen. Wer dennoch an der Unerlässlichkeit der Vorbildung zweifeln möchte, der versuche sich nur ohne dieselbe an einer grössern Aufgabe, etwa einer Fuge, oder einem Symphoniesatze, oder erwäge, wie viel Zeit und Anstrengung ihm auch kleinere Leistungen abfodern, in Vergleich mit dem leichten Wirken des Meisters. Und wenn er auch meinen sollte, dass ihm Dies oder Jenes gelungen sei und noch Manches, trotz mangelnder Bildung, gelingen werde: so berechne er die Zeit, die das vermeintlich Gelungene ihm gekostet, und überlege, ob sein Weg ihm wohl verheisse, so viel zu schaffen, als ein darauf verwendetes Leben werth ist. Man täusche sich dabei nicht mit dem Einwande: es komme nicht auf die Zahl, sondern auf den Werth der Leistungen an. Dies ist von der einen Seite wahr; aber von der andern ist es eben eine Bedingung hohen Gelingens, dass man viel gearbeitet; alle unsere Meister haben sehr viel, ja oft unglaublich viel gearbeitet, und sind erst darnach zur Vollendung gelangt.

4. *Umfang der Kompositionslehre.*

Schon aus dem Obigen folgt, dass die Kompositionslehre den gesammten Inhalt der Tonkunst in sich fassen, Alles, was im weitesten Sinne zur musikalischen Komposition gehört, anschaulich überliefern muss. Nur die fremden Hülfskenntnisse und die jedem Musiker nothwendigen Elementar-Musikkenntnisse werden vorausgesetzt; letztere, wie sie in der allgemeinen Musiklehre sich darstellen.

Nach der gewöhnlichen Stoffeintheilung muss also die Kompositionslehre in sich schliessen:

1. die Rhythmik, oder Lehre vom Rhythmus,
2. die Melodik, oder Lehre von der Melodie,
3. die Harmonik, oder Lehre von der Harmonie,
4. den Kontrapunkt, oder Lehre von der Bildung und Verknüpfung mehrerer Stimmen zu einem Ganzen,
5. die Lehre von den Kunstformen,
6. die Lehre vom Instrumentalsatze,
7. die Lehre vom Vokalsatze.

In diesen sieben Rubriken, von denen aber die erste und vierte eigentlich mit andern zusammenfallen, so dass nur fünf wesentlich trennbar bleiben — sind alle Bestandtheile des musikalischen Stoffes enthalten. Schon hiernach versteht sich von selbst, dass keine fehlen und dass jede vollständig überliefert werden muss. Allein auch abgesehen von der Wichtigkeit jeder einzelnen für sich, kann die Kompositionslehre keinen dieser Lehrgegenstände entbehren wegen ihres innerlichen Zusammenhangs unter einander und um der strengen Folgerichtigkeit willen, in der sie sich, einer aus und mit den andern, entwickeln, und die die Kraft der Kompositionslehre ausmacht.

5. *Form der Kompositionslehre.*

Eben diese Folgerichtigkeit nun, welche in dem Wesen der Kunst selbst beruht, verbietet, die Lehre in abgesonderte Disciplinen zu zerlegen, wie oben der Uebersicht wegen geschehen ist. In der Kunst selbst besteht diese Trennung nicht; sie kennt nicht Melodie ohne Rhythmus, nicht Harmonie ohne beide, und so kann auch eine wahrhafte Kunstlehre nicht einen Theil des Stoffes ohne den andern überliefern; sie würde sich damit dem untrennbaren Wesen der Kunst entfremden. Ja, die abgesonderte Betrachtung lässt sich nicht einmal theoretisch durchführen. Die Lehre von der Melodie hängt nicht nur unzertrennlich mit Rhythmik und Formlehre zusammen, sondern beruht auch mit auf der Harmonie und dem Kontrapunkte, so wie dieser ohne alle genannten Disciplinen unmöglich ist. Nur ein Theil des Musikstoffes, das Element des Klanges und das Wort des Gesangtextes, kann eine Zeit lang unerwogen gelassen werden; und dies benutzen wir, um nicht die Masse des unzertrennt zu Beobachtenden unnöthig noch mehr zu häufen. So tritt also die Kompositionslehre vor allem in zwei grosse Theile auseinander; in:

die reine Kompositionslehre
und
die angewandte Kompositionslehre.

Der letztere Theil enthält die Lehre vom Instrumental- und Vokalsatz, von der Verbindung der Musik mit kirchlichen oder dramatischen Zwecken; der erstere begreift, mit Ausschluss des die Instrumental- und Gesangbehandlung Angehenden, den übrigen gesammten Inhalt der Kompositionslehre.

6. *Weg der reinen Kompositionslehre.*

Die reine Kompositionslehre beginnt ihre Entwickelung mit der einfachsten Gestaltung, nämlich der einfachen Tonreihe. Aus der ersten Grundlage, der diatonischen Tonleiter (und zwar der Durgattung) entwickelt sich, unter Zutritt des Rhythmus, die Melodie; und damit erscheinen zugleich die Grundformen aller Musikbildungen: Periode, Satz und Gang. Unter Fortwirkung aller dieser Kunstelemente und Kunstgedanken betreten wir die zweite Grundlage, die aus der Tonika aufsteigende Harmonie, die sogleich in zwei Massen sich darstellt und im Gegensatze zu den fernern Harmonien Naturharmonie genannt werden mag. Sie giebt nicht nur neuen melodischen Stoff, sondern wird auch Grundlage des zweistimmigen Satzes. In diesem tiefern Elemente entwickeln sich schon aus der Periode die Formen einfacher Tonstücke in zwei und drei Theilen.

Aus den beiden harmonischen Massen tritt nun in steter Folgerichtigkeit das Akkordwesen hervor. Die Durtonleiter wird jetzt auch harmonisch begründet und die Molltonleiter mit ihrem Gefolge neuer Akkorde aufgefunden.

In der Tonleiter hat sich schon der Gegensatz von Tonika und Tonleiter gefunden, der sich in den beiden Massen der Naturharmonie noch vollkommener ausspricht und in der ausgebildeten Harmonie sich vollendet im tonischen Dreiklange und dem Dominantakkorde, oder, genau genommen, dem Inbegriff aller übrigen Akkorde. Derselbe Gegensatz kehrt in reicherer Ausbildung wieder, wenn wir nun dahin gelangen, in der Modulation aus dem ursprünglichen und Hauptone in fremde oder Nebentöne überzugehen, also in einem Tonstücke verschiedene Tonarten zu verbinden und einander entgegen zu setzen, — wie früher die übrigen Akkorde dem tonischen Dreiklange, — die zweite harmonische Masse der ersten, — die Tonleiter der Tonika.

Hierdurch ist nicht nur der Akkordreichthum vermehrt, sondern es sind in der sinnigen Verknüpfung verschiedener Tonarten zu einem Ganzen auch die modulatorischen Grundzüge zu aller Art grösserer Konstruktionen oder Kunstformen gefunden. Beiläufig bieten die Akkorde neue Grundformen für Melodie; in gleichem Schritte mit der Entwickelung der Harmonie geht die Kunst, eine einfache Melodie Ton für Ton zu begleiten, vorwärts; die einfachsten Formen des Vorspiels erscheinen.

Von hieraus nun enthüllt sich die andre Seite der Harmonie, welche sie als eine Verbindung gleichzeitiger Tonreihen erscheinen lässt. Die Tonreihen streben jede zu einer in sich abgeschlossenen und für sich befriedigenden melodischen Gestalt; sie werden Stimmen. Um sich melodisch auszubilden, rufen sie in den Umkreis der Harmonien die harmoniefremden Töne, Vorhalte, Durchgänge, Hülfstöne aller Art, die wiederum neue Akkorde, Modulationen u. s. w. nach sich ziehen.

Die Begleitung wird freier und reicher, man ist im Besitze vielfacher Mittel, Begleitung oder Nebenstimmen von einer Hauptstimme zn unterscheiden. Die einfache Behandlung des Chorals, sowie gegebener weltlicher Melodien wird gezeigt. Der Choral führt aber zu der praktischen Lehre von den Kirchen-Tonarten, nicht blos wegen der Behandlung der in ihnen gesetzten Choräle, sondern auch, weil selbst die Abweichungen des alten Tonarten-Systems unserm neuern Systeme zur Bestätigung und Befestigung gereichen.

Hiermit ist nun Melodik und Harmonik vollständig behandelt und schon zu mannigfachen Kunstzwecken angewendet. Diese Anwendung war jedoch stets von aussen bedingt, entweder durch eine gegebene Melodie, die begleitet, aber nicht geschaffen oder verändert werden sollte, oder durch Beschränkung in den Mitteln der Darstellung. Hauptsache der bisherigen Lehre war die Entwickelung des Tonwesens; die eingeführten Kunstformen dienten nur als Mittel zu diesem Zwecke. Diese ganze Entwickelung nach ihrem Hauptinhalte benannt, stellt sich demnach als

erster Theil
der reinen Kompositionslehre

dar. —

Von hier aus nun werden nach einander alle Kunstformen entwickelt; sie treten hervor, je nachdem man das Vorhandene bald nach der einen, bald nach der andern Seite hin beweget.

Zuerst fassen wir die musikalischen Sätze in der Weise auf, wie wir sie im Obigen betrachtet, als bestehend aus einer Hauptstimme und aus begleitenden Nebenstimmen. Aus dieser Fassung, die wir die homophone nennen, treten alle kleinern Formen, des Tanzes, Marsches u. s. w. hervor, vollendeter, als es unter Grundlegung der Harmonie möglich war.

Sodann fassen wir die Harmonie als gleichzeitige Verbindung mehrerer Stimmen, und von hieraus bilden sich nach einander die Formen polyphoner Schreibart aus: die Figuration, das figurirte Vorspiel, die verschiednen Formen des figurirten Chorals, die Etude, die Variation.

Da in polyphonen Sätzen keine Stimme die Hauptstimme ist, sondern jede zu ihrer Zeit vorherrschen kann und alle sich zu voller Selbstständigkeit entwickeln, so führt dies auf den Gedanken, von zwei oder mehr polyphonen Stimmen jede zu ihrer Zeit auch als Oberstimme zu gebrauchen. Dies leitet auf die Formen des doppelten Kontrapunkts, Fuge, Kanon u. s. w., die sich nach und aus einander entwickeln.

Den Beschluss machen die grössern Formen, die aus der Kombination homophoner und polyphoner Sätze und der Erweiterung der kleinern Formen sich hervorbilden, Rondoform, Sonatenform u. s. w. Diese Entwickelung stellt sich dar als

zweiter Theil
der reinen Kompositionslehre
oder
Formlehre,

und beschliesst die reine Kompositionslehre, zu der denn die angewandte nächst dem ihr unmittelbar angehörigen Inhalte noch vielfache Ergänzungen nachbringt.

7. *Vorläufige Rechtfertigung dieses Weges.*

Eine Frucht der vollständigen und systematischen Entwickelung ist: dass keine der spätern Formen, auch die, welche man für die schwierigsten hält (z. B. Fuge und Kanon) schwerer erreichbar ist, als jede vorhergegangene; denn jede ist nur eine weitere Folge der vorigen; jede erscheint zwar zusammengesetzter, zahlreichern Rücksichten unterworfen, findet aber in demselben Grade geübtere Kräfte und genügenden Vorbau. Indem sich nun eine Form aus der andern durchaus vernunftgemäss entwickelt, zeigt sich auch jede als vernünftiges, sinnvolles Kunstgebäude und als unentbehrliches Glied in der Unterweisung des Kunstjüngers; — und zwar das Letztere theils um ihrer selbst willen, theils wegen des weiter daraus Folgenden. Es fallen also jene von Halb-Unterrichteten angeregten Vorurtheile, dass gewisse Kunstformen, etwa die Fuge u. A., veraltet seien, ganz weg. Sie sind für sich an ihrer Stelle unersetzlich, und für weitere Entwickelungen und die vollendete Künstlerbildung unentbehrlich.

In dieser Vollständigkeit und Folgerichtigkeit legt die Kompositionslehre *ihre zweite Rechtfertigung* ab. Denn sie erreicht damit eben ihren vorausverkündeten Zweck.

Es versteht sich übrigens von selbst, dass die Vollständigkeit, welche als Bedingung der Kompositionslehre anerkannt wird, *nicht im materiellen Sinne* zu fodern ist. *Nicht alle möglichen Gestaltungen* kann eine Lehre geben, zumal da die fortlebende Kunst deren täglich neue hervorzurufen vermag; diese Vollständigkeit, wenn sie erreichbar wäre, müsste man verderblich nennen, denn sie würde der eignen Thätigkeit des Jüngers schlechthin ein Ende machen. Wohl aber muss die Lehre *alle wesentlichen Gestaltungen* aufweisen, und von ihnen aus *die Wege anbahnen*, auf denen man zu allen übrigen gelangen kann, die schon irgendwo hervorgebracht sind, oder noch künftig herausgebildet werden können. Nur wenn die Kompositionslehre dies erfüllt, ist sie eine wahre und befriedigende Kunstlehre, welche sich auch hierin dem Wesen der Kunst treu erweiset, dass sie vom ersten Anknüpfen sich durch alle Glieder *organisch* bewegt, und jede noch zukünftige *organische Anbildung* sich ihr nothwendig anschliessen, jeder Fortschritt der Kunst ihr eine weitere Fortführung darbieten, nicht aber zu einer Widerlegung werden kann.

Wir haben schon oben anerkennen müssen, dass eine abgesonderte Abhandlung der verschiednen Disciplinen (der Melodik, Harmonik u. s. w.) dem Wesen der Kunst entgegen, und nicht durchzuführen ist. So zeigt uns ferner der Ueberblick von dem Wege, den wir bei der Kompositionslehre einzuschlagen gedenken, dass auch unsere der Uebersicht wegen getroffnen Eintheilungen nicht streng aufrecht zu halten sind. Schon von einer einzigen Tonreihe bilden wir Perioden, die ein selbstständiges Musikstück sein können; schon mit dem aus der Naturharmonie abgeleiteten zweistimmigen Satze bilden wir Tonstücke in zwei oder drei Theilen. Beiderlei Produkte gehören aber, wie manches noch Folgende, eigentlich der Formlehre an. Umgekehrt werden wir erst in dieser auf das Verhalten zweier oder mehrerer Stimmen zu sprechen kommen, die mit einander ihre Stellen verwechseln sollen (auf den doppelten und mehrfachen Kontrapunkt), was eigentlich der Elementarkompositionslehre angehört hätte. Endlich wird ein Theil der Formlehre nur in der angewandten Kompositionslehre vollständig abgehandelt werden.

Dies alles sind aber nicht Verstösse oder Inkonsequenzen gegen die aufgestellte Ordnung, sondern vielmehr Beweise für den leitenden Grundsatz: dass nicht eine abstrakte Verstandeseintheilung, sondern das Wesen der Kunst selbst uns leiten und bestimmen darf. Es ist eine falsche Methode, eine nur scheinbare Systematik, Alles zusammenzustellen, was unter eine Rubrik, unter einen Namen gebracht werden kann, z. B. die ganze Harmonik, oder die ganze Fugenlehre u. s. w. für sich abhandeln zu wollen. Dies sind Abstraktionen, die dem Wesen, der Natur der Sache fremd und der künstlerischen Ausbildung des Schülers zuwider sind; denn sie überhäufen ihn mit einer Masse von Anschauungen und Regeln, die er nicht sofort, sondern zum Theil erst viel später in das Leben treten lassen kann, bis dahin also als todte Gedächtnisslast mit sich herumtragen und gegen die er abgestumpft sein muss, wenn endlich die Zeit des lebendigen, fröhlichen Gebrauchs gekommen ist. Unsere Lehre hat sich vielmehr auch darin als eine praktische, als eine wahre Kunstlehre zu bezeigen, dass sie den Schüler sobald als möglich zum Selbstbilden, zum Schaffen, zu der eigentlich künstlerischen Thätigkeit fördert, ihm auf jedem Punkte der Bahn das dazu Nöthige, aber nur das eben hier Nöthige giebt, und jede Lehre, jede Aufweisung oder Regel, sogleich wieder zu lebendiger That des Schülers, zu künstlerischem Schaffen überführt.

8. Aufgabe des Schülers.

Die Kompositionslehre ist eine Kunstlehre; sie soll uns das Können (denn die Kunst hat ihren Namen vom Können), die That, nicht das blosse Wissen, den Gedanken und das Wort, überantworten. Der Kompositionsschüler darf sich also durchaus nicht daran genügen lassen, alles, was die Lehre enthält, zu verstehen und zu wissen; er muss es selbst hervorbringen können, und zwar in vollkommner Sicherheit und Geläufigkeit. Nur dies darf als wahre Künstlerbildung gelten.

Der Weg dahin ist unablässiges Bilden und Schaffen. Dies fodert von ihm die unabsehbare Reihe vorhandner und noch hervorzubringender Kunstgestaltungen; dazu ermahnt ihn wieder das Beispiel der grossen Meister. Denn diese alle erwarben und bewährten ihre Meisterschaft, wie schon gesagt, nicht anders als durch höchst zahlreiche Werke; und wenn auch ihre ersten Gebilde bisweilen den Stempel genialer Anlage trugen, so ist doch genau nachzuweisen, welche Massen von Arbeit dazu gehörten, sie von diesem unfertigen Beginnen zur Vollendung zu heben. — Auch die Masse der Uebung wird durch geordnete Lehre allein möglich und wohl auf das Rechte gelenkt, während selbst der begabte Naturalist stets in Gefahr ist, seine vereinzelten Versuche von der Bahn abirren zu sehen.

Die Uebung muss sich durchaus über alle Formen verbreiten, selbst wenn eine besondere Neigung ihn zu einer Reihe von Formen vorzugsweise hinzöge, oder eine andere ihm weniger zusagte. Denn schon die allgemeine Uebersicht der Lehre zeigt, dass eine Gestaltung aus der andern hervortritt und jede nur aus den ihr vorausgegangnen sicher gefasst werden kann, und dass jede von ihnen eine Seite der Kunst aufdeckt, deren Anblick und Besitz nur eben mit Hülfe dieser Gestaltung gewonnen werden kann. Wer also z. B. sich vorausbestimmen wollte, nur für die Oper zu schreiben, dürfte die Formen der Fuge und andre ähnliche nicht versäumen, so selten sie auch in Opern angewendet werden; denn er lernt an ihnen eine Seite seiner Kunst kennen und benutzen, deren er sonst nie vollkommen mächtig würde *).

Wer diese Treue und Folgsamkeit gegen die Lehre versäumt, wer etwa in dilettantischer Wähligkeit und Kunstschmeckerei über die einfachern und allerdings schon oft gebrauchten und gehörten Anfänge, oder über spätere, vielleicht eben heute nicht moderne Kunstformen hinwegschlüpft, um nur rasch zu dem zu gelangen, was ihm interessanter, neuer, eigenthümlicher dünkt: der wird nie in den vollen Besitz seiner Kunst kommen, und eben das, wonach er strebt, verfehlen. Denn diese Wähligkeit lässt ihm den grössten Theil der Kunstbildung fremd bleiben und schiebt ihn unvermeidlich auf die Bahn irgend einer Manier und des Schlendrians, die den Künstler nicht das thun lassen, was seiner Aufgabe gemäss ist, sondern, was ihm beliebig und bequem. Vor diesem Abwege, und dem noch unkünstlerischern der Gesuchtheit und Bizarrerie bewahrt am sichersten eine treu nach allen Seiten hinausgeführte Bildung; sie gewöhnt und befähigt den Geist, auch künftig nicht persönlicher Vorliebe, oder der nur Neues, Besonderes suchenden Eitelkeit, sondern der künstlerischen Pflicht zu gehorsamen.

9. Folgsamkeit des Schülers.

Die Studien des Jüngers müssen aber nicht allein vollständig sein, sie müssen sich auch streng der Ordnung des Lehrganges bequemen. Dies folgt schon aus dem, was über die folgerichtige Entwickelung einer Form aus der andern gesagt ist; es ist keine derselben ohne die vorhergehenden zu gewinnen. Allein wir müssen noch aus einem andern Grunde darauf aufmerksam machen. In unsern mit Musik angefüllten Tagen nämlich ist es natürlich, dass Jeden eine Menge musikalischer Vorstellungen umschweben, die sich in seine Arbeiten einschleichen möchten, bevor noch der Lehrgang auf sie hingeführt hat. Wem fielen nicht bei den ersten Akkordentwickelungen einige Harmonien ein, die er irgendwo gehört, und die ihm mit Recht interessanter erscheinen können, als die bisher gelehrten? Dies ist natürlich kein Mangel der Lehre, welche unmöglich alles auf einmal bringen, oder just das zuerst mittheilen kann, was Diesem oder Jenem aus zufälliger Erinnerung eben ausser der Ordnung und ohne Zusammenhang einfällt. Ohne Zweifel kann eine folgerichtige Entwickelung mit solchen zufälligen und unzeitigen Einschiebseln nicht bestehen, muss durch sie verwirrt und gestört werden. Wer sich nun in seinen Uebungen dergleichen gestattet, wer sich nicht streng auf die jedesmaligen Gränzen und Grundsätze beschränkt, auf die ihn der Lehrgang geführt: der verletzt die Zucht der Lehre, verwirrt sich selbst, und verliert damit die Sicherheit des Gelingens.

---

*) Vergl. hierbei die Einleitung zum dritten Buche.

Es sind aber nicht allein diese zufälligen Einmischungen, welche die Zucht der Lehre verbietet, sondern überhaupt alle Abweichungen. In dieser Hinsicht ist besonders zweierlei zu bemerken. Erstens kann man zu mancher Gestaltung auf mehr als einem Wege gelangen, da alle Kunstgestaltungen auf vielfache Weise mit einander zusammenhängen[*]. Auch in diesen Punkten darf der Jünger nicht die Ordnung des Lehrganges verlassen, wenn er sie nicht für die weitere Folge zerrütten will; dass diese Ordnung nicht ohne tiefere Gründe getroffen worden, kann nicht hier, sondern nur aus den Entwickelungen der Musikwissenschaft geprüft werden; der Schüler muss es einstweilen für wahr annehmen. Zweitens ist bald zu bemerken, dass in spätern Abschnitten der Lehre Gebote zurückgenommen oder doch beschränkt werden, die in frühern unbeschränkt ertheilt werden mussten, dass z. B. die Akkordentwickelung endlich auf Folgen von offenbaren Quinten führt, die zuvor ausdrücklich verboten waren. Allein dies geschieht nicht aus Inkonsequenz der Lehre, oder Uebereilung bei den anfänglichen Gesetzen, sondern, weil erst der weitere Fortschritt höhere Freiheit, Befreiung von frühern Schranken, gestattet, weil die ganze Kunst- und Lehrentwickelung nichts Anderes ist, als eine stetig fortschreitende Befreiung von den engen Schranken und Banden des Anfanges.

10. Bedeutung der Kunstgesetze.

Denn die Kunstlehre hat etwas Höheres und Wahrhafteres zur Aufgabe, als nach irgendwelchen Gesetzen Einiges als falsch absolut zu verbieten und Anderes als unerlässlich absolut zu gebieten; sie geht vielmehr, wie die wahre Kunst, von der Ueberzeugung aus, dass schlechthin Nichts absolut falsch oder absolut richtig genannt werden kann, sondern Alles nur an Seinem Orte, zu Seinem Zwecke recht und nothwendig, überall sonst aber falsch und unzulässig ist. Daher eben ist ihr die höhere Aufgabe gesetzt, Alles nach seinem Wesen und Sinn zu erkennen und zu verwenden. Und eben wegen dieser tiefern Konsequenz darf den Jünger auch die Voraussicht, dass Vorschriften späterhin wegfallen werden, nicht früher, als die Lehre will, von der Befolgung dieser Vorschriften entbinden.

---

[*] Wie ja selbst die strengsten Disciplinen, Mathematik und Philosophie, manchen ihrer Sätze von mehr als einem Punkte aus erweisen.

Hier ist nun auch im Voraus eine Ausdruckweise zu erläutern, deren wir uns in der Folge öfters bedienen werden. Oft werden wir irgend eine Tonfolge oder Tonzusammensetzung kurzweg „missfällig, widrig,“ auch wol „falsch und unzulässig,“ nennen, und dies muss dann im Widerspruch erscheinen mit der obigen Grundwahrheit, dass im Gebiete der Kunst nichts schlechthin falsch oder richtig, unzulässig oder zulässig genannt werden kann.

Allerdings sind auch solche Bezeichnungen unwahr oder wenigstens ungenau. Von jeder möglichen Tongestaltung kann der Wahrheit gemäss nur behauptet werden, dass sie an dieser Stelle, unter diesen Umständen, für diesen Zweck — die rechte sei oder nicht. Hieraus folgt aber, dass das Urtheil nur aus einer Prüfung der Verhältnisse — aus einer Untersuchung: was diese Tongestalt besage oder enthalte, und was der Idee dieses Kunstwerkes gemäss sei, — hervorgehen könne. Wenn man so urtheilen kann und darf (und es ist dies allerdings das einzig rechte und wahre Urtheilen) dann wird man nicht sagen: diese Tongestalt ist falsch, oder richtig; sondern: sie hat diesen Inhalt, hat diese Empfindung, Vorstellung, Idee angeregt, und dieselbe ist unserm Zweck, ist der Idee des Kunstwerkes entsprechend oder nicht; folglich ist die Tongestalt an dieser Stelle die rechte oder nicht. Dies, wie gesagt, ist die einzig wahre Form des Urtheils.

Aber man begreift leicht, dass im lebhaften Fortgang der Lehre nicht immer Zeit ist zu einer so erschöpfenden Untersuchung, und dass in den meisten Fällen die Gründe, aus welchen eine Tongestaltung an diesem Orte missfällig bemerkt wird, schon im Vorhergehenden ersichtlich sein müssen, — oder auch in andern Fällen die unmittelbare Anschauung überzeugend genug für den Lehrzweck ist. In allen diesen Fällen nun wäre es pedantisch, oder vielmehr unausführbar gewesen, auf ein erschöpfendes Urtheil auszugehen. Jene verwerfenden oder ablehnenden Aussprüche sind also vorerst nur auf den gegebenen Fall zu beziehen, und haben ihre nächste Rechtfertigung in der unmittelbaren Anschauung, oder in dem Vorausgegangenen.

Die letzte Rechtfertigung, so wie die wissenschaftliche Begründung der Lehre überhaupt ist freilich nur in der Musikwissenschaft, und nicht in diesem Werke zu geben.

11. Methode der Lehre und Arbeit.

Der Gang der Lehre ist: von der ersten Gestaltung an den Sinn jedes wesentlichen Gebildes aufzuweisen, dann die Folgen aus dieser Betrachtung für künstlerisches Schaffen zu zeigen. Bei jedem neu zutretenden Gebilde wird nach der Betrachtung seines Wesens zuerst die Rückwirkung auf frühere Bildungssphären, dann die Fortwirkung zu erwägen sein. Bei den zusammengesetzten Formungen wird für den nicht durchgebildeten Musiker oft die Unmöglichkeit einleuchtend, alle Verhältnisse und Bedingungen zugleich zu fassen. Hier nun giebt die Lehre erleichternde oder anbahnende Maximen an die Hand, dergleichen an manchem Orte nicht wohl zu entbehren, die aber noch weniger, als die einstweiligen Kunstregeln, deren oben gedacht wurde, als absolute Gesetze angesehen sein wollen.

Die Thätigkeit des Jüngers muss sich diesem Gange eng anschliessen. Erst muss ihm das Wesen jedes ihm gegebenen, oder von ihm erfundenen Gebildes zur Anschauung und zur Ueberzeugung in seinem künstlerischen Gewissen kommen. Von dieser Erkenntniss muss er die verschiedenen Wege nachgehen, auf denen die Lehre zu neuen Bildungen fortschreitet. Jeden dieser Wege aber, die von der Lehre nur angebahnt werden, muss er, so weit es möglich ist, in unablässigem Versuchen und Weiterbilden fortsetzen, um soviel Gestaltungen wie möglich selbst hervorgebracht und sich vor Augen gestellt zu haben, und damit eben den höchsten Grad von Gewandtheit und Geläufigkeit im Bilden zu erlangen; bis Anschauung oder Auffassung und Darstellung, Denken oder Empfinden und Bilden untrennbar verschmelzen und zuletzt das unmittelbare Gefühl auch da sich treffend ausspricht, wo das leitende klarere Bewusstsein nicht hinfolgen kann. — Eine Seite dieser Gewandtheit ist, Alles, was die Lehre der Kürze und Bequemlichkeit wegen nur in einer oder wenigen Tonarten nachweiset, in jeder beliebigen Tonart mit Leichtigkeit darstellen zu können. Eine andere unerlässliche Foderung ist, das Erfundene in jedem der üblichen Schlüssel, partiturmässig oder in gedrängterem Auszuge, mit Leichtigkeit abfassen zu können. Anleitung dazu findet sich für die ihrer Bedürfenden in der allgemeinen Musiklehre.

Alles, was geschaffen werden soll, muss der Jünger vermögend und geübt sein, sich ohne Hülfe eines Instrumentes klar und sicher vorzustellen. Dies ist nicht blos äusserlich nothwendig, weil nicht immer ein Instrument zur Hand ist, und grössere Kombinationen sich doch nicht auf irgend einem Instrumente verwirklichen lassen, auch das Probiren (oder gar Zusammensuchen) von Orchester- oder Gesangsätzen am Klavier leicht dazu verleitet, klaviermässig, statt orchester- oder gesangmässig zu schreiben: es ist auch unerlässlich, unserm Ideengange Selbständigkeit und höhere Sicherheit zu verleihen. Der allmälige und stufenweise Gang der Lehre wird jedem, der vom ersten Beginn sein Vorstellungsvermögen übt und sich der äusserlichen Hülfsmittel enthält, diese Fähigkeit sicher erwachsen lassen.

Was man sich nun vorgestellt oder ersonnen hat, das muss dann rasch, entschieden, wo möglich in Einem Zuge schriftlich abgefasst werden, ohne Zaudern, selbst wenn sich während der Abfassung Zweifel geltend machen wollten. Ist aber dieser erste Entwurf geschlossen, dann kommt die Arbeit der Prüfung nach allen Seiten, nach allen eben geltenden Vorschriften, erst ohne, dann mit Hülfe des Instruments. Diese Prüfung muss von der Idee und Anlage des Ganzen beginnen und mit Ausdauer und Schärfe bis in die einzelnen Bestandtheile dringen. Scharf und klar und frei ersinnen, rasch und kühn entwerfen, gewissenhaft, eigensinnig prüfen, — das sind die drei nach einander eintretenden Pflichten des Künstlers.

Erst wenn irgend ein Hauptabschnitt, z. B. von dem zwei- und doppeltzweistimmigen Satze, oder von der Modulation, ganz durchgearbeitet und zugleich die Fähigkeit, aus freiem Geiste, ohne Hülfsmittel zu arbeiten, hinlänglich bewährt ist: erst dann ist es rathsam, am Klavier durch Improvisationen in dem gegebnen Stoffe den Sinn zu erfrischen, und zugleich sich zu gewöhnen, die im Innern sich entfaltenden Ideen sogleich durch Töne zu verwirklichen. Es ist sonach Fertigkeit auf dem Pianoforte, — eine wenn auch nicht unentbehrliche, doch höchst fördersame Ausrüstung für den Tonsetzer. Andre Instrumente können dieses nächst der Orgel umfassendste Instrument nur sehr unzulänglich ersetzen.

Endlich aber ist besonders für die spätern Abschnitte der Lehre das Studium von Meisterwerken für den Jünger von der höchsten Wichtigkeit, wenn er nicht blos merkt, was in ihnen geschehen ist, sondern auch untersucht, aus welchen Gründen der Meister so und nicht anders verfahren, welche andern Wege sich ihm dargeboten und wohin sie geführt hätten.

Erstes Buch.

Die Elementar-Kompositionslehre.

Erste Abtheilung.

Die einstimmige Komposition.

Erster Abschnitt.

Die ersten Bildungen.

Die Tonfolge und ihre Arten.

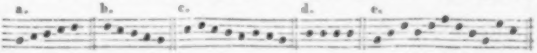
Betrachten wir irgend ein Tonstück, so sehen wir, dass es aus einer oder mehrern gleichzeitig mit einander gehenden Tonreihen besteht, die von einer oder mehrern Singstimmen, von einem oder mehrern Instrumenten vorgetragen werden sollen.

Wir beginnen mit dem Einfachsten, nämlich mit einer einzigen Tonreihe.

Aber auch da haben wir wenigstens zweierlei zu unterscheiden. Jede Tonreihe enthält nicht blos Töne, die einander folgen, sondern auch eine bestimmte rhythmische Taktordnung, welche angiebt, wann ein Ton dem andern folgen, wie lange jeder Ton gelten soll u. s. w.

Abermals ziehen wir uns auf das Einfachste und Erste zurück, auf die Tonfolge, und vergessen einstweilen ihre rhythmische Anordnung. Es kommt uns also vor Allem auf den Toninhalt, auf die Töne der Tonfolge an.

Diese können einander so folgen, dass wir von tiefern Tönen zu höhern, oder von höhern zu tiefern, oder auch hin und her gehen. Wir unterscheiden daher steigende (*a*) und fallende (*b*), so wie solche Tonreihen, die bald steigen, bald fallen (*c*) und die wir schweifende nennen wollen. Auch die Wiederholung ein und desselben Tones (*d*) kann uneigentlich als eine Art der Tonfolge angesehen werden. Endlich können die Töne einander stufenweise, wie bei *a*, *b* und *c*, oder sprungweise (*e*) folgen. *)



---

*) Schon hier können wir die Unerschöpflichkeit des Tonreichs gewahren. Schränkten wir uns nur auf acht Töne ein (verzichteten also auf alle höhern und tiefern Oktaven und alle Halbtöne, auf Tonwiederholungen und Tonreihen von weniger als acht Tönen) so würden wir doch mathematisch erweislich 40320 verschiedne Tonfolgen bilden können. — Doch wir wollen nicht rechnen und herauszählen, sondern aus freiem Geiste erfinden lernen. Hierzu führt uns nicht die Mathematik, sondern ein höheres Bewusstsein oder Klarsehen in den Inhalt unserer Tonfolgen.

Wir bemerken, dass steigende Tonfolgen uns das Gefühl der Steigerung, Erhebung, Spannung erwecken, fallende das entgegengesetzte der Abspannung, Herabstimmung, der Rückkehr in Ruhe, schweifende aber keine von beiden Empfindungen festhalten, sondern unentschieden an beiden Theil haben, zwischen beiden schweben; sie können aber, bei allem Abschweifen im Einzelnen, der Hauptsache nach einer von beiden Hauptrichtungen angehören, und dann tragen sie vorzugsweise deren Karakter. Soviel über die Richtungen der Bewegung; über die Art derselben bemerken wir nur, dass die schrittweise Bewegung ruhiger, gleichmässiger und gleichmüthiger, die sprungweise heftiger, unstäter, unruhiger ist. Das Nähere künftig.

Die Tonordnung.

Wir wollen nun Tonfolgen erfinden. Allein schon zuvor haben wir gewahren müssen (S. d. vorhergeh. Anm.) dass es deren selbst für wenige Töne schier unzählige giebt. Bei der weiten Ausdehnung unsers Tonsystems und bei der unübersehbaren Menge von Tonfolgen, die innerhalb desselben möglich sind, bedürfen wir also um so mehr einer Ordnung und Abgränzung, um uns in dieser Masse möglicher Gebilde zurecht zu finden. Es sind uns gewisse Grundlagen nöthig, von denen wir ausgehen und alle Bildungen geordnet und übersichtlich ableiten können.

Die erste Grundlage ist

die diatonische Tonleiter,

oder die Aufeinanderfolge der sieben Stufen unsers Tonsystems, von irgend einem Anfangstone bis zu seiner Oktave.

Da aber die diatonische Tonleiter selbst sich auf verschiedne Arten darstellen lässt, so wählen wir von diesen Weisen ihrer Darstellung die ursprüngliche und befriedigendste,

die Durtonleiter,

als erste Grundlage für die zu bildenden Tonfolgen. Die Gründe dieser Wahl werden sich späterhin, bei der Erörterung der Molltonleiter und der Kirchentonarten, von selbst ergeben.

Die Durtonleiter von ihrer Tonika bis zu deren Oktave, z. B. von *C*,

c, d, e, f, g, a, h, c

ruht auf ihrer Tonika, bewegt sich von da aus durch die übrigen Stufen (d bis h) und schliesst befriedigend wiederum in der Tonika, oder ihrer Oktave. Dies alles sagt uns unser Gefühl, besonders, wenn wir diese Tonleiter mit einer andern Tonfolge, z. B.

h, c, d, e, f, g, a, h,
d, e, f, g, a, h, c, d,

oder mit unvollständigen (nicht mit der Tonika anfangenden und schliessenden) Tonreihen, z. B.

d, e, f, g, a, h, c,
c, d, e, f, g, a —

vergleichen; was jeder hier empfindet, wird auch von der Tonwissenschaft erwiesen.

Wir erkennen also in der Tonika Anfang und Ende der Tonleiter. Diese entspringt aus der Tonika, geht aus ihr hervor und in sie, zur Ruhe des Anfangs, zurück. Der Tonika nun, dem Moment der Ruhe, gegenüber bildet die Reihe der übrigen Stufen, also die Tonleiter, das Moment der Bewegung. Hierin haben wir einen durch die ganze Tonkunst wirksam hindurchgehenden Gegensatz, —

Ruhe und Bewegung,
Tonika und Tonleiter

gefunden.

Untersuchung der Tonleiter.

Betrachten wir die Tonleiter genauer in ihren einzelnen Schritten, so finden wir, dass sie ganze und halbe Töne *) enthält, und nach deren regelmässiger Folge in zwei Hälften zerfällt, jede von vier Tönen, jede zwei ganze und einen halben Ton enthaltend:

1 1 ½ 1 1 ½ **)
c, d, e, f,— —g, a, h, c.

---

*) Der Begriff von ganzem und halbem Tone muss zwar aus der allgemeinen Musiklehre vorausgesetzt werden. Doch möge für das etwaige Bedürfniss Einzelner wenigstens eine Beschreibung vom Ganztone und Halbtone hier stehen, nur das Nöthigste enthaltend und auf dem Klavier nachweisend. Zwei von nebeneinanderliegenden Stufen herstammende und benannte Töne, zwischen denen noch ein Ton (auf dem Klavier eine Taste) inne liegt, bilden einen Ganzton; z. B. *c* und *d* (dazwischen liegt *cis* oder *des*), *e* und *fis* (dazwischen liegt *f*), *as* und *b* (dazwischen liegt *a*), *b* und *c*, denn dazwischen liegt *h*. — Zwei von nebeneinander liegenden Stufen oder ein und derselben Stufe benannte Töne, zwischen denen kein Ton (keine Taste) inne liegt, bilden einen Halbton, z. B. *h* und *c*, *c* und *cis*, *cis* und *d*. Die Unterscheidung von grossen und kleinen Halbtönen ist uns hier nicht nöthig.

**) Es ist zwar aus der allgemeinen Musiklehre vorauszusetzen, dass die Durtonleitern Jedem, der Komposition studieren will, bekannt sind. Sollte aber jemand irgend eine Durtonleiter sich nicht gleich sicher vorstellen können, so bietet die obige Ausmessung der Schritte der Cdur-Tonleiter eine Aushülfe dar.

Wir wissen nämlich, dass auf jedem Tone unsers Tonsystems eine Durtonleiter erbaut werden kann, und dass alle Durtonleitern unter einander gleiche Verhältnisse haben; alle machen Schritte von

1, 1, ½, 1, 1, 1, ½ Ton,

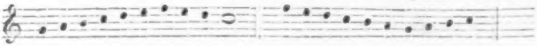
wie oben Cdur.

Wollen wir also von irgend einem Tone aus eine Tonleiter konstruiren, so schreiben wir von demselben aus die sieben Stufen bis zur Oktave hin, messen Schritt für Schritt die Entfernung der Töne, und berichtigen sie, wo es nöthig ist.

Die eine dieser Viertonreihen (Tetrachorde) geht von der Tonika, *c*, aus, das andere Tetrachord geht nach *c* hin, beide finden in *c*, in der Tonika, ihren Vereinigungs- und Mittelpunkt:

g, a, h, c,
c, d, e, f.

Auch in dieser Gestaltung der Tonleiter finden wir die Tonika als Hauptpunkt, von dem die übrigen Töne aus- und nach dem sie hingehen, um den sich alle herumbewegen; *g* mit *a* und *h* geht nach *c* hin; *d*, *e* und *f* kommt von *c* her und bezieht sich auf *c* zurück. Somit erscheinen aber *g* und *f* als die äussersten Punkte der um *c* in Bewegung gesetzten Tonleiter; wir finden dieser Bewegung, so wie sie sich eben darstellte, kein Ziel, kein befriedigendes Ende gesetzt, bis wir nach *c* zurückgekehrt sind, —



eine Bemerkung, deren Wahrheit wir leicht fühlen und die sich weiterhin bestätigen und fördersam erweisen wird. Für jetzt aber kehren wir auf die ursprüngliche Stellung der Tonleiter (von Tonika zu Tonika) zurück, um aus dieser uns gegebnen ersten Tonfolge weitere und höhere Gestaltungen zu entwickeln.

Rhythmisirung der Tonfolge.

Wir haben bis jetzt nur den Toninhalt der Tonfolgen und Tonleiter betrachtet, und stillschweigend angenommen, dass ein Ton nach dem andern vor uns erklinge. Dies kann nun in gleichen Zeitabschnitten geschehen, oder in ungleichen, und letzteres auf sehr mannichfache Weise. Darum fangen wir bei der erstern Weise an, stellen uns Folge und Geltung eines Tones nach dem andern gleichmässig vor, z. B. jeden Ton von der Länge eines Viertels.

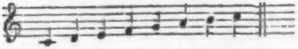
— Wüssten wir z. B. die Tonleiter von Adur nicht, so schreiben wir von A aus die sieben Tonstufen nebst der Oktave

a, h, c, d, e, f, g, a.

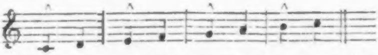
hin und messen jeden Schritt aus. *A — h* soll ein ganzer Ton sein und ist es auch. *H — c* soll ein ganzer Ton sein, ist aber nur ein halber, also zu klein; folglich muss er vergrössert, das heisst *c* erhöht, in *cis* verwandelt werden. Nun ist auch *cis — d* ein halber Ton, *d — e* ein ganzer; beides nach Vorschrift. *E — f* soll ein ganzer Ton sein, ist aber nur ein halber; folglich muss *f* in *fis* — und aus gleichem Grunde zuletzt *g* in *gis* verwandelt werden. — Oder wollte man die Tonleiter von Desdur bilden, so schriebe man erst die Stufenfolge

des, e, f, g, a, h, c, des

hin und untersuchte nun die Grösse der Schritte. *Des — e* soll ein ganzer Ton sein; ist aber dafür zu gross; man erniedrigt also *e*, und erhält den ganzen Ton *des — es*. Das weitere Verfahren erhellt von selbst. Eine leichtere Methode aber, sich alle Dartonarten insgesammt vorzustellen, giebt die allgemeine Musiklehre.

1.


Allein eine solche Zeitordnung der Töne kann uns nicht befriedigen, da in ihr ein Ton wie der andere unterschiedlos hinzieht. Wollten wir gar ausgedehntere Folgen von Tönen gleicher Länge so unterscheidungslos vorüber gehen lassen, so würde die Wirkung noch unerfreulicher, ermüdend und verwirrend sein. Unser Gefühl drängt uns, zu unterscheiden, zu ordnen; es führt uns darauf, die ganze Reihe zu theilen und dadurch übersichtlicher, fasslicher zu machen. Die einfachste Theilung ist die durch die Zwei, mit ihr beginnen wir also:

2.


und sind damit zu der Taktordnung, und zwar zu der einfachsten, gelangt.

Diese Taktordnung ist hier nur noch eine vom Verstand ersonnene, nur noch auf dem Papier sichtbare. Damit sie auch dem Sinn und Gefühl merkbar, lebendig wirkend werde, zeichnen wir in jeder Tonabtheilung den ersten (mit ∧ bezeichneten) also *c*, *e*, *g*, *h*, durch stärkere Ansprache aus. Hieran, an der stärkern Betonung wird uns jeder erste oder Haupttheil eines Abschnittes (Taktes) und damit jeder Anfang eines solchen fühlbar; zugleich ist eine Abwechselung in unsere Tonreihe getreten, auf die uns ein bestimmtes und vernünftiges Bedürfniss geleitet hat.

Unsere Tonreihe erscheint nun also der Zeitfolge ihrer Töne nach vernünftig geordnet, und diese Zeitfolge durch Betonung, durch den Wechsel von stärkern und schwächern, Haupt- und Nebentheilen fühlbarer und wirksamer; sie hat Rhythmus erhalten, ist rhythmisirt worden.

Eine rhythmisirte Tonreihe heisst Melodie. Die Melodie ist die erste wirkliche Kunstweise, aber auch die einfachste.

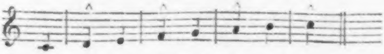
Schon bei der ersten zum Grunde gelegten Tonfolge erschien es uns vernünftig, dass sie mit dem wichtigsten Tone, der Tonika, begönne und schlösse; darauf beruhte zumeist ihre Vollständigkeit und Vollkommenheit. — Jetzt haben wir auch rhythmisch wichtigere und unwichtigere Töne unterscheiden gelernt. Wenn nun unsere Melodien sich auch rhythmisch vollkommen abrunden sollen, so werden wir wünschen, dass sie zu Anfang und zu Ende einen der rhythmischen Haupttöne haben, dass ihr Anfangs- und Endton rhythmische Haupttheile [*] seien.

---

[*] **Haupttheil** nennen wir (wie die allg. Musiklehre näher angiebt) den ersten Ton im Takte, **Nebentheil** die andern. In zusammengesetzten Taktarten (z. B. dem aus zweimal drei Achteln gebildeten Sechsachteltakte) heissen

Die obige Melodie beginnt zwar mit einem Haupttheile, aber sie schliesst nicht mit einem solchen, der Schlusston hat keinen Nachdruck, die ganze Melodie erlischt gleichsam, da ihr Schlusston kein Gewicht hat. Unsere nächste Aufgabe ist nun, ihm Nachdruck zu verschaffen, ihn auf einen Haupttheil zu verlegen. Dies erlangen wir, wenn wir die Tonfolge im Auftakt erscheinen lassen.

3.



Der Anfangston hat seinen Nachdruck verloren, aber die Folge der übrigen Töne und der befriedigende Schluss entschädigen dafür.

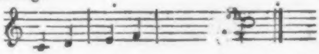
Allein wir möchten nicht an die Form des Auftaktes gebunden sein; es muss möglich werden, sowohl Anfangs- als Schlusston auf Haupttheile zu stellen.

Hierbei wollen wir uns vor allem eine Maxime einprägen, die durch alle Arbeiten der Lehrzeit und des künstlerischen Schaffens hindurch sich hülfreich erweisen wird, und (wenn auch ohne bestimmteres Bewusstsein) von jedermann schon anderweit in geistigen Arbeiten angewendet wird.

> Wenn irgend eine Gestaltung uns nicht vollständig, in allen Theilen, klar und fasslich ist: so wollen wir jederzeit das, was uns als nothwendig an ihr erscheint, oder wenigstens, was wir als sicher erkannt haben, zuerst festhalten, es finde sich, wo es wolle, — und danach das Fehlende zu bestimmen suchen.

Im obigen Falle wissen wir nun: es ist unsre Aufgabe geworden, den Anfangs- und Schlusston auf Haupttheile zu legen. Wir wissen ferner, dass die acht Töne unserer Tonfolge in vier Takten erscheinen müssen, — wenigstens kennen wir bis jetzt noch keine andere Form. Endlich, wenn der letzte Ton auf den Haupttheil des letzten Taktes fallen soll, muss er entweder eine halbe Taktnote sein, oder eine Viertelpause nach sich haben; denn ohnedem wäre der letzte Takt nicht vollständig. Dies alles ist bekannt; dagegen wissen wir noch nicht, wie die übrigen Töne sich ordnen werden. Setzen wir nun alles Bekannte fest: die Abtheilung von vier Takten, im letzten Takte die Tonika als Halbetaktnote, im ersten Takte die Tonika als Haupttheil, und allenfalls den Anfang der Tonfolge —

4.

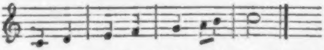


---

gewesener Haupttheil die zuvor in der einfachen Taktart Haupttheile gewesenen Töne (z. B. das vierte Achtel im Sechsachteltakte).

so erkennen wir nun erst klar, was noch geschehen muss; es müssen die noch fehlenden drei Töne in den einen leer gelassenen Taktraum treten; der erste kann noch als Viertel gelten, die andern beiden müssen sich dann in die Zeit des zweiten Viertels theilen, sie müssen Achtel werden.

5.



So sind wir zu einem Tongebilde gelangt, das allem bisherigen Verlangen entspricht. Es ist

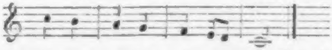
1. in Hinsicht der Tonfolge, von der Tonika beginnend, auf der Tonika schliessend,
2. in Hinsicht der Betonung auf dem Anfangs- und Schlusstone ganz bestimmt abgerundet, und in sofern genügend.

Zugleich haben wir aber, blos durch das Bedürfniss der Sache geleitet,

3. Mannigfaltigkeit des Rhythmischen erlangt, dreierlei Geltung der Töne: Halbe, Viertel und Achtel. Und diese Mannigfaltigkeit erweiset sich zugleich
4. als zweckbefördernd. Denn der Schlusston, das Ziel des Ganzen, hat die grösste Dauer, und die Achtel unmittelbar vorher dienen dazu, die Bewegung nach ihm hin zu beschleunigen und sie sowohl, als den Endton karakteristischer zu machen. Wie die Tonfolge, so ist nun auch die rhythmische Ordnung eine fortgehende Steigerung bis zum Schlusse.

Bis hierher sind wir der steigenden Richtung unserer Tonfolge treu geblieben. Nun wir sie befriedigend gestaltet haben, wenden wir uns zum Gegentheil, der fallenden Richtung.

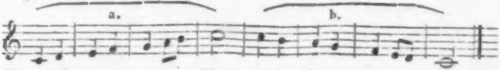
6.



Sie zeigt eine eben so stetige und genügende Rückkehr zur Ruhe, zu dem Anfangston all' unserer Tonbewegung.

Allein beide Gestaltungen geben nur eine einseitige Befriedigung, die eine für Steigerung, die andere für den Ausdruck des Sinkens. Nur die Zusammenfügung beider zu einem grössern Ganzen kann in beiden Richtungen und vollkommen befriedigen.

7.



Hier haben wir nun ein Tongebilde erlangt, das aus der Tonika sich tonisch und rhythmisch steigert bis zu dem genügenden Punkte der Tonika in der höhern Oktave, diesen Punkt durch einen rythmischen Halt bezeichnet, und von ihm sich in eben so gemessener Weise zurückbegiebt in die Ruhe des ersten Tones: Erhebung aus der Ruhe und Steigerung in Tonfolge und Rhythmus bis zu einem natürlichen Gipfel; Rückkehr, ebenfalls mit gesteigerter Bewegung (aber zur Ruhe führender Tonfolge) in den wahren Ruheton. Wir sehen dieses Gebilde zugleich aus zwei Hälften (*a* und *b*) zusammengesetzt, deren jede für sich abgerundet, beide aber doch nach Toninhalt und rhythmischer Gestaltung sich gleich, in den Richtungen der Tonfolge einerseits kenntlich unterschieden, andrerseits aber eben durch den Gegensatz in diesen Richtungen einander ergänzend, einander zugehörend geworden sind, wie Anlauf und Rückkehr; ein Ganzes aus zwei untergeordneten Ganzen bestehend.

Die Periode.

Ein solches Tongebilde, in dem zwei Sätze, Satz und Gegensatz, sich zu einem grössern Ganzen vereinigt haben, nennen wir Periode, die erste Hälfte derselben (oben *a*) Vordersatz, die andere (oben *b*) Nachsatz.

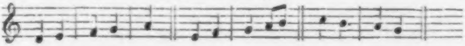
Der Satz.

Ein in sich genügendes, bestimmt abgeschlossenes einfaches Tongebilde, das also nicht Periode ist, nicht aus Vorder- und Nachsatz besteht, nennen wir Satz. No. 5 und 6 sind also Sätze. Der Satz sowohl, als die Periode enthalten einen bestimmten Abschluss, wenn auch jener weniger befriedigend, als diese.

Der Gang.

Ein Tongebilde, das eines solchen Abschlusses entbehrt (z. B. jedes Bruchstück der bisherigen Bildungen

8.



ohne die schliessende Tonika) nennen wir Gang. Genauer wird sich das Wesen der Gänge erst später aufweisen lassen.

Rückblick.

Im Bisherigen haben wir die ersten Begriffe von Komposition erfasst und in Tönen verwirklicht. Es waren

1. die Tonfolge in ihren verschiedenen Richtungen und Schrittarten;
2. die erste Grundlage aller Tonfolge, nämlich die diatonische Tonleiter, und zwar die Durtonleiter;
3. die Unterscheidung der Ruhe- und Bewegungsmomente in der Tonleiter, nämlich der Tonika einerseits, und der übrigen Töne andrerseits;
4. die ersten und einfachsten rhythmischen Ordnungen,

durch deren Zutritt die blosse Tonfolge zur Melodie erhoben wurde; hiermit trat zugleich

5. bestimmte und mannigfache Geltung der Töne, Takteintheilung und Accent, Betonung der rhythmischen Hauptheile vor den Nebentheilen, ein;
6. die Melodie strebte, sich einen auch rhythmisch bezeichneten und geltend werdenden Anfangs- und Schlusspunkt zu erwerben, sich in allen ihren Elementen — tonisch und rhythmisch — abzuschliessen, und wurde zum Satze;
7. damit trat Mannigfaltigkeit der rhythmischen Bewegung, und zwar eine zweckmässige, dem Sinn des Ganzen dienende, ein;
8. der erfundne Satz foderte seinen Gegensatz, und vereinigte sich mit ihm zu einem grössern Ganzen, der Periode, in der jene beiden als Vordersatz und Nachsatz stehen;
9. beide letztere offenbarten ihren eigenthümlichen Karakter durch die ursprünglich einem jeden gebührende Richtung der Melodie; endlich wurde
10. wenigstens angedeutet das Wesen einer dritten Tongestaltung, des Ganges.

Hiermit haben wir die
drei Grundformen
aller musikalischen Konstruktion
Satz — Periode — Gang,
hervorgeführt und die Bedingungen ihres Baues erkannt.

Zweiter Abschnitt.

Eigne Erfindung einstimmiger Sätze.

Nach diesen vorausgegangenen Betrachtungen hebt nun die eigne, allmählig freier werdende Thätigkeit des Jüngers an, die darin besteht, aus den oben aufgewiesenen Formen immer neue und reichere zu entfalten; — und zwar auf dieselbe Weise, die uns bis hierher geführt hat. Ueberall, von der ersten gegebnen Grundlage an, machten wir uns klar, was wir besässen, was unsere Tongebilde enthielten, was sie nach ihrem Zwecke noch foderten oder zuliessen; dies gab uns stets das noch Fehlende oder Neue an die Hand. Solange wir uns in dieser Weise fortbewegen, ist es unmöglich, dass uns jemals der Quell des Bildens versiegen könnte.

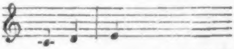
Es ist wahr, dass die bisherigen und die nächst zu erwartenden Gestaltenreihen höchst einfache, längst und vielfältig schon dagewesene, mithin den Reiz der Neuheit und Eigenthümlichkeit gänzlich entbehrende sind. Aber an ihnen eignen wir uns die Grundverhältnisse aller musikalischen Formungen an, bis sie uns für freiere und entlegnere neue Gestalten ganz eigen, zur andern Natur, geworden sind; und an ihrem Leitfaden finden wir uns durch alle Wege der Gestaltung bis zu den bedeutendsten, reichsten, wahrhaft eignen und neuen Gebilden hin.

Es ist auch wahr, dass der fertige Künstler ganz andern Zwecken nachgeht, als jetzt wir, nämlich der Verwirklichung seiner eignen Gefühle und Ideen, nicht blos den allgemeinen Bedingungen eines Satzes, oder den kleinen Umänderungen in Tonfolge und Rhythmus, durch die wir uns nun in engen Schritten von einem Gebilde zum andern bewegen werden. Aber dies ist eben das Geschäft des Meisters, der alle unsere Entwickelungen schon in seinem Innern durchgearbeitet und sich zu eigen gemacht hat, der also nicht mehr nöthig hat, die ganze Kette der Gebilde zu durchlaufen. Gleichwohl bewegen wir uns mit ihm in der That auf demselben Pfade; seine Ideen sind nur entlegnere, ihm allein (oder Wenigern) angehörige, während die unsern die ersten und allgemeinsten sind. Daher eben können und müssen wir uns noch von jedem Schritte Rechenschaft geben und stets genau an das Vorhandene anschliessen, während der Künstler leicht und weit über die ihm schon bekannten Punkte zu seinem Ziele fortschreitet und sich der Anknüpfungen und des stillschweigend Uebergangenen nicht einmal durchaus bewusst ist.

1. *Das Motiv und seine Wirksamkeit.*

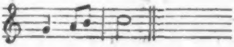
Wenden wir uns nun, um zu neuen Fortschritten zu gelangen, zu der Betrachtung unsers ersten befriedigenden Satzes (No. 5) zurück. Wir sehen ihn aus verschiedenartigen Theilen gebildet; in den ersten Takten eine Reihe von Vierteln, in den letzten, nach den Vierteln, Achtel, die in die längere Schlussnote führen. So können wir also verschiedene Tongruppen sondern, z. B. aus den ersten Takten eine Tonreihe von Vierteln,

9.



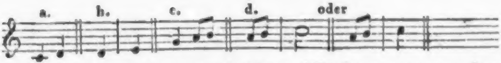
die wenigstens einen einigermassen genügenden Abschluss hat, da ihr letzter Ton ein rhythmischer Hauptton ist, obgleich er nicht einmal seinen Takt ausfüllt. Eine noch befriedigender abschliessende Tongruppe bieten die letzten Takte.

10.



Wollen wir gar auf genügende Abrundung verzichten, so können wir natürlich noch mehr solcher Gruppen aussondern,

11.



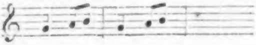
eine mehr als die andre unterscheidbar. Wir können sagen: dass aus einer oder mehrern dieser Formeln das Ganze eines Satzes zusammengesetzt ist; z. B. No. 2 durchaus aus viermaliger Anwendung der Formel *a*, No. 3, aus der viermal gebrauchten Formel *b*, No. 5 aus zweimaliger Wiederholung von *a*, und No. 10.

Solche Formeln, welche den Keim und Trieb eines aus ihnen hervorwachsenden Satzes enthalten, wollen wir Motive nennen. Jede Vereinigung von zwei oder mehr Tönen kann als Motiv gelten; in solchen Motiven, können wir sagen, besteht der Inhalt aller Tongebilde, und wir müssen betrachten, wie diese Keime zu hegen, zu benutzen, zu vervielfältigen sind, um uns stets neue Sätze, Gänge und Perioden zu gewähren. Die Erfindung der Motive ist aber schon genügend eingeleitet; wir besitzen deren, mehr oder minder vollkommne, schon sechs aus den bisherigen einfachsten Gebilden, und jedes neue Gebilde giebt uns neue an die Hand.

Jedes Motiv kann nun verwendet werden für sich allein

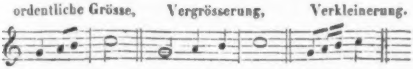
1. durch Wiederholung auf denselben Tonstufen;

12.

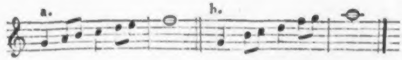


2. durch Wiederholung auf andern Tonstufen; No. 2 z. B. ist, wie gesagt, eine stetige Wiederholung des oben unter *a* angeführten Motivs.
3. Durch Wiederholung in entgegengesetzter Richtung, — was wir Verkehrung nennen wollen; so findet sich das Motiv *c* in No. 7 Takt 7 in der Verkehrung;
4. durch Wiederholung in grösserer oder kleinerer Geltung; — wir wollen ersteres Vergrösserung, letzteres Verkleinerung nennen;

13.



5. durch Verwandlung des Auftakts in den Niederschlag, oder umgekehrt; so ist No. 3 aus No. 2 entstanden; dies wollen wir Taktverrückung nennen;
6. durch Erweiterung oder Verengerung, indem nämlich ein oder mehrere Intervalle mit grössern vertauscht werden (Erweiterung) oder mit kleinern (Verengerung). Das Erstere wäre der Fall, wenn man den Gang *a* in *b* verwandelte, —

14.


das Andere, wenn man den Gang *b* in *a* verwandelte. In beiden Fällen ist, wie man sieht, der Schritt vom ersten zum zweiten, und vom vierten zum fünften Tone verwandelt.

Endlich kann

7. ein Motiv mit einem oder mehr andern zu einem Satze verbunden werden, wie z. B. in No. 5 wenigstens zwei Motive mit einander verbunden sind.

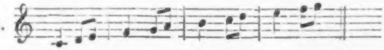
Dass alle diese Gebrauchsweisen mit einander wechseln, sich in einem grössern Ganzen zusammenfinden können, versteht sich schon aus Obigem.

Schon diese Aufzählung weiset auf die Unmöglichkeit hin, das Gebiet der musikalischen Formungen zu erschöpfen. Es können daher nur einzelne Bildungen hier aufgewiesen werden; das Weitere ist Sache der Uebung, die um so fruchtbarer sein wird, je ruhiger man von einer Gestalt zur andern geht und je sicherer man jede sich zu Anschauung und Gefühl bringt. Wir beginnen das neue Bilden bei der untersten Gestaltenreihe, den Gängen; desswegen die unterste, weil die Gänge nicht einmal in sich selbst bestimmt abschliessen.

2. *Gangbildung.*

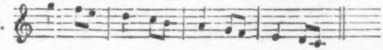
Jede Fortführung eines Motivs erzeugt einen Gang; und so oft wir den eben gebildeten Gang betrachten, ergiebt sich uns die Möglichkeit zu zahlreichen andern.

Aus der Wiederholung des Motivs *c*, No. 11. in der Richtung der Tonleiter entsteht der Gang, —

15.


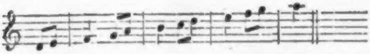
desswegen ein blosser Gang genannt, weil ihm der bestimmte Abschluss fehlt.

Dasselbe Motiv in der Verkehrung und in entgegengesetzter Richtung geführt, giebt den umgekehrt führenden Gang.

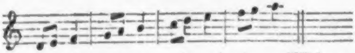
16.


Dass jeder Gang beliebig weit geführt werden kann, da es sein Karakter ist, keinen bestimmten Abschluss zu haben, versteht sich von selbst. Das leichtschlüpfende Wesen dieser Gänge ist zunächst dem Karakter des Motivs, dann der stetigen Wiederholung dieser beweglichen Formel in ungestörter Richtung beizumessen.

Noch flüchtiger gestaltet sich der Gang No. 15, wenn wir ihn in Auftakt verwandeln.

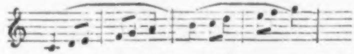
17. 

Nehmen wir aber hiermit abermals eine Taktveränderung vor, —

18. 

so erscheint ein gewissermassen eigensinniger Widerspruch zwischen der Betonung jedes ersten Tones im Takte als Hauptton, und der kürzern Geltung desselben.

Diese Form giebt aber ein neues, wenn gleich dem ersten ähnliches Motiv an die Hand, und beide im Wechsel vereint, öffnen eine neue Gestaltenreihe mit diesem Gange:

19. 

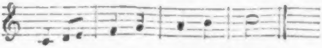
die sich noch fliessender erweisen würde, wenn man zwei und zwei Takte zu einem (Viervierteltakte) vereinte und den Zwischenaccent auf den kurzen Noten aufhübe.

Das weitere Formenspiel mit diesem und andern schon vorhandnen Motiven bleibt der Uebung überlassen. Der Nutzen dieser Uebung beruht aber darauf, dass man erstens jedem Gebilde eine neue Seite, eine neue Wendung abzugewinnen sucht (wie denn jedes der obigen Gebilde aus den vorangegangenen hervortrat) und zweitens, dass man stets folgerecht verfährt, nicht nach Laune Motive und Richtungen durcheinander wirft, sondern das einmal Ergriffene gewähren lässt, mit einem, oder zwei verbundnen Motiven auszukommen sucht und ein neues Motiv (wie in No. 5) nicht ohne bestimmten Grund ergreift. Späterhin werden wir freier und reicher bilden; jetzt ist Maass halten unser dringendstes Bedürfniss.

3. *Satzbildung*.

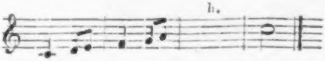
Auch hier knüpfen wir an das eben behandelte Motiv *c* an, weil es von den kleinern das merkbarste ist. Es entstand zuerst in No. 5, und zwar im dritten Takte; die dortige Entwickelung zeigt, warum wir erst im dritten Takte dazu gelangt sind.

Allein es könnte auch in jedem andern Takte stehen, z. B. im ersten.

20. 

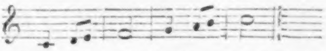
Auch hier ist dem Gesetze der Satzbildung genügt; nur — dass die rhythmische Bewegung von ihrer anfänglichen Lebhaftigkeit nachlässt, während die Tonfolge eine fortwährende Steigerung ist. Unter gewissen Verhältnissen kann uns diese Form willkommen, der rechte Ausdruck für unsere Empfindung sein; denn es kann wohl unser Gemüth anfangs lebhafter erregt werden, bald sich aber wieder beruhigen, bald Ermattung, Zögern, Unentschlossenheit u. s. w. eintreten. Im Allgemeinen aber müssen wir die wachsende Bewegung in No. 5 als das Folgerichtigere, und ihre Uebereinstimmung mit der sich steigernden Tonfolge als das Angemessnere anerkennen.

Daher könnte man versuchen, den lebhaftesten Abschnitt zu wiederholen —

21.


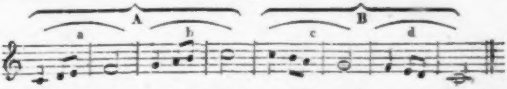
aber dann bliebe für den dritten Takt nur ein Ton, *h*, übrig: es wäre also in der ersten Hälfte des Satzes alle Lebhaftigkeit aufgebraucht, und die letzten Töne schleppten um so schwerer nach.

Dies führt nun auf eine neue Gestaltung:

22.


in der das Lebhaftere und das Ruhende gleichmässig gemischt sind. — Dieselbe Gestaltung hätten wir erlangt, wenn wir von Haus' aus das Motiv der letzten zwei Takte aus No. 5 zum Grunde gelegt hätten; wie denn oftmals eine und dieselbe Gestaltung von mehr als einem Ausgangspunkte her abgeleitet und erlangt werden kann. — Uebrigens zeigt zwar die rhythmische Gestaltung dieses letzten Satzes eine grössere Ebenmässigkeit, als die vorhergehenden No. 20 und 21; daraus dürfte aber keineswegs gefolgert werden, dass diese nun falsch und unlässig wären. Vielmehr können am gehörigen Orte eben sie, — sowie überhaupt jedes erdenkliche Tongebilde — dem Sinne, der Idee des Komponisten die einzig entsprechenden sein, und dann die einzig rechten oder richtigen. Darum eben, weil weder hier noch irgendwo mit einem allgemeinen Aburtheilen, mit einer als allgemeines Gesetz nie und nirgends haltbaren Bestimmung von Falsch und Richtig etwas ausgerichtet wird, muss der Kunstjünger sich jedes Gebilde zu lebendiger Empfindung bringen, und seinen Geist üben, über das Empfundene und mit Empfindung Angeschaute oder Gebildete ohne Grübelei zu künstlerischem Bewusstsein zu gelangen. —

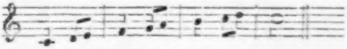
Der obige Satz (No. 22) giebt uns aber eine neue Gestaltung zu betrachten. Er ist durch die rhythmische Gliederung in zwei wohlgesonderte Hälften zerfallen, die gleichwohl sich merkbar von den Hälften einer Periode (Vorder- und Nachsatz) unterscheiden, da sie weder für sich so befriedigend, noch so bedeutend durch entgegengesetzte Richtung von einander unterschieden sind. Solche kleinere, merkbar gesonderte Theile eines grössern Ganzen wollen wir Abschnitte nennen; haben also an einer Periode, die wir z. B. aus No. 22 bilden könnten,

23.


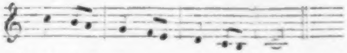
nicht blos Vorder- und Nachsatz (A und B) sondern auch die kleinern Abschnitte (*a*, *b*, *c*, *d*) zu unterscheiden.

Dass nicht jeder Satz und jede Periode aus dergleichen Abschnitten gebildet ist, können wir an allen bisherigen Beispielen bis zu No. 21 erkennen.

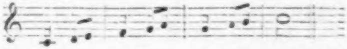
Kehren wir nun zu unsern Bildungen, und zwar zu No. 21 zurück, so führt uns diese darauf, das Hauptmotiv fortwährend zu wiederholen, wie schon in No. 15 geschehen ist, hier aber, nach den Gesetzen der Satzbildung, mit einem bestimmten Schlusse auf der Tonika geschieht,

24.


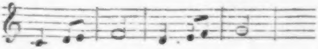
dasselbe kann in umgekehrter Richtung geschehen.

25.


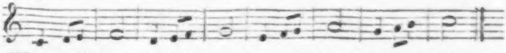
Im erstern Falle sind wir zum ersten Male über die Tonika hinaus und auf sie zurückgegangen, im andern ist dasselbe in der Verkehrung geschehen; es sind also hiermit Abweichungen von der Hauptrichtung eingetreten. Dies kann aber auf jedem andern Punkte geschehen, z. B.

26.


Und so gut wir hier einen Ton zurückgegangen sind, so gut könnte auch zwei und mehr Töne zurückgegangen werden; z. B.

27.


Allein hier haben wir schon vier Takte erfüllt, ohne an die Gränze des Satzes (die Tonika) gelangt zu sein. Es wird also nun eine Erweiterung unserer Sätze nothwendig; wir nehmen noch vier Takte zu Hülfe, die angemessenste Vergrösserung im Verhältniss zu den bisherigen vier oder zweimal zwei Takten, — und gehen etwa so zu Ende:

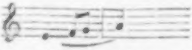
28.


Warum sind wir bei dem sechsten Takte nicht ebenfalls zwei

Töne zurückgegangen? — Um mit der letzten Wiederholung des Motivs bis zur Tonika zu reichen.

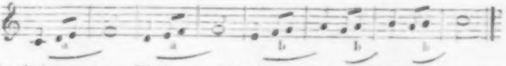
Allein die stetige Wiederholung eines Motivs, das in jedem zweiten Takte einen Stillstand verursacht, kann einförmig und schleppend genannt werden; dies war schon in No. 22 und noch mehr in No. 23 bemerkbar. Wo thut sich dieser Missstand kund? in der langen, aufhaltenden Schlussnote des Motivs, und zwar bei dessen dritter Anwendung, da die erste Wiederholung nur dient, uns dasselbe einzuprägen. Hier muss also ein neuer Weg versucht, diese Schlussnote muss verkürzt werden.

29.



Nun ist der stockende Ton beseitigt und wir können, noch in demselben Takte, lebhafter fortschreiten; die letzten drei Noten geben uns dazu ein neues Motiv. Aus dem Satze No. 29 geht somit ein neuer hervor:

30.



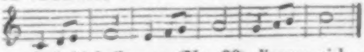
zweimal das frühere Motiv (*a*) enthaltend, dann aus demselben das neue (*b*) gewinnend zu dreimaliger Anwendung. Bei der dritten musste, der Taktvollständigkeit wegen, der letzte Ton verlängert werden; eine neue Art, Motive zu verwenden (wenn man sie der besondern Erwähnung werth hält), nämlich durch rhythmische Verlängerung oder Vergrösserung einzelner Theile.

Schon No. 28 bestand aus vier merklich geschiedenen Abschnitten, und zwar gleichen. Der letzte Satz enthält abermals, bei *a* — *a*, zwei dieser Abschnitte, die letzten vier Takte aber bilden eine von den ersten wohl unterschiedne und in sich ungetrennte Abtheilung. Wir können also sagen, dass dieser ganze Satz aus zwei Abtheilungen von je vier Takten besteht, die erstere aber wieder in zwei Theile zerfällt. Die grössern Abtheilungen haben schon den Namen Abschnitte erhalten, die kleinern Abtheilungen sollen Klauseln heissen.

Immer reicher und feiner gliedern sich also im Fortschreiten unsere Sätze. Unsere Periode besteht aus zwei Sätzen, Vorder- und Nachsatz; jeder Satz kann in Abschnitte, jeder Abschnitt kann in Klauseln zerfallen, und durch alle diese Abtheilungen geht die Anwendung eines oder mehrerer Motive. — Dass im obigen Satze jede Klausel aus einem einzigen Motive besteht, ist nur zufällig; wir werden später auch Klauseln von mehrern Motiven auffinden.

Zugleich sind wir zu einer grössern Freiheit der Gestaltung gelangt. Die Abtheilungen müssen nicht mehr gleiche Längen, sondern nur Gleichgewicht haben; auf zwei Abtheilungen von je zwei Takten folgt eine dritte von vier Takten, die zugleich abweichend und lebhafter gebildet ist.

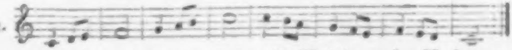
Da wir nun schon einmal über die Zweizahl der Abtheilungen hinaus sind, können wir auch Sätze in drei gleichen Abschnitten versuchen, z. B.

31. 

Die obigen drei Abtheilungen (No. 30) liessen sich auf zwei zurückführen; es waren zweimal zwei, und dann zweimal vier Takte; das hindurchgehende Maass also die Zweizahl. Hier nun ist das Maass der Dreizahl eingetreten. Es war das Einfachste und Angemessenste, unsre rhythmischen Gestaltungen mit der Zwei und Vier zu beginnen. Wollte man aber (wie oft geschieht) daraus ein allgemeines Gesetz machen, etwa: dass jeder Satz oder jede Periode aus Abschnitten von zwei oder vier Takten bestehen müsse, so wäre dies unhaltbar; eben haben wir die Dreizahl in Wirksamkeit treten sehen, und noch andre Abweichungen von den ersten Verhältnissen werden folgen.

4. *Perioden.*

Wir haben die erste Periode aus Satz und Gegensatz (Vorder- und Nachsatz) gebildet, und beide Theile waren genau übereinstimmend, nur in entgegengesetzter Richtung der Tonfolge geführt. Dies ist die einfachste Gestaltung. Aber nach dem in No. 30 gegebenen Vorbilde gelangen wir dazu, dem Nachsatze auch wohl eine abweichende Gestaltung zu geben, und zwar eine bewegtere, da der Vordersatz schon unser Gefühl angeregt und höher belebt hat. So könnte No. 23 sich folgendermassen

32. 

zu einer Periode erweitern. Ueber die Motivirung des Nachsatzes würde das bei No. 30 Angemerkte zu sagen sein.

In diesen wichtigsten Abtheilungen, dem Vorder- und Nachsatze der Perioden, wird es rathsam sein, vorerst Gleichmässigkeit durch gleiche Zahl der Takte zu beobachten, das Gleichgewicht nicht zu früh aufzugeben, und das Gefühl erst am Ebenmaasse reifen, sich zur Ordnung und Wohlgestalt gewöhnen zu lassen; ehe man freiere, vom Ebenmaass abweichendere Bildungen unternimmt.

Dritter Abschnitt.

Anbahnung neuer Wege.

In dem Bisherigen sind wir zu den Grundformen aller musikalischen Konstruktionen und der Erkenntniss ihres Wesens gelangt. Jene waren

Motiv,
Klausel,
Abschnitt,
Gang,
Satz,
Periode — mit Vorder- und Nachsatz.

Die Gesetze, unter denen sie auftraten, haben sich schon bisher immer mehr erweitert, und werden diese ihre Natur fortgesetzt bewähren; denn sie sind nichts Anderes, als Erkenntniss der auf dem jedesmaligen Standpunkte uns dargebotenen Gestaltungen, — Mittel, uns zu höhern und reichern und freiern Gestaltungen sicher zu befördern.

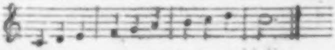
Dies also war der bisherige Inhalt der Lehre: Einführung in die ersten wesentlichen Bildungen, keineswegs Erschöpfung, oder auch nur möglichst reicher Anbau, der vielmehr den Uebungen des Schülers überlassen bleiben muss. Nur angebahnt sollen noch einige Wege für diese Uebungen werden.

Jeder Punkt im bisher Erworbenen ist der Anfang eines solchen Weges zu unerschöpflichen Neubildungen. So oft wir fragen, was wir auf irgend einem Punkte besitzen, giebt uns die Antwort neue Gebilde an die Hand zu Gängen und Sätzen.

Kehren wir noch einmal zu dem Motiv *c*, in No. 11. zurück, und fragen, was es enthält? so ist die einfachste Antwort: drei Töne, und zwar ein Viertel und zwei Achtel, einen Zwei-Vierteltakt; wir haben also den rhythmischen Weg betreten.

Allein die drei Töne könnten auch — und das wäre das Einfachste — gleiche Geltung haben; es entstände also ein neues Motiv von drei gleichgeltenden Tönen, das zu folgendem Satze,

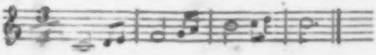
33.



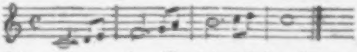
und damit zu dem Dreivierteltakte führte.

Worin unterscheidet sich dieses Motiv vom frühern? Im frühern war der erste Ton länger als jeder folgende. Wollen wir dieses Verhältniss im Dreivierteltakte darstellen, so entsteht eine neue Bildung.

34.

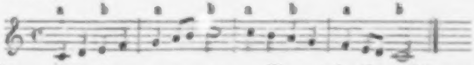


Im ersten Motiv war der erste Ton so lang, wie beide folgende, hier noch einmal so lang; — soll er dreimal so lang sein, so gerathen wir aus dem Dreiviertel- in den Viervierteltakt:

35.


den wir freilich auch aus dem Zweiverteltakte hätten gewinnen können durch Verdopplung der Geltung jeder Note, oder durch Zusammenziehung je zweier Takte in einen.

Im letztern Falle hätten wir Perioden von zweimal zwei Takten erhalten,

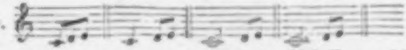
36.


freilich nur mit einem gewesenen Hauptheile schliessend, sonst aber regelmässig gebildet.

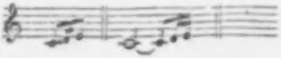
So gering die Veränderung von No. 36 gegen No. 7 erscheint, so macht sie uns doch zweierlei anschaulich, das uns später wichtig werden wird.

Erstens sehen wir, dass No. 36 aus No. 7 nicht blos entstanden, sondern auch denselben Tongehalt und dieselbe Rhythmik der Töne beibehalten hat. Die hier mit *a* bezeichneten Haupttheile aus No. 7 sind es auch in No. 36 geblieben; die mit *b* bezeichneten Noten sind wenigstens gewesene Hauptheile, haben eine mindere Wichtigkeit und Betonung, als die wirklichen mit *a* bezeichneten, aber doch eine grössere, als alle übrigen Töne. Wir können also unbedenklich den Zweiviertel- in einen Viervierteisatz, und den Viervierteisatz in einen Zweivierteisatz verwandeln. Selbst wenn dadurch der Schluss eines kleinen Satzes auf einen gewesenen Hauptton fiele, wie oben in No. 36, wird der Schluss immer noch hinlänglich bezeichnet sein.

Zweitens werden wir in den von No. 33 bis 35 vorgenommenen Verlängerungen eine Verstärkung des Accents an ein und demselben Motiv durch Erweiterung der Taktarten gewahr;

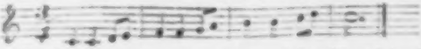
37.


ein Ausdrucksmittel, das uns später bei der Vokalkomposition besonders wichtig werden wird. — Dass durch Punkte vor den Accentnoten und Bindungen noch mehr Abstufungen erlangt werden können, z. B.

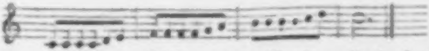
38.


ist klar.

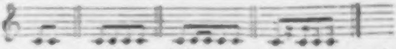
Kehren wir nun zu No. 34 zurück, und untersuchen das Motiv, so wäre zunächst zu bemerken, dass der Anfangston zwei Viertel enthält; man könnte ihn also in zwei Viertel auflösen,

39.


oder diese Zertheilung noch weiter führen, jedes Viertel in Achtel zerlegen,

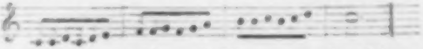
40.


Hier stossen wir auf eine Reihe neuer Motive, die in der Wiederholung eines Tones bestehen, — z. B.

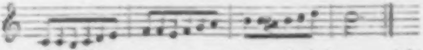
41.


also blos rhythmischer Natur sind, und sich da, wo wir über wenig Töne gebieten können, uns sehr diensam erweisen, den Satz beweglich und mannigfaltig machen.

Doch wir kehren auf No. 40 zurück. Wenn uns daselbst die häufige Tonwiederholung nicht anspricht, können wir einen benachbarten Ton statt eines wiederholten nehmen; entweder den höhern,

42.


oder, da der höhere ohnehin noch folgen muss, den tiefern,

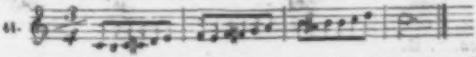
43.


der ohnehin dem Motiv einen ungestörtern Aufschwung giebt.

Warum haben wir aber im dritten Takte des letzten Satzes *ais* statt *a* gesetzt? Weil auch in den frühern Takten der Schritt vom dritten zum vierten Achtel nur ein halber Ton war, und dieser kleinere Schritt des Halbtons fliessender in die Höhe leitet.

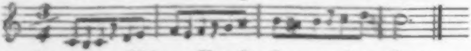
Hier zum ersten Male haben wir also einen fremden Hülfston eingeführt, und zugleich bemerkt, dass ein solcher fliessender hinaufführt, wenn er ein Halbton, als wenn er ein Ganzton ist.

Nun können wir den nachbarlichen Ton noch früher einführen und später noch einen Hülfston eintreten lassen:

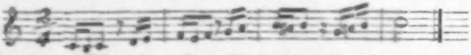
44.


Ueberall erscheinen hier Hülfstöne von der Grösse eines Halbtons; drei davon, *cis*, *fis* und *ais*, sind fremde; im dritten Takte musste *h* wiederholt werden, da es zwischen *h* und *c* keinen Hülfston giebt.

Nunmehr könnte indess unsere Bewegung in lauter Achteln und so viel Halbtönen kleinlich erscheinen; dem begegnen wir etwa durch unterbrechende Auslassung der zweiten Hülfstöne:

45.


Wenn schon diese kleinen Unterbrechungen dem Satze etwas Stutziges geben, so könnte dieser Karakter noch etwas hervorgehoben werden, wenn man Bewegung und Unterbrechung stärker bezeichnete, z. B. in diesem Zweiviertelsatze.

46.


Im dritten Takte dient die willkührliche Abweichung vom Motive dazu, die zu grosse Einförmigkeit zu unterbrechen, und fliessender, ruhiger, glatter in den Endton zu gelangen.

Die Ausbildung und Bereicherung oder Umwandlung einer Tongruppe durch zugesetzte, ausgetauschte, ausgelassene Töne wollen wir Figurirung nennen. Mit Hülfe der Figurirung wird aber nicht blos der Inhalt der Sätze und Perioden ganz oder theilweise geändert, sondern es werden durch dieselbe unaufhörlich neue Motive und Gänge hervorgerufen, und die melodische Erfindungskraft daran ungemein geübt. Bei weitem der grösste Theil der Instrumentalmelodien und ein grosser Theil der Vokalsätze beruht auf Figurirung, oder ist durch dieselbe zum Inhalt grösserer Kompositionen erhoben worden. Es wird, nächst eigner unausgesetzter Arbeit, sehr fördernd für den Jünger sein, in den Werken der Meister, besonders in ihren Instrumentalsachen, diejenigen Figuren aufzusuchen, die auf der Durtonleiter beruhen, und ihre Entstehung sich klar zu machen.

Zweite Abtheilung.

Der zweistimmige Satz.

Erster Abschnitt.

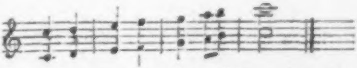
Der aus dem einstimmigen hergeleitete zweistimmige Satz.

Je weiter wir die einstimmigen Tonreihen auszudehnen suchen, desto haltungsloser müssen sie erscheinen; nicht blos, weil sie — wie auch ihr Inhalt sich interessant ausgebildet haben möge — am Ende doch nur ein dünner Tonfaden ohne Klangfülle sind, sondern weil die Tonika als Anfangs- und Schlusston ein zu geringes Gewicht gegen die reicher ausgebildete Tonleiter bietet.

Wir versuchen also nach dem einstimmigen den zweistimmigen Satz.

Am nächsten liegt uns hier, von einer zweiten Stimme in der einen Oktave dieselbe Tonreihe vortragen zu lassen, die die erste in einer andern Oktave vorträgt. So wird z. B. aus No 5 folgender Satz.

47.

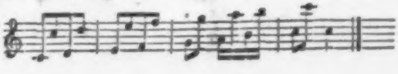


Es ist nicht zu leugnen, dass dieser Satz zweistimmig sei, zwei Stimmen in verschiedenen Tonreihen beschäftige. Die Folge davon ist eine grössere, breiter, oktavisch andringende Tonfülle, — die besonders für massenhaftere Wirkung geeignet, für leichte oder scharf auf Einen Punkt dringende Tonbewegung aber weniger passend erscheint.

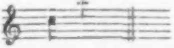
Allein zwei solche Stimmen sind dem geistigen Inhalte nach fast nur für eine einzige zu achten, da jede in Rhythmus und Tonfolge dasselbe sagt, nur in einer andern Tonregion. Daher bedarf es keiner weitern Erörterungen und Uebungen für diese Tonform.

Gleichwohl kann sie uns als Grundlage zu mannigfachen einstimmigen Sätzen dienen, wenn wir nämlich die Tonreihen beider Stimmen einer einzigen übertragen. So würde z. B. aus No. 47 folgender einstimmige Satz

48.



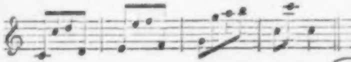
entstehen, indem die Töne jeder Oktave nach einander, und desshalb als Achtel oder Sechszehntel angegeben werden. Warum ist nicht in gleicher Weise mit zwei Vierteln

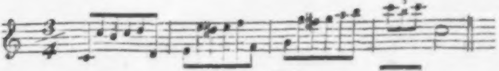
49.


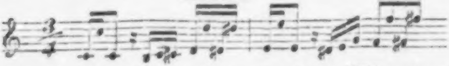
geschlossen worden? Es hätte sich lahm und unnatürlich gemacht, wenn man nach der Achtel- und Sechszehntheil-Bewegung unvorbereitet in Viertel versunken wäre, zumal da auch die von Oktave zu Oktave schwankende Weise der Tonfolge dem Satze eine Unruhe ertheilt, die erst allmählig wieder zur Ruhe zurückkehren kann. Dann würde auch das Ende der Tonfolge durch den Hinauftritt in die höhere Oktave überregt statt beruhigend geworden sein. Dass aber für besondere Fälle eben dieses unvorbereitete Erstarren in Vierteln und dieses beunruhigende Hinauflangen in die höhere Oktave bei dem Endtone der rechte Ausdruck sein kann, ist nach unsern schon ausgesprochenen Grundsätzen klar.

Uebrigens haben wir hier wieder den Fall eines Schlusstones (vergl. No. 36), der nicht Haupttheil des Taktes zu sein scheint. Er ist es aber dem Wesen nach dennoch; denn die drei *c* des Schlusstaktes sind nur eine Figurirung, eine Auseinandersezzung der Schlussoktave.

Wenden wir nun auf die neue Grundlage für Melodie das bekannte Verfahren an, mischen wir die frühern Motive mit den oktavigen (wie die jetzigen heissen könnten), so öffnen sich wieder unerschöpfliche Reihen neuer Gebilde. Ohne weitere Erörterung und ohne genau anschliessende Entwickelung stehen hier einige als Fingerzeige.

50.


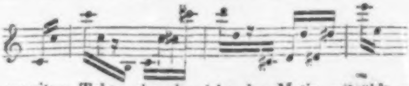
51.


52.


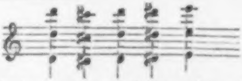
u. s. w.

Die Verständniss und Aneignung dieser Bildungsformen bedarf keiner weitern Erläuterung. Auch versteht sich aus Obigem von selbst, wie man aus dreifachen und vierfachen Oktaven neue Figuren entwickeln kann. Allein dergleichen Sätze würden einen so gespreizten Karakter annehmen, dass sie nur in besondern Fällen annehmlich erscheinen möchten, und keiner besondern

Durchübung bedürfen; es genügt an einigen Versuchen. Hier stehe nur der Anfang eines einzigen Gebildes dieser Art,

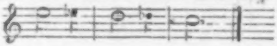
53.


in dessen zweitem Takte ein abweichendes Motiv gewählt worden ist, blos aus dem äusserlichen Grunde, um in der Kürze an Einem Satze zweierlei Gestaltungen anzudeuten. Wenn im zweiten Takte *d* nicht in das nächste, sondern in das tiefere *cis*, und *dis* nicht in das nächste, sondern in das höhere *e* geht, so erklärt sich dies aus der Grundform,

54.


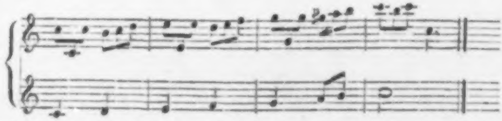
die uns erkennen lässt, dass jenes tiefere *cis* und höhere *e* besondern Tonreihen entnommen sind; da die ganze Figur diese Grundlage offenbar zeigt, so können die Sprünge in entfernte Oktaven nicht zu sehr befremden, obwohl sie den unstäten Karakter des Ganzen noch pikanter herausstellen.

Warum haben wir in No. 53 statt *cis* nicht *des* und statt *dis* nicht *es* geschrieben? — Wir gingen von *c* über *cis* nach *d*, von *d* über *dis* nach *e*; wir erhöhten (so zu sagen) *c* und *d*, um nach *d* und *e* zu kommen, und daher wurde *c* zu *cis* und *d* zu *dis*. Gingen wir abwärts von *e* nach *d* und von *d* nach *c*,

55.


so müssten die Zwischentöne *es* und *des* heissen; *e* würde zu *es* erniedrigt, um nach *d* zu kommen, und *d* zu *des*, um nach *c*. Soviel hier über die Rechtschreibung eintretender fremder Töne.

Endlich könnte man versuchen zwei dem Wesentlichen nach in Oktaven mit einander gehende Stimmen durch Figurirung abweichend zu nüanciren, und sie dadurch zu gewissermassen verschiednen Stimmen zu machen, wie z. B. in folgendem Satze geschieht.

56.


Dergleichen anscheinende Zwei- und Mehr-Stimmigkeit wird sich später, besonders in Orchestersätzen und bei der Begleitung von Gesangstücken, wirksam und richtig erweisen, kann uns aber hier auch nicht zum Ziel führen. Denn nur zu klar spricht sich die nachgebildete Stimme als blosse Umschreibung der Grundmelodie aus, kann sogar mit derselben in Widerstreit gerathen (z. B. im dritten Takte mit *gis* gegen *a*) und ist für uns an dieser Stelle unseres Bildungsganges ein Zwitterwesen, bald Oktavengang, bald abweichend, dem wir in unserer Gestaltenreihe einstweilen keinen Zutritt gestatten.

Zweiter Abschnitt.

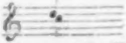
Die aus der Naturharmonie entwickelte Zweistimmigkeit.

1. *Auffindung.*

Soviel und so wenig wir nun auch aus den Oktavgängen entwickeln, — der eigentliche Zweck, — eine wahrhafte Zweistimmigkeit, in der jede Stimme eine besondere Grundmelodie hat, ist so nicht zu erlangen. Hierzu bedarf es einer andern Grundlage, die uns zeigt, welche Töne zweier verschiedener Stimmen überhaupt nach der Natur des Tonwesens zu einander gehören.

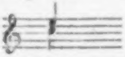
Versuchen wir zuerst nach dem unmittelbarer Urtheil unseres Gehörs einen Ton zu finden, der zu einem andern, etwa zur Tonika passt. Der nächste, die Sekunde,

57.



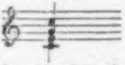
ist es nicht, wohl aber der folgende, die Terz.

58.



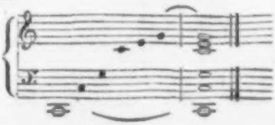
Zu diesen beiden Tönen passt wiederum nicht der vierte, sondern der nächstfolgende, die Quinte, — und dann kein andrer, als (wie wir schon oben gefunden) die Oktave.

59.



Was wir hier blos oberflächlich ertappt haben, wird von der Akustik *) bestätigt und vervollständigt. Sie weiset uns die folgenden Töne

60.



---

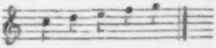
*) Etwas Näheres giebt schon die allg. Musiklehre.

als die zunächst zusammengehörigen nach. Die Tonika ist Grundlage, **Grundton** der ganzen **Tonmasse**. Das Ohr erkennt in diesem Zusammenklange den vollkommensten Wohlklang.

Wir wollen eine solche Tonmasse **Harmonie**, oder **harmonische Masse** nennen, ihren tiefsten Ton aber den **Grundton**. Obiger Zusammenklang ist also die **erste harmonische Masse**.

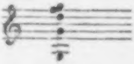
Forschen wir nach denjenigen Tönen, welche die Akustik als die nächsten nach den obigen angiebt, so stossen wir zunächst auf einen, unserer Tonleiter nicht eigenen Ton, von dem später *) die Rede sein wird; dann auf einen Theil der Tonleiter.

61.



Hiervon gehören *c*, *e* und *g* der ersten Masse an, *d* und *f* sind dagegen, wie wir schon oben erkannt haben, mit deren Grundtone nicht verträglich. Diese beiden von der ersten Masse ausgestossenen Töne vereinigen sich aber wohl mit einem Tone derselben, mit *g*, und bilden mit ihm —

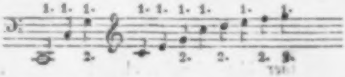
62.



eine **zweite harmonische Masse**. Dass diese Töne zusammen gehören, erkennt sofort das Gehör, und wird sich später noch vollkommen erweisen. Bis dahin wollen wir noch anmerken, dass diese ganze Tonreihe von den Blasinstrumenten ohne künstliche Vorrichtung angegeben werden kann, z. B. die natürliche Tonreihe der Waldhörner und Trompeten ist. Wir beschränken uns jetzt ganz auf sie, verzichten also auf alle andern Töne, die wir schon anderswoher kennen und die auf jenen Instrumenten durch irgend ein künstliches Mittel noch hervorgerufen werden können.

Betrachten wir nun die dermalige Tonreihe,

63.



so finden wir

1. nur die fünf letzten Töne in der regelmässigen Folge der **Tonleiter**; es fehlt dann *a* und *h*, und das höhere *c* haben wir ebenfalls nicht im Besitze; die vorhergehenden sechs Töne haben offenbar nicht die Form und den Zusammenhang der Tonleiter.
2. Neun Töne, (die mit 1 bezeichneten) gehören zur **ersten harmonischen Masse**; mit Uebergehung aller Wiederho-

---

*) Siehe die Anmerk. zu No. 330.

lungen besteht dieselbe aber nur aus den Tönen *c*, *e* und *g*, denselben, die wir schon oben nach der Wahl des Gehörs gefunden haben. Diese Töne stehen sehr regelmässig, jeder eine Terz vom nächsten ab; Grundton ist die Tonika.

3. Fünf andere (mit 2 bezeichnet) bilden die zweite harmonische Masse, die aber nicht blos tonärmer ist, sondern auch weniger regelmässig gebildet; nur zwei ihrer Töne sind eine Terz von einander entfernt. Grundton dieser Masse ist das dreimal wiederholte *g*, ein in der ersten Masse schon vorgefundner Ton. Nehmen wir zu diesem Grundtone den höchsten Ton, *f*, so treten uns die Gränztöne der um ihre Tonika sich bewegenden Tonleiter (vergl. Seite 20) vor Augen, von denen wir bereits gefunden haben, dass sie sich auf die Tonika beziehen, nach ihr hin und zurückweisen.

Den Grundton der ersten harmonischen Masse haben wir schon früher als Grundton der ganzen Tonleiter in das Auge gefasst und Tonika genannt.

Nun wollen wir auch den Grundton der zweiten Masse durch einen besondern Namen hervorheben, und ihn

Dominante

nennen. Warum er Dominante (der herrschende Ton) heisst, wird sich erst später ganz zeigen; für jetzt verdient er diesen Namen wenigstens dadurch, dass er die zweite Masse als deren Grundton trägt und beide Massen als der einzige ihnen gemeinschaftliche Ton verbindet.

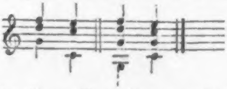
Dieser Ton, die Dominante, wird sich uns je mehr und mehr wichtig erweisen. Wir wollen uns merken, dass er der fünfte in jeder Tonleiter, die Quinte der Tonika, ist. —

Früher hatten wir

Tonika und Tonleiter

einander gegenübergestellt und in der erstern den Grund und Ursprung der ganzen Tonleiter, so wie das Ziel ihrer Bewegung erkannt. Auch hier haben wir die Tonika in gleicher Bedeutung vor uns. Aber sie hat zu ihrer Befestigung und Bestärkung nicht blos Oktaven, sondern die ganze erste Masse, die wir deshalb auch tonische Masse oder tonische Harmonie nennen können. In der Tonika und ihrer Harmonie finden wir jetzt den befriedigenden Ausgang, wie den Anfang aller Tonbewegung.

Der tonischen Masse steht die andre gegenüber, wie früher die Tonleiter der Tonika; diese zweite Masse findet daher auch ihre Befriedigung nur, indem sie in die erste, aus der sie abstammt, zurückkehrt. Und dies geschieht auf dem nächsten Wege. Ihr Grundton geht nach der Tonika, ist die Oktave desselben vorhanden, so bleibt diese als Quinte der tonischen Harmonie; *f* tritt in den nächsten Ton der ersten Masse, der nach *c* hinführt (vergl. Seite 20) also nach *c*, und *d* hat nichts besseres zu thun, als, dieser Bewegung zu folgen, und nach *c* selbst zu gehen

64.


Am stärksten tritt dieser Zug der zweiten Masse nach der ersten dann hervor, wenn ihr äusserster Bewegungston, *f*, vorhanden ist; weniger, wenn nur die beiden andern, *g*—*d*, gebraucht werden. Denn diese bilden eine Quinte, wie sie auch in der ersten Masse (*c*—*g*) vorhanden ist und können für sich allein gleichsam die Natur der ersten Masse annehmen, einen augenblicklichen Ruhepunkt abgeben. Jenes beunruhigendere *f* ist auch, wie wir gesehen haben, weit entfernt von dem ersten harmonischen Zusammenklang, den die Natur uns gegeben (No. 63) und das Intervall einer Septime (*g*—*f*) in diesem Zusammenklange nicht enthalten.

2. *Verwendung.*

So viel über die neuen Grundlagen; nun zu deren Anbau.

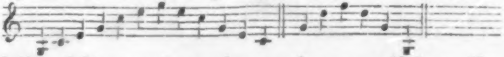
Wir können unsere jetzige Tonreihe

1. melodisch zu neuen Tonfolgen, *)
2. harmonisch, in den beiden Massen,

benutzen, und auf beides wird sich die Komposition zweistimmiger Satze gründen.

Melodischer Gebrauch.

Als Grundlage der Melodie dient nicht blos die noch vorhandne unvollständige Tonleiter, *c*—*d*—*e*—*f*—*g*, sondern auch die Reihenfolge aller zu einer Masse gehörigen Töne;

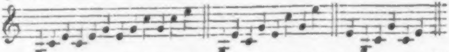
65.


die beiden tiefsten *c* mögen, als zu entlegen, wegbleiben. Man sieht, dass die erste Masse wegen ihres Tonreichthums und vermöge ihres regelmässigeren Baues weit ergiebiger und geeigneter ist, melodische Grundlage zu werden, als die zweite. Im Grunde aber besteht die Melodie jeder Masse doch nur aus drei Tönen mit ihren Wiederholungen; diese Armuth, die Wiederkehr auf dieselben Stufen in höhern oder tiefern Oktaven, die Entlegenheit der Töne von einander, geben diesen Tonfolgen, wo sie für sich allein auftreten, allerdings eine gewisse Leerheit, während auf der andern Seite die Einigkeit aller Töne einer Masse und der raschere Gang in weiten Schritten gar wohl einen leichten, glänzenden oder kühnen Aufschwung verleihen, der nur dieser Grundform eigen ist. Man muss dieselbe daher wohl kennen und gebrauchen lernen.

---

*) Feste Grundlage für Melodien war bekanntlich (Siehe Seite 18) die Durtonleiter; hier lernen wir die zweite Grundlage, die Harmonie, oder harmonischen Massen, kennen.

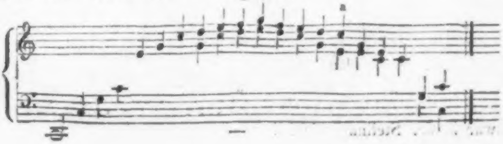
Im Obigen sind diese Tonfolgen in ursprünglicher Ordnung vom tiefsten zu den höhern Tönen, und dann umgekehrt, erschienen, also steigend und fallend. Dies leitet darauf, sie in mannichfach schweifenden Richtungen zu versuchen; z. B. die erste Masse.

66.

u. s. w.

Allein immer wieder tritt uns die Beschränktheit der Tonreihe in den Weg, und wir sehen ein, dass Tonwiederholung, Motivenwiederholung und besonders reiche Entfaltung des Rhythmus erfoderlich sein werden, um aus so armen Tonstoffe mannichfache Erfindungen hervorgehen zu lassen. Dass dies übrigens gar wohl erreichbar ist, beweisen zu unserm vorläufigen Troste unzählige Volksgesänge, Märsche, Tänze und einzelne Melodien in allen Werken besonders neuerer Meister, die auf unsere dermalige Tonreihe gegründet und beschränkt sind.

Harmonischer Gebrauch.

Soviel zur Erkenntniss des Stoffes; es kommt nun darauf an, ihn zu zweistimmigen Sätzen zu verwenden. Hierbei sehen wir die obere Stimme als Hauptstimme, die untere als Nebenstimme oder Begleitung an; denn die obern Töne werden schon ihrer Natur nach vor den untern vernommen, sind auch, wie No. 63 zeigt, melodisch zusammenhängender. Es muss also jeder Ton unserer Tonreihe durch einen zweiten tiefern Ton begleitet werden, der zu ihm passt, der also mit ihm zu einer Masse gehört; — ein anderes Zeichen der Zusammengehörigkeit haben wir bis jetzt noch nicht. Da aber in jeder Masse unter mehrern Tönen die Wahl ist, so wollen wir regelmässig den nächstliegenden zur Begleitung wählen, werden aber mancherlei Anlass haben, von dieser Regel Ausnahmen zu machen. Dies ist nun die Grundform der Zweistimmigkeit.

67.


Wir sehen in den ersten acht Begleitungen zweite und erste Masse mit einander wechseln, von da immerfort die erste Masse herrschen, — wiewohl das *g* am Ende auch der zweiten Masse angehören könnte.

Warum haben wir bei *a* nicht den nächstliegenden Begleitungston, *g*, sondern *e* genommen? — Erstens, weil *g* eben erst gebraucht war und seine Wiederholung eine unnöthige Stockung in der zweiten Stimme verursacht hätte; zweitens, weil *e* in Verbindung mit *c* viel bestimmter die erste Masse bezeichnet, als das zu beiden Massen gehörige *g*. Zwar muss im folgenden (oder nächstfolgenden) Momente die Tonwiederholung dennoch eintreten, die wir eben zu vermeiden gesucht. Allein nun geschieht es in den Tönen, wo ohnedem die erste Masse stehen bleibt, also ohne Schaden für den Wechsel der Massen, den wir zuvor beobachtet.

Warum haben wir unsere Begleitung erst bei dem achten Tone angefangen? Weil sie bei diesem unzweifelhaft festgesetzt werden konnte, bei den vorigen zwei Tönen aber nicht, und wir (vergl. Seite 22) es als Maxime anerkennen: in zweifelhaften Fällen vor allem erst das festzuhalten, was an ihnen unzweifelhaft erscheint. Von diesem Unzweifelhaften aus wussten wir dann (von *a* bis zu Ende) auch das Ungewissere zu ordnen.

3. *Harmonische Motive.*

Nunmehr erkennen wir bestimmter, was mit unserm jetzigen Material zu bewerkstelligen. Bisher haben wir nur zweierlei Motive und Bildungen gekannt, nämlich Motive der Tonfolge und rhythmische Motive. Jetzt treten Motive eines dritten Stoffes, nämlich harmonische Motive dazu, die wir

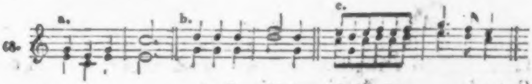
a) aus der ersten Masse allein,

b) aus der zweiten Masse allein,

c) aus einem Wechsel oder einer Mischung beider

hervorrufen können; z. B.

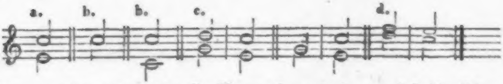
68.



4. *Der Schluss.*

Ferner haben wir schon (vergl. Seite 43) erkannt, dass die erste Masse an die Stelle der Tonika, oder des Ruhemomentes getreten ist. Der Hauptton darin ist die Tonika selbst, und am wirksamsten wird dieser Hauptton in der Oberstimme hervortreten. Wir werden daher unsere Schlüsse mit der ersten Masse und zwar in der Stellung wie bei *a* —

69.



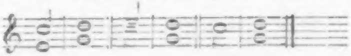
machen, wofern wir nicht die Harmonie aufgeben und beide Stimmen (*b*) in die Tonika führen wollen.

Wir haben ferner die zweite Masse als Gegensatz der ersten befunden, gleichwie früher die Tonleiter Gegensatz der Tonika war und sich zum Schluss in diese hineinbewegte. So wird nun jetzt die zweite Masse zur Bewerkstelligung des Schlusses sich (*c*) in die erste hineinbewegen; nur ihr dritter Ton ist dabei unzulässig, da er (wie bei *d*) verhindern würde, die Oberstimme in die Tonika zu führen und daselbst schliessen zu lassen.

5. *Der Halbschluss.*

Wir haben aber zugleich befunden, dass die zweite Masse ohne ihren dritten Ton (vergl. Seite 44) geeignet ist, einen einstweiligen Ruhepunkt abzugeben. Wir sind also nun nicht mehr auf den einzigen Ruhepunkt der Tonika beschränkt, sondern haben noch einen zweiten, wenn auch nur unvollkommnern. Diesen benutzen wir zur Abschliessung der Vordersätze

70.



und wollen ihn halben Schluss oder Halbschluss nennen.

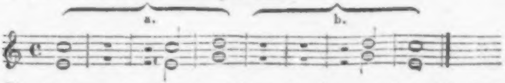
Dritter Abschnitt.

Die zweistimmige Komposition.

Nun endlich können wir von Neuem unser eigentliches Werk beginnen. Wir wollen Tonstücke bilden, und zwar in der vollkommensten Gestalt, die wir bis jetzt kennen, in der Form der Periode.

Vor allem ordnen wir also unsere beiden Massen zu einer Periode; und zwar für zweistimmigen Satz.

71.

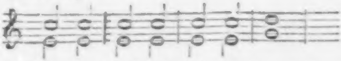


Der Anfang mit der ersten Masse ist der zunächst sich darbietende; der Vordersatz (a) macht seinen Halbschluss aus der ersten in die zweite Masse; der Nachsatz (b) macht seinen ganzen Schluss aus der zweiten Masse in die erste; die mit Pausen bezeichneten leeren Räume können willkührlich ausgefüllt werden nach den allgemeinen Gesetzen, die wir über Tonfolge, Richtung, Harmonie — Satzbildung bisher ausfindig gemacht haben.

Von hier beginnt nun das Formenspiel wieder, die eigne Thätigkeit des Jüngers: eine Gestalt aus der andern zu entwickeln.

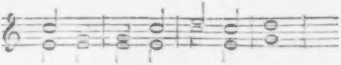
Wir könnten den Vordersatz mit den Tönen ausfüllen, mit denen er begonnen hat; —

72.



allein das wäre die unerträglichste Monotonie. So wollen wir zwar die erste Masse beibehalten, aber nicht dieselben Töne; es könnte so

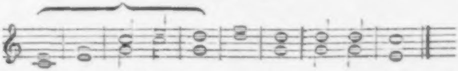
73.



geschrieben werden. Dieser Versuch ist wenigstens gegen den ersten ein Fortschritt; allein die Melodie schweift ohne bestimmten Karakter hin und her, und der Rhythmus ist höchst einförmig. Wir möchten letztern mannigfaltiger machen, er müsste sich — nach der Natur des Vordersatzes — beleben; und die Melodie müsste eine karakteristische Richtung annehmen, wie wir sie schon in der einstimmigen Komposition für unsere Sätze und Perioden ausfindig gemacht haben.

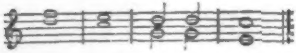
Wollen wir nun also die melodischen Richtungen von Vorder- und Nachsatz wieder hervorbringen (vergl. Seite 25) so würde zunächst diese Gestalt entstehen.

74.



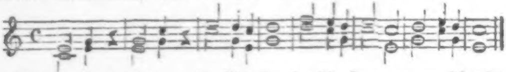
Hier steigt der Vordersatz, — senkt sich aber wieder, um den halben Schluss auch melodisch beruhigender und befriedigender zu machen; der Nachsatz nimmt die ihm gebührende entgegengesetzte Richtung; auch die rhythmische Bewegung steigert sich gegen jeden der Schlüsse und ruht auf diesen; alles frühern Betrachtungen gemäss. Um die karakteristische Bewegung des Vordersatzes auch in der zweiten Stimme festzuhalten, ist dem *c* der Oberstimme nicht *e* (vergl. Seite 46) sondern *g* zur Begleitung gegeben. Die erste Masse herrscht hier ja ohnehin unverkennbar.

Allein — im Nachsatz erkennen wir, dass die zweite Masse wenig geeignet ist (vergl. Seite 44) für sich allein einen Satz zu bilden. Dies führt uns auf Mischung der Massen. Der Nachsatz könnte so:

75.


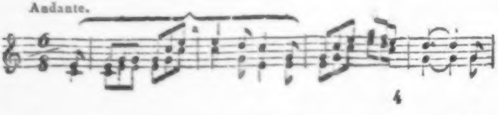
heissen; er würde doch bis zum Schluss hin *vorzugsweise* der zweiten Masse angehören und nur im zweiten Takte die erste *gleichsam durchgehen*. Hiermit aber sind wir auch aus der Leerheit der aus Harmonie entstandnen Melodien zu einer enger verbundnen diatonischen Tonfolge zurückgekehrt, der Gesang der Oberstimme (so alltäglich er auch noch erscheint) ist zusammenhängender geworden.

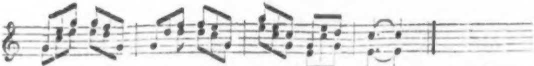
Die Mischung der Massen bietet uns aber auch für den Vordersatz neuen Stoff; wir brauchen nicht mehr den grössern Theil desselben in der ersten Masse verweilen zu lassen, können diese schneller durchlaufen, weil es uns doch nicht an Stoff fehlt.

76.


Hier ist das Aufsteigen der Melodie des Vordersatzes aus No. 74 schon mit dem Anfange des dritten Taktes erschöpft, und die zweite Masse wird dann *durchgangen*, ehe sie den Halbschluss macht. Zugleich erscheinen, blos durch rhythmische Abtheilung, die beiden ersten Takte des Vordersatzes als zwei besondere *Klauseln*; der Nachsatz geht ohne dergleichen Absätze fliessender zu Ende. Wir sehen, wie das erste Motiv aus No. 74 entstanden ist und sich im zweiten Takte wiederholt; eben so wird das neue, aus dem Durchgang' entstandne Motiv des dritten Taktes im fünften und (*einigermassen*, nämlich seiner rhythmischen Gestaltung nach) im siebenten Takte wiederholt, stets aber so, wie es auf diesen Stufen eben anging. Besässen wir in unserer jetzigen Tonreihe (vergl. S. 42) ein *h*, so würde die Melodie im siebenten Takte wahrscheinlich *d*, *c*, *h* geheissen haben.

Die weitere Uebung und Entwickelung kann dem Jünger überlassen bleiben; immer deutlicher wird aber hervortreten, dass bei unserer dermaligen Tonarmuth — da wir nicht einmal die vollständige Tonleiter besitzen — nur eine sorgfältige Benutzung des Rhythmus zu mannigfaltigern Bildungen, und eine deutliche Anordnung desselben zu einer belebten und wirksamen Gliederung des Ganzen führt. So ist aus No. 74 der letzte Satz hervorgegangen, der wieder zu folgendem

77.




führen könnte, dessen reichere Ausbildung vorzüglich mit auf Tonwiederholung, also Rhythmisirung, und deutlicher Absonderung und Wiederholung von rhythmischen Motiven und Klauseln beruht.

Wir sehen hier den Vordersatz in zwei Abschnitte zerfallen, deren erster (*a*) ganz der ersten Masse angehört, nur vor seinem letzten Tone die zweite Masse durchgeht, und dadurch sowohl, als rhythmisch einen Schluss bildet, aber einen unvollkommnen, da die Schlussnote nicht auf einen rhythmischen Haupttheil fällt; derselbe Schluss erscheint vollkommen am Ende des Satzes.

Vierter Abschnitt.

Tonstücke in zwei und drei Theilen.

Erwägen wir nun, wie deutlich im vorigen Tonstücke der Vordersatz sich durch den Eintritt in die zweite Masse auf rhythmischem Hauptone absondert, wie er viel mehr als früher ein befriedigendes Ganze bildet: so führt uns dies darauf, aus

Vordersatz und Nachsatz

einen

ersten und zweiten Theil

zu bilden, die sich für jetzt nur darin von einer einzigen Periode unterscheiden, dass sie sich deutlicher von einander sondern und jeder mehr für sich als ein besonderes Ganze gelten will.

Hiermit ergiebt sich uns also

die einfachste zweitheilige Form

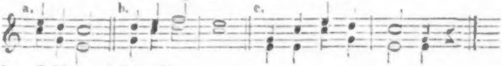
der Tonstücke, wie sie in vielen Märschen, Tänzen, Liedern u. s. w. sich vorfindet.

Wir haben früher (No. 30.) schon Sätze von grösserer Taktzahl gefunden. Jetzt nehmen wir diese grössere Ausdehnung für die zweitheilige Form in Anspruch.

Jeder Theil will für sich ein Ganzes sein; nach frühern Erwägungen gebührt daher jedem die Länge einer Periode, — acht Takte. Dies ist das regelmässige Maas; wir wissen aber schon, dass es grösser (No. 31.) und kleiner werden kann.

Wenn der erste Theil ein Ganzes für sich sein möchte, gebührt ihm die vollkommenste Gestalt, die der Periode mit Vorder- und Nachsatz. Allein er ist doch nur Theil eines grössern Ganzen, kann sich also nicht vollkommen abschliessen, sondern muss den zweiten Theil erwarten lassen. Er endet daher, wie zuvor der Vordersatz, mit einem halben Schlusse. Wollte man nun den Vordersatz des ersten Theiles ebenfalls so endigen, so würde derselbe Schluss zweimal hinter einander erfolgen; dadurch aber würde nothwendig der Theilschluss entkräftet und die Gestaltung des ganzen Theiles einförmig. Der Vordersatz kann also nur durch einen Schritt aus der zweiten in die erste Masse abgegränzt werden. Dies ist ein ganzer Schluss. Damit er nun für den blossen Vordersatz nicht zu wichtig werde, ist es am rathsamsten, ihn unvollkommen darzustellen, entweder durch Verlegung auf einen gewesenen Hauptton (*a*, — vergl. No. 77.) oder dadurch, dass nicht die Tonika in der Oberstimme liegt (*b*) oder endlich (*c*) durch eine nur unbedeutende Berührung der zweiten Masse,

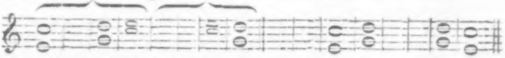
78.



die den Schluss einleitet*).

Wenn der erste Theil sich zu einem vollkommen abgeschlossenen Satze abgerundet hat, so gebührt dasselbe nun auch dem zweiten Theile, nur dass dieser einen ganzen und vollkommnen Schluss aus der zweiten Masse in die tonische Harmonie macht. Soll der zweite Theil ebenfalls einen bestimmt abschliessenden Vordersatz erhalten, so geschieht dies mittels des halben Schlusses, dem dann der ganze am Ende mit ungeschwächter Kraft folgt. Doch kann man auch eine bestimmte Abrundung des Vordersatzes missen, da der erste Theil schon bestimmtere Gliederung gehabt hat. Die Anlage eines zweitheiligen Tonstückes würde also diese sein:

79.



Die nähere Durcharbeitung kann der eignen Uebung überlassen bleiben. Allenfalls giebt No. 77 ein Beispiel, wenn man seinen Vordersatz als ersten Theil, den Nachsatz als zweiten Theil, den ersten und zweiten Abschnitt als Vordersatz und Nachsatz des ersten Theils ansehen will; der bisherige Nachsatz würde dann ein solcher zweiter Theil, der nicht in Abtheilungen (oder Vorder- und Nachsatz) zerfiele, sondern ununterbrochen fortliefe.

Warum aber kommt es dem zweiten Theil eher zu, als dem ersten, ohne Unterbrechung fortzulaufen? und warum ist eher der Vordersatz des ersten Theils der Ort für Abschnitte, als der Nachsatz? — Weil zu Anfange der Inhalt bestimmt und deutlich hingestellt, — auseinandergesetzt werden soll, im Fortgange gegen

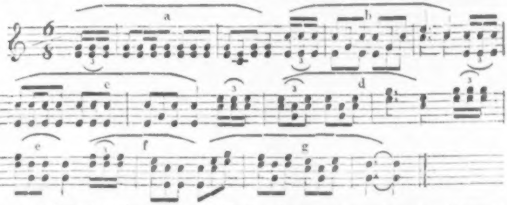
---

*) Auch dieses Mittel wirkte in No. 77 mit, den Schluss des Abschnitts *a* minder vollkommen erscheinen zu lassen; denn von S. 39 wissen wir, dass in zusammengesetzten Taktarten allerdings auch auf einem gewesenen Haupttheile vollkommen geschlossen werden kann.

das Ende aber die Bewegung gesteigert und darum zusammenhängender, ununterbrochner fortgehend sein muss.

No. 77 würde ein Beispiel eines zweitheiligen Tonstücks von zweimal vier (statt zweimal acht) Takten sein. Doch kann, wie wir schon an No 30 gesehen haben, auch über das ursprüngliche Maass von zweimal acht Takten hinausgegangen werden. Für dergleichen weiter ausgedehnte Sätze bietet, bei der Armuth unserer dermaligen Tonmittel, der Rhythmus sich uns als die helfende Kraft dar. Es kommt darauf an, durch beweglich oder mannigfaltig rhythmisirte Tonwiederholungen, Tonumschreibungen. u. s. w. unsern Tonbesitz gleichsam zu vervielfältigen. In weitester Ausdehnung sehen wir diese Kunst der Ausführung in den für Trompeten oder Hörner gesetzten Märschen angewendet. Folgender Satz kann als Beispiel eines ersten Theils dienen, der eine Ausdehnung von dreimal vier Takten (vergl. No. 31.) angenommen und dazu sich vorzugsweise der Tonwiederholung bedient hat. Nur die Mannigfaltigkeit der Rhythmisirung macht eine solche Ausdehnung möglich und erträglich; — man sieht, dass die ersten acht Takte im Wesentlichen nichts enthalten, als den Gang der Melodie von *g* hinauf zu *c*, *e* und *g*. Nur eine bestimmte und klare Gruppirung kann eine so zahlreiche Tonwiederholung übersichtlich machen. Wir sehen, dass der ganze Satz sich in Abschnitte von dreimal vier Takten theilt, *a* und *b*, dann *c* und *d*, dann *e*, *f* und *g*. Die ersten dieser Abschnitte zerfallen in Klauseln von je zwei Takten, die ebenfalls deutlich, wenn auch weniger entschieden abgesetzt sind; die erste Klausel des ersten Abschnittes, *a*, entspricht vollkommen der des zweiten Abschnittes, *c*; so auch entsprechen einander die zweiten Klauseln (*b* und *d*) beider Abschnitte. Der dritte Abschnitt enthält vorerst zwei Klauseln von einem Takte, *e* und *f*, dann, ihrer vereinten Länge entsprechend, noch eine Klausel von zwei Takten, *g*. Da aber die Bewegung gegen das Ende vorherrschend wird, so hat die vorletzte Klausel, *f*, gar keinen bestimmten Absatz, sondern verbindet sich ununterbrochen mit der letzten; nur durch den Uebertritt in die andre Masse und die Aehnlichkeit

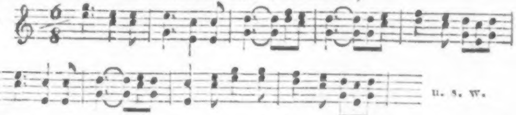
80.



mit der vorhergehenden Klausel *e* unterscheidet das Gefühl sie vom Schlusssatze.

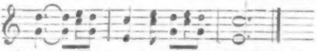
Beurtheilen wir diesen Satz nochmals nach der S. 50 erkannten Grundform eines periodisch eingerichteten ersten Theiles: so müssten wir den Schluss von *d* als Ende des Vordersatzes, *e*, *f* und *g* aber als Nachsatz annehmen. Der Vordersatz hätte also doppelte Länge. Allein seine beiden Hälften und deren Unterabtheilungen sind so klar gesondert, und so ebenmässig, dass eben desshalb in dieser ungleichen Länge des Vorder- und Nachsatzes kein Missverhältniss empfunden wird. In gleicher Weise kann nun auch der Nachsatz verlängert werden, indem man ihn entweder aus gleichmässigen grössern Abschnitten zusammensetzt (dies bedarf keiner weitern Anmerkung) oder — ihm einen Anhang giebt, nämlich die Schlussklausel, oder den letzten Abschnitt wiederholt. Folgender kleine Satz (der übrigens die ursprüngliche melodische Richtung des Vordersatzes aufgegeben und den entgegengesetzten Karakter sanften Hinabsinkens sich erwählt hat)

81.



kann als Beispiel dienen. Sein Vordersatz schliesst im vierten Takte, das Ganze sollte ursprünglich im achten Takte mit den ersten Tönen (in voller Taktgeltung) schliessen; aber mit dem neunten Takte beginnt eine Wiederholung des ganzen Nachsatzes. Ebensowohl hätte nur die Schlussklausel wiederholt werden können;

82.



auch würde eine figurirte Umgestaltung der Wiederholungen, soweit sie nicht das Ebenmaass störte, oder die Sätze zu fremd machte, statthaft, — endlich sogar die Aneinanderreihung beider oder noch mehrerer Wiederholungen möglich sein.

Zu Gunsten solcher Anhänge ist es rathsam, den vorhergehenden Schluss unvollkommen zu bilden, — entweder durch Tonlage (S. 51.), oder durch Veränderung oder Verkürzung der taktischen Geltung; dies letztere Mittel ist oben angewendet. Uebrigens hat man bei der Einfachheit und Fasslichkeit des Ganzen sich erlauben dürfen, von der strengsten Ebenmässigkeit nachzulassen. Nach dem auf den Niederschlag fallenden Anfange hätte auch der Nachsatz am regelmässigsten mit dem Niederschlage anheben, folglich der Schlusston des Vordersatzes den ganzen vierten Takt ausfüllen sollen. Statt dessen sind ein Paar in den Nachsatz überleitende Töne eingeführt worden, so dass nun der Nachsatz gleichsam mit dem Auftakte beginnt; es hatte dies kein Bedenken, da die Abtheilungen (der Vorder- und Nachsatz) doch klar hervortreten. Auch zu dem Anhange ist eine Ueberleitung gemacht.

Solche Anhänge sind aber, die ebenmässige Bildung aller Theile gegen einander vorausgesetzt, nicht blos am Schlusse des Nachsatzes oder zweiten Theils, sondern auch hinter dem Vordersatze anwendbar, wozu es übrigens weder eines Beispiels, noch einer Anweisung bedarf.

Rückblick.

Wir haben gleich anfangs, bei der einstimmigen Komposition, die durch alle Tongestaltungen gehende Grundform

Anfang, Fortgang, Ausgang,

oder

Ruhe, Bewegung, Ruhe,

uns vorgestellt, in

Tonika, Tonleiter, Tonika.

Diesen Begriffen entsprach die Bildung unserer Sätze vollkommen. Auch die Form der Periode liess sich an ihnen aufweisen. Ueberlegen wir aber nach unserer jetzigen Erkenntniss die Beschaffenheit unserer damaligen (einstimmigen) Perioden: so sehen wir wohl, dass nur ein lockeres Band ihre Vorder- und Nachsätze zusammenhielt. Denn im Allgemeinen genügte schon jeder derselben für sich, da sowohl der Vordersatz als der Nachsatz von der Tonika durch die Tonleiter wieder zur Tonika führte; nur die anstrebende Richtung bezeichnete jenen und die zur Ruhe hinabführende diesen.

Mit Hülfe der zwei harmonischen Massen und der zwei durch sie möglichen Schlussarten, des ganzen und des halben Schlusses, ist die periodische Form vervollkommnet. Die Grundbegriffe

Ruhe, Bewegung, Ruhe,
Tonika, Tonleiter, Tonika,

stellen sich in der einstimmigen und dann in der harmonischen (für jetzt zweistimmigen) Periode so:

Ruhe, Bewegung, Ruhe,

Ruhe, Bewegung, Ruhe, Bewegung, Ruhe,
Tonika, Tonleiter, Tonika in 8^{ve}, Tonleiter, Tonika.
Tonische Masse, Bewegung, Halbschluss, Bewegung, Ganzschluss

Ruhe, Bewegung, Ruhe,

Diese vollkommnere Periodik führte uns aber auf die zweitheilige Form, die ebenfalls denselben Begriffen und Grundzügen

Tonische Masse, Bewegung, Halbschluss, Bewegung, Ganzschluss,

entspricht.

Stellen wir uns ihre äussere Konstruktion vor, in zwei Theilen von zweimal acht Takten, mit periodischer Gestaltung jedes Theils in Vorder- und Nachsatz:

Erster Theil 8 Takte		Zweiter Theil 8 Takte	
Vordersatz, 4 Takte,	Nachsatz, 4 Takte,	Vordersatz, 4 Takte,	Nachsatz, 4 Takte,

so gehört der erste Vordersatz vorzugsweise der ersten oder tonischen Masse, der Tonika — schliesst auch (S. 51.) regelmässig in dieser Masse. Er ist der Anfang der ganzen Tonentwickelung, also der Ort, wo ihr Motiv oder ihre Motive festgestellt werden, der Moment, den wir die Ruhe genannt haben. Der erste Nachsatz mit dem Halbschlusse des ersten Theils und der Vordersatz des zweiten Theils zusammengenommen sind die Bewegung; in jenem steigert und bewegt sich der erste Theil zu seinem Ende; in diesem beginnt der zweite Theil, — aber nicht aus der Ruhe, sondern als Fortsetzung des ersten, und daher regelmässig nicht in der bestimmten und ruhigen Motivirung, wie der Anfang des ersten Theils. Im Nachsatze des zweiten Theils würde nun die erste Masse wieder vorherrschen müssen; da aber der ganze Schluss dieses Theils schon für sich entscheidend genug und ohnehin die Bewegung in demselben von Anfang an herrschend ist, so haben wir nicht nöthig, die letztere Bestimmung so genau festzuhalten, haben uns ohnehin gestattet, im zweiten Theile Vorder- und Nachsatz zu verschmelzen, wenn wir wollen. Sollte hiernach das Ende unbefriedigend erscheinen, so steht uns ja frei, es durch Anhänge zu verlängern und dadurch die tonische Schlussmasse zu verstärken.

Tonstück in drei Theilen.

Diese letztere Anschauung beider Theile in einer Masse zeigt uns, dass trotz der Trennung durch den Schluss des ersten Theils eigentlich drei Haupt-Momente existiren. Wir könnten also aus den zwei Theilen auch drei Theile machen.

Ruhe.	Bewegung.		Ruhe.
Erster Theil.		Zweiter Theil.	
Vordersatz. 4 Takte.	Nachsatz. 4 Takte.	Vordersatz. 4 Takte.	Nachsatz. 4 Takte.
Erster Theil. 8 Takte. Ruhe.	Zweiter Theil. 8 oder 16 Takte. Bewegung.		Dritter Theil. 8 Takte. Ruhe.

Hier ist abermals aus einem Vordersatze (nämlich des ersten Theils eines zweitheiligen Tonstücks) ein Theil gemacht, der Vorder- und Nachsatz haben kann und am füglichsten mit einem Ganzschlusse endet; wir haben ihm auch doppelte Grösse gegeben. Der zweite Theil beginnt mit der zweiten Masse und endet mit einem Halbschlusse; der dritte Theil ist eine wirkliche oder ungefähre, vollständige oder abgekürzte Wiederholung des ersten Theils, vielleicht mit einem Anhange gewichtvoller schliessend.

Eine Unvollkommenheit dieser dreitheiligen Form liegt in dem Ganzschlusse des ersten Theils, der eigentlich schon vollkommen befriedigt, statt dass er eine Fortsetzung erwarten lassen sollte.

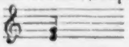
Es ist von Wichtigkeit, sich alle diese Verhältnisse recht klar und eigen zu machen; denn sie bewahren uns nicht blos vor Verwirrung und Missständen aller Art, sondern leiten und erleichtern auch unsere Erfindung, da sie uns überall das Ziel vorhalten, auf das wir losgehen und den Weg gleichsam abstecken, den wir dahin zu gehen haben. Sobald wir also das erste Motiv ergriffen und jene Verhältnisse im Auge haben, kann uns ein sicherer Fortgang eigentlich nie fehlen; eher werden wir zuviel Wege vor uns erblicken und der Entschlossenheit bedürfen, uns durch rasche Wahl aus lähmenden Zweifeln zu reissen. Nicht der Mangel an Erfindung oder fortleitender Bahn ist es, der sich den Fortschritten des Jüngers meist in den Weg stellt, sondern eine Zweifelmüthigkeit, die nicht zu entscheiden wagt, welchen von zwei oder mehr offnen Wegen man gehen soll. Gegen diese Karakterschwachheit, die oft eben den begabtern Geistern am eigensten und gefährlichsten ist, muss der Jünger es sich als

Maxime

aussprechen, von mehrern gleich guten Wegen den ersten besten einzuschlagen und den einmal betretenen ohne Wanken zu Ende zu verfolgen. Steht es ihm doch frei, nachher auch die andern durchzugehen. In einer höhern Sphäre treten höhere Entscheidungen ein, nämlich die innere Stimme, die uns das Eine Rechte diktirt. Aber auch da noch kann eine angewöhnte Zweifelmüthigkeit uns zaudern und irre machen; wie jeder Künstler mehr oder weniger an sich erlebt haben wird.

Vergleichen wir nun zum Schlusse mit obigen Grundsätzen unsern ausgedehntesten Satz, No. 80. Dieser erste Theil eines unvollendet gebliebenen Tonstückes sollte in breitern Massen sich entfalten, und so wurden dem ersten Tonpaare

83.



zwei Takte eingeräumt, die von demselben in fortwährender Wiederholung ausgefüllt sind. Achtel herrschen vor, aber der bewegtere Auftakt lässt den nachfolgenden Hauptton um so gewichtiger erscheinen; um ihn vollends abzusondern, zerfällt auch das folgende Achtel in Sechszehntel. Ein anderes Mittel der Belebung ist im folgenden Takte die Abbeugung auf die tiefern Töne *c—e*; doch bleibt *e—g* herrschend. Diese ganze bewegliche und doch so einfache Figur kommt auf dem gewesenen Hauptttone, dem Viertel im zweiten Takte, zu einem rhythmischen Abschlusse. Das Nächstliegende war nun, dieser ersten Klausel (*a*) eine zweite gleichgebildete folgen zu lassen. Dies ist wenigstens in soweit geschehen, als die folgende Klausel gleiche Länge, gleichen Endpunkt, gleiche Figur des Auftakts hat. Zugleich sind wir aber, der bekannten Richtung des Vordersatzes folgend, auf höhere Tonstufen geschritten. Nur die blosse Tonwiederholung würde endlich ermüden; statt ihrer tritt also das letzte Motiv der ersten Klausel (aus dem zweiten Takte) ein, und nun wird nach der längern und bedeutendern Bewegung auch der Schluss im vierten Takte gewichtiger. — Hier hätte der Vordersatz schliessen können; er wäre aber zu unbedeutend erschienen, da er ohnehin nur in einer einzigen Masse ruht, mit geringer melodischer Entfaltung. So erfolgte dann, der ersten Absicht entsprechend, eine ebenmässige Wiederholung beider Klauseln; hat sich aber nunmehr der ganze Vordersatz in vier breiten ruhigen Massen dargelegt: so spricht sich der erregtere Karakter des Nachsatzes, besonders zu Anfange, durch kürzere, also weniger ruhige Glieder (*e* und *f*) aus, folgt aber doch zuletzt seinem ursprünglichen Hange, indem er die letzten Klauseln, *f* und *g*, zu einem ungestört hinströmenden Endsatz zusammenschmilzt.

Dass der Künstler nicht alle diese Ueberlegungen vorsätzlich und umständlich durchzugehen braucht, am wenigsten bei einem so unbedeutenden Satze, versteht sich von selbst. Aber er hat sie blos desswegen nicht nöthig, weil ihr Inhalt ihm schon längst bekannt und zur andern Natur geworden ist. Eben damit dies auch ihm vollkommen geschehe, muss der Jünger sich alle diese Vorstellungen unermüdlich vorhalten und zu voller Erkenntniss und Geläufigkeit bringen. Hierzu aber giebt ihm die Stufe der zweistimmigen Komposition auf dem Grunde der Natur-Harmonie hinlänglichen Stoff. Es ist um so rathsamer, hier die Uebungen fortwährend zu wiederholen und zu erweitern, da wir bald auf längere Zeit von selbständigem Bilden zurücktreten müssen, und unser Formgefühl bei den bevorstehenden Entwickelungen eine Zeitlang ungefördert bleiben wird.

Fünfter Abschnitt.

Der doppelzweistimmige Satz.

Nicht weiter, als im Obigen geschehen, lassen sich die Formen für zweistimmige Naturkomposition ausdehnen ohne Gefahr, in Wiederholung und Undeutlichkeit zu verfallen. Dies erkennt man daraus, dass wir nur zwei Massen und nur zwei wesentlich verschiedne Schlüsse, den ganzen und den halben, haben; schon bei einem Tonstücke von zwei Theilen müssen diese Schlüsse wiederholt werden, bei Anhängen noch öfter; schon in der dreitheiligen Form stellte sich eine in der Sache liegende Unvollkommenheit ein: — bei grösserer Ausdehnung würde des Wiederholens allzuviel.

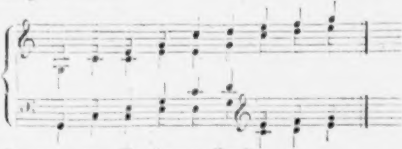
Es frägt sich aber, ob nicht eine innere Bereicherung zu erlangen wäre? — Sobald wir neue Töne dazu nehmen, genügt unser jetziges System nicht mehr; diese Erweiterung bleibt mithin einem neuen Abschnitte überlassen. Für jetzt bietet sich also nur noch Eins dar:

Vermehrung der Stimmzahl.

Da die bisher gebrauchten zwei Stimmen sich so wohl und genau zu einander fügten, so scheint die zweimalzweistimmige Komposition gelegener, als die dreistimmige.

Um aber unsre Stimmen ohne Verwirrung verdoppeln zu können, geben wir jedem Paar eine besondre Tonhöhe. Dies ist also unser dermaliger Tonstoff.

84.



Was ist nun unser Gewinn an ihm?

Vor allem eine grössere und breiter ausgelegte Tonfülle, wenn wir beide Stimmpaare mit einander führen. Freilich wird die grössere Tonmasse weniger leichtbeweglich sein, als der bisherige zweistimmige, oder gar der frühere einstimmige Satz; und überdem ist im Grunde, ausser dem materiellen Zuwachs, nichts Neues gefunden, denn jedes Stimmpaar bewegt sich in gleichen Intervallen und Richtungen mit dem andern.

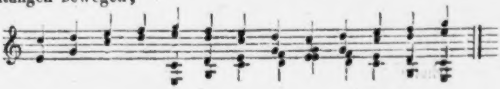
Dies bringt uns aber darauf,

1) entgegengesetzte Richtungen,
2) verschiedne Intervalle der Stimmpaare

zu versuchen.

Wo im zweistimmigen Satze die Massen regelmässig wechseln, können unsre Stimmpaare sich ohne Bedenken in entgegengesetzten Richtungen bewegen;

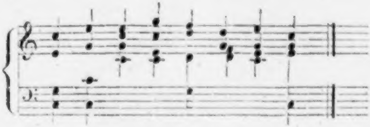
85.



dessgleichen, wo eine einzige Masse herrscht. Wir wollen diese Bewegungsart die Gegenbewegung nennen.

Diese und die vorige Anwendung des doppelzweistimmigen Satzes sind die natürlichsten, denn sie beruhen auf der im Allgemeinen zweckmässigsten Begleitungsform (No. 67) des zweistimmigen Satzes. In einzelnen Momenten können jedoch beide Stimmpaare mit verschiedenen Intervallen nach willkührlicher Gestaltung

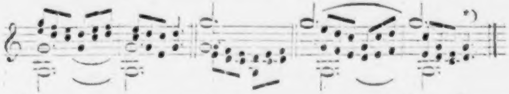
86.



sich zu einer Masse zusammenfügen.

Da wir ferner gefunden haben, dass der Grundton der zweiten Masse auch der ersten eigen ist, so können zwei Stimmen diesen gemeinschaftlichen Ton in mannigfacher Art festhalten, während die andern sich beliebig in beiden Massen bewegen.

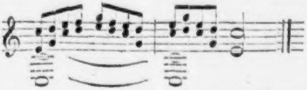
87.



Wir wollen solche durch die Bewegung der übrigen Stimmen fortgehende Töne Haltetöne nennen; sie geben der ganzen Tonbewegung einen materiellen Zusammenhang, körperliche Verbindung.

Da aber alle unsere Töne und Massen aus der Tonika stammen, also geistig mit ihr einig sind, so können wir diese geistige Einheit zuletzt körperlich verwirklichen, unsere Oberstimmen durch beide Massen und alle beliebigen Intervalle führen und dazu die Unterstimmen den gemeinsamen Stammton, die Tonika, festhalten lassen;

88.

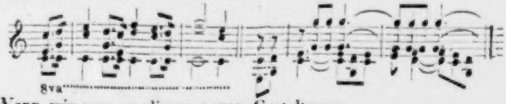


eine Figur, die besonders geeignet ist, am Schlusse noch einmal die ganze Tonentwickelung zusammenzufassen, oder auch dem Anfange eine gedrungene Kraft zu verleihen, bis dann alle Stimmen zusammen sich in Bewegung setzen. Beweglicher werden diese durchklingenden Haltetöne durch Rhythmisirungen mancherlei Art, die entweder den Rhythmus der übrigen Stimmen verstärken, oder sich mit ihm in Gegensatz stellen, da beweglich, wo jener ruht, und da haltend, wo er vorschreitet.

---

*) Die dritte Stimme scheint auf den ersten Blick neue Töne zu enthalten; aber es sind die bekannten, nur in tieferer Oktave für das tiefere Stimmpaar.

89.



Wenn wir nun zu diesen neuen Gestaltungen:

1. den verdoppelten Stimmen, — No. 84.
2. der Gegenbewegung, — No. 85.
3. den willkührlich zusammengesetzten Massen, No. 86.
4. den Haltetönen, — No. 87 und 88.

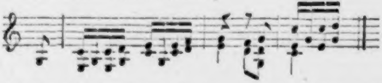
noch

5. die Abwechselung des zweimal-zweistimmigen Satzes mit dem einfach zweistimmigen,
6. die Abwechselung zwischen dem höhern und tiefern Stimmpaare,

zurechnen, so überblicken wir hier unser gesammtes Material.

Es bietet uns einen neuen Gegensatz, zwischen grösserer und geringerer Masse, damit aber auch eine dritte Art der Steigerung und Milderung, die wir bisher im Ganzen nur durch Richtung der Tonfolge und Rhythmik darstellen konnten. Zugleich finden wir in diesem Gegensatze ein neues Mittel, das Beweglichere und das Festere oder Schwerere karakteristischer darzustellen, als durch blosse rhythmische Betonung. Aber auch das frühere Steigerungs- und Milderungsmittel findet neuen Spielraum darin, dass man bei der Trennung der Stimmpaare von den tiefern Stimmen zu den höhern sich erheben,

90.



oder von der Höhe sich herabsenken kann in die tiefern Stimmen. —

Dies sind die nächstliegenden Gestaltungen des zweimal-zweistimmigen Satzes; sie geben genugsamen Stoff zu den Uebungen, die vorzugsweise bestimmt sind, die Grundformen aller musikalischen Konstruktion zur Anschauung und Geläufigkeit zu bringen, und der Erfindungskraft einen zwar beschränkten, aber gesicherten Spielraum zu eröffnen, innerhalb dessen sie sich frei und mannigfach ergehen und entfalten kann. Nicht ohne Vortheil wird es dabei sein, wenn man nach erlangter klarer Anschauung von dem oben entwickelten Tonwesen sich mit den Vorstellungen umgiebt, in denen unser bisheriges Tonsystem wirklich lebt und herrscht. Trompeten- und Marschesklang, Waldhörner und Waldeinsamkeit, oder Jagdleben, — oder auch der kriegerische Bund von Hörnern und Trompeten, der ländliche Klang von Waldhörnern und sanfteinstimmenden Klarinetten, Naturgesänge und unschuldige Tänze: dies sind Vorstellungen, die oft ihr volles Genügen finden in der Sphäre unserer bisherigen Bildungen, und die unsere Bewegungen darin beleben und zu reicherm, gehaltvollerm Schaffen leiten. — Nur muss man wohl im Sinne behalten, dass diese Vorstellungen nur Anregung, nur Mittel zum Zwecke sein sollen, dass die genannten Instrumente noch ganz andere Seiten bieten, die erwähnten Formen noch ganz andre Bedingungen haben, als bisher zur Betrachtung kommen konnten; dass endlich alle erwähnten oder ihnen anschliessenden Vorstellungen auch auf ganz andern Wegen, mit ganz andern Mitteln verwirklicht werden können, dass man also keiner dieser Aufgaben — überhaupt keiner Aufgabe eher sicher und vollkommen gewachsen ist, als bis man sich im Vollbesitze der Kunst befindet.

Dritte Abtheilung.

Die Harmonie der Durtonleiter.

Wie mannigfach sich auch unser Tonwesen bereits entwickelt hat, so liegt doch das Ungenügen alles Bisherigen klar vor Augen. Wir hatten zuerst die vollständige diatonische Tonleiter, sogar mit der Möglichkeit, fremde Töne in unsere Bildungen aufzunehmen; aber wir wussten uns nur einstimmig zu bewegen. Sodann gewannen wir harmonische Massen und die Möglichkeit, zwei oder vier Stimmen mit einander gleichzeitig zu verbinden; aber hiermit wussten wir nicht einmal die ganze Tonleiter zu vereinigen.

Der nächste Schritt ist offenbar:

> wir müssen die vollständige Tonleiter in Verbindung mit harmonischen Massen, mehrstimmig, gebrauchen lernen.

Wir beginnen also von Neuem, und mit dem Streben nach Vollständigkeit, die mehrstimmige Komposition. Und zwar wollen wir mit dem

vierstimmigen Satze

beginnen, schon desswegen, weil wir zuletzt vier Stimmen besessen haben; wichtigere Gründe werden sich bald aus der Sache selbst ergeben.

Erster Abschnitt.

Auffindung der nöthigen Harmonien.

Vor Allem müssen wir also Harmonien auffinden für die Begleitung der ganzen Tonleiter.

Hier richtet sich unser Blick zuerst auf die erste harmonische Masse, deren vorzügliche Wichtigkeit und Regelmässigkeit wir schon S. 44 erkannt haben. — Diese Regelmässigkeit besteht aber darin, dass ihre drei Töne (*c—e—g*) terzenweis über einander stehen.

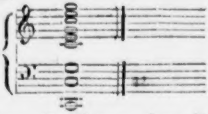
Die terzenweise Verbindung von drei — oder mehr Tönen zu einer Harmonie heisst Akkord.

Der tiefste Ton in einem solchen Terzenbau (z. B. in dem Akkorde *c—e—g*) heisst Grundton.

Er ist der wichtigste Ton im Akkorde, eben weil er dem ganzen Bau zur Grundlage dient. Daher werden die Verhältnisse der übrigen zum Akkorde gehörigen Töne nach ihm bestimmt; der nächste Ton (oben *e*) heisst die Terz, der folgende höhere die Quinte, — nämlich des Grundtones.

Schon oben No. 86. haben wir häufig bemerken können, dass die Töne eines Akkordes nicht jederzeit in ihrer ursprünglichen Terzenstellung erscheinen. Gleich die erste Masse zeigte sich in No. 60 und 63 so, —

91.



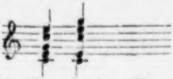
dass nach dem Grundtone die Oktave, dann die Quinte, noch einmal die Oktave, und nun erst Terz, Oktave der Quinte u. s. w. erschienen.

Verdopplung der Akkordtöne.

Zugleich sehen wir, dass jeder Ton des Akkordes mehr als einmal angewendet werden kann, entweder in verschiedenen Oktaven (wie oben *c* viermal, *g* dreimal, *e* zweimal) oder (wie man sich leicht denken kann) von verschiedenen Stimmen auf derselben Stelle. Beides nennen wir Verdoppelung der Akkordtöne.

Die Verdoppelung der Akkordtöne ist uns sogleich nöthig, da wir vierstimmig schreiben wollen, und nur drei Töne im Akkorde haben. Welcher dieser drei Töne soll nun verdoppelt werden? Wir dürfen jeden derselben verdoppeln, und werden von dieser Freiheit Gebrauch machen. Aber zunächst, wenn uns nicht besondere Gründe ablenken, werden wir den Grundton verdoppeln, da er der wichtigste Ton im Akkorde ist; auch sehen wir ihn in der natürlich geordneten harmonischen Masse (No. 60) am häufigsten, dreimal gesetzt. Nach ihm wird die Quinte Verdoppelung zulassen, die ursprünglich (in No. 60.) zweimal gesetzt ist; am wenigsten geeignet zeigt sich die Terz, die ursprünglich nur einmal erscheint. Wir haben uns hier nur auf Nachahmung des Naturgebildes gestützt; unser Gehör bezeichnet uns auch dieses Naturgebilde (No. 60) als den schönsten, ebenmässigsten Wohlklang und die Terz darin als das am schärfsten eindringende, sich vordrängende Intervall des Akkordes, das in der Verdoppelung

92.



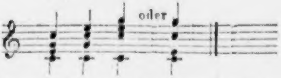
die andern Intervalle leicht überschreit. Nur aus besondern Gründen wollen wir also die Terz verdoppeln.

Versetzung der Akkordtöne.

Zugleich haben wir schon oben gesehen, dass die Töne eines Akkordes keineswegs immer in der terzenweisen Stellung über einander erscheinen; in No. 86. haben wir selbst diese terzenweise

Lage willkührlich aufgegeben, und werden später noch oft zu solchem Verfahren veranlasst sein. Diese Versetzungen der Akkordtöne bedürfen jedoch für jetzt keiner genauern Betrachtung. Wir wollen für das Erste alle Akkordtöne so nahe wie möglich an die Oberstimme stellen, wenn uns nicht besondere Gründe auf eine andre Gestaltung führen; der Grundton aber soll stets seine ursprüngliche Stellung als tiefster Ton beibehalten, weil er stets die Stütze oder Grundlage des Akkordes ist, und wir diesen am leichtesten aus dem Grundtone erkennen und bezeichnen. Da wir nun alle übrigen Akkordtöne nach Belieben stellen können, so ist möglich, dass die Oktave, oder die Terz, oder die Quinte in der Oberstimme zu stehen kommt. —

93.

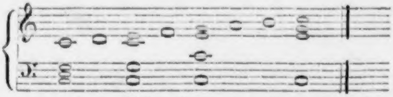


Diese verschiedenen Stellungen der Harmonie heissen (gleichviel, wie in der Mitte die Akkordtöne stehen) die **Lagen des Akkordes.**

Soviel über den aus unserer ersten harmonischen Masse gewonnenen Akkord. Die zweite Masse enthält zwar auch drei Töne, nicht aber in regelmässiger, terzenweiser Aufeinanderfolge; sie kann also, so wie wir sie bis jetzt kennen, keinen Akkord abgeben.

Sehen wir nun, welche Anwendung jener eine Akkord auf der Tonika uns erlaubt, zu welchen Tönen der Tonleiter er Harmonie abgeben kann. Nur zu denen, die in ihm enthalten sind,

94.

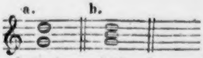


also zu *c*, *e*, *g* und *c*. Ueberall setzen wir den Grundton an die unterste Stelle und die übrigen Töne möglichst nahe an die Oberstimme; überall ist dadurch von selbst der Grundton durch seine Oktave verdoppelt. Bei der letzten Aufstellung des Akkordes hätte der Grundton den übrigen Tönen näher, in die höhere Oktave treten können; allein einfacher war es, ihn auf seiner alten Stelle zu lassen; auch würde der Oktavensprung am Schlusse zu unruhig und heftig gewesen sein.

Wo finden wir nun Harmonien für die andern Töne der Tonleiter? — Zuerst denken wir wieder an die zweite Masse, auf der Dominante. Diese zweite Masse war nicht so regelmässig befunden worden, wie die erste; doch haben wir sie schon, **gleichsam** wie eine erste Masse, benutzt, nämlich bei dem Halbschlusse des Vordersatzes oder ersten Theiles (S. 44) indem wir ihren dritten

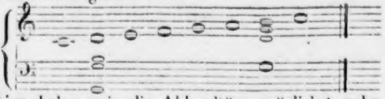
Ton, der sich unruhig in die erste Masse auflösen wollte, wegliessen. Fügen wir ihrer damaligen Gestalt (*a*) eine Terz (wie bei *b*) zu, nämlich *h*, das sich ja in unserm jetzigen Tonvorrathe, der Tonleiter, vorfindet:

95.



so haben wir einen regelmässigen Akkord von drei Tönen, gleich dem aus der ersten Masse aufgenommenen, der uns abermals einen Theil der Tonleiter begleiten läſst.

96.

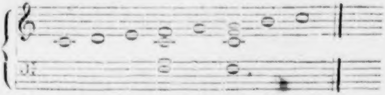


Auch hier haben wir die Akkordtöne möglichst nahe an die Oberstimme geschrieben.

Derselbe Akkord hätte auch noch die fünfte Stufe der Tonleiter, *g*, begleiten können, wenn nicht diese Stufe schon in No. 94 den ersten auf der Tonika gefundenen Akkord zur Begleitung erhalten hätte.

Nun sind noch die vierte und sechste Stufe der Tonleiter, *f* und *a*, unbegleitet. Hier verfahren wir vorerst versuchsweise, wie S. 42 bei der Auffindung der zweiten harmonischen Masse. Wir vereinen *f* mit *a*, gesellen ihnen terzenweise den dritten Ton, *c*, zu, und haben nun einen dritten Akkord, der den vorigen gleichgebildet ist und uns zu der Begleitung der noch nicht mit Harmonie versehenen Stufen, *f* und *a*

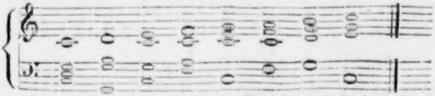
97.



dient. Auch zur ersten Stufe, zu *c*, könnten wir diesen Akkord gebrauchen, wenn diese nicht schon in No. 94 mit dem ersten Akkorde besetzt worden wäre.

Nunmehr haben wir unsern nächsten Zweck erreicht, alle Töne unserer Tonleiter sind mit Harmonie versehen.

98.



Ehe wir uns jedoch auf dieses Resultat und den daraus zu ziehenden Gewinn näher einlassen, müssen wir unsern aufgesammelten Stoff, die drei Akkorde, näher kennen lernen.

Alle drei Akkorde sind einander in allen Verhältnissen gleich.

1. Sie bestehen jeder aus drei Tönen, dem Grundtone, dessen Terz und dessen Quinte.
2. Die Terz in einem jeden ist eine grosse Terz *) und die Quinte eine grosse. Der Akkord auf *G* und der auf *F* sind also dem auf der Tonika *C*, dem tonischen Akkorde vollkommen gleich.

Nun wissen wir schon aus der allg. Musiklehre, dass auf jedem Tone unsers Tonsystems (S. 19.) eine Durtonleiter gebaut werden kann, und dass alle Durtonarten unter einander gleiche Verhältnisse haben; folglich müssen die Akkorde, die sich auf der Tonika aller Durtonleitern befinden, einander gleich sein. Dies ist der Fall mit unsern auf *G* und *F* gebauten Akkorden; sie gleichen dem auf der Tonika von Cdur gefundnen Akkorde. Wir können sie also als Akkorde auf der Tonika von Gdur und Fdur ansehen, — sie stellen uns die Tonika — oder die Tonart G und Fdur vor, obwohl sie auch in Cdur einheimisch, aus Tönen der Cdur-Tonleiter errichtet sind. So können wir denn diese beiden Akkorde als Erinnerungen an Gdur und Fdur, als Entlehnungen aus diesen Tonarten ansehen. Diese Tonarten sind aber mit der Tonart, in welcher wir uns eigentlich befinden (mit Cdur), nächstverwandt*); und so kommen wir zu der Einsicht:

---

*) Aus der allgemeinen Musiklehre darf eigentlich als bekannt vorausgesetzt werden, wie alle Intervalle heissen und gemessen werden. Der Sicherheit wegen sei jedoch Folgendes bemerkt.

Wollen wir das Verhältniss zweier Töne zu einander im Allgemeinen angeben, so zählen wir, auf der wievielten Tonstufe einer vom andern entfernt steht. Die unterste Stufe, von der wir anfangen zu zählen, heisst Prime, die folgende Sekunde, die dritte Terz, die vierte Quarte, die fünfte Quinte, die sechste Sexte, die siebente Septime, die achte Oktave. Wollen wir noch weiter zählen, so heisst die neunte None, die zehnte Decime, die elfte Undecime, die zwölfte Duodecime, die dreizehnte Terzdecime (*decima tertia*), die vierzehnte Quartdecime (*decima quarta*). Nur so weit ist es nöthig zu zählen; in den meisten Fällen aber bedarf es nur der Zählung bis zur Oktave und None. Nehmen wir also z. B. *c* als Prime an, so ist *d* die Sekunde, *d* in der höhern Oktave die None, *e* die Terz u. s. w.; nehmen wir *e* als Prime an, so ist *f* die Sekunde, *a* die Quarte, *d* die Septime u. s. w.

Diese Abzählung ist leicht, aber — nicht genau. Denn wir wissen, dass jede Stufe erhöht oder erniedrigt werden kann; die blosse Angabe der Stufe sagt uns daher nicht, ob eine Erhöhung oder Erniedrigung, oder die unveränderte Stufe gemeint sei. Die Quinte von *c* z. B. ist *g*, oder — genauer zu reden: die G-Stufe. Ist aber nun der Ton *g* selbst, oder *ges* oder *gis* genannt? — das sagt uns der Name Quinte nicht.

Man bedarf also einer genauern Angabe; und zu dieser gelangt man, indem man ausmisst nach ganzen und halben Tönen, wie gross ein Intervall ist.

Wir haben nun viererlei Intervallgrössen zu merken: grosse, kleine, verminderte, übermässige Intervalle; und dies geschieht am leichtesten nach folgenden Merksätzen.

Gross sind alle in einer Durtonleiter einheimischen Intervalle von der Tonika an aufwärts gezählt. Von *C* an z. B. ist *d* eine grosse Sekunde, *C—e* eine grosse Terz, *C—f* eine grosse Quarte u. s. f. Folglich ist eine grosse Sekunde einen ganzen Ton gross, eine grosse Terz zwei ganze Töne, eine grosse Quinte drei ganze Töne (*c—d*, *d—e*, *f—g*) und einen halben Ton (*e—f*) u. s. w. Folglich sind auch *f—c* und *g—d* grosse Quinten, denn sie enthalten ebenfalls drei ganze und einen halben Ton; desgleichen sind *f—a* und *g—h* grosse Terzen, denn sie enthalten eben wie *c—e* zwei ganze Töne.

Klein ist ein um einen halben Ton verkleinertes grosses Intervall. *C—e* und *c—g* z. B. waren grosse Terz und Quinte; *c—es* und *c—ges* sind kleine Terz und Quinte.

Vermindert ist ein um einen halben Ton kleiner gewordnes kleines Intervall. *C—es* war eine kleine Terz; *c—eses* oder *cis—es* wäre eine verminderte Terz.

Uebermässig endlich nennen wir ein um einen halben Ton vergrössertes grosses Intervall. *C—G* z. B. ist eine grosse Quinte; *c—gis* würde eine übermässige sein.

Das Nähere ist nicht hierher, sondern in die allgemeine Musiklehre gehörig.

> dass die Harmonie unserer Durtonleiter zunächst bestehe aus dem tonischen Akkorde derselben und aus den entlehnten tonischen Akkorden der beiden nächstverwandten Durtonleitern.

Wie also jede Durtonart ihre beiden nächstverwandten Durtonarten in der nächsten Quinte über und unter ihrer Tonika neben sich hat: so finden sich auch neben dem eignen tonischen Akkorde noch die beiden tonischen Akkorde der nächstverwandten Durtöne, um die Harmonie für eine Durtonart vollständig zu machen.

Dieser doppelte Gesichtspunkt, unter dem wir unsern zweiten und dritten Akkord angeschaut haben:

> einmal als Harmonien, die aus den Tönen unserer erwählten Tonart gebildet und dieser angehörig sind,
>
> dann als tonische Akkorde der beiden nächstverwandten Durtonarten, die wir von diesen geliehen haben und die uns an diese erinnern, —

wird uns nachgehends von grosser Wichtigkeit sein. Wir müssen ihn also klar fassen und festhalten.

---

*) Auch hierzu bemerken wir kürzlich aus der allgemeinen Musiklehre, dass zwei Durtonarten, die nur in einem einzigen Tone von einander abweichen, nächstverwandt heissen und sich am engsten an einander schliessen. C und Gdur z. B.

			c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*
g	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*fis*	*g*			

sind nur auf der *F*-Stufe, C und Fdur

c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*			
			f	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*

nur auf der *H*-Stufe von einander abweichend, folglich nächstverwandt. Im Quintenzirkel

Ges, Des, As, Es, B, F, C, G, D, E, H, Fis,

hat jede Tonart ihre beiden nächstverwandten zu beiden Seiten.

Die Quinte aufwärts haben wir schon Dominante genannt. Wollen wir neben ihr auch die nächste Quinte abwärts bezeichnen, so nennen wir jene Oberdominante, diese Unterdominante. Von *C* z. B. ist *G* die Oberdominante, *F* aber die Unterdominante.

Zweiter Abschnitt.

Prüfung und Berichtigung der Harmonie.

A. *Die vier Stimmen.*

Wir kehren nun zu unserm Harmonie-Gebilde No. 98 zurück. Zuvor hatten wir unser Augenmerk auf die Akkorde gerichtet, die sich in demselben zusammengefunden. Nun betrachten wir es von einer andern Seite.

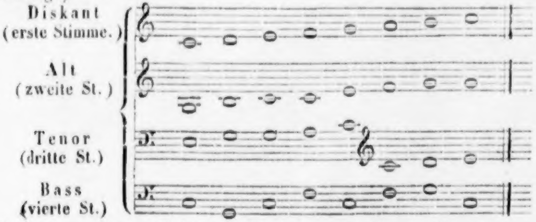
Wir hatten begonnen mit der Tonleiter als oberster Tonreihe oder **Stimme**. Jeder Ton derselben hat zunächst einen, dann einen zweiten, dann einen dritten Ton unter sich. Nehmen wir nun alle ersten (*g*, *h*, *c* u. s. w.), dann alle zweiten (*e*, *g*, *g* u. s. w.), endlich alle dritten Töne (*c*, *g*, *c* u. s. w.) als besondere Tonreihen zusammen, so sehen wir einen

Satz von vier zusammen erklingenden Stimmen

vor uns, wie wir zuvor nur Sätze von zwei Tonreihen, und selbst im zweimalzweistimmigen Satze meist nur Verdoppelung zweier verschiedner Stimmen gehabt haben. Wir wollen die vier Stimmen, von der obersten zur untersten

Diskant, oder erste,
Alt, oder zweite,
Tenor, oder dritte,
Bass, oder vierte Stimme

nennen. — Damit man die vier verschiednen Stimmen und ihren Inhalt genau erkenne, setzen wir No. 96 noch einmal partiturmässig*) her.



Die oberste Stimme (Diskant) und die unterste (Bass) sollen äussere oder Aussenstimmen, die andern innere oder Mittelstimmen heissen.

---

*) Partitur heisst diejenige Abfassung eines mehrstimmigen Tonstücks, in der, wie oben, jede Stimme, — oder wenigstens jede zusammengehörige Stimmenklasse eine besondre Linie hat. Das Nähere in der allg. Musiklehre.

B. *Der Zusammenhang der Akkorde.*

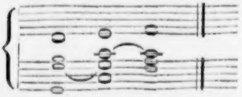
Es ist aber nicht genug, dass jeder Akkord für sich allein wohl gebildet erscheine; sie sollen zusammen ein harmonisches Ganzes sein, wie die Tonleiter ein melodisches Ganzes geworden ist, — sie sollen Zusammenhang, innere Verbindung, Einheit haben.

Eine oberflächliche Einheit liegt nun schon darin, dass alle Töne dieser Harmonien sich in ein und derselben Tonart befinden. Allein dies kann noch nicht genügen, da wir uns erinnern, dass unser zweiter und dritter Akkord eigentlich doch nur entlehnt, andern Tonarten zugehörig war.

Ein bestimmteres Band erblicken wir in den Verbindungstönen, welche jeder unserer Akkorde mit seinen Nachbarn gemeinschaftlich hat. So sahen wir schon früher (S. 43) unsere beiden harmonischen Massen durch einen gemeinschaftlichen Ton, die Dominante, zusammenhängen; und so sind hier unser erster, zweiter und dritter Akkord durch das ihnen gemeinschaftliche *g*, — der dritte, vierte, fünfte, sechste durch das gemeinschaftliche *c*, — der siebente und achte durch das gemeinschaftliche *g* verbunden. Nur zwischen den Akkorden zu der sechsten und siebenten Stufe fehlt diese Verbindung. —

Fragen wir nach der Ursach der Verbindung zwischen den Akkorden: so wissen wir vor allem, dass der Akkord auf *G* an die Stelle der zweiten Masse getreten ist, und — so wie diese selbst — mit der tonischen Harmonie durch die Dominante zusammenhängt. Diese Dominante war die Quinte in der tonischen Harmonie, die Quinte von *C*. — Aber ebensowohl ist auch *C* die Quinte von *F*. Nehmen wir an, wir befänden uns nicht in Cdur, sondern in Fdur, so würde *F* die Tonika, *f—a—c* der tonische Akkord, also *C* die Dominante oder auch die Quinte in *f—a—c* sein, wie *G* in *c—e—g*. Folglich hängt *c—e—g* mit *f—a—c* in derselben Weise zusammen, in welcher *g*, *h*, *d* mit *c*, *e*, *g* zusammenhängt, und wir entdecken also, dass auch hier die Dominante das Band der Harmonie ist. Am deutlichsten stellt sich dies im zweiten bis vierten der obigen Akkorde —

99.



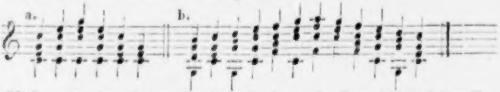
heraus. Der G-Akkord als Dominantenharmonie von *C* hängt mit dem C-Akkorde, und dieser, als Dominantenharmonie von *F*, mit dem F-Akkorde zusammen, beide mittels der Dominanten *g* und *c*.

Wiederum tritt uns in den Grundtönen unserer Harmonieen, —
G — C — F,
oder auch in der Tonika der von uns erwählten Tonart, und den Toniken der Tonleitern, welche als die nächstverwandten ihre Harmonien uns haben leihen müssen, jenes Kleeblatt von Tönen entgegen, das schon Anfangs (S. 20) sich uns bedeutsam zeigte; wiederum ist unsere eigentliche Tonika, *C*, der Mittelpunkt, in dem das Ganze Einheit und Halt findet. Aber die Gestalten haben sich gefüllt; es sind nicht mehr einzelne Töne einer Tonleiter, sondern Harmonien, und zwar die, von welchen unsere ganze Harmonie-Entwickelung ausgeht.

C. *Harmonische Motive.*

Ehe wir auf jenen des Zusammenhangs ermangelnden Punkt (S. 69.) zurückkommen, sind erst die harmonischen Motive zu bemerken, die sich uns bisher ergeben haben. Es sind zwei; einmal (a) der Fortgang von einer Lage eines Akkords zur andern, dann (b) die Verbindung zweier Akkorde, die zu einander als tonische und Dominanten-Harmonien gehören, z. B.

100.



Nicht mit einander verbunden fanden wir den Akkord der Dominante mit dem Akkorde der Unterdominante. Auch wissen wir ja schon, dass beide Akkorde Tonarten entnommen sind, deren jede zwar mit dem herrschenden Tone, *C*, nicht aber unter einander nächstverwandt sind.

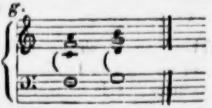
D. *Fehlerhafte Fortschreitungen.*

Untersuchen wir nun den mangelhaften Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe näher, so finden wir noch andre unerwünschte Verhältnisse.

1. *Oktavenfolge.*

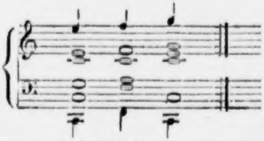
Erstens nimmt jede unserer vier Stimmen durchgängig ihren besondern Weg; zu Anfange geht z. B. die erste von *c* nach *d*, nach *e*, die zweite von *g* nach *h*, nach *c*, die dritte von *e* nach *g*, das sie wiederholt, die vierte von *c* nach *g* und wieder nach *c*. Nur von der sechsten zur siebenten Stufe schreitet der Bass sowohl, wie der Alt von *f* zu *g*.

101.



Der Alt sagt also nichts Anderes als der Bass. Allein er ist auch nicht eine blosse Verdopplung und Verstärkung, wie wir sie bei dem ersten Versuche des zweistimmigen (No. 47.) und doppelt-zweistimmigen Satzes (No. 54.) gesehen haben; denn er steht mitten unter den andern Stimmen und will sich gleich ihnen als eine besondre Stimme geltend machen. Eben in dieser Zweideutigkeit liegt aber ein Uebelstand; der Alt ist hier weder eine besondre Stimme, noch eine blosse, eigentlich (S. 38.) gar nicht zum Stimmgewebe gehörige Verdoppelung, wie z. B. in diesem Sätzchen —

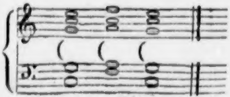
102.



die oberste und unterste (in Viertelnoten geschriebne) Stimme, von denen man gleich erkennt, dass sie blos Verdoppelungen von Diskant und Bass sind, während die eigentliche Harmonie in den vier mittlern, mit ganzen Noten geschriebenen enthalten ist.

Solche Fortschreitungen nun, wie in No. 101 zwischen Alt und Bass, werden falsche Oktaven (oder Oktaven, schlechtweg) genannt; sie geben dem Satze leicht ein zweideutiges, schielendes Ansehn, klingen aus dem Stimmgewebe hohl heraus und berauben dasselbe der vollen Mannigfaltigkeit von vier verschiednen Stimmen. Wir wollen sie für jetzt durchaus vermeiden, obwohl die Zeit kommen wird, wo wir auch von ihnen den rechten Gebrauch machen lernen. Selbst die unschuldigen Oktaven (No. 102.) wollen wir uns für jetzt versagen, da sie uns mindestens eine Stimme entziehen; denn zwei in Oktaven gehende Stimmen sind (S. 38.) gleichsam für eine einzige zu achten. Auch wollen wir nicht Zeit verlieren mit dem Herausklauben von Fällen, wo die Oktaven vielleicht doch schon zulässig wären (als Beispiel stehe diese Akkordfolge)

103.

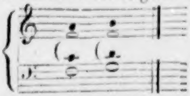


denn diese finden sich zu rechter Zeit von selbst.

Wie aber wollen wir die falschen Oktaven in No. 101 beseitigen?

Der Bass war uns unentbehrlich; wir fanden zu *a* und *h* keine andere Harmonie, als die Akkorde auf *f* und *g*. Der Fehler liegt also im Alte, — darin, dass auch der Alt, wie der Bass, von *f* hinauf nach *g* geht; dies darf nicht sein. — Nun erinnern wir uns aber, dass der Akkord *g, h, d* eigentlich nichts anders ist, als unsere ehemalige zweite Masse *g — d, f.* Wir könnten also jenes *f* aus dem vorigen Akkorde im folgenden beibehalten; —

104.



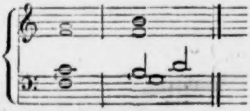
dann schreitet der Alt nicht mit dem Bass in Oktaven fort, dann haben auch diese beiden Akkorde einen gemeinschaftlichen, verknüpfenden Ton, das *f*.

2. *Quintenfolge.*

Allein es birgt sich zweitens noch ein Uebelstand in dieser Stelle; der nämlich, dass zwei Stimmen mit einander in Quinten fortschreiten, Quinten machen. Wir sehen, dass der Tenor und Bass im ersten, wie im zweiten Akkorde eine Quinte bilden, und empfinden auch aus dieser Quintenfolge ein hohles Herausklingen, ähnlich der Wirkung falscher Oktaven; besonders deutlich vernehmen wir es, wenn diese falschen Quinten nicht von dem Zusammenklang zu vieler Stimmen verhüllt werden, wenn wir z. B. oben, in No. 104, den Alt oder Diskant weglassen.

Auch Quintenfolgen werden wir später zulässig und recht finden, wollen sie aber jetzt ohne Weiteres vermeiden, da sich erst weiterhin*) die Fälle ihrer Zulässigkeit ergeben werden. — Im obigen Falle nun beruht wieder der Fehler darin, dass der Tenor von *c* nach *d* schreitet, während der Bass von *f* nach *g*. Bei den Oktaven halfen wir uns durch Liegenlassen des ersten Tones; hier kann offenbar das *c* nicht liegen bleiben, da es nicht in den Terzenbau des folgenden Akkordes gehört. Wenn es nun weder hinaufschreiten, noch liegen bleiben kann, so muss es wohl hinabgehen in den nächsten Akkordton, also nach *h*. Allein dann fehlt uns der Ton *d*? — wir theilen also die Geltung des Akkordes zwischen *h* und *d*;

105.



so haben wir zuerst die Quinten vermieden, und dann doch noch den Akkord vollständig vernommen; das Erstere haben wir durch Gegenbewegung (S. 58.) erlangt, indem der Tenor in entgegengesetzter Richtung zum Basse sich bewegte; das Andre hat uns Gelegenheit gegeben, ein' und demselben Akkorde einer Stimme zwei Töne, also grössere Belebung, zu ertheilen. Hiermit ist der letzte Missstand jener bedenklichen Stelle beseitigt; wir haben

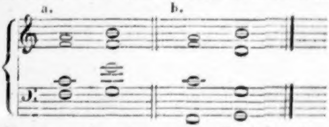
---

*) Vergl. den siebenten Abschnitt der ersten Abtheilung.

1) den Akkorden Zusammenhang gegeben,
2) die falschen Oktaven und
3) die falschen Quinten beseitigt.

Allerdings giebt es noch manche andre Wege, jene unzulässigen Fortschreitungen zu vermeiden. Man könnte den Tenor weit hinauf, über den Alt weg, in einen ganz andern Akkordton (a) führen, oder ihn sowohl, wie den Alt in andre Töne (b) hinabschreiten lassen; andrer Auswege, die sich später zum Theil von selbst öffnen, nicht zu gedenken. Auch sind beide obige Führungen gar wohl zulässig. Nur liegen sie unverkennbar nicht so nahe, als die in Nr. 105 erfundene; denn bei a muss der Tenor weit weg und sogar über eine höhere Stimme hinüber schreiten, auch bleibt der Akkord unvollständig, bei b aber schreiten zwei Stimmen, Alt und Tenor, in entlegne Akkordstufen. Wir bleiben also für jetzt bei unserer Weise, bis wir sie besser ersetzen können.

106.



E. *Der Dominantakkord.*

Dieser Weg hat uns aber unabsichtlich auf einen **neuen Akkord**, und zwar **von vier Tönen**, geführt

g — h — d — f,

während unsere bisherigen Akkorde nur drei Töne hatten; der vierte Ton des neuen Akkordes ist vom Grundton die Septime.

Wir nennen Akkorde von drei Tönen **Dreiklänge**; deren besitzen wir bis jetzt drei:

den Dreiklang auf der Tonika, tonischen Dreiklang, *c—e—g*,
den Dreiklang auf der Dominante, *g—h—d*,
den Dreiklang auf der Unterdominante, *f—a—c*.

Akkorde von vier Tönen nennen wir **Septimen-Akkorde**; sie werden so benannt, weil das neu hinzugekommene Intervall, die Septime, es ist, das sie karakterisirt und von den Dreiklängen unterscheidet; — der Septimenakkord *g—h—d—f*, ohne Septime *f*, wäre eben nur ein Dreiklang, *g—h—d*. Später werden wir allmählig mehrere Septimen-Akkorde kennen lernen. Der jetzt entdeckte, **auf der Dominante**, ist aber von besonderer Wichtigkeit; wir wollen ihm daher einen auszeichnenden Namen geben: Dominant-Akkord.

Ueber diesen Akkord ist mancherlei zu bemerken.

Erstens findet er sich auf der Dominante jeder Tonart und sonst auf keiner andern Stufe. Dreiklänge fanden wir in *Cdur* auf *C*, *F* und *G*, den Dominantakkord nur auf der Dominante, *G*. Zwar könnten wir auch den andern Dreiklängen Septimen zufügen:

c, *e*, *g* — und *h*
f, *a*, *c* — und *e*.

Aber schon unser Gehör sagt uns, dass dies ganz andre Akkorde sind; wir sehen bei näherer Untersuchung, dass der Dominant-Akkord eine kleine Septime*) hat, jene Versuche aber eine grosse.

Zweitens ist der Dominant-Akkord einer Tonart in keiner andern Tonart möglich, mit den Tönen einer andern Tonart nicht darzustellen. Dies ist keineswegs bei allen andern Akkorden der Fall; die Akkorde *g* — *h* — *d* und *f* — *a* — *c* konnten wir zwar in *Cdur* darstellen, aber auch in *Gdur* den erstern, in *Fdur* den andern, — und noch in andern Tonarten. Dagegen ist leicht zu erkennen, dass jeder Dominant-Akkord *nur* in seiner Tonart möglich ist. Der Dominant-Akkord von *C* z. B., — *g*, *h*, *d*, *f* — könnte nicht in *G* vorkommen, denn in dieser Tonart giebt es kein *f*, sondern *fis*; auch nicht in *F*, denn da giebt es kein *h*, sondern *b*. Folglich ist er auch in allen andern Tonarten unmöglich; denn in allen fernern Tonarten mit Kreuzen giebt es kein *f*, sondern *fis*, in allen B-Tönen giebt es kein *h*, sondern *b*. Ein gleicher Beweis könnte von jedem andern Dominant-Akkorde geführt werden; es bedarf aber dessen nicht. Denn da alle Durtöne unter einander gleich sind, so muss von dem einen gelten, was vom andern.

Daher ist nun der Dominant-Akkord diejenige Harmonie, welche die Tonart am sichersten bezeichnet. Der Akkord *g*—*h*—*d*—*f* zeigt uns unwidersprechlich die Tonart *C*, der Akkord *c*—*e*—*g*—*b* schlechterdings die Tonart *F* an.

Drittens weiset uns der Dominant-Akkord auf die zweite Masse (S. 42) und mit dieser auf die um ihre Tonika bewegte Tonleiter (S. 20) zurück; er ist die Vollendung dessen, was in jenen frühern Gestalten sich voraus andeutete, —

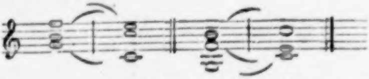
G, *a*, *h*, *C*, *d*, *e*, *F*,
G, — — — *D*, — *F*,
G, — *H*, — *D*, — *F*.

---

*) Vergl. die Anmerkung S. 66. Derselben zufolge ist *c*—*h* eine grosse Septime und enthält fünf ganze Töne, *c*—*d*, *d*—*e*, *f*—*g*, *g*—*a*, *a*—*h*, und einen halben, *e*—*f*. Die kleine Septime muss einen halben Ton kleiner sein, also vier ganze Töne und zwei halbe enthalten, und dies ist bei *g*—*f* der Fall; wir finden darin vier ganze Töne: *g*—*a*, *a*—*h*, *c*—*d*, *d*—*e* und zwei halbe: *h*—*c*, *e*—*f*.

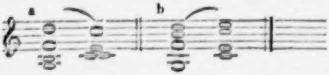
Also folgt er auch der ursprünglichen Richtung dieser Vorbildungen. Seine Bestimmung ist, sich in die Tonika — in die erste harmonische Masse — in den tonischen Dreiklang zu bewegen zu befriedigender Ruhe. Diesem Zuge folgen alle seine Töne; sein Grundton, die Dominante, geht zur Tonika; seine Terz geht, wie das ganze erste Tetrachord, in die Tonika; seine Septime wendet sich der Tonika zu und tritt in den ersten auf ihrem Wege liegenden Ton der tonischen Harmonie, *e* —

107.



Seine Quinte geht am natürlichsten nach der Tonika; zwar liegt ihr deren Terz, *e*, eben so nahe, aber *f* geht schon dahin, und im Allgemeinen mögen wir nicht gern (S. 63) die Terz verdoppeln. Es scheint also angemessener, so, wie bei *a*, als wie bei *b*

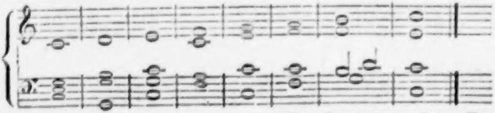
108.



fortzuschreiten. Diese nach dem Wesen des Dominant-Akkordes nothwendige Fortschreitung nennt man seine Auflösung. Von einem Akkorde, der seinem Wesen nach in irgend eine andre Harmonie fortschreiten muss, sagen wir also: er löse sich auf in diese Harmonie.

Hiermit ist endlich die Harmonisirung der Tonleiter fehlerlos zu Stande gebracht.

109.

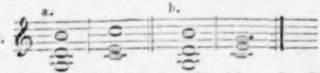


Eine Folge der dem Dominant-Akkorde nothwendigen Fortschreitungen ist allerdings, dass der letzte Akkord unvollständig bleibt, — es fehlt ihm die Quinte. Diese Mangelhaftigkeit wollen wir uns für jetzt gefallen lassen; sie ist, nach dem Gehör zu urtheilen, nicht eben widrig, und wird sich bald besser rechtfertigen und beseitigen lassen. — Es scheint ferner, als wäre nun zwischen den beiden letzten Akkorden, *g—h—d—f* und *c—e*, keine Verbindung; sie zeigen oben, in No. 109, keinen gemeinschaftlichen Ton. Aber dies ist nur, weil oben der letzte Akkord unvollständig geblieben; der Verbindungston (die Quinte, *g*) existirt, wir haben ihn nur nicht aussprechen können.

F. *Der Dreiklang der Dominante, am Gesetze des Dominant-Akkordes theilnehmend.*

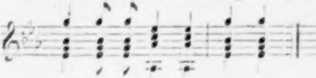
Dies sind die natürlichsten Bewegungen des Dominant-Akkordes. Ihr Zug, namentlich auch der der Terz, ist so stark, dass er sogar auf den Dominanten-Dreiklang übergeht. Wenn nach diesem der tonische Dreiklang folgt, mögen wir, besonders wenn die Terz im erstern obenauf liegt, dieselbe lieber in die Tonika hinauf (*a*) als in einen andern Ton (*b*) hinabführen.

110.



Wir fassen nämlich unabsichtlich den Dreiklang der Dominante als einen Dominantakkord auf und fühlen gewissermassen die Septime mit, wenn sie gleich nicht wirklich gehört wird. Eine Ausnahme wird diese Regel noch heller ins Licht stellen. Händel führt öfters, z. B. in einem majestätischen Chor aus Israel in Aegypten, die Terz des Dominant-Dreiklanges abwärts,

111.



(nämlich in der Oberstimme) und erreicht dadurch einen fremden, starktreffenden Ausdruck; es macht sich fühlbar, dass man vom ursprünglichen, natürlichsten Wege mit Recht abbeugt. — Unserm Grundsatze (S. 11) gemäss werden wir daher eine so sinnvolle Abweichung gewiss nicht falsch nennen; aber jetzt, wo uns nur darauf ankommen kann, die nächstliegenden, natürlichsten Verhältnisse uns anzueignen, werden wir der Regel treu bleiben.

Dritter Abschnitt.

Die Begleitung gegebner Melodien.

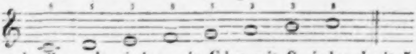
Nach diesen Vorbereitungen beginnt nun wieder Anwendung und Uebung. Beide betreffen zunächst die Begleitung gegebner Melodien mit den aufgefundnen Akkorden.

A. *Beschränkung auf die bei der hinaufsteigenden Tonleiter gefundnen Mittel.*

Unsere Melodien werden vorerst nur sehr einfach sein und nur die Töne einer einzigen Durtonleiter enthalten dürfen. Jedem Tone der Melodie theilen wir den Akkord zu, der sich für denselben in No. 98 gefunden hat; also die erste, dritte und fünfte Stufe der Tonleiter (*c*, *e*, *g* in Cdur) wird überall mit dem Dreiklange der Tonika, die zweite und siebente Stufe (*d*, *h*) mit dem Dreiklange der Oberdominante, die vierte und sechste Stufe (*f*, *a*) mit dem Dreiklange der Unterdominante begleitet; folgt aber die siebente Stufe auf die sechste, so vermeiden wir die uns dabei drohenden Fehler, wie in No. 105 und 109, durch die Einführung des Dominant-Akkordes.

Um das Auffinden der Akkorde zu erleichtern, merken wir für die ersten Uebungen über der Melodie mit Ziffern an: wo, auf der wievielten Stufe nach unten, sich der Grundton des Akkordes findet. Wir sehen in No. 98 oder 109, dass die Tonika zum Grundtone ihrer Harmonie die tiefere Oktave hat, setzen also über die Tonika in unserer Melodie eine 8. Der zweite Ton der Tonleiter (*d*) hat seinen Grundton fünf Stufen abwärts (auf *g*), wird also mit einer 5 überschrieben. Nach diesem Verfahren ergiebt sich für die Tonleiter, von Cdur z. B., folgende Zifferreihe

112.



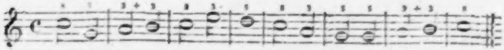
Wir überschreiben also jedes *c* in Cdur mit 8, jedes *d* mit 5, jedes *e* mit 3, jedes *f* mit 8, jedes *g* mit 5, jedes *a* und *h* mit 3.

Wir sehen die Zifferreihe 8, 5, 3 sich regelmässig wiederholen: nur zwischen der sechsten und siebenten Stufe wird unregelmässig die 3 wiederholt. Dies ist derselbe Punkt, wo wir (S. 70) allerlei Missstände im Akkordgange auffanden; wir wollen ihn mit einem + zwischen den Ziffern bezeichnen, zur Erinnerung, dass hier Oktaven und Quinten zu vermeiden und zugleich der Zusammenhang zu verstärken ist.

Haben wir nun unsere Melodie mit Ziffern versehen, und zwischen die etwa auf einander folgenden Dreien das Warnungszeichen gestellt: so setzen wir erst die Grundtöne, dann die Mittelstimmen; letztere zunächst bei der Melodie. Hier ein Beispiel.

Diese Melodie:

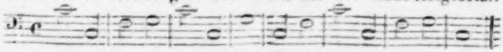
113.



ist vorerst mit Ziffern versehen worden; zuerst haben alle *c* eine 8, alle *g* eine 5, alle *a* eine 3 erhalten, und so fort. Dann ist, wo sich zwei Dreien nach einander zeigten (im zweiten und siebenten Takte), das Warnungszeichen gesetzt worden.

Nun werden nach Angabe der Ziffern alle Grundtöne festgesetzt.

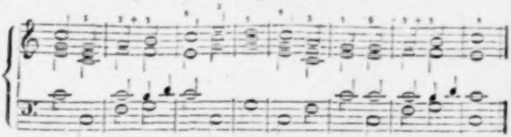
114.



Warum macht dieser Bass im ersten Takte einen Oktavensprung, statt auf Einem *c* zu bleiben? Theils, um in den ohnehin so einförmigen Gang des Ganzen eine etwas grössere melodische Erregung zu bringen, theils, um von dem tiefern *c* aus über *f* und *g* nach dem höhern *c* eine entschiednere Richtung zu halten.

Nun endlich werden die fehlenden Mittelstimmen zugesetzt, stets möglichst nahe an die Oberstimme, und bei den Warnungszeichen mit Vermeidung der falschen Quinten und Oktaven.

115.



Wir sehen im Anfange des dritten und sechsten Taktes zwei Stimmen (Tenor und Bass) in einem Tone zusammentreten.

Mag diese Uebung dürftig und mechanisch erscheinen; all' unsere Anfänge waren höchst gering und führten weit genug. Auch diese engen Schranken werden wir bald durchbrechen; sie leiten uns aber sicher und fest in ein neues reiches Gebiet.

In der Beilage I. sind noch einige Melodien für diese Uebung beigefügt, da die eigne Anfertigung derselben weder den Schüler besonders fördert, noch ihm (wie wir bald sehen werden) für jetzt ohne alles Bedenken überlassen werden kann. So lange ihm übrigens die Zifferreihe nicht ganz geläufig ist, kann er bei Uebungen in andern Tonarten Irrungen dadurch von sich abwehren, dass er sich die jedesmalige Tonleiter mit den Ziffern vorschreibt; z. B. so

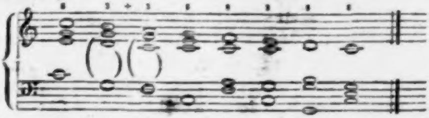
8 5 3 8 5 3+3 8
d e fis g a h cis d

wenn er in Ddur arbeiten wollte.

B. *Die abwärts gehende Tonleiter.*

Die zur Tonleiter gefundenen Harmonien sollten, so beschlossen wir, auf jede in der Tonleiter enthaltene Melodie angewendet werden. Versuchen wir nun an der abwärtssteigenden Tonleiter, was oben (No. 98) an der aufwärts führenden geschehen ist; setzen wir nun über die Oberstimme die bekannten Ziffern, nach deren Andeutung die Bass- oder Grundtöne der Akkorde und dann die Mittelstimmen.

116.

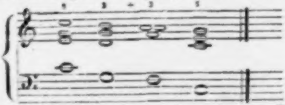


Auch hier werden wir Alles in Ordnung finden; nur von der siebenten zur sechsten Stufe (*h—a*) fehlt wieder der Zusammenhang und finden sich falsche Oktaven und Quinten.

Dass hier der Dominant-Akkord nicht aushelfen kann, wie zuvor in No. 109, ist leicht einzusehen. Ja, er ist nicht einmal anwendbar, wenn wir nicht in neue Fehler gerathen sollen. Denn wollten wir *g — h — d* in einen Dominant-Akkord verwandeln, so müsste *c—e—g* folgen und *h* nach *c*, nicht aber nach *a* gehen. Es muss also ein neuer Ausweg gefunden werden. Eben weil es bis hierher daran fehlt, mussten oben dem Schüler fertige Melodien zur Uebung geliefert werden, in denen der bedenkliche Schritt von der siebenten zur sechsten Stufe (*h—a*) vermieden ist.

Der erste Versuch nun, wenigstens die Quinten und Oktaven zu vermeiden, ist: die Gegen-Bewegung in den Mittelstimmen;

117.

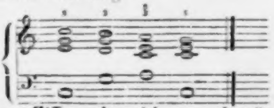


der Alt müsste hinauf nach *a* gehen, also mit dem Diskant zusammentreten, der Tenor aber *f* nehmen. Allein dann wäre der Akkord unvollständig, die Terz verdoppelt und endlich Tenor und Bass vom dritten zum vierten Akkord zu einer blossen Oktavenfortschreitung (S. 71) veranlasst.

Der grosse und kleine Dreiklang.

Ein zweiter Versuch kann also nur mit dem Basse selbst angestellt werden. Weil der Bass, bei der abwärts gehenden Richtung der Mittelstimmen, seinen Weg ebenfalls hinunter nimmt, entstehen die Fehler. Er muss also hinaufschreiten nach *a*. Auf das Geradewohl bauen wir auf diesen neuen Grundton Terz und Quinte, also einen Dreiklang —

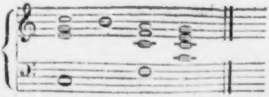
118.



sind also von unsern Ziffern abgewichen, und müssen statt der 3 eine 8 setzen. Man sieht, dass hiermit die Quinten- und Oktaven-Fortschreitung beseitigt ist: nur die engere Verbindung des neuen Akkordes mit dem vorigen durch einen gemeinschaftlichen Ton müssen wir entbehren.

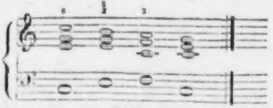
Diese Verbesserung führt uns auf einen dritten Versuch. Wie, wenn wir den F-Dreiklang, den wir aufgegeben haben, beibehalten wollten? Dann müsste die Aenderung offenbar im vorigen Akkorde statt haben; es ständen also diese Akkorde fest.

119.



Wodurch würde nun der alte Fehler aus No. 116 wieder hervorgerufen? Wenn wir wieder als Grundton des zweiten Akkordes *g* festsetzten und damit hinab nach *f* gingen. Wir müssen also einen Grundton wählen, der hinaufgeht nach *f*. Dies ist *e*, und auf demselben errichten wir einen neuen Dreiklang, wie zuvor auf *a*.

120.



Auch hier also haben wir die Zifferreihe verändert, die falschen Fortschreitungen beseitigt, die engere Akkordverbindung aber eingebüsst. Dieser Verlust ist bei der sonst innigen Verbindung der Akkorde und dem folgerechten Stimmgange zu ertragen.

Vergleichen wir nun vor allem die neuen Akkorde mit den alten: so finden wir zwar, dass sie ebenfalls Dreiklänge, — aber, dass sie in ihrem Inhalte, in ihren Intervallen jenen keineswegs gleich sind. Die frühern Dreiklänge (auf *C*, *G* und *F*) bestanden aus Grundton, grosser Terz und grosser Quinte; die neuern (auf *E* und *A*) bestehen aus Grundton kleiner Terz und grosser Quinte. Die erstern wollen wir grosse Dreiklänge, die letztern kleine Dreiklänge nennen

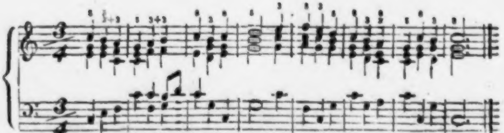
Wir besitzen also jetzt schon drei Arten von Akkorden:

1) grosse Dreiklänge, auf der Tonika, Ober- und Unterdominante, — in Cdur also auf *C*, *G* und *F*,
2) kleine Dreiklänge, auf der dritten und sechsten Stufe der Tonleiter, — in Cdur auf *E* und *A*,
3) den Dominant-Akkord, auf der Dominante, — in Cdur auf *G*.

Nun sehen wir schon einen der Gründe, die uns erlaubten, den Dreiklang nach dem Dominant-Akkorde (S. 75) unvollständig, nämlich ohne Quinte, zu lassen; die Terz genügt, um uns anzuzeigen, dass der Akkord ein grosser Dreiklang sei; die Quinte, die kein Unterscheidungszeichen ist, kann am ersten gemisst werden.

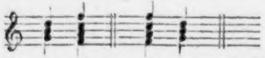
Hiermit ist vor Allem unser eigentlicher Zweck erreicht: wir können nun die Tonleiter in jeder Richtung harmonisiren, folglich auch jede Melodie, die keine der Tonleiter fremde Töne enthält. Hier ein Beispiel, in dem es nicht mehr nöthig war, jene Folge der siebenten und sechsten Stufe zu vermeiden.

121.



Im zweiten Takte ist die Verbesserung nach No. 105 vorgenommen, im ersten Takte nach No. 120, im sechsten nach No. 118. Zwischen Vorder- und Nachsatz tritt (im vierten Takte auf das dritte Viertel) vermittelnd der tonische Akkord, als Ueberleitung vom Dominanten- zum Unterdominanten-Dreiklange, von *G* zu *F*. Da wir übrigens schon bei No. 118 und 120 uns über den Mangel nächsten Zusammenhangs zufrieden stellen haben müssen: so wäre diese Ueberleitung eben nicht nothwendig gewesen; jene beiden Dreiklänge mögen auf einander folgen,

122.



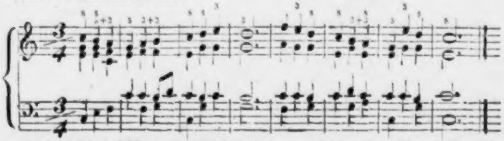
wofern sich nur nicht, wie in No. 98, mit dem Mangel an engerer Verbindung noch fehlerhafte Fortschreitungen in Quinten und Oktaven vereinen.

Zur Beförderung der Uebungen werden in der Beilage II einige Melodien mitgetheilt, die nach den bisherigen Anweisungen zu behandeln sind.

C. *Bessere Stimmführung.*

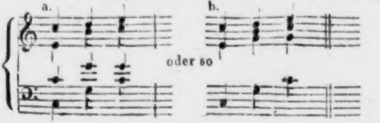
Auch in diesem Satze

123.



der meistens No. 121 nachgebildet ist — sind die obigen Regeln beobachtet; nur sind wir vom dritten bis zum sechsten, und dann wieder im siebenten Takte insofern davon abgewichen, dass wir nicht mehr die Mittelstimmen zunächst der Oberstimme gesetzt haben. Nach der bisher hierin befolgten Weise hätte der dritte Takt so —

124.



heissen müssen. Allein wie unruhig bewegen sich hier die Stimmen! Alle drei Unterstimmen schreiten eine Quinte oder Quinte und Terz hinauf: und dazu ist der Tenor bei a nichts, als eine Oktavverdopplung des Basses, — zwar kein Fehler, aber doch eine Armuth, wenn einmal vierstimmig geschrieben werden sollte.

Hier also weichen wir mit gutem Grunde von einer Regel ab, die ohnehin nur gegeben war, unsern ersten Anfang zu sichern. Wir wollen die alte Regel im Allgemeinen noch beibehalten; wo sie aber zu weite Schritte der Stimmen und andre Mängel verursachen würde, wollen wir

> jede Stimme in denjenigen Ton des folgenden Akkords führen, den sie am bequemsten erreichen kann.

Daher geht der Alt nicht, wie oben in No. 124, von *e* nach *h*, sondern von *e* nach *g*, der Tenor nicht von *c* oder *e* nach *g*, sondern von *c* nach *h*. Sehr leicht wird man sehen, dass dieselbe Rücksicht fortwirkt bis in den sechsten Takt, dass erst auf dessen zweitem Viertel die alte Ordnung wieder eintreten kann und im siebenten Takte wieder verlassen werden muss.

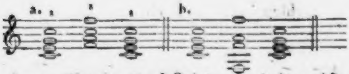
Hiermit haben wir zum ersten Mal in der neuen Sphäre wieder einige Rücksicht genommen auf die melodische Gestaltung, auf zusammenhängende und bequeme, konsequente Führung der Stimmen. Diese Rücksicht wird später eine hauptsächliche werden; jetzt aber kann sie nur dann gelten, wenn ihre Nichtbefolgung, wie oben, entschiedne Missstände zur Folge haben sollte. Für jetzt bietet die Beilage III einige Uebungssätze, die zu abweichender Stimmführung einladen.

D. *Besonders schwierige Fälle.*

Diese erste Weise der Harmonisirung ist allerdings dürftig, denn sie gebietet nur über sechs Akkorde. Was noch mehr: sie ist höchst unfrei; denn sie lässt uns nur in dem einen Falle, wenn die sechste Stufe auf die siebente folgt, die Freiheit, für eine oder die andre einen kleinen Dreiklang zu wählen; ausserdem müssen wir überall die einmal vorgeschriebenen Akkorde nehmen. Aber wir haben mit ihr festen Fuss gefasst im Gebiete der Harmonie, und sehen uns vor Fehlgriffen gesichert, oder wenigstens durch die Ziffern gewarnt. Es lohnt daher wohl der Mühe, sich erst in dieser Weise festzusetzen und sie noch etwas genauer zu betrachten.

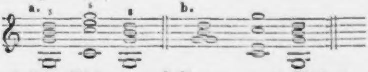
Bis jetzt haben wir die Möglichkeit zu fehlen nur in dem Schritte der Melodie von der sechsten zur siebenten Stufe und umgekehrt gefunden. Können auch anderswo jene Fehler eintreten?

Ja. Wenn die Melodie von der ersten zur vierten Stufe oder umgekehrt geht (a), entstehen Oktaven

125. 

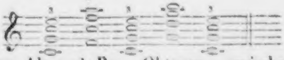
zwischen den Aussenstimmen, und Quinten zwischen Alt und Bass. Wir haben die Stelle bei b verbessert, indem wir den Bass in entgegengesetzter Richtung führten, statt ihn mit dem Diskant in Oktaven hinauf gehen zu lassen. Die Mittelstimmen nehmen die nächsten Töne des zweiten Dreiklangs, um nicht unruhig hin und her zu fahren.

Wenn ferner die Melodie von der zweiten zur fünften Stufe oder umgekehrt geht (a),

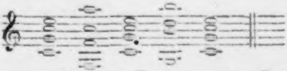
126. 

entstehen zwischen Diskant und Tenor, sowie Diskant und Bass Quinten, zwischen Tenor und Bass aber Oktaven. Bei b sind diese Fehler beseitigt, indem wir Bass und Tenor in entgegengesetzter Richtung führten.

Endlich, wenn die Melodie von der dritten zur sechsten oder siebenten Stufe und umgekehrt geht,

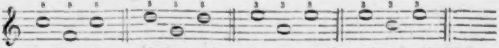
127. 

entstehen zwischen Alt und Bass Oktaven, zwischen Tenor und Bass Quinten, die wir hier

128. 

ebenfalls durch entgegengesetzte Bewegung des Basses und Fortführung der Mittelstimmen in die nächstliegenden Töne des folgenden Akkords vermieden sehen.

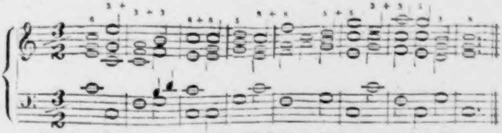
Dieselben Fehler entstehen endlich, wenn man die Melodie in umgekehrter Richtung führt

129. 

Allein in allen diesen Fällen sehen wir uns schon durch die Ziffern gewarnt; in den letztern durch die uns schon bekannte Aufeinanderfolge zweier Dreien, in den erstern durch die Folge zweier Fünfen oder Achten, die uns schon von selbst die Gefahr der Quinten- und Oktavenfolge angeben. In allen diesen Fällen genügt auch — wenigstens für jetzt — eine entgegengesetzte Führung der Stimmen zur Beseitigung der Fehler. Späterhin werden wir noch andre und bessere Auskunftmittel finden.

Hier betrachten wir nun ein auf diese Fehler berechnetes Tonstück.

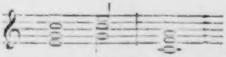
130.



Die unruhig hin und her fahrende Melodie theilt auch der Harmonie diesen Karakter mit.

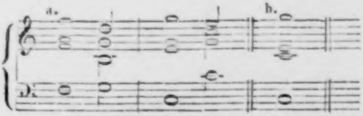
Bei dem zweiten Akkorde haben wir jede Mittelstimme in den ihr am nächsten erreichbaren Ton geführt, um sie nicht hin und her springen zu lassen.

131.



Zum ersten Akkorde des fünften Taktes haben wir die Mittelstimmen in eine bequemere Lage geführt; sie hätten sonst so, wie bei a,

132.



gehen müssen; das hätte für den ersten Akkord des folgenden Taktes eine gespreizte Lage (wie in a oder bei b) zu Wege gebracht und uns gar zu sehr von der Regel entfernt, die Mittelstimmen nahe an die Oberstimme zu legen.

Wir sehen hieraus, dass unsere bisherigen Regeln und Mittel bei einiger Sorgfalt selbst für schwierige Fälle genügen. In der Beilage IV folgen noch ein Paar Uebungen für diese bedenklichern Fälle.

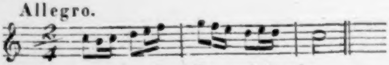
Vierte Abtheilung.

Der freiere Gebrauch der bisherigen Akkorde.

Wir haben die bisher aufgefundenen Akkorde zunächst zur Begleitung gegebener Melodien gebraucht. Jetzt bleibt noch zu untersuchen, was wir mit ihnen frei schaffen können.

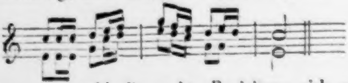
So bewegliche Sätze, wie uns bei der ein- und zweistimmigen Komposition bereits gelungen waren (z. B. von No. 5 bis 80), würden sich in unserer jetzigen Schreibart nicht wohl ausnehmen. Denn noch wissen wir nichts Anderes zu thun, als in lauter vierstimmigen Akkorden, also massenhaft zu schreiben; und das verträgt sich schlecht mit einer feinern und lebhaftern Bewegung. Ein Satz wie dieser,

133.



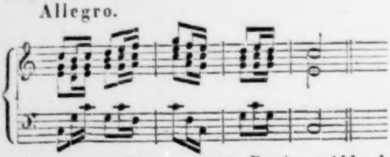
nimmt sich einstimmig, oder allenfalls zweistimmig, —

134.



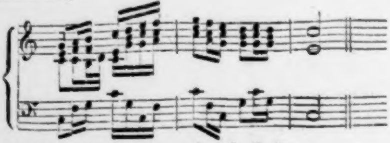
ganz gut aus, — wiewohl die rechte Begleitung sich erst später ergeben wird. Unter der Last von vier mit einander gehenden Stimmen und unserm bis jetzt noch in weiten Schritten einherstolpernden Basse,

135.



würde er erliegen; — und träte gar ein Dominant-Akkord mit seinem Doppelton ein, —

136.



so würde der Gang des Satzes noch tölpelhafter.

Wir müssen uns also vor der Hand auf ruhige, einfache und langsam sich entfaltende Harmoniefolgen beschränken. Nur solche können uns jetzt gelingen, und sie wollen wir daher vorerst bilden lernen.

Wir suchen hierzu alle harmonischen Motive auf.

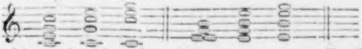
Erster Abschnitt.

Harmonische Motive aus den bisherigen Akkorden.

A. *Die Fortführung eines einzigen Akkordes.*

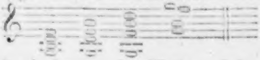
Schon im Obigen haben wir (z. B. in No. 115) Akkorde in verschiednen Lagen gesehen, z. B. den grossen Dreiklang auf *c* so, dass bald die Oktave, bald die Terz, bald die Quinte in der Oberstimme lag. Dies leitet uns auf das erste Motiv: einen Akkord durch alle seine Lagen zu führen.

137.



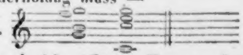
Was wir hier (wie schon No. 160, a) am grossen Dreiklang auf *c* und am kleinen auf *c* gezeigt haben, kann mit jedem Dreiklange auf mannigfache Art*) geschehen; auch mit dem Dominant-Akkorde**).

138.



Bei diesem Akkorde könnte das Motiv auf den ersten Augenblick als ein fehlerhaftes erscheinen. Denn wir haben bei No. 107 anerkannt, dass der Dominant-Akkord fortschreiten müsse in den tonischen Dreiklang, dass seine Septime (*f*) hinab (nach *e*), seine Terz (*h*) aber aufwärts (nach *c*) schreiten müsse; und hier geht *f* nach *h* und *h* nach *d*, dann wieder *h* nach *d* und so fort. Allein man erkennt gar bald, dass der Augenblick des rechten Fortschreitens nur noch nicht gekommen ist: der zweite, dritte und vierte Akkord sind nur fortschreitende Wiederholungen des ersten, und nur die letzte Wiederholung muss —

139.



nach der obigen Regel sich auflösen. Ferner sehen wir diese letzte Wiederholung unvollständig; denn zwei Stimmen haben wir auf den Grundton und dessen Oktave verwendet, und nur noch zwei übrig für die interessantesten Töne***) des Akkordes, Terz und Septime.

---

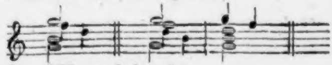
*) Und zwar mit jedem Dreiklange auf sechsfache Art, die jeder Schüler sich aufsuchen möge.

**) Und mit diesem in vierzehnfacher Weise.

***) Wir haben schon S. 75 zu überlegen gehabt, ob uns gestattet sei, einen Dreiklang unvollständig zu lassen, und welcher Ton am füglichsten weg-

Die Quinte ist also weggeblieben, — oder wir müssten denn einer Stimme nach einander zwei Töne geben,

140.



wie schon in No. 105 geschehen ist.

B. *Die Verknüpfung grosser Dreiklänge.*

Wir haben drei grosse Dreiklänge: auf der Tonika, Oberdominante und Unterdominante. Alle drei sind mit ihren Tönen in einer und derselben Tonart enthalten; aber nur der tonische Dreiklang bezeichnet uns diese Tonart, den Dreiklang der Oberdominante haben wir aus der Tonart der Oberdominante, den Dreiklang der Unterdominante aus deren Tonart entlehnt. So gehören also die Dreiklänge

c — *e* — *g*,
g — *h* — *d*,
f — *a* — *c*

einer Tonart, Cdur, an, stellen uns aber drei Tonarten,

Cdur, Gdur, Fdur,

vor (S. 67).

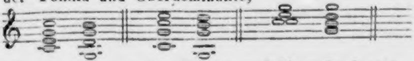
Diese Akkorde nun stehen eben so mit einander in Verbindung, wie die Tonarten. C und Gdur, dann wieder C und Fdur sind nächstverwandte Tonarten; folglich haben auch die Dreiklänge von *C* und *G*, dann wieder die Dreiklänge von *C* und *F* nächste Beziehung zu einander. — Die Tonarten Gdur und Fdur stehen nicht in nächster Verbindung, zwischen ihnen fehlt als Mittelglied Cdur; folglich fehlt auch (wie wir S. 81 gesehen haben) den Dreiklängen auf *G* und *F* der nächste Zusammenhang.

Dies vorausgesetzt finden wir nun

1. *Motive nächsten Zusammenhangs,*

die wir in allen Akkordlagen darstellen können, zwischen den Dreiklängen der Tonika und Oberdominante,

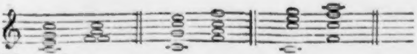
141.



zwischen den Dreiklängen der Tonika und Unterdominante,

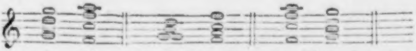
---

bleiben könne. Diese Frage erneuert sich in Bezug auf den Dominant-Akkord. Können wir einen seiner Töne missen? und welchen? — Am wenigsten die Septime, denn sie unterscheidet ja den Akkord vom Dreiklange, macht ihn erst zu einem Septimen-Akkorde; vom Weglassen des Grundtones kann ohnehin nicht die Rede sein, so lange wir keinen Akkord anders zu errichten wissen, als auf seinem Grundtone. Die Frage bleibt also zwischen Terz und Quinte. Und hier geben wir der Terz den Vorzug; denn sie zeigt sich durch den Zug nach der Tonika eifriger, antheilvoller im Akkorde, als die Quinte, der es gleichgültig ist, wohin sie gehe.

142.


und ähnliche mehr;

2. *Motive entferntern Zusammenhangs,*
zwischen den Dreiklängen der Ober- und Unterdominante und umgekehrt.

143.


Hier macht sich mehr oder weniger der Mangel nächster Beziehung fühlbar, und man wird inne, dass dergleichen Verbindungen in einzelnen Fällen zwar fremd und überraschend, durch beides würdig, ja erhaben eintreten können, in öfterer Wiederkehr aber befremdend, ja den Zusammenhang zerrüttend und störend werden müssen, — wenn gleich, wie in obigen Beispielen, fehlerhafte Fortschreitungen in den Stimmen vermieden sind.

C. *Die Verknüpfung kleiner Dreiklänge unter einander und mit grossen.*

Wir haben deren zwei gefunden; der erste hatte zum Grundtone die sechste, der andre die dritte Stufe der Tonleiter. Betrachten wir unsre Tonleiter näher, so finden wir, dass auf der zweiten Stufe (diese als Grundton genommen) ebenfalls ein kleiner Dreiklang aus leitereignen Tönen gebildet werden kann, z. B. in Cdur auf *d* der Dreiklang *d—f—a*. So haben wir also drei grosse Dreiklänge auf der ersten, vierten und fünften Stufe, und drei kleine auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe gegründet. — Auf der siebenten Stufe können wir weder einen grossen, noch kleinen Dreiklang aufstellen, es fehlt an einer grossen Quinte. In Cdur also haben wir die grossen Dreiklänge:

c — *e* — *g*,
f — *a* — *c*,
g — *h* — *d*,

und die kleinen Dreiklänge:

d — *f* — *a*,
e — *g* — *h* und
a — *c* — *e*.

Auf *h* können wir weder einen grossen, noch kleinen Dreiklang haben; die Quinte dazu müsste *fis* heissen, und das ist Cdur fremd.

Es fragt sich nun, welcher freie Gebrauch von diesen Akkorden zu machen ist, deren wir bis jetzt nur zwei, und diese nur als Aushülfe in der Noth, also gezwungen, angewendet haben? — Hierzu müssen wir uns über die Beziehung der Akkorde zu einander verständigen.

Ohne Weiteres ist klar, dass ihre Töne insgesammt ein und derselben Tonart angehören, und dass einige unter einander gemeinschaftliche Töne haben, andre nicht. Der Dreiklang auf *C* hat deren z. B. mit den Dreiklängen auf *f*, *g*, *e* und *a*, nicht aber mit dem Dreiklange auf *d*; — jeder der übrigen Akkorde hat nur mit drei andern Verbindung durch gemeinschaftliche Töne, so dass die Harmonie der Tonika als Hauptharmonie mit Recht auch die zahlreichsten Verbindungen hat. Dies kann jeder leicht näher erforschen und daraus die zusammenhängenden Harmoniefolgen gewinnen. Wir müssen aber noch einen Punkt in das Auge fassen.

So gut die drei grossen Dreiklänge uns drei Durtonarten vorstellten, eben so gut erinnern uns die drei kleinen an drei Molltonarten, — und dies sind die Paralleltonarten[*]) jener drei Durtonarten. Die Paralleltonarten sind aber unter einander ebenfalls nächstverwandt, denn sie sind nur in einem einzigen Tone verschieden. So gehören nun auch die Dreiklänge

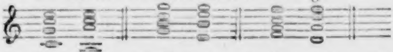
der ersten und sechsten,
der fünften und dritten,
der vierten und zweiten Stufe

zusammen, denn sie stellen uns Paar für Paar Paralleltonarten vor.

Wir haben also wiederum

1. *Motive nächsten Zusammenhangs*

144.

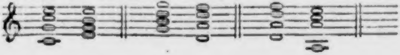


die durch das Verhältniss der Tonarten (und zwei gemeinschaftliche Töne) verbunden sind;

2. *Motive entferntern Zusammenhangs*,

deren Akkorde zwar verbindende Töne haben, nicht aber nächstverwandte Tonarten bezeichnen, z. B.

145.

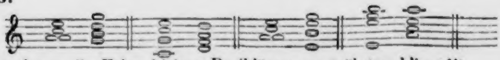


endlich

3. *Motive ohne Verbindungstöne*,

z. B.

146.



unter denen die Folge kleiner Dreiklänge am trübsten klingt[**]).

---

[*]) Paralleltonarten nennen wir (wie aus der allgemeinen Musiklehre bekannt sein soll) diejenige Dur- und diejenige Molltonart, die mit einander gleiche Vorzeichnung haben, z. B. Cdur und Amoll, Gdur und Emoll, Fdur und Dmoll. Die Tonika jeder Parallelmolltonart findet sich eine kleine Terz unter der Tonika ihrer Paralleldurtonart.

[**]) Woher kommt das? — Diese Frage ist nicht hier, sondern von der Musik-

Keins von all' diesen Motiven ist geradezu unzulässig oder unbrauchbar zu nennen; an rechter Stelle kann das entfernteste und trübste gerade das entsprechendste, das einzig rechte sein. Da wir aber für jetzt noch nichts beabsichtigen, als uns in die Organisation des Tonreichs hineinzufinden, und dabei so sicher wie möglich vorwärts zu schreiten: so streben wir nicht nach dem Ausdrucke besonderer Stimmungen, sondern gehen stets zuerst auf das Nächstliegende, Zusammengehörendste aus. Für jetzt haben also Akkordfolgen des engsten oder wenigstens durch Verbindungstöne geknüpften Zusammenhangs für uns den Vorzug vor den unverbundenen; die letztern werden wir nur selten und einzeln, die erstern unbedenklich häufiger und wiederholt nach einander gebrauchen.

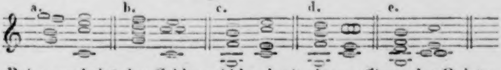
D. *Harmonische Motive aus der Zuziehung des Dominant-Akkordes.*

Auch den Dominant-Akkord haben wir bis jetzt nur nothgedrungen, zur Vermeidung fehlerhafter Schritte, gebraucht. Jetzt unternehmen wir, ihn frei anzuwenden. Hier tritt er uns sogleich in einer sehr wichtigen Beziehung entgegen:

1. *Der Dominant-Akkord zur Bildung des Schlusses.*

Da der Dominant-Akkord das bestimmteste Zeichen der Tonart (S. 74) ist und sich seiner Natur nach in den tonischen Dreiklang bewegt: so dient er in Verbindung mit diesem zu einem bestimmten Schlusse. Betrachten wir ihn nun, wie er aus seinen vier Lagen in den tonischen Dreiklang fällt.

148.

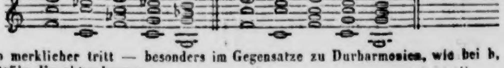


Bei a erscheint der Schluss-Akkord mit oben aufliegender Quinte, bei b mit oben aufliegender Terz. Diese Schlussfälle müssen wir unvollkommne nennen, denn vollkommen ist ein Schluss nur (S. 46), wenn im Schlussakkorde der wichtigste Ton (die Tonika) in der merkbarsten Stimme (der Oberstimme) liegt. In beiden Fällen konnten wir nicht füglich anders setzen; wenn also im Domi-

---

wissenschaft zu beantworten, obwohl schon die allg. Musiklehre dazu Andeutungen giebt. Hier sei nur daran erinnert, dass der grosse Dreiklang aus den nächstzusammengehörigen Tönen entstanden, uns von der Natur selbst (S. 41) gegeben, der kleine Dreiklang aber eine willkührlich (S. 79) gemachte Verkleinerung jener Naturharmonie ist. Je häufiger man ihn anwendet, z. B. hier bei a,

147.



desto merklicher tritt — besonders im Gegensatze zu Durharmonien, wie bei b, der trübe Karakter hervor.

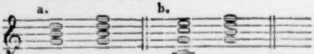
nant-Akkorde Oktav oder Septime obenaufliegen, giebt er nur einen unvollkommnen Schluss, und am unvollkommensten im ersten Falle.

Legen wir die Quinte obenauf, so kann sie (S. 75) entweder, wie bei c, in die Terz des tonischen Dreiklangs steigen, oder wie bei d in die Oktave desselben fallen. Im erstern Falle haben wir wieder einen unvollkommnen, im andern einen vollkommnen Schluss. Endlich, wenn (wie bei e) die Terz des Dominant-Akkordes obenaufliegt, bekommen wir wieder einen vollkommnen Schluss, und zwar einen stärkern oder befriedigendern, als bei d; denn die Terz muss in die Oktave steigen, erweckt also das Vorgefühl des vollkommnen Schlusses, während die Quinte auch (wie bei c) in die Terz zu einem unvollkommnen Schlusse gehen könnte.

2. *Die andern Akkorde in Verbindung mit dem Dominant-Akkorde.*

Die nächste Verbindung mit dem Dominant-Akkorde hat nun der Dreiklang der Dominante (a),

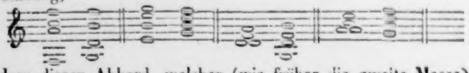
149.



der durch Zufügung der Septime zum Dominant-Akkorde wird, und der tonische Dreiklang (b) wegen des wesentlichen Zusammenhangs der Tonika und Dominante und ihrer Harmonieen.

Hiernächst stehen alle übrigen Dreiklänge, mit Ausnahme des kleinen auf der sechsten Stufe, mit dem Dominant-Akkorde in enger Verbindung,

150.



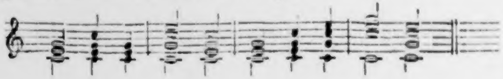
so dass dieser Akkord, welcher (wie früher die zweite Masse) das bewegende Princip in unserer Harmonie ist, fast überall auf das leichteste angeknüpft werden kann.

Zweiter Abschnitt.

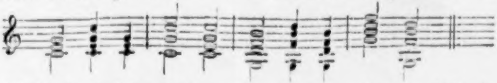
Grössere Bildungen aus den harmonischen Motiven.

Versuchen wir nun, aus den vorgefundenen Motiven zuerst Gänge zu bilden. Es ist hierzu nichts erfoderlich, als irgend ein Motiv beliebig fortzusetzen, oder deren mehrere abwechselnd mit einander zu verknüpfen. So können wir No. 137 schon für einen Gang ansehen und daraus weitere Gänge, z. B.

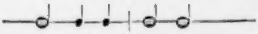
151.



bilden. Oder wir können aus diesem Motiv und dem Verein des tonischen Dreiklangs mit dem Dominant-Akkorde Gänge dieser Art

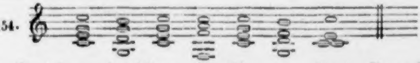
152.


entwickeln, in ähnlicher Weise andre oder drei und mehr Akkorde verknüpfen, oder den Wechsel zweier Akkorde durch alle Lagen verfolgen (etwa wie in No. 148, wenn man sich die einzelnen Sätzchen zu einem Ganzen vereinigt denkt) und was dergleichen mehr. Solche Gangbildungen müssen fleissig schriftlich und am Klavier versucht, und besonders Anfangs zunächst auf enger verbundne Harmonien, später erst auf entferntere oder unverbundene gerichtet werden. Obgleich wir in der rhythmischen Bewegung noch Maass halten müssen (S. 85), wollen wir es doch nicht an bestimmten rhythmischen Motiven und einer klaren Anordnung derselben fehlen lassen. So sind die obigen Gänge Wiederholungen dieses rhythmischen Motivs

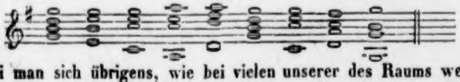
153.


Das Vorspiel oder Präludium.

Eine besondre Bestimmung erhalten dergleichen Gänge, wenn sie als Präludien, zur Einführung in die Tonart einer vorzutragenden Musik, dienen. Solche Einleitungen, die etwa die Sänger vorbereiten sollen, im rechten Tone anzufangen, oder die Zuhörer, den Anfang der Musik in dieser Tonart zu erwarten, könnten sich auf die blosse Angabe der tonischen Harmonie, oder auf die Verbindung ihrer und des Dominant-Akkordes in einer oder mehrern Lagen, mit oder ohne Wiederholungen beschränken. Vollständiger wäre der Verein der tonischen Harmonie mit den Akkorden der Ober- und Unterdominante, —

154.


oder die Zuziehung der kleinen Dreiklänge, z. B. in dieser Weise, — in Gdur, —

155.


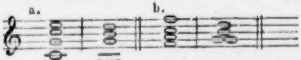
wobei man sich übrigens, wie bei vielen unserer des Raums wegen zu hoch gestellten Beispiele, eine günstigere Tonhöhe, etwa Cdur, denken muss*). — Diese und ähnliche Gänge bedürfen weniger einer bestimmten Rhythmisirung, weil bei ihnen das Tonwesen, die Feststellung der Tonart, Zweck ist.

---

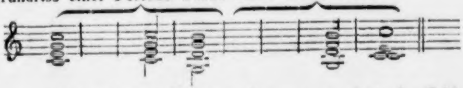
*) Bei diesen und den meisten folgenden Noten-Beispielen müssen wir bemerken, dass sie der Raumersparniss wegen auf eine einzige Zeile zusammengedrängt

Ueber Satzbildungen ist nach dem bisher Bemerkten wenig mehr zu sagen. Wir wissen, wie Sätze rhythmisch zu bilden und wie sie zu schliessen sind.

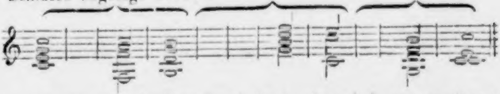
So auch haben wir für die Periode wenigstens das Nöthigste, den ganzen Schluss (vollkommen und unvollkommen) und die rhythmische Eintheilung in unserer Gewalt. Der Schluss des Vordersatzes oder der halbe Schluss wird sich durch den Schritt aus dem tonischen Dreiklange in den Dreiklang der Dominante (a) oder aus der Unterdominante in die Oberdominante (b) machen.

157.


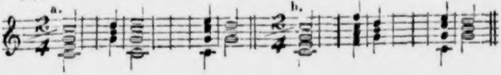
Der Grundriss einer Periode würde daher dieser sein:

158.


Wollte man sie durch einen Zusatz verlängern, so müsste der Schluss in einen unvollkommnen verwandelt und ein Anhang mit vollkommnem Schlusse zugefügt werden.

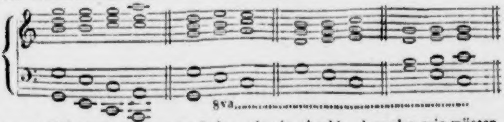
159.


Und so könnte auch der Vordersatz durch einen Anhang vergrössert werden, zum erstern Abschlusse könnte man einen unvollkommnen Schluss (a) oder allenfalls einen Halbschluss aus der Unterdominante (b), zum andern den ordentlichen Halbschluss —

160.


---

und in zu hohe Harmonielagen gebracht sind, in dieser Weise aber nicht die volle Wirkung haben können. Man übe sie, z. B. No. 155, mit tiefer gelegten, durch Oktaven verstärkten Bässen, oder in tiefern Lagen, z. B.

156.


aus, um sie nicht noch geringer zu finden, als sie ohnehin dermalen sein müssen.

nehmen; wiewohl die letztere Weise den Nachtheil hat, zweimal nach einander auf der Dominante zu schliessen. — Die weitere harmonische und rhythmische Einrichtung der Perioden ergiebt sich aus dem bereits von dem zweistimmigen Satze her Bekannten von selbst; so auch hat sich die Melodie — so weit sie in unserer Macht steht, nach den bekannten bei dem einstimmigen Satze entwickelten Grundsätzen zu richten.

Uebrigens mag sich der Schüler zwar an periodischen Bildungen versuchen, nicht aber zu viel Zeit auf sie verwenden, da die dermaligen Mittel doch kein höheres und reicheres Gelingen versprechen. Wohl aber muss er sich unablässig in Harmonie-Gängen schriftlich und am Instrumente üben, dabei stets auf feste Verbindung sehen, unverbundne Akkorde nur als Ausnahme und selten sich gestatten und das Erlernte und Erfundene in allen Durtonarten sich geläufig machen.

Dritter Abschnitt.

Freiere Harmonisirung gegebner Melodien.

Wir haben unsere Akkorde nun genugsam in allen Lagen gebraucht, so dass bald Terz, bald Quinte, bald Oktave oder Septime in die Oberstimme oder Melodie zu liegen kam.

Umgekehrt sagen wir jetzt: jeder Ton der Melodie kann Terz, Quinte, Oktave oder Septime eines Akkordes sein, wenn nämlich dessen Töne in der erwählten Tonart liegen.

Bis jetzt haben wir nur zu zwei Stufen eine Wahl der Harmonie gehabt. Wenn wir die Tonleiter hinabstiegen, z. B. in Cdur die Melodie von *h* nach *a* führten, konnten wir zu *h* entweder den Dreiklang auf *g* oder *e*, oder zu *a* entweder den Dreiklang auf *f* oder *a* (No. 118 und 120) nehmen. Alles Uebrige stand nicht in unserer Wahl; zu *c* mussten wir den Dreiklang auf *c*, zu *d* den Dreiklang auf *g* nehmen, und so fort. Nun aber wollen wir nach Gutbefinden jeden unserer Akkorde wählen, in dem ein Melodieton als Terz, Quinte, Oktave oder Septime einheimisch ist.

Zu grösserer Sicherheit theilen wir den Stoff.

A. *Freierer Gebrauch der Dreiklänge.*

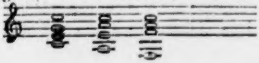
Wir untersuchen zuvörderst bei jedem Tone der Tonleiter, ob er Terz, Quinte oder Oktave eines unserer Dreiklänge sein könne.

Der erste Ton, *C*, kann sein:

1) die Oktave; dann heisst der Grundton *c*, der ganze Akkord *c—e—g*.

2) die Terz. Dann müssen wir den Grundton auf der tiefern dritten Stufe suchen; er heisst also *a*, und der Akkord *a—c—e*.
3) die Quinte, nun müssen wir den Grundton auf der fünften tiefern Stufe suchen, er heisst also *f*, und der Akkord *f—a—c*.

Wir können also zu *c*, das bisher immer nur mit Einem Akkorde, *c—e—g*, begleitet werden musste, nunmehr drei Akkorde

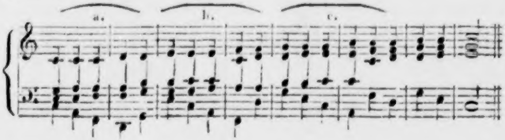
161. 

gebrauchen.

Der zweite Ton der Tonleiter, *d*, kann sein:
1) die Oktave; dann heisst der Akkord *d—f—a*.
2) die Quinte; dann heisst der Grundton *g* und der Akkord *g—h—d*.

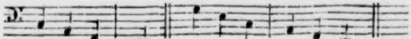
Als Terz eines Akkordes können wir ihn nicht gebrauchen, denn dann würde der Grundton *h*, der Akkord aber *h—d—f* heissen. Einen solchen Akkord, mit kleiner Quinte, besitzen wir aber wenigstens bis jetzt noch nicht; unsere sämmtlichen Akkorde haben grosse Quinten.

Eine fortgesetzte Untersuchung zeigt uns die sämmtlichen Töne der Tonleiter mit allen auf sie anwendbaren, uns bis jetzt bekannten Dreiklängen.

162. 

Jeder Ton hat drei Akkorde zur Begleitung erhalten, jenachdem wir ihn als Grundton (oder Oktave) Terz oder Quinte annahmen. Nur *d* konnte, wie wir gesehen haben, nicht als Terz — und ebenso kann *f* nicht als Quinte und *h* nicht als Grundton gebraucht werden, weil wir damit auf eine Tonverbindung *h—d—f* gerathen würden, die uns jetzt noch nicht zu Gebote steht.

Beiläufig liefert uns diese Uebersicht ein neues harmonisches Motiv. Wir sehen bei a vier, bei b und c sechs Dreiklänge, deren Grundtöne eine terzenweis hinabsteigende Melodie

163. 

bilden. Es sind die Akkorde der Tonika und beider Dominanten (der Ober- und Unterdominante) jeder mit dem Akkorde seiner Parallele, also nahverbundne Harmonien, die sich durch den konsequent fortgeführten Bass noch enger vereinen. — Wir wollen uns der Kraft solcher Bassführungen zu gelegener Zeit erinnern.

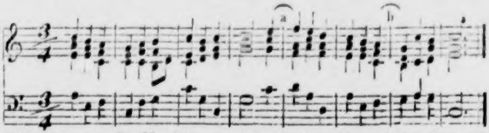
Nun kehren wir zur Harmonisirung zurück. Wir binden uns jetzt nicht mehr an die Akkorde, die durch jene feststehenden Ziffern uns vorgeschrieben wurden, sondern fragen bei jedem Tone der Melodie: welcher Akkord zu ihm passe. So können wir nun freilich ein' und dieselbe Melodie auf verschiedne Weise harmonisiren.

Allein — jene Ziffernreihe zeigte uns nicht blos die zulässigen Akkorde an; sie warnte uns auch vor möglichen Fehlern. Wenn wir jene Uebelstände zwischen der sechsten und siebenten Stufe u. s. w. vermieden, hatten wir eine zwar arme, aber richtige Harmonie. Sobald wir die Ziffernreihe verlassen, steht uns mannigfaltigere Harmonie zu Gebote, aber auch die Gefahr zu fehlen bevor.

Wir müssen also bei jedem Akkorde, den wir abweichend von der alten Ordnung einführen wollen, untersuchen, ob er mit dem vorangehenden und nachfolgenden Akkorde gehörige Verbindung hat und ob durch seine Einführung keine fehlerhaften Fortschreitungen entstehen.

Wenden wir unser neues Verfahren auf die in No. 121 nach der ersten Weise behandelte Melodie an. Sie könnte jetzt so

164.

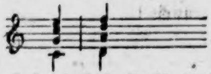


behandelt werden. Im Vordersatze ist nur der erste Akkord geändert, wir fangen zum ersten Male nicht mit dem tonischen Dreiklange an; indess wird die Tonart schon in den nächsten Akkorden ausser Zweifel gesetzt. Der Zusammenhang des neuen Akkordes mit dem folgenden ist klar.

Der fünfte und sechste Takt sind ganz umgeändert; eine Reihe kleiner Dreiklänge giebt dem Ganzen hier einen trübern Karakter, doch sind sie durch gemeinschaftliche Töne und fehlerfrei verbunden.

Bei a fehlt die Verbindung und die Mittelstimmen haben auf eine nicht ungezwungene Weise hinabgehen müssen, um nicht mit dem Bass in fehlerhaften Oktaven und Quinten

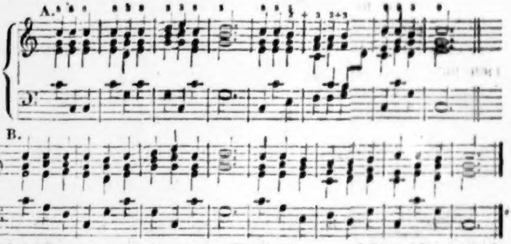
165.



fortzuschreiten. — Auch bei b fehlt die Verbindung.

Augenfälliger erscheint der Vortheil der neuen Behandlungsweise bei Melodien, in denen Tonwiederholungen auftreten. Diese ziehen in der ersten Behandlungsweise, — wie wir an nachstehendem Beispiele A sehen — auch Akkordwiederholungen nach sich, und müssen monoton erscheinen, während die neue Weise ihnen durch Wechsel in der Harmonie — wie bei B — aufhilft. Die Armuth der ersten Behandlung wird hier klar; gleich zu Anfang erscheint der tonische Dreiklang viermal, und im Ganzen, unter zwanzig Akkorden, zwölfmal. Die neue Behandlung und ihre Vorzüge leuchten ein.

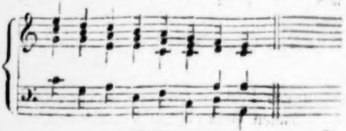
166.



In der Beilage V sind ein Paar Melodien mitgetheilt, an denen man die neue Weise üben kann; natürlich dienen auch alle frühern, sowie die auf- und absteigende Tonleiter selbst als Uebungsstoff. Folgendes Verfahren ist für den Schüler rathsam.

Er behandle jede Melodie zuvörderst nach der ersten Weise, dann unter dieser Arbeit nochmals nach der zweiten, wie wir oben bei No. 166 A und B gethan haben; dies ist eine erspriessliche Gelegenheit, das Alte noch fester einzuprägen und das Neue Punkt für Punkt damit zu vergleichen. — Bei der neuen Arbeit gehe er nicht auf möglichst viele Abänderungen aus, sondern vorerst nur auf die Beseitigung lästiger Wiederholungen (wie wir sie oben bei A zu beklagen hatten) und auf die Einführung der nächstverwandten, am festesten verbundenen Akkorde; dass die S. 93 u. f. erkannten Schlussharmonien für Vorder- und Nachsatz beibehalten werden müssen, versteht sich ohnehin. — Hiernächst müssen Harmoniefolgen, die irgend ein harmonisches Motiv — oder ein melodisches im Basse konsequent fortführen, z. B. das in No. 162 bemerkte, oder dieses aus dem Anfang von No. 164 entlehnte,

167.



BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

(in dem der Bass umzügig eine Quarte fällt und eine Sekunde steigt) und erst zuletzt entferntere oder unverbundene Akkorde eingeführt werden.

Zum Schlusse ist noch zu untersuchen, ob sich nicht mit der Einführung der neuen Akkorde fehlerhafte Fortschreitungen eingeschlichen haben. Zuvörderst muss das Ohr befragt werden, ob ihm dergleichen bei dem Durchspielen auffallen. Dann werden die Stimmen unter einander, nämlich:

der Diskant mit Alt, Tenor und Bass,
der Alt mit Tenor und Bass,
der Tenor mit dem Basse

verglichen, die etwanigen fehlerhaften Quinten- und Oktavfortschreitungen beseitigt, und nun das Ganze nochmals zur Prüfung durchgespielt.

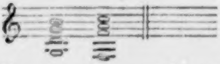
Dieses Verfahren ist, wir gestehen es, etwas umständlich. Aber es giebt uns bald Sicherheit im Satze und schärft unser Ohr und unsere Aufmerksamkeit.

B. *Auffindung besonderer bedenklicher Verhältnisse.*

1. *Verdeckte Quinten.*

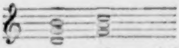
Noch einiger Uebelstände ist hier zu gedenken, die sich bisweilen bei der Einführung willkührlich gewählter Akkorde einschleichen. Es gesellt sich nämlich bisweilen zu dem Mangel nächsten Zusammenhanges der Anschein einer verbotenen Fortschreitung. So z. B. in dieser Akkordfolge.

168.



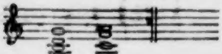
Abgesehen vom Mangel an Zusammenhang tritt zwischen Diskant und Tenor —

169.



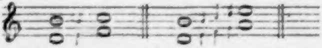
die Quinte im letzten Akkorde so übermächtig hervor, dass wir eine ähnliche Empfindung haben, wie bei wirklichen offenbaren Quinten, obgleich solche durchaus nicht vorhanden sind, — denn der Quinte *f—c* geht in denselben Stimmen eine Sexte *d—h* voraus, Dass aber in diesem Falle nicht blos der Mangel an Zusammenhang missfällt, sehen wir an derselben Akkordfolge in einer andern Lage,

170.



die zwar noch das Fremde unzusammenhängender Akkorde, nicht aber den auffallenden Quintenklang an sich hat.

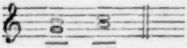
Dergleichen Fortschreitungen nennt man im Gegensatze zu den wirklichen oder offenbaren Quinten verdeckte Quinten, weil man sie nicht buchstäblich vor sich sieht, sondern erst hervorsuchen muss; man wird nämlich durch das Ohr aufmerksam, sieht dann nur eine wirkliche Quinte vor sich und findet, dass die in eine Quinte zusammentretenden Stimmen, wenn man jede diatonisch fortgehen liesse,

171. 

im Fortgange wirkliche Quinten gemacht haben würden.

2. *Ohrenquinten.*

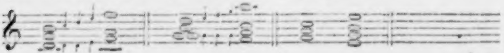
Ein ähnliches Phänomen begegnet uns hinsichts der beiden Aussenstimmen in No. 168. Wenn wir auch den Tenor, der die verdeckten Quinten machte, entfernen,

172. 

so tritt uns doch jener Quintenklang aus dem letzten Akkorde auffällig genug entgegen. Diesmal sind es (nächst dem Mangel an Zusammenhang) die in eine Quinte auseinander tretenden Aussenstimmen. Hier kann nicht einmal von den eingebildeten dazwischenliegenden Quinten die Rede sein; man hat also dergleichen auffallenden Schritt Ohrenquinten genannt, als machten sie sich nicht dem Auge, sondern nur oder zunächst dem Ohre merklich, was denn freilich wichtiger wäre, als würden sie blos gesehen und nicht gehört*).

3. *Verdeckte und Ohren-Oktaven.*

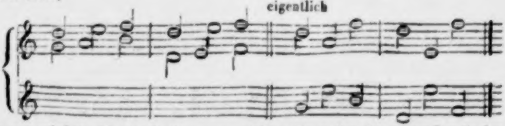
Auch verdeckte Oktaven und Ohrenoktaven

174. 

hat man sich die Mühe gegeben ausfindig zu machen, und mit allen diesen Fortschreitungen sich und Andern viel unnütze Noth verur-

---

*) Auch an Augenquinten und Augenoktaven hat es der spürende Fleiss der Theoretiker nicht fehlen lassen; man versteht darunter Fortschreitungen wie diese,

173. 

Aber wer wird so schreiben? Oder wer wird solche wider die ersten Regeln der Stimmführung laufende Gänge nicht widersinnig und widrig finden?

sacht; bald sollten sie alle, bald diese oder jene, bald gar keine zulässig sein, jenachdem man sich mehr oder weniger an sie gewöhnt, diese oder andre Fälle vor Augen hatte.

Wir können diesen ganzen Subtilitätenkram leicht entbehren, sobald wir auf den Grund der Sache gehen.

Auffällig werden uns nämlich alle dergleichen Schritte nur bei unzusammenhängenden Harmonien. Das Erste, was uns da befremdet, ist eben der fremd — ohne nähere Folgerichtigkeit und Verbindung — eintretende Akkord. Und in diesem Gefühl der Befremdung machen sich denn auch die weitern Intervalle der Quinte und Oktave, wenn sie in auffallender Weise (z. B. in den Aussenstimmen) auftreten, besonders fühlbar. Wer den Sinn dieser Intervalle sich bestimmter zum Bewusstsein bringt, wird noch klarer inne werden, warum sie bei befremdlichen Harmonie-Schritten besonders auffällig werden müssen*).

Nun aber haben wir ohnehin uns zum Gesetz gemacht, uns zunächst verwandter, verbundner Harmonien und nur ausnahmsweise unverbundner Harmonien zu bedienen: dessgleichen führen wir ohnehin schon unsre Stimmen in die nächstliegenden Intervalle des folgenden Akkordes. Nach diesen Grundsätzen wird die Mehrzahl jener Bedenklichkeiten gar nicht eintreten, ausser: wo wir mit Bewusstsein und Absicht das Fremdere, Entlegne ergreifen wollen und jene Schritte aufhören Fehler zu sein; denn wenn es unsre Absicht ist, wenn es der Idee unseres Kunstwerkes entspricht, das Fremde zu ergreifen, kann es uns nicht mehr befremden.

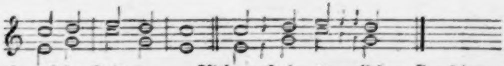
Sollte sich aber eine solche auffallende Fortschreitung unabsichtlich eingeschlichen haben, so werden wir zunächst durch den Mangel an Verbindung aufmerksam werden und dann zu überlegen haben, ob wir die Harmonie ändern oder nur die auffälligen Quinten oder Oktaven beseitigen wollen, indem wir den Stimmen eine andre Fortschreitung geben.

Wir wollen also besonders an solchen Stellen aufmerksam prüfen, wo wir einmal vom festern Zusammenhang der Harmonie losgelassen haben, damit sich da nicht noch mehr Auffälliges oder Missfälliges häufe. Aber noch mehr wollen wir uns vor einer Verzärtelung des Sinnes hüten, die vor jeder stärkern Ansprache zurückbebt, da es doch die Obliegenheit der Kunst werden kann, auch das Stärkste, ja Herbeste auszusprechen, das je in des Menschen Brust gekommen. Und am meisten mögen wir uns vor pedantischen Einbildungen und Aengstlichkeiten hüten, die uns gar, um nur einen kleinen Anstoss zu vermeiden, lieber jeden freien Schritt, jede Bewegung verkümmern oder verweigern möchten. Die Werke aller unserer Meister ohne Ausnahme wimmeln von solchen Schritten, in denen Grübelei und Verwöhnung Fehler auszuspüren gesucht haben. Wollte man aus den verdeckten Quinten und Oktaven ein allgemeines Unrecht machen, so wäre nicht einmal ein zweistimmiger Satz mehr möglich, denn schon die Naturharmonie

---

*) Das Nähere gehört der Tonwissenschaft und nicht der Kompositionslehre an. Vergl. einstweilen darüber die allg. Musiklehre.

175.



enthält solche Quinten. — Nicht auf der ängstlichen Beseitigung solcher Schritte beruht die Reinheit des Satzes, sondern darauf, dass man sich vernunft- und kunstgemäss fortbewege, erst zum Verwandten und Folgerichtigen, und so in stetigem Vordringen allmählig auch zum Entfernten gelange, ja endlich auch das Fremde und Unzusammenhängende an seinem Orte, nach seinem Sinne für die Idee des Kunstwerkes heranbewege.

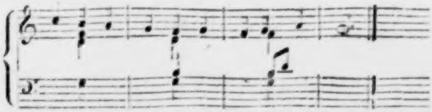
C. *Freie Einführung des Dominant-Akkordes.*

Hier bleibt nur noch Weniges zu bemerken. Der Dominant-Akkord kann, wie jeder Dreiklang, zu jedem in ihm enthaltenen Melodietone, z. B. der Dominant-Akkord von Cdur zu den Tönen *g*, *h*, *d*, *f* eintreten. Allein es kommt darauf an, dass durch diesen Eintritt nicht Fehler veranlasst werden.

Nun wissen wir, dass der Dominant-Akkord sich in den tonischen Dreiklang auflöset, dass die Terz einen Schritt hinauf, die Septime einen Schritt hinabgeht. Wir werden ihn also nur dann unbedenklich einführen können, wenn alle diese Bedingungen zu erfüllen sind, vor allem, wenn ihm der tonische Dreiklang folgen kann. Soll ein Melodieton Terz eines Dominant-Akkordes werden, so ist dies doch nur dann zulässig, wenn derselbe Melodieton einen Schritt hinaufgeht; kann ein Melodieton Septime des Dominant-Akkordes sein, so wird der Akkord nur zulässig sein, wenn die Melodie einen Schritt hinabgeht.

In diesem Sätzchen z. B.

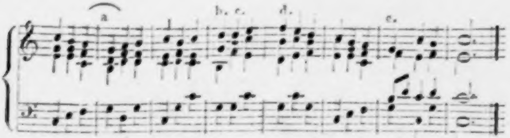
176.



könnte im ersten Takte *h* Terz, im zweiten *f* Septime, im dritten *g* Oktave eines Dominant-Akkordes sein. Da aber die Melodie das *h* nach *a*, das *f* nach *g* und das *g* nach *a* führt, so würde der Dominant-Akkord falsche Fortschreitungen machen. — Wenigstens jetzt müssen wir uns also der Dominant-Akkorde unter solchen Umständen begeben; später werden sich auch dafür neue Aussichten öffnen.

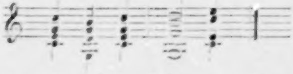
Versuchen wir uns nun an einer nochmaligen Behandlung von No. 164 (vergl. No. 121) mit möglichst zahlreicher Benutzung des Dominant-Akkordes.

177.



Wir haben den Schlusston des Vordersatzes in zwei Viertel aufgelöst, damit wir mit dem Dreiklange schliessen, nachher aber doch den Melodieton zu einem Dominant-Akkorde anwenden könnten. Es konnte zwar auch mit dem Dominant-Akkorde selbst der Vordersatz geschlossen werden; —

178.



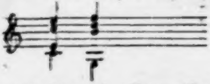
aber durch diesen nach seiner Auflösung verlangenden Akkord wird die Ruhe, die wir im Allgemeinen auch dem Halbschlusse angemessen finden, gestört, und nur der rhythmische Abschnitt bleibt noch fühlbar.

Warum bei dem zweiten, vierten und siebzehnten Melodietone kein Dominant-Akkord statthaft gewesen, ist aus Obigem (S. 101) klar.

Die drei Akkorde bei *a* haben theils keinen, theils nicht nahen Zusammenhang; sie sind nur gewählt worden, um den Dominant-Akkord auf den kleinen Dreiklang von *d* folgen zu lassen. Mit diesem ist er durch *d* und *f* verbunden; bei *e* sehen wir ihn auf den Dreiklang der Unterdominante folgen und mit diesem ebenfalls durch seinen wichtigsten Ton, *f*, verbunden. Bei *c* ist er zu *d* eingeführt. Die Melodie geht von *d* hinauf nach *e*, und die Septime des Akkordes, *f*, muss ebenfalls nach *e* gehen. Hierdurch erhält der folgende Dreiklang eine doppelte Terz und entbehrt die Quinte. Das letztere würde wenig bedeuten (S. 87), die doppelte Terz aber kann sich leicht auf eine zudringliche Weise hervordrängen. Für jetzt wissen wir dagegen keine Hülfe; wir müssen es also ertragen, oder — die Einführung des Dominant-Akkordes unter seiner hinaufgehenden Quinte unterlassen.

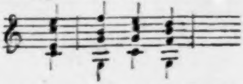
Bei *d* haben wir die Mittelstimmen nicht zunächst der Oberstimme gelegt, sie hätten dazu unbequem springen müssen —

179.



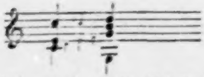
sondern lieber in die nächstliegenden Intervalle des folgenden Akkordes geführt. Noch bequemer wäre diese Führung —

180.



gewesen; wir hätten dabei die Quinte des Dominant-Akkordes eingebüsst, die ja auch am entbehrlichsten ist. Eben so haben wir auch in dem Dreiklange bei *b* die Stimmen nach ihrer Bequemlichkeit geführt. Hätten wir sie zunächst an die Oberstimme gehen lassen,

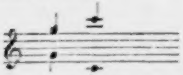
181.



so würden sie unverhältnissmässig weite Schritte und überdem verdeckte und Ohrenquinten gemacht haben.

Auch bei *e* machen Diskant und Bass in ihrer Fortschreitung zum nächsten Akkorde Ohrenoktaven,

182.



und in der That haben wir uns die Einführung des Dominant-Akkordes hier nur erlaubt, um die Folgen zu zeigen, denn diese Ohrenoktaven sind in den Aussenstimmen nicht viel besser, als offenbare.

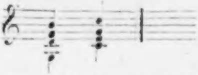
So viel von der willkührlichen Einführung des Dominant-Akkordes. Zur Regel wollen wir uns noch seine Anwendung vor dem Schlusse machen, weil er in Verbindung mit dem tonischen Dreiklange den ganzen Schluss bildet.

Freiere Behandlung des Dominant-Akkordes.

Bis hierher haben wir übrigens den Dominant-Akkord ganz den S. 75 erkannten Regeln gemäss behandelt. Die Folge war, dass der tonische Dreiklang nach ihm immer die Quinte einbüsste. Jetzt, wo wir ihn häufiger, und namentlich zum Schlusse gebrauchen, mögen wir uns unauffallende Abweichungen von den Regeln erlauben.

Die Septime des Dominant-Akkordes soll einen Schritt hinabgehen. Von jetzt an wollen wir uns gelegentlich erlauben, wenn diese Septime in Mittelstimmen liegt, besonders wenn eine andre Stimme den Ton angiebt, in den sich eigentlich die Septime auflösen sollte, dieselbe auch hinaufzuführen.

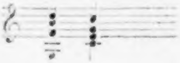
183.



Hier geht die Septime *f* nach *g*, aber der Tenor giebt das *e*, das eigentlich der Septime im Alt hätte folgen sollen, an; wir dürfen also darauf rechnen, dass die Abweichung verdeckt werden, unbemerkt bleiben wird, und haben damit einen vollständigen Schlussakkord gewonnen.

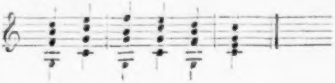
Die Terz soll einen Schritt steigen. Hier —

184.



sehen wir sie (das *h* im Alte) statt dessen eine Terz fallen, nach *g*. Das *c*, in welches die Terz hätte steigen sollen, wird aber vom Diskant angegeben, und so haben wir mit einer unschädlichen Abweichung ebenfalls die Vollständigkeit des Schlussakkordes erkauft. — Wollten wir diese neue Freiheit auf No. 177 anwenden, so hätten wir von *c* an so

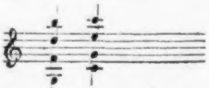
185.



setzen können.

Misslicher sind übrigens solche Abweichungen, wenn der Ton, in den ein Intervall des Dominant-Akkordes sich hätte auflösen sollen, nicht blos von einer andern Stimme, sondern auch in einer andern Oktave angegeben wird. Hier

186.



sehen wir ebenfalls die Septime in einer Mittelstimme steigen, statt fallen. Aber die Unregelmässigkeit tritt unverdeckt hervor, weil die Stimmen weit auseinander getreten sind und das nach der Septime im Tenor erwartete *e* vom Alt nicht in derselben, sondern nur in einer andern Oktave angegeben wird.

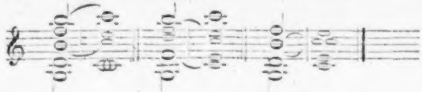
Verdoppelung der Intervalle eines Dominant-Akkordes.

Zum Schlusse noch eine Bemerkung, die sich jedoch nach unserer Methode den aufmerksamern Schülern bereits von selbst ergeben haben muss. — Fragt man nämlich, welche Intervalle im Dominant-Akkorde am besten, und welche ungern oder gar nicht verdoppelt werden können: so müssen wir im Allgemeinen so entscheiden:

1) Am liebsten verdoppeln wir den Grundton als wichtigsten Ton in jedem Akkorde.
2) nach ihm die Quinte. Dagegen kann
3) Terz und Septime gar nicht verdoppelt werden, wenn man nicht in irgend eine fehlerhafte Fortschreitung gerathen will. Denn wir wissen, dass beiden Intervallen eine bestimmte Fortschreitung eigen ist; die Terz muss einen Schritt hinauf, die Septime einen hinab.

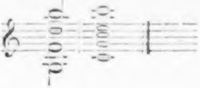
Nehmen nun zwei Stimmen Terz oder Septime, so müssen beide in Oktaven (oder Einklang) auf- oder abwärts,

187.



oder man muss eine derselben gegen die Natur des Akkordes, z. B. so

188.



fortführen.

Auf solche Wege wird indess, wer uns aufmerksam folgt, von selbst nicht kommen, und wir haben daher nur eine beiläufige Erinnerung nöthig gefunden.

Fünfte Abtheilung.

Umkehrung der Akkorde.

Wir haben bis jetzt vorzüglich die Auffindung und Verbindung der Akkorde bedacht, und auf eine gute melodische Führung der einzelnen Stimmen nur geringe Rücksicht genommen. Die Mittelstimmen setzten wir möglichst nahe an die Oberstimme, und nur zuletzt liessen wir sie statt dessen (S. 82) bisweilen in nähere und bequemer erreichbare Intervalle des folgenden Akkordes gehen. Dies hatte kein Bedenken, da wir schon von S. 63 her wissen, dass die Intervalle eines Akkordes beliebig verlegt werden können.

Am unfreiesten und ungefügesten fielen unsere Bässe aus. Denn da wir ihnen stets nur die Grundtöne der Harmonie geben konnten, so gingen sie fast immer in Quarten-, Quinten- und Oktaven-Schritten einher, was ihnen denn freilich ein holperiges Wesen gab.

Jetzt wollen wir auch dem Basse beliebige Intervalle aus den Akkorden zuertheilen: statt des Grundtones soll er bisweilen die Terz, Quinte oder Septime des Akkordes nehmen, der Grundton aber, oder dessen Oktave soll einer andern Stimme gegeben werden.

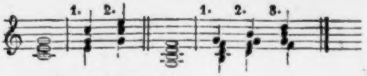
Ein Akkord, dessen Grundton aus der tiefsten in eine höhere Stimme versetzt worden, heisst umgekehrter Akkord, und das Verfahren heisst Umkehrung der Akkorde. Im Gegensatze zu den umgekehrten Akkorden können die nicht umgekehrten: Grundakkorde heissen.

Erster Abschnitt.

Aufweisung und Benennung der Umkehrungen.

Wenn der Grundton seine Stelle verlässt, so muss ein andrer Ton des Akkordes der tiefste werden. Nicht Grundton, sondern nur tiefster Ton wird er, denn Grundton nannten wir ja (S. 62) denjenigen Ton, auf dem wir einen Akkord ursprünglich erbaut hatten, der im Terzenbau des Akkordes der tiefste war; dieser bleibt Grundton, er mag zu unterst oder zu oberst, oder in der Mitte stehen.

Wie viel Umkehrungen eines Akkordes giebt es? — So viel, als er ausser dem Grundtone Töne hat, die die tiefsten werden können; also vom Dreiklange zwei, vom Septimen-Akkorde drei, die hier

189. 

mit Viertelnoten aufgezeichnet sind.

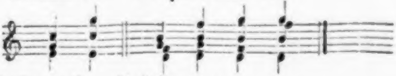
Diese Umkehrungen der Akkorde sind so merkenswerth erschienen, dass man ihnen besondere Namen gegeben hat. Man zählt nämlich vom jedesmaligen tiefsten Tone zu den beiden wichtigsten Tönen des Akkordes und benennt nach den gefundenen Intervallen die Umkehrung.

Der wichtigste Ton in jedem Dreiklange ist der Grundton; nach ihm die Terz, weil diese den grossen und kleinen Dreiklang unterscheidet. Die wichtigsten Töne im obigen Dreiklange sind also *c* und *e*. — Die erste Umkehrung bei 1. hat dieses *e* zum tiefsten Tone; *e—c* ist eine Sexte, der Akkord heisst also Sext-Akkord. Bei der zweiten Umkehrung zählen wir von *g* nach *c* und von *g* nach *e*; der Akkord heisst Quartsext-Akkord.

Im Dominant-Akkorde ist wieder der Grundton, nächst ihm aber die Septime am wichtigsten, also oben *g* und *f*. In der ersten Umkehrung zählen wir von *h* nach *f* und von *h* nach *g*; sie heisst Quintsext-Akkord. Bei der zweiten Umkehrung zählen wir von *d* nach *f* und von *d* nach *g*; der Akkord heisst Terzquart-Akkord. In der letzten Umkehrung ist *f* selbst tiefster Ton; wir zählen von *f* nach *g* und nennen den Akkord Sekund-Akkord.

Hieraus begreifen wir, woher die neuen Namen gekommen sind. Dieselben bleiben aber den Akkorden, mögen deren Töne — ausser dem tiefsten — stehen, wie sie wollen. Kehren wir also den Dreiklang dergestalt um, dass die Terz tiefster Ton wird, so haben wir einen Sextakkord vor uns, die übrigen Töne mögen stehen, wie sie wollen; ist in einem Dominant-Akkorde die Quinte tiefster Ton geworden, so haben wir ebenfalls ohne Rücksicht auf die Stellung der übrigen Töne — einen Terzquart-Akkord —

Sextakkorde, Terzquart-Akkorde.

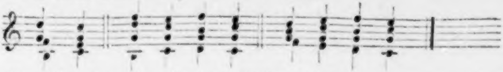
190. 

und so bei allen andern Umkehrungen.

Was hier an Einem Dreiklang und Einem (bis jetzt unserm einzigen) Septimen-Akkorde gezeigt worden ist, findet bei jedem Dreiklange und jedem Septimen-Akkorde statt. Jeder Dreiklang wird zum Sextakkorde, wenn seine Terz, zum Quartsext-Akkorde, wenn die Quinte tiefster Ton wird; jeder Septimen-Akkord heisst Quintsext-Akkord, wenn seine Terz, Terzquart-Akkord, wenn seine Quinte, Sekund-Akkord, wenn seine Septime tiefster Ton wird.

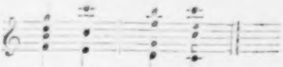
Diese Vermehrung unserer Akkorde gewährt uns bei grossen Vortheilen keine neue Schwierigkeit. Denn alle Umkehrungen folgen denselben Gesetzen, denen die ursprünglichen Akkorde gehorchten, bedürfen also keiner neuen Regeln. Wenn wir daher vom Dominant-Akkord bemerkten, dass seine Terz, *h*, einen Schritt hinauf, seine Septime, *f*, einen Schritt hinab, seine Quinte, *d*, einen Schritt hinauf oder hinabginge: so folgen diese Töne demselben Gesetz in allen Umkehrungen des Akkordes.

191.



Nur Eins kann in all' diesen Fällen befremden: warum *g* (der Grundton des Akkordes) stehen bleibt, statt in die Tonika zu gehen, wie nach dem ursprünglichen Gesetze dieses Akkordes? — Wir sehen aber dasselbe als die Oktave des Grundtons an und lassen es stehen, weil die umgebenden Stimmen den Fortgang hindern. Erlaubt es die Stimmlage, so können wir dem *g* auch den Gang des Grundtones geben —

192.



obwohl derselbe der tiefsten Stimme immer am besten stehen wird.

So viel über die Gesetze. Forschen wir nach dem Sinn der umgekehrten Akkorde: so finden wir, dass durch die Umkehrung die Akkorde aus ihrer ursprünglichen Lage, von ihrem eigentlichen und festen Grunde gehoben, also ihrer natürlichen Klarheit und Sicherheit mehr oder weniger beraubt werden, und zwar um so mehr, je weiter wir uns mit dem tiefsten Tone vom Grundtone entfernen. Dagegen wird ihnen, wieder in gleich zunehmendem Maasse, ein Grad von Beweglichkeit zu Theil (sie möchten nämlich gern in die ursprüngliche Lage zurückkehren) der den ursprünglichen Akkorden nicht eigen ist.

Daher sind die Sext- und Quartsext-Akkorde nicht wohl geeignet, Schlussakkorde zu sein; ja der letztere bringt den Akkord der Ruhe, den tonischen Dreiklang, in eine so fremde Lage, dass wir ihn

> **in der Regel nur da anwenden wollen, wo wir auf ihn durch den Gang des Basses geführt werden, oder bestimmte Gründe für ihn haben, —**

deren sich weiterhin mehrere ergeben werden.

Daher sind ferner der Quintsext-, Terzquart- und Sekund-Akkord nicht geeignet, den Schluss einzuleiten. Sie müssen zwar allesammt (No. 191) ihren Weg zum tonischen Dreiklange nehmen. Aber ihnen allen fehlt der kräftige Schritt des Basses von einem Grundtone zum andern, von der Dominante zur Tonika; einige gestatten sogar nicht, dass im Schlussakkorde die Tonika in der Ober- und Unterstimme stehe.

Bedürfniss einer andern Bezifferung.

Ehe wir nun zur Ausübung zurückkehren, ist noch eine äusserliche Vorkehrung zu treffen, die besonders durch die umgekehrten Akkorde nöthig wird.

So lange wir jeden Akkord da setzten, wo er uns nach den ersten Untersuchungen über Harmonie nothwendig war, konnte von einer Wahl der Akkorde eigentlich wenig die Rede sein. Nun aber haben wir nicht blos die Wahl unter mehrern Dreiklängen für jeden Melodieton; wir können auch den Dominant-Akkord willkührlich (obwohl unter gewissen Bedingungen) einführen, und zuletzt sind uns gar noch alle Umkehrungen zugewachsen. Dass jetzt die Ziffern, welche wir Anfangs über die Melodie setzten, nicht mehr genügen, ist klar; sie sollten uns auch nur einstweilen helfen. Jetzt aber wird es zu gleichem Zweck neuer Zeichen bedürfen, die uns schnell erinnern, welche Akkorde wir gewählt und in Noten auszuführen haben. Diese neue Zeichenschrift heisst Bezifferung, oder Generalbass-Bezifferung, oder Generalbassschrift. Wir wollen sie theilweise jederzeit da mittheilen, wo sie zur Anwendung kommt.

Wir sind schon gewohnt, in der Abfassung der Harmonie zuerst den Basston zu bedenken und dann erst die Mittelstimmen zuzufügen; durch den Bass orientiren wir uns leichter in der Harmonie. Die Generalbass-Zeichen werden also zu dem Bass gesetzt, über oder unter die Bassstimme, wo man gerade Platz findet. Für jetzt brauchen wir darüber folgende Notizen.

1. Dreiklänge werden in der Regel gar nicht bezeichnet; sie werden vorausgesetzt, da es keine einfachern Akkorde giebt. — Sollte übrigens eine Stelle nicht einmal mit Dreiklängen begleitet werden, sondern nur der Bass allein fortgehen, so wird sie mit

t. s. (tasto solo)

bezeichnet; gehen alle Stimmen im Einklang' oder in Oktaven, so setzt man:

all' unisono oder *all' ottava,*

soll nur ein einzelner Basston unbegleitet bleiben, so bezeichnet man ihn mit einer Null.

2. Jeder andre Akkord wird mit den Ziffern angedeutet, welche seine Hauptintervalle aussprechen. Also

der Septimen-Akkord mit 7,
der Sext-Akkord mit 6,
der Quartsext-Akkord mit $^{4}_{6}$ oder $^{6}_{4}$,
der Quintsext-Akkord mit $^{5}_{6}$ oder $^{6}_{5}$,
der Terzquart-Akkord mit $^{3}_{4}$ oder $^{4}_{3}$,
der Sekund-Akkord mit 2.

3. Der Dominant-Akkord vor dem Schlusse bedarf keiner Bezeichnung, da er hier so wichtig ist, dass man ihn von selbst anwendet.

So viel für jetzt von den Bezifferungen. Wir wollen uns ihrer als Merkzeichen bedienen, so lange und wo es nöthig ist, so lange wir nämlich nicht im Stande sind, eine ganze Akkordreihe vollständig (in allen Stimmen) und sicher uns vorzustellen und bis zur Niederschreibung inne zu behalten. Bis dahin entwerfen wir vorerst den Bass und fügen zur Erinnerung die neuen Bezifferungen bei.

Zweiter Abschnitt.

Freier Gebrauch der Umkehrungen.

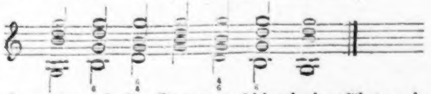
A. *Neue Motive und Gänge.*

Nun zur Anwendung der Umkehrungs-Akkorde.

Sie gewähren uns vor Allem wieder zahlreiche harmonische Motive.

1. Wie wir früher (No. 137) durch die Lagen eines Akkordes gingen, so können wir jetzt einen Akkord und seine Umkehrungen mit einander verbinden, z. B. einen Dreiklang

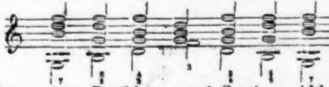
193.



Hierbei sehen wir auch den Quartsext-Akkord eingeführt; wir sind durch den Bassgang, der alle Intervalle des Akkordes durchläuft, auf ihn geführt.

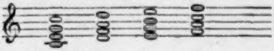
Eine gleiche Durchführung findet mit dem Dominantakkorde statt —

194.

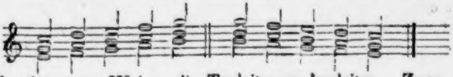


und bei jedem andern Dreiklange und Septimen-Akkorde.

2. **Eine Folge von Dreiklängen, in gleicher Stimmrichtung**

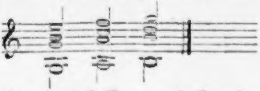
195. 

haben wir nicht versuchen dürfen, da sie Oktaven und Quinten zur Folge gehabt hätte. Aber der beweglichere **Sextakkord** bietet uns als neues Motiv und zu neuen Gängen eine solche Folge an,

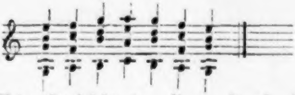
196. 

zugleich eine neue Weise, die Tonleiter zu begleiten. Zwar hat keiner dieser Sextakkorde Verbindungstöne mit seinen Nachbarn; aber der fliessende diatonische Gang aller Stimmen dient zu einer neuen und ganz genügenden Verbindung. Der starke Zug der Stimmen führt über den Mangel eines engern innerlichen Zusammenhanges weg.

3. Vierstimmig können dergleichen Akkordfolgen werden, entweder durch blosse Oktavverdopplung der Unterstimme

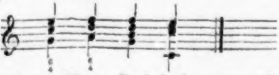
197. 

oder durch eine, abwechselnd Terz und Grundton verdoppelnde Mittelstimme.

198. 

Dass die erste Weise die leichteste, die zweite ebenfalls fliessend, die letzte durch den Zickzackgang der Mittelstimme stockend, schwerer und vorzugsweise zu langsamerer Bewegung geeignet ist, leuchtet ein.

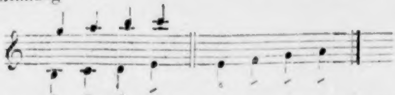
4. Auch der **Quartsext-Akkord** verträgt **allenfalls**, in einer kleinen Folge — z. B.

199. 

angewendet zu werden. Er stellt jedoch seinen Grundakkord so schief, dass eine längere Fortsetzung so schiefgestellter Akkorde **meistens** einen unbefriedigenden, missfälligen Ausdruck geben würde.

Aus Obigem folgt, wie jeder dieser Akkorde zu beziffern sein würde. Will man der steten Wiederholung derselben Bezifferung überhoben sein, so setzt man dafür kleine schräge Striche. Also diese Bezeichnung

200.

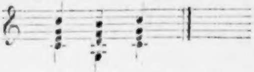


sagt uns, dass jedem Tone der Unterstimme ein Sextakkord aufgesetzt werden solle.

B. *Anwendung zu Sätzen.*

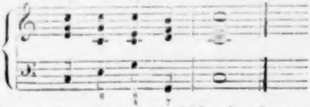
Sodann dienen uns die neuen Akkorde zur Bildung ganzer Sätze, und zur Bereicherung unseres Präludirens. Schon S. 92 haben wir eines der einfachsten Präludien aus dem tonischen Dreiklange, Dominant-Akkorde und abermals dem tonischen Dreiklange

201.



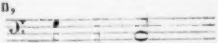
gebildet. Jetzt, da wir den Bass mehr in unserer Gewalt haben, können wir bemerken, dass der Gang desselben wohl stark und entschieden, aber auch ungelenk ist. Führen wir nun den ersten Akkord durch die Umkehrungen,

202.



so gerathen wir auf den Quartsext-Akkord, dessen tiefster Ton zugleich Grundton des Dominant-Akkordes ist, der uns daher eine weit fliessendere Verbindung mit demselben bietet. Wir wollen daher von nun an unsere vollständigern Schlüsse mit dem Quartsext-Akkorde einleiten,

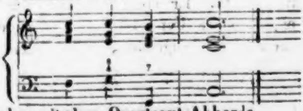
203.



obwohl es dessen nicht eben bedarf und der Dreiklang eine zwar unbeholfnere, aber auch kräftigere Vorbereitung geben kann.

Auch den Unterdominanten-Dreiklang haben wir (S. 92) zur vollkommnern Bestimmung der Tonart und des Schlusses zu Hülfe gerufen; auch er verbindet sich

204.

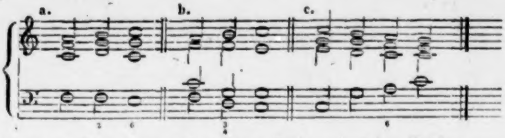


im Basse fliessender mit dem Quartsext-Akkorde.

C. *Anwendung zur Vermeidung falscher Fortschreitungen.*

Auch zu neuen Auswegen zur Vermeidung der bekannten Fehler dienen uns die Umkehrungen, da sie gestatten, dass der Bass dem Fehler ausweiche, ohne einen neuen Akkord herbeizuziehen. Hier sind jene an die sechste und siebente Stufe geknüpften Fehler vermieden durch Umkehrung, nicht durch Aenderung der Mittelstimmen und neue Akkorde, wie bisher.

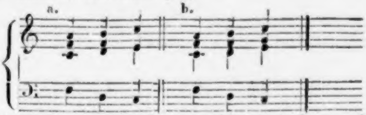
205.



D. *Ein neuer Akkord; der verminderte Dreiklang.*

Hier bietet sich aber noch etwas unserer Betrachtung dar. — Bei b in No. 205 könnte uns in gewissen Fällen (wenn wir recht fliessende Stimmen brauchen) der sprungweise Fortgang des Tenors missfallen, wiewohl er durchaus nicht im Allgemeinen zu tadeln wäre. Lenken wir daher auf das Gerathewohl das Tenor-*c* in den nächsten Akkordton, *d*, —

206.



Hier sehen wir nun (vergl. S. 97) einen Akkord, und zwar den Dominant-Akkord, seines Grundtones beraubt, also auf drei Töne zurückgeführt, ganz das Ansehen eines Dreiklangs habend. Dieser Dreiklang unterscheidet sich von den bisherigen; er besteht aus

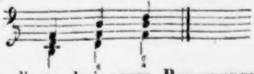
Grundton, kleiner Terz und kleiner Quinte,

hat also zwei kleine Intervalle und heisst

verminderter Dreiklang.

Wie jeder Dreiklang hat er seinen Sext- und Quartsext-Akkord und wir wollen uns dieser drei neuen Benennungen fernerhin bedienen.

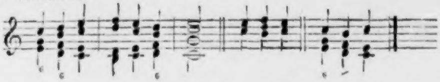
207.



Aber im Grunde ist unser neuer Akkord doch nichts Anderes, als ein unvollständiger Dominant-Akkord. Folglich müssen seine

Töne denselben Gesetzen folgen, unter denen sie im Dominant-Akkorde standen: sein Grundton, *h* (die ehemalige Terz des Dominant-Akkordes) muss einen Schritt hinaufgehen, nach *c*; seine Quinte, *f* (die ehemalige Septime) muss einen Schritt hinab nach *e*; nur seine Terz kann sowohl hinauf- als hinabgehn, nur sie also kann auch verdoppelt werden, ohne dass man zu Oktav-Fortschreitungen genöthigt wäre. — Allerdings fehlt diesem Akkorde die Fülle und das Umfassende, Festgegründete des Dominant-Akkordes, er erscheint gegen ihn eng, gedrückt und ängstlich. Aber oft, besonders bei minderstimmigen Sätzen, werden wir auf ihn geführt, wo der Dominant-Akkord unsere Stimmbewegung stören würde, z. B. in diesen Sätzchen:

208.



Dritter Abschnitt.

Einführung der Umkehrungen in die Harmonie zu gegebnen Melodien.

Zuletzt betrachten wir nun den Gebrauch, den wir von den Umkehrungs-Akkorden bei der Harmonisirung gegebner Melodien machen können. Hier bedarf es nur der Erinnerung an schon bekannte Regeln, und der Uebung.

Es versteht sich zuvörderst von selbst, dass wir keinen Akkord auf eine fehlerhafte Weise einführen dürfen. Aber für fehlerhaft oder mangelhaft werden wir auch jeden Eintritt eines Akkordes erachten müssen, für den wir keinen Grund haben, der nicht in einem vernünftigen Zusammenhange erscheint.

Auch hier also, in der dritten Weise der Harmonisirung, werden wir das Nächstliegende zuerst ergreifen und von da erst zu dem Fernern fortgehen; überspringen aber werden wir das Nähere nicht ohne bestimmten Grund. Noch einmal wollen wir eingedenk sein, dass die wahre Kraft nur in diesem stetigen Vordringen, nicht in dem Springen und Haschen nach Entlegenem und Fremdem beruht, und dass selbst die kühnen Schritte in das Ferne und Unerwartete, die der Meister im rechten Augenblicke wagt, ihre Gewalt nur üben, wenn sie die gediegene Macht einer ruhig sich entfaltenden Konsequenz hinter sich haben.

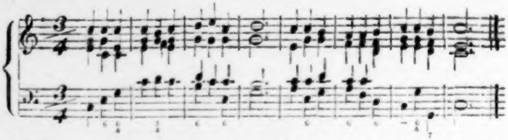
Wir werden also in der Regel von den Grundakkorden ausgehen, als dem Ursprünglichen und darum Nächsten. Dem Grundakkorde am nächsten liegen seine Umkehrungen. Diese werden wir also folgen lassen, wenn wir uns länger bei der Harmonie des Grundakkordes aufhalten.

Bewegen wir uns aus einer Harmonie in die andre, so werden wir von dieser wieder den Grundakkord ergreifen, wofern nicht eine Umkehrung dazu dienen könnte, Fehler zu vermeiden (No. 205) oder wofern uns nicht der Gang des Basses, oder aller Stimmen (No. 208), oder die Absicht, fliessend und mild zu schreiben (No. 196), oder endlich die Besorgniss, zu strenge Harmoniefolgen zu häufen, den Bass zu schroff (S. 106) zu führen, und ähnliche besondre Absichten auf Umkehrungs-Akkorde führen. Bei einem solchen besonnenen Verfahren werden wir auch nicht leicht in die Verirrung gerathen, zu viel Umkehrungen zu häufen.

Die Methode der Arbeit ist nun die, dass wir zuvörderst den Bass mit den Bezifferungen niederschreiben und dann die Harmonie vollständig aussetzen.

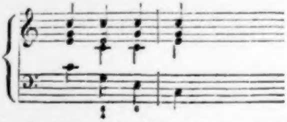
Als Beispiel dieser dritten Weise gehen wir auf No. 166 zurück, um es zum dritten Male zu behandeln.

209.



Wir beginnen mit dem tonischen Dreiklange. Da wir bei der zweiten Behandlung dieses Satzes (No. 166, B) mit dem Basse hinabgegangen sind, so gehen wir hier hinauf; — es hätte auch das Gegentheil geschehen können.

210.



Unser Bass nun ist im Hinaufschreiten; es ist natürlich, dass er diese Richtung nicht sobald wieder aufgeben möchte; auch wäre es steif, ihn zum fünften Akkorde wieder eine Quarte hinab, oder eine Quinte hinauf zu führen. Der fünfte Akkord muss also eine Umkehrung werden; und um nun dem zweifelmüthigen Quartsext-Akkorde zu entgehen, verwandeln wir den Dreiklang in einen Dominant-Akkord und nehmen von diesem die zweite Umkehrung, den Terzquart-Akkord. Der sechste Akkord ist eine Folge davon.

In den vier ersten Akkorden hat der Bass weite Schritte gemacht; jetzt bewegt er sich diatonisch, milder. Um diese neue und willkommne Weise länger festzuhalten, wird auch der siebente Akkord umgekehrt.

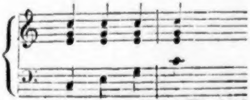
Der Halbschluss des Vordersatzes ist noch durch den statt des tonischen Dreiklangs eingeführten Sextakkord gemildert; er bleibt immer für den wenig bewegten Satz stark genug.

Die vier ersten Akkorde des Nachsatzes geben uns den Anblick einer übel zusammenhängenden Harmonie, obgleich sie grösstentheils durch gemeinschaftliche Töne verbunden sind. Der Fehler liegt an der Versäumniss des innern Zusammenhangs, und wird uns offenbar, wenn wir bei jedem Akkorde an die Tonart denken, an die er uns (S. 87) erinnert. Die Behandlung in No. 166, B. ist vorzuziehen.

Haben wir uns aber auf jene Akkordreihe eingelassen, so ist die Harmoniefolge im sechsten Takte wohl zu billigen: der Bass geht konsequent in Terzen hinab; der Tenor, statt eine Quarte hinabzuspringen, geht einen Schritt hinauf, und so erhalten wir statt eines Terzquart-Akkordes einen verminderten Sextakkord. — In diesem hätte die Quinte (*f*), da sie eigentlich Septime eines Dominant-Akkordes ist, hinabgehen sollen nach *e*. Indess wir haben uns ja schon S. 104 die Freiheit genommen, die Septime im Dominant-Akkorde selbst aufwärts zu führen, wenn es in Mittelstimmen ohne Aergerniss geschehen konnte, zumal wenn eine andre Stimme an die Stelle der wichtigern Auflösung trat. So werden wir denn auch im abgeleiteten Akkorde dieselbe Freiheit uns nehmen.

Noch einmal kehren wir nun zu den ersten vier Akkorden zurück. Die Mittelstimmen geberden sich gar unruhig, damit nur immer der Grundton verdoppelt werde. Allein das ist nicht nöthig und macht eine sonst fliessende Stelle ungefüge. Bequemer gehen wir so:

211.



Hier ruhen die Oberstimmen und unsre Theilnahme wendet sich unzerstreut dem Basse zu, der sie ja auch allein verdient.

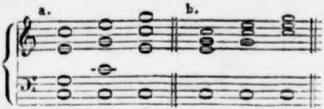
Vierter Abschnitt.

Enge und weite Harmonielage.

Die Umkehrungs-Akkorde haben uns die Möglichkeit verschafft, der Bassstimme eine geschmeidigere Melodie zu geben; auch die übrigen Stimmen haben gelegentlich einen bessern Zusammenhang erhalten und zu diesem Zwecke oft die Anfangs vorgeschriebne Stellung zunächst der Oberstimme verlassen.

Jetzt steht es bei uns, diese engste Haltung der Harmonie an die Oberstimme willkührlich in ganzen Sätzen aufzugeben. Wissen wir doch schon längst, dass die Umstellung der Intervalle eines Akkordes wohl erlaubt ist und das Wesen desselben nicht ändert oder stört, — dass die Akkordstellungen bei a ebensowohl zulässig sind, als die bei b

212.



und haben dergleichen schon vielmals gelegentlich angewendet, z. B. im dritten Takte von No. 209 und anderwärts.

Was ist nun im vorstehenden Beispiele bei a eigentlich geschehen? — Wir haben die Töne des Akkordes auseinandergesetzt. Dies ist äusserlich wahr und mit Augen zu sehen, aber auch dem Sinne nach treffend. Indem wir die einzelnen Töne dem Orte nach weiter auseinander gestellt haben, klingen sie nicht mehr so in einander, wie bei der ursprünglichen Stellung, bei b; sie sind nicht mehr ein gedrängter scharfer Zusammenklang, sie sind weiter, und damit sanfter, weicher geworden; der Akkord hat nicht mehr so enge feste Einheit für das Gehör, aber mehr Klarheit, Durchsichtigkeit gleichsam für seine einzelnen Töne.

Zugleich ist offenbar, dass in dieser Form der Darstellung die von einander entfernten Stimmen mehr Spielraum haben, sich abgesondert zu bewegen.

Diese Darstellungsweise nennen wir nun weite (oder zerstreute) Harmonielage.

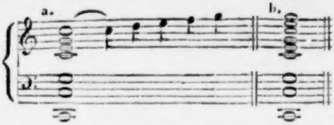
Aus dem Obigen folgt schon, wie sie am besten angewendet werden kann, und wo die enge Harmonielage den Vorzug hat. Jedenfalls wollen wir sie nie anwenden, wo sie uns in unnöthige Schwierigkeiten oder gar in Uebelstände führen könnte. Wollen wir daher irgendwo mit ihr beginnen, so müssen wir zuvor prüfen, ob wir es auch ohne Unannehmlichkeit durchsetzen, oder wenigstens einen schicklichen Ort finden können, in die enge Harmonielage einzulenken.

Sobald wir einmal die enge Lage verlassen, öffnen sich in der weiten Harmonielage uns fast zahllose Möglichkeiten, die Akkordtöne zu stellen, da wir ja einen Akkord durch alle Oktaven verfolgen können. Nicht alle diese Stellungen sind allgemein brauchbar.

Legen wir die Akkordtöne zu weit auseinander, so wird der materielle Zusammenhang des Akkordes gestört; legen wir alle oder einige Akkordtöne in die hohen und höchsten Oktaven, so wird es der Harmonie bei der Spitzigkeit und Kürze der hohen Töne an Fülle fehlen; legen wir sie in die tiefern Tonregionen, so wird sie dumpf und undeutlich in einander rauschen.

Für alle diese Bedenken hat die Natur der Tonentfaltung uns schon eine Schlichtung bereitet. Schauen wir nochmals jene S. 42 aufgewiesene Tonreihe an:

213.



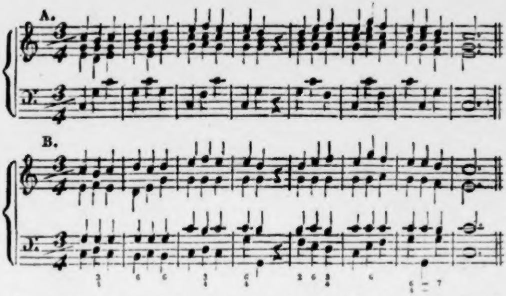
und betrachten die Lage und Entfernung aller Töne, so finden wir Folgendes.

1. Je tiefer die Töne, desto weiter liegen sie auseinander; je höher, desto näher aneinander. Und dies ganz nach der Natur der Tonregion. Denn die tiefern Töne haben mehr Schallmasse, tönen länger, aber auch langsamer und undeutlicher und müssen auseinandergesetzt sein, um klar verstanden zu werden; die höhern Töne aber sind deutlicher und dabei kürzer und weniger massenhaft; sie können näher an einander treten und unterstützen sich so gegenseitig.
2. Daher beginnt die eigentliche, diatonische Melodie erst vom höchsten *c* des Vorbildes.
3. Die volle, enge Harmonie liegt in den Mitteltönen, zwischen dem tiefsten *g* und höchsten *c* unsers Vorbildes.
4. In der Tiefe findet sich nur Oktav-Verdopplung.
5. Wollen wir den ganzen Akkord, oder einige Intervalle desselben — ausser dem Basse — verdoppeln, so geschieht dies eher in der höhern (vergl. b) als tiefern Oktave.

Diese Wahrnehmungen geben uns genügende Fingerzeige. Nur wollen wir sie nicht so pedantisch auslegen, dass wir nun ängstlich strebten, die Melodie just immer in die höhere, die enge Harmonie stets in die mittlere Oktave einzuschliessen; dies könnte man nicht einmal durchführen, wenn man auch wollte. Eben so werden wir auch den Bass nicht blos acht, sondern auch neun und zehn Stufen von den andern Stimmen entfernen (ja späterhin gelegentlich noch weiter) werden die Mittel- und Oberstimmen gelegentlich nicht blos fünf, sondern auch wohl acht Stufen auseinander bringen, wenn auch nicht leicht mehr.

Hiernach nun zur Anwendung.

214.



Zuvörderst merken wir an, dass horizontale Striche in der Bezifferung (wie unter dem zweiten Akkorde des vorletzten Taktes) die Fortdauer der vorherigen Ziffern bedeuten, z. B. hier die nochmalige Anwendung des Quartsext-Akkordes.

Der vorstehende Satz ist der Vergleichung wegen bei A. nach der ersten Weise behandelt, bei B. aber in weiter Harmonie nach der dritten Weise, nämlich mit Zuziehung der Umkehrungs-Akkorde; die zweite Behandlungsweise und die Einführung umgekehrter Akkorde in enger Harmonie sind übergangen; nur ein Paar Akkorde aus A. sind verändert. — Betrachten wir vorerst die Behandlung bei A, so finden wir, dass hier sowohl, wie in allen frühern Leistungen der Bass jeden Augenblick zu weit von den Mittelstimmen absteht, während diese sich eng an die Oberstimme drängen; wir hätten bisher diesen Uebelstand nur durch einen andern meiden können, wenn wir die bestimmten und entschieden wirkenden Richtungen des Basses geopfert hätten. Nun zu der neuen Behandlung. Wie ist sie entstanden? wie rechtfertigt sie sich?

Vor allem vernimmt jeder die Klarheit der Stimm-Auseinandersetzung; auch die Ebenmässigkeit der Entfernungen fällt in die Augen. Nur am Schlusse des Vordersatzes liegt der Bass zehn, und im zweiten Akkorde des siebenten Taktes gar elf Stufen weit vom Tenor; aber es ist jedesmal nur ein nachschlagender Ton, dem die höhere Oktave unmittelbar vorhergegangen ist, im zweiten Falle sogar zu demselben Akkorde. — Wir wollen noch die Ruhe und Einfachheit in den Fortschreitungen jeder Stimme bemerken; nur der Bass thut einige Oktavenschritte zu kräftigerm Schlusse. Wie aber haben sich diese Akkorde gestaltet?

Der erste ist nichts als eine Versetzung der Mittelstimmen aus A, dem Vorsatze entsprechend, in weiter Harmonielage zu schreiben. Zu dem zweiten Akkorde thut der Bass den mildesten —

nächsten Schritt, dem Alt liegt *f* nahe, und so wird nicht der ohnehin bedenkliche Quartsext-, sondern der Terzquart-Akkord ergriffen; der dritte Akkord ist die nothwendige Auflösung des zweiten. Somit hat aber unser Bass (und der Alt ebenfalls) absichtslos dasselbe Motiv erhalten, was der Diskant enthält, nur in der Umkehrung.

Der erste Akkord des zweiten Taktes hätte auch ein Quintsext-Akkord werden können, und dies würde dem vorangehenden Terzquart-Akkorde analoger gewesen sein. Man hat aber diese nächste Konsequenz aufgegeben, weil die überhäufte Anwendung des sanften Dominant-Akkordes in weichen Lagen den Satz vollends verweichlicht hätte, und die Altmelodie *e, f, e, f e* endlich gar zu kleinlich geworden wäre. Denn eher erträgt man eine Tonwiederholung (die als aufgelöster Halteton wirkt) wie im Tenor der beiden ersten Takte, als eine so kleinliche, nicht aus der Stelle rükkende Bewegung.

Zum dritten Takte schreitet der Tenor, wie sonst der Bass, in Grundtönen von der Dominante zur Tonika. Milder wäre sein Gesang geworden, wenn er nochmals *g* genommen hätte und dann nach *h* und *c* gegangen wäre. Aber eben um aus dem oft gehörten *g* und der Weiche des Ganzen herauszutreten, ist der festere Schritt gethan.

Warum beginnt der fünfte Takt mit einem Sekund-Akkorde, zu dem der Bass sieben Stufen hinaufschreiten muss? — Dieser weite Schritt ist nur eine Täuschung, denn das tiefe *g* im Basse ist gleichsam der Nachschlag des höhern. Von diesem aber gab es keinen nähern Fortschritt, als zu *f*, wofern man nicht den vorigen Dreiklang, oder doch den Grundton wiederholen, also keinen eigentlichen Fortschritt machen wollte. — Das Uebrige bedarf keiner Erläuterung.

In gleicher Weise ist die neue Schreibart an den bisher gegebnen Sätzen zu üben. Der eifrige Schüler wird jede ihm gegebne — und nach dem Muster derselben neue selbsterfundne Melodien

1. nach der ersten Harmonieweise,
2. darunter (wie wir in No. 166 gethan) nach der zweiten Weise mit willkührlich gewählten Akkorden,
3. darunter nach der dritten Weise mit Umkehrungen, in enger und
4. in weiter Lage

nochmals durcharbeiten. Nicht immer wird die zerstreute Harmonie sich den ganzen Satz hindurch bequem durchsetzen lassen; dann wollen wir unbedenklich zu den engen Lagen, und von diesen gelegentlich zu den weiten zurückkehren; nur muss nicht durch zu häufigen und zu jähen Wechsel Unstätheit in unsere Sätze kommen. Dieser Fehler wird von selbst nicht Platz greifen können, wenn man stets Folgerichtigkeit in den Harmonien und einzelnen Stimmen beobachtet, und keinen Weg einschlägt, ohne voraus zu überlegen, ob man ihn auch durchsetzen kann.

Schlussbetrachtung.

Hiermit schliessen für jetzt die Harmonie-Entwickelungen der Durtonarten. Sie haben uns

1. Dreiklänge,
den grossen, den kleinen, den verminderten,
und von jedem dieser Dreiklänge die Umkehrungen,
Sextakkord und Quartsext-Akkord,
2. den Dominant-Akkord mit seinen Umkehrungen, den
Quintsext-, Terzquart- und Sekund-Akkord

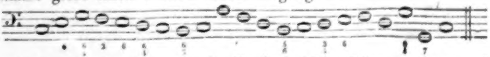
gebracht. Wir haben gelernt, diese Akkorde in verschiedner Weise mit einander zu verbinden und daraus Akkordfolgen, grössere und kleinere Sätze und Gänge, auch Perioden, zu bilden. Die Entfaltung der Harmonie in Gängen, Sätzen, Begleitungen oder Perioden wollen wir nun Modulation nennen.

Die Erfindung periodischer Tonstücke konnte nur nebenbei versucht, nicht als hauptsächliche Aufgabe betrachtet werden, da wir uns in vierstimmigen Bildungen noch zu wenig frei fühlen, als dass wir Alles, was eine vierstimmige Periode enthält: Melodie, Rhythmus, Konstruktion, Harmonie, Stimmführung — gleichmässig beachten und ins Werk setzen könnten.

Dafür ist uns eine neue Aufgabe geworden: zu gegebnen Melodien Harmonie, zu einer Hauptstimme drei begleitende Stimmen zu finden. Dies ist im Grunde nichts, als eine Theilung der Aufgabe, die uns ungetrennt noch zu schwierig scheint; wir erfinden erst die Oberstimme (mit Rücksicht auf unsere dermaligen Mittel, S. 76) und dann die übrigen zur Begleitung.

Zu vollkommner Aneignung aller dieser Gestaltungen ist es nun rathsam, erst schriftlich, dann improvisirend am Instrumente alle möglichen Akkordverbindungen in längern Harmoniegängen vielfach durchzuversuchen, stets aber auf das Nächstliegende und dann erst auf das Fernere zu gehen. Die nachfolgende bezifferte Bassstimme giebt einen solchen Harmoniegang an.

215.



Wir sehen erst den Bass durch die drei Akkordtöne steigen und die Umkehrungen herbeiführen. Das Einfachste wäre gewesen, ihn nun in die höhere Oktave des Grundtons zu führen, — aber das hätte nichts Neues ergeben; oder etwa den Dominant-Akkord folgen zu lassen, dann hätte der Bass denselben Ton behalten. Er ergriff daher die Sekunde, diese zog *c* mit dem Sextakkorde nach sich, und so war ein neues Bassmotiv, der diatonische Gang, eingeleitet. Dieser ist möglichst weit fortgeführt, bis der Quintsext-Akkord auf *h* zur Umkehr nöthigte. Jetzt konnte derselbe Gang (des Basses) aufwärts führen (wie fünf Schritte weiter auch geschieht) oder ein andrer eingeschlagen werden, z. B. der anfängliche Terzengang. Statt seiner wurde also das Umgekehrte, ein abwärts führender Terzengang des Basses, ergriffen. So das Uebrige.

Offen liegt in diesem Entwurfe eine konsequente Harmonie-Entwickelung, und fast überall ist hier das Nächste ergriffen. Wir wissen aber, dass es gar viele ebenfalls konsequente Wege der Modulation giebt, und dass wir nicht durchaus an das jedesmalige Nächste gebunden sind, sondern mit Maass und Grund davon abgehen dürfen. Es kann also an reichem Bildungs- und Uebungsstoff nicht mehr fehlen. Je fleissiger wir aber alle Akkord-Verknüpfungen in allen Lagen, Umkehrungen und Versetzungen der Stimmen in enger und weiter Harmonie — übrigens auch in allen Durtonarten — durcharbeiten, desto gewandter und reicher wird unsere Erfindungskraft sich entfalten; und je bestimmter wir uns die Gesetze und Gründe für jeden Schritt vorhalten, desto schärfer und schneller wird unser Urtheil, desto sicherer wird es uns auch künftig, in weit verwickeltern Aufgaben, leiten.

Noch eine Betrachtung knüpft sich an den letzten Blick über alles bisher Erlangte; sie giebt uns

die Rechtfertigung der Durtonleiter.

Wir haben nämlich zu Anfange die Durtonleiter angenommen, wie sie einmal im Gebrauch ist. Schon diess dient einigermaassen zur Rechtfertigung; denn der Gebrauch hat sein Recht und seinen Grund im Volkssinne. Seitdem wir aber zur Harmonie gelangt sind, gewinnt die Frage, ob die Durtonleiter, wie wir sie besitzen, auch wohlgebildet ist? eine neue Wichtigkeit. Wir haben nämlich zu bedenken: ist sie auch wohlgebildet für harmonische Behandlung? enthält sie den Stoff zu genügender Modulation? lässt sie sich auch harmonisch als ein Ganzes abschliessen, wie melodisch durch die Tonika an ihren beiden Enden?

Diese Fragen können jetzt bejaht werden. Drei grosse, drei kleine, ein verminderter Dreiklang und der Septimen-Akkord, dazu alle Umkehrungen dieser Akkorde, geben mannigfache Mittel, die Tonleiter und alle daraus zu bildenden, in ihr selbst enthaltenen Melodien zu harmonisiren; der Dominant-Akkord giebt vollkommnen Abschluss, die grossen und kleinen Dreiklänge deuten sinnreich auf die nächstverwandten Tonarten, für halbe und unvollständige Schlüsse zeigen sich genügende Tonmittel in Harmonie wie Melodie.

Wir dürfen jetzt

den Begriff einer Tonart

dahin festsetzen, dass eine solche melodisch und harmonisch zur Hervorbildung vollkommen genügender musikalischer Sätze und Perioden geeignet sein muss.

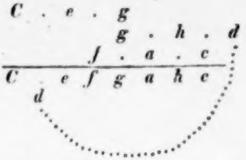
Sechste Abtheilung.

Die Harmonie der Molltonleiter.

Erster Abschnitt.

Die Bildung der Molltonleiter.

Die Durtonleiter haben wir harmonisch gerechtfertigt. Ihr tonischer Akkord war ein grosser Dreiklang, auch Durdreiklang genannt. Auch auf ihrer Ober- und Unterdominante hatten wir grosse Dreiklänge gefunden, und in den Tönen dieser drei Durdreiklänge



war die vollständige Durtonleiter enthalten. Uebrigens haben wir schon unter den Harmonien der Durtonleiter kleine Dreiklänge gefunden.

Wir sollten daher annehmen: wie die Durtonleiter auf der Tonika, Ober- und Unterdominante Durdreiklänge hat, so müsse die Molltonleiter auf denselben Punkten Molldreiklänge (kleine Dreiklänge) haben. In Amoll würden es also diese Akkorde sein:

A . c . e
e . g . h
d . f . a

die Tonleiter würde also

A, h, c, d, e, f, g, a

heissen. Allein dann würde die Molltonart desjenigen Akkordes verlustig gehen, den wir zu ganzen Schlüssen und sonst vielfältig fast für unentbehrlich halten müssen, nämlich des Dominant-Akkordes. Denn dieser beruht auf einem grossen Dreiklange. Folglich müssen wir den kleinen Dreiklang der Oberdominante in Moll in einen grossen,

e—g—h in *e—gis—h*

verwandeln.

Aber nur hierzu haben wir gegründeten Anlass; im Uebrigen bleiben wir bei der obigen analogen Bildung. Wollten wir dies nicht, wollten wir z. B. die Harmonie der Unterdominante ebenfalls in einen Durdreiklang (*d—f—a* in *d—fis—a*) verwandeln: so wäre die Mollgattung nur in einem einzigen Akkorde, ja nur in einem einzigen Tone, von der Durgattung unterschieden, und der Karakter beider von zu grosser Aehnlichkeit. Die Molltonleiter *) muss also heissen:

A, h, c, d, e, f, gis, a.

So fodert es, mit Rücksicht auf harmonische Behandlung, ihre Karakterbestimmung.

In dieser Weise enthält sie allerdings einen auffallenden Schritt — und zwar wieder auf dem anstössigen Punkte zwischen der sechsten und siebenten Stufe; *f—gis* ist eine übermässige Sekunde, ein Schritt von anderthalb Tönen, während wir sonst nur halbe oder ganze Tonschritte in der Tonleiter kennen. Auch dem Gehör fällt dieser Schritt natürlich auf, und man hat, um ihn zu vermeiden, *f* in *fis* verwandelt, die Tonleiter also so gebildet:

A, h, c, d, e, fis, gis, a.

Allein dabei konnte man sich nicht bergen, dass durch *fis*, wie wir oben gesehen, der Unterschied der Tongattungen fast ganz aufgehoben wird. Man setzte daher, wenn die Tonleiter herabstiege, fest, dass sie dann

A, g, f, e, d, c, h, a

heissen solle, hat also im Grunde zweierlei Moll — oder eine Molltonleiter, die nicht mehr diatonisch ist, in der zwei Stufen doppelt enthalten sind,

A, h, c, d, e, f, fis, g, gis, a

gebildet, was denn freilich in alle Wege unsystematisch ist.

Wir werden, ohne weitere Erörterung, die systematische Molltonleiter zum Grunde legen, wie wir sie oben erkannt haben. Späterhin werden wir aber auch den Weg finden, in Moll und in Dur fremde Töne und Akkorde einzuführen, dann wird es von uns abhängen, auch jenen übermässigen Sekundenschritt durch Erhöhung der sechsten oder Erniederung der siebenten Stufe zu vermeiden. Zuvor werden wir ihm wichtige Entdeckungen verdanken können, und auch künftig werden wir uns nicht überreden lassen, dass er wegen seiner Herbigkeit unstatthaft sei; auch das Herbe im Gefühl muss seinen entsprechenden Tonausdruck finden.

---

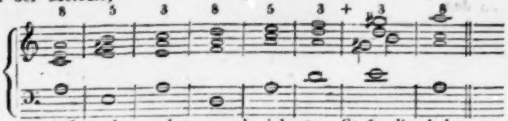
*) Auch die Molltonleitern dürfen aus der allgemeinen Musiklehre als bekannt vorausgesetzt werden. Der Sicherheit wegen bemerken wir: jede Molltonleiter unterscheidet sich von ihrer Durtonleiter (das heisst von der auf derselben Tonika begründeten) in Terz und Sexte, die in Dur gross, in Moll aber klein sind. Cdur z. B. heisst *c, d, E, f, g, A, h, c*; Cmoll dagegen *c, d, Es, f, g, As, h, c.* Man sieht (vergl. S. 89), dass die Vorzeichnung der Molltöne nie genau ist, sondern eine kleine Septime (einen kleinen Dreiklang auf der Dominante) voraussetzt.

Zweiter Abschnitt.

Harmonisirung der Molltonleiter.

Wir müssen nun für die neue Tonleiter Harmonien finden, und suchen sie auf demselben Wege, der uns zu den Durharmonien geführt hat; wir folgen wieder zuerst den bekannten Ziffern über der Melodie,

216.

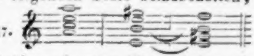


finden zwischen der sechsten und siebenten Stufe die bekannten Missstände und beseitigen sie, wie früher.

Dies ist nun abermals der Anfang der ersten Harmonieweise. Uebungsstoff findet sich hinlänglich in der Beilage VI.

Bedenklicher wird jener Schritt bei herabsteigender Tonleiter; denn zu allen frühern Misslichkeiten kommt noch die Herbigkeit des Melodieschrittes in der Tonleiter selbst. Um diese zu überwinden, möchten wir lieber die beiden Stufen mit ihren Akkorden doppelt stark an einander binden, statt dass wir in Dur den engern Zusammenhang aufzugeben wagten. Wir versuchen daher, möglichst viel Töne aus dem erstern Akkorde — oder gar den ganzen Akkord — zu der folgenden Stufe beizubehalten;

217.



setzen aber die beiden obersten Töne (*gis* und *e*) in eine tiefere Oktave, um dem folgenden Melodietone Raum zu schaffen. Hier steht eine neue Harmonie vor uns,

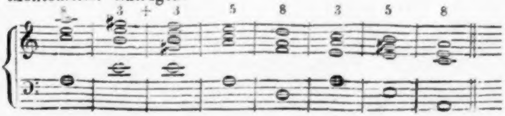
e — gis — h — — f

die sogar den normalmässigen Terzenbau zeigt, nur mit der Lücke zwischen *h* und *f*. Schon die zweite harmonische Masse (S. 65) hatte eine solche Lücke, durch deren Ausfüllung wir den Dominant-Akkord gewannen. Auch hier füllen wir dieselbe mit der dazwischen liegenden Terz und haben nun einen neuen Akkord, von fünf Tönen:

e — gis — h — d — f

gewonnen, den wir geradezu in die Harmonie der abwärts gehenden Molltonleiter eintragen.

218.



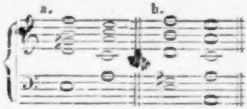
Hiermit ist wenigstens unser nächster Zweck erreicht; nur haben wir in einem vierstimmigen Satze einen Akkord von fünf gleichzeitigen Tönen. Dies führt auf ein genaueres Bedenken des neuen Akkordes.

Der fünfte Ton, welcher ihn von allen frühern Akkorden unterscheidet, ist vom Grundtone der neunte, die None, und giebt ihm den Namen:

Nonen-Akkord.

Sehen wir von dieser None ab, so bleibt ein Dominant-Akkord übrig, dessen Wesen und Fortschreitung uns bekannt ist. Die neu hinzugekommene None nun ist nichts als eine Zufügung zu dem obersten Intervall des alten Akkordes, zu der Septime; mithin schliesst sie sich der Bewegung der Septime an, — und so hat es sich oben von selbst gestaltet. Im Nonen-Akkorde schreitet also der Grundton zur Tonika, die Terz eine Stufe aufwärts, die Septime eine Stufe abwärts, die None, mit der Septime, ebenfalls eine Stufe abwärts; die Quinte kann eine Stufe abwärts oder aufwärts gehen. Hier —

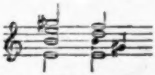
219.



zeigen sich alle Fortschreitungen deutlicher. Nur würde man, wenn die Quinte abwärts gehen soll, sie nicht so unbedeckt (wie bei b der Deutlichkeit wegen geschehen ist) unter die None stellen, da sie mit derselben zwei Quinten bildet, — zwar nicht zwei grosse, die wir einstweilen ganz verboten haben, aber doch eine grosse nach einer kleinen, was uns auch nicht überall wohlanstehen möchte.

Nothwendig müssen wir aber bei dem Nonen-Akkorde Bedacht nehmen, ihn auf vier Töne zurückzuführen, da im vierstimmigen Satze eine fünfstimmige Harmonie unstatthaft und jenes alte Mittel (S. 72) Einer Stimme zwei Töne nach einander zu geben,

220.



nicht überall willkommen ist. Welcher Ton kann also am besten wegbleiben? — Die Quinte, wie schon im Dominant-Akkorde; Grundton, Terz, Septime — alle waren bedeutender, die None ist aber vollends der karakteristische Ton.

Hiermit ist denn also die erste Harmonieweise für Moll vollständig begründet.

Dritter Abschnitt.

Weitere Lehre vom Nonen-Akkorde.

Der neue Akkord ist eine schon durch seinen Tonreichthum so auffallende Erscheinung, dass wir ihn auch wohl für die Durtöne gewinnen möchten. Er besteht, wie wir gesehen haben, aus dem Dominant-Akkorde mit noch einem fünften terzenweis aufgesetzten Tone, z. B. in Cmoll würde er

g—h—d—f und — *as*

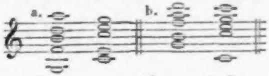
heissen. Setzen wir nun dem Dominant-Akkorde in Dur ebenfalls eine Terz zu:

g—h—d—f und — *a*

so haben wir den Nonen-Akkord in Dur, aus den Tönen der Durtonleiter, gebildet. Er unterscheidet sich vom Nonen-Akkorde in Moll, wie wir sehen, nur durch die None, die bei ihm gross, im Mollakkord aber klein ist. Daher wollen wir den Nonen Akkord in Dur den grossen Nonen-Akkord, den in Moll den kleinen Nonen-Akkord nennen.

Da der grosse Nonen-Akkord ebenso gebildet ist, wie der kleine, so folgt er auch denselben Gesetzen; also sein Grundton geht nach der Tonika, seine Terz eine Stufe aufwärts, seine Septime eine Stufe abwärts, seine None ebenso. Nur seine Quinte fodert besondre Aufmerksamkeit. Wenn sie unter der None steht, darf sie nicht abwärts, sondern muss (a) aufwärts gehen,

221.

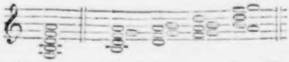


weil sonst offenbare Quinten entstehen würden. Steht sie aber über der None (b), so fällt der Grund des Gebots, also die Nothwendigkeit des Hinaufschreitens weg. Es ist also dies eine Regel, die nicht im Wesen des Akkordes, sondern in der zufälligen (nicht nothwendigen) Stellung seiner Intervalle ihren Grund hat.

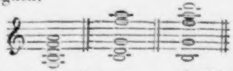
Beiläufig merken wir an, dass die Nonen-Akkorde mit 9 beziffert werden. Oben in No. 218 hätte auch die zweite 3 eigentlich in eine 9 verwandelt werden müssen, und so muss überall geschehen, wo wir die Ziffern der ersten Harmonieweise (über der Melodie) anwenden.

Umkehrungen des Nonen-Akkordes.

Untersuchen wir nun weiter die Brauchbarkeit der Nonen-Akkorde, so fragen wir vor allem nach ihren Umkehrungen; denn in verschiednen Lagen haben wir sie schon oben gesehen. Allein bei den Umkehrungen tritt uns der Tonreichthum des Akkordes, der die Gränze der Oktave überschreitet, in den Weg; auf den ersten Blick übersehen wir, dass die Umkehrungen, ohne weitere Vorbereitung unternommen, die Töne verwirrend in einander schieben würden.

222.


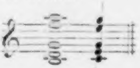
Nur in besondern Lagen sind Umkehrungen des Nonen-Akkordes ohne Verwirrung möglich,

223.


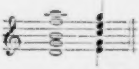
und auch hier mit mancherlei Bedenken und Uebelständen verbunden. Wir wollen sie daher nur vorsichtig und mit Auswahl gebrauchen und bedürfen für sie keiner besondern Namen*). Auch

---

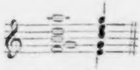
*) Wollten wir dennoch den Umkehrungen der Nonen-Akkorde besondre Namen geben, so würden wir bei der Erfindung der Namen nach denselben Grundsätzen verfahren, wie bei der Benennung der vom Dreiklange und Septimen-Akkorde gemachten Umkehrungen S. 107. Wir würden jede Umkehrung nach ihren wichtigsten Bestandtheilen benennen, und dazu vom jedesmaligen tiefsten Tone nach den beiden wichtigsten zählen. Diese wären Grundton und None. Die erste Umkehrung müsste daher Sextseptimen-Akkord heissen, und mit $\frac{7}{6}$ oder $\frac{6}{7}$ beziffert werden.

224.


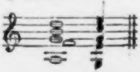
Die zweite Umkehrung —

225.


würde Quartquint-Akkord zu nennen und mit $\frac{5}{4}$ oder $\frac{4}{5}$ zu beziffern sein: die dritte Umkehrung —

226.


hiesse Sekund-Terz — oder Terz-Sekundakkord, und würde mit $\frac{3}{2}$ oder $\frac{2}{3}$ beziffert; die letzte Umkehrung endlich —

227.


würde (da der eine wichtigste Ton tiefster geworden ist und man nur nach dem andern hinzählen kann) folgerichtig Septimen-Akkord heissen müssen, wenn dieser Name nicht schon vergeben wäre. Zählten wir nach dem dritten wichtigen Tone hin, der Septime des Grundakkordes (*f*), so erhielten wir den Namen Sext-Septimenakkord, der ebenfalls schon gebraucht ist. Wir wenden uns also an die Terz (den nächst-wichtigen Ton) und erhalten den Namen Sext-Nonenakkord. Nöthig sind uns, wie gesagt, alle diese breiten Namen nicht.

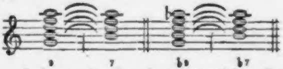
die Auslassung der Quinte bringt hier keine hinlängliche Erleichterung. Denn die Kollision findet zwischen Septime und None und dem Grundtone statt, der bei den Versetzungen zwischen dieselben treten müsste.

Dies führt uns aber auf eine andre Erleichterung des mit Tönen beladnen Akkordes. Wir lassen den Grundton weg, und erhalten dadurch zwei neue Akkorde von vier Tönen, also

neue Septimen-Akkorde.

So hatten wir (S. 113) aus dem Dominant-Akkorde durch Weglassung des Grundtones den verminderten Dreiklang gefunden. Hier sehen wir nun die aus beiden Nonen-Akkorden hervorgehenden Septimen-Akkorde:

228.



In der Bezifferung haben wir das für *as* nöthige *b* vor die Ziffern gestellt.

Der erste, aus dem grossen Nonen-Akkorde entstandne Septimen-Akkord hat keinen besondern Namen. Der andre, der uns späterhin noch wichtig werden wird, heisst

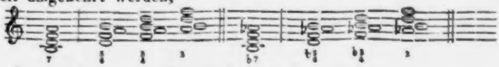
der verminderte Septimen-Akkord;

denn er besteht aus dem verminderten Dreiklange mit verminderter Septime.

Da beide Septimen-Akkorde im Grunde nur unvollständige Nonen-Akkorde sind, so folgen sie auch in allen Tönen deren Gesetzen. Also ihr Grundton, *h* (die ehemalige Terz) muss eine Stufe hinauf, ihre Quinte, *f* (die ehemalige Septime) muss eine Stufe hinab, ihre Septime, *a* oder *as* (die ehemalige None) muss eine Stufe hinab, ihre Terz, *d* (die ehemalige Quinte) kann sowohl hinab- als hinaufsteigen, wofern nicht dadurch (S. 127) Quintenfolgen gegen die None (jetzige Septime) entstehen. Man sieht also: nur dem Namen nach treten hier andre Regeln ein, als die längst bekannten. Nimmt man jeden Ton für das, was er eigentlich ist, so gelten die frühern Gesetze unverändert, *h* steigt, *f* und *a* oder *as* fallen, *d* ist frei, wofern es nicht Quinten macht; — der ursprüngliche Grundton *(g)* mit seiner Fortschreitung fehlt.

Diese neuen Septimen-Akkorde können nun auch ohne Schwierigkeit umgekehrt werden,

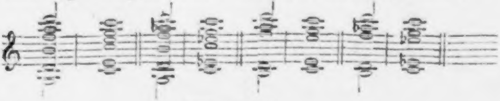
229.



ohne dass es dazu neuer Regeln bedarf.

Welche Intervalle, fragt sich zuletzt, können in den neuen Akkorden am besten weggelassen, welche verdoppelt werden? — Die Regel dafür ergiebt sich aus der früher (S. 105) für den Dominant-Akkord ertheilten von selbst. Bei den Nonen-Akkorden kann (wie S. 126 gesagt ist) am besten die Quinte, nach ihr die Terz wegbleiben, — wofern jene nicht durch Weglassung des Grundtons lieber zu Septimen-Akkorden gemacht werden sollen. Bei den neuen Septimen-Akkorden bleibt am besten die Terz (die Quinte im Nonen- oder Dominant-Akkorde) weg. Auch die Verdoppelung trifft am besten dieses Intervall, da es das einzige ist, das ohne Regelwidrigkeit sowohl auf- als abwärts gehen kann.

230.



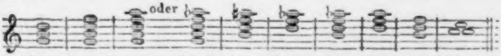
Vierter Abschnitt.

Gebrauch der neuen Akkorde.

Wir besitzen jetzt dreierlei Dreiklänge, dreierlei Septimen-Akkorde, zwei Nonen-Akkorde. Alle Dreiklänge, zwei von den Septimen-, einer von den Nonen-Akkorden, sind in Dur, ebensoviel in Moll anwendbar. Auch kennen wir alle Regeln, nach denen die Anwendung erfolgt.

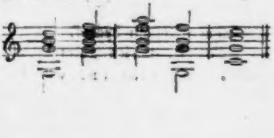
Jeder neue Akkord giebt uns demnach für sich allein, dann in Verbindung mit andern Akkorden neue harmonische Motive, die nach den bisherigen Anweisungen leicht aufgefunden werden. — Nur eines derselben werde hier angedeutet, die Verbindung der durch zutretende oder wegbleibende Töne aus einander entstehenden Akkorde:

231.



Diese Akkorde geben uns die innigste Harmonieverbindung, die man finden kann, abgesehen von der Verbindung der Lagen oder Umkehrungen ein und desselben Akkordes, die wir in No. 137, 138, 189 u. s. w. betrachtet haben. Zugleich gewahren wir hier eine andre Weise, die Auflösung der zu bestimmtem Fortschreiten verpflichteten Intervalle zu umgehen. In No. 189 ging die Terz *h* nach *d*, die Septime *f* nach *g*, nämlich desswegen, weil immerfort derselbe Akkord beibehalten und jene Töne von andern Stimmen übernommen wurden. Hier

232.



geht *f* nach *a* statt nach *e*, weil der Akkord liegen bleibt und zu einem Nonen-Akkorde wird. Dann geht *a* wieder nach *f* und *f* nach *h*, weil der Nonen-Akkord — zwar nicht selbst fortbesteht, aber doch in den Dominant-Akkord zurückgeht, der sein Ursprung ist und ihn wenigstens grösstentheils enthält.

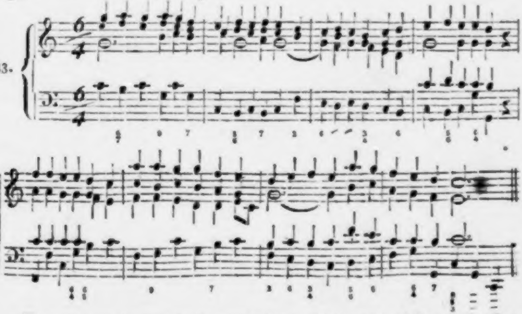
So kurz übrigens die Lehre sich unter Beziehung auf das Vorangegangene fassen darf, so nothwendig ist die fortgesetzte fleissigste Uebung in möglichst mannigfaltigen Akkordverbindungen, in der Vereinigung aller Akkorde, Umkehrungen und Lagen zu Sätzen, zu Harmoniegängen, Präludien u. s. w. Auch am Instrumente ist jetzt wieder nöthig, alles Aufgefundne improvisirend in allen Tonarten zu versuchen und durchzuarbeiten bis zu vollkommner Geläufigkeit.

Auch die Harmonisirung gegebner Melodien muss hier noch auf das Fleissigste durchgearbeitet werden, weil wir uns bald zu andern Aufgaben wenden.

Die Durmelodien

haben zwei neue Akkorde erhalten: den grossen Nonen-Akkord und den daraus gebildeten Septimen-Akkord mit seinen Umkehrungen. Beide Akkorde können zu allen in ihnen enthaltenen Tönen der Melodie angewendet werden, wenn dies ohne Herbeiziehung falscher Fortschreitung, ohne Tonverwirrung und zusammenhängend möglich ist. Hier ein Beispiel.

233.



Ehe wir es harmonisch zergliedern, sind noch einige beiläufige Bemerkungen zu machen.

Wir sehen, dass das Ende des Vordersatzes und sogar der Schluss des Ganzen auf die Mitte des Taktes fällt. Allein, wie wir aus einfachen Taktarten zusammengesetzte gemacht haben, blos um nicht zu viel kleine Taktabschnitte zu erhalten und die vereinigten Töne je zweier Takte enger verbunden vorzutragen: so können und müssen wir umgekehrt in der zusammengesetzten $\frac{6}{4}$-Taktart die zum Grunde liegende $\frac{3}{4}$-Taktart sehen. Wir haben daher eine Periode von zweimal acht Dreivierteltakten vor uns, und die Schlüsse fallen regelmässig auf den jedesmaligen achten Takt. Nur ist diese ursprüngliche Gestalt verhüllt, zwei und zwei Takte sind zusammengeschrieben und werden verbundener vorgetragen; nur das erste von sechs Vierteln erhält vollen, das vierte (ursprünglich ebenfalls ein erstes) erhält nur mindern Nachdruck. — Dass folglich der Schlussmoment selbst allerdings mindern Nachdruck bekommt, als in der ursprünglichen Taktart, ist unverkennbar; aber zu dem fliessenden Gange des Ganzen wird er immer noch bezeichnend und befriedigend genug sein.

Im ersten, zweiten und siebenten Takte ist ein in mehrern Akkorden sich wiederholender Ton, *g*, in eine Note grösserer Geltung zusammengezogen worden. Dass das an der Harmonie nichts ändert, ist sogleich klar; es ist blos eine rhythmische Form, den Akkorden, die es trifft, eine äusserlich feste Verbindung zu geben.

Im letzten Takte sollte der Schlussakkord ungestört liegen bleiben, der vorletzte Basston *g* sollte demnach nicht Grundton eines neuen Akkordes, sondern die Quinte des Schlussakkordes sein. Dies zu bezeichnen, haben wir (was sonst bekanntermassen unnöthig wäre) den Dreiklang mit Ziffern angezeichnet und durch horizontale Strichelchen

$$\begin{matrix}8 & - & -\\ 5 & - & -\\ 3 & - & -\end{matrix}$$

angedeutet, dass er fortwährend zu den Tönen des Basses beibehalten werden soll.

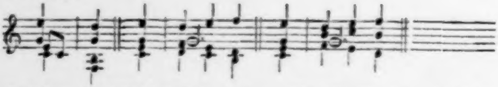
Nun endlich zur Behandlung selbst. — Wir haben jetzt gar viele Wege, eine Melodie zu harmonisiren, denn jeder unserer Töne kann mit mehrern Akkorden begleitet werden. Gleich der zweite Ton z. B., *a*, könnte sein: der Grundton (oder die Oktave) des kleinen Dreiklangs, die Terz des Unterdominanten-Dreiklangs, die Quinte des kleinen Dreiklangs auf *d*, die Septime des Septimen-Akkordes auf *h*, die None des Nonen-Akkordes, der Umkehrungen all' dieser Akkorde nicht zu gedenken, in denen *a* möglicherweise in der Oberstimme stehen könnte. Es ist die Sache des Jüngers, alle diese Möglichkeiten durchzuversuchen und sich über den Erfolg aufzuklären. Hier ist natürlich nur zu Einer Durchführung Raum, und in dieser (die mehrere andre vorgängige voraussetzt) ist nicht immer das Nächstliegende ergriffen, sondern oft das Lehrreichere.

Der Bass beginnt, das erste Motiv der Melodie (*g*, *a*, *g*) auf seine Weise, in der Umkehrung, nachzuahmen; dann, um seinen Karakter nicht zu verweichlichen, ergreift er Grundtöne.

Im zweiten Takte ist der Septimen-Akkord *h—d—f—a* willkührlich angebracht; der Quintsext-Akkord *h—d—f—g* wäre das Nähere, Fliessendere gewesen. Indess kann jener Akkord als Erinnerung an den Nonen-Akkord des vorigen Takts gelten, da ohnehin der zweite Takt dem ersten nachgebildet ist. Eben desswegen wiederholt auch der Bass sein erstes Motiv. Er hat sich zwar weit von den andern Stimmen entfernt, aber blos, um nicht dasselbe Motiv auf derselben Tonhöhe zu wiederholen, sondern neuer und körniger in der Tiefe zu wirken. Ist doch auch die Melodie hinabgeführt!

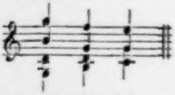
Besser motivirt erscheint der obige Septimen-Akkord im sechsten Takte, wo mit Hülfe der Septime die Oberstimmen einen fliessenden Sextengang machen. Der Tenor muss bei der Auflösung des Akkordes zwar hinaufschreiten, geht aber wieder abwärts in den nächsten Akkordton, um bequemer das folgende *h* zu erreichen. Hätte man nicht diesen Ausweg getroffen, so würde man unter diesen Fortgängen —

234.



und ähnlichen die Wahl gehabt haben. Die Harmonie übrigens würde auch hier durch den Quintsext-Akkord

235.



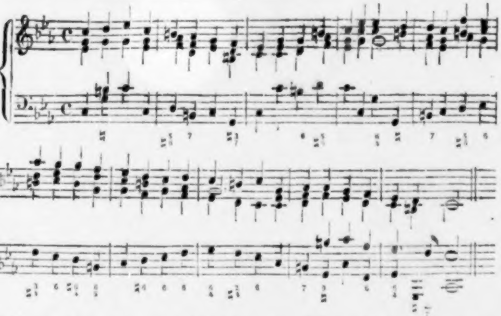
milder und einfacher geworden sein. Den Nonen (die aus der höhern Oktave geholt werden müssen) klebt leicht eine gewisse Uebertriebenheit und Schwülstigkeit an, selbst wenn sie durch Weglassung des Grundtones als Septimen sich darstellen.

Noch günstiger ist die Einführung desselben Akkordes als Quintsext-Akkord im folgenden Takte. Näher hätte auch hier der Dreiklang der Unterdominante gelegen. Allein derselbe hat schon im fünften und sechsten Takte, besonders bei dem Eintritte des Nachsatzes eine wichtige Rolle gespielt, wird auch zum Schlusse noch einmal bedeutend mitwirken; man würde diese Wirkungen schwächen, und einförmig werden, wollte man ihn auch noch dazwischen einführen.

Warum ist im ersten Akkorde die Quinte verdoppelt? Diese und die weitern Fragen können dem eignen Forschen des Jüngers überlassen bleiben. — Alle schon überlieferten Durmelodien geben übrigens weitern, mehr oder weniger reichen Uebungsstoff.

Für
die Mollmelodien
geben wir, ausser den schon vorhandnen Uebungsgelegenheiten, folgendes Beispiel; wir erinnern uns zuvor, dass in Moll zu den frühern Harmonien der kleine Nonen- und der verminderte Septimen-Akkord mit den Umkehrungen zugetreten ist.

236.



Vorerst bemerken wir hinsichts der Konstruktion, dass der Vordersatz mit dem vierten Takte, aber (weniger bestimmt als bisher) auf dem vierten Viertel schliesst; der Schluss des Nachsatzes ist im achten Takte, wird aber unvollkommen durch die Umkehrung der Schlussakkorde, und zieht einen Anhang nach sich, der dem sechsten und siebenten Takte nachgebildet ist.

In der Bezifferung zeigen sich mehrere Widerrufungszeichen, die einer Erläuterung bedürfen. Wir haben bisher alle durch Ziffern angedeutete, oder sich von selbst verstehende Akkorde (S. 109) so genommen, wie die jedesmalige Vorzeichnung sie hergab; dies hatte in allen Dursätzen kein Bedenken. Allein in Moll stimmt die Vorzeichnung nicht mit der wirklichen Tonleiter überein; die siebente Stufe ist der Vorzeichnung nach klein (sie würde z. B. in Cmoll nach der Vorzeichnung b sein), soll aber eigentlich gross, z. B. in Cmoll *h* sein. In der Notenschrift wird bekanntlich die Erhöhung durch ♯ oder ♮ bewirkt; dasselbe geschieht in der Zifferschrift. Eine 6 über *d* würde in Cmoll den Sextakkord *d—f—b* bedeuten, den es wohl der Vorzeichnung nach darin giebt, nicht aber der Tonart nach. Wir setzen also ein ♮ vor die 6 und verwandeln dadurch, wie in den Noten, das *b* in ein *h*, also *d—f—b* in das richtige *d—f—h*. Dessgleichen würde in Gmoll die siebente Stufe der Vorzeichnung nach *f* heissen, ist aber in der That nicht *f*, sondern *fis*. Setzte man nun in Gmoll über *a* eine 6 oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{4}$, so müsste der Vorzeichnung nach der Sextakkord *a—c—f* oder Terzquart-Akkord *a—c—d—f* genommen werden, die in Gmoll gar nicht existiren. Man setzt also vor die 6 ein ♯, fügt sogar der $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{4}$ eine ohnedem überflüssige 6 zu, blos um vor ihr die nöthige Erhöhung des *f* in *fis* durch ein vorgesetztes ♯ bemerken zu können, und hat nun erst die rechten Akkorde *a—c—fis* und *a—c—d—fis* angegeben.

Findet sich unter oder über einem Basstone ein ♮ oder ♯ (oder ♭) ohne Ziffer, so bezieht es sich auf die Terz. So zeigt das ♮ unter dem zweiten Basstone in No. 236 an, dass der Dreiklang *g—h—d* (nicht *g—b—d*) genommen werden soll. In Gmoll würde ein ♯ über *d* den Dreiklang *d—fis—a*, in Emoll ein ♯ über *h* den Dreiklang *h—dis—fis* andeuten. Setzte man über oder unter eine dieser Bezeichnungen noch eine 7 oder 9, z. B. in Emoll unter *h* ein $\genfrac{}{}{0pt}{}{\sharp}{7}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{\sharp}{9}$: so würde das den Dominant- oder Nonen-Akkord (*h—dis—fis—a* oder *h—dis—fis—a—c*) anzeigen. — Statt der Ziffern mit Kreuzen kann man auch durchstrichne Ziffern,

$\not{2}$, $\not{3}$, $\not{4}$, $\not{5}$, $\not{6}$, $\not{7}$,

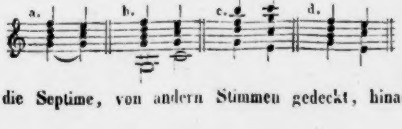
setzen.

Neue Freiheiten des Dominant-Akkordes.

Hiermit nun schliesst der Kreis von Harmonien, die sich unmittelbar aus der ersten Grundharmonie (S. 41) mit den Tönen der Dur- und Molltonleiter entfalten.

Unter allen Akkorden hat sich der Dominant-Akkord am geschäftigsten und fruchtbarsten erwiesen; er hat den verminderten Dreiklang und beide Nonen-Akkorde mit ihren Septimen-Akkorden nach sich gezogen. Schon S. 103 haben wir diesem Akkorde freiere Fortschreitung verstattet; in den Mittelstimmen, von andern Tönen gedeckt, durfte seine Terz hinab-, seine Septime hinaufgehen, um den folgenden Akkord nicht unvollständig zu lassen. Jetzt muss es uns näher liegen, die Verbindung der Akkorde zu begünstigen. Wir wollen daher dem Grundtone des Dominant-Akkordes gestatten, als Quinte des folgenden Dreiklangs liegen zu bleiben (a), gleichsam als wäre er nur die Oktave eines ausgelassenen Grundtones (b), oder auch (c) in die Terz, statt in den Grundton des folgenden Dreiklangs zu gehen,

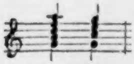
237.



während die Septime, von andern Stimmen gedeckt, hinaufgeht.

Denn sollte auch sie, nach ihrer eigentlichen Weise, in die Terz gehen, so entständen verdeckte Oktaven, die besonders in den äussern Stimmen (d) zu auffallend werden möchten.

An der erstern Freiheit können die Grundtöne der Nonen-Akkorde unbedenklich Theil nehmen, —

238. 

an der andern weniger gut, weil die Septime von der mitgehenden None bewogen wird, ihrem natürlichen Gange treu zu bleiben.

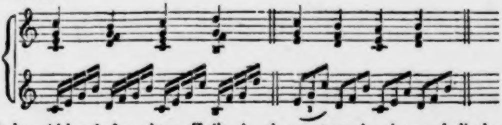
Allerdings könnten noch mehr Abweichungen von dem regelmässigen Stimmgange, als hier erwähnt oder gebilligt sind, unter gewissen Umständen statthaft sein. Nur ist für den Jünger auf diesem Punkte der Lehre die Zeit, sich kühner von dem Regelmässigen zu entbinden, noch nicht gekommen. Ueberhaupt haben eben die weniger Unterrichteten von solchen Freiheiten nicht selten unrichtige Vorstellungen; sie halten sie oft nur darum für zulässig, ja unentbehrlich, weil ihnen die regelmässigen Entwickelungen nicht alle vor Augen stehen; ja, sie schätzen sie wohl gar als Neuheit und Zierde der Kunst, wo sie blos ein Nothbehelf ungenügender Kenntniss sind. — Der rechte Künstler wird vor der freiesten und kühnsten Abweichung von der bisherigen Regel nicht zurückschrekken. Aber eben so fern, als furchtsame Zurückhaltung, soll ihm Frivolität und Verwegenheit sein. Er wird daher in seinem Bildungsgange und in der reifen Prüfung seines Werks allen regelmässigen Entwickelungen folgen, und erst dann weiter gehen, wenn sein Ziel, die Verwirklichung seiner Idee, offenbar jenseits der bisherigen Regel liegt.

Siebente Abtheilung.

Die harmonische Figurirung.

Schon früher (S. 44) haben wir die Harmonien in melodische Gestalten auflösen gelernt, auch haben wir schon mehrmals eine Stimme zwei Akkordtöne nach einander geben hören. Dies führt uns darauf, ganze Akkordfolgen in melodische Gestalten aufzulösen. Hier z. B.

239.



ist jeder Akkord der obern Zeile in der untern in eine melodische Form gebracht, die Töne aller Stimmen sind in eine einzige Stimme zusammengestellt, die natürlich nirgends die Fülle gleichzeitiger Akkorde, dafür aber eine grössere Beweglichkeit hat. Eine solche Verwandlung wollen wir harmonische Figurirung benennen. Aus den einstimmigen Uebungen S. 36 sieht man voraus, dass wir später auch zu einer andern Art, zu einer anders begründeten Figurirung kommen werden.

Die harmonische Figurirung ist nichts als eine Umwandlung der Akkorde in melodische Form; sie bringt also nur der Form, nicht dem Inhalte nach Neues hervor, wird daher auch unserer Betrachtung weniger Stoff geben. Wohl aber führt sie zu einer Masse von Umformungen und Anwendungen des schon vorhandnen harmonischen Materials; sie ist daher nicht blos um ihrer selbst willen, sondern auch als letzte Durcharbeitung und Wiederholung, ehe wir zu neuen Gegenständen fortschreiten, willkommen. Die harmonische Figurirung beruht auf der Erfindung aller melodischen, also tonisch-rhythmischen Motive aus den zum Grunde gelegten Akkorden, dann auf der Verbindung und Verwendung dieser Motive.

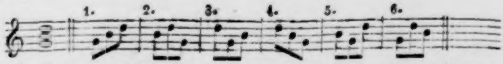
Erster Abschnitt.

Auffindung der Motive für harmonische Figurirung.

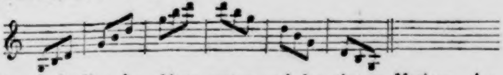
Suchen wir zuerst die

Motive der Tonfolge,

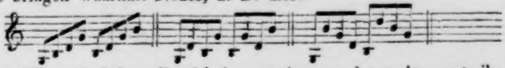
so finden wir deren so viele, als es Möglichkeiten giebt, die Töne eines Akkordes unter einander zu versetzen. Schon die drei Töne eines Dreiklanges bieten sechs Versetzungen, also sechs tonische Motive,

240.


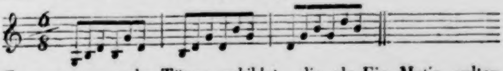
die vier Töne eines Septimen-Akkordes deren schon vier und zwanzig. Führen wir aber den Akkord durch verschiedne Oktaven, Lagen, Umkehrungen, so sehen wir die Zahl der Töne für unsre Motive, mithin die Möglichkeiten der Versetzung unermesslich wachsen. Einige der neuen Gestalten sind dann nur Wiederholungen der frühern, z. B. diese

241.


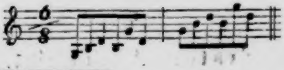
ist eine dreimalige des obigen ersten und des vierten Motives. Andere bringen wahrhaft Neues, z. B. diese

242.


und zahllose ähnliche, die sich immer eine aus der andern entwikkeln. Ihnen schliessen sich die grössern Gestaltungen an, die sich aus zwei oder mehr mit einander verbundnen kleinern Motiven entwickeln. So ist z. B. diese Figurirung,

243.


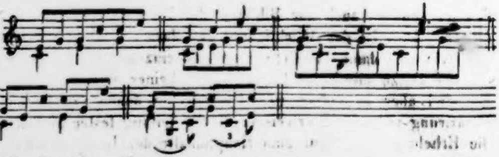
aus Gruppen von sechs Tönen gebildet, die als Ein Motiv gelten können und sich fortschreitend auf höhern Akkordstufen wiederholen; diese grössern Motive selbst sind aber aus dem ersten und sechsten der in No. 240 aufgewiesenen kleinern zusammengesetzt. Sobald wir die Art der Motivenverfolgung ändern, entstehen neue grössere Gestaltungen, die uns wiederum als Motive dienen und weiter führen können. So ist diese Figur, die keiner neuen Erklärung bedarf,

244.


aus der obigen hervorgegangen.

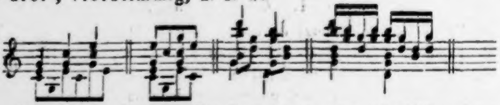
Bisher haben wir die Akkorde blos in Reihen einzelner Töne zerlegt. Es kann aber eine ganz neue Reihe von Figurirungen darauf gegründet werden, dass nur ein Theil des Akkordes zergliedert wird. So kann ein Akkord auf die mannigfachste Weise zweistimmig figurirt werden, z. B.

245.



oder drei-, vierstimmig, u. s. w.

246.



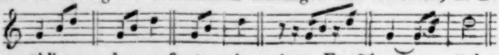
Dies alles sei der fleissigen Durcharbeitung, erst schriftlich, dann am Instrumente empfohlen. Einer weitern Anweisung kann es hier nicht mehr bedürfen.

Das Rhythmische ist bei den vorstehenden Bildungen nur beiläufig angewendet, nicht aber zur Betrachtung gezogen worden. Auch bedürfen die

rhythmischen Motive

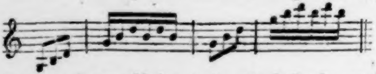
nach allem früher Mitgetheilten keiner nähern Erörterung; wir wissen schon aus der einstimmigen Komposition, wie vielfältige Umgestaltungen eine Tonfolge durch Rhythmisirung erfahren kann. So könnte unser kleinstes erstes Motiv ja nicht blos in gleichen, sondern in mannigfach wechselnden Geltungen und Accenten, z. B.

247.



und unzähligen andern auftreten, in weitern Fortführungen würden diese Rhythmen sich erst karakteristischer geltend machen, würden aus der Verbindung verschiedner rhythmischer Motive neue und anziehende Figuren entstehen. Endlich aber kann ja in weitern Gestaltungen nicht blos mit rhythmischen Motiven gewechselt,

248.



es können deren auch verschiedne (wie wir beiläufig an No. 245 und 246 sehen) in verschiednen Stimmen gleichzeitig durchgeführt werden.

Zweiter Abschnitt.

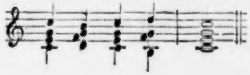
Anwendung der harmonischen Figurirung.

Die harmonische Figurirung wird nicht blos gelegentlich in unserer Melodie oder Begleitung, an einzelnen Stellen, Anwendung finden, sondern auch zur Bildung oder Umgestaltung ganzer Sätze dienen. Dies ist das Wichtigere, und darum wenden wir uns ihm zu; wie sich dann das Errungene auf einzelne Theile anders gebildeter Sätze anwenden lässt, bedarf keiner weitern Erörterung. Es sind aber besonders zwei Formen, in denen die harmonische Figurirung sich thätig erweiset: die Begleitung fester Melodien und die Erhebung der Figur zum Hauptinhalte der Komposition.

1. *Die Begleitung.*

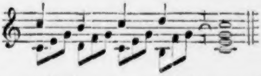
Wir haben bis jetzt die Oberstimme als Hauptstimme, die Töne der andern Stimmen als Begleitung angesehen; auch hier soll es dabei noch sein Bewenden haben. Folglich werden wir die Oberstimme, als Hauptmelodie, unverändert beibehalten und nur die Töne der andern Stimmen figuriren. Der Satz

249.



ist hier

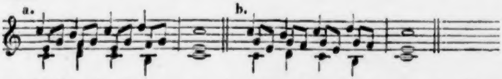
250.



auf das Einfachste, nach dem ersten Motive aus No. 240 mit figurirter Begleitung versehen; der Schlussakkord ist, um des ruhigern Schlusses willen, nicht figurirt*).

Hier

251.



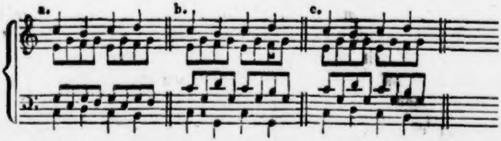
zeigt sich derselbe Satz nur in den Mittelstimmen figurirt, der Bass ist unverändert beibehalten, der Schlussakkord, wie das Ganze, ist dreistimmig, der zweite Satz (b) endlich ist vom ersten (a) nur in der Richtung des Motivs unterschieden.

Dies führt uns darauf, den Satz wieder zu einem vierstimmigen zu erheben,

---

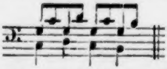
*) In No. 250 und den folgenden Sätzen haben wir beiläufig noch eine Erscheinung zu beobachten, die nicht ganz unerwähnt bleiben mag. Wir sehen in der zweiten Stimme Septime und Terz eines Dominant-Akkordes, *f* und *h*, nicht nach *e* und *c* gehen, wie eigentlich sein sollte, sondern ersteres nach *g*, letzteres nach *f*; erst später, nach zwei Zwischentönen, kommt das verlangte *e* und *c* nach. Man könnte dies eine verzögerte Auflösung nennen. Woher sie entstanden und zu erklären ist, lehrt unsere Ableitung. Eben daher findet sich auch unser musikalischer Sinn durch sie nicht allzu befremdet, wiewohl unstreitig eine unmittelbare Auflösung milder und vertraulicher, und damit die Regel gerechtfertigt erscheint.

252.



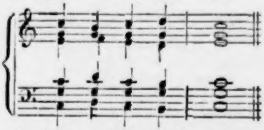
indem wir (a) die figurirte Stimme tiefer in der Gegenbewegung wiederholen. Diese beiden Stimmen liegen aber theilweise zu weit auseinander, und zugleich ist der Wechsel von *gf* und *fg* peinlich; wir verlegen daher (b) die eine Figurirung auf andere Akkordstufen. — Warum haben wir den Bass geändert? Weil er mit den obern Tönen der neuen Stimme Oktaven machen würde. Solche durch Figurirung entstehende Oktaven (c) sind zwar wegen der zwischenliegenden Töne (oben *g*) weniger auffallend und leerklingend, — besonders wenn die Oktaven blos nachschlagen, —

253.



als offenbare, gleichzeitig ertönende Oktaven*);

254.



doch wollen wir auch sie uns nicht ohne bestimmte Gründe — und während der ersten Studien gar nicht gestatten. Vorstehendes Beispiel zeigt uns zugleich den figurirten Satz zurückverwandelt in einen einfach harmonisirten. Da jede der figurirten Stimmen je zwei und zwei Akkordtöne, also im Grunde zwei Stimmen in sich fasst, so ist der Satz eigentlich ein sechsstimmiger. In dieser Fassung, wenn wir einen figurirten Satz zurückschreiben in einfache Harmonie, offenbaren sich uns am besten die Fehler, die sich durch die Figurirung etwa eingeschlichen haben.

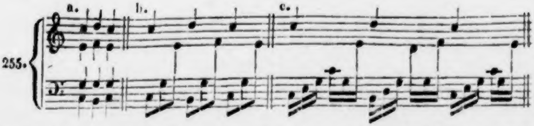
Sobald wir nun Motiv und Form der figurirten Begleitung entschieden haben, hat die Anwendung auf eine gegebne Melodie mit ihren Akkorden keine Schwierigkeit. Jede unserer bisherigen harmonisirten Melodien kann zur Uebung dienen. Nächst der Vermeidung neuer durch die Figurirung herbeigezogener Fehler ist nur Zerrissenheit oder übermässige Auseinanderlegung der Figuralstimmen und Unterbrechung des Zusammenhanges in denselben zu vermeiden.

---

*) Doch würden auch offenbare Oktaven in einem so stimmreichen Satze wie No. 254 keinen widrigen Eindruck machen; da der Satz auch ohne die vierte und fünfte Stimme vollständig ist, so würde durch sie die Harmonie nicht beeinträchtigt und sie würden nur als Verdopplungen der zweiten und ersten Stimme gelten.

Zu einer übermässigen Auseinanderlegung der Töne in der Figuralstimme geben leicht die weiten Akkordlagen (a) Anlass, wie bei b;

255.

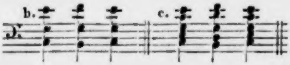


doch kann dem bald durch Wahl der engern Harmonielagen, bald durch vollere und dichtere Figurirung (c) begegnet werden.

Der Mangel an Zusammenhang in der Figuralstimme selbst bedroht uns besonders dann, wenn in Melodie und Harmonie Sprünge in entfernte Lagen gemacht werden. Dann werden wir durch Umkehrung der Akkorde, Abweichung von den Lagen, Abweichung vom Motiv der Figurirung den Zusammenhang wieder herstellen können.

Der engste Zusammenhang einer figurirten Begleitung besteht darin, dass jeder einzelne Ton der Figur zusammenhängend fortschreitet in den ihm entsprechenden der Wiederholung oder nächsten Figur, als wäre die Figur eine mehrstimmige Harmonie. Dieser Zusammenhang findet z. B. in den obigen Figurirungen (b und c) statt; verwandeln wir sie zurück in Harmonie —

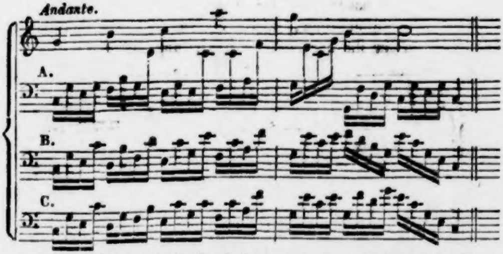
256.



so sehen wir jede der Stimmen den nächsten gleichen Schritt in den folgenden Akkord thun.

Ein minder fester, aber in vielen Fällen wohl genügender Zusammenhang besteht darin, dass man wenigstens den letzten Ton der Figur mit dem ersten der Wiederholung oder zweiten Figur in melodischen Fluss bringt. In folgendem Satze

237.

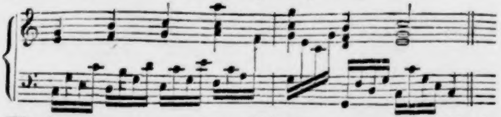


sehen wir in A, B und C die Begleitung aus ein und derselben Figur dreimal verschieden ausgeführt. Die Figur besteht in nichts Anderm, als der Auflösung des Akkords in vier Töne; von dem untersten Tone steigt die Melodie zu dem zweitfolgenden, geht dann zurück auf den übersprungnen Ton und von diesem wieder auf die höhere Stufe. So sehen wir sie in den ersten zwei Vierteln von A; da aber die Melodie schon *g* hat, so ist in den folgenden Figurirungen, B und C, der letzte Ton der Figur geändert, nicht *g*, sondern der Grundton *c* verdoppelt. — Bei A ist zwischen dem ersten und zweiten Viertel der Figur nur jener mindere melodische Zusammenhang des letzten und ersten Tones; der stärkere harmonische Zusammenhang zeigt sich in derselben Stelle bei B und C. Auch vom zweiten zum dritten Viertel des andern Taktes bei C ist nur der melodische Zusammenhang, *g* nach *c*, und eben so in B, zwischen dem ersten und zweiten Viertel des andern Taktes ist nur der melodische Zusammenhang, *c* nach *f*, vorhanden. In B macht der zweite Ton der Figur in den drei ersten Vierteln Oktaven mit der Oberstimme; dafür ist aber die Figur schwunghafter fortgeführt, als in C, unterstützt auch, eben durch die Oktaven, die Melodie besser. Beide Begleitungen gehen übrigens frei zu Ende, indem sie um des freiern Ausgangs willen das Motiv verlassen. Bei A ist dies nicht der Fall; aber zum zweiten Viertel tritt die Figur in die tiefere Oktave, um den Quartsext- und Dominant-Akkord auch durch dieses Mittel bedeutsam zu sondern. So gehen wir überall aus bestimmten Gründen, aber nur so, über die engern Schranken unserer ersten Anfänge hinaus.

2. *Die Figurirung in eine einzelne Stimme gelegt.*

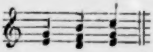
Im Bisherigen haben wir die ganze Masse der Begleitungsstimmen für die Figurirung in Anspruch genommen, im letzten Satze z. B. nur die Oberstimme unverändert beibehalten. Da wir aber schon S. 141 neben einigen figurirenden Stimmen andre unverändert beibehalten haben, so dürften wir wohl die Figurirung als eine einzelne Stimme ansehen, z. B. in No. 257 als den Bass, und nun noch ausser ihr harmonische Begleitung zufügen.

258.



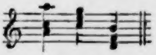
Wie kommen wir vom vierten Akkorde zu einer neuen Mittelstimme? — Man nehme an, dass in den drei ersten die erste und zweite Stimme sich in der Oberstimme vereinigen und vom vierten Akkorde an trennen, oder dass mit diesem Akkorde eine Stimme neu zutritt, die bisher pausirt hat. Unbedenklich hätte man auch, wenn der Anfang tonreicher werden sollte, die Oberstimmen so

259.



führen können. Dadurch wären zwar zwischen der dritten Stimme und den tiefsten Tönen der Figurirung Oktaven entstanden; wir wissen aber (Anm. zu No. 253), dass diese in der Umhüllung so vieler andern Töne nichts zu sagen haben. Vom vierten zum fünften Akkorde finden sich sogar offne Oktaven zwischen der ersten und dritten Stimme. Aber bei so grosser Stimmzahl (wir haben im Grunde sieben Stimmen) werden sie uns nicht eben belästigen. Hätten wir sie vermeiden wollen, so konnten wir etwa so

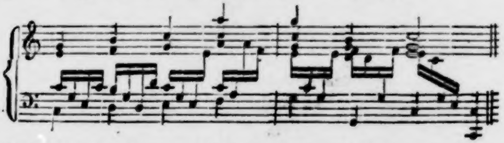
260.



schreiben; aber die günstigere Tonlage und Führung der Mittelstimmen im Obigen ist einleuchtend.

Hier haben wir den Bass figurirt. Nach gleichen Gesetzen erfolgt die Figurirung der Mittelstimmen, z. B. —

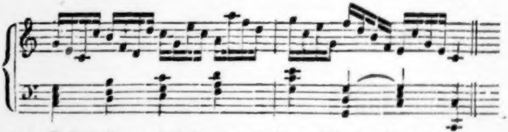
261.



nur dass die Mittelstimmen, durch die Aussenstimmen beengt, weniger Spielraum haben, ihre Figuren zu entwickeln. Hier ist daher nöthig geworden, den ersten Ton der Figur zu versetzen (also die Figur zu verändern), wenn er nicht etwa mit dem Basse zusammenfallen, oder durch eine Pause ersetzt, oder die ganze Figur in eine höhere Akkordlage gebracht werden sollte.

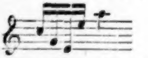
Die Figurirung der Oberstimme bringt natürlich eine mehr oder minder grosse Abweichung von der Hauptmelodie hervor. Soll dieselbe gleichwohl nicht zu sehr verdunkelt werden, so müssen ihre einzelnen Töne durch Stellung auf die rhythmischen Haupttöne und ähnliche Mittel hervorgehoben werden. Hier z. B.

262.



ist, unter Beibehaltung der Figur aus No. 261, in den drei ersten Akkorden der ursprüngliche Melodieton auf den ersten Ton der Figur gestellt; die getreue Ausführung der Figur gab selbst den befriedigsten Zusammenhang an die Hand. Hätte auch die Figur zum drittenmale streng beibehalten werden sollen,

263.



so, sieht man, hätte dies von ihrem letzten Tone zum folgenden *a* doch keine Verbindung, sondern nur einen gespreizten weitläufigen Gang zu Wege gebracht. Man lenkte daher besser auf die tiefere Oktave des Melodietones und liess diesen dann selbst folgen. Dies hebt ihn stärker und schwunghafter hervor und beruhigt uns leicht über die Abweichung von der ersten Figur; auch den Akkord haben wir geändert, um die in der Oberstimme wichtigere Figurirung nicht mit zu vielen *C* zu überladen. Ueberhaupt ist die Figur und der ganze Satz so einfach, dass wir unbedenklich noch öfter von jener abweichen und im sechsten Akkorde sogar den Melodieton vernachlässigen. Die Beweggründe, und die andern Wege, die man hätte nehmen können — nebst ihren Folgen — mag sich jeder selbst klar machen.

3. *Auflösung ganzer Sätze in Figurirung.*

Nach allem Bisherigen bedarf sie keiner weitern Erörterung; ein kleines Bild von ihr findet sich in No. 239. Eine vorzügliche Anwendung findet sie auf das

harmonisch figurirte Vorspiel.

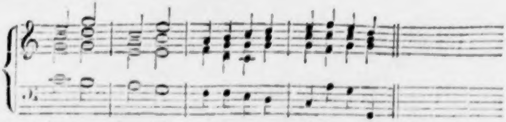
Wir wissen, dass eine Reihe der nächsten, die Tonart bestimmenden — und der fernern sich ihnen anschliessenden Akkorde (S. 92) uns zur Einleitung einer Musikaufführung und zur Bezeichnung der Tonart dienen. Eine solche Reihe, nach obigen Grundsätzen figurirt, giebt uns schon eine bewegtere Weise des Vorspiels, und kann nach dem Maasse der Figur und dem Umfange der Modulation sich sehr weit ausdehnen.

Aber eben in der weiten Ausdehnung, in der mehr oder minder häufigen und genauen Wiederholung der Figur u. s. w. liegt die Gefahr, ordnungslos und unterschiedlos zu erscheinen. Dies führt uns darauf, lieber das

Vorspiel in periodischer Form

abzufassen, unsre harmonische Grundlage also nach rhythmischen Grundsätzen einzurichten. Hier —

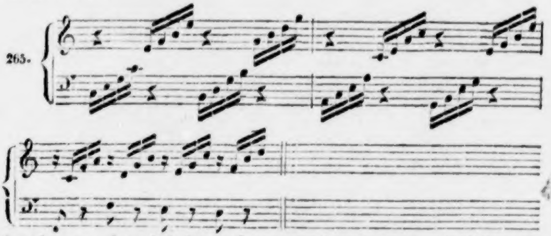
264.



ist die Anlage zu dem Vordersatz eines solchen Vorspieles, dessen weitere Ausführung jedem überlassen bleibt; der lebhaftere Fortgang in den folgenden Takten ist bekanntlich der Natur aller Tongestaltung und besonders des Vordersatzes entsprechend.

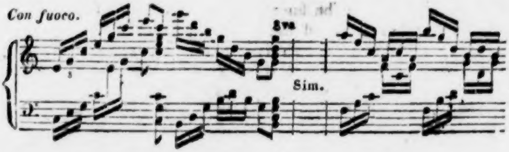
Aber eben die Ungleichheit in der Dauer der einzelnen Akkorde nöthigt uns zu einer Abweichung in der Figurirung; wir müssen entweder verschiedene Figuren oder Abkürzung derselben eintreten lassen. Hier

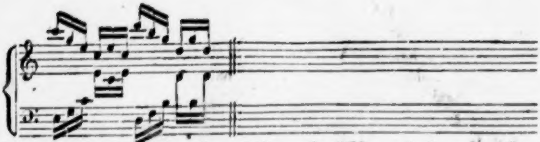
265.



ist eine von den einfachsten Lösungen der Aufgabe. Im folgenden Satze —

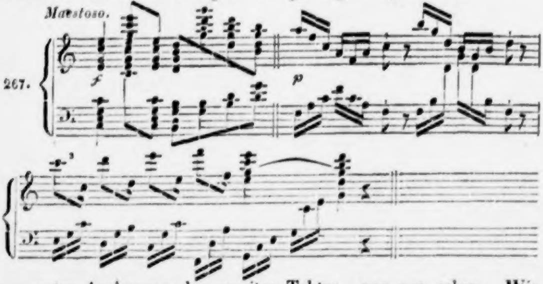
266.





ist der erste Takt (dem der zweite nachzubilden wäre) ganz anders figurirt, als der dritte und der diesem nachzubildende (nicht niedergeschriebne) vierte. Diese Figurirung erinnert uns von selbst an die *Mischung* blosser (allenfalls in verschiednen Lagen und Tonhöhen wiederholter) *Akkorde* und *eigentlicher*, aus aufgelösten Akkorden bestehender *Figurirung*, dergleichen wir hier

267.



— unter Auslassung des zweiten Taktes, vor uns sehen. Wir haben hier die beiden Akkorde des ersten Taktes in verschiedner Weise wiederholt und durch die Lagen geführt; diese ganze Tonmasse würde im folgenden Takte wiederholt werden. Der nächstfolgende beginnt mit der aus No. 266 bekannten Figurirung. Die massenhafte Gestaltung der ersten Takte würde sich mit einer so flüssigen Bewegung, wie die des vorigen Beispiels in diesem Takte ist, nicht wohl vereinigen; sie übt ihren Einfluss und lässt die angefangene Bewegung stocken. Aber dadurch sind aus zwei Vierteln vier geworden. Erst mit dem folgenden Takte bewegt sich die Harmonie in kürzern Schlägen, und zwar nun in Achteln; dazu kann der Bass nur das erste Motiv seiner Figur verwenden, und die Oberstimme gestaltet sich noch einfacher, blos zu Oktaven der Melodie. Das Weitere, was an diesem Satze noch zu bemerken wäre, wird der eignen Betrachtung überlassen.

Etüden oder Studien in Form harmonischer Figurirung.

In dieser Weise, und blos mit diesen Mitteln, sind nicht nur viele Vorspiele, sondern auch zahlreiche Studien (Etüden) besonders für das Fortepiano komponirt. Der Jünger wird wohl thun, nachdem er sich selbst bis zur Gewandtheit in der Handhabung dieser Formen geübt hat, die Werke der Komponisten, besonders Studien, Vorspiele, Einleitungen, Variationen, nach harmonischen Figurirungen zu durchsuchen und sich ihre Entstehung und Fortführung aus einander zu setzen; neue, bis jetzt noch unbekannte Akkorde und andre Gestaltungen muss er freilich vor der Hand dahin gestellt lassen.

Endlich ist hier wieder ein Punkt, auf dem alles Dagewesene noch einmal scharf durchgegangen und besonders das in der letzten Abtheilung Erworbene am Instrumente durch vielfältige Improvisationen zu lebendigster Auffassung und sicherm Besitze gebracht werden muss. Seit der Naturharmonie ist es jetzt zum ersten Male wieder der Fall, dass wir im Stande sind, einigermaassen frei — und ziemlich mittelreich zu schaffen, besonders uns aus der monotonen und trägen Bewegung, die wir uns eine Zeitlang gefallen lassen mussten, aufzuraffen; daher muntert diese Stufe vorzugsweise zu den fleissigsten Uebungen auf. Es ist rathsam, erstens eine Melodie in Moll, eine in Dur vielfach mit den mannigfaltigsten Begleitungen durchzuarbeiten, indem man, wie immer, von dem Einfachsten beginnt und schrittweise aus jedem Gebilde ein neues und reicheres oder entlegneres hervorruft. Zu erschöpfen sind diese Gestaltungen nicht, wohl aber mag früher oder später die Wiederholung der Melodie ermüden. Dann werde eine zweite und dritte und so fort gewählt, nie gestatte man sich aber bei diesen eine Wiederholung des früher schon Geformten, sondern beginne von einem andern Punkte, oder gehe mit den Begleitungen der neuen Melodie da fort, wo die der ersten aufgehört haben. In gleicher Weise ist dann zweitens die Figurirung einzelner Stimmen, namentlich der Oberstimme, und drittens die Figurirung ganzer Modulationen, blosser Harmoniegänge oder periodisch geformter Tonstücke, durchzuarbeiten, und zwar — wie oft gesagt — in allen Dur- und Molltonarten. Auch während der nächstfolgenden Studien werden die Fortsetzungen dieser Arbeiten, schriftlich und am Instrumente, noch hinreichendes Interesse und unzweifelhaften Nutzen gewähren. — Dann wird einmal ein Ueberblick über alles bisher Geschaffene den Jünger überführen, wie ungleich reicher sich seine Erfindungskraft auf dem systematischen Wege der Lehre entfaltet und bewährt hat, als früher und ohne diese Leitung geschehen wäre.

Achte Abtheilung.

Die Modulation in fremde Tonarten.

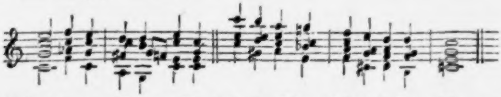
Jede unserer bisherigen Bildungen im Gebiete der Harmonie bewegte sich nur im Umkreise irgend einer bestimmten Dur- oder Molltonart, enthielt keine andern Töne und Akkorde, als die in dieser Tonart einheimisch waren. Wollen wir nun unsern Arbeiten weitern Spielraum, grössern Ton- und Akkordreichthum geben, so ist das Nächste, dass wir statt der Töne und Harmonien einer einzigen Tonart die Mittel zweier oder mehrerer Tonarten zu einer einzigen Komposition vereinigen. Die Kunstsprache nennt das: in fremde Tonarten moduliren, braucht auch wohl kurzweg den Ausdruck Modulation dafür (obgleich darunter im weitern Sinne das ganze Harmoniegewebe S. 121 verstanden wird) oder auch den Ausdruck Ausweichung.

Die Vereinigung mehrerer Tonarten in einem einzigen Satze kann nun entweder so geschehen, dass man aus einer in die andre geht, um bis zum Ende des ganzen Tonstückes in der letztern zu bleiben, oder wenigstens einen wesentlichen Theil des Ganzen darin zu setzen. Dann heisst der Schritt in die neue Tonart Uebergang.

Oder man berührt die neue Tonart blos beiläufig, nimmt einen oder einige Akkorde, allenfalls einen Gang aus ihr an. Dann heisst dieser vorübergehende Abweg Ausweichung, im eigentlichen oder engern Sinne.

Wenn also z. B. in einem Tonstücke aus Cdur gelegentlich Sätze und Gänge, wie diese, —

268.



mit Akkorden erschienen, die nicht in Cdur einheimisch, nicht aus den Tönen von Cdur gebildet wären, die aber keine weitern Folgen hätten, die man nur im Vorbeigehen berührt hätte, ohne Cdur ernstlich mit einer andern Tonart zu vertauschen: so wären die fremden Akkorde Ausweichungen zu nennen. Wohin solche ausweichende Akkorde gehören, wie man auf sie geräth, wie man überhaupt Ausweichungen macht, darüber bedarf es keiner besondern Anweisung; das Nöthige ergiebt sich aus der folgenden Lehre vom Uebergange.

Der Uebergang besteht nach Obigem darin, dass man eine Tonart im Laufe der Komposition verlässt und dafür eine andre Tonart bestimmt ergreift, um in ihr einen wesentlichen Theil des Ganzen auszuführen. Verstehen wir nun, einen Uebergang zu machen, so können wir ja nach Belieben denselben blos als Ausweichung benutzen, das heisst, in der neuen Tonart nur kurz verweilen, sie alsbald wieder verlassen und in den ersten Ton zurückkehren. Dies eben ist der Grund, warum wir nicht besonders von der Ausweichung reden, und den Unterschied zwischen ihr und dem Uebergange für jetzt ganz aus den Augen lassen.

Erster Abschnitt.

Der Uebergang aus einer Tonart in die andre.

Der Uebergang aus einer Tonart in die andre besteht darin, dass wir statt der Töne und Harmonien der einen die der andern, z. B. statt Cdur

c, d, e, f, g, a, h, c

mit seinen drei grossen Dreiklängen auf Tonika und beiden Dominanten *(C, G, F)* u. s. w. den andern bestimmten Ton, z. B. Adur —

a, h, cis, d, e, fis, gis, a

mit seinen drei grossen Dreiklängen auf *A, E, D* u. s. w. nehmen. Dies wäre die vollständigste, aber auch umständlichste Weise des Uebergangs.

Wir sehen aber sogleich, dass hier manches Ueberflüssige mit unterläuft. Beide Tonarten, so entfernt sie auch von einander sind, haben mehrere Töne *(a, h, d, e)* mit einander gemein, in denen sie sich also nicht unterscheiden, an denen wir nicht erkennen, dass jetzt statt Cdur Adur eingetreten wäre. Diese gemeinschaftlichen, nicht unterscheidenden Töne brauchen mithin nicht angegeben zu werden.

Hiernach blieben die unterscheidenden Töne *fis, cis, gis* übrig, uns den Uebergang zu bezeichnen. Aber wir haben schon in der einstimmigen Komposition, und zwar in No. 43 bis 46, mancherlei fremde Töne mit unterlaufen lassen, ohne darum die Tonart mit einer andern zu vertauschen. Es muss sich ein anderes bestimmteres Zeichen des Uebergangs finden, als einzelne Töne. Dieses Zeichen können wir nur von der Harmonie erwarten, in der wir (S. 122) den Inbegriff und die Grundlage der Tonarten erkannt haben.

Welches sind aber die Harmonien, die uns als sichere Zeichen des Uebergangs dienen können? Die, welche am sichersten ihre Tonart anzeigen. Also vor allen der Dominant-Akkord, dann die von ihm hergeleiteten Nonen-Akkorde, dann die in ihnen enthaltenen Akkorde. Sobald in unserer Modulation eine dieser Harmonien erscheint, sagt sie uns mehr oder weniger bestimmt, dass wir uns in ihre Tonart begeben haben.

Die weitern Betrachtungen knüpfen wir gleich an den ersten Uebergangs-Akkord, den Dominant-Akkord, und gehen dann die übrigen durch.

1. *Der Dominant-Akkord.*

Wir wissen bereits, dass jeder Dominant-Akkord nur in seiner Tonart, und in keiner zweiten (S. 74) möglich ist. Tritt also in unserer Modulation ein fremder Dominant-Akkord, z. B. in Cdur der Akkord

e — gis — h — d

auf, so ist es unmöglich, dass wir uns noch in Cdur, dass wir uns überhaupt in irgend einer andern Tonart, als in *A* befinden. Denn in *C*, in *G* und *D*, so wie in allen mit Been vorgezeichneten Tonarten giebt es kein *gis*, in Edur und allen folgenden Durtonarten giebt es kein *d*, auch in allen Molltonarten wird irgend ein Ton des Akkordes (z. B. in Hmoll *gis*, in Fismoll *a*) fehlen.

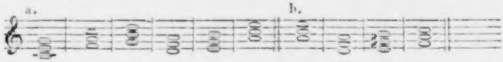
Der Dominant-Akkord ist das bestimmte Zeichen für den Eintritt seiner Tonart. Aber er ist kein Zeichen für die Tongattung, denn er ist in Dur und Moll (S. 123) gleich. Der obige Dominant-Akkord sagt uns bestimmt, dass wir nicht mehr in Cdur, sondern in *A* sind. Aber er lässt unentschieden, ob Adur oder Amoll folgen wird. Dies entscheidet sich erst durch den folgenden tonischen Dreiklang; heisst derselbe *a — cis — e*, so sind wir nach Adur, heisst er *a — c — e*, so sind wir nach Amoll gekommen.

Da der Dominant-Akkord das bestimmte Zeichen seiner Tonart ist, so muss er auch das bestimmte Mittel sein, in sie überzugehen. Wollen wir also aus irgend einem Tone in einen andern übergehen, so führen wir den Dominant-Akkord des letztern ein; wollen wir z. B. aus irgend einer Tonart nach Adur oder Amoll moduliren, so führen wir den Akkord *e — gis — h — d* ein. — Da nun ferner der Dominant-Akkord in Dur und Moll gleich ist, so führt uns derselbe nach Belieben in Dur oder Moll ein. Wir brauchen also nur den Dominant-Akkord einer Tonart zu wissen und richtig einzuführen, um in dieselbe übergehen oder ausreichen zu können.

Nun soll aber der Uebergang im Laufe der Komposition, also nach den Regeln der Harmonie, geschehen. Es sollen nicht nur fehlerhafte Fortschreitungen vermieden, sondern auch die Akkorde zusammenhängend geführt werden. Wir müssen also den Uebergangs-Akkord (den Dominant-Akkord der neuen Tonart) mit dem letzten Akkorde der bisherigen Modulation in Verbindung setzen, beide Akkorde müssen durch gemeinschaftliche Töne zusammenhängen.

Hier kommt es nun darauf an, welcher Akkord aus der bisherigen Modulation zuletzt dagewesen ist? Von einem Septimen- oder Nonen-Akkord oder verminderten Dreiklang aus können wir für jetzt nicht daran denken, unmittelbar in einen neuen Dominant-Akkord zu gehen; denn alle diese Akkorde müssen sich (so viel wir bis jetzt wissen) in einen tonischen Dreiklang auflösen. Wir können also unsere Uebergänge nur an grosse oder kleine Dreiklänge knüpfen. In Dur finden wir grosse Dreiklänge auf der ersten, vierten und fünften, kleine aber auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe der Tonleiter. In Moll finden wir kleine Dreiklänge auf der ersten und vierten, grosse aber auf der fünften und sechsten. Hier

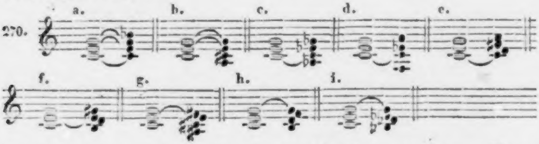
269.



sehen wir bei a die sechs Dreiklänge von Cdur, bei b die vier Dreiklänge von Amoll, an die sich ein Uebergangs-Akkord knüpfen lässt.

Nun ist klar, dass wir an jeden dieser Akkorde alle Uebergangs-Harmonien knüpfen können, die durch einen oder mehr Töne mit ihm zusammenhängen. An den ersten Akkord z. B. *c—e—g*, knüpfen sich folgende Dominant-Akkorde mit drei, zwei Tönen, oder einem Tone an.

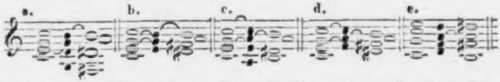
270.



Bei h sind wir auf den Dominant-Akkord des bisherigen Tones gerathen; es bleiben also acht wirkliche Uebergänge, nach *F*, *D*, *Des*, *B*, *G*, *A*, *H*, *As*, übrig. Es kann hiernach leicht untersucht werden, welche Uebergänge sich an jeden andern Akkord knüpfen lassen. — Uebrigens haben wir oben bei e, f, g, h und i statt des Dominant-Akkordes Umkehrungen desselben genommen, blos um die Stimmen bequem zu führen, da die Umkehrungen wesentlich dasselbe sind (S. 108) wie der Grundakkord.

Wollen wir nun von einem Akkorde, z. B. von *c—e—g* aus, einen Uebergang in eine Tonart machen, deren Dominant-Akkord mit jenem nicht zusammenhängt: so brauchen wir eine Vermittlung; wir gehen nämlich zuvor auf einen andern Akkord über, der mit dem vorigen, so wie mit dem Uebergangs-Akkorde durch gemeinschaftliche Töne verbunden ist. Wollten wir z. B. von Cdur nach *E* übergehen, brauchten also den Dominant-Akkord von *E (h—dis—fis—a)*, der mit *c—e—g* keinen gemeinschaftlichen Ton hat: so gehen wir zuvor vom ersten Akkorde nach einem andern in Cdur einheimischen, der mit dem Dominant-Akkorde von *E* einen oder mehr gemeinschaftliche Töne hat und zugleich mit *c—e—g* verbunden ist. Solcher Akkorde giebt es mehrere. Wir setzen nur die nächsten sich darbietenden Vermittlungen her.

271.



Jede derselben ist brauchbar, aber eine liegt näher als die andre. Die bei e z. B. ist die loseste, da der vermittelnde Akkord mit dem ersten Akkorde gar keinen Ton gemeinsam hat, und nur dadurch einigermaassen mit ihm zusammenhängt, dass er derselben Tonart angehört. Dagegen hängen die Akkorde bei a und d durch einen, bei b und c durch einen und zwei gemeinschaftliche Töne mit einander zusammen.

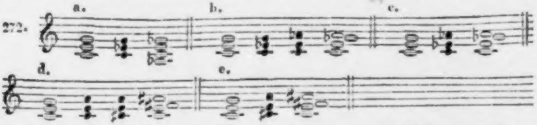
Indess, der Zusammenhang durch gemeinschaftliche Töne ist bekanntlich (S. 87) nur ein äusserlicher. Engere Beziehungen haben solche Akkorde zu einander, die auf nah verbundne Tonarten hinweisen. Da wir nun wissen, dass ein grosser oder kleiner Dreiklang uns jederzeit an die Tonart erinnert, deren tonischer Akkord er ist: so werden wir Vermittlungs-Akkorde, die an die zu erwartende Tonart erinnern, oder wenigstens den Weg zu ihr andeuten, für näher halten, als andre. In No. 271 erinnert uns z. B. bei b der Dreiklang *e—g—h* schon von selbst an die Tonart *E*, bereitet uns zunächst auf den Uebergang nach *E* vor; die Akkorde bei c und a weisen wenigstens auf die Richtung in der Reihe der Tonarten[*]), in der wir weiterhin auch die Tonart *E* finden, nämlich auf die Reihe der Durtonarten mit Erhöhungen und ihrer Molltonarten; bei d und e werden wir dagegen auf die entgegengesetzte Seite gewiesen, nämlich auf Durtonarten mit Erniedrigungen und Molltonarten. Bei b sehen wir also die nächste, bei d und e die entfernteste Vermittlung.

Hiermit hängt endlich zusammen, dass ein Uebergangs-Akkord mit viel fremden Tönen, wenn er auch ausserdem einen Zusammenhang hat, doch noch eine nähere Vermittlung durch solche Zwischen-Akkorde wünschenswerth macht, die weniger fremde Töne haben. Daher bedienen wir uns nun auch fremder Akkorde zur Vermittlung des Uebergangs, und verwandeln willkührlich grosse Dreiklänge in kleine und kleine in grosse, z. B. in Cdur *c—e—g* in *c—es—g*, und *a—c—e* in *a—cis—e*. So war in No. 270 bei c der Dominant-Akkord *as—c—es—ges* mit dem vorangehenden Dreiklange zwar durch *c* verbunden, aber durch drei fremde Töne von ihm und der Tonart Cdur weit geschieden. Wollen wir ihn besser verbinden, so schieben wir als Vermittlung, wie hier bei a,

---

*) Im Quintenzirkel; vergl. die allgemeine Musiklehre.

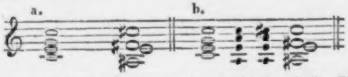
272.



den Akkord *c—es—g* ein (machen den grossen Dreiklang zu einem kleinen) und haben nun nicht blos zwei gemeinschaftliche Töne (*c* und *es*), sondern auch eine Harmonie, die an Cmoll erinnert und uns dadurch näher an *Des* heranbringt, als Cdur. Bei b und c finden sich noch andre Vermittlungen desselben Uebergangs; bei d und e aber finden wir den ebenfalls jähen Uebergang aus No. 270, g vermittelt.

Will man nun nach irgend einem Tone moduliren, so ist das praktische Verfahren einfach dieses, dass man erst den Akkord, von dem man ausgehen will, dann, in einiger Entfernung, den Dominant-Akkord der Tonart, in die man übergehen will, niederschreibt. Wollte man z. B. von *C* aus nach *H* moduliren, so würde der erste Ansatz der bei a

273.

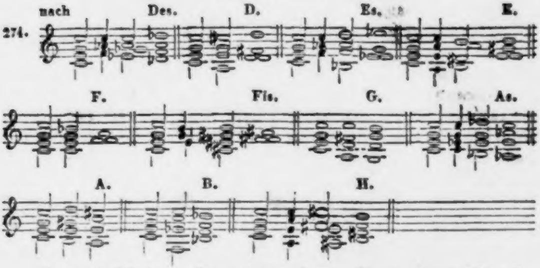


sein. Dann prüft man, ob beide Akkorde hinlängliche Verbindung haben. Im vorstehenden Falle ist *e* der verbindende Ton, die übrigen Töne sind aber mit dem ersten Akkorde und mit Cdur in Widerspruch. Ist nun keine, oder keine genügende Verbindung vorhanden, so giebt die Anschauung der Akkorde bald eine Harmonie an die Hand, die mit beiden Akkorden zusammenhängt. So haben wir im Obigen bei b erst den kleinen Dreiklang *a—c—e*, dann den grossen *a—cis—e* eingeschoben, hätten auch den letztern allein nehmen können, und sind dem Dominant-Akkorde von *H* viel näher geführt.

Hiernach nun giebt der Dominant-Akkord, unser dermaliges Ausweichungsglied, folgende Ausweichungen nach allen Stufen des Tonsystems.

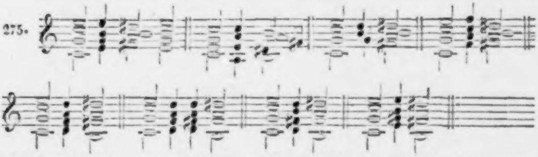
Von *C* aus:

274.



Es sind dabei nur die nächsten besten Vermittlungs-Akkorde, wo sie nöthig waren, angewendet. Die andern Vermittlungen für jeden besondern Fall, die Anwendung auf Moll, die Uebung in allen Akkordlagen und Tonarten wird dem Fleisse eines Jeden überlassen. Nur als Fingerzeig setzen wir hier einige Vermittlungen zu einer einzigen Ausweichung hin; wir wählen auf Geradewohl die nach *E*.

275.



Mehrere, und zum Theil umständlichere (aus mehr Zwischen-Akkorden bestehende) und entlegnere mag der Schüler sich bei dieser und andern Modulationen selbst suchen.

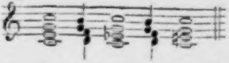
Jede dieser Ausweichungen kann (wie oben S. 151 eben sowohl nach Moll, als nach Dur führen. Dass ferner statt der Tonarten *Des, Es, Fis* u. s. w. ihre enharmonischen*) Doppelgänger *Cis, Dis, Ges* ohne Weiteres gesetzt werden können, ist von selbst klar. Die allgemeine Musiklehre giebt darüber das Nöthige.

Zwischen Moll und Dur der Tonika (z. B. Cmoll und Cdur)

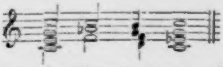
---

*) Enharmonisch heissen (wie die allg. Musiklehre näher angiebt) Töne, Intervalle, Akkorde, Tonarten, die bei gleicher Tonhöhe verschiedne Namen führen. Die Töne *cis* und *des*, die kleine Terz *c—es* und die übermässige Sekunde *c—dis*, der Septimen-Akkord *h—d—f—as* und der Quintsext-Akkord *h—d—f—gis* oder der Terzquart-Akkord *h—d—eis—gis*, die Tonleiter Gesdur (oder Moll) und Fisdur (oder Moll) sind der Tonhöhe, der Tonung nach dasselbe; *cis* klingt wie *des*, *c—es* wie *c—dis* u. s. w. und wird auf denselben Tasten angegeben; sie haben aber (aus Gründen, die nicht hierher gehören) verschiedne Benennung, sind also enharmonische Töne, Intervalle u. s. w.

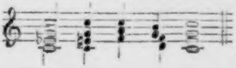
ist der beiden gemeinschaftliche Dominant-Akkord allerdings die nächste Ueberleitung

276. 

Aber eben weil derselbe beiden gemeinschaftlich ist, kann er kein Kennzeichen das Uebergangs sein. Will man ein solches, so bietet sich zunächst der kleine Dreiklang der Unterdominante zur Andeutung, dass man nach Moll gehen werde,

277. 

und der grosse Dreiklang der Unterdominante, allenfalls mit vorhergehendem grossen tonischen Dreiklange (oder dieser allein),

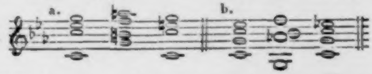
278. 

um den Uebergang aus Moll in Dur voraus anzudeuten.

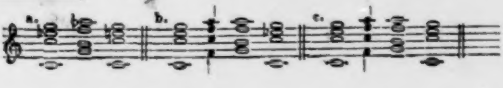
2. *Die Nonen-Akkorde.*

Da die Nonen-Akkorde den ganzen Dominant-Akkord enthalten, so müssen sie auch eben so bestimmt, wie diese, Zeichen ihrer Tonart und Mittel, in sie überzugehen, sein. Sie geben also dieselben Ausweichungen an die Hand, wie die Dominant-Akkorde, fodern und finden wie diese ihre Vermittlung, nur dass sie, wie wir (S. 129) bereits erfahren haben, wegen ihrer grössern Tonmasse schwerer beweglich, umständlicher sind.

Ihrer Natur gemäss sind sie aber auch Kennzeichen der Tongattung, — und darin haben sie ursprünglich den Vortheil absoluter Bestimmtheit selbst vor dem Dominant-Akkorde voraus; der grosse Nonen-Akkord (a) lässt uns Dur, der kleine (b)

279. 

lässt uns Moll erwarten. Da man indess in jedem Nonen-Akkorde den Dominant-Akkord zumeist vernimmt, so gestattet man sich, jeden Nonen-Akkord, als wär' er ein blosser Dominant-Akkord, beliebig zu lenken, den kleinen (a) nach Dur, den grossen (b) nach Moll;

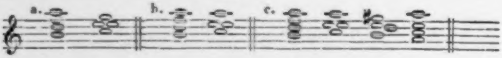
280. 

der Durschluss (c) spricht freilich dem hellen, reinen Karakter des grossen Dreiklangs gemäss uns milder und klarer, der Mollschluss (b) nach den Durklängen — auch mit der Folge zweier grosser Terzen, *f—a* und *es—g* — herber und trüber an.

3. *Der Septimen-Akkord des grossen Nonen-Akkordes.*

Er entsteht aus selbigem bekanntlich durch Weglassung des Grundtones, und deutet nach seiner Ableitung sowohl auf den Nonen- und Dominant-Akkord, als (mit diesen) auf die Tonart. Dennoch hat er nicht die vollkommne Bestimmtheit dieser Akkorde; er kann nämlich seinem Toninhalte nach auch in der Paralleltonart stattfinden, z. B. *h — d—f—a* ebensowohl in Amoll, als in Cdur. Indess würde dieser geringe Zweifel durch den folgenden Akkord beseitigt; auch entscheidet das Gefühl im Voraus für diejenige Bedeutung und Fortschreitung des Akkordes, die seiner Ableitung gemäss ist, erwartet also, dass z. B. der Akkord *h—d—f—a* den Nonen- oder Dominant-Akkord von Cdur andeuten und nach dieser Tonart (a)

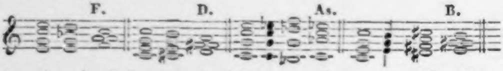
281.



führen werde; der Schritt nach Amoll (b) erscheint ihm als eine — nicht etwa unzulässige, doch aber unerwartete Abweichung, ja an und für sich nicht als vollkommen befriedigend, sondern eine bestimmtere Bezeichnung (wie bei c) erwarten lassend.

Abgesehen nun von diesen Abwegen, bietet auch der Septimen-Akkord seine Reihe von Ausweichungen mit oder ohne Vermittlung, z. B. nach

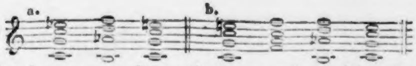
282.



nur dass ihm der bekräftigende Schritt von Grundton zu Grundton, von der Dominante zur Tonika, mangelt.

4. *Der verminderte Septimen-Akkord.*

Wir wissen, dass er vom kleinen Nonen-Akkorde und mit diesem vom Dominant-Akkorde abstammt; er muss folglich an ihrer Kraft, Ausweichungen zu bewerkstelligen und zu bezeichnen, Theil nehmen. Er gehört, wie der kleine Nonen-Akkord, der Mollgattung an, bezeichnet dieselbe ursprünglich, wie jener, geht aber auch — wie er, von diesem ursprünglichen Sitze weg nach Dur (a), ja, stellt sich in Dur selbst ohne Weiteres auf (b), zwischen Durakkorde mitten hinein.

283.


Nach seiner ursprünglichen Stellung würde er daher die Molltonart seiner Tonika bezeichnen, wenn jene Abweichung nicht zu leicht erfolgte. Dagegen ist ihm die kleine Unsicherheit des vorigen Septimen-Akkordes nicht eigen, er kann nach Abstammung und Toninhalt nur einer einzigen Tonart angehören; z. B. der verminderte Septimen-Akkord *h—d—f—as* kann nur in Cmoll (von den Tönen von Cmoll) errichtet werden, was jeder sich selbst beweisen mag.

Hiernach würde er nun ebensowohl, wie der vorhergehende Akkord, zu Ausweichungen zu verwenden sein, was keiner weitern Erläuterung bedarf. Allein eine besondre Eigenschaft dieses Akkordes führt uns auf ganz neue Wege.

Sehen wir ihn vorerst rein empirisch auf dem Klavier an, so finden wir, dass jeder seiner Töne vom nächsten darüber oder darunter auf der vierten Taste zu finden ist, wir mögen den Akkord durch alle Umkehrungen führen.

c. cis. *dis. e.* *fis. g.* *a. b.*
H. *D.* *F.* *As.* *H.* u. s. w.

Folglich haben die Umkehrungen, der Quintsext-, Terzquart-, Sekund-Akkord, mit dem Grundakkorde gleiche Tonung, nur auf höhern Tonstufen; die Umkehrungen *d—f—as—h. f—as—h—d, as—h—d—f* klingen allesammt wie verminderte Septimen-Akkorde auf *d, f* und *as*, während die Umkehrungen andrer Akkorde, z. B. der Dreiklänge, sich von Grundakkorden sogleich merklich unterscheiden.

Untersuchen wir den Akkord näher, so finden wir ihn aus drei kleinen Terzen, *h—d, d—f, f—as*, zusammengesetzt. Bei den Umkehrungen folgt auf *as* das *h*; *as—h* ist eine übermässige Sekunde. Allein diese ist enharmonisch gleich der kleinen Terz; *as—h* klingt wie *as—ces* oder *gis—h*. Verwandeln wir nun bei jeder Umkehrung die neue oberste Stufe des Akkordes enharmonisch, also von dem Akkorde *h—d—f—as*

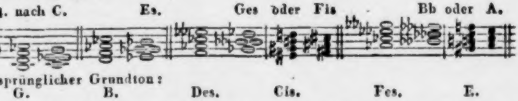
in der ersten Umkehrung *h* in *ces*,
in der zweiten *d* in *eses*,
in der dritten *f* in *geses* [illegible]

so erhalten wir dadurch statt der übermässigen Sekunde jederzeit eine kleine Terz, also immer wieder einen Akkord von drei auf einander gestellten kleinen Terzen,

1) *d—f—as—ces*,
2) *f—as—ces—eses*, oder leichter, enharmonisch,
eis—gis—h—d,

3) *as — ces — eses — geses*, oder leichter, enharmonisch,
gis — h — d — f.

Jede Umkehrung wird daher zu einem neuen verminderten Septimen-Akkorde, weiset uns daher auf einen andern Nonen-Akkord, eine andre Dominante, eine andre Tonart. So bietet uns denn ein einziger verminderter Septimen-Akkord mit seinen Umkehrungen, wenn diese enharmonisch verwandelt werden, vier verschiedne Ausweichungen:

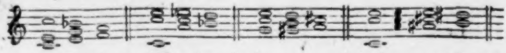
284.


eine Vielseitigkeit und Beweglichkeit, die keinem andern Akkorde eigen ist.

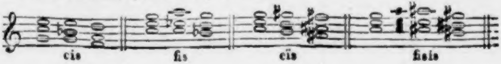
5. *Der verminderte Dreiklang.*

Wir haben diesen Akkord (S. 113) zuerst kennen gelernt als einen Dominant-Akkord mit weggelassenem Grundtone; *h — d — f* z. B. erschien uns zuerst als unvollständiger Dominant-Akkord von *C*. Allein, da der verminderte Dreiklang, eben wie der verminderte Septimen-Akkord durchweg, aus übereinandergesetzten Terzen besteht, so könnten wir ihn auch aus diesem Akkorde durch Weglassung des Grundtones bilden und auf dessen Tonart beziehen. Oben deutete *h — d — f* auf *g — h — d — f*, also auf die Tonart Cdur oder Cmoll. Hier deuten wir es auf *gis — h — d — f*, also auf *e — gis — h — d — f*, also auf die Tonart Amoll.

Wir sehen hieraus, dass der verminderte Dreiklang, als wichtiger Theil des Dominant-Akkordes zwar an dessen Fähigkeit, eine Ausweichung zu bezeichnen, Theil nimmt, jedoch mit geringerer Bestimmtheit. Erst die Folge zeigt, welche der beiden Tonarten, aus denen ein solcher Akkord genommen sein kann, gemeint war; die nachfolgenden Modulationen, z. B. —

285.


können auf Dominant-Akkorden (auf *c*, *g*, *e*, *fis*) fussen und nach Fdur, Bdur, Adur, Hdur oder Moll führen; man könnte ihnen aber auch verminderte Septimen-Akkorde (oder deren Nonen-Akkorde auf *a*, *d*, *cis*, *dis*) unterschieben und sie nach Dmoll, Gmoll, Fismoll und Gismoll (oder Dur) leiten.

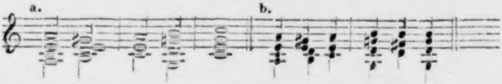
286.


Da übrigens die erstere Ableitung, aus Dominant-Akkorden, die näher liegende ist, so ist das Gefühl auf sie zunächst gefasst, erwartet mithin und setzt die erstern Ausweichungen voraus.

6. *Der Dominant-Dreiklang.*

Dem Dreiklange auf der Dominante fehlt offenbar die Bestimmtheit in der Bezeichnung der Tonart, die dem Septimen-Akkorde auf der Dominante mit seinem Anhange beiwohnt. Der Akkord *g—h—d* z. B. kann eben sowohl der Tonart Gdur oder Ddur, als Cdur (oder Moll) angehören. Gleichwohl haben wir schon sonst (S. 76) beobachtet, dass der Dreiklang auf der Dominante, wenn der tonische Dreiklang folgt, gleichsam wie ein unvollständiger Dominant-Akkord wirkt und geleitet sein will. Daher kann nun auch ein blosser Dreiklang Zeichen und Mittel der Ausweichung werden, wenn er sich entschieden von der bisherigen Tonart lossaget, und als ein unvollständiger Dominant-Akkord in die Harmonie der Tonika seines Grundtons geht. So hier

287.



bei a. Der Satz steht nach Ausweis der ersten Akkorde in Amoll. Dieser Tonart widerspricht der Dreiklang auf *G*; da nun derselbe, gleich einem wirklichen Dominant-Akkorde, nach seiner tonischen Harmonie geht, so bezeichnet er uns deutlich genug den Uebergang aus Amoll nach *C*. Freilich hätte er auch, wie bei b, nach Gdur oder gar nach *D* geführt werden können; wir erkennen hierin den Mangel an vollkommner Bestimmtheit. Aber auch hier entscheidet das Gefühl im voraus; es erwartet die erste Ausweichung (a) nach *C*, denn Amoll und Cdur stehen als Paralleltöne in nächster, Amoll und G oder gar Ddur aber nur in entfernterer Beziehung zu einander. Amoll wird also mehr Neigung haben, nach *C* zu gehen, sich mit *C* zu verbinden, als mit den andern Tonarten, in die der Dreiklang auf *G* möglicher Weise führen könnte.

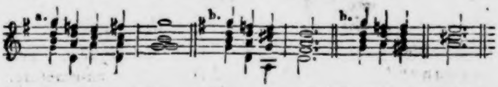
Endlich kann auch

7. *der kleine Dreiklang*

ein Zeichen der Ausweichung sein, wenn er nämlich leiterfremde (der bisherigen Tonart und Tonleiter nicht angehörige) Töne enthält. Er zeigt damit wenigstens soviel, dass für den Augenblick nicht mehr die alte Tonart herrscht; man muss dann erwarten, was nun folgen wird, ob (wie bei a, — wir nehmen nach Ausweis der Vorzeichnung Gdur als Tonart an) eine Rückkehr in die alte

Tonart, oder (wie bei b) eine förmliche Ausweichung in irgend eine andre Tonart, in der der neue Akkord einheimisch ist.

288.



Man bemerkt übrigens leicht, dass die S. 154 aufgezählten Vermittlungs-Akkorde mit fremden Tönen ebenfalls in diese Kategorie gehören.

Nun zur Anwendung der neuen Mittel. Hier haben wir drei verschiedne Richtungen zu bemerken, deren jede so ergiebig ist, dass sie für sich allein betrachtet werden muss. Nämlich erstens sehen wir die Modulation in fremde Tonarten nur als ein Mittel an, die Harmonien mehrerer Tonarten in *einem* Tonsatze vereint zu gebrauchen; zweitens bilden wir mit ihnen allein neue Gestaltungen; drittens bedienen wir uns ihrer zu ausgedehntern und wohlgegliederten Konstruktionen.

Zweiter Abschnitt.

Einführung der neuen Mittel in die Harmonie zu gegebnen Melodien.

Wir sehen jetzt die Möglichkeit vor uns, in einem einzigen Satze, also zu einer einzigen Melodie, verschiedne Tonarten zu verknüpfen. Es tritt also ein Unterschied ein, den wir bisher nicht zu machen hatten. Wir müssen nämlich Melodien, die die Ausweichung in fremde Töne nothwendig machen, von solchen Melodien unterscheiden, die sie blos zulassen, ohne sie nothwendig zu fodern. Von der letztern Art waren alle bisherigen Melodien. Wir wollen sie leitereigne, die andern ausweichende Melodien nennen.

Die ausweichenden Melodien werden uns auf immer oder für eine Zeitlang in eine fremde Tonart führen; unsre Harmonie wird also so eingerichtet sein müssen, dass sie den Uebergang in die neue Tonart bewerkstelligt. Wie dies geschieht, wissen wir schon aus dem vorigen Abschnitte. Sind wir nun in der neuen Tonart angelangt, so behandeln wir sie ganz nach bekannten Grundsätzen als unsern dermaligen Modulationssitz, und bedürfen dann wiederum keiner neuen Anweisung. Es kommt also nur darauf an, zu erkennen:

ob eine Melodie eine Ausweichung nöthig macht, und wohin diese Ausweichung geht?

Sobald wir dies wissen, hat die Ausführung keine besondern Schwierigkeiten mehr.

A. *Erkennung ausweichender Melodie.*

Die Merkmale einer Ausweichung in der Melodie können äussere oder innere sein; erstere in der Melodie selbst anschaubare, letztere nur durch die Melodie angedeutete.

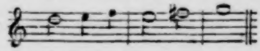
1. *Die äussern Merkmale.*

Aeussere Merkmale einer Ausweichung in der Melodie sind fremde (der bisherigen Tonart nicht angehörige) Töne. Wenn in einer Melodie aus Cdur ein *fis* erscheint, so kann dies ein Zeichen sein, dass der Satz nicht mehr in Cdur steht; denn diesem ist *fis* fremd. Sind wir dann durch den fremden Ton in eine andre durch ihn angedeutete Tonart — wir nehmen an, nach Gdur — gekommen, und es erscheint wieder statt *fis* ein *f*: so erkennen wir in *f* abermals das Merkmal einer Ausweichung; denn in Gdur, wo wir uns zuletzt befanden, existirt wieder kein *f*.

Aber wohin weiset uns ein fremder Melodieton? — Diese Frage ist nicht mit vollkommner Sicherheit zu beantworten. Zunächst müssen wir vermuthen, in diejenige Tonart zu gelangen, in welcher, wenn wir von der vorigen Tonart ausgehen, der fremde Ton zuerst erscheint. Gehen wir z. B. von Cdur aus und treffen auf ein *fis*, so müssen wir annehmen, dass dieser Ton uns nicht etwa nach Ddur, Emoll u. s. w., sondern nach Gdur weiset; denn in Gdur erscheint zuerst *fis*, ja es ist der einzige Ton, in dem beide Tonarten, C und Gdur, sich unterscheiden. Erscheint in Cdur ein *cis*, so vermuthen wir, — nicht dass Adur oder Hmoll u. s. w., sondern dass Ddur gemeint sei, in dem zuerst der Ton *Cis* einheimisch ist.

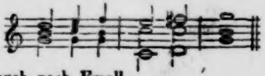
Allein es sind dies nur Vermuthungen; man kann möglicherweise einen fremden Ton ganz anders benutzen. Diese Melodie z. B.

289.



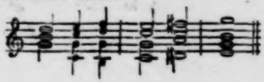
kann zwar von Cdur nach Gdur, —

290.



aber ebensowohl auch nach Emoll

291.



geführt werden. Ja wir werden später (in der zehnten Abtheilung) noch eine andre Möglichkeit erkennen*), die nämlich, dass ein fremder Ton gar keiner Harmonie angehört, also keine Harmonie, folglich keine Modulation, keine Ausweichung andeutet.

Diese Unsicherheit der äussern Merkmale führt uns auf

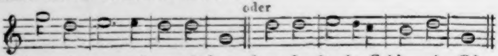
2. die *innern Merkmale.*

Diese beruhen auf dem regelmässigen Gange aller Modulation und auf den dabei, oder im Allgemeinen entwickelten Grundsätzen.

Sobald wir nämlich ein zweifelhaftes äusseres Merkmal der Ausweichung finden, legen wir es den Grundsätzen gemäss aus, die unsere Modulation lenken, wählen also unter mehrern möglichen Tonarten die, welche dem Hapttone die nächstverwandte, oder den Gesetzen der Konstruktion die entsprechende ist. Hiernach würden wir also den Satz No. 289 allerdings von Cdur nach dem nächstverwandten Gdur, und nicht nach Emoll lenken. Erschiene dann im fernern Verlaufe der Melodie wieder *f*, so würden wir nach keinem Tone eher gehen, als nach Cdur; denn dieses ist für Gdur der nächstverwandte Ton, in dem ein *f* erscheint.

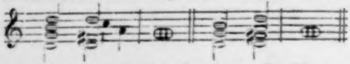
Ja, wenn sogar die Melodie keinen fremden Ton enthielte, würden wir uns fragen, ob nicht innere Merkmale dennoch eine Ausweichung rathsam, einen fremden Ton naturgemässer machen, als das Stehenbleiben im vorigen Tone. Schlösse z. B. die Melodie eines ersten Theiles in Cdur so:

292.



so würden wir anzunehmen haben, dass damit ein Schluss in Gdur

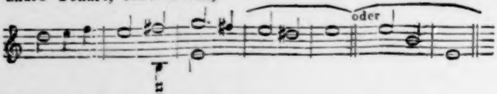
293.



nicht aber ein Erlahmen auf dem Dominant-Dreiklange oder eine erzwungene Modulation im Hapttone gemeint sei.

Und so würde umgekehrt der Satz No. 289 nicht, wie wir oben annahmen, für eine Ausweichung nach Gdur zu erachten sein, wenn der Fortgang zeigte, dass nicht diese nächstliegende, sondern eine andre Tonart, etwa Emoll,

294.



das Ziel der Modulation sein sollte.

---

*) Ein Vorspiel dazu haben wir schon in No. 44—46, 51—53 u. s. w. gesehen, wo unser Satz fremde Töne durchging, ohne im Wesentlichen Cdur zu verlassen. Vergl. S. 150.

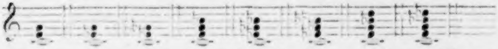
Soviel genügt einstweilen, um uns die Harmonisirung ausweichender Melodien zu erläutern. Später werden wir darüber zu einer genügendern Einsicht kommen. Jetzt kehren wir zu unsrer nächsten Aufgabe zurück, ohne weitere Rücksicht, ob die zu behandelnden Melodien leitereigne oder ausweichende sind.

B. *Auffindung aller möglicherweise wählbaren Akkorde.*

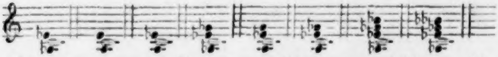
Schon bei der zweiten Harmoniebehandlung untersuchten wir, welche Akkorde möglicherweise zu einem Melodietone gewählt werden könnten. Wir erkannten, dass jeder Ton Grundton (oder Oktave) Terz, Quinte, Septime und None eines unserer Akkorde sein könnte. Aber wir waren auf die leitereignen Akkorde beschränkt.

Jetzt findet diese Untersuchung ein viel weiteres Feld; denn jeder unserer Melodietöne kann möglicherweise Grundton, Terz, Quinte u. s. w. jedes Dreiklangs, Septimen-, Nonen-Akkordes irgend einer Tonart sein, nicht blos der einen Tonart, in der unser Satz steht. Irgend ein Ton, *c* z. B., kann sein:

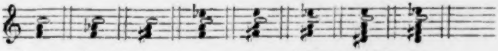
1) Grundton eines grossen, kleinen, verminderten Dreiklangs, dreier Septimen-Akkorde und zweier Nonen-Akkorde,

295.


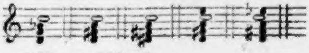
2) Terz in drei Dreiklängen, drei Septimen- und zwei Nonen-Akkorden,

296.


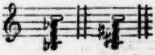
3) Quinte in ebensoviel Dreiklängen, Septimen- und Nonen-Akkorden,

297.


4) Septime in drei Septimen- und zwei Nonen-Akkorden,

298.


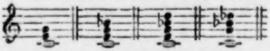
5) None in zwei Nonen-Akkorden,

299.


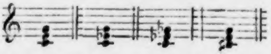
Wir sehen also für jeden Ton ein und dreissig Harmonien möglich, die Umkehrungen aller dieser Akkorde (achtzehn allein für die Dreiklänge und sechs und dreissig für die Septimen-Akkorde) ungerechnet.

Man muss sich vorerst diese Akkordreihen durch wiederholte

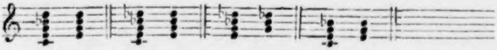
Aufsuchung geläufig machen, dann aber sie zusammenhängend aus einander entwickeln, indem man von einem ersten Akkorde ausgeht und durch Zusatz oder Aenderung Schritt für Schritt zu fernern fortrückt. Der erste Akkord z. B. sei: der grosse Dreiklang auf c. Was können wir daraus machen? — Durch Zusatz einer Septime, grossen oder kleinen None zunächst einen Dominant-Akkord, dann einen grossen, dann einen kleinen Nonen-Akkord

300.


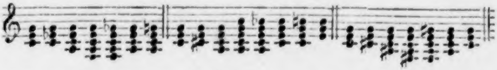
Was weiter? — Durch Erniedrigung der Terz einen kleinen, der Terz und Quinte einen verminderten, durch Erhöhung des Grundtones einen andern verminderten Dreiklang —

301.


Umgekehrt werden bekanntlich durch Weglassung des Grundtones aus den Nonen-Akkorden Septimen-Akkorde, aus dem Dominant- und verminderten Septimen-Akkorde verminderte Dreiklänge,

302.


und aus jedem Dreiklang oder Septimen-Akkorde wieder andre Septimen- oder Nonen-Akkorde, wenn man oben oder unten Terzen zusetzt, z. B.

303.


So erhalten wir ganze Reihen eng verbundner Akkorde, von denen wir den ersten, — wo nicht: den zweiten, oder den dritten u. s. f. wählen können, ohne die Folgerichtigkeit und den Grad der Entfernung vom Anknüpfungspunkte aus den Augen zu verlieren.

Wenn man nun erwägt, dass von allen diesen Akkorden uns alle möglichen Lagen und Umkehrungen zu Gebote stehen, dann darf wohl die Masse unserer harmonischen Mittel schon jetzt unermesslich genannt werden. Finden wir nun späterhin — wie der Fall sein wird — noch neue Akkorde auf: so treten natürlich auch diese in die Reihen der anwendbaren Harmonien. Künftig wird also jeder Ton nicht blos in den bisher bekannten drei Dreiklängen, drei Septimen-Akkorden und Nonen-Akkorden, sondern auch in allen neu zu erwartenden Grundton, Terz, Quinte u. s. w. sein können. Wir werden diese künftigen Möglichkeiten eben so berechnen und aus einander entwickeln können, wie die bisherigen, ohne dass es dann noch einer Anweisung zur Uebung bedarf.

Nun zur Anwendung.

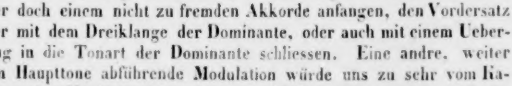
C. *Anwendung auf leitereigne oder ausweichende Melodien.*

Wir wissen nun, welche Akkorde möglicherweise zu jedem Tone einer Melodie auftreten können, und es fragt sich, welche wir zu wählen, welche auszuschliessen haben. Hierüber genügen vorerst die bekannten Regeln. Es darf kein Akkord gewählt werden, dessen Einführung fehlerhafte Fortschreitungen bewirken würde; der Zusammenhang in der Harmonie muss festgehalten, jede Stimme bequem und fasslich geführt werden. Das Weitere wird sich während der Arbeit von selbst ergeben.

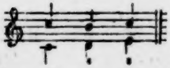
Hiernächst aber werden wir Sorge tragen müssen, die Einheit der Tonart und die wichtigsten Wendepunkte der Modulation aufrecht zu halten. Wir werden also mit dem Dominant-Akkord' und tonischen Dreiklange schliessen, in der Regel auch mit letzterm oder doch einem nicht zu fremden Akkorde anfangen, den Vordersatz aber mit dem Dreiklange der Dominante, oder auch mit einem Uebergang in die Tonart der Dominante schliessen. Eine andre, weiter vom Haupttone abführende Modulation würde uns zu sehr vom Karakter des Vordersatzes entfernen. Endlich werden wir auch im Laufe der Tonstücke zunächst an die Akkorde denken, welche nächst oder nahe verwandten Tonarten angehören, also eher in nahe verwandte Tonarten, als in entlegenere ausweichen. Es sind also die Harmonien der Ober- und Unterdominant-Tonart, dann der Paralleltonarten von Tonika, Ober- und Unterdominante (in Cdur z. B. Gdur, Fdur, Amoll, Emoll, Dmoll, — in Amoll aber Emoll, Dmoll, Cdur, Gdur, Fdur), die wir zunächst benutzen werden, wie es Anfangs S. 89 die Dreiklänge der Tonika, beider Dominanten und aller drei Parallelen waren, aus denen wir unsere Harmonie zusammensetzten.

Versuchen wir nun, was an einer unserer frühern Melodien, No. 214, mit den neuen Akkorden geschafft werden kann.

304.



Den ersten Akkord lassen wir unverändert. Der zweite Ton könnte Grundton eines verminderten Dreiklangs sein, der hier als Sextakkord ausführbar wäre,

305. 

oder eines grossen Dreiklangs (*h—dis—fis*), eines kleinen Dreiklangs u. s. w. Aber alle diese Harmonien erinnern an gar zu ferne Tonarten. Ferner könnte er Terz eines Dreiklangs (*g—h—d*) sein; so ist er in No. 214, A gebraucht worden. Wir wählen von Allem, was sonst noch möglich wäre: ihn als Quinte des Dreiklangs (oder Septimen-Akkordes) auf *e* zu behandeln, gehen also nach Amoll über, machen zwar sehr früh eine Ausweichung, aber doch nur in die Parallele des Hapttons. In Folge dieses Akkordes muss der folgende Ton als Terz aufgefasst und die Modulation mit *a—c—e* in Amoll festgesetzt werden. Das folgende *D* könnte Oktave eines kleinen (oder gar grossen) Dreiklangs sein; doch das und Aehnliches würde uns noch weiter vom Hapttone abführen. Oder wir könnten es als Quinte von *g—h—d* oder *g—h—d—f* auffassen. Da wir aber einmal nach Amoll gegangen sind, mag es nicht sogleich wieder verlassen werden. Wir denken also an eine Amoll eigne und *D* enthaltende Harmonie. Zunächst an den Dominant-Akkord *e—gis—h—d*; — aber von dem haben wir den Dreiklang *e—gis—h* eben zuvor gehabt; dann an den Nonen-Akkord *e—gis—h—d—f*, aber von ihm ist der Grundton im zweiten Akkorde dagewesen, und vollständig können wir ihn nicht füglich haben; folglich kommen wir zuletzt auf den verminderten Septimen-Akkord *gis—h—d—f*. Dieser zieht mit der ihm gebührenden Auflösung noch einmal den kleinen Dreiklang auf *A* nach sich.

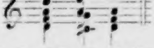
Nun sind wir, und zwar gleich vom zweiten Akkord' an, in die Parallele ausgewichen, ehe der Hauptton sich festgesetzt hat. Es ist also wohlgerathen, wenigstens nochmals auf ihn zurückzukommen. Hierzu genügt der sechste Akkord, der Dreiklang *g—h—d* (vergl. S. 160), er führt uns nach Cdur zurück.

Der Vordersatz schliesst am besten mit dem Akkorde *g—h—d*. Entweder können wir diesen als Dominant-Dreiklang in Cdur auffassen; dann begleiten wir *e* (den Ton zuvor) mit dem Dreiklange *c—e—g* (so ist es in No. 214 geschehn) oder mit dessen Sext- oder Quartsext-Akkorde. Oder wir nehmen den Schlussakkord des Vordersatzes *g—h—d* als tonischen Dreiklang von Gdur, müssen also dahin ausweichen. Dann behandeln wir den Ton zuvor, *e*, als None in *d—fis—a—c—e*, oder als Septime in *fis—a—c—e*. Hier ist das Erstere vorgezogen worden, weil der Bass bequemer von *c* nach *d*, als in die übermässige Quarte von *c* nach *fis* schreitet.

Im Vordersatze haben wir nun nächst dem Hapttone dessen Parallele und Dominante beschäftigt. Welche nächstverwandte Tonarten bleiben uns noch übrig, aus denen wir Akkorde wählen könnten? Die Parallele der Dominante, die Unterdominante und ihre Parallele. Um in die erste dieser Tonarten zu gelangen, bedürfte es des Dominant-Akkordes *h—dis—fis—a*, oder einer von ihm abgeleiteten Harmonie; diese alle sind aber zu den Melodietönen der vier letzten Takte nicht anzubringen. Wir sehen also zunächst nach den Harmonien der beiden letzten Tonarten, Fdur und Dmoll, wenn wir noch fremde Akkorde einführen wollen.

Daher denken wir zunächst *e* im fünften Takte als Quinte des Dominant-Akkordes *a—cis—e—g* zu nehmen und nach Dmoll zu gehen. Und da uns diese Tonart vorschwebt, so könnte der Anfangston desselben Taktes, *d*, gleich als Oktave des Dreiklangs *d—f—a* gebraucht werden; dieser Akkord würde auf die kommende Tonart hindeuten, obgleich der eigentliche Uebergang erst mit dem folgenden Akkorde geschähe. Sollte nun der wirkliche Dreiklang auf *D* eintreten, so würden wir ihm, um den Bass recht bequem zu führen, einen Quintsext-Akkord folgen lassen.

306.

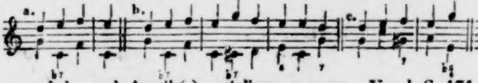


Da aber der dritte Akkord ebenfalls der D-Dreiklang ist, so ziehen wir den Sextakkord vor, dem der Terzquart-Akkord, oder der Sextakkord des verminderten Dreiklangs *cis—e—g* folgt.

Da wir in Dmoll sind, so liegt es am nächsten, den sechsten Takt mit dem Dominant-Dreiklange von Dmoll, *a—cis—e* anzufangen. Wir wollen aber mit dem folgenden Tone nach Fdur gehen und brauchen dazu den Dominant-Akkord *c—e—g—b*, oder einen seiner Abkömmlinge. Daher verwandeln wir den grossen Dreiklang *a—cis—e* in einen kleinen *a—c—e*, der uns besser auf Harmonien vorbereitet, deren Grundton *c* (nicht *cis*) ist. Die weitere Harmoniewahl bedarf keiner Auseinandersetzung.

Wir haben oben (No. 304) für den fünften Takt Dmoll gewählt, und erst später Fdur eintreten lassen, — aus Gründen, die sich später ergeben werden. Könnte nicht auch anders modulirt werden? — Ohne Zweifel. Wir könnten zuerst (a) nach Fdur gehen, und dann fortfahren, wie in No. 304; oder (b) von Fdur nach Dmoll ausweichen, —

307.



oder gar wieder nach Amoll (c) moduliren, u. s. w. Vergl. S. 171.

Bezifferung für fremde Akkorde.

Ehe wir unsere Arbeit weiter verfolgen, ist die Bezifferung von No. 304 zu erläutern.

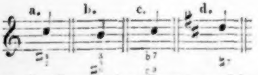
Unsere bisherigen Bezifferungen hatten blos leitereigne Akkorde anzuzeigen; wussten wir nur den Akkord, so nahmen wir seine Töne aus der Leiter des Tones, in dem der Satz geschrieben war. Nur bei den Mollsätzen war eine von der Vorzeichnung abweichende Bezifferung (S. 134) nöthig. Jetzt aber erscheinen Akkorde mit fremden Tönen, mit Tönen, die in der Notenschrift durch Kreuze, Bee, Widerrufungszeichen u. s. w. erhöht oder erniedrigt werden müssten.

Hier geben wir nun die einfache Regel, die übrigens schon aus dem S. 134 Gesagten entnommen werden kann: alle in der Notenschrift nöthigen Zeichen werden in der Bezifferung vor die Ziffern gesetzt, die uns die zu erhöhenden oder zu erniedrigenden Töne anzeigen.

Wollten wir z. B. in Cdur den Akkord *c—e—g—b* einführen, so würden wir vor die Ziffer 7 ein ♭ setzen, wie vor eine Note.

Ist ein Intervall zu erhöhen oder zu erniedrigen, das nach den bisherigen Grundsätzen keiner Ziffer bedurfte, weil es sich im Akkorde von selbst verstand: so muss es nun eine Ziffer erhalten, damit man ihr das nöthige Versetzungszeichen zufügen könne. Den Sekund-Akkord z. B. haben wir bisher blos mit einer Ziffer, der 2, bezeichnet; diese bestimmte uns den Akkord, und die zu ihm gehörigen Töne waren durch die Tonart des Satzes bestimmt. Wollen wir aber jetzt in Cdur einen Sekundakkord auf c (*c—d—fis—a*) bauen, so würde nicht blos eine 2, sondern auch eine 4 in der Bezifferung anzuführen und an letzterer mit einem vorgesetzten Kreuze (a)

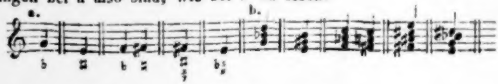
308.



anzugeben sein, dass die Quarte des Basstons nicht *f*, sondern *fis* heisse. Sollte in Cdur der Terzquart-Akkord *h—d—e—gis* erscheinen, so müsste er, wie bei b, — oder der kleine Nonenakkord *c—e—g—b—des*: so müsste er, wie bei c, beziffert werden. Oder wollten wir in einem Tonstücke aus Ddur den Septimen-Akkord *d—fis—a—c* einführen, so müsste er, wie bei d, beziffert, die Septime in Ziffern wie in Noten durch ein ♮ aus *cis* in *c* erniedrigt werden.

Erscheint ein Versetzungszeichen ohne Ziffer, so wird es auf das erste Intervall jedes Akkordes, die Terz, bezogen. Die Bezifferungen bei a also sind, wie bei b zu lesen.

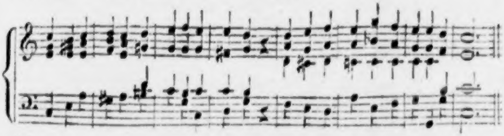
309.



Vollendung der Arbeit.

Hiernach würde nun unser Satz No. 304 so

310.

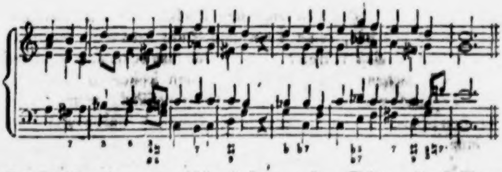


auszuführen sein. — Im fünften Takte geht die Quinte des verminderten Dreiklangs nicht, wie ihre ursprüngliche Neigung ist, nach *f* hinab, sondern nach *a* hinauf. Das von ihr eigentlich zu erwartende eingestrichne *f* erscheint auch in einer andern Stimme nicht (S. 104), dafür aber ein höheres *f* in der Oberstimme, das unserer Erwartung einigermaassen genugthut. Wir gewinnen damit einen vollständigern und besser liegenden Dreiklang auf *d*.

Betrachten wir nun endlich unsre Arbeit nach ihrem harmonischen Inhalte, so muss zuerst auffallen, dass wir mehr in fremden Tonarten, als im Haupttone sind, mithin die Ruhe und Festigkeit, die nur der Hauptton der Modulation ertheilen kann, missen; ein Verfahren, das im Allgemeinen nicht gebilligt, und nur für den besondern Ideengang einzelner Tonstücke, gewiss aber nicht für eine so einfache, wenig bedeutende Melodie gerechtfertigt werden könnte. Indess es war und ist uns hier nur um Uebung in dem Gebrauche der neuen Akkorde zu thun. Um die Uebung zu bereichern, möge die Anfoderung der Melodie, ruhig begleitet zu werden, zurückstehen, wenn wir nur eingedenk bleiben, dass eine kunstmässige Behandlung nicht in so viel Fremdes ausschweifen würde.

Hiernächst sei bemerkt, dass wir bei der Aufsuchung der fremden Akkorde ein zweifaches Verfahren beobachtet haben. Zuerst fragten wir, welcher Akkord zu dem Melodietone zu nehmen sei, und hielten die durch diesen Akkord erlangte Tonart fest; im Nachsatze betrachteten wir, welche Tonarten bereits gebraucht seien, und wählten diejenigen Harmonien, welche uns wo möglich in die übrigen nächstverwandten Tonarten bringen könnten.

Endlich ist klar, dass die obige Behandlung keineswegs die einzige ist, dass mit Hülfe der fremden Akkorde und ihrer Umkehrungen noch gar viel abweichende möglich sind. Nicht leicht wird irgendwo ein neuer Akkord eingeführt, der nicht seine besondern Folgen hätte und eine neue Behandlung des Satzes nach sich zöge. Hier beispielsweise eine.

311.


Sobald hier der erste Akkord des zweiten Taktes die B-Tonarten, und zwar Fdur, angeregt hatte, wandten sich die Gedanken diesen zu. Der Vordersatz wurde zwar auf der Dominante geschlossen, aber vorher machte sich wenigstens ein Akkord aus Cmoll Platz, und der Nachsatz brachte Gmoll, Fmoll, besonders Fdur in Anregung.

Das dritte Viertel des zweiten Taktes hat zwei Akkorde (und daher zwei Bezifferungen nach einander) unter sich. Dies hat kein Bedenken, da wir ja jeden Ton rhythmisch zergliedern und als Tonwiederholung behandeln können.

Der vorletzte Akkord musste ein Dreiklang sein, weil der vorhergehende sich in einen solchen aufzulösen hat. Auf der andern Seite ist uns aber ein Dominant-Akkord zum Schliessen wünschenswerth. Wir führen also einen Ton des Akkordes in die Septime und verwandeln so den Dreiklang in einen Dominant-Akkord. — Warum haben wir *h* nach *f* geführt, und nicht das näherliegende *g*? Weil nun *g* liegen bleibt und der Schlussakkord vollständig wird.

Bezifferung von zwei oder mehr Akkorden.

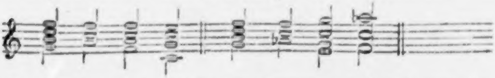
Wie soll aber in der Bezifferung angedeutet werden, dass ein Basston zwei (oder auch mehr) verschiedne Akkorde erhält? Durch doppelte (oder mehrfache) Bezifferung nach einander. Hierbei werden der Deutlichkeit halber auch die Dreiklänge (mit 3, oder 5, oder $\frac{5}{3}$ oder $\begin{smallmatrix}3\\5\\8\end{smallmatrix}$) angezeichnet, die für sich keine Bezifferung nöthig haben. — Das Nähere über gehäufte Bezifferungen gehört der allgemeinen Musiklehre an; wir nehmen nur so viel gelegentlich von ihr auf, als wir zum schnellern Entwurf unserer Kompositionen gebrauchen möchten.

D. *Neue Wege für den Dominant-Akkord.*

Seitdem wir verschiedne Tonarten verknüpfen, zeigt sich kein Akkord geschäftiger, als der Dominant-Akkord, der jede Tonart zu bezeichnen und einzuführen das nächste und tüchtigste Mittel ist. Sollen wir ihn nun jederzeit nach der Strenge seines Gesetzes behandeln, ihn stets in den tonischen Dreiklang, seine Septime stets eine Stufe abwärts, seine Terz eine Stufe aufwärts, seinen Grundton in die Tonika führen? Das würde unausbleiblich Einförmigkeit nach sich ziehen. Auch haben wir schon früher (S. 104) die Terz und Septime einen abweichenden Gang geführt, wenn wir hoffen durften, dass es im Gedränge der Stimmen unbemerkt geschehen könne.

Jetzt gehen wir in unsern Befreiungen weiter. In diesen Sätzen

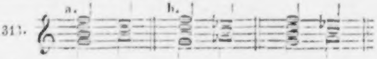
312.



wird die Auflösung der Septime gar vergessen, und nur, weil dieser Ton liegen bleibt, wenigstens also nicht wider die Regel geht, erregt er uns kein Missgefühl. Hiermit ist freilich der ganze Dominant-Akkord in einen andern, als den tonischen Dreiklang fortgeschritten.

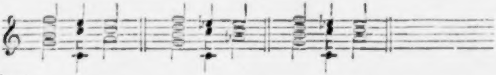
Aehnliche Freiheiten erscheinen hier.

313.



Es folgen dem Dominant-Akkorde fremde Dreiklänge; — aber wir fühlen uns nicht verletzt, da seine empfindbarsten Intervalle, Septime und Terz, regelmässig fortschreiten. Man könnte diese Wendungen als raschere Schritte für diese —

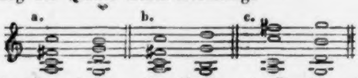
314.



erklären.

Solche Freiheiten, deren sich noch mehr auffinden liessen, können auf die vom Dominant-Akkord abgeleiteten Harmonien, z. B. den verminderten Dreiklang und seine Umkehrungen, übergehen. Ein häufig sich darbietender Fall dieser Art, der schon am Schlusse der sechsten Abtheilung hätte erwähnt werden können, tritt bei der Verdopplung der Quinte dieses Dreiklangs —

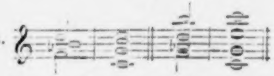
315.



ein. Die Quinte hat als ehemalige Septime des Dominant-Akkordes ursprünglich die Neigung, eine Stufe hinabzugehen. Ist sie nun in zwei Stimmen vorhanden, und lässt man sie in beiden jener Neigung folgen, so entsteht natürlich eine Oktav-Fortschreitung. Man führt also in einer Stimme die Quinte gegen die erste Regel aufwärts. Am mildesten erscheint diese Weise bei a; denn hier ist der regelmässige Fortschritt in der Oberstimme, und der unregelmässige verbirgt sich in den Mittelstimmen, im Tenor. Am herbesten tritt die Abweichung in b hervor, denn hier liegt sie in der Oberstimme.

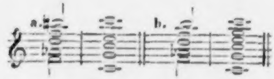
In gleicher Weise, aber noch kecker, löset sich wohl der Terzquart-Akkord des verminderten Septimen-Akkordes so auf, —

316.



dass die Quinte nicht eine Stufe (in die Terz des tonischen Dreiklangs), sondern vier Stufen (in den Grundton) hinabschreitet, und dadurch der Modulation einen kräftigern, kühnern Karakter ertheilt. In solcher Weise kann dieses Intervall natürlich auch verdoppelt werden (a),

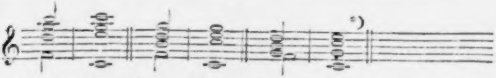
317.



ja, wir könnten eine andere Freiheit benutzen und es verdreifachen. So schreitet bei b das tiefste *f* nach *c*; das zweigestrichne *f* ist von zwei Stimmen genommen und geht in einer (regelmässig) nach *e*, in der andern (von den Nebenstimmen gedeckt) nach *g*, letzteres, wie wir schon früher (No. 183) die Septime des Dominant-Akkordes aufwärts geführt haben.

Man könnte sogar dieselbe Freiheit, die wir in No. 316 am verminderten Septimen-Akkorde aufgewiesen haben, an andern Septimen-Akkorden, namentlich am Dominant-Akkorde unternehmen:

318.



nur, dass sie dem mildern, klarern Karakter des letztern weniger zusagt.

Alle diese, und noch so viel andre Abweichungen widerlegen nicht etwa die erste Regel, oder machen sie überflüssig. Sie bleibt das ursprünglich Wahre und Rechte, und die Abweichungen bezeugen nur, dass wir nicht bei der ersten Wahrheit einseitig stehen bleiben, sondern weitere Gründe annehmen sollen, die in diesem oder jenem Falle eintreten. Daher muss man durchaus zuvörderst die Regel begreifen und sich ihr treu und ihrer mächtig bewähren; dann erst hat man das Recht erworben, sie zu verlassen, aber nicht ohne sichern bewussten Grund. Dem Kunstjünger ziemt und frommt weder Ausgelassenheit, noch Knechtschaft, sondern Zucht des Geistes und Sinnes, die ihn zur Freiheit führt.

---

*) Wir erinnern nochmals (S. 92) daran, dass die Notenbeispiele nur der Raumersparniss willen auf eine Zeile zusammengedrängt und meist eine Oktave zu hoch gesetzt sind. Will man die rechte Wirkung dieser zu hohen Sätze erfahren, so führe man sie in einer tiefern Tonart oder tiefern Oktave aus und verdopple gelegentlich den Bass in der tiefern Oktave.

Dritter Abschnitt.

Die Stimmführung bei der neuen Harmonie.

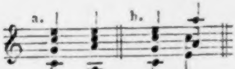
Ueber die Führung der einzelnen Stimmen in den mit fremden Akkorden harmonisirten Sätzen bedarf es eigentlich keiner neuen Anweisung: die bisherigen Regeln genügen. Jede Stufe in irgend einem Akkorde schreitet also nach den für diesen Akkord gegebnen Regeln fort; fehlerhafte Fortschreitungen werden vermieden und jede Stimme wird auf die bequemste Weise in das ihr am nächsten liegende Intervall des folgenden Akkordes geleitet. Wer nur diese Regeln recht bedenkt und sorgsam sich von ihnen nicht anders, als aus bestimmten Gründen entfernt, findet überall den rechten Weg.

Der grössern Sicherheit wegen sollen jedoch noch zweierlei Betrachtungen hier angestellt werden.

A. *Der Querstand.*

Wenn wir von einem Akkorde zu einem andern schreiten, der mit dem erstern einen oder einige Töne gemeinschaftlich hat, so haben wir diese in der Regel in denselben Stimmen beibehalten. Wir haben z. B. es für das Nächstliegende erachten müssen, so, wie bei a, —

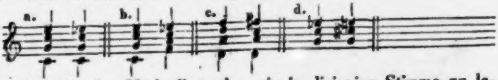
319.



die, beiden Akkorden gemeinschaftlichen Töne *c* und *e* im Diskant und Alte zu lassen, nicht, wie bei b, aus diesen Stimmen in Alt und Bass zu werfen.

Bringt nun der folgende Akkord eine Stufe des vorhergehenden — aber erhöht oder erniedrigt — wieder:

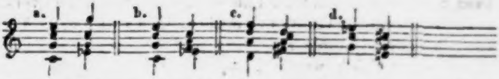
320.



so ist ebenfalls das Nächstliegende, sie in diejenige Stimme zu legen, die zuvor dieselbe Stufe, wenn auch in andrer Gestalt (erhöht oder erniedrigt) gehabt hat. Daher erscheint in vorstehenden Fällen *es*, *fis*, *e* und *cis* in denselben Stimmen (Diskant und Alt), die zuvor *e*, *f*, *es* und *c* gehabt haben.

Weicht man nun von diesem natürlichen Wege ab, giebt man die veränderte Stufe einer andern Stimme, als die, welche zuvor dieselbe gehabt:

321.

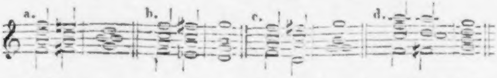


so haben die Stimmen nicht den nächstliegenden, bequemsten Fortgang, und stehen überdem gegeneinander in Widerspruch und Widerverhältniss. Bei a und b nämlich scheint der Diskant in Cdur, der Bass dagegen in Cmoll zu stehen; bei c der Diskant in Dmoll, der Bass in D oder Gdur; bei d deutet der Diskant etwa auf Cmoll und Dmoll, der Bass auf Cdur.

Ein solches Widerverhältniss einer Stimme gegen die andre nennt man in der Kunstsprache ein querständiges, oder einen Querstand; die frühere Theorie hat sehr ängstlich und umständlich davor gewarnt. Wir können jedoch auf die ganze Sache weniger Gewicht legen, und zwar zunächst desswegen, weil nach den bisher mitgetheilten Gesetzen über Stimmführung die meisten Querstände schon von selbst vermieden werden müssen (wie könnten wir z. B. Fortschreitungen wie die in No. 321 statt der in No. 320 mitgetheilten machen?) und dann: weil wir uns nie einseitig entscheiden, und daher querständige Verhältnisse aus bestimmten Gründen uns wohl gestatten mögen. — Diese Gründe sind das Einzige, worauf hier noch hinzudeuten ist.

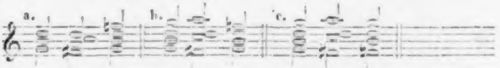
Der Querstand erscheint widrig, weil die Stimmen nicht folgerichtig und bequem fortschreiten, und eine der andern dem Inhalte, der Tonart nach widerspricht. Wo dies nun nicht der Fall ist, oder wo die Härte des Widerverhältnisses unserm Zwecke zusagt, oder endlich, wo wir durch die vorübergehende Unannehmlichkeit einen höhern Gewinn erlangen: da werden wir uns unbedenklich den Querstand erlauben. Man darf, wie wir schon anderwärts bemerkt haben, seinen Sinn nicht verweichlichen, nicht jede Herbigkeit aus Schmeichelei und Verzärtelung fliehen. Der Künstler, der den ganzen Inhalt seines Geistes redlich und wahr offenbaren soll, muss am rechten Orte auch das Härteste auszusprechen nicht scheuen. Diese Treue eines starken Karakters ist von der Rohheit eines ungebildeten Geistes und der Schönthuerei und Feigheit einer verweichlichten Seele gleichweit entfernt.

Bei der Aufsuchung der nicht unzulässigen Querstände kommen wir zuerst auf die Fälle, in denen die zu verwandelnde Stufe in zwei Stimmen zugleich vorhanden ist, und natürlich nur in einer zur Verwandlung fortschreiten kann. Hier z. B.

322.


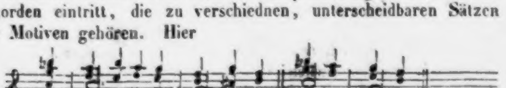
kann natürlich bei a mit der Unterstimme nicht auch die Oberstimme nach *fis* gehen, ohne Oktaven zu machen. Haben wir nun die Verdopplung im ersten Akkorde zugelassen (und sie kann in vielen Stimmlagen unvermeidlich werden), so müssen wir eines der beiden *f* abweichend führen. Dasselbe ist bei b, c und d der Fall. Aber eben weil man nicht anders kann, weil die Stimmen so wohl und bequem wie möglich geführt sind, finden auch die Fortschreitungen kein Bedenken, können kaum zu den Querständen gezählt werden.

Verhehlt wird das querständige Verhältniss, wenn der eine widersprechende Ton den Schein einer neu eintretenden Stimme annimmt,

323.


wie bei a, oder wenn die querständig auf einander treffenden Stimmen verschiedne, aber nahverwandte Tonarten andeuten, wie bei b. Bei a geht offenbar *d* nach *f* und *c* nach *d*. Da aber im letzten Akkorde dasselbe *d* erscheint, was im vorigen: so überredet uns das Ohr, es sei dasselbe, *c* sei (der Regel gemäss) nach *h* gegangen und *f* eine neue, frei und rücksichtslos eintretende Stimme. Bei b haben wir dieselbe Modulation vor uns, aber in andrer Akkordlage. Jene Täuschung ist nicht vorhanden und das Widerverhältniss tritt stärker hervor, obwohl bei der nahen Verwandtschaft von C und Gdur keineswegs zu herbe. Nur bei c überzeugen wir uns, wie viel gelinder dieselbe Modulation in unser Gehör eingeht, wenn der Querstand vermieden wird*).

Aehnlich verhält es sich, wo das querständige Verhältniss in Akkorden eintritt, die zu verschiednen, unterscheidbaren Sätzen oder Motiven gehören. Hier

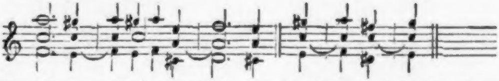
324.


---

*) In den vorstehenden und nächstfolgenden Beispielen erscheinen mancherlei bisher noch nicht erklärte Tonverbindungen. Man halte vorerst das an ihnen fest, was sie eben hier beweisen sollen, und erwarte die nähere Verständigung von spätern Abschnitten.

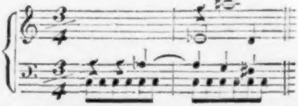
bilden im ersten Beispiele vier und vier Akkorde einen Satz für sich, und desshalb finden wir das querständig eintretende *cis* nicht in Widerspruch mit dem *c*, das im vorigen Satze von einer andern Stimme angegeben ward. Im zweiten Beispiele fassen wir je zwei Akkorde als ein Motiv und ertragen das *cis* im zweiten Motiv als einen gleichsam neuen Eintritt. Wenn in beiden Fällen gleichwohl der querständige Ton schärfer empfunden wird, so dient er nur, die Abschnitte deutlicher zu bezeichnen. Dasselbe findet in nachstehenden Sätzen statt.

325.



Von hier aus wird begreiflich, dass der Querstand in all seiner Herbigkeit uns sogar willkommen, der einzig rechte Ausdruck sein kann, wenn es gilt, eine Stimme oder einen Ton scharf, entscheidend, — durchschneidend einzuführen. Als Beispiel diene eine, in neuerer Zeit von deutschen und französischen Kunstgelehrten (wie früher von verweichlichten Italienern) vielbesprochne Stelle aus der Introduktion zu einem Mozartschen Quartett in Cdur. Mozart beginnt so:

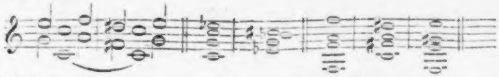
326.



in einer dunkeln Weise, ehe er sich in das frische Cdur wirft. Die zweite eintretende Stimme lässt uns ungewiss, ob *c — f — as* (Fmoll) oder *c — es — as* (Asdur) erscheinen werde, die folgende Stimme entscheidet für das letztere, — und mit dem nächsten Eintritte (der Oberstimme) zerreisst Mozart diese Harmonie, hält uns wieder in peinlicher Ungewissheit, — um sich endlich auf dem sechsten Viertel entschieden nach Gdur, der Dominante des Haupttones (und von da weiter) zu wenden. Wer sieht nicht, dass dieser einschneidende Ton — er bildet einen Querstand gegen das unmittelbar vorhergegangne *as* der zur zweit eingetretenen Stimme — eben der Idee des Tondichters ganz eigen und unentbehrlich ist? Hätte Mozart das zuerst erscheinende *as*, oder das dagegen tretende *a* missen, oder letzteres nur verzögern wollen: so wäre der Sinn seines Satzes, — und im letztern Falle zugleich die strenge Folgerichtigkeit seiner Stimmeintritte, die Viertel auf Viertel treffen, verloren gewesen.

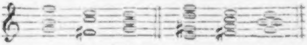
Daher sind auch Querstände wohl angewendet, wenn man, zumal in langsamer Harmoniefolge, scharfe und gewichtige Modulationen braucht, z. B.

327.



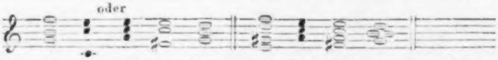
Auch bei schnell auf einander folgenden Modulationen

328.



wird, zumal bei fliessender Stimmbewegung, der Querstand nicht widrig bemerkt werden, da der Modulationswechsel den Hörer zunächst beschäftigt, und dergleichen Fortschreitungen (die, wie wir später sehen werden, auf Auslassung der Auflösungs-Akkorde

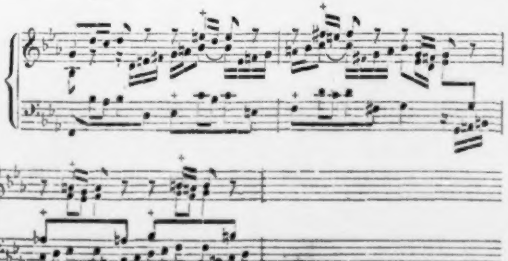
329.



beruhen) schon von selbst eine gewisse Fremdheit an sich haben, der der Querstand wohl entspricht.

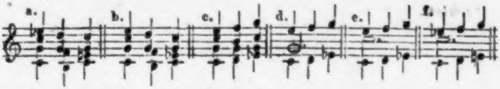
Und so begreifen wir zuletzt auch, wie man Querstände sich gefallen lässt, die für sich allein betrachtet in der That fremd und widerspruchvoll auftreten, aber die unvermeidliche Folge einer in ihrer Ganzheit wohlgebildeten und zusagenden Stimmführung sind. Für zahllose, in den Werken aller Meister sich darbietende Fälle dieser Art stehe hier nur eine Stelle aus der einen Cmollfuge in Bachs wohltemperirtem Klavier.

330.



Man sieht sehr wohl, dass die Querstände der mit + bezeichneten Noten nicht hätten vermieden werden können, wenn Bach nicht sein Hinaufdringen von *d* nach *es*, *e*, *f*, *fis*, *g* und dann von *g* nach *as*, *a*, *b*, *h* in der Unter- und Mittelstimme hätte opfern, oder die Oberstimme verderben wollen.

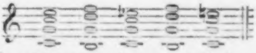
Bis hierher haben wir den Querstand nur in zwei unmittelbar auf einander folgenden Harmonien beobachtet. Allein auch über einen Zwischenakkord hinweg kann sich ein solches Widerverhältniss geltend machen, und wir mögen es dann uneigentlichen Querstand nennen. Hier

331.


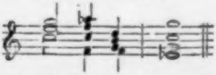
sehen wir eine Reihe solcher Bewegungen vor uns, die allesammt sich als querständige fühlbar machen, die ersten (a und b) weniger, weil der Querstand sich in einer Mittelstimme verbirgt, die folgenden (c und d) schärfer, weil der Querstand in den Aussenstimmen liegt.

Warum hebt hier der Zwischenakkord das Missfällige des Querstandes nicht auf? Erstens weil die fliessenden Stimmen *es*, *d*, *c*, — *g*, *f*, *e* u. s. w. sogleich als eng zusammengehörige Sätze erkannt werden, und man von *es*, *d*, *c* ebensowohl, als früher von *es*, *c* annimmt, es sei eine nicht in Cdur (wie *g*, *f*, *c*), sondern in Cmoll stehende Melodie. Daher machen die Sätze e und f. in denen kein Zwischenakkord, sondern ein Paar willkührliche Zwischentöne (*f*—*d*) sich einmischen, keinen günstigern Eindruck.

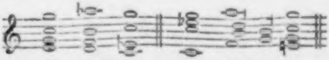
Zweitens, weil der Dominant-Akkord (oder gar blosse Zwischentöne) kein genügendes Mittel ist, Moll und Dur — denen er gemeinschaftlich angehört, zu scheiden. Schon ohne Querstand wäre der blos durch den Dominant-Akkord motivirte Wechsel der Tongattung —

332.


nicht scharf genug bezeichnet, und man würde im Allgemeinen eine weitere Umschreibung des Uebergangs,

333.


oder einen den Wechsel schärfer bezeichnenden Akkord

334.


wohl vorzuziehen finden. Wenn nun der Dominant-Akkord schon bei unverfänglicher Stimmführung eine zu schwache Scheide für Dur und Moll und ihre Harmonien ist, so muss er noch viel weniger genügen, ein querständiges Verhältniss zu bedecken. Daher möchten auch wohl die Querstände in den letzten zwei Beispielen (unter Vermittlung der Nonen-, oder aus ihnen abgeleiteten Septimen-Akkorde) weniger Befremdendes haben, als die vorigen (denn die Zwischenakkorde bereiten kräftig auf den Tonwechsel vor) oder vielmehr: diese Fortschreitungen sind gar nicht mehr für querständig zu achten.

B. *Die Singbarkeit der Stimmen.*

Unter Singbarkeit der Stimmen ist zunächst die Lage und Führung derselben verstanden, die es dem menschlichen Stimmorgan möglich, leicht und bequem macht, sie vorzutragen, dann überhaupt die Fasslichkeit und daher leichte Vorstellbarkeit der Stimmen, sei es in wirklichem Gesange, oder durch Instrumente.

Es ist klar, dass Fasslichkeit und Vorstellbarkeit einer Stimme in verschiednen Graden statthaben, und man nicht absolut bestimmen kann, welcher Grad von Fasslichkeit gewährt sein müsse. Es kommt vielmehr darauf an, sich bestimmt vorzustellen, worin die Fasslichkeit einer Stimme beruhe. Sie kann einen körperlichen oder geistigen Grund haben.

Ein körperlicher Grund der Unfasslichkeit, folglich Unausführbarkeit (Unsingbarkeit) oder eines mindern Grades von Fasslichkeit und Ausführbarkeit kann nur in der Unmöglichkeit oder Schwierigkeit liegen, die ein Stimmorgan oder Instrument findet, einen Ton oder eine Tonverbindung zu erreichen und darzustellen. So findet jede Stimme gewisse Töne für sich zu hoch oder zu tief, jedes Instrument gewisse Töne unerreichbar, gewisse Tonverbindungen gar nicht oder schwer darstellbar. Diese Betrachtung kann aber nicht hier, sondern erst in der Lehre vom Vokal- und Instrumentalsatze zur nähern Erörterung kommen. Im Allgemeinen ist nur soviel anzunehmen, dass die gar zu weiten, weit über die Oktave hinausgehenden Sprünge meistentheils schwerer ausführbar sein werden.

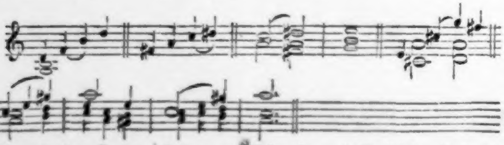
Der geistige Grund der Unfasslichkeit oder Fasslichkeit beruht auf der Verständniss, auf der Vernünftigkeit eines Tonverhältnisses. Tonverhältnisse sind uns fasslich und ausführbar, sobald wir sie begreifen, und um so mehr, je klarer und sicherer wir sie begreifen. Daher finden sich keine fasslichern Tonverhältnisse, als die der Durtonleiter und der ersten Akkorde, daher ist die Molltonleiter, und namentlich deren — nur durch die Noth uns aufgedrungene übermässige Sekunde schon schwerer fasslich. Und so sieht man schon, dass die je spätern Entwickelungen auch die je schwerer fasslichen sein müssen, denn sie beruhen auf mehr und schwierigern Voraussetzungen; so dass die Entwickelung des Ton- und

Harmoniesystems einerseits die fortschreitende Schwierigkeit des Fassens darlegt, andrerseits aber auch dem, der den Zusammenhang des Ganzen begriffen und in sich aufgenommen hat, die entferntern und letzten Gestaltungen endlich eben so begreiflich und darstellbar macht, als die ersten.

Daher geht eine Stimme am fasslichsten und singbarsten in der Ordnung der Tonleiter, oder in der Terzenfolge der Akkordtöne, oder von einem zum andern verbundnen Akkorde, und zwar in dessen nächstliegende Intervalle. Leichter geht ferner in der Regel eine Stimme in verbundne Akkorde derselben Tonleiter, als in fremde Töne über, und bei letztern wieder leichter in die nächstfasslichen, als in entferntere Töne. Man erkennt nun schon, dass wir nur den bisherigen Gesetzen über Harmonie und Stimmführung folgen dürfen, um überall im rechten Sinne singbar zu schreiben.

Eine einseitige und beengende Auffassung des Begriffs von Singbarkeit hat sich aber bei frühern Tonlehrern geltend gemacht, die nur die nähern oder nächsten Tonverhältnisse für singbar anerkennen, die Stimmschritte in entlegenere aber verbieten, oder doch den Singstimmen versagen, oder wenigstens von der Melodie (Hauptstimme) ausschliessen wollten. Man sieht sogleich, dass dabei der Sinn der Tonverhältnisse, der Inhalt des Tonstückes nicht bedacht, sondern nur die äusserliche Fasslichkeit erwogen, und willkührlich darüber bestimmt worden ist. Und so hat man denn auch ganz äusserlich vor allem die übermässigen und verminderten Intervalle als unsingbar in Verruf gethan. Wie aber, wenn diese in den fasslichsten Verhältnissen erscheinen? z. B. hier —

335.



die übermässige Quarte, Quinte und Sekunde und die kleine Quinte? Nun, — dann passt freilich die Regel nicht, wie überhaupt niemals eine äusserlich aufgegriffne Lehre mit der Kunst in Uebereinstimmung sein kann.

Wir bedürfen also keiner andern Regel, als der Vernunftmässigkeit in unsern Tonentwickelungen, wie sie bisher und im Folgenden aus der Natur der Sache sich herausgestellt hat. Dann werden wir unverzagt auch das Aeusserste aussprechen können, ohne Unfasslichkeit und Unsingbarkeit zu fürchten zu haben.

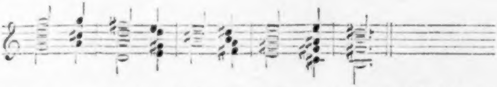
Vierter Abschnitt.

Die Bildung neuer Gänge mit Hülfe fremder Akkorde.

Jede Einführung eines fremden Akkordes ist als ein neues harmonisches Motiv anzusehen und kann als solches entweder für sich allein oder in Verknüpfung mit andern zu neuen Gängen und Weisen benutzt werden. Dies und das Verfahren dabei ist aus Früherm (S. 154) klar: es bedarf nur darum der besondern Durchübung, weil die Bearbeitung einzelner Motive zu Gängen uns die erstern durch Wiederholung geläufig macht. Nur zu diesem Zwecke geben wir hier einige Beispiele zur Anleitung.

Die nächste Modulation, in die Oberdominante, haben wir S. 155 kennen gelernt. Setzen wir sie fort, —

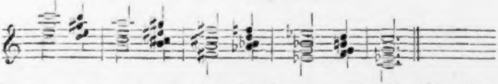
336.



so steigen wir aus einer jeden neuen Tonart in deren Dominante. Dabei wechseln die Akkorde in Lagen und Umkehrungen, und man sieht leicht, dass derselbe Weg in mannigfacher Weise gemacht werden kann.

Die Modulation in die, eine kleine Terz über der ersten Tonika gelegne Tonart würde uns, von *C* aus nach *Es*, *Ges* oder *Fis*, *A*, wieder zurück nach *C*, — die Modulation in die untere kleine Terz, die hier als zweites Beispiel stehe:

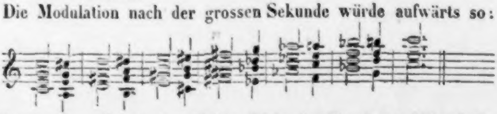
337.



würde uns von *C* aus nach *A* (moll oder dur), *Fis*, *Es* (oder *Dis*) zurück nach *C* führen.

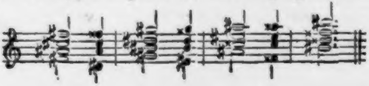
Die Modulation nach der grossen Sekunde würde aufwärts so:

338.

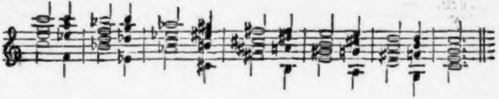


zu führen sein. Im vierten Takte hätte der Dominant-Akkord für die Tonart der obern Sekunde eigentlich *dis—fisis—aïs—cis* heissen müssen und uns nach Cisdur gebracht; der Fortgang wäre dann dieser

339.

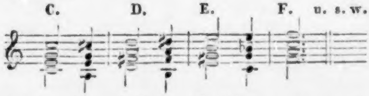


gewesen, hätte uns nach Gisdur mit acht, Aïsdur mit zehn, Hisdur mit zwölf Kreuzen gebracht und in eine Unzahl von Vorzeichnungen verwickelt. Es war zweckmässig, nach der Tonart mit sechs Kreuzen enharmonisch in die Tonarten mit Been einzulenken, und dazu schon jenen Dominant-Akkord auf *Dis* in den auf *Es* zu verwandeln. — Das Gleiche findet bei der Modulation durch die grossen Untersekunden

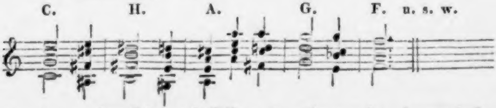
340.


statt.

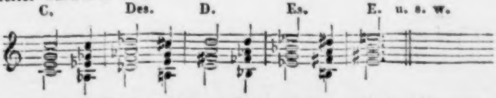
Der Anfang des obigen und der Schluss des letzten Ganges erinnern uns an unsre erste harmonische Aufgabe, die Begleitung der Durtonleiter auf- und abwärts. Während wir nämlich bisher willkührlich in irgend eine Tonart modulirt haben, können wir jetzt die Stufen der Durtonleiter als eben so viel Toniken annehmen, zu denen wir hinmoduliren. Wir gehen also von Cdur nach Ddur, Edur, Fdur u. s. w.

341.


oder umgekehrt von *C* nach H, A, G, Fdur u. s. w., indem wir diese Töne entweder in die Oberstimme legen (wie in No. 340) oder in die Unterstimme, wie hier —

342.


oder in eine andre Stimme. Oder wir nehmen die chromatische Tonleiter aufwärts

343.


oder abwärts zu Hülfe, indem wir jede Tonart auf das Bequemste bald mit Been, bald mit Kreuzen vorzeichnen.

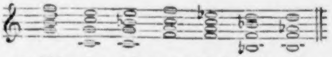
Es ist einleuchtend, wie unermesslich dergleichen Uebungen ausgedehnt werden könnten. Sie zu erschöpfen, kann man sich vernünftiger Weise nicht vorsetzen. Doch sollte jeder Schüler sich so lange und mannigfaltig in ihnen üben (und wenigstens einige der Aufgaben in verschiedner Weise, mit verschiednen Lagen und Umkehrungen der Akkorde durcharbeiten), bis er sich in dergleichen Bildungen vollkommen leicht und bequem bewegen kann, sich ihrer ganz bemächtigt hat. Und zwar müssen diese Uebungen, wie sich von selbst versteht, nicht auf den Dominant-Akkord eingeschränkt, sondern mit allen Uebergangs-Akkorden unternommen werden.

So weit haben wir zwar erweiterte Zusammenstellungen, aber nichts wesentlich Neues gefunden. Jetzt begeben wir uns zu wesentlich neuen Bildungen.

1. *Gänge von Dominant-Akkorden.*

Wir können uns den Dominant-Akkord als einen grossen Dreiklang mit zugefügter kleiner Septime vorstellen, folglich jeden grossen Dreiklang in einen Dominant-Akkord verwandeln. Hier —

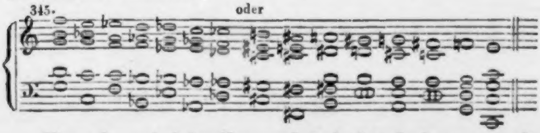
344.



ist jeder Dominant-Akkord regelmässig in den Dreiklang seiner Tonika aufgelöst, und jeder Dreiklang in einen neuen Dominant-Akkord verwandelt worden; ein Gang, den wir der Einführung der fremden Akkorde verdanken.

Allein schon oben (S. 178) haben wir es zu umständlich gefunden, zwischen die beabsichtigten Akkorde jedesmal den, ursprünglich zu erwartenden tonischen Dreiklang zu schieben. Werfen wir sie auch hier hinaus! sie sind ja ohnehin jeder im folgenden Dominant-Akkorde enthalten.

345.



Hier sehen wir jeden Ton regelmässig fortschreiten, nur mit Ausnahme der Terz, die, statt zu steigen, einen halben Ton fällt, und damit zur neuen Septime wird*). — Fünfstimmig haben wir übrigens hier geschrieben, um ohne die (in No. 344 angewendeten) frühern Unregelmässigkeiten (S. 104) überall vollständige Akkorde zu erhalten; sollte der Satz vierstimmig werden, so würde am besten die dritte oder vierte der obigen Stimmen weggelassen.

---

*) Was wir uns hier frei gebildet und aus der vernunftmässigen Entwikkelung des Harmoniewesens gerechtfertigt haben, ist auch in der natürlichen Entwickelung des Tonwesens vorbedeutet.

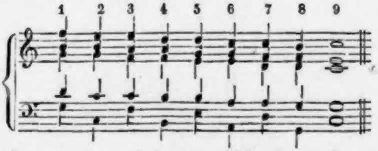
Wir haben schon S. 42 angemerkt, dass nach den ersten sechs, von der Natur uns überlieferten, in den einfachsten Verhältnissen (1:2:3:4:5:6) stehenden Tönen, z. B.

$C, c, g, \bar{c}, \bar{e}, \bar{g}$

2. *Leitereigner Gang, aus obigem abgeleitet.*

Der obige Gang reisst uns von Dominant-Akkord zu Dominant-Akkord, und damit von Tonart zu Tonart; ein reissender Fortschritt, aber unstät, ohne Einheit der Tonart. Was diese Einheit stört, das sind, genau betrachtet, die in jedem Akkord eintretenden fremden Töne. Versuchen wir denn, den Gang festzuhalten, die fremden Töne aber zu meiden, indem wir sie willkührlich und auf das Geradewohl hinauswerfen.

316.



Hier finden wir unter bekannten Akkorden auch neue. Bekannt sind — ausser dem Schlussakkorde

No. 1 und 8, Dominant-Akkorde — mit grosser Terz grosser Quinte, kleiner Septime.

Bekannt scheint ferner der Akkord

No. 4, den man auf den ersten Blick für einen vom grossen Nonenakkord abgeleiteten Septimen-Akkord, mit kleiner Terz, kleiner Quinte, kleiner Septime halten könnte. Wär' er dies wirklich, so müsste er nach *c—e—g* fortschreiten, und nicht nach *e—g—h*, oder *e—gis—h* oder *e—gis—h—d*. Dass er aber in der That hier nichts anders ist, als ein willkührlich veränderter Dominant-Akkord, wissen wir schon von

---

ein siebenter dort ungenannter, und dann erst die Reihe der andern Töne,

$\overline{\overline{c}}$, $\overline{\overline{d}}$, $\overline{\overline{e}}$, u. s. w.

erscheine.

Dieser siebente Ton (das Tonverhältniss 6:7) kann und muss uns für *b* gelten, obgleich er etwas tiefer als unser *b*, aber höher als *a* ist; das Genauere gehört der Musikwissenschaft an.

Nun wissen wir, dass die zweite harmonische Masse, oder der Dominant-Akkord (*g—h—d—f*) das Bedürfniss hat, sich in die erste oder den tonischen Dreiklang (*c—e—g*) aufzulösen. Aber sofort wird dieser durch jenen siebenten Ton zu einem neuen Dominant-Akkorde (*c—e—g* und *—b*), der sich in eine neue Tonika, also nach *F—a—c* auflösen will. So strebt schon die Natur des Tonwesens von Haus aus auf dem in No. 345 erfundnen Wege durch Dominant-Akkorde abwärts.

No. 345 her, und so ist auch seine nach *e* gehende Fortschreitung dem Ursprunge angemessen. — Dass auch die andre Auflösung (nach *c—e—g*) hätte statthaben können, versteht sich von selbst; nur würde sie den Gang unterbrochen haben.

Neu sind ferner noch zwei Akkorde:

No. 2 und 3, ein Akkord mit grosser Terz, grosser Quinte, grosser Septime, den man den grossen Septimen-Akkord nennen könnte, und

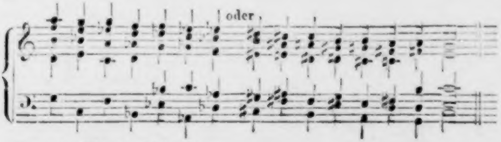
No. 5 und 6, einer mit kleiner Terz, grosser Quinte und kleiner Septime.

Beide Akkorde schreiten gleichfalls wie Dominant-Akkorde fort, da sie eben nichts als willkührlich umgeänderte Dominant-Akkorde sind.

3. *Folgen von Nonen- und Septimen-, oder blossen Nonen-Akkorden.*

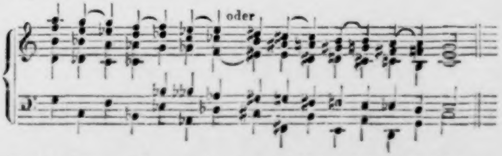
Nach den obigen Vorbildern bedarf es nur der Erinnerung, dass auch Nonen-Akkorde, statt sich in Dreiklänge aufzulösen, sogleich in Dominant-Akkorde,

347.



oder sogar in Nonen-Akkorde —

348.

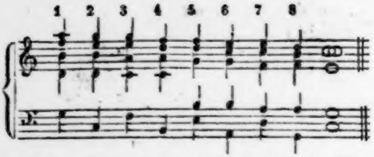


fortgehen können, und zwar Letzteres bald in einem Wechsel von grossen und kleinen (wie hier), bald in steter Folge grosser oder kleiner Nonen-Akkorde, die jeder selbst durcharbeiten mag.

4. *Leitereigner Gang von Nonen-Akkorden.*

Wie wir oben eine leitereigne Folge von Septimen-Akkorden gewonnen haben, so hier durch Weglassung aller Versetzungszeichen neue Folge von Nonen-Akkorden.

349.



Wir finden hier vorerst in No. 1 und 8 den bekannten grossen Nonen-Akkord, daneben aber vier neue Nonen-Akkorde, nämlich

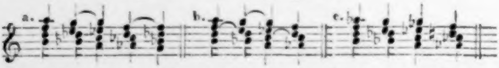
No. 2 und 3, einen mit lauter grossen,
No. 4, einen mit lauter kleinen Intervallen,
No. 5, einen mit kleiner Terz, grosser Quinte, kleiner Septime, kleiner None,
No. 6 und 7, einen mit kleiner Terz und Septime, und grosser Quinte und None.

Neuer Regeln bedarf keiner dieser Akkorde; sie werden behandelt, als wären sie unverändert grosse und kleine Nonenakkorde geblieben. Aus jeder der obigen Nonenfolgen entwickeln sich nun ferner

5. *Folgen abgeleiteter Septimen-Akkorde.*

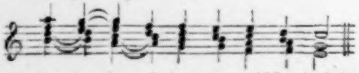
Aus No. 348 folgender Septimengang bei a,

350.



aus einer Folge grosser Nonen-Akkorde der Septimengang b, aus einer Folge kleiner der Septimengang c, aus der leitereignen Folge No. 349 diese leitereigne Septimenfolge

351.



die uns jedoch, wie wir sehen, keine neuen Akkorde bringt.

Wie übrigens alle diese Gänge, besonders die von Nonen-Akkorden, durch Auslassung von Intervallen ihrer schwülstigen Tonüberladung enthoben und in mancherlei Lagen durchgeführt werden können, bleibt der eignen Forschung und Uebung überlassen. Erwägen wir aber noch einmal, dass alle obigen und alle daran noch ferner zu knüpfenden Gänge mit so viel neuen Akkorden

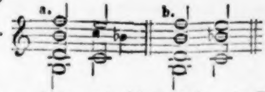
aus einem einzigen Motiv,

nämlich aus der Folge zweier Dominant-Akkorde, — eigentlich

aus der Uebergehung eines einzigen Tones

hervorgegangen sind, indem wir in No. 345 statt *c—b* (wie bei a) gleich *b* (bei b)

352.



im Alte schrieben: so haben wir hier wieder ein Beispiel von der Unermesslichkeit der Tonentwickelung vor uns, in der jeder Schritt eine neue Gestaltenreihe zeigt. Und überlegen wir dann noch, dass so viele Septimen- und Nonen-Akkorde nebst dem verminderten Dreiklange im Grunde

einem einzigen Gesetze

folgen, das im Dominant-Akkorde gegeben, in der zweiten harmonischen Masse aber und der zweiten Stellung der Tonleiter schon voraus angedeutet war: so erkennen wir die tiefe innere Einheit, welche die ganze Tonentfaltung durchdringt.

Endlich sehen wir in diesen reichen Entwickelungen von Modulationen, Harmoniegängen und neuen Akkorden, die alle aus dem Dominant-Akkorde — und mit ihm aus der zweiten harmonischen Masse und der zweiten Gestalt der Tonleiter hervorgingen, im vollsten Maasse die Berechtigung, diesen Akkord als

Ursprung der harmonischen Bewegung

zu bezeichnen. Er gehört gänzlich diesem Gedanken an. Zunächst will er sich in die Tonika bewegen und zieht die Nonen-, so wie alle abgeleiteten Akkorde mit sich; dann führt er und sein Anhang uns aus einer Tonart in die andre; endlich, wenn er sich einmal von der tonischen Harmonie lossagt, ist seine Bewegung unbegränzt; denn jeder der aus ihm hervortretenden Gänge findet in seinen Elementen nirgends Ende und Befriedigung, sondern treibt unaufhörlich durch alle Stufen der Tonleiter, bis man unbefriedigt, willkührlich still steht, oder zu einer tonischen Harmonie greift. Eben so gerechtfertigt ist ihm gegenüber die Bezeichnung der tonischen Dreiklänge (S. 43)

als Sitze der Ruhe.

Sie sind das Ziel, die wirkliche Endschaft und Befriedigung aller harmonischen Bewegung, wie sie (namentlich der grosse Dreiklang) ihr Anfang waren. Sie für sich haben gar keinen Trieb der Fortbewegung, jeder steht für sich da, ohne das Bedürfniss, sich in einen andern Akkord zu bewegen. Daher bringen sie auch, nachdem der Dominant-Akkord aus ihnen hervorgetreten ist, — keine neuen Akkorde und keine nothwendig zusammenhängende Harmoniegänge hervor; ihre fliessendste Verbindung, die Folge von Sextakkorden, hängt zwar melodisch durch die gleiche Richtung aller oder der meisten Stimmen, **harmonisch** aber **gar nicht** näher zusammen; denn keiner ihrer Akkorde hat mit dem nächsten einen gemeinschaftlichen Ton.

Nun erst mögen wir auch den Namen

der Dominante

vollkommen begreifen. **Dominante** heisst der Ton; — denn

er beherrscht und lenkt

alle Tonverbindung und Tonbewegung; er ist die Angel, um die sich die beiden ersten Harmonien, und bis zu Ende alle Tonbewegungen, Akkordgänge und Modulationen drehen.

Hier, am Schlusse der reichsten Folgen von Septimen- und Nonen-Akkorden wollen wir noch einen Ausdruck und eine Regel zur Sprache bringen, die in der frühern Lehrweise sich sehr wichtig machten, nach unserer Betrachtungsweise aber nur zur Erwähnung kommen, um die Besorgniss einer Unvollständigkeit der Lehre von dem Lernenden abzuwenden.

Man unterschied nämlich **konsonirende** und **dissonirende Intervalle**, konsonirende und dissonirende **Akkorde**. Oktave, grosse Quinte und Quarte, grosse und kleine Terz und Sexte hiessen konsonirende, alle übrigen dissonirende Intervalle, oder — jene **Konsonanzen**, diese **Dissonanzen**; der grosse und kleine Dreiklang mit ihren Sext- und Quartsext-Akkorden hiessen konsonirende, alle übrigen dissonirende Akkorde. Und nun stellte man die Regel auf: alle Septimen und Nonen in Septimen- und Nonen-Akkorden müssten vorbereitet werden. Diese Vorbereitung aber sollte darin bestehen, dass der dissonirende Ton in einem vorhergehenden Akkorde bereits als ein konsonirender vorhanden gewesen sei, z. B. die Septime in *g—h—d—f* zuerst als Oktave in *f—a—c*, oder als Terz in *d—f—a* u. s. w.

Ohne uns hier*) in eine vollständige Kritik dieser Regel einzulassen, wollen wir ihren Grund fassen und von da aus erkennen, was an ihr wahr ist. Der Grund war: dass jene sogenannten Dissonanzen als das Anreizende und in sofern gewissermaassen Befremdende in ihren Akkorden empfunden wurden, und dass die Akkorde selbst nicht so beruhigend wirken, als der grosse Dreiklang. Allerdings wird dieses Auffallende oder Anregende gemildert, wenn der anreizende Ton schon zuvor in ruhigerer Weise aufgetreten ist, oder wenn wenigstens der auffallende Akkord in sicherer Verbindung mit der vorhergehenden Harmonie erscheint; auch wir haben die Wahrheit anerkannt, dass eine wohlverbundne Harmonie einheitsvoller und milder wirkt.

---

*) Diese und manche ähnliche Erörterung bleibt einem besondern, nicht zunächst praktischen Zwecken gewidmeten Werke vorbehalten.

Allein die Tonkunst hat ja nicht den Zweck, etwa alle mildesten Tonverbindungen herauszusuchen; sie hat Ideen und Empfindungen der mannigfachsten Art auszusprechen, und bedarf [illegible] aller möglichen Tongestaltungen, der härtesten und fremdesten, wie der weichsten und nächsten. Es kann ihr also bisweilen, — oft nöthig sein, die sogenannten Dissonanzen auf das mildeste vorzubereiten, oft aber auch: sie scharf, plötzlich, unvorbereitet eintreten zu lassen; jede allgemeine Regel (ausser dem allgemeinsten Gesetze, überall dem Zwecke gemäss zu handeln) ist hier offenbarer Irrthum.

Daher ward auch jene alte Regel fortwährend von den Komponisten thatsächlich widerlegt und von den einsichtigern Lehrern durch mehr und mehr Ausnahmsfälle oder Lizenzen beschränkt. Man fand, dass nicht immer die Dissonanz vorbereitet sein müsse, sondern es oft genüge, wenn nur der Grundton, oder auch ein andres Intervall des dissonirenden Akkordes zuvor dagewesen, — das heisst also: wenn die Harmonie eine überhaupt verbundne sei. Man fand ferner, dass nicht alle dissonirenden Akkorde in gleichem Grade der mildernden Vorbereitung bedurften, und liess sich vor allem den freien Eintritt (die Unterlassung der Vorbereitung) des Dominant- und verminderten Septimen-Akkordes gefallen*).

Wir bedürfen dieser Regeln und Gestaltungen nicht mehr. Wo wir es recht finden, wissen wir schon die Harmonie zu verbinden; wo es der Idee unsers Tonstücks entspricht, wollen wir jeden beliebigen Akkord unvorbereitet einführen. Ist uns aber in einem besorgtern Augenblicke dennoch ein Zweifel aufgestiegen, ob nicht ein Akkord vor dem andern eine sorgsamere Behandlung verdient: so weiset uns der Gang unserer Harmonieentwickelung selbst auf die Akkorde, wo dies der Fall sein könnte; denn wir haben ja stets bei dem Einfachsten und Nächstliegenden begonnen und uns allmählig zu dem Fernern hinbewegt. Wir wissen daher schon, dass nächst dem grossen und kleinen Dreiklange mit ihren Umkehrungen erst der Dominant-Akkord, dann der verminderte Dreiklang, dann beide Nonen-Akkorde nebst den von ihnen abgeleiteten Septimen-Akkorden, zuletzt die willkührlich gebildeten Septimen- und Nonen-Akkorden [illegible] und zwar jeder Akkord mit seinen Umkehrungen, gekommen sind, und dass die Akkorde um so fremder oder auffallender werden, je weiter wir in der Entwickelung fortgeschritten sind. Nur die vom grossen und kleinen Nonen-Akkorde abgeleiteten Septimen-Akkorde erscheinen einigermaassen bequemer, als die mit Tönen schwerbeladnen Nonen-Akkorde. Soll sich also unsre Harmonie lind entfalten, so werden die je fernern Akkorde um so sorgsamer zu verschmelzen sein; doch soll uns am rechten Orte nicht der Muth fehlen, auch die fernsten kühn, frei, unvorbereitet einzuführen. —

---

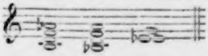
*) Hier und anderwärts hilft man sich dann auch wohl mit einer Art von Ausrede oder Ausflucht, die freilich nur aus einer oberflächlichen Ansicht vom Wesen der Kunst hergenommen und oft genug widerlegt ist, gleichwohl aber da und dort sich wieder laut zu machen sucht. Man unterscheidet nämlich zwischen freiem und strengem Styl, bestimmt den letztern besonders für Kirchenmusik, und will in ihm alle Regeln (z. B. auch die von der Vorbereitung der Dissonanzen) auf das Strengste befolgt haben, im freien Styl aber von dieser Strenge nachlassen. Als wenn jene Regeln, wenn sie nur überhaupt richtig wären, nicht ebensowohl für Kirchenmusik, wie für jede andre recht und nöthig sein müssten! Und, als wenn die Kirchenmusik nicht aller Mittel der Musik ebensowohl bedürfte, wie jeder andre Zweig der Tonkunst, um der unermesslichen Aufgabe gewachsen zu sein, die ihr gesetzt ist! — Doch dies muss, wie gesagt, anderswo näher geprüft werden. Jetzt wollen wir nur nach reichstem Besitz aller Formen und freiester Herrschaft über sie trachten.

6. *Zusammengesetzte Modulationen.*

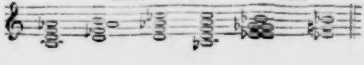
In den unter No. 345, 350 u. s. w. aufgeführten Gängen haben wir bisher nur harmonische Entwickelungen gesehen. Aber erwägen wir sie näher, so kann uns nicht entgehen, dass in jedem mit fremden Tönen auftretenden Septimen- und Nonen-Akkorde eine Ausweichung in eine neue Tonart (z. B. in No. 345 von *C* aus eine Ausweichung nach *F*, *B*, *Es* u. s. w.) erfolgt, obwohl man in keiner dieser Tonarten weilt.

Hier sehen wir also eine Kette von Ausweichungen und werden auf die Möglichkeit geführt, nicht blos durch wiederholte Anwendung ein und desselben ausweichenden Akkordes, sondern auch durch Verbindung verschiedner Modulationsmittel eine Ausweichung an die andre hängen. Dass solcher Verknüpfungen von Ausweichungen gar viele möglich sind, sieht jeder leicht, auch muss jeder, der bisher uns gefolgt ist, dergleichen leicht auffinden können. Nur Eine Verknüpfungsweise verdient noch ausdrückliche Erwähnung, die aus dem beweglichsten aller Akkorde, dem verminderten Septimen-Akkorde, hervorgeht.

Führen wir nämlich den Grundton eines verminderten Septimen-Akkordes einen halben Ton abwärts, so erhalten wir den Dominant-Akkord der Parallel-Tonart. In Cmoll z. B.

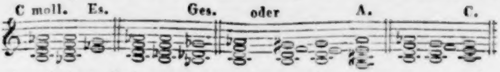
353.


den von Esdur; desswegen nämlich, weil der erstere in seiner Umkehrung, wenn man den versetzten Grundton enharmonisch umnennt, ein andrer verminderter Septimen-Akkord wird, und auf Esmoll — oder Esdur deutet.

354.


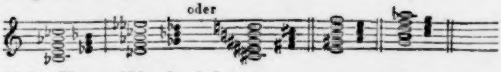
Da nun dieser Akkord in allen Umkehrungen gleiche Tonung hat, so lässt sich jeder seiner Töne fortführen, wie oben der Grundton:

355.



Hiermit scheinen drei neue Ausweichungen hervorgetreten zu sein, die aber allesammt auf nicht niedergeschriebenen enharmonischen Umnennungen beruhen. Man sieht, dass im ersten Falle *h* für *ces*, im zweiten *d* für *ceses* stehen müsste und die Ausweichungs-Akkorde eigentlich folgende, —

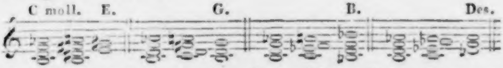
356.



also kleine Nonen-Akkorde sind.

Hier haben wir drei Töne festgehalten und den vierten eine halbe Stufe hinabgeführt. Jetzt geschehe das Umgekehrte; ein Ton soll stehen bleiben und drei um eine halbe Stufe hinaufgehen, und auch dies durch alle Stellungen des verminderten Septimen-Akkordes durchgeführt werden.

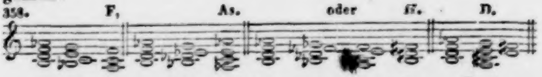
357.



Im ersten Fall ist *h*, im andern *d*, im dritten *f*, im vierten *as* festgehalten und stets eine neue Modulation erreicht worden, deren Erklärung es nach dem Bisherigen nicht mehr bedürfen wird.

Aehnliche Bewandtniss hat es mit folgenden Ausweichungen, in denen drei Stimmen einen halben Ton fallen und die vierte einen ganzen:

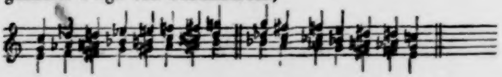
358.



Sie beruhen auf einer Folge zweier verminderter Septimen-Akkorde (die wir nach dem Vorbilde von No. 350 c, hätten bilden und zu Gängen benutzen können), von denen aber der zweite nach der in No. 353 gezeigten Weise in einen Dominant-Akkord verwandelt worden ist.

Die Aufsuchung andrer Modulationsgänge kann nun einem jeden überlassen bleiben. Nur noch einen stellen wir auf, eine nach No. 196 gebildete Folge von Sextakkorden,

359.



aber solchen, die chromatisch durch fremde Töne schreiten, so weit uns beliebt. Innerer Zusammenhang fehlt hier, wie man sieht, ganz, wird aber (eben wie in No. 196) durch den übereinstimmenden und konsequenten Gang aller Stimmen ersetzt.

Fünfter Abschnitt.

Allgemeine Konstruktionsordnung.

Die letzte und wichtigste Anwendung der Modulation in fremde Harmonien besteht in der Begründung festerer und erweiterter Konstruktionen, als uns innerhalb einer einzigen Tonart möglich waren.

Bis jetzt konnten wir im Grunde nur eine Periode, mit Vor- und Nachsatz und Anhängen, bilden. Im zweistimmigen Satze erhoben wir zwar (S. 50) Vor- und Nachsatz zu einem ersten und zweiten Theile. Aber im Grunde ist dies doch nur eine Erweiterung des Umfangs. Der erste Theil konnte rhythmisch, nicht aber tonisch ganz befriedigend abgerundet werden; wir hatten zu seinem Abschlusse nur den Halbschluss des Vordersatzes auf der zweiten Masse.

Aus dieser ist nun längst der Dreiklang der Dominante geworden, der uns an die Tonart der Dominante erinnerte, und zum Schlusse des Vordersatzes diente. Es bleibt also nur noch ein Schritt zu thun: wir nehmen statt des Dreiklangs die Tonart der Dominante selbst zum Schlusse des ersten Theils. So haben wir bereits vorgreifend in No. 304 den Vordersatz mit einer Ausweichung in die Dominante geschlossen; nur war der Schluss in rhythmischer Beziehung ein unvollkommner. Dies ist

A. *die erste vollkommne Konstruktion eines zweitheiligen Tonstücks.*

Der erste Theil schliesst sich als ein Ganzes für sich vollkommen ab, durch einen vollkommnen ganzen Schluss. Aber er macht diesen nicht im Hapttone, sondern in einer andern Tonart, lässt also bei aller Befriedigung des Schlusses noch eine höhere Befriedigung, die Rückkehr des Haupttons, erwarten.

So tritt denn der zweite Theil als ein Erwartetes zum ersten Gehöriges auf, und führt uns in den Hauptton zurück, um da sich selbst und das Ganze vollkommen befriedigend abzuschliessen.

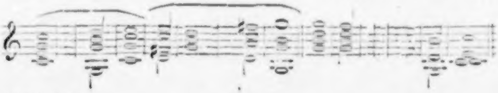
Der erste Theil ist Fortschreitung, Steigerung bis zum Aufschwung in eine höhere Tonart; der zweite Theil beruhigende Rückkehr in den Hauptton. Es ist also wieder die alte S. 54 aufgewiesene Grundform, nur in höherer, reicherer Erfüllung.

Dies ist die Regel für Dursätze. Der erste Theil eines Tonstücks in Cdur wird also in der Regel nach Gdur übergehen und daselbst schliessen. Dies ist das Nächstliegende und genügend, bis später grössere und freiere Bildungen uns mit vollem Grunde weiter führen.

In Mollsätzen würde der Gang in die Molltonart der Dominante Moll auf Moll, Trübes auf Trübes häufen. Denn der Molldreiklang ist, wie wir schon S. 89 erwogen haben, nicht hell und sicher, wie der in den einfachsten Naturverhältnissen des Tonwesens gegründete Durdreiklang, sondern aus diesem durch Verkleinerung der Terz herausgebildet, gleichsam ein getrübter Durakkord. Dieses sein Wesen geht nun auf die Mollgattung über, die auf Molldreiklängen beruht, und sich (wie wir gesehen haben) lange nicht so frei und ebenmässig bildet, als die Durgattung.

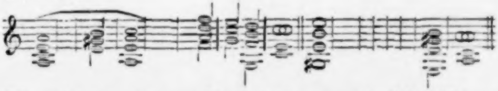
Die Modulation in Moll wendet sich daher in der Regel in die nächstverwandte Durtonart, also in den Parallelton, von Amoll z. B. nach Cdur. Dies ist ihr regelmässiger Gang, dem wir folgen werden, bis bestimmte Gründe und freiere Ausbildung auch hier uns zu Abweichungen berechtigen. Unsere erste zweitheilige Konstruktion stellt sich uns demnach in folgenden Grundrissen dar: für Dur,

360.



und für Moll

361.



Wir sehen hier die zwei Theile in dem ursprünglichen Maasse von je acht Takten; den ersten in Vorder- und Nachsatz getheilt, bei dem zweiten noch unentschieden, ob auch in ihm eine solche Abtheilung statthaben soll. Den Anfang des ersten Theiles macht die tonische Harmonie; dass auch mit andern angefangen, ja sogar der Anfang in einer fremden Tonart gemacht werden kann, ist uns seit No. 314 bekannt. Der Vordersatz des ersten Theiles steht und schliesst nach der Regel (S. 51) im Haupttone. Dann erhebt sich der Dursatz schon im nächsten, der Mollsatz erst im vorletzten Takte in den Ton, in welchem der erste Theil schliessen soll; der Ort des Uebergangs ist freier Wahl überlassen und bestimmt sich nach dem besondern Sinne jedes Tonstücks. Im zweiten Theile wird entweder gleich wieder im Haupttone (No. 361) oder im zuletzt dagewesenen (No. 360) oder in irgend einem nahegelegenen begonnen, und in den letztern Fällen früher oder später in den Hauptton zurückgelenkt.

Dies ist der modulatorische Grundriss. Im Uebrigen treten die bekannten Gesetze ein.

B. *Zweite zweitheilige Konstruktion.*

Unser erster Theil ist nun zu einem durch vollen Schluss abgerundeten Ganzen geworden. Aber dieses Ganze ist seiner Natur nach ein einseitiges; eine fortgehende Erhebung, — man könnte sagen: ein Anlauf bis an den Schlusspunkt. Allerdings bringt dann der zweite Theil die andre Seite der Tonbewegung, die Zurückführung in die Ruhe des ersten Anfangs; aber er ist ja gewissermaassen vom ersten Theile getrennt. So widerspricht aber der Karakter des ersten Theiles dem Sinne jedes Schlusses, welcher ein beruhigender, befriedigender sein soll. —

Wie ist nun Beides zu vereinen: eine Steigerung des ersten Theils, und ein zur Ruhe führender Schluss? — Nach dem Grundkarakter aller Tonbewegung muss der Schluss in einen tiefern Ton fallen, als in den die Bewegung geführt hat. Nun können wir aber den Schluss selbst nicht ändern, er würde ja sonst auf den Hauptton zurückfallen. Folglich muss die Aenderung in der Bewegung des ersten Theils geschehen.

Wir führen die Bewegung

über ihr nächstes Ziel hinaus,

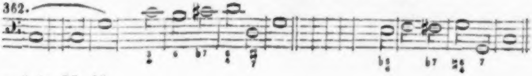
von Cdur z. B. nach Ddur; — und nun können wir von da zur Ruhe zurücktreten in die eigentlich erzielte Tonart der Dominante, haben also Steigerung (und zwar eine stärkere) und beruhigend hinabführenden Schluss vereinigt.

Soll dasselbe Verfahren in Moll angewendet werden, so wird, dies versteht sich von selbst, die Modulation erst in die Dominante der Paralleltonart und dann in diese geführt; in Amoll z. B. erst nach Gdur, dann nach Cdur. Doch scheint hier der Antrieb geringer; denn der Aufschwung in Moll beruht weniger auf der Erhebung in einen höhern Ton, als auf den Uebertritt in das hellere kräftigere Dur.

Auch in dem zweiten Theile zeigt sich jetzt ein unbefriedigender Moment, und zwar ebenfalls im Schlusse. Der zweite Theil folgt nämlich allerdings seiner ursprünglichen Bestimmung: zur Ruhe, und darum an irgend einem Punkte zum Haupttone zurückzuführen, in dem dann auch geschlossen wird; dieser Schluss — herabsinkend aus der höhern Dominanten- oder Paralleltonart des ersten Theilschlusses — entspricht seiner Bestimmung, zu beruhigen. Aber er müsste zugleich eine gewisse Kraft und Bestimmtheit haben, denn er vollendet ein grösseres Ganze, ein aus zwei Ganzen bestehendes, schon einen vollen Abschluss in sich enthaltendes Tongebilde. Er müsste also mit einer Erhebung verbunden sein — und doch auf den Hauptton fallen.

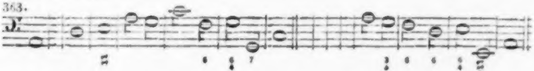
Dies in ähnlicher Weise, wie unsere Absicht bei dem ersten Theile zu erreichen, führen wir auch die Modulation des zweiten Theiles jenseit ihres eigentlichen Zieles. Wir gehen zur Tonart der Unterdominante, also zu tief, und können uns nun wieder, zur Kräftigung des Endes, erheben in den Hauptton. Hier ist der modulatorische Grundriss zu Konstruktionen in Dur —

362.



und in Moll

363.



In dem Beispiele für Dur geht die Modulation in ruhigster Weise über die Dominante (Gdur) nach dem zu hohen Tone (Ddur), um nun erst sich in der Dominante niederzulassen. Am Ende des zweiten Theiles ist nach der Tonart der Unterdominante nochmals an die Oberdominante erinnert, und so die Haupttonart zu guter letzt noch mit ihren nächsten Verwandten umgeben worden.

Im Mollbeispiele schliesst der Vordersatz nicht, wie bisher, auf der Tonika, sondern mit einem halben Schlusse auf der Dominantenharmonie, wie ehedem unsere ersten Theile. Warum durften wir uns dies erlauben? Es sagt dem auf Erhebung gerichteten Sinne des ganzen Theiles zu, und entzieht uns kein später nothwendiges Mittel, da wir ja den ersten Theil ohnehin nicht auf der Dominante, sondern in der Paralleltonart schliessen. — Nur Eins folgt aus diesem abweichenden Schlusse des Vordersatzes; wir dürfen ihn nicht im zweiten Theile wiederholen; er möchte sonst abgenutzt und unwirksam erscheinen. Allein wir haben ja gar nicht nöthig, den zweiten Theil bestimmt in Vorder- und Nachsatz zu zerfällen, oder, wenn dies geschehen soll, den Vordersatz schon in den Hauptton zu führen.

C. *Weitere Ausdehnung der Modulation.*

Wir haben bis jetzt mit der Haupttonart die Dominanten- oder Paralleltonart verbunden, also die nächstliegenden Schritte als die angemessensten und nöthigsten befunden, wie immer. Hiernach griffen wir zur Dominantentonart der Dominante oder Parallele, als nächstem Beistande jener Nebentonarten, und zur Tonart der Unterdominante, als nächstem Beistande der Haupttonart.

Wollen wir nun noch weiter gehen, so werden wir wiederum zunächst an die nächstverwandten Tonarten gewiesen; dies sind die Paralleltonarten des Hauptions und der beiden Dominanten. Hieran erst würden sich im Vorbeigehen fernere Modulationen schliessen; dass wir aber aus besondern Gründen auch von diesem Gange abweichen, und fernere Tonarten statt der nähern wählen können, ist nun schon durch manches Vorhergehende klar.

Unsre bisjetzigen Mittel sind nicht so reich, dass sie weitere Ausdehnung der Modulation foderten — oder auch nur begünstigten. Die zweite Konstruktionsform, ja sogar meistens die erste, wird für unsere geringen Mittel und die wenig beweglichen Sätze, deren wir bis jetzt mächtig sind, vollkommen genügen; nur in Gängen, im Vorübergehen, werden wir weitere und reichere Modulationen zweckmässig gebrauchen können. Besonders wird eine weitere Anlage bei

den harmonischen Figurirungen

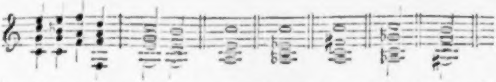
in Vorspielen, Studiensätzen und dergleichen anwendbar erscheinen; denn in ihnen kommt es auf ein anmuthig bewegtes Weitergehen, oder auch wohl auf eine leidenschaftlichere, weiter fortdringende und flutende Erregtheit an, denen dann reichere und in das Fremdere geführte Modulation entspricht. Dagegen könnte die innere Einheit geschlossener Sätze durch überhäufte fremde Modulation leicht gestört werden und der sichere Fortgang in ein zerflatterndes Wesen ausarten.

Sollen aber auch diese Sätze, ohne Gefahr innerer Zerstreuung, reichere, ausgedehntere Modulation erhalten, so bieten sich uns dazu die schon bekannten Erweiterungen durch Anhänge dar, die den Schlusssatz mit oder ohne Abänderung wiederholen. Hierdurch wird nun nicht blos weiterer Raum, sondern — eben durch die Wiederholung — Verstärkung des Schlusses erzielt. Dann aber ist eine weiter umherschweifende Modulation offenbar minder bedenklich; was in ihr Zerstreuendes, vom Hauptton Ablenkendes liegt, wird durch den wiederholten, den Hauptton einschärfenden Schluss unschädlich gemacht.

D. *Der Trugschluss.*

Für dergleichen Anhänge haben wir früher (S. 53) kein andres Verbindungsmittel gehabt, als: die ersten Schlüsse unvollkommen darzustellen. Jetzt giebt uns die freiere Führung des Dominant-Akkordes ein neues Mittel an die Hand, dem erwarteten wirklichen Schlusse im Hauptlone noch auszubeugen, dafür den Anhang und dann erst den ganzen und vollkommnen Schluss zu bringen. Wir bedienen uns nämlich statt des wirklichen Schlusses einer der freiern Wendungen des Dominant-Akkordes in irgend einen andern Akkord, als den der Haupttonika. So z. B. könnte, nach voller Einleitung des Schlusses in *C* —

361.



der Dreiklang auf *A* oder *As* — und mancher andre Akkord folgen, der den Anhang nach sich zöge und endlich den Hauptschluss. — Dass mehrere Anhänge nach einander anwendbar sein können, ist (S. 53) bekannt; dass sie stets durch dieselbe, oder durch verschiedne Arten der Ausbeugung dem Ganzen angefügt werden können, versteht sich von selbst. Die abbeugenden Schlussfälle aber werden Trugschlüsse genannt. Auch die unvollkommnen Schlüsse, die wir früher (S. 90) kennen gelernt, erhalten diesen Namen, wenn sie an die Stelle eines vollkommnen Schlusses treten, um statt des regelmässigen Endes erst noch einen Anhang dem Satze zuzufügen.

Sechster Abschnitt.

Die sprungweise Modulation.

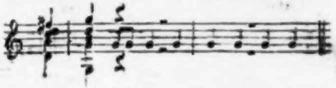
Zu den mit unsern bisherigen Mitteln ausführbaren Konstruktionen reichen zwar die bisher mitgetheilten Modulationsweisen vollkommen hin. Da wir aber jetzt vornehmlich damit zu thun haben, für künftige grössere Gebilde feste Grundlagen und alle Mittel vorzubereiten: so gehen wir über die Gränzen des jetzt zunächst Anwendbaren hinaus, um eine neue, aus dem Bisherigen leicht hervorgehende Gestaltenreihe hier vorzustellen.

Wir haben bis jetzt unsere Ausweichungen durch Akkorde bewirkt, die mehr oder weniger deutlich aussprachen, dass wir nicht mehr in der bisherigen Tonart modulirten, sondern in einer andern fest bestimmten oder zu vermuthenden. Durch den Uebergangs-Akkord widerriefen wir gleichsam die Tonart, die wir bisher als Sitz der Modulation inne gehabt; hätten wir das erste Tonstück, statt in einen andern Ton überzugehen, ganz geschlossen, so hätten wir ein zweites Tonstück natürlich in jedem andern Tone anfangen können, ohne dass es eines Uebergangs bedurft hätte.

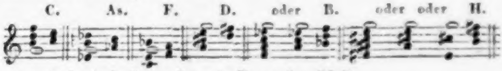
Diesem, sich eigentlich von selbst verstehenden Satze fügen wir noch die Erinnerung bei, dass unser ausweichender Akkord fester oder lockrer, wenigstens durch einen gemeinschaftlichen Ton, mit der vorhergehenden Harmonie zusammenhing.

Nun folgern wir: wenn ein Tonsatz gleichsam schliesst, kann ein folgender Tonsatz, gleichsam als wär' er ein neuer, auch ohne Uebergang in einem neuen Tone anheben.

Zunächst betrachten wir hier ein Sätzchen,

365.


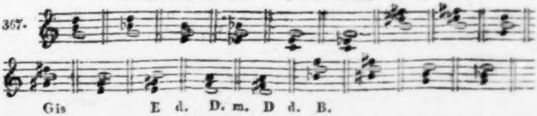
das in Gdur vollkommen schliesst. Nur eine Stimme hält einen Ton in irgend einer rhythmischen Gestaltung fest; wir haben also nach dem Schlusse noch eine Fortsetzung, einen neuen Satz, vielleicht auch nur eine Wiederholung des ersten eben geschlossenen Satzes zu erwarten, und der festgehaltene Ton ist die Verbindung beider Sätze. Dieser kann nun ohne weitere Rücksicht auf die vorhergehende Harmonie und Tonart Grundton, Terz, Quinte, Septime, grosse oder kleine None irgend eines dazu passenden Septimen- oder Nonen-Akkordes werden, und uns somit sechs verschiedne Ausweichungen einleiten —

366.


und zwar jede (wie immer) nach Dur oder Moll.

Bei No. 365 hatten wir den Grundton festgehalten; wir hätten statt dessen aber auch Terz oder Quinte festhalten und eben so benutzen können. Dies ergiebt für alle drei Töne achtzehn Ausweichungen, — weniger eine; denn die Quinte, als Grundton des Dominant- oder Nonen-Akkordes benutzt, führt uns in keinen neuen Ton.

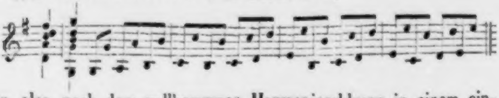
Da wir aber bei No. 365 den Satz gleichsam für geschlossen annahmen, so bedarf es gar keines Uebergangs; der festgehaltene Ton kann gleich wieder Grundton, Terz, Quinte eines neuen tonischen Dreiklangs in einer neuen Tonart werden.

367.


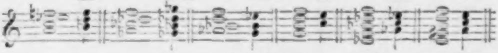
Dies ergiebt abermals zwölf Ausweichungen (wobei fünf Wiederholungen schon dagewesener nicht mitgerechnet sind) nach Dur- oder Molltönen.

Allerdings ist in allen diesen Fällen eben der liegenbleibende Ton auch Verbindungston der Harmonie. Aber stärker haben wir darauf gerechnet, dass der Satz im Grunde vorher geschlossen war und die Harmonie aufgehört hatte.

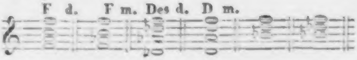
Gehen wir nun wirklich eine Zeit lang von aller Harmonie ab. Wir verwandeln No. 365 in diesen Satz,

368.


gehen also nach dem vollkommnen Harmonieschlusse in einem einstimmigen oder Oktavengange bis zu einem beliebigen Tone, — hier wäre es etwa das im folgenden Takte zu erwartende *f*. Dies *f* kann nun wiederum Bestandtheil irgend eines Dominant- oder Nonen- oder von diesen abgeleiteten Akkordes sein; es könnten also nach obigem Gange

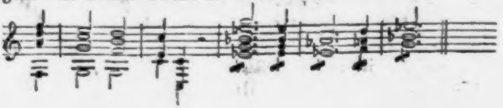
369.


wieder Uebergänge in sechs verschiedne Tonarten, Dur oder Moll, folgen. Oder derselbe Ton könnte sogleich Bestandtheil eines neuen tonischen Dreiklangs sein,

370.


also wiederum drei Dur- und drei Molltonarten einführen, unter denen sich vier in No. 369 nicht erreichte finden. Und da wir nicht blos bei dem willkührlich erwählten *f*, sondern bei jedem Ton unsers Tonsystems anknüpfen können, so ist offenbar, dass es keine Tonart giebt, die auf diese Weise nicht mit irgend einer vorhergegangenen zu verknüpfen wäre. — Alle diese in No. 369 und 370 erreichten Harmonien und Tonarten stehen aber, wie man sieht, mit dem vorangegangnen Akkorde *G—h—d* nicht in der mindesten harmonischen Verbindung. Sie rechtfertigen sich vielmehr eben dadurch, dass das Aufgeben der harmonischen Verbindung, das Aufhören der Harmonie, Absicht gewesen, und hängen mit dem Vorausgegangenen nur durch den flatternden Faden der Melodie zusammen.

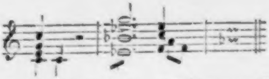
Nun endlich sind wir dazu gelangt, uns auch dieser letzten Verknüpfung zu begeben, und ohne alle Vermittlung durch Töne in irgend eine fremde Tonart zu treten. Hier

371.


sehen wir einen solchen Fall. Es wird im zweiten Takte in *C* abgeschlossen. Der Schluss ist ein ganzer und vollkommner; nur die minder ruhige Rhythmisirung des Schlussakkordes lässt einen Fortgang oder ein beruhigenderes Ende erwarten, — oder doch vermuthen, wiewohl bei einem erregtern Tonstücke auch eine solche bewegtere Weise des Schlusses sinngemäss und genugthuend sein kann.

Nun aber, nachdem gleichsam geendet ist, geht das Tonstück weiter, und zwar ohne Vorbereitung gleich in einer fremden Tonart. Mit welchem Rechte? — Weil dieser Fortgang gleichsam ein Satz für sich, ein neues Tonstück ist, das den Faden, der im ersten angesponnen war, an einem andern Orte, vielleicht auch in anderm Sinne wieder aufnimmt. Und eben, weil die Fortsetzung im dritten Takte als ein neuer Satz, gleichsam als ein zweiter Anfang auftritt, nehmen wir den neuen Akkord *Es—g—b* sogleich als einen tonischen, als den Eintritt der Tonart Esdur, obgleich dieselbe sich erst mit dem zur Dritt erscheinenden Dominant-Akkorde *b—d—f—as* bestimmt entscheidet. Ja, wenn der weitere Fortgang der Voraussetzung nicht entspräche, wenn der Einsatz in No. 371 sich z. B. so:

372.



fortsetzte, also nach Bdur wendete, würde unser Gefühl doch den ersten Akkord als Eintritt von Esdur, und den zweiten als eine zweite Ausweichung nach Bdur auffassen.

Wir haben hier den entschiedensten Fall vor Augen gehabt, nämlich den unvorbereiteten Eintritt der tonischen Harmonie einer fremden Tonart. Dass ebensowohl jede andre Harmonie, z. B. der Dominant-Akkord irgend einer fremden Tonart auftreten könnte, versteht sich von selbst.

Alle diese, besonders die von No. 368 an aufgewiesenen Uebergangsarten fassen wir unter dem Namen der sprungweisen Modulationen zusammen. Wir bedürfen ihrer, wie gesagt, jetzt nicht, und noch weniger kann es einer Uebung für sie bedürfen, da sie ganz in der freien individuellen Bestimmung des Tonsetzers liegen. Wohl aber sind sie uns schon hier, ehe wir sie in unsern Kompositionen gebrauchen, wichtig, um unser System wieder nach einer Seite hin abzuschliessen.

Die Natur selbst (Anm. S. 184) hat uns darauf hingewiesen, von einer Tonart zur andern, wie auch (S. 43) von einer Harmonie zur andern in stetiger Verbindung fortzugehen, und diese Verbindung, dieser Zusammenhang des Zusammengehörigen erscheint auch als nächste vernünftige Foderung unsers Geistes, wäre ihm selbst jener Naturzusammenhang unbewusst. Aber unser Geist kann sich auch von dem Naturbande loslösen, die nächsten, ja zuletzt alle Mittelglieder des Zusammenhangs verschweigen und verhüllen, und in grossartigem oder heftigem Fortschritte das Ferne und Entlegenste erreichen. Dem entsprechen dann die unzusammenhängenden Modulationen.

Siebenter Abschnitt.

Die Modulationsordnung für grössere Kompositionen.

Noch eine Lehre ergiebt sich zu leicht aus den bisher abgehandelten Modulationsgrundsätzen, als dass wir sie hier nicht sogleich festhalten sollten, wenn gleich ihre volle Wichtigkeit erst später, bei den grössern Kunstformen hervortritt. Sie betrifft die Anordnung der Modulation in grössern, mehrere Sätze in verschiednen Tonarten verknüpfenden Kunstformen, und ist eine Fortsetzung der im fünften Abschnitte besprochenen Konstruktionsordnung für zweitheilige Tonstücke.

In dieser war der Uebertritt in die Tonart der Dominante oder Parallele Mittel und Zeichen des Theilschlusses. Eine neue Wichtigkeit erhält die Ergreifung und Verknüpfung neuer Tonarten, wenn in Einem Tonstücke mehrere Sätze verbunden, oder dagewesene in neuem Sinne wiederholt werden sollen. Dann wird jede der in der Konstruktionslehre aufgewiesenen Tonarten zu einem Sitze, gleichsam zu einem besondern Hauptsitz für irgend einen Satz, und zieht die ihr verbundenen Tonarten an sich heran.

Zuerst erscheint der wirkliche Hauptton, und fodert Raum sich zu entwickeln und einzuprägen. Wollte man ihm schon hier eine neue Tonart beigesellen, so könnte es nur die der Unterdominante sein, denn die der Oberdominante wird alsbald ein Hauptsitz. Der Schritt in die Unterdominante, in eine tiefer liegende Tonart, wäre allerdings ein Herabsinken, und in sofern dem Sinne des Anfangs (S. 23) widersprechend. Indess würde die Wiederkehr des Hapttons einen neuen Aufschwung geben, die Unterdominante gleichsam als einen Anlauf erscheinen lassen.

Nun wird in einem Dursatze die Tonart der Oberdominante zum Hauptsitze der Modulation, der wieder ihre Dominantentonart (S. 195) vorangegangen ist. Ihre Unterdominante ist der Hauptton selber, der eben da gewesen ist und zuletzt wiederkehren muss, hier also unnöthig, wo nicht gar ermattend eintreten würde. Soll daher die Modulation hier weiter ausgedehnt werden, so bietet sich zunächst die Parallele der Oberdominante als deren nunmehr nächster Verwandter dar.

Der dritte Hauptsitz gebührt der Tonart der Unterdominante, die (S. 196) den Schluss vorbereitet. Ihr würde sich zunächst die Tonart ihrer Parallele anschliessen; denn ihre Oberdominante ist der gleich folgende und das Ganze schliessende Hauptton, ihre Unterdominante würde uns aber nur noch eine Quinte weiter vom Hauptton abführen, ohne etwas Neues zu bringen. Soll nun diese Parallele vor oder nach der Unterdominante auftreten?

Das Letztere würde als folgerichtiger den Vorzug haben, denn die Parallele hat nur durch die Unterdominante Zutritt, ist nur als deren Angehöriges als Folge derselben begreiflich. Aber diese folgerichtigste Stellung würde uns eine neue Tonart da einschieben, wo der Aufschwung von der Unterdominante in den Hauptton (S. 196) von Wichtigkeit ist. Wir ziehen daher im Allgemeinen vor, die Parallele der Unterdominante voranzuschicken.

Den Schluss macht nun natürlich der Hauptton.

Nur eine nahverwandte Tonart ist noch unbestellt; die Parallele des Haupttones. Folgerecht wäre es, sie zu dem Hauptone zu stellen, also entweder in den Anfang, oder an den Schluss zwischen Unterdominante und Hauptton: aber an beiden Orten würde sie den Aufschwung hemmen. Ihre bessere Stelle wäre also da, wo alle Paralleltöne sich zusammenfinden; hier bildet sich dann eine grosse Masse von Moll-Modulation, die durch den Zwischentritt jener Hauptparallele erst quintenmässig organisirt wird.

So ergäbe sich nun folgender Grundriss einer Modulationsordnung für Dur.

$$\overbrace{\text{Cdur, Ddur, Gdur}}^{\text{Dur.}},\ \overbrace{\text{Emoll, Amoll, Dmoll}}^{\text{Moll.}},\ \overbrace{\text{Fdur, Cdur}}^{\text{Dur.}}.$$

Ueberall zeigt sich ein folgerichtiger und zweckmässiger Gang, zureichender Zusammenhang und — in der Zusammenstellung von Dur und Moll eine einfache und darum bestimmt und kräftig wirkende Massenvertheilung. Wollten wir die Dur- und Mollmassen zersplittern und durcheinanderwerfen, so würde keine der Tongattungen zu voller Wirkung kommen und die Modulation schon dadurch unsicher und unstät werden.

Die Modulationsordnung für Moll widerstrebt von Haus aus einer so sichern und einfachen Zusammenordnung; dies ist auch dem trübern, unsicherern Karakter der Molltonarten (S. 194) wohl angemessen. Der Grund liegt darin, dass gleich der nächste Hauptpunkt nach dem Anfange einer andern Tongattung zugehört, dem Paralleltone des Haupttones. Diesem Paralleltone könnte sich zunächst seine Dominante (oder vielmehr der Parallelton von der Dominante des Haupttones), dann die Dominante des Haupttones selbst anschliessen. Nun käme die Tonart der Unterdominante in Gesellschaft ihrer Parallele; so ergäbe sich folgender Grundriss, —

Amoll, Cdur, Gdur, Emoll, Fdur, Dmoll, Amoll.

in welchem besonders die Parallele der Unterdominante sich nicht wohl anschliesst; — man könnte zwischen sie und die vorhergehende Dominantentonart den Hauptton selber kurz eintreten lassen, oder die widerstrebende Tonart ganz übergehen, oder manchen andern Ausweg finden.

Beide Modulationsordnungen haben noch eine Eigenschaft, welche ihrer Wirkung Frische und Entschiedenheit ertheilt:

Jede Tonart, ausser dem anfangenden und schliessenden Starttone, erscheint nur einmal.

Dann wirke sie, was sie kann und soll, erschöpfe ihre Mittel, wie es dem Sinne des Kunstwerks zusagt, und weiche, wenn man an ihr gesättigt ist, einer andern. Es leuchtet ein, dass dies eine bestimmtere und grossartigere Wirkung thun muss, als verliesse man eine Tonart voreilig, und käme dann wieder auf sie zurück. Ein solches Hin und Her verwirrt und schwächt unfehlbar; die schon einmal dagewesene Tonart erfüllt bei unzeitiger Wiederkehr, wenn man auch etwas ganz Neues in ihr sagen wollte, unfehlbar mit einem gewissen Gefühl des Ueberdrusses, — es fehlt der lebendige, rüstig weitertreibende Fortgang; selbst das Neue, das uns in der verbrauchten Tonart geboten wird, erscheint uns alt.

Es folgt aus der ganzen Tendenz unserer Kompositionslehre, dass auch diese Modulationsordnungen nicht Schranken und Fesseln, nicht unabänderliche Vorschriften sein sollen, sondern dass von ihnen aus gar mannigfache abweichende Bahnen versucht werden müssen. Aber die Grundsätze werden sich überall bewähren. Namentlich wird der letzte Grundsatz, keine Tonart, ausser dem Hauptttone, mehrmals zu einem Modulationssitze zu machen, selten ungestraft verletzt werden. Gehen wir also von obigen Ordnungen ab; geben einer Tonart einen andern Sitz: so muss dieselbe Tonart auf ihrem bisherigen Platze verschwinden und alle übrigen sich hiernach einrichten. Beschlössen wir z. B., einen Dursatz nicht zuerst in die Dominante, sondern in seine Parallele zu führen: so dürfte diese Parallele nicht nochmals in der Mitte auftreten, wohl aber würde die Dominanten-Tonart ihr Recht da verlangen; es würde vielleicht diese Ordnung —

Cdur, Amoll, Dmoll, Gdur, Emoll, Fdur, Cdur

entstehen, in der die Parallele des Haupttons in die der Unterdominante (in ihre eigne Unterdominante) führt, und die Dominante des Haupttons mit ihrer Parallele nachfolgt.

Nicht gebunden an diese Modulationsordnung sind Gänge, die (wie No. 336 und andre) durch Harmonien verschiedner Tonarten führen; denn in ihnen ist ja gar nicht die Absicht, eine Tonart festzuhalten, sondern eben, durch alle durchzugehen. Tonarten, die nur im Vorbeigehn berührt, durchgangen worden sind, können auch unbedenklich noch anderwärts, vor oder nachher zu einem Sitze der Modulation werden.

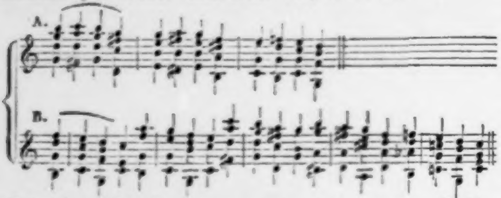
Betrachten wir aber noch aus einem andern Gesichtspunkte, was wir durch die Modulationsordnungen erlangt haben. — Nicht blos die Gänge führen uns durch verschiedne Tonarten, auch die Sitze der Modulation sind verschiedne Tonarten und jeder enthält irgend einen wichtigen Theil des Tonstückes: den Vordersatz des ersten — den Nachsatz des ersten oder des zweiten Theils und so fort. Das ganze Tonstück ist gewissermassen ein grösserer Gang, nur zu bestimmten Zielpunkten — Schlüssen gelenkt und eingerichtet.

Dies führt uns zu einer neuen Bewegungsform:

Gänge aus Sätzen.

Im Grunde ist schon No. 343 ein solcher Gang; er besteht nicht, wie andre (z. B. No. 344) aus einer verbundenen Reihe einzelner Akkorde, sondern aus je zwei zusammengehörigen Harmonien: dem Dominantakkorde und dem darauf folgenden Dreiklange. In gleicher Weise kann jeder Satz durch Wiederholung auf andern Stufen zu einem Gange, zu einer Satzkette werden, und zwar in mannichfaltiger Weise. Hier sehen wir, bei A und B —

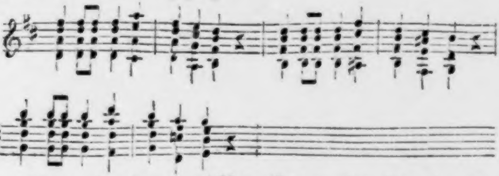
373.



zwei Beispiele solcher Satzketten vor uns, jede aus einer Verbindung von vier Akkorden bestehend. Der bei A zum Grunde liegende Satz ist eigentlich in diesen vier Harmonien nicht vollständig enthalten, sondern findet seinen Abschluss erst im fünften Akkorde, der aber zugleich der Anfang der Wiederholung des Satzes ist. Die Wiederholung erfolgt übrigens regelmässig eine Terz tiefer. Der Satz von B ist in sich fester abgeschlossen, aber die Wiederholung ist unregelmässiger, — sie ist freier. Zuerst wird der Satz im Grunde nur in einer höhern Lage wiederholt, dabei muss aber von selbst aus dem Septimen- ein Nonenakkord werden; die folgende Wiederholung ist genauer und ebenfalls eine Terz höher, die beiden letzten folgen abwärts in verschiedner Weise:

Dass auch grössere Sätze solchen Gängen zum Motiv dienen können, versteht sich von selbst. So sehen wir hier — aus dem Motiv No. 373 A hervorgegangen —

374.



einen reicher und weiter ausgebildeten Satz zu einer Kette benutzt, die regelmässig eine Terz hinabsteigt; nur ist zum dritten Male statt der tiefern die höhere Oktave gewählt. Allein wir sehen auch schon an diesem Beispiele, dass festere, in sich selbst befriedigendere Sätze nicht das Bedürfniss haben, oft wiederholt zu werden. Die obigen Sätze (No. 373 A u. B) waren für sich allein so gut, wie nichts, und wurden erst durch die Wiederholungen zu einem bedeutsamern Ganzen. Der Satz in No. 374 dagegen spricht schon für sich allein etwas ganz Abgeschlossenes und Befriedigendes aus; die erste Wiederholung bekräftigt ihn, zeigt ihn uns beiläufig in Moll; die zweite Wiederholung wird schon als überflüssig und darum ermüdend angesehen werden, und man hat sie, um frischer zu wirken, der höhern Oktave zuschieben müssen. Auch ist es augenfällig, dass Gänge, von grössern Sätzen gebildet, leicht eine zu weite Ausdehnung erhalten.

Achter Abschnitt.

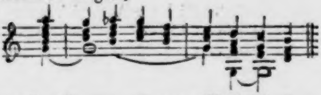
Der Orgelpunkt.

Wir haben nunmehr eine Masse von Harmonien entwickelt, und die Möglichkeit erkannt, alle beliebigen Tonarten mit ihrer gesammten Modulation zu einem einzigen einheitsvollen Satze zu verbinden. Machen wir von dieser Kraft einen auch nur einigermassen ausgedehnten Gebrauch, so entsteht ein Uebergewicht der Bewegungsmasse gegen die beruhigende Masse des Haupttones, das noch weit stärker ist, als das der ausgearbeiteten Tonleiter (S. 38) gegen die Tonika. Damals fanden wir in der ersten harmonischen Masse eine Verstärkung der Tonika. Jetzt möchten wir eine ähnliche Verstärkung für den Hauptton finden. —

Welcher ist denn eigentlich der Anfang und Ursprung aller Bewegung? — **Der Dominantakkord**; wir haben dies im ganzen Entwickelungsgange gefunden, und S. 188 ausdrücklich anerkannt.

Die Dominante aber trägt nicht blos den Dominantenakkord, die Nonen- und abgeleiteten Septimenakkorde; sie ist auch Grundton des Dreiklangs, den wir bald als eine Harmonie der Haupttonart, bald (S. 87) als einen tonischen Akkord angesehen haben; sie kann Quinte im tonischen Dreiklange des Haupttones, also Grundlage eines Quartsext-Akkordes sein. Wenigstens könnte sie also folgende Akkorde tragen,

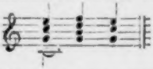
375.



als ein Halteton (S. 59) von grösserer Wichtigkeit. — Schon eine solche Ansammlung von Harmonien würde eine ungleich gewichtigere Rückkehr in den Hauptton abgeben, diesen, als Schluss des Ganzen, nach einer reichen Modulation in fremden Tönen, ungleich wirksamer und entscheidender einführen, als ein blosser Dominantakkord, würde derselbe auch noch so lange gehalten. — Wir müssen aber weiter.

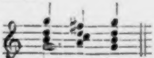
Der Dominantakkord selbst ist ja (S. 42) nichts, als ein Ausfluss der Tonika, ruhend auf einem Tone ihrer Harmonie. Wir haben schon S. 59 gelernt, diesen Ursprung in Tönen auszusprechen und den Dominantakkord zu der fortklingenden Tonika

376.



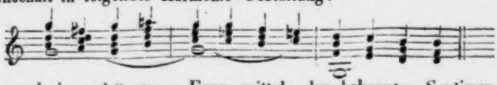
einzuführen. Da nun jeder Ton eine neue Tonika sein kann, so dürfen wir auch unsere bisherige Dominante als neue Tonika betrachten, und mit ihrem Dominantakkorde krönen, also zu *g* den Akkord *d—fis—a—c* nehmen.

377.



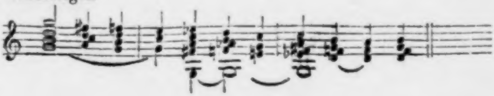
Nun erst ist diese Dominante wirklich als Tonika eingesetzt, und wir verbinden sie in dieser und ihrer ursprünglichen Dominant-Eigenschaft in folgender Harmonie-Gestaltung:

378.



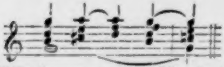
oder auch in gedrängterer Form mittels der bekannten Septimen und Nonenfolgen

379.

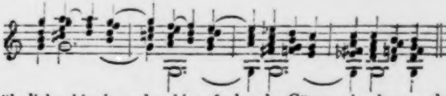


zu einem noch viel reichern Inbegriffe von Harmonien, in dem das Wesentlichste aller Modulation —
der tonische Dreiklang als Quartsextakkord,
der Dominantakkord des Hauptlons, — der beiläufig zum grossen und kleinen Nonenakkord wird —
der Dominantdreiklang als Harmonie der Haupttonart,
derselbe als tonischer Akkord der nächst verwandten Tonart, als erstes und wichtigstes Ziel der Ausweichung und dazu mit dem erfoderlichen Dominantakkorde — und sogar einem daraus entstandenen Nonenakkorde — ausgerüstet.
zusammengefasst ist.

Nun lockt aber, wie wir schon in den Konstruktionsordnungen gesehen haben, die Dominante, wenn sie zu einer Tonart und zu einem Modulationssitze (S. 202) wird, wieder ihre Dominanten-Tonart herbei; und wir haben eben die Dominante, *G*, als neue Tonart betrachtet. Folglich bietet sich uns eine Aussicht auf deren Dominante dar.

380.


Und so werden allmählig immer mehr Akkorde in den Wirbel des Dominantakkordes, wie Fluten in eine unersättliche Charybdis, eingeschlürft; z. B.

381.


und ähnliche hinab- oder hinaufgehende Gänge, in denen gleichsam der ganze Inhalt der Modulation noch einmal in Einer Hand zusammengefasst und in die tonische Harmonie des Hauptlones mächtig hineingeführt wird.

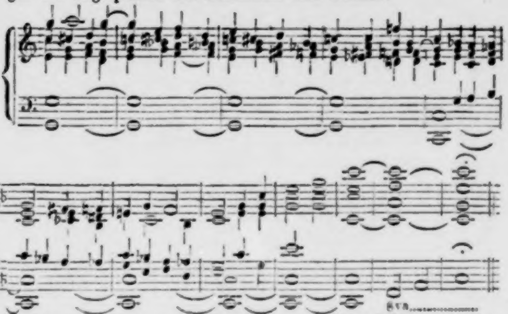
Eine solche Verkettung der Harmonien heisst
Orgelpunkt
und ist das letzte und stärkste Mittel, einen modulationsreichen Satz entscheidend, gewaltig, mit voller Sättigung in den Hauptton zurück und zum Schlusse hin zuführen.

Zugleich dient der ausharrende Bass zu einem festen und durch die Dauer immer tiefer einwirkenden Bindemittel für die von ihm getragenen Akkorde.

Aber nur da ist die Form des Orgelpunkts an ihrem Orte, wo eine weitausgeführte, reiche Modulation ihn als Gegengewicht herbeiruft; nur da wirkt auch der fortwährend festgehaltene Bass bekräftigend, zur Sammlung des Gemüthes, wie der Töne.

So gut aber jede Dominante eine Tonika sein kann, eben so kann jede Tonika als Dominante gelten; ja, wir wissen (Anm. S. 184), dass die erste harmonische oder tonische Masse schon hindeutet auf den in ihr liegenden Dominantakkord. Folglich kann die ganze Orgelpunkt-Entwickelung auch auf der Tonika statt finden. — Vereinigt man gar die Orgelpunkte auf Dominante und Tonika:

382.



so kann dies den vollsten und majestätischsten Schluss bilden; hier ist, nach so reicher Anwendung der Oberdominante zuletzt noch die Unterdominantenharmonie zu Hülfe gerufen worden.

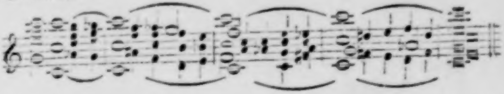
Dies erinnert uns an jene Abweichung von den Modulationsgrundsätzen, vermöge deren wir (S. 202) die Unterdominante an den Anfang eines Tonsatzes stellten, um zu einer reichern Tonentfaltung gleichsam festern Fuss zu fassen, oder einen Anlauf zu nehmen. So kann denn auch der Orgelpunkt mehr oder weniger ausführlich den Anfang eines Tonstückes machen, dem eine reiche Modulation zugedacht ist; in höchster Erhabenheit ist so der Anfang der Matthäischen Passion von Seb. Bach auf einen Orgelpunkt gebaut. — In einer andern Bedeutung, mit dem Drang leidenschaftlichen, schmerzlichen Festhaltens, setzt das Allegro der Don Juan-Ouverture in orgelpunktähnlicher Weise ein. Auch das Allegro von Beethovens Ouverture zu Leonore beginnt mit einem 32 Takte langen Orgelpunkt, über dem sich die erhabne Melodie gehalten und kühn gen Himmel erhebt.

Je reicher und mächtiger aber diese Gestaltung ist, desto trübseliger nimmt sie sich aus, wenn sie ohne würdigen Anlass, oder als stehende Manier, oder in sich selbst ärmlich entfaltet, erscheint. Dann ist sie, im besten Falle, unnützer Schwulst von Tönen; dann auch wirkt der ohne tiefern Grund liegen bleibende Bass träge und faul. In dieser Weise sehen wir ihn besonders in französischen Opernouverturen und ähnlichen Erzeugnissen viele Takte durch fortsummen, oder in rhythmischen Schlägen sich unserm widerwilligen

Ohr einbläuen, ohne dass die lange und dünne Vorbereitung irgend eine Folge hätte, die der Mühe lohnte; es ist vielmehr ein stumpfes, bewusstloses Fortbrüten, als eine lebendig quellende Tonentfaltung zu nennen.

Setzen wir nun Zweck und Ursprung des Orgelpunkts bei Seite, und halten uns blos an seinen Inhalt: so erscheint dieser als ein zwiefacher; auf der einen Seite ist es die Reihe der sich aus- und nacheinander entwickelnden Akkorde; auf der andern der für sich bestehende Halteton, der bald ein Bestandtheil der Akkorde ist, bald nicht. Da er für sich allein bestehend eine besondre eintönige Stimme abgiebt, so können wir ihn auch beliebig durch Oktaven verdoppeln, ohne Rücksicht auf das Gewebe der andern Stimmen.

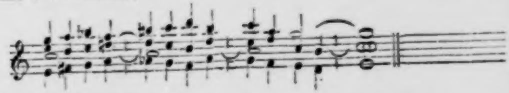
383.



Alle diese Oktaven gehören nicht zur Harmonie der Akkorde, sondern sind blos Verdoppelung des Urgrundtones, und erheben dessen Macht gegen den andringenden Harmonienstrom nur noch gewaltiger: Die Tonika herrscht ruhig über die ganze Erregung.

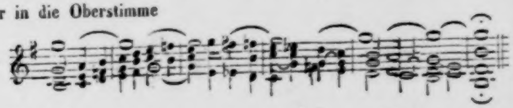
Und so rechtfertigt sich auch die Umkehrung des Orgelpunktes, wenn nämlich der Urgrundton im Basse aufgegeben und in eine Mittelstimme,

384.



oder in die Oberstimme

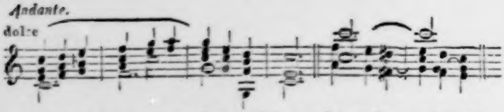
385.



gesetzt wird.

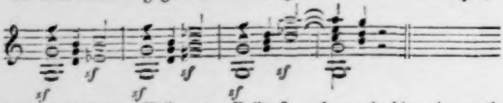
In allen Formen, obwohl nicht leicht in so reicher Ausdehnung wie in den letzten Beispielen, mag der Orgelpunkt auch im Laufe der Komposition vielfache Anwendung finden, und dann kann jeder andre Ton an der Stelle der Tonika oder Dominante, oder vielmehr als eine solche zum Halteton des Orgelpunkts werden. Dergleichen Anwendungen finden sich häufig, wo eine Stimme gleichsam sinnig verweilen soll, während die andern schon dahin wallen, —

386.



oder wo eine Stimme gegen das Andringen der andern ankämpft,

387.



und in viel ähnlichen Fällen. — Beiläufig sehen wir hier, im zweiten und dritten Takte, den nach *a—c—es—fis* zu erwartenden Akkord *g—h—d* nicht sogleich, sondern erst nach einer Pause eintreten. Wir haben aber schon früh (S. 37) gelernt, durch Pausen ergänzen, was an der Geltung der Noten im Takte mangelt, und so können wir in diesen Pausen nichts sehen, als eine stumme Verlängerung des vorigen Akkordes; oder — sie könnten uns auch, da wir schon den Grundton des folgenden Akkordes vernehmen, ein noch leerer für denselben bestimmter Raum sein. In beiden Deutungen beeinträchtigen sie, wie wir sehen, den ordnungsmässigen Fortschritt des erstern Akkordes nicht; sie entziehen, verbergen ihn uns nur einen Augenblick, und schärfen dadurch das Verlangen, oder den Drang des Akkordes nach Lösung und Frieden.

Neunter Abschnitt.

Schlussbetrachtungen.

A. *Die Entfaltung der Harmonie.*

Wir stehen jetzt wieder an einer wichtigen Scheide; ein wichtiger und überaus reicher Theil der Tonentwickelung liegt vor uns zu klarer Ueberschauung und sicherer Handhabung.

Die beiden Tongattungen und ihre Tonleitern sind melodisch und harmonisch festgestellt.

Die Melodie ist auf diatonischer und harmonischer Grundlage mit Hülfe des Rhythmus und der ersten Grundsätze musikalischer Konstruktion zur Entfaltung gekommen.

Die Grundformen musikalischer Konstruktion und einige weitere Folgerungen sind aufgewiesen.

Die harmonische Figurirung ist gezeigt.

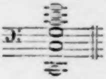
Bei weitem das Reichste und Wichtigste aber ist die Entfaltung der Akkorde, so weit sie auf harmonischem Wege, durch den Terzenbau selbst entstehen, oder durch Abänderungen der dadurch gefundenen Stufen, die wiederum in der Modulation ihren Grund haben. — Diese Entfaltung der Harmonie zog die Modulation in fremde Tonarten nach sich. Beide zusammen beschäftigten uns so ganz, dass das melodische Element, die Stimmführung, sich ihr unterordnen, und die weitere Entfaltung der Rhythmik und Konstruktion zurückgesetzt werden musste.

Erwägen wir nun, was wir in dieser rastlosen und gränzenlosen Entwickelung erlangt haben.

Mit dem anschwellenden Reichthum sind uns zahllose Mittel und Wege zu den mannigfachsten Zwecken eröffnet. Wir möchten Nichts von allem entbehren. Aber die Urkraft der ersten Bildungen — der besondre Sinn und Werth jedes frühern Gebildes besteht fort.

Keine aller spätern Harmonien reicht in Klarheit, Würde, eingeborner milder Kraft an den Urakkord, an jene erste Harmonie.

358.



welche die Mutter aller übrigen, und nach Lage der Töne und Verhältniss der Verdoppelungen ihr Muster ist.

Wir hatten sie aus den Händen der Natur empfangen; sie war der harmonische Grundbegriff des ersten Tonreichs, der Durgattung.

Ihr bestimmendes Intervall, die helle sichre grosse Terz, wurde verringert, zur kleinen Terz erniedrigt, getrübt; — und in geminderter Kraft, getrübt in der ursprünglichen Naturheiterkeit, stand der kleine Dreiklang, der harmonische Grundbegriff der Mollgattung, vor uns. —

Kein späterer Akkord spricht zugleich so bestimmt und mild das Verlangen nach der Ruhe des Anfangs aus, als der Dominant-Akkord, mit dessen Austritt aus der Ruhe des ersten Dreiklanges die Bewegung in die Harmonie gerufen wurde, die auch nicht anders, als durch ihn wieder zur Ruhe eingeht.

In den ersten Nonenakkorden war eben nichts, als ein überquellender Dominantakkord waltend. Was an Tonfülle, an Steigerung des Verlangens, auch an Bestimmtheit der Tongattung gewonnen worden zu einem schärfern, ja überschwenglichem Ausdrucke, wird uns vielfältig willkommen sein, ist aber auf Kosten der Milde, der Klarheit und leichten Beweglichkeit erlangt. — Wiederum erscheint der kleine Nonenakkord als das Getrübte des grossen, wie der kleine Dreiklang gegen den grossen, oder Moll gegen Dur. Aber auch die Nonenakkorde, wie die ihnen vorhergehenden, sind unmittelbare Harmonien, sie ruhen insgesammt auf ihrem eignen Grundtone.

Schwankender und in sich unsicherer erscheinen die abgeleiteten Akkorde, die nun schon des eigentlichen Grundtones entbehren; um so sprechender tritt aber auch in ihnen der Ausdruck der Nonen und der Septime hervor. Von hier ab in die willkührlich umgebildeten Septimen- und Nonen-Akkorde entfernen wir uns immer weiter von der Klarheit und Sicherheit der ersten Naturbildungen. Die umgebildeten Akkorde sind zum Theil so fremdartig, dass man sie nur im Zusammenhang der Gänge, wo sie entstanden, klar zu fassen und einzuführen sich getraut.

Wenden wir unsre Betrachtung auf die Modulation in fremde Tonarten, so ist gewiss, dass wir dadurch unsre Bewegungsmittel unermesslich vermehrt und gesteigert, nur dadurch lichte, klar gesonderte Räume für grössere Konstruktionen gewonnen haben. Aber damit sind wir auch aus dem sicher und festgeschlossenen Kreise der einen Tonart herausgetreten, und je mehr wir uns von ihm entfernen, desto weiter gehen wir auch von der Einheit und Ruhe der einheimischen, in einer einzigen Tonart weilenden Modulation hinweg.

Immer wird in dieser einheimischen Modulation die sicherste, ruhigste Haltung, in den nächsten Ausweichungen (Dominante, Unterdominante, Parallele) der einfachste, klarste, verbundenste Fortschritt, in entferntern Modulationen ein des sichern Zusammenhangs sich kühn entschlagender Schwung oder Sprung, in gehäuften Modulationen Beweglichkeit und rastloser Trieb, in ungeordnet hin und her führenden Unstetheit bis zur Unordnung und Verwirrung, in wohl geordneten bestimmter Einherschritt, feste Entwickelung ausgesprochen sein. Ja, wir werden geheimere Beziehungen auf entlegnere Tonarten gewahren, die uns in gewissen Fällen eher auf diese, als auf die nächstliegenden führen, die aber nicht hier, sondern anderswo zur Sprache kommen. Jetzt ist unsre Aufgabe: uns all' dieser Bewegungen zu bemeistern und uns gefasst zu halten, sie da, wo es uns künftig recht erscheinen wird, anzuwenden.

Und so ist es nun wiederum an der Zeit, alles bisher Vorgestellte erst schriftlich, dann aber aus dem Stegreife am Instrumente mit der möglichsten Vollständigkeit und bis zur grössten Gewandtheit durchzuarbeiten; jeder harmonische Gang kann weiter geführt, zu neuen Anwendungen, wenigstens in mehrern Lagen gebraucht werden, und es ist hier, an der Gränze der rein-harmonischen Entwickelung, wichtig, noch einmal alle dahinein gehögen Bildungen zu durchforschen.

Auch die S. 137 gezeigte harmonische Figurirung ist nun nochmals neu durchzuarbeiten; als neue ungleich erweiterte Grundlage dienen ihr nun nebst den alten die neuaufgefundenen Modulationen. Und endlich müssen neben diesen thatsächlichen Uebungen nochmals alle Grundsätze, namentlich über Akkordbildung und Akkordführung bis zu voller Klarheit und Ueberzeugung durchgegangen werden.

B. *Das Verhältniss der Stimmen in ihrem Fortschreiten mit einander.*

Dies führt uns noch einmal auf einen Punkt zurück, den wir zuerst blos beiläufig, soweit das augenblickliche Bedürfniss foderte, berührt haben: auf die Rücksichten, die einer Stimme gegen die andre nöthig sind.

Schon S. 70 haben wir wahrgenommen, dass zwei Stimmen, wofern nicht eine als blosse Verdopplung der andern gelten solle, nicht wohl mit einander in Oktaven, — S. 72 dass sie nicht wohl mit einander in Quinten gehen können. Allein in den S. 82 berührten Fällen wussten wir damals, bis zu einem neuen Fortschritte, die Fortschreitung in Oktaven und Quinten nicht vollkommen zu beseitigen; und wenn das auch bald darauf, durch die Wahl andrer Harmonien oder Umkehrung der Akkorde leicht gelang, und wir bisher streng darauf hielten, Oktaven- und Quintenfolgen zu vermeiden: so können wir uns doch mit einem kahlen Verbot nicht für befriedigt und abgefunden erachten. Es will wenig sagen, wenn man von irgend einem Verhältnisse, z. B. einer Quintenfolge, behauptet: sie sei missfällig, sie klinge nicht gut. Will man in der Kunst nur dem Gefälligen, Sinnlich-wohlthuenden nachstreben, so sinkt sie zu einem Sinnenkitzel herab, und der Geist, die Seele hört auf, an ihr einen andern als den oberflächlichsten Antheil zu nehmen. Wir wissen aber, dass die Kunst uns einen gar andern Inhalt zubringt, dass sie eben so wenig blos sinnlich ist, als der Mensch blos Körper.

Wenn also unserm Sinne irgend ein Verhältniss auffallend, anreizend oder beleidigend wird: so können wir bei dieser flachen Bemerkung nicht ruhen; wir fragen: welcher Sinn, welcher geistige Inhalt in diesem Verhältnisse lebt, was es uns ausspricht? Für diesen Sinn ist dann das Verhältniss eben das rechte, für einen andern freilich das nicht-rechte. So begreifen wir, dass eine Quintenfolge an einem Orte das einzig Rechte, an einem andern das durchaus Falsche sein kann; am letztern Orte müssen wir sie vermeiden, am erstern würden wir falsch handeln, wenn wir statt ihrer etwas Anderes setzten.

Nun haben wir schon zweierlei unserm Sinne auffallend gefunden: wenn Stimmen mit einander in Oktaven, und, wenn sie mit einander in Quinten gehen. Es fragt sich also: sind Oktaven- und Quintenfolgen überall und gleichmässig widrig? — sind vielleicht überhaupt Folgen gleicher Intervalle in den Stimmen missfällig? — oder vielmehr: was spricht sich in einem solchen

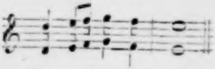
Parallelismus der Stimmen

(wie wir das Fortschreiten der Stimmen in gleichen Intervallen nennen können) aus? — Wissen wir die letzte Frage zu beantworten: so wissen wir auch, wo ein solcher Parallelismus an seinem Orte ist.

Erschöpfend kann diese Untersuchung hier nicht statt finden. Es müsste erst ergründet werden, welches der Sinn jedes Intervalls, z. B. der Quinten, sei, ehe man darlegen könnte, welcher Sinn in einer Folge solcher Intervalle sich ausspricht. Diese Ergründung gehört aber nicht in die praktische Kompositionslehre, sondern in die Musikwissenschaft, und die erstere kann nur soviel zur Ansprache bringen, als sich auf das unmittelbare Empfinden und Anschauen eines Jeden bauen lässt. Dies genügt aber auch für den Zwek der Kompositionslehre und in Verbindung mit den sonstigen in ihr enthaltenen Anleitungen vollkommen.

Im Allgemeinen ist nun über jeden Parallelismus der Stimmen zu sagen, dass zwei in gleichen Intervallen mit einander fortschreitende Stimmen einander ähnlicher, unter einander einiger sind, als verschieden gehende. Daher gelten zwei oder mehr mit einander in Oktaven gehende Stimmen (S. 38)

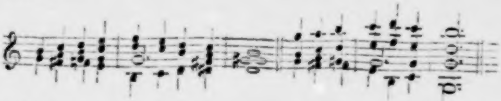
389.



für einen einstimmigen Satz: daher sind Oktavenfortschreitungen innerhalb der Harmonie früher (S. 71) fehlerhaft genannt worden: denn die eine der Oktaven machenden Stimmen will und soll für eine besondre gelten, ohne es zu sein. So giebt es ferner (wie wir in Duetten oft genug hören können) nächst den erlaubten Oktaven keinen einträchtigern Gang der Stimmen, als mit einander in Terzen oder Sexten.

Auch in mehrstimmigen Sätzen schliessen sich zwei in Terzen oder Sexten mit einander gehende Stimmen, z. B. hier die erste und zweite —

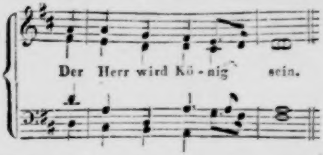
390.



am innigsten einander an; sie wollen gleichsam für sich als ein

Einiges gelten. Daher wird ein ganzer Satz durch Aussenstimmen, die mit einander parallel gehen, zu festerer friedlicherer Einigkeit verbunden, wie z. B. Händel in dem bewegten Halleluja-Gesang in seinem Messias die Worte: Der Herr wird König sein,

391.



durch die parallele Führung der Aussenstimmen in erhabne einträchtige Ruhe erhebt.

Allein nicht überall kann uns diese Eintracht und Aehnlichkeit des Stimmgangs willkommen sein, vielmehr wird man im Allgemeinen, besonders in den Aussenstimmen, eher eine karakteristisch verschiedene Führung der Stimmen vorzuziehen haben, um durch die mannigfaltige Weise der einzelnen Stimmen den innern Reichthum des Satzes zu erhöhen. Und endlich wird man eine zu weite Ausdehnung und zu grosse Häufung der Parallelismen, besonders in den Aussenstimmen, zu vermeiden haben, wenn nicht aus der Einigkeit gar Einförmigkeit und Mattigkeit hervorgehen soll. Daher geben z. B. ältere Tonsatzlehrer die Regel: man solle in Chorälen den Bass nicht mit der Oberstimme in Terzen und Sexten auf- und abführen. Mit Recht besorgen sie davon Entkräftung des Satzes und Beeinträchtigung der kirchlichen Würde; nur lassen sie übereilt solche Stimmungen (z. B. die obige Händelsche) ausser Acht, die sanftere einigere Verschmelzung, und dazu Parallelismus der Stimmen zulassen oder fodern.

Soviel über den Parallelismus der Stimmen im Allgemeinen. Es ist nun noch zu bemerken, in welchen Intervallen und mit welcher Wirkung zwei Stimmen mit einander gehen können. Hier übergehen wir die Oktavparallele, da die Folge von Oktaven schon S. 71 hinlängliche Aufklärung erhalten hat. Ihr zunächst ist

die Quintenparallele,

die Folge von zwei oder mehr grossen Quinten (S. 72) in denselben Stimmen, zu bedenken.

Der letzte Grund für den Sinn einer solcher Fortschreitung liegt im Sinne des Intervalls selbst, auf dessen nähere Bezeichnung wir uns hier nicht einlassen, weil sie nicht hier, sondern nur in der Musikwissenschaft *) erwiesen werden kann. Wir erinnern uns aber von S. 41 her, dass die Quinte in der Entfaltung der

---

*) Eine Andeutung enthält die allgem. Musiklehre.

Töne oder der Harmonie der erste neue Ton (nach dem Urtone) ist, dass mithin das Intervall der Quinte, z. B.

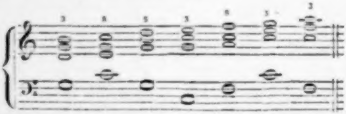
C— und —*G*

die erste Anlage der Harmonie, der gleichsam noch unvollendete Dreiklang

c—*g* und —*e*

ist. Ohne also auf den tiefern Sinn dieses Intervalls zu gehen, sehen wir soviel: dass es uns gewissermassen einen Dreiklang vorstellt, Folgen sich nun zwei Quinten, so wird uns damit die Folge zweier Dreiklänge vorgespiegelt, und zwar so, dass der zweite ganz in derselben Weise erscheint, wie der erste. Diese hohle Wiederholung muss uns schon in Vergleich mit der normalen Entfaltung unserer Harmonie anwidern, —

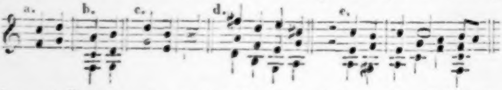
302.



in der kein Dreiklang in gleicher Lage mit dem vorhergehenden und nachfolgenden erscheint; noch mehr aber, wenn wir ihr da begegnen, wo sie zwei unzusammenhängenden Dreiklängen, z. B. denen auf der Ober- und Unterdominante, angehört, oder diese vorspiegelt, oder ihren Eintritt auffallender macht durch das allen Parallelbewegungen eigne Aneinanderhalten der Töne *).

Hiermit wird nun klar, dass und warum eine Quintenfolge missfälliger sein muss, als die andre. Quinten, die unzusammenhängende Akkorde andeuten, oder solchen angehören (wie bei a u. b)

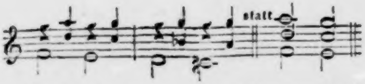
303.



werden auffallender, oder auch widriger erscheinen, als solche, die zusammenhängende Akkorde andeuten (c) oder solchen angehören (d) zumal, wenn (wie bei e) die beiden Quinten führenden Akkorde durch einen Absatz getrennt, verschiednen Klauseln angehörig scheinen. Schon eine zufällige Unterbrechung der Quintenfolge durch eingemischte Pausen

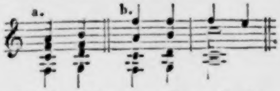
---

*) Daher werden auch Quinten nicht übel empfunden, wo man überhaupt keine Harmonieentfaltung und keinen der Harmonie erschlossenen Sinn hat. Im Mittelalter ist arglos in Quinten gesungen worden; Mozart (der Vater) hörte 1771 in Venedig zwei Arme, André 1822 in Würzburg bei einer Procession Männer und Kinder in Quinten singen. In allen diesen Fällen hatte man nur Bewusstsein für die einzelne Stimme, und jeder sang, unbekümmert um die Andern, in seiner eignen Tonhöhe.

394.


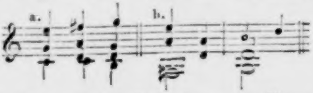
begütigt unser Gefühl, da es wenigstens einigermassen den Zusammenhang der Harmonie löset.

Noch milder erscheinen daher Quinten, wenn andre Stimmen uns vergewissern, dass nicht die von den Quinten vorgespiegelten Akkorde, sondern andre, zumal verbundene, einander folgen. So wird der Fall aus No. 393 b sich hier —

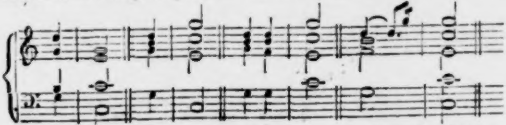
395.


bei a, noch mehr bei b milder darstellen, da der zweite Akkord ein Dominantakkord und ein mit dem ersten verbundner geworden ist; ja, wo es auf klaren, mildhellen Zusammenklang ankäme, könnte die Schreibart bei b vor andern die Quinten vermeidenden Abfassungen unter manchen Umständen den Vorzug haben.

Noch minder verletzend erscheinen dergleichen Folgen, wenn eine fliessende Stimmführung (a) sie verbirgt, oder beide Quinten (b) als Bestandtheile eines Akkordes zusammengefasst werden können.

396.


und was solcher Fälle mehr sind, in denen der Komponist aus bestimmten Gründen sich von der allgemeinen Regel entfernt, und zu diesem oder jenem Zwecke Quinten sich erlaubt, ja jedem andern Ausdrucke geflissentlich vorzieht. Hiernach erkennt man, dass die S. 82 einstweilen unvermeidlich befundenen (oder durch entgegengesetzte Bassbewegung nur wenig verbesserten, in Ohrenquinten verwandelten) Folgen, — Sätze, wie diese —

397.


jedenfalls zu den erträglichern zu zählen wären (denn die Quinten gehören nächstverwandten und verbundnen Akkorden) und dass sie (besonders die letztern) in einem gewissen Zusammenhange ein wohlangemessener, ja der einzig rechte Ausdruck sein können.

Soviel hier über einen Gegenstand, der von jeher die Aufmerksamkeit der Tonsatzlehrer gefesselt und durch das unaufhörliche Hin- und Wiederreden bis zu krankhafter Reizbarkeit gesteigert hat, nachdem man sich einmal mit einem allgemeinen und absoluten Verbot aller Quintenfolgen übereilt hatte und nun mit dem Wirken der Künstler einmal über das Andre in Widerspruch stand; — denn schwerlich giebt es Einen rechten Künstler, der nicht irgendwo mit vollem Rechte Quinten gemacht hat. Wir haben anzuerkennen, dass das Verbot seinen guten Grund hat, und dass es uns jetzt möglich sein muſs, Quinten überall, wo wir wollen, zu vermeiden. Aber wir müssen eingedenk bleiben, dass hier wie überall in der Kunst mit einer abstrakten Regel nur Irrthum gesäet wird, dass auch Quintenfolgen unter Umständen zulässig, ja der einzig rechte Ausdruck sein können. Wir werden daher einstweilen dem allgemeinen Verbote nachkommen, um uns in der Vermeidung der Quinten zu üben; später aber vor den rechten Quinten, wenn sie sich uns darbieten, nicht zurückschrecken, — so wenig, als sie aufsuchen und herbeiziehen aus Koketterie oder Trotz gegen eine Regel, die für uns nichts Drückendes, kein Unrecht mehr hat.

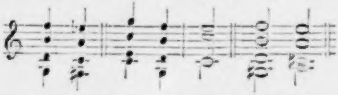
Dass

Folgen von kleinen Quinten

oder auch

Folgen gemischter Quinten

nämlich kleiner, die auf grosse, oder grosser, die auf kleine folgen — jener Bedenklichkeiten ledig, und wohl zulässig sind,

398.


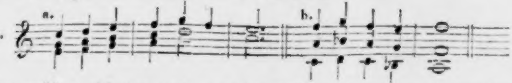
ist schon daraus ersichtlich, dass die kleinen Quinten gar nicht einen ursprünglichen Akkord bezeichnen, mithin durch sie nicht unzusammenhängende Dreiklänge und Tonarten angedeutet oder schärfer bezeichnet werden können. Ein Theil übrigens von dem Auffallenden, das einer Folge grosser Quinten anklebt, geht auf die Folge einer grossen Quinte nach einer kleinen (der letzte Fall des obigen Beispiels) über, weil man zuletzt eine grosse Quinte vernimmt.

Kehren wir eine Quinte um, machen wir ihren obern Ton zum untern: so ergiebt sich eine Quarte. Daher sehen wir schon voraus, dass

eine Quartenfolge

wol einigen Theil an der Misslichkeit der Quintenfolge haben wird.

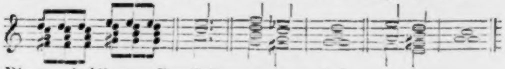
Wir haben schon S. 111 Quartenfolgen angewendet, nämlich in einander folgenden Sextakkorden, wie bei a.

399.


Hier verbirgt sich ihr Auf- oder Missfälliges hinter dem fliessenden Parallelgange der Aussenstimmen. Treten aber die Quarten in den Aussenstimmen auf, z. B. oben bei b, so könnten sie im Allgemeinen eben so bedenklich gefunden werden, als Quintenfolgen.

Sekunden- und Septimenfolgen

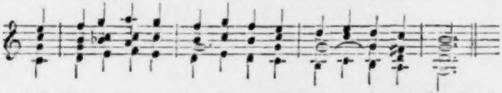
können nur in den seltnern Fällen eintreten, wo ein Septimenakkord (oder ein aus ihm abgeleiteter) in einen andern übergeht; z. B.

400.


Die unschuldigsten Parallelbewegungen sind

Terz- und Sextenfolgen,

die wir schon mehrfach gebildet und beobachtet haben. Wo ein fliessender einträchtiger Stimmgang der Idee des Tonstükes entspricht, sind diese Parallelen wohl angebracht; bei längerer Fortführung aber, zumal wenn eine reichere Harmonie erzielt wird, schwächen sie, besonders in den Aussenstimmen angebracht, wie wir oben S. 216 gesehen, den Satz. Der nachfolgende z. B.

401.


wird, obgleich es ihm an Akkordenwechsel nicht eben fehlt, durch den Parallelismus der Aussenstimmen unstreitig jeder kräftigern harmonischen Wirkung beraubt.

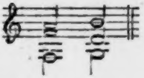
Beiläufig sehen wir an diesem Satze eine eigenthümliche Stimmführung: die Stimmen kreuzen sich, der Tenor steigt über den Alt hinweg und wird also eine zeitlang zweite Stimme. Wir sehen aber sogleich den Grund dieser ausnahmsweisen Stimmführung. In folgerichtigster Weise geht die zweite Stimme von *c* nach *h*, nach *b*, nach *a*; die dritte liegt mit ihrem *g*, *g* unter jener, steigt aber in den folgenden beiden Akkorden über sie weg, um die Harmonie vollständig zu machen, ohne dass der gute Gang des Alts gestört würde, und kehrt früh genug zurück. — Wollte man freilich solches Stimmkreuzen oft wiederholen oder weit fortsetzen, so müssten die Stimmen sich endlich verwirren. Oder wollte man die Hauptstimme von untern Stimmen kreuzen lassen, so müsste man eine Verminderung ihrer Wirkung besorgen.

Uebrigens hat man auch aus dem Parallelismus der Terzen einen auffallenden Moment herausgefühlt, und zwar die

Folge grosser Terzen,

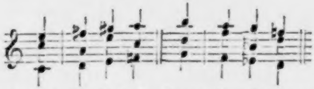
die sich ursprünglich ebenfalls bei der Harmonisirung der ominösen sechsten und siebenten Stufe (S. 69) eingefunden haben und zwei unverbundne Dreiklänge

402.



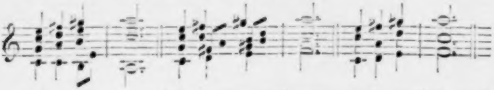
bezeichnen. Auch diese Folge ist besonders von ältern Tonsatzlehrern unter dem Namen Triton verpönt worden, und es ist wenigstens so viel zuzugestehen, dass sie eben die Herbigkeit unverbundner Akkorde herausstellt, dass sie unmilder ist, als eine Folge abwechselnd grosser und kleiner Terzen, und dass sich in längerer Fortführung,

403.



die Einförmigkeit und Herbigkeit dieses Parallelismus steigert, obwohl auch hier verbundne Akkorde, z. B.

404.



viel verträglicher und wohlgelittener auftreten, und endlich auch unverbundene nach Umständen der rechte Ausdruck einer künstlerischen Idee sein können.

Ueberhaupt aber wollen wir uns, wie schon öfters erinnert worden, vor jener Verweichlichung des Sinnes bewahren, die uns vor jedem vollen oder stärkern Ausdrucke zurückbeben lässt, und die sich selbst fortwährend täuscht, da das allzuargwöhnische Hinhorchen und Hinstarren auf jeden fremdern, oder durch übereilte Regelweisheit verdächtigten Ausdruck in der That dahin bringt, überall Verdächtiges und Beleidigendes zu spüren. Jene missverständigen musikalischen Puristen, die vor allem zurückschrecken, was den Namen Quinte oder Triton oder Querstand u. s. w. hat, gerathen damit nicht blos in Widerspruch mit allen Meisterwerken, sondern müssen auch selbst einmal über das Andre sich sogenannte Freiheiten nehmen, das heisst: von ihren Regeln loslassen, — oder sie würden gar aufhören zu schreiben. Man hat bei der Ausübung der Musik ein höheres und wichtigeres Geschäft, als nach jedem verdächtigen oder verläumdeten Stimmschritte herumzuhorchen. Solche Peinlichkeit ist dem wahren Künstler eben so fremd, wie zutappender Leichtsinn oder Unverstand. Er erreicht die von so viel Tonlehrern mehr gepriesene als verstandene Reinheit des Satzes nicht durch Herausklauben der scrupelhaften Punkte, sondern durch die erworbene Reinheit des Sinnes und Denkens, die ihm überall für seine Ideen den treffenden Ausdruck bietet und sie recht, in naturgemässer und vernunftgemässer Führung und Verknüpfung der Stimmen darstellen hilft.

Neunte Abtheilung.

Akkordverschränkung.

Erster Abschnitt.

Die Vorhalte von oben.

So reich sich auch in Hinsicht auf Harmonie unsre Sätze ausgebildet haben, so herrscht doch in ihnen eine innere Einförmigkeit, die darin liegt, dass wir nimmer aus den Akkorden herauskommen, und endlich ein Akkord wie der andre, terzenweis, gestaltet ist. Jeder Ton der Melodie gehört zu einem solchen Akkorde, und jeder Akkord steht, wie eine Säule, für sich abgerundet und abgeschlossen da. Eine Folge davon war (S. 85), dass wir jede freiere und lebhaftere Rhythmisirung eingebüsst haben, die unsere ersten Kompositionen (die ein- und zwei- und zweimalzweistimmigen) beseelte. In den harmonischen Figurirungen gelangten wir zwar wieder zu freierer Regung; aber selbst in der reichsten Gestaltung hörten wir doch im Grunde nichts, als die terzenweis zusammengehörigen Töne.

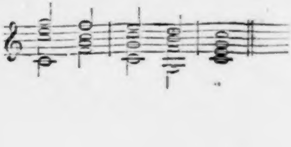
Es ist klar, dass wir aus diesem Missstande, aus dieser Verfangenheit in dem Akkordwesen nicht durch die Erfindung neuer Akkorde befreit werden, die ja wieder terzenweise gebaut sein müssten. Wir müssen vielmehr das Harmoniewesen von seiner andern Seite ansehen: als eine Verbindung mehrerer Stimmen. Bisher haben wir überall nur den harmonischen Zusammenhang der Töne betrachtet; z. B. in No. 404 gesehen, dass die Töne *c—g—c—e* den ersten Akkord (einen Dreiklang), die Töne *c—a—d—fis* den zweiten Akkord (einen Sekundakkord) bildeten, u. s. w. Nun wollen wir die in den Akkorden enthaltenen Töne in ihrem melodischen Zusammenhange anschauen, z. B. in No. 404 *e, fis, gis* als Diskant, *c, d, e* als Alt, und so fort.

Von diesem Gesichtspunkte aus müssen wir also den Uebelstand darin sehen,

> dass alle Stimmen stets von einem Akkorde zum andern gleichzeitig mit einander fortgehen.

In diesem Satze z. B.

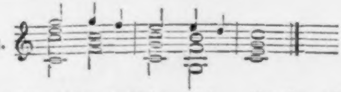
405.



schreiten, sobald das erste *g* (der Oberstimme) nach *f* geht, alle übrigen Töne des ersten Akkordes ebenfalls in die Töne des folgenden Akkordes, und so bis zum Schlusse fort, so dass wir eben desshalb eine abgeschlossene Terzensäule, einen Akkord nach dem andern vor uns haben.

Jetzt soll das Entgegengesetzte geschehen; die verschiednen Stimmen sollen nicht gleichzeitig mit einander fortgehen. Versuchen wir es erst an der Oberstimme.

406.



Hier ist die Akkordfolge im Wesentlichen dieselbe geblieben; der erste, dritte und fünfte Akkord sind ganz unverändert, die drei Unterstimmen sind es ebenfalls durchweg. Während aber diese drei Stimmen vom ersten Akkorde zum zweiten fortschreiten, verweilt die Oberstimme noch auf dem Tone des ersten Akkordes, auf *g*. Dieses *g* ist nicht zu dem zweiten Akkorde gehörig, es ist gegen ihn in Widerspruch, muss daher sich auch endlich ihm fügen und nach dem rechten Akkordtone, *f*, gehen; dadurch ist das Widersprechende aufgelöst. Ja, wir würden gar nicht auf den widersprechenden Ton gekommen sein, wir hätten ihn nicht einführen dürfen, wäre er uns nicht als Ueberbleibsel aus dem ersten Akkord erklärlich und darum in seinem Widerstreite gegen den andern Akkord erträglich. Sein Vorhandensein im ersten Akkorde hat uns darauf vorbereitet, ihn im andern noch zu finden. — Dasselbe gilt von *e* im vierten Akkorde *g—h—f* oder *g—h—d—f*.

Ein solcher Ton, der aus dem einen Akkorde in den andern, zu dem er nicht gehört, hinüberrankt, heisst

Vorhalt,

denn er muss, nach der gemeinen Sprachweise, länger vorhalten, als sein Akkord von Haus aus mit sich bringt.

Hiermit sind uns nun auch alle Verhältnisse klar, unter denen ein Vorhalt, der Natur der Sache nach, statthaft ist.

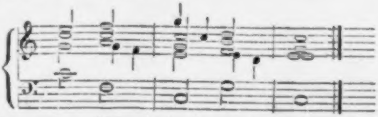
Erstens muss ein Vorhalt vorbereitet sein; das heisst: der zum Vorhalt bestimmte Ton muss schon im vorhergehenden Akkorde, und zwar in der nämlichen Stimme vorhanden gewesen sein; denn er ist ja eben nur ein länger festgehaltener Ton.

Zweitens muss er aufgelöset werden; das heisst: der Widerspruch zwischen ihm und dm Akkorde muss sich lösen, die vorhaltende Stimme muss endlich noch in den eigentlich ihr zukommenden Akkordton eingehen.

Gleichwohl wird noch immer ein Widerspruch zwischen Vorhalt und Akkord fortbestehen; trotz Vorbereitung und Auflösung werden wir statt des Akkordtones einen fremden, z. B. statt *f* und *d* im obigen Falle, *g* und *e* vernehmen. Der Widerspruch findet also, genauer angesehen, zwischen dem Vorhaltstone und dem durch ihn zurückgehaltenen Intervalle des Akkordes statt. Um ihn daher nicht zu schroff herauszustellen, ist

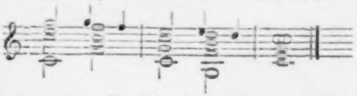
drittens rathsam, nicht den Vorhalt und das durch ihn zurückzuhaltende Intervall zugleich einzuführen. Wollten wir z. B. den obigen Satz so darstellen:

407.



so würde im zweiten Akkorde in der vierten Stimme die Oktave des Grundtons vorgehalten (durch einen Vorhalt zurückgehalten), während dasselbe Intervall zugleich mit dem Vorhalte in der Oberstimme aufträte; so ferner nähme im vierten Akkorde die Oberstimme die Quinte des Grundtons (*d*), während die vierte Stimme dazu den Vorhalt *e* vernehmen liess. Noch greller würde der Widerspruch der nicht zusammengehörigen Töne, wenn man sie neben einander

408.



legte. — Man bemerke, dass hier Grundton und Oktave des Akkordes unterschieden werden; die Oktave kann, wie No. 406 zeigt, vorgehalten werden, unbeschadet des gleichzeitigen Eintrittes des Grundtones.

Wo können nun Vorhalte angewendet werden? — Ueberall, wo die obigen Bedingungen erfüllbar sind; unter Beobachtung dieser Bedingungen:

1) in jeder Stimme,
2) zu jedem Akkorde,
3) für jeden Ton eines Akkordes.

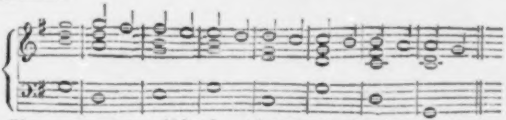
Unser obiger Versuch (No. 406) leitet uns auf eine Art von Vorhalten, die wir

Vorhalte von oben

nennen; der Vorhaltton ist ein solcher, welcher eine Stufe hinabsteigen muss zur Auflösung in den Akkordton. Folglich kann jeder Akkordton, der eine Stufe hinabsteigt, zu einem solchen Vorhalte benutzt werden.

Versuchen wir dies an der hinabsteigenden nach der ersten Weise (No. 120) harmonisirten Tonleiter, und zwar zuerst an der Oberstimme.

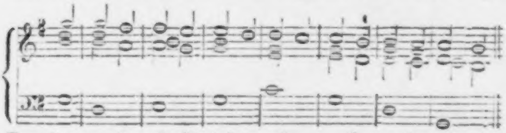
409.



Die Oktave im ersten Akkorde steigt eine Stufe abwärts in den Ton der Oberstimme im zweiten Akkorde, *g* nach *fis*; folglich kann *g* Vorhalt werden, ist durch sein Vorhandensein im ersten Akkorde vorbereitet, und löset sich im zweiten Akkorde in *fis* auf, also in die Terz des Akkordes, die ausserdem nicht im Akkorde vorhanden ist. In gleicher Weise sind alle folgenden Vorhalte eingeführt, das erstemal ist die Terz, dann die Oktave, dann die Quinte vorgehalten.

Hier folgen die in allen Stimmen möglichen Vorhalte vereinigt.

410.



Der Bass konnte nirgends Vorhalt werden, weil er nirgends eine Stufe abwärts geht; so auch der Alt nicht bis zum siebenten Takte, weil er bis dahin entweder stehen bleibt, oder zwei Stufen abwärts geht.

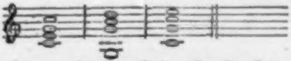
Wir bemerken hier Harmoniegestaltungen, die aus den Vorhalten erwachsen sind, und gleichwohl frühern Akkordbildungen gleichen. So entsteht im zweiten und siebenten Takte durch die Vorhalte ein Quartsext-Akkord, während eigentlich eine ganz andre Harmonie, der Dreiklang und Septimen-Akkord auf *d* beabsichtigt ist. Ob man nun dergleichen Tongebilde für Vorhalte oder eigne Akkorde halte, — ob man z. B. sage: der zweite der obigen Takte enthalte erst einen Quartsext-Akkord, dann einen Dreiklang; oder: er enthalte blos den Dreiklang, vorgehalten in Terz und Quinte durch Quart und Sexte — das kann uns gleich sein; genug, wir wissen diese Gestalten, wie man sie auch nenne, hervorzurufen *).

---

*) Andre Vorhaltsgestalten sehen bekannten Akkorden gleich, sind aber nach ihrer Behandlung von ihnen verschieden. So könnte man oben im fünften Takte die erste Notenlage für einen unvollständigen Nonen-Akkord *c—e—g—h(b)—d* halten. Allein dann müsste sie nach *f—a—c* fortschreiten, statt dass sie hier über liegenbleibendem Basse sich in *c—e—g* auflöset.

Dies hatte bisher keine Schwierigkeit; denn alle Stimmen gehen abwärts, eignen sich also vielfältig zur Vorbereitung und Auflösung der Vorhalte. Wie aber ist es bei aufsteigenden Tonfolgen? Hier z. B.

411.

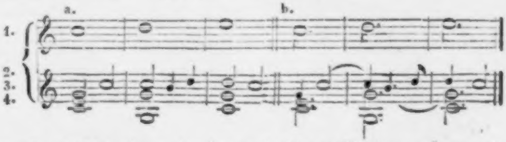


scheint kein Vorhalt von oben möglich, da die Stimmen nicht von oben kommen. —

Betrachten wir, ohne den Stimmgang zu beachten, den Inhalt der Akkorde, so wären wohl Vorhalte möglich. Im zweiten Akkorde liegt im Alte *h*, das durch *c* vorgehalten werden könnte; dieses *c* findet sich auch im vorhergehenden ersten Akkorde, — nur leider nicht im Alte, sondern in einer andern Stimme, im Diskante, und der Diskant geht nach *d*, nicht nach *h*. Ebenso könnte das *c* des Alts im dritten Akkorde durch *d* vorgehalten werden, und *d* findet sich allerdings im vorhergehenden zweiten Akkorde. Aber es gehört daselbst nicht dem Alt, sondern wieder dem Diskant an, und diese Stimme geht wieder nicht von *d* nach *c*, sondern von *d* nach *e*.

Hier helfen wir uns, wie schon sonst (No. 105) wenn eine Stimme einen andern Ton haben sollte, als den ihr zuerst zugefallenen: wir theilen ihr beide Töne nach einander zu. Geben wir daher der zweiten Stimme erst ihr *g* und führen sie dann hinauf in den schon von der ersten Stimme besetzten Ton *c*, — geben wir ihr im zweiten Akkorde erst *h*, dann aber *d*: so wird sie von *c* und *d* aus Vorhalte zu *h* und *c* abgeben können, während die erste Stimme von denselben Tönen ungestört hinaufgeht.

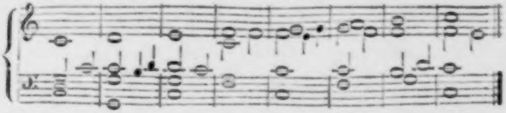
412.



Im zweiten Takte sehen wir eine noch feinere Gliederung der zweiten Stimme herbeigeführt. Der Vorhalt *c* aus dem ersten Akkorde nimmt die Hälfte des Taktes für sich, und lässt dem Akkordtone *h* die andre Hälfte; diese aber muss nochmals getheilt werden, um dem zur Vorbereitung des andern Vorhaltes nöthigen *d* Raum zu lassen. Dass übrigens auch jede andre Rhythmisirung der Vorhaltstimme, z. B. die bei b, statthaft ist, versteht sich von selbst. Uebrigens haben wir oben der ersten Stimme nur desswegen eine besondere Zeile gegeben, um ihren Gang, und den der zweiten Stimme deutlich vor Augen zu stellen.

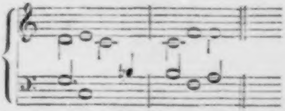
In dieser Weise folgt nun hier die aufsteigende Tonleiter, nach erster Weise harmonisirt mit ihren Vorhalten.

413.



Nur der Alt, wie wir sehen, war geeignet, in dieser Akkordfolge Vorhalte zu bilden. Hätten wir uns im dritten Takte erlauben wollen, den Dreiklang in einen Dominant-Akkord zu verwandeln, so würde der Tenor Gelegenheit zu einem Vorhalte gehabt haben, —

414.

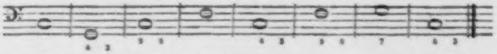


und dann wäre der Gang der Vorhalte nicht im folgenden Takte in Stocken gerathen. In den drei letzten Takten giebt der Tenor ebenfalls Anlass zu Vorhalten, vor der Terz *h* und der Oktave *c* nämlich; allein beide Intervalle sind schon in der Oberstimme enthalten, können also (S. 225) nicht zugleich vorgehalten werden.

Was haben wir nun in den Vorhalten gewonnen? —

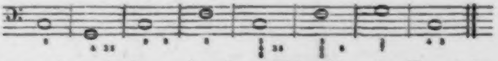
Vor allem mancherlei harmonische Gestaltungen, die wir bis jetzt noch nicht besessen. — Wollen wir sie mit Ziffern andeuten, so schreiben wir die Ziffer des Vorhalts und der Auflösung unter den Bass; die obige Harmoniefolge wäre demnach folgendermaassen zu beziffern.

415.



Noch deutlicher würde die Bezifferung, wenn man auch die Vorbereitungsintervalle in ihr angäbe;

416.

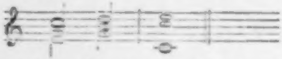


oder gar, wie im fünften und sechsten Takte hier, den Gang jeder Stimme in Ziffern andeutete.

Wichtiger ist aber die nun errungene Befreiung von dem unablässigen Terzenbau der Akkorde und von der Nothwendigkeit, jeden Ton der Melodie als Theil eines solchen Terzenbaues zu behandeln, wodurch wir so lange (S. 85) von jeder freiern Rhythmisirung zurückgehalten wurden. Wir haben jetzt, obwohl no ziemlich gezwungen, die Möglichkeit erlangt, einen Ton der Melodie einigermassen unabhängig von dem ihn begleitenden Akkorde zu erhalten.

Hiermit ist sogleich auch eine Beweglichkeit in die Vorhaltstimme gekommen, die uns — ausser in den harmonischen Figurirungen — lange nicht mehr zu Gebote stand; man vergleiche darüber nur den Alt des vorigen Beispiels mit frühern Stimmgebilden. Und diese Beweglichkeit ist eine weit gehaltreichere, als das blosse Herumfahren der harmonischen Figurirung in den Akkordtönen.

Zugleich sehen wir durch die Vorhalte unsere Stimmen viel eigenthümlicher und unterscheidbarer ausgebildet; nicht blos durch den fliessendern diatonischen Gang und den karakteristischern Rhythmus, sondern auch durch den Widerspruch der Vorhaltstöne gegen die Akkordtöne der übrigen Stimmen, wodurch sich eine Stimme von der andern entschieden lossagt. Hiermit ist also die Losung gegeben, uns von dem todten Akkordwesen zurück zu dem lebendigen Stimmwesen zu wenden. Denn das Leben des Tonreichs ist seiner Natur nach melodisch, Tonfolge; selbst die Urharmonie der mitklingenden Töne (S. 41) erscheint in melodischer Form: erst der Urton, dann mitklingend, aber später erst vernehmbar, die Oktave, später die Quinte, und so fort. Harmonie aber und Akkord sind nur Begriffe — Inbegriffe von Tönen aus verschiednen Stimmen, die zusammen passen, mit einander verträglich sind, entweder vermöge ihrer natürlichen Verhältnisse zu einander, oder weil wir sie in künstlerischem Walten in ein Verhältniss zu einander gebracht haben. Das Leben irgend eines harmonischen Satzes, z. B. dieses,

617.


liegt also nicht in seinen Akkorden, sondern in seinen Stimmen; die Fortschreitungen

c—d—e,
g—h—c,
c—g—c,

sind lebendig, lebendige Stimmen, — gleichviel ob jede von einem lebenden Wesen gesungen, oder von einem besondern Instrumente angegeben, oder ob alle zusammen auf einem einzigen Instrumente, das fähig ist, verschiedne Stimmen gleichzeitig zu intoniren, vorgetragen werden. Die Akkorde aber, — das sind nur

die Räume,

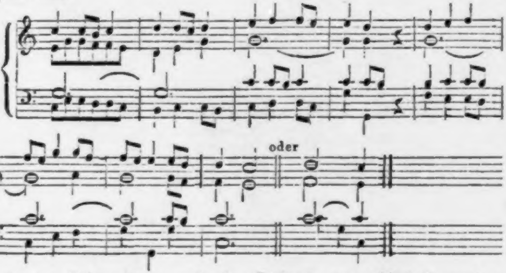
in denen die Stimmen verträglich zusammentreffen. Und hierin begreifen wir auch erst vollkommen, dass in Tonstücken mit auswärtiger Modulation jede Tonart, die wir bis jetzt einen Sitz der Modulation genannt, nichts anders ist, als, der grössere Raum,

das Gebiet,

für irgend einen Theil unsers Satzes.

Es ist nun vor Allem nothwendig, die Vorhalte, wie wir sie bis jetzt kennen, bis zur grössten Geläufigkeit gestalten zu lernen. Jede Harmoniefolge, die wir gehabt, oder noch bilden können, ist ein gelegner Stoff zu dieser Uebung, obwohl natürlich die eine mehr Gelegenheit zu Vorhalten giebt, als die andre. Wir wollen bei diesen Uebungen jeden Anlass zu Vorhalten in allen Stimmen benutzen. Es wird rathsam sein, erst eine Stimme nach der andern einzeln, dann alle insgesammt mit Vorhalten durchzuarbeiten. Hier stehe als Beispiel No. 214, B mit allen Vorhalten in allen Stimmen zugleich, die ohne Veränderung der Harmonie möglich sind.

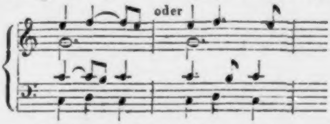
418.



Im vierten Takte hätte noch der Diskant einen Vorhalt machen können, aber dann wäre nichts, als eine Wiederholung des Quartsext-Akkordes die Folge gewesen. Beiläufig sehen wir hier von der andern Seite eine der S. 226 erwähnten zweideutigen Gestalten. Der Quartsext-Akkord sieht auch in der frühern Bearbeitung (No. 214, B) ganz einem Vorhalte des folgenden Dreiklangs gleich; man sollte ihn im Grunde auch dafür halten, denn streng genommen müsste der Vordersatz mit seinem Dominant-Dreiklange auf dem Hauptschlage des Takts enden. Gleichwohl wussten wir damals nichts von Vorhalten, und hatten uns die Freiheit genommen, einen wirklichen Quartsext-Akkord einzuführen; man sieht: wir haben eine genauere und ängstliche Erörterung über solche Zweideutigkeit nicht nöthig. — Die weitere Untersuchung überlassen wir dem Fleisse eines Jeden.

Betrachten wir nun unsern neuen Satz im Ganzen, so finden wir einen Tonreichthum und eine Beweglichkeit in allen Stimmen, deren wir bisher nicht mächtig waren. Allerdings ist die neue Bewegungsweise keineswegs frei, sie wird uns noch durch eine enge Regel und durch den Vorsatz, alle Vorhalte einzuführen, aufgezwungen. Und eben desshalb haben wir sie auch nicht in unserer Gewalt; eine Stelle, z. B. den ersten Takt, überströmt sie, eine andre, z. B. den zweiten und fünten Takt, berührt sie kaum; dort ist sie in zwei, drei Stimmen, anderswo, z. B. im sechsten Takte, nur in einer möglich. Auch kann es nicht fehlen, dass hier und da ein Vorhalt, so regelrecht er auch eingeführt sei, uns zu herb oder sonst unpassend erscheine. Bisweilen werden wir schon durch Bindungen, z. B. — im dritten Takte des obigen Satzes

419.



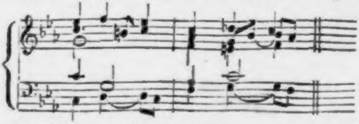
(die Vorhaltstöne sind hier in den Punkten enthalten, also mit den Vorbereitungstönen Eins) die Herbigkeit mildern.

Vorhalt vor Grundtönen.

Namentlich ist den Vorhalten vor dem Grundtone der Akkorde im Bass eine solche Herbigkeit eigen, dass man schon öfter auf die Frage gerathen ist, ob sie überhaupt statthaft, — das heisst mit einer künstlerisch vernünftigen Tonentfaltung vereinbar seien. Denn der Vorhalt des Grundtones im Basse erschüttert gleichsam den ganzen darauf gebauten Akkord, stellt ihn in seinen Grundfesten wankend dar, wie wir schon am vorstehenden Beispiel in den dritten Vierteln des ersten und dritten Taktes wahrnehmen können. Auch hat der Bass am wenigsten das Bedürfniss, sich zu einer feinern Melodik auszubilden; er liebt von Haus aus grade entscheidende Schritte, zumal wenn er in Grundtönen geht.

Allein in dem Bedenken selbst liegt auch schon ihre Beantwortung. Wenn es nämlich gilt, ein schwer und tief Bewegtes, Herbelastendes auszusprechen, dann eben wird der herbe Vorhalt der Grundtöne im Basse wohlgerathen sein; z. B. wenn der vorherige Fall in dieser Umgestaltung in einem schwer-ernsten Largo erschiene.

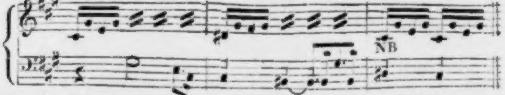
420.



Oder wenn bei gleicher, oder bei heftig, schmerzlich bewegter

Stimmung, z. B. im Finale von Beethovens Cismoll-Sonate (*una quasi fantasia*) der Bass den Gesang übernimmt, —

421.



und gar die Konsequenz der Melodie auf den herbern Vorhalt unaufhaltsam hinführt: wäre es unmännlich, vor der augenblicklichen härtern Berührung zurückzuweichen. — Uebrigens wollen wir für jetzt nur an den nächsten Zweck denken, die Vorhalte uns allseitig zur Geläufigkeit zu bringen; später werden wir auch erkennen, nach welchen Grundsätzen wir aus allen möglichen Vorhalten die zweckmässigen herausfinden mögen.

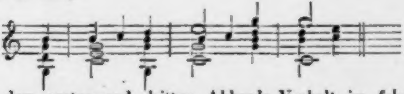
Zweiter Abschnitt.

Vorhalte von unten.

Nur willkührlich handelten wir, da wir im Obigen die Vorhalte an Töne knüpften, die hinabgingen. Nicht hierin lag das Wesen des Vorhalts, sondern darin, dass ein Ton aus dem einen Akkorde in den andern Akkord, in welchem er nicht einheimisch war, hinüberlangte.

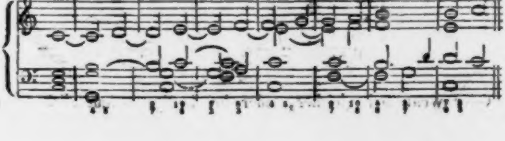
Dies kann aber auch der Fall sein, wenn der vorbereitende und Vorhaltston tiefer liegt, und sich in die nächst höhere Stufe auflöset, z. B. hier,

422.



wo *h* aus dem ersten und dritten Akkorde Vorhalt im folgenden wird und sich nach *c* auflöset, dann im letzten Akkorde *h* und *d* als Vorhalte erscheinen und sich nach *c* und *e* auflösen. Diese sind es, die wir zum Unterschiede von den frühern Vorhalte von unten nennen, die aber, wie man sieht, keine neue Regel erfodern. Mit ihnen würde also die aufsteigende, wie oben harmonisirte Tonleiter folgendes Ansehen gewinnen;

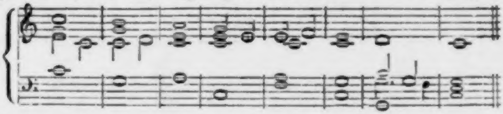
423.



wobei wir uns einstweilen manchen herberen Zusammenklang der Stimmen (*a*, *b*, auch wohl *c* ist dahin gehörig) gefallen lassen, da wir ihn ja später, wenn er uns stört, vermeiden können. — Die nöthigste Bezifferung haben wir übrigens gleich, nach den bekannten Grundsätzen (S. 228) mitgetheilt.

Auch bei der, den Vorhalten von unten der Richtung nach widerstrebenden herabgehenden Tonleiter, sind durch eine Vorbereitung, wie die in No. 412 gezeigte, diese Vorhalte einzuführen.

424.



Allein hier zeigt sich leicht — weil andre Vorhalte näher liegen — eine Gezwungenheit (z. B. im zweiten Takte), die nichts weniger als zusagend sein kann, da wir nach einer immer gewandtern und freiern Stimm- und Satzführung streben. Ueberhaupt ist nicht zu verkennen, dass die Vorhalte von unten ein weit herberes Wesen haben, als die von oben. Die Ursache mag wohl darin liegen, dass jeder Vorhalt nur durch die Auflösung begreiflich und erträglich wird, die Auflösung das hart Widersprechende des Vorhalts beseitigen, versöhnen, zu milderm Gefühl zurückführen soll. Dem ist nun bei den Vorhalten von oben das Hinabgehn der Auflösung ganz zusagend, da jedes Sinken der Tonfolge (S. 18) mildert, beruhigt. Bei den Vorhalten von unten geht dagegen die Auflösung aufwärts, und so kann die Tonfolge an sich nicht beschwichtigend, sondern vielmehr nur aufregend wirken, gewissermassen in Widerspruch mit dem Zwecke der Auflösung.

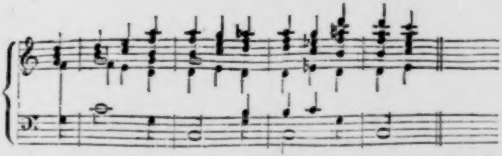
Bei den Vorhalten von unten zeigen sich, wie bei denen von oben, Gestaltungen, die wirklichen, uns schon bekannten Akkorden, namentlich Septimen- und Nonen-Akkorden, vollkommen gleichen. Aber — sie unterscheiden sich in der Fortschreitung von ihnen. So sehen wir im vorstehenden Satze No. 423 Takt 3 ein *c*—(*e*)*g*—*h*—*d*, Takt 8 dasselbe, Takt 6 ein *f*—(*a*)*c*—*e*—*g*, die man für willkührlich umgebildete Nonen-Akkorde aus No. 349 halten könnte. Allein in diesem Falle müsste *c*—*e*—*g*—*h*(*b*)—*d* nach *f*—*a*—*c*, und *f*—*a*—*c*—*e*(*es*)—*g* nach *b*—*d*—*f* fortschreiten, statt dass hier die Nonen sich über dem Akkorde oder Grundtone selbst, zu dem sie erscheinen, auflösen, und dadurch als blosse Vorhalte erweisen.

Wir haben nun die beiden Klassen der Vorhalte kennen gelernt; was sollte uns hindern, beiderlei Vorhalte gleichzeitig, also

Vorhalte von oben und unten verbunden,

anzuwenden, wie schon beiläufig in No. 423 T. 8? Hier:

425.

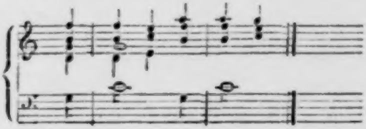


sind an Septimen- und Nonen-Akkorden alle möglichen Vorhalte gehäuft; vermöge der Verdopplung der Intervalle werden gleichsam die ganzen Akkorde vorgehalten, und nur der Grundbass, die Tonreihe der Grundtöne, schreitet ungesäumt fort:

Septime und None werden Vorhalte von oben,
die Terz wird Vorhalt von unten,
die Quinte, vermöge ihrer Fähigkeit, auf- und abwärts zu schreiten, wird verdoppelt und zugleich Vorhalt von oben und von unten,
die Oktave bleibt als künftige Quinte liegen.

Dass eine solche Ton- und Vorhaltshäufung überladen und bei aller Regelrichtigkeit verwirrt erscheinen kann, ist gewiss; wir werden sie selten vollständig anwendbar finden, wohl aber theilweise, z. B. so:

426.



gut benutzen können.

Und hier kommen wir auf die Ueberschrift der ganzen Abtheilung,

Akkordverschränkung

zurück. — Wir haben zuvor (S. 229) die Vorhalte hauptsächlich aus dem melodischen Gesichtspunkte betrachtet, der uns wieder der wichtigste geworden ist; nebenbei sahen wir in ihnen einen Gewinn neuer harmonischer Gebilde. Nun wir sie aber vollständig überschauen, ihre Wirkung auf Harmoniesätze beobachten, erkennen wir in ihnen

ein neues, und zwar das stärkste Mittel der Harmonieverbindung.

Nächst dem allgemeinsten Zusammenhange, den Akkorde desswegen untereinander haben, weil ihre Töne einer gemeinschaftlichen Tonleiter (S. 69) angehörten, waren es zwei Beziehungen, durch welche sie in ein näheres harmonisches Verhältniss mit einander gerathen.

Erstens die gemeinschaftlichen Töne. Allein, wie wir sie bis hierher kennen gelernt, sind sie bei dem Eintritte des neuen Akkordes gerade die unwirksamsten. Denn sie sind schon dagewesen, können also nicht auffallen, während die neu eintretenden Töne die Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Zweitens die nothwendigen Fortschreitungen zu einem andern Akkorde, die dem Dominant-Akkorde und seinem ganzen Anhange von Natur angewiesen sind; — wiewohl wir schon manche Abweichung von dem natürlichen Gange haben zugestehen müssen.

Beide Beziehungen treten **vereinigt** und dazu verstärkt bei den Vorhalten ein. Der Vorhaltston ist ebenfalls aus dem vorangehenden Akkorde beibehalten; da er aber dem neuen Akkorde widerspricht, so reisst er die volle Aufmerksamkeit an sich. Auch ihm ist eine bestimmte Fortschreitung zugewiesen; aber vermöge seines Widerspruchs gegen den ganzen neuen Akkord kann diese nicht verschoben werden, bis der ganze Akkord sich fortbewegt; die Auflösung muss noch während des Akkordes selbst erfolgen.

So bilden sich durch die Vorhalte Akkordreihen, die auf das festeste, gleichsam untrennbar, zu Einer Masse verschlungen, — man möchte sagen: in einander geschmiedet sind, und uns in dieser ihrer Weise besonders später (in den polyphonen Formen, von denen im zweiten Theile zu reden ist) die wichtigsten Dienste leisten werden.

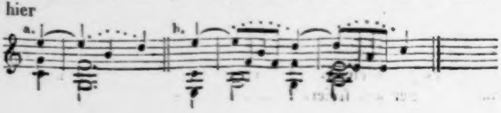
Dritter Abschnitt.

Ausnahmsweise Vorhaltgestaltungen.

Nachdem wir die Regeln für Vorhalte und die Gründe für dieselben kennen gelernt, dürfen wir nicht versäumen, auch auf einige Abweichungen aufmerksam zu machen.

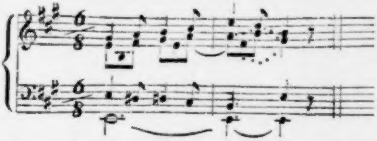
Die **Auflösung des Vorhalts** war nöthig, um den Widerspruch zwischen dem aus dem vorherigen Akkorde liegengebliebenen Vorhaltton und dem neuen Akkorde, zu dem jener nicht gehört, zu beseitigen und zu versöhnen. Allein diese Beseitigung kann verzögert werden, indem sich zwischen Vorhalt und Auflösung ein andrer Akkordton, oder gar deren mehrere einschieben. So löset sich hier

427.



bei **a** das aus dem ersten Akkorde liegen gebliebne *e* richtig nach *d* auf, aber erst nachdem die Terz des neuen Akkordes dazwischen geschoben ist. Bei b liegen zwischen Vorhalt und Auflösung sogar drei andre Akkordtöne. Noch weiter ist Beethoven in dem Anfange seiner unvergleichlichen Sonate Op. 101

428.

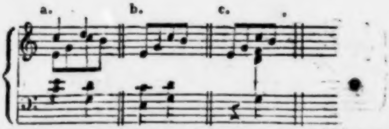


gegangen. Der erste Takt schliesst mit dem Quartsext-Akkorde *e—a—cis*, der folgende setzt mit dem Dominant-Akkorde *e—gis—h—d* ein, zu dem in der zweiten Stimme *a* als Vorhalt liegen bleibt und sich nach *gis* auflösen muss. Zuvor aber geht es nach dem ganz harmoniefremden Tone *fis*, dann nach der Quinte des Akkordes *h* und nun erst in den lösenden Ton *gis*. — Man könnte, zur Erklärung jenes *fis*, sagen: dass dem Komponisten in diesem Tongedichte voll schwellender Sehnsucht ein über die beiden tiefen Töne gebauter Septimen-Akkord *fis—a—c—e* vorgeschwebt habe; oder gar, dass hier auf einen Akkord von sechs Tonstufen (*e—gis—h—d—fis—a*) den man Undezimen-Akkord zu nennen hätte, hingedeutet wäre, — wenn es überhaupt wichtig sein könnte, jede einzelne Erscheinung und Kombination nach ihrem Zusammenhange mit den Grundformen zu erläutern, — und wenn es gar erlaubt wäre, aus einem einzelnen Tongebilde gleich auf eine neue sonst nirgend sichtbare Gattung oder Klasse zu schliessen. Auf den gegenwärtigen Fall werden wir später zurückkommen; hier ist die Erklärung jenes *fis* ohnehin Nebensache, die verzögerte Auflösung des Vorhalts Hauptsache.

Man wird übrigens bei dieser ganzen Erörterung an die verzögerte Auflösung der Terz, Septime und None in Septimen- und Nonen-Akkorden (S. 140 Anmerk.) erinnert.

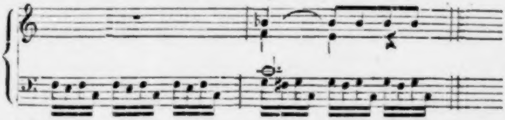
Soviel von der Auflösung der Vorhalte. Was ihre **Vorbereitung** betrifft, so erinnern wir uns, dass ein Vorhalt nur begreiflich erschien, insofern er zuvor in einem Akkorde als harmonischer Ton aufgetreten und in den neuen Akkord hinein liegen geblieben war. Dies nannten wir eben seine Vorbereitung, und sahen ein, dass sie in derselben Stimme stattgehabt haben müsse; Vorbereitung, Vorhalt und Auflösung ist ja eben nichts, als der besonders gestaltete Gang einer Stimme. Nun aber können wir auch von hier aus freiere Gebilde ableiten. Hier

429.



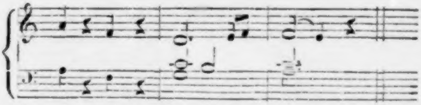
sehen wir bei a zum zweiten Akkorde (*g—h—d*) ein vorhaltendes *c*; es ist im ersten Akkorde vorhanden gewesen, auch in derselben Oktave, — aber in einer andern Stimme. Bei b ist der vorhaltende Ton nicht einmal in derselben Oktave, sondern in einer tiefern, bei c vollends gar nicht vorhanden gewesen; unsere musikalische Erfahrung und Empfindung hat sich nur aus den Tönen *e—g—* und *c* vorstellen können, dass er dagewesen wäre, oder hätte dagewesen sein können und sollen. In gleicher Weise begreifen wir diese Stelle aus einem Mozartschen Quartett.

430.



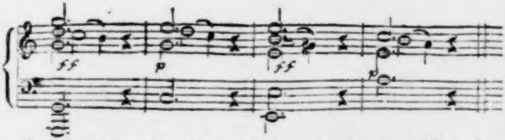
Das *f* der zweiten Stimme ist nur erklärlich, indem wir aus dem Basse des ersten Taktes den Akkord *f—a—c* voraussetzen. Und wenn hier das tiefere *f* leicht genug auf das höhere schliessen (oder gleichsam hinfühlen) liess, so geht in diesem Sätzchen aus Così fan tutte

431.

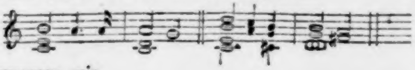


Mozart noch weiter; das *c* der Mittelstimme ist nur begreiflich, insofern man aus den Tönen des ersten Takts den Akkord *f—a—c* heraushört.

Man sieht sehr leicht in allen diesen Fällen nur weitere, kühnere Folgerungen aus dem ersten Gesetze, dass Vorhalte vorbereitet sein müssen. Ueberall sind hier Vorbereitungen vorhanden, aber entlegener, zum Theil nur der ergänzenden Einbildungskraft überlassen. Wir werden dergleichen Gebilde nicht für falsch oder unzulässig erklären, uns aber sagen, dass sie mehr oder weniger Befremdendes an sich haben. Und so könnte man sich endlich gänzliche Uebergehung der Vorbereitung gestatten, z. B.

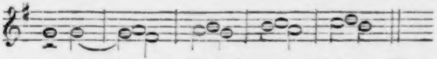
432.


wenn ein scharf einschlagender, einreissender Zusammenklang dem Sinne des Tonstücks zusagte. Auch milderm schmerzlichem Ausdrucke könnte ein unvorbereiteter Vorhalt, z. B.

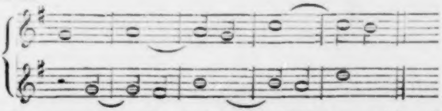
433.


wohl angemessen sein.

Bisweilen liegt übrigens die Unregelmässigkeit blos in der Schreibart. Sätze wie dieser

434.


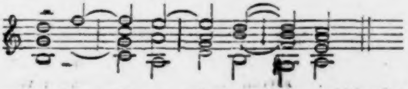
scheinen nur unvorbereitete Vorhalte zu enthalten. Sie wären eigentlich so —

435.


zu schreiben gewesen, oder sind als Nachbildungen solcher Sätze zu erklären, wenn man sich auch aus irgend einem Grunde die Freiheit nimmt, sie so, wie wir zuerst geschrieben, ausführen zu lassen.

Noch einmal kehren wir zu der Auflösung zurück.

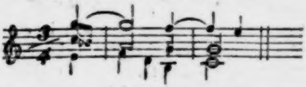
Sie sollte zu dem Akkorde erfolgen, in den der Vorhalt sich eingedrängt hat. Hier —

436.


sehen wir aber die Auflösung auf einen andern Akkord treffen. Das *f* der Oberstimme müsste sich in die Terz des Dreiklangs von *c*, dann das *e* in die Oktave des Dreiklangs von *d* auflösen; beide Töne schreiten auch nach *e* und *d*, — aber erst, nachdem *c—e—g* zu *a—c—e*, und *d—f—a* zu *h—d—f* fortgegangen ist. Ein gleicher Fall findet sich in No. 442; auf dem dritten Viertel des ersten Taktes bleibt *f* als Vorhalt zu dem Akkorde *es—g—b* liegen, löset sich aber erst zu dem folgenden Akkorde *c—es—g* in *es* auf. Genug, dass wir den erwarteten Ton richtig erhalten.

Man könnte sogar noch weiter gehen, z. B., wie hier, —

437.

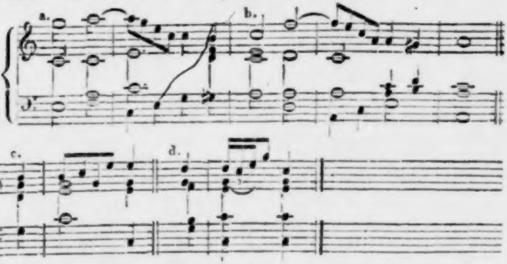


die Auflösung auf den dritten Akkord verschieben. Dergleichen Fälle mögen erwogen und einmal versucht werden; besondrer Uebungen bedarf es für sie nicht.

Doch es erwarten uns noch eignere Gestaltungen. —

Wir kennen zwei Arten nunmehr, eine oder einige Stimmen weiter zu führen, während die andern den Akkord festhalten: den Vorhalt und die harmonische Figurirung. Es leidet kein Bedenken, beide nach einander zu gebrauchen, wofern nur beiden, namentlich dem Vorhalte, sein Recht geschieht. Hier z. B.

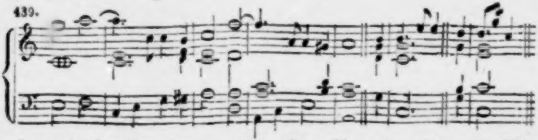
438.



ist bei a der Vorhalt der Oberstimme richtig von *a* nach *g* geführt; dessgleichen bei b das vorhaltende *f* nach *e*; dessgleichen bei c der Vorhalt von unten, *h*, nach *c*; endlich bei d der Vorhalt *d* nach *c*. Aber nach erfolgter Auflösung geht die Oberstimme noch durch mehrere Akkordtöne.

Dies ist vollkommen entsprechend den bisherigen Regeln, aber oft zu weitschweifig. Hier

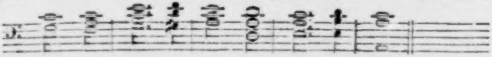
439.



sehen wir dieselben Sätze, aber ohne Umschweife; alle Mitteltöne sind weggeworfen und der letzte Ton, auf den sie führen, ist allein ergriffen. — Freilich ist damit auch die Auflösung selbst weggefallen; statt der zu erwartenden Töne *g, e, c* müssen wir uns genügen lassen an dem fortklingenden Akkorde, der freilich den Auflösungston enthält, aber ihn in einer andern Stimme vernehmen, oder — nach der bekannten Akkordnatur ergänzen lässt. Allein eben dieser Mangel isolirt den Vorhaltston noch schärfer und kann ihn insofern zarter, gleichsam verlassen in der Fremde, oder auch schärfer, schneidender im Widerspruche mit der Harmonie, erscheinen lassen.

Hier ist es nicht blos erträglicher, den durch den Vorhalt zurückgehaltnen Akkordton in einer andern Stimme mit dem Vorhalte zugleich einzuführen, z. B. die Begleitung zu Obigem so zu gestalten,

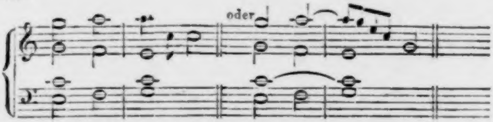
440.



sondern der in einer andern Stimme erscheinende Ton kann uns auch gewissermassen statt des Auflösungstones dienen, den wir erwarten.

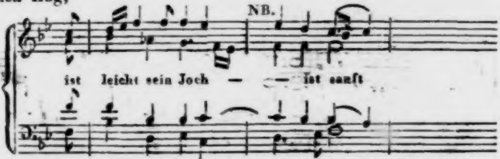
Diese Verwandlung aber zeigt uns eine neue Abweichung von den ersten Gesetzen der Vorhalte. Wir sehen nämlich dasselbe Intervall, das oben vorgehalten wird, unten im Basse zugleich erscheinen.

441.



Die Entfernung mildert den Widerspruch, wenn sie ihn auch nicht hebt, und es kommt darauf an, ob er dem Sinn unseres Satzes entspricht, ob dieser ein so scharfes Widereinander der Töne verlangt und in seinem sonstigen Zusammenhange rechtfertigt. Händel in seinem Messias, in dem wunderzarten, gleichsam nur hingehauchten Chor: Sein Joch ist sanft und seine Last ist leicht, wagt einen solchen Zug,

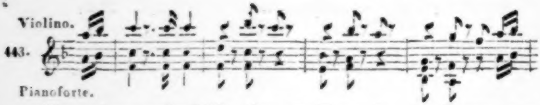
442.



und trifft meisterlich das Rechte; er wahrt den in Sinnen sich verlierenden Satz vor Verweichlichung und weckt damit leise die Saite des Wehs; denn nach diesem Chor wird Leiden und Tod gesungen.

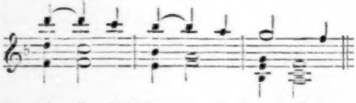
Hier war es der tiefe Sinn des Satzes, der den unregelmässigen Vorhalt als das Rechte erscheinen liess. In einer andern Weise finden wir Dasselbe in Beethovens Sonate mit Violinbegleitung Op. 24. Im Scherzo treten Pianoforte und Geige so gegen einander.

443.



Man erkennt sehr leicht, dass die Harmonie, der Pausen entkleidet, in zweiten bis vierten Takte so gestaltet ist, —

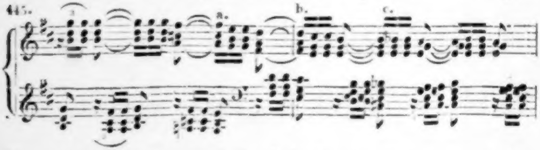
444.



Die Oberstimme geht also in Oktaven mit der zweiten, und weicht auf dem zweiten Viertel von ihr ab, um einen Vorhalt zu bilden, der der andern Stimme widerspricht. Aber in diesem neckenden Widerspruch (der bei der Schnelle der Bewegung und der Kürze der Töne nicht herb, nur pikant werden kann) liegt eben der Reiz des Satzes; die Geige thut, als wollte sie nicht mit, und richtet dann in neckiger Nachfolge und Nachahmung eine artige kleine Verwirrung an.

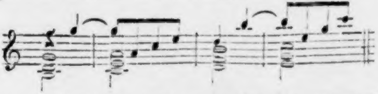
Wieder in einem andern Sinne hält Beethoven (im Andante seines grossen Bdur-Trios Op. 97) ganze Akkorde vor, während in andern Stimmen die vorgehaltenen Töne zu gleicher Zeit erklingen.

445.

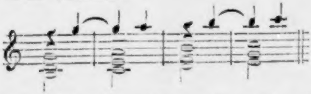


Hier wird bei a das *e* durch *fis*, *h* durch *c*, *g* durch *a* vorgehalten und alle diese Töne erklingen gleichzeitig mit den Vorhalten; bei b finden wir Gleiches, bei c wird *h* gegen *b* — also obenein querständig vorgehalten. Es genügt aber — ohne tieferes Eindringen in den Sinn des Satzes — an die Kürze der Vorhalte und den kurzverklingenden Ton des Pianoforte zu erinnern, um darzuthun, dass hier ein eigentlicher Widerklang oder Missklang gar nicht zu befahren ist, sondern die Harmonien mit Hülfe dieser Vorhalte nur schwebender in einander schmelzen.

Endlich sei noch einer mehrdeutigen Form erwähnt, die nach Analogie der Vorhalte sich herausbildet. Hier

446.


sehen wir sie zweimal vor uns; *g* in der Oberstimme bleibt zu dem Akkorde *a—c—e* liegen, eben so *h* zu dem Akkorde *c—e—g*. Wollten wir diese Töne als Vorhalte ansehen und regelmässig auflösen, so könnten sie nur Vorhalte von unten sein; *g* müsste sich nach dem höhern *a*, *h* sich nach dem höhern *c* bewegen; nur wäre die Auflösung von *g* eine Oktave herabgesetzt, die von *h* durch zwei dazwischen geschobene Harmonietöne verzögert. Allein — dann wären diese Vorhalte

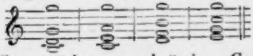
447.


nichts weiter als nachschleppende Oktaven der andern Stimme, Vorhalt und zurückgehaltener Ton, *g* und *a*, *h* und *c*, träfen in einem Momente zusammen, und so zeigt sich eine regelmässige Auslegung überall nicht ausführbar, man fühlt sich mit dergleichen

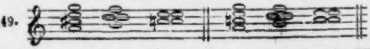
nachbleibenden Tönen,

wie man sie nennen könnte, dadurch versöhnt, dass die Stimme, in der sie erscheinen, sich nachher umständlich in den Akkord hineinbegiebt.

Oder will man dergleichen Tongestalten als Septimen-Akkorde, —

448.


ansehen, die nicht ihren nächsten regelmässigen Gang nehmen, sondern in einen andern Septimen-Akkord führen?

449.


Diese Führung wäre eine neue Verdichtung der in No. 345 gezeigten, — oder, wenn man will, aus der in No. 323, c aufgewiesenen durch Erhöhung des tiefsten Tones im zweiten Akkorde (*a—cis*(*c*)—*e—g* nach *b*(*h*)—*d—f*) entstanden.

Oder will man das liegenbleibende *g* als einen Halteton, und das Ganze, wie es in No. 448 vor uns steht, als einen kürzern Orgelpunkt ansehen? — Beide Auslegungen passen nur nicht auf

den zweiten Fall aus No. 446; wir wissen aber schon, dass die ängstliche Abwägung verschiedner Ableitungsarten uns nicht unnütz aufhalten darf, wofern wir nur die Fertigkeit und den Sinn des Bildens in unserm Besitze haben.

Vierter Abschnitt.

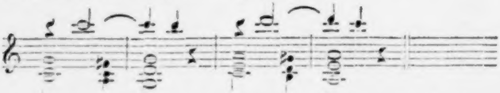
Vorgreifende Töne (Anticipation, anticipirte Töne).

Wodurch war uns der Vorhalt begreiflich und erträglich? Dadurch, dass wir ihn als Bestandtheil des vorangehenden Akkordes kennen. Er findet also seine Erklärung und Rechtfertigung in einem andern Akkorde.

Und zwar in einem schon dagewesenen.

Umgekehrt führen wir jetzt einen Ton in einen Akkord, zu dem er nicht gehört, dem er widerspricht. Er ist aber nicht aus dem vorangehenden Akkorde nachgeblieben, sondern aus dem künftigen Akkorde vorausgenommen, anticipirt.

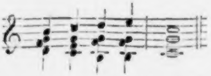
450.



Wir sehen, dass hier *c* gegen den Akkord *g—h—d*, ferner *d* gegen den Akkord *a—c—e* im vollkommnen Widerspruche auftritt, ohne bei seinem Auftreten irgend eine Rechtfertigung zu finden; erst der nachfolgende Akkord *fis—a—c* und *gis—h—d* erklärt es uns. Dass ein solcher Widerspruch, der ohne Vorbereitung auftritt, viel herber, einschneidender wirken muss, als der vorbereitete und sogleich erklärbare Widerspruch der Vorhalte, ist klar; man hat also wohl zu erwägen, ob er auch dem Sinne des ganzen Satzes angemessen, ob Grund vorhanden ist, zu einer so befremdlichen Einführung.

Bisweilen ist es nur ein leichter, oder konsequenter, gleichsam sich selbst überlassener Stimmgang, der uns zu vorgreifenden Tönen führt; so hier,

451.

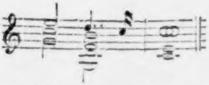


wo die Oberstimme gleichsam für sich hinschlendert, und damit auf einen Ton, *e*, geräth, der nicht im Dominant-Akkorde, sondern erst im nachfolgenden Dreiklange einheimisch ist.

Bisweilen soll der vorweggenommene Ton nur eine rhythmische

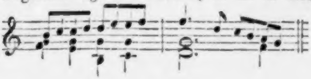
Schärfung des nachfolgenden sein, und gleichsam gar nicht zum Akkorde, wo er eigentlich erscheint, gerechnet werden. So in der alten Schlussweise,

452.



(die wir öfter bei Händel finden) in welcher der vorschlagende Melodieton *c* harmonisch nicht in Anschlag kommt, sondern blos rhythmisch wirkt. — Oder es soll mit Hülfe vorweggenommener Töne eine Melodie beweglicher figurirt werden, z. B. in diesem Sätzchen

453.

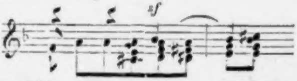


und ähnlichen.

Dann wieder treten jene vorgreifenden Töne recht ihrem Karakter gemäss auf, wo eine Stimme scharf eintreten, sich leidenschaftlich vor der Zeit hervordrängen soll. So führt Mozart in jener, No. 326 aufgeführten Stelle die Oberstimme mit einem Tone ein, der in die Harmonie *c — es — g* nicht gehört, sondern ein vorgreifender aus dem folgenden Akkorde *d — fis — a — c* ist, und dazu noch einen Querstand gegen das *as* in der dritten Stimme macht. Allein es liegt im Sinne des Satzes, die letzte Stimme entscheidend einzuführen, und man erkennt leicht, wie unstatthaft eine Verspätung des *a* gewesen wäre, nachdem die Stimmen einmal im Drange tief, ja schmerzlich erregten Gefühls begonnen, Viertel auf Viertel nach einander einzutreten.

In gleichem Sinne nimmt Spontini in der Ouvertüre zur Vestalin, nachdem er in *F* geschlossen und nach Dmoll gegangen, einen Ton, *b*, zwei Akkorde lang vorweg,

454.



der erst im dritten Akkorde seine Stätte und Erklärung findet.

Man bemerkt, dass alle zuletzt aufgewiesenen Gestaltungen, von den unregelmässigen Vorhalten ab, nur Abweichungen sind von Grundbildungen, wohl anwendbar am rechten Orte, schwerlich aber geeignet, grössere Folgen, neue Bildungsreihen zu begründen. Wenigstens ist es nicht nothwendig, dergleichen, nachdem wir unsrer Bildungskraft so manche Bahn eröffnet, mühsam herauszusuchen; was aus diesen entlegensten Gestaltungen noch ferner sich entwickeln kann, darf dem Momente des Schaffens selbst überlassen bleiben. Und so ist es auch nicht dringend, alle möglichen Freiheiten auszuspähen, die man sich nächst den bisherigen etwa noch nehmen könnte.

Abermals müssen wir aussprechen, dass der Werth und die Kraft einer Komposition durchaus nicht auf der Einführung oder gar Häufung solcher singulärer Gestaltungen beruht, und dass noch viel weniger die Ausbildung des Jüngers darin eine vorzügliche oder besondre Nahrung findet. Das Machtvollste für Bildung und Kunstwirkung liegt immerfort in dem Normalen, das wir in voller Konsequenz der ursprünglichen Naturgrundlage abgewonnen haben. Jene entlegensten Formungen dürfen uns am rechten Orte nicht fehlen; aber ihnen geflissentlich nachgehen, sie hervorsuchen und zur Schau tragen, hiesse das Wesen der Kunst, die Vernunftbahn derselben verkennen, und gäbe mithin nicht von Kunstanlage und Kunstbildung, sondern vom Gegentheil Zeugniss.

Zehnte Abtheilung.

Der Durchgang.

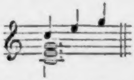
Die Vorhalte und die vorgreifenden Töne waren der erste Schritt zu der Befreiung vom ewigen Terzenwesen unserer Akkorde, und von der Abhängigkeit jedes Melodietones von der darunter befindlichen Harmonie. Im Grunde dauerte freilich diese Abhängigkeit der Melodie von den Akkorden noch fort. Wenn unsre Melodie nicht zu dem darunterstehenden Akkorde gehören wollte, musste sie sich an den vorangehenden oder nachfolgenden Akkord halten. Gleichwohl hatten wir doch eben diese Wahl erlangt, und zwar war uns die neue Freiheit aus dem Akkordwesen selbst, — oder, genauer zu reden —

aus der Verbindung der Akkorde

erwachsen.

Nun wissen wir aber, dass in dem einzelnen Akkorde selbst ein melodisches Element liegt, dass wir seine Töne nach einander, in melodischer Form, aufführen können. Dies ist die andre Seite der Harmoniegestaltungen; sie muss uns jetzt neue melodische Bahnen eröffnen. — Hier —

455.

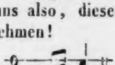


haben wir die Oberstimme durch alle Töne des Akkordes melodisch durchgeführt. Sie ist demnach in lauter Terzen einhergeschritten. —

Was ist aber die Terz anders, als die dritte Stufe — die wir für eine solche erkennen, weil wir wissen, weil wir uns vorstellen, dass zwischen dem Grundtone und der dritten Stufe noch eine mitten inne liegt, zwischen *c* und *e* das *d*? So hilft sich auch der angehende Sänger, wenn er *c*—*e* nicht sollte treffen können, dadurch, dass er das zwischenliegende *d* mitsummt.

Wie nahe liegt es uns also, diesen Zwischenton wirklich in der Melodie mit aufzunehmen!

456.



Wir gehen von *c* durch *d* hindurch nach *e*.

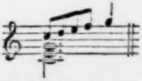
Hiermit haben wir das Wesen des Durchganges erkannt. Der Durchgangston ist nicht zur Harmonie gehörig, weder zur gegenwärtigen, noch zu einer vorangegangenen oder nachfolgenden. Er ist nur ein melodisches Wesen, eine Ausführung oder Ausfüllung der Melodie, eine Vermittelung zwischen den beiden Melodietönen (*c* und *e*), welche in der Harmonie begründet sind.

Erster Abschnitt.

Der diatonische Durchgang.

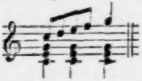
Wir haben ihn oben kennen gelernt. — Von *e* (in No. 455) aus hätten wir einen zweiten Durchgang nach *g* anbringen können, nämlich *f*.

457.



Statt der liegenbleibenden Akkordtöne könnten wir auch die einzelnen Takttheile mit Wiederholungen dieses Akkordes besetzen.

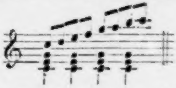
458.



Man sieht, dass die Akkord-Einsätze hier jedesmal auf die harmonischen Töne der Melodie treffen, und gewiss vertragen sich diese am besten mit den neuen Einsätzen des Akkordes.

Hierdurch haben wir zu ein und demselben wiederangegebnen Akkorde den grössten Theil der Tonleiter stellen gelernt. Versuchen wir nun, die ganze Tonleiter über denselben Akkord zu stellen;

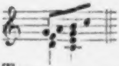
459.



auch die Wiederholungen des Akkordes auf jedem Takttheile sind hier beibehalten.

Dies führt uns auf etwas Neues. Wir sehen, dass die letzte Wiederholung des Akkordes nicht mit einem harmonischen, sondern mit einem Durchgangstone der Melodie, mit *h*, zusammentrifft. Gewiss ist dieses Zusammentreffen widerspruchsvoller, befremdender, als die früher getroffene Anordnung, obwohl der vierte Akkord am Ende nichts ist, als ein geschärfteres Fortgehen der bisher schon zu *d*, *f* und *a* verträglich gewesenen Harmonie. Noch auffallender würde daher dieselbe Form sein, wenn nicht Akkordwiederholung, sondern ein neuer Akkord, z. B.

460.



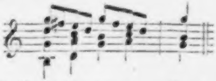
mit dem harmoniefremden Tone zusammenträfe. Allein in beiden Fällen gleicht der nachfolgende Harmonieton (*c*) Alles genügend aus.

Einen solchen, auf den eintretenden Akkord selbst treffenden Durchgangston pflegt man

Wechselton

zu nennen. In diesem Satze —

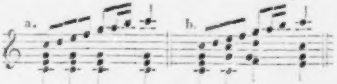
461.



sind also die beiden *fis* Durchgangs-, die beiden *e* Wechseltöne, — ein Unterschied übrigens, den wir als überflüssig nicht weiter beachten wollen.

Hätten wir uns des Wechseltones nicht bedienen wollen, so würden wir unser Ziel auch durch eine andre Rhythmisirung

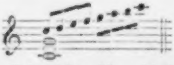
462.



erreicht haben, wenn wir die letzte Akkordwiederholung (a) oder den letzten Akkord (b) mit dem letzten Melodietone zusammengestellt und die vorangehenden Durchgangstöne dazu rhythmisch eingerichtet hätten.

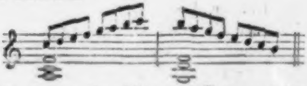
Hier sind wir nun dazu gekommen, zwischen einem und dem andern harmonischen Tone der Oberstimme zwei Durchgangstöne nach einander anzuwenden. — Im Grunde war dies auch schon in No. 458 der Fall. Ziehen wir die Wiederholungen des einen Akkordes zusammen,

463.



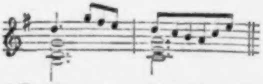
wie sie denn doch wesentlich nichts Verschiednes sagen: so sehen wir zu dem einen Akkorde die ganze Tonleiter, — zwischen den Harmonietönen *c*, *e*, *g*, *c* die Durchgangstöne *d*, *f*, *a*, *h* — eingeführt. Hier ist es zu dem tonischen Dreiklange geschehen; das nachfolgende Sätzchen

464.



erinnere uns, dass es — wie sich von selbst versteht — zu jedem andern Akkorde geschehen kann, wofern wir nur von einem Harmonietone ausgehen und mit einem Harmonietone in den Akkord zurücklenken. Hier

465.



erscheinen gar drei Durchgangstöne hintereinander, *fis*, *e* und *d*; der letzte ist ein sogenannter Wechselton.

Alle bisher aufgefundenen Durchgänge waren aus der Tonleiter der im Satze herrschenden Tonart genommen. Wir können sie

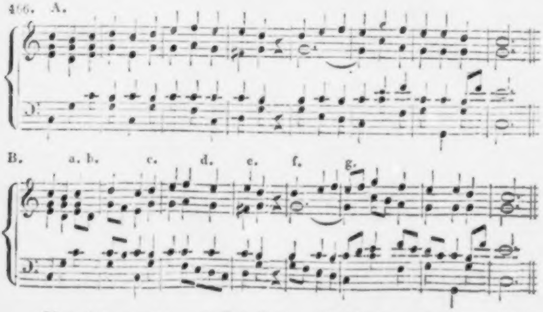
diatonische Durchgänge

nennen und wollen vor weiterer Entwickelung des Durchgangwesens einige Uebungen mit ihnen anstellen.

Wir wissen, dass jede Terz in irgend einer Stimme mit einem Durchgangstone ausgefüllt werden kann; ferner jede Quarte mit zwei Durchgangstönen, oder (genauer zu reden) einem Durchgangs- und einem Wechseltone.

Alles dies wollen wir vorerst, zur Uebung, möglichst reichlich anwenden. Wir legen hierzu die schon mehrmals behandelte Melodie No. 214 zum Grunde, harmonisiren sie unter A einfach, und führen dann unter B die nach Obigem sich darbietenden Durchgänge ein.

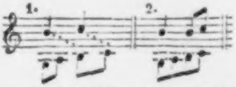
466.



Vor Allem sehen wir bei *f* einen Durchgang, der dem Dreiklange im zweiten Achtel das Ansehen und Wesen eines Sekund-Akkordes ertheilt. Schon früher, bei den Vorhalten namentlich (S. 226), haben wir solche doppeldeutige Erscheinungen gesehen und nicht nöthig gefunden, uns darum weiter zu bekümmern. Mögen wir das obige *f* im Basse einen Durchgangston oder eine Sekunde nennen; wenn wir es nur zu gebrauchen wissen.

Warum haben wir bei a nicht den Quartenschritt des Basses ausgefüllt? — Dadurch wäre eine eigne Art verschobner Oktaven (bei 1)

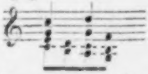
467.



entstanden, noch ärger als die offnen Oktaven bei 2, denn es wären zugleich beide Aussenstimmen in Sekund- oder vielmehr Nonen-Parallelen einhergegangen, und das ohne alle harmonische Nothwendigkeit oder Veranlassung. Ein gleicher Fall wäre bei c zwischen Bass und Alt und anderswo zu beobachten. Bei d haben wir Nonen-Parallelen gesetzt. Bei dem stillen Wesen der übrigen Stimmen konnte der scharfe Wechselton im Basse unbedenklich statthaben, da hier nicht der bei a gerügte Oktaven-Anklang eintritt.

Warum haben wir bei b den Bass nicht ausgefüllt? Es wäre in der That nicht unzulässig gewesen;

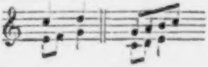
468.



allein die Septimen-Parallelen zwischen Alt und Bass und die Häufung der Durchgänge in drei Stimmen hätte dem Satze leicht ein gezerrtes Wesen gegeben.

Warum haben wir bei c und g nicht den Alt ausgefüllt? — Wir hätten dadurch im erstern Falle zwischen Diskant und Alt, im letztern zwischen Alt und Tenor

469.



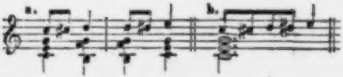
Quinten hervorgerufen.

Zweiter Abschnitt.

Chromatische Durchgänge.

Was wir bis jetzt erfahren, setzt uns in den Stand, jeden harmonischen Schritt, das heisst also: jede **Terz** und jedes grössere Intervall mit Durchgangstönen auszufüllen. Die Durchgangstöne zergliederten alle diese grössern Schritte.

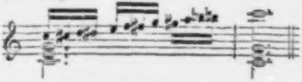
Zergliedern wir nun ein kleineres Intervall, die Sekunde. So gut wir zwischen *c* und *e* den Mittelton *d* ergriffen, eben so gut können wir ja zwischen *c* und *d* den Mittelton *cis* ergreifen, folglich zwischen *d* und *e* den Mittelston *dis*. —

470.


Dies giebt uns Mancherlei zu betrachten.

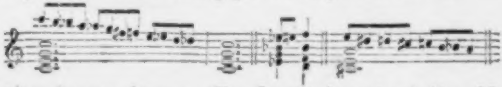
Erstens sehen wir nun Durchgangstöne herbeigezogen, die gar nicht in die Tonart gehören. Man erinnert sich dabei an unsere frühesten melodischen Bildungen, No. 44 u. a.

Zweitens sehen wir bei b, sogar in dem engen Raume einer Terz drei Durchgangstöne nach einander eingeführt, und gerathen darauf, durch Fortsetzung dieses Verfahrens gar die ganze chromatische Tonleiter,

471.


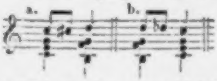
wie zuvor die ganze diatonische Tonleiter, zu einem einzigen Akkorde zu stellen, so dass über ihm und zwischen den harmonischen Tönen neun Durchgänge erscheinen.

Drittens sehen wir aber im Durchgange Stufen erhöht erscheinen, die im Akkorde in ursprünglicher Gestalt auftraten, z. B. *cis* gegen *c*, *gis* gegen *g*. Wir errathen, dass auch erniedrigte Stufen gegen reine, und reine gegen erniedrigte oder erhöhte

472.


zu stehen kommen können. Von Querständen unterscheiden sich diese Verhältnisse wesentlich darin, dass die Durchgangstöne gar nicht zur Harmonie gehören, mithin gar nicht ein Missverhältniss in derselben bewirken können; sie sind ja nur Bestandtheile der Melodie, und nur aus ihr zu erklären und zu rechtfertigen.

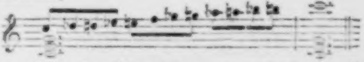
Hieraus ergiebt sich nun auch die richtige Schreibart der Durchgangstöne. Ein Durchgang, z. B. das *cis* bei a,

473.


ist nichts, als eine Ueberleitung des einen Melodietones, *c*, in den andern, *d*; man könnte sagen: *c* dehne sich so weit aus, stimme sich so weit hinauf, bis es *d* erreiche. Wenn nun nach dieser Ansicht der Durchgangston nichts, als eine Fortsetzung des vorherigen Harmonietones ist: so muss er auch nach demselben genannt werden; also *c* stimmt sich hinauf nach *cis*, um zu *d* zu führen. Umgekehrt stimmt sich oben bei b der Melodieton *d* zu *des* hinab, um nach *c* zu kommen.

Hiernach ist oben grösstentheils verfahren. Warum ist aber in No. 471 statt *ais* gegen die eben erwiesene Regel b, und in No. 472 statt *ges* im ersten Beispiele *fis*, und statt *es* und *des* im letzten *dis* und *cis* gesetzt worden? — Aus folgendem Grunde. Alle Regeln für Schreibart haben nur den einen Zweck, das Niederzuschreibende so leicht und sicher wie möglich darstellen zu lassen; auch die obige Regel entspricht diesem Zwecke, indem sie uns die Durchgänge nach ihrer Herkunft benennt und damit erklärt, zugleich aber eine Anzahl Wiederherstellungszeichen spart; die aufsteigende chromatische Tonleiter z. B. würde, mit Erniedrigungszeichen geschrieben,

474.

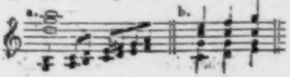


nicht weniger als zehn Vorzeichnungen, mit lauter Erhöhungen (also streng nach der Regel) nur fünf, und in unserer Weise (No. 471) nur sechs Vorzeichnungen erfodern. Nun würde aber die strenge Befolgung der Regel uns auf Töne führen, die der voraussetzlichen Tonart gar zu fremd, gar zu entlegenen Tonarten angehörig wären; es könnte befremden, zu Cdur *ais* oder *ges*, zu Adur *es* oder *des* erscheinen zu sehen, obwohl es der Sache nach — da die Durchgangstöne nicht zur Harmonie gehören — ganz unbedenklich wäre. Darum, um das Befremdliche zu mindern, nennt man dann die Töne nach näher liegenden Tonarten oder Harmonien. — Die Abwägung dieser Rücksicht gegen den Vortheil der streng regelmässigen Schreibart darf in den einzelnen Fällen dem Ermessen eines Jeden anheim gegeben werden.

Was wir nun bisher an der Oberstimme gezeigt haben, kann in jeder andern Stimme statt finden. Man wird nur, vorzüglich in Mittelstimmen, darauf zu sehen haben, ob auch für Durchgänge, besonders für mehrere auf einander folgende, innerhalb der Nebenstimmen Raum ist.

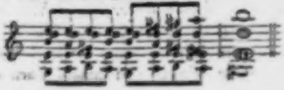
Und da die Durchgänge in jeder Stimme möglich sind, so müssen sie auch gleichzeitig in zwei Stimmen

475.



oder gar in drei und mehr Stimmen

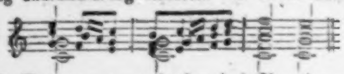
476.



anwendbar sein; nur freilich, je mehr Durchgangstöne gleichzeitig gegen die Akkordtöne geführt werden, desto mehr werden diese verdunkelt, desto grösser ist die Gefahr, mit den fremden Tönen Verwirrung anzurichten.

Auch hier gerathen wir wieder auf Gestaltungen, die eine mehrfache Ableitung und Erklärung zulassen. In diesem Satze z. B.

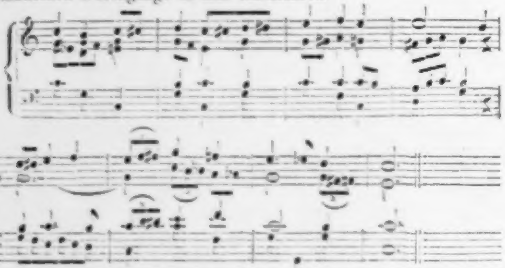
477.



können wir die Töne *g — c — e* in den drei Oberstimmen für harmonische, die andern allesammt für Durchgangstöne ansehen; wir könnten aber auch den ganzen ersten Takt eine Anwendung des Orgelpunkts nennen, dessen Halteton *c* wäre und der gegen diesen Halteton Quartsext-Sexten-Sekunden-, und Terzquartakkorde heranführte.

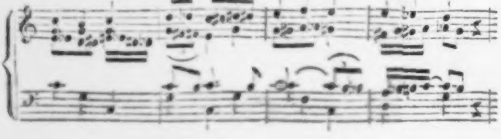
Noch einmal kehren wir auf den in No. 466 schon mit diatonischen Durchgängen versehenen Satz zurück, um nun auch die chromatischen Durchgänge in ihm einzuführen.

478.



Um den Satz reicher auszuführen, haben wir den chromatischen und diatonischen Durchgängen einige Vorhalte untergemischt, dabei aber keineswegs alle möglichen Durchgänge eintreten lassen. Denn dies würde uns nicht blos in falsche Fortschreitungen der Stimmen verwickeln, sondern auch den Satz mit fremden Tönen überladen, und die Stimmen verweichlichen, da sich die mehrsten ihrer Schritte in Halbtöne auflöseten. Die Bearbeitung des Vordersatzes diene als Beispiel

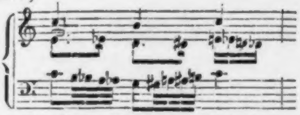
479.



Man sieht, wie kleinlich besonders der Tenor im ersten Takte durch die peinliche Einzwängung aller Halbtöne geworden ist.

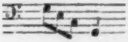
Bei der Einführung der diatonischen Durchgänge liefen wir Gefahr, einen ursprünglich richtigen Satz durch Quintenfolgen und andre Missverhältnisse zu verderben. Bei den chromatischen Durchgängen gesellt sich noch eine neue Gefahr dazu, nämlich die Häufung fremder Töne und querständiger (oder doch scheinbar, gleichsam querständiger) Stimmfortschritte. Diese Anhäufung kann bis zu musikalischem Unsinn gehen (z. B. in dieser Behandlung des obigen ersten Taktes)

480.



wenn nämlich unter der Masse durchhinlaufender fremder Töne die wesentlich harmonischen Töne verloren gehen und alles Ebenmaass und Verhältniss in der Stimmbewegung verschwindet. Die Querstände ferner können — wenn sie auch nicht so bedenklich sind, als die in den Harmonietönen selbst statthabenden, vollends die Harmonie trüben und verunreinigen. Wir sind also gewarnt, bei der Einführung der Durchgänge stets mit Vorsicht, mit Berücksichtigung der Nebenstimmen und mit Maass zu Werke zu gehen, damit nicht der ganze Satz überladen, oder einige Theile, oder die und jene Stimme in eine gegen andre unverhältnissmässige Bewegung versetzt werde. Schon die Arbeiten No. 466 und 478 sind von dem Vorwurfe ungleicher Behandlung nicht frei zu sprechen; einzelne Stellen sind gegen andre zu reich ausgeführt. Hier ist es zur Uebung geschehen; sonst hätten wir entweder die reichern Stellen ermässigen, oder für die einfachern Mittel der Bereicherung suchen müssen. So ist, um nur Einen Punkt zu bezeichnen, der vorletzte Takt in No. 478 zu plötzlich stockend gegen die vorhergehenden Takte ausgehalten. Wenigstens hätten wir im Basse durch eine harmonische Figurirung

481.



nachhelfen sollen.

Dritter Abschnitt.

Weitere Folgen der Durchgänge.

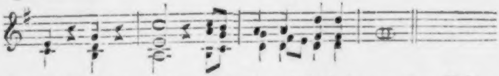
Der Gewinn aus den Durchgängen besteht nun zunächst in einem Tonreichthum, dessen wir zuvor nicht mächtig waren:

sodann in der Fähigkeit, unsere Stimmen so zusammenhängend, so fliessend, so schrittweis in ganzen und halben Tönen zu führen, wie es uns bis jetzt, seit der einstimmigen Komposition, nicht möglich war. Allerdings können durch übermässige Anwendung der Durchgänge die Melodien, die Anfangs zu eckig waren, nun zu abgeschliffen werden, der fortwährende Einhergang in ganzen und halben Tönen kann sie verweichlichen und ihren Karakter, besonders den des Basses, der gern markig, entschieden, in grössern Schritten einhergeht, verwischen. Dies möchte schon dem Satze No. 466 nicht mit Unrecht vorzuwerfen sein, wiewohl man über den Grad weicherer oder schärfer gezeichneter Stimmführung mit Bestimmtheit nur aus dem Sinne jedes Tonstückes urtheilen kann. Indess, jetzt ist möglichst reiche Uebung unser nächster Zweck. Bald werden wir zu Aufgaben gelangen, wo wir nach dem Sinn der Sache das Maass der Durchgänge, wie der Vorhalte beurtheilen lernen.

Der entscheidende Fortschritt ist aber der, dass wir nun nicht mehr genöthigt sind, jedem Melodietone seinen Akkord beizumessen. Hiermit treten wir aus dem Joche der Akkorde vollends heraus, unsre Harmonie löset sich auf in vier Stimmen, deren jede sich frei entfaltet in melodischer Weise, zwar auf Harmonie gestützt, nicht aber an sie gekettet.

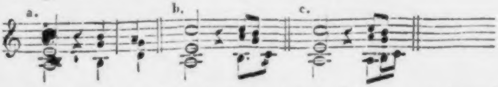
Diese Stimmmässigkeit kann sogar nun, am rechten Orte, vorherrschend werden vor dem Akkordmässigen. So schreibt Mozart in der Zauberflöte in einem raschen leicht beweglichen dreistimmigen Satze:

482.

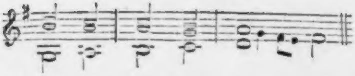


Man sieht leicht, dass die beiden Achtel des zweiten Taktes eigentlich der Akkord *g—h—d* sind, in den obern Stimmen aber durch zwei Vorhaltstöne *a—c* aufgehalten, und in der untern von *h* durch *c* als Durchgangston nach dem *d* des nächsten Akkordes gehend. Die Stelle hiesse also ursprünglich so, wie sie bei a, und regelmässig, wie sie bei b oder c geschrieben ist;

483.



Mozart brauchte aber schwunghaftere, glattere Stimmen, und warf Vorhaltston und Akkordton, Akkordton und Durchgang über einander. Ebenso verhält es sich in dieser Stelle,

484.


wo eine gleiche Anwendung von Vorhalt und Durchgang den gleichmässigen Gang aller Stimmen und das diatonische Einherschreiten des Basses erhalten hat.

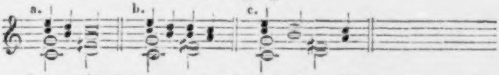
Da nun die Durchgänge schon gewissermassen eine Stelle in der Harmonie selbst zu spielen anfangen, zu der sie von Haus aus gar nicht gehörten, in die sie sich aber immer bedeutsamer eindrängen: so gewinnen sie auch

als gleichsam harmonische Töne

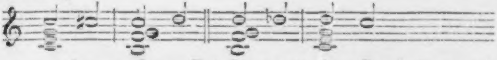
die Anwendungen der wirklichen Harmonietöne. Wir gebrauchen

1. *Durchgänge als Vorhaltstöne,*

indem wir z. B. die blossen Durchgänge bei a

485.


in b und c zu Vorhalten werden lassen, deren Vorbereitung mithin gar nicht im Akkorde *c—e—g* liegt. Es kann nicht schwer halten, zur Uebung ähnliche Fälle zu bilden. Nur noch zwei Beispiele erscheinen hier,

486.


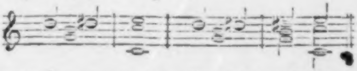
um uns zu erinnern, dass selbst die querständigen Durchgänge noch zu Vorhalten werden dürfen.

Wir sehen ferner

2. *Durchgänge zu neuen Akkorden*

werden, — oder wenigstens zu so merkenswerthen Umgestaltungen bekannter Akkorde, dass man sie von ihrem Ursprunge loslösen und für sich gebrauchen kann.

Der nächste dieser neuen Akkorde geht aus dem Durchgange der Quinte des grossen Dreiklangs hervor.

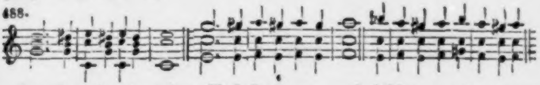
487.


Er hat also statt der grossen eine übermässige Quinte und wird, weil er grösser ist, als der grosse,

der übermässige Dreiklang

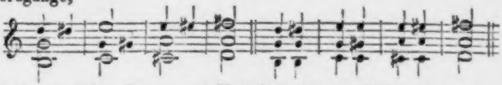
genannt, ist übrigens der einzige Durchgangs-Akkord, der einen besondern Namen erhalten hat. Unbedenklich führen wir ihn auch da ein, wo seine übermässige Quinte nicht als vorheriger Durchgang erschienen ist,

488.



gebrauchen ihn in seinen Umkehrungen, und bilden aus ihm neue Akkordgänge,

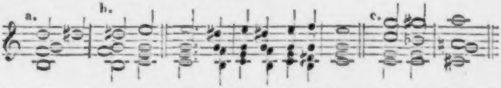
489.



die in verschiednen Lagen und Umkehrungen ausführbar sind.

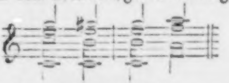
Da aus dem grossen Dreiklange der Dominant-Akkord entsteht, so suchen wir auch auf diesen die übermässige Quinte zu übertragen (a) und den neuen Akkord (b)

490.



g—h—dis—f, von seinem Ursprunge losgelöset, selbstständig zu gebrauchen. Es versteht sich, dass er den Gesetzen des Dominant-Akkordes folgt, seine Quinte aber, ihrem Entstehen gemäss, hinaufgeht. — Bedenken wir ferner, dass überhaupt jeder Septimen-Akkord nichts anderes ist, als ein Dreiklang mit zugefügter Septime, so können wir ja auch einen zweiten Septimen-Akkord (den S. 186 gefundnen grossen) auf dem übermässigen Dreiklange nachbilden. Hier

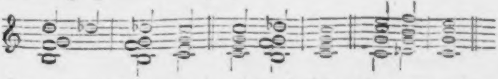
491.



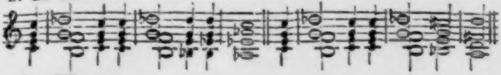
ist aus *c—e—gis* der Durchgangs-Akkord *c—e—gis—h*, oder aus dem grossen Septimen-Akkorde *c—e—g—h* ein andrer, *c—e—gis—h*, geworden, den man den übermässigen nennen könnte, wenn es noth wäre, jede abgeleitete Gestalt besonders zu benennen.

Zuvor, in No. 490, war der Dominant-Akkord durch Erhöhung der Quinte verwandelt; versuchen wir das Umgekehrte, die Quinte mittels Durchgangs zu erniedrigen,

492.

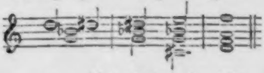


und den neuen Akkord *g—h—des—f* abgesondert von seinem Stamme zu gebrauchen. Dergleichen neue Akkorde können sogar zu neuen Modulationsmitteln — oder Vermittelungen werden, wenn wir die freiern Führungen des Dominant-Akkordes auf sie übertragen, z. B. auf diese

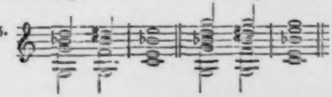
493.


und andre Weisen.

Der kleine Dreiklang hat mit dem grossen die Quinte gemein; übertragen wir die Durchgangserhöhung der Quinte auf ihn —

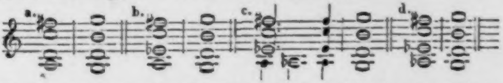
494.


so erhalten wir einen neuen Akkord (*g—b—dis*) mit kleiner Terz und übermässiger Quinte, der einem bekannten Sextakkorde (*g—b—es*) gleicht, in der Fortschreitung aber sich von dessen nächsten Schritten losmacht, auch sogar zu einem neuen Septimen-Akkorde

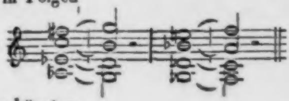
495.


hinführt.

Endlich gelangen wir sogar auf Akkordbildungen, wo die Anfangs unbedingt verbotene Quintenfolge absichtlich und mit verklärender Wirkung, dem Karakter der Quinte gemäss, erscheint.

496.


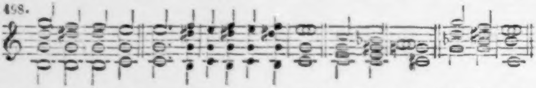
Dass nämlich aus dem Dominant-Akkorde (a) der verminderte Septimen-Akkord (b) wird, ist bekannt; die in obiger Lage entstehende Folge ungleichartiger Quinten haben wir uns (No. 398) ebenfalls schon gefallen lassen. Hier nun wird bei c der Durchgangston *as* und bei d der durch denselben gebildete neue Akkord *fis—as—c—es* eingeführt, dessen Unterstimmen in obiger Lage Quinten machen, die man nicht missfällig und unanwendbar finden wird, die sogar zu sanft verschwebendem Klange in langsamerer Bewegung in Folgen

497.


ausgeführt werden könnten.

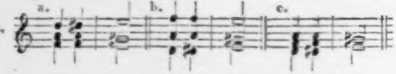
Es drängt sich übrigens bei diesen verwickeltern Akkordbildungen eine Bemerkung auf, die wir nicht bei Seite lassen mögen, obwohl der aufmerksamere Schüler von selbst auf sie geführt werden müsste; die nämlich: dass die Lage der Akkordtöne, besonders der willkührlich aus Durchgängen in den Akkord gebrachten, viel beiträgt zur Verständlichkeit und Annehmlichkeit einer Harmonie. Wird der fremde Ton in eine zu enge Stellung mit einem andern Akkordtone gebracht, muss er sich wohl gar mit diesem in denselben Ton auflösen: so giebt dies der ganzen Harmonie etwas Gequetschtes und Ineinandergewirrtes, das bisweilen bis zur Unverständlichkeit gehen kann. Die Harmoniefolgen No. 490 und 495 wird man sich wohl gefallen lassen. Dieselben in andrer Lage

498.



sind zerdrückt, fast unbrauchbar geworden. So ist der Durchgangs-Akkord *dis—f—a* hier —

499.



bei a und b wohl angebracht, bei c aber durch die Lage verdorben. — Doch wir kehren zu No. 497 zurück.

Warum sind wir jetzt berechtigt, solche Fortschreitungen zu unternehmen, die wir Anfangs uns versagt haben? Nicht blos, weil wir sie nun als wohlklingend und brauchbar befunden haben; — denn auf diese Entdeckung hätte uns schon längst, gleich Anfangs, der Zufall bringen können. Sondern: weil wir jetzt in voller Konsequenz darauf geführt worden sind, und weil uns nicht Unbehülflichkeit, vielmehr gegründete Ueberlegung darauf führt, nachdem wir alle andern Wege zu demselben Ziel ebenfalls schon kennen.

Dies ist der Punkt, von dem aus bei lebhaftern, aber ununterrichteten Geistern der verderblichste Irrthum ausgeht; der verderblichste, denn er raubt leicht den Begabtern die ihnen von der Natur zugedachten Früchte. Die entlegnern und desshalb unregelmässigern Gestaltungen erscheinen ihnen als das Neuere und Reizendere, auch darum wol als das Genialere. Aber dieses Neuere und Fernerliegende hat nur Kraft, insofern es als äusserste Folge eines zusammenhängenden, organisch fortgetriebenen und gereiften Ganzen erscheint und sein Wesen ganz ausspricht. Ausser diesem Zusammenhange, an die Stelle früherer, dem Stamm näherer Bildungen geschoben, ist es ohne Kraft und Folge. —

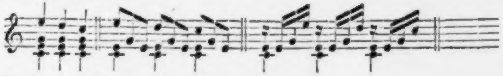
Auf der *andern Seite ist aber hier nochmals* vor der falschen Regelmässigkeit, vor dem Gehorsam gegen den Buchstaben der Regel zu warnen, der uns nicht dazu kommen lässt, den Sinn und Grund, und damit auch die Gränzen der Regel zu fassen, — der uns vergessen lässt, dass derselbe Sinn und Geist, der die Regeln aufgefunden, ja auch uns verliehen, auch in uns das Lebendige, Unentbehrliche ist, dass wir Regel und Kunst nur durch unsern eignen Geist und Sinn fassen, dass endlich doch nur unser Geist die letzte Entscheidung geben kann, so gewissenhaft er sich auch durch Erwägung der Regel, durch eignes Forschen und Sinnen vorbereitet haben muss. Jede künstlerische, jede freie Natur hat in sich die Nothwendigkeit, zuletzt sich selbst frei zu bestimmen; frei von der Unbehülflichkeit und unzuverlässigen Willkühr der Unbildung, und frei von jedem Gesetze, das ihr nicht zu eigner, innrer Wahrheit geworden ist; — frei von unvollendender Wildheit und unvermögender Knechtschaft. —

An die Akkordmässigkeit der Durchgangstöne schliesst

3. *ihr Eintritt in die Figurirung*

sich an, ohne dass es hier besonderer Darlegung bedarf. Sehen wir den Durchgang als einen gleichsam harmonischen Ton an, so können wir die Formen harmonischer Figurirung ohne Weiteres auf ihn anwenden.

500.

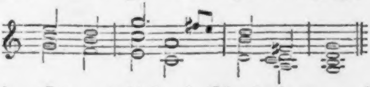


Und so erblicken wir endlich noch

4. *Durchgänge als Uebergangsmittel,*

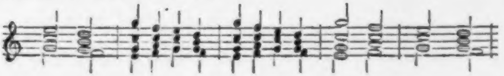
oder wenigstens als Einleitung, Vorbereitung zu Uebergängen. Hier —

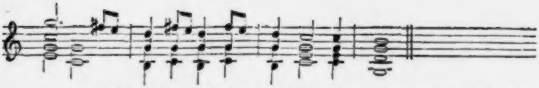
501.



sehen wir einen Satz entschieden in Cdur beginnen, und erst im dritten Takte durch den Dominant-Akkord *d—fis—a—c* nach Gdur übergehen. Aber schon im zweiten Takte erregt der Durchgangston *fis* über dem Akkorde *a—c—e* das Vorgefühl von Gdur so bestimmt, dass es kaum noch des nachfolgenden Dominant-Akkordes bedarf. Prägten wir auch noch so sehr vor diesem Durchgange Cdur ein, doch könnten wir blos durch ihn die Tonart Gdur so ziemlich ausser Zweifel stellen.

502.





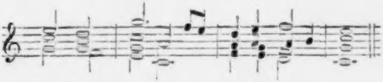
Hier ist Cdur durch Ober- und Unterdominante wiederholt eingeprägt. Doch wird jeder vom sechsten Takte an, und zwar wegen des Durchgangs — denn die Harmonie könnte eher auf Cdur bezogen werden, wäre dasselbe auch nicht zuvor so herrschend gewesen — sich in Gdur fühlen, und zwar von da bis an das Ende des Satzes sich darin zu befinden meinen, obgleich der Dominant-Akkord der neuen Tonart auch nicht einmal am Schlusse folgt. — Der Durchgang *f* würde eben so sicher uns von Gdur ab und in Cdur festgehalten haben.

Dies führt uns aber auf eine wohl zu beherzigende Betrachtung, die sich am deutlichsten an No. 501 anknüpft. Hätten wir hier *f* zum Durchgange genommen, so würde uns dasselbe nicht auf Gdur vorbereitet, sondern in Cdur bestärkt haben; dann wäre der gleich darauffolgende Eintritt von Gdur uns unerwartet, — gewissermaassen in Widerspruch mit dem vorangehenden Durchgange erschienen. Wir wollen also

> den vor einer Ausweichung angewendeten Durchgang so einrichten, dass er auf die kommende Tonart vorbereitet, nicht ihr widerspricht.

Daher würde aber umgekehrt, wenn der Satz in Cdur bleiben sollte,

503.



der Durchgangston *fis* unpassend und *f* recht sein.

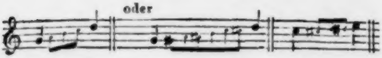
Besonderer Anleitung bedarf es für den Gebrauch dieser Gestaltungen nicht; jeder Schüler wird bei den Uebungen des früher Vorgetragenen auch die neuen Bildungen anzubringen Gelegenheit finden.

Vierter Abschnitt.

Die uneigentlichen Durchgänge.

Wir haben zwar in den eigentlichen Durchgängen das Mittel erlangt, jeden Melodieschritt mit möglichst viel Zwischentönen auszufüllen. Allein nicht immer wird uns daran gelegen sein, uns, wenn wir ausserharmonische Zwischentöne brauchen, mit all diesen Zwischentönen zumal zu beladen, jede Quinte oder Terz z. B. so —

504.

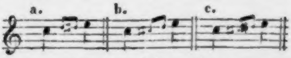


auszufüllen.

Was war denn nun ein Terzen- oder Quintenschritt von Haus aus? Die Bewegung von einer Stufe zu der dritten oder fünften, mit Auslassung der Zwischentöne.

Folglich können wir ja alle diese Zwischentöne, folglich können wir auch blos einige derselben übergehen. Statt jener drei Zwischentöne der Terz können wir also nur zwei nehmen —

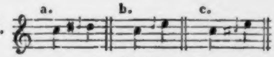
505.



Aber welche werden im Allgemeinen am zweckmässigsten beibehalten? — Der Zweck des Durchgangs ist: in den Folgeton hineinzuführen. Er muss sich also diesem Tone auf das Engste anschliessen; dies ist oben bei a der Fall, wo der Durchgang einen ganzen Ton über dem Anfange beginnt und dann auf das Fliessendste, durch lauter Halbtöne in den Folgeton hineinführt. Die zweite Form (b) zeigt den Durchgang mehr an dem Anfangs- als Folgetone haftend, eher zögernd, gleichsam sich entfernt haltend von seinem Ziele, als fördersam hineinführend; die dritte Form (c) widerspricht mit beiden Durchgangstönen der voraussetzlichen Tonart, und erscheint insofern als befremdlich und im Allgemeinen unannehmbar.

Mit gleichem Rechte können wir also auch nur einen der Durchgangstöne beibehalten. Dies wird dann am Besten der zunächst am Ziele

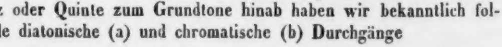
506.



liegende sein, also entweder der Halbton davor (a) oder der Ganzton (b) am wenigsten der entfernteste, bei c sich zeigende. Denn dieses *cis* führt gar nicht von *c* nach *e*, sondern nach *d*; es kann nicht *c* und *e* vermitteln, denn es ist nicht die Mitte von ihnen.

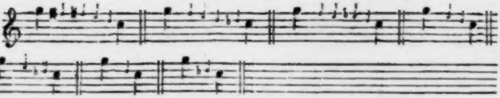
So verhält es sich auch im Hinabsteigen. Von der höhern Terz oder Quinte zum Grundtone hinab haben wir bekanntlich folgende diatonische (a) und chromatische (b) Durchgänge

507.



die harmonischen Beitöne mit zugerechnet. Hiervon können wir nach Belieben wählen und weglassen, statt des letzten Durchgangs z. B. folgende,

508.

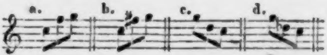


Allein hier haben wir noch eine Betrachtung anzustellen.

Der Durchgang ist eine gegliedertere, darum fliessendere Bewegung, hat also in seiner Vollständigkeit, wie wir S. 255 gesehen, einen erweichenden Einfluss auf die ohne ihn oft weitschrittige Melodie.

Bei unvollständigen Durchgängen, namentlich den auf Einen Vorton beschränkten, —

509.



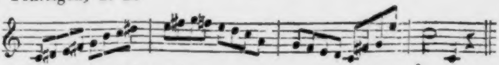
zieht sich die Bedeutung in den übrigbleibenden Ton zurück, der glatt in den folgenden hineinführt, während er gegen den vorangehenden fremd, und bei längerm Anhalten schroff auftritt. Beides sagt dem Karakter einer hinaufschreitenden, also steigernden Tonfolge, nicht aber dem einer hinabführenden, zur Ruhe gehenden zu. Im erstern Falle erhebt der schärfende Durchgang den Karakter der steigenden Tonfolge; und darum haben wir hier den Halbton, wäre er auch fremd (b) dem Ganztone (a) vorgezogen. Im andern Falle unterbricht der Durchgangston, je fremder, desto herber und schmerzlicher, den milden Gang herabführender Töne; hier also halten wir uns (wo nicht eben jener Sinn vorwaltet) eher an die diatonischen Durchgänge (c), als an fremde (d), wenn diese auch dem Ausgangstone näher liegen.

Solche einzelne, aus Durchgangsreihen beibehaltene Vortöne heissen

Hülfstöne.

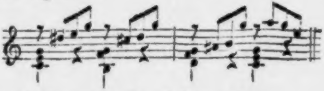
Verbinden wir sie mit harmonischen Figurirungen, so entstehen neue Tonfolgen, z. B.

510.

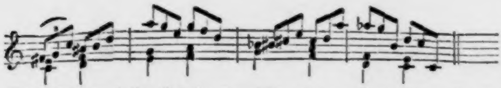


Sie sind ein so einfacher, durch die bald nachfolgenden harmonischen Töne so genügend erklärter Zusatz, dass man ohne Vorbereitung gleich mit ihnen beginnen,

511.

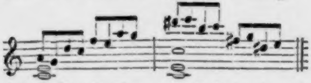


sie unmittelbar mit dem Akkorde einführen kann,

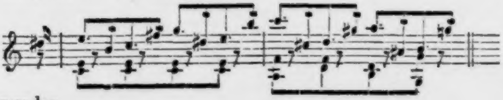
512.


ohne Rücksicht auf den Inhalt des Akkordes, selbst wenn dieser die Stufe des Hülfstones querständig (wie oben *b* gegen *his*) enthalten sollte, — wofern nur der Hülfston in den Akkordton führt.

Hiernach kann es kein Bedenken haben, herabführende Hülfstöne zu hinaufsteigender Tonfolge und umgekehrt hinaufführende Hülfstöne zu herabsteigender Tonfolge

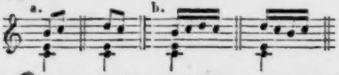
513.


zu benutzen, und beiderlei Hülfstöne auch bei schweifenden Tonreihen harmonischer Figurirung

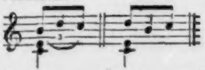
514.


anzuwenden.

Wir gehen noch einen Schritt weiter. Es folgt aus Obigem, dass wir bei der Wiederholung eines Harmonietones demselben sowohl einen Hülfston von oben, als auch einen von unten geben können (a);

515.


folglich können wir auch beides nach einander (b) thun. Jeder der Durchgangstöne findet seine Lösung im Hauptlone, hier in *c*; folglich könnten wir das erstemal denselben sparen und beide Hülfstöne unmittelbar vereinen.

516.


Wir sehen *h* sowohl als *d* in *c* gelöset; nur erfolgt für den Anfangston die Lösung später, wir bleiben also länger in dem gespannten Zustande, den der harmoniefremde Ton hervorgerufen, und diese Gespanntheit ist eine schärfere, da ihrer zwei Töne nach einander der Harmonie widersprechen.

Beiläufig sehen wir hier, dass die bekannten Manieren:

Vorschlag, von oben oder unten,
Doppelschlag, von oben oder unten,

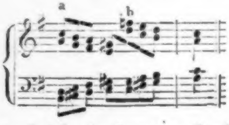
Triller (ein mehrmals rasch und gleichmässig wiederholter Vorschlag — bei längerer Dauer mit einem Nachschlag, — (Doppelschlag abgerundet),

Doppelvorschlag

und all' ihre Unterarten nichts sind, als einfache oder gehäufte, wiederholte Hülfstöne. Sie sind den wesentlichen Melodietönen zugesetzt, erscheinen insofern als Nebensache, und werden daher gewöhnlich mit kleinerer Schrift notirt. Allein man sieht leicht ein, dass sie im Sinne eines Tonstückes wesentlich bedeutsam sein können, — und nur desswegen dürfen die andern Töne wesentlich genannt werden, weil sie zu der natürlichen Grundlage des Ganzen, der Harmonie, gehören; daher man jene Töne ebenfalls mit grössern Noten aufgezeichnet findet, und besonders in den Werken neuerer Zeit, wo sie mehr mit Bedeutung, zu bestimmtem Zwecke gesetzt werden, während sie in ältern Werken (namentlich vor C. P. E. Bach und Joseph Haydn) mehr willkührlich, als „Agrémens," als beiläufige Ausschmückungen, erscheinen.

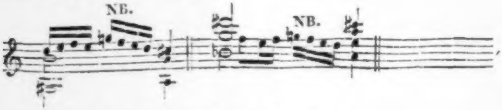
Auch in der Form der Hülfstöne können Durchgänge (wie wir schon in No. 512 gesehen haben) in querständiger Weise eintreten. Es wird in jedem einzelnen Falle, wo man sich erlauben will, eine Tonstufe anders im Durchgange oder als Hülfston, anders im dazu gehörigen Akkorde — also scheinbar querständig — einzuführen, zu überlegen sein, ob dazu hinreichender Grund vorhanden ist? In den obigen, No. 512 mitgetheilten Beispielen erscheinen die Durchgänge gerechtfertigt durch ihre Kürze und besonders durch den konsequenten Fortgang von halbem Ton zu halbem Tone. Auch hier sehen wir in Ober- und Unterstimme

517.



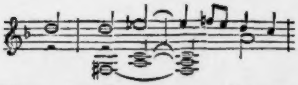
bei a ein *cis* gegen *c*, bei b ein *fis* gegen *f* auftreten, damit der fliessende diatonische Gang der Stimmen nicht durch übermässige Sekunden im Basse gestört werde. Aus demselben Grunde wird in diesen Sätzchen *g* statt *gis*

518.



so wie in dieser ähnlichen Stelle aus Don Juan

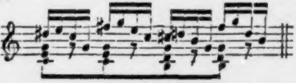
519.



f statt *fis* als Hülfston, dem Grundtone des Akkordes *fis* genüber, genommen. Der ungetrübtere Melodiefluss vergütet den Widerspruch des schnell verklingenden Tönchens, ja lässt es künstlerisch und im Genusse des Kunstwerks ganz unbemerkt bleiben.

Soviel über die Durchgänge für sich allein. Mischen wir nun die aus ihnen erfundenen Motive mit den Motiven reiner harmonischer Figurirung, z. B.

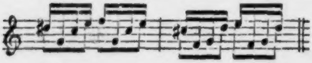
520.



so sehen wir hier die Durchgangs- oder Hülfstöne in die ihnen zum Ziel eingesetztsn Harmonietöne eingehen.

Nun haben wir schon in No. 516 den Fall beobachtet, dass Hülfstöne nicht sofort in den bestimmten Harmonieton eingingen, sondern zuvor in einen andern Hülfston. Wie viel mehr werden wir uns gestatten können, die Hülfstöne vorerst in andre Harmonietöne zu führen, ehe der Ton der eigentlichen Lösung erscheint!

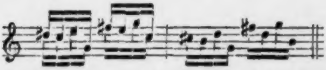
521.



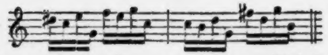
Hier hätte, wie die untern Geltungsstriche zeigen, *dis* nach *e*, *f* nach *e*, *cis* nach *d*, *e* nach *d* gehen sollen; dies geschieht auch, aber nicht unmittelbar, sondern erst nach dem Zwischentritt zweier harmonischer Töne. Ein fliessender und dabei doch pikanter Gang ist das Resultat.

Nicht überall wird übrigens eine solche Mischung zur Wohlgestalt führen; besonders dann nicht, wenn die beiden Bestandtheile verwirrend in einander dringen. Dies wäre z. B. der Fall, wollte man No. 520 so umgestalten.

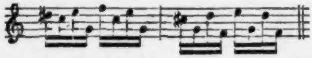
522.



Im ersten und letzten Viertel stellt sich das Motiv wohl klar heraus; im zweiten und dritten verlieren wir aber das Gefühl, dass die Hülfstöne, *fis* und *cis*, sich auf den dritten Ton, *g* und *d* beziehen. Sie stehen melodisch dem *e* und *h* näher, als sollten sie Hülfstöne von ihnen sein; und in diesem Falle hätten wir diatonische Hülfstöne —

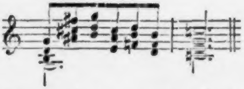
523.


oder irgend eine andre Gestaltung von grösserer Einheit und Energie vorgezogen. Auf die obige Figurirung No. 522 würde das letztere Motiv ungestörtere Anwendung gefunden haben.

524.


Hier ist zwischen Hülfston und Lösung nur Ein verzögernder Ton; dennoch wird man die erste Gestaltung (No. 521) fliessender finden, da sie die drei Harmonietöne in ebenster Folge erscheinen und nach dem scharfen Hülfstone ausgleichend wirken lässt.

Auch bei den uneigentlichen Durchgängen muss zuletzt noch die Erinnerung wiederholt werden, dass sie zwar in jeder Stimme, und in mehrern Stimmen gleichzeitig —

525.


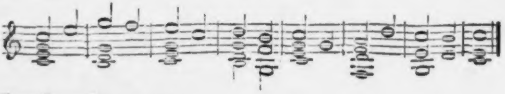
eingeführt werden können, dass man aber durch überhäufte oder ungeregelte Einführung leicht in Ueberladung, Verwirrung und Verdunkelung der Harmonie geräth. —

Fünfter Abschnitt.

Die Anwendung der uneigentlichen Durchgänge.

Die uneigentlichen Durchgänge sind aus den diatonischen oder chromatischen hervorgegangen und haben sich mit Hülfe der harmonischen Figurirung reicher entfaltet. Die Uebung in ihrer praktischen Anwendung muss daher an die diatonischen, dann an die chromatischen Durchgänge, endlich an die harmonische Figurirung geknüpft werden. Wir benutzen sie, um zugleich die Anwendung der eigentlichen Durchgänge nochmals in Anregung zu bringen.

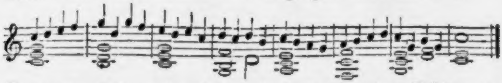
Es bedarf dafür nur einer flüchtigen Anweisung, zu der folgender Satz

526.


als Grundlage dienen mag.

Wir beginnen unsre Arbeit mit der

A. *Figurirung der Oberstimme*,
und zwar zuerst mit diatonischen Durchgängen und Hülfstönen.

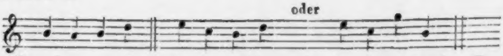
527.


Der erste, fünfte und sechste Takt bedürfen keiner Erklärung; sie enthalten ausser den Urtönen der Melodie diatonische Durchgänge und Wechseltöne.

Die Viertelbewegung im ersten Takte lud zur Fortsetzung ein; man hätte im zweiten Takte zweimal *g* und zweimal *f*, oder dreimal *g* und einmal *f* schreiben können; — die harmonische Figurirung erschien wenigstens etwas interessanter.

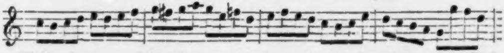
Nun war im dritten Takte eine Viertelbewegung noch nothwendiger geworden. Man hätte dreimal *e* und dann *c* schreiben können; statt des zweiten *e* erschien der Hülfston *d* weniger einförmig. Es ist so eine Figurirung eines einzelnen Tones entstanden, aus dessen Wiederholung und einem Hülfstone gebildet.

Der vierte Takt ist eine Nachahmung des dritten; mannigfacher und etwas schwunghafter hätte sich dieser und der siebente Takt etwa so

528.


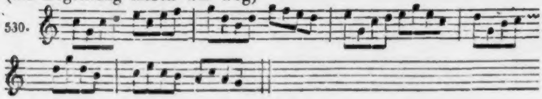
darstellen lassen; die dadurch nöthigen Aenderungen in der Begleitung verstehen sich von selbst.

Benutzen wir den Gedanken, dass ein einziger Ton durch Wiederholung und Umschreibung figurirt werden kann: so böte sich uns aus No. 527 folgende tonreichere Gestaltung,

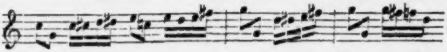
529.


deren Vollendung und Begleitung, wie auch die der folgenden Beispiele, dem Schüler überlassen wird. Auch die freiere Bildung der beiden letzten Takte, so wie die allmählige Auffindung oder Herausbildung ähnlicher Gestaltungen bedarf keiner Erläuterung.

Von diesen unmittelbar an der Melodie der Oberstimme haftenden Gebilden wenden wir uns zur harmonischen Figurirung; wir bereichern die Oberstimme mit Tönen aus der zum Grunde liegenden Harmonie. Zunächst würde sich etwa diese Weise ergeben (die Begleitung lassen wir weg)

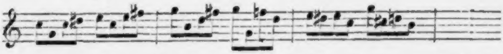
530.


die ausser den harmonischen Beitönen nur diatonische Durchgänge enthält. Wir schreiten von ihr zu chromatischen Durchgängen fort:

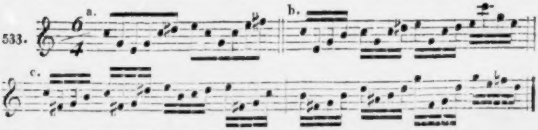
531.  u. s. w.

und haben dabei zum ersten Mal eine mannigfaltigere Rhythmisirung erlangt. — Nur im Vorbeigehen erinnern wir an die reichen und mächtigen Mittel, die uns der Rhythmus darbietet, und die bis auf No. 531 in unsern jetzigen Arbeiten noch unbenutzt liegen, während wir schon in den ersten Abtheilungen (von der ein- und zweistimmigen Komposition) erkannt haben, wie der Rhythmus die einfachste Tonfolge verwandeln und vervielfältigen kann.

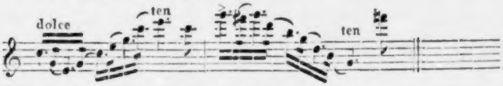
Wollen wir die chromatischen Durchgänge aus No. 531 mit den harmonischen Beitönen und der gleichmässigen Weise von No. 530 vereinen: so ergeben sich Bildungen, wie diese:

532. 

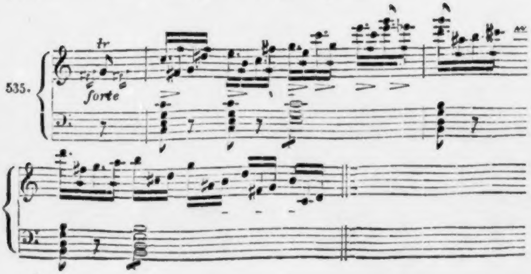
oder, in grösserer Ausdehnung, wie die bei a, b, c, versuchten,

533. 

oder in weit erstreckter Figurirung wie diese:

534. 

oder in ähnlicher Weise, aber lebhafter, stärker:

535. 

und was der Umgestaltungen und reichern Ausführungen mehr sind, die sich bald näher zum Thema halten, bald häufiger oder entschiedener von ihm abgehen, bald ein einziges Motiv festhalten, bald unter zwei und mehr Weisen wechseln.

Der aufmerksame Schüler sieht bald, dass die wenigen von No. 527 bis 535 gegebenen Entwickelungen nur einzeln aufgegriffne Andeutungen aus einer geradezu unerschöpflichen Menge von Figurirungen sind, die sich aus harmonischen Beitönen, eigentlichen und uneigentlichen Durchgängen uns ergeben, und die den einfachsten Satz zu reichster Melodienquelle werden lassen. Auch die Entwickelungen, welche sich uns in der ersten Abtheilung, in der einstimmigen Komposition ergaben, konnten unerschöpflich genannt werden, mussten aber der Harmonie entbehren. Jetzt haben wir auf doppeltem Grunde, nämlich der diatonischen Tonleiter und der Harmonie, dieselbe Beweglichkeit, denselben Gestaltenreichthum der Melodie wieder erlangt; — aber in Verbindung mit Harmonie, und von ihr gestützt.

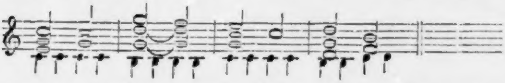
Da wir uns schon auf den Punkt erhoben haben, in der Harmonie nicht mehr abstrakte Akkorde, sondern vereinigte Stimmen zu erblicken, so kann die im obigen angeschaute Figurirung eben so wohl auf eine Mittelstimme oder den Bass, als auf die Oberstimme angewendet werden. Wir wenden uns zuerst zu der

B. *Figurirung des Basses,*

denn dieser ist einer freien Bewegung fähiger, als Mittelstimmen, die zwischen Ober- und Unterstimme eingezwängt sind.

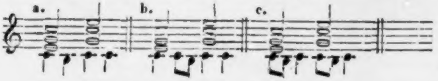
Gehen wir auf No. 526 zurück, so finden wir einen an melodischer Bewegung so armen Bass, dass wir vorerst nichts mit ihm anzufangen wüssten, als etwa eine lebhaftere Rhythmisirung.

536.



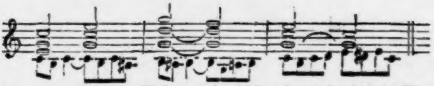
Um diesem dürftigsten Anfang aufzuhelfen, könnte man einen Hülfston statt der blossen Tonwiederholung (a) oder nebst ihr (b)

537.



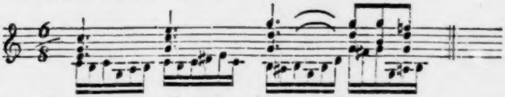
auf dem zweiten Takttheile, oder auf dem ersten (c) einführen, und mit einem andern Hülfstone, der ebenfalls unter dem Hauptton anzubringen wäre,

538.



den ersten und zweiten Takt und Akkord verbinden. Eine der weitern Entwickelungen aus diesem in No. 536 so gering erschienenen Motive wäre etwa diese,

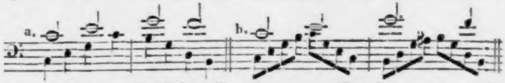
539.



der sich interessantere und reichere leicht anschlössen.

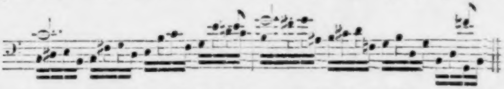
Wollten wir aber die melodische Grundlage, die der Bass von No. 526 darbietet, verändern: so würden wir in der harmonischen Figurirung das Mittel finden, zu einer reichern Grundlage zu gelangen. Wir würden den Bass zunächst etwa in dieser Weise*)

540.



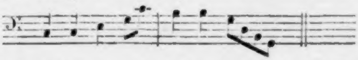
anlegen, und dann mit Hülfe aller Arten von Durchgängen, z. B.

541.



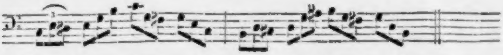
zu weitern und weitern Gestaltungen ausführen. Man erkennt, dass diese Figurirung aus No. 540, a hervorgegangen ist, jedoch nicht ohne Veränderung der Grundlage, die zu No. 541 zunächst so

542.



geheissen haben würde; es zeigt sich wieder, wieviel Zwischengestalten hier übergangen worden sind. Eine näher liegende Entwickelung aus No. 540, b würde diese

543.



sein. Vergleichen wir diese mit ihrem Vorbilde, so sehen wir, um wieviel einfacher und konsequenter sich die nähern Entwickelungen gestalten, und um wieviel losgebundner, reicher und willkührlicher die entferntern.

---

*) Die übergesetzten Noten sind Andeutungen der Oberstimme, die eine Oktave höher liegt, als diese Noten.

Es ist nicht zu leugnen, dass diese freiern Gestaltungen oft einen überwiegenden Reiz vor den strenger an der Grundlage oder am ersten Motiv festhaltenden voraus haben. Der Schüler darf sich aber diesem verlockenden Reize nicht zu früh hingeben, sondern muss in stetigem Fortbilden treu beharren, bis ihm konsequente Ausbildung einer einzigen Grundgestalt und damit innere Einheit im Bilden auch in diesen Formen ganz sicher zu eigen geworden ist. Er sichert damit seinen künftigen Werken Haltung, und seinem Erfindungsvermögen eine unglaublich reichere Entwickelung.

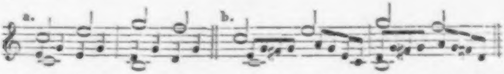
Nur wenig bleibt nun über die

C. *Figurirung einer Mittelstimme*

noch zu bemerken.

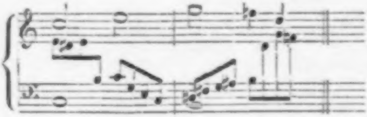
Zunächst steht uns dabei der enge Raum im Wege, der einer Mittelstimme in der Regel gewährt werden kann. Wir müssen also entweder die Stimmen weiter auseinander legen, oder beide Mittelstimmen (wie früher in No. 251) in eine zusammenziehen. Auf letzterm Wege könnten wir aus No. 526 zunächst die Gestalt bei a, dann die bei b,

544.



und viele ähnliche hervorrufen; auf ersterm Wege könnten Gebilde, wie dieses, —

545.



gefunden werden.

Diese Andeutungen genügen, alle Gestalten des Durchgangs im Verein mit denen der harmonischen Figurirung bis zu höhern Aufgaben zu üben, und dadurch in Melodie- und Figuren-Erfindung zu höherer Vollkommenheit zu kommen.

Nächst der eignen Arbeit und Versuchen am Instrumente, wenn man sich durch erstere schon hinlänglich vorbereitet hat, ist nun ein Studium fremder Werke, besonders Variationen, rathsam, in denen man figurirte Sätze der Art, wie wir von No. 527 bis 545 gebildet haben, aufsuche, sich über ihre Beschaffenheit, ihre Entstehung aufkläre und sie auf immer einfachere, bis auf die erste Grundlage, zurückzuführen trachte. Es kann nicht unbemerkt bleiben, dass ein grosser Theil aller vorhandnen Variationen nichts anders, als solche Figurirungen enthält, und dass auch die reichsten Melodien und melodischen Gänge sich auf diesem Wege organisirt haben, wenn gleich der Künstler, wie sich von selbst versteht, nicht nöthig hat, jedesmal die ganze Bildungsreihe zu durchlaufen: — haben doch auch wir uns viele Zwischenstufen erlassen dürfen! Nur ist es von Zeit zu Zeit sehr rathsam, sich die Entwickelung in grösserer Vollständigkeit wieder vorzustellen.

Elfte Abtheilung.

Die Behandlung von mehr oder weniger, als vier Stimmen.

Bis hierher haben wir uns auf den vierstimmigen Satz beschränkt, und nur ausnahmsweise dies oder jenes einmal mit weniger oder mehr Stimmen dargestellt. Es bedarf jetzt nur noch einer kurzen Betrachtung des minder- oder mehrstimmigen Satzes.

Erster Abschnitt.

Der drei-, zwei- und einstimmige Satz.

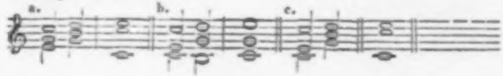
Wir haben erfahren, dass nicht einmal vier Stimmen genügend waren, uns überall vollständige Akkorde zu geben, wofern wir nicht zu harmonischen Beitönen unsere Zuflucht nahmen. Vollständige Nonenakkorde waren ohnedem, wie sich von selbst versteht, nicht möglich; Septimenfolgen (No. 345 u. a.) konnten ebenfalls nur mit fünf Stimmen in vollständigen Akkorden ausgeführt, manche Fehler nur vermieden werden auf Kosten der Akkordvollständigkeit.

Natürlich muss also Unvollständigkeit einzelner Akkorde bei weniger als vier Stimmen noch weit häufiger eintreten, — oder wir müssen noch weit häufiger unsere Zuflucht nehmen zu harmonischen Beitönen. Diese werden uns aber, wenn die Stimmen nicht in ein aufgeblasenes leeres Wesen verfallen sollen, zu mancherlei Durchgängen nöthigen, und nicht immer kann es uns angenehm sein, die Stimmen mit so viel (harmonischen und nicht-harmonischen) Zusatztönen zu beladen. Wir müssen also, ehe wir zu dieser Aushülfe greifen, erst erwägen:

welche Harmonien wir am leichtesten ohne Unvollständigkeit erreichen können.

Die Dreiklänge bedürfen nur dreier Stimmen, daher sie bisweilen z. B. in Folgen von Sext- oder Quartsextakkorden (No. 196) angewendet, sich füglicher drei- als vierstimmig behandeln lassen. Wir wissen aber schon, dass der Stimmgang uns oft hindert, diejenigen Töne, die wir haben möchten, unmittelbar zu erreichen. Daher werden wir, selbst bei Dreiklängen uns noch manche Lage versagen, um möglichst vollständig zu bleiben. Wollten wir z. B. die ersten Töne der Tonleiter mit Dreiklängen begleiten, so würden die Lagen a und b

548.



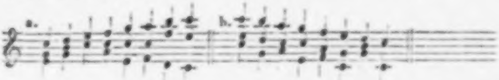
vor c den Vorzug einer fliessendern Stimmführung haben, obwohl wir genöthigt waren, zu Sext-Akkorden unsere Zuflucht zu nehmen.

Auch diese Vorsicht wird, wie wir eben sehen, nicht immer genügen; wir müssen zu Gunsten des Stimmgangs dennoch einzelne Akkorde unvollständig lassen. Hier ist es nun nöthig, zu wissen, welche Akkordtöne am füglichsten wegbleiben können. Wir haben bereits S. 80, 105 und 126 das Nöthige darüber gesagt.

Der Dominant-Akkord kann schon ohne harmonische Beitöne nicht vollständig dargestellt werden; er giebt, wenn man sich derselben nicht bedienen will, von seinen Intervallen die Quinte zuerst auf, da Grundton, Terz und Septime in ihm eine wichtigere Beziehung auf die Tonika haben. Dass er auch den Grundton aufgeben kann, und dann zum verminderten Dreiklange wird, wissen wir ebenfalls; oft wird uns der Stimmgang diesen abgeleiteten Akkord statt des Grundakkordes anweisen.

Versuchen wir hiernach gleich die Begleitung der Tonleiter nach Anleitung der ersten Harmonieweise, jedoch mit Benutzung der Umkehrungen, wo sie dem Stimmgange besser zusagen.

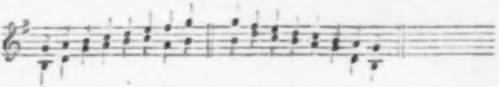
547.



Wir sehen bei b, dass der Schlussakkord hier in Folge des Stimmgangs sogar Quinte und Terz eingebüsst hat, wofern wir nicht etwa vorzögen, mit einem Sextakkorde, zwar minder befriedigend, aber volltönender, zu schliessen.

Noch dünner würde sich die zweistimmige Begleitung gestalten. Man würde hier von der Naturharmonie ausgehen,

548.



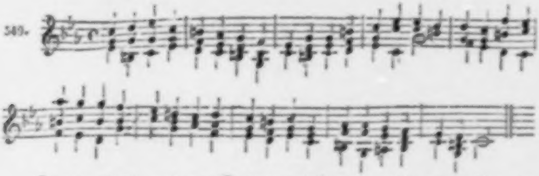
oder eine blosse Sextenfolge nehmen, oder mancherlei andere Wege einschlagen können. Doch wir setzen die Akkordbetrachtung fort.

Die Nonenakkorde würden Terz und Quinte aufgeben müssen, wofern man nicht vorzieht, sie mit abgeleiteten Septimakkorden zu vertauschen, die dann am liebsten ihre Terz — nämlich die eigentliche Quinte vom Grundtone S. 129 — aufgäben.

Die aus Dominantakkorden gebildeten Akkorde wären wie ihre Stammakkorde zu behandeln.

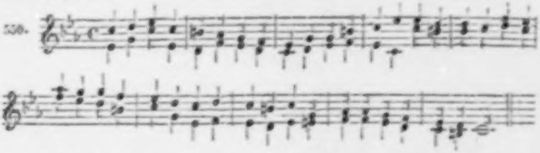
Nach diesen Grundsätzen würde No. 236 in dreistimmigem Satze etwa so zu harmonisiren sein.

549.



Im zweistimmigen Satze würde man sich noch näher an das Vorbild der Naturharmonie und an Sexten- oder Terzenfolgen halten; z. B.

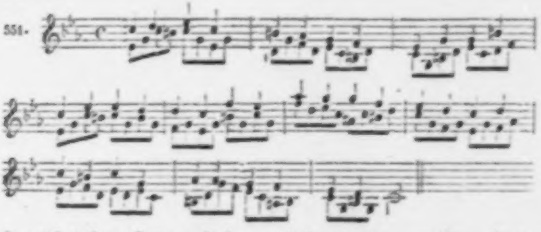
550.



Beide Arbeiten — mit den Abänderungen, die sie zulassen — bedürfen keiner Erörterung.

Auch das ist aus dem bisher Besprochenen ohne Weiteres klar, wie durch zugefügte harmonische Bei- und Durchgangstöne die Harmonie vervollständigt und die Stimmen in fliessendere, oder lebhaftere Bewegung gebracht werden könnten. Statt aller Erläuterung stehe hier eine Ausführung des letzten zweistimmigen Satzes, —

551.



den sich jeder selbst zergliedern und deuten mag. — Dass dieser und jeder Satz, sogar unter Grundlegung derselben Harmonien, auf mehr als eine Weise ausgeführt werden kann, ist nach allem Vorausgegangenen klar.

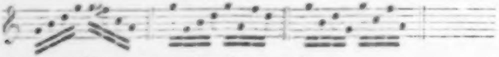
Zuletzt kommen wir nochmals (wär' es auch nur, um uns von der Vollständigkeit der Lehre thatsächlich zu überzeugen) auf den einstimmigen Satz zurück. Es war dies unsere erste Aufgabe; aber wir nehmen sie wieder auf, mit allen Kräften der vollständig entwickelten Harmonie und der sich an sie anschliessenden Tongestaltungen ausgerüstet.

Jetzt dürfen wir uns gestehen, dass die blosse Tonleiter zwar die erste und nöthigste, aber demungeachtet eine dürftige Grundlage für Melodien ist. Unsere Sätze haben längst die Schranken einer einzelnen Tonleiter durchbrochen; der Vordersatz will nicht mehr auf der Tonika schliessen, sondern strebt nach der Dominante, — oder auch ist ein besonderer Theil geworden, und will in der Tonart der Dominante, in der Parallele u. s. w. schliessen; wir tragen überall das Bedürfniss nach Harmonie mit uns herum, und diese will sich wieder mit Vorhalten, Durchgängen, Hülfstönen aufschmücken.

Kann das Alles von einer einzigen Stimme geleistet werden? — Ohne Zweifel.

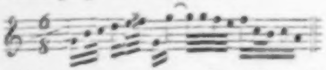
Zuvörderst hat uns die harmonische Figurirung gelehrt, ganze Akkorde und Akkordreihen in melodischer Form von einer einzigen Stimme darstellen zu lassen. Sodann sehen wir leicht, dass dieselbe Form auch fähig ist, Vorhalttöne neben den regelmässigen Akkordtönen (unter sie gemischt) in mancherlei Formen, — z. B.

552.



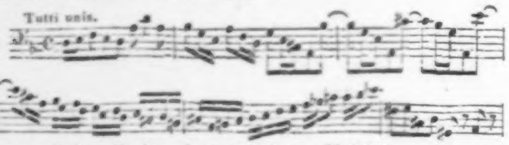
zu geben, und Durchgänge aller Art, z. B.

553.



einzuschalten. Wir haben also in der That Mittel für jede harmonische Gestalt, können mithin auch jede Wendung der Modulation bestimmt angeben. So wird man in diesem einstimmigen Ritornell eines Klavierkonzerts von Seb. Bach —

554.



alle wesentlichen Punkte einer energischen Modulation: den tonischen Akkord zu Anfange, die Wendung auf die Oberdominante (Takt 2 bis 5) die Ausweichung in die Unterdominante (Takt 5 bis 6, in *a—c—es* und *fis* ausgesprochen) und in die Oberdominante (durch den vorletzten Ton *gis* angedeutet) finden.

Mehr aber, als die Möglichkeit und die Mittel nachzuweisen, kann hier nicht unser Zweck sein, da die Aufgabe selbst keine eigne Uebung erfodert, sondern sich dem Harmonie-Gewandten von selbst erschliesst.

Zweiter Abschnitt.

Der mehr als vierstimmige Satz.

Bei dem mehr als vierstimmigen Satze ist zu unterscheiden, ob alle Stimmen einen einzigen Körper — einen Chor, oder zwei und mehr zwar verbundne, aber doch unter sich wieder gesonderte Chöre ausmachen sollen.

Erstere Schreibart wollen wir vorzugsweise den vielstimmigen Satz nennen.

A. *Der vielstimmige Satz.*

Bei ihm wird nur seltner die Nothwendigkeit eintreten, Harmonien unvollständig zu lassen, sondern statt ihrer die häufige Veranlassung, Akkordtöne zu verdoppeln, daher aber auch oft die Verlegenheit, die Stimmen genugsam auseinander zu halten und dabei so zu führen, dass sie einander nicht drängen und verwirren.

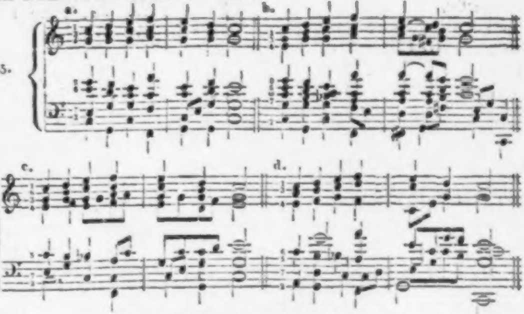
Es kommt also vor Allem darauf an, bei einer jeden auszuführenden Harmoniefolge alle möglichen Auswege zu finden, auf denen jede Stimme unbeschadet der andern fortgehen kann. Demungeachtet wird es nicht immer möglich sein, eine jede sauber und wohlgeführt durch das Gedränge zu leiten; man wird bisweilen nur zwischen einem geringern und grössern Uebelstande zu wählen haben, ja sogar sich zu mancher Verdopplung und regelwidrigen Fortschreitung entschliessen, die bei mindrer Stimmzahl weder nöthig noch wohlanständig oder erträglich wäre; die grössere Stimmzahl zwingt dazu, aber zugleich verbirgt sie auch die Mängel in den einzelnen Stimmen.

Hiernächst muss, wie sich im Grunde von selbst versteht, ein weiterer Raum geschafft werden für die grössere Zahl der Mittelstimmen. Der Bass muss tiefer treten, sich mehr nach unten als nach oben bewegen, häufiger die Grundtöne nehmen, um den zahlreichen Stimmen eine ehrenfeste, kräftige Grundlage zu bieten. Die Mittelstimmen dagegen müssen so lange wie möglich auf einer Stelle festgehalten und in kleinern Schritten geführt werden; denn wenn eine zahlreiche Stimm-Masse erst in grössere Schritte oder weiter geführte Richtungen geräth, ist es schwer, sie zu beherrschen und ohne Verwickelungen fortzuführen. Endlich muss man wohl bedacht sein, jeden Akkord am rechten Orte innerlich zu erweitern (den Dreiklang zum Septimenakkorde, diesen zum Nonenakkorde) um für die vielen Stimmen möglichst reichen Stoff zu gewinnen.

Alle diese Regeln liegen so klar in der Natur der Sache und sind schon so weit vorgeübt, dass es hier keines ausgedehnten Arbeitens bedürfen kann, sondern nur einer Anzahl Versuche, um das bereits früher gelernte auch unter schwierigern Verhältnissen anzuwenden. Wir geben nun nachfolgende Winke.

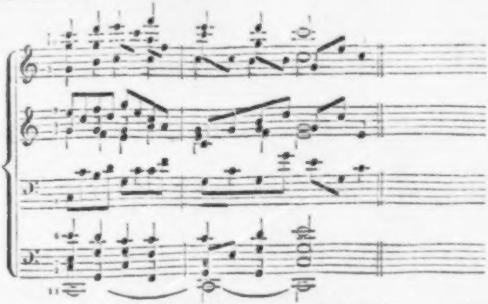
Man beginne mit sehr einfachen Akkordfolgen, und prüfe, wie viel Stimmen sie zulassen. Hier

555.



haben wir ein sehr einfaches Melodiesätzchen bei a mit den einfachsten Akkorden siebenstimmig begleitet, bei b um ein Weniges reicher und achtstimmig modulirt, bei c und d folgen noch ein Paar siebenstimmige Behandlungen. Es sind überall so viel Stimmen genommen worden, als sich eben zunächst und ohne zu grossen Zwang ergeben wollten. Unstreitig lassen sich noch mehr Stimmen über einander thürmen. So ist hier —

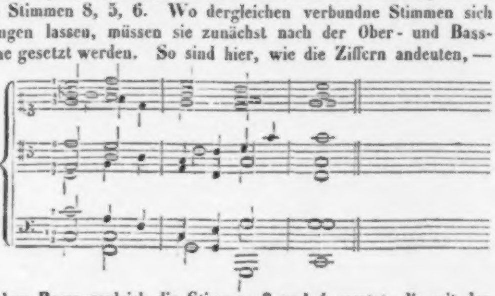
556.



die erste Behandlung von No. 555 zu einer zehnstimmigen, — oder wenn man den Halteton mitrechnen will, zu einer elfstimmigen ausgedehnt worden. Aber, vieler Uebelstände in Einzelnen nicht zu erwähnen, ist nicht zu leugnen, dass die neuen Stimmen, besonders die neunte und zehnte, sich nur gezwungen durchhelfen, und nur hin- und hergehen zwischen den schon in andern Stimmen besser gegebnen Tönen. Jemehr Stimmen man erzwingen wollte, desto mehr würden alle diese Uebelstände *) wachsen, ohne dass etwas wesentlich Neues oder Besseres zu hoffen wäre. Ja, wenn man auch für obige oder andre Sätze manche bessere Wendung träfe, so würde doch das Gewirr so vieler Stimmen im Ganzen keine bessere Wirkung aufkommen lassen. Vorhalte und Durchgänge, die so hülfreich sind, den innern Zusammenhang einer Stimme zu befestigen und hervorzuheben, würden bei vielstimmigem Satze die Schwierigkeit und Verwirrung nur steigern.

Um nun, wenn einmal vielstimmig geschrieben werden soll, möglichste Klarheit und Leichtigkeit zu erlangen, thut man wohl, wo es nur immer angeht, zwei oder drei Stimmen mit einander gehen zu lassen in Terzen, Sexten u. s. w. und die so miteinander gehenden Stimmen wo möglich auch neben einander zu stellen, so dass sie für sich eine feste, sich unterscheidbar absondernde Masse, gleichsam einen besondern kleinern Stimmchor im allgemeinen grossen, bilden. Einen solchen Chor bilden in No. 555 in a, b und d (besonders deutlich im letztern) die Stimmen, 1, 3, 4; in c die Stimmen 1, 6, 3; ausserdem in a die Stimmen 5 und 6, und in b die Stimmen 8, 5, 6. Wo dergleichen verbundne Stimmen sich anbringen lassen, müssen sie zunächst nach der Ober- und Bassstimme gesetzt werden. So sind hier, wie die Ziffern andeuten, —

557.



nach dem Basse sogleich die Stimmen 3 und 4 gesetzt, die mit der Oberstimme Sextakkorde bilden und als eine geschlossene Masse klar hervortreten. Nun war eine zweite, entgegengesetzt gehende Masse wünschenswerth, die sich in den Stimmen 5, 6 und 7, aber

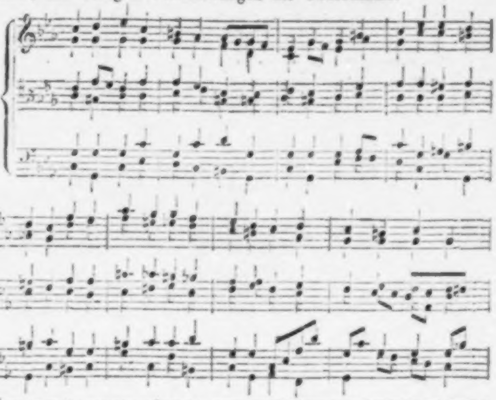
---

*) Dass es schon in den vorstehenden Sätzchen nicht an dergleichen fehlt, mag uns der Sextseptimenakkord zu Anfange des zweiten Takts im zweiten Beispiele No. 555 lehren. Er ist regelmässig gebildet; doch aber wird die Umkehrung eines Nonenakkordes bei so vielen Stimmen verwirrt klingen, oder wenigstens den Grundton ganz ersticken.

freilich weit weniger geschlossen, bildete; die übrigen Stimmen wurden zugesetzt, so gut es gehen wollte. Bei diesem und den vorigen Sätzen deuten die vorgesetzten Ziffern an, in welcher Reihenfolge die Stimmen erfunden sind. Es versteht sich von selbst, dass man nicht immer, wie im letzten Beispiele bei den Stimmen 3 und 4, eine Stimme ganz zu Ende geführt und dann die andre begonnen hat. Dies geschieht nur, wo die Führung besonders günstig ist, wie im letzterwähnten Falle, oder wo eine Stimme sich besonders leicht durchsetzen lässt, wie z. B. die achte in No. 555. Anderswo ist es leichter oder gerathener, zwei Stimmen gleichzeitig durchzuführen. So wurde in No. 556 bei dem tiefen Herabsteigen der neunten Stimme im zweiten Takte eine Mittelstimme zwischen ihr und der Melodie rathsam. Man ging also auf den Anfang zurück, fügte die zehnte Stimme ein und führte diese mit der neunten durch den zweiten Takt zu Ende.

Hier folge nun noch eine sechsstimmige Behandlung des Satzes No. 550, mit wenigen Veränderungen der Oberstimme.

558.



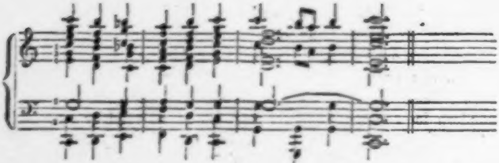
Man hat zwischen Ober- und Unterstimme weitern Raum schaffen müssen für die grössere Zahl der Mittelstimmen; daher sind namentlich im fünften und sechsten Takte aus Septimenakkorden volle Nonenakkorde geworden, — obwohl die vierstimmige Behandlung (S. 134) auf diesem und andern Punkten wohl den Vorzug fliessendern und natürlichern Ganges hat. Auch in der Oberstimme (Takt 2 und 9) ist durch eingeschobne Vorhalte Raum für die Töne der andern Stimmen geschafft worden. Aus demselben Grunde hat mancher Akkord sich Aenderung gefallen lassen müssen; die Häufung der Stimmen hat zu mancher Stimmwendung, zum Kreuzen der Stimmen (Takt 2, 7 u. 8) und zu Vorhalten und Durchgängen Anlass gegeben.

Es ist nicht zu leugnen, dass das Ganze dadurch, und überhaupt durch die Stimmenzahl an einer Ueberladung leidet, die freilich an einigen Orten grössere Tonfülle zu Wege gebracht, im Ganzen aber den Satz in Vergleich zu seiner frühern Behandlung keineswegs verbessert hat. Allein das liegt wohl weniger an der Art der Ausführung, als an der Erzwungenheit der Aufgabe. Hier war es uns um ein Beispiel für die Lehre zu thun; es sollte nicht ein Kunstwerk, sondern die Möglichkeit und Art aufgewiesen werden (und zwar an einem wenig dazu günstigen Satze) vielstimmig zu schreiben. Nähmen wir aber an, dass der Satz in künstlerischer Absicht bearbeitet wäre: so würde der Erfolg uns belehren, dass auch in der Stimmzahl das Einfache, das eben Zureichende zugleich das Beste, und jedes Uebermaass nur schadenbringend ist.

Nicht leicht wird ein Komponist, wo es ihm Ernst um die Sache ist, sich mit überflüssigen Stimmen beladen, vielstimmig schreiben ohne bestimmten, zureichenden Grund. Wo es aber mit Grund geschieht, da wird nicht Alles, nicht jeder Satz, es werden dann nur geeignete Sätze oder Theile von Sätzen, besonders von einfacher, langsam sich entfaltender Harmonie und ruhig gehaltener, nicht umherschweifender und die Nachbarstimmen drängender Melodie vielstimmig, das Uebrige aber wird vierstimmig oder minderstimmig behandelt werden. In dieser Weise sind mehrere Chöre (besonders die kürzern) in Israel in Aegypten von Händel verfasst, in denen bald acht Stimmen verschieden geführt, bald zwei derselben, oder mehrere Stimmpaare vereint werden.

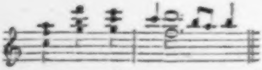
Eine Scheinvielstimmigkeit besteht darin, dass von den wirklich, real unterschiedenen Stimmen (desshalb Realstimmen genannt) Ober- oder Unterstimme, oder auch mehrere, oder alle Stimmen verdoppelt werden. Diesen Fall haben wir schon bei dem zweimal zweistimmigen Satze (S. 58) betrachtet, und uns dahin entschieden, dass solche Verdopplungen nicht als besondere Stimmen zu achten seien. Dieser Satz —

559.



ist also nur fünfstimmig, obgleich er neun Tonreihen enthält; denn die drei obersten und die unterste Stimme sind blosse Verdopplungen. Auch dann noch würde der Satz nur für fünfstimmig gelten müssen, wenn die Verdoppelungsstimmen bisweilen unter einander wechselten, z. B. die Oberstimmen vom dritten Takte ab so:

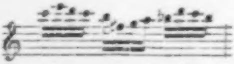
560.



geführt würden, wo die erste Oberstimme erst die zweite, dann die dritte, — die zweite dafür die erste, — die dritte aber die vierte und die zweite Realstimme verdoppelte.

Endlich würde auch durch Figurirung eine Verdopplungsstimme nicht zu einer Realen. Wollte man z. B. die oberste Stimme so —

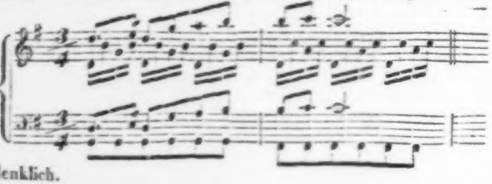
561.



figuriren, immmer würde sie nur als eine Verdopplung gelten.

Aber eben desswegen sind auch alle durch die Verdopplung entstehenden Oktaven und Quinten nicht als Harmoniefehler zu achten; sogar bei minderer Vielstimmigkeit gestattet man sich Oktavgänge, wenn sie sich als blosse Verdopplung einer Melodie erweisen, z. B. Mozart in diesem Sätzchen einer vierhändigen Sonate

562.



unbedenklich.

B. *Der Doppel- oder mehrchörige Satz.*

Er ist der üblichere, weil er brauchbarer und karaktervoller ist.

Indem er die in ihm enthaltenen Stimmen in zwei oder mehrere Massen theilt, kann er

bald eine oder einige dieser Massen für sich allein,
bald alle vereint zu wahrer Vielstimmigkeit

verwenden. Besonders die erstere Form, die nicht blos satzweise, sondern im engsten Wechsel der Chöre anwendbar ist, giebt der ganzen Schreibart eine Beweglichkeit und Klarheit, deren der eigentlich vielstimmige Satz durchaus nicht fähig ist.

Es sind nun, wie man voraus sieht, mancherlei Anordnungen für diese Schreibart denkbar.

Es können zwei oder mehr Chöre von Stimmen gebildet werden.

Die Chöre können gleiche Stimmanzahl und Lage haben, oder ungleiche. — Als kleinste Anlage der Zweichörigkeit mit gleicher Stimmzahl aber verschiedner Stimmlage kann unser bekannter zweimalzweistimmiger Satz dienen. In der Regel wird man jedoch nur drei- oder vierstimmige Chöre verbinden.

Endlich kann von den verschiednen verbundnen Chören mannigfaltiger Gebrauch gemacht, ein Chor kann einfacher, der andre figurirter geführt werden, und was dergleichen mehr.

Für Alles dies bedarf es keiner neuen Regeln, sondern nur Einer Betrachtung, die sich dann auch auf den eigentlich vielstimmigen Satz überträgt.

Die verbundnen Chöre sollen nämlich nicht blos allesammt, sie sollen auch jeder für sich als ein Ganzes erscheinen, und bei jeder Trennung der einzelnen Chöre wird das Gefühl, dass jeder für sich ein Ganzes sei, so bestärkt, dass man auch bei dem Zusammenwirken angeregt ist, jeden Chor besonders zu vernehmen, so lange man ihn irgend von den andern unterscheiden kann. Dies ist auch der Tendenz der Kompositionsart ganz angemessen.

Es folgt nun daraus, dass man jeden Chor auch als ein in sich geschlossenes, in der Harmonie reines und vollständiges, besonders mit wohlgeführter Ober- und Bassstimme karakterisirtes Ganzes behandeln muss, während man zwischen Stimmen verschiedner Chöre sich eher die im vielstimmigen Satze nicht immer zu vermeidenden Freiheiten oder Regelwidrigkeiten gestatten darf.

Sobald man aber jeden Chor als abgesondertes Ganzes betrachtet, bieten sich die mannigfaltigsten Anwendungen von selbst dar. Während dem einen die Harmonie überlassen wird, kann der andere im Einklang oder Oktaven einhergehen, Haltetöne übernehmen u. s. w.

Alle diese Gestaltungen werden in der Lehre vom Instrumental- und Vokalsatze zu reiferer Betrachtung kommen, und bedürfen für jetzt nicht einmal einer besondern Uebung. Es genügt, im Voraus darauf hingewiesen zu haben.

Zweites Buch.

Die Begleitung gegebner Melodien.

Einleitung.

In dem ersten Buche haben wir uns die Mittel angeeignet, die das Tonwesen und der Rhythmus darbieten für künstlerische Aufgaben. Nun ist die Anwendung dieser Mittel Gegenstand unserer Betrachtung und Uebung.

Wir gehen hierzu alle Aufgaben, die sich dem Tonkünstler stellen können, durch, trachten aber wiederum, mit dem Leichtesten anzufangen. Dies ist die Begleitung gegebner Melodien. — Hier haben wir an der gegebnen Melodie einen Anhalt für unsere Arbeit; in ihr ist uns sogar das Wichtigste gegeben. Wir nehmen aber als Gegenstand unserer Arbeit nicht mehr blos zur Uebung gemachte, sondern wirkliche im Volks- und Kunstleben bestehende Weisen, und behandeln diese nicht behufs einseitiger Uebung, z. B. in der Harmonieführung, sondern nach den wirklichen Bedürfnissen und Ansprüchen der Kunst und des Lebens.

Melodien aller Art können sich uns hier als Aufgaben darbieten, weltliche und kirchliche. Unter den letztern stellen sich uns

die Choralmelodien

als die einfachsten dar. Hier also beginnt unser neues Werk.

Erste Abtheilung.

Die Begleitung des Chorals.

Die Choralmelodien, wie sie jetzt unserm Gottesdienste angeeignet sind, bieten sich uns wegen ihrer grossen Einfachheit als leichteste und nächste Aufgabe für Begleitung dar. Denn ihr Tonumfang ist meistens nicht ausgedehnt, ihre Melodieschritte sind meist ruhig, nicht zu weitgreifend, und nicht zu unstät. Ihre taktische Einrichtung ist ungemein einfach; denn meistens bewegt sich, einige Durchgangstöne ausgenommen, die Melodie in lauter Takttheilen, nur seltener von einer längern Note unterbrochen. Die Eintheilung in einzelne, meist sehr kurze Strophen, deren jede für sich gleichsam als ein Ganzes abschliesst, erleichtert die Uebersicht, Einrichtung und Behandlung*).

Auch die Textunterlage (wenn man gelegentlich schon jetzt an den Gesangvortrag der Choräle denken will) ist höchst einfach: jede Sylbe hat in der Regel Einen Ton, dem sich allenfalls ein Durchgangston anschliesst. So ist in jeder Beziehung der Choral eine der einfachsten Aufgaben für Begleitung.

In anderer Hinsicht kann er aber auch eine der reichsten genannt werden. Denn eben die hohe Einfachheit seiner Melodie macht ihn geeignet, die mannigfaltigsten Harmonisirungen und Begleitungen zuzulassen; ja, die meisten Choräle haben eine so allgemeine Bestimmung, dass sie unter verschiednen Gesichtspunkten gar manche Art der Begleitung gestatten, deren jede für ihren Zweck, am rechten Orte, die beste, keine die allein und allgemein rechte zu nennen ist.

Hierzu kommt aber die religiöse und künstlerische Wichtigkeit der Aufgabe. Der Choral ist von den frühesten Zeiten her wie jetzt ein wesentlicher Theil des christlichen, besonders des evangelischen Gottesdienstes gewesen, und muss es für alle Zeit bleiben. Viele dieser Melodien haben uns von der Kindheit her, haben unsere Väter und Vorfahren seit Jahrhunderten erquickt, getröstet, gestärkt, — sind die Stimme des Volks gewesen, mit der es sich zum Evangelium bekannte und zur Heiligung erhob, sind ein starkes Rüstzeug der Kirche bei ihrer Reinigung und Erneuerung gewesen, — und werden mit all' diesen Erinnerungen, in all' dieser Macht auf die Nachkommen übergehen, wohl bis in die spätesten Jahrhunderte.

---

*) Die Choralstrophen (also die grössere rhythmische Anordnung des Chorals) haben, wie der erste Blick in ein Choralbuch zeigt, bei weitem nicht jene Ebenmässigkeit, nach welcher unsre neuere Rhythmik (vergl. die Lehre von der ein- und zweistimmigen Komposition) strebt. Die Zahl der Strophen ist bald gerade, bald ungerade, die Strophen unter einander haben verschiedne — und oft nicht einmal symmetrisch geordnete Länge, die Schlüsse fallen oft auf gewesene Haupttheile oder Nebentheile, und alles dies wird um so auffallender, da die Bewegung des Chorals in seinen einzelnen Schritten eine so höchst einfache, ja einförmige ist. Allein für die harmonische Behandlung, unsern dermaligen Zweck, ist diese Weise des Rhythmus nicht von Einfluss; wir bekümmern uns also nicht darum.

Noch heute, und immerfort treten sie würdig in unser Leben
als Volksgesang, von der Orgel geleitet,
als Orgelstück, von tiefer Bedeutsamkeit,
als Chorgesang, in einfacher Kraft.

So sind alle Vorstellungen, die wir mit dem Choral verknüpfen, erhebend. Ueberdem (sehen wir auf die äussere Bedeutung der Aufgabe) ist die Behandlung des Chorals ein wichtiger Theil der Berufspflichten aller Kirchen-Musiker, ein wichtiger, höchst ergiebiger Stoff für Kirchenmusik, — oft auch für weltliche Musik eine höchst wichtige, glücklich zu benutzende Form:

Gesichtspunkte für die Behandlung des Chorals.

Es ist schon oben gesagt worden, dass ein und derselbe Choral gar mannigfache, ja sehr viele Behandlungen zulässt, deren jede, aus ihrem Gesichtspunkte angesehen, wohl zu billigen ist. Besonders aber sind es drei Gesichtspunkte, von denen unsere Aufgabe zu betrachten, die Behandlung des Chorals zu bestimmen ist.

Erstens kann man blos den Zweck haben, die Choralmelodie, den Gemeinegesang auf die einfachste Weise zu begleiten. Hierzu würden denn diejenigen Harmonien zu wählen sein, welche sich am nächsten der Melodie anschliessen, sie am sichersten unterstützen; dies wird die Hauptrücksicht sein, und daneben wird man Bedacht nehmen müssen, in dem Gange der Harmonie das zu Dürftige oder zu Triviale, zu häufige Wiederholungen zu vermeiden, kurz, in keiner Hinsicht der Würde eines gottesdienstlichen Gesanges entgegen zu handeln. — Diese Behandlungsweise kann bisweilen die einzig zulässige sein, z. B. um den unsichern Gesang einer weniger gebildeten Gemeine zu leiten.

Zweitens wird man bei einem tiefern Eindringen in das Choralwesen gewahr, dass von den bessern Choralmelodien jede einen mehr oder weniger bestimmten Karakter ausspricht, für irgend eine gottesdienstliche Gefühlsrichtung den Ausdruck giebt, also typische Bedeutung hat. Eine künstlerisch höhere Aufgabe ist es, die Herausstellung dieses typischen Karakters zum Ziel der harmonischen Behandlung zu machen. Dass mit diesem Karakter der allgemeine Sinn des Textes, zu dem der Choral erfunden worden ist, meistens übereinstimmt, ist gewiss. Oft aber sind die ursprünglichen Texte entfernt worden und neue an ihre Stelle getreten, die nicht immer dem Sinn des Chorals entsprechen; auch wird ein' und dieselbe Melodie bekanntlich oft zu den verschiedensten Texten angewendet, und sogar ein und dasselbe Lied fasst bisweilen Verse vom verschiedensten Inhalte in sich. Nicht unbedingt werden wir also, wenn wir dem typischen Karakter des Chorals nachgehen, zugleich den Text, oder gar die verschiednen Texte im Auge behalten können; wohl aber wird der passende, besonders der ursprüngliche Text uns sicherer zur Auffassung des Karakters, den der Choral hat, anleiten.

Drittens endlich können wir uns die Aufgabe stellen, nicht blos dem allgemeinen Karakter des Chorals und des Liedes, sondern auch dem besondern Sinn der einzelnen Verse mit unserer Behandlung zu entsprechen. Dies wird aber mit der einfachen Weise, die jetzt unsere Aufgabe ist, nicht immer, — vielmehr oft nicht erreichbar sein, es wird dazu der Figurirungen und andrer später zu betrachtender Formen bedürfen. Wir werden also diese Behandlungsweise, allerdings die vollkommenste, hier noch nicht zu unserm Augenmerk machen können, sondern nur gelegentlich nach ihr hinblicken. Denn fern muss uns das stets vergebliche und unkünstlerische Streben bleiben,

> mit Mitteln etwas erreichen zu wollen, das ausser dem Bereich dieser Mittel liegt.

Dieses Streben ist nicht blos vergeblich, sondern auch verderblich; denn es verkehrt uns den Sinn dessen, was wir wirklich schon besassen, und lässt uns zu spät und befangen zu dem, was wir eigentlich wollten, gelangen.

Soviel von dem Sinn unsrer Aufgabe. Unter jedem Gesichtspunkte können wir nun, materiell genommen, die Arbeit mannigfach leisten:

1) mehr- oder minderstimmig; wir werden meist die Vierstimmigkeit vorziehen;
2) mehr oder minder harmonisch reich;
3) die Stimmen mehr oder minder melodisch ausgebildet.

Ueberall werden wir endlich uns bald die Orgel, bald den Chorgesang vorstellen, — so allgemein, wie der Karakter beider Jedem schon vorschwebt, ehe er von demselben sich gründlich und erschöpfend unterrichtet hat.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Auffassung der Melodie und Einrichtung der Modulation.

Sobald wir eine Choralmelodie uns zur Behandlung erwählt haben, müssen wir vor allen Dingen die Tonart derselben bestimmen. Wir kennen Vorzeichnung und Schluss als die beiden ersten Zeichen der Tonart; auch ist uns bekannt, welches die nächsten Ausweichungen für jede Tonart sind. Diese Merkmale (deren Kenntniss schon aus der allg. Musiklehre vorausgesetzt sein muss) insgesammt werden uns bei den meisten Melodien sicher leiten. Allein eine besondre Schwierigkeit tritt in diesem Punkte bei den Chorälen uns entgegen. Viele derselben stammen nämlich aus frühern Jahrhunderten (oder sind in deren Weise erfunden) und gehören weder einer unserer Dur- noch Molltonarten an, sondern ältern von unserm Dur und Moll verschiednen Tonarten, die wir Kirchentöne nennen wollen.

Auf diese alten oder Kirchentonarten sind unsere bisherigen Grundsätze keineswegs sofort anwendbar. Wir begegnen Chorälen, die ohne Vorzeichnung geschrieben sind; sie müssten daher, nach unsern Begriffen, aus Cdur oder Amoll gehen, und demgemäss schliessen. Allein sie schliessen auf *G*, fangen auch wohl mit *G* an; doch sind sie auch nicht Gdur angehörig, es herrscht nicht *fis*, sondern *f* in ihnen vor, sie schliessen auch meistens nicht mittels des Dominant-Akkordes (*d—fis—a—c*), sondern mittels des Dreiklangs auf der Unterdominante. — Andre Choräle scheinen Dmoll zu sein, aber sie haben nicht die Vorzeichnung von Dmoll, auch ist ihnen nicht *b*, sondern *h*, also der grosse Dreiklang auf der Unterdominante (S. 124) eigen; — und was dergleichen Abweichungen mehr sind. Endlich stossen wir gar auf Choräle, die in Vorzeichnung und Schluss unsern Tonarten angehörig scheinen, und gleichwohl eine abweichende Behandlung fodern, wenn sie ihrem Karakter gemäss wirken sollen.

Es ist klar, dass unter solchen Umständen viele Choräle mit unsern bisherigen Kenntnissen nicht befriedigend gefasst werden können. Sie fodern noch einen Unterricht über das Wesen der alten Tonarten, in denen sie abgefasst sind; dieser Unterricht ist der Inhalt der zweiten Abtheilung dieses Buches.

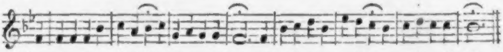
Es ist aber ferner klar, dass wir, bevor wir uns über die Kirchentonarten verständigt haben, oft nicht im Stande sein werden, zu bestimmen, ob ein gegebner Choral einer unsrer Tonarten wirklich angehört, oder nur den Anschein davon hat, eigentlich aber in einem der Kirchentöne geschrieben ist. Daher erfolgen einstweilen, als Uebungsstoff, in der Beilage VII einige nach unsern Tonarten zu behandelnde Melodien.

Haben wir nun eine solche Aufgabe übernommen, und die Tonart des Ganzen, den Hauptton, festgestellt, so ist zunächst die allgemeine Einrichtung der Modulation zu bedenken.

Jede Strophe des Chorals bildet bekanntlich einen Abschluss, der durch Pause oder Zwischenspiel, oder wenigstens durch längeres, willkührliches Anhalten von dem weitern Fortgange getrennt ist. So haben wir denn jede Strophe als einen besondern Theil des Ganzen zu behandeln, und jeden Strophenschluss als einen Ziel- und Ruhepunkt der Modulation, auf dem dieselbe regelmässig, mit mehr oder weniger Befriedigung schliesst.

Es ist also für jeden Strophenschluss zu überlegen:
welcher Ausgang der Modulation dabei möglich,
welcher nach dem Gange des Ganzen der nächste und natürlichste,
welcher nach allgemeinen Grundsätzen oder dem Karakter des Chorals, oder endlich nach dem besondern eben hier zu offenbarenden Sinne der vorzüglichste ist.

Betrachten wir nach dieser Anleitung zuerst den Choral: Ich singe dir mit Herz und Mund.

563.


Vorzeichnung und Schlusston zeigen die Tonart Bdur; der Schluss kann vollkommen regelmässig mittels des Dominant-Akkordes geschehen.

Die erste Strophe bietet denselben Schluss dar, im Haupttone. Sie könnte auch in der Parallele (Gmoll) schliessen, und es würde dabei nichts thun, dass der Schluss ein unvollkommner wäre, mit der Terz in der Oberstimme des letzten Akkordes. Nach den Modulationsgrundsätzen kann uns aber eine so frühzeitige Ausweichung in die Parallele nicht willkommen sein.

Die zweite Strophe könnte, mittels des Nonen-Akkordes (*f—a—c—es—g*) ebenfalls im Haupttone schliessen. Allein hier ist der Ort, in die nächstverwandte Tonart, die der Oberdominante (Fdur) auszuweichen, und damit die beiden ersten Strophen, gleichsam als einen ersten Theil des Ganzen, frisch und befriedigend abzuschliessen. Eine Wiederholung des Schlusses im Haupttone wäre lahm gewesen, hätte übrigens die Harmonie verwickelt, die sich Fdur zuneigt.

Wollten wir nun auch die dritte Strophe mit einem ganzen Schlusse enden, so könnte dies in *F* geschehen, nämlich mittels des Nonenakkordes, oder *e—g—b—d;* allein auch hier würden wir einen Schlussfall unmittelbar wiederholen, und nichts droht unserer Modulation so mit Monotonie, als eine Wiederholung in den hauptsächlichsten und fühlbarsten Punkten. Wir könnten auch in Cmoll oder gar Asdur schliessen; aber das Alles liegt uns in einem so kleinen, einfachen Satze viel zu fern.

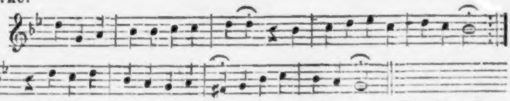
Allein — haben wir nicht schon die ersten Strophen als ein

Ganzes, als einen ersten Theil angesehen, der auf der Dominante schliesst? Folglich können wir nicht besser thun, als, auch die beiden letzten Strophen als ein Ganzes, als zweiten Theil zu fassen, der von der Dominantentonart wieder in den Hauptton zurückkehrt. Dem entspricht auch gleich der Anfang der dritten Strophe, wie die Einrichtung des Textverses. Wir sehen also nun, dass die dritte Strophe, als Vordersatz in der Periode des zweiten Theils, ganz regelmässig einen halben Schluss macht, von der Tonika auf die Dominante; nachher wird der ganze Schluss um so befriedigender eintreten.

Uebrigens wird man bald gewahr werden, dass nicht jeder Choral eine Abscheidung in zwei Theile zulässt.

Ein zweites Beispiel sei der Choral: Ich will dich lieben, meine Stärke.

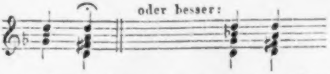
564.



Auch dieser Choral ist, wie man sieht, in zwei Theilen abgefasst. Die Tonart des Ganzen ist unverkennbar, Gmoll; die nächste Ausweichung würde daher in die Parallele, nach Bdur, gehen, und dem entspricht der Schluss des ersten Theiles. Hiermit haben wir die beiden wichtigsten Zielpunkte der Modulation festgestellt, denen sich alles Uebrige fügen muss.

Die erste Strophe könnte nun ebenfalls nach Bdur geleitet werden, wenn dies nicht dem bereits festgesetzten Theilschlusse vorgreifen und Eintrag thun würde; wir ziehen daher den halben Schluss auf der Dominante, und zwar dem grossen Dreiklange derselben vor. Ob wir diesen halben Schluss nach der Regel durch den voraufgehenden Dreiklang der Tonika einleiten wollen, — so etwa —

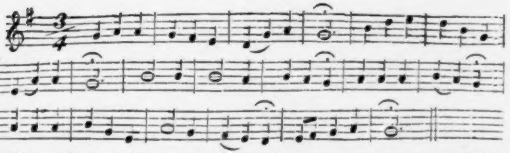
565.



oder durch einen andern Akkord auf den Dominant-Dreiklang kommen wollen, steht in unsrer Wahl und ist Sache der Ausführung; der Schluss ist schon rhythmisch soweit bezeichnet, dass es des tonischen Akkordes zu seiner Einleitung nicht bedarf.

Die dritte Strophe kann mit einer förmlichen Ausweichung einen ganzen Schluss in Ddur, oder nur einen Halbschluss auf dem Dreiklange der Dominante machen.

Als drittes und letztes Beispiel folge hier der Choral: Ach mein Herr Jesu, dein Nahesein.

566.


Diese Melodie bietet der Behandlung desswegen eine kleine Schwierigkeit, weil fünf ihrer Strophen sich nach einem Schlusse in der Tonika zu drängen scheinen, und zwar stets in gleicher Weise, durch *a—g*. Man müsste daher, sollte das Einfachste festgehalten werden, fortwährend in Gdur bleiben; — auch die vorletzte Zeile ist geeignet, einen Halbschluss in *G* zu machen, obwohl geneigter, nach Ddur förmlich auszuweichen.

Allein es ist klar, dass diese einfachste Behandlung hier zu unleidlicher Monotonie führen würde. Nehmen wir nun voraus an, dass die vorletzte Strophe nach Ddur modulirt, so frägt sich, was die übrigen fünf Schlussfälle werden sollen. Das *a—g* kann zum Schlusse

in Gdur, durch den Dominant-Akkord *d—fis—a—c*,
in Cdur, durch den Nonenakkord *g—h—d—f—a*,
in Emoll, durch den Dominant-Akkord *h—dis—fis—a*

benutzt werden, bietet uns also zum Hampttone und der Oberdominante die Tonart der Unterdominante und Parallele des Haupttones dar. Wir sind also zu allen nächstliegenden Modulationen in Stand gesetzt.

Die erste Strophe werden wir im Haupttone schliessen, um diesen zu befestigen, die letzte muss ohnehin ihm angehören.

Den Schluss in der Unterdominante stellen wir, seinem Karakter gemäss, so nahe wie möglich an das Ende, also in die vierte Strophe; dadurch wird die Modulation der folgenden Zeile um so mehr gehoben, deren Melodie ohnehin hinabführt, und eines erfrischenden Mittels bedarf, um nicht zu ermatten.

Die zweite und dritte Strophe gehören folglich dem Paralleltone an. —

Man sieht leicht, dass mehr als eine abweichende Anordnung hätte getroffen werden können; man hätte z. B. die zweite Strophe in Emoll, die dritte in Cdur, die vierte wieder in Emoll, oder die dritte in Gdur schliessen können. Allein wo wäre die ruhige Masse von *E* geblieben, die wir oben aus zwei Strophen bildeten? Und wo der entschiedne Gegensatz von Unter- und Oberdominante? Dafür wären wir auf schon dagewesene Tonarten zurückgekommen, —

Emoll, Cdur, Emoll,
Gdur, Emoll, Gdur, —

hätten also zerstreut modulirt, und hätten schon dagewesene Töne durch stumpfes Zurückkommen auf sie abgenutzt.

Wir hätten auch statt Emoll die Tonart der Unterdominante, Cdur, in zwei Strophen anwenden können. Allein dann würde der herabziehende Karakter der Modulation in die Unterdominante zu dauernd hervorgetreten sein, und wir hätten gegen fünf Durstrophen eine einzige Mollstrophe gehabt, während im obigen Entwurfe ein besseres Ebenmaass herrscht, nämlich zwei Mollstrophen gegen vier Durstrophen, oder,

zwei Strophen für den Hauptton,
zwei für die Dur- und
zwei für die Moll-Ausweichungen.

Eine so in grössern Massen zusammengehaltne, nicht hin- und her-, sondern bestimmt fortschreitende Modulation ist nicht nur die einfachere, sondern auch die grossartigere und würdigere, desshalb aber der Würde kirchlichen Gesanges im Allgemeinen entsprechender.

Soviel über die Anlage der Choralarbeit. Betrachten wir die Grundsätze, die uns dabei geleitet haben, so sehen wir, dass unser eigentliches Ziel nur die allgemeine Zweckmässigkeit, — eine natürliche, frisch (aber nicht unruhig) und folgerecht sich entfaltende Modulation — gewesen ist, ohne weitere Rücksicht auf die einzelnen Momente der Melodie, auf den Inhalt des Textes und den besondern Sinn, in dem wir diese oder jene Stelle aussprechen möchten.

Wir müssen uns daher erinnern, dass jene Modulationsentwürfe, die wir aus dem bisherigen Gesichtspunkte zweckmässig nennen durften, aus allen den oben angedeuteten Rücksichten mancherlei Aenderungen erleiden können. Solche Aenderungen werden wir uns auch dann unbedenklich erlauben, ja als Nothwendigkeit anerkennen, wenn der melodische Inhalt einer Strophe in der für sie vorausbestimmten Tonart keine natürliche und zweckmässige Harmonie zuliesse.

Zweiter Abschnitt.

Anlage der Harmonie.

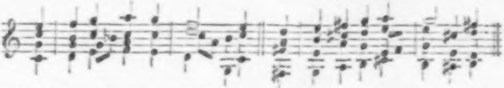
Sobald die Strophenschlüsse festgesetzt sind, ist der Harmonie jeder Strophe ihr Ziel angewiesen. Auf dieses Ziel ist sie nun
bestimmt und sicher und damit würdig
loszuführen, nach den über Akkordfolge schon mitgetheilten Grundsätzen. Wiederum werden wir also zuerst
nach den nächstliegenden und gehörigsten
Akkorden fragen, sodann
auf Folge und Zusammenhang
sehen, dabei entschieden auf unser jedesmaliges Ziel losgehen und

Wiederholung oder Hin- und Herschwanken vermeiden. Wir werden auf Mannigfaltigkeit Bedacht nehmen, wo die Melodie uns zu Monotonie verleiten könnte, und im Allgemeinen kräftige und würdige Wendungen, entsprechend der kirchlichen Würde und Erhebung, den weichen oder gar weichlichen oder auch trivialen vorziehen.

Daher werden wir im Allgemeinen es vermeiden, zu häufige Umkehrungen, besonders Quartsext-Akkorde anzuwenden; letztere, die uns früher so geeignet zur Einleitung des Schlusses erschienen, werden wir hier sogar meistens vermeiden, da wir der Schlüsse so viele, und nach so kurzen Zeilen, haben.

Aus gleichem Grunde wollen wir auch solche Akkordfolgen in der Regel vermeiden, wo Bass und Diskant durch mehrere Akkorde hindurch in Sexten oder Terzen mit einander gehen, z. B.

567.



Denn bei dem Uebergewicht der äussern Stimmen verbreiten solche Folgen leicht Eintönigkeit und Weichlichkeit über die Harmonie, wenn diese auch an und für sich selbst wohl und kräftig organisirt wäre. Dass am rechten Orte übrigens diese und jede allgemeine Regel zurücktreten darf und muss hinter die Tendenz der besondern Aufgabe, ist uns längst bekannt.

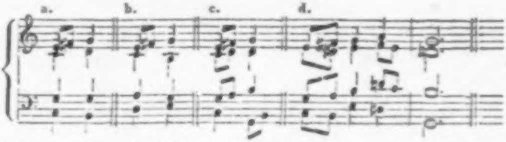
Aus der ganzen Anlage der Choralmelodien folgt schon, dass in der Regel jeder Ton der Melodie seinen besondern Akkord erhält. Hierbei ist nur einiges Besondre noch voraus zu bemerken.

Treffen wir nämlich in unsern Melodien, wie z. B. in der dritten und fünften Strophe der zuletzt betrachteten, statt der Takttheile grössere Noten für eine Sylbe: so wird es von uns abhängen, denselben einen einzigen, oder für jeden darin enthaltenen Takttheil einen besondern Akkord zuzuertheilen. Im letztern Falle wird der Harmoniegang gleichmässiger und rüstiger fortschreiten, im erstern wird das Verweilen aller Stimmen einen sanftern Nachdruck hervorbringen.

Auch da, wo einer Sylbe zwei Takttheile, aber verschiedne zusammengebundner Töne, zufallen (z. B. in demselben Choral im vorletzten Takte der ersten und zweiten Strophe), kann für beide Töne ein Akkord angewendet werden, wenn sich beide in einem solchen vereinen lassen. Doch ist hier das Gebräuchlichere, jedem Ton seinen besondern Akkord zuzuertheilen, und so den rüstigen Einherschritt des Ganzen zu unterhalten.

Endlich finden wir (z. B. im vorletzten Takte desselben Chorals) bisweilen eine Taktheilnote in zwei Taktglieder zerfällt, statt eines ein Viertel geltenden Tones zwei von Achtelgeltung. Hier hängt es von uns ab, den einen oder den andern Ton als Durchgang zu betrachten, oder jedem seine besondre Harmonie zuzuertheilen; jene Choralstelle könnte daher etwa so:

568.



behandelt werden. Jede dieser Auffassungen kann an ihrem Orte wohl angewendet sein, gewöhnlicher aber ist die Behandlung eines der Töne als Durchgang, wie bei a und b; nur fragt sich, welcher von beiden Durchgang und welcher Akkordton sein soll? — Wo nicht der Melodiegang selbst den einen Ton als harmonieeigen, als wesentlich, den andern als zugesetzt bezeichnet, folgen wir dem Gang unserer Harmonie und nehmen denjenigen als Akkordton, der sich nach dem Zusammenhange der ganzen Modulation am besten dazu eignet.

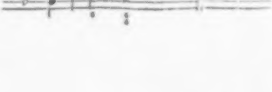
Ungewöhnlicher ist die Besetzung jedes Taktgliedes mit besondern Akkorden, da dies den ruhigen und würdigen Gang der Harmonie leicht stört und die Modulation überladet: daher gewinnt hier, wenn einmal zwei Akkorde angewendet werden sollen, die engste Akkordverbindung, z. B. bei *c*, in der Regel den entschiedensten Vorzug. Doch kann diese sowohl, als eine fremdere, z. B. bei *d*, sehr wohl geeignet sein, einer Textstelle oder dem Harmoniegange noch einen besondern körnigen Nachdruck zu geben.

Nach diesen Vorerinnerungen wenden wir uns zu der Arbeit selbst, und zwar zu unserm ersten Choral, No. 563.

Seine erste Zeile soll im Haupttone schliessen, wir wissen also, dass die beiden letzten Töne mit dem Dominant- und tonischen Akkorde begleitet werden; auch ist es das Natürlichste, vom tonischen Akkorde zu beginnen, also dem ersten *f* der Melodie den Dreiklang *b—d—f* zuzuertheilen. Zwischen diesen feststehenden Punkten ist nun die weitere Harmonie zu finden.

Noch dreimal erscheint nach dem Anfange jenes *f* in der Melodie, und wir werden sowohl die nackte Wiederholung des ersten Dreiklangs zu monoton, als den Durchgang durch seine Umkehrungen

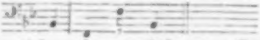
569.



für die Würde des Chorals zu trivial finden. Es müssen also neue Akkorde eingeführt werden.

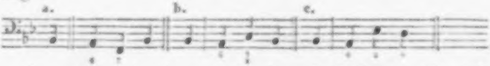
Der nächste, und darum schon beste, ist der Dreiklang auf der Dominante. Von hier wieder ist der nächste Fortschritt, näher selbst, als der Rücktritt in den eben verlassenen Akkord der Tonika, die Verwandlung des Dominant-Dreiklangs in den Dominantakkord selbst, der dann wieder in den tonischen Dreiklang führt. Sonach würde dieser Grundbass

570.



gefunden sein; wir ziehen aber aus bekannten Gründen eine Umkehrung —

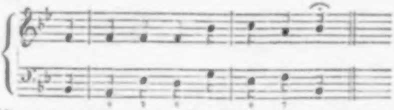
571.



vor, und zwar die bei c als die förderndste, da die bei a und b wieder mit demselben Basse schliessen, mit dem sie eben begonnen.

So bleiben nun noch die Töne b und c zu harmonisiren; der erstere könnte mit dem tonischen Dreiklange begleitet werden, wenn dieser nicht schon dagewesen wäre, — oder mit der Unterdominante (*es — g — b*) wenn diese zu Anfange wohl angewendet wäre. Wir ziehen also den Dreiklang auf *g*, die Erinnerung an die Paralleltonart vor. Und eben, weil dieser Akkord, obgleich wir nicht wirklich ausgewichen sind, uns doch an die Paralleltonart erinnert, bauen wir darauf weiter, und nehmen zu dem folgenden Melodieton den Dreiklang auf c, die Unterdominante von *g*. So würde also die Harmonie der ersten Choralstrophe diese Gestalt

572.

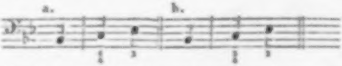


haben. Wir sehen hier, über alles bisher Bemerkte, den Bass in bestimmter Richtung sich erheben und zum Schlusse wieder senken; die Erhebung geschieht in zwei Quartenschritten, also einheitsvoll, — und dies wäre ein neuer Grund, zu dem Melodietone *b* keinen andern Akkord zu wählen. Der folgende Sextakkord leitet das Herabschreiten des Basses mild ein, während der Dreiklang uns zu einem steifen Gang in den letzten vier Basstönen bringen würde.

Dass wir aber nach den harmonischen Gründen zunächst den Bass berücksichtigen, ihm eine entschiedne, bedeutende Fortschreitung geben, ist in der Wichtigkeit dieser Stimme, als einer äussern und darum bemerkbarern und wirksamern, wohl begründet. Denken wir vollends dabei an das Orgelspiel, wo der Bass in der Regel von einem selbständigen und kräftig ansprechenden Pedal ausgeführt wird, so muss diese Stimme an Bedeutung noch gewinnen.

Nun erst sehen wir auch vollkommen ein, warum der Anfang nicht in dieser Weise —

573.



eingeleitet werden konnte. Wie unpassend und matt wäre bei a der schiefe Quartsextakkord gewesen! und wie unbedeutend bei b die Folge zweier Umkehrungen desselben Akkordes! Aber noch nachtheiliger würde die Aufopferung jenes konsequenten Einhergangs des Basses, den wir oben erlangt, gewesen sein.

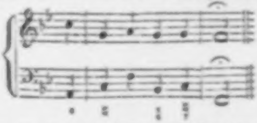
Die folgende Strophe soll nach Fdur gehen; es ist daher natürlich, dass sie sich sobald als möglich dahin wende, um die neue Tonart mit Entschiedenheit und Fülle hinzustellen. Ohnehin giebt es für ihren ersten Ton *c* keine nähere Harmonie, als den Dreiklang der Dominante, den wir übrigens als Sextakkord anwenden, weil wir den Bass nicht wieder mit dem eben dagewesenen *f* beginnen lassen möchten. Diesen Dominantdreiklang sehen wir aber so an, als wär' er ein tonischer und lassen ihm zum wirklichen Uebergange den Dominantdreiklang der neuen Tonart, *c—e—g* folgen. Dass der Dreiklang hier als Uebergangsmittel genügt, ist klar; nun haben wir noch den Dominantakkord zum wirklichen Strophenschlusse frisch erhalten. Es ist aber natürlich, dass der neue Dominantdreiklang, als wär' er der Dominantakkord selbst, zum tonischen Dreiklange, *f—a—c*, führt.

Nun fodert noch ein Ton, *g*, seine Harmonie; denn das andre *g* gehört dem Dominantakkorde an. Was könnte *g* in einem Akkorde sein? —

Zunächst läge uns wieder der Dreiklang auf der neuen Dominante, wenn derselbe nicht eben dagewesen wäre und der folgende Dominantakkord nach ihm matt, fast als eine blosse Wiederholung erscheinen würde. — Der Dreiklang auf *es*, den wir wählen könnten, liegt ja noch hinter Bdur, und wir gehen vorwärts nach *f*. Hiernach böte sich uns der kleine Dreiklang auf *g* dar, oder — um den Uebergang nach *f* recht zu bestärken — der grosse Dreiklang oder Septimenakkord auf *g*.

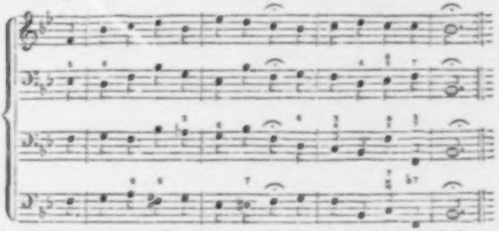
Allein, ist die kleine Zeile, welche in Fdur stehen soll, einen so verstärkten Uebergang werth? — Wenn wir nicht besondere Gründe dafür haben, werden wir den Uebergang nach *c* vermeiden; dann aber ist das Nächste, den Uebergangsakkord *g—h—d—f* in einen einheimischen Akkord, *g—b—d—f*, zu verwandeln, wie wir schon S. 185 gelernt. Nun also heisst die zweite Strophe unsers Chorals so.

374.



Hier folgen nun die letzten Zeilen mit drei Bässen,

375.



zu denen es nur einiger Bemerkungen bedürfen wird; dass übrigens noch gar manche Harmonisirung möglich ist, wird jeder, der uns bis hierher gefolgt ist, leicht ermessen.

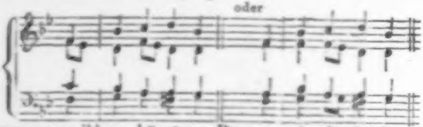
Bei A tritt der Sekundakkord *es—f—a—c* aus dem vorangehenden Schlussakkorde *f—a—c* unmittelbar hervor, und giebt nach der Natur der Umkehrungsakkorde dem Harmoniegange sogleich höhere Beweglichkeit. Zugleich sind wir durch ihn auf das Schnellste und Entschiedenste in den Hauptton zurückgekehrt, der unser nunmehriger Zielpunkt ist. Die folgenden waldhornmässigen Harmonien könnten bei häufigerer oder unzeitiger Anwendung leicht gegen die kirchliche Würde verstossen; man muss dabei erwägen, ob die sonstige Behandlung des Chorals diese Würde genugsam aufrecht hält, und wie weit der Text eine leichtere Auffassung rechtfertigt.

Bei B ist die Rückkehr in den Hauptton in der ersten Hälfte der Strophe unentschieden geblieben, gegen die oben (S. 295) aufgestellte allgemeine Regel. Um so stärker erfolgt sie aber nun, da man in die Unterdominante, Esdur, förmlich übergeht, und nun erst sich in den Hauptton erhebt. Entschieden wird dieser erst im vorletzten Takte.

Bei C wollte der Bass den Rückschritt auf seinen ersten Ton (*f*, *g*, *f*) vermeiden; daher der Sextakkord. Das Nächste wäre gewesen, nun den Dreiklang auf B folgen zu lassen, dann wäre aber der Bass mit der Oberstimme drei- oder viermal in Terzen fortgeschritten. Man wandte sich daher in förmlicher Ausweichung nach der Parallele des Haupttones.

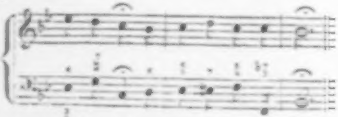
Hierdurch ist ein Querstand in die Harmonie gekommen, den man jedoch mittels eines Durchganges

576.



wohl genugsam mildern könnte. Dass er durch Aenderung des Basses (statt *a fis*, *f fis* oder *a d* u. s. w.) vermieden werden könnte, ist bald zu sehen; nur würde damit der ebenmässige Gang des Basses eingebüsst. Man könnte daher jenes querständige *fis* in *f*, also den grossen Sextakkord in einen kleinen verwandeln; dadurch würde die Strophe eine ernstere Wendung bekommen (die Folge zweier trüber Dreiklänge und besonders der fremdere Eintritt des kleinen Dreiklangs bewirkte es) und besser in der bei **A** gezeigten Weise, als so, wie bei **C** zu Ende geführt. Denn bei **A** vollführt die Strophe ihren Halbschluss auf die würdigste Weise, mit den Dreiklängen der Unterdominante, Tonika und Oberdominante; bei **C** dagegen muss der abgeleitete Akkord *e—g—b—d* noch einen Uebergang machen nach der Dominantentonart, und der Bass schleicht in halben Tönen zum Schlusse. — Man könnte, von dem fremden Dreiklang angeregt, auch eine Wendung nach Cmoll nehmen, und den Choral so

577.

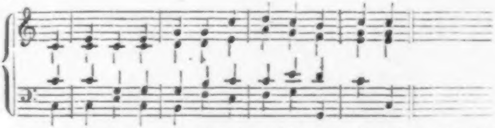


zu Ende führen, wenn dieser fremdere und ernstere Ausgang irgend einmal dem Sinne eines untergelegten Verses, oder einer willkührlich ergriffenen Intention entspräche. In diesem Falle hätte man also einen Uebergang in die Parallele der Unterdominante gemacht, und zwar kurz vor dem Ende, wo fremdere Ausweichungen in der Regel (S. 203) nicht an ihrer Stelle sind; dadurch würde denn im vorletzten Takte die nochmalige Berührung der Oberdominantentonart rathsam, um von ihr aus beruhigender in den Hauptton zurückzukehren und befriedigend zu schliessen.

Wir sehen wohl, dass bei diesen Arbeiten, wenn sie gründlich unternommen werden, alle Grundsätze und Formen der Harmonie in Anwendung kommen. Dies aber ist eben der nächste Gewinn, den wir aus der Choralbehandlung für unsere Bildung ziehen, dass wir unsere harmonische Einsicht befestigen und immer gewandter und umsichtiger in Thätigkeit setzen. Es ist also dringend nothwendig, dass der Jünger sich vielfältig an Harmonie-Entwürfen für Choräle übe. Anfangs wird er wohl thun, bei einem jeden Choral auf die im Allgemeinen zweckmässigste Behandlung, wie sie oben gezeigt ist, loszugehen, und nur die zunächst sich darbietenden abweichenden Wendungen nachdrücklich zn versuchen, überall sich aber bestimmte Rechenschaft von den Gründen seines Verfahrens zu geben. Erst später mag er zu ein und demselben Chorale nicht blos die nächsten, sondern auch entferntere Harmonisirungen, und immer zahlreichere, versuchen; würde diese abschweifendere Uebung eher unternommen, als bis die harmonischen Grundsätze sich auch praktisch vollkommen befestigt haben, so könnte sie vom Einfachern, Natürlichen und Treffenden in Gesuchtheit, Gezwungenheit und Unnatur führen. — Wir werden im letzten (sechsten) Abschnitte auf diese Uebung näher eingehen.

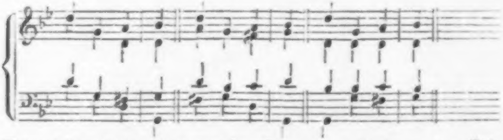
Für jetzt nur noch eine Bemerkung für diejenigen Melodien (es sind ihrer wenige), die in ihrem Anfange einer harmonischen Behandlung gewissermassen ungünstig sind. Dies kann aus mehr als einem Grunde der Fall sein. Die Melodie: Ach alles was Himmel und Erde umschliesset, beginnt z. B. in einer Weise, die für die ersten vier Viertel kaum eine andre natürliche Harmonie zulässt, als die tonische. Hier kann es rathsamer sein, in blossen Oktaven

578.



einzusetzen, um dann schon in dem Eintritte der Harmonie ein Steigerungsmittel zu besitzen. — So kann es auch bei Chorälen, deren Melodie selbst von Dominante zu Tonika geht, z. B. unserm zweiten Chorale, von besserer Wirkung sein, im Einklange anzuheben.

579.



Bei solcher Gelegenheit würden Oktaven, wie im ersten Beispiele Alt und Bass von *g* nach *d* machen, während andre Stim-

men schon in eigentliche Harmonie auseinander treten, kein Bedenken erregen; denn auf dem Punkte, wo sie sich zeigen, beginnt erst die Harmonie aus den blossen Oktavverdopplungen herauszutreten.

Dritter Abschnitt.

Ausführung der Harmonie in Stimmen.

Wir haben uns schon früher gewöhnt, aus den Akkorden Stimmen als kunstvernünftig zusammenhängende Melodien herauszuheben, wissen auch diesen Stimmen durch Vorhalte und Durchgänge aller Art reichern Inhalt, festern innerlichen Zusammenhang und hinlängliche Eigenthümlichkeit zu geben, um sie von einander zu unterscheiden und neben einander aufzufassen. Jetzt aber, da wir sie wirklich zu Kunstzwecken anwenden wollen, müssen wir das Stimmwesen etwas genauer in das Auge fassen.

A. *Karakter der Stimmen.*

Bei der Karakterisirung der Stimmen geht man mit Recht von dem vierstimmigen Satze aus, als demjenigen, welcher die Mitte hält zwischen zu viel und zu wenig, welcher hinreichende Mittel für die allermeisten und wichtigsten Harmonien hat, ohne ihre Behandlung durch Ueberlast zu erschweren, — welcher eben desswegen der Normalsatz genannt werden darf.

Die vier Stimmen nun werden nicht blos benannt, sondern auch karakterisirt nach den vier Hauptstimmen des Gesangchors. Uebersteigt man die Vierzahl der Stimmen, so wird eine oder mehrere der Hauptstimmen zwei-, drei-, mehrfach genommen.

Dies nun vorausgesetzt unterscheiden wir in jedem mehr als zweistimmigen Satze vor Allem (S. 68)

Aussenstimmen und
Mittelstimmen.

Diskant und Bass sind Aussen-, Alt und Tenor sind Mittelstimmen; hat man mehrere Diskante und Bässe angewendet, so sind natürlich nur der höchste Diskant und der tiefste Bass Aussenstimmen.

Die Aussenstimmen nun haben erstens den freiesten Raum für ihren Gang; die Oberstimme nach der Höhe, der Bass nach der Tiefe zu. Sie sind daher der reichsten Entfaltung, weiter Gänge und Sprünge am fähigsten.

Im Choral, wie wir ihn jetzt behandeln, ist der Oberstimme die Choralmelodie selbst zuertheilt. Diese ist Eigenthum der Kirche, des gottesdienstlichen Gemeinegesangs; sie darf also nicht geändert werden, und heisst desshalb

cantus firmus.

Nach ihr ist daher offenbar der Bass die mittelreichste und wirksamste Stimme.

Beide äussere Stimmen sind aber zweitens nach ihrem Inhalte und nach ihrer Stellung die hervortretendsten. Ihrer Führung muss daher vorzüglich Sorgfalt gewidmet werden; wenn irgend eine Stimme einmal das Opfer einer unbedeutenden oder sonst unerwünschten Fortschreitung übernehmen muss, so darf es wenigstens keine der Aussenstimmen sein, man müsste denn ganz besondre Zwecke damit erreichen.

Die Mittelstimmen sind von beiden Seiten gebunden, der Alt durch Sopran und Tenor, der Tenor durch Alt und Bass. Ihr Wesen ist daher weniger frei, ihre Bewegung muss gehaltener, weniger weit gehend, eher in kleinen, als grossen Schritten sein, und in dieser Weise werden sie das beruhigende und bindende Mittel in der Harmonie. Liegenbleibende Töne und Vorhalte sind im Choral vorzüglich ihr Eigenthum; sollen sie zu grossen Schritten und Richtungen verwendet werden, so dürfte es noch weniger, als bei den Aussenstimmen, ohne zulänglichen Grund, ohne erheblichen Zweck geschehn.

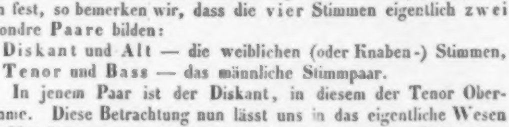
Treten wir nun dem besondern Karakter jeder einzelnen Stimme näher, und halten dabei die Vorstellung der vier Hauptgesangstimmen fest, so bemerken wir, dass die vier Stimmen eigentlich zwei besondre Paare bilden:

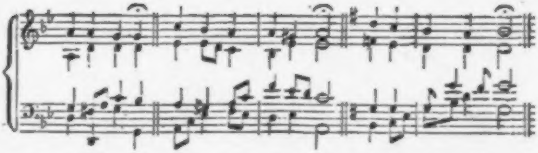
Diskant und Alt — die weiblichen (oder Knaben-) Stimmen,
Tenor und Bass — das männliche Stimmpaar.

In jenem Paar ist der Diskant, in diesem der Tenor Oberstimme. Diese Betrachtung nun lässt uns in das eigentliche Wesen der Mittelstimmen im vierstimmigen Satze einen tiefern Blick thun.

Der Tenor nämlich, als ursprüngliche Oberstimme im männlichen Stimmpaare, hat die der Oberstimme gebührende freie Bewegung nach oben durch den Zutritt des höhern Stimmpaares eingebüsst; dadurch ist er eben zur gebundenen Mittelstimme geworden. Gern aber nimmt er, wenn auch nur in einzelnen Sätzen, besonders bei Schlüssen, die freiere Bewegung einer Oberstimme an, und weicht zu solchem Zwecke unbedenklich von dem Nächstliegenden ab, entfernt sich auch für einen Moment weiter von den höhern Stimmen, als sonst angemessen wäre, oder steigt, um einen karakteristischen Gang zu vollenden, über die Altstimme hinaus. Stellen, wie diese:

580.



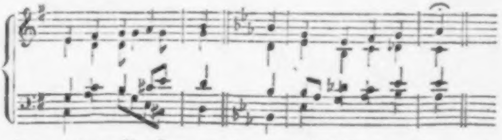


aus verschiednen Chorälen mögen einstweilen den Tenorkarakter anschaulicher machen. Es wäre unnütz und unkünstlerisch, sich dieselben oder andre ihrer Art merken zu wollen zu gelegentlicher Benutzung, gleich stehenden Redensarten. Man muss das Wesentliche in ihnen erfühlen, sich dann Rechenschaft geben, wie eben dieser Stimmgang entstanden, und wie, ohne Rücksicht auf Stimmkarakter, die Tonreihen sich ganz anders gebildet hätten. Dann werden nicht einzelne Redensarten uns zufallen, sondern der Geist der Rede in jeder Stimme sich offenbaren.

Im obern Stimmpaare ist der Alt Unterstimme, aber es fehlt ihm die männliche Kraft des Basses und zugleich dessen freier Spielraum; so ist er ganz Mittelstimme, verhält sich gegen die Ein- und Uebergriffe des Tenors leidend, bindet sich mehr an die Oberstimme und bewegt sich mässiger, zurückhaltender als alle.

Der Bass dagegen ist die freie und dabei die männlich kräftige Unterstimme und liebt würdigen, auch kühnen Einherschritt. So haben wir ihn schon in der ersten Harmonieweise (und zuletzt wieder in No. 580) kennen gelernt, und so überall wieder herzustellen getrachtet. Auch er, in seinem freien Wesen, dringt in die andern Stimmen ein —

581.



aber dann, seinem Karakter gemäss, gern in kühnen, weiten, entscheidenden Schritten, er ganz allein den Gegensatz gegen alle übrigen Stimmen übernehmend.

Soviel für diesmal über den Karakter der Stimmen. Am treffendsten spricht er aus den Singstimmen uns an; denken wir an das Saitenquartett, so würde die Tenorpartie der Viole zufallen, die sich ebenfalls auszeichnender und körniger vernehmen lässt, als die zweite Violin, der die Altpartie zu übertragen wäre und die sich eng der ersten Violin anschliesst; denken wir an ein Blasquartett, z. B. Fagotte und Klarinetten, so würde das hochliegende erste Fagott die Tenorpartie übernehmen, und vermöge der hohen Lage auch den Tenorkarakter. Auch die übrigen Instrumente entsprächen, so gut es ihnen möglich ist, dem Grundkarakter der ihnen zufallenden Stimmen.

Mit dem Klavier verhält es sich nicht so; denn hier hat jede Stimmlage — abgesehen von dem allgemeinen Sinn höherer oder tieferer Töne — gleichen, oder vielmehr gar keinen bestimmten Karakter. Dafür gewährt es aber unserer ergänzenden Phantasie einen freiern Spielraum; wenn der Komponist seine Stimmen karakteristisch geführt hat, wird der Hörer das, was nur in der Stimmführung lag, unabsichtlich auf die ertönenden Stimmen des Instruments übertragen; auch wird ein guter — das heisst empfindungsvoll auffassender Spieler Mittel und Wege finden, den karakteristischen Ausdruck, dessen das Instrument eigentlich entbehrt, hervorzuzaubern.

Die Orgel endlich hat in der Regel im Pedal das Mittel, wenigstens den Bass eigenthümlich und kräftig hervortreten zu lassen.

B. *Anwendung auf den Choral.*

Bei der Vollendung der Arbeit treten nun jene drei Hauptgesichtspunkte wieder entscheidend hervor, nach denen (S. 289) die Behandlung des Chorals ermessen werden sollte.

Das Nächste und Einfachste ist, dass wir unsere Stimmen nur so weit ausführen, als nöthig ist, wenn sie nicht mehr blosse den Akkorden zugehörige Tonreihen, sondern mehr oder weniger genügende Melodien sein sollen. Diese Behandlungsweise kann für manchen Zweck nicht blos genügend, sondern die einzig zulässige sein, z. B. wenn es auf die blosse möglichst einfache Begleitung, Unterstützung des Gemeinegesangs ankommt, wenn der Sinn des Textes oder des Chorals selbst, oder auch die Unsicherheit der singenden Gemeine die einfachste, fasslichste Begleitung fodert.

Für diese Behandlungsweise bedarf es keiner weitern Anweisung; man folgt dem einfachsten Harmoniegange, begnügt sich mit den Akkordtönen, führt die Stimmen so einfach wie möglich, und macht von Vorhalten und Durchgängen gar keinen, oder nur einen höchst eingeschränkten Gebrauch.

Das Höhere (nicht aber überall Zulässige und Rechte) ist: jede Stimme nach ihrem typischen Karakter zu entfalten, und damit natürlich auch dem Ganzen ein erhöhteres Leben, tiefere Bedeutsamkeit zu ertheilen; denn nun ist es nicht mehr ein Cantus firmus mit Akkorden, sondern ein Verein von vier möglichst selbstständigen Melodien.

Was nun die Ausführung der einzelnen Stimmen betrifft, so macht man von den melodischen Mitteln nicht unumschränkten, sondern nur soweit Gebrauch, als sich mit dem einfachen Karakter der Hauptmelodie verträgt. Nur der harmonischen Beitöne, der Vorhalte und der eigentlichen Durchgangstöne pflegt man sich zu bedienen, und nur in einzelnen seltnen Fällen mehr als zwei Töne auf einen Taktheil (z. B. zwei Achtel gegen ein Viertel, nach unserer Abfassungsweise) zu stellen; dadurch wird der ruhige Gang des Cantus firmus eher hervorgehoben, als überdeckt, und die in ihm selbst etwa vorkommenden Durchgangstöne finden in den Begleitungsstimmen eine entsprechende Bewegung.

Aus derselben Rücksicht auf die Unversehrtheit und Klarheit des Cantus firmus gestattet man sich auch nicht, ihn von andern Stimmen übersteigen und kreuzen zu lassen.

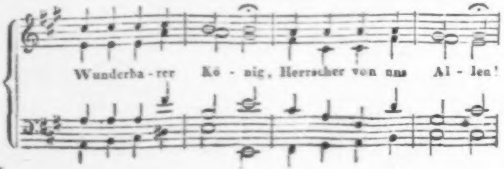
Jedes in irgend einer Stimme eingeführte bewegtere Motiv bringt auch für das Ganze eine erhöhetere Bewegung, also eine rhythmische Steigerung hervor. Sobald folglich eine solche Erregung begonnen hat, muss sie nach der Natur aller musikalischen Bildung sich steigern, bis sie wieder zur Ruhe des Schlusses gelangt. So haben wir schon unsern ersten Satz (No. 5.) sich vollenden sehen.

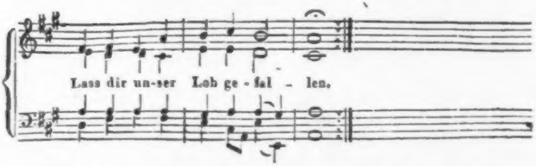
Im Choral sind zweierlei Zielpunkte vorhanden: einmal der Schluss jeder einzelnen Strophe, dann der Schluss des ganzen Chorals. Wo also nicht besondere Intentionen, etwa vom Texte angeregt, ein Anderes verlangen, kann man als naturgemäss es ansehen, dass jede Strophe für sich, und dann wieder alle Strophen insgesammt ihre Bewegung gegen das Ende hin zu steigern, reicher — das heisst in mehrern Stimmen zugleich, bedeutender — nämlich durch grossartigern melodischen Inhalt, vorwaltender, ununterbrochener zu entfalten suchen werden.

Wenden wir uns nun zu der Betrachtung einiger Choräle selbst. Es wird dabei vorausgesetzt, dass der Jünger, ehe er unsern Bemerkungen folgt, genau untersucht habe, wie es mit dem Modulationsplan und der Harmonieanlage stehe.

1. Der Choral: Wunderbarer König, erster Theil.

582.



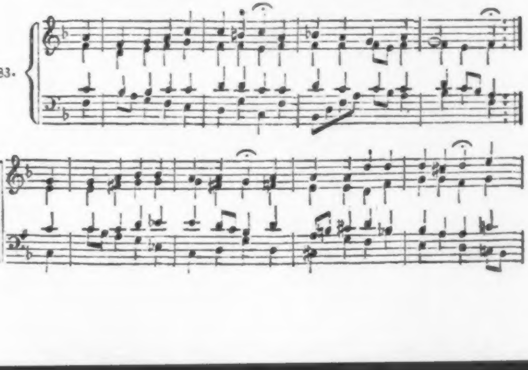


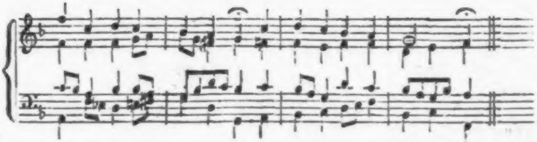
Der feierlichen Stimmung des Textes gemäss bewegt sich die Grundharmonie höchst einfach erst von der Tonika auf die Dominante des Haupttones, dann wieder (in der zweiten Strophe) von der Tonika der Parallele in deren Dominante. Die Wendung der ersten Strophe ist durch einen wirklichen Uebergang in die Dominante (und zwar mittels des hochüber schwebenden Akkordes *dis fis — a — cis*, der None ohne Grundton) erhoben; in der zweiten Strophe tritt ernster, und dabei dem Haupttone verwandter, die Dominante des Paralleltones in Moll statt in Dur auf. Es ist wahr, wir haben gar keine eigentliche Ausweichung in denselben vor uns; aber er wird durch den Strophen-Einsatz bestimmt genug angedeutet.

Dem ruhig einhergehenden Basse steht der bewegtere Tenor als belebteste Stimme in den ersten Strophen gegenüber, zum Schlusse des Theils tritt der Bass nach seiner Weise (S. 305) schwunghafter hervor; der Alt, seinem Karakter gemäss, weicht dem Tenor und tritt gegen die Oberstimme mit schärfenden Vorhalten auf. — Es liegt übrigens am Tage, wie und wie leicht die Mittelstimmen hätten einfacher geführt werden können, wenn man nicht der karakteristischen, sondern der nächstliegenden Stimmführung hätte nachgehen wollen.

2. Der Choral: Ermuntre dich, mein schwacher Geist.

583.

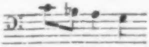
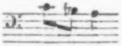




Im vorigen Beispiele lag fast Alles in der einfachen Führung der Stimmen; nur im Basse brachte der stufenweise Gang ein Paar Durchgänge, gleichsam zufällig, mit sich. Hier bildet sich von Durchgangs- und harmonischen Beitönen ein etwas reicheres Spiel.

Der erste Durchgang stellt sich ein, um den diatonischen Anfang des Basses vollführen zu helfen; eben so scheinen die harmonischen Beitöne in derselben Stimme in der zweiten Strophe rathsam, damit nicht zwei Takte lang der Bass in lauter Quarten und Quinten steif einhergehe. Nun aber ist die erhöhtere Bewegung angeregt; daher ergreift jetzt der Bass, um nicht zum fünften Mal einen Terzenschritt zu machen (erst *b—d*, *d—f*, *f—a*, *a—c*, dann noch *c—a*) einen Durchgang, dem sich der Alt mit einem Vorhalt anschliesst; auch der Tenor geht zuletzt aus der Oktave des Dominant-Akkordes durch die Septime. So ist der erste Theil in gesteigerter Bewegung zu Ende geführt. Wir müssen erwarten, dass im zweiten Theile diese Bewegung sich noch erhöhen werde.

Allerdings fängt auch dessen erste Strophe in derselben Weise an, wie die des ersten Theiles. Es stellt sich mithin ein besondres rhythmisch-melodisches Motiv heraus, von dieser

584.  oder dieser 

Form, das sogleich in der folgenden und dritten Strophe vom Tenor (das erstemal in verkehrter Richtung) im vorletzten Takte aber von Tenor und Bass benutzt wird. — Der weitere Inhalt bedarf keiner Bemerkung.

Der Wichtigkeit wegen, die der Choral als Bildungsstoff für jeden Musiker, und als Kirchenlied für den Gottesdienst und die seinen musikalischen Theil Verwaltenden hat, verweilen wir noch länger bei ihm und lenken die Aufmerksamkeit nochmals auf zweierlei.

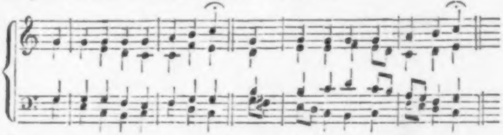
Erstens auf besondre technische Schwierigkeiten.

Sie können nur in der Melodie liegen, wenn diese entweder eine besondre Verstärkung oder Ausführung von der Harmonie erwartet, oder der Stimmführung hinderlich wird. Jenes ist der Fall, wenn ein Ton oder ein Satz mehrmals nach einander gebraucht, oder sonst eine Wendung genommen wird, die einer reichern oder würdigern Entfaltung der Harmonie widerstrebt. Das andre ist der

Fall besonders bei unruhig, in weiten Schritten hin- und hergehender Melodie, bei der es leicht geschieht, dass auch die übrigen Stimmen in eine unruhige Bewegung, oder in Kollision mit der Melodie gerathen, oder sich zu weit von dieser entfernen müssen. Dies alles haben wir nun an einzelnen Fällen zu betrachten.

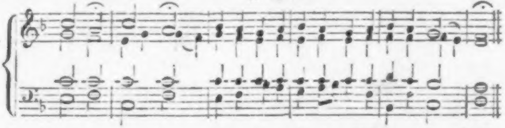
Die Tonwiederholung haben wir schon in dem Choral Wunderbarer König (No. 582) so wie in unserer ersten Aufgabe, (No. 563) zu behandeln gehabt. Auch der Choral, Dies sind die heil'gen zehn Gebot (Beilage No. IX) fängt mit einem fünfmaligen g an. Wer nun sich von S. 164 her erinnert, wie vielfache Harmonien einem Tone untergelegt werden können, der kann durch eine solche Wiederholung nicht in Verlegenheit gesetzt werden; er wird Harmonien genug finden und nur für ihre schickliche Anordnung zu sorgen haben. Der letztgenannte Choral z. B. könnte (um nur noch ein harmonisches Beispiel aus vielen möglichen Behandlungen herauszuheben) so gesetzt werden.

585.



Satzwiederholungen, deren sich in mehrern Choräleu finden, sind schon einer aufmerksamern Ueberlegung werth. Bisweilen liegt es im Sinne des Chorals, bei dergleichen Wiederholungen gar nicht oder nur gelinde zu verändern. Bisweilen kann eine geschickte Anordnung weniger nahe liegender Harmonien mehr thun, als das Herumwühlen in den mannigfachsten und fernsten, unerwartetsten Akkorden. Ein Beispiel giebt der zweite Theil des Chorals: Wie schön leucht' uns der Morgenstern.

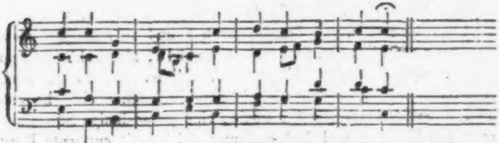
586.



Es ist leicht zu sehen, auf wie vielfache Weise diese Stelle anders und reicher hätte behandelt werden können; aber schwerlich würde eine solche Behandlung dem Sinn dieses Chorals besser zugesagt haben. Daher sind auch im dritten und vierten Takte die Mittelstimmen mehr zurückgehalten als entfaltet worden.

Ungünstig einer würdigern, kirchenmässigen Harmonie finden wir Stellen, wie die in No. 578 behandelte und die nachfolgende —

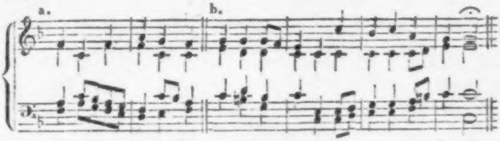
587.



aus dem Choral: Ach alles was Himmel und Erde umschliesset (Beilage No. VII. 3.). Denn die sieben in einem Akkorde liegenden Melodietöne in jeder dieser Strophen scheinen an den Akkord fesseln zu wollen und setzen uns in Gefahr, monoton, oder gesucht zu schreiben.

Gleiche Erwägung müsste unter andern auch bei der Behandlung des Chorals: Einer ist König, Immanuel sieget (Beil. No. VII. 2.) eintreten.

588.



Hier hat man den Anfang (a) dreistimmig gesetzt, um im Verein von Diskant und Alt ihn zu verstärken; nun tritt die vierstimmige Harmonie um so klarer hervor. Bei b ist der Oktavensprung in der Melodie durch Ruhe in der Harmonie ausgeglichen, und durch den Oktavenschritt des Basses vorbereitet.

Zweitens lenken wir die Aufmerksamkeit auf das künstlerische Ziel der Choralbehandlung. Denn endlich sind Harmonien und Melodien nur die Mittel, um auszusprechen, was unsre Seele bewegt, was der Choral im Herzen der Singenden und Hörenden erwecken soll.

In Werken der freien Kunst nun ist es die Sache des schaffenden Künstlers, seiner innern Erweckung und seiner tiefern Erkenntniss: das Rechte zu ergreifen; für das Erstere kann die Lehre nicht unmittelbar wirken, jene tiefere Erkenntniss aber ist nicht Gegenstand der Kompositionslehre, sondern wird anderwärts zu erstreben sein; das Leben in der Kunst und ihren Werken und die Wissenschaft der Musik sind ihre Quellen.

Allein die Behandlung eines Chorals ist kein Werk der freien Kunst, denn sie geht nicht aus dem freien Geiste des Künstlers hervor. Dir Hauptsache, die Melodie, ist gegeben, — und bedingt alles Uebrige, die Theile des Ganzen, Rhythmus und Harmonie, mehr oder weniger. Man kann also in solcher Aufgabe nur aussprechen, wozu der Cantus firmus Gelegenheit und Anlass bietet:

nicht den vollen Sinn des Liedes, sondern den Sinn, wie und wieweit der Cantus firmus ihn gefasst hat und zu enthüllen gestattet.

So macht sich nun für alle Choräle, als kirchliche Gemeinelieder, ein allgemeiner Karakter kirchlicher Erbauung, einfacher christlich gefasster Frömmigkeit kenntlich, eine einfache, stetige aber innerlich kraftvolle Harmonie, eine geradsinnige Stimmführung, eine von Trägheit und Ueberreizung gleich weit entfernte Rhythmisirung, eine würdige und fromme Erhabenheit geltend. Hiernächst aber muss unser Trachten sein, in jedem einzelnen Choral den innern Sinn zu fühlen, den Zug zu fassen, der aus der Melodie heraus die Modulation und zuletzt jede einzelne Stimme lenkt. Dieser Zug wird nicht durch Umhergreifen in allen möglichen Harmonien erhascht, sondern auf dem Wege stetiger Harmonieentfaltung erkannt und ergriffen. Man frage nur fleissig die Melodie, was ihr zunächst Noth thut, welche Harmonie sie zunächst verlangt; und von dem zunächst Ergriffenen bewege man sich stetig aber rastlos weiter, nie ohne Grund verweilend oder auf Dagewesenes zurückkehrend, aber auch nie das Nähere ohne Grund übergehend, etwa um Fremdes oder Neues, vermeintlich Originelles zu bringen. Das Fremde, Unerwartete aufzugreifen, ist schwach, Sache des Dilettanten; das wahrhaft Eigenthümliche ist, was der Sache, dem Zweck ganz eigen angehört. Auf diesem Wege wird dann auch aus Melodie und Modulation sich der rechte Zug der Stimmen ergeben.

Nur so weit zu gehen, nur dem allgemeinen Karakter jedes Chorals nachzutrachten rathen wir dem Schüler, bis er vollere Herrschaft und tieferes Bewusstsein über seine Kunst erworben hat und mit sicherm Erfolge streben mag, auch dem besondern Sinn dieser oder jener Textstelle, oder zuletzt dem ganzen Text in allen Momenten zu genügen, soweit es Form und Mittel des Chorals und der gegebne Cantus firmus gestatten.

Vierter Abschnitt.

Der Cantus firmus in andern Stimmen.

Bisher haben wir stets die Oberstimme als Sitz der Hauptmelodie benutzt, und das mit Recht, da sie als äussere Stimme freier wie Mittelstimmen, und vermöge ihrer hohen Tonlage die vernehmbarste und wirksamste unter allen Stimmen ist.

Gleichwohl ist es auch möglich, eine der drei andern Stimmen zum Sitz der Hauptmelodie zu erheben. Dann aber ist zweierlei zu bedenken.

Erstens wird der Cantus firmus nicht so klar hervortreten, als in der Oberstimme, und wir werden das Stimmgewebe darauf einrichten müssen, dass derselbe sich möglichst klar aus ihm herausbebe, von ihm unterscheide.

Zweitens wird die Oberstimme zwar der Hauptmelodie beraubt sein, aber dennoch nach ihrem Karakter nicht aufhören, eine vorzügliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Wir müssen daher ihre Melodie mit besondrer Sorgfalt ausbilden, damit sie, ein so bemerkbarer Bestandtheil des Ganzen, stets genüge. Im Bass und noch mehr in Mittelstimmen möchte manche den Ansprüchen an Melodie nicht ganz genügende Wendung durchschlüpfen; in der Oberstimme würde sie sich zu nachtheilig geltend machen.

Erwägen wir nun die S. 306 vorherbestimmten Mittel für die Bildung einer vollkommnen Oberstimme, so finden wir, dass dieselben nicht wohl genügen. Unsere Begleitungsstimmen setzen der Hauptmelodie Achtel und Viertel entgegen, während diese sich in denselben Notengattungen bewegt; diese Aehnlichkeit und die Weise unsers jetzigen Verfahrens, stets alle Stimmen gleichzeitig eintreten zu lassen und fortzuführen, geben uns wenig Hoffnung, dass der Cantus firmus überall aus den umgebenden Stimmen eigenthümlich und herrschend sich hervorhebe, wenn wir ihn aus der Oberstimme entfernen. Erst bei reichern Mitteln, in einer spätern Form, wird uns eine solche Arbeit vollkommen gelingen.

Aber zu dieser spätern Form bedarf es einfacherer Vorübungen, und diese sind hier, bei der Lehre von der Behandlung des Cantus firmus in der Oberstimme, am besten anzuknüpfen. Es ist dazu nur eine kurze Anleitung nöthig.

Hängt es von unserer Wahl ab, in welche der drei untern Stimmen der Cantus firmus treten soll, so kommt vor Allem die Tonlage in Betracht. Liegt eine Melodie höher, so wird sie besser für den Tenor, als für Alt und Bass geeignet sein, — wir müssten denn den Choral in einen andern Ton versetzen.

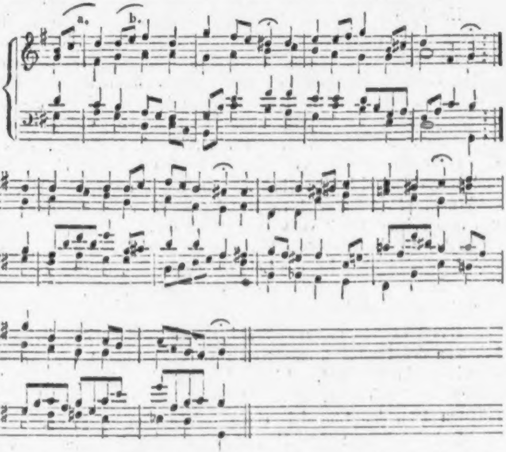
Sodann kommt der Karakter der Melodie in Erwägung. Eine ruhig fortgehende Melodie wird sich eher für den Alt, eine bewegtere, sich gern nach der Höhe schwingende eher für den Tenor, eine weitschreitende, mehr nach der Tiefe hinabgehende sich eher für den Bass eignen. Im Allgemeinen übrigens wird der Tenor, als andre Oberstimme, am geeignetsten sein, an der Stelle des Diskants den Cantus firmus zu übernehmen.

Haben wir nun unsere Wahl getroffen, oder ist uns die melodieführende Stimme voraus bestimmt worden: so setzen wir, wie immer, den Modulationsplan fest, entwerfen die Harmonie, und versuchen nun vor Allem, die neue Oberstimme so zusammenhängend, folgerecht und gehaltvoll wie möglich, jedenfalls aber makellos auszuführen. Wo dies nach dem Harmonieentwurfe nicht angeht, wählen wir andre, günstigere Akkordlagen. Dann erst, wenn die Oberstimme gelungen dasteht, vollenden wir den Satz durch die Ausführung der andern Stimmen. — Einige Uebung wird uns übrigens bald zu der Fertigkeit bringen, alle Stimmen gleichzeitig zu überschauen und zu führen.

A. *Der Cantus firmus im Alte.*

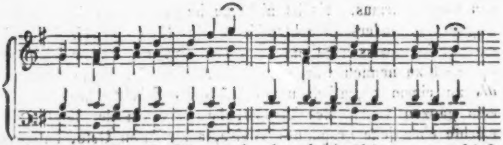
Wir wählen dazu die andre Melodie des Chorals: Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir; — die bedeutendste Melodie desselben Chorals werden wir an einem andern Orte kennen lernen.

580.



Zuvörderst erscheint der Cantus firmus im Alte nach seiner Tonlage und mässigen, auf wenig Töne und kleine Schritte beschränkten Bewegung für diese Stimme im Allgemeinen wohl geeignet; nur der siebente und achte Takt geht über den Altkarakter hinaus. — Betrachten wir dann vor aller nähern Erörterung das Ganze, so bestätigt sich, was vorher gesagt worden: die Unzulänglichkeit unsrer dermaligen Mittel, einen Cantus firmus in einer Unterstimme neben oder vor den andern Stimmen geltend zu machen. Hier ist offenbar jede Stimme, namentlich der Diskant, reicher ausgeführt, als der Cantus firmus; wollte man sich dies aber nicht erlauben, z. B. so —

590.



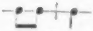
anfangen: so würden alle Stimmen in eine gleichgültige, unterschiedlose Tonmasse gerinnen, man möchte nun die obigen, oder erlesenere Harmoniefolgen wählen. — Nur eine besonders hervorstechende Besetzung könnte unsern Cantus firmus herausheben; indess, es ist uns ja für jetzt nur um Vorübung zu künftigen genügendern Kunstformen zu thun. — Gehen wir jetzt zur Arbeit selbst über.

Der nächste Schluss für die erste Zeile wäre in Gdur; allein diesen müssen wir für den folgenden Theilschluss aufsparen. Wir sind also auf die Paralleltonart und zwar auf den halben Schluss in derselben, nämlich auf der Dominante angewiesen. Die übrigen Harmonien folgen dann nach bekannten Grundsätzen von selbst. Wir müssen nun die Oberstimme bedenken.

Die obigen Proben (No. 590) zeigen, in welchen Schlendrian dieselbe verfällt, wenn man sie zu eng an den Cantus firmus kettet; wir beginnen also auf der Terz und mit einem hinaufführenden Motiv (*a*), das sich sogleich in *b* wiederholt, nach einer Abbeugung den höchsten Melodieton trifft, und dann den Grundsätzen der Melodie gemäss hinabführt zum Schlusse. Allein erst die folgende Strophe bringt den Theilschluss; ohnehin verlangt der Schlusston *dis*, nach *e* hinaufzusteigen. Die Melodie erhebt sich also nochmals auf den Gipfel und steigt dann in entschiedner Weise, übrigens dem Motiv getreu, zum Schlusse hinab.

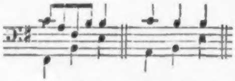
Im zweiten Theile erhebt sich die Oberstimme nochmals, und zwar im vorletzten Takte, auf ihren Gipfel, um dann sanfter und bewegter, aber ebenfalls entschieden sich zu Ende zu senken. Bis dahin aber, und besonders zu Anfange, ist sie minder lebhaft entfaltet, minder schwunghaft; eine Folge der lebhaften Bewegung des ersten Theils, die nun Ruhe als Gegensatz foderte, und nicht ohne Einförmigkeit hätte fortgesetzt werden können.

Dafür tritt aber nun Tenor und Bass bewegter hervor, diese jedoch, als Begleitungsstimmen, mehr in fliessenden Achtelreihen, als in dem schlagenden Anapästenrhythmus

591. 

der Oberstimme im ersten Theile. Der Tenor übernimmt nun auch an jener schwierigern Stelle die Vermittlung zwischen dem konsequent hinabschreitenden Bass und dem urplötzlich hinaufgeworfenen Cantus firmus. Es ist nicht zu leugnen, dass damit seine Bewegung, besonders im achten Takte eine Gespanntheit annimmt, die nur in gewissen Stimmungen zulässig, sonst aber leicht überspannt zu nennen wäre; auch führt eben hier die Verdopplung des *dis* zu einem eigentlich unregelmässigen Schritte nach *h*. Allein dem ganzen Gange des Tenors, besonders in der letzten Hälfte, möchte eben jene gespannte Weise, am rechten Orte, entsprechen. Sie zu vermeiden, — z. B. so,

592.



wäre leicht gewesen. — Das Weitere bleibe der Betrachtung des Jüngers anheimgestellt.

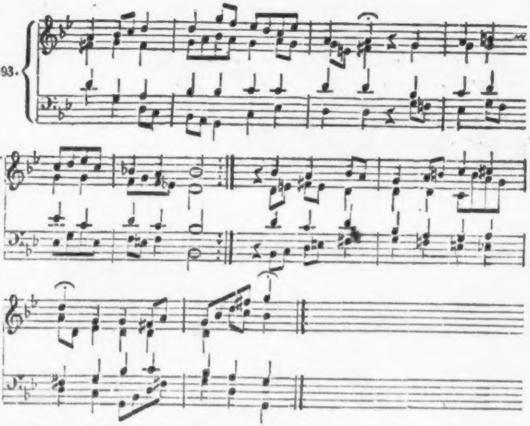
B. *Der Cantus firmus im Tenor.*

Dass der Karakter der Tenorstimme, als der obern im männlichen Stimmpaare, geeigneter ist, den Cantus firmus aufzunehmen, haben wir schon oben erkannt. Erwägen wir nun die Verhältnisse, welche durch die Stellung des Cantus firmus in den Tenor in den andern Stimmen hervorgerufen werden: so fällt uns in die Augen, dass der Bass durch die Zwischenstellung desselben von den übrigen Stimmen getrennt worden ist, das höhere Stimmpaar aber, Diskant und Alt, engverbunden bleibt. Was folgt daraus? Der Bass wird für sich allein zu sorgen haben, wird in seiner abgesonderten Stellung deutlicher vernommen, wird folglich mit besondrer Sorgfalt geführt werden müssen, die beiden höhern Stimmen werden aber mehr an einander schliessen, in Vorhalten-, in Terzen- und Sextengängen oder wenigstens durch engere Lage sich gegenseitig unterstützen. Es versteht sich von selbst, dass diese Betrachtung, so wohl begründet sie erscheint, nicht als ein starres, allgemeines Gesetz uns binden und hemmen, sondern vielmehr unsre Erfindung nur leiten und erleichtern soll.

Eine ähnliche Betrachtung hätte sich bei dem Cantus firmus im Alte anknüpfen lassen; da ist nämlich die Oberstimme getrennt und das untere Stimmpaar verbunden. Allein dort wäre die Bemerkung überflüssig, denn die Oberstimme nimmt ohnehin unsre vorzugsweise Berücksichtigung und Sorgfalt in Anspruch.

Für den Tenor eignen sich so ziemlich alle Melodien, vorzugsweise aber die hochliegenden und sich mehr nach der Höhe bewegenden; die tiefern Rücksichten auf den Karakter des Tenors und der tenorisirenden Instrumentalstimmen können erst später in Betracht kommen. Hier nun folgt eine Behandlung unsers zweiten Chorals (No. 564), der Cantus firmus im Tenor.

593.



Ausführlicher Erläuterung bedarf diese Arbeit nicht. Der Schüler muss sich selbst fragen, aus welchen Gründen und Quellen Modulation und Oberstimme hervorgegangen, und wiefern den Regeln gemäss verfahren, oder auch, warum und mit welchem Rechte von ihnen abgegangen ist. Die beiden ersten Akkorde und die beiden ersten Töne der Oberstimme lagen am nächsten. Mit letztern war auch die Richtung der Oberstimme nach oben gegeben. Sollte diese Stimme nun mit dem dritten Tone des Cantus firmus nach *c* gehen? das hätte in einen Fehler, oder (zu früh) nach Bdur geführt. Man ging also durch *c* nach *d*, und nahm nun einen Aufschwung, um die Melodie zu beleben und dem Cantus firmus besser entgegen zu setzen. So das Uebrige.

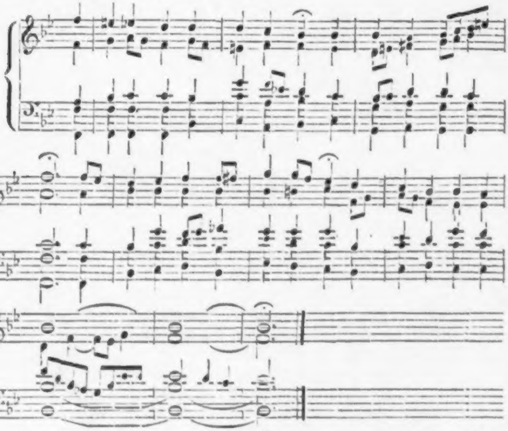
C. *Der Cantus firmus im Basse.*

Die Versetzung des Cantus firmus in den Bass bringt in den meisten Fällen eine Unannehmlichkeit mit sich, die nur versteckt, nicht vermieden werden kann. Da nämlich die Choralmelodien ursprünglich als Ober- oder Tenorstimmen erfunden sind, so schliessen sie fast durchgängig mit einem Sekundenschritte, z. B. die obige Melodie mit *c—d, c—b, a—g,* — und nur selten mit einem Quarten- oder Quintenschritte. Daher wird es uns, wenn der Cantus firmus Bass wird, meistens unmöglich sein, einen vollkommnen Schluss zu bilden, zu dem (nach unsern bisherigen Begriffen) der Bass von der Dominante auf die Tonika schreiten müsste. Am misslichsten ist dies, wenn der unvollständige Schluss das Ende eines Theils, oder gar des Ganzen trifft, und auch das wird meistens der Fall sein.

Wie können wir nun unsre geschwächten Schlüsse befestigen? — Zunächst durch Verlängerung; dann durch die Figur des Orgelpunktes. Natürlich werden wir aber von beiden Mitteln nur eingeschränkten Gebrauch machen dürfen, wenn nicht durch sie das Ganze gedehnt und überladen werden soll. Vorzüglich zu Ende werden wir einen kurzen Orgelpunkt anwendbar finden, und auch da, nach dem Sinne der Komposition, nicht immer.

Als Beispiel solcher Behandlung diene unsre erste Choralmelodie, No. 563. Sie ist eigentlich wegen ihrer hohen Tonlage weniger dazu geeignet; es kommt also darauf an, wie wir uns über diesen Missstand hinweghelfen können?

564.



Zuvörderst haben wir hier den Cantus firmus mit tiefern Oktaven verstärkt, ein Zusatz, der im Wesentlichen keine Aenderung hervorbringt. —

Der Modulationsplan ist der frühere von S. 292; nur die dritte Strophe hat eine Abänderung erleiden müssen. Nach bekannten Grundsätzen hätte diese Strophe auf *f*, nämlich entweder mit einem Halbschlusse in Bdur, oder mit einer Ausweichung nach Fdur schliessen sollen. Allein wie wäre dies hier ausführbar gewesen? Der Schlusston des Cantus firmus im Basse (*c* nämlich) hätte uns ja genöthigt, mit einem Quartsext-Akkorde (S. 108) zu enden!

Wir mussten ihn vielmehr als Grundton behandeln, folglich in der Parallele der Unterdominante schliessen.

Hier sind wir nun auf dem Punkte, von dem aus das ganze Verfahren anschaulich wird. Es ist klar, dass durch den in den Bass gelegten Cantus firmus uns nichts gegeben wird, als eine melodisch geordnete Reihe von Tönen, auf denen wir Akkorde errichten, über denen wir drei verschiedne Stimmen möglichst melodisch führen sollen. Wo also nehmen wir vor Allem die Akkorde her! —

Jeder Basston kann Grundton eines Dreiklangs, Septimen- oder Nonenakkordes, — er kann irgend ein andres Intervall in einem umgekehrten Akkorde, er kann einer der akkordfremden Töne sein, — Vorhalt, Durchgang, Vorausnahme. Was wählen wir aus alle dem? Zuerst wiederum das, was nach dem Modulationsplane das Nothwendige, dann, was das Nächstliegendste, oder was das Zweckmässigste für den besondern Fall ist. So schliesst z. B. unsre erste Strophe mit dem Dominant-Akkorde (in der Umkehrung) und Dreiklange; sie beginnt mit dem Dreiklange der Dominante (anscheinend in Fdur) lässt unter liegenbleibendem Basse den Dominant-Akkord dieser Tonart folgen, und geht nun mit Dominant-Akkord und Dreiklang in den Hauptton, nach Bdur. Das Weitere erklärt sich von selbst; in dem orgelpunktähnlichen Anfange ist das Ende vorbedeutet. Wir wenden uns zur Betrachtung des Stimmwesens.

Die hohe, und noch höher dringende Lage des Cantus firmus drückt die übrigen Stimmen hinauf, und beschränkt sie auf einen kleinern Raum. Daher haben sie sich alle, besonders die Oberstimme, melodisch einfacher gestaltet, und dies sagt auch dem ernsten Karakter des Basses, der Hauptstimme geworden ist, zu; wir würden sagen: auch dem Wesen des Chorals ist die einfachere Behandlung zusagender, wenn wir uns nicht bereits darüber verständigt hätten, dass unsere jetzigen Arbeiten nicht eine vollendete Kunstform, sondern nur Vorübungen zu einer solchen bezweckten.

Fünfter Abschnitt.

Minder und mehrstimmige Behandlung der Choräle.

Es bleibt noch Einiges zu bemerken über die Behandlung des Chorals mit weniger, oder mit mehr als vier Stimmen, wiewohl das Nöthigste schon in der elften Abtheilung des ersten Buches gesagt worden ist.

A. *Der Choral mit weniger als vier Stimmen.*

Der Choral, wie wir ihn jetzt besitzen, hat um so mehr das Bedürfniss, mit voller Harmonie, — also wenigstens vierstimmig —

behandelt zu werden, da ihm an melodischer Fülle und rhythmischem Reichthum in Vergleich zu andern Tonstücken so viel abgeht. Die einfachen, meist im gleichen Maas und in kurzen Strophen einander folgenden Töne seiner Melodie würden ohne Harmoniefülle einen zu dünnen Faden abgeben. Daher können nur besondre Gründe eine drei- oder gar zweistimmige Behandlung rechtfertigen, und es wird bei mancher Choralmelodie geradezu unmöglich sein, sie zweistimmig genügend und sinngemäss zu behandeln.

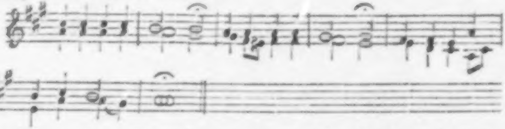
Die Gründe aber, zur drei- oder zweistimmigen Behandlung zu greifen, sind entweder äussere: wenn man nicht mehr Stimmen hat; oder innere: wenn man in der Minderstimmigkeit einen besondern Sinn findet, z. B. das Ganze zarter, weniger massenhaft, die Stimmen freier und durchschaulicher darstellen will, oder einer besondern Stimmverbindung, z. B. zwei weiblichen Stimmen und einem Basse, zwei männlichen und einem Diskant u. s. w., nachgeht, die man der Idee eines Tonstückes zusagender finden könnte.

In allen diesen Fällen wird man zunächst solche Wege der Harmonie einschlagen, für welche die zwei oder drei Stimmen noch am besten genügen können. Manche sonst statthafte und sinngemässe Wendung wird geopfert, manche ergriffen werden müssen, die sonst nicht die vorzüglichere gewesen wäre. Jedenfalls wird man aber verdoppelte Achtsamkeit auf die Stimmführung wenden müssen; denn je weniger Stimmen, desto deutlicher wird jede mit ihren etwaigen Fehlern und Vorzügen vernommen.

1. *Der zweistimmige Satz.*

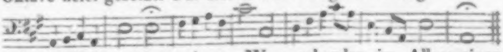
Im zweistimmigen Satze muss die eine der Choralmelodie zutretende Stimme sehr einfach geführt werden, wenn sie nicht in zu starken Gegensatz gegen sie treten soll. Am besten beschränkt man sich auf die nächstnöthigen Intervalle und hält die Stimmen möglichst zusammen. So könnte der Choralsatz No. 582 zweistimmig etwa in dieser Weise —

595.



behandelt werden. Dass die zweite und dritte Strophe mit einem Vorhalt anheben, geschieht in der Voraussetzung, dass bei den Strophenschlüssen gar kein oder nur ein geringer Absatz gemacht wird.

Hat man besondre Gründe, zwei von einander entfernte Stimmen zu nehmen, die doch nicht innig mit einander verschmelzen, so scheint es besser, der zuzusetzenden Stimme einen eigenthümlichern Gang zu geben. Der obige Satz würde für Diskant und Alt oder Tenor und Bass geeigneter sein, als etwa für Diskant und Bass, — den letztern eine Oktave tiefer gesetzt. Für diesen würde folgender Gang —

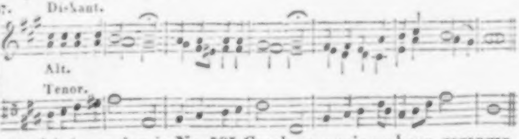
596.


oder ein ähnlicher seinen eignen Weg gehender im Allgemeinen vorzuziehen sein, obgleich durch ihn die beiden ersten Strophen mit Dreiklängen ohne Terz schliessen.

2. *Der dreistimmige Satz.*

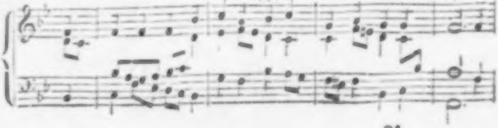
Dieser ist, wie sich von selbst versteht, nicht nur an sich ton- und harmoniereicher, sondern erlaubt auch eine reichere und freiere Ausführung der Stimmen. Denn die zwei bei ihm zu Gebote stehenden Stimmen sind schon mächtig genug, dem Ganzen einen bestimmten Karakter zu ertheilen, wenn wir uns etwa veranlasst sehen, in ihrer Führung über das Nothdürftige hinaus zu gehen. Und da uns eine reichere Ausbildung der Stimmen gestattet ist, so haben wir auch in ihr ein wichtiges Mittel, durch Fülle in den einzelnen Stimmen zu ersetzen, was uns an Vollzähligkeit der Akkordtöne etwa abgehen möchte. Harmonische Beitöne, Vorhalte und Durchgänge werden unsern Harmonien genugthun und zugleich die Stimmen melodisch vervollkommnen.

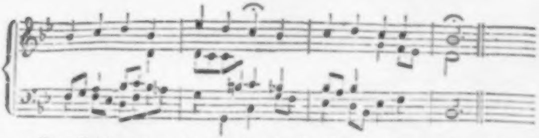
Hierbei darf aber die Rücksicht auf den Karakter des Chorals eben so wenig aus den Augen gelassen werden. Eine dreistimmige Behandlung des vorstehenden Choraltheiles erinnere uns vorläufig, dass oft die grösste Einfachheit auch bei drei Stimmen herstellbar und genügend sein kann;

597.


es ist dabei von dem in No. 595 Gegebnen wenig verloren gegangen.

Reicher und beweglicher haben sich die Stimmen in dieser Behandlung des in No. 594 bearbeiteten Chorals ausgebildet; es sind Diskant, Tenor und Bass.

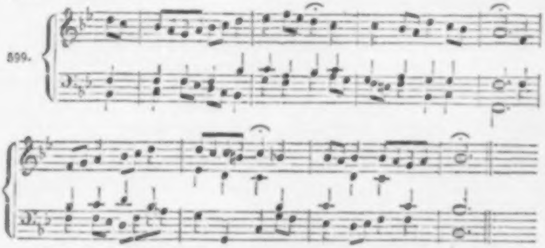
598.




Der Schluss der dritten Strophe in Cmoll ist etwas entlegen, aber der nähere Dominantenschluss eben zuvor gebraucht; — vergl. S. 318. Uebrigens schliesst diese Strophe mit der Oktave *c—c* in Diskant und Tenor, und die folgende fängt in denselben Stimmen mit der Oktave *b—b* an. Ist das erlaubt? Wir sollten meinen; weil durch den Strophenschluss der Zusammenhang unterbrochen ist, die letzte Strophe gleichsam als neu anfangender Satz erscheint.

Der dreistimmige Satz (weniger der zweistimmige) ist auch gar wohl geeignet, den Cantus firmus in der Unter- oder Mittelstimme zu haben. Es bedarf hierzu keiner Anweisung, als der früher gegebnen, und nur als Beispiel stehe hier der obige Choral mit dem Cantus firmus im Tenor.

899.



Wir haben dazu die vorige Arbeit brauchen können, indem die Tenorstimme dem Diskant, und der Cantus firmus dem Tenor übertragen wurde. Nur der dritte Takt wurde geändert, um eine durch den Durchgangston veranlasste Quintenfolge zu beseitigen. Auch der vorletzte Takt ist geändert worden, um einen vollen Schluss zu gewähren.

B. *Die mehr als vierstimmige Behandlung.*

Wir haben uns schon überzeugt, dass der vierstimmige Satz gar wohl auch für Harmoniefülle genüge. Daher wird man ohne besondre Gründe selten oder nie den Choral mit mehr als vier Stimmen setzen; wohl aber nimmt man bisweilen zur letzten Strophe oder zu den letzten Akkorden, um einen noch vollern Schluss zu erhalten, eine fünfte Stimme zu Hülfe. Im einen oder andern Falle genügt indess die S. 278 u. f. ertheilte Anweisung.

Erinnerung.

Schliesslich sei nochmals in Bezug auf S. 289 erinnert, dass unter dem Gottesdienste das Bedürfniss, den Gemeinegesang zu leiten, sehr oft auf eine reichere Stimmführung Verzicht zu leisten nöthigt, und dass in den meisten Fällen die drei- oder zweistimmige Behandlung, oder gar die Verlegung des Cantus firmus in andre Stimmen mit jenem Zwecke nicht verträglich erscheint. Hierüber muss sich denn der künftige Organist da Raths erholen, wo er überhaupt die Bildung für sein besonderes Amt zu suchen hat. Wir haben es, an dieser Stelle, nur mit der freien Kunst, die sich selbst genügen, nicht fremden Zwecken dienen will, zu thun. Es liegt uns also nichts daran, ob die vorstehenden Choräle ganz oder gar nicht zum Gebrauch beim Gottesdienst eingerichtet sind; dazu findet man in zahlreichen für den gemeinen Gebrauch bestimmten Choralbüchern genugsame Vorarbeit.

Sechster Abschnitt.

Prüfung harmonischer Fertigkeit am Choral.

Wir haben überall darauf hingewiesen, dass jeder Choral (wie überhaupt jede Melodie) auf gar mannigfache Weise behandelt werden kann, und dass es nicht eine absolut beste Behandlung (oder wohl gar eine einzig richtige) giebt, sondern dass für den einen Zweck, — unter diesen Umständen die eine, für einen andern Zweck unter andern Umständen eine andre Behandlung den Vorzug verdienen kann. Wir bedürfen also der Fähigkeit und Fertigkeit, eine gegebne Melodie in verschiedner Weise zu behandeln.

Der Stoff dazu ist in der ganzen bisherigen Lehre gegeben; wir haben nichts Neues darüber mitzutheilen. Allein wir machen, wie schon früher geschehen, darauf aufmerksam, dass es eine fruchtbare — alles Erlernte wiederholende und zusammenfassende Uebung, und insofern eine aufklärende Prüfung unsrer Kraft ist: an bestimmten Melodien zu versuchen, wie vielfache Behandlungen uns wohl gelingen möchten. Und hierbei wird vielleicht eine kurze Anleitung, wie man möglichst reiche Behandlungen auffinde und durchführe, Manchem wünschenswerth, Andern anreizend zu eignen weitern Versuchen sein.

Es versteht sich von selbst, dass jede Behandlung den von uns nun schon erkannten Gesetzen gemäss sein muss. Das Widrige, das Schwächliche, das widernatürlich Erzwungene, — kurz alles Misszubilligende soll uns fern bleiben. Allein die Erfahrung lehrt, dass der Eifer, mehr und mehr Behandlungen herauszuholen, unvermerkt an die Gränze des Unlöblichen, und über sie hinausführt. Wir rathen also alles Ernstes:

> die in diesem Abschnitte vorgezeichnete Uebung nicht eher vorzunehmen, als bis in vielen vorangeschickten einzelnen Choralbehandlungen schon Kraft und Einsicht gewachsen und bewährt sind.

Dann erst, — und lieber zu spät als zu früh, — mag jeder sich an sein harmonisches Probestück machen. Und auch dann mag nicht in der Anzahl, sondern im Werthe der Behandlungen der Nutzen und die Ehre der Arbeit gesucht werden.

Worin können nun Choralbehandlungen mannigfaltig sein? Wir unterscheiden hier äussere und innere Mannigfaltigkeit.

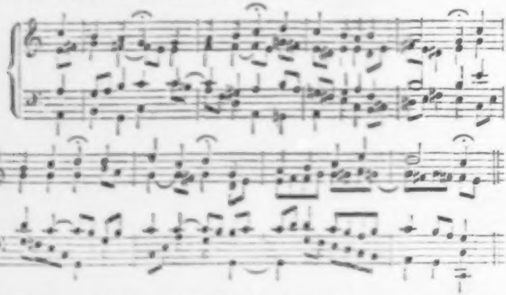
Die äussere Mannigfaltigkeit besteht darin, dass ein Choral zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig behandelt, dass der Cantus firmus bald in die Oberstimme, bald in die Unter- oder in eine Mittelstimme gelegt wird. Dies sind die äussern Formen der Choralbehandlung, welche wir bis jetzt kennen. Jede von ihnen kann natürlich auf die mannigfachste Weise ausgeführt werden; man kann sich verschiedner Harmonien und Stimmführung überall bedienen, kann ebensowohl im drei- als vierstimmigen Satze den Cantus firmus in die Mittel- oder Unterstimme legen, und was dergleichen mehr. Alle diese Formen geben Anlass zu nützlichen Uebungen und müssen fleissig benutzt werden. Doch setzen wir sie hier alle bei Seite, um nicht zu weitläufig zu werden, und beschränken uns auf die vierstimmige Behandlung und die Stellung des Cantus firmus in die Oberstimme.

Die innere Mannigfaltigkeit, mit der wir es also allein hier zu thun haben wollen, beruht auf der verschiednen Modulation, Harmonie, Stimmführung, die wir einer Choralmelodie ertheilen können. Das Leichtere und desswegen für unsern Lehr- und Uebungszweck Unwichtigere ist hier die Stimmführung; denn die Stimmen werden wenigstens im Wesentlichen durch die Wahl der Harmonien bedingt. Wir wollen also bei dem Gesetze stehen bleiben, die Stimmen überall melodisch und sonst zweckgemäss zu führen, und werden nur gelegentlich darüber noch einen Wink zu geben haben.

So ist also das Wichtigste für unsere Betrachtung die modulatorische und harmonische Anlage. Wo werden wir immer neue Wege der Modulation und Harmonie finden? wie werden wir ihnen methodisch, mit der Hoffnung sichern reichen Erfolgs nachstreben, ohne es auf ungefähre Einfälle, auf ein ungeordnetes Umbersuchen und Tappen ankommen zu lassen? — In der Beantwortung dieser Fragen und der dabei nöthigen Anleitung besteht die Aufgabe dieses Abschnitts.

Im Allgemeinen ist nur das Bekannte zu wiederholen.

Wir werden zuerst nach der Tonart fragen, und nach ihr die Hauptmomente, die Schluss- und Wendepunkte für die Modulation bestimmen. — Allein, wenn die eigentliche Tonart und die von ihr gefoderte Modulation auch das Nächste ist, so wäre es doch bisweilen möglich, einen Choral in einer andern als seiner eigenthümlichen Tonart zu setzen, oder wenigstens mehr auf eine andre, als auf diese, zu beziehen. So ist hier —



der Choral „Ach Gott und Herr," dessen Tonart unzweideutig Cdur ist, nach dem Amoll hingezogen*). Es wird mit Amoll (wenigstens dem kleinen, auf Amoll hindeutenden Dreiklange) begonnen, die zweite Zeile mit einem scharf bezeichnenden Schritte des Basses (No. 317) nach Amoll gewendet, die dritte (und mit ihr der erste Theil des Chorals) in Emoll geschlossen, das unter diesen Umständen*) gleichsam als Dominante des Haupttones, Amoll, erscheinet, so wie darnach — dies einmal vorausgesetzt, — das folgende Cdur der nächsten zwei Strophen sich eher als Parallelton darstellt, und erst in der letzten Strophe entschieden als Hauptton wirkt. Wiefern das Einzelne der Harmonie und Stimmführung, namentlich die Vorhalte unter den Schlussakkorden der vorausgesetzten Stimmung entsprechen oder nicht, kommt hier nicht weiter zur Untersuchung.

---

*) Dieses Beispiel (wie einige andre, z. B. No. 592) ist aus dem evang. Choral- und Orgelbuche entnommen; die Behandlung entsprang aus dem Gefühl, dass der Choral mit seinem heitern Cdur, wie er in unsern Kirchen üblich geworden ist, für seinen Text (Ach Gott und Herr, wie gross und schwer sind mein' begangne Sünden! Da ist niemand, der helfen kann, in dieser Welt zu finden) durchaus unangemessen, ja widersinnig erscheint. Dass eine solche Behandlung (wie so Manches in jenem Werke) sich nicht für den alltäglichen Gebrauch beim Gottesdienste eignet, sondern eine besondre Stimmung voraussetzt (S. 290) ist leicht zu erkennen; es liesse sich dasselbe von vielen Sätzen jenes Werks sagen, das in einer andern Idee, als zu dem Zwecke fortwährenden und allgemeinen Gebrauchs verfasst ist, für welchen höchst wichtigen und würdigen Zweck genug treffliche Werke existiren. Auf der andern Seite würde man den Verf. arg verkennen, wollte man annehmen, er stelle eigne Arbeiten (zumal aus einem Werke, das er keineswegs noch jetzt in allen Theilen vertreten möchte) als Muster auf, da er sie vielmehr anspruchslos als ihm nahe liegende Beispiele, als Stoff zur Ueberlegung und Prüfung der Regel hingiebt. Der Muster bedarf es hier noch nicht. Später werden sie bezeichnet werden.

Eine solche, den Standpunkt des Ganzen verrückende Behandlung wollen wir uns erst zuletzt gestatten, wenn alles Näherliegende, näher aus dem Grunde der Aufgabe Folgende erschöpft ist; und darum soll auch hier nicht weiter darauf eingegangen werden.

Die Haupttonart also vorausgesetzt, werden wir fragen, welche Modulationen der Schluss jeder Strophe zulässt; von diesen werden wir die je näher liegenden oder aus dem bisherigen Gange des Satzes folgenden vorausnehmen, und von ihnen auf die fernern übergehen.

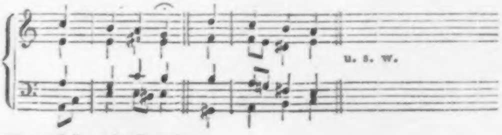
Nach diesen Zielpunkten hin werden wir nach einander erst die nächsten, dann die zweckmässigsten, dann die überhaupt brauchbaren Harmoniegänge aufsuchen, und jede irgend erhebliche Aenderung, die sich möglich zeigt, zu einem neuen Auswege benutzen. Hierbei werden sich Bassmotive und Richtungen des Basses ergeben, und wir werden zu überlegen haben, in wiefern sie anders, oder auch in entgegengesetzter Weise gebraucht werden könnten.

Doch wir wenden uns gleich zu lebendiger That. Wir wählen den Choral: „Nun ruhen alle Wälder" (Beilage VIII, 3), und zwar blos darum, weil er im kleinsten Raume die meisten Wiederholungen zulässt; denn seine vierte und fünfte Strophe wiederholt buchstäblich die erste und zweite, seine sechste die ersten vier Töne der dritten. Hiervon abgesehen, ist manche Choralmelodie dergleichen Arbeiten günstiger, nämlich geeigneter zu mannigfachen Harmonien. — Uebrigens geben wir nur Anfänge und Andeutungen; die Fortführung mag der Jünger selber versuchen. Auch übergehen wir die vorläufige Untersuchung der Strophenschlüsse.

---

*) Noch enger hätte die erste und dritte Strophe sich in dieser Weise

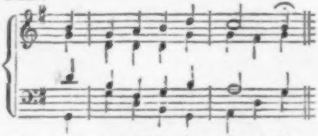
601.



dem untergeschobnen Amoll geeignet.

Die erste Strophe beginnt und schliesst am natürlichsten im Hapttone, in Gdur.

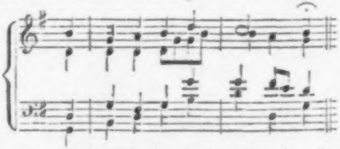
602.



Wir haben den tonischen Akkord zu den beiden ersten Melodietönen gesetzt, den Bass dazu in die höhere Oktave geführt, und dann in sehr einfacher Weise hinunter gehen lassen; er bildet so auch der Richtung nach den Gegensatz zur Oberstimme.

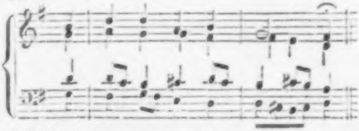
Versuchen wir nun, ihn in umgekehrter Richtung zu führen; — unser Fortschritt im Erfinden hängt sich also an den Bass. —

603.



Der Bass geht abentheuerlich weit hinauf und zwingt auch die Mittelstimmen zu heftigerm Hinaufdringen. Wollten wir so beginnen, so müsste die folgende Strophe sich zwar solchen Uebermaasses enthalten, dafür aber irgend eine andre Kräftigung zeigen. Sie könnte etwa so —

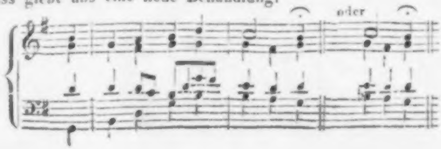
604.



heissen; die Modulation ist nicht zu fern und fremd von der vorherigen, die Stimmen sind diatonisch, und dabei melodisch reicher.

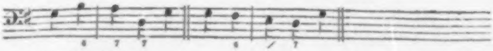
Wir kehren zu No. 603 zurück. Die Uebertreibung des Basses liegt besonders in seinem letzten Hinaufschritt; die Mittelstimmen müssen desswegen so hoch steigen, weil sie, dem hinaufdringenden Basse gegenüber zu tiefliegend begonnen haben. Diese Erkenntniss giebt uns eine neue Behandlung.

605.



Der Bass hätte auch von seinem vierten Tone ab so

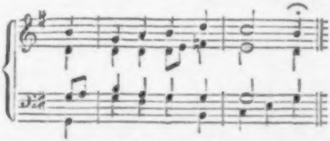
606.



und auf ähnliche Weise weiter gehen können. In all' diesen Fällen würden für die zweite Strophe (wie zuvor in No. 604) weniger gestreckte Stimmgänge rathsam sein.

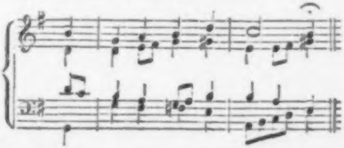
Beide Grundformen zeigten einen in weiten Schritten gehenden Bass. Versuchen wir nun eine ruhigere Führung dieser Stimme.

607.



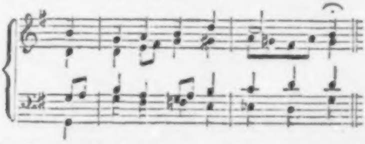
Der Bass schreitet wie in No. 602 in die höhere Oktave, von da aber nicht wieder in den Grundton des folgenden Akkords, sondern stufenweis in dessen Terz. Wollen wir seine stufenweise Bewegung fortsetzen? — es könnte so —

608.



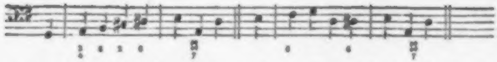
geschehen. Der Bass geht chromatisch (durch halbe Töne) hinab, und im Gegensatze dazu diatonisch wieder hinauf. Warum haben wir den chromatischen Gang aufgegeben? Noch ein Schritt weiter —

609.



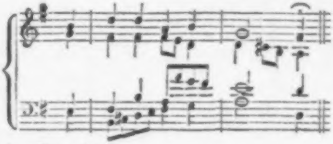
hätte uns erlaubt, im Haupttone zu schliessen, statt schon jetzt nach der Parallele auszuweichen. — Wollten wir einen von beiden Fällen weiter behandeln, so würden wir weder in chromatischen, und durch die Enge ihrer Schritte peinlich werdenden, noch in harmonischen zu unähnlichen Schritten, sondern lieber diatonisch fortgehen, z. B. in dieser Weise —

610.



oder, wenn No. 608 fortgesetzt werden sollte, könnte die letzte Achtelreihe

611.

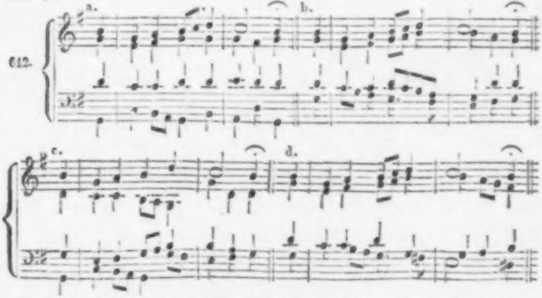


als Motiv für den Bass benutzen.

Doch wir brechen hier ab, um nicht allzuweit für blosse Anleitung vorzuschreiten. Alle diese Gebilde beruhen auf der Bestimmung, dass die beiden ersten Akkorde der Dreiklang von G, oder allenfalls eine Umkehrung desselben sein sollten. Jetzt wollen wir uns allmählig von dieser ersten Harmonielage entfernen.

Im ersten Akkorde halten wir noch die Tonika fest, aber der zweite Ton soll neu harmonisirt werden. Was kann nun *g* sein? Erstens der Grundton eines Akkordes; so haben wir es bis jetzt gefasst. Dann die Terz, oder Quinte; letzteres führt uns zur Unterdominante des Haupttones, ist also das Nähere. Hier haben wir diese Lösung, von Seb. Bach, in vier verschiednen Weisen vor uns*);

612.

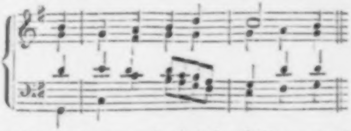


zum fünften Male hat er denselben Choral (in einem andern Tonstücke) mit der Modulation bei b, aber abweichender Stimmführung begonnen; wir setzen noch eine Behandlung desselben Anfanges zu,

---

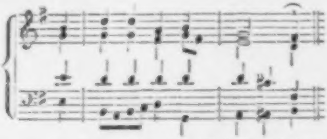
*) Die Behandlung, aus der a genommen ist, steht eigentlich in Bdur, die von b in Asdur, die von c in Bdur, die von d in Adur; wir haben sie alle transponirt, blos um die Vergleichung zu erleichtern.

613.



die sich in der Stimmführung auch einfacher hätten gestalten lassen. In den Bachschen Sätzen ist a die einfachste Lösung; c hat mit b gleiche Modulation, aber interessantere Stimmführung, bei d wird der Bassgang verfolgt und führt auf einen, Emoll angehörigen Sextakkord. Die Folge davon, wenn konsequent geschrieben werden sollte, war, dass Bach wieder in *E* einsetzen musste.

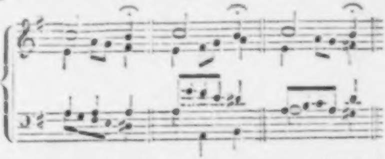
614.



Allein das zweimalige *d* in der Melodie hindert ihn, Emoll wirklich festzuhalten, beschränkt ihn auf den blossen Emoll-Akkord. Das hier zurückgewiesene Bedürfniss, dem Schlusse der ersten Strophe nachzukommen, ruft daher den noch fremdern Schluss der zweiten, in Hmoll, hervor.

Wir sehen in jenem ersten Strophenschlusse (No. 612, d) zugleich die Möglichkeit gewiesen, eine Strophe auch unbefriedigend zu enden, — natürlich, wenn es der Sinn des Textes oder der musikalischen Behandlung mit sich bringt; ja, in solchem Falle würden wir unbedenklich mit einem Septimen-Akkorde oder seinen Umkehrungen u. s. w. schliessen; z. B. nach No. 608,

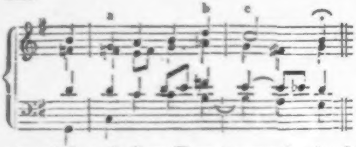
615.



einen so scharf beunruhigende Wendungen hervorrufenden Sinn vorausgesetzt. Mit welchem Rechte? — Weil wir zwar in der Regel jede Strophe als einen rhythmischen Abschnitt des ganzen Chorals haben ansehen müssen (S. 288), demungeachtet aber alle zusammen ein grösseres Ganze ausmachen, und schon dem Texte nach die verschiednen Strophen einen engen Zusammenhang haben. —

In No. 607 wurde schon die Unterdominante eigensinniger festgehalten; hier

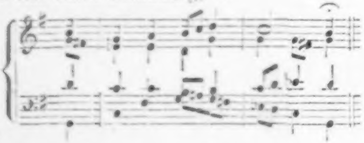
616.



haben wir uns ernstlich nach ihrer Tonart gewendet (es könnte der Anfang der vierten Strophe zu No. 607 sein) und das *c* noch einen Schritt weiter als Vorhalt festgehalten; der ganze Satz ist freilich sehr fremd geworden, — vielleicht auch in mancher Hinsicht befremdend *).

Doch wir wenden uns auch von dieser Richtung ab, ohne sie zu erschöpfen, und nehmen den zweiten Melodieton, *g*, als Terz. Wovon? von *e* oder *es*? Das Letztere könnte uns nicht an Esdur erinnern (weil *h* vorangegangen ist, und bald nachfolgen wird), sondern an Cmoll. Freilich liegt dieser Ton von unsrer Melodie gar sehr weit ab, und möchte sich im Zusammenhange des Ganzen nur schwer rechtfertigen (festhalten aber gewiss nicht) lassen. Indess, möglich wäre eine solche Behandlung, —

617.



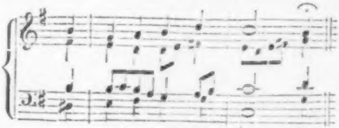
und vielleicht einmal zur vierten Strophe brauchbar.

---

*) Nach allen frühern Erörterungen können bedenkliche Fälle jetzt dem eignen Ermessen des Lernenden überlassen bleiben. Er mag sich überlegen, ob oben bei a die Auflösung eines doppelten Vorhalts über einem andern Akkorde, bei b die unterbleibende Auflösung des *h* (der ehemaligen Terz im Nonenakkorde) bei *c*, das Liegenbleiben desselben als Septime in *c—e—g—* und die Auflösung dieses Akkordes bei *c*, — ferner ob in No. 600 am Schlusse der vorletzten Strophe das Hinaufschreiten der Septime in der Oberstimme und die Quintenfolge zwischen dieser und dem Alte zu dulden und zu rechtfertigen, ob sie wenigstens gewissen Stimmungen (z. B. der in No. 600 waltenden) angemessen sind, oder nicht. Wir haben schon oft ausgesprochen, dass in dergleichen Fällen mit einem allgemeinen Absprechen soviel wie nichts gethan ist, dass es überall auf Zweck und Umstände ankommt, dass allerdings im Allgemeinen das je Einfachere, Klarere, Näherliegende den Vorzug haben mag, und dass der Kunstjünger sich nicht zu dem Entlegnern und Fremdern drängen, vielmehr erst alles Nähere sich ganz eigen machen soll, damit er nur mit voller Ueberzeugung und vollem Rechte endlich sich auch das Fernste und Seltenste gewinnen und gestatten möge.

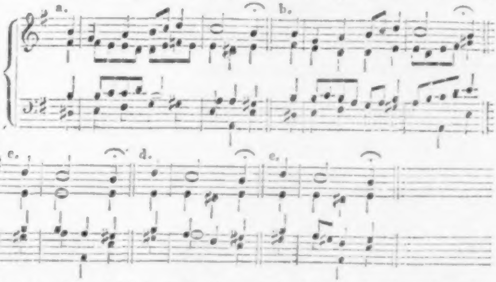
Näher liegt es nun allerdings, jenes *g* als Terz von *e* zu fassen. Dies führt uns auf die Paralleltonart des Haupttones. Hier

618.



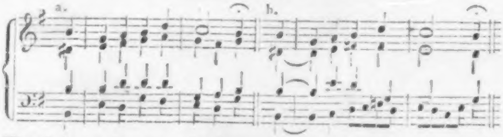
sehen wir sie berührt, aber alsbald wieder verlassen. Bach hat sie in fünf Bearbeitungen stets (zur vierten Strophe) weiter benutzt;

619.



bald hat er sich wirklich nach *E* gewandt (bei a, d, e) und darin, aber mit hellem Durdreiklange, geschlossen, bald ist er von Emoll zu einem Schlusse auf die Parallele der Unterdominante, nach Amoll gegangen. — Ueberall ist hier mit dem Sextakkorde begonnen, der in den (für den Anfang fremden) E-Dreiklang bequem und fliessend hineinführt. Wollen wir in gewichtigerer Weise dahin gelangen, so nehmen wir statt des Sextakkordes den Grundakkord.

620.



Hier haben wir es zweimal versucht. Bei a hat sich ein konsequenter Bassgang entwickelt. Bei b ist der Basston *h* eigensinnig stehen geblieben, die Mittelstimmen haben sich ihm angeschlossen, und so ist man von *h—dis—fis* auf den übermässigen Dreiklang *g—h—dis*, oder vielmehr dessen Sextakkord gekommen. Da der Bass sich erst allem Fortschreiten widersetzt hat, so ist es konsequent, dass er auch ferner sich mässig bewegt; er hält an der diatonischen Folge, so gut es gehen will, fest.

Doch — genug und übergenug haben wir der stillen Melodie abgefragt, und genug Fremdes und Eigensinniges der mild-heitern aufgedrungen. Blicken wir zurück, so geschieht es vielleicht mit dem Gefühl des jungen Anatomen, der sein Messer in die reizvollsten Gebilde der Natur hat senken müssen. Er verfolgte die Spur der göttlichen Vernunft und suchte heilvolle Kenntniss. Möge auch der Jünger unsrer Kunst mit Liebe und Ehrfurcht jenen heiligen Weisen nahen, und stets eingedenk sein, dass sie ihm nur zur Uebung hingegeben sind, um ihn zu einem hohen und wahrhaft heiligen Berufe zu kräftigen. Denn zuletzt kann der feinste und behendeste Witz und alles berechnende Kenntniss und Ueberlegung doch nicht das rechte Vollbringen uns gewähren. Das Höchste überall ist und giebt nur Liebe, die der Religion und Kunst gegenüber, — die überall nicht besteht ohne Ehrfurcht.

Die Lehre hat hier (im Grunde überall) nur andeuten können. Wer ihr bis zu diesem Abschnitte gefolgt ist, sieht, dass die Aufgabe, die wir uns in demselben setzten, keineswegs erschöpft ist; — mussten wir uns doch sogar versagen, jeden Anfang fortzuführen, um überall zu zeigen, wie ein jeder konsequent benutzt werden könne. Wenigstens hoffen wir, weit genug gegangen zu sein, um die Wege anzubahnen. und zu zeigen, wie unermesslich reich und wichtig diese Uebung ist, die wir als den Schlussstein für den ganzen praktischen Inhalt dieses ersten Theils und als die Krone gelungenen Studiums für den Jünger ansehen. Denn die Lehre von den Kirchentonarten führt nur eine andre Reihe von Chorälen auf dasselbe Ziel hin; und die Lehre von der Begleitung weltlicher Melodien ist in diesem Theile, auf unserm jetzigen Standpunkte, bei weitem unergiebiger und unwichtiger.

Aber alle diese Kenntniss und Uebung wird erst dem sich recht lohnen und bewähren, der unsre Choräle mit Liebe und Andacht in sich aufgenommen, der recht innig gefühlt hat, wie trostreich und erquicklich dem Einzelnen, wie erhebend und heiligend sie der Gemeine sich stets erwiesen haben.

Zweite Abtheilung.

Die Choräle in den Kirchentonarten.

Es ist schon S. 291 darauf aufmerksam gemacht worden, dass viele unsrer Choräle weder unsrer Dur- noch unsrer Mollgattung, sondern einem frühern System von Tonarten angehören, und sich nach unserm Modulationssystem entweder gar nicht, oder doch nicht auf die rechte, ihrem Sinn entsprechendste Weise behandeln lassen. Sie fodern andre Modulation und andre Harmonisirung, diejenige nämlich, welche ihnen nach jenem alten System gebührt. Selbst ihre Melodien entsprechen unsern Grundsätzen oft gar nicht, wenn man auch dabei von Harmonie absehen will.

Wollen wir dergleichen Choräle (und es sind unsre schönsten) zweckmässig behandeln, so müssen wir von den Tonarten Kenntniss nehmen, in denen sie geschrieben sind; wenigstens so weit, als zur Beurtheilung und Wahl der Harmonie erfoderlich ist. Das Nähere gehört der Geschichte an*); — doch werden wir einen an sich zunächst geschichtlichen Gegenstand nicht klar auffassen können, ohne seinen geschichtlichen Verlauf wenigstens in den flüchtigsten Andeutungen im Auge zu haben.

Noch einen wichtigen Vortheil verspricht uns die Betrachtung der alten Tonarten. Sie haben sich entfaltet und thätig bewiesen, **bevor** unser System der Tonarten und Modulation sich ausbildete, und haben endlich in dieses hineingeführt. Sie mussten in unser System hineinführen, und sich in ihm verlieren oder aufgeben; denn eine höhere und allgemeinere Wahrheit lebt in unserm Tonartensystem, und nur in ihm, nicht in jenem, war ein weiterer Fortschritt der Tonkunst, bis zu der gegen die frühern Jahrhunderte unermesslichen Höhe möglich. Von diesem Gesichtspunkt aus erscheint das ältere System der Tonarten nicht blos abweichend, sondern als Vorarbeit, als Versuch zu dem jetzigen vollkommnen. Man schlug damals **andre Wege** der Modulation ein, und indem wir uns Rechenschaft geben, zu welchen Zielpunkten diese Wege geführt haben, gewinnen wir eine neue Anschauung und Bestätigung für unser jetziges System. Dieses giebt uns für den jedesmaligen allgemeinen Zweck das nächste Mittel. Es sagt uns z. B., dass unser ganzer Schluss in vollständiger Darstellung (so, dass die Tonika in Ober- und Unterstimme liegt, der Schlussakkord auf einen rhythmischen Hauptheil fällt) das befriedigende Ende eines Tonsatzes ist. Wie nun, wenn wir ein Tonstück nicht mit dem Dominant-Akkorde, oder nicht auf der tonischen Harmonie schliessen wollten? Wie, wenn überhaupt die Tonika mit ihrer Harmonie einmal nicht als Fundament, als Anfang und Ende der ganzen Tonbewegung, behandelt würde? Was wäre die Folge? — Die alten Tonarten zeigen uns Versuche solcher Art.

---

*) Vergl. darüber den Art. Kirchentonart und die übrigen damit zusammengenden Artikel des Verf. im Universal-Lexikon der Tonkunst von G. Schilling.

Noch mehr. Diese Versuche sind Ergebnisse tiefsinniger Auffassung des Tonwesens, Geburten einer wahrhaft begeisterten, liedesgewaltigen Zeit, sie sind Anschauungen voller Wahrheit, — einer Wahrheit, die sich noch jetzt und für alle Zeiten bewähren muss, — obwohl sie sich noch nicht zu der Erkenntniss des allgemeinen Gesetzes hatten erheben können. Nicht ausgeklügelte oder muthwillige Versuche Einzelner sind es; wie man etwa jetzt auch, in reiner Willkühr, einmal Abweichungen vom allgemeinen Gesetze hazardiren könnte; nein. sie sind Erfahrungen, die eine der merkwürdigsten und reichsten Perioden der Kunstgeschichte in ernstem und tiefsinnigem Wirken gesammelt und uns überliefert hat. Es ist also, wenn diese Anschauungen mit unsern Grundsätzen übereinstimmen, ein überaus mächtiger Erfahrungsbeweis für letztere gewonnen.

Worin wird aber diese Uebereinstimmung und Bestätigung sich aussprechen können? — Nicht blos in dem, was die Alten nach unsrer Weise thaten, sondern auch — und am merkwürdigsten — in dem, womit sie von unsrer Weise abwichen. Sie weichen ab von unsrer Weise, z. B. von unsrer Schlussweise, wo sie ich einen andern Zweck vorgesetzt haben: und dann erreichen sie ihren Zweck ganz nach unsern, das heisst nach den später entdeckten allgemeinen Gesetzen.

In diesem Sinne können wir die alte Lehre als eine Vervollständigung der unsern ansehen. Wir sind nämlich in dieser unserer Ansichtsweise längst darüber hinaus, in einer kahlen und abstrakten Voreiligkeit über die Tongebilde so herzufahren, dass wir Eins für absolut richtig, und die andern für absolut falsch ausgeben. Ein solches Verfahren muss sich jederzeit unhaltbar und unfruchtbar erweisen. Denn richtig ist nur, was für seinen Zweck recht ist. Der Zwecke aber giebt es mehrere, ja unzählige. Wir können also von keiner Gestaltung des Tonreichs sagen, dass sie allgemein richtig oder unrichtig sei; sie ist nur für diesen Zweck die richtige oder rechte, und für einen andern Zweck nicht die richtige. — Nun hat unser System zunächst die allgemeinen Zwecke aller Tonkunst in das Auge fassen und zeigen müssen, wie sich die Tonsätze diesen Zwecken gemäss, also für diese Zwecke richtig, gestalten. Das System der alten Kirchentonarten weiset uns einige der wichtigsten **abweichenden** Gestaltungen auf, und zeigt uns die Zielpunkte, welche durch sie erreicht werden, und welche die Alten unter der Leitung dieses Systems mit Bewusstsein und Sicherheit erreicht haben.

Wir wollen also den alten Meistern in ihrem Ideengange nachfolgen, die lebendige Wahrheit aus demselben für uns gewinnen, die uns von ihnen überlieferten Melodien in ihrem Geiste, nach ihrem Ideengange harmonisiren. Das ist das Wesentliche des alten Systems für den Zweck der Kompositionslehre.

Ausser diesem Wesentlichen ist den alten Chorälen und der Zeit ihrer Entstehung noch Manches eigen, das für uns aufgehört hat, wesentlich zu sein, weil es seinen Grund nicht in dem Ideengange fand, der die Alten leitete und ihre Werke bedingte. Dahin gehört unter andern, dass ihr Tonsystem nicht alle Töne enthielt, die wir besitzen. Zu Anfang besass man nur die Tonreihen

c, d, e, f, g, a, h, c,

und *c, d, e, f, g, a, b, c,*

also, nach unserer Ansichtsweise nur die Tonleiter von Cdur nebst *b*.

Viel später hatte man die Tonreihe

cis es fis gis b
c d e f g a h c.

Allein die ganzen und halben Töne waren nicht von gleichem Verhältnisse, *cis*, *fis* und *gis* konnten nicht zugleich als *des*, *ges* und *as*, *b* und *es* nicht als *ais* und *dis* gebraucht werden; das erlaubte die damalige Stimmung der Orgeln, dieses für Kirchenmusik so wichtigen Instrumentes, nicht. Und wenn gleich noch später, auf einigen Instrumenten doppelte Obertasten (eine für es, die andre für *dis*, u. s. w.) eingeführt wurden, bis man zuletzt durch gleichschwebende Temperatur alle Tonverhältnisse ausglich: so hatten sich doch schon die Grundsätze des alten Tonsystems festgestellt, und blieben in Wirksamkeit, bis neben ihnen allgemach das neue, jetzige Tonsystem herrschend geworden war. — Bei uns werden diese äusserlichen Verhältnisse nur soweit Berücksichtigung verdienen, als sie zu wesentlichen Momenten im Ideengange der Alten geworden sind.

So ist ferner gewiss, dass die Alten sich nicht so vieler und mannigfaltig wechselnder Akkorde, Vorhalte, Durchgänge u. s. w. bedient, ihre Stimmen in der Regel nicht so vollkommen und reich ausgeführt haben, wie wir es vermögen und dürfen. Da wir aber sehen werden, dass nicht hierin das Wesen ihres Systems liegt, so wird uns ihr Verfahren in dieser Hinsicht auch nicht bindend sein; wir werden — unter der Leitung ihrer wesentlichen Gesetze — so ausgeführt schreiben, als unser Zweck erlaubt, oder mit sich bringt.

Dass wir auch ihren, oft höchst wirksam gebildeten Choralrhythmus nicht beibehalten, sondern ihre Melodien nun so aufnehmen, wie sie noch heute in unsern Kirchen gesungen werden, sei noch schliesslich erwähnt.

Erster Abschnitt.

Die Kirchentonarten im Allgemeinen.

Die Kirchentonarten können aus zwiefachem Gesichtspunkte betrachtet werden: aus dem blos melodischen, als blosse Tonleitern, und aus dem harmonischen, als Tonleitern, welche auch Grundlage von Harmonien (als wirkliche Tonarten in unserm Sinne) sein sollen.

A. *Der melodische Gesichtspunkt.*

Gemeinschaftlich allen Kirchentonarten ist die Reihenfolge der sieben Stufen. Die Alten versuchten, jede Stufe zur Tonika einer besondern Tonart zu machen, und darauf ohne Erhöhung oder Erniedrigung eines Tons eine Tonleiter zu bauen. So erhielten sie denn die Tonleitern

1) *c—d—e—f—g—a—h—c*,
2) *d—e—f—g—a—h—c—d*,
3) *e—f—g—a—h—c—d—e*,
4) *f—g—a—h—c—d—e—f*,
5) *g—a—h—c—d—e—f—g*,
6) *a—h—c—d—e—f—g—a*,

als deren erste sie übrigens die von *D* (hier die zweite) annahmen. Eine siebente Tonreihe wäre die von *h* nach *h*, —

h—c—d—e—f—g—a—h

gewesen. Allein diese konnte aus harmonischen Gründen nicht zur Tonart werden, denn sie lässt ja nicht einmal einen tonischen Dreiklang zu; die Quinte der Tonika, von *h* das *f*, ist eine kleine. Und hätte man sie willkührlich erhoben wollen, so wäre nicht etwas Neues, sondern dieselbe Tonreihe entstanden, die schon auf *e* vorhanden ist. Diese sechs Tonarten nun hiessen

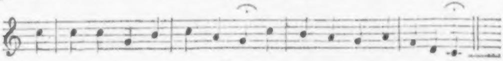
1) die ionische, — auf *C*,
2) die dorische, — auf *D*,
3) die phrygische, — auf *E*,
4) die lydische, — auf *F*,
5) die mixolydische, — auf *G*,
6) die äolische, auf *A*.

Wir werden übrigens später sehen, dass und warum eine von ihnen, die lydische, niemals recht in Wirksamkeit gekomkommen; und eben desswegen werden wir sie zuletzt, abgesondert zur Erwägung ziehen.

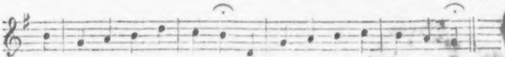
In melodischer Hinsicht nun erkannten die Alten mit tiefer Einsicht zweierlei Stellung für jede ihrer Tonarten. Entweder bewegte sich ihre Melodie durchaus, oder vorzugsweise, von Tonika zu Tonika, — also von dem Grunde der Tonart bis zu dessen Wiederkehr in der andern Oktave. Solche Melodien nannten sie authentische, ja, die ganze Tonleiter, wenn sie sich von Tonika zu Tonika bewegte, hiess so. Von dieser authentischen Melodieordnung erwarteten sie den Eindruck der Bestimmtheit, Festigkeit, klaren Freudigkeit; Lieder, wie „Ein' feste Burg," „Vom Himmel hoch, da komm' ich her," und andre, sind authentisch geschrieben.

Oder ihre Melodien bewegten sich um die Tonika herum, etwa von der Dominante zu deren Oktave. Solche Melodien nannten sie plagalische: die Tonleiter selbst, so dargestellt, hiess die plagalische. Von dieser melodischen Form erwarteten sie einen mildern, beweglichern, schwebenden, sanften Eindruck. Als Beispiel dienen unsre ersten zwei Choräle, so wie das Lied, Nun ruhen alle Wälder. Um das Wesentliche dieser beiden Formen sogleich vor Augen zu stellen, setzen wir Anfangs- und Schlussstrophe der Choräle Ein' feste Burg, und Nun ruhen alle Wälder, her,

621.



622.



so wie die authentische und plagalische Tonleiter von Cdur:

c — d — e — f — g — a — h — c.
g — a — h — c — d — e — f . . . . g.

Hier sehen wir also die beiden Urgestaltungen der Tonleiter wieder, die wir S. 18 u. 20 gefunden haben; ihren dort schon begriffenen Sinn finden wir hier durch die Anschauung und Erfahrung mehrerer Jahrhunderte bestätigt.

Nur diesen Gewinn, Bestärkung in unserer Ansicht vom Sinne der ersten Grundmelodie, konnten wir hier suchen, da es nicht unsere Aufgabe ist, Melodien nach dem alten System zu erfinden, sondern die vorhandnen zu behandeln. Allein stets wird Melodien, die sich auf die Tonika stützen, authentische Kraft, und Melodien, die sich mehr dominantisch, um die Tonika herum bewegen, plagalische Milde und Schmiegsamkeit eigen sein, — wofern nicht etwa ihr sonstiger Inhalt mit überwiegender Kraft einen andern Sinn ausspricht.

B. *Der harmonische Gesichtspunkt.*

Nur diejenigen, auf die sieben Tonstufen gegründeten Tonreihen konnten Tonarten werden, die einen tonischen Akkord, also einen grossen oder kleinen Dreiklang auf der Tonika, abzugeben im Stande waren. Die Tonreihe von *H* bietet keinen grossen oder kleinen, — sondern einen verminderten Dreiklang auf ihrer Tonika (*h—d—f*) dar; darum konnte sie, wie schon gesagt, nicht zur Tonart werden.

Von den übrigen sechs Tonreihen bieten drei auf ihrer Tonika grosse Dreiklänge, nämlich

die ionische, *c—e—g*,
die lydische, *f—a—c*,
die mixolydische, *g—h—d*.

Sie sind daher unserm Dur zu vergleichen. Die andern drei Tonreihen haben kleine Dreiklänge auf der Tonika, nämlich

die dorische, *d—f—a*,
die phrygische, *e—g—h*,
die äolische, *a—c—e*,

und würden in sofern unserm Moll zu vergleichen sein.

Sehr leicht finden wir aber, dass nur eine einzige dieser sechs Tonreihen unsern Tonleitern von Dur und Moll wirklich gleicht, die ionische nämlich. Die übrigen weichen schon melodisch von den unsern ab; die lydische z. B. hat statt der grossen Quarte die übermässige, *h;* die mixolydische statt der grossen Septime *fis*, die kleine, *f;* und so alle übrigen. Natürlich muss diese Abweichung auch Abweichungen in der Harmonie nach sich ziehen.

Setzen wir nun die lydische Tonart einstweilen, wie wir oben beschlossen, bei Seite, und beginnen die nähere Betrachtung der alten Tonarten bei derjenigen, welche unserm Dur wirklich gleicht, nämlich bei der ionischen: so finden wir auf deren Oberdominante die mixolydische Tonart, auf der Dominante der letztern die dorische, dann die äolische, dann die phrygische Tonart, stets auf der Dominante der vorhergehenden, gegründet.

So baut sich, wie in unserm Quintenzirkel, eine Progression von quintenweis aus einander stehenden Tonarten:

C	*G*	*D*	*A*	*E*
ionisch,	mixolydisch,	dorisch,	äolisch,	phrygisch,

die bei *E* phrygisch nothwendig schliessen muss, da die nächste Quinte, *H*, keine Tonart begründet. — Wollten wir übrigens die lydische Tonart schon jetzt mit ansehen, so würde auch sie in diese Reihe eintreten, eine Quinte vor *C* ionisch, auf dessen Unterdominante. Unter ihr fänden wir dann wieder jene Tonreihe von *H*, die nicht zur Tonart hat werden können.

Allein diese Progression der alten Tonarten zeigt einen gar wichtigen Unterschied von unserm Quintenzirkel. In letzterm schreiten wir von einer Tonart stets zu einer ganz gleichartig gebildeten, von Cdur aus nach *G*, *D* — kurz nach allen Durtonarten, und sie haben alle gleichen Inhalt, dieselben Intervalle. Jene Progression führt uns aber stets zu einer ganz neuen Tonart.

Die ionische, ganz unserm Dur gleich, besitzt auf Ober- und Unterdominante grosse Dreiklänge und auf ersterer den Dominantakkord.

An sie schliesst sich die mixolydische Tonart. Ihre Tonika und Unterdominante haben einen grossen, ihre Oberdominante dagegen einen kleinen Dreiklang; folglich kann sie auch keinen Dominantakkord haben. Dagegen ist sie durch die kleine Septime ihrer Tonika fähig, auf dieser Tonika selbst einen Dominantakkord herzustellen, der aber natürlich nicht ihrer Tonika, sondern der von C zustrebt.

Die Oberdominante des Mixolydischen begründet die folgende Tonart, die dorische. Sie ist Moll, ihr tonischer und ihr Oberdominant-Dreiklang sind (wenigstens, so viel wir bis jetzt sehen können) kleine, der Dreiklang der Unterdominante dagegen ein grosser.

Auf ihrer Oberdominante erbaut sich die äolische Tonart, die auf beiden Dominanten und der Tonika kleine Dreiklänge hat.

Endlich folgt auf sie die phrygische Tonart. Diese hat von der äolischen zwei kleine Dreiklänge angenommen, für Unterdominante und Tonika. Ihre Oberdominante hat dagegen weder einen grossen noch kleinen Dreiklang; nach dieser Seite, wo sonst alle Bewegung hinstrebt, ist die phrygische Tonart gelähmt.

Wollen wir noch einen Blick auf die lydische Tonart werfen, so finden wir auf ihrer Tonika und Oberdominante grosse Dreiklänge, ihre Unterdominante hingegen keines grossen oder kleinen Dreiklanges fähig; nach dieser Seite ist die Tonart gelähmt.

C. *Die wesentlichen Töne jeder Tonart.*

Nach dieser Uebersicht können wir uns nunmehr klar machen, welche Töne jeder der Kirchentonarten wesentlich sind. Wesentlich nennen wir diejenigen Töne, welche eine Tonart von der andern unterscheiden; es ist natürlich, dass wir die Unterschiede zuerst bei den ähnlichen Tonarten aufsuchen.

Welche Töne sind nun für das Mixolydische wesentlich und karakteristisch? — Erstens die Terz, denn sie stempelt die Tonart zu einem Durtone; zweitens die kleine Septime, denn sie unterscheidet sie vom Jonischen.

Welches sind die karakteristischen Töne des **Dorischen**? — Erstens **die Terz**, welche die Tonart zu einem Molltone macht; zweitens die **grosse Sexte**; denn sie unterscheidet das Dorische vom nächstfolgenden Molltone, dem Aeolischen.

Im **Aeolischen** sind karakteristisch: erstens **die Terz**, als Kennzeichen der Mollgattung; zweitens die **kleine Sexte** zum Unterschiede vom vorangehenden Molltone, dem dorischen.

Die nachfolgende **phrygische** Tonart hat, wie die äolische, **kleine Terz** und kleine Sexte. Erstere karakterisirt sie als Mollton; was aber unterscheidet sie vom Aeolischen und allen übrigen Tönen? **Die kleine Sekunde**; sie ist also der andre ihrer karakteristischen Töne.

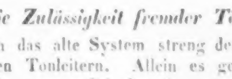
Kehren wir zu der ersten Tonart, der ionischen, zurück, so sehen wir **ihre Terz**, das Zeichen von Dur, und ihre **grosse Septime**, die Unterscheidung vom Mixolydischen, als ihre karakteristischen Töne.

Für das **Lydische** endlich würden die **Durterz**, und — für Unterscheidung vom nächsten Durtone (dem ionischen) so wie von allen andern Tonarten — die **übermässige Quarte** karakteristisch sein.

D. *Die Zulässigkeit fremder Töne.*

Soweit folgt nun das alte System streng den ursprünglichen, S. 337 aufgezeichneten Tonleitern. Allein es gestattet auch den Gebrauch fremder Töne, namentlich des *fis*, *cis*, *gis*, *b* und *es*, sobald nur nicht dadurch die wesentlichen Kennzeichen der Tonart vertilgt werden, eben wie auch wir uns beiläufig fremder Töne, z. B. im Durchgange oder einzelnen keinen eigentlichen Uebergang bewirkenden Akkorden bedienen, ohne dabei die Tonart gleich zu verlassen, oder unkenntlich werden zu lassen. So konnte es den Alten kein Bedenken erregen, in der dorischen oder äolischen Tonart z. B. die grosse Septime (in jener *cis*, in dieser *gis*) anzuwenden; denn nicht die Septime, sondern Terz und Sexte sind die karakteristischen Töne der beiden Tonarten. Mochten daher *c* und *g* auch die ursprünglichen und in der Melodie am häufigsten angewendeten Töne sein, so konnte man doch auch von *cis* und *gis* Gebrauch machen, z. B. um in beiden Tonarten mit dem **Dominantdreiklange**

623.



oder, mehr nach neuerer als älterer Weise, mit dem Dominantakkord einen ganzen Schluss einzuleiten. — Hätte man einen der wesentlichen Töne ändern wollen, so wäre sogleich eine andre Tonart entstanden: z. B. die grosse Terz hätte das Dorische zu einer dem Mixolydischen gleichen Tonleiter

g — a — h — c — d — e — f — g
1 1 1/2 1 1 1/2 1...... Ton
d — e — fis — g — a — h — c — d,

die Aenderung der Sexte aber zu einer dem Aeolischen gleichen Tonleiter gemacht.

E. *Versetzung und Vorzeichnung.*

Eine zweite Anwendung boten die fremden Halbtöne den Alten darin, dass es durch sie möglich wurde, jede Tonleiter auch auf andern Stufen, als den ursprünglichen, darzustellen. Dies geschah besonders auf der Unter- oder Oberdominante, oder auch eine und allenfalls zwei Stufen höher oder tiefer. Wie machte sich nun eine solche Versetzung? —

Man sieht, dass nach der obigen Darstellung keine der alten Tonarten eine Vorzeichnung braucht, denn die etwaigen fremden Töne erscheinen nur als zufällige. Nun durfte nur *h* in *b* verwandelt werden, so erschien jede Tonart eine Quinte tiefer; aus *C* ionisch war *F* ionisch (unserm Fdur gleich) geworden, das Mixolydische erschien auf *C*, das Dorische auf *G*, — die Tonleitern hiessen:

F — g, a, b, c, d, e, f,
C — d, e, f, g, a, b, c,
G — a, b, c, d, e, f, g,

und so fort. Die durch Versetzung in die tiefere Quinte oder Unterdominante sich darbietenden Tonarten hiessen das Genus molle [*]), wobei also nicht an unser Dur und Moll zu denken ist.

Eben so versetzt die Erhöhung des *f* in *fis* alle Tonarten in die höhere Quinte, man erhielt *G* ionisch, *D* mixolydisch, *A* dorisch —

G — a, h, c, d, e, fis, g,
D — e, fis, g, a, h, c, d,
A — h, c, d, e, fis, g, a,

und so die folgenden. — Die durch Versetzung in die höhere Quinte oder Oberdominante sich darbietenden Tonarten wurden damit bezeichnet, dass man dem ursprünglichen Namen das Wort Hypo [**]) versetzte. *G* ionisch, *D* mixolydisch u. s. w. hiessen also Hypoionisch, Hypo-mixolydisch u. s. w.

---

[*]) Im Gegensatze hiessen die S. 337 aufgezeigten Tonarten das Genus durum.

[**]) Hypo heisst im Griechischen unter, und es könnte im ersten Augenblick auffallen, dass die Tonart der Ober-Dominante als Unter-Tonart bezeichnet ist. Allein das Griechische Tonsystem, dem die Benennungen der Kirchentöne entlehnt sind, konstruirte nach Quarten und nicht, wie wir, nach Quinten.

Hier verständigen wir uns nun sogleich über die von den unsrigen abweichenden Vorzeichnungen der alten Tonstücke. Wir kennen nur Cdur und Amoll als Tonarten ohne Vorzeichnung. Treffen wir auf Melodien, die ohne Vorzeichnung der Tonreihe *D*, oder *E*, oder *G* angehören, so müssen wir annehmen, dass sie in der alten dorischen, phrygischen, mixolydischen Tonart stehen. — Bei uns zeigt die Vorzeichnung eines *b* entweder Fdur, oder D moll an; treffen wir auf Tonstücke, die, mit einem *b* vorgezeichnet, der Tonreihe *C*, oder *G*, oder *A* angehören, so müssen wir sie für *C* mixolydisch, *G* dorisch, *A* phrygisch ansehen. — Bei uns zeigt die Vorzeichnung eines Kreuzes (*fis*) entweder die Tonart Gdur oder Emoll an. Treffen wir eine Melodie, die mit einem Kreuze vorgezeichnet der Tonreihe *D*, oder *A* oder *H* angehört, so müssen wir sie für *D* mixolydisch, oder *A* dorisch, oder *H* phrygisch ansehen.

Hiermit haben wir das allgemeine Gesetz der alten Vorzeichnung bei versetzten Tonarten aufgewiesen; dass nicht alle Tonarten in die höhere oder tiefere Quinte versetzt zu werden pflegten, konnte uns dabei gleichgültig sein, da wir nur mit den Melodien, die wir finden, und wie wir sie finden, zu thun haben.

Hiernach aber kann man sich auch in die Vorzeichnung bei andern als quintenweisen Versetzungen finden. Wollte man z. B. die phrygische Tonart in der Tonreihe von *D*, oder *C* darstellen, so brauchte man, —

e — f — g — a — h — c — d — e
d — es — f — g — a — b — c — d
c — des — es — f — g — as — b — c

im ersten Falle zwei, im andern vier Erniedrigungen. Eine Melodie der Tonreihe *D* mit zwei Been vorgezeichnet, oder der Tonreihe *C* mit vier Been vorgezeichnet, ist also für eine versetzte phrygische zu achten. — Späterhin werden wir freilich noch erfahren müssen, dass selbst die richtige Beurtheilung der Vorzeichnung uns nicht aller Zweifel über die Tonart enthebt; wir können uns dann damit beruhigen, dass diese Unsicherheit nicht in uns, sondern in der Sache liegt, und dass die Alten selbst in zahlreichen Fällen ungewiss und uneinig waren, zu welcher Tonart diese oder jene Melodie zu zählen sei.

Sein Quartenzirkel zeigt also die Tonarten in dieser Folge: *H*, *E*, *A*, *D*, *G*, *C*, *F* u. s. w. Was wir also die Ober-Dominante nennen, stand nach jenem Tonsystem unter der Tonika. Z. B. wir nennen *G* die Oberdominante von *C*, und kommen im Quintenzirkel von *C* nach *G*; die Griechen kamen im Quartenzirkel zuerst nach *G* und von da nach *C*, das Hypo stand also richtig darunter. — Dagegen standen die Tonarten, die oben als Genus molle (bei uns: Unterdominante) aufgeführt sind, bei den Griechen über dem Hapttone, hiessen auch Hyper-Töne.

So sehen wir nun eine Reihe verschiedner Tonarten vor uns; jede derselben kann fremde Töne in ihren Melodien und Harmonien aufnehmen, jede kann auch mittels der fremden Töne in mehr als einer Tonreihe dargestellt werden. Wenn wir bisher auch nur die äusserlichen Abweichungen der verschiednen Tonarten angemerkt haben, so ist doch klar, dass dieselben ihnen auch einen verschiednen Sinn und Karakter einprägen müssen, den wir später zu erfassen suchen werden.

F. *Ausweichung in andre Tonarten.*

Um das Bild des alten Tonartensystems zu vollenden, ist nun noch zuletzt zu erwähnen, dass es eben sowohl, wie unser System, das mächtige Mittel der Ausweichung aus einer Tonart in die andre, der Verknüpfung verschiedner Tonarten in Einem Tonstücke, besitzt. Es folgt auch dabei, eben wie das unsrige, dem verwandtschaftlichen Zuge, und weicht in der Regel zunächst in die nächstverwandten Töne aus. Allein die Natur der alten Tonarten bringt hier erhebliche Abweichungen von unserm System, und eine nicht so ausgedehnte, aber karakteristisch-mannigfaltigere Modulation hervor.

Wir kennen im Ganzen zweierlei Wege der ausweichenden Modulation. Entweder gehen wir auf dem Wege des Quintenzirkels aus einem Durton in den andern, auf dem Wege der Paralleltöne aus einem Dur- in einen andern Mollton und umgekehrt. Oder wie verwandeln auf derselben Tonika Dur in Moll und Moll in Dur.

Auch die Alten modulirten entweder auf dem Wege ihrer Quintenfolge — und noch in andern Fortschreitungen; aber sie fanden dann stets verschiedne Tonarten. Oder sie bildeten, durch Tonversetzung, auf derselben Tonika eine andre Tonart, wichen also aus, ohne die Tonika zu verlassen; aber auch hier bot sich ihnen eine mannigfaltigere Wahl, als uns mit unserm Dur und Moll.

Auf der andern Seite brachte es wieder der bestimmtere, besondre Karakter ihrer Tonarten mit sich, dass sie sich gewisse Ausweichungen regelmässig versagten, während wir zwar zunächst die verwandtern Tonarten zu ergreifen pflegen, nicht aber gehindert sind, in jeden möglichen Ton auszuweichen. Im alten System entsprach, wie gesagt, der Modulationskreis bestimmter dem Karakter der Tonart, und damit ist schon klar, dass er ihn vollenden half, dass folglich der Modulationsplan eines Tonstückes auch zu den Kennzeichen der Tonart gehört. — Wir bedürfen freilich eines solchen Kennzeichens nicht, da Vorzeichnung und Schlussfall unsre Tonarten ausser Zweifel setzen.

Soviel im Allgemeinen über die alten Tonarten; betrachten wir jetzt jede derselben für sich und erwägen ihre Behandlung. Bei dieser Behandlung werden wir das Wesentliche zunächst festhalten, also:

vor allem — die Melodie,
dann — die Modulationsordnung,
dann — das für die Tonart

Karakteristische der Harmonie. Ob wir darüber hinaus die Alten nachahmen wollen, z. B. einfachere Stimmen führen, uns gewisser Akkorde ganz oder öfter enthalten, die zwar uns geläufig und wichtig sind (z. B. der Dominantakkord) von den Alten aber weniger gebraucht wurden: das wird mit dem Gegenstand unserer jetzigen Betrachtungen weniger zu thun haben, und mehr von unserer Wahl, von unsrer Auffassung der jedesmaligen Aufgabe im Besondern abhängen. In den Beilagen VIII bis XII finden sich übrigens einige Melodien aus alten Tonarten zur vorläufigen Uebung; mehr enthält das evangel. Choral- und Orgelbuch *). Daselbst sind unter andern: ionisch (authentisch) No. 59, 99, 100, 122, 184, 200, 203; hypoionisch (plagalisch) No. 27, 35, 73, 87, 161, 163, 175, 202; mixolydisch (plagalisch) No. 19, 52, 82, 128, 129, 206; dorisch (authentisch) No. 30, 37, 38, 39, 40, 57, 64, 150, 198, 225, 226; äolisch (plagalisch) No. 14, 26, 33, 102, 159, 164, 177, 199, 214, 221; phrygisch (authentisch) No. 28, 42, 43, 61, 91, 96, 151. Unentschiedner sind No. 4 und 32, entweder hypoäolisch (authentisch) oder dorisch; No. 119 wol äolisch; No. 120 wol dorisch im Genus molle und plagalisch; No. 7 und 97 wol (fast ohne Zweifel) äolisch.

Zweiter Abschnitt.

Die ionische Tonart.

Wir haben schon erfahren, dass die ionische Tonart die einzige unter den Kirchentonarten ist, welche einer der unsrigen, nämlich unserm Dur, gleicht. Allein unsre sämmtlichen Durtonarten sind von gleicher Konstruktion, wogegen die Alten in ihrem Mixolydisch und, wenn sie wollten, in ihrer lydischen Tonart noch zwei abweichend gebildete Durtonarten besassen. Dadurch wurde der Karakter einer jeden, und so auch der der ionischen Tonart ein eigenthümlich ausgeprägter.

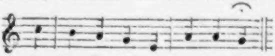
---

*) Evangelisches Choral- und Orgelbuch (235 Choräle mit Vorspielen) von A. B. Marx. Berlin 1832 bei G. Reimer.

Dies zeigt sich vor allem in der Modulation. Nach den Grundsätzen unsers Systems geht der Weg der Modulation in Dur regelmässig zuerst nach der Tonart der Dominante; z. B. von Cdur nach Gdur; dies ist die nächstliegende, — aber freilich eben desshalb auch die gewöhnlichste, am wenigsten erhebende Ausweichung. Allein eben darum war sie den Alten in ihren Kirchengesängen nicht beliebt; sie war ihnen nicht hochsinnig genug, nicht festlich und erhebend genug. Ja, sie würde kaum für eine rechte Ausweichung gegolten haben. Denn was fand man auf der ionischen Dominante? entweder wieder eine ionische Tonreihe (hypoionisch) oder die mixolydische Tonart, die aus später zu erwähnenden Gründen ebenfalls nicht dem Zwecke, sich aus dem ionischen Hapttone zu erheben, genügte.

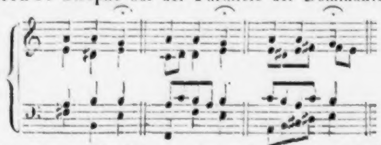
Daher finden wir die Dominanten-Modulation in den Chorälen aus der Blütezeit des alten Systems entweder geflissentlich umgangen (z. B. in den Chorälen: Allein Gott in der Höh sei Ehr', Herr Christ der ein'ge Gottessohn, Herr Gott dich loben alle wir) oder (wie in den Chorälen: Herzlich lieb hab' ich dich o Herr, Vom Himmel hoch da komm' ich her, Nun bitten wir den heil'gen Geist, Nun lob' mein' Seel' den Herren, Schmücke dich o liebe Seele, O Herre Gott, dein göttlich Wort, Wach' auf mein Herz und singe, und vielen andern) durch Schlussfälle im Hauptton, oder auf der Unterdominante, oder auf der Parallele der Unterdominante verspätet, wenn nicht geradezu in diese (in A äolisch) ausgewichen wird. So schliesst Seb. Bach *) in drei verschiednen Behandlungen des Chorals, Herzlich lieb hab' ich dich o Herr,

624.



die erste Strophe mit den Dreiklängen der Unterdominante und Tonika, also mit einer Art halben Schlusses, und die zweite gleichlautende Strophe auf der Parallele der Dominante; —

625.



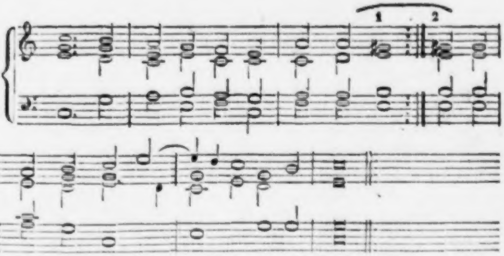
noch eigenthümlicher und überaus reizend finden wir dieselben beiden Strophen, mit der frühern Melodiewendung und Rhythmik von J. H. Schein **).

---

*) J. S. Bach, 371 vierstimmige Choralgesänge, bei Breitkopf u. Härtel in Lpzg.

**) J. H. Schein Cantional- oder Gesangbuch augsburg'scher Konfession; — auch im evangel. Choral- und Orgelbuch und der Choralsammlung von Becker und Billroth aufgenommen.

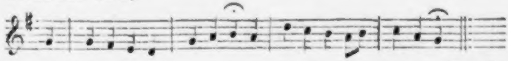
626.



behandelt, worauf denn überall der erste Theil im Hapttone geschlossen und nun erst, also in der siebenten Strophe (denn der erste Theil wird wiederholt) in die Dominante ausgewichen wird.

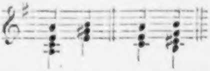
Ein noch reicheres Beispiel giebt der Choral, O Herr Gott, dein göttlich Wort, ab. Die beiden Strophen der ersten Theils, der wiederholt wird,

627.



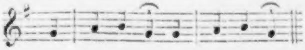
schliessen auf der Tonika, — man müsste denn für die erste Strophe die fremdern Schlussfälle

628.



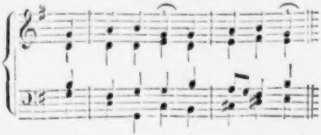
(deren letzter wegen des *dis* nicht dem alten System entsprechend wäre) vorziehen. Nach vier Schlüssen also auf der Tonika folgen zwei neue Strophen.

629.



Eine von ihnen kann in die Parallele gelenkt werden; und die andre? für sie giebt es keine passendere Wendung, als nach der Unterdominante. So schreibt Seb. Bach:

630.

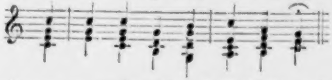


Nach viermaligem Verweilen im Hapttone senkt sich also die Modulation, um nun in einem stärkern Aufschwunge durch die

Hauptparallele die Dominantentonart zu erreichen; denn diese tritt endlich in der folgenden (der siebenten) Strophe ein.

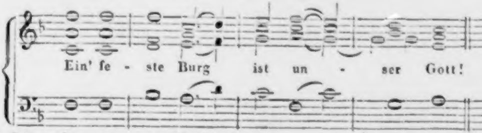
Pedantisch wäre es übrigens, wenn man die Vermeidung des Dominantenschlusses erzwingen wollte; auch hier darf uns die Regel nicht zur Fessel werden, sie soll nur unsre Leiterin sein. Der erste Theil des lutherschen Chorals, Ein' feste Burg ist unser Gott, zeigt uns gleich einen Ausnahmefall. Die erste Strophe kann ebensowohl im Hapttone, als in der Dominante schliessen, die zweite und mit ihr der erste Theil, schliessen füglichst im Haupttone. Hier steht uns nun die Wahl offen. Besorgen wir von dem viermaligen Schluss im Haupttone Einförmigkeit und Ermattung — und dies würde bei den nächstfolgenden Harmoniewendungen, z. B.

631.



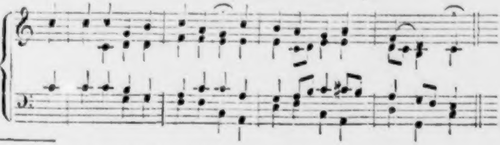
wohl der Fall sein, — so werden wir unbedenklich zu der Dominantentonart übergehen. So hat Seb. Bach in drei Behandlungen dieses Chorals modulirt, und sogar ein Zeitgenosse und Freund Luthers, J. Walther *), ist ihm darin vorangegangen, Gewiss müssen wir diese Dominantwendung der Behandlung des sonst verdienten Seth Calvisius **) vorziehen, der dieselbe Strophe so

632.



behandelt, also mit zwei Molldreiklängen schliesst. Die Autorität des alten Namens und das Fremdartige darf uns nicht blenden; weder am Schlusse, noch im dritten Takte sind die Molldreiklänge und der Mangel an Zusammenhang und Folge bei ihnen dem Sinne des Ganzen, oder der besondern Textstelle entsprechend. — Eine dritte Behandlungsweise wäre die nachstehende ***):

633.



---

*) J. Walters Gesangbuch von 1551.
**) Seth Calvisius Kirchengesänge und geistliche Lieder 1597.
***) Aus dem evangel. Choral- und Orgelbuche.

die uns wieder auf die erste Art zurückführt, den ersten Schlussfall aber durch die Unterdominante abweichend und würdiger einleitet; auch die Folge der Harmonien der Ober- und Unterdominante (vom ersten zum zweiten Takte) unverbunden wie sie sind, und sogar mit hervorklingender Quinte zwischen Alt und Sopran, dürfte dem ganzen Sinn dieser Wendung wohl entsprechen.

Soviel über diesen Kirchenton, der sich freilich von unserer Weise nicht weit entfernt. Sein eigentlicher Sitz war *C*. Hier stellten die Alten authentische Melodien auf, wenn sie heitern, freudigen, starkmuthigen Gesang anstimmen wollten; dazu wirkte denn der helle, klare Sinn der Tonreihe Cdur, das starke Festhalten der ersten Strophen an der Tonika und das Zurückstellen der nächsten Modulation hinter die fremder und feierlicher hineinklingende nach der Dominante von *A*.

Gern versetzten sie auch ihr Jonisch nach *F*, — in das Genus molle; was der weichern Tonreihe Fdur an Helligkeit im Vergleich zu Cdur abgeht, ersetzte die höhere, leidenschaftlichere Tonlage der Melodie, besonders, wenn der Tenor den Cantus firmus übernahm; und sie liebten es, eben dieser Stimme die Hauptmelodie (den Hauptinhalt, daher der Name Tenor) zuzuertheilen.

Wollten sie aber plagalische Melodien in der ionischen Tonart setzen, so würde die Tonreihe vom kleinen bis zum eingestrichnen *g* zu tief und von diesem bis zum zweigestrichnen *g* zu hoch für Gemeinegesang gewesen sein; und auf Gemeinegesang waren natürlich ihre Choralmelodien berechnet. Hier nun versetzten sie die Tonart in die höhere Quinte (sie schrieben hypoionisch) und erhielten so die Tonreihe *g*, *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g*, in der die plagalischen Melodien, von Dominante zu Dominante gehend, die sehr bequeme Tonlage zwischen dem ein- und zweigestrichenen (für Männer kleinen und eingestrichenen) *d* fanden.

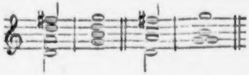
Hier trat nun der helle, feste Karakter des Jonischen durch die plagalische Melodieführung gemildert und gesänftigt auf, und dem entsprach auch der kindlich sanfte und heitre Sinn der Tonreihe unsers Gdur vollkommen. Authentisch setzten sie Texte, wie: Ein' feste Burg ist unser Gott, und: Vom Himmel hoch, da komm' ich her. Plagalisch wurden Lieder, wie: Nun ruhen alle Wälder, und: O Lamm Gottes unschuldig, gesetzt.

Andre Versetzungen des Jonischen, z. B. nach *D*, sind weniger bemerkenswerth.

Dritter Abschnitt.

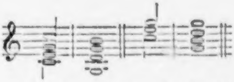
Die mixolydische Tonart.

Wir wissen von ihr, dass sie ein Durton mit kleiner Septime und desswegen mit einem kleinen Dreiklang auf ihrer Oberdominante ist. Daher entgeht ihr die Möglichkeit eines nach unsern Grundsätzen vollkommnen Schlusses mittels des grossen Dreiklangs oder Septimenakkordes auf der Dominante;

634.


denn es fehlt das ursprüngliche *fis*; *f* ist ein ihr wesentlicher Ton.

Es bleibt also keine nähere Schlussart übrig, als anstatt der Oberdominante die Unterdominante mit dem Schlussakkorde zu verbinden,

635.


ein Schluss, den wir schon als eine Art des Halbschlusses kennen gelernt haben, der auch im gemeinen Sprachgebrauche Kirchenschluss genannt wird wegen seiner Abstammung aus den Kirchentönen, — obwohl wir bald sehen werden, dass es noch andre Kirchenschlüsse giebt, und jener mixolydische Schluss keineswegs jeder der Kirchentonarten eigen sein kann.

Diese Art des Schlusses weiset uns den Karakter der mixolydischen Tonart, und ihren wesentlichen Unterschied von der ionischen nach. Die ionische Tonart hat, wie die unsrigen insgesammt, einen vollkommnen Schluss in dem Schritte von der Dominante, als dem Sitze der Bewegung, in die Tonika, als dem Sitz der Ruhe und Befriedigung. Wir haben schon früher begriffen, dass ein solcher Schluss, und nur er, dem Ende eines Tonsatzes die grösste Bestimmtheit und Befriedigung giebt. Daher haben wir denselben mit Recht als den regelmässigen Schluss für jedes Tonstück in jeder unserer Tonarten angesehen, denn in der Regel verlangt ein jedes Tonstück, wie jedes Kunstwerk überhaupt, eine bestimmte Abgränzung, ein festes unzweideutiges Ende. Dem Karakter des Jonischen durfte dieser Schluss daher ebenfalls nicht fehlen.

Allein es ist auch das Entgegengesetzte gar wohl denkbar, und für manche Stimmung, für den Sinn manches Tonsatzes, wie andrer Kunstwerke, das allein Bezeichnende und Rechte. Nicht immer schliesst sich unsre Empfindung, unser Denken und Schauen befriedigend in sich ab, es geht auch wohl in ein Verlangen nach Weiterm, Höherm aus; dann wäre der bestimmte sichere Abschluss widersinnig. Für Stimmungen dieses Sinnes hatten die Alten ihre mixolydische Tonart.

Sie hat keinen vollkommnen Abschluss in sich selbst. Ihr Schluss stützt sich auf die Unterdominante, ist also eine Erhebung und keine Senkung zu befriedigender Ruhe. Diese Unterdominante ist die Tonika des festen Jonischen; und auf der mixolydischen Tonika selbst erbaut sich ein Dominantakkord, der uns nach einer andern Tonart, eben nach dem Jonischen, hinweiset. So dürfen wir nun das Mixolydische eine nicht selbstständig gewordene Tonart nennen; sie ist dem Ursprung nach ionisch. Das Jonische hat sich erheben wollen, es möchte entschweben, sich verklären, und sieht darum die Dominante als seinen tonischen Sitz an; aber Begründung findet sich nur in der ursprünglichen ionischen Tonika und ihrer Harmonie.

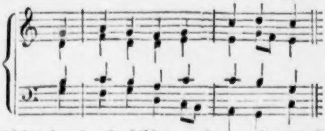
Es ist, wie wir sehen, im Mixolydischen eine Verwechselung der beiden Pole, der Tonika und Dominante, in der Modulation selbst vorgegangen, ähnlich der in den plagalischen Tonreihen rücksichtlich der Melodie. Die plagalischen Melodien hatten beweglichern, schwebendern, darum auch weichern und sanftern Karakter; aber durch die zutretende Harmonie wurden sie an dem Hauptione festgehalten und entbehrten weder des ganzen vollkommnen Schlusses, noch irgend eines wesentlichen Moments der Modulation. Ungleich entschiedner und ausdrucksvoller spricht derselbe Sinn aus den mixolydischen Tonsätzen, in denen die ganze Modulation sich ihm bequemt und zu eigen gegeben hat.

Wenn nun die mixolydische Tonart zwar eine für sich bestehende, aber von dem Stammtone, dem Jonischen, stets abhängige und dirigirte ist: so begreift sich auch ihre vorzugsweise Neigung, in das Jonische auszuweichen, und zwar oft schon in der ersten Strophe, z. B. in den Chorälen: Gelobet seist du, Jesu Christ, — Komm Gott Schöpfer heiliger Geist, und vielen andern; eine Wendung, die bekanntlich unsern Grundsätzen keineswegs entspricht. Wir haben in der Regel zuvörderst die Absicht, uns fest auf der Tonika zu begründen, und wenn wir uns später erheben wollen, so treten wir (in Dur) in die Oberdominante; die Alten aber hatten in ihrem Mixolydischen nicht feste Begründung, sondern eben den Aufschwung, das Entschweben über den festen Grund zu offenbaren, und das geschah am entschiedensten durch den Anfang in der Unterdominante. — Noch häufiger ist der Fall ionischer Ausweichungen im weitern Verlauf mixolydischer Gesänge.

Aus gleichem Grunde nimmt nun auch das Mixolydische an den Versetzungen des Jonischen Theil. *G* mixolydisch geht (da es ursprünglich *C* ionisch war) wie *C* ionisch selbst in das *F* ionisch; eine Modulation, die unserm Gdur fern liegen würde. Es stellt aber diese seine nächstverwandte Tonart auch auf seiner eignen Tonika dar, oder (was dasselbe ist) geht in das Hypoionische, in die Tonreihe *g*, *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g* über.

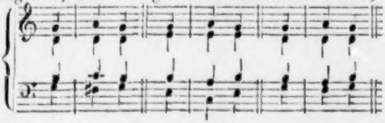
Hier sehen wir nun, dass der Ton *fis* den mixolydischen Gesängen nicht gänzlich versagt ist, dass er ihnen aber nur mittels einer Ausweichung zukommt. Daher ist es ihnen um so wünschenswerther, das karakteristische *f* so bald wie möglich recht bezeichnend einzuführen, und man würde gegen den Sinn der Tonart verstossen, wenn man z. B. im Anfange des Chorals: Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist —

636.



den zweiten Akkord mit *fis* bilden, oder auch nur das karakteristische *f* umgehen, oder weniger stark ausdrücken wollte,

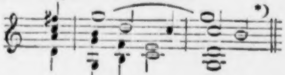
637.



als oben durch die Unterdominante des ionischen Stammtones geschehen ist.

Es tritt sogar der Fall ein, dass ein durchaus mixolydisches Tonstück in *G* ionisch, also mit *fis*, geschlossen werden muss. Dies ist bei dem nachfolgenden böhmischen Liede: O Christenmensch, merk' wie sich's hält, der Fall, dessen Melodie gerade mit *a*, *fis*, *g* endet; — wenn nicht vielleicht das *fis* ursprünglich *a* geheissen. Dann, wenn mit einer Ausweichung in *G* ionisch geschlossen wird, ist es rathsam, zuvor das mixolydische *f* nachdrücklich einzuprägen, oder auch wol den letzten Schlusston zu verlängern und zu einem nochmaligen mixolydischen Schlusse —

638.

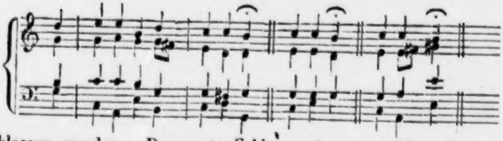


zu benutzen.

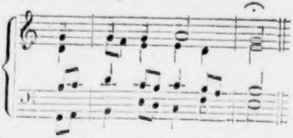
Wiederum in Folge des engen Verhältnisses zu *C* ionisch folgt *G* mixolydisch demselben zu dem Uebergange nach *A* äolisch. So könnte die erste Strophe des Chorals: An Wasserflüssen Babylon, in Gdur (hypoionisch) oder auf der Dominante von *C* ionisch, oder endlich auf der Dominante von *A* äolisch —

---

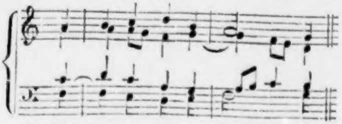
*) Auch dieses und viel ähnliche Beispiele ist eine Oktave tiefer zu lesen und zu spielen, wenn es den rechten Ausdruck geben soll.

639.


geschlossen werden. Der erste Schluss wäre zu tadeln, da sich der Karakter des Mixolydischen noch gar nicht ausgesprochen hat; der zweite wäre diesem Karakter nicht eben widersprechend, aber auch nicht bezeichnend, nicht das Mixolydische von Gdur oder *G* ionisch unterscheidend; der dritte Schluss würde in sofern bezeichnend sein, als er eine Ausweichung bringt, die dem *C* ionisch, nicht aber dem *G* ionisch oder Gdur eigen ist. Beiläufig ist es zur Verstärkung dieser karakteristischen Wendung geschehen, dass man die Grundtöne verdoppelt, den Tenor mit dem Bass in Oktaven geführt hat, statt ihn einfach von *a* nach *h* gehen zu lassen. — Hiermit hängt es zusammen, wenn Seb. Bach die erste Strophe des Chorals: Gott sei gelobet und gebenedeiet:

640.


sogar mit dem kleinen Dreiklange auf *e* schliesst: nur der Gedanke an die Dominante von *A* äolisch konnte ihn auf das fernere und fremdere *e—g—h* führen. Wir wollen aber an diesen Fällen uns erinnern, dass selbst da, wo sich eine Melodie nach Gdur zu neigen scheint, noch Wege — wenn auch entlegnere — offen stehen für eine karakteristische Behandlung. So könnte die zweite Strophe des Chorals: An Wasserflüssen Babylon, gar wohl mittels der ionischen Unterdominante in mixolydischen Tönen schliessen,

641.


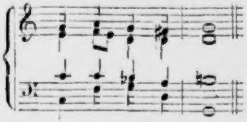
obwohl Gdur näher liegt: es wäre auch um so rathsamer, da der Theil wiederholt wird, mithin in den vier ersten Strophen der Ausweichungston *G* ionisch vor dem Hauptlone vorwaltend würde.

Bis hierher ist das Mixolydische nur in seiner Abhängigkeit vom Jonischen, gleichsam als eine blosse Verkehrung desselben, betrachtet werden. Allein auf der andern Seite müssen wir es auch als Tonart für sich ansehen, die sich schon in den bisherigen Zügen eigenthümlich genug hingestellt hat.

Als solche folgt sie nun dem allgemeinen Zuge, der allen neuern und ältern Tonarten (mit Ausnahme der phrygischen) eigen ist, sich zu der Dominantentonart zu erheben, — also nach *D*. Hier aber findet sie nicht, wie unsre Durtonarten, ein neues Dur, sondern die dorische Tonart, Moll mit grosser Sexte. Es zeigt sich, dass die beiden im Mixolydischen karakteristischen Töne, nämlich *h* und *f*, auch im Dorischen die wesentlichen sind. Diese Gemeinsamkeit der wesentlichen Töne zieht zwischen den mixolydischen und dorischen Tonarten eine enge Verbindung nach sich, und zwar eine bedeutsamere, als zwischen unsern Tonarten und ihren Dominanten, da sie zwei verschiedne Gattungen, Dur und Moll, zusammenbringt.

Daher hat nun das Mixolydische eine besondre Neigung, in das Dorische auszuweichen, und zwar oft schon in der ersten oder zweiten Strophe, z. B. in den Chorälen: Auf diesen Tag so freudenreich, und: O Christenmensch. In diesen Chorälen wird das Dorische in seiner ursprünglichen Tonreihe, auf *D*, ergriffen. Ebensowohl aber erscheint es in mixolydischen Tonstücken auf der mixolydischen Tonika auferbaut, also dorisch im genus molle, — *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*. Dies hilft besonders bei Schlüssen, die hypoionisch sein — ein *fis* enthalten müssen, die mixolydische Tonart ungeachtet des fremden Schlusses karakterisiren. Hier —

642.



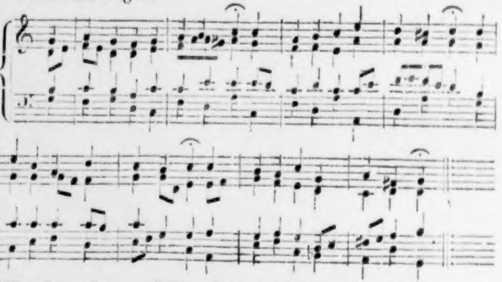
sehen wir einen solchen Fall vor uns. Die Schlussakkorde sind hypoionisch (nach unsrer Sprachweise Gdur), also nicht dem Hauptton eigen. Dafür geht voran: erst der tonische und Unterdominant-Akkord der ionischen Tonart, sodann der tonische Akkord der in das genus molle versetzten dorischen Tonart (*g—b—d*) und so ist der Hauptton durch seine beiden Hauptstützen hinlänglich befestigt.

Diese zweite Beziehung der mixolydischen Tonart, auf die dorische, vollendet uns das Bild ihres Karakters. Den Grundzug desselben haben wir oben erkannt; es war die Erhebung, das Aufschweben aus dem festen Ionischen, das aber nicht zu eigner, abgeschlossner Bestimmtheit gelangt, und darum einen weniger feurigen, mehr geistigen Ausdruck hat, gleichsam als höherer, verschimmernder Abglanz des sichern klaren Ursprungs. Wenn schon hierin bedingt ist, dass über die Verklärung sich gleichsam ein Schatten der Wehmuth verbreitet, der sich noch bestimmter zeichnet durch das stets nach dem Ursprung zurückverlangende *f*, das sich, auch ungehört, unserm Gefühl aus dem Dreiklange auf *G* (S. 76) stets vernehmbar macht: so erhebt die nahe Beziehung auf das Dorische diesen Zug weicher Sehnsucht in die Sphäre heiligern, kirchlichen Ernstes, gemäss dem Sinn der dorischen Tonart.

Nun erkennen wir endlich auch, warum das Ionische seine erste Ausweichung nie oder selten nach der mixolydischen Tonart macht. Es wäre im Grunde gar keine Ausweichung, da wir dieselbe Tonreihe und dieselben Akkorde wieder fänden: und wollte man Alles anwenden, um den Eintritt der mixolydischen Tonart deutlich zu machen, so würde ihr Karakter dem ionischen fremd, wenigstens nicht erhebend und Erfrischung bringend sein.

Hier folgt nun noch der Choral: O Christenmensch, ein böhmisches Lied, das vorzüglich geeignet ist, alle Seiten der mixolydischen Tonart zu zeigen.

143.



Wir bemerken sogleich, dass die Melodie selbst uns in der zweiten Strophe (durch *cis*) nach *D* dorisch, und in der letzten (durch *fis*) nach *G* ionisch hinweiset, diese beiden Modulationspunkte sind uns also gegeben, und der Anhalt für alles Weitere. Die erste und dritte Strophe dagegen können in *C* ionisch, oder auch auf *A* geschlossen werden. Wir haben die letztere Wendung vor die dorische Ausweichung gestellt, die ionische Modulation aber vor den endlichen Ausgang des Mixolydischen in das *G* ionisch, um dem unvermeidlichen *fis* ein Gegengewicht zu geben; wir haben sogar kein Bedenken getragen, noch eine Harmonie mit *fis* aus eigner Wahl vorauszuschicken (erster Akkord des letzten Taktes), da es uns so leicht wurde, nach dem Ionischen noch *G* dorisch zur Einleitung des Schlusses heranzuziehen. — Die Auslassung der Terz im Schlussakkorde der zweiten Strophe, und die Anwendung von Dreiklängen statt Dominant-Akkorden ist den Alten häufig eigen.

Vierter Abschnitt.

Die dorische Tonart.

Die Quintenfolge führt uns vom Mixolydischen zum Dorischen, der ersten Molltonart des alten Systems. Wir wissen schon von ihr, dass sie auf der Unterdominante einen grossen Dreiklang hat, und dass sie auch den Dreiklang der Oberdominante durch Einführung des *cis* in einen grossen verwandeln und damit bestimmt und fest schliessen kann. So waltet bei ihr, der Masse nach, Dur vor, und die Mollharmonie der Tonika kann nun nicht trüb, sondern nur hochernst ansprechen. Dies ist der Karakter der Tonart; ernst und streng, aber nicht trüb, sondern aufgehellt durch das vorwaltende Dur, war sie den Alten der Ton für hohe kirchliche Feier, dem sie ihre feierlichsten Gesänge, z. B. den Glauben, und überhaupt mehr Kirchentexte anvertrauten, als irgend einer andern Tonart. Diesem Karakter entspricht nun auch der authentische Karakter und die tiefe Tonlage der meisten dorischen Melodien.

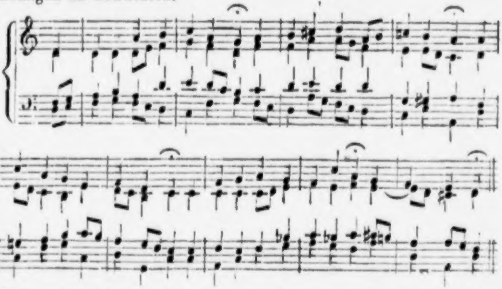
Die nächste Modulation macht das Dorische nach seiner Oberdominante, dem äolischen *A*, oder stellt auch auf ihrer eignen Tonika diese nächstverwandte Tonart im genus molle (*d, e, f, g, a, b, c, d*) dar. Diese Modulation tritt daher früh, oft in der ersten Strophe ein, z. B. in dem Choral: Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin, in der ersten und zweiten Strophe, in der ersten Strophe des Liedes: Christ' unser Herr zum Jordan kam, u. s. w.; kehrt auch wohl ein- und mehrmals wieder. Wir finden sogar dorische Melodien, die in äolischer Ausweichung schliessen, z. B. den Choral: Durch Adams Fall ist ganz verderbt. Doch ist es auch oft der Fall, dass andre Modulationen der äolischen vorangehen. Woher kommen nun diese?

Aus der engen Verbindung mit dem Mixolydischen, mit welchem das Dorische seinen Unterdominant-Akkord und beide karakteristische Töne (*f* und *h*) gemeinsam hat. Daher verbindet sich die dorische Tonart auf das Engste mit der mixolydischen, — so, dass z. B. der Choral: O wir armen Sünder, in beiden gesungen wurde. Sie geht mit der mixolydischen nach *C* ionisch, oder nimmt an der Einheit des Mixolydischen mit dem Ionischen Theil; und desshalb nimmt sie auch die Ausweichung des Ionischen in dessen Unterdominante, *F* lydisch, an; ohnehin ist ja der karakteristische Ton des Lydischen, *h*, auch für das Dorische ein wesentlicher.

Dass übrigens selten oder nie alle diese Modulationen in einem einzigen Gesang beisammen gefunden werden, versteht sich von selbst.

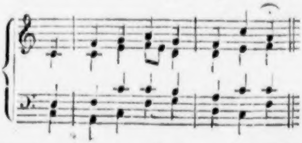
Als Beispiel für diese wichtige Tonart des alten Systems wählen wir den Choral: Erschienen ist der herrlich' Tag; wenn er auch nicht einer der reichsten und tiefsten ist, so bietet er doch Gelegenheit, das Dorische eben in den fernerliegenden und seltnern Wendungen zu betrachten.

644.



Wir sehen hier nämlich die erste Strophe in das Mixolydische ausweichen (wenn man nicht dafür den Schluss in *G* ionisch setzen will), die folgende Strophe äolisch, die dritte im ionischen *C*, die vierte im genus molle des Ionischen (eine lydische Wendung —

645.

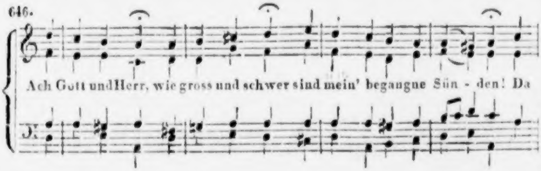


würde dem Haupttone noch entsprechender sein) schliessen. Gleichwohl zeigt Anfang und Schluss, besonders auch der Anfang der zweiten Strophe, die dorische Tonart sicher genug an.

Es ist hier der beste Anlass, eines Schicksals der alten Gesänge zu gedenken, das uns um viele derselben betrogen, oder vielmehr sie verunstaltet und damit in die Melodien, in ihre Behandlung und in die Ansichten über beide arge Verwirrung und Irrthümer gebracht hat. In einer Periode nämlich (besonders in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts) in der an die Stelle tiefen, kräftigen Glaubens und tieflebendiger Kunst — denn beide gehen miteinander — eine kühle und flache Aufklärung oder Abklärung und ein fades Spiel mit Kunstmitteln zu oberflächlichem Erfolge getreten war, konnte auch das Tiefe und Gewaltige in den alten Kirchengesängen nur befremdlich und abstossend gefunden werden. Man trachtete danach, die alten Lieder, da sie nicht zu beseitigen waren, der alltäglichen abgeschwächten Gefühlsweise anzupassen, sie — in einem falschen Sinne, durch Erniedrigung und Schwächung populär zu machen; denn das Hohe und Starke kann auch nur von gesundem und kräftigem Gemüthe aufgenommen werden; und so wurden die alten Gesänge vielfältig nicht blos ihrer karakteristischen Modulationen, sondern auch der eigenthümlichsten Melodiewendungen beraubt, sie sollten sich unsern gewohnten Tonarten und dem Schlendrian der üblichen Gesangweise bequemen. — Eine Vorarbeit sonderbarer Art fand man in den Versetzungen alter Melodien aus ihrer ursprünglichen Tonart in andre, die ältere Meister ihren Schülern als Uebung aufgaben, um an ein und derselben Melodie den Unterschied der Tonarten zu erweisen. Soviel über einen leidig merkwürdigen Vorgang, dessen Spuren und Folgen nicht hier*) weiter erwogen werden können.

Uns diene er nur zu zweierlei; einmal uns aufmerksam zu machen auf einen nur zu reichhaltigen Quell vielfacher Verwirrung und Ungewissheit über alte Melodien, wie wir sie in unsern Choralbüchern mehr oder weniger entstellt finden; dann uns wenigstens an Einem Beispiel die Uebermacht alten Kirchengesangs über neuere Umgestaltung zu zeigen. — Es ist das Lied: Ach Gott und Herr, dessen Melodie in der Beilage VII mitgetheilt, offenbar unserm Cdur angehörig und in dieser Gestalt, gegen seinen Text gehalten, matt genug geworden ist, um nun den Sinn des Textes (namentlich des ersten Verses) wie in lauem Wasser aufzulösen. Ursprünglich war aber das Lied dorisch geschrieben, und sah so aus**):

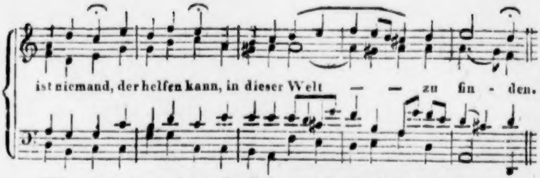
646.


Ach Gott und Herr, wie gross und schwer sind mein' begangne Sün - den! Da

---

*) Vergl. das theilweise konfus abgefasste, aber ungemein gehaltreiche Werk von Mortimer, der Choralgesang zur Zeit der Reformation. Berlin, bei G. Reimer, 1821.

**) Nach Mortimer; auch im evangel. Choral- und Orgelbuch aufgenommen. Vergl. hierbei die Behandlung desselben Chorals in seiner neuern Weise in No. 600, und das darüber Angemerkte.


ist niemand, der helfen kann, in dieser Welt — — zu fin - den.

Wie tiefbedeutend ist die Dehnung der Melodie zuletzt bei dem Worte „Welt," als schaute man allüberallwärts um nach dem Helfer! Wie ernst und nachdenklich und doch bewegt, ganz dem Sinn des Textes entsprechend, wendet sich der Mollsatz nach der Dominante, nach dem Hauptone zurück und nochmals nach der Dominante! Und wie gewaltig, man möchte sagen: schreiend klar erschallen die Worte

Da ist niemand, der helfen kann,

in dem zweimaligen Ionisch, worauf sich denn der Gesang langhinschleppt in Moll zum Schlusse!

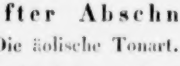
Fünfter Abschnitt.

Die äolische Tonart.

Auf der Dominante der dorischen Tonart, die zwar Moll war, aber grössern Theils dem Dur zugeneigt, erbaut sich das Aeolische, ein Mollton, dessen karakteristische Töne die kleine Terz und Sexte (*c* und *f*) sind, der also auf der Tonika und beiden Dominanten Molldreiklänge hat. Da jedoch die Septime nicht zu seinen karakteristischen Tönen gehört, so kann sie, eben wie im Dorischen, erhöht, folglich kann der Dreiklang der Oberdominante ein grosser werden. So erhält die äolische Tonart vor allem die Möglichkeit eines bestimmten Schlusses.

Dieser Tonart, die schon nach ihrem harmonischen Gehalt trüber, weicher, wehmüthiger ist, als ihre Vorgänger, sind die beiden nächstliegenden Ausweichungen, nach denen unser System zuerst fragt, versagt. Sie modulirt nicht nach der Dur- oder Molltonart ihrer Dominante, — nämlich nach unsrer Art zu moduliren; denn dazu bedürfte sie des grossen Dreiklangs oder Septimen-Akkordes auf *h* —

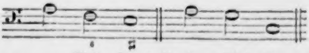
647.



das alte System kennt aber kein *dis* und der äolischen Tonart ist *f* ein wesentlicher Ton, der Ton *fis* also versagt. Eben so wenig geht dieselbe nach *D* dorisch, denn dazu würde sie *cis* (*a—cis—e*) brauchen, und *c* ist ihr ein wesentlicher Ton. Auch würde das Aeolische zu viel an seiner Eigenthümlichkeit eingebüsst haben, wenn es sich mit dem so ähnlich konstruirten Dorischen hätte verbinden wollen; dieses dagegen konnte und musste sich des Aeolischen bedienen, schon um gegen die es karakterisirenden Verbindungen mit den Durtönen hinlängliches Gegengewicht an Moll zu haben.

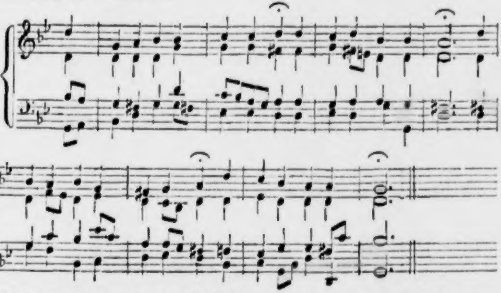
Hierdurch verhält sich das Aeolische ruhiger, stiller als die frühern Tonarten, besonders als die dorische; es begnügt sich statt der schlagenden und starken Modulationen jener meistens mit Halbschlüssen auf der Dominante (ohne Ausweichung) oder mit einer Wendung in das Phrygische, die (wie wir bald sehen werden) kaum eine Ausweichung zu nennen ist, und durch dasselbe in das Ionische.

648.



Finden wir nun endlich die äolischen Melodien (meist in der Tonreihe von *A*, oder auch in der von *G* mit zwei Been) nicht, wie die Dorischen in authentischer, sondern in plagalischer Haltung: so sehen wir Alles vereinigt, dieser Tonart einen stillen, wehmüthigen, leidenden Karakter zu geben, dessen Trübe nur durch die häufigen Halbschlüsse auf der Dominante mit grossem Dreiklang aufgehellt und gemildert wird; ein Karakter, der sich auf das Bestimmteste von dem der andern Tonarten unterscheidet, und in der Reihe aller dieser so sicher ausgeprägten Grundformen religiöser Stimmung, denen die Alten bei ihren Kirchentönen nachgingen, nicht fehlen durfte. Als Beispiel diene das Abendlied: Nun sich der Tag geendet hat, in *G* äolisch.

649.



Wie stark spricht die Melodie sich als eine plagalische aus, wenn sie in so engem Raume sechsmal die höhere Dominante berührt, und immer wieder hinabsinkt zur Tonika? Und wie karakteristisch hält ihr dreimaliger Dominantenschluss den weichen, ergebungsvollen Sinn des Ganzen fest, im Vergleich zu der so ähnlichen früher behandelten Melodie: Ich will dich lieben, meine Stärke (No. 564), die sogleich in der zweiten Strophe den festen Parallelton ergreift und sich daran stärkt! Auch hier konnte die erste Strophe nach der Parallele (Bdur) oder gar die zweite nach Fdur gewendet werden, zur Vermeidung des dreimal wiederholten Schlusses auf der Dominante. Aber eben diese trübere und mattere Einförmigkeit, haben wir gesehen, entspricht dem äolischen Karakter; es genügt, dass in den letzten zwei Strophen nur vorübergehend das Ionische (Bdur) berührt worden ist.

Fassen wir nochmals beide Molltonarten, die dorische mit grosser, die äolische mit kleiner Sexte und beide mit einer kleinen Septime, die aber als grosse gebraucht werden kann, unter Einem Gesichtspunkte vergleichend zusammen: so werden wir an einen Zweifel der neuern Theorie über die Bildung der Molltonleiter erinnert, den wir schon S. 124 zur Sprache gebracht.

Wir entschieden uns damals, dass das Mollgeschlecht
kleine Terz, kleine Sexte und grosse Septime
haben müsse, — letztere wegen des uns unentbehrlichen Dominant-Akkordes. Der eigentliche Streitpunkt lag aber in der Sexte, die wir klein nahmen, damit Moll einen homogenen (kleinen) Dreiklang auf der Unterdominante habe, und sich in mehr als einem einzigen Ton und Akkorde von Dur unterschiede. Dies ist auch offenbar das Karakteristischere, ja fast absolut Nothwendige. Indess möglich wäre auch dem neuern System die andre Entscheidung gewesen, die Annahme der grossen Sexte; und hieran haben auch diejenigen gedacht, welche zweierlei Molltonleitern für unsere eine Molltonart festsetzen wollten. Sie gingen mit grosser Sexte und Septime hinauf, kehrten aber — weil das Karakterlose, die zu grosse Aehnlichkeit mit Dur in die Augen sprang — mit kleiner Septime und Sexte zurück.

In grossartigerer und tiefsinnigerer Weise fasst das alte Tonsystem den Streitpunkt auf. Es versucht beide Möglichkeiten, benutzt aber, wie dann nothwendig war, eine jede derselben zu einer besondern Tonart, hält sich also von der Zwitterhaftigkeit jenes neuern Gebildes rein. Nun können wir an den Resultaten des alten Verfahrens unser früheres Urtheil prüfen.

Welches waren die Folgen, wenn die Alten die Sexte gross nahmen, das heisst: wenn sie dorisch schrieben? Ein Moll, das sich fast mehr als Dur zeigte, in seiner Modulations-Ordnung sich drei Durtönen und nur einem Mollton anschloss. Welches waren die Folgen, wenn die Sexte klein sein, wenn äolisch geschrieben werden sollte? Ein eigentlicher Mollton, durchgängig von Mollkarakter; aber, der sich — um nicht mit dem andern Molltone, dem dorischen, gar zusammenzulaufen — schüchtern der nahen und kräftigenden Modulation in die (dorische) Unterdominante oder vollends in Durtöne, ja im Grund aller ausweichenden Modulation enthielt.

Unser Moll hat die bestimmte Karakterzeichnung des Aeolischen, aber die ungehemmte Modulation, deren die Tonart überhaupt fähig ist. Aeolisch und Dorisch sind karakteristische Typen, aber nicht Grundformen; als solche kann nur, neben Dur, unser Moll sich geltend machen. Von jenem Zwitterversuche eines Tongeschlechts mit doppelter Tonleiter kann nicht weiter die Rede sein.

Sechster Abschnitt.

Die phrygische Tonart.

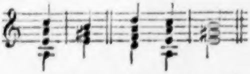
Diese letzte Tonart in der Quintenfolge der Kirchentöne hat kleine Terz, kleine Sexte, und — worin sie sich vom Aeolischen und allen andern Tonarten unterscheidet — kleine Sekunde. Letztere, *f*, ist daher ihr karakteristischer, nicht zu verändernder Ton. Durch diesen wird aber auch die kleine Septime, *d*, nothwendig bedingt, selbst wenn man davon absieht, dass den frühern Zeiten des alten Systems der Ton der grossen Septime von *e*, nämlich *dis*, gefehlt hat. Denn es liegt im Wesen aller diatonischen Tonleitern, also auch aller Kirchentonarten, nirgends zwei Halbtöne auf einander folgen zu lassen; dies wäre nicht diatonische, sondern chromatische Weise. Wollte man nun der phrygischen Tonleiter neben *f* ein *dis* geben, —

e, f, g, a, h, c, dis, e, f u. s. w.

so würden zwei Halbtöne nach einander erscheinen.

Hieraus folgt aber, dass die phrygische Tonart keinen nach unsrer Weise vollkommnen, ja, im Grunde keinen ihr ganz, mit allen Tönen eignen Schluss bilden kann; sie würde dazu *h—dis—fis* brauchen. Sie zeigt sich in der stärksten Abhängigkeit von ihrem Stammtone, dem Aeolischen, und weiss nicht anders zu schliessen, als auf der Dominante desselben, mit dem grossen Dreiklange *e—gis—h*, — also mit Anwendung eines ihr eigentlich fremden Tones; der Halbschluss des Aeolischen

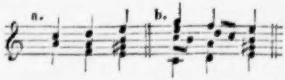
650.



dient ihr statt ganzen Schlusses. — Wir erblicken also hier an zwei Molltönen dieselbe Umkehrung der Modulationsordnung, die wir zuvor an zwei Durtönen, dem ionischen und mixolydischen, beobachtet haben; nur ist der phrygische Schluss noch weniger seiner Tonart eigen, als der mixolydische, weil er sogar im Schlussakkorde selbst eines fremden Tones bedarf.

Desshalb verlangte man nach einer Stärkung dieses Schlusses; sie wurde dadurch bewerkstelligt, dass man in der einleitenden Harmonie entweder die beiden karakteristischen Töne, *d* und *f*, — oder ausser ihnen auch noch die ursprüngliche kleine Terz der Tonika, *g*, voraufgehen liess. So bilden sich denn nun zwei phrygische Schlussarten,

651.



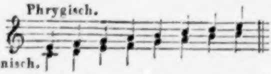
die dieser Tonart vorzugsweise angehören, übrigens zwar offenbar nicht so bestimmt und befriedigend sind, als unsere, durch die Dominante eingeleiteten Schlüsse, aber eben desshalb um so angemessener für diese abgeleitete und abhängige Dominantentonart. Der lange Gesang, Herr Gott dich loben wir, schliesst erst nach der zweiten, dann (das Amen) nach der ersten Weise; das gewaltige Lied unsers Luther: Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir, schliesst seinen ersten und zweiten Theil in der zweiten Weise; jenen äolischen Schluss endlich, den wir zuvor betrachtet, finden wir unter andern an dem Liede, Ach Gott vom Himmel sieh darein.

Eine Folge des Verhältnisses zwischen der phrygischen und äolischen Tonart ist übrigens, dass jene eben so gern in diese übergeht, als umgekehrt; so in dem zuletzt angeführten Choral die vorletzte Strophe, in dem Liede: Aus tiefer Noth, die erste Strophe des zweiten Theils und andre. — Dieser innige Verband beider Tonarten wird noch fester dadurch, dass dem Phrygischen diejenige Modulation versagt ist, welche allen übrigen Tonarten eigen, ja nach der Natur des Tonsystems die nächste und wichtigste ist: die Ausweichung in die Dominante nämlich, — ja sogar eine zu einem Halbschluss geeignete Dominantenharmonie. Denn die letztere müsste *h—dis—fis* heissen; wir wissen aber, dass *f* und *d* für das Phrygische karakteristische Töne, folglich unabänderlich sind. Ein Phrygisch mit *fis* (*e, fis, g, a, h, c, d, e*) würde nur ein versetztes Aeolisch, und zwar hypoäolisch sein; eine neue Tonleiter, die man auf der Dominante der phrygischen mit Hülfe des *fis* errichten wollte (*h, c, d, e, fis, g, a, h*), ergäbe keine neue Tonart, sondern ein Hypophrygisch, eine unfruchtbare Fortbildung, die nicht im Sinne der Alten läge.

So ist also das Phrygische streng auf seine Unterdominante verwiesen; es verbindet sich sogar in Ermangelung einer Oberdominanten-Harmonie mit dem Dorischen, obwohl das Dorische nie in das Phrygische ausweicht, und selbst der Stammton, das Aeolische, niemals in das Dorische modulirt; der einzige Fall, wo eine Tonart regelmässig nach der Unterdominante und deren Unterdominante, geht, und zwar aus Moll in Moll und nochmals Moll. — Wenn wir uns erinnern, dass der Karakter der Mollgattung an sich ein trüber, dass schon die Folge zweier Molldreiklänge trüb und düster, dass der Schritt in die Unterdominante ein Herabsinken, eine Herabstimmung in dunklere ernstere Gefühle ist: so enthüllt sich der Karakter der phrygischen Tonart, soweit wir ihn bisher betrachtet haben, in seiner ganzen Düsterheit, in seiner tiefernsten, ganz eigenthümlichen Macht.

Aber unerwartet und höchst bedeutsam dringt in diese strenge, fast zu trübe Abgeschlossenheit ein lichterer Strahl, und färbt die ganze Tonregion. Wir werden inne, dass der phrygische Grundton (*E*) die Terz des ionischen (*C*) ist, — in der Entstehungsreihe der Töne (No. 60) bekanntlich der zweite neue Ton, dem Urtone nach der Dominante nächstverwandt. Ja, wir gewahren, dass der ganzen phrygischen Tonleiter ohne Weiteres die ganze ionische Tonleiter unterzulegen ist, —

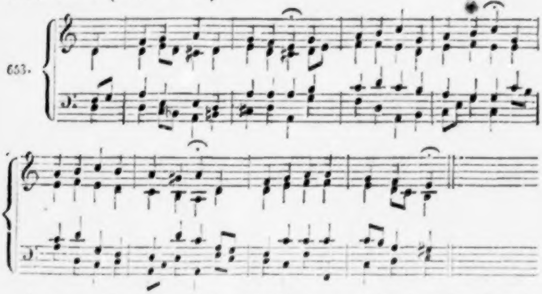
652.



wie der phrygischen Tonika die ionische. So nun knüpft die phrygische Tonart eine unmittelbare, enge Verbindung mit dem festesten, hellsten Durtone, dem ionischen *C*, und durch dieses sogar mit dem hypoionischen *G*. Diese Verbindung aber bildet seinen Karakter nach der andern Seite hin aus. Schlagend tritt diese hervor in dem hochernsten, starkmuthigen Lutherliede von Tod und Auferstehung (Mitten wir im Leben sind), das sich in der fünften, achten und zehnten Strophe, zu den Worten: Das bist du, Herr, alleine — heiliger Herre Gott — heiliger starker Gott — du ewiger Gott — glaubensstark und mächtig in die ionischen Töne wendet. Tiefsinniger, geistiger tritt das Ionische in der fünften Strophe des Liedes: O Haupt voll Blut und Wunden, zu den Worten: O Haupt, sonst schön gezieret — mit dem Ausdrucke mitleidenvollsten Staunens hervor. Und so ist es nebst der dorischen die ionische Verbindung, welche das Phrygische nicht blos für Trauer und Busse, sondern auch für die feierlichsten, ernstesten Glaubens- und Preisgesänge, wie eben das Te deum, eignet.

Diesem Karakter gemäss erscheint das Phrygische nur in tiefen Tönen, meist in *E*, oder auch *D* mit zwei und *C* mit vier Been. Aus seiner Natur als abgeleiteter Tonart, aus seinen starken Beziehungen auf zwei rückwärts gelegne Molltöne und eine sehr entgegengesetzte Durtonart folgt, dass seine Gesänge nicht selten in einem der Töne anheben, in die es auszuweichen liebt, oft im Aeolischen, auch wohl im Dorischen; so dass der Anfang eines phrygischen Tonsatzes die Tonart nicht immer bestimmt angiebt, sondern gleichsam präludirend ist, den rechten Ton gleichsam erst sucht. An dem Choral: Ach Gott vom Himmel sieh darein, ist nicht blos der Anfang, sondern auch der Schluss des ersten Theils dem Aeolischen zugewendet. An dem Choral: Christum wir sollen loben schon (*A solis ortu*)

653.

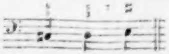


weiset uns die erste Zeile entschieden auf die dorische Tonart; dass aber nicht sie die herrschende sein kann, zeigt schon die folgende Strophe mit ihrer Ausweichung nach dem ionischen *C*. Denn das Dorische weicht nur vorübergehend in das Ionische aus, und nur, sofern dieses der Stammton des Mixolydischen, der dorischen Unterdominante, ist; es würde also schwerlich die zweite Strophe im Ionischen schliessen. Ganz entschieden wird die Tonart am Schlusse.

Haben wir sie nun als die phrygische erkannt, so sehen wir sie mit all ihren Nebentönen, dem Dorischen, Ionischen, Aeolischen umgeben, — so dass eben dieser Choral, vor andern sonst vorzüglichern, besonders geeignet schien zu einem Beispiel für phrygische Tonführung. Die Behandlung folgt genau den Andeutungen, die in den Regeln über Modulation enthalten sind.

Die erste Strophe ist rein dorisch behandelt und mit dem dorischen Halbschlusse geendet. Wollte man den phrygischen Schluss

654.



vorziehen, so würde der Tenor zuletzt *gis* erhalten, und bei dem nächsten Akkorde von da nach *g* gehen. Dann würde der Melodieton *g* gegen das vorige Tenor-*gis* gewissermassen querständig auftreten; denn obgleich das neue *g* auch im Tenor erscheint, würde man es doch in der Oberstimme schärfer vernehmen. Nun ständ' eben die strengere Ansprache dieses querständigen Verhältnisses dem herben Karakter eines phrygischen Tonstückes wohl gut, wie es denn auch dem vollsten phrygischen Schlusse (No. 651, b) stets eigenthümlich beiwohnt. Aber aus einem andern Grunde verdient der dorische Schluss den Vorzug; er entspricht der Tonart, die in der ganzen Strophe herrscht und lässt das Phrygische uns aufsparen, bis es recht entschieden eintreten kann. —

Soviel über diesen merkwürdigen Kirchenton. Er entfernt sich am weitesten von dem Wesen unserer neuen Tonarten; daher ist er am geeignetsten, zu zeigen, in welche Missverständnisse und Verunstaltungen man gerathen würde, wollte man alte Melodien unmittelbar nach unserm neuen System behandeln. Die vorstehende Melodie z. B. würde, wenn man sie ohne Weiteres nach unsern heutigen Grundsätzen beurtheilte, geradezu mit all unsern Tonarten, Schluss- und Modulationsgesetzen unvereinbar sein. Nicht überall tritt der Widerspruch so scharf hervor; öfters ist eine Behandlung nach neuerer Weise möglich, aber sicher nur auf Gefahr der ursprünglichen Kraft der alten Gesänge.

Siebenter Abschnitt.

Die lydische Tonart.

Wir haben uns die Betrachtung dieser Tonart bis zuletzt aufgespart. Hätten wir sie nach Anleitung des Quintenzirkels stellen wollen, so würde sie vor *C* ionisch erschienen sein; wollten wir ihr inneres Verhältniss zu andern Tönen berücksichtigen, so hätten wir sie ebenfalls bei *C* ionisch, als dessen Unterdominante, anzuführen gehabt.

Der Grund aber, warum wir sie zurückgesetzt haben, ist kein andrer, als: weil sie schon unter dem Walten des ältern Systems niemals eine reichere und selbständigere Anwendung hat erringen können, und seit der Reformation vollends verschwunden ist. Nur wenige lydische Melodien finden sich in der böhmischen Choralsammlung*) und nur ausweichungsweise erscheint das Lydische in andern, namentlich dorischen Melodien. — Die Ursach' ihres Untergangs lag in ihr selbst.

---

*) Im evangel. Choral- und Orgelbuche findet sich No. 176 ein theils lydischer, theils ionischer Gesang; das Ionische nämlich im Genus molle, unserm Fdur, dargestellt.

Ihr karakteristischer Ton ist *h*; nur dieser eine Ton, die übermässige Quarte des Grundtones, unterscheidet sie vom Ionischen, sowie von allen andern Tonarten; *h* ist also unveränderlich, so lange die Tonart lydisch sein soll. Dass nun dieser Ton einen Dominant-Akkord (*c—e—g—b*) für die lydische Tonart unmöglich macht, würde im Sinne des alten Systems nicht gegen die Brauchbarkeit derselben entschieden haben; denn die meisten Schlüsse wurden nicht durch den Dominant-Akkord, eher durch den Dreiklang der Dominante eingeleitet. Dass ferner dieses *h* gegen den Grundton ein herbes, nach dem gemeinen Sprachgebrauch unmelodisches oder unsangbares*) Verhältniss (das der übermässigen Quarte) gehabt, scheint eben so wenig gegen die Anwendbarkeit der Tonart entscheidend; denn man konnte ja diesen Schritt, wo er in der Melodie unangemessen war, vermeiden. Dass man endlich trotz dem *h* mit der Harmonisirung der lydischen Tonleiter zu Stande kommen kann, ist leicht zu sehen. — In andern Beziehungen jedoch wurde dieses *h*, — das einzige Merkmal der Tonart, — auch der Anlass, ihr Aufkommen zu hindern.

Die lydische Tonart fiel nämlich erstens bis auf das eine *h* mit einer andern sehr gebräuchlichen und viel gefügern und fasslichern, mit dem Ionischen im genus molle,

f—g—a—b—c—d—e—f,

vollkommen zusammen, und konnte so der Vermischung mit demselben bis zu gänzlicher Verdrängung nicht entgehen**). Zweitens entbehrte das Lydische, eben um jenes *h* willen, einer tonischen Harmonie auf der Unterdominante, folglich auch einer Modulation dahin, war also nach dieser Seite hin gelähmt. Und für diese Einbusse ward es drittens durch nichts entschädigt. Denn jenes so theuer bezahlte *h* konnte nur zu einer Ausweichung in die Oberdominante, nach *C* ionisch führen; dies ist aber keine karakteristische, sondern die gemeinste aller Ausweichungen, die wir in allen Tonarten, mit Ausnahme der phrygischen, wiederfinden, und die sich in allen von selbst darbietet, ohne ein Opfer zu fodern. — Dies sind die Gründe, welche die lydische Tonart niemals zu einer ausgedehnten Wirksamkeit gelangen liessen, und auch uns berechtigten, sie aus dem noch praktisch nothwendigen System der Kirchentöne herauszustellen zu abgesonderter Betrachtung.

Wenn sie aber auch weniger praktische Wirksamkeit für uns hat, so darf sie doch in dem belehrenden Abrisse der alten Tonarten nicht fehlen. Sie ist jedenfalls eine von den typischen Ideen, in welchen die Vorfahren ihre Anschauungen vom Wesen der Musik festhielten. Als solche erkennen wir sie, wenn wir sie mit dem Ionischen und Mixolydischen zusammenhalten.

---

*) Vergl. S. 180.

**) Daher lehrt schon um 1274 Marchettus v. Padua (Gerbert scriptt. III, 110—111), dass der fünfte Ton (die lydische Tonart) im Hinaufsteigen der Tonleiter *h*, im Hinabsteigen aber *b* habe; — ungefähr, wie man sich im neuern System wegen der übermässigen Sekunde der Molltonleiter zufrieden stellen wollte.

Wir Neuere schliessen jede unserer Tonarten fest in sich selbst ab; Ober- und Unterdominante sind integrirende Theile derselben, gleichsam die beiden Arme der Tonika. Wollen wir aber die Dominanten als Tonarten gebrauchen, so moduliren wir nach ihnen hin, geben die vorige Tonart einstweilen ganz auf, und begründen unsern Tonsatz nun lediglich auf der neuen Tonart. — Die Alten kannten in ihrem System auch noch einen Mittelfall. Sie erhoben sich aus dem Ionischen in das Mixolydische, als eine besondre Tonart; aber diese neue Tonart fand ihren festen Abschluss, ihre feste Begründung nicht in sich selber, sondern in dem Stammtone. So wie nun hier die Oberdominante als eine besondre, obgleich abhängige Tonart emporschwebte: so stellte sich ihnen, im Gegensatze dazu, auch ein Hinabsinken auf die Unterdominante vor, die als besondre Tonart (lydische) zu gelten suchte, und gleichwohl ihren Abschluss nicht in sich fand, sondern ihren Sinn aussprach im steten Hinaufverlangen nach dem Ursprunge, nach dem hellen sichern Ionien.

Wenn nun überhaupt das Hinabsinken in die Unterdominante einen weichern, schattigern Ton über das Tongemälde verbreitet: so verlieh die innere Unbefriedigung, das stete Hinaufsehnen in den lichtern Ursprung dem lydischen Ton einen noch tiefern Ausdruck weichen, sehnenden, wehmüthigen Verlangens. In diesem Sinne hat in genialer Anschauung auch ein Neuerer, der tiefsinnige Beethoven, den lydischen Gesang wieder angestimmt in seinem Quatuor Op. 132, um das Dankgebet eines tief ermatteten, noch von Schauern des Todes umwehten Kranken für den ersten neuen Lebenspuls auszusprechen. — Aber eben dieser weiche, verathmende Sinn der lydischen Tonart war wol die innere Ursach ihres Ausscheidens in der glaubensfrischen und starkmuthigen Reformationszeit.

Nachwort.

Die Tiefsinnigkeit des alten Systems liess sich nicht verkennen, und in mehr als einem Punkte mussten wir ihm feinere Unterscheidungen, treffendere Karakteristik zugestehen, als unserm heutigen System. Es wäre aber ein Missverständniss und eine unkünstlerische Verirrung, wollten wir streben, in unserm Schaffen unter die Leitung des alten Systems zurückzukehren.

Alle Formen des Ausdrucks, die das alte System darbietet, besitzen wir auch. Aber uns stehen sie zu freier Auswahl zu Gebote, während sie den Alten als gesetzliche Normen gegeben waren. In einer Zeit, wo der Geist der Kunst erst anfing sich zu höherm Bewusstsein und höherer Macht zu erheben, bedurfte es einer unmittelbaren Leitung, sonst wäre des Irrens kein Ende gewesen*) und man wäre lieber wieder zu der bewusstlosen und inhaltlosen Tonmechanik der ersten kontrapunktischen Zeit zurückgekehrt. Auch verlangte der übergewaltige Liedesdrang der Reformationszeit, dass eine Menge von Arbeitern an der Liederverfertigung Theil nehme. Unmöglich konnten sie alle mit tiefer, genügender Künstlerkraft ausgerüstet sein; es bedurfte daher für sie fester Typen, nach denen, unter deren Vorzeichnung sie formen konnten, wenigstens in den Grundzügen des Gelingens sicher. Diesen Zweck haben die Kirchentöne gehabt und erfüllt.

Für den Standpunkt der jetzigen Kunstbildung ist diese Leitung nicht nöthig, ja, ihr Zwang wäre dem wahren Künstler unerträglich; er bedarf der Freiheit, allerdings auf die Gefahr, weiter sich zu verirren, als der alte Künstler unter der Leitung seines Systems konnte. Und in dem Maasse, in welchem diese Freiheit errungen, die Kunst in den letzten Jahrhunderten eine freie geworden ist: mussten auch die Anleitungen, welche das alte System für gewisse Zwecke gab, unzulänglich werden. Wir haben vielseitigere Aufgaben zu lösen, als dass sie unter die tiefsinnigen, aber doch beschränkten Begriffe des alten Systems zu fassen wären. Und zu diesen Aufgaben haben sich unsre Mittel (namentlich durch die Ausbildung der Melodie und Harmonie, durch unsre weit und zugleich fein ausgebildeten Formen) so vervielfältigt, dass wir unmöglich vom ältern System Anleitung für unser Schaffen noch erwarten können, dessen Inhalt ihm ja grösstentheils fremd ist.

Ob man bei der Erfindung neuer Choräle und ähnlicher Tonstücke, oder in einzelnen Momenten grösserer Bildungen (wie Beethoven im vorgedachten Quatuor**) sich dem Ideengange der alten Tonarten mehr oder weniger anschliessen will, hat jeder Künstler mit sich selbst auszumachen. Wahr wird er dabei nur sein, wenn seine eigne Idee ihn zu dem alten Typus geführt, ihn nur absichtslos an ihn erinnert hat, nicht, wenn er genöthigt gewesen ist, sich erst nach dem Typus umzusehen, und von ihm Ersatz der eignen Anschauung zu erwarten.

---

*) Wie der Geschichtkundige an den ersten Chromatikern sicht.

**) Oder der Verf. in den Motetten für Männerchöre.

Dritte Abtheilung.

Die Begleitung anderer Melodien.

Die Begleitung anderer Melodien erfodert nach allem bisher Betrachteten nur wenige Bemerkungen. Auch wird sie in Vergleich zu der Choralbegleitung nur selten eine besondre Kunstaufgabe. Denn während der Choral sonntäglich in allen Kirchen und ausserdem in so vielen gottesdienstlichen Vereinen und Anlässen gesungen und begleitet werden soll, wird eine besonders zu erfindende Begleitung weltlicher Melodien nur gelegentlich erfodert, weil die meisten entweder schon ihre Begleitung vom Komponisten haben, oder gar ohne Begleitung gesungen werden.

Bei der Begleitung gegebner Melodien ist die leitende Rücksicht, wie überall, die auf den Sinn der Aufgabe; die Begleitung muss dem Sinn der Melodie, die hier durchaus als Hauptsache gilt, in jeder Hinsicht entsprechen. Diese Foderung, die für jede Kunstaufgabe, auch für den Choral, gilt, ist bei andern sogenannten weltlichen Melodien an ungleich mehr Rücksichten geknüpft. Denn erstens ist der Inhalt weltlicher Melodien ein unendlich mannigfaltigerer; sie und ihre Texte (wenn es Gesangmelodien sind) umfassen alle nicht religiösen Beziehungen und schliessen auch die religiösen in sich, sofern dieselben nicht unter die Kathegorie und Form der Choräle selbst fallen. Zweitens aber ist auch der musikalischen Behandlung weit grössere Freiheit gegeben, denn sie ist nicht mehr an die beengenden Formen des Chorals gebunden; die Anzahl der Stimmen, die Formen der Begleitung stehen ganz in der Wahl des Tonsetzers; namentlich ist er nicht mehr daran gebunden, jedem Tone der Melodie (mit Ausnahme der wenigen Durchgangstöne) einen Akkord, und, mit sehr seltnen Ausnahmen, nicht mehr als einen Akkord, sowie jeder Stimme nur einen oder zwei Töne zu jedem Akkorde zuzuertheilen. Ist nun gar die Begleitung nicht für Gesangstimmen, sondern für das Instrumentale bestimmt, so wird uns jede Form des Tonsatzes, beliebige Stimmanzahl, jede Art der Figurirung, Wechsel unter mehr oder weniger Stimmen, unter mehrern Weisen der Figurirung u. s. w. zu Gebote stehen, oder es wird auch wol die beliebige Einmischung von Pausen uns Gelegenheit geben, unsere Begleitung bald mehr, bald weniger unterbrochen zu bilden.

Wir gehen nun kürzlich die verschiednen zur Ueberlegung kommenden Momente durch.

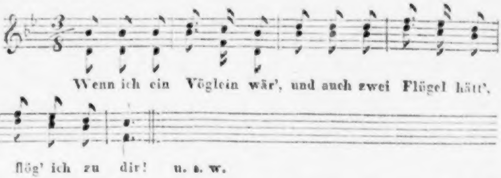
Erster Abschnitt.

Die Zahl der Begleitungsstimmen.

Die Begleitung irgend einer Melodie kann vierstimmig, oder weniger- oder mehrstimmig, und in letzterm Falle bald vielstimmig im eigentlichen Sinne, bald doppel- oder mehrchörig sein, sie kann endlich in allen diesen Formen wechseln, alle in einem Tonstücke vermischt anwenden.

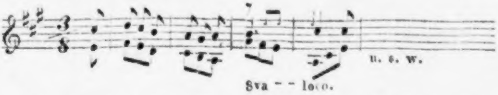
Je kleiner die Stimmzahl, desto weniger Tonmasse trifft in den einzelnen Momenten zusammen, desto leichter bewegt sich das Ganze, desto durchsichtiger, verständlicher ist das Stimmgewebe und desto klarer tritt die Melodie hervor. Daher werden leichte, unschuldig-klare, oder erregtere, beweglichere Weisen, wie z. B. das bekannte Volkslied:

655.


Wenn ich ein Vöglein wär', und auch zwei Flügel hätt',
flög' ich zu dir! u. s. w.

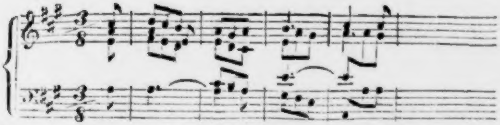
sowie die Mehrzahl der Waldhorn-Melodien viel sinngemässer mit einer oder zwei Stimmen, als mit mehrern begleitet werden. Es wird mit Recht an der Romanze des Benjamin in Mehüls Joseph gelobt, dass sie sich im Wesentlichen nur zweistimmig —

656.



bewegt, der Unschuld und dem sanften, einfachen Gefühl des Sängers gemäss. Die fliessendste mehrstimmige Begleitung, z. B.

657.



würde dem karakteristischen Reize Eintrag thun, und jemehr Stimmen man zufügen, oder je gesonderter man sie führen wollte (denn im Vorstehenden ist noch möglichst viel Verdoppelung) desto bleierner würde sich die Begleitung an den Gesang hängen und seinen anmuthigen Fluss hemmen.

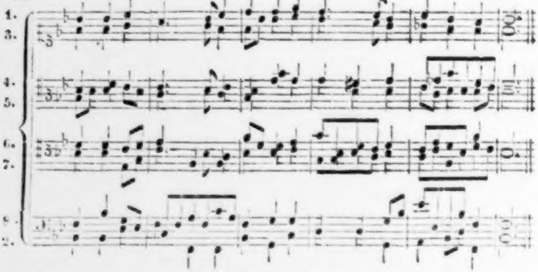
Umgekehrt: je grösser die Stimmzahl, desto volltönender, gewichtiger, würdiger, aber freilich auch desto schwerbeweglicher wird die Masse der Töne. Das Ernste, Würdige, Erhabne fodert Stimmenmehrheit, obwohl es unter gewissen Bedingungen und Verhältnissen auch in der Einstimmigkeit oder Wenigstimmigkeit seinen rechten Ausdruck finden kann. Dieser Ausnahmsfall tritt entweder dann ein, wenn die Ein- oder Mehrstimmigkeit in Gegensatz tritt zu der vorher gleichsam erschöpften, oder nachher auszubreitenden Vielstimmigkeit, oder, wenn der einstimmige Satz in sich selbst schon reiche Harmonie (in melodischer Form) und besondre melodische Macht enthält, die durch jede Zuthat eher gehemmt und verunklart werden könnte, als gesteigert. Wenn z. B. Seb. Bach eines seiner Klavierkonzerte im Tutti so, wie wir in No. 554 gesehen, anfangen lässt, so sieht man klar, wie selbstständig und sich selbst genug diese Melodie ist, und wie wenig sie noch einer unterstützenden Begleitung bedarf. Wenn derselbe Komponist in seiner grossen Passion und seinen achtstimmigen Motetten von den stimmreichen Chören stets zu vierstimmigen Chorälen zurückkehrt, und alle andern Komponisten so oft aus der Vielstimmigkeit in Zwei-, Drei- oder Einstimmigkeit zurückgehen, um in ihr mit einer neuen Kraft zu schliessen: so empfinden wir nicht eine Schwächung oder Herabstimmung des Tonwerks; sondern an die Stelle der Massenwirkung ist der klare, geistigere und bestimmter treffende Ausdruck einer oder weniger Stimmen getreten.

Wo es nun aber nicht um die konzentrirte Kraft einer einzigen mächtig gebildeten Stimme, oder das in Klarheit und Freiheit starke Zusammenwirken weniger Stimmen, sondern um Massenkraft zu thun ist: da werden mit Recht mehr als vier, — acht und mehr Stimmen aufgeboten. Hier sind folgende Fälle zu unterscheiden.

Erstens können von den zusammenwirkenden Stimmen Einige blosse Verdoppelungen (im Einklang' oder in der Oktave) der andern sein. Dann gelten sie streng genommen (S. 282) nicht als besondre Stimmen. Das Nähere gehört in die Lehre vom Instrumentalsatz und der Instrumentalbegleitung.

Oder zweitens alle Stimmen sind zusammen zu einer einzigen Masse verbunden. Einen solchen, und zwar sechsstimmigen, Satz haben wir schon No. 558 betrachtet. Versucht man eine solche Masse auf acht odee mehr Stimmen zu steigern, so zeigt sich bald, dass Melodie, Klarheit und Verständlichkeit der Stimmführung, wo nicht zuletzt Reinheit der Harmonie unter der Menge der Stimmen verloren gehen. Als Beispiel diene die nachfolgende blos achtstimmige Behandlung des bekannten Volksliedes: Heil dir im Siegerkranz, des ersten Theils nämlich.

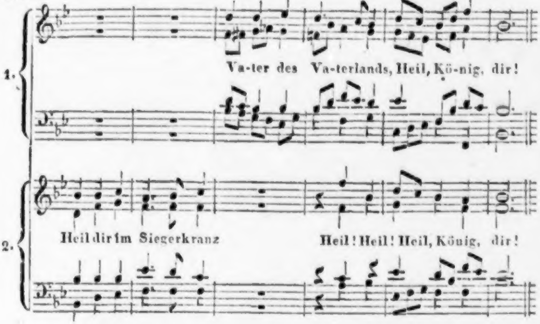
658.



Die Stimmen sind ungefähr in der mit Ziffern angedeuteten Reihenfolgen ausgeführt, und man wird nicht verkennen, dass die je spätern Stimmen auch einen gezwungnern Gang nehmen und sich ein Hin- und Herfahren (z. B. No. 8 im vierten und fünften Takte) erlauben müssen, das, sehr seltne Fälle und besondre Intentionen ausgenommen, nicht gebilligt werden kann. Dabei verwirrt und verdunkelt das häufige Kreuzen der Stimmen ihren Gang, der Bass hat, um nur möglichst freien Spielraum zu lassen, nach der Tiefe hinuntergedrückt und wenig bedeutend geführt werden müssen, und die Melodie verliert im Gewirr so vieler Stimmen ihre Vernehmbarkeit und Herrschaft, sowie der Bass den ihm gebührenden Nachdruck. Mögen auch diese Nachtheile nicht jederzeit so bedeutend hervortreten, — möchten sie sich sogar im obigen Falle noch an einzelnen Punkten verringern lassen: ganz beseitigt können sie nicht werden. Nur in höchst einfach harmonisirten Sätzen von geringer Ausdehnung lässt sich eine grosse Stimmzahl allenfalls ohne Verwirrung und Schwülstigkeit lenken, besonders wenn man Gelegenheit hat, einzelne Stimmen an Stellen, wo sie nicht wohl fortschreiten können, mit Pausen zu unterbrechen, — das heisst: stellenweis wenigerstimmig zu schreiben. Beispiele finden sich genug in den alten italischen und niederländischen Tonsätzen, besonders von Palestrina, Allegri, Lassus, Gabrieli, Lotti u. A.

Endlich drittens können wir eine grössere Menge begleitender Stimmen chorweise wechseln und nur in einzelnen Stellen zusammentreten lassen. So würde sich z. B. obiger Satz bequemer und wirksamer in zwei vierstimmigen Chören doppelchörig, etwa so vorstellen lassen, —

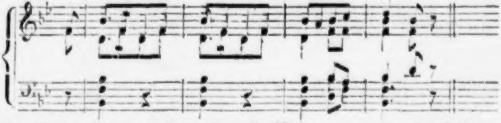
659.


1.
Va-ter des Va-terlands, Heil, Kö-nig, dir!
2.
Heil dir im Siegerkranz
Heil! Heil! Heil, König, dir!

etwa zum Schlusse eines grössern Ganzen. Der Wechsel der einzelnen und zuletzt vereinten Chöre erleichtert und vermannigfaltigt das Ganze, die Chöre können in verschiednem Karakter durchgeführt, und selbst bei der Vereinigung jeder noch als ein in sich vollständiges Ganze behandelt werden. Diese letztere Rücksicht hat uns bestimmt, am Schlusse des Obigen den Bass des zweiten Chors mit dem des ersten in Oktaven gehen, statt auf *f* stehen, oder einen andern Weg nehmen zu lassen. Je selbständiger jeder der zusammenwirkenden Chöre in sich geschlossen ist, desto stärker wirkt er und desto klarer stellt sich die Gesammtmasse heraus; die Chöre stehen sich gegenüber gleich zwei Persönlichkeiten. — In solchem Chorverein ist es übrigens rathsam, beide Oberstimmen entweder Ton für Ton, oder stellenweis (wie oben) zur Melodie zu vereinen, auch die Bässe sich unterstützen zu lassen, damit beide Hauptmelodien stark hervortreten und die Chöre inniger an einander binden. Besonders bei Chören, die in der Ausführung von einander entfernt, z. B. auf gegenüberliegenden Emporen einer Kirche, aufgestellt werden sollen, ist diese Einrichtung rathsam.

Eine willkührlichere Abwechselung zwischen grösserer oder geringerer (oder ganz ausbleibender) Begleitungsmasse bieten die, gelegenen Ortes für einige oder alle Begleitungsstimmen eintretenden Pausen. Vermöge ihrer können die Hauptpunkte der Melodie durch die ganze Massenkraft der Begleitung hervorgehoben, andere Momente weniger unterstützt oder ganz freigelassen werden. Als Beispiel diene der Anfang eines bekannten Kriegsmarsches.

660.



Die Hauptschläge sind durch volle Masse verstärkt, der Schluss ist durch einige Begleitungsstimmen gesteigert, und im Uebrigen der Melodie ihre Beweglichkeit erhalten. — Es ist dabei nur zu erinnern, dass auch in dieser Form der geistige Zusammenhang in den Begleitungsstimmen nicht aufgegeben werden darf; sie müssen, was sie begonnen haben, konsequent fortzuführen suchen, wie im Obigen z. B. die dritte und fünfte Stimme, weniger genügend die vierte.

Zweiter Abschnitt.

Maass und Inhalt der Harmonie.

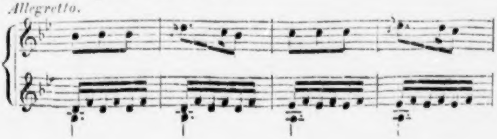
Wir haben schon früher jeden Akkord als einen Raum betrachten gelernt, in dem verschiedne Stimmen zusammentreffen und sich bewegen können. Alles was innerhalb eines solchen Raumes enthalten ist, was einem einzigen Akkorde angehört, hat einen engern Zusammenhang unter einander, als mit dem, was unter einem andern Akkorde begriffen ist, wird daher auch leichter gefasst.

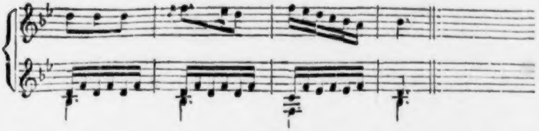
Hieraus folgt ein wichtiger Grundsatz für die Begleitung.

Je leichter wir ein Tonstück ausführen wollen, desto einfacher und stetiger muss unsre Harmonie sein; und umgekehrt: je mehr Harmonie, je reichern Akkordwechsel wir aufwenden, desto schwerer wird das Ganze sich bewegen.

In diesem Opernsätzchen z. B.

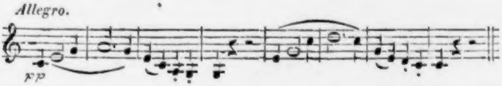
661.





wird die Beweglichkeit unterhalten, indem fast durchweg zwei und zwei Takte unter einem Akkorde begriffen sind, und dieser sogar in der nächstbequemen Lage erscheint. Wollte man die Lage wechseln, oder gar mehr Akkorde einführen, so wäre der Karakter des Sätzchens gestört. Man gebe jedem Tone der heitern Melodie einen besondern Akkord, und sie wird zeremoniös erstarren. Umgekehrt würde freilich jede gewichtigere und ernstere Melodie durch eine so leichtfertige Behandlung ihre Würde einbüssen, wofern sie nicht (wie oben beim Einklang erwähnt ist) in sich selbst so viel harmonische Fülle und Macht hat, dass sie nur gleichsam der Andeutung einer harmonischen Grundlage bedarf. So hat das Thema der Lenoren-Ouvertüre von Beethoven —

662.



erst nur den Grundton, dann Grundton und Terz zur Begleitung.

Es kommt begreiflicher Weise nicht bloss das äusserliche Maass der Harmonie, sondern auch ihr Inhalt bei der Anordnung der Begleitung in Betracht. Allein hierüber bedarf es nach dem aus der Harmonielehre Bekannten hier keiner weitern Erörterung. Wer unserer Entfaltung der Harmonie aufmerksam gefolgt ist, muss den Sinn jedes Akkordes und jeder Akkordfolge oder sonstigen Harmoniegestaltung empfunden und zu klarer Vorstellung gebracht haben. Ihm wird also Gefühl oder Ueberlegung sagen, welche Harmonie in jedem besondern Falle die angemessene ist.

In gleicher Weise ist die Modulation eines zu begleitenden Tonsatzes zu ermessen. Wie man an einer Melodie abnehme, welche Tonart jedem ihrer Abschnitte nothwendig oder welche möglicherweise dabei anwendbar sei, ist in den vorhergehenden Abtheilungen an der Behandlung des Chorals hinlänglich gezeigt worden. Es kann daher nur im Allgemeinen gesagt werden, dass: je einfacher die Modulation, um so ruhiger die Haltung, je verwandter und näher liegend die Tonarten, in die man ausweicht, desto milder und mässiger der Gang der Komposition wird, und umgekehrt.

Ueber den Sinn der Tonarten soll hier ebenfalls nicht das Tiefere gegeben werden; der Jünger der Kompositionskunst muss es vorerst seiner eignen Seele abfragen, und mag später von der Musikwissenschaft Aufschluss fodern. — Nur an den herabstimmenden, zur Ruhe, zu Ende führenden Sinn der Unterdominante, an den erhebenden Sinn der Oberdominante, an den trübern Sinn von Moll und den hellern von Dur sei nochmals erinnert.

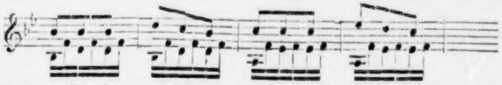
Dritter Abschnitt.

Form der Begleitung.

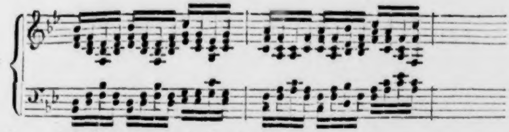
Wir wissen bereits unsre Akkorde in ursprünglicher Gestalt, nämlich in gleichzeitiger Angabe aller Töne, oder mit Durchgängen, Vorhalten u. s. w. enger verschränkt, oder in der Form harmonischer Figurirung anzuwenden. Auch der Sinn aller dieser Gestaltungen ist uns voraussetzlich nicht mehr verborgen. Ueber die beiden ersten Formen der Darstellung ist also nichts, über die letzte nur wenig zu bemerken.

Wir wissen, dass die harmonische Figurirung uns den Akkord in melodischer Gestalt, die Töne in Aufeinanderfolge, also bewegt, darstellt. Bewegtheit also ist der allgemeine Sinn dieser Gestaltung. Allein es giebt mancherlei Grade und Formen derselben. Es kann die ganze Begleitung in einer einzigen harmonisch figurirten Stimme liegen, oder in mehrern; es können neben der einen oder mehrern bewegten Stimmen eine oder mehr ruhige Stimmen begleiten; die mehrern bewegten Stimmen können gleiches Motiv und gleiche Richtung haben, oder verschiedne Motive und entgegengesetzte, u. s. w. Mit einer einzigen Bewegungsstimme würde z. B. der letzte Satz so

663.



begleitet werden können; hier erscheint er fast noch flatterhafter, als zuvor, aber auch weniger accentuirt, und desshalb sind Vorschläge und Punkte der Hauptnoten weggelassen. Zuvor sahen wir ihn mit einer bewegten, und einer einfachen Begleitungsstimme. Denkt man sich den letzten achtstimmigen Liedsatz (No. 659) als Schluss eines grössern, etwa mit Orchester begleiteten Tonstückes, der eine rauschende, oder auch piano in einander wehende Begleitung erhalten sollte: so könnte man die Blasinstrumente mit den Singstimmen gehen lassen, die Saiteninstrumente aber so:

664.


figuriren; der Kontrabass ging' mit dem Singbasse.

Eine neue Reihe von Begleitungsformen haben uns die eigentlichen und uneigentlichen Durchgänge in Verbindung mit der harmonischen Figurirung eröffnet. Das früher über sie Gesagte klärt uns hinlänglich über ihren Gebrauch auf, bis auf einer höhern Bildungsstufe auch höhere Aufschlüsse begehrenswerth, und dann erst mittheilbar erscheinen. Auch müssen für jetzt die bisherigen Uebungen Sinn und Ueberlegung für die richtige Wahl unter all diesen Begleitungsformen geschärft haben. Es bedarf nur noch einer technischen Bemerkung über die Ausführung.

Hier nämlich, wie überall, wird es nicht immer möglich sein, Alles, was ursprünglich in unserer Aufgabe liegt, gleichzeitig und gleich vollkommen zu erreichen. Bisweilen werden wir entweder von unserm Motiv abgehen, oder die Harmonie unvollständig lassen müssen, wie z. B. im vorletzten Takte des Opernsätzchens, wo zuletzt die Terz des Akkordes fehlt; bisweilen werden wir entweder das Motiv aufgeben, oder den Fluss der Stimme stocken lassen, oder die Begleitungsfigur übermässig ausdehnen, oder mit ihr in eine entferntere Akkordlage springen, sogar bisweilen dabei falsche Stimmschritte machen müssen. Alle diese Kollisionsfälle lösen sich leicht und einfach, wenn man zunächst das Nöthigste: die fliessende Bewegung, festhält. Ihr zu Gunsten darf hier und da ein Akkord unvollständig bleiben, ein falscher Stimmschritt durchschlüpfen, auch wohl das Motiv umgekehrt und ganz aufgegeben werden, so lange es nöthig ist. Der Beispiele bedarf es nicht; sie finden sich in jedem Lieder- und Sonatenhefte.

Vierter Abschnitt.

Anwendung auf die Begleitung von Volksliedern.

Es bedarf nun noch eines Stoffes, der uns auf ungezwungne Weise Anlass zur Anwendung und Uebung des bisher im Allgemeinen Betrachteten darbietet. Und diesen finden wir in den Volksliedern, deren jede Nation besitzt, keine aber reicher und kostbarer, als die unsere und die ihr verwandten der britischen Inseln und Scandinaviens.

Es darf kaum erwähnt werden, dass wir unter dem Namen Volkslied nur die Weisen begreifen, die wirklich im Volke gelebt haben, nicht die, welche irgend ein Komponist gut oder schlecht im Sinne des Volks verfertigt hat. Solche gemachte Volkslieder mögen einen künstlerischen Werth haben (vielleicht einen höhern als manches wirkliche Volkslied), welchen sie wollen: immer fehlt ihnen das eigentliche Wesen; sie haben nicht im Volke gelebt und sind nicht sein Eigenthum geworden; das Volk hat sich nicht in ihnen eingewohnt und sie sich nicht sinn- und stimmrecht gemacht, hat nicht in ihnen gelebt, und seinen Sinn, seine Seele in sie hineingesungen! Nur wo das geschehen, wo das Lied aufgehört hat, Werk eines Einzelnen, *eine Komposition* zu sein, wo es Besitzthum, organisches Wort, Stimme des Volks geworden ist, da nur haben wir das *Volkslied* vor uns. Und da ist es *lebendigster Volksausdruck*, einer der unschätzbaren, jedes verwandte, jedes verstehende oder nur ahnende Gemüth tiefst ergreifenden Laute, in denen jedes Volk das Räthsel seines Daseins und Empfindens, sich selber vielleicht unbewusst, zu offenbaren hat.

Dies ist der tiefe Sinn des Volksliedes, und durch ihn ist es von tiefster Bedeutung für den Musiker, der hoffentlich am fähigsten ist, die Weise auf das Innigste aufzunehmen und zu begreifen. Was das ächte Volkslied ihn über seine Kunst lehrt, ist sicher wahr und ächt; nicht immer für allgemeine Anwendbarkeit, aber im Sinne des Volks, aus dem es stammt. Aber eben deshalb muss es nicht sofort aus allgemeinen Prinzipien, sondern aus diesem Sinne gefasst und erwogen werden. Jene abstrakte Anwendung gemachter Regeln haben wir ja stets von uns gewiesen; wenn eine Gestaltung den allgemeinen Gesetzen nicht entspricht, erklären wir sie darum noch nicht für falsch, sondern forschen nach den besondern Gründen der Abweichung. Das erfindende oder umbildende Volk hat jene Gesetze nicht *gewusst*, sondern nur (soweit sie auf der Natur beruhen) im unbewussten Gefühl getragen. Aber zunächst gegenwärtig und am Herzen war ihm das Gefühl des Moments, des Zustandes, in dem das Lied ihm eigen wurde. Hier sind die nächsten und wahren Gründe für die Weise des Lieds und ihre Abweichungen vom allgemeinen Gesetze zu suchen.

Soviel über den Antheil, den das Volkslied uns abgewinnen kann. Er ist so wichtig und bildend, dass kein Jünger der Tonkunst versäumen sollte, sich mit dem Volksliede ernstlich zu beschäftigen, und zwar nicht um es nachzuahmen (das ist eitel) oder gelegentlich eine Volksweise in eignen Werken anzubringen (das ist gering) sondern um tiefer in die Seele seiner Kunst einzudringen.

Diese Beschäftigung kann, wie bei jedem Kunstfreunde, im Hören und eignem Vortrag, und im Nachdenken über Gestaltung und Sinn bestehen, oder aber — und dies ist die dem Kompositionsjünger sich darbietende Uebung — in eigner Bearbeitung, die hier nur in der Erfindung einer Begleitung besteht. Das Volkslied als solches nämlich wird im Volke entweder unbegleitet gesungen, oder der Sänger macht sich, so gut ers eben versteht, so gut sein volksthümliches Instrument (eine Zitter, und was es sonst ist) es hergeben will, aus dem Stegreif eine Begleitung dazu, um die Melodie mit Harmonie, die Stimme mit einem Instrumente zu unterstützen.

Wenn nun der Musiker diese Begleitung setzen soll, so hat er entweder denselben Zweck, oder einen höhern, nämlich durch die Weise seiner Begleitung den Ausdruck der Weise zu verstärken, zu ergänzen. Er erhebt dann den naiven Volksausdruck aus seiner eigentlichen Sphäre in die der Kunst, macht aus der Volksweise ein Kunstwerk, — freilich auf die Gefahr, bei einem Fehlgriff oder Zuvielthun mehr zu verlieren, als zu gewinnen. Vor vielen Werken dieser Art ist die Sammlung schottischer Gesänge von Beethoven *) zu nennen, als überreich an den tiefsinnigsten, tiefstgefühlten Zügen, wenn gleich nicht in Abrede zu stellen ist, dass der in sein eignes wunderreiches Innre einsiedlerisch verschlossene Künstler hie und da mehr gethan haben mag, als die ursprüngliche Weise zu ertragen vermochte; — ein Werk, das jeder ächte Jünger der Tonkunst so lange in seinem Geiste herumtragen, durchfühlen und durchdenken muss, bis es ihm wahrhaft zu eigen geworden ist. Aus einer andern, allgemeinerer Beachtung würdigen Sammlung **) sei in der Beilage No. XIII. ein Gesang mit seiner tiefsinnigen Behandlung mitgetheilt.

In solchen Werken erblicken wir den Gipfel unserer jetzigen Aufgabe. Jetzt nur Einiges, das zu demselben den Weg anbahnen kann; denn die Erreichung des letzten Ziels erfodert hier, wie überall, einen ganz gereiften Künstlergeist.

A. *Auffassung der Melodie.*

Die Volksweisen leben im Munde des Volks, erhalten sich nicht auf dem Papier, sondern durch mündliche Ueberlieferung. Daher steht ihre Tonart nicht fest; sie muss zuerst vom Tonsetzer bestimmt werden.

---

*) Drei Hefte, bei Schlesinger in Berlin.

**) Der Nordensaal, Sammlung schwedischer Volkslieder von Lindblad. Schlesinger in Berlin.

Hier ist nun nicht blos eine Tonreihe auszuwählen, die der Mehrzahl der Stimmen wohl erreichbar ist, (nicht so hoch, um den Sängern Zwang zu kosten, nicht so tief, um die Stimmen zu dumpf und zu matt erklingen zu lassen), sondern auch eine Tonart, die dem Sinne des Lieds zu entsprechen scheint. Die Weise No. 2 in der Beilage XIV findet sich in der Sammlung, der wir sie entnommen *), in Cdur, einem Tone, der in seiner kühlen Helligkeit weniger dem Sinne des Lieds entsprechen dürfte, als das tiefer aus dem Gemüth quellende Bdur. Das folgende Lied (No. 3) wurde aus ähnlichem Grunde aus dem zu weichen, gleichsam hingebenden Amoll in das naturkräftigere, pathetischere Gmoll versetzt; für beide Lieder wurde damit dem Sänger das hohe G erspart, das vielen gar nicht oder nur mit der Kopfstimme erreichbar ist. — Dies sind Rücksichten und Erwägungen, die hier wenigstens angedeutet werden mussten, und über die bis zu spätern Untersuchungen jeder nach seinem Gefühle selbst sich orientiren mag; erst dann ist man zur Aufnahme fremder Mittheilungen gereift, wenn man den eignen Sinn mit Ernst auf diesen tiefen Gegenstand gewendet und für ihn eröffnet hat.

Sobald das lebhaft von dem Sinn der Weise angeregte Gefühl und die Rücksicht auf angemessene Stimmregion uns die Tonregion gewiesen, haben wir uns über die Modulation in den wesentlichen Punkten zu orientiren, die Haupttonart, die hauptsächlichen Uebergänge festzusetzen. Dies kann selten eine Schwierigkeit haben, wenn man sich mit Freisinnigkeit über Ausnahmen von den allgemeinen Regeln zu verständigen weiss. So ist ganz offenbar in No. 1 unserer Beilage Gmoll der Hauptton; der Anfang des zweiten Theils gehört dem Paralleltone, Bdur an, der Rest dem Haupttone. No. 2 steht in Bdur, und der Schluss erfolgt unzweideutig im Paralleltone, in Gmoll. Entweder ist zu einem frühern Texte der erste Theil der Weise wiederholt und regelmässig in Bdur geschlossen worden; oder (was uns annehmlicher scheint) die herzinnige Rührung des Sängers, die bald lebhafter aufwallt, bald sich weicher verkündet, stets aber der Ausdruck eines züchtigen, sich eher verschleiernden als aufdrängenden Gefühls ist, hat den abweichenden Mollschluss angegeben. No. 4, das alte Nationallied der Franzosen, hat in dem bald und wiederholt hervorgehobenen *b* einen Anklang vom Aeolischen, obwohl es sich in seiner lebhaften, unruhig-kräftigen Weise von dem Karakter dieser alten Tonart wieder entfernt. No. 5, dieser tropisch heisse, an auflösender zärtlicher Sehnsucht gleichsam ersterbende Gesang, so hinschmachtend, so tiefinnigst und heimlich die Seele ausseufzend — ist im Tone der Liebeswehmuth, in Fdur, gesungen, schwebt aber wundersam mit Anfang und Schluss im Dominantakkorde, — oder vielmehr, hat eigentlich keinen Schluss, sondern nur ein Entschweben, Verschweben. Was leise die plagalischen Melodien und tiefer die mixolydische, lydische und phrygische Tonart, jede in besonderer Weise aussagen, das entquillt hier in tiefster eigenster Weise dem überschwenglich angereizten Gefühl. Sehr tief empfunden ist endlich die Tonart des in der Beilage XIII mitgetheilten Liedes. Frigus urit, — nur soviel sagen wir dem den Sinn schon Empfindenden, Ahnenden.

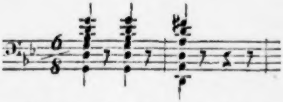
---

*) Braga, eine Sammlung Volkslieder verschiedner Nationen von O. L. B. Wolf, sehr dankenswerth durch den Reichthum ihrer Ueberlieferung, wenn auch in der musikalischen Behandlung oft unbefriedigend, ja tadelnswerth. Bei Simrock in Bonn.

B. *Begleitung der Melodie.*

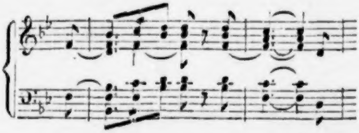
Nunmehr entsteht die Frage, welche Unterstützung der Melodie nöthig ist. Hier soll man doch ja keusch und enthaltsam jeden überflüssigen, nicht Nöthiges und Entscheidendes aussprechenden Ton sparen, das zu Sagende aber frei und kühn voll aussprechen. So schiene uns in No. 1 der Beilage XIV die Melodie so vollgenügend, dass wir uns nur die einfachste Akkord-Angabe, aber volltönend, nach dem vollherzigen Ausdruck der Weise —

665.

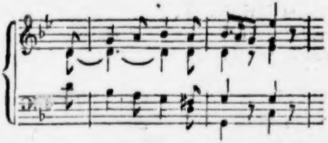


gestatten würden. Den ohnehin schnell vorübergehenden Bdursatz könnte man durch waldhornartige Begleitung, aber wiederum volltönend,

666.

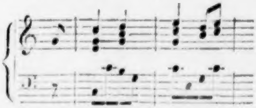


heben; dies zöge dann auch für die nachfolgende Wiederholung des Satzes in Gmoll eine gleiche Begleitung herbei. Hier wäre die Melodie unmittelbar verstärkt worden; folglich müsste die Begleitung sie festhalten bis zu ihrem höchsten Moment im drittletzten Takte. Man könnte so —

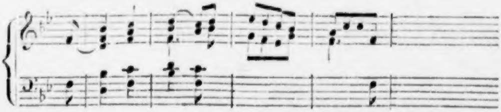
667.


begleiten, und dann zur ersten Form, aber (dem Sinne des Lieds gemäss) mit schwach besetzten Akkorden, zurückkehren. Diese Begleitungsweise hat die Melodie und namentlich ihren Aufschwung im zweiten Takte beider Theile frei gewähren lassen, damit die Stimme des Sängers unvermischt in aller Innigkeit und Süsse des Menschengesangs wirken könne; hat sich allmählig fester und voller angeschlossen, da wo das Gefühl überquellen möchte, hat den sinnigsten Accent mit dem letzten vollen Akkorde und mit verdoppelter Terz in demselben unterstützt, und ist dann, wo der Sänger zartern, leisern Vortrag wählen wird, bescheiden wieder zurückgetreten.

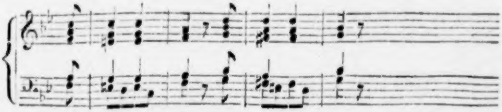
Das zweite Lied der Beilage ist in jener Sammlung so begleitet:

668.


Was soll der altväterisch einhermarschierende Bass? Die einfachste Akkordbegleitung, vollgriffiger bei den längern, schonender und leichter bei den kürzern Noten, —

669.


ist hier genügend. Allenfalls könnte beim zweiten Theile (vom neunten Takte) der Bass die angeregte Bewegung unterhalten, —

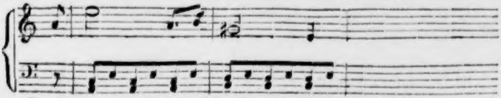
670.


und dann müsste der Schluss um so einfacher und leichter erfolgen.

Wir merken übrigens an, dass Wechsel zwischen Mehr- und Minderstimmigkeit, Verdopplung und Oktaven und Aehnliches nach der Natur des begleitenden Instruments (Pianoforte) und dem Sinne des Liedes sich ergeben.

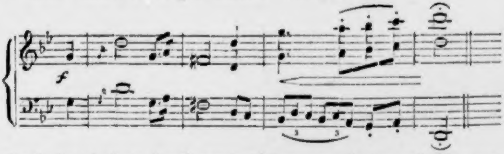
Das dritte Lied hat in der Sammlung*) ein Vorspiel bekommen,

671.



dessen Begleitung widrig in der Tiefe summt, ohne irgend etwas zu bedeuten. Allerdings ist der Gesang (wahrscheinlich ein Wechselgesang) mächtig und tieferregend, um uns eine ganze Scene vor das innere Auge zu zaubern; und so könnte ein einführendes Vorspiel wohl zu statten kommen, wenn es auch nur ein Vorklang der in ihrer Einfalt mächtigen Melodie wäre, etwa so.

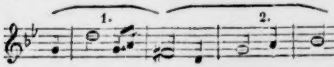
672.



Auch der Anfang des Gesanges könnte am besten mit Oktaven, wie im Vorspiel, begleitet werden, dass die Gewalt der Melodie rein hervorträte, bis zu dem „O öffne" der B-Dreiklang, vielleicht als Quartsextakkord, volltönend und stark hineinschallte, und schwächere Akkordbegleitung die erste, wie nachher die folgenden Strophen schlösse. Der hochfahrende Eintritt der Gegenstrophe (und bist du die Maid, die einst ich liebt) würde mit vollen kühn an einander gereihten Grundakkorden, (z. B. den Dreiklängen von Gmoll, Fdur, Bdur, Cmoll, Gdur, Ddur) zu begleiten und dann auf die frühern Motive der Begleitung und des Vorspiels zurückzugehen sein.

Merkenswerth ist noch der Rhythmus des Gesanges. Zwei und zwei Takte, z. B.

673.

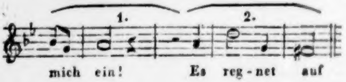


---

*) Es kann gewiss nicht unsre Absicht sein, hier eine schärfere Kritik oder gar einen Angriff gegen eine Leistung zu unternehmen, deren Verdienstliches wir vielmehr dankbar anerkennen. Aber die einzelnen Ausstellungen (die sich gegen viel andre Arbeiten richten liessen) knüpften sich am nächsten an das Werk, dem wir den Uebungsstoff zum Theil entlehnt haben.

gehören zusammen; das Ebenmaass würde daher erfodern, dass die zweite, dritte und vierte Strophe einen Takt später, z. B. so —

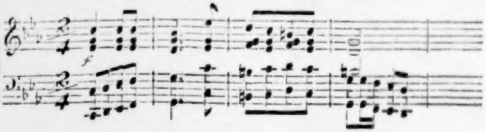
674.



einträte, und die Pause etwa durch Begleitung ausgefüllt würde. Diese Ausgleichung verschmäht der wildstolze Sinn des Lieds. Jede der drei Strophen tritt dem Gefühl für ruhiges Ebenmaass zu früh ein, aber um so gewaltiger, und der verstehende Sänger gewinnt dadurch Anlass zu tieftreffenden Wendungen des Vortrags. Bei dem Vortrag durch zwei Stimmen (weibliche und männliche) als Wechselgesang erhält der Eintritt der zweiten Stimme (Und bist du die Maid) schon durch diese Kürzung des Rhythmus überraschende Macht; dann erst haben auch jene vollen starken Akkorde ihr ganzes Recht.

Das französische Lied hat in der That zwei nicht zu vereinende Tendenzen, deren jede an ihrem Orte die rechte und einzig wahre sein kann. Haben wir den einzelnen unruhig erregten Franzosen vor Augen, so verlangt das Lied ein lebhaftes Tempo und lässt keine, oder nur die einfachste Begleitung in wenig einzelnen Akkorden zu, wie etwa in No. 665. Allein das Lied hat auch, besonders bei den Anhängern der vergangnen Zeit, einen ernstern Sinn, und gehört wohl jedem Franzosen zu den werthen feierlich theuren Denkmalen an das Beste der alten Zeit. So liesse sich denn gar wohl eine feierlichere Bewegung und Begleitung rechtfertigen; wir würden die in No. 668 verschmähte Form, —

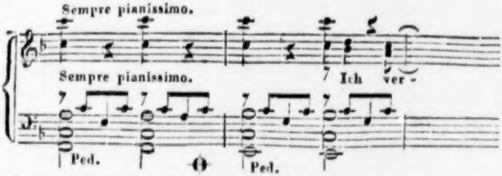
675.



hier wohl angewendet finden, und besonders im zweiten Theile in starke Akkorde greifen. Vielleicht aber fänden die Franzosen selbst eben dies „tüdesque.“

In jenem brasilianisch-portugiesischen Gesange sind die rhythmischen Dehnungen ein tief wesentlicher Zug, dabei aber so häufig, dass es vielleicht wohlgethan wäre, den Takt leise durchklingen zu lassen, damit man jene Dehnungen sichrer empfände. Vielleicht wäre dies —

676.



eine glückliche Begleitungsform; weite leise Harmonien und die geheimen Seufzer des Gesanges wehten durch die Tropennacht.

Und so lauschen wir noch einmal nach jenem tiefen Nordenlied, das in verhohlener Wehmuth hingleitet über den rieselnden ewigen Frost. Wunderbar tief dröhnt leise das tiefe *Cis* fort, der ganze Gesang schwebt gleichsam auf dem schwebenden Quartsext-Akkorde und verschwebt über ihm, auch rhythmisch sich nur so hinverlierend. Nur einmal wagt sich ein mildes Adur hervor, wie ein blödes Schneeglöckchen.

Ende des ersten Theils.

Anhang.

Nähere Winke und Zusätze

für

die praktische Durcharbeitung

des ersten Theils.

Einleitung.

Je sorgfältiger und getreuer man eine schriftliche Unterweisung zugerichtet hat, desto mehr vermisst man jenen unermesslichen Vortheil des persönlichen Unterrichts: auf die Eigenthümlichkeit des oder der bestimmten Schüler, mit denen man sich eben beschäftigt, auf ihr Talent, ihre Auffassungsweise, ihre Verständniss, ja auf ihre Neigungen und Stimmungen einzugehen, den Schüler in jedem Augenblicke so zu nehmen, wie er eben ist, ihm jedesmal das zu geben, was er eben braucht, mit ihm zu verweilen und sich auszubreiten, wo er nicht folgen kann oder nicht heimisch ist, und dann wieder schneller zu gehen, wenn es sein darf. Am vollsten tritt dieser Vortheil bei der Unterweisung eines einzelnen oder zweier Schüler in das Leben. Doch ist er auch bei gemeinsamer Unterweisung einer ganzen, nur nicht allzuzahlreichen Versammlung wohl erreichbar, vorausgesetzt, dass der Lehrer mit Scharfblick und Treue bald diesen bald jenen Einzelnen, dem es gerade jetzt nöthig ist, zu sich heranzieht und ihm abgesondert von den Uebrigen nachhilft. Der rechte Lehrer wird auch einer Versammlung ziemlich sicher anfühlen, was ihr in jedem Moment der Entwickelung noth oder fördernd ist; und leicht wird er aus den Arbeiten entnehmen, wer eben jetzt seiner Nachhülfe bedarf. So hat die Kompositionslehre also ein festes System; auch ihre Methode ist in allen Grundzügen festgestellt; aber mit lebendigen, schmiegsamen Aussengliedern weiss sie sich dem Schüler anzubequemen; sie ist nicht ein todter schroffer Mechanismus, der nur Maschinen bildet, sondern ein lebendiger Organismus, der sich Leben angewinnt, und lebendiges Wirken, lebendige Entwickelung hervorlockt.

Um nun auch der Schrift, so weit es möglich ist, diese Anschmiegsamkeit zu geben, folgt der graden Entwickelung eine Reihe von Nachträgen, — Beiträge möchten sie heissen, — für die, denen sie hier oder dort wünschenswerth sein können. Sie bringen nichts Neues (dürfen mithin auch nicht zu viel Breite einnehmen), können also von jedem so weit entbehrt werden, als er durch die Hauptenwickelung selbst sich gefördert und sicher gestellt weiss. Doch möchten sie auch für ihn nicht ganz interesselos sein; sie enthalten manche aus der lebendigen Unterweisung gegriffne Bemerkung, oder gründen sich doch — wie das ganze Werk — auf solche.

Die Nachträge schliessen sich den einzelnen Abschnitten des Werkes an, denen sie zugehören. Um dies ganz anschaulich zu machen, erhalten auch die Notenbeispiele nicht fortlaufende Nummern, nach der letzten (No. 676) des Werks, sondern zählen in Bruchgestalt von der jedesmaligen Nummer des Werks weiter, der sie nachfolgen.

Zum ersten Buche.

Zur ersten Abtheilung.

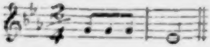
Nach Seite 38.

Die Aufgaben und Resultate der ersten Abtheilung können nicht anders als geringfügig erscheinen, wenn man sie nämlich mit dem vergleicht, was in Werken der Tonkunst schon geleistet ist, oder was auch nur ein begabter Dilettant aus eigner Phantasie (und unbewusster Erinnerung!) erfinden kann. Doch rathen wir jedem ernstlich Strebenden, diese Uebungen darum nicht gering zu schätzen, oder zu versäumen. Der Gewinn ist ein vielfacher.

Vor Allem lernt der Schüler hier am geringsten und leichtesten Stoffe die unerlässliche Ordnung und Zucht sich an, ohne die es überhaupt keine rechte und fruchtbare Unterweisung giebt.

Er lernt: sich beschränken, und: aus einem Gegebnen die vielseitigsten Folgen und Entwickelungen, aus Einer Gestalt hundert und aber hundert Gestalten gewinnen. Beides ist dem Komponisten so hochwichtig! bis in die höchsten Thätigkeiten so ganz unentbehrlich! In der Beschränkung erst ergründet er die ganze Kraft, den ganzen innern Reichthum des Wenigen, auf das er sich eingeschränkt hat. So beruht die Macht aller Meisterwerke nicht etwa in der Anzahl einzelner Gedanken oder Züge, sondern vielmehr in der Tiefe und Energie des einen oder der wenigen Gedanken, in die sich der Künstler mit ganzer Seele und Schöpferkraft versenkt, die er in seinem Werke überreich und herrlich entfaltet hat. Und dies ist nicht blos von einzelnen Kunstformen (z. B. der Fuge) wahr, sondern von jeder. So ruht einer der grössten Tonsätze, das erste Allegro von Beethovens Cmoll-Symphonie, zum grössten Theil auf diesem einen Motiv,

1.
16.



das nicht einmal die Tonart bestimmt, das nur zwei Töne (den einen dreimal wiederholt) enthält, und das der Unkundige für ein Nichts halten, mit dem der Ungeübte nichts anzufangen wissen würde, das aber unter Beethovens Meisterhand und in seinem energisch fassenden Geiste die mannigfaltigsten und karaktervollsten Gestaltungen hergab.

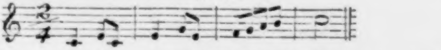
Endlich übt der Jünger an diesem einfachsten und vertrautesten Stoffe, der Durtonleiter, die unentbehrliche Geschicklichkeit:

sich Tongestalten ohne Hülfe des Instruments klar, bestimmt, lebendig vorzustellen. Von hier aus kann Jeder diese Fähigkeit erwerben, von einem spätern Punkte hält es schwerer; wer sie aber nicht besitzt, wer die Musik, die er schreibt, nicht innerlich hört: der wird ewig nur mechanisch arbeiten, oder ewig Sklav seines Instruments und seiner Spielmanier bleiben.

Zweierlei Verirrungen sind, nach vielfältiger Beobachtung, die zunächst drohenden: Erstens die, dass man nicht stetig fortschreitet in der Entwickelung, sondern ungeduldig auf entfernte oder willkührliche Gestaltungen überspringt; zweitens, dass man an der Aufgabe nicht festhält. Hätten wir No. 46 auf No. 31 oder No. 5 folgen lassen, so würden wir zwar einen brauchbaren Satz ertappt haben, aber ohne die Einsicht, wie wir dazu gekommen. Wir könnten dann noch manchen guten oder schlechten Einfall haben; aber der unerschöpfliche Quell gesetzmässigen Bildens würde uns damit verschüttet. Wir würden endlich das Neue erzwingen müssen, und würden es darin suchen, dass wir immer bunter und willkührlicher zusammensetzten, — und damit immer weiter von der Kraft innerer Einheit und Vernünftigkeit abkämen.

Die zweite Verirrung äussert sich gewöhnlich darin, dass der Schüler aus Ungeduld, oder in der Meinung die Tonleiter erschöpft zu haben, zu akkordischen Gestaltungen, z. B.

2.
46.



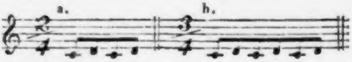
greift. Wo ist hier in den ersten Takten die Tonfolge *c—d—e—f* sichtbar? *d* fehlt sogar ganz. Wäre nun auch dieser Satz der schönste von der Welt, so dürfte er doch hier nicht auftreten; hier gehört unsre Treue der Tonleiter.

Um nun noch einmal die Form der Entwickelung und die Unerschöpflichkeit der Aufgabe zu zeigen, folge hier eine neue Gestaltenreihe, die freilich schon des Raums wegen eben so wenig erschöpft werden kann, als die frühern. S. 34 haben wir ein interessanteres Motiv gewählt; hier soll das geringste (No. 11. a) hervorgezogen werden.

Wir können das Motiv gleichmässig fortsetzen; dann erhalten wir den unvollkommen schliessenden Satz No. 2.

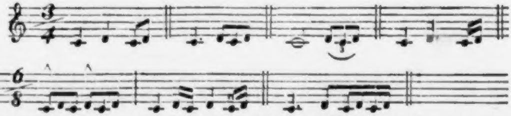
Wir können es auf denselben Tonstufen ein-, zweimal oder öfter wiederholen,

3.
46.



und uns so der Manier des Trillers nähern. Oder wir können jede dieser Figuren verwandeln, z. B. die erste aus No. $\frac{3}{46}$ in Dreiverteltakt, die andre in Sechsachteltakt

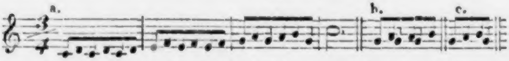
4.
46.



umsetzen (und zwar in der mannigfaltigsten Weise) und aus jeder zahlreiche Gänge, Sätze und Perioden bilden.

So machen wir z. B. aus No. $\frac{3}{46}$, b diesen Satz

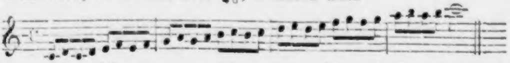
5.
46.



Warum ist das Motiv im dritten Takte verändert? weil es uns nicht auf den Schlusston *c*, sondern auf *h* geführt hätte. Wir gingen also auf das Fliessendste von *g a* nach *h*; nun fehlte uns noch ein Achtel, und wir wiederholten denjenigen Ton, der in diesem Takte ohnehin schon der wichtigste ist. Die Wendung bei b wäre nicht so fliessend nach *h* gekommen. Einen ähnlichen Satz hätten wir aus No. $\frac{3}{46}$, a gewinnen können; seinen dritten Takt würden wir wie bei c gebildet haben.

Wie nun, wenn uns diese, — oder überhaupt eine Abänderung des Motivs nicht zusagte? Dann könnten wir fortfahren, bis zu einem rechten Schlusstone, und zwar in obigen oder verdoppelten Taktarten, z. B. aus No. $\frac{3}{46}$, a diesen Satz

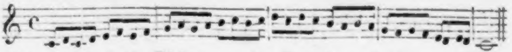
6.
46.



machen. Er schliesst zwar nicht auf dem Haupttheile, also nicht mit dem stärksten rhythmischen Accente; doch aber mit einem gewesenen Haupttheile, also noch hinlänglich stark; — ungefähr so, als wenn auf drei Doppeltakte (Viervierteltakte) zwei einfache (Zweivierteltakte) folgten.

Oder wir könnten, statt zwei Oktaven zu durchlaufen, am Ende der ersten umkehren; —

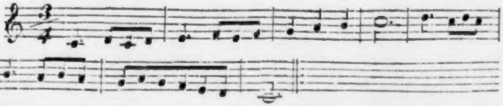
7.
46.



hier hätten wir beide Richtungen der Periode und einen vollkommen befriedigenden Schluss, aber ohne bestimmtere Absonderung von Vorder- und Nachsatz. Der Schlusston fiele in den fünften Takt (oder im ursprünglichen Zweivierteltakt auf den neunten); aber er hat hinlängliches Gewicht, um zu der ganzen vorherigen Bewegung den Gegensatz und das befriedigende Ende abzugeben.

Ungenügend für weitere Benutzung kann in obigen Sätzen die Gleichförmigkeit des Rhythmus sein. Hier mag sich der Schüler mit mannigfaltigen rhythmischen Motiven hervorthun. Wir geben nur beispielsweise eine periodische Bildung, — und keineswegs eine der interessantern.

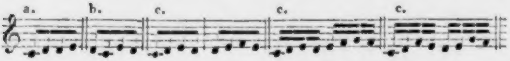
8.
46.



Wir haben uns mit einer Wiederholung des Motivs im Vordersatze begnügt, und sind dann gleichmässiger auf dessen Schluss losgegangen; der Hauptheil des dritten Takts hat an Nachdruck verloren, aber um so gewichtiger tritt der Schluss im folgenden Takte hervor. Aehnlich, aber lebhafter sind wir in den letzten Schluss gegangen.

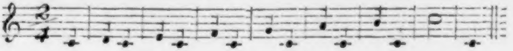
Doch wir kehren auf unser Motiv No. 11, a zurück. Bisher haben wir es entweder auf derselben, oder auf der dritten Stufe wiederholt; es könnte auch auf der zweiten Stufe geschehen (a),

9.
46.



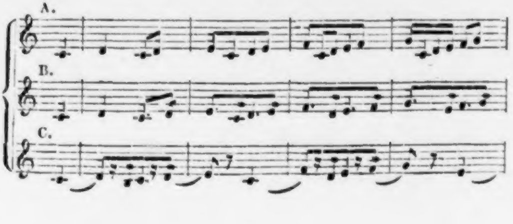
oder es könnte verkehrt und so weiter geführt werden (b), oder man könnte es in ursprünglicher Weise und verkehrt (c) in mannigfachen Formen verarbeiten. Oder man könnte sich dasselbe näher erklären: es entsteht, indem man von der ersten Tonstufe (der Tonika) auf die zweite tritt; folglich könnte man auch von der ersten auf die dritte gehen, und sich diesen Satz

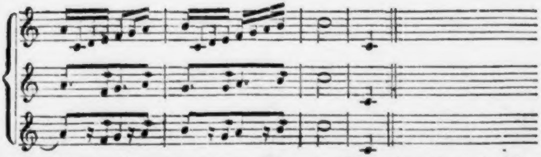
10.
46.



bilden, aus dem sogleich wieder folgende Sätze

11.
46.





und zahllose andre entspringen. Der erste (A) erinnert an die Einleitung des Finale in Beethovens Cdur-Symphonie; es ist derselbe Gedanke: der Austritt aus dem ersten Tone wird erst schüchtern und klein versucht, dann immer weiter fortgesetzt, bis endlich sich die ganze Tonleiter in die Oktave des ersten Tons — und bei Beethoven in das Hauptthema stürzt; nur dass bei dem Meister die Rhythmik eine weit energischere und zierlichere ist, auch die Tonleiter nicht auf der Tonika, sondern auf deren Quinte steht, und dadurch die schroffe grosse Septime in unserm vorletzten Takt in eine milde kleine Septime verwandelt wird. — Wir hätten sie, wenn sie missfiel, nach dem Beispiel des vorigen Taktes in eine Sexte, *h—d*, verwandeln können.

Der verlängerte Schlusston mit seinem Nachschlag in der tiefern Oktave gewährt uns ein ruhigeres Ende und die ebenmässige Zahl von acht Takten. Wir hätten auch, obwohl unbefriedigender, mit einem Viertel im siebenten Takte schliessen können, da die Sätze mit der höhern Oktave auf einem Haupttheile fühlbar genug ihr Ziel erreicht haben.

Uebrigens rathen wir dem Schüler, diese Uebungen (wie alle folgenden) in allen Durtonarten zu unternehmen; und zwar so, dass er keine Form, die schon in einer Tonart dagewesen ist, in einer andern wiederholt.

Sehr wohl wird er auch thun, wenn er, sobald er erst die Arbeit selbst und ihre Methode begriffen hat, seine Uebungen in allen üblichen Schlüsseln (G- und F-Schlüssel, Diskant-, Alt- und Tenor-Schlüssel) fortsetzt. Sie müssen ihm für künftige Zwecke alle gleich geläufig sein, und üben sich am leichtesten in der Form der Tonleiter.

Zur zweiten Abtheilung.

Zum vierten Abschnitte.

Seite 57.

Der erste Fehler, in den bei diesen Aufgaben lebhaftere Karaktere fallen, ist der: von einem Motiv unstät zum andern zu greifen, oder vielmehr sich dem vollern Tonstrome, der schon lebendigern Antheil zu gewinnen vermag, hinzugeben und darüber das methodische Bilden, die Entwickelung eines Satzes aus dem andern, zu versäumen.

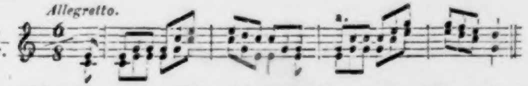
Ich habe stets gut gefunden, einer solchen in der künstlerischen Natur begründeten Abschweifung eine Zeitlang nachzugeben, damit eben der eigne Sinn sich einmal erfrischen und bewähren könne; wie denn, beiläufig gesagt, diejenigen Schüler die beste Hoffnung geben, die es oft drängt und versucht zu grössern oder freiern Leistungen, die der innere kräftige Bildungstrieb über die enger gesteckten Gränzen hinzureissen strebt, — wofern sie damit Karakterkraft und Treue verbinden, um zur rechten Zeit in die Lehrbahn zurückzukehren. Hierauf beziehen sich, — dies sollen befördern die S. 61 gegebnen Winke; bei der sicherern persönlichen Unterweisung habe ich sogar zur Behandlung angemessener Texte (Jägerlieder und dergleichen von ruhigerm oder fröhlicherm Inhalt und einfacherm Rhythmus) gern ermuntert, — stets jedoch mit der Erinnerung, dass diese Versuche nur zur Erfrischung des Sinnes dienen können, die rechte Unterweisung aber später folge.

Das Mittel nun, wieder einzulenken, und jenen Fehler der Unstätheit auszurotten, ist: dass man auf dem gegenwärtigen schon interessantern Standpunkte den Schüler darauf bringe, jeden einmal ergriffenen Gedanken, jedes gewählte Motiv recht fest und werth zu halten, sich allenfalls durch Spiel und lebhaften Gesang recht damit zu erfüllen, dann (nun aber am stillen Arbeitstische) daraus zu machen, was es nur hergeben will, und nicht ohne Grund davon abzulassen. Irgend ein hervortretendes Intervall (und wär' es nur eine Terz nach kleinern Schritten, oder ein halber Ton nach Tonwiederholung) ein gehaltener Ton, ein belebterer oder weilender rhythmischer Moment kann bei theilnahmvollem Spiel und Gesang oder schon bei lebhafter Vorstellung bedeutsam und dann der Keim einer einheitsvollen, vielleicht schon gehaltvollen Erfindung werden.

No. 77 möge als Grundlage zu einigen Versuchen dienen.

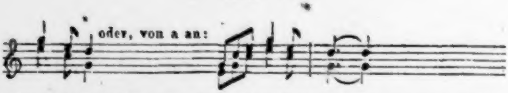
Betrachten wir den Satz in seiner rhythmischen Anlage, so fällt die lebhaftere Bewegung des ersten Takts gegen den zweiten auf. Wir wollen diese lebhafte Partie mehr gelten lassen, weiter ausdehnen.

1.
77.



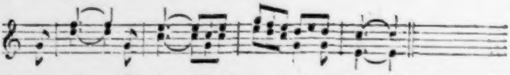
Schon im zweiten Takte haben wir der zweiten Stimme einen Ruhepunkt gegeben, um nicht Alles in Achtel zerflattern zu lassen; auch der Schluss würde einer ruhigern Rhythmisirung, z. B.

2.
77.



bedürfen. Wir haben nun einen Vordersatz, voller Bewegung, — aber einer so gleichmässigen, dass wir aus ihrer Fortsetzung Einförmigkeit und Erschlaffen befürchten müssten. Dieses Bedenken führt uns darauf, durch einige Anhalte dem Rhythmus festern Karakter zu geben; der Nachsatz könnte so

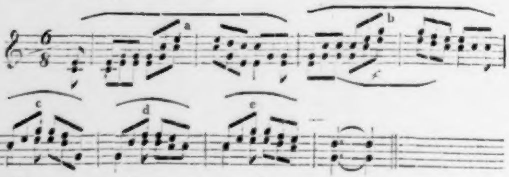
3.
77.



gebildet werden. Zwei rhythmische Accente treten kräftiger, als Gegensatz, der Achtelreihe gegenüber; dann aber kehren wir zu unserm ersten Gedanken zurück, denn wir haben ihn nicht aufgeben, wir haben ihn nur nicht missbrauchen und abnutzen wollen.

Aber — für den Anlauf der ersten Takte ist unser Tonstück zu eng; eine so weite Bewegung will weitern Raum. Wir könnten daher No. $\frac{1}{77}$ so ausführen.

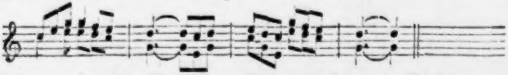
4.
77.



Dieser — Vordersatz ist so weit geworden und macht bei seiner rastlosen Bewegung einen grössern Ruhepunkt so wünschenswerth: dass wir ihn als einen ersten Theil ansehen wollen. Wo haben wir seinen Inhalt hergenommen? Wir sehen hier noch deutlicher, wie in No. 77, das Entstehen und zugleich die periodische Einrichtung. Zwei und zwei Takte: a—, b—, c und d—, e und der letzte Takt, bilden einen Abschnitt, c—d—e sind Klauseln, a und b können als der (nur nicht deutlich abgesetzte) Vordersatz gelten. Der erste Abschnitt (a) ist, nur mit der beabsichtigten Beschleunigung des zweiten Takts, aus No. 77 genommen; der zweite (b) ist ihm buchstäblich, nur auf einer höhern Stufe — nach dem Gesetze des Vordersatzes — nachgebildet. Eine dritte höhere Wiederholung auf höhern Stufen wäre nicht möglich gewesen, da wir schon die Gränze unserer jetzigen Tonwelt erreicht haben; auch würde ein weiteres Fortbewegen in breiten und gleichen Massen der beabsichtigten Lebhaftigkeit Eintrag thun. Wir haben also in c nochmals den Gipfel der bisherigen Bewegung gefasst (c ist buchstäbliche Wiederholung von f) und wiederholen diese Klausel in d auf einer tiefern, dann wieder (weil das entscheidende Sinken eher dem zweiten Theile gebührt) in e auf einer höhern Stufe, und schliessen.

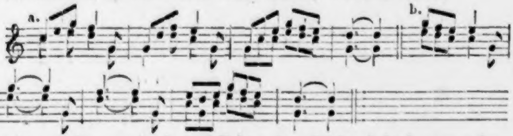
Es ist nicht zu leugnen: unser Satz hat ein ziemlich haltungsloses Wesen angenommen; wir haben die Achtelbewegung missbraucht, und desshalb ist auch der Schlussmoment ungenügend. Wir könnten ihn durch einen Anhang, z. B. von e an:

5. 77.



bestärken; oder den Nachsatz ruhiger gestalten, z. B. von c an so wie hier bei a, oder einen Takt früher, wie hier bei b,

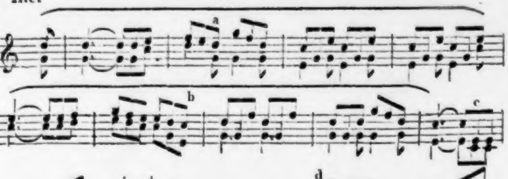
6. 77.

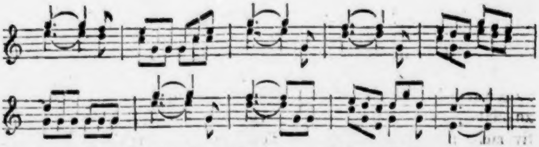


oder im zweiten und vierten Takte das fünfte Achtel auswerfen, oder diese beiden Takte so, wie den zweiten in No. 77 gestalten, u. s. w.

Wie müsste nun der zweite Theil sich bilden? — Zweierlei ist im ersten zur Genüge oder Uebergenüge dagewesen: die Achtelbewegung, und — der weite Aufschwung fast durch unsere ganze Tonreihe in a und b. Man möchte also in Rhythmus und Tonfolge weilendere Momente vorziehen; es ist, beiläufig gesagt, ohnehin ein häufiger Missgriff der Anfänger, stets rastlos von einer Gränze der Töne zur andern zu jagen, weil sie in der Tonmasse das Neue und Wirksame suchen, das nur in der Tonbenutzung zu finden ist. Hier

7. 77.

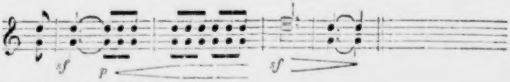




ist ein zweiter Theil, der neben den nöthigen Ruhemomenten die Beweglichkeit des ersten Theils festzuhalten strebt. Auch hier ist b eine möglichst genaue Nachbildung von a; beide Abschnitte entfernen uns vom ersten Theile, ohne diesem doch ganz fremd zu sein. Allein unser erster, unser Hauptgedanke kann nicht aufgegeben werden; er kehrt bei c und d wieder, nur durch stärkere rhythmische Accente (wie sie einmal seit dem Schlusse des ersten Theils erwacht waren) aus der Achtelnoth errettet. Den Schluss und die Behandlung der zweiten Stimme mag der Schüler sich selbst erklären.

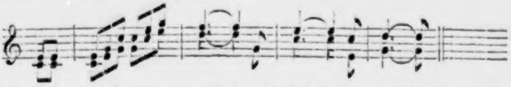
Es ist klar, dass dies nicht die einzig mögliche — und lange nicht die interessanteste, oder reichste, oder einfachste Bildung des zweiten Theils ist. Man hätte viel weilender, z. B. —

8.
77.



oder noch einmal aufstürmend, —

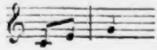
9.
77.



anfangen können; wie man aber auch beginne, überall muss sich Konsequenz, Festhalten am Ergriffenen, Wechsel zur rechten Zeit, Rückkehr auf den Hauptgedanken als unser stetiges Gesetz bethätigen. —

Wir haben übrigens unsere Aufgabe (N. 77) wieder nur in Einem Sinne (mit der Absicht lebhafterer Bewegung) benutzt, und auch dies nur äusserst unvollständig. Ganz neue Reihen von Gebilden würden heranziehen, wollten wir den entgegengesetzten Weg zu weilendern Gestalten einschlagen. Dies und die reichste Ausbeutung sei dem Schüler überlassen und empfohlen. Es bedarf auch für ihn (wie sich von selbst versteht) nicht jederzeit eines Anlehnens an fertige Sätze, wie oben an No. 77. Die Tonfolge *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, jedes Motiv, z. B.

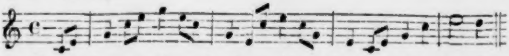
10.
77.



kann ihm, energisch benutzt, der Keim reicher und karaktervoller Entwickelungen werden.

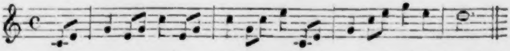
Oft ist es förderlich, sobald man sein Motiv lebendig empfunden hat, es sich mit irgend einem Worte, wenn auch nur ungefähr, zu karakterisiren; es dient dies zur Befestigung des Karakters und zu einheitsvoller Entwickelung. Wollten wir z. B. das obige Motiv mehr nach dem Sinn seiner Tonfolge als ein weit und leichthin schweifendes auffassen: so gäb' uns schon der Name Gebilde, wie dieses,

11.
77.



an die Hand; fassten wir mehr den schlagenden, anstürmenden Rhythmus in das Auge, so würden wir eher auf energisch andringende Tonreihen, z. B.

12.
77.



als auf schweifende kommen. Nur lege man auf die Wahl solcher Bezeichnungsworte kein zu ängstliches Gewicht. Das erste unbefangen hervortretende Wort ist meist das beste, oder jedenfalls genügend, um dem, der es selbst aus seinem Innern hervorgiebt, die Richtung zu bezeichnen. Die Grundsätze musikalischen Bildens, die Lehre müssen mit vollkommner Klarheit und Bestimmtheit begriffen werden; den Momenten des Schaffens (soweit sie im Sinn und Gefühl des Schaffenden liegen) ist ein gewisses Helldunkel günstiger, als das strenge Herausarbeiten des begriffsmässigen Bewusstseins, das oft der Wärme und Naivetät des Schaffens Eintrag thut. Selbst bei dem Schüler dürfen diese viel versprechenden Eigenschaften nicht ohne Nothwendigkeit zurückgedrängt werden; und eben desshalb ist es wichtig, ihn so bald als möglich zum Schaffen, zum Selbsterfinden (wenn auch Anfangs nur mit kargen Mitteln) heranzuziehen. Es soll ihm als der Lohn vollkommner Durchbildung verheissen sein: dass das tiefste Begriffenhaben, die innerlichste Aneignung der Lehre ihn zuletzt auch von der Last des Formbewusstseins frei machen wird, dass er dann über Alles frei schalten, sich ganz frei und sicher seiner innern Bewegung überlassen darf.

Sobald übrigens der Schüler die zweistimmigen Aufgaben begriffen hat, ist eine Nebenfertigkeit zu üben, die ihm künftig bei dem Partiturlesen und Schreiben nöthig wird. Er denke sich seine Sätze in beliebigen Tonarten, schreibe sie aber alle in Cdur, und spiele sie in der vorausgesetzten andern Tonart. Denn künftig wird er Trompeten, Hörner, Klarinetten u. s. w. eben so transponiren müssen.

Zum fünften Abschnitte.

Seite 60.

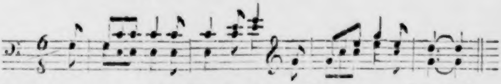
Eine gewöhnliche Verirrung des Anfängers bei den doppelzweistimmigen Aufgaben ist die, auf eine unstete Weise bald beide Stimmpaare, bald nur eins zu gebrauchen. Er muss aber bedenken, dass es ja schon **ein Gedanke**, ein Kompositionsmotiv ist: statt des einen Stimmpaars das andre, und statt eines beide Paare zu nehmen; dann wird er nicht, ohne Befriedigung erlangt zu haben, mit diesen bedeutsamen Gestalten wechseln.

Es bieten sich zunächst folgende Fälle dar.

Ein Stimmpaar hat einen Satz allein begonnen; dann liegt es am nächsten, ihn auch von demselben vollenden zu lassen; das andre Stimmpaar oder beide können ihn wiederholen, oder einen zweiten entgegenstellen.

Das Stimmpaar giebt einen Abschnitt, das andre ist geeigneter, den zweiten dazuzuthun, z. B. hier —

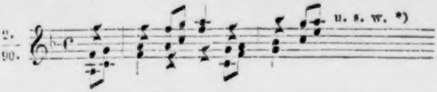
$\frac{1.}{90.}$



wo sich (wie schon in No. 90) durch den Uebergang auf das höhere Stimmpaar eine weitere Erhebung erreichen lässt.

Beide Stimmpaare bilden wechselnd,

$\frac{2.}{90.}$



u. s. w. *)

oder in einander dringend (No. 89) einen Satz, oder treten gleich als Verdopplungen (No. 84) oder sonst vereinte (No. 85 bis 89) auf.

In allen diesen Fällen soll nun dem Anfänger der Rhythmus die Regel des Ablösens, Ab- und Zutretens der Stimmpaare geben, jede Stimme soll ihren Satz oder ihr Sätzchen ausreden und konsequent weiter oder wiederbringen, kein Eintritt soll anders, als mit rhythmischer Kraft, also nach den rhythmischen Abschnitten, erfolgen, die massenhaftere Wirkung der vereinten Paare soll den Hauptmomenten des Ganzen (in der Regel dem Anfang und Schlusse) zugewendet werden, das leichtere Auftreten einzelner Paare oder ihr flüchtigerer Wechsel (No. $\frac{2}{90}$) soll den Gegensatz dazu bilden und den beweglichern Partien (z. B. öfters dem Anfange des zweiten Theils) zufallen. Erst später mag man versuchen, über diese Regeln mit Sinn hinauszugehen.

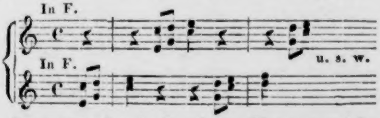
---

*) In einer tiefern Tonlage, z. B. in der tiefern Quarte (Cdur) zu lesen.

Vielleicht fördert es manche Erfindung (namentlich von Märschen), wenn man dem Vorgeschrittenen erlaubt, nach gleichen Gesetzen eine fünfte Stimme, Pauken (die Tonika und Dominante in der Tiefe schlagen) zuzunehmen.

Als Vorübung für künftiges Partiturspiel sollen beide Stimmpaare auf verschiednen Systemen aber unter Einem Schlüssel (dem G-Schlüssel) und in gleicher Tonhöhe, z. B. No. $\frac{3}{90}$ so:

$\frac{3}{90}$



geschrieben, das untere aber in der tiefern Oktave gespielt werden.

Mit der folgenden Abtheilung beginnt eine Reihe von Auseinandersetzungen und Uebungen, die das freiere Bilden auf lange Zeit nicht zulassen. Wir rathen dem eifrigen Schüler, sich diesen Uebungen folgsam anzuschliessen, daneben aber oft auf die zwei- und zweimalzweistimmigen freiern und belebendern Arbeiten zurückzukehren, und sich mit ihrer Hülfe den Sinn frisch zu erhalten. Melodie und Rhythmus der nächsten Uebungen können nicht so befriedigend sein, wie bisher. Dafür tritt das reicher und reicher anschwellende Element der Harmonie hervor; ihm muss sich der ganze Sinn zuwenden.

Zur dritten Abtheilung.

Zum dritten Abschnitte.

Seite 82.

Die Ueberzifferung der Melodie (Logiers Erfindung) und die ganze daran hängende Handhabung der Harmonie ist ein mechanisches Verfahren, und in sofern ein nicht oder nicht durchaus künstlerisches. Dies kann nicht verkannt werden, darf aber den Schüler nicht von der vollständigsten Einübung abhalten. Er erwäge die Vortheile dieses Anfangs. Erstens werden ihm in der That die nächstnöthigen Harmonien, und diese in der Reihenfolge ihrer Wichtigkeit:

1, a, der tonische Dreiklang,
 b, der Dreiklang der Oberdominante,
 c, der Dreiklang der Unterdominante,
2, der Dominant-Akkord,

3, a, der Dreiklang der Paralleltonart des Haupttons,
b, der Dreiklang der Paralleltonart der Dominante,

zuerst übergeben. Zweitens gewöhnt er sich durch die längere Beschränkung auf sie, zuerst an sie, also an die nächsten Momente der Harmonie zu denken; und diese Gewöhnung wird sich ihm bis in die höchsten Aufgaben der Lehre und der Kunstbildung heilsam erzeigen. Drittens wird er auf die leichteste Weise der Grundbedingungen aller Harmonie Herr, — und es muss ihm daran liegen, so sicher, aber auch so schnell es sein kann, wieder zum eignen Schaffen zu gelangen; zugleich mit der mechanischen Uebung gewinnt er aber auch die Einsicht in die Gründe, die jene Mechanik bestimmt haben. Endlich mag es ihn trösten, zu erfahren, dass nach der frühern Lehrweise im Grund alle Uebungen in der Harmonie mechanisch und unkünstlerisch getrieben wurden, während wir mit jedem folgenden Schritte der Künstlerfreiheit näher treten.

Was nun die Uebungen selbst betrifft, die der Schüler auf diesem Standpunkte zu unternehmen hat, so fügen wir aus Erfahrung noch folgende Rathschläge zu.

Sobald die drei grossen Dreiklänge (bis S. 65), dann der Dominant-Akkord (S. 73), endlich die kleinen Dreiklänge (S. 80) aufgewiesen sind, muss der Schüler sich dieselben auf dem Klavier wiederholt zu Gehör bringen und selbst nachsingen, um sie sinnlich genau kennen zu lernen. Dann muss er sie nach dem Gehör auf jedem beliebigen Tone aufsuchen, blos nach dem Gehör etwaige Fehlgriffe verbessern, und erst, wenn er das Rechte getroffen zu haben meint, durch Ausmessung der Intervalle (S. 66, 80) das Gefundne prüfen. Namentlich muss grosser und kleiner Dreiklang auf das Sicherste durch das Gehör unterschieden werden; man gelangt dazu, wenn man grosse Dreiklänge (durch Erniedrigung der Terz) in kleine (z. B. *c—e—g* in *c—es—g*) und kleine (durch Erhöhung der Terz) in grosse (z. B. *e—g—h* in *e—gis—h* verwandelt. Diese Uebung muss auf jede der künftig nach und nach zutretenden Gestalten ausgedehnt werden; der Musiker muss Alles hören, Alles sinnlich erkennen, aufnehmen, durchfühlen, und sich dann eben auch ohne sinnlichen Apparat, ohne Instrument oder Gesang, im Geiste deutlich und sicher vorstellen können.

Ist ein Akkord auf dem Klavier gefunden, so muss er benannt werden, und zwar in jeder möglichen Weise. Wäre z. B. der Akkord *c—es—g* gefunden, so früge es sich:

Was ist es für ein Akkord? — ein kleiner Dreiklang.
Beweis —
Wie heissen seine Töne? — *c—es—g*.
Warum *es* und nicht *dis*? — weil wir zu *c* die Terz brau-

chen, also die E-Stufe; *c—dis* wäre eine Sekunde, und zwar eine übermässige.

Wie aber, wenn der Ton dennoch *dis* heissen sollte? — Dann müssten auch die übrigen Töne umgenannt werden; sie müssten *his* und *fisis* heissen, damit sie die tiefere und höhere Terz zu *dis* abgäben und der Akkord terzenweis erschiene.

Wie verwandeln wir *c—es—g* in einen grossen Dreiklang? — durch Erhöhung der Terz *es* in *e*.

Und den Dreiklang *his—dis—fisis?* — ebenfalls durch Erhöhung der Terz; er heisst *his—disis—fisis*.

Aus grossen Dreiklängen müssen Dominant-Akkorde gebildet werden, durch Zufügung (S. 73) der kleinen Septime. So wurde aus *c—es—g* der grosse Dreiklang *c—e—g;*

c—e—g — und — *b*

ist ein Dominant-Akkord.

Bei jedem Dominant-Akkorde muss gesagt werden, in welcher Tonart er stehe. Die Dominante ist bekanntlich die Quinte jeder Tonart; folglich muss die Tonika eine grosse Quinte unter (oder eine grosse Quarte über) dem Grundtone des Dominant-Akkordes sich befinden; z. B. die untere Quinte (oder obere Quarte) von *c* ist *f;* folglich steht der Dominant-Akkord c—*e—g—b* in der Tonart Fdur.

Sodann muss jeder Dominant-Akkord (S. 75) aufgelöset werden, und zwar in allen Lagen seiner Töne.

Wie soll sich z. B. der Dominant-Akkord *c—e—g—b* auflösen?

Vor Allem ist festzustellen, dass er der Dominant-Akkord in Fdur ist, und die Tonleiter von *F* so heisst:

F—g—a—b—c—d—e—f.

Nun ist die Regel:

1) der Grundton geht in die Tonika, also eine grosse Quinte hinab oder eine grosse Quarte hinauf, — *c* nach *f;*

2) die Terz geht in die Tonika, also eine Stufe hinauf, — *e* nach *f;*

3) die Septime geht in die Terz der Tonika, also eine Stufe hinab, — *b* nach *a;*

4) die Quinte geht eine Stufe abwärts oder aufwärts, — *g* nach *f* oder *a*.

Dies muss wiederholt schriftlich und am Instrumente bis zu vollkommner Sicherheit geübt werden; die hier gewählten Ausdrücke der Regeln sind solcher Uebung günstiger als die S. 75 angewendeten begriffsmässigern.

Noch ein Beispiel in entlegener Tonart.

Was ist *cis—e—gis?*

Ein kleiner Dreiklang.

Wie wird er zu einem grossen?

Durch Erhöhung der Terz *e* in *eïs;* der Akkord heisst *cis—eïs—gis.*

Wie bildet sich ein Dominant-Akkord daraus?

Durch Zufügung der kleinen Septime des Grundtons, *cis—h;* der Dominant-Akkord heisst *cis—eïs—gis* und — *h.*

In welcher Tonart steht er?

In derjenigen, die eine grosse Quinte unter seinem Grundtone ihren Sitz hat, also in Fisdur; die Tonleiter heisst: *Fis, gis, aïs, h, cis, dis eïs, fis.*

Wie löset er sich auf?

1) der Grundton *cis* geht nach der Tonika (eine Quinte abwärts, oder Quarte aufwärts) nach *Fis;*
2) die Terz *eïs* geht eine Stufe hinauf nach *fis;*
3) die Septime *h* geht eine Stufe hinab nach *aïs;*
4) die Quinte *gis* geht eine Stufe auf- oder abwärts, nach *aïs* oder *fis;* in der Regel das Letztere.

Bei der Ausarbeitung der Harmonie sind zunächst alle Aufgaben in Cdur zu benutzen. Es finden sich deren noch in No. 166. 214, 233 und den ersten Beilagen. Bedarf es für diese oder eine andre Tonart mehrerer, so mag man Melodien aus den Beilagen aus einer Tonart in die andre übertragen.

Erst wenn man in Cdur ganz sicher ist, gehe man auf eine zweite, dann auf eine dritte, vierte Tonart über, bis man sich in jeder bequem findet. Diese Fortschritte dürfen nicht übereilt werwerden; es kommt nicht darauf an, wie bald man fertig, sondern wie sicher und gewandt man werde. In jeder Tonart muss man sich vor dem Beginn der Arbeit durch folgende Fragen orientiren:

Wie heisst die Tonleiter?
Wie die Tonika, Ober- und Unterdominante?
Wie der Dreiklang der Tonika, der Ober-, der Unterdominante?
Wie die Dreiklänge der sechsten und dritten Stufe?
Wie der Dominant-Akkord?
Wie löset sich derselbe auf?

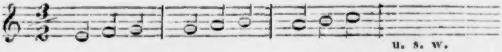
Es ist gut, sich das mehrmals schriftlich vorzuhalten, kurz jedes Mittel anzuwenden, um zur vollkommensten Sicherheit zu gelangen.

Jede künftig zu erlangende neue Gestalt muss in gleicher Weise und mit gleicher Sorgfalt angeeignet werden. — Wir fodern nicht wenig Arbeit von dem Kompositionsschüler; aber die Belohnung liegt nach nicht langer Frist in dem sichern und unerwartet reichen Gelingen der Arbeit und in der endlichen Meisterschaft. Die Meisterschaft wird nur durch treue strenge Arbeit erlangt; und es ist Recht, dass sie in so hohen Dingen, wie die Thätigkeiten des Künstlers sind, nicht wohlfeiler zu haben ist.

Zu Seite 84.

Noch eine Schwierigkeit sei nachträglich angemerkt. In dieser Melodie

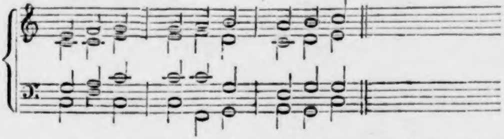
1.
132.



müsste man annehmen, dass im zweiten Takte zu *h* der Dominant-Akkord (S. 72) einträte. Allein dann müsste ja dieses *h* nach *c* und der ganze Dominant-Akkord nach *c—e—g* gehen, während die Melodie ein *a* bringt und uns in die Unmöglichkeit versetzt, *c—e—g* folgen zu lassen.

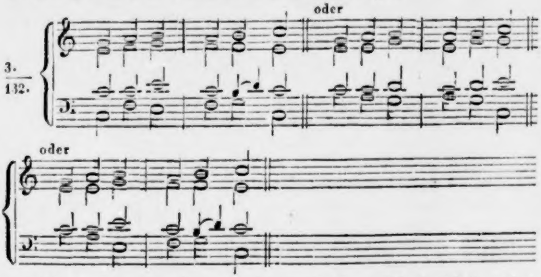
Hier könnte man nun zu den in No. 106 angedeuteten Auswegen greifen, und so:

2.
132.



setzen, oder man könnte jenes *h* in Verbindung zum folgenden *a* (S. 80) auffassen und eine dieser Behandlungen

3.
132.



vorziehen. Das Ausklauben solcher einzelner Schwierigkeiten hat übrigens wenig Bedeutung, da wir bald Mittel in die Hand bekommen werden, sie auf andre und bessere Art zu überwinden.

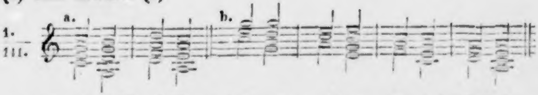
Zur vierten Abtheilung.

Zum zweiten Abschnitte.

Seite 94.

Unermüdlich muss der Schüler sein, Harmoniefolgen zu bilden, in allen Lagen durchzuführen und das frei Erfundne wiederholt durchzuspielen, dann aber auch am Instrumente sich bis zu vollkommner Sicherheit zu üben, Gänge und Vorspiele aus dem Stegreife zu erfinden.

Jedes Motiv kann der Keim grösserer Bildungen werden. Die Verknüpfung des tonischen und Dominant-Dreiklangs z. B. (No. 141) lässt sich durch alle Lagen auf- und abwärts fortführen; sie lässt sich wiederholen; sie bietet uns den Anblick zweier Dreiklänge, deren Grundtöne eine Quarte weit auseinander liegen. Giebt es nicht noch andre Dreiklänge der Art? Versuchen wir es aufwärts (a) oder abwärts (b)



wie es schon No. 167 geschehen ist; führen wir jede Erfindung durch alle Lagen: und wir werden immer einheimischer und gewandter in der Harmonie werden.

Das Vorspiel hat besonders den Vortheil, den Schüler in jeder Tonart und deren Harmonien einheimisch zu machen. Man muss die Uebungen genau dem Wege der Entwickelung anpassen, den die Lehre weiset. Sollte z. B. in Cdur präludirt werden: welches wäre das einfachste Präludium?

Der tonische Dreiklang.

Wie erweitern wir?

Durch Wiederholung des Akkordes (No. 151) oder Durchführung durch seine Lagen (No. 137), wobei wir ihn zuletzt in seiner befriedigendsten Lage, die Oktav in der Oberstimme, aufführen würden.

Die nächste Erweiterung?

Verbindung mit dem Dominant-Akkorde (No. 139), und zwar einfach, oder wiederholt und durch die verschiednen Lagen geführt.

Welche Akkorde böten sich nächst dem Dominant-Akkorde dar?

Die Dreiklänge der Ober- und Unterdominante.

Die nächste Erweiterung?

Die Verbindung aller dieser Akkorde (No. 154), die Zuziehung der kleinen Dreiklänge (No. 155).

Diese Harmonieketten müssen in allen Tonarten erst schriftlich, dann improvisirend am Instrumente durchgearbeitet werden.

Zur fünften Abtheilung.

Seite 122.

An diesem Punkte, wo der Schüler schon die durchsichtigen zarten Klänge weiter Harmonielage und, nach Durcharbeitung eines grössern Theils der Harmonik, ziemlich zahlreiche, ihrem Sinne nach verschiedne Mittel gewonnen hat und sich schon in grössern, mannigfaltigen Räumen bewegen kann: drängt sich eine Bemerkung hervor, die streng genommen nicht in die Lehre der Komposition gehört, gleichwohl aber für die Bildung der jungen Musiker oder Kunstfreunde, für den thatsächlichen Erfolg der Kompositionslehre höchst wichtig und nur zu sehr in den jetzigen Verhältnissen veranlasst ist.

Es finden sich nämlich Wenige, die ihre Erfindungen in der rechten Weise spielen können; — der keineswegs enge Kreis von Kompositionsschülern, die dem Verfasser theils aus Privatunterweisungen, theils aus öffentlichen Instituten sich angeschlossen und in der Mehrzahl zu Musikern bestimmt haben, hat ihm nur zu viel Beweise davon geliefert.

Nun muss ja jedem einleuchten, wie wichtig es ist, dass er — soweit es die Sache erlaubt, auch spielen könne, was er ersonnen oder schriftlich ausgearbeitet hat. Die Kompositionslehre darf durchaus keine abstrakte Verstandesübung werden; dies ist der Tod aller Kunst. Sinnlich frisch und vollkommen muss der Künstler und Kunstjünger aufnehmen, mit Sinn und Geist — nicht mit dem kalten trocknen Regelverstand muss er prüfen und dann mit Sinn und Seele geniessen, was er hervorbringt. Wie soll das aber geschehen, wenn er es sich nicht selbst möglichst gut darzustellen weiss? wie soll sein Sinn nicht endlich verhärtet oder verwirrt werden, wenn das vielleicht zart und glücklich Erfundene ihn hart oder verwirrt aus dem Instrumente anschreit, oder wenn er auch nur mit Noth und Verlegenheit erst die Töne zusammensuchen muss, die ihm hold und frei vorschwebten?

Wir haben viel fertige Spieler, gewiss mehr Bravourspieler als sonst; aber das sinnvolle Spiel scheint um so seltner. Die

Richtung des heutigen Klavierspiels ist auf Schnelligkeit und Glanz, auf rollende, stäubende Tonmassen und besondre Virtuosenkünste hingewendet, und die Mehrzahl der Lehrer findet keine Kraft oder keinen Beruf, sich den Gefahren dieser einseitigen Richtung entgegen zu stemmen. Viele, besonders viele Lehrerinnen, sind selbst nur mechanisch unterrichtet und sehen im Spiel nur ein mechanisches, feineres Gewerbe, das sie nährt; andere kennen vielleicht das Bessere, wissen aber, dass ihre Rechnung sich günstiger stellt, wenn sie wo möglich schon nach einem Jahre selbst die jüngsten Scholaren zu einem hummelschen Konzert oder andern Bravour- und Modestücken abrichten.

Was auf diesem Wege zunächst verloren geht (und wovon hier allein die Rede sein kann), ist eine sinn- und gefühlvolle Behandlung des Instruments, ein Anschlag, der nicht blos Massen von Tönen brillant herauswirft oder allenfalls in einzelnen Tonblümchen mit Grazie kokettirt, sondern jeden einzelnen Ton und Akkord so klangschön, als das Instrument erlaubt, hervorlockt. Was nicht oder nicht genugsam erreicht wird, ist das sogenannte gebundne Spiel, die sangbare und gefühlvolle Führung mehrerer Stimmen neben einander, so dass jede rein und sinnvoll heraustritt und jede nach ihrer Weise zum Ganzen mitwirkt. Beides ist nicht blos bei den älteren Meistern (Bach. Haydn, Mozart), sondern auch bei Beethoven unentbehrlich, — und da fehlt es denn nicht an Lehrern, die frech genug sind. diesen grössten, ganz unentbehrlichen Klavier-Komponisten für unspielbar oder wenigstens seit dem Auftreten der neuesten Fingerkünstler für unmodern zu erklären. Daher fehlt es denn auch nicht an Spielern, die zwar Konzertsätze, aber keinen gut geschriebnen Choral auf dem Klavier sinnvoll vortragen können.

Wer nun in die Wunderwelt der Kunst tief eindringen will, wer in ihrer Uebung gar seinen Lebensberuf gefunden zu haben glaubt: wie will der rechten Erfolg hoffen, wenn er nicht Liebe hat und Liebe durch die That bewährt für jede Kunstgestaltung, ja für jeden Keim einer solchen? Die Liebe aber fasst mit zarter Hand an, sie kann nicht verletzen und rauh sein; und zugleich stellt sie mit Muth und Zuversicht, ja mit Kühnheit hin, denn ihr Gegenstand soll gelten und wirken, was er vermag.

In der Kunst bedarf es dazu mechanischen Geschicks, es muss gelernt, dann aber auch jederzeit sorgfältig ausgeübt, — es muss dem Künstler gleichsam unmöglich werden (soweit nur seine Technik reicht , anders, als mit Sinn und Gefühl, mit Liebe zu spielen. Und nur, wenn er so spielt, kann er aus seinem Spiele richtige Bemerkungen, die rechte Lehre und Ueberzeugung, Freude am Gelungenen und Anregung zu Neuem schöpfen. —

Von den Uebungen in weiter Harmonie an wird es dem Kompositionsschüler dringend nothwendig, jeden einzelnen Akkord in vollkommner Gleichzeitigkeit und Gleichmässigkeit aller Töne, im schönsten Vollklange, den das Instrument hergiebt, aber durchaus frei von aller Härte, — sodann alle Akkordfolgen in allen Stimmen gebunden vorzutragen, — endlich sich in dem Ablösen der Hände (so dass jede bereit ist, eine Stimme der andern Hand unvermerkt abzunehmen) in gebundnen Oktavgängen (besonders für die Linke) und ähnlichen Aufgaben für mehrstimmiges Spiel ganz sicher zu machen. Es muss ihm nächst der Komposition eine zweite Aufgabe sein, jeden seiner Sätze schön zu Gehör zu bringen, mit jedem soviel zu wirken, als er eben vermag; und vermag nicht schon die einfachste Harmoniefolge (z. B. No. 212, a) einen wohlthuenden Eindruck hervorzubringen.

Bei solchem Spiel aber muss er sich in jeden Akkord, ja in jedes Intervall eines Akkordes, in jede Verbindung zweier Töne recht hineinhören; sich mit Aufmerksamkeit, mit theilnehmendem liebevollem Sinn hinein versenken. Wie ein engliegender und ein weiter Akkord, wie grosse, kleine und verminderte Dreiklänge, wie die schmeichelnd zurückverlangende Septime im Dominant-Akkorde, wie Grundakkorde und Umkehrungen, — kurz wie jede Gestalt und jede Folge von Gestalten weset und wirket, muss er mit zartem liebkosendem Finger herausfühlen und in theilnehmender Seele bewahren. Dies ist das Spiel eines Komponisten, — wenigstens der Anfang dazu. Wer das nicht fühlt und begehrt, dessen tiefere Erfolge sind zweifelhaft, obwohl ihm Flackergestalten, vorübergaukelndes modisches Tongesindel, für den Tag geboren und mit dem Tage hingewelkt, allenfalls glücken können. —

Da die Kompositionslehre selbst nur allmählig zu reichern Bildungen fortschreitet: so hat der redlich strebende Schüler Zeit, an ihrer Hand und eignen Arbeiten Manches nachzuholen, das vielleicht in seiner Spielunterweisung versäumt worden ist.

Zur sechsten Abtheilung.

Zum vierten Abschnitte.

Seite 135.

Auf diesem Punkte, mit dem eine ganze Entwickelungsreihe abschliesst, muss der Eifer des Schülers dahin gerichtet werden, alles Bisherige nicht blos gefasst, sondern auch vollkommen geläufig und zusammenhängend im Besitze zu haben. Ausser den von der Lehre selbst gestellten Aufgaben müssen nun umfassende Wiederholungen alles Dagewesenen mit Wort und That statt haben; das Gleichartige, das Entgegengesetzte, das Abgeleitete und die frühere

Form, aus der es abgeleitet ist, Alles muss zu einander gestellt und so die durchdringendste Uebersicht aller Mittel errungen werden. — Sehr förderlich ist es, jede Tongestalt, z. B. jeden Akkord, jede Tonleiter, mit Geläufigkeit rückwärts wie vorwärts nennen und bilden zu können, und gelegentlich auch die elementaren Kenntnisse in Miterinnerung zu bringen.

Wir geben ein Beispiel solcher gründlichen Durcharbeitung, — natürlich nur an Einer Tonart; der Schüler muss es durch alle Tonarten fortsetzen. Dies kann während der Uebungen der siebenten Abtheilung so geschehen, dass jeden Tag eine oder ein Paar andre Tonarten durchgeübt werden. Also:

Wieviel Tongattungen haben wir?

Zwei; Dur und Moll.

Wie heisst die Tonleiter von Cdur? — Vor- und rückwärts!

Welche Intervalle bilden sie?

Wie heisst die Tonleiter von Cmoll? Vor- und rückwärts!

Worin unterscheidet sie sich von Cdur?

Wie ist sie vorgezeichnet?

Welches sind die ersten Akkorde in Cdur?

Die Dreiklänge auf Tonika *(c—e—g)*, Oberdominante *(g—h—d)* und Unterdominante *(f—a—c)*.

Was sind das für Dreiklänge?

Grosse.

Was für Arten von Dreiklängen haben wir noch?

Kleine und verminderte.

Welche kleine Dreiklänge haben wir in Cdur?

Die auf *a (a—c—e)*, *e (e—g—h)* und *d (d—f—a)*.

Worin unterscheiden sich grosse und kleine Dreiklänge von einander?

Haben wir in Cdur einen verminderten Dreiklang?

Ja, *h—d—f*.

Worin unterscheidet er sich von grossen und von kleinen?

Von erstern durch kleine Terz und Quinte, von letztern durch kleine Quinte.

Welcher Akkord ist aus dem Dreiklang der Dominante entstanden?

Der Dominant-Akkord; aus *g—h—d* haben wir *g—h—d* und *f* gemacht.

Welcher Akkord ist in Dur aus dem Dominant-Akkorde hervorgegangen?

Der grosse Nonenakkord; aus *g—h—d—f* haben wir *g—h—d—f* und *a* erhalten.

Und in Moll?

Der kleine Nonenakkord; aus *g—h—d—f* ist *g—h—d f* und *as* geworden.

Welchen Akkord hat der grosse Nonenakkord ergeben?

Durch Weglassung des Grundtones den Septimen-Akkord *h—d—f—a*.

Und der kleine Nonenakkord?

Eben so den verminderten Septimenakkord *h—d—f—as*.

Welcher Akkord ist ausserdem aus dem Dominant-Akkord entstanden?

Durch Weglassung des Grundtones der verminderte Dreiklang.

Stammbaum dieser Akkorde:

g—h—d,
g—h—d—f,.....
h—d—f,
g—h—d—f—a,
h—d—f—a,
g—h—d—f—as,
....*h—d—f—as*,

Wie lösen sich die sechs umklammerten Akkorde auf?

Es geht überall *g* .... nach *c*,
h .... nach *c*,
f .... nach *e*,
a oder *as* nach *g*,
d .... nach *c* oder *e*.

Ausnahmen? —

Welche Akkorde hat also Cdur?

Die grossen Dreiklänge auf *c*, *g* und *f*,
die kleinen auf *a*, *e* und *d*,
den verminderten auf *h*,
den Dominant-Akkord,
den grossen Nonenakkord,
den Septimen-Akkord auf *h*.

Welche Akkorde hat Cmoll?

Welches sind die Lagen und Umkehrungen jedes Akkordes?

Welches sind die regelmässigen Auflösungen jedes Akkordes?

Wie heisst in Cdur ein Sextakkord, Quartsext-Akkord u. s. w. auf *c*, *d*, *e* u. s. w.?

Der Sextakkord ist die erste Umkehrung eines Dreiklangs, folglich muss der Grundton eine Terz tiefer gesucht werden. Der Grundton eines Sextakkordes auf *c* ist also *a*, der Dreiklang ist also *a—c—e* und der Sextakkord auf *c* in Cdur heisst *c—e—a*.

So müssen alle Umkehrungs-Akkorde einer Tonart gebildet werden.

Welche Akkorde können in Cdur auf *c*, *d* u. s. w. stehen?

Der grosse Dreiklang *c—e—g*; der Sextakkord *c—e—a*; der Quartsext-Akkord *c—f—a*.

Und auf *h*?

Der verminderte Dreiklang *h—d—f*; der Septimen-Akkord *h—d—f—a*; der Sextakkord *h—d—g*; der Quintsext-Akkord *h—d—f—g*; die erste Umkehrung des Nonenakkordes *h—d—f—a—g*; der Quartsext-Akkord *h—e—g*.

In solcher Weise muss der bisherige Erwerb an Harmonien befestigt und mit Wort und That, schriftlich und am Instrumente zu vollkommen geläufiger Handhabung gebracht werden. Die Arbeit ist nicht so gross, als sie vielleicht Manchem scheint, und ungemein lohnend, ja für gründliche Ausbildung unentbehrlich. Unsere Mittel und Kräfte verhundertfältigen sich durch das Geschick, sie von allen Seiten leicht und sicher anzuwenden.

Zur siebenten Abtheilung.

Zum zweiten Abschnitte.

Seite 140.

Die nützlichste Beschäftigung, die sich dem Schüler aus der ganzen Abtheilung ergiebt, ist die figurale Begleitung gegebner Melodien, z. B. der bisher harmonisirten Sätze. Auch hier muss Anfangs sehr stetig entwickelt, von einem einfachen zu immer reicher entfalteten Begleitungsmotiven fortgegangen, und in solcher Weise wenigstens eine Aufgabe durchgearbeitet werden. Dann aber, da die Arbeit leicht ist, kann man sich gleich auf die Auswahl interessanterer, geschmackvollerer Motive richten. Ueberall wird konsequente Durchführung vorausgesetzt, Abweichung von dem erwählten Motiv nur aus bestimmten Gründen gestattet.

An Präludien und Etüden mag sich der regsamere Schüler einmal wieder (wie nach S. 402 an Sätzen der Naturharmonie) ohne nähere Anleitung versuchen, seinen Instinkt und Muth prüfen, bis späterhin die Lehre selbst auf diese Formen zurückkommt. Solches Wagespiel ist dem künstlerischen Naturell eigen und günstig; man muss ihm Raum gönnen, — nur zu rechter Zeit und an rechter Stelle, und mit der Gewissheit, zeitig wieder in den Lehrplan einzulenken.

Zur achten Abtheilung.

Zum zweiten Abschnitte.

Seite 163.

Hier sind die S. 411 angedeuteten Uebungen in erweitertem Umfange zu wiederholen.

Erstens ist nach S. 164 bei jedem beliebigen Tone zu untersuchen, in welchen Akkorden er als Grundton, Terz u. s. w. Sitz habe.

Zweitens ist von irgend einem Akkorde aus zu untersuchen, welche andern Akkorde (die Umkehrungen ungerechnet) daraus herzuleiten oder zu bilden sind. Jenes geschieht bekanntlich durch Zusetzung, dieses durch Umwandlung von Tönen; jenes wollen wir mit und, dieses mit oder hervorrufen. Hier ein Beispiel.

Was lässt sich aus dem Akkorde
C — E — G
bilden?

c — e — g und — *b*
c — e — g — *b* und *d*
c — e — g — *b* oder *des*
Weniger! *e — g* — *b* — *d*
e — g — *b* oder *des*
Weniger! *g* — *b* — *des*
Ferner: *C — E — G*
oder *c — es — g*
oder *c — es — ges*
Ferner: *C — E — G* — *B*
Weniger! *e — g* — *b*
Ferner: *C — E — G* verkehrt genannt: *g — e — c*
oder: *g — e — cis*
C — E — G — B verkehrt genannt: *b — g — e — c*
oder: *b — g — e — cis*
und: *b — g — e — cis — a*

So wäre man auf einen neuen Nonenakkord gekommen, und könnte diesen weiter verwandeln. Ueberall muss gesagt werden, was jeder Akkord ist, und hiernach weiter gegangen. Z. B. *c — es — ges* ist der verminderte Dreiklang. Woher stammt er?

Er ist ein Dominant-Akkord ohne Grundton; der fehlende Grundton ist (*ges — es — c* und) — *as*. Der Dominantakkord heisst also
as — c — es — ges.
Verkehrt genannt: *ges — es — c — as*
oder: *ges — es — c — a*

Dies deutete wieder auf einen andern Nonenakkord (*f — a — c — es — ges*) und neue Verbindungsketten.

Zur neunten Abtheilung.

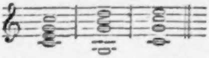
Zum ersten Abschnitte.

Seite 227.

Wiederkehrende Erfahrungen machen mich darauf aufmerksam, dass die an den zweiten Takt von No. 412 geknüpfte Erläuterung nicht immer sicher gefasst wird. Ich wiederhole sie daher ausführlicher. Es bedarf nur dessen; denn was den Anfänger irre macht, ist die gedrängtere Gestaltung des Alts in jenem Takte.

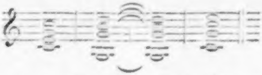
Also: es sollen Vorhalte zu den drei Akkorden

1.
412.



gefunden oder herbeigeführt werden. Vor allem überlege man, dass dabei auf die Geltung der Noten gar nichts ankommen kann; die Vorhalte in No. 406 wären dieselben geblieben, wenn wir auch jede Note noch einmal so lang, oder noch einmal so kurz geschrieben hätten. So könnte auch im Vorstehenden jeder Akkord halb so kurz oder doppelt (zwei Takte) lang geschrieben werden. Und da einmal auf die Länge gar nichts ankommt, so können wir auch einen Akkord länger als den andern halten, z. B. den zweiten

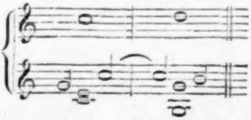
2.
412.



noch einmal so lang, als den ersten oder dritten; die Harmonie bleibt dieselbe.

Wollten wir nun (wie schon S. 227 erläutert worden ist) zu *h* im zweiten Akkorde (Takt zwei) einen Vorhalt von oben nehmen: so müsste es *c* sein, das wir auch wirklich im vorhergehenden ersten Akkorde besitzen, nur in einer andern Stimme, — in der ersten. Das *c* der ersten Stimme muss hinauf nach *d*, kann also nicht Vorhalt werden. Mithin bleibt uns nichts übrig, als die zweite Stimme von *g* hinaufzuführen nach *c*, und dieses *c* der zweiten Stimme als Vorhalt zu benutzen, während das *c* der ersten Stimme, wie schon gesagt, nach *d* geht. Unsere ersten zwei Takte von No. $\frac{2}{412}$ heissen nun so:

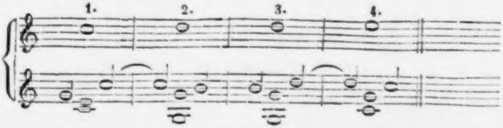
3.
412.



Jetzt beginnen wir mit dem dritten und vierten Takte von

No. $\frac{2}{412}$ dasselbe Spiel. Es soll *c* in der zweiten Stimme des letzten Takts vorgehalten werden durch *d;* dieses *d* ist nur in der ersten vorhanden und geht nach *e*, kann also nicht Vorhalt zu *c* werden. Folglich führen wir die zweite Stimme von *h* nach *d* und haben nun in der gebührenden Stimme ein zweites *d*, das Vorhalt werden kann. Hier —

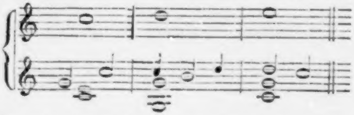
$\frac{4.}{412.}$



haben wir den dritten und vierten Takt mit ihrem Vorhalte an die beiden ersten Takte mit dem übrigen gestellt; beide Vorhalte sind auf dieselbe Weise zubereitet worden.

Nun aber wollen wir wieder auf das Maass von drei Takten, wie in No. 412 oder $\frac{1}{412}$, zurückkehren. Wir müssen also Takt 2 und 3 in Einen zusammenziehen, wie wir sie oben (No. $\frac{2}{412}$) aus einem gemacht haben. Am Genauesten würde dies so —

$\frac{5.}{412.}$



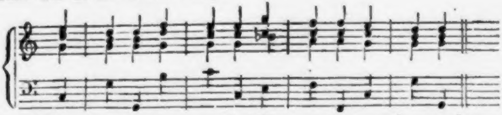
geschehen. Da aber die Geltung ganz gleichgültig ist, so können wir die zweite Stimme auch wie in No. 412 oder auf jede sonst beliebige Art rhythmisiren.

Zu Seite 232.

Die Vorhalte von oben sind, wie sich in den folgenden Abschnitten zeigt, die naturgemässern und im Allgemeinen die zusagendsten. Auf sie lenken wir daher zunächst den Fleiss des Schülers. Er gehe alle jene Harmoniegebilde (oder doch so viele, als nöthig sind, seinen Sinn und seine Fertigkeit im Bilden mit den Vorhaltsgestalten vertraut zu machen) durch und bereichere sie mit Vorhalten. Anfangs muss jeder mögliche Vorhalt benutzt werden, wenn gleich Ueberladung und Ungleichheit dabei nicht (S. 230) zu vermeiden sind. Diese Uebung währt, bis der Schüler sicher ist, dass seiner Beobachtung keine Gelegenheit zu einem Vorhalt entschlüpft. Dann kann er sich gestatten, die Vorhalte sparsamer, gleichmässiger, nach eignem Geschmack, bald nur in einer Stimme bald in zweien oder abwechselnd bald in dieser, bald in jener anzuwenden. Für jetzt lassen wir ihn hier absichtlich ohne genauere Anweisung, damit er seinen Sinn wieder einmal frei bewähren möge. Nur auf Eins sei aufmerksam gemacht.

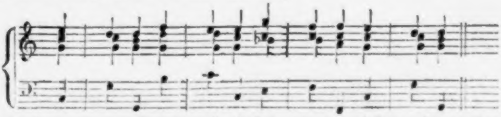
Der Vorhalt ist nämlich ein oft willkommnes Mittel, in eine vielleicht einförmige Harmonie einen neuen Reiz zu bringen. Betrachten wir z. B. diesen Satz,

1.
421.



der im Allgemeinen nicht zu missbilligen wäre, und nur darum monoton erscheint, weil der erste Akkord jedes Taktes sich matt wiederholt. Wir könnten allerdings andre Harmonien wählen; dann aber würde sich wahrscheinlich der Bass ändern müssen. Wie nun, wenn uns Letzteres nicht anstände? — Dann würden Vorhalte in der zweiten und dritten Stimme,

2.
421.



oder in der ersten, oder abwechselnd in einer und der andern, oder in allen der Harmonie neue Würze bereiten. —

Hier ist nun ferner der Ort, wo der Schüler sich eine andre für künftige Leistungen nöthige Fertigkeit am Besten einleiten kann:

das Partiturschreiben,

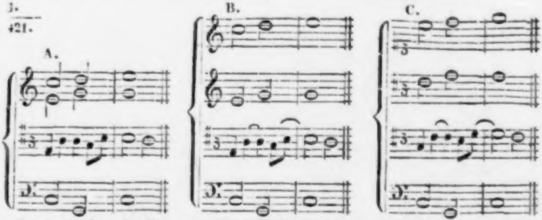
oder Komponiren in Partitur, dem sich Geschick im Partiturlesen und Spielen von selbst anschliessen. Das Nöthige über Einrichtung einer Partitur u. s. w. wird aus der allg. Musiklehre als bekannt vorausgesetzt.

Die gedrängte Abfassung, deren wir uns bisher bedient haben (und zu der wir bei allen neuen Aufgaben, wenigstens bei der Anlage der Komposition, zurückzukehren rathen, so lange es irgend Erleichterung oder Sicherheit gewährt) — bietet den grossen Vortheil einer gedrängtern und darum schärfern Uebersicht. Wie ungleich übersichtlicher und deutlicher erscheint No. 96 gegen die Partitur dieses Satzes auf Seite 68!

Dagegen hat die partiturmässige Abfassung den Vortheil für sich, jede Stimme in ihrem eignen Gange deutlicher und von den andern gesonderter herauszustellen, wie man ebenfalls S. 68, oder an den beiden ersten Stimmen von No. 412 erkennt. Dies wird uns jetzt, wo wir auf Ausbildung jeder Stimme zu denken haben, wichtig; bekanntlich ist auch für grössere Kompositionen die partiturmässige Fassung unerlässlich.

Wir rathen dem Anfänger, erst mit drei Schlüsseln, nämlich dem Violinschlüssel für die ersten Stimmen, dem Altschlüssel für die dritte und dem Bassschlüssel für die vierte Stimme zu beginnen, dann vierzeilig mit denselben Schlüsseln, zuletzt vierzeilig mit Diskant-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel zu arbeiten. Hier — sehen wir bei A die erste, bei B die zweite, bei C die dritte Abfassungsweise; die erste ist eine leichte Vorübung, die zweite ist in allen Violinquartetten, die dritte in der Mehrzahl der Chorkompositionen herrschend. Wem das Konzipiren in diesen Formen schwer wird, der setze einige frühere Arbeiten in Partitur aus; — dies ist der Kunstausdruck für solche Arbeit. Jeder aber muss nun, sobald eine neue Aufgabe begriffen ist, sie auch partiturmässig behandeln.

3.
421.



Endlich noch eine praktische Bemerkung über das Spiel der Vorhalte. Sie erklingen sanfter und einheitsvoller, wenn man sie gebunden spielt, wie oben bei B und C angedeutet ist; so werden sie auch in den meisten Fällen auf der Orgel, von Blas- und Saiten-Instrumenten und im Gesange vorgetragen. Nur auf dem Klavier soll der Anfänger sie nicht binden, sondern — ohne Härte des Anschlags — den Vorhalt nach seiner Vorbereitung noch besonders anschlagen, wie oben bei A angegeben ist. Und zwar desswegen, weil bei dem bald schwindenden Klange dieses Instruments der gebundne Vorhalt nicht stark und deutlich genug fortklingt, um dem Schüler einen hinlänglich lebhaften und überzeugenden Eindruck zu machen. — Sehr dienlich ist es, nach mehrmaligem Spiel die Vorhaltstimmen auch zu singen, und zwar dann gebunden, mit schärferm Anschlag der dawidertretenden Akkordtöne.

Zur ersten Abtheilung des zweiten Buches.

Zum dritten Abschnitt.

Seite 312.

Die Behandlung des Chorals ist die wichtigste Aufgabe, die der erste Theil der Kompositionslehre darbietet; und nur, wer sie vollkommen nicht blos begriffen, sondern auch zu gänzlicher Sicherheit und Geläufigkeit sich angeeignet hat, ist reif zu den Aufgaben des zweiten Theils, nur ihm kann das Versprechen erfüllt werden, das die Einleitung (S. 7) ertheilt hat: dass keine Kunstform eine grössere Schwierigkeit *an ihrer Stelle* haben wird, als die einfachsten vorhergegangenen an der ihrigen. Die Erfahrung an ganzen Reihen von Jünglingen, die sich dem Verfasser anschlossen, hat erwiesen:

> dass ohne Ausnahme jeder, der den ersten Kursus (den Inhalt dieses ersten Theils) sich vollkommen angeeignet hatte, auch im zweiten eine Aufgabe nach der andern ohne Schwierigkeit und mit Glück lösete, und so dem dritten Kursus (Vokal- und Instrumentalsatz) entgegenreifte.

Dagegen hat es freilich auch nicht an dem Beispiel Einzelner gefehlt, die den ersten Kursus vernachlässigt hatten, oder aus einem unzulänglichen fremden oder Selbstunterrichte zu dem zweiten Kursus herantraten, und bei aller Anstrengung nicht mit den Kommilitonen Schritt halten konnten. — Wer nur eine Vorstellung von systematischer Entwickelung hat, wird diese Erscheinung schon voraussagen; den Mathematiker möchten wir sehen, der etwa den pythagorischen Lehrsatz beweisen könnte, ohne zuvor die Lehrsätze von der Kongruenz der Dreiecke u. s. w. begriffen zu haben. Leider ist aber die Kompositionslehre bisher noch so unvollständig und unsystematisch behandelt worden, dass es Vielen gar nicht einfällt, von ihr etwas Anderes, als eine grössere oder geringere Masse einzelner Kenntnisse zu erwarten, die man sich nach Belieben ganz oder theilweise, bald hier, bald da anknüpfend gewinnen könne.

Es versteht sich aber von selbst, dass unsere Foderung nicht durch jene dürre und geistlose Handhabung des Chorals befriedigt ist, die von so manchem Organisten geübt und weiter gelehrt wird, die auch wol dem Bedürfnisse des Gemeinedienstes (S. 289) mehr oder weniger genügen mag. Für diesen an sich wichtigen und würdigen, für Kunst aber und Kunstübung nur äusserlichen Zweck bedarf es zunächst einer wohlgeordneten Modulation und einer den Gesang einfach unterstützenden und leitenden Harmonie, und man thut, besonders einer unsichern Gemeine gegenüber, wohl, sich an das Nächste und Einfachste zu halten (wenn es nur nicht gar trivial ist) und lieber zu wenig, als zu viel zu geben.

Ganz anders stellt sich die Aufgabe für den Komponisten; — und, beiläufig gesagt, wir würden mehr gute Organisten haben, wenn auch die für solche Stellung sich Vorbereitenden zuerst trachteten, die Aufgabe des Chorals rein zu lösen, und erst später sich nach dem augenblicklichen Bedürfniss der Gemeine umzusehen und zu bequemen. Der Komponist fasst ohne alle äussere Rücksicht den Choral als eine Kunstaufgabe; er bestimmt Modulation, Harmonie und den Gesang der Stimmen nur nach dem Sinn der Choralform im Allgemeinen und des gewählten Liedes; sein letztes und höchstes Trachten ist, jede seiner Stimmen zu dem vollkommensten Gesang auszubilden, den die Form und die besonders gewählte Aufgabe zulassen, — gleichviel, ob eine solche Stimmführung einer Gemeine, oder gar jeder Gemeine in jedem Momente des Gottesdienstes zusagt oder nicht. Hierhin zu führen, ist die Tendenz unserer Lehre, und diese Kunst ist es, deren Gewinnung wir als Bedingung höhern Fortschreitens im zweiten Theil ausgesprochen haben.

Zur Befestigung der Grundsätze lenken wir die ernste Aufmerksamkeit auf einige fremde Arbeiten, und zwar zunächst auf Choräle von Sebastian Bach, der in diesem höhern Sinne der Choralbehandlung als Meister und ewiges Muster dasteht. Gleichwohl darf man den Schüler nicht ohne folgende Bemerkung auf seine Arbeiten hinweisen. Bekanntlich sind mehrere hundert Bachscher Choräle gesammelt und mehrmals*) herausgegeben worden. Allein diese Choräle (oder doch der grösste Theil) sind aus verschiednen Kirchenmusiken des Meisters herausgehoben, keineswegs von ihm selbständig behandelt worden. Man kann sie also, wie jedem gleich einleuchten muss, nicht ohne Weiteres als ein freies Kunstwerk im Choralfache aufnehmen und beurtheilen, sondern muss bedenken, dass sie unter dem Einflusse dieser oder jener bestimmten Kirchenmusik, besonderer Stimmung u. s. w. gesetzt sind, dass man also keineswegs überall reine Muster freier Choralbehandlung vor sich hat, vielmehr, um recht zu urtheilen, auf den Ort zurückgehen muss, wo Bach mit seinem Choral wirken wollte. So findet sich nun öfters nicht blos die Taktart verwandelt (zwei- oder viertheilig in dreitheilig), sondern auch die Tonfolge des Cantus firmus in einer Weise geändert, die an ihrem Ort in einem grössern Kunstwerke durchaus zulässig und meist tiefsinnig, bisweilen von wunderbarer Wirkung ist, aber weit hinausgehend über die Befugnisse einer freien Choralbehandlung. Aus gleichem Grunde ist die Tonart der Choräle oft verändert, haben die Stimmen oft eine so reiche oder eigne Entwickelung, wie man wiederum nur unter dem besondern Einfluss eines grössern Kunstwerkes, in dem der Choral auftritt, statthaft finden kann. Will der Schüler daher Bachs Choräle gründlich verstehen, so muss er sie an Ort und Stelle, im Zusammenhang der Kirchenmusik*) auffassen, in der sie der Meister eingeführt hat.

---

*) Erst neuerdings wieder bei Breitkopf und Härtel.

Hier betrachten wir nun zuerst einen Choral aus der Matthäischen Passion. In diesem Wunderwerke, das jeder Musiker besitzen sollte, nehmen die Choräle**) eine eigne Stellung ein. Das Werk selbst hat einen zwiefachen Inhalt. Die Leidensgeschichte aus dem Evangelio Matthäi wird uns von der Person des Evangelisten und aller Mithandelnden episch-dramatisch vorgestellt. Dies ist das Eine. Allein reicht nicht die vortausendjährige Begebenheit in unser gegenwärtiges Leben hinein? gehört ihr nicht unsere innerlichste Theilnahme? ist sie nicht der Grundstein unsers sittlich-religiösen Daseins, sind wir nicht mit Seele und Geist in ihr gewurzelt? So ist jenes längst vorübergegangne Ereigniss ein noch jetzt, ewig in der christlichen Gemeine gegenwärtiges; es wird uns erzählt und vorgestellt, aber zugleich leben wir es mit. Hier erbaut sich die andre Seite der Bachschen Passions-Musik. Mitten in Erzählung und Handlung hinein tritt die Gemeine, bald mit besondern Betrachtungen und Empfindungen (dann sind es Arien und andre Solosätze) bald mit allgemeinerer volksmässiger Theilnahme, — und dann mit der Stimme der christlichen Gemeine, mit der Form des Chorals. Das Letztere besonders geschieht überall treffend, bisweilen in der überraschendsten tiefrührendsten Weise***), dass man in der That schon an der Art, wie die Choräle eintreten, über das Wesen des Chorals tiefen Aufschluss erhält. Durchaus hat Bach hier den Choral in seiner typischen Bedeutung als Gemeinelied, aber — dem Heiligen gegenüber — in höchster Würde aufgefasst, und nur leise, einzle aber um so innigere Hindeutungen regen sich auf den besondern Inhalt des Verses, nur mit leisen, aber tieferfundnen Wendungen und Färbungen nähert er sich der besondern Stimmung, die an dieser oder jener Stelle vorwaltet. Das Besondre herrscht in den Solosätzen, im Choral tritt es hinter den ungleich höhern und wichtigern Gedanken des Gemeinegefühls, der Volksstimme zurück. Es ist daher ungemein lehrreich, jenes Allgemeine, dann aber jene feinen Regungen eines bestimmtern Momentangefühls zu beobachten.

---

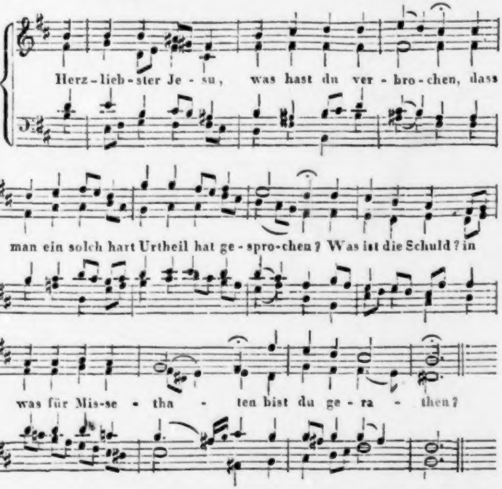
*) In öffentlichen Ausgaben liegen vor: die Matthäische Passion und sechs Kirchenmusiken, von mir bei Schlesinger in Berlin und Simrock in Bonn in Partitur und Klavierauszug herausgegeben; ferner die Kirchenmusik: Ein' feste Burg und die Motetten, bei Breitkopf und Härtel herausgegeben.

**) Vergl. d. Berliner allg. mus. Zeit. v. Jahre 1829, No. 8 u. f.

***) Ein Beispiel genüge. Christus hat ausgesprochen: Einer unter euch wird mich verrathen, und leidenschaftlich durch einander haben die Jünger gefragt: Herr bin ich's? — Da fällt, wie vom eignen Gewissen überwältigt und bezwungen, die Gemeine ein: Ich bin's, Ich sollte büssen, an Händen und an Füssen gebunden in der Höll.

Wir ergreifen gleich den ersten Choral. Er tritt unmittelbar auf die erste Weissagung Christi von seiner Kreuzigung (26, 2) ein.

1.
588.

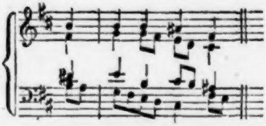

Herz-lieb-ster Je-su, was hast du ver-bro-chen, dass
man ein solch hart Urtheil hat ge-spro-chen? Was ist die Schuld? in
was für Mis-se-tha-ten bist du ge-ra-then?

Hmoll ist Hauptton, die erste Strophe mit einem Halbschlusse, die zweite in der Parallele schliessend. Hätte die erste in die Dominante ausweichen sollen? — es wär' zu unruhig gewesen und hätte keine Frucht gebracht, da drei Schritt weiter die Tonart wieder aufgegeben werden müsste. Oder sollte man einen Halbschluss in der Parallele machen? — es wär' zu früh, und hätte der folgenden Strophe vorgegriffen; diese wäre dann mit ihrem Ddur unkräftig nachgekommen, oder hätte matt nach Hmoll zurück oder eben so schaal nach Gdur gemusst, um auch das zwei Schritt weiter aufzugeben.

Die fernere Prüfung der Modulation überlassen wir dem Schüler, und bemerken nur noch Einzelnes.

Wie kräftig tritt gleich Anfangs die Unterdominante ein! eine fliessendere Bewegung, z. B.

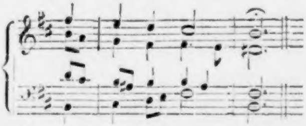
2.
―
588.



(oder wie man sie hätte gestalten wollen) wie hätte sie die Kernzüge der Modulation und des Textes verwaschen! — Wie ernst ist in der dritten Strophe zu den Worten: „In was für Missethaten —?“ die Wendung über Gdur in die Unterdominante! und wie dringend spricht sich die Frage darin aus, dass statt eines Halbschlusses in diesem Tone der letzte Akkord wieder nach dem Hauptttone umlenkt und ein Umkehrungsakkord ist, der ohne Auflösung schwankend bleibt bis zur folgenden Strophe! — Auch der letzte Schluss in Dur, statt in Moll — eine Gewohnheit älterer Kirchenkomponisten, die Dur befriedigender fanden (S. 212) als Moll — lässt noch die Frage einigermassen durchfühlen.

Nun prüfe man den Gesang jeder Stimme, stets mit Rücksicht auf den Text. Warum hat Bach nicht die letzte Strophe so —

3.
―
588.

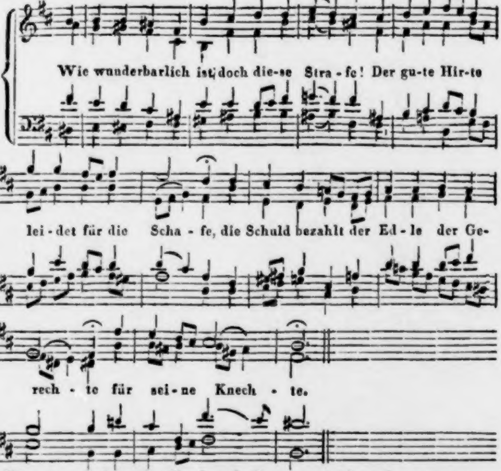


gesetzt? die Stimmlage ist hier zu Anfang günstiger und der Fluss der Mittelstimmen sanfter. Aber wie unvermengt erscheint bei Bach der Hauptton der Melodie, wie schön hebt der Alt das „du“ hervor, und wie wohlanständig ist es, dass der Tenor, der zuvor geherrscht hat, sich jetzt mehr unterordne! — Beiläufig hat Bach nicht gezögert, den Tenor mit der offen liegenden Terz des Dominant-Akkordes (S. 104) abwärts zu führen, um mit würdigem Vollklang zu schliessen.

Nun fasse man die Stimmen in ihrem Zusammenwirken in das Auge, wie jede ihrem Karakter entspricht und damit die andern hebt oder von ihnen gehoben wird, wie Anfangs alle, gleich allen Herzen der Gemeine aufwallen bei den Worten „Herzliebster Jesu,“ und dann wieder die ernste Frage: „was hast du verbrochen?“ in festern Tönen aussprechen und die Melodie mit ihrer Steigerung allein gewähren lassen! Der eifrige und sinnige Schüler muss jeden Schritt erwägen.

Derselbe Choral erscheint noch einmal. Aber mitten in der Zeit der Leiden. Das empörte Volk hat sein Wuthgeschrei „Lass ihn kreuzigen!" erhoben, und in sehr ernster Stimmung tritt die Gemeine herzu.

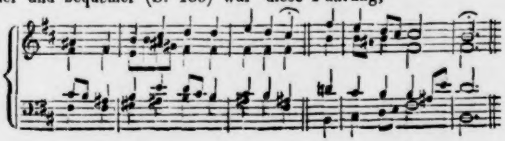
4.
588.


Wie wunderbarlich ist doch die-se Stra-fe! Der gu-te Hir-te
lei-det für die Scha-fe, die Schuld bezahlt der Ed-le der Ge-
rech-te für sei-ne Knech-te.

Hier war kein aufwallender Anfang, nur ein sehr gemessener Eintritt der Stimmen zulässig, und erst bei der beunruhigend rührenden Vorstellung: „der gute Hirte leidet," fliessen die Stimmen von beweglichem Gesange. Die dritte Strophe, die früher fest in Ddur stehen blieb bis zu der Ausweichung nach *G* und dem frageweisen Schlusse, verlangt hier gleich Anfangs nach Hmoll zurück, geht dann in der früher festgestellten typischen Weise nach Gdur, kann aber nicht den frühern Schluss beibehalten und eben so wenig, bei dem ernsten Inhalte des Textes und der Handlung, in jenem hellern Tone bleiben, sondern wendet sich mit einem Halbschluss in die Unterdominante des Haupttones (Emoll), eine Tonart, die das erste Mal nur berührt worden war.

Bemerkenswerth ist der Tenor zu Anfang und am Schlusse. Milder und bequemer (S. 180) wär' diese Führung,

5.
588.



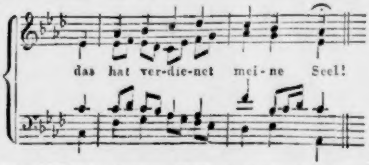
oder manche ähnliche gewesen. Aber wie schallend steigert die höhere Lage der Stimmen bei Bach die Worte: „ist doch diese Strafe!“ Wie wirkungsvoll geht der Tenor dem bedachtsam, aber unabweislich herandringenden Bass entgegen, bis er bei dem rechten Worte weicht und sich leidenschaftlich in die Höhe wirft? wie beredsam spricht er am Ende, wie heftig bekennt er sich selbst zur Zahl der Knechte!

Es ist hier der Ort, wo der sinnvolle Schüler eine allgemeinere Bemerkung recht überzeugungsvoll auffassen kann.

Ueberall drängt es Bach, seinem Tenor die innigern, leidenschaftlichern Wendungen, oft in einer beinah phantastischen Weise zu geben, ganz dem Karakter dieser Stimme (S. 304) leicht und tief erregbarer männlicher Jugend gemäss.

Dies hat sich schon in No. $\frac{1}{588}$, noch mehr in No. $\frac{4}{588}$ fühlbar gemacht. In einem andern, wiederholt in der Passion angewendeten Choral (die Mel.: Nun ruhen alle Wälder) zeigt es sich wieder. Das erstemal (S. 421 Anm.) tritt der Choral nach der Frage der Jünger auf: Herr bin ichs? — und spricht aus, dass auch die Gemeine nicht treu sei und büssen sollte. Im Schlusse —

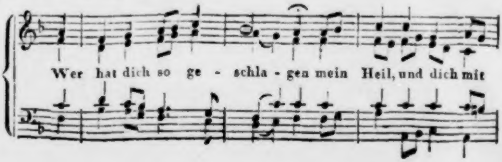
$\frac{6.}{588.}$

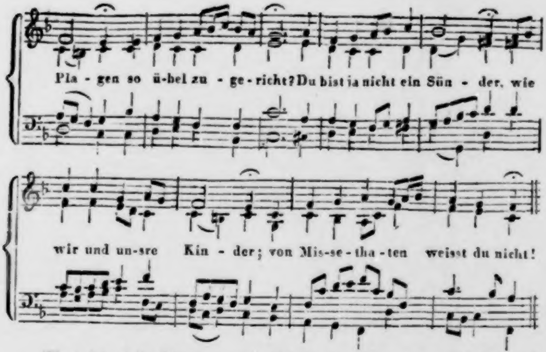


wie eigen, wie heftig und jugendlich zierlich tritt da wieder der Tenor heraus! er könnte manchen an die Grazie der Wehmuth in raphaelischen Jünglingen (z. B. auf der Verlobung Mariä) erinnern.

Zum andern Male tritt dieser Choral auf nach der Misshandlung Christi, wenn der Chor der Juden in wüthigfrohem Hohne gefragt: Weissage, wer dich schlug! — Die Gemeine fasst die Frage wieder in ihrem Sinne auf.

$\frac{7.}{588.}$




Pla - gen so ü-bel zu - ge-richt? Du bist ja nicht ein Sün - der, wie
wir und un-sre Kin - der; von Mis-se-tha-ten weisst du nicht!

Hier ist jede Stimme vom Gefühl des Momentes erfüllt; und namentlich tritt der ganze Tenor mit innerlichster Theinahme an jedes Wort. Aber mit welcher Ueberschwenglichkeit, der keine Worte genügen, die in Gedanken noch hundert zusetzt und mit Wort und Gedanken und Geberde sich nimmer genugthut, — mit welch überfliessender Empfindung voll der ausgemachtesten Ueberzeugung spricht zuletzt der Tenor sein

Von Missethaten weisst du nicht!

aus! wie schaltet er da ganz frei im Raume, als gäb' es keine Stimme neben ihm, wie jünglinghaft, fast aufdringlich! —

Es bleibt einmal ausgemacht: mit dem blossen Verstande ist noch Niemand ein Künstler gewesen, hätte er auch alle Kenntniss und Geschicklichkeit der Welt besessen. Wem sich das Herz nicht bewegt im tiefsten Grunde, wer nicht mit allen Fasern seines Gefühls in einem Kunstwerke Wurzel fasst und mit seiner innersten Seele den Pulsschlag des Künstlers belauscht, in seiner innersten Seele ihn wiederfühlt: der weiss noch gar nicht, was ein Kunstwerk ist und will. Zwei Zauberinnen halten den Schlüssel zur Pforte,

Liebe und Glaube.

Das ist der rechte Jünger, dem die Seele sich weit aufthut bei den ewigen Melodien, der in sie versinkt, der sich in sie hineinsingt und fühlt, der jeden Zug und Ton herauslauscht und empfindet, der jede Stimme mit Liebe aufnimmt und sorglich auf ihrem Pfade geleitet. Ihm wird auch Liebe die eignen Weisen beseelen. —

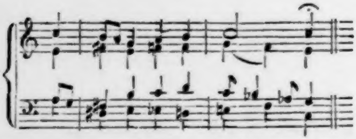
Dem Tenor gegenüber ist der Bass stets seinem männlich gereiften Karakter gemäss (S. 305) entschieden und entscheidend.

Merkenswerth ist hier Anfang und Schluss desselben im ersten Choral (No. $\frac{1}{181}$ und $\frac{4}{188}$) und noch mehr sein Gang zum Schluss der vorletzten Strophe, Takt 8. Er überlässt sich niemals einem überschweifenden Gefühl; es geziemt ihm, den Typus des Chorals würdig festzuhalten, und er thut es selbst da, wo (wie zu Anfang von No. $\frac{4}{181}$) noch ein besondrer Gedanke ihn leitet. — Doch auch hier stossen wir auf eine Ausnahme. Der Choral „O Haupt voll Blut und Wunden,“ der in der Passion an fünf Stellen gesungen wird, ertönt zum letzten Mal nach dem Verscheiden des Heilands, mit dem Verse: „Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir.“ Der zweite Theil, mit den Worten:

Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein —

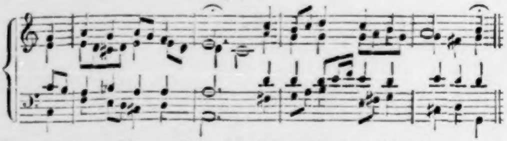
beginnt so:

8.
587.



Hier hat auch der Bass Haltung und Entschiedenheit verloren, er geht in bangen engen Schritten hin und her. Aber es ist nur ein Augenblick; sogleich hat er die Festigkeit seines typischen würdevollen Karakters wieder erlangt, —

9.
588.



und behauptet sie bis zu dem feierlichen Kirchenschlusse umwandelbar. —

Möchte es mir doch auch schriftlich gelingen, mit diesen wenigen Andeutungen das Herz manches Jüngers zu wecken! — Hier war die Betrachtung zunächst der höchsten Choralbehandlung (S. 290) zugewendet, denn am Höchsten, am Vollkommnen soll sich der Sinn des Kunstjüngers erschliessen, läutern, erhöhen. Hat er das aber empfunden und an sich erfahren, so sage er sich, was ganz gewiss wahr ist:

dass das Vollkommne in aller Kunst, selbst in der einfachen Choralform, nicht erhascht oder ertappt, noch weniger durch Nachahmung gewonnen oder dem glücklichen Naturell geschenkt wird, sondern dass es errungen sein will durch tiefes Sinnen, innigste Versenkung und rastlose Arbeit.

So möge der Jünger auch in jenen Bachschen Chorälen die Spuren künstlerischer Vollkommenheit erkennen, dann aber sich auf das Typische der Choralbehandlung zurückwenden und es für jetzt (S. 290) seine einzige Aufgabe sein lassen. Nur dies kann ihn zu der Vollkommenheit führen, die ihm als Ziel und Lohn von nun an vorschweben möge.

Um zu diesem Gesichtspunkte zurückzukehren, geben wir in der Beilage XV noch drei Choräle aus einer Sammlung eigner Art, die hier nicht verschwiegen bleiben kann. Es ist ein vorlängst erschienenes Heftchen:

> Zwölf Choräle von Seb. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von K. M. v. Weber*).

Weber hat diese Herausgabe, wie seine Vorerinnerung ausweist, vor der Zeit seiner Reife bewerkstelligt oder unterstützt, und es mag ihn dabei neben seiner Ueberzeugung die Pietät gegen seinen Lehrer, der ihm als ein oft „hämisch Verkannter erscheint,“ geleitet haben. Er misst diesem „liberalere Grundsätze, die der Harmonie ein ungleich grösseres Feld der Mannigfaltigkeit darbieten,“ und „ein rein systematisches, philosophisches“ Verfahren bei. Offenbar erscheint ihm auch sein Lehrer als der „grössere Harmoniker;“ man muss annehmen, dass diese zwölf Umarbeitungen wenigstens einer der Beweise sein sollen. Jedenfalls hat er Recht, von dem Vergleich beider Arbeiten eine interessante Ausbeute für das Studium der Harmonie zu versprechen; und dies ist der Grund, warum wir die letzte Betrachtung ebenfalls hier anknüpfen; — es wird uns dabei die nothwendige Obliegenheit erleichtert, Bach einmal nicht aus dem höchsten Standpunkte, sondern mehr aus dem technischen oder doch typischen zu betrachten.

Wir beschränken uns auf den ersten, und den von Weber mit besondrer Liebe aufgefassten vierten Choral Voglers und den ersten Bachs. Wenige Andeutungen werden genügen.

Vorerst einiges Allgemeine.

Weber regt zur Abwägung des harmonischen Verdienstes beider Musiker an. — Hier muss es dem Kenner Bachscher Werke wunderlich vorkommen, dass die Harmonik des Meisters eben an einigen — oder all' seinen Chorälen erwogen werden soll, also an einer der einfachsten Formen. Es ist Bach stets fern gewesen, in einem Choral an die Entfaltung harmonischen Reichthums, — überhaupt an etwas Anders, als an den Choral und seine Bestimmung*) zu denken; will man ihn in der Herrlichkeit seiner Harmonie kennen lernen, so muss man sich eher an seine hohe Messe (Hmoll) an seine achtstimmigen Motetten, und ähnliche Werke wenden. Ueberhaupt aber ist der Begriff eines Harmonikers für Bach ein schielender, insofern wir bei Harmonik zunächst an jene abstrakten Akkordsammlungen denken, die seit funfzig Jahren der Hauptschatz unserer Generalbass-Harmonie-Kompositionslehren u. s. w. gewesen sind. Bei Bach ist von diesem todten Wesen nicht die Rede; ihm haben sich die Begriffe der Akkorde allsogleich in lebendige Stimmen (S. 229) verwandelt. Eine unmittelbar für den technischen Gesichtspunkt hervorspringende Folge war, dass Bach unbedenklich seine Stimmen auch durch das vorübergehende Widerverhältniss eines Durchganges (wie ein von Weber gerügtes *h* gegen *c* in Tenor und Bass des dritten Taktes) nicht stören liess, wenn nur ihr Gang im Ganzen und Wesentlichen der gerechte war; er hatte tief erkannt, dass das Leben der Töne, das in den Stimmen webt, ein durchaus melodisches, und dass die Theilnahme des Hörers dem Zug dieser Stimmen folgt, ja dass die Weise des kleinsten Liedes, ja, die Erfindung des trivialsten Melodisten**) eindringlicher zu unserer Seele spricht, als alle Exempel und Kunststücke der Generalbassisten.

---

*) Bei Peters in Leipzig.

Sodann muss es ein wunderlicher Einfall Voglers genannt werden, Bachs Choräle umzuarbeiten, wenn wir auch nicht erwähnen wollen, dass es ihm so wenig, als irgend einem andern zukam, als der Verbesserer***) Bachs aufzutreten. Denn was konnte die Umarbeitung möglicher Weise bezwecken? Zu zeigen, wie die Choräle anders und besser — den allgemeinen Grundsätzen von Choralbehandlung entsprechender zu setzen gewesen wären. Aber darum war es ja Bach, wie wir schon S. 420 angemerkt, gar nicht zu thun! Er hat ja diese Choräle gar nicht als selbständige Aufgaben behandelt, sondern als Theile bestimmter Kirchenmusiken, folglich mit genauester Rücksicht auf diese, ganz hingegeben, ganz bedingt von der Stimmung des besondern Moments, in dem der Choral eintreten sollte. Eine wahre Kritik und Verbesserung hätte also zeigen müssen, wie jene Choräle für ihren Zweck, in der bestimmten Kirchenmusik angemessener hätten behandelt werden können. In der That ist hier das Unternehmen Voglers eben so unbedacht als unberechtigt, und man wird unwillkührlich an W. A. Mozarts Aeusserungen über ihn (in der Nissenschen Biographie) erinnert.

---

*) Vergl. die Biographie Seb. Bachs vom Verf. im Universal-Lexikon der Tonkunst v. G. Schilling.

**) Wie reinmelodisch ist er in seinen niedlichen Tänzen und Spielen, wie vaudevill-artig in seiner Bauernkantate und der potpourri-artigen Ouvertüre dazu! Und wie reinmelodisch in jeder Stimme seiner Fugen!

***) Dahin deutet wenigstens sein Motto auf dem Titelblatt des Heftchens: Recensere errores minimum; maximum est emendare opus, perficere inceptum. — das nicht einmal wahr ist. Das Rechte ist: das Werk eines andern Künstlers achten und ungestört lassen, eigne Gedanken aber zu eignen Werken auferziehen.

Soviel im Allgemeinen. Wir verlassen nun den Bachschen Standpunkt, und betrachten seine und Voglers Arbeit blos aus dem allgemeinern Gesichtspunkte, als Muster der Choralbehandlung. Selbst die Rücksicht auf den Text der Ueberschrift müssen wir aufgeben, da es für Vogler günstiger ist, ihn bei Seite zu lassen, und wir nicht wissen, zu welchen Versen und an welchem Orte Bach seinen Choral gesetzt hat.

Hier fällt nun vor Allem die ganz choralwidrige, schlüpfige Behandlung des zweiten Voglerschen Liedes unangenehm auf. Weber nennt diese Begleitung „ein Meisterstück, das durch seine vortreffliche edle Haltung jeden entzücken“ müsse, und findet „die durchaus analoge Fortschreitung des Tenors und Basses ungemein reizend.“ Selbst wenn wir diese Ueberschätzung theilten, wüssten wir die Voglersche Erfindung mit dem einfach würdigen Einherschritt des Chorals nicht zu vereinbaren; es ist eben (wie Mozart schon bemerkt hat) eine Idee, aber am unrechten Orte. Durch die vordringende Rhythmik der Begleitung verlieren übrigens die Stimmen an Selbständigkeit und eignem Karakter; und wenn nun wieder, um dem abzuhelfen, bald diese, bald jene Stimme pausirt, so scheint uns auch das dem Typus des Chorals als eines schlichten Gemeinelieds, zumal in einer Musterbehandlung, unangemessen. Wiederum dieser unpassenden Form haben wir so manchen im Choralsinn unsangbaren Stimmschritt zuzurechnen, z. B. das *gis—A* zu Anfang des Basses (der sich in einem netten Quartettsatze besser ausnehmen würde) denselben Bassschritt von Takt 5 zu 6, die Kleinlichkeit des Tenors Takt 3 und Anderes zuzuschreiben. — Beiläufig können wir auch die Verlängerung oder Verdopplung einzelner Takte an diesem Orte nicht angemessen finden.

Ein besondres Gewicht legt Weber darauf, dass Bach jeden ersten Theil nur einfach wiederholt, Vogler aber jede Wiederholung neu bearbeitet habe. Wer uns bis hierher gefolgt ist, und den sechsten Abschnitt dieser Abtheilung durcharbeitet hat, wird nicht wohl begreifen, welches Gewicht es für Meister der Kunst in die Wagschale legt, einen Choraltheil nicht ein-, sondern — zweimal! behandelt zu haben. Gewiss aber ist eine solche Durcharbeitung nicht dem typischen Karakter des Chorals, eines lyrischen — und Gemeinegesanges, angemessen. Die zweite Setzung, wenn sie nicht ein sehr wohlfeiles Stolziren mit harmonischem Reichthum ist, kann nur dienen, den neuen Versen in der Begleitung eine neue oder erhöhte Bedeutung zu geben, die ihnen ursprünglich, in der

Melodie, nicht zuertheilt worden. Der Organist bei der Begleitung besonderer im Inhalt wechselnder Lieder und Verse kann und soll das; der typische Karakter des Chorals dagegen kann nur Einer sein und von einer besondern Aenderung (die doch wieder nicht für alle besondern Verse sich eignen würde) nichts wissen. Mit Recht hat Bach, der fleissigste und sorgsamste aller Tonsetzer nach der Zahl und Ausarbeitung seiner Werke, niemals von solchen Nebenmittelchen Gebrauch gemacht; ihm steht vielmehr der typische Karakter jedes Chorals so fest, dass er die frühere Form selbst an ganz andern Orten (man sehe No. 612, 619, $\frac{1}{388}$ und $\frac{4}{388}$ die vorletzte Strophe) gern benutzt, wo nicht ein ganz andrer Sinn gebieterisch eindringt.

Vergleichen wir nun den Modulationsplan Voglers und Bachs bei dem ersten Choral, um den Gewinn aus jener Doppelbehandlung zu beurtheilen. — Vogler verwandelt den leichten und würdigen Halbschluss Bachs in der ersten Strophe in einen gezwungnen (wir möchten sagen: *dunstigen*, auf die Gefahr, nicht von Jedermann verstanden zu werden) Schluss im Dominantentone; um so unmotivirter; da gleich Anfangs (wieder ohne Grund) auf die Unterdominante gedeutet worden ist, und gleich nachher in diese Tonart ausgewichen wird, um von ihr durch ihre Parallele (Amoll) in den Hauptton zurückzukehren. Durch Unterdominante (also Cdur), Hauptton, Parallele (Emoll) nochmalige Berührung von Cdur und Dmoll modulirt nun Vogler zu einem vollen Schlusse in Amoll (Parallele der Unterdominante), hält diesen entlegnern und für das Lied so trüben Ton möglichst fest und geht über Ddur in den Hauptton zurück. Dies ist der Gewinn der Wiederholung. Bach hat unterdess friedlich und freudig bewegt den Hauptton mit Halb- und Ganzschluss bewahrt, in plagalischer Milde und gottesfürchtig heitrer Ruhe. Fortwährend behauptet er diesen Ton, senkt sich nur einmal zu noch tieferm stillerm Frieden in die Unterdominante, während Vogler nochmals Oberdominante, Parallele des Hapttons und der Unterdominante durchgeht, in der Oberdominante, in der Unterdominante, in deren Parallele schliesst, und abermals auf die Unterdominante zurückkommt, ehe er das Ende erlangt. Seine Modulation in dem stillheitern Choral ist also (die Ausweichungen ungerechnet) von Gdur (*G* hypoionisch) nach

Ddur, Gdur, Amoll, Gdur, Ddur, Cdur, Amoll,

und über Cdur nach Gdur zurückgegangen.

Nun fühle man nach diesem Tongewühl voll unstäter Hin- und Hergänge den tiefen christlichen Frieden in Bachs Gesange. Woher dieser Unterschied? — Weil Bach in seinem Gottesdienst aus frommer treuer Seele gesungen hat, während Vogler darauf ausging, seine harmonische Kunst oder Ueberlegenheit zu zeigen. Da hätte sogar der Minderbegabte das Höhere geleistet, geschweige der überlegne Meister.

Derselbe Sinn waltet in jeder Bachschen Stimme. Wir kennen, wie schon gesagt, das Werk nicht, dem der Choral ursprünglich geeignet worden, möchten aber glauben, dass dieser zu einem Abschluss in jener von Freudigkeit und frommem Verlangen gemischten Stimmung dienen soll, die Bachs Musiken oft am Ende erwecken, wenn sie auch vielleicht in ganz andrer Stimmung angehoben haben. Dafür spricht das stille Bezeigen, die milde Bewegtheit aller Stimmen, selbst des Tenors, besonders aber des still würdigen, immer wieder aus der Tiefe heraufschreitenden Basses, dessen Weilen zu Anfang der fünften, sechsten und letzten Strophe nach dem Endschlusse verlangt. Dagegen weset in den Voglerschen Stimmen eine Unruhe und Unschlüssigkeit, die nur zu oft kund giebt, dass dieselben nicht von freier Brust gesungen, sondern nach den Akkorden herumgebogen worden sind. Welche bewegliche Hast zu Anfang, und dann Ruhe ohne innern Grund! — und dieser unmotivirte Wechsel wiederholt, bis zuletzt der Bass allen Gesang aufgiebt.

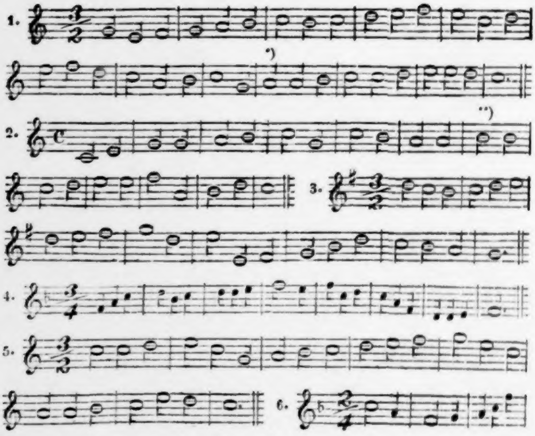
Um zuletzt noch an einer Einzelheit den Unterschied beider Sinnesarten zu zeigen, machen wir auf den Schluss der sechsten Strophe aufmerksam. Bach führt den Dominant-Akkord der Unterdominante (Cdur) in der Art fort, dass die Terz in der Oberstimme abwärts geht, eine neue Freiheit, wenn man will, die an die Führung des Dominant-Dreiklangs in No. 110, b und 111 erinnert und deren Würde und feierliche Fremdheit in milderer Weise theilt. Hätte man die Abweichung von der ersten Regel des Dominant-Akkordes vermeiden wollen, so konnte mit *h—dis—fis* nach *E* geschlossen werden; Bach fühlte und durfte das Bessere. Vogler will seinen Schritt berichtigen; aber wie? Er führt von *h—dis—fis* auf den Bachschen Schluss hin, nimmt aber statt des Dominant-Akkordes den verminderten Dreiklang mit der Oktave (*h—d—f—h*) und hat nun — in einer unangemessenen Verdopplung den Anlass zu jener Freiheit, aber freilich auch statt des frei und würdig in die Unterdominante ausweichenden Dominant-Akkordes den dumpfen verminderten Dreiklang, der die Wirkung der Unterdominante im Voraus lähmt. Auch Bach war auf jenes *h* des Basses gekommen, aber edelsinnig auf den Grundton zurückgekehrt.

Doch — bei dem allen wird man Voglers sauber und sorgsam geführte Arbeit nach Bach mit Antheil und Nutzen aufnehmen, wenn er auch im Vorhaben und gegen solchen Meister unterliegen musste.

Ende.

Beilagen
zum ersten Theile.

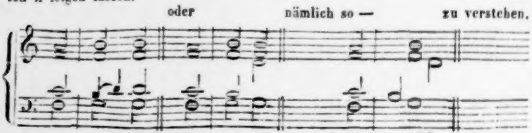
I.

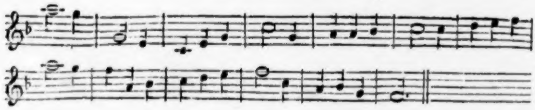


---

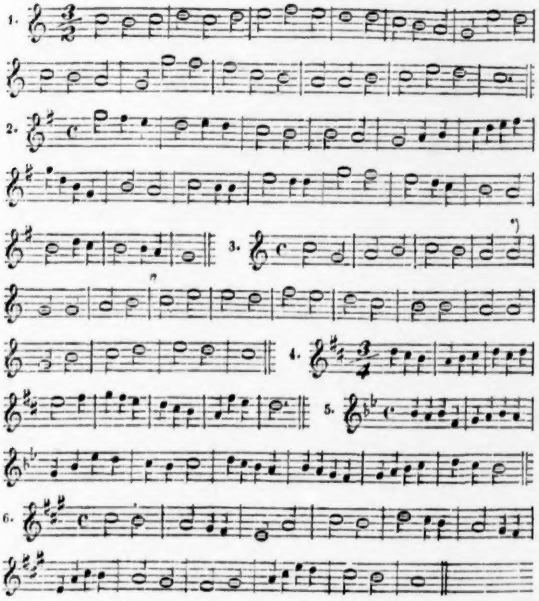
*) Hier treffen in der Ueberzifferung zwei Dreien auf einander; drohen sie Gefahr? Nein; denn sie bezeichnen ein und denselben Akkord. Die Harmonie schreitet hier **gar nicht** zu einem andern Akkorde fort, folglich kann sie auch nicht falsch fortschreiten.

**) Zu dem ersten *h* in diesem Takte wird der Tenor abwärts ebenfalls nach *h* gehen müssen, um Quinten zu vermeiden. Werden wir ihn nun sogleich, unter derselben Note, nach *d* führen, um den Akkord vollständig zu haben? Wir können es, sind aber nicht gezwungen. Denn da der folgende Melodieton wieder *h* heisst, so ist es eben so gut, als hätten wir eine einzige ganze Note für den Dominant-Akkord; wir können also das nöthige *d* erst unter dem zweiten *h* folgen lassen.

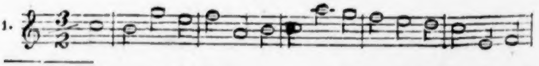




II.

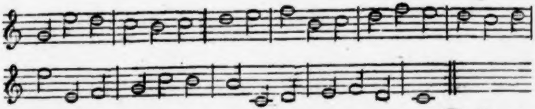


III.

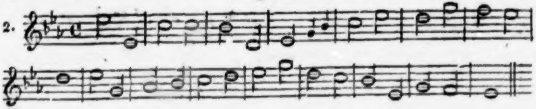


---

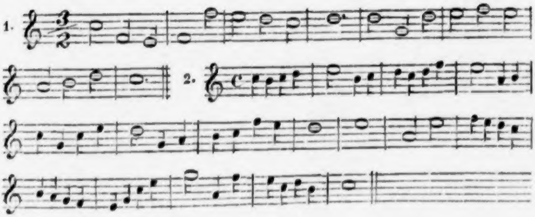
*) Hier könnte nach N. 118 zum ersten *a* der kleine Dreiklang auf *a* und zum zweiten der ursprüngliche grosse Dreiklang auf *f* genommen werden. So auch könnte man im elften Takte zum ersten *h* den ursprünglich dafür bestimmten Dreiklang auf *g*, und erst zum zweiten den Dreiklang auf *c*, um die Fehler zu vermeiden, setzen.



2.

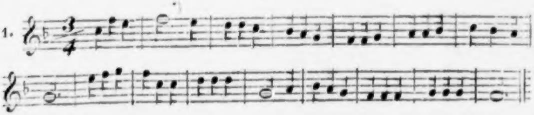


IV.

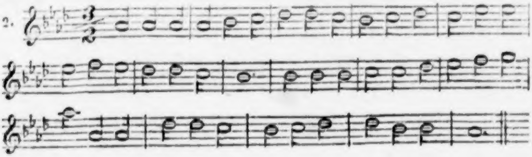


V.

1.

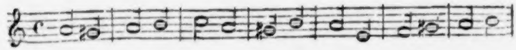


2.



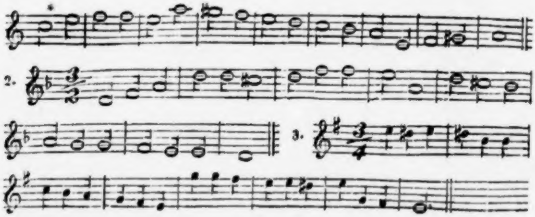
VI.

1.



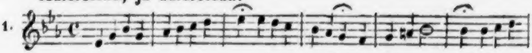
---

*) Man könnte ja auch zu einem jeden Takttheile einen Akkord, also zu diesem Melodietone zwei Akkorde nehmen. Im achten Takte wäre dies unstatthaft; da muss ein einziger ruhender Akkord den Schluss des Vordersatzes bezeichnen.

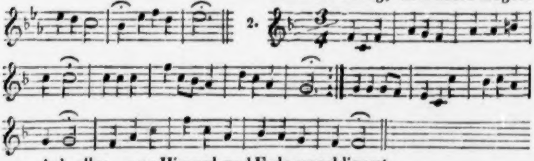


VII.

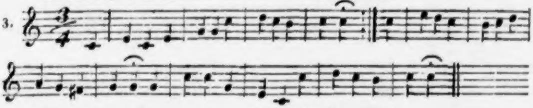
Auferstehn, ja auferstehn.



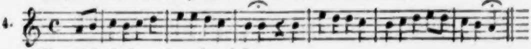
Einer ist König, Immanuel sieget.



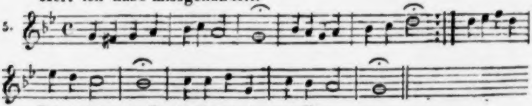
Ach alles, was Himmel und Erde umschliesset.



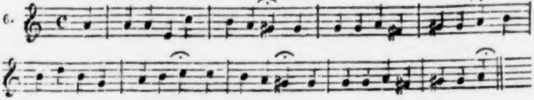
Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich.



Herr ich habe missgehandelt.



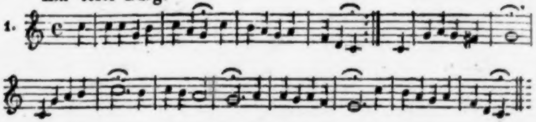
Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt.



VIII.

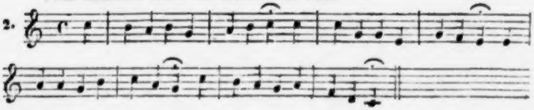
Ein' feste Burg.

1.



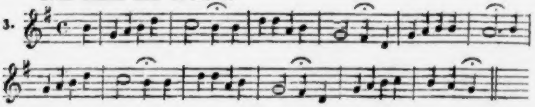
Vom Himmel hoch da komm' ich her.

2.



Nun ruhen alle Wälder.

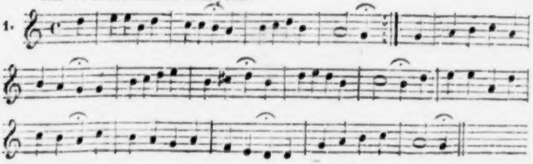
3.



IX.

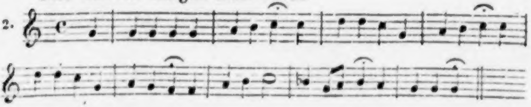
An Wasserflüssen Babylon.

1.



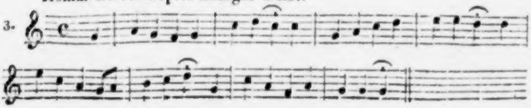
Dies sind die heil'gen zehn Gebot.

2.



Komm Gott Schöpfer heiliger Geist.

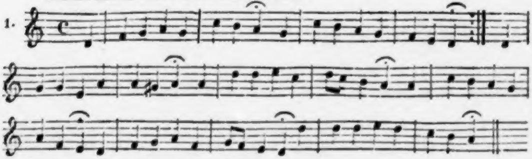
3.



X.

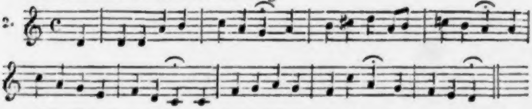
Christ unser Herr zum Jordan kam.

1.



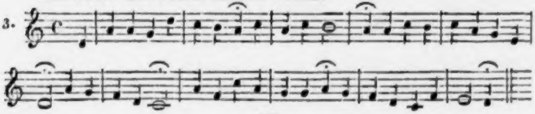
Erschienen ist der herrlich' Tag.

2.



Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin.

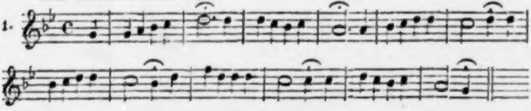
3.



XI.

Auf meinen lieben Gott.

1.

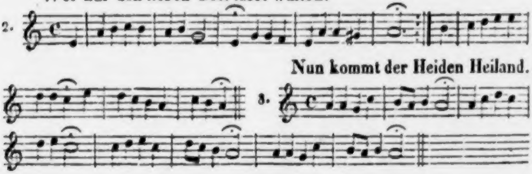


Wer nur den lieben Gott lässt walten.

2.

Nun kommt der Heiden Heiland.

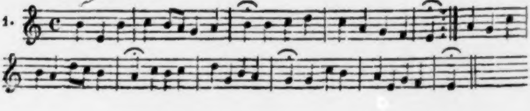
3.



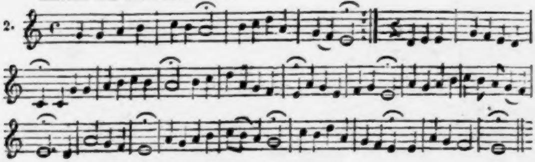
XII.

Aus tiefer Noth.

1.

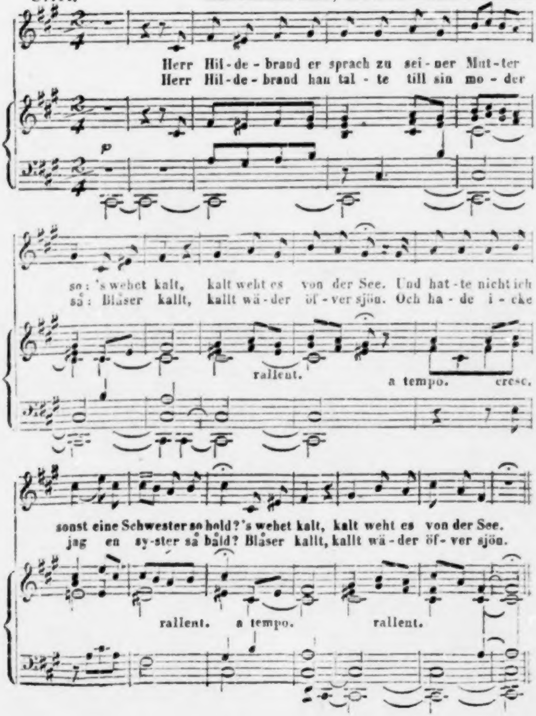


Mitten wir im Leben sind.

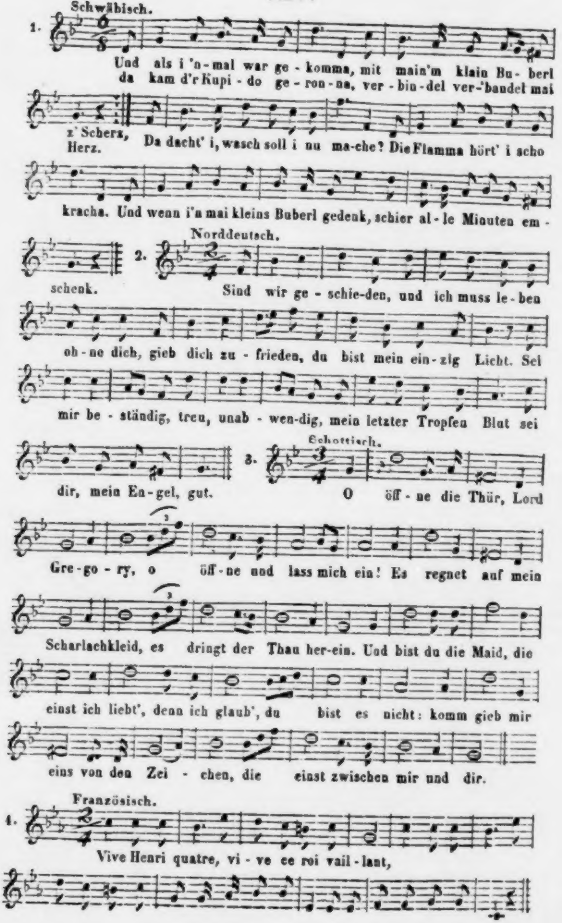


XIII. Die Meerfrau.

Still. Schwedisches Lied, von Lindblad behandelt.

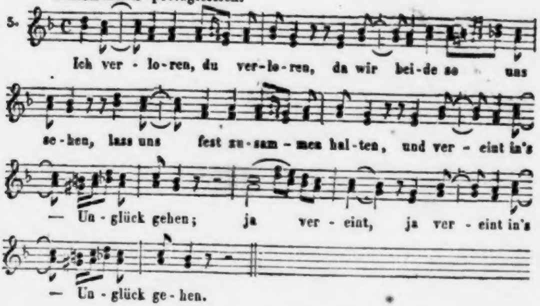

Herr Hil-de-brand er sprach zu sei-ner Mut-ter
Herr Hil-de-brand han tal-te till sin mo-der
p
so: 's wehet kalt, kalt weht es von der See. Und hat-te nicht ich
så: Blåser kallt, kallt wä-der öf-ver sjön. Och ha-de i-cke
rallent.
a tempo.
cresc.
sonst eine Schwester so hold? 's wehet kalt, kalt weht es von der See.
jag en sy-ster så båld? Blåser kallt, kallt wä-der öf-ver sjön.
rallent.
a tempo.
rallent.

XIV.


Schwäbisch.
1.
Und als i 'n-mal war ge-komma, mit main'm klain Bu-berl
da kam d'r Kupi-do ge-ron-na, ver-bin-del ver-'bandel mai
z' Scherz, Da dacht' i, wasch soll i nu ma-che? Die Flamma hört' i scho
Herz.
kracha. Und wenn i'n mai kleins Buberl gedenk, schier al-le Minuten em-
Norddeutsch.
schenk. 2. Sind wir ge-schie-den, und ich muss le-ben
oh-ne dich, gieb dich zu-frieden, du bist mein ein-zig Licht. Sei
mir be-ständig, treu, unab-wen-dig, mein letzter Tropfen Blut sei
Schottisch.
dir, mein En-gel, gut. 3. O öff-ne die Thür, Lord
Gre-go-ry, o öff-ne und lass mich ein! Es regnet auf mein
Scharlachkleid, es dringt der Thau her-ein. Und bist du die Maid, die
einst ich liebt', denn ich glaub', du bist es nicht: komm gieb mir
eins von den Zei-chen, die einst zwischen mir und dir.
Französisch.
4. Vive Henri quatre, vi-ve ce roi vail-lant,

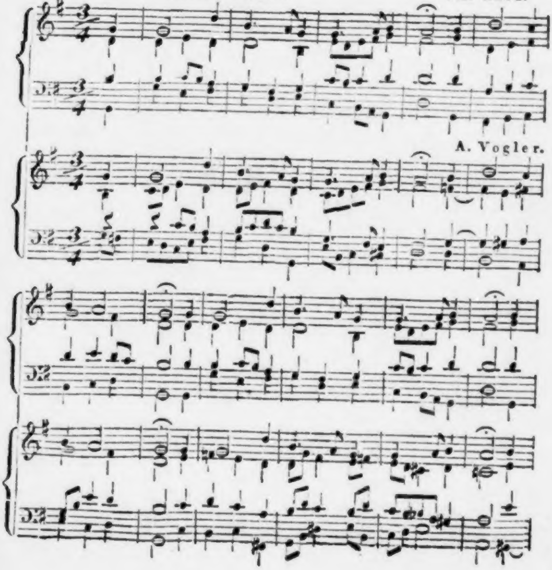
Brasilianisch-portugiesisch.

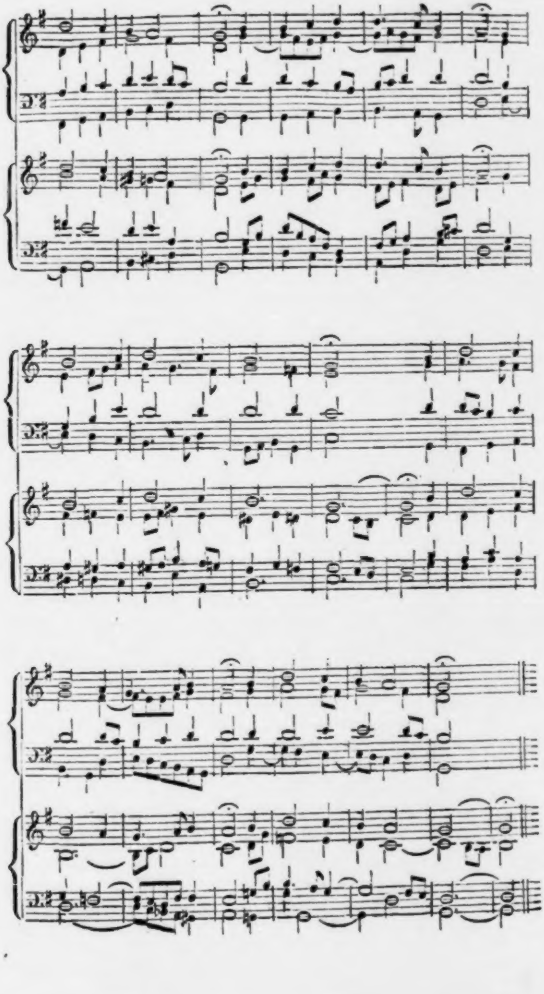
5.


Ich ver - lo-ren, du ver-lo-ren, da wir bei-de so uns
se-hen, lass uns fest zu-sam-men hal-ten, und ver - eint in's
— Un - glück gehen; ja ver - eint, ja ver - eint in's
— Un - glück ge-hen.

XV.

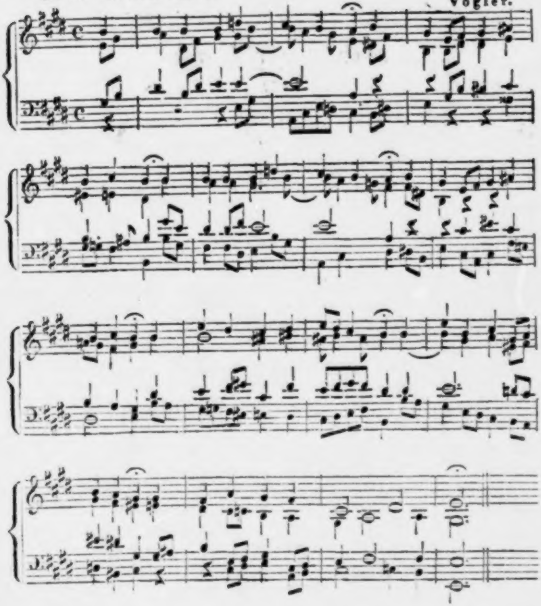
Aus meines Herzens Grunde. Seb. Bach.





Es ist das Heil uns kommen her.

Vogler.



BAYERISCHE STAATS BIBLIOTHEK MUENCHEN

Sachregiſter.

(Nur das Wichtigste enthaltend.)

Abschnitt. Seite 31.
Accent. 25.
Aeolische Tonart. 359.
Akkord. 62. 223. 229.
Akkordverschränkung. 223. 234.
All' ottava. 109.
All' unisono. 109.
Alt. 68. 305.
Anhang. 53.
Anticipation. 243.
Auflösung eines Akkordes. 75. 104.
Auflösung eines Vorhalts. 224. 235.
Auftakt. 22.
Augenquinten, Augenoktaven. 99.
Auslassung von Akkordtönen. 75. 86. 129.
Aussenstimmen. 68. 303.
Ausweichung. 149.
Authentisch. 338.

Bass. 68. 305.
Begleitung. 45. 76. 140. 287. 370.
Betonung. 21. 25.
Bezifferung. 109. 134. 168. 228.

Cantus firmus. 303. 313.
Choral. 288.
Choralstrophe. 288.
Chorgesang. 289.

Diskant. 68. 303.
Dissonanz. 189.
Dominant-Akkord. 73. 86. 103. 135. 151. 171. 184. 189. 212. 432.
Dominant-Dreiklang. 76. 160.
Dominante. 43.
Doppelchörig. 283.
Doppelschlag. 264.
Doppelvorschlag. 265.
Doppelzweistimmiger Satz. 57. 284.
Dorische Tonart. 356.
Dreiklang. 73. grosser und kleiner. 79. 89. 160. 212. verminderter. 113. übermässiger. 256.
Durchgang. 49. 163. 249. chromatischer. 251. diatonischer. 247. uneigentlicher. 261. zu Ausweichungen. 260.
Durchgangsakkorde. 256.
Durchgangsvorhalte. 256.
Durtonleiter. 18. 172.

Einstimmigkeit. 17. 277.
Enharmonisch. 155. 191.
Erweiterung. 27.
Etüde, s. Studie.

Figurirung, die harmonische. 137.

Gang. 24. 28. 184. 205.
Ganzschluss. 47.
Ganzton. 19.
Gegenbewegung. 59. 83.
Generalbassschrift u. s. w. s. Bezifferung.
Genie. 2.
Gesuchtheit. 10.
Gewesener Haupttheil. 35.
Grundakkord. 106.
Grundbass. 298.
Grundformen mus. Konstruktion. 25.
Grundlagen des Tonwesens. 1. 18. der Melodie. 44.
Grundton. 42. 62. 106.

Halbschluss. 47.
Halbton. 19.
Halteton. 59. 210.
Harmonie. 42. 62. enge und weite. 116.
Harmonik. 4.
Harmonische Masse. 42.
Hauptstimme. 45.
Haupttheil. 21.
Hülfston. 36. 263.
Hypo— 342.

Instrumentalsatz. 4.
Ionische Tonart. 345.

Kirchenschluss. 350.
Kirchentonart. 291. 334.
Klausel. 32.
Kompositionslehre. 1.
Konsonanz. 1. 89.
Konstruktion. 50. 193.
Kontrapunkt. 4.
Kreuzen der Stimmen. 220.
Künstlerisches Gewissen. 1.
Kunstformen. 4.
Kunstregeln; ihre Bedeutung. 11.

Lage des Akkords. 64. 86.
Leitereigen. 161. 185. 186.
Lydische Tonart. 366.

Manier. 10
Maxime bei der Arbeit. 22. 46. 56.
Mehrchörig. 283.
Melodie. 21.
Melodik. 4.
Methode der Lehre und Arbeit. 13.
Mittelstimme. 68.
Mixolydisch. 349.
Modulation. 121. 149. 198.
Modulationsordnung. 202.
Molltonleiter. 123.
Motiv. 26. 46.

Nachbleibende Töne. 243.
Nachsatz. 25.
Nebenstimme. 45.
Nebentheil. 21.
Nonenakkord. 126. 133. 136. 156. 186. 212.
Normalsatz. 303.

Oberdominante. 67.
Oberstimme. 59.
Ohrenquinten und Oktaven. 99.
Oktavenfolge. 70. 302.
Oktavensatz. 38.
Orgelpunkt. 206.
Orgelstück. 289.
Orthographie. 40.

Parallelismus. 215.
Paralleltonart. 89.
Periode. 24. 47. 93.
Phrygische Tonart. 362.
Plagalisch. 338.
Präludium, s. Vorspiel.

Quartenfolge. 219.
Quartquint-Akkord. 128.
Quartsext-Akkord. 107.
Querstand. 174.
Quintenfolge. 72. 216. 219. 258.
Quintsext-Akkord. 107. 296.

Realstimmen. 282.
Reinheit des Satzes. 101. 221.
Rhythmik. 4.
Rhythmisirung. 21.
Rhythmus. 20.
Richtung der Tonfolge. 17. 23.

Satz. 24. 29.
Satzketten. 205.
Scheinvielstimmigkeit. 282.
Schluss. 46. vollkommner. 91. unvollkommner. 51. 53. 91.
Schreibung der Durchgänge. 251.
Sekund-Akkord. 107.
Septimen-Akkord. 73. 129. 157. 185. 187.
Sextakkord. 107.
Sextnonen-Akkord. 125.
Sextseptimen-Akkord. 128.
Singbarkeit der Stimmen. 180.
Sprungweise Modulation. 198.
Stimmchor. 280.
Stimmmführung. 81. 174.
Studien. 147.
Styl. 190.

Talent. 2.
Taktverrückung. 27.
Tasto solo. 109.
Tenor. 68. 304.
Terzenbau. 62.
Terzquart-Akkord. 107.
Terzsekund-Akoord. 128.
Tetrachord. 20.
Theil. 50.
Tonart. 122. 123. 230. 381.
Tonfolge. 17.
Tonika. 19. 42.
Tonischer Akkord (t. Dreiklang). 67. 188.
Tonische Harmonie. 43.
Tonleiter. 19. 336.
Triller. 265.
Triton. 221.
Trugschluss. 197.
Typus. 289.

Uebergang. 149.
Ueberzifferung. 77.
Umkehrung der Akkorde. 106. 127.
Unterdominante. 67.
Unterstimme. 59.
Urakkord. 212.
Urgrundton. 210.

Verdeckte Quinten und Oktaven. 98. 99.
Verdopplung. 63. 105. 129.
Verengerung. 27.
Vergrösserung. 27.
Verkehrung. 27.
Verkleinerung. 27.
Verminderter Dreiklang. 113. 159.
Verminderter Septimen-Akkord. 129. 157. 173. 191.
Versetzung der Akkordtöne. 63.
Vielstimmigkeit. 278.
Vierstimmigkeit. 62.
Vokalsatz. 4.
Volksgesang. 289. 378.
Vorbereitung des Vorhalts. 224. 236.
Vordersatz. 25.
Vorgreifende Töne. 243.
Vorhalt. 224. 232. 235.
Vorschlag. 264.
Vorspiel. 92. 145.

Wechselton. 248.
Wiederholung. 27.

Zweistimmigkeit. 45. 274. 320.

Druckfehler*),

die man vor dem Gebrauche des Werks zu beseitigen bittet.

Seite 17. — Vor der Ueberschrift: „Die Tonfolge und ihre Arten" fehlt eine 1.
— 20. — Vor der Ueberschrift: „Rhythmisirung der Tonfolge" fehlt eine 2.
— 67. — Anm. Z. 6 v. u. Zwischen *D* und *E* fehlt *A*.
— 72. — Anm. L. neunten Abschn. d. achten Abtheilung.
— 81. — Z. 7 v. o. l. haben zufrieden stellen müssen.
— 115. — Notensatz No. 209. Der Strich (-) unter dem ersten Viertel des vorletzten Taktes ist ungültig.
— 131. — In der letzten Zeile nach „haben" fehlt: (S. 35).
— 143. — In der Ueberschrift, Z. 5 v. u. statt einzelne l. einzige.
— 151. — Z. 7 v. u. statt ausreichen l. ausweichen.
— 160. — No. 287. Der vorletzte Akkord heisst: *d—fis—a*.
— 168. — Der zweite Notensatz hat die Nummer 307.
— 190. — Anm. Z. 6 v. u. l.: nicht, wie für Kirchenmusik, so für jede u. s. w.
— 248. — Z. 8 v. u. statt No. 458 l. No. 459.
— 252. — Notensatz No. 476. Vor dem ersten *g* fehlt ein ♮.
— 267. — Notensatz No. 524 statt des letzten *g* ist *h* zu setzen.

---

*) Durch die Entfernung des Verf. vom Druckort unberichtigt geblieben.

Marx

Kompositionslehre.

Zweiter Band.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Die Lehre

von der

musikalischen Komposition,

praktisch-theoretisch,

zum Selbstunterricht,

oder

als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen,

von

Adolph Bernhard Marx,

Professor und Doktor der Musik, auch Musikdirektor
an der Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin.

Zweiter Band.

Leipzig, 1838.
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorrede.

An die jüngern Kunstgenossen.

An Euch, meine Freunde, — die ich so nennen darf in der gemeinsamen Lust für unsre Kunst und nach der verbrüdernden Wahl des Lebensberufes, — an Euch, die Ihr versuchen wollt, ob aus meinen Erfahrungen und Forschungen ein fördernder Wink, ein belebendes Wort Euch zuspreche: — an Euch habe ich zumeist gedacht unter der strengen Arbeit, die diese Blätter mir neben geliebterer Thätigkeit abfoderten; sie sind zunächst Euch gewidmet, in denen ich meine Gedanken, wofern sie richtig, zu Thaten und Freuden erwachsen wieder zu sehen hoffe. Denn dieses ist, — oder ich müsste mich ganz irren, — die rechte wünschenswerthe Fortdauer unsers Lebens, die wahrhafte Unsterblichkeit; nicht das Weiterklingen unsers leeren Namens (den als eiteln Schall die Winde verwehen möchten) nicht sein Vermerk unter hundert gleich inhaltlosen andern Namen in den ängstlichen Registern der Kleinhändler mit Geschichte und Litteratur: sondern die Hoffnung, die Gewissheit, dass unsre That weiter wirkt, neue Thaten, ein ausgebreitetes erhöhtes füllereicheres Leben weckt und nährt, dass wir unsre Schale lebendigen Thaues ausgegossen haben in den Lebensstrom der seligen Kunst, an dessen Wassern sich die Völker erfrischen und verjüngen. Begeisterungstrunken eilt eine Schaar der Jünger auf die andre herbei in diesen heiligen Dienst; die Lust am Tonspiel hat sie gelockt, das süsse Geheimniss der Melodien, die erzene Macht harmonischer Massen ihre Seelen erregt und durchschüttert, sehnsüchtiges Verlangen nach neuen Offenbarungen hervorgereizt, schöpferische Ahnungen, das Erblühen in der eignen Brust eines neuen Tonlebens gezeitigt. Und diese Ahnungen, dieses Bewusstsein einer Tonwelt, die im Innern sich gestalten, aus uns sich gebähren möchte, lassen nicht weilen, nicht abstehen, dulden uns auf keiner andern Spur, haben uns ganz zu eigen dahingegeben der Göttin, die ihr Netz aus süssen Weisen und Schauerklängen gewebt hat, die Seelen der Menschenkinder zu fahen.

Wie mächtig sind doch diese Bande! Wer, dem diese Regungen in der Brust erwacht sind, fühlte sich nicht zum muthigsten Ringen gegen jeden Widerstand, zur Ueberwindung aller Hindernisse, zu jedem Entsagen (wenn es gefodert würde) auf glänzendere oder gesichertere Loose, zu einem unverzagt freudigen Blick in eine lange Zukunft hinter ungewissen Erfolgen gestählt und erhoben? Wir bedürfen dieses Muthes und dieser stets erneuten Kräftigung. Denn, meine Freunde, nur dem ersten hoffnungberauschten Hinblick des Jünglings kann die Zweifelhaftigkeit der höhern Künstlerlaufbahn ungesehen bleiben, diese Zweifelhaftigkeit, die eben den Edleres Wollenden am Nächsten bedroht. Werden wir erreichen, vollführen, was wir gewollt? — Giebt es, wenn nicht, — irgend eine Entschädigung, Versöhnung? — Wen, der diesen Nachtgedanken je durchwühlt, hätte nicht die Klage des Dichters um den so hoch begabten Genossen:

„Wolltest Herrliches gewinnen,
Aber es gelang dir nicht.
Wem gelingt es? — Trübe Frage,
Der das Schicksal sich vermummt. —"

als träfe sie ihn selbst, durchbebt? Wer hat nicht inne werden müssen, wie nahe jenes Wort der heiligen Schrift: „Viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt!" den angeht, der sich dem höchsten künstlerischen Wirken bestimmt? — Solch entscheidungsschweres Bedenken kann wohl den aufhalten, den nur flüchtige Lust oder gar ein eitler Wunsch herbeigelockt; und wohl ihm, wenn er sich besinnt, wenn er von einer Bahn zurücktritt, auf der nur tiefster Beruf und hingebendste Anhänglichkeit rechten Erfolg zu hoffen haben, nur das Bewusstsein reiner Wahl und bewahrter Treue und freudige Einstimmung in jede Entscheidung von oben Zufriedenheit und Glück gewähren. Aber eben dieses Bewusstsein, wenn es so harttreffender Anfrage ausgehalten; wehrt dem ächten Jünger dann jede beugende Sorge ab; die reine Widmung, die ihn der Künstlerbahn eignet, ist unbefleckt von fremdem Begehr und ungekränkt von äusserm Verluste; sie ist unwiderruflich und unerschütterlich, wie die Liebe, die sie hervorrief.

Aber, meine Freunde, es wird noch Schwereres gefodert: wir müssen uns selbst überwinden, jenen übermächtigen Drang, der uns in die Bahn hineinbrach, der unsre Künstlerkraft selbst ist, — den müssen wir noch meistern, hemmen und lenken lernen. Hier ist es, wo nachhaltige Manneskraft sich höher erweiset, als das jugendlich auflodernde Feuer des ersten Enthusiasmus, wo sie die unstäte und unsichre Flamme nährt und zusammendrängt zu schöpferischer Macht der Begeisterung, die da nicht ist eine Entzündung des Sinnes, sondern die höchste Verschmolzenheit aller geistigen sowohl als sinnlichen Kräfte. Dieser männliche Sinn ist es, der uns gebietet, zu dem hohen Werk unsers Lebens unser höchstes Vermögen aufzusparen, uns Gesundheit und Frische des Leibes und der Seele zu erhalten, unser Empfinden zu reinigen und zu adeln, unser Herz allem Guten und Edeln offen und warm zu haben, unser Denken zu stärken und zu erhöhn, uns mit allem, was Vor- und Mitzeit, Leben und Wissenschaft und der Kreis der seligen Künste Hülfreiches und Erlangbares für unsre Vollendung darbieten, als mit einer uns gleichsam einwachsenden Rüstung anzuthun. Denn in dem Künstler wird zu einer lebendigen Gestalt ausgeboren Alles, was in den zerstreuten Formen geistigen und natürlichen Lebens das traumhafte Bewusstsein seines Volks und seiner Zeit bis auf ihn hin heimlich gereift hat. Was in den Seelen still geschlummert hat als unfassbares verschwimmendes Bild, als undeutlich stammelndes Begehr, das soll er weissagen in seiner Doppelbestimmung als ein Zeichendeuter der Vergangenheit und als Herold der Zukunft, in die Mitte seiner Zeit tretend. Dazu aber muss er auf der Höhe seiner Zeit stehen und ihre Bildung haben nach der Seite seiner künstlerischen Aufgabe hin. Täusche sich doch keiner von Euch, indem er etwa die Künstler früherer Zeit nach dem Maassstab unserer Bildung misst, oder ununterschieden lässt die verschiednen Bildungssphären, die des Künstlers, des Musikers von der des Gelehrten oder anderswohin Berufener. Es ist einmal — solches Misskennen bei Seite gehalten — unwiderruflich wahr, dass der rechte Künstler nie hat werden und bestehen können, als auf jene Bedingung.

Sie ist unermesslich gross, weiter wie das Leben des Einzelnen, von keinem Einzelnen nach allen Seiten zu erfüllen; — und darum ist eben die Kunst, selbst eines einzelnen Zeitmoments niemals von einem Einzelnen zu erschöpfen. Es ist, wie das höchste Gebot unserer Religion, die unbedingte Foderung an Alle und Jeden, aber von keinem Einzelnen (als dem Einen) ganz erfüllt, wesshalb eben der Künstler als solcher, wie der Christ als solcher der Gnade höherer Ergänzung unmittelbar bedürftig und zugewiesen ist.

Was ich nun in diesem Buch Euch, meine Genossen, als einen Theil unsers gemeinschaftlichen Tagewerks aufzuweisen getrachtet, hätte wohl als das dem Musiker Nächstliegende zunächst Euren Antheil zu hoffen. Allein ich kann mir und Euch auch die Last meines Ansinnens nicht bergen.

Das Lastende der Foderung liegt in ihrem Widerspruche mit der Stimme des Tages.

Es wird uns nicht schwer, jede Arbeit mit angestrengter Kraft durchzusetzen, deren Nothwendigkeit für den theuersten Zweck uns ganz einleuchtet. Zudem erleichtert ja jeder Fortschritt die Beschwerde, da er uns bei gesteigertem Vermögen erweiterte Herrschaft und freiere Bewegung gewährt; denn mit jeder neuen Form, deren wir mächtig werden, erlangen wir ja für unsern Geist nach dieser Seite hin Freiheit, und zwar die wahre Freiheit, die darin besteht, dass unsre eignen Gedanken und Empfindungen mit der allgemeinen Vernünftigkeit der Kunst einig sind.

Auch das wird uns nicht niederdrücken, dass wir im Beginnen uns von den ungewohnten Anfoderungen befangen fühlen, uns nicht so frei bewegen, wie vielleicht zuvor als Naturalisten in irgend einer durch Routine geläufig gewordnen Form. Mögen uns immer durch unsre Studien ein Paar Liedchen oder andre Anläufe gestört werden! Solche Blümchen bringt jeder warme Frühlingshauch wieder; und wenn es nicht wäre, wenn ein Paar vorzeitige Blüten unsre ganze Habe ausmachten: nun, dann wär' eben nichts damit verloren, dann wäre Komposition gar nicht unser Beruf. Die Kraft zum Lebensberufe muss das Leben mit all seinen Mühen, Störungen und Verlockungen hindurch aushalten; wir wollen uns ja nicht Musiker nennen, wenn einige Monde sie schwächen könnten.

Und wir, die wir der ewigen Kunst uns weihen, werden nicht mit dem Tage geizen, nicht Bedenken tragen, ein Paar Jahr an unsre volle Kräftigung zu setzen, wenn wir erst wissen, dass wir nicht als unreife Schwächlinge an das Werk treten und es vollführen können. Der Eichbaum astet sich durch Jahrhunderte empor, während unter ihm eine Grasschicht auf die andre welkt und vergehet. Wir kommen auch nimmer zu spät, wenn wir nur mit Kraft und Zeit redlich haushalten. Bach und Händel und Gluck kamen im spätern Mannesalter an ihre höhern Schöpfungen, Haydn war als sechzig- und siebzigjähriger Greis jung genug, alle Reize des Naturlebens und die junge Zärtlichkeit seines Hannchens und Lukas zu singen.

Aber das kann feurige, ehrgeizige Jugend einen Augenblick lang stutzig machen, dass neben ihrem strengen Bemühn hier und dort Kunstgenossen ohn' alle Beschwer und Rüstung Erfolge, Lohn und Ruhm die Fülle erbeuten. Ja, ich kann es nicht leugnen, dass zu jenen Erfolgen, die französische und welsche Tonsetzer nicht blos in ihrem Lande, sondern auch auf unserer Bühne gewonnen haben, dass zu jenen oft so beliebt gewordnen und ausgebreiteten Virtuosenkompositionen die strenge Vorarbeit, die ich fodere, nicht erfoderlich, dass sie vielleicht sogar hinderlich ist. Denn wer erst sie vollführt, sich an ihr rüstig und von Eifer glühend hat werden lassen, dem möchte der Leichtsinn mangeln, der jenen Tagausbeutern statt der Begeisterung hilft, dem möchte das stolze Gefühl von der Hoheit der Kunst nicht gestatten, dem Frohndienste der hin und her taumelnden Menge sich hinzugeben.

Wir andern nun, die im eignen Geiste, genährt an den Werken der grossen Vorfahren, eine höhere Idee von der Tonkunst im Busen tragen: wir wollen uns hüten, dem Gelüste des Tags zu gehorchen, eine andre Stimme zu hören, als die unsers künstlerischen Gewissens; damit uns ja nicht die demüthigende Beklemmung fasse und beuge, einst vielleicht alles Aeusserliche erlangt, aber unsre Idee, uns selbst und den selbstgewussten Zweck unsers Daseins verloren, — dahingeworfen zu haben. Und fühlen wir die natürliche Regung, im Andern uns zu erkennen, für unser Werk das bestätigende oder zurechtweisende Urtelswort anderswoher zu vernehmen: wohlan, so ist uns ein Areopagus bestellt in den umschwebenden Geistern der vorangegangnen Meister, so mögen wir uns selber sagen, ob wir auf ihrer Spur uns finden, ob wir ernstlich trachten nach der Würde, ihrer Reihe wenn auch als die letzten, aber als treue Jünger uns anzuschliessen.

Am elften Juli 1838.

Adolph Bernhard Marx.

Allgemeine Inhaltsanzeige.

Seite.
Einleitung 3
1. Aufgabe des zweiten Theils.
2. Begriff der Kunstform 4
3. Näherer Begriff der Formlehre und ihre Nothwendigkeit 5
4. Vergleich der musikalischen Formlehre mit der andrer Künste 7
5. Geltung der Kunstformen 8
6. Geltung der Kunstformen für den Jünger 10
7. Geschäft des Schülers.
8. Nächster Vortheil des Schülers 11
9. Stimmung zur Arbeit 13

Drittes Buch.

Die periodischen Formen 15

Einleitung.

1. Anknüpfung an den ersten Theil.
2. Methode der Arbeit.
3. Warnung vor zwei Fehlern 18
4. Vortheil der Arbeit 19

Erste Abtheilung. Die Liedform 20
Erster Abschnitt. Das freie Lied 21
Betrachtungen.
1. Erfindung 28
2. Inhalt.
3. Ausbildung.
4. Formung 29
5. Begleitung 33
Zweiter Abschnitt. Weitere Fortschritte 34
1. Zahl der Begleitungsstimmen 40
2. Form der Begleitung.
3. Rhythmische Einrichtung 41
Dritter Abschnitt. Das freie Lied in zweitheiliger Form 42
Vierter Abschnitt. Die drei- und mehrtheilige Liedform 49
Fünfter Abschnitt. Der Marsch 51
Die Polonaise 53
Sechster Abschnitt. Der Tanz 55
1. Der Walzer.
2. Die Anglaise 57
3. Die Menuett.
4. Die Sarabande 59

Seite.

Zweite Abtheilung. Die Choralfigurationen 61
- **Erster Abschnitt.** Die einfachste Figuration des Chorals 62
- **Zweiter Abschnitt.** Vollendung dieser Arbeit 71
- **Dritter Abschnitt.** Zweite Figuralform. Freiere Einführung der Stimmen 75
- **Vierter Abschnitt.** Vollendung dieser Figuralform 81
- **Fünfter Abschnitt.** Uebergang zu neuen Figuralformen 90
- **Sechster Abschnitt.** Ausführung der dritten Figuralform 98
- **Siebenter Abschnitt.** Bereicherung der dritten Figuralform 106
- **Achter Abschnitt.** Der Cantus firmus in andern Stimmen 112
  - A. Der Cantus firmus im Basse.
  - B. Der Cantus firmus im Tenor 114
  - C. Der Cantus firmus im Alte 115
  - D. Der Cantus firmus abwechselnd in zwei Stimmen.
- Schlussbemerkung 117

Dritte Abtheilung. Die freiere Behandlung der Choralfiguration 119
- **Erster Abschnitt.** Verschiedne Motive für verschiedne Stimmen.
- **Zweiter Abschnitt.** Befreiung der Figuralstimmen 127
- **Dritter Abschnitt.** Befreiung des Cantus firmus 136
  - 1. Aenderung der Taktordnung.
  - 2. Aenderung der Tonfolge 138
- **Vierter Abschnitt.** Mehr- oder minderstimmige Figuration 140
- **Fünfter Abschnitt.** Uebergänge der Choralfiguration in andre Formen 144
  - 1. Der figurirte Choral als Lied.
  - 2. Der figurirte Choral arienhaft 145
- **Rückblick** 147
- **Anhang.** Vom Zwischenspiel 149

Viertes Buch.

Die freie Polyphonie 151

Einleitung 153

Erste Abtheilung. Die selbständige Figuration 155
- **Erster Abschnitt.** Die Figuration zur Homophonie zurückgewendet.
  - A. Einstimmige Sätze.
  - B. Zwei- und mehrstimmige Sätze 157
- **Zweiter Abschnitt.** Die Nachahmung 162
  - 1. Zahl der Stimmen 163
  - 2. Maass der Nachahmung 164
  - 3. Stufe der Nachahmung.
  - 4. Form der Nachahmung 165
- **Dritter Abschnitt.** Die freie Nachahmung zur Kunstform werdend 167
- **Vierter Abschnitt.** Die Ausführung der freien Nachahmungsformen 171
  - Ausgedehntere Sätze 176
- **Fünfter Abschnitt.** Drei- und mehrstimmige Nachahmungssätze 179

Seite.

Sechster Abschnitt. Fortbildung der Nachahmungsformen 184
1. Erweiterung der Form 185
2. Freiere Formbildung 191

Siebenter Abschnitt. Schlussbetrachtungen 193
1. Der Karakter der Nachahmungsformen.
2. Begleitung der Nachahmungsstimmen 197

Zweite Abtheilung. Vorbereitungen auf die Fugenform 200

Erster Abschnitt. Allgemeiner Anblick der Fugenform 201

Zweiter Abschnitt. Allgemeine Regeln über die Bildung des Fugenthemas 208
1. Länge des Themas 209
2. Umfang des Themas 211
3. Inhalt des Themas 213
4. Harmonische Konstruktion 214

Dritter Abschnitt. Die Erfindung des Fugenthemas 216
Schlussbetrachtungen 224
1. Beschränkung auf das Wesentliche.
2. Seb. Bach als Vorbild.
3. Berücksichtigung des Stimmkarakters 226

Vierter Abschnitt. Die Bildung des Gefährten 228
Erste Regel 230
Zweite Regel 231
Dritte Regel 232
Vierte Regel 237
Fünfte Regel 239
Sechste Regel 240

Fünfter Abschnitt. Ausnahmsweise Bildungen des Gefährten 243

Sechster Abschnitt. Der Wiederschlag 251
A. Tonordnung des Wiederschlags.
B. Stimmordnung des Wiederschlags.
C. Zeit des Stimmeintritts 252

Siebenter Abschnitt. Der Gegensatz 256
Anhang 264

Achter Abschnitt. Der Zwischensatz 266

Dritte Abtheilung. Die untergeordneten Fugenformen 269

Erster Abschnitt. Die Fughette und das Fugato.
Bemerkungen 274

Zweiter Abschnitt. Das Fugato als Theil grösserer Tonstücke 281
Erster Fall.
Zweiter Fall 282

Dritter Abschnitt. Die in Liedform zurückgehende Fugenform 288
Die Gigue.
Das Scherzo 290

Vierter Abschnitt. Die Fuge zum Choral 294

Fünfter Abschnitt. Der fugirte Choral 296

Vierte Abtheilung. Die Fuge 302

Einleitung.

Erster Abschnitt. Anlage der Fuge 305

Zweiter Abschnitt. Prüfung des ersten Entwurfs 317

Seite
Dritter Abschnitt. Ausarbeitung der Fuge 325
Vierter Abschnitt. Höhere Vollendung der Fuge 327
A. Das Thema 328
1. Verengerung.
2. Erweiterung 329
3. Verdopplung 330
4. Vergrösserung 331
5. Verkleinerung 332
6. Verkehrung 334
7. Taktrückung 338
B. Besondre Freiheiten im Fugenbau 340
Der Wiederschlag in der ersten Durchführung.
Fünfter Abschnitt. Die mehrstimmige, drei- und zweistimmige Fuge 342
1. Die mehrstimmige Fuge.
2. Die drei- und zweistimmige Fuge 345
Sechster Abschnitt. Begleitung der Fuge mit freiem Satze 347
Fünfte Abtheilung. Der feste Bass 351
Erster Abschnitt. Anschauung der neuen Form 352
Zweiter Abschnitt. Nähere Erörterung der Form 356
1. Das Thema.
2. Die Erfindung im Einzelnen 357
3. Der Plan des Ganzen 360
4. Der Schluss 361
Schlussbetrachtungen 363

Fünftes Buch.

Die Umkehrungsformen 367
Einleitung 369
Erste Abtheilung. Der doppelte Kontrapunkt 373
Erster Abschnitt. Der doppelte Kontrapunkt der Oktave 376
Zweiter Abschnitt. Der doppelte Kontrapunkt, auf die Figuralformen angewandt 383
A. Kontrapunktische zweistimmige Figuration.
B. Kontrapunktische mehrstimmige Figuration 385
C. Die Choralfiguration im doppelten Kontrapunkte 386
1. Der Cantus firmus mit einer kontrapunktischen Gegenstimme.
2. Zwei kontrapunktische Stimmen gegen den Cantus firmus 387
3. Begleitende Stimmen zu den kontrapunktirenden.
Zweite Abtheilung. Der Kanon 391
Erster Abschnitt. Der zweistimmige Kanon 393
A. Seine Arten. -
B. Abfassung desselben 394
C. Schluss des Kanons 399
D. Schreibart des Kanons.

Seite.
Zweiter Abschnitt. Abgeleitete kanonische Formen............ 400
1. Der begleitete Kanon.
2. Der Choral mit begleitendem Kanon............................ 401
3. Der kanonische Cantus firmus.................................. 402

Dritte Abtheilung. Die Doppelfuge.......................... 406
Erster Abschnitt. Erste Form der Doppelfuge.................... 407
Zweiter Abschnitt. Zweite Form der Doppelfuge.................. 410
Dritter Abschnitt. Dritte Form der Doppelfuge.................. 413
Vierter Abschnitt. Ableitungen aus der Form der Doppelfuge 415
1. Das Fugato mit zwei Subjekten.
2. Der Choral mit Doppelfuge.................................... 418
3. Der durchfugirte Choral....................................... 420

Vierte Abtheilung. Die andern Arten des doppelten Kontrapunkts........ 421
Erster Abschnitt. Allgemeine Betrachtung dieser Kontrapunkte 424
1. Die Umkehrung.. 425
2. Der Stimmraum.. 426
3. Folgen der Umkehrung... 427
4. Vermittelnde Intervalle.. 428
5. Die Anlage... 429
6. Die Ausführung... 430
Zweiter Abschnitt. Der doppelte Kontrapunkt der None.
Dritter Abschnitt. Der Kontrapunkt der Dezime.................. 434
Vierter Abschnitt. Der Kontrapunkt der Undezime................ 435
Fünfter Abschnitt. Der Kontrapunkt der Duodezime............... 437
Sechster Abschnitt. Der Kontrapunkt der Terzdezime............. 438
Siebenter Abschnitt. Der Kontrapunkt der Quartdezime........... 440
Anhang. Der polymorphische Kontrapunkt........................ 441

Fünfte Abtheilung. Der dreifache, vierfache, mehrfache Kontrapunkt........ 443
Erster Abschnitt. Die Abfassung des drei- und vierfachen Kontrapunkts der Oktave........ 445
Zweiter Abschnitt. Andre Kontrapunkte drei- und mehrfach 447
Verkehrung des vierfachen Kontrapunkts......................... 450
Dritter Abschnitt. Der mehrstimmige Kanon...................... 454
Der gemischte Kanon.. 457
Vierter Abschnitt. Der Doppelkanon............................. 458
Kanonischer Choral mit begleitendem Kanon...................... 460
Fünfter Abschnitt. Der Zirkelkanon............................. 461
Sechster Abschnitt. Drei- und mehrfache Fugen.................. 465

Sechstes Buch.

Umriss der zusammengesetzten Kunstformen........................ 475
Einleitung.. 477
Erster Abschnitt. Begriff der zusammengesetzten Kunstformen 479

Seite

Zweiter Abschnitt. Das Scherzo 483

Dritter Abschnitt. Die Variation 486

1. Das Thema 487
2. Auffindung der Motive 488
3. Ausführung der Arbeit 489

Vierter Abschnitt. Die Rondoform 492

Erste Rondoform.
Zweite Rondoform 493
Dritte Rondoform 494

Fünfter Abschnitt. Die Sonatenform 497

A. Sonatenform in Dur 498
B. Sonatenform in Moll 501

Sechster Abschnitt. Willkührliche Gestalten.

Anhang.

Erläuterungen und Zusätze zum zweiten Theile 503
Notenbeilagen 573
Sachregister 581

Zweiter Theil.

Die freie Komposition.

Einleitung.

§ 1. *Aufgabe des zweiten Theils.*

Das zweite Buch des ersten Theils hat uns die unterste Reihe tonkünstlerischer Aufgaben erschlossen: die Begleitung gegebner Melodien. Das Hauptsächliche war uns gegeben, nämlich die zu begleitende Melodie; und wir hatten ihr nur in der einfachsten ihrem Sinn entsprechenden Weise eine Unterlage, eine Begleitung unterstützender theilnehmender Stimmen, zu verschaffen. Unserer Arbeit war also nicht das Ganze, sondern nur ein Theil, und zwar die Nebensache, überlassen; in so fern waren wir bei unserm Geschäfte nicht frei, es war dieses Geschäft zwar ein künstlerisches, aber untergeordnetes.

Von jetzt an wird unsere Aufgabe sein, ein Ganzes zu schaffen. Oder, — wenn uns ja etwas gegeben wird, sei es nun ein Motiv, oder Thema, oder eine ganze Melodie: so wird nicht dieses Gegebne, sondern das, was wir daraus oder damit hervorbringen, oder was wir dazu thun, die Hauptsache sein.

Alle hierher gehörigen Aufgaben können wir daher unter dem Namen:

die freie Komposition

zusammen fassen; erst bei ihnen sind wir thätig in der Weise freier Kunst, die nämlich ihr Werk ganz aus sich selbst, nach ihrem Gesetz allein hervorbringt, nicht blos zu einem schon Gegebnen herantritt, um es zu schmücken, zu unterstützen, oder sonst zu mehren und zu ändern.

Allerdings müssen wir aber auch hier wieder anerkennen, dass diese Scheidung sich nicht scharf durch alle Gestaltungen durchführen lässt. Eine blosse Begleitung, z. B. die Begleitung eines Chorals, wie sie im vorigen Buche gelehrt worden ist, kann einen Kunstzweck vollkommen erfüllen, also ein vollkommnes Kunstwerk sein. Und wiederum mehrere von den bevorstehenden Kunstformen sind an äusserliche Rücksichten, oder an eine gegebne Hauptmelodie gebunden, so dass sie in dieser Hinsicht nicht vollkommen frei genannt werden könnten, dennoch aber sich wiederum zu der Geltung eines wahren, freien Kunstwerkes erheben, sobald der Geist des Schaffenden die äusserliche Rücksicht oder die gegebne Melodie ganz in die Idee seines Werkes hineingezogen, zu einem durchaus einigen und wesentlichen Theil seines Schaffens umgewandelt hat. Allein dieses Ineinanderfliessen der Gränzen ist, wie wir bereits aus dem ersten Theile wissen, ein Unvermeidliches in den Gebieten geistigen Schaffens. Es ist so wenig zu vermeiden oder etwa als ein Fehler der Darstellung zu achten, dass wir es vielmehr als einen wesentlichen Zug in der Entwickelung der Kunst immer werden wiederkehren sehen, und dass, wenn wir es erst recht begriffen haben, es uns vielmehr als ein Zeichen wahrer Lebendigkeit der Kunstentwickelung und als ein Prüfstein für die Vollständigkeit der Lehre dienen soll. Nur das Todte lässt sich scharf abschneiden und zerlegen. Das Lebendige waltet und wirkt von einem Mittelpunkte, einem Kern aus — man kann nicht so ganz bestimmt sagen, wie weit? Es berührt anderes Lebendige, ja geht darin über oder nimmt davon auf; und indem wir dies inne werden, überzeugen wir uns, dass wir sein Walten nach dieser Seite hin genügend begleitet und erkannt haben.

2. *Begriff der Kunstform.*

Wir wollen also freie Kunstwerke hervorbringen lernen. Hier weiss nun Jeder, dass es Kunstwerke der verschiedensten Form giebt. Selbst der oberflächlichste Beobachter kann leicht inne werden, dass ein Tanz oder Marsch sich von einer Sonate oder Fuge schon der äussern Gestaltung nach bestimmt unterscheidet, und dass wiederum alle Märsche, oder alle Walzer unter einander, so wie alle Fugen unter einander, trotz aller Abweichungen im Einzelnen, im Allgemeinen eine gewisse Aehnlichkeit, eine gewisse Uebereinstimmung der Form zeigen.

Wir haben nur einige allgemein bekannte und leicht unterscheidbare Formen genannt. Aber man sieht leicht, dass jedes Kunstwerk seine Form haben muss. Denn jedes Kunstwerk hat nothwendig seinen Anfang und sein Ende, also seinen Umfang; es ist aus Theilen verschiedner Art, verschiedner Zahl, — in verschiedner Weise zusammengesetzt. Der Inbegriff aller dieser Merkmale heisst eben

die Form

des Kunstwerkes; es ist die Weise, wie der Inhalt des Werks — die Vorstellung, Empfindung, Idee des Komponisten — äusserlich, Gestalt geworden ist, und man hätte die *Form des Kunstwerks* näher und bestimmter als *die Aeusserung seines Inhalts* zu bezeichnen.

Hieraus folgt nun, dass es so viel Formen geben kann, als Kunstwerke, obwohl ganze Massen dieser einzelnen Formen, wie wir schon oben beispielsweise angeführt, in gewissen Haupt- oder wesentlichen Zügen übereinstimmend sein können und dies wirklich sind. Der Inbegriff nun der Grundzüge, in denen eine Masse einzelner Kunstwerke übereinstimmt, heisst

Kunstform.

Es ist schon aus dem obigen Beispiele klar, dass es solcher Kunstformen mehrere oder viele geben kann. Ja, wer die Unermesslichkeit und Unbegränzbarkeit des geistigen Lebens kennt und seine Thätigkeit in den Aufgaben des ersten Theils beobachtet hat, wird schon voraussetzen, dass die Zahl der Kunstformen nicht zu begränzen ist, dass immer neue erfunden werden können. Er wird aber aus unserm Verfahren im ersten Theil auch schon errathen, dass es gewisse *Hauptformen*, von diesen *abgeleitete* und aus verschiednen Haupt- oder abgeleiteten Formen zusammengesetzte oder *Mischformen* geben muss, durch deren Unterscheidung es erst möglich und leicht wird, die unermessliche Reihe von Gestalten zu überschauen und sich anzueignen.

Die Aufgabe dieses zweiten Theils der Kompositionslehre können wir nun näher dahin aussprechen: dass hier alle Kunstformen gelehrt, eine

Formlehre

gegeben werden soll.

5. *Näherer Begriff der Formlehre und ihre Nothwendigkeit.*

Wir haben schon oben die Form für nichts anderes, als für die Aeusserung des Inhalts eines Kunstwerkes angesehen. Sollte sich also nicht jede künstlerische Idee von selbst ihre angemessene oder vielmehr eigne Form mitbringen? Bedarf es daher noch einer besondern Formlehre, oder ist auch nur eine solche vernünftiger Weise möglich? — Es ist wahr: man hat bis jetzt den Fugen oder den Sonaten u. s. w. eine gewisse Form ziemlich übereinstimmend gegeben. Allein muss ich darum für meine Idee dieselbe oder irgend eine schon dagewesene Form gleichsam als zwingendes Gesetz anerkennen? Soll es in Sachen der Kunst ein *Herkommen* — wohl gar einen *Schlendrian* geben? Hiesse das nicht, das junge neue Leben in die Fesseln der vergangenen ausgelebten Zeit schlagen, und die neuen eignen Ideen geradezu vernichten? Denn allerdings ist, wie im Wesen, so auch in der Erscheinung des Kunstwerkes Inhalt und Form nicht zu trennen; das Kunstwerk spricht *nur die Idee aus, hat nur die Idee*, die es zur Erscheinung bringt, *die es geformt hat.*

Diese eben in unserer bisweilen etwas oberflächlichen Zeit nicht seltnen Vorstellungen könnten durch das in der Einleitung zum ersten Theil Angedeutete vielleicht für beseitigt gelten. Demungeachtet mögen sie hier noch einmal in Betracht kommen. Es liegt viel daran, jeden Jünger der Tonkunst selbst und vollkommen von der Nothwendigkeit einer vollständigen Bildung zu überzeugen, damit er nicht von trübem Gehorsam, sondern von heiterer Selbstentschliessung geführt, und in seiner Pflicht nicht durch Besorgniss vor Umwegen oder gar Irrwegen gestört werde. Denn in der Kunst vermag der Zwang nichts; nur die freie, eignem Trieb und eigner Ueberzeugung nachgehende Lust gelangt zum Ziel.

Ja! wir bedürften keiner Formlehre, könnten und müssten jedes Formgesetz durchaus zurückweisen, wenn unser Geist *von Anfang an und jederzeit* seines künstlerischen Inhaltes *durchaus* mächtig und ihm gänzlich, rein von zerstreuenden abziehenden Nebenvorstellungen zugewendet wäre. Wer diese Reinheit und Kraft des Geistes besässe, könnte die Tonkunst — von Neuem wieder anfangen. Aber er würde den unermesslichen Reichthum alles bereits in ihr Erschaffenen, und die unermessliche, unersetzliche Kräftigung und Belehrung und Gemüthssicherung entbehren, die wir aus dem Studium, aus der innigen *Vereinigung* unsers Geistes mit den bisherigen Offenbarungen des in der Tonkunst waltenden Geistes schöpfen; die vorhandnen Kunstwerke könnte er allenfalls dilettantisch genossen haben; sie könnten ihn angeregt, erfreut, mit vorübergehenden Eindrücken erfüllt, nicht aber mit festen Vorstellungen orientirt und gefördert haben. Traumhaft wären sie an ihm vorübergegangen und traumhaft, ohne sicherndes Selbstbewusstsein würde sein Schaffen sein.

Die Geschichte unserer — und jeder Kunst warnt uns. Noch hat kein Meister unserer Kunst, noch überhaupt kein Mensch diese Kraft und Reinheit des Geistes von Anfang her und unausgesetzt besessen; noch hat keiner entbehren wollen und können die Nahrung und Sicherung aus dem festen und sichern Aufnehmen, aus dem Studium der vorhandnen Werke. Die darauf aus Schwäche oder Irrthum verzichtet haben, denen ist auch kein künstlerisches Schaffen gelungen; es hat bei geringen oder verwirrten, schattengleich haltungslosen Gebilden sein Bewenden behalten. Und von Rechts wegen. Denn die Kunst ist nicht der Traum oder das selbstisch eingebildete Spiel eines Einzelnen, sondern die That des ganzen Menschengeschlechts; die Künstler treten an einander, ein langer Zug im Heiligthum Dienender.

So begreift sich auch leicht, dass jene Formen der Kunstwerke nicht blosses Herkommen sein können. Sollten alle jene grossen Männer, durch die der Genius der Kunst zu uns, zu den Völkern gesprochen, einem blossen Herkommen knechtisch gehuldigt haben? Und wie ist denn ein Herkommen denkbar, ohne Grund in der Vernunft? Wie kann irgend etwas Herkommen geworden sein, wenn nicht die Kraft der Ueberzeugung es hervorgerufen und die Menschen zur Annahme und zum Festhalten bewogen hat? — So führt uns also die oberflächliche Vorstellung der Kunstformen als blos herkömmlicher Gestaltungen sogleich zu der Einsicht weiter, dass diesen Gestaltungen Vernunft, und zwar ein so wichtiger, starker, ausdauernder Gedanke zum Grunde liegen müsse, dass sie eben sogenanntes Herkommen, bleibende Form haben werden können. Blosses Herkommen sind sie uns nur dann, wenn wir sie hinnehmen, ohne auf ihren Vernunftgrund zurückzugehen; fühlen wir ein solches Herkommen drückend, so ist es also unsre Schuld, die Strafe für ein gedankenloses, nicht dem freien Künstler, sondern einem dienerischen Sinn ziemendes Auffassen.

Es treten uns hiernach die Kunstformen als Grundgedanken künstlerischen Bildens vor, die wir nicht umgehen oder entbehren können, ohne einen wesentlichen, ja tödtenden Mangel unserer Bildung und unsers Vermögens zu verschulden. Und zwar — kann sogleich zugesetzt werden — können wir keine Kunstform entbehren, theils um ihrer selbst willen, theils um ihres Zusammenhangs willen mit den übrigen, und wegen ihrer Wirkung auf unsre persönliche Vollendung, wie schon in der Einleitung zum ersten Theil ausgesprochen worden ist.

4. Vergleich der musikalischen Formlehre mit der anderer Künste.

Was aber besonders dazu beigetragen hat, die Vorstellungen von der Wichtigkeit der Formlehre in unserer Zeit irre zu leiten, ist nächst einer unbestimmten, unerzognen Idee von der Freiheit des künstlerisch thätigen Geistes ein Hinblick auf das anscheinend freiere, unmittelbarere Schaffen des bildenden Künstlers und des Dichters. Der Formgesetze für den erstern scheinen in Vergleich zu den unsrigen so wenige und so wenig bindende! Und was man gar unter den Formen der Poesie versteht, das ist so Weniges, und giebt sich als ein so durchaus Aeusserliches, leicht zu Fassendes und zu Entbehrendes: dass man bald auf den Schluss geleitet wird, auch die Musik — wenn sie nur in rechter Weise als freie Kunst gefasst werde — könne einer weitläufigen Formlehre entbehren.

Aber schon die Voraussetzungen zu diesem Schlusse sind falsch. Es ist ein zu enger Begriff, wenn man unter der Formlehre der bildenden Kunst sich nur die Regeln der Gruppirung, Anordnung u. s. w. vorstellt. Man muss auch die von der Natur gegebnen Formen des Menschen und aller sonstigen Gegenstände, durch deren Abbildung der Künstler seine Ideen darstellt, hinzurechnen, sodann alle Gesetze der Perspektive, Licht- und Farbengebung, alle Ueberlieferungen des Kostums, der geographischen, architektonischen Zuständlichkeiten u. s. w., deren die bildende Kunst benöthigt ist. Eben so beschränkt sich auch die Formlehre des Dichters keineswegs auf die mehr äusserlichen Versformen und einige Regeln etwa zur Einrichtung eines Drama u. s. w.; sie hat vielmehr die ganze Schule des Denkens und der Sprache, das weite dem Dichter nothwendige Reich des Wissens hinter sich, an denen sich sein Geist hat stark- und festringen und Form gewinnen müssen.

Formen, Kunstformen und Formlehre hat also und bedarf jede Kunst. Nur nimmt die Poesie sie zum Theil aus dem allgemeinen Umkreise geistiger und sprachlicher Thätigkeit, die bildende Kunst sie aus den vorhandnen Gestaltungen der Natur und Civilisation, die Musik aber mehr aus der nach Innen, auf das Inre, auf den Grund des Lebens gewendeten Richtung des Geistes, der zwar überall derselbe bleibt, hier aber ein eignes Gebiet betritt und eine besondre Sprache redet, die er sich aus den einfachsten Naturelementen erst hat bilden und erziehen müssen, und zwar von Anfang an und durchaus nur zu künstlerischem Zwecke. Daher scheint die musikalische Formlehre nur umfangreicher, weil sie ihren ganzen Inhalt hat zusammenhalten müssen, während die Formlehre des Plastikers und Dichters zum grossen Theil auf ganz andern Blättern geschrieben steht.

5. *Geltung der Kunstformen.*

Wir müssen uns also mit den Kunstformen bekannt machen, in sofern sie die Formen sind, in denen sich der künstlerisch thätige Geist, die Kunst selbst offenbart hat, in sofern sie die unmittelbare Aeusserung dieses Geistes, oder einer bestimmten Idee desselben sind. Wir fassen sie demnach nicht als ein Feststehendes, Herkömmliches, uns Zwingendes, sondern als ein Vernünftiges und darum Nothwendiges.

Hier kommen wir nun auf den im ersten Theil oft ausgesprochenen Grundsatz zurück: kein absolutes Gesetz in der Kunst anzuerkennen, es müsste denn das allerallgemeinste und in sofern unbestimmteste sein, überall dem Zweck gemäss zu verfahren. So wollen wir uns also jetzt nicht einreden lassen, es müsse diese oder jene Form beobachtet, eine Fuge z. B. müsse in der oder jener Weise abgefasst, oder es müsse überhaupt eine Fuge geschrieben werden. Wie bei den Gegenständen des ersten Theils wollen wir auch hier auf die Vernunft der Sache, auf die Gründe für diese oder jene Form zurückgehen, und die Form festhalten, wo und soweit ihre Gründe mit unserer jedesmaligen Aufgabe übereinstimmen, sonst aber sie verändern oder mit einer andern vertauschen, wenn diese andre Form, oder die Aenderung der ersten unserer Idee zusagender ist. Dies wird uns zahllose Veränderungen, volle künstlerische Freiheit geben, ohne dass wir jemals des festhaltenden Mittelpunkts, der wohlbegriffenen Hauptform entbehren, und uns in das Unbestimmte und Unsichere verirren.

Der Meister der Kunst handelt nicht anders. Ihm ruft die Idee oder Empfindung, die ihn zur Komposition bewegt, sogleich eine der Hauptformen herbei, die den Grundzügen und Grundbedingungen der auszusprechenden Idee die angemessene ist. In dieser Form bewegt sich sein Geist nach dieser oder jener Seite, in einer schon dagewesenen oder neuen Richtung und Weise, er verknüpft oder mischt auch verschiedne Formen, ja, er kann sich möglicherweise eine neue Form bilden, — alles dies durchaus nur seinem gegenwärtigen Inhalt und Zweck gemäss, so dass die Form, alt oder neu, durchaus nur die kunstvernünftige Gestaltung seines in diesem Kunstwerke heraustretenden Innern ist, niemals ein blos äusserlich angenommenes Herkommen, oder ein Zwang. Daher eben — weil die Vernunft der Kunst ihr Ursprung ist — gehen gewisse Hauptformen und gewisse vornehmste Anwendungen oder Gestaltungen derselben Jahrhunderte lang oder durch die ganze Kunstgeschichte fort, werden in ihrem Wesentlichen festgehalten, während sie im Laufe der Zeit weitere Ausbildungen und bei den einzelnen Künstlern unzählige Umbildungen und abweichende Verwendungen zu erfahren haben.

Das eben ist die wahre Freiheit in der Kunst, die die Nothwendigkeit der allgemeinen Vernunft und die persönliche Besonderheit und eigne Neigung des Künstlers leicht und innigst vereint. Dieser Verein geschieht, indem der Künstler vermöge seiner Bildung die allgemeine Vernunft der Kunst zu seiner eignen Ueberzeugung und Gewohnheit macht, sie in seine eigne Natur aufnimmt und verwandelt, ohne dabei die persönliche Eigenthümlichkeit zu verallgemeinern und zu verlieren. Ohne das Erstere verliert er sich als Schwärmer in wilde halt- und erfolglose Träume, ohne das Letztere wird er inhaltloser Formalist oder Nachbildner.

6. *Geltung der Kunstformen für den Jünger.*

Jene meisterliche Sicherheit und Schnellkraft im Ergreifen und Schaffen der Form, die gar nicht erst an die Form und ihre nähern oder weitern Bedingungen zu denken hat, sondern sich als ein unmittelbarer Erguss des Innern darstellt, kann nur durch tiefe Aneignung aller Formen errungen werden. Damit dem Künstler künftig jede Form sich ohne weiteres Nachdenken und Suchen herstelle, — damit ihm jede in seiner entzündeten Seele geborne Idee gleich in rechter Gestalt hervortrete und sich frei und recht ausbilde: muss er als Jünger alle Formen kennen gelernt und sich ganz zu eigen gemacht haben.

Das Zeichen vollendeter Lehrjahre ist: dass uns alle Formen durchaus begreiflich, gleich leicht darstellbar und gleich lebendig geworden seien.

Hierhin zu führen, ist die Aufgabe dieses zweiten Theiles. Er wird nur diejenigen zusammengesetzten Formen, die sich am besten gleich in Anwendung auf bestimmte Musikorgane *) fassen, der Lehre vom Vokal- und Instrumentalsatze hinterlassen müssen.

7. *Geschäft des Schülers.*

Hierzu ist von Seiten des Schülers, wie man schon aus den ersten Büchern weiss, unablässiges Bilden und getreue Befolgung des Lehrganges nothwendig. Es muss jede Form, und jede so lange geübt werden, bis sie vollkommen sein eigen geworden ist, bis er sie mit vollkommner Sicherheit und Leichtigkeit darstellen kann. Diese Formbildung kann aber keineswegs blos durch technische Uebung erlangt werden. Denn die Kunstformen sind, wie wir schon gesehen haben, nicht todte Leisten, über die die Musik zurechtgelegt und zugeschnitten wird; sie sind Ausdrücke, Ausprägungen der künstlerischen Vernunft, und können nur durch Ueberzeugung und Antheil der Vernunft erworben werden.

---

*) Wir verstehen darunter alle Instrumente und Singstimmen. Vergl. des Verf. allg. Musiklehre, Abth. 3.

Das Zeichen aber, dass man eine Kunstform in rechter Art erworben, ist: dass man sich in ihr mit Freiheit und Antheil der Seele bewege, in ihr mit künstlerischem Interesse und Behagen schaffe. Wem die Form noch Last oder Fessel ist, der besitzt sie noch nicht.

Es ist für den Lehrzweck sogar förderlich, dass der Schüler sich auf eine gewisse Zeit Bedingungen gefallen lasse, die im Wesen der Sache keine absolute Nothwendigkeit haben. Solche Bedingungen dürfen nicht willkührliche, dem Wesen der Kunst fremde sein, wie ältere Lehrweise sie nur gar zu oft zur Qual und Irreleitung der Schüler beliebte. Sie müssen vielmehr auf diesem Wesen beruhen. Aber sie fassen dasselbe nur von Einer Seite, legen daher dem Schüler einstweilen eine Einseitigkeit auf, damit er von einem reichen Ganzen erst diese eine Seite sicher und unverwirrt von dem Anblick der vielen andern Seiten fasse. Es wird nie unbemerkt bleiben, wo eine Vorschrift nur diese einseitige Wahrheit und methodische Geltung hat.

8. Nächster Vortheil des Schülers.

Sobald man den Begriff der Formbildung richtig fasst und sich ihm treu widmet, äussert sie einen mächtigen Einfluss auf den Geist des Schülers, indem sie seine Erfindungskraft zu verhundertfältigen und zugleich zu sichern, ihm jene wohlthuende Festigkeit und Sicherheit des Gemüths zu ertheilen vermag, ohne die ein beglückendes und erfolgreiches künstlerisches Schaffen undenkbar ist.

Denn jedem nur einigermaassen Begabten und Angeregten schweben eine Menge unbestimmterer Anklänge und Vorstellungen vor, die zum Theil aus tiefem Gemüth entsprossen sein können, in dem unausgebildeten, unaufgeklärten Geist aber vergebens nach bestimmter, sichrer Gestalt ringen. Hier ist der Ursprung jenes namenlosen Drangs und Verlangens ohne Erfolg, jenes hastigen Ergreifens, Umbildens, Aufgebens einer Form ohne Vollendung, jener Aufregung und Anstrengung edler Geisteskräfte ohne Gelingen, oft im Grunde ohne bestimmtes Ziel, also von Haus aus ohne Hoffnung. Die Verständniss der Form bewirkt schon auf der Stufe des Schülers, dass aus diesem durcheinander flirrenden Chaos von Keimen und Halbgestalten in jedem Augenblick des Schaffens, für jede Unternehmung nur dieses Einzelne für diesen einen bestimmten Zweck geeignete hervorgezogen und mit Beseitigung alles Fremden oder Unbestimmten vollendet werde. Jeder weitere Schritt zieht mehr des Einzelnen aus der wirren Masse hervor zu bestimmtem Dasein, und erhöht die Kraft, Fremdes zu Verwirrung Drängendes fern zu halten und jeden Keim nach seiner Weise aufzuziehen und sich vollenden zu lassen.

Und hier tröste sich der feurige Jünger der Schmerzen, die ihm die Folgsamkeit gegen die Formlehre allerdings auferlegt. Wie oft möchte sich ein lebendiger empfundenes Motiv gern ganz wo anders hin wenden und ausbreiten, als die eben jetzt gebotene Form will und erlaubt! Wie oft möchte sich in den Figurationen und Fugen eine lebhaft empfundene Stimme selbständiger ergehen und vollenden, während die Form unnachlässlich — und hier für das augenblickliche Gefühl des Schülers sogar störend — ganz Andres, Hinwendung oder Rückkehr auf die übrigen gleich berechtigten Stimmen fodert!

Hier muss nun in der That die Form augenblicklich als Fessel empfunden werden. Allein nur das willkührliche, zuchtlose Verlangen fühlt sich in uns durch Vernunftnothwendigkeit gefesselt; die Entfesselung würde in jenes chaotische Treiben zurückführen. Der zuchtvolle Geist begreift, dass die Form nichts nimmt, sondern eine bestimmte Gestalt giebt, und ihm dazu unbenommen lässt, jenem von ihr abrufenden Gefühl oder Verlangen in einem zweiten oder fernern Gebilde zu entsprechen, jetzt — um das obige Beispiel wieder zu ergreifen — die Figuration oder Fuge zu vollenden, dann aber jene Motive oder die begünstigte Stimme in einer andern Form zu freierer Geltung zu bringen.

Ohnehin muss der Künstler vermögen, eine Gestalt neben der andern festzuhalten und auszutragen; geistige Geburten verlangen ihre Zeit der Reife und Kräftigung, wie leibliche. Ja oft genug ist man zu längerm schmerzlichem Harren, als die Sache fodert, nothgedrungen.

9. *Stimmung zur Arbeit.*

Wenn wir nun die Pflicht anerkennen, alle Formen durchzuarbeiten ohne Nachgiebigkeit gegen unsre besondre oder augenblickliche Neigung: so müssen wir auch in jedem einzelnen Falle frisch Hand an das Werk legen, nicht die Zeit und den rüstigen Augenblick verpassen, indem wir auf eine bessere oder die beste Idee warten. Auch hier haben wir uns vor der irrigen Auffassung einer an sich unbestreitbaren Wahrheit zu hüten. Es ist wahr, dass jene Erhebung des Geistes — die künstlerische Begeisterung — welche allein das volle Gelingen künstlerischen Schaffens verheisst, nicht willkührlich hervorgerufen werden kann, und uns keineswegs zu jeder Stunde vergönnt ist. Wenn wir uns also durch den Lehrgang zu Arbeiten bestimmen und uns den Tag der Arbeit vorschreiben lassen: so wird dieses höchste Gelingen nicht, oder nicht immer, zu erwarten sein. Aber — kann es der Jünger sich überhaupt versprechen? will er, um unzeitig die Vollendung eines einzelnen Werkes zu erzwingen, seine Bildungs- und Vorbereitungszeit in das Unbestimmte verlängern, oder vielmehr verpassen? Man sieht leicht ein, dass dies mit einem geordneten und wirksamen Lehrgang unvereinbar ist. Der Jünger soll nicht schlaff oder leichtfertig den ersten besten Einfall zum Stoff nehmen; sein Selbstgefühl soll das schlechthin Flache oder Gemeine von sich weisen. Aber was ihm der Aufgabe des Studiums und seinem Selbstbewusstsein nicht unpassend und unangemessen erscheint, was geeignet ist, seinen Eifer für die Arbeit wenigstens zu erhalten, wenn auch nicht zu erhöhen: das soll er frisch ergreifen und Besseres für künftige Arbeiten hoffen. Ist dies auch nicht ein hohes Beginnen zu nennen, so widerspricht es doch nicht der künstlerischen Natur. Von allen unsern Meistern, ohne Ausnahme, besitzen wir Werke, die unverkennbar einen nicht höhern Anfang genommen und erst im Werden sich mit edlerer Glut, mit tieferm Inhalt erfüllt haben. Viel wahrhafte Kunstwerke wären ungeschrieben geblieben, und schwerlich Ein Künstler hätte die Meisterschaft erlangt, wenn man in einer Art von geistiger Prüderie die Feder nicht ergreifen wollte, als auf den höchsten Ruf. Der Eifer des Arbeitens steigert unsere Kraft bei jedem redlichen und beharrlichen Streben, und die bestimmte Form selbst zieht den ihr eignen nicht unwürdigen Stoff aus dem Chaos unbestimmter Vorstellungen heraus, das in jedem strebenden Geiste gährt.

Und so darf auch nur von den im Werke gegebnen Beispielen geurtheilt werden. Nicht eine künstlerische Erregung, sondern der Lehrzweck hat sie diktirt, und es wäre ganz unnütz gewesen, in ihnen nach künstlerischer Wichtigkeit zu trachten, es wäre daher auch widersinnig, sie als Kunstwerke aufnehmen und beurtheilen zu wollen. Absichtlich ist sogar meistens der geringere Stoff dem bedeutendern vorgezogen worden, aus Gründen, die sich aus dem Gang der Lehre ergeben.

Drittes Buch.

Die periodischen Formen.

Einleitung.

1. *Anknüpfung an den ersten Theil.*

Die Anfänge der Formentwickelung sind schon im ersten Buche gegeben. Hier ist Melodie, Harmonie, Modulation entstanden; in ihnen wurden auch die drei Grundformen aller musikalischen Gestaltung: Gang, Satz, Periode — aufgewiesen. In der letztern besitzen wir die erste in sich selbst vollkommen ausgebildete Gestaltung, also die erste Kunstform. Wir haben sie auch schon in der einstimmigen Komposition, und noch mehr in der Anwendung der Naturharmonie zu einfachen, oder zwei- und dreitheiligen Tonstücken benutzt. Dort aber war uns diese Form nur Mittel zu dem Zweck, unsern Sinn einstweilen an geringem Tonstoffe nach der rhythmisch-melodischen Seite hin auszubilden. Erst später sind wir zu dem Vollbesitz der harmonischen und modulatorischen Mittel gelangt.

An diese früh gefundne erste Kunstform knüpfen wir nun wieder an. Wir kehren aber zu ihr zurück, ausgerüstet mit allen Mitteln der Harmonie und Stimmführung, und trachten danach, jede Aufgabe in allen ihren Theilen zugleich zu erfassen. Nicht also soll etwa erst eine Hauptmelodie erfunden, dann Harmonie dazu ersonnen, endlich die Stimmführung ausgearbeitet werden. Sondern wir wollen — so weit und so bald es uns nur möglich ist — die etwaige Hauptstimme mit Harmonie und der Führung der Nebenstimmen zugleich erfinden.

2. *Methode der Arbeit.*

Allein dies ist selbst dem Meister bei schwierigern, umfassendern Aufgaben nicht immer möglich, wie viel weniger dem Anfänger.

Hier wollen wir nun zu unserer alten Maxime unsere Zuflucht nehmen. Wo uns das Ganze des unternommenen Werks nicht klar vorstellt, wollen wir vorerst das, was gewiss ist, was wir bereits als sicher und recht erkannt haben, notiren, für das Uebrige Lücke lassen, und vor Allem danach trachten, die Komposition wo möglich in Einem Zuge bis zu Ende zu entwerfen. Noch einmal und noch dringender präge sich der Schüler den in der Einleitung des ersten Theils gegebnen Grundsatz ein: Scharf und klar und frei ersinnen, rasch und kühn entwerfen, gewissenhaft, eigensinnig prüfen, mit Sorgsamkeit und Sauberkeit ausführen. Was er ersonnen, dafür dürfen ihm — wofern es nur recht ist — nimmer die Mittel fehlen; er darf es nur aus der Ueberzeugung, dass es falsch und unrecht sei, niemals wegen irgend einer technischen Verlegenheit oder eines anscheinenden augenblicklichen Mangels an Kräften aufgeben oder ändern. Der Entwurf muss scharf geprüft und ohne Rücksicht auf Vorliebe oder Bequemlichkeit geändert oder verworfen werden, wenn er sich fehlerhaft zeigt. Ist er aber festgestellt, so werde er mit Sorgsamkeit und Liebe, aber ohne Peinlichkeit und Aengstlichkeit ausgeführt.

3. *Warnung vor zwei Fehlern.*

Vor Zweierlei hüte sich der Schüler.

Erstens meide er bei dem Erfinden und Prüfen des Entwurfs jenes grüblerische Wesen, das sich ewig mit dem Zweifel abquält: ob nicht noch andre Wege da seien, auf denen man eben so wohl oder besser fortfahren könne? und das sich nicht eher zufrieden geben möchte, als bis ein Besseres oder das Allerbeste herausgebracht ist. Dieser hypochondrische Rost zerfrisst die Schärfe und Stärke unserer Thatkraft, und bezeugt eine Verirrung vom künstlerischen Standpunkt oder sein völliges Verkennen. Denn es giebt auf jedem Punkte künstlerischen Arbeitens (wie schon der erste Theil gezeigt hat) unzählige Wege, die möglicher Weise genommen werden könnten, und man würde niemals einen Schritt weiter kommen, wollte man sich aufhalten, sie alle herauszusuchen, — oder gar berechnen, welcher der bessere oder allerbeste sei. Dem gereiften Künstler giebt innere Anschauung, oder Begeisterung verbunden mit Vollbewusstsein den Weg an, den er eben jetzt zu gehen hat; der Schüler soll den nicht mit Unrecht betretnen fortgehen, und die daneben sichtbaren zu zweiten und fernern Werken aufheben. So wird er sich frisch und muthig erhalten und von Werk zu Werk vorwärts schreiten. Mit allem erdenklichen Grübeln und Bessern würde er doch an einem einzigen oder wenigen Werken nicht auslernen; es bedarf dazu unausgesetzten Arbeitens und frischen Vollendens möglichst vieler.

Zweitens meide er bei der Ausführung zu ängstliches, an das Kleinliche und Weichliche gehendes Ausbilden und Ausfeilen, das leicht die Stärke und Geradheit eines gelungenen Entwurfs zerbricht oder bis zur Unwirksamkeit umhüllt. Es soll jede Stimme, ja jeder Stimmschritt erwogen, berichtigt, verbessert werden. Aber oberster Richter dabei soll die Idee des Ganzen sein. Ein warnendes Beispiel würden die angeblichen Verbesserungen Bach'scher Choräle sein, die wir Th. I. S. 423 u. f. vorgeschlagen haben, wären wir nicht schon dort auf den tiefern Grund zurückgegangen und hätten uns von dem Vorzuge der Bachschen Arbeit vor allen Verbesserungen aus niederm Gesichtspunkt überzeugt.

4. Vortheil der Arbeit.

Unsere Arbeit wird, wie gesagt, Melodie und Harmonie, oder mehrere Stimmen zugleich verbunden in das Leben treten lassen; es versteht sich von selbst, dass dabei auch das rhythmische Element thätig sein wird. Wir haben also mehr Mittel, als früher, zu gleicher Zeit in Bewegung zu setzen.

Hier ist es nun der grösste Vortheil, dass man sich nie einer Seite allein überlasse. Führt uns die Hauptstimme in einer glücklichen, fliessenden Melodie fort, so wollen wir Harmonie und Motiv — wenigstens Rhythmus der Begleitung mindestens in flüchtigen Andeutungen aufzugreifen und festzuhalten trachten. Steht uns der modulatorische Gang klar vor Augen, so wollen wir wenigstens einen Hauptpunkt für die Melodie zu fassen versuchen. Haben wir einen oder den andern Theil unsers Gebildes eine Zeitlang versäumen müssen: so wollen wir uns als seinen Schuldner erkennen, und uns nicht eher zufrieden geben, als bis er Genugthuung für die Versäumniss erhalten hat.

Der Vortheil dieses Verfahrens, wenn es uns erst Gewohnheit geworden, ist unberechenbar. Es bringt dahin, dass es uns niemals an Stoff und Anknüpfung bei der Ausführung unserer Arbeiten fehlen kann; es giebt uns in der Hauptmelodie, in dem Gang jeder Stimme, in der Harmonie, im Rhythmus, in jedem Motiv eben so viel Fäden in die Hand, an denen wir unser Tongewebe fortsetzen und vollenden können, von denen wir einen zweiten und dritten hervorziehen können, wenn der erste nicht weiter zu langen scheint. Man muss sie daher alle, oder wenigstens ihrer zwei sicher in Händen haben.

Erste Abtheilung.

Die Liedform.

Jedes Tonstück, das aus einer Hauptstimme und einer oder mehrern begleitenden Stimmen besteht und dessen wesentlicher Inhalt in einer einzigen Periode (oder einem periodengleichen Satz) enthalten ist, wollen wir mit dem Namen: Lied bezeichnen, gleichviel, ob es für den Gesang bestimmt ist, oder nicht. Wir müssen uns schon dieses Ausdrucks in Ermangelung eines passendern bedienen, obwohl er bekanntlich in der Sprache des gewöhnlichen Lebens zunächst eine bestimmte Klasse von Gesangkompositionen und Gedichten bezeichnet.

Wir haben diese Form bekanntlich schon im ersten Theile benutzt, aber mehr zu Lehrzwecken oder zur Ermunterung des Sinnes. Jetzt wollen wir ihr wirkliche Kompositionen abgewinnen, sie also nur um ihrer selbst willen und zu Kunstzwecken gebrauchen; und zwar soll dies mit Benutzung aller Mittel und sonstigen Ergebnisse des ersten Theils geschehen. Es wird also der sichre Besitz seines ganzen Inhalts vorausgesetzt, und wir werden zwar wieder tief unten, mit den geringsten Mitteln beginnen, auch Anfangs ziemlich langsam fortschreiten, nachher aber um so mehr dem ergänzenden Fleisse des Schülers überlassen dürfen.

Die Liedform kann entweder für reine Kunstzwecke, um in ihr eine Komposition zu bilden, benutzt werden, oder sie kann sich fremden Zwecken widmen, z. B. um als Marsch oder Tanz eine Handlung oder Bewegung zu leiten und zu begleiten. Im letztern Falle wird die Komposition auf die Art der Bewegung und den Sinn der Handlung eingehen, also einen voraus bestimmten, von aussen gegebnen Karakter annehmen und durchführen müssen. Im erstern Falle wollen wir die Komposition das freie Lied nennen. Von dem andern Falle wollen wir die beiden wichtigsten Anwendungen, Marsch und Tanz, hervorheben.

Wir werden mit dem freien Liede beginnen, dann aber zu den angewandten Liedformen übergehen. So leicht und vulgär mehrere von ihnen auch seien, so wichtig ist doch ihre Durcharbeitung; denn sie regen durch die Bestimmtheit ihrer Aufgabe zu einem bestimmt karakteristischen Streben an und bilden vorzugsweise den rhythmischen Sinn aus, während der Geist der Töne ohnehin bedenklich genug uns in das Unbestimmte hinzuspielen lockt und spätere Formen eine bereits gereifte Festigkeit des rhythmischen Gefühls voraussetzen, da sie die rhythmischen Marken und Abschnitte eher verhüllen als offenbaren.

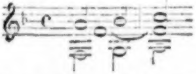
Erster Abschnitt.

Das freie Lied.

Jeder periodisch geformte, für sich allein bestehende Tonsatz heisst uns Lied. Wir kennen bereits alle Eigenschaften des Periodenbaus, wissen auch, wie sich aus Vorder- und Nachsatz zwei besondre Theile bilden und wie diese durch ausweichende Modulation in die Dominante oder Parallele oder einen andern Ton und Rückkehr in den Hauptton unterscheidbarer karakterisirt werden, wie die Sätze durch Anhänge sich erweitern und diese mit den erstern durch unvollständige oder Trugschlüsse zusammenhängen.

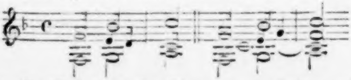
Solche Tonstücke nun beginnen wir wieder zu bilden. Hierbei ist aber unser Streben, wie schon gesagt, darauf gerichtet: sie im Ganzen, in allen Theilen gleichzeitig aufzufassen, nicht etwa erst eine Melodie zu erfinden, dann die Harmonie dazu aufzusuchen und in gehöriger Stimmzahl und Form auszuführen. Wenn wir also jetzt ein Motiv ergreifen, so muss es wo möglich zugleich Hauptstimme und Begleitung enthalten.

Setzen wir ein solches von der grössten Einfachheit fest.

1. 

Wir beginnen fast so einfach, wie bei unsern ersten Melodiebildungen, nämlich im ruhigen Emporschritt durch die Tonleiter. Nur haben wir uns sogleich Harmonie mit vorgestellt, und im Verein mit ihr hebt die Melodie nicht auf der Tonika, sondern auf der Terz, dem regsten Tone des Dreiklangs, an. Uebrigens entwickelt sich das Ganze aus dem tonischen Akkorde und bewegt sich, wie dem Vordersatze zunächst gebührt, aufwärts.

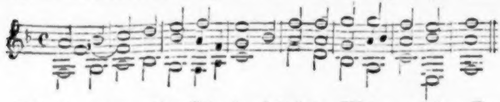
Die Begleitung schmiegt sich der Oberstimme eng und einfach an, und wird dabei von selbst dreistimmig, — reich genug für diese Melodie. Eine beweglichere oder stimmreichere Ausführung, z. B.

2. 

würde, gegen die Einfachheit der Oberstimme gehalten, schon überladen sein; wenigstens ist für den Augenblick kein Trieb zu ihr vorhanden, wird aber vielleicht später hervortreten, und dann geltend gemacht werden.

Wie sollen wir nun fortgehen? —

Ist uns gar kein andres Motiv vorhanden, nun so wissen wir wenigstens die normale Richtung des Vordersatzes, und gehen ihr nach.

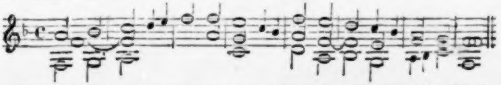
3.


Hier ist unser erster Satz in einfachster Weise zu einer Periode ausgebildet. Besonders arm erscheint der Nachsatz, der nicht einmal seine normale Richtung vollführt. Es war kein Reiz dazu vorhanden, da der Vordersatz melodisch so einfach und rhythmisch so arm und unbeseelt geblieben. Uebrigens schliesst dieser nach ursprünglicher Norm auf dem Dreiklange des vierten Taktes; die nachschlagende Septime verschmilzt ihn vollends gleichmüthig mit dem Nachsatze, daher dieser vorerst sogar die Richtung des Vordersatzes fortsetzt.

Hiermit ist, wie einst im ersten Theil, ein erster formell allenfalls genügender Satz gelungen. Er ist freilich höchst unbedeutend; dies wird aber Niemand mehr stören, der im ersten Theile beobachtet hat, wieviel wir da aus noch geringerm Anfange zu entwickeln vermochten.

Was müsste uns zunächst als interesselos erscheinen? der einförmig hinschleichende Rhythmus. Das Motiv No. 1. war am wenigsten rhythmisch einer Fortführung werth. Wir wollen also vom zweiten Takt einen lebhaftern Gang nehmen.

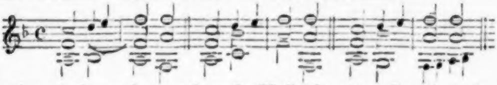
Dieser Vorsatz entspringt aus der unmittelbaren Anschauung von No. 3. Nach gewohnter Weise, so wenig wie möglich vorauszusetzen, nehmen wir an, dass sich uns ausser jener Vorstellung, lebhafter fortzugehen, kein weiterhelfendes Motiv darbiete. Nun wohl! so werden wir uns wenigstens erinnern, dass unser Vordersatz gewöhnlich vier Takte hatte (wie No. 3) und einen Halbschluss machte. Wir bilden nun diesen Satz.

4.


Hier zeigt der zweite Takt ein lebhafteres Motiv; der Nachsatz wiederholt — mit der nöthigen Wendung zum Ganzschlusse die Weise des Vordersatzes, aber in der ihm ursprünglich gebührenden Richtung abwärts.

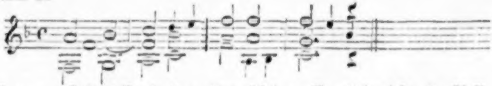
Die Begleitung des zweiten und dritten Takts war nicht ganz ausser Zweifel. Sollte sie eine von diesen Gestalten

5.



oder irgend eine andre annehmen? Vielleicht wäre die dritte einfach genug, und dabei etwas belebend; sie könnte dann den Vordersatz so

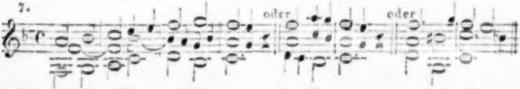
6.



schliessen. Jedenfalls durften diese kleinen Zweifel nicht die Vollendung des Satzes aufhalten; wir haben also zum ersten Male wieder von der bekannten Maxime (S. 15) Gebrauch gemacht: das Zweifelhafte im Entwurf zu übergehen, und vor Allem auf das Ende zu dringen. Dies wird von hier ab meist stillschweigend geschehen, und die Ausführung, wo es angeht, dem Schüler überlassen bleiben.

Die Aenderung des Schlusses in No. 6 hilft uns wieder über eine Steifheit in No. 3 und 4 hinweg. Nun aber tritt die Monotonie dieser Stelle, das ewig wiederholende *f* der Hauptstimme erst recht deutlich hervor. Wir könnten den Vordersatz so

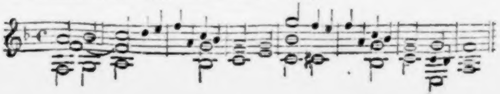
7.



und auf andre Weise verbessern; überall drängt es uns zu lebhafterer Bewegung, nachdem diese einmal im zweiten Takte von No. 4 angeregt ist, überall wird die Monotonie des Uebergangs vom Vorder- zum Nachsatze sichtbar. Dieser letztere Mangel entsteht natürlich, weil wir den Nachsatz auf dem Punkte eintreten lassen, den so eben der Vordersatz am stärksten hervorgehoben (auf dem Tone *f* nämlich) und in No. 7 nur einigermaassen umschrieben und verhüllt hat.

Der Vordersatz soll also nun — zwar noch mit denselben Akkorden, aber nicht mit denselben Stufen dieser Akkorde schliessen; er soll sich beruhigend zum Schluss senken, damit der Nachsatz dann höher und anregender einsetzen, und seine normale Richtung mit Entschiedenheit durchführen kann. Hier

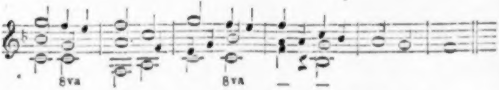
8.



ist der Entwurf des neuen Satzes. Der Nachsatz beginnt auf einem frischen Tone, mit dem Motiv des zweiten Taktes, das uns in No. 4 zu lebhaftern Bildungen angeregt hatte; er führt aber dieses Motiv verkehrt auf, um der normalen Richtung zu genügen. Dann wiederholt er den neuerfundnen dritten Takt, von dem wir annehmen, dass er auf dieser Stufe unsers Arbeitens schon einiges Interesse errege. So treten Vorder- und Nachsatz einheitsvoll auf und das Interessantere wird uns wiederholt vorgeführt.

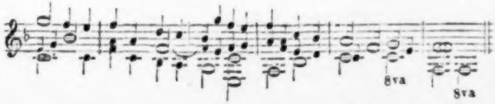
Wie nun, wenn der fünfte Takt uns lebhafter berührte? — Wir könnten ihn nicht für sich allein wiederholen, wenn wir nicht bei so einfacher Anlage in einen gedehnten fünftaktigen Rhythmus fallen wollten; wohl aber können wir aus ihm einen zweitaktigen Zwischensatz machen durch die blosse Auflösung des Akkordes —

9.



Wie, wenn wir den fünften und sechsten Takt der Wiederholung werth achteten? — Dann müsste also der sechste wieder in den Anfang des fünften zurücklenken, könnte also nicht füglich, ohne Stockung, mit *b* in der Oberstimme schliessen. Man könnte den Nachsatz so

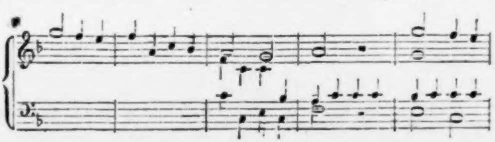
10.

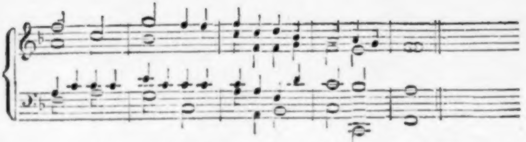


bilden. Und nun haben wir nur noch einen Schritt weiter, zur vollständigen Wiederholung des ganzen Nachsatzes zu thun.

Allein diese Wiederholung soll mit der ersten Aufführung desselben zusammenhängen, sich deutlich als dazu gehörig erweisen. Wir dürfen also zuvor nicht förmlich schliessen, oder müssen wenigstens den Schluss sofort wieder unterbrechen. Dies geschieht hier:

11.

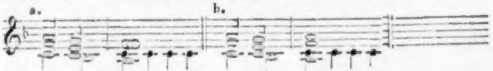




Die Anknüpfung ist in sehr äusserlicher, lockerer Weise erfolgt; gleichwohl hat sie uns ein neues Motiv in der begleitenden Mittelstimme zugebracht, das sich ebenfalls geltend machen möchte und zu einer neuen Erweiterung führt.

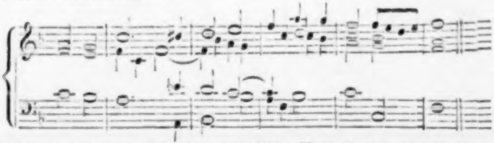
Oder wollen wir eine engere Anknüpfung der Wiederholung? Wir erlangen sie, wenn wir den Schluss schwächen (unvollkommen machen) und so das Bedürfniss einer Fortsetzung erwecken. Der siebente und achte Takt könnten sich so, wie bei *a*,

12.



bilden. Hier widerspricht die Harmonie und die neue Bewegung dem vorbereiteten Schlusse. Um so unbefriedigender erscheint bei *a* das ruhige Hinabgehen der Hauptstimme in den Schlusston; in ihr sollte sich das Weiterverlangen am fühlbarsten äussern, da sie den nächsten Antheil am Ganzen hat. Man könnte sie, wie bei *b*, oder noch entschiedner so —

13.

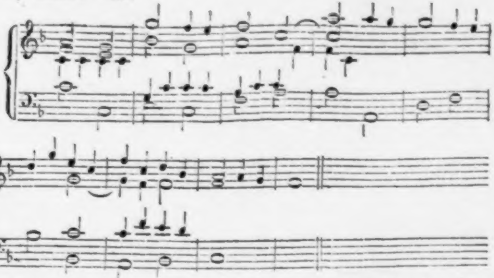


wenden. Hier hat sie durch das fühlbare Hinauftreten ein weiteres Fortdringen in die Höhe zur Folge gehabt und an die Stelle der erst beabsichtigten Wiederholungen einen ganz neuen Satz veranlasst, dessen Verwandtschaft mit dem Ganzen übrigens leicht erkannt wird. Dieser neue Trieb ist sogar stärker gewesen, als die ursprüngliche Neigung des Nachsatzes, hinabzugehen. Der Schluss ist so belebter, und wir können uns jetzt wohl die Mattigkeit, die im zweimaligen Abwärtsgehen in No. 11 lag, eingestehen.

Die bisherigen Erweiterungen gingen aus der Wiederholung des Nachsatzes hervor und hatten entweder mehrmaliges Hinabgehen, oder eine Erhebung des letzten Satzes zur Folge gehabt. Wie nun, wenn uns Beides nicht zusagte? — Dann müsste der

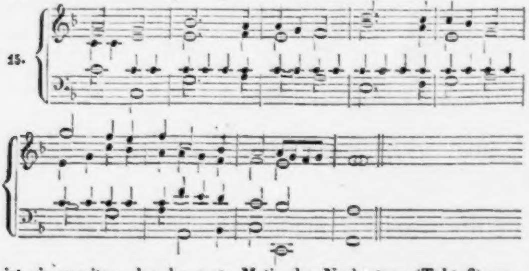
Nachsatz erst steigen und zuletzt, seiner ursprünglichen Norm gemäss, sinken. Hier

14.



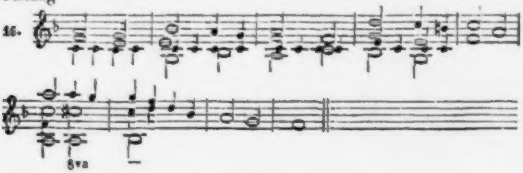
ist ein erster Versuch, der den alten Anfang des Nachsatzes beibehält, folglich noch höher steigen muss, um sich ohne Wiederholung zum Schluss senken zu können. Hier (wir knüpfen mit Takt 4 des Vordersatzes aus No. 8 an, und geben demselben das in No. 11 einen Takt später gefundne neue Motiv)

15.



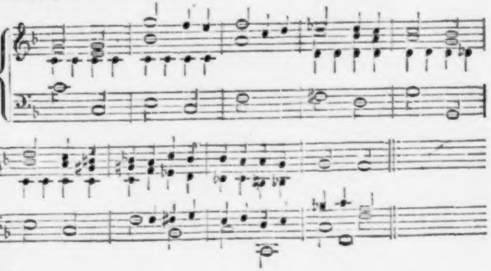
ist ein zweiter, der das erste Motiv des Nachsatzes (Takt 6) vorzubereiten sucht, dabei aber verändert. Näher hätte diese Vorbereitung —

16.



oder eine ähnliche, oder ein allmähliges Hinabschreiten des ganzen Nachsatzes, z. B. in dieser Form

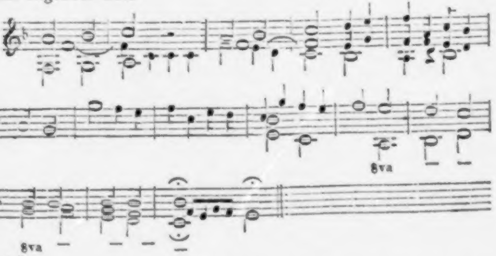
17.



gelegen.

In all diesen Fällen hat der Nachsatz zu belebterm Schlusse gedrängt, und zwar seiner ursprünglichen Weise gemäss. Wie aber, wenn eben der ruhigere Anfang des Vordersatzes unserer Stimmung zusagend wäre? — er müsste sich dann — wär' es auch nur durch Wiederholung, schon im Vordersatze mehr geltend machen, und der Nachsatz dürfte dieses jetzt uns werthere Motiv (die gleichmässige ruhige Bewegung) nicht versäumen. Es könnte zunächst folgender Satz

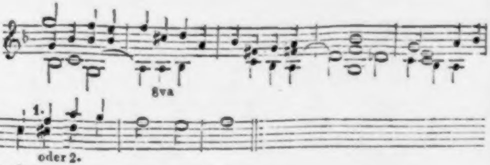
18.



entstehen.

Aber dürfte er in so ruhiger Weise schliessen? — nur, wenn etwa ein tiefes Versenken in Ruhe die Absicht wäre; abgesehen von solchen besondern Stimmungen würden wir eine Rückkehr der lebhaftern Bewegung zum Schlusse vorziehen, und dem Obigen etwa die vier letzten Takte von No. 8 zufügen, oder der breiten ruhigen Masse gegenüber auch die bewegtere Schlussmasse weiter ausführen, z. B. so

19.



vollenden.

Betrachtungen.

Hier halten wir im Lauf unserer ersten Entwürfe inne und erwägen ruhiger, als während des Fortschreitens möglich war, die Resultate. Die hauptsächlichen lassen sich unter folgenden Rubriken zusammenfassen.

1. *Erfindung.*

Es ist uns abermals möglich geworden, aus einem höchst unbedeutenden Anfange (No. 1) eine Reihe von Sätzen zu entwickeln, die zwar durchaus kein vorzüglicheres Interesse hoffen dürfen, gleichwohl gegen ihren Anfang (No. 1 und 3) gehalten, sich schon einigermaassen bereichert und besser ausgebildet haben. Wer den ersten Theil unserer Lehre gründlich inne hat, erkennt leicht, dass die Reihe der Entwickelungen aus No. 1 keineswegs geschlossen, dass sie vielmehr, wie jeder musikalische Keim, geradezu unerschöpflich ist; auch werden wir darauf zurückkommen, um noch einige Entwickelungen anzudeuten und zu reichern Gebilden vorzuschreiten.

2. *Inhalt.*

Ueberall sehen wir unsre Erfindungen sich nicht an zufälligen Einfällen forthelfen, sondern das einmal gefasste Motiv weiter verfolgen. Thut sich ein zweites hervor (z. B. Takt 2 in No. 4), so muss es bestimmten Anlass haben und kommt weiter zur Geltung. An einem neuen Motiv kann es uns, sobald es nöthig wird, nie fehlen, wenn wir nur das bereits Vorhandne zu benutzen wissen, und uns fragen, was nun zunächst zur Fortführung und Vollendung unsers Satzes nöthig oder gut sei, oder woran es ihm bisher gemangelt habe. Hierüber bedarf es keiner weitern Anleitung; der erste Theil muss guten Grund gelegt haben, und wir werden nur gelegentlich darauf zurückkommen.

3. *Ausbildung.*

Selbst dem Meister stellt sich die Idee eines Tonsatzes keineswegs jederzeit in vollkommen ausgebildeter und genügender Gestaltung dar. Er hat natürlich nicht mehr das Bedürfniss, von den einfachsten Bildungen anzufangen und sich umständlich von einer zur andern bis zu der befriedigenden fortzuhelfen; vielmehr tritt ihm, ist er nur in der rechten Stimmung, eine dieselbe schon glücklich aussprechende Weise vor das innere Auge, und er durchschaut leicht und scharf, welche Wendung derselben zu vollerm Genügen etwa noch nöthig sei, — wiewohl auch ihn der letzte entscheidende Zug oft lange genug neckend warten lässt. Allein diese Tüchtigkeit des Geistes, das Genügende auf den ersten Griff zu fassen, oder mit einer entschiedenen Wendung sogleich das Vollkommnere hervorzutreiben, ist eben Sache des Meisters, das heisst: Resultat langen, gedankenvollen und übungsreichen Bildens. Es muss — abgesehen von der grössern oder kleinern Naturanlage — diese Kraft, wie jede, erzogen, gesteigert, voll ausgebildet werden, wenn sie genügen soll.

Hierzu dient ein stetiges Um- und Weiterbilden mit sicherm Bewusstsein dessen, was bisher gefehlt hat und noch erreicht werden muss, wie wir es im ersten Theil oft, und hier wieder geübt haben. Allein dieses schrittweise Ausbilden muss, wenn es künstlerisch fruchten soll, auch im künstlerischen Sinne unternommen werden; es muss kein kaltes Herausrechnen aller etwa möglichen Aenderungen, kein gleichgültiges Hin und Her mit Tonfiguren sein, sondern aus dem lebendigen Gefühl des Anfangssatzes, seiner gelungenen und Hauptmomente und seiner Mängel hervortreten.

Daher warnen wir ausdrücklich vor einem Zuweittreiben dieser Uebungen. Es ist unbedacht — denn es ist unerreichbar, einen Satz mit Umbildungen erschöpfen zu wollen; nicht einmal bis zur Ermüdung soll er verfolgt werden, sondern nur bis zu einem billiger Weise zu federnden Befriedigen. Eine zweite Uebungsstunde wird diesen oder einen andern Satz weiter, nach andern Seiten führen.

4. *Formung.*

Zweierlei Formgesetze sind uns schon im ersten Theil für die Periode klar geworden. Das eine betrifft die Richtung der Tonfolge für Vorder- und Nachsatz. Dass sie nicht unerlässlich ist (so wenig, wie irgend eine Formalvorschrift), haben wir schon früher erkannt, auch jetzt wieder an No. 13, und im Grunde schon an No. 3 angeschaut und benutzt. In No. 3 war die Abweichung schlechthin eine Mangelhaftigkeit (wenn auch nicht ein Fehler) der Komposition zu nennen; in No. 13 war sie wohlbegründet und darum recht. Beiläufig haben wir schon im ersten Theil, in No. 81, einen Tonsatz in umgekehrter Richtung anfangen sehen, ohne weitern Grund, als die Stimmung, aus der er hervorgetreten war.

Wichtiger ist das rhythmische Formgesetz. Rhythmus und Takt streben dahin, die Tonreihen vorerst gleichmässig, dann zwar mannigfach, aber doch ebenmässig einzurichten. So haben wir im ersten Theile mit der einfachsten Eintheilung, dem zweitheiligen (Zweiviertel-) Takt angefangen, und daraus nach Maassgabe der acht Töne der Oktave zuerst Sätze von vier Takten, Perioden von zweimal vier, dann von zweimal drei Takten u. s. w. gemacht. Auch hier beginnen wir mit dem Gleichmaasse, sind aber bereits mit Hülfe der Anhänge und Wiederholungen weiter geschritten.

Betrachten wir

die rhythmische Einrichtung

der bisherigen Sätze genauer, so finden wir folgende Gestalten.

In No. 3, 4 und 5 gleichen Vorder- und Nachsatz,

4 — und 4 — Takte,

also gleichmässige Bildung, wie schon im ersten Theil No. 7, 71 und andern.

In No. 9 und 10 treten uns folgende Massen entgegen:

4 Takte — 2 Takte — 4 Takte,

nämlich Vorder- und Nachsatz von vier Takten, und dazwischen ein Anfang des Nachsatzes von zwei Takten, der wiederholt wird; — oder, wenn man lieber will: ein Vordersatz von vier, ein Nachsatz von sechs Takten, der aber in zwei Abschnitte zerfällt. Da der dritte und vierte Takt von No. 9 (der siebente und achte des ganzen Tonstückes) so handgreiflich blosse Wiederholung der vorangehenden beiden Takte sind: so wird man sich auch in diese Einrichtung sehr leicht finden, selbst wenn die Wiederholung sich nicht so blos gäbe, sondern sich, wie in No. 10 durch Umgestaltung zu verbergen suchte.

Von hieraus gewinnt unser Nachsatz immer grössere Ausdehnung. In No. 11 z. B. hat er

10 Takte gegen 4 des Vordersatzes;

in No. 13, 14, 15 und 16

8 Takte gegen 4 des Vordersatzes.

Hier ist also von Gleichgewicht nicht mehr die Rede; selbst das Ebenmaass der beiden Hauptpartien ist in Frage gestellt, und nur dadurch wird es erhalten und der rhythmische Sinn zufrieden gestellt, dass die grössere Masse des Nachsatzes sich gleichmässig oder ebenmässig gliedert, und jeder Theil für sich leichtfasslich und sicher schliesst. Die einfachste Gliederung hat hier No. 13.

Vordersatz	Nachsatz
4 Takte.	4 und 4 Takte.

Dann No. 15, 16 und 17.

Vordersatz	Nachsatz
4 T.	2 und 2 und 4 T.

No. 14 ist eben so eingerichtet; nur dass die beiden letzten Abschnitte sich minder deutlich absondern. No. 11 hat eine schon verwickeltere Eintheilung:

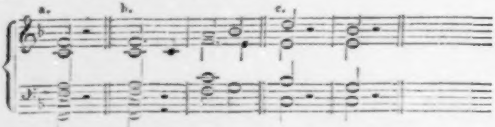
Vordersatz	Nachsatz
4 T.	4 und 2 und 4 Takte.

Allein auch hier ist die Absonderung, besonders des ersten Abschnittes im Nachsatze so handgreiflich (wir fanden sogar die Verknüpfung fast ungenügend), dass man Satz für Satz, und so das Ganze gliederweise leicht aufnimmt.

In No. 18 hat endlich auch der Vordersatz eine Erweiterung gefunden. Die rhythmische Einrichtung ist hier eine weit mannigfaltigere, ja fast willkührliche geworden.

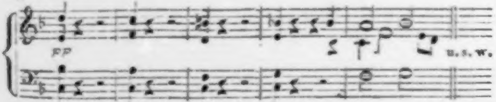
Der Vordersatz zuvörderst besteht aus zwei ungleichen Sätzen, deren Verbindung sich wie die in No. 9 rechtfertigen würde. Man könnte sagen, dass der eigentliche Anfang erst im dritten Takt erfolgte, die vorigen Takte nur Einleitung oder Vorspiel wären. — Daher hätte auch so, wie bei *a* oder *b*,

20.



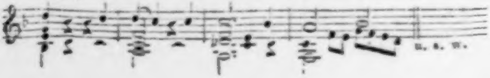
angefangen werden können. Hier tritt vor dem Satze selbst ein Abschnitt von einem einzelnen Takte mit (*b*) oder ohne Verbindung (*a*) auf; allein man fühlt nicht etwa einen Rhythmus von fünf Takten, sondern erkennt sogleich den ersten Takt als Vorspiel und den zweiten als eigentlichen Anfang. Bei *c* sehen wir einen solchen Einleitesatz von zwei einzelnen, nur harmonisch zusammenhängenden Takten, der — als Abschnitt von zwei gegen vier Takte — noch verträglicher erscheint. Noch ebenmässiger wär' eine Einleitung von vier Takten,

21.



vorausgesetzt, dass Stimmung und Inhalt des Ganzen sie rechtfertigten. Dagegen würde ein Einleitesatz von drei Takten,

22.



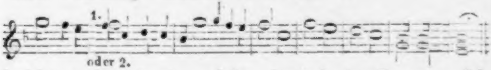
schon mehr selbständig, wie hier, auftreten und dem Vordersatz eine mehr willkührliche Bildung aus zwei Abschnitten von drei und vier Takten ertheilen, die wir nur unter dem Einflusse besondrer Stimmung unbedenklich finden können. Für sinnige, oder hinträumende, oder auch leidenschaftlich aufgeregte Gemüthsstimmung würden wir uns jeden Rhythmus, im äussersten Falle selbst Aufhebung alles Ebenmaasses und jeder äussern Regelmässigkeit, gestatten; ohne besondern Antrieb aber Ebenmaass und Wohlgestalt des Rhythmus nicht leicht aufgeben. Der Schüler muss ohnehin an ihnen festhalten, bis sie ihm zur unbewussten Gewohnheit worden sind.

Doch wir kehren zu No. 18 zurück.

Der Nachsatz beginnt mit zwei einleitenden Klauseln von je zwei Takten, eben wie No. 10. Allein der letzte Takt der zweiten (der zehnte des Ganzen) wird sogleich als Anfang eines neuen Abschnittes benutzt, dessen ganz abweichender Inhalt aus dem ersten oder dritten Takte des Vordersatzes genommen ist; und so entsteht nach der Klausel von zwei Takten ein zusammengesetzter Abschnitt von sechs Takten, dem dann wenigstens noch ein Schlusssatz von vier oder (nach No. 19) von acht Takten zuzufügen wäre.

Jener sechstaktige Abschnitt würde klarer so

23.



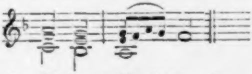
rhythmisirt werden können, und dann bestände das Ganze aus folgenden Abschnitten und Klauseln.

Vordersatz Nachsatz
2 T. 4 T. — 2 T. 2 T. 4 T. 4 T.

während nach unserm Entwurfe der Nachsatz
2 — 6 — 4 oder
4 und 4 Takte

hat. — Man könnte auch in dieser Weise nach No. 18

24.



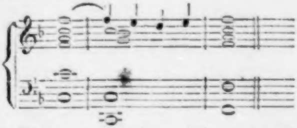
schliessen, so dass der Nachsatz Abschnitte von

$$2 - \underbrace{2 - 4}_{6} - 2$$

Takten hätte.

Endlich wär' uns auch unbenommen, in Rücksicht auf die grössere Ausdehnung des Ganzen, den Schluss breiter auszubilden. Hätten wir No. 18 so, wie No. 19 zeigt, ausgeführt, so könnte es entschiedner und beruhigender wirken, wenn wir den vorletzten, den Schluss einleitenden Takt so,

25.



oder in ähnlicher Weise verdoppelten. Wir hätten dann im Nachsatz Abschnitte von

2 — 6 — 4 — 5 Takten oder
2 — 2 — 4 — 4 — 5 Takten.

Allein das starke Gefühl des nahenden Schlusses würde den fünftaktigen Rhythmus nicht selbständig, sondern vielmehr als einen verstärkten viertaktigen aufnehmen, so dass wir im Grunde Abschnitte von

2 und 2, 4 — 4 und 4

Takten vor uns sähen.

Man muss diese Erweiterungen und Verwandlungen des Rhythmus begriffen und so lange an verschiednen Sätzen durchgeübt haben, bis ihre Bildung spielend leicht gelingt, ja, zur unbewussten Gewohnheit wird. Dagegen rathen wir nicht, den unregelmässigen Rhythmen geflissentlich nachzustreben: sie sollten nur am Ende einer Reihe von Entwickelungen (wie hier) oder in Folge besonders angeregter Stimmung zugelassen werden.

5. *Begleitung.*

Die Begleitung ist in allen vorstehenden Sätzen nur oberflächlich angedeutet und meist ohne sonderliche Wahl ergriffen worden; sie bedarf auch nach dem im zweiten Buche Gesagten vorerst keiner weitern Anweisung. Manches — z. B. die etwas gedrehten, nicht einfach genug für den so einfachen Satz geführten Unterstimmen in No. 10 oder 13 — mag nur gelegentlich an die reichern Mittel des ersten Theils erinnern, die uns zu Gebote stehn.

Nur auf den grossen Vortheil sei noch aufmerksam gemacht, den selbst eine geringe Motivirung in der Begleitung für die Komposition im Ganzen hat. Ein irgend hervortretendes Motiv der Begleitung dient, die Bewegung des Satzes, wenn die Hauptstimme sich zu ruhig verhält, zu beleben; so schon in No. 3 und 7, noch mehr in No. 15. Es kann, wie z. B. in No. 11, Sätze verbinden, die ohnedem aus einander fallen würden: und wir sehen sonach hier zum Erstenmale den Vortheil, den es bringt, wenn man mehr als ein Motiv, mehr als einen Faden, an dem sich die Komposition weiter spinnen kann, gleichzeitig in der Hand hat.

Man wird aber zugleich an den vorstehenden Beispielen inne, dass es hierzu nicht eines fremden, herbeigeholten Motivs bedarf, sondern das einfachste aus der Komposition selbst hervorgezogne im Allgemeinen wohl genügen kann.

Zweiter Abschnitt.

Weitere Fortschritte.

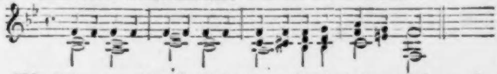
Wie man nun aus dem in No. 1 Gegebnen und bisher Entwickelten neue Gebilde, neue Keime zu Gebilden hervorziehe oder dasselbe Spiel der Töne an irgend einem andern ersten Motiv wiederhole, das möchte nach allem hier und im ersten Theil Gesagten, keiner weitern Anweisung bedürfen. Wir beschränken uns daher nur auf ein Paar Beispiele, deren letzteres uns weiter führen wird.

Erstes Beispiel.

Welches war das geringste Motiv unserer ersten Versuche? — Wohl unstreitig die Tonwiederholung im vierten Takte von No. 11. Hier wollen wir wieder anknüpfen; wir haben also nicht einmal eine Tonfolge. Mithin können wir nur vom Rhythmus oder der Harmonie den nächsten Fortschritt erwarten. Auch die Kraft des Rhythmus geben wir auf, und behalten einstweilen den gleichgültigen Gang der frühern Sätze. Es bleibt uns also nichts übrig, als dem sich wiederholenden Ton abwechselnde Harmonien zu geben, und — mit diesen den periodischen Formen uns anzuschliessen. So haben wir also doch einen dreifachen Stoff in Händen: Tonwiederholung, so lange sie genügt und zu nichts Anderm treibt, — Harmonienwechsel, — periodische Zielpunkte und Formen.

Jener in No. 11 wiederholte Ton war die Dominante, bekanntlich die Angel, auf der sich die Modulation dreht. Wir benutzen dies. Auch unser wiederholender Ton sei die Dominante. —

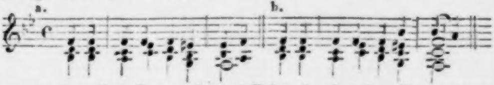
26.



Wir haben uns hier knechtisch an die Aufgabe gehalten; der Ton ist richtig fast so oft, als es gehen wollte, wiederholt, die Harmonie Anfangs die nächstliegende. Eben diese Armuth reizte uns, statt des Halbschlusses einen ganzen mit einer Ausweichung in die Dominante zu setzen, um nur einigermaassen aus dem Einerlei herauszukommen. Demungeachtet hat es uns lange genug gelangweilt, um von der Fortsetzung abzuschrecken.

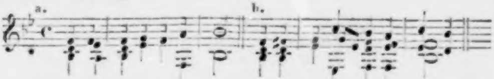
Beiläufig schliessen wir auf der Mitte des Taktes, also auf einem gewesenen Hauptheile. Es ist dies bekanntlich kein Fehler, da der viertheilige Takt im Grunde doch nur eine Zusammenziehung von zwei zweitheiligen ist; gleichwohl hätten wir im Auftakt anfangen können, um einen ganz bestimmten Schluss zu erhalten.

Wir beginnen also wieder im Auftakte, und wollen die Wiederholung nicht zu weit treiben. Hier

27.


haben wir denselben Satz auf zwei Takte beschränkt. Bei *a* nimmt die Melodie den nächsten Ton des ausweichenden Akkordes. Nach der Tonwiederholung ist ein so kleiner Schritt freilich zu klein; erfrischender wirkt schon bei *b* der mässige Hinaufschritt der Melodie, wiewohl übrigens in besondrer Stimmung die engere Haltung von *a* vorzuziehen sein könnte.

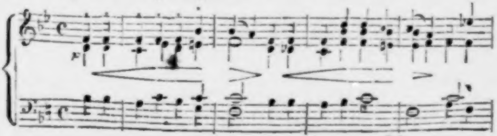
Wie nun weiter? — Wir können die beiden Takte als Vordersatz betrachten und einen Nachsatz bilden, in dem unser Motiv, die Tonwiederholung — etwa wie bei *a*

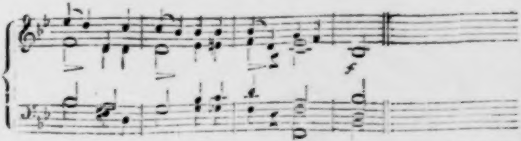
28.


(freilich arm genug) weiter wirkte, oder ein anderes Motiv, z. B. wie bei *b*, sich daraus entwickelte; — statt des zweiten *f* ist hier *fis* (aus dem grossen ein übermässiger Dreiklang) geworden und hat nach *g* geführt.

Oder wir können uns weiter ausdehnen wollen und nehmen den Satz No. 27, *b* als ersten Abschnitt des Vordersatzes. Hier tritt nun der Fall ein, dass wir nicht nach der periodischen Ordnung (Th. I. 1. 51.) auf der tonischen Harmonie geschlossen, sondern den Schluss des Vordersatzes schon vorweg genommen haben, — und zwar in der stärksten Weise, durch förmliche Ausweichung. Es bleibt uns also nichts, als Wiederholung dieses Schlusses übrig.

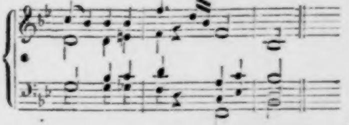
Soll diese Abweichung von der ursprünglichen Ordnung nicht eine Mattigkeit, also ein wirklicher Fehler, werden, so muss die Wiederholung eine Steigerung sein. Hier —

29.




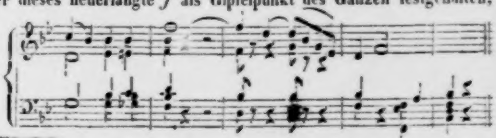
sehen wir das Ganze vor uns. Der zweite Abschnitt des Vordersatzes will den ersten wiederholen, wird aber schneller vorwärts und zu einem grössern Aufschwung hingezogen; so lässt man die Wiederholung des Schlusses zu, und die unregelmässige (das heisst aber bekanntlich nur: über die ersten und nächsten Gesetze zu weitern daraus gefolgerten sich erhebende) Auflösung dient vielleicht, den Schluss körniger zu machen *). — Wie sind wir auf das Weitere gekommen? Erstens lag uns nahe, in den zweimal nach einander verlassenen Hauptton zurückzukehren, es war also der Dominantakkord auf *f* indizirt; dann scheuten wir das in No. 27 schon beklagenswerthe Kleben am armen Motiv, nahmen also das zweite vom ersten zum zweiten Takt gefundne Motiv (den Hinaufschritt) und erweiterten dasselbe bis zu dem entscheidenden Modulationstone. Das neue Motiv wurde wiederholt, und zwar der Richtung des Nachsatzes gemäss abwärts; das erste Motiv, die Tonwiederholung, wollte sich auch noch einmal vernehmen lassen; der Hinabschritt des vorletzten Taktes war vom ersten zum zweiten Takte des Nachsatzes indizirt und durch die Richtung der Melodie gegeben. Ein lebendigeres Gefühl des anfänglichen Stockens oder Zögerns und des nachherigen Aufschwunges in der Melodie hätte vielleicht den Schluss noch einmal hinaufgewendet, z. B. von Takt 6 an:

30.



oder dieses neuerlangte *f* als Gipfelpunkt des Ganzen festgehalten,

31.

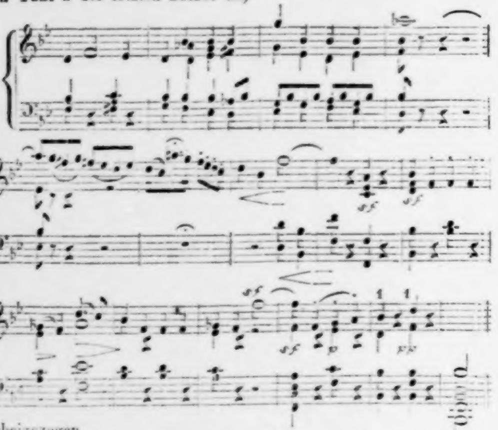


---

*) Dass diese Auflösung nicht gesucht ist, sondern sich von selbst ergeben hat, sieht man leicht. Dergleichen als Reizmittel hervorsuchen ist gewiss unkünstlerisch und unfördernd.

oder bei dem hier auftretenden Neuen einen Anhang, z. B. diesen (von Takt 3 des letzten Satzes an)

32.



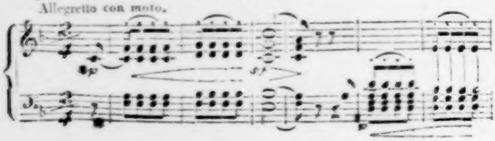
herbeigezogen.

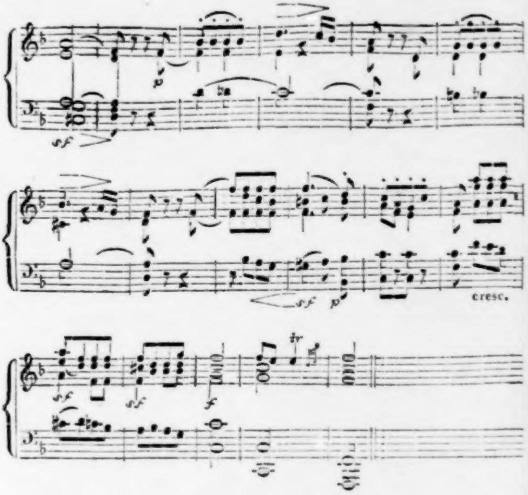
In No. 31 und 32 ist die Melodie hinabgegangen, um nach dem Aufschwung endlich auch noch die beruhigende Schlussrichtung zu nehmen; in No. 32 knüpft der Anhang zwar mit dem Haupt-Motiv an, geht aber dann so frei weiter, dass ein nochmaliger Anhang (von Takt 8 an), mit dem Hauptmotiv und Erinnerungen an das zweite Motiv gut schien, um das Ganze einheitsvoll abzuschliessen.

Wodurch ist der freie Lauf Takt 5 im letzten Satze motivirt? — Er bietet in seiner Beweglichkeit und Freiheit den Gegensatz gegen den vorhergehenden langen Ton und das einförmige etwas starre Hauptmotiv.

Wir eilen zu neuen Anwendungen. Noch einmal soll einfache Tonwiederholung unser Hauptmotiv sein; wir geben aber den Harmoniewechsel auf, und nehmen dafür etwas leichtere Bewegung. Hier folgt eine der nähern Anwendungen.

33.

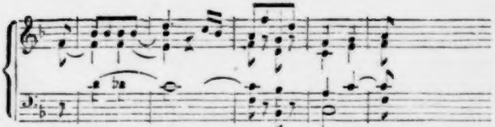




Da wir den Harmoniewechsel aufgegeben hatten, so war nur Tonwiederholung, also nur ein höchst einfaches rhythmisches Motiv, das der zweite Takt zeigt, übrig. Dies trieb uns zu einem Hinaufschritt, zur Wiederholung des Motivs im zweiten Takte. Allein auch dieser Fortschritt war zu unbedeutend, und dabei der Rhythmus zu trippelnd, als dass wir so hätten weiter gehen können; es folgte also ein neues Motiv als Gegensatz des ersten.

Hiermit ist ein erster Abschnitt zu einem Vordersatze gewonnen, und man müsste erwarten, dass dieser mit einem zweiten Abschnitte auf der Dominante schlösse. Allein der unruhige Rhythmus und sein Schlussfall, der weiter verlangt, haben die gewöhnliche periodische Form in eine Satzkette verwandelt, und unser ganzes Tonstück bildet sich aus zwei grössern, zwei kleinern und einem aus zweien zusammengezogenen Abschnitte. Lässt uns dies — zumal bei den sehr fühlbaren Absätzen der ersten vier Abschnitte, und da die beiden zweiten den Ton- und Schlussfall der beiden ersten wiederholen — Monotonie und Zerstückelung befürchten, so könnten wir die beiden mittlern Abschnitte durch einen grössern, z. B.

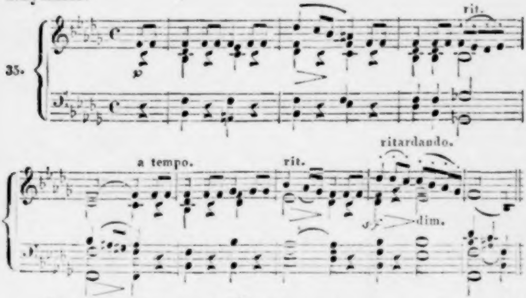
34.



ersetzen und dann von Takt 18 an weiter gehen.

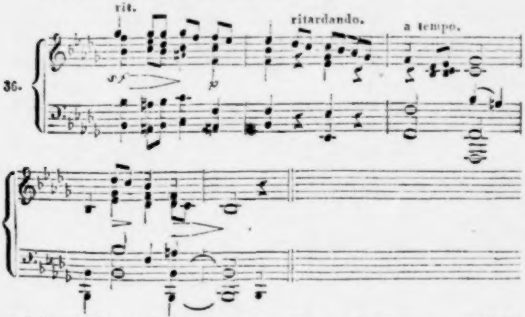
Zum letzten Male (mit Uebergehung vieler Zwischen- und Seitenfälle) ergreifen wir dasselbe Motiv, jetzt aber mit belebterm Rhythmus.

35.


p
rit.
a tempo.
rit.
ritardando.
sf
dim.

Es hätte stärker, von Takt 6 an so:

36.


rit.
sf
p
ritardando.
a tempo.

und in mancher andern Weise ausgeführt werden können; es bleibt dem Schüler überlassen, die ihm nächsten Aus- und Seitenwege zu betrachten und so weit es thunlich zu verfolgen; wir sagen: die sich jedem zunächst darbietenden, weil alle aufzufinden oder nur zu berechnen kaum möglich, gewiss aber nicht künstlerisch wäre. Man sieht schon auf diesem Punkte, was der erste Theil bereits gelehrt hat: dass der Reichthum der Kunst mit jedem Schritte, den man vorwärts thut, unermesslich wächst. Wie unsern neuern Astronomen mit jeder Verbesserung des Fernglases neue Sterabilder, neue Weltenschaaren emporstiegen oder deutlicher wurden, so erweitert sich auch uns mit jeder neuen Einsicht, mit jedem Fortschritt in der musikalischen Bildung der Gesichtskreis, der Reichthum der Gestalten, die Macht sie hervorzubringen und zu vollenden.

Ehe wir im folgenden Abschnitte zum zweiten Beispiel übergehen, knüpfen wir einige Betrachtungen an die vorhergehenden Fälle.

1. *Die Zahl der Begleitungstimmen.*

Wir haben schon in den frühern Sätzen, besonders aber in No. 29 bis 36 bald mehrstimmig bald minderstimmig begleitet; man mag annehmen, dass bei den minderstimmigen Abschnitten einige Stimmen pausiren, oder mit andern im Einklang gehen. Diese Freiheit ist schon Th. I. S. 375 begründet, und so haben wir nur zu erinnern, dass der Wechsel in der Stimmzahl, so frei er auch scheine, doch niemals willkührlich, sondern nur aus Gründen, die in der Sache liegen, erfolgen darf. So wird z. B. No. 29 erst bei der Steigerung, in den Schlüssen der Abschnitte vierstimmig, in No. 33 werden die beweglichern Mittelsätze dreistimmig, der Schluss sechsstimmig, in No. 31 und 32 hat die Stelle, wo die Hauptmelodie am bedeutendsten und freiesten walten soll, nur eine sehr schonende, dünn und kurz anklingende Begleitung.

Es sind dies und Manches, was jeder selbst aufsuchen muss, kleine Hülfen zu wirksamerer Herausstellung des Gedanken oder Gefühls, das wir auszusprechen haben, die niemand versäumen sollte, da sie zur zweckmässigen Vollendung gehören und ein Fehlgriff darin oft der Wirkung eines an sich guten Satzes störend, oder gar zerstörend wird, wie bereits das zweite Buch gelehrt hat. Hier haben wir Gelegenheit, uns auch in dieser Weise zu üben und aufzuklären; gleich in der folgenden Abtheilung betreten wir ein Gebiet, wo die Stimmzahl — mit sehr geringen Ausnahmen — streng beobachtet werden muss und ganz andre Kräfte in Bewegung gesetzt werden. Man strebe also hier um so ernstlicher, gleich mit der ersten Erfindung auch das Begleitungswesen mit in den Sinn zu nehmen.

2. *Form der Begleitung.*

Auch hierüber giebt das zweite Buch des ersten Theils genügende Auskunft. Wir heben hier nur einen Punkt hervor. — Die

Sätze No. 33 und 35 beginnen mit dem Motiv der Tonwiederholung; in jenem geht die Begleitung mit jedem Tone der Hauptstimme, in diesem tritt sie nur zu den Hauptheilen des Takts ein, und pausirt dazwischen. Warum? Weil in No. 35 der Rhythmus in Kraft getreten war und darum gestärkt werden musste; in No. 33 aber die unbedeutend rhythmisirte, tonarme Hauptstimme zu gering gewesen wäre, hätte man sie nicht wenigstens mit Stimmmasse aufrecht gehalten.

Es ist noch

3. *die rhythmische Einrichtung*

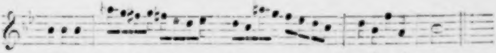
in der Kürze zu bedenken.

No. 29 besteht aus Abschnitten von

2 , 2 , 1 und 1 , 2 Takten.

Die Erweiterung des letzten Abschnitts auf vier Takte in No. 31 und 32 ist leicht fasslich. In letzterm tritt noch ein Nachsatz auf, der mit zwei eintaktigen Klauseln anfangen zu wollen scheint. Aber die letztere erweitert, oder setzt sich fort zu einem Abschnitte von sechs Takten; — das Uebrige versteht sich von selbst.

Woher nun dieser sechstaktige, allem Vorhergehenden und Nachfolgenden unebenmässige Abschnitt? — Er ist eigentlich ein viertaktiger, und müsste ursprünglich etwa so —

37.


heissen. Nun aber ist erstens jenes *as* der Gipfelpunkt des ganzen Satzes und sollte der Empfindung noch tiefer als das vorhergehende *f* in No. 31 eingeprägt werden: es wurde daher um einen ganzen Takt verlängert, und der Abschnitt ein fünftaktiger. Zweitens sollte das letzte *f* noch einmal an jenes aus No. 31 erinnern, dies noch einmal nachfühlen lassen und jenes *as* gleichsam noch einmal, noch besser erklären, — nicht dem Verstande, sondern dem Gefühl und künstlerischen Gewissen; daher wurde es ebenfalls festgehalten und der Abschnitt nun ein sechstaktiger.

Gleichwohl ist nicht zu leugnen, dass nun drei von der ursprünglichen und ebenmässigsten Gestalt abweichende Ausdehnungen eingetreten sind. Der rhythmische Sinn begehrte daher nach einer Versöhnung oder Beruhigung, und regte den zweiten Nachsatz von zweitheiligen Abschnitten an, deren letzter denn freilich wieder — im Nachgefühl jenes *f* aus No. 31 und dem siebenten Takte von No. 32 — viertaktig geworden ist. Es spielen, selbst bei so geringem Stoffe, Gefühl der Melodie und Sinn des rhythmischen Ebenmaasses gegen und in einander.

In No. 33 folgen auf zwei viertaktige zwei dreitaktige Abschnitte, dann schliessen zwei viertaktige, deren erster aus zweitaktigen Klauseln besteht, deren zweiter sich auf fünf Takte (die beiden vorletzten Takte sind eigentlich nur einer) ausgedehnt hat, um dem absatzreichen Stück einen breitern, befriedigendern Schluss zu geben. Die drängendere und spitzigere Dreizahl des mittlern Rhythmus verhütet, dass die vielen Absätze des kleinen Stückes nicht zu monoton erscheinen. — Alles dergleichen mag versucht, soll aber nicht gesucht, sondern empfunden, vom künstlerischen Bewusstsein unmittelbar aus der Sache hervorgerufen und dann geprüft und begriffen werden.

Dritter Abschnitt.

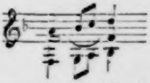
Das freie Lied in zweitheiliger Form.

Schon im ersten Theil S. 50 ging die zweitheilige Form unmittelbar aus dem Vorder- und Nachsatze der Periode hervor. Auch hier hätten wir bereits aus No. 29 mit Einem Zug ein zweitheiliges Tonstück bilden können, da der Vordersatz ohnehin schon mit einem Uebergang in die Dominante schliesst. Wir wollen uns jedoch in einer andern Weise hinüberführen, und ergreifen dazu das S. 34 angedeutete

zweite Beispiel

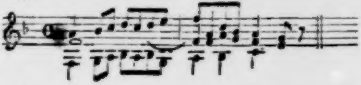
von weiterer Benutzung der schon vorhandnen Motive, dürfen aber jetzt noch leichter und unausgebreiteter vordringen, als bisher, indem wir die Ausbreitung des Bildens und Forschens dem schon gesichertern Jünger überlassen.

Wir erinnern uns, dass die lebhaftere Gestaltung des zweiten Takts in No. 4 das erste einigermaassen anziehende Motiv war, und dass der Vordersatz gegen den Nachsatz zurückstand. Dieses Motiv wollen wir jetzt als erstes und Hauptmotiv ergreifen, und ihm leichtere Geltung

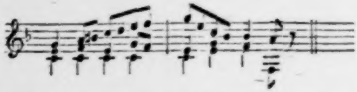
38. 

geben, da es uns schon von selbst zu lebhafterer Bewegung einladet.

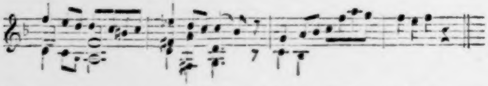
Wollen wir damit eine der frühern Formen, z. B. No. 8 wieder hervorbringen?

39. 

Damit wäre nichts Neues gewonnen und der früher haltbare Satz träte etwas übereilig auf. Man müsste für eine angemessene Fortsetzung sorgen, z. B.

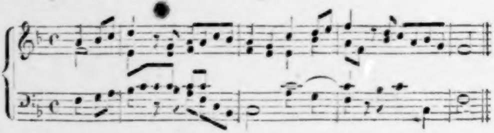
40.


es würden wahrscheinlich kürzere Abschnitte, z. B.

41.


dazwischen treten, um dem Ganzen einigen Halt und Gliederung zu geben, und es könnte dann wie oben, oder besser, geschlossen oder der Satz nach der Dominante gewendet, mithin als erster Theil benutzt werden. Allein jene Form, No. 39, haben wir übergenug benutzt, und der hier gemachte Anfang soll nicht einmal weiter ausgebildet werden.

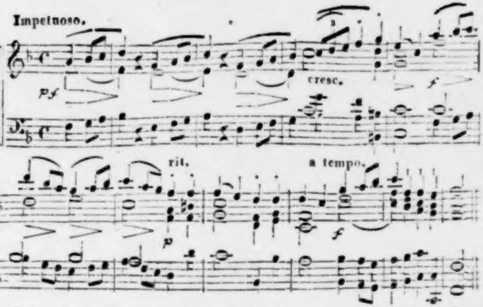
Wir kehren zu No. 38 zurück; es soll nicht blos Motiv, sondern erste Klausel sein, und um den leichten Karakter besser zu benutzen, gelte es als Auftakt, der sich in den letzten Ton, als einen Hauptton, lebhaft hinein bewege. Hier

42.


haben wir den ersten Entwurf; es ist ein einfacher periodischer Satz geworden. Da No. 38 eine besondre Klausel sein sollte, so musste mit dem Eintritte des vollen Takts abgesetzt werden. Wir zogen vor, die in Ober- und Unterstimme genugsam abgeschlossene Klausel durch die Mittelstimme mit dem Folgenden zusammenzuhängen, und benutzten dazu das alte, in No. 12 gefundne Begleitungs-Motiv. Dies reizte zu einem gleich lebhaften Fortgang in den Halbschluss des Vordersatzes; der Nachsatz brachte das Hauptmotiv und die ganze Form des Vordersatzes wieder.

War jene Verbindung durch die Mittelstimme nöthig? — Durchaus nicht; es gab viel andre Wege. Nur hätte ein volles Abbrechen, z. B. in dieser Weise,

43.

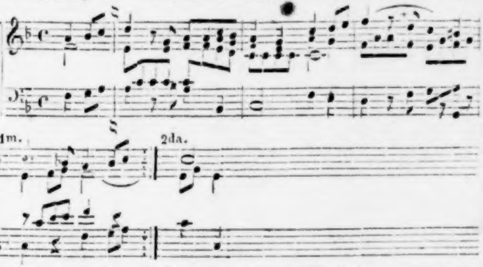


wahrscheinlich zu einem heftigern, fahrigern — oder in andrer Weise zu einem neckenden oder zaudernden Wesen geführt.

Doch wir überlassen diese Richtung dem Bedenken und Durcharbeiten eines Jeden und kehren auf No. 42 zurück. Hier haben wir gar eine Periode von blos vier Takten, und hatten doch auf eine Erweiterung des Vordersatzes gedacht.

Wir wollen dies gleich in energischer Weise versuchen, und den Vordersatz in einen ersten Theil verwandeln. Er muss also einen Ganzschluss erhalten, und kann nun für sich allein eine Periode darstellen; die erste Klausel von No. 42 wird Vordersatz,

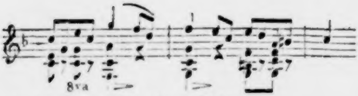
44.



der sich hier mit dem Nachsatze durch die Mittelstimme verknüpft. Wir haben den ganzen Theil zur Wiederholung bestimmt und den Schlusstakt zweimal gesetzt, das erste Mal zur Ueberleitung in den Wiederanfang.

Dass diese Periode wieder mannigfacher Erweiterungen und Ausführungen durch Anhänge, z. B. von Takt 4 an —

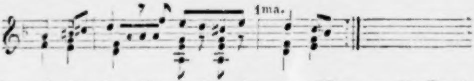
45.



fähig ist, bedarf nun keiner weitern Erläuterung.

Mussten wir den ersten Theil nach der Dominante wenden? — Gewiss nicht; wir hätten in die Paralleltonart, z. B. von Takt 2 in No. 44 ab so —

46 *).



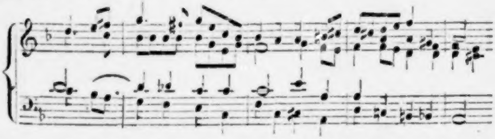
oder in noch fremdere Töne gehen können. Nur war die Dominante das nächste Ziel und kein besondrer Antrieb zu einem fernern vorhanden. Wir hätten auch im Haupttone schliessen können. Dies würde uns aber zu grosser Erweiterung des zweiten Theils oder in die dreitheilige Form (Theil I. S. 55) geführt haben.

Wo nehmen wir nun den zweiten Theil her?

Er ist ursprünglich aus dem Nachsatz entstanden und verlangt, wie dieser, Einheit mit dem ehemaligen Vordersatze, dem ersten Theile. Doch findet er gewissermassen auch andre Verhältnisse vor. Der Vordersatz ist bei seiner Ausarbeitung zu einem ersten Theile ausgeführter, abgerundeter, ein Ganzes für sich geworden, und wir müssen annehmen, dass er seinem wesentlichen Inhalte schon mehr als früher Genüge geleistet hat.

Wollten wir daher den zweiten Theil wieder mit dem Hauptmotiv des ersten, z. B. zu No. 44 so:

47.



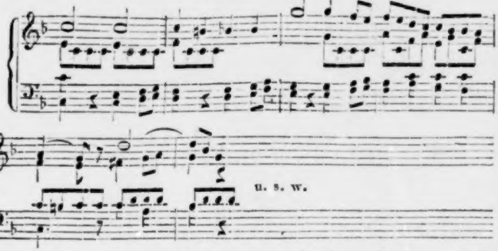
oder selbst in viel weniger uninteressanten Wendungen einsetzen, so würde Eintönigkeit kaum zu vermeiden sein; schon die erste Andeutung des einstweilen Erschöpften und Beseitigten, und die abermalige Rückkehr der dem Vordersatz gehörigen Richtung würde das Interesse des Erfindenden wie des Hörenden abstumpfen. Auch

---

*) Es muss hier wie schon im ersten Theile bemerkt werden, dass manche Notenbeispiele der Raumersparniss wegen auf eine Zeile zusammengedrängt und sonst ungünstig beschränkt werden.

eine Verhüllung dieser voreiligen Rückkehr auf das Dagewesene, z. B. die Verlegung in untere Stimmen von Takt 4 in No. 44 an, —

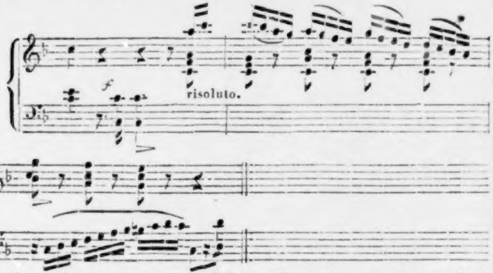
48.



oder wie man sie auch glücklicher bewerkstelligen könnte, würde eben nur die Verhüllung, nicht die Ueberwindung eines Uebelstandes oder einer Schwäche sein.

Der zweite Theil lässt uns also einen neuen Stoff aufsuchen. — Wir wollen das Wort buchstäblich nehmen. Auf den ersten Theil, wie er in No. 44 und 45 gebildet ist, folge der zweite mit einem neuen Motiv, von Takt 3 in No. 45 an,

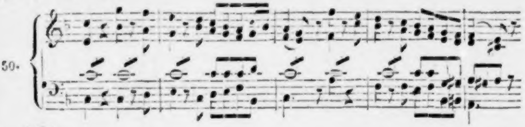
49.



wie hier, oder in einer andern Weise. Was folgt daraus zunächst? — Der zweite Theil hat keinen innern Zusammenhang mit dem ersten, sondern wird mit ihm nur durch das Band der Modulation und der rhythmischen Einrichtung zusammengehalten. Er hat ferner einen eignen neuen Inhalt, und wir müssen annehmen, dass derselbe dem Komponisten ebenfalls werth ist und das Interesse des Hörers ebenfalls zu befriedigen wünscht; er muss also für sich selbst befriedigend ausgeführt werden. Dann aber wird er mehr oder weniger den Antheil und die Stimmung, die der erste Theil erregt, aus der Seele hinweggespielt haben. Sollen nun nicht beide Theile als zwei fremde, unzusammenhängende Stücke auseinanderfallen und besonders die Wirkungen des ersten verloren gehen: so wird nichts übrig bleiben, als nach der Ausführung des neuen Gedanken auf den ersten zurückzugehen, und diesen nochmals mit Nachdruck vorzustellen, das heisst: den ersten Theil ganz oder grossentheils, getreu oder verändert, zu wiederholen. So wäre das zweitheilige Tonstück zu einem dreitheiligen geworden.

Wollen wir uns nun nicht auf fremde, weitaussehende Motive einlassen, so müssen wir — und das ist das Nähere — aus dem Inhalte des ersten Theils Stoff für den zweiten gewinnen. Sind wir von diesem Inhalte lebendig erfüllt und haben wir ihn nicht etwa gänzlich erschöpft: so wird sich nach der erworbnen Vorbildung von selbst ein Motiv hervordrängen, das sich für den zweiten Theil eignet und uns diesen vermittelt. Hätten wir keinen bestimmtern Antrieb, so würden wir wenigstens wissen, dass der zweite Theil als ehemaliger Nachsatz die abwärts und zur Ruhe führende Richtung als seine ursprüngliche (wenn auch nicht nothwendige) liebt. Dies würde unsern suchenden Blick auf die abwärts führenden Motive des ersten Theils lenken. So könnte uns aus No. 44 das Motiv + des dritten Takts nahe treten und sich von Takt 4 (*2da*) etwa so:

50.



ausbilden.

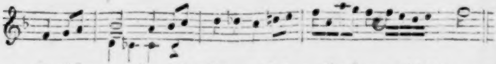
Hier haben wir wieder neue Sätze erlangt; aber sie sind nicht fremde für den ersten Theil, sie haben ihr Motiv und ihre rhythmische Einrichtung, sogar die ähnliche Wiederholung des ersten Abschnittes durch den zweiten, von ihm entlehnt, sie sind wesentlich nur eine weitere Ausführung des ersten Theils, obwohl eine vom Vorhergehenden bestimmt geschiedne und abweichende.

Wie sollen wir nun weiter gehen? — Wenigstens wissen wir, dass ohne ganz besondern Anlass nicht so, wie in No. 50 geschlossen werden durfte, dass wir der Regel nach in den Hauptton zurückkehren müssen.

Sollen wir also mit irgend einer Wendung auf den Anfang von No. 44 kommen und den ganzen ersten Theil wiederholen? — Dies wäre wenigstens nicht nöthig, wie bei No. 49, da wir ja seinen Inhalt und seine Stimmung nicht aufgegeben haben. Es wäre aus diesem selben Grunde nicht einmal räthlich, und würde uns besonders im vorstehenden Falle zuviel gleichartige Abschnitte geben.

Nur auf den Hauptinhalt, auf das Motiv No. 38 möchten wir zurückkommen, das ohnehin im zweiten Theile bis jetzt noch nicht in Wirksamkeit getreten ist. Wir könnten in dieser Weise

51.



(deren Ausführung oder Abänderung jedem überlassen bleibt) zum Schluss gehen. Hier tritt das in No. 50 versäumte Hauptmotiv, wie ihm ohnehin zur Besiegelung des Schlusses gebührt, um so stetiger als Hauptpunkt des Ganzen, als dessen Anfang und Ende (wie weiland die Tonika oder tonische Harmonie oder die Haupttonart) hervor und in sein Recht.

Eine ausführlichere Anweisung zur Bildung des zweiten Theils kann nach den Erörterungen über den ersten Theil und allem Vorhergehenden erspart werden. Es ist übrigens bereits aus dem ersten und zweiten Buche bekannt und einleuchtend, dass die oben angedeuteten Wege nichts weniger, als die einzig erlaubten sind, dass wir auch niemals darauf ausgehen, alle möglichen — oder die vielleicht interessantesten oder neuesten Erfindungen hier aufzusammeln. Das wäre theils unmöglich, theils vollkommen unnütz: die schönste Erfindung würde ja dem Schüler schon deswegen unwerth sein, weil sie nicht seine eigne wäre. Unsre Aufgabe — zum letzten Male sei es gesagt — geht vielmehr dahin: selbst aus dem geringsten Stoffe, bei der geringsten Voraussetzung die Wege der Erfindung und Gestaltung anzubahnen, und es muss erwartet, — ja gefodert werden, dass jeder Schüler von dem Punkte aus, wo wir inne halten, weiter gehe und zu reichern Resultaten gelange.

Hierzu wird ihn sorgsamstes und unablässiges Bilden sicher führen. Man muss mehrmals irgend ein Motiv durch lange Reihen von Gebilden hindurchgeführt und sich stets bestimmte Rechenschaft von den Antrieben, Zwecken und Resultaten gegeben haben. Dieses bewusstvolle Bilden und Schaffen, dieses werkthätige Denken muss so lange geübt werden, bis die Form uns zur eignen Natur, die Grundsätze zu einer Art von künstlerischem Instinkt geworden sind. Dann gehört dieses Kunstgebiet erst unser. Dann überlasse man sich dem freiesten Bilden, soweit es Lust und Zeit nur irgend gestatten; dann folge man kühn jedem Rufe der innern Stimme und vertraue, dass sie die letzte, höchste Regel giebt. — Wer dieser Freiheit eher begehrt, als vollste Durchbildung und Zucht des Geistes sie gewähren, der fällt in das Getümmel der Willkühr, die nur stören und zerstören, nicht erbauen kann.

Vierter Abschnitt.

Die drei- und mehrtheilige Liedform.

Wir sind schon in No. 49 auf die dreitheilige Liedform gerathen, die wir übrigens auch aus dem ersten Theile bereits einigermaassen kennen.

Schliessen wir den ersten Theil im Hapttone, so würde es unerfreulich sein, wollten wir den zweiten Theil wieder in den Hauptton stellen, und in demselben schliessen. Wir werden entweder den zweiten Theil von der Tonika des Haupttons entfernt. z. B. vorzugsweise auf der Dominante halten, oder geradezu in eine besondre Tonart stellen, z. B. die der Dominante oder Parallele, wenn uns nichts zu einem fernern Tone hinzieht. Dann aber wird ein dritter Satz im Hapttone nöthig werden, um in demselben zu schliessen, und hierzu bietet sich die getreue oder veränderte Wiederholung des ersten Theils am besten dar; sie erspart uns die Häufung zu vieler neuen einander verdrängenden und störenden Sätze, und rundet das Ganze in Form und Stimmung ab.

Ist der erste Theil bereits in eine andre Tonart übergegangen, so wird (wie in No. 50) der zweite wahrscheinlich in einer dritten schliessen und dann doch wieder auf den ersten Theil im Hapttone zurückgegangen werden müssen, sollte nicht der Hauptinhalt des Ganzen, der des ersten Theils, auf Nimmerwiedersehn verschwinden und die innerliche Einheit des Ganzen verloren gehen. Hieraus ist aber ferner klar, dass es in der Liedesform streng genommen keine weitere Ausdehnung, als zu zwei oder drei Theilen geben kann.

Wenn wir daher

Tonstücke von vier Theilen

finden oder bilden, so bestehen sie (wie z. B. Menuett und Trio in unsern Symphonien und Quartetten) eigentlich aus zwei verschiednen Tonstücken von je zwei Theilen. Man muss annehmen, dass der Komponist in zwei Theilen hinlänglichen Raum und Anlass gefunden habe, sein Hauptmotiv befriedigend darzulegen. Sollte er denselben Inhalt nochmals in zwei Theilen weiter ausbreiten, so würde dies schon formell ermüden, weil die Haupträume der Modulation und die Hauptschlüsse schon in den ersten Theilen benutzt worden sein müssen; man würde also in den Konstruktionsfehler fallen, dieselben Tonarten zweimal zum Sitze der Komposition zu machen. — Oder wollte man jeden der vier Theile nach einer andern Tonart wenden, z. B. nach Oberdominante, Parallele und Unterdominante: so würde eben in der Vielheit der Richtungen die grossartigere Theilung und Abwägung verloren gehen, die wir durch den Gegensatz von Haupt- und Dominantenton oder Parallelton gewonnen haben.

Es ist daher nicht willkührlich, sondern in der Natur der Sache gegründet, dass der sogenannte dritte und vierte Theil (das zweite Tonstück, oft Trio genannt) einen andern und wesentlich unterschiednen Inhalt bekommt, den Gegensatz zu dem ersten Tonstücke. Und da der erste Anfang meist auch der stärkere, bestimmtere, keckere ist, so gestaltet sich ihm gegenüber das zweite Tonstück gewöhnlich sanfter, fliessender, sangbarer.

Allein eben deshalb ist die Einheit des Ganzen nicht mehr vollkommen klar. Daher geht man denn auf das erste Tonstück zurück und wiederholt es, so dass nun eigentlich ein

Tonstück von sechs Theilen

vor uns erscheint, wie oben eines von dreien; das letzte Drittel ist hier wie dort blos Wiederholung des ersten.

Man ist bisweilen noch weiter gegangen und hat nach dieser Wiederholung ein

zweites Trio

folgen lassen, das denn eine zweite Wiederholung des Hauptstückes nach sich ziehen musste. Dadurch entstanden, äusserlich genommen,

Tonstücke von acht oder zehn Theilen,

die weiter keiner Erklärung bedürfen. Diese Form ist bisweilen, z. B. in Prinz Louis-Ferdinands *F* moll-Quatuor *Op.* 6, glücklich und mit vollem Recht angewendet worden. Im Allgemeinen kann ihr aber kein hoher Werth beigelegt werden. Satz und Gegensatz sind schon mit vier Theilen vollkommen darzustellen, und jene weitgedehnten Ketten von verschiednen Gedanken ohne innigern Zusammenhang werden nie die Kraft und Tiefe unserer andern grössern Formen erhalten. Es erscheint darin mehr Gedanken-Ueppigkeit, als Gedankenreichthum.

Ob nun in allen diesen Zusammenstellungen der Hauptton mit seinem Nächst-Verwandten (Dominante oder Parallele) allein, oder mit mehrern andern Tonarten umgeben werden soll, bleibt in jedem einzelnen Falle zu ermessen. Nur im Allgemeinen kann gesagt werden, dass ein zu langes Verweilen in derselben Tonart bei soviel Sätzen leicht lähmend, ein zu gehäuftes oder zu fernes Umherwandern zerstreuend wirken könnte. Naheliegend wäre z. B. diese Konstruktionsordnung:

Erstes Tonstück C dur, G dur, C dur,
zweites Tonstück C moll, Es dur, C moll.

Nur würde die vielmalige Benutzung derselben Tonika (erst C dur, dann C moll, dann doch wieder C dur, die Wiederholung des ersten

Tonstückes) Monotonie drohen, und man müsste wenigstens im zweiten Tonstücke die Tonika mehr zurücktreten lassen, z. B. von Dominante oder Unterdominante ausgehen. Wählte man aber diese Anlage und es sollte ein drittes Tonstück (ein zweites Trio) folgen, so würde man dazu jedenfalls gut thun, einen entlegenern Ton, z. B. As dur, (die Unterdominante der Parallele von Moll, oder die Parallele der Unterdominante in Moll) zu nehmen, um durch seine fremdere Ansprache weniger fühlbar zu machen, dass nun bereits zum dritten Male von vorn angefangen wird. Wollte man statt C moll, um die Wiederkehr der Tonika zu vermeiden, etwa A moll zum Sitz des Trios bestimmen, so würde man von da nicht wohl nach C dur moduliren, das schon vom ersten Tonstücke besetzt ist, sondern für den zweiten Theil vielleicht F dur (die Unterdominante des Haupttones) wenn nicht E moll oder E dur, die Dominante von A, vorziehen. Natürlich dienen diese Entwürfe nur als Beispiele, es ist ein Paar von den vielen möglichen und wohl statthaften Wegen.

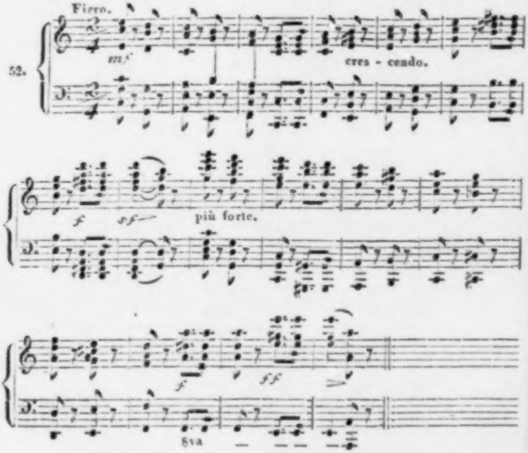
Die Uebung der Liedform in vier und mehr Theilen kann hiernach ohne weiteres Vorarbeiten dem Schüler überlassen bleiben. Wir gehen zu den besondern Anwendungen. Es ist hierbei nicht die Absicht und Pflicht der Lehre, alle möglichen oder alle bekannten Anwendungen durchzugehen: dies mag dem Fleiss und der Lust des Jüngers und gelegentlichen Anregungen anvertraut werden. Für den Bildungszweck werden nur diejenigen Anwendungen hervorgehoben, die in ihrem eigenthümlichen Karakter eine besondre fördernde Kraft für den Erfindungsgeist des Schülers haben. Die fördernde Kraft beruht aber darin, dass irgend ein scharf bestimmtes Ziel und dafür eine scharf bestimmte Richtung vorgeschrieben wird, die alle flatterhaften oder unbestimmten Gedanken ausschliessen und zu scharfer Sonderung und Auffassung nöthigen. — Dabei übt man sich schon früh, das Karakteristische, bestimmt Treffende zum Augenmerk zu setzen, gewöhnt sich, eine bestimmte, eigne Stimmung festzuhalten, seine Kräfte auf Einen Punkt zu richten, sich zu sammeln. Ohnehin finden wir später Anlass und Anreizung genug, uns in unbestimmterm Empfinden und Tonbilden gehen zu lassen.

Fünfter Abschnitt.

Der Marsch.

Die Musik des Marsches hat zunächst die Bestimmung, den Einhertritt einer Menschenmasse zu regeln und zu lenken; es müssen also die beiden Auftritte, und zwar ein festerer und ein loserer (bei dem Militair: Linker, Rechter) bestimmt und klar angegeben werden. Daher ist der ursprüngliche und günstigste Takt für den Marsch der Zwei- und nächst ihm der Viervierteltakt. Der erstere ist bestimmter, ganz genau der Sache angemessen, der letztere macht sich breiter und dabei auch wohl grossartiger. Die einfachste Weise wäre wohl die, die Takttheile bestimmt und scharf gesondert anzugeben, z. B. ein Satz, wie der folgende:

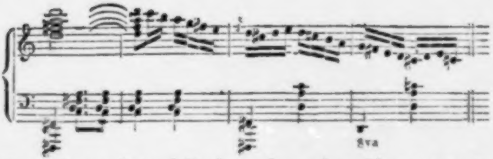
52.



Allein dies würde Einförmigkeit und damit verbundne Undeutlichkeit zur Folge haben; so werden wir nun zu Unterbrechungen, zunächst zur Zergliederung der Takttheile veranlasst. Hier bietet sich nun als vorzüglich karakteristisch die punktirte Achtelfigur

dar, besonders für den leichten Takttheil, die denn auch nicht leicht in einem von unsern Märschen fehlt; unpunktirte Achtel heben weniger treffend den Takttheil hervor, Triolen oder Sechszehntel verwischen, in längern Folgen angewendet, noch mehr die rhythmischen Schläge, wenn man sie nicht anderweit, z. B. durch starke Accente in der Begleitung, hervorhebt, oder schon hinlänglich eingeprägt hat. So könnte ein zweiter Theil zu obigem Marschanfang nun in breitern, weniger die Takttheile bezeichnenden Massen, z. B. in dieser Weise

53.



einsetzen; ja er müsste einförmig werden und ermüden, wenn man die lange behauptete Weise des ersten Theiles noch ferner fortsetzen wollte, — zum Schlusse wird ohnehin auf sie zurückzukommen sein. —

Im vorstehenden Beispiele haben wir eine Reihe von Sechszehnteln eingeführt. Will man den Zweivierteltakt in Achteltriolen figuriren und diese Figur vorherrschen lassen, so verwandelt er sich in Sechsachteltakt, der also im Marsche nichts als ein Zweivierteltakt ist.

Da die erste Bedingung des Marsches Ordnung und klare Gliederung ist, so verlangt er vorzugsweise eine durchaus ebenmässige und leicht erkennbare rhythmische Konstruktion. Die einfachste rhythmische Einrichtung, von 2 und 2, 4 und 4, 8 und 8 Takten, ist hier die fast allein zulässige. Erweiterung der Theile, Anhänge u. s. w. sind nur unter der Bedingung vollkommnen Ebenmaasses und klarer, leichtfasslicher Gliederung statthaft. Wird dem Marsch ein Trio zugefügt, so mag es zwar im Gegensatze zum Hauptstück einen fliessendern Gang, weichere Verschmelzung annehmen, darf aber den Marschkarakter ebenfalls nicht verleugnen.

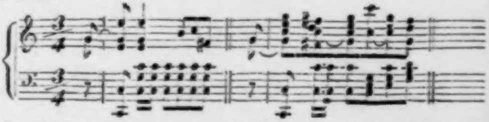
Die Aufgaben der Marschform sind mannigfaltig nach den äusserlich gegebnen Bestimmungen. Ein ländlicher oder bürgerlicher Aufzug, eine kirchliche Feier, der Marsch kriegerischer Schaaren, und hier wieder der verschiednen Waffengattungen und Momente des Kriegslebens, ein Sieges-, ein Todtenmarsch, das Ausrücken in's Feld, die festliche Parade und so weiter, — wollen Jedes nach seinem Sinne Musik haben. Es ist dem Jünger überlassen, sich mit diesen Vorstellungen zu erfüllen und ihnen gemäss seine Weisen zu bilden; Uebungen, die sicher so fruchtbar als ansprechend sich erweisen werden.

Eine besondre Art des Marsches sei noch wegen ihrer weiten Verbreitung erwähnt:

die Polonaise.

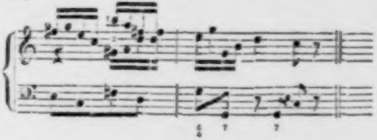
Sie ist ein auf den Tanz angewendeter, tanzmässiger, kunstreicherer Marsch, und daher nicht des Zwei- oder Viervierteltaktes bedürftig. Vielmehr hat die unruhigere Erregtheit des Nationalkarakters, aus dem sie hervorgegangen, ihr den bewegtern und festlichern Dreivierteltakt zuertheilt, so dass im Grunde abwechselnd der rechte und der linke Fuss den Auftritt im Haupt- oder schweren Takttheil haben und dadurch ein losgebundnes, auch etwas unstetes, hastiges Wesen in die Bewegung kommt. So ist auch in der Taktgliederung das rhythmische Verhältniss keck verkehrt worden; nicht das erste, sondern das zweite Achtel erhält Betonung und wird durch rhythmische und tonische Hülfsmittel hervorgehoben, z. B.

54.



In gleichem Sinne wird der Schluss eigen und zierlich, mit einem Ausdruck unruhigen, unbefriedigten Verlangens dem zweiten und dritten Takttheile zugeschoben und da noch gern durch einen sich absondernden zögernden Bass mit dem letzten Schlusse gleichsam kokettirt, —

55.



Diesem karakteristischen Anfang und Schlusse gesellt sich nun, wie das letzte Sätzchen schon andeutet, eine zarte aber edle und schwungvolle, gern in Sechszehntheilen und harmonischer Figurirung, in grossen Richtungen auf- und abschweifende Kantilene, liebevoll bis zum Wollüstigen und adlich bis zu stolzer und feiner Galanterie. Um für eine solche Melodie Raum zu gewinnen, wird die Anlage von drei Theilen vorgezogen. Der erste, von 8 oder 12 Takten, schliesst auf der Tonika; der zweite enthält in weiten Bogen jene Kantilene, führt auf die Dominante, und von da ohne vollkommnen Abschluss auf den dritten Theil (die Wiederholung des ersten) zurück. Meistens wird in ähnlichem Sinne, aber einfacher (gesangartiger statt der weiten Figuren des zweiten Theiles) ein Trio, oder nach Wiederholung des Hauptstückes auch ein zweites Trio zugefügt. Die Begleitung beschränkt sich, jene karakteristischen Momente ausgenommen, gern auf einfache aber vollgriffige Angabe der sechs Taktglieder.

Sechster Abschnitt.

Der Tanz.

Wenn wir uns hier auf die Betrachtung einiger Tanzarten und ihrer Musik einlassen, so nehmen wir dabei natürlich auf ihre gegenwärtige Geltung im Kreise unserer geselligen Vergnügungen und auf Alles, was die Mode dazu oder daran gethan, keine Rücksicht. Uns gelten die Tänze blos, soweit sie dem Komponisten eine karakteristische und seine Bildung in irgend einer bestimmten Richtung fördernde Aufgabe bieten. Wer diese benutzt hat, wird sich, wofern er Anlass nehmen will, leicht in allen möglichen Arten und Bedingungen des Tanzes zurecht finden. — Es macht uns daher auch kein Bedenken, dass unter den ausersehenen Tanzarten zwei oder drei im gesellschaftlichen Leben ausser Geltung gekommen sind; genug, sie bieten eine besondre und geeignete, durch keine andere Form ersetzbare Bildungsgelegenheit.

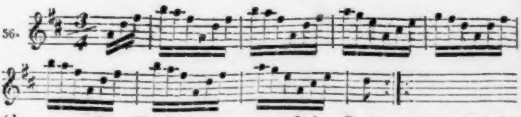
In jedem Tanze kann man zweierlei Hauptmomente unterscheiden: Bewegung vom Orte hinweg, und Verweilen an einem Orte; letzteres ist aber ebenfalls nicht absolute Ruhe, sondern Bewegung (z. B. Drehung) an dem Orte selbst. Bewegung und Verweilen können in mannigfacher Weise ausgeführt und gemischt werden. — Wir betrachten nun folgende Tänze besonders.

1. *Der Walzer.*

Der Walzer hat zweierlei Bewegungen: erstens dreht sich jedes Paar der Tanzenden im Kreise um seinen eignen Mittelpunkt; zweitens bewegt es sich mit solchen fortgesetzten Wendungen in einer grössern Kreislinie fort, bis es wieder an seinen Ort gelangt und der Kreis geschlossen ist. Jene kleinere Kreiswendung wird in zweimal drei Schritten ausgeführt und ist gleichsam das Motiv des Tanzes. Ihr entspricht nun in der Walzerkomposition der einzelne Takt. Er muss den drei Schritten gemäss, also dreitheilig, Dreiviertel- oder Dreiachtel-Takt sein; eine neuere Walzerart im Zweivierteltakte soll hier nicht in Betracht kommen. Dann aber gehören zwei solcher Takte zusammen, innerhalb derer das dreitheilige Tanzmotiv zweimal ausgeführt und so die kleinere Kreiswendung vollendet wird.

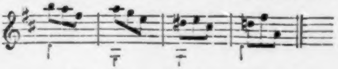
Das Geringste, was der Walzer zu leisten hat, ist die Hervorhebung dieses Grundmotivs der Bewegung. Jeder Takt, oder besser: jede Klausel von zwei Takten muss also dem Tanzmotiv entsprechen, den Antritt fest bezeichnen und die schwingende Wendung des Tanzes — wo nicht andeuten, doch begünstigen durch eine vom ersten Tone sich schwungvoll abwendende Kantilene. Jener allbekannte Walzer aus Webers Freischützen,

56.



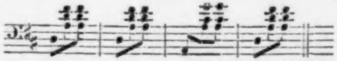
(dessen zweiter Theil den ersten auf der Dominante wiederholt) zeigt uns ein solches ächtes Walzermotiv, das in noch einfacherer, aber weniger schwungvoller Weise die drei Schritte so:

57.



bezeichnen könnte. Allein dieser bäurische Tanz begnügt sich mit dem ersten, gleichsam noch rohen Stoffe, dem Motiv von drei Schritten, ohne daraus deutlichere Klauseln für die vollendete Bewegung von zweimal drei Schritten zu bilden, wie es einer vollkommnern und edlern Auffassung des Tanzes ziemen würde. Abgesehen hiervon sehen wir in obigen Sätzen Hülfstöne in der Melodie den blossen Akkordtönen vorgesetzt, um den Antritt hervorzuheben; jede andre melodische, harmonische, rhythmische Schärfung, auch allenfalls die Aushülfe eines *forzato*, eines vorschlagenden Basses

58.



u. s. w. dient zu gleichem Zwecke. Diesem wesentlichen Inhalte nun gesellt sich die Begleitung möglichst einfach und taktbezeichnend.

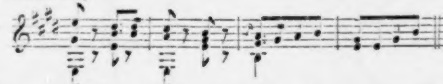
Die Ausdehnung des Walzers ist nicht an gewisse Gränzen gewiesen, da der Kreislauf weiter oder enger sein und beliebig wiederholt werden kann; wir werden also den bekannten periodischen Maassen folgen, oder beliebig über sie hinaus gehen können (auf 12, 16 Takte für den Theil), wenn nur ein symmetrischer Bau überall vorwaltet. Die Gliederung in Vorder- und Nachsatz erscheint hier nicht als wesentlich, wird also weniger hervortreten müssen, obwohl eine leise Andeutung dieser Ordnung befördernden Abtheilungen die Musik überall ziert und veredelt. Eben, weil dergleichen in der Hast jenes Freischützwalzers nicht fühlbarer werden, erscheint er gemeiner, und zwar in richtiger Absicht des Komponisten, der hier eine ungebildete Menge sich der blossen Walzlust rücksichtslos hingeben, und daher nichts als die rohe Walzfigur erklingen lässt. Mannigfaltigere und edlere Empfindungen geselliger, zärtlicher oder aufgeregterer Lust können sich zu der Tanzbewegung einfinden und der Musik mannigfache, anmuthigere Kantilene verleihen.

Dieser Tanz wird gern in zwei, öfter in vier Theilen (mit Trio) abgefasst; in neuester Zeit sind ganze Walzerketten von vier, sechs und mehr aneinandergereihten Tonstücken in verschiednen Tönen geschrieben worden, denen man dadurch einige Einheit zu geben sucht, dass man zuletzt auf den ersten Walzer zurückkommt, oder mehrere dagewesene Motive zu einem Schlusse zusammenfasst. Die künstlerischen Ansprüche treten hier vor geselligen Wünschen grösserer Abwechselung bei lang dauernden Tänzen zurück.

2. *Die Anglaise.*

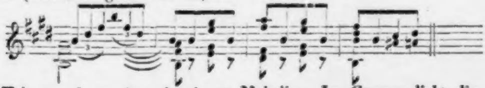
In der Anglaise bewegt sich (soviel wir davon vernommen) ein Paar nach dem andern die Reihe der übrigen in tanzmässigem Gange hinab und hinauf und führt, an bestimmter Stelle angelangt, mit einem andern Paar verbunden irgend eine Tanzfigur aus. Dem Gange ist der erste Theil (acht Takte mit Wiederholung), der verweilenden Tanzfigur der gleichlange zweite Theil bestimmt. Dies sind (wenn wir recht berichtet sind) die wesentlichen Momente des Tanzes; das Trio ist walzerförmigen Ausführungen an bestimmter Stelle gewidmet. Daher ist nun der Karakter des ersten Theils (wir setzen als Beispiel den Anfang einer bekannten Anglaise von A. Gerke her) —

59.



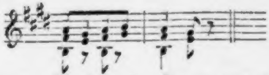
leichter, sanftmarkirter, hüpfender Gang; der zweite Theil ist weilender (Gerke fängt ihn so an)

60.



das Trio sangbarer in gebundener Melodie. Im Ganzen liebt dieser Tanz eine einfache aber lebhafte Weise, sehr deutlich und bestimmt markirte Einschnitte, und öfters einen auf leichte Takttheile fallenden Schluss,

61.



der dem kecken, netten Karakter des Ganzen zusagt.

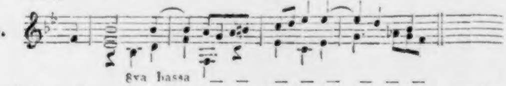
3. *Die Menuett.*

Sie ist zwar längst aus der Reihe unserer geselligen Tänze ausgeschieden, hat sich aber in unsern grössern Instrumentalstücken

(Sonaten, Quartetten, Symphonien) als Intermezzo oder wesentlich eingreifender Satz behauptet, meist zwischen dem zweiten Satze (Adagio) und dem Finale. Hier hat sie einen frischern, auch wol derbern Karakter angenommen, als die ursprüngliche Idee des Tanzes war; aber einen so sicher gezeichneten, dass wir uns ihm, und nicht der ursprünglichen Weise anschliessen.

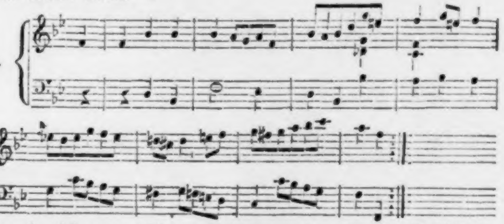
Die Bewegung der Menuett ist in dieser Umwandlung frank und frei, fröhlich und rüstig, in ächtdeutscher gesunder Freudigkeit, bis zu neckischer Munterkeit. Sie hat den beweglichen Dreivierteltakt in lebhafterm Tempo, und liebt klare und feste Gliederung in Klauseln von zwei und zwei, vier und vier Takten, in zwei Theilen, ursprünglich von je acht Takten. Gern bezeichnet sie in ihrer rüstig frischen Weise jeden Taktheil. Wenn also die Melodie zwei Takttheile in eine Halbetaktnote zusammenzieht, oder mehrere in Achtel zergliedert, tritt der Bass mit entschiedner, taktgebender Bewegung in Vierteln unterstützend herzu, sondert auch wol dergleichen karakteristisch eingreifende Stellen verdeutlichend durch Pausen ab.

62.



So entfaltet sich aber neben der Oberstimme der Bass zu einer eigenthümlichen Bedeutsamkeit, die wir bisher an keiner unserer Aufgaben als wesentlich wahrgenommen haben. Gern führt man daher den Bass mehr in die höhern, stärker ansprechenden und melodiefähigern Tonlagen, hält umgekehrt die Oberstimme, um ihr kräftige Melodieführung zu bewahren, von zu hohen Tönen zurück, und führt beide Stimmen in Wechselwirkung auf einander fort, wie z. B. in dieser Anlage eines ersten Theils — dass sie sich gegenseitig unterstützen und ergänzen.

63.



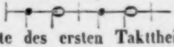
Die Mittelstimmen sind untergeordnet. Karaktergemäss erscheint es noch, in der Menuett keine kleinern Taktglieder, als Achtel, zu gebrauchen, oder wenigstens kürzere Noten, z. B. Sechszehntheilgänge, nicht herrschend werden zu lassen; dem in dieser Form vorwaltenden kecken Humor würden zu fliessende oder kleine Bewegungen nicht zusagen. — Dass übrigens die normalen Melodie-Richtungen, steigende Tonfolge für den ersten Theil, fallende für den zweiten, dem Karakter der Menuett vorzugsweise entsprechen, bemerkt jeder von selbst. Das Trio wird milder und sangbarer gehalten, und weniger scharf gegliedert; auch der Bass ordnet sich da mehr unter.

Soviel für jetzt von dieser karaktervollen Form, die mit obigen Andeutungen übereinstimmend, aber (wie sich von selbst versteht) mit der dem Meister gebührenden Freiheit am glücklichsten von Joseph Haydn angewendet worden ist. Was schon bei ihm und Mozart, besonders aber durch Beethoven aus der Menuett sich weiter entwickelt hat, wie sie in eine neue Form, das Scherzo, übergegangen ist, wird späterhin zur Sprache kommen. — Mehr dem ursprünglichen Karakter des Tanzes entsprechend ist unter andern jene allbekannte Menuett aus Don Juan. Dieser Karakter aber ist uns minder lehrreich und fördernd.

Die bisherigen Formen haben uns mannigfache Uebungen im karakteristischen Satze lebhafter Bewegung gegeben. Wir fügen noch eine Form eigenthümlichen Karakters in langsamer Bewegung hinzu:

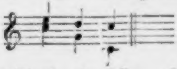
4. *Die Sarabande.*

Dieser, längst aus dem geselligen Leben verschwundne Tanz, edel, sinnig bis zum Tiefsinnigen, ernst und still, grossartig bis zum Hochpathetischen (so kennen wir ihn aus den Musterbildern in Seb. Bachs Suiten, und diese nehmen wir — unserm Zweck gemäss — als Grundtypus, wenn sie es auch geschichtlich nicht sind) bewegt sich langsam im Dreiviertel- oder auch Dreizweiteltakte, gern in dieser rhythmischen Form,



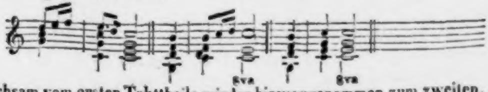
die nach dem Auftritte des ersten Takttheiles die beiden andern Takttheile zu einem Ruhemoment verschmilzt. Der Schluss des Vordersatzes wird auf das letzte Viertel geschoben,

64.



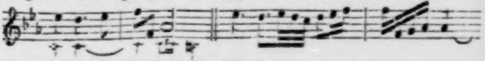
der Schluss der beiden Theile ebenfalls, oder doch durch einen Nachschlag der Harmonie

65.



gleichsam vom ersten Takttheile wieder hinweggenommen zum zweiten.

Die Melodie bewegt sich in grossen Richtungen und Schritten. Aber, ganz den bisherigen Formen entgegen, setzt sie gern pathetisch in höherer Region ein, versenkt sich sinnig und ernst bis zum Schlusse des Vordersatzes und erhebt sich von da grossartig und mächtig zum Theilschlusse, so die gewöhnliche periodische Tonordnung sinnreich zu bestimmtem Zwecke verkehrend. Diese vorherrschend grosse Bewegung füllt sie gern mit reichen Melismen aus,

86. 

in reichwechselnden rhythmischen Theilungen und melodischen Wendungen, aber stets sicherer Hervorhebung der Haupttakttheile und Schlüsse.

Die Harmonie entfaltet sich hier in Stimmenzahl und Inhalt reich und prächtig und erfüllt sich mit Bindungen, Vorhalten, Durchgängen u. s. w. zu einer reichen, würdigen Masse; die Form des Orgelpunkts für den ersten Theil, kühne und grossartige nicht aber schnell wechselnde Modulationen für den zweiten Theil erscheinen karaktergemäss. Die Mittelstimmen werden gern ruhig gehalten, der Bass schliesst sich ihnen an; löset er sich aber, so geht er in weiten Schritten und Richtungen. Die ganze Tonlage endlich ist eher der Tiefe, als der Höhe zugewiesen, aber weit ausgedehnt, um die Harmonie in weiten Lagen, die Ober- und Unterstimme in grossen Richtungen entfalten zu können.

In der Beilage I. theilen wir eine der Bachschen Sarabanden als veranschaulichendes Beispiel mit, bemerken aber nochmals, dass Bach selbst schon über den ursprünglichen Karakter des Tanzes (den wir sogar bei seinem Zeitgenossen, Händel, anders und einfacher finden) hinausgegangen ist.

Diese Formen genügen, vor dem Eintritt in die polyphone Schreibart in mannigfachen Uebungen die Kompositions-Fähigkeit überhaupt, besonders aber Gefühl und Einsicht für Rhythmus, Konstruktion und Melodieführung zu erhöhen. In den folgenden Aufgaben wird zunächst eine andre Seite des musikalischen Geistes hervor- und in Thätigkeit treten; die rhythmischen und Konstruktionsordnungen werden zwar fortwährend einwirken, aber weniger klar sich herausstellen. Es ist also höchst rathsam, sich vor weiterm Fortgange in den bisherigen Formen ganz einheimisch und sicher zu machen; ohnehin ist zu hoffen, dass die bisher betrachteten Formen sich leicht die Neigung der Jünger erwerben werden.

Wir rathen nur dringend, diese Neigung keiner der vorstehenden Formen zu entziehen, vielmehr in jeder — auch nach dem Beginn der folgenden Arbeiten — so reich, mannigfach und lustvoll, wie möglich, fortwährend sich zu bethätigen.

Zweite Abtheilung.

Die Choralfigurationen.

In allen bisherigen Aufgaben hatten wir es entweder mit einer einzigen Stimme, oder mit einer Haupt- und begleitenden Nebenstimmen zu thun. Die Hauptstimme mochte nun Oberstimme, oder (wie bei der Verlegung des Cantus firmus im zweiten Buche) Unter- oder Mittelstimme sein, stets war sie das Hauptsächliche, ihr Inhalt der wesentliche; die Begleitungsstimmen mochten sich noch so gut melodisch ausbilden, hin und wieder auch einen eignen Karakterzug annehmen (wie z. B. der Bass in der Menuett), stets waren sie Nebensache, nur zum Dienste der Hauptmelodie bestimmt. — Man nennt diese Schreibart die homophone; obwohl bisweilen dieser Name nur der wahrhaft einstimmigen Komposition zuertheilt wird.

Den Gegensatz zur homophonen Schreibart bildet die polyphone, in der nicht eine Stimme die Haupt- und andre die Nebenstimmen, sondern jede zu ihrer Zeit, theils im Wechsel, theils gleichzeitig mit andern gleich wichtig, von wesentlichem Inhalte erfüllt, um ihrer selbst und des Ganzen willen, nicht blos zum Dienst oder zur Unterstützung einer andern Stimme da ist.

Offenbar ist hier die Aufgabe eine reichere, aber auch schwerere. Denn nun gilt es, nicht blos in einer, sondern in allen Stimmen den Ansprüchen an Melodie vollkommen zu genügen, soweit es nur immer die Verbindung mit andern Melodien zulässt. Eine unerlässliche, aber auch höchst fördernde Vorübung dazu ist die fleissige und sorgsame Choralbehandlung, wie sie im zweiten Buche aufgewiesen worden ist. Denn hier hatten wir schon danach getrachtet, jeder begleitenden Stimme soviel wie möglich melodische Vollkommenheit zu geben.

Hier knüpfen wir auch wieder an. Wir nehmen als Leitfaden bei unsern Arbeiten den Cantus firmus eines Chorals. Die begleitenden Stimmen sollen zu selbständigen, schon für sich etwas Bestimmtes aussprechenden Melodien ausgebildet, oder nach dem Kunstausdrucke: figurirt werden. Das daraus entstehende Tonstück nennen wir Figuration, die Arbeit selbst Figurirung.

Unsere Aufgabe ist also: die Begleitung einer Choralmelodie zu selbständigem Stimmgewebe zu erheben, aus dem homophonen Choralsatz einen polyphonen zu machen. Was wir dann am Choral gelernt haben, werden wir leicht auch anderweit anwenden können.

Erster Abschnitt.

Die einfachste Figuration des Chorals.

Schon bei der Festsetzung unserer Aufgabe ist uns klar geworden, dass unser Werk zwei Bestandtheile enthalten wird: die gegebne Choralmelodie und die figurirten andern Stimmen. Wir können aber nicht mehr die Choralmelodie vorzugsweise als das Wesentliche des Ganzen ansehen, so theuer sie uns auch, schon vermöge ihrer kirchlichen Bedeutung sein mag; denn die andern Stimmen sollen ja ebenfalls wesentlichen Inhalt bekommen, und zwar einen nicht durchaus vom Cantus firmus abhängigen, sondern von uns frei gewählten oder gebildeten. Dies unterscheidet unsere jetzigen Arbeiten, so gering sie auch anfangen, so sehr sie auch Anfangs mit den Gränzen der frühern zusammenlaufen mögen, wesentlich von den frühern.

Wir beginnen, wie immer, so einfach wie möglich.

Zu unserer Aufgabe nehmen wir also einen Choral; es ist rathsam, eher kurze, als lange Melodien zu wählen, damit das Ganze, das sich ohnehin unter unsern Händen mehr und mehr erweitern wird, sich nicht zu sehr ausdehne. — Den Cantus firmus legen wir vorerst in die Oberstimme, die Zahl der übrigen Stimmen, die wir ihrer Aufgabe gemäss Figuralstimmen nennen wollen, setzen wir, wie sonst, vorerst auf drei fest. — Jede Choralstrophe behandeln wir, ebenfalls wie bisher, als ein geschlossenes Ganze, das mit allen Stimmen einsetzt und mit allen schliesst. Allerdings sind hierin die figurirten Stimmen dem Cantus firmus einstweilen doch noch untergeordnet; sie müssen ihre Melodien nach seinen Anfängen und Schlüssen einrichten.

Die beiden Bestandtheile unsers künftigen Werks wollen wir sauber aus einander halten. Die den Cantus firmus vortragende Stimme soll sich nur diesem widmen, nicht an der Figuration theilnehmen; die Figuralstimmen sollen den Cantus firmus nicht kreuzen und stören. Dieses Verhalten wird uns vor allem Klarheit der Arbeit sichern; wir wollen es vorerst unbedingt wahrnehmen, und auch später nicht davon abgehen, als aus bestimmten Gründen.

Wie jede Melodie aus einem Motiv hervorgeht, so brauchen wir auch für unsere Figuralstimmen ein Motiv; entweder für jede ein besonderes, oder für alle ein und dasselbe. Wir wollen vorerst das Letztere, als das Einfachere und Einheitvollere wählen. Dieses Motiv wollen und müssen wir Anfangs um so einfacher bilden, da es in Unter- und Mittelstimmen, beschränkt von den umgebenden Stimmen, eingeführt werden soll. Wollten wir ihm zu weiten Tonumfang, z. B. grosse Intervalle oder weite Gänge geben: so würde es die andern Stimmen kreuzen und verundeutlichen,' oder sie zu weit aus einander drängen. Wollten wir ihm zu grosse Länge, zu viel Töne geben, so würde unsere Arbeit beladen und zu weit ausgedehnt; auch würde der Abstand zwischen dem Motiv und dem Inhalte der andern Stimmen zu gross. Uebrigens wissen wir ja schon, wie viel sich einem selbst höchst einfachen, ja einem längst und vielfach angewendeten Motiv durch umsichtigen Gebrauch abgewinnen lässt.

Hiermit sind wir zur Arbeit ausgerüstet. Wir stellen uns nun, Strophe für Strophe, die Melodie mit der ihr gebührenden Harmoanlage vor, oder notiren letztere förmlich, jedoch mit dem Vorbehalt, wo es uns gut dünkt, von ihr wieder abzuweichen. Dann führen wir das Motiv in derjenigen Stimme ein, die am geeignetsten dazu scheint, geben es darauf der zunächst geeigneten Stimme, endlich der dritten und führen die andern dagegen fort. Das Motiv ist nun (für das Erste) offenbar der Hauptinhalt der Figuralstimmen; alle übrigen müssen sich also derjenigen Stimme unterordnen, die eben das Motiv vorzutragen hat, dürfen aber dabei nicht aufhören, ihre Melodien möglichst vollkommen auszubilden.

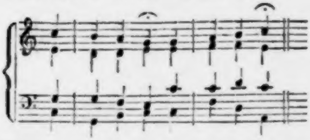
Wir haben oben einstweilen uns vorgesetzt, das Motiv in der jedesmal geeigneten Stimme einzuführen. Können wir dabei eine gewisse Ordnung festhalten, z. B. mit dem Motiv von der höchsten zur tiefsten Figuralstimme, oder umgekehrt fortschreiten: so wird dies innerhalb der Figurirung selbst grössere Konsequenz, bestimmtere Richtungen, wirksame Ordnung zu Wege bringen. Doch darf dies nicht in peinliche Regelmässigkeit ausarten. Namentlich wollen wir uns hüten, aufeinanderfolgende Strophen in derselben Weise, z. B. jedesmal von der höchsten Stimme beginnend, zu bearbeiten; dies würde selbst über den ansprechendsten Inhalt Einförmigkeit verbreiten.

Da das Motiv Hauptinhalt ist, so gereicht es zur Steigerung, wenn wir es, etwa gegen den Schluss der Strophen oder des Chorals, in mehr als einer Stimme gleichzeitig einführen, oder in ein und derselben Stimme wiederholt hintereinander anwenden. Können wir endlich bei dem ersten Entwurfe die übrigen Stimmen neben der das Motiv vortragenden irgendwo nicht gleichzeitig festhalten, so folgen wir einstweilen blos der Anlage der Motive und füllen nach Vollendung des ganzen Entwurfs die Lücken aus. — Bei allen polyphonen Formen ist dieses uns schon bekannte Verfahren besonders dringend zu empfehlen, ja, vor erlangter Meisterschaft schlechthin nicht zu entbehren und dem Geübtesten selbst noch oft hülfreich.

Es führt uns zu raschem, freiem und kühnen, durch keinen Nebenzweifel verkümmerten Entwurfe. Dieser aber ist die erste, — und sorgsame, unermüdlich fleissige Ausführung die zweite Bedingung des Gelingens künstlerischer Arbeiten.

Versuchen wir uns nun an dem Choral: Ach Gott und Herr, den wir vorzüglich wegen der bequemen Kürze seiner Strophen, und in seiner neuern (freilich schwächern) Gestalt wählen. Die Melodie findet sich Th. I. No. 600. Die beiden ersten Strophen denken wir uns mit diesem Harmonieentwurfe;

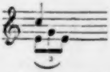
67.



Die Modulation ist mit Rücksicht auf den Text von den nächsten Zielpunkten (G und Cdur) abgewendet; doch behalten wir uns vor, davon abzuweichen, die erste Strophe vielleicht doch nach *G*, die zweite nach *C* zu lenken. Die Stimmen sind weit genug aus einander gelegt, um einem Motiv Raum zu geben.

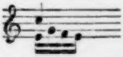
Wir suchen ein einfaches Motiv. Das einfachste wäre eine harmonische Figur, z. B. im Alte

68.



Allein wir kennen schon genugsam die Hohlheit einer blos harmonischen Figurirung, wollen das Motiv also lieber diatonisch ausfüllen.

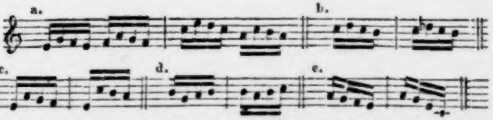
69.



So gering dasselbe ist, so oft es auch schon zu ähnlichen Aufgaben benutzt worden: so kann es doch bei zweckmässiger Behandlung zu reichen Resultaten führen, wiewohl wir hier uns mit den nächstliegenden begnügen werden.

Ueberlegen wir vorerst, was nach frühern Anleitungen mit diesem Motiv begonnen werden kann. Wir können es an derselben Stelle, oder auf- oder abwärts (a) in einer Stimme wiederholen, sein wirksamstes Intervall (den Terzenschritt) verengern (b) und erweitern (c), verkehren (d), blos an der schnellen Bewegung festhalten (e), also streng genommen das Motiv verlassen, u. s. w.

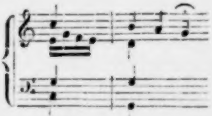
70.



Auch in grösserer oder kleinerer Notengeltung oder mit Pausen unterbrochen könnten wir es darstellen. Allein in seiner ursprünglichen Grösse füllt es einen Takttheil; wir können also zu jedem Takttheil und Akkorde das Motiv neu und vollständig einführen, und diesen Vortheil wollen wir festhalten. Endlich können wir alles dies in jeder unserer Figuralstimmen abwechselnd, oder auch in zweien oder allen gleichzeitig anwenden.

Jetzt beginnen wir die Arbeit. Das Motiv führt diatonisch einen Schritt abwärts, wird also da, wo eine Stimme ebenfalls so fortschreitet, am folgerichtigsten erscheinen. Wir stellen es daher zuerst in den Alt.

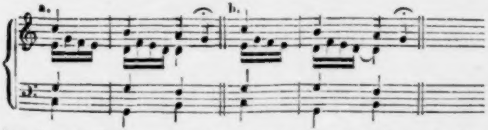
71.



Wie sollen wir nun fortfahren? Wir wissen nur von No. 67 her die Harmonie voraus (wenn wir sie nicht verändern wollen) und haben die Absicht, das Motiv wieder zu bringen, zunächst so, wie es in No. 69 gebildet ist, oder in einer der Verwandlungen aus No. 70.

In welcher Stimme kann das Motiv auftreten? Im Alte nicht; denn der bleibt auf derselben Tonstufe, das Motiv aber führt eine Stufe weiter (und zwar abwärts) und würde in seinem Fortschritte gelähmt erscheinen, wollten wir es wie hier bei a,

72.

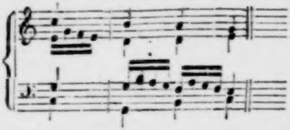


auf dem letzten Tone stocken lassen, oder gar denselben mit dem folgenden verbinden. Im letztern Falle (den Anfänger leicht geneigt sind zur Verdeckung melodischer Fehler zu wählen) würde nicht blos die Tonfolge, sondern auch — und noch übler — der Rhythmus stockend; der letzte Ton des Motivs fällt auf das geringste

Taktglied, und der folgende Taktheil würde, wenigstens im Alt, ebenfalls unwirksam eintreten, da die Stimme ohne neuen Anstoss liegen bleibt. Uebrigens hat der Alt ja eben zuvor das Motiv gehabt.

Man sieht schon, dass nicht der Alt, sondern eine der beiden andern Stimmen, und zwar der eine Stufe abwärts gehende Tenor, am geeignetsten ist, das Motiv zu ergreifen. Derselbe könnte es sogar, wie hier,

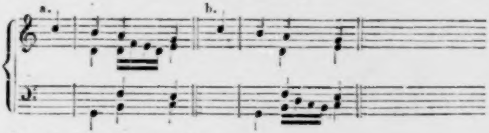
73.



noch einmal unverändert übernehmen, wenn es rathsam wäre, eine Stimme zweimal nach einander ohne triftigen Grund vortreten zu lassen.

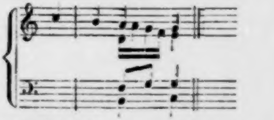
Aber welche Stimme soll es dann nehmen? Alt und Bass gehen aufwärts, können also beide das Motiv in seiner ursprünglichen Gestalt nicht so günstig aus- — nämlich abwärtsführen, als vorher Alt und Tenor. Sie müssten es umlenken, —

74.



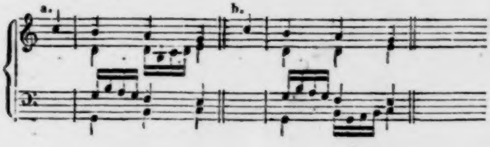
oder der Alt könnte es erweitern,

75.



während der Tenor, freilich klein genug, hinaufginge, um Oktaven zu vermeiden. Oder endlich könnte Alt oder Bass das Motiv in verkehrter Richtung

76.

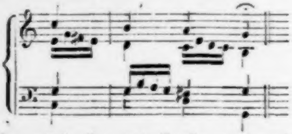


ausführen. Dies würde uns am wenigsten für den Bass gefallen; denn es zöge die Aufmerksamkeit auf diese Stimme, ohne ihr eine grössere, ihr gebührende Würdigkeit zu geben.

Wir ziehen No. 74. a. oder No. 76. a. vor. Dann aber ist der Alt zweimal mit dem Motiv vorgetreten, und der Bass gar nicht. —

Auf ein ähnliches Resultat wären wir gestossen, hätten wir die nächstliegende Modulation, nach G und Cdur, zum Grunde gelegt. Dann würde die erste Zeile so erscheinen.

77.



Das Motiv im Alte würde *fis* statt *f* nehmen, um (vergl. Th. 1. S. 261) im Voraus auf Gdur hinzuleiten, das Motiv im Tenor würde natürlich nach *fis* gehen und dann nicht besser als wieder im Alte, nämlich hier allein in ursprünglicher Gestalt, eingeführt werden können. Der Bass aber ginge abermals leer aus, und zwar — wie man sieht — nicht aus Versäumniss, sondern durch die natürliche Wirkung der Verhältnisse.

Hier wollen wir zum ersten Mal jenen, schon S. 19 voraus angedeuteten

Grundsatz

in unser künstlerisches Leben treten lassen, der von entscheidender Wichtigkeit für alle polyphonen Formen, eigentlich — recht verstanden — für alles Schaffen ist.

Haben wir nämlich aus irgend einem Grunde eine unserer Stimmen eine zeitlang zurücktreten lassen, die andern vorzugsweis gehoben:

so wollen wir uns als Schuldner der versäumten Stimme betrachten,

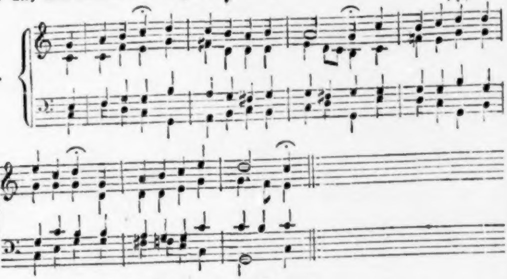
wenn schon die Versäumniss eine nothwendige, also gerechte war, wie vielmehr, wenn wir sie willkührlich (das heisst: aus einem nicht zwingenden Grunde) uns gestattet haben.

Denn allerdings ist schon in unserm Naturell, dann auch in der Mehrzahl der Musikwerke, die wir am frühesten und häufigsten hören, eine Neigung zum Homophonen begründet, und diese zieht den Anfänger im polyphonen Satze fortwährend dahin, sich einer einzigen Stimme, die ihm Hauptstimme wird, ausschliesslich oder vorzugsweise zu widmen und die übrigen Stimmen zu vernachlässigen. Diese Neigung aber, wenn sie nicht beherrscht und gezügelt wird, macht jeden lebendigen Fortschritt im Polyphonen, und damit die höhere künstlerische Vollendung selbst, schlechthin unmöglich. Sie bringt dahin, im Grunde der Sache homophon zu erfinden, dann aber die versäumten, zur Begleitung herabgewürdigten Stimmen mit Zusätzen und hineingezwungnen Biegungen, harmonischer Figurirung u. s. w. zu verbrämen, die ihnen das Ansehen selbständiger Stimmen geben sollen, in der That sie aber nur zu einer überladnen und verdrehten Begleitung machen. Hiergegen giebt es keine sichrere Abwehr, als ein getreues Halten an unserm Grundsatze. —

Wir sind also Schuldner des Basses geworden. Sollten wir genöthigt sein, es noch länger zu bleiben, so sind wir ihm um so mehr zu voller Genugthuung verpflichtet.

Nun wieder zur Arbeit. — Da die Harmonie in No. 77 die näherliegende ist und sich auch in der Figuration bequemer gezeigt hat: so schliessen wir uns nicht mehr der von No. 67, sondern ihr an, und setzen die folgenden Strophen so,

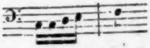
78.



— immer unter Vorbehalt der Aenderung.

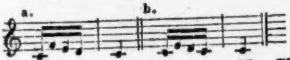
Welche Stimme soll anfangen? Am liebsten der versäumte Bass. Allein wie könnte er das Motiv von *c* nach *f* bringen? Es müsste so

79.



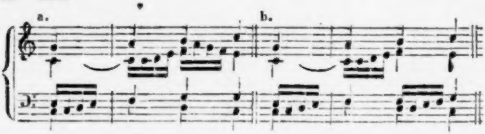
geschehen, und der Anfang wäre gleich eine Stockung. Der Alt könnte nur mit einer Erweiterung des Motivs (a)

80.



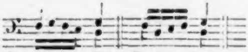
eintreten, wenn nicht gar (b) mit einer schon No. 72 abgelehnten Stockung. Die einzige Stimme, die eine Stufe weiter geht, also das Motiv rein ausführen kann, ist der Tenor; aber er geht hinauf, muss also auch das Motiv aufwärts, das heisst: verkehrt, ausführen. Hier haben wir die ganze Strophe in zwei Bearbeitungen vor uns.

81.



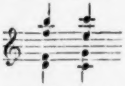
Bei a haben wir den Harmonieentwurf von No. 78 genau beibehalten. Nach dem Tenor hätte der Bass abwärts, oder der Tenor aufwärts das Motiv nehmen können; allein Beides hätte ein Kreuzen der Stimmen veranlasst, das wir nicht ohne besondern Grund und Vortheil uns gestatten wollen. Es musste also der Alt das Motiv, freilich verengert (statt der anfänglichen Terz eine Prime) übernehmen. Zuletzt hätte der Bass das Motiv am füglichsten vortragen können. Allein er ist schon zwei Strophen lang versäumt worden, und es wäre wenig Genugthuung, ihm zu guter letzt noch das Motivchen anzuhängen. Besser, er wartet noch, bis er würdig und entscheidend auftreten kann. Nach ihm war der Alt am geeignetsten; er hat also das Motiv zweimal.

82.



Könnte es nicht der Tenor nehmen? Bei b haben wir den vorletzten Akkord dazu verwandelt und das Motiv in den Tenor gestellt. Wir halten es aber für bedenklich, eine hinaufgehende Septime noch durch ein auszeichnendes Motiv besonders hervorzuheben, obgleich wir diese Auflösung des Akkordes für sich selber wohl statthaft finden. Denn letzteres ist nur der Fall, weil man darüber die rechte Auflösung des *f* hört und die Abweichung in der dritten Stimme sich darunter verbirgt. Dieser Grund wird aber durch das herausstellende Motiv in No. 81, b aufgehoben.

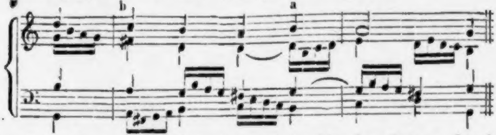
83.



Nun kommen wir zur dritten Strophe, die als längere und als Schluss des ersten Theils dieses Chorals wichtiger ist. Ohnedem hat in No. 81, a. das zweimalige Motiv im Alte zunächst dieser Stimme, damit aber dem Ganzen höhere Bewegung und Belebung mitgetheilt; und endlich ist es nun Zeit, dem Basse volle Genugthuung zu geben, durch ihn die Schlussstrophe zu würdigen.

Er soll ruhig anfangen, damit man sein würdiges Entgegengehn gegen die Melodie empfinde, dann soll er das Motiv ergreifen. Der Tenor kann zu jedem der drei ersten Schritte das Motiv nehmen, der Alt nur zum ersten; dieser beginne also. Hier

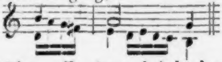
84.



haben wir einen ersten Versuch. Allein Manches könnte daran missfallen.

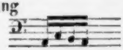
Erstens und vor allem bei a das dreimalige *h;* wir ziehen das Motiv in rechter Bewegung, — also erweitert, vor, und gewinnen damit einen konsequenten Altgang,

85.



der recht wohl hinabführt. Zweitens bei b das gegen seine ursprüngliche Neigung, und zwar nackt und bloss, hinabgehende *fis* im Alte (dessen Verbesserung wir für No. 89 vorbehalten) und dazu das Zurückgehen des Basses auf dasselbe *fis*, zur Störung seines Hinaufschreitens. Wir wollen den Bass umkehren, — ihm das Motiv in rechter Bewegung

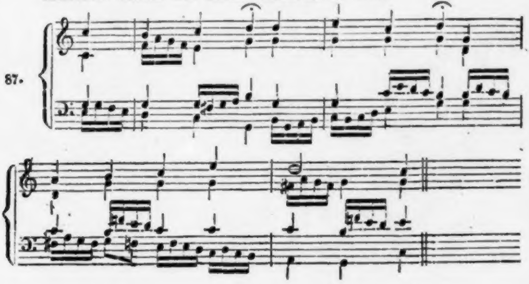
86.



geben.

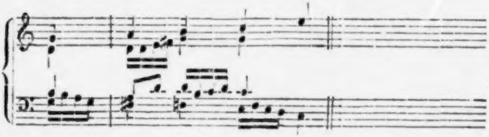
Hiernach setzen wir unsern Entwurf so fort.

87.



Der Bass, als die geeignetste Stimme, fängt die erste und zweite dieser Strophen an, übernimmt auch in der zweiten und dritten Strophe das Motiv zweimal hinter einander und hat so die ihm gebührende, Anfangs versäumte Wichtigkeit erlangt; ihm zu Gunsten haben wir sogar die Harmonie geändert, damit er im vorletzten Takte das Motiv wiederholen und sich in grösserer Richtung und Einheit vollenden könnte. Vielleicht hätten wir besser gethan, ihn auch die dritte Strophe beginnen zu lassen,

88.



damit er seinen Gang über *fis* nach *f* und *e* noch fester vollende.

Zweiter Abschnitt.

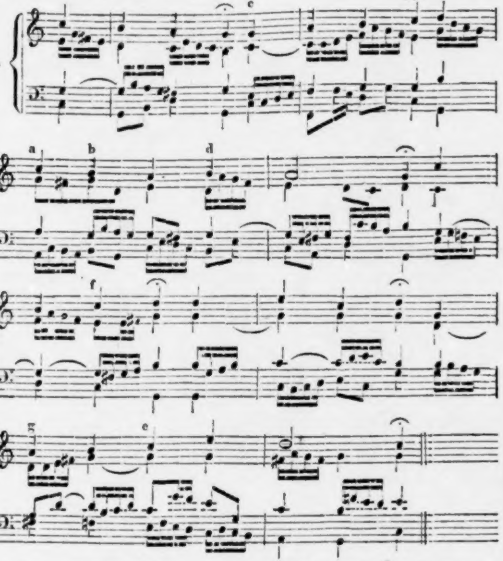
Vollendung dieser Arbeit.

Stellen wir nun unser Werk aus No. 77, 81 a, 84 und 87 (nebst den Verbesserungen) zusammen: so muss uns zwar sogleich in die Augen fallen, dass unsere Figuralstimmen sich so reich und eigen, und dabei wieder durch das allen gemeinsame Motiv so einheitsvoll ausgebildet haben, wie bisher noch keine unserer Begleitungen; dass wir also einen Schritt vorwärts gekommen sind. Aber zugleich kann uns nicht entgehen, wie sehr unser Werk vor allen Dingen darin der Einheit entbehrt, dass jede Stimme, wenn sie nicht eben das Motiv vorträgt, sogleich in den alten tonarmen Gang von No. 67 und 78 zurückfällt, so dass das belebte Motiv sich nirgends mit dem übrigen Stimminhalte verbindet.

Sodann können wir nicht leugnen, dass die Arbeit nicht eine organisch, aus einem ersten Motiv sich einheitsvoll entwickelnde ist, wie die der vorigen Abtheilung, sondern dass sie vielmehr stückweise zusammengesetzt wird. Dies ist noch nicht die rechte Künstlerweise (wiewohl selbst der wahre Künstler sie nicht in jedem Augenblick des Schaffens entbehren kann), aber es führt uns zum freiern rechten Wirken. Wir dürfen es uns daher schon gefallen lassen (wie einst die Ueberzifferungen der ersten Harmonieweise) und wollen es sogar bis zu vollkommner Geläufigkeit üben, bis wir die ganze Figuration, wie sie in No. 87 u. a. dasteht, in Einem Zuge entwerfen, und den Entwurf leicht und sicher vollenden können.

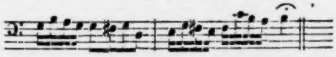
Aber jene Ungleichheit in den Stimmen muss, wenn sie sich nicht ganz überwinden lässt, wenigstens möglichst begütigt werden. Hierzu bedarf es nach der Lehre des zweiten Buchs keiner Anweisung. Wir setzen eine solche Ausführung hin, um nur an die vorhandnen Mittel zu erinnern.

89.



Ist nun nicht bei a dennoch das Motiv stockend zu Ende gegangen, da wir statt des in No. 84 festgesetzten *fis* nochmals *g* genommen haben? Ja; aber vielleicht wird so der Vorhalt körniger hervortreten. Darum ahmt auch der Tenor die Stelle bei b nach, und hätte die Nachahmung in dieser Weise

90.

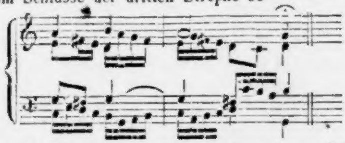


noch einen Schritt weiter führen können. Die weitern Ausführungen und Aenderungen mag jeder selbst bedenken.

Hier hat nun, — soviel ist wenigstens gewiss, — das Motiv seine Kraft bewährt. Es hat in mannigfacher Anwendung (z. B. bei c verkehrt, bei d erweitert, bei e verengert, bei f und g verkehrt und verengert zugleich) die Stimmen bereichert, zu lebendigerm, tonvollerm Gange angeregt, ihnen einen selbständigen, von der gegebnen Hauptmelodie unabhängigen, wenn auch mit ihr harmonisch verbundnen Inhalt und dem Ganzen innere Einheit gegeben.

Man sieht leicht — und wir haben es an einzelnen Stellen schon erprobt — dass die Aufgabe sich auf mannigfach abweichende Weise hätte lösen, auch grössere Steigerung hätte gewinnen lassen, z. B. am Schlusse der dritten Strophe so

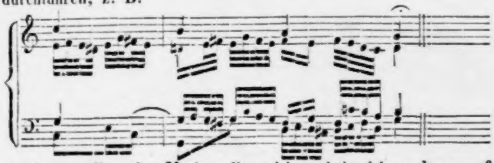
91.



durch wiederholte Einführung des Motivs in mehrern Stimmen zugleich.

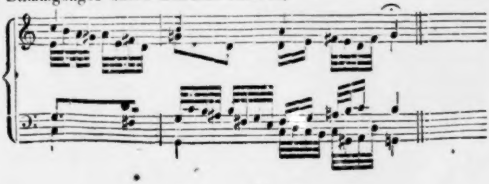
Man erkennt jetzt auch durch unmittelbare Anschauung, dass zu tonreiche Motive, wenigstens für unsern jetzigen Standpunkt (wie schon S. 62 gesagt ist) eher eine Last, als ein Reichthum der Komposition sein würden. Wollten wir ein doppelt langes Motiv durchführen, z. B.

92.



so würde vor allem das Motiv selbst nicht gehaltreicher, da es auf einen eben so engen Spielraum beschränkt ist, — oder wir müssten häufig zu Sprüngen und Aenderungen auf Kosten des fliessenden Stimmganges unsre Zuflucht nehmen, —

93.



Sodann aber würde zwischen der Motivhaltenden und den andern Stimmen (besonders dem Cantus firmus) kein Verhältniss der Bewegung statthaben; dies würde die Figuralstimmen, dem Motiv gegenüber, zu zahlreichen Zusätzen bewegen und die ganze Figuralmasse in eine Ueppigkeit von Tonbewegungen hineinziehen, die wohl in einzelnen besondern Fällen, nicht aber im Allgemeinen dem Sinn des Chorals angemessen sein dürfte. Wir wollen uns daher besonders im Anfang auf einfachere Motive beschränken.

Es mag sein, dass unsere einzelnen Figuralstimmen noch weit entfernt von der melodischen Vollkommenheit sind, die wir von einer Hauptstimme erwarten. Soviel haben wir schon jetzt erlangt und (S. 73) wahrgenommen: sie sind ungleich reicher und bedeutsamer ausgebildet, als in irgend einer frühern Aufgabe die Begleitungstimmen; und: die ganze Masse der Figurirung bietet einen lebendigen und bestimmt karakterisirten Gegensatz gegen den Cantus firmus. Dieser in seiner Einfachheit und jene Figuralmasse in ihrer regsamen und dabei einheitsvollen Vielseitigkeit bilden zwei wohl unterschiedne möglichst selbständige Hälften eines Ganzen, und die eine dieser Hälften ist ein freies Werk unserer Kunstfertigkeit. Motiv und Führung gehören uns an.

Indem wir aber auf die mehrfachen Wege hingedeutet haben, die sich uns bei unserer Arbeit öffneten, fügen wir den Rath bei, dass der Jünger sich zwar nach ihnen umsehe, nicht aber zu oft und zu emsig sich darauf einlasse, sie alle an demselben Choral durchgehen zu wollen. Viele dieser Wege sind in der That nur unwesentlich von einander unterschieden; unser unmittelbares Gefühl, eine blos in unserer Persönlichkeit liegende Richtung oder Erinnerung, ja sogar eine blos vorübergehende Stimmung weisen uns eben auf diesen einen, und keinen andern Weg. Dieses erste unmittelbare Gefühl verwirren und verlieren wir, wenn wir zu grübelhaft den andern unmerklich verschiednen Wegen nachforschen, und stehen dann unentschlossen und indifferent zwischen allen uns dargebotenen Möglichkeiten. Der Künstler aber muss endlich vermögen, sich unwiderruflich zu entscheiden und rasch auszuführen, was er zuvor weislich, aber nicht peinlich und ängstlich hat reifen lassen. Sehen wir für eine unserer vollführten Arbeiten einen zweiten oder auch hin und wieder bessern Weg: so wollen wir ihn das nächste Mal versuchen; jene Arbeit bleibe, wofern sie nicht geradezu falsch ist, als eine That bestehen.

Dritter Abschnitt.

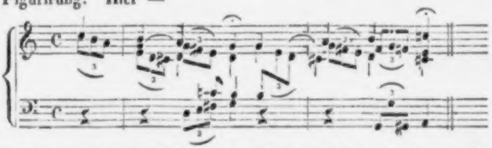
Zweite Figuralform.

Freiere Einführung der Stimmen.

Wenn in unsern frühern Begleitungen in der Regel alle Stimmen mit einander eintraten, so war dies ganz sachgemäss; denn sie alle gehörten voraussetzlich zu der Harmoniemasse. Jetzt aber ist jede unserer begleitenden Stimmen selbständige Melodie geworden, oder soll wenigstens streben, es zu werden. Jener Grundsatz fällt also weg, und es muss uns unnöthig und steif erscheinen, alle Stimmen zusammt auftreten zu lassen, wo im Grunde nur die eine Motivführende wesentlich beschäftigt ist. Wir wollen also von jetzt an nicht überall sämmtliche Stimmen mit einander gehen lassen. Wo uns Eine genügt, beginnen wir mit ihr allein, und sparen die andern, um durch ihren spätern Zutritt eine neue Kraft zu entwickeln; gelegentlich werden wir mit zwei, wo es Recht ist, mit allen Stimmen insgesammt auftreten, oder eine und die andre mit Pausen abbrechen.

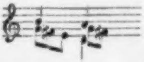
Die Vortheile dieser neuen Freiheit sind klar. Jede Stimme kann nun, des gezwungnen Eintritts überhoben, sogleich bedeutsam auftreten; es ergeben sich, indem man bald eine, bald mehr oder alle Stimmen gebraucht, mannigfachere Bildungen; indem man von einer zu mehr Stimmen fortgeht, steigert sich die Masse und Macht der Figurirung. Hier —

94.



sehen wir vorerst den Anfang des vorigen Chorals mit einem sehr einfachen Motiv. Die beiden Oberstimmen beginnen im Einklange, das Motiv führt aber den Alt auf die Terz unter dem nächsten Melodietone. Hier möchte nun der Tenor wieder mit dem Alt im Einklang' eintreten; —

95.

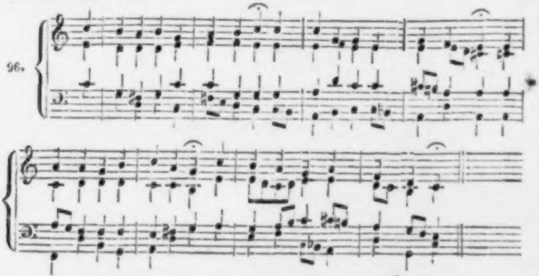


dies wäre vollkommne Konsequenz, wenn nur die daraus entstehende Quintenfolge sie zuliesse! Der Tenor tritt also eine Terz tiefer ein, nach ihm der Bass. Die folgende Strophe beginnt mit zwei Figuralstimmen; der Bass schliesst sich wieder zuletzt an, hat aber vom Motiv nur die Achtelbewegung beibehalten. Ueberhaupt ist die zweimalige so kurze Einführung dieser wichtigen Stimme am Ende einförmig und unbedeutend; die Kürze der Strophen hat diesen Missstand herbeigeführt.

Aus diesem Grunde, und in der Hoffnung, zu ebenmässigern Bildungen zu kommen, gehen wir zu einem frischen Choral über. Es sei das im ersten Theil Beilage VIII No. 2 abgedruckte luthersche Weihnachtslied.

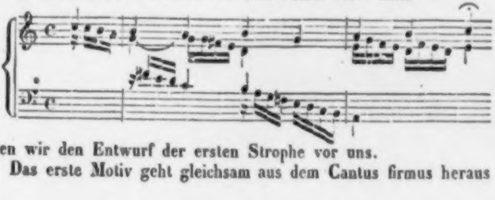
Zuvörderst denken wir uns die Harmonie, oder schreiben sie, wie bei der ersten Figuration ausdrücklich hin, mit dem Vorbehalt, von ihr nach Umständen abzuweichen. Dem Schüler rathen wir, sie so lange, bis er sich sicher und leicht in der Figuration bewegt, hinzuschreiben und zwar in obern Systemen, während die Figuration selbst unmittelbar darunter gesetzt wird, wie die verschiednen Harmonisirungen im ersten Theil, No. 214 u. A. — Dies muss um so emsiger an der gegenwärtigen Form geübt werden, da die folgende dazu nicht mehr geeignet ist. Auch wir setzen vorerst die Harmonie fest.

96.



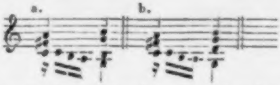
Nun bedürfen wir eines Motivs. Da auch diese Melodie, wie die vorige, hinabgehend anfängt, so könnten wir gleich das Motiv aus No. 94 nehmen. Wir verwandeln es jedoch in Sechszehntel und — da wir doch schon daran denken, eine Stimme nach der andern einzuführen — setzen wir eine Pause vor. Hier haben wir den Entwurf der ersten Strophe vor uns.

97.



Das erste Motiv geht gleichsam aus dem Cantus firmus heraus und führt in den Grundton des zweiten Akkordes. Dann tritt die zweite Figuralstimme ein, und führt (da sie, ohne Quinten zu machen, nicht ebenfalls in den Grundton des folgenden Akkordes gehen kann) eine Stufe tiefer, so dass dieser Akkord zu einem Septimenakkorde wird. Nun wär' es das Nächste gewesen, den Bass auf dem Schlusstone des Tenors eintreten zu lassen; dies hätte aber, wie wir hier bei a

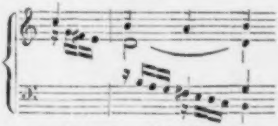
98.



sehen, auf eine ungünstigere Stimmlage des folgenden Akkordes oder unregelmässige Stimmschritte (b) geführt, und überdem würde der allzugleichmässige Eintritt eines so geringen Motivs gleich Anfangs Monotonie verursacht haben. Es schien also besser, den Alt als Vorhalt in das Motiv zu führen und nun den Bass in grösserer Ausdehnung wirken zu lassen.

Es tritt uns übrigens unmittelbar aus der Arbeit noch eine *fördernde Bemerkung* entgegen. Wir erkennen nämlich, dass wir bei der Einführung des Motivs wohl beobachten müssen, wie dasselbe sich den bereits vorhandnen Stimmen anschliesst, und in welches Akkordintervall es hinführt. Hätten wir unsre Strophe so

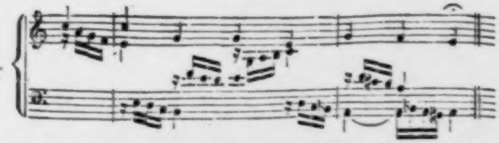
99.



anlegen wollen, — es wäre eben nicht falsch gewesen, aber nicht frei von kleinen Unannehmlichkeiten. Die zweite Stimme wäre mit einer Quarte unter dem Cantus firmus eingetreten, hätte also einen Quartsextakkord als Anfang indizirt; sie hätte in einen (unvollständigen) Quartsextakkord hineingeführt und die neue Stimme hätte dazu die Terz verdoppelt; diese Stimme hätte zu einem Sextakkord und die vierte wieder in eine Verdoppelung der Terz geführt. — Wir wollen bei so kleinen schnell vorübergehenden Uebelständen nicht zu ängstlich verfahren, sie aber auch nicht ausser Acht lassen.

Doch wir kehren zu No. 97 zurück. Wie soll die zweite Strophe behandelt, wie namentlich angefangen werden? Mit dem Alt? — Es könnte monoton werden, wollten wir die Stimmordnung der ersten Strophe wiederholen; gleichwohl geschehe es hier versuchsweise.

100.



Vor allen Dingen wollen wir uns für diesen und alle künftigen Entwürfe das Recht vorbehalten, die vorausgehenden Pausen in Noten zu verwandeln und die ausfüllenden oder Endnoten, z. B. das letzte *a* im Tenor, zu verkürzen oder zu verlängern, kurz jede Aenderung zu treffen, die bei der Ausführung rathsam werden könnte.

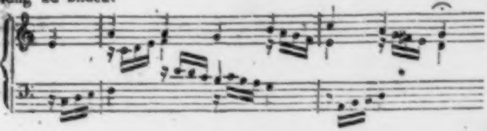
Der Eintritt des Alts, wenn einmal diese Stimme anfangen sollte, ist zu billigen; er deutet zuerst auf den A-Dreiklang, dann auf den Sextakkord der tonischen Harmonie. Hätten wir nun den Tenor eingeführt, so würde sich die Ordnung der vorigen Strophe zu bedenklich wiederholt haben; der Bass tritt besser ein, und führt in einen neuen Sextakkord.

Ist diese Folge zweier Sextakkorde in Verein mit dem leeren und entfernten Eintritte des Basses nicht matt? — Ja; aber es liegt die Hülfe daneben. Der schwächere Sextakkord wachse zu einem Septimen- (eigentlich Quintsext-) Akkorde und der anregendere Ton, die Septime, trete in der entscheidensten Weise auf, also: in hoher Tonregion, gegen die Hauptmelodie angedrängt, in einer neuen Stimme, und zwar in derjenigen, die ihn am stärksten geben kann, im Tenor. Der Alt würde hier — wär' er auch nicht schon da gewesen — eben so unkräftig wirken, als der Tenor in tieferer Oktave. Hiermit hat auch der erst übergangne Tenor durch den interessantern Eintritt seine Genugthuung (S. 68) erhalten.

Aber wo bleibt der Alt, wenn der Tenor unmittelbar an den Diskant anschliesst? Solche Fragen sollen uns im Entwurfe nicht stören; sie gehören in die Ausführung, und da werden wir schon aus den ersten Büchern Mittel und Wege für Alles finden. Hier aber ist gleich so viel klar, dass der Alt hinab muss, unter den Tenor. Dies hat uns darauf gebracht, ihn mit einer Verkehrung des Motivs wieder hinauf, an seine eigentliche Stelle zu leiten.

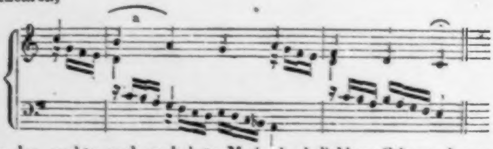
Ohnehin ist das so geringe Motiv lange genug abwärts gehört worden. Es wird gut sein, die folgende Strophe in verkehrter Richtung zu bilden.

101.



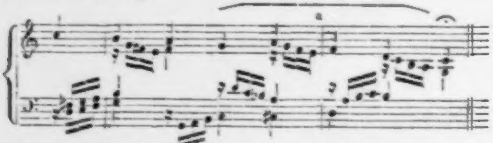
und nun kann die letzte entweder wieder zur ersten Ordnung zurückkehren,

102.



oder das rechte und verkehrte Motiv in beliebiger Stimmordnung gegen einander führen,

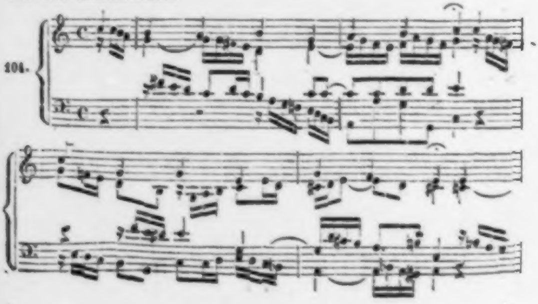
103.

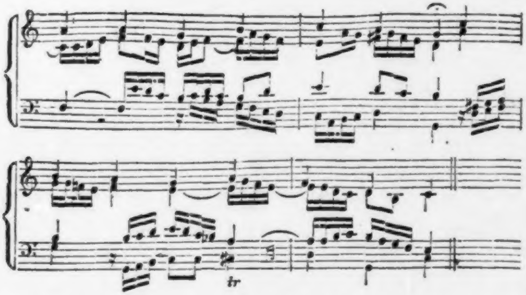


oder irgend einen andern Weg nehmen. Bei a in No. 102 würden wir aus dem Sextakkorde *h—d—g* einen Septimen- und Nonenakkord herausbilden, — dies zur Erklärung der Nonenfolge zwischen Diskant und Tenor. Der Bass muss sein Motiv umlenken und wiederholt oder verdoppelt es, der Tenor ahmt ihm nach; beide Stimmen steigern durch die ausgedehntere Bewegung. No. 103 tritt schon durch den Wechsel der Richtungen belebter, dann durch das verdoppelte (gleichzeitig in Tenor und Bass auftretende) Motiv auch verstärkt auf. Die Septimen in den vier Akkorden unter a werden, so gut es sich eben anbot, in den Motiven herausgestellt.

Schreiten wir nun zur Ausführung des in No. 97, 100, 101 und 103 Entworfenen.

104.

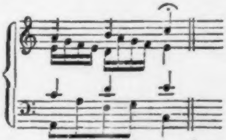




Wir wollen vorausbemerken, dass hier schon eine ziemlich lebhafte Stimmentfaltung stattgefunden hat, weil wir uns nicht erlauben dürfen, mehr als einen dieser Entwürfe hier auszuführen. Dem Anfänger in dieser Form wird dringend gerathen, bei der Ausführung der Stimmen so sparsam und zurückhaltend wie möglich zu sein, wenn auch die ersten zehn oder zwanzig Arbeiten dadurch geringer oder dürftiger ausfallen sollten; ohnehin beruht ja Werth und Wirkung einer Komposition nicht auf der Menge der Noten. Viel mehr liegt, besonders Anfangs, daran, dass die Stimmen sich bequem, ohne Drängen und Kreuzen, neben und mit einander bewegen.

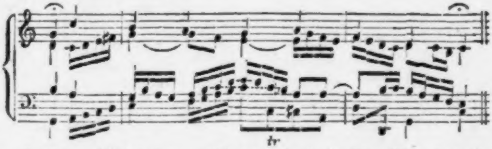
Die Ausführung hat mancherlei am Entwurfe geändert. Erstens, zu Gunsten des Basses den Schluss der ersten Strophe; er hätte freilich auch so,

105.



gewendet werden können. Zweitens (Kleineres nicht zu erwähnen) musste die dritte Strophe, wenn der Bass nicht querständig gegen den Alt im vorhergehenden Schlussakkord eintreten sollte, *c* entweder in den Alt stellen, oder im ersten Akkorde vermeiden. Wir setzen mit *c* zweistimmig ein, und so war es natürlicher, sich daraus gleich das Motiv entwickeln zu lassen, als dem Entwurfe (No. 101) zu folgen. Wir hätten drittens den Einsatz der letzten Strophe ändern können, die mit ihrem Dominantakkorde nach vorangehendem Dominantakkord und tonischen Dreiklange ziemlich matt auftritt, und vielleicht so:

106.



eine günstigere Modulation entfaltete. Auch in No. 89 wäre die letzte Strophe kräftiger mit der tonischen Harmonie eingetreten.

Was die Ausführung der einzelnen Stimmen betrifft, so galt es, eine jede nach dem Vortrag des Motivs nicht in starre Viertel zurücksinken zu lassen, sondern in beseelterer, dem Motiv entsprechender Weise durchzuführen. Wodurch dies geschehen, bedarf nach dem im vorigen Theile gelehrten keiner Anweisung weiter; wir sind schon im Besitz aller Mittel, wenn wir sie auch noch nicht so reich angewendet haben. Je weniger wir aber hier auf das Einzelne zurückgehen, desto genauer muss der Schüler sich von jedem einzelnen Schritt unserer und seiner Arbeiten Rechenschaft ablegen; er muss Alles durchschauen und sich höchste Klarheit und Sicherheit, und zuletzt vollste Geläufigkeit in dieser Form erwerben. Alle folgenden Figuralformen bringen dann keine neuen Schwierigkeiten, sondern nur neue Kräfte und Freuden.

Bei dieser Untersuchung (wie bei der unsrigen oben) wird sich freilich ergeben, dass Vieles, ja im Grunde Alles sich auch anders hätte gestalten können. Dies kann uns aber weder befremden, noch aufhalten. Gelegentlich mag man andre Wege versuchen.

Vierter Abschnitt.

Vollendung dieser Figuralform.

Der im vorigen Abschnitt erworbnen Form dürfen wir schon einen grössern künstlerischen Werth beimessen. Die Stimmen sind von den Fesseln der ersten Figuralform befreit, zu freiem Eintritt und Zusammenwirken gelangt und wir haben zugleich in der Möglichkeit, während der Figuration jeder Strophe die Stimmzahl zu mehren, ein neues Mittel der Steigerung erworben; — wie denn auch in No. 104 und 106 die dritte Strophe mit zwei oder drei, die letzte Strophe mit allen vier Stimmen gewichtiger anhebt, als die vorhergehenden Strophen. Wir dürfen also hoffen, mit glücklichen Motiven und besonders mit glücklicher Benutzung und Ausführung derselben, erfreuliche Bildungen zu erlangen, und uns so auf künstlerische Weise auch in der Stimmführung zu vervollkommnen.

Hierzu sollen noch einige Andeutungen gegeben werden. Wir wollen noch einmal prüfen, welche Motive uns wohl zu Gebote stehen, und wie wir uns mit ihnen einzulassen haben. Das Vorausgegangne wird, wie immer, zur Anknüpfung dienen und weiter führen.

Alle bisherigen Motive füllten einen Takttheil aus; die beiden bearbeiteten aber bestanden aus vier Gliedern, da zu dem in No. 104 durchgeführten die vorangehende Sechszehntel-Pause mitzurechnen ist. Können wir nicht kleinere und grössere Motive wählen? kann nicht ein Motiv über mehr als einen Takttheil sich erstrecken?

Ein kleineres Motiv haben wir schon in No. 94 bearbeitet, eine Achteltriole zu jedem Takttheile; es hat uns Beschwerde genug gemacht, überall das Triolenzeichen zu setzen.

Das nächste tonreichere Motiv nach dem viergliedrigen würde (der Quintole zu geschweigen) die Doppeltriole und die eigentliche Sextole*) sein. Beide Figuren würden uns wieder in lästige Geltungsbezeichnungen verstricken. Wir suchen also vor Allem eine bequemere Abfassungsweise, — und finden diese in der

Verwandlung der Taktart des Cantus firmus.

In No. 94 hatten wir jedem Viertel eine Triole, das heisst aber: drei Glieder, gegeben; folglich hatte der ganze Takt zwölf Glieder. Wie viel bequemer wär' es gewesen, gleich Zwölfachteltakt vorzuzeichnen! Nun aber ist der Vierviertelakt nichts, als eine Zusammensetzung von zwei Zweivierteltakten, und eben so der Zwölfachteltakt nichts, als eine Zusammensetzung von zwei Sechsachteltakten, so wie ferner der Sechsachteltakt sich aus zwei Dreiachteltakten gebildet hat. Folglich können wir, sobald es uns die Abfassung erleichtert, den Vierviertelakt

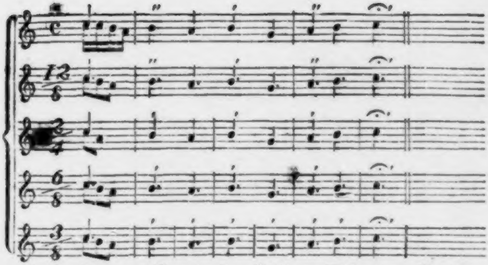
1) in Zweivierteltakt,
2) in Zwölfachteltakt,
3) in Sechsachteltakt,
4) in Dreiachteltakt

verwandeln, blos durch Umschreibung. Hier

---

*) Ueber die Begriffe dieser Taktfiguren ist die allg. Musiklehre nachzusehen.

107.

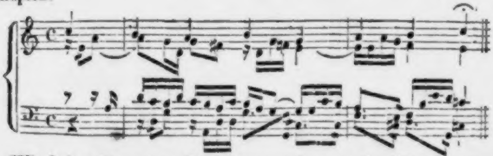


sehen wir die bekannte Strophe in all diesen Taktarten. Im Wesentlichen ist sie dieselbe geblieben; nur die taktischen Accente*) haben sich einigermassen geändert. Allein gerade hierauf kommt uns weniger an, da die Figuralstimmen doch das eigentlich Belebte und Rhythmische sind, und wir ihnen gegenüber den Cantus firmus Ton für Ton, wie in der letzten Zeile oben, durch Accentuation herausheben, damit sein Gesang sich nicht unter der lebendigern Figuration verliere.

Eben so leicht begreift sich die Verwandlung der obigen Taktarten in grösser geschriebene, z. B. des Vierviertelakts in einen Vierzweiteltakt, des Sechs- oder Dreiachteltakts in einen Sechs- oder Dreiviertelakt, oder endlich des Dreiviertelakts (der bekanntlich in einigen Chorälen herrscht) in einen Neunachtel, oder drei Dreiachteltakte. Alle diese Verwandlungen lassen wir künftig ohne Weiteres eintreten.

Nun zu unserer Frage zurück. Können wir kleinere Motive gebrauchen? — Ein Motiv von drei Tönen haben wir schon in No. 94 behandelt. Auch mit zwei Tönen liesse sich eine Figuration anknüpfen.

108.



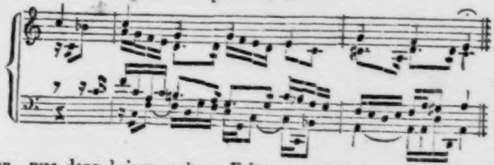
Wir haben hier einen Versuch gemacht mit dem Motiv einer nachschlagenden Quarte. Allein so oft sie sich auch melde, so bezeichnet sie im Grunde mehr den Eintritt der Stimmen, als dass sie deren wesentlichen Inhalt ausmachte. Nur im Basse wird das Motiv fast durchgehend festgehalten; allein die Stimme schlägt auch desshalb immerfort zu, ohne einen festern Gesang zu erlangen, ein Benehmen, das wir wohl in einzelnen Fällen statthaft finden, nicht aber allgemeiner annehmen und uns angewöhnen möchten. In den übrigen Stimmen, besonders im Tenor, ist der sangbarere Fortgang wichtiger, als die zum Motiv gewählte Quarte.

---

*) Auch hierüber müssen wir auf die Musiklehre verweisen.

Wollten wir diese Arbeit fortsetzen, so würden wir, damit sich nicht alsobald Monotonie und Steifheit einfände, statt der Quarte auch andre hinauf- oder hinabschlagende Intervalle herbeiziehen; es könnte z. B. die folgende Strophe sich so — bilden, was denn keiner weitern Erläuterung bedarf. Wenn aber auch ein solches Werk gelingt, so ist doch die Erzwungenheit der Aufgabe, und die Nothwendigkeit, den Inhalt weniger aus dem erwählten Motiv, als aus den harmonisch nothwendigen Stimmfortschreitungen zu nehmen, Grund genug, von dieser Aufgabe nicht mehr als etwa ein Paar beiläufige Tonstücke zu erwarten, und ihr nur einige gelegentliche Versuche, nicht eine anhaltende Arbeit zu widmen.

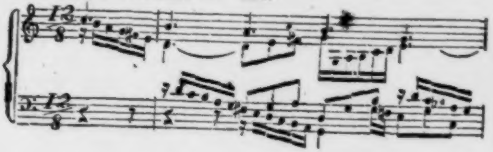
109.

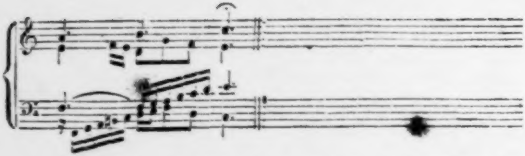


Können wir grössere Motive gebrauchen? — Bei der ersten Figuralform fanden wir sie (S. 73) unrathsam. Jetzt, in einer freiern und weitern Form, würden sie sich schon glücklicher behandeln lassen, ja sie könnten bisweilen zweckgemäss erscheinen.

Wir gehen, um uns davon zu überzeugen, auf No. 104 zurück und betrachten die erste Strophe. Die nach und nach eintretenden Figuralstimmen ergiessen sich nach unten, erweitern und vermehren den Tonumfang des Werks, können aber damit keine entschiedne Wirkung hervorbringen, weil das Motiv zu klein, mithin die Erweiterung unbedeutend ist. Hier

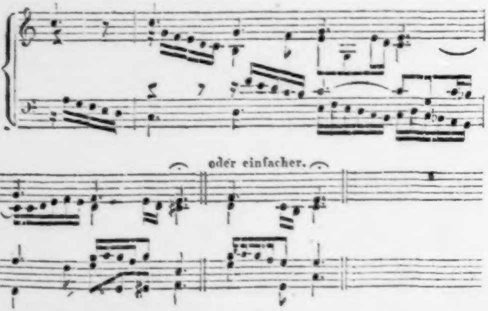
110.





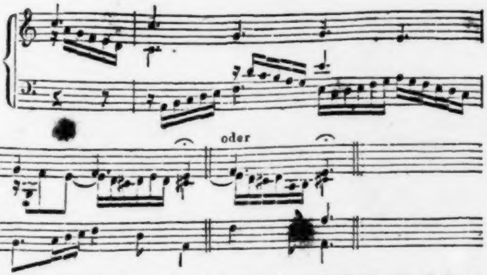
sehen wir dieselbe Intention mit demselben — nur verlängerten Motiv verfolgt und offenbar glücklicher. Die Ausdehnung des Stimmumfangs erfolgt gleichmässiger und geht weiter; am Schlusse der Strophe kehren Bass und Tenor mit verkehrtem Motiv wieder in das Engere, in die Nähe des Cantus firmus zurück, was ebensowohl dem Schlusse gemäss, als rathsam schien, um Monotonie zu vermeiden. Denn — so entsprechend Motiv und Ausarbeitung unserer Intention sind: wir können uns nicht bergen, dass die weite Ausdehnung des erstern, zumal bei seiner glatten, nichts auszeichnenden Diatonik uns bei weiterer Arbeit beschwerlich oder ermattend werden kann. Wir müssen ernstlich darauf Bedacht nehmen, durch Wechsel in der Stimmordnung und Richtung des Motivs und alle sonstigen Mittel der Monotonie auszuweichen. Es würde z. B. schon bedenklich sein, wollten wir die folgende Strophe wieder mit hinabführendem Motiv, wär' es auch bei veränderter Stimmfolge, z. B. so

111.



beginnen. Wäre nicht etwa der Choral so strophenreich, dass die abweichenden Wendungen noch später Raum fänden und nöthiger würden, so könnte jede andre Einrichtung, z. B. diese

112.



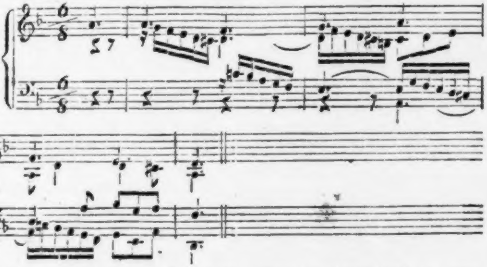
(deren Schluss sich freier gestalten liesse) vortheilhafter erscheinen, — wiewohl nicht zu leugnen ist, dass mit einer geschickten Benutzung unserer Mittel auch die bedenklichere Anlage noch zu günstigem Resultat ausgeführt werden kann.

Nur Eines bleibt, wenn wir auch die ganze Arbeit für gelungen annähmen, bedenklich, — das plötzliche Stillstehen aller so regsamen Stimmen bei jedem Strophenschlusse.

Ehe wir hierauf gründlich antworten, lenken wir die Betrachtung einmal auf eine Figuration von Seb. Bach, dem Meister in aller polyphonen Komposition. Es ist der Choral „Vater unser im Himmelreich:“ man findet das ganze Tonstück im dritten Hefte der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Choralvorspiele.

Bach hebt, mit dem obigen Motive, in folgender Weise an; hat sich übrigens einige Zusätze im Cantus firmus erlaubt, von denen künftig, bei No. 187, die Rede sein wird.

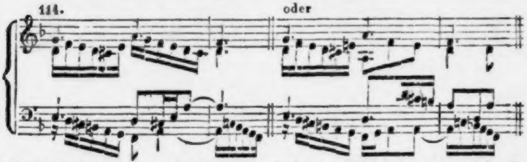
113.



Hier würde der erste Melodie[illegible]n, wenn er hätte begleitet werden sollen, den tonischen Dreiklang, der folgende den Sext- oder

Quintsextakkord der Dominante erhalten haben. Das Motiv der Figuration geht gleichsam aus dem (zweiten) Melodietone heraus, bezeichnet zu demselben durch *g* und *cis* den Quintsextakkord*) und löst sich in den Grundton des folgenden tonischen Dreiklangs auf. In gleicher Weise erscheint der Tenor, und nun haben — blos durch die konsequente Einführung des Motivs — die Stimmen schon weite Lage gewonnen, innerhalb welcher das Motiv sich frei bewegen kann. Vollkommen wäre die Konsequenz gewesen, wenn nun auch der Bass aus dem Tenortone herausgetreten wäre, z. B. so:

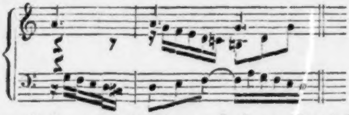
114.



Allein Bach zog vor, das Motiv noch in den Mittelstimmen spielend, den Bass ruhig eintreten zu lassen und nun erst in die Tiefe hinabzuführen. Nach fünfmaliger Darstellung des beweglichen Motivs ist der ruhigere Schluss wohlthuend und würdig.

Die folgende Choralstrophe hebt wieder mit zweimaligem *A* an, wendet sich dann aber sogleich durch den Sekundakkord nach Cdur. Nach der anregenden ersten Strophe konnte Bach unmöglich wieder mit einem einzelnen Melodietone anfangen. Daher tritt schon zum ersten Tone das Motiv, wie Anfangs zum zweiten, ein, diesmal aber im Basse; es wird also jetzt in umgekehrter Stimmordnung gearbeitet. Nach dem Basse folgt zum gleichen Melodietone der Alt mit gleichem Motive,

115.

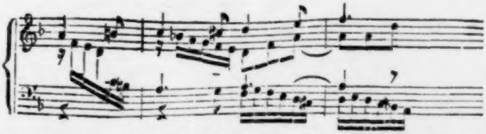


aber durch *c* nach *h*, um nach Cdur zu lenken. Die Achtelbewegung, die der Bass dagegen setzt, zieht sich weiter fort; erst mit dem folgenden Schlage tritt der Tenor zu.

Jetzt haben Alt und Bass angefangen; die dritte Strophe beginnt der Tenor, ihm folgt der Alt, dann der Bass, dieser aber mit zweimaligem Vortrage des Motivs, und ein Paar Vornoten.

---

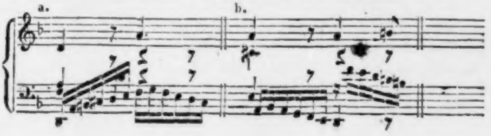
*) Sieht man mehr auf die rhythmisch hervortretenden Töne (*f* und *d*), so würde die Figur auf den tonischen Dreiklang *d—f—g* zu deuten sein. Es ist gleichgültig, welche Auslegung man vorzieht.

116.


Ihm folgt in gleicher Ausdehnung der Figur, nach der kleinen Pause, der Tenor. Wir sehen beiläufig hier, und in der folgenden Strophe vier Achtel lang, eine Stimme mitten in der Strophe schweigen und wieder anheben, wie es eben für sie und das Ganze passt.

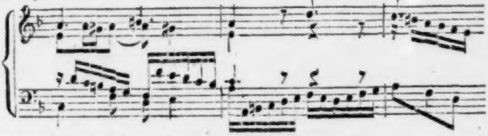
Es bedarf keiner weitern Anführungen, um zu zeigen, worauf es bei dieser Arbeit ankommt. Das Motiv ist so gewählt, wird so gestellt und geführt, dass es in den nächsten Akkord, und zwar auf dessen nöthigsten Ton (z. B. bei jedem der obigen Strophenanfänge auf den Grundton) führt. In der Stimmfolge wird abgewechselt; entweder eine bestimmte Ordnung (von oben nach unten und umgekehrt) befolgt, oder die Stimme eingeführt, die am füglichsten das Motiv nehmen kann. Jede Stimme wird soviel wie möglich als selbständige Melodie zu Ende geführt, auch wohl schicklich unterbrochen, jedoch so, dass wenigstens eine Art von Schluss für sie da ist. Wollte man mitten in einem Laufe, oder auf einem Tone, der nothwendig fortschreiten muss, abbrechen: so würde damit die Stimme in ihrem melodischen Rechte, sich vollständig auszusprechen, gestört. Dies wäre nur da recht, wo der tiefere Sinn der Stimme oder des Ganzen eine solche Unterbrechung fodert: — wie ja auch im Leben oder im dramatischen Dialog eine Person ihre Rede unvollendet lässt oder unterbrochen werden darf, wenn es der Ideengang so mit sich bringt. — Der Anfänger wird hier, wie überall, wohl thun, so lange wie möglich an der Regel fest zu halten.

Hier ist nun noch nachzuholen, was wir bis jetzt geflissentlich zurückgehalten, jedoch schon oben (S. 86) voraus angedeutet haben. Denkt man sich die obige Bachsche Figuration in ihrer fliessenden, breitangelegten Ausführung, die sich über sechs Strophen erstreckt: so müsste die jedesmalige Unterbrechung bei den Strophenschlüssen, im Kontraste zu dem bewegten Stimmlaufe widrig und schroff erscheinen. Bach führt daher bei jedem Strophenschlusse die Figuration in einer Stimme weiter; z. B. die beiden erstenmale so:

117.


Hier sehen wir vor allem bei b, dass die zweite Strophe nicht wohl in ganz umgekehrter Ordnung mit der tiefsten Figuralstimme anfangen konnte; da es Bach gefallen hat, die Ueberleitungen durchgängig dem Basse zuzuertheilen, so lag es ihm nahe, auch die folgende Strophe mit einer Mittelstimme, und zwar dem Tenor anzufangen. In dieser Strophe schliesst aber der Tenor mit dem doppeltlangen Motiv; und nun, um dazu ein Gegengewicht zu erlangen, verbindet der Bass den Uebergang und die Einführung der folgenden Strophe.

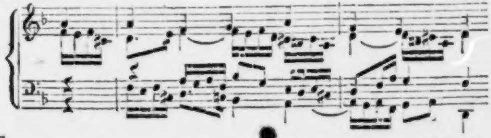
118.



Die letzte Strophe ahmt diesen Anfang nach.

Man kann nicht übersehen, dass diese fliessende und leichte Verbindung der Strophen das Ganze in innigerm Zusammenhang erscheinen lässt und ein Fortschritt auf unserer Bahn ist. Bei der Breite und fliessenden Weise des Bachschen Motivs wird dabei die Absonderung der einzelnen Strophen nicht verdunkelt; man fühlt jeden Schluss, bemerkt jeden Anfang, und so erscheint das Ganze zugleich festverbunden und doch klar gegliedert. Nicht bei jedem Motiv würde der Erfolg ein gleicher sein, und nicht bei jeder Aufgabe wäre die Verbindung nöthig; Choräle von wenig Strophen würden sie entbehren, Motive von engerer, mehr harmonischer Gestalt sie nicht so leicht bewerkstelligen können, z. B. dieses Motiv zum vorigen Choral.

119.



Tenor oder Alt hätten freilich auf der letzten Note der Melodie das Motiv wiederbringen können; aber es hätte nur den Schlussakkord breiter und voller gemacht, und statt leichter Verbindung gleichsam beide Strophen zusammen gerinnen lassen.

Wir müssen also noch einen Schritt weiter gehen, wenn wir jenen Vortheil der Bachschen Figuration überall in unserer Macht haben wollen. Dies ist das Nächstliegende, und darum sei auch die Antwort auf die oben (S. 82) aufgeworfene Frage, ob man nicht Motive über mehr als einen Takttheil erstrecken könne, aufgespart.

Fünfter Abschnitt.

Uebergang zu neuen Figuralformen.

Schon am Schlusse des vorigen Abschnittes sahen wir einen Vortheil darin:

> alle Strophen einer Figuration in ununterbrochenem Flusse, dennoch aber deutlich geschieden aufzuführen.

Was scheidet nun die Strophen wesentlich? die Schlüsse und — das Verweilen bei ihnen; daher hatte eben Bach jenen Zweck unmittelbar erreicht, weil sein Motiv ihm gestattete, wenigstens mit einer Achtelpause eine Strophe von der andern zu scheiden, während eine einzige Stimme das in den drei andern Geschiedne leicht verknüpfte.

Wir können also unsre Strophenschlüsse verstärken, indem wir länger bei ihnen verweilen; dies darf geschehen, da jeder ohnehin ein Ende für sich ist und die Taktbewegung aufhebt.

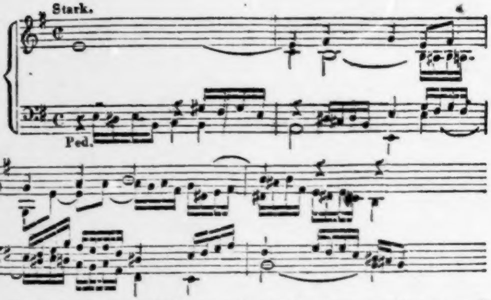
Die nächste Weise der Verlängerung ist das längere Festhalten des Schlusstones. Noch entschiedner ist eine Unterbrechung des Cantus firmus durch Pausen, an jedem Strophenschlusse.

Wir gehen aber noch einen Schritt weiter. Die Verlängerung des Schlusstones gestatteten wir uns, weil da die Taktbewegung schon aufhört. Allein bei dem Anfangstone hat dieselbe gewissermaassen noch nicht angefangen; erst die Nachfolge des zweiten Tones ist ein Schritt zu nennen, auch ist es erst bei ihm möglich, den Cantus firmus zu vernehmen; denn ein Ton an sich hat weder melodischen noch rhythmischen Inhalt.

Wir können also Anfangs- und Schlusston der Strophen verlängern, und dadurch wichtiger hervortreten lassen; statt der körperlichen Verlängerung des Schlusstones durch längeres Aushalten werden wir auch blos seine Zeit verlängern können durch Pausen. Diese Verlängerungen werden übrigens nicht übermässig sein dürfen; man darf durch sie den Faden des Cantus firmus nicht verlieren.

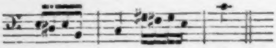
Betrachten wir nun gleich einen solchen Fall aus dem Choral- und Orgelbuche, ein Vorspiel zu dem Choral: Christ der du bist der helle Tag, Beilage 2. Die Melodie beginnt im Auftakte und schliesst auf dem dritten Viertel des zweiten Taktes.

120.



Wir sehen den Auftakt zu voller Taktgeltung verlängert, und mit der Kraft des Niederschlages eintreten. Nun kann unmöglich ein einziger Akkord genügen; es erscheinen nach einander der tonische Dreiklang, der Sextakkord der Unterdominante, der Terzquartakkord, und dann, beim zweiten Melodietone, die Unterdominante. Diesem Wechsel und der Figurirung gegenüber steht der Cantus firmus fest, und macht sich dadurch geltend. Aber in eben diesem Sinne kann die Figuration nicht füglich, wie sie angefangen, in Sechszehnteln fortrollen; sie zieht ein zweites Viertel an sich und betont dies wie ein Auftakt, wie ein Anlauf dazu

121.

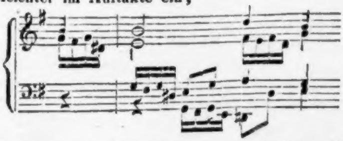


Die zweite Figuralstimme tritt mit dem für den Akkord nothwendigen Ton ein und schlägt auf das stärkste Intervall (die Terz) des folgenden Akkordes, eben sowohl der Harmonie wie dem Sinne des Motivs gemäss; auch die dritte Stimme tritt mit der fehlenden Terz ein. Bis hier ist das Motiv vollständig festgehalten; nun drängt der ganze Satz zu Ende, und dazu eignet sich die bewegtere Hälfte des Motivs, die nun zu Ende rollt. Zuerst kommt der Cantus firmus zur Ruhe dann zum Schweigen, nach ihm der Bass; die Bewegung verläuft sich in den Mittelstimmen, zuletzt im Tenor. Auch der Schlusston des Cantus firmus hat mehrere Akkorde unter sich.

Hier sehen wir nun eine Strophe vor uns, die nicht nur weitere Ausdehnung und damit reichern Inhalt, sondern auch einen sehr bezeichneten Anfang und Schluss gewonnen hat. Sie wird sich mit den folgenden Strophen zu einem fliessenden Ganzen verbinden lassen, aber doch als Theil des Ganzen kenntlich unterschieden werden.

Die folgende Strophe tritt nun, als zweite und nach solcher Bewegung, leichter im Auftakte ein;

122.



auch waltet in ihr nur der bewegliche erste Theil des Motivs, der seinem Karakter gemäss sich rasch und in gerader Richtung über alle Stimmen ausbreitet. Auch in der folgenden Strophe herrscht Beweglichkeit vor; erst in der letzten gegen das Ende wird an das vollständige Motiv erinnert und ein gehaltnerer Gang angenommen. Nicht blos der Schlusston des Cantus firmus, sondern auch die beiden vorhergehenden sind verlängert; für diese vorhergehenden Töne ist es eine willkührliche Abänderung des Cantus firmus in seiner Rhythmik, um ein würdigeres und festeres Ende für das ziemlich stark bewegte Vorspiel zu erlangen.

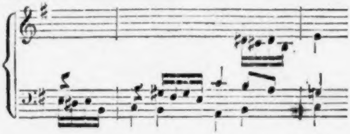
Wir haben eben gesehen, dass die in einer Strophe getroffenen Abänderungen nicht eben in jeder folgenden beibehalten werden müssen. Die erste Strophe verwandelte den Auftakt in vollen Takt; die folgende that es nicht, die fernern bleiben ebenfalls im Auftakte; die erste schloss mit verlängertem Schlusston und Pausen, die folgende hat nur Pausen hinter dem Schlusstone. Und so sagen wir uns, dass auch die Sätze zwischen einer und der folgenden Strophe nicht etwa genau die gleiche Länge haben müssen, wiewohl eine zu ungleiche Ausdehnung das Ebenmaass der Theile und die Wohlgestalt des Ganzen zerstören würde. Anfang und Ende lassen die grösste Ausbreitung der Figuration zu; nach ihnen ein Theilschluss bei solchen Chorälen, die zwei bestimmt geschiedne Theile haben. Ein tiefer Gedanke des Komponisten, oder eine besondre Richtung des Chorals kann, aber nur ausnahmweise, von der Rücksicht auf Ebenmaass entbinden. Ausnahmen dürfte sich aber, wie schon oft gesagt, nur der gestatten, der den Sinn der Regel und ihre Anwendung sich vollkommen zu eigen gemacht.

Betrachten wir nun unser Werk im Ganzen, so sehen wir die Strophen des Cantus firmus durch verlängerte Schlüsse geschieden, die Lücken aber durch Zwischenspiele ausgefüllt, die nichts anders als eine Fortsetzung der Figuration sind. Wir sehen ferner Anfangs- und Schlusston verlängert und ebenfalls mit Figuration verbunden. Diese Verlängerungen sind ja aber nicht der Cantus firmus selbst, sie mit der dazu gehörigen Figuration sind Vorspiel und Nachspiel, zusammenhängend mit der Figuration des Ganzen.

In diesem Vor- und Nachspiel hat der verlängerte Ton uns als erster Anhalt gedient; zu ihm haben wir uns die Harmonie gedacht, innerhalb welcher wir figurirten.

Nun aber können wir solchen Anhalt auch wohl entbehren; wir haben am erwählten Motiv und den nächstliegenden — oder andern uns beliebigen Akkorden genug, um eine Einleitung vor dem Einsatze des Cantus firmus zu machen. Versuchen wir es zum vorigen Choral mit Beibehaltung des Motivs. Da der verlängerte Anfangston wegfällt, so lassen wir das Motiv seiner Natur gemäss im wirklichen Auftakt erscheinen.

123.

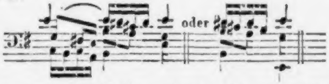


Wir haben uns möglichst nahe an die vorige Anlage gehalten; daher gehört der Anfang bis zum Schlusse des ersten Taktes gar nicht dem Hauptone, sondern der Unterdominante. Die beiden ersten Stimmen sind beibehalten; was aber zuvor Alt war, ist jetzt Tenor, und der Alt setzt mit dem nach *Emoll* lenkenden *dis* über der zweiten Stimme ein.

Dass der Cantus firmus nicht auf dem vorletzten Viertel hat eintreten können, ist klar; wir müssen ihn auf dem letzten Viertel des neuen Takts oder eines noch spätern einführen, und die Modulation so lenken, dass der Eintritt harmonisch möglich wird.

Dies könnte so geschehen, dass wir die Modulation zum Schluss auf dem dritten Viertel lenkten und mit dem Cantus firmus neu einsetzten; z. B.

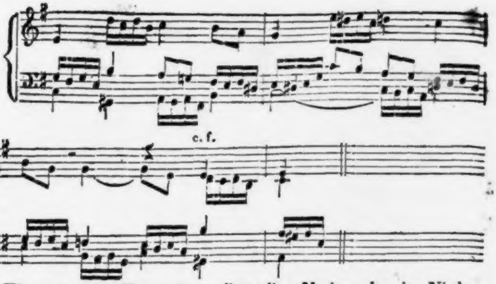
124.



Allein hier wäre der Schluss einer nicht unbedeutsam anfangenden Figuration zu früh da, als dass die Einleitung ihren Zweck erfüllen, uns in irgend eine Stimmung versetzen könnte.

Vergrössern wir nun die Einleitung, so würde ein vollständiger Abschluss noch mehr dazu dienen, sie vom Ganzen abfallen zu lassen. Wir finden uns daher veranlasst, sie weiter zu führen, dann aber nicht zu schliessen, sondern statt des Endes den Cantus firmus einzuführen. Der Anfang ist gemacht, wir führen ihn nach bekannten Modulations- und Konstruktions-Gesetzen fort, bis es uns drängt, ihn abzurunden und zu schliessen. Obiger Anfang könnte z. B. so fortgehen:

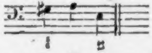
125.



Hier setzt der Tenor das vollständige Motiv, aber im Niederschlage, der Alt dasselbe im Auftakt auf dem zweiten, der Bass auf dem dritten Viertel ein, so dass in das Ganze eine zusammenhängende Bewegung kommt. Der Alt tritt bedeutend nach der Höhe — eine Folge des hinaufschlagenden Motivs — und bezeichnet sich damit als herrschende Stimme; er wiederholt diesen Schritt und geht dann zur Ruhe und in die Tiefe zurück, während der Bass sich hinauf arbeitet. Auf der Unterdominante erscheint nun der Cantus firmus.

So hat sich also eine Einleitung gebildet, die sich stetig aus einem Motiv entwickelte, an Stimmzahl und Bewegung wuchs, ihre Oberstimme den Gesetzen der Periodik gemäss steigerte und wieder senkte, und sich zum Schluss neigte;

126.



statt des Schlusses aber trat der Cantus firmus mit seiner figurirten Begleitung ein. Es ist dies nur ein kleines Beispiel; wer uns aber bis hierher nachgearbeitet hat, sieht von selbst, dass weit reichere Bildungen, ausgedehntere Einleitungen auf diesem Wege zu finden sein müssen. — Nicht immer wird uns bei dergleichen Arbeiten der ganze Fortgang und die Führung aller Stimmen zugleich vor Augen stehen. Dann suchen wir wenigstens die entscheidenden Punkte in irgend einer Stimme festzuhalten, vollenden in dieser Weise den Entwurf der ganzen Figuration, und führen nun erst das Ganze aus. Im obigen kleinen Beispiel (No. 125) war nach dem einmal feststehenden Anfange (No. 123) der Hinauftritt des Alts entscheidend; die Stimme musste zwar hinunter geführt werden, aber erst nach einer Wiederholung jenes bedeutsamern Schrittes. Zugleich wurde dem Basse von *Gis* aus das Hinaufsteigen nothwendig, und so waren die Hauptrichtungen gegeben.

Noch einmal müssen wir bei dieser Gelegenheit auf den Zweifel zurückkommen, der den Schüler (und oft auch den ausgebildetern Künstler) im Flusse seiner Arbeit zu hemmen und sogar den nöthigen Muth ihm zu verkümmern im Stande ist; den Zweifel: wie ein gegebner Satz fortzuführen sei, wenn er in unserm Innern nicht durch tiefere Eingebung schon fertig da steht. Jeder Künstler wird bezeugen (und die Werke Aller beweisen es), dass dieses letzte und höchste Glück keineswegs überall sich ihnen dargeboten hat. Wir fühlen uns oft unbestimmter angeregt, von einer Stimmung erfüllt, die sich erst ihre Gestaltung sucht; ein Theil dieser werdenden Tongestalt, vielleicht nur ein entscheidender Zug, ein Motiv, steht klar und fest da, — aber nur dies ist unsre Eingebung. Hier müssen wir also mit bereitem Geist und bereiter Kunst das Angeregte vollenden; und nur dies, nicht die tiefere Anregung oder Eingebung, können wir durch Lehre und Uebung erwerben.

Hier ist nun zweierlei noth. Erstens müssen wir so schnell und vollständig wie möglich alle Fäden überblicken, an denen wir uns weiter fortbewegen können. Im obigen Falle z. B. hatten wir

1) das Motiv, vollständig oder blos seinen bewegtern Theil,
2) den Anfang des Ganzen, in No. 123,
3) den unzweifelhaften Ausgang, nämlich in eine Harmonie, die den Eintritt des Cantus firmus zulässt.

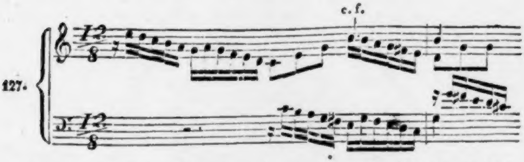
Es kann uns nicht schwer werden, mannigfache Modulationen zu finden, die an dieses Ziel führen; was mit einem Motiv anzufangen, wie und wo man nach dem Gesetze des Periodenbaus davon abgehen kann, ist ebenfalls bekannt.

Nun muss zweitens frisch und wohlgemuth irgend einer der im Motiv, in der Modulation, in der Richtung der Stimmen liegenden Fäden aufgenommen und verfolgt werden, bis Ueberlegung oder Empfindung uns sagen, dass diese Richtung uns befriedigt, das Ganze zum Schlusse reif, oder noch ein Neues an- und auszuführen sei. Je fleissiger wir uns Rechenschaft über alle Schritte geben, die wir in unsern Uebungen thun, desto sicherer und leichter werden wir später unsere Wege finden.

Es kann also nicht an Mitteln fehlen, unsre figurirten Eingänge auszudehnen. Eher möchte der Jünger uns fragen, wann sie zu beenden seien? Hierauf lässt sich nur Andeutendes erwiedern.

Die Einleitung ist nicht um ihrer selbst willen, sondern zur Stimmung für den figurirten Choral da; man kann also nicht volle Befriedigung, sondern nur bestimmte Anregung von ihr erwarten. Nun ist im Allgemeinen klar, dass eine leichtere, weniger tiefe Anregung in der Regel eher mit minderm Aufwand von Tonmitteln zu erreichen ist, eine tiefere dagegen auch eindringlichere Mittel, oder eine längere Einwirkung nöthig hat. Wollten wir z. B. unser früher behandeltes, frohgemuthes Weihnachtslied: Vom Himmel hoch da komm' ich her, einleiten, so würde ein leichtfliessendes Motiv und eine flüchtige Einleitung der Figuration, z. B.

127.



wohl genügen können. Dagegen liesse die vorige Einleitung (No. 123 und 125) im Motive, wie im Hinaufsteigen des Altes wohl eine bedeutendere Fortsetzung erwarten, als ihr oben zu Theil ward, wo man nur den äusserlichen Bau in der Kürze zeigen wollte.

Hiermit haben wir eine neue und höhere, die dritte Form der Figuration, erlangt. Ehe wir jedoch die ernstlichere Bearbeitung derselben unternehmen, ist die oben (S. 82) verlassene Frage wieder aufzunehmen.

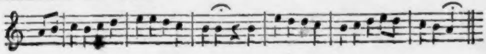
Es ist unstreitig möglich und zulässig, Motive zu wählen, die sich

über mehr als einen Takttheil

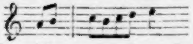
erstrecken; man kann sogar auf der einen Seite voraussehen, dass sie das Ganze fliessender erhalten werden, als unsre frühern, mit jedem neuen Schlage des Cantus firmus abbrechenden Motive, oder auch als das in No. 120 behandelte, das sich im Grunde schon über zwei Takttheile erstreckte, dem letztern aber nur einen ruhenden Schlusston zuertheilte, — wie ja auch die frühern Motive aus No. 97 und 110 auf dem folgenden Takttheile schlossen. Führen wir aber Motive zu zwei Takttheilen (oder gar noch weiter) tonvoll und beweglich aus, so ist auf der andern Seite vorauszusehen, dass es nicht so leicht sein wird, sie überall ein- und durchzuführen, da sie ja nicht blos zu einem, sondern zu zwei oder mehr Tönen des Cantus firmus passend sein müssen. Allein diese kleine Schwierigkeit verschwindet, sobald wir zu einiger Gewandtheit gelangen.

Wir geben ein Beispiel und wählen dazu den Choral: „Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich", blos weil er einer der kürzesten ist. Dies

128.

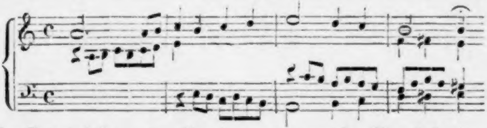


ist die **Melodie**. Wir verlängern ihren ersten Ton[*]) zu vollem Takte, und nehmen die sieben ersten Töne des Cantus firmus

129. 

als **Motiv** auf; vielleicht wirkt es für den, der darauf merkt, zu grösserer Einheit des Ganzen, wie es ja uns durch die Melodie selbst gegeben worden ist. — Es kommt nun darauf an, wo und wie unser Motiv zum Cantus firmus passend einzuführen ist. Hier

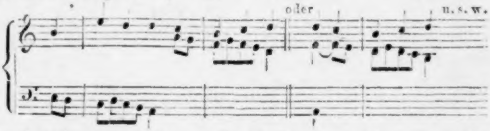
130.



ist der Entwurf der ersten Strophe; wäre uns das Hinaufschreiten der Septime am Ende des zweiten Takts zu bedenklich gewesen, hätten wir also dieses *d* nicht zur Septime machen wollen: so konnte der Bass eine Terz höher einsetzen, *d* die Quinte (in *g — h — d*) sein und die Modulation zuerst nach Cdur gehen.

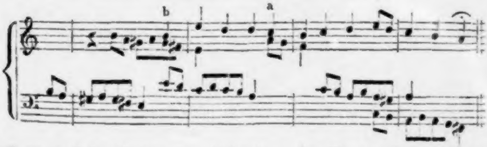
Sollte nun die zweite Strophe ohne Weiteres eintreten? Es wäre ausführbar gewesen, z. B.

131.



hätte aber den ohnehin kurzen Choral übereilt; rathsamer scheint ein Zwischenspiel. Aber woher nehmen wir es? — Wir weben es aus dem Motiv und führen dieses auf die einfachste Weise, über dem schon vorhandnen Dominantakkorde, ein. Zuerst

132.



nimmt es, auf der Quinte des Akkordes, der Tenor; ihm schliesst

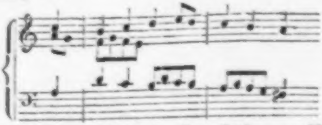
---

[*]) Das Ganze ist eine Reminiscenz aus dem ev. Choral- und Orgelbuche. Es wird Niemand dem Verf. zutrauen, dass er eigne Arbeiten, indem er sie der zweideutigen Ehre der Zergliederung [illegible], als Muster aufzustellen im Sinne hat.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK

sich gegen das Ende eine Terz (Dezime) höher der Alt, diesem wieder gegen das Ende und eine Terz tiefer der Tenor an. Hiermit tritt der Cantus firmus wieder ein, und die Modulation wendet sich nach der Tonika. Bei *a* ist fruchtlos der Versuch gemacht, das Motiv mit dem Cantus firmus zu vereinen; es wäre nicht unmöglich gewesen, —

133.



aber nicht so bequem anschliessend. Der Schluss zu No. 132 und 133 ist noch nicht erfolgt, wie man sieht, sondern wird unter verlängertem Schlusstone des Cantus firmus erst noch gebildet, oder nach dem Abbrechen des Cantus firmus von den Figuralstimmen allein bewerkstelligt werden. Bei *b* hätte man den Eintritt des Basses erwarten sollen; da dieser nicht erfolgt ist, so bleiben wir Schuldner dieser Stimme, und es ist zu erwarten, dass sie noch am Ende ihr Recht und ihre Würde erlangen wird. In der Beilage II. ist der Satz ausgeführter zu sehen.

Sechster Abschnitt.

Ausführung der dritten Figuralform.

Hiermit sind wir nun in die dritte Form der Figuration eingeführt, und wir sehen wohl, dass erst sie uns diejenige künstlerische Vollendung gewährt, welcher wir bei den vorangehenden nicht mit vollem Gelingen nachtrachteten. Nun erst ist es uns möglich, die Figuralstimmen ganz frei vom Cantus firmus einzuführen und ihren Gesang ungehindert und ohne fremde Beschränkung zu vollenden. Nun erst sind wir von dem Uebelstande ganz frei, ein lebhaftes Stimmgewebe bei jedem Strophenschlusse abzureissen. Wir können jetzt unsre ganze Figuration in Einem Gusse dahin strömen lassen; sie beginnt frei, nimmt zu gelegener Zeit die erste Strophe des Cantus firmus auf, geht, wenn diese geschlossen hat, weiter zur zweiten, dritten fort und schliesst endlich mit der letzten, oder geht auch noch über sie hinaus und bildet noch einen eignen Schluss, ein mit dem Ganzen zusammenhängendes Nachspiel.

Es ist hierbei auf folgende Momente zu achten.

Erstens auf das Ganze der Figuration und, ihr gegenüber, den Cantus firmus. Ueber Jenes ist schon das Allgemeine ausgesprochen. Der Cantus firmus soll aus der viel lebendigern, bewegungs- und tonreichern Figuration hervortreten. Wodurch kann dies geschehen? Durch gewichtigere Darstellung in grössern Noten, und durch eine klare Absonderung von der Figuration. Ungern werden wir den Cantus firmus von Figuralstimmen kreuzen, gern diese mit jenem durch entgegengesetzte Bewegung und Richtung, durch Vorhaltnoten und andre Mittel in Widerspruch treten lassen.

Zweitens haben wir folgende Partien des Ganzen zu unterscheiden.

1) die Einleitung, — nämlich die Figuration bis zum Eintritte des Cantus firmus;
2) die Begleitung der Strophen;
3) die Zwischensätze der Figuration zwischen einer und der nächsten Strophe;
4) das Nachspiel der Figuralstimmen,

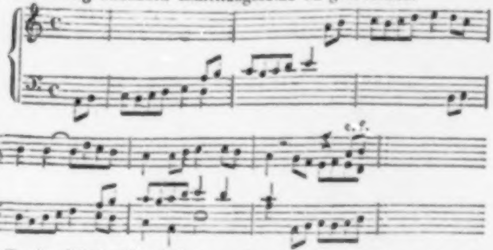
wenn nicht etwa mit der letzten Strophe des Cantus firmus geschlossen wird.

Die Leichtigkeit der Arbeit beruht darauf, dass wir diese Theile und was sie erfodern stets vor Augen haben. Dies gibt uns
nähere Zielpunkte
für unser Bilden, bewahrt uns vor Abschweifungen und Verirrungen, und lässt uns nie ohne Mittel und Wege, da wir in jedem wichtigen Momente wenigstens wissen, *was* jetzt eben geschehen muss. Sobald wir also ein Motiv zur Einleitung haben, fassen wir in das Auge, dass diese Einleitung — früher oder später — auf den Cantus firmus hin, also in den Akkord führen muss, mit welchem jener eintreten soll. Bis zu diesem Punkte haben wir freie Hand. Allein wir werden am Motive festhalten, wie wir schon gewohnt sind, werden die Stimmen in ununterbrochner Bewegung fortführen, zuerst an die wichtigsten und nächsten Modulationspunkte denken, und dahin streben, dass die Einleitung sich zu einer befriedigenden Gestalt, zu einer nach bestimmtem Abschluss ringenden Form entwickle, bis sie den Cantus firmus aufnimmt. Diese Einleitung muss uns auch Stoff für alle weitern Theile geben.

Sobald die erste Strophe des Cantus firmus eingeführt ist, werden wir mit schnellem Blick ermessen, was für die Figuration zu thun, wie sie unter dem Cantus firmus fortzuführen, welches Motiv in ihr besonders festzuhalten ist. Wichtiger ist aber die Anknüpfung des Zwischensatzes, der nach dem Strophenschluss anhebt und bis zum Anfang der folgenden Strophe führt. Denn während der Strophe haben wir wenigstens an dieser selber und der für sie nöthigen Modulation einen sichern Anhalt, im Zwischensatz ist uns dagegen Alles frei überlassen und nur das Ziel, der Anfang der folgenden Strophe, gegeben.

Doch wir gehen gleich ans Werk. Es sei der vorige Choral und das Motiv No. 129 gewählt. Wir suchen es erst zu einem sich selbständig bildenden Einleitungssatze zu gebrauchen.

134.

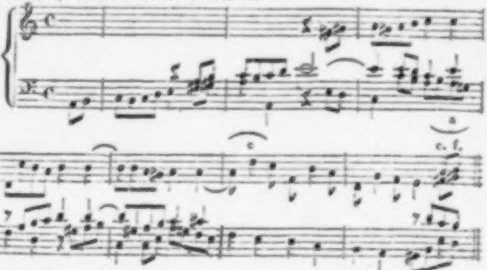


Da das Motiv hinaufführt, so lag es nahe, in der untersten Stimme anzuheben, und mit der Figuration aufwärts zu dringen. Dies ist in der einfachsten Weise geschehen; die drei Figuralstimmen setzen das Motiv in übereinander liegenden Oktaven ein. Die Modulation in diesen ersten drei Takten stand auf der Tonika fest und es war Zeit, sie weiter zu bewegen. Dazu bot sich nichts Näheres, als die Dominante (also *e — gis — h* und *d* und *f* oder ein Theil davon), zu der der Bass wieder sein Motiv anhebt, einen Ton höher. Da diese Harmonie nach der Tonika zurückbegehrt, so wiederholt der Tenor das Motiv in voriger Weise und es wird auf dem letzten Takte förmlich geschlossen, — nur, dass statt hinlänglicher Ruhe der Schlussnoten Bass und Alt weitergehen und mit dem Motiv (im Alt ist es verkehrt) in den Cantus firmus einführen.

Diese Einleitung ist — möglich, nicht falsch, aber höchst unbedeutend und ungünstig. Gleich Anfangs der dreimalige Eintritt auf der Tonika würde nur zu billigen sein, wenn er die breite und ruhige oder rasch hinaufrollende Einführung eines reichen Satzes wäre; ein solcher kommt aber nicht, vielmehr sollen wir noch zweimal das Motiv auf derselben Stufe hören. Der Schluss reisst die Einleitung vom nachfolgenden Satze los, und die Ueberleitung ist ein willkührliches (oder vielmehr nothgedrungnes) Anhängsel ohne Bedeutung. Dazu wird der Alt weit hinauf getrieben und muss dem Eintritte des Cantus firmus schaden, da derselbe auf tiefern Tönen als die schon erreichten erfolgt. Endlich ist das Motiv nicht werth, in sechs Takten sechs oder siebenmal gehört zu werden.

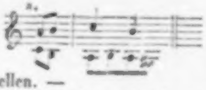
Wir knüpfen bei dem Alt wieder an. Er soll nicht mehr in der Oktave, sondern tiefer einsetzen.

135.



Auch hier haben wir uns so eng wie möglich gehalten; die Tonika herrscht wieder in den ersten drei Takten, aber das Motiv ist mannigfacher eingeführt und darum, wenn es auch einmal öfter auftritt, weniger ermüdend. Allein länger könnte es gewiss nicht das Interesse des Setzenden oder Zuhörenden fesseln. Es wird also ein Glied desselben (*a*) als neues Motiv ergriffen und damit nach der Unter-, Oberdominante, Tonika modulirt. Das Uebrige erklärt sich von selbst. Der ganze Einleitungssatz geht endlich auf die Dominante und führt ohne Unterbrechung den Cantus firmus ein. Da das erste Motiv geruht hat, so könnte es jetzt demselben im Tenor entgegentreten,

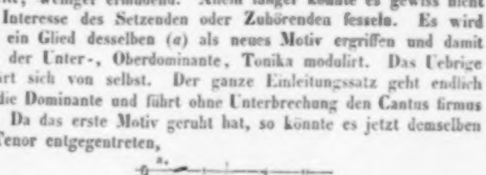
136.

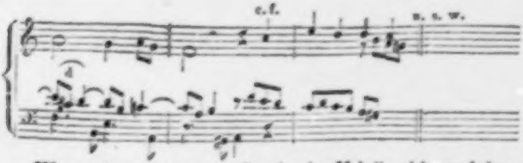


oder sich später einstellen. —

Wie könnten wir nun weiter gehen? — Wüssten wir uns nicht gleich zu entschliessen, so würde wenigstens feststehn, dass jetzt, nach No. 135, die erste Strophe des Cantus firmus folgen müsste. Wir würden sie also hinschreiben, und an ihrem Schlusse, oder besser: etwas vor demselben den Zwischensatz anknüpfen. Aber wodurch? Wahrscheinlich durch das Hauptmotiv. Es könnte so geschehen.

137.



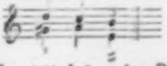


Wenn wir auch die erste Strophe der Melodie nicht zu behandeln wussten, so konnten wir doch eine passende Modulation für ihren Schluss sicher voraussehen. Hierzu trat der Alt mit dem verkehrten Motiv auf, und der Tenor schloss sich an. Allein wir dürfen dem Motiv nicht zuviel zumuthen, wie in No. 134; daher greift der Bass wieder zum kleinern Motiv *a* und der Tenor, nachdem er den Akkord ausgeführt, ergreift eine neue Tonfigur, *b*, die auch sogleich vom Alt weiter benutzt wird, und uns vielleicht späterhin noch zu Statten kommt. Erst bei dem Eintritt der zweiten Strophe stellt sich auch das Hauptmotiv wieder ein.

Wie sind wir auf das Uebrige, zunächst auf das *h* des Alts im zweiten Takte gekommen? —

Man betrachte den Schluss der ersten Strophe. Sie möchte mit ihrem *d*, *c*, *h* einen Halbschluss in *A*

134.



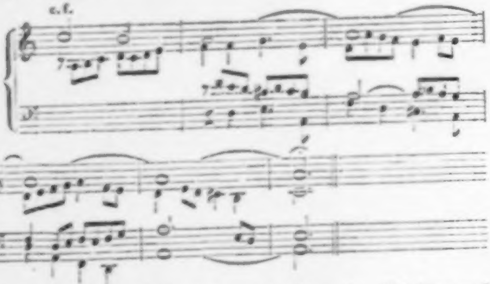
machen und wir haben ihr statt dessen den Dreiklang auf *H* zugemuthet. Schon für sich allein würde dieser unter solchen Umständen weiter, nach *e—gis—h* verlangen; er wird aber noch überdem durch das Motiv im Tenor zum Dominantakkorde. Mithin musste *e—gis—h* folgen und der Alt nach dem schon vorhandnen *gis*, oder matt nach dem nächstliegenden *c*, oder endlich nach *h* gehen. Dieses *h* ist um so erwünschter, da die Strophe unbefriedigend schliesst, und wir nun auf ihren Schlusston zurückkommen, um ihm besser genug zu thun. Von hier ist die Modulation mit *e—gis—h—d* (wozu der bewegte Tenor von selbst bringt) nach *a—c—e* unmittelbar gegeben. Alt und Bass haben *a*, der Tenor löset sich von *d* nach *c* auf; es fehlt also *e*, und das nimmt der Tenor ebenfalls, mit einem Hülfston von oben, wie vorher *c* aus einem Vorhalt von oben; so ist das neue Motiv *b* entstanden.

Der lange Ton im Alt ist, wie wir gesehen, nicht ohne Bedeutung, gewissermaassen ein Moment im Ganzen. Daher folgt noch ein solcher ruhig machender Ton (unter dem sich die Modulation in die Parallele wendet) und löset sich mit dem Motiv *b* auf. Von hier geht es geradeswegs auf den Eintritt der zweiten Strophe und die dazu nöthige Modulation los. Es bedarf keiner weitern Erläuterung.

Beiläufig haben wir in No. 137 gesehen, dass die Choralstrophen mit jeder Harmonie abbrechen können, wenn die Figuration weiter geht. Es bedarf dann keines Schlusses (am wenigsten eines vollkommnen), ja es würde das Ganze in seinem Flusse stören, wollte man jede Strophe, oder nur mehrere für sich abschliessen.

Wollten wir nun unsre Arbeit vollenden, so würde zunächst die zweite Strophe des Cantus firmus mit oder ohne Andeutungen der Figuration niedergeschrieben, dann gegen deren Schluss hin geprüft werden müssen: ob mit dem Schlusstone das Ganze enden, oder der Schlusston zu befriedigenderm Schlusse verlängert, oder endlich ein Nachspiel gemacht werden sollte. Wir würden zunächst an die zweite dieser drei Möglichkeiten denken und den Schluss vielleicht so —

139.



bilden. Ein weiterer Schluss würde für die geringe Erhebung und die enge Begränzung des Ganzen unangemessen scheinen.

Die Ausführung des Entwurfs bedarf nur weniger Anweisung. Prüfen wir denselben zuerst in seinen Haupttheilen, so sehen wir

die Einleitung von 7,
die erste Strophe von 3,
den Zwischensatz von 4,
die zweite Strophe von 4,
den Schluss wieder von 4

Takten. Diese Ebenmässigkeit vertritt in polyphonen ohne Theilschlüsse zu Ende gehenden Sätzen die Stelle der ordnenden Abschnitte; sie darf nicht vernachlässigt werden, aber eben so wenig in ein ängstigendes taktabzählendes Wesen ausarten. Wer sein rhythmisches Gefühl nach unserm Rath (S. 60) an den Liedformen ausgebildet und befestigt hat, wird bei einiger Achtsamkeit hier bald das Rechte treffen.

Betrachten wir den Inhalt, so weit er vorliegt, so finden wir überall denselben Karakter der Bewegung und des Sinnes, — mag letzterer auch keineswegs ein tiefer, aus dem künstlerischen Gefühl der Aufgabe, sondern eher ein unter dem Lehrzweck auf niederer Stufe zurückgehaltner sein. Formeller angesehen waltet das Hauptmotiv in der Einleitung entschieden vor, führt den Zwischensatz und die zweite Strophe, wie den Schluss ein und macht sich auch gegen das Ende nochmals merkbar. Am Schlusse (No. 139) erweitert es sich durch einen Vorton (durch das Nebenmotiv, No. 135, a angeregt) und wird damit lebhafter eingeführt. Neben dem Hauptmotiv macht sich jenes Nebenmotiv geltend. In den letzten Takten von No. 135 und 137 melden sich andre Motive, die Berücksichtigung hätten gewinnen können, wenn der Raum es verstattet hätte; wenigstens wird an das letztere einigermaassen interessantere durch den Bass in No. 139 erinnert.

Bei der Begleitung der Strophen würden sich jene ersten Motive, dann das Motiv b in No. 137, vielleicht auch das aufgegebne Altmotiv c in No. 135 oder das Tenor- und Bassmotiv d in No. 137 melden; ungern und nicht ohne bestimmten Grund würden wir Neues hinzuthun.

Käme nun zuletzt die Ausführung der Stimmen in Betracht.

Hier wollen wir ja eingedenk sein, dass wir nicht mehr gezwungen sind, fortwährend alle Stimmen im Gange zu erhalten. Es sei von nun an Grundsatz:

> jedesmal nur so viel (und nur diejenigen) Stimmen zu gebrauchen, als für die vollkommne Darstellung unserer Idee nothwendig sind.

Wir werden also alle Stimmen gebrauchen, wenn das Starke, Volle, alle Beseelende und Bewegende sich aussprechen will. Dies wird meistens den Hauptpunkt oder die mehrern Hauptmomente des Tonstückes, und so auch den Schluss treffen, zu dem hin sich meistens die ganze Bewegung steigert. Meistens, aber nicht immer ist es der Fall; jeder kennt schon Gemüthzustände und Tonstücke, die nicht in Spannung und Erstarkung, sondern in einem Zurücksinken in Ruhe, auch wohl in einem Ermatten, Entschlummern, Ersterben ihr letztes Ziel finden. Wir wollen uns also keine übereilte äusserliche Regel geben, sondern überall den Inhalt, die Idee des jedesmaligen Werkes als höchstes Gesetz für die Form anerkennen. Gewiss aber ist:

> dass unsre vollstimmigen Sätze um so stärker ihren Sinn aussprechen werden, je sorgfältiger wir die Kraft der Vielstimmigkeit für sie aufgespart haben.

Es ist diese

Sparsamkeit in den Mitteln

einer der wichtigsten und wohlthätigsten Grundsätze, die der Künstler sich einzuprägen und die der Jünger — **von diesem Punkte seiner Bahn an** — sich anzueignen hat. —

Folglich werden wir umgekehrt die Stimmen schweigen lassen, die nichts Nothwendiges zu sagen haben.

Nothwendig ist im polyphonen Satze zunächst:

dass jede Stimme ihren Gesang vollende;

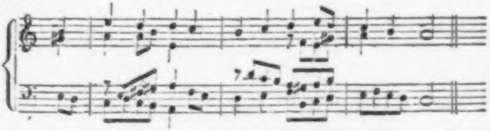
es würde unstatthaft sein, wollten wir z. B. den Tenor in No. 135 vor dem vorletzten Takte so, wie im Entwurfe steht, abbrechen.

Nothwendig ist ferner Vollständigkeit der Harmonie, wie wir im ersten Buche sie verstanden haben, das heisst: Gegenwart aller wesentlichen — nicht also aller im System vorhandnen Akkordtöne. Wir wissen aber, dass zwei und drei Stimmen mit Hülfe von harmonischen Neben- und Durchgangstönen gar wohl geeignet sind, die Harmonie vollständig darzustellen, werden also aus dieser Rücksicht selten gezwungen sein, mehr Stimmen zu bewegen, als wir sonst recht fänden.

Nothwendig oder rathsam kann bisweilen eine Verbesserung der Stimmlage sein. Wir sind vielleicht mit einer sonst wohlgeführten und werthen Stimme zu weit von der Melodie oder den übrigen abgekommen, wie z. B. mit dem Bass in No. 130 und 131, wo derselbe wenigstens nicht zu tadeln wäre. Hier ist die Einführung einer vermittelnden Stimme zur wohlgestalten Vollendung fast unentbehrlich.

Rathsam kann eine dritte Stimme werden, um gegen den zu gleichmässigen Fortgang der äussern Stimmen einen trennenden und anreizenden Gegensatz zu bilden, — vorausgesetzt, dass dieser gleichmässige Fortgang zweckgemäss und unabänderlich ist. Hätten wir z. B. Gründe gehabt, die letzte Strophe in Diskant und Bass so:

140.

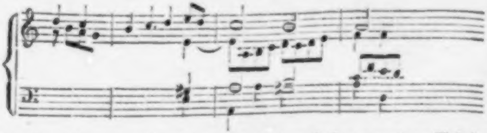


zu bilden, so würde es wohlgethan sein, die Mittelstimmen in entgegengesetzter Richtung — wie der Entwurf andeutet — zu führen.

Vermeiden wollen wir dagegen nach Kräften, durch die Ausfüllung interessante Eintritte der Stimmen zu stören. In dieser Hinsicht wär' es nicht rathsam, bei der Ausführung der zweiten

Strophe die Figuralstimme über die in No. 139 gesetzten Pausen hinwegzuführen, sie z. B. von No. 137 an so —

141.



(selbst abgesehen von der Gezwungenheit und den sonstigen Uebelständen dieses Satzes) oder in ähnlicher Weise auszufüllen.

Wer unsern Grundsatz (S. 67) der Gerechtigkeit gegen jede Stimme recht ergreift, wer jeder das ihr Gebührende gern zugesteht und verschafft, wer sich mit Liebe in jede hineinbegiebt und — was dringend empfohlen wird — hineinsingt: der wird bei beharrlichem Fleiss und unablässigem Prüfen und Nachdenken sicher die Stimmen leiten, eintreten und abbrechen lernen, wie es die Kunstform und der besondre Inhalt jedes Werkes fodern. Dann aber thut sich ihm ein neues, weites, blühendes Reich der Töne auf. Es ergehen sich nun vor dem Auge seines schaffenden Geistes drei, vier in Karakter und Bestimmung verschiedne Wesen; sie singen mit einander und gegen einander, einmüthig und doch wieder ganz abweichend, und die Seele des Musikers, die bisher nur sich allein vernahm und sich allein zu hören gab, vervielfältigt sich, lebt ein mehrfaches Leben, singt aus mehr als einer Brust. Es sind andre Wesen diese Stimmen, und doch sind wir es selbst; sie dienen uns und doch verlangen sie ihr Recht und behaupten, — wie Kinder gegen den Vater, der es gern liebevoll gewährt, — ihre eigne Natur. So treten wir aus der selbstischen Einsamkeit des homophonen Satzes in ein beseeltes Drama mannigfaltigen Lebens, das wir selbst aus uns erzeugt haben. Und in diesem traumhaften Doppelsinn, in dem wir uns am festesten halten und bewähren, wenn wir uns am treuesten und hingebendsten aufopfern, tritt vielleicht später dem Gereiften der Genius nahe, und wir ahnen, dass einst unser Werk doch nicht blos das unsre ist.

Wir stehen erst an der Schwelle.

Siebenter Abschnitt.

Bereicherung der dritten Figuralform.

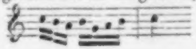
Die dritte Figuralform hat uns viel verheissen, aber wir haben ihr noch wenig abgewonnen, uns nur auf das Nächstnöthige beschränkt. Schon musste uns auffallen, dass überall auch ganz andre
)

Wendungen und Wege, und zwar sehr viele — fast unzählige möglich sind, als die von uns herausgegriffenen. Niemand kann sie alle durchforschen. Aber man muss sich einigemal schärfer unter ihnen umgesehen, wenigstens eine Strecke weit versucht haben, um den Reichthum zu erkennen und nach Kräften sich zu gewinnen.

Wir geben hierüber einige Andeutungen, knüpfen sie aber an einen andern, den in No. 96 mitgetheilten Choral, da der vorige wegen seines ruhigen weichen Karakters lebhaftern Ausführungen widerstrebt.

Wieder entlehnen wir das Motiv aus dem Choral selbst; die erste Strophe, in beweglichen Noten dargestellt,

142.

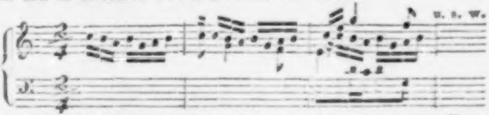


diene uns.

Zuerst ist die Einleitung zu bedenken. Wir suchen sie natürlich dem Motiv abzugewinnen und werden eine Stimme nach der andern damit eintreten lassen. Aber wo? —

Das Einfachste wäre freilich, jede Stimme auf denselben Tonstufen und in derselben Oktav aufzuführen. Hier

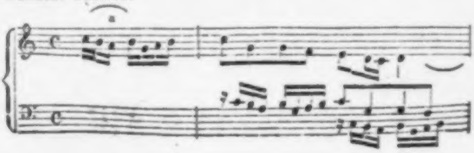
143.

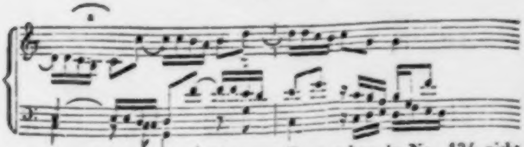


ist der Entwurf; die dritte, dann die erste, dann die zweite Figuralstimme erscheinen nach einander. Warum geht die zuerst eingetretene hinab nach *g*? Um der folgenden Stimme Platz zu machen und den nächsten Akkordton zu ergreifen. Warum geht die neue Stimme bei dem Eintritte der letzten nicht ebenfalls hinab? Damit der ohnehin monotone Einsatz dreier Stimmen mit demselben Motiv auf demselben Tone nicht gar zu bloss liege; sie nimmt also *g* in der Höhe.

Indess — wir wissen für jetzt mit diesem Anfange nichts auszurichten; die Lage der Stimmen ist schon für sich ungünstig, da sie in gleicher Höhe beginnen, mithin keinen verschiednen Karakter aussprechen. Wir wollen also wieder zu verschiednen Oktaven unsre Zuflucht nehmen.

144.





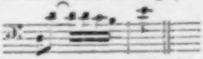
Zwar ist uns diese Oktavenstellung schon in No. 134 nicht erwünscht gerathen; aber hier haben wir bessere Hoffnung, da wir uns lebhafter bewegen, das Motiv rasch abrollt und uns über die Monotonie leichter hinwegbringt. Es mag wenigstens versucht sein.

Warum haben wir den Alt so, wie oben geschehen, fortgeführt? — Es ist der aus No. 143, nur leichter rhythmisirt; der Tenor ahmt nach und so vollendet sich der erste Wurf in dem ersten Takte.

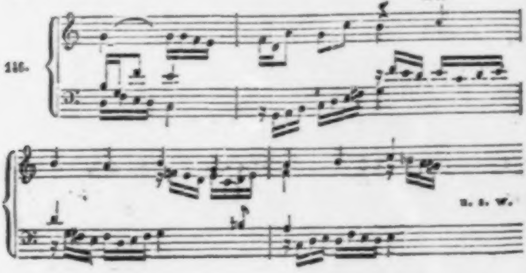
Woher nun das Weitere? — Eben weil wir nicht weiter wussten, blieb der letzte Ton der Oberstimme stehen, ward zum Vorhalt und musste sich auflösen. Dies geschah mit einem Theil des Hauptmotivs (a), das als Nebenmotiv weiter benutzt wird.

Allein bei alle dem sind wir — Dank sei es der Oktavlage — für den heitern Sinn des Chorals zu tief gerathen (wie in No. 134 zu hoch) und müssen umlenken. Dies thut der Alt in entschiedner Weise, der Tenor noch stärker, indem er eine Dezime hinauf in die interessante Septime des neuen Akkordes steigt (milder wäre dieser Gang für ihn gewesen) und so wieder in die Tonika lenkt. Da im letzten Takte diese Septime wiederkehrt und schon Bass und Tenor zusammentreten, so scheint der Satz sich bald abschliessen zu wollen. Er wird also entweder nun in den Cantus firmus führen, z. B. so —

145.



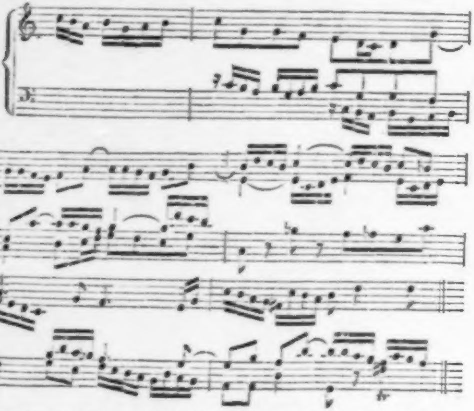
146.



oder er wird für sich selber einen Abschluss machen, aber nicht im Haupttone, sondern wahrscheinlich auf der Dominante, und da zu einer neuen Ausführung des Motivs, zu einem ähnlichen Satze wie der von No. 144 anleiten. So hätten wir schon zwei etwas ausführlichere Sätze und könnten nun sogleich auf den Cantus firmus eingehen, oder — was reicher und besser wäre — erst mittels eines figurirten, fremde Töne oder eine unserer Ketten von Septimenakkorden durchlaufenden Ganges dahin kommen.

Sollte uns nun die Fortführung in No. 144 mittels des heftigern Hinaufschritts in Alt und Tenor nicht angemessen scheinen, so müsste allmählig, z. B. so —

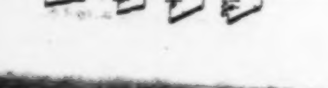
147.



hinaufgegangen werden. Auch hier haben wir mit dem abgeleiteten Motiv a aus No. 144 weiter gearbeitet; dieses und die wünschenswerthe Erhebung aus der Tiefe haben unsern Satz gebildet.

Ist es recht, dass wir Takt 3 nach der Unterdominante modulirt haben? — Der herabstimmende Karakter dieser Modulation ist vielleicht wenig dem Karakter des Liedes angemessen, liesse sich aber in besondrer Stimmung wohl mit ihm vereinen. Zu vermeiden war diese Wendung sehr leicht, z. B. Takt 3 so,

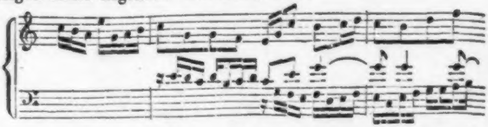
148.



oder in mancher andern Weise. War sie aber einmal gewählt, so lud sie zu einer weitern Ausführung des Eingangs, zunächst zu einer Niederlassung in der Dominante, ein. Dies ist in No. 147 erfolgt. Im letzten Takte gehen wir nach Gdur, und sogleich beginnt der Tenor wieder das Spiel mit dem Hauptmotiv und wird wahrscheinlich den Alt in der höhern, den Bass in der tiefern Oktave nach sich ziehen.

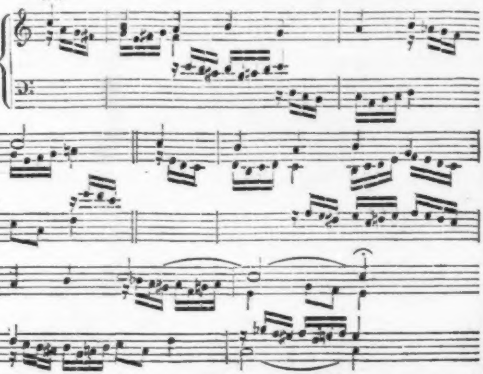
Dass nun dasselbe Motiv in ganz andern und gar vielen Weisen verwendet, z. B. nicht in zu weit entlegnen Oktaven, sondern beliebigen näher liegenden Intervallen, z. B.

149.



hätte durchgeführt werden können (wir sind hier zu hoch gestiegen, werden also, wenn der Cantus firmus nicht unkräftig auftreten soll, vor dessen Einführung wieder hinabgehen und in der Tiefe verweilen, vielleicht einen kleinen Orgelpunkt machen) dass ferner das ganze Motiv in mannigfachster Weise, z. B. so,

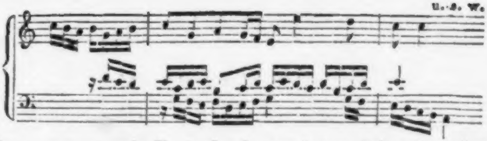
150.



dem Cantus firmus entgegentreten kann, ist leicht zu ermessen.

Was übrigens bei diesem Motiv einer fliessendern Durchführung im Wege steht, ist dessen förmlicher Abschluss, der mehr oder weniger den Satz zerstücken, oder uns zu engen Eintritten, z. B.

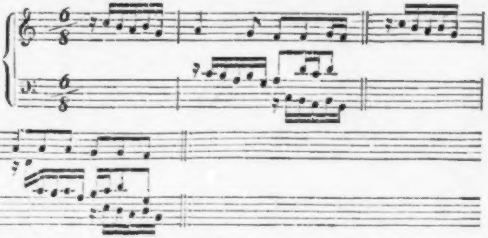
151.



nöthigen muss, — ein Umstand, der wenigstens bei weiter oder mehrmaliger Durchführung ungünstig werden kann.

Nähmen wir hiervon Anlass, das Motiv zu kürzen, so führte das wieder zu einer unabsehbaren Reihe neuer Gestaltungen. Nur zwei der nächsten mögen hier noch Raum finden.

152.



Das unfertigere Motiv verlangt weiter und es lässt sich zu einer bestimmter rhythmisirten Satzbildung von zwei Takten an, — eine Form, die keineswegs verwerflich wäre, wofern es nur gelingt, alle Figuralstimmen in ihrem gleichen Rechte zu erhalten und von den bestimmtern Abschnitten wieder in weitere Massen der Figuration überzugehen, um den Cantus firmus auf freiem Strome der Stimmen daher zu führen.

Kurz, bei jedem Schritte vorwärts erkennen wir deutlicher die Unerschöpflichkeit dieser Form, und zwar nicht blos

für immer neue,

sondern auch

für immer ausgedehntere

Gebilde. Wir haben uns zwar in den vorstehenden Fällen, sowohl was die Erfindung als was die Ausdehnung betrifft, an das Nähere und Engere gehalten; allein demungeachtet ist kaum ein Takt geschrieben worden, der nicht viel weiter, und bei glücklicher Behandlung in die reichsten und ausgebreitetsten Bildungen führen könnte. Es ist nimmer zu befürchten, dass dem gebildeten Geiste Mittel fehlen könnten, sich in den weitesten Tonmassen zu bethätigen. Eher hat man zu sorgen, nicht weiter zu gehen, als die Aufgabe verlangt und die erste Erfindung (das Motiv) werth ist; und je weiter man sich ausbreitet, desto mehr das Ebenmaass der verschiednen Partien zu beachten.

Achter Abschnitt.

Der Cantus firmus in andern Stimmen.

Hier ist endlich der Ort, eine alte Schuld zu tilgen.

Schon im ersten Theile (S. 312) haben wir uns darauf eingelassen, den Cantus firmus in Mittel- oder Unterstimmen zu behandeln; wir mussten aber anerkennen, dass unsre damaligen Mittel ungenügend seien, dieses Unternehmen künstlerisch zu vollführen, da wir noch nicht im Stande waren, den Cantus firmus, sobald er die Oberstimme verliess, vor den übrigen Stimmen gebührend heraustreten zu lassen.

Jetzt haben wir dafür genügende Mittel. Der einfache Cantus firmus wird mit seinen gleichförmig und lang gehaltnen Tönen sich den beweglichern Figuralstimmen gegenüber überall unterscheidbar geltend machen. Und sollten wir nicht hoffen, ihn mit Takttheilnoten (eine gegen drei, vier, sechs des Motivs) durchzubringen, so werden wir ihm noch längere Töne geben.

Zu dieser neuen Reihe von Leistungen bedarf es keiner neuen Lehre, sondern nur einer Ueberlegung und Aneignung der Mittel, wodurch unter veränderten Umständen der bekannte Zweck der Figuration erreicht, ein einheitvolles freies Spiel der Figuralstimmen und, ihnen gegenüber, eine klare Darstellung des Cantus firmus gewonnen werden kann.

Wir beginnen bei dem Leichtesten.

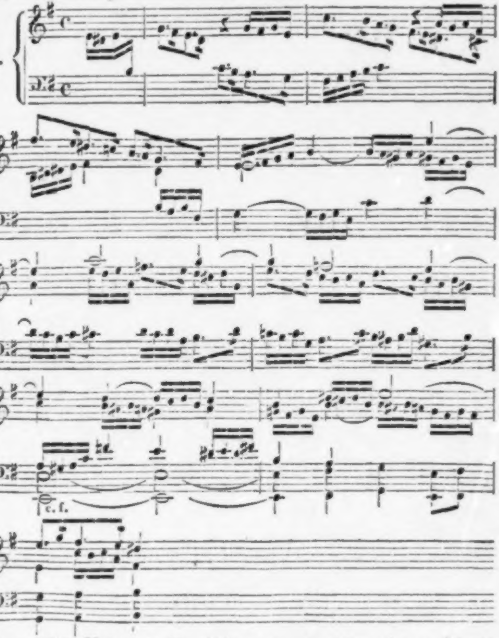
A. *Der Cantus firmus im Basse.*

Diese Stellung des Cantus firmus ist desswegen die leichteste für die Figuration (für Harmonie und Stimmführung ist sie, wie die übrigen, uns schon aus dem zweiten Buche gehorsam), weil sie die drei Figuralstimmen neben einander lässt, und damit ihre engere Verbindung erleichtert.

Wann man den Bass **wählen** soll zum Vortrag des Cantus firmus, ist aus dem zweiten Buche bekannt. Wir setzen hinzu, dass jetzt noch ein neuer Grund für diese Wahl im Karakter der Figuration liegen kann. Angenommen, es wär' uns mit dem Satze No. 143 Ernst gewesen, so hätten wir darin offenbar ein Gewebe von drei hohen Stimmen angelegt, und es wäre schwerlich rathsam, den Cantus firmus in eine andre, als die Bassstimme zu legen. Dann könnte über ihm, und ihm gegenüber das Spiel der Andern in der Höhe lustig fortgeführt werden; es liesse sich selbst dem geringen Anfange Manches abgewinnen.

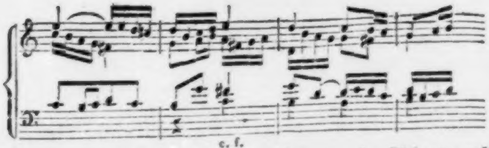
Ist nun die Figuration eingeleitet, so wird es wünschenswerth, den Cantus firmus um so bedeutender einzuführen, da derselbe nicht mehr in der hervortretendsten, wohl aber in einer besonders würdigen und gewichtigen Stimme auftritt. Dies könnte durch Verlängerung des Anfangstones erreicht werden, wie in diesem Satze (zu dem in der Beilage II. befindlichen Choral)

153.



dessen erstes Motiv aus No. 120 genommen ist; oder es könnte der Cantus firmus durch einen harmonisch schärfern Ton in Gegensatz gegen die Figuration treten (man könnte z. B. den — freilich dünn und zu hoch klingenden Satz No. 143 so

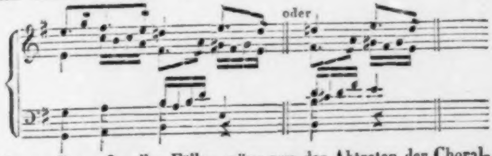
154.



weiterführen, — wobei nur das Zurückkommen des Diskants auf das eben dagewesene *e*, *d* unerfreulich wäre — oder man würde ohne diese und ähnliche Mittel schon von der ruhigern und gleichmässigern Führung des Cantus firmus erwarten dürfen, dass sich derselbe von selbst aus der bewegtern Figuration heraushöbe.

Hiernächst ist besondre Aufmerksamkeit dem Schlusstone jeder Strophe zu widmen. Wir können über demselben jede beliebige Harmonie aufstellen, entweder einen mehr oder weniger vollkommnen Schluss (vergl. Th. I. S. 317) darauf bauen, wie in No. 153, oder unaufhaltsam weiter moduliren, — wie, wenn wir z. B. den letzten Takt von No. 153 so

155.

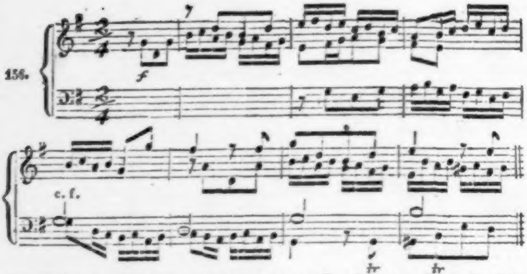


wenden wollten. In allen Fällen möge nur das Abtreten der Choralstimme keine Lücke in der Harmonie, keinen Riss im Gewebe des ganzen Tonstückes machen.

B. *Der Cantus firmus im Tenor.*

Steht der Cantus firmus im Tenor, so sondert er den Bass von den übrigen Figuralstimmen ab, macht ihn also zum Gegenstande besonderer Aufmerksamkeit; er muss für sich allein gelten, und kann es auch nach seinem Karakter (Th. I. S. 305) am Besten, während die beiden Oberstimmen mit einander enger verbunden bleiben. Es ist also nothwendig, dass zwar das Gewebe der Figuralstimmen ein einiges sei, dabei aber wieder, dass der Bass eine vorzügliche Selbständigkeit behaupte und seinen Karakter besonders festhalte. Daher wird man ihn zwar am Hauptmotiv und Wesen der andern Figuralstimmen Theil nehmen lassen, ihn aber oft freier nach seiner — nach Bassweise fortführen. Der nachstehende Satz zu einem Th. I. Beil. VII, 2 mitgetheilten Choral (gehaltnere Bewegung)

156.



deute dies wenigstens an, wenn es auch nicht angeht und nicht nöthig ist, ihn hier weiter auszuführen.

C. *Der Cantus firmus im Alte*

sondert die Oberstimme ab und lässt Tenor und Bass beisammen. Man wird, nach dem Karakter der Unterstimmen, diese beiden nicht zu viel in Figuren gegen einander setzen dürfen, wenn nicht das tiefere Tonspiel dumpf, oder gar wirr und wild in einander gerathen soll, wie die Natur der tiefen Töne mit sich bringt, die langsamer gefasst und unterschieden werden und sich desshalb langsamer bewegen und gern weiter von einander ab *) halten. Auf der andern Seite erfodert aber die abgesonderte Oberstimme sorgsame Melodisirung, um weder in das trockne Begleiten, noch in blosses Laufwerk auszuarten, zu welchem Letztern eine einzeln stehende Oberstimme vermöge der Beweglichkeit der hohen Töne sehr geneigt ist.

Es wäre noch der Fall übrig, dass

D. *Der Cantus firmus abwechselnd in zwei Stimmen*

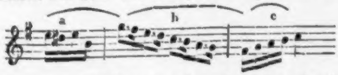
(oder auch in noch mehrern) aufträte. Allein dann muss entweder die Figuration bei vierstimmigem Satz auf zwei Stimmen beschränkt, oder es muss von dem vierstimmigen zu vielstimmigem Satz übergegangen werden, oder endlich es müssen die den Cantus firmus vortragenden Stimmen wechselweis auch an der Figurirung Theil nehmen. Im letztern Falle sollte wenigstens dafür gesorgt werden, dass zwischen dem Cantus firmus und der Figuralarbeit einer Stimme stets ein merkbarer Absatz statt fände und nicht beide in einander flössen; doch wird selbst dann der Cantus firmus nicht so frei und die ganze Form nicht so rein heraustreten, als wenn (wie wir stets angenommen) Choral- und Figuralstimmen jede der andern unvermischt gegenüber stehen bleiben.

---

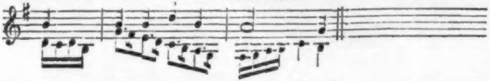
*) Vergl. Th. I. S. 118 und die Musiklehre, über die Erzeugung der Töne.

Eine weitere Anweisung kann für alle diese Fälle nicht mehr nöthig sein. Statt ihrer mögen noch einige Betrachtungen über die letzten Sätze Raum finden.

Man bemerkt bei No. 153 bald, dass eigentlich dieser

157. 

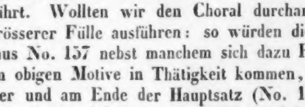
aus drei verschiednen Theilen (*a*, *b* und *c*) bestehende Satz als Motiv dient, und nur das in ihm wieder enthaltne Motiv *a* aus No. 120 entlehnt ist; dieses Motiv *a* bleibt nachher vorzugsweise in Thätigkeit. So hat uns dasselbe im Grunde doppelten Dienst geleistet: es hat den Satz No. 157 geschafft, und wird auch für sich allein verwendet. Indem wir jenen Satz durch die Figuralstimmen führen, bildet sich der Hauptinhalt der Einleitung, und zwar fühlbar in drei Abschnitten (wenn auch ohne rhythmischen Absatz) von je einem Takte. Mit Takt 4 bildet sich ein polyphoner Gang, der erst auf- dann abwärts, und damit in den Cantus firmus hineinführt. Wollten wir den Choral durcharbeiten, oder gar noch in grösserer Fülle ausführen: so würden die beiden Motive *b* und *c* aus No. 157 nebst manchem sich dazu Findenden zunächst mit dem obigen Motive in Thätigkeit kommen, in den Zwischensätzen aber und am Ende der Hauptsatz (No. 157) sich geltend machen. Auch dem Cantus firmus gegenüber könnte sich derselbe einfinden, z. B. zur zweiten Strophe.

158. 

Dergleichen Gelegenheit findet sich überall, wenn man nur scharf hinblickt und sich vor der Einseitigkeit hütet, gerade auf dem oder jenem Takttheile, auf der oder jener Stufe zu beharren.

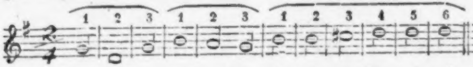
Sollten wir wohl in den ersten Takten von No. 153 Alt und Tenor weiter ausführen? — Es wäre nicht rathsam, denn der keckere Absatz der Stimmen ginge verloren.

Das Motiv von No. 156 ist wieder dem Choral entlehnt, aber in freierer Weise

159. 

und mit Aufgebung des Choralrhythmus. Da der Choral dreitheiligen Rhythmus hat, die Figuration aber zweitheiligen: so musste eine Einigung darin gesucht werden, dass die Choralnoten taktweis folgten. Eigentlich neigt sich nun der Cantus firmus dahin, in dreitaktigen Rhythmen (und einem sechstaktigen) gefühlt zu werden.

160.



Allein in dem Strome der ununterbrochenen Figuration kann dies weniger hervortreten, — oder es ist wenigstens nicht nöthig, es hervorzuheben.

Schlussbemerkung.

Alle bisherigen Aufgaben in diesem und den vorigen Abschnitten halten sich noch ziemlich fest in bestimmten Formen, bleiben z. B. dem einmal gewählten Motiv ziemlich getreu. Dies macht sie besonders geeignet, stufenweise nach einander vom Anfänger in diesen Dingen sicher und ohne eigentliche Schwierigkeit gefasst zu werden. Von hier gehen wir nun in freiere Anwendungen der Figuration über, die der persönlichen Weise und Neigung des Jüngers grössern Einfluss und Spielraum gestatten. Auch sie werden sich ihm nicht spröde erweisen, wenn er hinlänglich vorbereitet und gekräftigt zu ihnen tritt. Diese Ausrüstung besteht aber in der eifrigsten Durcharbeitung der bisherigen Formen.

Gefasst hat der Jünger ihren Sinn, wenn sie anfangen, lebhaftern künstlerischen Antheil in ihm zu erwecken, wenn es ihn interessirt, eine Stimme gegen die andre zu führen, sie einander folgen, unterstützen, widersprechen zu lassen, wenn er sich lebendig in jede versetzt, jede an ihrem Ort, in ihrer Weise geltend zu machen sich freut, wenn er endlich dieses Spiel verschiedner Stimmen liebgewinnt. So lange er noch nicht mit Lust und Seele dabei ist, hat er nicht das Wesen der Sache, sondern höchstens ihre todte unfruchtbare Form ergriffen, so lange ist er noch unzugänglich dem Zauber und der eigentlichen Lust der Polyphonie, lebendige Wesen aus sich hervorgerufen zu haben und um sich verkehren, gleichsam als andre blut- und geistverwandte Personen mit sich verhandeln, mit sich fühlen, freuen, trotzen und klagen zu hören; seine Stimmen sind ihm hölzerne Marionetten, die er verdriesslich an Dräthen und Fäden herumzieht, — ungewiss, ob dieses Spiel Kunst, ob es Musik sei.

Gleichwohl ist jenes Spiel polyphoner Kräfte der Gipfel, oder vielmehr erst das eigentliche Leben unserer Kunst. Schon auf viel niedrer Stufe haben wir das anerkennen müssen; schon im zweiten Buche gingen wir darauf aus, jeder begleitenden Stimme soviel wie möglich eignen Gesang zu geben. Hier können wir klarer die Nothwendigkeit und Kraft dieses Satzes erkennen, und es muss hier ausgesprochen werden:

dass es ohne lebendige Polyphonie kein Meisterwerk in unserer Kunst von grösserm Umfange giebt noch geben kann,

dass also ohne diese Lebenskraft kein Künstler Vollendung zu erringen vermag.

Der Weg dahin ist vorgezeichnet. Unablässiges Arbeiten bis zu vollkommner Leichtigkeit und Sicherheit ist die erste, — unablässiges Hineinspielen, Hineinsingen, Hineinfühlen in jede einzelne Stimme ist die zweite Bedingung. Besonders empfehlen wir das Singen der Stimmen, denn der Gesang kommt aus unsrer Brust, erregt unsern ganzen körperlichen und geistigen Organismus und geht am tiefsten in unser Herz. Mit Antheil und Kraft der Seele muss erst der Cantus firmus, dann eine Figuralstimme nach der andern in das volle Spiel des Tonsatzes hineingesungen, und es müssen nicht blos die eignen Arbeiten, sondern auch fremde so durchgefühlt und durchgeprüft werden.

Ist denn diese Arbeit, mit Antheil unternommen, nicht schon für sich eine Lust? Ist nicht jede Stufe, über die wir gehen, schon ein Kunstgebiet, und kann nicht jede unserer jetzigen Uebungen schon ein künstlerisches Werk sein? — Und dennoch liegt der rechte Lohn erst jenseits der Schranken, innerhalb derer wir uns noch befinden.

Dritte Abtheilung.

Die freiere Behandlung der Choralfiguration.

Die Arbeiten der vorigen Abtheilung hatten einen zwiefachen Anhalt, der sie dem Anfänger möglich und ihr Gelingen und Fortschreiten sicher machte: den Cantus firmus, und das Motiv. Der erstere leitete uns, das letztere gab uns den nöthigen neuen Stoff. Aber freilich, — beide übten auch Herrschaft über uns und unser Werk aus. Namentlich haben wir die Aufdringlichkeit des Motivs — oder vielmehr unsre bisherige Unfähigkeit, von ihm loszukommen — in No. 134, 135, 147 u. A. mehr oder weniger übel empfunden.

Hier also ist nach unserer alten Erfahrung der Fortschritt zu erwarten. Wir sind schon aus dem ersten Theile gewohnt, uns bei jedem gefundenen Satze zu fragen:

was haben wir an ihm?
was ist an ihm ungenügend?

und von der letztern Frage den Antrieb zu einem neuen Erwerb und Fortschritte zu erwarten. Mit dieser Frage sind wir nun oben auf die Einförmigkeit des Motivs und auf die Fessel des Cantus firmus gestossen und haben den Antrieb, uns von beiden allmählig zu befreien.

Erster Abschnitt.

Verschiedne Motive für verschiedne Stimmen.

Wir haben bisher ein einziges Motiv durch alle Stimmen geführt, und zwar aus zwei Gründen: weil wir zunächst zufrieden sein mussten, auch nur ein Motiv zu besitzen und zu bewältigen; und dann, weil dieses gemeinsame Motiv uns die Einheit des ganzen Stimmgewebes verbürgte.

Allein diese Einheit ist im Grunde nur eine äusserliche, indem sie davon abhängt, dass jede Stimme einen gewissen Satz gleichsam als ein Kennzeichen aufnimmt, selbst wenn er für sie (wie z. B. das Motiv in No. 144 für den Bass) nicht der angemessenste Inhalt wäre. Zudem wird der eine Satz — wir müssten ihn denn wie in No. 134 unablässig und darum monoton wiederholen — auch noch nicht genügen, die Einheit des Ganzen zu erhalten, da wir ja in weiterer Ausführung, wie schon No. 147 und 153 zeigen, doch von ihm abgehen und neue Weisen für die Stimmen ergreifen.

Diese Betrachtung führt uns darauf, einer — oder auch jeder Stimme ein besondres Motiv zu geben, ihrem Karakter oder dem Karakter einer jeden gemäss.

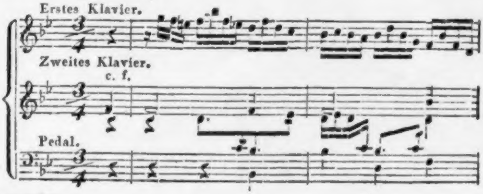
Worin wird aber die Einheit eines solchen Satzes bestehen? Darin, dass alle Stimmen, wie verschieden auch ihre Motive seien, aus einer einheitvollen Auffassung der Aufgabe hervorgerufen werden und dass jede Stimme ihrem einmal bestimmten Karakter und Inhalt vollkommen treu bleibe.

Hiermit werden die Stimmen erst vollkommen emanzipirt: keine ist fürder gezwungen, von der andern Gesetz und Inhalt zu empfangen, sondern jede kann in ihrer Weise sich bewegen und nach eignem Sinn dem Ganzen dienen, — wiewohl ihr auch unbenommen bleibt, freiwillig das Motiv einer andern Stimme anzunehmen und deren Gange zu folgen.

Eine formale Einheit giebt es hier nicht mehr, — aber auch keine formale Sicherheit; und darum soll man sich eben an den strengern Formen zuvor gebildet und sicher gemacht haben. Denn mit der Lust und dem höhern Leben der Freiheit kommt auch ihre Gefahr, wie wir schon früh (Th. I. S. 96) haben erfahren müssen; wir sind durch das Motiv nicht mehr gebunden, aber wir sind in Gefahr, mit ihm die Einheit des Satzes aufzugeben. Indess werden wir den rechten Weg zwischen dem alten Zwang und dem missverständigen, auflösenden Gebrauch der neuen Freiheit hindurch wohl finden, wenn wir in gewohnter Weise zuerst das Vorhandne, so lange es taugt, festhalten, dann vor allem Fernern das Nächste, vor allem Zusammengesetztern das Einfachste ergreifen und uns Schritt für Schritt mit Bewusstsein und Umsicht vorwärts bewegen.

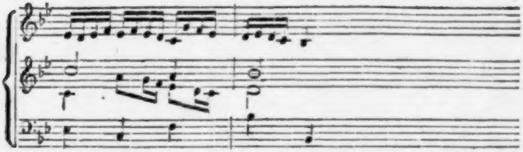
Als erstes Beispiel diene der Anfang eines Vorspiels aus dem ev. Ch. u. Orgelbuche *)

161.



---

*) Man muss dem Verf. die Benutzung des ihm geläufigen, an Figuralformen zahlreichen Werks zum Zweck erster An- oder Nachweisungen zu Gute halten. Niemand ist entfernter davon, diese Sätze als Muster anzusehen, als er selber; aber es war unthunlich, zu so untergeordnetem Zwecke zahlreiche Sammlungen Anderer zusammenzutragen und aus hundert Sätzen vielleicht eines, vielleicht auch keines der nöthigen Beispiele herauszufischen.



Es ist der Choral: „Ich singe dir mit Herz und Mund,“ der hier vom Alt in verwandelter Taktart vorgetragen wird. Die Oberstimme bewegt sich mehr gangartig als in geformter Melodie oder satzweise dagegen, der Tenor unterstützt den Cantus firmus durch einen eignen Satz, der Bass geht wieder, und zwar höchst einfach, für sich allein, — die ganze Erfindung und Anlage ist unbedeutend, eben darum aber als Einführung in die Form am besten geeignet. Wird nun jede Stimme in ihrer Weise fortgeführt, so gelangt das Ganze zu der Einheit, die wir überall wünschen müssen, und zu der Kraft, — die aus solchem Beginnen zu erziehen war.

Man bemerke, dass wir hier im Grunde zu der schon im zweiten Buche geübten Behandlung des Chorals zurückgekehrt sind, nur in zwiefach freierer und reicherer Weise. Erstens sind unsre Stimmen reicher ausgeführt und haben sich ihren eignen Karakter und Inhalt unabhängig vom Cantus firmus gebildet. Zweitens sind dieselben nicht gezwungen gewesen, mit einander und mit dem Cantus firmus zugleich aufzutreten, wie damals die Begleitungsstimmen; sondern jede tritt auf, wann es ihr und dem Ganzen recht scheint. Es ist die zweite Figuralform (S. 75), nur befreit von dem Zwang eines alleinigen Motivs. — Die Erfindung und Ausführung solcher Sätze kann keine Schwierigkeit mehr haben.

Man sieht nun schon voraus, dass auch die dritte Figuralform an der neuen Freiheit Theil nehmen kann.

Wir stellen sie uns an einem tiefsinnigen Vorspiele Seb. Bachs *) vor Augen, einem jener Gebilde, die in Einfachheit und Würde der Meisterschaft als ewige Musterbilder dastehen, in Zeiten hastigen, überstürzenden Ringens und unfertigen Bildens ein Trost für den ernstlich und treu nach Vollendung strebenden Jünger.

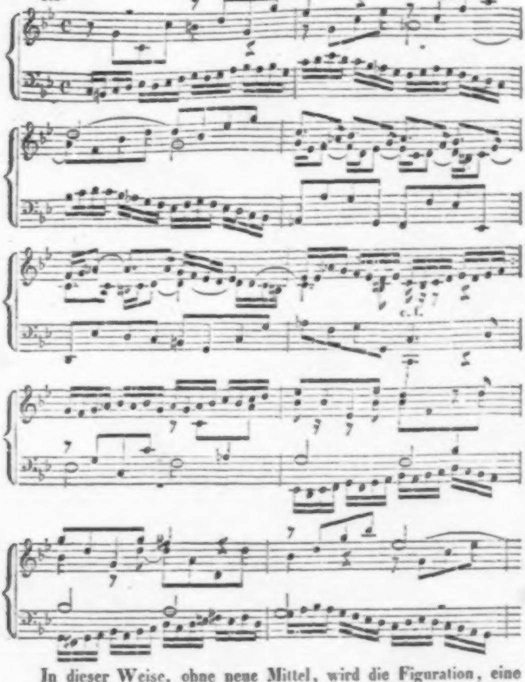
Es ist eine Figuration zu dem alten Liede: „Christ unser Herr zum Jordan kam.“ In alter treuherziger Weise malt der ehrwürdige Meister im Gange der einen Stimme den stillen Lauf des heiligen Stromes; zwei andre haben sich herzugefunden, die einen frommen, wehmüthigen und dann doch herzerhebenden Gesang anstimmen, und dazu wird feierlich noch der Choral intonirt.

---

*) Aus dem vierten Hefte der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.

Alles stellt sich in der einfachsten Weise hin und zusammen. Dies ist der Anfang.

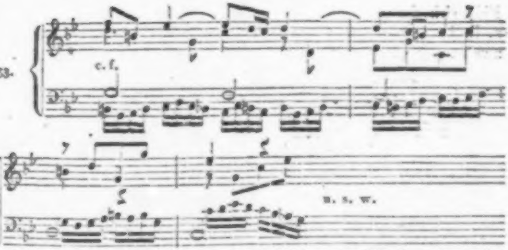
162.



In dieser Weise, ohne neue Mittel, wird die Figuration, eine Wiederholung ungerechnet, in vierundsechszig Takten ohn' Ermatten, unablässig aber mild vordringend durchgeführt.

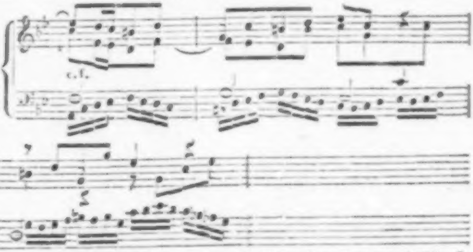
In den ersten vier Takten ist der Inhalt des weit ausgeführten Ganzen gegeben. Es erscheint nichts Neues, wohl aber das Alte immer — wo nicht neu, doch wenigstens eigen und zweckgemäss benutzt; ja, um das Ganze noch einheitsvoller zusammenzuhalten, lenkt der Schluss des ersten Theils wieder auf den ersten Anfang zurück —

163.



und wiederholt die Einleitung wörtlich bis zum Wiederanfang des ersten, und dann nochmals bis an den Eintritt des zweiten Theils. Noch einmal kehrt die ganze Einleitung nach der dringender behandelten dritten Strophe des zweiten Theils bis auf das letzte Achtel, nur in einer Verrückung des ersten Takttheils auf den dritten wieder, um die folgende dem Anfang ähnliche Strophe (vergl. Th. I. Beil. X, 1) einzuführen. Schon dies Zurückkommen auf einen uns zuerst deutlich und werth gewordnen Satz bewirkt, dass wir uns in dem weiten Tonstück überall heimisch fühlen, und zugleich, dass die unaufhaltsam fortgehende Entwickelung uns nicht ermüdet, da wir gleichsam dreimal von Neuem beginnen, indem wir dreimal vollkommen auf den Anfang zurückgeführt werden.

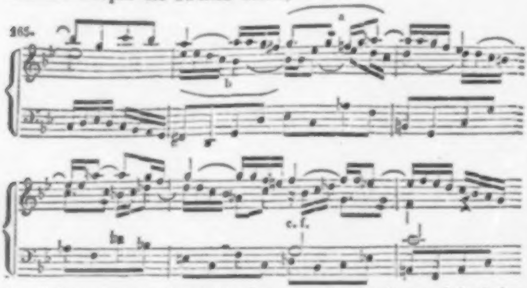
164.



Eine würdige, aber durchaus naheliegende, stetig sich entwickelnde Modulation ist die Grundlage, jene fliessende Bassfigur aber (mag nun Bach unsre obige Vorstellung getheilt haben, oder nicht) ist der Faden, der sich durch das Ganze bindend hindurchzieht, bisweilen von einer andern Stimme (z. B. von der ersten in No. 162 Takt 6) aufgenommen wird, bald unter bald über dem Cantus firmus erscheint, auch wohl gelegentlich (z. B. No. 163 und

164) sich durch ihn hindurchschlingt. Selbst wo er sich verliert, z. B. im vierten Takte von No. 162, oder vor dem Eintritte der zweiten Strophe des zweiten Theils,

165.

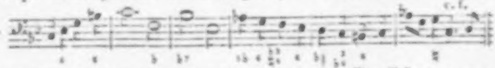


da wird wenigstens die gleiche Bewegung beibehalten und in freier mannigfacher Weise durch die in einander greifenden Stimmen dargestellt. Auch in diesen Unterbrechungsmomenten zeigt sich ein treues, nur durchaus nicht starres Halten an den ersten Bildungen. Jener vierte Takt in No. 162, der zuerst den durchgehenden Faden ablöset, kehrt getreu und zu demselben Zwecke nach der ersten Strophe, dann natürlich in den Wiederholungen des Einganges wieder; wir treffen ihn also fünfmal an. Dann, als sechste Ablösung, tritt No. 165 ein mit deutlicher Nachwirkung jener Figur des vierten Takts in *a*. Die siebente Ablösung, eine Strophe weiter, bildet sich aus der Figur *b* im vorstehenden Satze. Nun kehrt, mit dem Eingange (No. 164) auch jener vierte Takt wörtlich — zum sechsten Male wieder, und vor der letzten Strophe wird noch zuletzt das Motiv *b* aus No. 165 durchgeführt.

Aus dem Inhalte dieser herdurchfliessenden Stimme und der vorgesetzten, aus dem Choral selbst geschöpften Modulation ergiebt sich nun gleichsam von selbst der Inhalt der Wechselstimmen. In rhythmischer Hinsicht mussten sie ruhiger gehen, als die Grundstimme, um ihr Gegengewicht und Halt zu geben, sie mussten sich gleichmässig bewegen, um dem Karakter des Ganzen und der Grundstimme zu entsprechen. Dies ist der Grundzug ihrer Zeichnung, und nur im wachsenden Strome der Entwickelung belebt sich auch ihr Rhythmus, oder fassen sie wohl gar, wie wir gesehen haben, den der andern Stimme, die dann ihre Achtelbewegung auf sich nimmt. In tonischer Hinsicht scheint die Aufgabe jener Wechselstimmen zunächst zu sein, die Harmonie vollständig zu machen. Da der Bass zu Anfange (No. 162) den Grundton nimmt und auf die Terz geht, so bleibt für die erste Wechselstimme nur die Quinte und dann, während der Bass die Terz giebt, der Grundton und dessen Oktave. Diese kann kaum anders, als zu dem neuen Akkorde (auf der Dominante) die Terz nehmen, und so bleibt für die andre Wechselstimme gewiss nichts übrig, als die Quinte und dann, wie vorher, der Grundton und seine Oktave. Hiermit ist, gleichsam versuchsweise, das Motiv jener Stimmen (das zweite also im Satze) gebildet, und nun ist der nächste Schritt, dass es sich nur ein wenig fliessender umgestalte und durch Festhalten der bisher abbrechenden Töne sich zu einem stetigen Wechselgesang ausbildet.

Die Meisterschaft Bachs bewährt sich eben darin, dass er nur das Nächstnöthige setzt, nie aber die Kraft und Gewandtheit entbehrt, dieses Nächste immer weiter, bis an die äussersten Gränzen gleichsam seines Inhaltes zu führen, so weit die Sache und sein getreu ihr zugewandter Wille es bestimmt. Dieser treue Dienst, diese Mässigung und Bescheidung bei so hoher Kraft ist es, was ihn zum ewigen Musterbilde jedes Künstlers erhebt. Man erfülle sich mit der heiligen Innigkeit seiner Weisen, lasse sich durchschüttern von der Riesengewalt seiner Massen; und dann untersuche man den Bau, um sich zu überzeugen, dass sein Fortgang ein stets ruhiger und einfacher ist, aber ein stetig, unermüdet und unerschöpft vordringender. So im Obigen (No. 162) die Harmoniefolge

163.



von Tonika, Dominante, Tonika, Unterdominante, Parallele u. s. w.; so ferner der Gang des Basses, die einfachste natürlichste Weise, eine ruhig fliessende Stimme über die von der Modulation indizirten Basstöne zu ziehen; so endlich die Oberstimmen, welche nur dem Verlangen des Basses zu gehorchen und gleichsam unabsichtlich in einen eignen Gesang gezogen scheinen.

Man könnte von einem solchen Werke die erste Intention und damit das Ganze verwerfen, z. B. jene Weise der Bassstimme und die Antwort der Oberstimmen nicht zusagend oder bedeutend genug u. s. w. finden. Hat man aber den ersten Antrieb, die ersten Gebilde gelten lassen, so folgt das Weitere in einer solchen Kraft der Konsequenz, in so voller Vernünftigkeit, dass es sich gleichsam mit einer Naturnothwendigkeit durchsetzt und man schwerlich einen gegründeten Anlass findet, irgendwo abzulenken, — wenn gleich man (wie schon oft gesagt) zugeben muss, dass auf jedem Punkte mancherlei andre Wendungen und Wege möglich wären.

Bedenken wir nun, dass diese Komposition keineswegs eines der wichtigsten, aus tiefer oder umfassender Idee und Anregung hervorgegangnen Werke Bachs, sondern eben nur eine der vielen

Dienstleistungen ist, die er seiner Kunst und seinem Amt erwiesen hat: so erkennen wir erst mit voller Ueberzeugung und Freudigkeit die Macht
des Prinzipes Bachscher Komposition,
das aber
das Prinzip aller Meister
jeder Kunst und jeder Zeit, und dasjenige
unserer Kompositionslehre
von ihrem ersten Schritte an bis zu Ende ist, die Grundregel, welche wir in tausend Anwendungen unverändert und unerlässlich dem Jünger vorgehalten haben. Jedes wahre Kunstwerk ist im Geheim eine streng-logische, wenn auch nicht vollständig ausgesprochene Gedankenfolge. Aber die Gedanken treten vor den Geist des Künstlers nicht in Begriffsform, sondern in Fleisch und Blut geboren als lebendige Gestalten; er schaut und empfindet sie, er schaut und empfindet durch sie, — und erst wenn er sie geboren und ausser sich hingestellt hat, kann er sich begriffsmässig ihrer bewusst werden oder auch sie in ihrer Unmittelbarkeit vor sich bestehen lassen. Immer aber bleibt dieses — verhülltere oder offenbare Bewusstsein des Künstlers Leiterin: und es muss und kann erzogen, gestärkt, vielseitigst entwickelt werden, — das ist das einzige Geschäft der Kunstlehre.

Aber eben diese Doppelnatur des Kunstwerks und der Kunst selbst, — dass sie eigne lebendige Gestalt und doch wiederum nur Aeusserung eines geheimen Wesens in ihrem Innern, — dass sie Erdgeborne und doch wieder Kind und Geist von Gott, — dass sie freies Eigenthum des Künstlers, und doch auch der allgemeinen Vernunft und dadurch dem Menschengeschlecht angehörig ist: das ist ihr Mysterium und der Ursprung aller Verkennung, deren tausend Verwandlungen und Aeusserungen nur aussprechen, dass man das Erscheinende, oder dass man den begrifflichen Inhalt als das Alleinige oder allein Wesentliche angenommen, die Zweieinigkeit der Kunst nicht begriffen hat, und daher noch weniger im Stande war, das Dritte noch Hinzukommende zu fassen. —

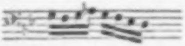
Haben wir uns von der Lebendigkeit der Polyphonie und dem so einfachen und so innerlich vollendeten Werke Bachs zu allgemeinern Betrachtungen verlocken lassen: so lenken wir mit einigen speziellern Bemerkungen wieder auf die Bahn unmittelbar künstlerischer Thätigkeit zurück. Wir dürfen uns nun schon kurz fassen.

Jedem Tone des Bachschen Cantus firmus steht in der Grundstimme ein Doppelmotiv von acht Tönen gegenüber. Wir fanden dies bei No. 92 und 93 bedenklich. Hier aber verhütet schon der mitwirkende Gesang der Wechselstimmen, dass jene Figur nicht blosses Tongedrehe wird.

Schon in No. 161 Takt 2 und 3, so auch in No. 162 Takt 7 und 10, in No. 163 und 164 sehen wir, gegen unsern alten Grundsatz (S. 62) den Cantus firmus von Figuralstimmen gekreuzt. Aber es geschieht überall in einer unverwirrenden Weise. In allen Fällen von No. 162 an ist dies unverkennbar, in No. 161 wird es durch die Klangverschiedenheit der zwei voraussetzlich verschieden registrirten Manuale begünstigt.

In No. 164 nimmt der Cantus firmus einen eignen Ausgang. Sein letzter Ton fällt in einen Dominantakkord (oder eigentlich Terzquartakkord) als dessen Quinte. Der Akkord löst sich natürlich auf; die Quinte aber verschwindet, ohne an der Auflösung oder Fortschreitung Theil zu nehmen; auch keine andre Stimme giebt den Ton *c*, zu dem die Quinte zunächst hätte gehen sollen, in der rechten Oktave an. Bach hätte, um diese Lücke zu füllen, die Bassstimme so —

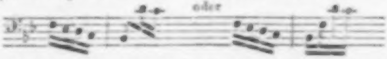
167.



oder in ähnlicher Weise auf das eigentlich vom Cantus firmus aus zu erwartende *c* hinführen können. Er hat aber, ganz seinem Prinzip (Theil I. S. 429) angemessen, die Erhaltung eines fliessenden Stimmganges der Bedenklichkeit über einen Ton vorgezogen.

In No. 162 springt der Bass vom zweiten zum dritten Takt eine unbequeme Septime hinauf. Fliessender wäre dies

168.



gewesen; aber das ruhende Achtel oder die gespannte harmonische Figur hätten dem Karakter der Stimme widersprochen, während der eine unbequeme Schritt für den folgenden Takt die ebenmässigste Fortführung des Basses erkauft.

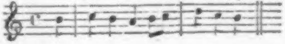
Zweiter Abschnitt.

Befreiung der Figuralstimmen.

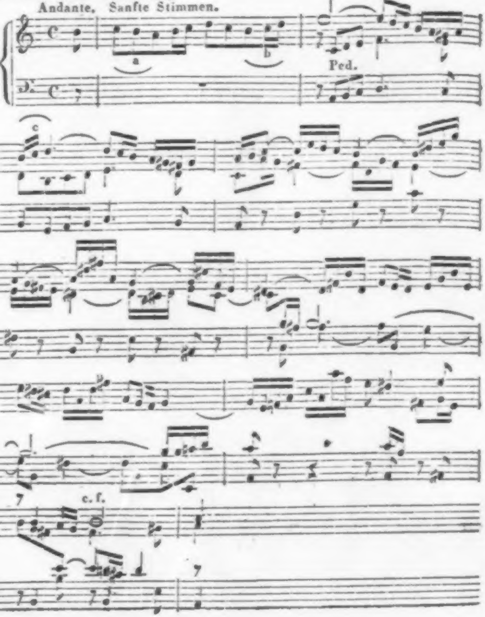
Schon bei der dritten Figuralform in der vorigen Abtheilung, z. B. in No. 147 und 153, führten wir unsre Stimmen von dem damals uns noch obliegenden Motiv aus frei weiter, wie es jeder behagte; nur dass wir nach den allgemeinsten Grundsätzen auf das Motiv oder Theile desselben in rechter Zeit zurückkehrten. Auch den Zwang eines einzigen Motivs haben wir im vorigen Abschnitt überwunden.

Jetzt dürfen wir uns erlauben, jede Stimme in voller Freiheit auftreten und sich vollenden zu lassen. Nicht, dass wir ohne Motivirung schreiben, oder gar die Einheit jeder Stimme und des Ganzen aufgeben wollten. Wir wollen nur diese Einheit nicht mehr in ein Paar Notenformeln suchen, sondern in der ganzen Führung des Satzes geltend machen, nachdem wir uns durch alle strengern Formen gewöhnt haben, einheitsvoll aus irgend einem gefundnen Anfange zu entwickeln.

Den ersten Anblick der Sache gewähre uns ein Vorspiel aus dem evang. Ch. u. Orgelbuche zu dem Choral: „Da Jesus an dem Kreuze stund.“ Die Choralmelodie

169.


veranlasste diese Einleitung.

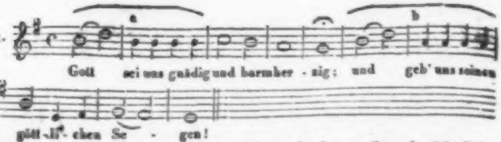
170.


Die ersten neun Noten sind der Cantus firmus selbst. Allein die Stimmung für den zarten und tiefen Gesang des alten Kirchenliedes fand daran keinen befriedigenden Stoff; die Melodie spielte sich auf die Quinte und die andern Stimmen traten — nicht mit dem Motiv der ersten, sondern für sich in einfacher Weise, aber erinnernd an den Gang der ersten (mit dem verkehrten Motiv *a*) auf. Sobald der Halteton der Oberstimme zur None geworden war, musste die Auflösung erfolgen; und dies geschah wieder mit Erinnerung an den Anfang (durch das verkehrte Motiv *b*) und vollendete den zweiten Takt, der sich im dritten in der Paralleltonart wiederholt, und durch die Wiederholung von *c* den vierten Takt einleitet. Was sollte nun folgen? Das Nächste wär' eine nochmalige Wiederholung des zweiten Taktes auf tieferer Stufe gewesen. Dies hätte uns nach Emoll, also in die willkommne Dominantentonart gebracht; nur würde die dreimalige Aufführung ermüdend. Oder sollte ein neuer Gedanke folgen? Gewiss nicht; wir suchen unsere Kraft niemals in der Häufung von Einfällen, sondern im treuen Halten und Ausführen des ersten Triebes bis zu dessen Befriedigung. So führt uns die Sache selbst auf einen Gang nach E, den die beiden Oberstimmen im Wechselgesang ausführen, der Bass leise und untergeordnet unterstützt. Hiermit sind wir aber Schuldner des Basses (S. 67) geworden. Es übernimmt also der Tenor die Dominante (von E) als Halteton, und der Bass tritt dem fortgehenden Gesang der Oberstimme in seiner Weise entgegen, bis auch der Tenor seine Genugthuung erhält, dem Aufschwunge der Oberstimme folgt, und nun die Einleitung in einem doppelten Quintenfalle (von H nach E nach A) in den Hauptton zurück und zum Cantus firmus führt.

So gewiss alle diese Ueberlegungen im Augenblicke der Komposition nicht klar vor dem Bewusstsein des Komponisten standen: so gewiss müssen sie doch schon in seiner Seele gewesen sein und (wenn auch unbewusst) gewaltet haben; sonst hätte sich eben der Satz nicht so gebildet. — Es versteht sich von selbst, dass mit dieser Einleitung die ganze weitere Figuration gegeben ist. Bald der Wechselgesang, bald der zweite Takt, bald Motive des ersten geben den Stoff zu Zwischensätzen und Begleitung des Cantus firmus; nur der Schluss regt etwas Anderes an, hierin dem Liede getreu.

Hat nun der vorige Satz seinen Stoff aus dem Choral entlehnt, also immer noch einen bestimmten Anlass gehabt: so versuchen wir jetzt eine Figuration ohne alle äussere Anknüpfung. Es sei dazu der Choral

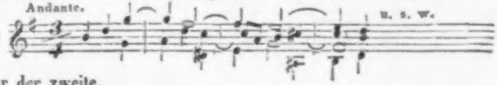
171.



zunächst wegen seiner Kürze gewählt; wir fassen ihn als feierliche priesterliche Fürbitte, also als Gesang des Priesters (natürlich frei von jeder liturgischen Fessel), der jenem Inhalte gemäss begleitet sein will. Dazu werden uns drei oder, je nachdem der künftige Satz sich enger oder weiter entfaltet, vier Figuralstimmen dienen. Indem wir die Melodie, die uns zur Aufgabe geworden, vorbereitend — uns sammelnd betrachten, tritt die gleichmässige Einrichtung beider Strophen (*a* und *b*) hervor als ein Karakterzug des Ganzen, den wir in der Figuration selbst gern festhielten.

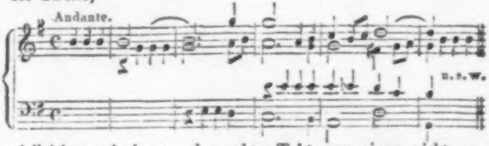
Wollten wir nun unsern Satz aus der Choralmelodie selbst entwickeln, so würde freilich jeder Takt, z. B. der erste,

172.



oder der zweite,

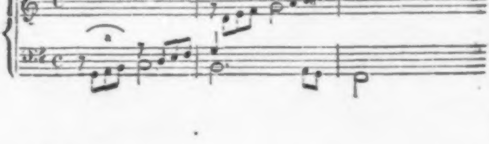
173.



oder vielleicht noch besser der achte Takt uns einen nicht unbrauchbaren Stoff bieten. Wir sehen aber wohl, dass — wenn ein so entwickelter Satz einen Ausdruck für die Stimmung des Chorals hat, dies nicht in den entlehnten Paar Noten, sondern in der Art ihrer Verwendung liegen kann. Daher geben wir jeden Anklang auf.

So bliebe also die allgemeine Vorstellung von priesterlicher Feierlichkeit — und die Tonart unsre Richtschnur. Wir wollen vor allem das Stimmgewebe feierlich ausbreiten. Es fällt uns nichts bessers, als die einfachste Weise dazu ein; dies —

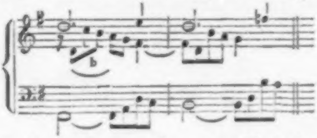
174.



könnte der Anfang sein; es ist damit auch entschieden, dass der Satz, den Cantus firmus mitgerechnet, ein fünfstimmiger sein wird. Warum setzt der Alt nicht nach dem Beispiel seines Vorgängers auf der nächsten Stufe, sondern eine Quinte über dem Schlusse der Vorderstimme ein? Um dem Stimmgewebe sogleich würdige Ausbreitung zu geben. Warum nimmt der Diskant *cis?* Weil *c* entweder nach *g — h — d*, das eben da gewesen, oder — zu früh nach *g — h — d — f* oder *gis — h — d* gedeutet hätte.

Allein die Tonart der Dominante kann schwerlich schon jetzt geltend gemacht werden, wir müssen mit *d — fis — a — c* zurücklenken. Ohnehin bieten die ersten Takte keinen befriedigenden Stoff, und es könnte uns so doppelt fördern, das einlenkende *c*, oder vielmehr *d — c* bedeutsamer einzuführen. Wir gehen so

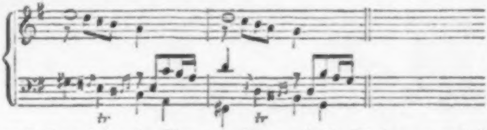
175.



fort; die Septime *d — c* hat uns zu dem ersten Motiv (*a* in No. 174) ein neues, *b*, gebracht, das sich bei ruhiger Modulation befestigt, während die Oberstimme den Halteton beider Akkorde übernimmt.

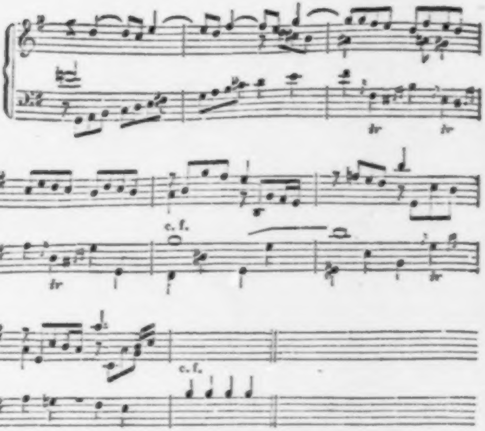
Jetzt sind wir begründet und zu dem Bedürfniss lebhaftern Fortschreitens erweckt. Nicht die durch *f* angedeutete Unterdominante, sondern deren Parallele —

176.



und nach ihr wieder der Hauptton folgen; beide Motive, *a* und *b* (letzteres belebter) vereinen sich, und der Bass geht in seiner Weise mit neuer Motivirung einher. Ist er blosse Begleitung, oder wollen wir ihn als selbständige Stimme gelten lassen? Schon der Zweifel zieht uns zu ihm hin; auch vermissen wir im Kreise der Töne die zuvor indizirte Unterdominante und möchten gern die Richtung aus No. 174 nochmals und entschiedner geltend machen. Endlich haben wir an die Einführung des Cantus firmus — er ist einer höhern Bassstimme zugedacht — zu denken, und dürfen dies bei der Ruhe des Ganzen nicht zu gleichgültig, nicht etwa auf einem *g — h — d*, vollführen. So fahren wir fort.

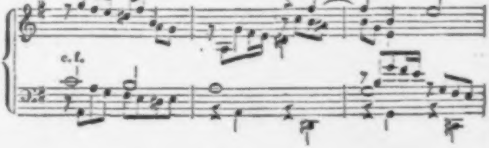
177.

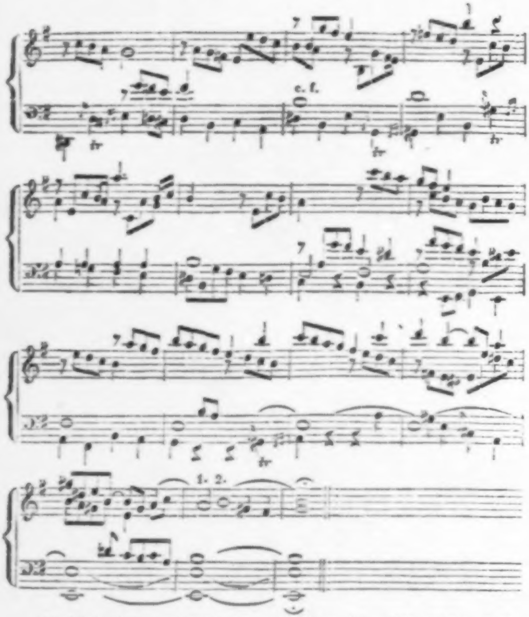


Das die Modulation entscheidende *f* nimmt der Tenor, der Bass vollführt die anfangs angeregte Bewegung, die Oberstimme wird zurückgedrängt und dadurch endlich zu lebhafterer Gegenbewegung erweckt; das erste und dritte Motiv (letzteres der Bassgang aus No. 176) bethätigen sich, bis mit dem Cantus firmus das zweite hervortritt.

Wie soll der letzte Takt behandelt werden? Wissen wir es noch nicht, so ist doch wenigstens wünschenswerth, dass die Figuration vor dem Strophenschlusse wieder im Gange sei. Hierin leitet uns die dem Choral gebührende Modulation; auch sind wir gewiss, dass die bisherigen Motive genügen müssen, und endlich wär' es wünschenswerth, den gleichen Anfang der zweiten Strophe auch gleich der ersten zu behandeln. Sonach könnte sich dieser Fortgang bilden.

178.





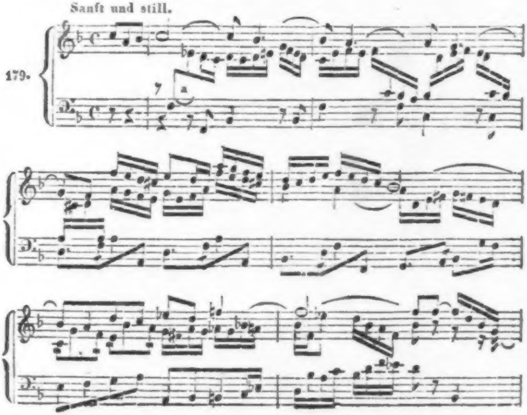
Es bleibt kaum etwas darüber zu bemerken. Die Takte 6 bis 8 sind aus No. 177 abgeschrieben und nehmen jetzt den Anfang der zweiten Strophe auf, wie zuvor — mit Hülfe der in den Cantus firmus geschobenen Taktpause — den der ersten. Dass zuletzt das erste Motiv in abwärts gekehrter Richtung zum Schluss führt, ist den ersten Grundsätzen des Periodenbaus und dem ruhevollern Gange dieses Motivs gemäss. Die Ausführung, sowie mancherlei aus ihr hervortretende Verbesserungen und kleine Berichtigungen (viele Achtelpausen z. B. sind blos um der Deutlichkeit der Schrift willen gesetzt) können dem Studierenden überlassen bleiben.

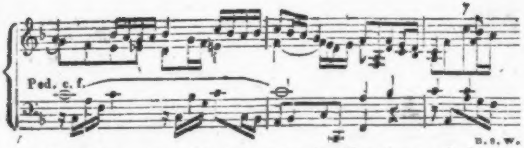
Ueberlegen wir näher, welche Freiheit aus dergleichen Arbeiten, gegen frühere gehalten, hervortritt: so findet sich, dass wir im Grunde wieder auf die Liedform — nur in polyphoner und unendlich reicherer Weise, und nach der Natur polyphoner Sätze ohne bestimmtere rhythmische Abschnitte zurückgekommen sind. Wir halten zwar am Cantus firmus, aber es lässt sich nicht behaupten, dass er noch das Wichtigste oder Herrschende sei. Wir trachten nach Einheit der Entwickelung in allen Stimmen; aber auch hier haben wir nicht ein besondres Motiv, oder eine besondre Stimme, sondern das Ganze und dessen Einheit im Auge.

So kann es denn nach der Natur aller geistigen und besonders aller künstlerischen Thätigkeit, die sich nicht in abstrakte Gränzen bannen lässt, nicht befremden, wenn dergleichen Figurationen vorübergehend noch bestimmter den Liedkarakter annehmen; es ist dies kein Fehler der Form oder ihrer Darstellung in der Lehre, sondern vielmehr ein Beweis ihrer Vollendung. Nach der Seite hin, wo die eine Form in eine andre übergeht, ist sie frei und der Geist in ihr vollkommen seiner mächtig geworden. — Aber allerdings darf diese Befreiung erst eintreten, wenn das Strenge beider Formen vollkommen begriffen und angeeignet ist; wer umgekehrt von den in einander überfliessenden Gränzen anfangen wollte, würde niemals, oder spät und schwer den Kern erreichen.

Ein solcher Uebergang in Satzform lässt sich nun im Anfange des folgenden Tonstückes, eines Vorspiels (aus dem ev. Ch.- und Orgelbuche) zu dem Choral: „Wie schnell verstrich, o Herr voll Mild' und Huld“ beobachten.

179.



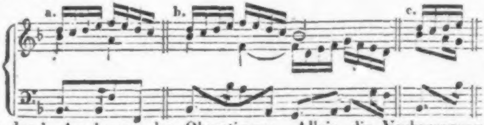


Auch hier, wie in No. 170, setzt die Oberstimme mit den ersten Noten des Cantus firmus ein, ohne darin befriedigenden Anklang für die Stimmung des Chorals zu finden. Daher schwillt der Dreiklang zu einem Dominant-Akkorde (der Unterdominante) und die Septime desselben, in der zweiten Stimme rein dargestellt führt mit ihrer Auflösung weiter. Im dritten Takte lässt sich liedhafte Wendung fühlen, und im achten würde das Ganze als Liedsatz förmlich geschlossen haben, wenn nicht vorher der Cantus firmus im Tenor (mit stärkerer Pedalregistratur) eingetreten wäre und weiter führte. Ihm tritt in zwei und zwei Stimmen das erste empfindbarere Motiv *(a)* entgegen und bezeichnet noch deutlicher den Wiederanfang, — also den vorherigen Schluss.

Die Entstehung des Ganzen, — wie die erste Stimme der mächtigern zweiten nachgiebt und sie dann, sich ihr höher anschmiegend überwindet, der Bass erst nur hilft, dann in seiner Weise entschiedner mitspricht und sich zuletzt, vor und neben dem gehaltnen Eintritte des Chorals zu belebterer Figur herbeilässt, — bedarf jetzt keiner Erläuterung mehr. Der verlängerte erste Ton des Cantus firmus hebt ihn und bindet Schluss und Wiederanfang fester.

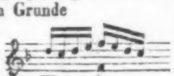
Im Anfang des vierten Taktes gehen Ober- und Unterstimme in Oktaven. Sie wären leicht zu beseitigen gewesen, z. B. in dieser Weise, —

180.



oder durch Aenderung der Oberstimme. Allein die Verbesserung wäre unerwünschter, als die vorübergehende — in einem einzigen Sechszehntel empfindbare Hohlheit der Oktaven. Da der zweite Basston, *d*, nur durchgangen, gleichsam nur im Vorbeigehn angerührt wird, so sind im Grunde

181.



nur verdeckte Oktaven unter nächstverwandten Akkorden vorhanden. Das lassen wir uns eher gefallen, als eine Störung des ebenmässigen Bassgangs in No. 180, die besonders bei *a* so hart fällt, bei *b* und *c* zwar verbessert ist, aber nun wieder auf Kosten der zweiten Stimme.

Von einer andern Seite werden wir bald auf diesen Uebergang der Figuration in Lied zurückkommen.

Dritter Abschnitt.

Befreiung des Cantus firmus.

Es ist nicht länger zu übersehen, dass mit der weitern Entfaltung der Figuralformen der ursprüngliche Karakter des Chorals immer mehr zurückgetreten, aus dem Anfangs zu Grunde gelegten Choral ein ganz andres, weit reicheres und bewegteres Tonstück geworden ist. Bisweilen erscheint uns der allerentschiedenste Gegensatz der Choralmelodie gegen die Figuralmasse als wesentlicher Zug im Karakter des ganzen Tonstückes; so in dem in No. 162 bis 165 betrachteten Bachschen Werke. Bisweilen ist uns der Cantus firmus nur der Faden, an dem wir bei der Auswirkung unsers Stimmgewebes gehalten haben; so in den ersten Figurationen, No. 97 u. A. Bisweilen auch kann uns das Bedürfniss entstehen, die Form des Cantus firmus selbst nach unsern Zwecken, nach dem Bedürfniss und Sinn der Figuration zu ändern. So haben wir S. 82 schon gelernt, die Taktart des Cantus firmus in eine ähnliche zu verwandeln, und in No. 177 haben wir eigenmächtig die erste Choralstrophe durch eine Pause unterbrochen. Es war dabei nicht die Frage, ob wir etwa äusserlich dazu veranlasst wären, wie zu den unschuldigen Taktänderungen in No. 110, 113; unsere Figuration führte uns darauf in sinngemässer Weise, und dies genügte. So endlich haben wir auch schon in das innere Verhältniss des Cantus firmus durch Verlängerung der Anfangs- und Schlusstöne (in No. 120, 130, 139) eingegriffen.

Da nun eben der Choralkarakter aufgegeben ist, so gehen wir jetzt noch weiter. Wo es uns nicht mehr auf diesen Karakter ankommt, wäre die Beibehaltung seiner Form ein unnützer Zwang. Wir müssen ihn überwinden.

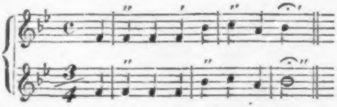
1. *Aenderung der Taktordnung.*

Die minder wichtigen Verwandlungen der Taktarten in andre nahverwandte, z. B. des Viervierteltakts in Zwölfachteltakt (Viervierteltakt, in Triolen dargestellt) oder in Zweivierteltakt u. s. w. haben wir schon S. 82 vorausgenommen. Hier bleibt noch die

Grundveränderung zweitheiliger oder viertheiliger Ordnung in dreitheilige und umgekehrt zu besprechen. Stillschweigend haben wir schon in No. 161 einen solchen Fall vorübergehen lassen.

Soll eine viertheilige Melodie (wie unsre meisten Choralmelodien bekanntlich sind) in dreitheilige Ordnung gebracht werden, so kann dies nicht durch unmittelbare Umschreibung geschehen, wenn nicht aus Haupttheilen Nebentheile werden sollen und umgekehrt. Wollte man so verfahren, z. B. mit der Melodie: „Ich singe dir mit Herz und Mund,“ —

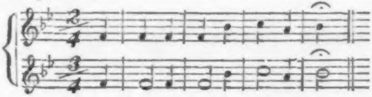
182.



so würden alle Accente verändert und die Melodie ungeachtet der gleichen Tonfolge eine durchaus andre.

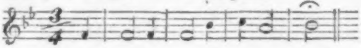
Man hat vielmehr zu erwägen, dass die viertheilige Ordnung eine zusammengesetzte *), die dreitheilige aber eine einfache ist, beide sich also nicht unmittelbar neben einander stellen lassen. Wir müssen also zuvor die viertheilige Ordnung auf die ihr zu Grunde liegende zweitheilige zurückführen, z. B. obige Melodie erst in vier Zweivierteltakte bringen. Nun haben wir Takte von zwei Theilen und zwei Noten. Sollen diese dreitheilig werden, so bleibt nichts übrig, als auf die eine Note zwei Theile, auf die andre nur einen Theil zu rechnen; und da versteht es sich von selbst, dass das grössere Gewicht (die längere Dauer) in der Regel der grossen Note, dem Haupttheile,

183.



zuertheilt wird, — wiewohl in besondern Stimmungen auch das Entgegengesetzte, z. B. hier im Vorübergehen

184.



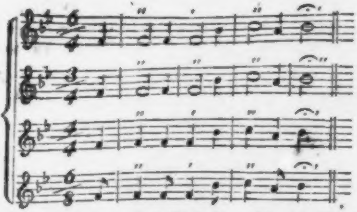
(so wie später in No. 193 von Bach) wohl denkbar und zulässig wäre.

Wollte man aber zusammengesetzte Taktordnung beibehalten, so könnte aus der vier- und dreitheiligen nur eine sechstheilige

---

*) Hierüber ist nöthigenfalls die allg. Musiklehre nachzulesen.

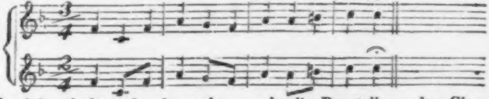
185.



entstehen (oder man müsste auf die frühern blossen Um-Schreibungen No. 107 zurückkommen), die der viertheiligen noch angemessener wäre, da sie ebenfalls Haupt- und gewesene Haupttheile, stärkere und schwächere Accente unterscheidet.

Sollte dreitheiliger Takt in viertheiligen, oder vielmehr zweitheiligen verwandelt werden, so würden durchgängig oder oft drei Noten in einen zweitheiligen Takt zu bringen sein; man würde also, um dem Haupttheile besseres Gewicht zu geben, in der Regel die erste Note als ersten Takttheil, die andern beiden als Glieder des zweiten Takttheiles setzen. Der Choral „Einer ist König“ z. B. (s. Th. I. Beilage VII, 2) würde so

186.



in Zweivierteltakt gebracht, oder — da die Darstellung des Chorals in so kleinen Noten nicht seiner Würde gemäss ist, in Zweizweitel oder Vierviertelakt verwandelt werden.

Bei der grössern Belebtheit des dreitheiligen Takts und dem grössern Reize, den er schon wegen seiner Seltenheit in der Choralform übt, ist diese Verwandlung übrigens selten.

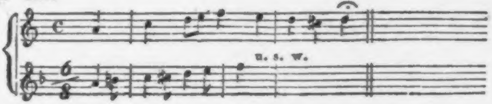
Es kann nun nicht befremden, wenn wir uns zuletzt auch

2. *Aenderung der Tonfolge*

des Cantus firmus gestatten, um ihn in Bewegsamkeit und Ausdruck dem Wesen der Figuration anzunähern.

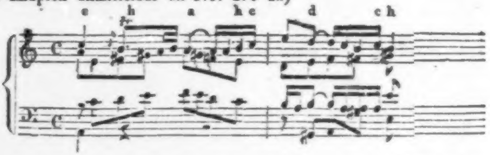
Das erste Beispiel haben wir schon in No. 116 vor uns gehabt. Hier

187.



sehen wir die dritte Choralstrophe mit den kleinen beiläufigen Aenderungen Bachs. Abweichender hat sich der Choral gestaltet, dessen Anfang No. 170 betrachtet worden ist; seine erste Strophe (wir knüpfen unmittelbar an No. 170 an)

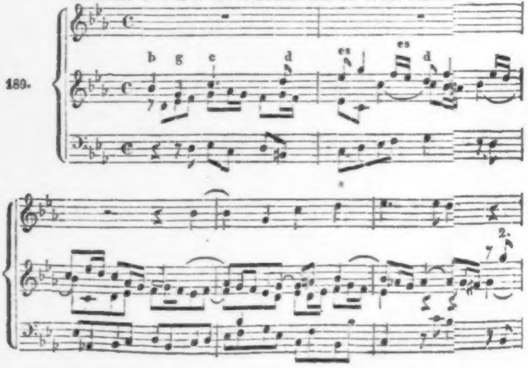
188.

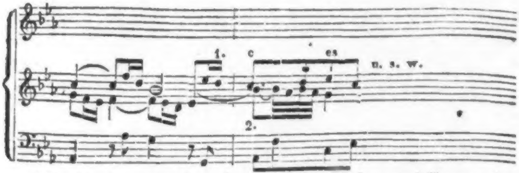


diene hier als zweites Beispiel, und zwar ohne weitere Erörterung, da dergleichen gelegentliche Aenderungen oder Ausführungen des Cantus firmus der Stimmung des Augenblicks überlassen werden können, und im nächstfolgenden Abschnitte nochmals zur Erwägung kommen. Anfangs ist es rathsam, mit Bescheidenheit und Zurückhaltung zu Werke zu gehen; und hierzu wird die Liebe für die alten Kirchenmelodien den theilnehmenden Jünger ohnehin schon bewegen. Dann kommt es wohl auch, dass sich neben dem bewegsamer ausgeführten Cantus firmus die alte Weise in ihrer rührendern Einfalt wieder darstellt, wie in diesem Vorspiele zu „Jesus meine Zuversicht“ (aus dem ev. Ch.- u. Orgelbuche)

Andante. Der c. f. auf besonderm Klavier etwas schärfer.

189.





Hier berühren oder verschmelzen sich wieder zwei Formen der Figuration, die strenge und die freie Durchführung der Choralmelodie.

Vierter Abschnitt.

Mehr- oder minderstimmige Figuration.

Nachdem wir Kraft und freie Bewegung nach allen Seiten hin geübt haben, kann es uns gleich wenig Schwierigkeit machen, mit viel oder wenig Stimmen zu arbeiten, — die in der Sache liegenden, im ersten Buche S. 274 u. f. erwähnten Schwierigkeiten ausgenommen.

Vielstimmigkeit ist im Allgemeinen den Figuralformen desswegen nicht günstig, weil es in ihnen zunächst auf eine möglichst freie Bewegung durchaus gehaltvoller Stimmen ankommt, nicht auf Massen zusammengehäufter Töne. Nur in Orchester- und Chorsätzen, besonders in Doppelchören, kann man gegründeten Anlass zur Vielstimmigkeit finden; abgesehen von dieser Anwendung, die wir erst im dritten und vierten Theile der Kompositionslehre zu betrachten haben, wird Vierstimmigkeit (also eine Stimme für den Cantus firmus und drei für die Figuration) oder höchstens Fünfstimmigkeit, die wir schon ohne Weiteres in No. 174 u. f. versucht haben, — dem Zweck der Form genügen und am günstigsten sein.

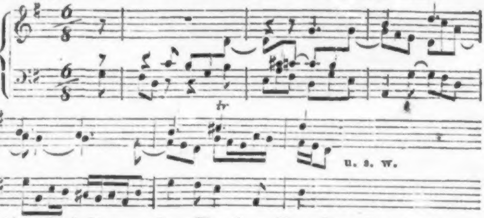
Minderstimmigkeit dagegen kann für zartere Sätze oder eine besonders freie Stimmführung oft grosse Vortheile bieten.

Wir haben hier zuerst einen Blick auf die

dreistimmige Figuration

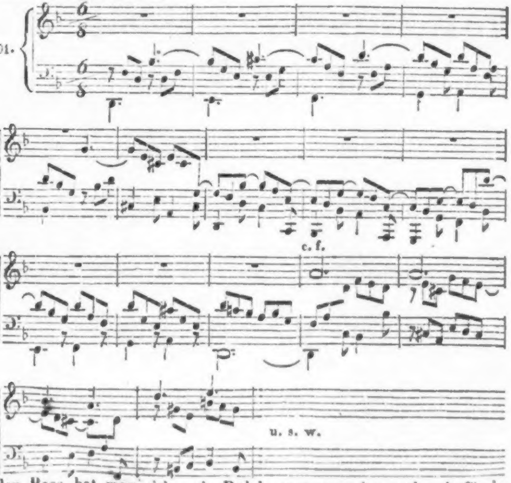
zu werfen.

An Mitteln, eine befriedigende Harmonie herzustellen, kann es uns nicht mehr fehlen. Wir wissen auch schon aus dem ersten Buche, dass eine dreistimmige Harmonie, um zu genügen, reichere Ausführung der Stimmen herbeizieht, und dass von wenigern Stimmen jede einzelne um so deutlicher unterschieden, um so sicherer und antheilvoller verfolgt wird. Mithin werden wir im dreistimmigen Satze für eine um so freiere oder genügendere Führung der beiden Figuralstimmen zu sorgen haben. Als Beispiel diene dieses Sätzchen für drei verschiedne Stimmen (zwei Manuale und Pedal auf der Orgel) und zwar eine schärfere für den Cantus firmus

190.


aus einem Präludium zu dem Choral: „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'."

Ein zweites Beispiel, der Anfang eines Präludiums zu dem Choral: „Meine Liebe hängt am Kreuze", ebenfalls für drei verschiedne Orgelstimmen,

191.


(den Bass hat man sich, als Pedal, vorzugsweise sechszehnfüssig zu denken, er ist nur Takt 7 bis 9 klaviermässig umgesetzt) erinnere, — wenn auch nur einseitig und so wenig, wie das vorige, bedeutend, — an die mancherlei, besonders in harmonischer Figurirung begründeten Mittel, die uns zu weiterer Ausführung bereit sind. Auch diese Einleitung strebt, wie die in No. 179 betrachtete, nach satzförmiger Abschliessung, wie sie denn auch nach der Endigung des Cantus firmus den Schluss des Ganzen macht.

Eigenthümlicher stellt sich die

auf Zweistimmigkeit zurückgeführte Figuration

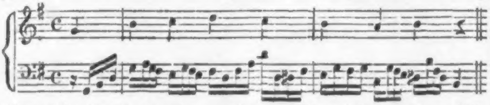
dar, die nur noch uneigentlich diesen Namen führt, da der Choralmelodie nur eine einzige, wenn gleich reicher und einheitsvoll durchgeführte Stimme gegenüber steht.

Ob und wo sich diese Form aus einer künstlerischen Anregung oder Idee ergeben könne, lassen wir ganz unerörtert. Ihre Stelle verdient sie hier schon als Gränzpunkt und als eine Uebung, oder ein Versuch, den jeder gelegentlich einmal anstellen mag.

Da der Cantus firmus nur von einer einzigen Stimme unterstützt wird, so ist man leicht geneigt, ihn etwas reicher auszuführen, um der andern Stimme zu Hülfe zu kommen und beide nicht in zu schroffen Gegensatz zu bringen.

Auf der andern Seite hat die eine Figuralstimme fast allein für die Harmonie und zugleich für die belebte und konsequente Führung ihrer eignen Melodie zu sorgen. Der erstere Zweck zieht harmonische Figuralmotive herbei. Da wir aber die Leerheit blossen Arpeggirens bereits aus dem ersten Buche (Th. I. S. 223) kennen, so werden wir gern auch diatonische und chromatische Motive einmischen, — und damit freilich in die Gefahr einer Ton- und Motivenhäufung gerathen, leicht in den Fehler verfallen, die Figuralstimme (wie hier zu dem Choral: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'")

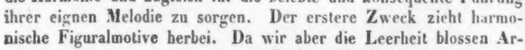
192.

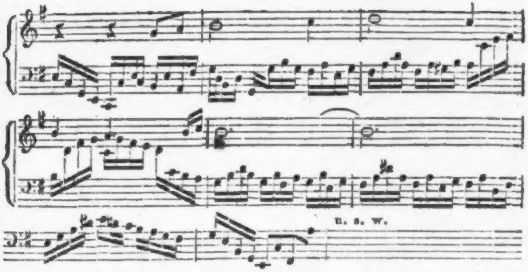


in haltloses Laufwerk ausarten zu lassen. Es wird also eines dritten ruhigern Motivs bedürfen, um dem Ganzen Halt und Gliederung zu geben.

Betrachten wir nun statt alles weitern Vorbedenkens sogleich den Anfang eines Präludiums von Seb. Bach (im zweiten Hefte der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe) zu dem obigen Choral.

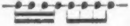
193.



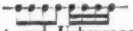


Bach hat den regern Dreivierteltakt gewählt und den Cantus firmus hier und da, doch sehr mässig verziert. Es gefällt zunächst die Schlankheit und Elastizität, mit der er seine Figuralstimme einführt, beim Eintritt des Cantus firmus heftiger bewegt, gleichsam hin und her schüttelt, und dann wieder in die erste gehaltnere Weise zurückkehrt. Der obige Stoff genügt ihm zu einer — die Wiederholung ungerechnet — 63 Takte langen Ausführung. Durch die Zwischenspiele der Figuralstimme, aushaltende Schlusstöne jeder Strophe des Cantus firmus, eine gleichartige Behandlung der einander entsprechenden Theile und Zurückgehen auf den Anfang wird die ganze Arbeit hindurch Einheit und Klarheit erhalten. Die Modulation ist, wie immer bei Bach, einfach und kräftig, immer auf das Nächste gerichtet und immer weiter führend.

Sehr ergötzlich spielt die Figuralstimme selbst den Cantus firmus vor (wie die übergesetzten Buchstaben andeuten) aber in ihrer Weise mit harmonischen Beitönen und andern Hülfstönen harmonisch und melodisch ausführend. Festigend tritt das Achtelmotiv zwischen die Sechszehntel, und freisinnig wird vom dritten Takt an die rhythmische Ordnung der ersten Takte



umgekehrt —



dadurch aber der Auftakt und Uebergangsakkord nett bezeichnet. Mit dem Eintritte der Choralstimme wird die Figuralstimme blosse aber reich und lebhaft gestaltete Begleitung.

Es ist diese, wie jene frühere Arbeit Bachs (S. 122) eine seiner vielen für Orgel und Kirche, und man könnte nicht sagen, dass sie zu seinen tiefsten, tiefempfundensten gehört. Um so mehr ist an ihr, wie an jener frühern (S. 126) die Kraft des Grundsatzes zu beobachten und zu wägen, der den Meister zu einer solchen durchgängigen Tüchtigkeit gefördert hat.

Fünfter Abschnitt.

Uebergänge der Choralfiguration in andre Formen.

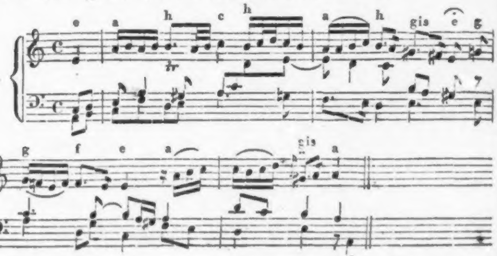
Wir haben uns bereits S. 136 sagen müssen, dass unsre höhern Figuralformen im Grunde schon aufgehört haben, dem Choralgeschlecht anzugehören. Der Choral ist geistlicher Volksgesang, als solcher nothwendig einfach, ruhig, ja gleichmässig rhythmisirt, auf die nöthigen Töne beschränkt, nicht geneigt zu umschweifenden Melodiebewegungen. Wie weit sind wir schon von dieser Einfachheit entfernt! Unsre Stimmen sind nicht mehr der einfache auf das Wesentlichste und Allgemeine gerichtete Ausdruck der allgemeinen Volksstimme; sie sind besondre, in das Einzelne gezeichnete Aeusserungen so viel verschiedner Personen gleichsam, wie wir Stimmen haben. Der Choral, die Volksweise, liegt zum Grunde. Aber es ist nicht mehr der Choral, sondern die Aeusserung verschiedner Individualitäten oder Stimmen, die sich über ihn, oder neben ihm in ihrer Weise vernehmen lassen.

Von hier erklären sich mancherlei anderswohin, auf andre Kunstformen hinführende Figurationen, von denen wir einige Beispiele zu geben haben. Ihre vollständige Aufzählung ist unnöthig und, da immer neue gebildet werden können, unmöglich.

1. *Der figurirte Choral als Lied.*

Wir weisen gleich auf ein Beispiel von Seb. Bach (aus dem zweiten Hefte der Breitkopfschen Ausgabe) hin, ein Vorspiel zu dem Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten.“

194.

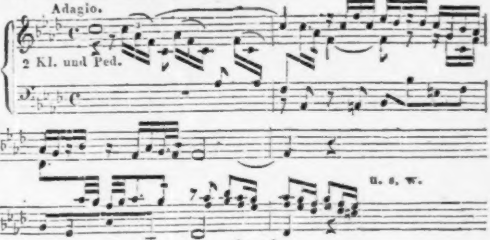


Man sieht hier den Cantus firmus reicher ausgeführt, als in den frühern Bachschen Beispielen; es ist aus dem allgemeinen Choral, den die Buchstaben andeuten, ein in mancherlei besondern Wendungen und Fühlungen dahin gehendes Lied geworden, das sich übrigens im zweiten Theil auf das edelste und anmuthvollste erhebt; man meint ein einsames Abendlied aus bewegter Seele zu vernehmen. Die andern Stimmen dienen blos, aber in mittheilnehmender Weise zu eigner ausgebildeter Kantilene erhoben.

2. *Der figurirte Choral arienhaft.*

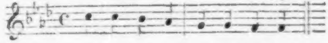
Der Form nach dem obigen nahe verwandt ist ein Vorspiel aus dem ev. Ch. u. O. Buche, das so

195.



anfängt, zu dem Choral: „Freuet euch ihr Christen alle“,

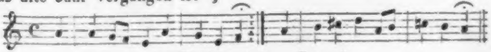
196.



— übrigens nicht aus der Stimmung dieses Liedes, sondern aus dem Cantus firmus und einem andern Text (Herr, wann wirst du Zion bauen) hervorgegangen. Die Choralmelodie ist weniger genau festgehalten, auch nicht vollständig (sie ist sehr lang und nicht reich) durchgeführt; die Kantilene der Oberstimme ist ganz frei geführt, das Ganze wird dadurch gegliedert und zusammengehalten, dass die Strophen durch Zwischensätze von einander gesondert, als Theile dargestellt werden.

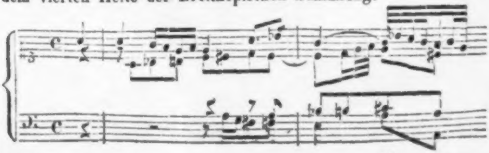
Es muss zu dieser und der vorigen Form noch ein Meisterwerk Seb. Bachs genannt werden, sein Vorspiel zu dem Choral: „Das alte Jahr vergangen ist“,

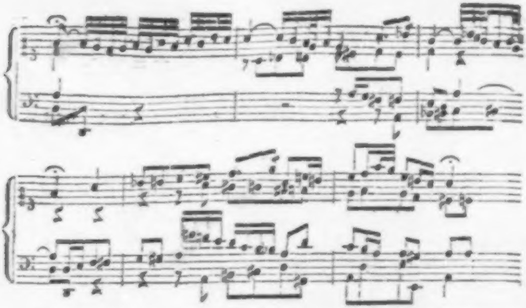
197.



aus dem vierten Hefte der Breitkopfschen Sammlung.

198.





Hier hat sich der Choral in den freiesten, ausgeführtesten und empfindungsvollsten Gesang, zum Ausdruck — nicht mehr eines allgemeinern Zustandes, sondern einer ganz besondern, eigen gefassten Stimmung verwandelt; es sind Gefühle, Vorstellungen, die nicht mehr innerhalb des alten Chorals liegen, sondern in einem eigenthümlichen Wesen durch den Inhalt des frommen Liedes angeregt, oder — da und dort her erweckt auf die liebe bekannte Weise hingelenkt und an ihr zusammengeführt, gestaltet worden sind. Die Choralmelodie herrscht durchaus, und ungeachtet ihrer Verwandlung sind die Strophenschlüsse noch fühlbar (sogar durch Ruhezeichen angedeutet) ja es macht sich nach der ersten Strophe noch ein Zwischenspiel in gewohnter kirchlicher Weise herbei. Die andern Stimmen, obgleich jede karaktervoll und melodisch ausgebildet, ordnen sich als Begleitung unter.

Es ist merkenswerth, wie Bach auch hier vom Nächstnöthigen ausgeht und so vom Einfachsten beginnend bis zu dem vollsten und reichsten Ausdruck seiner Idee fortschreitet mit nimmer nachlassender Treue und Kraft. Die erste Begleitungsstimme schleicht still herbei, gleichsam zwischen dem trübern *b* von *Dmoll* und dem reinern, zartern dorischen *h* ungewiss, — oder auch nur durch den nachhängenden heimlichen Sinn, der sich durch das Ganze ausspricht, in die chromatische Weise gebracht. Diese Weise — wie sie nun auch in die Seele des Komponisten gekommen sei — wird nun das durchaus bis zu Ende herrschende Begleitungsmotiv, obwohl schon in der ersten Strophe sich ein blühenderes Leben im Alte regt. In der dritten Strophe dringt das chromatische Motiv sogar in die Hauptstimme; — und nun sehe man, wie sich dagegen der Tenor aus der ihm unzusagenden Tiefe überschwenglich aufschwingt, und von da an das Ganze wie neu durchgeistet ist! —

Derselbe Sinn spricht hier in freierer reicherer Weise, den wir schon im ersten Theile S. 425 an der Bachschen Tenorführung in beschränkterer Form nachgewiesen haben. —

Es wird dem Schüler von grossem Nutzen sein, sich in einer solchen — man könnte sagen: den Choral auslegenden Weise zu versuchen; dies kann in Hinsicht auf edlere Ausführung der Melodie höchst fördernd, muss schon um des nächsten Resultats, um des neuen Werks willen, das damit gewonnen wird, erfreulich werden. Nur bedenke man, dass hier nicht mehr Grundformen vor uns stehen, sondern abgeleitete und Uebergangs-Bildungen, die zwischen einer und der andern Grundform mitten inne stehen. Hierin spricht sich sogleich ein individueller Karakter aus, der denn auch eine eigne Stimmung fodert. Wenn wir daher bei allen allgemeinern Formen darauf dringen, dass der Schüler nicht zu ängstlich auf besondre Stimmung warte, sondern die Aufgabe in vervielfältigten Arbeiten nach allen Seiten und Stimmungen hin ausbeute: so rathen wir hier, dass er nicht ohne besondre Vorliebe für einen Choral und keinenfalls ohne besondre Anregung und Stimmung an das Werk gehe.

Rückblick.

Fassen wir jetzt einmal zusammen, was uns in den bisherigen Abtheilungen geworden ist: so sehen wir

1. aus der einfachen Periodenform

des ersten Buchs eine Reihe freier Liedformen entwickelt, die uns die mannigfachsten und reichsten Aufgaben bieten. Eben so haben wir

2. aus der einfachen Choralbehandlung,

wie sie das zweite Buch lehrte, die vielfältigen und reichen Formen der Choralfiguration gewonnen.

In den Liedformen lag der stete Trieb, sich abzuschliessen, daher wir bei dem Hinausgehen über die Periode (oder die aus ihr unmittelbar gebildete Zweitheiligkeit) schon empfinden mussten, dass hier für das Erste nur ein Aneinanderreihen verschiedner, einzeln für sich abschliessender Sätze, nicht mehr eine wahrhaft einige Komposition erreichbar sei. Wenn wir später uns die Kraft und Kunst erworben haben, verschiedne Sätze zwar selbständig abzurunden, doch aber auch wieder zu verbinden zu einem grössern, einheitsvoll geschlossenen Ganzen: dann wird die Liedform uns zu grössern und reichern Formen leiten; wir werden sie am ausgebildetsten in der Instrumentalmusik finden.

In den Figurationen herrschte der Trieb, jede Stimme zu selbständigem Gesange auszubilden; äusserlich war uns die Liedform gleichsam als Grundriss für unsern polyphonen Stimmbau gegeben. Jener Grundtrieb der Figuration trat uns als die erste polyphone Macht, als ein neues und unermesslich reiches Element der Musik, ja als Fingerzeig in die höchste Gestaltenreihe derselben nahe. Wir ahnen schon, dass die vielseitigsten Aeusserungen dieser tonkünstlerischen Macht uns in den eigentlich vielstimmigen Instrumental- und Vokälformen entgegentreten werden, besonders in den letztern, in denen wirkliche menschliche Persönlichkeiten, die mit oder gegen einander auftretenden Stimmen des Singchors, nicht blos die idealen oder mehr phantastischen Personen des Orchesters sich bethätigen.

Als verbindendes Mittelglied können wir hier schon eine Schöpfung Seb. Bachs nennen, um die uns schon wichtige Form der Figuration in noch höherer Anwendung und gesteigertem Werthe zu zeigen. In seiner Motette (Breitkopfsche Ausgabe) über den Choral: „Jesu meine Freude“ wendet Bach die zur Liedform zurückgekehrte Figuration, wie wir sie in No. 194 bis 198 gesehen, auf den Chor an *). In einem fünfstimmigen Chor (zu den Worten: „Trotz der Gruft der Erden“) wird die ganze Choralmelodie durchgeführt, offenbarlich in der Form, wie man in der Kirche Choralstrophen und Zwischenspiele mit einander wechseln lässt, — sogar die gebräuchliche Form solcher Zwischenspiele andeutend, das Ganze aber von dem Meister in die hohe Sphäre seiner Glaubensmacht und Heiligung gehoben. Der Cantus firmus liegt nicht in einer einzigen Stimme klar vor, sondern mehr verhüllt theils in der ersten, theils zweiten Stimme. Das Ganze ist ein Meisterstück voll des stärksten, weiterhin des zartinnigsten Ausdrucks, von dem jede Stimme, Harmonie und Rhythmus, ganz erfüllt sind. Durch diese glaubenstrotzige, dann wieder innig und eigen bewegte Sprache dringt vernehmbar genug und doch wieder räthselhaft verborgen die altvertraute Liedesweise; und es ist tiefsinnig und rührend, wie Beides sich im kirchlichen Gemüthe des ehrwürdigen Meisters mit der gewohnten und überall geweihten äussern Form evangelischen Gemeinegesanges verband.

Zuletzt sei noch die höchste Anwendung und Verherrlichung unserer Form dem edelstrebenden Jünger als eines der Sternbilder gewiesen, die unser aller Bahn leuchten. Es ist der Einleitungschor zu der Matthäischen Passion von Seb. Bach. Hier vereinen sich im Wechselgesang zwei volle Chöre und zwei Orchester in der Klage um den Heiland. Und wenn beide aus den Anfängen einzelner Stimmen zu der Höhe und Fülle ihrer Tonmacht ange-

---

*) Wie er anderwärts, in der Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied“ die kirchliche Form vom Choral mit Zwischenspiel in einem doppelchörigen Satze darstellt; der eine Chor trägt den Choral vor, der andre Zwischensätze, gleichsam gesungne Zwischenspiele.

schwellt sind: intonirt die heilige Zion über ihnen, von ihnen emporgetragen, das ewige Lied unserer Kirche: „O Lamm Gottes unschuldig“.

Nur einem allseitig ausgebildeten und seines Gegenstandes vollen Geiste wird solches Höchste gegeben. Es nachahmen oder ablernen wollen, ist ein entweihendes und sich selber strafendes Missverstehen der ganzen Kunst und ihrer Lehre. Nur das ausdauerndste und vollständig nach allen Seiten geführte Studium ist die rechte Ausrüstung, die uns dann bei wahrem Beruf, in rechter Stunde Gelingen — und sehnsüchtige, ewig rastlose Wünsche nach höherm Vollbringen. — „Denn wem gelingt es!“ — hoffen lässt. Dann wird jede alte Form uns neu und jede neue uns gerecht und heimisch sein in wahrer künstlerischer Freiheit.

Anhang.

Es ist hier noch einer Gestaltung kurz zu gedenken, die sich dem Choral im gottesdienstlichen Gebrauche anschliesst, obwohl sie eigentlich nicht zu den Kunstformen gerechnet werden kann: der Zwischenspiele, mit denen der Organist in gottesdienstlicher Versammlung die Strophen und Verse zu verbinden, sowie des Vor- und Nachspiels, womit er den Gemeinegesang zu umschliessen pflegt. Vor- und Nachspiel werden wohl auch in fester künstlerischer Form komponirt oder improvisirt, und gehören dann nicht zu unserer jetzigen Betrachtung. Wir haben es hier nur mit den, meist aus dem Stegreife zu bildenden Sätzchen aus wenigen Tönen, oder Akkorden, oder Figuren zu thun, mit denen der Organist eine Strophe einzuleiten, oder auch dem Gesang einen Ausgang, gleichsam einen Nachklang zu geben hat; Sätzchen, die weder für sich, noch im Zusammenhange des Ganzen eine so feste Form annehmen, dass man sie als Kunstwerk ansehen dürfte.

Eben, weil sie nicht Kunstwerk von bestimmt ausgeprägter Form sind, sondern nur zu den Obliegenheiten des Organisten gehören, ist hier nur das Nöthigste anzudeuten, damit man ihre Erfindung an die Kompositionslehre zu knüpfen wisse; das Nähere gehört in Anweisungen für Organisten.*)

Der nächste Zweck der Vor- und Zwischenspiele ist, die Gemeine auf den Ton der bevorstehenden Strophe hinzuleiten. Hierzu gesellt sich in Bezug auf die Zwischenspiele der andre Zweck, die verschiedenen Strophen zu einem auch musikalisch, tönend zusammenhängenden Ganzen zu verbinden. Dieses letztere ist in der That (was man auch gegen die — meistens der Einfachheit, Harmoniefülle und Würde der Choralstrophen unangemessenen Zwischenspiele einwenden mag) in den meisten Fällen nothwendig. Man würde es nicht wohl leiden, den vollen Gemeinegesang mit vollem Orgelklang bei jeder Strophe abbrechen und in eine Pause versinken, ein einziges Lied in dreissig und mehr Stücke (Strophen) zerbrechen zu lassen, und so alle Lieder des Gottesdienstes. Wer dergleichen je in einer Kirche gehört, kann es nicht billigen, wenigstens nicht als Regel gelten lassen, und muss eine Fortspinnung des musikalischen Fadens, wäre es auch durch die ärmsten Zwischenspiele, als Regel vorziehen. — Der dritte Zweck der Zwischenspiele ist, auf den Sinn der folgenden Strophe hinzuleiten, oder den der vorhergehenden festzuhalten, die vorige Strophe ausklingen, nachwirken zu lassen; dies ist auch in Bezug auf das ganze Lied der Zweck des Nachspiels.

---

*) Vergl. Türk von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, oder auch Becker über denselben Gegenstand.

Für den ersten Zweck nun genügt, den Ton anzugeben, oder durch irgend eine Tonfolge oder Modulation auf den Ton hinzuleiten, in dem die Gemeine einsetzen soll. Wird dieser Ton durch die vorhergehende Harmonie als ein nothwendiger dargestellt, z. B. als die Auflösung einer None, Septime oder Terz im Dominantakkorde: so muss ihn das Gefühl der Singenden um so sicherer fassen können.

Dem andern Zwecke wird schon durch irgend eine einfache, oder in Terzen u. s. w. verdoppelte Tonfolge, oder durch eine kleine Figur, oder eine kleine Modulation genügt werden können, die das Ende der einen und den Anfang der andern Strophe verknüpft, und sich gegen die Fülle und Würde der Strophen unterzuordnen hat, so dass der vollere Eintritt der Orgel auch zugleich den Wiederanfang des Gesanges bezeichnet.

Wie nun der erste Zweck auf den zweiten führt, so schliesst sich diesem der dritte an. Man wird die Zwischensätze schon von selbst in möglichste Uebereinstimmung mit dem Sinne des Chorals und unter einander zu bringen suchen, wird eine einmal ergriffne Figur so lange und so gut es geben will festhalten, auch wohl — wenn man den Gemeinegesang dabei nur sicher fortleitet — sie hier und da leicht andeutend in die Strophe hineinziehen, zuletzt vielleicht gar den Choral oder die Schlussstrophe unter stark hervorgehobenem Cantus firmus durchfiguriren.

Nur soviel, nur anzudeuten war der Weg vom untersten Zweck bis zur höhern, künstlerischen Gestaltung der Zwischen- und Nachspiele. Die technische Zurüstung ist in der vorangehenden Lehre und manchem Nachfolgenden (z. B. der Lehre vom doppelten Kontrapunkt und Kanon) gegeben. Die Anwendung und ihre Lehre gehört in die spezielle praktische Bildung der Organisten.

Viertes Buch.

Die freie Polyphonie.

Einleitung.

Das ganze dritte Buch hat, wenn wir seinem Inhalt auf den Grund gehen, nur eine einzige Grundform, die des Liedes, entwickelt. Das Lied — die zu wirklichem Kunstwerk erhobne Periode — wurde in mannigfacher Weise dargestellt, besonders aber in zweierlei Gestalten:

erstens **homophon,**
zweitens **polyphon.**

Die zweite und dritte Abtheilung, welche sich der letztern Gestaltenreihe widmeten, eröffneten uns das neue und weite Reich der Polyphonie. Aber sie fassten diese neue Erscheinung nur in der Verbindung mit einer gegebnen, schon vorhandnen Liedform auf; an einem Liede, und zwar am Choral, hat sich bisher unsre Polyphonie gehalten und entwickelt.

Gleichwohl haben wir bereits ihre Kraft und Fülle kennen gelernt. Wir haben uns (S. 144) sagen müssen, dass in den höhern polyphonen Formen, die wir allmählig entstehen sahen, das ursprüngliche Lied, die Choralmelodie keineswegs das Wichtigste, vielweniger das Alleinwichtige sei, dass uns der Cantus firmus nur noch als Leitfaden, und die Liedform mit ihren Theilen und Strophenabschnitten nur noch als Raum, als Gefäss gleichsam für unsre Tonströme dienten. Ja, wir haben sogar erprobt, unsre Figurationen eine Zeitlang — in den Einleitungen und Zwischensätzen — für sich allein gewähren und gelten zu lassen, und waren hin und wieder (z. B. bei No. 179) auf den Punkt gekommen, wo eine Figuration vor dem Eintritte des Cantus firmus, also ohne Cantus firmus für sich allein hätte abschliessen können.

Dies alles weiset uns auf unsre nächste Aufgabe hin. Wir werfen das gegebne Lied weg und versuchen, welche Kunstformen sich ohne diesen Anhalt aus der Figuration entfalten lassen. Dass wir dabei doch wieder an die Liedesform herangebracht werden, sie in neuen Anwendungen wieder hervorrufen, wird man sich leicht zu deuten wissen, wenn man sich des schon früher über die Unmöglichkeit bestimmter Gränzlinien im Kunstleben Gesagten erinnert, und zurückdenkt, wie alle unsre Gestalten sich im engsten Zusammenhang aus einander entfalten.

Nach dieser Tendenz nun heisst der Inhalt des gegenwärtigen Buchs die freie — von der Leitung und Fessel des Cantus firmus erlöste — Polyphonie. In einem andern Sinne werden wir diese Benennung im folgenden Buche auszulegen haben.

Dass die jetzigen, nach dem Wesentlichen und Ueberwiegenden als polyphon bezeichneten Formen gelegentlich auch zu homophonen werden, kann nach Obigem nicht befremden.

Erste Abtheilung.

Die selbständige Figuration.

Wir haben in den letzten Abtheilungen des vorigen Buches Cantus firmus und Figuralarbeit zu einer Kunstform vereinet. Jetzt verzichten wir auf den Cantus firmus; die Figuration soll selbständig werden und uns für sich allein Stoff zu Kunstwerken geben. Wir müssen also vor Allem untersuchen, welcher Stoff uns in der Figuration geboten ist.

Thun wir dies vorerst in der oberflächlichsten Weise, so erscheint uns die Figuralmasse als ein Verein von zwei oder mehr Stimmen, die sich beweglicher als je zuvor ausgebildet haben.

Sodann sehen wir, dass — wenigstens bei vielen der bisherigen Formen — eine Stimme das Motiv der andern aufnimmt, dass die zweite, dritte Stimme der vorangegangenen in der Auffassung des Motivs folgt, sie darin nachahmt.

Endlich müssen wir uns (wie bereits S. 62) gestehen, dass dieses von einer Stimme nach der andern aufgenommene Motiv der Keim oder wenigstens der Anknüpfungspunkt für den Inhalt jeder Stimme, das für jede gewissermaassen Bestimmte oder Gesetzte, das Thema einer jeden ist, wenn wir auch noch kein vornehmliches Gewicht auf dieses Thema (S. 119) gesetzt haben.

Diese drei Betrachtungen weisen uns in eben soviel Richtungen unserer nächsten Thätigkeit ein.

Erster Abschnitt.

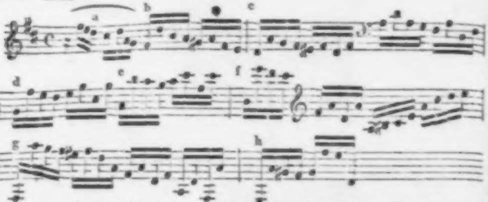
Die Figuration zur Homophonie zurückgewendet.

A. *Einstimmige Sätze.*

Halten wir blos das Aeusserlichste der Figuralstimmen fest, dass sie bewegliche, tonreiche Kantilenen sind und neben den melodischen auch harmonische Elemente, also alle Grundbestandtheile eines Satzes in melodischer Form enthalten: so tritt uns der Gedanke nahe, mit einer einzigen Figuralstimme nicht blos vielerlei Gänge, sondern ganze Sätze darzustellen, wie wir schon einmal, nur mit beschränkten Mitteln, im ersten Buche, Theil I. S. 146 versucht hatten.

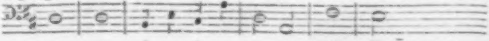
Ueber die Gangbildung bedarf es keiner Erörterung; auch die Satzbildung kann uns nicht misslingen, wenn wir nur unserer Kantilene die für Sätze und Perioden nöthige Modulation zum Grunde legen und der Melodie alle nöthigen Elemente der Harmonie einflössen. Hier

199.



legt sich uns der Anfang eines solchen Gebildes dar. Es ist eine beweglich auf und ab geführte Stimme, die etwa folgenden Modulationsgang

200.

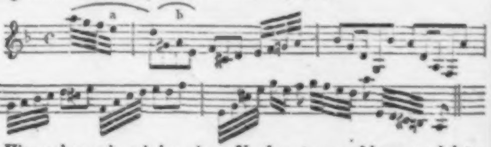


beobachtet, also in den vier ersten Takten den Vordersatz eines ersten Theiles bezeichnet, und im sechsten Takte auf den Schluss dieses Theils in der Dominante vorbereitet. Man wird leicht finden, aus welchen Motiven diese Kantilene hervorgeht, und wie sie vom Hauptmotiv *a* aus Rücksicht auf harmonische Zwecke, oder um nicht zu eintönig zu werden, in mancherlei Weise abgeht.

Am unbefriedigendsten ist der Rhythmus, — wenn man eine lange Reihe gleicher Geltungen noch für einen lebendigen Rhythmus gelten lassen will. Einigermaassen suchen die eckigern Absprünge der Kantilene bei *b*, *c* u. s. w. und besonders bei *d*, *e*, *f*, *g*, *h*, indem sie die modulatorischen Wendepunkte auch als rhythmische bezeichnen, der Einförmigkeit zu steuern.

Man könnte diese Einförmigkeit vermeiden durch blosse Absätze im Tonlauf, oder besser (wie Bach in No. 193) durch Mischung verschiedner rhythmischer Motive, z. B.

201.

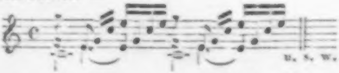


Hier sehen wir wieder einen Vordersatz von klarer modulatorischer Bildung, aber reicherer Motivirung und besonders Rhythmisirung. Das Hauptmotiv, oder vielmehr die beiden Hauptmotive *a* und *b*, sind geschäftig zu Anfang und im dritten, den Schluss des Vordersatzes einleitenden Takte; *b* legt sich im ersten Takte zu festerm Grunde aus, *a* bezeichnet in seiner schlagendern Weise eher den Schluss. Der Inhalt des zweiten Takts wird nur durchgangen; man bleibt diesem Motiv verschuldet und wird später wahrscheinlich darauf zurückkommen müssen.

Man mag sich einigemal in dergleichen Bildungen versuchen, um in konsequentem Festhalten oder scheinbar eigenwilligem Verlassen und Wiederaufnehmen der Motive, in freier und dabei folgerichtiger Tonfolge sich zu üben und mit unendlich reichern Mitteln einmal wieder auf die ersten Aufgaben, die einstimmige Komposition, zurückzukommen. An Erfindungen und sicherer, zweckmässiger Durchführung kann es nicht leicht fehlen.

Doch ist nicht zu bergen, dass der ganze Versuch etwas Unkünstlerisches an sich hat, nämlich die eigenwillige Beschränkung auf ein unzulängliches, nur durch mehr oder weniger gezwungne Wendungen einigermassen befriedigendes Mittel. Daher wird man schwerlich auf diesem Wege mehr als blosse Uebung suchen, obwohl in grössern Kompositionen oft ziemlich bedeutende Partien als einstimmige Figuration auftreten können. Die einfache Tonreihe kann einen so flüchtigen, leicht gaukelnden, gefälligen und wiederum einen so reissend heftigen, eigensinnigen Karakter annehmen, dass sie in einer oder der andern Weise bisweilen zur glücklichsten Anknüpfung oder Fortleitung dient. So hat Seb. Bach mehrere seiner Orgelfantasien, z. B. No. 2, 7 und (ein Paar dazwischen geworfene Akkorde abgerechnet) No. 9 der vom Verf. bei Breitkopf und Härtel herausgegebnen Sammlung einstimmig (die letzterwähnte zum Theil oktavisch) eingeleitet. Auch das C dur - Präludium im wohltemperirten Klavier —

202.



sowie die ersten zwei Seiten der chromatischen Fantasie sind im Wesentlichen für einstimmig zu achten, obgleich in beiden einzelne Noten verlängert sind und dadurch eine scheinbare Zwei- oder Mehrstimmigkeit herbeigeführt ist.

Ergiebiger sind

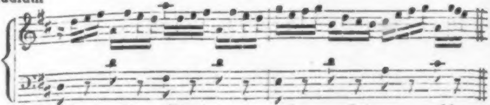
B. *Zwei- und mehrstimmige Sätze*

dieser Art; man muss sie sofort als fähig anerkennen, freies, unverkümmertes Kunstwerk zu sein, und findet sie besonders als Vorspiele und Studien sehr häufig und in verschiedenster Weise, bald strenger, bald freier durchgeführt.

Auch sie können in der Form von Gängen oder nach den Grundrissen der Liedform zu abgeschlossenen Tonstücken oder zum Anfang, oder zu Theilen grösserer Tonstücke verwendet werden. Statt einer besondern Anleitung, deren sie nicht werth und bedürftig scheinen, folgen hier blos einige andeutende Beispiele.

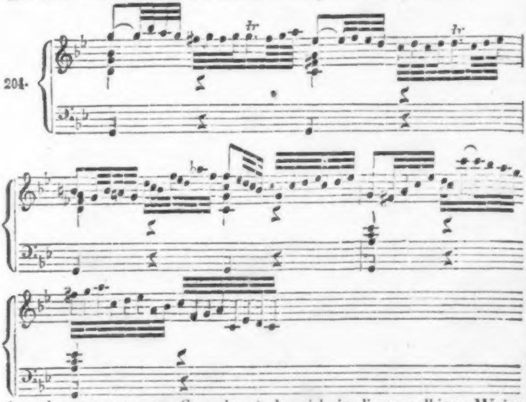
Sehr eng der Einstimmigkeit anschliessend zeigt sich dieses Präludium

203.



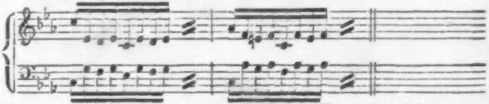
aus dem wohltemperirten Klavier, das sich ganz konsequent bis an das Ende durchsetzt, oder dieser Anfang einer Orgelfantasie

204.



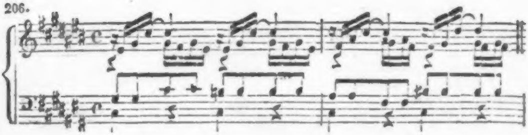
(aus der vorgenannten Sammlung) der sich in dieser selbigen Weise reich und schön hätte bis zu Ende durchführen lassen, wenn Bach nicht noch Grösseres im Sinne getragen. Ein andres Präludium aus dem wohltemperirten Klavier, das dieses Motiv

205.



durchführt, bezeichne die unterste Stufe der Zweistimmigkeit, sowie dieses

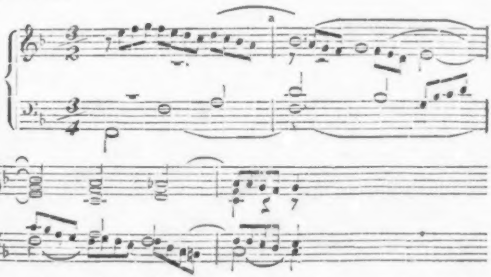
206.



eben so beharrlich durchgesetzte einen vierstimmigen Figuralsatz vorstellt (die erste und zweite Stimme sind offenbar aus einer entstanden), in dem jede Stimme (wie früher bei No. 161) ihren eignen Gang geht.

Wenn hier jede Stimme in strengster Konsequenz fortschreitet, auch in den vorhergehenden Beispielen, z. B. No. 202 und 205, wie bei unsern ersten Choralfigurationen das Motiv streng durchgeführt wird: so erräth man doch schon, dass auch die selbständige Figuration, eben sowohl wie die Choralfiguration, grösserer Freiheit fähig ist. Im nachstehenden Präludium aus dem wohltemperirten Klavier z. B.

207.

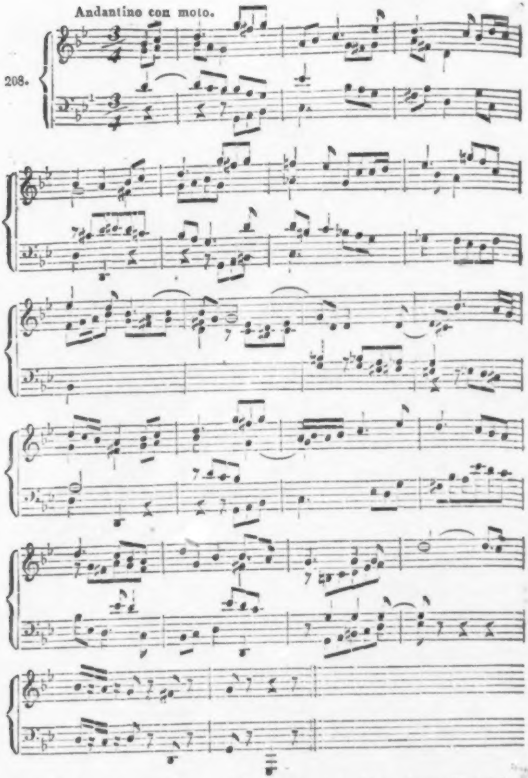


beginnt ein — vielleicht liedmässiger Satz mit einer Reihe gleicher Noten in der Oberstimme. Allein bald wird ihre Gleichförmigkeit dadurch unterbrochen, dass die andern Stimmen das Motiv der ersten *(a)* aufnehmen und sich so ein Satz bildet, den man fast einen polyphonen zu nennen genöthigt ist, obwohl jede Stimme, sobald sie nicht das Motiv hat, sich sehr untergeordnet verhält. Es ist also (ohne dass wir jetzt nöthig hätten, auf den weitern Gang dieses Satzes zu blicken) hier wieder ein Ineinandergehen der Gränzen zu gewahren.

Und so thun wir nach dieser Richtung hin den letzten Schritt, indem wir ein Lied selbst in polyphoner Weise setzen. Hier ist der Entwurf eines solchen Satzes, wie er sich eben darstellte.

Andantino con moto.

208.



Es ist ohne Weiteres klar, dass wir hier einen förmlichen Liedentwurf vor uns haben und von einer eigentlichen Figuration, von der figurativen Durchführung eines oder einiger Motive nicht die Rede sein kann. Gleichwohl haben sich die untern Stimmen neben und mit der Hauptmelodie so weit entwickelt, dass man sie nicht mehr für blosse Begleitungsstimmen nehmen kann, und dass man wohl erkennen wird, wie sie zugleich mit der Hauptmelodie und in wesentlicher Einheit mit ihr entstanden sind. In dieser Hinsicht kann man also den Satz wiederum einen polyphonen nennen, und ihn mit den in No. 194, 195 und 198 in Parallele stellen, von denen er sich nur dadurch unterscheidet, dass dort ein Cantus firmus gegeben war und nur beiläufig verändert wurde, während hier Alles erfunden und in Einem Augenblicke gefasst worden ist.

Man erräth, wie reiche Früchte hier zu erndten sind, wo zwei so elastische Formen, wie das freie Lied und die Figuration sich zu einem Ganzen vereinen. In der That wäre es leicht, eine ganze Reihe von Meisterwerken, namentlich von Seb. Bach, Joseph Haydn und Beethoven, aufzuführen, die dieser Form angehören, und sie bald in weiterer und reicherer Ausführung, bald enger zusammengehalten darstellen.

Nur übersehe man nicht die Bedingung, an die das wahre Gelingen geknüpft ist. Sie ist

> die gleichzeitige Erfindung aller Stimmen (der Ober- und aller Unterstimmen) wenigstens ihrem wesentlichen Inhalte nach,

wie der Entwurf oben zeigt. Bekanntlich haben wir schon im ersten Buche die Mittel erhalten, eine gegebne Melodie erst mit Akkorden zu versehen, dann die Begleitung immer tonvoller und figurenreicher auszuführen. Dies war damals eine fördernde Uebung; hier aber würden wir damit nicht zu einer lebendigen Komposition, sondern höchstens zu einer Melodie mit gekünstelter, gedrehter Begleitung gelangen, und die Begleitungsstimmen würden die Hauptstimme eher stören und verdunkeln, als unterstützen.

Die Berichtigung (S. 133) und Ausführung des Entwurfs kann keine erhebliche Schwierigkeit haben; auch die Untersuchung, wie die Form hier ausgeführt ist und Eins auf das Andre geführt hat, kann jedem Einzelnen überlassen bleiben. Man erkennt leicht, dass im vierten Takt ein Vordersatz schliesst und im achten Takte eigentlich der Schluss des ersten Theils im Paralleltone zu erwarten gewesen wäre, oder doch die Neigung zu diesem Schluss angeregt war. Statt dessen schreiten die Stimmen unaufgehalten weiter und schliessen im zwölften Takte, wenn auch unvollkommen, in der Tonart der Dominante. Man hat also im Grunde ein Tonstück von drei Theilen vor sich; der erste Theil schliesst (oder will vielmehr schliessen) im achten Takte, der zweite im zwölften, der dritte Theil wiederholt wenigstens den Anfang des ersten und macht dann seinen eignen Schluss. Nur sind alle drei Theile enger als sonst an einander geschlossen und räumlich beschränkt, wie es Stimmung und Motiv — und der Raum des Buchs vorschrieben. Das Uebrige versteht sich von selbst.

Soviel von diesen Bildungen, die ihr Entstehen der oberflächlichsten Anschauung der figurativen Schreibart verdanken und sich als mittlere Wesen oder als Mischformen von Figuration und homophonem Satze zu erkennen geben. In dieser Eigenschaft waren sie wohl geeignet den Uebergang zu der eigentlichen Aufgabe dieses Buches zu bilden, nicht aber einer erschöpfenden Auseinandersetzung und Anleitung bedürftig oder werth, die vielmehr aus dem vorigen Buche schon ziemlich genügend vorhanden ist, und in den nächsten Abschnitten vervollständiget wird.

Wir fassen nun den zweiten der oben (S. 155) angedeuteten Gesichtspunkte, der uns den nachahmenden Theil in unsern Figurationen zur Hauptsache macht, und kommen hiermit auf die auf Nachahmung gegründeten Formen.

Zuvor Einiges über Nachahmung im Allgemeinen.

Zweiter Abschnitt.

Die Nachahmung.

Wir sagen, dass eine Stimme die andre nachahmt, wenn sie den Inhalt derselben mehr oder weniger genau, mehr oder weniger vollständig wiederholt. Dies ist im Allgemeinen der Begriff musikalischer Nachahmung. Die Sache ist uns nicht neu. Wir haben schon in der ersten Figuralform (S. 62) wenigstens das kleine Motiv von einer Stimme zur andern übertragen und damit jede Stimme nachahmend beginnen lassen. In No. 153 ist, wenigstens zu Anfange, ein grösserer Satz der anfangenden Stimme von den beiden nachfolgenden nachgeahmt worden; in No. 90 hat sich uns gleichsam zufällig eine längere Nachahmung zwischen Alt und Tenor ergeben.

Was spricht sich nun in solcher Nachahmung aus?

Vor allem ein regeres Interesse an dem nachzuahmenden Satze, die Kraft dieses nachzuahmenden Motivs oder Satzes oder Gangs, nicht blos einmal und in einer Stimme, sondern mehrmals und in mehrern Stimmen sich geltend zu machen. Es ist aber hierin zugleich eine

vorwärts treibende Kraft

enthalten, die uns bei festem Halten an einem ergriffenen Satze zugleich energisch und stimmlebendig fortschreiten lässt. Denn natürlich wird (wie wir schon aus der Choralfiguration wissen) in einem auf Nachahmung gerichteten Satze die erste Stimme bei dem Eintritte der nachahmenden zweiten, und diese bei dem Eintritte der dritten nicht abbrechen (dann hätten wir nicht nachahmende, sondern nur einander ablösende Stimmen, deren jede dasselbe vortrüge, und der Satz bliebe dem Wesen nach ein einstimmiger) sondern mit den neu hinzutretenden gemeinschaftlich weiter wirken.

Die nächste Folge davon ist, wie wir ebenfalls schon an der Choralfiguration erfahren haben, ein regeres und mannigfacheres Leben in jeder Stimme und im Ganzen; die eine Stimme ergreift den nachzuahmenden Satz, die andre, die ihn zuvor gehabt, schreitet in ihrem Gesange weiter, stellt also dem erstern Satz oder Gang einen andern, — einen Gegensatz gegenüber, und beide oder alle Stimmen befinden sich in der lebendigsten Wechsel- und Gegenwirkung. Da aber der nachzuahmende Satz jeder der Stimmen zukömmt, so herrscht wieder bei all dieser Erregtheit — soweit die Nachahmung geht, in den nachahmenden Stimmen eine Einmüthigkeit, und im Ganzen eine Einheit, die bei ähnlichem Reichthum der Homophonie nicht erreichbar, nicht mit gleicher Erregtheit vereinbar sein können.

So sehen wir also in der früher gleichsam zufällig ergriffnen Form der Nachahmung den Stoff zu neuen Tongebilden. Sie werden polyphoner Natur sein, da wie gesagt jede Stimme bei dem Eintritte der folgenden nachahmenden weiter geht. Ein Theil dieser neuen Tongebilde wird der Figuration angehören, ein andrer unter eignen Benennungen in den folgenden Abtheilungen zur Sprache kommen. Bisweilen werden wir sogar — wenigstens mit einem Theil dieser im Ganzen polyphonen Bildungen wieder zur Homophonie zurückkehren.

Ehe wir jedoch zur Arbeit gehen, ist im raschen Ueberblick zu überlegen, in welcher Weise nachahmende Sätze sich bilden können.

1. *Zahl der Stimmen.*

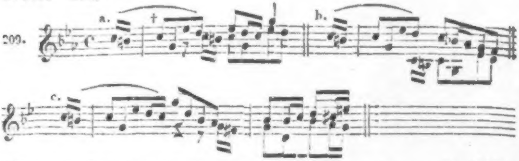
Die Nachahmung kann unter zwei, drei und mehr Stimmen statt finden; No. 153 war eine dreistimmige, No. 209 und 210 sind zweistimmige Nachahmungen. — Es ist hierbei zu unterscheiden zwischen der Zahl der nachahmenden und der Zahl der überhaupt theilnehmenden Stimmen. Ein Satz kann neben den nachahmenden Stimmen auch noch andre enthalten, die in freier und eigner Weise einhergehn, und den nachahmenden Stimmen blos zur Begleitung dienen. Im siebenten Abschnitte wird dieser Begleitung neben nachahmenden Stimmen weiter zu gedenken sein.

Es wäre auch eine Verbindung zweier oder mehrerer Stimmchöre denkbar, deren jeder unter sich nachahmte; der Alt könnte z. B. dem Diskant nachahmen, während der Tenor einen eignen Satz vortrüge, der wieder vom Bass nachgeahmt würde. Auch diesen Fall wollen wir für jetzt bei Seite stellen, da wir künftig in gelegnerer Weise auf ihn zurückkommen.

2. *Maass der Nachahmung.*

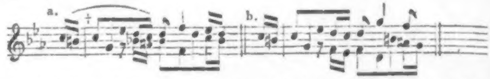
Die Nachahmung kann sich weiter oder weniger weit (über mehr oder weniger Noten oder Takte) erstrecken, sie kann vollkommen genau, oder weniger genau sein. Wird von einem Satz oder einem Theil eines Satzes jeder Schritt und jede Grösse eines Schrittes nachgeahmt, so heisst die Nachahmung eine strenge, wird nur in ungefährer Weise nachgeahmt, so heisst sie eine freie. Hier

209.



haben wir drei Anfänge strenger Nachahmung vor uns; die beiden Halbtöne ab und auf zu Anfang die grosse Quarte, die kleine Sexte, kurz der ganze Inhalt des zur Nachahmung bestimmten, mit † bezeichneten Satzes wird von der zweiten Stimme genau wiedergegeben. Freier Nachahmung sind natürlich sehr viele Fälle von jedem Satze möglich; man kann bald mehr, bald weniger Schritte verändern, und die Abweichungen können bald mehr bald weniger bedeutend sein. Hier

210.

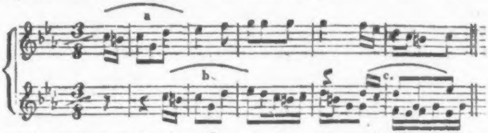


sehen wir bei *a* eine ziemlich genaue Nachahmung des mit † bezeichneten Sätzchens; nur die kleine Sexte ist zur grossen geworden, oder — um den Kunstausdruck zu gebrauchen — durch eine grosse Sexte beantwortet, so wie der darauf folgende Halbton durch einen ganzen Ton. Die zweite Nachahmung, *b*, ist viel freier; die beiden Halbtöne zu Anfang sind in der nachahmenden Stimme Ganztöne geworden, die Quart eine Terz u. s. w.

3. *Stufe der Nachahmung.*

Die nachahmende Stimme kann auf derselben Stufe und in derselben Oktave, das heisst: im Einklange, (No. 209, *a*) oder auf derselben Stufe in einer andern Oktave (z. B. No. 209, *b* in der tiefern Oktave) oder auf irgend einem höhern oder tiefern Intervall, z. B. auf der untern (unter dem Anfang der vorangehenden Stimme liegenden) Quarte, wie in No. 209, *c*, oder auf der untern Sekunde, wie in No. 210, *a*, oder Unterquinte, wie in No. 210, *b*, auftreten. Ahmt mehr als eine Stimme nach, so kann die eine auf dieser, die andre auf einer andern Stufe einsetzen. Hier z. B.

211.



sehen wir einen dreistimmigen Satz, in dem die zweite Stimme den Anfang (*a*) der ersten bei *b* auf derselben Stufe streng, die dritte Stimme aber bei *c* auf der obern Sekunde frei nachahmt; aus der Quarte ist eine Quinte, aus der Quinte eine Sexte geworden.

Hiernach unterscheidet man

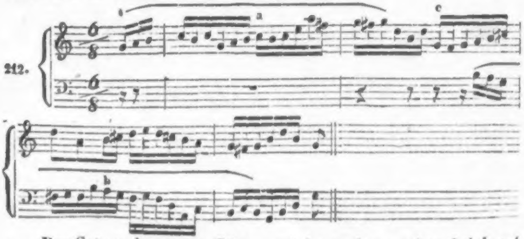
die Nachahmung im Einklange,
die Nachahmung in der Ober- oder Unter-Oktave,
die Nachahmung in der obern oder untern, grossen oder kleinen Sekunde,

Terz, Quarte, Quinte u. s. w., endlich die gemischte Nachahmung, in der die nachahmenden Stimmen (wie in No. 211) in verschiednen Intervallen eintreten. Es kann Niemandem schwer fallen, sich für alle diese genannten und ungenannten Fälle Beispiele zu verfassen; wir dürfen ihnen daher hier keinen grössern Raum gewähren.

4. *Form der Nachahmung.*

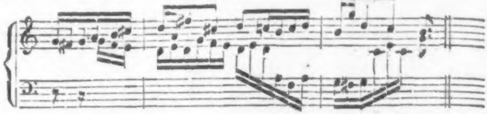
Die Nachahmung kann die Richtung der vorangehenden Stimme befolgen, oder den Satz in verkehrter Richtung — nach dem Kunstausdruck: in der Verkehrung (Th. I. S. 27) wiedergeben. Das Erstere ist in allen vorstehenden Sätzen der Fall, das Letztere sehen wir an einem flüchtigen Beispiele hier.

212.



Der Satz *a* der ersten Stimme wird von der zweiten bei *b* auf der kleinen Untersexte nachgeahmt, und zwar streng, jeder Schritt in gleicher Grösse, — aber verkehrt, jeder Schritt, der in der Oberstimme hinaufging, wird in der nachahmenden Unterstimme abwärts gethan, und jeder hinabgehende aufwärts. Natürlich kann auch die verkehrte Nachahmung frei, und zwar mehr oder weniger frei ausgeübt werden; wir hätten z. B. den obigen Satz von c aus in der Verkehrung und vom Einklang ausgehend so

218.



nachahmen können, wobei mancherlei kleine Abweichungen statt gefunden haben.

Man hat sich in früherer Zeit noch mit mancherlei Arten der Nachahmung vergnügt und zum Besten gehabt, die wir theils am rechten Orte betrachten, theils als unkünstlerische Spielereien übergehen. Es ist zu erstern die Nachahmung in der Vergrösserung und Verkleinerung zu rechnen, die wir in der Fugenlehre schätzen lernen werden, zu letztern die krebsgängige Nachahmung, die den Satz rückwärts (von der letzten zur ersten Note) wiederholt, das heisst: etwas ganz Andres in gezwungener Weise daraus macht, — und vieles Andre, das der Liebhaber solcher Spielereien in Marpurgs Fugenlehre (der selbst ihrer spottet) und bei den ältern Kontrapunktisten kennen lernen kann. Wer seinen Geist dem Wesen der Kunst und ihrem ernstlichen Studium zuwendet, findet weder Zeit für dergleichen müssige Spiele oder geschäftigen Müssiggang, noch Lust und Geschmack an der unkünstlerischen Anwendung von Kunstmitteln; daher sie auch hier ohne Weiteres von der Hand gewiesen sein sollen. — Nicht einmal zur Uebung sind dergleichen Arbeiten empfehlenswerth; denn es gehört nur Notenschreibergeschick dazu, einen Satz von hinten nach vorn abzuschreiben, und der Gewinn ist im besten Fall ein — zufällig erträglicher, vielleicht aber auch übler neuer Satz, wofern wir nicht gar schon den Anfangssatz künstlich so zugedreht haben, dass er auch krebsgängig so gut wie vorher bestehen kann. —

Wir kennen nun die verschiednen Arten der Nachahmung, deren wir bedürfen. Es muss jedem klar sein, dass sie alle, wenn wir allenfalls die strenge Nachahmung einstweilen ausnehmen, keine weitere Schwierigkeit bieten. Wer uns bis hierher gefolgt ist, wird leicht einen Satz, wie die vorstehenden (oder besser) erfinden, leicht den Punkt treffen, wo nach der tonischen und rhythmischen Ordnung eine Nachahmung — und die Stufe, auf der sie eintreten kann (gewöhnlich kann auf mehr als einem Punkt und mehr als einer Stufe nachgeahmt werden) und eben so leicht die vorangehende Stimme neben der neueingetretenen fortführen. Einige wenige Versuche in jeder Art freier Nachahmung werden hiervon überzeugen und den Erfolg der auf Nachahmung gegründeten Arbeiten sichern.

Ueberhaupt bemerkt man, dass diese ganze Entwickelung nichts eigentlich Neues giebt, sondern nur das zum Theil schon im ersten Buche (S. 26) besonders aber im dritten Dagewesene in nähere Betrachtung und erweiterte, wichtigere Anwendung bringt. Und so werden wir uns auch im Nachfolgenden sehr kurz fassen dürfen.

Fragen wir zu diesem Zwecke noch nach dem Sinn der verschiednen Arten der Nachahmung, so ergiebt sich zunächst Folgendes.

Die strengere Nachahmung spricht ein festeres und getreueres Halten am nachzuahmenden Satze, die freiere ein mehr losgebundnes, freier hinschreitendes Wesen aus. Die Nachahmungen im Einklang' und der Oktave sind die einfachsten, anschliessendsten und klarsten in der Wiedergebung des Satzes, die auf fremdern Stufen lassen denselben minder deutlich wieder hervortreten, obwohl sie an dem Orte, wo sie sich melden, oft bequemer und natürlicher eingeführt werden können. Wir wollen auf alle Arten der Nachahmung gefasst, zu allen bereit sein, um stets die dem Ort und Sinne nach angemessenste leicht zu ergreifen.

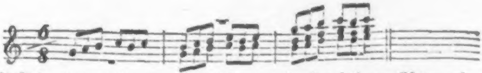
Anderes werde an Ort und Stelle, wo es sich darbietet, besprochen. Nur Eines ist noch im Allgemeinen vorauszusagen. Je näher die nachahmende Stimme der vorangegangnen folgt, desto eifervoller erscheint sie; es hat ihr gleichsam nicht länger Ruhe gelassen, sie hat sich hastig anschliessen müssen. Wir werden zu dieser allgemeinen Bemerkung mannigfache Belege finden (No. 217 und 219 z. B.) und mehr als eine Anwendung davon machen.

Dritter Abschnitt.

Die freie Nachahmung zur Kunstform werdend.

Oben erschien uns (S. 163) die Nachahmung als der Trieb einer oder mehrerer Stimmen, sich einer vorangegangnen Stimme einmüthig anzuschliessen. Die unmittelbare Folge davon ist natürlich, dass der begonnene Satz weiter fortgetrieben wird. Es können auf diese Weise nachahmende Gänge von zwei oder mehr Stimmen entstehen, z. B. hier

214.

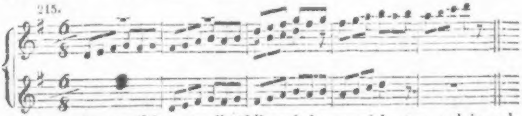


ein dreistimmiger, dessen dritte Stimme in der höhern Oktav einsetzt. Es kann aber auch aus einer Nachahmung ein Satz, ein geschlossnes Tonstück gebildet werden; und das Letztere ist nunmehr unsre eigentliche Aufgabe.

Was ist dabei, nächst dem nachahmenden Theile des Tonstücks vor Allem nothwendig?

Nothwendig — oder wenigstens mit höchst seltnen Ausnahmen zweckgemäss ist, dass wir mit unserm Satz über die eigentliche Nachahmung hinausgehen, dass wir nach vollbrachter Nachahmung noch irgend etwas den Satz Abrundendes und Schliessendes folgen lassen. Der Grund ist leicht einzusehen. Da die nachahmenden Stimmen später als die vorangegangne eintreten, so müssen sie, wenn sie den ganzen Inhalt der vorangegangnen wiedergeben, nothwendig auch später fertig werden, oder umgekehrt: die früher eingetretenen Stimmen müssen auch früher schliessen. Folglich würden wir gegen das Ende hin immer weniger Stimmen haben und zuletzt nur mit einer einzigen schliessen. Wäre z. B. der Inhalt der ersten Takte von No. 214 nachzuahmen ohne weitere Zugabe, so würde sich etwa dieser Satz

215.



ergeben, dessen Stimmen allmählig wieder versickerten und in solcher Weise niemals einen vollkräftigen Abschluss bilden könnten. Nur in besondern und seltnen Fällen könnte uns eine solche Gestaltung als die rechte befriedigen.

Aber was soll nun nach vollendeter Nachahmung folgen? — Das Nächste, woran wir denken können, ist polyphoner Satz, da wir schon in ihm begriffen sind; wir werden also unsre Stimmen figurativ weiterführen bis zum Schlusse, oder noch ein- und mehrmals auf Nachahmungen zurückkommen und endlich figurativ oder auch in homophoner Weise schliessen. Zu dem allen sind wir schon im vorigen Buch in Stand gesetzt.

Soviel über den Inhalt unserer neu zu erwartenden Tonstücke. Welches wird nun ihre Form sein? Keine andre, als die Liedform und die Präludienform; — wir kennen noch keine andre. An die erstere wenden wir uns zuerst und vornehmlich, da ihre bestimmtere Abrundung uns einen festen Anhalt giebt. Aus diesem

Grunde werden wir auch die zweitheilige Liedform jeder andern vorziehen, bis sie uns von selbst in die dreitheilige überführt.

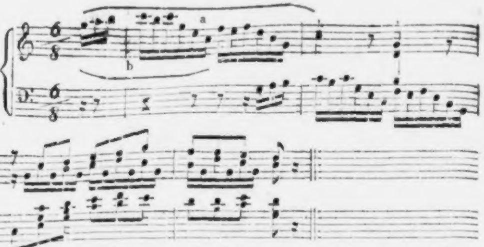
Allein wir müssen schon voraussehen, dass an eine scharfe Ausprägung dieser Form, wie die erste Abtheilung des vorigen Buchs sie gelehrt hat, hier nicht mehr zu denken ist. Die polyphonen Sätze widerstreben ihrer Natur nach jenen bestimmten Abschnitten, die in homophonen Sätzen die Theile, Abschnitte und Klauseln so deutlich aus einander halten, weil es ihre Natur ist, dass sich nicht eine Stimme der andern unterordnet, sondern jede weiter strebt in ihrer eignen Weise bis zum Ende.

Die freien Figuralsätze werden also, wie die Choralfigurationen, die Neigung haben, ununterbrochen zu Ende zu gehen, entweder zum letzten Schlusse, oder zu einem Schlusse des ersten Theils, nach dem eine zweite Figuralarbeit als zweiter Theil anhebt. Dies ist wenigstens die regelmässige Gestalt dieser Sätze, denn sie folgt zunächst aus ihrer Natur; und wenn man bisweilen von ihr abgeht, ausnahmsweise einzelne Abschnitte aus dem ganzen Gewebe loslöset, so ist dies eine Abweichung, die ihren Grund nur im besondern Inhalte des Tonstücks oder in einer besondern Absicht des Komponisten haben kann.

In einem oder dem andern Falle ist aber doch die Liedform vorhanden; sie tritt nur nicht so klar und bestimmt hervor, wie durch homophone Abschnitte, sondern macht sich gleichsam ins Geheim, verhüllt von den fortstrebenden Stimmen, fühlbar durch gleichmässige oder ebenmässige Modulationsschritte und, besonders zu Anfange, durch den geordnetern Eintritt der nachahmenden Stimmen. Da wir hier nicht mehr durch Rücksichten auf einen Cantus firmus bestimmt und gebunden sind, so werden wir um so ernstlicher und leichter auf dieses Ebenmaass zu halten haben, und es nicht ohne bestimmten Grund aufgeben. Anfangs besonders ist es rathsam, nach Gleichmässigkeit zu streben und sich unregelmässiger Bildungen zu enthalten, weil wir uns den Formen nähern, wo ein nicht schon gefestigtes rhythmisches Gefühl aus Mangel an äusserm Anhalt noch leichter irren und sich von allem Ebenmaass entfernen könnte.

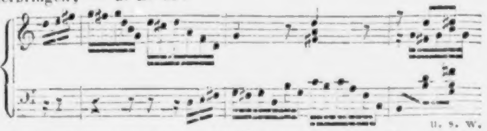
Die eigentlichen Figuralformen, die sich auf freie Nachahmung gründen, sind dem folgenden Abschnitte vorbehalten. Zuvor sei bemerkt, dass schon ein blosser Nachahmungssatz, wär' er auch nicht gehaltreicher als der in No. 214 mitgetheilte, sich ohne Weiteres als Theil und zwar Haupttheil eines Tonstückes geltend machen kann. Hier z. B.

216.



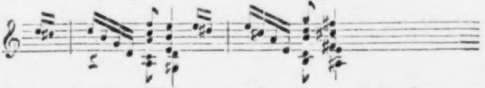
sehen wir zwei Stimmen in Nachahmung begriffen, aber bald in homophonen Satz übergehen und in dieser Weise einen Vordersatz oder Abschnitt zu einem periodischen Tonstücke bilden. Man muss den Satz *a*, und dass er nachgeahmt wird, als den Hauptgedanken des Ganzen erkennen; der Nachsatz wird ihn also wahrscheinlich wiederbringen, — z. B. so:

217.



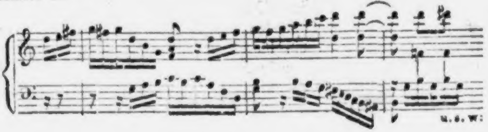
und wieder homophon den ersten Theil schliessen. Nun ist der Hauptgedanke befestigt, und der zweite Theil könnte sich wenigstens der Nachahmung entbinden und das Hauptmotiv so,

218.



oder in irgend andrer Weise weiter benutzen, würde aber gern zum Schlusse die polyphone und nachahmende Weise aus No. 216 getreu oder verändert wiederbringen, um mit dem Hauptgedanken zu schliessen. Oder — wenn die ungeachtet einzelner Abweichungen im Ganzen genaue, die lange Einstimmigkeit von No. 216 wiederbringende Fortführung in No. 217 nicht gedrängt genug auftritt: es könnte so —

219.



oder in ähnlicher Weise blos mit dem Kern des Nachahmungssatzes (b in No. 216) weiter gegangen werden.

Dergleichen Mischungen von Nachahmungs- und homophonen Liedabschnitten sind viele möglich. Sie bedürfen aber keiner weitern Erläuterung; man versuche sie und trachte nur dabei nach ebenmässiger Anordnung der verschiednen Elemente, wie sie aus den Grundsätzen über Liedkomposition von selbst sich ergiebt.

Vierter Abschnitt.

Die Ausführung der freien Nachahmungsformen.

Wir kennen schon alle in ihnen wirkenden Elemente und Bedingungen und können sofort zur Anwendung schreiten.

Was ein solches Tonstück hervortreibt, ist das (voraussetzliche) Interesse an dem Satze, der nachgeahmt wird; sonst hätten wir ihn ja gar nicht ergriffen oder doch nicht gleich wieder zum Inhalt der folgenden Stimme gemacht. Betrachten wir nun die bisher zur Nachahmung gekommenen Sätze, z. B. den aus No. 212 oder 216: so finden wir sie (selbst den in No. 214 und 215 behandelten) durchaus bedeutender, als die früher behandelten Motive, — schon weil sie ausgedehnter sind und mehrere Motive enthalten oder auch schon eins, wie No. 216. wiederholen. Auf der andern Seite finden wir aber nicht, dass sie abgeschlossne, für sich allein bestehende und geltungsfähige Sätze (im rechten Sinn des Worts, Th. 1. S. 24) oder gar Perioden geworden wären.

Sollte eine zur Nachahmung bestimmte Melodie nicht auch Satz- oder Perioden-Form und Abschliessung annehmen können? — Ohne Zweifel. Wir sind aber genöthigt, diese Fälle einer besondern Erwägung in den folgenden Abtheilungen vorzubehalten.

Nun stellt sich unsre Aufgabe schärfer abgegränzt dar. Der Kern unsrer Sätze wird also eine nicht satzförmige oder periodische, doch aber zu einer gewissen Fülle und Ausführung gediehene Melodie sein. Wir können sie eine
gangartige Melodie
nennen, wenn wir nur dabei bedenken, dass unter Gängen auch Ketten von Sätzen begriffen sind, sofern sie die periodische Form nicht angenommen haben. Ein solcher
gangartiger Satz
tritt nach der Natur aller Gänge nicht als ein fest abgeschlossenes Wesen vor uns, macht also gar nicht den Anspruch,
gänzlich und streng,
in allen seinen Bestandtheilen und jedem seiner Schritte festgehalten, nachgeahmt zu werden. Es interessirt uns vielmehr nur

sein Benehmen im Ganzen

und das Wichtigste seines Inhalts, oder was wir eben an ihm als das Wichtigste herausheben, — also bisweilen das Eine, bisweilen ein Anderes, bald ein grösserer, bald kleinerer Theil.

Daher eben haben wir Ursach und Recht, uns der freien Nachahmung, — und sogar der allerfreiesten nur an das Vorbild erinnernden (wie in No. 217) zu bedienen, jede Art von Nachahmung (S. 164), wie sie uns eben zweckmässig scheint, zu gebrauchen, nur einen kleinern Theil (No. 219) nachzuahmen, die strenge oder vollständigere Nachahmung aber nur nach unserm jedesmaligen Gutbefinden anzuwenden.

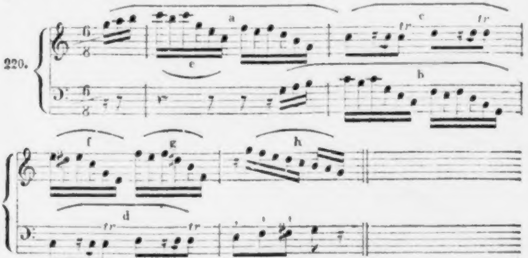
Dieser **Kernsatz** nun, den wir oben karakterisirt haben, ruft zuerst seine Nachahmung in einer zweiten oder mehrern folgenden Stimmen hervor und es knüpft sich so ein polyphones Gewebe bald nachahmender, bald freier Stimmen an, das sich der Liedesform anschmiegt.

Wir beginnen die wenigen erfoderlichen Versuche bei der geringsten Stimmzahl mit der

zweistimmigen Nachahmung.

In No. 216 haben wir unter a den Kern eines Nachahmungssatzes. Wir haben ihn nur dort nicht in polyphoner Weise ausgebildet, sondern der zweiten Stimme gegenüber die erste Stimme mit willkührlicher Begleitung fortfahren lassen. Jetzt soll in polyphoner Weise und zweistimmig fortgegangen werden.

220.

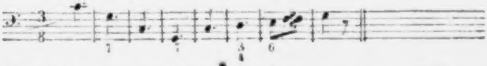


Es hat sich wieder ein liedförmiger, im vierten Takt vollständig abgesetzter Vordersatz gebildet; der Fortschritt gegen die frühern Versuche besteht nur in der Beibehaltung der polyphonen zweistimmigen Abfassung.

Statt der blossen Begleitung in No. 216 sehen wir im zweiten Takte, indem der Anknüpfungssatz a von der zweiten Stimme unter b (streng) nachgeahmt wird, die erste Stimme in melodischer Form weiter gehen, gegen den Satz b mit einem eignen Satze c, der zu b den Gegensatz bildet, auftreten. Dieser Gegensatz (c) wird von der zweiten Stimme unter d wieder (streng) nachgeahmt. Da c dem ersten Nachahmungssatze (b) gegenübertrat, so lag es der ersten Stimme nahe, gegen d wieder mit dem ersten Satze (a) aufzutreten. Es geschieht dies aber nach Anleitung der Melodie (d) und Modulation in freier Weise; — oder, wenn man will: nicht der Satz a oder b wird nachgeahmt, sondern das Motiv e zweimal, bei f und g in freier Weise. Dann schliesst der Vordersatz polyphon, aber ohne weitere Nachahmung.

Die Modulation giebt folgende Ordnung.

221.



Wir haben sie, deutlicherer Anschauung wegen, auf die ursprüngliche dreitheilige Taktordnung zurückgeführt. Und nun sieht man folgende rhythmische Ordnung: —

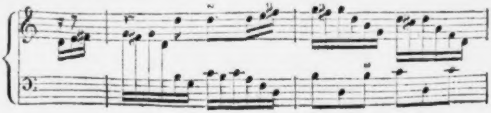
2 , 2 , — 4 Takte, oder

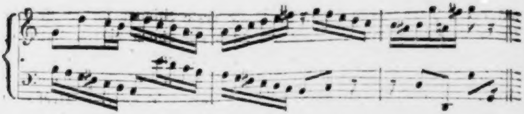
2 und 2 Takte

klar hervortreten. Der Inhalt und seine Anordnung bestärken diese Ebenmässigkeit, indem sie ihr entsprechen. Die ersten zwei Takte (nach der Eintheilung von No. 221) gehören der ersten Stimme, den folgenden Abschnitt von zwei Takten nimmt ein und bezeichnet der Eintritt der zweiten, nachahmenden Stimme. Die letzten vier Takte werden durch das lebendigere Hervortreten der ersten Stimme vom Vorherigen unterschieden; und in ihr gehören wieder die ersten zwei Takte der Nachahmung, die letzten unterscheidbar dem Schluss an.

Wie sollen wir fortfahren? Da der Vordersatz für sich abgeschlossen hat, so bleibt freilich nichts übrig, als, wieder von Neuem anzuknüpfen, und dazu liegt nichts näher, als der Hauptsatz (a) des Vordersatzes. Diesmal beginne die zweite Stimme, da sie ja im polyphonen Satze gleiches Recht mit der ersten hat, und das Ganze dadurch (wie schon S. 77 bemerkt) den Schein der Einförmigkeit vermeidet.

222.

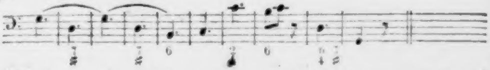




Aber die erste kann nach der im Vordersatz eingetretenen grössern Regsamkeit nicht warten, sie drängt sich früher heran, und auch die zweite entgegnet auf die Nachahmung im zweiten Takt in heftigerer Weise. Auch der Schluss bildet sich regsamer; er fasst das Motiv h aus No. 220 und ahmt es willkührlich nach.

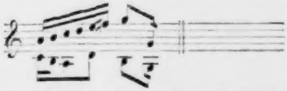
Die Konstruktion, wieder in der ursprünglichen Taktordnung dargestellt, ist hier folgende.

223.



Wieder machen sich zuerst zwei Abschnitte von zwei und zwei Takten fühlbar; ihnen antworten aber nicht zweimal zwei Takte oder ein Abschnitt von vier, sondern ein grösserer Abschnitt von sechs Takten, oder — wenn man will von vier und zwei Takten. Hätten wir das Gleichmaass genauer beobachten wollen, so müsste mit dem vierten Takte von No. 222 vielleicht so

224.

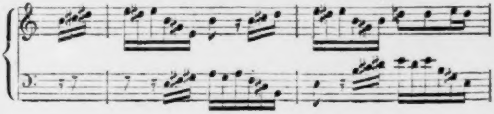


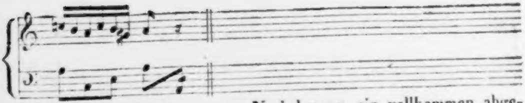
geschlossen werden. Offenbar hat uns der Lauf der Stimmen weiter gelockt; wir haben aber schon in der einfachen Liedform dergleichen Verlängerungen kennen gelernt, und werden sie hier bei der ununterbrochnen Geschäftigkeit der Stimmen noch weniger übel empfinden.

Wie soll nun der zweite Theil gebildet werden?

Das Nächstliegende wäre, wieder mit dem Hauptsatz und seiner Nachahmung im vorigen Tone (Gdur) oder einem andern sich eben darbietenden anzuknüpfen. Da man annehmen muss, dass der erste Theil die Bewegung gesteigert hat, so wird die nachahmende Stimme sich früher vordrängen. Man könnte so beginnen.

225.

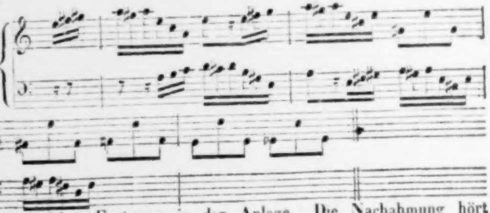




Hier hat sich in engerer Nachahmung ein vollkommen abgeschlossener Abschnitt von drei Takten (oder nach der obigen Darstellungsweise von No. 221 von sechs Takten, oder von drei Klauseln von je zwei Takten) gebildet. Wollen wir vollkommen ebenmässig fortschreiten, so muss nun vor Allem ein zweiter gleicher Abschnitt folgen; dann können andre oder ein Gang gebildet werden, womit man nach der Dominante des Haupttons und zum Schlusse wahrscheinlich auf den Hauptsatz (aus No. 220) zurückkäme, der jedoch, wie sich von selbst versteht, auf einen Schluss im Haupttone hinzulenken, vielleicht auch ausserdem nach den Antrieben erregterer Stimmung u. s. w. umzubilden, vielleicht auch durch Anhänge befriedigender zu Ende zu führen wäre.

Die Folge eines gleichen Abschnittes nach No. 226 wäre die ebenmässigste, keineswegs aber die einzig zulässige Weise, fortzufahren. Vielmehr steht uns bei dem bewegsamern Karakter dieser Bildungen frei, diese pünktlichere Ebenmässigkeit aufzugeben und uns, bei der Hast des ganzen Satzes, sogleich aus dem zweiten Abschnitt ohne weitern Abschluss in einen Gang hineinzuwerfen.

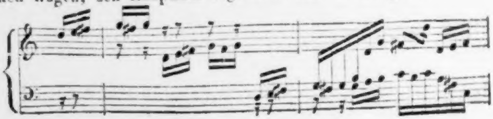
226.

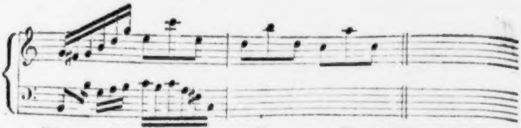


Hier ist ein solcher Fortgang in der Anlage. Die Nachahmung hört mit dem zweiten Takte auf, nachdem der weiterführende Gang (statt des aus No. 225 zu erwartenden Schlusses) schon angeknüpft ist.

Oder — wir kehren auf No. 225 zurück — sollten wir Bedenken tragen, den Hauptsatz sogleich wieder zu bringen?

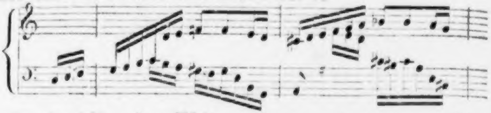
227.





Hier spricht der Anfang selbst unsre Unentschlossenheit aus. Man sucht erst den rechten Anfang, und dadurch bereitet man ihn vor; es ist freilich nichts Näheres gefunden worden, als eben der frühere Satz, nur in freierer Weise, — auch die alten Klauseln lassen sich fühlen. Man hätte an das Motiv h aus No. 220 denken und vom zweiten Takt in No. 227 so

228.

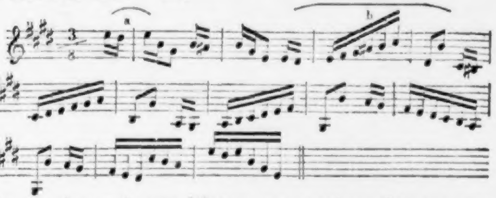


oder in wie viel! andern Weisen anfangen und fortschreiten können. Je weiter wir kommen, desto weniger ist an Erschöpfung der offnen Wege und Mittel zu denken. Hoffentlich genügen die obigen Fingerzeige, bis der sechste Abschnitt uns zu erweiterten Konstruktionen anleitet.

Ausgedehntere Sätze.

Unser diesmaliger Stoff (No. 220, a) war bedeutend gegen die frühern Figuralmotive, wenn gleich noch ziemlich eng begränzt. Allein nach denselben Gesetzen würde sich auch der weiteste Satz bilden und behandeln lassen. Hier —

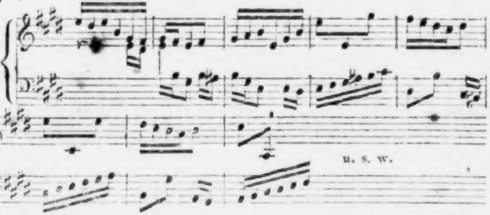
229.



sehen wir einen weit ausgedehntern gangartigen Satz vor uns, eine Satzkette, von der wir noch nicht einmal sicher voraussehen, ob sie im nächsten dreizehnten Takt auch nur einen Halbschluss machen wird; gebildet ist sie durch die einmalige Wiederholung des Motivs a, durch die zweimalige Wiederholung des Motivs b und das aus letzterer sich Ergebende. Sei auch die Länge vielleicht übertrieben und darum die Behandlung weniger bequem und erfreulich; doch muss die Durchführung möglich, ja in glücklicher Stunde könnte sie interessant werden.

Wollte man sich mit diesem Satze beladen, oder einen ähnlichen wählen, so käm' es vor allen Dingen auf die Fortführung der ersten Stimme während der Nachahmung der zweiten an. Sie müsste sich nicht nur lebendig, sondern auch (wie wir schon S. 172 schwach versucht) als ein hinlänglich unterschiedner und karaktervoller Gegensatz zur andern Stimme gestalten, um durch ihren Widerspruch lebhafte Wechsel und Gegenwirkung beider Stimmen und ein regeres Interesse des Ganzen zu wecken. Wir setzen nur einen Anfang her, der am zwölften Takte von No. 229 anknüpft,

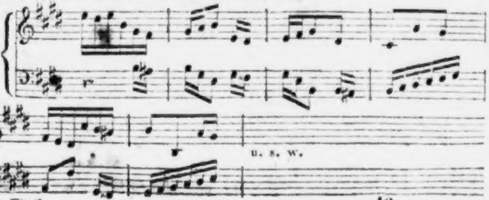
230.



und dessen Fortgang man leicht finden wird. Man sieht, dass sich der Gegensatz hier der zweiten Stimme oder dem Hauptsatze zu Anfang eng anschmiegt, dann sich durch abweichende Richtung, und alsbald auch durch den Rhythmus, durch die Gegenstellung langsamerer gegen schnelle Noten, unterscheidet und eine eigne Melodie bildet, die gleichwohl aus Elementen des Hauptsatzes ersteht.

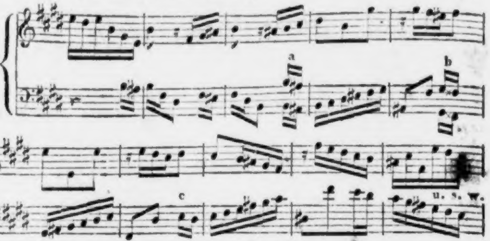
Bei so weit aussehenden Sätzen ist es aber selten rathsam, die Nachahmung in der Oktave zu unternehmen, weil die buchstäbliche Wiederholung leicht gar zu eintönig (S. 107) wirkt. Besser als oben in No. 230 hätten wir daher, wenn auch in derselben Harmonie, doch auf einem andern Intervall,

231.



oder noch besser gleich in einer andern Tonart eingesetzt; und da wäre die der Dominante die nächste,

232.



wenn auch keineswegs die einzig zulässige gewesen.

Man sieht aber voraus, dass selbst bei glücklicher Erfindung des Haupt- und Gegensatzes eine zu grosse Ausdehnung des erstern leicht zu einer ungünstigen Länge des Ganzen führen kann. Daher ist besonders den Anfängern in dieser Form Beschränkung im Hauptsatze oder in der Durchführung sehr zu rathen. Auch die zweitheilige Form würde bei der Behandlung eines sehr langen Hauptsatzes (wie der zuletzt behandelte) nicht so günstig sein, als die Beschränkung auf eine einzige periodische oder periodenähnliche Masse, da die zwei Theile schon eine grössere Ausdehnung, eine mehrmalige und mannigfache Benutzung des Hauptsatzes erfodern.

Ist es endlich doch nothwendig oder beschlossen, sich auf einen so weiten Hauptsatz einzulassen: so vermeide man wenigstens dessen öftere vollständige Durchführung durch beide Stimmen und die Zuziehung neuen fremden Stoffes, der die Masse des zu Bewältigenden noch vergrössert.

In solchen Fällen genügt es nach der ersten Durchführung, wenn der vollständige Hauptsatz etwa zum Schluss in einer oder beiden Stimmen (natürlich in irgend einer abweichenden Weise) wiederkehrt, und im Uebrigen mit Theilen desselben gearbeitet wird. Dann treten die beiden Partien, in denen der vollständige Hauptsatz wirkt, als Hauptpartien auf, und die Ausführung des Einzelnen als Zwischenmasse; es kehrt noch einmal, nur in neuer Weise, die dreitheilige Form, oder auch die Urgestalt aller Tonformen:

Tonika,	**Tonleiter,**	**Tonika,**
Ruhe,	**Gang,**	**Ruhe,**
Erster Theil,	zweiter Theil,	erster als dritter Theil,
Hauptsatz,	Satzreihe,	Hauptsatz,

wieder, — wie man denn inne werden muss, dass alle Formen ewig jene Grundformen und Grundbegriffe, nur in höherer und erweiterter Gestalt, wiederholen, von denen wir zu Anfange des ersten Theils (S. 18) ausgegangen sind; so dass

Ein Bildungsgesetz

durch die ganze Formenlehre geht, und die scharfe Auffassung desselben in den ersten, einfachsten Gestalten uns jeden konsequenten Fortschritt, das konsequente Fortschreiten uns die Aneignung jeder, auch der entlegensten und zusammengesetztesten Form sichert, wie wir Anfangs (Th. 1. S. 7.) verheissen haben.

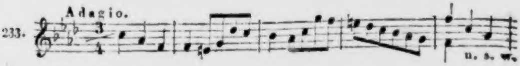
Fünfter Abschnitt.

Drei- und mehrstimmige Nachahmungssätze.

Das eigentliche Wesen aller auf freie Nachahmung gegründeten Formen haben wir im vorigen Abschnitte, wenn auch in engerer Ausführung, kennen gelernt. Wir sahen ein, dass der innere Trieb zu einer solchen das Interesse an einem Hauptsatze war, der uns durch sein Wesen im Allgemeinen anzog, und so die zweite Stimme zur Nachahmung reizte. Wir sagen: durch sein Wesen im Allgemeinen. Denn hätte sich der Hauptsatz als ein abgeschlossener Gedanke dargestellt, der mit jedem seiner Züge und Bestandtheile unsern Antheil gefesselt und zur Wiederholung vermocht hätte: so würde er Satz- oder Periodenform angenommen und genaue Wiederholung, das heisst, strenge Nachahmung gefodert haben. Auf diese Fälle wollen wir uns aber für jetzt (S. 171) noch nicht einlassen.

Es folgt hieraus, dass in der That die ganze Form zweistimmiger Nachahmung in dieser Hinsicht zu einem leichtern und flüchtigern Karakter geneigt ist; schon die Minderstimmigkeit begünstigt, wie wir aus Th. 1. S. 375 wissen, diese Neigung eher, als Mehr- oder gar Vielstimmigkeit, und es lag also wirklich im Wesen der Kunstform selbst, wenn unsre bisherigen Beispiele insgesammt einen leichtern, flüchtigern Karakter annahmen. Nur wird allerdings dieser Karakter schon durch das lebendige Zusammen- und Gegeneinanderwirken zweier selbständiger Stimmen, durch den Grundkarakter aller Polyphonie (S. 106) wieder eine innere Haltung und Kräftigung annehmen, die den homophonen Bildungen im Allgemeinen nicht eigen sein kann; und wir wollen uns im Voraus bescheiden, dass mit jenem einen Zuge das Karakterbild einer so vielgestaltigen Kunstform nicht einmal umrissen, vielweniger ausgeführt sein kann, — wozu vielmehr die folgenden Abschnitte und Abtheilungen beizutragen haben werden. Für jetzt, und namentlich für zweistimmige Nachahmung dürfen wir bei dieser Karakterisirung stehen bleiben. Denn wir können leicht sehen, dass zweistimmige Nachahmung von schwererm Karakter und langsamerer Bewegung, z. B. dieses Satzes:

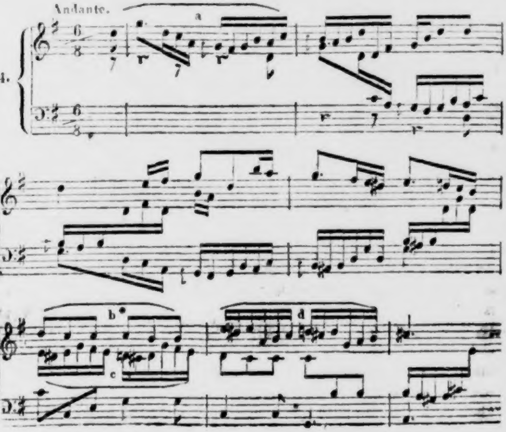
233.

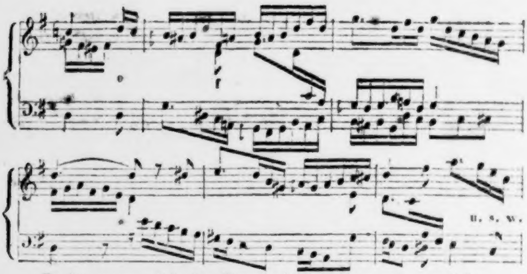


sich entweder zu langsam entfalten und für den ernstern Inhalt sich zu tonleicht gestalten, oder zur Ausführung der Harmonie auf zuviel Stimmwindungen, harmonische Beitöne u. s. w. geführt werden, oder endlich eine vollstimmigere oder für sich ausgeführte Begleitung nöthig haben würde. Im siebenten Abschnitte werden wir dies deutlicher erkennen.

Gehen wir nun zu mehrstimmigen Nachahmungssätzen über, so liegt es, wie gesagt, schon im Karakter der Mehrstimmigkeit, dass auch bei gleich angemessener Behandlung und gleichem Streben doch nicht mehr die alte Leichtigkeit hervortreten kann. Wenn wir auch gleich bewegliche Sätze wählen, so wird sich doch die Modulation schon desshalb umständlicher und langsamer entfalten, weil nach zwei Stimmen noch der Eintritt der dritten Stimme, wo nicht mehrerer, zu bewirken ist. Betrachten wir, um uns sogleich darüber zu verständigen, einen dreistimmigen Satz in der Anlage.

234.



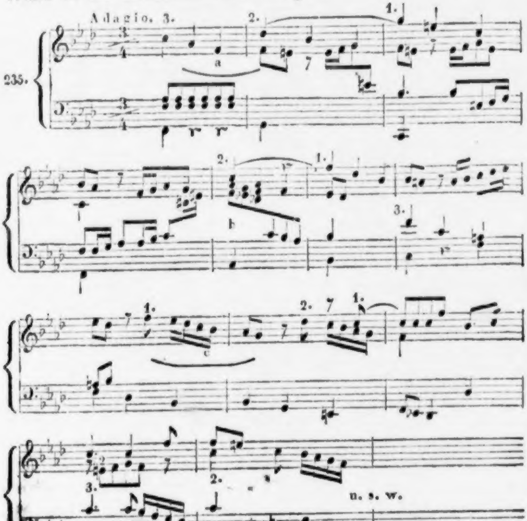


So bewegsam sich der Hauptgedanke (a) erweisen möchte, so bewirkt schon die Mehrstimmigkeit langsameres Fortschreiten und ein drei Takte langes Festhalten an der Tonika. Zugleich wird, während die beiden Unterstimmen ihre Nachahmung vollbringen, die erste zu einer weitern Ausbildung ihrer Kantilene vermocht; die Stimmen müssen weite Lage annehmen, um sich frei entfalten zu können; — und so ist in jeder Hinsicht der Karakter langsamerer, weilender Bewegung bedingt. Hätte man eine nochmalige Einführung des Hauptsatzes wagen dürfen? Selbst wenn er interessanter wäre, würde es nicht ohne Lähmung oder Ueberladung des Ganzen haben geschehen können. Man schritt also in freier Polyphonie weiter, und wurde von der uns beschäftigenden Vorstellung der Nachahmung nur gereizt, einen ganz andern Satz (b) gelegentlich nachzuahmen; auch dem Gegensatze desselben (c) widerfährt dies bei d, jedoch mit einer Aenderung, um die zu weite Entfernung der Stimmen zu mindern. Wenn nun, nach vier Zwischentakten, der Hauptgedanke bei e wiederkehrt: so lässt schon dies kein ruhiges Verweilen und Durchführen zu. Daher folgt die nachahmende zweite Stimme (bei f) schneller, drängender, und die erste giebt die Nachahmung ganz auf. Demungeachtet würde von hier ab ein naher Schluss zu erwarten sein, wofern der Satz nicht über sein Recht und Vermögen ausgedehnt werden sollte.

Noch eine Bemerkung liegt eben so nahe. Schon bei zweistimmiger Nachahmung mussten wir vor zu weiten Hauptsätzen warnen. Es ist einleuchtend, dass die Schwierigkeit und Ungunst solcher Aufgaben mit der Zahl der Stimmen wachsen muss. Ein Satz, wie der in No. 229, der sich zweistimmig wohl noch behandeln liesse, würde bei drei oder vierstimmiger Behandlung immer mehr Weitläufigkeit und Schwerfälligkeit in die Komposition bringen, oder man müsste seine wiederholte Durchführung und bald auch die polyphone Stimmbehandlung aufgeben.

Hiernach erkennen wir nun, dass für drei- und mehrstimmige Nachahmung langsamere Bewegung und kürzere Hauptsätze die vortheilhaftern Aufgaben sind. Sie gewähren den Eindruck und die Wirkung (S. 162) nachahmender Stimmen, ohne uns in zu grosse Weitläufigkeit zu verstricken. Nur müssen wir bisweilen, wie schon No. 233 gezeigt hat, dem Anfange zu Hülfe kommen, und hierzu bietet sich denn der Ausweg, neben den nachahmenden polyphonen Stimmen, die hier Hauptstimmen zu nennen sind, noch eine oder mehr begleitende oder Nebenstimmen (S. 163) eintreten zu lassen, die entweder in dieser Weise bis zu Ende mitwirken, oder in die Hauptstimmen übergehen (mit ihnen zusammenfallen, sich mit ihnen vereinigen), oder endlich selbst zu Hauptstimmen werden und an der Nachahmung Theil nehmen. In dieser Weise ist der nachstehende Entwurf gemeint.

235.



Es treten mit dem Sätzchen a drei Hauptstimmen (3, 2, 1) nach einander in freier Nachahmung, und mit ihnen drei begleitende

Stimmen auf. Im vierten Takte hat sich mit dem Schluss der Nachahmung ein Abschnitt vollendet. Allein die Stimmen drängen weiter, und so beginnt im folgenden Takte die Nachahmung bei b von neuem und zwar in veränderter Weise. Die Begleitungsstimmen scheinen vom dritten Takt an überflüssig, werden also wahrscheinlich, mit Ausnahme des Basses, in die Hauptstimmen übergehen. Der Bass aber hat sich schon so weit geltend gemacht, dass er mit Recht im achten Takte zur Hauptstimme wird und an der Nachahmung in seiner breitern und entscheidenden Weise Theil nimmt. Daneben will auch ein andres Sätzchen (c) von den Stimmen gehegt sein. — Ob übrigens die Begleitung später noch einmal eintreten möchte oder gar muss, steht dahin.

Betrachten wir einmal diesen Satz wieder näher in Hinsicht seiner rhythmischen Konstruktion.

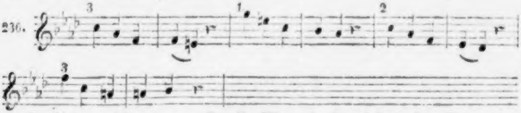
Was sofort klar hervortritt, ist der erste Abschnitt von vier Takten, dann der auf den elften Takt fallende Halbschluss; das Weitere ist Anhang. Wir haben also Abschnitte von

4 und — 7 Takten.

Wie ist diese Ungleichheit zu rechtfertigen oder zu erklären?

Vorerst bedenke man, dass der zwei Takte lange Hauptsatz das Ganze in Klauseln von je zwei Takten theilt. Man kann sich den zum Grunde liegenden Faden so

236.

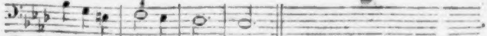


verdeutlichen; hier treten die die Klauseln bezeichnenden Sätze der verschiednen Stimmen deutlich vor das Auge, und die dazwischen drängenden Nachahmungen sind weggelassen. Wie würde man nun diese Anlage nach Anleitung von No. 235 vollenden? Wir haben bis jetzt

2 und 2, 2 und 2 Takte;

zu dem letzten derselben tritt in No. 235 der Bass eben so ein, wie die Zwischenstimmen, die wir oben (in No. 236) ausgelassen haben, und er ist daher eben so weggelassen worden. Also beginnt der folgende Basstakt wie eine neue Stimme, wie jede der in No. 236 eingeführten Stimmen, die neue Klausel. Und diese müsste regelmässig zwei, oder besser vier Takte lang sein; unser Entwurf wäre so

237.



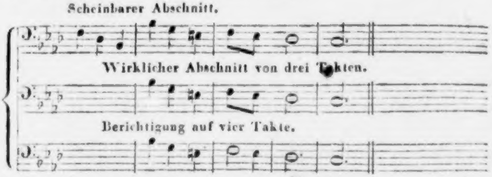
zu vollenden gewesen; jene sieben Takte hätten also eigentlich acht, das heisst

2 und 2 — und 4

sein müssen. Dies wäre das vollkommen Regelmässige gewesen.

Allein eben durch die in No. 236 und 237 ausgelassenen Zwischenstimmen wird auch das Gefühl der zweitaktigen Klauseln verdunkelt. Jede neue Stimme bezeichnet einen besondern Takt, und nur der **Abschnitt** im vierten Takte tritt deutlich hervor. Von da an fühlen wir wieder mehr die Takte als Klauseln, und wenn zuletzt der Bass zweimal das Hauptmotiv ergreift, so muss sein erster Eintritt als Anfang des neuen letzten Abschnittes gelten, obwohl eigentlich erst der folgende Takt diesen Anfang bringt, wie wir bei No. 237 gesehen haben. Diese Tafel

238.


Scheinbarer Abschnitt.
Wirklicher Abschnitt von drei Takten.
Berichtigung auf vier Takte.

versinnlicht den ganzen Process unserer Einbildungskraft mit dem messenden und rechnenden Verstande.

Es geht, wie man sieht, ein geheimer Kalkul, ein geheimes unbewusstes Nachrechnen durch all unsre Gebilde hindurch. Aber auf dem jetzigen Standpunkte, — umdrängt, angesprochen, verlockt von so viel lebendigen Stimmen, — dürfen wir den Kalkul nicht laut werden lassen, dürfen im Moment des Schaffens nichts davon wissen, und darum eben ist es so dringend nothwendig (und bereits S. 60 u. a. empfohlen), dass man sein rhythmisches Gefühl befestigt habe, ehe die jetzigen Arbeiten beginnen.

Sechster Abschnitt.

Fortbildung der Nachahmungsformen.

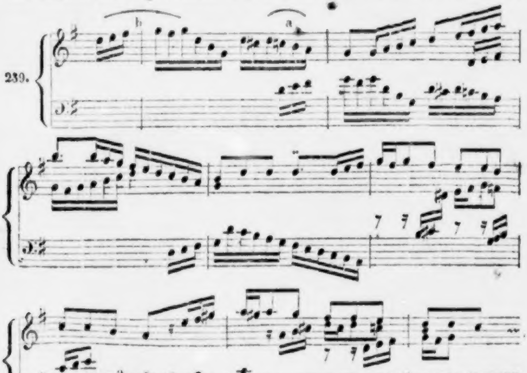
Wir haben uns in den vorhergehenden beiden Abschnitten auf die klarste und zugleich engste Ausführung der Nachahmungsform beschränkt, die ihrem Grundrisse nach meist mit der zweitheiligen Liedform übereinkam, oder einen ungetheilten liedförmigen Satz (wie No. 208 und 235) in engem Raume darstellte. Betrachten wir nun, wie dieselbe Form sich weiter ausdehnt und freier gestaltet. Wir knüpfen an der zweitheiligen Gestaltung wieder an.

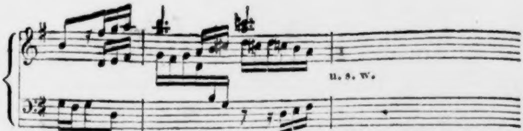
1. *Erweiterung der Form.*

Zunächst ist freilich klar, dass mit erweiterten Nachahmungen auch der Raum der beiden Theile und des Ganzen weiter werden kann. Wollten wir den Satz No. 229 so vollständig ausführen, wie die Sätze No. 220 und 235, so würde natürlich ein weit grösseres Tonstück das Resultat sein. Allein wir haben schon S. 178 nicht unbemerkt lassen können, dass eine so weite Anlage leicht zu einer weitschweifigen wird; es dauert zu lange, ehe man den ganzen Nachahmungssatz jeder Stimme gleichsam abgehört hat.

Daher muss es günstiger erscheinen, nicht fortwährend mit dem ganzen Nachahmungssatze zu arbeiten, sondern ihn bisweilen ganz, bisweilen theilweis vorzutragen. Es ist dies schon in den frühern Sätzen gelegentlich geschehen, kann aber viel weiter und freier angewendet werden; und zwar zunächst im Mittelsatz oder im Schlusssatz oder Anhange. Kehren wir, um ein andeutendes nahes Beispiel zu gewinnen, noch einmal auf den (freilich schon über Verdienst oft gebrauchten) Satz No. 220 zurück. Das eigentliche Motiv (No. 220, e) ist schon im alleinigen Nachahmungssatze zweimal enthalten, muss also bei einer einzigen Nachahmungsstimme viermal gehört werden. Wie könnte man mehrere Stimmen im weitern Raume fortwährend damit beschäftigen, ohne zu ermüden? Wir müssen also wechseln. Der Schluss eines aus diesem Motiv gewonnenen Tonstückes könnte sich so einleiten.

239.



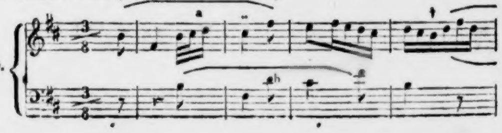


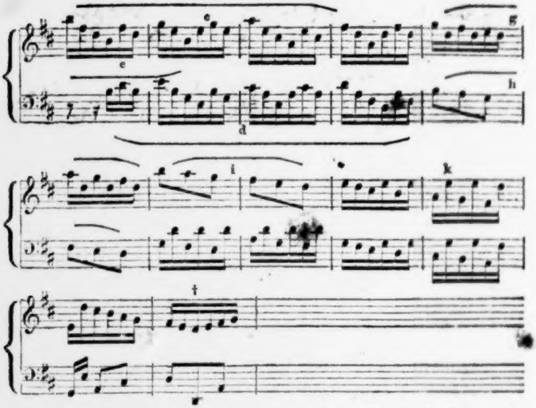
Es ist dies ein flüchtiger Versuch, der nur das Nächstliegende benutzt. Gegen die nachahmende Tenorstimme (Takt 1 und 2) fasst die erste Stimme ein einzelnes Motiv (a) des Nachahmungssatzes; der Alt (Takt 2) und Bass (Takt 3) beschäftigen sich mit demselben, ohne das eigentliche Motiv (No. 220, e) zuvor gefasst zu haben. Dann ergreift die Oberstimme (an No. 227 erinnernd) zum fünften Takt ein zweites Motiv (b) des Hauptsatzes, das im Grunde nur vom Bass und dann erst, Takt 7, von allen drei Unterstimmen nachgeahmt wird. Nun endlich meldet sich das Hauptmotiv wieder, und wir müssen aus seiner Rückkehr schliessen, dass es nun auf den Schluss abgesehen ist; wahrscheinlich wird der letzte Takt genau oder mit Abänderung des Stimmgewebes wiederholt und dann sogleich zum Schlusse, oder vielleicht über die Parallele (Emoll) nach der Dominante (Ddur) und von da erst wieder in den Hauptton zum Schlusse geschritten. Mit einer andern Modulationswendung könnte der Satz auch den ersten Theil schliessen.

Das Ganze ist locker genug fortgeführt; der Hauptsatz ist im Grunde vernachlässigt und bei aller Rührigkeit der Stimmen die Modulation doch nicht gefördert, die Tonika und Dominante des Hauptttons vorherrschend, und damit das Gefühl beruhigender Festsetzung im Hauptttone, also das Schlussgefühl erweckt. Sollte der Satz einen Schluss des ersten Theils abgeben, so müsste man zwischen dem Anfange des Tonstücks und dem Einsatze von No. 239 fremdere und fremder modulirte Zwischensätze voraussetzen, nach denen der letztere Eintritt ohne Mattigkeit geschehen könnte, und dann annehmen, dass der Hauptsatz sich nun in *D* wieder um so genügender darlegen und die Modulation im Anfange des zweiten Theils noch reicher entfalten würde; sonst dürfte der Anfang in doppelter Beziehung unangemessen erscheinen.

Betrachten wir, statt diesen allzu ermüdeten Satz weiter festzuhalten, ein kleines Tonstück von Seb. Bach, die Gigue aus seiner dritten Suite (Ausgabe von Peters).

240.



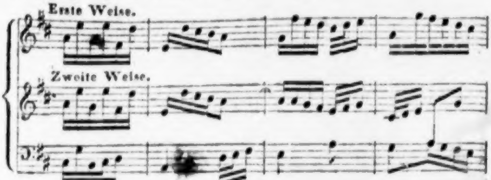


Der Hauptgedanke ist der im vierten Takt auf † schliessende Satz der ersten Stimme; als Hauptgedanke bezeichnet er sich, indem er zuerst auftritt und am karaktervollsten rhythmisirt ist. Er wird nach seinem vorzüglichsten Inhalte (a) von der zweiten Stimme in b frei nachgeahmt; die Nachahmung wäre streng, wenn nicht Bach die kleine Notengruppe der Oberstimme am Ende des ersten Takts in der Unterstimme in einen einzelnen Ton verwandelt hätte.

Allein dieser Hauptsatz wird gleich nach der ersten Durchführung verlassen. Aus seinem Ausgang entspinnt die Oberstimme einen zweiten mehr gangartigen Satz (c), der eigentlich nur eine zweimalige Anführung der Klausel e ist, und die Unterstimme ahmt denselben bei d frei nach. Ein dritter Satz (g) entspringt in der Oberstimme und findet in der Unterstimme (in h) seinen Gegensatz, der also als vierter Satz erscheint. Dieser wird von der Oberstimme aufgenommen (i), während die untere sich in freier Weise mit dem Satze g beschäftigt. Endlich fassen beide Stimmen ihn zugleich, und das Ganze scheint bei † in freier Weise auf der Dominante als erster Theil schliessen zu wollen. Wenigstens (wenn auch die letzten drei Sechszehntel den Fortgang verrathen) könnte hier ein erster Theil geschlossen werden. Es würde dann der Hauptsatz, a, einem zweiten und dritten Satze, c und g, Platz gemacht haben und im zweiten Theile wiederkehren müssen; der Bau und Zusammenhang des Ganzen wäre sehr locker. Wäre es nun darauf angekommen, dem ersten Theil nur eine einheitsvollere

Schlusswendung zu geben, so hätte man in irgend einer Weise auf den Hauptsatz zurückkommen müssen, z. B. mit einer von diesen Wendungen (vom Takte k in No. 240:)

241.



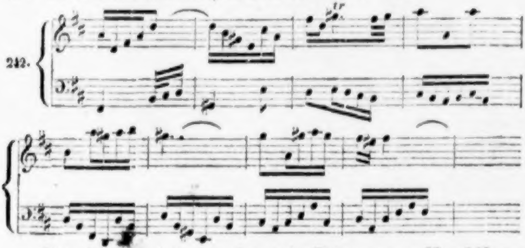
(oder einer günstigern) von wo aus ohne Weiteres zum Theilschluss gegangen werden kann.

Bach hat einen andern und weitern Weg eingeschlagen. Nicht in der Parallele, sondern in der Dominante (Fismoll) soll sein erster Theil schliessen. Dazu ergreift er nach No. 240 den Hauptsatz in freier Weise, wendet sich aber mit ihm nach Adur, und von hier nach dessen Parallele, Fismoll, so dass sein Modulationsweg der Hauptsache nach

$$\underbrace{\text{A moll, D dur, A dur, Fis moll}}$$

ist. Er schreitet nämlich (von No. 240 ab) so fort.

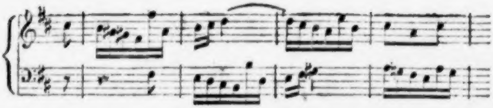
242.



Eine freie Nachahmung der sechs Takte von g No. 240 an macht den Schluss. Es ist also der Hauptsatz a No. 240, der zweite Gedanke (e aus No. 240), obwohl in sehr freier Weise in der Oberstimme Takt 2 und in der Unterstimme von Takt 4 (No. 242) an, endlich, wie gesagt, auch der dritte Gedanke (g und h N. 240) wiederholt worden; zugleich hat sich dem Hauptsatze gegenüber die Oberstimme in No. 242 kühner als bisher gestaltet.

Der zweite Theil bei Bach beginnt mit einem noch nicht dagewesenen, aber an den Inhalt des ersten Theils erinnernden Satze,

243.



auf den eine neue Anwendung des zweiten Satzes (*c* No. 240) und des dritten (*g*, *h*), dann abermals eine freie Benutzung des neuen Satzes No. 243, folgt und endlich mit dem dritten geschlossen wird. In welcher Weise jeder dieser Sätze benutzt ist, kann unerwähnt bleiben, da wir schon einsehen gelernt, in wie vielfacher dies möglich und statthaft ist. Die Tonarten, in denen sich der zweite Theil beschäftigt, sind

H moll, *A* dur, *D* dur, *A* dur, *H* moll,

im Durchgange, dann vorherrschend (durch die erste Aufstellung des dritten Satzes acht Takte lang behauptet)

die Unterdominante, *E* moll,

worauf über *D* dur nach dem Hauptttone zurückgegangen und (abermals nach zwölf Takten, in denen der dritte Satz vorherrscht) geschlossen wird. Der Hauptsatz ist gar nicht wieder gekommen.

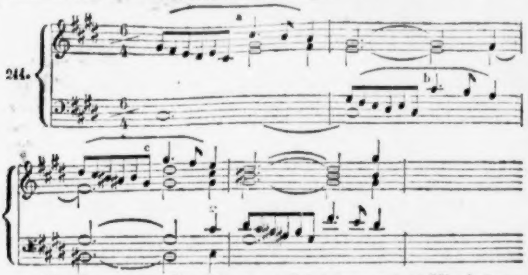
Hieran mag es genug sein, um die erweiterte Form aufzuweisen, zu der die Nachahmungen Stoff geben. Man sieht, dass die Erweiterung erkauft wird durch ein Nachlassen von dem strengern Halten an einem Hauptsatze, dass der Zusammenhang lockerer, die Entwickelung willkührlicher, die Einheit des Ganzen nur dadurch erhalten wird, dass man auf gewisse Hauptsätze wieder zurückkehrt und eine folgerichtige Modulationsordnung beobachtet. Ein Bestimmteres lässt sich für eine Form nicht angeben, die ihr Wesen eben in der Ungebundenheit sucht.

Aber eben desswegen bedarf sie auch keines eigentlichen Studiums. Hat man sich in den festern Formen geübt und seinen Formsinn gestärkt, so mag man sich gelegentlich einmal gehen lassen in weiterer, willkührlicherer Ausführung. Es werden da keine wesentlichen, und bald gar keine Missgriffe zu besorgen sein; allein es wird auch kein bestimmter karakterisirter Erfolg kommen. Sätze dieser Art sind ein Ergehen, ein Spiel der Stimmen mit Tongebilden, deren keines Wichtigkeit und Interesse genug hat, sich der Herrschaft bleibend zu bemächtigen.

Eine Erweiterung andrer Art, die im Wesentlichen mit unsern ersten Versuchen, No. 216 u. f. übereinkommt, ist die Vermischung polyphoner und homophoner Anwendung des Nachahmungsmotivs. Auch hier kann ein einziges Beispiel statt aller Anweisung dienen;

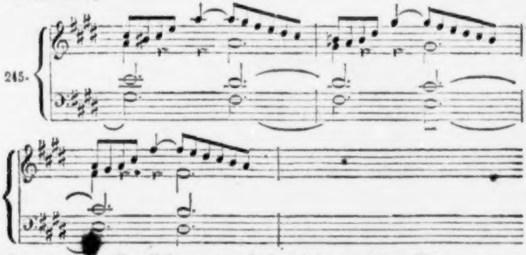
wir heben es aus Bachs wohltemperirtem Klavier[*]) heraus. Das Cismoll-Präludium des ersten Theils beginnt so:

244.



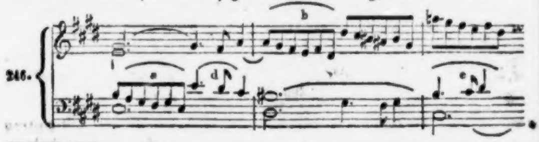
Der Satz *a* der Oberstimme wird bei *b* von einer Mittelstimme streng nachgeahmt, dann von Ober- und Mittelstimme nochmals frei wiedergebracht. Von hier beginnt ein ganz freier Gesang der Oberstimme, —

245.



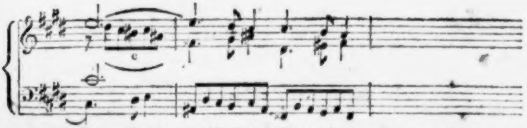
der nach der Paralleltonart und da wieder auf den Hauptsatz zurückführt. Allein auch jetzt wird dieser nicht förmlich nachgeahmt. Die Mittelstimme (der Tenor) giebt ihn vollständig, die Oberstimme —

246.



---

*) Wenn hier und besonders in den folgenden Abtheilungen sehr häufig auf diese Sammlung Bezug genommen wird, wo man auch aus andern Meisterwer-



wiederholt nur das erste Glied *(a)* dreimal von *b* an, und eine andre Mittelstimme (der Alt) ahmt dies einmal bei *c* unvollständig nach. Dies ist der Faden der Komposition. Beiläufig und gelegentlich hat es sich gemacht, dass das zweite Glied des Hauptsatzes *(d)* erst vom Tenor (in *e*), dann vom Bass ergriffen wird. Allein wenn dies auch nicht in der ersten Absicht des Komponisten lag, so konnte es ihm doch nicht unbemerkt und ungefühlt vorüber gehen; der folgende Takt benutzt dieses Motiv in den obern Stimmen in rechter und verkehrter Bewegung, und der Bass wiederholt ihnen gegenüber das erste Motiv *(a)* in sehr freier Weise.

Es ist dieses Präludium eine der sinnigsten Kompositionen, voller Seelenbewegung, Zartgefühl und Adel. Und dennoch spricht sich der nur leichter hinstreifende Karakter, der die selbständigen Nachahmungsformen besonders von andern polyphonen Formen im Allgemeinen (S. 179) unterscheidet, auch in ihm, namentlich in der willkührlichen, durch kein bestimmteres Gesetz, durch keine schärfern rhythmischen Abschnitte, durch keine äussere Rücksicht auf einen Cantus firmus gebundnen Fortführung deutlich aus.

2. *Freiere Formbildung.*

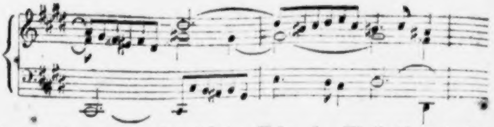
Die Zweitheiligkeit haben wir in den Formen freier Nachahmung desswegen förderlich gefunden, weil sie in dem ununterbrochnen, diesen Formen eignen Stimmgewebe wenigstens einen Abschnitt, ein näheres Ziel vor dem letzten Schlusse giebt, auf das wir sicherer losgehen, bei dem wir einen Augenblick ruhen können, um mit neuer Kraft und Sammlung fortzufahren. Es ist daher begreiflich, dass die meisten Tonstücke sich diese Form aneignen.

Nicht immer tritt sie aber in der scharf bestimmten Weise hervor, die wir besonders früher, in den homophonen Liedformen, geltend machten. Oft liegt sie der Komposition zum Grunde, wird aber verhüllt, indem man den Schluss sogleich durch Weiterführung der Stimmen abbricht, gleichsam ungeschehen macht. Das vorige Präludium giebt ein genügendes Beispiel. Es geht nach No. 246 so:

---

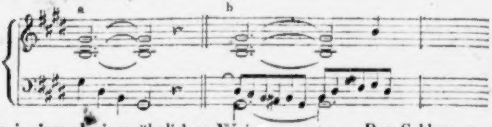
ken treffende Beispiele entlehnen könnte: so geschieht es, weil nicht jeder Musikstudierende Zugang zu einer reichern Bibliothek hat, jenes Werk aber eines der wenigen ist, die jeder Musiker durchaus besitzen sollte, da unsre Litteratur keine zweite Sammlung besitzt, die den Vergleich aushielte.

247.



weiter, und man sollte im nächsten Takte den Theilschluss in der Dominante (Gis moll) so, wie bei *a*,

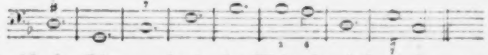
248.



oder in irgend einer ähnlichen Weise erwarten. Der Schluss erfolgt auch. Aber auf dem Schlussakkorde selbst setzt, wie wir in *b* sehen, der Tenor wieder das erste Motiv ein und beginnt damit auf dem Schlusstone des ersten Theils den zweiten.

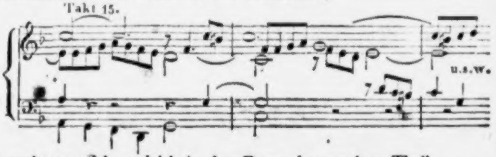
Eine ähnliche, nur noch verborgnere Konstruktion hat das F-dur-Präludium aus dem zweiten Theil des wohltemperirten Klaviers, dessen Anfang in No. 207 mitgetheilt ist. Dieser Anfang hat die Konstruktion eines Vordersatzes des ersten Theils, nur dass er nicht rhythmisch absetzt, sondern die Stimmen (Alt, Tenor, dann Bass) unaufhaltsam weiter streben. Ueber breiten Akkorden (wir deuten hier nur das Wesentliche der Modulation an)

249.



setzt sich das Stimmgewebe in der Weise des Anfangs fort, gelangt, wie wir sehen, in die Dominante und lässt sich im funfzehnten Takte zu einem förmlichen Theilschlusse für den folgenden Takt an. Allein hierzu kommt es nicht; die Stimmen verhüllen den Schlussakkord durch Vorhalte und Hülfsnoten, —

250.



und ergiessen sich sogleich in den Raum des zweiten Theils.

Dieser dehnt sich weit, von No. 250 ab über vierzig Takte aus, und dabei wird nicht, wie etwa in No. 244, ein bestimmtes und karaktervolles Motiv durchgeführt, sondern der Karakter der

Komposition ist vielmehr der, dass aus einem geringen Motiv eine allgemeine Bewegsamkeit der Stimmen hervorgerufen und in breiten ruhigen Zügen ausgeführt wird. Wodurch gewinnt nun Bach eine festere Einheit? — Wir kennen schon das Mittel und haben es in der homophonen Liedform ebenfalls benutzt, um nach einem weitausgeführten, umschweifenden zweiten Theil Einheit des Ganzen zu gewinnen. — Es wird ein dritter Theil gebildet, und dieser beginnt mit den sechs ersten Takten, so dass nun No. 207 gleichsam als Thema des ganzen Tonstückes erscheint. Im sechsten dieser Takte wird die Weise des ersten Anfangs verlassen. Die Modulation wendet sich nach der Unterdominante, macht diese gebührend geltend, und dann erfolgt der Schluss.

Siebenter Abschnitt.

Schlussbetrachtungen.

In den bisherigen Abschnitten haben wir eine neue Gestaltenreihe aus den vorangegangnen hervorgerufen, deren Reichthum sich gar nicht berechnen lässt, — um so weniger, da diese Gestalten sich eng verknüpfen mit den vorhergehenden und den noch zu erwartenden der nächsten Abtheilungen und des folgenden Buchs. Erst in diesen Abschnitten der Formlehre vervollständigt sich die Reihe der nachahmenden Formen, und geschlossen kann sie nur in der Lehre vom Vokal- und Instrumentalsatze (im dritten und vierten Theil dieses Werkes) werden. Wir mussten es einstweilen, wie schon öfter, dem Waldrichter und Bergmann nachthun, die vorerst durch den wilden Forst und das Gestein einen geraden Weg oder Schacht durchtreiben, und von da die Seitenwege und Stollen einschlagen. Haben wir nur erst sicher Fuss gefasst, — und dies ist die nächste Bestimmung der vorherigen Abschnitte — so werden wir nach allen Seiten neue Aussichten finden, und neue Wege bahnen.

Für jetzt bedarf es noch einiger erläuternder Rückblicke.

1. *Der Karakter der Nachahmungsformen.*

Da der Hauptgedanke ein gangartiger Satz und die Nachahmung und Fortführung eine ganz ungebundne ist, so durften wir den ursprünglichen Karakter der Form einen mehr leichten, von oberflächlichem Interesse am Hauptgedanken leicht angeregten nennen. Denn jedes tiefer wurzelnde, fester, inniger ergreifende Interesse hätte sogleich (S. 179) den gangartigen, mehr vorübergehenden Gedanken in einen bestimmten Satz verwandelt; jede kräftige Auffassung eines solchen Satzes hätte bestimmtere, energische Gliederung und Form bedingt. Und es wären dann ganz andre Kunstformen hervorgetreten.

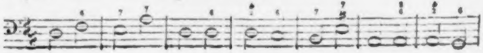
Allein wir wollen uns nicht — wie den Aesthetikern oft passirt — von einem Wort, von einem abstrakten Gedanken gefangen nehmen lassen. Mag auch jener Karakterzug der Nachahmungsform ein wahrer und entscheidender sein, so ist doch damit das Wesen der Sache nicht erschöpft. Es kommt vielmehr bei jedem einzelnen Tonstücke, wie man leicht begreift, nicht blos auf den allgemeinen Karakter seiner Form, sondern auch auf den besondern Inhalt an; dieser ist es, der sich erst die angemessene Form sucht und dann dieselbe in dieser oder jener Weise, aber stets nach seinem Sinne anzuwenden, auszubilden hat.

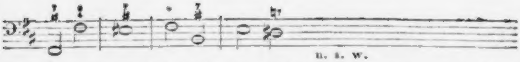
Wir selbst haben schon Sätze mannigfachen Karakters vorübergehen sehen, fliessender Bewegung (No. 199) schwunghafter und rührig (No. 216) kecker (No. 229) energischer (No. 201) gefälliger (No. 234) sinnig edel (die Bachsche Gigue No. 240) innig und schwärmerisch (Bachs Präludium, No. 244) mit dem Ausdruck ernsterer Trauer (No. 235) und mancherlei Anderes. Wer die Präludien des wohltemperirten Klaviers und die andern kleinern Werke Seb. Bachs durchgeht, wird die Reihe dieser Beispiele sich weit ausdehnen sehen und bei einigem Nachdenken sicher erkennen, welchen Einfluss der Inhalt auf die jedesmalige Ausführung gehabt hat.

So konnten wir bereits selbst anschauen, wie sich die Nachahmung in bestimmt gegliederte Abschnitte (No. 216) begiebt und damit einen abgeschlossenern Karakter annimmt, oder sich wenigstens in zweitheiliger Form (No. 240) entschieden ausprägt, oder bei einer gleichsam überfliessenden Stimmbewegung (No. 250) über den schon vorhandnen Theilschluss hinwegfluthet. In diesem durchaus bewegten, an keinem bedeutenden Motiv haftenden Tonstücke bildete sich (S. 193) eine Dreitheiligkeit; der Anfang musste wiederkehren, damit nur irgend ein Anhalt für das Ganze gewonnen würde. In dem sinnigern, aber ebenfalls beweglichen Tonstücke von No. 244 war der Hauptgedanke wichtig genug und hinlänglich festgehalten, um eine Dreitheiligkeit und die Rückkehr des Anfangs nicht nöthig zu machen; der Schluss des ersten Theils wurde von dem Gesang der Stimmen überschritten, doch aber nicht so weit verhüllt, wie bei dem andern Tonstücke.

In dem anmuthig gaukelnden Präludium No. 203 dagegen ist eben dieses Hin- und Herspielen der Oberstimme das gleichsam sich selbst und für sich allein Genügende. Bach spielt daher nur immer weiter (wie schon der Gang der Modulation

251.

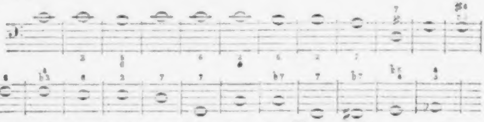




zeigt) bis er endlich doch den Anfang (die ersten fünf Takte) gleichsam als festeres Thema wiederbringt, um einen Moment Ruhe und das Gefühl einer Abrundung zu gewinnen. Allein diese Anfangstakte, die gleichsam als Thema dienen sollen, sind dazu nicht geeignet; sie schliessen nicht in sich ab, geben also auch keinen Abschluss für das Ganze, sondern verlangen und treiben weiter. Es wäre daher unnütz gewesen, sie so, wie wir etwa in No. 208 gethan, im Haupttone aufzuführen. Sie erscheinen daher in der Unterdominante, um wenigstens den Modulationskreis abzuschliessen, und führen dann erst in den Hauptton zu Trugschlüssen und zu dem Ende.

Hier also war noch ein Halt. In dem No. 202 angeführten Präludium fehlt auch dieser. Die eine Stimme, aus der eigentlich das Ganze besteht, schaukelt sich höchst anmuthig, aber ohne irgend einen hervortretenden Moment weiter. Daher ist von Abschnitten und Theilschlüssen so wenig wie von einer Wiederkehr des Anfangs die Rede, sondern das eine aus No. 202 ersichtliche Motiv wiederholt sich unter der Leitung einer gangartigen Modulation —

232.

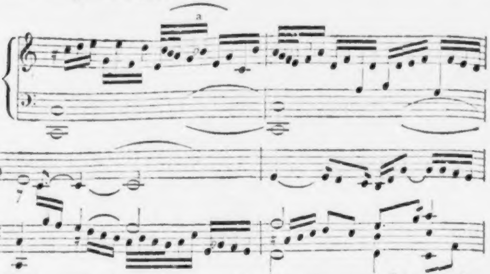


so lange, als dem leichterweckten Sinn des Komponisten gut scheint. Wie aber wird nun das Gefühl der Abrundung erweckt? Es kann nur durch dasselbe Mittel geschehen, durch welches der Gang des Ganzen gelenkt worden ist, durch die Modulation. Nach dem letzten obigen Takte folgt ein Orgelpunkt von acht Takten auf der Dominante und ein kleinerer auf der Tonika. — Einen ähnlichen Verlauf nimmt das in No. 205 angeführte Präludium. Da es aber mehr Tonlast hat, so wird es zur Einleitung des Schlusses leichter und im Schlusse selbst freier gestaltet.

Und dennoch — so frei beide Präludien sich gestaltet haben — lässt sich gleichwohl der Vordersatz eines ersten Theils in den vier Anfangstakten herausfühlen, so wie denn natürlich der Schluss wieder als eine bestimmtere im Haupttone stehende Masse sich herausstellt. Es sind dies gangartige Bildungen, insgeheim von dem Konstruktionsgefühl auf die drei Hauptmomente (S. 184) aller Musikform geleitet.

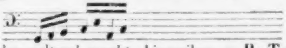
Am allerungebundensten geht das andre *C*dur-Präludium aus dem wohltemperirten Klavier. —

253.



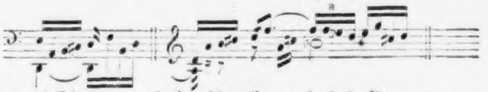
Frei, nach eigner Laune spielt sich die erste Stimme über dem ruhenden Basse heran; eben so willkührlich finden sich zwei andre dazu, und es ist nur die rhythmische Ordnung der Töne beider Stimmen der Rhythmik der einen ersten Stimme im ersten Takt entsprechend. Von hier entfaltet sich ein meist vierstimmiges Gewebe ganz freier Stimmen, deren jede gleichsam für sich allein und nach augenblicklicher Eingebung handelt. Das einzige Motiv, das — nicht als Hauptmotiv, aber doch als ein häufig wiederkehrendes sich einigermaassen hervorthut, findet sich erst im folgenden Takt ein, — wenn man nicht darauf Gewicht legen will, dass es der Tonfolge nach, aber unter ganz anderm Rhythmus schon bei *a* vorhanden gewesen. Es ist dieses Motiv,

254.



das sich öfter wieder geltend macht, bisweilen, z. B. Takt 8 und 11,

255.



unter zwei Stimmen vertheilt, bisweilen auch frei, fast ganz umgestaltet. Noch öfter erscheint das kleine Motiv *a* aus No. 255, aber mehr als Bestandtheil weiterer Stimmgänge, als in eigner Bedeutsamkeit.

Eben diese höchste Freiheit unbekümmert mit einander sich ergehender Stimmen, und die hierbei natürliche Rührigkeit und Rüstigkeit und eine gewisse kühne Ungebundenheit sind der Karakter des Tonstückes. Ihm recht kräftig zu entsprechen, wurzelt die Modulation gleich zu Anfange (vergl. Th. I. S. 202) in der Unterdominante. Diese Seite ist überhaupt vorherrschend, und auch das entspricht der Tüchtigkeit und Autokratie, mit der das Ganze und jede Stimme einhergeht. Die Modulation nimmt Anfangs zweimal die Unterdominante (*F* dur) geht dann vom Hauptlone durch die Oberdominante in die Parallele jenes Tones, *D* moll, durch deren Dominante (*A* moll) wieder in sie und wieder in die Unterdominante, dann in deren Unterdominante (*B* dur) und die Parallele davon (*G* moll) und in den Hauptton zurück. Hier ist es, wo sich, gleichsam als der eigentliche Anfang, ein mit No. 254 beginnender Satz von etwa drei Takten wiederholt. Auch im Nachfolgenden macht sich die Unterdominante wieder geltend.

Es wäre zwecklos, dergleichen aus der vollkommensten Freiheit des Augenblicks hervortretende Gebilde nachahmen zu wollen. Aus ihnen lernt man nicht die Form, sondern an ihnen beweiset man, dass man die Form gelernt und bis zu freiester Herrschaft in sich hineingebildet hat.

2. *Begleitung der Nachahmungsstimmen.*

Wir haben schon S. 163 ihre Zulässigkeit erkannt und sie hier und da gelegentlich sich einfinden sehen. In No. 235 diente sie uns zur Ausfüllung des Satzes, bis sich die Nachahmung stimmreicher entfaltet hatte. In No. 244 gebraucht sie Bach zu gleichem Zwecke, und sie trägt nicht wenig bei, den Karakter des Ganzen edler, ein füllreicheres klangvolles Wesen bei aller Zartheit des Hauptinhalts, hervortreten zu lassen.

Einer besondern Anleitung oder Uebung kann es nach dem über die Begleitung im ersten Theil und S. 183 dieses Theiles Gesagten nicht weiter bedürfen. Der Schüler wird, wenn er uns bisher aufmerksam gefolgt ist, überall leicht erkennen, ob und wie weit Begleitung nöthig ist, und in welchen Formen sie sich anwenden lässt.

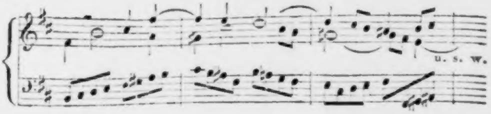
Nur auf eine besondre Begleitungsform machen wir schliesslich aufmerksam und rathen, sich in ihr bis zur Geläufigkeit zu üben. Es kann nämlich wenigen, langsam sich entfaltenden Stimmen eine Begleitung nöthig sein, diese aber in eine einzige Begleitungsstimme gedrängt werden. Folglich muss diese eine Stimme (wie wir bei einer andern Gelegenheit, in No. 193, gesehen) alle Elemente der Begleitung, die nöthige Harmonie in melodischer Form, enthalten. Gewöhnlich wird der Bass oder die Oberstimme zu solcher Begleitung genommen, weil beide als Aussenstimmen freie Bewegung haben und die nachahmenden Stimmen ungetrennt beisammen lassen.

Hat der Bass eine solche Begleitung übernommen, so heisst er

gehender Bass

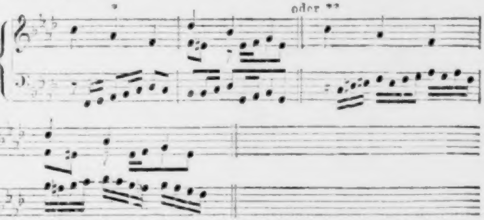
oder, mit dem italienischen Kunstausdrucke: *Basso continuo.* Ein anziehendes Beispiel enthält das wohltemperirte Klavier im *H* moll-Präludium.

256.



Auch hier bedarf es keiner Anweisung. Es muss auf unserm jetzigen Standpunkte leicht werden, aus dem Inhalt der nachahmenden Stimmen zu erkennen, welche Momente für die Begleitung übrig sind und wie sich dieselben melodisch in einer Stimme zusammenfassen lassen. Steht der Nachahmungssatz schon fest, so sehe man eher auf den Gang der Begleitungsstimme im Ganzen, als auf die augenblicklichen Ansprüche jedes Tones oder Akkordmomentes. Unser Satz No. 235 hätte sich z. B. in dieser Weise mit einem *Continuo* begleiten lassen:

257.



Obgleich im Einzelnen bei * *as* auf *as*, bei ** *c* auf *c* trifft, so hat doch im Ganzen die begleitende Stimme einheitsvollen, karakteristischen Gang und harmonisch befriedigenden Inhalt.

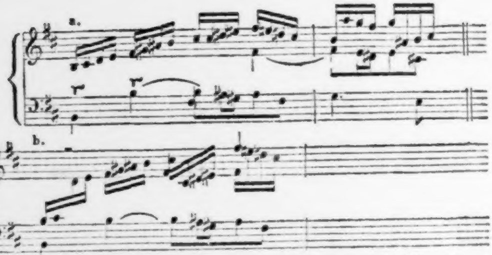
Besser gelingt die Arbeit, wenn man Nachahmung und Begleitung zugleich ersinnt.

Wird letztere der Oberstimme übertragen, so heisst diese vorzugsweise eine figurirte, oder auch

ein Kontrapunkt,

nämlich eine gegen die andern Stimmen notirte, mit Noten (oder Punkten, die hauptsächlich als Notenköpfe dienen) festgesetzte Stimme. Mit einer kleinen Aenderung (die nur zu festerm Einsatze des Basses im Grundtone nöthig ist) veranlasse uns der letzte Bachsche Satz ein kleines Beispiel.

258.



Bei *a* haben Tenor und Bass die Nachahmung, die Oberstimme kontrapunktirt dagegen. Bei *b* haben Bass und Diskant die Nachahmung, der Alt den Kontrapunkt.

Eigene Versuche werden ohne weitere Anweisung auch diese Formen geläufig machen.

Zweite Abtheilung.

Vorbereitungen auf die Fugenform.

In der Choralfiguration haben wir dem Cantus firmus gegenüber ein Figuralmotiv gesehen, weniger an sich selber bedeutsam, sondern als Keim grösserer Bewegung und höherer Beseelung der Stimmen wichtig. Wir haben darauf dem Cantus firmus entsagt und, in der selbständig gewordnen Figuration das Motiv zu einem gangartigen Satze werden sehen, dessen Natur es, nach dem Wesen aller Gänge, war, flüchtiger vorüberzugehen und das Interesse mehr dem Fortgange zuzuwenden. Gleichwohl fühlten wir (S. 171) wie nahe es gelegen hätte, einem solchen Satz ein geschärfteres, fesselndes Interesse zu widmen. Diesen Fall haben wir nur willkührlich bis jetzt ausgeschieden. Nun wenden wir uns ihm zu. Das frühere Motiv soll Hauptsache, Hauptsatz werden.

Dann muss es sich über seinen bisherigen Standpunkt erheben; es muss aus einem blossen Keim und aus einer blos vorübereilenden gangartigen Melodie ein in sich abgeschlossener Satz, ein

Thema

werden. Nur so ist es werth und fähig, der wesentliche Inhalt eines ganzen Tonstückes zu sein.

Dieses Thema nun soll, wie zuvor der Satz in den selbständigen Figurationen, der Hauptinhalt aller Stimmen werden; eine Stimme nach der andern soll das Thema als ihren — und aller andern Hauptgedanken aussprechen, eine Stimme die andre damit zur Theilnahme erwecken. Hat die erste das Thema vorgetragen, so fühlt sich eine zweite Stimme von demselben angezogen und ergreift es. Während sie aber damit beschäftigt ist, tritt die erste Stimme nicht wieder ab, sondern setzt ihren Gesang fort, tritt also dem Thema mit einem Gegensatze gegenüber. Nun nimmt eine dritte, dann eine vierte Stimme (oder wieviel ihrer sein sollen) das Thema, und die vorherigen (alle, oder einige derselben) machen dazu den Gegensatz.

Dies ist im Wesentlichen unsre neue Form. In ihr fügt sich eine Stimme zur andern, um das Thema durchzuführen; oder umgekehrt: das Thema ergreift eine Stimme nach der andern und fügt sie zusammen zu einem Ganzen. Und daher *) heisst die ganze Kunstform

die Fugenform.

---

*) Ueber den Namen s. d. Art. Fuge im Univ. Lex. d. Tonkunst.

Vergleicht man sie mit der selbständigen Figuration, so sieht man, dass zunächst der ganze Fortschritt und Unterschied darin besteht, dass die Fugenform ein bestimmt, in sich selber abgeschlossenes Thema an der Stelle des unbestimmtern und weniger festhaltenden Figuralsatzes ergreift. Aber dieser scheinbar geringe Unterschied ist ein entscheidender. Denn nun hat die für sich allein lockre und leicht unstät umherschweifende Figuration einen Kern gewonnen, der ihr ganzes Wesen und ihren Entwickelungsgang bestimmt, und ihr einen innern Anhalt giebt, wie sie vordem an dem Cantus firmus einen äussern hatte.

Erster Abschnitt.

Allgemeiner Anblick der Fugenform.

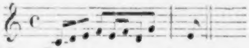
Zweierlei wissen wir nun von der Fugenform. Sie soll ein Thema enthalten und dieses Thema durchführen.

Das Thema soll aus einer Stimme in die andre übergehen, muss also zuerst in einer einzigen Stimme auftreten und schon hier befriedigen. Es muss also

1) einstimmig, und
2) ein Satz, wo nicht gar eine Periode

sein. Hier

259.



sehen wir einen solchen Satz vor uns, der — wie gering er auch sei — doch möglicherweise als Fugenthema dienen könnte. Denn man sieht, dass er rhythmisch und melodisch ziemlich befriedigend abschliesst; wenn er auch nicht mit der Tonika schliesst, so erlaubt er doch, mit Dominantakkord und tonischem Dreiklange zu enden.

Demnächst käme es nun auf die Durchführung dieses Themas durch die Stimmen an. Wenn eine zweite Stimme das von der vorangehenden ersten Stimme vorgetragne Thema wiederholt, so sagt man:

sie antworte

der ersten Stimme, oder

beantworte

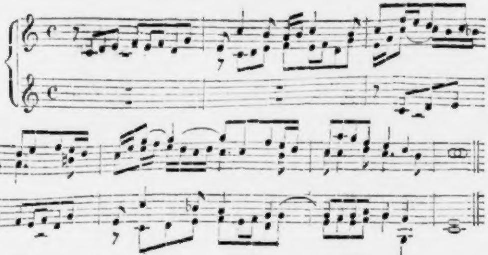
sie; das Thema selbst heisst in der antwortenden Stimme

die Antwort.

Wie soll nun geantwortet werden?

Das Einfachste wäre, das Thema in einer Stimme nach der andern auf denselben Tonstufen und in derselben Oktave einzuführen und jede Stimme, nachdem sie das Thema vorgetragen, zum Gegensatze zu nehmen.

260.



Wir sehen hier das Thema zuerst in der Oberstimme, während die andern Stimmen pausiren, oder vielmehr noch nicht angefangen haben; dann in der zweiten Stimme, während die obere ihren Gang in willkührlicher Weise fortsetzt; dann in der dritten und vierten, stets unter Fortgang der vorigen Stimmen. Mit dem fünften Takte hört die Fugenarbeit auf; der Schluss ist von da an willkührlich.

So gering dieser erste Versuch auch ist, zeigt er uns doch den wesentlichen Inhalt der Fugenform und die Vortheile derselben.

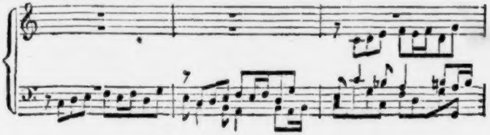
Erstens ist uns möglich geworden, aus einem einzigen Sätzchen ein ganzes Tonstück von wenigstens vier Takten zu bilden.

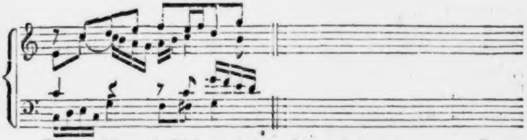
Zweitens hat dieses Tonstück vollkommne innere Einheit, da der eine Hauptgedanke (das Thema) bis zum Schlusse festgehalten wird.

Drittens nimmt jede Stimme an dem Vortrag der Hauptsache gleichen lebendigen Antheil; wir vernehmen vier selbständige, wesentliche Stimmen.

Unbehülflich muss uns dagegen vor allem erscheinen, dass alle Stimmen das Thema in derselben Oktave vortragen, wir mithin fortwährend auf derselben Stelle bleiben und die Stimmen, welche dem Thema entgegenstehen, sich nur unbequem bewegen können. — Versuchen wir es denn mit mehrern Oktaven, mit Diskant, Alt, Tenor und Bass. Zuvor hat die Oberstimme angefangen, diesmal sei's der Bass.

261.





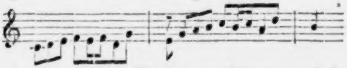
Bass, Alt und Diskant haben hier eine angemessene Lage, weniger der Tenor, der auf den Bass- oder Altstufen auftreten musste, wenn nicht die Oberstimmen in unangemessene Regionen gedrängt werden sollten. Auch die Bewegung der Stimmen ist freier, die des Basses karakteristisch geworden; der Tenor erlaubt sich gelegentlich (Takt 4) eine Unterbrechung seines Gesangs, der Bass (Takt 2) und der Tenor (Takt 3) nehmen auf dem vierten Viertel das Motiv des dritten Viertels aus dem Thema, und gewinnen damit grössere Einheit mit demselben.

Allein in modulatorischer Hinsicht müssen wir die neue Arbeit eben so unbeholfen, eben so unbewegsam nennen, als die erste: beide können nicht von der Tonika loskommen; ewig hören wir das *c — d — e* des Themas, wenn gleich Harmonie und Stimmführung es bemänteln möchten. Wir wünschen zwar die Einheit, nicht aber die Einförmigkeit der Form beizubehalten. Schon in den Figuralformen hatten wir (S. 107) erkannt, wie dürftig die Resultate sind, wenn wir an ein und derselben Stufe haften.

Die Einheit beruhte auf der Beibehaltung des Thema's; die Einförmigkeit lag in dem Kleben an denselben Tonstufen. — Wir wollen also das Thema beibehalten, aber seinen Sitz verändern. Es soll einmal seinen Sitz auf der Tonika, das andre Mal auf einer andern Stufe haben. Welche könnte dies füglicher sein, als die Dominante, der andre Pol unsrer Modulation?

Unser Fugensatz wird also so beginnen:

262.

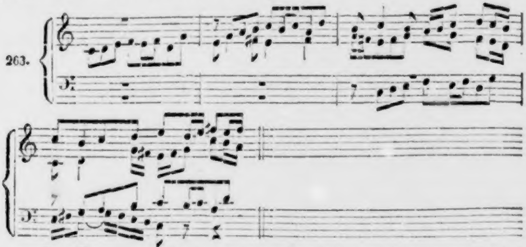


Hier hat der Alt auf der Tonika angefangen, und der Diskant hat ihm auf der Dominante geantwortet, beide Stimmen in der ihnen bequemsten Tonlage. Das untere Stimmpaar wird gleiche Stellung annehmen, nach Alt und Diskant wird Bass und Tenor folgen.

Wollen wir aber nun diesen Entwurf, diese Anlage fugenmässig ausarbeiten, das heisst, die andern Stimmen gegen das Thema fortführen: so begegnet uns jener alte Zweifel (Theil I. S. 87): wie die Dominante zu verstehen sei, ob als eine Stufe des Haupttons, oder als Sitz der nächstverwandten Tonart? Wir wissen, dass Beides möglich ist, und dass diese doppelte Möglichkeit für unsere Arbeit ein Gewinn ist, indem sie uns zwei Wege statt eines öffnet.

Auch bei der Fugenarbeit wollen wir bald den einen, bald den andern wählen. Vorerst nehmen wir die Dominante als neue Tonart, damit wir das Thema immer in seinem ursprünglichen Karakter, auf einer Tonika, vor uns haben. Unser Fugensatz könnte sich also in dieser Weise gestalten.

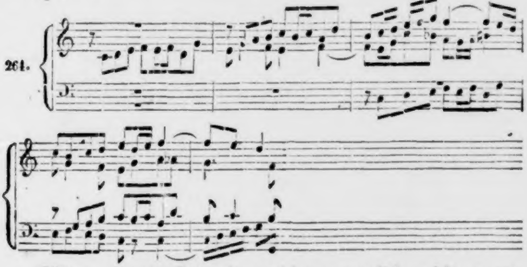
263.



Der Bass hat zuletzt pausirt; der Schluss fehlt hier, wie bei der vorigen Arbeit No. 261.

Versuchen wir noch den andern Weg, die Dominante nicht als neue Tonart zu gebrauchen, sondern als Harmoniesitz im Hauptton.

264.



Wir werden die Behandlung nicht so natürlich, nicht so entsprechend dem ursprünglichen Sinne des Thema's finden. Das Thema möchte schon im zweiten Takte *G* dur sein und wird durch die Gegenstimme gleichsam hinabgezogen in die Unterdominante dieses Tones, nämlich zurück in den Hauptton. Eine Folge davon ist nun, dass im dritten Takte statt des Haupttones dessen Unterdominante, *F* dur, eintritt.

Soviel, um vorerst die Fugenform in ihrer Grundlage anschaulich zu machen. Wir fügen folgende Bemerkungen zu.

Das Thema auf seinen ursprünglichen Tonstufen heisst

Führer *(dux)*

die Antwort auf der Dominante heisst

Gefährte *(comes)*.

In No. 262 also enthält der erste Takt (die Unterstimme) den Führer, der zweite Takt (die Oberstimme) den Gefährten.

Wir sehen an den vorherigen Beispielen schon von selbst, dass ein Thema in verschiedner Weise durch die Stimmen geführt und harmonisirt werden kann. Jede von ihnen kann einen besondern Karakter haben; die ersten Bearbeitungen (No. 260 und 261) sind am stetigsten, aber auch einförmig; die folgende (No. 263) ist beweglich, aber auch unstät in ihrem Schaukeln zwischen Tonika und Dominante; die letzte, No. 264, zieht herab zum Schlusse, da sich in ihr die Modulation in die Unterdominante geltend macht.

Es ist klar, dass **mehrere** solcher **Durchführungen** sich zu einem grössern Ganzen vereinigen liessen. Diese Durchführungen dürften aber nicht alle auf der Tonika und Dominante des Hapttones gegründet werden, um nicht durch das stete Verweilen auf denselben Tonstufen, durch Stockung oder Unbeweglichkeit der Modulation zu ermüden. Wir würden, wie schon in den allgemeinen Konstruktionsregeln gewiesen worden, die erste Durchführung in den Hauptton stellen, die folgenden in andre — wahrscheinlich in nächst verwandte Töne; zuletzt würden wir in den Hauptton zurückkehren und daselbst mit der letzten Durchführung schliessen, oder ein freies nicht fugirtes Ende anhängen.

Diese verschiednen Durchführungen eines Fugensatzes haben im Wesentlichen denselben Inhalt: das durch die Stimmen wandernde Thema. Hierauf beruht die Einheit der Fugenarbeit; **das Thema** — der eine Hauptgedanke **herrscht überall**. Aber zugleich möchten wir diesen einheitsvollen Inhalt nicht einförmig werden lassen, ihn mannigfach darstellen. Hier hilft uns nun vor allem die Art und Weise, wie das Thema hin und wieder in den Stimmen auftritt, in das Ganze einschlägt — der **Wiederschlag** genannt. Wir haben schon mehrere Weisen des Wiederschlags kennen gelernt. In No. 260 begannen wir mit der Oberstimme und liessen dann das Thema im Alt, Tenor, zuletzt im Bass erscheinen. In No. 261 hatte die umgekehrte Anordnung statt; der Bass setzte zuerst mit dem Thema ein, dann folgten Tenor, Alt, Diskant. In No. 263 begann der Alt. Wir wollen die verschiednen Weisen, das Thema in den Stimmen einzuführen, die **Stimmordnung des Wiederschlags** nennen.

Allein wir haben auch schon gesehen, dass das Thema auf verschiednen Tonstufen eingeführt werden kann. In No. 260 wurde es stets im Einklange beantwortet, jede Stimme setzte auf denselben Stufen ein. In No. 261 erschien es theils im Einklange, theils in der Oktave; in No. 263 stand der Führer (in Alt und Bass) auf der Tonika, der Gefährte antwortete auf der Dominante; eben so war die Antwort in No. 264 beschaffen. Wir wollen dies die Tonordnung des Wiederschlags nennen; sie sowohl, wie die Stimmordnung geben uns Mittel, unsere Durchführungen mannigfach zu gestalten.

Sodann haben zwar die Durchführungen Einen Hauptinhalt, das Thema, mit einander gemein; was aber die andern Stimmen dem Thema entgegensetzen, — der Gegensatz, — kann (wie unsre obigen Versuche zeigen) abweichend gestaltet sein. Wir sehen oben verschiedne Melodien zu Gegensätzen verwendet; der Diskant in No. 264 ist eine ganz andre Melodie, als Diskant oder Alt in No. 263. So steht ferner der Gegensatz in No 264 Takt 2 in einer einzigen Stimme, Takt 3 ist er enthalten in zwei, Takt 4 in drei-Stimmen. In No. 261 hört der Tenor, in No. 263 der Bass willkührlich auf, zum Gegensatze mitzuwirken.

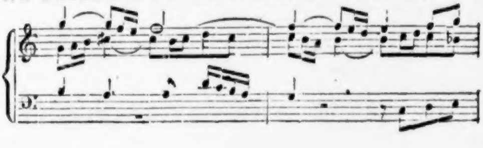
Da wir einmal gesehen, dass es uns möglich ist, eine Stimme eine Zeitlang pausiren zu lassen, so könnte dies ja auch eine ganze Durchführung lang geschehen, das heisst: es könnten an einigen Durchführungen sämtliche Stimmen theilnehmen, an andern nur einige von den die Fuge webenden Stimmen. Erstere wollen wir vollständige, letztere unvollständige Durchführungen nennen.

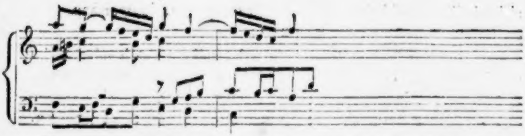
Endlich erinnert uns der Schluss von No. 260, dass in einer Fuge nicht unaufhörlich das Thema gehört werden müsse, dass man eine Zeitlang auch ohne dasselbe arbeiten kann. Dort war nur der Schluss vom Thema frei. Allein wir können dergleichen freie Sätze auch zwischen die verschiednen Durchführungen stellen, um dem Ganzen mehr Mannigfaltigkeit, und den Durchführungen selbst, — wenn nach längerer Entfernung das Thema wieder eintritt, — mehr Reiz und Gewicht zu geben. Sie heissen nach ihrer Stellung

Zwischensätze.

Wir könnten z. B. No. 263 in dieser Weise fortsetzen.

265.





Die erste Durchführung (aus No. 263) schliesst hier mit dem ersten Achtel oder Viertel. Von hier bis zur Mitte des zweiten Takts ruht das Thema, und tritt erst mit dem fünften Achtel dieses Taktes, im Basse, wieder auf, wonach denn der Tenor wieder mit dem Gefährten erscheint. Mit Bass und Tenor hat also eine neue Durchführung angehoben, die von der ersten durch den Zwischensatz in den ersten sechs Vierteln von No. 265 deutlich geschieden ist. Die erste Durchführung hatte in Gdur, auf der Dominante, geschlossen; der Zwischensatz führt über Dmoll nach Cdur, dem Hapttone, zurück, und wahrscheinlich zum Schlusse hin; denn schon im zweiten Takte meldet sich die Unterdominante (Fdur), uns zur Ruhe einzuführen, und der Gefährte (im Tenor) wird nicht als ein Gdursatz behandelt, sondern im Hapttone festgehalten. Es hängt nun von uns ab, vom Gefährten aus den Schluss zu bewerkstelligen, oder noch den Alt und Diskant (oder nur einen von beiden) mit dem Thema einzuführen. Im erstern Falle wäre die zweite Durchführung eine unvollständige, und wir müssten einen Nachsatz machen, um im Hapttone schliessen zu können. Im letztern Falle wird es noch von der Lage des Themas in seinem letzten Auftreten und dann von unserer Willkühr abhängen, ob wir mit dem letzten Tone des Themas schliessen können und wollen.

Wie wir aber auch zu Werke gehen, überall fodert die Fugenform einen ununterbrochenen Fortgang, ohne liedmässige, in allen Stimmen gleichzeitige Abschnitte.

Hiermit haben wir nun fürerst wenigstens eine oberflächliche Anschauung von der Fugenarbeit gewonnen. Fassen wir noch einmal die Hauptpunkte zusammen. Es sind

1) das Thema,
2) seine Beantwortung, oder die Bildung des **Gefährten**;
3) die **Durchführung**, zunächst die **Stimmordnung** und **Tonordnung** des **Wiederschlags**, — zu denen sich ein drittes Moment nachfinden wird;
4) der **Gegensatz**;
5) die **Zwischensätze**.

Dies sind die nächsten Gegenstände unserer Betrachtung in den folgenden Abschnitten. Aus dieser Betrachtung werden sich alsbald die verschiednen Kunstformen ergeben, in welchen wir den neuen Stoff geltend machen können.

Auch hier gehen wir, wie schon die vorstehenden Beispiele gezeigt haben, von dem vierstimmigen Satz aus und werden den mehr- oder minderstimmigen besonders — oder auch gelegentlich (wo er keiner besondern Erwägung bedarf) in Betracht ziehen.

Zweiter Abschnitt.

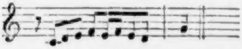
Allgemeine Regeln über die Bildung des Fugenthemas.

Wir wissen bereits von ihm, dass es ein bestimmt abgeschlossener Gedanke sein, mithin entweder Satz- oder Periodenform haben muss.

Wir wissen ferner von ihm, dass es der Kern eines ganzen Tonstücks sein soll; es muss also kernhafte Bildung haben, einen bestimmten sicher das Gemüth treffenden und darin haftenden Inhalt und diesen in fester, gedrungner Form. Man wird daher finden, dass bei weitem die meisten Fugenthemate Satzform, also die gedrängteste Konstruktion haben.

Vermöge der Satz- oder Periodenform muss das Thema bestimmt abschliessen. Der festeste Abschluss ist in tonischer Beziehung der auf der Tonika. Allein wir wissen bereits, dass der Schluss des Themas nicht nothwendig der Schluss des ganzen Fugensatzes zu sein braucht, und dass es nicht nöthig ist, dass das Fugenthema zuletzt in der Oberstimme auftrete. So wurde z. B. No. 260 durch einen freien Nachsatz geschlossen, und das Thema war zuletzt in der Unterstimme erschienen. Es wird daher genügen, wenn das Thema nur einen Schluss aus dem Dominantakkord in den tonischen Dreiklang zulässt, wenn auch statt der Tonika die Terz (wie in No. 259) genommen würde; weniger günstig ist die Quinte, da sie, z. B. in dieser Umbildung unsers Themas,

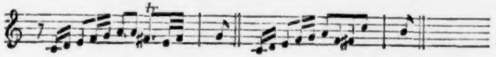
266.



den tonischen Akkord und den Schluss zu wenig bezeichnet.

Allein — muss der Schluss in der Tonika des Haupttons geschehen? Gewiss nicht. Wir können ja mit jedem Satze, also auch mit dem Fugenthema in einen andern Ton übergehen, z. B. in die Dominante,

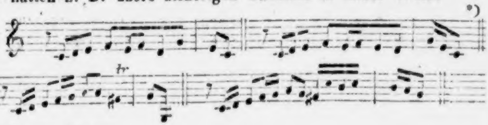
267.



oder in die Parallele. Diese Fälle werden später in Betracht kommen.

In rhythmischer Beziehung genügt es, wenn der **Hauptmoment** des Schlusses ein Haupttakttheil ist, kämen auch noch einige zum Schluss (in den Schlussakkord) gehörige Töne nach. Wir hätten z. B. unsre bisherigen Themate in dieser Weise

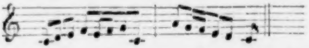
268.



abschliessen können.

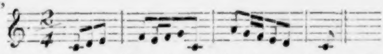
Eben so wohl kann das Thema (in zusammengesetzten Taktarten) auf einem gewesenen Takttheile schliessen; wir hätten z. B. unser Thema No. 259 so

269.



erweitern können. Denn wir wissen schon, dass in den zusammengesetzten Taktarten das Wesentliche der einfachen (S. 83) nicht aufgehoben ist und haben uns gewöhnt, die Konstruktion von Tonstücken zusammengesetzter Taktordnung durch Zurückführung auf die einfache Taktart (S. 173) uns aufzuklären. Der vorstehende Satz ist im Grunde nichts als ein drei Takte langer Zweiviertelsatz,

270.



und wir wissen längst (Th. I. No. 31), dass dreitaktige Rhythmen möglich sind.

Die bisher gegebnen Regeln folgen unmittelbar aus dem Wesen eines Satzes, der zum Kern eines Tonstückes bestimmt ist. Einige andre ergeben sich aus der Bestimmung des Themas zur Fugenarbeit. Wir bemerken in dieser Hinsicht Folgendes.

1. *Länge des Themas.*

Das Fugenthema soll durch alle Stimmen geführt werden, und zwar in den meisten Fällen mehrmals. Geben wir ihm nun eine grosse Ausdehnung, so folgt daraus eine grosse Länge des Tonstückes, oder eine Beschränkung in der Zahl der Durchführungen. Ein Thema von vier Takten würde in einer vierstimmigen Fuge schon für eine einzige Durchführung — wenigstens so viel wir bis jetzt einsehen — mindestens sechszehn Takte fodern.

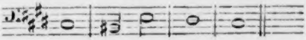
---

*) Hier wird die Unkräftigkeit der Quinte durch die nachfolgende Terz und Tonika vergütet.

Wie lang soll also ein Fugenthema sein?

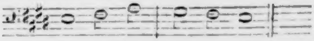
Eine äusserliche Regel lässt sich schon desswegen nicht geben, weil ja die Länge der Takte verschieden und in einem schnellen Tempo natürlich weniger empfindbar ist, als in einem langsamen. Nur der Inhalt kann das Maass abgeben. Der Gedanke des Satzes muss vollkommen und mit genügender Fülle und Kraft ausgesprochen werden, und mehr nicht. Jenes ist oft mit wenig Tönen möglich. Seb. Bach behandelt in seinem wohltemperirten Klavier dieses Thema von fünf Tönen; —

271.



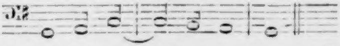
Dieses fast eben so kurze Thema —

272.



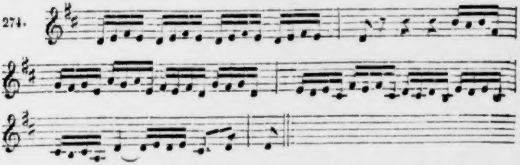
hat ihm zu einer trefflichen Fuge gedient und — unabsichtlich ergriffen — mit geringer Abweichung des Rhythmus,

273.



im ev. Choral- und Orgelbuch eine vom sonstigen Inhalt jener Bachschen ganz verschiedne Fuge hervorgerufen. Wiederum finden wir bei jenem Meister in der Fugenkunst (besonders in seinen Orgelstücken) so wie bei andern Tonsetzern bisweilen sehr ausgedehnte Fugenthemate (nur dies eine tonreiche von Bach*)

274.



sei als Beispiel angeführt), ohne dass man sie irgend zu lang gedehnt, oder durch ihre Länge zur Fugenarbeit ungeeignet nennen könnte; dies wäre nur der Fall, wenn sie Ueberflüssiges, nämlich etwas nicht zum Ausdruck des eigentlichen Hauptgedankens Gehöriges enthielten.

Der Anfänger in der Fugenkunst thut übrigens wohl, sich nicht auf sehr grosse Themate einzulassen, selbst wenn sie wohlgebildet sind, noch weniger aber sich absichtlich sehr kleine (wie z. B. No. 271) zu wählen oder zu bilden, da diese wieder, wenn nicht das Ganze eng und dürftig ausfallen soll, eine Kunst und einen Reichthum der Behandlung fodern, deren er noch nicht sicher sein kann.

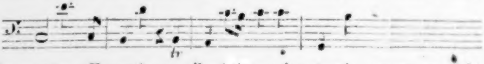
---

*) Aus der vom Verf. bei Breitkopf und Härtel herausgegebnen Sammlung von Orgelstücken.

2. *Umfang des Themas.*

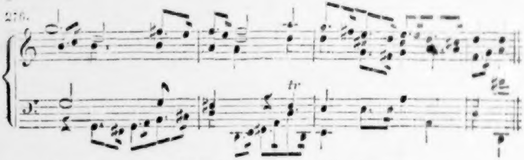
Das Thema soll in allen Stimmen, also auch in den Mittelstimmen auftreten. Daher ist es rathsam, ihm keinen zu weiten Umfang und besonders keine zu weit greifende Intervalle (Dezimen u. s. w.) ohne triftigen Grund zu geben; damit nicht, wenn es in Mittelstimmen erscheint, die andern Stimmen zu weit auseinander gehalten, oder genöthigt werden, sich dem weit auf- und abwärts schreitenden Thema anzuschliessen. Dieser Satz

275.



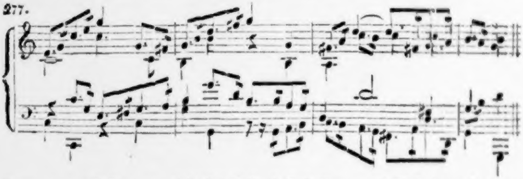
würde zu einem Fugenthema allenfalls geeignet sein, wenn er nicht durch seine weiten Intervalle unbequem wäre für die Stellung in Mittelstimmen. Entweder würden die äussern Stimmen zu weit getrennt,

276.



oder sie müssten dem Thema folgen und es kreuzen;

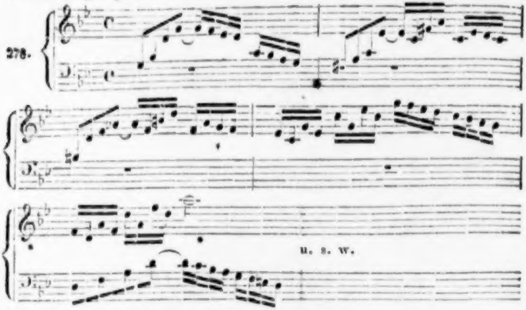
277.



kurz es würden so vielerlei Schwierigkeiten und Uebelstände herzutreten, dass man, besonders im Anfang, wohl thut, sich gleich bei der Bildung des Themas zu mässigen. Es kommt ohnehin in Betracht, dass eine so weitgedehnte Tonfolge — zumal wenn man durch die Fugenform genöthigt wäre, öfter auf sie zurückzukommen

— leicht in Gespreiztheit (wie die vorstehenden Sätze zeigen) oder in ein mehr gangartiges Laufwerk ausarten, das mehr durch sein Vorüber- und Ueberhingehen, als durch die Momente seines Inhalts interessirt, mithin weniger zur Fugenarbeit, als zu Figurationen (S. 171) geeignet sein würde. Ein trefflicher Satz von Händel

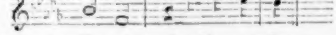
278.



kann uns diesen Uebergang des Fugenthemas in gangartiges Wesen anschaulich machen. Die Anlage des Tonstückes*) ist in der That eine fugenartige: aber der Komponist hat wohl erkannt, dass seine Erfindung nach Umfang und gangartigem Inhalt ungeeignet sei für eine wirkliche Fuge, und hat (unter dem Namen Capriccio) ein Mittelwesen zwischen Fuge und selbständiger Figuration gebildet.

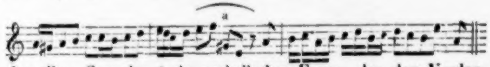
Auch hier ist es unmöglich, ein allgemeines Maass festzustellen. Wir sehen an No. 271, einem Satze, der den Umfang einer kleinen Quarte hat, dass Fugenthemate selbst in sehr engem Raume möglich sind. Wiederum finden sich Themate genug, die den Umfang einer Oktave oder None haben, z. B. dieses Thema aus dem wohltemperirten Klavier,

279.



dessen Hauptzug eine None ist, oder dieses andre —

280.



(aus derselben Sammlung) in periodischer Form, das den Vordersatz im Umfang einer None schliesst. Man kann daher nur rathen:

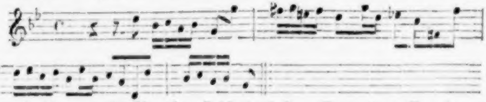
---

*) S. die vom Verf. bei Trautwein in Berlin herausgegebnen sechs Fugen und ein Capriccio von G. F. Händel.

den Thematen nicht ohne innern Grund weiten Umfang zu geben, die grossen Intervalle nur als entscheidende Karakterzüge zu ergreifen und eben als solche nicht durch Wiederholung (s. S. 222) zu schwächen. Daher ist das obige Bachsche Thema, No. 279, mit der None gleichsam fertig, — es geht von da nur möglichst einfach und nahe in den Schluss; auch das andre Thema, No. 280, hat in jenem eine None ausfüllenden Theile (a) offenbar seinen Gipfel erreicht, und eilt von da zu Ende. Dagegen ist das Thema No. 275 bei aller rhythmischen Entschiedenheit doch mehr gangartig als satzartig, da es — wenn auch in bedeutenden Schritten — vorübergeht, ohne einen Mittel- und Anhaltepunkt zu bieten, einen Gipfel und entscheidenden Zug zu erreichen; auch in den beiläufig in No. 276 und 277 gegebenen Anwendungen macht sich der gangartige Karakter wohl fühlbar.

Dass übrigens ein künstlerisch gebildeter Geist über alle allgemeinen Regeln hinaus noch Mittel und Wege findet, ist uns schon vom ersten Theil her überall einleuchtend geworden. Und so möge ein einziges Beispiel, das Thema einer Orgelfuge von Seb. Bach*),

281.



uns auch hier an die Unzulänglichkeit jeder allgemeinen Regel erinnern. Das Thema hat einen Umfang einer Undezime. Aber es hebt sich bei aller Majestät seines Ganges mit Mässigung auf seinen Gipfel und senkt sich eben so, würdig und gemässigt in seine Tiefe; und dabei ist seine Entfaltung so ruhig, dass die übrigen Stimmen nicht hinauf oder hinunter gerissen und gedrängt werden, wie in No. 276 und 277, sondern sich bequem und zu ihrem eignen Vortheil dem Gang des Themas anschliessen.

3. *Inhalt des Themas.*

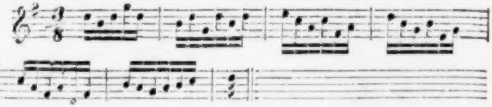
Wir besitzen längst alle Mittel, alle melodischen und harmonischen Motive, um einstimmige Sätze und Perioden, also auch Fugenthemate zu bilden. Im Allgemeinen haben wir daher nur zwei Erinnerungen zu machen, — die sich übrigens ebenfalls fast von selbst einem Jeden darbieten.

Erstens ist zu bedenken, dass Themate, die auf harmonischen Motiven beruhen, die schon früh (Th. I. S. 223) bemerkte Leerheit der blos akkordischen Bildungen an sich haben und überdies meistens nur die eine in ihnen selber enthaltene Harmonie zulassen, allenfalls mit der Ausdehnung eines Dreiklangs in einen Septimenakkord, oder eines Septimenakkordes in einen Nonenakkord. Erwägt man nun, dass ein Fugenthema in der Ausarbeitung oft wiederkehrt, so sieht man, wie leicht Einförmigkeit und Leere bei der Wahl eines solchen Themas zu befürchten ist, und wie wohl man besonders Anfangs thut, seine Themate nicht allein oder vorherrschend aus harmonischen Motiven zu bilden. Seb. Bach, der gleichsam alle Richtungen der Fugenform schaffend durchforscht hat, ist (im wohltemperirten Klavier) auch zu einem solchen harmonischen Thema

---

*) In der vom Verf. veranstalteten Ausgabe No. 8.

282.



gekommen und hat es mit meisterhafter Leichtigkeit behandelt. Aber bei aller Nettigkeit und Lebendigkeit des Tonstückes ist es doch weit entfernt von der reichen und tiefen Ausarbeitung der meisten Bachschen Fugen; der Meister selbst hat fühlen und erkennen müssen, dass dieses Thema einer reichern Behandlung nicht günstig sei.

Zweitens hat man längst ausfindig gemacht, dass eine gewisse Tonfolge besonders geeignet sei, fliessende Harmonie, Vorhalte mit Bindungen u. s. w. hervorzurufen. Es sind dies jene

Quartquintengänge,

die wir schon im ersten Theile. No. 345 bis 649 als Grundbässe von Septimen- und Nonensequenzen in Bewegung gesetzt haben. Allein eben desshalb sind dergleichen Gänge bald nackt, bald verkleidet so oft schon zu Fugenthematen gebraucht worden, dass man förmlich vor dem damit eingerissenen Schlendrian warnen muss. Ohnehin sind dergleichen Tonfolgen vermöge ihres gleichbleibenden Grundgehalts eher zu Gängen, als zu Satzbildungen geeignet und verbreiten bei der Durchführung des Themas durch die Stimmen über das Ganze eine solche Eintönigkeit, dass man leicht nichts Anderes, als einen fortgesetzten Gang zu hören meint. Es kann nicht ausgesprochen werden, dass dergleichen Gänge unzulässig oder unbrauchbar seien; vielmehr werden wir gelegentlich selbst noch Themate zu betrachten haben, die auf ihnen beruhen und trefflich bearbeitet worden sind. Nur vor der bequemen Hingebung an das Gewohnte und leicht zu Handhabende war zu warnen.

4. *Harmonische Konstruktion.*

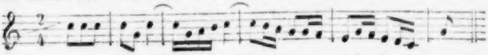
Wir wissen schon (S. 208), dass das Thema geeignet sein muss zu einem Schlosse, — also der Regel nach zu einem Ausgang aus dem Dominantakkord in den tonischen Dreiklang des Hauptton s oder einer andern Tonart, in die man übergeht. Diese Regel ist genügend.

Die ältere Theorie spricht noch aus: das Thema müsse eine gute Harmonie, oder wo möglich mehr als eine Harmonisirung zulassen; ja man hört sogar öfters ein Thema um so günstiger nennen, je reichere und je mehrfache Harmonie es gestattet. Diese Aussprüche scheinen theils falsch, theils überflüssig.

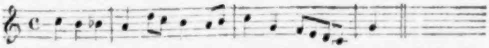
Denn es muss uns schon aus dem ersten Theil einleuchten, dass jeder kunstmässig gebildete Satz auch nothwendig eine angemessene Harmonie zulässt oder vielmehr in sich trägt, und dass die meisten Sätze mehr als eine, oft sehr viele Harmonisirungen möglich machen. So weit ist also jene Bemerkung überflüssig.

Nun ist ferner zwar zuzugestehen (und uns längst bekannt), dass Wechsel in der Harmonie eines der Mittel ist, Mannigfaltigkeit in den Satz zu bringen. Allein zu gleichem Zwecke stehen uns noch ganz andre Mittel zu Gebote; und es ist übrigens keineswegs der Zweck eines Kunstwerkes, möglichste Mannigfaltigkeit darzulegen, sondern einzig und allein: die Idee des Künstlers — einfacher oder mannigfaltiger gestaltet — zu offenbaren. Jene Forderung der ältern Theorie ist also eine irreführende, wenn man Themate mit Rücksicht auf sie bilden oder wählen soll, oder eine überflüssige, wenn man nicht mit Absicht nach ihrer Erfüllung zu trachten hat.

Einer Abweichung (wenn man sie so nennen will) von der Regel, dass das Thema satzförmig oder periodisch schliessen solle, ist noch zu gedenken. Man findet nämlich besonders für kleinere und leichtere Fugenarbeiten bisweilen Themate, die nur einen Halbschluss indiziren. Ein solches wäre z. B. dieser Satz.

283.


Bei aller Entschiedenheit des Rhythmus, nach der er strebt, sprechen doch alle seine Töne, bis auf den letzten, im Grunde nur die tonische Harmonie aus und man muss annehmen, dass mit dem letzten Tone der Halbschluss auf die Dominante erfolgt. Dasselbe wäre bei diesem Satze der Fall,

284.


der zwar nicht so hartnäckig an der Tonika festhält, doch aber eben so deutlich den Hauptschluss von ihr auf die Dominante indizirt. Was ist von solchen Sätzen zu halten? —

Sie sind nicht unzulässig; sie sind Sätze, so gewiss und so gut, wie alle unsre Vordersätze einfacher Perioden seit der Naturharmonie. Aber sie sind für sich eben so wenig, wie jene, befriedigend; sie haben die Natur der Vordersätze und lassen einen Nachsatz mit vollbefriedigendem Schluss erwarten. Welchen Einfluss dies auf die Fugenarbeit hat, wird sich weiterhin (im vierten Abschnitte) zeigen.

Dritter Abschnitt.

Die Erfindung des Fugenthemas.

Nach dem früher über Satzbildung und im vorigen Abschnitt über das Fugenthema Bemerkten könnte eine weitere Unterweisung vielleicht unnöthig scheinen. Allein die Erfahrung früherer und besonders neuerer Zeit beweiset das Gegentheil. Gar vielen, keineswegs talentlosen oder ungebildeten Musikern ist die Erfindung angemessener Fugenthemate nicht, oder so selten gelungen, dass man öfters schon auf die Vorstellung gerathen ist: ein Fugenthema sei eben ein Glücksfund, müsse als solcher dankbar aufgenommen und zu passender Gelegenheit verspart werden. Es verhält sich aber damit, wie überhaupt mit jeder künstlerischen Thätigkeit. Natürliche Anlage, erweckte und zusammengehaltne Stimmung, selbst eine zufällige Anregung, ja ein von aussen kommender Anklang üben ihren oft unberechenbar glücklichen Einfluss. Aber hier, wie überall, ist es eben die Aufgabe der Bildung, dem Naturell oder äussern Zufall zu Hülfe zu kommen und den Künstler nicht zu willenlos abhängig bleiben zu lassen von momentanen Stimmungen und Einflüssen, die nicht in seiner Gewalt und Berechnung stehen.

Eine Unterweisung in der Erfindung oder Ausbildung des Fugenthema ist aber um so nöthiger, je wichtiger das Thema für die Fugenarbeit selbst ist. In andern Kunstformen können wir — wenn es sein muss — ein ungünstiges oder unkräftiges Motiv, ja einen ganzen Abschnitt oder Theil durch einen zweiten glücklicher erfundnen einigermaassen vergüten, ja es steht uns meist frei, auf jenes Unbefriedigende — wenn es einmal nicht zu beseitigen sein sollte — gar nicht, oder nur flüchtiger, oder in günstig veränderter Weise, zurückzukommen. Bei dem Fugenthema ist das aber gerade das Wesentliche, dass es durch das ganze Werk hindurch die Hauptsache bleibt und in allen Stimmen mehrfach, ja oft wiederholt wird. Jede seiner Stärken, aber auch jede seiner Schwächen kehrt oft wieder und äussert ihren Einfluss zuerst auf den Komponisten, dann auf den Hörer. Ist jener von seinem Thema nicht selbst ergriffen, durch und durch befriedigt und erfüllt, sagt sein Thema ihm nichts Werthes und Wichtiges: wie will er sich da ein ganzes Tonstück hindurch mit ihm angelegentlich beschäftigen? Er wird es entweder fallen lassen (das heisst, keinen Fugensatz schreiben) oder mit ihm eine mechanische kalte Handthierung treiben; und das ist allerdings der Grund, warum besonders in neuerer Zeit so viel nichtssagende, unmusikalische Fugensätze geschrieben worden sind, und man vielfältig auf die Vorstellung gerathen ist, die ganze Fugenarbeit sei ein trocknes, unkünstlerisches und geistloses — oder doch nur dem abstrakten Verstande, der Berechnung anheimfallendes Wesen.

In einem gleich unkünstlerischen Sinne hat sich auch die Eitelkeit der Techniker oft darin gefallen, absichtlich geringe oder nichtssagende Themate zu wählen, um zu zeigen, was ihr Geschick selbst aus so geringem Stoffe machen könne. Allein solches Unterfangen kann nur die technische Geschicklichkeit, — die Künste des Tonsetzers, nimmermehr die Kunst offenbaren und fördern; denn das, was wesentliche Bedingung in Kunst und Kunstwerk ist: dass der Künstler mit ganzer Seele in seinem Werke sei, — das eben fehlt.

Wir wollen sogleich gegen Missverständniss und Eitelkeit aussprechen: dass wenn die Fugenarbeit nichts als ein Machwerk des Verstandes und technischen Geschicks, wenn sie gar ein Spiel jener noch obenein pedantischen und anmuthlosen Eitelkeit sein sollte, wenn sie nicht eben sowohl, wie jede andre Kunstform, die oben ausgesprochne Bedingung alles künstlerischen Wesens in sich erfüllt, — dass sie dann auch kein Kunstwerk, sondern ein verfehltes, todtes Wesen ist und in dem Gebiete wahrer Kunst nicht leben und bestehen kann. Man wird indess wohl schon aus dem ersten Abschnitte erkannt haben, dass der Fugenform eine wahrhaft künstlerische Idee zum Grunde liegt, und es wird sich immer mehr und mehr herausstellen, wie kunstgewaltig und reich diese Idee ist. Aber dann muss dieses künstlerische Wesen in jedem Theile der Fugenarbeit, und vor Allem in dem ersten und Hauptsatz, im Thema, walten.

Es ist daher alles Ernstes schon dem Lernenden zu empfehlen, dass er keine Fugenarbeit unternehme, wo er nicht vom Thema schon angezogen und nach Verhältniss seines Standpunktes befriedigt sei, dass er sich vor Allem das Wesen der Fugenthemate vollkommen klar mache und sich förmlich in der Bildung derselben übe.

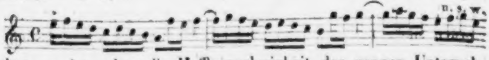
Sein Trachten muss bei diesen Uebungen und Erfindungen darauf gerichtet sein:

das, was er sagen will, auf das Bestimmteste, Energischste und Gedrängteste auszusprechen,

und zwar in Hinsicht auf Tonfolge und Rhythmus. Alles unbestimmte Hin und Her, alles Unfertige und Unentschiedne, jede Schlaffheit, jede Inkonsequenz, jede nicht nöthige, nicht fördernde Wiederholung straft sich hier unausbleiblich.

Wenn ein altes (in Marpurgs Fugenkunst angeführtes) Fugenthema so

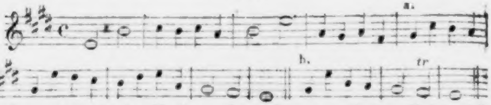
285.



anhebt: so ist schon die Hoffnungslosigkeit des ganzen Unternehmens klar. Der zweite Takt ist eine leere Wiederholung des ersten und bezeuget blos, dass dieser nicht genüget, nicht genug gesagt hat; folglich werden wir schon in einer einzigen vierstimmigen Durchführung einen ungenügenden Takt achtmal mitanhören müssen.

Betrachten wir ein andres Fugenthema (von Telemann)

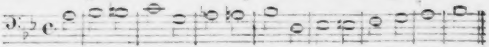
286.



so sehen wir, wie der Verfasser besonders vom fünften Takte sich und sein Thema hin und her quält, ohne vor dem neunten Takte das Ende zu finden, oder auch nur irgend einen entscheidend hervortretenden Zug festzuhalten, — denn das Motiv der ersten zwei Takte wird zwar einmal gesteigert wiederholt, dann aber ganz verloren. Wenigstens kürzer wäre der Schluss bei b gewesen, der sich möglichst nahe an das Original zu halten hatte.

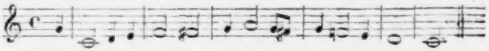
Zusammengehaltner ist dieses Thema von Kirnberger.

287.



Allein Rhythmus und Tonfolge sind einförmig und der Schluss auf den zuerst und immitten gehörten Töne öde; es ist ein gepresstes Gehen, aber es gelangt zu nichts. Noch bestimmungsloser treibt sich ein andres Thema desselben (in andrer Beziehung so sehr verdienten) Tonlehrers —

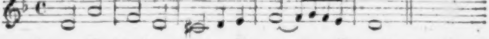
288.



ganz willkührlich herum, ohne irgend etwas Bestimmtes durchzusetzen; man fühlt, wie sich der Tonsetzer im zweiten Takte besonnen, was nun anzufangen sei? wie er dann eine Synkope als Würze hineingethan und sich einschlafend zur Tonika wieder niedergelassen hat.

In alle diesen Beispielen (und sie liessen sich sehr vermehren) wird sichtbar, dass die einfachen Gesetze der Satzbildung, die uns der erste Theil gelehrt hat, verabsäumt worden sind. Wir tragen kein Bedenken, selbst ein Thema des ehrwürdigen Meisters Bach —

289.

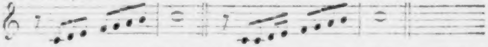


zuzugesellen. Es ist das seiner „Kunst der Fuge“ zum Grund liegende, und ermangelt unleugbar in seinem zweimaligen Auf- und Absteigen einer entschiednen Richtung, so wie eines bestimmt durchgesetzten Motivs. Allein es ist zu bemerken: dass Bach in diesem Werke nicht ein Kunstwerk, ein Erzeugniss tiefbewegten Künstlergeistes, sondern nur ein Meister- und Musterstück von Fugenarbeit hat aufstellen wollen. Für diesen Zweck bildete er sein Thema, und führte es mit bewundernswürdiger Kunstfertigkeit durch.

Jedenfalls muss also — dies ist im Vorhergehenden klar geworden — dem Studium des Fugenthemas die Lehre von der Satz- und Periodenbildung zum Grunde liegen. Auf sie gehen wir daher zurück.

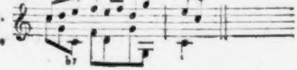
Welches also war die erste Grundlage für Melodie? Die Durtonleiter. Schon sie könnte in irgend einer abrundenden rhythmischen Gestalt, z. B. —

290.



als Thema dienen (und in der That hat, wenn wir nicht irren, der Abt Vogler sie in einer Symphonie zum Thema einer Fuge benutzt), da sie melodisch und harmonisch vollkommen abgerundet schliesst. Allein ihre Tonfolge ist so häufig, ja unvermeidlich in Gebrauch, dass sie als Fugenthema nichts Karakteristisches, Unterscheidendes mehr enthält. Wir müssen also diese Tonfolge irgendwo bezeichnend unterbrechen, das heisst ändern. So ist in unserm ersten Fugenthema, No. 259, geschehen. Wir sind nur bis *f* (bis zur Unterdominante) gegangen, haben diesen Punkt des Stillstandes durch Wiederholung bezeichnet und einen belebenden Hülfston eingemischt, und uns nun auf Töne der Dominantharmonie (*d* und *g*) gewendet, um damit den Schluss einzuleiten. Von diesen Tönen wäre *g* der nächste gewesen; da wir aber von der diatonischen Folge abgehen wollten, kamen wir nothwendig auf *d* und liessen *g* folgen, um dem Dominantakkorde mehr Breite und Gewicht zu geben. So erscheint also unser Thema für seinen Zweck, und als erste Abweichung von der nackten Tonleiter gerechtfertigt, giebt auch den wichtigsten Harmonien

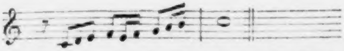
291.



Raum. Seine Kraft (sie ist freilich nicht gross) beruht darauf, dass die Melodie bis zur Quarte, dann zur Quinte steigt und dazwischen in einer etwas eckigern Weise zurück und wieder hinauftritt; der Rhythmus wird wenigstens einigermaassen durch die eingemischten Sechszehntel belebt.

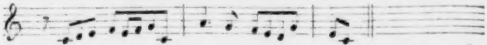
Verstärken wir nun vorerst den Urbestandtheil, verlängern wir die diatonische Tonfolge, ohne jene Sechszehntel aufzugeben. Wir gehen von ihnen nach *g* aufwärts.

292.



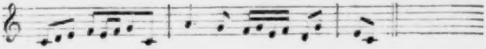
Aber hier sind wir wieder der Tonleiter in die Hände gefallen, und haben den karakterisirenden Rückschritt eingebüsst. Wo musste der jetzt geschehen? nach *g*; aber dieses indizirt den tonischen Dreiklang, und die Melodie kann daher nur in das nächstgelegene *e*, oder kräftiger in das tiefere *c* treten. Dies ist hier geschehen.

293.



Von *c* hat sich das Thema wieder in den nächsten diatonischen Ton (nach dem letzten *g* nämlich) nach *a* erhoben, und damit den wichtigen Moment der Unterdominante bezeichnet; daher wird auch dieses *a* bedeutsam lange festgehalten. Nun geht der Satz wieder zur Ruhe hinab. Diese Richtung ist angemessen, der Rhythmus aber matt; wir haben schon genug Achtel gehört, und schon ist eine lebhaftere Regung erweckt worden. Mischen wir daher einige Sechszehntel ein, z. B.

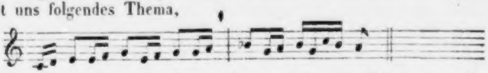
294.



die unsern Schluss beleben.

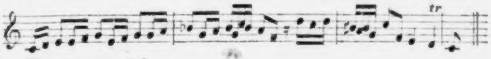
Könnte diese lebhaftere Bewegung nicht gleich zu Anfang eintreten? Wir behalten den Auftakt bei und greifen zu der lebhaftesten Figur der bisher gefundnen Themate, der in No. 292. Dies giebt uns folgendes Thema,

295.



das schon Seb. Bach in einer Orchestersuite aus Ddur gebraucht hat. Wie wir durch Tonwiederholung und Rückschritte die Tonfolge karakterisirt und erweitert haben, leuchtet ein; merkenswerther scheint, dass diesmal die Septime Ziel der Tonbewegung geworden und der Schluss in der Unterdominante erfolgt ist. Verlegen wir das Thema aber auf die Dominante (oder, denken uns als Hauptton Fdur), so haben wir wieder einen tonischen Schluss; und wollen wir beides nicht, so lenken wir das Thema in einem Zusatze

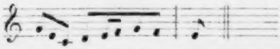
296.



in den Hauptton zurück.

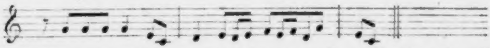
Wir wenden uns einer andern Grundlage der Melodie zu, der harmonischen (terzenweisen) Tonfolge, und wählen die herabsteigende Richtung. Unser erstes Thema könnte dieses sein.

297.



Wir haben dabei die Rhythmik von No. 291 beibehalten und den Schluss diatonisch gebildet, um nicht zu tief in das hohle Arpeggienwesen zu gerathen. Sollte (wie wir hoffen) der Rhythmus nun schon zu abgenutzt erscheinen, so verstärken wir das rhythmische Element und gerathen auf dieses Thema,

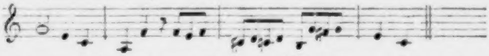
298.



immer noch an dem Alten möglichst festhaltend, z. B. nicht einmal die Taktart wechselnd, und den Schluss von No. 127 beibehaltend.

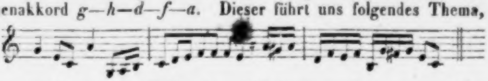
Allein wir wollen nicht sofort in die Diatonik zurücktreten. Dann liegt es nahe, den Terzengang weiter fortzuführen nach *a*, oder auch nach *a* und *f*. Allein das ist monoton und *f*, die untere None des Anfangstones, zu tief. Dann werfen wir es hinauf, und bilden folgendes Thema,

299.



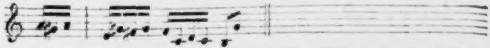
dessen letzterer beweglicherer Hälfte die Melodietöne *e*, *d*, *c*, *h*, *g*, *e* zum Grunde liegen. Oder wir kehren schon bei *a* um, legen ihm aber nicht den Dreiklang von *f* unter, sondern den Dreiklang *d—f—a*, oder den Septimenakkord *h—d—f—a*, oder besser den Nonenakkord *g—h—d—f—a*. Dieser führt uns folgendes Thema,

300.



dessen gehaltene erste Hälfte eine lebhaftere zweite, dessen tiefer Hinabschritt (nach *g*) ein Erheben foderte. Daher der lebhafter rhythmisirte diatonische Gang, der auf dem wichtigsten Tone der vorausgesetzten Harmonie (nächstdem schon dagewesenen *a* und *g*) auf der Septime *f*, seine natürliche Gränze findet. Nun könnte man zum Schlusse die Dreiklänge von *F* und *D*, den Dominantakkord und die tonische Harmonie erwarten; dem entspricht der Schlusssatz des Themas, der dabei vom höchsten Tone desselben (*a*) ausgeht und sich lebhafter, aber abwärts bewegt, nach bekannten Grundsätzen. — Oder, wollte man finden, dass der Hauptton schon im ersten Theil des Themas befriedigt sei, so könnte jener Schlusssatz umgeändert und nach der Dominante geführt werden.

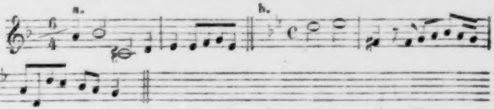
301.



Ueberblicken wir nun das Thema No. 300 und alle frühern bis No. 293, so ist in jedem, oder den meisten besonders irgend ein bedeutsamerer Schritt (die None in No. 300, die Sexte in No. 294 u. s. w.), der die Aufmerksamkeit und Theilnahme weckt, wenn das Vorausgegangne sie weniger berührt haben sollte. Dies öffnet uns eine neue Reihe thematischer Erfindungen. Wir können ja von irgend einem bedeutsamern Intervall berührt, zu einem Fugenthema angeregt werden, oder nach einem gleichgültigern Anfange auf ein solches gerathen, und dies als Kern des Themas festhalten.

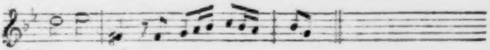
Hierbei müssen wir wohl erwägen, ob der bedeutsame Zug für sich allein genügt, oder vielleicht noch eine Steigerung durch Wiederholung u. s. w. erfodert. In einem oder dem andern Falle sollen wir von der Hauptsache ohne Winkelzüge und Aufhalt zum Schlusse schreiten, damit nicht die längere und mattere Fortsetzung das Thema wieder ermatten lasse. So hat Bach in No. 279 gethan; von der None geht er ungesäumt zum Schlusse. Auch in No. 280 und 300 geschieht nach dem entscheidenden Momente nicht mehr, als unumgänglich nöthig erscheint, um mit Genügen zu schliessen. In gleichem Sinne ist ein älteres Thema (a)

302.



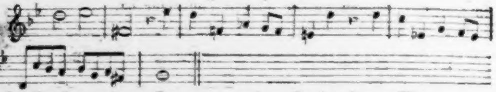
abgefasst, wogegen ein andres (b), das auf demselben Hauptzuge beruht, sich weitschweifig zu Ende langweilt, statt sogleich, etwa so —

303.

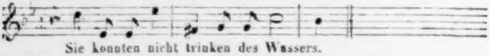


zum Schlusse zu gehen.

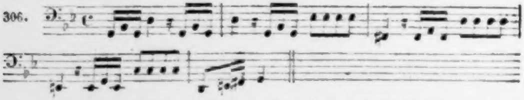
Genügt aber das Kernintervall, aus dem das Thema erwachsen sollte, nicht: so muss es wenigstens der Erzeuger der noch nöthigen entscheidenden Momente werden, man muss nicht willkührlich einen Zug auf den andern häufen. So hilft in dem obigen Thema No. 138, *b* die mit unterlaufende Oktave gar nichts, weil sie gelegentlich und willkührlich eintritt, statt aus dem Kern zu erwachsen. Sollte das Thema erweitert und verstärkt werden, so musste der entscheidende Septimenschritt, z. B. so:

304.


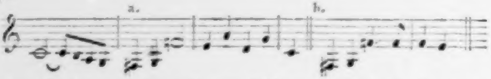
die Quelle der weitern Bewegung sein. So ist dieses Thema

305.


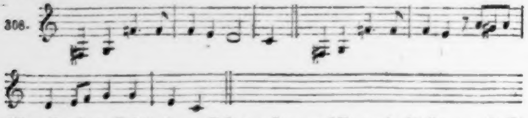
aus Händels „Israel in Aegypten“ eine reine Fortbewegung aus seinem ersten Intervall, dessgleichen dieses Thema aus dem Choral- und Orgelbuche (Vorspiel zu dem Choral: Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort)

306.


mit seinen Sexten und Septimen eine Folge des anfänglichen Quintenschritts. Dagegen erscheint uns folgendes Thema von Kirnberger

307.


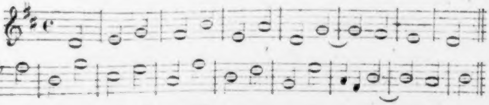
mit dem Septimenschritte reif zum Schlusse, und durch die angehängten Quarten verdorben; schon die bei *b* getroffne Wendung, oder eine von diesen —

308.


(die alle dem Original möglichst nahe anschliessen) dürfte vortheilhafter sein.

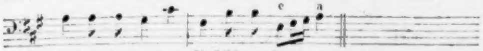
Und hier kommen wir nochmals auf jene vielberufenen Quartengänge (S. 214) zurück. Wie wir im Obigen von No. 290 an uns Themate gewissermaassen erzogen haben, so lässt sich auch der abgenutzten Quartenfolge noch ein frischerer Zweig entlocken. Das Gefühl, der Gang solcher Sequenzen kann einmal im Momente der Komposition uns besitzen; wir wollen es nur nicht nackt und roh heraustreten lassen, wir wollen selbst diesen Stoff mit irgend einer rhythmischen Energie und Freiheit oder irgend welcher melismatischen Blüte veredeln. Nakt und blos stehen die Sequenzen in diesen Thematen zweier älterer Tonsetzer da,

309.



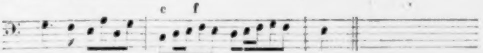
sie herrschen auch in diesen Thematen aus Grauns Tod Jesu

310.



und Mozarts Cdur-Fantasie,

311.



und wir werden sie noch mehrmals selbst in meisterlichen Fugensätzen finden; aber sie haben dann durch Rhythmus und melismatische Ausbildung sich veredelt, suchen die Einförmigkeit der innern Organisation anmuthig oder bedeutungsvoll zu verhüllen.

Schlussbetrachtungen.

Erste.

Die vorstehende Anleitung ist, wie sich gebührt, nur auf einige der einfachern Gestaltungen beschränkt worden; sie genügt, wenn sie den Anfänger dahin bringt, seine Themate aus irgend einem gegebnen oder gefundnen Grundmotiv als konsequente, bestimmte, energisch gebildete Sätze oder Perioden hervorzuarbeiten. Das Uebrige kann nach allem Frühern seinem Eifer und Ueberlegen anvertraut bleiben. Es kommt Alles darauf an,

> dass jeder Gedanke in sich selber vollkommen ausgebildet und geschlossen werde,

dann aber,

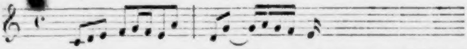
> dass man nur hierauf sich beschränke,

nicht etwa das energisch Vollendete nun noch zu stärkerm Effekt steigern und aufreizen, oder nach dem entscheidenden Zuge noch einen neuen bringen wolle. Je konzentrirter ein Thema auf einen einzigen Entscheidungspunkt losgeht, desto günstiger wird es sich in der Fugenarbeit bewähren.

Zweite.

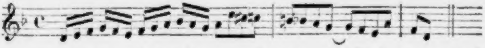
Man hat stets Seb. Bach als Meister in der Fugenkunst anerkannt, und in seinen Fugen eine Kraft des Lebens empfunden, deren andre Tonkünstler nur sehr selten haben theilhaftig werden können. Es ist hier der Ort, zu bemerken: dass diese Meisterschaft keineswegs blos auf seiner Kunstfertigkeit und auf der Kraft beruht, Harmonien und Stimmen tiefsinnig zu kombiniren, sondern dass sie schon ausgeht von der Bildung seiner Themate. Schon diese sind voller Leben und Kraft, folgerecht und auf ein bestimmtes Ziel hingerichtet; sie haben den Meister erfüllt, und daher musste auch die Ausführung daran entzündet und beseelt werden. Dies ist ein Gegenstand ernstlichen Studiums für jeden, der sich in der Fugenkunst festsetzen will. In der ruhigsten Weise hält Bach wenigstens die Konsequenz des Fortganges nach den Bedingungen der periodischen oder satzmässigen Melodie fest; z. B. in diesem Thema*) aus dem wohltemperirten Klavier,

312.



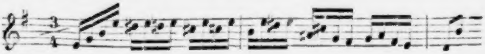
das (ähnlich unserm ersten in No. 259, nur höher ausgebildet) in gleichmüthigem Gange mit der Tonleiter beginnt, mit einer kleinen Erregung des Rhythmus und ein Paar hin und her lenkenden Quartenschritten sich belebt und bewegter zum Ende hinab eilt. In frischerer Weise setzt das in No. 28 mitgetheilte Thema ein, durchwandert die ganze Molltonleiter bis zu dem ominösen Schritte der übermässigen Sekunde, und beugt nun herab, einen Schluss von der Unter- in die Oberdominantenharmonie andeutend. Auf diesem nachdenklichen Punkte unterbricht sich der Gang und führt dann leichter und ruhiger zu Ende. Wir sehen hier beiläufig ein Fugenthema von vollkommen periodischer Gestaltung, während die meisten der bisherigen Themate nur Sätze waren. Schliessen wir diesen auf der Tonleiter begründeten Themaen ein Paar andre (ebenfalls, wie alle hier folgenden, aus dem wohltemperirten Klavier) an. Dieses

313.



wirbelt die halbe Tonleiter hinan und entfernt sich dann zögernd vom Gipfel; hätte es nach der anfänglichen Weise fortrollen und ganz unstät werden, oder sich nach solchem Anfang energischen Rhythmus anmaassen sollen? Der aufsprudelnde Anfang schleicht gleichsam beschämt und stockend zurück. Hier —

314.



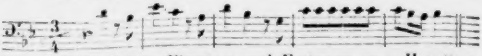
---

*) In den neuern Ausgaben ist das Achtel *f* im ersten Takte punktirt und die beiden folgenden Sechszehntel sind Zweiunddreissigstel geworden. Uns scheint die obige Lesart dem Karakter und der Organisation des Ganzen gemässer.

sehen wir ein ähnliches schnell auf den Gipfel stürmen und dann zurückweichen. Aber das gipfelnde *e* kann nicht ohne Wirksamkeit aufgegeben werden; daher die Weise des Zurückgehens.

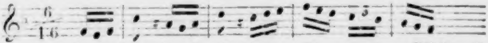
Wie die Kraft des Rhythmus ein Thema karakterisiren könne, haben wir No. 306, noch besser an diesem Thema zu beobachten,

315.



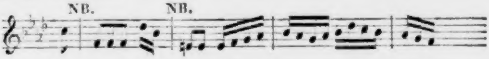
das (statt ruhigen festern Einsatzes und Fortgangs vom Hopttone weg, oder vom Auftakt unmittelbar zum Hopttone hin) mit einer gewissen Eigenwilligkeit anhebt, sich gleichsam besinnend fester stellt und endlich förmlich pocht auf das feste Vollführen. Der ganze Karakter der Fuge und des dazu gehörigen Vorspiels entspricht diesem Sinne; es ist Alles miteinander aus der einen Idee oder Erregung hervorgegangen. — Anderwärts ist es eine bedeutungsvolle Wendung, irgend ein bedeutender Schritt, der den Kern des Themas ausmacht, wie z. B. in dem in No. 279 gezeigten Thema der Aufschwung von der Dominante in deren None, noch bedeutungsvoller nach dem sinnend verweilenden Anfange durch die vorangehende Pause des Nachdenkens; — oder in leichterer Weise, ebenfalls durch Pausen, diesmal aber scherzend, gleichsam neckend gewürzt, in diesem Thema:

316.

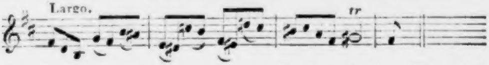


(wieder periodische Form) oder in tieferm Sinne inniger Wehmuth in diesen Thematen, —

317.



318.



In all diesen und den meisten andern Bachschen Thematen wird jeder, der aufmerksam und theilnehmend herzutritt, sogleich den Grundkarakterzug des beginnenden Tonstücks, den Grundbegriff seines Inhalts erkennen und die Bestätigung unserer Grundsätze finden.

Dritte.

Der letzte Anspruch, den wir an die Erfindung eines Fugenthemas knüpfen, darf unbeachtet bleiben, bis alles bisher Gesagte begriffen und eingeübt ist. Dann aber fodert er ernstliche Beachtung.

Wer sich im ersten Theile (S. 303 u. f.) eine bestimmte und lebenvolle Vorstellung von dem Karakter der verschiednen Stimmen erworben hat, der weiss, dass eine jede sich in ihrer eigenthümlichen Weise ausspricht und dass das, was für die eine recht und passend ist, für eine andere nicht in gleichem Maasse geeignet sein kann.

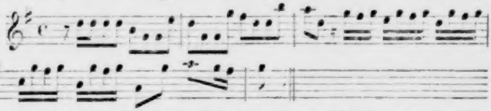
Nun tritt zwar in Fugensätzen das Thema nach und nach in allen Stimmen auf, es beherrscht jede und jede muss sich ihm bequemen. Allein am klarsten und bestimmtesten muss es in der Regel in derjenigen Stimme erscheinen und wirken, in der es zuerst und allein auftritt; in den folgenden Stimmen ist es nicht mehr neu und wir haben uns schon von seinem ersten Auftreten her eine gewisse Vorstellung von seinem Sinne gebildet, horen es auch nicht mehr allein, sondern nun in Begleitung des Gegensatzes, — widmen ihm daher nicht mehr unsre ausschliessliche Theilnahme.

Hieraus folgt, dass es von Wichtigkeit ist, in welcher Stimme das Thema zuerst auftritt, dass es daher sehr rathsam erscheint,

> ein Fugenthema gleich für eine bestimmte Stimme, gleich in dem Karakter dieser Stimme zu erfinden,

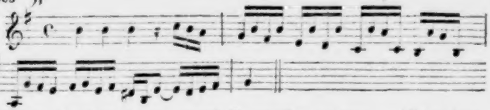
oder — wenn dies einmal versäumt ist — sorgfältig zu erwägen, welche Stimme am geeignetsten ist, es in seiner vollen Kraft und Bedeutung darzustellen. Hierbei kommt zwar zuerst die Tonlage in Betracht; ein hochliegendes Thema, z. B. dieses von Händel*),

319.



wird natürlich dem Diskant oder Tenor, ein tiefliegendes, z. B. dieses**),

320.



wird dem Alt oder Basse zuertheilt werden müssen. Allein demnächst muss auch der Karakter der Stimme dem Sinn des Themas entsprechen. Die stillen, mässig bewegt dahingehenden Themate No. 259 und 312, eignen sich mehr für den Alt, als für den Bass, dagegen würden die Themate No. 271 bis 273 im Alte zu unkräftig auftreten. Das Thema No. 306 foderte zum vollen Ausdruck seines pochenden Rhythmus den Bass, so gewiss, wie das kühne und leidenschaftliche No. 315 den Tenor, oder das leicht gaukelnde in No. 282, oder das artig spielende No. 316 oder 319 eher den leichten Diskant, als den leidenschaftlichen Tenor. Das letzte Händelsche Thema (No. 320) oder der Anfang von No. 313, oder No. 274 würden sich, träten sie zuerst im Bass auf, zu tosend und ungestüm, und das Thema No. 281 nirgends so schlank und leicht, als im Diskant, ausgenommen haben.

---

*) Aus der fünften von 12 Sonaten für Flöte, Oboe oder Geige mit beziffertem Bass. Händel hat dieses nette Thema nur sehr leicht benutzt; an einem andern Orte hätte es eine reichere Ausführung gestattet und verdient.

**) Aus der S. 212 erwähnten Sammlung.

Das Nähere darf aus der Lehre des esten Theils vorausgesetzt werden. Selten wird man in den Werken der Meister, namentlich Seb. Bachs, diesen Punkt versäumt finden.

Vierter Abschnitt.

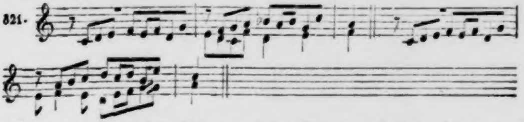
Die Bildung des Gefährten.

Bei der ersten oberflächlichen Anschauung der Fugenarbeit haben wir die zweite Stimme der ersten

entweder in der Oktave (oder im Einklang)
oder in der Dominante

antworten sehen. Sollte die Antwort nicht auch auf jeder andern Stufe erfolgen können? Unstreitig. Hier

321.



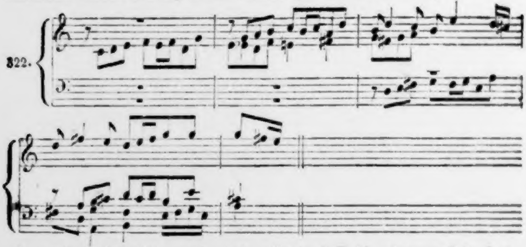
sehen wir unser altes Thema auf der Quarte und Sexte beantwortet, und so könnte auf jeder andern Stufe geschehen.

Allein wir wissen, dass die der Tonika nächstwichtige Stufe und die dem Hauptton für Ausweichung nächstliegende Tonart die Dominante ist. Daher wollen wir für das Erste nur die Antworten auf der Tonika selbst oder der Dominante benutzen, die übrigen Arten zu antworten später gelegentlich anwenden. Wir wissen auch schon (S. 205), dass nur die Antwort auf der Dominante Gefährte heisst, und das Thema nur dann und in so fern Führer, als es vom Gefährten, das heisst: auf der Dominante beantwortet wird.

Zuerst (No. 260 und 261) antworteten wir blos im Einklang und der Oktave; die Folge davon war vollkommenste Einheit, aber auch eine tödtliche Einförmigkeit der Modulation und der Stimmeintritte.

Daher griffen wir eben zu einer andern Stufe der Beantwortung. Hätten wir vielleicht jede Stimme auf einer andern Stufe eintreten lassen sollen, z. B. immer auf der Dominante,

322.



oder auf willkührlich wechselnden Stufen? Beides ist möglich, kann uns aber nicht als Typus, als Grundform dienen; wir begehren vor Allem, dass die Einheit der Modulation nicht gänzlich aufgegeben und in den Stimmeintritten wenigstens zu Anfang eines fugenartigen Tonstückes ein gewisses Ebenmaass beobachtet werde. Aus diesem Grunde sind wir bereits in No. 263 zwischen Tonika und Dominante hin und her gegangen, wir haben also die beiden nächsten Beantwortungsarten verbunden.

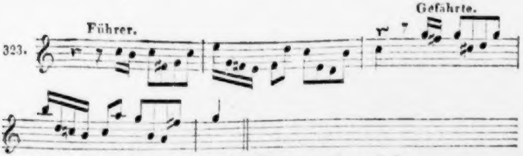
Es kann uns dabei nicht entgehen, dass das Wesentliche der Beantwortung mit zwei Stimmen vollzogen ist. Die erste Stimme hat den Führer (auf der Tonika), die andre den Gefährten (auf der Dominante) gebracht, die fernern Stimmen können dies nur wiederholen. Diese einfache Bemerkung mag uns aufmerksam machen, dass nach dem Vortrag des Gefährten ein Abschluss in der Fugenarbeit statt hat, oder doch statt haben kann. Es wird uns diese Vorstellung künftig hülfreich sein.

Nun kehren wir auf jenes alte Bedenken (S. 203) zurück:

> soll die auf der Dominante auftretende Beantwortung des Themas (der Gefährte) im Haupttone bleiben oder der Tonart der Dominante anheim fallen? soll die Dominante als Harmoniesitz im Hauptton oder als eigne Tonart gelten?

Das Letztere ist das Natürlichere. Denn die zweite Stimme soll ja den Inhalt der ersten getreu wiedergeben und diese ist auf der Tonika ihrer Tonart aufgetreten, folglich sollte die zweite auf der Tonika der ihrigen auftreten. Es ist oft gar nicht, oft nur mit grösstem Zwang (wie sich in No. 264 oder in diesem Thema zeigt)

323.



möglich, für den Gefährten den Hauptton festzuhalten.

Nun aber tritt in allen den Fällen, wo der Gefährte der Tonart der Dominante anheimfällt, ein Hin- und Hergehen der Modulation ein, das wir schon früher (Th. 1. S. 204) nicht für vortheilhaft erkannt haben.

Wir müssen und wollen nach der Vollendung des Führers
den Gefährten in der neuen Tonart der Dominante aufführen.
Aber zugleich
möchten wir den Hauptton nicht sobald verlassen,
zumal da dieser Wechsel beider Tonarten sich in der dritten und vierten Stimme wiederholt.

Diese beiden Begehren widersprechen einander und sind doch beide gegründet. Es kommt darauf an,
sie möglichst zu vereinbaren.

Um hierzu die rechten Wege klar zu erkennen, sind die Themate nach ihrem verschiednen Inhalt abgesondert zu betrachten. Wir setzen zuvor als Grundregel fest:

Erste Regel.

Der Gefährte wiederholt auf der Dominante
den Inhalt des Führers Schritt für Schritt.

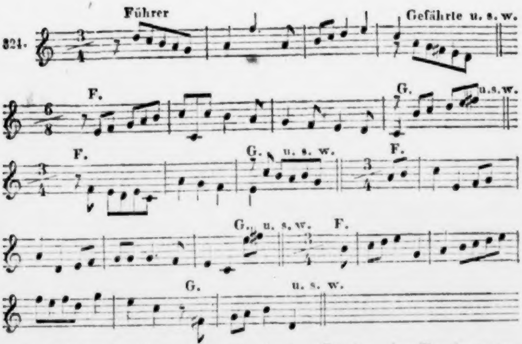
Hiernach unterscheiden wir nun

A. *Themate, die durchaus dem Grundtone angehören.*

Für sie gilt also zunächst jene erste Regel. So ist bereits in No. 263 verfahren; in gleicher Weise mussten No. 271 bis 274 und viele andre unsrer Themate behandelt werden.

Da der Gefährte dem Führer streng nachahmen soll, so versteht sich von selbst, dass er auch auf derselben Stufe der Dominanttonart anheben muss, auf welcher der Führer im Hauptttone eingesetzt hat. In den vorerwähnten Fällen wird also der Gefährte auf der ersten Stufe der Dominanttonart eintreten; dagegen würden diese (als vorübergehende Beispiele nur leicht hingeworfene) Themate —

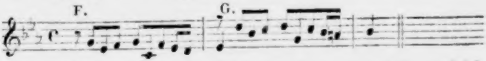
824.



auf der Sekunde, Terz, Quarte, Sexte, Septime der Dominanttonart zu beantworten sein, wie sie auf der Sekunde u. s. w. des Haupttons eingesetzt haben. —

Nur wenn der Führer mit der Dominante des Hauptt ons anhebt, findet eine Ausnahme statt, insofern die Dominante nach ihrer Kraft als Harmoniesitz oder als Bestandtheil des tonischen Akkordes sofort die Tonart bestimmt. Wollte man dieses Bachsche Thema, wie hier geschieht —

825.



pünktlich nach der ersten Regel beantworten, so würde sogleich mit dem ersten Tone des Gefährten der Austritt aus dem alten tonischen Akkorde *(c—es—g)* und der Eintritt der neuen Tonart entschieden sein, — man müsste denn die Harmonie künstlich wieder ablenken. Hier nun tritt eine Abweichung ein und ergiebt die

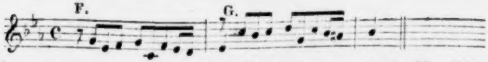
Zweite Regel.

> Hebt der Führer mit der Dominante an, so antwortet der Gefährte auf dieselbe mit der Tonika.

Allein diese Aenderung darf nur auf das Nöthigste eingeschränkt werden, weil die strenge Nachahmung (die erste Regel) stets Grundgesetz bleibt. Es wird also

> durchgängig geantwortet nach der ersten Regel, und nur der erste Ton des Gefährten nach der zweiten Regel geändert.

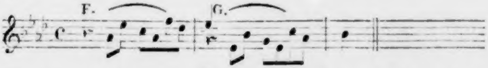
Folglich würde das Thema in No. 325 so

326.


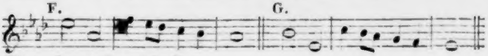
zu beantworten sein; es ist dieselbe Antwort, wie in No. 325, nur mit Ausnahme des ersten Tons, der sich in *c* verwandelt hat.

Der Gewinn ist klar; wenigstens das erste Viertel, wo nicht die Hälfte des Taktes, gehört noch dem Haupttone, dieser und der tonische Schlussakkord werden länger festgehalten, und der Gefährte verbindet sich besser mit dem Führer, da er in dessen Tonart und Harmonie anhebt. Die in No. 319 und 320 angeführten Themate werden dies weiter bezeugen. —

Noch entscheidender für die Modulation, als die Dominante, ist die Folge von Dominante und Tonika, als den beiden Hauptsitzen der Harmonie und Modulation. Ihre Aufeinanderfolge bezeichnet zunächst den tonischen Dreiklang, oder die Folge von tonischer und dominantischer Harmonie, in beiden Fällen also die Tonart. Wir sehen dies an der Beantwortung des nachstehenden Bachschen Themas.

327.


Sie ist nach der ersten Regel erfolgt und es spricht sich in den ersten Tönen des Gefährten eben so unumwunden Esdur aus, als in denen des Führers Asdur. Dasselbe würde der Fall sein, wenn nicht mit der Tonika, sondern mit der Dominante angefangen und ihr die Tonika nachgebracht würde, wie hier:

328.


Hierauf gründet sich die

Dritte Regel.

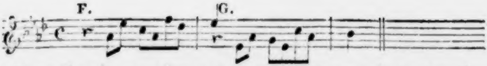
Hebt der Führer mit einem Schritte von der Tonika auf die Dominante an: so antwortet der Gefährte mit einem Schritte von der Donante auf die Tonika.

Und umgekehrt:

Hebt der Führer mit einem Schritte von der Dominante auf die Tonika an: so antwortet der Gefährte mit einem Schritte von der Tonika auf die Dominante.

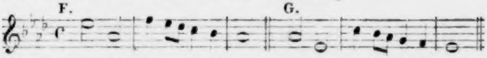
Beantworten wir nun No. 327

329.



nach dieser Regel, so sehen wir den Hauptton noch in den Gefährten hinein festgehalten und diesen mit dem Führer vereint. Dasselbe ist der Fall, wenn wir No. 328 richtig,

330.



nämlich nach der dritten Regel, beantworten. Aehnliche Fälle zeigen sich an No. 279, 289 u. A.

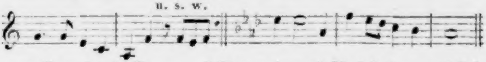
Man bemerke, dass durch die einfache Abweichung im ersten Fall der Regel zwei Schritte des Themas geändert werden; in No. 329 z. B. ist aus der Quinte des Führers *(as—es)* im Gefährten eine Quarte *(es—as)* und aus der gleich nachfolgenden Terz des Führers *(es—c)* im Gefährten eine Sekunde *(as—g)* geworden.

Alle etwanigen Zweifel wird der Anfänger bei der Ausführung der zweiten und dritten Regel vermeiden, wenn er zuerst den Gefährten nach der Grundregel bildet, und dann die nöthigen Aenderungen einträgt; — natürlich nur so lange, bis ihm grössere Sicherheit geworden ist.

Wir müssen jedoch diese beiden Regeln noch zu erweiterter Wirksamkeit führen.

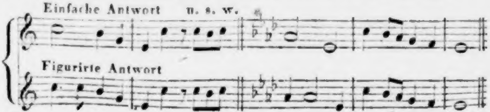
Zuerst wollen wir bedenken, dass Modulation und Harmonie durch rhythmische Figurirung nicht geändert werden. Ob also ein Fugenthema die Tonika oder Dominante zum Anfang einmal oder in rhythmischer Figurirung mehrmals setzt, ob wir unsre Themate No. 299 und 330 in ihrer bisherigen Gestalt, oder in irgend einer rhythmischen Figurirung, z. B.

331.



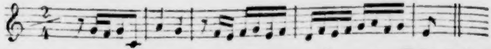
fassen wollen, ist in Bezug auf Harmonie und Modulation natürlich gleich. Folglich erstreckt sich die zweite und dritte, nur in Rücksicht auf Modulation gegebne Regel auch auf die rhythmischen Figurirungen, und die Antwort bleibt in beiden Fällen dieselbe.

332.



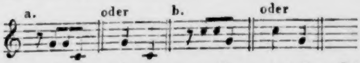
Ferner wissen wir, dass auch ein zugesetzter Hülfston nicht zur Harmonie gehört, folglich in ihr nichts ändert. In diesem Bachschen Thema z. B.

333.



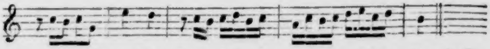
ist das *f* des ersten Taktes nur Hülfston; der erste Takt heisst seinem harmonischen Gehalte nach so, wie bei a:

334.



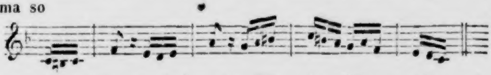
ist also blos eine figurirte Dominante. Den einfachen Schritt von der Dominante zur Tonika würde man mit dem entgegengesetzten von der Tonika zur Dominante (No. 334, b) beantworten müssen; dasselbe geschieht mit dem figurirten Schritte, und die Antwort heisst

335.



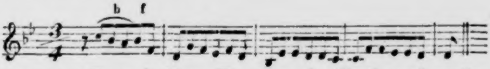
Aus demselben Grunde wird das in No. 316 mitgetheilte Thema so

336.



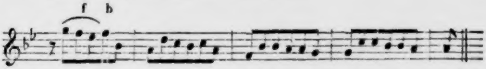
beantwortet, denn die drei ersten Töne des Führers (*f—e—f*) stehen statt der Tonika, und so sind die drei ersten Töne des Gefährten (*c—h—c*) als Dominante zu betrachten. So gelten ferner in diesem Bachschen Thema

337.



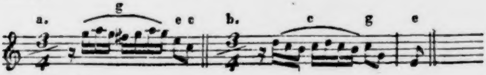
die vier ersten Töne als blosse Figurirung der Tonika und werden mit einer gleichen Figurirung der Dominante

338.

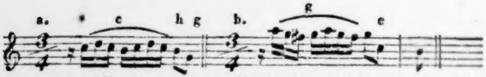


beantwortet, und so wäre mit noch längern Figurirungen in gleichem Falle zu verfahren, z. B. ein Thema, das so, wie bei a nach dem Falle der ersten, oder bei b nach dem Falle der zweiten Regel anfinge,

339.



in dieser Weise

340.


zu beantworten; die übergesetzten Buchstaben zeigen, wie bei No. 337 und 338, den Kern der Figur und den Grund der Beantwortungsweise an.

Es hat sich über diese Anwendung unsrer dritten Regel auf figurirte Anfänge bei ältern Tonlehrern

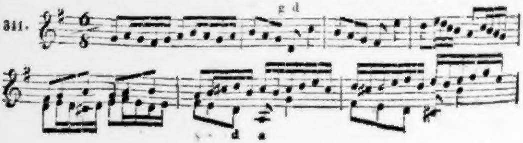
ein Missverständniss

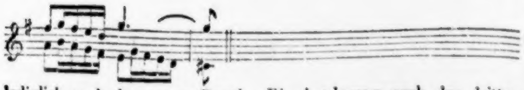
eingeschlichen, das nicht mit Stillschweigen übergangen werden darf. Wir haben nämlich eingesehen, dass die dritte Regel auf die Themate No. 339, b, 337, 316 u. s. w. desswegen anwendbar ist, weil die drei, vier oder acht Töne des Anfangs nicht mehr und nicht weniger sind, als eine Figurirung der Tonika oder Dominante, weil sie also statt des einen Tones der Tonika oder Dominante stehen und so wie diese selbst behandelt werden.

Dies aus den Augen lassend, blos auf den äussern Anschein gerichtet, hat man nun die dritte Regel auch dann anwenden wollen,

> wenn im Laufe — oder, wie man sich ausdrückte, in der Mitte — des Themas Tonika und Dominante einander folgten.

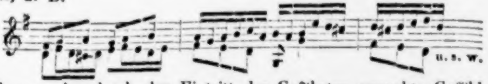
Allein man sieht leicht, dass — unsre Fälle einer blossen Figurirung der Tonika oder Dominante, die den Schritt bloss verzögert oder vielmehr rhythmisch erweitert, ausgenommen — zu jener Anwendung der Regel gar kein Grund vorhanden ist. Denn die zweite und dritte Regel sollten ja nur verhindern, dass nicht mit dem Eintritte des Gefährten sogleich die Haupttonart verdrängt und der modulatorische Zusammenhang zwischen Führer und Gefährte zerrissen würde. Dies kann aber nur geschehen oder vermieden werden — eben bei dem Eintritte des Gefährten; weiterhin ist es natürlich und recht, sich der Tonart des Gefährten (der Dominante) zu überlassen, und ein nochmaliges Herbeiziehen der Tonika würde entweder ein Rückschritt oder eine ganz folgenlose Abweichung vom Thema, mithin in jedem Falle unstatthaft sein. Daher beantwortet (um nur ein Beispiel zu geben) Bach ein Thema, das jenen Schritt von der Tonika zur Dominante in der Mitte hat, —

341.




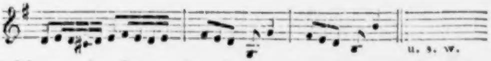
lediglich nach der ersten Regel. Die Aenderung nach der dritten Regel, z. B.

342.



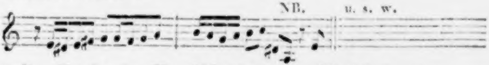
würde nur das durch den Eintritt des Gefährten erweckte Gefühl der Dominanttonart (Th. I. S. 260) wieder gestört, uns einen Augenblick lang wieder in den Hauptton zurückgeworfen haben, um dann doch wieder sogleich auf die Tonart der Dominante zurückzukommen. Beiläufig wär' auch die schöne Septime in eine leere Oktave verwandelt worden; man wäre dann versucht, aus Konsequenz den Gefährten so

343.



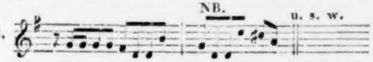
fortzuführen, also den zweiten interessanten Zug und damit das ganze Thema zu verderben. Eben so verkehrt wär' es, wenn man das Thema No. 280 so

344.



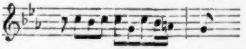
(statt *dis—h*) oder das No. 319 mitgetheilte Händelsche so

345.



(statt *h—a*) beantworten wollte. Im erstern Falle würde die karakteristische Wendung zerstört, die schöne None *(c—dis—h)* auf unsangbare Weise in eine Dezime aus einander gezerrt und dabei nicht einmal der Zweck (die Vermeidung von Emoll) erreicht. Im andern Falle würde ohne allen Erfolg die Konsequenz gestört und der nette Gesang verdorben. — So haben wir auch in No. 326 die Folge von Dominante und Tonika in der Mitte des Themas unverändert nach der ersten Regel beantwortet gesehen, obwohl den Anfang nach der zweiten; die Anwendung der dritten Regel —

346.



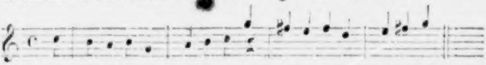
hätte zu der widersinnigsten Verunstaltung des Themas geführt.

Kehren wir nun, nach Beseitigung dieses Missverständnisses, auf den Grund unsrer letzten Regeln zurück, so fragt sich: ist denn der bedeutungsvolle Anfang des Themas mit der Dominante (S. 231) oder mit der Verbindung von Tonika und Dominante (der einzige Fall, wo die Modulation zu jäh vom Haupttone abspringt und eine Aenderung rathsam macht?

Nein. Es ist noch ein Ton, der eine so scharfe Beziehung zur Tonika und eine so ausgesprochne Bedeutung im Dominantakkorde hat, dass er — mit Bedeutung gesetzt — die Modulation lenken oder bestimmen kann. Dies ist die Terz des Dominantakkordes, der letzte Ton der Tonleiter. Wir wissen längst von ihm, dass er sowohl in melodischer (Th. I. S. 20) als harmonischer Hinsicht (Th. I. S. 75 und 76) strebt, in die Tonika zu gehen und dass er zunächst (Th. I. No. 96 und 116) mit der Harmonie der Dominante begleitet wird, oder diese fodert.

Wenn nun ein Fugenthema zu Anfang die Tonika und jenen die Dominantharmonie bezeichnenden Ton zusammenbringt, dann spricht sich in beiden zusammen die Tonart scharf aus; folglich wird sich im Gefährten eben so scharf die Tonart der Dominante aussprechen. Wir sehen es an der ersten Strophe des Chorals „Vom Himmel hoch da komm' ich her,“ wenn wir sie als Fugenthema auffassen und nach der ersten Regel beantworten.

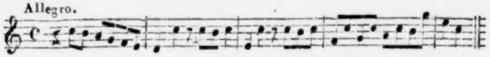
347.



Hier ist im Gefährten mit *g—fis* der sofortige Eintritt von G dur (als der nächsten Modulation) so gut wie entschieden, mithin die Gefahr einer zu jähen Modulation eben so gewiss vorhanden, als in einem Falle der zweiten oder dritten Regel.

Allein nur dann, wenn jener entscheidende Ton als harmonischer, nicht wenn er als blosser Durchgang erscheint. In diesem Thema z. B.

348.



wird man das erste *h* nicht füglich für etwas Andres, als einen Durchgang achten und dem ganzen ersten Takte den tonischen Dreiklang als nächstliegende Harmonie zuweisen müssen. Es wär' also kein Grund vorhanden, von der ersten Regel abzugehen.

Hiernach rechtfertigt sich nun folgende

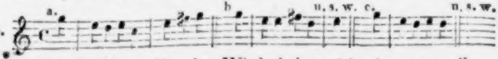
Vierte Regel.

Wenn der Führer mit der Tonika anhebt, und ihr als harmonischen Ton den siebenten Ton der Tonleiter folgen lässt, so wird statt des letztern der nächste tiefere genommen und

von dieser Abweichung bei dem nächst gelegenen Punkte wieder in die getreue Nachahmung zurückgegangen.

Die Antwort in No. 347 wird also nicht, wie oben, mit *g—fis*, sondern mit *g—e* beginnen; der Rückschritt kann dann nicht füglich anders, als bei dem letzten Takt (a) —

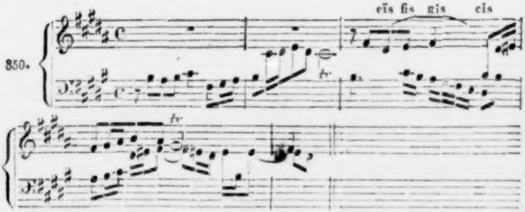
349.



wenn nicht Stockung (b) oder Wiederholung (c) eintreten soll — geschehen.

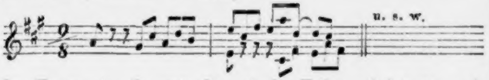
So sehen wir hier —

350.



ein Bachsches Thema mit vier Tönen (*dis—e—fis—h* statt *eis—fis—gis—cis*) von der strengen Nachahmung abweichen, um den jähen Eintritt der Dominanttonart zu vermeiden. Dasselbe ist bei diesem Thema (ebenfalls von Bach)

351.



mit den Tönen *cis—fis* statt *dis—gis* der Fall, und könnte noch vielfältig nachgewiesen werden, wenn es dessen bedürfte.

Und wie wird der zu jähe Eintritt der Dominanttonart — oder genauer zu reden: der Tonart der Oberdominante — verhindert? Durch den entgegengesetzten Pol: durch die Tonart der Unterdominante; denn jene Versetzung der bedrohlichen Töne auf die tiefern Stufen bewirkt, wie man sieht, die Unterschiebung der Unterdominante, — nur dass diese dann wieder aufgegeben und zur Oberdominante gegangen wird.

Sinnreiches Bezeigen des Tonwesens allüberall! Der Satz kann nicht im Haupttone bleiben, muss zur Dominante hinauf, will sich aber dabei nicht zu jäh vom Haupttone wegreissen lassen; da greift er nach der andern Seite und giebt der anziehenden Oberdominante zuvor die Unterdominante als Gegengewicht, und dies durch einen gelinden Zug.

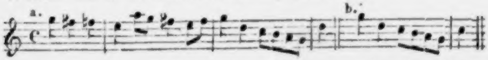
Noch eine Erwägung fodern diejenigen Themate, die mit einem Halbschluss enden. Wir haben deren schon in No. 283 und 284 betrachtet und schon dort erkannt, dass sie eigentlich Vordersätze seien, die ihren Nachsatz mit vollem Schluss erwarten. Hiermit rechtfertigt sich die

Fünfte Regel.

Wenn der Führer mit Tonika und Dominante am Ende einen Halbschluss macht, so antwortet der Gefährte darauf mit Dominante und Tonika, um einen Ganzschluss zu bilden.

Wollten wir z. B. auf No. 284 so, wie bei a,

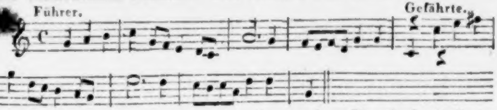
352.



antworten, so würden wir statt eines Nachsatzes, den das Thema erwarten lässt, einen zweiten Vordersatz erhalten, der in der Tonart der Dominante wieder unbefriedigend schlösse. Wir verwandeln daher den Schluss, wie bei b, in einen vollen. Und auch dies geschieht auf das Lindeste, durch die Verwandlung eines einzigen Tones.

Auch hier hat sich frühern Tonlehrern der Grund der Sache hinter dem äussern Anschein derselben verborgen; sie haben die dritte Regel ohne Unterschied der Fälle auch dann anwenden wollen, wenn sich Tonika und Dominante am Ende des Themas zusammenfänden. Dies ist wahr nur im oben erwähnten Falle, wenn die Dominante auf die Tonika folgt und sich ein Halbschluss andeutet, — unwahr, wenn die Tonika auf die Dominante folgt zu einem vollkommnen Schlusse. Den letztern Fall sehen wir hier —

353.



vor uns. Der erste Ton ist nach der zweiten Regel abgeändert; den Schluss aber zu ändern, ist nicht nur kein Grund vorhanden, sondern würde auch schlechthin das Thema verderben heissen.

So viel über Fugenthemate, die durchaus dem Haupttone angehören. Wir kommen nun auf solche, die in einen andern Ton übergehen, um in demselben zu bleiben und zu schliessen, oder die nur vorübergehend in fremde Tonarten ausweichen, oder fremde Töne nur als Durchgänge aufnehmen.

B. *Themate, die nicht im Haupttone schliessen.*

Wenn ein Satz nicht im Haupttone schliesst, so ist die nächste Tonart, in die er übergehen und schliessen könnte, die Dominante, nach dieser die Paralleltonart. Wir betrachten zunächst:

1. *Themate, die in der Tonart der Dominante schliessen.*

Wollte man ein Thema, das in der Dominante, z. B. von *C* aus in *G*, schliesst, wörtlich beantworten, so würde der Gefährte abermals in seiner Dominante, also von *C* aus in *D* schliessen. Wir würden uns daher am Ende des Gefährten (in der zweiten Stimme) schon in der dritten Tonart (*C, G, D*) befinden und zwar auf monotone Weise, von Quinte zu Quinte, dahin gelangt sein. Dann müssten wir entweder im kurzen ersten Zwischensatze um zwei Quinten zurückmoduliren, oder gar noch weiter, in die vierte und fünfte Tonart (*A, E*) gehen.

Beides ist mit der nöthigen Einheit und Haltung der Modulation unvereinbar. Es bedarf daher einer Abänderung, die wir in der letzten Regel aussprechen.

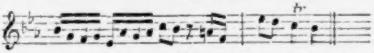
Sechste Regel.

> Wenn der Führer in der Tonart der Dominante schliesst, wendet sich der Gefährte dafür zurück in den Hauptton.

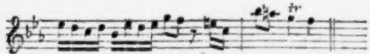
Die dazu nöthige Abänderung muss aber so einfach und so wenig störend wie möglich getroffen werden.

Wie sie geschieht, haben wir schon beiläufig an den Fällen der vierten Regel gesehen: wir rückten da den Ton, der uns zu früh in die Dominante geführt hätte, um eine Stufe hinab; dies hätte uns, wenn es dabei geblieben wäre, in die Tonart der Unterdominante gebracht, wird uns also bei Thematen, die aus der Dominante in eine folgende Dominante ausweichen wollen, in die Unterdominante der Dominante, — das heisst in den Hauptton zurückführen.

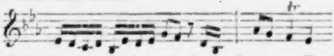
Aber wo soll die Aenderung erfolgen? Am natürlichsten an derselben Stelle, wo sie nöthig geworden ist, das heisst: wo im Führer die Ausweichung in die Dominante geschah. Betrachten wir dieses Bachsche Thema:

354.


so sehen wir, dass es mit dem vorletzten Tone des ersten Taktes, *a*, — oder mit den drei Tönen *a—f—es* in die Dominante, nach *B*dur übergeht, und darin schliesst. Wollten wir nun nach der ersten und zweiten Regel antworten:

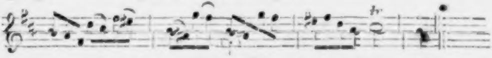
355.


so geriethen wir in die zweite Dominante, *F* dur. Wir lenken daher den Gefährten nach dem Hauptone zurück, und zwar an derselben Stelle, wo der Führer in die Dominante übergegangen war; an dieser Stelle gehen wir eine Stufe tiefer hinab, setzen *d—b—as* statt *e — c — b* und antworten

356.


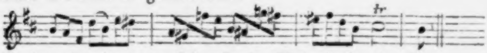
Dies ist also der natürlichste, oder gelegenste Punkt für die nöthige Aenderung.

Allein es ist nicht immer möglich, dieselbe ohne wesentlichen Nachtheil an dieser Stelle zu treffen. In dem Thema No. 318 z. B. tritt die Ausweichung nach der Dominante, *Fis* moll, offenbar auf dem dritten Viertel des zweiten Taktes ein, mit dem Nonenakkorde *cis — eis — gis — h — d*. Wollte man nun an derselben Stelle den Rückgang in den Hauptton bewerkstelligen,

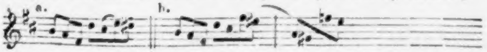
357.


so würde statt der Steigerung des Thema's im dritten und vierten Viertel dieses Taktes eine matte Wiederholung der ersten Viertel statt haben, die den ganzen Satz verdürbe. Die in den Hauptton zurückführende Aenderung muss also an einem andern Orte geschehen. Aber wo? —

Da, — wo sie am wenigsten den wesentlichen Inhalt des Satzes beeinträchtigt. Wo dies sei, muss für jedes einzelne Thema untersucht werden, und mit einiger Aufmerksamkeit wird man bald und leicht den jedesmaligen Punkt finden. Im vorliegenden Falle hat Bach so geantwortet:

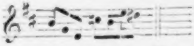
358.


Er hat also die erste Sekunde des Thema's in eine Terz verwandelt. Diese Sekunden sind allerdings ausdrucksvoll und bedeutend; aber es folgen ihrer noch fünf, und der Verlust der ersten ist demnach nicht unersetzt. Hätte Bach dieses kleine Opfer nicht gebracht, so konnte er zunächst die Quarte (wie bei *a*) ändern;

359.


aber diese ist für sich bedeutend und zieht die zweite Quarte nach. Oder er hätte (wie bei *b*) die folgende Quarte in eine Quinte verwandeln können; aber dann erhielt er das befremdliche und unmotivirte Intervall einer kleinen Quinte und die Obertöne der Melodie wurden fallend statt steigend — von *fis* nach *f*, statt von *e* nach *f*. Oder endlich hätte er die Aenderung auf die ersten Töne legen können.

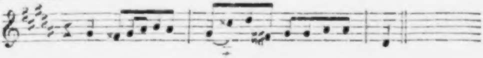
360.



Allein das wäre eine Antwort in der Unterdominante gewesen, die Modulation wäre also (im Führer) nach der Oberdominante gegangen, um zur Unterdominante zu gelangen.

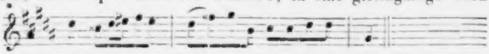
Betrachten wir einen zweiten Fall der Art; ebenfalls ein Bachsches Thema:

361.

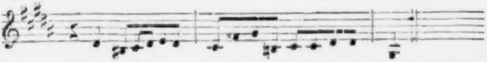


Es geht, wie man sieht, auf dem zweiten Achtel des zweiten Taktes mit dem Dominantakkorde *ais — cisis — eis — gis* von *Gis*moll nach *Dis* moll. Wollte man die Rückkehr in den Hauptton an derselben Stelle bewirken, so würde die bedeutsame übermässige Quarte, der Hauptmoment des Thema's, in eine gleichgültige Terz verwandelt. Eben so wenig kann aber vom zweiten bis sechsten Tone des Thema's eine Aenderung getroffen werden, denn diese sechs Töne bilden zusammen ein diatonisch fortgehendes Ganze. Es bleibt also nur der Schritt vom ersten zum zweiten Tone, den man ohne Nachtheil ändern kann; und so hat auch Bach geantwortet:

362.



363.



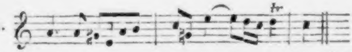
Soviel über die Fälle, wo das Thema in die Tonart der Dominante übergeht.

Allerdings könnten nun noch

2) *Themate in einer andern fremden Tonart*

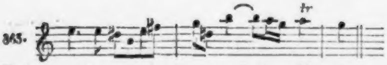
schliessen, z. B. ein Mollthema im Paralleldurtone, wie das nachstehende.

364.



In dergleichen, wohl nur selten vorkommenden Fällen bedarf es keiner Aenderung, da ohnehin der Gefährte nicht die Modulationsrichtung, die das Ende des Führers andeutet, fortsetzen wird, der Gefährte zu obigem Thema z. B. schon gar nicht in *C* dur einsetzen kann, sondern auf der Quinte des Haupttons, in *E* moll, auftreten muss, und sich von da nach *G* dur wendet.

365.

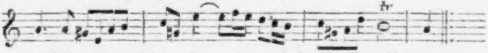


Im Zwischensatze würde dann nach dem Hauptione zurückgegangen und mit der dritten Stimme wieder in demselben, mit der vierten wieder in der Dominante eingesetzt werden.

C. *Themate, die in der Mitte ausweichen oder fremde Töne haben.*

Eben so wenig bedarf es einer Regel für solche Themate, die fremde Töne enthalten oder in der Mitte förmlich ausweichen, zum Schluss aber wieder in den Hauptton zurückkehren. Ein Beispiel für das Erstere ist das Thema No. 314, für das Letztere dieses nach dem obigen gebildete Thema,

366.



das nach *C* dur ausweicht, dann aber wieder in den Hauptton zurückkehrt. Dergleichen Themate werden Ton für Ton, also auch mit der Ausweichung, in die Dominante übertragen; denn auch bei ihnen fällt der Grund der vierten Regel weg, eine schrankenlos sich verlaufende Modulation zu vermeiden.

Fünfter Abschnitt.

Ausnahmsweise Bildungen des Gefährten.

Fassen wir die Untersuchungen des vorigen Abschnittes schärfer zusammen, so können wir sie

auf eine einzige Grundregel

und auf den Begriff von

verschiednen Vorkehrungen zu einem einzigen Zwecke,

nämlich zur Vermeidung übereilter Modulation, zurückführen. Ja, wir dürfen jene Grundregel (S. 230) als einziges Gesetz und alles Weitere als Ausnahmsfälle, als Vermittlung zwischen der Ausführung des Gesetzes und besondern widerstrebenden Umständen ansehen. Das Gesetz, also:

dass der Gefährte den Führer möglichst streng, — so streng es der Sinn der Tonkunst und des besondern Tonsatzes zulässt, — nachahme,

das ist, worauf es zunächst ankommt. Die Abweichungen haben nur einen Nebenzweck, die Vermeidung gewisser Uebelstände; und eben desswegen sollen sie auch so behutsam und so eingeschränkt wie möglich auftreten, dürfen weder das Wesen des Thema's, noch die allgemeinen Grundsätze der Tongestaltung verletzen.

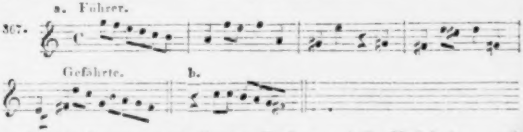
Daher kann es nicht auffallen, wenn wir die Ausnahmgesetze (die Regeln von der zweiten an) gar nicht, oder in andrer Weise anwenden, sobald die Umstände es fodern. Es bedarf hierzu keiner neuen Regeln, sondern nur einiger Erläuterungen derselben an bestimmten Fällen. Der leitende und ausreichende Grundsatz dabei ist der oben ausgesprochne: dass das Wesen des Thema's die Hauptsache, und die Rücksicht auf die Modulation nur die zweite und untergeordnete ist.

Zur zweiten Regel.

1.

Diese Regel findet nur Anwendung, insofern die Dominante (S. 231) harmonisch bedeutend auftritt. Erscheint sie nur vorübergehend, als Bestandtheil eines gangartigen Motivs, z. B.

367.

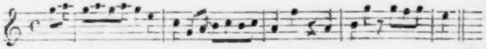


so hat sie keinen entscheidenden Einfluss auf die Modulation, und ihre Aenderung *(b)* würde den Karakter des Motivs und des ganzen Thema's zerstören.

2.

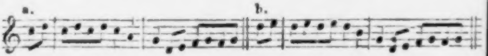
Auch dann wird die zweite Regel nicht angewendet, wenn die Dominante überwiegende melodische Bedeutung im Thema hat, wie z. B. in diesem Thema.

368.



Man sieht sogleich, dass der Nachdruck auf die im Quartsextakkord hinabsteigende Dominante gelegt ist, und dass dieser im Thema karakteristische Zug durch eine Anwendung der zweiten Regel *(a)*

369.

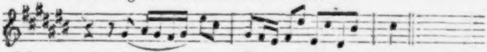


verletzt oder beeinträchtigt werden würde, mithin die Antwort nach der ersten Regel *(b)* den Vorzug verdiente. — Im vorliegenden Falle würde es der zweiten Regel um so weniger bedürfen, da der Führer im zweiten Takte die Unterdominante fasst, mithin der Gefährte auf den Hauptton zurückkehrt und die Modulation beruhigt.

3.

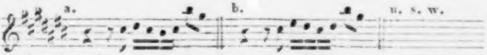
Wir haben die zweite Regel (S. 233) auch auf solche Themate erstreckt, die mit einer figurirten Dominante anheben, wie No. 331, 339 u. a. Unstreitig ist dieses Bachsche Thema

370.



ein solches, und seine fünf ersten Töne sind nichts als eine durch Wiederholung und Hülfstöne ausgeführte Figurirung der Dominante. — Wollte man nun die zweite Regel ohne Rücksicht anwenden, wie bei *a*,

371.



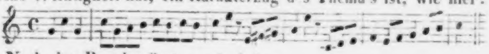
so würde die schöne schlanke Sexte des Thema's *(gis — eis)* im Gefährten zu einer gezerrten, unsangbaren und harmonisch unbrauchbaren grossen Septime *(cis — his)* und der Karakter des Thema's verderbt. Eher wäre Beharren bei der ersten Regel zu billigen gewesen; der glücklichere Ausweg aber war, nur den ersten Ton nach der zweiten Regel zu ändern, dann aber, wie bei *b*, auf die erste zurückzukommen.

Zur dritten Regel.

1.

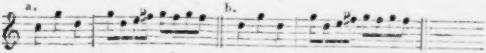
Die Folge von Dominante und Tonika soll mit der umgekehrten Folge beantwortet werden. Wie aber, wenn diese Folge melodische Wichtigkeit hat, ein Karakterzug des Thema's ist, wie hier?

372.



Nach der Regel müsste, wie bei *a*,

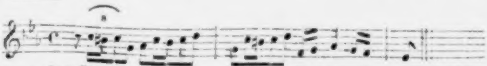
373.



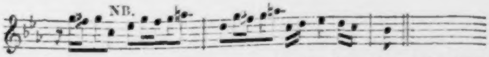
geantwortet werden; es liesse sich aber auch die getreuere Antwort bei *b* rechtfertigen, wenn man anders auf den Anfang ein Gewicht legen will.

Ernstlicher tritt dieser Zweifel bei einer Bachschen Fuge aus dem wohltemperirten Klavier ein, wiewohl sich eben da auch die Unwichtigkeit der Sache zeigt. Es ist die eine Fuge aus *C* moll. Das Thema

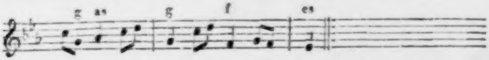
374.



geht von der figurirten Tonika nach der Dominante, müsste also, wie z. B. No. 316 mit dem umgekehrten Schritte von der figurirten Dominante nach der Tonika beantwortet werden. Allein jene auf die Tonika folgende Dominante scheint im Thema ein wesentlicher Punkt. Antwortet man nach der dritten Regel:

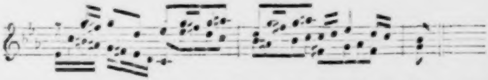
375.


so ergiebt sich statt des glatt in *as* eingehenden *g* aus No. 374 ein eckiger Einhergang der Melodie. Zugleich ist aber die Grundform des Thema's, die keine andre scheint, als diese —

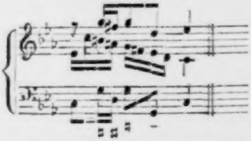
376.


durch das zerrige Wesen, das im Gefährten eintritt, verletzt oder doch ungünstig eingeleitet; sie beruht auf diatonischer Tonfolge (*as — g — f — es*) sollte daher auch diatonisch (*g — as*) nicht harmonisch (*f — as*, oder im Gefährten *c — es*) eingeführt werden.

Daher würde uns die Rückkehr auf die erste Regel, also die Beantwortung des *g — as* durch *d — es* vorzuziehen scheinen; und so, nämlich nach No. 374 in dieser Weise —

377.


ist auch in ältern Ausgaben und einem alten korrekten Manuscript geantwortet. Neue Ausgaben (namentlich die neue von Peters und die von Riefenstahl) haben zu dem beibehaltenen Gegensatze von No. 377 die in No. 375 gegebne Antwort; — wahrscheinlich die missverständige Korrektur eines an dem Aeussern der Regel stehen gebliebnen Musikers, da auch die Harmonie

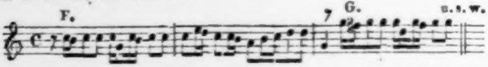
378.


dafür spricht, dass im zweiten Viertel nicht *c*, sondern *d* (*g—h—d*) erscheine und erst mit dem dritten Viertel *c* (*c — es — g*) frisch und fest, in gesunder grader Bachscher Weise eintrete. — Wie sehr es Bach um den fliessenden diatonischen Schritt zu thun ist, zeigt die Fuge überall, z. B. in der Th. 1. No. 330 daraus mitgetheilten Stelle.

2.

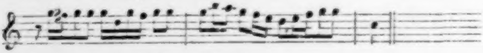
Tritt die Dominante nur figurativ zur Tonika (oder umgekehrt diese zu jener) so fällt der Grund der Regel ohnehin weg. Wir sehen es an diesem Thema.

379.



Die Dominante tritt als Sechszehntel in einem lebhaft rhythmisirten Satz auf. Es ist nicht daran zu denken, dass sie eine besondre Harmonie fodern oder die Modulation lenken sollte; vielmehr gelten die elf ersten Töne für eine Figuration der Tonika und die Antwort erfolgt, wie hier —

380.



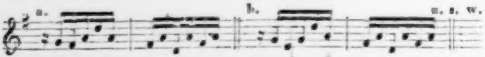
nach der ersten und sechsten Regel.

3.

Es fragt sich hiernach, ob harmonische Beitöne der Dominante und Tonika vielleicht überhaupt an der zweiten und dritten Regel eben sowohl Theil nehmen, wie rhythmische Figurirung oder Hülfstöne? — Wir haben eben in No. 379 einen solchen Fall vor uns gehabt; im Allgemeinen sind jedoch dergleichen Beitöne nicht unter jenen Regeln begriffen, weil sich in ihnen zu bestimmt die dem Thema inwohnende Harmonie ausprägt, als dass man ohne wesentliche Störung umfassende Aenderungen vornehmen könnte.

Betrachten wir das Thema No. 282. Die buchstäbliche Antwort nach der ersten Regel ist gewiss nicht anwendbar, da der Führer mit der Dominante anhebt. Es fragt sich nur: soll desshalb nach der zweiten Regel verfahren werden? oder hätte man die drei ersten Töne für eine Figurirung der Dominante zu nehmen und mit der eben so figurirten Tonika, also nach der dritten Regel, zu antworten? — Hier

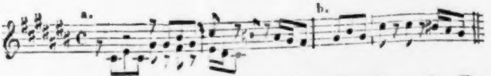
381.



haben wir beide Antworten vor uns. Es bedarf nur eines Blicks, um sich für die erste zu entscheiden, die mit dem ersten Schlage die rechte Harmonie ergreift, während in der zweiten eine unpassende Harmonie indizirt und die rechte auf das letzte Achtel geschoben wird.

Einen zweiten Fall, wo die harmonische Figurirung nach der dritten Regel gehandhabt wird, sehen wir in dieser Bachschen Fuge —

382.



wo die Anfangstöne *cis — eis — cis* als blosse Figurirung der Tonika angesehen und mit einer gleichen Figurirung der Dominante beantwortet werden. Allein man bemerkt auch gleich, dass die Harmonie nicht darunter leidet, sondern es vielmehr fodert.

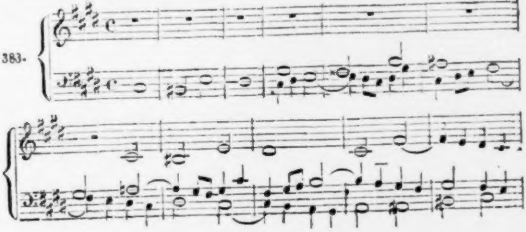
4.

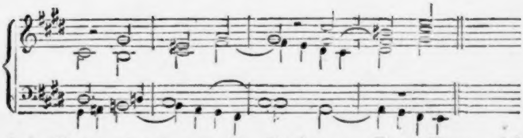
Hierbei zeigt sich aber noch eine Abweichung besondrer Art. Wir haben (S. 231) recht gefunden, dass die Abweichung vom Führer auf den einen der Modulation ungünstigen Ton eingeschränkt, oder doch sobald als möglich (S. 243) wieder zur strengen Nachahmung auf der Dominante zurückgegangen werde. Im obigen Falle hätte daher der Gefährte so, wie bei *b*, gebildet werden sollen. Bach kehrt aber gar nicht in die Dominantentonart zurück, sondern geht von *cis* weiter, als wär' er schon auf der rechten Stelle; so schliesst denn der Gefährte — in der Unterdominante.

Warum? Erstens, um das kleine Thema durch eine zweite Aenderung (*cis — cis* statt *dis — cis* oder *cis — h*) nicht noch mehr zu verändern; zweitens, um in einem lebhaft und feurig eintretenden Satze nicht gleich im zweiten Takt eine triviale Wendung in die Dominante zu nehmen. In seiner bessern Weise bildet sich mit Hülfe der Unterdominante eine breite feste Masse des Haupttons, über der sich die Stimmen, und von der aus sich die Modulation sicher entfalten.

Einen ähnlichen, nur umgekehrten Fall sehen wir in dieser Bachschen Fuge,

383.





deren Thema wir schon aus No. 271 kennen. Dieses Thema wird von Bach in der ersten Antwort (Takt 4) ganz nach der ersten Regel behandelt. Die Folge ist eine Ausweichung in die Dominante, von der die Modulation (mit dem Führer in der dritten Stimme) wieder zum Haupttone zurückkehrt. — Hätte nun die folgende Stimme den Gefährten wie zuvor bringen und damit abermals nach der Dominante steuern sollen? Nichts wäre dem tiefsinnigen Gang und der Würde des Ganzen mehr zuwider gewesen. Bach ergriff daher — aus Rücksicht auf den Karakter des Satzes — die Unterdominante, aus der er sich nun mit dem zuletzt eintretenden Diskant wieder zum Hauptton erheben und hiermit die ganze fünfstimmige Durchführung auf das Würdigste und Festeste abschliessen konnte.

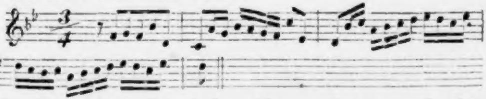
Er hat also zuerst nach der ersten Regel, dann nach der vierten geantwortet. Die stille langsame Bewegung des Thema's in tiefen Tönen foderte Erhebung, in dem Uebergang zur Dominante ausgesprochen. Schon hier aber wurde nicht in der Dominante geschlossen, sondern sogleich von ihr weg- und dann zum Haupttone zurückgelenkt. Die Würde des letztern und des Ganzen erhob sich bei dem Eintritt der vierten Regel.

5.

In No. 381, *a* sahen wir eine harmonische Figurirung diatonisch beantwortet. Hier betrachten wir das Umgekehrte, abermals an einer Bachschen Fuge.

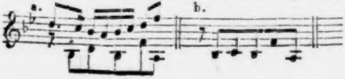
Wie sollte wohl dieses Thema:

384.



beantwortet werden? Sein Anfang (*f—g—f*) ist eine figurirte Dominante, die zur Tonika geht; folglich müssten wir mit der ebenso figurirten Tonika, die zur Dominante geht (wie bei *b*)

385.

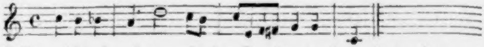


nach der dritten Regel antworten. Auch Bach befolgt diese Regel; aber er ändert *(a)* die Figur und gewinnt dadurch eine klarere Aussprache des Akkordes.

Zur vierten Regel.

Es hätte schon bei No. 352 auffallen können, dass von keiner Aenderung des zweiten Tones die Rede war; nur richtete sich dort unsre Aufmerksamkeit auf den Schluss. Hier geben wir ein zweites Thema mit gleichem Anfang und einem unbedenklichen Schlusse.

386.



Sollte nicht *h*, das nach der Dominante hinweiset, in *a* zu verwandeln sein? Gewiss nicht; denn das unmittelbar nachfolgende *b* (wie in No. 352 das *f* nach *fis*) bewirkt schon die Zurückwendung.

Zur sechsten Regel.

Wie nun, wenn sich nirgends eine gute Gelegenheit bietet, in den Hauptton zurückzulenken? — Dann muss uns die Erhaltung des Thema's wichtiger sein, als die Rücksicht auf Modulation, der ja auch späterhin noch genug gethan werden kann. Einen Fall dieser Art haben wir in der Bachschen Fuge, deren Thema in No. 314 mitgetheilt ist. Dieses Thema weicht auf dem zweiten Viertel des zweiten Taktes von *E* moll nach *H* moll aus, bietet aber weder hier noch anderswo Gelegenheit zu einer unschädlichen Aenderung. Daher beginnt denn auch der Gefährte entschieden in der Dominante (*H* moll) und führt geradezu in deren Dominante (*Fis* moll) schreitet also in der S. 229 unbeliebt gefundnen Weise fort, um nur das Thema nicht zu verletzen. Nun aber, gleich beim Schlusse, geht die Modulation zurück in die Dominante des Hapttons (*H* moll) und dann, zu noch fühlbarerer Einlenkung, in dessen Unterdominante (*A* moll) worauf dann in dessen Parallele die zweite Durchführung anhebt. Gegen die anfängliche Losgelassenheit der Modulation ist also der Hauptton mit Dominante, Unterdominante und Parallele befestigt.

Nachbemerkung.

Lange haben wir uns in den vorhergehenden Abschnitten vorbereitet auf die Fugenarbeit, und noch weiterer Zurüstung wird es bedürfen, ehe wir wieder aus dem Vollen arbeiten, künstlerisch ein Ganzes bilden können. Man möge einstweilen auf Glauben nehmen, dass die Sache der Vorbereitung und Vorarbeit werth ist.

Sollte aber diese lange Reihe von Regeln und Bemerkungen uns belästigen können? — Nur dann, wenn wir nicht auf den letzten Grund derselben und auf ihren ganz einfachen Zusammenhang dringen. Es handelt sich durchweg nur um Eines:

> wie die strenge Nachahmung sich am besten mit den bekannten Modulationsgesetzen vereinen lasse;

und dieses Eine wird überall und jederzeit aus den Verhältnissen und nach einfachen, theils bekannten theils sich von selbst ergebenden Grundsätzen entschieden. So, aus diesem Gesichtspunkte, wird der Inhalt der vorigen Abschnitte ein leichter Gewinn und keine beschwerende Last erscheinen.

Sechster Abschnitt.

Der Wiederschlag.

Wir haben hier dreierlei zu betrachten, davon zweies uns schon vor Augen getreten ist.

A. *Tonordnung des Wiederschlags.*

Wir wissen bereits, dass das Thema auf jeder Stufe beantwortet werden kann, dass aber die Antworten auf Oktave und Dominante die nächstliegenden sind. Daher werden wir uns dieser in der Regel, der andern nur gelegentlich auf besondern Anlass bedienen; die Beschränkung auf Antworten in Oktav und Einklang wird uns dienen, die Modulation auf einem Punkte festzuhalten.

B. *Stimmordnung des Wiederschlags.*

Wir wissen, dass jede der Fugenstimmen eine Durchführung anheben kann, und dass die übrigen Stimmen in beliebiger Reihenfolge erscheinen können. Untersuchen wir die Wechselfälle, die sich darbieten, genauer: so finden wir

1) dass zwei Stimmen zweierlei Ordnung der Stimmfolge zulassen, z. B.
    Diskant und Alt, — oder
    Alt und Diskant;
2) drei Stimmen sechserlei, —
    D. A. T. (Tenor) — T. A. D.
    A. T. D. A. D. T.
    T. D. A. D. T. A.
3) vier Stimmen vier und zwanzig, nämlich
    D. A. T. B. (Bass) B. T. A. D. D. T. A. B.
    A. T. B. D. T. A. D. B. T. A. B. D.
    T. B. D. A. A. D. B. T. A. B. D. T.
    B. D. A. T. D. B. T. A. B. D. T. A.

A. B. T. D.
B. T. D. A.
T. D. A. B.
D. A. B. T.

B. A. T. D.
A. T. D. B.
T. D. B. A.
D. B. A. T.

B. A. D. T.
A. D. T. B.
D. T. B. A.
T. B. A. D.

4) fünf Stimmen hundertundzwanzig.

Von diesen möglichen und insgesamt zulässigen Stimmordnungen verdienen wohl für die regelmässige Tonordnung (Antwort von Tonika und Dominante) diejenigen den Vorzug, in denen eine Ober- und eine Unterstimme einander antworten:

D. A. T. B.
A. T. B. D.
T. B. D. A.
B. D. A. T.

B. T. A. D.
T. A. D. B.
A. D. B. T.
D. B. T. A.

und unter ihnen wieder diejenigen, in welchen die einander antwortenden Stimmen nicht zu weit von einander liegen. Von vorstehenden acht Wiederschlägen würden also der erste und fünfte den Vorzug haben, — womit aber keineswegs die andern für unbrauchbar erklärt sein sollen; sie können vielmehr für die Mannigfaltigkeit des Wiederschlags nicht entbehrt werden, und unter Umständen, nach dem besondern Sinn einer Fuge, vor den obigen Stimmordnungen den Vorzug verdienen.

Endlich kommt nun noch

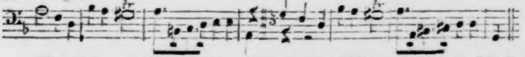
C. *Die Zeit des Stimmeintritts*

zur Erwägung.

Das Einfachste und Klarste ist: das Thema in der folgenden Stimme nicht eher eintreten zu lassen, als bis es von der vorangehenden Stimme bis zu Ende vorgetragen, vom Hörer also vollständig gehört worden ist. In dieser Weise setzt in No. 263 der Gefährte unmittelbar nach dem Schlusstone des Führers ein; und dies ist die ruhigste Art des Eintritts.

Nicht immer ist aber ein solcher Eintritt möglich. Bisweilen passt der Anfang des Gefährten nicht zum Ende des Führers; dann wird entweder der Anfangston des Gefährten verkürzt, oder der ganze Eintritt desselben verschoben. Das Erstere sehen wir an diesem Thema, das von *D* moll nach *A* moll ausweicht, also auf *a — c — e* schliesst:

387. Largo.



Hier kann zu dem Schlussakkorde des Führers nicht füglich *)

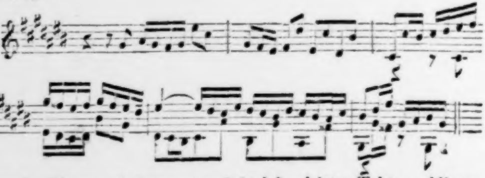
---

*) Sehr leicht findet sich eine harmonische Verknüpfung des Schluss- und Anfangstones, z. B.

d eintreten; man verkürzt also den Anfangston des Gefährten. Wollte man dies nicht, so müsste entweder die Beziehung des Gefährten auf den Hauptton aufgegeben und mit *e* eingesetzt werden, oder man müsste den Eintritt des Gefährten um einen ganzen oder halben Takt verspäten. Einen dritten Ausweg werden wir später kennen lernen; offenbar ist aber die Verkürzung des Anfangstones das leichteste Mittel.

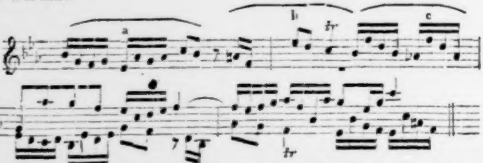
Das Andre sehen wir an diesem Bachschen Fugenanfang aus No. 370,

389.



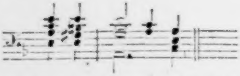
in dem das Thema mit dem ersten Achtel des dritten Taktes schliesst, der Gefährte aber erst mit dem vierten Achtel eintritt. In Erwartung dieses Eintrittes beginnt die erste Stimme schon auf dem zweiten Achtel den Gegensatz. Eine gleiche Anordnung finden wir in der *Es* dur-Fuge, deren Thema schon in No. 354 mitgetheilt worden.

390.



Das Thema schliesst mit dem ersten Sechszehntel des dritten Viertels im zweiten Takte, der Gefährte tritt aber erst mit dem dritten Takt ein, und bis dahin beschäftigt uns die erste Stimme mit dem Gegensatze*). —

388.



aber schwerlich lässt sie sich ohne Leere oder ohne überladne Figurirung in zwei Stimmen verwirklichen.

*) Es kann uns bisweilen, wär' es auch nur des Studiums wegen, daran liegen, genau zu wissen, wie weit eigentlich das Thema eines uns fertig vorliegenden Fugensatzes geht; denn dass der Eintritt des Gefährten dafür kein

Bisher haben wir nur solche Fälle beobachtet, wo der Gefährte früher oder später **nach** dem Schlusse des Führers eintrat.

Dieser Eintritt kann nun auch **auf** dem Schlusstone des Führers selbst geschehen, wie z. B. in No. 383, wo das Thema schliesst, indem der Gefährte eintritt, — auf dem ersten Viertel des vierten Taktes.

Endlich kann der Eintritt des Gefährten auch **vor** dem Schlusse des Führers erfolgen. So hätten wir dem Satze No. 387 schon in der Mitte des dritten Taktes —

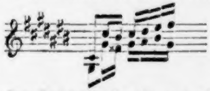
---

sicheres Zeichen ist, erhellt schon daraus, dass dieser, wie wir gesehen, oft später erfolgt als der Schluss des Führers. Hier haben wir nun zweierlei Anzeichen.

Das **erste** finden wir in der Satz- oder Periodenform des Thema's. Wo nach bekannten Regeln der Satz des Thema's seinen Schluss erreicht hat, da müssen wir annehmen, dass das Thema vollendet sei; was in derselben Stimme weiter vorgetragen wird, müssen wir nicht zum Thema, sondern zum Gegensatze rechnen. Daher sprachen wir vom Thema No. 389 aus, dass es mit dem ersten Achtel des dritten Taktes zu Ende sei; denn hier hat es einen vollkommnen Schluss erreicht. Wollte man strenger darauf halten, es so weit zu führen, als der Auftakt fodert: so könnte man die drei folgenden Sechszehntel zurechnen, nicht aber das *eis* des vierten Achtels, denn dieser Schluss wäre, gegen den ersten gehalten, gar zu unbefriedigend. — Das letzte Thema (No. 390) hat vollkommen periodische Form; die Sätzchen *a* und *b* sind Vorder- und Nachsatz, der Schluss im Dominantentone vollkommen; hier also ist das Ende des Thema's. Wollte man es bis zu Anfang des dritten Takts führen, so wäre nicht blos der Schluss ungenügender, sondern die periodische Form durch den Zusatz oder Nachsatz *c* aus dem Gleichgewicht gebracht. Gleichwohl ist nicht zu leugnen, dass die Zurechnung von *c* wenigstens möglich, nicht geradezu gegen die Gesetze der Periodik wäre.

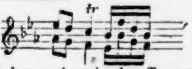
Hier kommt nun das **zweite** Anzeichen zu Hülfe. Da der Gefährte den Führer nachzuahmen hat, so darf man nur beide vergleichen, und beobachten, wie weit die Nachahmung sich erstreckt. Wo sie aufhört, da — müssen wir annehmen — ist das Ende des Thema's eingetreten. Vergleichen wir z. B. Führer und Gefährten im obigen Fugenanfang No. 389, so sehen wir letztern vom erstern auf dem vierten Sechszehntel des Schlusstaktes

391.



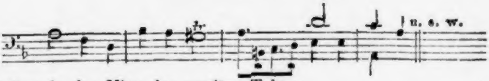
abgehen. Also auf dem vorigen Sechszehntel schliesst das Thema **spätestens**; wir haben jedoch Gründe gefunden, das Ende früher zu setzen. So sehen wir nun auch im letzten Fugensatze No. 390 den Gefährten vom Führer mit dem vierten Sechszehntel des Schlusstaktes

392.



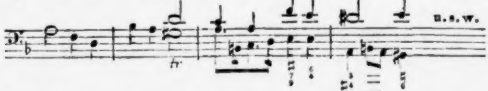
abweichen. Spätestens auf dem vorhergehenden Tone wäre mithin das Ende des Thema's zu suchen, und wir überzeugen uns hier sogleich, dass das Sätzchen *c* nicht zum Thema gerechnet werden kann. Hiermit ist aber auch klar, dass wir das Ende nur auf das erste Sechszehntel setzen können; denn die beiden folgenden, die allein noch zuzufügen wären, würden rhythmisch und harmonisch den Schluss entkräften. —

393.



ja, sogar in der Mitte des zweiten Taktes

394.

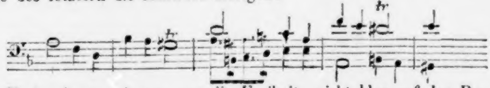


die Antwort folgen lassen können.

Vor allem erkennen wir in dieser Form des Wiederschlags einen dringendern Karakter. Denn das, was in der ganzen Fugenarbeit, in jeder Stimme die Hauptsache ist, — das Thema, — erscheint hier in gedrängterer Wiederholung; die zweite Stimme tritt damit ein, ehe die erste ausgeredet hat, sie drängt sich ungestüm, gleichsam unterbrechend herzu; endlich nöthigt der gleichsam unerwartet, unvorbedacht erfolgende Eintritt oft zu entlegnern, kühnern Wendungen der Modulation. Wir sehen also in dem zeitigern Eintritte der Antwort ein treffendes Ausdrucksmittel.

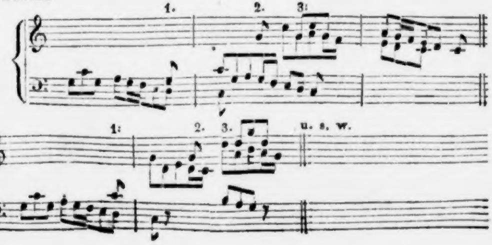
Sodann werden wir gewahr, dass — wenigstens bei manchem Thema — die Antwort auf mehr als einem Punkte erfolgen kann. Das letzte Thema haben wir schon in der Mitte des zweiten und dritten Takts beantwortet; es könnte auch mit dem Eintritte des letztern die Antwort erfolgen:

395.



Und nehmen wir uns gar die Freiheit, nicht blos auf der Dominante, sondern auch auf der Tonika und andern Stufen zu antworten, so wächst die Möglichkeit der Stimmeintritte natürlich noch mehr. Hier folgt ein Sätzchen mit den zunächst sich darbietenden Antworten

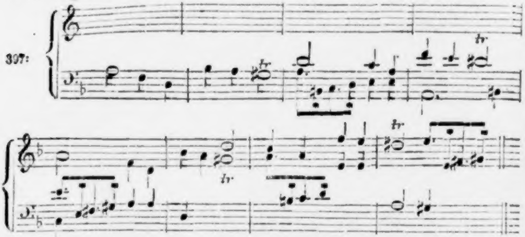
396.



Wir haben allein auf Tonika und Dominante ihrer sechs (es versteht sich von selbst, dass nur die nebeneinander stehenden Sätze, 1 und 2, 2 und 3, nicht alle miteinander zusammengehören) und noch fehlen die Antworten auf andern Intervallen und andre besonderer Art, von denen später die Rede sein wird.

Es wird uns hier die Möglichkeit klar, eine ganze Durchführung aus solchen vorzeitigen Einführungen des Thema's zu bilden. Vom obigen Thema könnte z. B. eine Durchführung so —

397:



angelegt werden, — und jeder sieht wenigstens die Möglichkeit, diese Anlage harmonisch befriedigend auszuführen.

Eine solche Durchführung wird

Engführung

genannt, und hat nach dem oben Bemerkten einen dringendern, heftigern — auch wohl verwegnern Karakter, als die ordentlichen Durchführungen, in denen keine Stimme mit dem Thema eintritt, bevor nicht die vorige dasselbe vollendet hat.

Siebenter Abschnitt.

Der Gegensatz.

Wir haben schon S. 200 erklärt, dass wir darunter Alles begreifen, was eine oder mehr Stimmen dem Thema gegenüber vortragen.

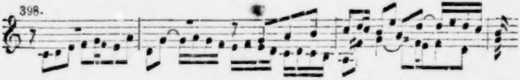
Da die Fuge von einer einzigen Stimme mit dem Thema angefangen wird, dann eine zweite mit dem Gefährten nachfolgt, so muss der Gegensatz zuerst von einer einzigen, nämlich der ersten Stimme vorgetragen werden; wenn dann die dritte Stimme das Thema vorträgt, haben die beiden ersten Stimmen den Gegensatz, bei dem Eintritte der vierten Stimme mit dem Gefährten haben die drei vorigen Stimmen den Gegensatz, — wofern nicht vielleicht eine von ihnen bereits pausirt. Am hervortretendsten ist also der zuerst von der ersten Stimme vorgetragene Gegensatz; dieser muss dem Thema gegenüber allein genügen, während nachher zwei und drei Stimmen einander aushelfen. Daher erfodert dieser erste, einstimmige Gegensatz vorzüglich sorgfältige Bildung, wird auch wohl vorzugsweise Gegensatz, das spätere Stimmgewebe dagegen Gegenharmonie genannt. Man mag sich dieser nicht ganz präcisen Benennung bedienen, wofern man nur eingedenk bleibt, dass unter Gegenharmonie nicht etwa blosse Akkorde, sondern der Verein melodisch ausgebildeter Stimmen verstanden wird.

Wir beginnen nun mit dem ersten Gegensatze. — Er ist eine Fortsetzung aus dem Thema, das die Stimme so eben vorgetragen hatte, muss also aus demselben hervorgebildet werden, wird um so einheitsvoller erscheinen, wenn er Motive aus demselben enthält; dass er überdem melodische Ausbildung haben muss, ist schon gesagt und liegt in der Fugenform selbst.

Nun aber steht er dem Fugenthema gegenüber, und beide Sätze sollen nicht als blosse Hauptstimme und Begleitung, sondern als zwei selbständige Stimmen einander gegenüber sein und als solche klar gefasst werden. Wir bilden also (vergl. S. 177) den Gegensatz kontrastirend vom Hauptsatze, durch die uns bekannten rhythmisch melodischen Mittel. Beide Zwecke, die Herleitung aus dem Thema und die Kontrastirung mit demselben, müssen aber ohne Zwang in Melodie und Harmonie erreicht werden.

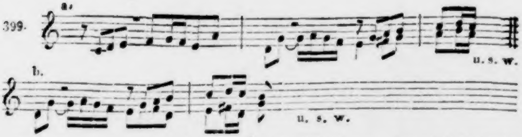
So bildet Bach z. B. seinen Gegensatz zu dem in No. 312 mitgetheilten Thema.

398.

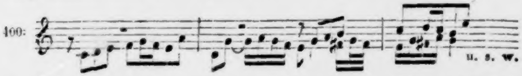


Das Thema geht bis zum fünften Sechszehntel des zweiten Taktes, der Gegensatz knüpft durch eine Fortführung des zweiten Motivs an, erinnert durch die rhythmische Gestaltung in den letzten drei Achteln des zweiten Takts nochmals an das Thema, und zwar an dessen drei letzte Achtel im ersten Takte, kontrastirt aber melodisch und rhythmisch gegen dasselbe, und setzt namentlich dem bewegtesten Theile einen gehaltenen und vorhaltenden Ton entgegen. — Wir wollen eingedenk bleiben, dass gehaltene oder gebundene Töne einem bewegten Thema gegenüber, besonders aber Vorhalte gegen das Fortschreiten desselben zu den günstigsten Mitteln gehören, den Gegensatz vom Thema zu kontrastiren und zugleich in ein enges harmonisches Verhältniss zu setzen.

Hätte Bach den Gegensatz mit dem Thema gehen lassen, — wie bei *a*,

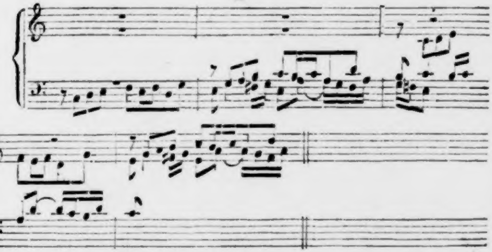
399.


oder hätte er die Tonfolge eigen, den Rhythmus aber gleichmässig gebildet, wie bei *b*: so würde der Kontrast und damit die Kraft beider Sätze verloren gewesen sein. Oder hätte er den Kontrast festgehalten, ohne den Gegensatz an das Thema zu knüpfen, —

400.


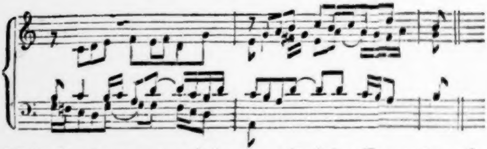
so wäre die Einheit des Ganzen und der fliessende Karakter desselben eingebüsst worden.

Wir sehen aus diesem allem, dass der Gegensatz nächst dem Thema eine vorzügliche Wichtigkeit hat, und mit besonderer Sorgfalt gebildet zu werden verdient. Aus beiden Gründen wird es uns wünschenswerth sein, ihn wenigstens die erste Durchführung hindurch beizubehalten, ihn also in der zweiten Stimme einzuführen, wenn die dritte, und in dieser, wenn die vierte Stimme mit dem Thema eintritt. Der alte Satz No. 259 würde sich also, wollte man von unten nach oben gehn, so darstellen.

401.


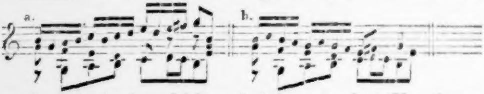
Noch einiger würde das Ganze, wenn man nun auch das, was die erste Stimme neben dem Thema in der dritten und dem Gegensatze in der zweiten Stimme vorträgt, beibehielte und bei dem Eintritte der vierten Stimme von der zweiten wiederholen liesse, obigen Satz z. B. so ausführte:

402.



Allein dies ist erstens keineswegs für jeden Fugensatz nothwendig; wir überzeugen uns leicht, dass noch gar viele Mittel ausser jener Beibehaltung der Gegensätze uns zu Gebote stehen, um die Einheit des Ganzen aufrecht zu halten. Zweitens finden wir es nicht einmal rathsam, die Gegensätze da festzuhalten, wo sie entweder zu unwichtig, oder der Beibehaltung widerstrebend sind. Beides war im Grunde auch bei obigem Satze der Fall; namentlich wurde dadurch der Satz der ersten Stimme gegenüber der eingetretenen dritten gezwungen; und da Thema sowohl wie Gegensatz unbedeutend sind, so musste man das ängstliche Wiederholen beider vollends bettelhaft und peinlich nennen. — Auch Bach behält bei seinem Fugensatze No. 312 den Gegensatz nicht bei; er fährt vielmehr, da wo wir No. 398 abgebrochen, so wie bei *a* fort,

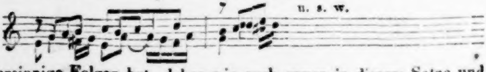
403.



und gewinnt damit einen leichten Aufschwung seiner Oberstimme, während eine pünktliche Wiederholung, wie bei *b*, die Stimmen, das Ganze herabgedrückt und den Raum zum Wiedereintritte des Altes geraubt hätte.

Drittens ist es nicht immer möglich, den Gegensatz durchaus beizubehalten. Eine Abänderung wird schon, wenigstens in den meisten Fällen, bei dem Eintritte der dritten Stimme nöthig. Denn die zweite Stimme folgte der ersten entweder fünf Stufen höher, oder vier Stufen tiefer auf der Dominante; die dritte aber folgt der zweiten entweder vier Stufen höher, oder fünf tiefer auf der Tonika. Folglich würde eine buchstäbliche Fortsetzung der zweiten Stimme nach dem Vorbilde der ersten nicht passen, denn sie würde andre Verhältnisse treffen. Der erste Blick zeigt, z. B. an No. 401, dass eine pünktliche Nachbildung —

404.



widersinnige Folgen hat, daher wir auch zuvor in diesem Satze und oben bei No. 403, *b* die erfoderlichen Abänderungen getroffen haben.

Ein zweites Hinderniss der Beibehaltung des Gegensatzes kann der Inhalt desselben sein. Wenn wir in der Stimmordnung des Wiederschlags von der obersten Stimme geradeswegs zur untersten, oder umgekehrt, also:

Diskant, Alt, Tenor, Bass,
Bass, Tenor, Alt, Diskant —

fortschreiten: so wird der Gegensatz im ersten Fall immer über, im andern stets unter dem Thema liegen. Wählen wir aber irgend eine andre Stimmordnung, z. B. diese:

Diskant:	—	Thema.	Gegensatz.	—
Alt:	Thema.	Gegensatz.	—	—
Tenor:	—	—	—	Thema.
Bass:	—	—	Thema.	Gegensatz.

so wird der Gegensatz bald über, bald unter dem Thema zu stehen kommen, — und dies ist nicht mit jedem Gegensatz ausführbar ohne widrige Folgen für Harmonie und Stimmführung. Wir müssten daher, wenn der Gegensatz durchaus sowohl über, als unter dem Thema beibehalten werden sollte, denselben erst besonders darauf einrichten; und hierzu sind Betrachtungen und Regeln erfoderlich, die wir noch nicht kennen. — Wir wollen sie uns auch bis auf das folgende Buch versparen, da die unablässige Beibehaltung des Gegensatzes ohnehin nicht nothwendig ist, und uns daran liegen muss, baldmöglichst zur Fugenarbeit zu kommen. Genug, dass wir den Gegensatz beibehalten, wo es möglich ist und uns zweckmässig scheint, und dass wir wissen, wo eine bessere Einsicht unser wartet.

Ein drittes Hinderniss endlich kann in der blossen Stellung des Gegensatzes zum Thema liegen, und dies können wir sogleich, wenn wir wollen, vermeiden. Wir haben nämlich uns oben wieder vorgestellt, dass der Gegensatz, wenn er beibehalten wird, auch Mittelstimme werden, zwischen Ober- und Unterstimmen treten, bald über, bald unter dem Thema erscheinen kann. Haben wir ihm nun eine solche Richtung, oder einen solchen Umfang gegeben, der ihn weit vom Thema abzustehen zwingt, so werden die Stimmen auseinandergetrieben, es entsteht eine zu weite Lage der Harmonie, und das Ganze verliert an zusammenhaltender Kraft und Einheit.

Dies vermeiden wir, wenn es uns gelingt, den Gegensatz so zu bilden, dass er dem Hauptsatze nahe bleiben kann, dass er sich nicht etwa weiter von ihm entfernt, als um eine Oktave. Doch wollen wir dieser mehr äusserlichen Rücksicht (vergl. S. 263) nicht zuviel Geltung einräumen; erfodert der Sinn des Ganzen, oder namentlich des Gegensatzes, dass dieser in einzelnen Punkten weiter vom Thema abgehe, so werden wir das Sinngemässe und Wesentliche nicht der bequemen Stimmlage opfern. Dann wird es uns oft auch möglich, durch kleine Pausen in den Stimmen des Gegensatzes, durch ein Kreuzen der Stimmen, da, wo es ohne Verwirrung statt haben kann, durch eine kleine Aenderung in den Wiederholungen des Gegensatzes uns zu helfen, oder zu einer der ungewöhnlichern Stimmordnungen die Zuflucht zu nehmen und durch sie zu verhindern, dass Thema und Gegensatz unmittelbar und unpassend neben einander treten. Es könnte z. B. die Durchführung so:

Disk.	0.	0.	0.	Th. *)
Alt.	0.	Th.	G.	—
Ten.	Th.	G.	—	—
Bass.	0.	0.	Th.	G.

oder in dieser Weise geschehen

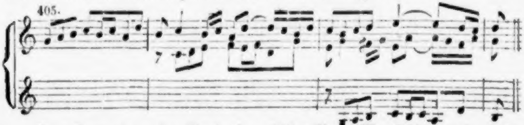
Disk.	0.	Th.	G.	—
Alt.	Th.	G.	—	—
Ten.	0.	0.	Th.	G.
Bass.	0.	0.	0.	Th.

Im erstern Falle würden Tenor und Diskant den Führer, Alt und Bass nach einander den Gefährten nehmen: im letztern würde der Bass nach seinem Karakter sich am ersten eine grössere Entfernung von den andern Stimmen erlauben können.

Endlich aber hängt es ja von uns ab, den Gegensatz ganz oder grössern Theils aufzugeben, da seine Beibehaltung, wie gesagt, nicht unerlässlich ist.

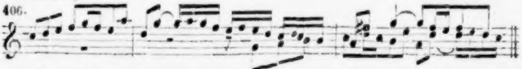
Der Gegensatz in No. 401 ist so eingerichtet, dass er über und unter dem Thema, auch als Mittelstimme,

405.



Der Gegensatz der Bachschen *C*dur-Fuge No. 312 würde sich, wenn er unverändert in der nächsten Stimme über das Thema treten sollte,

406.

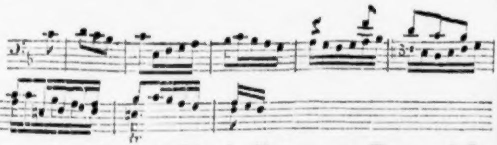


an einer Stelle mit ihm kreuzen, aber sogleich wieder in ein klareres Verhältniss zurücktreten. Wir wissen übrigens, dass Bach die Beibehaltung des Gegensatzes nicht beabsichtigt hat; doch mag uns folgender Anfang einer andern Fuge

---

*) Mit 0 sind Pausen, mit — Fortsetzungen des Gegensatzes gemeint.

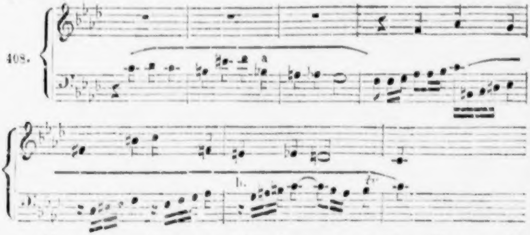
407.



zeigen, wie wenig er ein Stimmdurchkreuzen von Thema und Gegensatz gescheut hat, wenn es keine Verwirrung oder Verdunkelung der Sätze nach sich zieht.

Vorzüglich betrachtenswerth ist in Bezug auf den Gegensatz eine andre Bachsche Fuge, aus Fmoll. Dies ist Thema und Gegensatz derselben:

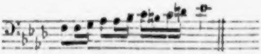
408.



Man sieht sogleich, dass der Gegensatz mit dem Thema nicht das Mindeste gemein hat, ganz eigen und neu ist; aber auch das ist klar, dass das in der Tonfolge höchst bedeutende, im Rhythmischen aber nicht mannigfaltige Thema keinen Stoff zu einem Gegensatze darbot. Die tragischen Ausdrucks volle Tonfolge litt keinen andern, als solchen schwer- und gleichmässig einherziehenden Rhythmus; aber eben daher foderte das gleichmässig schreitende Thema den in ihm selber unmöglichen Wechsel oder Kontrast der Bewegung ausserhalb seiner, das heisst im Gegensatze. — Da nun der Gegensatz zu einem eignen Gedanken wurde, so durfte er nicht — wenigstens nicht sogleich aufgegeben werden, denn er hatte nun das Interesse des Komponisten, war das Andre (das Thema ist das Erste), das ihn erfüllte. Bach behält ihn auch fast die ganze Fuge hindurch bei.

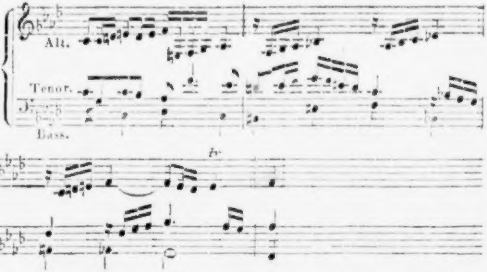
Nun sieht man ferner, dass der Gegensatz durch das Zwischensätzchen zwischen ihm und dem Führer angeregt worden ist, und dass seine Bedeutung in der weit verfolgten Richtung aufwärts liegt. Er beginnt daher fast zwei Oktaven unter dem Thema; da aber dieses hinab- und er hinaufgeht, so nähern sich beide bis auf eine

Sekunde. Hätte Bach sich Anfangs nicht so weit vom Thema entfernt, wär' er — wie es am nächsten lag — in der obern Oktave fortgegangen,

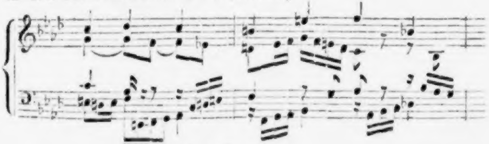
409.


so hätte der Gegensatz den bedeutenden Eintritt verloren und vom Ende des zweiten Takts das Thema verwirrend überstiegen, oder — wenn man später um eine Oktave zurücktreten wollte — seine grosse Richtung eingebüsst. Im zweistimmigen Satze, bei zwei so selbständigen Gedanken ist diese anfänglich weite Entfernung nicht zerstreuend und schwächend, wird vielmehr durch das Gegeneinandringen der beiden Sätze zu einer neuen Kraft. Aber darauf kommt es nun an, zu sehen, wie dieser weite Gegensatz sich in mehrstimmigen Theilen des Ganzen verhalte.

Hier muss nun bald eine dritte Stimme den Gegensatz übersteigen, z. B. vom siebenten Takt an,

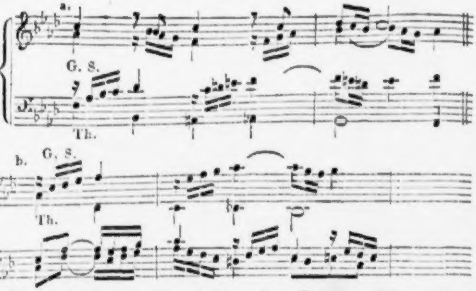
410.


bis er sich aus seiner Tiefe heraufgearbeitet hat; bald wird die weiteste Lage der Mittelstimmen gewählt, um Thema und Gegensatz in den Aussenstimmen zu vermitteln, —

411.

(Gegensatz im Basse)

wobei noch eine der Mittelstimmen Motiv und weite Richtung des Gegensatzes nachahmt; bald endlich wird das Thema (bei a) oder der Gegensatz (bei b)

412.



sich selbst überlassen, während die andern Stimmen sich zu einer festern Masse vereinigen. Bei der Karakterkraft des Themas und Gegensatzes hat dieses Alleinlassen kein Bedenken; sie machen sich schon für sich selber geltend.

Anhang.

Soviel für jetzt von dem Gegensatze. Sehr rathsam ist dem Jünger, sich vielfach in der Bildung von Fugenthematen und Gegensätzen zu üben, und dabei stets auf bestimmt ausgesprochnen Karakter zu sehen. Nur zu verbreitet ist die Manier, den ersten besten Satz, der zu sonst nichts zu gebrauchen wäre, als Fugenthema, oder als Gegensatz zu wählen, als wenn die Fugenarbeit ein leeres Spiel mit Formeln werden sollte und nicht vielmehr eben sowohl, wie jedes andre Kunstwerk ihren bestimmten und hinlänglich werthen Inhalt haben, und denselben schon im Thema und Gegensatze — den Hauptgedanken des Ganzen — karakteristisch offenbaren müsste. Nur der Meister (wie wir an No 289 und 271 von Bach gesehen) kann absichtlich, im Vertrauen auf den Reichthum seiner Kunst, ein unbedeutendes Thema wählen, um eben an ihm die Kraft seiner Arbeit zu zeigen. Der Jünger aber soll sich sofort gewöhnen, sich künstlerisch zu bewegen in einem innigen Interesse an seiner Aufgabe; er soll so wenig fahrlässig bei der Wahl oder Bildung derselben sein, als absichtsvoll das Besondere, Ueberreiche und Ueberreizte oder Prätensiös-Einfache suchen. Das Motiv, das ihn berührt, soll er natürlich, aber nach seiner vollen Kraft sich erfüllen lassen, wie wir es schon früher gelernt haben.

Eben so soll er sich vor der Einseitigkeit wahren, die da meint, alle Fugensätze müssten einen und denselben Karakter, eine gewisse trockne Ernsthaftigkeit und Feierlichkeit haben. Es ist wahr, ein Fugensatz — der Verein mehrerer selbständiger Stimmen zu einem reichen Ganzen — setzt immer eine gewisse Wichtigkeit und Würdigkeit des Inhaltes voraus, eine höhere als manchen andern Formen, z. B. den Tanzformen, eigen zu sein pflegt. Aber diese würdigere und wichtigere Weise kann sich den mannigfachsten Ideen und Stimmungen widmen, wie wir denn schon jetzt Themate vom verschiedensten Ausdrucke, vom Pathetischen (No. 315) bis zum Muntern (No. 282), ja Spielenden (No. 316) kennen gelernt haben. Jene einseitige Auffassung der Fugenidee schreibt sich daher, dass die Mehrzahl der Fugensätze gottesdienstlichem Inhalt und Zwecke, und damit dem Ernst und der Würde des Gottesdienstes angehören. Aber diese überreichen Formen sind nicht an den Gottesdienst gebunden; sie finden in Instrumental- und weltlicher Gesangmusik mannigfachen Anlass und Zutritt. Und endlich ist ja unsere Religion selbst nicht eine abstrakte, sondern steht in lebendiger Wechselbeziehung mit allen Seiten und Stimmungen des Gemüths; Freudigkeit, ja Fröhlichkeit ist ihr eben sowohl zugeneigt und vertraut, als Wehmuth, Trauer, Erhebung, ja das Zornfeuer des Glaubenseifers. Dem Allen dürfen und müssen also auch die Fugenformen in religiöser Musik entsprechen. Man erinnere sich der mannigfaltigen Aufgaben, die in Oratorien gesetzt werden, und der Treue und Wahrhaftigkeit, mit der unsre Meister, ein Bach, Händel u. A., sich ihnen unterzogen haben.

Endlich sei noch vor einer dritten äusserlichen Rücksicht gewarnt, die man oft anrathen hört: man solle die Fugensätze recht populär schreiben. Unter populär aber versteht man, was von Jedermann ohne Vorbereitung und Anstrengung recht bequem aufgenommen oder hingenommen werden kann. Die Fugenarbeit bleibt allerdings auch für den Auffassenden ein ernsterer, gewichtigerer Gegenstand; es liegt in ihrem polyphonen Wesen, dass sie nicht so leicht und allgemein gefasst werden kann, als ein homophoner Satz, den man schon ziemlich begriffen hat, wenn man nur die Hauptstimme vernimmt. Aber diese Schwierigkeit liegt eben in ihrem Wesen, und wird sich nie ganz beseitigen lassen. Wo sie nun nicht nöthig, nicht von der Idee des Kunstwerkes gefodert ist, da mag man sie nicht nur, man muss sie auch meiden, wie alles, was der Idee des Werkes nicht angehört. Wo sie aber dem Zweck entspricht, wo sie wesentlich ist, da soll der Künstler treu sein der ihm gesetzten Aufgabe und die Fugenform in aller ihrer Kraft, wie der Gegenstand es fodert, hinstellen. Das ist Künstlerpflicht; und keine andre Rücksicht verträgt sich mit ihr.

Ohnedem ist es Halbheit, irgend eine Kunstform, z. B. die Form der Fuge wählen, und dabei nicht in ihrer vollen Kraft sie vollenden wollen. Damit kann ein Fugensatz wohl schwächer und unwirksam werden, aber fasslich wie ein homophones Tonstück doch nicht; besser wär' es dann, die ganze Form aufzugeben und bloss homophon zu schreiben.

Wir wollen also schon Thema und Gegensatz so vollendet und dem Sinne der Aufgabe gemäss, wie möglich, ausbilden, ohne alle äussere Rücksicht. Nur so ist in der Kunst wahres Gelingen, und — wenn wir an Wirkung denken wollen — nur so die rechte und volle Wirkung möglich.

Achter Abschnitt.

Der Zwischensatz.

Wir wissen schon (S. 205), dass ein Fugensatz aus mehr als einer Durchführung bestehen kann. Diese verschiednen Durchführungen stehen aber nicht abgesondert von einander da, so dass jede, etwa wie die Theile eines Liedes, für sich schlösse. Sie bilden vielmehr ein ununterbrochnes Ganze.

Nun würde es aber einförmig und in vielen Fällen sogar unmöglich sein, unaufhörlich eine Durchführung auf die andre folgen, unausgesetzt das Thema hören zu lassen. Es treten also zwischen den Durchführungen Zwischensätze auf, die den Uebergang, die Vermittlung von einer Durchführung zur andern machen, zugleich aber grössere Mannigfaltigkeit in das Ganze bringen und das Thema, wenn es einige Zeit geruht hat, um so bedeutsamer wiedererscheinen lassen.

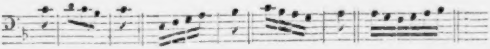
Genau betrachtet (S. 229), ist eine Durchführung schon mit den beiden ersten Stimmen vollendet; denn in ihnen haben wir Führer und Gefährten vernommen, und die folgenden Stimmen wiederholen nur einen oder den andern. Auch wird es in den Fällen, wo der Gefährte im Dominanttone schliesst, nicht immer angehen, dass unmittelbar nach dem Schlusse des Gefährten der Führer wieder im Haupttone auftritt; — oder es wird uns ein Aufhalt in der Durchführung aus andern Gründen zweckmässig scheinen. In allen diesen Fällen können wir schon hier einen Zwischensatz einführen; ja aus besondern Gründen, auf die wir später zurückkommen werden, kann dasselbe auch zwischen der dritten und vierten oder fernern Stimmen geschehen.

Der Zwischensatz nun, wo er sich auch finde, ist die fortgesetzte Fugenarbeit ohne das Thema, das heisst: freie Figurirung;

und hierzu bedarf es keiner neuen Anweisung. Allein das fragt sich noch: welchen Inhalt sie haben soll? — Sie kann ihren Inhalt in der Regel nur aus dem Thema, oder aus der Fortführung des Gegensatzes nehmen. Das Erstere erscheint desswegen als das Wichtigere, weil damit der Inhalt des Themas **auseinandergesetzt**, und in seinen einzelnen Theilen genauer durchgenommen, durchgearbeitet wird; so dass man auch da mit dem Thema beschäftigt ist, wo es nicht selbst und vollständig auftritt, und das Ganze von noch grösserer Einheit durchdrungen wird, ohne dass man stets vom ganzen Thema belästiget wäre. Besonders für die grössern Zwischensätze sind dergleichen Durcharbeitungen einzelner Theile des Themas der gelegenste Stoff; es ist daher nöthig, das Thema in seine einzelnen Motive zu zerlegen, und unter diesen das jedesmal gelegenste zu erwählen.

Betrachten wir das Thema No. 407, so finden wir es aus folgenden Motiven bestehend.

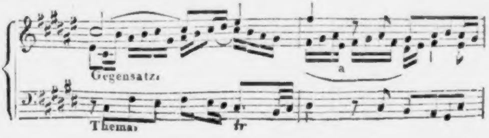
413.

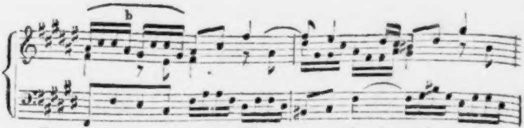


Jedes derselben kann für sich allein, oder im Gegensatze zu — in Verbindung mit einem andern, Stoff eines Zwischensatzes werden; ob wir sie alle in Anwendung bringen, hängt von der Ausdehnung und vom Sinn' unsrer Arbeit ab. Wo wir nun Bewegung brauchen, wird sich das letzte Motiv, wo wir stossweise uns auf- oder abwärts bewegen wollen, das zweite und dritte, wo wir ruhig gehen, das erste Motiv als das geeignetste darbieten. Was aber aus einem Motiv zu bilden, ist uns schon aus der Lehre von der Melodie und der Figuration her bekannt.

So einleuchtend es übrigens ist, dass die Motive der Zwischensätze am folgerichtigsten aus dem Thema oder Gegensatze hergenommen und entwickelt werden, so kann man doch auch veranlasst sein, fremde Zwischensätze vorzuziehen, und zwar dann, wenn Thema und Gegensatz keinen vollkommen genügenden Stoff darbieten. Dies ist unter andern in einer Bachschen Fuge der Fall, deren Anfang wir vom Eintritte der dritten Stimme hersetzen.

414.





Dem diatonisch sangbaren Thema gegenüber hat sich ein, hauptsächlich ebenfalls aus gehenden Noten bestehender Gegensatz gebildet und jedenfalls das Bedürfniss eines gleichmässigen Fortgangs (in Sechszehnteln) für den Zwischensatz angeregt. Allein die gewundene Sechszehntelfigur des Gegensatzes (a) würde bei weiterer Benutzung dem Ganzen einen für Bachs Sinn zu weichlichen Karakter gegeben haben — oder schwebte dem alten Meister, wie seinem nahverwandten Nachkommen Beethoven in der Sonate Op. 78, eine Ahnung von dem gleissendglatten Wesen der Tonart vor? — es wurde daher eine gaukelnd hin- und hergleitende Figur (b) gebildet und stetig in allen Zwischensätzen, auch gegen das Thema selbst, durchgeführt.

Und so haben wir hier noch die Erfahrung in den Kauf bekommen, dass man bisweilen an einem einzigen Motiv für alle Zwischensätze sich genügen lassen und dafür die Zergliederung des Themas und seine stückweise Durcharbeitung aufgeben kann, wenn jenes eine Motiv Werth genug hat, uns alle andern zu ersetzen.

Dritte Abtheilung.

Die untergeordneten Fugenformen.

Wir haben eine ganze Abtheilung den Vorbereitungen auf die Fugenarbeit gewidmet und sind nun im Besitze der nöthigen Mittel und Fertigkeiten, um diese Arbeit selbst zu unternehmen. Eine ganze Reihe der wichtigsten Formen eröffnet sich. Wir werden ihre Wichtigkeit nicht hier auseinander setzen, sie wird sich von selbst bei jedem Schritte deutlicher und umfassender darstellen.

Nur der Furcht wollen wir hier im Voraus widersprechen, mit der man diese Formen umgeben hat, als fodere ihre Ausführung besondre Anstrengung, oder mühseligen Fleiss. Das Lastendste, — die Vorbetrachtung ohne unmittelbare Werkthätigkeit, — ist überwunden. Hiernach werden sich die neuen Formen aus den schon bekannten entwickeln.

Erster Abschnitt.

Die Fughette und das Fugato.

Wir haben schon (S. 202) gesehen, dass eine Durchführung eines Fugensatzes ein für sich bestehendes, unmittelbar oder mit einem willkührlich gebildeten figurativen Schlusssatz endendes Ganze sein, oder auch noch eine und mehrere Durchführungen nach sich ziehen kann. Ein Tonstück nun, das entweder aus einer einzigen Durchführung besteht, oder doch ausser derselben keine weit und strenggeführte Fugenarbeit emthält, wollen wir

Fugato,

oder, wenn es leichtern Karakters ist,

Fughette

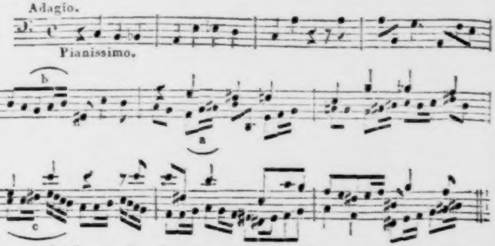
nennen. Wir würden also den Satz No. 260, so unbedeutend sein Inhalt und so unvollkommen seine Form hinsichts des Wiederschlags ist, eine Fughette nennen dürfen; dessgleichen den in No. 263 und 265 enthaltenen schon etwas besser organisirten Satz, wenn wir denselben zum Schluss brächten; und es ist hiermit klar, dass wir schon vollkommen ausgerüstet sind, dergleichen Sätze zu verfassen.

Es folgt aus dieser Erläuterung, dass im Fugato und in der Fughette das Thema nicht so dauernd festgehalten, nicht so oft vorgetragen und durchgeführt wird, als wohl geschehen könnte. In der Regel wird man daher nur leichtere Intentionen, Themate, die weniger gewichtigen Inhalt haben und weniger Anspruch auf Durcharbeitung machen, dieser Form anvertrauen, wird sich auch bei der Ausführung manche Freiheit, z. B. gelegentliche Abweichungen vom Thema, eine flüchtigere Behandlung des Gegensatzes, Willkühr im Widerschlage gestatten können.

Allein es kann auch umgekehrt der Fall sein, dass ein höchst gewichtiger Inhalt in diese kürzere und gedrängtere Form gelegt wird, oder dass ein sonst vielleicht zusagendes Thema durch zu weite Ausdehnung einer ausführlichern Behandlung widerstrebt. Dies könnte z. B. bei dem Thema No. 304 stattfinden. Seine Länge von sechs oder sieben Takten ist zu gross, um viel mehr, als eine einzige, höchstens zwei Durchführungen zuzulassen.

Wir beginnen unsre neuen Arbeiten mit einem gleich ausgedehnten Thema. Hier —

415.

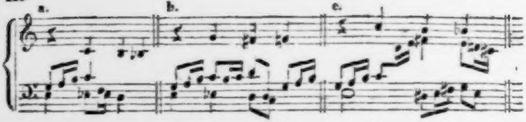


ist es zugleich mit der Antwort und dem Gegensatze. Das Thema — von fünf Takten, in langsamer Bewegung, kann, wie das zuvor erwähnte, nicht hoffen, in weiterer Ausdehnung das Interesse festzuhalten; es würde, langsam und leise durch die Stimmen ziehend, selbst bei glücklicher Behandlung Ermüdung fürchten lassen. Seine Wendung nach der Mollparallele, die sich natürlich im Gefährten wiederholen muss, so wie endlich die tiefe Lage vermehren diese Gefahr; wir können es fugenmässig behandeln, werden aber wohl thun, uns einzuschränken. Es ist also die Form des Fugato rathsam. Daher werden wir aber auch das Ganze, namentlich den Gegensatz, mehr nach freier Eingebung gestalten dürfen.

Wie soll nun fortgeschritten werden?

Der Bass hat begonnen und der Tenor geantwortet. Das Nächstliegende wäre, nun den Alt einzuführen und dann den Diskant antworten zu lassen. Hier —

410:



sehen wir bei a die einfachste Einführung des Alts; er tritt unmittelbar nach dem Schlusse des Tenors (des Gefährten im Tenor) auf, wie zuvor dieser nach dem Schlusse des Basses, und zwar wieder mit dem Führer, dem dann späterhin der Diskant mit dem Gefährten antworten würde.

Allein sollte nicht der abermalige Eintritt einer so tiefliegenden Stimme unkräftig sein? — Man könnte dem Alte, wie bei b, nochmals den Gefährten geben und dann den Diskant mit dem Führer (in der Tonlage von c) nachfolgen lassen. Die Ordnung der Durchführung wäre mithin diese:

Führer,	Gefährte,	Gefährte,	Führer,
Tonika,	Dominante,	Dominante,	Tonika,
C.	*G.*	*G.*	*C.*

eine nicht eben gewöhnliche, wohl aber nach den bekannten Konstruktionsgesetzen zu rechtfertigende, auch öfters schon (z. B. von Seb. Bach) gebrauchte. — Indess bei dem vorliegenden Thema fände sich noch ein Bedenken darin, dass der Gefährte in seiner Parallele schliesst. Wir würden, die Ausweichungen ungerechnet, folgende Modulationsordnung haben,

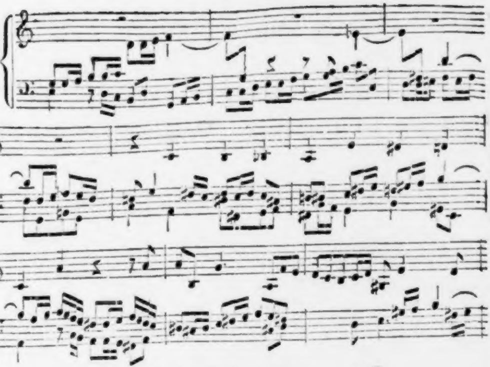
C dur, — G dur E moll, G dur E moll, — C dur

mithin im Mittelsatz (in beiden Gefährten) unkräftig (Th. I. S. 204) hin und her gehen.

Ein dritter Versuch wäre, statt des Alts den Diskant mit dem Führer, wie bei c, und zuletzt den Alt mit dem Gefährten einzuführen. Allein auch dies hat zweierlei gegen sich. Erstens liegt es in dem Karakter des stillen und nach der Höhe strebenden Themas, dass ihm eine emporsteigende Stimmordnung am besten zusagt, dass also nach Bass und Tenor der Alt und dann erst der Diskant folgt. Zweitens würde der Diskant in der zweiten Hälfte des Themas zu hoch liegen und allein gelassen, zu weit von den Unterstimmen entfernt erscheinen, oder diese karakterwidrig hinaufziehen.

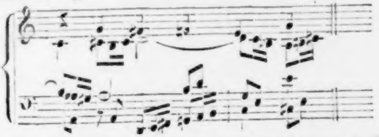
Daher würden wir alle drei Fortgänge ablehnen und lieber die beiden Unterstimmen sich in einem Zwischensatze noch weiter aussprechen lassen, bis sich ein gelegener Ort zum Eintritte des Alts ergäbe. Es könnte so geschehen:

417.



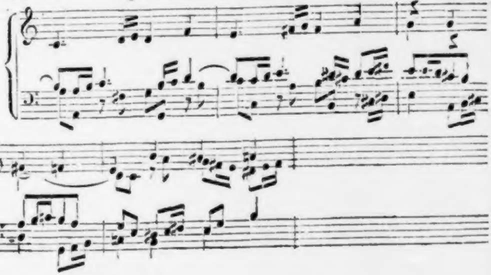
Hier könnte sogleich der Diskant eintreten, z. B.

418.



Allein die weitere Entfaltung der ersten Stimmen in No. 417 überredet uns auch hier zu einem Zwischensatze, in dem sich der Alt erheben und steigern kann. Wir ziehen diesen Fortgang, —

419.



oder einen ähnlichen vor.

Nur so weit wollen wir den Faden führen.

Wäre nun die Antwort im Diskant vollendet, so würden wir uns in Emoll befinden, könnten also nicht an den Schluss denken. Es müsste auch nach dem Sinn und der Weise des Ganzen jetzt eine weitere Entfaltung dessen, was in No. 417 im Zwischensatze angesponnen ist, erfolgen; mit dieser könnte man in gehöriger Ruhe und Fülle nach dem Haupttone zurückkehren und schliessen. Oder sollte das Ganze besser abgerundet, der Hauptgedanke zum Schlusse noch einmal vorgeführt werden: so müsste man die zu erwartende Ausführung als grössern Zwischensatz behandeln und das Thema nech einmal bringen.

Dies wäre das Befriedigendere; aber die Einführung des Themas müsste auch eine entscheidende sein, schon durch die Lage, dann durch Modulation und Stimmgewebe. Letzteres übergehen wir; hinsichts der Lage sind wir der aufwärts strebenden Richtung des Ganzen (S. 271) eingedenk. Es müsste also zuletzt der Diskant auf der höhern Oktave der Tonika (wie in No. 416, c) eintreten.

Aber — der Diskant ist schon zuvor (No. 419) mit dem Thema beschäftigt gewesen; es könnte einförmig wirken und die andern Stimmen zurücksetzen, wenn man einer Stimme zweimal nach einander das Thema gäbe.

Zuvor soll also eine andre Stimme, und zwar die zu längst vom Thema weg ist, das Thema nehmen; erst der Bass, dann der Diskant sollen die zweite (und letzte) Durchführung — und zwar eine unvollständige machen.

Da nun diese Durchführung zum Schlusssatze bestimmt ist, so möchte man fast beide Stimmen auf die Tonika stellen. Dem widerspricht aber zweierlei. Der Zweck würde der sein, den Hauptton durch eine stehenbleibende Modulation (S. 205) mehr zu befestigen; allein da das Thema jedesmal in die Parallele ausweicht, so würde dieser Zweck nicht erreicht. Dann wäre zu bedenken, dass der Bass schon zu Anfange das Thema auf der Tonika aufgeführt hat, dass er also nicht in ganz frischer Kraft mit demselben Thema auf denselben Stufen erscheinen würde. Besser trät' er auf der dritten Stufe (auf *e*) ein. Dann würde sein Schluss auf *C* fallen (eigentlich Cmoll, das man aber in Dur verwandelte) und der Diskant unmittelbar anschliessen. Hiermit wäre unser erstes Fugato durchgeführt. Es würde nun der Entwurf zu prüfen, zu berichtigen, wo es Noth scheint, und in seinen Lücken (z. B. in No. 417) auszufüllen sein.

Wir begleiten diese Arbeit mit einigen

Bemerkungen.

Zuvörderst weiss man nun (und sieht sich in No. 416 daran erinnert), dass der Satz in vielfach andrer Weise hätte ausgeführt werden können. Man soll nicht auf das Geradewohl die erste beste Weise ergreifen (dies zeigt unsre Untersuchung zu No. 416), aber noch weniger sich in ängstliche Zweifel verstricken. Die Losung für den Studirenden ist:

dass er vor Allem seinen Satz vollende;

und selbst ein mangelhaftes, ja verfehltes Vollbringen ist ihm heilsamer, als ein zweifelmüthiges Schwanken, das gar nicht oder ermattet und abgekühlt zu Ende kommt. So hätte sich z. B. für No. 419 eine anziehendere Einführung des Diskants finden müssen; der Einsatz auf einem eben dagewesenen Tone (*g*—*g*) ist nicht so hervortretend, als z. B. der Einsatz des Alts in No. 417 mit einem neuen Ton, in einer zum Fortschritt reizenden und sich dann trugschlüssig wendenden Harmonie. Allein da jener Diskanteintritt sich eben darbot und nicht verwerflich schien, so würde es unrecht gewesen sein, sich erst noch nach einem andern umzusehen und darüber den Fluss des Ganzen stocken zu lassen.

Der belebende Punkt im Thema sind die weiten Schritte im dritten und vierten Takte; im Gegensatze ist es das regere Motiv a, das dem Thema (b) entlehnt ist. Diese beiden Momente bieten sich als der rechte Stoff zu Zwischensätzen; gelegentlich würde auch das wendungsvollere Motiv c (in No. 415) zu vollern Gängen und Sätzen zu gebrauchen sein. Jene Motive bilden daher den ersten Zwischensatz (in No. 417) und das letztere derselben (a) den in No. 419 enthaltenen zweiten Zwischensatz. Offenbar ist der erste der bedeutendere; es früge sich, ob er nicht am Schlusse der ersten Durchführung (nach No. 419) von Diskant und Alt oder Tenor zwei-, drei- oder vierstimmig zu wiederholen und weiter, oder anders gewendet auszuführen wäre? — Dagegen ist der Gegensatz aus No. 415 nicht beibehalten worden; der Tenor (in No. 417) nimmt von ihm auf, was ihm eben zusagt, und verlässt ihn, wo etwas Besseres oder Näheres zu thun war.

Schwerlich möchte übrigens der Entwurf des Anfängers in dergleichen Arbeit so vollständig heraustreten, als der vorstehende. Hier aber wiederholen wir vor Allem den alten Rath:

> ja nicht am Einzelnen zu haften, sondern vor Allem dahin zu trachten, vorerst das Wichtigste und Sicherste festzuhalten und damit den Entwurf — wo nur irgend möglich — in Einem Zuge zu vollenden.

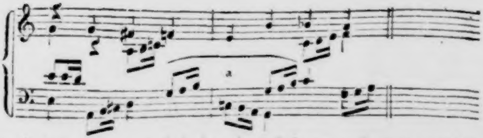
Sobald das Thema hingestellt ist, muss die Antwort und ihr gegenüber der Gegensatz angeschlossen werden. Von diesem Augenblick an gilt kein Zaudern mehr. Die lebendige Bewegung von Thema und Gegensatz muss in die Seele des Arbeitenden übergegangen sein und darf da nicht erkalten und stocken. Ein scharfer und flüchtig weiter verlangender Blick muss ihm sagen, ob sogleich die dritte Stimme, oder erst ein Zwischensatz folgen solle; der Zwischensatz muss unmittelbar aus den vorangegangnen Hauptsätzen herausströmen oder (No. 227) herausgelockt werden, wie wir an den Figuralformen gelernt haben. Dann muss ohne Hast und Zwang, wo es sich eben thun lässt, die dritte und vierte Stimme eingeführt und schnell gefühlt oder mit einem überlegenden Rückblick auf das Ganze entschieden werden, ob sogleich der Schluss, oder eine Fortführung erfolgen solle. Die letztere ist wieder eine Folge und Fortsetzung aus der Durchführung, wie der vorige Zwischensatz (oder die unsern in No. 417 und 419) und macht unmittelbar den Schluss, oder bringt eine zweite und letzte Aufführung des Themas in einer oder mehr Stimmen zum Schlusse.

Da es im drangvollen Wesen der Fugensätze (S. 266) liegt, ohne liedmässige in allen Stimmen gleichzeitige Abschnitte fortzuschreiten: so muss sich dieses Princip schon am Entwurfe selber äussern. Nirgends darf er abbrechen, nirgends soll der Arbeitende sich längere Zeit einer einzigen Stimme anvertrauen*) Jeder eben thätigen Stimme muss eine andre entgegenkommende oder entgegenwirkende, — wenn jene aufhört, fortgehende und wieder eine andre herbeirufende sich zugesellen. Und ist es nicht immer möglich, einen vollkommnen Gegensatz auf der Stelle ausfindig zu machen, so muss wenigstens irgend ein Motiv dazu — und wär' es ausser allem Zusammenhange — in eine dazu geeignet scheinende oder vielleicht lange versäumte Stimme geworfen werden. Die Ausarbeitung wird schon diese einzelnen Funken zu einem vollen Brande anschüren. Wäre uns z. B. in No. 419 der Gegensatz zu dem Thema nicht klar gewesen, so hätten wir wenigstens das Motiv (No. 415, a) noch weiter festzuhalten gehabt; unser Entwurf würde auch so etwa —

---

*) Gretry in seinen Memoiren erzählt, wie er das Geheimniss der Fugenkunst entdeckt habe. Man solle nur das Fugenthema aus einer Stimme in die andre schreiben, und wenn das lange genug geschehen sei, die Stimmen ausfüllen; dann habe man eine Fuge. — Ja; so gewiss man an einem Kreuze die lebendige schöne Menschengestalt hat. Es ist dem leichten Franzosen (vergl. s. Biographie v. Verf. im Universal-Lexikon der Tonkunst) nichts weiter entgangen, als gerade die Hauptsache: die lebendige Wechselwirkung der Stimmen und die Macht des Themas, sie alle zu beseelen und jede ihrer Aeusserungen hervorzurufen zu einem vielfachst einheitsvollen Lebensstrome. — Und wie oft sehen wir noch jetzt die Unterweisung der Künstler von jenem todten Princip geleitet und bedingt!

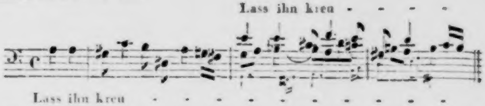
420.



genügt haben; er wäre bei der Ausarbeitung verbessert worden (z. B. bei a, wo die Wiederholung desselben Motivs auf derselben Stufe in derselben Stimme Mattigkeit droht) und wir hätten jedenfalls unser Tonstück ohne Unterbrechung und unter Mitwirkung aller (oder mehrerer) Stimmen durchgesetzt.

Betrachten wir nun, nachdem wir einen solchen Satz haben entstehen sehen, einen zweiten, — eines der grössten Meisterstücke, das die Tonkunst aufzuweisen hat. Es ist der Chor „Lass ihn kreuzigen" aus der Matthäischen Passion von Seb. Bach. Die Stimmen setzen so ein.

421.



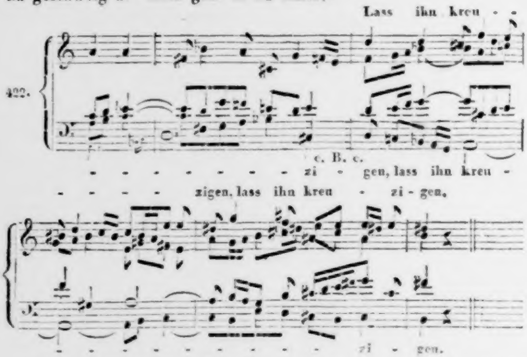
Vorerst bemerke man, dass der Führer in der Dominante schliesst und Anfangs nach der Tonika die siebente Stufe der Tonleiter folgen lässt. Nach der vierten und sechsten Regel muss der Gefährte diese siebente Stufe (seiner Tonart) mit der sechsten vertauschen und in den Hauptton zurückgehen; beides geschieht durch die Veränderung jener Stufe zugleich. Unter dem Singbass vervollständigt der Instrumentalbass (Anfangs in der tiefern Oktave mitgehend) die Harmonie.

Es ist dieser Chor die wildheulende Antwort des jüdischen Volks auf Pilatus Frage: was soll ich denn machen mit Jesu; daher die Zerrungen und Kreuzungen der Stimmen. Daher war aber auch keine Zeit zu ausführlichen Zwischensätzen; in kolossaler Wuth muss sich Stimme auf Stimme wälzen, bis der Richtspruch vollbracht ist. Sogleich auf dem Schlusse des Gefährten tritt der Alt, und wieder auf seinem Schlusstone der Diskant mit dem Thema ein; diese Gleichmässigkeit der Eintritte, — des Stimmabgebens — erhöht bei aller Wildheit des Inhalts die Feierlichkeit des Gerichts. Es ist ein Volk, das verurtheilt, und sich selbst.

Man müsste nun erwarten, dass der Alt den Führer, der Diskant den Gefährten brächte; — oder allenfalls, dass der Diskant (mit geringer Aenderung der Unterstimmen) zuerst mit dem Gefährten und zuletzt der Alt mit dem Führer aufträte. Aber das

Erstere wär' eine, für solchen Moment viel zu ungenügende Wiederholung dessen gewesen, was eben vorher Bass und Tenor (in No. 421) gethan; das Letztere hätte das Aufthürmen der Stimmen von der untersten bis zum Gipfel gestört, — andrer Uebelstände zu geschweigen. Bach geht so zu Ende.*

422.


Lass ihn kreu - -
c. B. c.
- - - - - - - - - zi - gen, lass ihn kreu -
- - - - - zigen, lass ihn kreu - zi - gen,
- - - - - - - - - - - zi - gen.

Der Alt setzt auf der Tonika ein, aber mit dem Gefährten: er gelangt folglich nicht, wie zuvor der Bass, in die Ober-, sondern in die Unterdominante. Nun folgt der Diskant mit dem Führer, kommt also in der Dominante — der Unterdominante, das heisst im Hauptone, zum Schluss. Allein sogleich fasst dieselbe Stimme noch einmal auf der Quinte des Hapttons (wie vorher in No. 421 der Tenor) das Thema, und zwar als Führer; hiermit ist das Thema in der Oberdominante (Emoll) festgestellt und schliesst nun nach seiner Weise wieder in der Dominante. Die Modulation des ganzen Satzes ist also folgende:

Amoll, — in Emoll schliessend;
Emoll, — sogleich nach
Amoll zurückgewendet;
Amoll, — über Gmoll sogleich in
Dmoll eingehend;
Dmoll — in
Amoll schliessend,
Emoll — in
Amoll schliessend.

Es erscheint der Hauptton (Amoll) mit beiden Dominanten, dann aber die Oberdominante (Emoll) und die Unterdominante

(D moll) wiederum eine jede mit ihrer Ober- und Unterdominante, eine gedrängteste Fülle von Modulation in so wenig Takten, und in innerlichster Weise sich entfaltend. Der Schluss bildet sich in dieser Reihe von Dominanten reissend; er geht von

G moll nach D, A, E, H moll

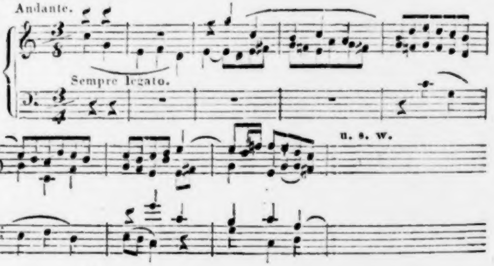
und entspricht so dem Aufbäumen der Stimmen, die das Thema fünfmal emportragen. Unter diesen Umständen ist die Wiederholung des Themas im Diskant nicht eine Mattigkeit (S. 273), sondern gesteigerte Wildheit; es ist die doppelte Wuth in den Weibern, wenn sie sich einmal dieser bemächtigt.

Dass dieser ganze Ausbruch nur ein Moment sein konnte, ist jedem sogleich fühlbar und einleuchtend. Es ist in diesem Moment Alles gesagt, der ganze Vorgang erschöpft. Daher, wenn er nach der Matthäischen Erzählung wiederkehrt, konnte Bach nichts Anders thun, als den ganzen Chor (No. 421, 422) Note für Note wiederholen; und dies geschieht einen Ton höher. Jede andre Ausführung wäre schwächer gewesen, jede weitere Ausarbeitung wäre unkünstlerische und quälerische Verzerrung geworden und dabei psychologisch unwahr, folglich ermattend und unwirksam.

Im vorigen Satze (No. 415) sahen wir das Fugato mehr aus technischen Motiven veranlasst, in diesem Bachschen Chor sehen wir es von der Idee geboten, die der Künstler zu verwirklichen hatte. Es bleiben nur noch einzelne leitende Bemerkungen zu machen.

Nicht immer tritt diese Form, wie wir S. 270 gesagt haben, so ernst auf, wie hier. Die Fugenform, diese wechselseitige Beeiferung verschiedner Stimmen um einen Hauptgedanken, leiht sich auch zartern oder leichtern, wenigstens minder schweren Intentionen, und dann gebührt ihr eher der Name Fughette. — Ein zartes, feingefühltes Gebilde dieser Art findet man in den merkwürdigen, gedanken-überreichen „Drei und dreissig Veränderungen über einen Walzer“, von Beethoven (Op. 120) in der 24. Variation. Dies —

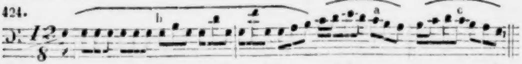
423.



ist die ganze Fugenarbeit (wir werden allerdings noch etwas über den Satz nachzutragen haben), worauf denn freie Figurirung beschliesst.

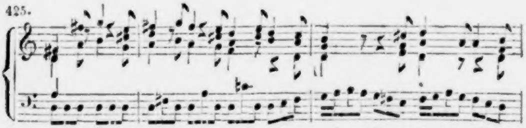
War dieser Satz zart und leis' empfunden, so tritt wieder der ehrenfeste Bach in einem Vorspiel zu „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" (in der Breitkopfschen Sammlung) fast munter mit diesem Thema auf,

424.



dem man es sogleich anmerkt, dass es nicht zu ernsterer weiter Ausführung berufen ist, sondern nur eine Fughette veranlassen kann. Bach hat das Thema von No. 424 ab durch Alt, Diskant und Bass durchgeführt, aus a einen Zwischensatz gebildet, dann den wichtigern Theil des Themas (b) verkehrt durch alle Stimmen geführt, und nach einem langen Zwischensatze (von vierzehn Takten) noch einmal dasselbe bis auf c in Bass und Diskant auftreten lassen, ist also entschieden weiter gegangen, als wir oben angedeutet haben. Demungeachtet fand er im Stoffe (dem Thema) und seiner leichtern Behandlung Grund, das Tonstück nur als Fughette zu bezeichnen. Und in der That findet man (wie wir nur mit dem Gegensatz in der ersten Durchführung gegen den Bass andeuten wollen)

425.



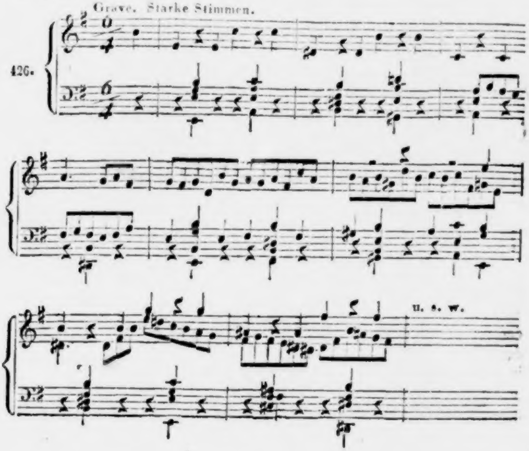
weder im Bachschen, noch im Beethovenschen Satze jene gediegne Selbständigkeit der Stimmen, die sich gleich so viel karaktervollen und unabhängigen Personen bald mit, bald gegen einander bewegen, ohne jemals sich selber aufzugeben und eine blos dienende anschmiegende Rolle zu übernehmen.

In diesem weniger strengen Sinne liegt es nun auch, dass man sich in der Fughettenform freier, willkührlicher bewegt, z. B. das Thema länger ausser Acht lässt, als ein das Ganze durchdringender Hauptgedanke zulassen sollte, das Thema willkührlicher abändert, die Gegensätze unabhängiger bildet, und die Modulation bald in einen engen Kreis bannt, bald nach Laune auf entlegnere Töne mit Uebergehung der nächstliegenden hinüberführt. Solche Sätze sind es, denen der künstlerische Sprachgebrauch vorzugsweise den Namen zuertheilt hat, den wir oben für die enger gehaltnen Fugenarbeiten ernsten Inhalts in Anspruch genommen haben. Jenem Sprachgebrauch zufolge könnten daher die obigen Fugatos (No. 415 und 421) auch Fugen oder kurze Fugen heissen; warum wir sie nicht so nennen, wird sich erst bei der Entwickelung der Fugenform zeigen. Doch wissen wir auch schon längst, wie wenig in künstlerischen Gebilden eine scharfe Scheidung verwandter Formen durchführbar ist, werden also kein Gewicht darauf legen, wenn bei einzelnen Tonstücken nicht absolut auszumachen ist, ob sie Fuge, oder Fugato, oder Fughette seien.

Für die freiere — mit dem Namen Fugato bezeichnete Behandlung der Fugenform bedarf es keiner weitern Anweisung.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, dass sich auch der Fugenarbeit, also auch dem Fugato und der Fughette eine oder mehr frei begleitende oder figurative Stimmen zugesellen können, die entweder gar nicht, oder nur gelegentlich an der Fugenarbeit selbst — als fugirende Stimmen Theil nehmen. Eine solche Stimme haben wir schon in dem Bachschen Fugato (No. 421) beobachtet. Der Instrumentalbass ging erst in der tiefern Oktave mit dem fugirenden Singbasse, dann nahm er seinen eignen Weg, endlich kehrte er zu dem Singbasse zurück. Hier

426.



haben wir den Anfang eines Fugato (aus dem ev. Ch. u. Orgelbuche, No. 71) vor uns, das, beiläufig gesagt, aus einer einzigen Durchführung und einem freien figurirten Schlusse besteht, und in dem das Thema sogleich von Zwischenakkorden begleitet wird, die auf seine Pausen treffen und sich zuletzt (Takt 3) sogar eine eigne Melodie dem Thema gegenüber zugesellen. Und so könnte sich den Fugenstimmen auch wohl ein gehender Bass (continuo) oder eine frei figurirte Oberstimme (Kontrapunkt) anschliessen, eben wie (S. 197) den in freier Nachahmung begriffenen Stimmen. Zu alle dem bedarf es keiner weitern Anweisung: man sorge nur, dass das Thema und überhaupt die fugirenden Stimmen durch die begleitenden nicht verdunkelt oder gestört werden; und dies wird meist von selbst nicht geschehen, wenn die Begleitung sogleich mit dem Fugenentwurfe zusammen erfunden, oder wenigstens nach ihren Hauptpunkten von Zeit zu Zeit während der Fugenarbeit mit angedeutet wird.

Zweiter Abschnitt.

Das Fugato als Theil grösserer Tonstücke.

Die mannigfache Bedeutsamkeit der Fugato- und Fughettenform, die im vorigen Abschnitte wenigstens mit einigen Zügen anschaulich gemacht wurde, muss uns diese Form schon für sich als eine vorzüglich wichtige bezeichnen. Sie erhält aber einen zweiten Werth als Vorübung zu den grössern Fugenformen.

Aus diesem Grunde ist nicht blos rathsam, sich in ihr nach allen Seiten hin zu versuchen, sondern auch gestattet, eine streng genommen nicht hierher gehörige Reihe zusammengesetzter Kunstformen herbeizurufen, um an ihnen oder in ihnen das Fugato in neuer Weise zu üben.

Das Fugato tritt nämlich auch als Theil grösserer zusammengesetzter Tonstücke auf, und das in sehr mannigfaltiger Weise[*]. Nur zwei dieser Verbindungen wollen wir hier als neue Formen unsers Studiums betrachten.

Erster Fall.

Bisweilen versieht sich das Fugato mit einer blos modulirenden akkordischen, oder mit einer gangartigen, oder liedförmigen Einleitung. Von dergleichen Einleitungssätzen wird im dritten Theil (in der Lehre vom Instrumentalsatze) gründlicher zu reden sein;

---

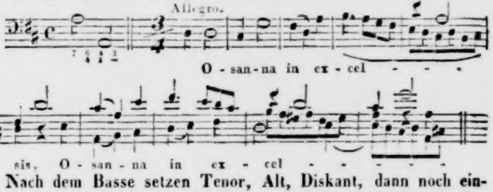
[*] Der Sprachgebrauch hat für dergleichen fugirte Theile eines grössern Ganzen ebenfalls den Namen Fugato.

hier wollen wir nur ganz allgemein sagen, dass ein Einleitungssatz das Gemüth des Komponisten, wie später Ohr und Seele des Hörers in den Ton und Sinn des kommenden Hauptsatzes zu stimmen oder einzuführen, dass er also das Streben hat, sich in diesen Hauptsatz hineinzubegeben. Er regt nur an, er regt sich nur und begiebt sich auf die Dominante (oder einen sonst geeigneten Punkt), um von und mit ihr in die Tonika, in den Anfang des Hauptsatzes überzugehen. Er besteht daher aus Gängen und Sätzen, die sich nur ausnahmsweise zur Periode gestalten, statt vorüber zu schweben und den ersten bestimmten Ausspruch dem Hauptsatze zu überlassen.

Nur soviel für den, der sich hieran und an unzähligen überall zu findenden Vorbildern zurechtzufinden vermag; das Weitere und Gründlichere, wie gesagt, künftig.

Nach einem solchen, in der Regel auf der Dominante schliessenden Einleitungssatze kann nun der Hauptsatz in jeder beliebigen Form, also auch in der des Fugato, folgen. Das Fugato macht dann entweder den Schluss, oder führt den Einleitungssatz als Schlusssatz zurück, oder könnte auch auf einen dritten Satz, der Haupt- oder Schlusssatz wäre, hinführen. Ein anziehendes Fugato dieser Art findet sich in Mozarts Requiem. Das „*Sanctus*“ und „*pleni sunt coeli*“ wird in breiten feierlichen Harmonien, ganz in der anregenden, volle Befriedigung erst erwarten lassenden Weise der Einleitungssätze gesungen. Es bereitet sich zu einem vollen Schluss auf der Tonika vor; aber auf dem Schlussakkorde selbst wird das „*Osanna*“ als Fugato intonirt.

427.

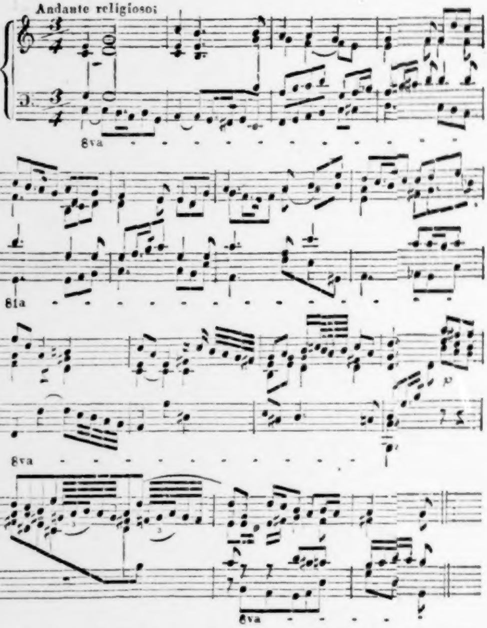

Allegro.
7 6/4 5/4 3/−
O - san - na in ex - cel - - - -
sis, O - san - na in ex - cel - - - - - - -

Nach dem Basse setzen Tenor, Alt, Diskant, dann noch einmal der Bass mit Führer und Gefährten, zuletzt nochmals der Tenor mit der ersten Hälfte des Themas — alles dies in steter enger Folge (vier Takte nach dem Einsatze der vorherigen Stimme) ein, und wenige freie Takte schliessen das Ganze. Noch einmal, mit andrer Stimmordnung und geringen Abweichungen kehrt dasselbe Fugato zum Beschlusse des Benedictus wieder.

Zweiter Fall.

Bisweilen — und dieser Fall wird uns folgenreicher sein — tritt das Fugato als zweiter Theil oder Mittelsatz eines grössern im Ganzen liedförmigen Satzes auf. Wir wollen uns die Lage der Sache sogleich an einem bestimmten Tonstücke veranschaulichen. Hier —

428.



sehen wir einen liedförmig angelegten ersten Theil vor uns, ernsterer, feierlicherer Intention und weiter, in grössern Massen ausgeführt, als unsre frühern Liedsätze.

Wie sollen wir den zweiten Theil bilden?

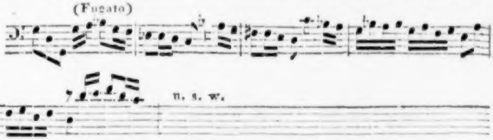
Das Nächste wär', ihn wie in den meisten Fällen aus dem Inhalte des ersten herauszuheben und in der Weise desselben zu schliessen, oder auf den ersten (als dritten-Theil) zurückzukommen. Dass und wie dies geschehen kann, ist uns schon bekannt. Allein es könnte wohl sein, dass die schon in sich gesättigte Weise bei ununterbrochenem Fortschreiten zu breit und lastend würde.

Oder sollen wir dem zweiten Theil einen andern Karakter und Inhalt in liedmässiger Form geben? Dies könnte nicht füglich ein andrer, als ein bewegterer sein; ein solcher würde sich aber in homophoner Weise wahrscheinlich so viel leichter gestalten, als der erste Theil, dass auch dies uns nicht — oder doch nicht in allen Fällen zusagen könnte.

Hier tritt uns nun das Fugato hülfreich entgegen. Es vereinigt innere Bewegung der verschiednen Stimmen mit dem ganzen Ernst einer strengern Polyphonie in gedrungner Form, kann die Würde, den Ernst des ersten Theils (wenn diese vorhanden) festhalten und steigern, und dabei dennoch eine lebhaftere Bewegung anfachen.

In welchem Tone soll das Fugato einsetzen? — Zunächst denken wir an den Schluss des ersten Theils; er bezeichnet uns Gdur als Standpunkt oder Anfang des zweiten Theiles. Oder ist uns Gdur für den ernstern Fortgang zu hell und heiter, so könnte es in Moll verwandelt werden; wir könnten vielleicht so fortfahren.

429.

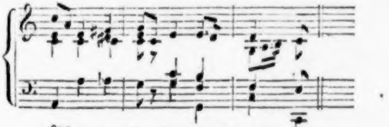


Dass auch ein andrer Ton, z. B. Emoll oder Esdur und überhaupt gar viele Weisen möglich gewesen wären, versteht sich.

Wie soll nun endlich das Ganze geschlossen werden?

Das Fugato kann nicht füglich schliessen; denn der erste Theil hat zu viel Bedeutung und Ausdehnung gewonnen, als dass man ihn ohne Weiteres bei Seite schieben und vergessen könnte gleich einem blossen Einleitungssatze. Es muss also nach dem Fugato der erste Satz ganz oder theilweise wiederkehren und als dritter Theil zum Schlusse des Ganzen zu Ende geführt werden. Man könnte z. B. vom neunten Takt in No. 428 an so —

430.

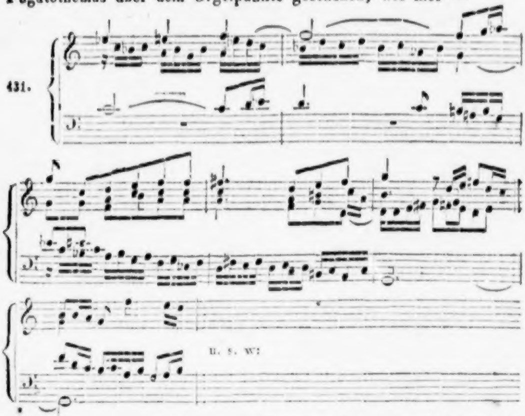


oder in irgend einer andern Art zu Ende gehen.

Folglich muss das Fugato eine modulatorische Wendung nehmen, die geeignet ist, in den Anfang von No. 428 zurückzuführen.

Dies kann in mancherlei Weise, am nächsten und bestimmtesten durch eine Wendung auf die Dominante des Haupttones, am vollsten durch einen figurirten Orgelpunkt auf dieser Dominante (durch eine figurative Behandlung der zu einem Orgelpunkt vereinten Harmonien) am befriedigendsten durch die nochmalige Einführung des Fugatothemas über dem Orgelpunkte geschehen, wie hier —

431.

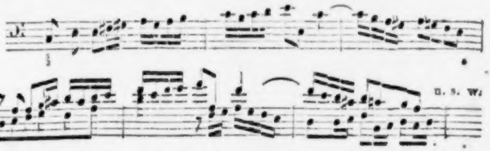


(in etwas hastiger Weise) angedeutet ist. Man muss sich vorstellen, dass der Anfang dieses Satzes die Fortsetzung vorangegangner Figurirung ist; wenigstens erscheint die Mittelstimme aus dem Thema entlehnt, und eben so auch die übereilt eintretende und zu hastig in den Halteton des Orgelpunkts einführende Bassstimme. In den letzten Takten fasst die Oberstimme das Fugenthema; und wahrscheinlich würde sich nach dessen Vollendung die Figuralarbeit gesteigert und gehoben haben bis zu dem *fortissimo* einer Fermate, oder gesenkt und gemildert, um durch Kontrast oder allmählige Annäherung den Wiederanfang von No. 428 einzuleiten und sich unmittelbar oder nach einem Absatz oder Halt in ihn hineinzubegeben.

Wir haben nun Anfang und Schluss des Fugato vorausbedacht; jener würde in der ersten oder einzigen in No. 429 begonnenen Durchführung, dieser in dem eben besprochenen in No. 431 angeknüpften Orgelpunkte bestehen. Jetzt können wir auch eine sichre Vorstellung von dem, was zwischen beiden geschehen muss, fassen. Die erste Durchführung wird in G und Dmoll stehen und schliessen, der Schluss des Fugato wird auf G (in Gdur oder Moll, oder C) zu stehen kommen. Wollten wir nun den uns noch fehlenden mittlern Satz auf G oder D oder C stellen, so würde Monotonie, Stockung der Modulation die Folge sein. Besser ist es, wir nehmen die dritte nächstverwandte Tonart von Gmoll, Bdur, — gehen vielleicht von ihr nach Esdur, haben von da Zutritt zu Cmoll, oder, eine leichte Wendung nach Gdur, das nur berührt würde, um den Orgelpunkt und Schluss einzuleiten. Ist dies auch, wie wir bereits wissen, nicht der einzig zulässige Weg, so scheint es doch ein wohlbedachter, und erinnert uns an die Modulationsgesetze des ersten Theils, die auch hier genügen. — Der Inhalt dieses Mittelsatzes würde übrigens freie Figuration oder eine zweite vollständige oder unvollständige Durchführung sein.

Betrachten wir nun einen solchen Satz, so findet sich, dass er ein dreitheiliger ist, dessen erster Theil auf der Dominante schliesst, dessen zweiter wieder zur Dominante hinführt. Es ist bekannt, dass wir den ersten Theil auch hätten in andrer Weise schliessen können, z. B. in der Parallele, oder (wie No. 430 andeutet) im Haupttone selbst. Im letztern Falle würden wir den Satz, gleichsam als ein für sich allein bestehendes Ganze, weiter ausgeführt haben. Es hätte dann ein andres Fugato einsetzen können, z. B. dieses in der Parallele des Haupttones.

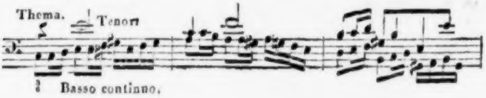
432.

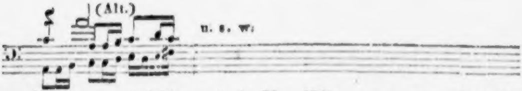


Wir sehen hier zum zweiten Mal ein lebhafter gestaltetes Fugenthema, hervorgetrieben durch das Bedürfniss einer erhöhten Bewegung nach der Ruhe des ersten Satzes. — Wie, wenn uns ein solches bewegteres Thema nicht zusagte?

Dann würde die erhöhte Bewegung neben dem Thema angeregt werden. Wir müssten dann sogleich aus dem Schlusse selbst eine bewegte Stimme herausziehen, und ihr das Fugenthema gegenüberstellen. Dies könnte durch einen gehenden Bass (S. 281) z. B. in dieser Weise

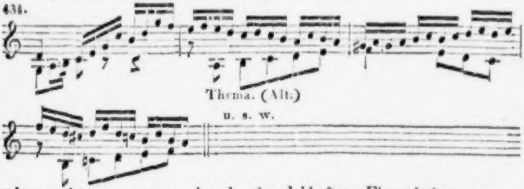
433.





geschehen; es wird hier (wie in No. 432) vorausgesetzt, dass der erste Theil mit dem ersten Achtel schlösse. Oder es könnte sich vom Schlusse desselben Theiles, wie er sich in No. 430 zeigt, eine figurirte Oberstimme (S. 198) entfalten;

434.



oder es könnte sogar mehr als eine lebhaftere Figuralstimme gegen das Thema treten. Jede solche Stimme könnte bis zu Ende durchgeführt werden, oder in den Gegensatz eingehen, also zur Fugenstimme werden, oder bald mit den Fugenstimmen, bald gegen sie gehen.

Für alle diese Fälle bedarf es keiner weitern Anweisung, sondern nur der wiederholten Erinnerung: dass Thema und Gegenstimme (z. B. in No. 433 Bass und Tenor, in No. 434 Diskant und Alt) wo nur irgend möglich gleichzeitig erfunden und fortgeführt werden müssen. Setzt man erst das einer Gegenstimme bedürftige Thema und will darnach die Gegenstimme zuthun, so wird schwer die lebendige Wechselwirkung, das rüstige Ineinandergreifen beider erzielt. Ist aber der Eintritt des Themas erfolgt, so muss nun das vorzüglichste Augenmerk darauf gerichtet sein, dasselbe thematisch (nach den über die Bildung der Fugenthemate ertheilten Regeln) fort- und zu Ende zu führen.

Wir rathen dem Neuling in diesen Formen, sich vorerst auf einfache Fugensätze zu beschränken, dann neben ihnen einen Continuo, dann einen Kontrapunkt der Oberstimme aufzuführen, sich aber nicht auf mehr begleitende Stimmen neben den fugirenden einzulassen, — sie müssten denn so einfach auftreten, wie die in No. 426 gezeigten. Sie würden ihm jetzt nur zur Verdunkelung des Fugensatzes, also der Hauptsache, gereichen; erst im Orchester- und begleiteten Vokalsatze ist eine so vielfache Kombination erfolgreich durchzuführen.

Dritter Abschnitt.

Die in Liedform zurückkehrende Fugenform.

Die Fugenarbeit, — wie schon die selbständige Figuration, — hat ihrem polyphonen Karakter gemäss das Streben, sich rastlos bis zu Ende fortzusetzen; denn da jede Stimme frei und selbständig geworden ist, so fügen sie sich nicht zu jenen rhythmischen Absätzen, Theilschlüssen u. s. w. zusammen, die in der Liedform von der Hauptstimme angegeben und von den Nebenstimmen befolgt werden. Nur ausnahmsweise könnte ein Fugensatz durch eine Fermate unterbrochen, z. B. dadurch gegen das Ende zu ein Trugschluss verstärkt werden, worauf denn die Fugenarbeit wieder anhübe und zum Schluss ginge.

Allein schon bei der selbständigen Figuration haben wir eine Ausnahme, die Rückkehr derselben in Liedform, gesehen. Wir sind daher vorbereitet, auch die Fugenform in das Lied zurückkehren zu sehen. Im vorigen Abschnitte fanden wir bloss Fugensätze mit Liedsätzen äusserlich zu einem Ganzen vereint; der Fugensatz und der Liedsatz waren ein für sich bestehendes Wesen und traten nur als Theile eines grössern Ganzen zusammen. Jetzt werden wir die Fugenarbeit selbst Lied werden sehen, — wenn auch figurirtes Lied.

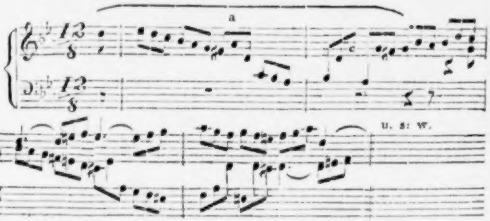
Der erste Fall dieser Art ist

die Gigue,

in einer Behandlungsweise, die wir bei Seb. Bach mehrmals in Meisterschaft und hohem Reiz ausgeübt sehen.

Die Gigue ist ursprünglich ein (längst veralteter) Tanz beweglichen Karakters. Bach, Händel, Mozart u. A. haben daraus humoristische Figuralsätze in zwei Theilen gebildet, der erstere manchen zierlichen oder neckischen, oder auch etwas ernstern Fugatosatz, der sich aber liedmässig, ebenfalls in zwei Theilen, ausführt. Betrachten wir gleich einen solchen Fall. Dies

435.

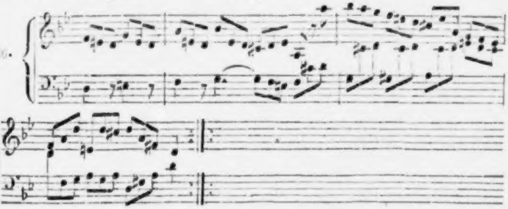


ist der Anfang einer solchen Gigue, aus der grossen (englischen)

*G*moll-Suite von Bach. Das Thema *(a)* wird vom Diskant eingesetzt, vom Alt beantwortet, dann bringt es nach einem kleinen Zwischensatze der Bass wieder als Führer. Hiermit, denn das ganze Tonstück ist nur dreistimmig, ist die erste Durchführung geschlossen. Nun geht es in freier Figuration erst nach der Parallele (*B* dur) dann über *G* moll nach der Dominante. Hier (also in *D* moll) nach vier Zwischentakten nimmt der Bass noch einmal das Thema und befestigt dadurch diese Tonart als neuen Modulationssitz. Es hätte nun der erste Theil geschlossen werden können; aber dann würde dem neuen Modulationsmomente zu geringe Geltung gegeben sein, oder er würde im folgenden Theile haben weiter wirken wollen. Bach führt also in ihm einen leichten zweistimmigen, meist auf Nachahmung gegründeten, dann liedförmigern Zwischensatz von fünf Takten aus und giebt zum Schlusse noch einmal das Thema in der Oberstimme.

Der fugenmässige Inhalt des ersten Theils besteht also in der ersten vollständigen und einer zweiten unvollständigen Durchführung; die Hinneigung zur figurativen Liedform aber beruht auf der leichtern Behandlung, den mehr homophonen Stellen und besonders auf der Formung und Abschliessung als erster Theil.

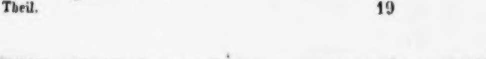
436.



Der zweite Theil hätte nun figurativ, dadurch aber unbedeutender, ferner vom Hauptgedanken, — oder wieder mit dem Thema, dadurch aber vielleicht eintönig (weil es eben da gewesen) beginnen können. In einer fortlaufenden Fugenarbeit würde das Erstere durch den Drang des Fortganges vor Ermattung bewahrt, das Letztere zu einer vollständigen Durchführung und neuen Zwischen- oder Schlusssätzen geführt haben; bei der Schärfe eines vorhergehenden Theilschlusses hofft man aber mit Recht neue Kräftigung.

Bach ergreift daher das Thema, aber er verkehrt es (S. 165, 334) — übrigens nicht streng —

437.



und schafft es so zu einem gewissermaassen neuen um. Nun darf er es ohne Furcht vor Ermatten sogleich wieder durchführen, und sogar im Hauptlone selbst; denn es ist gleichsam ein neues Stück begonnen. Noch einmal wird es von zwei Stimmen in der Unterdominante verkehrt durchgeführt, dann zum Schluss in den Hauptton zurückgegangen. Hier nimmt die Oberstimme noch einmal das Thema in der Verkehrung und zuletzt die Unterstimme in der rechten (ursprünglichen) Bewegung. Fast der ganze Theil, auch der Schluss, ist zweistimmig, die Behandlung leicht, in den Zwischensätzen bisweilen fast homophon.

Es wohnt dieser Form eine ungemeine Elastizität bei, da sie zwischen zwei Gegensätzen spielt, bald von der energischen Belebtheit der Fugenform ungezwungen Vortheil zieht, bald sich in die Theilschlüsse der Liedform und in das Homophone flüchtet, wenn jene tiefere und anspruchvollere Weise zu ernst oder zu hinreissend, zu weit führend zu werden droht. Um dieses Karakters willen, und weil sie uns noch einmal sehr begünstigend in rhythmisch-homophone Abschnitte zurückführt, wo wir uns beruhigen, neue Kräfte sammeln, das getheilte Ganze sicherer übersehen können, ist denn auch diese Form ungemein fördernd und verdient besonders fleissige Durchübung. Wir rathen, sie stets dreistimmig auszuführen und öfters auf Zweistimmigkeit zurückzugehen, da dies dem leichtbeweglichen Karakter am besten zusagt.

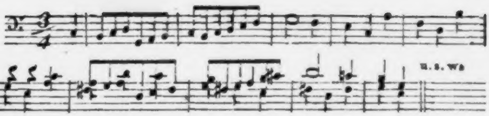
Eine so anziehende Form konnte denn auch nicht mit ihrem ersten Anlasse veralten. Während die Gigue als Tanz längst vergessen, als Figural- und Fugensatz sehr selten geworden ist, hat sich ein andres Tonstück der glücklichen Form ebenfalls zu humoristischen und phantastisch freien Gestaltungen bemächtigt. Dies ist

das Scherzo,

das bekanntlich an der Stelle der ältern Menuett (S. 57) als ein besondrer Theil unserer Sonaten, Symphonien u. s. w. auftritt. Hier ist es Beethoven, der den Reigen führt, dieser tiefe, Bach so nah und doch nur geheim im Innern verwandte Geist.

Da die Form keiner Anweisung weiter bedarf, so geben wir gleich zwei andeutende Beispiele. Das eine ist der *C*moll-Symphonie Beethovens entlehnt. Nach dem in leidenschaftlichem Schmerz stürmenden ersten, nach dem in hoher Andacht Trost suchenden zweiten Satze dieses unsterblichen Werkes folgt, grüblerisch in sich gekehrt, im Herzen unter Schmerz und Hoffnung, hingegebnem Brüten und strengem Entschluss wählend, der dritte Satz, das sogenannte Scherzo. Es führt zu einem hellern, regsamer kämpfenden Satze, und dieser erscheint —, wie könnte er anders, denn als Fugato erscheinen?

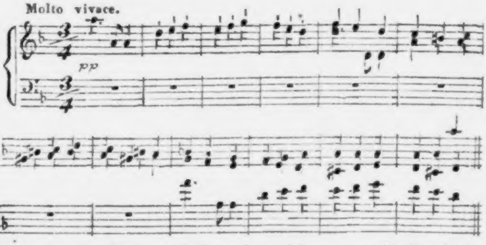
438.



Es ist, wie man schon hier sieht, ein leicht gewebter Satz; die beiden Oberstimmen folgen, aber nur mit der ersten Hälfte des Thema's und nach dieser einen Durchführung wird liedmässig der erste Theil geschlossen; im zweiten kommt es zu einer ähnlichen Durchführung, worauf der Satz wieder in Liedform übergeht.

Das andre Beispiel ist der (sogenannte) Scherzosatz der neunen Beethovenschen Symphonie. Nach einer Einleitung folgt dieser Satz, von zweiter Violin, Bratsche und Violoncell,

439.



denen noch erste Violin und Kontrabass folgen, um die Durchführung fünfstimmig zu vollenden, worauf der Satz liedförmig im schwungvollsten Reigen der Töne weiter stürmt.

Und hier wollen wir nachträglich noch erwähnen, dass auch die bei No. 423 erwähnte Fughette ihren zweiten Theil bildet, und zwar in der Weise der Bachschen Giguen mit Verkehrung des Thema's. — Es ist wahr, dass in diesem, wie in den beiden vorerwähnten Fällen die Fugenarbeit eine leichte und — als Fugenarbeit — nicht reich oder tief durchgeführte ist; erst im Zusammenhange des Ganzen und durch denselben ist der Werth jener Sätze zu ermessen. Doch eben hierin, wenn wir diese leichten Lösungen mit andern so ernsten und schweren zusammenhalten, erkennen wir den Reichthum einer Form, die sich den entgegengesetztesten Stimmungen leiht und sie beides, beseelt und adelt.

Vierter Abschnitt.

Die Fuge zum Choral.

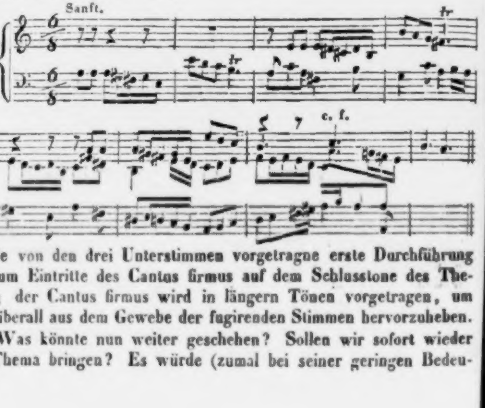
Blicken wir auf den zurückgelegten Weg zurück, so ergiebt sich, dass wir von den belebtern Begleitungsstimmen des Chorals zu figurativen Stimmen, zur Figurirung des Chorals, dann zur selbständigen Figuration und von da zur Fugenform geführt worden sind. Die Fugenform unterschied sich von der Figuration zu allererst nur dadurch, dass sie *das Motiv* derselben in einen Satz, in *ein Thema* verwandelte.

Sollten wir nun nicht auch mit einem Fugenthema und Fugenarbeit gegen einen *Cantus firmus* treten können, eben so wohl wie mit einem Figuralmotiv und Figuralarbeit? Der Gedanke liegt um so näher, da wir eben zuvor die Fugenarbeit schon zum figuralen oder gar homophonen *Liede* zurückgeführt haben.

Diese Form ist es, die wir *Fuge zum Choral* nennen wollen und jetzt etwas näher zu betrachten haben.

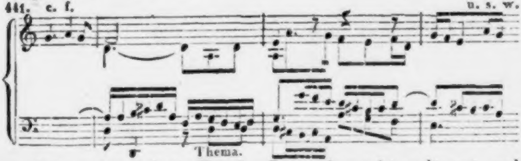
Wie in den figurirten Chorälen erwählen wir irgend eine Stimme (am ersten eignet sich die Oberstimme dazu) zum Vortrag des Cantus firmus, die andern zur Fugenarbeit. Die erste Durchführung bildet den Eingang; nach, oder auf, oder etwas vor ihrem Schlusse tritt die vorbehaltne Stimme mit der ersten Strophe des Cantus firmus auf. — Das Weitere betrachten wir gleich an einem bestimmten Falle; das Vorspiel zu dem Choral: „Ach bleib mit deiner Gnade“ aus dem ev. Choralbuche diene uns wegen seines leichten Gehalts dazu. Dies ist die von den drei Unterstimmen vorgetragne erste Durchführung bis zum Eintritte des Cantus firmus auf dem Schlusstone des Thema's; der Cantus firmus wird in längern Tönen vorgetragen, um sich überall aus dem Gewebe der fugirenden Stimmen hervorzuheben.

410.



Was könnte nun weiter geschehen? Sollen wir sofort wieder das Thema bringen? Es würde (zumal bei seiner geringen Bedeutung) abgenutzt und die ganze Fugenarbeit (S. 266) unterschiedlos in einander rinnen. Daher ziehen wir vor, in freier Figuration weiter zu gehen, bis gegen das Ende (oder auch nach dem Ende) der ersten Strophe das Thema wieder zu einer zweiten Durchführung antritt. So ist hier

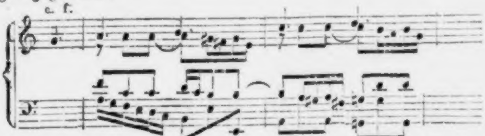
441.



geschehen; der vorletzte Ton des Cantus firmus ist verlängert, und unter ihm setzt der Bass mit dem Thema ein. Allein es ist nur eine Anführung des Thema's, keine Durchführung; keine andre Stimme folgt mit dem Thema, sondern die zweite Strophe des Cantus firmus tritt über freier Figuration ein.

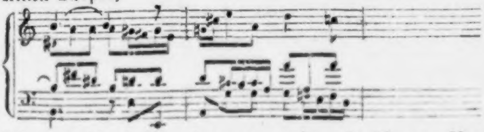
Hier war also der umgekehrte Fall vorhanden. Die erste Strophe folgte auf eine vollständige Durchführung, machte daher eine weitere Anführung des Thema's unrathsam. Jetzt ist das Thema ungenügend, nur einmal eingeführt; folglich macht es sich weiter geltend und tritt der zweiten Strophe in Alt und Tenor um so eifriger gegenüber, —

442.



bildet sogar in gleicher Weise den Zwischensatz von der zweiten zur dritten Strophe, —

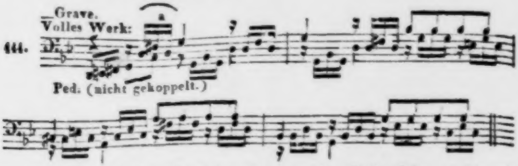
443.



und behauptet sich als Kern der ganzen weitern Ausführung. Man sieht übrigens, dass in No. 442 nicht mehr das volle Thema, sondern nur seine erste Hälfte wirksam ist.

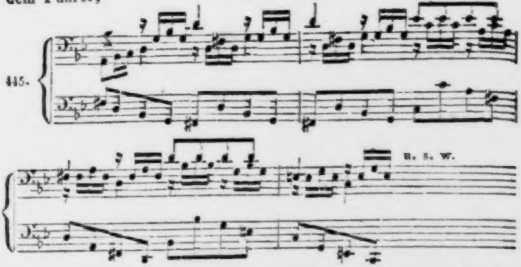
Ein zweites ernstlicheres Beispiel zu dieser Form bietet das Vorspiel zu Luthers allgewaltigem Kampfliede: „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort." Das Thema ist schon in No. 306 mitgetheilt; auf sein Ende tritt der Gefährte:

444.



unmittelbar nach ihm die dritte Stimme (der Reihenfolge nach) mit dem Führer,

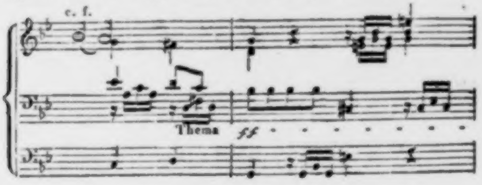
445.

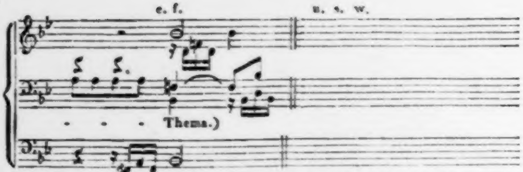


zuletzt die oberste der Fugenstimmen wieder mit dem Gefährten und nun, nach dem Schlusse der vierstimmigen Durchführung die vorbehaltne Oberstimme mit dem Cantus firmus in halben Noten auf, von einer aus dem ersten Motiv des Thema's gewebten Figuration begleitet.

Es ist schon vorauszusehen, dass mit oder vor dem Schlusse der ersten Strophe das Fugenthema wieder erscheinen würde; da es vorher, besonders bei dem Auftreten in der vierten Stimme von den Gegensätzen umdrängt war, so tritt es jetzt freier auf, —

446.



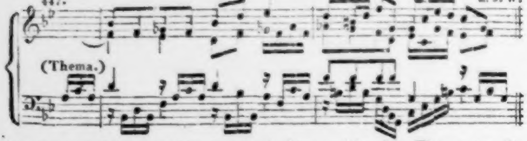


und reicht bis in den Anfang der zweiten Strophe hinein, die in ähnlicher Weise, wie die erste figurativ begleitet wird.

An dem folgenden Zwischensatze, der sich gesangvoller (mit mehr diatonischen Elementen) gestaltet, nimmt selbst die vorbehaltne Stimme *) Theil, worauf die dritte Strophe mit der Figuration des vorigen, aber erweiterten Motivs begleitet wird. Man bemerkt, dass zuvor das Thema sein erstes wiederholtes Motiv (*a* in No. 444) eingebüsst hat; es war um so eher zu entbehren, da die Figuration es bereits zuvor durchgearbeitet hatte.

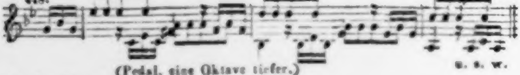
Die Beibehaltung dieses Hauptmotivs, gesangvollere Führung und die Rückkehr des Fugenthema's musste nun Bedürfniss geworden sein, und der folgende Zwischensatz (ohne Pedal)

447.



ist ihm zunächst gewidmet. Auch hier reicht das Thema in die folgende Strophe hinein, zu deren Schluss endlich wieder das ausgeruhte Pedal damit hervortritt, der weite Bassgang aus No. 445 zu gesteigertem Gesang der Oberstimmen wiederkehrt, und endlich das Thema von Oberstimme und Bass nochmals, und zwar in enger Folge —

448.



durchgeführt wird.

---

*) Der Sinn des Textes:

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort,
Und steur' des Papsts und Türken Mord,
Die Jesum Christum, deinen Sohn,
Wollen stürzen von seinem Thron.

gab natürlich den Ideengang der Komposition an die Hand.

Es genügt an diesen Beispielen, ohne dass wir für jetzt mehr und werthvollerer aus den Werken der Meister bedürften. Die Fähigkeit, eine Durchführung zu bilden nebst der Geschicklichkeit der Choralfiguration genügen, uns der neuen Form zu bemächtigen; die Modulation wird, wie bei den Figurationen, mehr oder weniger gebieterisch von der Choralmelodie vorgeschrieben und dient uns, wie der Cantus firmus selbst, wieder zum erwünschten Leitfaden und Anhalt, wo wir irgend über den Fortgang zweifelhaft sein könnten. Wo, in welcher Weise, wie oft wir das Fugenthema auf- oder durchführen, welche Freiheiten wir uns mit demselben nehmen wollen: auch das steht in unserm freien Ermessen, zumal da die Fugenarbeit nicht — oder nicht allein Hauptsache ist, sondern der Cantus firmus sich bei aller Einfachheit als das andre Hauptgewicht in die Wagschale der Entscheidung legt. So bedarf es denn auch keiner weitern Anweisung für diese Form.

Fünfter Abschnitt.

Der fugirte Choral.

In der vorigen Form ist der Choral zur Fuge hinzugetreten. Jetzt soll er selbst Fuge werden.

Der Gedanke liegt näher, als es scheint. Haben wir doch schon Choralstrophen oder Theile davon als Motive für Figuralarbeit benutzt und gegen den in grössern Noten dagegen auftretenden Cantus firmus durchgeführt; warum sollte nicht auch eine Choralstrophe, ja vielleicht jede Strophe eines Chorals Fugenthema werden können?

Dies ist der Grundgedanke der neuen Form. Es wird in ihr eine Strophe des Cantus firmus nach der andern als Fugenthema durchgeführt, also der Choral selbst wird Abschnitt für Abschnitt zum Fugensatze.

Wenn die erste Strophe als erstes Thema von den fugirenden Stimmen durchgeführt ist, vollendet die vorbehaltne Stimme den Satz durch den nochmaligen Vortrag der Strophe als Thema, am besten in grössern Noten. Während dies und die Gegenharmonie, oder ein beginnender Zwischensatz die Stimmen erfüllt, beginnt eine der Stimmen von Neuem mit der zweiten Choralstrophe als zweitem Fugenthema. Auch dieses wird durchgeführt und die vorbehaltene Stimme schliesst wieder mit dem neuen Thema in der Vergrösserung, wie in der Durchführung des ersten Thema's. In gleicher Weise wird dann die dritte und so alle übrigen Strophen behandelt. Das Ganze bildet also eigentlich eine Kette von Fugensätzen, deren jeder ein besondres Thema enthält und die unter einander erstens durch das fortgehende Stimmgewebe, zweitens dadurch, dass alle Themate demselben Choral entnommen sind, ein einheitsvolles Ganze ausmachen. Eben um diese Einheit klarer herauszustellen, wird der Cantus firmus am Ende jedes einzelnen Satzes gern in der Vergrösserung aufgeführt, so dass alle vergrösserten Themate (Strophen) sich wie Gipfel aus dem Strome der Stimmen emporheben und dem Gedanken nach an einander reihen. Indess versteht sich von selbst, dass man auch auf die Vergrösserung und die dadurch zu gewinnende Heraushebung des Cantus firmus verzichten kann.

Auch hier bedarf es nicht einer besondern Unterweisung, sondern nur einiger, aus der Sache selbst leicht zu fassender Winke. Denn das Wesentliche ist nichts Anderes, als was wir bereits bei den frühern Fugenformen gelernt haben.

Zunächst also ist es rathsam, besonders Anfangs nicht zu lange und langstrophige Choräle zur Bearbeitung zu wählen, da zuviel Durchführungen, und zwar mit Vergrösserung des jedesmaligen Thema's, nebst den erfoderlichen Zwischensätzen leicht eine ungebührliche Länge des Ganzen verursachen. Nur wer seiner Kraft und Kunst sicher ist, darf hoffen, in so langer Arbeit zu genügen und die gefährliche Probe zu bestehen, so viele Anfänge (denn jede Durchführung ist gleichsam ein neues Tonstück) zu einem einheitsvollen, ungeschwächt und ungestört fortströmenden Ganzen zu verbinden.

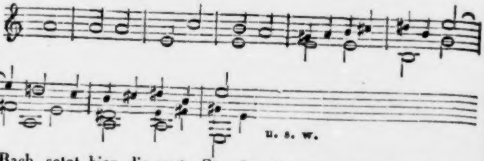
Sodann ist zu prüfen, ob auch jede Strophe des Chorals fähig ist, ein Fugenthema zu werden. Selten entsprechen alle Strophen eines Chorals den Anfoderungen, die wir an ein Fugenthema machen mussten, vollkommen; schon der einförmige Rhythmus aller Themate ist, für sich betrachtet, ein ungünstiger Umstand. Es ist also wenigstens dahin zu sehen, dass keine Strophe geradezu unfähig sei, ein Fugenthema zu werden. So würden z. B. in dem Choral: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" (abgesehen von der Strophenzahl — es sind ihrer sieben) die vierte und fünfte Strophe weder einzeln noch verbunden ein irgend genügendes Fugenthema abgeben. — Indess wird auch unter so ungünstigen Umständen Kunstgewandtheit und Scharfsinn Auswege finden, wenn einmal ein so ungeeigneter Choral fugirt werden soll. Man könnte auch diesen Strophen durch eine freie und reiche Gegenstimme oder ein zweites Thema (wovon bei der Doppelfuge zu reden) noch allenfalls eine Seite der Behandlung abgewinnen.

Ist nun der Choral gewählt, so muss denn drittens bedacht werden, dass jedes Thema nur einmal durchgeführt wird. Man hat also im Grunde soviel verschiedne Fugen als Themate (Strophen) zur Aufgabe, und keine gilt mehr, als man in die erste — einzige

Durchführung zu legen vermocht. Es ist also dringend nothwendig, jede Durchführung mit voller Kraft zu vollenden; selten werden unvollständige, oft übervollständige Durchführungen rathsam sein. — Eines Mittels jedoch, der Fuge Kraft zu geben, wird man sich nur sehr vorsichtig bedienen dürfen: der Engführung nämlich. Denn so stark sie auch in spätern Durchführungen einer Fuge wirkt, so leicht kann sie in einer ersten oder einzigen Durchführung die klare Auffassung des Thema's hindern.

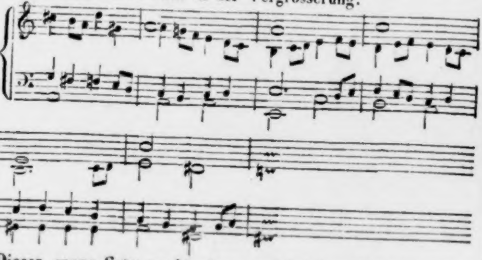
Als ein leichtes Beispiel betrachten wir hier den Anfang eines Bachschen Orgelstücks, einer Fugirung des Chorals: „Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt."

449.



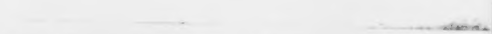
Bach setzt hier die erste Strophe als erstes Thema (bis zum ersten Tone des fünften Taktes) im Diskant ein; im vierten Takte folgt der Alt, im siebenten der Tenor. Nach einem Zwischensatze erscheint im funfzehnten Takte der Bass, und diesem folgt sogleich im sechszehnten der Diskant in der Vergrösserung.

450.



Dieser ganze Satz macht einen ausführlichen Halbschluss auf der Dominante; dann setzt die zweite Strophe als zweites Thema im Tenor ein,

451.

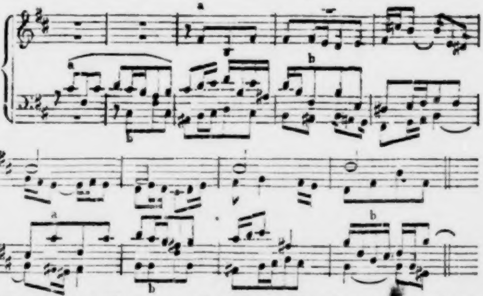


wird von Alt, Bass — zuletzt vom Diskant in der Vergrösserung, durchgeführt und macht einen Schluss von der Unterdominante auf die Tonika. Die dritte Durchführung (mit der dritten Strophe als drittem Thema) bilden Diskant, Alt und Tenor. Dann nimmt nochmals der Diskant das Thema in der Vergrösserung und, einen halben Takt später, der Bass in ordentlicher Grösse. So geht die Arbeit fort; eine jede Durchführung fängt für sich an und macht ihren ausführlichen Schluss.

Warum aber hat sich Bach in der ersten Durchführung der Engführung bedienen dürfen? — Das zeichnendste Intervall der ersten Strophe ist der Sextenschritt; und wenn nach ihm die folgende Stimme in enger Führung eintritt, ist das Thema schon erkannt.

Inhaltreicher ist eine Fugirung des Chorals: Aus tiefer Noth, ebenfalls von Bach, von der hier der Anfang folgt.

452.

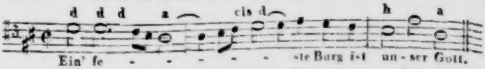


Hier ist das Thema unaufhörlich in Thätigkeit; es erscheint in den fugirenden Stimmen innerhalb dieser neun Takte dreimal in ordentlicher Bewegung (bei *a*) und viermal in Verkehrung (bei *b*) während es der Diskant als vorbehaltene Stimme in doppelter Vergrösserung bringt. In dieser Weise ist der ganze Choral durchgearbeitet.

Wenn hier die Emsigkeit der Arbeit unsere Aufmerksamkeit weckte, so hat Bach in einer andern Behandlung dieses Chorals ein Muster erhabner Tonschöpfung hinterlassen, eine sechsstimmige Fugirung, in der der Tenor (im Pedale) den vergrösserten Cantus firmus vorzutragen hat. Und endlich darf das grösste Meisterstück, das aus dieser Form hervorgegangen, nicht unerwähnt bleiben. Es ist der erste Satz aus der Kirchenmusik über den Choral: Ein' feste Burg.

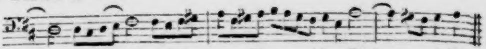
Dieser Choral soll Strophe für Strophe durchfugirt werden. Zuvörderst verwandelt Bach jede Zeile durch mächtige Figurirung in ein starkes und dabei doch unverkennbar auf den Choral zurückweisendes Thema. Dies ist z. B. sein erstes Thema; die darüber gesetzten Buchstaben bezeichnen uns den Cantus firmus.

453.



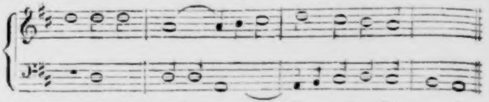
Zu diesem Thema, das von den vier Singstimmen, Geigen und Bratschen durchgeführt wird, tritt das Violoncell als freie Gegenstimme, bisweilen auch den Tenor blos begleitend. Zu obigen ersten Takten ist dies

454.



Haben nun alle vier Stimmen: Tenor, Alt, Diskant und Bass die Durchführung in zehn Takten vollendet und den Zwischensatz angefangen: so intoniren oben Oboen und unten, in engster Nachahmung, Kontrabässe das Thema getreu dem Choral, —

455.



während zwischen beiden der gewaltige Strom der Stimmen fortbrauset. — Es ist dies für das unerfahrne Auge eine wahrhaft sinnverwirrende Kombination, während der Kundige darin eine stetige Folgerung aus unsern bisher entwickelten Grundsätzen und Formen erkennt, — freilich mit der Meisterschaft und Macht eines Bach verwirklicht.

Ueberhaupt ist hier schon immer deutlicher zu gewahren, wie unermesslich mit jedem neuen Schritte das Reich neuer Kunstformen und Kunstgebilde sich vor uns ausdehnt, und wie wir mit Einem Erlernten sogleich Hundertfaches erkaufen können. Die Stimmführung, die wir an der einfachsten Aufgabe, dem Choral, lernten, hat uns das weite Gebiet der Figuration erschlossen, in dem wir, von wenigen Anweisungen geleitet, den Choral von der Zweistimmigkeit bis zum doppelchörigen Satze auf das Mannigfaltigste und Reichste mit selbständigen Melodien begleiten, Cantus firmus und Figuration in höherer Einheit vergesellschaften, zur Arie, zum Chor, — nach allen Richtungen hin verwandeln konnten.

Wir warfen dann den Choral weg, und bewegten uns in selbständiger Figuration wiederum nach schon erkannten und geübten Grundsätzen.

Wie im ersten Anfange der Kompositionslehre erwuchs aus dem Motiv der Figuration der Satz. Hiermit traten aus der Figuration die Fugenformen hervor mit ihrem unerschöpflichen Reichthum.

Jetzt haben sie sich selbst zu ihrem Ursprunge, zum Choral zurückgewendet, und dienen ihm gleich der Figuration, aus der sie hervorgegangen. Aber sogleich wieder bewährt sich die Macht ihres Wesens; sie erfüllt damit den Choral selbst und macht jeden seiner Theile zu einer Fuge, ihn selbst zu einer zusammenhängenden Fugenkette. Da aber weiss sich auch das Wesen des einmüthigen Kirchenliedes zu erhalten und zu heben; über all' die drangvolle Fugenarbeit erhebt sich die vorbehaltne Stimme und singt uns Strophe auf Strophe in bedeutungsvoller Vergrösserung und Treue das alte theure, drunten hoch und herrlich gefeierte Kirchenlied entgegen. Der höchste Verein der Liedform und Fugenform, der beiden entgegengesetztesten Gestaltungen.

Und dennoch steht uns Grösseres, die Vollendung der Fugenform erst noch bevor.

Vierte Abtheilung.

Die Fuge.

Einleitung.

Die ganze vorige Abtheilung, so reich auch und wichtig die in ihr besprochenen Formen sind, erweiset sich als ungenügend gegen die Erwartungen, die wir aus den Vorbereitungen der zweiten Abtheilung schöpfen durften. Dies leuchtet ein, sobald man sich erinnert, dass wir längst (S. 205) die Möglichkeit erkannt haben, mehrere Durchführungen eines Fugenthema's zu einem grössern Tonstücke zu verbinden und hiervon nur ein sehr beschränkter Gebrauch in der Fughette (S. 269) und ein sehr zerstreuter und oberflächlicher in der Fuge zum Choral gemacht worden ist.

Erst jetzt treten wir jenem Gedanken ernstlich näher, und nun erst wird sich die Nothwendigkeit und Fruchtbarkeit der langen Vorbereitungen erweisen, denen wir uns in der zweiten Abtheilung unterzogen haben. Wir sind aber jetzt nicht blos vorbereitet, sondern auch vorgeübt durch alle in der dritten Abtheilung aufgewiesenen Formen.

Es wird also jetzt aus einem einzigen Fugenthema ein Tonstück zu entwickeln sein, das mehrere Durchführungen enthält. Ein solches Tonstück erst nennen wir

Fuge.

Betrachten wir nun — soweit die bisherigen Mittheilungen reichen — unser künftiges Werk im Geiste voraus, so wissen wir erstens: dass aus einem einzigen Hauptsatze (Thema) der sich seinen Nebengedanken, sein Seiten- und Gegenbild (den Gegensatz) hervorruft, die ganze Fuge entsteht. Noch in keiner Form hat uns so Weniges so viel gegeben, noch keine hat den Hauptgedanken so treu festgehalten und so weit und reich zu einem grossen Ganzen ausbreiten können. Aus jenem geringen Bachschen Thema No. 273 ist eine gehaltreiche Fuge von 43 Allabreve-Takten geworden, und doch hat es zu einer ganz andern Fuge noch dienen können, würde auch noch für manche andre hinlänglichen Stoff geben. Wer überlegt, wie vielfache Wiederschläge und Gegensätze möglich sind, wird sogleich die Unerschöpflichkeit der Fugenarbeit an einem einzigen Thema anerkennen. Bach hat aus einem einzigen (No. 289) ein ganzes Werk voll Fugen hervorgerufen, ist mit seiner vorgesetzten Aufgabe nicht fertig geworden, und würde auch nach ihrer Vollführung nur einen kleinen Theil der Möglichkeiten erschöpft haben. Die Fuge ist also diejenige Form, an der wir lernen können aus einem kleinen gegebnen Satze die reichsten Folgen zu entfalten.

Das Zweite, was wir voraussehen, ist die innere Einheit, welche der Fugenarbeit eigen ist, — und unsere Gewöhnung zu einheitsvoller Entfaltung eines Tonsatzes durch die Uebung in der Fugenform. Es ist nicht blos ein einziger Grundgedanke, den wir immer wieder hören in der Fuge; dieser Gedanke wird auch zergliedert und theilweise vorgestellt, wo er sich in seiner Vollständigkeit uns eine Zeitlang entzieht. Hier tritt die Ueberlegenheit dieser Form namentlich gegen die Figuration noch klarer hervor. Das Motiv der Figuration ist noch kein abgeschlossener Gedanke, kein Satz, kann also nicht unmittelbar festgehalten werden, sondern muss sich vielfach verwandeln lassen und in der Bildung grösserer Gänge untergehen, oder doch seine Selbständigkeit verlieren; es ist der blosse Keim, der durch seine Entfaltung erst etwas, und zwar oft ein ganz Andres, nicht Vorauszusehendes wird, während das Fugenthema überall als der Hauptgedanke, als ein durchaus Fertiges und in sich Vollendetes in allen Durchführungen auftritt.

Dieser wichtige und einheitsvolle Inhalt beschäftigt nun drittens alle an der Fuge theilnehmende Stimmen gleichmässig. Jede ist selbständig, gleichsam eine Person für sich; und jede dieser Personen ist mit dem einen Gedanken beschäftigt, den sie in ihrer Weise und an ihrer Stelle auszusprechen, zu unterstützen, dem sie etwas zu- oder entgegenzusetzen hat. Eine von ihnen spricht diesen einen Gedanken, das Thema aus. Eine zweite fasst ihn in ihrer eignen Weise auf; aber die erste ruht nicht, sie hat zuzufügen, entgegenzustellen. Eine dritte, eine vierte Stimme folgen nach einander in gleicher Weise, nun haben alle den Satz aufgenommen, — die erste Durchführung ist vollendet. Aber die erstern Stimmen hatten nicht mit dem Satze geendet, sie hatten noch Weiteres zuzufügen gehabt im Gegensatze; auch die letzte Stimme in der Durchführung nimmt an dem Gegensatze Theil, es entsteht ein Zwischensatz, in dem jener oder auch ein Theil des Thema's erörtert wird. Bisher ward der Gedanke der Fuge in seiner ursprünglichen Sphäre, im Haupttone — oder auf ihm und der Dominante dargestellt; und in Einer Weise, von Einer Seite — in Dieser Weise des Wiederschlags, mit Diesem Gegensatze. Nun wendet sich die Betrachtung in andere Sphären, an andre Seiten der Sache. Neue Durchführungen in andern Tönen beginnen, mit anderm Wiederschlage, anderm Gegensatze. Vielleicht nehmen nicht alle Stimmen Theil; wenigstens werden ihrer zwei die Erörterung fortzuführen haben, und nur in sehr vorübergehenden Momenten eine einzige allein bleiben. Zwischen den Durchführungen erscheinen neue Zwischensätze, oder Umwandlungen des erstern, und so eifert die Unterredung, der Wettkampf der Stimmen fort, bis man auf den ersten Standpunkt, in den Hauptton zurückgekehrt ist, hier nochmals, in höherer Weise, den Hauptgedanken durchgeht und mit ihm oder einem Nachsatze das Ganze schliesst.

So erkennen wir schon im oberflächlichen Bilde in der Fuge diejenige Form, welche die Stimmführung, die Ausbildung jeder Stimme, den musikalischen Dialog zur höchsten, zugleich einheitsvollsten und freiesten Entfaltung bringt. Sie ist in dieser Hinsicht die rechte Schule für jeden, der in irgend einer Sphäre der Komposition, sei es für Kirche, Oper oder Orchester, etwas Gediegenes leisten will. Zugleich erhebt sie unser Dichten und Denken über den Kreis unsers engen Ich. In der Fuge spreche nicht Ich; nicht meine Partikularitäten, mein subjektives Empfinden und Vorstellen kommen dahinein. Für dergleichen ist das Lied und die Arie und dergleichen mehr. In der Fuge trete Ich zurück; andre, mehrere und verschiedne Personen nehmen das Wort, die nicht Ich sind, sondern die jede für sich und in ihrer Weise reden wollen. Und da dies der Fall sein soll, so kann das, was Mehrere beschäftigen wird, auch nichts Partikulares und Unwichtiges sein; es muss die Theilnahme Mehrerer verdienen. — So hebt uns schon der Grundgedanke der Fuge in eine höhere Sphäre, und regt in uns Kräfte an, die andre Formen im Schlummer gelassen hätten.

Es muss ausgesprochen werden, dass selbst das reichste Talent schwerlich irgendwo Ersatz für die etwa versäumte Ausbildung in der Fuge finden, dass die Versäumniss dieser Ausbildung sich gewiss irgendwo empfindlich strafen wird. Und schon hier kann erkannt werden, dass nicht blos für die Schule, auch für die Ausübung der Kunst die Fuge eine so wesentliche Form ist, dass sie neu erfunden werden müsste, wenn sie nicht schon vorhanden, — wenn unsere heutige Kunstentwickelung ohne sie möglich gewesen wäre.

Soviel, um uns wenigstens eine allgemeine Vorstellung von der Wichtigkeit und dem Reichthum der bevorstehenden Arbeit zu geben. Jetzt gehen wir zur formellen Betrachtung über.

Erster Abschnitt.

Anlage der Fuge.

Wir wissen nun bereits, dass die Fuge aus mehrern Durchführungen bestehet, die durch Zwischensätze mit einander zusammenhangen. Die Durchführungen enthalten die Hauptsache, das Thema; sie sind daher die Hauptmomente des Ganzen und die Zwischensätze sind nur die Mittelglieder. Nun aber wissen wir ferner, dass die Fuge sich durch mehrere Tonarten bewegen kann. Sie kann entweder einen fremden Ton blos durchgehen, im Gange berühren, oder ihn zum Sitz einer Durchführung, oder wenigstens des Thema's machen; nicht blos in den Zwischensätzen, auch während einer Durchführung, unter dem Vortrage des Thema's selbst kann in einen neuen Ton übergegangen werden. Wir müssen also im Voraus wenigstens eine allgemeine Vorstellung von dem Wege haben, den die Modulation einer Fuge nehmen wird.

Dieser allgemeine Plan gründet sich auf die schon bekannten Modulationsgrundsätze. — Wir können vorerst drei Hauptmomente unterscheiden, die wir die Theile der Fuge nennen, obgleich keiner von ihnen durch einen förmlichen Schluss und Absatz von dem andern getrennt ist.

Der erste Theil enthält, was dem Hauptione angehört, also zunächst die erste Durchführung. Wir wissen, dass dieselbe sich in den meisten Fällen der Tonart der Dominante zuwendet und in derselben schliesst; es wird aber von uns abhängen, eine schon dagewesene Stimme (nur nicht die zuletzt mit dem Thema eingetretene, — dies würde einförmig) noch einmal mit dem Thema auf der Tonika des Hapttons aufzuführen. Entweder mit dem Thema in der letzten, oder mit der wiederholenden Stimme, oder — was das Angemessenere scheint — mit einem Zwischensatze wird der erste Theil der Fuge beschlossen. Hierzu wendet sich nach bekannten Gesetzen die Modulation vom Haupttone ab, und strebt einem Schlusse auf dem nächsten fremden Tone, der Dominante, oder in Mollsätzen auch (wenn wir es vorziehen) der Parallele zu.

Allein vor dem wirklichen Schlusse, oder auf dem Schlussakkorde, oder, nachdem derselbe kurz angegeben und bevor der Schluss sich in der Empfindung festgesetzt hat, beginnt der zweite Theil. Dies ist der Bewegungstheil. Er enthält alle Durchführungen und Zwischensätze bis zur Rückkehr auf den Hauptton. Mit der Dominantenharmonie desselben, oder einem aus ihr entwickelten Orgelpunkte beginnt nun der dritte und letzte Theil, welcher der letzten oder den letzten Durchführungen, Zwischen- oder Nachsätzen im Hauptone gewidmet ist. Auch die Benutzung der Unterdominantentonart kann in diesem Theile, wenn nicht zu Ende des vorigen, statt haben. — Es ist übrigens wahr, dass diese drei Theile der Fuge nicht in jedem einzelnen Werke vollkommen klar sich absondern, ja dass in mancher vortrefflichen Fuge diese Eintheilung gar nicht festgehalten worden ist; namentlich liebt Sebast. Bach eine innigere Verschmelzung des zweiten Theils mit dem ersten und einen ununterbrochenen Fortgang des Ganzen. Aber erstens muss man die Eintheilung als Grundlage für alle Konstruktion überhaupt anerkennen, findet sie daher auch in der Mehrzahl der Fugen mehr oder weniger klar waltend; zweitens gewährt es dem Jünger der Fugenkunst grosse Hülfe, wenn er bestimmte und nicht zu ferne Zielpunkte, namentlich jenen Abschluss des ersten Theils vor sich sieht.

In Hinsicht der Modulation kann nur noch über den zweiten Theil die Frage sein. Hier bieten sich vor allem die nächstverwandten Töne als Sitze für Durchführungen an, und nur aus besondern Gründen werden wir ihnen fremdere Töne vorziehen, die der Regel nach eher in den Zwischensätzen beiläufig berührt werden mögen. Nur Eins dürfte hier nächst den bekannten Modulationsgesetzen zu erwägen sein. — Da nämlich die Tonart der Dominante schon in den Gefährten der ersten Durchführung aufgetreten, vielleicht auch zum Schlusse des ersten Theils benutzt worden ist: so könnte diese Richtung der Modulation überladen werden, wenn man etwa die nächste Durchführung des zweiten Theils wieder in die Dominante stellte. Dann würden in der ersten Durchführung die beiden Gefährten, in der folgenden die beiden Führer in der Dominante des Hauptons stehen, und die Modulation sich vom Haupton auf die Dominante und wieder auf deren Dominante schieben. Es kann hiernach oft oder meist zweckmässig erscheinen, entweder sogleich in einer neuen Tonart zu beginnen, oder doch die Dominante bald nach dem Anfange der zweiten Durchführung mit einem neuen Tone zu vertauschen.

Die Modulationsordnung leitet uns nun auf die Grundsätze für die Anlage der einzelnen Durchführungen. Die Durchführungen des ersten und dritten Theils erscheinen schon vermöge ihrer Stellung im Haupton als die wichtigsten; sie werden also vollständig (S. 206) wenn nicht übervollständig (S. 277) auszuführen sein, besonders die erste, in der alle Stimmen der Fuge zusammengeführt werden möchten. Die letzte Durchführung muss übrigens als der Gipfel der ganzen Entfaltung, als das Letzte, was für und mit dem Thema geschieht, erscheinen. Hier ist also der eigentliche Sitz der Engführung.

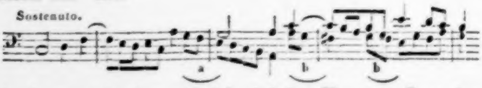
Die Durchführungen des zweiten Theils sind dagegen den fremdern und darum unwichtigern Tönen gewidmet. Sie können daher unvollständig, nur von wenigen Stimmen ausgeführt, ja entlegnere Töne können mit dem Thema in einer einzigen Stimme, oder in zweien, die einander im Einklang oder der Oktave folgen, befriedigt sein. Auch für Engerstellungen des Thema's ist hier der nächste Ort; ihnen oder der Engführung im dritten Theile zu Gunsten kann das Thema, wenn es sich nicht ganz zur Engführung eignet, verkürzt, nicht vollständig bis zu Ende vorgetragen, auch wohl in einem und dem andern Punkte abgeändert werden.

Nunmehr können wir endlich wieder zur Arbeit schreiten. Hat sie auch viele Vorbemerkungen gefodert, so können uns diese doch wenig belästigen, da sie aus der Idee der Kunstform flossen und schon vorbereitet oder vorgeübt sind. — Allein für die Arbeit selbst ist noch eine fördernde Methode rathsam. Wir haben schon eingesehen, wie zusammengesetzt und vielfältig das Wesen der Fuge ist. Nur dem Meister — und auch diesem nicht immer — wird es gelingen, ein solches Werk in aller Vollständigkeit in allen Stimmen, mit allen Gegen- und Zwischensätzen in Einem Gusse abzufassen. Wir thun daher wohl, uns jener schon früher bewährten Methode zu bedienen, und vorerst das Wesentliche, oder das uns ausser Zweifel Stehende festzuhalten. Dies schreiben wir nieder, und suchen einen Faden, uns weiter zu finden; alles noch Dazugehörige, alle Ausführung der Stimmen setzen wir aus, sobald es nicht ohne Weiteres sich uns sicher darbietet.

Wir beginnen unsre Arbeit ganz von Anfang, um sie einmal vollständig darzulegen und manches schon Erkannte an einem neuen Stoff und im Zusammenhange des Ganzen aufzuweisen.

Das Erste ist also das Thema und seine Uebertragung in die Dominante. Dieser, dem Gefährten, gesellen wir sogleich den Gegensatz bei. Hier —

456.



haben wir nun mit einem ziemlich einfachen Thema im Basse begonnen; der Tenor ergreift auf der Dominante, also wahrscheinlich in deren Tonart, dasselbe; die erste Stimme bildet dem Gefährten gegenüber den Gegensatz und fixirt die Tonart der Dominante. Der Gegensatz ist in sofern aus dem Thema hervorgegangen, als er dessen letztes Motiv *(a)* fortsetzt und bei *b* wiederholt.

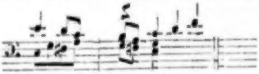
Warum haben wir unser Thema zuerst in den Bass gestellt? Es eignete sich nach seiner Stimmlage für Bass oder Alt, und entsprach nach seiner weitschreitenden Weise am meisten dem Karakter des Basses.

Nun fragt sich's, wie wir weiter schreiten?

Nur soviel können wir als fest annehmen, dass zu vollständiger und regelmässiger Vollendung der ersten Durchführung noch der Alt mit dem Führer, der Diskant mit dem Gefährten eintreten wird. Aber der Eintritt des Alts auf der Tonika ist durch die Harmonie zu Anfange des fünften Taktes gehindert.

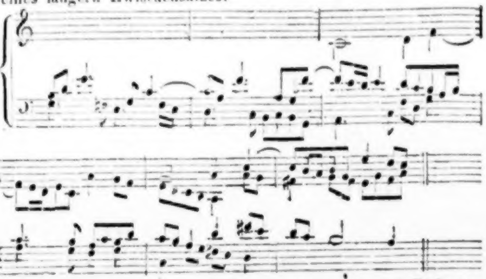
Wir könnten den ersten Ton des Führers im Alt um die Hälfte verkürzen und auf dem zweiten Viertel einsetzen:

457.



Allein diese so früh eintretende Verkürzung, diese enge und kleinliche Modulation von *G* nach *C* zurück auf zwei Achteln widerspricht dem würdigern Einhergange des Thema's. Wir bedürfen eines längern Zwischensatzes.

458.



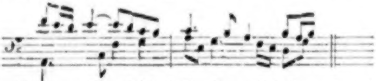
Nach demselben wird die Einführung des Alts und Diskants, ferner die Einführung des Gegensatzes in Tenor und Alt kein weiteres Bedenken haben.

Wir unterbrechen uns hier, um nochmals auf den technischen Vortheil, auf die Fördersamkeit der Fugenarbeit, aufmerksam zu machen. Erfunden haben wir das Thema von zwei Takten, und — wenn man ihn der Erwähnung werth achtet, den Gegensatz; zu bedenken hatten wir nur den Zwischensatz: und aus so geringem Stoffe haben wir bereits eine Arbeit von zehn Takten vollendet, die an innerm Werthe dem Thema wenigstens nicht nachsteht.

Wie sind wir auf den Zwischensatz gekommen? Vor allem wär' es matt gewesen, ihn wie den Gegensatz aus dem diatonischen Theile des Thema's zu nehmen; wir ergriffen also ein andres Motiv desselben, den bedeutsamern Sextenschritt im zweiten Takte; das Uebrige folgt aus dem Bedürfnisse, nach dem Haupttone zurückzumoduliren und den Tenor melodisch genügend zu Ende zu führen.

Die eigne Weise des Tenors, nach den hohen Tönen überzugreifen, hat uns darauf gebracht, den Alt mit dem Thema unter dem vorhaltenden Tenor einzuführen. Man sieht, dass das Thema dadurch nicht verdunkelt wird, vielmehr in einer neuen und nicht zu flachen Weise eintritt, nicht so voraus beabsichtigt, als etwa der Fall gewesen wäre, wenn wir es zwei Takte weiterhin hätten eintreten, den Zwischensatz von Takt 3 in No. 458 vielleicht so

459.



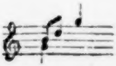
fortsetzen wollen. — Es sei hierbei gelegentlich bemerkt, dass dergleichen unerwartete, neue oder kühnere Einsätze der Fuge einen höhern Schwung ertheilen können. Demungeachtet ist hier die Führung des Tenors aus einem andern Grunde tadelnswerth. Er nimmt nämlich das bewegteste Motiv des Thema's vorweg und schwächt damit das Thema. Auch die Einführung des Dreiklangs auf *A* durch den Bassgang ist nicht lobenswerth, da dieselbe Harmonie im folgenden Takte wieder und besser gebraucht wird.

Wir wollen jedoch unserer Methode eingedenk bleiben: den einmal begonnenen Entwurf rücksichtslos, wenn irgend möglich in Einem Gusse, zu vollenden. Wer sich während des Entwerfens darauf einlassen wollte, beiläufig bemerkte Fehler und Mängel erst zu beseitigen, würde sich in Ausbesserungen, Nebenwerk und Zweifel verstricken und die Frische der ersten Konzeption verlieren. Wir merken uns an, was zu verbessern ist, und lassen es bis zur Vollendung des Entwurfs stehen.

Die erste Durchführung ist nun vollendet, und wir werden einen Zwischensatz anheben, mit dem wir entweder den ersten Theil der Fuge auf der Dominante schliessen, oder zu einer nochmaligen Einführung — wo nicht gar Durchführung des Thema's im Haupttone oder der Dominante fortschreiten. Zunächst aber brauchen wir Stoff zum Zwischensatze. Woher den? —

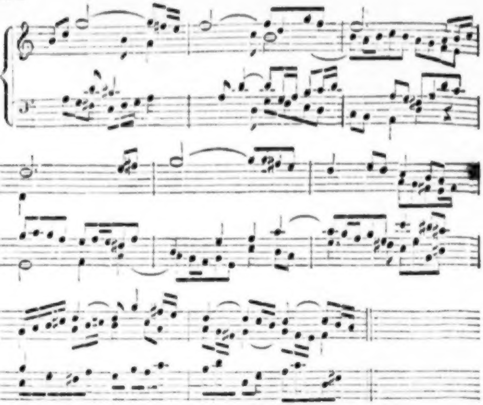
Betrachten wir unsern letzten Takt, so finden wir, dass Alt und Diskant eben so stehen, wie vor dem ersten Zwischensatze Bass und Tenor. Dies führt uns darauf, den Diskant in der Weise, wie zuvor den Tenor

460.



fortschreiten zu lassen. Allein dem Diskant ziemt nicht das leidenschaftliche, im ersten Zwischensatze fast fahrige Wesen des Tenors; er muss sich weiblich milder, ruhiger, diatonischer bezeigen. Ohnehin stehen uns jetzt vier Stimmen zu Gebote, unter, die wir den erregtern Inhalt des Tenors vertheilen können. Wir schreiten so fort.

461.



Man sieht, dass das einschlagende Motiv des Tenors aus dem ersten Zwischensatze hier unter Diskant, Tenor und Alt, Tenor und Bass vertheilt ist; was ihm an der ursprünglichen melodischen Kraft verloren gegangen ist, ersetzt Stimmfülle und Lage.

Im vierten Takte hat sich uns das Thema gleichsam von selbst und in einer nicht unangemessenen Stellung gegen den Tenor im Basse dargeboten; im folgenden Takte haben wir es nochmals im Tenor — beidemal auf der Dominante einführen können; von da aus führen wir den Satz in freier Figurirung zum Schlusse des ersten Theils auf die Dominante.

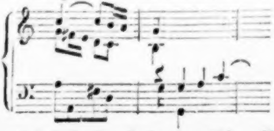
Ueberblicken wir den Entwurf des ersten Theils, so fehlt uns an vielen Stellen die Ausführung der Stimmen. Wie wir sie weiter führen, ob wir nicht da oder dort eine Stimme schweigen lassen wollen, — werden wir bei der Ausarbeitung zu bedenken haben. Am merkenswerthesten ist uns der Schluss des Tenors, im vorletzten Takte. Der Tenor hatte zwei Takte früher das Thema, und zwar mit verkürztem Anfangstone eingesetzt und führt es hier mit einer Erhöhung der beiden vorletzten Töne zu Ende, — eine

Freiheit, die wir uns wohl nehmen können, da die regelmässige Durchführung schon längst geschlossen ist. Dieses Ende des Tenors und die Stimmlage in den beiden letzten Takten scheinen anzurathen, dass derselbe von hier an pausire und später zuerst wieder mit dem Thema auftrete. Allein aus einem andern Grunde wäre dies nicht wohl gethan, weil nämlich der Tenor so eben das Thema vorgetragen hat.

Wir werden hierbei inne, dass die Wiederholung des Thema's im Bass und Tenor eine überflüssige und darum nachtheilige ist. Weder das Thema, noch unsere Bearbeitung sind von solcher Wichtigkeit, dass es der Wiederholung bedürfte. Wollten wir sie anwenden, so müsste der nachfolgende Zwischensatz weit ausgeführt werden, weil man das Thema schon sechsmal gehört hat; der zweite Theil und seine Modulation, die ganze Fuge würde sich weiter ausdehnen, als wir beabsichtigen und das einfache Thema fodert. Der Werth der Fuge besteht überhaupt nicht in ihrer Länge; und dem Anfänger in Fugenkomposition würden wir besonders rathen, sich nicht auf zu weit gehende Plane einzulassen. — Wir werden also den vierten bis sechsten Takt bei der Ausarbeitung streichen.

Der letzte Zwischensatz neigt zum förmlichen Schluss auf der Dominante hin. Hätten wir ein im Auftakte und bewegt anhebendes Thema, so würde ein voller Schluss wohl statthaft sein, — nämlich vorausgesetzt, dass derselbe sogleich wieder durch den Eintritt des Thema's aufgehoben würde. Unser Thema dagegen würde nach einem förmlichen Schlusse gar zu ruhig und unbedeutend einsetzen — wir müssten es denn (was schon oben abgelehnt worden ist) mit einer Verkürzung des ersten Tones, z. B. so —

462.



einführen. Hier sei jedoch das Andre gewählt. Wir setzen also den Zwischensatz ununterbrochen fort, bis zum Eintritte des Thema's. Die Modulationsordnung würde uns nach dem Schlusse in *G* dur etwa zunächst *E* moll, *A* moll, *D* moll, *F* dur und damit die Rückkehr in den Hauptton anrathen.

Dieser Punkt, die Anknüpfung des zweiten Theils der Fuge, ist besonders für den Neuling der schwierigste. Einmal nämlich hat die Fuge sich während der ersten Durchführung durch den Anwachs aller Stimmen gesteigert und im Hauptzwischensatze sich gewissermaassen vollendet; soll nun wiederum das Thema in einer

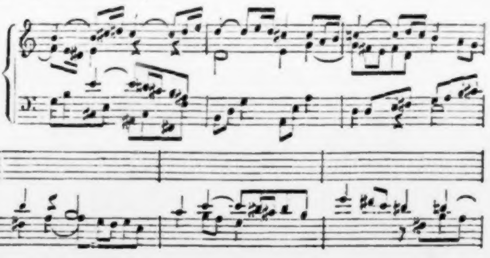
Stimme, etwa mit dem Gegensatze von einer oder ein Paar Stimmen gleichsam von Neuem anfangen; so liegt in der Aufgabe selbst die Gefahr, schwächer, matt zu erscheinen. Dann aber ist voraussetzlich Hauptton und Dominante im ersten Theile abgethan, und wir möchten den zweiten Theil entschieden mit dem Thema in einer neuen Tonart anheben; hier laufen wir wieder Gefahr, entweder einen Modulationssprung zu machen, oder den Zwischensatz herumziehen zu müssen, bis er uns endlich wohl oder übel, — leicht aber mit fühlbarer Absichtlichkeit — in die neue Tonart gebracht hat.

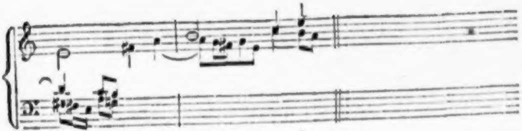
Um diese Schwierigkeit zu beseitigen, haben besonders neuere Meister bei dem Eintritte der vierten Stimme die erste, oder allenfalls zweite Stimme schweigen lassen; sie erlangten dadurch, dass der erste Theil der Fuge nicht zum Gipfel der Stärke gelangen konnte und ihnen eine frische Stimme zum Wiederanfange übrig blieb. — Dass diese Form in einzelnen Fällen die rechte ist, kann wohl zugegeben werden. Aber zur Regel darf sie um so weniger erhoben werden, da sie auf eine absichtliche Schwächung eines Theils zu Gunsten eines andern hinausläuft; die erste und bis zum dritten Theile wichtigste Durchführung gelangt hiernach nicht zur rechten Vollstimmigkeit, sie bleibt bei vier Stimmen dreistimmig.

Es verträgt sich auch gar nicht mit dem Sinn künstlerischer Arbeit, für dergleichen Wendepunkte des Schaffens besondre Hülfsmittel zu suchen. Denn jedes würde nur eine fremde, äusserliche Aushülfe sein; wir müssen aber unser Werk aus uns selbst vollführen, in jedem Momente die Hülfe in uns, in dem Vorangegangenen selbst suchen. Und eben hierzu fördert uns die Methode rastlosen, ununterbrochenen Entwurfs.

Hiermit kehren wir zu dem unsern zurück. Wir überlesen, oder spielen denselben durch und fahren fort. Wir gedenken, von *G* dur nach *E* moll zu gehen.

463.



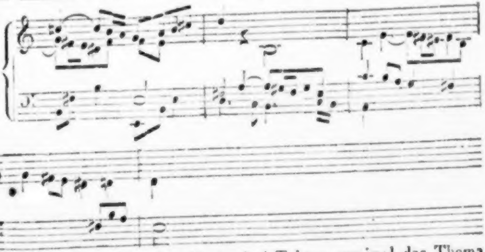


Doch noch einmal unterbrechen wir uns.

Die Ueberleitung in den zweiten Theil durch den Alt auf der Dominante der Dominantentonart kann genügen, und die neue Durchführung, die eigentlich erst vom Bass anhebt, würde an sich selbst ebenfalls gelten und wirken können. Allein ihre Stimmordnung ist die schon in der ersten Durchführung dagewesene, und dergleichen Formalwiederholungen lassen leicht die Sache selbst monoton erscheinen, obgleich hier der Wechsel von Tonart und Tongeschlecht zur Entschuldigung gereichen könnte.

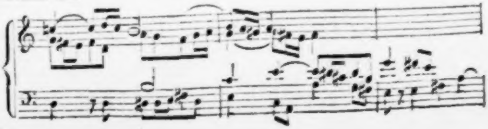
Die nächste Hülfe schiene die zu sein, statt des Basses den Tenor anheben zu lassen. Takt 3 beginne so:

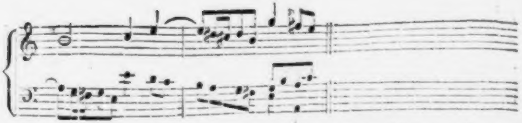
464.



Allein dann würde der Alt in drei Takten zweimal das Thema haben und der Bass würde auf denselben Stufen eintreten, die drei Takte zuvor der Tenor inne gehabt. *Oder wir müssten Alt, Bass und Tenor auf h einführen*, wo nicht gar den Bass auf einer ganz fremden Stufe; oder endlich: wir müssten die Durchführung in der Mitte unvollständig lassen, und damit den kräftigen Fortgang zum Diskant hemmen. Besser opfern wir den Alt, der ohnehin schon dagewesen ist.

465.



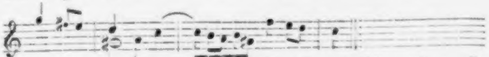


Hier ist genug geschehen, um die ohnehin schon entferntere Tonart *E* moll zu befriedigen. Der Bass übrigens hebt mit verkürztem Anfangstone an, und verändert seinen Sexten- in einen Oktavenschritt, um nicht mit der Oberstimme widrig in Oktaven zu treten. Auch der Alt hat die letzte Hälfte des Thema's verändert.

Hiermit hat nun die eine Seite der Modulation, die nach der Oberdominante hin, gebührende Fülle erhalten, und wir haben uns nach der andern, der Unterdominante und ihrer Parallele zu wenden.

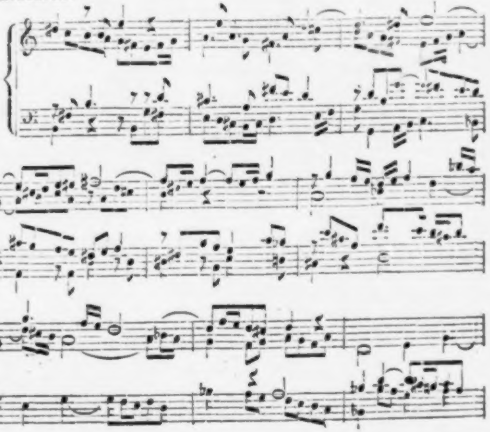
Lüde nicht die letzte Diskantklausel zu einem Abschlusse auf der Dominante von *E* ein und hätten wir nicht schon genugsam das Thema gehört, so würden wir — etwa in dieser Weise

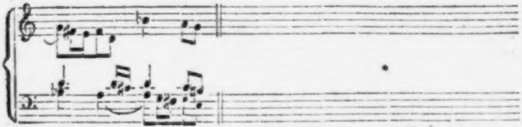
466.



über *A* moll (der Hauptparallele) nach *D* moll und *F* dur gehen. So aber ziehen wir vor, mit einem Zwischensatze gleich nach *D* moll zu moduliren:

467.

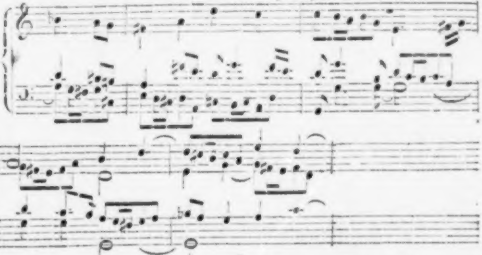




Hierzu bietet sich uns das Motiv des ersten Zwischensatzes dar, und es drängt ein zweites aus dem Gegensatze auf, das in ausgedehnterer diatonischer Folge der erhöhten Bewegung an dieser Stelle entsprechend scheint. Der Diskant pausirt in den letzten Takten. Da ohnehin der Schluss herannaht, so wird es rathsam, die abgetretene Stimme auf entscheidende Weise einzuführen.

Blicken wir jetzt noch einmal schnell auf unser Thema zurück, um den rechten Stoff für die letzten Partien unserer Fuge zu finden. Wir haben das bedeutendste, oder wenigstens bewegteste Motiv des Thema's, die erste Hälfte des zweiten Taktes, noch gar nicht für sich verarbeitet. Dies kommt uns eben jetzt, auf dem Gipfel der Bewegung, recht zu statten. Es führt uns weiter, und wir ändern dazu die letzte Note des vorigen Taktes.

408.

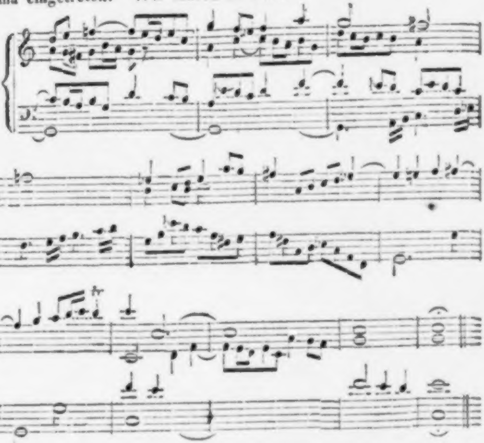


Dreimal hat dieses Motiv sich jetzt im Basse wiederholt, und diesem dadurch einen bedeutenden Gang in die Tiefe gegeben; diese Stimme wird uns nicht zufrieden lassen, bis wir ihr noch ein Gegengewicht, einen bedeutsamen Gang in die Höhe, vergönnt haben, der uns vielleicht zur Besiegelung des Schlusses dienen kann.

Allein — wie sollen wir nun den Schluss einleiten, wie in den Hauptton und dritten Theil der Fuge zurücklenken? Der blosse Dominantakkord, den wir am Ende des Bassganges auf *G* erbauen könnten, ist eine zu schwache Angel, um nach so weit geführter Modulation uns in den ersten Ton zurückzuwenden. Wir müssten ihn wenigstens lange festhalten oder nach eingemischten andern Akkorden mehrmals wieder bringen.

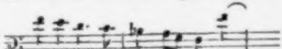
Hier tritt uns nun jenes mächtige Bindemittel, der Orgelpunkt, vor Augen, dessen tiefe Bedeutung und Macht wir schon im ersten Buche kennen gelernt haben. Wir werden ihn hier ergreifen, die Figurirung der Stimmen über ihm fortsetzen; oder besser: wir werden irgend ein wichtiges Motiv des Thema's (z. B. das letzt ergriffene) über ihm durcharbeiten. Noch wichtiger würde er, wenn wir das Thema selbst, oder eine ganze Durchführung, oder endlich eine Engführung darauf bauten; dann wäre die stärkste harmonische Form mit dem wichtigsten Inhalte der Fuge in gedrängtester Weise vereinigt. Dies ist schon oben begonnen; der aufgesparte Diskant, dann Alt und Tenor, sind bereits mit dem Thema eingetreten. Wir fahren so fort:

469.



Die Tonart der Unterdominante haben wir versäumt. Es ist aber auch nicht nothwendig, sie in jedem Tonsatze einzuführen, und fänden wir es nöthig, so könnte es noch im vierten und dritten Takte vom Ende durch den Tenor geschehen.

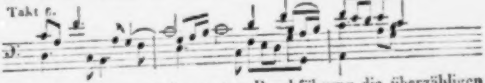
470.



Hätten wir unsern Schluss nicht mit dem Orgelpunkte eingeleitet, dann würden wir die Unterdominante nicht füglich haben entbehren können, um den Schluss, die Rückkehr in den Hauptton zu verstärken. Bei stiller bewegten, oder kürzern Fugen kann man ohne Orgelpunkt und ohne Unterdominante fertig werden.

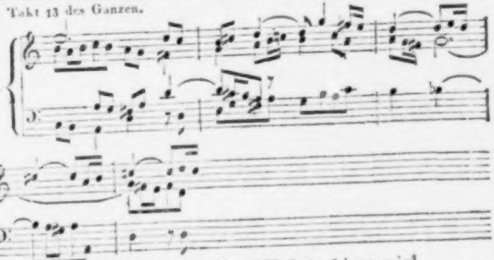
Nehmen wir nun an, dass wir von unserm Entwurf im Allgemeinen befriedigt wären, so kehren wir auf diejenigen Punkte zurück, von denen wir schon im Vorbeigehen erkannt haben, dass sie einer Verbesserung bedürfen. Dies ist zuerst die Einführung des Alts in der ersten Durchführung. Sie kann so geschehen

471.



Sodann müssen nach der ersten Durchführung die überzähligen Einführungen des Thema's im Bass und Tenore beseitigt werden. Diese Stelle kann so zusammengezogen werden,

472.



worauf im dritten Viertel von No. 465 fortgefahren wird.

Zweiter Abschnitt.

Prüfung des ersten Entwurfs.

Wir nehmen an, dass der erste Entwurf (wie er oben in No. 456 — 458 Takt 1 — 471, 458 Takt 4 — 460 Takt 1 und 2 — 472 — 465 — 467 — 468 — 469 enthalten ist) in Einem Gusse und dem schon daraus sich entzündenden Eifer niedergeschrieben sei — ein Vortheil, den freilich die obige Arbeit entbehrt.

Nun beginnt das Geschäft der sorglichsten Prüfung erst im Stillen, dann am Instrumente.

Wir erwägen vorerst den ganzen Inhalt des Entwurfs, ob er für die Idee der Fuge und nach den allgemeinen Erfodernissen der Tonkunst wohl zureichend ist.

Da finden wir nun:

1) eine vollständige Durchführung im Haupt- und Dominanttone;
2) eine dreistimmige in der Parallele der Dominante; der auf der Dominante selbst einleitende Alt ist nicht mitgezählt;
3) eine dreistimmige (wieder unter Einleitung des Alts) auf der Parallele der Unterdominante;
4) eine Engführung zum Orgelpunkte über der Dominante des Hypttons;
5) nochmals das Thema über der Tonika im Haupttone.

Die Modulation hatte also folgende Hauptmomente:

C dur, *G* dur, *E* moll, *D* moll, *C* dur.

Nur *F* dur und *A* moll fehlten.

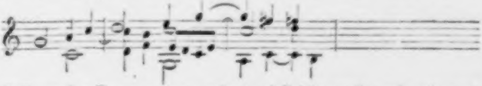
Die Stimmordnung in den verschiednen Durchführungen war:

1) Bass, — Tenor, — Alt — Diskant;
2) nach einleitendem Alte:
   Tenor, — Bass, — Diskant;
3) nach einleitendem Alte:
   Bass, — Tenor, — Alt;
4) über dem Orgelpunkte:
   Diskant, — Alt, — Tenor, — dann nochmals Alt.

Enger folgten sich die Eintritte schon in der zweiten, noch mehr in der vierten Durchführung.

In den Zwischensätzen sind die drei wichtigsten Motive des Thema's durchgearbeitet. Hätten wir die Fuge breiter und ruhiger ausgeführt, so würden wir irgendwo, wahrscheinlich vor dem Rücktritte in den Hauptton das erste Motiv des Thema's, etwa so

473.



zur Stillung der Bewegung ausgelegt, vielleicht auch nochmals zum ruhigen Schlusse verwendet haben.

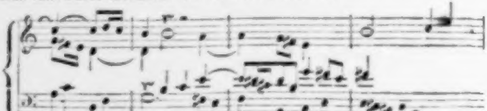
Ueberhaupt ist klar, wie weit unser Entwurf davon entfernt ist, das Thema, oder gar alle Möglichkeiten der Fugenform zu erschöpfen. Wir haben aber schon im voraus angemerkt, dass dies weder ausführbar, noch kunst- und vernunftgemäss ist. Nicht die einzelne Fuge soll und kann unerschöpflich und unendlich sein, sondern die ganze Form ist es. Jede einzelne Fuge findet ihr Maass in der besondern Idee, die der Komponist in ihr niedergelegt hat, und ist fehlerhaft und schlecht, sobald sie — etwa in Trieben eitler Kunstgeschicklichkeit — darüber hinauswuchert. Was aber namentlich den vorstehenden Entwurf betrifft, so musste schon des Raumes wegen stets das Engste das sich ergeben wollte gewählt werden, nicht selten auf Kosten einer ruhigern und bessern Anlage.

Uebrigens ist besonders dem angehenden Fugisten anzurathen, jener missverständigen Vollständigkeit nicht nachzustreben, sondern sich vorerst mit Wenigem zu begnügen. Er kann Meisterstücke von Fugenarbeit genug finden, die weder so ausgedehnt, noch dem thematischen Gehalt nach so durchgearbeitet sind, als das vorige Beispiel; und seine ersten Versuche dürfen ihm genügen, wenn es ihm auf kunstlebendige Weise gelungen ist, nach der ersten Durchführung das Thema oder eine zweite Durchführung in einem Nebentone zu zeigen, und mit einer dritten Durchführung im Hauptone zu schliessen, — das heisst: einen bescheidnen Schritt weiter zu gehen, als im Fugato oder der Fughette, aber in fester geordneter Weise. Die weitere und reichere Ausführung findet sich allmählig von selbst ein, bis sich uns zuletzt hoffentlich auch die weisere Beschränkung enthüllt.

Wir betrachten nun die grossen Abtheilungen der Fuge.

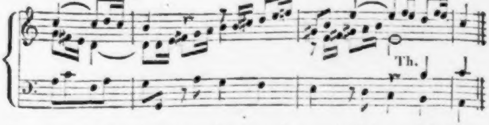
Der erste Theil enthält ausser der vollständigen Durchführung einen Zwischensatz von fünf Takten, im Ganzen über funfzehn Takte, steht also, äusserlich betrachtet, zu dem Ganzen (von 46 Takten) nicht in Missverhältniss. Wenn er gleichwohl weniger befriedigend sich abrundet, so liegt es darin, dass wir ihm in No. 472 und 465 den formellen Schluss genommen haben, und nun sofort in eine weitgeführte Mollmasse übergehen. Es ist zwar keineswegs nothwendig, den ersten Theil formell so entschieden abzuschliessen; vielmehr findet sich in vielen Arbeiten unserer Meister (namentlich Seb. Bachs) der formelle Abschluss geflissentlich umgangen. Für den Neuling in der Fugenkunst ist aber der bestimmtere Schluss sehr fördersam (und darum sind wir in No. 462 bis 464 auf ihn ausgegangen) weil er ihm ein näheres Ziel und einen ordnenden Abschnitt darbietet, von dem er das Bisherige überblicken und das Weitere frisch beginnen kann. Für ihn finden wir daher das Streben nach einem bestimmtern Abschlusse des ersten Theils überhaupt rathsam, abgesehen davon, dass es für viele einzelne Werke schon an sich selbst die rechte Form ist. In unserm Entwurfe könnten wir von No. 461 so

474.



fortgehen und dann in No. 465 Takt 4 fortfahren. Oder, wenn uns hier die Anknüpfung zu hastig und der Fortgang gegen das Vorige zu einfach erschiene, könnten wir den Zwischensatz über den Schluss hinausführen und später erst die neue Durchführung anheben; z. B. so:

475.



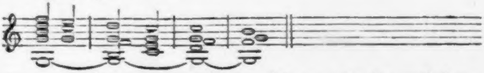
Es kann nicht schwer werden, noch mancherlei, und interessantere Wendungen zu finden.

Von der Abrundung des ersten Theils wenden wir uns zum dritten Theile. Dies ist der zweite besonders schwierige Punkt für den angehenden Fugisten. Wie bei dem Abschlusse des ersten Theils es darauf ankam, ohne Ermatten weiter zu gehen: so ist es hier die Aufgabe, aus der vollen Erregung des zweiten Theils mit Kraft und Entschiedenheit und doch ohne Riss und Sprung die Bewegung der Fuge zurückzulenken in den Hauptton und zum beruhigenden Schlusse. Der Sammelpunkt dieser zur Ruhe strebenden Bewegung ist der festgehaltne Dominantakkord des Haupttons, oder der Orgelpunkt.

Auch wir haben einen Orgelpunkt eingeführt, der vom 32. bis 36 Takte des Entwurfs geht, so dass (beiläufig gesagt) der dritte Theil unserer Fuge die letzten 14 Takte der Fuge umfasst. Aber wie ist unser Orgelpunkt und der Hauptton eingetreten? — Der Orgelpunkt beginnt in *G*dur, das aber schon ein Viertel früher, und zwar durch einen blossen Terzquarten-Akkord, eingeführt worden war; der Hauptton findet sich im 35 Takte gleichsam gelegentlich, ohne alle Wichtigkeit ein; die Modulation ist also an beiden Stellen, an der Stelle der Fuge, wo sie am kräftigsten wirken sollte, ohne Nachdruck, und somit auch das mächtigste Bindemittel der Fuge, der Orgelpunkt, seiner Gewalt beraubt, eine leere Form.

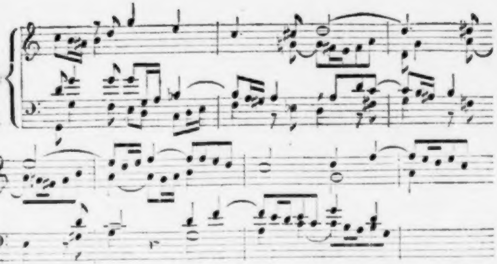
Wir wissen, dass der Orgelpunkt keineswegs ein nothwendiger Bestandtheil der Fuge ist. Kleinere Sätze können ihn ganz entbehren, und sich mit dem blossen Dominantakkorde, oder einer geringen Entfaltung aus ihm, z. B.

476.



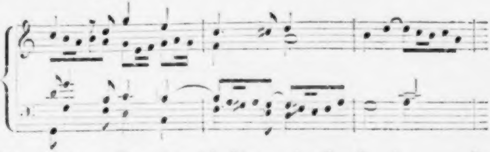
begnügen. Auch in grössern Fugen können wir ihn entbehren, und uns durch andre bedeutsame Modulationen, z. B. mittels der Unterdominante, wieder im Hauptton festsetzen. Unser Entwurf hätte z. B. in No. 468 Takt 3 so fortschreiten können.

477.



Oder, — wenn uns hier der zweite und dritte Takt zu weitschweifig erscheinen und wir den Tenor, der das Thema (in No. 239) zuletzt gehabt hat, nicht gern wieder beginnen lassen wollen: könnte der Fortgang statt des vorigen Versuchs so —

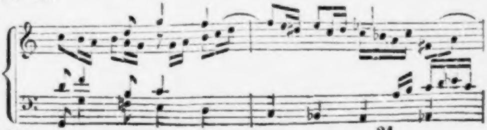
478.

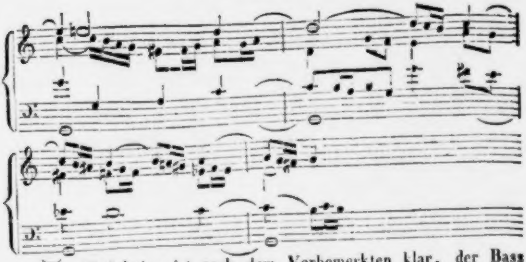


gebildet werden. Es zeigt sich hier, wie überall, dass nur die Menge der Wege, die unserer Wahl sich darbieten, nicht die Schwierigkeit, einen neuen Fortgang zu finden, uns in Verlegenheit setzen kann, dass dem gut Vorbereiteten die bildende Kraft nie versagen kann, wohl aber er eines entschieden eingreifenden Willens vonnöthen hat, um nicht zwischen allen Auswegen unentschlossen zu stehen und in Zweifelmuth seine Kraft zu verlieren. —

Wollen wir aber den Orgelpunkt nicht aufgeben, so müssen wir ihn vor Allem entschieden einführen. Hier ist es der geradeste Weg, sogleich nach dem Haupttone, und von da (über die Unterdominante — oder auch nicht) nach dem Dominantakkorde oder der Dominantentonart zu gehen. So geschieht es hier von No. 468 Takt 3 an.

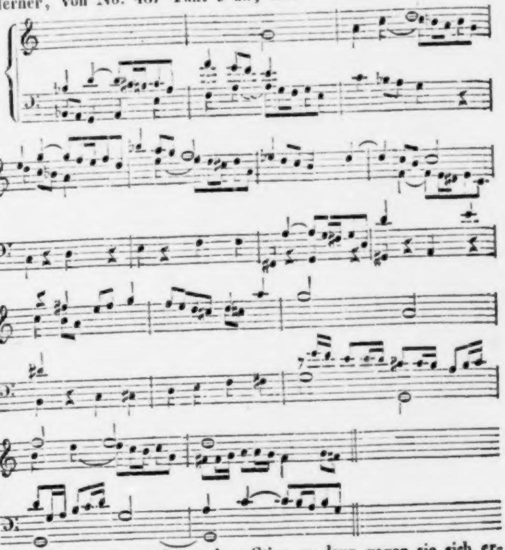
479.





Die Modulation ist nach dem Vorbemerkten klar, der Bass wird in bedeutenderer Weise und bestimmter in den Halteton des Orgelpunkts hineingeführt, als zuvor in No. 468. — So geschieht es ferner, von No. 467 Takt 9 an, hier:

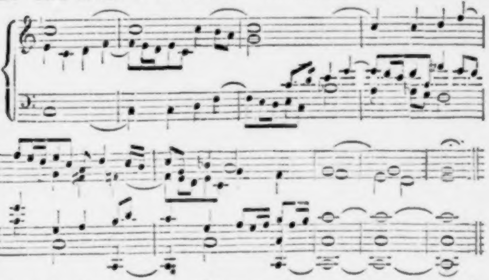
480.



wo der Bass erst mit den andern Stimmen dann gegen sie sich erhebt, um gesteigert den Orgelpunkt zu fassen; — und so wären freilich noch manche andre Wege zu demselben Ziele möglich, die aufzusuchen dem Schüler überlassen bleiben kann.

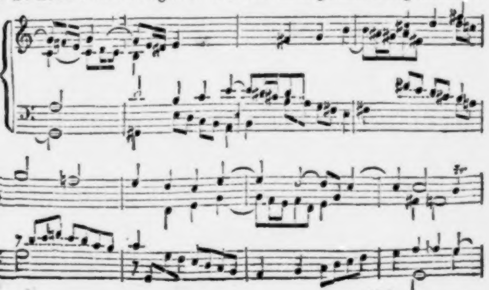
Ein so entschieden eingeführter Orgelpunkt weckt nun mächtig das Vorgefühl des Schlusses und damit das Bedürfniss einer festern Ruhe. Von ihm aus kann nur zweierlei zu erwarten sein. Entweder sofort der Schritt auf die Tonika; dazu wäre No. 480 reif. Nun aber kann eine so umständliche Einführung nicht ohne entsprechende Folgen bleiben; es kann kein blosser Schlusssatz folgen, sondern es wird als Gegengewicht gegen den Orgelpunkt noch eine (vielleicht auch orgelpunktmässige) Ausführung auf der Tonika, wo möglich mit An- oder Durchführung des Thema's, wünschenswerth. Man könnte z. B. nach No. 480 so schliessen

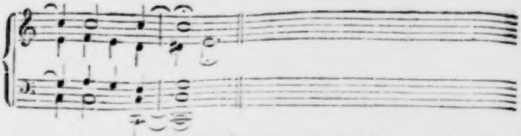
481.



Dies ist der eine Fall. Oder man wird aus dem Orgelpunkt in einen Trugschluss übertreten und den dritten Theil der Wendung von dem neu erreichten Punkte zum wirklichen Schlusse widmen. So könnte unsre Fuge von No. 479 ab folgenden Gang nehmen:

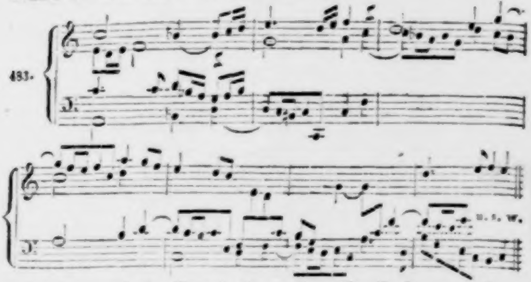
482.





und würde dann noch eine der oben vermissten verwandten Tonarten, die Hauptparallele (*A*moll) in ihren Kreis ziehen. Oder es könnte von No. 480 ab so geschlossen werden,

483.



wobei denn noch der Unterdominante ihr volles Recht, — und am rechten Ort, am Schlusse — widerführe. Es liegt übrigens schon im Karakter des dritten oder Schlusstheils und der durch Trugschlüsse erwirkten Anhänge, dass man hier nicht zu weit gehen, sondern sich zeitig zum Ende anschicken muss. Denn sobald das Gefühl des Schlusses einmal angeregt ist, würde selbst der gehaltreichste und anziehendste Nachtrag, wenn er sich zu weit ausdehnte, Ueberdruss oder Ermüdung bewirken. Auch ist es gut, wenn selbst der äusserliche Gehalt der Theile (ihre Taktzahl) ein ungefähres Ebenmaass beobachtet, wiewohl es unkünstlerisch erscheint, darauf ein zu grosses Gewicht zu legen, wohl gar die Takte gegen einander abzuzählen.

Soviel (und vielleicht schon zuviel) über die Prüfung der Hauptmomente unsers Entwurfs. Der Jünger der Fugenkunst muss, besonders bei seinen ersten Arbeiten, natürlich nicht dabei stehen bleiben, sondern nun Theil um Theil, Durchführung um Durchführung u. s. w. nach allen Seiten, der Modulation, der Stimmeintritte, der Stimmeinführung u. s. w. sorgfältig prüfen, sich überlegen, welche bessern oder andern Wege er hätte gehen können, seinen ersten Entwurf aber nur da ändern, wo es zur Beseitigung entschiedner Missgriffe, oder zur Erlangung eines bedeutenden

Gewinns ohne allen Nachtheil geschehen kann. Denn manches Versäumte kann nur nachgeholt, ja sogar mancher geringere Fehlgriff nur verbessert werden auf Kosten der Eigenthümlichkeit des Ganzen. In diesem Falle soll man lieber den einmal begangenen Fehler tragen und bei dem nächsten Werke um so entschiedner den bessern Weg gehen. Ohnehin lernt Niemand an Einer Fuge (und wollte er jahrelang daran arbeiten) die Fugenkunst, sondern nur an sehr vielen, und dazu gehört Entschlossenheit und Rüstigkeit.

Dass aber endlich unser Entwurf, — nicht aus künstlerischem Antriebe hervorgerufen, sondern zum Lehrzweck unternommen und wirklich immitten den Erörterungen abgefasst, also sogar des Eifers einer ununterbrochenen Arbeit beraubt — keineswegs als Kunstwerk gelten soll und kann, bedarf kaum der Erinnerung. Wäre es darauf angekommen, ein Kunstwerk hinzustellen, so würden sich deren genug in den Werken unserer Meister gefunden haben. Es war aber wichtiger, das Entstehen, die Hervorbringung eines solchen zu zeigen, dem Jünger die Hand, und den Verstand der Sache zu öffnen. Wenn ihm dies geworden, wenn er darin Bescheid weiss und sich leicht bewegt, dann wird der künstlerische Geist ihm die Schöpfung wahrer Kunstwerke verleihen. Nicht eher rathen wir ihm auch, die Werke unserer Meister zu studieren. Denn ihre Kunstfertigkeit, wie ihre Freiheiten würden ihn verwirren, die Besonderheit eines jeden ihm als Wesentliches sich vorspiegeln. In dieser Hinsicht giebt es für den Anfänger kein gefährlicheres (freilich für den Vertrautern auch kein höheres und reicheres) Vorbild, als Sebastian Bach, den grössten Meister in der Fugenkunst. Denn in ihm hat sich die vollkommenste Herrschaft über alle Formen der Fuge zu solcher Freiheit erhoben, dass die Grundformen (das Gerippe gleichsam des Ganzen) sich unter den lebensvoll wallenden, vom Geiste des Kunstwerks gelenkten Linien der Stimmen verhüllen und verwandeln. So würde der Zögling bildender Kunst nicht an der mediceischen, oder einer tizianischen Venus, sondern viel eher an einem akademischen Akte und anatomischen Präparaten die Verhältnisse des Körpers begreifen.

Dritter Abschnitt.

Die Ausarbeitung der Fuge.

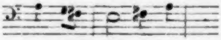
Ist nun der Entwurf, — und damit das Ganze, — in allen wesentlichen Zügen festgestellt: so hat die Ausführung nach den Grundsätzen der Stimmführung und Figurirung keine Schwierigkeit mehr. Man vollendet alle im Entwurfe lückenhaft gebliebenen Stimmen und ändert oder verbessert dabei das Einzelne, das sich nun noch im Entwurfe unpassend oder unrichtig findet. Hierzu bedarf es keiner besondern Anleitung mehr; nur auf zwei Punkte ist die Aufmerksamkeit noch zu lenken.

Erstens wird es dem Ganzen grössere Mannigfaltigkeit und den stärksten Stellen grössere Kraft zu Wege bringen, wenn nicht überall mit allen Stimmen gearbeitet wird, wenn man zur rechten Zeit sich mit dreien oder zweien begnügt, um dann mit frischen Kräften ausgeruhter Stimmen und in vollerm Satze fortzuschreiten. Man erhält damit einen Wechsel zwischen zwei, drei und allen, zwischen hohen und tiefen Stimmen u. s. w. Nur auf eine einzige Stimme darf der Fugensatz nicht leicht auf längere Zeit zurückgeführt werden (den Anfang ausgenommen) weil die Einstimmigkeit der Idee der Fuge widerspricht. Schon bei dem Entwurfe muss darauf Bedacht genommen werden, dass hin und wieder weniger Stimmen genügen können.

Eine solche Stelle findet sich in unserm Entwurfe (wie wir ihn zu Anfange des vorigen Abschnitts zusammengestellt haben) Takt 17 und 18, wo jedenfalls der Diskant schweigen kann, wenn nicht Takt 18 bis 20 auch der Alt. Letzterer findet auch Takt 25 einen kleinen, und ersterer Takt 29 bis 32 einen grössern Ruhepunkt, so wie der Tenor Takt 14 und 27; wogegen dem Basse höchstens Takt 10 eine kleine Ruhe gegönnt wird, — eine der Unvollkommenheiten unsers Entwurfs, der erst Takt 21, 24 bis 26 durch kleine Pausen einigermaassen abgeholfen wird.

Zweitens ist besonders vor dem Eintritte des Thema's ein Abbrechen der Stimme erwünscht, um das Thema frischer eintreten zu lassen. In dieser Beziehung sind in der zweiten Durchführung die Eintritte des Tenors und Diskants wohl bedacht, der Bass, — der am einfachsten, aber auch ununterscheidbarsten so —

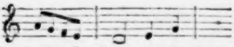
481.



hätte in das Thema treten können, — ist wenigstens durch eine absetzende Achtelpause einigermaassen für den Eintritt des Thema's vorbereitet. In der dritten Durchführung ist der Eintritt des Tenors am meisten, der des Basses einigermaassen durch Pausen begünstigt, der des Alts gar nicht; man wollte nicht beide Oberstimmen gleichzeitig abbrechen.

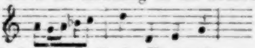
Wo nun eine Vorbereitung durch Pausen nicht thunlich ist, sucht man den Eintritt des Thema's wenigstens durch einen auffallendern Melodieschritt zu bezeichnen, sollte man auch die Stimme darum in die höhere oder tiefere Oktave des Anfangstones leiten. Jener Alteinsatz würde vollends unkräftig werden, wenn man die Stimme diatonisch auf das Thema los führte, —

485.



er würde allenfalls durch die Lenkung in die höhere Oktave

486.



gewonnen haben; doch scheint die im Entwurfe gewählte Wendung die bezeichnendere.

Uebrigens warnen wir angehende Fugisten, bei der Ausarbeitung nicht in eine zu weit gehende Verbesserungs- und Bereicherungssucht zu gerathen. Denn da man bei der Ausarbeitung gewöhnlich kühler, besonnener, umsichtiger zu Werke geht, so kann es nicht fehlen, dass man hier und da noch Gelegenheiten wahrnimmt, das Thema, oder eine Engführung oder ein interessantes Motiv einzuführen, wovon im Entwurfe nicht die Rede gewesen. Hierbei muss man aber sehr vorsichtig sein, und — wo nicht offenbare Fehler und Mängel des Entwurfs vorliegen — der ersten frischen und unbefangnen Auffassung mehr vertrauen, als nachheriger Klügelei oder beiläufigen Einfällen. Die Ausarbeitung soll eine Ausführung des Entwurfs sein, nicht eine willkührliche oder unbegränzte Abänderung.

So weit rathen wir dem Jünger der Fugenkunst vorerst im Werke zu gehen, hier aber einen Stillstand zu machen, und nicht eher zu den folgenden Abschnitten zu schreiten, als bis er innerhalb der Gränzen der bisherigen Anweisung sich die Fugenarbeit geläufig gemacht und alle bisher gegebnen Regeln* vollkommen angeeignet hat. Allerdings sind noch fruchtbare und überaus fördersame Mittheilungen im Rückstande. Wer aber mit Wenigem hat auskommen gelernt, wird mit Mehrerm nachher um so bequemer und reichlicher haushalten können (umgekehrt ist's schwerer) und es muss uns hier wie überall daran liegen, sobald als möglich an die praktische Arbeit, an das Schaffen zu kommen. — Es ist sogar noch Eins im Rückstande, das von den meisten Tonlehrern in jeder Fuge für unentbehrlich erachtet wird, nämlich die Kunst, den Gegensatz über und unter dem Thema beibehalten zu können. Auch das soll uns vorerst nicht im Arbeiten stören; wir haben nun schon uns überzeugt, dass jene Versetzungsfähigkeit des Gegensatzes nicht jeder Fuge unentbehrlich ist.

Vierter Abschnitt.

Höhere Vollendung der Fuge.

Wir haben bis hierher zu entwickeln gesucht, was zunächst zu dem Wesen und der Vollführung des Fugenbaus gehört. Die nöthige Uebung darin vorausgesetzt, theilen wir nun noch Einzelnes zur höhern Vollendung des Fugenwesens mit.

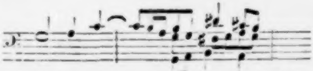
A. *Das Thema.*

Als Grundregel haben wir angenommen, dass das Thema genau beizubehalten und in keinem Punkt ohne besondern Grund zu verändern sei. Zuerst stiessen wir dann auf die für die zweckmässige Bildung des Gefährten nöthigen Abänderungen, so wie auf die Verkürzung des Anfangstones, um das Thema bequemer einführen zu können. Gelegentlich wollen wir im Gedränge der Fugenarbeit uns auch gestatten, das Thema unvollständig, nicht bis zu Ende, vorzutragen. Nur darf man sich solche Abkürzungen wenigstens in der ersten Durchführung und im letzten Theile nicht ohne dringende Gründe (z. B. zu Gunsten einer interessanten Engführung im letzten Theile der Fuge) erlauben, und sie dürfen nicht ohne die grösste Noth wesentliche, besonders karakteristische Züge des Thema's treffen. In unserm zuvor bearbeiteten Thema z. B. ist die Sexte im zweiten Takte das letzte bezeichnende Intervall. Es wäre daher nicht wohl gethan, dasselbe durch eine Verkürzung dem Thema zu entziehen. Der Anfänger aber sollte überhaupt auf alle Abkürzungen verzichten, bis er in sich selbst überzeugt ist, dass er sie nicht etwa um sich leichter durchzuhelfen ergreift, sondern aus Gründen, die in der Sache liegen. — Wichtiger sind aber folgende Modifikationen und Verwendungen des Thema's.

1. *Verengerung.*

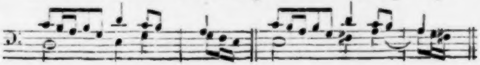
Verengert nennen wir das Thema, wenn eins oder einige seiner Intervalle mit kleinern vertauscht werden, wenn wir z. B. in unserm Thema statt der Sexte eine Quinte nehmen. Diese Veränderung kann dem Ganzen bisweilen einen geschärftern, oder ganz neuen Ausdruck geben, z. B. wenn das kleinere Intervall ein übermässiges —

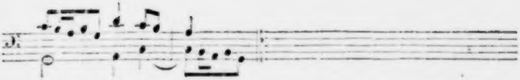
487.



oder sonst befremdendes und in eine fremde Modulation hineinziehendes ist. In der Regel aber wird die Verengerung eine Schwächung oder Minderung im Ausdrucke bewirken, und sollte daher nur zu Gunsten einer vortheilhaften Fortführung der Stimmen oder eines neuen Thema-Eintritts statt haben. So hätte eine Verengerung unsers Thema's unter andern folgende Eintritte begünstigt.

488.



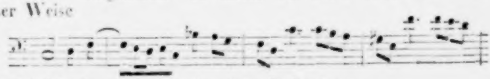


In den meisten Fällen wird es übrigens dieses Hülfsmittels nicht bedürfen (auch bei unserm Entwurfe nicht, und hätten wir ihn viel weiter ausdehnen wollen) und der Anfänger thut wohl, sich auch dieses unregelmässigen Mittels zu enthalten, bis er es — nicht mehr als Nothbehelf, sondern zu rechtem Zwecke selbstbewusst zu gebrauchen versteht. Jedenfalls gehört die Verengerung nicht in die erste Durchführung; im dritten Theile sollte sie nur zu Gunsten einer Engführung und, wenn sie eine Schärfung des Ausdrucks bewirkt, Zutritt erlangen; ihr geeignetster Ort ist also der zweite Theil der Fuge.

2. *Erweiterung.*

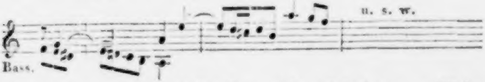
Die Erweiterung eines Thema's besteht in dem Austausch eines oder einiger seiner Intervalle gegen grössere, z. B. der Sexte in unserm Thema gegen eine Septime. In den meisten Fällen dient diese Aenderung, dem Thema einen grössern Schwung, höhere Macht zu verleihen, und wird daher gern für den dritten Theil, etwa zur letzten Darstellung des Thema's — besonders in Diskant oder Bass — aufgehoben. So hätten wir unser Thema z. B. in dieser Weise

489.



und vielleicht dagegen noch einmal im Diskant so —

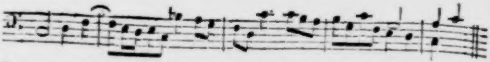
490.



aufführen können, während der Bass sich auf bedeutsame Weise wieder zur Tiefe herabgewendet und die Mittelstimmen wieder frei gelassen hätte. Man sieht, dass im Bass die Sexte zur Septime geworden, und dies Motiv erst wiederholt, dann in einer zweiten Wiederholung zur None erweitert worden ist. Der Diskant tritt mit einem verlängerten Anfangstone ein und erweitert ausser der Sexte auch seinen zweiten Schritt, so dass der Umfang des Thema's sich von einer Sexte zu einer None ausgedehnt hat.

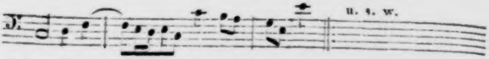
Uebrigens ist die Erweiterung nicht immer eine Verstärkung; es kommt darauf an, welche Intervalle für einander eintreten. Nehmen wir an, unser Thema hätte so —

491.



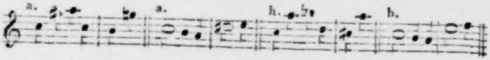
geheissen, so würden die Septimen karakteristische und bedeutsame Töne sein. Eine Erweiterung derselben zu Oktaven aber

492.



wäre nicht unbedingt eine Verstärkung zu nennen; an der ersten Septime hätten wir offenbar einen bedeutsamen Zug verloren; nur bei der zweiten Oktave machte sich der Aufschwung in die Dezime des Grundtons vortheilhafter geltend. — So würde auch der Austausch fremder, namentlich übermässiger Intervalle gegen leitereigne, z. B. die Verwandlung der Sätzchen unter *a* in die bei *b*:

493.

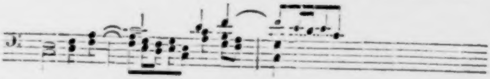


keineswegs eine Verstärkung oder Verbesserung zu nennen sein.*)

3. *Verdopplung.*

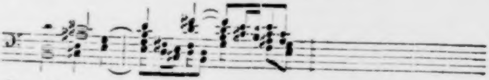
Die Verdoppelung des Thema's besteht meist darin, dass man dasselbe von zwei Stimmen gleichzeitig in Terzen oder Sexten vortragen, also massenhafter erscheinen lässt. Zwei solchen Stimmen gegenüber könnte eine dritte mit dem einfachen Thema auftreten, —

494.



oder zwei andre ebenfalls mit verdoppeltem Thema;

495.

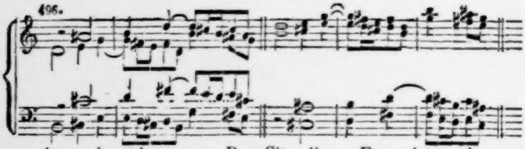


und dies Alles in mannigfachen Umkehrungen und Stimmversetzungen, z. B. so:

---

*) Es leuchtet ein, dass die Schätzung der Intervalle nach ihrem blossen äussern Umfange, — ob sie engere oder weitere seien — keineswegs die Sache erschöpft, sondern jedes Intervall seinen besondern Sinn, nicht blos einen stärkern oder schwächern Ausdruck als ein andres, hat. Allein die tiefere Erörterung ist nicht hier, sondern in der Musikwissenschaft zu geben.

496.



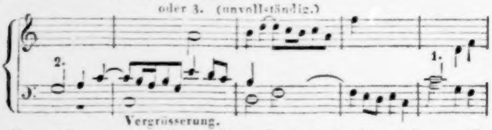
zur Anwendung kommen. Der Sitz dieser Form ist, wie man schon erräth, der dritte Theil, und vorzüglich die letzte Durchführung. Nur wenn man noch besondre Kräfte für diesen Theil zu Gebote hat, kann die Verdopplung auch im zweiten Theile geschehen. — Zum letzten Schlusse (bisweilen, wenn die Fuge als Theil eines grössern Ganzen erscheint, auch am Anfange) wird auch wohl das Thema von allen Stimmen im Einklang' und Oktaven vorgetragen.

4. *Vergrösserung.*

Sie besteht darin, dass jeder Ton des Thema's doppelte Geltung erhält: aus den Achteln werden Viertel, aus Vierteln Halbe u. s. f. Der Sinn dieser Veränderung ist, dass das Thema grösser, in seiner Bewegung gewichtiger erscheint; wir finden darin ein Mittel, dasselbe besonders gegen das Ende der Fuge, z. B. zu Anfange des dritten Theils, wichtiger darzustellen.

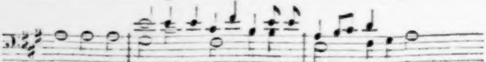
Am deutlichsten und wirksamsten tritt die Vergrösserung dann auf, wenn in einer andern Stimme gleichzeitig das Thema in ordentlicher Grösse erscheint. Unsers Thema's Vergrösserung würde wenigstens an drei verschiednen Punkten mit der ordentlichen Grösse desselben zusammentreffen können:

497.



Am wirksamsten erscheint diese rhythmische Verstärkung, die durch den Zutritt des Thema's in ordentlicher Grösse eine Art von Engführung bewirkt, gegen das Ende des Ganzen, im dritten Theile der Fuge. So finden wir sie z. B. in der Fuge (Doppelfuge) Christus hat uns ein Vorbild gelassen, in Grauns Tod Jesu,

498.

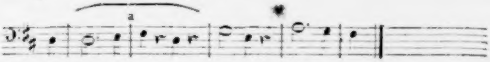


wo der Bass die Vergrösserung, der Tenor das Thema in ordentlicher Grösse vorzutragen hat.

5. Verkleinerung.

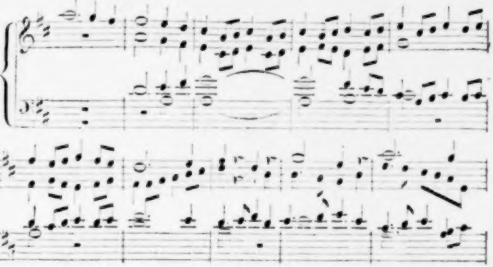
Sie besteht darin, dass jeder Ton des Thema's auf die Hälfte seiner Geltung zurückgeführt, und dadurch das Ganze leichter bewegt, flüchtiger, also auch in leichterm Sinne genommen wird. Auch die Verkleinerung tritt am wirksamsten dann hervor, wenn ihr gegenüber das Thema zugleich in ordentlicher Grösse, wo nicht gar auch in der Vergrösserung erscheint. Ungefähr einen solchen Satz finden wir in Miltons Morgengesang, einer Kantate von J. F. Reichardt. In demselben schliesst der erste Theil mit einer weit ausgeführten Fuge über dieses Thema (zu den Worten: Von Anbeginn, jetzt, künftig, immerdar).

499.



Der Schluss der Fuge wird so eingeleitet.

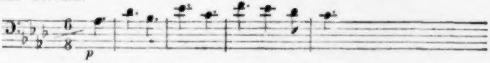
500.



Hier setzt der Bass Takt 2 das Thema in der Vergrösserung, Takt 7 der Diskant dasselbe in ordentlicher Grösse ein, und zugleich Takt 8 der Tenor dasselbe in der Verkleinerung; letztere jedoch erstreckt sich nur über die erste Hälfte *(a)* des Thema's und wiederholt dieselbe im folgenden Takte.

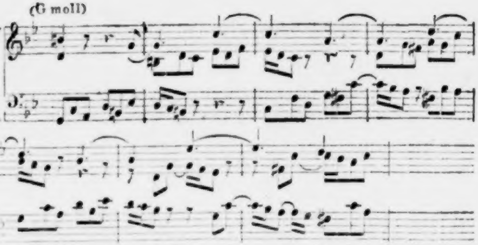
Ein reicheres Beispiel finden wir in der Fuge, mit der Beethoven seine *As*-dur-Sonate Op. 110 beschliesst. Dies ist Beethovens Thema.

501.



Dasselbe erscheint nicht blos in der Vergrösserung, sondern weiterhin — obwohl mit freien Abänderungen — in Vergrösserung und Verkleinerung zugleich:

502.

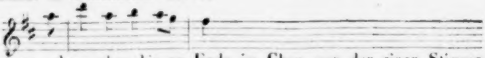


Zuletzt (vergl. No. 517) erscheint gar eine doppelte Verkleinerung (aus Vierteln Sechszehntheile) deren nähere Betrachtung wir jedoch verschieben.

Die Form der Verkleinerung würde am zweckmässigsten im bewegtesten Theile der Fuge, im zweiten nämlich, ihre Stelle finden, wenn sie nicht etwa mit der Vergrösserung zugleich auftritt, um diese durch Kontrast zu verstärken; dann gehört sie, wie die Vergrösserung selbst, in den letzten Theil. Dass besondre Gründe beiden eine andre Stelle anweisen können, versteht sich von selbst.

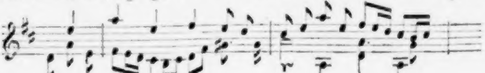
Uebrigens sollte man auf beide Formen keinen missverständigen Werth legen. Eine zeitlang — und zwar nicht in der Blütezeit der Fugenkunst — hat man sich eingeredet, dass es keine ehrliche Fuge geben könne, in der nicht wenigstens die Vergrösserung des Thema's erschiene. Dann wären fast alle Fugen von Bach und Händel unvollkommen; und übrigens unvollkommen aus Mangel einer so wohlfeilen Kunst, das Thema mit grössern Noten zu schreiben, und allenfalls in einer andern Stimme die Antwort in ordentlicher Grösse irgendwo anzupassen. Händel hat übrigens in seinem Messias eine ganze Fuge auf die Form der Verkleinerung oder Vergrösserung gebaut, indem er zuerst das Thema im Orchester in ordentlicher Grösse

503.



intoniren, dann aber bis zu Ende im Chor von der einen Stimme in ordentlicher Bewegung, von der andern in der Verkleinerung —

504.



durchführen lässt.

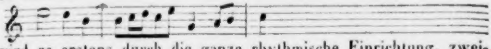
Wir wollen diese und alle andern Formen nur da brauchen, wo sie sich als angemessen unserer Idee von selbst darbieten.

6. Verkehrung.

Wir haben schon frühzeitig den entgegengesetzten Sinn der beiden entgegengesetzten Richtungen in der Tonbewegung wahrgenommen. Eine hinaufgehende Tonfolge steigerte, eine hinabgehende beschwichtigte die innere Bewegung; die Modulation in die Oberdominante war Steigerung, in die Unterdominante Beruhigung. Und dies trifft nicht blos Modulation und ganze Tonfolgen, sondern jeden Tonschritt: die Quinte aufwärts ist ein Aufschwung, abwärts eine Senkung.

Wenn wir nun ein Fugenthema verkehren, das heisst (S. 165): jeden Schritt in entgegengesetzter Richtung thun, z. B. unser oben behandeltes Thema so darstellen: —

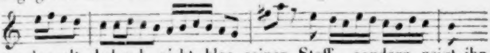
505.



so wird es erstens durch die ganze rhythmische Einrichtung, zweitens durch das allgemeine Maass der Schritte (z. B. die Sexte in der Mitte des zweiten Taktes) kenntlich bleiben, dabei aber einen entgegengesetzten Sinn annehmen; — wir betrachten und erwägen es gleichsam von der andern Seite.

Diese Verkehrung kann, wie man sieht, von grosser Bedeutung sein, besonders wenn das Thema durch entschiedne Richtung oder bedeutsame Intervalle einen treffenden Ausdruck hat. So führt Bach das unter No. 280 mitgetheilte, durch seine Richtung und den Rücktritt in der Mitte energische Thema nach der ersten Durchführung gleich noch einmal in der Verkehrung durch,

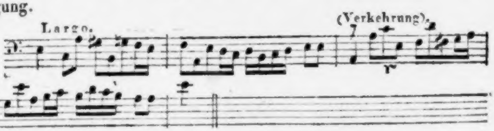
506.



und verdoppelt dadurch nicht blos seinen Stoff, sondern zeigt ihn auch aus einem ganz neuen Gesichtspunkte; die entgegengesetzte Richtung ist hier das vorzüglich Wirksame, wogegen der mittlere Sprung (in der ordentlichen Bewegung dem Nonenakkorde angehörig) hier willkührlich abgerissen erscheint.

Als Beispiel einer durch bedeutsamere Intervalle sich geltend machenden Verkehrung stehe hier ein Fugenthema aus dem evangelischen Choral- und Orgelbuche in rechter und verkehrter Bewegung.

507.

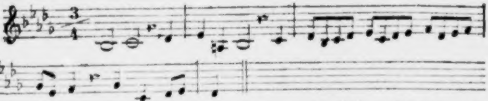


---

*) Vergl. Berlin. allg. mus. Ztg. Jahrg. 1825.

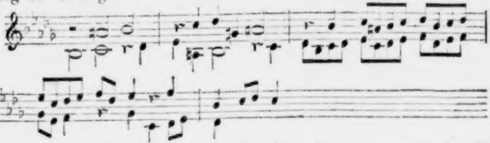
Am wirksamsten ist solche Verkehrung, wenn sie unmittelbar mit dem ordentlichen zusammentritt. Ein sehr reichhaltiges Beispiel haben wir an der *B*-moll-Fuge in Seb. Bachs wohltemperirtem Klavier über dieses Thema:

508.



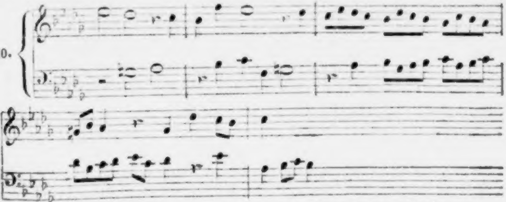
Bach nimmt dieses Thema erst in ordentlicher Richtung in zwei vollständigen Durchführungen (die letzte in engster Führung Schlag auf Schlag —

509.



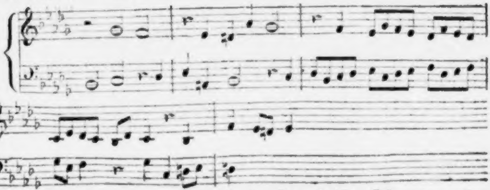
hier die Unter- dann umgekehrt die Oberstimme voranschreitend) durch, arbeitet dann mit dem verkehrten Thema allein weiter, führt das rechte und verkehrte Thema zusammen

510.



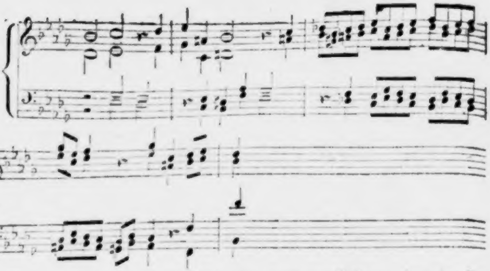
kehrt auch diese Stimmen — die oberste zu unterst und die unterste zu oberst — um,

511.



und schliesst ebenso, aber mit Verdopplung beider Stimmen:

512.



Dass der Alt hier zu Ende des zweiten Taktes eine Aenderung erleidet, Tenor und Bass das letzte Glied des Thema's weglassen (um zum Schlusse des Ganzen zu gehn) übrigens in allen diesen Beispielen die Stimmen des Gegensatzes weggelassen sind, ist leicht bemerklich. Ungleich wichtiger aber ist, die ungemeine Bereicherung wahrzunehmen, die der Fugenform hier durch Verkehrung zuwächst; man hat dieser Bereicherung dreifache Massen zu danken: das Thema in ordentlicher Richtung, die Verkehrung, die Vereinigung beider.

Die technische Ausführung hat wenig Schwierigkeit; man versucht, ob und wo Thema und Verkehrung zu einander treten, ob sie dann noch verdoppelt werden können, und nimmt im Entwurf und der Ausführung darauf Rücksicht.

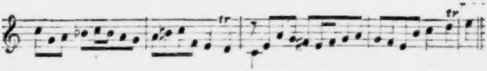
Bei der Verkehrung ist jedoch zu unterscheiden, ob sie eine freie oder strenge sein soll. Ersteres ist sie, wenn nur die Stufenzahl jedes Schrittes, oder doch der meisten und der bedeutendern Schritte, letzteres, wenn auch die Grösse der Stufen nachgeahmt, z. B. eine grosse Terz mit keiner andern, als wieder einer grossen beantwortet wird. Die in No. 507 gezeigte Verkehrung z. B. ist eine freie; sie giebt gleich Anfangs statt einer grossen Terz und Sexte eine kleine Terz und Sexte.

Selten wird die strenge Verkehrung einen wesentlichen Vorzug vor der freien haben. Kommt es aber darauf an, streng zu verkehren, so zeigt dieses Schema für *C* Dur und *A* Moll,

c, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *c*;
e, *d*, *c*, *h*, *a*, *g*, *f*, *e*;

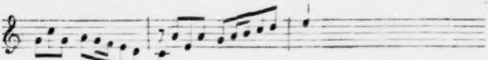
(das leicht in die übrigen Tonarten übertragen wird) auf welchen Stufen man die Verkehrung anzufangen habe, damit sie auch in der Grösse der Schritte dem Thema gleich sei. Beginnt also das Thema in Dur auf der Tonika *(c)* so muss die Verkehrung auf der höhern Terz *(e)* anfangen; z. B.

513.



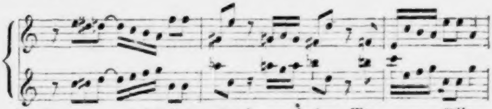
beginnt das Thema auf der Dominante (*g*), so muss die Verkehrung auf deren Sekunde (*a*) einsetzen,

514.



beginnt in Moll das Thema auf der Tonika (*a*), so hebt die Verkehrung auf der Septime (*g*) an, beginnt jenes auf der Dominante (*e*), so folgt diese auf der Terz der Tonika (*c*).

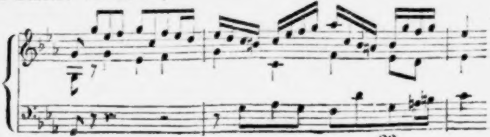
515.



Am letztern, absichtlich mit chromatischen Tönen angefüllten Beispiele sehen wir, dass die Schemate auch auf willkührlich erhöhte und erniedrigte Stufen passen; man hat Stufe für Stufe vom rechten Anfangston an verkehrt, dann aber auch die Versetzungszeichen in ihr Gegentheil verwandelt, aus Erhöhungen Erniedrigungen gemacht und umgekehrt. Auch in den drei ersten Tönen ist dies geschehn; sie hätten also buchstäblich *c*, *des*, *d* — geschrieben werden müssen, sind aber nach bekannten orthographischen Grundsätzen (Th. I. S. 40.) umgenannt worden.

☛ Man sieht wohl, dass die Verkehrung eine inhaltreichere Form ist, als Vergrösserung oder Verkleinerung; letztere haben nur quantitativen, jene erstere hat qualitativen Unterschied vom Thema. Daher ist es erklärlich, dass Bach, der tiefsinnigste Meister in der Fugenkunst, nur selten von Vergrösserung und Verkleinerung, oft aber — und mit Wohlgefallen und entscheidendem Erfolg — von der Verkehrung Gebrauch macht. In seiner Fuge über das in No. 326 mitgetheilte Thema finden wir jedoch Verkehrung zugleich mit Vergrösserung und dem ordentlichen Thema gleichsam im sinnreichen Scherze verbunden;

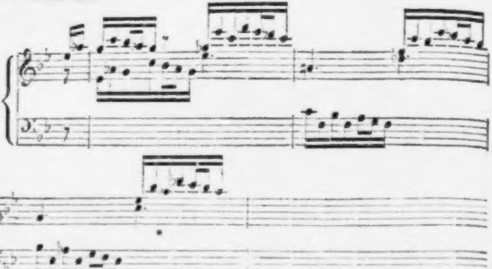
516.



hier dient ihm dieses Spiel zur Wiederanknüpfung der Fuge auf jenem intrikaten Punkte (S. 311) nach dem Schlusse des ersten Theils. Die Verkehrung ist, wie man bemerkt, sehr frei.

Und nun kann auch aus der oben (S. 332) erwähnten Beethovenschen Sonate des phantasievollen Spieles gedacht werden, das gegen das Ende mit dem verkehrten und doppelt verkleinerten Thema statt hat.

517.

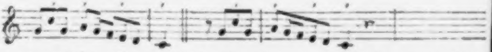


Auch in dem aus Reichardts Fuge (No. 500) mitgetheilten Satze hebt Takt 8 der Alt das Thema in der Verkleinerung und zugleich Verkehrung an.

7. *Taktrückung.*

Wir wissen, dass alle zweitheiligen Takteintheilungen (z. B. der Vierviertel-, Zweiviertelttakt, die Theilung des Viertels in zwei Achtel, des Achtels in zwei Sechszehntheile) auf der Zwei beruhen, auf Abtheilungen von je zwei Tönen zurückgeführt werden können, deren einer Hauptton (betont), der andre Nebenton (leicht) ist. Dessgleichen wissen wir, dass alle dreitheiligen Takteinrichtungen, z. B. Sechsachtel-, Zwölfachteltakt, sich auf die Drei zurückführen lassen. Daher konnten wir ein Fugenthema im Vierviertel-Sechsachteltakt u. s. w. aus der ersten in die zweite Hälfte des Taktes rücken, und umgekehrt, —

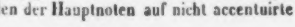
518.



ohne wesentlichen Unterschied; alle Hauptnoten blieben accentuirt.

Wesentlich hingegen wird der Sinn des Themas geändert, wenn man von den Stellen der Hauptnoten auf nicht accentuirte rückt, z. B.

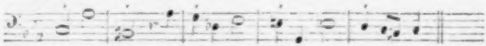
519.



Hier treten ganz neue Momente hervor und die alten Haupttöne zurück; oben waren die Töne *c*, *a*, *e*, *c*, — hier sind die Töne *g*, *g*, *g*, *d* Hauptsache geworden und der bestimmte Schluss hat sich in einen unbestimmten Ausgang verwandelt.

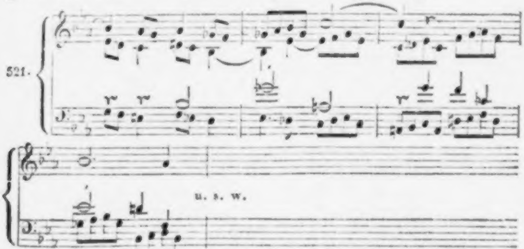
Diese Taktveränderung ist es, die wir mit dem Namen Taktrückung (oder **Rückung** kurzweg) vorzugsweise bezeichnen. Die Taktrückung kann besonders bei bedeutsamen Schritten des Themas ein wichtiges Mittel sein, dasselbe in ganz neuem Lichte zu zeigen, und sogar der Modulation einen ganz andern Sinn zu geben. Als Beispiel diene ein Thema aus dem evang. Choral- und Orgelbuche, vom Vorspiel zu: Gieb dich zufrieden und sei stille.

520.



Der Anfang bezeichnet einen zweitheiligen, den Zweizweiteltakt; *c* und *h* sind Hauptnoten und *as* Nebennote. So gehört also *as* zu *c* als dessen Nebennote, und beide zusammen bezeichnen für den ersten Takt die Harmonie *c—es—as*; im zweiten tritt der verminderte Septimenakkord auf *h* ein. Im zweiten Theile nun ergreift der Tenor das Thema in rhythmischer Rückung;

521.



und verändert damit Accent und Sinn des Themas. In den Verkleinerungen der Beethovenschen Fuge, No. 502, bemerken wir jetzt ebenfalls rhythmische Rückungen. Hier entstanden sie von selbst, indem die zwei Takthälften des Sechsachteltaktes in die drei und drei Takttheile desselben verwandelt werden sollten. —

So wichtig und sinnvoll nun auch die bisher betrachteten Formen sind, so wenig sollte sich der Anfänger nach ihnen drängen, und das Verdienst seiner Arbeit darin sehen, einige oder alle diese Formen angebracht zu haben. Er muss sie kennen und ihre (ohnehin nicht schwere) Bildung versucht haben. Dann aber soll er, besonders zu Anfang, erwarten, ob sich diese künstlichern Formen von selbst im Entwurfe einfinden, oder nicht. Erst nach längerer Uebung kann er versuchen, sie absichtlich einzuführen, ohne mit diesem Trachten in der Freiheit des Entwurfes nachtheilig gestört zu werden.

B. *Besondere Freiheiten im Fugenbau.*

Die bisher über den Fugenbau ertheilten Vorschriften dürften sich wohl aus dem Begriff der Sache rechtfertigen. Demungeachtet können besondre Umstände Abweichungen zulässig, ja rathsam machen. Wenigstens einige Punkte sind hier kurz zu erwähnen.

1. *Der Wiederschlag in der ersten Durchführung.*

Die erste Durchführung soll, dies wird mit Grund verlangt, die regelmässigste sein, während man sich in spätern Durchführungen eher Freiheiten erlaubt. Gleichwohl können besondre Gründe uns zu Unregelmässigkeiten schon in der ersten Durchführung veranlassen.

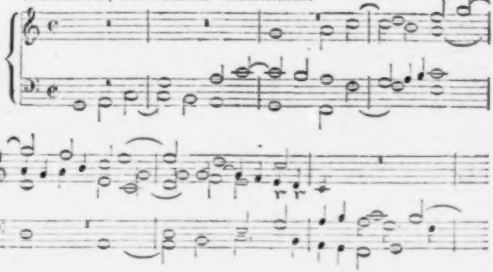
Erstens können wir nicht blos nach der zweiten, sondern auch nach der dritten Stimme Zwischensätze eintreten lassen, — wie Bach deren öfters von bedeutender Grösse hat.

Zweitens können wir (und es ist auch schon geschehen No. 416, b) statt des regelmässigen Wechsels der Stimmeintritte zwischen Tonika und Dominante den Wiederschlag so einrichten, dass nach dem Hauptione die Dominante von beiden nachfolgenden Stimmen besetzt werde und nun erst die vierte Stimme auf der Tonika nachfolge, also Tonika — Dominante — nochmals Dominante — Tonika. Diese Einrichtung ist besonders bei kurzen Thematen geeignet, mehr Ruhe in die Modulation zu bringen; man geht nicht zweimal von der Tonika zur Dominante, sondern einmal, verweilt da länger und schliesst die Durchführung dann auf der Tonika. So Bach in der Fuge, deren erste vier Takte in No. 398 und 403, a mitgetheilt sind; die vierte Stimme folgt im fünften Takte auf der Tonika. Umgekehrt, aber aus gleichem Principe, verfährt er in der Fuge über das No. 408 mitgetheilte Thema. Dasselbe beginnt, wie wir sehen, auf der Quinte und bildet einen ordentlichen Schluss auf der Tonika. Die zweite Stimme geht mit dem Gefährten zum Schluss in der Dominanttonart; die dritte schliesst wieder mit dem Führer im Haupttone. Dem schwer-ernsten Karakter des Ganzen konnte ein fortgesetzter Wechsel der Art nicht zusagen; daher lässt Bach nach einem Zwischensatze die vierte Stimme wieder von der Quinte zur Tonika gehen, gleich der ersten und dritten.

Gleicher Rücksicht ist dieser Satz —

Stillfeierlich, tiefe Stimmen vorherrschend.

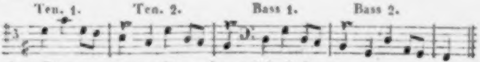
522.



(der Anfang des Vorspiels zu: Komm heil'ger Geist, erfüll' die Herzen, im evangel. Choral- und Orgelbuche) entsprungen. Die fünfte, vierte und zweite Stimme setzen über einander in Oktaven, dann erst die erste Stimme auf der Dominante ein, und so hat sich das Stimmgewebe ruhig über drei Oktaven ausgebreitet. Dreimal ist der Führer, mit dem vierten Einsatze erst der Gefährte erschienen, der nun noch von der dritten und vierten Stimme wiederholt wird.

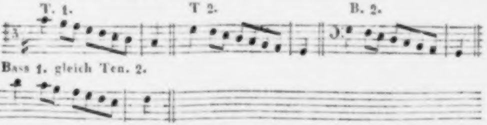
Und so kann endlich aus besondern Verhältnissen auch eine abweichende Tonordnung des Wiederschlags rathsam werden. Dies ist z. B. bei Fugensätzen für vier männliche oder vier weibliche Stimmen (wo deren erfoderlich sind) der Fall. Wollte man eine Fuge für zwei Tenöre und zwei Bässe nach gewöhnlicher Ordnung anlegen, so dürfte das Thema nicht mehr als sechs Stufen in F bis A dur umfassen; sonst würde es den Umfang einer Stimme überschreiten

523.



oder eine Stimme müsste die andre wiederholen:

524.



Hier würde es rathsamer sein, eine Stimme auf ganz andern, dem Haupttone nahen Stufen aufzuführen, z. B. den ersten Bass vor oder nach dem zweiten auf *h* einsetzen zu lassen.

Dergleichen Auswege ergeben und rechtfertigen sich von selbst, sobald man die Regel nicht nach ihrem Wortgehalt, sondern nach ihrer Vernunft gefasst und zu eigen gemacht hat. Es wäre kunstwidrig, sie sich verbieten wollen; Bach selbst, dem alle Wendungen der Fugenkunst gleich geläufig waren, hat unbedenklich, und ganz dem Geiste der Kunst gemäss, die allgemeine Regel dem besondern Erfodern seiner jedesmaligen Aufgabe nachgesetzt; z. B. jenen Fugensatz in der Matthäischen Passion (S. 276) nicht einmal im Haupttone, sondern eine Stufe höher geschlossen. Seine Auffassung des Moments wollte es so, und er hat treu und herrlich seine Aufgabe gelöst.

Fünfter Abschnitt.

Die mehrstimmige, drei- und zweistimmige Fuge.

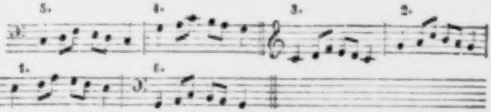
Wir haben in den vorigen Abschnitten nur die vierstimmige Fuge vor Augen gehabt. Was sich hinsichts ihrer vor uns entwickelt hat, gilt ohne Weiteres von allen mehr oder minderstimmigen Fugen. Es bedarf daher für sie nur weniger Anmerkungen in Bezug auf die Verwendung ihrer Stimmen.

1. *Die mehrstimmige Fuge.*

Jede mehr als vierstimmige Fuge wird angelegt und ausgeführt, wie eine vierstimmige.

Allein mit der Zahl der Stimmen wird der Raum für die Unterbringung des Thema's enger. Nehmen wir eins der engsten Thema's, jenes in Nr. 272 aufgewiesene, so kann es in ordentlicher Durchführung und ohne Wiederholung doch nur **sechsmal** im Umfange der Singstimmen,

323.



eintreten, im Umfange des ganzen Orchesters nur acht- bis neunmal. Dann aber würde man eine so weit ausgebreitete Stimmmasse vor sich haben, dass sie schwerlich zu lenken, gewiss nicht zu einem künstlerisch organisirten und wirksamen Satze zu vereinigen wäre. Dass die Schwierigkeit bei umfangreichern Thematen wächst, dass da eine regelmässige Durchführung ohne Wiederholung noch eher ihre Gränzen finden muss, ist klar.

Wir überzeugen uns hiermit, dass ausgebreitete Vielstimmigkeit in der Fuge uns nicht neue Kräfte, sondern vielmehr Zwang und Beschränkung, Unvollkommenheiten aller Art zu Wege bringt. Der Erfolg hat dies oft genug bestätigt. Es ist unter andern eine achtstimmige Fuge von Sarti bekannt; aber sie ist ein trocknes und innerlich dürftiges Machwerk. Fasch hat in seiner sechszehnstimmigen Messe eine sechszehnstimmige Fuge unternommen. Aber sein Thema hat gering und der Arbeit unwerth sein müssen, seine sechszehn Eintritte innerhalb der ersten Durchführung mit den unvermeidlichen Wiederholungen des Themas auf schon gebrauchten Tonstufen sind am Ende nur zählbar, nicht wirkend, nicht Neues bringend und fördernd, und seine Gegenharmonie dann weder sechszehnstimmig, noch überhaupt gehaltreich und innerlich lebendig geworden.

Dies ist der Grund, warum Händel in seinem grossartigen meist doppelchörig (achtstimmig) geschriebenen Oratorium Israel in Aegypten die Fugen (sie gehören zu seinen vorzüglichsten) nur vierstimmig setzt, warum Bach seine achtstimmigen Motetten: „Singet dem Herrn ein neues Lied,“ und: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf,“ — Meisterstücke im vielstimmigen Satze — doch nur mit vierstimmigen Fugen schliesst. Im ersten Satze der erstgenannten Motette führt er einen Satz fugenmässig durch unter Beibehaltung der Achtstimmigkeit. Aber die Fuge ist doch nur vierstimmig. Nämlich der erste Chor trägt die erste Durchführung mit der Gegenharmonie vor, während der zweite Chor einen aus dem Vorangehenden genommenen, gar nicht zur Fuge gehörigen Satz dazu giebt. Schon bei dem Eintritte der vierten Stimme, die auf den Bass des ersten Chors fällt, verbindet sich der Bass des zweiten Chors mit jenem im Einklange; so thut nachher der Tenor des zweiten mit dem des ersten Chors, dann der Alt, und in diesen Sätzen kann denn natürlich der Gegensatz (jenen fremden Satz dazu gerechnet) nicht mehr als fünf- oder sechsstimmig sein. — Das Nähere in der Lehre von begleiteten Fugen.

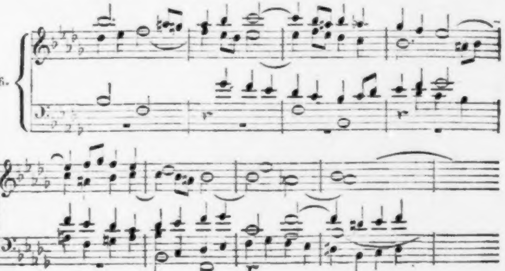
Es liessen sich wol Wege für acht- oder mehrstimmige Fugen finden. Zunächst, wenn man sich Stimmeintritte nicht blos auf Tonika und Dominante, sondern auch auf andere Stufen gestatten wollte. Dann, wenn man die erste Durchführung und den Zwischensatz nur vier Stimmen gäbe, die andern vier (allein oder mit einigen der ersten) zur zweiten Durchführung verwendete, und so endlich in der letzten Durchführung alle Stimmen zusammen zu bringen suchte. Dergleichen besondre Kombinationen werden jedoch, wie man voraussieht, keine künstlerische Wichtigkeit haben und bedürfen jedenfalls keiner besondern Anweisung.

Als ausführbarste Stimmzahl jenseits der Vier bliebe also für Fugen der fünfstimmige Satz übrig. Er hat in der That einen besondern und bestimmt zu fassenden Karakter. Denn indem der vierstimmige Satz zureichend und im vollkommnen Gleichgewichte erscheint (er hat männliche und weibliche — von jeden Ober- und Unterstimme, zweimal den Führer und zweimal den Gefährten) überschreitet der fünfstimmige Satz zuerst dieses Maass, giebt Mehr ohne Ueberfülle, lässt nach dem zweiten Auftreten des Gefährten nochmals den Führer, das Hauptsächlichste der Durchführung, erscheinen, führt mit diesem Führer die Durchführung auf den Hauptton zurück.

Mit dieser Karakterisirung haben wir nun auch die einzige für die fünfstimmige Fuge nöthige Anweisung ertheilt. In ihr muss natürlich die vollständige Durchführung alle fünf Stimmen mit dem Thema enthalten; die vier ersten treten auf, wie in der vierstimmigen Fuge, dann folgt unmittelbar oder nach einem Zwischensatze die fünfte nach den Regeln des Wiederschlags. Die übrigen Durchführungen und Zwischensätze folgen nun, bald fünf- bald minderstimmig, nach den für die einstimmige Fuge ertheilten Regeln.

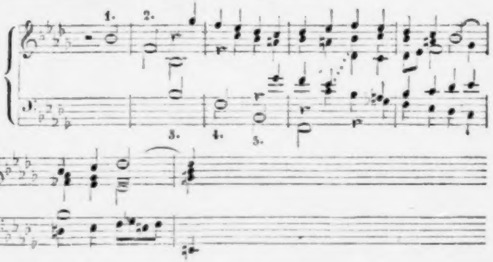
Bei der grössern Stimmzahl ist Beschränkung des Themas in Tonumfang und Länge rathsam, damit die Stimmen hinlänglichen Spielraum haben und das Ganze nicht zu grosse Ausdehnung erhalte. Beides erreicht z. B Bach in der in No. 383 zum Theil eingerückten Fuge. Zu einer andern fünfstimmigen Fuge dient ihm das in No. 279 mitgetheilte, eine None umfassende Thema. Er legt es in weiter Stimmlage, von der obersten zur untersten Stimme fortschreitend ohne Stufenwiederholung dar. Wir geben die erste Durchführung vom Eintritte der dritten Stimme, dem ein Zwischensatz von fünf Takten vorangegangen ist.

526.



Von dieser Wendung nach der Unterdominante führt Bach zu einem vollen Schluss in die Parallele. Aber der Schlusston der Oberdominante wird sogleich als Anfangston des Themas festgehalten, das nun zum zweitenmale vollständig durchgeführt wird; es folgen sich erste, zweite, vierte, fünfte und (nach einem Zwischensatze) dritte Stimme, die Modulation geht von *Des* dur hauptsächlich nach der Unterdominante des Hapttons, durch *Es*, *B*, *Es*, *As* moll. — Noch ist die letzte Durchführung zu betrachten, die in engster Führung vollständig und regelmässig durchgesetzt wird. Die Nebenstimmen zu Anfang sind weggelassen.

527.



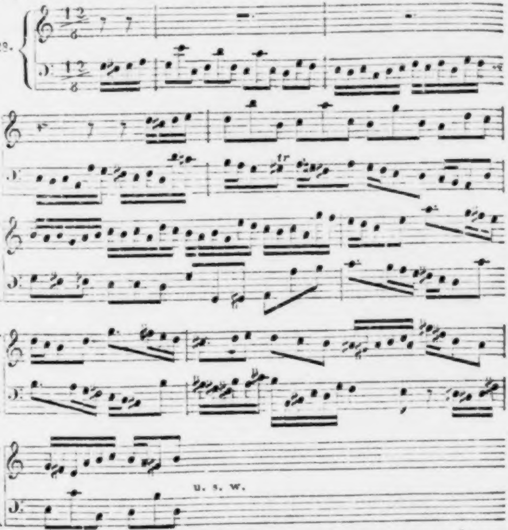
2. *Die dreistimmige und zweistimmige Fuge.*

Beide bedürfen keiner weitern Einführung. Es versteht sich, dass in der dreistimmigen Fuge eine vollständige Durchführung aus drei Stimmen, Führer, Gefährten und Führer, besteht, dass man aber die Freiheit hat, eine dagewesene Stimme nochmals mit dem Thema (und zwar regelmässig dann mit dem Gefährten) einzuführen, mithin eine übervollständige Durchführung zu machen. Da aber die Dreistimmigkeit in der Regel für leichtere, beweglichere Sätze angewendet wird, so dürften in den meisten Fällen dem Karakter dreistimmiger Fugen übervollständige Durchführungen nicht zusagen. — Alles Uebrige im Bau der dreistimmigen Fugen kommt mit dem bei den vierstimmigen Bemerkten überein.

So verhält es sich auch mit den **zweistimmigen Fugen**. Hier aber tritt noch die besondre Schwierigkeit hinzu, dass die beiden Stimmen so gar wenig Abwechselung im Wiederschlage (in der Stimmordnung) gewähren; es bleibt eben nichts übrig, als eine Stimme um die andre mit dem Thema eintreten zu lassen, oder — was in vollstimmigern Fugen (S. 273) ein Fehler ist — derselben Stimme, etwa nach einem Zwischensatze, das Thema noch einmal zu geben. Eine zweite Unvollkommenheit ist die, dass beide Stimmen, kurze Unterbrechungen ausgenommen, fortwährend in Thätigkeit bleiben müssen. Um ihnen dabei wenigstens freiern Spielraum und kontrastirende Tonhöhe zu geben, pflegt man, wo es angeht (wo nicht eine besondre Stimmwahl es hindert) den Gefährten nicht auf die Quinte (oder Quarte), sondern eine Oktave höher (oder tiefer) zu stellen.

So zeigt sich uns also die zweistimmige Fuge als eine in sich selber minder vollkommne und günstige Form, die man nur unter besondern Umständen (z. B. in grössern Kompositionen für zwei Stimmen, wie Pergoleses *Stabat mater* für zwei Singstimmen) oder zur Uebung ergreift, und im erstern Falle gern noch mit einer freien Stimme unterstützt, worüber im folgenden Abschnitte zu reden sein wird. Nur bei einem unstät bewegten, bunt zusammengesetzten Thema könnte vielleicht die Zweistimmigkeit vortheilhaft angewendet werden. Wir bilden ein solches und verfolgen es bis zur zweiten Durchführung.

529.



Man sieht freilich dem Thema schon an, dass es zurechtgemacht ist, zusammengesetzt aus zwei einander nicht nothwendigen Theilen; allein ein in sich festeres, organisches Thema hätte sogleich mehr Stimmen angezogen und sich nicht mit der dürftigsten Wirksamkeit abfertigen lassen. Der Umweg, den die Modulation im Zwischensatze nimmt, ist ebensowohl dem ungebundnern Gange der beiden Stimmen, als der Absicht zuzuschreiben, uns dem Vorangegangenen zu entfremden, damit der Wiedereintritt der ersten Stimme mit dem Thema einigermassen neu erscheine. Dieser Eintritt beginnt freilich mit einer willkührlichen Abänderung des Anfangs; allein die raschere Wendung, die wir damit gewinnen, thut dem dürftigen Satze Noth. Läge es in unserer Absicht, die Fuge zu vollenden, so würden wir doch schwerlich mehr als noch eine oder zwei Durchführungen versuchen; für eine weitere Ausführung ist der Stoff zu dürftig, — es hiesse die Kunst verschwenden.

Eben diese Unzulänglichkeit des zweistimmigen Satzes für Fugenarbeit macht aber die Aufgabe, eine zweistimmige Fuge zu künstlerischer Befriedigung zu schreiben, schwieriger als die Abfassung einer vier- oder dreistimmigen Fuge. Und dies ist — beiläufig gesagt — einer der Gründe, warum wir nicht (nach alter Weise) mit der zweistimmigen, sondern mit der vierstimmigen Fuge die Fugenübungen beginnen.

Sechster Abschnitt.

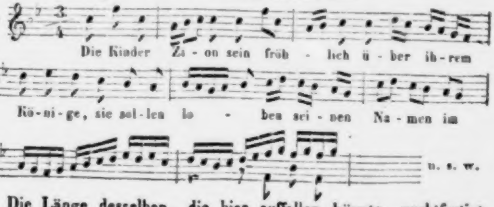
Begleitung der Fuge mit freiem Satz.

Es bleibt hier nach dem S. 197 u. f. Gesagten nur wenig anzumerken; — mehr der Erinnerung als der Lehre wegen, denn der letztern bedarf es nicht, bis zu einem spätern Zeitpunkte.

Die Begleitung der Fuge mit einer oder mehr andern, nicht an der Fugenarbeit Theil nehmenden Stimmen kann mehrfachen Grund haben und mehr als eine Gestalt annehmen.

Zunächst ist die Schwierigkeit nicht zu verkennen, mit dem ersten Auftritte des Themas, zumal wenn ein mehrstimmiger Satz vorhergegangen, zu befriedigen. Hier also kann uns eine begleitende Stimme, oder auch ein ganzer begleitender Satz, gar wohl zu Statten kommen. Als Beispiel diene der schon S. 343 erwähnte Bachsche Fugensatz. Nach einem einleitenden überaus reichen, meist achtstimmigen Satze tritt dieses Thema auf.

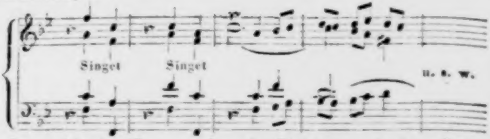
529.


Die Kinder Zi - on sein fröh - lich ü - ber ih - rem
Kö - ni - ge, sie sol - len lo - ben sei - nen Na - men im
u. s. w.

Die Länge desselben, die hier auffallen könnte, rechtfertigt sich (was aber nicht weiter hierher gehört) vollkommen aus der Idee der Komposition. Nun ist aber klar, dass nach der stimmreichen Einleitung ein einstimmiges Thema von sieben Takten, dann ein wenigstens eben so langer zweistimmiger Satz bis zum Einsatze der dritten Stimme leer erscheinen müsste, wäre auch die Kraft des Themas eine noch grössere.

Hier aber lässt nun Bach den zweiten Chor vierstimmig gegenübertreten, —

530.

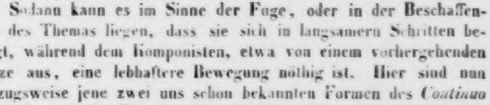


mit einem nicht der Fuge, sondern der Einleitung gehörigen Satze, der also blosse Begleitung ist.

Noch häufiger wird solche Begleitung dem Instrumentale zur Hebung und Färbung der vom Chor zu singenden Fugen zuertheilt, worüber in der Lehre vom Instrumental- und Vokalsatze das Nähere zu sagen sein wird.

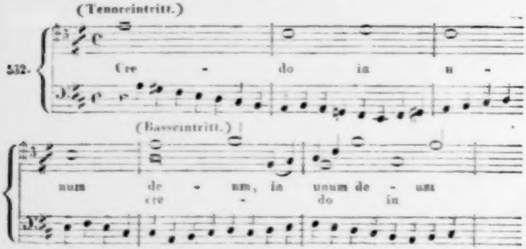
Sodann kann es im Sinne der Fuge, oder in der Beschaffenheit des Themas liegen, dass sie sich in langsamern Schritten bewegt, während dem Komponisten, etwa von einem vorhergehenden Satze aus, eine lebhaftere Bewegung nöthig ist. Hier sind nun vorzugsweise jene zwei uns schon bekannten Formen des *Continuo* (S. 197) und des Kontrapunkts in der Oberstimme (S. 198) bedeutsam, die darin übereinkommen, dass eine einzige bewegtere, oder auch nur besonders geführte Stimme der Fuge entgegengesetzt wird. Man benutzt nämlich in der Anwendung der ersten Form den Instrumentalbass zu einer besondern, meist in gleichen Noten (Achteln oder Vierteln) sich bewegenden Gegenstimme, und führt ihn in dieser Weise ganz frei aus, lässt ihm auch wohl gelegentlich einen Ruhepunkt, oder führt ihn da und dort mit der untersten Fugenstimme zusammen, oder giebt ihm auch wohl an einzelnen Stellen und willkührlich ein Motiv aus der Fuge. Ein solcher Bass kommt zunächst den stimmarmen Fugensätzen, z. B. dem Anfang der Fugen, dem Einsatze des zweiten Theiles, den zweistimmigen Fugen zu Hülfe. So begleitet Pergolese seine zweistimmige Fuge im *Stabat mater*

531.



mit einem meist in Vierteln gehenden, dem Thema und der Harmonie hülfreichen, bisweilen auch das Thema berührenden Basse. Bach nimmt zu seinem unsterblichen *Credo* in der hohen Messe, das er in weiten Tönen des alten Cantus firmus anstimmt, einen mächtig gehenden Bass in Vierteln,

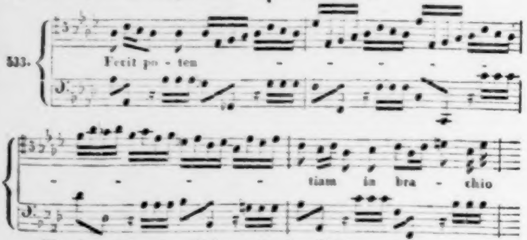
532.



über dem sich in den fünf Chorstimmen, denen dann auch die Geigen obligat zutreten, die Fuge ruhig und gewaltig auferbaut.

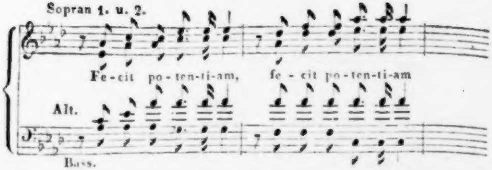
Ein reicheres Gebilde giebt uns Bach, der in diesen Formen unerschöpflich ist, in seinem *Magnificat*, im *Fecit potentiam*. Hier stellt er dem Fugenthema im Tenor erstens einen Bass gegenüber, der — ein strenger *continuo* — bis zu Ende des Fugensatzes ein bestimmtes, scharf eingreifendes Motiv durchsetzt.

533.



Mit dem folgenden Takte tritt der Gefährte ein; so wird nun der Fugensatz von fünf Singstimmen — und der zutretenden Trompete durchgeführt, während der Bass seinen Gang für sich geht. Zweitens aber treten in den ersten beiden Fugentakten, und so bei den fernern Eintritten des Themas alle noch nicht in der Fugenarbeit begriffnen Singstimmen, die Saiteninstrumente, Oboen, endlich Trompeten und Pauken mit einem freien Satze begleitend hinzu, z. B. das erstemal die Singstimmen so:

531.



Ueberhaupt muss sich jedem, je tiefer er in die Bildungen und Verknüpfungen der Figuration und Fuge eindringt, ein um so reicheres, wahrhaft unermessliches Feld voll sinnreicher Gestaltungen erschliessen, deren jede an ihrer Stelle von der treffendsten Wirkung sich erweisen wird. Auch die umständlichste Lehre kann hier nur einzelne als die wichtigsten Gestalten hervorheben, damit sie Vorbild und Wegweiser zu unzähligen andern seien. Durch sie alle wird man sich sicher hindurch finden, wenn man die Grundformen recht erkannt und geübt hat.

An der Stelle des gehenden Basses ist namentlich von Joseph Haydn und Neuern die Oberstimme des Orchesters (Violinen) benutzt worden, dem Fugensatz in einer besondern freien Stimme ein Moment grösserer Beweglichkeit und Schwunghaftigkeit zu verleihen, als in ihm selber zulässig war. Eine solche figurirte Oberstimme wird gewöhnlich in Sechszehnteln, in weit erstreckten Figuren geführt, und geht bald ihren eignen Weg, bald schliesst sie sich in bunterer Ausführung der Oberstimme der Fuge (auch wol dem Tenor oder Alt) an, bald geht sie ganz in dieselbe, oder doch in einige ruhigere Noten über, oder unterbricht sich auf einige Zeit mit Pausen. Auch hier bedarf es keiner Anweisung. Es ist nur nach den bekannten Gesetzen der Melodieführung für eine gewisse Einheit und Konsequenz zu sorgen und die Führung in bestimmten Richtungen zu empfehlen, damit dem Ernst und Gewicht der Fuge Schwunghaftigkeit, Feuer oder Würde der Figurirung entspreche. Es ist dasselbe Wesen, einer grössern Aufgabe zugewendet, das wir in den Figuralformen geübt und bei dem Fugato in gleicher Weise wie hier anwendbar gefunden haben.

Fünfte Abtheilung.

Der feste Bass.

In allen Fugenformen herrschte ein einziger Gedanke: das Thema. Das Thema war es, das alle Stimmen beschäftigte, in jeder Stimme den Hauptinhalt abgab und den Gegensatz, die Zwischensätze, kurz die ganze Fuge hervorrief.

Man könnte es dieser seiner Bedeutung und Beharrlichkeit nach

den Cantus firmus der Fuge

nennen. Es ist der feste, feststehende Gesang, um desswillen die ganze Fuge vorhanden ist. Und wenn wir wissen, dass das Fugenthema gleichwohl in seiner äussern Erscheinung mancherlei Veränderungen erlebt: so steht doch auch fest, dass alle diese Veränderungen sein Wesen nicht antasten dürfen, so erinnern wir uns, dass auch der Cantus firmus der Choräle sich gar mancherlei Abänderungen und Umgestaltungen hat gefallen lassen müssen. Gleichwohl haben wir den Namen eines Cantus firmus nur ideal, nur auf den Sinn des Fugenthemas, nicht auf seine Erscheinung und Wirklichkeit anwenden wollen.

Wie nun, wenn ein Fugenthema Ernst machte, Cantus firmus zu sein? — wenn es sich behauptete fest, unverändert auf seiner Stelle und in seiner Gestaltung und die andern vom Geist der Figuration und Fuge erweckten, beseelten Stimmen gegen sich ankämpfen liesse, sie bändigte, ordnete, ganz sich unterwürfe? —

Vor allen Dingen müsste dann dieser neugeborne Cantus firmus sich in irgend einer Stimme festsetzen und sie gar nicht verlassen, oder nur ausnahmsweise eine andre Stimme in Besitz nehmen, um bald wieder in seine eigne zurückzusteigen. Hiermit ist freilich sogleich die Fugenform zerbrochen und eine ganz neue Form bedingt. Denn in der Fugenform hat jede Stimme gleiches Recht, jede nimmt zu ihrer Zeit den Hauptgedanken, das Thema, auf; in der neuen Form hat aber die eine Stimme sich dieses Themas, der Hauptsache, bleibend bemächtigt.

Ferner müsste den übrigen Stimmen ihre volle polyphone Lebendigkeit bleiben; sonst würden wir in den homophonen Satz, in die Liedform zurückfallen. Sie haben aber das Thema, den Hauptinhalt des Ganzen, verloren. — Folglich werden sie ihre ganze

Kraft in die Gegensätze legen und sich damit dem Thema, dem Cantus firmus gegenüber behaupten, gegen die usurpatorische Stimme ankämpfen bis zu irgend einer Entscheidung. Und um diesen Kampf zu führen, wird die bevorzugte Stimme ihr Thema behaupten, das heisst stets bis zur Entscheidung wiederholen müssen.

Solche Macht nun kann nur eine mächtige Stimme behaupten, eine Stimme, die durch Klanggewalt und günstige Lage fähig ist, den übrigen Stimmen entgegen zu stehen, eine Stimme, in deren Karakter jene Beharrlichkeit, jene strenge, ja eigensinnige Festigkeit liegt, die unserer neuen Form zur Grundidee dient. Und das ist der Bass.

Erster Abschnitt.

Anschauung der neuen Form.

Diese geistreiche Kunstform, die wir so eben gleichsam hypothetisch haben entstehen lassen, existirt schon wirklich. Sie ist von keiner Nation mit solcher Meisterschaft ausgeführt worden, als von der deutschen, und namentlich von unsern Altmeistern Seb. Bach und Händel, hat sich gleichwohl einen italienischen Namen, *Basso ostinato*, gefallen lassen müssen, für den wir den in der Ueberschrift gewählten: fester Bass geltend zu machen versuchen.

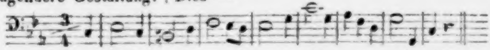
Es ist wahr, dass neuere Meister weniger oder gar keinen Gebrauch von dieser Form gemacht haben; und gewiss steht es in dem Ermessen und Belieben jedes Künstlers und jedes Jüngers, ob er sich künftig in dieser Form aussprechen will oder nicht. Allein zugestehen wird man wohl müssen, dass die Idee der Kunstform eine künstlerische ist, dass sie mithin im Kreise der Kunstformen nicht fehlen darf und nicht untergehen kann, würde sie sogar in einem Jahrhundert versäumt.

> Wichtig ist sie uns jedenfalls für die Ausbildung des Schülers als zusammenfassende und abschliessende Uebung für die gesammten Figural- und Fugenformen,

die wir im dritten und vierten Buche behandelt haben. Und in dieser Hinsicht möge keiner sich von der ernstlichen Durcharbeitung dieser Form entbinden, der seine künstlerische Bildung ehrenhaft vollenden will.

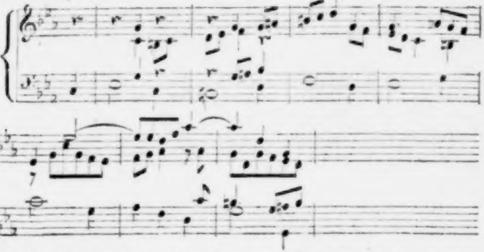
Die Ausführung eines festen Basses nimmt keine Mittel in Anspruch, die wir nicht schon besässen, und bedarf keiner Regel ausser den schon bekannten. Es wird also eine an einen bestimmten Fall geknüpfte Anweisung ohne weitere Vorbereitung genügen.

Wir suchen ein Thema, das sich im Basse fest und würdig behaupten könne gegen den Andrang der andern Stimmen. Es muss, wie das Fugenthema, für sich allein bestehen können, da es ebenfalls zuerst allein auftritt. Es muss aber noch mehr wie das Fugenthema festabgeschlossen sein, da es für sich endet und sich dann stets wiederholt. Aus diesem Grunde fodert es auch noch genügendere Gestaltung. Dies —

535.


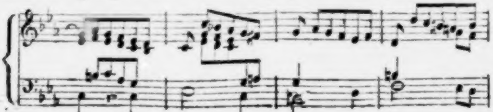
sei unser Thema. Für ein Fugenthema wär' es vor allen Dingen zu gross, zu wiederholend in seiner innern Einrichtung, zu befriedigend — ohne das treibende Bedürfniss weiterzugehen — abgeschlossen. Alles das, was seiner Fugirung entgegensteht, begünstigt aber sein selbstgenügendes Hintreten und seine Wiederholung in derselben Stimme als Grundthema zu allen Sätzen der andern Stimmen.

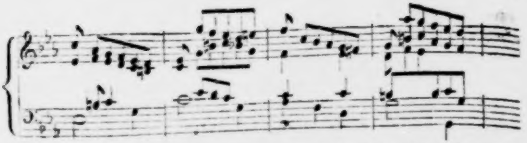
Das feste Thema ist für sich aufgetreten; nun weckt es bei der Wiederkehr andre Stimmen. Es scheint naturgemäss, dass diese erst allmählig zu lebendigerer Theilnahme herantreten. Sie könnten so anknüpfen.

536.


Man sieht sogleich, dass dies nur ein Entwurf ist, dessen Stimmen nach seiner Vollendung erst ausgeführt sein wollen. Ueber diese Ausführung bedarf es keiner neuen Anweisung, daher wir uns auf die Fortführung des Entwurfs beschränken.

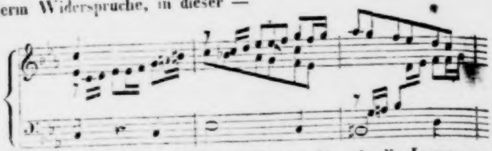
Es hat sich in der Oberstimme eine bestimmtere Melodie hervorgethan, die sich fortführen möchte und durch die bewegtern Mittelstimmen angeregt wird. Vielleicht ginge man so weiter

537.




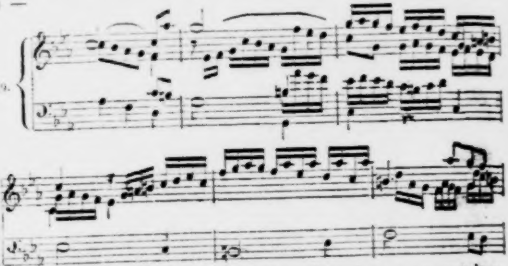
Allein nun, nach der klagenden und hinziehenden Weise beider Durchführungen, könnten die Stimmen sich emporreissen zu lebhaftern Widerspruche, in dieser —

538.



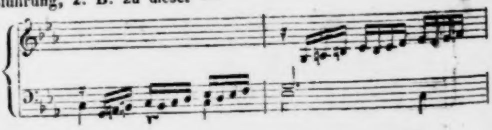
oder glücklicher erfundner Weise. Es ist hiermit die Losung zu einer lebendigern Bewegung gegeben. Jenen Achtelgängen gegenüber haben sich nicht vergeblich Sechszehntel eingestellt; sie könnten sich zum Schluss und für die folgende Durchführung vielleicht so —

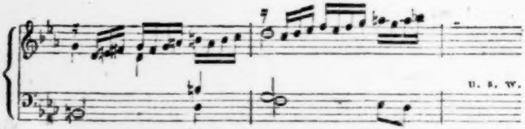
539.



zu einer erregtern und schwungvollern Stimmbewegung gestalten, es könnte sogleich darnach, oder nach einem ruhigern oder auch nach heftiger gedrängtem Satze zu einer klarern und flüchtigern Ausführung, z. B. zu dieser —

540.



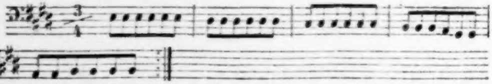


kommen, worauf man wieder zu ruhigern Entwickelungen zurückkehren und mit ihnen oder einer nochmaligen Erhebung schliessen könnte.

Soviel, um eine vorläufige Anschauung von dieser Form zu geben. Dem an den bisherigen polyphonen Bildungen gereiften Schüler müssen sogleich eine Menge möglicher Bildungen und Wege vorschweben, von denen hier blos einige sehr wenige, und zwar die zunächst liegenden gewählt worden sind, um nur vorerst eine Andeutung, einen skizzenhaften Umriss der neuen Kunstform zu geben. Auch hier wird sich der Stoff unerschöpflich erweisen und die der Form zum Grunde liegende Idee an Lebendigkeit und Bedeutung gewinnen, je mehr man sich mit ihr vertraut macht, sich in sie vertieft. Auch hier wird man nur über die Auswahl unter den sich herandrängenden Möglichkeiten in Verlegenheit sein können; über die Auswahl nämlich, so lange man sich nur dem Spiel der Töne überlässt (das immer in das Gränzenlose verlangt), so lange man nicht von einer bestimmten Idee zu den einzig rechten Ausdrücken hingeleitet wird. Erst auf dem Gipfel dieses Kunstgebietes, aus seinem vollkommnen Besitz erwachsen die Vorstellungen und Empfindungen, welche da ihre Existenz und Sprache finden.

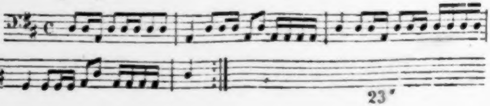
Hier ist es, wo Händel (im Alexanderfest) über diesem nicht einmal bedeutenden Basse —

541.



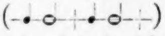
einen frischen, reich und fröhlich bewegten Chor („die ganze Schaar erhebt ein Lobgeschrei“) gleich einem Reigen rüstiger Männer sich entfalten liess; hier, wo er über einem karaktervoll erfundnen festen Basse (ebenfalls im Alexanderfest) von den Bässen, Trompeten und Pauken vorgetragen —

542.



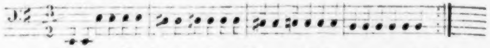
jenen übermächtigen Chor: „Weck' ihn auf aus seinem Schlummer, stürm' ihn auf mit lautem Donner!“ anstimmte, wohl geeignet (wie Reichardt geistreich sagt), Fürsten aus ihrem Fürstenschlummer aufzustören.

In diesen Händelschen Tonsätzen tritt der feste Bass als ein rüstig-freudiges Tonspiel und als geistreich treffender Ausdruck auf. Höhere Weihe ist der Form geworden durch die aus dem tiefsten Sinn alles Kunstlebens geschöpfte Anwendung in Seb. Bachs hoher Messe. Unter dem Gesang des Crucifixus, der sich wunderbar wie aus unsterblichen Seufzern fortwebt, schleicht in ängstlich kleinen Pulsen und schleppendem Rhythmus der Modulation



der Bass wie gebückt und zerknirscht einher, —

543.



immer wieder (zwölfmal) dieselben Trauerschritte messend, bis zuletzt (im dreizehnten Male) seine Abwendung vom Kreuz eine noch tiefere Rührung ganz unerwartet weckt. Flöten und Geigen wehen in eigner Weise, wie mit leisem Weheruf und Trauergesang durch einander hinein.

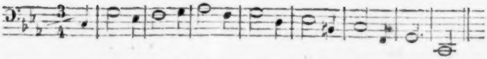
Zweiter Abschnitt.

Nähere Erörterung der Form.

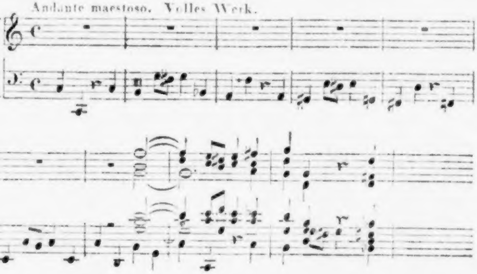
Wenn die vorhergehenden Betrachtungen uns zu richtiger Würdigung der neuen Kunstform geleitet haben, so werden wir ihr jetzt gern ein gründlicheres Formalstudium widmen. Es genügen hierzu folgende einzelne Betrachtungen.

1. *Das Thema.*

Das Thema muss vor allen Dingen dem künftigen Karakter der Form entsprechen. Es kann sich, wie wir an No. 543 und 541 sehen, sehr einfach gestalten, muss aber eine bestimmte Weise und einen sichern Abschluss haben, wofern es nicht, wie die erwähnten Themate, durch eine unmittelbare Rückkehr in den Anfangston schliesst. Dass es eine sangbarere Bildung zulässt, ist nicht blos an No. 543 zu sehen, sondern auch an dem Thema des reichsten Kunstwerks in dieser Form, der Passacaglia von Seb. Bach,

544. 

(von dem vielleicht No. 535 ein unwillkührlicher Nachklang ist) zu sehen. Doch möchte es nicht rathsam sein, dem Thema einen zu markirten Karakter, besonders in zu weiten und bedeutsamen Schritten oder ausgezeichneten Rhythmen zu ertheilen, weil es sich dann zu schwer mit dem Gewebe der andern Stimmen verträgt und verschmilzt. Daher würde dieses Thema (das Vorspiel zu dem Choral: „Triumph, Triumph, des Herrn Gesalbter sieget" aus dem evang. Choralbuche)

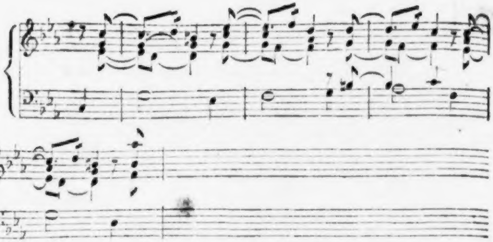
545. 

einer reichen Behandlung weniger günstig sein, als manches anspruchlosere; es war übrigens nur für wenige Ausführungen bestimmt.

2. *Die Erfindung im Einzelnen.*

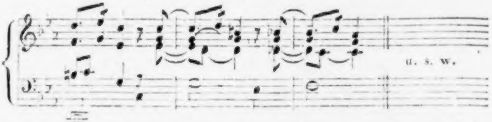
Alle Quellen der Erfindung sind uns längst geöffnet. Wir wissen zu einem Satze, also auch zu der wiederholten Bassmelodie mannigfache Harmonisirungen zu finden, wir wissen die Stimmen in mannigfacher Weise zu führen und zu figuriren, wir haben uns in der Uebertragung eines Figuralmotivs von einer Stimme zur andern und in den verschiednen Formen der Nachahmung geübt; es kann also an Erfindungen nicht mangeln. Nur das ist zu rathen, dass man jede ergriffne Form auch wohl benutze, reichlich auskaufe. Hierin ist Seb. Bachs Passacaglia das wahre Musterwerk. Jede Erfindung wird treulich und fest durchgeführt und wo möglich noch in umgekehrter Richtung, wenn sie es irgend verdiente und ertrug, geltend gemacht. So setzt sich gleich das erste Motiv (nach No. 544 einsetzend)

546.



ganz sicher durch, steigt auf das hohe *as*, und lässt sich nun in sinniger Empfindung wieder bis auf den ersten Punkt nieder. Hier aber ist der elastische Geist des Tonsetzers noch nicht zur Ruhe gebracht; die herabsteigende Bewegung führt weiter, —

547.



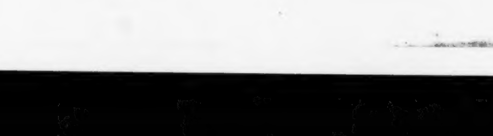
und sinkt in der edelsten Weise bis zur tiefen Tonika herab. Wir erblicken hierin zugleich einen Wink, dass die Erfindung oder Entwickelung der Melodien, die dem festen Basse entgegentreten, nicht allezeit mit dem Thema zu Ende gehen, sondern sich auch weiter erstrecken können.

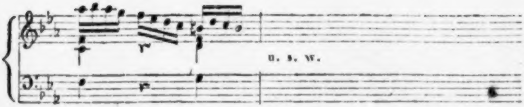
Nun aber, über alles was die bisherigen Betrachtungen an die Hand geben konnten, kommt uns die bewegliche Dialektik der Tonwelt zu Hülfe.

Es soll im festen Basse das Thema festgehalten werden. Dieses, z. B. das Bachsche aus No. 544, stellt sich uns zweiseitig dar, als Tonfolge und als rhythmische Gestalt.

Könnten wir nun nicht den Rhythmus in andrer — nichts Wesentliches ändernder Weise aussprechen? z. B. die einzelnen Noten mit kürzern und nachfolgenden Pausen? So thut Bach zweimal; erst,

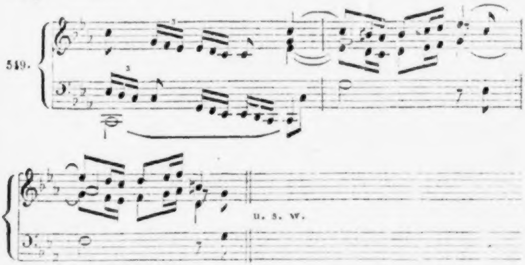
548.





um den Lauf der Oberstimme leichter und freier vernehmen zu lassen, dann — von dem Rhythmus der vorhergehenden Durchführung veranlasst —

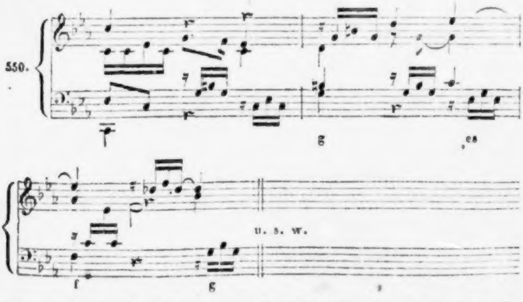
549.



mit einem heftigern Anfall auf den Hauptton jedes Takts.

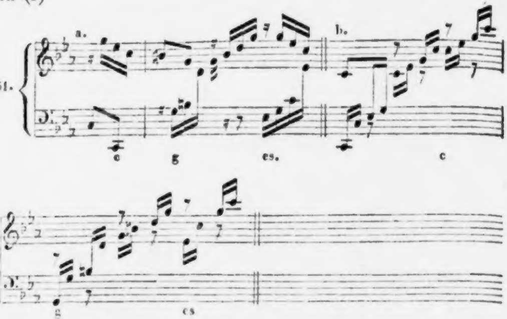
Ferner: bleibt das Wesen des Themas nicht dasselbe, wenn wir es auch gelegentlich figuriren? Erkennt man nicht auch hier —

550.



(die vorherige Durchführung hat in höchst bewegtem Stimmgewebe die Sechszehntel angeregt und ein durchsichtigeres Tongewebe zum Bedürfniss gemacht) mit voller Klarheit das Thema? Und wie schön verwebt es sich mit den Gegenstimmen! ist in ihre Bewegung hineingezogen, halb überwältigt, und doch noch vorhanden. Daher kann es auch wohl dahin kommen, dass das Thema ganz in die Gegenstimmen übergeht (a) und dabei von ihnen auseinandergezogen (b)

551.



und dass endlich gar der Bass überwunden wird, und eine der andern Stimmen, die Unterstimme geworden ist, oder gar eine Mittelstimme oder die Oberstimme das Thema ergreift, bis freilich zuletzt wieder der Bass mit siegender Gewalt durchdringt und sich seines Satzes wieder bemächtigt.

3. *Der Plan des Ganzen.*

Hierüber ist im Allgemeinen kaum etwas zu sagen, das sich aus dem Vorherigen nicht von selbst verstände. Wir sind bereits gewöhnt, organisch eine Gestalt aus der andern zu entwickeln und jede reifen zu lassen; dass hiernächst auch für Wechsel zwischen Ruhe und Bewegung, Fülle und einfachern Sätzen u. s. w. zu sorgen ist, haben wir ebenfalls schon an andern Formen eingesehen und geübt. Nur auf einen Punkt ist noch besonders aufmerksam zu machen.

Das Bassthema ist bekanntlich ein für sich abschliessender, oder auch zum Schluss auf seinen Anfangston zurückkehrender Satz, und zwar der Hauptsatz des Ganzen. Nach seiner Gestalt und Wichtigkeit wird er daher auch die Gegenstimmen gern in seine Schlüsse hineinziehen. So schliesst z. B. No. 536 mit dem ersten Schlage von No. 537 und die erste Durchführung der Bachschen Passecaglia mit dem zweiten Viertel von No. 547. Allein diese abgemessen wiederkehrenden Schlüsse würden unleidliche Monotonie über das Ganze (besonders bei reicherer Ausführung) verbreiten, wenn man sie nackt hinstellte. Es wird daher rathsam, sie bald zu verdecken, wie in No. 537 und No. 551, b, wo auf dem Schlussviertel selbst schon die Arbeit der zweiten Durchführung beginnt; bald die Melodie oder Richtung der Figur über den Schluss hinauszuführen, wie in No. 547; bald endlich den Schluss durch Harmonie und Stimmführung ganz zu umhüllen oder zu vermeiden.

Diese Verwebung tritt mit unvergleichlichem Erfolg in jenem Crucifixus der hohen Messe hervor. Schon die erste blos instrumentale Durchführung macht einen unvollkommnen Schluss (die Terz in der Oberstimme), die folgenden zwei Schlüsse werden durch Vorhalte überdeckt und nun zieht sich das Gewebe der Stimmen immer umhüllender über die Marken des festen Basses wie die wehenden Schleier eines Trauergeleites, oder die Klagen einer Gemeine, in der jeder schwerbeladnen Herzens für sich allein ist im Zuge Aller. Erst bei dem achten Einsatze des Themas schliessen die Stimmen vollkommen, oder doch ziemlich vollkommen; der Singbass nämlich geht von der Septime zur Terz und nur der Instrumentalbass (das Thema) hat die rechte Schlussformel des Basses von der Dominante zur Tonika. Hier nun wird einfach, aber in tief ergreifender Weise das „*passus et sepultus est*" intonirt und auf dem Anfange des vierten Taktes (No. 543) also einen Takt früher, auf der Dominante geschlossen. Dann zieht sich jenes tiefbedeutsame Stimmgewebe wieder vom nächsten Einsatz über zwei folgende und schliesst vollkommen auf dem dritten und letzten, der jene schon erwähnte Abweichung herbeiführt.

Es sind dies Gebilde, die man nur im Geiste, nicht mit Nacharbeiten, Nachahmen oder Entlehnen sich aneignen soll, an denen wir Herz und Andacht erheben, unsere Idee von der Kunst und den eignen Geist läutern und kräftigen sollen, und dann ruhig erwarten können, ob die Stunde des Schaffens uns einst ähnliche oder ganz andre Gestaltungen herbeiführen wird.

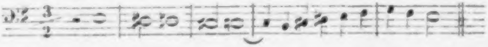
4. *Der Schluss.*

Der Schluss einer Ausführung über einem festen Basse scheint sich nicht befriedigend mit einer Figuration bilden zu lassen (es müsste denn sein, dass man auf eine schon dagewesene vorzüglich starke wieder gleichsam besiegelnd zurückkäme), weil jede Figuration eine neue und stärkere erwarten lässt und sogar hervorruft. Es kann daher nur auf die einfache Wiederholung des Grundthemas zurückgegangen, oder in einen neuen Satz übergegangen werden; das Erstere geschieht von Händel mit No. 542, das letztere mit No. 541. Auch Bachs Crucifixus schliesst gewissermassen in letzterer Weise, da das Thema zuletzt abweicht und gleich darauf das glänzende „*Et resurrexit*“ jubelvoll einbricht.

Nun aber bietet sich schon in unserm dermaligen Ideenkreise noch eine besondre, und zwar nach dem Begriff der Form (wenn auch nicht in jedem einzelnen Falle) die befriedigendste Schlussweise an. Wir wissen ja, dass es keine mächtigere und reichere Durchführung eines Themas geben kann, als die Fugenform, in der dasselbe nicht nur alle Stimmen beherrscht, sondern sie auch durchdringt und zum höchsten Leben erweckt; ja es war erst die Fuge, die uns die Idee der andern Form andeutete. Daher kann nun auch die Ausführung eines festen Basses dem Sinn der Form nach (abgesehen von dem besondern Sinn eines einzelnen Kunstwerkes) nicht würdiger geschlossen, gleichsam gekrönt werden, als durch die Erhebung des Themas zur fugenmässigen Durcharbeitung. Schon oben (S. 360) hatten die Gegenstimmen vorübergehende Siege über den autokratischen Bass errungen; jetzt, in der Fuge, muss dieser sein lange genug kräftig und würdig behauptetes Vorrecht als eine Anmaassung gegen das gleiche Recht aller andern Stimmen aufgeben und sich Mitwirkung und Mitgenuss am Ganzen nach dem Vermögen, das ihm wie jedem Einzelnen verliehen ist, genügen lassen.

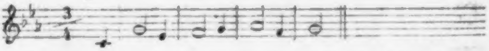
Hier bedarf es dann nur der Verwandlung des Bassthemas in ein Fugenthema, da wir (S. 353) gesehen haben, dass beide sich allerdings von einander unterscheiden. Manches Thema, z. B. No. 542, ist zu dieser Verwandlung nicht oder nicht gut geeignet; andre, z. B. No. 541, würden nur mit wesentlichen Umänderungen gute Fugenthemate werden. Wieder andre könnten durch Vereinfachung, durch Zurückführung auf die Grundmomente, brauchbar werden; so No. 543 (wenn es statthaft wäre, diesen durch Bachs hohes Werk geweihten Satz anzutasten) durch Zurückführung auf die S. 356 angeführten Modulationsschritte, z. B.

552.



Längere Themate könnten nur theilweis in die Fuge übergehen; so bildet Bach aus No. 544 dieses Fugenthema,

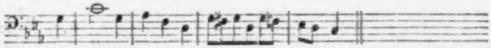
553.



das übrigens sogleich mit einem Gegensatze (es wird eine Doppelfuge, wovon im folgenden Buche) auftritt; und so könnte das Thema

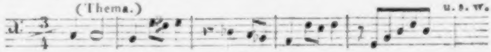
No. 535, nachdem die letzte Durchführung auf dem vierten oder fünften Takte zum Schluss gedrängt hätte, in seiner letzten Hälfte Fugenthema werden, z. B.

554.



Endlich könnte irgend ein hervortretendes Motiv, z. B. aus No. 545 das des ersten und zweiten Taktes,

555.



zu einem Fugenthema benutzt werden.

Schlussbetrachtungen.

Wir befinden uns hier, am Schlusse des vierten Buches, wieder an einer wichtigen Gränze, und es ist Zeit, uns umzuschauen, und das Erfahrne und Errungene in schnellem Ueberblicke zusammen zu fassen.

Wie wir einst aus der Tonika die Tonleiter, aus dem Urgrundtone die Grundharmonie, den Urakkord hervorgehen sahen, aus dem einfachen Gedanken, dass zwei oder mehr Töne einander in irgendwelchen Zeitmomenten folgen können, den Rhythmus und aus diesen drei Elementen alle Arten der Tonfolge, der rhythmisirten Tonfolge — oder Melodie, das ganze Reich der Harmonie, — die Verbindung und Führung verschiedner Stimmen entstehen liessen, endlich alle diese Kräfte zu einer wichtigen, wenn gleich untergeordneten künstlerischen Aufgabe, zur Begleitung gegebner Melodien vereinigten: also, — und demselben Gesetze, derselben Methode stetig folgend — haben wir in den Büchern der freien Komposition abermals aus irgend einem melodischen oder melodischharmonischen Motiv nach allen Seiten und zu allen künstlerischen Bestimmungen hin Gestaltenreihen entwickelt; und zwar sind wir immer geradeswegs auf das Ziel losgegangen: Kunstwerke, oder vollständige Formen von Kunstwerken hervorzubringen.

In der Regel war es der mehrstimmige Satz, dem wir unsre Gestaltungen anvertrauten.

Zuerst galt uns das Motiv als der Keim zu einer begleiteten Melodie; eine Hauptstimme und eine oder mehrere Begleitungsstimmen bildeten liedförmige Sätze. Wir lernten, dergleichen aus einem Motiv entwickeln oder auch zu einem Motiv ein andres, einen Gegensatz hervorrufen und aus beiden oder mehrern Liedformen gestalten.

Die Begleitungsstimmen waren der Hauptstimme zuerst ganz untergeordnet, dann halfen sie ihr in einer ihnen eignen Weise.

Diese eigne Weise fand sich zuerst mehr zufällig ein, wurde aber bald wesentlicher Zug, ein Motiv der Nebenstimmen, das diesen gemeinsam war und sie zu Figuralstimmen erhob. Es traten die Formen der Figurirung eines Cantus firmus hervor, deren Wesen das ist, einen Cantus firmus als Hauptstimme in Verein und Gegensatz zu bringen mit Figuralstimmen, die sich von der untergeordneten Rolle blosser Begleitung bis zu eigenthümlich und reich belebtem Stimmchor ausbildeten. Der Keim dieses erregten Lebens, das Motiv der Figuration, ging mehr oder weniger in dem Ganzen des Figuralgesanges auf; es hatte ihn erweckt und erwachsen lassen, und damit seine hauptsächliche Bestimmung erfüllt.

Zuerst war der Cantus firmus Hauptsache gewesen. Allmählig hatte die Figuration solche Wichtigkeit erlangt, dass sie des Cantus firmus entbehren und für sich allein bestehen konnte als selbständige Figuration. Hier war der Gang jeder Stimme und das Gewebe aller der wesentliche Inhalt, und die Erfindung oder Entstehung des Ganzen wie die innre Einheit der Stimmen beruhte darauf, dass eine Stimme am Inhalt und der Weise der andern Theil nahm, eine das Wesen und Gebahren der andern wenigstens im Ganzen und allgemeinen nachahmte. Hier, in den Nachahmungsformen, sahen wir den freien Verein lebensvoller Stimmen zu einem Ganzen, dessen innre Einheit nicht mehr blos von der äussern Zusammenbindung in gleiche Modulation und dieselben rhythmischen Abschnitte, oder von der Unterordnung aller Stimmen unter den Willen und Zweck einer Hauptstimme abhing, sondern von dem verwandten und auf ein gemeinsames Ziel Aller gerichteten Inhalte jeder einzelnen Stimme. Eben diese, sich in der Form der Nachahmung äussernde Verwandtschaft des Inhalts aller Stimmen war das Wesentliche dieser Formen.

Nun aber sollte nicht mehr die Gemeinsamkeit, sondern der Inhalt selbst, ein bestimmter zu einem Thema konzentrirter, alle Stimmen durchdringender Gedanke und die wetteifernde Theilnahme aller an diesem konkreten Gedanken die Hauptsache werden, und es entstand die Fuge mit ihren Unterarten, dem Fugato und der Fughette.

Die Fuge konnte vor Allem als polyphoner oder figuraler Satz aufgefasst werden; daher war es möglich, ihr figurale Begleitungsstimmen neben den Fugenstimmen zu geben und sie auf die Liedform, den Ursprung der Figuration, zurückzuführen.

Sodann konnte sie gelten als eine Ausgeburt oder höhere Vollendung jener Figuration gegen einen Cantus firmus, die sich aus einem bestimmten Motiv herausgestaltete, wie die Fuge aus einem bestimmten Thema. Daher trat die *Fuge zum Choral*.

Nun aber war derselbe Cantus firmus wieder eingetreten und sogleich als ein Wesentliches anerkannt worden, aus dem und aus dessen Begleitungsstimmen die Figuration, folglich, — im Grunde, — die Fuge selbst hervorgegangen war. Mit dieser Erinnerung gelangten wir zum *fugirten Choral*.

Zuletzt mussten wir im *festen Basse* beobachten, wie eine mächtige Stimme sich des Fugenthemas mit Ausschliessung der andern zu bemächtigen trachtet, und diese mit zweifelhaftem Erfolge dagegen ankämpfen. Oder will man lieber: — wie ein Cantus firmus in einer sich fast ausschliesslich behauptenden Stimme eine Figuration nach der andern zu einem weiterstreckten mannigfachen Ganzen hervorruft und sie alle überdauert, oder mit ihnen sich zur Fugirung seines Grundinhalts erhebt oder in einen andern Satz ergiesset.

Was aus einem einzigen Motiv, mit einem einzigen Thema in homophoner und polyphoner Weise zu beginnen, ist hierin *fast vollständig* enthalten; erst das sechste Buch wird einen wichtigen, aus methodischen Gründen versparten Nachtrag bringen.

Nun erst dürfen wir uns des vollen Besitzes unserer musikalischen Gedanken erfreuen, nun wir sie nach allen in ihnen liegenden Möglichkeiten gestalten können. Diese Vorstellung, wenn sie eine wahrhafte und durch die That — das heisst durch Thaten bewährte ist, gewährt die Rüstigkeit, Sicherheit und Freudigkeit, die als der nächste Lohn einer tüchtigen Bildung und eine unerlässliche Bedingung glücklichen Schaffens uns bevorsteht.

Von dem subjektivsten Ausdruck eines einzelnen Wesens in einer einzigen, oder in einer unbedingt herrschenden Hauptstimme bis zu dem lebendigsten Dialog zweier oder mehrerer gleich berechtigter, selbständiger und doch zu höherm Zweck verbundner Stimmen sind uns alle Möglichkeiten gegeben. Und obwohl die Grundformen und Tausende von Anwendungen schon vorhanden sind, dürfen wir doch zuversichtlich hoffen, dass jeder eigne Gedanke sich in oder neben jenen Formen nach seiner Weise eigen und ganz angemessen ausprägen wird.

Weil wir alle Formen besitzen und alle nach ihrer Vernunft aufgefasst haben, kann uns keine zur Fessel oder Last werden. Aber das ist allerdings die jedem Künstler gestellte Alternative:

> *entweder muss er alle Formen besitzen und beherrschen, oder er wird von der Form gezwungen, unterdrückt, gestört.*

Nur dem unkünstlerischen oder vielmehr widerkünstlerischen Abmühen, nur dem unglücklichen Irrthum, in den Kunstformen todte Zwangweisen statt lebendiger Gedanken zu sehen, nur der unwahren und unseligen Scheidung von Technik und Inhalt, von Form und Geist der Kunst: nur ihnen ist das künstlerische Leben der Form unbegreiflich und das Hineinleben in sie unerlangbar. Nur dem künstlerisch ungebildeten Geist ist unbegreiflich, dass die Formen nichts anders als Gattungsgedanken sind, die die Einzelgedanken, welche als einzelne Kunstwerke sich offenbaren, in sich fassen, in denen sich diese Einzelgedanken bilden und vollenden, in und mit denen sie erst dem Geisterreiche der Kunst als eingeborne und vollberechtigte Wesen, nicht als verirrte, unstäte Fremdlinge angehören.

Fünftes Buch.

Die Umkehrungsformen.

Einleitung.

In allen polyphonen Formen machte sich neben dem festgesetzten Hauptgedanken, *dem Thema*, ein entgegengesetzter zweiter Gedanke, *der Gegensatz*, geltend. Vorgespiegelt wurde er schon in den Choralfigurationen: es war da auf der einen Seite der Cantus firmus, auf der andern die Figuration, die in dieses gegensätzliche Verhältniss traten, und bekanntlich konnte diese Figuration ebensowohl in mehrern Stimmen, als in einer einzigen (No. 193) enthalten sein. In den auf freie Nachahmung gegründeten Formen waren wir zuerst (S. 173) veranlasst, die Bildung eines Gegensatzes in einer einzigen Stimme geflissentlicher zu erwägen und ihn den Gesetzen der Melodieführung überhaupt und der Rücksicht auf den Hauptsatz zu unterwerfen.

Noch reiflicher musste er in der Fugenform (S. 206) bedacht werden. Hier bezeichneten wir im Allgemeinen die ganze Figuralarbeit, welche die Stimmen insgesamt dem Thema in einer einzigen Stimme gegenüber stellen, als *Gegensatz* oder *Gegenharmonie*, so dass derselbe aus zwei oder mehr gleichzeitig verbundnen Sätzen der vereinten Stimmen bestand. Zunächst aber gaben wir den Namen Gegensatz derjenigen melodischen Ausführung oder Fortführung, die sich in der zuerst aufgetretnen Stimme nach Vollendung des Führers dem in der nachfolgenden Stimme auftretenden Gefährten entgegenstellte. Dieser Gegensatz (im engern Sinne so genannt) foderte uns besondre Aufmerksamkeit (S. 256) ab und wurde uns schon so wichtig, dass wir (S. 258) ihn wenigstens die erste Durchführung hindurch beizubehalten wünschten.

Es ist uns also schon geläufig, dem Thema gegenüber einen oder mehr Sätze

als andre oder nächste Hauptsätze

nach dem Thema selbst zu betrachten.

Gelingt es uns nun, solche Sätze festzuhalten, so verdoppelt oder vervielfältigt sich damit unser Reichthum, indem zugleich die innre Einheit unsrer Komposition sich verstärkt. Das Letztere ist sogleich klar; unser Werk muss sich einheitsvoller gestalten, wenn wir uns auf zwei oder wenige Sätze beschränken, als wenn wir zu immer neuen fortgehen. Das Erstere werden wir sogleich näher betrachten.

Was ist nun nöthig, wenn wir neben dem Thema einen oder mehr Gegensätze festhalten wollen?

Das Thema wandert aus einer Stimme in die andre. Folglich muss auch der Gegensatz, oder müssen die mehrern Gegensätze aus einer Stimme in die andre wandern. Sollen zwei Stimmen Satz und Gegensatz festhalten, so kann der Satz in der ersten Stimme auftreten, und dann muss die zweite Stimme den Gegensatz nehmen; oder es kann der Satz in der zweiten Stimme erscheinen, und dann muss die erste Stimme den Gegensatz nehmen. Sollen drei Stimmen Satz und zwei Gegensätze festhalten, so kann der Satz und jeder der Gegensätze sowohl in der Ober-, als Mittel- oder Unterstimme erscheinen. In gleicher Weise verhält es sich mit vier und mehr Stimmen.

Folglich müssen Satz und Gegensatz so eingerichtet sein, dass jeder von ihnen bald über, bald unter dem andern, bald als Ober- bald als Unterstimme — und bei drei und mehr Sätzen auch als Mittelstimme auftreten kann.

Ehe wir hierauf näher eingehen, sei mit einem flüchtigen Blicke der Reichthum dieser Doppel- oder mehrfachen Sätze erwogen.

Haben wir einen Doppelsatz, oder Satz und Gegensatz — wir wollen sie *A* und *B* nennen — so kann

1) *A* allein,
2) *B* allein

und zwar jedes in der Ober- oder Unterstimme gebraucht werden, während die andre Stimme pausirt oder einen fremden Satz nimmt. Es können aber auch beide gleichzeitig,

3) *A* als Oberstimme,
B als Unterstimme,
4) *B* als Oberstimme,
A als Unterstimme

auftreten.

Haben wir drei Stimmen mit Satz und zwei Gegensätzen (sie mögen *A*, *B* und *C* heissen) so können sie in sechs verschiednen Verhältnissen zu einander,

A B C C B A
B C A B A C
C A B A C B

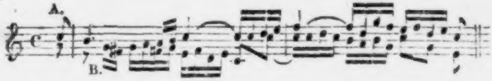
auftreten. Ausserdem können aber

A und *B*,
B und *C*,
A und *C*

(also zwei Stimmen) in den zwei zweistimmigen Verhältnissen und endlich jeder der Sätze in jeder der Stimmen allein auftreten.

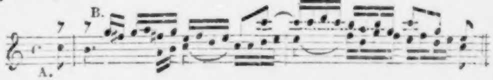
Ein Doppelsatz bietet also wenigstens vier (eigentlich 6) ein dreifacher Satz wenigstens funfzehn (eigentlich 21) Möglichkeiten, den Zutritt fremder Sätze nicht zu erwähnen. — Wir wollen es uns wenigstens an einem zweistimmigen Satze veranschaulichen. Hier

556.



sehen wir einen Doppelsatz vor uns, von dem vor allen Dingen jede Stimme, *A* sowohl als *B*, hätte allein auftreten können, und zwar in der Ober- oder Unterstimme, während die andre pausirt oder einen fremden Satz genommen hätte. Sodann hätte der Satz *A* sowohl als *B* in der Ober- oder Unterstimme auftreten können, während die andre Stimme irgend einen willkührlichen fremden Satz entgegen gestellt hätte. Endlich konnten beide zugleich auftreten, entweder wie oben, *A* als Oberstimme, *B* als Unterstimme, oder umgekehrt, —

557.



A als Unterstimme und *B* als Oberstimme. Möge man nun im einzelnen Fall alle diese Möglichkeiten, oder nur einige benutzen wollen, der Reichthum der Form und ihre Einheit ist klar; wir können doch, sobald wir nur wollen, alle diese Möglichkeiten ausbeuten, und haben stets einen einheitsvollen und doch entschieden umgestalteten Inhalt in Händen; No. 557 z. B. enthält keine andre Note, als No. 558, aber alles in andern Verhältnissen; die ehemalige Unterstimme *(B)* ist zur dominirenden Oberstimme, alle Intervalle beider Stimmen sind andre geworden.

Wodurch nun? Dadurch, dass wir die untere Stimme zu oberst, über die andre hinweg, und die obere unter die andre hinunter gesetzt haben.

Bekanntlich heisst diese Operation (Th. I. S. 106) Umkehrung, und daher nennen wir die auf Umkehrung der Stimmen gegründeten Formen Umkehrungsformen.

Werden (wie in No. 556) nur zwei Stimmen umkehrungsfähig gesezt, so heisst die Schreibart

der doppelte Kontrapunkt;

(S. 260) man sagt: die Stimmen seien in dem oder nach dem doppelten Kontrapunkt gesetzt.

Sind drei Stimmen umkehrungsfähig, so nennt man die Abfassungsweise

den dreifachen Kontrapunkt,

sind es vier oder mehr Stimmen,

den vier- oder mehrfachen Kontrapunkt;

die Ausdrücke dreidoppelter, vierfacher doppelter Kontrapunkt erscheinen ungenauer. Im Gegensatz zum doppelten Kontrapunkte heissen zwei nicht umkehrungsfähige Stimmen im einfachen Kontrapunkt gesetzte, oder

einfacher Kontrapunkt.

Alles bisher Aufgewiesene gehörte also der Schreibart des einfachen Kontrapunkts an, wenn es nicht etwa zufällig umkehrungsfähig war.

Erste Abtheilung.

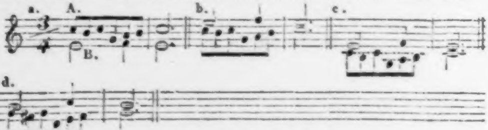
Der doppelte Kontrapunkt.

Ein polyphoner zweistimmiger Satz, der umgekehrt, — dessen Oberstimme zur Unterstimme, dessen Unterstimme zur Oberstimme gemacht werden kann, ist ein doppelter Kontrapunkt oder im doppelten Kontrapunkt, nach der Schreibart des doppelten Kontrapunktes abgefasst. Dass die Umsetzung oder Umkehrung der Stimmen überall möglich ist, versteht sich von selbst; aber eben sowohl, dass sie zu künstlerischem Zwecke nur da geschehen kann, wo sie keine nachtheiligen Folgen, keine Verstösse gegen die Kunstgesetze (in dem uns schon bekannten Sinne) mit sich führt.

Was an einem solchen Satze zunächst unsre Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist die Umkehrung. Denn das Uebrige, die Erfindung eines zweistimmigen polyphonen Satzes, nach allen melodisch-harmonischen Beziehungen, ist uns schon bekannt.

Die Umkehrung besteht nun darin, dass die obere Stimme unter die untere tritt, oder die untere über die obere, oder endlich, dass die höhere hinab und zugleich die tiefere hinauf tritt, und zwar beide so weit, dass die obere zur untern wird. Wir sehen hier

558.

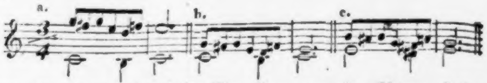


bei *a* einen zweistimmigen Satz, in *b*, *c* und *d* umgekehrt, so dass die Oberstimme von *a* *(A)* in *b*, *c* und *d* Unterstimme geworden ist; in *b* hat es sich dadurch gemacht, dass die Unterstimme *B* eine Oktave hinauf getreten ist; in *c* ist die Oberstimme *A* eine Oktave hinab getreten; in *d* ist die Oberstimme *A* eine Quarte hinab- und zugleich die Unterstimme *B* eine Quinte hinaufgetreten. Man sieht, dass alle drei Formen der Umkehrung das gleiche Resultat, nur in verschiedner Tonhöhe und auf verschiednen Tonstufen, hervorbringen.

Wohin, auf welche Stufen oder um wieviel Stufen soll aber die Versetzung geschehen?

Vor allem um soviel Stufen, dass sie auch eine wirkliche Umkehrung bewirke, die Oberstimme wirklich unter die Unterstimme bringe. Hier

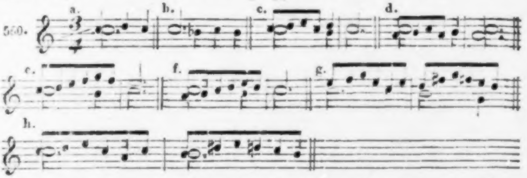
559.



ist von dem Satze *a* bei *b* die Oberstimme um eine Oktave, bei *c* um eine Sexte hinab und zugleich die Unterstimme um eine Terz hinauf gesetzt; aber es ist keine Umkehrung erfolgt, die Stimmen waren zu weit von einander entfernt gewesen.

Hiervon abgesehen sollte man meinen, dass die Versetzung um eine beliebige Stimmzahl, um eine Sekunde, Terz, Quarte u. s. w. erfolgen könnte. Allein leicht überzeugen wir uns, dass eine zu beschränkte, in zu kleine Entfernung führende Versetzung uns entweder zu wenig Töne für die Melodie übrig lässt, oder die Stimmen auf eine unleidliche, ja sinnlose Weise in einander wirrt. Der Satz *a* (wenn man diese Notengruppe so nennen darf)

560.



hat sich bei *b* um eine Sekunde, der Satz *c* bei *d* um eine Terz versetzen lassen und es sind damit Umkehrungen (wenn auch ziemlich unerfreuliche) bewirkt worden. Aber schon der grössere Satz *e* ist durch die Versetzung um eine Terz theilweis nicht umgekehrt, theilweis stimmverwirrt worden, noch mehr der Satz *g* bei *h*. Wir gewahren, dass eine Stimme, die sich gegen einander behufs der Umkehrung um eine

Sekunde versetzen lassen sollte, nur 2, die sich um eine
Terz . . . . 3, ...
Quarte 4

Tonstufen Spielraum für ihre Melodie haben könnte, und so fort. Wollte sie diesen Raum nach der Seite der andern Stimme hin überschreiten, so würde sie sie sogleich kreuzen; thäte sie es nach der freien Seite hin, so würde sie bei der Verkehrung sich mit ihr verwirren, wie oben bei *f* und *h* zu sehen ist.

Da nun zur freien und genügenden Entwickelung einer Melodie im Allgemeinen (Th. I. S. 23) wenigstens der Umfang einer

Oktave nothwendig oder doch wünschenswerth ist, so bedient man sich für kontrapunktische Umkehrungen in der Regel keiner kleinern Versetzung, als der Oktave. Statt der Sekundeversetzung gebraucht man die Versetzung in die None (also in die Sekunde der höhern oder tiefern Oktave) die dieselben Verhältnisse hervorbringt, ohne die Stimmen auf zu wenig Töne einzuschränken oder zum Kreuzen zu nöthigen. Statt der Versetzung in die Terz gebraucht man die in die Dezime (die Terz in der weitern Oktave) für die Quarte die Undezime, für die Quinte die Duodezime, für die Sexte die Terzdezime *(decima tertia)* für die Septime die Quartdezime *(decima quarta)*. Hiernach ergeben sich nun sieben Arten des doppelten Kontrapunktes,

der Kontrapunkt der Oktave,
der Kontrapunkt der None,
der Kontrapunkt der Dezime,
der Kontrapunkt der Undezime,
der Kontrapunkt der Duodezime,
der Kontrapunkt der Terzdezime,
der Kontrapunkt der Quartdezime *).

Eine weitere Versetzung würde nur das Alte in noch entferntern Oktaven, also in zu weiter Entlegenheit der Stimmen, wiederbringen; z. B. die nächste Versetzung wäre die in die Doppel- oder zweite Oktave.

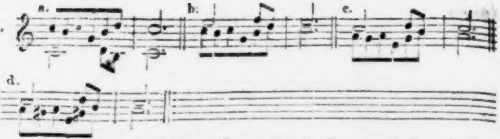
In all' diesen Versetzungen ist übrigens dasjenige Intervall, diejenige Sekunde oder None, Terz oder Dezime u. s. w. gemeint, die in der Tonart des Satzes liegt. Eine Versetzung in die Sekunde oder None würde also in *C*dur die tiefere Stimme von *c* in das höhere *d*, und die höhere von *c* oder *d* in das tiefere *h* oder *c* bringen. Dies wird bei den Kontrapunkten der None u. s. w. deutlicher erkannt werden.

Von diesen sieben Arten des Kontrapunkts erscheint der Kontrapunkt der Oktave sogleich als der zweckmässigste und darum wichtigste. Denn er allein behält, wie wir an No. 556 und 557 sehen können, den Inhalt der umzukehrenden Stimmen genau nach der Grösse jedes Intervalls bei, gewährt also neben dem Vortheil der Umkehrung die vollkommenste Einheit, die wir (S. 369) als einen der Vortheile kontrapunktischer Schreibart angesehen haben. Dies ist bei den andern Kontrapunkten keineswegs der Fall; sie verändern die Grösse einzelner Intervalle oder sogar das Tongeschlecht des umzukehrenden Satzes. Hier z. B.

---

*) Die beiden letzten Namen sind unlateinisch und ungeschickt; aber es bedarf einmal eines einzigen Worts zur Benennung statt der beiden lateinischen Zahlworte.

561.



sehen wir in *a* einen kleinen Satz, der in *b*, *c* und *d* nach dem Kontrapunkt der Dezime umgekehrt ist. In *b* haben wir die Unterstimme um zehn Stufen hinauf gesetzt, aber es ist aus der grossen Sekunde *(c—d)* eine kleine *(e—f)* und aus der kleinen *(h—c)* eine grosse *(d—e)* geworden. Bei *c* hat sich die Umkehrung dadurch gemacht, dass die Unterstimme aus *a* eine Oktav hinauf, und die Oberstimme zugleich eine Terz hinunter getreten ist. Allein Anfang und Ende sprechen nun so deutlich *A*moll statt des Haupttons *C*dur aus, dass der dazwischen tretende Ton *g* fast falsch erscheint und man lieber wie bei *d* setzen möchte. — Wenn schon hiernach der Kontrapunkt der Oktave den unbestreitbaren Vorzug hat, so kommt noch (wie wir später sehen werden) dazu, dass die andern Kontrapunkte zu vielen Rücksichten und Bedingungen unterworfen sind, und der Freiheit des Komponisten in der That zu viel Eintrag thun, als dass man ihnen gleiche Erfolge abgewinnen könnte.

Wir beginnen daher mit dem Kontrapunkt der Oktave und den aus ihm oder mit seiner Hülfe hervortretenden Formen.

Erster Abschnitt.

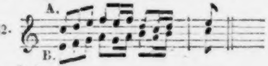
Der doppelte Kontrapunkt der Oktave.

Wir wissen bereits, dass unter diesem Namen diejenige Schreibart verstanden wird, vermöge deren von einem zweistimmigen Satze die oberste Stimme um acht Stufen hinuntergesetzt und dadurch gegen die andre Stimme umgekehrt, zur untersten Stimme werden kann, — oder (was dasselbe ist) die unterste Stimme um acht Stufen hinaufgesetzt und zur Oberstimme. Ein Beispiel haben wir in No. 556 vor uns. Erwägen wir nun, unter welchen Bedingungen ein solcher Satz mit seiner Umkehrung gelingen kann.

Erstens steht von ihm fest, dass er ein zweistimmiger, oder Doppelsatz sein muss. Seine zwei Stimmen sollten also auch vollkommen genügen, jede von ihnen soll für sich den an eine musikalische Melodie zu machenden Foderungen entsprechen und vereinigt sollten sie eine vollständig befriedigende Harmonie bilden. Es wäre freilich auch möglich, dass letzteres nicht, oder nicht überall der Fall wäre, und dann müsste man noch eine oder gar mehr begleitende — die Harmonie ausfüllende Stimmen zusetzen. Allein offenbar ist das Erstere die befriedigendere, reifere Gestaltung. In dieser Hinsicht genügt der Satz No. 556, so unbedeutend er auch sonst ist.

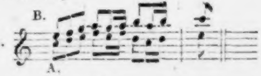
Zweitens sollen die beiden kontrapunktirenden Stimmen zwar ein Ganzes bilden, aber dabei jede für sich deutlich erkannt, von der andern unterschieden werden. Eben darin liegt der Reiz und die Kraft dieser Schreibart, dass zwei verschiedne Sätze gegen einander auftreten, einander widersprechen, und doch in höherer Einheit wieder ein Ganzes sind. Desshalb ist es nothwendig, (S. 258) beide Stimmen eines kontrapunktischen Satzes durch Tonfolge, Tonrichtung, und besonders durch rhythmische Gestaltung von einander wohl zu unterscheiden. Dieses Sätzchen z. B.

562.



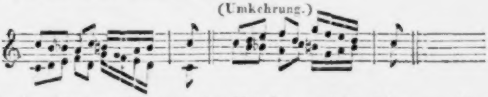
lässt sich wohl umkehren, —

563.



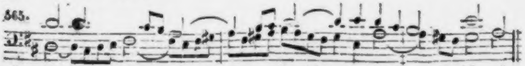
würde aber keine kontrapunktische Kraft haben, weil der Rhythmus und grösstentheils auch die Tonfolge in beiden Stimmen gleich sind. Etwas besser wäre dieser Satz, —

564.



in dem wenigstens Richtung der Melodien und Tonfolge verschieden sind. Aber die gänzliche Gleichheit der Rhythmisirung verschleiert jeden Unterschied und macht auch diesen Satz der kontrapunktischen Kraft verlustig. Vergleichen wir dagegen die beiden Melodien von No. 556 mit einander, so finden wir sie tonisch und rhythmisch hinlänglich von einander unterschieden; nicht wenig trägt zu ihrer deutlichen Absonderung bei, dass eine Stimme nach der andern einsetzt. So auch würden jene beiden Bachschen Sätze No. 453 und 454, —

565.



obwohl sie gleichzeitig anfangen und schliessen, doch nicht blos der Umkehrung fähig, sondern auch durch ihren ganz abweichenden Bau hinreichend von einander unterschieden und karakterisirt sein.

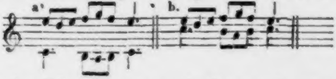
Alles Bisherige sind Erinnerungen, die keiner weitern Anweisung bedürfen; wir haben schon gelernt, zwei selbständige Melodien neben einander zu führen.

Nun aber müssen drittens die beiden kontrapunktischen Stimmen so beschaffen sein, dass durch ihre Umkehrung nicht Missverhältnisse oder Fehler in den Satz kommen. Hierzu bedarf es einiger genauerer Regeln.

1.

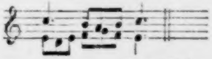
Die Stimmen dürfen nicht weiter, als eine Oktave auseinander stehen. Denn da nur um eine Oktave versetzt wird, so würde (wie schon S. 374 gezeigt ist) die Versetzung bei einer weitern Entfernung keine Umkehrung zur Folge haben. Bei *b* z. B.

566.



ist zwar eine der Stimmen versetzt (und zwar die untere um eine Oktave hinauf) aber eine Umkehrung ist dadurch nicht bewirkt worden. — Uebrigens könnte, besonders in mehrstimmigen Sätzen, eine Umkehrung zweier solcher Stimmen dennoch bewirkt werden durch eine Versetzung einer Stimme um zwei Oktaven, oder — was dasselbe wäre: durch Herabsetzung der Ober- und Hinaufsetzung der Unterstimmme um eine Oktave.

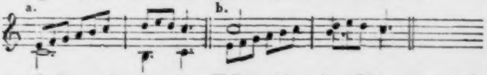
567.



Wir wollen diesen Ausweg gelegentlich, besonders bei der Fugenarbeit, benutzen.

Auch in einzelnen Momenten darf man die Stimmen nicht unbedacht über eine Oktave auseinander führen. Denn da die Umkehrung Alles in sein Gegentheil verwandelt, so werden die Stimmen da, wo sie zu weit auseinander gegangen waren, zu nahe ineinander gerathen und sich kreuzen. Das Sätzchen *a* z. B.

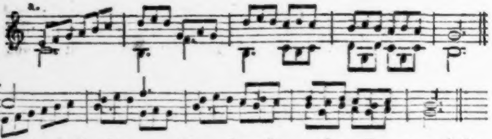
568.



geht zu Anfang seines zweiten Taktes über eine Oktave auseinander; die Folge ist, dass bei der Umkehrung (*b*) die Stimmen sich an derselben Stelle kreuzen.

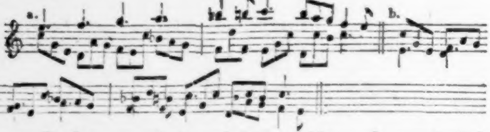
Erlaubt man sich dergleichen zu weites Auseinander, so muss man überlegen, ob die nachherige Kreuzung nicht widrig und verwirrend sein möchte; hierüber ist schon früher (S. 127) das Nöthige bemerkt worden. Die obige Kreuzung könnte man sich allenfalls gefallen lassen, weil sie sich bald löset und überdem der Gang der Achtelmelodie unzweideutig hervortritt. Wollte man aber weiter gehen,

569.



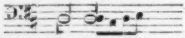
so würden beide Stimmen (abgesehen davon, dass die untere bei *a* eher Begleitung als selbständige Melodie ist) bei der Umkehrung (*b*) in gänzliche Verwirrung gerathen. — Hier sehen wir einen zweiten, in melodischer Hinsicht untadelhaften Satz vor uns, dessen Umkehrung bei *a*

570.



bis zum Sinnlosen verwirrt erscheint, so klar auch ursprünglich (bei *a*) die Stimmen aus einander traten. Auch die beiden Bachschen Sätze No. 566 (die übrigens Bach gar nicht zur Umkehrung bestimmt hat) würden in einem einzigen Tone,

571.



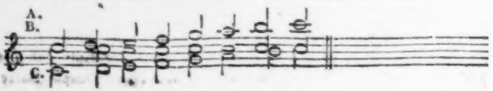
(mit *d — cis* gegen den Einklang *d*) bei der Umkehrung in einander gerathen; doch würde ein auf einen kurzen Ton beschränktes Missverhältniss zu rasch vorübergehend sein, um sonderliche Beachtung zu verdienen.

2.

Es ist zu erwägen, ob durch die Umkehrung nicht falsche Fortschreitungen oder widrige Tonverbindungen in den Satz kommen.

Wir haben schon beiläufig an No. 563 und 564 sehen können, dass durch die Umkehrung aus Terzen Sexten und aus Sexten Terzen geworden sind; offenbar werden aber auch alle andere Intervalle durch dieselbe verwandelt werden müssen. Hier —

572.



sehen wir die Folgen der Umkehrung an der diatonischen Tonleiter; die Oberstimme *A* ist in der Notenreihe *C* um eine Oktave unter die andre Stimme *B* versetzt. Wir sehen, dass aus dem Einklang eine Oktave, aus der Sekunde eine Septime, aus der Terz eine Sexte, aus der Quarte eine Quinte — und alles dies umgekehrt — geworden ist. Dieses Zifferschema stellt es uns klar vor Augen.

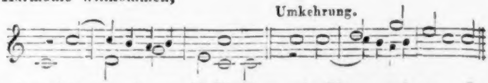
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Leicht könnten wir, wenn es nöthig wäre, die Untersuchung auch auf die chromatischen Töne ausdehnen.

Hiernach haben wir nun jede Fortschreitung aus einem doppelten Gesichtspunkte zu ermessen, nach der ursprünglichen Gestalt und in der Umkehrung. Da finden wir denn Folgendes zu bemerken.

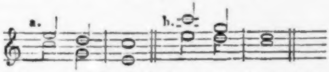
Der Einklang wird zur Oktave und die Oktave zum Einklange. Wir dürfen daher nur da Oktaven gebrauchen, wo auch der Einklang uns willkommen wäre. Vor allen Dingen seien sie uns zu Anfang und Ende, beim Beginn und Abschluss der Harmonie willkommen,

573.



denn dazu können wir sowohl Einklang wie Oktave nehmen. Ja, ein für sich selbst im zweistimmigen Satze ganz gerechter und befriedigender Schluss mit der Sexte, wie bei *a*,

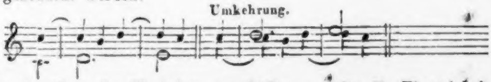
574.



würde, wie bei *b*, durch die Umkehrung in einen nicht vollkommnen Schluss verwandelt werden.

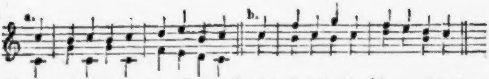
Sodann wollen wir uns Oktaven gestatten, wo sie zu Vorhalten gebraucht werden.

575.



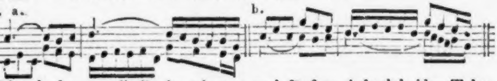
Denn der Reiz des Vorhaltes entschädigt uns für die Eintönigkeit der zu Einklängen gewordnen Oktaven.

Ausserdem wollen wir aber im Laufe des Satzes Oktaven nur sparsam anwenden, da sie Einklänge werden und zuviel Einklänge die Harmonie schwächen, oder vielmehr nicht zur Entfaltung, nicht zur Wirkung kommen lassen. Wir sehen es an diesem Satze.

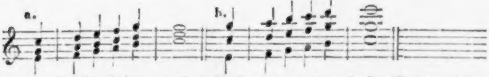
576.


Er ist schon in der Urgestalt *(a)* durch die Oktavenhäufung hohl, blasirt zu nennen; in der Umkehrung (bei *b*) kann er kaum für zweistimmig gelten, und ist doch auch nicht einstimmig.

Die Quarte wird zur Quinte; folglich darf man sich Quartenfolgen nur da gestatten, wo auch Quintenfolgen zulässig wären. Wir würden uns daher den Satz bei *a* —

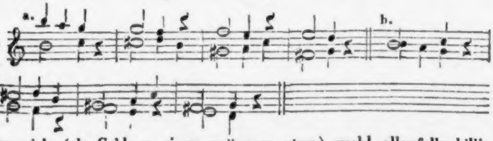
577.


wohl erlauben, weil die im vierten und fünften Achtel beider Takte eintretenden Quarten auch in der Umkehrung (bei *b*) als Quinten nicht unzulässig sind. Dagegen würde eine weitere Quartenfolge (die ohnehin nur denkbar ist, wenn man eine begleitende Stimme annimmt) z. B. zwischen der ersten und zweiten Stimme bei *a*

578.


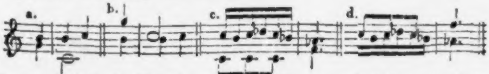
sich durch die Umkehrung (bei *b*) in eine unstatthafte Quintenfolge verwandeln.

In gleicher Weise sind nun auch die Wirkungen der Umkehrung für Tönfolgen zu ermessen. Der Satz *a* —

579.


liesse sich (als Schluss eines grössern etwa) wohl allenfalls billigen; in der Umkehrung *(b)* treten die Quarten, besonders am Schlusse des ersten und letzten Taktes verkehrt und widrig heraus.

Da Oktaven zum Einklang werden, so sind Vorhalte, die sich in die Oktave auflösen, wie bei *a*,

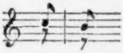
580.


oder auch melodische Figurirungen der Oktave, wie bei *c*, unstatthaft. Denn der Vorhalt würde in der Umkehrung *(b)* zu einem widrigen Vorhalte des Einklangs werden, die Figurirung aber würde Haupt- und Hülfstöne (wie bei *d*) auf verwirrende Weise durch- und nebeneinander werfen.

Aehnliche Bemerkungen z. B. an den chromatischen Tönen lassen sich so leicht machen, dass ihre Aufzählung überflüssig scheint. Es kann sogleich zu Uebungen und Anwendungen geschritten werden.

Die Uebungen bestehen nun darin, zwei nach dem doppelten Kontrapunkt der Oktave umkehrungsfähige Sätze zu gestalten. Dies kann entweder so geschehen, dass beide Sätze gleichzeitig mit einander erfunden werden (so der in No. 556 mitgetheilte Doppelsatz) oder dass erst ein Satz festgestellt und dann der andre nach den Gesetzen des Kontrapunkts dazu gebildet wird; so haben wir in der vorigen Abtheilung die Gegensätze zu den Fugenthematen erfunden. Die erstere Weise ist im Allgemeinen die förderndste und kunstmässigere, denn sie lässt beide Stimmen sogleich in ihrer Einheit, in Widerspruch und Wechselwirkung hervortreten, umfasst also alles Wesentliche der Sache. So begann die Erfindung des Satzes No. 556 mit der Feststellung der beiden ersten Achtel der Oberstimme;

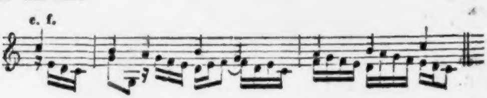
581.



mehr hatte man zum Anfange nicht. Nun schien es an der Zeit, die zweite Stimme eintreten zu lassen, und da war der nächstliegende Ton *g*, der Grundton zu *h*. Sollte aber der Eintritt der neuen Stimme rein hervortreten, so musste die erste nicht durch etwas Neues stören; sie musste ihren Ton festhalten, — entweder wirklich, oder durch eine Pause verlängern. Dies und der gleichsam verspätete Eintritt reizte dann wieder die zweite Stimme zum Gegensatze, nämlich zu lebhafterer Bewegung; und so bedingten die beiden Stimmen gegenseitig ihren Karakter, trieben sich gegenseitig weiter bis zum Ende.

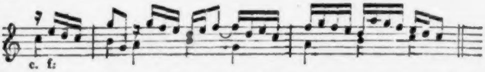
Doch auch die andre Uebung darf nicht versäumt werden; man kann sie an Choralmelodien versuchen, gegen die eine umkehrungsfähige Stimme, — vorzugsweis (S. 198) der Kontrapunkt genannt — gesetzt wird. Wir geben einstweilen ein flüchtiges Beispiel zu der ersten Strophe des Chorals: **Vom Himmel hoch, da komm' ich her.**

582.



In kontrapunktischer *) Hinsicht hat dieser (der Erfindung nach geringe) Satz nur das Bedenken, dass er gegen den zweiten Ton des Cantus firmus um eine Dezime zurücktritt. Auf diesem Punkte müssen sich also, — wie wir hier sehen —

583.



die Stimmen kreuzen. Aber es geschieht nur mit einem einzigen Ton, und dieser ist die blosse nachschlagende Oktave des vorhergehenden und gleich wiederkehrenden Melodietones.

Für diese und die erstere Ausführungsweise bedarf es nur weniger vorausgängiger Versuche. Wir wenden uns sogleich zu den künstlerischen Anwendungen.

Zweiter Abschnitt.

Der doppelte Kontrapunkt, auf die Figuralformen angewandt.

Wir kennen zwei Grundformen der Figuration, die Choralfiguration und die selbständige. In der erstern war uns der Cantus firmus gegeben, in der letztern hatten wir alles selbst zu erfinden; wir waren durch keine gegebne Melodie unterstützt, aber auch durch keine gebunden. Daher beginnen wir hier, wo der doppelte Kontrapunkt auf die Figurationen angewendet werden soll, mit den selbständigen Formen, und zwar bei den zweistimmigen.

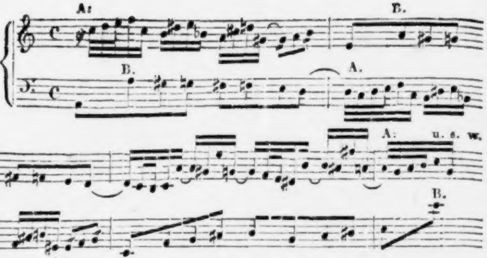
A. *Kontrapunktische zweistimmige Figuration.*

Schon früher, bei den im einfachen Kontrapunkt gesetzten Figurationen trugen wir einen Satz aus einer Stimme in die andre, und behielten gelegentlich (No. 220) auch wohl den Gegensatz ganz oder theilweise bei. Wie aus solchem Beginnen ein Tonstück erwuchs, ist von damals her (S. 173) bekannt. Jetzt bedarf es also nur eines Fingerzeigs, wie dieselbe Form aus dem doppelten Kontrapunkte herausgebildet wird. Es genügt dabei die Hinweisung auf eine fertige Komposition; wir wählen das treffliche *A*-moll-Vorspiel aus dem wohltemperirten Klavier.

---

*) Man gestatte uns, statt der breiten Rede vom „doppelten Kontrapunkt" bisweilen kurzweg die Benennungen Kontrapunkt, kontrapunktisch u. s. w. zu gebrauchen.

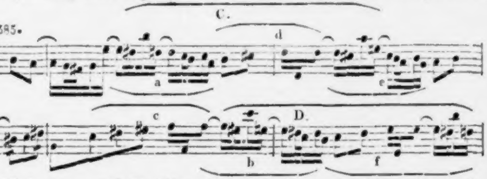
384.



Dies ist der Anfang. Der erste Takt führt die beiden Gegensätze *A* und *B* zugleich auf, der zweite Takt wiederholt sie umgekehrt, der dritte schreitet in freier Figuration weiter nach der Dominante und im vierten Takte beginnt in dieser neuen Tonart wieder das Ringen der beiden Gegensätze, worauf der folgende Takt das Gegenbild desselben in der Umkehrung bringt.

Schon der erste Zwischensatz war aus dem Hauptsatze genommen. Dasselbe geschieht nach der zweiten Durchführung. Der folgende (sechste) Takt beginnt diese Entwickelung aus dem Hauptsatze.

385.



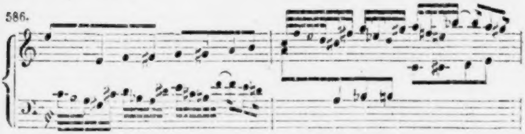
Allein hier wird die Oberstimme in *C* von der Unterstimme in *D* nachgeahmt und es ergiebt sich, dass der Klausel *a* die Klausel *c* gegenüber tritt, wie weiterhin noch einmal bei *e* und *f*, beide aber in *d* und *b* gegen einander umgekehrt werden.

Man kann nicht behaupten, dass dieser beiläufige Kontrapunkt vorausbestimmte Absicht des Komponisten gewesen wäre. Er hat sich wohl nur gelegentlich herbeigefunden, wie dies jedem im doppelten Kontrapunkte Bewanderten allaugenblicklich geschieht. Doch trägt er offenbar — wär' er auch nur ein glücklicher Fund — zur energischen Einheit des Ganzen, zu dem Ausdruck des wetteifernden Ringens in beiden Stimmen bei.

Bisher hat sich die Umkehrung des Hauptsatzes sehr einfach auf denselben Tonstufen gemacht. Jetzt tritt sie (mit kleinen Aenderungen) auf der Tonika und — Dominante von *C* auf, es folgen

Zwischensätze und Hauptsatz ohne sofortige Umkehrung, und nach einer Wiederkehr von No. 585 in der Umkehrung — also wieder eine wesentlich veränderte und dabei vollkommen einheitsvolle Wiederkehr des Dagewesenen, die der Kontrapunkt ergiebt — wird der erste Theil geschlossen. Der zweite beginnt mit der Verkehrung des Hauptsatzes,

586.



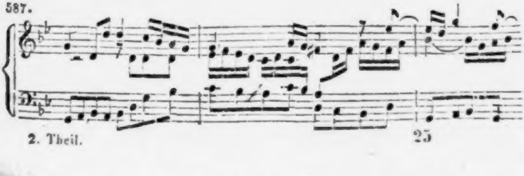
kehrt aber weiterhin auf die rechte Bewegung zurück. Der weitere Verlauf bedarf nach dem S. 172 u. f. Besprochnen keiner Anweisung mehr.

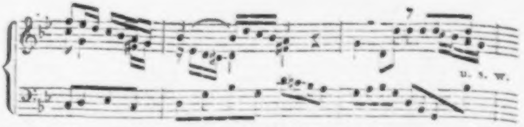
Uebrigens bemerkt man in No. 584 von selbst, dass die Umkehrung durch zwei Oktaven weite Versetzung geschehen ist. Bach hat dies gethan, um beide gegen einander eifernde Stimmen entschieden zu trennen und jede in ihrer vollen Klangkraft auftreten zu lassen. Die Versetzung um eine Oktave wäre kontrapunktisch möglich, aber minder energisch in ihren Folgen gewesen.

B. *Kontrapunktische mehrstimmige Figuration.*

Der doppelte Kontrapunkt gewährt uns nur zwei umkehrungsfähige Stimmen. Wenn nun eine dritte oder mehr Stimmen zutreten sollen, so können es nur freie Figural- oder blosse Begleitungsstimmen sein. Selten wird eine solche Zusammensetzung begründet oder gar nothwendig erscheinen. Denn es ist anzunehmen, dass die beiden kontrapunktischen, zur Umkehrung berufenen Stimmen das Interesse ganz in sich gezogen haben (sonst würde man nicht auf ihre Umkehrung kommen) und den zutretenden Stimmen nur eine untergeordnete Bedeutung gestatten. Aus diesem Grunde bedarf es keiner besondern Uebung für diese Formen, sondern sie können gelegentlichen Versuchen überlassen bleiben. Statt aller Anleitung erinnere dieser Satz

587.





an eine der günstigern, sich hier darbietenden Formen; es ist die Zufügung eines gehenden Basses zu den zwei kontrapunktischen Stimmen. Eben so könnte zwei tiefern Stimmen eine figurirte Oberstimme (ein sogenannter Kontrapunkt) zugefügt werden. Das Nöthige über diese Formen ist schon S. 197 ausgesprochen.

C. *Die Choralfiguration im doppelten Kontrapunkte.*

Wollen wir die Schreibart des doppelten Kontrapunkts auf den Choral anwenden, so bieten sich folgende Formen zunächst dar. Es kann

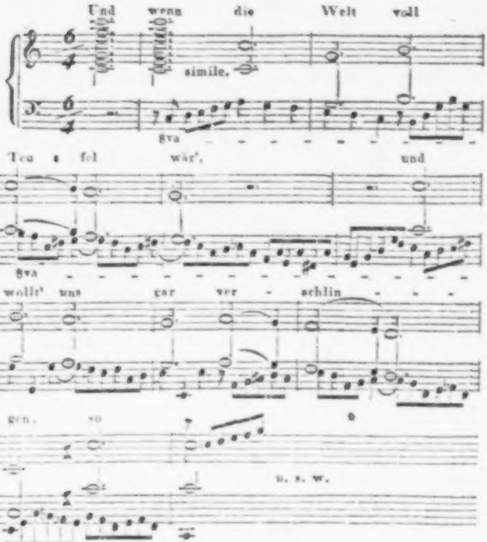
1. der Cantus firmus mit einer kontrapunktischen Gegenstimme

zusammengestellt werden, wie wir bereits an einem schwachen Beispiel in No. 583 gesehen haben.

So wenig man sich darauf einlassen möchte, alle Stimmungen und Gestalten, die dem Komponisten kommen können, vorauszusehen, so scheint es doch, als wenn diese Form nur selten künstlerische Veranlassung haben dürfte. Denn in ihr drängt sich, da der Cantus firmus gegeben ist, die ganze schöpferische Kraft in die einzige Gegenstimme, und diese wird sich um so bewegter und energischer entwickeln, je mehr die andre Stimme in der gleichmüthigen, wenig rhythmischen Choralweise verharren muss. Man könnte hiernach auf die Vorstellungen eines kühn opponirenden Basses, einer leicht oder schmeichelnd umgewundenen Oberstimme geleitet werden. Aber nun ist noch die Umkehrung zu erwarten, und es frägt sich, ob der vielleicht glücklich erfundne Bass eben so karakteristisch als Oberstimme, oder diese als Bass dienen kann. Und selbst dann fragt es sich, ob die Erfindung so viel Bedeutung hat, für zwei Darstellungen desselben Chorals zu genügen, nämlich für die erste und für die Umkehrung.

Hier bieten sich uns denn solche Melodien als die vortheilhaftesten dar, die selbst Wiederholungen des ersten Theils oder einzelner Strophen enthalten; es liegt nahe, eine dazu geeignete Figuration bei der Wiederholung umzukehren. So könnte z. B. der Luthersche Choral „Ein' feste Burg“ etwa in einer Kantate zum Schluss in dieser Weise

588.



einsetzen, erst der Cantus firmus in den Ober-, dann in den Unterstimmen; die folgenden Strophen würden vielleicht frei figurirt und die letzte wieder mit Umkehrung wiederholt werden.

Es könnten ferner

2. zwei kontrapunktische Stimmen gegen den Cantus firmus

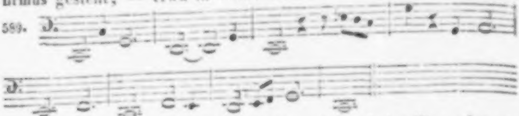
gesetzt werden; diese Stimmen müssten unter einander umkehrbar sein, brauchten es aber nicht gegen den Cantus firmus, der vielmehr stets Ober- oder Unter- oder Mittelstimme bliebe. Wer sich nach den Lehren des zweiten Buchs im dreistimmigen Satze und dann in freier Figuration geübt hat, wird sehr bald dahin kommen, die Rücksichten des doppelten Kontrapunkts nebenbei im Auge zu behalten und zu einem Cantus firmus zwei umkehrungsfähige Stimmen zu setzen.

Bei dieser oder der vorhergehenden Art kontrapunktischer Figuration können nun noch

3. begleitende Stimmen zu den kontrapunktischen

zugefügt werden. Dies ist schon in No. 588 stillschweigend geschehen. Der Cantus firmus als die eine Stimme des Hauptsatzes tritt mit vollen Akkorden auf und hätte sich in reicher Harmonie entfalten lassen; der Kontrapunkt selbst wird durch Oktaven unterstützt; bei der Umkehrung, die Takt 9 beginnt, hätte sich von diesem Takt ab vielleicht noch eine Bassstimme unter den Cantus firmus gestellt, — etwa in dieser Weise. —

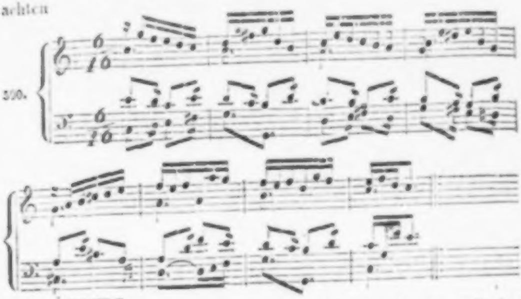
589.



Eine solche Begleitung kann sich auch zu freier Figuration erheben. Aber dann gilt von ihr das schon zuvor Angemerkte; die kontrapunktischen Stimmen sollen Hauptsache sein, werden aber durch die gleich lebendigen freien Figuralstimmen beeinträchtigt, und kollidiren bei der Umkehrung mit ihnen, wofern man nicht Aenderungen treffen, oder die freien Stimmen ebenfalls umkehrungsfähig machen, das heisst zu mehrfachem Kontrapunkt übergehen will.

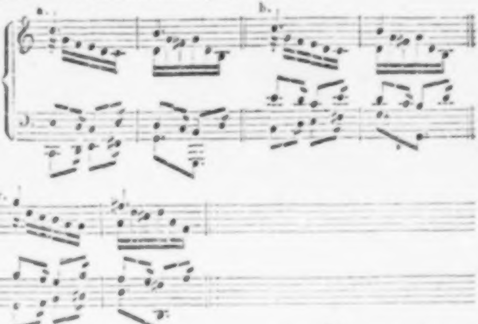
Es lässt sich dies an dem nachfolgenden Kontrapunkt mit freien Nebenstimmen zu der schon in No. 582 gebrauchten Melodie beobachten

590.



Hier steht der Cantus firmus im Alt, die dagegen erfundne Stimme, der Kontrapunkt, im Diskant; Tenor und Bass, so einfach oder so bunt, bewegt und beseelt sie auch geworden sein möchten, gelten nur als Begleitungsstimmen, da sie nicht zur Umkehrung bestimmt sind, auch bei der Umkehrung — sollten sie sich da unpassend zeigen, ganz oder theilweise abgeändert werden. Wollte man bei der Umkehrung den Cantus firmus in den Diskant und den Kontrapunkt in den Alt legen: so müssten entweder die übrigen Stimmen hinunterrücken, wie bei *a*, —

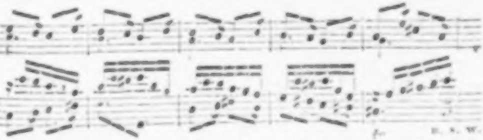
591.



aber dann liegen die Unterstimmen zu tief und zu weit von den obern. Oder man müsste sich, wie bei *b*, gefallen lassen, dass der Kontrapunkt und die obere Begleitungsstimme (Alt und Tenor) sich kreuzten; oder man müsste, wie bei *c*, in eine andre Tonart rücken, oder endlich die Begleitung ändern.

Besteht man aber nicht darauf, Cantus firmus und Kontrapunkt in denselben Stimmen zu lassen, setzt man z. B. letztern in den Tenor: so entgeht man all' diesen Umständen; man hat dann nur eine Oberstimme und einen Bass nach den Gesetzen freier Figurirung zuzufügen, — wofern nicht die alten Begleitungsstimmen dazu taugen. Dies ist mit den obigen so ziemlich der Fall: wir behalten den Bass bei und nehmen den Tenorsatz als Oberstimme.

592.



Hier hat der Alt den Cantus firmus behalten; aber der Kontrapunkt, der zuvor über ihm im Diskant lag, steht nun unter ihm im Tenor. Dies ist für uns jetzt das Wesentliche. Dass nebenbei die ehemalige Tenorstimme in den Diskant getreten, also ebenfalls gegen Kontrapunkt und Cantus firmus umgekehrt worden ist, wollen wir einstweilen als einen Zufall ansehen, denn wir wissen noch nicht drei unter einander umkehrungsfähige Stimmen zu erfinden. —

In allem Bisherigen hat sich der Kontrapunkt nur hülfreich zur einheitsvollern Ausführung schon bekannter Formen erwiesen. Wir begleiten ihn nun dahin, wo er eigne Kunstformen hervorruft, oder schon bekannte wesentlich umwandelt.

Zweite Abtheilung.

Der Kanon.

Betrachten wir irgend einen unserer kontrapunktischen Sätze, z. B. den No. 555 oder den mit der Choralmelodie No. 582 gebildeten: so sehen wir, dass ein solcher Satz schon für sich allein bestehen kann, ja dass er (wie schon bemerkt) ein zwiefacher ist, jenachdem wir bald die eine, oder die andre Stimme zur Oberstimme machen. Jeder derselben, z. B. der letztere Satz, könnte daher gleich zu einem grössern erweitert werden, indem mit dem letzten Viertel des zweiten Taktes die zweite Stimme den Cantus firmus, die erste aber den zuvor von der zweiten vorgetragenen Kontrapunkt in der höhern Oktave übernähme.

Bezeichnen wir den Cantus firmus mit *A*, und den Kontrapunkt mit *B*, so haben wir im obigen Satze jede dieser Melodien als Ober- und als Unterstimme —

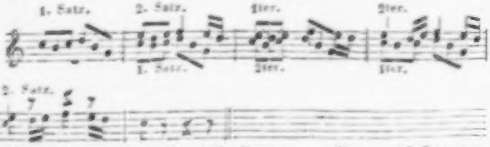
A, *B*,
B, *A*; —

gehört. Wir könnten auch eine Stimme allein mit *A* anfangen lassen; indem diese auf *B* überginge, träte die zweite mit *A* ein, es erfolgten Umkehrungen, endlich schlösse die erste, nach ihr zuletzt die zweite Stimme mit *B*; — in dieser Weise

A. *B*. *A*. *B*.
A. *B*. *A*. *B*.

Hier hat jede Stimme beide Sätze zweimal vorgetragen, wir haben jeden Satz allein und beide in ursprünglicher Stellung und der Umkehrung gehört. Da das obige Tonstück zuviel Raum nimmt, so zeigen wir diese Form an einem winzigen Notenbeispiele.

583.



Nur hierin unterscheidet sich dieses arme Notenstückchen von dem vorigen Beispiele aus No. 582, dass die beiden Sätze nicht durch Umkehrung in höhern oder tiefern Oktaven wiederholt werden, sondern stets auf derselben Stelle bleiben; daher enthalten die drei Mitteltakte stets Dasselbe ohne Abwechselung. So gering indess auch dieser erste Versuch ausgefallen sein mag, so genügt er doch wenigstens dazu, uns die Aussicht auf eine neue Formenreihe zu öffnen, und das Wesen derselben einstweilen anschaulich zu machen.

Es besteht darin, dass eine Stimme einen Satz vorträgt, eine zweite ihn Schritt für Schritt nachsingt, während die erste einen Gegensatz dazu übernimmt, dann beide Umkehrungen ihrer Sätze unternehmen, und so lange fortfahren, bis erst die erste, dann auch die andre Stimme beide Sätze ganz zu Ende gesungen haben.

Ein solches Tonstück heisst Kanon. Im Kanon herrscht, wie man sieht, eine noch grössere Einheit und Einmüthigkeit, wie in der Fuge, denn in ihm wird nicht blos ein Thema, sondern der ganze Inhalt der ersten Stimme von der zweiten nachgesungen. Aber eben desswegen waltet mindere Freiheit im Kanon, als in der Fuge; denn jeden Ton, der der ersten Stimme gegeben wird, muss die zweite nachsingen. Die Kraft und der Reiz des Kanons besteht darin, dass man zwei lebendige Stimmen vor sich hat, die zwar einmüthig Dasselbe aussprechen, aber in verschiednen Momenten und Verhältnissen. Die zweite Stimme wiederholt, was die erste vorgesungen hat; aber während dem trägt die erste schon einen zweiten, neuen Satz vor, und der erste Satz steht nicht mehr allein, sondern ist (wenn, wie zuvor in No. 593 die Oberstimme angefangen hat) Oberstimme geworden. Dann kommt die Umkehrung; wir hören zwar dieselben Sätze, aber den untern als obern; endlich hören wir auch den zweiten allein. So haben wir stets das Bekannte vor uns, aber stets (mit Ausnahme des vierten Moments im obigen Schema) in einer neuen Weise.

Wir haben uns zweistimmiger Sätze als Beispiele für die Erläuterung des Begriffs vom Kanon bedient. Allein man wird gleich gewahr, dass in derselben Weise auch drei-, vier- und mehrstimmig muss geschrieben werden können. Nur sind wir hierzu noch nicht ausgerüstet, so lange wir nicht mehr als zwei umkehrungsfähige Stimmen setzen können. Wir beschränken uns also zunächst auf den zweistimmigen Kanon, obwohl vieles, was von ihm zu sagen ist, auch auf die mehrstimmigen Sätze Anwendung findet.

Erster Abschnitt.

Der zweistimmige Kanon.

A. *Seine Arten.*

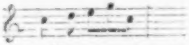
Im Kanon — das haben wir oben erkannt — soll eine Stimme Schritt für Schritt nachsingen, was die andre vorsingt. Dies kann (wie in No. 593) auf denselben Tonstufen, oder in der Oktave, es kann auch auf jedem andern Intervall der Tonleiter geschehen. Es giebt daher soviel Arten des Kanons, als es Intervalle in der Tonleiter giebt:

Kanons im Einklange,
- in der obern Sekunde, oder untern Septime
- " " " Terz, " " Sexte
- " " " Quarte, " " Quinte
- " " " Quinte, " " Quarte
- " " " Sexte, " " Terz
- " " " Septime, " " Sekunde.
- " " " Oktave.

Bei den Kanons im Einklang und der Oktave ist die Nachahmung der ersten Stimme die genaueste; nicht blos dieselben Stufen, auch die Grösse der Stufen wird beibehalten, eine grosse Terz z. B. mit keiner andern, als wieder einer grossen Terz beantwortet.

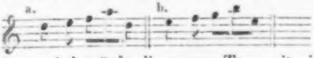
Bei den übrigen Arten des Kanons ist dies nicht wohl möglich, denn sonst würde jede der beiden Stimmen in einem andern Tone stehen. Es werden daher nur die Stufen beibehalten, z. B. ein Terzenschritt mit einem Terzenschritte nachgeahmt, dies aber, wie es die Tonart ergiebt. Finge z. B. die erste Stimme eines Kanons so an,

594.



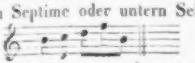
so würde die andre in einem Kanon in der obern Sekunde so wie bei *a*, in einem Kanon in der obern Terz so wie bei *b*,

595.



nachfolgen; bei *a* und *b* würde die grosse Terz mit einer kleinen, bei *b* überdem die grosse Sekunde mit einer kleinen beantwortet. Im Kanon in der obern Septime oder untern Sekunde —

596.



würde ausser diesen Veränderungen auch statt der grossen Quinte die kleine genommen werden.

Alle diese Arten des Kanons kommen darin überein, dass der Satz der Oberstimme zur Unterstimme und der der Unterstimme zur Oberstimme werden, dass beide Stimmen gegen einander umgekehrt werden sollen. Sie müssen daher nach den Gesetzen des doppelten Kontrapunkts der Oktave abgefasst werden. Nur bei dem Kanon im Einklang ist dies nicht nöthig. Denn seine Stimmen wiederholen, wie wir aus No. 593 haben wahrnehmen können, ihren Inhalt auf denselben Stufen; was also in der einen Stimme Obersatz war, wird es auch in der andern bleiben.

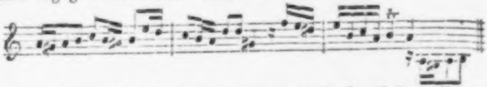
B. *Abfassung desselben.*

Hiernach bedarf nun die Abfassung zweistimmiger Kanons aller obigen Arten keiner neuen Regel, sondern nur der Einweisung in das dazu zweckmässige Verfahren. Es ist ein zweifaches möglich.

Erste Methode.

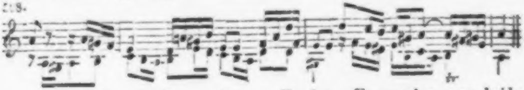
Entweder erfindet man einen ganzen Satz für sich allein (oder nimmt ihn aus einem fremden Tonstücke auf, wie wir in No. 590 die eine Melodie aus dem Choral) der geeignet ist, einstimmig zu befriedigen. Dieser Satz wird darauf Ton für Ton in die zweite Stimme gesetzt, auf diejenigen Stufen, auf welchen die kanonische Nachahmung geschehen soll. Hier —

597.



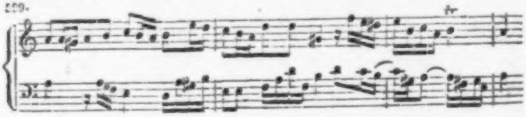
haben wir einen solchen Satz entworfen und in der tiefern Oktave (es soll also ein Kanon in der Oktave werden) der zweiten Stimme übergeben. — Nun kommt es noch darauf an, die erste Stimme fortzusetzen, also ihr einen Gegensatz zu geben, und zwar einen umkehrungsfähigen. Dieser könnte so heissen.

598.



Hiermit ist die Komposition vollendet. Es werden nun beide Stimmen gegen einander umgekehrt *) —

599.



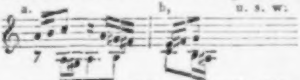
---

*) Man sieht, dass die Umkehrung hier um zwei Oktaven geschehen ist; eigentlich müsste die Oberstimme eine Oktave tiefer stehen.

und zu Ende geführt, wie das Schema (S. 391) zeigt; — wenigstens wissen wir bis jetzt keine bessere Art zu schliessen.

Diese Methode hat den Nachtheil, dass der Hauptsatz einseitig erfunden wird und man Gefahr läuft, wenn nachher der zweite oder Gegensatz dazu gesetzt werden soll, sich da und dort unfrei, durch den feststehenden Hauptsatz gehemmt und gezwungen zu finden, kurz einen weniger glücklichen Gegensatz zu erhalten; auch der obige ist nichts weniger als befriedigend. Indess muss man auch dieser Arbeitsweise mächtig sein, weil es oft darauf ankommt, eine gegebne Melodie kanonisch zu behandeln; auch sind die Schwierigkeiten bei Aufmerksamkeit und Uebung leicht zu überwinden, die eingeschlichnen Mängel zu beseitigen.

Ein zweiter in der Sache selbst liegender Uebelstand sind die Absätze, die sich nach jedem Satzschlusse erneuen. Man kann sie bemänteln, — wir hätten z. B. oben den Gegensatz so



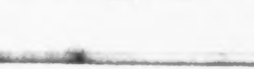
einleiten können (was denn freilich ganz andre Wendungen nach sich gezogen hätte, z. B. bei *b* die Wiederholung des neuen Motivs *a*) aber zum Grunde liegt immer eine Reihe getrennter Sätze. Dies führt uns auf die

zweite Methode.

Sie geht darauf aus, beide kanonische Stimmen gleichzeitig zu erfinden, wie wir schon S. 161 für polyphone Sätze im Allgemeinen gerathen hatten. Man setzt hier in einer Stimme ein oder ein Paar Motive, oder auch eine grössere Melodie fest, ohne sie jedoch zu einem Schlusse zu bringen, überträgt das Festgesetzte in die andre Stimme und führt dagegen die erste weiter fort, — stets mit Berücksichtigung der oben ertheilten kontrapunktischen Regeln. Was man nun der ersten Stimme zugefügt hat, wird wieder in die zweite übertragen und die erste zum zweitenmale fortgesetzt. So treiben beide Stimmen einander fort, bis die erste und nach ihr die zweite schliesst, oder auch bis die erste (und nach ihr die zweite) auf ihren Anfang zurückkommt, und endlich nach Willkühr an einem schicklichen Orte aufgehört wird.

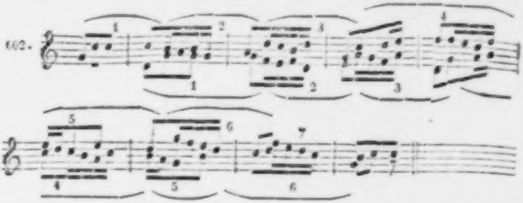
Hier ein leichtes und unbedeutendes Beispiel. Die erste Stimme hat mit den fünf ersten Noten angefangen. Diese werden der andern vier Stufen tiefer übertragen; — es wird also ein **Kanon in der Unterquarte.**

601.



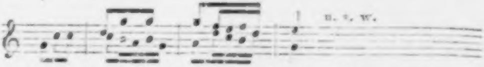
Der letzte Schritt wird nach dem S. 393 Bemerkten nicht genau beantwortet; aus dem Halbtone macht die zweite Stimme einen Ganzton. Jetzt muss die erste Stimme umkehrungsfähig fortgesetzt und das Neuerfundene der zweiten Stimme zugefügt werden.

602.



Die Ziffern deuten an, wie Satz für Satz vorgeschritten worden ist; im letzten Takte wird von der zweiten Stimme geschlossen oder von der ersten von Neuem angefangen. Der ganze Kanon kann umgekehrt werden

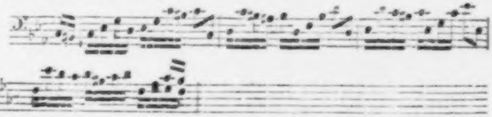
603.



und erscheint dann als ein Kanon in der Oberquinte. Im fünften Takte werden sich dann die Stimmen kreuzen, aber zu vorübergehend, als dass eine Verwirrung entstehen könnte.

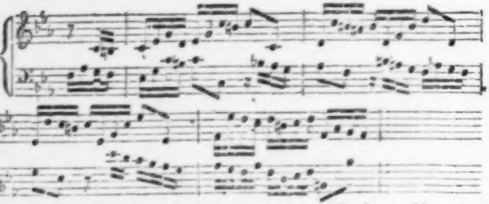
Wie nun hier mit winzigem Motiv in der leichtesten Weise gearbeitet worden ist, so geschieht es mit bedeutungsvollern und längern Tonsätzen. Nur darin liegt der Unterschied, dass ein längerer Anfangssatz innerlich reicher sein muss, um uns eben längere Zeit ohne Unterstützung einer zweiten Stimme genugsam zu beschäftigen, dass aber dann auch ein gleich langer und bedeutungsvoller Gegensatz erfoderlich ist, wie wir schon bei einer andern Gelegenheit (S. 177) gewahr worden sind. Begönne ein Kanon mit diesem Ansatze,

604.



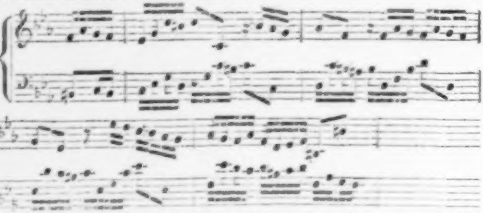
so würde freilich damit ein höherer Standpunkt, eine stärkere Führung des Ganzen — auch eine grössere Ausdehnung bedingt; es würde uns nicht so leicht wie zuvor werden, einen angemessenen Gegensatz zu finden. Derselbe könnte etwa so heissen —

665.



und die Umkehrung*) würde, — man müsste die letzte Note des Gegensatzes ändern — so stehn;

666.



gleich umständlich würde der Bildung des dritten Satzes gegen den zweiten, und so die ganze Arbeit werden, — und dabei wäre zu besorgen, dass endlich doch der zweistimmige Satz durch Länge ermüdend, oder durch das Streben dagegen gespannt und gezwungen würde. Allein neuer Anleitung und besonderer Kunst bedarf, wie man sieht, auch die weiteste Arbeit der Art nicht. Seb. Bach**) hat solche Kanons von mehrern Seiten Länge geschrieben; er hat damit zeigen wollen, wieweit sich ein solcher Satz forttreiben lässt, und ist dabei an keiner Stelle eben ermattet. Aber einen tiefern Kunstgehalt haben auch seine Arbeiten dieser Art bei grosser Ausdehnung uns nicht erschliessen wollen.

Gleichwohl ist es rathsam, sich auch in ihnen zu versuchen, um auch in dieser Form seine Kontrapunktik zu üben. Geräth man bei diesen Uebungen auf eine Stelle, die dem Gegensatze widrige Verhältnisse bietet, so muss dieselbe natürlich auch in der ersten Stimme berichtigt werden.

Auch auf den Kanon hat man die Formen der Verkehrung, Vergrösserung und Verkleinerung angewendet. Was darunter zu verstehen, ist schon aus der Fugenlehre bekannt. Ein Kanon in der Verkehrung entsteht, wenn die zweite Stimme die erste Schritt für Schritt, aber in verkehrter Richtung der Tonfolge nachahmt; ein Kanon in der Vergrösserung oder Verkleinerung ist ein solcher, in dem die nachahmende Stimme in doppelt grossen, oder halb so grossen Noten antwortet.

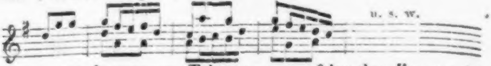
---

*) Sie ist in die Doppeloktave geschehen, weil die Stimmen um mehr als eine Oktave aus einander gehen.

**) Unter den Neuern auch Clementi in seinem *Gradus ad Parnassum*.

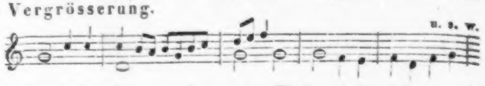
Aus dem Motiv von No. 601 würde z. B. folgender Kanon in der Verkehrung hervorgehn.

607.



oder — unter bequemerm Taktmaasse — folgender Kanon in der Vergrösserung.

608.

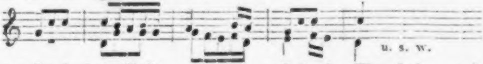


Man erräth schon aus dem ersten Blick auf die Anlage, wie dergleichen Arbeiten verfertigt werden, und dass sie wohl allenfalls mehr Geduld, nicht aber mehr oder höhere Kunst erfodern. Ein künstlerischer Werth muss diesen Formen hier (vergl. S. 166) abgesprochen werden, und wir können sie daher auch nicht in den Kreis unserer Uebungen aufnehmen. Die Formen der Vergrösserung, Verkleinerung und Verkehrung haben Bedeutung und Wichtigkeit nur in der Fuge, wo ein Thema vielfach und aus verschiednen Gesichtspunkten, — in Dur und Moll, — als Ober- Unter- und Mittelstimme, — allein oder mit diesem und jenem Gegensatze, — flüchtiger (Verkleinerung) und weilender, gewichtvoller (Vergrösserung) sogar im Gegentheil seiner Melodie (Verkehrung) aufgewiesen werden soll. Diese vielseitige Betrachtung ist eben dem Wesen der Fuge eigen, und dabei ist ihr in den Gegen- und Zwischensätzen und in ihrer Konstruktion soviel Freiheit gewährt, dass sie alle jene Formen in sich aufnehmen kann, ohne aufzuhören ein freies Kunstwerk zu sein, ein Erzeugniss des freien künstlerischen Geistes. Der Kanon hat aber nicht den Zweck, einen Gedanken zu erörtern und aus verschiednen Gesichtspunkten zu zeigen, sondern vielmehr, ihn blos Stimme für Stimme, Satz für Satz möglichst unverändert zu wiederholen. Das Wesen des Kanons ist daher, dass alle Stimmen denselben Inhalt haben und aussprechen, nicht etwa verändern oder verstellen. Zumal im zweistimmigen Kanon würde dem Sinne der Form zuwider gehandelt, wenn die andre Stimme mit dem Inhalte der ersten so wesentliche Veränderungen vornehmen sollte. Wir dürfen uns also mit Recht auf die obigen naturgemässen Formen und Arten des Kanons beschränken.

C. *Schluss des Kanons.*

Nur müssen wir nun noch für einen angemessenern Schluss sorgen. Nur in seltenen Fällen (vergl. S. 168) kann es der Intention des Komponisten entsprechen, eine Stimme nach der andern aufhören, den Kanon gleichsam absterben oder erlöschen zu lassen.*) Haben wir aber denselben gar so eingerichtet, dass das Ende wieder in den Anfang zurückführt, — z. B.

609.



so ist vollends kein Ende zu finden; und in der That heisst auch ein solcher Kanon ein unendlicher.

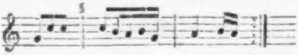
Es bleibt also nichts übrig, als den Kanon mitten im Laufe beider Stimmen an einem schicklichen Orte abzubrechen, oder, wenn man keine Gelegenheit dazu findet (wie im Vorstehenden) einen freien Schluss anzuhängen.

D. *Schreibart des Kanons.*

Zuletzt ist über die Schreibart des Kanons etwas zu bemerken, und wir wollen es auch von mehr als zweistimmigen Kanons gesagt haben. Da jede Stimme denselben Inhalt hat, so ist es nur nöthig, eine einzige niederzuschreiben, und dabei zu bemerken, wieviel Stimmen den Kanon vorzutragen haben, wo und auf welcher Stufe sie einsetzen. Der obige Kanon könnte daher so aufgezeichnet werden:

Zweistimmiger Kanon in der Unterquarte.

610.



Das Zeichen § deutet den Punkt an, wo die andere Stimme eintritt. Man erkennt, dass besonders bei längern und vielstimmigen Kanons diese Schreibart eine wahre Abkürzung ist. Die Komposition muss freilich, wofern man nicht grosse Sicherheit bereits erlangt und leichte Aufgaben gewählt hat, partiturmässig oder doch vollständig entworfen werden.

Auch mittels der Schreibart des Kanons haben die Alten (und Neuere zumal) vielfache Spielerei getrieben. Sie haben Kanons in einer Stimme niedergeschrieben, aber dabei nicht bemerkt, wieviel Stimmen den Kanon vortragen, wo und auf welchen Intervallen sie einsetzen, ob sie der ersten Stimme getreu, oder vielleicht in der Verkehrung, oder krebsgängig folgen sollten — und was dergleichen mehr. Ein so aufgeschriebner Kanon hiess **Räthselkanon** und konnte natürlich nicht eher ausgeübt werden, als bis man alle die verschwiegenen Bedingungen errathen hatte. Wir finden jedoch, dass ein Tonkünstler viel zu viel für seine Bildung und in seinem wahren Berufe zu thun hat, als dass ihm für dergleichen Spässe (und wie trockne Schulspässe!) noch Zeit bliebe. Daher kann auch hier nicht weiter von ihnen die Rede sein.

---

*) Einen humoristischen Gebrauch von einem solchen Schlusse macht K. M. v. Weber in seinen Variationen über ein Zigeunerlied. Hier lässt er unter andern Bildern aus dem Zigeunerleben auch einmal Chorus singen, was denn freilich ein bischen wild durcheinander geht, und genau besehen ein Kanon in der Unterquarte ist. Haben die Weiberstimmen oben geschlossen, dann tölpeln die Männer ihren Satz auch noch allein zu Ende.

Zweiter Abschnitt.

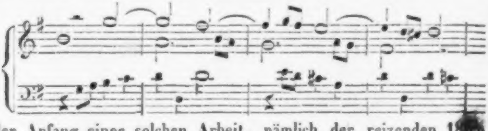
Abgeleitete kanonische Formen.

Wir haben bereits oben gewahr werden müssen, dass der zweistimmige Kanon schon wegen seiner beschränkten Stimmzahl eine nicht reiche Kunstform ist. Dies hat darauf geführt, ihn mit freien Stimmen zu verbinden und so entsteht

1. *der begleitete Kanon.*

Auch diese Form, auf die wir schon wiederholt (S. 197 und 385) vorbereitet sind, bedarf keiner Anweisung. Man fügt den beiden kanonischen Stimmen eine freie Stimme, z. B. einen gehenden oder blos unterstützenden Bass zu, oder statt des Basses eine andre — oder auch mehrere Stimmen. Hier —

611.



ist der Anfang einer solchen Arbeit, nämlich der reizenden 18ten Variation aus Seb. Bachs Ariette mit Veränderungen. Man sieht, dass der Kanon in den beiden Oberstimmen enthalten und ein Kanon in der obern Sexte ist. Dasselbe Werk enthält übrigens Kanons im Einklang und der Oktave, in der obern Sekunde, Quinte (und diesen in der Verkehrung), Sexte, Septime und None (Sekunde in der höhern Oktave) in der untern Terz, Quarte (diesen verkehrt) alle zweistimmig mit einem frei einhergehenden Basse.

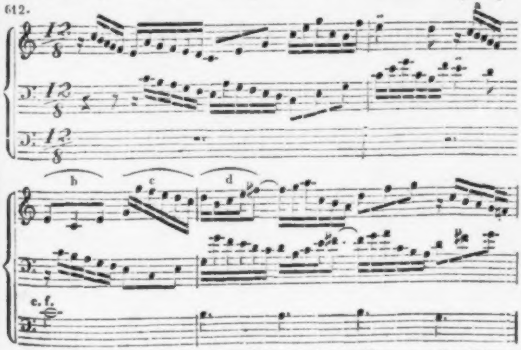
Es ist rathsam, die begleitende Stimme sogleich mit dem Kanon selbst zu entwerfen, damit Alles in ursprünglicher Einheit in einander wirke. Wer in der Figurirung und in der Führung reiner (unbegleiteter) Kanons geübt ist, kann auch hier keine Schwierigkeit finden, die sich nicht durch Aufmerksamkeit auf alle Wege der Harmonie und Stimmführung überwinden liesse. Dass der zugesetzte Bass, oder die mehrern zugesetzten Stimmen sich nach den kanonischen Stimmen richten müssen, versteht sich von selbst, da sie nur Begleitung, der Kanon aber Hauptsache ist.

Umgekehrt stellt sich das Verhältniss bei einer andern hierher gehörigen Form; es ist

2. *der Choral mit begleitendem Kanon.*

Wie wir nämlich die Choralmelodien schon mit Figurirung und dann mit Fugenarbeit begleitet haben: so vereinigen wir sie jetzt mit einem Kanon, der zur Begleitung, zu Vor-, Zwischen- und Nachspielen dient. Betrachten wir hier gleich den Anfang einer solchen Arbeit von Seb. Bach; es ist ein zweistimmiger Kanon in der Oktave zu dem Choral „Vom Himmel hoch da komm' ich her". Der Kanon ist streng durchgeführt (nur zwei Töne sind willkührlich chromatisch geändert) über den ganzen Cantus firmus.

612.



Es genügt, um das ganze Wesen dieser Form anschaulich zu machen. Wir sehen hier den Kanon beginnen, gleichsam als Einleitung. An schicklicher Stelle tritt der Cantus firmus ein, und von da an, versteht sich von selbst, muss der Kanon sich nach der Modulation des Chorals richten. Das Motiv a durfte also nicht geschrieben werden, wenn es nicht Erstens auf den Anfangston des Chorals hinleitete, und Zweitens von der andern kanonischen Stimme zu der diesem Tone selber eignen Harmonie wiederholt werden konnte. Da der Anfangston verlängert ist, so hatte die Einführung des Motivs b in beiden Stimmen kein Bedenken. Das folgende Motiv c aber musste für zwei Harmonien brauchbar sein;

die erste Stimme giebt es zu der Harmonie des ersten Tones *(c—e—g)*, die andre muss es zur Harmonie des zweiten Tones *(h—d—g)* wiederholen. Ginge das Letztere nicht an, passte das Motiv c nicht zu der zweiten Harmonie, so dürfte es auch nicht zu der ersten genommen werden. So muss denn auch das folgende Motiv d nicht blos zu der Harmonie von *h (h—d—g)*, sondern auch zu der folgenden *(a—c—fis)* anwendbar sein, und so fort bis zu Ende. Die Lösung der Aufgabe beruht also auf der Wahl solcher Motive, die zu je zwei Tönen oder Momenten des Cantus firmus passen, um zu dem ersten von der einen, zum zweiten von der andern Stimme angewendet werden zu können. Das Uebrige folgt aus den allgemeinen Regeln über den Kanon.

Hier haben wir nun einen Cantus firmus mit einem Kanon begleitet. Das Umgekehrte ist, was wir als letzte Form in diesem Abschnitte zu betrachten haben:

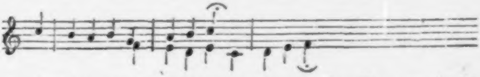
3. *der kanonische Cantus firmus.*

Die Choralmelodie selbst wird Strophe für Strophe von einer zweiten Stimme kanonisch nachgesungen und dieser Kanon mit einer oder mehrern Stimmen in freier Figurirung begleitet. Hier ist also nicht die Verfertigung des Kanons, sondern nur die Auffindung der Möglichkeit, eine Choralmelodie kanonisch nachzuahmen, Aufgabe des Tonsetzers.

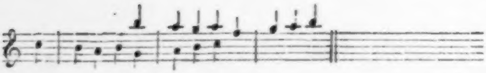
Wollte man nun eine bestimmte Art kanonischer Nachahmung, z. B. den Kanon in der Oberquarte, und zugleich einen bestimmten Eintrittspunkt, z. B. jedesmal auf der dritten Note, den ganzen Choral hindurch festhalten: so würden sich nur sehr wenige Choräle zu einer solchen Lösung geeignet zeigen. Man gestattet sich daher meist, jede einzelne Strophe des Chorals als einen Kanon für sich zu behandeln, und in der folgenden Strophe nöthigenfalls eine andre Art des Kanons oder einen andern Eintritt zu wählen. So erscheint denn der Cantus firmus als eine Reihe von Kanons, die durch die begleitenden Stimmen zu einem Ganzen verbunden werden.

Versuchen wir an dem zuletzt betrachteten Choral, ob und wie er sich kanonisch behandeln lässt. — Die erste Strophe

613.

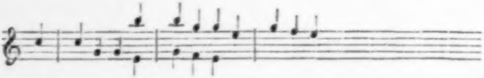


lässt zweierlei kanonische Eintritte auf dem fünften Tone zu, in der Unterquinte (Oberquarte) und Untersekunde oder Unternone, oder — was dasselbe in der Umkehrung ist — in der Oberseptime;

614.


Die letztere Nachahmung haben wir nur der Raumersparniss wegen so unchoralmässig hoch geschrieben. Andre kanonische Nachahmungen würden auf dem siebenten Tone haben eintreten können; ein so später Eintritt aber, der die kanonischen Stimmen kaum zu einander kommen lässt, darf nicht in der ersten Strophe und nur im Nothfalle in spätern statt finden.

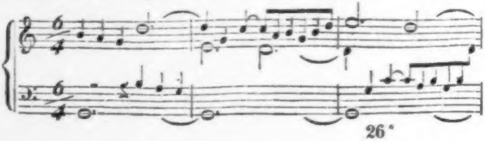
Die zweite Strophe

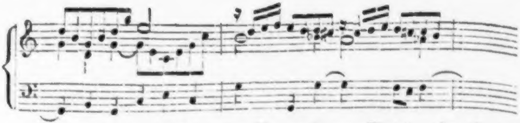
615.


ist mannigfaltigen kanonischen Eintritten günstiger als die erste, nur dem in der Unterquinte auf dem fünften Tone nicht. Wir müssen daher entweder den Kanon der obern Septime auf diesem Tone, oder den Kanon der Unterquinte auf einem andern Tone oder eine andre Art des Kanons nach Willkühr einführen.

In gleicher Weise richten wir uns den ganzen Cantus firmus ein, und dies ist die Anlage zu unserm Werke. Nunmehr haben wir zu überlegen, welchen Weg unsere Modulation zu nehmen hat, um überall dem bald einfach, bald in zwei Stimmen auftretenden Cantus firmus zu genügen. Allerdings wird die Harmonienwahl, da wir auf zwei unabänderliche Stimmen Rücksicht zu nehmen haben, schwieriger sein, als zu einer einfachen Melodie, zumal wenn man zu Gunsten der kanonischen Arbeit die Töne der kanonischen Stimmen bisweilen nicht in der bequemsten Weise zusammenführen muss. Allein, wer sich in den Wendungen der Modulation einheimisch gemacht hat, dem wird es auch nicht so bald an Auswegen fehlen.

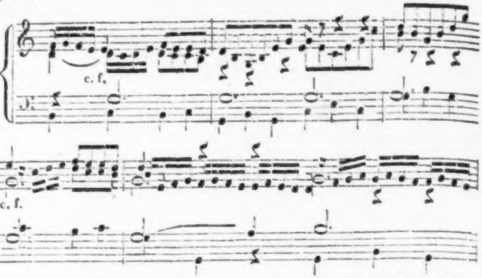
Die Ausführung solcher Anlage kann nun eine zwiefache sein. **Entweder** begleitet man den aufgefundenen Kanon mit freier Figurirung; dies wollen wir an dem Anfang eines Bachschen Orgelstückes beobachten zu dem Choral: Dies sind die heil'gen zehn Gebot. Drei Stimmen beginnen in freier Figurirung:

616.




Im siebenten Takt ist das Vorspiel zum Eintritte des Cantus firmus reif geworden, der vom Tenor intonirt wird; zwei Takte später folgt der Alt, der die Melodie in der höhern Oktave nachsingt, während die drei figurirenden Stimmen ihren Weg für sich fortgehen.

617.

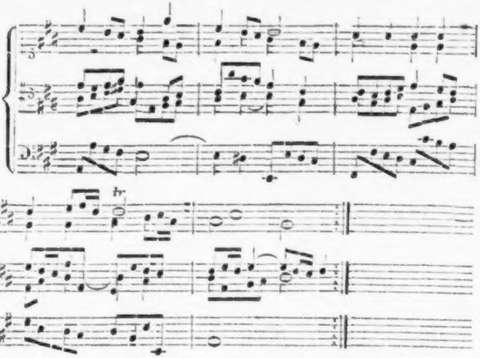


Wenn der Tenor und nach ihm der Alt ihren kanonischen Gesang geschlossen haben, setzt sich die Figurirung fort bis zum Eintritte der zweiten Strophe, die ebenfalls als Kanon in der Oktave behandelt, aber vom Alt begonnen wird. So wird die Arbeit den ganzen Choral hindurch fortgeführt; bei der dritten und vierten Strophe tritt die zweite kanonische Stimme erst auf dem vorletzten, bei der fünften erst auf dem letzten Tone der vorangehenden Stimme ein. Die letzte Strophe wird von beiden Stimmen in doppelt langen Noten vorgetragen. Da Bach in voller Stimmpracht schliessen will, so führt er den Alt, der hier den Kanon angefangen hat, willkührlich fort zum vollstimmigen Ende.

Dies ist die eine Art der Ausführung. Sie führt uns wieder in das weite Gebiet der Figurirungen zurück; wir betreten es aber mit einer neuen Kraft. Denn neben dem reichen Spiel der Figurationen lassen wir nun auch den Cantus firmus von zwei Stimmen bekennen; sein Gesang zieht hier und da, in Ober- und Unterstimmen, oder in einander unterstützenden Mittelstimmen einmüthig und doch mehrstimmig durch das Gewebe der frei bewegten Stimmen hindurch. Es ist also unleugbar in dieser allerdings bedingten und nicht unbeschwerten Form ein künstlerischer Gedanke wirksam, der uns schon die Beschwerlichkeit der ersten Bekanntschaft vergüten kann. Die kontrapunktischen Gebilde sind süsse Kerne in harten Schalen. Man muss sich zu ihnen durchbrechen, aber man hat auch etwas Nachhaltiges an ihnen.

Die andre Form ist im Grunde eine Verschwendung kanonischer Kunst. Wir finden sie unter andern in Bachs Orgelstücken. Hier wird die Melodie eines Chorals, z. B. „Liebster Jesu, wir sind hier", kanonisch nachgeahmt und mit einfachen (unfigurirten) Stimmen begleitet. Hier der Anfang einer solchen Arbeit.

618.



Der Kanon ist in den beiden obersten Stimmen enthalten, ein Kanon in der Unterquarte, die drei tiefern Stimmen sind frei begleitende. Man kann eine solche Arbeit wohl eine scharfsinnige Kombination nennen, und sich gelegentlich daran versuchen. Indess ist eine tiefere Wirkung nicht füglich zu erwarten, weil die Choralmelodie mit ihrer Nachahmung sich zu wenig aus den begleitenden Stimmen herausstellt und das Ganze zu schnell vorüberzieht.

Dritte Abtheilung.

Die Doppelfuge.

Wichtiger als alle bisherigen aus dem doppelten Kontrapunkt hervorgegangenen Formen, und eine der reichsten Kunstformen überhaupt ist die Doppelfuge.

Wir haben schon früher anerkennen müssen, dass nächst dem Thema der Gegensatz der bedeutendste Bestandtheil der Fuge ist, besonders wenn wir ihn während der ersten Durchführung und vielleicht noch ferner festhalten. Er ist dann (S. 369) gleichsam ein zweites Thema der Fuge, oder ein zum Thema selbst Gehöriges. Diese Vorstellung führt uns darauf, eine Fuge mit einem Doppelthema, mit einem zweistimmigen Thema, — eine Doppelfuge zu bilden.

Eine Doppelfuge ist daher eine solche Fuge, welche ein Doppelthema, ein zweistimmiges, aber in jeder Stimme selbständiges Thema hat.

Das Thema einer Doppelfuge muss also nicht blos den überhaupt an ein Fugenthema zu machenden Ansprüchen genügen, es muss auch dabei zweistimmig und nach den Grundsätzen des doppelten Kontrapunktes in der Oktave entworfen sein. Schon das Thema enthält daher zwei verschiedne einander entgegentretende, von einander unterschiedne und doch wieder einander unterstützende Sätze.

Hieraus kann man sich den reichen Inhalt einer Doppelfuge vorstellen. Schon die einfache Fuge erschien uns überraschend reich, je tiefer wir in ihr Inneres hineinblickten; und sie hatte nur ein einfaches Thema. Die Doppelfuge besitzt in ihrem Doppelthema

erstens — einen Satz, der schon durch die blosse Umkehrung zu einem zweiten wird und durch die Vertheilung bald an diese, bald an jene zwei Stimmen noch wechselreicher erscheint,

zweitens — in demselben zwei einzelne Themate, deren jedes, selbständig gebildet, für sich bestehen kann; —

also wenigstens den dreifachen Reichthum der einfachen Fuge. Wir müssen noch hinzusetzen, dass alle Kräfte der letztern auch der erstern zu Gebote stehen; Engführung, Verkehrung, Vergrösserung, — alle Formen der einfachen Fuge sind auch der Doppelfuge eigen.

Und somit ist schon von selbst klar, dass die Doppelfuge auch nach denselben Gesetzen konstruirt, — angelegt und ausgeführt wird, wie die einfache Fuge; nur über die durch das Doppelthema oder die zwei Themate veranlassten Verhältnisse wird es mithin noch einer Anweisung bedürfen.

Uebrigens wollen wir jedes der beiden Themate der Doppelfuge **Subjekt** nennen, und sie als **erstes** und **zweites Subjekt** von einander unterscheiden.

Es giebt für die Doppelfuge dreierlei Anlagen, die wir besonders zu betrachten und bei denen wir die erfoderliche Anleitung mitzutheilen haben.

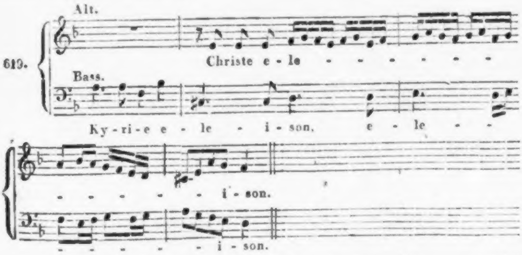
Erster Abschnitt.

Erste Form der Doppelfuge.

Es ist die vollendetste Form, die wir hier betrachten, weil sie unmittelbar den Karakter der Doppelfuge feststellt und von dem der einfachen Fuge bestimmt scheidet. Da die Vorübungen dazu bereits beseitigt sind, so beginnen wir unbedenklich mit ihr.

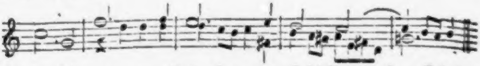
In dieser Form wird sogleich mit dem Doppelthema begonnen; es wird vollständig, in seinen beiden Sätzen zugleich erfunden und hingestellt. So ist nachstehendes Thema der Doppelfuge aus Mozarts Requiem erfunden,

619.

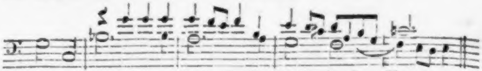

Alt.
Christe e - le - - - - - - - -
Bass.
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - -
- - - - - - i - son.
- - - - - - i - son.

von dem wir beiläufig bemerken, dass es um zwei Oktaven versetzt werden muss (die Oberstimme eine Oktave hinab, die Unterstimme eine hinauf), wenn es umgekehrt werden soll. Schon bei der Kontrapunktslehre haben wir die Vorzüge bemerkt, welche eine gleichzeitige Erfindung zweier zusammengehöriger Sätze im Allgemeinen hat: sie werden einiger, durchdringen und unterstützen sich gegenseitig besser, obwohl dies oft (und eben auch in diesem Mozartschen Thema) die Folge hat, dass die beiden Sätze des Doppelthemas, jeder für sich allein genommen, an einzelnen Punkten schwächer, unvollendeter erscheinen.

Nach dem Begriffe der Fuge muss nun das Doppelthema so wie es aufgetreten ist, beantwortet werden; es sind also zwei neue Stimmen, folglich für diese Art der Doppelfuge wenigstens vier Stimmen erfoderlich. Die Bildung der Antwort geschieht übrigens ganz nach den bei der einfachen Fuge erkannten Gesetzen. Wäre z. B. dies

620.


unser Doppelthema, so müsste das erste Subjekt mit dem Schritte von der Dominante zur Tonika beantwortet werden, —

621.


und damit wäre auch zugleich die Rückkehr in den Hauptton erreicht.

Wenn nun die beiden neuen Stimmen geantwortet haben, so sind zwar damit alle vier Stimmen in Thätigkeit gesetzt. Aber die Durchführung ist noch nicht vollständig, denn jede Stimme hat nur eines der beiden Subjekte vorgetragen, jedes Subjekt ist nur in zwei Stimmen erschienen. Nun also muss noch die Umkehrung erfolgen und jede Stimme noch das andre Subjekt ergreifen.

Als das Regelmässigste muss angesehen werden, dass entweder die beiden Subjekte zuerst von gleichen Stimmen (Diskant und Tenor, als den beiden Oberstimmen, — oder Alt und Bass, als den beiden Unterstimmen) oder zuerst vom obern, dann vom untern Stimmpaare (oder umgekehrt) vorgetragen werden. Im erstern Falle würde die Stimmordnung des Wiederschlags folgende —

Diskant. 1 Subj. —. —. 2 S. —. oder 1. —. —. 2. —.
Alt. 0. 1 S. —. —. 2 S. 0. 2. —. —. 1.
Tenor. 2 Subj. —. —. 1 S. —. 2. —. —. 1. —.
Bass. 0. 2 S. —. —. 1 S. 0. 1. —. —. 2.

sein können, im andern folgende, —

Diskant. 1. —. 2. —.
Alt. 2. —. 1. —.
Tenor. 0. 2. —. 1.
Bass. 0. 1. —. 2.

andrer Ordnungen nicht zu erwähnen. — Hiernach ist leicht zu ermessen, wie man übervollständige — oder Durchführungen in mehr als vierstimmigen Fugen anzulegen hat. Eine sechsstimmige Durchführung käme etwa so zu stehen:

1. Disk.	1 Subj.	—.	—.	2.	—.	—.		1.	—.	—.	2.	—.	—.
2. Disk.	0.	0.	1.	—.	—.	2.		0.	0.	1.	—.	—.	2.
Alt.	0.	1.	—.	—.	2.	—.		0.	2.	—.	—.	1.	—.
1. Ten.	2 Subj.	—.	—.	1.	—.	—.	oder	2.	—.	—.	1.	—.	—.
2. Ten.	0.	0.	2.	—.	—.	1.		0.	0.	2.	—.	—.	1.
Bass.	0.	2.	—.	—.	1.	—.		0.	1.	—.	—.	2.	—.

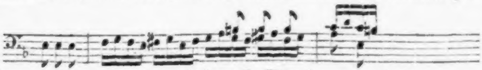
die fünfstimmige aber so:

1. Disk.	1.	—.	—.	—.	2.		1.	—.	—.	—.	2.
2. Disk.	0.	1.	—.	2.	—.		0.	2.	—.	1.	—.
Alt.	2.	—.	1.	—.	—.	oder	2.	—.	1.	—.	—.
Ten.	0.	2.	—.	1.	—.		0.	1.	—.	2.	—.
Bass.	0.	0.	2.	—.	1.		0.	0.	2.	—.	1.

die vielfachen Abweichungen von diesen nur beispielsweise aufgewiesenen Wiederschlägen verstehn sich von selbst.

Da die Doppelfuge im Allgemeinen den Gesetzen der einfachen Fuge folgt, so ist mit der ersten Durchführung und dem grössern Zwischensatze nach ihr der erste Theil der Regel nach geschlossen. Der zweite Theil ist der Ort der nähern Erörterung des Themas. Hier werden also die beiden Subjekte der Doppelfuge nicht mehr fortwährend vereint, sie werden auch einzeln aufgeführt und (vollständig oder nicht vollständig) durchgeführt werden, bis sie endlich im dritten Theile wieder zusammentreten. Sind beide Themate in ihrer Vereinigung zur Engführung geeignet, kann eines derselben in der Vergrösserung gegen beide in ordentlicher Grösse, oder können auch wohl beide vereint zugleich in ordentlicher Grösse und Vergrösserung, in rechter Bewegung und Verkehrung auftreten: so ist für diese stärksten Fugengestalten der dritte Theil der geeignetste Ort. Können dergleichen Bildungen nur an einem Subjekte statt haben, so gehören sie in der Regel eher in den zweiten Theil. Allein hier kann die besondre Beschaffenheit des einen Subjekts oder der eigenthümliche Sinn der Komposition mannigfache Abweichungen veranlassen. So hat Mozart in der oben angeführten Fuge nur das zweite Subjekt eng durchgeführt, weil es ihm in seiner rollenden Weise einen vollern bewegtern Schluss gab, als das erste Subjekt für sich, oder beide mit einander; Mozart hat überdem zu demselben Zwecke sein Thema chromatisch verändert, —

622.



so dass es fast mehr als nachahmende Figurirung erscheint.

Zweiter Abschnitt.

Zweite Form der Doppelfuge.

Die zweite Form, die wir zu betrachten haben, zeigt an sich selber, wie die Doppelfuge aus der einfachen Fuge hervorgegangen. In sofern hätte sie als erste Form aufgestellt werden mögen. Allein eben weil sie unmittelbar aus der einfachen Fuge hervortritt, unterscheidet sie sich von dieser weniger bestimmt, und es können öfters Zweifel entstehen, ob ein gegebnes Tonstück der einen oder der andern Form angehört.

Wir haben es nämlich, wie man sich von S. 258 her erinnern wird, bei der einfachen Fuge in der Regel angemessen gefunden, den Gegensatz wenigstens die erste Durchführung hindurch beizubehalten. Ist nun ein Gegensatz so bedeutungsvoll, uns so werth, dass wir ihn nicht blos während der ersten Durchführung, sondern auch weiterhin die ganze Fuge, oder den grössten Theil der Fuge hindurch beibehalten: so erheben wir ihn damit zu einem zweiten Thema und die einfache Fuge zu einer Doppelfuge. Wir haben also dann eine Doppelfuge vor uns, die mit einem einzigen Thema anhebt; sobald dasselbe von der zweiten Stimme beantwortet wird, giebt die erste dazu den als zweites Thema festzuhaltenden Gegensatz; die dritte Stimme übernimmt das erste Thema, und die zweite gegenüber die Beantwortung des zweiten Themas, so dass sich eine vollständige Durchführung so —

Diskant.	1 Subj.	2 S.	—.	—.	1.
Alt.	0.	1 S.	2 S.	—.	—.
Tenor.	0.	0.	1.	2 S.	—.
Bass.	0.	0.	0.	1 S.	2.

oder auf ähnliche leicht aufzufindende Weise gestalten könnte.

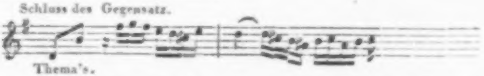
Da hier eine Stimme nach der andern auftritt, so können Doppelfugen in dieser Form von drei Stimmen,

Diskant.	1 Subj.	2.	—.	1.
Alt.	0.	1.	2.	—.
Bass.	0.	0.	1.	2.

ja von zwei Stimmen gebildet werden.

Eine zweistimmige Doppelfuge ist die Bachsche, deren Thema wir in No. 314 betrachtet haben. Die erste Stimme trägt es allein vor, und während die zweite (anderthalb Oktaven tiefer) antwortet, ergreift die erste den Gegensatz:

423.

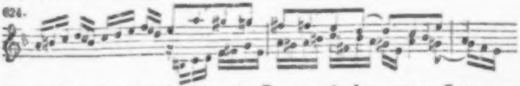


der aber sogleich als zweites Thema angesehen und als solches von der zweiten Stimme (in der Oktave) beantwortet wird. Nach einem Zwischensatz ergreift wieder die erste Stimme das erste Subjekt, die zweite antwortet und die erste stellt das zweite Subjekt gegenüber. Die folgenden zwei Durchführungen haben umgekehrte Stimmordnung, aber stets tritt der Antwort auf das erste Subjekt die vorangegangne Stimme mit dem zweiten Subjekt entgegen.

So geistvoll nun auch dieses Werk und manches ähnliche zu nennen ist, so wird man doch wohl thun (besonders zu Anfange des Studiums) einer Doppelfuge wenigstens drei Stimmen zu geben, damit, wenn zwei Stimmen mit den Thematen beschäftigt sind, doch noch eine zu freiem Gegensatze übrig sei und die beiden Themate nicht fortwährend unter denselben Stimmen hin und her gehen, sondern auch in einer neuen Stimme erscheinen können.

Dies wäre, was über die zweite Form zu bemerken ist. Im Uebrigen kommt sie mit der ersten überein und folgt, wie diese, den allgemeinen Fugengesetzen. Hiermit ist freilich auch ausgesprochen, dass das zweite Subjekt eben sowohl wie das erste allen Ansprüchen, die an ein Fugenthema zu machen sind, vollkommen genügen müsse. Da aber dieses zweite Thema zuvörderst als Gegensatz gebildet und dann erst als wirkliches Thema festgehalten wird, so geschieht es leicht selbst Meistern, dass dasselbe nicht so fest und befriedigend abschliesst, oder auch nachher nicht so getreu festgehalten werden mag, als im Allgemeinen von einem Fugenthema gefodert werden kann, dass vielmehr das erste Thema den Vorrang behauptet. In solchen Fällen entsteht dann auch wohl der Zweifel, ob wir eine einfache oder Doppelfuge vor uns haben. So kann man wohl zweifelhaft sein, ob die Bachsche Fuge, deren Thema in No. 313 mitgetheilt ist, eine einfache oder Doppelfuge zu nennen sei? Nachdem der Alt das erste Thema vorgetragen, setzt er dem antwortenden Diskant einen zweiten Satz entgegen,

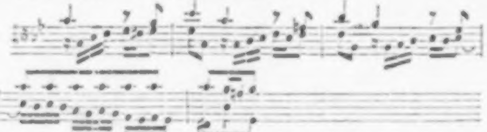
624.



der nachher bei dem Eintritte des Basses mit dem ersten Satze vom Diskant beantwortet und dem Bass entgegengestellt wird. Auch in der zweiten Durchführung erscheint dieser zweite Satz im Basse gegenüber dem ersten im Diskant, und so noch einmal am Schlusse der Fuge in gleicher Weise. Dagegen stellen uns in der zweiten Durchführung nach dem einmaligen Erscheinen des zweiten Satzes Alt und Bass den ersten in der Engführung und Verkehrung vor ohne dass vom zweiten weiter die Rede wäre. Und wenn man auch nach dem oben Angeführten es nicht befremdend finden kann, dass im zweiten Theile der Fuge auch ein Thema allein durchgeführt wird: so muss doch endlich zugestanden werden, dass der zweite Satz trefflich als Gegensatz gegen den ersten, aber für sich allein keineswegs fest abgeschlossen, nicht einmal von bestimmter Tonart, für sich allein den Anfoderungen an einen Fugensatz keineswegs genügend ist. — Ein Gleiches wäre von der Bachschen Fuge zu sagen, deren Thema und Gegensatz wir in No. 408 betrachtet haben. Allein es bedarf für uns hier keiner peinlichen und kleinlichen Untersuchungen. Denn wir haben schon längst erkannt, dass im Reiche der Kunst die nahe liegenden Formen unabgränzbar in einander übergehen, und dass es uns nicht auf ängstliche Versuche, eine bestimmte Gränze zu finden (wo keine ist) ankommen kann, sondern auf die Erkenntniss und Geschicklichkeit, alle Formen, hüben und drüben jeder Gränze, zu bilden.

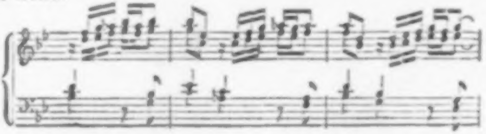
Und so sei nur noch ein reicheres und unzweideutig hierher gehöriges Werk von Bach als eines der Muster für diese Form bezeichnet, die *G*-moll-Fuge, deren Thema in No. 315 vorgezeigt ist. Der Tenor hat das erste Subjekt vorgetragen, der Alt tritt mit der Antwort, und zugleich der Tenor

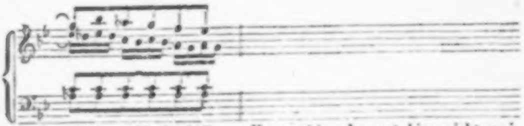
625.



mit dem zweiten Subjekt, — dann der Diskant mit dem ersten und der Alt mit dem zweiten, endlich, nach einem Zwischensatze, der Tenor nochmals mit dem ersten und der Bass mit dem zweiten Subjekt auf. Nach einem Zwischensatz erscheinen beide Subjekte in der Tonart der Dominante, und diesem schliesst sich eine unvollständige Durchführung beider Subjekte (Diskant und Alt — Bass und Diskant) in der Parallele an. In der folgenden Durchführung (*C*moll) erscheint das erste Subjekt erst in Terzenverdopplung in Tenor und Alt, dann in Sextenverdopplung in Alt und Diskant, und es steht das erstemal der Bass, das andre Mal der Tenor mit dem zweiten Subjekte gegenüber, bis dann (in der Parallele der Unterdominante) beide Subjekte in Terzenverdopplung gegen einander treten.

626.





Der weitere Verlauf dieser Komposition kommt hier nicht weiter zur Betrachtung; nur das sei noch beiläufig als interessant erwähnt, dass Bach nach dem obigen stärksten Moment der Fuge beide Themate im zweistimmigen Satze zart und rein hinstellt, und dann erst zum Schlusse dringt.

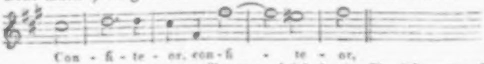
Dritter Abschnitt.

Dritte Form der Doppelfuge.

Diese dritte Form erinnert uns an den fugirten Choral, der nichts anders als eine zusammenhängende Reihe verschiedner einfacher Fugensätze war. Es wird nämlich in dieser dritten Form erst ein einzelnes Thema ganz in der Weise der einfachen Fuge durchgeführt und die Durchführung auf dem Haupttone oder der Dominante zum Schlusse gebracht. Nun tritt, unmittelbar oder besser nach einem absondernden Zwischensatze, ein zweites Thema an die Stelle des ersten, und wird ebenfalls für sich allein durchgeführt; so dass man bis dahin zwei zusammenhängende Durchführungen einfacher Fuge vor sich hat. Dann aber werden beide Themate zusammengestellt und von da ab als die zwei Subjekte oder das Doppelthema einer Doppelfuge gegen einander durchgearbeitet; von hier aus ist also die Komposition erst Doppelfuge. — Es versteht sich von selbst, dass das zweite Thema gegen das erste nach den Vorschriften des doppelten Kontrapunkts erfunden sein muss, damit es nicht blos zu demselben überhaupt passe, sondern auch mit ihm umgekehrt werden könne.

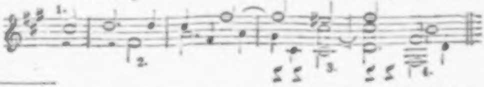
Diese Form ist überaus reich in dem *Confiteor* der hohen Messe von Seb. Bach *) ausgeführt. Zuerst tritt da das erste Thema

627.



und zwar über einem gehenden Basse sogleich in der Engführung auf

628.

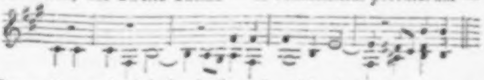


---

*) In Partitur und Klavierauszug vom Verf. bei Simrock herausgegeben.

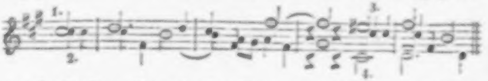
Nachdem es vollständig durchgeführt, und (im sechszehnten Takte) auf der Dominante geschlossen worden ist: setzt, wieder für sich allein, das zweite Thema — *in remissionem peccatorum* —

629.



im Tenor ein, und wird durch ihn, den Alt, beide Soprane und den Bass wieder für sich allein vollständig durchgeführt, bis dann (im ein und dreissigsten Takte) über einem Schlussfall der untern Stimmen nach der Unterdominante beide Soprane mit beiden Thematen gegen einander treten, Alt und Tenor die Umkehrung geben

630.



und von da die Doppelfuge in aller Pracht und Fülle sich entfaltet.

Aus dem bisher Dargestellten muss der Reichthum der Form der Doppelfuge jedem einleuchtend sein; und wer begriffen hat, wie sinnvoll und kunstvernünftig die Form der einfachen Fuge ist, dem kann auch der Sinn und die Vernünftigkeit der Doppelfuge nicht verborgen bleiben, in der zwei Gedanken, die zusammengehören, bald gleichzeitig bald nach einander eine Stimme nach der andern ergreifen und der wesentliche Inhalt der ganzen Stimmunterredung sind. Zum Schlusse können wir uns noch einmal an den Gesangfugen überzeugen, dass die Form der Doppelfuge eine ganz sinngemässe, ja oft die einzig rechte ist.

Wenn Mozart in seinem Requiem den ersten Abschnitt mit einem vollen feurig und feierlich bewegten Satze schliessen und krönen will: so steht ihm dazu der Text

Kyrie eleison,
Christe eleison,

zu Gebote. Beide Texttheile haben im Wesentlichen einen Inhalt, die Bitte um Erbarmen; sie unterscheiden sich aber darin, dass der erstere mehr an Gott Vater, Gott den Herrn, der andre mehr an Christus, den Gottessohn, gewendet ist. Jeder dieser Theile kann daher für sich behandelt werden, und so hat Bach in seiner hohen Messe, in seiner jungfräulich süssen *A*-dur-Messe und viele Andre gethan. Mozart aber durfte es nicht, sonst hätte seinem ersten Abschnitte der vollbefriedigende Schluss gefehlt, er hätte statt dessen zwei einzelne Sätze gehabt. Eben so wenig konnte er die Verschiedenheit der beiden Texttheile aus der Acht lassen und sie in ein Fugenthema zusammenwerfen. Er musste also beide zusammengehörende und doch verschiedne Texttheile in zwei zusammengehörenden und doch verschiednen Subjekten aussprechen, — das heisst: er musste eine Doppelfuge schreiben.

Noch einleuchtender tritt die Nothwendigkeit der Doppelfuge bei dem Schlusse des ersten Theils von Grauns Tod Jesu hervor. Hier ist der Text —

Christus hat uns ein Vorbild gelassen,
Auf dass wir sollen nachfolgen, —

ebenfalls ein einziger Gedanke, aber aus zwei Sätzen bestehend, deren erster ohne den zweiten bestehen kann, aber von diesem näher bestimmt, erläutert wird; der zweite kann ohne den ersten gar nicht bestehen. Zu einem einfachen Thema ist nun der Text vor Allem zu lang, würde auch, wollte man ihn in einen Satz zusammendrücken, seine nothwendige Eintheilung verlieren. Es bleibt also nichts übrig, als, ihn zu einem Doppelthema und zur Doppelfuge zu verwenden.

Soviel, um auch von dieser Seite her die Doppelfuge einleuchtend zu machen. Das Nähere gehört in die Lehre der Vokalkomposition im dritten Theile des Werks.

Vierter Abschnitt.

Ableitungen aus der Form der Doppelfuge.

Wir haben aus der Form der einfachen Fuge mehrere Formen abgeleitet (das Fugato, die Fuge zum Choral, den fugirten Choral) und es fragt sich, ob nicht auch die Doppelfuge einige dieser beiläufigen Anwendungen gestattet? — Ohne Zweifel ist sie dazu fähig und schon in ihnen wirklich gebraucht worden. Allein es liegt in ihrer Natur, dass dies weniger geschehen und uns weniger wichtig erscheinen muss, wie weiterhin bei den einzelnen Formen angedeutet werden soll. Wenn nun bei der einfachen Fuge einige der Nebenformen, namentlich das Fugato, schon als Vorbereitungen und Vorübungen zur Hauptform noch eine vornehmliche Wichtigkeit für den Lehrzweck gewannen: so fällt dies bei der Doppelfuge auch weg; denn wir haben an der einfachen Fuge und ihren Nebenformen genugsame Vorbildung erwerben können, um gleich auf die Hauptsache und ihre entschiedenste Gestalt loszugehen.

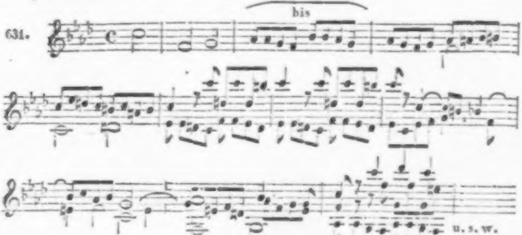
Aus diesen Gründen werden wir die Nebenformen hier nur kurz berühren.

1. *Das Fugato mit zwei Subjekten.*

Das Fugato erschien uns bei der einfachen Fuge nur durch die leichtere, weniger ausgedehnte und strenge Ausführung von der eigentlichen Fuge unterschieden, und wir mussten wahrnehmen, dass auch dieser Unterschied nicht überall streng festgehalten werden konnte. Die Doppelfuge ist schon in ihrem ersten Keim eine ernstere, gewichtvollere Form als die einfache, da sie ein Doppelthema bringt, Satz und Gegensatz beide wichtig genug hält, durchgeführt zu werden. Daher ist es wohl selten der Fall, dass ein Fugato mit zwei Subjekten geschrieben wird.

Den Ansatz dazu finden wir in einer der schönsten Klavierkompositionen Mozarts, in seiner vierhändigen *F*-moll-Fantasie, im achten Hefte der Breitkopfschen Ausgabe. Nach einer Einleitung setzt Mozart dieses Fugato ein.

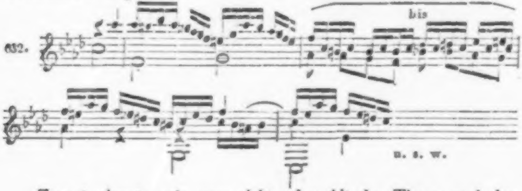
631.



Das Thema wird hier vollständig durchgeführt, kehrt mehrmals, auch in verkehrter Durchführung wieder, so dass man — wenn auch keine geordnete Fuge, doch ein fleissig und geistvoll durchgearbeitetes Fugato vor sich hat.

Auf der Dominante wird geschlossen und es folgt ein wunderschönes Adagio in dem Paralleltone (*As* dur) das wir hier bei Seite setzen müssen. Der Schluss desselben führt auf den Hauptton und die erste Einleitung, diese auf das Fugenthema zurück. Allein es erscheint jetzt mit einem andern, in der ersten Durchführung streng beibehaltnen Gegensatze.

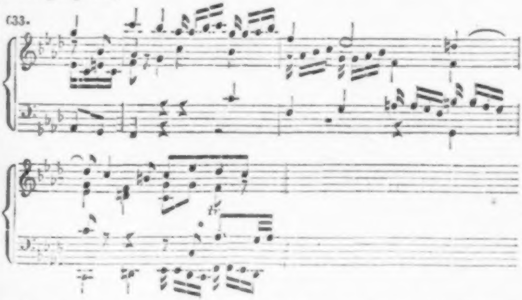
632.



Zuerst nimmt, wie man sieht, der Alt das Thema und der Diskant den Gegensatz oder das zweite Subjekt, dann der Tenor das erste und der Alt das zweite Subjekt. Nun tritt der Bass mit dem ersten Subjekt auf; ihm gegenüber setzt der (am besten dazu gelegne) Diskant das zweite Subjekt ein, überlässt es aber vom zweiten Takt an dem Tenor, dem es eigentlich gebührt.

Hiermit — also unvollständig — ist die erste Durchführung geschlossen; das Feuer der Komposition, ihr ganzer Sinn gestattete keine weitere Ausdehnung, vielmehr setzt Mozart auf dem zu Ende gehenden Basse sogleich eine zweite Durchführung des ersten Subjekts allein, in der Verkleinerung und in rechter und verkehrter Bewegung ein,

633.



und geht dann in freierer Fugato-Arbeit weiter; der freie Schluss ist dem zweiten Subjekt entnommen.

Hier haben wir nun den Ansatz zu einer Doppelfuge, die aber nicht einmal eine einzige vollständige Durchführung hat, folglich jedenfalls Fugato genannt werden muss. Oder will man das zweite Subjekt nicht als ein solches, sondern nur als einen neuen Gegensatz zu dem alten Fugenthema gelten lassen? — In der That ist es mehr gangartig als satzartig oder periodisch gebildet, wäre für sich allein durchaus nicht geeignet, als Fugenthema zu bestehen, entspricht also dem strengen Begriff eines zweiten Fugenthema's nicht vollkommen. Aber es ist auch, wie man aus der Lehre vom Gegensatz (S. 256 u. f.) und aus dem ersten Gegensatz (No. 631) erkennt, dem Begriff eines Gegensatzes nicht vollkommen entsprechend, geht nicht aus dem Thema als eine Fortsetzung desselben hervor, sondern erweiset sich von der ersten Note bis zur letzten als ein zwar in Harmonie mit dem Thema, doch aber ganz für sich entstandner und nach eignem Gesetz sich ausbildender Satz. Wir würden also hier einen von den Fällen (S. 414) erkennen, in denen das zweite Subjekt eine zweifelhafte Gestaltung angenommen und es dadurch zweifelhaft gelassen hat, ob das Werk eine einfache oder Doppelfuge zu nennen sei.

Aber gerade hierin zeigt sich ja, was wir zuvor gesagt: dass nämlich die Form des Fugato für den reichen Inhalt einer Doppelfuge zu eng und darum ungeeignet sei. Mozart hat in diesem vortrefflichen Tonstück überall und auch in Hinsicht auf das Doppel- oder zweite Fugato mit der Sicherheit eines Meisters das Rechte getroffen. Der ungestüme erste Allegrosatz (Einleitung und erstes Fugato) hatte sich in das fromme, sehnsuchtsvolle Adagio aufgelöset. Er musste wiederkehren, aber anders, bewegter, dahinstürmender und doch weniger eigensinnig; so wurde der neue Gegensatz nothwendig. Allein eben das richtig gefühlte Bedürfniss nach ihm musste fortwirken und die Beibehaltung desselben veranlassen; dadurch wurde der Gegensatz zu einem (gleichsam) eignen zweiten Subjekte. Nun wieder konnte der neue Satz, der nur ein Nachhall des ersten, kein wahrhaft neuer Seelenzustand war, nicht mehr Recht haben, als sich eben wieder festzustellen, sich in seiner neuen Weise vollkommen verständlich auszusprechen; und damit war entschieden, dass die neue oder Doppelfuge nicht vollständig, nicht weiter als geschehen durchgeführt werden dürfe. In schöner Ebenmässigkeit der drei Theile hat Mozart im ersten Allegro eine leidenschaftliche Stimmung geweckt, sie im Mittelsatze, dem Adagio, zu Andacht und Sehnsucht nach innerm Frieden erhoben. Im dritten Theil ist die Seele wieder der ungestümen Unruh, wenn auch nicht der ganzen Gereiztheit des vorigen Zustandes anheim gefallen; jener andachtsvolle Friede hat nicht festgehalten werden können. Aber selbst im Schmerz und der Unruhe der alten Erregtheit, in diesem Sturme, der ohne weitere Versöhnung das Gemüth dahinnimmt, ist eine neue Kraft und Hoffnung, — des Ertragens und Ausharrens, — lebendig geworden; jene frommen Empfindungen sind dennoch nicht verloren, nicht vergebens erweckt worden, wenn sie auch nicht haben siegen können.

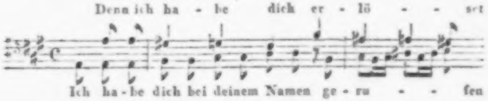
Es ist ein rechtes Kunstwerk; der Techniker lernt daran, es giebt dem Seelenkundigen zu denken, erhebt das mitfühlende, entzückt das künstlerisch ahnende Gemüth.

2. *Der Choral mit Doppelfuge.*

Wie wir den Choral mit der einfachen Fuge begleitet haben, so kann es auch mit der Doppelfuge geschehen. Es ist dabei kein weiterer Unterschied, als überhaupt zwischen der einfachen und Doppelfuge, dass nämlich die letztern zwei Subjekte bald einzeln bald vereinigt durchgeführt werden. Wo sich beide Subjekte mit dem Cantus firmus nicht verträglich zeigen, wird nur eines genommen und die Durchführung beider vereinten Subjekte für die Zwischensätze zwischen einer und der andern Strophe des Chorals aufbewahrt. Ueberhaupt muss man sich in dieser schon verwickeltern Form mancherlei Abweichungen von der Grundgestalt der Fuge gestatten, wie wir bereits bei dem Verein der einfachen Fuge mit dem Choral gewahr worden sind.

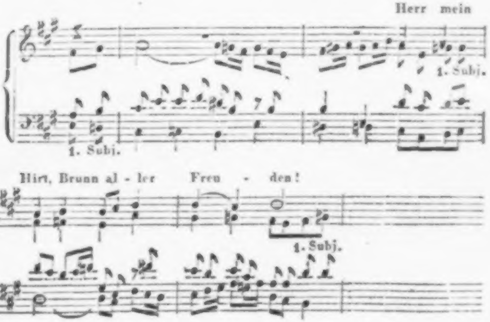
In Seb. Bachs machtvoller Motette: „Fürchte dich nicht!“ sehen wir diese Form vierstimmig (die Motette ist achtstimmig) angewendet. Tenor und Bass treten mit beiden Subjekten zugleich auf:

634.


Denn ich ha - be dich er - lö - - set
Ich ha - be dich bei deinem Namen ge - ru - - fen

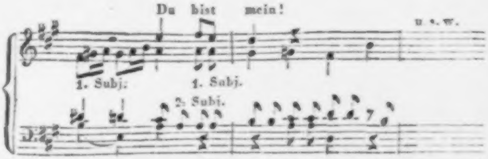
ihnen folgt der Alt mit dem einen Subjekt (ich habe dich erlöset) und mit demselben der Bass. Auf dem Schlusse des Subjekts in letzterer Stimme intonirt der vorbehaltne Diskant den Cantus firmus,

635.



und zugleich erscheint nochmals der Alt mit demselben Subjekte. Auf dem Schlusse der Choralstrophe ergreift der Tenor noch einmal dasselbe Subjekt, und wieder tritt es allein mit freiem Gegensatz auf, so dass das andre Subjekt (ich habe dich bei deinem Namen gerufen) aufgegeben und die Fuge eine einfache scheint. Erst mit der zweiten (allerdings sehr kurzen und darum freien Spielraum gewährenden) Strophe treten beide Subjekte wieder zusammen und gegen den Choral selbst auf. Dies geschieht, nachdem der Tenor sein in No. 635 begonnenes Thema geschlossen hat, so:

636.



Hier haben, wie man sieht, Alt und Tenor das erste und zweite Subjekt: nachher treten Tenor und Bass, dann Bass und Tenor, dann Tenor und Alt mit ihnen auf, stets gleichzeitig, die letzten Male in der Umkehrung, das zweite Subjekt über dem ersten, wie Anfangs, in No. 634. — Eine nähere Beleuchtung scheint überflüssig, da dergleichen Arbeiten sich jedesmal nach den besondern Umständen, nach dem Cantus firmus und der für ihn nöthigen Modulation, nach der Beschaffenheit der Subjekte und ihrer Vereinbarkeit mit den verschiednen Choralstrophen richten müssen.

Auch diese Form ist seltner anwendbar oder künstlerisch nothwendig. Der stärkste Gegensatz, den es geben kann, bleibt der zwischen Fuge und Choral, um so stärker, je einfacher und klarer er heraustritt. Dass die Fuge dem Choral gegenüber eine Doppelfuge sei, ändert das Wesen dieses Gegensatzes nicht und steigert es nicht einmal, verdunkelt es vielmehr, indem wir neben den beiden Hauptpartien und ihrem Gegensatze noch einen untergeordneten Gegensatz, den der beiden Subjekte, zu fassen haben.

Und so scheint es auch im Wesen der Sache zu liegen, dass

3. *der durchfugirte Choral*

niemals oder selten die Form der Doppelfuge annimmt. Denn bei ihm kommt es darauf an, eine Choralstrophe nach der andern in die Fugenform eintreten und durch sie zur höchsten polyphonen Herrschaft gelangen zu sehen; ein neben den Strophenthematen erscheinendes zweites Subjekt würde diese Herrschaft beeinträchtigen, ohne einen wesentlichen Gewinn zu bringen, da man nicht wagen könnte, die verschiednen Choralstrophen so weitläufig durchzuführen, als die Doppelfuge erfodert.

Vierte Abtheilung.

Die andern Arten des doppelten Kontrapunkts.

Wir haben dem doppelten Kontrapunkt in der Oktave einen solchen Reichthum neuer Formen abgewonnen, dass es sich wohl der Mühe lohnt, zu untersuchen, wieweit die übrigen Kontrapunkte: in der None, Dezime, Undezime, Duodezime, Terzdezime, Quartdezime, deren Ausführbarkeit wir bereits S. 375 anerkennen mussten, zur Bereicherung unsers künstlerischen Vermögens gereichen mögen.

Es ist dabei vorauszusehen, dass die Umkehrung viel erheblichere Veränderungen hervorbringen wird, als bei dem Kontrapunkt in der Oktave. Denn dieser gab bei den Umkehrungen stets den versetzten Satz auf denselben Tonstufen wieder, nur in einer andern Oktave; in den übrigen Kontrapunkten aber erscheint die Versetzung stets auf andern Tonstufen. Dies hat aber auch oftmals eine Abweichung von der ursprünglichen Grösse der Schritte zur Folge, wie man schon bei den kanonischen Nachahmungen in der Sekunde bis Septime (S. 393) gesehen hat. Wollte man also z. B. die Tonfolge *g—a—h—c*, die aus zwei ganzen und einem zuletzt kommenden Halbtone besteht, in die None oder Duodezime versetzen: so hiesse sie *a—h—c—d* oder *d—e—f—g* und hätte den Halbton in der Mitte; nach der Dezime oder Terzdezime, so hiesse sie *h—c—d—e* oder *e—f—g—a* und hätte den Halbton zu Anfange. Man sieht sogar, dass Tonart und Tongeschlecht durch dergleichen Umkehrungen stellenweis verändert, oder unbestimmt werden können. Indess wird es doch nie an Mitteln fehlen, einen Satz auch in solcher Umkehrung noch kenntlich zu erhalten.

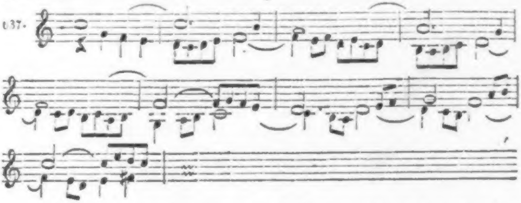
Aus andern Gründen erscheinen jedoch diese Kontrapunkte bei weitem unwichtiger, ja in künstlerischem Sinne so gut als unbrauchbar.

Es ist nämlich die Erfindung solcher Sätze, die sich nach ihnen (also in die None u. s. w.) umkehren lassen, an soviel Bedingungen geknüpft, dass fast kein Schritt frei bleibt, fast jeder Ton nur unter gewissen Voraussetzungen eintreten kann, und dann wieder unausbleiblich gewisse Folgen nach sich zieht, so dass man vorerst jeden Schritt berechnen muss, dann zu einer Reihe von

Tonformeln gelangt, über die hinaus nichts ohne Fehler oder Uebelstand geschehen kann, und endlich die ganze Komposition auf eine Aneinanderreihung dieser Formeln hinaus läuft. Man kann in der Auffindung und Verknüpfung dieser Formeln Fertigkeit erlangen, in einem solchen Grade, dass man sich kaum noch der Rechenarbeit dabei bewusst ist; eine wahre künstlerische Freiheit ist aber dabei unmöglich. — Auch der Kontrapunkt der Oktave beschränkte diese Freiheit in einzelnen Momenten. Aber die Beschränkung war nur gering und vorübergehend, und der Gewinn, wie wir gesehen haben, ungemein reich.

Sodann sind die Sätze, die man nach jenen Kontrapunkten erfinden (oder vielmehr herausfinden) kann, meist so unbedeutend, oder auch innerlich ungenügend: dass man, um sie nur erst als Musik geltend zu machen, die Zufügung von unterstützenden, ausfüllenden Nebenstimmen nur schwer und nur kurze Zeit entbehren kann. Man erlangt also mit jener mühseligen Vorbereitung nicht einmal selbständige Sätze, und die Nebenstimmen müssen nothwendig die kontrapunktischen Hauptstimmen verdunkeln und in der Umkehrung noch unkenntlicher werden lassen. So ist in dem evangel. Choral- und Orgelb. in dem Vorspiel zu „Preis, Lob, Ehr', Ruhm“ der Versuch gemacht worden, einen Kontrapunkt der None zuerst ohne Nebenstimmen geltend zu machen.

637.

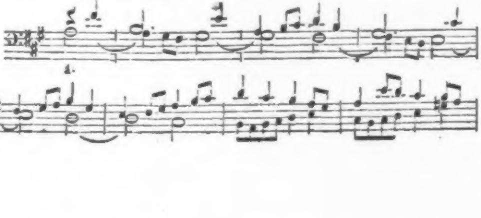


Allein der Satz ist auch danach *), — und wird erst durch

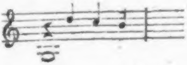
---

*) Etwas besser ist der Kontrapunkt der Terzdezime zuerst ohne Nebenstimmen, dann in der Umkehrung mit einer helfenden Mittelstimme gelungen in dem Vorspiel zu „Seelenbräutigam“

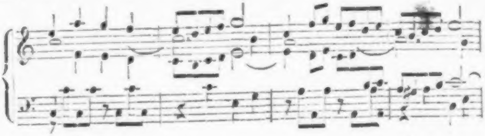
638.

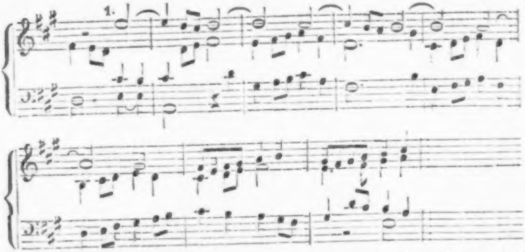


die Folge gewissermaassen entschuldigt. Er tritt zuerst auf der Dominante (*G* dur) in der Umkehrung der Oktave

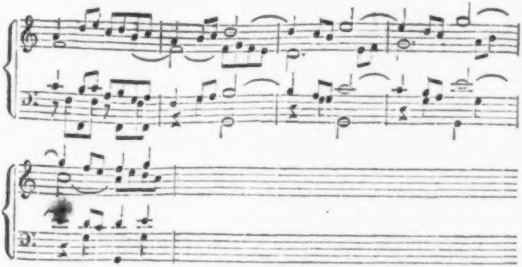
639. 

mit einer Mittelstimme auf; dann erst wird er nochmals, und zwar im Haupttone und hier in der Umkehrung der None, in Alt und Tenor (mit freiem Diskant und Bass) aufgeführt.

640. 



wiewohl er auch kein Resultat gegeben, das man im Wesentlichen nicht eben sowohl durch die Oktavumkehrung hätte erlangen können. — Bei der diesem Choralbuch gestellten Foderung: zu mehr als 200 Chorälen, die sich grossentheils an Stimmung und Inhalt gleichen müssen, eigne Vorspiele zu geben (und zwar in nicht zu langer Frist) musste der Verf. sich vorhersagen, dass es ihm nicht gegönnt sein würde, von jedem einzelnen Choral erfüllt und angeregt zu werden. Dies führte auf den Vorsatz, die unbegünstigtern Momente der ganzen Aufgabe dazu wahrzunehmen, alle irgend künstlerischen Formen der kirchlichen Tonkunst, von der einfachsten bis zu den kombinirtesten, zum Schmuck der Kirche zu versammeln. So fanden denn auch die Kontrapunkte (Dezime in „Sollt' es gleich bisweilen scheinen", Undezime in „An dir allein hab' ich gesündigt", Duodezime in „Jehovah ist mein Licht", Quartdezime in „Meinen Jesum lass' ich nicht" u. s. w.) ihre Stelle. — Mehrere derselben, z. B. der Kontrapunkt der None, haben freilich am wenigsten die Billigung ihres Verfassers noch jetzt. — Bisweilen ist der Anfang versteckt (wie bei dem obigen Terzdezimensatze) oder auch zu Gunsten der ganzen Komposition willkührlich geändert, — was denn allerdings die Wiedererkennung nicht erleichtert.



Allein hier kann er unter den umgebenden Nebenstimmen eben auch zu keiner eignen Wirkung kommen.

Und endlich müssen wir wohl anerkennen, dass die neuen Kontrapunkte für soviel Schwierigkeiten und Aufopferungen uns nicht einmal eine wesentlich neue, wichtige Form gewähren. Das Wesentliche an allen Kontrapunkten ist die Umkehrung, vermöge deren zwei Sätze zwar dieselben bleiben, aber doch in andern, umgekehrten Verhältnissen erscheinen. Dies ist durch den Kontrapunkt der Oktave bereits vollkommen erreicht, und die andern Kontrapunkte bringen es minder vollkommen zu Wege, da sie den versetzten Satz abändern.

Es ist also offenbar in oder bis zu diesen Kontrapunkten eine Gränze des künstlerischen Bildens erreicht, und in der Ausübung könnten sie entbehrt werden. Dennoch wird es wenigstens für unsre Ausbildung, für Erfindung und Verknüpfung von Motiven und Tonsätzen eine gute Nachschule sein, wenn wir uns an diesen Gebilden ohne unverhältnissmässiges Zeitopfer versuchen. So mussten bei den Alten die Tänzer zu ihren Uebungen bleierne Sohlen unterbinden, damit nachher, wenn sie der Last entbunden wären, ihr Reigen um so fliegender würde.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Betrachtung dieser Kontrapunkte.

Wir betrachten zuerst das Gemeinschaftliche dieser Kontrapunkte und führen dann von jedem besonders das Nöthigste an. Auf den Kontrapunkt der Dezime und der Duodezime werden wir später mit einer erleichternden Methode zurückkommen. Die allgemeinen Regeln sind diese:

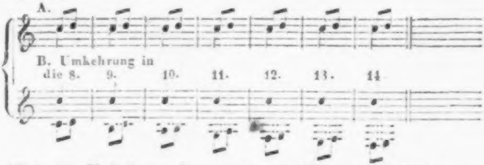
1. *Die Umkehrung.*

Wir wissen, dass jeder Kontrapunkt den Namen von der Zahl der Stufen hat, um die seine Tonreihen versetzt werden. Daher wurde (S. 376) im Kontrapunkt der Oktave die höhere Stimme auf die achte tiefere Stufe, oder die tiefere auf die achte höhere Stufe versetzt. Eben so wird also

im Kontrapunkt der None — — auf die neunte,
„ „ „ Dezime — „ „ zehnte,
„ „ „ Undezime — „ „ elfte,
„ „ „ Duodezime — „ „ zwölfte,
„ „ „ Terzdezime — „ „ dreizehnte,
„ „ „ Quartdezime — „ „ vierzehnte

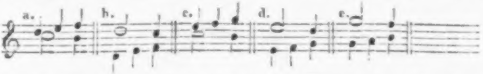
Stufe versetzt, und zwar die obere Stimme hinab, oder die untere hinauf. Bei *B* sehen wir diese Umkehrung (mit Versetzung der obern Stimme nach unten) an einem Paar Tönen für jeden Kontrapunkt (in *A*) veranschaulicht.

641.



Allein die Umkehrung kann auch (S. 376) in der Weise geschehen, dass man die Zahl der Stufen an beide Stimmen vertheilt und jede Stimme gegen die andere vorrücken lässt. Hierdurch vermeidet man, besonders bei den letzten Kontrapunkten, die übermässig weiten Versetzungen. So kann z. B. der Kontrapunkt der None, Dezime u. s. w. in der Art versetzt werden, dass die untere Stimme um eine Oktave hinauf, die obere zugleich um eine, zwei Stufen u. s. w. hinunter gesetzt wird. So ist hier der Satz *a*

642.



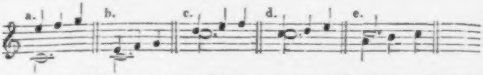
bei *b* in die None umgekehrt, aber in der Weise, dass die obere Stimme um eine Oktave hinab, und zugleich die untere um eine Stufe hinaufgesetzt ist. In gleicher Weise ist der Satz *c* bei *d* nach dem Kontrapunkt der Dezime versetzt, und zwar so, dass die Oberstimme um eine Stufe hinab, die Unterstimme um neun Stufen hinaufgeht, diese also zur Oberstimme und jene zur Unterstimme wird. Bei *e* finden wir denselben Satz nach der Dezime versetzt, in der Weise aber, dass die obere Stimme auf die sechste

Stufe hinab und die untere auf die fünfte hinauf tritt, beide also gegen einander um zehn *) Stufen versetzt werden.

2. *Der Stimmraum.*

Wir haben schon früher (S. 373) gesehen, dass eine Versetzung von Stimmen gegen einander, die nicht so weit reicht, als die Stimmen von einander abstehen, keine Umkehrung zu Wege bringen kann. Wollten wir z. B. den Satz *a* nach dem Kontrapunkt der Oktave (bei *b*) oder None (bei *c*)

643.



versetzen, so würde keine Umkehrung erfolgen können. Bei der Versetzung nach der Dezime (*d*) wäre ebenfalls nur das erste Intervall verwandelt, aus einer Dezime ein Einklang geworden. Wohl aber würde der Kontrapunkt der Duodezime eine Umkehrung hervorbringen; wir sehen es bei *e*, wo die untere Stimme (von *a*) um eine Oktave hinauf und die obere auf die fünfte Stufe hinabgesetzt ist.

Wir dürfen also, wenn wir wirksame Umkehrungen erlangen wollen, die Stimmen nicht um mehr Stufen aus einander legen, als um wieviel sie versetzt werden sollen. Es dürfen also im Kontrapunkt

der None die Stimmen nicht weiter, als neun,
„ Dezime „ „ „ „ „ zehn,
„ Undezime „ „ „ „ „ elf,
„ Duodezime „ „ „ „ „ zwölf,
„ Terzdezime „ „ „ „ „ dreizehn,
„ Quartdezime „ „ „ „ „ vierzehn

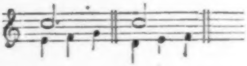
Stufen aus einander gehn.

Allerdings giebt es aber (wie wir ebenfalls schon S. 378 gesehen haben) für weiter entlegne Stimmen noch ein Mittel, zur Umkehrung zu gelangen: man versetzt sie nämlich um eine Oktave zu weit. Bei No. 643 wird z. B. die unwirksame Versetzung unter *b* und *c* sogleich zu einer wirksamen, nämlich zu einer Umkehrung, wenn man bei *b* die Unterstimme um noch eine Oktave hinauf, und bei *c* die Oberstimme um noch eine Oktave hinabstellt.

---

*) Auf den ersten Blick scheinen diese sechs und fünf Stufen zusammen elf Stufen und nicht zehn zu machen. Allein man darf nicht übersehen, dass in den Theilzahlen eine Stufe (*c*) zweimal gezählt ist. So bei No. 643 *e*, wo zwar um acht und fünf Stufen versetzt ist, aber im Ganzen nur um zwölf; denn *c* ist wieder zweimal gezählt.

644.

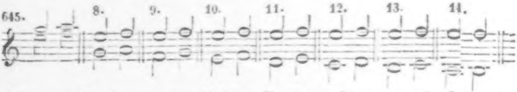


3. *Folgen der Umkehrung.*

Wir haben schon bei dem Kontrapunkt der Oktave gesehen, dass durch die Umkehrung das Verhältniss der Stimmen gegen einander sich ändert. Nicht blos wird aus der Oberstimme die untere; auch die Intervalle der einzelnen Töne gegen einander verwandeln sich, z. B. Terzen werden zu Sexten, Quarten zu Quinten.

Diese Verwandlungen sind nun bei den andern Kontrapunkten noch weit bedeutender, und viele einfache Fortschreitungen sind unzulässig, weil sie in der Umkehrung zu unzulässigen werden. Eine Terzenfolge z. B. würde nur im Kontrapunkt der Oktave und Duodezime, ferner in der Terzdezime nur mit Hülfe einer Nebenstimme, die den Quartengang deckte, wohl anwendbar sein, da sie in der Umkehrung zu einer Sexten- oder Dezimen- oder Undezimen- (das heisst Quarten-) folge wird, —

645.



nicht sowohl aber in den übrigen Kontrapunkten, wo sie durch die Umkehrung zu einer Septimen- Oktaven- Nonen- Quartdezimen- oder Quintenfolge würde. Hier, sehen wir nun, müssen für jeden einzelnen Kontrapunkt die Folgen der Umkehrung besonders und genau untersucht werden, und wir erkennen schon an dem Falle der unschuldigen Terzenfolge, dass hier die Schwierigkeiten der Arbeit liegen.

Um die Folgen der Umkehrung wenigstens im Wesentlichen beurtheilen zu können, werden wir uns überall solcher Schemate aus Ziffern bedienen, wie schon S. 380 für den doppelten Kontrapunkt der Oktave gegeben sind; für die None z. B. dieses Schemas

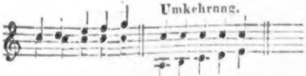
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.
9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

für die Dezime dieses

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

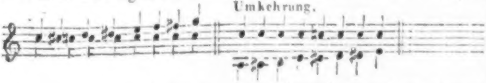
und so fort. Diese Schemate deuten uns allerdings nicht alle Folgen der Umkehrung an. Das letztere z. B. giebt wohl die Stufen, auf die versetzt wird, nicht aber die Grösse der Intervalle zu erkennen, macht nicht sichtbar, dass die Versetzung das Tongeschlecht verändert,

646.



erwähnt nicht die Folgen der Umkehrung an chromatischen Tönen, —

647.



Allein sie sind auch nur zu einer allgemeinen und ungefähren Richtschnur bestimmt und genügen dem wahren Bedürfniss derer, die sich auf die schwerern Kontrapunkte einlassen, und bei denen eine hinreichende Gewandtheit im Satze und im doppelten Kontrapunkt der Oktave vorausgesetzt werden muss.

Sie genügen; denn sie zeigen uns im raschen Ueberblicke die wichtigsten oder bedenklichsten Folgen der Umkehrung. Wir sehen z. B. oben, dass wir im Kontrapunkt der None nicht mit Einklang, Oktave oder Terz schliessen dürfen, — denn es würde in der Umkehrung einen Schluss mit der None, Sekunde oder Septime geben; dass wir in den Kontrapunkten der None und Dezime keine Terzenfolgen machen dürfen, — denn sie würden zu Septimen und Oktavenfolgen werden, u. s. w.

Sie zeigen uns ferner diejenigen Tonverhältnisse, die, an sich unverfänglich, durch Umkehrung zu verfänglichen werden. Die Terz z. B. kann sich im gemeinen Satze willkührlich bewegen. Im Kontrapunkt der None wird aber eine Septime daraus, und von dieser wissen wir, dass in der Regel der obere Ton des Septimenintervalls eine Stufe abwärts schreitet; wir werden also eine Terz nur so gebrauchen dürfen, dass sie in der Umkehrung als Septime sich richtig auflöset.

4. *Vermittelnde Intervalle.*

Da nun solcher Bedenklichkeiten sehr viele eintreten, so bedarf es einer stets bereiten Aushülfe; und auch diese zeigt uns das Schema. Wir finden nämlich in jedem Kontrapunkte einzelne Intervalle, die in der Umkehrung gar nicht, oder doch unverfänglich verwandelt werden. Im Kontrapunkt der None z. B. wird die Quinte durch Umkehrung wieder zur Quinte, im Kontrapunkt der Undezime —

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.
11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

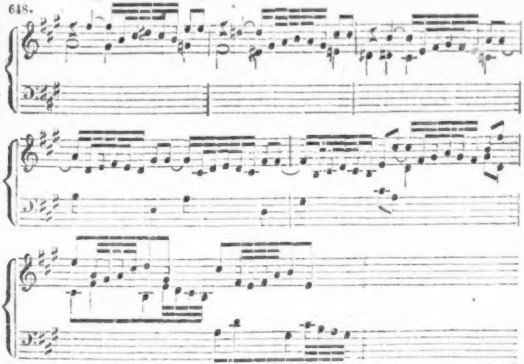
die Sexte wieder zur Sexte, im Kontrapunkt der Dezime die Terz zur Oktave, die Quinte zur Sexte u. s. w. Diese Intervalle wollen wir **vermittelnde Intervalle** nennen. Von ihnen muss aus-, und auf sie zurückgegangen werden, wenn die andern Intervalle uns Schwierigkeiten entgegenstellen.

Eben dieser Schwierigkeiten wegen müssen wir

5. *die Anlage*

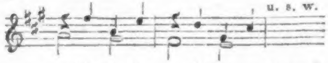
der schwierigern Kontrapunkte Anfangs so einfach machen, wie möglich, und erst später die Stimmen melismatisch und rhythmisch reicher ausbilden, bis wir Uebung genug haben, auch bei einer reicher, bunter sich gestaltenden Stimme gleichsam hindurch, auf den Grund, auf die wesentlichen Noten zu sehen. So ist dieser Satz z. B. (aus einem grössern Vorspiele zu: Nun lob' mein' Seel' den Herren)

648.



(ein in der Duodezime umkehrbarer Kontrapunkt) wie man bald sieht, auf folgende Grundmelodien

649.



zurückführbar oder wirklich darauf gebaut, und im letztern Falle würden alle chromatischen und sonstigen Beitöne nur Zusatz, Ausführung — Figurirung der Grundmelodie sein. Wir wollen also so lange erst einfache Melodien schreiben und sie dann ausführen, bis wir gewandt sind, in reicher ausgebildeten Melodien gleich ohne Vorarbeit den Grundzug der Töne zu erkennen und fest zu halten. Daher dürfen auch unsere nachherigen Beobachtungen über die Folgen der Umkehrung auf die diatonischen Tonverhältnisse und zumeist auf die zur Harmonie (zu Akkorden und Vorhalten) gehörigen Töne beschränkt werden.

6. *Die Ausführung*

nun besteht einestheils in der Bereicherung der kontrapunktischen Stimmen, andern Theils im Hinzufügen freier Nebenstimmen. Dass durch Beides in einen sonst richtigen Satz Fehler hineinkommen können, ist klar. Es bedarf aber nach dem früher über Durchgänge und Figurirung Gesagten keiner weitern Anweisung zum Vermeiden der Fehler.

Hiernach kehren wir zu der Betrachtung der Umkehrung (S. 427) bei den einzelnen Kontrapunkten zurück. Hauptsächlich wird dabei die Frage sein:

a. mit welchen Intervallen dürfen wir anfangen?
b. mit welchen schliessen?
c. welche dürfen frei eintreten?
d. welche sind als Akkord- — als Vorhalts- — als Durchgangstöne zu gebrauchen?
e. welche Intervalle eignen sich zur Vermittlung der andern?

Hierüber ist nur das Nöthigste zu sagen, da die untergeordnete Wichtigkeit der Kontrapunkte und die Leichtigkeit, sich selbst weiter zu berathen, zu grosse Ausführlichkeit verbietet.

Zweiter Abschnitt.

Der doppelte Kontrapunkt der None.

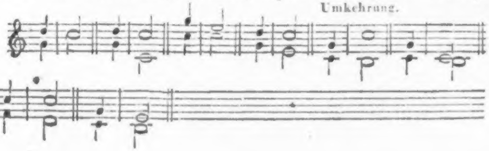
Wir sehen an diesem Schema

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.
9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

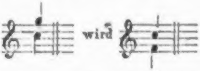
die Folgen der Umkehrung: die Prime wird zur None, die Sekunde zur Oktave, die Terz zur Septime, die Quarte zur Sexte und umgekehrt. Nur die Quinte giebt uns einen Anhalt, denn sie wird durch die Umkehrung wieder zur Quinte. Die Quinte ist daher auch das Intervall, das überall aushelfend und vermittelnd eintritt.

Schliessen können wir weder mit dem Einklange, noch mit der Terz oder Sexte, denn daraus würden bei der Umkehrung Schlüsse mit einer None, Sekunde, Septime oder Quarte werden.

650.

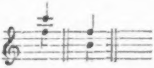


Folglich kann nur mit der Quinte geschlossen werden, und die Begleitungsstimmen müssen den Schluss vollkommen machen. Aber auch mit ihrer Hülfe wird nicht zu vermeiden sein, dass der Schluss der Umkehrung in die Unterdominante falle; aus

651. 

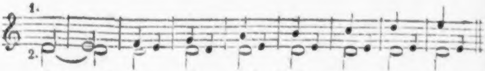
Wir müssen daher noch einen freien (nicht nach dem Kontrapunkt der None abgefassten) Schluss folgen lassen, oder die ganze Umkehrung in die Tonart der Oberdominante stellen, damit ihr Schluss auf den Hauptton zurückfalle, statt in die Oberdominante. So ist in dem oben, No. 637, angeführten Vorspiel geschehen. Der kontrapunktische Satz tritt zuerst im Hauptlone, *C* dur, auf. Dann wird er nach dem Kontrapunkt der Oktave umgekehrt und zwar in der Oberdominante, *G* dur, und von hier aus erst wird er abermals umgekehrt und zwar in die None, so dass er nun nach *C* dur zurückfällt.

So dürfen wir nun auch mit den für den Anfang geeignetsten Intervallen der Prime, Oktave, Terz und Sexte nicht beginnen, wenn wir es nicht zusagend finden, die Umkehrung mit None, Sekunde, Septime und Quarte beginnen zu sehen. Auch für den Anfang wird also die Quinte das unverfänglichste Intervall sein. Nur ist dabei noch zu bemerken, dass die — für den Anfang ebenfalls wohl geeignete Quinte der Unterdominante in der Umkehrung zu einer verminderten

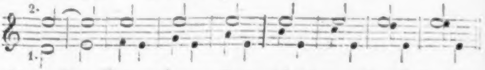
652. 

wird; es ist also auch hier die Frage, ob man mit solchem Anfange der Umkehrung zufrieden sein kann? Undenkbar oder unzulässig möchten wir weder ihn noch sonst einen der fremdern Anfänge nennen.

Hiernach wenden wir uns zur Behandlung der einzelnen Intervalle im Zusammenhange, können uns aber nicht darauf einlassen, alle möglichen Stimmfortschreitungen durchzugehen, da wir schon aus der Elementarlehre wissen, wie viele derselben möglich und wie fast jede mögliche auch zulässig ist. Auch bedarf es einer solchen Zurüstung nicht, die Jeder, der sie nöthig findet, sich selbst bereiten kann. Wollte man nämlich sehen, unter welchen Umständen irgend ein Intervall, z. B. die Sekunde, zulässig sein kann, so müsste man ihr ein Intervall nach dem andern voranschicken, —



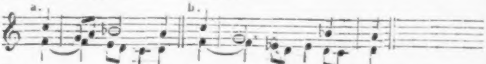
eben so eines nach dem andern nachschicken (was wir uns hier ersparen) und nun die Umkehrung

654.


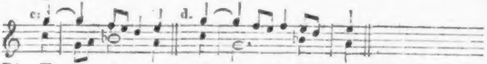
betrachten; diese Untersuchung müsste sich aber auch auf die chromatischen Töne erstrecken, was wir uns hier erlassen. Dann sähe man jede Fortschreitung mit den Folgen ihrer Umkehrung vor Augen, und könnte sich für die jedesmal geeigneten entscheiden; dass keine absolut unmöglich oder unbrauchbar sei, wird man schon aus dem obigen Anfange der Untersuchung errathen.

Diese rein mechanische und so leicht herstellbare Zurüstung unterlassen wir hier und ziehen uns auf die Weisen zurück, wie ein Intervall am leichtesten und regelmässigsten eingeführt werden kann. —

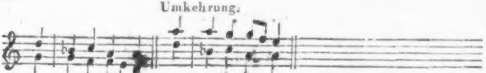
Der Sekunde, Terz oder Sexte schicken wir über dem tiefern Tone die Quinte als vermittelndes Intervall voraus, beginnen also mit der Quinte und gehen mit der Oberstimme drei Schritt abwärts in die Sekunde, oder zwei in die Terz, oder einen hinauf in die Sexte, während die tiefere Stimme liegen bleibt. Dann schreitet die höhere Stimme der Sekunde zwei Stufen hinauf und die tiefere eine hinab, oder jene bleibt liegen und diese geht eine Stufe hinab, bildet also eine Terz.

655.


Beide Fälle sehen wir hier vor uns, und bei *c* und *d* die Umkehrung

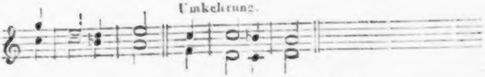
656.


Die Terz geht auseinander in die Quinte, oder die obere Stimme bleibt liegen und die untere schreitet zwei Stufen hinab zur Quinte.

657.


Zwei grosse Terzen nach einander sind im Herabschreiten zulässig; sie werden in der Umkehrung —

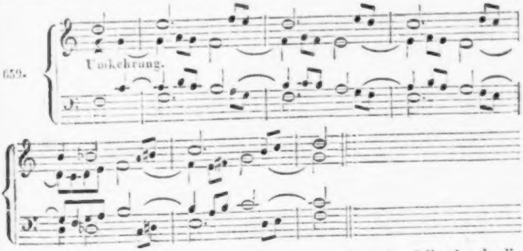
658.



zu kleinen Septimen, die sich ebenfalls folgen dürfen.

Von der Sexte bleibt die obere Stimme liegen, während die untere einen Schritt hinabgeht, also zur Septime wird.

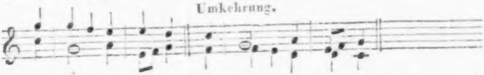
659.



Quarte, Septime und Oktave werden ebenfalls durch die Quinte eingeführt. Die Quarte kann auch aus der Terz hervor- und in sie zurückgehen, die Septime aber aus der Sexte; die vorstehenden Notenbeispiele enthalten auch dafür Beläge.

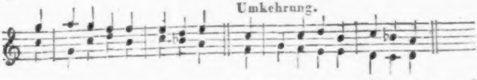
Die Oktave lässt entweder ihre Oberstimme einen Schritt hinabgehn und die untere liegen bleiben, oder zugleich die letztere drei Stufen hinaufgehn.

660.



Die None wird durch die Quinte eingeführt und in sie aufgelöset.

661.



Hier haben wir nun die ganze Umständlichkeit, Unfreiheit und — Armuth des Kontrapunkts vor uns. Um nicht in gezwungne und schiefe Tonfolgen bei der Umkehrung zu gerathen, müssen wir einmal über das Andre zu der hohlen Quinte unsre Zuflucht nehmen, und haben damit doch nur wenige unverfängliche Sätzchen gefunden; nicht einmal ein befriedigender Schluss der kontrapunktischen Stimmen für sich ist möglich.

Nicht alle folgenden Kontrapunkte sind von gleicher Unbehülflichkeit; doch bei allen wird sich die unvortheilhafte Meinung, die S. 421 ausgesprochen werden musste, mehr oder weniger rechtfertigen.

Dritter Abschnitt.

Der Kontrapunkt der Dezime.

Das Schema

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

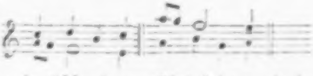
zeigt die Folgen der Umkehrung.

Wir können also mit Einklang, Oktave, Terz und Dezime schliessen, weil diese Intervalle in der Umkehrung wieder zu Dezime, Terz, Oktav und Einklang werden.

Terzen- und Sextenfolgen sind unzulässig, weil sie in der Umkehrung zu Oktaven- und Quintenfolgen werden müssten.

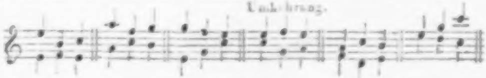
Quart und Septime sind besser im Durchgange oder in dieser Weise,

662.



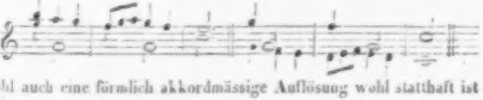
zu gebrauchen; im Akkorde angeführt bringen sie in der Umkehrung Verhältnisse, die nicht überall willkommen sein können.

663.



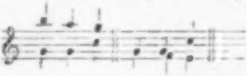
Die None schreitet am liebsten über ruhendem Basse zur Oktave hinab,

664.

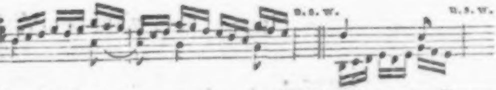


obwohl auch eine förmlich akkordmässige Auflösung wohl statthaft ist

665.



Man sieht, dass dieser Kontrapunkt ebenfalls Nebenstimmen wünschenswerth macht; doch sind sie ihm entbehrlicher. Im Vorspiel zu „Aus meines Herzens Grunde“ entwickelt sich aus Vorangegangenem ein kleiner Satz, der in die Dezime umgekehrt werden,

666.


und wohl allenfalls zweistimmig, — aber freilich nur im Zusammenhang mit andern Sätzen bestehen kann.

Vierter Abschnitt.

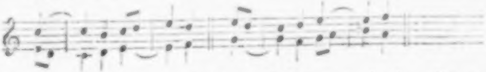
Der Kontrapunkt der Undezime.

Dies ist sein Schema:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.
11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

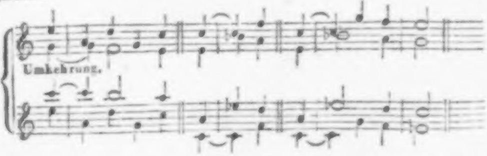
Die **Sexte** zeigt sich als vermittelndes Intervall, zugleich als das einzige, mit dem wir **schliessen** können.

Die **Oktave** wird aus der Sexte hergeleitet, indem die Oberstimme zwei Stufen hinauf, oder die Unterstimme soviel hinabgeht.

667.


Träte sie frei ein, so würde die Umkehrung mit einer Quarte beginnen.

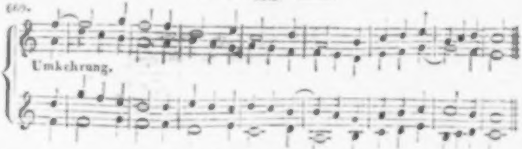
Die **Sekunde** wird durch die Sexte unter liegen bleibender oberer oder unterer Stimme vorbereitet, und wieder zur Sexte hingeführt.

668.


Hier, in der Umkehrung des dritten Satzes, haben wir (wie schon früher No. 667) einen Ton chromatisch geändert; eine Folge des durch die Umkehrung bewirkten Tonartenwechsels.

Die **Terz** wird von der Sexte aus durch Zusammenrücken beider Stimmen erlangt.

169.

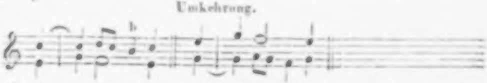


Man bemerkt sogleich das Missfällige, das den Nonen im vierten, fünften und vorletzten Takte anhängt; es kann aber, wenn man diese Intervalle festhalten will, durch Nebenstimmen gemildert oder verdeckt werden.

Die Dezime wird wie die Terz behandelt.

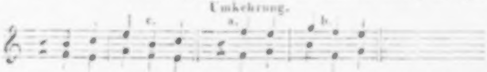
Die Quarte wird aus der Sexte hergeleitet, indem eine von beiden Stimmen liegen bleibt, und die andre zwei Schritt zur Quarte geht.

170.



Sie kann auch dieser Vorbereitung entbehren und frei eintreten, wenn in der Umkehrung der Eintritt der Oktave richtig erfolgt.

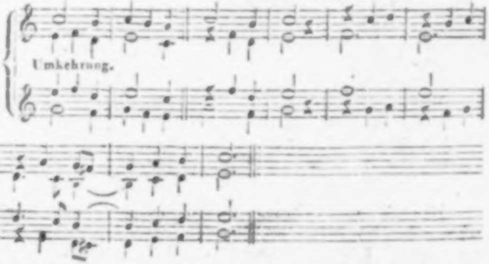
171.



Dies wäre hier bei *a*, nicht aber bei *b* der Fall; folglich ist die letztere Quarte (bei *c*) übel eingeführt.

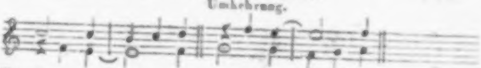
Die Quinte wird mit Hülfe der Sexte, oder mit einer statt ihrer gesetzten Pause in einer der Stimmen eingeführt.

172.



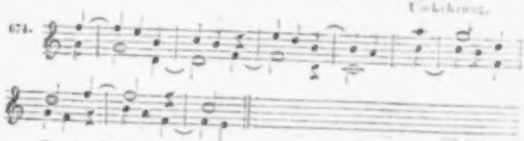
Auch hier kann der missfällige dritte bis fünfte Takt des zweiten Satzes durch Nebenstimmen verbessert werden. Regelmässiger als oben ist übrigens die Fortführung der Quinte in die Sexte unter Festhaltung der obern oder untern Stimme

673.



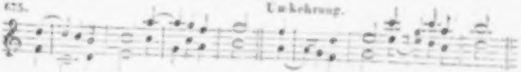
Die Septime wird mit liegenbleibender oberer oder unterer Stimme aus der Sexte her- und wieder in sie zurückgeleitet.

674.



Zu der None bleibt der obere Ton der vorbereitenden Sexte liegen und geht stufenweise zur Sexte.

675.



Die Undezime ist gleich der Sekunde zu behandeln.

Es versteht sich von selbst, dass alle hier und bei den andern Kontrapunkten gegebnen Notenbeispiele nur dazu eingerichtet sind, alle in der Regel begriffenen Fälle zusammenzufassen. Daher häuft sich in ihnen sehr leicht Fremdes, sogar Widerstrebendes, und man dürfte sie am wenigsten aus dem Gesichtspunkte künstlerischer Auffassung beurtheilen. Damit es nun nicht gänzlich an der Anschauung eines kunstmässiger geschriebnen Kontrapunkts fehle, theilen wir den ersten Theil des Vorspiels: Au dir allein hab' ich gesündigt, in der Beilage IV. mit, der (wie der zweite) einen zweistimmigen Satz mit freiem Basse nebst der Umkehrung in die Undezime enthält.

Fünfter Abschnitt.

Der Kontrapunkt der Duodezime.

Die Folgen der Umkehrung zeigen sich in diesem Schema.

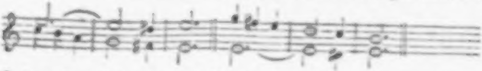
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Terz und Dezime (also Terz in der Oktave) sind die vermittelnden Intervalle.

Schliessen können wir mit ihnen, Prime und Duodezime (wenigstens so gut, wie im Kontrapunkt der None) Quint' und Oktave.

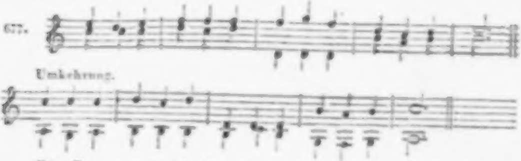
Terzen- und **Dezimenfolgen** sind statthaft; **Sextenfolgen** nur so weit, als auch zwei Septimen einander folgen können.

676.



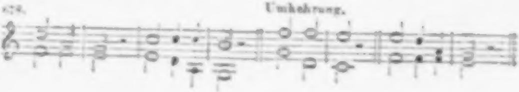
Sekunde, Quarte und **Undezime** lösen sich am besten in die Terz auf

677.



Die **Sexte** kann da frei eintreten, wo man auch die Septime unvorbereitet eintreten lassen will.

678.



Sechster Abschnitt.

Der Kontrapunkt der Terzdezime.

Die Folgen der Umkehrung zeigt dieses Schema.

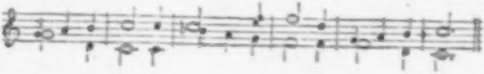
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.
13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

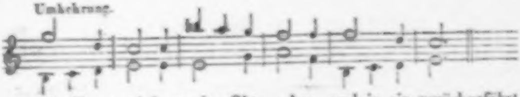
Sexte oder **Oktave**, da sie sich in einander verwandeln, müssen zur Vermittlung und zum **Schluss** dienen.

Ihnen schliessen sich **Einklang** und **Terzdezime** (Sexte in der Oktave) in gleicher Eigenschaft an. **Folgen von Sexten, Terzdezimen** und **Terzen** sind unzulässig, da sie sich in Oktaven, Einklangs- und Undezimenfolgen verwandeln würden.

Sekunden werden am besten aus Einklang, Oktave oder Sexte her- und wieder in sie zurückgeleitet, indem eine Stimme liegen bleibt.

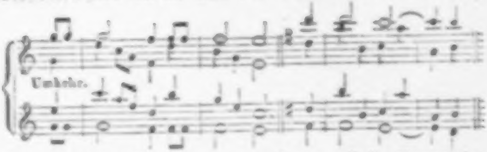
679.





Die **Terz** wird aus der Oktave her- und in sie zurückgeführt

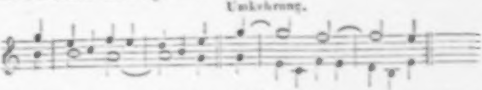
680.



Die verdeckten Oktaven im ersten Satze und die übermässige Entfernung der Stimmen von einander im zweiten fodern, wie man sieht, aushelfende Begleitung.

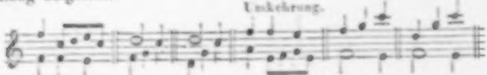
Die **Quarte** wird durch die Sexte oder Oktave eingeleitet und in die Sexte zurückgeführt.

681.



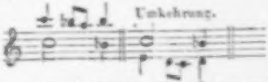
Die **Quinte** wird bei liegenbleibender oberer oder unterer Stimme aus der Oktave oder Sexte hergeleitet und in Oktave oder Einklang aufgelöst.

682.



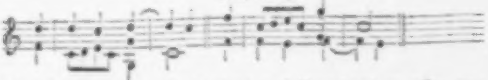
Die **Septime** kann nicht wohl anders, als im Durchgange gebraucht werden.

683.



Die **None** wird durch Quinte oder Sexte vorbereitet und in Sexte oder Oktave aufgelöst.

684.



Von der **Dezime**, **Undezime** und **Duodezime** gilt, was von Terz, Quarte und Quinte gesagt ist.

Siebenter Abschnitt.

Der Kontrapunkt der Quartdezime.

Die Folgen der Umkehrung zeigen sich an diesem Schema

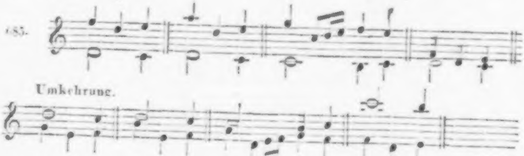
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.
14.	13.	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Terz und Duodezime, Quinte und Dezime sind die vermittelnden und den Schluss bildenden Intervalle.

Terzen- und Dezimenfolgen würden in der Umkehrung zu unstatthaften Quintenfolgen, Sextenfolgen zu Nonenfolgen werden.

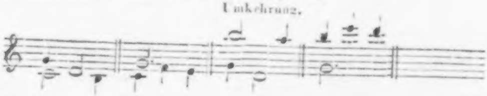
Einklang und Oktave werden aus den vermittelnden Intervallen bei liegen bleibender unterer Stimme eingeführt und in sie wieder aufgelöst.

685.



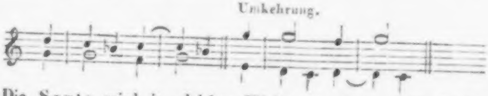
Die Sekunde wird eben so bei ruhender Ober- oder Unterstimme eingeleitet, und in die Terz aufgelöst.

686.



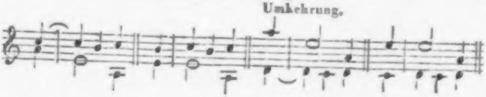
Die Quarte wird bei liegenbleibender Unter- oder Oberstimme aus der Quinte hergeleitet und durch Hinunterschreiten der Oberstimme in eine Terz verwandelt.

687.



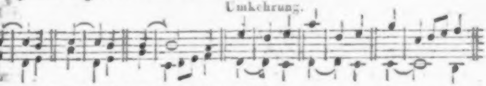
Die Sexte wird in gleicher Weise aus Terz oder Quinte hergeleitet und in diese Intervalle zurückgeführt.

688.



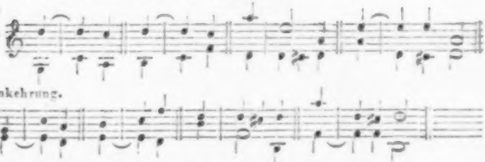
Die Septime wird bei liegenbleibender Oberstimme aus Terz oder Quinte abgeleitet und dahin zurückgeführt.

689.



Die **None** wird eben so behandelt.

690.



Dezime, Undezime, Duodezime, Terzdezime, Quartdezime werden behandelt wie Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime.

Anhang.

Der polymorphische Kontrapunkt.

Die obigen Regeln genügen, um in die schwerern Kontrapunkte einzuführen, Formen, an denen man sich üben, denen man aber keine wichtige Resultate abgewinnen kann. Dass Uebung und Umsicht auch hier nicht ohne Gewinn bleiben, haben wir schon gesagt. Doch wird man es nun wohl einleuchtend finden, dass unter so beengenden und künstlichen Verhältnissen keine weitern Kunstformen, kaum selbständige Tonsätze zu erzielen sind.

Noch ist hier der polymorphischen Kontrapunkte zu erwähnen. Man versteht hierunter Sätze, deren Stimmen nach mehr als einer Art des Kontrapunkts umgekehrt werden können. Einen solchen hat man in dem zum Kontrapunkt der None gegebnen Beispiele No. 637 vor sich. Dieser Satz wird, wie schon bei seiner Anführung gesagt ist, erst nach dem Kontrapunkt der Oktave, dann nach dem der None umgekehrt. Auch in den folgenden Beispielen ist mehr als ein polymorphischer Kontrapunkt enthalten.

Wenn nun ein Satz so eingerichtet werden soll, dass er nach zwei oder mehr Kontrapunkten umkehrbar ist: so müssen bei ihm natürlich alle Bedingungen jedes einzelnen dieser Kontrapunkte erfüllt werden, jener Kontrapunkt der None z. B., der auch in der Oktave umkehrbar sein soll, darf seine Stimmen nicht weiter als acht Stufen aus einander lassen (oder muss um zwei Oktaven versetzt werden) und muss ausserdem alle Verhältnisse beobachten, die aus der Umkehrung sowohl in der Oktave als None hervorgehen. Man sieht sich daher mit doppelten und dreifachen Schwierigkeiten beladen, und hat noch weniger ein künstlerisch wichtiges Resultat zu hoffen, als bei den schwerern Kontrapunkten, einzeln angewendet.

Für die Kontrapunkte der Oktave, Dezime und Duodezime wird sich jedoch auch hier eine leichtere Methode weiterhin ergeben.

Fünfte Abtheilung.

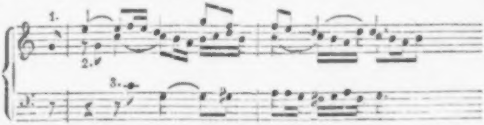
Der dreifache, vierfache, mehrfache Kontrapunkt.

Ein doppelter Kontrapunkt enthält zwei gegen einander umkehrbare Stimmen. Man erräth schon, oder erinnert sich von S. 372, dass ein dreifacher drei, ein vierfacher vier gegen einander umkehrbare Stimmen enthält, ein fünffacher fünf, u. s. w.

Der doppelte Kontrapunkt gab uns schon zwei Kombinationen für jeden Satz, indem wir erst die eine, dann die andre Stimme desselben zur Oberstimme machen konnten, und so in einem Satze gewissermaassen zwei besassen. Nach bekannten Progressionsgesetzen wird also (wie wir bereits S. 370 gesehen) ein nach dem dreifachen Kontrapunkt verfasster Satz **sechs** Kombinationen seiner Stimmen zulassen.

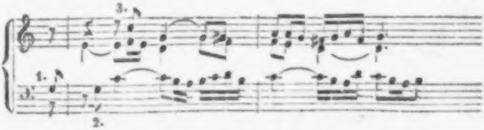
Nehmen wir folgendes dreistimmige Sätzchen für Diskant, Alt (oder Tenor) und Tenor (oder Bass)

601.

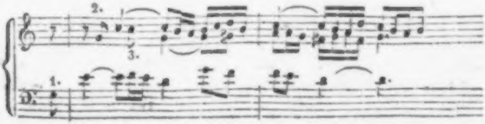


so würde dasselbe ausser dieser Stellung seiner Stimmen noch folgende fünf zulassen —

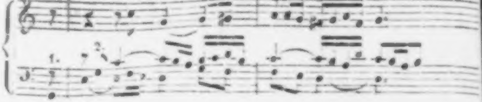
602.



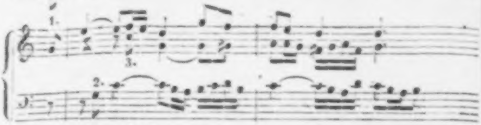
603.



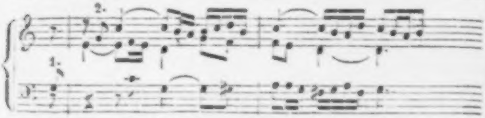
694.



695.



696.



abgesehen davon, dass jede der drei Stimmen auch einzeln, dass ferner die erste mit der zweiten oder mit der dritten, oder die zweite mit der dritten allein, auftreten könnte.

Ein vierfacher Kontrapunkt wird folglich vier und zwanzig, ein fünffacher gar hundert und zwanzig verschiedne Kombinationen — oder dreiundzwanzig und hundert neunzehn Umkehrungen zulassen; man kann dieselben nach obigem Schema leicht ausfindig machen. Der in No. 590 mitgetheilte Satz hat sich unabsichtlich so gestaltet, dass die vier Stimmen nach dem vierfachen Kontrapunkt, also drei und zwanzig mal umgekehrt werden könnten. Nur würden an mehrern Orten Kreuzungen der Stimmen eintreten, wenn man nicht die Stimmen in solchen Fällen um zwei Oktaven versetzte.

Allerdings wird selten oder nie ein dreifacher oder gar vier- und mehrfacher Kontrapunkt mit allen Umkehrungen in einem Tonstücke zur Anwendung kommen; selbst ein viel gehaltvollerer Satz, als der oben No. 691 als Beispiel hingegebene würde nicht eine sechsmalige Durchführung werth sein. Allein es ist einleuchtend (S. 369), wie wichtig uns ein Satz auch nur durch drei oder vier abweichende Darstellungen werden kann, und wie erspriesslich es ist, aller Stimmen so ganz mächtig zu sein, und alle Kombinationen derselben so sicher zu überschauen, dass man über das Beste und jedesmal Anwendbarste sicher gebieten kann. Auch haben wir in allen bisherigen Formen gesehen, dass ein Satz, etwa der Hauptgedanke eines grössern Ganzen, nicht gerade ununterbrochen, aber nach Zwischensätzen mehrmals wiederholt wird. Wie erwünscht kann uns da oft die Möglichkeit sein, der Wiederholung durch Umkehrung der Stimmen stets eine neue Wendung zu geben, die Gedanken einheitsvoll fest zu halten, und dabei doch neu und frisch erscheinen zu lassen!

Es ist hieraus einleuchtend, dass der drei- vier- und mehrfache Kontrapunkt unsre Aufmerksamkeit, besondere Uebung verdient. Wir werden unsre Betrachtungen blos auf den drei- und vierfachen Kontrapunkt richten; denn nach denselben Gesetzen wird der mehrfache verfasst.

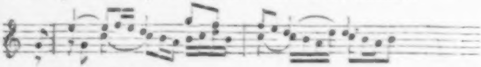
Wir beschränken uns zuerst auf den Kontrapunkt der Oktave.

Erster Abschnitt.

Die Abfassung des drei- und vierfachen Kontrapunkts der Oktave.

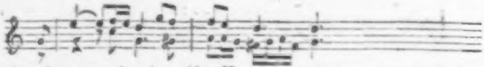
Ein drei- und vier- oder mehrfacher Kontrapunkt der Oktave soll in allen seinen Stimmen gegen einander umgekehrt werden können. Alle Stimmen müssen also nach den Gesetzen des doppelten Kontrapunkts der Oktave abgefasst werden; man thut wohl, sie vorerst alle unter einem Schlüssel nieder zu schreiben, um Irrthümer hinsichts der Höhe zu vermeiden. Am einheitsvollsten wird der Satz gelingen, wenn alle Stimmen gleichzeitig erfunden (S. 382) und fortgeführt werden. Doch kann es auch bisweilen nöthig werden, eine Stimme nach der andern festzustellen. So könnten z. B. von dem obigen Satze (No. 691) zuvörderst zwei Stimmen

697.



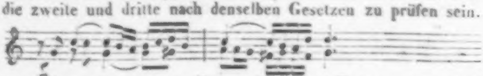
dann zu der ersten die dritte

698.



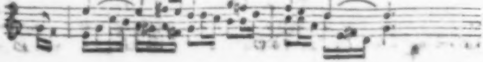
nach den Gesetzen des doppelten Kontrapunktes zu entwerfen, endlich die zweite und dritte nach denselben Gesetzen zu prüfen sein.

699.



Oder, wollte man nun aus diesem dreifachen Kontrapunkte noch einen vierfachen machen, so müsste zu der ersten Stimme noch eine neue vierte erfunden werden, z. B. diese

700.

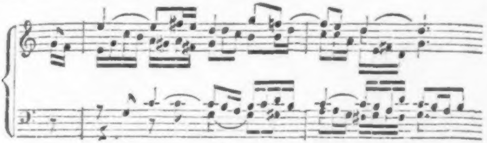


und man müsste dieselbe mit der zweiten und dritten Stimme prüfend vergleichen, ob sie sich auch mit ihnen nach dem doppelten Kontrapunkt der Oktave umkehren liesse. Dann besässe man einen vierfachen Kontrapunkt der Oktave, der drei und zwanzig Umkehrungen zuliesse, ungerechnet die sechs dreistimmigen Gestalten, die wir S. 370 gesehen, ferner sechs zweistimmige, nämlich

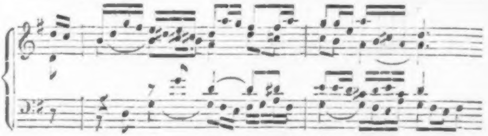
1ste und 2te, 1ste und 3te, 1ste und 4te,
2te „ 3te, 2te „ 4te, 3te „ 4te Stimme

und vier einstimmige, nämlich die Aufführung jeder einzelnen Stimme für sich allein oder mit freier Begleitung. Der eine Satz böte uns also im Ganzen vierzig mögliche Darstellungen. Nur ein Paar vierstimmige mögen noch Platz finden, —

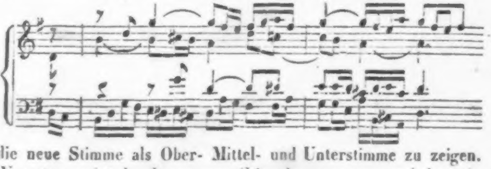
701.



702.



703.



um die neue Stimme als Ober- Mittel- und Unterstimme zu zeigen. Die Versetzung ist der bequemern Stimmlage wegen geschehen, in der ersten Stimme ist das erste *f* in *fis* verwandelt worden, um einen Querstand gegen die vierte zu beseitigen, der freilich auch in dieser hätte vermieden werden können.

Wer sich nur in den Formen der Figuration mit Stimmführung vertraut gemacht hat, dem kann eine Aufgabe wie die vorstehende keine erhebliche Schwierigkeit bieten, und nach wenig Versuchen wird es ihm gelingen, drei, vier und mehr Stimmen gleichzeitig zu erfinden nach den Gesetzen des Kontrapunktes. Die gleichzeitige Erfindung hat aber den Vorzug vor der allmähligen, weil in jener eine Stimme auf das Eingreifen oder Mitwirken der andern berechnet wird, während man bei dem allmähligen Erfinden einer Stimme nach der andern leicht dahin kommt, den ersten Stimmen alles Wesentliche zuzuertheilen und für die spätern dann nichts als Ueberflüssiges oder Gezwungnes übrig zu behalten. — Der vorstehende Satz ist ursprünglich dreistimmig erfunden, wie er in No. 691 steht; die vierte Stimme ist später zugesetzt.

Zweiter Abschnitt.

Andre Kontrapunkte drei- und mehrfach.

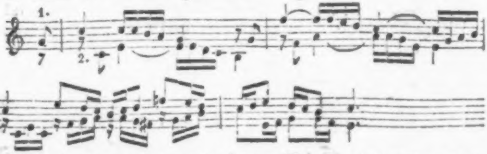
In gleicher Weise würden nun auch drei- und mehrstimmige Sätze nach andern Kontrapunkten, oder nach verschiednen Kontrapunkten (so dass z. B. zwei Stimmen nach dem Kontrapunkt der Oktave, andre nach dem der None oder Dezime umkehrbar wären) abzufassen sein. Da wir jedoch schon den doppelten Kontrapunkt der andern Intervalle so durch Bedingungen beschränkt fanden, dass wir ihn kaum für künstlerisch anwendbar erachten konnten: so muss das noch vielmehr der Fall sein mit den mehrfachen Kontrapunkten, und wir dürfen sie daher wohl übergehen.

In einer eignen Weise wird es uns aber von einer andern Seite her möglich, den doppelten Kontrapunkt der Oktave in einen drei- oder vierfachen der Oktave, Dezime und Duodezime zu verwandeln; dies ist die bereits S. 442 vorbehaltne Erläuterung über den Dezimen- und Duodezimenkontrapunkt.

Wenn man nämlich in einem zweistimmigen nach dem doppelten Kontrapunkt in der Oktav entworfenen Satze keine Intervalle als Terz, Oktav und Sexte, niemals Terzen- oder Sextenfolgen, Dissonanzen (Th. I, S. 189) nur durchgehend nimmt, so kann man einer oder beiden Stimmen oberwärts eine Begleitungsstimme in Terzen zufügen.

In dieser Weise ist folgender Satz abgefasst:

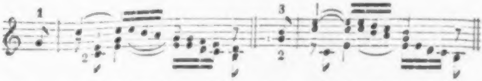
701.



Die Sekunde zu Anfang des letzten Taktes wird später etwas harte Durchgänge veranlassen. Man könnte sie vermeiden, wenn man das e der Unterstimme in ein Sechzehntel verwandelte, oder das durchgehende *d* ohne Weiteres wegliesse; indess darf man die schnell vorübergehende Härte nicht weiter beachten.

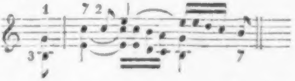
Dieser Satz nun kann dreistimmig werden, wenn man der Unter- oder Oberstimme eine dritte Stimme um eine Terz höher zugesellt;

705.



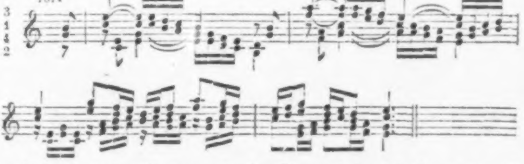
und jeder dieser dreistimmigen Sätze ist als ein dreifacher Kontrapunkt der Oktave anzusehen und aller Umkehrungen desselben fähig. Nur sieht man, dass im zweiten derselben die Oberstimme von der Unterstimme sich weiter als eine Oktave entfernt. Will man also diese Stimmen umkehren und dabei nicht in ein verwirrendes Durchkreuzen und Ineinanderfahren gerathen, so muss man sie um zwei Oktaven versetzen, z. B.

706.



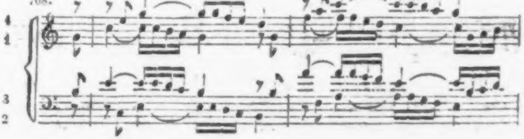
Derselbe Satz kann ferner, wenn man der Ober- und der Unterstimme neue Stimmen in der höhern Terz zugesellt, ein vierstimmiger

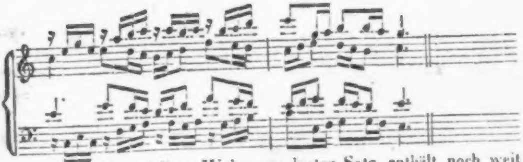
707.



und als vierfacher Kontrapunkt der Oktave behandelt (versetzt und umgekehrt) werden. Von allen möglichen Umkehrungen geben wir beispielsweise nur eine:

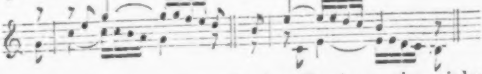
708.





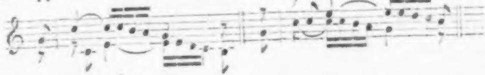
Allein ein auf diese Weise angelegter Satz enthält noch weit mehr kontrapunktische Kombinationen. Nehmen wir aus der vorstehenden vierstimmigen Darstellung die vierte und erste, — oder die dritte und zweite — also, allgemein ausgesprochen: nehmen wir eine der ursprünglichen Stimmen (aus No. 704) in der ursprünglichen Tonhöhe, die andre aber eine Terz höher —

709.



so haben wir einen Kontrapunkt der Dezime, also wieder einen zweistimmigen Satz vor uns, der nicht blos in der Oktave (oder Doppeloktave) sondern auch in der Dezime

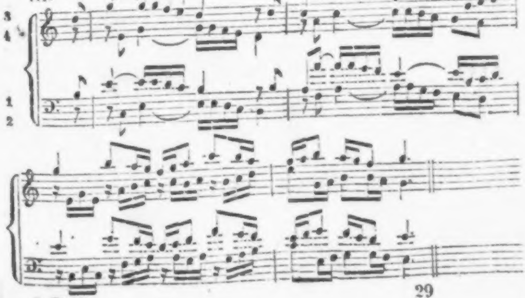
710.



umgekehrt werden kann.

Wir gehen noch einen Schritt weiter. Diesen neuen Kontrapunkten der Dezime können wieder über einer oder beiden Stimmen neue eine Terz höher gelegene Stimmen zugefügt werden; — unser vierfacher Kontrapunkt hat nun diese Gestalt, —

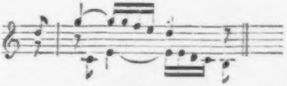
711.



und kann in derselben von Neuem umgekehrt werden, wie zuvor. Die Aenderung zu Anfange des zweiten Taktes hat keine kontrapunktische Nothwendigkeit, sondern soll blos den Sprung der ersten und dritten Stimme vermitteln; die Aenderung am Schlusse desselben Taktes ist eine willkührliche; die aufsteigende Septime am Schlusse der Oberstimme wird durch den Bassschluss begütigt, könnte auch leicht vermieden werden.

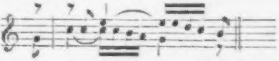
Und nehmen wir nun abermals eine zugesetzte und eine Originalstimme, z. B.

712.



so haben wir einen doppelten Kontrapunkt der Duodezime vor uns, der umgekehrt —

713.



uns in die Umkehrung des anfänglichen Kontrapunkts der Oktave zurück versetzt.

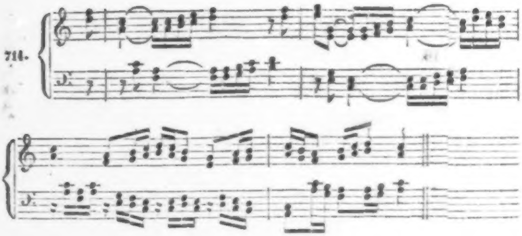
Hiermit haben wir das S. 442 gegebne Versprechen gelöset, eine zweite leichtere Methode zur Bildung doppelter Kontrapunkte der Dezime und Duodezime nachzuweisen; wir wissen sie jetzt aus jedem zur Terzenverdopplung eingerichteten Kontrapunkt der Oktave herzuleiten.

Umgekehrt können wir aus einem im doppelten Kontrapunkt der Dezime geschriebenen Satze, wofern er nach den S. 447 ertheilten Regeln nur in Terzen, Sexten und Oktaven geschrieben ist, und nur im Durchgange Dissonanzen enthält, einen vierfachen Kontrapunkt machen, wenn wir beiden Stimmen unterwärts oder oberwärts Begleitungsstimmen in Terzen zufügen. Werden diese Stimmen oberwärts zugesetzt, so bieten die äussersten wieder einen doppelten Kontrapunkt der Duodezime. Dessgleichen können wir einen Kontrapunkt der Duodezime zu einem vierfachen machen (sobald er nach obigen Regeln eingerichtet ist) wenn wir eine Terz unter der Oberstimme und eine Terz über der Unterstimme Begleitungsstimmen zufügen.

Verkehrung des vierfachen Kontrapunkts.

Zuletzt finden wir gar noch einen solchen vierfachen Kontrapunkt geeignet, in allen vier Stimmen verkehrt zu werden, —

714.



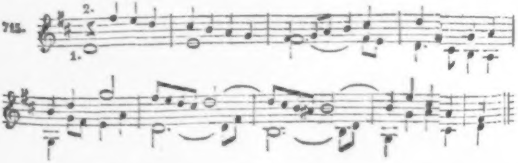
und in dieser neuen Gestalt alle Umkehrungen, wie der ursprüngliche Satz, zu gestatten.

An allen diesen drei- und vierfachen Kontrapunkten ist nur Eines auszusetzen: dass die zugesetzten Stimmen nur Verdoppelungen der ursprünglichen Stimmen sind und durchaus eigner, unterscheidender Bildung ermangeln, wie wir doch von allen kontrapunktischen Sätzen gefodert haben. Hier gilt es nun, die Begleitungsstimmen durch melodische und rhythmische Aenderung und spätern oder frühern Eintritt so umzugestalten, dass sie sich hinlänglich von den ursprünglichen Stimmen, die ihre Vorbilder waren, unterscheiden, um für eigne Stimmen zu gelten.

Da der bisher betrachtete Satz zu bewegt und ausgebildet scheint, um ohne Ueberladung eine weitere, eigenthümliche Ausbildung der Begleitungsstimmen zuzulassen: so wählen wir ein anderes, im evangel. Choralb. im Vorspiel zu „Auf, hinauf zu deiner Freude“ enthaltenes Beispiel.

Diesem Vorspiele liegt folgender zweistimmige Satz nach dem doppelten Kontrapunkt der Dezime zum Grunde.

715.



Dieser Satz ist also

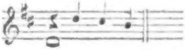
1) nach der Dezime umkehrbar;

er kann auch

2) nach dem Kontrapunkt der Oktave umgekehrt werden, es muss aber dann die Versetzung zwei Oktaven weit geschehen, weil die Stimmen weiter als eine Oktave aus einander gehen.

Da er auf Verdoppelung seiner Stimmen eingerichtet ist, so kann der zur Zweit eintretenden Stimme (oben mit 2 bezeichnet) eine Terz unterhalb eine Nebenstimme zugesetzt werden

716.

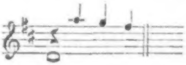


und damit würde der Satz

3) ein Kontrapunkt der Oktave,
dessen Stimmen sich nur im dritten Takte kreuzen würden.

Man kann aber jener zweiten Stimme ebensowohl eine Nebenstimme oberhalb, eine Terz höher, zusetzen, —

717.



und erhält dann

4) einen Kontrapunkt der Duodezime.

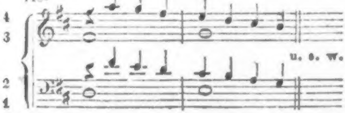
Dass ebensowohl der andern Stimme (No. 1) ober- oder unterhalb eine Nebenstimme beigesellt und diese statt der Hauptstimme zu Kontrapunkten der Oktave und Duodezime benutzt werden kann, übergehen wir.

Dieser Satz nun kann

5) ein (dreistimmiger und) dreifacher Kontrapunkt
werden, und zwar in zwiefacher Weise, jenachdem wir der ersten oder zweiten Stimme eine Nebenstimme zufügen; er kann

6) ein (vierstimmiger und) vierfacher Kontrapunkt
werden, wenn wir jeder Hauptstimme eine Nebenstimme zufügen, z. B.

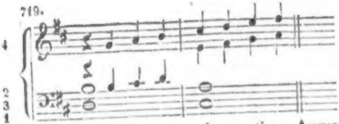
718.



er kann endlich

7) verkehrt — oder nach der ältern Kunstsprache
ein vierfacher doppelt-verkehrter Kontrapunkt

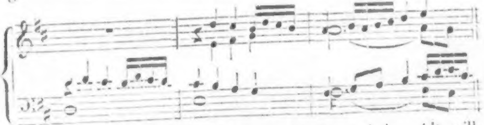
719.



werden. Welche Umkehrungen und sonstige Anwendungen aus allen diesen Gestaltungen hervorgehen, kann jeder selbst erforschen.

An diesem einfachern Satz ist nun noch anschaulicher, als bei dem S. 145 betrachteten, dass die zugesetzten Stimmen so wie sie dastehen nur als Verdoppelungen, nicht als eigne Melodien gelten können. Es muss also jede unserer vier Stimmen nur als Grundlinie angesehen und für sich unterscheidend ausgebildet werden. — Das Vorspiel (das in der Beilage V vollständig zu sehen ist) verbirgt gleich durch einen verspäteten Anfang der Nebenstimmen,

720.



deren erster Takt weggelassen wird, und durch zwei dem Alt willkührlich vorgesetzte Noten (*e* und *fis*) die eigentliche Grundlage. Die zweite Nebenstimme (der Diskant) scheint seine Hauptstimme (den Tenor) ganz zufällig nachzuahmen, und thut es an einer Stelle, wo sie, wenn sie wirkliche Nebenstimme bliebe, die nachahmende Figur eben nicht haben dürfte. Das Nähere ist in der Beilage zu sehen.

Hiermit haben wir nun das Ziel der kontrapunktischen Bildungen, soweit wir von ihnen irgend einen künstlerischen Gebrauch hoffen dürfen, erreicht. Allerdings ist das Verfahren, das wir zur Umbildung zweistimmiger Sätze in drei- und vierfache Kontrapunkte an die Hand geben, noch kein künstlerisches; denn es beruht zunächst auf der kalten Anfügung von Nebenstimmen, die keinen eignen Inhalt haben und doch als eigne Stimmen gelten sollen; dann auf Bemäntelung dieses Gebrechens durch geschickte oder kluge, nicht aber aus der Idee unserer ersten Anlage hervorgehende Zusätze und Abänderungen. Allein mit einiger Uebung kann man sich in der Erfindung solcher Sätze so einheimisch machen, dass man Haupt- und Nebenstimmen, und letztere sogleich zu eigenthümlich geführten Melodien umgestaltet, mit einander erfindet, — wie in dem angeführten Vorspiel und andern Sätzen desselben Werkes der Fall war. Dann, sobald man erst der Hervorbringung solcher Sätze mächtig ist, wird man nicht mehr ohne besondern Anlass nach ihnen trachten; man wird aber in freien, oder einfachern kontrapunktischen Arbeiten ihre Spuren gewahr werden und zu seinen Zwecken nach der Idee des jedesmaligen Kunstwerks zu benutzen wissen. Dies und noch mehr die tiefere Einsicht und sichrere Gewandtheit in der Stimmführung sind die rechten Früchte des Studiums, das wir den zusammengesetztern Kontrapunkten zuwenden.

Hiernächst entspringen aber den drei- und vierfachen Kontrapunkten, und zwar besonders dem der Oktave, noch einige vorzüglich zu betrachtende Kunstformen, denen die folgenden Abschnitte gewidmet sind.

Dritter Abschnitt.

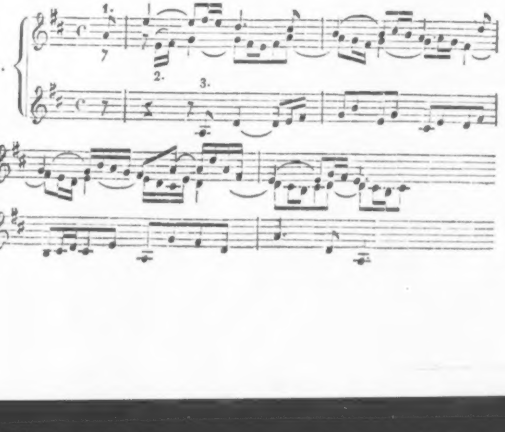
Der mehrstimmige Kanon.

Das Wesen des Kanons, und die Weisen ihn zweistimmig zu bilden, haben wir bereits S. 391 erkannt. In gleicher Weise, auf den Grund des drei- oder vier- und mehrfachen Kontrapunkts der Oktave, werden nun auch drei- vier- und mehrstimmige Kanons verfasst.

Entweder stellt man einen Satz auf (oder entlehnt einen solchen, nimmt eine gegebne Melodie dafür an) und erfindet nach den Gesetzen des Kontrapunkts der Oktave eine zweite, dritte Stimme u. s. w. dazu. Oder man erfindet sogleich einen drei- oder mehrstimmigen Satz, dessen Stimmen nach den Gesetzen des Kontrapunkts der Oktave gegen einander umgekehrt werden können.

Hier stellen wir den Entwurf eines solchen dreistimmigen Sätzchens auf.

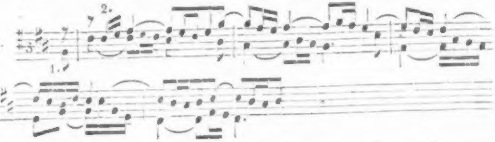
721.



So weit ist, wie man sieht, das Verfahren kein anderes, als das S. 443 für den drei- und vierfachen Kontrapunkt gezeigte. Nun aber soll der Kanon einen fortlaufenden Gesang bilden, der in einer Stimme anfängt, und die andern Stimmen nach sich zieht. Wir wählen also aus dem Entwurfe denjenigen Satz, der am besten für sich allein bestehen kann; es wird im obigen Falle No. 1. sein. Mit diesem beginnen wir in einer Stimme (z. B. dem Diskant) entweder ganz allein, oder mit freier Begleitung; der obige Satz wird bei seiner im Ganzen geringen Erfindung und der Art, wie die Stimmen in einander greifen, Begleitung nicht wohl vor dem Eintritt der dritten Stimme entbehren können.

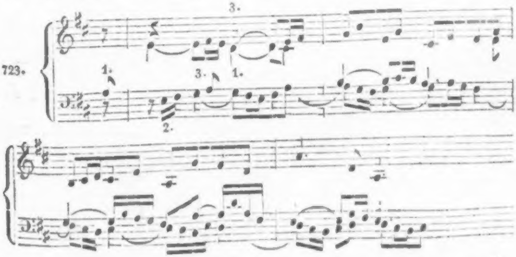
Nun lassen wir eine zweite Stimme mit dem ersten Satz auftreten und geben der ersten denjenigen der beiden andern Sätze, der den ersten am besten unterstützt. Im Obigen würde nicht füglich ein andrer als der zweite genommen werden können, weil der dritte gar zu lange warten lässt. Wir nehmen also den Diskant zum zweiten und den Tenor zum ersten Satze.

722.



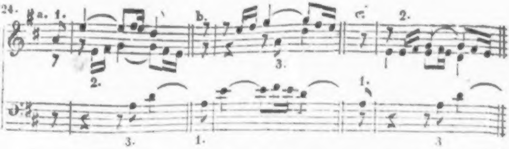
Jetzt muss die dritte Stimme mit dem ersten Satze eintreten, der Tenor muss dem Diskant folgen und den zweiten Satz nehmen, der Diskant aber den dritten. Wir nehmen als dritte Stimme den Alt.

723.



Nun aber wird wieder der Diskant den ersten Satz, der Tenor den dritten, der Alt den zweiten erhalten, — wie bei *a*, — endlich, wie bei *b*,

724.



der Tenor den ersten, der Diskant den zweiten, der Alt den dritten, dann, wie bei *c*, der Alt den ersten, der Diskant den zweiten, der Tenor den dritten — und so könnten wir dann noch zwei Umkehrungen der drei Stimmen:

Tenor den ersten Satz,
Alt » zweiten »
Diskant » dritten »

endlich

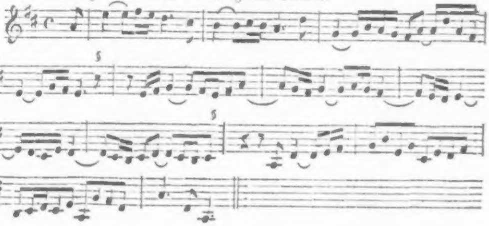
Diskant » ersten »
Tenor » zweiten »
Alt » dritten »

unternehmen. Selten oder nie wird man aber Anlass haben, alle Umkehrungen eines Kanons zu erschöpfen; man schliesst ihn am besten, wenn der erste Satz (wie oben bei *a*) wieder an die erste Stimme gekommen ist.

Hat man nun einen solchen Kanon erfunden, und ausfindig gemacht, in welcher Ordnung die einzelnen Sätze einander am besten folgen, so schreibt man sie in dieser Folge in jede Stimme, oder (S. 399) in **eine**, mit übergesetzter Bezeichnung, wie der Kanon zu verstehen, aufzulösen sei. Der obige würde also so abzufassen sein.

Dreistimmiger Kanon in Einklang und Oktave.

725.

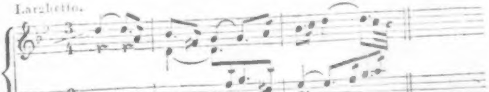


In dieser Fassung stellen sich nun die Mängel unserer Arbeit noch bestimmter hervor. Da die drei Sätze gleichzeitig und in ihrer Wechselwirkung auf einander erfunden worden, so machen sie sich vereinigt zum dreistimmigen Ganzen allenfalls geltend, und namentlich möchte dies vom ersten Takte gesagt werden können. Aber dafür genügt keiner der drei Sätze einzeln genommen den an eine Melodie zu machenden Ansprüchen, und gerade der mehr als die andern anziehende Anfangstakt nöthigt bei jedem Anfange die Stimmen zu Pausen, die sie in ihrem Zusammenhange stören. — Man sieht aber wohl, dass diese Mängel keineswegs unüberwindliche, — dass sie auch nicht unerträgliche sind. Auch die obige Melodie liesse sich verbessern (oder hätte sich anders fortführen lassen) und dann wäre auch die Unterbrechung durch Pausen besser zu ertragen, könnte sogar zu einem Reize werden. — Uebrigens ist bei den obigen Umkehrungen auf keinen bestimmten Umfang der Stimmen Rücksicht genommen und die Namen Diskant, Alt und Tenor bezeichnen nur die erste, zweite, dritte Stimme.

Die erste Weise der Abfassung hat den Vortheil voraus, dass sie uns wenigstens eine genügende Melodie (die zuerst erfundne) sichert; die zweite Weise leitet uns, indem sie diesen Vorzug einer Hauptmelodie misset, auf eine innigere Wechselwirkung der Stimmen.

Wir kommen nun auf die dritte Weise, die uns ebenfalls schon vom zweistimmigen Kanon her bekannt ist. Sie beruht darauf, kurz nach dem Anfang der ersten Stimme die zweite und dann die dritte und alle folgenden Stimmen eintreten zu lassen. Hier haben wir aus dem Vorspiel „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig" den Anfang eines dreistimmigen Kanons in der Oktave vor uns,

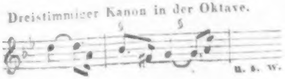
726.



der auf diese Weise angelegt ist und im Verein mit dem über den zweistimmigen Kanon Gesagten das Verfahren zur Genüge anschaulich macht. In einer Stimme abgefasst würde man ihn so:

Dreistimmiger Kanon in der Oktave.

727.



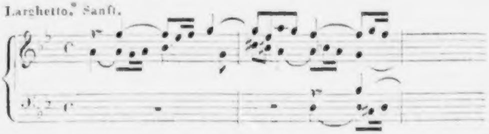
niederzuschreiben haben.

So gut wir nun zweistimmige Kanons nicht blos in der Oktave, sondern in allen Intervallen der diatonischen Stufenreihe haben: können auch drei- und mehrstimmige Kanons in allen Intervallen, in der Sekunde, Terz u. s. w. gesetzt werden, über deren Beschaffenheit und Abfassung nichts Neues zu sagen ist.

Der gemischte Kanon.

Eine neue Art des Kanons geht aber aus der Mehrzahl der Stimmen, die uns jetzt zu Gebote stehn, und aus der Möglichkeit hervor, die verschiednen Stimmen in verschiednen Intervallen kanonisch einzuführen, so dass z. B. die zweite der ersten in der Quarte, die dritte der zweiten in der Quinte folgen könnte u. s. w. Solche Kanons, die man auf so vielfache Weise bilden kann, als die Zahl der Intervalle und der kanonischen Stimmen erlaubt, heissen gemischte Kanons. Am häufigsten ist die Mischung von Einklang und Oktave, von Oktave und Quarte oder Quinte. Den Anfang eines solchen Kanons theilen wir aus dem Vorspiel „Du o schönes Weltgebäude“ mit.

728.



Man sieht, dass die zweit eintretende Stimme der ersten in der obern Sexte, die dritte der zweiten in der untern Dezime (oder ihrer Oktave — der zweiten Oktave der Terz also) die letzte endlich wieder in der obern Sexte folgt, dass auch der Stimmeintritt in verschiednen Zeitperioden — zweimal auf dem folgenden, einmal auf dem fünften Viertel geschieht.

Es versteht sich, dass alle Arten des Kanons (sollen sie nicht blosse Scheinkanons, blosse Nachahmungen sein) nach den Gesetzen des doppelten Kontrapunkts entworfen, also der Umkehrung fähig sein müssen.

Vierter Abschnitt.

Der Doppelkanon.

In allen bisher betrachteten Arten des Kanons wurde Eine Melodie von einer Stimme eingesetzt und während des Fortgangs von einer zweiten oder mehrern nachfolgenden Schritt für Schritt nachgesungen. — Auch da, wo wir (wie in No. 721 und 701) drei oder vier Sätze gleichzeitig **erfanden**, wurden sie doch in **Eine** Melodie vereinigt und jede Stimme trug diese Melodie ganz vor.

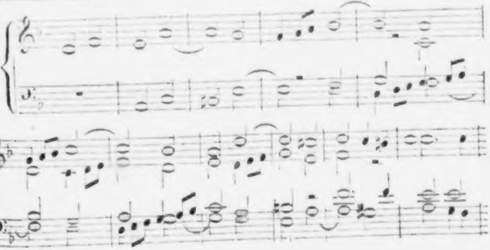
Wenn wir nun **zwei** verschiedne Melodien von zwei Stimmen gleichzeitig vortragen und von zwei, vier oder mehr andern kanonisch nachahmen lassen: so heisst eine solche Arbeit **Doppelkanon**.

Man sieht hieraus schon, dass zu einem Doppelkanon wenigstens **vier** Stimmen erfoderlich sind: zwei vorsingende und zwei nachahmende. Alle Stimmen müssen, wenn es kein Scheinkanon sein soll, nach dem vierfachen Kontrapunkt der Oktave unter einander umkehrbar sein.

Der Doppelkanon bildet sich auf zwiefache Weise.

Die erste ist, dass zwei (oder mehr) Stimmen mit der Ausführung eines einfachen Kanons beginnen, und, während derselbe im Gange ist, zwei (oder mehr) andre Stimmen einen zweiten Kanon einsetzen, so dass beide Kanons und alle Stimmen ein Ganzes ausmachen. Ein Beispiel giebt uns der Anfang des *Kyrie* aus Fux kanonischer Messe.

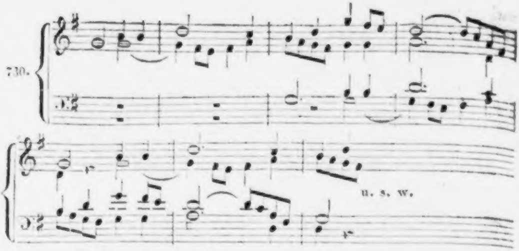
723.



Diskant und Bass tragen den ersten Kanon vor, Tenor und Alt beginnen im vierten und fünften Takte den zweiten, beide Kanons gehen neben einander fort. Der erste Kanon ist in der Unterquarte, der zweite in der Oberquinte abgefasst; dies wie das Verfahren der Abfassung bedarf nicht weiterer Auseinandersetzung.

Die andre Weise, den Doppelkanon abzufassen ist, von zwei Stimmen beide kanonische Melodien gleichzeitig (oder nach kurzer Pause der einen) einsetzen, und so auch die kanonische Nachahmung beider Melodien in andern Stimmen gleichzeitig nachfolgen zu lassen. Ein flüchtiges Beispiel sehen wir hier vor uns.

730.



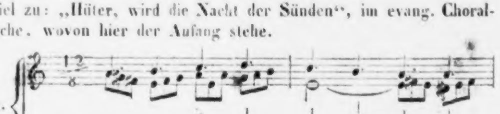
Der Diskant, und etwas später der Alt stimmen zwei verschiedne mit dem vierten Takt schliessende Sätzchen (freilich höchst unbedeutende) an, deren kanonische Nachahmung vom Tenor und Bass mit dem dritten Takte begonnen wird. Auch hier bedarf es keiner weitern Anweisung zur Arbeit. Wie im einfachen Kanon die eine allen Stimmen gemeinsame Melodie von Motiv zu Motiv in einer Stimme angesetzt und in den andern nachgeahmt wurde, so setzen wir hier beide Melodien des Doppelkanons in zwei Stimmen mit einem oder mehrern Motiven an, übertragen den Anfang in nachahmende Stimmen, und führen so die vorsingenden und nachfolgenden Stimmen mit einander Schritt für Schritt fort, entweder zu einem beschliessenden freien (nicht kanonischen) Satze, oder zu einem wirklichen Schlusse, oder endlich (wie im vorstehenden Beispiele) in den Anfang zurück.

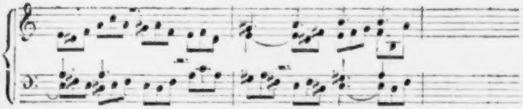
Im letztern Falle haben wir einen unendlichen Doppelkanon (S. 399) vor uns, dem an irgend einer passenden Stelle ein willkührliches Ziel gesetzt werden muss.

Kanonischer Choral mit begleitendem Kanon.

Eine besondre Art des Doppelkanons entsteht, wenn eine gegebne (oder voraus erfundene) Melodie, z. B. der Cantus firmus eines Chorals, zu einem Kanon verwendet und mit einem zweiten Kanon verbunden wird. Ein solches Gebilde finden wir im Vorspiel zu: „Hüter, wird die Nacht der Sünden", im evang. Choralbuche, wovon hier der Anfang stehe.

731.





Der Diskant hebt mit der ersten Strophe des Chorals an und der Alt begleitet. Zwei Viertel später folgt der Tenor dem Diskant mit dem Cantus firmus, und der Bass dem Alte mit der begleitenden Melodie, beide im Kanon der Oktave. Der Diskant schliesst seine Strophe mit dem zweiten Takte, der Tenor zwei Viertel später, Alt und Bass setzen ihren Kanon fort, und im vierten Takte beginnt wieder der Kanon des Chorals mit der zweiten Strophe. So wird der ganze Choral mit dem begleitenden zweiten Kanon kanonisch zu Ende geführt.

Dass eine solche Arbeit sehr unfrei, dass manche Choralmelodie gar nicht, und nur sehr wenige gut dafür geeignet sind, ist leicht zu erkennen. Geduld, Uebung und Umsicht führen jedoch auch hier zum Ziele. —

Es ist nun ferner klar, dass man ebensowohl wie Doppelkanons auch drei- und mehrfache Kanons setzen kann, in denen nämlich drei und mehr verschiedne Melodien gleichzeitig durchgeführt werden. Aber eines Theils würden auch dergleichen Arbeiten nach der bekannten Weise abzufassen, mithin keiner neuen Lehre bedürftig sein; anderntheils ist in der That kaum für den Doppelkanon, geschweige für mehrfache Kanons eine künstlerische Nothwendigkeit abzusehen. Das Wesen des Kanons ist die Einmüthigkeit, mit der alle Stimmen der vorangehenden folgen. Jemehr Melodien wir nun in der kanonischen Form (in Doppel- dreifachen Kanons u. s. w.) zusammendrängen, desto mehr entfremden wir uns dem Wesen der Form. Und dabei gewinnen wir nichts Besseres; denn zur Durchführung zweier oder mehrerer Sätze mit einander ist die Fugenform bei weitem geeigneter, zu der wir nun auch bald zurückkehren. Man mag sich also gelegentlich an Doppelkanons versuchen, nicht aber zu viel Zeit und Ueberschätzung ihnen zuwenden.

Fünfter Abschnitt.

Der Zirkelkanon.

Zuletzt ist noch einer besondern Form des Kanons zu erwähnen, die zwar in den meisten Fällen nur als ein Spielwerk der

Komponisten vorgefunden wird, doch aber auch schon ernsten und tiefsinnigen Zwecken gedient hat. Dies ist der Zirkelkanon.

Da nämlich der Kanon, wie wir ihn nun überall kennen gelernt haben, in allen Stimmen Ton für Ton denselben Satz enthält, so muss dieser auch im Hapttone schliessen, weil sonst der Schluss des Ganzen ausserhalb desselben fiele, — oder wir kümmerlich durch einen freien Anhang zurücklenken müssten. So sind auch alle bisher betrachteten Sätze eingerichtet gewesen.

Nun aber können wir auch das Gegentheil versuchen. Wir schliessen den ersten Abschnitt eines Kanons nicht im Haupttone, sondern in einer fremden Tonart. Hier tritt die zweite Stimme mit dem ersten Abschnitt ein, muss also — da sie pünktlich nachahmt — wieder in einem neuen Tone schliessen. So führt uns denn jede neue Stimme in einen neuen Ton, bis wir den Zirkel der Tonarten durchlaufen und im ersten Haupttone wieder angelangt sind. Dies ist die Form des Zirkelkanons. In ihr geben wir (wie einst im ersten Theile bei den Gängen durch Dominant- und Nonenakkorde No. 345 u. a.) die Einheit der Tonart ganz auf, wir mögen sie vollständig ausüben, oder nicht. Denn im erstern Falle kommen wir zwar zum Schlusse wieder in den Hauptton; aber jede andre Tonart, die wir betreten haben, hat gleiche Wichtigkeit des Inhalts und gleiche Zeitdauer gehabt. Im andern Falle (und dieser ist der häufigere, denn es erscheint meistens oder immer zu weitläufig, sich durch alle Stufen bis wieder zum Haupttone hinzuarbeiten) wird nicht einmal im Haupttone geschlossen. Selten wird daher der Zirkelkanon als selbständiger Tonsatz gebraucht, meist nur als Theil eines grössern Ganzen. — S. Neukomm hat (wenn wir nicht irren) in einem Requiem*) einen vollständig durchgeführten Zirkelkanon zu den Worten des *crucifixus* gesetzt.

Soviel Arten des Kanons es giebt, soviel Arten des Zirkelkanons sind denkbar.

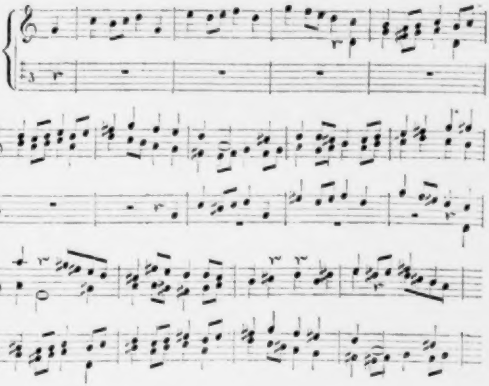
Also zunächst zwei-, drei-, vier-, mehrstimmige.

Dann Kanons in allen Intervallen, jedoch mit Ausnahme des Einklangs und der Oktave; — denn das Wesen des Zirkelkanons besteht ja eben darin, dass jede Stimme auf einer andern Tonstufe und in einer andern Tonart auftritt. — Hier nun, aus dem Intervalle, in dem geantwortet wird, ergeben sich die nothwendigen Gränzen des Zirkelkanons. Folgen die Stimmen in Quarten oder Quinten, so durchläuft der Kanon alle zwölf Tonarten nach dem vollständigen Quarten- oder Quintenzirkel. Einen solchen Satz, einen vierstimmigen Zirkelkanon in der Unterquarte (oder Oberquinte) sehen wir hier vor uns.

---

*) In Partitur herausgegeben bei Breitkopf und Härtel.

732.

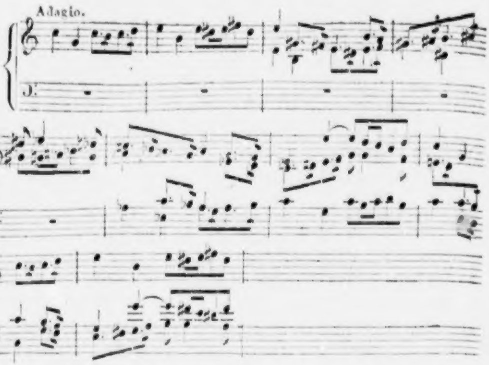


Er hat von *C*dur aus mit dem Eintritte jeder folgenden Stimme *G*, *D*, *A*dur durchwandert. Nun, im letzten Takte, ist die erste Stimme wieder aufgetreten und zwar in *E*dur; wollten wir weiter gehn, so würde der Alt wiederkehren mit *H*dur, der Tenor mit *Fis*dur, bis endlich der ganze Quinten- oder Quartenzirkel durchlaufen wäre, der Bass mit *His*dur einträte und wir dasselbe enharmonisch in *C*dur verwandelten, — wenn nicht schon früher, etwa bei *Fis* oder *Cis*dur, die enharmonische Umnennung eingetreten wäre.

Einen gleichen Gang, nur in entgegengesetzter Richtung, würde ein Zirkelkanon in der Unterquinte oder Oberquarte nehmen. Er würde uns, von *C* aus, durch die Unterdominanten endlich nach *Deses*dur, und damit also nach *C*dur zurück bringen. Dass dieser Gang dem emporstrebenden Sinne jeder Modulationsordnung zuwider, der erstere aber der ebenmässigste, stets zur nächsten Tonart führende ist, wissen wir bereits aus dem ersten Buche.

Seltner sind Zirkelkanons, auf eine andre Modulationsfolge gebaut. Wollte man nach der jedesmaligen grossen Terz moduliren, so würde schon der vierte Stimmeintritt wieder im Haupttone zu stehen kommen, wie nachstehendes kleine Beispiel zeigt.

733.



Ein solcher Gang macht freilich so weite Modulationssprünge, dass das Ganze noch unsteter und haltungsloser erscheint, — zumal wenn man die einzelnen Sätze nicht breit und voll ausführt, sondern sich (wie wir hier des Raumes wegen) kurz fassen muss.

Man sieht hiernach von selbst, welchen Gang ein nach der kleinen Terz (*c, a, fis, dis* (*es*) *c*) oder sonst einem Intervall modulirender Zirkelkanon nehmen müsste.

Alle Arten des Zirkelkanons nun werden verfasst, wie gewöhnliche Kanons. Man beginnt mit einem Satze von beliebiger Ausdehnung (wir z. B. oben im ersten Kanon mit drei, im andern mit zwei Takten) und giebt diesem eine Wendung in diejenige Tonart, nach welcher die Modulation des Kanons gehen soll. In dieser tritt die zweite Stimme mit dem ersten, die erste mit dem zweiten Satze auf, so geht die Arbeit beliebig weit fort, und man hat nur noch — was leicht gelingt — dafür zu sorgen, dass die erste Stimme nach dem Vortrage des letzten Satzes wieder auf eine schickliche Weise den ersten Satz auffassen kann. Im letztern der obigen Kanons hat sich dies von selbst gemacht (obwohl der schnelle Wechsel von *C*moll und *C*dur nicht eben zu loben ist), im erstern haben uns ein paar Pausen dazu verholfen; wiewohl es auch anders gegangen wäre.

Auch Doppelkanons könnten auf solche Weise im Zirkel herumgeführt werden.

Nun wir uns überzeugt haben, dass die technische Ausführung des Zirkelkanons keine sonderliche Schwierigkeit hat, werden wir ganz rein, ohne an sogenannte Kunst, nämlich Schwierigkeit oder Künstelei zu denken, einen Satz aus Seb. Bachs jungfräulich lieblicher *A*dur-Messe auffassen können, dem die Form des Zirkelkanons eigen geworden. Er ist in der Beilage VI zu finden. Unter den in den Saiteninstrumenten hoch schwebenden Harmonien singen die vier Chorstimmen das *Christe eleïson*. Jede scheint nur für sich allein da zu sein, und ihr Gebet im freiesten und innig-frommsten Recitativ zu sprechen, bis zur ersten die zweite, zu beiden die dritte, zu diesen die vierte tritt, zuletzt auch Flöten dieselbe Weise anstimmen und wir das Recitativ fünfstimmig, zu einem Kanon geworden sehen, der in *Fis*moll anfing, und mit den folgenden Stimmeintritten nach *H*, *E*, *A*, *D* ging, endlich mit einem Anhange in *H*dur schliessend.

Hier haben wir also einen durch Unterdominanten gehenden Zirkelkanon. Aber er ist ein Mittelsatz zwischen zwei *Kyrie eleïson*-Sätzen in *A*dur, und muss in seiner tief sinnigen Weise sich nach der Unterdominante versenken. Es ist dies eine von den Gestalten, die nachzubilden zwecklos wäre, die das Recht haben, nur einmal in der Welt zu existiren, uns aber mahnen, dass der rechte Künstler fertige Hand haben müsse für jegliches Bilden, und dass jede Gestalt von ihm beseelt und geheiligt werden könne.

Sechster Abschnitt.

Drei- und mehrfache Fugen.

Wir verdanken dem doppelten Kontrapunkte die Doppelfuge. Es bietet sich nun von selbst der Gedanke einer drei- und mehrfachen Fuge dar, in der drei und mehr Subjekte mit einander durchgeführt werden, so gut, wie in der Doppelfuge ihrer zwei. Da wir in aller Fugenarbeit nicht unausgesetzt an das Thema, an eine oder zwei Melodien gebunden sind: so ist vorauszusehen, dass die drei- und mehrfache Fuge ein weit reicheres und freieres Kunstwerk werden kann, als der drei- und mehrfache Kanon. Aber auch hier müssen wir bedenken, dass wir uns einer äussersten Gränze nähern, und nicht zum Vortheil unsrer Arbeit. Denn je mehr Subjekte in einer Fuge zusammengeführt werden, desto mehr zersplittert der Antheil, der sich bei der einfachen Fuge auf ein einziges, bei der Doppelfuge auf zwei Themate richten konnte. Wir werden daher wohl zu überlegen haben, wie viel Subjekte uns für jede Aufgabe nothwendig sind; alle nicht nothwendigen schwächen die Fuge.

Diese Nothwendigkeit kann eine rein musikalische, oder eine von aussen herkommende, z. B. bei Gesangkompositionen im Text liegende sein. Das Letztere kann uns der Anfang des ersten Psalms anschaulich machen:

1) Wohl dem, der nicht wandelt im Rath der Gottlosen, —
2) noch tritt auf den Weg der Sünder, —
3) noch sitzet, da die Spötter sitzen.

Dieser Anfang ist gar wohl geeignet, als Fugensatz behandelt zu werden, aus Gründen, die in die Lehre von der Vokalkomposition gehören. Soll dies nun geschehen, so überlege man, wie eine Fuge zu diesem Texte eingerichtet werden könnte. Der ganze Text spricht einen einzigen Gedanken in drei verschiednen Vorstellungen aus, er muss also in einem einzigen Tonsatze behandelt werden. Zu einem einzigen Thema wäre er schon der Länge wegen ungeeignet, auch würden dabei die drei Vorstellungen nicht gut auseinander gehalten werden können, sie würden ineinander fliessen und undeutlich. Man könnte also zunächst den Satz 1. für sich behandeln, und die beiden andern Sätze nachbringen wollen; dies würde eine Doppelfuge ergeben. Aber von den beiden letzten Sätzen gilt durchaus, was von allen dreien gesagt ist: sie lassen sich ebenfalls nicht wohl in ein Thema zwingen, weil sie zwar denselben Grundgedanken, aber in zwei verschiednen durchaus auseinander zu haltenden Vorstellungen aussprechen. So ist denn klar, dass wir zu den drei Sätzen drei Subjekte nöthig haben, und so wären wir durch den Text auf eine dreifache Fuge (Tripelfuge) geführt.

Denkbar, — möglich wäre auch die Nothwendigkeit einer vierfachen (Quadrupel-) Fuge. Allein wir wüssten keinen Fall dafür anzuführen, und es ist einleuchtend, dass mit jedem Thema mehr die Schwierigkeit wachsen muss, so vielen Subjekten genugzuthun. Uebrigens würden vier- und mehrfache Fugen nach denselben Gesetzen zu behandeln sein, wie dreifache; wir dürfen sie also übergehen, und uns auf die dreifache beschränken.

Von der dreifachen, wie von allen mehrfachen Fugen gilt zuvörderst, was wir schon bei der Doppelfuge bemerkt haben: es ist gut, wenigstens eine Stimme mehr zu haben, als die Zahl der Subjekte beträgt (also zu der dreifachen Fuge wenigstens vier Stimmen), damit man jederzeit eine freie Stimme zu Gegensätzen oder zum frischen Eintritte eines Themas bereit finde.

Ferner ist vorauszuerinnern, dass alle bei der einfachen und Doppelfuge erkannten Gesetze (über Bildung der Themate, Beantwortung, Durchführung u. s. w.) auch auf drei- und mehrfache Fugen ihre volle Anwendung finden. Es bleibt daher nur noch zu untersuchen, wie die drei verschiednen Themate in einem ungetrennten Fugensatze zusammen zu bringen seien. Im Allgemeinen ist dabei zu sagen, dass die Themate zwar auch einzeln durchgeführt werden können (wie die beiden Subjekte einer Doppelfuge), dass sie aber irgend einmal auch alle drei in einem einzigen Satze, oder wenigstens jedes mit jedem der andern beiden (das erste mit dem zweiten und dritten, das zweite mit dem dritten) zusammentreffen sollten, denn sonst hätte man keine dreifache Fuge, sondern drei oder zwei verschiedne in einem Tonstück an einander gehängte Fugensätze, eine dem durchfugirten Choral oder der (bei der Vokalkomposition zu besprechenden) Motette gleiche Form.

Es bieten sich demnach für unsre Aufgabe folgende Formen dar.

Erstens können alle drei Themate gleichzeitig eingeführt und durchgeführt werden, die erste Durchführung kann z. B. diese Gestalt annehmen:

Diskant:	1 S.	—.	3.	2.
Alt:	2 S.	1.	—.	3.
Tenor:	3 S.	2.	1.	—.
Bass:	0.	3.	2.	1.

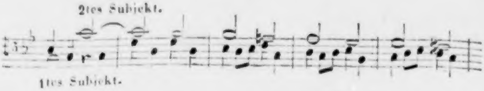
Diese Form scheint im Allgemeinen nicht günstig, weil der Eintritt von drei Subjekten auf einmal keines klar heraustreten und wirken lässt, und der grösste Reichthum gleich mit dem Anfange der ersten Durchführung ausgeboten wird. Auch wüssten wir kein Beispiel dieser Form in der Litteratur unsrer Kunst nachzuweisen.

Zweitens kann die Form der Tripelfuge eben so wie die Doppelfuge aus der einfachen Fuge hervorgehen durch Beibehaltung der Gegensätze. Die Fuge beginnt also mit einem einzigen Thema; während dasselbe von einer zweiten Stimme beantwortet wird, giebt die erste den Gegensatz. Dieser wird, während eine dritte Stimme das Thema ergreift, von der zweiten Stimme aufgenommen, und die erste giebt dazu einen neuen Gegensatz. Auch dieser geht nun als drittes Thema in die zweite Stimme über, während eine vierte Stimme das (erste) Thema, die dritte Stimme aber den ersten Gegensatz (oder das zweite Thema) ergreift. So könnte die erste Durchführung folgende Gestalt annehmen:

Diskant:	1.	2.	3.	—.	1.	2.
Alt:	0.	1.	2.	3.	—.	1.
Tenor:	0.	0.	1.	2.	3.	—.
Bass:	0.	0.	0.	1.	2.	3.

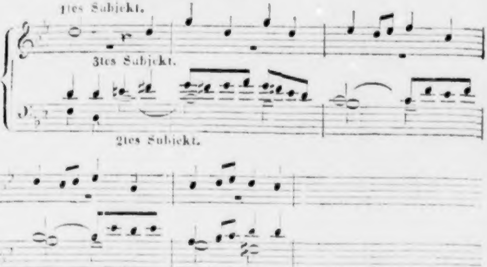
Ein anziehendes Beispiel für diese Form ist der Schlusschor: „Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht“ in Seb. Bachs Kirchenmusik „Herr gehe nicht ins Gericht.“ Hier tritt zuerst der Tenor mit dem ersten Subjekt auf, und der Orchesterbass schliesst sich in enger Nachahmung an. Dann beantwortet der Bass (des Chors, den Orchestersatz dürfen wir bei Seite lassen), das erste Subjekt, und der Tenor ergreift das zweite:

734.



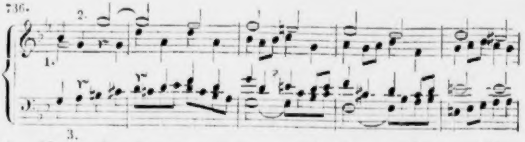
wie einen Gegensatz zum ersten. Auf der Schlussnote tritt der Diskant mit dem ersten Subjekt auf,

735.



Der Singbass ergreift das zweite Thema und der Tenor tritt dagegen mit dem dritten, gleich einem neuen Gegensatze auf. Nun endlich erscheint

736.



der Alt mit der Antwort auf das erste Subjekt, der Diskant nimmt das zweite, der Bass beantwortet das dritte Subjekt, der Tenor lässt dem Alte das erste Subjekt in enger Nachahmung, aber unvollständig und nicht genau nachfolgen. Hiermit ist die Fuge mit allen Subjekten in Gang gesetzt; die Stimmen wechseln mit den Thematen, — der Bass nimmt das erste, der Alt das zweite, der Diskant das dritte, der Tenor nochmals die enge aber ungenaue Nachahmung des ersten Subjekts; dann hat der Tenor das erste, der Bass das zweite, der Alt das dritte Subjekt, der Diskant die Nachahmung des ersten; — der Alt das erste, der Tenor das zweite, der Bass das dritte Subjekt, der Diskant abermals die enge Nachahmung des ersten (wie zuvor, und wie vor ihm der Tenor) — und so webt sich der Satz in allen Stimmen ununterbrochen fort, leicht und fliessend in jedem Gliede. — Es scheint unwidersprechlich diese Tripelfuge absichtslos und ohne tiefern Grund als das belebte Spiel der Töne aus einer einfachen Fuge hervorgegangen.

Der Nachtheil dieser Form ist einzig der, dass sie nicht auf innerer Nothwendigkeit beruht, folglich auch nicht die volle Kraft einer einzig genügenden Form hat, sondern nur zufällig aus der einfachen Fuge entstanden scheint.

Drittens könnte man jedes der drei Subjekte erst für sich allein durchführen, und sie darnach, vielleicht im dritten Theil der Fuge vereinigen, so dass man zuerst drei verschiedne, aber unter einander zusammenhängende Fugensätze hätte (wie im fugirten Choral) und später erst sie zu einer Tripelfuge vereinigte. Diese Form scheint für sich selbst ungünstig, aber sie führt uns auf die günstigsten Bildungen. Wollte man nämlich alle drei Subjekte einzeln durchführen, so würde es wenigstens dreier Durchführungen bedürfen, ehe man an die Tripelfuge selbst käme. Und wie sollte der Modulationsplan ausfallen? Alle drei Durchführungen im Hauptton festhalten, also sechsmal auf der Tonika und sechsmal auf der Dominante auftreten, wäre zu monoton. Nicht viel besser würde es, wenn man die dritte Durchführung auf die Dominante stellte, die in den ersten schon viermal gebraucht worden. Man müsste also die zweite Durchführung auf die Dominante, die dritte Durchführung in eine dritte Tonart stellen, und würde sonach unstät aus einer Tonart in die andre geschoben. Wir thun also

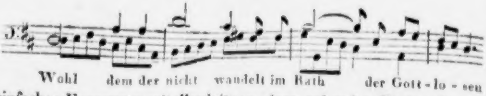
viertens am Besten, zwei Themate vereinigt, wie in der Doppelfuge, auftreten zu lassen, das dritte aber vor- oder nachher für sich allein. So haben wir nur zwei Durchführungen an einander zu hängen, deren eine schon entschieden über die einfache Fuge hinausgeht.

Eine Anwendung dieser Form findet sich in einer Komposition des ersten Psalms *) für Männerchor. Es ist der bereits S. 466 angeführte Text. Hier wird zuerst das erste Glied des Textes zu diesem Thema

---

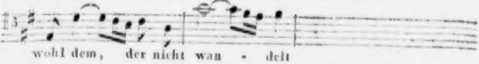
*) Vom Verf., bei Wagenführ in Berlin herausgegeben.

737.


Wohl dem der nicht wandelt im Rath der Gott - lo - sen

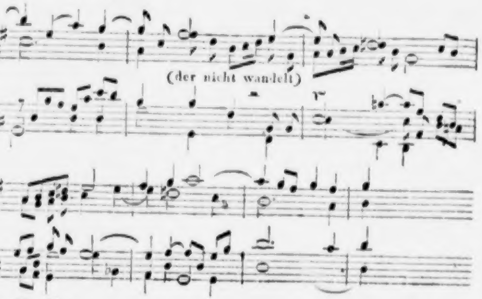
als einfacher Fugensatz mit Begleitung eines gehenden Basses durchgeführt vom ersten Bass, ersten, zweiten Tenor und zweiten Bass. Da dieser Satz nachher der Durchführung der beiden andern Subjekte Platz machen muss, so ist er weit (durch 28 Takte) ausgeführt und es hat sich ihm noch ein Seitengedanke, der jedoch nicht als eignes Thema geltend wird,

738.


wohl dem, der nicht wan - delt

aus den Zwischen- und Gegensätzen angeschlossen. Nach ihm tritt noch einmal (die Durchführung ist also eine übervollständige) das Thema im zweiten Bass auf der Unterdominante ein und führt zum Schlusse des Satzes,

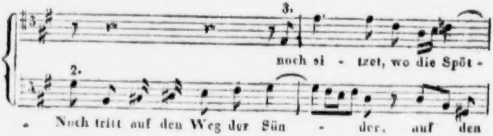
739.

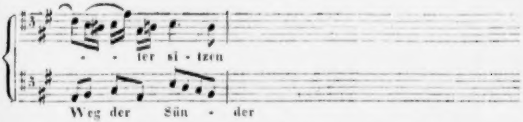

(der nicht wandelt)

auf der Tonika.

Nun treten die beiden letzten Textglieder, die als weitere oder wiederholende Vorstellungen des ersten Satzes ohnehin zusammen gehören, mit dem zweiten und dritten Subjekt in Form der Doppelfuge in den Tenören auf.

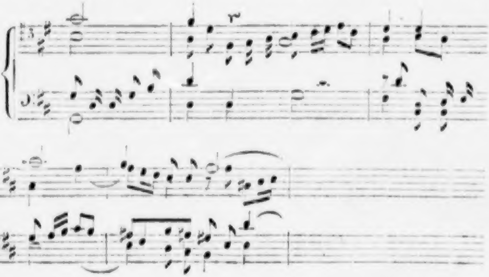
740.


3.
noch si - tzet, wo die Spöt -
2.
Noch tritt auf den Weg der Sün - der, auf den



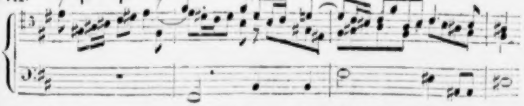
Die beiden Bässe antworten in gleicher Lage der Subjekte; dann nimmt der erste Bass das zweite, der zweite Tenor das dritte, endlich der erste Tenor das zweite, der zweite Bass das dritte Subjekt, also beide in der Umkehrung. Jener Nebengedanke giebt wieder den Zwischensatz ab, und nun tritt, abermals in der Unterdominante, der zweite Bass mit dem ersten, der zweite Tenor und erste Bass mit dem (unvollständigen) zweiten Subjekt auf, während der erste Tenor das erste Subjekt enger nachfolgen lässt, —

741.



später gesellt sich dann auch das dritte Subjekt zu, tritt übrigens nur zwischen den andern auf, statt dass es mit ihnen gleichzeitig hätte zusammenwirken sollen. Dass dies möglich und zwar auf mehr als eine Weise möglich wäre, ist an diesem Satze

742.

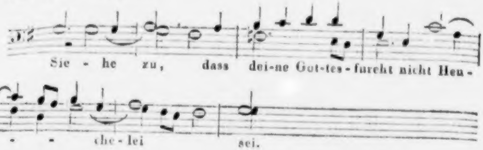


zu erkennen, der der Umkehrung fähig und leicht in bequemere Stimmlagen zu versetzen wäre. Im Laufe der Komposition wurde diese Kombination zunächst durch jenen zuvor erwähnten, gegen das Ende sich wieder geltend machenden Nebengedanken (No. 738) verdrängt.

Eine zweite Anwendung unserer Form findet sich auf das herrlichste im ersten Satze von Seb. Bachs sogenannter *G*-dur-Messe*) vollführt, einem der reichsten und tiefsinnigsten Fugensätze, die es überall giebt. Man muss nur, um ihn tiefer zu fassen, auf seinen ursprünglichen Text zurückgehen. Dies ist jedoch hier nicht unsre Aufgabe; wir betrachten blos die Konstruktion.

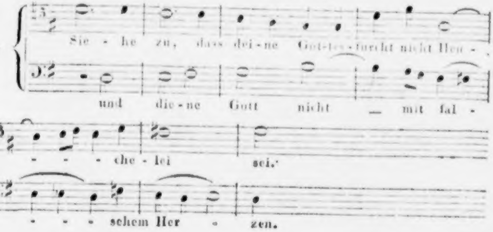
Hier beginnt nun der Singbass mit frei begleitendem Spielbasse mit dem ersten Subjekt.

743.



Der Tenor antwortet (aus Gründen, die nicht hierher gehören) sogleich in der Verkehrung, und der Bass ergreift dagegen das zweite Subjekt, während der Spielbass seinen freien Gang ungestört fortsetzt; diesen lassen wir hier weg.

744.


Sie - he zu, dass dei-ne Got-tes-furcht nicht Heu -
und die-ne Gott nicht — mit fal -
- - - che - lei sei.
- - - schem Her - zen.

Da beide Subjekte festgehalten werden, so ist die Fuge sogleich eine Doppelfuge geworden. Es wird also hier mit zwei Subjekten angefangen und das dritte folgt nach; dies ist der formelle Unterschied im Grundriss des jetzigen vom vorherigen Fugenbau.

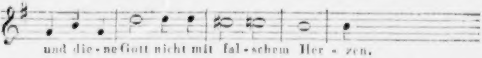
---

*) Dieses Werk, bei Simrock in Bonn herausgegeben, ist ursprünglich eine evangelische Kirchenmusik mit deutschem Texte, und scheint schon früh (denn schon Marpurg giebt in den Beilagen seiner Abhandlung von der Fuge den ersten Satz als *Kyrie* und *Christe eleison*) statt des bisweilen etwas herben, einer spätern weniger glaubenseifrigen Zeit „geschmacklos" erscheinenden Urtextes zum Messentexte verwendet worden zu sein. Man vergleiche darüber die berl. allg. mus. Ztg. Jahrg. 5, No. 44.

Nun nimmt der Diskant das erste Subjekt in ordentlicher Bewegung und der Tenor das zweite in der Verkehrung, und zwar in der Tonart der Dominante, in die wir oben gelangt waren, und nun erst, da dieser genügt und ein kleinliches Hinundhergehen zwischen Tonika und Dominante vermieden ist, tritt der Alt mit dem ersten Subjekt in der Verkehrung und der Diskant mit dem zweiten in ordentlicher Bewegung auf, beide im Hapttone, nachdem auch die Unterdominante berührt ist, sich feststellend. Nochmals, mit Berührung der Parallele, nimmt der Tenor das erste Subjekt in ordentlicher, der Alt das zweite in verkehrter Bewegung, endlich der Bass, wiederum die Unterdominante berührend, das erste Subjekt in verkehrter, der Tenor aber das zweite in ordentlicher Bewegung, und hiermit schliesst die übervollständige und überreiche Durchführung auf der Haupttonika.

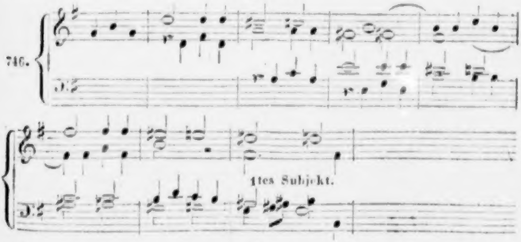
Bis hierher, also den ganzen ersten Theil der Fuge hindurch, haben wir nur zwei Subjekte, also eine Doppelfuge vor uns gehabt. Nun tritt das dritte Subjekt zu den Worten des zweiten auf

745.



und wird, gleichsam als ein fremder kanonischer Zwischensatz, zweimal hinter einander durchgeführt. Die Durchführung geschieht übrigens nicht nach der gewöhnlichen Weise des Wiederschlags, sondern kanonisch in der Unterquarte, —

746.



auf, und dadurch hat Bach eine kürzere und zugleich energischere Behandlung des Zwischensatzes — oder vielmehr des einfachen Fugensatzes nach dem vorherigen Doppelfugensatze erlangt.

Sogleich hebt nun, auf dem letzten obigen Takte, der Alt im Paralleltone der Dominante (also in *H* moll) eine neue, und zwar engere Durchführung des ersten Subjekts an, zu dem sich bald auch das zweite gesellt. Erst am Schlusse deutet der Tenor das dritte Subjekt an, das nun für sich (unvollständig) durchgeführt wird. Zum drittenmale hebt eine Durchführung der ersten Subjekte an, bald von Andeutungen des dritten begleitet, bis dieses zum drittenmale, und zwar über dem Orgelpunkte, herrschend wird und mit dem ersten vereinigt auf das Drangvollste und Ergreifendste schliesst.

Es ist dies eines der Kunstwerke, die ein ewiger Gegenstand unsers Studiums und unserer Bewunderung bleiben. Seine Betrachtung, das tiefste Eindringen in den wunderherrlichen Bau seiner Harmonien und Stimmen sei der würdigste Beschluss des polyphonen Studiums, so weit bis hierher dazu angeleitet worden ist. Im Vokal- und Instrumentalsatz wird es fortzusetzen sein, vollendet — wird es vom rechten Meister, der da weiss, dass er ewig Jünger bleibt, — auch im letzten seiner Werke nicht.

Sechstes Buch.

Umriss
der
# zusammengesetzten Kunstformen.

Einleitung.

Wir befinden uns hier auf einer der wichtigsten Gränzlinien, einer solchen, wie sie das erste Buch von dem weitern Inhalte der bisherigen Lehre schied. Es ist, um unsern Fortschritt zu sichern, nothwendig, uns ganz genau zu orientiren, scharf zusammen zu fassen, was wir bis jetzt erfahren und erlangt, um von da aus den weitern Weg zu finden.

Im ersten Buche hatten wir die musikalischen Elemente (mit Ausschluss des Klangreiches, Th. I. S. 5) und ihre Bewegungen und Verhältnisse gewonnen; die Kunstformen und Aufgaben waren dort nur Mittel zu dem Zwecke, dieser Elemente Herr zu werden. Das fünfte Buch hat zu dieser Elementarkompositionslehre eine wichtige Ergänzung gebracht; die folgenden Theile werden deren ebenfalls (namentlich die wichtige Klang- und Organenlehre*) nachbringen.

Im zweiten Buche lernten wir gegebne Melodien, — nicht zur Uebung gemachte, sondern künstlerisch und zu künstlerischen Zwecken erfundne — mit lebendigen Stimmen begleiten. Die Hauptsache war uns gegeben, also unser Werk kein freies Kunstwerk; aber es war ein künstlerisches und sein Zweck ein künstlerischer.

In den folgenden Büchern bis hierher haben wir gänzlich oder vorzugsweise aus eigner Erfindung eine lange Reihe von Kunstformen entwickelt und bilden gelernt. Wir befanden uns durchaus auf dem Gebiete freier Kunst und in künstlerischer Thätigkeit, so weit es der Jünger kann, der — noch nicht im Besitz aller Formen und Kräfte — sich auch noch nicht unbedingt seinen Eingebungen überlassen darf.

Unser ganzes Interesse gehörte hier dem Entstehen und Vollenden der Formen und wir mussten und konnten uns noch an dem Leben der Tonwelt genügen lassen, ohne die andre Seite der Musik, die Klangwelt, zum Mitleben aufzurufen. Wie sich unsre Stimmen bewegten und verbänden zu künstlerischen Gebilden, das war unser Trachten, darin arbeiteten und erfreuten wir uns künstlerisch. Aber was es für Stimmen seien, ob Gesang- oder Instrumentalstimmen, das blieb unserer Betrachtung fern.

---

*) Ueber diese Begriffe die Musiklehre.

Wir müssen an diese Ausscheidung, die schon Th. I. S. 5, 7 vorausgesagt ist, schon jetzt bei dem letzten Abschnitte der reinen Kompositionslehre erinnern. Denn hier ist der Punkt, bis zu welchem es uns möglich und förderlich war, von dem Klangwesen, von dem Verhalten der Instrumente und Singstimmen und dem Einfluss ihres Wesens auf die Form der Kunstwerke zu abstrahiren. Bei den übrigen Kunstformen, die im gegenwärtigen Buche zur Betrachtung kommen, ist dies aber nicht mehr der Fall. Sie bedürfen nicht der vorgängigen Uebung und gestatten sie nicht einmal, da in ihnen der Einfluss der gewählten Organe (Instrumente oder Singstimmen) des in Vokalsätzen zu behandelnden Textes u. s. w. entscheidend wird. Ueberdem ist das Formelle in ihnen für den, der die bisherigen Studien fleissig gemacht hat, ohne Schwierigkeit, da sie nur Anwendungen, Erweiterungen oder Zusammensetzungen der bisher geübten Formen sind.

Daher wird ihr eigentliches Studium in die angewandte Kompositionslehre verwiesen und es liegt uns hier nur noch ob, ihren Zusammenhang mit den bisher betrachteten Formen, ihren Ursprung aus denselben nachzuweisen und einen Vorbegriff von ihrem Wesen zu geben, damit wir uns mit dem Anfang des dritten Theiles sogleich wieder der frischern Lust des Bildens überlassen können.

Dies sind die Gründe, warum wir statt einer Anleitung, die jetzt doch nur unvollständig gegeben werden könnte, blos Umrisse der weitern Kunstformen in wenigen Abschnitten zur Vorbereitung des Jüngers auf die angewandte Kompositionslehre hier noch ertheilen.

Erster Abschnitt.

Begriff der zusammengesetzten Kunstformen.

Wir werden den Begriff der fernern Kunstformen am Besten fassen, wenn wir den Weg zu ihnen aus den bisher betrachteten Formen selbst suchen.

Von den drei Grundformen (Th. I. S. 25) dem Gang, dem Satz, der Periode, war nur die letzte ein in sich befriedigendes und abgerundetes Ganze. Die Periode, — unzertrennt, oder in zwei und drei Theile gegliedert, — war unsre erste Kunstform; wir gaben ihr als solcher den Namen Lied. Die Choralfigurationen waren in ihrem Wesen ebenfalls nichts als Liedformen mit irgend einer besondern Ausführung der Stimmen.

In allen Liedformen hatten wir ein einziges Ganze, einen einzigen Hauptgedanken mit seinen Folgerungen vor uns. Wir konnten dieses Ganze in zwei und drei Theile, in mehrere Sätze (z. B. die verschiednen Choralstrophen) gliedern, es durch Anhänge und Einschiebungen erweitern, dem Hauptgedanken durch Gegensätze und fremde Einschiebungen in den Weg treten oder zu Hülfe kommen: überall blieb die Herrschaft dieses alleinigen Hauptgedankens ausser allem Zweifel.

Die freien Figurationen hatten entweder offenbare Liedform oder eine mehr ganghafte nach der Liedform nur hinstrebende und sich wenigstens liedmässig bestimmt abschliessende Präludienform. In einem oder dem andern Falle bildete die Komposition unverkennbar ein einiges, um einen Hauptkern angeschossenes Ganze.

Dasselbe war bei den Fugen der Fall. Wir konnten sie mit einer einzigen Durchführung für geschlossen annehmen oder über mehrere Durchführungen ausdehnen: in beiden Fällen war ein Hauptgedanke und eine einheitsvolle, sogar durch ununterbrochnen Fortgang festere Ausführung ihr Inhalt; wir hatten wieder ein einiges Ganze vor uns.

Im fugirten Choral, in den Doppel- und mehrfachen Fugen hatten wir es zwar mit mehr als einem Hauptgedanken zu thun; aber die verschiednen Hauptgedanken waren unter fortwährender Arbeit der Stimmen so innig verwebt und verbunden, dass die ungestörte Einheit und Zugkraft des Ganzen das entschiedenste Uebergewicht über die Verschiedenheit der Themate hatte.

Mit dem Kanon und Doppelkanon verhielt es sich, wie mit den Fugenformen; sie bildeten ein einiges Ganze zu einem oder zwei Hauptgedanken.

In allen Formen zusammengenommen haben wir bald einstimmig bald mehrstimmig, bald homophon bald polyphon — wie es jeder besondern Form zukam — gearbeitet, überall sind wir so weit vorwärts gedrungen, dass ein Weiterschreiten nicht mehr rathsam erschien, dass aber jeder, der es in irgend einem Falle rathsam fänd', auch vollkommen dazu ausgerüstet wurde. Wir dürfen annehmen, dass jede unserer bisherigen Formen erschöpft ist (bis auf den Punkt, wo sie aufhören würde, den künstlerischen Zwecken zu entsprechen) da wir jede bis auf den Punkt begleitet haben, wo sie in eine andre übergeht, und die ganze Formentwickelung eine unmittelbare und stetige Fortschreitung aus dem Urtone, seiner Harmonie und der Urtonleiter (Th. I. S. 211 u. f.) ist.

Wenn wir nun annehmen dürfen, bis hierher alle Formen so vollständig, als Kunst und Kunstlehre fodern, durchgangen zu sein: so folgt daraus, dass es keine weitern Formen geben kann, als solche, die durch Mischung und Verbindung der bisherigen entstehen.

Dergleichen haben wir schon versucht. Wir vermischten z. B. in den freien Figuralformen (S. 169) homophone und polyphone Bestandtheile. Wir verknüpften im fugirten Choral, in der dritten Form der Doppelfuge, in der Tripelfuge (S. 296, 413, 467) verschiedne Fugensätze, verknüpften und mischten in der ersten Form des Doppelkanons (S. 458) zwei verschiedne Kanons. Wir verbanden ein zweites Lied unter dem Namen Trio (S. 49) mit einem ersten.

Allein in allen ersterwähnten Fällen gedieh unsre Arbeit zu einem einigen unzertrennten Ganzen, im letzten Falle wurden die zwei oder drei (S. 50) Lieder nicht ein formell verbundnes Ganze.

Hier sind wir nun auf dem Punkte, das Wesen der fernern Formen scharf zu erkennen. In ihnen sollen

1. zwei oder mehr für sich beständige Ganze
2. formell zu einem höhern Ganzen

sich verbinden. Sie sollen dabei nicht ihre Selbständigkeit aufgeben, nicht wie die verschiednen Themate des Doppelkanons und der Doppelfuge eingeschmolzen werden zu einem neuen Ganzen; vielmehr werden sie sich behaupten in ihrem ursprünglichen Wesen. Sie sollen aber auch nicht wie Hauptsatz und Trio auseinanderfallen, oder nur nach einander auftreten; vielmehr sollen sie sich tonisch verbinden zu einem formell Ganzen.

Jedes solches Ganze, das nun Theil eines grössern Ganzen werden soll, wollen wir, in einem höhern Sinne

einen Satz
nennen. Die zusammengesetzten Formen werden also aus zwei oder mehr Sätzen bestehen.

Was kann uns nun als ein solcher Satz dienen?

Jedes musikalische Ganze. Also

1. jedes Lied in ungetrennter Form, in zwei oder drei Theilen;
2. jedes figural vorgestellte Lied;
3. jede liedförmige freie Figuration;
4. ein abgeschlossener Fugen- oder Doppelfugen- oder kanonischer Satz.

Ja wir gehen gleich weiter. Da wir schon wissen, dass zwei liedförmige Sätze (wie z. B. Hauptstück und Trio) an einander treten können als ein Gleichsam-Ganzes (nicht formell, aber doch geistig einig) so sehen wir auch die Möglichkeit vor uns, dass

5. zwei verbundne Liedsätze zusammen als ein Satz

gelten und dienen können, gleichviel ob sie beide, oder nur einer derselben homophon oder polyphon sind. Solche Liedsätze — oder wenigstens den vorherrschenden wollen wir
Thema
nennen.

Soviel für jetzt von den Sätzen.

Wie sollen sie sich verbinden?

Hier sind zweierlei Fälle möglich. Entweder dient uns die blosse Aufeinanderfolge mit Hülfe einer einheitsvollen oder wenigstens nicht zu fremden Modulation und eines geistig einigen Inhalts statt wirklicher Verbindung; dann sind wir in dem schon in der Liedform besprochnen Falle von Hauptsatz mit Trio. Oder wir bedürfen wirklicher Verbindung, irgend einer Tongestaltung, die uns von dem einen Satze zu dem andern überführt. Es ist damit schon ausgesprochen, dass diese überführenden Gestalten nur
Gänge oder Satzketten
sein können.

Unsre zusammengesetzten Formen werden also
aus Sätzen und Gängen
bestehen.

Woher aber werden wir diese Gänge nehmen, und was kann uns dazu dienen?

Alles, was wir je als Gangform erkannt haben, kann uns als Verbindungsglied dienen; also die einfache Tonfolge, Passage, Doppelpassage, polyphoner Gang, Satzkette. Am einheitsvollsten wird sich das Werk gestalten, wenn diese Gänge sich unmittelbar aus den Sätzen entwickeln, oder wenn sie sich doch aus Motiven der

Sätze gebildet haben, oder wenigstens ihnen verwandten Inhalt haben. Doch wird uns auch die Einführung fremder Motive und Formen nicht versagt sein, wenn wir sie nur im Werke selbst rechtfertigen können.

Welche Fälle sind nun hiernach zu erwarten?

1.

Wir können zwei und mehr Sätze unverbunden an einander stellen; dies ist bereits mit der Zufügung der Trios geschehen.

2.

Nun wissen wir aber, dass ein und derselbe Satz sich auf die mannigfachste Weise, namentlich durch Figuration, umgestalten, gleichsam zu einem ganz neuen machen lässt. Wir können daher statt verschiedner Sätze verschiedne Umgestaltungen desselben Satzes unverbunden nach einander folgen lassen. Dies ist die Form der Variation.

3.

Folglich können wir denselben Satz auch unverändert wiederkehren lassen. Soll dies aber nicht eine nackte Wiederholung sein, so muss Etwas auf diese Wiederholung bringen. Dieses Etwas kann ein Gang, eine Satzkette, es kann auch ein zweiter Satz sein, der aber nur Nebensatz ist, da er blos auf den ersten, den Hauptsatz zurückzuführen hat. In gleicher Weise könnte man vielleicht mehrmals vom Hauptsatze ab- und wieder darauf zurückgehen. Diese Vorstellungen liegen den Rondoformen zum Grunde.

Die Rondoform lehnt sich ihrem Grundrisse nach an das Lied mit drei Theilen; wir sehen es an diesem Schema:

Ruhe	Bewegung	Ruhe
erster Theil	zweiter Theil	(erster als) dritter Theil
Hauptsatz	Gang	Hauptsatz

Eben so können wir dem Doppelliede (Lied mit Trio)

4.

eine Form abgewinnen, in der zwei Hauptsätze neben einander auftreten, abwechselnd mit Nebensätzen und verbindenden Gängen. Diese Form wollen wir Sonatenform nennen. Es fragt sich, ob wir nicht auch Formen ähnlicher Art von drei und noch mehr Hauptsätzen bilden können?

Sollte uns die Sonatenform dazu nicht tauglich scheinen, so können wir drei und mehr Hauptsätze

5.

nur dadurch verbinden, dass wir aus einer der obigen Formen in die andre übergehen (z. B. die Rondo- und Sonatenform auf einander folgen lassen) oder eine Form (z. B. die Sonatenform) mehr als einmal nach einander anwenden.

Dies kann ohne weitere formelle Verbindung, oder mittels verknüpfender Gänge u. s. w. geschehen, und hat in einer oder der andern Art mannigfache Anwendungen gefunden in Sonaten, Symphonien, Fantasien, Finales und andern Gesangstücken u. s. w.

In solchen grössern Zusammensetzungen heisset nun wieder jedes grössere Ganze

ein Satz:

wir müssen uns schon gefallen lassen, dieses und einige andre Kunstwörter in wechselnd engerer und weiterer Bedeutung zu gebrauchen.

Endlich kann

6.

der erste (oder einzige) Hauptgedanke irgend einer Komposition sogleich fertig und fest hingestellt sein, oder wir müssen erst zu ihm hin einen Weg machen, uns durch Gang, Satz oder Satzkette, oder von einem vorausgeschickten liedmässigen Hauptsatze zu ihm hinbewegen. Dies ergiebt die Form der Introduktion, die ursprünglich und hauptsächlich nur gangartig sein, doch auch liedmässige Sätze aufnehmen, ja sogar ausnahmsweise auch vorherrschen lassen kann.

⁂

Hiermit haben wir eine Uebersicht der Formen gegeben, die aus der Zusammensetzung der bisherigen Formen entstehen. Es bedarf für jetzt nur noch einer etwas nähern, aber blos äusserlichen Bezeichnung der neuen Formen, und nicht einmal aller. Die vollständige Abhandlung, die tiefere Karakterisirung und eigentliche Einweisung in sie muss, wie schon S. 478 gesagt ist, den folgenden Theilen vorbehalten bleiben.

Zweiter Abschnitt.

Das Scherzo.

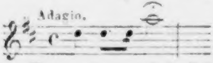
Das Scherzo erscheint wohl auch als selbständiger Instrumentalsatz, meist aber und am wichtigsten in grössern Sonaten, Quatuors, Symphonien u. s. w. nach — oder vor dem Adagio.

Hier ist es aus der Menuett hervorgegangen, behielt lange (namentlich bei Haydn und Mozart) die Menuettenform, namentlich den Dreivierteltakt und den Bau von zweimal zwei Theilen (Menuett und Trio) mit Wiederholung der ersten beiden bei, nur mit freierm Gange und weiterer Ausführung besonders der Bewegungssätze, — bis endlich (zuerst von Beethoven) die Taktart gelegentlich in Zweivierteltakt (schnellere, flüchtige Bewegung) umgesetzt, der mässige und gehaltne Menuettgang mit dem launigen, auch launischen Humor und phantastisch freien Schweifen vertauscht wurde.

Auf den Karakter ist nicht hier, sondern erst im dritten Theile tiefer einzugehen. Ueber die Form aber ist nach dem Obigen wenig mehr zu sagen. Ein kurz und klar rhythmisirtes, oder bei längern rhythmischen Abschnitten in flüchtiger Bewegung dahin eilendes Thema giebt den ersten Theil. Ein Satz oder Motiv aus ihm, oder ein neu ergriffner bildet den zweiten Theil, oder einen grössern Bewegungssatz, der auf den Hauptinhalt des ersten zurückführt. Auch das Trio wird, wie in der Liedform gezeigt worden, meist in derselben Taktart, und einer nah verwandten, bisweilen aber auch in einer ganz entlegnen Tonart gebildet. So stellt z. B. Beethoven in seiner *A*-dur-Symphonie das Scherzo nach *F*-dur, das Trio aber nach *D*dur.

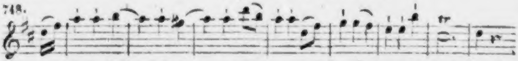
Eine der einfachsten und zierlichsten Bildungen dieser Art finden wir im Menuettsatze von J. Haydns *D*-dur-Symphonie,

747.



der überhaupt in dieser Form mit unnachahmlicher Leichtigkeit und stets frischem Reize sich bewegt. Dieses Thema,

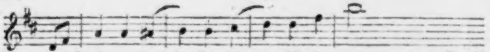
748.



überaus einfach begleitet, erst *forte* gespielt, dann *pianissimo* wiederholt, giebt den ersten Theil, der wiederholt wird. Haydn hat der Frische des Satzes mit Recht vertraut, und gewagt, ihn viermal hören zu lassen und viermal auf der Tonika zu schliessen. Auch der Vordersatz schliesst viermal auf der Tonika.

Mit einer andern Wendung muss nun das Hauptmotiv desselben Satzes im zweiten Theile weiter führen, und zwar in die Parallele,

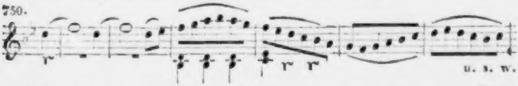
749.



der Bass spielt darnach mit dem ersten Motiv erst auf dem Dreiklange von *H*, dann auf dem von *E*, letzterer wird zum Dominant-akkorde, und mit einem abwärts führenden Laufe der Oberstimme wird nach *A*dur, dem Dominantentone, modulirt. Auch dieser Dreiklang wird zum Dominantakkorde, der nach dem Haupttone zurückführen soll, und über dem erst vier Takte mit dem Thema gespielt, dann der Anfang desselben zu einer Achtelfigur harmonischer Figurirung benutzt und nun zum vollen Thema im Haupttone zurückgegangen wird. Dies erscheint etwas verändert und wird mit einem Anhange befriedigender geschlossen.

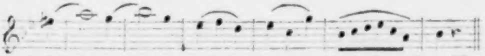
Hiermit ist nun freilich der Hauptton, und zugleich die in ihm herrschende Viertelbewegung erschöpft; auch die nächstliegenden Tonarten (Dominante, Parallele und der Hauptton in Moll) würden nicht genügen. Haydn stellt daher das Trio in einen entlegnern, frischen Ton, in *B*dur und setzt es in laufende Achtelbewegung. Selbst hier fehlt jedoch nicht ein Anklang an den vorhergehenden Satz; er liegt in den ersten zweimal zwei Noten, —

750.



und der rhythmischen Figur der Begleitung. — Der erste Theil des Trios schliesst auf seiner Dominante, in *F*dur. Der zweite beginnt mit einem Bewegungssatze, aus jenem ersten und dem Achtelmotiv gebildet, führt über *C*moll, *G*moll, *C*moll nach *B*dur zur Wiederholung des ersten Theils, wendet diesen aber nach der Unterdominante (*Es*dur) und bildet wieder aus dem ersten Motiv einen besondern Schlusssatz.

751.



Beide Theile werden wiederholt, dann wird aus demselben Motiv noch ein Anhang gebildet, der aus *B*dur nach der Dominante von *D* leitet und die Wiederholung der Menuett herbeiführt.

Für jetzt kann diese eine Betrachtung genügen, um die Form anschaulich zu machen. Die formellen Erweiterungen betreffen hauptsächlich den Bewegungssatz — also den Anfang des zweiten Theils. Dass der Schluss besonders der zweiten Theile sich bisweilen zu einem besondern Satze ausbildet, den wir ein für allemal

Schlusssatz

nennen wollen, ist ebenfalls im Obigen schon angedeutet.

Wie wir hier das Trio in bewegterer Weise sich bilden sahen, so wird es auch, im Gegensatze zu einem lebhafter oder heftiger bewegten Hauptsatze, sanfter, stiller, einfacher geführt. Oder es gestaltet sich in grössern Werken auch wohl figurirt oder fugenartig, etwa in der Weise, die wir an der Gigue (S. 288) kennen gelernt. Seltner ist es, dass der Hauptsatz sich figurirt oder fugenmässig gestaltet; dann würde das Trio, im Gegensatze dazu, wahrscheinlich um so einfacher, liedmässiger werden. Das Nähere im dritten Theile. Bis dahin mag die eigene Betrachtung und Vergleichung besonders Haydnscher und Beethovenscher Meisterwerke dieser Form die allgemeine Vorstellung befestigen; — wie denn überhaupt von hier aus eigne Anschauung immer nöthiger wird.

Dritter Abschnitt.

Die Variation.

Variation ist die Umgestaltung eines liedförmigen Tonstückes. Es sind, wie wir wissen, unzählbare Umgestaltungen eines Satzes möglich; man vereinigt deren mehrere mit dem Satze, der nun Thema heisst, zu einer mehr oder weniger zusammenhängenden Folge von Tonstücken, und nennt das Ganze Variationen, oder Thema mit Variationen, mit Veränderungen. Dies ist, im allgemeinen Umrisse, die Form, welche wir jetzt etwas näher zu betrachten haben.

Sie zeigt uns also ein liedmässiges Thema, das in jeder Variation umgeändert wiederholt wird. Jede Variation hat wieder Liedform, so dass das ganze Werk eine Reihe von liedförmigen Tonstücken ist, die zunächst dadurch unter einander und mit dem Thema zusammenhängen, dass sie alle ein und denselben Grundgedanken, das Thema nämlich, haben. Um diese Einheit hervorzuheben, lässt man bisweilen das Thema am Schlusse nochmals in einfacher ursprünglicher Gestalt hervortreten; um sie zu bestärken, verknüpft man alle oder die letztern Variationen, indem man entweder den Schluss weniger gewichtig bildet, oder auch aus ihm in den Anfang der folgenden Variation eine Ueberleitung setzt; um endlich das Ganze bedeutsamer zu schliessen, erweitert man bisweilen die letzte Variation zu einem Finale, dem man die Form eines Rondo, eines *alla Polacca*, einer ausgeführten Fuge, einer Fantasie u. s. w. giebt. Was über die letztern Formen noch nicht gesagt worden, folgt weiterhin.

Man sieht, dass der äussere Zusammenhang eines solchen Werkes nur ein ganz loser, und der Grundgehalt ein sehr einfacher, ein einziger Grundgedanke ist, der sich in verschiednen Gestaltungen immer wiederholt. Diese Einheit des Grundgehalts wird ferner eine fast durchgängige Einheit der Modulation nach sich zieben. Man kann zwar das Thema in ein fremdes Tongeschlecht (aus Dur in Moll *(minore)*, oder aus Moll in Dur *(maggiore)* oder auch in der und jener Variation in eine andre Tonart versetzen. Aber eine solche Modulation kann ihre Wirkung nicht, wie in geschlossenern Formen (z. B. der Fuge, Sonate u. s. w.) thun; denn sie geschieht nicht (wie die Modulation der Fugen z. B.) im Zusammenhang eines Tonstückes, sondern sie trifft einzelne Variationen, und diese stehen gleichsam als abgesonderte Tonstücke da. Dies ist also die schwache Seite der Variationenform.

Dagegen zeigt sich die Stärke derselben in dem, dass sie ein und denselben Gedanken immerfort in neuen Gestaltungen, in neuen Beziehungen, in einem neuen Sinne vorstellt, ihn zu etwas Neuem gleichsam umschafft, und alle diese Beziehungen, alle einzelnen Variationen unter einander in sinnreicher Ordnung und Folge vorüberführt. Und dies ist zugleich der pädagogische Nutzen der Form. Sie leitet uns an, einem Satz immer neue Seiten abzugewinnen, einen Gedanken in die verschiedensten Richtungen hin zu verfolgen und geltend zu machen. Jene Kraft der Variationen aber hat ihnen auch in grössern Werken vielfältig eine Stelle verschafft. Joseph Haydn hat in dieser Form mehrere seiner reizenden Andantes in Symphonien und Quartetten geschrieben. Beethoven hat sie gleicher Weise in noch ernsterm Sinne (z. B. in der vier und fünfzigsten Sonate) sogar als Finale eines grossen Werkes (Sonate Op. 111) auf das Tiefsinnigste und Ergreifendste gebraucht. Auch das Finale seiner Heroen-Symphonie ist variationenartig geschrieben; hier aber, nach den kolossalen im einheitvollsten Reichthum gewaltig vordringenden Formen der erstern Sätze, lässt sich auch die Schwäche der Variationenform empfinden und das in jedem Einzelnen so reiche und tiefe Tonstück eben gegen das Ende mehr stückweis als in Einem mächtigen Strome erscheinen.

Soviel über die Form im Allgemeinen. Wir wenden uns nun zu den einzelnen an ihr zur Betrachtung kommenden Momenten.

1. *Das Thema.*

Es ist rathsam, ein Thema zu wählen, das mannigfachen Umgestaltungen Gelegenheit giebt und bei einer Ausführung in mehrern Variationen nicht zu grosse Ausdehnung uns aufnöthigt.

Einfachheit ist daher erstes Erfoderniss eines guten Variationenthemas, denn sie lässt der Motivirung und Ausführung in den Variationen den freiesten Spielraum. Wir haben aber diese Foderung mehr dem Geiste, mehr dem Sinne nach als der materiellen Bildung nach zu verstehen. Denn was die letztere betrifft, so wissen wir, dass jedes Tongebilde eine unabsehbare Reihe weiterer Ausführungen zulässt; und auf der andern Seite auf immer einfachere Gestaltungen zurückzuführen ist. Wir werden also auch das angefüllteste Thema noch weiter ausfüllen und ausführen, und umgekehrt jedes einfache Thema auf ein noch einfacheres zurückführen können. Die Einfachheit des Inhalts aber sehen wir darin, dass das Thema einen einigen Gedanken fest und bestimmt ausspreche, ohne einen zweiten, ohne Nebenbeziehungen und Erörterungen. Das ist denn ein fester Kern, aus dem sich der Tonbau wie ein Baum mit mannigfaltigen Aesten und Zweigen erheben kann.

Kürze ist ein zweites, obwohl eben nur äusserliches und nicht bestimmt zu ermessendes Erfoderniss. Ein zu langes Thema nöthigt uns zu gleich langen, meist noch längern Variationen, mithin zu einer ungebührlichen Ausdehnung des ganzen Werkes, — oder zu einer Beschränkung auf wenig Variationen. Es ist im Allgemeinen wohl anzunehmen, dass ein Variationenthema nicht leicht über zwei Theile (die dreitheilige Liedform ist ohnehin die unvollkommnere) und in jedem nicht eben über acht Takte (die bekannte Grundzahl der Perioden) haben sollte. Doch sind auch längere Themate glücklich behandelt worden, wie denn einem sinnreichen und gebildeten Tonsetzer keine äussere Erschwerung unüberwindlich ist. So hat Beethoven einen Walzer von zweimal sechszehn Takten (drei und dreissig Veränderungen Op. 120) Seb. Bach eine Ariette von gleicher Länge meisterhaft und mit seltnem Kunstreichthum variirt. — Umgekehrt kann eine zu grosse Kürze des Themas auch für die einzelnen Variationen zu kleinen Spielraum bieten, so dass das Ganze zuletzt sich als eine Reihe zu enger, allaugenblicklich wieder ein Ende nehmender Tonsätze unvortheilhaft darstellt. Eines der kürzesten gelungen behandelten Thema's ist das von K. M. v. Weber variirte Zigeunerlied in zwei Theilen von je vier Takten. Allein schon dem Thema, und so auch der Mehrzahl der Variationen ist ein gewisses fahriges, unstät abbrechendes Wesen eigen, und so trägt jene im Allgemeinen nicht günstige Kürze noch zur Karakteristik bei.

Sehr wichtig ist endlich die Modulation des Themas, besonders in den Schlussfällen; denn jede Mangelhaftigkeit droht sich in den Variationen zu wiederholen, — oder zwingt uns zu absichtsvollen, leicht dem Wesen des Themas fremden Wendungen. So finden wir im ersten Hefte der Mozartschen Werke in der zweiten Sonate ein liebliches, anmuthig variirtes Thema in zwei Theilen von acht und zehn Takten; der erste Theil schliesst seinen Vordersatz auf der Dominante, den Nachsatz auf der Tonika, der zweite gleichermaassen; und diese gleichmässigen Schlüsse, die sich in den Variationen wiederholen, zerstücken das Ganze in gar zu kenntliche Theile und lassen es noch kleiner erscheinen, als es ist. Es versteht sich übrigens, dass man Mittel genug finden wird, solchen Mangel der Anlage in einzelnen Variationen zu verbergen, oder durch anderweite Reize der Tonführung zu vergüten.

2. *Auffindung der Motive.*

Der nächste Schritt nach der Wahl des Themas ist eine eindringende Betrachtung desselben, um es einerseits auf seine Grundzüge zurückzuführen, und andrerseits herauszufinden, wo es eine weitere oder andre Ausführung gleichsam von selbst verlangt. Beides muss uns aus der Melodik und der Figurirung schon geläufig sein. Diese zweiseitige Betrachtung aber wird uns so viel rhythmische, melodische, harmonische, kontrapunktische Motive an die Hand geben, dass uns eher ihre zudringende Menge, als ein Mangel an ihnen in Verlegenheit bringen kann, und dass es hier keiner fernern Unterweisung bedarf.

Musterhaft, und selbst für Meister der Satzkunst noch stets lehrreich sind in der Auffindung der Motive die schon erwähnten drei und dreissig Veränderungen auf einen Walzer von Diabelli von L. v. Beethoven. Derselbe Walzer war einer grossen Anzahl wiener Tonkünstler übergeben und von jedem einmal variirt worden. Vielleicht mit ihnen aufgefodert, oder durch jene Sammlung veranlasst, ergriff nun auch er, der grösste Tondichter unserer Zeit, den geringen Stoff, durchdrang ihn tief, und gab nicht etwa eine stetige Reihe von Entwickelungen des Themas (wie es die gewöhnliche Bestimmung der Variationen ist) sondern hob das Fernste, den Meisten ungesehen Entschwindende, die innersten, und so auch die kühnst hinausgreifenden Wendungen und Beziehungen des Themas hervor, dass man fast sagen möchte: es seien Gränzsteine in diesen Variationen gesetzt, bis wie weit die dermalige Kunst habe schweifen können. Es wird also nichts leichter sein, als zwischen dem Beethovenschen Thema und seinen Variationen noch unzählige andre, anziehende und sinnige, zu erfinden. Aber über diese Gränzen hinaus zu gehen, das — darf man sagen — ist noch Niemandem gegeben worden; es erkünsteln und damit das eigne Werk verderben, wäre freilich auch möglich. Lehrreich werden aber diese Variationen über alle ähnliche Werke, wenn man sich erst ganz in sie vertieft, von ihrem Wesen ganz erfüllt (denn Viele möchten Anfangs von ihnen befremdet werden) und dann den Wegen nachsinnt, die Beethoven aus dem Thema zu seinen Motiven geführt haben.

In einer andern meist kontrapunktischen Weise sind die ebenfalls schon erwähnten Variationen von Seb. Bach Muster reicher Erfindung. Unter andern hat Bach seinem Thema Kanons in allen Intervallen, auch in der Verkehrung, abzugewinnen gewusst, und Figurationen, Spielmanieren aufgefunden, die ein Jahrhundert später andern Komponisten als neue Erfindungen zugerechnet wurden; z. B. die Figur der neun und zwanzigsten Variation, die in A. E. Müllers Capricen und noch neuern Werken wieder aufgenommen worden ist.

3. *Ausführung der Arbeit.*

Haben wir nun das Thema in seiner Tiefe und nach allen Seiten durchdrungen und uns von ihm erfüllen lassen: so wird wenigstens in ungefähren Umrissen ein Bild vor uns aufsteigen dessen, was wir aus dem Thema herausbilden, wie wir aus ihm und den Variationen ein Ganzes, oder wenigstens eine sinnreiche Folge einzelner Tonstücke bilden können. Dies ist der Plan, dem wir im Allgemeinen folgen, den wir aber unter der Arbeit weiter ausführen, oder auch theilweise abändern. Ein solches vorläufiges Ueberdenken ist förderlich für die Einheit der Arbeit; doch darf man ihm nicht zu ängstlich nachhängen, damit nicht die Frische der Arbeit daran eingebüsst werde. Ohnehin wird jeder, der sich nach unserer Anleitung an eine stetig fortschreitende Entwickelung gewöhnt hat, auch bei der Variationenform schon von selbst geneigt sein, den natürlichen Fortgang vom Nähern zum Fernern, vom Einfachern zum Zusammengesetztern zu befolgen; so wie jeder, der in diesen stufenweisen Entwickelungen einheimisch ist, sicher und ohne Abgerissenheit über die enge Folge nächstliegender Entwickelungen zu fernern und anziehendern hinwegschreiten, oder auch auf die rechte Weise statt der stufenweisen Entwickelung zu grösserm Reize des Ganzen für Wechsel- und Gegensätze sorgen, z. B. nach bewegtern Sätzen wieder auf einfachere zurückkommen wird.

Was nun die einzelnen Variationen betrifft, so können sie ferner entweder die Hauptstimme (die Melodie vorzugsweise so genannt) oder die Begleitung, oder Beides zugleich betreffen.

Die Melodie kann rhythmisch und melismatisch weiter ausgeführt oder umgestaltet, sie kann in einen Gang verwandelt werden, aus dem die eigentlichen Melodietöne mehr oder weniger bestimmt und bedeutungsvoll hervortreten. Alle diese Gestaltungen sind uns schon geläufig, und es kann hier am wenigsten einer neuen Anweisung bedürfen.

Wie die Hauptstimme, so kann jede Nebenstimme in mannigfachster Weise ausgeführt oder variirt werden. Bei dieser leichtern Weise der Arbeit ist es nächst der Hauptstimme zuerst der Bass, dann etwa eine Mittelstimme, die man in eine laufende Figur (Passage) verwandelt; eine Arbeit, die zu gering ist, und zu der es gar zu viel Beispiele giebt, als dass man hier noch eine Anweisung dazu erwarten sollte. Die meisten Variationen von Mozart sind dieser Art; geistreiche und glänzende Figuren hat unter andern auch Prinz Louis in seinen Variationen erfunden.

Sinniger wird die Aufgabe der Variation, wenn die Umgestaltung nicht blos eine oder ein Paar einzelne Stimmen, sondern wesentlich das Ganze trifft. Hier treten nun alle Formen der Figurirung (jedoch in freierer Weise) des Kanons und der Fuge, sowie die verschiednen Liedformen in Anwendung, die ganze Modulation, der ganze Bau des Themas kann sich verwandeln. Einige Variationen von Mozart und die meisten von J. Haydn gehören hierher. Als Muster reizendster polyphoner Figurirung wären Haydns Variationen über das östreichsche Volkslied (Gott erhalte Franz den Kaiser) zu nennen, sowie mehrere Werke von Beethoven, z. B. die Variationen in der *As*-dur-Sonate Op. 26. Sehr geistreich und gehaltvoll sind auch als hierher gehörig C. M. v. Webers Variationen über Mehüls Romanze „Ich war Jüngling noch an Jahren“, zu nennen. Die reichsten Werke, Beethovens 33 und Bachs 30 Veränderungen, haben wir schon genannt; das erstere ist nicht blos in dem Herausgreifen eigenster Motive, sondern auch in dem energischen Festhalten und Verarbeiten zu stets neuen Karakterbildern ein nie genug zu studirendes Muster.

In den genannten Werken ist das Karakteristische gleichsam zufällig in die einzelnen Variationen hineingetreten. Allein es kann auch bewusster Zweck sein, in einzelnen Variationen einen bestimmten Karakter auszuprägen, oder in einer Variationenfolge eine Reihe von Karakterbildern vorüberzuführen. Das Erstere wird in untergeordneter Weise vielfältig angetroffen, da man irgend ein Thema bald in einen Marsch, oder Tanz verwandelt, bald ihm Choralform, oder durch ausführlichere Modulation, gehende Bässe, kleine Nachahmungen u. s. w. einen kirchlichen Anstrich zu geben sucht.

Das Grössere und Sinnreichere hat unter Andern C. M. v. Weber in seinen Variationen auf ein Zigeunerlied, und auf ein russisches (Kosaken-) Lied geleistet, in denen er — als geistige Variationen der Themate — in den einzelnen Veränderungen eben so viel einzelne Situationen oder karakteristische Seiten aus dem Zigeunerleben, oder aus dem leicht durch die Länder bis ins ferne

Südland gaukelnden Kriegszug jener nomadischen Heerschaaren vorüberzuführen scheint.

Das Tiefste ist, wenn in dieser Form sich nicht äusserliche Verhältnisse an einander reihen, sondern ein innerliches Leben in mannigfachen aus Einer Idee, Einem Antrieb hervortretenden Seelenzuständen sich entfaltet, wie man in dem Finale der Beethovenschen Sonate Op. 111 zu finden wüsste*) Wer solchen Offenbarungen unserer Kunst zugereift ist, der wird schon im Voraus ihre Möglichkeit ahnen, und am rechten Orte, in rechter Stunde wird sich ihm erschliessen, was unsere Meister davon schon vollendet haben, und was ihm zu bilden beschieden ist. Wem aber darüber kein ursprüngliches Bewusstsein inwohnt, dem kann nicht hier, sondern eher in der Musikwissenschaft Aufschluss gegeben werden. Denn die Kompositionslehre hat nur zu weisen, wie wir das, was in uns gelegt oder in unserer geistigen Bildung gewonnen ist, kunstmässig gestalten, ausbilden, verwenden können.

Bei allen ferner noch zu erwähnenden Formen macht sich die Variation noch als Hülfsmittel, die Themate, Sätze oder Gänge neu erscheinen zu lassen, geltend. Wir werden nämlich als karakteristisches Merkmal dieser Formen zu gewahren haben, dass ein oder mehrere Sätze in ihnen ein- oder mehrmal wiederholt werden. Die Wiederkehr dieser Sätze ist nothwendig, nicht aber ihre unveränderte Beibehaltung. Sie werden vielmehr durch den Fortgang des Ganzen, durch den steigenden Eifer, durch die innigere Versenkung in sie ihre ursprüngliche Form weiter ausbilden oder theilweise verändern; es werden bewegtere Formen, melismatische Zusätze, Zwischenschiebungen und Erweiterungen (oder auch Auslassungen) veränderte Modulation und Begleitungsform, Umkehrungen aller Art, auch Verkehrungen u. s. w. dienlich oder gar nothwendig erscheinen und bei aller Einheit doch Einförmigkeit vermeiden, in dem Dagewesenen Neues vernehmen lassen. Meister in sinniger, oft das Tiefste aussprechender Umgestaltung oder Veränderung ist vor allen Beethoven zu nennen. Der Jünger hat auch in dieser Beziehung seine Werke unablässig zu studieren, und aufmerksam zu beobachten, wie die Sätze und Themate dieses Meisters (besonders in den grössern und spätern Werken) sich allmählig verändern und vollenden.

---

*) Vergl. deren Anzeige im ersten Jahrgange der Berl. allg. mus. Ztg. v. 1824.

Vierter Abschnitt.

Die Rondo-Form.

Das Rondo hat Einen Hauptgedanken oder Hauptsatz, von dem es abgeht auf Nebengedanken, um immer wieder auf den Hauptgedanken zurückzukommen. Es ist also der Hauptsache nach entweder ein und dasselbe mit der dreitheiligen Liedform, oder eine weitere Ausbildung, eine Erweiterung dieser uns schon bekannten Form.

Erste Rondoform.

Die einfachste Gestaltung des Rondo würde nun die sein, nach einem periodischen Satze von ungetheilter Form, oder zwei oder drei Theilen einen längern oder kürzern Gang folgen zu lassen und dann mit dem Hauptsatze, oder mit ihm und einem aus ihm oder dem Gange genommenen Anhange zu schliessen. Der Gang vertritt hier die Stelle eines Zwischensatzes, oder des zweiten Theils in der dreitheiligen Liedform. Er könnte in einer blossen ein- oder mehrstimmigen Figur (Passage) in einer polyphonen Figurirung, in einer Satzkette, auch wohl in einem mehr oder weniger ausgeführten Fugensatze (wie wir bereits S. 281 gesehen) bestehen. Diese Form wird nicht leicht anders als zu den langsamen Sätzen (Adagio) grösserer Werke, z. B. Sonaten oder Symphonien anwendbar erscheinen.

In dieser einfachsten Form standen sich zwei Massen gegenüber: der Hauptsatz zu Anfang und Ende, und dazwischen der Gang; wobei sich von selbst versteht, dass der Hauptsatz den Hauptton inne haben, der Gang aber sich in einem oder mehr fremden Tönen bewegen wird.

Zweite Rondoform.

Eine weitere Ausbildung wäre nun, anstatt des blos gangmässigen Zwischensatzes einen wirklichen zweiten Satz zu bringen; eine Form, die ebenfalls zunächst für die langsamen Sätze in grössern Werken, oder auch für Finalen kleiner Sonaten u. s. w. geeignet erscheint. Der Hauptsatz erhält zwei- oder dreitheilige Liedform; es folgt dann unmittelbar oder nach einem überleitenden Gange der zweite Satz, oder Nebensatz, und eben so mit oder ohne Ueberleitung die Wiederholung des Hauptsatzes und — mit oder ohne Anhang — der Schluss des Ganzen. Dass der zweite Satz nicht blos unterschieden, sondern mehr oder weniger im Gegensatze zum Hauptthema sich bilde, liegt schon in dem Grundwesen aller Tonbildung. Bliebe im Komponisten dieselbe Stimmung, dieselbe Idee waltend, so würde er gar nicht vom ersten Thema abgehen, sondern aus ihm die ganze Entfaltung seines Innern gewinnen. Es muss also eine zweite, aus der ersten sich entfaltende oder an sie sich reihende Idee sein, die ihn zu dem zweiten Thema abruft, und so wird dem einfachern, ruhigern — oder sanftern ersten Thema von selbst ein bewegteres, — oder heftigeres zweites Thema folgen. Dass beide Gegensätze in der allgemeinen Stimmung oder Idee des Kunstwerks und Künstlers doch wieder eine höhere Einheit behaupten, ist klar. Es bedarf aber hierzu keiner Anleitung (und eine formelle wäre unmöglich) sondern muss von der Energie und Ausdauer der Stimmung erwartet werden, die uns zur Komposition angeregt hat. Nur der Rath ist zu wiederholen, dass man wo möglich jedes Tonstück in Einem Zuge (wenigstens den Hauptgedanken nach) entwerfe, nicht eher, als bis die Hauptmomente sicher erfasst sind, anfange zu arbeiten, dann aber der ersten Konzeption treu und fest anhange, sich nicht durch Klügelei, Wähligkeit oder spätere scheinbar glücklichere Erfindungen und Einfälle verlocken lasse, sondern nur aus den dringendsten sichersten Gründen vom ersten Entwurf abgehe. Denn wieviel Schöneres oder Grösseres uns auch hernach in den Sinn komme: das hat gewöhnlich der erste Wurf voraus, dass er in unbefangner, sicherer Einheit aus unserm Geiste hervorgetreten ist.

Auch in dieser erweiterten Rondoform wird der Hauptsatz im Hauptlone zu stehen kommen. Der Nebensatz aber kann nicht, wie zuvor der Gang, durch mehrere Tonarten schweifen; er will als ein geschlossnes Ganze, wenn auch als ein untergeordnetes im grössern Ganzen, sich geltend machen, muss also einen festen Sitz in einer Tonart einnehmen. Hier bietet sich nun zunächst — als stärkster Gegensatz — die Paralleltonart dar. Stand der Hauptsatz in Dur, so würde also der zweite Satz in Moll zu stehen kommen; stand der erste in Moll, würde der zweite Dur werden. — Doch kann auch füglich eine sonst verwandte Tonart, z. B. die der Unter- oder Oberdominante Sitz des zweiten Themas werden.

Die Gänge zwischen beiden Sätzen werden entweder Fortsetzungen, Weiterführungen des vorangehenden Thema's sein, oder — wenn dasselbe dazu keinen günstigen Stoff gab — Entwickelungen eines neuen Satzes, der aber nicht zum Thema reift, Figurationen aus einem dagewesenen Motiv, oder auch allenfalls eine frei eintretende Passage. Sie sind vorzugsweise der Ort, fremdere Tonarten zwischen die der beiden Themate zu stellen und dadurch den Eintritt derselben bedeutender zu machen.

Wird dem ganzen Tonstücke ein Anhang zugefügt, so bietet für ihn das Hauptthema, das theilweise oder ganz, vielleicht verändert, vielleicht in ein andres Tongeschlecht versetzt, den nächsten Stoff dar; wohl könnte aber auch das zweite Thema, oder einer der Gänge, oder Alles zusammen im Anhange berührt werden; noch bündiger könnte der Schluss erscheinen, vermöchte man aus einem der Themate und einer Gangfigur (einer Passage) einen Doppelsatz zu bilden und denselben zuletzt in der Umkehrung zu wiederholen.

Dritte Rondoform.

Endlich nun gelangen wir zur vollständigen Ausbildung der Rondoform, zu deren dritter Weise.

In dieser treten nach dem Hauptsatze noch zwei Nebensätze, der eine in der Paralleltonart, der andre in einem andern nächstverwandten Tone auf. Geht der Nebensatz im Paralleltone voran, so ist für den zweiten Nebensatz die Unterdominante der geeignetste Ton; denn er bereitet mit gehöriger Fülle den Wiedereintritt des Haupttones vor, in dem der Hauptsatz wieder erscheinen und schliessen wird. Ist aber der Satz des Paralleltones bestimmt, zuletzt zu erscheinen, so würde für das andre Nebenthema die Oberdominante der schicklichste Sitz sein, — am wenigsten die zum Schluss ziehende Unterdominante.

Diese drei Sätze nun vereinigen sich, wie in der vorigen Form, durch Gänge zu einem Ganzen. Der Hauptsatz im Haupttone beginnt; ein Gang führt zum ersten Nebensatze. Unmittelbar nach ihm, oder durch Vermittelung eines Ganges kehren wir in den Hauptton zurück, wiederholen den Hauptsatz, gehen von da in bisheriger Weise zum zweiten Nebensatz und abermals zum Hauptsatz im Haupttone zurück. Hier wird mit oder ohne Anhang geschlossen.

Die Einheit eines solchen Tonstückes beruht, wie man sieht, hauptsächlich auf der Rückkehr zum Hauptton und Hauptsatze. Die Nebensätze reihen sich mit den Gängen an, stellen sich zwischen den dreimaligen Auftritt des Hauptsatzes, ohne ein näheres Verhältniss mit ihm einzugehen, als in der Verbindung zu einem einzigen Tonstück und in der Einheit der Stimmung liegt. Dies genügt für kleinere Kompositionen; und daher ist die hier beschriebene Rondoform vielfältig bei Tonstücken langsamern Ganges, z. B. den Adagiosätzen in Sonaten u. s. w. angewendet, denn diese haben in der Regel keine weite Ausdehnung und einen mehr innigen als starkbewegten Inhalt.

Für das grosse Rondo, in schnellerer Bewegung, wie es entweder als selbständiges Werk (dann meist mit einer Einleitung) oder als Finale von Sonaten u. s. w. auftritt, ist daher noch eine Umgestaltung zu bemerken, die auf dem Wege der Modulation eine grössere Einheit und Haltung des Ganzen bezweckt. Der erste Satz nämlich wird, wie zuvor, im Hauptlone aufgestellt, der zweite in der Tonart der Oberdominante; dann wird der erste Satz wiederholt. Darauf erscheint das dritte Thema in der Parallele oder Unterdominante; Alles bisher wie zuvor. Nun aber wird im Hauptlone nicht blos der erste, sondern auch der zweite Satz wiederholt und mit einem am Besten aus dem Hauptsatz entlehnten Anhange geschlossen. Der zweite Satz erscheint also in zwei verschiednen Tonarten, giebt zuletzt dem Hauptlone längere Geltung und bildet mit dem Hauptsatz und Anhange eine volle, vollbefriedigende Schlussmasse. Dussec und C. M. v. Weber, Prinz Louis, Hummel und Andre haben umfangreiche und treffliche Arbeiten in dieser Form niedergelegt. Von Beethoven wären die reizendsten und genialsten Werke aufzuweisen. Es scheint aber, dass die Unerschöflichkeit seines reichen und tiefen Gefühls ihn eben in dieser aneinanderkettenden Form bisweilen zu weit geführt hat, wenn er nach den feststehenden Wiederholungen nochmals im Anhange das Thema aber- und abermal wiederholt. Als Beispiel könnte das Finale seiner *A*-dur-Sonate (Op. 2) dienen, dessen Hauptthema so reizend, und stets so frisch und neu eingeführt ist, und gleichwohl zuletzt, im Anhange, fast zudringlich erscheint, so anziehend, für sich allein betrachtet, auch die letzten Wiederholungen sein mögen.

Dies macht uns nun darauf aufmerksam, dass wir in der aneinanderhängselnden Rondoform wohl die Gränzen erwägen mögen, und dass man der Hauptsache nach schwerlich über die festgesetzten Gränzen mit glücklichem Erfolg hinausgehen kann. Wir sehen den Hauptsatz dreimal, also im Uebergewicht gegen beide Nebensätze, und zwar auf den Hauptpunkten der Komposition. Die beiden Nebensätze genügen, um uns zwei entgegengesetzte Tonarten, die Parallele und eine der Dominanten, zur Haupttonart und im Wechsel mit derselben zu geben; und hier schon müssen wir anerkennen, dass das Wesentliche der Form im Grunde mit dem Wiedererscheinen des Hauptsatzes im Hauptlone befriedigt ist. — Der bekannte Zirkel,

Tonika — Dominante — Tonika
(Parallele)

ist damit geschlossen, und wird zu Gunsten des zweiten Nebensatzes gewissermaassen nur wiederholt —

$$\underbrace{\text{T. OD. (P.) T.}}\underbrace{\text{ P. (UD.) T.}}$$

Wollte man einen dritten Nebensatz einführen, so würde der

Hauptsatz und der Hauptton zum vierten Male wiederholt werden müssen und alles Ebenmaass verloren gehen.

Beiläufig sei bemerkt, dass die grössern mit *Alla Polacca* überschriebenen Tonstücke nichts als grössere Rondos sind, deren Themate (wenigstens das Hauptthema) den Karakter der Polonaise mehr oder weniger festhalten.

Fünfter Abschnitt.

Die Sonatenform.

Ehe wir auf die Betrachtung dieser Form selbst eingehen, müssen wir erst eine Zweideutigkeit der Benennung beseitigen. Sonate heisst bekanntlich ein aus zwei, drei oder mehr Sätzen bestehendes Tonstück für ein oder einige Instrumente. Der Ausdruck Sonatenform würde also die Form eines solchen Tonstückes aus mehrern Sätzen bezeichnen. Nicht aber in diesem Sinne gebrauchen wir ihn hier. Uns soll er die besondre Form eines einzigen Satzes bezeichnen, der in Sonaten, Quatuors, Symphonien u. s. w. gewöhnlich zum ersten, bisweilen auch zum letzten Satze, mitunter auch zum langsamen Mittelsatze (Adagio) ausserdem zu der Mehrzahl der Ouvertüren u. s. w. angewendet wird. Insofern wäre allerdings ein besonderer Name für die spezielle Satzform wünschenswerth; er fehlt uns aber. Nur bei einigen ältern, aus einem einzigen Satze bestehenden Sonaten würde die Benennung unzweideutige Anwendung finden. —

Im Rondo nun fanden wir eine Unvollkommenheit darin, dass nach jedem Nebensatze der Hauptsatz wiederkehrte, wir mit ihm stets auf den Hauptton zurückkamen und ein Satz nach dem andern sich zusammenreihte, ohne tiefere Wechselwirkung. In der Sonatenform ist die Verbindung der Sätze eine innigere und die Modulation eine wirksamere geworden. Zwei Hauptsätze, von denen jedoch der erstere den Vorrang behauptet, wechseln auf mannigfache Weise mit einander, und die Modulation geht nicht hin und her zwischen Haupt- und Nebenton, sondern nimmt einen entschiednen Gang zum Ziele.

Es ist nöthig, bei der nähern Formbestimmung Tonstücke in Dur und Moll, und mehrere Nebenformen zu trennen. Alle kommen darin überein, dass sie dem Wesen nach in drei Theilen geschrieben werden, wenn auch diese Theile nicht immer durch äusserliche Zeichen und bestimmte Schlüsse von einander getrennt sind; der zweite Theil ist vom dritten niemals, — oder nur in seltnen Fällen ausnahmsweise durch einen förmlichen Schluss geschieden.

A. *Sonatenform in Dur.*

Der erste Theil beginnt mit dem **ersten**, aus einem oder zwei Theilen (mit oder ohne Wiederholung des ersten oder beider) bestehenden **Hauptsatze**. Ein Gang führt uns vom Haupttone, *C* dur z. B., zu dem nächstverwandten, nämlich *G* dur. Hier soll der **zweite Satz** eintreten; es ist mithin, besonders bei grössern Tonstücken, rathsam, mit der Modulation (nach Th. I. S. 195) des Ganges noch weiter zu gehen, zur Dominante der Dominante, nach *D* dur. Von hier kann sich nun der Gang mit beruhigender Festigkeit nach der Dominantentonart selbst, nach *G* dur, zurückwenden.

Hier tritt nun der **zweite Satz** auf, zieht ebenfalls einen Gang nach sich, der unmittelbar oder mit einem besondern Schlusssatze endigt. Dies ist der vollkommne Schluss des ersten Theils, der in den meisten Sonaten, Symphonien u. s. w. (in Ouvertüren nie oder sehr selten) wiederholt wird. Vielleicht bedarf es auch eines Anhanges, um zum Wiedererscheinen des ersten Satzes, zur Wiederholung zu gelangen.

Der zweite Theil hebt entweder unmittelbar nach dem Schlusse, oder nach einer kurzen Ueberleitung auf der Tonart der Dominante oder in einem fremden Tone mit dem ersten oder zweiten Thema, oder einem kurzen neuen Satze, oder gleich wieder mit einem Gange an. In den erstern Fällen wird der Satz nicht vollständig vorgetragen, sondern in einen Gang übergeführt, der nach der Dominante der Hauptparallele — von *C* dur also nach *A* moll — bringt. Nun folgt in dieser neuen Tonart das andre, im zweiten Theile noch nicht vorgebrachte Thema (also das zweite, wenn der Theil mit dem ersten, — das erste, wenn er mit dem zweiten angefangen) oder statt desselben ein aus ihm genommenes Fugato. Dann führt ein neuer Gang nach dem Hauptdominantakkord, oder einem aus ihm entwickelten Orgelpunkte, der uns also in den Hauptton zurückbringt.

Hier beginnt nun **der dritte Theil**, der nichts als eine anders modifizirte Wiederholung des ersten ist.

Der erste Satz wird wieder im Haupttone vorgetragen, der darauf folgende Gang aber nicht nach der Ober-, sondern nach der Unterdominante hin gewendet. Diese wird scharf berührt und von ihr aus über die Tonart der Oberdominante nach dem Haupttone zurück modulirt. In diesem wird nun der zweite Satz mit Gang und Schlusssatz, — die ganze zuerst in der Oberdominante dagewesene Masse, vorgetragen. Hiermit, oder mit einem noch zugefügten Anhange schliesst das Ganze.

Dies ist die Grundform eines Sonatensatzes in Dur. Sie macht die wichtigsten Töne, Hauptton, Oberdominante, Hauptparallele zu Sitzen der Themate, zeigt auch jedes der beiden Themate in verschiednen Tonarten, und eines derselben (oder gar beide, — denn der zweite Theil könnte ja auch mit einem Molltone, z. B. der Parallele der Dominante, *E*moll, anfangen) im andern Tongeschlechte. Die Unterdominante wird zur Einleitung der Schlussmasse, die Dominante der Oberdominante zur Festsetzung in der letztern Tonart benutzt, andre Tonarten können zu Anfange des zweiten Theils, im Anhang und in allen Gängen zugezogen oder berührt werden; die Hauptlöne aber behaupten den vorzüglichsten Rang. Denn der Hauptton herrscht in der ersten Hälfte des ersten Theils und im ganzen dritten Theile, die Oberdominante in der zweiten Hälfte des ersten Theils. Der Hauptton waltet, wie ihm gebührt, zu Anfang und Ende, die Oberdominante kann sich aus dem Schlusse des ersten Theils in den zweiten hineinziehen und wird im dritten nochmals berührt. Keine der andern Tonarten wird mehr als einmal Sitz der Modulation, obwohl sie in den Gängen mehrmals angerührt werden kann. So wird kein Ton vergessen, und keiner durch unzeitige Wiederholung abgenutzt.

Von dieser Grundform nun kann mannigfach abgewichen werden, wenn man nur die ihr eigenthümlichen Vortheile im Auge behält.

Vorerst finden wir öfters, besonders bei Arbeiten leichtern Sinnes, wo sich der Geist des Komponisten noch nicht in einem einzigen Gedanken konzentrirt, nicht einem einzigen Gedanken hingegeben hat, statt Eines Hauptthemas im Hauptlone deren zwei, ausser dem andern in der Tonart der Dominante auftretenden Hauptgedanken. Ein solcher Fall begegnet uns öfters in Mozarts Sonaten, z. B. der anmuthigen *F*-dur-Sonate, der dritten im ersten Hefte der Breitkopfschen Gesammtausgabe. Zwei solche Themate kehren im dritten Theile wieder, wie von einem einzigen Thema gesagt worden; — es müsste denn eine Abkürzung wünschenswerth scheinen. In diesem Falle wird nur das Thema beibehalten, aus welchem sich im ersten Theile der Gang entwickelt hat, in der Regel das zweite; — denn wäre das erste geeignet befunden worden, den Gang anzuknüpfen, so hätte es des zweiten nicht bedurft. Auch im zweiten Theile erhält, wenn man nicht beide Themate — und überdies das Dominantenthema — benutzen will, dasjenige in der Regel den Vorzug, aus dem die weitere Entwickelung im ersten Theile statt gefunden.

Ja, — es erscheint offenbar in manchen Sonaten statt des einen oder der zwei geschlossenen Themate bisweilen eine Reihe verschiedner Sätze, die nicht aus einander hervorgehen, und von denen auch keiner für sich allein als Hauptsatz, als Thema gelten kann. Dann muss die ganze Masse, durch Gleichheit der Verwandtschaft der Tonart, der Rhythmik, der Figurirung oder Begleitung, wenigstens der Stimmung verbunden, als das Thema oder der Satz genommen, und im Verfolg bald mehr bald weniger vollständig behandelt werden.

Auch statt des zweiten Themas (auf der Dominante) können ihrer zwei sich finden. Man sieht aber, dass die Häufung der Themate keinen wesentlichen Einfluss auf die Konstruktion des Ganzen hat; die grossen Massen derselben bleiben dabei unverändert, und in den Durchführungen des zweiten, wie in den Wiederholungen des dritten Theiles werden nach dem besondern Sinne des Werks entweder alle Sätze, oder nur einige als die geeignetsten beibehalten.

Abgesehen nun von diesen Häufungen des Inhalts kann im ersten Theile nach dem ersten Thema oder der ersten Masse ohne weitern Uebergang auf der Dominante des Haupttons geschlossen, und diese Stufe nun, als wäre man wirklich ausgewichen, als neue Tonart für das zweite Thema festgehalten werden. Im dritten Theile tritt dann ebenfalls ohne Uebergang statt der Dominantentonart, der Hauptton wieder auf. Diese Abkürzung findet man besonders bei kleinern Sätzen.

Dessgleichen kann der zweite Theil zuerst nach der Parallele des Haupttones und dann nach der Parallele der Oberdominante (von *C* dur erst nach *A* dann nach *E* moll) gehen (so dass die Tonart der Dominante mit dem ersten Theile abtritt) und auf diesen Tönen die Themate wiederbringen. Oder statt der Dominante kann im zweiten Theile zuerst die Parallele derselben (*E* moll) und dann die Parallele des Haupttones auftreten. So stellt sich z. B. der zweite Theil der Zauberflöten-Ouvertüre sogleich auf *G* moll, der Parallele des Dominanttones *B* dur. — Oder statt der Parallele des Haupttons wird die einen halben Ton tiefer liegende Durtonart (von *C* dur aus statt *A* moll, *As* dur) genommen. So stellt die Don Juan-Ouvertüre im zweiten Theile das erste Thema nicht in der Hauptparallele (von *D* dur, also *H* moll) sondern in *B* dur auf. — Andre mehr willkührliche Veränderungen müssen der besondern Beurtheilung in jedem einzelnen Falle überlassen werden. So stellt Beethoven im ersten Satze seines wunderschönen *B* dur-Trios (Op. 97) den zweiten Satz gleich im ersten Theile nach *G* dur, statt nach *F* dur, und lässt zu Anfange des zweiten Theils das erste Thema in der Unterdominante (*Es* dur) auftreten.

B. *Sonatenform in Moll.*

In Mollsätzen wird das zweite Thema mit seinem Ausgang' und Schlusssatze regelmässig in den Paralleldurton (also von *A*moll in *C*dur) gesetzt, und desshalb der erste Gang nach dem Dominantentone dieser Parallele (also im obigen Falle nach *G*dur) gelenkt. Der Grund ist früher bei den Grundsätzen für Modulation angegeben worden; in den meisten Fällen erscheint es nämlich zu düster, eine Molltonart auf die andre zu häufen, einen ganzen ersten Theil in Moll zu setzen, nämlich in den Hauptton Moll und dessen Molldominante. Im zweiten Theile wird eines der Themate in die Unterdominante (*D*moll) das andere in die Oberdominante gestellt; beide mit den dazu gehörigen Gängen bilden eine ununterbrochen fortgehende Masse, und führen mittels eines Orgelpunkts zurück in den Hauptton zum dritten Theile. Dieser beginnt nun mit dem ersten Thema; der Gang führt über Unter- und Oberdominante zum zweiten Thema, ebenfalls im Hapttone oder in der Durtonart (*A*dur) auf derselben Tonstufe. Gang und Schlusssatz gehören dann ebenfalls dem Hapttone in Moll oder Dur an. Auch könnte der zweite Theil zuerst nach der Tonart der Ober- und dann nach der Unterdominante gehen, und was der willkührlichern Abweichungen mehr sind.

Sechster Abschnitt.

Willkührliche Gestaltungen.

Zur vollständigen Uebersicht aller Konstruktionen, die im dritten Theile gehörigen Orts zur Sprache kommen, gehört hier noch die Erwähnung der Formen,

die entweder eine der vorigen theilweise umfassen,
oder aus mehrern derselben beliebig zusammengesetzt sind.

Zu den erstern gehören die meisten Einleitungen zu Symphonien, Sonaten, Arien u. s. w., die entweder mit einem liedförmigen Satze anfangen und mit einem Gange — nicht zu dem Thema zurück, sondern in einen neuen Satz (z. B. ein Rondo, einen Sonatensatz u. s. w.) hineinführen; oder die mit einem Gange beginnen und satzförmig, aber nicht im Hapttone, sondern etwa auf der Dominante schliessen und nun zum Hauptstücke hinführen.

Zu letztern gehören grössere, aus Stücken mannigfacher Form zusammengefügte Tonstücke (z. B. Fantasien, — die *C*moll-Fantasie von Mozart, oder Operfinales, — die aus Mozarts Figaro, Don Juan u. s. w.) die keine weitere formelle Einheit haben, als dass (meistens) im Hauptlone endlich geschlossen und die kleinern Sätze zuletzt durch einen grössern zusammengehalten werden.

Wie und zu welchen Zwecken nun verschiedne Formen gemischt oder auch mehrere Sätze verschiedner oder derselben Formen zu einem grössern Ganzen, z. B. einer Symphonie, zusammengereiht werden, kann und muss hier übergangen werden, wo es nur darauf ankam, in allgemeinen Umrissen zu zeigen, wie sich die grössern Formen aus den vorangegangenen einfachern herausbilden und zusammensetzen, und wie durch alle hindurch dieselben Grundsätze rhythmischer und modulatorischer Konstruktion gelten. Das Nähere über die Hervorbringung und Anwendung aller Formen gehört der Lehre vom Vokal- und Instrumentalsatze an.

Ende des zweiten Theils.

Anhang.

Erläuterungen und Zusätze

zum

zweiten Theile.

Zur ersten Abtheilung des dritten Buches.

Nach Seite 60.

Die fortwährende Uebung in allen Arten liedförmiger Sätze kann dem Kompositionsschüler nicht genug empfohlen werden. Das Lied ist die zusammengehaltenste Form eines musikalischen Gedankens und nöthigt uns von allem, dem Anfänger (und überhaupt dem Musiker vor andern Künstlern) so nahe liegenden, so verführerischen und verderblichen Umherschweifen und von allem in das Weite, Unbestimmte Sich-Ergehen zurück in eine feste, ja enge Abgränzung, damit aber in eine bestimmte und treffende Aussprache dessen, was wir eigentlich gewollt. Es macht den Schwächern die Vollendung künstlerischer Werke nahe erreichbar und gewöhnt die lebhafter, unruhig Erweckten, jeden Keim zu zeitigen, jede Vorstellung zu einem Kunstwerk auszuprägen. Und diese letztere Neigung ist es, die das künstlerische Wesen vollendet. Naturell und Bildung sind im Künstler geschäftig, die Welt und sein eignes Leben in die Athmosphäre der Kunst zu erheben: sein Pulsschlag und sein Athem ist erfüllt von den unsichtbaren Strömungen jenes geheimen Lebens. Aber dies macht ihn nur zum Geniessenden, kann ihm nur die Seeligkeit eines entzündeten Herzens verleihen. Noch muss die Thatkraft ihm eingeboren, erweckt, erzogen, gesteigert sein, jede Empfängniss auszugebähren als ein bestimmtes Gebilde, und so der Welt wiederzugeben, was er von ihr und aus ihr empfangen zu seiner und ihrer Beseeligung. Dies ist die schöne Liebespflicht, in der der Berufene und Ausgerustete sein Recht und die Rechtfertigung seines Lebenswerkes der Welt darlegt, und sich liebend und dienend zu ihr hinneigt, während sein inneres Schaffen und Wirken durchaus von jedem äussern Einfluss und Gesetze frei bleiben soll.

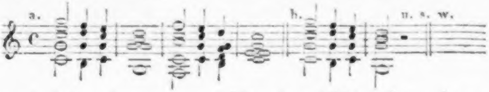
Neben dem aber, dass die Liedformen die günstigste Atmosphäre für die ersten freien Athemzüge des Kunstjüngers bieten, gewähren sie ihm auch den glücklichsten Stoff, an dem er den rhythmischen Sinn und die Konstruktionskunst üben kann; was er hier im Kleinen und Feinsten sich aneignet, kommt ihm in allen spätern und zusammengesetzten Formen zu Gute. Nicht ohne Grund haben wir daher die Erweiterungen und Umgestaltungen des Rhythmus S. 28 u. a. mit besonderer Sorgfalt erwogen. Der eifrige Jünger muss während seiner fernern Studien fleissig auf diese ersten

Gestaltungen zurückkommen und an ihnen alle Wendungen des Rhythmus gleichsam zu erschöpfen trachten. Daneben aber muss er sich besonders emsig in Volksliedern der Deutschen, Galen (Schotten und Irländer) und Scandinavier (besonders Norweger und Schweden) umsehen, in denen sich ein Schatz der naivsten, freiesten und geistreichsten Rhythmen aufgesammelt zeigt. Auch die slavischen Völker (besonders Polen, Südrussen und die unter russische Botmässigkeit gekommnen deutschen und finnischen Stämme) sind reich an eigenthümlichem Gesang; unter den romanischen Völkern zeigen sich Spanier und Portugiesen am eigensten, Franzosen und Italiener (besonders letztere) am superfiziellsten. Auch die Nationaltänze verdienen grosse Aufmerksamkeit.

Hierbei nun zeigt sich noch ein Nachtrag zu den frühern rhythmischen Erörterungen veranlasst, den wir aus seinem Grunde heraus aufzufassen haben. Es geschieht gleich an veranschaulichenden Fällen.

Wir haben nämlich zuvor — wo es auf die Entwickelung mannigfacher Liedweisen aus einem Grundmotiv oder einer ursprünglichen Gestalt (No. 1 und 3) ankam, den Rhythmus nur innerhalb eines geschlossenen Satzes oder einer Periode beobachtet, und ihn sich da bald ausdehnen, bald (z. B. in No. 34) zusammenziehen sehen. In eigenthümlicher Weise ist nun der Rhythmus noch bei der Verknüpfung verschiedner Sätze bisweilen geschäftig. Ursprünglich sollte jeder besondre Satz auch besonders abgeschlossen werden. Der Trieb des Ganzen ist aber bisweilen so lebhaft, dass er die abschliessenden Schranken durchbricht. Hier —

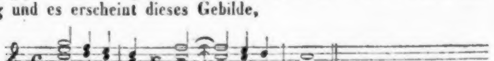
1
66



sehen wir bei *a* einen aus zwei Klauseln gebildeten Satz, dessen zweite Klausel die unverkennbar ähnliche Wiederholung der ersten ist. Es hätte auch so wie bei *b* geschrieben werden können; denn mit dem Eintritte des zweiten Taktes ist die erste Klausel als eine von zwei Takten vollkommen bezeichnet, und der Schlussakkord wirkt über die Pause hinweg eben so sicher, als würde er, wie bei *a*, fest ausgehalten.

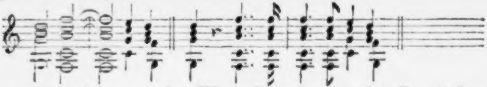
Nun aber soll der Satz mit Bedeutsamkeit, mit Emphase vorgetragen werden; sogleich reisst uns der Eifer über die Pause hinweg und es erscheint dieses Gebilde,

2
66



in dem die zweite Klausel gleichsam vorzeitig eintritt, die Pause der ersten Klausel in No. $\frac{1}{66}$ für sich benutzt. Es hätte dieser Vorgriff in mannigfacher Weise, z. B.

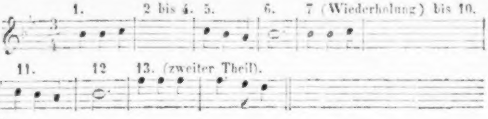
$\frac{3}{66}$



sich gestalten können; das Wesentliche beruht überall auf dem Vorgreifen der zweiten Klausel in den Raum der ersten hinein, und in der dadurch geminderten Scheidung beider.

Was hier an zwei Klauseln eines engen Satzes gezeigt ist, kann ebensowohl grössere Tonmassen betreffen. Es kann zunächst die Wiederholung eines Satzes auf dessen Schlusston selber fallen. Das bekannte, schon Th. I. No. 658 angeführte Volkslied: „Heil dir im Siegerkranz“ bildet z. B. seinen ersten Theil aus drei zweitaktigen Abschnitten, so dass der erste Theil mit dem vollen sechsten Takte schliesst. Dieser Theil wird wiederholt; folglich trifft der Anfang der Wiederholung auf den siebenten Takt, folglich tritt nach der Wiederholung der zweite Theil auf dem dreizehnten Takte ein, wie dieser Entwurf

$\frac{4}{66}$



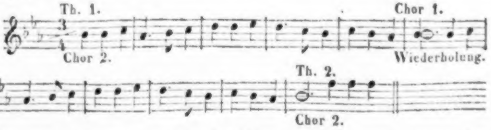
zeigt.

Nun aber könnte, vielleicht am Schluss einer grössern doppelchörigen Ausführung des Gesanges, ein grösserer Eifer sich entzündet haben, es könnten die Chöre wetteifernd die Theile und deren Wiederholung in dieser Weise —

Chor 1.	0	Wiederholung.	0	Wiederholung.
Chor 2.	Erster Theil.	0	Zweiter Theil.	0

einander abnehmen, und jeden Eintritt auf den Schluss des vorangehenden Chores —

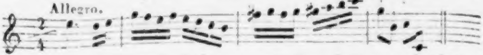
$\frac{5}{66}$



stellen, so dass nun die Wiederholung auf den sechsten, der Eintritt des zweiten Theils auf den elften Takt fiele.

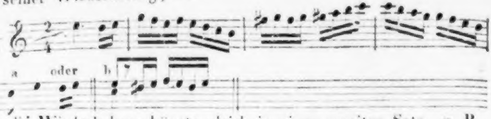
In solcher Weise kann sich ein höchst bewegliches Spiel durch alle Wiederholungen und Sätze eines Tonstückes forttreiben, indem wir stets oder doch mehrmals nach einander auf dem Schlusstone aus der erwarteten Ruhe in die Erregung eines neuen oder wiederholenden Satzes hineingerissen werden. So könnte dieses Sätzchen,

6/66



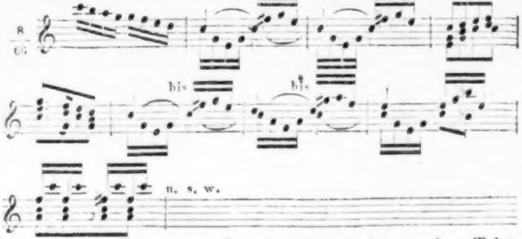
das — eigentlich Vierachteltakt — auf dem dritten und vierten Achtel des vierten Taktes schliesst, in andrer Wendung sogleich zu seiner Wiederholung, —

7/66



und die Wiederholung könnte gleich in einen zweiten Satz, z. B.,

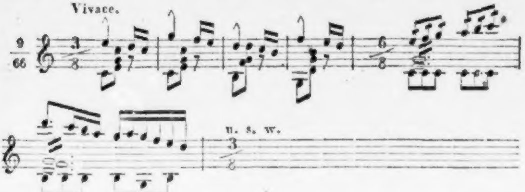
8/66



hineinführen. Dieser neue Satz beginnt mit dem zweiten Takte von No. 8/66 und will eigentlich auf dem sechsten Takte schliessen. Aber wieder auf dem Schlusstone beginnt seine Wiederholung, die sich dann zu einer Erweiterung anlässt.

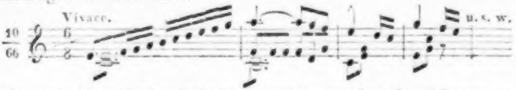
Dieser Verschmelzung von Sätzen zu grössern Massen ist es zunächst zuzuschreiben, dass man sich auch nicht an die ebenmässigsten Taktzahlen gebunden hat. Schon No. 6/66 schliesst — streng genommen — auf einem gewesenen Hauptheile, also nicht mit vollem Gewicht; No. 7/66 drückt den Schluss auf den fünften Takt hinüber, oder (wenn man den Vierachtel- — Zwei zweiachteltakt — annehmen will) auf den neunten Takt. Es bedarf dies nach frühern Erläuterungen keiner nochmaligen Erklärung, wohl aber sei noch eine Betrachtung angeknüpft.

Da wir zusammengesetzte Taktarten auf einfache und einfache auf zusammengesetzte zurückführen können (S. 82) so ist es auch möglich, in ein und demselben Tonstücke zwischen einfachen und zusammengesetzten Takten zu wechseln. Dies geschieht hier —



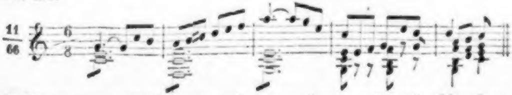
unter bestimmter Anzeichnung des veränderten Taktes, hätte aber auch allenfalls ohne diese Anmerkung geschehen können. Jeder etwas vorgeschrittene Spieler würde sich aus dem Dreiachteltakt in den Sechsachteltakt und aus diesem in jenen zurückgefunden haben; jeder der Rhythmik Kundige wird — mit oder ohne ausdrückliche Anmerkung des geänderten Taktes — gewahr, dass die beiden Sechsachteltakte nichts anders sind, als zweimal zwei zusammengezogene Dreiachteltakte.

Dasselbe ist auch in umgekehrter Weise möglich; wir können aus dem zusammengesetzten Takt in einen einfachen, und wieder zurückgehen. Hier z. B.



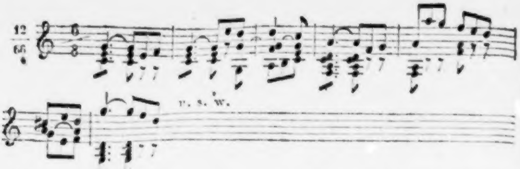
sehen wir einen Sechsachteltakt — und zwar ohne Anzeichnung — in Dreiachteltakt sich wenden, und haben die Rückkehr in Sechsachtel zu gewärtigen.

Nun aber wissen wir ferner (S. 33), dass aus zwei- oder viertaktigen Abschnitten sich auch ausnahmsweise und ganz vereinzelt drei- oder fünftaktige bilden können. Wenden wir dies auf einfache Taktarten an, die als zusammengesetzte geschrieben sind, so haben wir die Erscheinung eines halb so langen Taktes unter lauter regelmässig gebildeten (doppelt langen) Takten. So bildet sich hier



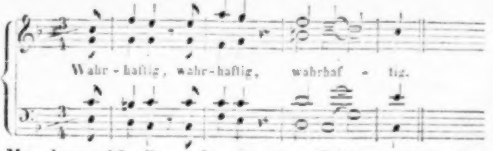
ein hingezogener Schlusssatz mit einem kurz und keck abbrechenden Schlusstakte, und hier —

12/66



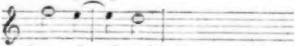
sehen wir zwei Abschnitte von zwei Sechsachteltakten jeden mit einem Dreiachteltakte schliessen; es sind (wie man gleich erkennt) eigentlich Abschnitte von fünf Dreiachteltakten, nach denen entweder gleiche oder regelmässigere viertaktige u. s. w. folgen können. — Das Umgekehrte wäre, wenn bei einfacher Taktart ein Abschnitt verlängert, und der überzählige Takt mit dem vorhergehenden gleich in einen (doppelt grossen) Takt zusammengezogen würde. Beispiele nach Art der vorigen kann sich jeder leicht bilden. Wir führen statt ihrer die bekannte Chorstelle aus Grauns Tod Jesu an, in der eine solche Taktvergrösserung zur letzten rhythmischen Bekräftigung des Textwortes dient.

13/66



Man kann sich diesen doppeltgrossen Takt aus einer über zwei Takte erstreckten Synkope

14/66



hervorgegangen denken; der Grundrhythmus würde also

1 Takt 1 Takt (2 Takte) und 3 Takte

gewesen sein.

Nun aber ist endlich dasselbe Prinzip, das uns in der Bildung der rhythmischen Abschnitte und Klauseln bestimmt, auch in der Bildung der Takte selber thätig. Auch innerhalb der einzelnen Takte gehen wir bekanntlich von dem Regelmässigen aus und zum Freiern hin. Die Regelmässigkeit innerhalb der Takte spricht sich zunächst darin aus, dass jeder Takt eines Tonsatzes gleiche Länge und gleiche Zahl und Rhythmik der Takttheile hat; dann darin, dass (wie wir schon im ersten Buche gelernt) die rhythmischen Motive festgehalten und dadurch gleiche Bildungen der Takte, z. B. gleicher Wechsel von Vierteln und Achteln, hervorgebracht werden.

Von hier sind wir längst schon zu freiern Gestaltungen, zum Wechsel in den rhythmischen Motiven, zu freien, scheinbar regellosen Einmischungen neuer Rhythmen (z. B. No. 53 nach No. 52) u. s. w. vorgegangen. Und so könnte zuletzt es wohl dahin kommen *), dass man im Lauf eines Tonsatzes mit anscheinender Willkühr einen Takt verlängerte oder verkürzte um einen oder ein Paar Takttheile oder Glieder. Beispiele sind für so seltne, nur in besondern Momenten veranlasste und nur da zu rechtfertigende Bildungen nicht nöthig.

Es ist nicht zu leugnen, dass alle bis hierher besprochne Bildungen der höchsten beruhigendsten Gleichmässigkeit mehr oder minder entfremdet sind und ein Dahinziehen oder Kurzabbrechen in den Gang der Töne bringen, das den wohlgefälligen Gleichschwung der Bewegung beeinträchtigt. Ferner ist bekannt, dass man öfters (namentlich in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts) aus diesen besondern Formungen ein kokettes Spiel gemacht, sie als Reizmittel geflissentlich hervorgesucht, auch wohl aus Unbehülflichkeit zu ihnen gegriffen hat **). Dies Alles ist denn Unrecht oder Unfertigkeit. — selbst wenn wir es bei grössern Meistern, bei einem Händel und Lully, bisweilen treffen sollten. Aber das darf uns nicht gegen den tiefern Sinn und das Recht dieser Formen blind machen. Der Takt hat eben nur den einen Zweck äusserer Regelmässigkeit. Er für sich ist gegen den Inhalt, der sich in ihm begiebt, ganz gleichgültig, wenn sich nur dieser Inhalt in die Form von Vierteln und Achteln, gleichen oder wechselnden Rhythmen, Abschnitten u. s. w. findet. Der Inhalt selbst dagegen, die Empfindungen und Bewegungen, die sich innerhalb der Takte begeben, hat sein Recht und Begehren für sich. Er ergiebt sich dem Taktgesetz und fügt sich ihm, wo es geht; aber er sträubt sich, stört und zerbricht es, wo seine Existenz durch das äusserliche Wesen zerstört werden müsste, und eben aus diesem Kampfe zwei einander fremder Wesen und Interessen tritt das höhere Interesse, die ganze geistige Regsamkeit, die kunstvernünftige Freiheit des Rhythmus in das Leben. Hier ist der Quell aller jener abweichenden Gestaltungen und Umgestaltungen, deren einige wir im ersten und dritten Buch aufgewiesen haben. Hier auch treten als die äussersten Bildungen die zuletzt betrachteten Mischungen verschiedner Taktarten, Verlängerungen und Verkürzungen einzelner Takte an das Licht und in ihr Recht. Noch ist in ihnen die Regelmässigkeit des Takts vorherrschend; der nächste Schritt führt uns dahin, wo nicht sie, sondern die Befreiung vom Takte überwiegend und vorwaltend, oder der Takt ganz aufgehoben ist. Auch diese Gestaltung hat ihr Recht; die Tonkunst bedient sich ihrer im Recitativ, von dem in der Lehre vom Vokalsatze gehandelt werden wird.

---

*) So sind in mehrern der bei Breitkopf und Härtel herausgegebnen Gesänge des Verf. abweichende einzelne Takte ganz unabsichtlich hervorgetreten.

**) Und es steht sehr dahin, ob man nicht ein oder das andere der vorerwähnten Lieder ebenfalls unter eine dieser Kategorien (die letzte) stellen wird.

Und so überschauen wir hier wiederum ein ganzes weites Gebiet der Musik, das des Rhythmus, von einer Gränze bis zur andern, von der starren Gleichheit aller Momente bis zu deren völliger Entbundenheit. Und überall ist weder gedankenlose Willkühr noch ein äusserer Zwang, durchaus nur die Vernunft der Sache das Bestimmende.

Zur zweiten Abtheilung.

Seite 62.

Wir wollen nur gleich im Voraus anmerken, dass die Figuralformen allerdings auch auf weltliche Melodien aller Art angewendet werden, hier aber theils (soweit sie reicher polyphon auftreten) seltner an ihrer Stelle sind, theils (sofern man sie freier und leichter darstellt) nicht hier, sondern bei der Lehre von der Variation, besonders in der Abhandlung des Instrumentalsatzes, zur Sprache kommen.

Warum ist ihre strengere Durchführung an weltlichen Melodien seltner? — Weil die kleinern Sätze dieser Art, z. B. Volkslieder, selten einen solchen Ernst der Darstellung fodern und zulassen, wie er den Figuralformen schon vermöge ihrer polyphonen Natur eigen ist, die grössern Sätze aber, sowohl instrumentale als vokale, meist andre angemessenere Formen sich aneignen; dann weil den weltlichen Melodien jene Gliederung in kleine für sich beständige Abschnitte, wie die Choralformen sind, die so wichtig ist für die klare Haltung einer Figuralkomposition, meistens gebricht. — Wie dem aber auch sei, so wird die Uebung der Figuralformen an Chorälen auch zu der Anwendung derselben auf jede andre Melodie befähigen. Es wird daher nur das noch zu bedenken bleiben, was der Karakter und die weitere Ausdehnung dieser Sätze rathsam machen könnte. Dies aber findet in der Lehre von der Chorkomposition und der Instrumentalbegleitung (so wie der Variation) eine günstigere Stelle.

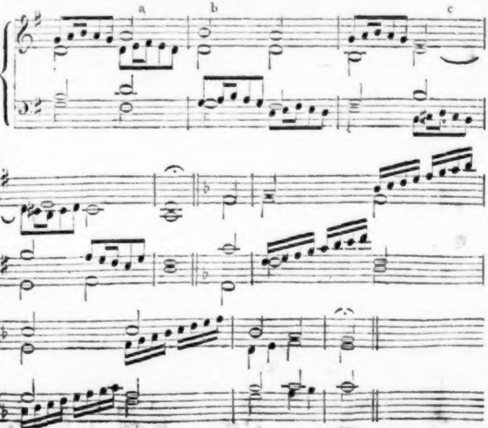
Zum zweiten Abschnitte.

Seite 73.

Es ist bereits mehrfach vor dem mechanischen Arbeiten, und namentlich S. 67 davor gewarnt worden, bei dem Studium der Figuralformen nicht in ein dem Grunde nach homophones und nur dem Scheine nach polyphones Wesen zu gerathen. Diese Verirrung ist nach der ganzen vom Allgemeinen ab auf das Subjektive hingewendeten Richtung der heutigen Kunst so naheliegend, dass dem eifrigen Lehrer schon genug zu thun bleibt, einen noch nicht irregehenden Schüler in der rechten Bahn zu erhalten; und dennoch liegt in der Methode mancher (selbst öffentlicher) Lehrer noch ein besondrer Antrieb zu der Verirrung.

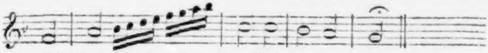
Nur zu oft findet man nämlich den ganzen Unterricht in den Figuralformen auf die dürftigste dieser Gestaltungen, die wir in den ersten Abschnitten abgehandelt und noch nicht einmal für die rechte Künstlerweise (S. 71) anerkannt haben, beschränkt. Da werden Choräle in einfachster, wo nicht dürrster Harmonie in breiten Noten niedergeschrieben und dann Figuralmotive hineingetragen, während im Uebrigen die Stimmen in ihrer plumpen Starrheit verharren. Von einer zweckmässigen Wahl der Motive ist gar keine Rede, nicht einmal der Cantus firmus wird rein erhalten, und es entstehen dann Machwerke, wie diese, —

1/93



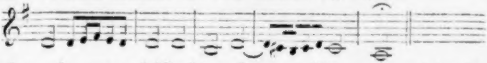
die wir nicht etwa willkührlich erdichtet, sondern den durchkorrigirten Arbeiten talentvoller Schüler aus öffentlichen Instituten (über die künftig vielleicht Näheres zu sagen ist) entlehnt haben, die nicht einmal der blosse geringe Anfang, sondern Anfang und Ende des ganzen Lehrzweiges zugleich sind. Man kann kaum einen schlagendern Beleg geben, wie die schöne freie Kunst der Töne in den Händen des Professionisten zum dürren engen Handwerk heruntergebracht wird, als diese Sätze, deren Zahl leicht sehr vermehrt werden könnte. Wie ist der trocknen Vierstimmigkeit das beweglichere Motiv mechanisch gleichgültig aufgeklebt! Wie wahnwitzig fährt es in den gleichmüthig langsamen Cantus firmus

$\frac{2}{93}$



hinein! Welcher Musiker hat eine Melodie wie diese —

$\frac{3}{93}$



erfunden, oder nur geduldig hören können! Wie unpassend ist das Motiv bei *a* (No. $\frac{1}{91}$) im Alte (vergl. S. 65 unten und S. 88 oben) angebracht; wie stört es ohne allen Grund bei *b* den Bass; wie ungeschickt verhält es sich bei *c* gegen den folgenden Basston! Wie wüst und thöricht ist im zweiten Beispiele der Laufer durch die Oktave zum Motiv gesetzt, wie seltsam und unpassend für den Choral stürzen da die Stimmen eine Septime, Oktave, und die sanfteste stillste Stimme (Th. I. S. 305), der Alt, gar eine Dezime hinab! Wie unschicklich und zerstörend wirft sich dieses Laufermotiv, wie kindisch und arm das des ersten Beispiels sogar in den Cantus firmus!

Es ist hier nicht nur keine Spur von wahrer Polyphonie, es ist überhaupt keine Musik vorhanden. Wer zu solcher Lehre musikalisches Talent mitbringt, muss ermatten, wo nicht ganz verdumpfen, — oder die Lehre verlassen. Wer aber aushält, befindet sich bei der hundertsten Arbeit noch eben so weit vom rechten Begriff und der rechten Kraft der Polyphonie, als zuvor, ja er wird sammt seinem künftigen Lehrer Noth haben, die falsche Vorstellung und Manier erst wieder los zu werden. Und dies ist nun die Vorbereitung zu den geistreichen Formen der Nachahmung und Fuge! Kein Wunder, dass dann auch diese Formen dem lebendigern Schüler als blosse Schulplage, als seelenlose unkünstlerische Hand- und Rechenarbeit erscheinen, und er dann zu seiner Zeit durch Wort und Werk mit dazuthut, die nachtheiligen Vorurtheile und Verseichtigungen der neuesten italisch-französischen Zeit zu unterhalten. Denn freilich müssen ihm, wie wir schon anderwärts

(Th. I. S. 429) ausgesprochen, die trivialsten Erfindungen der sogenannten Melodisten immer noch lebendiger, ja künstlerischer und tiefer erscheinen, als dergleichen Professionssachen. — Man klagt so oft über das entartete und schwache Publikum, — und doch sind es die Künstler, die es zu dem machen, was es ist! Man beschwert sich über das Ungenügen so vieler Künstler, — und begreift so schwer, wieviel Schuld die unkünstlerische Kunstlehre trägt, und wie nöthig es ist, hier gründlich und energisch zu helfen.

Zur zweiten Abtheilung.

Zum achten Abschnitte.

Seite 116.

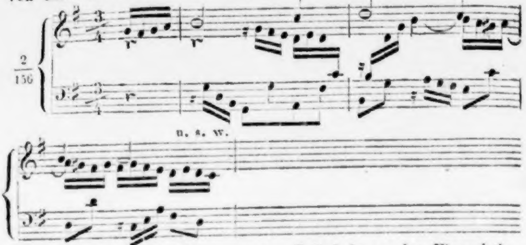
Das Einzige, was bei der Einführung des Cantus firmus in abwechselnden Stimmen (S. 115, *D*) noch der Berücksichtigung empfohlen werden könnte, ist: dass man mit dem Wechsel der Stimmen kein leeres Spiel treibe und: dass man denselben klar und dadurch fasslich bewerkstellige.

Es kann in dem Texte manches Kirchenliedes wohl ein guter Grund liegen, den Cantus firmus durch zwei oder mehr Stimmen, z. B. durch alle Stimmen eines Singchors wandern, jede Stimme mit der Strophe eintreten zu lassen, die ihrem Sinn (Th. I. S. 383) am meisten zusagt. Wo aber nicht die Klang- und Karakterverschiedenheit der Stimmen, wie eben der Chor- oder verschiedner Instrumentstimmen und verschiedner Registraturen auf der Orgel zu Hülfe kommt, wo blos der Unterschied der Höhe und Tiefe die mit dem Cantus firmus auftretenden Stimmen von einander abstuft: da thut man wohl, sich auf zwei entschieden von einander getrennte Stimmen, z. B. Diskant und Tenor, oder Alt und Bass zu beschränken, damit der Wechsel der Stimmen auch einen bestimmten Erfolg habe. Dieser letztere Fall ist im Grunde der einzige, der jetzt in Betracht kommen kann; denn die Anwendung und Verschiedenheit der Singstimmen und Instrumente wie der Orgelregistraturen wird erst in der Lehre vom Vokal- und Instrumentalsatz erörtert.

Findet man sich nun durch den Sinn des besondern Liedes oder aus andern Gründen angeregt, den Cantus firmus in wechselnde Stimmen zu führen, so ist ferner zu erwägen, auf welchen Punkten der Stimmwechsel eintreten soll? Zunächst ist es hier in der Regel (wo nicht ein besondrer Gedanke ein Andres verlangt) rathsam, jeder Stimme einen vollen Satz zuzuertheilen, jede Stimme — wie wir stets (S. 105) thun — ausreden zu lassen; z. B.

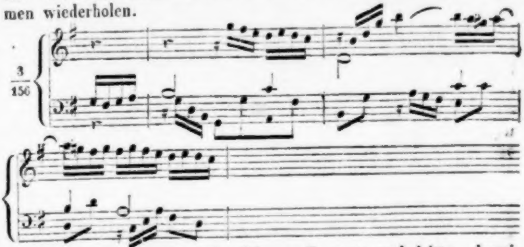
der einen Stimme den ersten Theil des Chorals, der zweiten die Wiederholung, oder jeder Stimme eine ganze Choralstrophe zuzuertheilen. Sodann ist auch hier eine gewisse Ebenmässigkeit wünschenswerth, die sich darin äussert, dass jede Stimme ungefähr gleichen Antheil am Cantus firmus nimmt, und bei mehrmaligem Wechsel eine angemessene Folge beobachtet wird. So ist bei dem Vorspiel des evangel. Choralbuchs zu „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“ geschehen. Dieser Choral hat einen aus zwei Strophen bestehenden ersten Theil, der wiederholt wird, und einen zweiten Theil von drei Strophen. Das Vorspiel *) lässt den ersten Theil von einer hohen Stimme vortragen,

2/156



und von einer tiefen Stimme unter Beibehaltung der Figuralstimmen wiederholen.

3/156

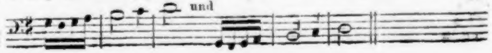


Nachher nimmt die hohe Stimme die erste und dritte, dazwischen die tiefe Stimme die zweite Strophe des zweiten Theiles.

---

*) Der Cantus firmus wird im Pedal in einer vierfüssigen Stimme (s. darüber d. allg. Musiklehre) geführt und so geschrieben.

1/156



Zur dritten Abtheilung.

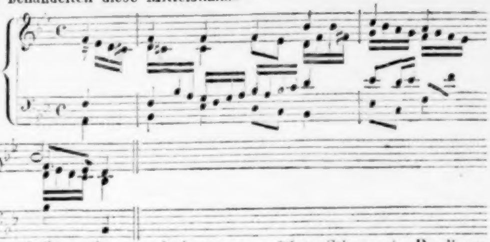
Zum ersten Abschnitte.

Seite 121.

Wer erst bis zu den begleiteten Nachahmungsformen vorgedrungen ist, wird in No. 161 und der Begleitung mit einem gehenden Bass oder einem sogenannten Kontrapunkt (S. 198) einen neuen Fall zwei verschieden abgeleiteter, aber einander berührender Formen erkennen. In No. 256 bis 258 haben wir nämlich Nachahmungssätze vor uns, denen — nicht etwa eine blosse Begleitung, wie z. B. in No. 235, sondern — eine eigen karakterisirte bewegliche Stimme entgegentritt. In No. 161 ist es nächst dem Cantus firmus auch zunächst die bewegliche Oberstimme, die uns beschäftigt und die wir als einen Kontrapunkt bezeichnen könnten; die beiden Unterstimmen treten mehr zurück.

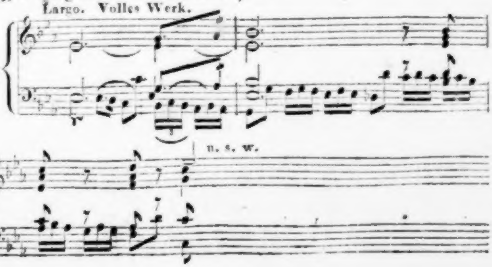
Diese Bemerkung kann uns darauf führen, einem einfach gesetzten Choral irgend eine bewegliche Stimme, z. B. dem in No. 161 behandelten diese Mittelstimme —

1/161



zuzuertheilen, oder eine bedeutsamer geführte Stimme (z. B. diesen Bass aus dem — unfertig abgebrochnen Vorspiel des ev. Choralb. zu „O Ewigkeit du Donnerwort“)

2/161



dem mit einfacher Begleitung unterstützten Cantus firmus entgegen treten zu lassen.

Solche Arbeiten kann jeder für sich versuchen und sich daran in der Führung einer fliessenden oder eigenthümlich karakterisirten Stimme üben; einer Anweisung bedarf es dabei nicht. — Uebrigens werden dergleichen Formen mehr auf weltliche, als auf Choralmelodien angewendet, weil sie an der Kraft polyphoner Stimmführung nur einen beschränkten Antheil haben.

Zum fünften Abschnitte.

Seite 147.

Die Choralfiguration ist eine jener Formen, die man ursprüngliche oder typische nennen sollte, da sie den grössten Theil der Kunstgeschichte mitgelebt, ja die Entfaltung der Kunst zu grossem Theil an sich erlebt, durch sich haben durchgehen lassen, und man sie schon desshalb (wie wir einst, Th. I. S. 288, vom Choral selbst aussprachen) nie ohne Ehrfurcht, ohne Pietät anblicken kann. In der Mutterkirche wurde der „Tenor“ *) von den figuralen Chorstimmen umscherzt und feiernd umzogen, und nur aus ihnen keimte und blühte die ebenfalls typisch gewordne Gestalt der Fuge empor, gleichwie auch wir sie (S. 200, 364) aus der Figuration haben entstehen lassen. Unser Luther freute sich des verwundersam sinnreichen Wesens, das zu ihm in den „Muteten“ eines Senfl und andrer Zeitgenossen herüberkam; es ist einer der Beweise seines Tiefblicks, dass er durch die Ausartung der Kirchenmusik, und die Klagen von Seiten der erleuchtetsten Männer der Mutterkirche hindurch den guten unverweslichen Kern besser erkannte, als irgend einer seiner Zeitgenossen. Unter den Neuern ist es Seb. Bach, der diese Form eifrigst angebaut und in mannigfachster Weise verherrlicht hat. In seinen kirchlichen Gesängen und Orgelkompositionen liegt ein Schatz der tiefsinnigsten und frommsten Figuralsätze für diejenigen Nachkommen aufbewahrt, welche religiose und musikalische Empfänglichkeit dafür auferzogen haben; so lange es ein deutsches Herz giebt für christliche Weisen, so lange wird sein Choral: „O Mensch, bewein' dein' Sünde gross“ (mit dem der erste Theil der Matthäischen Passion schliesst) seine Bearbeitung des Liedes „Schmücke dich, o liebe Seele“ für

---

*) Tenor (Inhalt, Hauptinhalt) hiess die Hauptstimme, der vom ministrirenden Priester vorgetragene Cantus firmus, um den herum (*in corona*) der Chor der dienenden Knaben figural sang, oder (nach ursprünglicher Weise) diskantisirte, abweichend sang.

die Orgel (viel andrer Werke gleicher Art zu geschweigen) im christlichen Gemüthe wiedertönen und die innersten Saiten mit seinem frommen Anhauche beseelen.

Aber auch in der nachfolgenden Zeit, bis auf unsre Tage, — in langer Abwendung von Kirche und Kirchenmusik und unter dem Vorwalten weltlicher, namentlich dramatischer Kunstinteressen, — haben besonders die evangelischen Kirchenkomponisten ihre Anhänglichkeit an diese Form bewährt. Der bei weitem grösste Theil aller im Druck erschienenen oder unter dem Gottesdienst improvisirten Vor- und Nachspiele für Orgel gehört ihr an, z. B. die grösste Zahl der Präludien in Fischers Choralbuche [*]) und ähnlichen frühern Werken. Dass unter der Menge dieser Arbeiten nicht alle vollendet, viele in der That mehr Produkte einer künstlerischen Manier, als Erzeugnisse eines erweckten und gereiften Geistes sind, dass mancher fromme und pflichteifrige Organist bei dem Mangel an genügenden Bildungsanstalten und unter dem Druck ungünstiger Verhältnisse, einer kümmerlichen Existenz u. s. w. nicht Musse und Kraft zu höherm Vollbringen gefunden hat: das Alles kann nicht geleugnet werden, darf uns aber noch weniger dahin bringen, die Schwächen einzelner, selbst vieler einzelnen Werke der Kunstform beizumessen. Noch ist die Kunst der Figuration nicht ausgestorben; sie kann nicht aussterben, so lange es eine christliche Kirche und für kirchlichen Gesang den Schmuck der Orgel und Chöre giebt; sie ist eben eine typische Gestalt; sie kann auch nicht erschöpft werden, wird sich neu erfrischen, so oft ein künstlerisches Gemüth mit frischem Empfinden in eigner Weise und Tüchtigkeit sich ihr zuwendet. Wem — wie dem Verfasser — die seltne Freude geworden ist, den im Oratorium so berühmten Friedrich Schneider in Dessau (oder seinen Bruder, den trefflichen Organisten in Dresden) auf der Orgel in Fugen und unerschöpflichen Figurationen den reichsten Geist und hohe Meisterschaft in Satz und Spiel offenbaren zu hören: der wird die Richtigkeit dieser trostvollen Versicherung aus unmittelbarer Wahrnehmung bezeugen können.

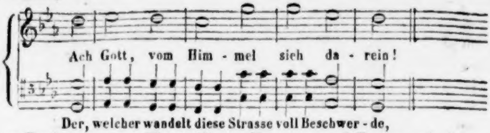
Eine interessante Anwendung hat unsre Form an einer Stätte gefunden, wo man sich ihrer nicht hätte versehen sollen, nämlich in Mozarts Zauberflöte; und man hat ihr sogar die Ehre erzeigt, sie da für noch etwas Andres anzusehen, nämlich für eine Fuge zum Choral (S. 292); worüber in dem Nachtrage zur zweiten Abtheilung des vierten Buches zum vierten Abschnitte noch Einiges zu sagen sein wird.

---

[*]) Gewöhnlich ist nicht der ganze Choral, sondern nur ein Theil desselben figurirt.

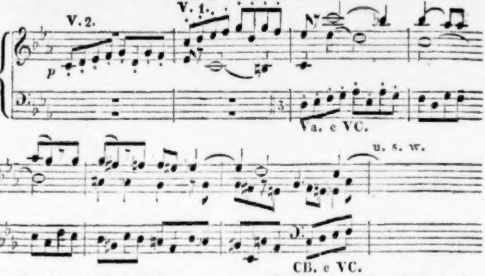
Die Einführung Taminos in den mysteriösen Prüfungspfad durch die geharnischten Männer hat Mozart mit geheimnissvoller Feierlichkeit zu umgeben gewusst, indem er von den Geharnischten den Choral: „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ in Oktaven (Bass und Tenor)

1/198


Ach Gott, vom Him - mel sieh da - rein!
Der, welcher wandelt diese Strasse voll Beschwer - de,

(unter Begleitung von Flöte, Oboe, Fagotten und Posaunen) singen und die Saiteninstrumente dagegen figuriren lässt. Dies —

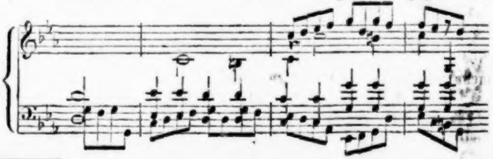
2/198


V. 2.
p
V. 1.
Va. e VC.
u. s. w.
CB. e VC.

ist, nach einer freien Einleitung von sechs Takten, der Anfang der Figuration. Man gewahrt sogleich in den neun ersten Achteln das Hauptmotiv, im vierten und fünften Takt in der Oberstimme ein zweites Motiv, in dem *c — h — c* der zweiten Violin *) einen kleinen Gegensatz zum Hauptmotive, und in den letzten vier Achteln den Eintritt des Basses mit dem Hauptmotive.

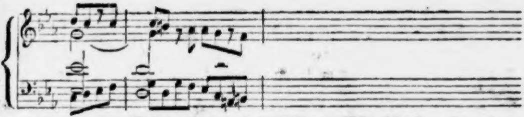
Der ersten Strophe tritt sogleich das Hauptmotiv zweimal im Bass, einmal in der Oberstimme mit seinem Gegensatze gegenüber;

3/198



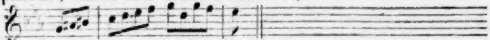
---

*) *V* bezeichnet: Violin, *Va*: *Viola*, *VC*: *Violoncello*, *CB*: *Contrabasso*.



von den letzten Takten aus arbeitet das zweite Motiv mit gehendem Basse der zweiten Strophe entgegen, bei deren Schlusse das Hauptmotiv, durch drei Vortöne erweitert,

$\frac{1}{198}$



wieder durch drei Stimmen geht. Das Ganze ist mit der Leichtigkeit geführt, die ein solcher Meister der Töne überall bewährt und der Schauplatz dieser Oper foderte, und hat dabei von der ursprünglich ernstern Form genug des Ernstes und geheimnissvoller Weihe angenommen, um dem Moment des Dramas auf das Glücklichste zu entsprechen. Das dem Raume nach fast vorherrschende zweite Motiv bietet sich dabei als beweglicheres, empfindungsvoll doch leichteres Element; das Hauptmotiv, und was sich ihm (wie in No. $\frac{2}{198}$) im Basse anhängt, hält die ernstere Würde gewichtiger fest.

Dass übrigens die Kunst der Figuration gegen eine gegebne Melodie in ganz andern Kunstformen, namentlich in allen grössern Tonsätzen vom grössten Einflusse, ja unentbehrlich ist, wird sich besonders in der Lehre vom Vokal- und Instrumentalsatze deutlichst offenbaren.

Zur ersten Abtheilung des vierten Buchs.

Zum ersten Abschnitte.

Seite 157.

Jede der in unsern Tagen so zahlreich erscheinenden Etüden-Sammlungen bietet in der Mehrzahl ihrer Sätze Anwendungen der freien, zur Homophonie zurückgewendeten Form; so — um aus der verbreitetsten Sammlung nur ein Paar Beispiele herauszugreifen — das erste Heft von J. B. Kramers *Etude pour le Pianoforte* No. 1, 2, 13 und No. 5, 7, 9, von denen die ersten drei Sätze mehr präludienhaft, die letzten drei mehr liedmässig sind.

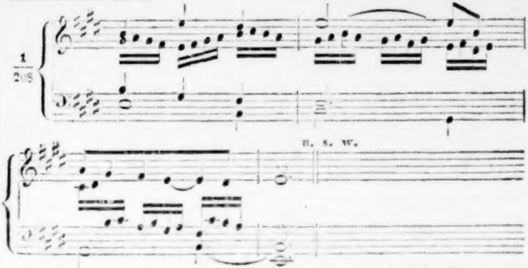
Es wird dem Schüler nützlich sein, dergleichen Sätze zu zergliedern, ihre Form und Entstehungsweise sich klar vorzustellen und gelegentlich ähnliche Sätze über andre Motive zu gestalten. So hebt z. B. No. 1. nach dem ersten Akkorde mit einem Gange figurirter Sextenakkorde an, der sich durch mehr als zwei Oktaven hebt und mit andrer Motivirung wieder senkt, um im Dominantton zu schliessen, statt dessen der Quartsextakkord der Haupttonika folgt. Ein ähnlicher Gang führt hinab und verändert wieder hinauf, worauf der Schluss mit harmonischer Figurirung gebildet wird. Das Ganze ist also eine Reihe verknüpfter und verwandter Gänge, die zu gar keinem bestimmtern Satze führen. Dagegen beginnt No. 5 mit einem zwar figuralen, aber liedmässigen Satze von sechs Takten, der mit dem siebenten schliessen sollte, dessen Schlusstakt aber gleich zum Wiederanfang des Ganzen auf der Dominante benutzt wird. Eine zweite Wiederholung tritt in der Parallele auf und führt in weiterer Ausbreitung zum Schlusse des Ganzen. Es ist dieselbe Konstruktion im Grössern (nur mit einem verlängerten Schlusse) die wir schon vorbildlich im ersten Theile No. 31 vor uns gehabt haben, eine Folge von drei Sätzen statt einer aus Vorder- und Nachsatz gebildeten Periode.

Man gewahrt schon hier, dass dergleichen Gebilde für uns keine neue Lehre oder Schwierigkeit enthalten, und wir werden nur zu ihnen greifen, wenn uns ein freier und bestimmter künstlerischer Antrieb zu ihnen hinleitet, oder wenn wir eine neue Form suchen, unsre Gewandtheit zu erhöhen. — Doch kann dabei auch nicht unbemerkt bleiben, dass im Allgemeinen diese ganze Kunstform im künstlerischen Sinne nicht die ungemässigte Schätzung und Verbreitung verdient, die ihr eben jetzt zu Theil wird. Denn sie hat an der innern Mächtigkeit der Polyphonie nur geringen Antheil, entbehrt den Ideenreichthum der grössern zusammengesetzten Formen (S. 481) und hat sich dabei doch schon von der Innigkeit und reinen Seelenstärke, deren das freie Lied fähig ist, mehr oder weniger entfernt; sie ist eine der Misch- und Uebergangsformen, in denen sich nicht sowohl die bestimmte Kraft einer Grundform, als vielmehr die Schrankenlosigkeit, Ungehemmtheit des durchaus in sich freien Künstlergeistes weiset und, die entschiednern Formen vor Erstarrung behütend, die Flüssigkeit und Lebendigkeit des künstlerischen Gestaltens unterhält. Dieser Ausspruch trifft allerdings nicht einzelne Arbeiten in einer solchen Form, sondern nur den Grundbegriff der Form selbst; und es giebt, seiner unbeschadet, bekanntlich gar manche Etüde und andre hierher zu zählende Tonstücke, die wahre Kunstwerke, denen also diese ihre Form wahrhaft gerecht und nothwendig ist. — Was nun übrigens den Antheil der neuesten Zeit an der Etüdenform so weit ausgebreitet hat, ist das Bedürfniss der grossen Klaviervirtuosen (und ihres Gefolges), ihre besondere Geschicklichkeit in eigen erfundnen Passagen und Begleitungen zu zeigen. Dies kann nun allerdings nicht leichter und passender geschehen, als in der Etüdenform, die sich aus der erwählten Figur sogleich ihr Hauptgeschäft macht und uns überreich beschenkt, wenn sich daneben ein wärmerer künstlerischer Anhauch fühlbar macht.

Seite 160.

Der in No. 208 mitgetheilte Liedsatz hat einen nicht unbedeutenden Antheil an polyphoner Fassung. Es könnte aber hier, wie in der Choralfiguration (S. 517) auf eine einzige Figuralstimme mit einfachern Begleitungsstimmen, einer Hauptstimme gegenüber, zurückgegangen werden. So ist die zwanzigste Etüde im zweiten Kramerschen Hefte —

$\frac{1}{208}$



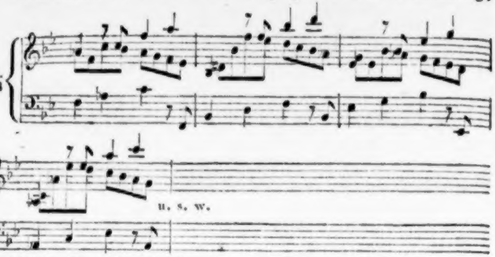
verfasst, ein zweitheiliger Liedsatz, der sich nach einem Mittelsatze (dritten Theile) wiederholt und mit einem Anhange schliesst. Man sieht sogleich im Anfange, dass die beiden Unterstimmen sich als einfache Begleitung unterordnen, der Tenor im dritten Takte sogar, um es den andern Stimmen bequem zu machen, pausirt. — Wollte man sich vorstellen, dass Kramer die Melodie vorgefunden oder vorauskomponirt, so hätten wir hier an einer weltlichen Melodie denselben Fall vor uns, den wir in No. $\frac{1}{181}$ an einer Choralmelodie betrachtet haben. Auch hier also berühren sich zwei Formen; wer der in No. $\frac{1}{161}$ aufgewiesenen mächtig ist, dem wird sich auch die oben gewiesene nicht spröde erweisen.

Zum dritten Abschnitte.

Seite 167.

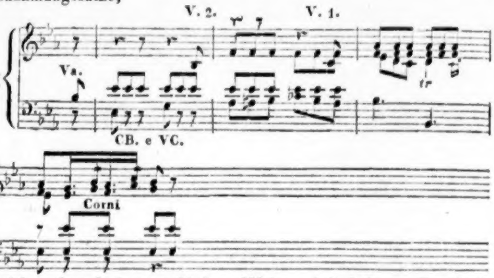
Die Lehre (und demnach das Hauptwerk) hat es vornehmlich mit den aus der Idee der Nachahmung selbständig entspringenden Formen zu thun. Allein diese Idee hat tausend und aber tausend Anknüpfungen, auch da, wo sie nicht den Karakter der Kunstform selbst bestimmt, -- wie wir ja auch schon in No. 216 ein Tonstück haben beginnen sehen, das keineswegs durchgängig auf Nachahmung beruhte. Besonders in grössern polyphonen oder zur Polyphonie hinneigenden Tonstücken regt sich allaugenblicklich eine Nachahmung bald einzelner Motive, bald ganzer Sätze. So finden wir — um nur aus tausenden ein Paar Beispiele herauszugreifen — im ersten Satze von Mozarts *G* moll-Symphonie diese Nachahmung;

1/213



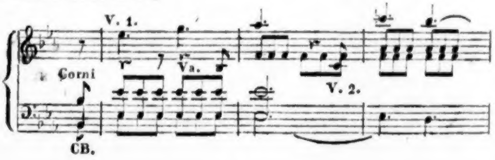
und gleich der folgende Satz, das Andante, beginnt mit einem Nachahmungssatze,

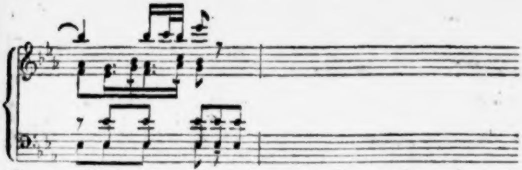
2/213



der sich mehrmals in verschiedner Weise wiederholt, z. B. gleich vom achten Takt an so,

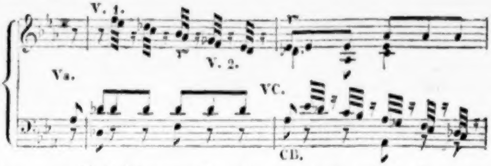
3/213





(die erste Violin ahmt sehr frei, nur die Hauptpunkte andeutend, den Bass aus No. $\frac{2}{211}$ nach) oder (S. 35 der Breitkopfschen Partitur) mit genauerer Nachahmung des Bassmotivs in der ersten Violin, oder hier —

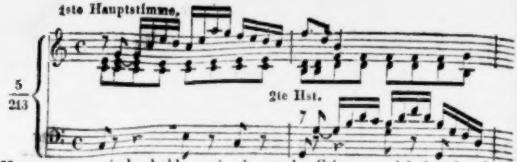
$\frac{4}{213}$



wo das erste Nachahmungsmotiv sich mit einem andern (in erster Violin und Violoncell) vereinigt. Es genügt, wie gesagt, an diesen Beispielen, weil sich ähnliche mehr oder weniger ausgedehnte in allen grössern Tonstücken auf den ersten suchenden Einblick finden.

Wir mögen nicht von dieser Betrachtung der Nachahmungsformen (die in der Vokal- und Instrumentallehre weiter geführt wird) scheiden, ohne uns nochmals Rechenschaft über den Sinn derselben abzulegen.

Zuvörderst wissen wir bereits (S. 106), dass in allen polyphonen Sätzen ein höheres Leben die theilnehmenden Stimmen durchdringt, und dass diese nach Selbständigkeit vordringenden Stimmen nur durch ein freies Interesse an dem von einer unter ihnen vorgetragnen Satze (S. 162) zur Nachahmung angeregt werden. Dieser Satz kann so wichtig werden, dass er unser ganzes Interesse in sich zieht und uns zu den Formen des Kanons (S. 391) und der Fuge (S. 200) hinleitet, oder uns wenigstens (S. 193) zu den durchgeführten aber mehr gangartigen Nachahmungsformen veranlasst; es kann aber auch nur gelegentlich erwachen, so dass sich, wie in der Mozartschen Symphonie, polyphoner und homophoner Satz mischen, die Stimmen bald sich einer einzigen Hauptstimme unterordnen, bald zwei oder drei Stimmen abwechselnd, wie z. B. hier —



Hauptstimme sind, bald zwei oder mehr Stimmen sich in einzelnen Abschnitten vorübergehend zu polyphonem Gesang und Nachahmung erheben. Alle diese verschiednen Weisen haben, jede an ihrer Stelle, ihr vollkommnes Recht; wir müssen zu jeder, also auch zu nachahmender, fugirender, kanonischer Abfassung vollkommen geschickt sein.

Dagegen wollen wir uns in aller Strenge davor hüten, irgend eine dieser Schreibarten willkührlich anzuwenden, entweder aus Gewohnheit (die zur Manier würde) oder gar aus Eitelkeit, etwa um unser Geschick in der Nachahmung zu zeigen. In dieser Beziehung hat die ältere Theorie und die ihr anhängige Kritik viele Verirrungen hervorgerufen. Man hat sich von der richtigen Würdigung der nachahmenden und kanonischen Formen verleiten lassen, ihnen eine unbedingte Schätzung (gleichviel, ob sie am rechten Orte, aus der Idee des Kunstwerks heraus erschienen, oder nicht) gezollt, und sich öfters gar dahin bringen lassen, den Werth eines Kunstwerks und die Würdigkeit eines Künstlers nach der Masse der Nachahmungen oder sogenannten gelehrtern (kontrapunktisch umkehrbaren) Sätze zu ermessen. In dieser Hinsicht hat man sich übermässig an den häufigen Nachahmungen in Mozarts und Andrer Werken ergötzt, und andre Meister (z. B. Forkel den einzigen Gluck) wohl gar getadelt, wenn ihre Ideen sie auf andre Wege führten, — während eine tiefere Einsicht in jene belobten Werke, selbst in die des gelehrtesten Tonsetzers Seb. Bach (nach Jener Ansichtsweise zu reden) sogleich erkennen muss, dass jene Meister von allem Prunk und Tand falscher Gelehrsamkeit als rechte Künstler sich fern und frei hielten, und in ihren Meisterwerken am freiesten, dass sie zu jeder Form bereit und geschickt waren und dabei keine als die ihrer Aufgabe gemässe ergriffen, — wie z. B. Seb. Bach in seinem grössten Werke, der Matthäischen Passion, die ihm so naheliegende Fugenform nur in einem einzigen Fugato (S. 276) angewendet hat. Es sind uns Sonaten, Liedersammlungen, ja ganze Opern Neuerer (und Talentvoller) zu Gesicht gekommen, die durch dieses Missverstehen so tief in das verfitzte Gestrüpp unaufhörlicher Nachahmungen hineingeführt waren, dass der vom Vorurtheil der Schule irrgeführte Geist vergebens arbeitete, sein eigentliches Ziel zu erreichen.

Oefters wird auch wohl zu den Nachahmungen und Stimmablösungen gegriffen, weil der Geist des Tonsetzers nicht sogleich den Gedanken vollenden, den einen angeknüpften Faden weiter führen kann, — also aus Schwäche der Konzeption oder des Karakters. Wer von seiner Idee ganz erfüllt ist und sie mit männlicher Kraft festhalten kann, dem gelingt es, sie in bestimmten und befriedigenden Zügen zu offenbaren; so sehen wir in den grossen Melodien Beethovens, Bachs, Glucks. Wer sich nur heiss angeregt fühlt, nicht aber durchglüht und zur Vollführung in Einem Zuge gekräftigt, der kann aus kleinern, vielleicht glücklich er- oder tief empfundnen Motiven und Sätzen in geschickter, feiner Arbeit ein Werk mosaikartig zusammensetzen, das uns ergötzt und anregt; aber die tiefe nachhaltige Wirkung eines ungestört in ganzer Fülle sich ergiessenden Gemüths kann der musivischen Arbeit nimmer gelingen. — Auch hier müssen wir der ältern Lehrweise einen grossen Theil der Schuld beimessen. Sie hat nach ihrem eignen Bekenntnisse nicht vermocht, die Kraft der Melodie und des Rhythmus in seinen geistigern und grössern Verhältnissen im Schüler zu erziehen, sondern nur zu abstrakter Harmonie oder eben so abstrakten kontrapunktischen Geschicklichkeiten angeleitet. Kein Wunder, wenn selbst begabtere Schüler an dieser Lücke in ihrer Ausbildung oft schwer zu leiden und fremde Schuld zu büssen haben.

Zur zweiten Abtheilung.

Seite 226.

Es scheint natürlicher, das Thema in No. 316 für satzförmig in zwei Klauseln und einem grössern Abschnitte (Th. I. No. 30) als für periodisch zu halten, wiewohl sich eine Periode denken liesse, die ihren Vordersatz ausnahmsweis auf der Unterdominante schlösse. Dagegen ist das Händelsche Thema in No. 319 unzweifelhaft periodenförmig gebildet.

Zum sechsten Abschnitte.

Seite 251.

Es kam im Laufe der Lehre zunächst darauf an, alle möglichen, dann alle nach allgemeinern Rücksichten vorzüglichern Wiederschläge zu bezeichnen. Wenn aber die ganze bisherige Entwickelung unwidersprechlich dargethan hat, dass keine Regung und Bildung der Kunst ohne ihren Sinn ist: so wird man schon voraussetzen, dass auch die verschiednen Stimmordnungen des Wiederschlags ihre unterscheidende Bedeutung haben. Diese Bedeutung tritt in allen Durchführungen, am erkennbarsten in der ersten Durchführung heraus, da in den folgenden mancherlei Nebenrücksichten, z. B. auf die Stimmordnung der vorhergehenden Durchführung (S. 77, 313), mit eingreifen.

Es kommt dabei besonders zweierlei in Betracht: erstens der Karakter der Stimmen, vorzüglich der anhebenden (S. 226) und schliessenden; zweitens die Richtung, die sich in der Stimmfolge ausspricht, und die auf die ersten Offenbarungen, die wir (Th. I. S. 18) vom Sinn der Tonfolge zu geben hatten, zurückweiset. Beides sei an einigen Beispielen sogleich veranschaulicht. Wir entlehnen sie aus Gesangkompositionen, weil hier der Inhalt des Textes den Sinn der Töne vergewissert.

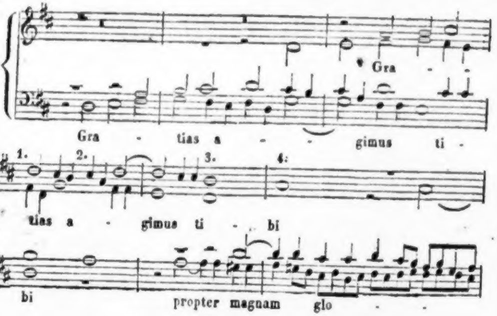
A.

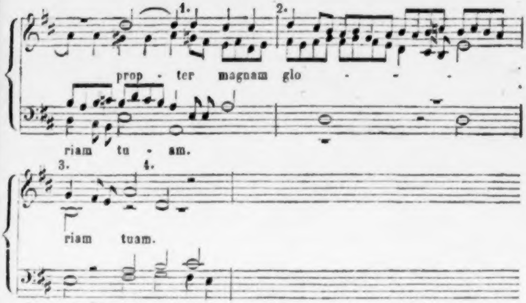
Die geradeswegs von der tiefsten zur höchsten oder umgekehrt

1. *B. T. A. D.*
2. *D. A. T. B.*

gehenden Stimmordnungen sind unstreitig die klarsten und am bestimmtesten gerichteten. Die erstere ist die entschiedenste Steigerung, erhebt das Thema von der tiefsten festesten Stimme stufenweis höher bis zu dem freien, schwunghaft leichten Diskant. Dieses Aufthürmen der Stimmen ist schon in No. 421 u. f., in dem unsterblichen „Lass ihn kreuzigen!“ aus Bachs Matthäischer Passion, als einer der entscheidendsten Züge aufgewiesen worden. Hier hatte es im Verein mit allem Uebrigen den Ausdruck gesteigerter Gährung. In milderer Weise erheben sich im „*Gratias*“ der hohen Messe von Seb. Bach die Stimmen zweimal nach einander, —

1/386





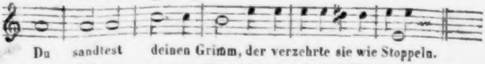
und unmittelbar darauf (wie man hier beginnen sieht) mit verändertem erstem Subjekt noch einmal, und noch zum vierten Male vom Tenor aufwärts, während der Bass mit verändertem zweitem Subjekte dem Tenor gleich als Unterstützung folgt. So waltete hier, vielleicht sogar Bach unbewusst, die Vorstellung auflodernden Dankes und beseitigte mit voller Berechtigung die blos von äusserlichen Rücksichten diktirte Lehre (S. 313), dass man nicht dieselbe Stimmordnung zweimal nach einander anwenden möge. — Es ist in dieser Anordnung des Stimmgewebes Erhebung und Steigerung unverkennbar, aber leichter und geistiger nicht blos durch den Inhalt des Satzes selbst, sondern auch durch das (mit Ziffern angedeutete) allmählige Verstummen einer Stimme nach der andern, so dass abermals eine Gestaltung, die oft (S. 312) nur zur Schwächung gereicht, hier in ihr volles Recht tritt. Und eben dieses allmählige Ausgehen der Stimmen macht es wieder möglich, dass die folgende Durchführung in das Verhallen der ersten hineintreten und das Ganze ohne Riss und ohne eingeschobne Nebensätze (die hier nur zerstreuende Nothbehelfe sein würden) sich fortwebt und in mildem Feuer fortlebt. So haben sich hier — wie in jedem rechten Kunstwerke — glücklicher Gedanke und glückliche Form gegenseitig gefördert, oder vielmehr in ihrer wesentlichen Einheit offenbart.

Die umgekehrte Ordnung spricht ihren Sinn mit voller Klarheit unter andern in einem Chor aus Händels gigantischem „Israel in Aegypten“ aus, um das Prof. Breidenstein in Bonn sich das grosse Verdienst erworben hat, es in das Vaterland *) zurückgeführt zu haben. In diesem, der Anlage nach unstreitig grossartigsten Oratorium des mächtigen Tonhelden ist von achtstimmigen Chören ausgesprochen worden, wie der Herr in seiner Herrlichkeit Pharaos Macht gestürzt hat. Nun intonirt der Sopran des ersten Chors feierlich zu neuem Chorgesange:

---

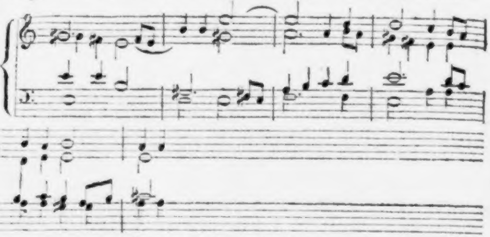
*) Durch einen wohlgelungnen, mit guter Uebersetzung versehenen Klavierauszug bei Simrock in Bonn.

2
386



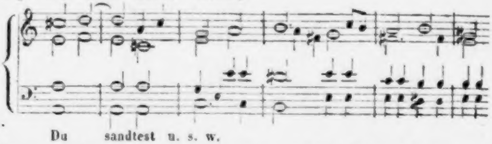
Ihm folgt der Alt, dann (ohne Zwischensatz) der Tenor, zuletzt —

3
386



der Bass des ersten Chors. So hat sich der Satz, von der geistigsten Stimme beginnend, von oben herniedersteigend, gefüllt und gewichtigt durch den Zutritt der immer tiefern und schwerern Stimmen, — und eben das ist der Sinn dieser Stimmordnung. Um aber diesem Gedanken sein volles Gewicht zu geben, tritt nun noch nach einem Zwischensatze, in dem der Bass verstummt, der ganze zweite Chor (mit geringer Abweichung in den drei Oberstimmen) zum ersten, und noch einmal erscheint das Thema im Basse, aber in der tiefern Tonika,

4
386



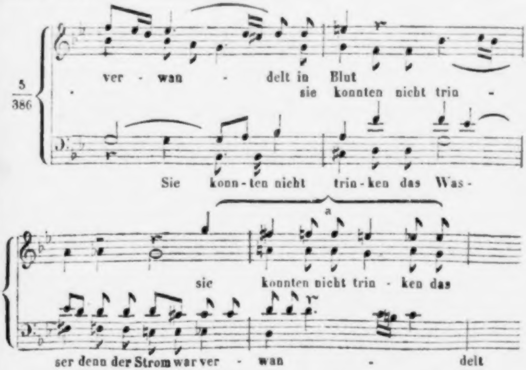
gleichsam in einer fünften tiefsten und gewichtvollsten Stimme.

Man bemerke hier, wie der Sinn der Stimmordnung zu einer übervollständigen Durchführung veranlassen kann. Der Fugensatz ist wesentlich mit der vierten Stimme des ersten Chors geschlossen; der Bass des zweiten Chors tritt überzählig hinzu, um die Richtung in die Tiefe zu vollenden. In ähnlicher Weise, nur in umgekehrter Richtung, ist im Bachschen Credo (No. 532) das Thema in den Singstimmen empor geführt, und wird dann von den Violinen nochmals überzählig in der Höhe intonirt.

B.

Die von einer Mittelstimme ausgehenden Wiederschläge erhalten ihre Bedeutung zuerst durch den Karakter der anhebenden Stimme, dann durch die Richtung; bedeutsam kann auch noch werden, ob zuerst die männlichen (tiefern) oder die weiblichen (höhern) Stimmen beisammen sind und den Karakter ihres Geschlechts (oder ihrer Tonregion) geltend machen. Es bleibe hier, wo gar viele Fälle möglich sind, das Meiste der sinnigen Forschung jedes Einzelnen überlassen. Wir richten zunächst unsern Blick auf die vom Tenor ausgehenden Stimmordnungen, und werden sie in den Meisterwerken überall angeknüpft finden, wo der Sinn des Themas dem Karakter des Tenors (Th. I. S. 304, 425) zumeist entspricht. So hebt der Chor „Sie konnten nicht trinken das Wasser“ aus Händels Israel, der uns die lechzende Begier der Dürstenden in wahrhaft titanischen Zügen malt (das Thema ist in No. 305 mitgetheilt) mit dem Tenor an, verbreitet sich von der Schaar der heissschmachtenden Jünglinge nach oben über die Weiberstimmen, und erhält die letzte Bekräftigung und Materialisirung durch den endlichen Zutritt der Männer.

5/386


ver - wan - delt in Blut
sie konnten nicht trin -
Sie konn - ten nicht trin - ken das Was -
a
sie konnten nicht trin - ken das
ser denn der Strom war ver - wan - delt

Nach dem tiefbezeichnenden Zwischensatze, dessen Anknüpfung hier gezeigt ist, ergreift wieder der Tenor, nach ihm der Bass, zuletzt noch einmal der Bass das Thema; die weiblichen Stimmen, für die es weniger geeignet ist, enthalten sich seiner ganz; ihnen sagt der weheklagende Satz, der oben bei *a* anhebt, besser zu.

Anders wendet sich der Gang in dem Credo der hohen Messe, dessen Anfang in No. 532 zu lesen ist. Der feurige Tenor hebt an, der Bass tritt bekräftigend zu; nach den so vereinten Männerstimmen folgen die weiblichen, erst der Alt, dann der Diskant, dann (blosse Füllung, Wiederholung des Alts) der zweite Sopran. Und nun, damit die Erhebung nach oben sich vollende, müssen die Geigen noch einmal das Thema in der Höhe intoniren, worauf es in ununterbrochner Arbeit fortwirkt in unnachlässigem Eifer in allen Stimmen, und zuletzt vom Bass in der Vergrösserung (S. 331) noch einmal gegeben und gewichtigend bekräftigend wird. — Eine ähnliche Konstruktion zeigt die Schlussfuge (S. 468) „Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht“, aus der Bachschen Kirchenmusik: „Herr, gehe nicht ins Gericht“ *), obwohl ihr Inhalt weniger tiefgreifend ist; es hebt der Tenor an, ihm folgt der Bass, dann Diskant und zuletzt Alt.

C.

Es ist schon oben angemerkt worden, dass und warum der Karakter der Stimmordnungen am deutlichsten und wirksamsten in der ersten Durchführung hervortritt. Wo nun die folgenden Durchführungen in klarer Absonderung auftreten, wird man an ihnen dieselbe Beobachtung machen können. Statt vieler andrer Beispiele diene uns eine der grössten Kompositionen, die wir besitzen, die Bachsche Kirchenmusik „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“ **). Der erste Satz (*G* moll) hat eine (in der Lehre vom Vokalsatze zur Erörterung kommende) Motettenform. Er beginnt mit einem mehr liedmässigen Satze zu obigen Worten, und schon hier entzündet sich jene eigenthümliche Zornfreudigkeit, die man öfters bei Bach, wie bei den alten Propheten, als höchste Stimmung des Glaubenseifers findet. Ohne Unterbrechung folgen in einem kurzen Fugato die Worte: „Du schlägest sie, aber sie fühlen es nicht, du plagest sie, aber sie bessern sich nicht!“ führen in freie (polyphone) Liedform zurück und auf einen gleich unterbrochnen Schluss in der Unterdominante. Hier setzt ein zweites Fugato: „Sie haben ein härter Angesicht, denn ein Fels, und wollen sich nicht bekehren!“ ein, das nach breiterer Durchführung auf den Anfangssatz zurückschlägt, mit dem dann das Ganze schliesst.

Nun betrachte man Bachs Disposition.

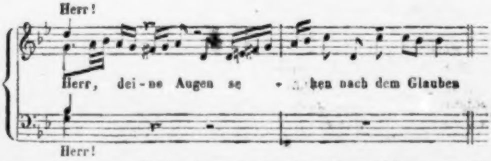
Schon der erste Satz, nach einer langen Instrumentaleinleitung, stellt den Alt —

---

*) In Part. u. Klavierausz. v. Verf. bei Simrock in Bonn.

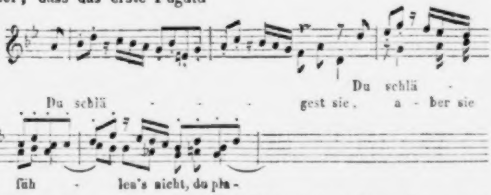
**) Aus der schon genannten Sammlung.

6/386

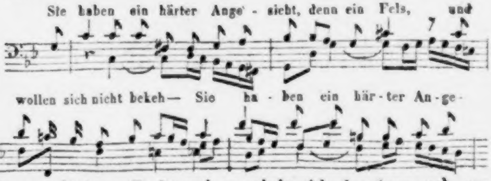

Herr!
Herr, dei - ne Augen se - hen nach dem Glauben
Herr!

dann, nach einem vollstimmigen Ausbruche, den Diskant an die Spitze. Der Bass wäre zu materiell, der Tenor zu eifrig gewesen; ihnen bleibt Entscheidenderes zu thun, und so ist der Eintritt eifrig und feurig, ohne der Milde zu entbehren, ohne zu früh heftig zu werden; — man hat das Gefühl, dass die Stimmen mehr getrieben werden von der innerlichen Entzündung, während die Männerstimmen sogleich das Sichselbstbestimmende des männlichen Karakters hätten vortreten lassen. Daher liegt es abermals im weiblichen Karakter, dass das erste Fugato im Alt anhebt, von da steigernd im Diskant fortgeht, und nun erst die männlichen Stimmen in gleicher Ordnung folgen. Nun aber, mit den richtenden Worten des zweiten Fugato, treten die Bässe (einem freigehenden Instrumentalbasse gegenüber) und nach ihnen die Tenöre — in ihr entschiedenes Recht und es erhebt sich der Ausspruch von Stimme zu Stimme, vom Tenor zum Alt, zum Diskant. Nach einem strömenden und dann sich verlaufenden Zwischensatze wird die umgekehrte Stimmordnung (Diskant, Alt, Tenor und Bass) durch-

7/386


Du schlä -
Du schlä - gest sie, a - ber sie
füh - len's nicht, du pla -

8/386


Sie haben ein härter Ange - sicht, denn ein Fels, und
wollen sich nicht bekeh— Sie ha - ben ein här - ter An - ge -

geführt, der Bass (wie vor ihm Diskant und Alt, — nur der Tenor tritt, wie ihm gebührt, in gesteigerter Heftigkeit auf) erscheint wieder auf denselben Stufen, aber nun nicht mehr einsam, sondern in der Geleitschaft des vollen Chors, und nun erst ist der Kreis des Bannspruches geschlossen und in kühnster Wendung steht gleichsam von selber der Anfang des Satzes wieder da; die zweite Durchführung hat sich gefüllt und ergiesst sich in vollster Kraft in den Anfangs- und Schlussgedanken.

Es haben hier nur einzelne Andeutungen gegeben werden können, und auch diese wollen sich nicht als allgemeine Regeln, die man durchaus festhalten und befolgen müsse, geltend machen, sondern nur den Sinn des Jüngers für die überall waltende Geistigkeit und Bedeutsamkeit der Kunstformen öffnen. Wer dergleichen Beobachtungen sich gleichsam als Gesetze mühsam einprägen und unter der Arbeit bei jedem Punkt ängstlich durchlaufen wollte, um ja kein Pünktchen zu versäumen: der würde über alle Bedenklichkeiten die Unbefangenheit und Rüstigkeit einbüssen, welche unerlässliche Bedingung für das Gelingen künstlerischer Arbeit (S. 274 u. a.) ist. Dies wäre jedoch nichts als ein Missverstand unserer Lehre. Man soll an fremden und eignen Werken das Wesen der Kunst nach allen Seiten hin vielfach und sorgfältigst beobachtet und durchforscht und durch die vielseitigsten Beobachtungen seinen Geist einheimisch gemacht haben in der Vernunft der Sache, welche die eine unveränderliche und unentbehrliche Regel für den Künstler ist. Dann aber, im Augenblicke der künstlerischen That, soll man sich frei und unbekümmert seinem künstlerischen Gewissen (Th. I. S. 1) als der ersten und letzten Kraft und Bürgschaft für das Gelingen anvertrauen und erst bei der Prüfung des Entwurfs (S. 17) jede wohlerkannte Regel und jede eigne Beobachtung messend an das neue Werk legen.

Und nun erst — diese Verständigung über den Gebrauch der Regeln vorausgesetzt — fügen wir dem hin und wieder gelegentlich Ausgesprochnen noch einige äusserliche Regeln und Bemerkungen bei, deren Befolgung nahe liegt, aus tiefern Gründen aber eben sowohl auch unterbleiben kann und muss.

1.

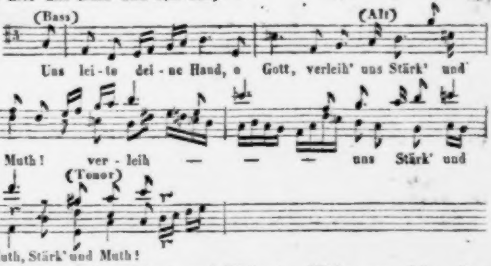
Wir wissen bereits (S. 227) dass tiefliegende Themate am natürlichsten den tiefen Stimmen (Alt und Bass) hochliegende den hohen Stimmen (Diskant und Tenor) zuertheilt werden. Eine wünschenswerthe Folge ist es dann, wenn nun auch die Antwort an die rechten Stimmen kommt, nämlich an Diskant und Tenor, wenn das Thema im Alt und Basse gestanden und umgekehrt; aus diesem Grunde würden die Wiederschläge

D. T. A. B.　　*T. A. B. D.*
T. D. B. A.　　*B. D. T. A.*

und ähnliche (S. 251) im Allgemeinen ungünstiger zu nennen sein.

Doch kann die Tonordnung des Wiederschlags eben solche Stimmordnungen begünstigen. Wir können dies an dem Schlusschor der „Jahreszeiten" von Haydn beobachten. Der Fugensatz tritt hier mit Bass und Alt ein, —

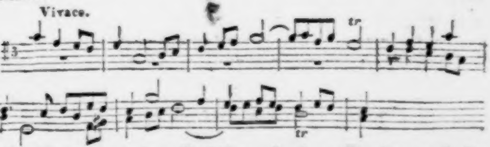
9/386


(Bass)
(Alt)
Uns lei - te dei - ne Hand, o Gott, verleih' uns Stärk' und
Muth! ver - leih — — — uns Stärk' und
(Tenor)
Muth, Stärk' und Muth!

und es folgen dann Tenor und Diskant. Allein man sieht, dass hier nicht regelmässig (S. 228) geantwortet wird, sondern dass die erstern zwei Stimmen zweimal den Führer, die letztern zweimal den Gefährten bringen. Es ist dies ein Fall, ähnlich dem in No. 522 angeführten; der Komponist gewinnt dadurch eine breitere und befriedendere Modulation für den Schluss seines in Lebensfülle fast überwogenden Werkes.

Der regelmässigere Stimmwechsel kann sogar neben seinem einleuchtenden Vortheil den einen Nachtheil herbeiführen, dass das Thema während einer ganzen Durchführung nicht in eine Tonhöhe kommt, in der es kräftig genug abschlösse. Betrachten wir diesen Fugensatz.

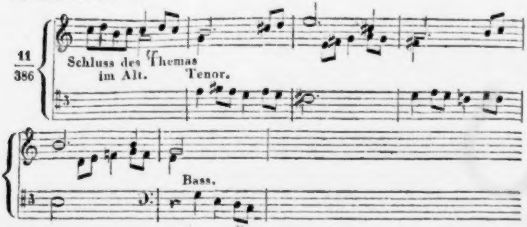
10/386



Das Thema ist seiner Tonhöhe und seinem Karakter nach für den Tenor geeignet, die Antwort passt eben sowohl für eine der tiefen Stimmen, nach Tenor und Bass werden Diskant und Alt Führer und Gefährten wiederholen. Nach der Höhe zu hat das Thema nun seine Kraft geltend gemacht, nicht aber nach der Tiefe;

der Bass ist noch nicht in seiner eigentlichen Sphäre zur Thätigkeit gelangt. Da bleibt denn nichts übrig, als das Thema noch einmal in der tiefen Bassregion aufzuführen (es könnte nach dem Altschlusse so —

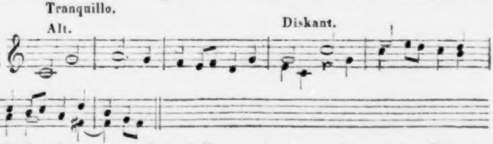
11/386



geschehen) so dass der Bass jetzt den Führer übernimmt, der nach der ursprünglichen Auffassung den hohen Stimmen gehörig war.

Dasselbe, nur in umgekehrter Weise, würde bei diesem Thema

12/386



stattfinden können. Alt und Bass nehmen am besten den Führer, Diskant und Tenor am besten den Gefährten; doch würden alle Stimmen sich sehr mässig verhalten. Dies könnte dem Sinne der Komposition oder der ersten Durchführung gemäss sein, es könnte aber auch eine höhere Steigerung des Themas und der Durchführung gewünscht werden; sie würde erreicht, wenn man zuletzt den Diskant mit dem Führer (eine Oktave über dem ersten Alteintritt) einführte.

In beiden Fällen sehen wir beiläufig (wie S. 306) Anlässe zu übervollständigen Durchführungen.

2.

Es ist im Allgemeinen rathsam:

a. nie eine Stimme zweimal nach einander (S. 305) mit dem Thema einzuführen,

b. nicht dieselbe Stimmordnung zweimal nach einander zu gebrauchen, ja

c. nicht einmal mit derselben Stimme wieder anzufangen, mit der die vorige Durchführung eingesetzt hat, *d.* nicht leicht dieselbe Stimme auf denselben Stufen zweimal mit dem Thema, oder

e. das Thema in verschiednen Stimmen, aber auf denselben Stufen unmittelbar nach einander auftreten zu lassen *), — ausgenommen in der letzten Durchführung, wo es fast unvermeidlich ist, das Thema auf denselben Stufen und zwar oft auch in derselben Stimme wiederzubringen, wo es in der ersten Durchführung erschienen ist; endlich

f. gern den Stimmen, die in der vorherigen Durchführung den Führer gehabt haben, den Gefährten zu geben.

Alle diese Rücksichten werden blos genommen, um Einförmigkeit oder den Schein derselben in der äussern Anordnung zu vermeiden. Dass besondre, im Inhalte der Komposition liegende Gründe überwiegen können, wissen wir schon. So ist z. B. in No. $\frac{1}{386}$ mehrmals nach einander dieselbe Stimmordnung befolgt worden; in dem No. $\frac{8}{386}$ angeführten Fugato sind drei Stimmen auf denselben Stufen wieder erschienen, auf denen sie kurz zuvor aufgetreten waren; so endlich erscheint in den fünfstimmigen Fugen des ersten *Kyrie* und des *Credo* in Bachs hoher Messe der zweite Sopran auf denselben Stufen, die zuvor, in derselben Durchführung, der Alt inne gehabt hatte.

Zur dritten Abtheilung.

Zum vierten Abschnitt.

Seite 296.

Es ist schon beiläufig S. 519 von der sinnreichen Figuration des Chorals „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ in Mozarts Zauberflöte erwähnt worden, dass man sie für eine Fuge zum Choral anzusehen pflege. So wenig Gewicht wir (S. 411) auf die Erörterung legen, ob ein gegebnes Tonstück dieser oder jener nahe verwandten Form zuzurechnen sei: so sei doch wenigstens Einiges zur Unterstützung unsrer Aeusserung gesagt.

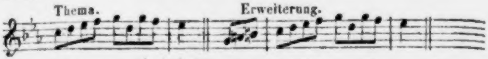
Wir achten jenen Mozartschen Satz für eine für ihren Ort und Zweck ganz vollkommen genügende, des Meisters würdige Figuralarbeit, nicht aber für eine Fuge, und sehen eben in dieser Formenwahl die Einsicht des Meisters bethätigt. Denn die Fuge würde jene blos einleitende Scene der Oper gleich in eine höhere Sphäre erhoben, ihr zu grossen Ernst, zu viel Gewicht gegeben haben, — oder der Komponist hätte die Form nicht zu ihrer Kraft gelangen lassen und damit die Feierlichkeit der Scene mehr beeinträchtigt als gefördert.

---

*) Aus diesem Grunde wäre No. 461 zu tadeln, wenn dieser Satz gelten sollte.

Sollte der Satz eine Fuge sein, so fällt vor allen Dingen auf, dass das Thema für ein Fugenthema zu unbedeutend und nicht einmal treu beibehalten ist, sondern weiterhin durch ein vorgesetztes Motiv

1
418



erweitert wird; dass das Seitenmotiv (S. 520) wenigstens eben so viel Antheil nimmt, als das Thema selbst; dann besonders: dass der Wiederschlag nicht ordnungsmässig auf Tonika und Dominante, sondern in den Oktaven geschieht; endlich dass von der Kraft und dem steigernden Drang der Fugenarbeit sich nirgends eine Spur zeigt, das Ganze vielmehr den Ton gemessener Feierlichkeit unverrückt festhält. Alles dies wären eben so viel Bedenklichkeiten gegen eine Fuge, wenn Mozart hier eine Fuge hätte schreiben wollen; während es eben soviel den Sinn der Scene treffende Karakterzüge sind (wie sich vollkommen beweisen liesse) sobald man sich von der vorgefassten Meinung, hier sei eine Fuge beabsichtigt, losmacht. —

Die alte Lehre hat sich lange mit einer Eintheilung der Fugen in Sekunden-, Terzen-, Quarten-, Quinten-, Sexten-, Septimen- und Oktavenfugen herumgetragen, eine Fuge z. B. in der die Antwort immer oder meistentheils in der Sekunde (!) oder eine, in der sie immer in der Oktave geschähe, eine Sekunden- oder Oktavenfuge genannt; sie würde daher wenigstens eins unsrer Bedenken gegen die Fugenmässigkeit des Mozartschen Satzes damit beseitigt haben, dass sie ihn „eine Oktavenfuge“ genannt hätte. Wir wissen bereits (S. 228), dass die Antwort allerdings auf jeder Stufe erfolgen kann, dass sie aber aus Gründen, die in der Sache liegen, in der Regel abwechselnd auf Tonika und Dominante erfolgt. Mithin kann es für uns und im Sinne der Kunst nur eine Art der Fuge geben (die von der alten Theorie „Quart-Quint-Oktavfuge“ genannte) und in der That finden wir in den Werken der Meister, von Seb. Bach bis auf unsre Zeitgenossen, auch keine einzige Fuge anderer Art, wohl aber (wie schon oft angegeben) in den einzelnen Fugen bald diese, bald jene einzelne unregelmässige Beantwortung.

Zur vierten Abtheilung.

Zum ersten Abschnitte.

Seite 305.

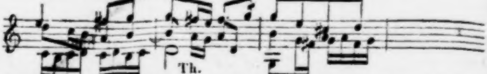
Wenn wir bereits S. 306 selbst eingeräumt haben, dass die Dreitheiligkeit der Fuge keineswegs in jedem einzelnen Werke dieser Klasse deutlich hervortritt, so wollen wir hier noch zusetzen, dass sie sogar in manchem Werke gar nicht vorhanden ist. Gleichwohl wird man auch ohne weitere Ausführung, schon aus den Modulations- und Konstruktionsgrundsätzen des ersten Buches anerkennen, dass diese Dreitheiligkeit dem Wesen der Fuge zum Grunde liegt, dass sie die Grundform der Fuge ist, wenn gleich die frühern Komponisten, vor Seb. Bach, nach andern Grundsätzen — oder vielmehr ohne Bewusstsein dieser Grundform gearbeitet, neuere wieder zum Theil ganz nach der individuellen Stimmung des Augenblicks verfahren sind und selbst Bach (S. 319) und seine Zeitgenossen sich keineswegs dieser Grundform knechtisch angekettet haben, — was denn auch uns fern bleibe.

Nur weil die Dreitheiligkeit im Wesen der Sache gegründet ist, haben wir sie den ersten Entwürfen des Schülers zur Beachtung empfohlen. Diese Maxime ist aber auch abgesehen von ihrer Begründung in den wesentlichen Grundsätzen der Kunst von der grössten methodischen Wichtigkeit, indem sie dem Anfänger bestimmte und nicht zu ferne Zielpunkte für seine Arbeit setzt, einerseits dadurch vor zu weitem unsicherm Umherschweifen, andrerseits vor fugenwidriger Zersplitterung bewahrend. Wir rathen daher nochmals dringend, an der Grundform festzuhalten, bis die Fugenarbeit in ihr und unter ihrer Leitung geläufig und der Sinn für das Ebenmaass in dieser Kunstform gebildet ist. Dann mag man, jedoch nicht ohne Gründe, die Grundform verlassen. Dann erst und nicht früher mag man der Betrachtung Gehör geben, dass alle Konstruktionsgesetze nur allgemeinere Gedanken sind, die der besondern Idee des einzelnen Kunstwerkes nachstehen müssen. Denn alsdann bedarf man der sichernden Leitung von aussen nicht mehr, und verlässt die erste Vorschrift (wie wir stets verlangt) nicht aus Willkühr, sondern aus Vernunftgründen. In solcher Weise haben unsere Meister hier und überall gehandelt; und wenn der Raum zu einer vollständigen Beweisführung hier fehlt, so mögen wenigstens einige Andeutungen dem Forschen des fortgeschrittenen Jüngers entgegenkommen. Wir lehnen uns dabei hauptsächlich an Seb. Bachs wohltemperirtes Klavier.

1. *Beispiele der Dreitheiligkeit in Durfugen.*

Hier finden wir nun gleich in der *C* dur-Fuge des zweiten Theils (das Thema s. No. 335) nach der ersten Durchführung den ersten Theil mit einem breiten Zwischensatze geschlossen. Doch schon hat der Alt wieder das Thema eingesetzt, —

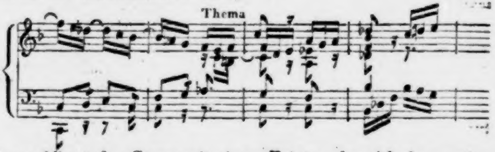
1
455



und führt die Fuge weiter, nachdem er den Theil hat beschliessen helfen. Früh kehrt die Modulation des flüchtig motivirten Tonstückes in den Hauptton zurück und der Orgelpunkt (sehr leicht und beiläufig) bestärkt ihn; dann schliesst ein längerer Orgelpunkt auf der Tonika. Bei und vor demselben, und schon vor dem ersten Orgelpunkte macht sich die Unterdominante geltend (wie schon im Vorspiel zur Fuge, vergl. No. 253) und verleiht dem flüchtig dahin eilenden Satze zuletzt grösseres Gewicht.

Noch bestimmter zeigt sich dieselbe Konstruktion in der *F*dur-Fuge, deren Thema No. 316 zu sehen ist. Diese leicht und schmeichlerisch hingaukelnde Komposition folgt auf ein still sich ausbreitendes Vorspiel (vergl. No. 207, 250) wie uns scheint, nicht ganz dem Karakter entsprechend. Hat nun Bach den Kontrast gewollt und zu versöhnen beabsichtigt, oder hat das Vorspiel auf ihn unbewusst nachgewirkt: es wird nicht blos der erste Theil bestimmt geschlossen, sondern dann auch die Unterdominante ergriffen, ja durch einen Orgelpunkt auf der Tonika nachdrücklich eingeführt, dann ein zweiter Orgelpunkt auf der Dominante nachgebracht und mit dem Hauptton in Moll (*F*moll) besetzt. Nun wendet sich der bisher dreistimmige Satz (das Vorspiel war vier- und fünfstimmig) mit ein Paar starken Schlägen gleich nach dem Orgelpunkt in die Unterdominante Moll, —

2
455



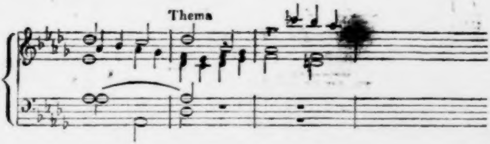
und so schliesst das Ganze mit einem Ernste, der sich dem ersten Karakter folgenreich nähert. Man wird nicht verkennen, wie die Konstruktion dem Sinne der Komposition gemäss ist.

2. *Die Konstruktion in Mollfugen.*

In Mollsätzen geht die Modulation bekanntlich (Th. I. S. 194) in der Regel zuerst in die Parallele. In solcher Weise finden wir die Dreitheiligkeit an der *B*moll-Fuge des ersten Theils, deren Thema in No. 279 mitgetheilt ist. Der erste Schluss fällt auf

Des dur; aber der Schlusston selbst, in der Oberstimme, wird als neuer Einsatz des zweiten Theils mit dem Thema

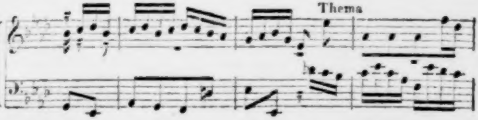
3/455



benutzt. Der Orgelpunkt ist, wie meist bei Bach, sehr wenig ausgeführt, und nach ihm würde der dritte Theil zu unbedeutend erscheinen, wenn er nicht in der trefflichen Engführung (No. 527) ein geistiges aber entscheidendes Gewicht fände.

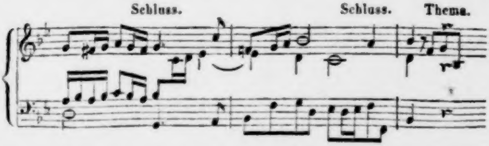
Dieselbe, nur anders gewendete Konstruktion sehen wir in der *F*-moll-Fuge (das Thema s. No. 317) des zweiten Theils; die Modulation geht hier nach der Parallele, von da aber gleich weiter zum Schluss in deren Dominante, —

4/455



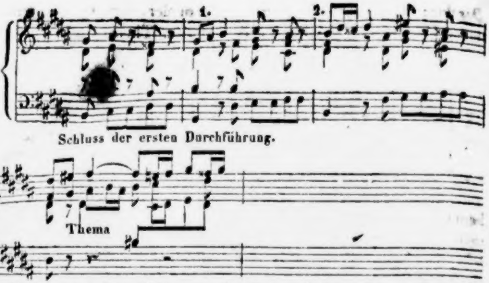
um dem Thema einen geschicktern Einsatz zu gewähren. Gelegentlich, z. B. in der tiefempfundnen *G* moll-Fuge des ersten Theils (die mit ihrem Vorspiel zu den karakteristischsten Kompositionen Bachs gehört) wird auch wohl der erste Schluss im Haupttone gemacht (gleichsam nach Art dreitheiliger Lieder, S. 49) dann aber —

5/455



mit einem Nachsatze weiter modulirt und nun erst recht, in der Parallele, geschlossen. Ja, in der aus No. 361 uns dem Thema nach bekannten *Gis* moll-Fuge desselben Theils wird im Haupttone geschlossen, dann nach der Parallele, dann nach der Dominante modulirt und auch in diesen Tönen, also dreimal geschlossen, —

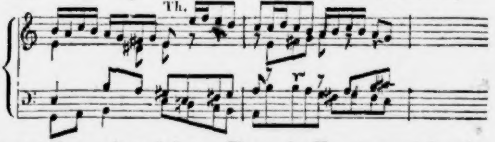
6/455



worauf die neue Durchführung einsetzt und das Thema (der Gefährte) nach seiner Art gleich in den Hauptton zurückführt. — Es ist dies, beiläufig sei es gesagt, eine dem Wesen der Fuge fernere mehr homophone und satzweise Art fortzuschreiten, zu der Bach besondre Gründe in diesem Tonstücke gefunden hat, die aber der Jünger sich nicht gestatten soll, bis er der Fugenarbeit mächtig ist und nicht durch Unvermögen, sondern ebenfalls durch künstlerische Gründe dazu bewogen wird.

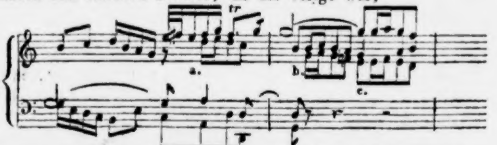
Die Modulation der Mollsätze in die Parallele ist die gewöhnlichere, keineswegs aber die einzig zulässige. Die aus No. 280 bekannte *A* moll-Fuge macht einen Schluss auf der Dominante,

7/455



und setzt dann mit verkehrtem Thema im Hapttone wieder ein. Unter dem Thema wendet sich aber die Modulation über *D* dur nach *G* dur (Dominante der Parallele) und macht hier einen vollkommnen und stärkern Schluss, als der vorige war,

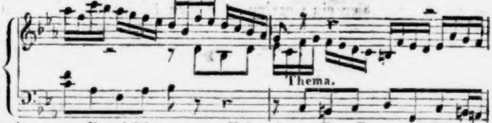
8/455



so dass man zweifelhaft sein könnte, ob nicht erst hier der rechte

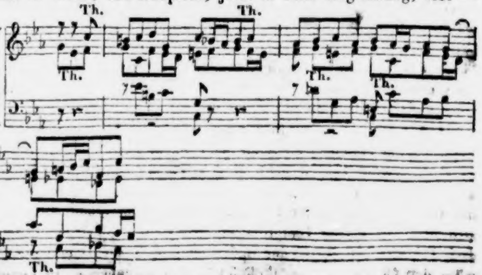
Theilschluss nach der in No. [illegible] gezeigten Weise erfolgt sei. — Unzweideutiger nimmt die *C*moll-Fuge des zweiten Theils (bei uns No. 325) ihren Weg nach der Dominante. Die drei Stimmen schliessen die erste Durchführung im Haupttone und wenden sich nach der Ober-, gleich wieder nach der Unterdominante und schicken sich zu einem Schluss in der Parallele an, der aber unvollzogen bleibt, —

9
455



und eine neue Durchführung zur Folge hat. Der Bass und Diskant (dieser mit frei rhythmisirtem Anfange) später der Alt treten im Hauptttone, dann noch einmal der Bass mit der Unterdominante auf. Hätte man sich nun nach der Parallele wenden dürfen? Es wäre nicht, oder nur nach einem weiten Zwischensatze thunlich gewesen. Denn durch die zweimalige Durchführung und mit dem Eintritte beider Dominanten ist der Hauptton zu stark als Hauptsache bezeichnet, als dass es konsequent wäre, nun in die leichtere Parallele überzugehen. Bach schliesst also den ersten Theil in der Dominante, und setzt den zweiten wieder im Haupttone ein. Aber da, eifrig, fast eigensinnig in ihm vertieft, weiss er uns den Mangel reichern Modulationswechsels zu ersetzen. Der Einsatz giebt uns das Thema in rechter Bewegung, Vergrösserung und Verkehrung (vergl. No. 516) und es folgt in acht Takten in emsigster Arbeit das Thema noch achtmal, bald in rechter Bewegung, bald vergrössert, bald verkehrt (in freier Verkehrung) mit einem Schluss im Haupttone. Auch hier ist Bach noch nicht befriedigt; beharrlich hält er wieder den Hauptton, jetzt in einer Engführung, fest —

10
455



und geht ohne Orgelpunkt sofort zu Ende.

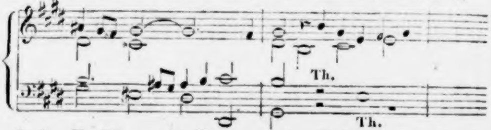
3. Andre Schlüsse.

Dieser Fall hat uns zugleich eine abweichende Konstruktion auf dem Punkte, wo zweiter und dritter Theil sich scheiden, gezeigt; statt der Wendung auf die Dominante (zum Orgelpunkte) folgt wie gesagt ein Schluss im Hauptton, und zwar ein vollkommner; im Widerspruch mit den ersten Modulationsgrundsätzen. Aber — wozu hätte hier ein Orgelpunkt dienen sollen, wo wir fast nicht aus dem Hauptione gewichen sind? viel nöthiger war ein festender Abschluss nach so überreicher Durchführung des Themas und im Bevorstehen einer so gedrängten Engführung.

Aehnliche Gründe veranlassen Bach öfters, den Orgelpunkt nur kurz, oder nachträglich zu bringen, oder statt seiner einen Schluss eintreten zu lassen. Dies ist z. B. in der reich und energisch durchgeführten *G* moll-Fuge (bei uns No. 315) desselben Theiles der Fall. Nach einer Durchführung mit verdoppeltem Thema wird in der Dominante geschlossen, und dann rastlos mit zwei Stimmen weiter gearbeitet.

Dagegen macht die *E* dur-Fuge (bei uns No. 272) ihren ersten Theilschluss regelmässig in der Dominante, den zweiten — nicht durch einen Orgelpunkt, (der bei der mässigen Bewegung des Ganzen unnöthig scheint) sondern in der Parallele der Dominante, in *Gis* moll, —

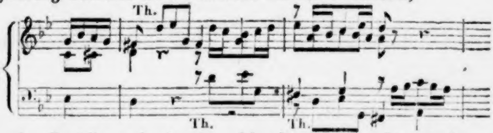
$\frac{11}{455}$



worauf eine Engführung im Hauptione den Schluss, so mild wie die ganze Fuge ist, einleitet. — War einmal der Orgelpunkt unanwendbar, so blieb kein angemessenerer Ruhepunkt als der gewählte; die Unterdominante, an die man allein noch denken könnte, hätte nach ihrem Karakter (Th. I. S. 202) einen neuen mit dem Sinne des Ganzen unverträglichen Aufschwung gefodert, während nach dem Mollschlusse der neuanhebende Dursatz zugleich Sänftigung und Erhebung in die Seele flösst.

Aehnliches sehen wir in der schon in No. $\frac{5}{471}$ erwähnten *G* moll-Fuge. Vom ersten Schluss an geht sie in einer reichen Durchführung (in zwölf Takten achtmal das Thema) nach dem Hauptione zu einem vollkommnen aber gleich unterbrochnen Schlusse; zuvor hat sie *B* dur (mit seiner Dominante *F* dur) und *C* moll besetzt, sich also nicht weit vom Hauptton entfernt; nun führt ein Gang von drei Takten über *B*, *Es* dur und *C* moll nach der Dominante. Hier wäre der Orgelpunkt anzuknüpfen gewesen; aber wozu könnte es nach so vielfacher Modulation und bereits erfolgter Rückkehr in den Hauptton seiner noch bedürfen? Bach setzt statt seiner eine Engführung zwischen zwei Schlüssen auf der Dominante,

12/455



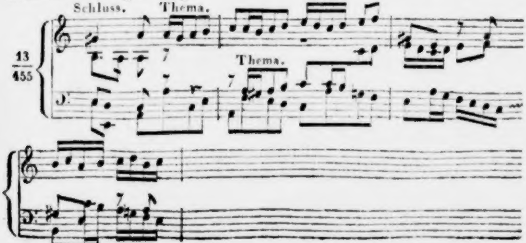
die wir allenfalls auch als einen idealen Orgelpunkt aufnehmen könnten, dessen Halteton gar nicht gehört wird, sondern zugedacht werden müsste.

4. *Abweichende Form.*

In zweierlei Sätzen ist es, wo Bach am entschiedensten von der Grundform abweicht. In sehr weit und reich ausgeführten Fugen macht er bisweilen mehr als einen Abschnitt ausser den beiden Theilschlüssen; und in sehr fleissig das Thema bringenden legt er weniger Gewicht auf die Modulationsordnung, schreitet namentlich mehrmals in den Hauptton zurück, sicher, mit dem Inhalt an sich, wo er auch erscheine, zu befriedigen.

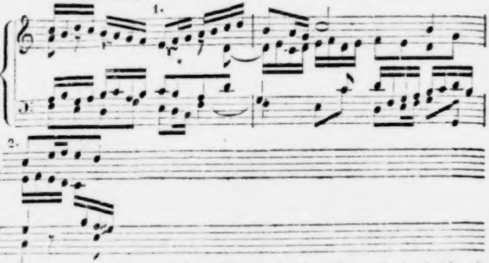
Das Erstere sehen wir an der fast in Ueberfülle ausgeführten *A*moll-Fuge, von der wir schon statt eines zwei Schlüsse für den ersten Theil (No. $\frac{7}{437}$ und $\frac{8}{476}$) angeführt haben. Unter der bei dem letztern Schlusse (auf der Dominante der Parallele) angeknüpften Durchführung wendet sich die Modulation in die Unterdominante und deren Parallele und von da zurück in den Hauptton. Bis zum ersten Schluss ist das Thema in rechter Bewegung durchgeführt worden, von da ab bis wieder in den Hauptton in der Verkehrung. Hier wird ein dritter Schluss gemacht, und zwar im Hauptione. Nun erscheint das Thema wieder in rechter Bewegung, aber in der Engführung.

13/455



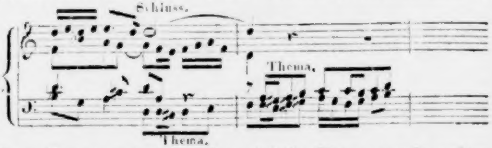
Diese enge Durchführung geht in grosser Fülle (die Nachahmung erscheint viermal, das Thema also achtmal) durch *A*moll, *E*moll, *A*moll, *C*dur, und macht hier, also in der Hauptparallele, den vierten Schluss, und wieder zweimal nach einander.

14
455



Von hier wird das verkehrte Thema in der Enge dreimal (durch *D*moll, *G*dur und *A*moll) durchgeführt, und zwar, wie zuvor das rechte, in dem Wiederschlage der Oktave. Ein vorübergehender Orgelpunkt bringt Ruhe und zieht eine nochmalige Modulation in die Unterdominante und einen — obwohl verdeckten fünften Schluss,

15
455

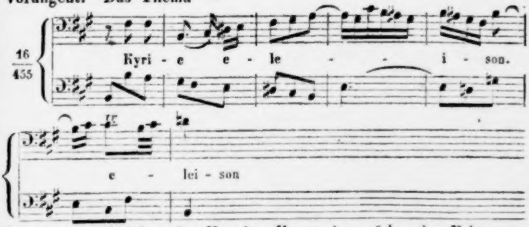


in dieser Tonart nach sich. Hier wird das Thema erst in rechter Bewegung, dann in der Verkehrung, beidemal im Wiederschlage der (obern oder untern) Quinte durchgeführt und zum letzten Male der strudelnde Strom der Stimmen auf einer Fermate zusammengefasst, worauf die Fuge mit neuen Stimmen verstärkt zu Ende geht.

Das Andre können wir an der ersten *C*dur-Fuge (bei uns No. 312) beobachten, die allaugenblicklich in den Hauptton zurückgeht. Ihre erste Durchführung zeigt das Thema in *C*, *G*, *F* und *C*. Es folgt eine zweistimmige Engführung in *C*dur, die zwar nach *G*dur und *D*moll hinweiset, aber in *C* schliesst. Die folgende Durchführung geht von *G*dur aus nach *A*moll, hat aber wieder eine Engführung in *C*dur hinter sich, —, und so fort. Das emsige unausgesetzte Spiel mit dem Thema hat es so gewollt.

Zuletzt wollen wir an einem andern Bachschen Satze die merkwürdigen Folgen beobachten, die ein vorausgehender Satz auf eine

Fugenkonstruktion geäussert hat. Es ist das zweite „*Kyrie eleïson*“ in der (S. 464 erwähnten) *A*dur-Messe, dem das in der Beilage VI mitgetheilte, in *H*dur schliessende „*Christe eleïson*“ vorangeht. Das Thema —



fängt nur scheinbar in *H*, der Harmonie zufolge in *E*dur an, schliesst aber bei dem Eintritte der zweiten Stimme in *H*moll. In buchstäblicher Antwort folgt nun der Tenor, in *A*dur auftretend und in *E*moll schliessend; dann der Alt aus *D*dur in *A*moll, der Diskant aus *G*dur in *D*moll schliessend, — und so geht der ganze Satz seinen ganz eignen Weg, aus Gründen, die in seinem Thema, besonders aber in der Konstruktion des ganzen „*Kyrie*“ *Christe* „*Kyrie*“, von dem die Fuge nur ein unzertrennbarer Theil ist, liegen. Die Erörterung dieser Gründe gehört einem spätern Moment der Lehre an. Es genügt hier, das Grundgesetz als ein freies nicht aber zwangvolles, sondern jedem kunstvernünftigen Ermessen Raum lassendes aufgewiesen zu haben.

Zum vierten Abschnitte.

Seite 328.

Statt oder neben den Rubriken „Verengerung“ und „Erweiterung“ hätte die Ueberschrift „Veränderungen des Themas“ heissen sollen, wenn wir nicht schon früher gelegentlich (S. 299) und bei der Erfindung der Fugenthemate (S. 216) ausführlicher davon geredet hätten. Hier nun verknüpfen wir in einer letzten Betrachtung über die Bildung des Fugenthemas zwei Absichten: die wichtige Lehre von dieser Bildung zu verstärken, und: über eines der merkwürdigsten, bis jetzt noch niemals erörterten Werke wenigstens Einiges zu sagen; Andres wird sich weiterhin nachtragen lassen. Es ist dieses Werk

die Kunst der Fuge von Seb. Bach,

das schon S. 219 zur Erwähnung gekommen ist.

Seb. Bach hat dieses Werk in seiner letzten Zeit geschrieben, um an ihm, und zwar an einem einzigen Thema, durch die That selbst zu zeigen, was die Fugenform dem ihrer Mächtigen darbietet. Es hat nicht seine Absicht sein können, aus seinem Thema alle denkbaren Fugen und Fugengestaltungen zu entwickeln; dies ist schlechthin unmöglich, die Reihe der Möglichkeiten, ja nur der anerkennenswerthen, ist unerschöpflich zu nennen. Vielmehr hat Bach nur darauf gedacht, von den wichtigern oder seltnern und schwierigern Formen einige Proben zu geben, — und auch dies hat er nicht vollendet; der Tod hat ihn in der letzten Arbeit *) unterbrochen. Eine Fuge mit vier Subjekten, in allen Stimmen verkehrbar, die das Werk krönen sollte, ist nicht zu Papier gekommen.

Dass nun die Meisterprobe des grössten Fugisten für jeden Musiker ein Gegenstand der Ehrfurcht, für den Schüler — und wer hörte Bach gegenüber auf, Schüler zu sein? — eine Aufgabe für tiefstes und anhaltendes Studium ist, braucht kaum gesagt zu werden. Ja, wenn die Meisterschaft im Arbeiten für sich allein schon genügte zur Unterweisung Andrer, so möchte man sich nur gleich in die Schule Bachs begeben, und zuletzt sich an seine „Kunst der Fuge“ halten.

Dies wäre jedoch ein ganz vergeblicher, oder wenigstens der schwerste und gefährlichste Weg zum Ziele. Eben Bachs unermessliche Meisterschaft bewirkt, wie wir schon S. 325 gesagt haben, dass seine Fugen dem Anfänger keine Leitung, kein sicheres Vorbild gewähren. Denn da ist jede Fuge ein ganz andres Werk; in allen ist die Grundform der Fuge geheime Grundbedingung, aber in jeder beugt sie und verwandelt sie sich auf das Freieste nach den besondern Bedingungen, nach der besondern Idee eben dieses einen Werkes. Nun aber aus allen Wendungen die Grundform und zugleich den Grund der Abweichung von ihr zu erkennen, wie kann dies dem Anfänger gelingen? es bedarf dazu lang fortgesetzten Umgangs mit der Form.

Hierzu kommt noch Eines. Es ist nicht zu leugnen, dass Seb. Bach in seiner reichsten Fugensammlung (dem wohltemperirten Klavier) mitunter neben dem von der Idee der Komposition Bedungenen auch der freien Laune ein muthwilliges Spiel gestattet, hier und da, oft ganz insgeheim, irgend eine entlegnere Kombination, irgend eine schwerer durchzusetzende Engführung oder Verkehrung eingeführt hat, die dem allgewandten Meister nur Scherz war, dem Ungeübtern seufzerschwerer unbewegbar lastender Ernst würde, die er nur auf Kosten der künstlerischen Freiheit und Behaglichkeit

---

*) S. 163 der Nägelischen Ausgabe.

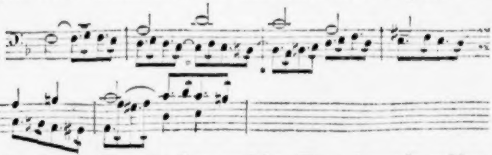
herbeizwingen könnte. In der That ist es Bachs verführerisches Vorbild, das die Lehrenden so oft zu falschen Ansprüchen und Vorschriften verleitet, den fruchtbarsten Lehrgegenstand zum Verderb vieler talentvoller Zöglinge verzerrt, endlich gar die Kunstform als pedantische Unkunst verdächtigt und den Meister selbst viele Jahre lang (bei den Technikern und vielen Dilettanten noch jetzt) in ein falsches Licht gestellt hat.

Diese Bemerkungen treffen die Kunst der Fuge noch mehr, wie irgend ein andres Bachsches Werk. Denn hier ist der Meister urkundlich nicht einem künstlerischen Antriebe gefolgt (der darauf gerichtet ist, eine künstlerische Idee in der ihr eignenden, gleichviel welcher Form zu offenbaren) sondern jener mehr lehrhaften Absicht, viele kunstvollere und schwierigere Gestaltungen aus einem, künstlerisch an sich nicht bedeutenden Thema zu entwickeln. Man kann also von diesen Fugen nicht durchaus sagen: die Idee des Werks oder das Thema hat es so gewollt; sondern: Bach hat an diesem Thema diese Gestalt aufweisen wollen. Dies durfte der sonst allertreuste Meister und es gebührte ihm. Der Jünger darf es nicht nachahmen ohne die Gefahr der Untreue an der Kunst. Aber studieren muss es jeder, der sich vollenden will, nachdem er durch zahlreiche Arbeiten und die fleissige Betrachtung andrer Meisterwerke in der Form einheimisch geworden.

Soviel im Allgemeinen über die Tendenz des Werkes. Hier knüpfen wir für jetzt nur eine (und nicht tiefgehende) einzelne Betrachtung an, über die Verwandlungen des Bachschen Themas und deren nächste Folgen. Bach hat, wie schon S. 219 gesagt ist, ein in künstlerischer Hinsicht unbedeutendes Thema zu mehrmaliger Behandlung übernommen. Seinem Tiefblick konnte sowenig das Mangelhafte des Themas, als die Gunst desselben für manche seltnere Behandlung, oder eines der Mittel, jenem Mangel abzuhelfen, entgehen.

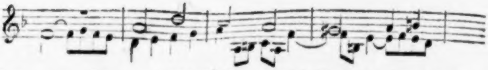
In der zweiten Fuge (S. 8) giebt er daher wenigstens den das Thema schliessenden Achteln einen markigern Rhythmus, was denn sogleich die Aufmerksamkeit und damit einen neuen Gegensatz —

1
486



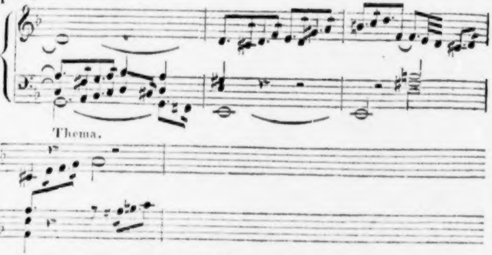
weckt. In der That ist diese punktirte Figur dem sehr ruhigen Thema fremder, als der Gegensatz in der ersten Fuge; —

2/486



uund so mag unbewusst jenes gleichsam sich Besinnen bei * in den Gegensatz gekommen sein, das wir bei einer andern Gelegenheit (S. 65) im Allgemeinen unvortheilhaft befunden haben. Um so energischer entfaltet sich nach diesem Stocken der Gegensatz und durch ihn die Fuge. Ja es geht aus ihm eine eigenthümliche Anknüpfung des zweiten Theils —

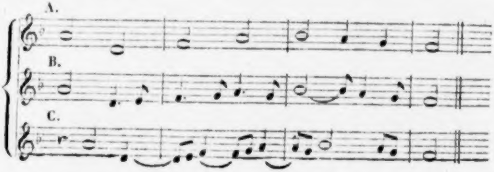
3/486



hervor. Eigenwillig, wie der Schluss des Themas und der Gegensatz, geht die Oberstimme für sich allein, wie in einem homophonen Satze (S. 275) weiter; und nun kann der Alt, der mit dem Gefährten (*e — a*, u. s. w.) die neue Durchführung und den zweiten Theil beginnt, nicht widerstehen; er löst den ersten Ton des Themas in jene herrschend gewordne Figur auf. Die ganze Fuge ist angereizt zu weiterer, modulationsreicherer und energischer Ausführung.

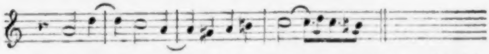
Bedeutender sind die Veränderungen des Themas in der dritten Fuge, S. 14. Hier tritt der bisherige Gefährte als Führer auf, und zwar in der Verkehrung. Aber bald (S. 15 und 17) erscheint das Thema in zwei Veränderungen, deren erste zugleich eine Taktrückung (S. 338) ist.

4/486



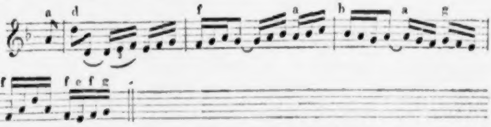
Wir sehen hier bei *A* das einfache Thema (nämlich den Gefährten des eigentlichen Themas dieser Fuge) bei *B* die zweite, bei *C* die erste Verwandlung. Die Veränderung bei *B* liegt der Grundgestalt am Nächsten; stellt man zwischen sie und die von *C* eine schon in der vorigen Fuge beiläufig eingeführte Aenderung, ebenfalls mit Taktrückung, aber in rechter Bewegung,

5/486



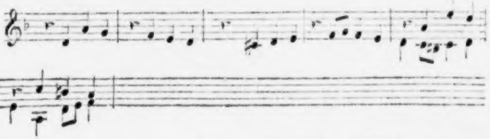
so hat man nach dieser Seite hin eine fast systematische Fortbildung des Themas vor Augen, beinahe in der Weise (wenn auch in höherm Sinne) wie wir sie S. 219 u. f. gegeben haben. Nach einer andern, der melodischen Seite hin ist das Thema in den beiden Fugen für zwei Klaviere (S. 153 und 158)

6/486



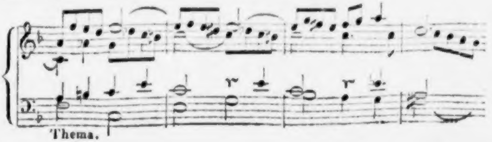
eigenthümlich ausgeführt. Es würde sich, hätten wir nicht den Raum zu sparen, die Folge dieser Fortbildung weit vollständiger darstellen lassen; gleich in der fünften Fuge z. B. (S. 29) fände sich das einfachere Vorbild von *B*, und in der elften Fuge (S. 86, die Verkehrung s. bereits in der achten Fuge S. 59) würden wir die erste zugleich milde und sinnreiche Belebung des Rhythmus —

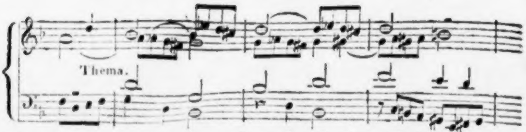
7/486



erkennen. Auch eine Erweiterung (S. 329) des Themas in der Verkehrung hat sich im Laufe der vierten Fuge

8/486





(S. 23) in sinnreicher Anwendung eingefunden. Und so hat Bach schon an den verschiednen Auffassungen der Aufgabe auf das Siegreichste bewiesen, was selbst aus einem unzulänglichen Thema gemacht werden kann, wenn Kennerblick und inniges Eingehen sich vereinen.

Zu Seite 333.

Die ältere Theorie, welche sich gar oft dazu hergab, von einzelnen Erscheinungen Gattungs- oder Klassenbegriffe und allgemeine Regeln zu entlehnen, hat unter andern auch besondre Fugenarten: die Vergrösserungs- und die Verkleinerungsfuge (*fuga per augmentationem* und *fuga per diminutionem*) festgesetzt, deren Wesen darin bestände, dass das Thema fortwährend oder meistens in rechter Grösse und Vergrösserung oder Verkleinerung zugleich erschiene. Die in No. 504 angeführte Fuge aus Händels Messias würde also (angenommen, dass No. 503 die rechte Grösse des Themas wäre) eine *fuga per diminutionem* sein. So sinnvoll und wohlberechtigt nun auch die Formen der Vergrösserung und Verkleinerung an sich sind: so möchten wir doch bezweifeln, dass in irgend einer Fuge eine künstlerische (in der Idee des Kunstwerks liegende) Nothwendigkeit vorhanden wäre, dieselben unausgesetzt anzuwenden. Auch in jener Händelschen Fuge scheint uns mehr ein geistreiches Spiel mit dem bald feurig bald feierlich ertönenden Thema geübt, als eine tiefere oder eigne Idee verwirklicht. — Bald werden wir merkwürdige Beispiele von Augmentations- und Diminutionsfugen zu betrachten haben.

Zu Seite 338.

Auch auf die Form der Verkehrung haben die ältern Tonlehrer eine besondre Art der Fuge gegründet, die Gegenfuge (*fuga contraria* oder *inaequalis motus*) genannt, in der nämlich das Thema durchgehends, oder doch meistentheils in rechter Bewegung und in der Verkehrung durchgeführt würde; die andern Fugen hiessen im Gegensatze dazu *fuga recta* oder *aequalis motus*.

Auch diese Form scheint uns nicht geeignet, eine besondre Klasse zu begründen. Die Verkehrung hat zwar an und für sich einen künstlerisch wahren Sinn, sie ist ein oft mächtiges Mittel, den Hauptgedanken der Fuge von allen Seiten zu fassen, zu ergründen, durch sein Widerspiel, durch sein Gegentheil noch vollkommner zu erklären. Hierzu ist sie aber offenbar eines von den äussersten, fernsten Mitteln, und man würde gegen den Sinn und Zweck der Fuge handeln, wollte man ohne besondre tiefere Gründe die Verkehrung der Antwort zur herrschenden Form einer Fuge machen, die ihrer Idee nach der getreuesten Antwort (S. 200) geneigter sein muss.

Nur ein einziges Werk kennen wir, in dem die Form der sogenannten Gegenfuge mit künstlerischer Nothwendigkeit hervortritt; es ist der S. 472 erwähnte Chor aus der sogenannten *G*dur-Messe von Seb. Bach. In ihm werden die beiden ersten Subjekte ausdauernd in der Verkehrung beantwortet. — Geht man nun auf den ursprünglichen Text (Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei, und diene Gott nicht mit falschem Herzen) zurück, dem der lehrende würdevolle Sinn gleich des ersten Themas so wohl entspricht: so erkennt man in Wort und Melodie, dass nur mit dem Basse, und nur so wie dasteht, in dieser seiner höhern eindringlichen Tonlage, angefangen werden konnte. Hier musste sich nun — nicht etwa der Alt in seiner tiefern mattern Tonlage (in der eingestrichnen Oktave) sondern der feurig gläubige Tenor (S. 310) anschliessen. Der aber würde in ordentlicher Richtung der Antwort in seine höchsten leidenschaftlichsten Töne gerathen sein; er ergreift daher die Verkehrung und verleiht damit dem Worte neuen tiefen Sinn *). Nun bedarf es wieder des ordentlichen Themas, und zwar — nach dem warmen Tenor im gesteigerten Tone. Das kann also nur der helle Sopran thun; er führt es muthig in die Höhe. Hiermit ist zugleich die Modulation lange genug im Haupttone fest begründet, dann in die Dominante wahrhaft erhoben worden, und hat sich zuletzt nach deren Parallele

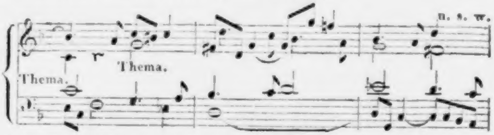
---

*) Das rechte Thema (No. 743) erhebt sich ruhig lehrend, spricht das Wort „Gottesfurcht“ in dem gewöhnlichen sprachlichen Accente fromm aus und betont lehrend und warnend das Wort „Heuchelei“. Die Verkehrung (No. 740) ist von Scheu vor dem Fehl ergriffen, spricht dies in der Abwärtsrichtung der Melodie aus, betont das „Furcht“ in „Gottesfurcht“, und sinkt von dem starken „nicht“ in Scham und Scheu zu dem Wort und der Vorstellung von „Heuchelei“ gegen Gott herab. — Man kann gern zugeben, dass Bach von dieser ganzen Entwickelung nichts gewusst, sie nicht im klaren Bewusstsein gehabt hat. Aber in seiner Seele haben diese Vorstellungen und Empfindungen gelebt, wäre sogar die erste Anregung eine blos technische Rücksicht gewesen. Und das genügte, oder vielmehr war das einzig Rechte; denn Berechnen und berechnet Vorbereiten ist nicht Kunst, sondern das Gegentheil von ihr. Das Nähere in der „Musikwissenschaft.“

(*H* moll) geneigt. Da aber tritt der weise gesparte Alt (in der Verkehrung) feierlich ein und lenkt auf den Hauptton (*h — d — g* statt *h — d — fis*) und dessen Unterdominante zurück. Auf dem Hauptton erscheinen nun nochmals Tenor und Bass, letzterer in der Verkehrung der Unterdominante zugewendet; so sehen wir das Thema von beiden Seiten tief sinnig erfasst, in reicher Fülle durchgeführt, erhoben, wieder zu feierlicher Ruhe geleitet, und Bach hat sich und uns vorbereitet, sicher zu dem dritten Thema (No. 746) fortzugehen und es zuletzt mit den andern zu verschmelzen.

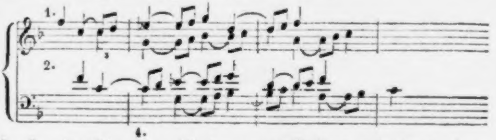
Ungemein reich und mächtig finden wir die Form der Gegenfuge in jenem schon S. 548 besprochnen lehrhaften Kunstwerke Bachs ausgeführt. Es ist die fünfte Fuge (S. 29), in der das Thema (systematisch ein Vorläufer von No. $\frac{4}{388}$ *B*) vom Alt intonirt, vom Bass verkehrt [*]) beantwortet wird; der Bass tritt auf dem letzten Takte des Führers ein. Nun nimmt der Diskant die Verkehrung und der Tenor antwortet in rechter Gestalt; beide treten auf dem letzten Takte des vorhergehenden Themas ein. Nach einer zweiten Durchführung (durch Diskant, Tenor, Bass und Alt) von gleicher Konstruktion rücken sich die Themate näher. Der Bass intonirt in der Verkehrung, der Diskant folgt in rechter Bewegung zwei Viertel später, also in der Engführung. Dasselbe Spiel wiederholt sich zwischen Tenor und Alt.

$\frac{1}{517}$



Nun führen Bass und Tenor das Thema in rechter Bewegung und zwar so durch, dass der Tenor um anderthalb Takte später eintritt. Statt Zwischensatzes wird das Thema (mit anderm Schlusse, kanonisch) in engster Folge Viertel auf Viertel

$\frac{2}{517}$

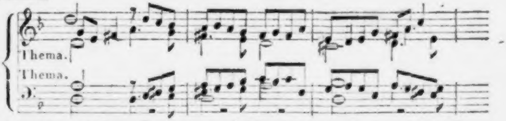


durch alle vier Stimmen geführt, worauf Diskant und Alt das verkehrte Thema um sechs Viertel auseinander wiederholen und dann Diskant, Bass, Alt, Tenor die vorstehende engste Durchführung, diesmal aber verkehrt, wiederholen. Zuletzt treten mit vermehrter Stimmzahl

---

[*]) Diese Verkehrung ist übrigens die ursprünglich rechte Gestalt des Themas No. 289.

3/517



rechte und verkehrte Bewegung gleichzeitig gegen einander auf.

Das zweite Werk dieser Art ist die folgende Fuge (S. 36) die Bach in einer zufälligen Ironie (er denkt dabei nur an die hüpfende unstete Weise des Tonstücks, nicht an die den Franzosen gar fern liegende Tiefe der Kunstbildung, die es erfoderte) „*in stilo Francese*" überschrieben hat. Es ist dies eine Gegenfuge, in der das Thema fortwährend in rechter Grösse und der Verkleinerung durchgeführt wird, also nach der Sprache der ältern Theorie eine *fuga contraria per diminutionem*. Ein viertes noch zusammengesetzteres Werk ist die siebente Fuge (S. 45) in der das Thema in ordentlicher Grösse, Vergrösserung und doppelter Vergrösserung, in rechter und verkehrter Bewegung (also eine *fuga contraria per augmentationem duplicem*) durchgeführt wird. Es wäre unnütz, aus diesen Werken einzelne Beispiele zu geben. Man muss selbst untersuchen, wie kunstgerecht die Stimmen durch alle schwierigen Verhältnisse hindurchgeführt, wie mannigfaltig die Antworten fast auf allen Punkten des Themas eingesetzt sind. Die Technik im Einzelnen ist nicht allzuschwer; jedem wohlunterrichteten Fugisten wird eine Engführung, Verkehrung, Vergrösserung u. s. w. wohl erreichbar. Aber diese Formen unausgesetzt und überall mit solcher zutreffenden Sicherheit und in solcher Mannigfaltigkeit anzuwenden, dazu gehörte allerdings eine hohe Gewandtheit, wie sie ausser Bach — in solchem Grade Niemandem zu Theil geworden ist.

Dennoch, wie herrlich es auch Bach gelungen, und wie berechtigt und berufen er auch war, den nachkommenden Jahrhunderten diese Werke wie Säulen des Herkules als äusserste Gränzziele zu setzen: dennoch können wir sie als Kunstwerke im reinen Sinne des Wortes, wie wir ihn stets verstanden und ausgesprochen, nicht anerkennen. Der ernstlich sich vollenden wollende Jünger muss sie studieren; aber kaum möchten wir rathsam, gewiss nicht nöthig finden, dass er dergleichen Arbeiten selbst längere Zeit widme. Die Künstlerbildung nimmt ohnehin gar viele Zeit in Anspruch, und zu ihrer Vollendung ist das ganze lange Leben noch zu kurz. Der einsichtige Lehrer wird keine Seite der Künstlerkraft unangeregt und ungeübt lassen, aber eben, damit er dies könne, keine unnütze Last zeitraubend auflegen.

Manche andre veraltete Klassifikationen der Fuge sind unter andern im Universallexikon der Tonkunst unter den Rubriken „*fuga* u. s. w.“ verzeichnet.

Zum fünften Abschnitte.

Seite 343.

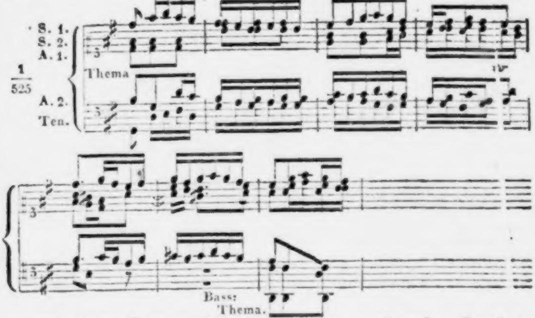
Eine merkenswerthe Bestätigung unserer Ansicht giebt Seb. Bachs hohe Messe. Bach hat in diesem erhabnen Werk alle Kräfte in Bewegung gesetzt, die kirchliche Hochfeier auf das Würdigste zu begehen; dies zeigt der erste Einblick in die Partitur. Daher herrscht in den Chören die Fünfstimmigkeit (S. 344) vor; das erste *Kyrie*, das die Zerknirschung der Gemeine austönt, das freuderufende *Gloria*, das feurig abschliessende *Cum sancto spiritu*, — dann im zweiten Theile das ewig feste, allumfassende *Credo*, das Mysterium des *Incarnatus*, der himmelansteigende Jubel des Resurrexit, das Glaubens- und Auferstehungswort im *Confiteor*, sie alle sind fünfstimmig. Zwischen ihnen treten vierstimmig auf: nach dem *Kyrie* und *Christe* das zweite festere, ausmachende *Kyrie*, nach dem *Gloria* das gedrängte *Gratias* (S. 528), im *Credo* das festbesiegelnde *Patrem omnipotentem*, nach dem geheimen Walten des Incarnatus das mehr persönliche, die Klage bestimmter Personen singende *Crucifixus*. Nun, von dem fünfstimmigen *Confiteor* und *Expecto resurrectionem*, hat das Werk seinen Meister höher gehoben und noch höher gestimmt; die Fünfstimmigkeit genügt ihm nicht. Im *Sanctus* ergiessen sich des feierlichen Preisgesanges strömende Wellen in sechs Stimmen, so auch ist das *Pleni sunt coeli* sechsstimmig, das *Osanna* zur Achtstimmigkeit erhoben *).

Dieses, zwischen dem sechsstimmigen *Sanctus* und dem achtstimmigen *Osanna* auftretende *Pleni sunt coeli* hätte schon seiner Umgebung gemäss, dann nach der Steigerung des ganzen Werkes nicht anders als sechsstimmig sein können, ist es auch in der That. Und dennoch ist die Fugenanlage nur eine fünfstimmige.

---

*) Den Beschluss des Werks macht das *Dona nobis pacem*, zu der beibehaltenen Komposition des *Gratias*, mithin als vierstimmige Fuge. — Dass das Werk mit der konzentrirtern Vierstimmigkeit schliesst, würde unsre Grundsätze bestätigen. Demungeachtet bezweifeln wir, dass Bach mit der Wiederholung eines dagewesenen Satzes sein reichausgeführtes Werk habe schliessen wollen; dies scheint der Anlage des Ganzen, wie der Treue des Meisters gegen das ihm gegebne Wort unangemessen.

Es hebt nämlich der Tenor (von einem gehenden Bass unterstützt) die Fuge an, der zweite Alt antwortet. Nun intonirt der erste Sopran das Thema, und ihm antworten — der zweite Sopran und erste Alt mit der Verdopplung des Gefährten —



worauf wieder Tenor und Bass das Thema verdoppeln. In einer zweiten Durchführung tritt das Thema zuerst im ersten Sopran, dann verdoppelt im zweiten Sopran und zweiten Alt, wieder verdoppelt im ersten Alt und Tenor, zuletzt einfach im Bass auf; zum Schlusse hat es nur noch einmal der erste Sopran und einmal der Bass (wie denn die Fuge als solche und dem Text gemäss nur leicht und feurig, nicht voll und breit ausgeführt ist*); eine eigentlich sechsstimmige Durchführung, in der eine Stimme nach der andern das Thema setzte, findet nicht Statt. So haben selbst die lockendsten Verhältnisse den grossen Meister nicht zu sechsstimmigem Fugensatze bewegen können; seine Durchführungen bleiben im sechsstimmigen Satze fünf- und vierstimmig; aber der Lohn ist die hiermit von selbst gefundne starke Form durchgeführter Verdopplungen, — ungleich mächtiger, oder vielmehr eben so mächtig, als eine weithingezogne sechsstimmige Durchführung es nicht gewesen wäre.

Auch das erste *Credo* (S. 349) ist im Wesentlichen, nämlich in den Singstimmen, nur fünfstimmig fugirt. Wenn das Thema aber endlich noch in das Orchester übertritt, so muss jeder erkennen, dass hier nicht eine sechste gleiche Stimme zu den fünf gleichen Chorstimmen tritt, sondern dass sich dem allmächtigen Glaubenswort ein neues Reich der Stimmen und Wesen erschliesst, dass das *Credo* herrscht und waltet, die Gränzen der Menschheit überströmend, hinausverbreitet über alle Wesen. Dies scheint wenigstens uns das Mysterium des Bachschen Gedankens, möge auch ihm selbst nichts zu bestimmterm Bewusstsein gekommen sein, als dass sein Gedanke (Thema) noch über den Chor hinaus weiter ertönen müsse. — Ein Gleiches war S. 300 von dem fugirten Lutherliede, Ein' feste Burg, zu sagen.

---

*) Man könnte den Satz vielleicht eher Fugato nennen, wär' er nicht innerlich so gross und stark.

Nachtrag.

Ueberblicken wir nach so mancher Erörterung über Fuge und Fugenarbeit die vorliegenden Blätter des Werkes, so muss uns auffallen, wie oft auf Seb. Bachs Arbeiten im höchsten Uebergewicht gegen die Arbeiten andrer Meister verwiesen worden ist. Es wäre wohl ziemlich, hier den Vorwurf der Einseitigkeit oder der Undankbarkeit gegen die weniger oder gar nicht erwähnten Meister abzulehnen und damit auch die Blicke des zu selbständiger Forschung herangereiften Jüngers auf die Leistungen anderer Meister hinzulenken. Dabei verbietet aber Raum und Bestimmung des Werkes, alle Würdigen zu nennen; so wie überhaupt nur Andeutungen hier noch erlaubt sein können. Wir beschränken uns daher auf die kurze Erwähnung zweier Meister, die aus besondern Gründen bei dieser Gelegenheit die Augen auf sich ziehen. Dem Jünger aber ist zu rathen, nicht die Werke Vieler durcheinander zu studieren, sondern von einem Meister zum andern erst dann zu schreiten, wenn man sich im Ideengang und Styl des erstern bereits tiefer und fester ansässig gemacht hat.

Es ist natürlich, dass vom Altmeister Seb. Bach sich die Blicke zunächst auf seinen grossen Zeitgenossen

Georg Friedrich Händel

wenden, den ersten Meister im Oratorium. Dieser Tonheld — wie man ihn nach seiner Weise nennen könnte — bildet einen eigenthümlichen Gegensatz zu Bach, im Leben wie im künstlerischen Wirken. Früh zu kirchlicher Komposition angeleitet, verliess er mit dem Vaterhause die stille Laufbahn und warf sich mit lebensfrischem Weltsinn und gewaltigem Ehrgeiz in das Fach der damals herrschenden italischen Oper. Sein halbes Leben brauste er so fort im Gewoge ruhmdürstigen, mächtig bewegten und umdrängten siegvollen Ringens. Erst nach zweimaliger entscheidender Besiegung auf der erwählten Bahn, durch unwürdige Rivale verdrängt, wandte er sich der kirchlichen Komposition, und zwar dem Oratorium, wieder ganz zu; manches kirchliche oder sonst untheatralische Werk entstand auch in seiner Opernperiode.

Nun erst entfaltete Händels eigner Geist seine Fittige. Titanische Kraft, unbeugsames Wollen und dabei die süsseste Zartheit einer reinen innigst beseelten, des tiefsten Empfindens vollen Natur, — das und eine tüchtigst geübte Hand brachte er zu dem neuen Tagewerke. Es muss erwogen werden, dass auch die Zeit drängte *), und dass sein ganzes Leben ihn zu einem rasch entscheidenden Eingreifen erzogen, von der stillen Beschaulichkeit der Bachschen Laufbahn weit abgelenkt hatte. So erwuchsen seine Oratorien mit den frommen süssen Arien, mit den Schlagmomenten seiner Chöre. Scharf blickte er in jedem erhobnern Augenblicke (denn Manches fiel auch als Zeitopfer der Manier anheim) auf das hin, was er eben hier wollte, und auf diesen Willenspunkt beugte er alle Kräfte und Mittel und Formen, kraft der dem Künstler allerdings zustehenden Eigengesetzlichkeit. Wenn nun dabei nach allen Verhältnissen des Mannes und seiner Aufgaben in den Chören sich oft, fast überall, die lebendigste Dramatik entfaltete: so versteht sich von selbst, dass neben den andern Nachahmungsformen auch die Fugenarbeit sich allaugenblicklich melden und regen musste; es ist aber auch begreiflich, dass Händel rasch bereit sein musste, die Fugenform nach den Ansprüchen des Moments, oder seiner Stimmung zu beugen oder ganz zu zerbrechen, und dass er sich auch wohl bisweilen nicht die Zeit liess, ihr ganz, zu höchster Vollendung des Werkes, genug zu thun.

So ist zu begreifen, warum wir in seinen Oratorien soviel Fugenarbeit, und verhältnissmässig so wenig voll und reich ausgeführte Fugen antreffen. Ueber keines dieser Tonstücke kann anders, als mit scharfer Rücksicht auf seine Stelle und alle Verhältnisse, geurtheilt, keins kann daher (wie wir zum Theil schon an einem Beispiele S. 531 gesehen haben) ohne dieses vorgängige Urtheil dem Jünger Muster für Fugenarbeit sein.

Als Belag diene uns sein ausgedehntestes und bekanntestes Oratorium, der Messias. Ueberall, vom Allegro der Ouvertüre fast durch alle Chöre hindurch, macht sich Fugenarbeit geltend, während nur zwei Chöre („Durch seine Wunden sind wir geheilet," und „Er trauete Gott") Fugen und — obwohl trefflich und durchaus befriedigend an ihrer Stelle — auch sie in Hinsicht auf Fugenarbeit nicht reich zu nennen sind. In einem dritten Chor, dem zum Schluss gesungnen Amen, tritt Händels Verhältniss zur Fugenform, wie wir es oben angedeutet, in das hellste Licht. Nichts hätte der reichsten Ausführung im Wege gestanden, — wenn nicht

---

*) Vergl. seine Biographie vom Verf. im Universallexikon der Tonkunst.

vielleicht die Rücksicht auf die sehr grosse Ausdehnung des ganzen Werks; eine Rücksicht übrigens, der sich Händel wenig unterwarf. Und wie führt er seinen Chor? Nach der ersten Durchführung wird auf der Dominante mit vollem Chor geschlossen. Darauf führen beide Geigen, wieder auf Tonika und Dominante, zehn Takte lang das Thema durch, und nun bricht der ganze Chor mit vollem Orchester ein, das Thema im Bass auf der Tonika; dasselbe wiederholt sich nach einem Zwischenspiel der Geigen von zwei Takten noch einmal auf der Dominante. Es kommt zu keiner regelmässigen Fugirung mehr; aber jene beiden Schläge sind es, die Händel gewollt und mit denen er als mit einer Riesenfaust getroffen hat. Von da figuriren die Stimmen im lebendigsten Dialog gegen einander, greifen auch gelegentlich wieder nach dem Thema, — und am Ende ziemt dieses freie eigenmächtige Schalten dem Manne und dem Schluss seines weiten Werkes am Besten.

In der Erwägung nun, dass die Oratorien *) so wenig unbedingte Vorbilder für Fugenbau bieten, sind bei Trautwein in Berlin „sechs Fugen und ein Capriccio von Händel“ herausgegeben worden, von denen nur drei in der Nägelischen Ausgabe Händelscher Klaviersuiten in Deutschland gedruckt worden waren. In diesen Sätzen hat Händel sich der Form unabgezogen widmen können und sein hohes Talent und Geschick reich in ihr bewährt. Aber auch hier liegt es ihm näher, seiner augenblicklichen Stimmung und Absicht freien Lauf zu lassen, als der Idee einer Fuge und seinem erkornen Thema die reichste Entwickelung und Folge zu geben. Von den kombinirtern Gestaltungen der Verkehrung u. s. w. ist nicht die Rede; nur etwa eine interessante Engführung (z. B. in No. 3) wird, wenn auch mit unvollständigem Thema, benutzt.

Demungeachtet mögen diese Kompositionen den Antheil der Fugenfreunde sich gewinnen, und geben in eigner Weise den Karakter ihres Verfassers zu erkennen. Dies möchten wir zunächst von der *F*moll-Fuge (No. 1) annehmen. Schon das ist nicht ohne Keckheit des Rhythmus geschehen, dass die Antwort und wiederum der Eintritt der dritten Stimme auf den je fünften Takt fallen. Nun aber ist die Entspinnung des Fugensatzes dem Händelschen Ungestüm nicht entscheidend genug; der Bass als vierte Stimme tritt schon mächtig in vollgriffigen Akkorden hervor, und so wird noch öfter eine Massenwirkung erlangt durch Zusatzstimmen neben den fugirenden Hauptstimmen. Der Effekt ist so sicher treffend, dass er Manchen für die Fugenform gewinnen könnte, dem sie ihre Kraft in stetigern, vielleicht reichern Werken nicht so leicht erschlösse. Noch gehaltvoller und von einer mehr geistigen Energie

---

*) Am fugenreichsten ist das gewaltige Israel in Aegypten.

würde den Freunden No. 3 (das Thema haben wir No. 320 gesehen) erscheinen. Aber unnachahmlich schön muss jedem Fühlenden die sechste Fuge zusprechen; es ist eine der eigenthümlichsten Tondichtungen, die in irgend einer Form und von irgend einem Meister geschaffen worden sind. Wenn irgend ein Werk, so kann diese Fuge jeden Empfänglichen überzeugen, wie ungegründet es ist, der Fuge nur einseitige Fähigkeit, etwa zum Ausdruck des Ernsthaften, Feierlichen, Starken (S. 265) beizumessen. Denn hier athmet jeder Takt die innigste zarteste Schwärmerei, von geheimer Melancholie nur eben überhaucht; jede Stimme ist hier rührender, redender, unmittelbar in das Herz dringender Gesang, so schön und überzeugend ihn nur der beste Sänger sich wünschen könnte; kaum vermag man nach oft erneuter Bekanntschaft neben dem köstlichen Inhalte noch der fleissigen Arbeit und der Form überhaupt zu gedenken.

Man möchte bei der Vertiefung in das unsterbliche Werk sagen, dass Händel seine Seele dieser Form eingegossen hat, dass sie hier alles ihm verdankt, er sie nur eben für sich recht gefunden und willensfrei erwählt hat; während in Bachs glücklichsten Arbeiten die Form dem Komponisten von einer gewissen innern Nothwendigkeit zugewiesen, dann aber dem treu sich ihr Anvertrauenden mit all ihrer Macht zu Hülfe tritt und mit ihrem Vermögen zugleich das seine verdoppelt. —

Von diesen grossen Vorfahren über **Joseph Haydn** und **Mozart** und so manchen Geschiednen oder noch Lebenden hinweg wenden wir zuletzt noch einen flüchtigen Blick auf

Ludwig van Beethoven.

Dieser ausserordentliche Mann hat einen eigenthümlichen Entwickelungsgang genommen. Früh komponirend scheint er erst in seinen zwanziger Jahren[*] zu einem ernstlichern Unterricht unter dem verdienten Albrechtsberger gekommen zu sein. Dem geistreichen, tieferregten Jünglinge wollten die kontrapunktischen und Fugenübungen, die der Lehrer ihm nach althergebrachter Weise trocken genug auferlegte, wenig behagen[**]; dennoch arbeitete er fleissig und eifrigst sich durch. Allein es war natürlich, dass das, was seiner Seele innerlichst eingeboren, was der Herzpunkt seines Wesens war, dass seine schwärmerische Empfindung gegen die unlebendig überkommnen Formen des Kontrapunkts überwiegen musste; und so waltet in der ersten Hälfte seiner Künstlerlaufbahn das homophone Element durchaus vor.

---

[*] Vergl. s. Biographie v. Verf. im Universallexikon der Tonkunst.

[**] Vergl. Beethovens Studien u. s. w. herausgegeben von Seifried bei Haslinger in Wien.

Ergötzlich sind die Stossseufzer, die bei der trocknen Arbeit Beethoven entpresst wurden und als Randglossen im Manuscripte hängen blieben. Bei den zweistimmigen Fugen, mit denen, in dürftigster Gestalt, nach gewohnter Art angefangen wurde, bemerkt Beethoven: „Kann mir nicht helfen; so ein zweibeiniges Scelett gemahnt mich an die saft- und kraftlose Wassersuppe an Quatemberfesten“; und weiter: „Vor der Hand heissts also in einen sauern Apfel beissen und mit dem langweiligen Pas de deux sich abstrappezieren.“ — Demungeachtet hat er treu zwei Jahre lang fortgearbeitet und **zu jedem Lehrsatze funfzig bis sechszig Beispiele** gesetzt.

Nun aber war er immer tiefer in das geheimnissvolle Leben der Instrumentenwelt gedrungen, immer weiter dehnte sich der innere Gesichtskreis, immer umfassender wurden seine Ideen und Entwürfe, immer gestaltvoller und lebendiger die geheimen Stimmen in und um ihn herum. Und so gewann auch Polyphonie immer mehr die Vorherrschaft, und zuletzt, eben in der höchsten Periode seines Lebens, ist es dem Meister kaum möglich, anders, als in reichster Stimmlebendigkeit zu reden, drängt es ihn überall zur Fuge hin, selbst wo es (wie im ersten Satze der *C* moll-Sonate, Op. 111) gar nicht zur Fugengestalt kommt. Ja es scheint, als wenn sein oft wehmuthvolles, oft wieder übergewaltig erregtes, stets mystisches Sinnen sich mit den Mysterien dieser eignen Form gern und innig verschmolzen, und den seltnern Wendungen der Verkleinerung, Verkehrung u. s. w.*) mit Vorliebe nachgehangen habe.

Dabei kommt aber nun jener langeingewohnte, in allen frühern Kompositionen grossgezogne Hang in Mitwirksamkeit, sich seinem träumerischen Empfinden ganz, bis in das Gränzenlose, hinzugeben, ein Hang, dem das positive Wesen der Fugenform im Grunde widerstrebend und widersprechend ist. So finden wir denn in den Beethovenschen Fugen eine nur der Stimmung, ja Laune des Augenblicks Gehör gebende Anordnung, ein oft wie vogelfreies Sich-Ergehen, eine Rückkehr (besonders der Gegensätze) in das Homophone, eine bisweilen rein phantastische Zergliederung des Themas (z. B. eine mehrmalige Durchführung des Trillers, mit dem das Fugenthema im Finale der *B* dur-Sonate, Op. 106 einsetzt) und besonders eine Ausdehnung, die bei Fugen niemals erhört gewesen ist, ja von der wir unbedenklich — bei der höchsten Ehrfurcht vor dem unsterblichen Meister und bei aller Freisinnigkeit in Bezug auf äusserliches Regeln und Messen — zu behaupten wagen, dass sie der Fugenform ganz unangemessen, dass die Fugenform zu so weiter Ausführung in einem einzigen Kunstwerke nicht geeignet ist. Es sind — man betrachte das genannte Finale, oder die Festouvertüre Op. 124 oder die Quartettfuge Op. 133, Fantasien über eine zum Grunde liegende Fuge.

---

*) So im Finale der *As* dur-Sonate, Op. 110. Vergl. ihre Anzeige in der berl. allg. mus. Ztg. Jahrgang 1. (1824) No. 10. S. 332 im vorliegenden Buche s. das Thema.

Und dennoch wäre streng zu erweisen, dass der grosse Tondichter von seinem Genius ganz richtig geführt worden ist. Jene *A* dur- und *B* dur-Sonate konnten nicht anders geschlossen, der Reigen der Festouvertüre mit seinen wechselnden Gestalten nicht anders geführt werden; sogar die Ausdehnung ist unerlässlich gewesen. Wunderbar haben hier Eigenheit und innerste Neigung des Künstlers mit der Späte und mit Unzulänglichkeit der Lehrart im künstlerischen Sinne zusammentreffen müssen, um Werke zu vollenden, wie sie nur Beethoven gegeben waren, von einem Andern weder geschaffen werden konnten, noch nachgebildet werden dürften.

Zu der zweiten Abtheilung.

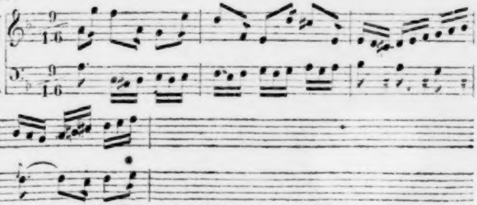
Zum ersten Abschnitte.

Seite 397.

Die kunstreichsten Arbeiten in dieser Form hat Seb. Bach in seiner „Kunst der Fuge" niedergelegt; es sind vier zweistimmige Kanons über sein dort erwähltes, uns aus No. 289 bekanntes Thema.

Der einfachste derselben ist der No. 2. (S. 141), ein Kanon in der Oktave. Die Oberstimme setzt das Thema figurirt in der eingestrichnen Oktave ein, die Unterstimme folgt eine Oktave tiefer; wir geben das Thema in ihr mit dem Gegensatze der Oberstimme.

$\frac{1}{606}$



Zweiundzwanzig Takte der Oberstimme werden so von der Unterstimme nachgeahmt. Mit dem dreiundzwanzigsten Takte bricht die erstere ab, um auf dem fünfundzwanzigsten Takte den Gefährten des Themas aus No. $\frac{1}{606}$ zu bringen; im vierzigsten Takte bricht sie wieder ab, und setzt einen Takt weiter mit dem Thema in der Verkehrung*) ein. Auch von der Verkehrung wird im einundsechzigsten Takte der Gefährte gebracht. Dieser Satz geht bis zum sechsundsiebzigsten Takte; mit dem folgenden kehren die ersten einundzwanzig Takte wieder. Die zweite Stimme ahmt fortwährend nach; zu den letzten vier Takten ihrer Nachahmung giebt die erste Stimme einen freien Satz behufs bessern Schlusses.

---

*) Nämlich in der Verkehrung von No. $\frac{1}{606}$; es ist aber, wie No. 289 zeigt, die rechte Bewegung des Themas.

Wir haben hier also einen Kanon von sechsundsiebzig und einundzwanzig Takten vor uns. Man könnte denselben aber in der That eine Fuge und zwar eine

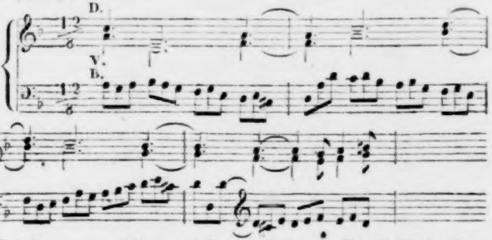
kanonische Fuge

nennen, die das Thema fünfmal durchführt; erst Führer und Gefährten nach einander in rechter, dann beide nach einander in verkehrter Bewegung, endlich den Führer nochmals in der rechten Bewegung.

Die folgenden beiden Kanons sind nicht, wie der uns vorliegende Abschnitt lehrt, im Kontrapunkte der Oktave, sondern nach den Kontrapunkten der Dezime und Duodezime gearbeitet.

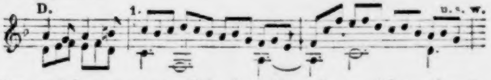
Im erstern setzt der Bass das Thema ein, der Diskant wiederholt eine Dezime höher. Diese Wiederholung hätte aber gegen ihren Gegensatz eine Verdopplung durch untergesetzte Terzen zugelassen, — wir setzen die beiden Stimmen, *D* und *B*, mit der Verdopplung, *V*, her;

$\frac{2}{606}$



folglich kann man sich umgekehrt die Stimmen *B* und *V* als einen nach der S. 447 vorgetragnen Anweisung angefertigten verdoppelbaren Kontrapunkt der Oktave mit einer nach Art von No. 705 zugesetzten Stimme, *D*, vorstellen. Bach wird durch seine beiden Stimmen, (*D* und *B*) selbst auf die Umkehrung in die (höhere Oktave der) Dezime

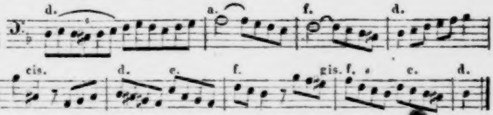
$\frac{3}{606}$



geleitet, und lässt nun von Takt 1 in No. $\frac{3}{606}$ an siebenundzwanzig Takte des Basses durch den Diskant nachahmen. Späterhin folgt dann die Umkehrung beider Stimmen gegen einander in der Dezime.

Von dem andern Kanon (der Duodezime) führen wir nur die sinnreiche Umgestaltung des Themas an,

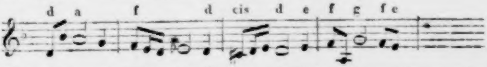
4/606



und überlassen jedem, den Kontrapunkt und die Konstruktion des Ganzen nach Anleitung von S. 447 zu untersuchen. Denn allerdings können wir diesen Arbeiten keinen höhern künstlerischen Werth beimessen und ihnen keine grössere Wichtigkeit im Bildungsgange des Musikers beimessen, als den eines durch mancherlei für die Idee der Kunst weder nothwendige noch für ihr Körperliches fruchtbare Bedingungen erschwerten Versuchs der kombinirenden Verstandeskraft. Jeder mag ihn in einer freien Stunde anstellen, wenn es ihm behagt. Solchen Arbeiten aber nachzuhängen und grosse Zeitopfer zu bringen, würden wir dem Jünger durchaus widerrathen.

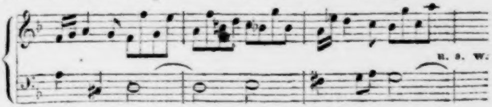
Dies wird noch mehr von dem ersten der Bachschen Kanons (S. 136) gelten. Es ist ein Kanon in der Verkehrung und Vergrösserung, nach alter Benennung *canon per augmentationem in motu contrario.** Der Diskant giebt das Thema,

5/606



der Bass setzt es im folgenden Takte verkehrt und vergrössert ein,

6/606



und ahmt in dieser Weise vierundzwanzig Takte des Diskants — der Vergrösserung wegen in achtundvierzig Takten — nach. Von da beginnt er (im dreiundfunfzigsten Takte der Komposition) den Gesang des Diskants, wie in No. 5/606, in der tiefern Oktave, der Diskant folgt vier Takte später (im siebenundfunfzigsten) mit der Verkehrung und Vergrösserung, wie in No. 6/606 begonnen ist, und so wird der ganze Kanon in der Umkehrung wiederholt. — Man hat in ihm Bachs eminente Gewandtheit und Pertinazität zu bewundern, wir halten jedoch nicht einmal für nöthig, das Verfahren für solche — mehr Kunststücke als Kunstformen anzugeben; man findet, wenn man seine Zeit damit verderben will, in Marpurgs Fugenkunst und Aeltern Auskunft.

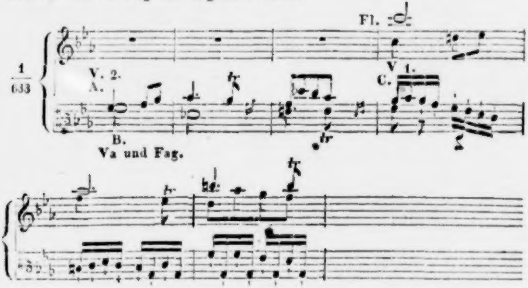
Zur dritten Abtheilung.

Zum vierten Abschnitte.

Seite 417.

In Beethovens *Sinfonia eroica* finden wir im Trauermarsch ein Fugato mit zwei Subjekten und einem festgehaltnen Gegensatze; — also, wenn man will, mit drei Subjekten, wie wir weiterhin (S. 465) Fugen mit drei Subjekten kennen lernen werden. Wir erwähnen den Fall vorgreifend hier, wo zum letzten Male vom Fugato die Rede ist.

Der Trauermarsch (*Adagio assai*, *C*moll) zieht schwer und trüb vorüber und kehrt nach dem mild tröstenden Trio (*C* dur) wieder. Hier wendet sich aber der Satz bald in die Unterdominante, und es beginnt folgender Satz.



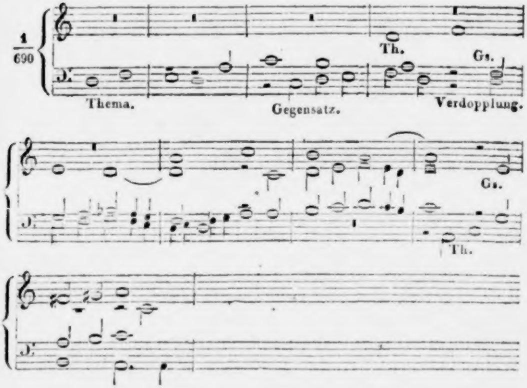
Nach einem Zwischentakte setzen Bratschen und Violoncelle den Satz *A*, die Klarinetten den Satz *B* ein, und die erste Geige geht auf *C* über; dann nehmen die Bässe *A*, die zweite Geige *B*, die Bratsche *C*; endlich Flöten, Oboen, Klarinetten und erster Fagott den Satz *A*, beide Geigen (in Oktaven) *B*, die Bässe *C*, — und nun fluthet das Orchester in reicher Figuration, bis es den ersten Anfang des ganzen reichen Satzes wieder erlangt und der Marsch wie in Todesschlummer dahin stirbt.

Zur vierten Abtheilung.

Zum Anhange, S. 441.

Unsre Ansicht von dem mindern Werthe der Kontrapunkte in None bis Quartdezime wird durch die Versuche bestätigt, zu denen Beethoven in seiner Studienzeit *) bewogen worden ist. Er hat eine Fuge in der Dezime (wo Thema und Gegensatz in der Dezime verkehrt werden) schreiben müssen; aber der Satz hat, — wie hier schon sein Anfang bezeugen mag —

1/690



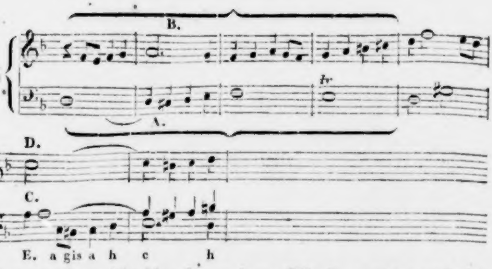
keinen künstlerischen Werth, und es ist nicht einmal anzunehmen, dass er den Schüler weiter gefördert, zu seiner Ausbildung beigetragen hat. Dem armen Thema stellt sich ein eben so armer Gegensatz zur Seite, der Takt 4 und 5 in Terzen unterwärts verdoppelt wird; diese Verdopplung lässt sich denn in den letzten Takten zu einer Umkehrung in die Dezime gegen das Thema herbei.

Gleiche Anlage und gleichen Werth hat eine zweite Fuge in der Duodezime, die Beethoven damals gearbeitet. Aus ihrem Anfange, —

---

*) Vergl. die erwähnte Ausgabe seiner Studien.

2
690



sieht man schon nicht blos den geringen Werth, sondern auch das Verfahren. Das Thema *A* wird bei *C* beantwortet, bei *D* aber in höherer Terz (Dezime) verdoppelt. Der Gegensatz *B* ist gegen *C* in die Oktave umgekehrt, bildet aber so gegen *D* einen Kontrapunkt der Dezime. Nun aber leidet auch er, wie wir bei *E* andeuten, eine Verdopplung, die gegen die Verdopplung des Themas, *D*, einen Kontrapunkt der Duodezime bildet. Wir haben also einen der S. 447 besprochnen Fälle vor uns, einen in Oktave, Dezime und Duodezime umkehrbaren vierfachen Kontrapunkt (dessen Verdopplungsstimmen unverändert geblieben) ausgeführt unter der äussern Form einer Fuge. Dass Beethoven schon in der damaligen Schulperiode ganz andrer Arbeiten fähig war, sobald man ihm die Fabrikation der künstlichen Kontrapunkte erliess, zeigen seine Studien neben den besprochnen Kunststücken.

Zu der fünften Abtheilung.

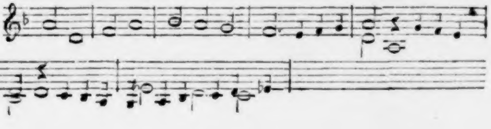
Zum zweiten Abschnitte.

Seite 453.

Wir dürfen von dieser vielgestaltigen Kunstform nicht scheiden, ohne den Blick auf die grösste Anwendung derselben gelenkt zu haben. Sie ist in der nun schon mehrmals bewundernd genannten „Kunst der Fuge“ von Seb. Bach enthalten.

Bach hat nämlich S. 102 sein bekanntes Thema in dieser Gestalt

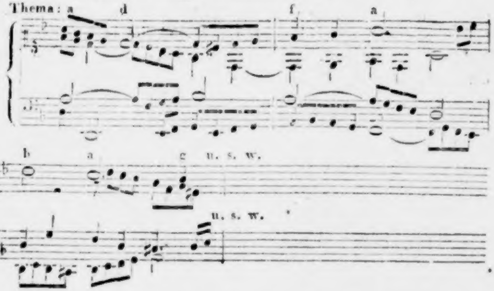
1
720



zu einer vierstimmigen Fuge benutzt. Nach der ersten Durchführung (Diskant, Alt, Tenor, Bass) in der der Gefährte in Alt und Bass sich in die Unterdominante wendet, folgt eine zweite mit figurirtem Thema von Bass (Takt 21) Tenor (Takt 26) Alt (Takt 32) und Diskant (Takt 42) dann dasselbe Thema noch einmal im Alte Takt 50; die ganze Fuge von sechsundfunfzig Takten ist ein Muster würdig-strengen Gesangs in allen Stimmen..

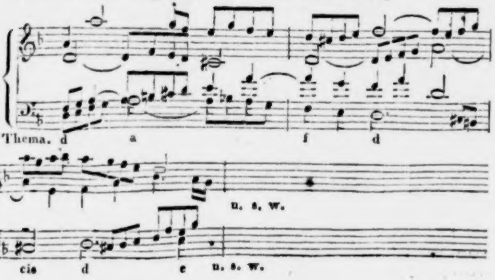
Diese ganze Fuge nun wird Seite 107 Ton für Ton, Themate, Gegensätze und Zwischensätze, in allen Stimmen verkehrt und damit zu einer neuen Fuge. Jetzt beginnt der Bass, ihm folgen Tenor, Alt, Diskant; alle Ton für Ton, aber verkehrt und umgekehrt zugleich. Wir geben wenigstens eine kleine Probe dieses Riesenspiels. Der Diskant setzt in der ersten Fuge (Takt 42) das figurirte Thema gegen die übrigen Stimmen so ein:

2/720



In der zweiten Fuge erscheint dieselbe Stelle so, —

3/720



dass das Thema in der Verkehrung vom Basse, der Gegensatz im Alt in der Verkehrung vom Tenor, der Tenor verkehrt vom Alte, der Bass verkehrt vom Diskant genommen wird.

Dasselbe Kunststück kolossaler Art hat Bach noch einmal ausgeführt. Eine dreistimmige Gegenfuge (Seite 112) die mit erster, zweiter, dritter Stimme anhebt, wird mit dem umkehrenden Einsatze von zweiter, dritter, erster Stimme durch und durch (S. 119) verkehrt wiederholt. Gesang und Lebhaftigkeit der Stimmen lassen dabei nichts zu wünschen übrig, so wenig, wie in dem einfachsten polyphonen Satze, den Bach je geschrieben.

Dies hat deutsche Kunst vermocht. Sie hat damit alle ähnlichen Kunstleistungen fremder Völker, namentlich die Kontrapunkte der alten niederländischen Schule — wenn man nämlich die erste Bedingung aller Polyphonie: kunstmässigen Gesang aller Stimmen, festhält — unermesslich weit überboten. Aber der deutsche Geist und die deutsche Treue vermögen noch Höheres. Sie können, erfüllt von der ewigen Idee der Kunst und ihr innigst hingegeben, all diese Bildung sich erringen und mit Verläugnung dem Zweck der Kunst zum Opfer darbringen.

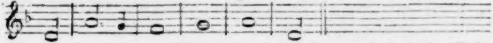
Zum sechsten Abschnitte.

Seite 474.

In der „Kunst der Fuge“, auf die wir hier zum letzten Male zurückkommen, sind drei Tripelfugen enthalten, die an umfassender Arbeit alle uns sonst bekannt gewordnen Werke dieser Art übertreffen, — abgesehen davon, dass die eine nicht vollendet worden ist.

Diese eine, am Schlusse des Ganzen (S. 163) befindlich, führt das bekannte Thema in dieser Umgestaltung (und Kürzung)

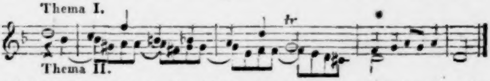
1
746



in rechter und verkehrter Bewegung in hundert und dreizehn Takten aus und schliesst auf dem folgenden Takt im Hauptone. Schon zuvor ist das zweite Subjekt eingetreten, wird in aller Fülle einmal vollständig durchgeführt, und dann dem ersten Subjekt entgegengestellt; Diskant, Alt, Tenor und Bass haben nach einander das zweite, Bass, Tenor, Diskant, Alt das erste Subjekt; dem letztern schliesst sich der Diskant nochmals mit dem ersten Subjekt in der Engführung an, worauf ein zweiter Schluss in der Unterdominante folgt. Hier setzt das dritte Subjekt ein und wird in rechter und verkehrter Bewegung, gelegentlich auch mit einer Taktrückung durchgeführt. Dieser neue Abschnitt schliesst auf der Oberdominante; die weitere Ausarbeitung fehlt. Sie würde nach der weitaussehenden Anlage der vorliegenden drei Abschnitte unzweifelhaft sehr reich geworden sein.

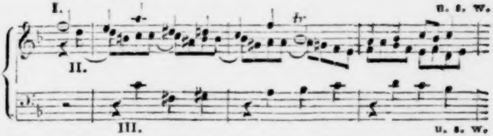
Vollständig liegt dagegen eine ähnliche Arbeit in No. 8 (S. 53) vor uns; es ist eine dreistimmige Fuge mit drei Subjekten. Das erste Subjekt wird zuvörderst allein durchgeführt, und erscheint gleich nach der ersten Durchführung in der Engführung (zwischen Alt und Bass) und noch mehrmals, worauf nach achtunddreissig Takten vollkommen im Haupttone geschlossen wird. Wieder hebt das erste Subjekt an, wird aber jetzt mit dem zweiten vereint, —

$\frac{2}{746}$



und wieder sehr reich durchgeführt. Dieser zweite Abschnitt macht nach vierundfunfzig Takten einen Halbschluss auf der Dominante, der durch eine keck und fremd hineingeworfne Rollfigur bezeichnender wird. Nun endlich tritt als drittes Subjekt das Hauptthema (in der No. $\frac{7}{488}$ angegebnen Umgestaltung, aber verkehrt) auf, wird erst allein durchgeführt, dann von den vereinten ersten Subjekten abgelöset, endlich aber mit ihnen vereinigt, —

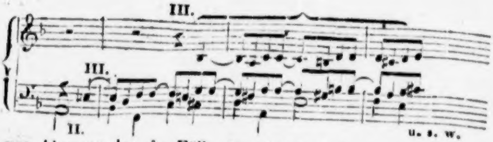
$\frac{3}{746}$



und so umgekehrt und zum dritten Mal in dieser ersten Ordnung der Subjekte wiederholt.

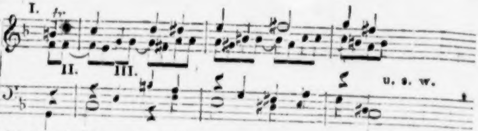
Noch umfassender ist die folgende Arbeit, No. 11 (S. 86) eine vierstimmige Tripelfuge. In ihr tritt vorerst das dritte Subjekt der vorerwähnten achten Fuge verkehrt (wie bei uns in No. $\frac{7}{488}$) als erstes Subjekt auf und wird vollständig durchgeführt. Nach einem Schluss auf der Tonika setzt das erste Thema der achten Fuge (No. $\frac{2}{746}$) in der Verkehrung als zweites Subjekt ein, um mit einem sehr stetig beibehaltenen chromatischen Gegensatz allein durchgeführt zu werden. Eine Verkehrung desselben im Basse führt zu einem Schluss auf der Dominante, und zu einer neuen vollständigen Durchführung des ersten Subjekts, die in der Parallele (*F* dur) schliesst. Jetzt tritt wieder das zweite Subjekt mit einem (ebenfalls, jedoch umgebildet, aus der achten Fuge entlehnten) dritten auf, —

4/746



und von hier werden in Fülle der Arbeit bald das zweite und dritte, bald das erste und dritte, zuletzt (S. 98 bis 101) alle drei Subjekte, z. B.

5/746



(das dritte ist bald recht, bald verkehrt) gegen einander geführt.

Soviel hier, wo Raum und Zweck des Buches kein erschöpfendes Eingehen auf die Meisterarbeit Bachs zu gestatten schienen. Ueberhaupt war es bei den betrachteten Fugen nicht ausführbar, den ganzen Inhalt, oder überhaupt mehr als eben zum jedesmaligen Lehrzweck gehörte, oder gar etwa die Masse einzelner Nachahmungen u. s. w. zu besprechen. Aber es wäre nicht einmal rathsam gewesen, da es missverständlich die Aufmerksamkeit des Jüngers hätte auf Einzelheiten lenken können, die dem gebildeten Tonsetzer von selbst sich darbieten und, geflissentlich aufgesucht, fast immer ein Fehler, eine Verirrung vom Hauptzweck auf den Nebenzweck sind.

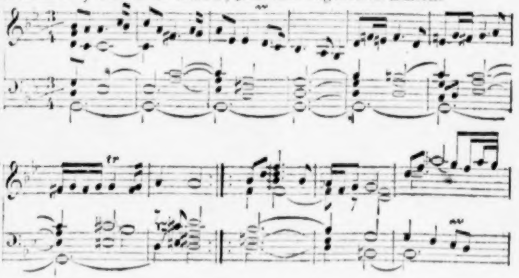
Ende.

Beilagen

zum zweiten Theile.

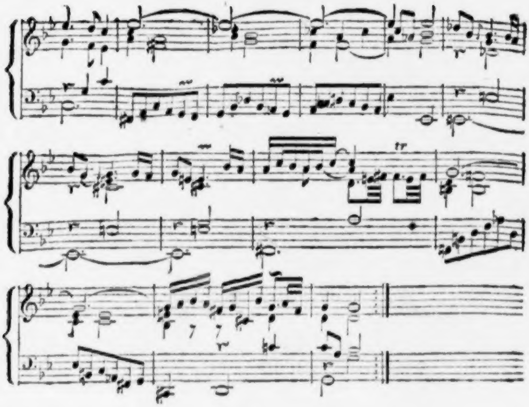
I.

Sarabande *) von Seb. **Bach**, aus den englischen Suiten.



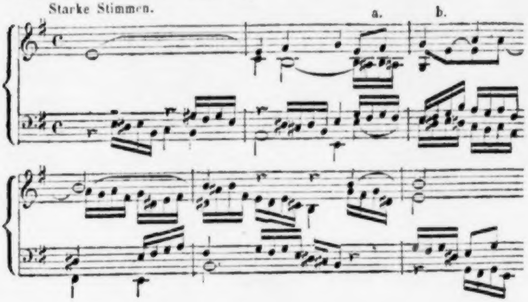
---

*) Abgesehen von dem nächsten Zwecke der vorstehenden Mittheilung kann sie dem Schüler als Musterbild grossartiger Modulation und Führung, und zur Belegung der im ersten und zweiten Theil bis hierher entwickelten Grundsätze dienen. Das lange Verweilen im Haupttone, die Hinweisung auf die Unterdominante (Takt 5) der Orgelpunkt zu Anfange (vergl. Th. I. S. 269) verleihen dem Ganzen gleich einen hohen ernsten Karakter, der sich noch eigenthümlicher in dem weiten Abwärtsschreiten und dem ganzen Verhalten der Melodie kund giebt, und dem auch die Fünfstimmigkeit der Harmonie entspricht. Eigenthümlich scheint es, dass die nächstliegenden Modulationswendungen hier durch irgend einen Griff der kühnen Hand, die sie leitete, stark, neu, kühn erscheinen. So zum Schluss des ersten Theils die Wendung in die Dominante, weil sie so schnell geschieht nach so breiter Auslegung des Anfangs; so zu Anfang des zweiten Theils die Hauptparallele, weil sie unmittelbar da ist, und in dem überschwankenden Sextakkorde auftritt, der nicht ruhen lässt, und dem in der That sofort die Unterdominante des Haupttons folgt. Im ersten Abschnitte war die Melodie grossartig herabgestiegen; hier, zu Anfang des zweiten, erhebt sie sich kühn, im Gegensatz und Gegengewicht zur ersten Richtung. Nun fasst die Oberstimme, nach dem Vorgang des Basses im ersten Theile, einen Halteton, der Bass beginnt nachdenklichen gewundnen Gang, der zweite Abschnitt senket sich nach der Berührung des Haupttons zurück in das Gebiet der Unterdominante, nämlich in deren Parallele, die aber nicht ohne starke Hindeutung auf ihr Moll erklingt. Ein Gedanke an Fmoll wird sogleich auf Dmoll hingewendet und hingedeutet, und es kehrt dabei in freier Weise der erste Melodieabschnitt (gleichsam als Wiederholung oder Andeutung des ersten Theils) wieder. Auch diese Wendung bleibt unerfüllt; statt der Dominantentonart folgt die Rückkehr in den Hauptton und nach nochmaliger Berührung der Unterdominante der Schluss. Grossinnig ruhige weilende Haltung und eine innre, bis zum letzten Schlusse nimmer befriedigte Erregung sind der Grund-Karakter des Ganzen.



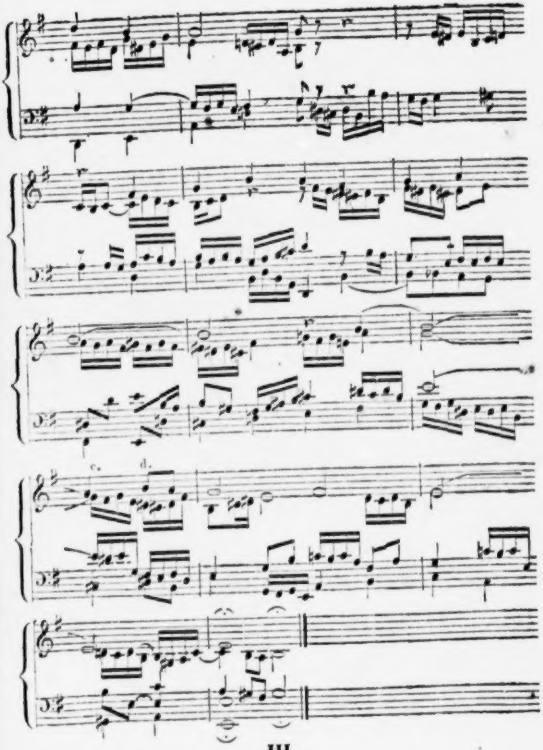
II.

Christ der du bist der helle Tag. *)



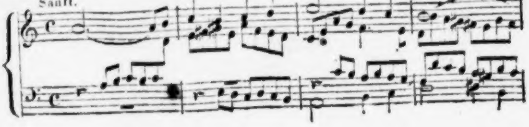
---

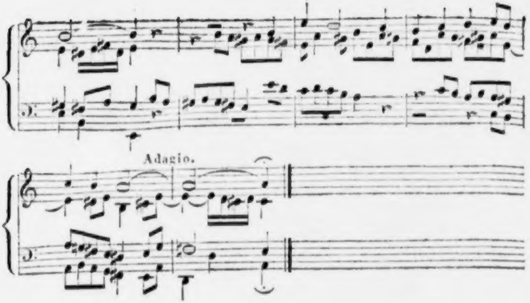
*) Dieses Vorspiel, wie manches andre aus dem evangelischen Choral- und Orgelbuche, leidet unter andern an dem Fehler der Ueberladung. Es hätte z. B. bei a und b der Tenor besser in Achteln (g — fis — e — h) gehen, derselbe bei c das tiefe e als Viertel nehmen, der Alt bei d die Achtel fis — dis setzen mögen u. s. w. Warum man sich demungeachtet erlaubt hat, diesen und andre Sätze aus dem Orgelbuche — nicht als Muster, sondern nur für die erste Anschauung der Form — anzuführen, ist im Werke mehrmals gesagt.



III.

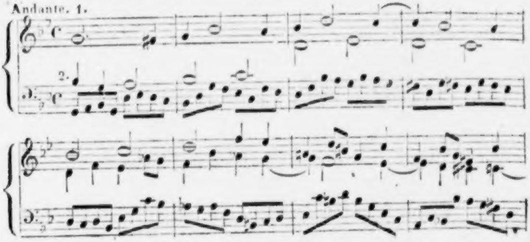
Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich.



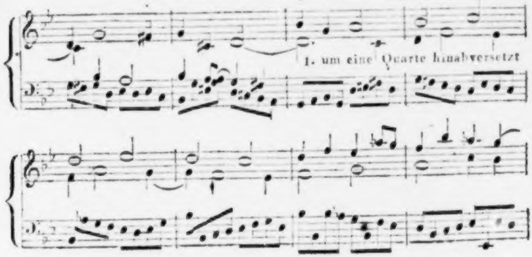


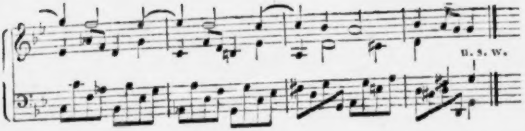
IV.

An dir allein, an dir hab' ich gesündigt.



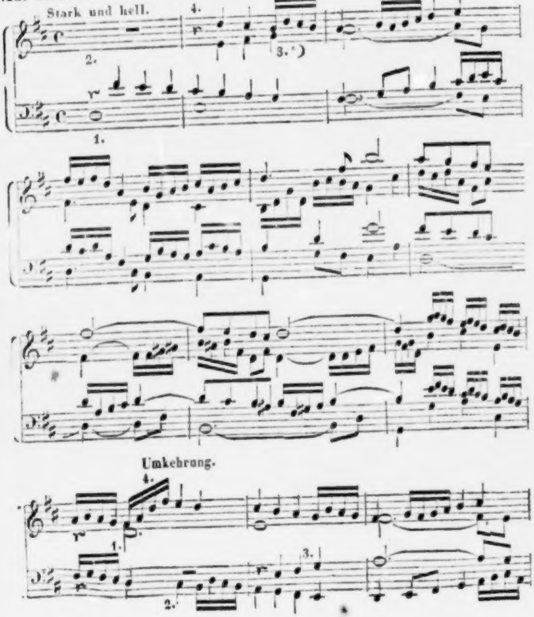
Umkehrung in der Undezime.


2. um eine Octave hinaufversetzt
1. um eine Quarte hinabversetzt



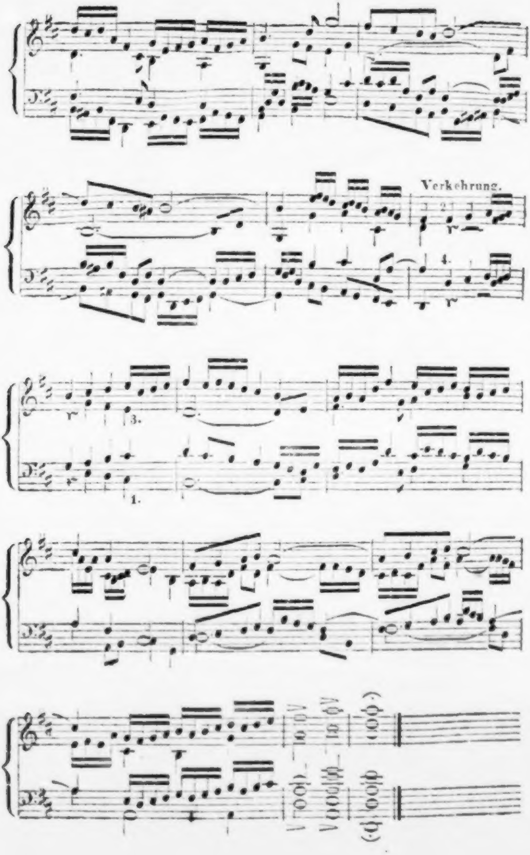
V.

Auf hinauf zu deiner Freude.


Stark und hell.
4.
2.
3.*)
1.
Umkehrung.
4.
1.
3.
2.

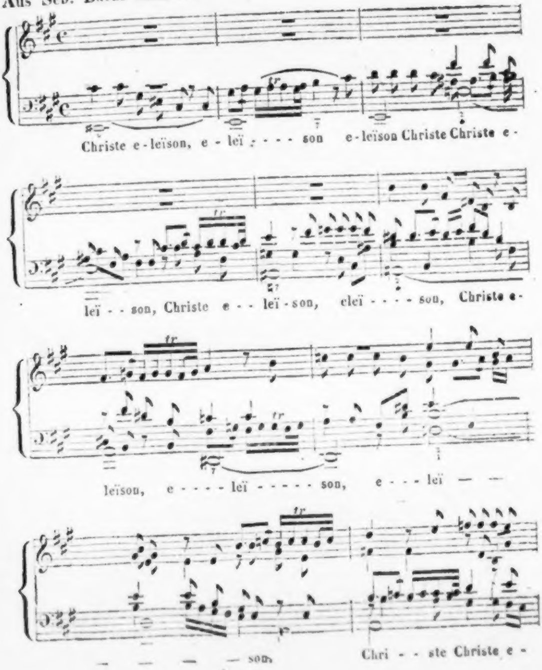
---

*) Der Alt (3) ist Verdopplung des Basses (1), der Diskant (4) Verdopplung des Tenors (2). Man berücksichtige, was in der Anmerkung S. 422 und 433 gesagt ist, auch bei diesem und dem vorherigen Satze. Vorbilder von unermesslicher Ueberlegenheit findet man S. 571 angeführt.


Verkehrung.
1
2
1
4.
3.
1.

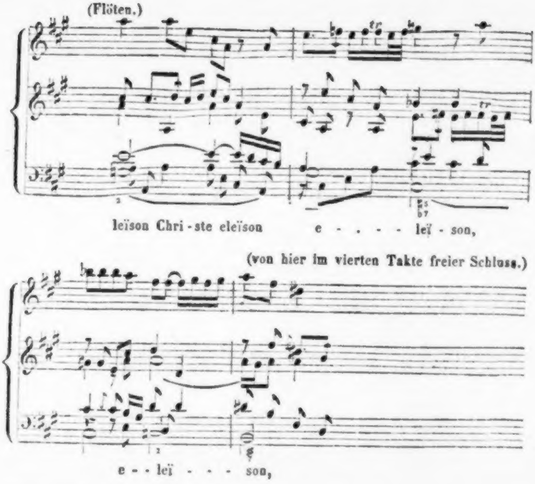
VI.

Aus Seb. Bachs Adur-Messe. *)


tr
Christe e - leïson, e - leï - - - - son e - leïson Christe Christe e -
leï - - son, Christe e - - leï - son, eleï - - - - son, Christe e -
leïson, e - - - - leï - - - - - son, e - - - leï — —
— — — — son, Chri - - ste Christe e -

---

*) Es ist dieser Satz eines der merkwürdigsten Zeugnisse, wie die aus dem innerlichsten Gefühl des Künstlers geborne Idee mit der Kunstform, die bereits vorhanden gewesen, dem Künstler überliefert, von ihm erlernt ist, in vollkommner Einheit und Untrennbarkeit bestehen kann. Wer keine Ahnung von der hier zum Grunde liegenden Form hat, sondern nur einen naturalistischen aber empfänglichen Sinn mitbringt, wird, wenn er sich in eine dieser Stimmen hineinsingt, den Adel, die Anmuth und Frömmigkeit dieses Gesanges in der einzelnen Stimme tief empfinden müssen. Treten nun die übrigen Stimmen herzu, so wird ihn die Vorstellung erwärmen,


(Flöten.)
leïson Chri - ste eleïson e - - - - leï - son,
(von hier im vierten Takte freier Schluss.)
e - - leï - - - son,

---

wie sinnig, wie einheits- und doch wechselvoll hier vier Stimmen das Gebet zu dem Einen erheben, in dem ihre Herzen Eins sind. Dabei wird ihn der ähnliche Eintritt der Stimmen, die Nachahmung in Bass und Alt im siebenten Takte und die Wiederkehr derselben in Tenor und Diskant, Alt und Flöten reizen, — und nun endlich sich ihm die eigentliche Kanonik des ganzen Satzes (Tenor und Alt ahmen sieben Takte des Basses nach) enthüllen, aus dem empfindungsvollen freien Recitativ ihm ein eben so empfindungsvoller kunstreicher Kanon geworden sein. Nun wird er erst ganz zu würdigen wissen, wie andachtsvoll und demüthig der Gang des Ganzen in der hinabsinkenden Modulation ist, während immer höhere und höhere Stimmen zutreten, sich demüthig beugen, brünstig das Flehen erheben, voller, umfassender, geflügeltere Bitte emporsenden.

BIBLIOTHECA
REGIA
CENSIS

Sachregister.

(Nur das Wichtigste enthaltend.)

Anglaise. Seite 57.
Anlage der Fuge. 305.
Anlage der Kontrapunkte. 429.
Antwort. 201. 228.
Auseinandersetzung. 267.
Ausführung der Kontrapunkte. 430.

Bach (Seb.) 86. 121. 142. 214. 224. 276. 288. 325. 343. 356. 384. 401. 467. 526. 547. 553.
Basso continuo, s. gehender Bass.
Basso ostinato, s. fester Bass.
Beethoven. 278. 290. 332. 487. 496. 561. 566.
Begeisterung. 13. 18.
Begleitung. 33. 40. 180. 347. 364.
Begleitungsmotiv. 33.
Bereicherungssucht. 327.
Bildungsgesetz. 179.

Cantus firmus. 62. 82. 90. 114. 136. 144. 292. 297. 386. 401.
Cantus firmus kanonisch. 402.
Choral. 144.
Choral als Lied. 144.
Choral arienhaft. 145.
Choralfiguration. 61. 518.
Choral mit begleitendem Kanon. 401.
Choral mit Fuge, s. Fuge zum Choral.
Comes, s. Gefährte.

Diskant. 310.
Doppelfuge. 406. 410.
Doppelkanon. 458.
Doppellied. 482.
Doppelpassage. 481.
Doppelsatz. 370. 376.
Doppelter Kontrapunkt. 371. 373.
Doppelthema. 486.
Doppelvergrösserung. 299.
Dreifacher Kontrapunkt. 372. 443.
Dreistimmigkeit. 140. 345.
Dreitheiligkeit. 49. 54. 283. 539.
Durchführung. 201. 205. 266. 306. 530.
Dussec. 496.
Dux, s. Führer.

Ebenmaass. 30. 41. 53. 92. 103. 169. 324.
Einfacher Kontrapunkt. 372.
Einleitung. 31. 93. 95. 100. 281.
Einzelgedanke. 366.
Engführung. 256. 300. 306. 318.
Erweiterung. 64. 73. 329.
Etude. 521.

Fantasie. 501.
Fasch. 343.
Fermate. 285.
Fester Bass. 351. 365.
Figuralmotiv. 62. 64. 73. 83. 96. 119. 156.
Figuralstimme. 62. 71. 74.
Figuration. 61. 364. 512.
Figurirung. 61. 364.
Finale. 501.
Formalist. 10.
Formgränze. 280.
Formlehre. 5. 366.
Freiheit. 10. 12. 120. 340.
Führer. 205. 228.
Fünfstimmigkeit. 140. 344. 556.
Fugato. 269. 279. 281. 415.
Fuge. 217. 302. 364.
Fugenanlage. 204.
Fugenarbeit. 202. 274. 308.
Fugenarten. 538. 552.
Fugenform. 200. 278.
Fugenthema (s. Thema). 208. 230. 237. 239. 240. 242. 264. 299. 303. 328. 547. 550.
Fuge zum Choral. 291. 365. 418.
Fughette. 269.
Fugirter Choral. 296. 365. 420.
Fux. 459.

Gang. 481.
Gattungsgedanke. 366.
Gefährte. 205. 228.
Gegenfuge. 552.
Gegenharmonie. 257.
Gegensatz. 163. 173. 177. 200. 206. 256. 352. 369.

Gegenstimme. 386.
Gehender Bass (*basso continuo*). 197. 281. 286. 348.
Gigue. 288.
Gleichmaass. 169.
Gränzlinie in den Kunstformen. 121. 134. 144. 153. 159.
Graun. 224, 331. 415.
Gretry. 275.
Grundsatz. 9. 17. 67. 74. 106. 129. 274. 324. 534.
Grundthema. 353. 356.

Händel. 212. 227. 333. 343. 355. 529. 558.
Hauptform. 5. 9.
Hauptmotiv. 101.
Hauptsatz. 369. 482.
Hauptstimme. 182.
Haydn (Jos.). 484.
Herkommen. 7.
Homophonie. 61. 153. 155.
Hummel. 496.

Inhalt der Fugensätze. 265. 278. 291. 303.
Introduktion. 483. 501.

Kanon. 391. 454.
Kanon; seine Arten. 393. 563.
Kanon; seine Erfindung. 394.
Kanon; seine Schreibart. 394. 399.
Kanonische Fuge. 564.
Kanonischer Choral. 460.
Kanon mit Begleitung. 400.
Kirnberger. 218.
Kompositionslehre. 491.
Kontrapunkt. 198. 281. 287. 382. 517.
Kontrapunktische Figuration. 383. 385.
Kramer. 517.
Krebsgängige Nachahmung. 166.
Kreuzen der Stimmen. 69. 99. 127. 261. 378.
Künstler. 217.
Kunst. 7.
Kunstform. 5. 7. 11.

Lied; Liedform. 20. 159. 168. 363. 505.
Louis (Ferdinand v. Preussen). 496.

Marsch. 51.
Maxime. 17. 19. 63. 94. 307.
Mehrfacher Kontrapunkt. 372. 443.
Mehrstimmige (mehr als vierstimmige) Fugen. 342.
Mehrtheiligkeit. 50.
Menuett. 49. 57. 484.
Minderstimmigkeit. 140.
Mischform. 5. 162. 170.
Modulation der Fuge. 306.
Motiv. 363.
Moz[illegible] 224. 282. 407. 409. 414. 416. 519. 524. 537.
Musikorgan. 10.
Mysterium. 126.

Nachahmung. 72. 155. 162. 164. 523.
Nachahmungsform. 171. 179. 193. 364.
Nachahmungssatz. 171. 176.
Nachbildner. 10.
Nachspiel. 92.
Nebenmotiv. 104.
Nebensatz. 482.
Nebenstimme. 182.
Nonensequenz. 214.

Oktavenfuge. 338.
Operfinale, s. Finale.
Orgelpunkt. 316. 320.

Passage. 481.
Pergolese. 348.
Polonaise. 53.
Polymorphischer Kontrapunkt. 441.
Polyphonie. 61. 86. 106. 117. 153. 179. 513.
Populäre Fugen. 265.
Präludienform. 157. 168. 194.
Prinzip der Kunstlehre. 126.
Probe der Lehrvollständigkeit. 134.

Quadrupelfuge. 466.
Quartengänge (bei Fuge und Kanon) 214. 223.

Reichardt. 332. 356.
Rhythmische Konstruktion. 30. 41. 173. 183. 506.
Rondoform. 482. 493.
Rückung, s. Taktverrückung.

Sarabande. 59.
Sarti. 343.
Satz. 481. 483.
Satzkette. 481.
Schema für Kontrapunkte. 380. 427.
Schema für Verkehrung. 336.
Scherzo. 290. 483.
Schlusssatz. 485.
Schwärmer. 10.
Septimensequenz. 214.
Singen. 106. 118.
Sonatenform. 482. 497.
Sparsamkeit. 105.
Stimmordnung. 63. 231. 271. 515.
Stimmordnung des Wiederschlags. 205. 231. 527.
Stimmraum. 374. 378. 426.
Stimmung. 43. 117. 147.
Subjekt. 407.

Taktverrückung. 123. 338.

Taktverwandlung. 137. 209.
Tanz. 53.
Techniker. 217. 514.
Telemann. 218.
Tenor. 310. 518.
Theil. 42. 49. 53. 57. 169. 283. 288. 305.
Theile der Fuge. 305. 311. 319.
Thema. 200. 205. 364. 481. 487.
Tonika. 363.
Tonordnung des Wiederschlags. 206. 251.
Tripelfuge. 465.
Typische Formen. 518.

Umkehrung. 371. 373. 425. 427.
Umkehrungsform. 367. 371.
Urakkord. 363.
Urgrundton. 363.

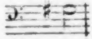
Variation. 482. 486.
Verbesserungssucht. 325.
Verdopplung. 330. 412.
Verengerung. 64. 73. 328.
Vergrösserung. 166. 296. 298. 331. 397.
Vergrösserungsfuge. 552.
Verkehrung. 64. 73. 165. 289. 299. 334. 397. 450.
Verkleinerung. 166. 332. 397.
Verkleinerungsfuge. 552.
Vermittelnde Intervalle. 428.
Verwandlung des Cantus firmus. 82. 121. 136. 138.
Vielstimmigkeit. 140.
Vierfacher Kontrapunkt. 372. 443.
Viertheiligkeit. 49. 53. 57.
Vollständigkeit der Harmonie. 105.
Vorbehaltne Stimme. 62. 292. 296.
Vorspiel. 292. 257.

Walzer. 55.
Weber (C. M.). 491.
Wiederschlag. 205. 251. 340. 527. 536.
Wiederschlag in Doppelfugen. 408. 410.

Zergliederung. 101. 267.
Ziel des Künstlers. 100. 149.
Zielpunkte. 99.
Zirkelkanon. 461.
Zweistimmige Fugen. 345.
Zweistimmigkeit. 142. 345.
Zweitheilige Form. 42. 57. 169. 288.
Zwischensatz. 206. 229. 266.
Zwischenspiel. 92. 149.
Zusammengesetzte Kunstformen. 479.

Druckfehler.

Seite 23. Z. 3 lies zweite statt dritte.
— 24. No. 11. Die Diskantnote Takt 4 heisst *f*.
— 48. — 51. Die zweite Note der Unterstimme heisst *des*.
— 90. Z. 2 von unten, statt 2 ist II zu setzen.
— 98. Z. 15 statt II l. III.
— 110. No. 149. Die vierte Note ist *h*.
— 125. Z. 9 statt umgestalte l. umgestaltet.
— 132. No. 177. Das letzte Bassviertel T. 3 heisst *e*.
— 225. Z. 19 statt No. 28 l. No. 280.
— 230. Z. 9 v. u. statt mussten l. müssten.
— 239. Z. 1 statt einen l. Einen.
— 272. No. 417. Z. 2. Die erste Note im Basse heisst *g*, und vor dem folgenden *f* der Oberstimme muss ein ♮ stehen.
Das. im dritten Takte muss in der Mittelstimme das ♮ vor *f* wegfallen.
— 280. No. 426. Z. 2. T. 3, in der Mittelstimme fehlt das dritte Viertel, *Gis*.
— 282. No. 427. Der vorletzte Basston heisst *h*.
— 290. Z. 4 v. u. lies wühlend statt wählend.
— 298. No. 450. T. 4. Die Oberstimme hat *a* statt *e*.
Das. No. 451 fehlt der Anfang:



— 299. No. 452. T. 4. Die erste Diskantnote heisst *g*.
— 330. No. 475. Die letzten Sechszehntel im Diskant heissen *e*—*d*.
— 322. No. 480. Z. 3 T. 2 vor *f* muss ein ♮ stehen.
— 323. No. 482. Die vierte Note der Oberstimme heisst *f*.
— 340. Hier ist durch Versehen in der Korrektur eine falsche Ueberschrift entstanden. Es muss von Z. 9 v. o. heissen:
zu erwähnen. Sie betreffen den Wiederschlag u. s. w.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Marx

Kompositionslehre.

Dritter Theil.

BIBLIOTECA
[illegible]

Die Lehre

von der

musikalischen Komposition

praktisch theoretisch

von

Adolph Bernhard Marx,
Professor und Doktor der Musik, auch Musikdirektor an der Universität
in Berlin.

Dritter Theil.

Leipzig, 1845.
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

[illegible] D

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vorrede.

Das um Jahre verspätete Erscheinen dieses dritten Theils (dem der vierte hoffentlich bald nachfolgen wird) müsste ich selber als Versäumung meiner Pflicht und als Undank gegen die auszeichnende öffentliche Theilnahme verurtheilen, wäre nicht diese Pflicht selbst Anlass der Verspätung geworden. Eben in den letzten Jahren hatte die vergrösserte Zahl derer, die sich mir persönlich für das Kompositionsstudium anschlossen, einen so bedeutenden Theil meiner Thätigkeit in Anspruch genommen, dass ich neben der Zeit, die eignen Kompositionen und den auswärtigen Aufführungen des Mose gehörte, nicht Sammlung und Musse finden konnte für die Ausarbeitung des neuen Bandes. Das lebendige und enge Verhältniss aber zu den sich mir Anschliessenden ist mir nicht blos um seiner selbst willen werth, ich finde zugleich in demselben die kräftigste Form fortgesetzter Prüfung und Ausbildung meiner Lehre; und so hat auch der jetzt vorliegende Theil (wie das ganze Werk nichts als der möglichst getreue Abdruck meiner Unterrichtsweise zu sein strebt) durch die ausgedehntere Zeit der Vorarbeit nur gewinnen können. Nicht mein System und dessen Grundsätze haben Aenderungen zu erfahren gehabt, — vielmehr hoffe ich die Bewährung beider in dem einheitsvollen Fortgang der neuen Lehrabschnitte aus den ältern verstärkt zu sehen, — sondern die Methode und der mich noch lange nicht zufriedenstellende Abdruck derselben im Buche haben Fortschritte gefodert und geben mir schon jetzt die Aussicht auf weitere Vortheile.

Eine andre Folge der Verspätung ist die, dass das Erscheinen des neuen Theiles noch schärfer, als vor einigen Jahren der Fall gewesen wär', in einen Zeitpunkt trifft, der uns ernstlichen Anlass giebt, über die Bedeutung und Wirkungskraft dieser — und überhaupt jeder Lehre nachzudenken. Nicht, als wär' in den letzten Jahren ein neues Prinzip, eine neue Periode für unser Kunstleben zur Herrschaft gekommen; es hat sich nur während derselben der Karakter unsrer Zeit noch deutlicher entwickelt.

Der erste Hinblick auf das Musikwesen unsrer Tage zeigt einmal recht unbestreitbar: wie auch im Felde der Komposition glänzende, weitreichende Erfolge so wohlfeil errungen werden, dass sie aller ernstlichern Bildung und Lehre als nutzloser Pedanterie, ja sogar hindernder Schwerfälligkeit zu spotten scheinen. Diese idyllische Schaar von Liedern mit und ohne Worte, die in monotoner Gemüthlichkeit und Empfindsamkeit durch unsre Salons zieht und um so sicherer Sympathie findet, je enger sie sich dem allgewohnten Gefühlszug (denn auch das Gefühlsleben hat seine Gewohnheiten und Moden) anschmiegt, diese Heereszüge von Etüden, Transcriptions, Fantaisies über Motive aus . . . u. s. w. — was braucht es für sie einer tiefern oder umfassendern Durchbildung? Die ganze Atmosphäre ist mit Musik dermassen geschwängert, dass man mit einigem Talent, mit Aufmerksamkeit und Routine dieser Gestaltungsreihen ohne Weiteres mächtig wird; ein glücklicheres Talent kann hier schon Anziehendes, vielleicht Ausgezeichnetes finden, und nicht blos das Interesse der Kunstfreunde, sondern auch die Bewunderung der Tausende erringen, die nicht wissen, wie wohlfeil dergleichen Hervorbringungen gewonnen werden. Wird eine solche Bethätigung von Virtuosität und der anlockenden Produktion in Konzerten hervorgehoben, so kann ihr ein Ruhm zufallen, in dessen Schimmer gar nicht mehr zu unterscheiden ist, wieviel davon der Virtuosität und wieviel der Komposition gilt. Dass selbst in diesen Sphären gediegnere Bildung in reichern und vollendetern Gaben ihren Lohn findet und jeder Mangel an der Ausbildung sich dem feinern Sinn (wie vielmehr dem wahren Kennerblick) fühlbar macht, ist freilich gewiss; aber die Mehrzahl wird davon wenig gewahr und dieses Wenige zu spät, — wenn sie schon nach ihrer Weise entschieden und Erfolg gebracht und Beides schon wieder um Anderes vergessen hat.

Und die italische Oper mit ihrem Anhang in Frankreich und Deutschland, die jetzt so unbestreitbar im Sinn der Menge, ja so manches deutschen Komponisten von Talent den Vorrang eingenommen hat, als wäre nie ein Gluck und Mozart da gewesen, als wäre nie der Gegensatz deutschen und italischen Wesens zum Bewusstsein gekommen! diese Oper, in der wir die Hasse'sche Periode der Hof- und Prunk-Opern mit ihrem vergoldeten Kastratismus und dem Primadonnenrégime glücklich restaurirt sehen: bedarf sie etwa so ernstlicher Vorbereitung, so umfassender Studien, um den Sängern ihre ewigen, ewig gleichen Koloraturen und Kabaletten und der zerstreuten Menge den exquisitesten Zeitvertreib, die *crême* aller Kunstgenüsse in Einem sinneberauschenden Aufgusse zu liefern? Als sollte eine Ballettänzerin Hegelsche Philosophie studiren!

Es ist hier weder die Absicht noch der Ort, den alten Streit über deutsche und italische, künstlerische und virtuosische Tendenz — oder welche Gegensätze noch hervorgehoben werden könnten, zu erneuen, oder gar irgend eine Richtung zu verurtheilen. In jeder ist Annehmliches hervorgebracht worden und noch zu hoffen; wenn wir Deutsche das uns Eigne und Tiefere zurückgedrängt, das Fremde und uns für oberflächlich und falsch Geltende von den Höfen, von der Menge, von der Mode vielfach bevorzugt sehen: so wollen wir nur eingedenk bleiben, dass das nicht ohne eine Kraft (welche es auch sei) auf jener und ohne eine Schwäche oder Versäumniss auf unsrer Seite und vor allem nicht ohne Einklang mit mächtigen Zeitströmungen so hat kommen können. Unsre Zeit ist eine zwiespältige nicht blos in der Politik, sondern in allen Richtungen und Zweigen des Lebens und Schaffens. Das Alte will selbst denen nicht mehr genügen, die es halten oder restauriren möchten; ein Neues drängt überall mächtig zum Leben und zur Herrschaft hervor; aber es herrscht noch nicht, in mancher Sphäre ist es noch nicht einmal geboren und möchte man bei den ersten Wehen das junge Leben zurückdrängen und ersticken. Ja man möchte sich und Andern verbergen und vergessen machen die Geburt, die die Zeit im Schoosse trägt und deren Unvermeidlichkeit man schon lange so deutlich hat ahnen und voraussehen müssen. Oder man möchte sich überreden, dass die Fortbewegung nur da oder dort (wo sie uns nicht stört!) etwa nur in der Politik, oder nur in der Religion, in der Wissenschaft, in dieser oder jener Kunst stattfinden und beachtet werden dürfe. Da giebt es denn gnugsamen Anlass, die Blasirtheit bei leicht verträglicher und doch subtil reizender Kost vergessen zu machen, sich und Andern unverfängliche, ohne an den schlummernden Genius der nächsten Zukunft zu rühren, Zerstreuung zu schaffen. Das ist die Zeit der Virtuosen und Italiener, so gewiss sie es vor der grossen französischen Revolution war. Sie sind da willkommen, weil sie ein Bedürfniss des Tages befriedigen; und sie werden mit Recht bevorzugt, weil sie das vor den Andern thun. Sie haben Recht, so lange dieser Tag der Verblendung und Zerstreuung währt.

Wie viel und wie lange das alles nun Geltung und Recht hat, das kümmert uns hier nicht; eben so wenig haben wir abzuwägen, wieviel von dem, was wir für die vollendete Künstlerbildung fodern, dazu dienlich sei. Auch für den Künstler ist nicht die Bildung das Erste, sondern die Gesinnung ist es, der Sinn ist es, in dem er seine Bestimmung, seines Daseins Zweck fasst und festhält. Wenn man den Erfolg, — was für einer, wodurch er auch erworben sei, — wenn man das nackte äussere Glücken (was hat nicht schon Glück gemacht? das Verwerflichste und Schwächlichste neben dem Edelsten und Stärksten, das Nachgebildete so gut wie das Eigenthümliche, sobald es nur mit irgend einer Saite der Zeitregung zusammentraf!) als letzten Richter oder als Ziel des künstlerischen Strebens ansieht, — oder wenn man sich auf dem Standpunkte befriedigt erklärt, wo die Kunst nicht mehr sein soll und will, als eine Unterhaltung, ein Amusement, eine Erholung von wichtigern, allein einiger Anstrengung würdigen Beschäftigungen, — allenfalls durch einen unbestimmbaren Grad von Gemüthstheilnahme über die rein-sinnlichen Genüsse erhoben: dann ist weder eine Unterscheidung wie die oben angedeutete durchzuführen, noch lohnt es der Mühe, sie nur anzuknüpfen; dann ist jede Lehre, die über das Maass der allerunentbehrlichsten Abrichtung hinausgeht, überflüssig und nichts als eine pedantische Verirrung, — nur freilich eine solche, der sich alle unsre grossen Künstler, von Bach bis Beethoven, ebenfalls durch ihr ganzes Streben theilhaftig gemacht haben.

Der Erfolg ist zunächst Quell und Bürge äussern Glücks. Wer wollte dies in einbildnerischem Stoizismus geringachten, wenn sogar das Fortwirken und Fortschreiten des Künstlers gefördert oder gehemmt wird durch den Erfolg oder Nichterfolg? Freue sich jeder des Glücks! aber verloren ist der Künstler, der das Streben danach zu seiner Lebensaufgabe macht, der seine Richtschnur auswärts sucht, da doch sein einziges Ziel und seine einzige Aufgabe nur die ist, sich selber — das in seinen Geist Gelegte auf das Treueste zu vollenden und zu offenbaren, da er seine wahre Befriedigung und das wahre — nicht das blos äusserliche Glück nur in dieser Treue findet.

Das reinere, innere Glück des Erfolgs beruht in dem Bewusstsein des Künstlers, den in ihn gelegten Gedanken offenbart und aufgenommen, lebendig geworden und fortleben zu sehen im Volke; denn auch der Künstler lebt nicht für sich allein, er ist seinen Dienst, — sich in treuer Widmung hinzugeben, der Menschheit schuldig, wie jeder Andre. Also nicht, dass er überhaupt irgend etwas wirke, sondern dass er seine ganze Kraft, den tiefsten Inhalt seines Lebens hingebe, dass das aufgenommen werde zum Fortleben und Fortwirken im Volk, was als die Summe seines eignen Lebens, als der eigentliche Kern und Zweck seines Daseins ihm bewusst sei: das ist, wie seine

Aufgabe, so seine wahre Befriedigung und der Lohn seines treuen Strebens, nächst der innern, die allem Erfolg, ganz unabhängig von ihm, vorangeht. Diesem Erfolg nachzutrachten, ist nicht blos erlaubt, es ist Pflicht; es schliesst die höchste Treue gegen Beruf und Selbstbewusstsein mit dem schuldigen Dienst gegen die Mitwelt in Eins zusammen. Diese Pflicht ist Eins mit der Liebe des Künstlers für seinen Beruf, mit dem Selbstbewusstsein und Hochgefühl von demselben.

Einem solchen, dem wahrhaft zum Künstler Berufnen, ist vollendete Ausbildung innerliches Bedürfniss und unableugbare Bedingung des Vollendens. Ihm, der sein ganzes Leben der Kunst geweiht, ist umgekehrt die Kunst in all ihrem Vermögen, in der ganzen weiten Fülle und Herrlichkeit ihres Waltens der nothwendige und nicht zu verkümmernde Wirkungskreis seines Lebens. Der Sinn, in dem er sich der Kunst eignet und wiederum sie zu seinem Organ macht: das ist der Sinn, die Bedeutung, die Ehre seines Lebens selber. Man kann als Künstler nicht mehr sein, als man als Mann ist, und der rechte, ganze Mann wird als Künstler nicht weniger sein wollen; — er würde es nicht einmal können, da in einem Menschen nicht zwei Wesen wohnen, sondern jeder nur ein einiges Wesen ist.

Eine Zeit nun wie die unsrige, eine Zeit des Ringens und Fortschritts bedarf der Männer, die ganz zu sein und ganz und getreu zu thun und zu geben trachten, was ihres Berufs und was das Bedürfniss dieser Zeit ist. Denn die Kunst ist zwar ihrem Wesen, ihrer Bestimmung nach — die Idee zu gestalten — ewig dieselbe; ihrem Inhalt, ihren einzelnen Aufgaben nach ist sie aber stets eine andere. Dieser Inhalt ist in jeder Periode die sie bildende Weltanschauung, die Idee der Zeit, also in jeder Periode eine neue; so gewiss daher unsre Zeit eine andre Idee in ihrem Schoosse zeitigt, als jede der vorangegangenen Perioden, so gewiss ist auch unsrer Kunst eine neue Idee, eine neue Aufgabe, ein neuer Inhalt beschieden.

Diese Wahrheit und das Bedürfniss eines Fortschritts auch in unsrer Kunst wird auch allgemein mehr oder weniger dringend und klar gefühlt oder erkannt. Wenn einer unsrer verehrungswürdigen ältern Zeitgenossen sich darauf einlässt, historische und mythologisch-symbolische Symphonien zu schreiben, wenn Andre sich an griechischen Tragödien oder am Faust bethätigen, oder das Oratorium bis in die böhmischen Wälder hingeleiten: so kommt es nicht zunächst darauf an, zu untersuchen, ob dieser oder jener Weg ein irrthümlich eingeschlagner sei? — sondern vor allem zu erkennen, dass der Geist neuer Bahnen, einer neuen Bethätigung Bedürfniss zu erkennen angefangen, ein Bedürfniss, dem sich sogar die Koryphäen des Virtuosenthums und der fremden Oper — gleichviel mit welchen Mitteln, dem sich unter den in Deutschland heimisch gebliebnen Operkomponisten namentlich auch der geist- und phantasiereiche Richard Wagner in einer ihm ganz eignen Weise energisch angeschlossen. Mag in all diesen und andern Richtungen die eine oder andre irrig oder unsicher und abschweifend sein, — wären sogar allesamt, die sich bis jetzt geöffnet, unzulänglich oder irrig: dennoch bezeugen sie einen neuen Geist, der auch in unsrer Kunst zum Licht hervorringt; und beiläufig gesagt wären nicht die Irrgehenden als die schuldigsten zu bezeichnen, sondern die Lehrenden und Beurtheilenden, die das Publikum aufklären und weisen sollten, statt nach ihm hinzulauschen und ihm dann nach dem Munde zu reden. Wie selten ist eben in unsrer Zeit die Kritik mit Ernst, Unbefangenheit und Treue darauf eingegangen, die Grundidee eines neuen Werkes aufzufassen und von ihr aus den ganzen Organismus desselben zu erkennen, statt dasselbe mit oberflächlichen Redensarten freundlich oder unfreundlich abzufertigen, oder nach den bisherigen Beliebtheiten zu bemessen, was seinem Wesen nach einer ganz andern Kategorie angehörte! Nach solchem Brauch hätte freilich Luther verbrannt werden müssen wie Huss, und ist Jesus Christus mit Recht gekreuzigt worden.

Zu besserm Rechte haben wir alle uns, Söhne unsrer strebenden Zeit — Schaffende, Lehrende, Lernende, Empfangende — zu kräftigen und zu rüsten. Nach dem Vorbild des grössten Meisters haben wir das alte Gesetz auf uns zu nehmen, aber nicht als zwängendes und hemmendes Joch, sondern um es im Sinn des Meisters zu erfüllen und dem Beruf unsrer Zeit gerecht zu werden.

Berlin am 12. März 1845.

A. B. Marx.

Allgemeine Inhaltsanzeige.

Dritter Theil.

Seite.

Die angewandte Kompositionslehre.......... 1

Einleitung.......... 3

1. Aufgabe des dritten und vierten Theils.
2. Neue Gegenstände der Lehre.......... 4
3. Rückwirkung auf die vorangehende Lehre.......... 6
4. Vorbildung zu der Lehre.
5. Begränzung der Lehre.......... 7
6. Fernere Vorbedingungen.......... 9
7. Uebersicht des ganzen Gebiets.
8. Eintheilung des neuen Stoffes.......... 12
9. Lehrordnung. 13

Sechstes Buch.

Die Komposition für selbständige Instrumente.......... 15

Einleitung.......... 17

Erste Abtheilung. Die Klavierkomposition in den einfachen Formen.

Erster Abschnitt. Natur und Technik des Instrumentes.
  Hierzu der Anhang **A**.......... 529
Zweiter Abschnitt. Die Etüde.......... 25
Dritter Abschnitt. Die höheren Formen der Etüde.......... 34
  Hierzu der Anhang **B**.......... 533
Vierter Abschnitt. Die Klavierfuge.......... 41
Fünfter Abschnitt. Die Variation.......... 51
  A. Das Thema.......... 52
  B. Die Mittel und Formen.......... 55
  C. Die Kunstform selbst.......... 57
Sechster Abschnitt. Die Formal-Variation.
  1. Darstellungen des Themas.......... 59
  2. Die harmonische Begleitung.......... 67
  3. Die figurale Begleitung.......... 70
  4. Die Variation der Melodie.......... 71
  Hierzu der Anhang **C**.......... 539
Siebenter Abschnitt. Die Karakter-Variation.......... 72
  1. Uebertragung in eine angewandte Liedform.......... 73
  2. Uebertragungen in eine grössere Form.......... 74
  3. Umwandlung in polyphone Kunstformen.......... 75
Achter Abschnitt. Die Kunstform der Variation.......... 79
  Betrachtungen.......... 88
  Hierzu der Anhang **D**.......... 517

Zweite Abtheilung. Die kleinen Rondoformen.......... 91

Erster Abschnitt. Die erste Rondoform.......... 92
  Hierzu der Anhang **E**.......... 548
Zweiter Abschnitt. Die zweite Rondoform.......... 101
Dritter Abschnitt. Erleichterungen dieser Form.......... 111
Vierter Abschnitt. Genauere Betrachtung der einzelnen Theile.... 121
  1. Der Hauptsatz.......... 122
  2. Der Seitensatz.......... 125
  3. Der Gang.......... 127
  4. Der Uebergang.......... 130
  5. Der Orgelpunkt.......... 131
  Hierzu der Anhang **F**.......... 554
  Zusatz.......... 132

Seite

Dritte Abtheilung. Die grössern Rondoformen 134
- Erster Abschnitt. Die dritte Rondoform im langsamern Tempo.
  - 1. Der Hauptsatz 135
  - 2. Die Seitensätze 136
  - 3. Verknüpfung 137
- Zweiter Abschnitt. Weitrer Nachweis dieser Form 141
  - Hierzu der Anhang **G** 557
- Dritter Abschnitt. Der Unterschied des langsamen und bewegtern Tempos 150
- Vierter Abschnitt. Die dritte Rondoform in bewegterm Tempo 155
  - Hierzu der Anhang **H** 560
- Fünfter Abschnitt. Die vierte Rondoform 169
- Sechster Abschnitt. Die fünfte Rondoform 180
  - A. Der Schlusssatz 182
  - B. Die Anordnung des Ganzen 184
    - Schlussbemerkung 193

Vierte Abtheilung. Die Sonatenform 194
- Erster Abschnitt. Die Sonatinenform 195
- Zweiter Abschnitt. Nähere Nachweise über die Sonatinenform 207
- Dritter Abschnitt. Die Sonatenform 212
- Vierter Abschnitt. Der zweite Theil der Sonatenform 217
  - A. Sofortige Rückkehr zum Hauptsatze 218
- Fünfter Abschnitt. Die zweite Art der Anknüpfung und Bildung des zweiten Theils 223
  - B. Anknüpfung mittels eines fremden Zwischensatzes.
- Sechster Abschnitt. Die fernern Anknüpfungen des zweiten Theils. 230
  - C. Anknüpfung mittels eines auf den Hauptsatz zurückweisenden Schlusses.
  - D. Einführung des zweiten Theils mittels des selbständigen Schlusssatzes 232
  - E. Die gangartige Einführung 234
- Siebenter Abschnitt. Nachträge über die Ausarbeitung des zweiten Theils 236
- Achter Abschnitt. Der dritte Theil der Sonatenform 239
  - Hierzu der Anhang **I** 563
- Neunter Abschnitt. Die Sonatenform in langsamer Bewegung 243

Fünfte Abtheilung. Nähere Erörterung der Sonatenform 247
- Erster Abschnitt. Der Hauptsatz.
  - A. Die Satzform 248
  - B. Die Periode 250
  - C. Die Periode mit aufgelöstem Nachsatz 251
  - D. Die erweiterte Periode 253
  - E. Die Satzkette 255
- Zweiter Abschnitt. Der Fortgang zum Seitensatze 259
  - A. Fortführung des letzten Gliedes vom Hauptsatze 260
  - B. Rückkehr auf den frühern Gedanken 262
  - C. Fortschreitung zum Seitensatze durch neue Motive 268
- Dritter Abschnitt. Der fernere Verlauf des ersten Theils 272
  - A. Satzform 273
    - Hierzu der Anhang **K** 568
  - B. Periodenform 278
  - C. Zweitheilige Liedform des Seitensatzes 279
  - D. Satzkette als Form der Seitenpartie 280
- Vierter Abschnitt. Der zweite und dritte Theil 283
  - A Der zweite Theil.
    - 1. Inhalt des zweiten Theils 284
      - Hierzu der Anhang **L** 570
    - 2. Die Modulation 288
  - B. Der dritte Theil.

Seite.
Sechste Abtheilung. Mischformen und verbundne Formen......... 292
Erster Abschnitt. Die Einleitung.
Zweiter Abschnitt. Das sonatenartige Rondo.......................... 298
Dritter Abschnitt. Die figurale und fugenartige Sonate......... ... 304
Vierter Abschnitt. Zusammenstellung verschiedner Sätze zu einem grössern Ganzen.. 310
Fünfter Abschnitt. Die Sonate in drei Sätzen........................ 311
Sechster Abschnitt. Die Sonate mit mehr Sätzen..... 320
1. Menuett.
2. Einleitung... 323
Siebenter Abschnitt. Die ungewöhnlichen Gestaltungen der Sonate.
Achter Abschnitt. Die Fantasie.. 325
Hierzu der Anhang **M**.. 573

Siebentes Buch.

Die Elementar- und reine Vokalkomposition................................ 329
I. Vorbemerkung.. 331
II. Allgemeine Uebersicht... 332
Erste Abtheilung. Vorstudien........ 334
Erster Abschnitt. Das Organ des Gesanges und seine künstlerischen Gesetze im Allgemeinen.. 335
1. Die Rhythmik des Gesanges.. 337
2. Die Tonfolge.. 338
Zweiter Abschnitt. Das Stimmorgan... 341
1. Der Athem.
2. Die Stimme.
3. Das Stimmgebiet.. 342
4. Die Stimmregister... 344
5. Die Stimmklassen.. 345
Dritter Abschnitt. Die Sprache nach ihrer musikalischen Natur. 349
1. Die Laute... 350
2. Der Rhythmus... 351
3. Der Tonfall.. 353
Vierter Abschnitt. Der Inhalt des Gesangtextes......................... 355
Fünfter Abschnitt. Die Form des Textes nach den allgemeinsten Bedingungen... 361
Ueberleitung... 365
Zweite Abtheilung. Das Rezitativ.. 368
Erster Abschnitt. Allgemeiner Anblick der Form.
Zweiter Abschnitt. Das einfache Rezitativ................................. 374
1. Textwahl und Textstudium.. 375
2. Wahl der Stimme und Tonart.. 376
3. Entwurf der Komposition.
Hierzu der Anhang **N**.. 574
Dritter Abschnitt. Höhere Beispiele.. 381
Vierter Abschnitt. Das begleitete Rezitativ und das Arioso........ 392
1. Fortklingende Begleitung.
2. Figurirte Begleitung... 394
3. Taktmässiges Rezitativ... 396
4. Die Begleitung als Zwischensatz.
5. Das Arioso.. 398
Hierzu der Anhang **O**.. 577
Anhang.. 400

Seite.

Dritte Abtheilung. Die Liedform 403
- Erster Abschnitt. Das einfache Lied 404
  - 1. Liedesinhalt im Allgemeinen 405
  - 2. Liedesform 407
- Zweiter Abschnitt. Das durchkomponirte Lied 412
  - Hierzu der Anhang **P** 584
- Dritter Abschnitt. Das Chorlied und das Lied für mehrere Solostimmen 416

Vierte Abtheilung. Die Begründung der Chorkomposition 420
- Erster Abschnitt. Chor und Chortext.
  - 1. Allgemeinheit seines Inhalts 421
  - 2. Einfachheit, kurze Bedeutsamkeit 422
  - 3. Die Sphäre seines Inhalts näher bezeichnet.
  - 4. Unmittelbare Bestimmung für den Chor 424
  - 5. Erhebung der Einzelrede zum Chor 425
- Zweiter Abschnitt. Die musikalische Gestaltung des Chors im Allgemeinen 428
  - A. Die Stimmwahl.
  - B. Stimmverwendung 429
  - C. Chorkräfte 438
    - 1. Das Ausschallen 439
    - 2. Das Singen.
    - 3. Das Sprechen 440

Fünfte Abtheilung. Die Formen der Chorkomposition 442
- Erster Abschnitt. Die Choralfiguration.
- Zweiter Abschnitt. Der Text zu einer einfachen Fuge 455
  - 1. Inhalt und Form des Textes für ein Fugenthema 456
  - 2. Ausdehnung des Textes für ein Fugenthema 458
- Dritter Abschnitt. Der Grundbegriff der einfachen Singfuge 462
  - A. Die redende Singfuge 463
- Vierter Abschnitt. Die Komposition der einfachen Singfuge 471
  - B. Die singende Fuge 475
- Fünfter Abschnitt. Die andern Gestalten der Singfuge 478
  - 1. Die Doppel- und Tripelfuge.
  - 2. Choral mit Fuge 480
  - 3. Fugirter Choral.
  - 4. Fuge mit fremdem Zusatz.
- Sechster Abschnitt. Die freien Figuralformen 482
- Siebenter Abschnitt. Die Motette 487

Sechste Abtheilung. Der Doppel- und mehrfache Chor 495
- Erster Abschnitt. Die Veranlassung zum Doppelchor 496
- Zweiter Abschnitt. Der doppelchörige Satz 504
  - 1. Ablösung einer Masse von Stimmen durch die andre 505
  - 2. Gleichzeitige Gegeneinanderstellung beider Chöre 509
  - 3. Auflösung beider Chöre in ihre Stimmen 511
  - 4. Energische Gegenstellung von Masse und einzelnen Stimmen 512
- Dritter Abschnitt. Die Formen des Doppelchors 515
- Vierter Abschnitt. Der drei- und vierfache Chor 517
- Fünfter Abschnitt. Die Verbindung von Chor und Solo 525

Anhang. Erläuterungen und Zusätze zum dritten Theile 527
- Notenbeilage 586
- Sachregister 592

Dritter Theil.

Die angewandte Kompositionslehre.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Einleitung.

1. *Aufgabe des dritten und vierten Theils.*

Die ersten Theile der Kompositionslehre haben uns in künstlerischem Sinn und Trachten in die Thätigkeit des Komponisten eingeführt und sich dem Mitarbeitenden hoffentlich in jeder der künstlerischen Aufgaben erweckend, erhebend, erfreulich bewiesen. Allein wie hoch wir auch die bisherige Bethätigung anschlagen mögen, wie unbestreitbar auch ihre künstlerische Natur gewesen: wir haben uns niemals (Th. I. S. 4*)) bergen können, dass unserm Streben noch eine höchst wichtige Seite des Kunstwesens ganz fremd bleibe; und zwar eine solche, ohne die ein Kunstwerk gar nicht wahres und volles Leben hat. Das wirkliche Dasein der Musik und jedes Musikwerks ist im Erklingen, mithin an die Werkzeuge des Erklingens, an die Musikorgane**) gebunden. Eine Melodie, ein Tonsatz, der in dieser Hinsicht unbestimmt geblieben, nicht für bestimmte Organe (Instrumente, Singstimmen) erfunden und geeignet, ist nur ein unvollständiger Gedanke, ein abstraktes Wesen, nicht ein lebenfähiges und lebendiges Kunstgebilde. Daher fühlten wir uns bei den bisherigen Unternehmungen oft gedrungen, uns an Vorstellungen von bestimmten Organen (Th. I. S. 66. Th. II. S. 50) zu erfrischen und aus dem abstrakten Tonsetzen wenigstens zu der Erinnerung an lebendige Musik hinzuretten. Nur waren diese Erinnerungen blos beiläufige, sehr allgemeine, unerfüllte.

---

*) Alle Beziehungen auf die ersten Theile des Lehrbuchs sind auf die zweite Ausgabe der beiden ersten Theile gesetzt.

**) Allg. Musiklehre, zweite Ausgabe, S. 129.

Die Aufgabe des dritten und vierten Theiles der Kompositionslehre ist nun im Gegensatz zu den bisherigen: uns in das wirkliche und volle Leben der Kunst einzuführen, die Erfüllung des bisher nur beiläufig und höchst dürftig Angedeuteten oder ganz bei Seite Gelassenen zu geben. Was wir bisher nur abstrakt gedacht, soll leben, was wir geübt und vorbereitet, soll angewendet und damit uns der Weg zu dem höchsten Lohn und Glück der Kunst erschlossen werden, die in nichts anderm, als in der Ersinnung und Vollführung der Kunstwerke zu suchen sind. In diesem Sinne heisst die fernere Lehre

die angewandte Kompositionslehre,

im Gegensatze zu der reinen Kompositionslehre, unter welchem (andern Lehren entlehnten) Namen wir bekanntlich (Th. I. S. 5) die frühern Lehrtheile zusammen gefasst haben.

2. *Neue Gegenstände der Lehre.*

Unsre Aufgabe ist also, nicht mehr abstrakte Weisen, sondern Kompositionen für bestimmte Musikorgane zu bilden, mithin Kompositionen, die für diese Organe in jeder Beziehung geeignet sind. Wir müssen also mit diesen Musikorganen möglichst genaue Bekanntschaft machen, um zu wissen, was jedes derselben für sich allein oder in Verbindung mit andern leisten kann und was sich für jedes derselben eignet.

Schon eine oberflächliche Beobachtung lehrt uns, dass jedes der Musikorgane (mit Ausnahme einiger untergeordneter Schlaginstrumente) einer mehr oder weniger ausgedehnten Tonreihe mächtig und innerhalb derselben zu gewissen Hervorbringungen (Tonhalten, Tonfiguren, schnelle Tonfolge u. s. w.) mehr oder weniger geschickt ist, dass sich auch hierin die verschiednen Organe vielfältig unterscheiden, z. B. Geigen, Flöten, Diskantstimmen höhere Tonlagen, Fagotte, Kontrabässe, Tenor- oder Bassstimmen dagegen tiefere, — Klarinetten eine vollständigere und umfassendere Tonreihe haben, als Trompeten; dass aber ganz abgesehen vom Tongehalt die verschiednen Instrumente (und in gewisser Hinsicht auch die Singstimmen) auch noch durch die Eigenthümlichkeit ihres Klanges, durch die Weise, in der ihre Töne das Wesen des Instruments aussprechen und unsern Sinn ansprechen, sich von einander unterscheiden.

Es ist einleuchtend, dass wir das Wesen und Vermögen aller Organe, durch die wir wirken, in deren Sinn und Wesen wir komponiren wollen, genau*) kennen müssen, wenn wir nicht jeden Augenblick mit ihnen in Widerspruch gerathen, ihnen etwas Unthunliches oder Ungünstiges zumuthen, das ihnen Erreichbare und Günstige aber versäumen oder verfehlen wollen. Wir werden uns also von nun an keineswegs damit zufrieden geben, dass unser Tonstück nach den abstrakten Anfoderungen der reinen Kompositionslehre befriedige, sondern vielmehr die Obliegenheit haben, es nach der Fähigkeit und dem Sinn der Organe, für die es bestimmt ist, zu vollführen.

Hierbei tritt also ein bisher ganz bei Seite gelassenes Element der Musik, der Klang (Th. I. S. 4) in unsern Gesichtskreis.

Ferner wissen wir, dass der menschliche Gesang in der Regel mit dem gesungnen Wort, mit dem Texte vereint ist und dass die Sprache nicht nur den bekannten geistigen Inhalt ihrer Worte und Sätze, sondern auch ihren Rhythmus, ihre Formen, ihre mannigfachen und durchweg ausdrucksvollen Klänge (die Laute und ihre Verbindung) hat. Alle diese Seiten der Sprache kommen im Gesang neben dem Rein-Musikalischen in Anregung; wir werden folglich kein Gelingen unsrer Gesangkompositionen hoffen dürfen, wenn wir sie nicht hinreichend — das heisst möglichst tief erkannt haben. Abgesehen aber vom Sprachlichen tritt die Singstimme nach Obigem in eine Reihe mit den andern Musikorganen und will nach Tonumfang, Geschick, Klangweise u. s. w. gekannt und bedacht sein. So tritt also nächst

dem Elemente des Klangs

noch ein zweiter uns bisher fern gebliebner Gegenstand,

die Sprache, als Gesangtext

in die Reihe unsrer Studien. Wie wir nun schon in der reinen Kompositionslehre, je tiefer wir eindrangen, um so mehr uns gewöhnt haben, die verschiednen Stimmen (zumal in polyphonen Sätzen) uns als besondre und bestimmte Persönlichkeiten (Th. I. S. 214. Th. II. S. 112 u. a.) vorzustellen: so treten jetzt in der That die verschiednen Organe als so viel besondre Wesen, gleichsam als die verschiednen Personen eines grossen Dramas gegenüber, und wir haben, wie der gute dramatische Dichter, jede dieser Personen ihrem eignen Sinne gemäss zur Mitthätigkeit zu bringen.

---

*) Was die allg. Musiklehre S. 129 hiervon mittheilt, kann für die Aufgabe des Komponisten natürlich nicht ausreichen, soll vielmehr nur die allgemeine, elementare Einsicht und Kenntniss ertheilen.

3. *Rückwirkung auf die vorangehende Lehre.*

Durch die neue Tendenz der fernern Lehre ist nun auch die entschiedenste Rückwirkung auf den Inhalt der vorangehenden bedingt. Die bereits erkannten Formen werden unter der Rücksichtsnahme auf die Organe, für die sie ausgeführt werden sollen, theils näher bestimmt, theils mannigfach umgewandelt; die im zweiten Theil aus den dort (S. 9.) angegebnen Gründen übergangenen Formen werden jetzt zur Anschauung und Anwendung gebracht, die Lehre von der Begleitung und selbst die Elementarlehre von Rhythmus, Melodie und Harmonie haben manchen Nachtrag zu erwarten.

Wer in den ersten Theilen den leitenden Grundsatz:

> nicht Lehren und Lehrgegenstände aufzuhäufen gleich aufgespeicherten Waaren, sondern ein Jegliches, soviel nur möglich und rathsam *), in organischer Entwickelung und an der Stelle, wo es unmittelbar in Anwendung und Wirksamkeit treten kann,

erkannt und beherzigt hat, wird auch jetzt nicht muthmassen, dass hiermit vergessene oder versäumte Lehrpunkte nachgebracht, sondern, dass fernere Entwickelungen **) gegeben werden sollen, die früher unanwendbar, mithin müssig, störend und belästigend gewesen wären.

4. *Vorbildung zu der Lehre.*

Da nun sonach die angewandte Kompositionslehre (S. 4.) eine organische Fortbildung und Fortsetzung der reinen Kompositionslehre ist: so versteht sich von selbst, dass sie alle die Kenntnisse, Erkenntniss und Geschicklichkeit voraussetzt, die mit dem Studium der vorhergehenden Lehre bezweckt wurden. Dass diese Vorbildung in den frühern und gleichzeitigen Lehrbüchern nicht vollständig und noch weniger in unserm Sinne mitgetheilt worden, ist bereits anderswo dargelegt; wieweit sie durch den besondern Unterricht so manches geschickten Lehrers einzelnen Jüngern zugeführt worden, muss der eignen Erwägung jedes Einzelnen anheimgestellt bleiben. Am sichersten wird man sich allerdings durch das Studium der ersten Theile unsrer Lehre auf die jetzt nachfolgenden vorbereitet wissen.

---

*) Vergl. Th. I. S. VII, 4. Dass keine Lehre, überhaupt kein Wort den Gegenstand in der ganzen Fülle seines Daseins auf Einmal fassen und darlegen kann, versteht sich von selbst; aber sie muss so schnell und kräftig wie möglich über jede Abstraktion hinaus in die Fülle und Wirklichkeit des Lebens dringen, weil jede Abstraktion — nöthig oder unnöthig — dem Kunstwesen zuwider, mithin dem künstlerischen Wesen und Leben des Jüngers störend, ja leicht sogar von bleibendem Nachtheil ist. Nur der Ueberreichthum der Gegenstände der frühern Theile und die gewichtige und künstlerische Beschäftigung, die sie dem Jünger bieten, hat uns (neben erheblichen methodischen Gründen) zu der Scheidung von reiner und angewandter Lehre im obigen Sinne vermocht.

**) Vergl. des Verf. „Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit“ S. 14. u. f., eine Schrift, deren Beherzigung besonders von Lehrenden und Vorgesetzten wir um der Wichtigkeit der Sache willen sehr wünschen.

Hier aber wiederholen wir dringend und auf das Ernstlichste den Rath (Th. I. S. 12.)

> sich nicht am blossen Wissen genügen zu lassen und nicht eher in die neue Bahn einzuschreiten, als bis man die Aufgaben der vorangehenden Lehre mit Sicherheit, Leichtigkeit und wohlthuendem Antheil der Seele (Th. II. S. 10.) lösen kann.

Selbst unter dieser Voraussetzung hat es uns stets vortheilhaft geschienen, zwischen der reinen und angewandten Lehre einen Ruhemoment eintreten zu lassen.

3. *Begränzung der Lehre.*

Nach zwei Seiten hin trifft jetzt die Kompositionslehre auf ihre Gränzen.

Erstens verbindet sich bekanntlich die Tonkunst mit andern Zwecken und widmet sich Ideen, die nicht unmittelbar und ausschliesslich ihr eigen sind. Hierhin gehört der Verein der Musik mit dramatischen Kunstproduktionen (Oper, Melodram, u. s. w.) und ihre Widmung für bestimmte kirchliche Momente (Messe u. s. w.), dann die musikalische Offenbarung von Gemüths- oder selbst äusserlich sich manifestirenden Zuständen (musikalische Malerei, — wenn man sich das verrufne Wort der Kürze wegen ohne weitere Erläuterung hier *) gefallen lassen will, — selbst die Zusammenstellung verschiedner Musiksätze zu einem grössern Ganzen (Symphonie u. s. w.) sofern dieses die Manifestation einer höhern Idee, nicht bloss eine formelle Aufeinanderfolge ist. Dergleichen künstlerische Unternehmungen können nicht eigentlich gelehrt, es kann nicht darin unterwiesen, sondern (unter Voraussetzung des geistigen Inhaltes) zu ihnen herangebildet, über sie und zu ihrer Vollführung aufgeklärt werden. Dies aber kann in der Kompositionslehre nur theilweis geschehen; die Vollendung ist von der Philosophie der Kunst zu erwarten **).

Zweitens berührt jetzt die Lehre Gegenstände, deren Erschöpfung sie nothwendig der allgemeinen humanistischen Bildung des Jüngers überlassen muss, und andre, die das Wort gar nicht vollständig aussprechen, die sie nur unvollständig und gleichnissweis, also allerdings nicht mit derjenigen Schärfe und Sicherheit bezeichnen kann, welche sonst für jede Lehre so wünschenswerth ist.

---

*) Einstweilen bietet des Verfs. „Ueber Malerei in der Tonkunst“ (Berlin bei Fink) einige Aufklärung.

**) Das Seinige gedenkt der Verf. in der „Musikwissenschaft“ darzulegen.

Zu den erstern Gegenständen gehört die Sprache nach ihrem grammatischen, rhetorischen und prosodischen Bau und nach ihrem Inhalt. Zur vollen Ausrüstung für den Beruf eines Komponisten darf diese Kenntniss und Bildung (neben der Muttersprache Kenntniss des Lateinischen, Italienischen und Französischen) gefodert und wenigstens der Hauptsache nach vorausgesetzt werden. Zu den letztern Gegenständen gehört vornehmlich der Klang der verschiednen Instrumente und ihrer Verschmelzungen. Keine Sprache reicht für die Bezeichnung dieser so schwer zu bestimmenden und doch so bedeutungsvollen und einflussreichen Wesenheiten hin; kein Lehrer kann mehr, als Andeutungen geben und selbst diese nur in der Form ungefährer, nie ganz treffender Vergleichungen. — Hier muss also nothwendig die sinnliche Wahrnehmung des Jüngers dem blos andeutenden Worte des Lehrers entgegen und zu Hülfe kommen und wir rathen jedem, dem es mit seinen künstlerischen Studien Ernst ist, dringend:

> schon jetzt und von hier an unausgesetzt den Klang der verschiednen Instrumente — und zwar in jeder Tonregion — mit der höchsten Aufmerksamkeit und niemals nachlassender Beharrlichkeit zu beobachten und sich einzuprägen.

Es ist die unerlässliche Bedingung für die an Gestalten und Freuden überreiche Kunst der Instrumentation, ja für eine tiefere und vollständige Kunstbildung, dass man sich in den Klang und das Wesen der Kunstorgane ganz und mit inniger Theilnahme eingelebt, sich mit ihnen vollkommen vertraut gemacht habe. Wer diese Bedingung nicht erfüllt, wird auch das Wort der Lehre nicht fassen, vielweniger mit Lebendigkeit und Eigenthümlichkeit für jene Organe erfinden können.

Zu diesem Zwecke genügt es übrigens keineswegs, dass man blos Musik — und wär' es die beste — höre. Denn bei der Empfänglichkeit für Kunst, die bei jedem Jünger vorausgesetzt werden muss, ist, je trefflicher die Kunstproduktion, um so mehr zu erwarten, dass der Hörer über der Macht des Kunstwerkes im Ganzen die Beobachtung der mitwirkenden, oft untergeordneten Tonstoffe versäume. Es muss daher jede Gelegenheit wahrgenommen werden, die Instrumente einzeln und ausser jenen verführerischen Produktionen zu hören. Hier, in Musikproben, bei geringen interesselosern Aufführungen (in denen wir uns leichter vom Ganzen ab auf die einzelnen Stofftheile wenden) ist in der That oft tiefer zu beobachten, als in wichtigern und anziehendern Musiken.

6. *Fernere Vorbedingungen.*

In gleichem Sinne sprechen wir aus, dass es dem Jünger höchst fördersam für seine Kompositionszwecke sein wird, wenn er ausser dem Klavier noch einige Orchester-Instrumente, wo möglich ein Streich- und ein Blasinstrument gründlich erlernt; wir würden zunächst Violin oder Violoncell und Klarinette rathen. Denn allerdings wird keine Lehre und keine Beobachtung ihn so tief und sicher in Wesen und Technik eines Instruments einführen, als die eigne gründliche Behandlung. Dagegen kann ungenügende Ausübung mehr irre leiten, als sichern, da man in solchem Falle leicht für unausführbar oder ungünstig hält, was nur der eignen Unfertigkeit zu schwer fällt, — und umgekehrt im Bewusstsein derselben Manches für grössere Geschicklichkeit erreichbar und wirkungsvoll meint, was selten oder niemals glücken kann.

Unerlässlich aber erachten wir für einen vollen Erfolg,
dass der Jünger — gleichviel, von welcher Beschaffenheit seine Stimme ist — singen könne und fortwährend und mit Antheil Gesang übe.

Denn der Gesang, das ist die dem Menschen wahrhaft eigne und eingeborne Musik, den eignen Gesang fühlt jeder am lebhaftesten, in ihm ist jeder, der eben mit rechtem Antheil singt, auch am vollsten und innigsten betheiligt, empfindet jeder nicht nur sich, sondern auch, wie dem Sänger und jedem antheilvollen Spieler recht eigentlich zu Muthe ist. Gesangkomposition ist von einem Nicht-Sänger kaum zu denken; aber auch den andern Kompositionsaufgaben wird man den Mangel eignen Gesanges nur gar zu empfindlich anmerken.

Fast eben so unerlässlich ist für höhere Leistungen Geschicklichkeit im Klavierspiel, die wenigstens für die Kompositionen Beethovens und seiner grossen Vorgänger ausreichend sein muss.

7. *Uebersicht des ganzen Gebiets.*

Ehe wir nun den so wesentlichen Ueberschritt in die neue Lehre thun, ist es rathsam, uns noch einmal unsern ganzen gegenwärtigen und künftigen Besitz — mit tieferm Einblick, als ehemals, Th. I. S. 4 — zu vergegenwärtigen. Dies wird nicht nur zur Befestigung und Aufklärung unsers Standpunktes gereichen; es wird auch Anlass geben, manches bis jetzt Uebergangne, das weder früher noch jetzt einer eigentlichen Lehre und Uebung bedurfte, nun aber in Anwendung kommen muss, zur nöthigen Erwähnung und Einweisung zu bringen.

Was uns bisher beschäftigt hat und fortwährend beschäftigen wird, war

I. *der Rhythmus.*

Wir haben ihn im Taktwesen und in seinem Antheil an den Konstruktionsformen (Satz, Periode, Theil u. s. w.) beobachtet und werden seine weitere Wirksamkeit in der Abwägung der Theile grösserer Kompositionen, den Rücktritt des bisher stets festgehaltenen Taktwesens (im Rezitativ), die zeitweilige Aufhebung aller Bewegung (in der Generalpause und dem Halt) kennen lernen.

Ihm schliesst sich nunmehr

II. *das Tempo*

an, von dem aus der Elementarlehre*) das Nähere als bekannt vorausgesetzt werden darf. Dass übrigens das Tempo nicht ohne Einfluss auf die Gestaltung der Tonstücke ist, werden wir an mehr als einem Orte wahrnehmen; es ist daher rathsam, von jetzt an bei jedem zu bildenden Tonstücke sogleich ein bestimmtes Tempo festzusetzen und zu berücksichtigen.

In Verein mit dem Rhythmus hat uns

III. *das Tonwesen*

beschäftigt. Unsre Studien haben sich auf Melodie, Harmonie, homophone Begleitung, Polyphonie und eine Reihe von Kunstformen erstreckt und werden nach allen diesen Seiten fortschreiten. Namentlich wird, wie S. 6 gesagt ist, die Formenlehre ausgeführt werden, wo wir sie früher aus bestimmten Gründen unterbrachen.

Als neuer Gegenstand unsrer Betrachtung tritt zu dem Bisherigen

IV. *die Schallkraft*, —

das Maas von Nachdruck, der Wechsel von Stärke und Schwäche (*forte*, *piano* mit allen hierher gehörigen Nuanzen, auch dem Abnehmen und Anwachsen) den wir einem Ton, oder einer Tongruppe, einem Satz in Verhältniss zu dem andern zuertheilen. Es genügen hierbei statt eigentlicher Lehre (die hier überflüssig erscheint) folgende Bemerkungen.

Der Wechsel von *forte* und *piano* erscheint zunächst als blosse Mannigfaltigkeit; zu solchem Zwecke wird bisweilen von Komponisten**) die Wiederholung eines zuvor stark vorgetragenen Satzes im

---

*) Vergl. hierüber die allg. Musiklehre S. 88.

**) So z. B. J. Haydn in der Menuett seiner *D*dur-Symphonie, Nr. 1.

piano, oder umgekehrt eines Pianosatzes im *forte* bestimmt. Doch haben *forte* und *piano* ihre tiefere und eigenthümliche Bedeutung.

Einen Ton oder Satz stark vortragen heisst nichts anders, als eine grössere Kraft oder Masse von Tonmaterial auf seine Hervorbringung verwenden, damit er selber als das Kräftigere, Durchdringendere, Vorherrschende erscheine und wirke. So werden in der Regel, ohne dass es einer ausdrücklichen Bestimmung bedürfte, die Haupttheile im Takt, die Hauptmomente im Rhythmus[*]) durch stärkere Angabe betont, die entscheidenden oder Krafttöne in einer Melodie hervorgehoben, unter mehrern karakteristisch verschiednen zu einem grössern Ganzen verbundnen Sätzen der sanftere vom kräftigern unterschieden, u. s. w.[**])

Diesen tiefern Sinn der dynamischen Unterschiede wollen wir stets in Obacht nehmen und das Unsrige als Komponisten dafür wohlbedacht und sorgfältig thun. Im Voraus aber wollen wir uns die Mittel für die Hervorbringung des *forte* und *piano* hier vorstellen. Sie bestehen

a) in der grössern oder mindern Kraft, die der Ausübende verwendet,
b) in der schon an sich stärkern oder heftigern Tonregion der verschiednen Organe,
c) in der Masse der Besetzung (in Orchester und Chor),
d) in der Anzahl der an einem Satze theilnehmenden Stimmen,
e) in der Weise, dieselben zu verwenden;

dies alles kommt bei den verschiednen Lehrgegenständen in Betracht.

Wir wollen übrigens ein für allemal festsetzen, dass, wenn blos von der grössern oder mindern Kraft die Rede ist, in der Töne angegeben werden, wir die Namen Schall und Schallkraft gebrauchen, als die allgemeine Bezeichnung alles Hörbaren (allg. Musiklehre S. 2.) und unterschieden von Ton (Höhe und Tiefe des Schalles) und Klang (Ausdruck der Wesenheit des lautwerdenden Organes).

Gegenstände unsers Studiums sind ferner

V. *die Natur und Behandlung der Instrumente*,

nach ihrer Klangverschiedenheit und Technik, und

---

[*]) Allg. Musiklehre, S. 122.

[**]) Die eigenthümlichen, auf tiefern psychologischen Erörterungen oder Anschauungen beruhenden Verwendungen des Piano und Forte kommen in der Musikwissenschaft zur Betrachtung, da sie nicht Gegenstand der Lehre und Uebung sein können.

VI. *der Gesang,*

bei welchem die Stimme als Organ des Tones und Klanges und die Sprache nach ihrem Inhalt und Klang oder Lautgehalt zur Betrachtung und Anwendung kommt.

8. *Eintheilung des neuen Stoffes.*

Nach dem Obigen würde nun der fernere Stoff sich am Uebersichtlichsten theilen in die Lehre

A. vom *Instrumentalsatz*

und

B. vom *Vokalsatz.*

In der erstern Lehre tritt uns zunächst ein wichtiger und hülfreicher Unterschied in der Beschaffenheit der Organe entgegen. Einige Instrumente sind nämlich für sich allein geeignet, ein Tonstück nach den wesentlichsten Bestandtheilen der Kunst — also Melodie, Harmonie — und zwar als eigentliche Mehrstimmigkeit — darzustellen; wir wollen sie selbständige nennen. Andre Instrumente sind zu vollständiger Musikproduktion nicht geeignet, können entweder blos einzelne Töne und Tonreihen, oder zwar Zusammenklänge, ja sogar mehrstimmige Tonsätze, aber nur in grosser Beschränkung hervorbringen; diese sollen unselbständige Instrumente heissen. Nach dieser Unterscheidung hat unsre Lehre vom Instrumentalsatze

a) die Komposition für selbständige,
b) die Komposition für nichtselbständige Instrumente
zu behandeln.

Dessgleichen ist bei der Vokalmusik zu unterscheiden, ob sie sich auf Singstimmen allein beschränkt, oder begleitende Instrumente zuzieht; sie zerfällt also

c) in die reine Vokalmusik,
d) in die begleitete Vokalmusik.

Endlich liegt ein wichtiger Unterschied in der Lehre wie in der Komposition — und zwar sowohl für Instrumentalsatz, wie für Vokalsatz — darin, ob die sämtlichen, oder doch die Hauptstimmen, oder einige Stimmen von Individuen als Solosängern und Solospielern, oder ob sie von mehrern zu einer einzigen Stimme vereinten Individuen vorgetragen werden sollen. Hiernach zerfällt der Instrumentalsatz

e) in den Orchestersatz (mit vielfacher Besetzung aller oder der Hauptpartien),
f) in den Solosatz (mit einfacher Besetzung aller, oder der Hauptpartien);

desſgleichen zerfällt der Vokalsatz

g) in die **Chorkomposition** (mit vielfacher Besetzung aller Stimmen,

h) in die **Solokomposition**, und

i) in die **Verbindung von Solo- und Chorgesang.**

9. Lehrordnung.

Allein so wohlbegründet und übersichtlich diese Eintheilung des Lehrstoffes sein mag, so kann doch der Lehrgang sich ihr nicht anschliessen. Eines Theils kann nicht die Vokalmusik für sich allein in allen Formen durchgearbeitet werden, weil viele dieser Formen Begleitung fodern, also schon Kenntniss und Uebung des Instrumentalsatzes voraussetzen. Andern Theils fodern wieder die höhern Aufgaben des Instrumentalsatzes eine so ausgebreitete und tiefe Bildung, haben übrigens nach Inhalt und Form so mancherlei Beziehungen zur Vokalmusik und so mancherlei Entlehnungen aus ihr, dass man nicht hoffen darf, durch eine einseitige Beschäftigung mit dem Instrumentale zu ihnen vollkommen reif geworden zu sein. Endlich erscheint auch für den Sinn des Jüngers ein Wechsel in der Beschäftigung jetzt erfrischend und wünschenswerth, wie erlaubt; seinem jedesmaligen Bildungsstand aber ein allmähliges Auferbauen beider Seiten zuträglicher, als wollte man ihn in dem Einen auf die Höhe geleiten und dann im Andern wieder auf Anfangsgründe zurück nöthigen.

Es erscheint also in jeder Hinsicht eine Theilung und Mischung der Hauptpartien wohlgerathen und wird sonach folgender Gang befolgt werden.

Die Lehre wird beginnen mit dem

I. **Satz für selbständige Instrumente,**

sich aber dabei vorerst nur auf das Klavier einlassen. Die Orgel findet eine für den Gang des Studiums wie des Lehrbuchs geeignetere Stelle im vierten Theil des Werks, der dies zu seiner Zeit rechtfertigen wird. Die Harfe aber kann nach ihrer jetzigen Stellung füglicher zu den Orchester-Instrumenten gerechnet werden (so selten sie auch da zur Anwendung kommt), da für sie als selbständiges Instrument in der Regel nur Harfenspieler oder den Harfenspielern Nahstehende komponiren, die dann keiner besondern und genauern Anweisung bedürfen. Seltnere und geringere Instrumente (Harmonika, Euphon, Guitarre u. s. w.) können noch weniger Berücksichtigung finden, da sie in der Kunstwelt nicht eingebürgert sind.

Es folgt

II. **Vokalsolosatz** mit Begleitung eines selbständigen Instruments;

und zwar nur die Formen des Rezitativs und Liedes, als Vorschule für alle Gesangkomposition.

Sodann

III. der reine Vokalsatz.

So weit führt der vorliegende dritte Theil. Die weitere Ordnung wird der vierte (und letzte) Theil des Werkes, der sie durchzuführen hat, vorberichten.

Sechstes Buch.

Die Komposition

für

selbständige Instrumente.

Einleitung.

Die Reihenfolge unsrer Aufgaben führt uns, wie schon die Einleitung gesagt, zuerst an das allbekannte Klavier. Hier wird uns die noch ungewohnte Rücksicht auf Natur und Technik der Organe am wenigsten schwer fallen.

Dies ist nicht nur für den Anfang erwünscht, sondern bietet uns auch Musse und Gelegenheit, die meisten und am häufigsten zur Anwendung kommenden Formen, die bisher übergangen worden (weil sie sich besser in ihrer Anwendung auf ein bestimmtes Organ anschaulich machen, als abstrakt darstellen lassen), kennen zu lernen.

Erste Abtheilung.

Die Klavierkomposition in den einfachen Formen.

In dieser Abtheilung werden nur Vorübungen zu den wichtigern Aufgaben der folgenden drei, ebenfalls der Klavierkomposition gewidmeten Abtheilungen angestellt. Diese Vorübungen selbst sind aber nichts anderes, als selbst schon Kunstgebilde, gehören einer schon oft zu höchst bedeutenden Werken benutzten Kunstform an.

Erster Abschnitt.

Natur und Technik des Instrumentes.

Vor allem sei bemerkt, dass, wenn von Klavier die Rede ist, natürlich nicht das alte Instrument mit Tangenten, dem dieser Name zunächst eigen war, sondern das jetzt überall an seine Stelle getretene Pianoforte (und zwar in seiner heutigen Ausbildung) gemeint ist. Jenes alte und eigentlich Klavier genannte Instrument*), so wie der ebenfalls veraltete Kielenflügel**) und das Pantalon***) wichen in mancher

---

*) Die Tasten führten Messingplättchen an die Saiten und brachten durch deren Andruck einen leisen aber zarten und feinen Klang hervor.

**) Die Tasten hoben Holzplättchen mit diagonal eingesetzten Federspitzen, durch die die Saiten angeschnellt oder angerissen wurden.

***) Unvollkommne Vorart des Pianoforte.

Beziehung — nicht blos im Umfang der Tonreihe, sondern auch in Kraft, Fülle, Art und Annehmlichkeit des Klanges u. s. w. — vom Pianoforte so bedeutend ab, dass man die Werke früherer Komponisten (namentlich C. P. E. Bachs) in mancher Hinsicht missverstehen würde, wenn man nicht bei ihrer Auffassung der alten Instrumentart gedächte.

Was nun unser heutiges Pianoforte betrifft, so erscheint eine Verbreitung über seine Natur und Behandlung um so mehr überflüssig, da wir Bekanntschaft mit demselben und sogar eine gewisse Geschicklichkeit in seiner Behandlung (S. 9) voraus bedungen haben. Wir erinnern daher nur an folgende, Jedem bekannte Momente, um aus ihnen die ersten Gesetze für angemessne Komposition zu ziehen.

Das Pianoforte hat

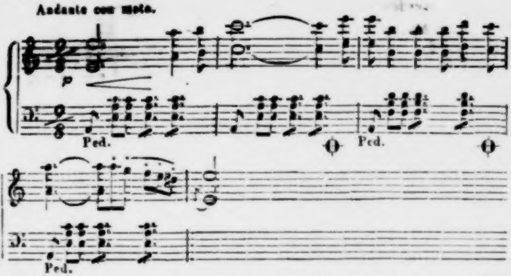
1) einen grossen Tonumfang, — mit Ausnahme der Orgel den grössten unter allen Instrumenten;
2) die Kraft und Dauer seines Schalles ist im Verhältniss zu den meisten übrigen Instrumenten, — nämlich Ton gegen Ton gerechnet, — nur gering;
3) es ist unfähig, einen Ton in gleicher Kraft zu halten oder gar anschwellen zu lassen; selbst auf den schallreichsten Instrumenten ist die eigentliche Schallkraft sehr bald nach dem Anschlage dahin geschwunden;
4) es ist unfähig, zwei Töne so fest und innig, wie die meisten andern Instrumente zu verbinden, sie wol gar zu verschmelzen oder in einander zu ziehen, obwohl durch bekannte Vortragsmittel ein gewisser Anschein der Verbindung hervorgebracht werden kann;
5) der Klang des Instruments ist in allen Tonregionen ziemlich gleichartig, soweit die Verschiedenheit der Höhe und Tiefe, der längern und kürzern Saiten (für die tiefern und höhern Töne) zulässt;
6) es ist zur Ausführung jeder Art von Tonverbindung geschickt und hierin allen übrigen Instrumenten überlegen.

Aus diesen, jedem Spieler bekannten Beobachtungen folgen die wichtigsten Regeln für den Pianofortesatz sehr leicht und sicher. Wir gehen dabei natürlich von der Voraussetzung aus, dass der Komponist hier wie überall die Absicht habe, jeden seiner Gedanken auf das Angemessenste und Günstigste hervortreten zu lassen.

Erstens wird der einzelne Ton und die Folge einzelner Töne oft jene Fülle und Schallkraft entbehren, die die meisten andern Instrumente gewähren und die so oft zu dem sättigenden und wirkungsvollen Ausdruck des musikalischen Gedankens wünschenswerth, ja unentbehrlich ist. Wir müssen also, wo Letzteres der Fall ist, durch besondre Mittel ersetzen, was das Instrument nicht von selbst gewährt.

Bisweilen werden wir eine **Melodie**, die vollsaftig heraustreten soll, z. B. diese

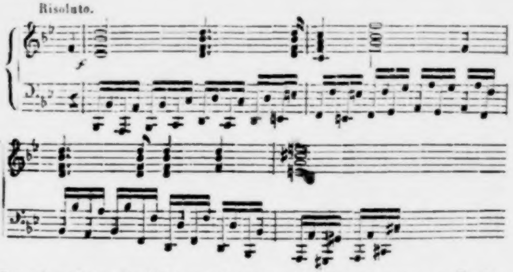
1



in der Oktav, ja bisweilen sogar in zwei Oktaven verdoppeln (Th. I, No. $\frac{7}{321}$, $\frac{8}{321}$ S. 438, 439) und zwar nicht blos in Fortesätzen, sondern auch bei Melodien, die piano, aber mit einer gewissen Leidenschaft und Fülle der Empfindung vortreten sollen.

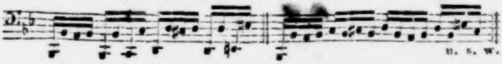
Bisweilen werden wir solche Oktaven, um sie noch fliessender, in einandergehender und beweglicher zu geben, in **Oktavenfiguration** auflösen,

2



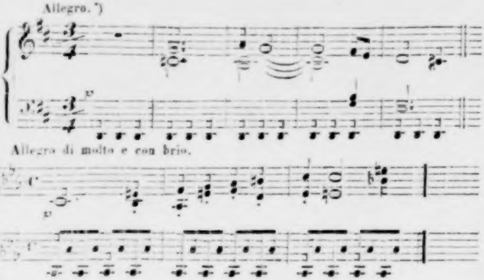
oder mit andern ähnlich **wirkenden Figurationen**, z. B. den Bass von No. 2 mit diesen Figuren

3



vertauschen, **einen Ton** der bedeutungsvoll und mächtig treffen soll, werden wir mit **einer oder mehr Oktaven** verstärken, ja oftmals da, wo auf andern Instrumenten ein einzelner Ton ausreicht, **durch vollgriffige Akkorde** treffen, oder auch einen Ton, der lange gehalten werden soll, durch wiederholten Anschlag —

4

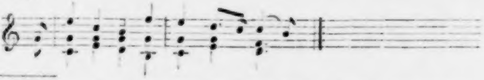


gleichsam fortsetzen.

Zweitens werden wir Melodien, die gesangvoll, in ihren Tönen innig verbunden erklingen sollen, nicht in die höhern Tonregionen sondern mehr in die mittlern (kleine, ein- und zweigestrichne Oktave) setzen, weil die Schalldauer in den höhern Regionen mit der Länge der Saiten zugleich abnimmt **). Ist aber die höhere Melodielage unvermeidlich, so werden wir durch einfachere und zarter gehaltne, auch nicht zu nahe gerückte Begleitung das Hervortreten jener kurzen und feinern Töne zu begünstigen trachten.

Drittens werden wir die Gegensätze von Forte und Piano und die Abstufungen zwischen beiden bei der (in Vergleich mit andern Organen) geringen Fähigkeit des Instruments dazu durch den Gegensatz von vollgriffigem und minderstimmigem Spiel hervorheben. Ein Satz, wie dieser

5



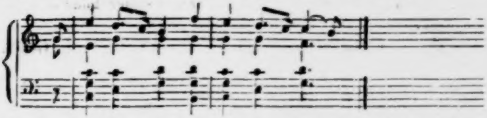
---

*) Das erstere Beispiel ist aus Beethovens Sonate Op. 18, das andre aus dessen *Sonate pathetique*. Beide Bassfiguren (die in diesen und andern Sätzen sehr lange beibehalten werden) sind der Klaviermusik unentbehrlich, freilich aber bei ihrer Allbekanntheit und leichten Ausführbarkeit oft missbräuchlich und am unrechten Orte angewendet, dann wieder wegen des Missbrauchs eine Zeitlang verrufen gewesen. Uns wird am rechten Orte jede Form ewig recht und gut erscheinen.

**) Die Schalldauer der tiefern Saiten wird, bei aufgehobnem Pedal, durch das Miterklingen der verwandten höhern Saiten (Oktav u. s. w.) verstärkt, was ebenfalls bei den höhern Saiten wegfällt. Daher haben die tiefern Saiten bei aufhörender Dämpfung anscheinend einen reinern Klang und mehr Resonanz, weil ihnen der Mitklang ohne weitere mechanische Zuthat zuwächst.

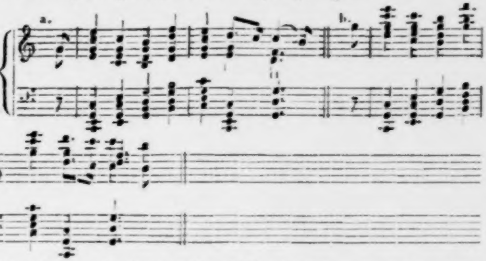
kann auf dem besten Pianoforte nicht so kräftig vorgetragen werden, dass er durch Stärke wirkte; selbst eine vier und fünfstimmige Ausführung, die für andre Organe recht wohl zureichen könnte, —

6



würde, wenn wir No. 5 als einen Pianosatz vorausgeschickt denken, nur ein *mezzo forte* geben; erst ein vollgriffiges Spiel

7



wie hier bei a, oder in der vollen Weite des Instruments (abgesehen von den höchsten schallärmern Tönen) auseinandergerückt, wie bei b, — dass man die mittlern Tonlagen mitzuhören vermeinte, — würde den Satz in voller Kraft erschallen lassen.

Man erkennt hier sehr leicht, dass mit solchen vollen Griffen nicht eine eigentliche Vielstimmigkeit beabsichtigt ist und gehört wird, so wenig, wie man die Oktaven in No. 1, 2, 3 als eine eigentliche Zweistimmigkeit (Th. I. S. 43) gelten lassen würde. Daher ist man auch keineswegs (wie in der Mehrzahl der frühern Aufgaben) an die einmal ergriffne Stimmzahl gebunden; die Sätze in No. 7 sind wesentlich nichts Andres, als der drei- und der vier- oder fünfstimmige Satz in No. 5 und 6; und eben desshalb sind die in solcher Vielgriffigkeit enthaltnen Oktavfolgen (dergleichen uns schon Th. I, S. 353, 357, 437 und anderwärts vorgekommen) keineswegs für Satzfehler, sondern nur für unentbehrliche Verstärkungs- und Füllmittel zu achten.

Viertens müssen wir, wenn figurirte, überhaupt polyphone Sätze in voller Klarheit und Wirksamkeit heraustreten sollen, uns durchaus auf eine kleinere Stimmzahl beschränken und, wo dies nicht durchweg angeht, wenigstens möglichst oft auf die mindere Stimmzahl zurückgehen, oder einen Theil der Stimmen zu blosser Verdopplung andrer in Terzen, Sexten u. s. w. (also nicht polyphon) gebrauchen. Denn ganz abgesehen von der Schwierigkeit, vielstimmige polyphone Sätze gut vorzutragen, muss man die Unfähigkeit des Instruments für dergleichen bei der kurzen Dauer seiner Töne und der Unmöglichkeit wirklicher Bindung schon zugeben.

Allerdings sträubt sich gegen ein solches Gebot unser Gefühl und Bewusstsein von der Herrlichkeit polyphonen Satzes. Allein bald, nach einer nicht lästigen Reihe von Versuchen und Uebungen, werden wir gewahr, dass auch unter der Beschränkung, ja durch diese selbst uns nur neue Wege der Erfindung geöffnet werden. Und wie wir einst im gebundnern Zustande des Anfängers (Th. II, S. 10) uns der einmal gebotenen Form fügen mussten, obgleich Phantasie und Neigung uns auf andre Wege zu ziehen trachteten: so wird es uns jetzt schon leichter gelingen, Formen da, wo sie doch nicht das rechte Leben und Wirken finden können, zurückzuhalten und für die günstigere Stelle zu bewahren.

In der That haben die grössten Meister der Polyphonie jenen Grundsatz thatsächlich anerkannt. Hier ist vor allen Seb. Bach zu nennen, von dem man bei seiner unbegränzten Meisterschaft und Hinneigung zum polyphonen Satz am ersten ein Hinwegsetzen über jene von aussen kommende Rücksicht erwarten dürfte, wenn es nicht eben das Merkmal höchster Meisterschaft wäre, überall das Angemessne mit Bewusstsein zu treffen. Musterhaft sind in dieser Hinsicht seine grossen Klavierfugen, die chromatische Fantasie mit Fuge, die grosse Amoll- und Emoll-Fuge*), in denen der Fugensatz dreistimmig, die Ausführung in der überwiegenden Zahl der Sätze und Takte nur zweistimmig ist. Aus den kleinern Klavierkompositionen wären noch zahlreichere, wenn auch nicht so merkwürdige Beweise beizubringen. Weniger ist dies der Fall mit dem wohltemperirten Klavier und der Kunst der Fuge. Allein im letztern Werke war es Hauptabsicht, eine Musterreihe von Fugen (und Kanons) aufzustellen. Im erstern Werke waren wieder achtundvierzig Fugen aus allen Tönen**) zu geben. Dies ist in grösster Mannigfaltigkeit der Form auf das geistreichste geschehen und auch hier war die Wirkung des Instruments so wenig Hauptsache, dass (wie den Kennern längst bekannt) ein Theil der Fugen auf der Orgel eine günstigere Stelle findet, ja sogar Einzelnes (z. B. der Schluss der Amoll-Fuge des zweiten Theiles) auf dem Klavier von zwei Händen unmöglich ausgeführt werden kann.

Eben so entschieden waltet die gleiche Rücksicht auf das Vermögen des Instruments bei Beethoven, den wir immer mehr als den Hochmeister der Klavierkomposition zu erkennen haben werden. Nicht blos in seinen homophonen oder in leichtern Formen gearbeiteten Sätzen zeigt sich die Zweistimmigkeit vorherrschend; auch in den spätern Werken, in denen er sich immer entschiedner der Polyphonie zuwandte, ist gleiches Streben merkenswerth. In dieser Hinsicht ist das Allegro seiner grossen C moll-Sonate (Op. 111.) höchst bezeichnend. Es drängt im Hauptsatze, von Takt 19 an, nach der Dreistimmigkeit hin, oder vielmehr ist geradezu dreistimmig zu nennen; das Fugatothema mit seinem Gegensatz erscheint Takt 19 im Alt und Bass, Takt 23 umgekehrt in Bass und Alt; dann tritt Takt 27 das Thema in einer dritten Stimme (Diskant) auf und man hat ein Viertel lang wirklich drei gleichzeitige Stimmen. Aber sogleich tritt der Bass ab und lässt die Oberstimmen allein. Dasselbe Spiel wiederholt sich im zweiten Theil *), nur dass da die Dreistimmigkeit ein paarmal drei oder vier Viertel anhält; dann aber gehen zwei Stimmen in Dezimen mit einander. Dieses Verhalten ist um so auffallender bei dem kraftvollen und hochpathetischen Gang und der höchst ernsten Haltung der ganzen Komposition. Gleiches ist bei der gewaltigsten aller Sonaten, der grossen B dur-Sonate (Op. 106) zu beobachten. Der übermächtige und überreich dahin stürmende und bei allem Drang und Feuer so gehalten ernste erste Satz drängt immerfort, z. B. schon Takt 5 u. s. w., dann Seite 4 **), zur Mehrstimmigkeit und weilt doch fast durchgehend im rein Homophonen oder Zweistimmigen. Ja, S. 7 wird das Hauptmotiv imitatorisch und im Grunde vierstimmig durchgeführt. Aber es treten zuerst die beiden Unterstimmen allein auf, dann die beiden Oberstimmen mit einer Unterstimme, die sich wenigstens rhythmisch je einer der Oberstimmen anschliesst; und wenn endlich der Satz — er ist neununddreissig Takte lang — vierstimmig wird, dann dienen (mit einer flüchtigen und sehr einfachen Abweichung) zwei Stimmen nur zur Verdopplung der andern zwei, so dass der Satz im Grunde wieder zweistimmig ist. — Aus gleichem Grund ist die Schlussfuge dieser Sonate, wie der As dur-Sonate Op. 110 nur dreistimmig ausgeführt, obgleich die letztere offenbar vierstimmig intentionirt war; ihre erste Durchführung zeigt unverkennbar die Eintritte von Tenor, Alt, Diskant und (Takt 19) Bass, — in den nun der Tenor übergeht ***). Aber selbst im dreistimmigen Satze schliessen sich meistens zwei Stimmen begleitungsweis' an einander.

---

*) Vergl. Band IV. der Gesammtausgabe bei Peters in Leipzig.

**) Der Name „wohltemperirtes Klavier“ deutet, wie bekannt, auf die Stimmung nach gleichschwebender Temperatur (allg. Musiklehre S. 11.) durch welche alle Tonarten auf gleiche Tonmaasse gebracht und brauchbar geworden, im Gegensatze zur ungleichschwebenden, in der dies nicht der Fall.

---

*) Seite 8 und 9 der Originalausgabe von Schlesinger in Berlin.

**) Der Originalausgabe von Artaria in Wien.

***) Man könnte aus dem Basseintritte nichts als eine übervollständige Durchführung folgern wollen; allein zu deutlich tritt hier und anderwärts (z. B. S. 16 und 18 der schlesingerschen Originalausgabe) der Bass in seiner Grundgewalt unterschieden vom zarten Tenor auf. Und am Ende wäre ja das ein blosser Namenstreit.

Fünftens endlich haben wir, was dem Schall des Instruments an Fülle und Kraft und dem Klang an Intensität, an ergreifender Gewalt (im Vergleich zur Singstimme, zu Blas- und auch Streichinstrumenten) abgeht, durch *Spiel-Fülle*, durch Reichthum und Beweglichkeit der Tonfolgen, besonders der Figuren (Passagen) zu ersetzen. Hierbei kommt uns denn der grosse Tonumfang und die Klanggleichheit des Instruments zu statten; kein andres bietet uns für sich allein und auf einmal[*]) einen Spielplatz von sechs bis sieben Oktaven, und bei keinem ist der Klang der Höhe und Tiefe so gleichartig, — obwohl es allerdings die Aufgabe jedes Instrumentisten, den Klang in den verschiednen Regionen möglichst auszugleichen, was den sinnvollen und wohlgeschulten Spielern unsrer Tage auch in hohem Grade gelingt.

So wohlbegründet nun auch in diesen und andern sich in der Ausübung von selbst ergebenden Punkten die Rücksicht auf die Natur des Instruments ist: so haben wir doch noch Eines zu beherzigen, das uns über Aengstlichkeit und einseitiges Haften am Aeusserlichen hinwegführen kann auf den rechten Standpunkt des Klavierkomponisten.

Jede tiefere Betrachtung des Instruments muss uns nämlich überzeugen, dass es an *Innerlichkeit*, — hinsichts der Macht des Schalles, des ansprechenden, das Gefühl weckenden und befriedigenden Klanges, der feinen und innigen Tonverbindung u. s. w. — den meisten andern Instrumenten nachsteht, dagegen an *äusserlichem Reichthum*, — Tonumfang, Spielgeschick, Fähigkeit für Harmonie und Polyphonie — allen (nur mit Ausnahme der Orgel für gewisse Aufgaben) vorgeht. *Daher* — und eben weil Sinnlichkeit und das unmittelbar mit ihr zusammenhängende Gefühl minder gesättigt werden — *ist es in seinem Wirken geistiger*, es weckt und reizt *die Phantasie*, unserm Empfinden das zu ersetzen, was das Instrument in der Wirklichkeit nicht giebt, während diese dichterische Thätigkeit unsrer Seele bei befriedigendern, das Gefühl sättigendern Instrumenten keinen so dringenden Anlass hat, sich zu bethätigen. Aus diesen beiden Gründen, — vermöge des äusserlichen Reichthums und Geschicks und vermöge seines anregenden Einflusses auf die Phantasie, — ist das Pianoforte das verbreitetste und geistig herrschendste Instrument geworden, an dem die Phantasie des Komponisten sich am freiesten und luftigsten ergeht und bei dem der Geist des Hörers am willigsten folgt, am leichtesten aus sich ergänzt, was das Instrument bei seiner innerlichen Unzulänglichkeit mehr anzudeuten, als wirklich zu geben vermag.

Wir wollen also, auf dieser Betrachtung fussend, allerdings streben, dem Naturell des Instrumentes gemäss zu schreiben, es auf das Günstigste zu benutzen und zu bedenken. Wenn aber dann doch das Vermögen des Instruments für unser ursprüngliches Empfinden, für den vollen Ausdruck unsers geistigen Lebens nicht ausreicht: dann wollen wir nicht das opfern, was unser Eignes und Eigenthümliches ist, nicht das Geistige um der Gestaltung willen aufgeben, sondern über die Gränzen des Instruments hinaus zur rechten Zeit auf die ergänzende Phantasie und Mitthätigkeit des Hörers rechnen. Die Kunstherrlichkeit eines Beethoven in seinen Klavierkompositionen (und in den andern Werken) beruht eben darauf, dass er das Instrument auf das Intelligenteste zu benutzen und dadurch unsern Geist zu erwecken, gleichsam zu verlocken wusste, dem seinigen auch dahin nachzufolgen, wo das Instrument für den vollen Ausdruck des Gedankens nicht mehr zulangt *).

---

[*]) Die Orgel hat einen grössern Umfang, legt ihn aber nicht auf einmal dar. Es ist ihr nicht angemessen, ihre zweiunddreissigfüssigen und ihre zwei- und einfüssigen Register abgesondert und gleichzeitig neben einander zu stellen; sie mischt das Tiefste und Höchste mit dem Mittlern zu innerlicherm Reichthum.

Die nächsten Uebungen, die in den folgenden Abschnitten eingeleitet werden, geben den besten Anlass, sich in die Behandlung des Instruments hineinzufinden. Je ernstlicher und sinniger dieses Studium durchgesetzt wird, desto freier wird man sich in den folgenden wichtigern Formen bewegen und desto sichrer sowohl die Gränze des Instrumentes beobachten, als zur rechten Zeit über sie hinausgehn.

Zweiter Abschnitt.

Die Etüde.

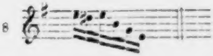
Die Etüde ist ursprünglich ein Tonstück, an dem irgend eine technische Geschicklichkeit oder Vortragsweise in ansprechender künstlerischer Form zur Uebung kommt. Dass nun der geschicktere Spieler sich bei der Abfassung solcher Etüden nicht bei den einfachern Uebungsgegenständen aufhält, dass er seltnere und schwierigere Formen und Motive aufsucht und dergleichen mit Vorliebe, ja bisweilen mehr aus Künstlerlaune, als für den eigentlichen Uebungszweck durchführt, — auch wohl mit einem, dem Künstler gar nicht übelanstehenden Eigensinn über die Gränze der nöthigen Uebung hinaustreibt, — dass sich hier selbst höhere künstlerische Erregung gleichsam unvorhergesehen einfinden und dem ursprünglich nur untergeordnete Sphären zugehörigen Werk höhere Weihe zuertheilen kann: das würde jeder mit der Natur des künstlerischen Geistes Bekannte voraussehen, wäre nicht die obige Entwickelung schon in der Ausbildung der Etüdenform geschichtlich gegeben. Die ältern Etüden, z. B. die meisten von Clementi und Kramer (denen sich A. Schmidt und andre

---

*) Hierzu der Anhang A.

Lehrer mit Verdienst angeschlossen), gehören vorzugsweise dem Uebungszweck an, wiewohl der erstgenannte Meister (in seinem *Gradus ad parnassum*) die Gelegenheit wahrgenommen, manches Tonstück von andrer Intention (z. B. Fugen, die er schon früher gearbeitet und jetzt verbessert) der Oeffentlichkeit zu übergeben. War nun hier (unter Voraussetzung der eigentlichen Elementarübungen) für die nähern Bedürfnisse der Spielübung gesorgt, zugleich die Ausübung durch fortgesetztes und zweckmässiger geleitetes Studium bedeutend gefördert und in mächtigem Fortschreiten: so konnten neuere Tonsetzer schon weiter und freier vorwärts schreiten, schwerere aber auch grossartigere und sinnigere oder phantasievollere Uebungen und Tonspiele wagen; wie man von A. E. Müllers Capricen*) und Moscheles Etüden**) bis auf die neuesten Virtuosen hat beobachten können.

Auch wir wollen uns auf diesem naturgemässen geschichtlichen Weg in die angemessne Behandlung des Instruments einführen. Irgend eine dem Klavierspieler nöthige Geschicklichkeit, — diesmal sei es die Uebung der beiden schwächsten Finger, des vierten und fünften an der rechten Hand, — soll uns das Hauptmotiv geben; es sei dieses:



Die nächste uns vortretende Aufgabe unsrer Komposition wird die sein, dieses Motiv recht fleissig zur Uebung zu benutzen. Dies muss aber in künstlerischer Form geschehn; nicht blosse Fingerübung, sondern diese in der Form und mit der Annehmlichkeit eines Kunstwerkes ist unsre Aufgabe.

Folglich bedarf es irgend einer Kunstform, in der unser Motiv zu einem Ganzen erwachse.

Für so kleine, untergeordnete Aufgaben genügen die einfachsten Formen, die des blossen

Präludiums

oder auch die

des Liedes.

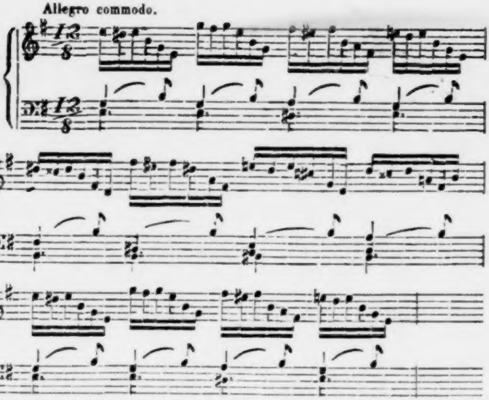
Beide kennen wir schon, wissen auch, wie leicht und gern die erstere in die andre übergeht. Versuchen wir zuerst die zweite, als die bestimmtere.

---

*) Bei Peters in Leipzig; sehr gehaltvoll, lehr- und übungsreich, nur leider monoton in der Form und Breite der Ausführung.

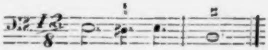
**) Bei Probst (Kistner) in Leipzig und Schlesinger in Berlin.

9



Nach der vorherrschenden Neigung aller musikalischen Gestalten zu rhythmischer — das heisst also: satzförmiger Ordnung (Th. II, S. 18) nimmt auch unser Versuch eine satzförmige Wendung, die sich nur in Modulation und Rhythmus

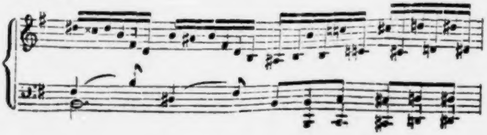
10

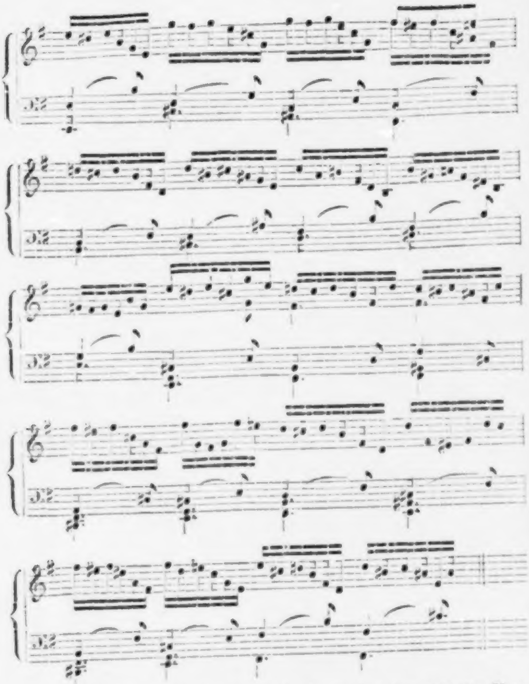


aussprechen kann, da das Hauptmotiv stetig beibehalten und auch die unterstützende leichte Begleitung in ununterbrochner Gleichheit fortgeführt wird; in der letztern nehmen wir bald zwei, bald drei Stimmen, je nachdem Spielbarkeit und Wohlklang es anrathen.

Sollten wir so fortfahren? — Das etwas eigensinnige Motiv (das nicht so glatt dahinfliesst, wie jenes Bachsche Th. II, No. 174 betrachtete) möchte uns bald lästig werden. Wir unterbrechen es wenigstens an dem Punkte, wo der rhythmische Abschnitt aus Takt 2 sich wiederholt, und gehen so —

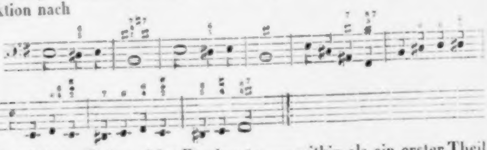
11





zu einem grössern Abschnitte; es ist der rhythmisch-harmonischen Konstruktion nach

12



ein im nächsten Takt auf der Dominante, — mithin als ein erster Theil abschliessender Liedsatz von

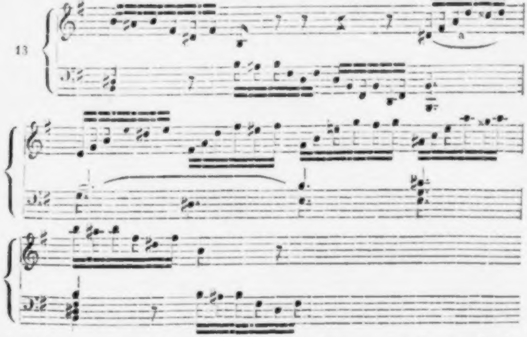
2, 2, und 4 Takten,
mit einem Anhang von noch zwei Takten.

Die Konstruktion dieses ersten Theils und die Gesetze, nach denen sich der zweite, oder zweite und dritte Theil bilden müsste, sind uns aus der reinen Formlehre bekannt. Hier kann mithin nur noch von der Angemessenheit der Erfindung für das Instrument die Frage sein. Die Erfindung selbst, wie sie in No. 8 festgestellt worden, darf wohl dem dort vorgesetzten Zweck entsprechend und daher der Ausführung werth genannt werden; auch die Begleitungsweise kann bestehen. Demungeachtet wird man leicht inne, dass die Entwickelung etwas eng und beschränkt ausgefallen ist. Worin liegt das?

Erstens darin, dass wir von einem in sich schon eigensinnig abgeschlossnen Motiv fast gar nicht abgelassen haben; ferner darin, dass wir es beinahe durchweg an eine einzige Stelle gefesselt, und wenn wir fortschritten, es fast nur nach einer einzigen Richtung geführt haben.

Wenigstens die letzte Einseitigkeit müsste mit dem Eintritte des zweiten Theiles aufgegeben werden; man könnte von No. 11 an so —

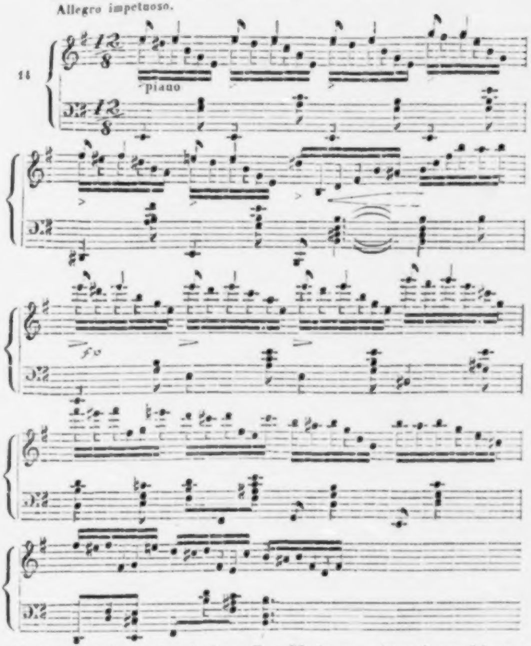
13



fortschreiten. Hier ist zwar in der engen Haltung des Ganzen der in No. 10 und 11 gegebne Karakter beibehalten, doch aber nicht blos dem Gang des Ganzen eine andre Richtung, sondern auch dem Motiv selbst (bei a) eine neue Wendung gegeben worden. Die weitere Ausführung mag jeder selbst suchen. Allein, wie man sie auch treffe, das Ganze wird — wenn man nicht den ursprünglichen Karakter aufgeben will — etwas Gebundnes oder Gepresstes behalten, weil es sich in einem verhältnissmässig engen Tonbereich hält, statt den weiten Umfang des Instruments zu freierm und reicherm Spiel zu benutzen.

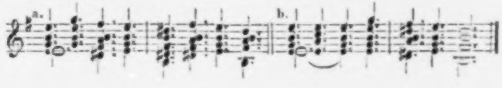
Dies wird nun unsre nächste Aufgabe. Hier —

14



ist ein neuer Versuch mit demselben Motiv gemacht und ungefähr so weit, wie der vorige, geführt. Die Behandlung erscheint in zweierlei Hinsicht günstiger. Erstens wird das Hauptmotiv zu Anfang und im dritten Takte fester auf einem Punkte gehalten, während in No. 9 jeder Schlag das Motiv auf eine andre Stelle rückte. Da nun dasselbe einen vollen Akkord umschreibt, so wird die Ausführung eben so beschwert (und unbeholfen) als wenn man, wie hier bei a,

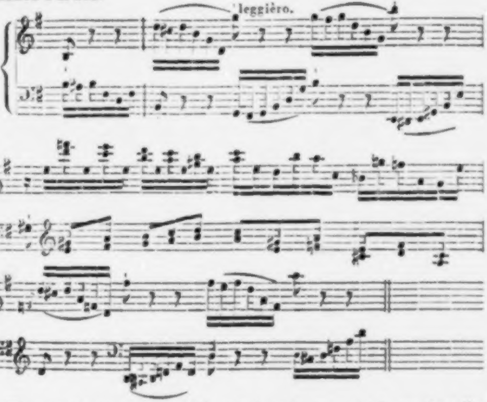
15



mit vollen Akkorden hin und her geben wollte; die im Motiv selbst liegende Oktavenfolge vergrössert noch die Unannehmlichkeit. Ein Blick auf b in No. 15 zeigt den Vortheil des neuen Entwurfs. Zweitens erhebt sich dieser mit dem zweiten Takt in eine höhere Oktave und senkt sich dann wieder um anderthalb Oktaven, so dass dadurch dem Ganzen grössere Mannigfaltigkeit gewonnen und der Tonumfang des Instruments (S. 24) weit günstiger benutzt wird, als in der ersten Bearbeitung geschehen konnte.

Demungeachtet haftet auch hier noch eine gewisse Gedrungenheit an unserm Satze, die, wenn wir so fort arbeiteten, lästig fallen würde. Das Motiv ist zwar rhythmisch bewegt, aber dabei — wie wir nun bereits erkannt haben — harmonisch gefüllt und abgeschlossen; wir müssen es durch die Behandlung erleichtern, und zwar nicht blos im Vorübergehen, wie in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes, sondern in ganzen Partien.

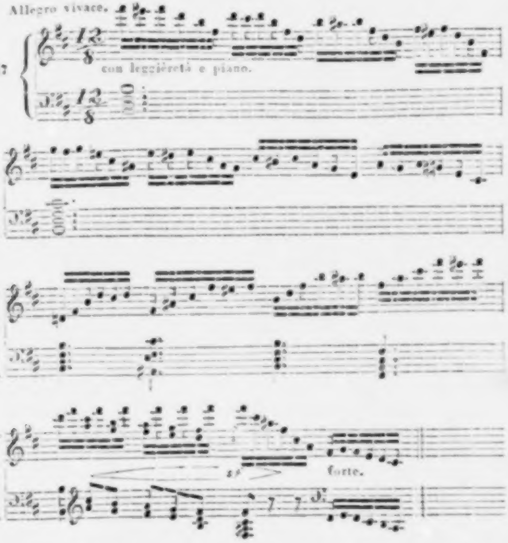
16



Hier ist eine von sehr vielen Anknüpfungen, in denen dasselbe Motiv leichter fortgeführt wird; die Erleichterung beruht auf der Vertheilung desselben unter zwei ablösende Stimmen; der neue Inhalt des zweiten Taktes würde wahrscheinlich in dem nächst zu schreibenden Takt in *C* dur (auf *g—h—d—f* einsetzend) wiederkehren.

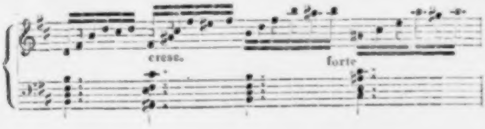
Auch hier brechen wir ab; jeder, der den zweiten Theil der Lehre aufmerksam durchgearbeitet hat, wird leicht den obigen Entwurf fortführen oder mancherlei Wendungen und Erfindungen an die Stelle von No. 16 setzen können. Zum Schluss der ganzen Versuchsreihe bringen wir noch einmal dasselbe Motiv in flüchtigerer Bewegung. In No. 14 hatten wir die fliessendere und ausgebreitetere Führung des Motivs dazu günstig befunden. Beides ist hier —

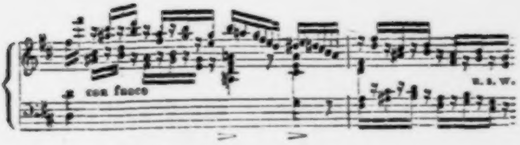
17



vorherrschend geworden; da sich zugleich die Begleitung noch mehr untergeordnet hat, so geht das Ganze in Vergleich mit den frühern Versuchen in flüchtigster Weise und in leicht übersichtlichen Massen vorüber. Man sieht schon voraus, dass im nächsten Takte der Anfang wiederholt und wahrscheinlich nach der nächstverwandten Tonart (*D*dur), — vielleicht in dieser Weise von Takt 3 an, —

18





weiter gewendet werden wird.

Soviel über diese Form, die zu den einfachsten gehört und zu der der zweite Theil des Lehrbuchs schon hinlängliche Anleitung gegeben, dass hier fast nichts, als die Rücksicht auf das Instrument für Erwägung und Uebung übrig bleibt. In dieser Hinsicht haben wir

1) dem Instrument selber, — dem Zweck, seine Behandlung zu erlernen, ein Motiv abgewonnen;
2) uns in einer leicht weiter zu verfolgenden Reihe von Versuchen thatsächlich überzeugt, wie vielfältig ein solches Motiv in stets dem Instrument angemessener Weise durchgeführt werden kann: dabei aber
3) an den verschiednen Bearbeitungen zu beobachten gehabt, welche dem Instrument und unserm Zwecke günstiger und durch welche Mittel wir bald diese, bald eine andre Seite der Aufgabe hervorgehoben haben.

Dergleichen Arbeiten, — wenn sie auch nicht über den bisher festgehaltnen Standpunkt hinausreichen, — müssen schon an sich für den Kompositionsjünger wie für den Spieler anziehend sein. Aber sie sind auch bildend und führen auf das Erwünschteste in den Kreis und Sinn der Aufgaben, die wir jetzt (S. 5) als vornehmsten Gegenstand unsrer Studien ansehen. Wir finden uns in die bisher ganz bei Seite gelassne Rücksichtnahme auf wirkliche Darstellung, und zwar zu bestimmten zunächst technischen, dann aber auch künstlerischen Zwecken allmählig hinein und sie wird uns bis zu unbewusster Sicherheit zu eigen, bevor wir noch zu grössern Aufgaben schreiten, deren wichtigerer Inhalt eine tiefere und ungestörte Versenkung unsers Geistes fodert, bei denen uns jene Rücksichtnahme schon so zur Natur geworden sein muss, wie die Formbedingungen nach der Durcharbeitung der Formlehre.

Uebrigens darf sich bei diesen Arbeiten der Jünger manchen Vorversuch am Instrumente (dergleichen wir bisher, — Th. I, S. 16, — abgerathen) gestatten und möge sich in freiem Phantasiren Erregung und Stoff für seine Konzeptionen gewinnen. Ist aber die Arbeit selbst begonnen, dann trachte er, sie ohne Hülfe des Instruments zu Ende zu bringen, damit er sich nach der vom Instrument herübergeholten Anfrischung und Erweckung nun in der schon früher angeeigneten

Freiheit des Geistes erhalte. Es ist von jetzt an in diesem, wie in manchem andern Punkt eine bestimmtere Vorschrift unstatthaft. Allmählig tritt, nach strengerer Vorschule und Gebundenheit, die Individualität jedes einzelnen Jüngers in ihre wohlberechtigte Freiheit heraus, und es bilden sich diese oder jene abweichende Gewohnheiten, von denen man keine aus allgemeinern Gesichtspunkten verwerfen dürfte, ohne der freiern Entwickelung und Bethätigung störend in den Weg zu treten. Wir wissen von wahren Künstlern, z. B. dem so geistfreien **Beethoven**, dass sie es liebten und ohne Nachtheil gewohnt waren, ihre Anregungen am Instrumente zu steigern*), — während sich bei andern (z. B. dem geistreichen K. M. v. **Weber**) ein nachtheiliger Einfluss zu häufigen Versuchens und Suchens am Klavier hin und wieder in Sätzen gewahr werden lässt, die mehr klavier- als orchester- und gesangmässig, — oder die (wie bei **Dussec**, Prinz **Louis**, **Field** u. s. w.) durch die Einwirkung der Besonderheit des englischen Mechanismus an ihren Instrumenten**) einer einseitigen Spielmanier verfallen sind. Wiederum wissen wir von andern, z. B. W. A. **Mozart**, wie leicht sie ohne alle äusserliche Beihülfe, selbst bei einem scheinbar zerstreuenden Leben die grössten Konzeptionen begonnen und vollendet haben, wie sogar der Altvater **Bach** jede Klavierhülfe verspottete und denen, die sie suchten, den Namen **Klavierhusaren** anhing. Wir müssen fähig sein, die äussere Hülfe zu entbehren, wollen aber so wenig die Aufrischung, die das Instrument bisweilen bietet, wie irgend einen Vortheil spröde verschmähen. Dass der Geist sich frei und reich offenbare, darum ist es zu thun; das Wie kann mancherlei Formen annehmen, ohne dass man eine gegen die andre schlechthin vorziehen oder verwerfen dürfte. —

Dritter Abschnitt.

Die höhern Formen der Etüde.

Die ersten Versuche gingen von dem Vorsatz aus, für eine ganz spezielle technische Fertigkeit Uebungsstoff zu schaffen; sie suchten dazu ein geeignetes Motiv und hatten im Wesentlichen fast keinen andern Inhalt, als dieses eine Motiv, das in mehr oder weniger glücklicher Weise durchgeführt wurde. Nach der Beschaffenheit dieses Motivs (S. 26) und damit ein so engbegränzter Stoff nicht ganz kleinlich erscheine, wählten wir die Liedform; sie erscheint auch wegen ihrer Festigkeit für die ersten Arbeiten wünschenswerth.

---

*) Beethoven phantasirte (singend und spielend) sogar noch am Instrumente mit höchster Erregung, als er schon gänzlich des Gehörs beraubt war. In dieser Zeit wurde die sehnsuchtvoll klagende As-Dur-Sonate (Op. 110) und die Cmoll-Sonate (Op. 111) mit dem fernherübertönenden und verhallenden Finale geschaffen.

**) Die grosse Sattigkeit des Klanges, die Breite und der tiefe Fall der Tasten verlocken zu einem in breiten Ton- und Stimmlagen mehr grandios oder sentimental als leicht und energisch-durchgeistet sich vollendendem Spiel. Hier erkennt man das Grosssinnige, aber auch monoton-Manierirte der Dusseeschen und Louis-Ferdinandischen Kompositionen.

Uebungen dieser Art reihen sich in Hinsicht auf ihre äusserliche Bestimmung den Elementar-Spielübungen an. Eine höhere Reihe von Etüden schliesst sich nun nicht in einer so speziellen Tendenz ein, sondern setzt sich zur Aufgabe, irgend eine besondre Spielart oder Darstellungsweise zur Uebung zu bringen; — oder umgekehrt: eine solche Spielweise regt, als der Grundgedanke, die Komposition des Tonstücks an; die Komposition hat also einen innerlichern Ursprung, ist um ihrer selbst willen da, und der Uebungszweck ist das Zweite, Untergeordnete.

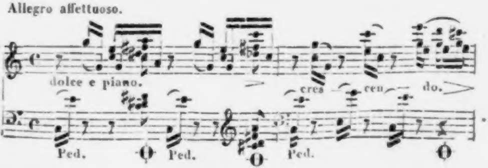
Hier öffnet sich nun der Komposition auch ein freierer Spielraum. Sie hat nur soviel Anlass, an dem einen Motiv festzuhalten, als es überhaupt im Wesen aller Komposition liegt, nach innerer Einheit zu streben; denn die Spielweise, die ihr zur Aufgabe geworden ist, kann sich durch sehr vielfältige Motive äussern. Indem nun der Inhalt reicher und freier wird, begehrt er auch eine freiere und weitere Form, — und so tritt nun hier

die Präludienform

in ihr besseres Recht. Es soll aber damit keineswegs gesagt sein, dass sie nothwendig und die Liedform unzulässig wäre. Haben wir doch schon die Polyphonie, die ihrem Wesen nach den bestimmt abgegränzten Rhythmen widerstrebt, sich in die Liedform (Th. II, S. 166) zurückwenden sehen und längst erkannt, dass ein mechanisch-scharfes Abschliessen der Gränzen und Formen dem Wesen der Kunst widersprechend, unausführbar ist.

Unter diesen Voraussetzungen nun werde uns ein leicht und luftig schwebendes Spiel beider Hände zur Kompositionsaufgabe. Sie giebt uns dieses Motiv, —

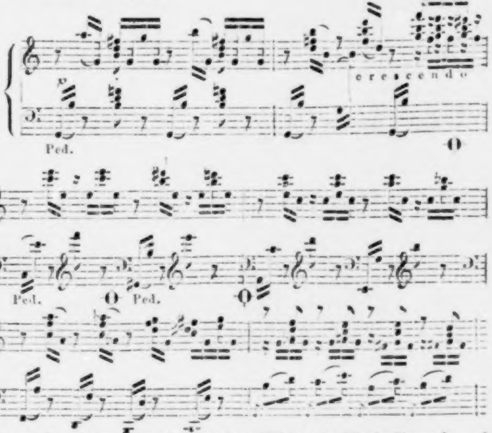
19



oder das Motiv reizt uns zu der Aufgabe.

Betrachten wir zuerst diesen Satz, den wir hier Motiv nennen, so ist seine mehrfache Zusammensetzung sogleich klar. Die vier Noten des ersten und die des zweiten Viertels sind die beiden ersten Motive; das erste derselben erweist sich sogleich im zweiten Takte beweglich und benutzbar und führt da (in den letzten drei Achteln) zu einem dritten aus ihm gewonnenen Motive. Die Antwort auf der Dominante und der weitere Fortgang —

20



sind nun in dieser oder einer andern Weise das Nächstliegende und leicht festzustellen.

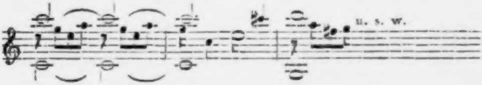
Man bemerke, dass sich die Fessellosigkeit der Aufgabe fortwährend geltend macht. Nimmt man die beiden ersten Viertel in No. 19 als ein Motiv zusammen, so wird es in demselben Takt einmal, dann in No. 20 Takt 1, 3 und 4 noch sechsmal wiederholt und stets umgestaltet, während in den frühern Versuchen kaum eine vorübergehende Abweichung gewagt werden durfte. Auch im Uebrigen ist diese Freiheit wahrzunehmen. — Man wird sich dabei zugleich überzeugen,

> dass die grössere — bis an Willkühr schweifende Ungebundenheit und die durch sie gewonnene Mannigfaltigkeit im kleinen Spiel der Formen dem Instrument besonders zusagt.

Denn eben wegen der mindern Intensität des Klanges und der im Vergleich zu andern Organen geringen Schallkraft bedarf das Pianoforte mehr als sonst die Musik (S. 24) reicherer Tongruppen. In diesen sind nicht immer die einzelnen Gestaltungen (Tonfolgen) das eigentlich Wesentliche, sondern die ganze Tonmasse ist es, die gleichsam statt Eines Tons oder Intervalls von einem andern Organ gilt. Folglich sind oft mancherlei Tongestaltungen für Einen Zweck möglich und eben darum auch wünschenswerth, damit nicht das Unwesentliche sich festsetze, gleich als wär' es ein Nothwendiges und Wichtiges.

Mit dieser Beweglichkeit und Wechselhaftigkeit des Tonspiels hängen auch mancherlei Freiheiten zusammen, die man sich in harmonisch-melodischer Hinsicht mit Recht gestattet. Hierhin gehört in No. 19 auf dem letzten Achtel der Hülfston *cis* in der Oberstimme, nach dem man ein sofortiges d in derselben Stimme erwarten sollte. Dies kommt aber erst im zweiten Takte von No. 20, gleich als läge der Tonsatz in dieser Gestalt

21

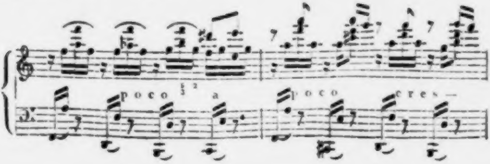


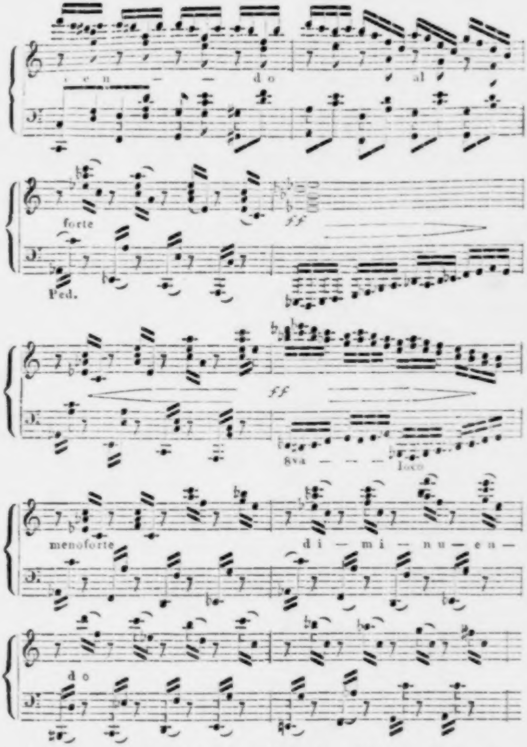
vor; — und in der That ist das der Grundgehalt desselben.

Doch wir kehren zur Komposition zurück. Obgleich wir die Form des Präludiums in Absicht haben, drängt doch unsre Etüde mit dem achten Takte (in No. 20) zu satzförmigem Abschlusse, nur dass dieser Abschluss nicht formell vollzogen, sondern durch Weiterbewegung wieder aufgehoben wird. Diese Neigung aller Tonbewegung zum Abschluss ist uns längst bekannt. Folglich wird es auch angemessen scheinen, auf den Anfang zurückzugehen (das thut der letzte Takt in No. 20) und den Satz zu wiederholen. Dies soll hier bis zum letzten Takte von No. 20 geschehen.

Hiermit ist nun der Punkt gegeben, auf dem sich unsre Form nothwendig entscheiden muss. Schliessen wir jetzt bestimmt ab (in C dur, oder G dur, oder mit einem Halbschlusse von der Tonika C auf die Dominante) so ist die Liedform festgesetzt. Wollen wir die Präludienform ausführen, so muss eben nicht abgeschlossen werden. Dies ist unsre Absicht und dazu, — gleichsam schwebend zwischen beiden möglichen Wegen und auf den Endschluss hinstrebend, — weilen wir bei dem zum Schluss führenden Akkorde. Nach Takt 5 aus No. 20 (mit der Wiederholung wäre dies der funfzehnte Takt) fahren wir — also mit Takt 16 — so fort.

22



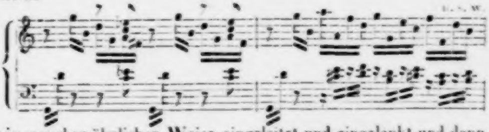

c e n — — d o
al
forte
ff
Ped.
ff
8va — — — loco
menoforte
d i — m i — n u — e n —
d o

Nicht nur das Motiv (oder die Motive) wird hier im dritten, vierten, sechsten, achten Takt aufgegeben, der Gang führt uns auch in eine fremde Tonart, in der wir verweilen, ohne zu einem Schluss oder neuen Satze zu kommen. Und so erweiset sich ungeachtet des satzartigen Anfangs der präludienhafte Karakter als die eigentliche Form unsrer Etüde. Beiläufig zeigt sich das bewegliche Motiv des ersten Viertels aus No. 19 hier fortwährend in den wechselndsten Anwendungen und — bei dem gangartigen Karakter der neuen Takte durchaus als das herrschende. Wenn wir es zuerst glatt und leicht kennen gelernt, so muss und kann es, anders modifizirt, weiterhin uns auch zum schallenden Forte dienen; und so werden wir hier wieder einmal an die vielseitigen Wendungen, die ein Grundgedanke zulässt, praktisch erinnert.

Vom letzten Takt von No. 22 aus muss, wenn wir uns nicht in das Ungemessne, in immer neue Tonarten mit den schon vielgebrauchten Motiven verlieren wollen, zum Ende eingelenkt werden. Allein — wir sind, wenn auch nicht der Zahl der Takte nach, doch durch die Fremdheit der Modulation nach Asdur und durch die gänzliche Veränderung des ursprünglichen Karakters ziemlich weit vom Anfang abgekommen und können nicht hoffen, mit einem einzigen Akkorde wieder zufriedenstellend einzulenken.

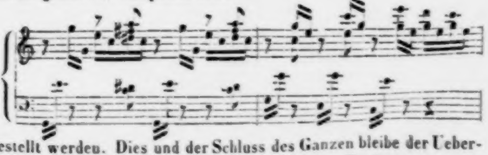
Hier wird uns nun die alte Form des Orgelpunkts wieder hülfreich. Allein es versteht sich von selbst, dass uns jetzt nicht jene inhaltschweren polyphonen Orgelpunkte, die wir bei den Fugen kennen gelernt, angemessen erscheinen können. Vielmehr wird sich — wie ja in den Fugen auch geschah — hier der Hauptinhalt der jetzigen Komposition, und damit der ursprüngliche Karakter derselben über dem Orgelpunkte (oder doch gleich nach ihm) wieder herstellen. Es könnte so

23



oder in mancher ähnlichen Weise eingeleitet und eingelenkt und dann — zur nöthigen Abrundung des Ganzen — auf den Hauptsatz zurückgegangen, oder in unmittelbarerer Weise über dem Halteton des Orgelpunkts gleich der Hauptsatz selbst —

24



aufgestellt werden. Dies und der Schluss des Ganzen bleibe der Ueberlegung und Ausarbeitung eines Jeden überlassen. Es kann so wenig jetzt, wie früher die Aufgabe des Lehrbuchs sein, fertige Kompositionen zu liefern, sondern vielmehr, zu ihnen anzuleiten und zu diesem Zweck ihre Entstehung und Form anschaulich zu machen.

Dass nun der Inhalt der Etüden ein reicherer und tiefer sein, die Form derselben (Liedform sowohl, als Präludienform) weiter und in mannigfach abweichender Weise ausgeführt werden kann, muss dem Jünger aus dem hier und bereits in den frühern Theilen des Lehrbuchs Ausgeführten ohne Weiteres klar sein. Er mag sich daher ohne weitre Anleitung zu freiern und reichern Gestaltungen Bahn machen, und kann es. Diese Uebung lässt ihn schon jetzt manches erfreuliche Tonstück hoffen; der grössere Gewinn besteht aber darin, dass er sich in die Weise seines Instruments finden, besonders die vielgestaltige Beweglichkeit seines Spiels hervorrufen und benutzen lernt, — eine Seite der Kunst, die in allen bisherigen Aufgaben nur höchst untergeordnet hervortrat. So bewährt sich hier wieder, was schon im ersten Theil des Lehrbuchs, S. 12, ausgesprochen worden: dass jede Kunstform uns nicht blos an sich, sondern auch um des Vollbegriffs der ganzen Kunst, um unsrer sichern Herrschaft im ganzen Gebiete willen wichtig und nothwendig ist. Jedes Musikorgan eröffnet uns so neue Ansichten vom grossen Ganzen; das Klavier selbst werden wir ebenfalls noch von andern Seiten kennen lernen.

Uebrigens sei bemerkt, dass ein Theil der Etüden auch noch andre, uns bis jetzt fremde Formen, die

Rondoform und Sonatenform

angenommen hat. Wir werden diese Formen bald an gelegnerm Orte kennen lernen: bis dahin muss der Jünger auf sie verzichten und hat in der That für seine jetzige Aufgabe genügenden — und im Allgemeinen den geeignetsten Spielraum in den obigen Formen.

Zum Schluss kehren wir noch einmal auf den Ueberblick (S 25.) zurück, der uns in die Etüdenform eingeführt hat. So gewiss jedes beweglich und etwas schwierig gesetzte Tonstück zur technischen Uebung des Spielers dienen kann, wird man doch einen Unterschied zu machen haben zwischen solchen Etüden, die ganz entschieden, mit einer gewissen Ausschliesslichkeit auf eine bestimmte methodische Uebung ausgehen, wie die Arbeiten im vorigen Abschnitt, — und zwischen solchen, denen mehr ein freies Spiel, eine allgemeine Befähigung des Spielers, oder sogar die Darlegung eines Gedankens, dem dieses Spiel nur Mittel ist und der um seiner selbst willen ausgesprochen sein will (wie in unserm vorigen Versuche) Aufgabe ist. Dergleichen Tonstücke führten früher den Namen

Tokkate

und wenn ihr Hauptinhalt oder ihre Figuration von besonders eigner, ja eigenwilliger und eigensinniger Art war, den Namen

Caprice

oder *Capriccio*. Beiderlei Tonstücke wurden auch wohl in der (später zu erwähnenden) Form der

Fantasie

oder zusammengestellt mit andern Formen, z. B. der Fuge, ausgeführt. So hat uns Seb. Bach Tokkaten mit anschliessenden Fugen (auch andern eingemischten Nachahmungs- und Fugatosätzen hinterlassen *), so könnte Mozarts schwung- und spielvolle Cdur-Fantasie mit Fuge **), so wie die gedrungen energische und dabei wieder so anmuthig besänftigende Cmoll-Fantasie von Seb. Bach Tokkaten genannt werden.

Alle diese Formen sind so nahe verwandt und nähern sich allesammt so sehr den unbestimmtesten Gestaltungen (dem Präludium und der Fantasie) dass sie und ihre Namen haben in einander gerathen müssen und ein fester Unterschied wohl niemals hat festgehalten werden können. Der Name Tokkate ist ausser Gebrauch gekommen, die so zu benennenden Tonstücke aber schliessen sich den Etüden oder Fantasien an. Die Benennung Capriccio ist schon früher (z. B. von A. E. Müller und von C. M. v. Weber ***)) öfters für solche Tonstücke angewendet worden, die mehr einer bestimmten Spielweise in geordneter Durchführung oder geradezu dem Zwecke der Uebung gewidmet waren, als einem eigenwilligern, launenhaften Spiel. In neuester Zeit scheint auch dieser Name in den der Etüde untergegangen zu sein.

Uns kann an all' diesen Namen †) und subtilern Unterschieden nichts liegen. Wenn wir nur die Formen und das Geschick zu ihrer Benutzung gewinnen, so mag dann Jeder den ihm beliebigen Namen wählen ††).

Vierter Abschnitt.

Die Klavierfuge.

Von dem freien und leichten Spiel der Etüde wenden wir uns zu einer gehaltnern, schon aus dem zweiten Theil her in ihrem Werth erkannten Form zurück, zur Fuge.

Diese wichtige Form wird noch an verschiednen Orten der Gegenstand unsrer Betrachtung und Uebung sein. Was sie an sich sei, ist uns aus dem frühern Studium bekannt. Wenn wir nun jetzt und weiterhin mehrmals zu ihr zurückkehren, so wird nur zu beobachten sein:

---

*) Vier derselben findet man Th. IV der trefflichen Gesammtausgabe von Bachs Klavierkompositionen bei Peters.

**) Im achten Bande der Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel.

***) Capriccio aus Bdur bei Schlesinger in Berlin.

†) Auch der Name Scherzo ist oft für Caprice oder gar Etüde gebraucht worden. Diesen möchten wir hier fern halten, weil er seine eigne Anwendung anderswo findet.

††) Hierzu der Anhang **B**.

wie sie sich mit den jedesmaligen Organen darstellen läst, —

und:

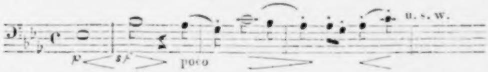
welche Rückwirkung die Natur dieser Organe auf die Form selbst, oder auf deren Ausführung äussert.

In Bezug auf das Klavier ist hier noch eine Erwägung vorauszuschicken.

Die Fuge (und die ihr verwandten kontrapunktischen Formen) ist ein in sich und für sich selbst so reiches Werk, dass der mit Einsicht und Phantasie Begabte ihr hohen Genuss abgewinnen kann, selbst abgesehen von ihrer mehr oder weniger vollen und vollgenügenden sinnlichen Darstellung; und dass dem Komponisten die Idee und Führung derselben werth, ja unerlässlich werden kann, selbst wenn er erkennt, dass das Organ der Darstellung seiner eigentlichen Intention nicht genügen, sie nicht vollkommen zu Gehör bringen kann. Unter solchen Umständen giebt uns das Klavier wenigstens einen Schattenriss, Andeutungen dessen, was der Komponist eigentlich hat austönen lassen wollen.

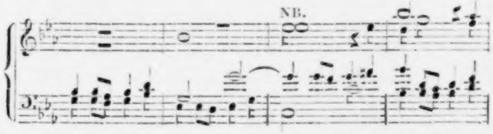
Als Beispiel können (unter vielen andern) die Esdur-, Edur-, Bmoll- und Adur-Fuge im ersten Theil des wohltemperirten Klaviers dienen. Die erstgenannte fodert offenbar einen leisen, stillen sanften Zug und Gesang der Stimmen. In mässigem Tempo (etwa *Allegro moderato*) sollen ganze Taktnoten nicht blos ausgehalten werden, dass sie eng und innig aneinander schliessen, sondern man möchte sie gern auch an- und abschwellen lassen, z. B. gleich das Thema

25



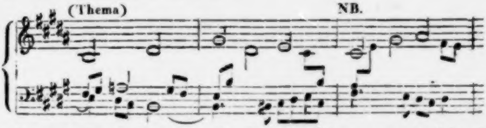
in der hier angedeuteten Weise nehmen. Wie wäre das dem Klavier möglich? Wie soll auf dem Klavier der Eintritt des Diskants in der Engführung Takt 38 —

26



zu Gehör gebracht und in der hohen Lage den Tönen auch nur soviel Dauer gegeben werden, als sie in den tiefern Oktaven (No. 25) haben können? Denn der stärkere Anschlag thut es nicht und ist überdem dem Sinn des Ganzen zuwider. — Wie sollen in der Edur- und Bmoll-Fuge die bedeutsamen Haltetöne klingend bleiben? Wie will man in der H dur-Fuge neben dem schönen, stillen und doch so mächtigen Zug des Themas unter andern Takt 12 —

27



den schönen und so bedeutungsvollen Gang der Stimmen versinnlichen? Es bedürfte dazu eines ganz andern Organs, z. B. des Streichquartetts; dennoch wären aus andern Gründen, die wir später zu erwägen haben werden, diese Kompositionen für das Streichquartett wieder nicht recht geeignet. So wird man bei aller Unzulänglichkeit der sinnlichen Erscheinung dem Klavier treu bleiben und dem Meister auch für diese kostbaren Gaben höchlichst danken müssen.

Es kann also nicht die Rede davon sein, dergleichen Kompositionen und damit einen Theil seines eignen Künstlerlebens zu opfern oder zurückzudrängen. Sie bestehen in geistiger Schöne.

Soll aber eine eigentliche Klavierfuge gegeben werden, dann müssen wir für diese Aufgabe alle dem Klavier nicht geeigneten von ihm nicht, oder unvollkommen darstellbaren Gestaltungen aufgeben. Wir müssen uns mit unserm Bilden dem Instrument und seinen Fähigkeiten anschliessen, keinen Erfolg von Formen (z. B. aushaltenden Tönen) erwarten, deren es nicht fähig ist und dagegen seine besondern Kräfte benutzen.

Dies ist schon von Seb. Bach in seinen grössern Klavierfugen auf das Lehrreichste getroffen worden. Auch die Mehrzahl der Fugen des wohltemperirten Klaviers ist vollkommen klaviermässig; nur tritt hier (wie schon S. 22 bemerkt ist) mehr die geistige Intention und wahrhaft geistreiche Kunst des Meisters als Hauptsache hervor. In jenen grössern Arbeiten dagegen trifft man überall auf die sprechendsten Beläge über die Einigkeit der Idee des Komponisten mit dem Instrumente.

Zunächst erinnern wir nochmals (S. 22), dass er sich gern auf drei Stimmen beschränkt und von diesen oft auf zwei zurückgeht, weil das Instrument (S. 21) nicht wohl geeignet ist, ein vielstimmiges Gewebe deutlich und wirksam vorzustellen. So in der Fuge der chromatischen Fantasie, in der grossen A moll- und E moll-Fuge*), in der Fis moll-Fuge (mit vorangehender Tokkate) in der C moll-Fuge (mit Tokkate) in der B dur-Fuge (mit Fantasie) und andern, — wie er selbst in vierstimmigen Fugen (z. B. in der A moll-Fuge mit Fantasie) sich vorherrschend mit drei oder zwei Stimmen bewegt. In dieser Fuge war übrigens die Vierstimmigkeit durch die Fülle und Majestät der vorangehenden Fantasie bedingt.

---

*) Alle hier genannten Werke sind im vierten Bande der Petersschen Ausgabe enthalten.

Sodann sehen wir, dass er, der im wohltemperirten Klavier und anderwärts in der grössten Kürze so vielsagend sein kann, in den eigentlichen Klavier- oder Spielfugen sich in einer Bequemlichkeit und Weite gehen lässt, die man nicht der Form und ihren Ansprüchen, sondern der Natur des Instruments, seiner Fähigkeit und Vorliebe für Spielreichthum und behaglich ausgebreitete Tonmassen zuschreiben kann. So zählt die Fuge der chromatischen Fantasie 161, die grosse A moll-Fuge gar 198 Takte.

Bei dieser grossen Ausdehnung findet sich nun keineswegs eine verhältnissmässig häufige Durch- oder Anführung des Themas. In der chromatischen Fuge tritt nach der ersten und vollständigen Durchführung das Thema zweimal einzeln in der Mittelstimme, einmal im Bass, einmal im Diskant, dann einmal getheilt unter Mittel- und Oberstimme und zuletzt nochmals im Bass und Diskant auf. Eine eigentliche Durchführung ausser der ersten findet nicht statt, die beiden letzten Anführungen, die wohl als Schlusssatz des Ganzen zusammengehören, sind durch einen Zwischensatz von sieben Takten geschieden. — Von den energischen Formen der Engführung, Verkehrung u. s. w. ist in allen genannten Fugen kein Gebrauch gemacht.

Fragen wir nun, welches denn der eigentliche und vorherrschende Inhalt dieser Sätze sei, in denen der grösste Meister in de Fuge so viel von seiner Kunst zurückgehalten hat: so findet sich, dass es

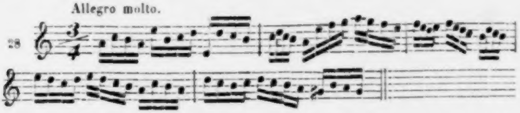
ein reichbewegtes, in behaglicher Breite ergossenes Tonspiel

ist, das sich hier in der Form der Fuge gefällt, von derselben aber nur das ihm — und damit dem Instrument Zusagende annimmt.

Und somit muss sich Erfindung und Konstruktion diesem Gesichtspunkte gemäss erweisen.

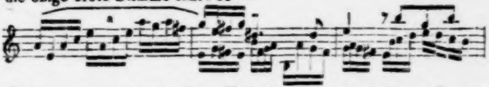
Schon ein Thema, wie das der E moll-Fuge (Th. II. S. 263) noch mehr das in rastloser Flüchtigkeit dahineilende der A moll-Fuge

28



bestätigt dies und hat zur Folge, dass in der ganzen langen Fuge bis zum vorletzten Takte die Sechszehntelbewegung, bald in dieser bald in jener Stimme fortgesetzt, nicht ein einziges Mal unterbrochen wird und die Komposition von dieser Seite her, durch das vorherrschende Spiel, sich einigermassen dem Etüden- oder Tokkatenwesen anschliesst. Damit nun der Eintritt des Gefährten bequem und fliessend geschehe, fügt Bach gleich dem ersten Auftreten des Themas einen Zwischensatz bei; die obige erste Stimme fährt so —

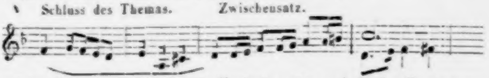
29



fort. Eben dieser schwunghaftere Zwischensatz (a) wird nun aber — so gewiss er in der Fuge als solcher nur Nebensache heissen kann — besonders fleissig (Takt 12 bis 14, dann Takt 23 bis 25, Takt 38 bis 40, 48 und 49 — und so immer emsiger) und für den Zweck, in das Spiel erhöhten Schwung und Frische zu bringen, auf das Glücklichste verwendet.

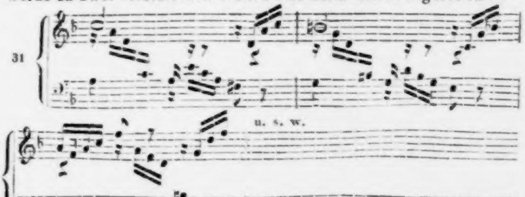
Ein gleiches Verhalten zeigt die chromatische Fuge. Das Thema (beiläufig acht Takte lang, nur dass die Schlussnote verkürzt, zu einem Achtel gemacht ist) entspricht in seinem ausdrucksvollen, edlen Gesange dem Inhalt der vorangehenden Fantasie und dem Sinn der ganzen Komposition vollkommen, würde aber, obwohl durchaus dem Instrument angemessen (man sehe es Th. II. S. 246), zu grösserer Spielentfaltung keinen geeigneten Stoff bieten. Auch hier schiebt Bach vom Schlusse des Themas einen Zwischensatz ein, —

30



der auf das Emsigste bald für die Zwischensätze, bald im Gegensatz, im letzten Theil des Ganzen zum imposantesten Schlusse benutzt wird. Ja, damit alle Elemente bewegten Spiels beisammen seien, führt der Meister noch diatonische Sechszehntelfiguren und zur Förderung und Erfrischung des erst elegischen, dann zum Pathos gesteigerten Tonwerks an zwei verschiednen Stellen eine harmonische Figuration —

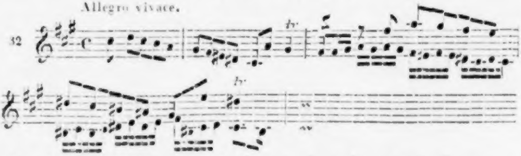
31



ein, die im Thema und im Gegensatz nicht die mindeste Anregung gefunden hat. Es versteht sich von selbst, dass dergleichen fremde Einschaltungen in derselben Ordnung und genügenden Fülle verarbeitet werden, als wären sie Theile oder Motive des Themas oder Gegensatzes, ja dass eine Fuge, jemehr sie fremden und mannigfaltigen Stoffes in sich aufnimmt, um so gehaltner und klarer durchgeführt werden muss, da die Uebersichtlichkeit um so schwerer erhalten wird, jemehr Verschiednes zu übersehen und zusammenzuhalten ist.

In einer andern Weise kommt derselbe Meister der klaren Darstellung auf dem Instrument in der Fuge der Fis moll-Tokkate zu Hülfe. Das Thema ist zwar fliessend und ansprechend,

32



aber nicht energisch hervortretend, vielmehr in Hinsicht der Bewegung dem Gegensatz untergeordnet*). Hier führt nun Bach den Satz so durch, dass das Thema niemals als Mittelstimme erscheint, folglich immer und überall die Vortheile der Aussenstimmen, freieste Bewegung (Th. I. S. 273) und deutlichste Erscheinung hat. Es tritt zuerst im Alt, dann im Diskant und Bass, und nochmals (die Durchführung ist übervollständig) im Diskant auf. Nun nimmt es (eine unvollständige Anführung im Basse, Takt 18, ungerechnet) der Diskant noch einmal und zum dritten Mal, dann der Bass zweimal, endlich nochmals Diskant und Bass; die Mittelstimme hat es niemals wieder. — Wer dabei unsrer Erörterungen über Stimmordnung gedenkt, wird nicht bezweifeln, dass der Meister diese eigenthümliche Ordnung mit klarer und bestimmter Absicht getroffen, und wird die Gunst, die damit dem Thema widerfährt, gar wohl erkennen. Bei einem Instrument (oder Singstimmen) das schallvoller und im Stande wäre, die Töne eng zu verbinden, — oder bei einem Verein verschiedner Instrumente, dem es leichter gelingt, eine Stimme gegen die andern hervorzuheben, wäre diese Ordnung unveranlasst und dann zu tadeln.

Zum Schluss dieser Beispielreihe müssen wir hier einer Fuge von Beethoven gedenken, dem Finale seiner grossen Bdur-Sonate, Op. 106. Das ganze Tongedicht geht an äusserm Umfang wie an Tiefe und Macht des Inhalts über die Gränzen hinaus, die bisher, ja von

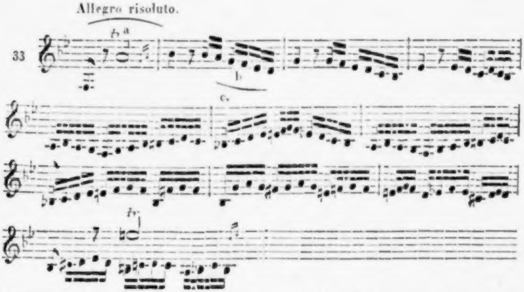
---

*) Das umgekehrte Verhältniss ist auf das Glücklichste zu gleichem Resultat in der E moll Fuge (Th. II. S. 263) benutzt.

Beethoven selbst, in der Klaviermusik erreicht worden sind; so musste denn auch ein kolossaler Schlussbau das Ganze vollenden. Erwägt man die Macht der vorhergehenden Sätze (namentlich des ersten) den Reichthum und die Tiefe des Inhalts, in dem gleichsam alles, was Melodie, Rhythmus, Modulation vermögen, erschöpft ist: so müsste man, ehe man noch das Finale erblickt hätte, voraussagen, dass nur die mächtigste, durch und durch beseelte Form, — die Fuge, — einen würdigen und befriedigenden Schluss gewähren kann. Diese Anschauung ist offenbar auch Beethovens Bestimmungsgrund gewesen; er rollt seine Fuge durch zwölf Seiten mächtig fort und geht auch hier — nicht blos dem Umfange nach, sondern in der Macht der *Intention*, — dies jedenfalls, wenn auch vielleicht nicht durchaus im *Gelingen*, — über die bisherigen Gränzen weit hinaus.

Schon in der gewaltig alle Tonregionen aufregenden Einleitung, dann im Thema, —

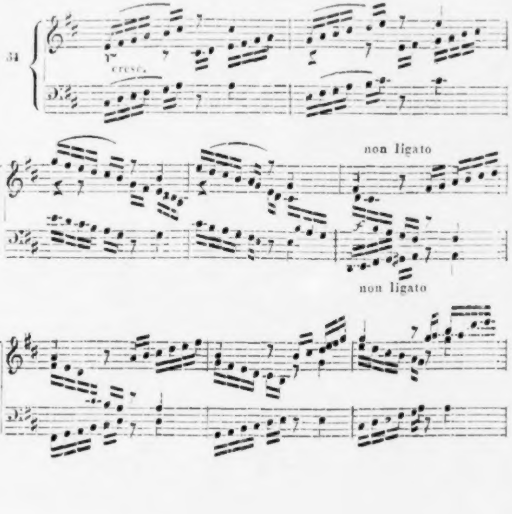
33

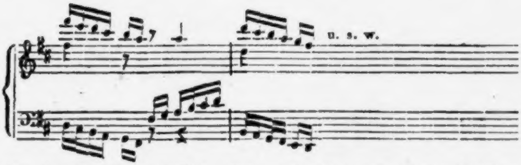


(dessen Schluss man bei c anzunehmen hat) und dem von übermächtiger innrer Bewegung unruhig weiter getriebnen Anhang zu demselben deutet sich Maass und Karakter des Ganzen an, das durch die Kraft und Vertiefung des schaffenden Genius eine der grössten Konzeptionen in unserer Kunstwelt hat werden sollen. Aber auch schon im Thema nimmt das aufmerksame Auge die gänzliche Aneignung des Instruments und den Stoff wahr, an dem es sich in seiner eigensten Weise bethätigen kann. Die geistige Macht ist in diesem Kunstwerke zu hoch und herrschend, als dass (wie uns wenigstens scheint) irgend ein Instrument und irgend ein Spieler ihr vollkommnes Organ sein könnte. Allein sogleich muss man anerkennen, dass, vor irgend einem Instrument (oder Verein von Instrumenten) dann doch nur das Pianoforte das geeignetste sein und dieser Inhalt nicht füglich anders und besser dem Instrument angeeignet werden konnte, als wie hier geschehen.

Dies spricht sich — abgesehen davon, dass auch hier wieder (im entschiedensten Gegensatz gegen die Vollgriffigkeit der frühern mehr homophonen Theile) die Dreistimmigkeit bis zum freien Ende herrscht — in dem Spielreichthum, man möchte sagen: Tonsturm aus, der bald leiser, bald gewaltiger durch das Ganze dahinbrauset und dem die freieste und weiteste Modulation (schon vorbedeutet in der Einleitung) angemessene Räume bietet. Diese Bewegung ist aber weniger eine äusserlich dahinstürmende und damit glänzende Tonmassen entfaltende; sie ist vielmehr (wie schon der Anhang zum Thema andeutet) der Ausdruck des innerlichst erregten, unruhig hin und herwogenden Gemüths, gefärbt, gemildert, gehalten von gewissen elegischen Anklängen, die durch die ganze Sonate, selbst durch den so kühn und stark und hochgesinnten ersten Satz herdurchklingen, in dem wundertiefen Adagio ihren vollsten und innigsten Ausdruck finden und mitten in der Fuge (S. 53, vorbereitet schon S. 48) einen dieser formell ganz fremden, aber im Gang der Empfindung durchaus nothwendigen, im Lauf des Ganzen höchst wohlthuenden Satz hervorrufen.

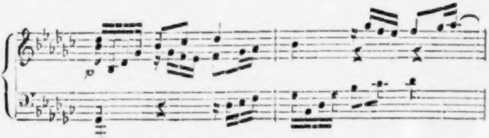
Wenn nun nach dieser Seite hin auf manche Kraft des Instruments verzichtet werden musste, so sehe man unter andern Seite 49, wie mächtig das Motiv b benutzt worden,

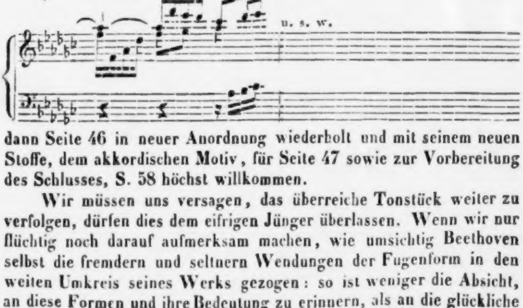




(der Satz ist schon acht Takte lang vorbereitet worden) das sich dazu so günstig erwies, — wie übergewaltig und kühn das erste Motiv (a in No. 33) Seite 46, 48 und 52 (hier bis zur Wildheit) übereinander gesetzt wird. Interessant ist es, zu beobachten, dass auch Beethoven das Bedürfniss eines mildernden und dabei schwunghaften Bewegungsmotivs gefühlt und dasselbe in ähnlicher, wenn auch machtvoller gewendeter Weise (ebenfalls mit fremder Einmischung) befriedigt hat, wie Bach (vergl. No. 29 und 31) in der chromatischen und Amoll-Fuge. Wir finden diesen Satz zuerst Seite 44 angeknüpft,

35

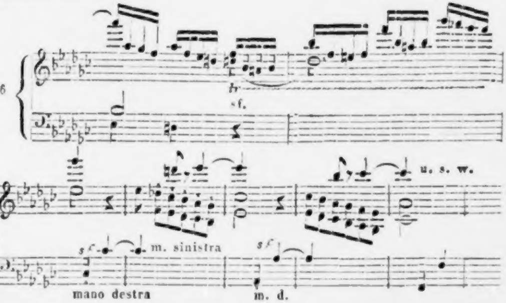




dann Seite 46 in neuer Anordnung wiederholt und mit seinem neuen Stoffe, dem akkordischen Motiv, für Seite 47 sowie zur Vorbereitung des Schlusses, S. 58 höchst willkommen.

Wir müssen uns versagen, das überreiche Tonstück weiter zu verfolgen, dürfen dies dem eifrigen Jünger überlassen. Wenn wir nur flüchtig noch darauf aufmerksam machen, wie umsichtig Beethoven selbst die fremdern und seltnern Wendungen der Fugenform in den weiten Umkreis seines Werks gezogen: so ist weniger die Absicht, an diese Formen und ihre Bedeutung zu erinnern, als an die glückliche Benutzung des Instruments bei ihnen. Hier übergehen wir die Rückung des Themas, S. 43, die Verkehrung S. 51, die Gegeneinanderstellung der Verkehrung mit der rechten Bewegung in der Engführung S. 54 (allerdings, wie Beethoven schon zu Anfang der Fuge bemerkt hat, *con alcune licenze)* und blicken zuletzt auf die Vergrösserung des Themas, Seite 45,

36



deren Ausgang noch merkwürdig benutzt wird. Hier ist der dreistimmige Satz **dem Sinne nach** (denn formell sind die oberste und unterste Stimme eine) — oder, will man die der rechten Hand oben und unten zertheilten Töne nicht für eine einzige, nach Art des Instrumentwesens weit umhergreifende Stimme nehmen, dem Anschein und **der Wirkung nach** vierstimmig geworden: und eben dadurch gewinnt das Thema (man muss es sich jetzt als $\frac{3}{2}$ Satz denken) an Fülle und Gewicht, was es an feuriger Bewegung aufgegeben hat.

Dass nun der geistige Inhalt demungeachtet überall den vom Instrument genügend Darzustellenden weit überragt, man selbst bei der genügendsten Darstellung mehr aus dem eignen erregten Innern hinzuzuthun als aus dem Instrument herauszuhören hat, ist wohl schon aus dem hier Mitgetheilten klar.

Um so überraschender und heiterer bringt uns ein Rückblick auf Bachs Amoll-Fuge (oben No. 28) das anmuthig leichte, fast leichtfertige, ganz im Instrument aufgehende und befriedigte Spiel zu Gesicht, das auf das Beweglichste überall (besonders S. 16 und 18 der Gesammtausgabe) sich auf und niederschwingt und so den weiten Tummelplatz, den das Instrument bietet und gern benutzt weiss, auf das Günstigste erfüllt. So wusste sich der tiefsinnigste Tondichter auch noch in die leichten Spiele des Instruments zu schicken und fand der grösste Klavierkomponist im reichsten Aufgebot des Instruments nur unzulängliche Mittel für seine Idee. In der Durchgeistung des Organs und in der Ueberragung des Geistes, in Beidem vereint werden wir wieder die Macht und den Reichthum der Kunst und des Menschengeists inne.

Fünfter Abschnitt.

Die Variation.

Die Ausführung dieser Form ist zwar in den frühern Theilen des Lehrbuchs noch nicht gelehrt, wohl aber in vielfacher Hinsicht vorbereitet und vorgeübt worden, so dass jeder, der uns bis hierher gefolgt ist, sich mit Leichtigkeit und reichem Erfolg in sie wird hineinbegeben können.

Der Name Variation bezeichnet, wie bekannt, die veränderte Darstellung irgend eines musikalischen Gedanken, z. B. eines liedförmigen Satzes. Dann wird bekanntlich mit dem Ausdrucke: Veränderungen oder

Variationen auf ein Thema

(oder: Thema mit Veränderungen) eine Komposition verstanden, die aus einem liedförmigen Tonstücke, — Thema genannt, und mehrern Variationen desselben besteht. Dies ist also eine für sich bestehende Kunstform, die bald abgesondert für sich in einer selbständigen Komposition dargestellt wird, bald als Theil eines grössern Ganzen auftritt. So hat Beethoven in seinen Asdur-, Fmoll-, und Cmoll-Sonaten (Op. 26, 57, 111) Haydn in seinem Cdur-Quartett und seiner Gdur-Symphonie Themate mit Variationen aufgestellt.

Allein ganz abgesehen von diesen selbständigen Anwendungen der Variationenform giebt es kaum eine Kunstform, in der nicht beiläufig und doch mit entschiedner Wichtigkeit von der Kunst des Variirens Gebrauch gemacht würde, um Sätze bei ihrer Wiederholung neu und in mannigfach modifizirter Bedeutung erscheinen zu lassen. Hat man in früher Zeit vielleicht mehr von der selbständigen Variation Gebrauch gemacht, so ist bei der höhern Vollendung der Instrumentalmusik, namentlich durch Beethoven, die Kunst des Variirens fleissiger und bedeutsamer bei der Ausführung der grössern Kunstformen (Rondo- und Sonatenform) angewendet worden. So findet also der Jünger, dem umfassende Ausbildung und Bethätigung ernstlich am Herzen liegt, gegründeten und vielfachen Anlass, sich in der Kunst der Variation einheimisch zu machen, — selbst wenn ihm andre Formen tiefsinniger und ergiebiger erschienen. Ohnehin muss man stets eingedenk bleiben, dass jede Form in guter Stunde und zum rechten Zweck der höchsten Erhebung fähig und an ihrer Stelle durch gar keine andre zu ersetzen ist. Jede Vorliebe für eine Form, die sich mit Ausschliessung oder Geringschätzung andrer äussert, bezeichnet nur einen einseitigen Standpunkt oder eine noch unvollendete Bildung; dergleichen Schwäche ist nicht gründlicher zu heilen, als dass man sich in die geringgeschätzte Form nur um so tiefer versenkt, bis man den Schatz ihrer Kraft gefunden. Die Variationenform ist namentlich von Beethoven auf das Tiefsinnigste angewendet worden; man darf sie geradehin einen Haupthebel seines Wirkens nennen.

Bei unsrer jetzigen Aufgabe nun kommen hauptsächlich dreierlei Momente in Betracht: die Erfindung oder Wahl des Themas, die Mittel der Veränderung und die Zusammenordnung des Themas und der Variationen zu einem grössern Ganzen. Wir haben sie theils abfertigend, theils vorbereitend hier zu erwägen.

A. *Das Thema.*

Vom Thema wissen wir bereits, dass es ein liedförmiger Satz sein soll, sind auch zu der Erfindung desselben schon aus dem zweiten Theil des Lehrbuchs in Stand gesetzt. Es genügen daher wenige Betrachtungen, um uns bei der Erfindung oder Wahl des Themas zu leiten.

Erstens ist zu bedenken, dass das Thema die Grundlage mehrerer, vielleicht vieler aus ihm zu gewinnender Tonstücke (der einzelnen Variationen) sein, uns dazu anregen soll. Es muss also fähig sein, ein dauerndes Interesse zu wecken und zu erhalten; mancher Satz, den man sich allenfalls einmal wohlgefallen lässt, ist darum noch nicht der mehrmaligen Wiederkehr würdig. Das Thema muss also

der Bearbeitung werth

sein.

Wir setzen hinzu, dass das Interesse

in dem musikalischen Inhalte

des Themas, nicht etwa in äusserlichen Beziehungen desselben liegen müsse. Irgend ein Satz, — ein Tanz, Lied, Marsch u. s. w. kann für uns ein zufälliges äusserliches Interesse haben: wir können die Gattung oder den Komponisten lieben, ein Lied kann uns um des Textes willen, als volksthümlicher oder patriotischer Ausdruck, um der Erinnerung an früher Erlebtes willen lieb sein. Das alles hat sein Recht, aber nur ein äusserliches; es kann uns zu Wiederholungen reizen, nicht aber eben so sicher zu künstlerischer Bearbeitung wecken. Namentlich werden Komponisten sehr oft durch die Beliebtheit eines Liedes oder Opernsatzes irre geleitet; ja es ist zu einem traurigen Metier geworden, jede eben beliebt gewordne Oper in allen einzelnen nur irgend loszureissenden Stücken variationenhaft zu zerarbeiten, blos in Spekulation auf die Gunst des Hauptwerks, ohne Rücksicht auf die innere Angemessenheit der einzelnen Aufgabe. Dergleichen lässt denn freilich kein künstlerisches Gelingen hoffen, sondern gereicht nur zur Profanation des Hauptwerks, das man so zerreisst und stückweis abnutzt. Wer selber hofft und strebt, jemals ein würdiges Kunstwerk hinzustellen, sollte sich weder durch Unbedacht noch äussern Vortheil zu so üblem Dienst gegen andre Künstler und gegen das Publikum verleiten lassen.

Zweitens ist es rathsam, dass das Thema

von angemessener Ausdehnung

sei. Eine *zu grosse Kürze* hat leicht ein zerstückeltes Wesen der ganzen Komposition zur Folge, weil die Ausdehnung der einzelnen Variationen sich in der Regel nach der des Themas richtet. Zwar können in den Variationen sehr weite Motive (Figuren) ausgeführt werden, so dass die Variation bei weitem *tonreicher* wird, als das Thema; aber *die wesentlichen Momente* bleiben in der Regel dieselben und eben nach ihnen, nicht nach der Tonzahl bestimmt sich (wie wir schon bei der Choralfiguration erkannt haben müssen) der Gang und Umfang des Tonstückes.

Wiederum hat eine *zu grosse Länge* den entgegengesetzten Nachtheil; die einzelnen Variationen dehnen sich dann leicht zu weit aus, — oder man muss jeder freiern und reichern Ausführung entsagen.

Im Allgemeinen möchte wohl die zweitheilige Liedform und die Ausdehnung jedes Theils auf acht Takte als ungefähre Norm dienen können. Dass aber ein absolutes, — dass kaum ein annäherndes Gesetz von aussen her gegeben werden kann, folgt schon aus der Verschiedenheit des Taktmaasses und Tempos, die hier natürlich wesentlich in Betracht kommen, ist auch schon früher vielfach (z. B. Th. II. S. 216) klar geworden. So hat *Seb. Bach* zu seiner variirten Ariette, dessgleichen *Beethoven* zu seinen Variationen in der As dur-Sonate (Op. 26) und zu den „33 Veränderungen auf einen Walzer“ (Op. 120) Themate von zweimal sechszehn, — dagegen C. M. v. *Weber* in seinen Variationen auf ein Zigeunerlied ein Thema von zweimal vier Takten zum Grunde gelegt und der Erfolg ihrer Arbeit hat die Wahl gerechtfertigt.

Drittens ist

eine angemessene Konstruktion,

besonders hinsichts der Modulation, für ein Variationenthema noch wichtiger, als für einen nicht öfters wiederkehrenden Liedsatz.

Wir wissen bereits, dass die Modulationsordnung, die rhythmische Einrichtung, die Schlussfälle den Gang eines Tonstücks in seinen Hauptzügen bestimmen und auf denselben, wie auf die Wirkung den nächsten Einfluss, mehr wie die Einzelheiten des Inhalts, ausüben. Hat nun ein Variationenthema in diesen Hauptbeziehungen eine Schwäche, so ist leicht zu besorgen, dass deren Wiederkehr in jeder Variation immer empfindlicher und nachtheiliger hervortreten werde. Ein solcher bedenklicher Punkt zeigt sich in zwei, im Uebrigen reizenden Thematen von *Mozart*, in der Sonate 2 und 5 des ersten Bandes der Breitkopfschen Ausgabe. Das erstere (*A dur*) schliesst seinen zweiten und ersten Theil im Hapttone, die beiden Vordersätze aber mit einem Halbschlusse auf der Dominante, so dass folgende Form

4 Takte mit Halbschluss auf E, 4 Takte mit Ganzschluss auf A
4 - - - - E, 4 - - - - A

hervortritt. Im andern Thema (D dur) endet der erste Theil mit einem Ganzschlusse auf A, die Vordersätze beider Theile aber mit einem Halbschluss auf A, so dass dreimal — und zwar mit grosser rhythmischer Bestimmtheit und sehr ähnlichen Wendungen auf demselben Punkte geschlossen wird. Es hat, wie man schon voraussetzen wird, in beiden Fällen dem unerschöpflichen Meister nicht an Hülfsmitteln gefehlt, diese Einförmigkeit der Grundanlage zu überwinden, ja eben die bedenklichen Punkte hin und wieder zierlich zu schmücken. Auch haben wir uns schon bei andern Gelegenheiten gesagt:

> dass bei dem vielseitigen Inhalt unserer Kunst und den vielen, unberechenbaren Kräften und Wegen für den ihr zugewandten Geist es nie an Hülfsmitteln fehlen wird, sich aus Schwierigkeiten herauszuwinden oder Mängel zu bedecken.

Allein das Sichrere und Räthliche ist doch, sich nicht willkührliche Hindernisse zu bereiten.

Viertens endlich ist es vortheilhaft, wenn das Thema

einfachen Inhalt

hat; und zwar in zweierlei Hinsicht.

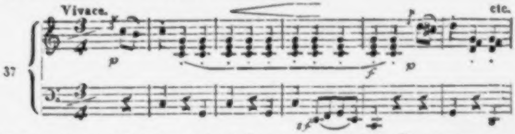
Zunächst nämlich liegt es im Sinne der Form, dass das Thema in den Variationen noch erkannt werden soll; denn sonst würden die einzelnen Sätze als eine blosse Reihe verschiedner, innerlich nicht weiter zusammengehöriger Tonstücke erscheinen und man thäte besser, statt der Variationen geradezu eine beliebige Anzahl verschiedner Sätze, ungehindert durch die Rücksicht auf das Thema, frei aneinanderzureihen. Nun aber wird ein einfacher Inhalt natürlich leichter gefasst und festgehalten, als ein zusammengesetzter.

Sodann besteht die Mehrzahl der Variationen, wie wir bald sehen werden, aus weitern Ausführungen des Themas. Je mehr nun das Thema selbst schon in Fülle seines innern Baues beginnt, desto weniger Spielraum bleibt den Variationen, oder desto weiter hinaus wird der Komponist in fremde oder zusammengesetzte (wo nicht überladne und erzwungne) Kombinationen gedrängt.

Zwar wissen wir schon, dass selbst die zusammengesetztesten, buntesten Sätze sich auf immer einfachere Unterlagen zurückführen lassen, wie die vollste Harmonie (nach Ausweis unsrer Harmonik, Th. I des Lehrbuchs) endlich auf die zwei Hauptakkorde (den tonischen und Dominantakkord) und zuletzt auf den Urakkord (den grossen Dreiklang) zurückweiset. Auch werden wir weiterhin von der Zurückführung der Themate auf ihren Grundgehalt vortheilhaften Gebrauch machen; dies würde uns selbst bei den buntesten Thematen zu Hülfe kommen. Aber es wäre das nur ein Ausweg oder Nebenweg; denn als Regel für die Variationen, als deren Grundlage und Gesetz ist doch immer nur das Thema, wie es ist und zuerst dargestellt wird, anzusehen.

Ja, die Einfachheit des Inhalts ist so erspriesslich, dass sie sogar längere Themate bisweilen leichtfasslicher und behandelbarer machen kann. Ein treffendes Beispiel giebt uns der von Beethoven variirte Walzer. Er bewegt sich in den fasslichsten und festest in sich abgeschlossnen Abschnitten; auf diesen ersten,

37



folgt ein Schritt für Schritt gleich konstruirter auf der Dominante, so dass die zweimal vier ersten Takte des ersten Theils so fasslich, wie zwei einfache Schläge gleichsam, verlaufen. In derselben Weise beginnt der zweite Theil mit zwei gleichgebauten Abschnitten auf der Oberdominante und Tonika; auch der anderweite Inhalt beider Theile ist im höchsten Grade übersichtlich und klar.

Eine weitere Anweisung zur Erfindung oder Wahl des Themas, — oder Ansammlung von Beispielen oder Vorbildern ist nach allem früher schon Mitgetheilten um so weniger nöthig, als jedem mit Musik sich Beschäftigenden schon variirte Themate genug bekannt worden sein müssen.

Um so vollständiger sind

B. *die Mittel und Formen*

der Variation in Betracht zu ziehen; dies wird in den folgenden Abschnitten geschehen. Hier wollen wir nur zur vorläufigen und blos allgemeinen Uebersicht bemerken, dass die Veränderung eines Satzes

1) die Hauptstimme,
2) die Modulation,
3) die Form der Begleitung,
4) das Tongeschlecht,
5) den Rhythmus,
6) die Form, —

treffen kann.

Wiefern die Hauptstimme, die Harmonie in einzelnen Zügen oder die ganze Modulation und der Rhythmus verändert werden können, muss aus den frühern Theilen des Lehrbuchs von selbst einleuchten.

Die Form der Begleitung umfasst, wie ebenfalls bekannt, alle Mittel der harmonischen Figuration, der Vorhalts- und Durchgangsgestalten und des Rhythmus, die uns alle schon vertraut worden. — Man bemerkt jetzt, dass die im ersten Theil des Lehrbuchs zu No. 556 (S. 374) angestellten Uebungen nichts anders als Variationen der Oberstimme oder Begleitung (und des Rhythmus) gewesen sind.

Die Veränderung des **Tongeschlechts** besteht, wie man schon erräth, darin, dass ein Durthema in die Molltonart, — und umgekehrt ein Mollthema in die Durtonart (und zwar in der Regel **derselben Tonstufe**) übertragen wird. Im erstern Falle hiess die Uebertragung in früherer Kunstsprache

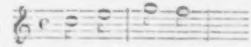
Minore,

im letztern aber

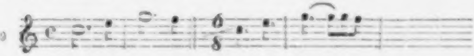
Maggiore;

Ausdrücke, die jetzt meist (und mit Recht als unnöthig) beseitigt sind, die übrigens öfters auch da gebraucht wurden, wo ein andres Tonstück in anderm Tongeschlecht folgte, z. B. ein Trio in Moll auf eine Menuett u. s. w. in Dur und umgekehrt.

Auch die Aenderungen des **Rhythmus** sind uns vielfältig bekannt. Schon zu Anfang in der Elementarlehre haben wir aus zweitheiligem drei- und viertheiligen Takt gemacht, weiterhin auch das Verhältniss der einzelnen Melodiepunkte geändert, z. B. diesen Rhythmus

38 

Th. I. S. 376 in No. 565 und S. 377 in No. 569 so

39 

verändert und benutzt. Auch bei der Choralfiguration sind wir auf dergleichen Wege geführt worden.

Die bisher bezeichneten Wege der Veränderung wollen wir (in Ermangelung eines bessern Namens)

die Formal-Variation

nennen.

Mit den Aenderungen der Kunstform, des Themas, die oben (S. 55) zuletzt aufgeführt sind und die wir die

Karakter-Variation

nennen wollen, sind die Umwandlungen der Form des Themas in verschiedne andre Kunstformen bezeichnet, die Verwandlung der unbestimmten Liedform in die Formen des Marsches, eines Tanzes, in die (später zur Uebung kommenden) Rondo- und Sonatenform, in die polyphonen Formen der Figuration, des Kanons und der Fuge. Alles dies wird, so weit es noch erfoderlich, in dem siebenten Abschnitte zur Ausübung kommen, worauf im achten Abschnitte die Zusammenordnung des Themas und der Variationen, also

C. *die Kunstform selbst*

in ihrer Ganzheit zur Betrachtung zu ziehen sein wird.

Sechster Abschnitt.

Die Formal-Variation.

Wir haben bereits im vorigen Abschnitte (S. 56) angedeutet, dass unter diesem Ausdruck alle die Veränderungen eines Themas zusammengefasst sein sollen, bei denen die Absicht des Tonsetzers zunächst auf melodische, harmonische, rhythmische Motive und ihre Durchführung gerichtet ist, wogegen der Name der Karakter-Variation die Veränderungen der dem Thema ursprünglich eignen Kunstform bezeichnet. Dass diese, in Ermangelung treffenderer gewählten Ausdrücke nicht scharf bezeichnen, dass die sogenannte formelle Variation auch zu karakteristischer Umwandlung gedeihen kann, — oder vielmehr niemals anders zur Ausführung kommen sollte, und dass umgekehrt gar oft die Kunstform karakterlos verwandelt worden ist und noch werden wird, sei sogleich zugestanden. Wenn indess jene unzulänglichen Namen nur dazu dienen, den reichen Stoff übersichtlicher auseinander zu halten, so wird man sie sich schon eine Weile gefallen lassen können.

Was nun die formelle Variation, also alle Aenderungen, die oben (S. 55) unter 1 bis 5 aufgezählt sind, anlangt: so sind uns die Mittel und Anleitungen bereits in den frühern Lehrtheilen überliefert worden. Wir können also sofort auf die Anwendung im Sinne des jetzigen Standpunktes übergehen, die Komposition für das Klavier zeigen; auch werden wir nicht nöthig haben, uns der oben (S. 55) zu besserer Uebersicht des Stoffes getroffnen Eintheilung zu unterwerfen, da uns alle Einzelheiten bekannt sind. Am wenigsten wird man nach der hoffentlich genügenden Vorbereitung hier nochmals formelle Vollständigkeit erwarten. Wir können uns an einer Einführung in die neue Aufgabe wohl befriedigen und diese soll sogleich in praktischer Weise angeknüpft werden.

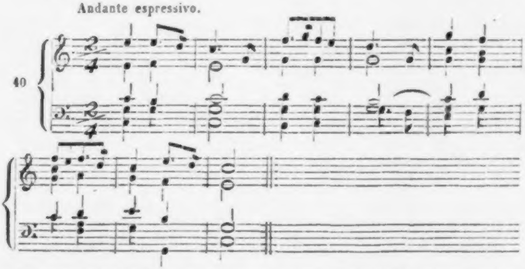
Fassen wir unsre Aufgabe gleich durchgreifend an. Es sollen aus einem einzigen Thema möglichst viele Variationen gezogen werden, ohne Rücksicht darauf, ob es angemessen sein könnte so viele Variationen als eine einzige Komposition zusammenzureihen. Dieses Bedenken wird im achten Abschnitt erwogen werden; hier wiegt der Zweck der Darstellung und Uebung vor. Daher werden wir selbst unbedeutendere Veränderungen nicht verschmähen, wenn sie uns nur irgend eine lehrreiche Seite bieten.

In Rücksicht auf den Raum bilden wir (in Widerspruch mit dem S. 53 ausgesprochnen Rath) ein sehr kurzes Thema von acht Takten, behalten uns aber dessen Erweiterung nach den bekannten Grundsätzen (Th. II, S. 22) vor. Dem Jünger rathen wir Gleiches, damit es ihm ohne zu grosse Beschwer möglich sei, die Aufgabe reich zu lösen*). Allerdings werden wir aber die nachtheiligen Folgen zu grosser Kürze oft zu empfinden und, so gut es gehen will, zu überwinden haben.

Bedingung für Thema und Variationen ist, dass sie dem Instrument gemäss dargestellt seien. Hiermit gewinnen wir Anlass, denselben Grundgedanken vielfältig dem Instrument anzupassen, oder umgekehrt, dieses in mannigfaltigen Darstellungen und Ausdrucksweisen desselben Grundgedankens zu üben.

Jede Variation gilt uns als Aufgabe, ein besonderes Motiv durchzuführen, für Thema und Instrument zu benutzen. Daher haben wir an jedem Motiv so fest zu halten, als der angemessene Gang des Ganzen gestattet. Dies verspricht uns Einheit und Karakter jedes einzelnen Satzes und zugleich, weil wir treu und sparsam haushalten, einen grössern Reichthum für das Ganze. — Später werden wir allerdings Anlass haben, hiervon abzuweichen.

Dies —

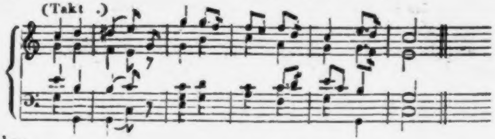


sei unser einfaches Thema. Wir wollen uns sogleich Erweiterung desselben vorbehalten, wenn es uns bisweilen nicht Spielraum genug bietet; sie könnte sich durch eine mittels Trugschlusses oder durch blosse unvollkommne Vollziehung des Schlusses angehängte Wiederholung des Hauptmoments, z. B. in dieser Weise von Takt 7 an

---

*) Die eifrigern Schüler des Verfassers haben demselben öfters hundert und mehr Variationen zu ein und demselben Thema vorgelegt.

41



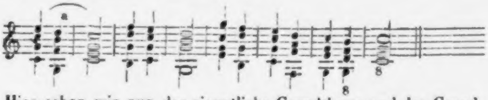
machen.

Dass dieses Thema keines von den bedeutenden oder besonders anziehenden ist, mag uns eher lieb als niederschlagend sein; um so grössern Spielraum hat unsre Uebung.

Allein haben wir es angemessen dargestellt? Es scheint so. Die Melodie liegt in der klangvollern und dabei hellern Region des Instruments, die am geeignetsten ist zu ausdrucksvollem Vortrag derselben; die Begleitung ist, um die einfache Melodie nicht zu beeinträchtigen, sehr ruhig, und dabei in Rücksicht auf das Instrument in klangvollen Lagen dargestellt.

Ehe wir an die Bearbeitung gehen, führen wir das Thema auf seine noch einfachere Grundlage zurück, ohne Rücksicht auf die Darstellung am Instrumente. Es wäre diese.

42



Hier sehen wir nun das eigentliche Grundthema und das Grundmotiv desselben (a) im Gegensatze zu manchem, sofortiger Abänderung unterworfnen Zuge der ersten Erfindung. Dieses Zurückgehen auf das Grundthema wird uns dazu behülflich sein, am Wesentlichen des Themas festzuhalten.

Unsre nächsten Versuche schliessen sich mehr der oben angeregten Frage, wie das Thema angemessen darzustellen sei? an, als dass sie sich tiefergreifenden Aenderungen zuwendeten. Man kann sie, zu besserer Uebersicht, unter der Rubrik

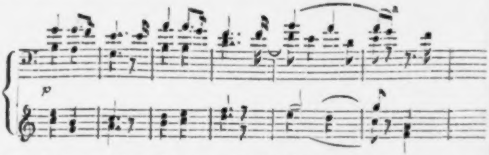
1. *Darstellungen des Themas*

zusammenfassen. Doch werden wir gleich inne werden, dass schon die Absicht, das Thema anders, z. B. in andrer Tonregion darzustellen, auch innere Veränderungen nach sich zieht, auch hier also die Unterscheidung nicht streng durchzuführen ist, woran auch nichts liegt.

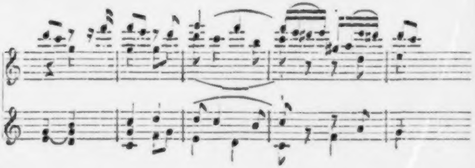
Wir haben die obige Darstellung (No. 40, 41) für angemessen erachten dürfen; könnte aber das Thema nicht auch in höherer Oktave gegeben, der Satz No. 40 um eine Oktav höher gestellt werden?

Das Erstere gewiss. Aber die Uebertragung von No. 40 in die höhere Oktav (ohne Abänderung) wäre eben so gewiss nicht günstig; denn in der höhern Lage, bei der geringern Schallkraft und Dauer der höhern Pianofortetöne würde die Begleitung den in No. 40 ihr eignen vollern Klang einbüssen. Man würde besser geradezu darauf verzichten und die Darstellung nach dem feinern Klang der höhern Saiten, — etwa in solcher Weise, — richten. In diesem Sinn ist hier die Melodie für die feinern hohen Töne Takt 3 vereinfacht, damit der Hauptton (f) ruhiger und sichrer wirken könne; die Auftaktnoten (die letzten Achtel g Takt 2 und 4 in No. 40) die im Thema empfindungsvoll erscheinen konnten, sind hier verfeinert, eigentlich ein blos rhythmischer Nachschlag der vorhergehenden Schlussnoten geworden. Indem sich so die Aufmerksamkeit auf sie richtete, wurden sie angeregt, sich etwas mehr geltend zu machen, sie motivirten sich Takt 5 als eigne Stimme und hatten im folgenden Takt eine Rückwirkung auf die Melodie selber. Das letztere würde als neue Wendung wahrscheinlich weitere Folgen haben; der Schluss könnte sich so — gestalten.

43



44

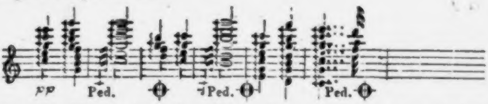


Vieles Einzelne darf hier und im Folgenden der Prüfung des Jüngers überlassen bleiben; dahin gehört die wechselnde Stimmzahl, der Querstand in No. 43, die Oktavenfolge in No. 44 und Andres mehr.

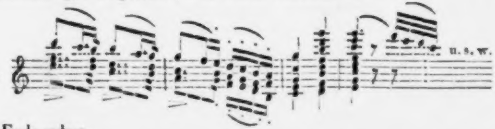
Die vorliegende Darstellung wäre nicht zu verwerfen; sie oder eine ähnliche Gestaltung könnte am rechten Orte ganz angemessen sein. Allein

der Karakter der Höhe des Instruments

ist an ihr nicht befriedigt. Die hohen Saiten des Pianoforte haben einen hellen, bei guten Exemplaren glockenartigen oder vielmehr glöckchenartigen Klang und in dieser Eigenschaft einen freundlichen Reiz; dagegen sind sie für sangvolle Darstellung weniger geeignet. Jene günstigen Klänge sind hier

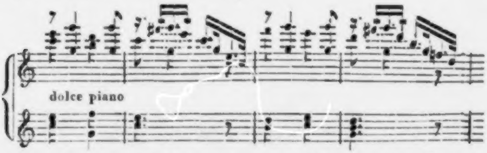
45


benutzt. Die Melodie ist mehrmals geändert, um dem hohen g als hell hinausklingender Quinte oder abschliessender Oktav rechte Geltung zu verschaffen; überhaupt ist das Klingen dem Sanghaften vorgezogen und dabei zum erstenmal günstig auf die Grundgestalt des Themas (No. 42) zurückgegangen. — Am Schlusse wird doch auf das Melodische, als das innigere Element im Gegensatz zu den luftigleeren Akkordklängen eingelenkt; man würde vielleicht so —

46


zu Ende gehen.

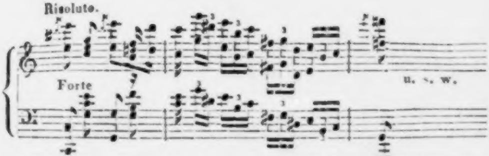
Hier war es das Klingen, und unter den mitspielenden Tönen das hohe g, das als Hauptsache und vor dem Melodischen geltend gemacht, dem sogar mehr als ein Zug aus der Melodie des Themas aufgeopfert wurde. Könnte nicht derselbe Zweck und namentlich derselbe Ton erhalten werden ohne Aufopferung der Melodie? — Wir versuchen es in einer neuen Bearbeitung.

47


Hier schlägt der durchklingende Ton den Melodietönen nach; auch jenes f, e der Melodie (Takt 3), das in No. 45 dem hellern Klingen geopfert wurde, ist beibehalten. Durch das Ineinanderspielen beider Oberstimmen ist eine lebhaftere Bewegung des Ganzen angeregt, die sich Takt 2 und 4 Luft zu machen sucht.

Eine neue Gestalt rufen wir durch den Vorsatz, die höhern Tonlagen zu einer energischen Darstellung zu benutzen, hervor.

48



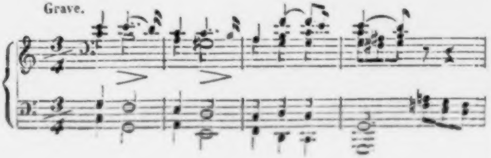
Die Melodie sollte in der Höhe, aber stark durchgeführt werden. Folglich musste bei der Zartheit der hohen Töne die tiefere Oktave helfen; folglich mussten die Zwischentöne aus No. 47 sich verstärken und volle Harmonie werden; — und so hat allerdings die eine beabsichtigte Aenderung eine Verwandlung des ganzen Satzes nach sich gezogen.

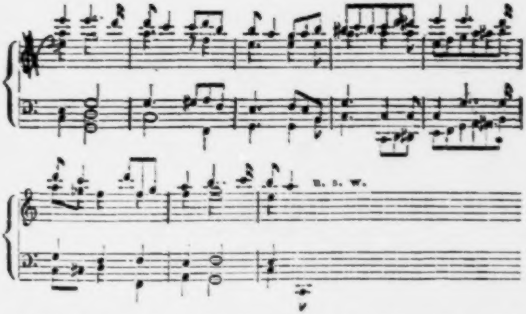
Wie würde sich unser Thema in tiefern Oktaven darstellen? — Die tiefern Tonlagen haben einen schwerern, ernstern Karakter, sind auch vermöge der langsamern Tonschwingungen oder Tonentwickelung (Th, I. S. 126) zu langsamern Fortschreitungen geneigt; endlich müssen in tiefer Harmonielage die Töne sorgfältig auseinander gehalten werden, um sich nicht bei ihrer grössern und langsamer vibrirenden Schallmasse zu verwirren. Es wäre daher nicht rathsam, unser Thema, wie es in No. 40 aufgestellt ist, oder eine der hochliegenden Variationen ohne Weiteres um eine oder zwei Oktaven herabzusetzen; Einiges könnte auch da passend sein, schwerlich aber alles.

Für die Darstellung in der Tiefe wünschen wir dem Thema vor allem mehr Breite und Gewicht; der Zweivierteltakt verwandle sich in einen Dreivierteltakt.

Dann fällt uns, wo wir an eine ernstere und gewichtigere Darstellung gehen zum ersten Mal die kleine und so gar einfache Gliederung (in zwei Abschnitte von zwei und einen grössern von vier Takten, der aber auch das Zweitaktmaass durchfühlen lässt) bedenklich auf. So kleine Maasse sind, wenn auch keineswegs unbehandelbar und unzulässig, doch jedenfalls ein Hinderniss grossartigerer und tieferer Entwickelung; dem Gefühl hiervon ist es beizumessen, dass schon in No. 47 und 48 die beiden ersten Abschnitte sich mit einander zu verschmelzen strebten. Unter diesen Rücksichten bildet sich folgender Satz, —

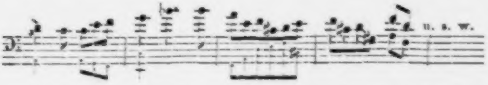
49





der bei seinem schwerern Tongewicht gern noch einen Anhang über der liegen bleibenden (oder vielmehr rhythmisch wiederholten) Tonika, oder eine nochmalige Rückkehr auf den Gipfelpunkt des Satzes (das hohe g) wünschen liesse. Würde das Letztere gewählt, so müsste man jenen Punkt, der schon zweimal gewirkt hat, wahrscheinlich noch steigern; es würde sich statt der letzten Noten in No. 49 vielleicht von Takt 8 an folgende Melodiewendung

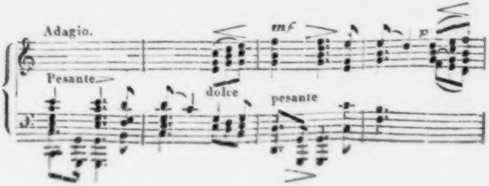
50

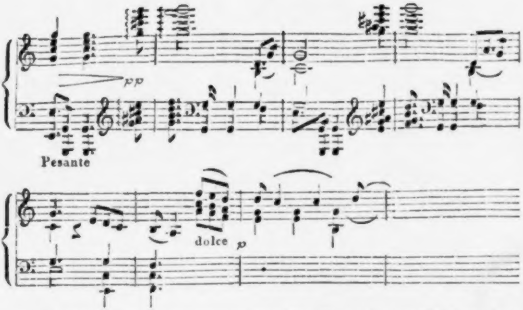


bilden, aus c—g—c der verlangendere Dominantakkord mit der Septime in der Melodie ergeben. Die Erfindung eines schliessenden Anhangs über der Tonika bleibe jedem überlassen.

Bisher haben wir das Thema bald in höherer, bald in tieferer Region dargestellt. Liesse sich dies nicht in einem einzigen Satze vereinen? — Wir benutzen dazu die breitere Darstellung in No. 49.

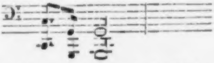
51





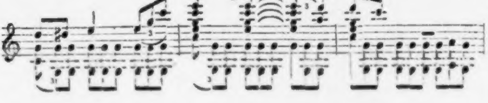
Es wäre dies ein zusammenfassender Satz, der am Schluss einer grössern Folge oder Entwickelung seine Stelle fand. In diesem Sinne, der sich auch schon in dem Hindurchgehen durch drei verschiedne Tonregionen kund giebt, bedurfte er einer grössern Breite der Entfaltung; und dies hat sich nicht nur in der breitern Taktart, die wir gewählt, sondern auch in dem grossen Gewicht geltend gemacht, das dem Gipfelpunkt des Satzes (dem Tone g aus Takt 5 in No. 40) beigelegt wird. Dies zieht nun sogleich auch eine weitere Ausführung der letzten Takte nach sich; und man fühlt, dass der Satz oben noch nicht sofort schlussreif ist, dass die Takte 5 bis 8 oder 9 noch eine befriedigende Lösung erwarten.

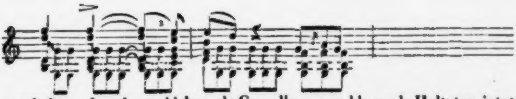
Zu diesem ganzen weit ausgelegten Inhalt bedurfte es zuletzt noch eines festen Einigungsmotivs; die Einheit des Inhalts schien hier nicht genügend, da er noch nicht das Durchwandern der drei Oktaven motivirt. Hier kam nun das (schon in No. 49 angeregte) Bassmotiv

52


zu statten, das sich Takt 3, 5, 7 wiederholt, Takt 6 und 8 wenigstens andeutet und überall auf den gemeinschaftlichen Bindeton G hinweiset. Nun erscheint das Tonspiel durch alle Oktaven als eine blosse Entfaltung aus diesem festen Grunde.

Daher könnte der Fortgang des Satzes wohl so —

53




geschehen, dass jener bisher als Grundlage anschlagende Halteton jetzt in den mittlern Lagen (in rhythmischer Figurirung) fortwirkte, die Melodie mit der ihr fester anschliessenden Begleitung durch die verschiednen Tonregionen herdurchschwebte und in jenem Halteton die einigende Mitte fand. Wie sich das im nächsten Takte, wo die Melodielage mit der Lage des Haltetons zusammentrifft, fort- und zu Ende führen liesse, mag jeder versuchen.

Soviel über die erste Reihe der Variationen, die — wie sich von selbst versteht — hier im Mindesten nicht erschöpft ist oder erschöpft werden sollte. Fassen wir nun das bisher, von No. 43 an Entwickelte in Einem Ueberblicke zusammen, so ergeben sich folgende Resultate.

1) Die vorherrschende Intention war, dass Alles dem Instrument angemessen heraustrete; ohne diesen durchgehenden Zweck würde es kaum der Beachtung werth gewesen sein, denselben Satz in verschiednen Oktaven aufzustellen.

2) Diese Hauptaufgabe konnte — schon durch blosse Versetzung in verschiedne Tonregionen — mehrfach, ja vielfältig gelöset werden. So eröffnet sich gleich beim Eintritt in das neue Gebiet die Aussicht auf eine reiche Aerndte, auf unerschöpflich zu nennende Erfolge.

3) Jede Tonregion des Instruments erwies sich von einem besondern Karakter; wir können auf demselben (wenn auch weniger stark ausgesprochen, als in den Singstimmen und einigen andern Organen) die Tenorlage, — ungefähr zwischen dem kleinen und eingestrichenen g, — die Diskantlage, — ungefähr eine Oktav höher, — und die über alle Gesangregion hinausgehenden, mehr glöckchenartig ansprechenden Töne der drei- und viergestrichnen Oktav unterscheiden.

4) Folglich nahm derselbe Satz in den verschiedenen Tonlagen auch einen andern, von diesen motivirten Karakter an: er erschien rein und mild in der Diskantregion, von dunklerer Empfindung und ernsterer Stimmung in der Tenorlage, fein, hell und metallisch klingend in den hohen Oktaven.

5) Folglich musste die Behandlung in jeder Tonregion eine verschiedne, dieser eigenthümliche sein. Sie bedurfte der Feinheit für die feinen Klänge der hohen Oktaven (No. 43, 44) und dies hatte auf die Melodie selbst, z. B. auf die

Schlussweise a (in No. 43) in derselben, so wie auf den spielendern Ausgang in No. 44 Einfluss. Sie bedurfte vieler Töne zum vollern und dabei luftigern Klang in der Höhe (No. 45) und grösserer Breite für die langsamere Entfaltung in der Tiefe, in No. 49; — und was dergleichen weiter theils schon erwähnt, theils noch zu bemerken ist.

6) Hier, wie früher, haben wir gestrebt, jedes Motiv festzuhalten; wir haben längst und vielfältig erkannt, dass die Kraft der Komposition nicht in der Zahl aneinandergereihter Einfälle und in einem umherflirrenden Wechsel der Empfindung, sondern umgekehrt in einer immer treuern und energischer festgehaltnen Vertiefung in den einen Gedanken oder die eine Empfindung beruht.

7) Dabei haben wir uns vom Motiv zu entfernen gewusst, wo der Gang des Satzes es foderte; so sind z. B. in No. 47 und 48 besondre Wendungen rathsam gewesen, um die kurzen Abschnitte an einander zu bringen.

8) Selbst in der Entwickelung der verschiednen Variationen haben wir gern an denselben Motiven wieder angeknüpft. So hat sich das in No. 53 herrschend werdende g schon in No. 47, 49 und 51 mehr oder weniger geltend gemacht; das Motiv a (No. 43) wird bedeutender in No. 49*) und noch mehr in No. 51 und 53; der erste Bassschritt in No. 49 wird zum bedeutsamen Motiv (No. 52) in No. 51. Hierdurch wird die Entfaltung der einzelnen Sätze zu festerer Einheit erhoben und die Erfindungskraft in das Unendliche vervielfältigt.

Hiermit ist nun die Einweisung des Jüngers in die neue Aufgabe wohl genügend zu erachten; wir dürfen uns daher von hier ab an flüchtigern Winken und einzelnen Beispielen, statt vollständiger Entwickelung vorwärts bewegen.

---

*) Diese Variation erinnert an das unsterbliche Thema, das Beethoven in seinem grossen Bdur Trio (Op. 97) als Andante variirt hat; gleichwohl liegt von No. 40 her am Tage, wie man hier auf jeden einzelnen Zug gekommen und dass an eine absichtliche Entlehnung nicht zu denken ist.

Wir wollen uns bei dieser Gelegenheit merken, wie leicht dieselbe Gestaltung bei verschiednen Tonsetzern hervortreten kann, ohne dass der eine vom Werke des andern dabei Notiz nimmt. Nicht an solchen Einzelheiten ist das Verdienst oder der Vorzug der Originalität eines Werks und eines Komponisten zu prüfen, sondern an der Eigenthümlichkeit der Grundidee und an ihrer getreuen und konsequenten Durchführung. Eben hier irrt das Urtheil der Halbkenner am häufigsten und weitesten vom Wege, da sie wohl Einzelheiten zu merken und wieder zu erkennen, nicht aber auf die tiefere Grundidee zu dringen und die vernunftgemässe Entwickelung im Ganzen eines Werkes zu verfolgen und zu durchschauen wissen.

Die bisherigen Variationen hatten zunächst keinen andern Zweck, als die Darstellung des Themas, und zwar in verschiednen Tonregionen; alles, was sich sonst noch einfand, war nur um jenes Zwecks willen da. Eine zweite Reihe von Veränderungen hat zu ihrem Ziel

2. *die harmonische Begleitung.*

Wie vielfältig irgend eine Melodie sich harmonisiren lasse, ist aus dem ersten Theil des Lehrbuches bekannt. Es mag vom fleissigen Jünger noch einmal an der erwählten Melodie durchgeübt werden, bedarf aber hier keiner nochmaligen Erörterung.

Eben so wohlbekannt ist uns

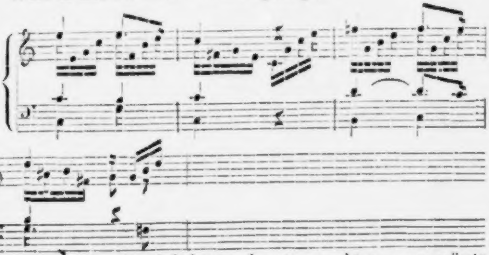
die harmonische Figuration,

mit alle den Hülfs- und andern Beitönen, die sich hier (Th. I. S. 369) einmischen können.

Wollen wir letztere Form als Variation anwenden, so kann das in unzähligen Weisen der Tonfolge, des Rhythmus, der Ausdehnung u. s. w. geschehen, muss aber wiederum jederzeit der Natur des Organs entsprechen. Auch hier ist es höchst rathsam, dass der Jünger sich vom Einfachsten folgerecht und in möglichster Fülle des Gestaltens vorwärts bewege.

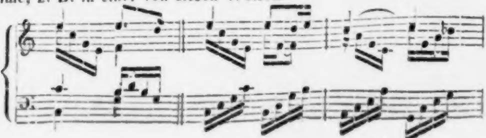
Wäre er also bei dieser Gestalt angelangt, —

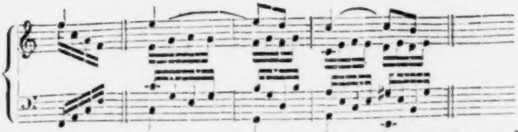
54



die keineswegs für die einfachste und erste zu achten, — so müsste nach irgend einer Richtung hin der weitere Fortschritt gesucht werden. Es könnte zunächst das untergeordnete Verhalten der untern Stimmen bemerkt und deren Theilnahme an der Bewegung der zweiten Stimme, z. B. in einer von diesen Weisen

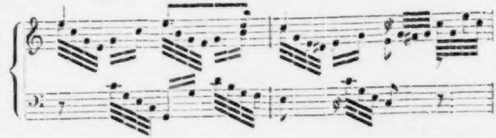
55





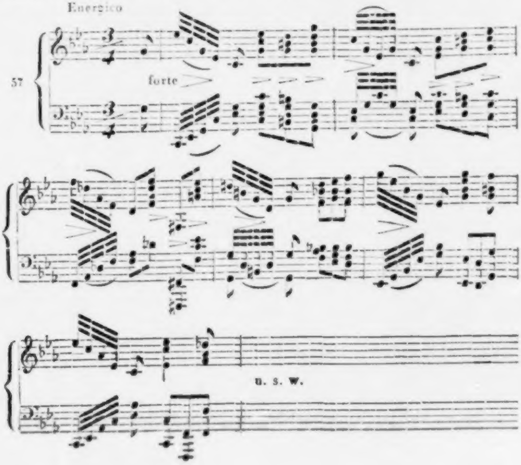
zur Aufgabe werden. Oder man könnte die Tonfolge bereichern und damit beschleunigen;

56



oder, — weil die blosse Vermehrung und Beschleunigung der Tonfolge am wenigsten in der harmonischen Figuration (Th. I. S. 367) eine wahre innre Bereicherung ist, die Motive mischen und der Einförmigkeit der Tonfolge, die jeder harmonischen Figuration eigen ist, durch die Kraft des Rhythmus und der Modulation zu Hülfe kommen, —

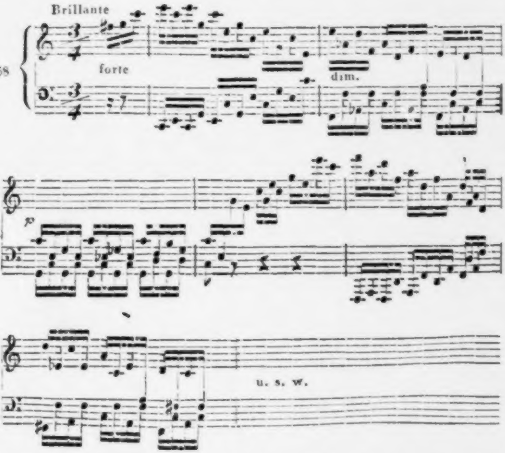
57



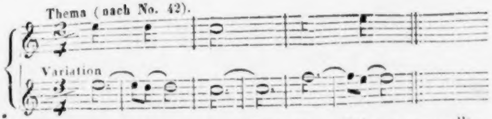
wie hier begonnen ist. Auch dieser Tonsatz müsste übrigens durch Anhänge oder ähnliche Mittel erweitert werden, damit die Fülle der Ausführung dem Inhalt entspräche. Auch hier wieder wie bei jeder reichern oder lebhaftern Erfindung steht uns die Kürze des Themas hindernd entgegen. Obwohl es, wie wir sehen, nicht an Mitteln fehlt, uns einen günstigern Raum zu gewinnen, wird man doch wohl bemerken, dass diese Wiederholungen u. s. w. in Bezug auf das Thema (also den Grundgehalt) eben nur äusserlich nothwendig gewordne Zusätze sind und dass ein gleich ursprünglich in genügender Fülle ausgebildetes Thema auch unsre Variationen weit grossartiger, gleichsam aus Einem festen Stücke gegossen, hervortreten lassen würde. —

Schon hier haben wir zu einer weitern Taktart greifen und zu erweiterter Konstruktion rathen müssen, um dem breitern und gewichtigern Motiv Raum zu schaffen. Je weiter wir unsre Motive ausdehnen, desto mehr müssen sich auch unsre Räume erweitern. Gelangten wir z. B. in Folge weiterer harmonischer Variationen auf diese Gestaltung, —

58



so wäre nicht blos die ursprüngliche Taktart um einen Theil erweitert, sondern jeder Moment der Melodie, wie man hier verdeutlicht sieht,

59


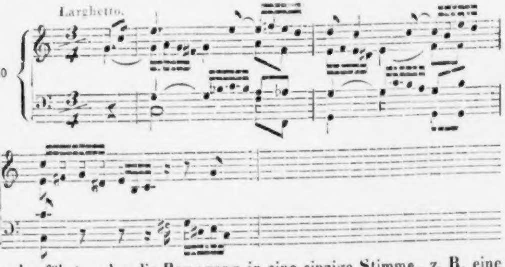
vergrössert; — es wäre, wenn man Takt gegen Takt setzen wollte, aus dem Zweivierteltakt ein Sechsvierteltakt geworden. Alle diese Umgestaltungen und Erweiterungen der Konstruktion müssen uns aus der ersten Melodielehre (Th. I. S. 36) und der Lehre von der Liedform (Th. II. S. 22) einleuchtend und geläufig geworden sein.

Dass — und wie sich nun zu der harmonischen Figuration Vorhalte (z. B. Takt 2 in No. 58) Durchgänge u. s. w. gesellen und neue Motive an die Hand geben, bedarf keines nochmaligen Nachweises.

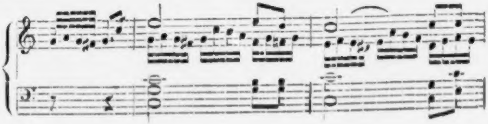
Mit Hülfe dieser vereinten Tongestalten erschliessen wir uns nun eine neue Reihe von Veränderungen, die wir in Erinnerung an frühere Arbeiten (Th. II. S. 77)

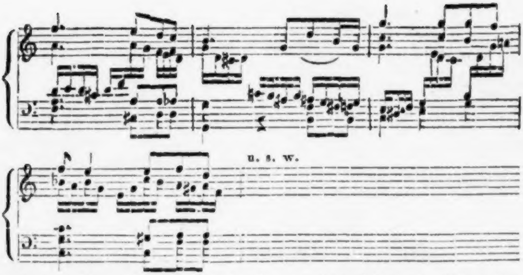
3. *die figurale Begleitung*

nennen können. Wie einst gegen den Choral mit einer oder mehrern Stimmen figurirt wurde, so kann es jetzt gegen die Melodie des Themas geschehen: es könnte z. B. unsre Melodie in dieser Weise —

60


durchgeführt, oder die Bewegung in eine einzige Stimme, z. B. eine Mittelstimme, —

61




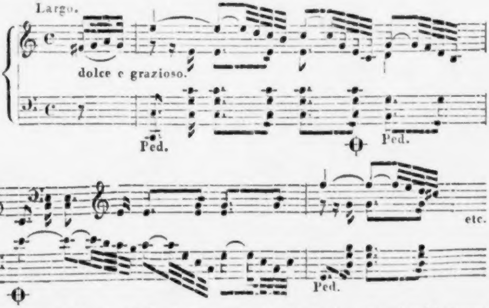
gelegt werden. Beiläufig hat in diesen beiden Fällen die Figuration auch auf die Hauptmelodie Einfluss geäussert; das Einfachere wäre gewesen, die Melodie unverändert beizubehalten.

Hiermit aber haben wir von selbst den Uebergang zu der letzten Reihe formeller Veränderungen gefunden; wir wollen sie als

4. die Variation der Melodie

bezeichnen und nur ein einziges Beispiel davon —

62



geben. Die Melodie (vielmehr der erste Abschnitt derselben) tritt zuerst in der Oberstimme auf und wird dann in der Unterstimme tenorisirend wiederholt: wahrscheinlich wird dieser wiederholende Wechsel der Stimmen nun zu dem zweiten Abschnitt der Melodie, und so ferner, wiederholt. — Hier ist auf die Aenderung der Melodie ausgegangen. Dies aber zieht sofort auch eine Aenderung der Begleitung nach sich, wie vorher in No. 60 und 61 umgekehrt, weil — von welcher Absicht auch die Komposition ausgehe — Melodie und Begleitung nothwendig zur Einigung streben.

Nur soviel ist nöthig, um in die verschiednen Tendenzen formeller Variation einzuweisen; das Weitere ergiebt sich nach dem jetzt und früher Erkannten von selbst. Je fleissiger der Jünger alle Arten von Variationsmotiven in konsequenter Entwickelung eines aus dem andern aufsucht, je stetiger und kunstmässiger er jedes nach seiner Tendenz verfolgt, je freier er bei aller Stetigkeit der Form und dem Sinne des Ganzen genug zu thun sucht: desto reicher wird auch nach dieser Seite hin sein Geist und sein Kunstbesitz emporwachsen. Diese Richtung seiner Ausbildung wird aber, wie schon S. 51 vorausbemerkt, nicht blos der eigentlichen Variation-Arbeit, sondern auch den bevorstehenden freiern und grössern Formen zu statten kommen. Ja, er wird sich bald überzeugen, dass er durch sie selbst in den polyphonen Aufgaben der Figuration und Fuge, die scheinbar so weit von der Variation abliegen, gefördert wird in Erfindungskraft und Freiheit und Leichtigkeit der Führung; wie denn überhaupt, nach unsrer alten Vorhersagung (Th. II. S. 8) keine Kunstform angebaut oder versäumt werden kann ohne entschieden günstige oder nachtheilige Folge für alle andern*).

Siebenter Abschnitt.

Die Karakter-Variation.

Dass der Ausdruck Karakter hier besonders auf die Kunstform bezogen werden soll, in der man ein Thema darstellt, ist bereits S. 56 gesagt. Sei auch der Ausdruck nicht vollkommen bezeichnend, so ist er doch in so fern zu rechtfertigen, als die Kunstform eines Satzes der allgemeinste Ausdruck seines Inhalts, mithin das allgemeinste Karakterzeichen ist. So verschiednen Inhalts auch alle Märsche, oder alle Fugen unter einander sind, so ist doch schon das Erste und Nächst-Entscheidende zur Karakterisirung eines Satzes gesagt, wenn wir aussprechen können, er gehöre der Marschform oder der Fugenform an. Er ist damit von einer ganzen Masse andrer Tonstücke wesentlich unterschieden.

Ein Variationenthema ist, wie wir S. 52 gesehen, ein liedförmiger Satz, kann aber auch als solcher einer bestimmten angewandten Liedform angehören; ein Beispiel zu Letzterm haben wir an dem Walzerthema, das Beethoven variirt hat. Abgesehen nun hiervon (es würde daraus nur folgen, — was sich von selbst versteht, — dass man ein solches Thema nicht erst in diese bestimmte Form verwandeln kann) hat die nächste Reihe von Karakter-Variationen es mit

---

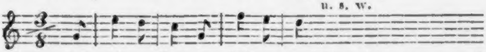
*) Hierzu der Anhang C.

1. Uebertragung in eine angewandte Liedform

zu thun.

Hierzu bedarf es keiner Anleitung, da wir schon früher und noch im vorigen Abschnitt uns geübt haben, eine Liedform in die andre überzuführen. Bisher, z. B. in No. 61 und 62 oder 57, ist dies nach freier Laune geschehn; schon hierbei haben wir Melodie und Taktart geändert. Jetzt muss, wie sich von selbst versteht, die Aenderung dahin gehen, dem Thema die wesentlichen Züge und Wendungen der neuen Liedform, die man sich zur Aufgabe gesetzt, aufzuprägen. Sollte unser Thema z. B. in einen Walzer verwandelt werden, so müsste es vor allem den rhythmischen Bau des Walzers, in dieser, —

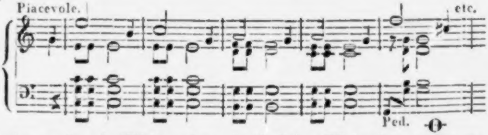
63



oder einer gehaltreichern Gestalt erhalten; zugleich müsste es — nach dem Herkommen dieser Form, denn nothwendig ist es ihr nicht — zu einem zweitheiligen Lied erhoben werden, was wir ebenfalls schon früher (Th. II. S. 40) gelernt haben.

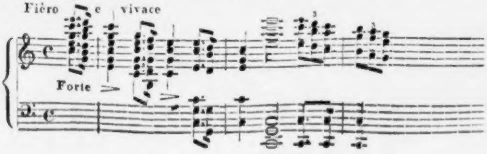
Bei dergleichen Aufgaben wird nun die neue Form so wichtig, dass man noch weniger eng wie sonst, an das Thema gebunden, dies vielmehr nur der erste Stoff zu einer gewissermassen neuen Komposition bleibt. Die freieste Verbrauchung der Motive ist hier nicht blos statthaft, sondern auch nothwendig. Der vorige Versuch eines Walzers ist z. B. schon wegen der Kürze der Melodie nicht wohl ausführbar; man müsste der Kantilene durch erweiterte Auslegung der Motive, —

64



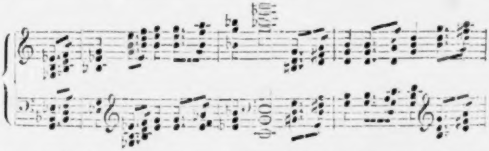
erst eine genügende Weite geben. In ähnlicher Weise könnte der geringen und engen Melodie der Marschkarakter —

65



zugänglich werden; es ist, wie man sieht, das erste Motiv dreimal auf verschiednen Stufen wiederholt und dadurch ein rhythmisches Glied von zwei Takten gebildet worden, dem sich ein gleich langes (wahrscheinlich mit a—cis—e—g nach D moll ausgehendes) von abweichendem aber naheliegendem Inhalt anschliessen wird. So würden aus den zwei ersten Takten des Themas (dem Motiv e, d, c) vier Doppeltakte — aus Zweiviertel-Viervierteltakt — geworden sein; die nächsten zwei Takte (das Motiv f, e, d) würden, wahrscheinlich auf der Dominante, gleiche Ausführung erfahren und nach diesen zwei Abschnitten würde aus den letzten Takten des Themas in gleicher Erweiterung — also auf acht Takte — der Schluss des ersten Theiles, wahrscheinlich in der Dominante, gebildet. Dann müsste ein zweiter Theil nach bekannten Grundsätzen (Th. II, S. 44) geschaffen werden; er könnte auf der Dominante oder einem fremdern Tone (z. B. der Parallele derselben, E moll, oder — da der Mollkarakter vielleicht dem hellen Wesen des Hauptsatzes nicht entspricht — in der Parallele der Unterdominante) mit dem umgekehrten Motiv auftreten, —

66



und da sich in der ganzen Breite des Haupt-Motivs oder vielmehr ersten Abschnitts (von vier Takten) festsetzen, oder in entschiednerer Weise (wie hier geschehn) und mit schnellerer oder keckerer Modulation vorschreiten*).

Dergleichen Umgestaltungen sind übrigens so oft dagewesen, dass wir sie mit diesem Wenigen für abgethan erachten und zu den

2. Uebertragungen in eine grössere Form

fortschreiten.

Hiermit sind zunächst die Rondo- und Sonatenform gemeint, deren nähere Bekanntschaft wir in den folgenden Abtheilungen machen werden. Bis dahin muss ihre Anwendung auf die Variation unterbleiben und wir bemerken nur zur Orientirung, dass in beiden Formen ein (meist liedförmiger) Hauptsatz sich mit Gängen und andern Sätzen zu einem Ganzen verbindet. Soll nun eine dieser Formen für Variation benutzt werden, so wird das Thema zum Hauptsatze der neuen Form erhoben und das Weitere frei (oder aus andersgewendeten Motiven des Hauptsatzes) zugesetzt. Weniger geschickt und darum seltner gebraucht ist übrigens zu solcher Verwendung die Sonatenform, weil diese eigentlich zwei Hauptsätze (oder gar Hauptpartien) hat, nebst mancherlei Nebensätzen und Gängen, mithin das Variationenthema eine nur untergeordnete Bedeutung behaupten kann.

---

*) Wie sind wir auf die Tonarten E moll und Es dur gerathen? — Wir fassten den Hauptton der letzten Tonart und Harmonie (g) als Mediante, als Terz einer andern Harmonie und Tonart auf, folgten also einem altbekannten harmonischen Motiv (Th. I. S. 101) zu modulatorischen Zweken. Die Auffassung des letzten Hauptons als Quinte hat das geringere Resultat einer Modulation in die Unterdominante. Wohl aber können wir umgekehrt die Terz (Mediante) des letzten Akkordes zum Grundton erheben und damit in eine neue Tonart, z. B. von g—h—d nach H moll oder H dur gelangen.

Ebenfalls nur oberflächlich ist einer dritten Form, die wir

Variationenfinale

nennen wollen, zu gedenken. Sie besteht darin, dass das Thema in mehrmaliger Wiederholung, einfach oder auf mannigfache Weise variirt und in verschiednen Tonarten mittels blosser Modulation oder durch verbindende Gänge zu einem grössern Ganzen erhoben wird. Eine bestimmtere Ordnung ist hier nicht sichtbar; es gehört vielmehr ein solches Tonstück in die Kategorie

der Fantasie,

(von der ebenfalls weiterhin die Rede sein wird) kann aber auch von den bestimmtern Formen des Rondo u. s. w. diese oder jene Wendung entlehnen.

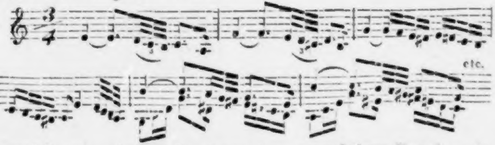
Die letzten Formen für Variation fassen sich als

3. Umwandlungen in polyphone Kunstformen

zusammen. Das liedförmige Thema soll Stoff geben zu polyphonem Satze.

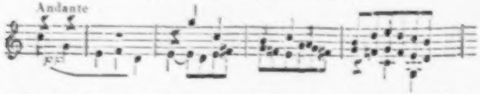
Denken wir zuerst der wichtigen Fugenform, so ist klar, dass das Variationen-Thema nun Fugenthema werden soll, dass aber selten oder nie ein Variationenthema dazu sofort und ganz geeignet ist. Man wird sich also nur an einen Theil desselben (wahrscheinlich die ersten Motive) zu halten und diesen nach den Erfodernissen des Fugensatzes umzubilden und zu benutzen haben. Unser Thema z. B. könnte in folgender Weise

67

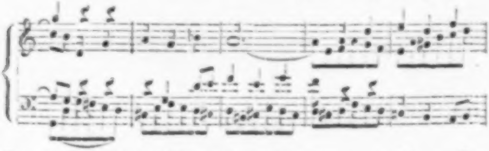


verwandelt und — bei der Buntheit seiner nunmehrigen Gestalt — in einer dreistimmigen (oder zweistimmigen) Fughette ausgeführt werden.

In dieser Weise hat Beethoven sein in No. 37 angeführtes Thema in der vierundzwanzigsten Variation zu einer Fughette verwendet. Er hält von demselben nichts, als den anfänglichen Quartenschritt und die Harmonie (diese auch nur vorübergehend) fest und gewinnt dieses Thema (vergl. Th. II, S. 296 No. 441)

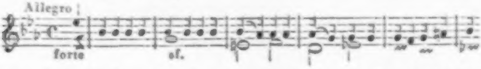
68


das vierstimmig durchgeführt und mit Hülfe des weitern (aus No. 37 nicht ersichtlichen) Inhalts des Variationenthemas zu einem Schluss auf der Dominante geleitet wird. Den zweiten Theil bildet eine neue Durchführung des Themas in der Verkehrung und Engführung, —

69


der Bass und zuletzt das Thema in rechter Bewegung folgen. Das Ganze hat die Form der Bachschen fugirten Giguen (Th. II. S. 306) nur in einem ganz abweichenden Sinne angewendet; eine stille Heimlichkeit deckt hier das Stimmgewebe an der Stelle des sprühenden Humors in jenen kleinen Meisterstücken Bachs. Aber auch hier ist nicht blos der sinnige Geist des Tondichters, sondern das eigenthümliche Weben und Leben der Kunstform auf das Glücklichste und Dankwertheste bethätigt.

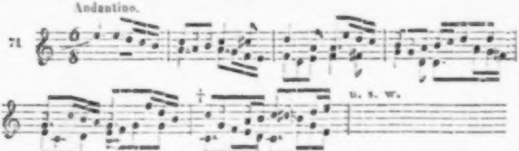
Nochmals muss dem neuern Meister dasselbe Thema Anlass zu einer Doppelfuge geben, in der zwei und dreissigsten Variation, — übrigens in einer fremden Tonart, Esdur. Der Quartenschritt und die Wiederholung des Melodietons geben Stoff für das erste Subjekt, das zweite Subjekt wird frei zugesetzt.

70


Dass hier mit Ausnahme der ersten drei oder vier Töne jede Hindeutung auf das Thema weggefallen, ist klar. Wär' es nun die Absicht des Komponisten, dem Thema recht getreu und nahe zu bleiben, so würde er natürlich dergleichen weite Abweichungen zu vermeiden, — folglich die Fugenform auszuschliessen haben. Der höhere Sinn der Variationenform ist aber, wie wir immer deutlicher erkannt, der: ein und denselben Grundgedanken als Grundlage oder Stoff in den mannigfachsten Gestalten und Karakteren auszubilden; und eben dies ist hier Beethovens Zweck und Verdienst.

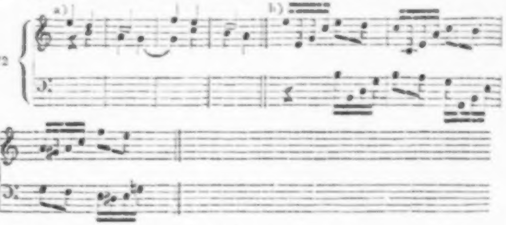
Anschliessender ist in den meisten Fällen die Form des Kanons, da der Kanon eine weiter erstreckte Melodie zulässt, als das Fugenthema sein kann, — ja eine beliebig weit erstreckte Fortführung gestattet. Daher kann bisweilen die ganze Melodie des Themas kanonisch durchgeführt werden. So liegt dem unsern in seiner Grundgestalt (No. 42) oder einer Umschreibung, z. B.

71



eine kanonische Durchführung in der Unterquinte oder Oberquarte sehr nahe, sie geht bis zu dem Zeichen ÷ in der anführenden Stimme und würde einen freien Abschluss erfodern, könnte auch mit einem gehenden Bass unterstützt werden. Eine zweite kanonische Durchführung wäre in der Unterquarte und Oberquinte, wie hier bei a —

72



anzulegen und könnte, wie bei b spielmässig oder durch zugesetzte Stimmen harmonievoller und rhythmisch belebter werden.

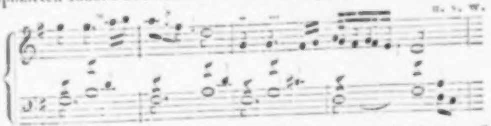
In gleicher Weise hat C. M. v. Weber in seinen „Sieben Veränderungen auf ein Zigeunerlied“ das ganze zweitheilige Thema zu einem zweistimmigen Kanon in der Unterquinte benutzt*); er lässt das Thema von der zweiten Stimme, die einen Takt später eintritt, Ton für Ton nachsingen, so dass nun dieselbe natürlich auch einen Takt später als die anführende Stimme schliesst; eine barocke, hier aber von Weber eben so geistreich als sachgemäss benutzte Form.

---

*) Theil II. S. 427 des Lehrbuchs.

Am reichsten finden wir diese Form der Variationen in den „dreissig Veränderungen einer Arie von Seb. Bach"*) ausgebeutet. Hier sind seinem anscheinend gar nicht dazu geeigneten, schon wegen seiner Länge, — zweimal sechszehn Takte, — dann wegen seines komplizirten Inhalts bedenklichen Thema (wir geben hier —

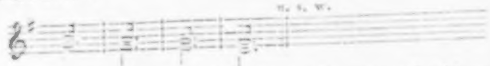
73



nur den Anfang) neben mancherlei Imitationen, einer Fughette und andern Veränderungen Kanons im Einklang und der Oktav, in der Obersekunde, Unterterz, Unterquarte und Oberquinte (diese beiden in der Verkehrung antwortend) in der Obersexte und Oberseptime abgewonnen.

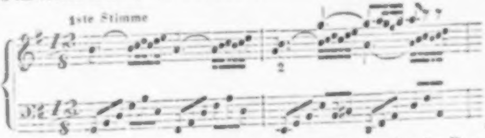
Die Ausführung dieser Arbeit war, wie man schon bei einem Blick auf das Thema errath, nur möglich, indem der Meister auf die Grundlage des Themas

74



zurückging und, an dieser festhaltend, sich die freieste Abweichung von der ursprünglichen Kantilene (No. 73) erlaubte. Dies erkennt man gleich im ersten Kanon, in der dritten Variation, —

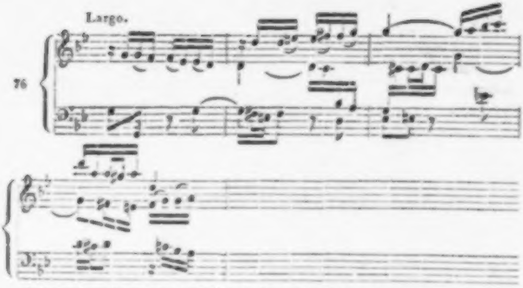
75



wo die Oberstimmen im Einklange nachahmen und ein gehender Bass sie unterstützt; aus jedem Takte der Grundlage (No. 74) ist hier ein halber Takt geworden. Von ähnlicher Beschaffenheit ist die funfzehnte Variation, ein Kanon in der Quinte und Verkehrung, —

---

*) Einige Variationen sind für ein Klavier mit zwei Manualen geschrieben, doch auch auf Instrumenten mit einem, wie die heutigen, ausführbar.



und die reizende achtzehnte Variation, ein Kanon in der Sexte, deren Anfang schon Th. II. S. 428 No. 625 angeführt worden.

Ueberall blickt das Behagen hervor, mit dem der alte Meister seine Aufgabe im Sinn jener Zeit, — wie Beethoven die erwählte ähnliche im Sinn der unsern, — aufgefasst und durchgeführt hat; nebenbei wird man überrascht, so manche Spielform schon hier (wenn auch mit Zurückhaltung, begränzter als unser Spiel und Instrument fodert) zu finden, die ein Jahrhundert später neu aufgefunden wurde. So zeigt die neunundzwanzigste Variation jenes Ineinandergreifen der Hände, das — wahrscheinlich ohne Entlehnung — in neuerer Zeit von A. E. Müller und manchem ihm Nachfolgenden als Motiv benutzt worden.

Achter Abschnitt.

Die Kunstform der Variation.

Unsre bisherigen Betrachtungen und Vorübungen betrafen nur die Einzelheiten der Kunstform, mit der wir uns bekannt zu machen haben. Nachdem wir die wünschenswerthen Eigenschaften des Themas erwogen und uns in der Erfindung und Durchführung der einzelnen Veränderungen geübt haben, werden wir uns leicht über die Kunstform selbst verständigen und sie dann künstlerisch anwenden können.

Soviel erhellt schon von selbst, dass die Uebungen der vorigen Abschnitte wohl dem Lehrzweck, nicht aber einem künstlerischen entsprechen. Da wir bei jenen Uebungen soviel wie möglich auf Vollständigkeit und konsequente Entwickelung einer Gestaltung aus der andern bedacht waren: so müssen unvermeidlich auch viele Gestalten hervortreten (als Beispiele dienen No. 54, 55, 56) denen nur ein geringes Interesse eigen sein kann; andre Gestaltungen, die vielleicht für sich allein ansprächen, können es nicht wegen zu grosser Aehnlichkeit mit andern, neben ihnen auftretenden. Schon die grosse Ausdehnung solcher Arbeiten macht ihre künstlerische Wirkung bedenklich, da man nicht hoffen darf, die eigne und fremde Theilnahme an demselben Grundgedanken ununterbrochen so lange festzuhalten: selbst die Musterarbeiten Beethovens und Bachs wird man nicht leicht in ununterbrochner Folge sich und Andern darstellen mögen.

Ferner haben wir bei den in den vorigen Abschnitten angeordneten Uebungen die Form und das Motiv jeder Variation so stetig, als nur die kunstgemässe Entwickelung des Ganzen irgend erlaubte, festgehalten. Auch dies ist (wie früher in der Liedform und bei den Figurationen) dem Uebungszwecke ganz entsprechend, wird aber oft eine gewisse Leere, oder auch Herbigkeit und Steifheit nach sich ziehen, wenn das Motiv für eine längere Verfolgung entweder zu unbedeutend, oder auch zu eigensinnig und abgeschlossen ist. Das Erstere wäre, bei weiter Ausführung, mit dem Motiv in No. 56, 64 u. a., das Andre vielleicht schon bei dem Motiv von No 57 der Fall.

Diese und ähnliche Bemerkungen leiten uns auf gewisse

äusserliche Regeln,

unter deren Schutz wir wenigstens den gröbern Missständen auszuweichen hoffen dürfen. Allein man wird schon im Voraus darauf gefasst sein, dass hier wie anderswo äusserliche Rathschläge für eine so von innen heraus lebende und bedingte Angelegenheit, wie die Kunst ist, nur unzulänglich und zweifelhaft ausfallen müssen. Das Hauptsächliche ist wohl Folgendes.

Erstens halte man in der Ausdehnung der Komposition Maass: man trachte nicht so viel wie möglich, sondern nur Antheilwürdiges, — und von diesem auch nur Einiges, lieber zu wenig als zu viel, zu geben.

Zweitens halte man an der konsequenten Entwickelung der verschiednen Sätze aus einander nur soweit fest, als daraus keine Einförmigkeit der Gestalten zu befürchten ist. Wären daher die Motive No. 54, 55, 56, 58, jedes für sich betrachtet, auch vom höchsten Interesse: so würde es doch unklug sein, sie zu künstlerischer Wirkung nach einander abzuhandeln. Vielmehr trachte man, die Reihe stetiger Entwickelungen da, wo sie zu ermüden droht, durch abweichende Gestaltungen zu unterbrechen, das Ganze durch den Gegensatz verschiedner Bildungen und Karaktere mannigfaltiger und anziehender zu machen.

Drittens wisse man bei Motiven, die kein zu langes Beharren rathsam machen, oder bei Thematen von ungünstiger Länge oder

Konstruktion selbst innerhalb der einzelnen Variationen mit den Motiven oder der Weise ihrer Benutzung angemessen zu wechseln. —

Die Unzulänglichkeit dieser und ähnlicher äusserlicher Regeln leuchtet ein. Doch darf ihre Betrachtung und einstweilige Beobachtung, bis wir uns auf einem höhern Standpunkte befestigt haben, nicht verschmäht werden; ihre günstige Einwirkung lässt sich an den Kompositionen gar vieler zum Theil hochverehrungswürdiger Künstler gar wohl erkennen. Wir tragen kein Bedenken, einen unsrer grössten Meister, W. A. Mozart, als vollwichtiges Beispiel aufzuführen.

Die zahlreichen Leistungen desselben in der Variation scheinen vom grössern Publikum bei Seite gelegt. Unstreitig ist ein Theil derselben zu sehr irgend einer flüchtigen Veranlassung entsprungen, als dass man jenes thatsächliche Urtheil ungerecht finden könnte; auch ist eben in dieser einfachen Form die Entfaltung eines reichern und klangvollern Spiels, wie es unsre Zeit (S. 17) mit Recht fodert, allzu ungern zu missen. Demungeachtet findet sich auch in diesem Kreise so manches Feine, Anmuthige, ja tiefer Beseelte, ja oftmals eine so entschiedne Ueberlegenheit des Inhalts vor vielen glänzenden neuern Kompositionen: dass der Kenner gern darauf zurückkommt und weder billigen, noch fürchten kann, es werde auch das Gute mit dem Geringern der Vergessenheit zum Raube werden.

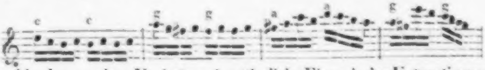
Hier nun, auf der Gränze zwischen äusserlicher abgefertigten und solchen Arbeiten, in denen sich schon der feine, innerlicher erweckte Geist des Künstlers geltend macht, kann jene äusserliche Angemessenheit am deutlichsten beobachtet werden.

Bei mässig langen Thematen (meist von zweimal acht Takten) beschränkt sich Mozart gern und klüglich auf die Zahl von sechs bis zwölf Variationen, selbst da, wo er sich für die Lösung der Aufgabe mehr als gewöhnlich angereizt fühlt; wie z. B. in den Ddur-Variationen, die das Finale der fünften Sonate (des ersten Breitkopfschen Hefts) bilden, oder in den Gdur-Variationen auf das alte Lied: „unser dummer Pöbel meint.“

Ueberall findet sich eine gewisse Stetigkeit der Entwickelung, die meist übereinstimmende Schritte macht und sogar äusserlich leicht zu bezeichnen ist. Die einfachern und kenntlichern Variationen gehen voran, die bewegtern oder zusammengesetztern und entferntern folgen; später fehlt es selten an einem Adagio mit sehr verzierter Kantilene (auch wohl Minore) worauf dann ein lebhafterer, walzer- oder menuettartiger Satz schliesst.

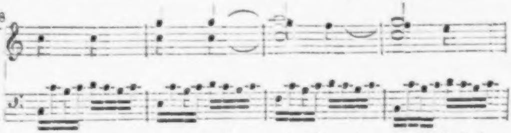
Mit dieser Stetigkeit des Fortschrittes geht die Sorge für Abwechselung Hand in Hand; auch sie ist äusserlich leicht erkennbar. In den so manches Artige enthaltenden Variationen auf das Lied „*Ah vous* *dirai-je Maman“* *) vielleicht am deutlichsten. In der ersten Variation wird das Thema (wir haben es mit Buchstaben übergeschrieben) in der Oberstimme leicht figurirt,

77



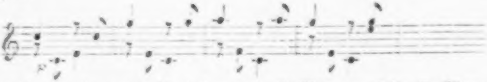
worauf in der zweiten Variation eine ähnliche Figur in der Unterstimme

78



als Begleitung zu anziehenderm Gesang der Oberstimmen wiederkehrt. In der dritten Variation fasst die Oberstimme das Thema in freierer harmonischer Figuration in Achteltriolen; dieselbe Bewegung wird in der folgenden von der Unterstimme als Begleitung benutzt. Darauf folgt ein artig und sinnig weitergeführtes Wechselspiel beider Stimmen, —

79



und nach zwei bewegten Variationen für die Unter- und für die Oberstimme ein fein empfundenes Minore mit nachahmenden Stimmen und ein ähnlich gestaltetes munteres Maggiore. Eine bewegtere, auf harmonische Figuration gegründete Variation regt frischeres Leben an, worauf ein sinnig und zierlich geführtes Adagio und ein spielvollerer Satz den Beschluss machen. — Das Ganze ist voll artiger und empfundener Nüanzen, die sich aus den obigen Andeutungen (die nur den Nachweis der Gestalten bezwecken) nicht entnehmen lassen **).

Bei andrer Gelegenheit dient dem überall, im Kleinen wie im Grossen so glücklich berathenen Meister ein Wechsel der Motive oder ihrer Anwendung, um, besonders bei einfachern Thematen, Mannigfaltigkeit in die Ausführung zu bringen, ohne die Einheit des Inhalts zu verlieren. Dies zeigt sich uns deutlich in den A dur-Variationen, die mit ein Paar andern Sätzen als Sonate im ersten Hefte der gesammelten Werke abgedruckt sind.

Das Thema schliesst, wie schon S. 53 gesagt ist, sowohl den ersten, wie den zweiten Theil im Hauptton und setzt beide Vordersätze deutlich und gleichmässig auf der Dominante ab; unstreitig eine bedenkliche Einförmigkeit der Konstruktion, wenn man erwägt, dass dieselbe sich durch alle Variationen wiederholen wird. Noch ungünstiger erscheint aber endlich das Thema (so anmuthig es ausserdem ist) dadurch, dass der Inhalt des ersten Vordersatzes sich fast unverändert — mit Ausnahme der für die Konstruktion nöthigen Abweichungen — im Nachsatze des ersten und zweiten Theiles wiederholt.

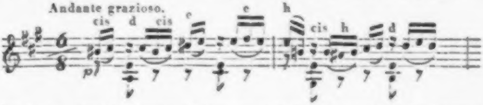
---

*) Heft 2 der Breitkopfschen Ausgabe; neuntes Thema.

**) Ein ähnliches Verhalten zeigt sich in den vierhändigen G dur-Variationen im achten Heft der gesammelten Werke.

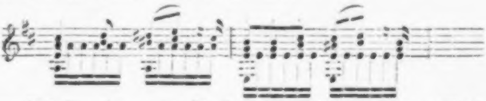
Was nun der Grundlage, dem Thema, an Mannigfaltigkeit abging, musste der Komponist in den Variationen durch wechselreiche Anordnung vergüten. Das durchgehende Mittel war aber, die Abschnitte des Themas zu Wendepunkten der Variationen zu benutzen. So wird in der ersten Variation im Vordersatze des ersten Theils dieses Motiv —

80



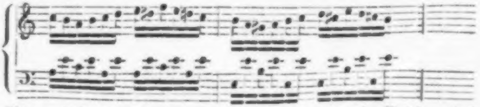
durchgeführt, der Nachsatz aber verweist die Sechszehntelbewegung in den Bass und nimmt in den Oberstimmen —

81



festere Melodie; der zweite Theil ergreift wieder das erste Motiv (No. 80) zum Schluss aber kehrt das andre (No. 81) wieder. Eben so hat in der zweiten Variation die Oberstimme das melodisch verzierte Thema, der Bass aber harmonische Figuration in Sechszehnteltriolen als Begleitung; beim Nachsatz übernimmt die Oberstimme die Triolen (und in ihnen die Melodie) und der Bass befestigt in Achteln die Taktbewegung. Im zweiten Theil wechseln beide Formen genau wieder, wie in der ersten Variation. Die dritte Variation (Minore) bringt die Melodie in einer fliessenden Sechszehntelfiguration, unter Sechszehntelbegleitung des Basses.

82



Hier würde eine Umkehrung der Figuren wenig Erfolg gehabt haben; Mozart unterscheidet daher die Partien, genau wie in den vorigen Variationen, wenigstens durch Oktavverdopplung der Oberstimme im Nachsatze des ersten und am Schlusse des zweiten Theiles. In der nächsten Variation war der gewohnte Wechsel gar nicht rathsam und der erste Theil wurde einheitsvoll durchgeführt. Doch lässt es Mozart nicht dabei bewenden; er bildet nun den Vordersatz des zweiten Theils ganz abweichend, ja fremd, — und kehrt mit dem Nachsatz auf das ursprüngliche Motiv zurück. Aehnliches Verhalten ist auch in den letzten beiden Variationen zu bemerken.

Solche Behandlungsweise ist nicht blos in den mozartschen, sondern auch in haydnschen, in den frühern beethovenschen und unzähligen neuern Variationen bis auf diesen Tag zu beobachten. Sie geht so einfach aus der Natur der Sache hervor, dass auch das

innerliche Gesetz

unserer Kunstform zunächst auf sie hinführt, man also auch hier in der Uebereinstimmung der Meister nicht etwa ein Herkommen (Th. II, S. 7) sondern die Wirkung eines allgemeinen Vernunftgrundes erkennt. Herkommen, todte Regel, unfruchtbare Manier ist nur vorhanden, wo man nicht auf den Vernunftgrund hat dringen wollen.

Der natürliche oder vielmehr kunstvernünftige Ursprung unsrer Kunstform ist nämlich — und hierauf leiten alle bisherigen Betrachtungen und Uebungen hin — kein andrer, als

der liebevolle Antheil des Komponisten an seinem Thema,

und zwar an einem liedförmigen und in sich befriedigend abgeschlossenen. Schon einmal haben wir uns in Themate vertieft und sie zu höherer Geltung erhoben; das war in der Fugenform, einigermassen auch in den Figural- und Nachahmungsformen der Fall. Allein hier war das Thema keineswegs in sich befriedigend abgeschlossen, schon an sich ein Kunstwerk; selbst das vollkommenste Fugenthema konnte nicht vollkommen befriedigend, kein selbständiges Kunstwerk genannt werden, weil es der Harmonie und jeder mehrseitigen Entfaltung entbehrte. Daher eben regten jene Themate nothwendig zu polyphoner Behandlung an; es traten die Anfangs fehlenden Stimmen herzu und wetteiferten mit der ersten und unter einander, das Thema in mannigfachen Beziehungen zu zeigen und damit ein Kunstwerk erst zu schaffen.

Das Thema zu Variationen ist ein Lied, also ein in sich abgeschlossenes und an sich ohne Weiteres befriedigendes Kunstwerk. Wiefern ein solcher schon in sich vollkommner Satz sich mit andern Sätzen und Gängen zu einem grösserm Ganzen verbinden könne, ist theils in der Lehre von der Liedform (Th. II. S. 45) gewiesen worden und wird in den nächsten Abtheilungen noch weiter zur Sprache kommen. Hier aber, in der Variationenform, is es das Lied an sich allein, das unser Interesse festhält.

Der nächste Ausdruck dieses Interesse ist, dass wir bei ihm weilen, dass wir das liebgewonnene Lied wiederholen.

Nun aber ist es psychologisch unmöglich, lange bei der blossen Wiederholung zu verweilen. Unser Interesse mag sich steigern oder nachlassen, so kommen wir zu der beabsichtigten Wiederholung mit einer andern Stimmung heran, wär' es auch nur eine gleichartige aber erregtere oder gemilderte. Dann aber ist bei der Regsamkeit unsers geistigen Lebens ein innres Fortschreiten, selbst bei äusserm Verweilen, nothwendig, ja unvermeidlich; wir werden bei demselben Gegenstand erst allgemeiner, dann mehr im Einzelnen, erst an dieser Seite und diesen Momenten, dann an andern theilnehmen; sogar Fremdes kann seinen Einfluss äussern. Und wenn wir nun diesem Wandel unsers innern Lebens, während es auf denselben Gegenstand gerichtet bleibt, Raum geben, wie Wahrheit und Natur verlangen, so werden eben aus den Wiederholungen, die unsre Neigung uns abverlangte, Veränderungen.

Es versteht sich von selbst, dass Neigung und fortschreitende Stimmung mit ihren Aeusserungen nicht Gegenstand der Lehre und Uebung sein können. Eben so deutlich erkennt man aber in diesen Seelenzuständen den Urgrund der Kunstform und aller ihrer Regeln und Hervorbringungen, die wir bisher mehr von aussen her, zum Zweck der Vorübung und äusserlicher Orientirung zu uns herangezogen haben; und nicht weniger haben alle Abweichungen vom Rechten keinen andern Grund, als dass wir etwas Anderes gethan, als Neigung und fortschreitende Stimmung verlangten, — oder dass wir unsre Empfindung nicht soweit geläutert und erhoben, unsre Bildung nicht genugsam gesteigert haben, um damit dem Standpunkt unsrer Zeit zu entsprechen.

Kaum möchte sich irgendwo ein edleres Bild finden, wie Neigung und Stimmung sich auf das Reinste und Bescheidenste künstlerisch ausgeprägt haben, als in den Variationen, die Haydn zu dem von ihm gesungnen Volksliede Oesterreichs geschrieben. Das sanfte Lied, das so schön die Gemüthsstille eines glücklichen, der väterlichen Herrschaft kindlich geweihten Volkes ausspricht, wird von den vier Instrumenten*) sanft und erhebend vorgetragen. Dann übernimmt die zweite Violin die Melodie und die erste umgiebt sie schmückend mit einer anmuthigen Begleitung; dies ist die erste Variation. In den beiden folgenden Variationen haben erst das Violoncell, dann die Bratsche die Melodie und die andern Instrumente figuriren dagegen. In der vierten und letzten Variation ist die Melodie wieder in die erste Violin zurückgekehrt und wird durch bedeutendere Harmonie und einfache aber gefühlte Wendungen zu höherer Weihe entzündet. — In ähnlicher

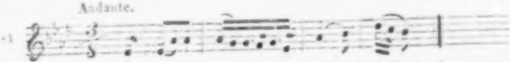
---

*) In dem Cdur-Quartett, No. 1 der Trautweinschen Ausgabe.

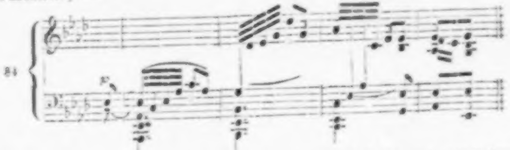
Weise aber durchaus heiterm Sinn hat dieser freudigste und heiterste aller Tondichter in der Gdur-Symphonie*) ein Thema seiner Arie aus den Jahreszeiten, „Schon schreitet froh der Ackersmann“ durchgeführt.

Wenden wir uns nun zu den Werken für unser Instrument zurück, so ist es Beethoven, der Vollender der Klaviermusik, der sich mit innigster Hingebung und folglich auch im höchsten Sinn und Gelingen der Variation gewidmet hat. Es sei hier nicht mehr von seinen frühern Arbeiten, eben so wenig von der Verwendung unsrer Form in der siebenten und neunten Symphonie, in der *Eroica*, in dem grossen B-dur-Trio (Op. 97) im Septuor und Anderm die Rede, sondern nur von drei besondern Werken.

Das erste ist die Asdur-Sonate Op. 26, deren erster Satz ein Thema mit Variationen bildet. Beiläufig kann die ganze Sonate, wie fast alle beethovenschen, als Muster einer sinnvollen, vielseitigen, wahrhaft dichterischen Behandlung des Instruments gelten. — Das Variationenthema ist ein nicht entlehntes, sondern aus tiefer, sehnsuchtsvoll sich steigernder Empfindung hervorgetreten. Dieser innere Sinn bethätigt sich in jeder der Variationen, oder vielmehr, er schafft sie. Der erste Aufschritt des Themas, — *es—as*, —



wird, in solchem Sinne höher beseelt, gleich zum Motiv der ersten Variation; —



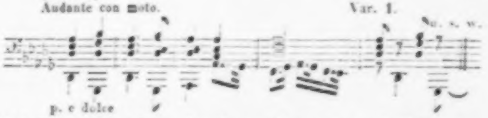
die Empfindung bestimmt, verstärkt, vermannigfacht sich mit jedem Schritt mehr, wenn das verlangende Motiv bald immer höher empor dringt, bis in die vierte Oktave vom Anfang, bald schüchtern und verschlossener in die ursprüngliche Region zurücksinkt. In der zweiten Variation ist Alles in Bewegung aufgelöst, das Thema im Tenor, das Emporstreben noch mächtiger waltend. Derselbe Zug, aber in vergrämter Stimmung, bestimmt den Gang der folgenden Variation (Minore) und es ist eine Folge davon, dass die nächste Variation (Maggiore) milder und tröstend, aber nicht festgestellt, zwischen Höhe und Tiefe, Aufschwung und Zurücksinken gleichsam schwankt. Die letzte Variation giebt das Thema, zwischen Diskant und Alt abwechselnd vertheilt, in bewegter aber doch sichrerer Weise und schliesst mit wohlthuend süsser Beschwichtigung. Der tiefere Sinn des Ganzen und namentlich des Schlusses würde wohl nur durch einen Hinblick auf die folgenden Sätze der Sonate zu deuten sein, den wir uns hier als nicht hergehörig versagen müssen.

---

*) No. 3 der Botheschen Partiturausgabe.

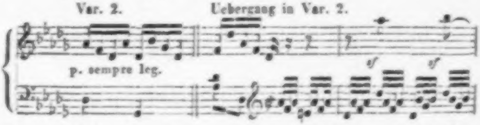
Noch viel abgeschlossener in innrer Einheit sind die Variationen, die den Mittelsatz der unsterblichen F moll-Sonate (Op. 57) bilden*). Auch ihr Sinn ist nicht anders, als aus dem Zusammenhang des ganzen Tongedichts, namentlich aus dem vorangehenden Satze tiefer zu erkennen. Genug, nach gewaltigem Sturm, in dem leidvolle und selige Klänge, Leidenschaft und ödes Versinken scheinen vorübergeweht zu werden, setzt sich nun in leiser, dunkler Tiefe, höchst zusammengehalten, verlangenvoll wie ein Gebet in tiefster Verfinsterung, das Thema fest. Die erste Variation wiederholt es nur zagender, —

85



die Melodie ist gebrochen, der Bass schleppt zögernd aber festgeschlossen nach. Tröstlicher, in milderer Tonlage und sanft bewegt, bringt die folgende Variation den gelöstern Gesang und führt unmittelbar in die dritte über, in der das Thema in zarter feiner Weise, wie zu Harfenbegleitung —

86



intonirt wird. Mit einer etwas erweiterten Ausführung leitet dieser Satz zum Thema in tiefer und mittler Lage, in erster Einfachheit, aber von bewegtern Motiven angeregt, zurück, dann aber — was nicht weiter hierher gehört — in das unruhige, mächtig strebende Finale der Sonate hinein. Nirgends möchte sich eine so eng geschlossene, so durchaus stetige, an den (äusserlich genommen) einfachsten Motiven sich genügen lassende Entwickelung wiederfinden, als hier. Aus tiefster Verlassenheit trostvoll emporgeflügelte, wieder in sich zurückkehrende Andacht.

---

*) Ein ähnlicher Satz, nur von mindrer Bedeutung, ist das Andante der G dur-Sonate Op. 14.

Das dritte Werk, das hier, wenn auch nur flüchtig, — zur Anregung, zur Hindeutung auf Höheres, — erwähnt werden muss, ist das Finale der Cmoll-Sonate, Op. 111. Ein tiefempfundnes, von zarter inniger Wehmuth überfliessendes Thema wird hier in höchster Stetigkeit, aber auf das Reichste weiter und weiter ausgeführt, beunruhigter, dann anmuthig erregt aber in den elegischen Grundton der Stimmung zurücksinkend, neuermuthigt und in kühnem Schwunge sich aufraffend, später in tiefster Versunkenheit; — wer wagte, den überreichen geheimstverhüllten Seelenbewegungen überallhin mit Worten zu folgen! —

Wir dürfen diesen Punkt, mit dem sich die erste Reihe unsrer Mittheilungen und Uebungen abschliesst, nicht verlassen, ohne zweierlei Betrachtungen anzustellen.

Die erste.

Ueberblicken wir die sämmtlichen Motive der Variationen aus der Fmoll-Sonate (No. 85 und 86) oder die der Asdur-Variationen und der von Mozart angeführten: so muss uns, zumal bei den erstgenannten, auffallen, dass diese Motive weder so zahlreich, noch so eigenthümlich ausgebildet erscheinen, als wir nach den Vorübungen der vorigen Abschnitte für uns selber leicht erreichbar achten dürfen. Dass hier nicht an eine Dürftigkeit der Erfindung oder Ausbildung gedacht werden darf, versteht sich bei dem hohen Namen der Meister von selbst; hat doch Beethoven eben in der Variationform das Tiefste und Eigenthümlichste geschaffen, das ihr je zu Theil geworden und gehören doch die zuletzt erwähnten Variationen zweien seiner eigenthümlichsten und mächtigsten Werke an.

Eben hierin erkennen wir, dass ein Höheres, als das Trachten nach äusserm Reichthum oder originalen Einzelheiten die Meister geleitet hat, dass sie treu und rein der Stimme ihres Herzens oder der Idee ihres Werkes gefolgt sind und eben hierin sich und ihren Beruf am höchsten geehrt haben. Sie würden aber weder die Kraft noch den Muth dazu besessen haben, wenn nicht das redlichste und erfolgreichste Streben für ihre künstlerische Ausbildung vorangegangen wäre und sie in den Stand und das Recht gesetzt hätte, nur der innern Stimme zu folgen. Auch ein minder Ausgebildeter hätte gar leicht auf Erfindungen, wie die in No. 86 aufgewiesenen, kommen können. Aber in dem geheimen Bewusstsein seiner Beschränkung würde ihm das Gefundne, weil es nichts hinter sich hätte, ungenügend, trivial erscheinen und er würde unwiderstehlich zu Gesuchterm hingetrieben werden, oder an dem für ihn Dürftigen gefesselt stehen bleiben.

Die zweite.

Hier zum erstenmal ist nicht zu umgehen gewesen, von einem tiefern Sinn, der Kunstwerken inwohnen könne, Erwähnung zu thun.

Dass vielen Kompositionen ein tieferer Sinn als das blosse Tonspiel oder ein blosses dunkles Gefühl inwohnt, — dass viele von einer mehr oder weniger lichten und bestimmten Idee angeregt und aus ihr heraus gebildet sind: dürfte nicht füglich bestritten werden, da alle Meister unsrer Kunst theils in ihren Werken (und zwar in ihren höchsten, aus der reifsten und kräftigsten Periode ihres Schaffens) theils mit ausdrücklichen Worten davon Zeugniss ablegen und man wohl kein gültiger Zeugniss erwarten kann, als von denen, in welchen die Kunst ihre höchsten Lebensmomente erreicht, die selbst nichts anderes, als eine Verkörperung, Individualisirung der allgemeinen Kunstidee sind. Bezweifelt hat die Wirklichkeit eines solchen höhern Geistes in der Musik nur desshalb werden können, weil diese Kunst am weitesten entfernt ist von der Fähigkeit klarbestimmten und unzweideutigen Ausdrucks, in ihr der Geist in seinem innerlichen Verhülltsein und Geheimniss lebt und derjenige Beobachter, dem die innerste Idee eines Kunstwerkes entschlüpft oder ganz verborgen bleibt, an den mannigfachen Aeusserungen für Sinn und Gefühl noch einen so überreichen Inhalt empfängt, dass er sich trösten und mit einigem Schein der Wahrheit überreden kann, das sei schon der ganze Inhalt des Werkes.

Das Dasein eines solchen tiefern Inhalts unserer Kunst dem Jünger verhehlen wollen, wär' ein eben so unbefugtes als unausführbares Unternehmen; die Werke und Worte der Meister und früher oder später die eigne Ahnung der nach dieser Seite Berufenen zeugen zu laut.

Allein die weitere Erörterung gehört nicht der Kompositionslehre zu, sondern muss der Musikwissenschaft*) vorbehalten bleiben und zwar desswegen, weil die Entstehung oder Bildung der Ideen und Gemüthszustände und Darstellung in Kunstwerken nicht Gegenstand der Lehre und Uebung sein können. Jener geistige Inhalt kann nicht gegeben und gesucht werden, sondern nur aus dem Gesammtleben hervortreten; ihn und seine Ausgeburt in Tönen haben wir nur als höhere Gabe zu empfangen. Und wenn in der That bisweilen die anregende Idee einem Künstler von aussen gegeben worden: so konnte sie sicherlich nur Leben gewinnen, wenn sie verwandte Geistesrichtung und Regung bereits vorfand; sie konnte nur wecken, was schlummernd oder traumhaft wirklich schon da war.

---

*) Einiges ist darüber in der Schrift des Verf. „die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit" gesagt.

Schon aus diesem Grunde müssen wir dem Jünger sogar ausdrücklich rathen, jenem geistigern Gehalt nicht willkührlich nachzustreben; er ist seiner Natur nach nicht oder nur ausnahmsweise von unserm freien Willen abhängig. Eigenwillig aber ergriffen leitet dieses Trachten, das dann ein missverständiges zu nennen ist, gar leicht aus der reinen und sichern Sphäre unsrer Kunst in Regionen, wo unmittelbar und durchaus Musikalisches sich fremden Geistesbethätigungen anlehnt und mit ihnen zusammengeht in eine neue und höhere Einheit. Hier droht aber dem nicht ganz Durchgebildeten und Gekräftigten die Gefahr, an seinem musikalischen Gehalt einzubüssen, ohne des höhern theilhaftig zu werden, ja diesen zu suchen, wo er in der That gar nicht zu finden ist.

So werden wir denn auch hier von der Lehre selbst an ein über alle Lehre und Uebung hinausliegendes Höheres erinnert, dessen wir uns durch die gewissenhafteste Bildung würdig und vielleicht theilhaftig zu machen haben*)

---

*) Hierzu der Anhang **D.**

Zweite Abtheilung.

Die kleinen Rondoformen.

In der vorhergehenden Abtheilung haben wir den Anfang gemacht mit den Studien des Instrumentalsatzes, und zwar mit dem Klavier. Diese Studien wurden unter Anwendung der leichtesten Formen angestellt, solcher, die uns dem Wesen nach schon bekannt waren.

Auch jetzt bleiben wir bei dem Klavier; aber wir wenden uns zu neuen Formen, — und zunächst zur Rondoform. Diese neuen Formen, die sich uns bald als Zusammenstellungen älterer einfacher zu erkennen geben werden, sind so wenig, wie die bisher betrachteten, dem Klavier ausschliesslich eigen. Aber sie finden bei ihm ihre leichteste Anwendung und ihre Vorübung wird uns höhere Instrumentalstudien auf das Erwünschteste erleichtern, während sie selbst in Hinsicht ihrer Anwendung auf das Klavier schon in den Uebungen der ersten Abtheilung genügende Vorbereitung finden. — Aus dem letztern Grunde und zur Ersparung des Raumes werden wir uns auch oft gestatten dürfen, statt ausgeführter Sätze blosse Entwürfe zu geben.

In der Variationenform war der als Thema dienende liedförmige Satz so entschieden Hauptsache, dass neben ihm gar nichts Anderes Raum fand, alles Weitere nur Veränderungen, Zusätze u. s. w. an ihm waren. Insofern waren wir mit dem ganzen Streben wesentlich nicht über das Lied hinausgekommen; jede Variation ist im Grunde nichts als eine modifizirte Veränderung des Liedes.

Wie nun, wenn wir über das Lied hinaus gehen wollen? wenn dasselbe, das uns Thema geworden, uns gleichwohl nicht vollkommen befriedigt, wir noch ein Anderes, das nicht im Liede liegt, begehren? —

Dieser Gedanke leitet uns auf die weiter noch bevorstehenden Formen.

Jenes Andre, zu dem wir uns noch nach unserm Liedsatz, — er soll nun, in Bezug auf seine Bestimmung als Haupttheil eines grössern Ganzen

Hauptsatz

heissen, — getrieben fühlen, kann Gang oder Satzkette, Satz oder Periode oder Lied, also mit einem Wort

Gang oder Satz

sein, und zwar Beides in homophoner oder polyphoner Weise.

Lassen wir einem vollkommen abgeschlossenen Liedsatz einen andern für sich bestehenden ohne innere und feste Verbindung folgen, so erhalten wir keine neue Form, sondern nur eine Folge verschiedner aneinander gereihter Liedsätze, dergleichen wir schon im zweiten

Theil der Lehre, S. 53 kennen gelernt. Neue Formen dagegen entstehen, wenn verschiedne Sätze, oder Sätze und Gänge sich zu einem nicht bloss äusserlich aneinandergestellten, sondern innerlich zusammenhängenden, festverbundnen Ganzen einigen.

Die Natur und Zahl der in Verein tretenden Einzelheiten und die Weise ihrer Verwendung und Verknüpfung begründen den Unterschied der hier entstehenden Formen.

Zunächst sind zweierlei Fälle zu unterscheiden.

Entweder bleibt jener Liedsatz, von dem wir ausgehen, alleiniger Hauptsatz, gegen den alles Weitere nur Nebensache ist und der daher auch seine abgeschlossne Form festhält. Oder es tritt neben den einen Hauptsatz noch ein zweiter oder noch mehrere mit gleichem Antheil und Rechte, wesshalb denn auch die im andern Fall abgeschlossne Form sich löst und ändert. Die erstere Reihe von Formen fassen wir unter dem Namen

Rondoform

zusammen. — Einstweilen denke man dabei der alten Form des Rundgesangs (*Rondeau*) in dem ein Einzelner nach dem andern einen Vers singt und am Schlusse jedes Verses der Chor den Refrain wiederholt, der sich mithin als Hauptsatz geltend macht.

Das Nähere stellen wir uns gleich mit praktischen Versuchen vor.

Erster Abschnitt.

Die erste Rondoform.

Wir gehen von einem Liedsatz aus, der nun

Hauptsatz

werden, mithin — wie schon der Name andeutet — noch eine weitere musikalische Ergiessung, noch einen Inhalt ausser ihm selber nach sich ziehen soll.

Dies kann naturgemäss nur der Fall sein, wenn der Satz selber in sich oder im Gemüthe, nach der Stimmung oder Erregung des Komponisten nicht vollkommen befriedigend ist. Denn wäre er an und für sich genugthuend, so bedürfte es ja keines Weitergehens; vielmehr wär' alles Fernere überflüssig, folglich belästigend und störend.

Woran erkennen wir nun, dass ein formell vollkommen abgeschlossener Satz — denn das ist schon dem Kunstnamen nach und ausdrücklich (S. 91) Voraussetzung — doch für sich noch nicht befriedige und eine weitere Entwickelung ausserhalb seiner verlange? —

Da hier allein von innrer Befriedigung die Rede sein kann (denn die äusserliche liegt schon in der formellen Abrundung und

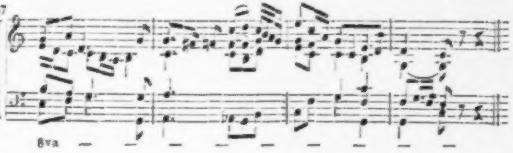
Abschliessung) so ist freilich an äusserliche und darum absolut bestimmte Merkmale nicht zu denken. Wir können nur aussprechen:

> ein Satz ist in sich nicht befriedigend, wenn er eine geistige Bewegung hervorruft, der er an sich selber nicht zu genügen, — wenn er einen Inhalt anregt, den er innerhalb seiner nicht zu erschöpfen vermag.

Aber selbst diese Bestimmung ist nicht vollkommen ausreichend. Denn da jeder geistige Inhalt einer unermesslichen Erweiterung nach den verschiedensten Seiten fähig ist, so hängt es grossentheils von der Individualität und jedesmaligen Stimmung ab, wo man sich begränzen und nach welcher Seite man sich ausbreiten will. — Diese Unmöglichkeit einer absoluten Bestimmung ist aber nicht ein Schade, sondern eine Wohlthat; denn auf ihr beruht die Freiheit der Kunst, die Möglichkeit für jeden einzelnen Künstler, sich in seiner Weise frei und eigenthümlich zu entfalten. Auch die Lehre hat sich dabei nicht zu beklagen. Ihre Aufgabe ist ja durchaus keine andre, als, zur Freiheit zu führen, alle Wege zu ihr zu eröffnen. —

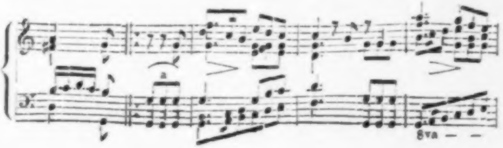
Um Raum zu sparen, wählen wir einen schon Th. II, S. 301 unter No. 446 gegebnen Liedsatz. Wir nehmen an, er sei klaviermässig geschrieben (er ist allerdings mehr im Sinne des Orchesters gedacht und wir werden die Folgen davon zu tragen haben) und lenken ihn entweder, etwa vom elften Takt an in dieser Weise

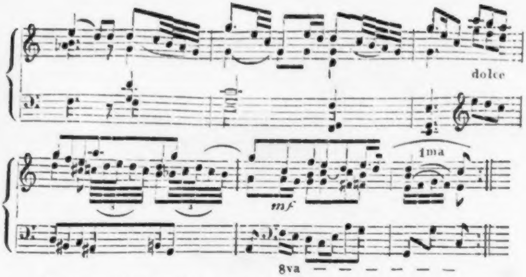
67



(oder in der Th. II, No. 448 angegebnen) zum Schluss im Hauptton, oder behalten ihn vollständig bei und geben ihm einen zweiten Theil.

68

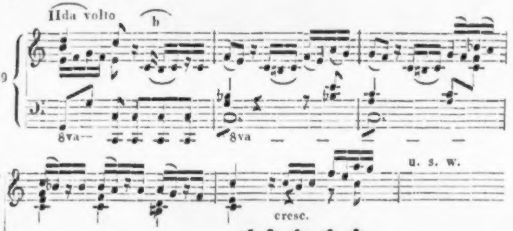




Im ersten Fall erscheint es ausser Zweifel, dass der gewichtige Inhalt des Satzes in dem Raume von zwölf oder vierzehn Takten sich nicht vollständig ausgesprochen habe. Aber auch mit dem zweiten Theile (den wir ohnehin auf das Nöthigste beschränkt haben) werden wir uns noch nicht in der angeregten Stimmung einheimisch, von ihr erfüllt und befriedigt finden. Schon der gedrängte Wechsel von zartern höhern Stimmen und wieder zutretendem gewichtigerm Bass in den letzten Takten ist wenig geeignet, zur Ruhe zu führen.

Diese letztere Wahrnehmung könnte uns reizen, dem Schlusse durch einen Anhang grösseres Gewicht und durch stetigeres Weilen Ruhe und Befriedigung zu geben. Das Motiv a in No. 88 leitet auf folgenden Ausgang, —

89



den man nach der Lehre von den Liedformen (Th. II, S. 22) leicht und sicher wird zu Ende führen können.

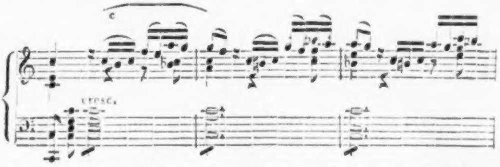
Jeder, der uns bis hieher gefolgt ist, erkennt sogleich, dass mehr als eine Motivirung des Anhangs möglich gewesen wäre, dass auch die obige auf der Form des Orgelpunkts (Th. I, S. 198) beruhende Weise mit einfachern, im Satze selbst liegenden Motiven hätte ausgeführt werden können, während das Motiv b in No. 89 nur entferntere Beziehung auf den Hauptsatz hat. Allein man wird gleichwohl auch unsern Anhang gelten lassen müssen. Nach den mannigfachen Regungen im Hauptsatz und im Gegensatze zu dem ruhenden Basston (mit seinem treibenden Rhythmus) ist eine lebhaftere, aufwallendere Bewegung wohl motivirt.

Allein eben dieser Sinn, dieses neue Element fodert nun sein Recht; es will gelten, muss sich ausbreiten. So wird denn aus dem Anhang, mit dem wir zu schliessen gedachten,

ein Gang,

oder — wenn man lieber will — ein gangartiger Satz, der im ersten Takt in No. 89 anhebt und mit dem Eintritte des fünften schliessen wird. Volle Befriedigung kann dieser Satz schon darum nicht gewähren, weil er, an den Orgelpunkt geheftet, keinen vollkommnen Schluss hat; er ist eben nur aufstrebende Bewegung vom Halteton aus. Daher fodert er Fortführung, oder Wiederholung oder Gegensatz. Im letztern Falle würde die Form der Periode entstehen. Allein die entscheidenden Züge an unserer neuen Erfindung sind unstreitig der festgehaltne Basston und die aufstrebende Bewegung. Beides räth statt des Gegensatzes oder der Wiederholung Fortführung an, die wir so —

90

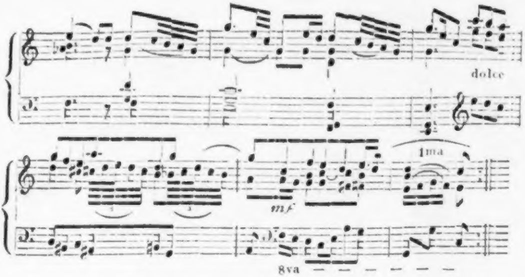


setzen. Jetzt, nach so langem Fortgang und so bedeutender Erhebung ist noch weniger daran zu denken, das von No. 89 her Zugesetzte als blossen Anhang zu behandeln und damit zu schliessen; es beruhigt dieser Satz nicht, er regt vielmehr durch Neuheit des Inhalts und Bewegung zu weiterm Fortschritt an. Auch das Satzartige tritt gegen die verbreitete und gesteigerte Bewegung immer mehr zurück und das Gangartige wird vorherrschend.

Was soll nun weiter geschehen?

Da wir schon gewiss sind, nicht schliessen zu können und so lange auf einem Tone festgehalten haben: so müssen wir jetzt fortrücken; die Modulation muss frei und beweglich werden. Dies ist das Erste, das feststeht.

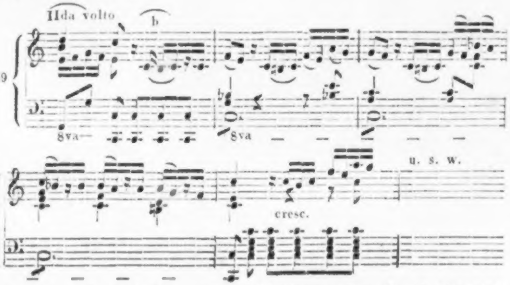
Da wir das neue Motiv (b in No. 89) ergriffen und schon zu einem



Im ersten Fall erscheint es ausser Zweifel, dass der gewichtige Inhalt des Satzes in dem Raume von zwölf oder vierzehn Takten sich nicht vollständig ausgesprochen habe. Aber auch mit dem zweiten Theile (den wir ohnehin auf das Nöthigste beschränkt haben) werden wir uns noch nicht in der angeregten Stimmung einheimisch, von ihr erfüllt und befriedigt finden. Schon der gedrängte Wechsel von zartern höhern Stimmen und wieder zutretendem gewichtigerm Bass in den letzten Takten ist wenig geeignet, zur Ruhe zu führen.

Diese letztere Wahrnehmung könnte uns reizen, dem Schlusse durch einen Anhang grösseres Gewicht und durch stetigeres Weilen Ruhe und Befriedigung zu geben. Das Motiv a in No. 88 leitet auf folgenden Ausgang, —

89



den man nach der Lehre von den Liedformen (Th. II, S. 22) leicht und sicher wird zu Ende führen können.

Jeder, der uns bis hieher gefolgt ist, erkennt sogleich, dass mehr als eine Motivirung des Anhangs möglich gewesen wäre, dass auch die dem Eintritte des achten Taktes scheint dem Motiv erst mehrseitiges Genüge geleistet.

Nicht aber der Bewegung und dem fremdern Schlusse. In den letzten Takten sucht der Bewegungstrieb in einer neuen Form Befriedigung. Wie zuvor das Motiv c erst in der Ober- dann in der Unterstimme durchgeführt wurde, so wird jetzt das neue Motiv d erst von der Unter- dann von der Oberstimme dargestellt. Noch einmal (wir schreiben es nicht hin) wird es der Bass von der grossen und dann die Oberstimme von der zweigestrichnen Oktav aus wiederholen (wobei die Obertöne aus dem letzten Takte von No. 91 wegbleiben mögen) und dann wird es ebenfalls für befriedigt erachtet werden können.

Hier halten wir inne und erwägen das Geschehene.

Mit No. 88 schloss ein fester zweitheiliger Liedsatz, den wir zu unserm Hauptsatz ausersehen hatten.

In No. 89, 90, 91 und den nicht niedergeschriebenen zwei Takten ist eine neue Entwickelung erfolgt, deren Inhalt, formell angesehen, keine oder nur entfernte Verwandtschaft mit dem Liedsatze zeigt; selbst die Stimmung ist — wenn auch nicht fremd — doch eine veränderte, erregtere und anstrebendere im Vergleich zu der gemessenen des Hauptsatzes geworden.

Schon in No. 89 fanden wir in dieser Entwickelung den gangartigen Karakter vorherrschend. Dies ist noch entschiedner der Fall bei No. 90, wo der Schluss vermieden und in No. 91, wo (Takt 8) selbst der schwache Halbschluss sogleich durch neue und flüssigere Bewegung gestört wird.

So dürfen wir denn unbedenklich

die ganze Entwickelung für nichts anders, als einen Gang erachten, einen Gang, der (wie jeder grössere und organisirte Tonerguss) seine Abschnitte zeigt und zu einem Abschlusse hinneigt.

Wir haben uns also vom Hauptsatz entfernt, sind über ihn hinausgegangen, — und zwar mit neuen Motiven. Aber wir sind nicht zu einem neuen Hauptgedanken, nur zu vorübergehenden Vorstellungen gelangt; denn ein neuer für sich geltender und bestehender Gedanke hätte sich in sich abschliessen, abschliessende Form annehmen, das heisst Satz oder Periode werden müssen.

Hiermit ist nun, auch abgesehen vom Gange der Modulation, so viel festgestellt:

dass wir mit dem Gange, der uns zuletzt beschäftigt hat, nicht füglich schliessen können.

Das Festere und damit Entscheidende (unser Hauptsatz) war vorausgegangen und wir sind jetzt in einem in sich selber nicht Abgeschlossenen begriffen; wie sollte das ein höheres Ganze abschliessen können?

Es muss also noch ein Satz folgen, entweder ein neuer, oder

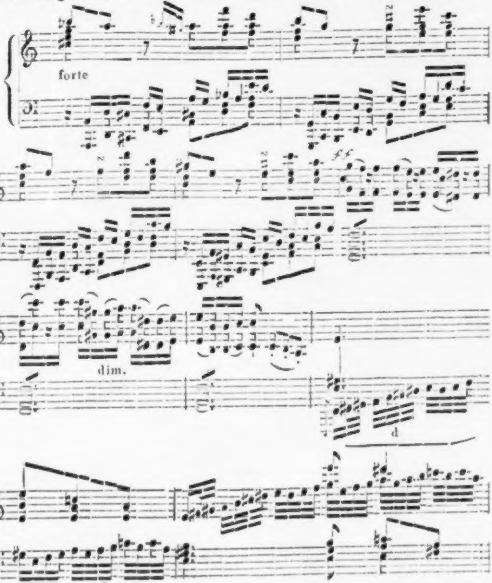
BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

grössern (c in No. 90) ausgebildet haben, so werden wir auch zunächst daran festhalten müssen; ein voreiliger Uebergang zu neuen Motiven wäre zerstreuend. Dies ist das Zweite, was wir erkennen, — und damit ist der nächste Inhalt, das Motiv c, festgestellt.

Oder ist dieses Motiv vielleicht schon erschöpft? ist es nicht genügend, dass wir es in zwei Abschnitten sechsmal gesetzt haben? — Die Wiederholung ist zahlreich genug, aber nur einseitig; sie ist nur in einer einzigen Stimme und nur in einer Richtung geschehen.

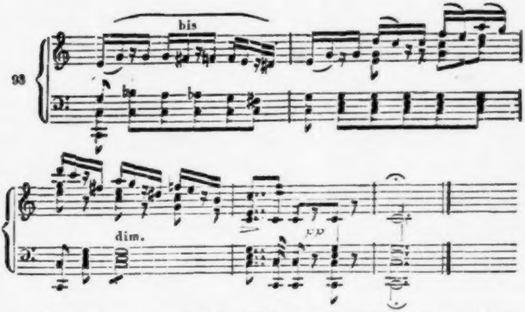
Sollen wir also das Motiv in entgegengesetzter Richtung fortführen? — Das würde einen zur Ruhe führenden Karakter bezeichnen und in Widerspruch mit dem nothwendigen Vorsatz sein, die Modulation fortschreiten zu lassen. Es soll also eine andre Stimme, — die kräftigste, der Bass — unser Motiv übernehmen. Wir gehen so —

91



weiter. Das Motiv, im Bass und Tenor, dann im Diskant, breitet sich aus und führt uns auf eine Art von Halbschluss in A moll. Hier, mit

98



zum Schluss gegangen werden. Nun ist jener zuerst in No. 89 erschienene Satz dennoch zum Anhang geworden. Dort war das unzulässig, vielmehr trieb seine Neuheit und Weise uns vorwärts. Jetzt bedürfen wir sein, um auch durch seine Erinnerung das Ganze abgerundet und abgeschlossen zu fühlen; sein schon bekannter Inhalt kann uns nicht mehr zu Weiterm erregen.

Hiermit haben wir unser Tonstück beendigt. Betrachten wir es im Ganzen, so besteht es aus

Satz — Gang — und Satz.

Da nun der Satz das in sich Abgeschlossene in sich Beruhende, der Gang aber das Bewegsame, nicht in sich selber, sondern in etwas Anderm Schluss und Ziel Findende ist, so tritt uns hier wieder der Urgegensatz und die Grundform aller musikalischen Gestaltung,

Ruhe, — Bewegung, — Ruhe,

entgegen, die wir zuerst (Th. I. S. 23) im Gegensatze von Tonika und Tonleiter, dann von tonischer und dominantischer Harmonie, später im dreitheiligen Liede (so wie, unentwickelter, im zweitheiligen und jeder Periode) gefunden hatten. Es bestätigt sich wieder einmal das Fortwirken unsrer ersten Erkenntnisse und wir werden es durch alle Formen hindurch verfolgen können, wenn sich auch nicht immer Zeit findet, es aufzuweisen.

Daher ist einleuchtend, wie nahe unsre jetzige Form mit früher erkannten, namentlich dem dreitheiligen Liede, zusammentreffen muss. Besonders in vielen Polonaisen besteht der zweite Theil (bis an die Wiederkehr des ersten als dritten) oft nur aus gangartigem Passagenwerk. Nur erscheinen im Rondo, wie wir es bis jetzt kennen, die Massen viel ausgebreiteter und vollständiger organisirt. Der erste und dritte Theil eines Liedes war nur ein Satz oder eine Periode; der

Hauptsatz des Rondo's ist ein zweitheiliges, könnte auch, wie jeder erräth, ein dreitheiliges Lied sein. Auch die mittlere Masse ist in gleichem Verhältnisse nicht blos weiter und reicher, sondern dabei auch bestimmter organisirt, damit sie bei ihrer Ausdehnung noch fest und fasslich bleibe.

Ja es könnte selbst jene Th. II, S. 301 betrachtete Form, die auf einen Liedsatz ein Fugato folgen lässt und mit der Wiederholung des Liedes schliesst, mit unsrer neuen Form verglichen und das Fugato ungeachtet seines bedeutendern Inhalts, im Vergleich seiner beweglichen Weise zu der festen des Lieds als gangartiger Mittelsatz gelten.

Dass übrigens unser obiges Beispiel in vielfacher Beziehung anders hätte ausgeführt werden können, dass man die Modulation zuletzt auf die Dominante des Haupttones lenken, sogar bei der Wiederholung des Hauptsatzes manche kleine Veränderung sich gestatten durfte, sei beiläufig als sich von selbst verstehend in Erinnerung gebracht.

Erwägen wir aber zum Schlusse noch einmal Inhalt und Darstellung unsers Satzes, so müssen wir gestehen, dass er keineswegs dem Karakter des Instruments vollkommen gemäss ist. Es kann dergleichen auf ihm dargestellt werden; — und wer dürfte mit dem Künstler rechten, der sich in einer ächten Klavierkomposition irgend einer den obigen ähnlichen Wendungen bediente? Gleichwohl fühlt man schon dem Hauptsatz an, dass er Vollklang, breite stille und wohlgebundne, bedeutsame Führung der Stimmen fodert, mehr zu orchestraler als klaviermässiger Darstellung hinneigt. In der That ist jener alte Liedsatz No. 446 des zweiten Theils keineswegs für Klavier, sondern mit der Vorstellung still und breit geführter Streichinstrumente und füllender Bläser erfunden worden. Da nun hiermit der Karakter des Ganzen feststand, so musste auch in allem neu Hinzugekommenen, z. B. in No. 91, jene Richtung nach dem Orchestermässigen fortwirken.

So wird uns hier eine thatsächliche, obwohl nur äusserlich (S. 92) veranlasste Mahnung, bei der Erfindung gleich von Haus aus uns bestimmte Organe vorzustellen. Wo dies versäumt ist, kann stets nur halbe Wahrheit gegeben werden, wird selbst ein im Uebrigen glücklich Empfundnes oder Ersonnenes unzulänglich hervortreten; — wie denn die obige Komposition eher für einen Klavierauszug gelten könnte, als für ein Klavierwerk *).

---

*) Hierzu der Anhang E.

Zweiter Abschnitt.

Die zweite Rondoform.

In der ersten Rondoform hatten wir uns zwar vom ursprünglichen Satz entfernt; wir waren von ihm weggegangen. Aber wir waren auf keinen neuen feststehenden Satz gekommen, sondern wendeten zum ersten Satze zurück.

War dies eine Schwäche, ein Mangel?

Keineswegs. Mag man es nun dem hier gewählten Hauptsatze zugestehen oder nicht, so ist doch denkbar, dass ein solcher uns tief erfülle, in sich stark und ausgeführt genug sei, um keinen neuen Gedanken neben sich feste Stellung nehmen zu lassen. Sind wir von dem Ernst, der Feierlichkeit, — oder was nun der gewichtige Inhalt unsers Hauptsatzes war, ergriffen, so kann das bewegliche Gemüth davon weg, darüber hinaus verlangen um sich gegen jene Einwirkung wieder festzustellen oder sie austönen zu lassen; aber es kann nicht umhin, darauf zurückzukommen und darin Ruhe und Abschluss zu finden.

Hierin erscheint unsre erste Form erklärt und gerechtfertigt. Zugleich begreift man hieraus, dass der Hauptsatz in derselben in der Regel ein zwei- oder dreitheiliger Liedsatz sein wird. Denn so wenig man die Kraft eines Satzes nach seiner Länge messen wird, so gewiss strebt doch ein wichtigerer oder antheilvoller gefasster Inhalt nach einer gewissen Vollständigkeit der Darstellung.

Allein auch ein Andres ist möglich. Unser Hauptsatz fesselt uns nicht an sich; wir verlassen ihn, um auf einen neuen Satz überzugehen. Gäben wir nun hiermit den erstern ganz auf, so würde ein Gedanke den andern verdrängt haben; es würde eine Reihe aneinandergehängter, aber nicht organisch mit einander verbundner Sätze vorüberziehen. Auch diese Gestaltung ist möglich und wir werden sie da, wo sie recht ist, kennen lernen. Hier aber, wo wir uns von einem Hauptsatz angezogen und erfüllt finden, würde sie zerstreuend, also im Widerspruch mit unsrer Voraussetzung auftreten.

Wir kehren also auf den Hauptsatz zurück. Nun steht der neue Satz eben so zwischen dem Hauptsatz und dessen Wiederholung, wie in der ersten Form die gangartige Masse. Auch ist er ebensowohl wie diese Nebensache im Verhältniss zum Hauptsatze, von dem wir ausgegangen und auf den wir zum Schlusse zurückkommen, — dessen Name (Hauptsatz) auch nun erst vollkommen gerechtfertigt ist. Im Gegensatze zu ihm wollen wir den neuen Satz — Nebensatz, — oder, da sich künftig noch andre Sätze finden werden, denen dieser Name eben so wohl oder besser gebührt,

Seitensatz

nennen; er stellt sich jenem als zweiter, wenn auch untergeordneter Satz zur Seite.

Hiermit ist die zweite Rondoform der Hauptsache nach karakterisirt. Sie enthält

Hauptsatz — Seitensatz — Hauptsatz

so wie die erste Rondoform Satz, Gang und Satz enthielt.

Wie wollen wir diese drei (oder eigentlich zwei) Sätze stellen?

Unstreitig ist es ein bedeutender Schritt, wenn wir in einer Komposition von einem Satze zu einem andern fortgehen. Diesem Fortschritt im Inhalt entspricht auch die Modulation. Sie betritt mit dem neuen Satz auch eine neue Tonart.

Dem Hauptsatze zu Anfang und Ende gebührt, wie sich von selbst versteht, der Hauptton. Der Seitensatz stellt sich in eine verwandte Tonart, entweder in die der Ober- oder Unterdominante, oder in die Parallele, oder in sonst eine mit dem Hauptton in Beziehung stehende. Angenommen also, C dur wäre der Hauptton, so würden sich zunächst folgende Modulationspunkte —

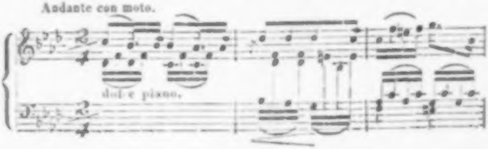
C dur , G dur , C dur
C - , F - , C -
C - , A moll , C -
C - , As dur , C -
C - , C moll , C -

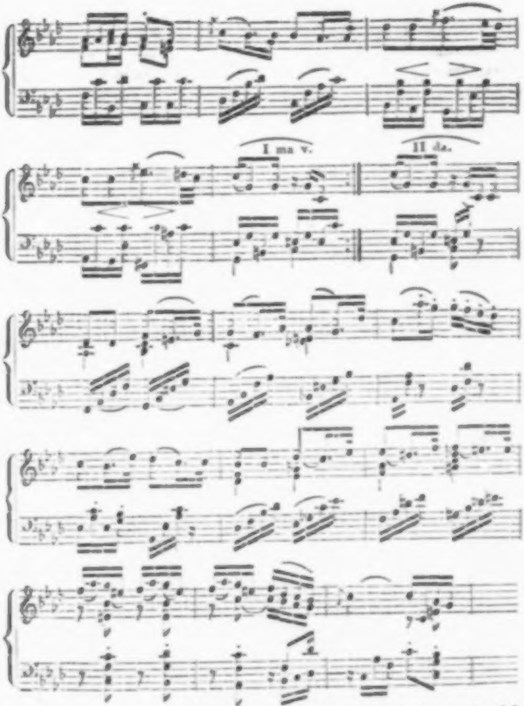
zur Auswahl bieten. Wir wollen jedoch gleich anmerken, dass die Oberdominante von allen als der ungünstigste Modulationspunkt erscheint, da sie in Dursätzen in der Regel schon im Hauptsatz und Hapttone benutzt worden ist, in Mollsätzen aber Moll auf Moll häufen würde.

In dieser Weise haben wir schon früher (Th. II, S. 53) Liedsätze mit Trio geschrieben. Aber diese hingen unter einander formell gar nicht zusammen, sie waren nur aneinandergereiht, nicht verbunden zu einem fest und innig gebildeten Ganzen. Von ihnen unterscheidet sich unsre Rondoform dadurch, dass die einzelnen Sätze förmlich mit einander verbunden sind.

Nun zur Ausübung. — Wir setzen folgenden Hauptsatz fest,

94





der mit dem folgenden Takte schliessen wird. Dann ist er ein in sich fertiger Liedsatz, dessen Inhalt noch genügender eingeprägt wird, wenn wir auch den zweiten Theil wiederholen.

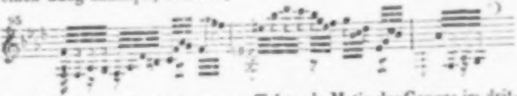
Ein solcher Satz kann ein für sich bestehendes Tonstück sein; aber das in ihm webende Gefühl kann eben sowohl auch den Komponisten zu weiterm Fortgange bewegen. Dem vorstehenden Satz würde das Letztere schon wegen der gleich im Einsatz sich andeutenden bewegtern oder verlangendern Stimmung mehr zusagen.

Aber wie soll nun weiter geschritten werden?

Sollen wir einen zweiten abgesonderten Liedsatz in der Weise der Trios anhängen? — Die Absonderung würde der eben vorausgesetzten weiter verlangenden Stimmung nicht entsprechend, auch dem fliessenden Gange des Hauptsatzes nicht gemäss scheinen; doch wäre diese Form auch möglich. Ueber sie sind wir schon belehrt.

Sollen wir einen gangartigen Mittelsatz bilden, das heisst, die erste Rondoform anwenden? Auch das hätte Bedenken. Denn der ganze Hauptsatz ist schon bewegungsvoll und der Gang müsste die Bewegung überbieten; der Hauptsatz ist fliessend geschrieben, und dem Gang ziemte derselbe Karakter. Wenn man in irgend einer Weise einen Gang anknüpft, z. B. so,

85



*)

(wir denken uns die beiden ersten Takte als Motiv des Ganges im dritten und vierten Takte wiederholt, über beliebiger Modulation weiter geführt, zwischen Ober- und Unterstimme wechselnd u. s. w.) und so geschickt und reich oder der Stimmung des Hauptsatzes angemessen, wie man nur vermag, fortführt: so wird man sogleich zu der klaren Anschauung kommen, dass das gesang- und liedmässige Wesen des Hauptsatzes im Gang untergeht und der letztere, um sich nur von jenem zu unterscheiden, zu einer Masse von Bewegung getrieben wird, die der ursprünglichen Stimmung des Ganzen schwerlich gemäss sein kann. — Vergleicht man den jetzigen Hauptsatz mit dem für die erste Rondoform benutzten, so erkennt man, wie der alte nicht wohl etwas Anderes, als einen Gang, der jetzige lieber einen Satz nach sich ziehen kann.

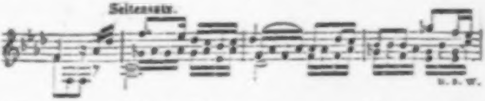
In welchem Tone wird unser zweiter oder Seitensatz stehen? — Der Regel nach, wenn nicht besondre Gründe weiter führen, in einem nächstverwandten; also in der Ober- oder Unterdominante, oder Parallele. Allein die beiden ersten Modulationen lehnen wir sogleich ab; unser ohnehin weicher Satz würde zu trüb, wenn wir Moll auf Moll (Th. I, S. 185) setzen wollten. Auch die Parallele (As dur) genügt uns nicht; sie ist im ersten und zweiten Theile des Hauptsatzes scharf berührt worden, wird also in der Wiederholung wiederkehren und kann nicht mitten inne die Hauptstelle einnehmen, ohne da oder doch später zu ermatten. Wir wollen die Tonika (f) als Mediante des neuen Tones festhalten, kommen also nach Des dur, in die Unterdominante der Parallele.

---

*) Es wird von hier an oft in blossen Entwürfen das Nöthige angedeutet werden.

Nun ist noch die rechte Anknüpfung zu suchen. Wir könnten den Hauptsatz (No. 94) fest abschliessen und den neuen Satz ohne Weiteres eintreten lassen.

96

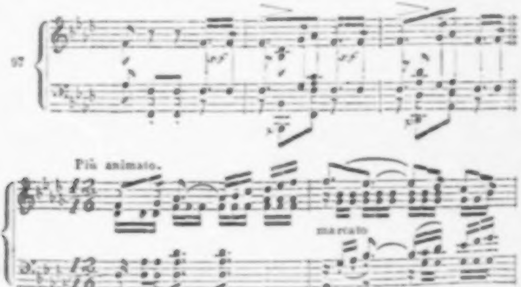


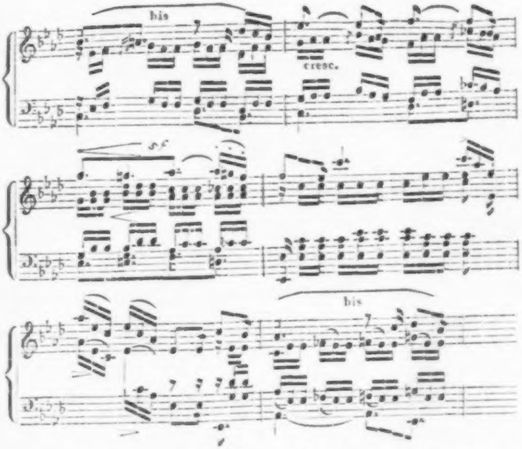
Allein wenn auch der Seitensatz noch so anziehend erfunden wäre, so würde ihm doch die allzugrosse Aehnlichkeit mit dem Hauptsatze nachtheilig. Auch die zu grosse Nähe, der unmittelbare Eintritt würde, wenn nicht ein ganz abweichender Satz folgte, ungünstig wirken.

Oder wir könnten einen Gang, eine Passage einflechten, die uns den Uebergang von einem Ton und Satze zum andern vermittelte. Auch dies — man stelle sich eine Anknüpfung, wie die von No. 95 vor — wäre nur ein äusserliches, mehr zerstreuendes als einendes Wesen.

Wir ziehen vor, uns aus Motiven und in der Weise des Hauptsatzes den Uebergang zu bahnen.

97



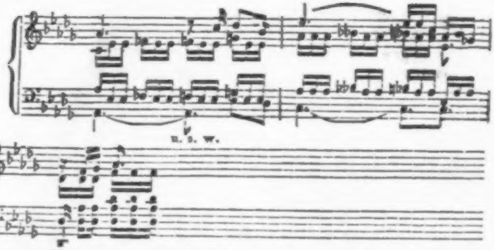


Hier ist mit der Ueberleitung zugleich ein neuer Satz gegeben, der sich nicht blos durch die einzelnen Wendungen (denn das wäre von No. 96 allenfalls auch zu sagen) sondern sogleich und entschieden durch die veränderte und gesteigerte Bewegung vom Hauptsatz ablöst; beide Sätze sind verbunden und doch deutlich unterschieden; das verbindende Mittelglied gehört dem ersten Satz an und zieht sich doch auch, mit sehr geringer rhythmischer Veränderung in den zweiten hinein.

Bedurfte es des letzten zu wiederholenden Taktes? — Man sieht leicht, dass möglicher Weise mit seinem ersten Eintritte geschlossen werden konnte. Allein erstens schien der Satz wegen seiner lebhaftern Bewegung und Modulation einen vollern, verstärkten Schluss zu fodern; zweitens verlangte das neue Motiv, das von Takt 8 an in die Begleitung getreten, sich geltend zu machen; drittens bedürfen wir eines Motivs zu weiterm Fortgange.

Betrachten wir nämlich den Seitensatz, soweit er sich in No. 97 gebildet hat, so müssen wir ihn vermöge seines Schlusses auf der Dominante für den ersten Theil eines zwei- oder vielleicht dreitheiligen Lieds ansehen. Im erstern Falle würde dieser Theil wahrscheinlich wiederholt und wir könnten in dieser Weise

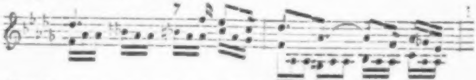
98



(der erste Takt steht statt der Wiederholung des letzten in No. 97) oder in einer ähnlichen auf den Anfang zurückkommen.

Wie nun ferner der zweite, oder allenfalls zweite und dritte Theil des liedförmigen Satzes zu bilden wär', darf hier als hinlänglich bekannt übergangen werden. Wir nehmen an, der Seitensatz schlösse mit dem schon für den ersten Theil gebrauchten Anhang, aber in seinem Haupttone, Des dur, etwa so.

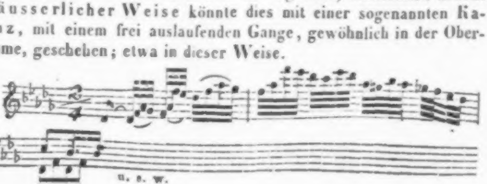
99



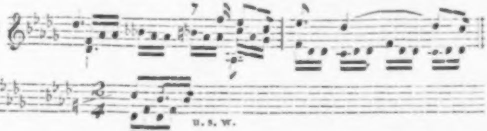
Von hier aus muss aus doppelten Gründen zurückgegangen werden in den Hauptton und zum Hauptsatz: einmal nach dem Plan unserer Komposition, die in sich einig beschlossen und abgerundet werden, nicht von einem Satz zum andern hingehen und damit den ersten verloren geben sollte; dann schon der Modulation wegen, da wir ohne ganz besondre Gründe nicht ein Tonstück aus F moll in Des dur schliessen werden.

Dass nun dieser Rückweg nicht füglich durch ein unmittelbares Einsetzen von F moll mit dem Hauptsatze geschehen könne, wenn wir so, wie in No. 99 geschlossen haben, ist schon daraus klar, dass wir ja den letzten Takt (den nach No. 99 folgenden) auszufüllen haben. In äusserlicher Weise könnte dies mit einer sogenannten Kadenz, mit einem frei auslaufenden Gange, gewöhnlich in der Oberstimme, geschehen; etwa in dieser Weise.

100

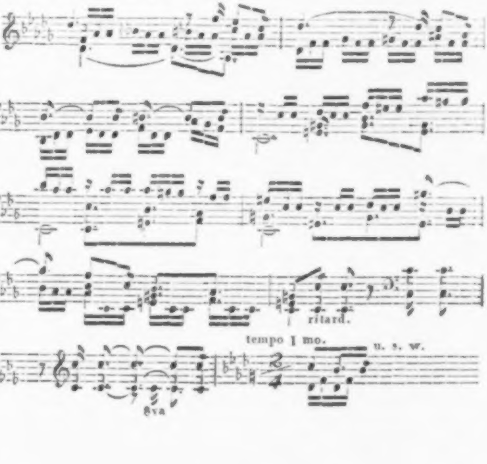


Oder es könnte, damit nicht zu so fremden Motiven gegriffen werden müsste (was nur selten begründet und gut erscheint) **der Schluss selber** so gewendet werden, dass er in den Hauptsatz hineinführte; wir könnten z. B. den in No. 99 gesetzten Schluss so

101


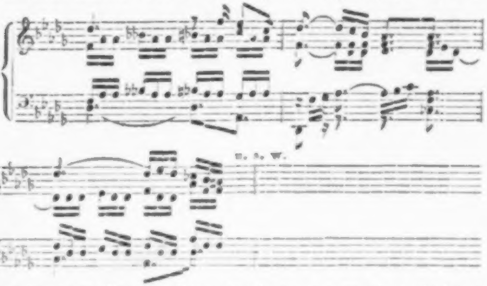
wenden und damit sofort in den Hauptsatz einlenken. Man bemerkt, dass diese Wendungen in unserm Falle durch den Eintritt des Hauptsatzes auf des—f—b sehr nahe lagen. Allein dies ist nicht immer der Fall; und das zu naheliegende, gleichsam unvermerkte Hinübergleiten aus einem Satz in den andern kann wohl bisweilen dem Sinn einer Komposition zusagen, wird aber in der Regel beide Sätze, indem es ihre Umrisse verwischt, schwächen. Dies ist besonders zu besorgen, wenn der Inhalt, wie hier, schon an sich einen weichern Karakter hat.

Wir thun also besser, zwischen dem Schlusse des Seitensatzes und der Wiederkehr des Hauptsatzes eine weitre Vermittlung zu suchen. Das Nächstliegende wäre, das Schlussmotiv selber weiter zu führen. Statt No. 101 setzen wir so.

102


Allein es muss uns schon äusserlich auffallen, dass hier einem Nebenmotiv so viel Raum gegönnt ist; und in der That wird dadurch eine trübere Stimmung, die sich im Nebenmotiv nur beiläufig und vorübergehend vernehmen liess, so ausgebreitet geltend gemacht, dass der Hauptsatz innerlich unmotivirt, der zuletzt herrschenden Stimmung nicht gemäss erscheint. Dabei haben wir uns Takt 3 und am Schlusse noch nicht einmal so viel Raum gegönnt, als zu behaglicher Entfaltung wünschenswerth gewesen wäre. Einigermassen hätten wir dem abhelfen können, wenn wir ein Hauptmotiv zugezogen, z. B. so —

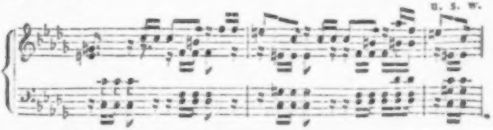
103



in einer Satzkette (Gang aus Sätzen) weiter gegangen wären, in denen zwei Takte für ein Motiv gelten.

In dieser und jeder ähnlichen Weise müssten wir jedoch befürchten, den Inhalt des Seitensatzes, — der nun zwei oder gar drei Theile und ausserdem den zurückführenden Gang (in No. 102 sieben oder neun Takte) auszufüllen hat, zu erschöpfen und damit zugleich dem Hauptsatz zu nahe zu treten. Selbst das würde wenig fruchten, wenn wir zuletzt dem Inhalte des letztern nahe träten, z. B. in No. 102 von Takt 8 an so —

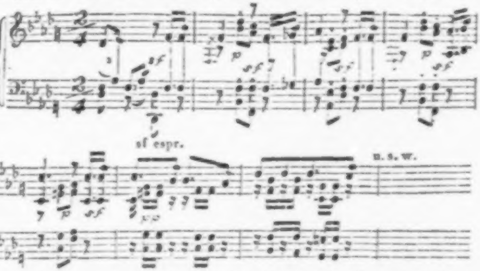
104



in das erste Motiv der Hauptmelodie einlenkten.

Gründlicher vermeiden wir aber endlich alle diese Uebelstände, wenn wir ein Mittelglied zwischen Seitensatz und Wiederanfang stellen, das uns zwar schon vertraut, dabei aber noch nicht verbraucht und auch im Hauptsatz entbehrlich ist. Und ein solches haben wir uns in dem Uebergange vom Haupt- zum Seitensatze (No. 97) bereitet. Nach dem in No. 99 einmal festgesetzten Schlusse gehen wir so —

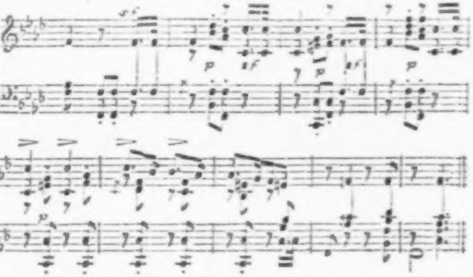
105



in den Hauptsatz zurück; die angeregte rhythmische Form will ebenfalls fortwirken und nimmt die Stelle der ursprünglichen Begleitung ein.

Die weitere Durchführung des Hauptsatzes bedarf keiner Erläuterung. Nach so mannigfaltigem Inhalt würden wir einen ausführlichen und genugthuenden Schluss wünschen, folglich einen Anhang setzen, der wohl am besten dem vermittelnden Satze nachgebildet würde; — vielleicht schlössen wir (von No. 94 aus gerechnet) in dieser Weise,

106



die sich auch weiter verfolgen liesse.

Dritter Abschnitt.

Erleichterungen dieser Form.

Das karakteristische Kennzeichen der zweiten Rondoform war das, aus zwei liedförmigen Sätzen zu bestehen. Unser Beispiel zeigt ein Rondo mit zwei Sätzen, die beide zweitheilige Lieder sind. Wir haben auch nicht unerwähnt lassen können, dass ebensowohl der eine oder beide Sätze hätten dreitheilig sein können. Nur muss schon in unserm, innerlich gar nicht einmal weit ausgedehnten Rondo eine gewisse lästige Breite fühlbar geworden sein, die in der Wiederholung einer so bestimmten und gleichmässig durchgeführten Form, wie die zweitheilige Liedform ist, ihren Grund hat. Bei der Verbindung dreitheiliger Liedsätze ist dieselbe Ungunst der Form natürlich noch stärker zu empfinden.

Diesen unerwünschten Umstand können wir zunächst nur bei dem zweiten Satze (dem Seitensatze) gewahr werden, da unsre frischeste Theilnahme nothwendig dem Hauptsatze gehört, der sie ja zuerst in Anspruch genommen. Alles was nach ihm kommt, kann im Verhältniss zu ihm nur ein Untergeordnetes sein; daher eben erscheint uns ein dem Hauptsatz gleichkonstruirter Seitensatz breiter als jener, wenn auch sein Inhalt eben so anziehend oder selbst anziehender ist. — Man erinnere sich aus häufigen frühern Bemerkungen, dass hier nicht sowohl von der arithmetischen Ausdehnung (von der Zahl der Takte) als von den das innere Maass gebenden Verhältnissen die Rede sein kann.

Daher fühlt sich nun der Komponist oft bewogen, entweder

dem Seitensatz nur eine einzige Periode einzuräumen,

oder, wenn er zweitheilig angelegt ist,

den zweiten Theil gangartig aufzulösen,

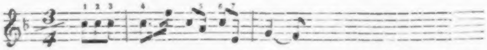
das heisst, ihn nicht nach dem Gesetz der Liedform abzuschliessen, sondern ihm vor dem Schluss eine gangartige Fortbewegung zu geben, die ohne weitern Abschluss auf die Dominante des Hauptons und von da in den Hauptton zurückleitet.

Betrachten wir nach dieser Vorerwägung einige Anwendungen unsrer Form, sowohl vollständige als erleichterte. Wir sind schon bei andern Anlässen (z. B. in der Fugenlehre) darüber aufgeklärt, dass man nicht verlangen dürfe, zwei oder gar alle zu einer Klasse gehörigen Tonstücke in allen Einzelheiten der Konstruktion übereinstimmen zu sehen. Dies kann zufällig einmal eintreten, aber es fodern, hiesse die Freiheit aus der Kunst verbannen, mithin das Wesen der Kunst verneinen. Allein die Grundlinien, das Wesentliche der Form, werden wir bis dahin, wo höhere Gründe eine Abweichung, das heisst, eine neue Form fodern, allerdings in jedem gelungenen Werke gewahr werden.

Das erste Tonstück, das wir betrachten, ist das zarte und anmuthige Andante in Mozarts kleiner Cdur-Sonate, der ersten im ersten Hefte. Hier belauschen wir die Form gleichsam in ihrem Entstehen aus der Liedform mit Trio (S. 102), so dass man allenfalls ungewiss sein könnte, ob die Komposition der einen oder der andern Klasse zugehört.

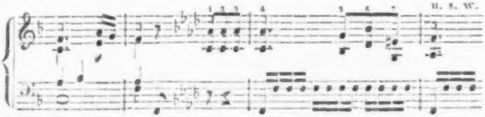
Mozart beginnt mit diesem Motiv

107



einen sehr bestimmt und klar ausgebildeten zweitheiligen Liedsatz, den ersten Theil in Cdur, den zweiten in Fdur schliessend; der Auftakt von drei Achteln macht sich durch das ganze Stück geltend; die Begleitung ist höchst einfach, fast nur harmonisch unterstützend. Dies ist der Hauptsatz. Ihm folgt ohne alle engere Vermittelung ein zweiter Liedsatz im Fmoll; man betrachte hier

108



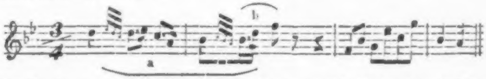
den Schluss des Haupt- und den Anfang des Seitensatzes. Hier knüpft sich vorerst der eben erwähnte Zweifel an. Beide Sätze sind durch keine Art von Ueberführung mit einander verknüpft und man könnte sie für abgesonderte, Hauptstück und Trio nehmen. Allein das Trio hat in der Regel (Th. II, S. 54) einen vom Hauptsatz ganz verschiednen Inhalt und Karakter und liebt desswegen auch, eine eigne Tonart zu haben. Hier aber bleibt Mozart, blos mit Aenderung des Geschlechts, auf derselben Tonika stehen und knüpft sogar (wie die Ziffern in No. 107 und 108 andeuten) mit dem Hauptmotiv des ersten Satzes wieder an; auch der Auftakt von drei Achteln geht durch den Seitensatz durch. Auch dieser hat die vollkommen ausgebildete zweitheilige Liedform, und schliesst den ersten Theil in der Parallele (Asdur) den zweiten in Fmoll. — Uebrigens wird jeder der vier Theile des Haupt- und Seitensatzes wiederholt; eben diese feste und sättigende Abrundung jeder Partie machte Ueberleitungssätze oder Gänge unrathsam.

Da der zweite Theil des Seitensatzes das Hauptmotiv verlassen hat, so bringt es Mozart in einem Anhange von vier Takten noch einmal und lässt nun, abermals ohne andre Vermittlung, als die in der Gleichheit des Hauptmotivs liegende, den Hauptsatz vollständig und unverändert wiederholen. Wenn schon das Minore einen abrundenden Anhang erhalten hat, so darf ein solcher noch weniger am Schlusse fehlen. Mozart benutzt dazu das Hauptmotiv in Dur, allein er giebt diesem die Bassfigur des Minore (No. 108) zur Begleitung und verknüpft so beide Sätze.

Ein **zweiter Fall**, sehr ähnlich dem vorigen zeigt sich in dem Andante der seelenvollen, tiefbewegten D dur-Sonate von **Beethoven**, Op. 28. Der Hauptsatz (im Romanzenton erzählend) ist ein zweitheiliger Liedsatz in D moll, dem ein andrer zweitheiliger Liedsatz, D dur, folgt; darauf kehrt der Hauptsatz wieder, Anfangs einfach, weiterhin mannigfach verändert. Ein Anhang fasst wieder Motive beider Sätze zusammen. Die einzige formelle Verbindung von einem Satze zum andern besteht aus einer kurzen Auftaktnote des Seitensatzes und wenigen überleitenden Noten, die in den Hauptsatz zurückführen. Dies, der Anhang aus Motiven beider Sätze, die Veränderungen des Hauptsatzes bei der Wiederholung weiset die Rondoform aus; auch der gegliedertere und rhythmisch kernigere Bau des Seitensatzes deutet dahin, da den Trios in der Regel (Th. II, S. 54) eher ein fliessendes Wesen zukommt. Auch hier werden alle Theile wiederholt (der erste Theil des Hauptsatzes schliesst in der Dominante, A moll) die des Hauptsatzes auch bei dessen Wiederkehr, aber hier mit Veränderungen.

Diese beiden Fälle haben uns also unsre Form unverkürzt gezeigt. Den **dritten Fall** entlehnen wir aus **Haydns** kleiner launiger Es dur-Sonate, der dritten im ersten Hefte der gesammelten Werke.

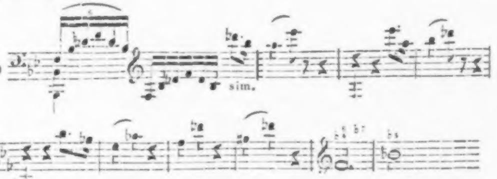
Das Adagio dieser Sonate hat als Hauptsatz einen zweitheiligen Liedsatz in B dur. Dies —

109 

ist der Vordersatz des ersten Theils; der erste Abschnitt (a) wird im Nachsatz nochmals gesetzt, dann der ganze Theil wiederholt, so dass in sechszehn Takten jener Abschnitt viermal erscheint und die Hälfte des ganzen Satzes ausmacht. Dieser Umstand ist von Einfluss. Erstens variirt Haydn schon bei der Wiederholung des ersten Theils die Melodie; zweitens weicht der zweite Theil nach einer verwandten Anknüpfung an den ersten mit einer Wendung nach B moll entschieden von demselben ab, so dass sich seine ersten zehn Takte beinah als ein besondrer Satz abgelöst hätten. Dies erfolgt jedoch nicht, vielmehr kehrt, abermals verändert, der erste Theil wieder und wird etwas erweitert im Haupttone geschlossen. Darauf wird auch dieser ganze zweite (oder zweite und dritte) Theil mit steter Variirung wiederholt. So haben wir also einen weit und voll ausgeführten und abgeschlossenen Hauptsatz vor uns, der nur dadurch ein Weiterschreiten verlangt zu haben scheint, dass sein bei allem Gehalt doch einfacher Inhalt, stets an dieselbe Tonika gebunden, des Gegensatzes ermangelt und uns desshalb ungeachtet seines Reizes noch unbefriedigt lässt. Allein nach so ausführlicher und stetiger Durchführung des ersten Liedsatzes muss es bedenklich erscheinen, einen zweiten vollkommen durch- und ausgeführten nachzusenden.

Haydn setzt, ohne Ueberleitung, seinen Seitensatz in B moll ein, und bildet, wie hier —

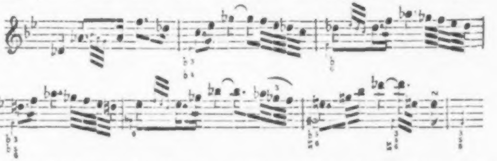
110



angedeutet ist, einen fest in der Parallele geschlossenen ersten Theil; die Melodie geht über der fortwogenden Begleitung nur in leichten Zügen fort. Nun begehrt sie Ausfüllung und der erste Theil einen zweiten und so scheint doch geschehen zu sollen, was wir vorher für bedenklich hielten, dass dem breitausgelegten Hauptsatz ein gleicher Seitensatz folge.

Allein eben hier trifft Haydn, — der mehr wie irgend ein andrer Meister Maass zu halten weiss, — das einzig Rechte. Der zweite Theil setzt ein, die Melodie füllt und konsolidirt sich, aber — aus der liedförmigen Konstruktion wird, eben auf dem Gipfel, ein Gang —

111



nach der Dominante des Haupttons. Hier wird in drei Takten nach einander über einem Orgelpunktbasse geschlossen, dann in sechs weitern Takten, immer über der festgehaltenen Dominante, der Uebergang zur Tonika gemacht und nun tritt, mit abermaligen Veränderungen, der Hauptsatz wieder ein; der erste Theil wird wiederholt, statt der Wiederholung des zweiten Theiles wird, jedoch mit Anspielung auf seinen Inhalt, ein Anhang gebildet.

Hier zeigt sich also die erste Abweichung von der Grundform; wir sehen genau, wieweit letztere festgehalten, wo und warum sie endlich verlassen worden und können uns dabei abermals überzeugen,

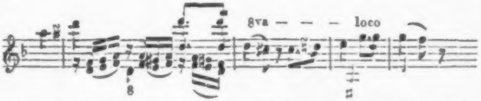
> dass die Kunst ihrem Wesen nach weder den Zwang äusserer Gesetze und Formen, noch die Willkühr des Individuums kennt, sondern nur die in der Vernunft einige Freiheit und Gesetzlichkeit.

Das kleine Haydn'sche Adagio ist allerdings nur ein einzelner Beitrag zu dem Erweis dieser folgenreichsten Wahrheit; aber wegen seiner durchsichtigen und einleuchtenden Natur kein zu übersehender.

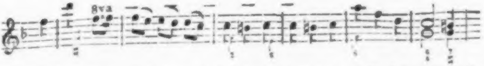
Hier nun haben wir auch zum ersten Mal eine ganz entschiedne Lossagung von der Form des Liedes mit Trio. Das Haydnsche Minore kann unmöglich Trio sein, denn es ist gar kein abgeschlossenes Lied, sondern löst sich eben auf seinem Gipfel in einen Gang nach dem Hauptsatz auf. Ja es ist selbst bei seinem Auftreten, — obwohl ohne Uebergang, also isolirt, — doch von der Natur des Trios durchaus fern; es tritt nicht fliessender, sondern gegliederter auf und hat zum Inhalte nicht ein neues, sondern ein Motiv des Hauptsatzes (b in No. 109), das zuerst (in No. 110) nur leise angedeutet wird, dann aber, im zweiten Theile (No. 111) entschieden heraustritt und sich geltend macht. Aus diesem Gesichtspunkte wird die tiefe Einheit der reizenden Komposition noch einleuchtender; Ein Hauptmotiv (a in No. 109) durchwaltet das Ganze, stets neu gewendet und benutzt.

Einen vierten Fall giebt uns das Adagio der kleinen Fmoll-Sonate von Beethoven, Op. 2. Der Hauptsatz ist ein zweitheiliges Lied in F dur. Seinem Schlusse folgt ohne Weiteres in D moll der Seitensatz. Er stellt sich Anfangs durchaus liedmässig dar; seine ersten Takte —

112



erscheinen als Vordersatz eines ersten Theiles, der vielleicht auf der Parallele, oder — da das wieder der eben verlassene Ton des Hauptsatzes ist — besser vielleicht auf der Dominante (A) schliessen würde. Allein auch dies — Moll auf Moll — konnte Beethoven nicht zusagen; auch musste ihm das Motiv des neuen Satzes wohl anziehend und als Gegensatz für das Hauptthema durchaus angemessen, nicht aber zu einer weiten Ausführung geeignet erscheinen. Er wendet sich also schon hier von der Liedform ab und geht mit einer naheliegenden Wendung (wir geben nur die Grundmelodie)

113 

zu einem Schlusse nach C dur. Von da wird mit einer Kadenz zurückgelenkt in den Hauptsatz, der variirt durchgeführt und mit einem Anhange geschlossen wird.

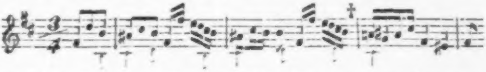
Die Form ist hier abermals unverkennbar; aber das Liedförmige des Mittelsatzes ist nur eben festgestellt und dann sogleich wieder verlassen. — Unleugbar kann übrigens, wenn auch nicht im vorliegenden Falle, doch in ähnlichen (deren wir noch gedenken werden) ein Zweifel entstehen, ob ein so früh abgelenkter Mittelsatz für einen liedförmigen, oder für einen Gang zu achten; und so erkennen wir hier wieder eine Gränzlinie, auf der zwei nächstverwandte Formen, die erste und zweite Rondoform, sich berühren, ja, bisweilen nicht sicher unterschieden werden können, so bestimmt sie auch im Mittelpunkt ihres Wesens unterschieden sind. Aber eine andre Weise der Abscheidung ist auch im Gebiete des freien Geistes nicht zu setzen und nicht zu wünschen. Uns kommt es vor allem auf den festen Mittelpunkt, auf den bestimmten Grundbegriff jeder Form an. Von ihm gehen wir aus, bis wir an die Markscheide einer benachbarten Form gelangen; hier werden beide Formen gegen einander frei, wir werden losgelöst von dem Anfangs uns haltenden Mittelpunkt der einen Form und können uns in und zwischen beiden frei bewegen.

Und so ziehen wir in einem fünften Falle noch eine Form uns näher, mit der wir hier bereits in mancherlei Berührung gekommen sind, die Variation.

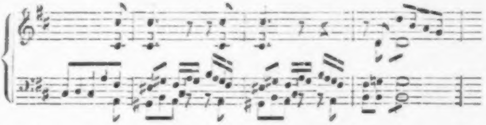
So viel erscheint klar, dass der erste Liedsatz in unsern beiden Rondoformen im eigentlichen Sinne Hauptsatz ist. Er beginnt, er schliesst, — wenn wir einen Anhang brauchen, denken wir zunächst an ihn, ist uns eine Ueberleitung nöthig, so nehmen wir sie (S. 105) ebenfalls gern aus ihm, ja öfters knüpfen wir (S. 115) sogar den Nebensatz an Motive des Hauptsatzes. Daher nimmt der Hauptsatz (wenn wir Anfang und Ende des Ganzen zusammenrechnen) auch den grössten Raum ein und eben daher sind wir leicht veranlasst, ihn zu variiren und, wie Haydn und Beethoven in den beiden letzten Fällen gethan, noch ein besondres, erneutes Interesse an ihn zu knüpfen. Ja, wir werden sogar ohne diesen mehr zufälligen Antrieb bisweilen durch die abweichende Natur des Seitensatzes genöthigt oder gereizt, den Hauptsatz bei seiner Wiederkehr zu variiren, um die Verschiedenheit beider auszugleichen. So ist schon in No. 105 die Begleitung des Hauptsatzes geändert worden; und hätten wir den Uebergang von No. 104 benutzt, so würde vielleicht der ganze Hauptsatz die Taktart des Seitensatzes angenommen haben.

Aus dieser Vertiefung in den Hauptsatz geht nun noch eine eigne, obwohl naheliegende **Erweiterung der Form** hervor, die wir an dem hochsinnigen Largo der **Beethovenschen** A dur-Sonate Op. 2 beobachten können.

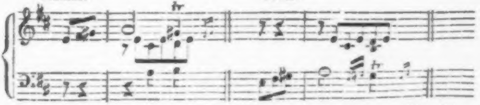
Die Form dieses Tonstückes ist die zweite Rondoform, wie wir sie zuletzt an dem Andante der Beethovenschen F moll-Sonate wahrgenommen haben. Der **Hauptsatz** stellt in D dur den ersten vollkommen im Hauptton schliessenden Theil eines Lieds auf, dem der zweite Theil folgt, in A dur auftretend und dann auf das Hauptmotiv und den Hauptton zurückkehrend. Nach vollkommnem Abschluss und ohne weitere Ueberleitung schliesst sich nun der Seitensatz in H moll an. Dieser hat unverkennbar eine liedförmige, aber freier organisirte Gestalt. Er tritt mit diesem Satze, —

114 

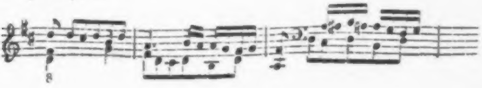
den man für einen ersten Theil zu achten hätte, an; nun aber wird derselbe Satz bis zum Zeichen † in einer Mittelstimme und verändert —

115 

in dem eben erreichten Fis moll wieder gebracht, dann aber sogleich gangförmig nach G dur, der Unterdominante des Hapttones, von da weiter auf A als Oberdominante geleitet und der Hauptsatz wiederholt. In dieser Wiederholung ist nur der Anfang des zweiten Theils leise, durch blosse Versetzung der Stimmen, —

116 

verändert. Wenn nun Beethoven nach dem vollständigen Abschlusse des Hauptsatzes so —

117 

weitergeht, im nächstfolgenden Takte in D dur schliesst und diesen ganzen Satz (No. 117) in mehr ausgeführter Figuration wiederholt: so muss man darin einen Anhang erkennen. Bis hierher also ist die Form mit den früher betrachteten übereinstimmend.

Nun aber fühlt sich der Komponist über alle diese Zwischenreden hinaus von dem edlen Sinn seines Hauptsatzes angeregt, ihm neue und grossartigere Entwickelung zu geben. Noch einmal setzt das Hauptmotiv, in Moll und mit voller Energie ein, erhebt sich aber in Kraft nach B dur, steigert sich und — wendet sich auf die Dominante des Haupttons zurück; denn allerdings konnte mit so fremdartiger Erhebung nicht karaktergemäss geschlossen werden. Daher kehrt nach einem Orgelpunkt von vier Takten abermals der vollständige Hauptsatz — nämlich der erste Theil, der ja sein Kern und auch der Haupt-Inhalt des zweiten Theils ist — in D dur und mit neuer, zartsinniger Figuration wieder; statt des zweiten Theils, dessen eigenthümlicher Inhalt ja im ersten Versuch eines Anhangs (No. 117) vorweggenommen ist, beschliesst nun ein sehr einfacher Anhang das innerlich reiche und doch so einleuchtend klar und einfach geordnete Ganze.

In dem Hergang desselben von der in No. 117 angeführten Stelle liegt das Neue, das wir zu beobachten haben. Man kann den ganzen fernern Verlauf von dem Eintritte von No. 117 an für einen blossen Anhang erklären; dann wäre wenigstens dessen Ausdehnung (32 Takte, zu einem Tonstücke, das bis zum angeblichen Anhange nur 49 oder 50 Takte hat) und mannigfache Zusammensetzung merkenswerth. Aber es leuchtet ein, dass diese Auffassung eine oberflächliche sein würde, da sie auf den Inhalt gar keine Rücksicht nähme.

Es ist vielmehr in dem ganzen Hergange vom Wiedereintritt des Hauptsatzes an eine Hinneigung zur Variationform, oder eine Vermischung dieser und der Rondoform zu erkennen. Der erste Theil des Hauptsatzes, den wir schon als dessen Kern erkannt haben, wird rondomässig wiederholt und macht (wie Anfangs) den Schluss des zweiten Theils. Nach einem rondomässigen Zwischensatze kehrt dieser erste Theil variirt in Moll wieder, löst sich aber rondomässig in einen Gang auf, um sogleich noch einmal vollständig in Dur und abermals variirt vorüber zu gehen. Es sind die Vortheile der Variationform — veränderte Wiederholung, mehrseitige Auffassung eines einzigen Satzes — benutzt, ohne ihre lästige Breite; und sie sind vereint mit der Gunst einer Form, die ihre Bestandtheile nicht auseinanderfallen lässt, wie die Variation, sondern sie in einer geordneten Konstruktion unter einander verknüpft.

So tritt uns hier auch noch klarer und voller als zuvor der Begriff der Rondoform vor das Auge: ein von Einer Vorstellung erfülltes Gemüth, das sich von ihr abwendet zu Gegensätzen, zu Nebenvorstellungen, von diesen aber zu jener herrschenden zurückgezogen wird, sich tiefer und bleibender in sie versenkt, in ihr befriedigt ruht.

Noch eine **Schlussbetrachtung** können wir hier nicht übergehen.

Das wohlthuende **Ebenmaass** in der Rondoform ist, in der Hauptsache, schon S. 99 hervorgehoben worden. Wir können uns den Wechsel der Haupttheile, — Hauptsatz, Seitensatz oder Gang, und Hauptsatz in diesem Schema —

G
HS . . . . SS . . . . HS.

veranschaulichen. Allein dasselbe Ebenmaass begleitet unsre Komposition auch in die einzelnen und Nebenpartien. Merken wir Uebergang (Gang) Anhang, Theile ebenfalls mit Buchstaben*) an, so vervollständigt sich das Schema folgendermassen.

HS . . . . . . G . . SS . . . . . G . . . . . HS . . . . . A
1 Th. 2 Th. 1 Th. 2 Th. 1 Th. 2 Th.
1 , 2 , 1 (3) Th. 1 , 2 , 1 , 2 , 1 (3) 1 , 1.

Und so würde sich das wohlthuende Ebenmaass mit Hülfe früherer Entwickelungen (Th. II, S. 28 Th. I, S. 42) bis in die Abschnitte und Glieder jedes Satzes oder Ganges hinein verfolgen lassen.

Dieses ganze Verhältnissspiel ist aber kein zwangvolles, sondern ein in jedem einzelnen Moment freies. Es können einzelne Partien des Ganzen zurücktreten oder ganz wegbleiben, oder auch zu höherer Geltung kommen; es kann jedes Einzelne auf das Mannigfachste gewendet, es kann, was einer Partie auf der einen Seite entzogen ist, auf einer andern ihr wieder ersetzt oder zugefügt werden.

Diese ganze Anschauung bestätigt sich sogar in dem **äusserlichen Maasse** der einzelnen Theile. Nur versteht sich nach dem früher bei der Liedform (Th. II, S. 48) Entwickelten von selbst, dass man hier **nicht ein mechanisches Gleichmaass** zu erwarten hat, sondern (wie bei Vorder- und Nachsatz, erstem und zweitem Theile des Liedes) auf ein **freies Auslaufen** einzelner Theile gefasst sein muss und dass die äussern Maasse schon als das Aeusserlichste in unsrer wesentlich innerlichen und durchaus freien Kunst nur untergeordnete Bedeutung haben können.

Nehmen wir die erwählten Beispiele auch noch aus diesem Gesichtspunkte durch.

Das **Mozartsche** Andante hat folgende Verhältnisse.

---

*) HS bedeutet Hauptsatz, SS Seitensatz, A Anhang, G Gang, Uebergang, die Multiplikationsformel (2×8) deutet einfache Wiederholung der Theile (ohne Veränderung) an.

HS.		SS.			HS.		A.
1 Th.	2 Th.	1 Th.	2 Th.	G.	1 Th.	2 Th.	
2×8	2×12	2×8	2×8	4	8	12	4
16	24	16	16				
40		32					24 Takte.

Der Uebergang musste zu der Summe des Seitensatzes gerechnet werden, da sein Inhalt aus diesem, und zwar dem ersten Theil, genommen ist; man kann darin eine Andeutung der dreitheiligen Liedform sehen. Der Anhang ist nur äusserlich zum Hauptsatze gezogen worden; er ist eigentlich eine Erinnerung an den Hauptinhalt des Mittelsatzes und seines eben erwähnten Anhanges, des Uebergangs.

Der Beethovensche Satz aus Op. 28 hat folgende Verhältnisse.

HS.		SS.		HS.		A.
1 Th.	2 Th.	1 Th.	2 Th.	1 Th.	2 Th.	
2×8	2×14	2×8	2×8	2×8	2×14	17
16	28	16	16	16	28	
44		32		44		17 Takte.

Hier fällt zunächst im Hauptsatze das so stark abweichende Verhältniss des ersten und zweiten Theils auf. Allein der Inhalt des letztern erklärt es. Da nämlich der erste Theil vollkommen und fest im Hauptton (D moll) abschliesst, so wird der Anfang des zweiten Theils weggedrängt und es bildet sich ein orgelpunktartig auf der Dominante (A) stehender bisweilen in deren Tonart (A dur) ausweichender, sogleich aber wieder zurückkehrender neuer Satz, dem nur eine befriedigendere modulatorische Abrundung fehlt, um für selbständig zu gelten. Er führt in die konzentrirte Wiederholung des ersten Theils zurück, so dass wir — abgesehen von der Unzulänglichkeit der Modulation — in den äussern Verhältnissen im Hauptsatz eigentlich die dreitheilige Liedform mit

8, 8 und 6 Takten

(abgesehen von den Wiederholungen) vor uns haben; beiläufig ein Mittelwesen zwischen zwei- und dreitheiliger Liedform.

Das Haydnsche Adagio hat folgende Verhältnisse.

HS.		SS. mit G.		HS.		A
1 Th.	2 Th.	1 Th.	2 Th. und G.	1 Th.	2 Th.	
2×8	2×20	2×10	14	8	20	15
16	40	20				
56		34				43 Takte.

Auch hier besteht der zweite Theil des Hauptsatzes aus zwei Partien, einer neuen (wenn auch am Hauptmotiv anknüpfenden) Entwickelung von 10 Takten und einer weiter (nämlich zu stärkerm Abschlusse des Hauptsatzes nach der Unterdominante) geführten Wiederholung des ersten Theils von 10 Takten, so dass hier abermals die äussern Verhältnisse auf Dreitheiligkeit,

8, 10 und 10 Takte

hinweisen. Der Inhalt entscheidet wie im vorigen Falle für Zweitheiligkeit. — Der Anhang durfte in der Berechnung um so mehr zu der Wiederholung des Hauptsatzes gezogen werden, da er als Wiederholung des zweiten Theils desselben anknüpft.

Das Beethovensche Andante aus Op. 2 enthält

HS.		SS	G.	HS.		A.
1 Th.	2 Th.			1 Th.	2 Th.	
8	8	10	5	8	8	14
16		15		16		14 Takte;

endlich das Beethovensche Largo aus Op. 2, Ddur enthält

HS.		SS.	HS.		A.
1 Th.	2 Th.		1 Th.	2 Th.	
8	11	12	8	11	31
19			19.		

Hier erscheint die Ausdehnung des Anhanges auf den ersten Hinblick unverhältnissmässig. Wir müssen uns aber dabei erinnern, dass dieser Anhang mit dem Kern des Hauptsatzes sich an die Variationform anschliesst und damit ein für sich Bestehendes bildet. Sein Inhalt zeigt dann, für sich allein genommen, —

SS.	HS mit G.	HS.	A.
4 und 4	7 und 3	8	6 Takte

wieder ein wohlorganisirtes Ganze *).

Vierter Abschnitt.

Genauere Betrachtung der einzelnen Theile.

Die erste und zweite Rondoform hat sowohl an sich, wie auch als Grundlage der höhern Rondoformen, zu denen wir mit dem nächsten Abschnitt übergehen, eine doppelte Wichtigkeit und es kommt daher viel darauf an, sie klar zu durchschauen und sich in ihrer Ausführung recht fest zu setzen. Aus diesem Grunde verweilen wir noch einen Augenblick bei der Betrachtung der einzelnen Bestandtheile. Da wir aber hier, wie überall, das abstrakte Theoretisiren für widersprechend dem Wesen der Kunst und unsrer Lehrweise ansehen müssen: so setzen wir voraus, dass der unserm Prinzip treue Jünger schon nach

---

*) Gern erinnern wir uns dabei der Lehre Goethes, wiewohl dieser sie nicht zunächst in Bezug auf unsre Kunst ausgesprochen hat. „Ein Kunstwerk, dessen Ganzes in grossen, einfachen harmonischen Theilen begriffen wird, macht wohl einen edlen und würdigen Eindruck; aber der eigentliche Genuss, den das Gefallen erzeugt, kann nur bei Uebereinstimmung aller entwickelten Einzelheiten statt finden.

Anleitung der vorigen Abschnitte seine Uebungen begonnen und fleissig fortgeführt habe, ehe er auf die nähere Befestigung des im Wesentlichen schon Bekannten, die uns hier noch obliegt, übergeht und hieran seine diesmaligen Studien vollendet.

Wir gehen nochmals alle Haupttheile der bisherigen Rondoformen durch.

1. *Der Hauptsatz.*

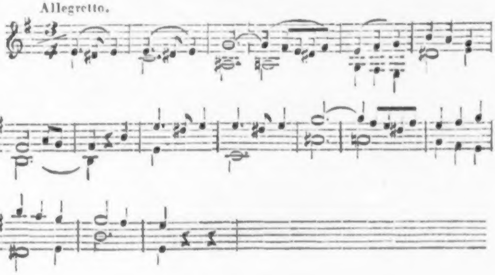
Der Hauptsatz ist, wie wir nun bereits erkannt haben, Kern des ganzen Rondos, von dem wir ausgehen, aus dem — oder in Bezug auf den wir die mittlern Partien bilden, auf den wir zurückkommen, den wir vielleicht zuletzt noch variirend oder auszugsweis im Anhang benutzen.

Ein Satz, der uns soviel gewähren, uns so erfüllen soll, dass wir nicht von ihm ablassen können, nach jeder Entfernung auf ihn zurückkommen, muss vor allem ein in sich selber befriedigend abgeschlossner sein. Daher ist ihm die Liedform eigen, aber vollgenügend wird auch sie nur sein, wenn sie mit besonderm Nachdruck ausgeführt und abgerundet ist. Wodurch geschieht dies nun?

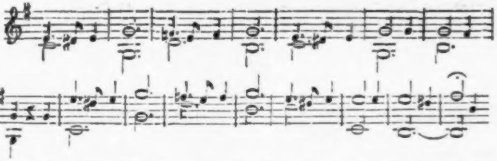
Das Nächste, woran wir bei dieser Frage denken, ist die Konstruktion des Hauptsatzes. Nicht blos muss derselbe in der Regel vollkommnen Abschluss im Hapttone, sondern auch eine Ausdehnung haben, die eine hinlängliche Auslegung und Abrundung des Inhalts gestattet. Wir finden daher die Mehrzahl unsrer Hauptsätze in zweitheiliger Liedform ausgeführt und noch obenein zu der dreitheiligen Liedform hingeneigt, da diese den Hauptinhalt eines Satzes (Th. II, S. 53) am klarsten und bestimmtesten herausstellt.

Selbst die dreitheilige Liedform macht sich bisweilen geltend. Wir finden sie unter andern in dem Mittelsatze von Beethovens Edur-Sonate, Op. 14. Hier —

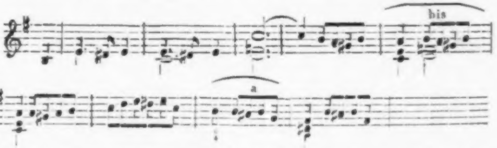
118



geben wir, freilich nur in magern Andeutungen (die Unterstimme in dieser wie in ähnlichen Mittheilungen stellt den Bass vor, ist aber nach Bequemlichkeit oft zu hoch gerückt) den ersten Theil. Ihm folgt der zweite, —

110


worauf als dritter Theil vom ersten die ersten acht Takte (in der höhern Oktav) wiederholt und statt der fernern so —

120


über die Unterdominante zum Schluss auf die Tonika gegangen wird. Auf dieser bildet sich nun orgelpunktartig aus dem Motiv a in No. 120 noch ein Anhang von zwölf Takten, so dass im Ganzen folgende Verhältnisse statt finden:

Th. 1.	Th. 2.	Th. 3.	Anhang
8 und 8,	8 und 8,	8 und 11,	11 Takte.

Es kann übrigens nicht unbemerkt bleiben, dass auch hier die Dreitheiligkeit nicht ausser Zweifel steht. Der zweite Theil macht nämlich keinen Ganzschluss, sondern einen Halbschluss auf der Dominante von E. In diesem Tone hat der Theil aber gar nicht gestanden; er schwankte vielmehr — und das ist der andre Zweifelsgrund — zwischen C- und G dur. Nur die so scharf ausgeprägte Satzform beider Hälften dieses Theils und seine grosse Ausführlichkeit spricht dafür, ihm Selbständigkeit beizulegen.

Konstruktion und Ausdehnung waren die auffallendsten Aeusserungen der Wichtigkeit, die unsre Hauptsätze für uns haben; die dritte ist die feste Ausbildung oder Konzentrirung des Inhalts. Je mehr uns ein Motiv am Herzen liegt, desto angelegentlicher beschäftigen wir uns mit ihm, desto energischer bilden wir nur aus ihm den ganzen Satz heraus.

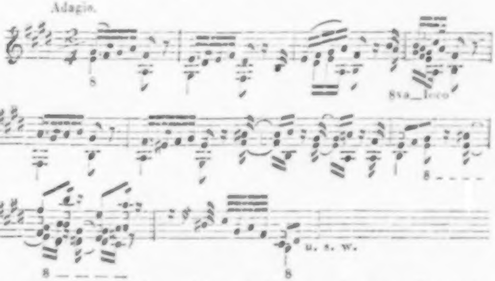
In dieser Beziehung ist der eben angeführte Beethovensche Satz merkwürdig. Das so einfache Motiv des ersten Taktes tritt im ersten

Theil viermal auf derselben Stufe, im zweiten Theil viermal auf derselben und zweimal auf einer andern, im dritten Theile wieder viermal auf der ersten Stufe auf. Fast eben so energisch erweist sich der Hauptsatz des S. 117 angeführten Largo, oder des S. 115 angeführten Haydnschen Andante; wie denn in dieser Stetigkeit der Motivirung Haydn und Beethoven vor andern Meistern, namentlich vor Mozart, sich auszeichnen.

Unter solchen Umständen ist es sogar möglich, dass der Hauptsatz aus einer einzigen, aber stetig ausgebildeten Periode bestehe; die Zusammengenommenheit des Inhalts muss ersetzen, was an Ausbreitung fehlt. Ein einziges Beispiel mag hier genügen; wir nehmen es aus dem Adagio der C dur-Sonate von Beethoven, Op. 2. Das Adagio, — ein Rondo erster Form, — hat sich in aller Fülle, in zweiundachtzig Takten, ausgearbeitet, ist also umfangreicher, als die S. 121 und 123 angeführten Beethovenschen Sätze. Gleichwohl besteht sein Hauptsatz aus einer einzigen Periode von elf Takten, während die andern Kompositionen zwei- und dreitheilige Hauptsätze von sechszehn, neunzehn und vierundvierzig Takten haben.

Allein dieser kurze Satz ist so zusammengehalten, in seinem Inhalt und Abschlusse so befriedigend, dass auf die Länge nichts weiter ankommt, man vielmehr wieder recht schlagend die Unzulänglichkeit alles äusserlichen Messens gewahr wird. Hier —

121



ist, in gedrängtem (und verschobnem) Auszuge, der ganze Hauptsatz. Das Hauptmotiv, im ersten Takt enthalten, wird viermal gebraucht, der Vordersatz im vierten Takte klar abgesetzt, die Periode im achten Takte zum Schluss geführt, dann aber durch einen Anhang, der die Schlussfigur (Takt 7) wiederholt und bereichert, vergrössert und um so befriedigender abgeschlossen. Hierbei ist sogar (Takt 7 und 9) die Unterdominante gebraucht, so wie vorher (Takt 6 und 8) in die Oberdominante und (Takt 6) in die Parallele ausgewichen worden. So ist im periodischer und modulatorischer Abrundung alles geschehen, was einen Satz befriedigend und gesättigt erscheinen lässt; aber auch der so fasslich gegliederte und ebenmässig geordnete Inhalt — es entsprechen einander Takt 1 und 2, 3 und 4, 5 und 6, 7 und 9 — wirkt dabei mit. Die innre bestimmte und befriedigende Abgeschlossenheit ist es also, die den kurzen Satz für seine Bestimmung im Rondo eben so gut, als die früher angeführten grössern eignet.

2. *Der Seitensatz.*

Wir haben schon erkannt, dass der Seitensatz gegen den Hauptsatz untergeordnet erscheint. Dies spricht sich zunächst darin aus, dass man ja den Seitensatz aufgiebt, um zum Hauptsatze zurückzukehren, dass also derselbe nur als Mittel- oder Gegenstück zum Hauptsatze gilt. Dann erkennt man das Verhältniss in der häufigen Hinneigung des Seitensatzes zu gangartiger Auflösung, die wir schon mehrmals beobachtet haben und die es mitunter sogar zweifelhaft machen kann, ob die mittlere Partie eines Rondo eher für einen Gang, oder für einen gangartigen Satz zu halten.

Der Karakter des Seitensatzes stellt sich also, wie man nach Obigem begreift, nach dem des Hauptsatzes fest, zu dem ja der erstere ein Anderes, Unterschiednes, einen Gegensatz geben soll. Hier wirkt aber noch ein besondrer Umstand mit:

die Bestimmung des Rondos in einem grössern Ganzen.

Schon jetzt nämlich, noch mehr aber aus dem Anblick der grössern Rondoformen, ist wohl einleuchtend, dass die Tonstücke erster oder zweiter Rondoform zu den enger begränzten und in sofern untergeordneten Gestaltungen gehören. Dies ist besonders in der Instrumentalmusik der Fall (denn der Vokalsatz unterliegt, wie wir schon im folgenden Buch erkennen werden, ganz andern Erwägungen) und am Meisten in der Klaviermusik, da das Klavier zu reicher Spielentfaltung hinneigt, die in jenen Formen keinen Raum findet. Daher werden diese begränztern Formen gewöhnlich in grössern Kompositionen (Sonaten, u. s. w.) als

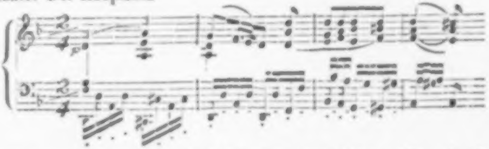
Mittelsätze im langsamern Tempo

angewendet, die nach dem künftig zu erörternden Begriff der zusammengesetzten Kompositionen einen stillern, sanftern, mehr nach innen gekehrten Sinn haben, im Gegensatz zu den vorangehenden und nachfolgenden grössern und lebhaftern, energisch in das Weite strebenden Sätzen. Die Anwendung unsrer Formen in anderm Sinn oder für ein in ihnen abgeschlossenes Tonstück ist in der Klaviermusik selten und als Ausnahme zu betrachten.

Diese Bestimmung der Form nun spricht sich naturgemäss im Hauptsatz aus; wir haben schon gefunden, dass diesem meist ein gemessenes oder sanft und sangbar ausgesprochnes Wesen eigen ist; so in dem aus dem zweiten Theil entlehnten, in No. 88 zu Ende geführten Satze, so in No. 94 und allen von Beethoven und andern Meistern angeführten Sätzen.

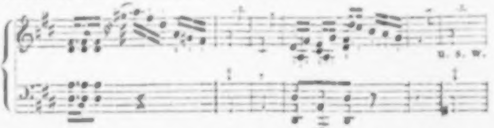
Hiernach muss sich nun der Karakter des Gegensatzes bestimmen; daher haben wir ihn schon in No. 97 erhobner bilden müssen gegen den mehr weichgehaltnen Hauptsatz; daher ist Haydns Gegensatz in No. 110 und 111 nach dem fliessend sangbaren Hauptsatz abgebrochen und dann hochgesteigert aufgetreten. Zu vollerer Bestärkung werfen wir noch einen Blick auf das schon S. 120 erwähnte Beethovensche Andante. Der Hauptsatz

122



geht in enggeschlossener Weise seinen ernsten, gehaltenen Gang durch vierundvierzig Takte. Den nöthigen Gegensatz muss der Seitensatz übernehmen, und führt ihn in dieser Weise

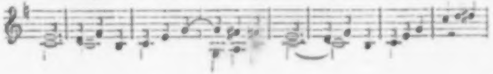
123

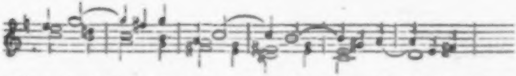


durch; das Motiv des ersten Taktes wird Takt 2, 3, 5 und 6 nach den da gegebnen Andeutungen wiederholt und dann in den folgenden zwei Takten nach der Art des vierten Taktes in A dur geschlossen. Fast von ganz gleicher Beschaffenheit ist der zweite Theil.

Ist aber ausnahmsweise der Hauptsatz von kernigerer Zeichnung, so wird nach denselben Grundsätzen der Seitensatz einen fliessendern Karakter annehmen. Den nächsten Belag hierzu giebt schon der Seitensatz zu dem Beethovenschen in No. 118 bis 120 aufgeführten Satze. Dieser ist zwar festgeschlossen, hat aber in dem stets wiederkehrenden Hauptmotiv einen regsamern Puls, fliesst auch zum Schlusse beweglicher in Achteln. Der Seitensatz hat kein einziges Achtel, sondern geht in der ruhigsten durch nichts aufgestörten Viertelbewegung

124





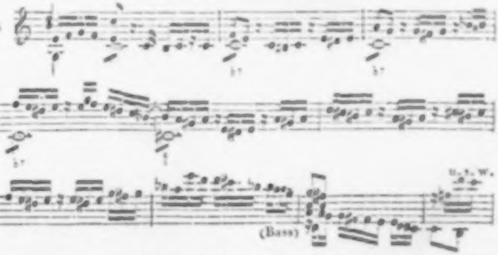
einher, durch beide Theile und in der Verbindung der Theile, bis zuletzt vier ruhende taktlang gehaltne Akkorde in den Hauptsatz zurückführen.

3. *Der Gang.*

In der ersten Rondoform ist nicht einmal ein Seitensatz ausgebildet. Es ist nicht dazu gekommen; man ist vom Hauptsatz abgegangen, hat dazu einen Gegensatz gesucht, aber den blossen Gang von ihm weg genügend befunden.

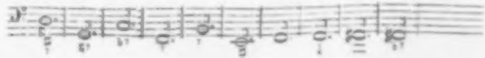
Ein solcher Gang kann, wie wir bereits bei No. 89 bemerkt haben, sich aus Sätzen, als eine Satzkette (Th. I, S. 196) bilden, wie wir umgekehrt Seitensätze gefunden haben, bei denen es (S. 116) zweifelhaft sein konnte, ob sie nicht viel mehr von der Natur des Ganges an sich hätten. Eben sowohl kann aber auch der ganz satzlose Gang bisweilen genügen. Wir hätten dem ersten Rondoversuch an der Stelle von No. 89 folgenden Mittelsatz geben können,

125



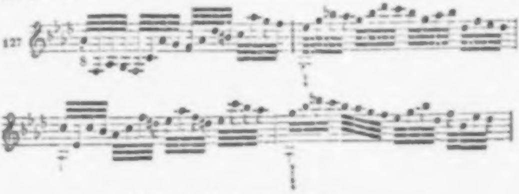
der zwar, nach dem rhythmischen Triebe, der aller Musik von Anfang an (Th. I, S. 25) inwohnt, sich auch in bestimmte Glieder zersetzt, überall aber eigentliche Abschnitte durch modulatorische Mittel vermeidet und somit nur für einen Gang gelten kann. Ein solcher Gang lässt sich nun beliebig weit fortsetzen. Der obige z. B., der zuletzt schon kürzere Glieder zeigt, könnte mit ihnen über folgender Modulation (vom letzten vollen Takt an)

126



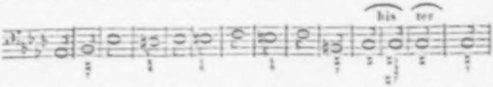
auf die Dominante des Haupttones und von da in den Hauptton zurückgehen, oder auch auf einem andern Tone nochmals die grössern Glieder wiederbringen und endlich mit den kleinern zu Ende gehen. Noch gangartiger liesse sich No. 95, z. B. in dieser Weise —

127



und von da vielleicht über folgender Modulation

128



fortführen, weil hier die Glieder unter der freier und fliessender fortgeführten Melodie noch weniger hervortreten.

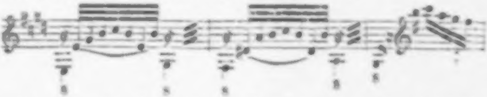
Dergleichen Entwickelungen sind durch das bisher Durchgeübte reiflich vorbereitet. Es ist nur um des Gleichgewichts und der Wohlgestalt des Ganzen willen (S. 119) dahin zu sehen, dass auch der fliessendste und freieste Gang das Verhältniss zum Ganzen beobachte, das dazu dient, dem Inhalt des Gangs genügende Entwickelung zu geben und doch auch den Hauptsatz nicht zu lange aus dem Sinn zu lassen. Uebrigens fodert und verträgt der Gang eine weitere Ausdehnung, eben weil sein Inhalt weniger bestimmt auftritt; aber er ermattet und ermüdet auch leichter, wenn sein Inhalt nicht anziehend und mannigfaltig genug ist, wogegen am Satz und der Periode schon der feste Rhythmus ein gewisses Interesse weckt und erhält.

Wohl aber müssen wir auf noch eine jener Mittelgestaltungen einen Blick werfen, in denen das Wesen von Gang und Satz in einander zu schmelzen scheinen. Wir finden sie in dem in No. 121 angeführten Beethovenschen Adagio.

Schon dort (S. 124) haben wir auf die gedrängte Kürze des Hauptsatzes aufmerksam gemacht. Welche Gestalt sollte der Komponist dem mittlern Theile seines Rondo's geben? Satzgestalt? Dann hätte er entweder den Seitensatz voller und gewichtiger ausführen müssen, als den Hauptsatz, oder er hätte lauter zusammengedrängte Sätze auf einander folgen lassen, und wäre damit in eine zerstückelte Darstellung gerathen. Da die Musik zunächst durch Sinn und Gefühl zu uns spricht, so bedarf sie, um auszutönen und uns durchzustimmen, einer gewissen behaglichen Ausführlichkeit und verträgt weniger wie andre Künste eine längere Reihe lakonischer Aeusserungen. — Oder hätte Beethoven einen reinen Gang bilden sollen, wie wir in No. 125 und 127 angefangen haben? Ein so flüssiges und unbestimmtes Wesen hätte keinen gewichtigen Gegensatz gegen den kernigen Hauptsatz abgegeben, zumal, da aus obigem Grund eine gewisse Ausführlichkeit nöthig gewesen wäre.

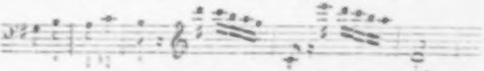
Eine sichere Anschauung dieser Sachlage leitete Beethoven auf eine Mischgestalt, die uns eben wegen ihrer tiefern Begründung lehrreich wird. Er schuf einen Gang und zwar einen ausgedehnten (zweiunddreissig Takte gegen einen Hauptsatz von elf Takten) aber mit fortwährender Tendenz zur Satzbildung. Hier —

129



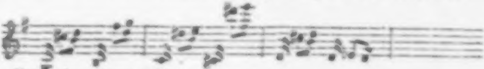
sehen wir, nebst dem Hauptmotiv in Zweiunddreissigsteln, das erste Glied des Ganges, das in gleicher Weise fortgesetzt wird, —

130



und auf G (der Parallele des Tones, in dem der Gang aufgetreten) schliessen zu wollen scheint. Dies wäre dann der erste Theil eines liedförmigen Satzes gewesen. Aber auf dem Schlusstone selbst setzt ein neuer Fortgang ein, dem das Hauptmotiv (Takt 1 in No. 129) zwischen Ober- und Unterstimme zur Begleitung dient. Dieses Glied —

131



(Bass, eine Oktave tiefer.)

beginnt, wird in den nächsten vier Takten ähnlich wiederholt und im folgenden fünften Takte von Gdur nach Emoll zurückgeführt. Hier kehrt das Glied No. 129 wieder, wendet sich aber in seinem dritten Takte nach Amoll; es wird in Amoll wiederholt und nach Dmoll, — hier wiederholt und nach Emoll geführt; von hier wendet sich der nächste Takt durch einen verminderten Septimenakkord nach H, das aber nur als Dominante des Haupttones aufgefasst und zu einem Orgelpunkte von sechs Takten (in der Weise von No. 131) benutzt wird. Hier folgt die Wiederholung des Hauptsatzes.

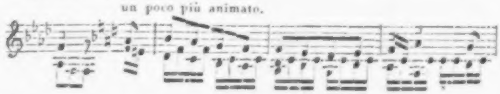
So hat Beethoven das fliessende Wesen eines Ganges und die kernigere Satzbildung verschmolzen an einer Stelle, wo weder ein reiner Gang, noch ein reiner Satz angemessen und befriedigend sein konnten.

4. *Der Uebergang.*

Wir haben schon erkannt, wiefern ein Uebergang vom Haupt- in den Seitensatz und von diesem zurück in den Hauptsatz nöthig oder doch wünschenswerth sein kann.

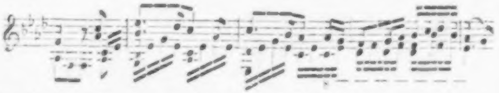
Auf dem erstern Punkte bedarf es in der Regel keiner oder nur einer sehr leisen Vermittelung. Auch bei unserm Rondosatze No. 94 hätten wir den vermittelnden Satz aus No. 97 wohl entbehren können, wenn nicht der fremdere Ton des Gegensatzes ihn gefodert. Wählten wir z. B. das Maggiore, —

132



wie Mozart in seinem Andante No. 107, oder auch die Parallele, —

133



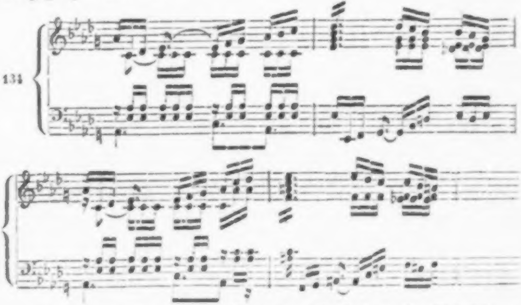
so konnte der Seitensatz unmittelbar am Schlusse des Hauptsatzes anknüpfen.

Wichtiger und meist unentbehrlich erscheint der Ueber- oder Rückgang vom Seitensatze zum Hauptsatze. Er liegt auch gewissermassen in der Idee, aus der die Form hervorgegangen, bedingt. Denn nachdem wir uns aus dem Hauptsatz entfernt und den Seitensatz hingestellt haben, ist die Frage, ob wir noch weiter zu dritten Sätzen u. s. w. schreiten oder vielleicht mit dem Seitensatze schliessen, oder uns zu einheitsvoller Abrundung des Ganzen auf den Hauptsatz zurückwenden und hierzu unsre Mittel und mannigfach angezogne Theilnahme sammeln werden; — und dies spricht sich im Uebergang aus.

Die Beschaffenheit und Ausdehnung desselben hängt aber zunächst von dem mehr oder minder festen Abschlusse des Seitensatzes und von seiner Entfernung (nach Inhalt und Tonart) vom Hauptsatz ab. Ist der Seitensatz fest abgerundet und weder sein Inhalt noch seine Tonart zu weit entlegen, so können wenige Töne oder Takte für den Rückgang genügen, wie wir schon bei dem Beethovenschen D moll-Rondo (S. 113) gesehen haben. Ist der Seitensatz fest abgerundet, dabei aber seiner Tendenz und Tonart nach vom Hauptsatz entlegner, so wird es meist gut sein, einen besondern vermittelnden

Zwischensatz, wie wir in No. 101 bis 105 versucht, oder doch einen überführenden Gang in Bereitschaft zu haben. Ist aber der Seitensatz nicht fest abgeschlossen, so fällt ihm selber anheim, sich gangweise fortzusetzen, bis entweder der Hauptsatz selbst (wie in No. 92) oder die Dominante des Haupttones zum Orgelpunkte (wie in No. 111) folgen kann. Hätten wir dem Seitensatz in No. 97 keinen formirten zweiten Theil geben wollen, so konnte von Takt 13 der No. 97 ab so fortgegangen werden.

134



Entweder konnte dieses Motiv für sich allein an das Ziel führen, oder es konnte sich mit dem Schlussmotiv aus No. 97 ablösen.

5. *Der Orgelpunkt.*

Das Bedürfniss, sich nach längerer Entfernung vom Hauptton auf dessen Dominante festzustellen, ist uns schon von früher her bekannt. Es blieb daher hier nur die naheliegende Bemerkung zu machen, dass der Orgelpunkt sich natürlich stets aus dem Inhalte des Satzes oder der Sätze, zu denen er auftritt, bildet, folglich an der Beschaffenheit derselben Theil nimmt. Daher wird er in unsern jetzigen Aufgaben, die nur Liedform und Gang in sich fassen, nur ein leichtes Wesen haben, in der Regel nur aus einer leichten über wenige Harmonien hinweggeführten Melodie oder rhythmisch melodischen Figuration, bisweilen aus einem blossen Gang der Ober- oder Unterstimme (einer sogenannten Kadenz) bestehen, dergleichen wir in No. 92, 93 und 102 gesehen haben. Auch seine Ausdehnung wird sich nach den Maassen der übrigen Theile richten.

Soviel, um der in den vorhergehenden Abschnitten ertheilten Anweisung, wenn es nöthig, zu Hülfe zu kommen. Dem Jünger rathen wir, sich alle verschiednen Gestalten der beiden Rondoformen an eben so viel einzelnen Arbeiten vorüberzuführen, bis jede in ihrem Wesen erkannt und mit ihren Vortheilen und Wirkungen geläufig worden ist. Dann erst kann er ohne Schwierigkeit oder Verwirrung besorgen zu dürfen, zu den höhern Formen fortschreiten *).

Zusatz.

Hier, am Schlusse der ersten Reihe zusammengesetzter Formen, müssen wir noch eine besondre

rhythmische Gestaltung

in nähern Betracht ziehen, die zwar schon in den einfachen Formen vorkommen kann und vorgekommen ist, in den zusammengesetzten aber erst in ihrer Nothwendigkeit erkannt wird, daher sie auch erst in diesen zahlreiche, fast unaufhörliche Anwendung findet. Auch wir haben sie schon mehrfach vor Augen gehabt.

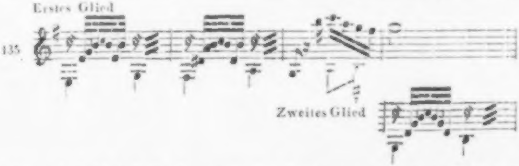
Dies ist nämlich

das Zusammenfallen des Endes eines Gliedes oder Abschnitts mit dem Anfange des folgenden.

Betrachten wir es gleich an bereits vorliegenden Fällen.

In No. 129 haben wir das erste Glied eines Ganges vor uns gehabt, das offenbar im nächsten (vierten) Takte satzmässig schliessen wollte. Allein auf demselben Takte setzt ein neues Glied — oder vielmehr die Wiederholung des ersten auf dessen Schlusston ein. Hier **)

135.



sehen wir beide Glieder in getrennten Systemen; der vierte Takt des ersten Gliedes geht in den ersten des zweiten auf. Eben so fehlt in No. 130 der Schlusstakt für die ganze erste Hälfte des Ganges; er ist vom ersten Takte der zweiten Hälfte (No. 131) absorbirt. Und so hat selbst der Hauptsatz (No. 121) seinen Schluss eingebüsst; statt des Schlusstaktes tritt der erste Takt des beginnenden Ganges (No. 129) ein, — oder der Schlusstakt hat sich in Gang aufgelöst.

Dass diese Konstruktion eine forttreibende Gewalt hat, da sie an die Stelle der erwarteten Abschlüsse und Ruhepunkte stets neue Be-

---

*) Hierzu der Anhang F.

**) Die Mittheilung hier und in No. 129 ist der Kürze wegen nicht genau wegung, den Drang zu neuem Fortschreiten setzt, ist ohne Weiteres einleuchtend. Und so erkennen wir eben in ihr eines der wichtigsten Binde- und Bewegungsmittel für alle zusammengesetzten Formen, deren Wesen ja eben das ist, verschiedne Bestandtheile zu einem grössern, in ununterbrochner Verbindung sich entfaltenden Ganzen zu einen.

Nicht unbemerkt wollen wir den Einfluss lassen, den diese Konstruktionsweise auf die für die Erläuterung öfters (z. B. S. 118) nöthige Taktzählung hat. So oft der Schlusstakt eines Satzes oder Gangs mit dem Anhangstakte des folgenden zusammenfällt, wird er sowohl für jenen, als diesen gezählt; so dass in der Rechnung das ganze Tonstück mehr Takte zu enthalten scheint, als in der Wirklichkeit.

Dritte Abtheilung.

Die grössern Rondoformen.

Die bisherigen Rondoformen haben uns die leichtesten Kombinationen aller zusammengesetzten Formen, die einfachste Zusammensetzung gezeigt; neben dem Hauptsatze stellte sich noch ein zweiter Satz oder gar nur ein Gang auf, — dies waren die beiden Hauptpartien, die sich in jenen kleinern Formen vereinten.

Nun aber haben wir schon erkannt, dass neben den Hauptsatz entweder ein Gang, oder ein Seitensatz treten und dass diese beiden sehr vielfachen Inhalt haben, — dessgleichen, dass wir für den Seitensatz unter verschiednen Tonarten wählen können; so gut wir einen Seitensatz, — er soll mit A bezeichnet werden, — ergreifen, eben so gut könnte es auch ein andrer, — er soll B heissen, — sein; und so gut wir denselben in der Parallele, eben so gut können wir ihn in der Unterdominante oder einem andern Ton (und umgekehrt) auftreten lassen.

So liegt es uns also nahe, einem Rondo

statt eines Seitensatzes deren zwei

zu geben; vorher sahen wir ein, dass es einen oder den andern haben könne, jetzt beschliessen wir, dass es einen und den andern haben soll.

Hiermit ist die Grundbestimmung für die grössern Rondoformen ausgesprochen. Sie sind solche, die

aus einem Haupt- und zwei Seitensätzen

bestehen. Dass ausser diesen drei Hauptbestandtheilen auch noch andre Sätze und Gänge zutreten können, sehen wir schon voraus; haben doch auch die kleinern Rondoformen ausser ihren zwei Hauptpartien noch Gänge und Sätze zur Verknüpfung, zum Anhang u. s. w. gebraucht.

In der verschiednen Anordnung, Verknüpfung und Verwendung der Hauptpartien und des sonstigen Inhalts, den wir allmählig kennen lernen werden, sind die neuen Formen begründet und unterschieden, die wir nun einzeln zu erkennen haben.

Erster Abschnitt.

Die dritte Rondoform im langsamern Tempo.

Die dritte Rondoform besteht im Allgemeinen aus einem Hauptsatz und zwei Seitensätzen. An die Stelle des einen Seitensatzes, — möglicherweise auch beider, — kann auch eine gangartige

Entwickelung treten; nur würde, wenn beide Seitensätze sich gangartig auflösten, in der Komposition ein Missverhältniss, zu viel des unsteten Elementes, zu besorgen sein.

Wir haben bis jetzt die Form nur äusserlich nach ihren Hauptbestandtheilen bezeichnet. Wie ist aber ihre künstlerische Entstehung zu fassen? — Die Antwort auf diese Frage wird uns sogleich Wesen und Gesetz der ganzen Form, und den Grundgedanken der folgenden Rondoformen aufschliessen.

Soviel ist von selbst einleuchtend:

wir haben uns die dritte Rondoform als hervorgegangen aus der zweiten oder ersten vorzustellen.

In diesen nämlich sind wir vom Hauptsatz abgegangen, um ein Anderes, einen Gegensatz gegen ihn zu suchen; dann sind wir auf den Hauptsatz zurückgekehrt. Nun aber führt uns der innere Trieb abermals vom Hauptton ab auf einen neuen Seitensatz, — und wir werden dann nochmals auf den Hauptsatz zurückkommen. Es sind gleichsam zwei in einandergeschobne Rondos erster oder zweiter Form, —

G
HS—SS—HS
HS—SS—HS.

die das Rondo dritter Form bilden. Nennen wir den Hauptsatz A, den ersten Seitensatz B, den zweiten C, so ist dies —

A—B—A—C—A

das Schema der neuen Form.

Hieraus erkennen wir alle Gesetze derselben.

Der Hauptsatz.

Erstens muss der Hauptsatz fähig sein, zwei Seitensätze zu ertragen. — Er muss vor allem wichtig und kräftig genug, oder für neue Ausbildung besonders geeignet sein, dass wir ihn zwar zweimal verlassen dürfen, doch aber jedesmal angezogen sind, auf ihn zurückzukommen. Dann muss er nicht von so scharf abgeschlossenem Inhalte sein, dass man nicht im Stande wär, ihm verschiedne und doch auch nicht zu fremde Seitensätze entgegenzustellen.

In dieser Hinsicht würden wir den in No. 88 beschlossnen Hauptsatz wenig geeignet finden für eine Bearbeitung nach dritter Rondoform. Er ist von einem so in sich abgeschlossnen Karakter, dass im Gegensatz zu seiner feierlichen und gemessnen Haltung der eine bewegtere und sich erhebende Nebengedanke, der uns den Gang statt eines Seitensatzes angeregt hat, genügend erscheint und ein zweiter Gegensatz so weit hergeholt werden müsste, dass dadurch der Hauptsatz von unserer Theilnahme hinweggedrängt, das Ganze uneinig in sich selber würde. Auch lässt jener Hauptsatz keine Umgestaltung, kaum Aenderungen und Zusätze ohne Beeinträchtigung seines Karakters zu.

Auch der in No. 94 angefangne Hauptsatz scheint wenig geeignet für die weitere Ausführung in unsrer jetzigen Form. Wenn man ihm auch einen Antheil zuwenden wollte, so würde doch das ihm eigne weiche Wesen nicht inhaltreich und nachhaltig genug sein, um dreimalige Darstellung wünschenswerth zu machen. Gleichwohl werden wir, um Raum zu sparen, diesen Hauptsatz mit seinem zweiten Theil und dem Seitensatze mit seinen verschiednen Rückwendungen zum Hauptsatze (also No. 94, 97, 102, 105) unsern folgenden Versuchen zum Grunde legen.

Aus ähnlichen Ursachen würden auch die von Mozart No. 107, Haydn No. 109, Beethoven S. 115, und die andern angeführten Hauptsätze für die dritte Form wenig geeignet sein. Das Beethovensche S. 115 erwähnte Thema ist von zu weichem, wenig nachhaltigem Karakter; das S. 122 erwähnte, so wie das in No. 121 mitgetheilte ist von zu abgeschlossenem und unabänderlichen Karakter (das letztere auch zu kurz und schnell vorübergehend), das in No. 118 bis 120 angeführte ist in sich selber so erschöpfend ausgeführt, dass man es nicht ohne Schmälerung des Antheils zum dritten Mal aufstellen möchte. — Es versteht sich von selbst, dass diese Bemerkungen keinen Tadel jener Sätze, sondern vielmehr die Anerkennung aussprechen, dass ihre Erfinder genau erkannt, welche Behandlung für jeden die angemessenste.

Die Seitensätze.

Zweitens müssen die Seitensätze beide mit dem Hauptsatz aus einer Grundstimmung hervorgegangen und dennoch beide gegen ihn in einem gegensätzlichen Verhältnisse sein. Dies versteht sich nach dem früher Erläuterten von selbst. Wir setzen aber sogleich hinzu:

> die beiden Seitensätze müssen auch unter einander im Gegensatze stehen;

denn sonst wären sie mehr oder weniger blosse Wiederholung desselben Inhalts und würden nicht blos das Ganze ohne Vortheil verbreitern, sondern auch durch ihre übereinstimmende Wirkung das Interesse vom Hauptsatz ab und auf sich hinziehen.

Hieraus folgen sogleich äusserliche Entschlüsse, die zwar die Sache nicht erschöpfen, doch aber als Fingerzeige für den Neuling wohl merkenswerth sind.

Wir wollen den beiden Seitensätzen verschiedne Tonarten zuertheilen. Steht der eine im Minore oder der Parallele, so mag der andre in der Unterdominante stehen u. s. w.

Dessgleichen wollen wir beiden Seitensätzen verschiedne Bewegung geben; ist der eine bewegter, so sei der andre ruhiger, oder wenigstens in einer andern Form bewegt.

Wir wollen die beiden Seitensätze verschieden konstruiren; — wobei wir bekanntlich die Wahl zwischen Gangform (oder Satzkette) periodischer, zwei- oder dreitheiliger, fest abgeschlossener oder in Gangform sich auflösender Liedform haben. — Das Weitere und Tiefere hängt von Stimmung und Anschauung jedes besondern Falles ab.

Verknüpfung.

Drittens können die Hauptpartien (Hauptsatz und Seitensätze) einander bald ohne, bald mit vermittelnden Sätzen und Gängen anschliessen, kann der Schluss mit oder ohne Anhang gebildet, der Inhalt aller dieser Nebenpartien bald aus dieser, bald aus jener Hauptpartie genommen, sogar neu gebildet werden; es kann endlich jede der Nebenpartien ihr besondres Motiv haben, oder auch nicht. — Dies und alles Nähere sei jetzt praktisch an besondern Fällen erprobt.

Unsre erste Aufgabe soll sich, wie gesagt, an den No. 94 aufgestellten Hauptsatz knüpfen, ungeachtet er dazu (S. 136) weniger geeignet scheint. Wir behalten eben so den Seitensatz No. 97 mit der zu ihm gehörigen Ueberleitung bei.

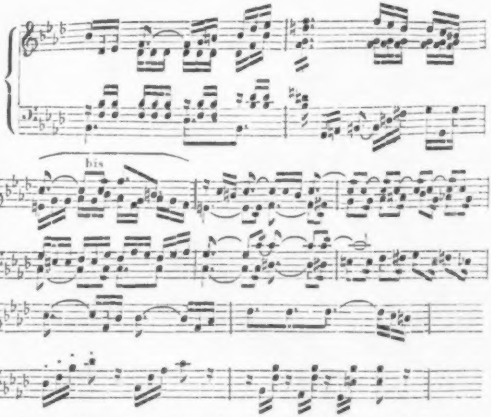
Sollen wir diesen Seitensatz zweitheilig ausbilden, oder gangartig ausgehen lassen, etwa wie in No. 134 angedeutet ist? — Wir würden das Letztere vorziehen; denn dadurch wird die Gleichheit der Konstruktion aufgehoben und das Gewicht des Seitensatzes gegen den für die jetzige Form ohnehin zu schwachen Hauptsatz gemindert.

Nach diesem Seitensatze, — wie er sich auch gebildet haben mag, — kehren wir zum Hauptsatze zurück und wiederholen denselben.

Nun stehen wir auf der Gränze beider Rondoformen. Wollen wir der frühern, zweiten Rondoform anhängig bleiben, so wird mit dem Hauptsatz allein, oder mit ihm und noch einem Anhange geschlossen.

Wollen wir zur dritten Form übergehen und noch einen zweiten Seitensatz folgen lassen, so wird schon
der Rückgang vom (ersten) Seitensatze zum Hauptsatz
eine Aenderung erfahren. Wir können diesen Rückgang leichter behandeln, weil er doch nicht zur letzten Hauptpartie führt, der Haupton und Hauptsatz doch noch einmal eingeführt werden muss. Namentlich bedarf es nun keines weit oder inhaltschwer ausgeführten Orgelpunkts. Hätten wir z. B. den Seitensatz wie in No. 134 ausgehen lassen, so könnte es genügen, wenn wir so —

136



in den Hauptsatz zurücklenkten, der dann bei der kurzen Abfertigung und Ueberleitung des Seitensatzes wohl gern an der Bewegung desselben Theil nähm', um die durch diesen angeregte Stimmung festzuhalten. Oder wollte man den Hauptsatz ganz unverändert beibehalten, so könnte die Bewegung schon im fünften Takte von No. 136 geändert werden. In diesem Falle würden wir den Ueberleitungssatz verlängern, um die veränderte Bewegung, die mit dem Hauptsatz eintritt, erst zu befestigen.

Wie nun auch der Rückgang gemacht worden sei, es folgt nach ihm, verändert oder unverändert, die Wiederholung des Hauptsatzes. Da wir die Ausführung der dritten Form beabsichtigen, so steht ferner fest, dass wir vom Hauptsatz abermals abgehen und einen zweiten Seitensatz bilden werden.

Wo soll dieser stehen?

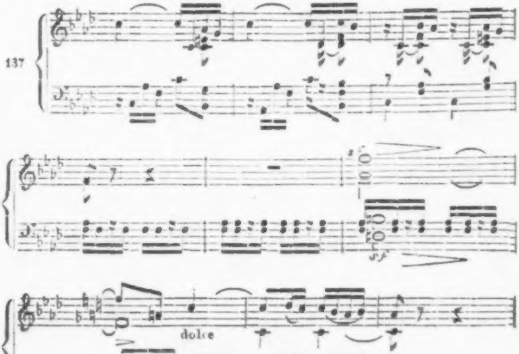
Wir haben im Hauptsatz F moll und dessen Parallele, As dur, gebraucht; diese Tonarten werden so oft, als der Hauptsatz selbst (die Wiederholung der Theile ungerechnet) wiederkehren. Dann im ersten Seitensatze war Des dur und abermals As dur (zum Schlusse des ersten Theils, als Dominante von Des) aufgetreten. Von diesen Tonarten kann also nicht mehr die Rede sein.

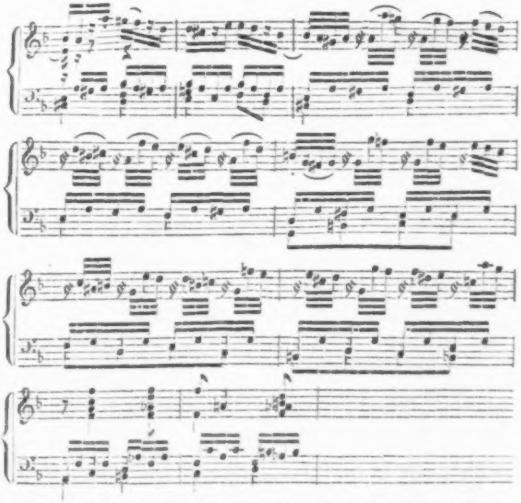
Sollen wir uns in die Dominante des Haupttons, nach C moll, wenden? Dann würde Moll auf Moll folgen (F moll, C moll, F moll); auch ist die Stufe C schon am Schlusse des ersten Theils des Hauptsatzes und beim Rückgang in letztern (No. 136) benutzt worden und wird bei jeder Wiederholung des Hauptsatzes und bei dem zweiten Rückgang in denselben noch wiederholt werden müssen.

Sollen wir die Unterdominante, B moll, wählen? Auch hier hätten wir die trübe Folge von Moll auf Moll, durch den getrübten Karakter von B moll noch fühlbarer. Auch würde uns keine günstige Modulation offenstehen; denn die Dominante des neuen Tones wäre der Hauptton selber, die Parallele wäre das schon im ersten Seitensatz gebrauchte Des dur. — Wir wählen also das Maggiore, F dur.

Und nun die Bewegung? Dem ersten Seitensatz ist eine erregtere und fremde (dreitheilig statt zweitheilig) eigen; der zweite muss sich hiervon, wie vom Hauptsatz unterscheiden. Wir führen ihn — No. 94 als Wiederholung des Hauptsatzes vorausgesetzt und mit Abänderung des Schlusstaktes — so ein.

137





Das Gefühl, dass die Erfindung der ersten Sätze ungeeignet zu einer weitern Ausführung ist, macht die Vollendung dieses dritten Satzes (des zweiten Seitensatzes) unerfreulich. Es genüge, hier Erstens einen Satz eingeführt zu haben, der vom Haupt- und ersten Seitensatz hinlänglich verschieden ist, um zu ihnen beiden einen Gegensatz zu bilden, ohne gleichwohl sich ihnen so weit zu entfremden, dass die Einheit des Ganzen dadurch beeinträchtigt wäre. Jenes Bewusstsein, dass die dritte Rondoform dem für die zweite wohl geeigneten Inhalte nicht gemäss sei, hat auch veranlasst, dass der neue Satz eine weniger bestimmt ausgebildete Form hat. Sein Kern ist der Satz Takt 6 bis 9 und dessen Wiederholung, die aber schon keinen Abschluss hat, sondern mittels eines Trugschlusses in einen Gang übergeht, worauf die letzten Takte auf den Kernsatz zurückführen und im Tone schliessen zu wollen scheinen, wenn sie nicht (etwa mit Hülfe einer Verwandlung des letzten h in ces nach As dur, und so fort) abermals in einen Gang übergeführt und endlich auf die Dominante des Haupttons geleitet worden, worauf dann der Orgelpunkt und die letzte Wiederholung des Hauptsatzes folgen und mit dieser oder noch einem Anhang (etwa einer abermaligen nur theilweisen und veränderten Wiederholung des Hauptsatzes) geschlossen werden müsste. — Wir würden übrigens, wenn das Tonstück in der höhern Form ausgeführt werden sollte, nach dem zweiten Seitensatz einen weitern Gang durch mehrere Tonarten rathsam finden. Denn da dieser Satz schon in F steht, so bleibt uns ohne vorherige Entfernung von diesem Tone kein Mittel, den Eintritt des Orgelpunkt und des Haupttons (F moll nach F dur) vor Einfarbigkeit zu bewahren.

Zweiter Abschnitt.

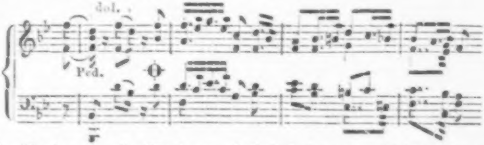
Weitrer Nachweis dieser Form.

Betrachten wir nun noch zwei unsrer Form angehörige Tonstücke. In beiden wird sich die Form in ihren Grundzügen bewähren; in beiden aber werden wir auch, wie wir längst schon an andern Formen erfahren haben, Abweichungen in einzelnen Punkten zu bemerken und nach ihren Ursachen und Folgen zu forschen haben.

Das erste Tonstück ist das vielbekannte Andante, „*La consolation*“ von Dussek.

Der Hauptsatz, B dur, hat zweitheilige Liedform. Dies —

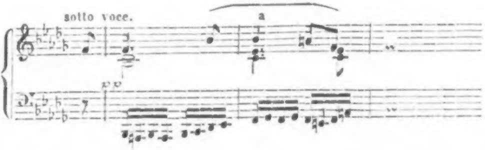
138



ist der Vordersatz; der Nachsatz wiederholt die ersten Takte mit geringer Veränderung und führt zum Schluss in der Parallele, G moll, eine in Dur (besonders in Dusseks Zeit) zwar ungewöhnlichere Schlusswendung, die aber mit ihrem wehmüthigen Ausdrucke der vorgesetzten Aufgabe des Tonstückes entspricht und nach dem bereits für den Vordersatz verwendeten Schluss in der Dominante dient, Monotonie der Schlussfälle zu vermeiden. Der zweite Theil setzt mit dem Hauptmotiv des ersten in C moll (als der Unterdominante von G moll) ein, geht von da in dessen Parallele Es dur (Unterdominante des Haupttons) und wendet sich über B moll, — mit einem ähnlichen Ausdrucke, wie am Schlusse des ersten Theils; — im achten Takte zu einem Schluss in F dur. Dann folgt mit leichten Veränderungen die Wiederholung des ersten Theils, nur dass der Nachsatz sich schon vom zweiten Takte zum Schluss im Hauptlone wendet. — Wir nannten oben die Form eine zweitheilige. Man sieht, dass sie auch wohl für dreitheilig gelten könnte, nur dass der dritte Theil durch gehäufte und unstete Modulation, — C moll, Es dur, B dur und moll, Es dur und F dur, — und unvollkommnen, ja zweideutigen Schluss (er macht sich durch ges—b—des—e, weiset also eher nach Moll) nicht festgebildet und abgeschlossen wäre. Jeder der beiden Theile übrigens, die wir oben bezeichnet, wird wiederholt.

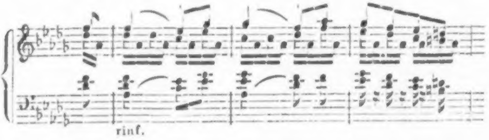
Nun setzt in B moll der erste Seitensatz ein, ebenfalls zweitheilige Liedform. Sein Kern ist dieser Satz,

139



der gesteigert wiederholt wird, bis sich die Bewegung des Basses unter alle Stimmen vertheilt und der Satz figurativ in der Parallele, Des dur, zu Ende geht. Der zweite Theil fasst das Hauptmotiv des obigen Kernsatzes (a in No. 139) auf, behält auch — wenn gleich nur in untergeordneter Weise — die Sechszehntelbewegung bei, verwendet aber beide in ermuthigenderm Sinne,

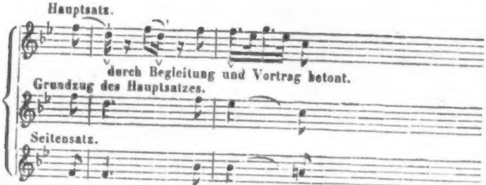
140



und geht so über Ges dur und Es moll nach B moll zurück, wo im funfzehnten Takte die Wiederholung des Kernsatzes (No. 139) und seiner Steigerung und — nur in andrer und weiterer Ausführung — der figurativ gebildete Schluss des ganzen Seitensatzes erfolgt. Auch hier liegt, wie man sieht, die Dreitheiligkeit, nur unentwickelt, in der Zweitheiligkeit zum Grunde.

Betrachten wir nun vor weiterm Fortschreiten den Seitensatz im Verhältniss zu seinem Hauptsatze, so finden wir nur eine leise etwa im Hauptmotiv (a in No. 139) angedeutete Beziehung zum Hauptsatze, der ebenfalls das beruhigende Niedersinken auf den Haupttakttheil festhält; man kann es sich so —

141

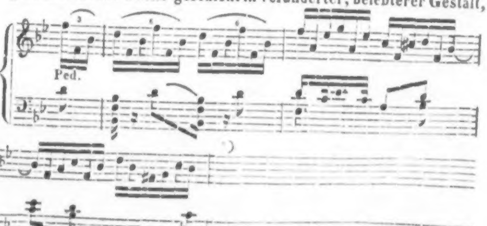

Hauptsatz.
durch Begleitung und Vortrag betont.
Grundzug des Hauptsatzes.
Seitensatz.

veranschaulichen; auch die Gleichheit der Tonika wirkt für die innere Verbindung beider Sätze. Dabei aber tritt das veränderte Tongeschlecht (doch auch hierzu hat es im Hauptsatze nicht an Anklängen gefehlt) die Form der Begleitung durch einen selbständig gewordnen Bass, der figurative Ausgang beider Theile des Seitensatzes in entschiednen Gegensatz zum Hauptgedanken, wie schon an No. 139 zu erkennen gewesen. Man hat hier, wenn gleich die Komposition nicht zu den tiefsinnigsten zu rechnen ist, doch wieder Gelegenheit, die Einheit von Inhalt oder Stimmung und Form zu beobachten. Der ganze Seitensatz spricht das Zurücksinken in Gram im Gegensatz zur trostvollen Erhebung des Hauptsatzes aus. Dem gemäss stellt er Moll gegen Dur, ruhendere Accente gegen die elastischern Motive des Hauptsatzes (man vergleiche in No. 141) einen verschmelzenden Bassgang und fliessende Figuration gegen die festgegliederten Rhythmen des Hauptsatzes.

Zugleich bemerke man, dass der Seitensatz in seiner geschlossen hinziehenden Weise keine Wiederkehr, Veränderung, weitere Ausführung wünschenswerth macht, obgleich das alles bei ihm, wie bei jedem andern Satze möglich wäre. Nach einer Wiederholung jedes Theils ist er für immer abgethan.

Jetzt kehrt der vollständige Hauptsatz wieder; die Wiederholung seines ersten Theils geschieht in veränderter, belebterer Gestalt,

142



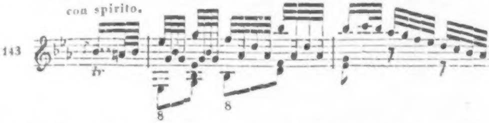
die dann bis zu Ende des Ganzen beibehalten wird.

---

*) Die Sextolen sind eigentlich Doppeltriolen. Vgl. d. Verf. allg. Musikl. S. 115.

Darauf tritt, abermals ohne weitere Vermittlung, der zweite Seitensatz in Esdur ganz frisch und mit neuen Motiven auf. Dies

143

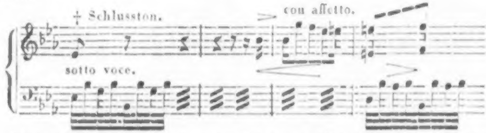


ist der Kern des neuen Satzes, der sich wie die vorigen zweitheilig mit Wiederholung jedes Theils in ununterbrochner Bewegung vollendet. Welchen entschiednen Gegensatz er in seiner Frische und Beweglichkeit gegen den grämelnden ersten Seitensatz und gegen den sanften, oft wehmüthigen Hauptsatz bildet, ist ohne Weiteres klar; seine Einheit mit dem Vorhergehenden beruht hauptsächlich auf der im Hauptsatz (No. 142) erhöhten und nun noch weiter gesteigerten Bewegung und der naheliegenden Modulation in die Unterdominante.

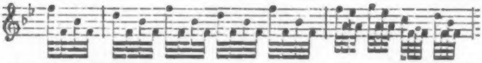
Bis hierhin sind die Sätze ohne alle Vermittlung neben oder nach einander aufgetreten und man könnte in so fern zweifelhaft sein, ob die Komposition wirkliche Rondoform oder nur eine Folge von Liedsätzen darstelle, wie wir sie Th. II, S. 53 kennen gelernt. Nur das ständ' einstweilen der letztern Annahme entgegen, dass beide Seitensätze nicht fest genug gegliedert sind, um für sich selbständig zu bestehen, wie man etwa vom Trio eines Marsches, Tanzes u. s. w. fodern darf. Sie sind nur im Verein mit dem Hauptsatze geltend zu machen; und darin eben offenbart sich ihr Karakter als der eines Seitensatzes und der richtige Formsinn des Komponisten. Jetzt aber trennen sich die nahverwandten Formen (Liedkette und Rondo) unzweideutiger.

Nach dem Abschlusse des letzten Seitensatzes wird die Bewegung in der Begleitung beibehalten und darüber ein neues Sätzchen eingeführt.

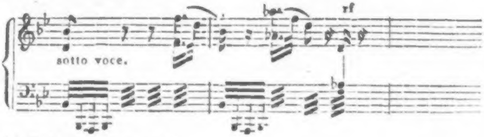
144



Dies wiederholt sich mit einem Schluss auf Es, abermals mit einer Wendung auf die Dominante von Cmoll, wird da weiter aus- und auf die Dominante des Haupttons zu einem Orgelpunkte von neun Takten geführt, worauf der Hauptsatz wiederkehrt, erst mit leichten Aenderungen, dann von der Wiederholung des ersten Theils an abermals mit gesteigerter Bewegung,

145


die vollständig durchgeführt und dann nebst dem Hauptmotiv zur Bildung eines Anhanges

146


von 16 Takten benutzt wird.

So zeichnet sich das ganze Tonstück in folgendem Schema ab.

HS. SS. 1. HS. SS. 2. G. u. OP. HS. Anhang.

Die Wiederholungen der einzelnen Theile zugerechnet haben diese verschiednen Theile folgende Längen:

1) der Hauptsatz 2 × 8 und 2 × 16 Takte
2) - 1te Seitensatz - - 8 - 2 - 26 -
3) - 2te - - - 8 - 2 - 8 -
4) - Gang mit Orgelpunkt 19 Takte,
5) - Anhang . . . . . . 16 - .

Die Modulation geht in den Hauptstücken den einfachsten Weg,

B dur, B moll, B dur, Es dur, B dur,

kann sich aber im Innern der Sätze (wie oben gelegentlich bemerkt worden) um so freier gehen lassen.

Nur zweierlei kann auffallen: die Gleichförmigkeit in der Konstruktion der drei Sätze und der Mangel verbindender Gänge vor und nach dem ersten und vor dem zweiten Seitensatze. Das Erstere könnte allerdings zur Einförmigkeit führen, wenn nicht der Inhalt der drei Sätze so entschieden mannigfaltig wär'. Der Gänge aber bedurfte es nicht, da die Modulation sich im engsten Kreise bewegt (namentlich zu Anfang zwischen B dur und B moll hin und her) und überdies beide Seitensätze, besonders der zweite, selbst so viel des Gangartigen in sich haben, dass Zwischengänge allzuviel Beweglichkeit in das Ganze gebracht hätten. In Bezug auf den zweiten Seitensatz (No. 143) scheint dies unwidersprechlich; der erste Seitensatz hätte nach der Wiederkehr seines Anfangs im zweiten Theil auf der Dominante festgehalten und gangartiger von da in den Hauptsatz übergeleitet werden können. Allein einen wesentlichen Gewinn hätte dies (ausser einem vielleicht noch frischern Eintritt des Hauptsatzes) nicht gebracht; er schliesst auch jetzt mit acht figuralen Takten und hat daran genug*).

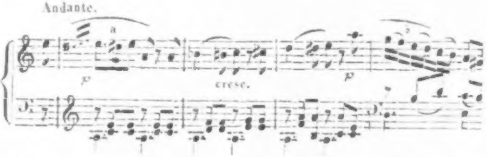
---

*) Hierzu der Anhang G.

Die zweite Komposition, die wir zu betrachten haben, ist ein Rondo aus A moll von **Mozart** *), eine der feinsten und gefühlvollsten Klavierkompositionen jenes Tondichters, obwohl der Behandlungsweise des Instruments zu eigen gegeben, die schon der damalige Zustand der Instrumente und des Spiels bedingte.

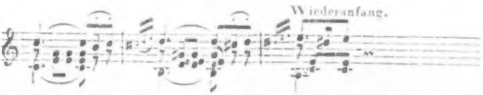
Der **Hauptsatz** hat dreitheilige Liedform. Dieser Vordersatz des ersten Theils

147



wird mit feinen Aenderungen als Nachsatz wiederholt und im Haupttone geschlossen. Der zweite Theil tritt mit dem Hauptmotiv des ersten (a in No. 147) unmittelbar in der Parallele, C dur, auf; er fügt sich (wie Mozart oft liebt), aus kleinen Sätzen zusammen, — einem von 4 Takten, mit Schluss in C dur, einem abermals viertaktigen, der über G dur wieder in C dur schliessen will, aber mit einem Trugschlusse nach A moll wendet und der Wiederholung des letztern mit vollkommnem Schluss in C dur, während die vorigen zwei Schlüsse unvollkommen waren. Von dem Schlusstakte wird in dieser Weise —

148



also mittels des Hauptmotivs zu dem ersten Theile zurückgelenkt und dieser als dritter, wieder mit sinnigen Aenderungen, wiederholt.

Hiermit sind nun Hauptton und Parallele einstweilen erschöpft. In welcher Tonart sollte der Komponist wohl den nun zu erwartenden Seitensatz aufführen? Der nächste günstigste Ton, die Parallele, ist schon vorweggenommen. Die Dominanten, D moll und E moll, wären, zumal bei der weichen wehmüthigen Stimmung des Hauptsatzes zu trüb; abgesehen hiervon würde D moll den Vorzug verdienen, weil dann die Rückkehr zum Hauptsatz einen Aufschwung böte. Diese Sachlage bewog den Komponisten **), sich — nach der Parallele der Unter-

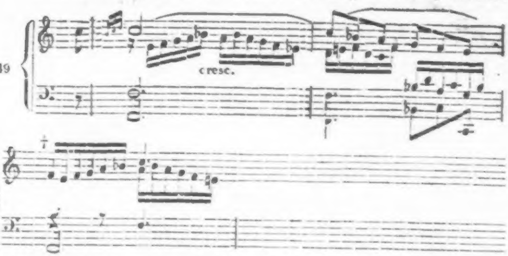
---

*) Band 6 der Breitkopf-Härtelschen Gesammtausgabe, S. 30.

**) Nicht stark und oft genug kann man gegen die so oft falsch gefasste und ausgelegte Vorstellung protestiren, dass im Künstler das Schaffen „unbewusst" vor sich gehe und dass man lieber das Studium und Nachdenken fliehen solle, um nur jene „Naivetät" ja nicht zu stören, oder wo möglich dominante, nach F dur, zu wenden; akkordisch liegt diese Modulation, wie wir Th. I, S. 101 gesehen haben, ebenfalls nahe.

In F dur also tritt der erste Seitensatz auf, und zwar, wie hier

149



der Vordersatz (er schliesst bei ✝) zeigt, in ganz abweichender, nur durch die Stimmung des Ganzen an den Hauptsatz anlehnender Weise, — wenn man nicht die Verzierung des Anfangs und die Erinnerung an ein Nebenmotiv (b in No. 147) als formell bestimmtere Anknüpfung aufnehmen will. Der obige Satz wiederholt sich und wird noch weiter, in die Dominante gewendet, benutzt; so bildet sich der erste Theil. Der zweite Theil führt die Motive des ersten über C moll und F moll weiter und wiederholt den ersten mit einer Schlusswendung in den Hauptton des Seitensatzes, F dur. Der ganze Satz ist in der beweglichen Weise des oben gezeigten Anfangs lebhaft und sinnreich fort-

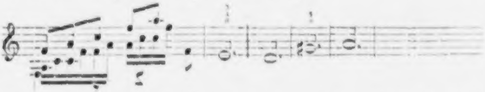
---

wieder heranzuträumen. Ganz gewiss waltet über den Schöpfungsmomenten des Künstlers ein Mysterium (können wir doch überhaupt nicht angeben, woher uns die Gedanken kommen!) und sicherlich kann ein Kunstwerk nicht zusammengedacht und zusammengerechnet werden; aber ebensowenig zusammengeträumt. Was im Kunstwerk an den Tag kommt, muss ja zuvor im Künstler gewesen, muss ihm in Sinn und Geiste gekeimt und aufgewachsen sein. In welcher Form es ihm dann in der schöpferischen Stunde zugekommen, ob z. B. Mozart bei der Komposition unsers Rondos sich gesagt, dass und warum er den Seitensatz in die Parallele der Unterdominante stellen wolle, oder ob ihn eine rasche Empfindung der Verhältnisse in diesen Ton geführt, das ist sehr gleichgültig; er hätte aber fehlgegriffen oder würde nur zufällig einmal das Rechte ertappt und das Nächstemal vielleicht wieder fehlgegriffen haben, wäre nicht sein Geist schon vor dem Beginn der Komposition in ernstem Sinnen und Arbeiten durchgebildet worden.

Zufällig und glücklich für die Zweifelnden trifft es sich, dass Mozart über einen ganz ähnlichen Fall die Beweggründe seiner Modulation schriftlich hinterlassen hat. In der Arie des Osmin in Belmonte und Konstanze, „Solche hergelaufne Laffen“, geht er aus bestimmten und bewussten Gründen gleich den oben angeführten, von F dur nicht nach D moll, sondern in die nächste Tonart, A moll, also den gleichen Weg, nur umgekehrt. Wie klar er seine Gründe darüber ausspricht, ist in der Nissenschen Biographie oder im Universal-Lexikon der Tonkunst zu lesen.

geführt, bald Ober- bald Mittel- oder Unterstimme haben die in No. 149 in der Mitte liegende Bewegung zu unterhalten.

Von dem fremdern F dur war aber nun kein unmittelbarer Rückschritt zum Hauptton und Hauptsatze zu thun. Daher setzt auf dem Schlusstakte selber ein Gang ein, aus Motiven des vorigen Satzes gebildet, führt zuerst geradeswegs nach A moll,

150


geht dann zu besserer Befestigung mit einem andern Motive des Seitensatzes nach E, wo mit einem dritten Motive des Seitensatzes ein Orgelpunkt gebildet wird, der endlich zur Wiederholung des Hauptsatzes überführt.

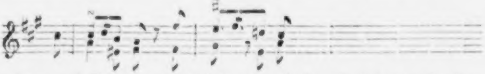
Allein diese Wiederholung ist unvollständig; nur der erste Theil des Hauptsatzes kehrt wieder. Woher diese Abweichung oder Abkürzung der Form?

Erstens ist, wie wir schon erfahren haben, der Inhalt des Hauptsatzes so einfach, dass eine vollständige Wiederbringung und damit die breite Wiederkehr der langsamen Bewegung nach der beseeltern des Seitensatzes (man vergleiche No. 147 mit 149) eher lästig als günstig gefunden werden müsste. — Wir werden jedoch bald die Folgen sehen.

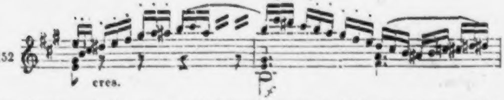
Zweitens würde der zweite Theil des Hauptsatzes wiederum C dur in aller Breite gebracht und keinen gleich frischen Ton in der Nähe des Haupttones für den zweiten Seitensatz übrig gelassen haben.

Der dritte Grund zeigt sich erst im zweiten Seitensatze.

Dieser nämlich tritt nunmehr so ähnlich dem Hauptsatz —

151


und mit so naheliegender Modulation (nach A moll A dur) auf, dass eine weitere Ausführung des Hauptsatzes durch den Seitensatz selbst überflüssig wird. Allein hierbei konnte es nicht bewenden; der neue Gedanke musste mit dem vorangehenden in Gegensatz treten, so eng er sich ihm auch anfangs anschloss; der wehmüthigen Stimmung des Hauptsatzes, aus der sich schon der erste Seitensatz ermuthigend losgerissen und erhoben, musste Mozarts liebreiches Wesen sanften, süsserheiternden Trost folgen lassen. So stimmt wiederum das Verlangen der Form mit dem psychologischen Hergang im Gemüth überein; nach dem sanften Anschluss an die Klage des Hauptsatzes belebt sich der Seitensatz zu lebendigerer Regung;

152


aus gleichem Stoff und in gleicher Stimmung bildet sich der zweite Theil und schliesst mit dem eben angeführten Satz in A dur.

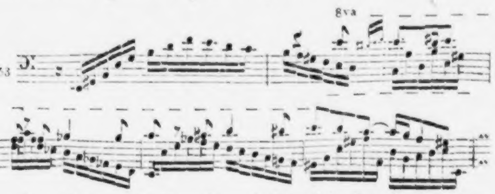
Hier war nun wieder ein Gang nöthig, um das Erscheinen des Hauptsatzes zu vermitteln und dem belebten Momente des Seitensatzes (No. 152) vollen Spielraum zu gewähren. Es wird zunächst der zweite Takt von No. 152 als Motiv ergriffen, vom Bass in A dur, dann mit einer Wendung nach Fis moll, mit einer gleichen nach D dur (es ist die aus Th. I, No. 141 bekannte Modulation) gesetzt, dann bildet sich aus diesem Stoff und harmonischer Figuration der weitere Gang nach Cis, H, A dur über A moll und B dur nach E zu einem abermaligen Orgelpunkte.

Nun folgt ordnungsmässig die Wiederholung des Hauptsatzes und zwar vollständig, wiederum mit Veränderungen.

Dass ein so weitgeführtes Tonstück nicht leicht ohne Anhang enden wird, ist ohnehin vorauszusetzen; denn der Schluss des Hauptsatzes, der für diesen allein genügt hat, kann schwerlich auch für die ganze so viel mehr umfassende Komposition befriedigen. Allein zum Anhang und für denselben wirken noch besondre Gründe mit.

Der Hauptsatz ist, wie wir wissen, bei seiner vorigen Wiederholung abgekürzt worden, — mit Recht, aber gleichwohl zu seiner Benachtheiligung. Sodann ist er ungeachtet der neuen und beweglicher geschmückten Ausführung doch im Ganzen zu ruhig, als dass er nach beiden bewegten Seitensätzen einen befriedigenden Schluss böte. Es muss zwar mit ihm, aber mit der erhöhten Bewegung der Seitensätze geschlossen werden.

Daher führt Mozart zunächst den Schluss mit ähnlichen Motiven weiter auf die Dominante und wiederholt dann den Kern des Hauptsatzes mit einer figuralen Gegenstimme, die zuerst vom Basse, —

153


dann (ganz frei) von der Oberstimme (während der Bass den Satz übernimmt) geführt wird. Hiermit ist die Bewegung des ersten Seitensatzes repräsentirt; nun wird aber auch des zweiten gedacht; der Bewegungssatz desselben (No. 152) wird zweimal (natürlich im Hauptton) aufgeführt und mit gleich bewegter harmonischer Figuration und dem Hauptmotiv des Hauptsatzes (a in No. 147) geschlossen.

Die räumlichen Verhältnisse dieser Komposition sind folgende.

1) Hauptsatz: Th. I, 8, Th. II, 14, Th. III, 8 Takte;
2) erster Seitensatz: Th. I, 11, Th. II, 23 Takte;
3) Gang und Orgelpunkt: 10 und 7 Takte;
4) Hauptsatz: Th. I, wie oben,
5) zweiter Seitensatz: Th. I, 9, Th. II, 15 Takte;
6) Gang und Orgelpunkt: 10 und 7 Takte;
7) Hauptsatz: wie oben, und 4 Takte weitergeführt;
8) Anhang: 20 Takte.

Durchweg sind dabei diejenigen Schlusstakte, die zugleich Anfang eines folgenden Ganges sind, doppelt gerechnet. Die unregelmässigen Taktzahlen übrigens: 7, 9, 11, 23 u. s. w. werden Niemand befremden, der unsern rhythmischen Entwickelungen bei der Liedform Th. II, S. 28 u. f. gefolgt ist.

Dritter Abschnitt.

Der Unterschied des langsamen und bewegtern Tempo's.

Die kleinern Rondoformen haben wir, ohne geflissentlich die Aufmerksamkeit auf diesen Punkt zu lenken, im langsamern Tempo dargestellt. Jetzt ist zum ersten Mal Anlass und die Nothwendigkeit vorhanden, den Einfluss des Tempo auf die Form zu erwagen; die dritte Rondoform bildet den Uebergang, insofern sie sich beiden Seiten, dem langsamern und schnellern Tempo geeignet erweist.

Wollen wir hier zu festen Resultaten gelangen, so müssen wir uns klar machen, welcher Sinn denn im Tempo liegt? Wir dürfen dabei alle feinern Abstufungen bei Seite setzen und nur den Unterschied vom langsamen und schnellen Tempo in das Auge fassen; hiernach begreift sich der Sinn des mehr oder minder schnellen oder langsamen Tempo von selbst.

Die Bedeutung des Tempo ist keineswegs damit erschöpft, dass man sich sagt: das eine habe schnellere, das andre langsamere Tonfolgen. Dieser Gegensatz kann in demselben Tempo dargestellt werden; ein Gang von Sechszehnteln oder Zweiunddreissigsteln im Adagio kann schneller sein, als ein Gang von Vierteln oder Achteln im Allegro; ein Adagio kann mehr solcher schnellfolgenden Töne enthalten, als ein Allegro. Hier ist also die zufällige Bildung dieser oder jener Komposition allein waltend und ein wesentlicher Unterschied nicht zu finden. Dennoch liegt er nahe-bei.

Der Sinn des langsamen Tempo ist: vorherrschendes Verweilen bei den einzelnen Momenten. Wenn eine Konzeption diese Tendenz hat, so durchdringt sie das Ganze mit dem Hang, die einzelnen Momente tiefer, inniger und darum weilender zu fassen; die Einzelheiten werden für sich wichtiger und selbständiger.

Der Sinn des schnellen Tempo ist: Vorherrschen der Bewegung. Wenn eine Konzeption diese Tendenz hat, dann bedingt sie das schnelle Tempo, indem ihre Tendenz das Ganze in allen Partien durchdringt, nicht blos beiläufig, etwa in zufälligen Sechszehntel- oder Zweiunddreissigstelgängen und Verzierungen. Es tritt mehr die Bedeutung des Ganzen in kräftig einigem Flusse hervor und die einzelnen Partien geben sich der Bewegung des Ganzen als dessen Theile hin.

Nun erinnere man sich der ersten Konstruktionsgesetze, so werden sich die Karakterzüge der Sätze in schnellerm Tempo im Gegensatze zu denen im langsamen Tempo sicher und leicht erkennen lassen.

Welches ist die Grundform der Bewegung, nämlich diejenige Grundform, in der die Bewegung vorherrscht? Der Gang. Folglich werden im schnellen Tempo Gänge, — gleichviel, ob sie sich als blosse Tonreihe, oder als harmonische Folge oder als Satzkette bilden, — häufiger und in grösserer Ausdehnung stattfinden, als in Kompositionen langsamen Tempos.

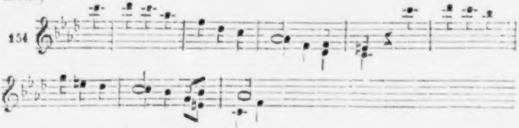
Welches ist umgekehrt die feste Form, gleichsam der stehend gewordne musikalische Gedanke? Der Satz. Dass dieser, wie die aus ihm hervorgegangnen Formen der Periode und des zwei- und dreitheiligen Liedes in keiner Komposition (das einfachste Vorspiel und die präludienhafte unterste Gattung der Etüde ausgenommen) entbehrt werden können, wissen wir bereits. Wir sehen aber voraus: dass, wenn im schnellen Tempo das Prinzip der Bewegung vorherrschen soll, häufiger die Form des Satzes, als die der Periode und des zwei- oder dreitheiligen Liedes Anwendung finden werden. Denn die letztern Formen bestehen ja aus zwei oder mehr Sätzen, bringen also das stetige Prinzip zu vorzüglicher Geltung. Dagegen haben wir schon beiläufig erkannt, dass in Sätzen des langsamen Tempos gern die zwei- und dreitheilige Liedform ihre Stelle nimmt.

Wodurch endlich wird selbst im Satz oder in der Periode die Bewegung flüssiger und erregter? Hinsichts der Konstruktion durch fliessende, gleichsam aneinandergeschmolzne Glieder, durch fortgehende und gleichmässige Bewegung der einzelnen Theile; harmonisch durch einfachere, mehrere oder viele **Melodienoten zusammenfassende** und damit verschmelzende Akkordfolge, **melodisch** durch grössere Gleichheit der Bewegung (Tonfolge und Rhythmik) und Richtungen.

Dies sind also die Gesetze, die uns bei der Bildung von Sätzen im schnellen Tempo leiten werden; es sind Folgerungen aus Anschauungen und Grundsätzen, die uns längst*) geläufig worden sind. Das Entgegengesetzte wäre für langsamer bewegte Kompositionen Gesetz.

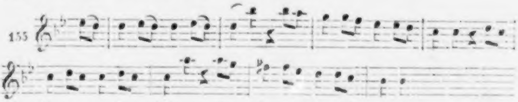
Daher trägt dieses Thema aus Beethovens Ouvertüre zu Egmont, —

154



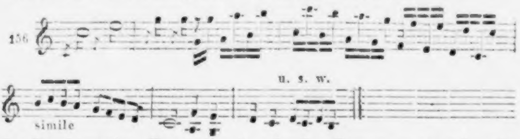
oder dieses aus Mozarts Gmoll-Symphonie,

155



oder dieses aus dem Allegro einer Sonate von Hummel

156



den Karakter eines Tonstückes in schneller Bewegung an sich; alle diese Sätze müsste man als Allegrosätze erkennen, wenn auch gar kein Tempo angegeben wäre; ja man müsste sie als Adagiosätze geradezu schlecht nennen.

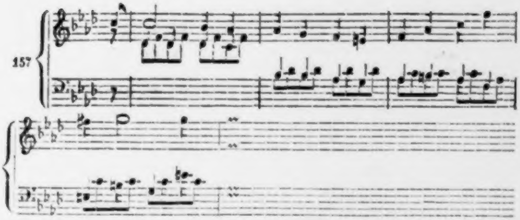
Wenden wir uns nun zu frühern Beispielen zurück und prüfen an ihnen die neuen Grundsätze.

Könnte wohl das Thema No. 94 ein schnelles Tempo vertragen? — Gewiss nicht; es zeigt kleine rhythmisch und harmonisch von einander abgesonderte Glieder, mannigfache Motive der Melodie, eine ausgeführte, abwechslungsreiche Begleitung; alles das will vernommen und gefühlt sein und widerstrebt daher schnellerer Bewegung. Für eine solche, z. B. für ein Rondo Allegro müsste sich der Satz etwa in dieser Weise

---

*) Th. I. S. 346, 382 u. a.

157



umgestalten. Aus denselben Gründen, die hier entscheiden, würden die in No. 96 und 97 angedeuteten oder ausgeführten Sätze schon eine lebhaftere Bewegung vertragen und das bei letzterm angezeichnete *Più animato* hat daher seinen innern Anlass. Dasselbe gilt von den Haydnschen Thematen No. 109, 111, von den Beethovenschen No. 112, 114, so wie auch das Tempo des Beethovenschen Satzes No. 118 hiernach zu beurtheilen ist. Dieser letztere Satz ist, wenn man ihn nach den obigen Grundsätzen ermisst, weder der Tendenz des langsamen, noch des schnellen Tempos unbedingt und ausschliesslich angeeignet, — und darum hat er auch ein mittleres Tempo, ein Allegretto mit vorherrschender Viertelbewegung.

Soviel über die einzelnen Partien für jetzt. Leichter noch begreift sich der Einfluss des Tempo oder vielmehr des für das eine oder andre Tempo geeigneten Inhalts auf die Formung des Ganzen.

Im schnellen Tempo herrscht das Prinzip der Bewegung vor; folglich können wir nicht nur, wir müssen mehr Hauptpartien haben, die der Gegenstand dieser angeregten grössern Gemüths- und Tonbewegung sind. Im langsamern Tempo verweilen, vertiefen wir uns mehr in die Einzelheiten; und darum können wir für weniger Partien Zeit und Fassungskraft finden.

Daher nun kommt es, dass die kleinern Formen vorzugsweise für langsamere Sätze geeignet sind und umgekehrt bewegte Sätze umfassendere Formen bedingen; ja dass — wie wir weiterhin sehen werden — die umfassendern Formen, wenn man sie auf langsamere Sätze anwendet, gern abgekürzt werden. Es war also keine Willkühr, sondern im Wesen der Sache begründet, dass die ersten Rondoformen an Sätzen langsamen Tempos gezeigt wurden; und hierin erkennen wir nunmehr den letzten Grund, warum die Erhebung des in No. 94 begonnenen Andante zu einem Rondo dritter Form (No. 137) kein erfreulicheres Resultat geben wollte.

Die dritte Rondoform ist, wie schon die Ueberschrift des ersten Abschnitts (S. 134) andeutet, ebensowohl für schnelles als langsames Tempo geeignet; an sie knüpft sich daher die Karakteristik des Tempos und der Uebergang zu den Formen des schnellen Tempos am natürlichsten an, — obwohl manche dieser letztern nach der geistig-beweglichen Natur alles Tonwesen sich rückwärts auf Sätze langsamen Tempos übertragen lassen werden.

Allein in einer Beziehung neigt die dritte Rondoform schon mit Uebergewicht zu dem Vorherrschen der Bewegung hin; dies ist die grössere Anzahl ihrer Partien. Die dritte Form umfasst, die Wiederholungen eingerechnet, fünf Sätze ungerechnet die Gänge und den Anhang; und diese Sätze haben meist zwei- oder dreitheilige Liedform. Diese Reihe von Sätzen, die nach der Natur des langsamen Tempos uns zur Vertiefung in die Einzelheiten ihres Inhalts auffodern, ja nöthigen, muss in ihrer Ganzheit lastend, ja sie kann leicht ermüdend erscheinen, so anziehend auch jede einzelne Partie sein mag. Selbst die beiden zuvor betrachteten Rondo's von Dussek und Mozart, so sinnig und anziehend sie — besonders das Mozartsche — fast in jedem Zuge sind, scheinen uns doch eine gewisse Länge fühlbar zu machen; ja die Komponisten scheinen diese gefühlt und alles aufgeboten zu haben, um den Nachtheil zu mindern. Hierhin deutet bei Dussek die bei jeder Wiederholung des Hauptsatzes (No. 138) gesteigerte Bewegung (No. 142, 145) bei Mozart die zuletzt fast überladne Auszierung des Hauptsatzes und das Bedürfniss, denselben in der Mitte (S. 148) zu verkürzen. Auch darin spricht sich die Hinneigung zu der Form des schnellen Tempo's aus, dass bei Dussek die Sätze selbst (namentlich der zweite Seitensatz, No. 143) ganghaften Karakter annehmen, bei Mozart die Gänge und ganghaften Sätze sich auszubreiten und fast vorzuherrschen beginnen.

Soviel für jetzt über die Bedeutung des Tempo für den Komponisten. Dass nicht überall alle Karakterzüge getroffen, dass bald dieses bald jenes Gesetz unberücksichtigt gelassen und das hier Versäumte auf andre Weise ergänzt oder ersetzt werden kann, dass es endlich gemischte und Mittelformen geben kann, wie eben das Rondo dritter Form, —: das alles ist wahr, kann uns aber nicht befremden, da wir fortwährend, schon in den ersten Theilen der Lehre, erkannt haben, dass ein mechanisch scharfes Abgränzen nicht dem Wesen der Kunst gemäss und darum weder ausführbar noch nöthig ist. Auch hier, wie früher bei der Fugenlehre (Th. II, S. 338) und anderwärts muss ausgesprochen werden, dass der Begriff einer Kunstform vollständig in keinem einzelnen ihr angehörigen Werke, sondern in der Gesammtheit aller enthalten und zu suchen ist. Jede Kunstform ist nur ein allgemeinerer Gedanke, ein Gattungsgedanke, dessen besondre Bethätigung in den einzelnen Kunstwerken alle Besonderheiten, eigenthümliche Wendungen und Abweichungen an sich haben darf und muss, die aus der besondern Idee des einzelnen Werks hervorgehn. Je vielfacher nun der Inhalt eines Kunstwerkes, desto häufiger ist auch Anlass zu solchen Besonderheiten und so kann selbst — bald mit Recht bald mit Unrecht und aus Schwäche — in einzelnen Partien vom Sinn und Streben des Ganzen mehr oder weniger abgewichen werden*).

Nicht diese Abweichungen sind dem Jünger das zunächst Wichtige und Lehrreiche, sondern die Grundform, aus der er die ganze Reihe der dahin gehörigen Gestaltungen und selbst die Abweichungen von ihr zu begreifen hat und von der auch seine ersten Versuche geleitet werden.

Vierter Abschnitt.

Die dritte Rondoform im bewegtern Tempo.

Zur Einführung in die dritte Rondoform schnellen Tempo's genügt nunmehr die blosse Hinweisung auf die vom Tempo bedingten Unterschiede, — oder vielmehr auf die Unterschiede des Inhalts, welche sich zunächst in der Wahl eines andern Tempo kund geben, — von der Ausführung derselben Form im langsamen Tempo. Es werden also sämmtliche Gesetze und Beobachtungen, die sich uns im ersten und zweiten Abschnitt ergeben haben, auch hier ihre Anwendung finden; nur wird der Inhalt von Grund aus eine andre Tendenz und Gestaltung offenbaren.

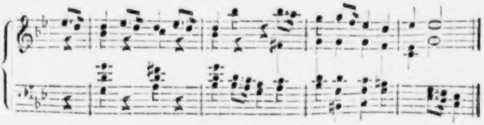
Um diesen Unterschied scharf zu fassen, wenden wir uns auf unsern No. 94 aufgestellten Rondosatz zurück.

Es ist schon S. 152 angedeutet worden, warum der Inhalt dieses Satzes das langsame Tempo innerlich nothwendig mache und zu schneller Bewegung ungeeignet sei. Versuchen wir seine Umgestaltung, wie sie in No. 157 schon begonnen ist, zu einem Satz im schnellen Tempo,

---

*) So kann z. B. durch die Begleitung (vergl. Th. I, S. 384) ein und denselben Satz eine verschiedne Bedeutung und Richtung gegeben werden; der Mozartsche Satz No. 147 erscheint in No. 153 beunruhigt und der Allegrosatz No. 155 könnte durch lastendere Begleitung und eine nachdruckvollere Rhythmik —

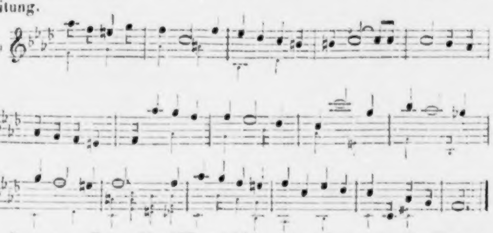
158



allenfalls in einen Andantesatz umgewandelt werden. Aber es geschähe nicht nur zum Schaden der lebenvollen Mozartschen Komposition, sondern es würde der so einfachen, lebendigen Fluss heischenden Melodie eine diesem Verhalten schnurgerade entgegenlaufende Begleitung aufgeladen; dieser innere Widerspruch würde das Ganze als unwahr aufweisen und jede lebendige Wirkung zerstören.

— des Raumes wegen nur in der Hauptstimme mit Andeutung der Begleitung.

159



Im ganzen Satze, No. 157 und 159, giebt sich ein schnelles Tempo, etwa ein *Allegro agitato*, zu erkennen; die Stimmung von No. 94 erscheint in ihm leidenschaftlich gesteigert, die einzelnen Momente des Ganzen haben fliessendere, meist diatonische Gestalt (No. 157 Takt 1 bis 2, No. 159 Takt 3, Takt 5 bis 6) angenommen, die Motive werden weiter und in einheitsvollerer Richtung (No. 159 Takt 8 bis 11) benutzt; es bilden sich Abschnitte von je vier Takten statt der zweitaktigen von No. 94; die Abschnitte sind nicht oder nicht so bestimmt und trennbar gegliedert. Endlich ist das Ganze ein einziger Satz (der Vordersatz schliesst No. 159 Takt 4) dessen eigentlicher Schluss auf Takt 12 in No. 159 fällt; das Weitere ist Anhang.

Schon das würde in einem Rondo langsamer Bewegung nicht wohl angehen, dass der Hauptsatz aus einer einzigen Periode beständ[*]); der umständlicher und feiner gegliederte Inhalt langsamer Sätze (namentlich der Hauptsätze) drängt von selbst zu einer Auseinandersetzung in zwei oder drei Theilen. In einem Rondo schneller Bewegung dagegen könnte eine voll ausgeführte, allenfalls durch Anhänge noch befriedigender abgeschlossene Periode, wie die vorstehende, füglich als Hauptsatz gelten. Doch erscheint selbst hier die zweitheilige Liedform, — weniger die dreitheilige, — als die dem Grundgedanken des Rondo günstigere; der eine Hauptsatz des Ganzen, auf den immer wieder zurückgegangen wird, erhält dadurch eine Fülle, die ihm stets das Uebergewicht zuwendet und ihn, gegen die Gänge und Seitensätze gehalten, als Hauptgedanken, auf dem alles Andre beruht, erscheinen lässt. — Man kann aussprechen:

> der Hauptsatz im langsamen Tempo ist eher der Dreitheiligkeit zugeneigt, als der einfachen Periodenform; der Hauptsatz im schnellen Tempo würde eher die einfache Periodenform, als die Dreitheiligkeit ergreifen;

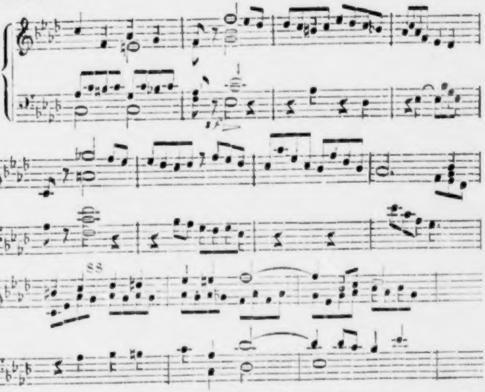
---

*) Oder dieselbe müsste, wie der in No. 87 geschlossene, mit grösster Ausführlichkeit gebildet sein.

so dass beide Formen in der Zweitheiligkeit die ihnen gemeinsam erwünschteste Ausdehnung fänden *).

Bleiben wir vorerst bei der obigen Gestaltung des Hauptsatzes, so kann von ihm aus entweder unmittelbar oder mit einem kurzen Gang oder Zwischensatz auf den ersten Seitensatz übergegangen werden; — wir setzen ihn z. B. nach dem Schlusse des Hauptsatzes in der Parallele so —

160



ein. Der Schluss des Hauptsatzes fällt hier auf das erste Achtel von Takt 2; sogleich tritt ein Satz von drei oder vier Takten ein (der Schlusstakt des Hauptsatzes kann füglich für ihn nochmals gerechnet werden) der uns in die neue Tonart versetzt, daselbst schliesst und mit Abänderungen wiederholt wird. Allein schon die Kürze, in der er abgefertigt wird, lässt vermuthen, dass ein andrer Seitensatz folgen wird, — wiewohl auch jener dazu hätte erhoben werden können. Der eigentliche Seitensatz tritt nun Takt 9 bei SS ein; ihn vollständig hier auszuführen, dürfen wir uns nach dem bisher schon Erörterten aus Rücksicht auf den Raum erlassen; vielleicht würde der verbindende Satz (Takt 2) als Anhang und Fortleitung wiederkehren.

Wie sind wir auf den Zwischensatz geführt worden?

Durch die fliessende Bewegung in der Begleitung des Hauptsatzes (in No. 157 angedeutet) war das Bedürfniss festerer Rhythmik als Gegensatz hervorgerufen worden; daher schien es weder rathsam, so-

---

*) Hierzu der Anhang **H.**

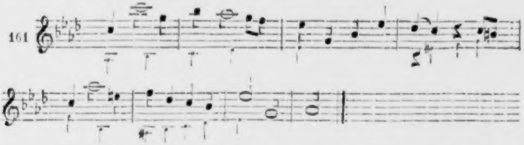
gleich einen bewegten Seitensatz, noch einen Gang anzuknüpfen, der sich zunächst doch wieder in Achteln, wie die Begleitung des Hauptsatzes hätte entfalten müssen. Oder hätten wir einen bewegtern Gang, etwa in Achteltriolen, bilden sollen? Das wär' eine neue Gestaltung gewesen, die zu ihrer Ausführung breiten Raum verlangt hätte; so hätte sich hier ein weitgeführter Gang gestaltet, ein gleicher wäre nach dem ersten, ein dritter nach dem zweiten Seitensatze nöthig geworden (vielleicht noch ein vierter vor dem letzten) und so würde das Gangelement sich übermässig ausgebreitet haben, — um so bedenklicher, da der Hauptsatz selbst sich auf einfache Periodengestalt beschränkt.

Wie sollen wir nun weiter gehen? —

Vor allem muss der Seitensatz ausgeführt werden. Hier stossen wir nun auf das schon oben (S. 156) angedeutete Bedenken über die beschränkte Form des Hauptsatzes. Soll der Seitensatz (und zwar der erste, der sich jenem zunächst anschliesst) nicht das Uebergewicht über den Hauptsatz erhalten, so können wir nicht füglich über die Satz- oder Periodenform hinausgehen; dann aber wird unsre ganze Komposition, wäre sie auch in jedem einzelnen Momente befriedigend, eine gewisse Hastigkeit annehmen (die Sätze zwischen den Gängen hätten zu wenig nachhaltige Fülle) die nur in besondern Stimmungen zusagen könnte. Es bestätigt sich daher hier praktisch, dass in der dritten Rondoform auch im schnellen Tempo für den Hauptsatz die zweitheilige Liedform vor der blossen Periodenform im Allgemeinen den Vorzug hat. Geben wir also die erste Gestaltung des Hauptsatzes auf; wir haben erkannt, dass sie brauchbar, aber auch, dass sie nicht besonders günstig wäre.

Vor allem muss also der Hauptsatz zu einem zweitheiligen Lied erhoben werden. Wie dies geschieht, ist uns längst bekannt; es könnte z. B. in No. 159 von Takt 9 an der erste Theil so —

161



in der Parallele geschlossen und der zweite Theil nach bekannten Grundsätzen gebildet werden. Wir nehmen an, dies sei geschehen und so, wie in No. 160 im Haupttone geschlossen.

Nun entstehen zwei Fragen.

In welchem Tone soll der erste Seitensatz auftreten? — Wäre die Paralleltonart, in der der erste Theil des Hauptsatzes schloss, mit Nachdruck und Fülle geltend gemacht, so würde deren nochmalige Benutzung (S. 146) bedenklich scheinen und ein fremderer Ton, vielleicht

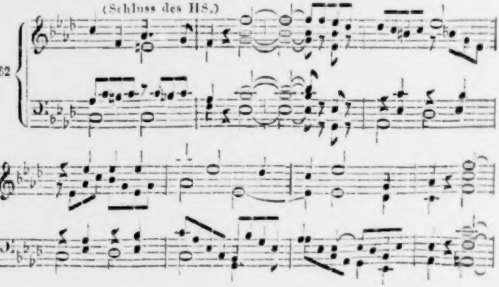
Desdur, vorzuziehen sein. Allein die Stimmung des Hauptsatzes hat uns den hellern Durton nicht ungestört lassen können, wir haben uns bald (No. 161 Takt 4) von ihm zurück nach Moll, in den Hauptton und sogar dessen Unterdominante (B moll, Takt 6 in No. 161) gewendet und nur die letzten Takte wieder in den Parallelton fallen lassen; auch im zweiten Theil wird aus demselben Grunde wahrscheinlich mehr Gewicht auf den Hauptton und dessen Dominante (C moll) gelegt werden, als auf die Parallele. Wir können sie daher unbedenklich zum Sitz des ersten Seitensatzes machen.

Wichtiger ist die zweite Frage: welche Gestalt diesem Seitensatze die günstigste sei?

In den bisherigen Rondoformen haben wir in der Regel jedem der zwei oder drei Sätze zwei- oder dreitheilige Liedform gegeben. Dies war dort wohlgerathen, weil dem Satzelemente das Uebergewicht, also den einzelnen Sätzen breitere, umfassendere Form gebührte; obwohl auch da sich schon (S. 114) eine Neigung zeigte, in den Seitensätzen den zweiten Theil gangartig aufzulösen, um der Einförmigkeit und zu grossen Umständlichkeit in den Sätzen zu entgehen. Allein in Rondos schneller Bewegung würde die mehrmalige Anwendung zwei- oder dreitheiliger Liedformen leicht den Gang des Ganzen zu sehr beschweren. Hier also hat im Allgemeinen Satz- oder Periodenform, namentlich auch jene entwickeltere Periodenform, die aus drei oder vier Sätzen, statt aus blossem Vorder- und Nachsatz *) besteht, den Vorzug. Ja es kann sogar statt des einen Seitenthemas eine Folge von zwei, nicht enger verbundnen, sondern nur modulatorisch an einander gereihten Sätzen eingeführt werden.

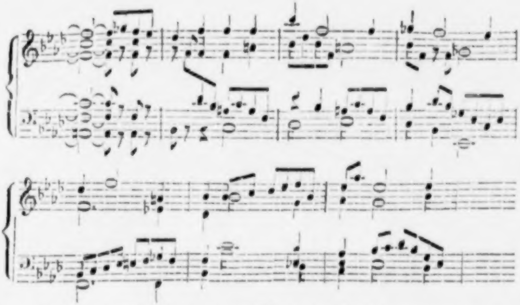
Demnach kann sich unser Seitensatz folgendermassen gestalten.

162



---

*) Th. II, S. 47.

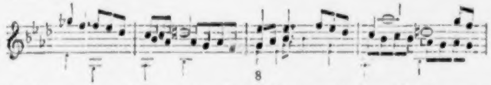


Er knüpft Takt 2 mit einem Motiv des Zwischensatzes an, der uns in No. 160 statt eines Ganges zu dem dortigen Seitensatze führte. Allein der festere Eintritt, die breitere Ausführung, die gediegnere Theilnahme der begleitenden Stimmen*), die weitere Fortführung, alles giebt den hier auftretenden Satz als einen Haupttheil des Ganzen, nicht als ein blosses Mittel- oder Verbindungsglied zu erkennen. Auch ist offenbar das zuletzt (Takt 14 und 15) Anschliessende im Verhältniss zu den in Takt 2 und 8 eintretenden Sätzen das Untergeordnetere, während in No. 160 der neue, Takt 9 eintretende Satz, obgleich nur sein erster Abschnitt gegeben ist, sich als das Festergestaltete und dadurch als Hauptgedanke in dieser Partie der Komposition darstellt.

Welches ist nun die Gestalt unsers Seitensatzes?

Sein eigentlicher Kern ist der Satz Takt 2 bis 8. Dieser Satz hätte als Vordersatz des ersten Theils einer zwei- oder dreitheiligen Liedkomposition benutzt, der erste Theil dann in der Dominante, z. B. von Takt 12 an so —

163



zum Schluss oder in den zweiten Theil hineingeführt werden können. Dies ist aber nicht geschehen, die Wiederholung des Kernsatzes vielmehr in einen ganz fremden Ton gewendet und damit die regelmässige Perioden- oder Theilform aufgegeben worden. Der Seitensatz besteht also wesentlich aus einem einfachen Satz und dessen Wiederholung; und dies erscheint hier nicht grundlos. Denn jener Satz ist in der

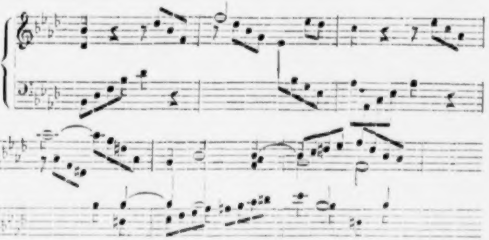
---

*) Es bedarf keiner Bemerkung, dass die Begleitung in No. 160 wie in vielen andern Beispielen nur entwurfsmässig angedeutet ist.

Stimmführung umständlicher, als man nach der Gestaltung des Hauptsatzes wohl hätte erwarten sollen [*]); ja er neigt fast zu einem etwas langsamern Tempo, als der Hauptsatz. Hätte er mit periodischer Strenge und den Umschweifen zweier oder dreier Theile ausgeführt werden sollen, so würden wir uns noch weit mehr in seine Weise vertieft und von der fliessenden Bewegung des Hauptsatzes entfernt haben.

Hiernach wäre der Seitensatz oder doch sein wesentlicher Inhalt mit Takt 14 geschlossen. In der That könnte von hier weiter gegangen werden; mit Motiven jener Sätze liesse sich (wie mit jedem Motiv!) ein Gang anknüpfen, —

164



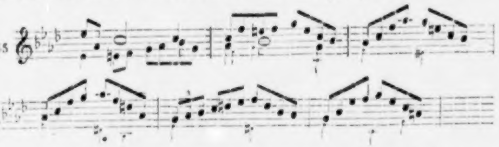
und von diesem aus auf die Dominante des Haupttons zum Orgelpunkt und Hauptsatze fortschreiten. Allein einestheils würden diese im Kernsatze No. 162 vorwaltenden Motive bei weiterer Ausführung leicht jene Hohlheit hervorbringen, die der harmonischen Figuration (Th. I, S. 367) eigen ist; wie wir uns denn auch schon Takt 13 in No. 162 und Takt 5 in No. 164 zu andern Motiven bewogen finden mussten. Anderntheils erscheinen jene Sätze schon ihrer Modulationswendung wegen nicht genügend als alleinige Substanz des ersten Seitensatzes. Dies ist der Grund, warum Takt 14 in No. 162 noch einen neuen, wenn auch mit den vorhergehenden nahe verwandten Satz anknüpft. Dieser Satz wird wahrscheinlich wiederholt werden müssen, — auf denselben oder andern Stufen, verändert oder nicht, — aber er kann nur dazu dienen, an den Kern des Seitensatzes den nun nöthigen Gang anzuknüpfen.

---

[*]) Wir müssen nochmals, wie in den ersten Theilen des Lehrbuchs, daran erinnern, dass man von Beispielen zur Lehre, die eben zu Gunsten ihres Zweckes während der Lehrentwickelung, in Einem Gusse mit dieser, erfunden worden, nicht die Wärme und Einheit der Stimmung gewärtigen darf, die von einer rein künstlerischen Konzeption zu fodern — oder doch stets zu wünschen sind. Die Lehrbeispiele sollen das Tonstück vor den Augen des Jüngers entstehen und je nach verschiednen Tendenzen bald in diesem bald jenem Theile sich anderswohin wenden oder verwandeln lassen, ihm dadurch das künstlerische Bewusstsein, — an das allein sich die Lehre wenden, das allein mit Sicherheit und Bestimmtheit erzogen werden kann und für die Stunde der freien künstlerischen Empfängniss schon erzogen sein muss, — öffnen und befestigen. Dann erst ist es gerathen, ihn zu wirklichen, freien Kunstwerken zu führen, deren Motive zwar ebenfalls dem vernünftigen Bewusstwerden offen liegen, aber meist vielfach zusammenwirkenden Ursachen entsprungen sind, deren Umfang schon schwerer zu überschauen ist.

Dass dieser Gang vorzugsweis melodischen Inhalt haben, oder auf einer Harmoniefolge beruhen oder eine Satzkette sein kann, wissen wir. Er könnte von No. 162 aus so anknüpfen, —

165

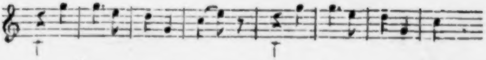


und von hier an sich in Achteltriolen (angeregt im fünften Takte) rein gangmässig oder in neugebildeten Sätzen und Abschnitten fortbewegen.

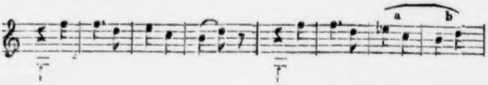
Hier dürfen wir von der weitern Verfolgung des Beispiels abstehen. Es ist uns schon bekannt, wohin der Gang führen, wie sich der Orgelpunkt bilden, die Wiederholung des Hauptsatzes und alles Weitere machen muss. Nur zweierlei mag, wenn auch vielleicht überflüssig, nochmals erwogen werden. Erstens, dass die Gänge in der grössern und schneller vorübereilenden Komposition weitere Ausführung fodern; zweitens dass bei der kurzgefassten Weise des ersten Seitensatzes der zweite, um dem Ganzen Haltung zu geben, wohl am besten breitere, zwei- oder dreitheilige Form annehmen und sich auch durch seine Bewegungsweise von beiden vorhergehenden Sätzen unterscheiden wird.

Betrachten wir nunmehr ein in unsrer Form vollendetes Rondo, das Finale von Beethovens grosser Cdur-Sonate, Op. 53. Man muss sich, um seine Gestaltung besser zu verstehen, vergegenwärtigen, dass schon der erste Theil der Sonate ein höchst bewegtes Wesen, ein reiches Tonspiel entfaltet hat. Es ist eine der glänzendsten Klavierkompositionen, die jemals geschrieben worden; der Karakter schneller Bewegung (S. 151) herrscht dergestalt vor, dass das Adagio nicht sowohl ein Mittelsatz zwischen dem ersten und letzten Allegro, als vielmehr eine Einleitung zu dem letztern ist; Beethoven nennt es auch Introduktion. Das letzte Allegro (*Allegretto moderato*, dann *Prestissimo*) ist wie gesagt ein Rondo dritter Form. Von all' dem Reizenden und Merkenswerthen der Ausführung kann übrigens hier nicht näher geredet werden, sondern nur von der Konstruktion des Ganzen.

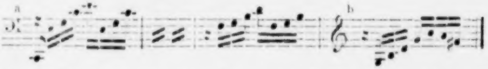
Der Hauptsatz nun giebt (zu harmonischer Figuration in Sechszehnteln) folgendes Sätzchen,

166


dem ein gleichgebildetes auf der Dominante

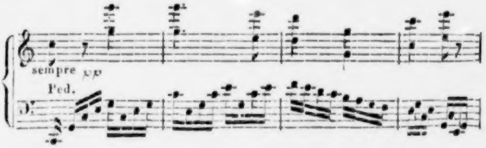
167


anschliesst. Takt a und b werden in Dur, dann Takt a nochmals in Moll wiederholt, der auf dem folgenden Takt sich vollendende Halbschluss aber verlängert und orgelpunktartig über elf Takte ausgedehnt; man muss daher einer dreisätzigen Periode gewärtig sein, deren dritter Abschnitt wahrscheinlich den ersten wiederholen und zum vollen Schluss führen wird. Dies wäre gleichsam ein dreitheiliger Liedsatz, nur dass statt der Theile Sätze ständen. Allein nicht blos desswegen, sondern auch wegen der leicht dahin spielenden Weise, — die Begleitung der Sätze ist die hier bei a gegebne,

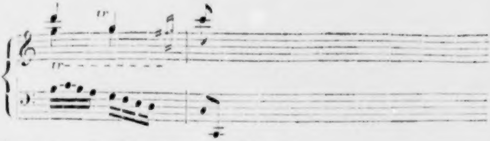
168


der Orgelpunkt, ein einstimmiger Gang, hat als Hauptmotiv die Figur b, — musste ein solcher Satz dem Komponisten für einen Hauptsatz, zumal in einer grossartig und glänzend ausgeführten Komposition, zu gewichtlos erscheinen.

Daher wiederholt er zwar, wie vorauszusehen war, den ersten Satz, und zwar in erhöhter Gestaltung, —

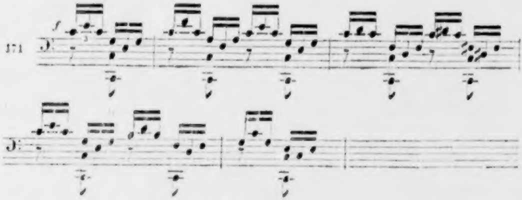
169


sondern auch noch den zweiten Satz und, nach einem Orgelpunkt von drei Takten abermals den ersten, diesen zu rollender diatonischer Begleitung. Diese Reihe von fünf Sätzen (die Wiederholungen eingerechnet) die durch Inhalt, Schlussweise und ununterbrochen fortflutende Begleitung als Eine Masse erscheint, dient als Hauptsatz; sie endet mit einem Ganzschluss, aber unvollkommen,

170


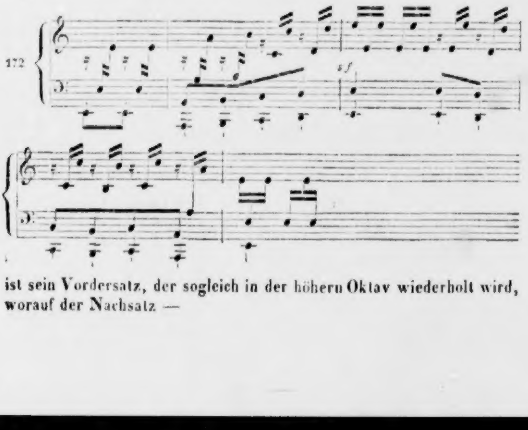
mithin weiterer Entfaltung entgegenführend.

Hier nun erhebt sich die Komposition. Noch als Nachklang der vorherigen harmonischen Figuration, aber gesteigert, wird mit diesem Satze, —

171


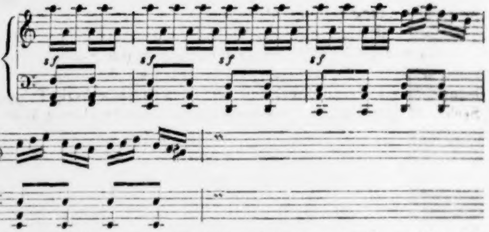
der sich in höherer Akkordlage und Akkordumkehrung wiederholt, zu dem ersten Seitensatze übergeleitet; dass der vorstehende Satz nicht selber der Seitensatz ist, zeigt sowohl seine Gestalt, als seine Stellung im Tone des Hauptsatzes.

Der Seitensatz nun bricht tosender, in der Parallele, herein. Dies —

172


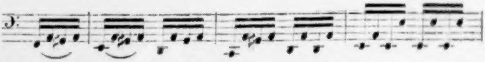
ist sein Vordersatz, der sogleich in der höhern Oktav wiederholt wird, worauf der Nachsatz —

173



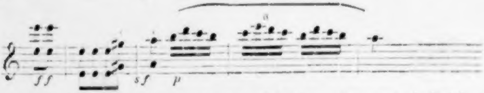
und dessen im Bass veränderte Wiederholung — der Bass bildet sich so —

174



in der tiefern Oktave folgt. Ein Anhang über der schon zuvor angeknüpften Sechszehntelfigur im Basse, —

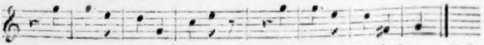
175



der sich mit Verlängerung des letzten Sätzchens (a) wiederholt führt allmählig beruhigend zum Schlusse.

Ueberblicken wir hier das Bisherige, so überzeugen wir uns wieder (wie bei jedem wahren Kunstwerke) von der Vernünftigkeit und Folgerichtigkeit, mit der Eines das Andre bedingt und Eins zum Andern sich verknüpft. Die Weise des Hauptsatzes kann natürlich nur aus dem ganzen Zug der Sonate in ihrer Wahrhaftigkeit aufgewiesen und muss hier, wo dazu noch nicht Zeit ist, als die rechte vorausgesetzt werden. Nimmt man aber das an, erkennt man das erste Sätzchen (No. 166 und 168) für recht, so ist sogleich klar, dass dieses Gebilde zu leicht war, zu einer förmlichen Periode als Hauptsatz für ein grosses Finale, oder vielmehr nach dem Vordersatzschluss auf der Tonika zu einem ersten Liedtheile ausgedehnt zu werden; oder würde ein Lied mit diesem ersten Theile

176

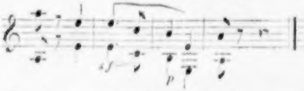


(denn so ungefähr hätte er sich gestalten müssen) genügt haben, würde er nicht bei dem leichten Inhalt zu formell und beschwert mit einer gar nicht in ihm liegenden Bedeutsamkeit aufgetreten sein? Ihm sagte die spielende Wiederholung (in No. 166) besser zu. — Damit war der weitere Hergang des Hauptsatzes, aus dessen steter, erst sanfter, dann gesteigerter Bewegung wieder die Weise des Seitensatzes bedingt. Oder hätte derselbe nach dem sanften Hauptsatze noch ruhiger und damit schläfrig, oder im grellen Widerspruch mit der angeregten Stimmung scharf accentuirt, oder durfte er nach einundsechszig Takten voll Sechszehntel und Viertel wieder mit der Sechszehntel- und Viertelbewegung auftreten? — So war seine Gestalt und namentlich seine Bewegung in Sechszehnteltriolen und gegenüberstehenden Achteln nothwendig. Nun aber lag nichts näher, als unter Beibehaltung der Triolenbewegung die Auflösung der Achtel in Sechszehntel (No. 174) und damit (No. 175) die nöthige Beruhigung und Rückkehr in die Bewegung des Hauptsatzes, der jetzt, wie wir wissen, wiederholt werden muss.

Allein wie soll der Uebergang zu ihm geschehen? Ein Gang ist nicht anwendbar, da wir aus der lebhaften Bewegung noch nicht zur Ruhe gekommen sind und der zu erwartende Hauptsatz wieder Bewegung bringt. Dennoch bedarf es einer Ueberleitung aus A moll in den Hauptton.

Beethoven schliesst den Anhang förmlich ab und lässt ihm, in derselben Tonart, eine Erinnerung an den Hauptsatz folgen;

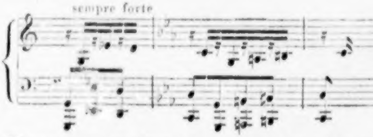
177



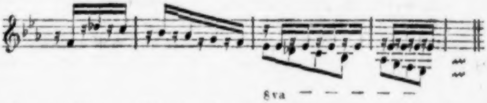
weil also das ganghafte Wesen bis jetzt vorgeherrscht hat, muss nun, statt des erfoderlichen Ganges ein Satz und zwar in höchster Einfachheit auftreten. Dieser Satz wird auf F wiederholt, setzt nochmals auf G ein, dehnt sich aber hier, im Dominantakkorde, über acht Takte aus und führt nun ohne Weiteres die vollständige und genaue Wiederholung des Hauptsatzes herbei.

Der zweite Seitensatz tritt in C moll und in der Bewegung des Hauptsatzes

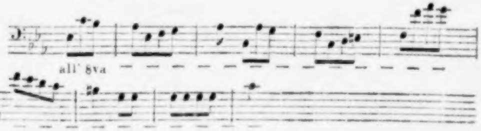
178



auf. Dieser enge Anschluss ist nun durch den schon ausgeprägten aufgeregten und oft stürmischen Karakter des Ganzen motivirt; aber es folgt auch sogleich daraus, dass hier abermals von keiner scharfgeformten Perioden- oder mehrtheiligen Liedform die Rede sein kann; die Rapidität des Ganzen fodert kurze rapide Sätze. So wird denn der erste Satz auf F wiederholt und — mit einer Art von Nachsatz (in gleicher Ausführung)

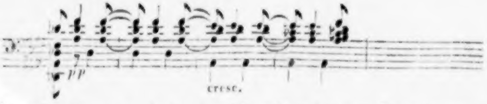
179


in Asdur geschlossen. Dies ist der zweite Seitensatz, oder der Kern desselben. Er wird sofort vollständig, mit einer Gegenstimme in Sechszehnteltriolen, wiederholt, also nochmals in As geschlossen. Um diesen befremdenden Ausgang mit dem Haupttone (C moll) zu versöhnen, führt eine Umbildung des Satzes

180


unter einem Gegensatz in Sechszehnteltriolen auf einen Schluss in C moll; auch dieser neue Satz wird wiederholt und zwar in der Oberstimme, während der Bass die Triolenbewegung in freier Nachahmung übernimmt. Dann bildet ein Anhang, an den Nachsatz geknüpft, einen starkbefestigten Schluss.

Auch hier kann von einem Gange zur Wiederholung des Hauptsatzes nicht die Rede sein, noch weniger wie nach dem ersten Seitensatze, da sich die Masse der Bewegung vergrössert und gesteigert hat. Beethoven ergreift daher wiederum den Satz (No. 177) der vom ersten Seitensatze zurückgeführt hatte, jetzt zuerst in As dur, dann in F moll, und zum drittenmal in Des dur. Hier wird der letzte Abschnitt zweimal wiederholt und mittels der Schlussakkorde noch um drei Takte erweitert und nun beginnt in dieser Weise

181


ein Gang über des, as, es, b, f, c, der sich nach nochmaliger Besetzung von F auf C niederlässt. Mit breiten Arpeggien in Sechszehnteln werden nun auf C, dann auf F, dann auf B orgelpunktartige Gangstücke (zu je dreimal zwei Takten) gebildet, mit gemischten Sechszehntelfiguren über es, as, des, g nach C und mit von da weiter auf die Dominante gegangen. Hier entfaltet sich ein breiter Orgelpunkt, der nun schon den Anfang des Hauptsatzes vernehmen lässt und zu demselben zurückführt.

Ehe wir weiter gehen, zieht die Modulation der vorherigen Partie unsre Betrachtung an.

Beethoven hat den zweiten Seitensatz in C moll eingeführt, also durch Tonika und Dominante in nächster Verbindung mit dem Hauptsatz und dadurch dem fliessenden Wesen der ganzen Komposition am angemessensten, während die Verwandlung des Tongeschlechts (nach C dur C moll) den nothwendigen Gegensatz vermittelt. Eine andre Molltonart war im Kreise der Verwandten nicht vorhanden, da A moll schon für den ersten Seitensatz benutzt worden; unter den Durtonarten wäre G dur am wenigsten frisch (No. 167 u. a.) F dur zu weich und als Unterdominante eine Herabstimmung, As dur zu feierlich, E dur gegen den unschuldig spielenden Hauptsatz zu glänzend feurig*) gewesen.

Hieraus folgt alles Weitere. Nach dem Karakter des ganzen Tonstücks und nach seinem eignen Eintritte (No. 178) konnte der Seitensatz nicht füglich strenge Perioden- oder mehrtheilige Liedform annehmen. Daher wendet er sich weder in die Dominante (das ohnehin so vielgebrauchte G) noch in die Parallele, sondern in die Unterdominante Moll und von da in deren Parallele, um von da den umgekehrten Weg —

C moll, F moll, As dur,
As dur, F moll, C moll

zurückzumessen; was also an der Modulation fremd und gewagt erscheint, wird nicht blos durch die oben (S. 167) erwähnte Wiederholung, sondern auch durch den gemessenen Rückgang erläutert und beschwichtigt.

Nun aber stehen wir wieder auf derselben Tonika, über der der Hauptton zurückkehren soll, oder vielmehr, wir haben sie im Wesentlichen noch gar nicht verlassen. Daher bedarf es eines breiten modulationsreichen Ganges, der die Tonart uns aus dem Sinn rücke, damit sie frischer wiederkehre.

Der Hauptsatz kehrt nun wieder, aber abgekürzt; sein erster Abschnitt tritt sogleich in der No. 169 gezeigten Gestalt auf, dann der zweite, dann der erste, der wie in No. 170 schliesst.

Hiermit ist der Rondoform im Wesentlichen genug gethan; durch die lebendigen Seitensätze hat sich aber das Bedürfniss erzeugt, auch den Hauptsatz zu erhöhter Lebendigkeit zu steigern und ohnehin bedarf der weitgeführte Satz eines durch Anhänge befestigten Schlusses.

Dies bereitet der Komponist schon durch die abgekürzte Darstellung des Hauptsatzes vor; er lässt uns dessen nochmaliges Erscheinen voraussehn. Zunächst kehrt das Motiv des ersten Ganges (No. 171) wieder, leitet aber nicht zum ersten Seitensatze, sondern in bedeutenderer Ausführung abermals auf die Dominante zu breitem, blos akkordisch ausgefüllten Orgelpunkt. Dann kehrt — und zwar im Prestissimo — der erste Satz des Hauptstückes wieder, wird figurirt, gangartig weitergeführt, in F, wiederholt und nach Darstellung des zweiten Satzes (No. 167) auf G und weitmodulirenden Zwischengängen nochmals in C dur und C moll, in As dur und F moll und abermals in C dur aufgestellt, worauf endlich der orgelpunktartig an der Tonika festhaltende Schluss (der letzte Akkord wird allein fünfzehn Takte weit figurirt oder wiederholt) erfolgt.

---

*) Vergl. die allg. Musiklehre S. 307.

So endet dieser reiche, eben so feurig als leichtbewegte Satz. Hat man erst die Lebendigkeit und Wärme seiner Konzeption empfunden und dann die tiefe Vernünftigkeit seines Baus, die Folgerichtigkeit jedes seiner Schritte erwogen: so wird wieder einmal einleuchtend, dass die höchste Freiheit des Künstlers nichts anders ist, als die höchste Vernünftigkeit, dass das wahre Kunstgesetz kein anderes ist, als die Kunstvernunft und endlich, dass Kunst und Kunstlehre nur dann auseinander kommen oder einander widersprechen können, wenn eine — oder beide in der Irre gehen. —

Die räumlichen Verhältnisse dieses Rondos sind übrigens folgende.

Hauptsatz	62	Takte
erster Seitensatz mit dazu gehörigen Gängen oder Sätzen	52	-
Hauptsatz wie zuvor	62	-
zweiter Seitensatz mit den Gängen . . .	138	-
Hauptsatz bis zum Prestissimo	90	-
Anhang (Prestissimo)	141	-

Die Konstruktionsordnung und Verhältnissmässigkeit der einzelnen Partien machen das Ganze eben so leicht beweglich als fasslich.

Fünfter Abschnitt.

Die vierte Rondoform.

Ueberblicken wir die bisherigen Gestaltungen des Rondos, so hat sich die Entwickelung zunächst als eine quantitative, als ein Zuwachs an Massen der Komposition erwiesen. Wir gingen vom einfachen Lied aus, fügten einen Gang, dann einen Seitensatz, endlich zwei Seitensätze nebst Gängen und Anhang zu. Es fragt sich, ob nicht noch eine — wo nicht gar noch mehrere solche Erweiterungen statt finden, ob man nicht nach den bisherigen Formen ein Rondo mit drei oder noch mehr Seitensätzen aufstellen könne?

Unmöglich, das sieht man leicht, wär' eine solche Erweiterung nicht; aber sie würde keine erwünschten Resultate bringen. Ihr Schema

HS — SS. 1. — HS — SS. 2. — HS — SS. 3. — HS.

zeigt schon, warum. Man müsste dreimal in den Hauptton zurück und dazu drei mehr oder weniger ausgedehnte Orgelpunkte auf derselben Stufe bilden; man müsste viermal den Hauptsatz bringen und gewärtigen, dass über dem zweiten und dritten Seitensatze der erste ganz vergessen würde; zum Schlusse würde das Bedürfniss eines Anhangs in gleichem Verhältnisse mit der Ausdehnung erwachsen und eine fünfte vollständige oder theilweise Aufführung des Hauptsatzes kaum zu umgehen sein. Diese bedenklichen Verhältnisse wären nicht die einzigen; es würde selbst dem begabtesten Komponisten selten vergönnt sein, in einer einzigen unabgebrochnen Komposition vier Gegensätze (den Hauptsatz und die drei Seitensätze) aufzustellen, die gleichwohl durch Stimmung und innre Bezüge eine einheitsvolle Gesammtmasse bildeten; es würde nicht leicht gelingen, für so viele Hauptpartien und die nöthigen Verbindungsglieder einen einheitsvollen und dabei nicht eintönigen Modulationsplan durchzuführen.

Wir befinden uns also hier an einer Form-Gränze, deren Ueberschreitung zwar möglich, nicht aber rathsam erscheint und desshalb — soviel dem Verfasser irgend bekannt — auch noch niemals von einem namhaften Künstler unternommen worden ist. Stiessen wir doch schon in der dritten Form auf die Gefahr, weitschweifig und ermüdend zu werden! Schon in ihr fanden wir uns mit so viel von einander geschiednen, im Grunde doch nur aneinander gehängten, nicht ineinander verwebten Partien beladen, dass wir Bedacht nehmen mussten, die Masse bald da bald dort durch Abkürzung einzelner Theile zu erleichtern.

Aus dieser Erkenntniss geht das Streben einer innigern Verwebung der einzelnen Partien hervor und führt uns zu den weitern Formen des Rondos und der Sonate. Auf der andern Seite ist hier der Grund zu suchen, warum die dritte Rondoform, besonders in schneller Bewegung, ungleich seltner angewendet worden ist, als die nun folgenden; der Komponist fand sich entweder an den ersten Formen begnügt, oder über die dritte hinausgezogen zu fester ausgebildeten.

Worin hat nun die Lockerheit, der Mangel an festerer Verbindung in der dritten Rondoform seinen Grund? Darin, dass stets ein Satz nach dem andern auf- und wieder abtritt und nur auf den Hauptsatz mit Nachdruck zurückgegangen wird; die beiden Seitensätze fallen einer wie der andre dahin, um nie wiederzukehren; höchstens kann im Anhang auf sie hingedeutet werden. Damit steht in Verbindung, dass zuletzt auch der Hauptton keinen hinlänglichen Inhalt bekommt; in ihm kehrt der schon zweimal gehörte Hauptsatz wieder, der kaum durch den Anhang mit dem letzten Seitensatz und Gange in Gleichgewicht gesetzt wird.

Hier tritt nun die vierte Rondoform ausgleichend ein. Die dritte hatte der Hauptsache nach folgendes Schema.

HS. SS. 1. HS. SS. 2. HS.

Die vierte will den letzten Auftritt des Hauptsatzes, auch abgesehen vom Anhange, verstärken, greift also zum ersten Seitensatze — denn der zweite ist ja eben dagewesen — und lässt ihn dem Hauptsatze nochmals folgen. Dies ist der karakteristische Zug der neuen Form, deren Hauptbestandtheile sich in diesem Schema

$$\underbrace{\text{HS.}\quad\text{SS. 1.}}\quad\text{HS.}\quad\text{SS. 2.}\quad\underbrace{\text{HS.}\quad\text{SS. 1.}}$$

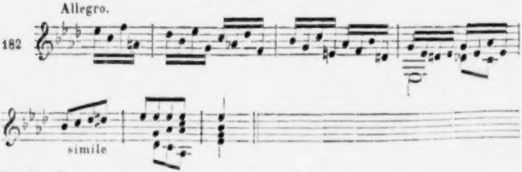
darstellen.

So bildet nun Hauptsatz und erster Seitensatz eine enger zusammengehörige Masse. Dies war schon in den frühern Formen durch die meist engere Verknüpfung beider angedeutet; jetzt wird es bei der gemeinschaftlichen Wiederholung beider entschieden und durch die Modulation noch mehr befestigt. Denn da nunmehr der Seitensatz, abgesehen vom Anhange, den Schluss macht, so versteht sich von selbst, dass er zuletzt im Haupttone auftreten muss. Aber auch in seinem ersten Auftreten schliesst er sich nun gern dem Hauptsatze näher an, indem er seinen Sitz in einer nächstverwandten Tonart (Oberdominante oder Parallele) zu nehmen liebt.

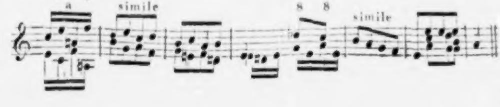
Die Abweichungen der neuen Form von der vorhergehenden sind sonach zwar entscheidend, doch aber nicht in dem Maase neuernd, dass wir uns nicht auf den Nachweis an einigen bekannten Kompositionen beschränken dürften.

Den ersten finden wir im Finale von Beethovens Asdur-Sonate Op. 26.

Der Hauptsatz hat periodische Liedform. Dies —

182


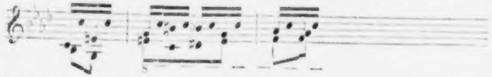
ist die Skizze des Vordersatzes; der Nachsatz

183


bringt denselben Inhalt in der Umkehrung und macht ordnungsmässig einen vollkommnen Schluss im Haupttone. So entspricht dieser Satz dem bei der vorigen Form in Bezug auf das schnelle Tempo Gesagten.

Es musste nun zum ersten Seitensatze fortgeschritten werden. Hierzu bedurfte es eines Uebergangs und zwar in beweglichen oder doch abgesonderten Sätzen; denn dem Sinne der ganzen Sonate gemäss und entsprechend der Tendenz, die das Finale schon durch den Hauptsatz erhalten, konnten auch die Seitensätze nicht füglich andre, als bewegliche Gestalt haben. Beethoven bildet jetzt diesen Satz,

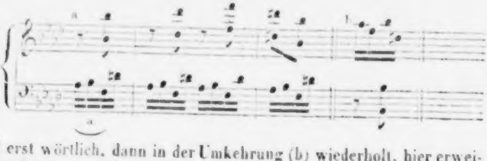
184



der in der Umkehrung in Es dur und noch einmal, in erster Stimmlage, in As dur hier aber mit einer abschliessenden Verlängerung, —
2, 2 und 4 Takte, —
wiederholt wird. Dieser ganze Satz von acht Takten wird nochmals in der Umkehrung wiederholt. Nun erst wird aus den drei ersten Vierteln des Hauptsatzes (No. 182) ein Satz gebildet (er ist No. 188, a zu sehen), der uns nach Es bringt; er wird wiederholt und führt uns nach B.

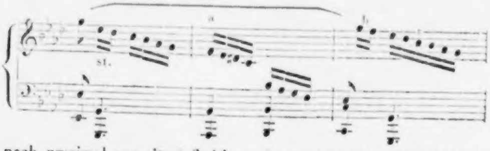
Hier tritt nun sofort der erste Seitensatz ein. Dieser Abschnitt, — a, —

185



wird erst wörtlich, dann in der Umkehrung (b) wiederholt, hier erweitert und in freier Weise, mit dem Satz a, —

186



der noch zweimal erweitert (bei b, zuletzt wieder eine Terz höher) wiederkehrt, beschlossen. Ein kurzer Orgelpunkt führt zur Wiederholung des Hauptsatzes.

Ueber diesen ist, ehe wir weiter gehen, eine kleine Untersuchung nothwendig; er zeigt uns eine neue Gestalt, die wir in spätern Formen öfters wiederfinden werden.

Oben haben wir kurzweg die in No. 182 und 183 skizzirte Periode als Hauptsatz bezeichnet; sie ist auch unstreitig der Kern desselben und in sich vollkommen abgeschlossen. Allein ihr Inhalt ist gangartiger Natur; wir sehen in No. 182 einen Gang, der nur in seiner zweiten Hälfte zu einem Satz abgeschlossen wird und zwar wieder in fliessender gangartiger Weise; sogar Vorder- und Nachsatz sind durch keine Unterbrechung des Sechszehntelflusses geschieden. Dies genügt dem Komponisten nicht als Grundlage seines Finale, am wenigsten kann er nach einem ganghaften Satz einen Gang bringen. Daher stellt er, wo der Fortschritt zum Seitensatz erwartet wird, wieder einen Satz (No. 184) auf und dieser Satz schliesst sich mit seinen Wiederholungen abermals in periodischer, wenn auch nicht nach der Grundform geregelter Weise*) ab. So haben wir hier einen zweiten periodischen Bau, im Sitze des Hauptsatzes, den wir durchaus zum Hauptsatze rechnen müssen, da der Seitensatz (No. 185) erst später, und — wie sichs gebührt — in einer andern Tonart auftritt, auch der Gang nach dem Seitensatz erst nach jenem zweiten Liedsatz und mit andern Motiven erfolgt.

Oder ist der zweite Satz nur als zweiter Theil des ersten zu achten? Gewiss nicht. Er ist aus ganz neuen Motiven gebildet und es müsste sonach ein dritter Theil folgen, der den ganzen oder doch den hauptsächlichen Inhalt des ersten Theils (Th. II, S. 45) wiederbrächte; auch würde man nicht zwei oder drei Theile in dieselbe Tonart stellen und auf derselben Tonika schliessen.

Wir haben mithin

einen aus zwei Liedsätzen bestehenden Hauptsatz vor uns; jeder der Liedsätze ist ein für sich selbständig und befriedigend abgeschlossener periodischer Bau; der zweite ist eingetreten, weil sich nach dem ersten weder der Seitensatz noch ein Gang günstig anknüpfen liess; auch der zweite gab zu beidem keinen Anlass und so wurde zum ersten zurückgegangen, um seine Motive jetzt gangartig zu benutzen. Ohne die Zwischenstellung des zweiten Satzes würde dasselbe Motiv, das schon im ersten Satze zehnmal gewirkt hatte, für den Gang ermüdend abgenutzt worden sein, oder der Komponist hätte mit fremden Motiven einen Gang bilden und damit den Satz um alle Haltung bringen müssen. — Es zeigt dieser zweite Liedsatz in einer höhern Bildung dasselbe, was wir schon S. 105 erfahren haben, wo wir statt eines Ganges einen überleitenden Zwischensatz rathsam fanden. —

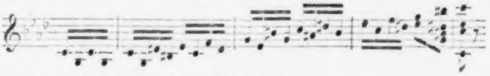
Nach der ersten Wiederholung des Hauptsatzes, und zwar beider Liedsätze aus No. 182 und 184 (so dass wir hier die letzte Bestärkung unserer obigen Bestimmung erhalten) tritt ohne Weiteres der zweite Seitensatz in Cmoll ein. Er bildet einen regelmässigen ersten Theil mit einem Schluss in der Dominante Gmoll. Statt des zweiten Theils aber tritt der Kern desselben mit einem zweitaktigen Satze nochmals in Gmoll auf, wiederholt sich zweimal mit Schlussfällen auf Fmoll, noch einmal mit einem Schluss in Esdur und hier wird mit einem kurzen Orgelpunkt zur Wiederholung des Hauptsatzes fortgegangen, die abermals beide Liedsätze desselben vollständig wiederholt.

---

*) Vergl. Th. II, S. 19.

Bis hierher ist nur die Doppelmasse des Hauptsatzes neu gewesen; nun könnte möglicher Weise mit oder ohne Anhang geschlossen werden und wir hätten dann ein Rondo dritter Form vor uns. Allein es wäre weder rathsam gewesen, mit dem zweiten Liedsatze (No. 184) zu schliessen, noch aus dem Hauptsatze sofort (S. 173) einen Gang und Anhang herauszuheben; auch der zweite Seitensatz, der ohnehin eben dagewesen, hätte — wie sein Kern

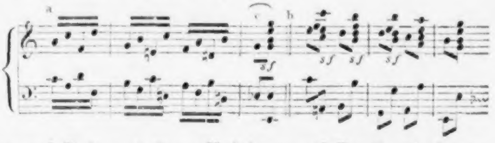
187



zeigt — dazu keinen günstigen Stoff geboten.

Hiermit war also der Uebergang zur vierten Rondoform geboten. Beethoven geht nach dem Abschlusse des Hauptsatzes, also von dem in No. 184 angedeuteten Liedsatze, mit einem aus dem ersten Liedsatz (No. 182) entlehnten Sätzchen (a)

188



weiter nach Esdur, mit dessen Umkehrung nach Bmoll, mit abermaliger Umkehrung nach Fmoll und eben so nach Cmoll; darauf wird das Schlussmotiv (c) ergriffen und damit der Gang zu einem Halbschluss im Hauptton, also auf der Dominante Es, geführt, wo denn der erste Seitensatz eben so eintritt, wie das erstemal auf der Dominante von Esdur, und vollständig durchgeführt wird. Nun ist es auch thunlich, aus den Motiven des eigentlichen Hauptsatzes (No. 184) einen Anhang zu bilden; es geschieht in Orgelpunktform auf der Tonika.

Ueberblicken wir nun den Modulationsplan in seinen Hauptpunkten, so ist er folgender; wir wollen die beiden Liedsätze des Hauptsatzes **A** und **B** nennen.

HS.	SS. 1.	HS.	SS. 2.	HS.	SS. 1.
A. B.		A. B.		A. B.	
As dur	Es dur	As dur	C moll	As dur	As dur

Hier sowohl, wie bei der Abwägung der einzelnen Massen, — Gänge und Anhang zu den vorangehenden Sätzen gezählt, —

HS	SS. 1.	HS.	SS. 2.	HS.	SS. 1 und Anhang.
32.	20.	28.	28.	38.	31.

wird die grössere und innigere Zusammenordnung der Massen und die kräftigere Konzentration auf dem Hauptton einleuchtend; beides verdanken wir dem Fortschritte zur vierten Form.

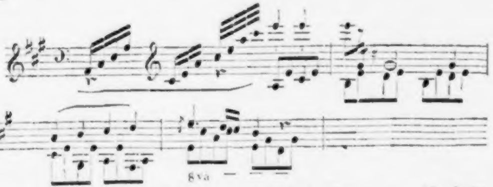
Noch eine Bemerkung knüpfen wir an dieses Rondo.

Es besteht fast nur aus Sätzen — und dennoch ist nicht das Element des Satzes, sondern das des Ganges darin vorherrschend. Woher dies? **Erstens** weil alle diese Sätze mehr oder weniger ganghaften Inhalt haben; **zweitens** weil auf keinen ein besondres Gewicht gelegt wird, wie etwa auf die Hauptsätze in den Formen langsamer Bewegung. Ja, der Hauptsatz besteht hier zum erstenmal aus zwei vollkommnen Liedsätzen; aber eben weil ihrer zwei nebeneinander gestellt sind in derselben Tonart, haben beide weniger bestehende Kraft, als ein einziger mehrtheiliger oder sonst (etwa durch Wiederholung, vergl. Anhang II, No. $\frac{1}{158}$) mit Nachdruck ausgeführter.

Ein zweites Beispiel für unsre Form giebt das Finale der A dur-Sonate Op. 2. von **Beethoven**.

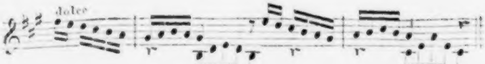
Der ungemein reizende **Hauptsatz** hat zweitheilige Liedform. Dies

189



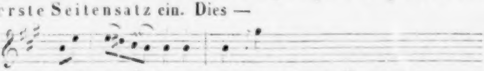
ist der Vordersatz; der Nachsatz wiederholt den ersten Abschnitt (Takt 2 e—fis auf dem Quintsextakkorde auf aïs) mit einem Schluss in E dur. Der zweite Theil hat einen figurativen Vordersatz auf dem orgelpunktartig festgehaltnen e; der Nachsatz bringt den ersten Abschnitt (No. 189) wieder und schliesst auf der Tonika.

Da dieser Satz keinen erwünschten Stoff zum Fortschreiten bietet, so wird ein zweiter beweglicherer

190


angeknüpft, der mit noch zwei Takten fester schliesst. Allein über den Schluss hinweg führt die ununterbrochne Sechszehntelbewegung zu einer Wiederholung in der höhern Oktave und da zu einem wiederholten Schlussfall in E dur. — Man sieht hier einen Hauptsatz von festerm Kern, das Satzartige mehr wie im ersten Beispiel befestigt (das Tempo — *Grazioso* — ist auch ein weniger schnelles) und darum war der satzmässige Abschluss des zweiten Gedankens (No. 190) nicht, wie im ersten Falle, bedingt.

Mit dem Schlusse des in No. 190 angeknüpften Ganges setzt nun der erste Seitensatz ein. Dies —

191


ist, über fortgehender Sechszehntelbewegung, sein Hauptinhalt: zweimal wird dieses Sätzchen mit gesteigertem Anfange wiederholt und dann mit einem kurzen Gang über D dur, Cis moll, H dur nach A dur zu einem Halbschluss auf E geführt, worauf nach leichtem Orgelpunkte die vollständige Wiederholung des Hauptsatzes folgt.

Der weitere Verlauf wird uns die vierte Rondoform eben so bestimmt zeichnen, wie das erste Beispiel. Hier aber tritt noch ein, wenn auch nicht durchgehender, doch häufig anzutreffender

neuer Karakterzug

dieser Form und zwar

am zweiten Seitensatze

hervor.

Blicken wir noch einmal auf das erste Beispiel (S. 171) zurück, so zeigen sich beide Seitensätze, besonders aber der zweite im Vergleich zum Hauptsatz in untergeordneter Entwickelung; es liegt sogar im Karakter jener Komposition, dass auf keinen der vier Sätze (S. 173) ein vornehmliches Gewicht gelegt wird, sondern alle flüchtig vor uns dahin eilen. Demungeachtet zeigte sich schon dort (man betrachte nur das Schema S. 175) ein engeres Zusammengehören von Haupt- und erstem Seitensatze, theils durch die Modulation, theils durch das beiden gemeinsame Motiv (a in No. 183 und 185) endlich durch den Verein beider am Schlusse, so dass ihnen gegenüber der zweite Seitensatz als eine isolirtere Masse unterschieden werden könnte.

Dies ist nun mit voller Bestimmtheit in dem jetzt vorliegenden Rondo der Fall und wird sich bei vielen, wohl den meisten Kompositionen dieser Form zeigen. Es treten demnach

drei Hauptmassen

hervor, —

I. II. III.
HS. SS. 1. HS. SS. 2. HS. SS. 1.

und somit kehrt hier im Grossen und Zusammengesetzten **die dreitheilige Liedform** wieder. Ja, dieselbe ist **schon im ersten Gliede** dieser Konstruktion

I.
1. 2. 3.
HS. SS. 1. HS.

vorhanden und auch (abgesehen vom veränderten Sitze des Seitensatzes) im **letzten** wieder zu erkennen, vorausgesetzt, dass ein Anhang und zwar aus Elementen des Hauptsatzes, wie sich gebührt, gebildet ist.

Nun aber springt in die Augen, dass im obern Schema die Partie II unterliegen muss gegen die andern Partien, deren jede aus zwei Sätzen und einer Wiederholung (oder Anhang) besteht, wofern ihr nicht ein besondres Gewicht ertheilt wird. Dies aber können wir jetzt an dem Beethovenschen A dur-Rondo beobachten.

Man erwäge vor allem, dass der Hauptsatz vollkommen ausgebildet, der erste Seitensatz aber ohne besondern Nachdruck (dazu hätte erst nach Th. I. S. 186 in die Dominante der Dominante, von A dur über H dur nach E dur, gegangen werden müssen) eingeführt und nicht periodisch ausgeführt, nicht einmal bestimmt abgeschlossen worden und eben so gelinde in den Hauptsatz zurückgegangen ist.

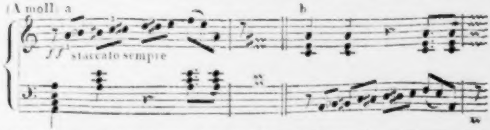
Nun beginnt der **zweite Seitensatz**. Schon seine Ausdehnung giebt ihm das Uebergewicht gegen jeden vorigen Satz. Es hat nämlich — unter Zurechnung der Gänge —

der Hauptsatz	26	Takte,
- erste Seitensatz	14	-
- Hauptsatz (seine Wiederholung ohne Gänge)	16	-
- zweite Seitensatz — mit den Wiederholungen	53	- ,

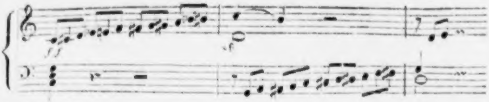
also fast gleiche Ausdehnung mit der vorhergehenden Masse.

Dieser Seitensatz tritt ferner, — in A moll, — mit einer ganz neuen Figur (Achteltriolen) und schon dadurch im scharfen Gegensatze mit dem Vorigen auf. Es bildet sich ein scharfgezeichneter erster Theil mit vollkommnem Schluss in C dur, und zwar der Vordersatz, wie bei **a**,

192



der Nachsatz unter Umkehrung beider Motive (b) aus demselben Stoffe. Eben so fest geformt bildet sich aus demselben Stoffe

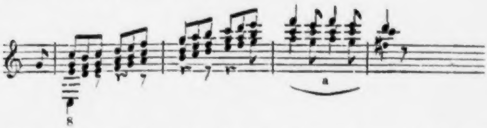
193


unter Rückkehr auf den Anfang (No. 192, a) der zweite Theil, der seinen Vordersatz in Emoll (der letzte Akkord wird sogleich zum Dominant- oder Nonen-Akkord von Amoll) den Nachsatz aber in Amoll schliesst. Der erste Theil war ganz wiederholt worden, auch der zweite wird wiederholt, vom vorletzten Takt an aber bildet sich ein Orgelpunkt, der nun den vollständigen, etwas veränderten Hauptsatz zurückbringt. Eben so kehrt auch der erste Seitensatz wieder und zwar im Hapttone; die Ueberleitung bildet der schon zuvor (No. 190) gebrauchte Gang, nur dass der Schluss in Edur nur einmal gesetzt und dann e sogleich als Dominante festgehalten, also wieder auf den Hauptton zurückgegangen wird.

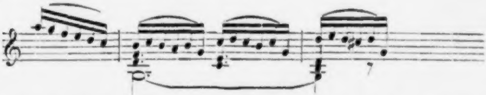
Hiermit ist dem Wesentlichen der Form genügt. Es schliesst sich nun noch ein Anhang an, der mit mannigfachen Wendungen erst den Kern des Hauptsatzes, dann den des zweiten Seitensatzes, endlich nochmals den Hauptsatz bringt. Die reizendsten, gefühltesten Wendungen schenkt uns Beethoven in diesem Anhange; wer hätte sie empfunden und könnte auch nur eine davon auszulöschen wagen! Und dennoch wird man sich das Gefühl, dass hier etwas zu viel geschehen, wohl nicht ableugnen können. Der Hauptsatz ist nach seinem dreimaligen Auftreten erschöpft und die abermalige reiche Durchführung seines Hauptgedanken (No. 189) der nun schon neunmal zu uns gesprochen und im Anhange noch elfmal theils ausgeführt, theils angedeutet wird, erinnert uns an jene Gränze (S. 170) über die das Rondo schwerlich mit Glück hinausschreiten wird. — Der innerlichst bewegte, in der Vereinsamung der Taubheit und des Alleinstehens immer tiefer in sich versinkende Sinn des unsterblichen Tondichters hat oft, gegenüber dieser Unerschöpflichkeit seines Empfindens, die klügliche zeitige Gränze zu bewahren versäumt, die weniger tief erregte Gemüther ohne Beschwer finden und achten; es war dies eine Bedingung seines Wesens, das, wie jedes sterbliche, seine mangelhaften Seiten haben musste. Solche Erkenntniss verträgt sich nicht blos mit der reinsten Verehrung und liebevollsten Dankbarkeit, sie ist auch Pflicht gegen uns und die Jünger. An den Thaten der Vorgänger sollen wir uns zu der Wahrheit erheben, die ihre wie unsre Aufgabe und Pflicht war, in der sie wahrhaft fortleben und fortwirken. —

Ein drittes Beispiel giebt uns die Cdur-Sonate Beethovens, Op. 2., ebenfalls im Finale. Hier dürfen wir uns schon kürzer fassen und vornehmlich das vom vorigen Abweichende hervorheben.

Der Hauptsatz ist, streng genommen, eine Periode von zweimal vier Takten, deren Vordersatz —

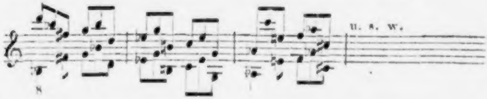
194


nur etwa durch den Schluss nach G dur hin bemerkenswerth ist. Nun setzt ein ganz abweichender Satz ein,

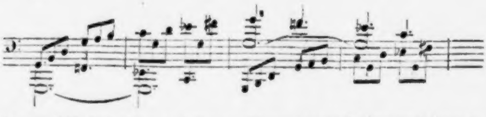
195


gleichsam ein zweiter Theil, der nach G dur und zur Wiederkehr des obigen Vordersatzes (No. 194) führt. Dieser aber macht einen Schluss nach E moll hin und geht mit dem Motiv a aus No. 194 weiter fort nach D dur. Hier wird die Tonika zur Dominante und auf ihr, also nun in G dur, der erste Seitensatz gebracht. Es ist nur ein Satz, der frei ausgeht, wiederholt und noch freier ganghaft fortgeführt wird.

Hier nun wird eine Beruhigung nöthig; der letzte Gang —

196


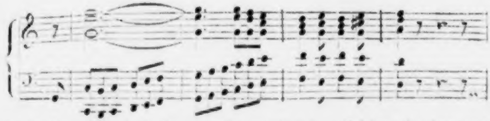
zumal im Tempo eines *Allegro assai* — ist zu unstät und hastig, als dass er unmittelbar in den Hauptsatz führen könnte; es wird erst ein Sätzchen,

197


und dessen Wiederholung in höherer Oktav eingeschoben und dann in leichterer Weise zum Hauptsatze zurückgekehrt.

Allein nun zeigt sich, dass der Komponist selbst den Hauptsatz so, wie wir oben, angesehen und den zweiten Satz (No. 195) nicht eigentlich dazu gerechnet hat. Dieses zweite Stück bleibt weg; dafür wird mit dem Kernsatze (No. 194) kräftig weiter gearbeitet, —

198



und nach einer Wiederholung auf D und E (ohne Schluss der letzten) weiter gegangen zu dem sehr breit und ruhig ausgeführten **zweiten Seitensatze**.

Die nächste Wiederholung des Hauptsatzes geschieht vollständig, oder vielmehr übervollständig; denn die ganze Periode (No. 194) wird in der Umkehrung (frei) wiederholt und dann auch noch der unwichtigere Satz No. 195 mit der Wiederholung des Kerns nachgebracht. Der weitere Verlauf dieses feurig, voll genügend und doch nicht zu weit ausgeführten Satzes bietet nichts Neues für unsre jetzige Betrachtung.

Sechster Abschnitt.

Die fünfte Rondoform.

In der vorhergehenden Rondoform traten schon immer deutlicher drei Hauptmassen hervor, deren erste und dritte aus der Vereinigung von Haupt- und erstem Seitensatze bestand. Diese Vereinigung sprach sich am kenntlichsten in der letzten Masse aus, wo der Seitensatz sogar seine Tonart verliess, um sich auch in dieser Hinsicht dem Hauptsatz eng anzuschliessen.

Hiermit ist allerdings in Vergleich zu den frühern Formen das Gewicht des Hauptsatzes vermindert und es wird ein solches Gewicht auf die Vereinigung des Seitensatzes mit ihm gelegt, dass man Haupt- und Seitensatz vereint als ein einigeres Ganze ansehen muss und mehr auf sie, als auf die nachfolgende (mittlere) Aufführung des Hauptsatzes ankommt.

Diese Erkenntniss führt uns zur **fünften** Rondoform.

Ihr **erster Karakterzug** ist der, dass sie den Verein von Haupt- und Seitensatz bekräftigt, so dass derselbe

als ein besondrer Theil

der ganzen Komposition dasteht. Dieser Theil schliesst mit oder nach dem Seitensatze; wie, — das wird sich nachgehends zeigen. Darauf tritt der zweite Seitensatz

als zweiter Theil,

und die letzte Wiederholung von Haupt- und erstem Seitensatz als dritter Theil

auf, das Ganze hat mithin diese Form,

I. II. III.
HS. SS. 1. SS. 2. HS. SS. 1.

eine Form, die an das frühere Schema (S. 177) erinnert.

Man bemerkt hier, dass die mittlere Aufstellung des Hauptsatzes unterblieben ist. In der That erscheint sie — und das ist der zweite Karakterzug — aus Gründen, die wir gleich erfahren werden, entbehrlich, oder doch im Vergleich zu den frühern Formen unwichtig. Wir erkennen, dass nur ein besondres Interesse am Hauptsatz uns bewegen kann, ihn wie in der vorhergehenden Form zwischen erstem und zweitem Seitensatze zum zweiten Mal zu bringen. Allerdings haben wir aber an dieser Wiederholung des Hauptsatzes einen festen Abschluss der ersten Partie des Rondo's (S. 171) und eine Befestigung der Modulation.

Das Nächste und Wichtigste, was wir demnach zu betrachten haben, ist

der Abschluss des ersten Theils.

Kann mit dem ersten Seitensatze befriedigend geschlossen werden? — Nein. Denn erstens ist er von minderm Gewicht und loserm Gewebe, als der Hauptsatz; zweitens sind wir mit ihm eben in der neuen Tonart angelangt und es bedarf noch eines besondern Nachdrucks, uns in ihr zur Ruhe zu bringen.

Auch ein Gang, der hinter dem Seitensatz folgte, würde diese Kraft nicht haben; der Gang löset und führt weiter, thut also das Gegentheil von dem, was uns jetzt nothwendig ist.

Wir bedürfen also eines Satzes, der den Schluss unsrer zusammengesetzten Masse oder unsers ersten Theils mache und dieser Satz soll von nun an, wo wir ihn auch finden,

Schlusssatz

heissen. — Blicken wir hierbei auf jene Urform aller musikalischen Bewegung,

Ruhe, — Bewegung, — Ruhe,
Tonika, Tonleiter, Tonika

zurück, die wir schon Th. I, S. 23 kennen gelernt und überall in steigender Ausbildung und Bewegung wieder gefunden haben, — z. B. in der Liedform Th. II, S. 45, in der Fugenform Th. II, S. 339, in den kleinern Rondoformen S. 99: so sehen wir dieselbe hier abermals in grösserer Ausdehnung und Bedeutung als

Hauptsatz — Seitensatz mit Gängen — Schlusssatz verwirklicht.

Hiernach ordnet sich die weitere hier nöthige Lehre sehr einfach. Wir müssen die Bildung des Schlusssatzes — der einzigen neuen Gestalt an unsrer jetzigen Form — und dann die Anordnung und Entwickelung des Ganzen kennen lernen.

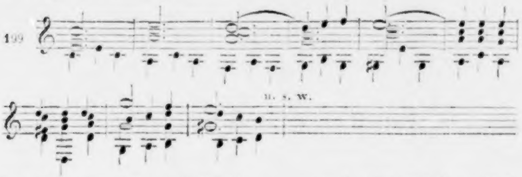
A. *Der Schlusssatz.*

Die nächste Bestimmung des Schlusssatzes ist, zu schliessen; sein einfachster und zugleich nothwendigster Inhalt wäre daher, auf den harmonischen Grundbegriff zurückgeführt, die bekannte aus Dominant- und tonischem Akkord gebildete Schlussformel.

Allein diese ist wohl für den Ausgang eines Satzes oder einer Periode geeignet (und auch da wird sie bekanntlich — Th. I, S. 119 — durch Zusätze erweitert und verstärkt) nicht aber zum letzten Abschluss einer Masse von Sätzen und Gängen genügend. Daher bildet man nun, je nach der Ausdehnung und dem Gewicht des Vorangehenden Sätze von grösserm oder minderm Umfang, auch wohl Perioden, oder wiederholt die Sätze mit oder ohne Aenderungen, oder lässt sogar dem ausgedehntern noch einen kleinern Satz folgen. Alle diese Gebilde müssen aber ihrer Bestimmung, zum Schlusse, mithin zur Ruhe zu bringen, getreu bleiben; daher liegt ihnen allen mehr oder weniger die harmonische Schlussformel zum Grunde und ist der Inhalt aller mit seltnen Ausnahmen ein beruhigender.

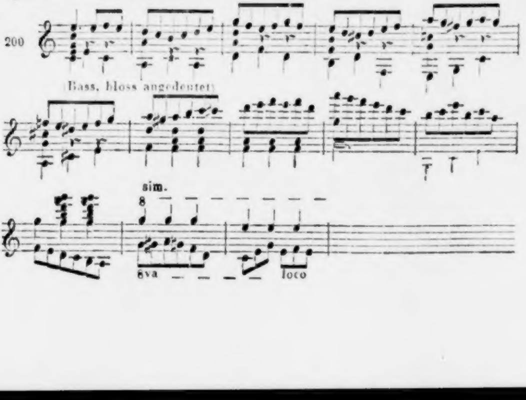
Der unzähligemal in Opernsätzen (Arien, u. s. w.) und anderwärts gehörte Anhang, —

199



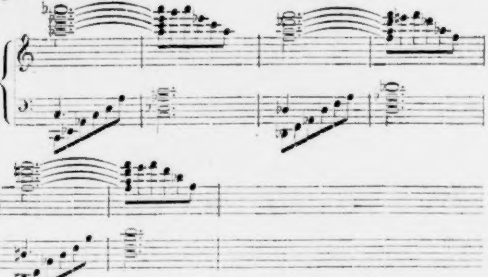
kann hier als erstes und einfaches, wenn auch nicht einfachstes Beispiel dienen; dieser zweite —

200



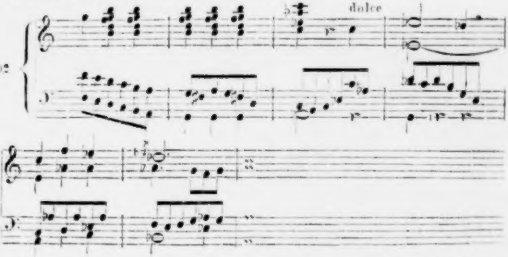
der mit dem letzten Takt sich, mit der Melodie der Oberstimme im Bass oder einer Mittelstimme zu wiederholen beginnt — hat, wesentlich keinen andern, sondern nur einen breiter ausgeführten Inhalt, als der vorhergehende Schlusssatz. Er konnte von Takt 12 an sich mit einem Trugschluss in fremde Tonarten wenden, ja lange in denselben weilen, wie z. B. —

201



oder es könnte, z. B. von Takt 10 an —

202



in einer fremden Tonart ein neuer Satz eingeschoben, wiederholt und dann nochmals im Hauptton ein Schlusssatz gebildet, oder der vorherige wieder benutzt werden: — in alle diesen Fällen ist mehr oder weniger die Grundformel des Schlusses vorherrschend und die Neigung zum Enden des ganzen Tonstückes empfindbar, nur bald verzögert, bald durch Abschweife scheinbar aufgegeben, aber dann wieder ergriffen; wie z. B. die Abschweifungen in No. 201 und 202 sich schon durch ihre Fremdheit und die Plötzlichkeit ihres gar nicht weiter motivirten Eintritts als etwas, bei dem es nicht verbleiben kann, von dem auf den verlassenen Standpunkt zurückgegangen werden muss, zu erkennen geben.

Man sieht sogleich, dass es keiner weitern Vorübung für die Erfindung der Schlusssätze bedarf, wenn man sich nur ihre eigentliche Bestimmung klar gemacht hat. Bildet man sie übrigens aus Motiven des Hauptsatzes, so wird das Ganze einen noch stärkern Zusammenhalt bekommen. Doch ist dies weder nöthig, noch immer ausführbar*; es fragt sich, ob das Hauptmotiv zum Schlusssatz geeignet und ob es nicht bereits hinlänglich in Thätigkeit gesetzt worden ist.

B. *Die Anordnung des Ganzen.*

Nach der Erläuterung des Schlusssatzes ist die Gestaltung der fünften Rondoform leicht zu fassen. Sie zeigt uns (S. 181) drei verschiedne Theile.

Im ersten Theile tritt der Hauptsatz und unmittelbar nach ihm, oder durch einen Zwischengang oder Satz vermittelt der erste Seitensatz auf; ersterer im Haupttone, dieser in der Dominante oder Parallele. Ihm schliesst sich, mit oder ohne Zwischengang, in derselben Tonart der Schlusssatz an. Hiermit ist entweder der erste Theil sofort abgethan, oder es wird derselbe vollständig wiederholt, wobei es bisweilen einer Zurückleitung in den Anfang bedarf, dergleichen wir schon bei den Liedformen (Th. II, S. 43) und anderwärts kennen gelernt haben. Statt der Wiederholung des ersten Theils wird auch wohl blos der Hauptsatz oder dessen Kern wiederholt.

Der zweite Theil besteht aus dem zweiten Seitensatz und einem Gang und Orgelpunkte, der uns in den Hauptton und zum dritten Theile bringt.

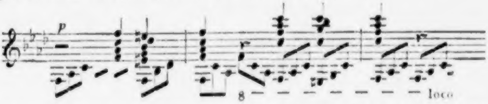
Hier wird Hauptsatz, erster Seiten- und Schlusssatz wiederholt, letztere beide treten aber nun im Hauptton auf und zu diesem Zweck nehmen die vermittelnden Gänge, wie sich von selbst versteht, ihre Richtung auf den Hauptton, statt auf Dominante oder Parallele.

Ist der erste Seiten- und Schlusssatz Anfangs in einem andern Tongeschlecht aufgetreten, ist z. B. eine Molltonart der Sitz des Tonstücks und der Seitensatz in der Parallel-Durtonart aufgestellt worden: so bringt der dritte Theil den Seiten- und Schlusssatz in der Regel wieder im Durgeschlechte des Hapttons, so dass eine Mollkomposition mit einem breiten Durschlusse zu Ende geht. Doch können auch durch eine Verwandlung des Geschlechts beide Sätze, oder wenigstens der Schlusssatz in Moll aufgestellt werden.

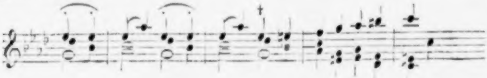
Eine scharfgezeichnete Anwendung unserer Form findet sich im Finale von Beethovens kleiner Fmoll-Sonate, Op. 1., das wir statt überflüssigen Vorarbeitens hier benutzen. Wir werden (wie immer) mehr als eine Abweichung von der allgemeinen Skizzirung der Form gewahr werden, aber keine, die uns nach dem bisher Bemerkten irre machen könnte.

Erster Theil.

Schon der **Hauptsatz** zeigt sich darin auffallend, dass er nicht einmal vollständige Periodenform hat und aus zwei entschieden fremdartigen Elementen besteht. Zuerst tritt dieser Satz —

203


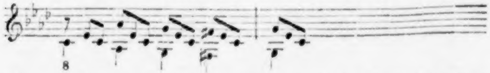
auf und wiederholt sich; man könnte ihn für eine blosse Einleitung (Th. II, S. 29) halten, wenn nicht das Folgende sogleich in einem andern Ton aufträte. Dem erstern Satze schliesst sich nämlich nun dieser ganz abweichende

204


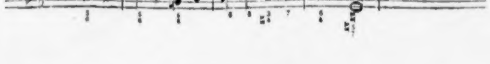
(die beiden Unterstimmen in tieferer Oktav) an, seine ersten Abschnitte (bis ÷) werden im Hauptton wiederholt, im folgenden Takt aber eine rasche Wendung nach G dur gemacht und von da nach einer orgelpunktartigen Befestigung in die Dominante des Haupttons gegangen, nach C moll.

Sowohl die Unstätheit in der Bildung des Hauptsatzes, der von F moll sich sofort nach As dur wirft, um über F moll in G zu schliessen (und zwar unvollkommen) als die Wahl der Molldominante statt der Durparallele (Th. I, S. 185) sind dem leidenschaftlichen, bis zu wildem Schmerz aufgereizten Karakter des Finale beizumessen. Man sieht aber am Hauptsatze bestätigt, was uns schon S. 156 hat einleuchten müssen, und wird sich leicht überzeugen, dass ein solcher Hauptsatz durchaus ungenügend und unpassend gewesen wäre für die erstern Rondoformen, vielmehr die letztern herbeirufen musste.

In C moll nun tritt der **erste Seitensatz** auf, der diesen Kern

205


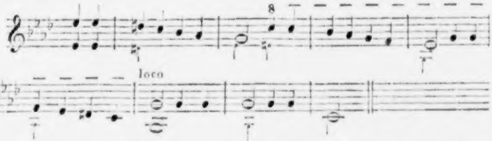
dreimal, die beiden letzten Male gesteigert wiederholt und in dieser Weise (unter fortdauernder Triolenbewegung)

206


zum Schluss geht; auch dieser Abschnitt wird wiederholt. Wir haben also wiederum einen blossen Satz mit unvollständiger Wiederholung vor uns, von gleichem Ungestüm mit dem Hauptsatze, von gleicher rhythmischer Gestaltung, eng mit demselben verknüpft.

Nun fühlt sich das Bedürfniss des Schlusssatzes, der den ersten Theil beschwichtigend abrunde. Die Triolenbewegung kann zwar nach so heftiger Anregung nicht aufgegeben werden; aber sie ordnet sich unter, indem sie blos als harmonische Figuration den Schlusssatz *) —

207



begleitet. Auch der Schlusssatz wird, und zwar vollständig, wiederholt. Man wird ebensowohl seinen abschliessenden, zur Ruhe bringenden Karakter, als die Einheit und vollständige Abrundung des ganzen Theiles, entschieden über alles hinaus, was die frühern Formen hierin leisten konnten anerkennen.

Allein der Grundkarakter des ganzen Finale widerstrebte diesem ruhigen Abschluss; auch verlangte der so stürmisch, im Hauptsatze so unstät vorübergeeilte erste Theil Wiederholung, mithin Zurückführung in den vom Schlusssatze so verschiednen Anfang. Daher wird nun nach dem Schlusssatze der Anfangssatz (No. 203) in C moll aufgestellt und mit einer kleinen Verlängerung nach F moll, zur Wiederholung des ganzen Theiles umgebogen. Das zweite Mal wird in C moll förmlich geschlossen und dann mit dem dreimal einfach angeschlagnen Dominantakkorde nach As dur gelenkt.

Diese Aufstellung des Anfangssatzes in C moll (sechs Takte lang bis zur Umlenkung nach F moll) nimmt fast das Ansehen eines zweiten Schlusssatzes an; — oder man könnte auf den ersten Hinblick geneigt sein, sie als den einzigen Schlusssatz und den vorhergehenden als ein zweites zum Seitensatz gehöriges Gebilde anzusehen. Allein die Ruhe dieses und die Heftigkeit des vermeintlichen zweiten Schlusssatzes — man vergleiche No. 203 und 207 — sprechen zu bestimmt dagegen und für die obige Auffassung.

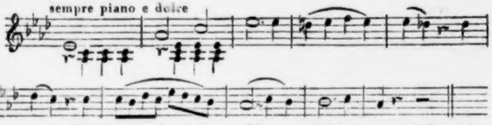
Zweiter Theil.

Der zweite Seitensatz tritt nun in As dur, ruhig in vorherrschender Viertelbewegung, ein entschiedner, gegen den bisherigen

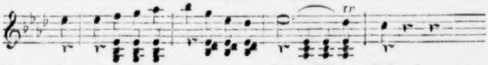
---

*) Blosse Skizze, wie viele Anführungen.

Ungestüm labsalvoller Gegensatz, auf. Er hat vollkommen abgerundete zweitheilige Liedform. Dies

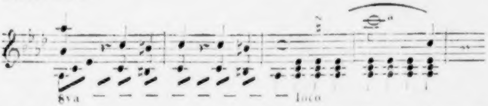
208


ist der erste Theil, der in höherer Oktav und feiner ausgeführt wiederholt wird. Der zweite Theil beginnt mit diesem Satze,

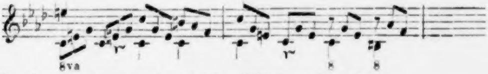
209


der fliessender wiederholt wird, worauf das Wesentliche des ersten Theils den Schluss macht und der ganze Theil wiederholt wird.

Nun knüpft eine lebhaftere Rückkehr zum ersten Satze (No. 203) an. Dieser Satz

210


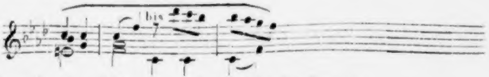
wird auf dem Dominant-(Terzquart-) Akkorde von F moll, dann auf F selber wiederholt; hier aber wird als letzter Akkord des—f—as aufgestellt und mit dem letzten Motiv (a in No. 210) nach Des dur, B moll und C moll gegangen. Statt C moll wird aber c—e—g gesetzt und mit deutlicherer Hinweisung auf den Anfang

211


ein Orgelpunkt gebildet, der auf den Wiederanfang führt.

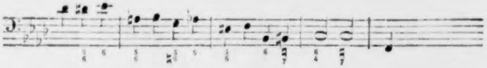
Dritter Theil.

Der dritte Theil bringt nun vor allem den Anfang des Hauptsatzes, die in No. 203 und 204 aufgewiesenen Sätze wieder. Auch die Wiederholung der ersten Abschnitte von No. 204 im Haupttone geschieht, hier aber durch Umkehrungen —

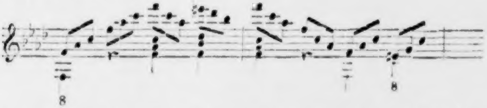
212


verdoppelt, eine nicht weiter folgenreiche Aenderung.

Nun aber wird nicht, wie Anfangs nach G und von da weiter nach Cmoll gegangen, sondern der Satz der Modulation bleibt Fmoll und auf seiner Dominante (C) wird die orgelpunktartige Ausführung gemacht, die Anfangs auf der Dominante von Cmoll (G) statt hatte. Hierauf wird der erste Seitensatz – im Wesentlichen wie zuvor, nur in andrer Richtung der Figuren (No. 205) und mit dieser Schlussmodulation über Unter- und Oberdominante —

213 

(vergl. No. 206) — nach ihm der Schlusssatz vollständig, aber im Haupttone wiederholt. Auch der dem Anfang entlehnte Zusatz, der nach dem Schlusssatze des ersten Theils folgte, erscheint hier, nur in gesteigerter Bewegung,

214 

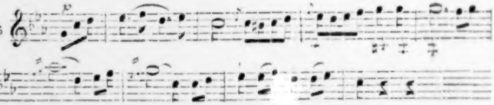
wieder, so dass hiermit das Ganze in demselben leidenschaftlichen Schwunge zu Ende geht, mit dem es begonnen. — Es ist eine der frühern und kleinern Kompositionen Beethovens, aber eine der karaktervollsten und gehaltensten, die je geschrieben worden.

Am Schlusse des Ganzen überzeugt man sich, wie unnöthig und übelangebracht die mittlere Wiederholung des Hauptsatzes gewesen wäre. In ihm gesellen sich (S. 185) zwei verschiedne Elemente, der heftige Anfang (No. 203) und der weichere, jener Heftigkeit gleichsam bittend entgegnende zweite Satz (No. 204) der sich — wenn auch von ganz abweichendem Inhalte, doch mehr der Stimmung des zweiten Seitensatzes (No. 208) als der des Anfangs nähert. Was sollte nun zwischen dem ersten Theil und dem zweiten Seitensatze wiederholt werden? Der ganze Hauptsatz? — Aber sein erster Gedanke war eben als Zusatz (S. 187) geltend gemacht und der zweite Gedanke hätte den ähnlich gestimmten zweiten Seitensatz beeinträchtigt. Blos der zweite oder erste Gedanke? Das hätte dieselben Bedenken gegeben. Oder hätte man dem Hauptsatz eine neue Form geben und den zweiten Gedanken voran stellen sollen? Dies wäre vor allen Dingen eine wesentliche Abänderung des Hauptsatzes, nicht seine Wiederholung sondern eine Umgestaltung seines Inhalts geworden, die dem Rondo nicht eigen ist, dergleichen wir vielmehr bei der Sonatenform finden werden; das Tonstück würde mithin aus dem Kreis unsrer gegenwärtigen Beurtheilung fallen. Aber es wäre auch ein durchaus ungünstiger Ausweg, denn es würde dann der Gegensatz des Heftigen und Mildern, der jetzt so grossartig zwischen erstem und zweitem Theile verhandelt wird, in kleinere sich wiederholende Wechselsätze zersplittert werden. Schon zu Anfang, im Hauptsatze musste der schnelle Wechsel der Stimmung und Gestaltung uns (S. 185) auffallen; dort war er aber vorbedeutend und die Grundstimmung befestigte sich sogleich im Gang und ersten Seitensatze; hier wär' er nur kleinlich und störend.

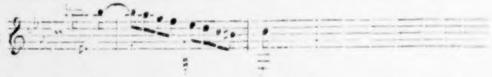
Ein zweites Beispiel bietet uns das Finale von **Beethovens** *Sonate pathetique.*

Erster Theil.

Der Hauptsatz (Cmoll) hat vollständig ausgeführte Periodenform;

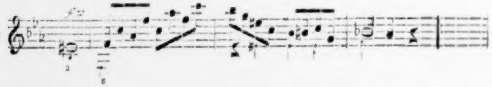
215


der Nachsatz wird wiederholt und noch ein Anhang zugesetzt,

216


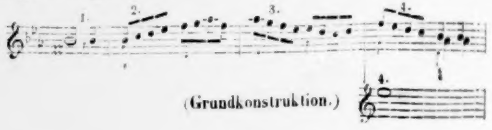
ebenfalls wiederholt und dann ganz fest und vollkommen im Hauptlone geschlossen.

Ein Zwischensatz (statt Ganges)

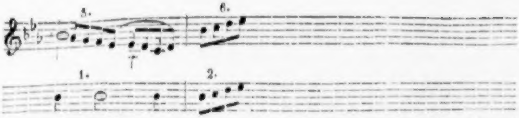
217


stellt uns in Fmoll, seine Wiederholung bringt uns nach Esdur zum **ersten Seitensatze.**

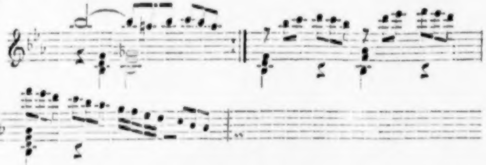
Dieser ist ein sich wiederholender, aber mit der Wiederholung sich verwebender einfacher Satz, der blos zur Erläuterung der Verwebung hier aufgeführt sei.

218


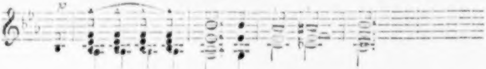
(Grundkonstruktion.)



vom sechsten Takt an wendet sich die Modulation nach Esmoll und von da nach Bdur. Hier wird mit ganz neuen Motiven ein gangartiger Satz

21


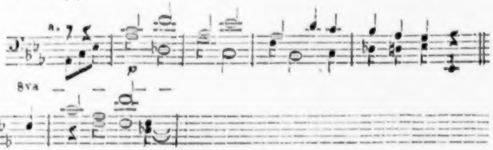
nach Esdur und in der Wiederholung über Asdur zu einem Schluss in Esdur geführt. Mit dieser ihrem Inhalte nach mehr gangartigen als satzartigen Ausführung kann der Theil nicht zur Ruhe gelangen; es folgt noch der Schlusssatz, von dem hier der Vordersatz

220


stehe, dessen Nachsatz sich ähnlich bildet und in Esdur schliesst. Allein — auch dieser so kleine Schlusssatz kann nicht befriedigen; das erkennt man, wenn man ihn mit dem in No. 207 aufgewiesnen vergleicht. Daher geht Beethoven mit dem schon in No. 219 angeregten Gang abermals weiter und zwar auf die Dominante des Hauptones. Hier wird der Hauptsatz*) vollständig wiederholt.

Zweiter Theil.

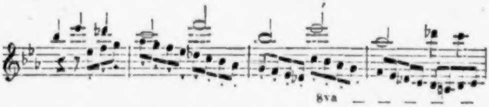
Der zweite Seitensatz hat zweitheilige Liedform. Dieser Vordersatz (a)

221


---

*) Man sehe S. 192.

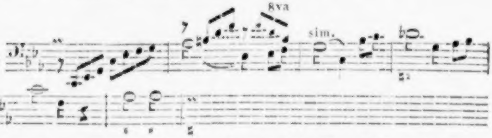
hat einen ähnlichen, in der Dominante schliessenden Nachsatz zur Folge; der hiermit gebildete erste Theil wird mit leichten Aenderungen (b) wiederholt; der zweite Theil bringt einen kleinen fremden Zwischensatz und dann die Wiederholung des ersten Theils in dieser Umgestaltung.

222


Statt des Schlusses wird aber nach G dur umgebogen und hier erst in Sechszehnteln, dann breiter in Achteltriolen ein Orgelpunkt in harmonischer Figuration ausgeführt, der uns auf der Dominante des Haupttons festsetzt.

Dritter Theil.

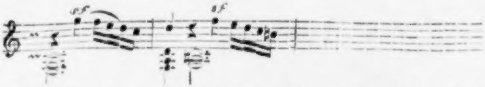
Nun tritt der Hauptsatz wieder auf. Da aber nach ihm nicht nach Es dur gegangen, sondern der erste Seitensatz im Hauptione (Dur) aufgestellt werden soll, so fällt erstens der Anhang (S. 189), der im ersten Theile C moll noch fester einzuprägen diente, zweitens der Zwischensatz (No. 217), der uns nach Es dur überführte weg; drittens wird die Wiederholung des Nachsatzes in dieser Weise —

223


fortgesetzt, um über die Unterdominante (F moll) nach der Oberdominante (G—dur) zu bringen und hier den Seitensatz im Hauptton, aber in dem ihm eigenthümlichen Geschlechte folgen zu lassen.

Er schliesst, wie zuvor, in der Dominante, hier also in G dur; darauf folgt auch der Gang des ersten Theils (etwas verändert) in G dur, mit einem vollkommnen Schluss in C dur; endlich, in derselben Tonart, der Schlusssatz. In seinem Nachsatz aber wendet sich schon der erste Abschnitt nach C moll, wiederholt sich in Es dur und führt über G dur in den Hauptton.

Hier bildet sich nun noch ein besondrer Anhang. Zuvörderst wird der Hauptsatz vollständig mit abweichender Wiederholung seines Nachsatzes wiederholt; dann wird mit Elementen des ersten Ganges (No. 219) zweimal ein Satz in F moll mit Schlüssen im Hapttone gebildet, mit einem neuen Motiv —

224 

nochmals der Hauptton befestigt, nach einer Fermate in As dur zweimal der erste Abschnitt des Hauptsatzes gebracht und endlich im Hauptione geschlossen.

Nur zwei Punkte scheinen nochmalige Erwägung zu fodern.

Erstens die Aufstellung des vollständigen Hauptsatzes mit seinem Anhang in der Mitte, während in dem vorigen Beispiel die Wiederkehr des Hauptsatzes ganz unterbleiben durfte, sogar in der vierten und dritten Form (S. 148, 179) die unvollständige Anführung bisweilen genügte. Allein die Beschaffenheit des Seiten- und des Schlusssatzes foderten hier gewichtige Wiederkehr des Hauptsatzes. Der erste ist so flüssig und in seinem Ausgange unbestimmt, der zweite so kurz und karg gehalten, — beiden sind nothwendig Gänge angehängt: dass in dieser ganzen Masse kein fester Anhalt und Abschluss zu finden war; nur der Hauptsatz mit seinem Anhange bot einen solchen, war mithin unentbehrlich.

Zweitens die weite Ausführung am Ende des dritten Theils nach dem Schlusssatze. Hier walteten jedoch, wie nun schon einleuchtet, dieselben Gründe ob und noch stärker, weil jetzt die ganze Komposition abgeschlossen werden soll und der vorhergehende erste Seiten- und Schlusssatz fast durchaus in Dur verweilen, während für die Stimmung des Ganzen Rückkehr und Schluss in Moll hier*) nothwendig ist. —

Ist nun aber nicht dennoch in diesem Fall ein Rondo mit viermaliger Aufstellung des Hauptsatzes gegeben, also eine (sechste) Form, die uns oben (S. 170) unrathsam schien? Nein. Der Hauptsatz erscheint zwar allerdings viermal; wir können ihn aber bei seinem letzten Erscheinen nicht als eine neue Hauptpartie, sondern nur als wiederholenden Anhang anerkennen, weil ihm keine neue Zwischenpartie (kein dritter Seitensatz, wie im Schema S. 170) vorangeht. Das Schema**) dieser unsrer Form würde sein:

Th. I.	Th. II.	Th. III.
HS. SS. 1. SZ. HS.	SS. 2.	HS. SS. 1. SZ. HS oder Anhang.

Wir haben also wiederum eine dreitheilige, nur weit reicher zusammengesetzte Konstruktion vor uns, deren dritter Theil Wiederholung des ersten (mit den nöthigen Modulationsänderungen) ist.

---

*) Hier, — aber keineswegs immer. Oft gestattet die Stimmung und Tendenz eines Tonstücks, das in Moll steht, einen Schluss in Dur; es wird dann mit Seiten- und Schlusssatz in Dur geendet, oder auch der Anhang in Dur gesetzt.

**) SZ. soll Schlusssatz bedeuten, die Gänge sind unerwähnt.

Schlussbemerkung.

Hiermit sind wir nun an eine sehr bezeichnende Gränze der Rondoformen gelangt, obwohl noch nicht das letzte Wort über dieselben gesagt werden kann.

Ueberblicken wir alle bisherigen Gestaltungen, so tritt uns aus allen als erster Karakterzug das entgegen:

> dass das Rondo als Kern und Hauptsache einen liedförmigen Satz (den Hauptsatz) aufstellt, von ihm auf Gänge und andre Sätze (die Seitensätze) abgeht, von diesen aber stets wieder auf den Hauptsatz zurückkommt.

So ist also das Wesen des Rondo eine Aneinanderkettung verschiedner Sätze und Gänge und hierin liegt sowohl die Ausdehnungsfähigkeit, die wir von Stufe zu Stufe der Rondoformen haben wachsen sehen, als die Lockerheit des innern Verbands ausgesprochen. Daher wurden eben je grössere und grössere Zusammensetzungen möglich, und wo man nicht wagen darf, den Hauptsatz zum vierten Mal mit einem dritten Seitensatze zu wiederholen, da wiederholt man ihn ohne letztern, wenigstens theilweis im Anhange, lässt ihn dafür aber auch ganz oder theilweis in der Mitte fallen.

Als zweiter Karakterzug tritt uns sodann in allen Rondos im Allgemeinen der leichtere, weniger wichtig genommene Inhalt vor Augen. Jeder Satz eilt, sich liedförmig abzurunden um dann andern Sätzen und Gängen Platz zu machen; ja die Seitensätze lösen sich ganz oder theilweis in Gänge auf und gewähren so ein noch leichteres Tonspiel. Dieser Karakterzug wird erst im Gegensatz zur Sonatenform, zu der wir jetzt fortschreiten, vollkommen erkannt werden. Einstweilen vergleiche man die Rondoformen in der Lockerheit ihres Zusammenhangs mit der uns schon bekannten Fuge, um sich vorläufig zu orientiren; die Fuge lässt ihren oder ihre Gedanken (die Subjekte) nie los, das Rondo lässt einen um den andern fallen; die Fuge verwandelt ihre Hauptgruppen (die Durchführungen, oder das Thema selbst) unaufhörlich, das Rondo hält seinen Hauptsatz, von unwesentlichen Veränderungen abgesehen, stets, sogar in derselben Tonart fest.

Beide Karakterzüge treffen am wenigsten in der vierten und fünften Rondoform zu, die aus Haupt- und erstem Seitensatz eine zusammenhängendere Masse zu bilden streben. Aber eben hier bildet sich auch der Uebergang zu einer neuen Form, zu der Sonatenform, die wir nun zu erkennen und zu üben haben.

Vierte Abtheilung.

Die Sonatenform.

Das lose Aneinanderreihen verschiedner Sätze und Gänge war uns als Karakterzug der Rondoformen erschienen. Nur ein Satz, der Hauptsatz, war ursprünglich im Rondo wichtig genug, um wiederholt zu werden; er war dann aber auch das einzige Feststehende des Ganzen, und musste eben darum immer in derselben Weise (wenigstens im Wesentlichen) und in derselben Tonart wiedergebracht werden. So hatte man an ihm einen steten Anhalt; aber zugleich war die Modulation durch ihren mehrmaligen Rückgang auf denselben Punkt von freierer und energischerer Entwickelung zurückgehalten, fast nur auf die Räume zwischen Haupt- und Seitensätzen beschränkt.

Die vierte und besonders die fünfte Rondoform sind über diesen beengenden Kreislauf hinausgegangen. Indem sie Haupt- und ersten Seitensatz zu einer einheitsvollern Masse vereinen, besonders im dritten Theil beide (mit dem Schlusssatze, wenn ein solcher vorhanden) im Hauptton eng verbunden wiederbringen, giebt sich in ihnen eine andre und höhere Tendenz zu erkennen. Nicht mehr

das Einzelne (die einzelnen Sätze) in seiner Vereinzelung

soll gelten, sondern der innige Verein der Einzelheiten (einzelnen Sätze) zu einem Ganzen, also

das Ganze in seiner innern Einheit

wird zur Hauptsache. In diesem Ganzen fängt auch das Einzelne an, sich aus seiner Starrheit zu lösen; es ist nicht mehr blos für sich da und muss auf sich beschränkt seinen Platz bewahren; es bewegt sich (wenigstens der erste Seitensatz) von seinem ursprünglichen Sitze zu einer andern Stelle (von der Dominanten- oder Paralleltonart zum Hauptton), und zwar nach dem Bedürfniss des Ganzen, das nun in grösserer Einheit und mit grösserer Masse im Hapttone sich abschliessen will.

Nur der zweite Seitensatz ist dieser Tendenz fremd geblieben. Er steht für sich da, als ein Fremdes zwischen dem ersten und dritten Theil. Man werfe aus dem S. 181 gewiesenen Schema, — oder aus dem S. 185 betrachteten Beethovenschen Rondo den zweiten Seitensatz mit seinen Anhängseln (Gang und Orgelpunkt) aus: so bilden erster und dritter Theil ein Tonstück von so fester Einheit, wie keine der Rondoformen darbietet. — Dass übrigens diese Operation an Beethovens Rondo schon aus innern Gründen (die leidenschaftliche Unruhe des Ganzen fodert den im zweiten Seitensatze gebotenen beschwichtigenden Gegensatz) verwerflich sein würde, kommt hier nicht in Betracht.

Die Sonatenform*) nun vollführt, was die vierte und fünfte Rondoform begonnen hat. Sie thut dies im Allgemeinen in zwiefacher Weise. Einmal dadurch, dass sie das Fremde, — den zweiten Seitensatz, — das die fünfte Rondoform zwischen dem verschmolznen ersten und dritten Theile noch festhält, aufgiebt (wie wir oben S. 194 blos aus formellen Gründen vorgeschlagen) und sich auf die enger vereinigten Partien beschränkt. Dies ist die kleine Sonaten- oder Sonatinenform. Dann, indem sie einen neuen zweiten oder mittlern Theil bildet und zwar in Einheit mit dem ersten Theil, also aus dessen Inhalte. Dies ist die eigentliche Sonatenform.

Beide Formen, oder vielmehr Arten der einen Sonatenform werden für Sätze schneller wie langsamer Bewegung angewendet. Wir werden sie zuerst an erstern studieren, weil sie eben hier, wo die Bewegung von einem Satze zum andern und die Beweglichkeit der Sätze vorherrscht, ihre Natur am deutlichsten enthüllen. Die kleine Sonatenform würde übrigens kaum einer besondern Aufweisung bedürfen, wenn wir nicht damit zugleich der eigentlichen Sonatenform vorarbeiteten. Aus diesem Grunde sei sie im Folgenden genau durchgenommen.

Erster Abschnitt.

Die Sonatinenform.

Diese Form ist uns bei dem ersten Hinblick als eine Zurückführung der fünften Rondoform auf zwei Theile durch Auswerfung des Mittlern erschienen. Allein es versteht sich, dass solche Anschauungsweise nur eine vorläufige Veranschaulichung beabsichtigte, uns nur vorläufig vergewissern sollte, dass wir alle Bedingungen und Voraussetzungen der neuen Form schon in Händen hätten. In der That aber wird diese Form wie jede durch den Inhalt des Tonwerkes, wie er sich in der Seele des Komponisten gebiert und ausgestaltet, hervorgerufen, oder vielmehr: ist nichts als diese Ausgestaltung.

Hiermit verweiset nun selbst jene äusserliche Anknüpfung auf den Inhalt und Antrieb der Sonatinenform.

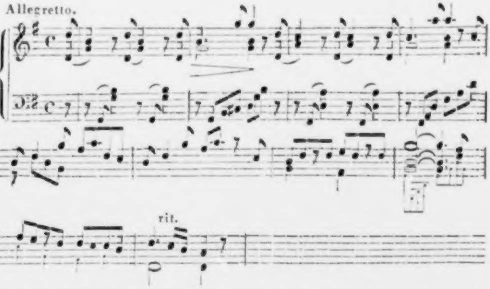
---

*) Sonate heisst bekanntlich (wie weiterhin zu besprechen sein wird) ein aus mehrern abgesonderten Sätzen, z. B. aus Allegro, Adagio, Scherzo und Finale zusammengesetztes Tonstück für ein (oder zwei) Instrumente. Mit dem Namen Sonatenform aber bezeichnen wir — in Ermangelung eines andern bereits geläufig wordnen Namens — die ganz bestimmte Form eines einzigen Tonstücks. Der hin und wieder gebrauchte Name „Allegro" oder „Allegroform" ist schon desswegen unangemessen, weil die Sonatenform auch häufig für langsame Sätze angewendet wird.

Ein leichterer, flüchtig weiter führender Satz, der nicht sowohl für sich, vielmehr als Bestandtheil eines grössern Ganzen beweglich in einandergreifender Bestandtheile gelten will: das ist der Keim eines solchen Tonstücks; leichte Fortbewegung und Verknüpfung ist der hervortretende Karakterzug desselben.

Hier*) —

225



haben wir einen solchen Satz vor uns, der als Beispiel der Sonatinenform in Dur dienen soll. Wollten wir auch annehmen, dass er irgend einen Grad von künstlerischem Interesse erregt: so ist doch offenbar sein Inhalt ein nicht tief anregender, das Ganze aus leichten Motiven leicht und flüchtig gewebt. Der Satz erscheint für sich selbst nicht wichtig genug, reizt uns also zu raschem Fortschreiten. Sollte er Hauptsatz eines Rondos werden, so müssten wir ihn durch festern Abschluss wenigstens zu einer formellen Bestimmtheit fördern, um ungeachtet der Leichtigkeit seines Inhalts einen genügenden Anhalt an ihm zu haben. — Umgekehrt hat in dem S. 185 betrachteten Beethovenschen Rondo die leidenschaftliche, in scharfen aneinandergedrängten Gegensätzen sich kundgebende Bewegung ersetzt, was dem Hauptsatz an fester Ausprägung der Form abgeht.

Wie haben wir nun den obigen Anfang (No. 225) weiter zu führen?

Er zeigt sich als ein Vordersatz, fodert also anscheinend seinen Nachsatz, das heisst: vollendete Periodengestalt. Dagegen ist kein

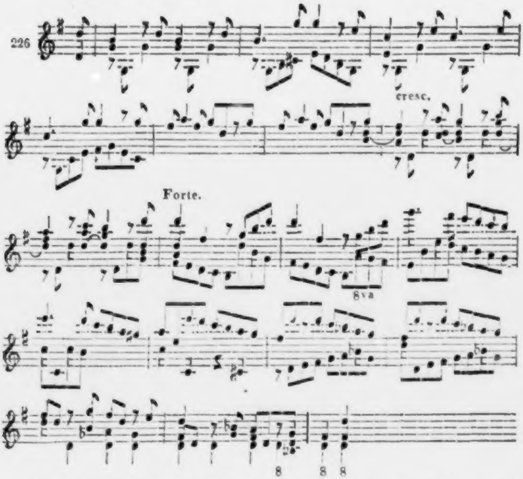
---

*) In diesem und den folgenden Beispielen hat aus Rücksicht auf den Raum nur das Nothwendigste gegeben, nur ein Entwurf auf einer Zeile gesetzt werden können. Die Unterstimme soll den Bass andeuten und ist dazu bald eine bald zwei Oktaven tiefer zu stellen, bald als blosse Harmonie-Andeutung anzusehen. — Diese Abfassungsweise hat auch auf den Inhalt nachtheiligen Einfluss gehabt; er erscheint zu einseitig in die Diskantregion gedrängt, nicht spielvoll, nicht klaviermässig, überhaupt nichts weniger als reich entwickelt.

Antrieb zu zweitheiliger Liedform vorhanden; der Inhalt ist nicht so bedeutsam, dass er weitern Raum foderte; und der (auf die Dominante fallende) Halbschluss lässt eher einen Schluss im Hauptton, als in der Tonart der Dominante erwarten.

Wir gehen so weiter:

226



Dass hier ein Satz geschlossen, ist klar. Aber wie? nicht einmal mit einem Ganzschluss, weder im Hapttone noch in der Dominante. Zwar zeigt sich im dreizehnten Takte der Dominantakkord (oder gar nur verminderte Dreiklang) von D dur; aber er tritt auf dem vierten Viertel, also auf dem leichtesten Taktheil, in einer Umkehrung und zu einer so beweglichen Kantilene auf, dass gar nicht das Gefühl des Schlusses, sondern das Bedürfniss weitern Fortgangs entsteht. Darauf folgt denn — ein Halbschluss im Hauptton (wie in No. 225 bei dem Vordersatze) und zwar mit der Mollharmonie der Tonika, so dass man nicht einmal an einen sogenannten Kirchenschluss in D (Th. I, S. 321) denken kann. Die ganze Formel von Takt 13 bis zu Ende ist nichts, als ein befestigter Halbschluss im Hapttone.

Der Vordersatz hätte zu einem Hauptsatze für ein Rondo benutzt werden können; jetzt, wo die Flüchtigkeit der Gestaltung zu der Leichtigkeit des Inhalts kommt, ist nicht mehr an die Stabilität eines Rondo, sondern nur an gleich leichten Fortschritt und somit an den fortdrängenden Gang der Sonatenform zu denken.

Allein — ist denn der Inhalt unsers Satzes ein drängender? Dazu haben wir ihn wohl schon zu leicht befunden; er fodert leichtere Behandlung, — wie im Bisherigen, so im Weitern.

Dies zeigt sich nun zunächst in der Weise, wie der Seitensatz an dem Hauptsatz anschliesst; eine Weise, die der Sonatinenform eigen und ihr auffallendster Unterschied von der Sonatenform ist. Wir zeigen ihn gleich praktisch am vorliegenden Falle.

Der Schluss in No. 226 ist unstreitig ein blosser Halbschluss und die Tonart unverändert G dur. Allein der letzte Akkord, — also der Schlussakkord, — ist der Dreiklang auf der Dominante, auf d. Nach einer längst uns geläufigen Vorstellung (Th. I, S. 73) erinnert dieser Dreiklang an die Tonart seines Grundtons, an D dur; ja in der Modulationslehre haben wir schon (Th. I, S. 192) erkannt, dass ein nach einem Schlusse frisch eintretender Dreiklang uns in die von ihm angedeutete Tonart versetzen kann, — mittels eines Modulationssprunges. Ein solcher finde hier statt.

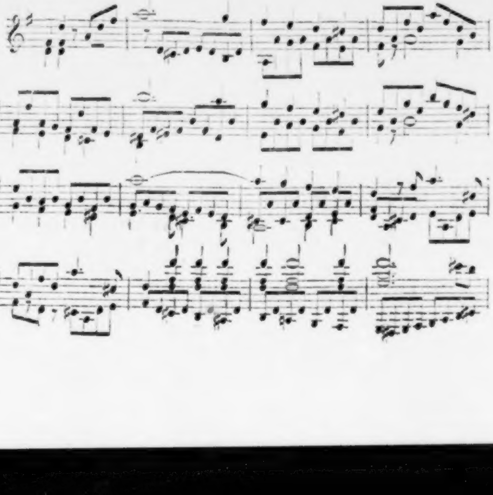
Wir sind zwar noch in G dur, der Schlussakkord ist nur der Dominantdreiklang von G, aber er erinnert an die Tonart der Dominante, D dur, und so bestimmen wir:

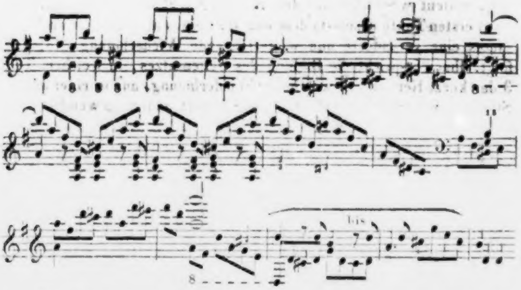
er soll der tonische Dreiklang dieser neuen Tonart sein.

Dies ist unstreitig die leichteste oder flüchtigste Weise, in die neue Tonart und zum Seitensatze gelangt zu sein; es ist die Modulationsweise der Sonatine.

Wir fahren also, mit Wiederholung des letzten Taktes aus No. 226 so fort.

227





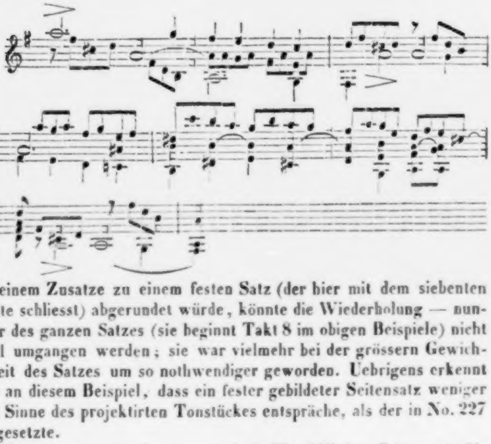
Der Seitensatz, der hier mit dem zweiten Takt anhebt, hat nicht einmal den Weg zu periodischer Bildung eingeschlagen; er besteht im Grunde nur aus einem einfachen auf dem vierten Takte schliessenden Satze, der mit einer Wendung nach E moll, dann noch zweimal in E moll, — stets unter Versetzung aus einer Stimme in die andre, — wiederholt wird; auch hier also offenbart sich die leichte Weise des Ganzen. Mit dem zehnten Takte wird in den jetzigen Hauptton (den Hauptton des Seitensatzes) zurückgegangen und derselbe nun festgehalten; der zehnte bis zwölfte Takt wiederholt (wenigstens im Wesentlichen) den Kern des Seitensatzes, so dass man denselben erst hier für geschlossen erachten muss.

Von diesem Abschluss des Seitensatzes an war nun jedenfalls noch ein weiterer Fortgang nothwendig, um das Ganze in der Tonart des Seitensatzes fester und befriedigend abzurunden; dies war um so nothwendiger, je loser die Modulation des Seitensatzes sich gebildet hatte. Daher beginnt nun vom zwölften Takt ein Gang, der in den letzten fünf Takten (die mit bis bezeichneten doppelt gerechnet) durch einen Schlusssatz den ersten Theil des Tonstückes endet.

Nach dieser Uebersicht des Ganzen ist zweierlei noch besonders nachzuholen.

Erstens: wir haben die Modulation des Seitensatzes eine losere genannt: ist sie nicht folglich tadelnswerth, da es ja bei uns stand, sie fester zu bilden? Nein. Obgleich man von Sätzen, die nur zur Veranschaulichung der Lehre und Arbeitsweise verfasst worden, nicht die tiefe Begründung fodern wird (S. 161 Anm.), die dem wahren Kunstwerk aus der Fülle des in ihn versenkten Künstlergeistes innere Nothwendigkeit aller seiner Momente giebt: so ist doch die Bildung des Seitensatzes der des Hauptsatzes, also dem Sinn des Ganzen wohl entsprechend. Auch der Hauptsatz ist keine festabgerundete Bildung, sondern besteht wesentlich aus dem Satz in No. 225 (oder dem Kern der zwei ersten Takte daselbst) dem nun statt eines abschliessenden Nachsatzes eine veränderte und weiterführende Wiederholung (No. 226) folgt. Ihm entspricht die Bildung des Seitensatzes, in welchem Takt 3 der kurze Kernsatz in wörtlicher Wiederholung, nur in einer andern Stimme, wiederkehrt und erst am Schlusse anders gewendet wird. Der Satz selbst ist hiermit befestigt; aber es hat sich an seiner Wiederholung eine neue Intention kund gethan: der Wechsel zweier Stimmen. Folglich musste auch dieser weitere Folge gegeben werden, wenn sie nicht als eine blos zufällige und einflusslose wieder fallen sollte; selbst wenn die Wiederholung der alternirenden Stimmen verzögert, z. B. so —

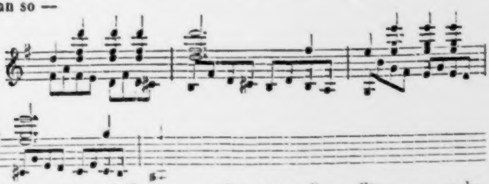
228



mit einem Zusatze zu einem festen Satz (der hier mit dem siebenten Takte schliesst) abgerundet würde, könnte die Wiederholung — nunmehr des ganzen Satzes (sie beginnt Takt 8 im obigen Beispiele) nicht wohl umgangen werden; sie war vielmehr bei der grössern Gewichtigkeit des Satzes um so nothwendiger geworden. Uebrigens erkennt man an diesem Beispiel, dass ein fester gebildeter Seitensatz weniger dem Sinne des projektirten Tonstückes entspräche, als der in No. 227 festgesetzte.

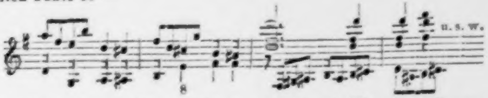
Zweitens: ist das, was wir in No. 227 dem Seitensatze bis zum Schlusssatze zugefügt haben, wirklich ein Gang? — Wir haben es oben kurzweg so genannt, weil dieses Zugefügte jedenfalls an der Stelle oder anstatt eines Ganges ist; genauer hätten wir diese Bildung als eine jener zweideutigen oder Mittelgestalten bezeichnen sollen. Bei genauerer Betrachtung finden wir nämlich den auf den elften Takt des Seitensatzes fallenden Schluss in Takt 12 und 13 durch abermalige Schlussformeln verstärkt; mit dem letzten Takte beginnt ein Satz von vier Takten, der abermals auf einen wiederholten Schluss ausläuft; auch dieser Satz wird (obwohl sehr geändert) wiederholt, und hier erst wird der Schluss, nachdem er verlängert worden, vom zweiundzwanzigsten Takt an gangartig weitergeführt, — um bald wieder in den Hauptton und zum Schlusssatze zu führen. Vorherrschend ist also hier die Satzform und zwar mit fortwährender Neigung, einen Schluss im Haupttone zu machen oder zu befestigen; man könnte jeden der Sätze für einen Schlusssatz erachten, so wenig eigne Bedeutung hat er, so wenig ist einer derselben um seiner selbst willen da; sogar der eigentliche Schlusssatz gewinnt durch seine Stützung auf die Unterdominante festere Haltung. Aber eben darin spricht sich das Ganghafte jener Sätze aus. Es hat sich nur dadurch verborgen, dass die Sätze insgesammt in derselben Tonart bleiben. Wären wir von Takt 13 an so —

229



oder auch nur nach Festsetzung des ersten dieser Sätze vom sechszehnten Takte so —

230



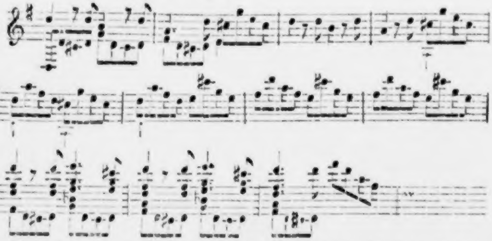
glied- oder satzweise fortgeschritten, so würde die Natur des Ganges klarer hervorgetreten sein. Dann wäre aber bei der Beweglichkeit des Seitensatzes ein Uebergewicht der Bewegung, eine Erregung die Folge gewesen, die dem leichten Inhalt und Gange des Ganzen nicht angemessen schiene. —

Hiermit haben wir nun also
den ersten Theil
unsers Tonstückes, ähnlich dem der fünften Rondoform, festgestellt.

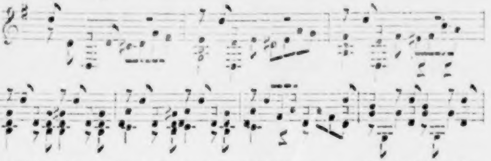
Sollte jetzt als zweiter Theil, wie in den letzten Rondoformen, ein zweiter Seitensatz folgen? — Der Inhalt des ersten Theils ist zu leicht gefasst und abgefertigt, als dass er uns zu weiterm Fortschreiten, zur Aufstellung eines Gegensatzes reizen könnte.

Daher geht nun unsre Form entweder ohne Weiteres zum Wiederanfang des Hauptsatzes, oder es erfolgt diese Rückkehr des Hauptsatzes nach einem überleitenden Gange, der entweder schon auf der Dominante des递Hauptons orgelpunktartig steht, oder zu einem Orgelpunkte dahin führt.

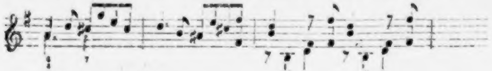
Im obigen Beispiel würden wir den sofortigen Wiederanfang vorziehen, weil Harmonie und Melodie auf das Beste dazu bereit liegen. Wäre dies nicht der Fall, hätten wir z. B. für gut befunden, den Schlusssatz lebhafter hinaufzuführen, —

231


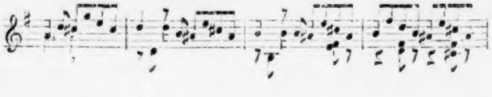
(eine Heftigkeit, die im Vorhergehenden gar nicht begründet wäre) so würden wir eines Ueberleitungssatzes bedürfen, um wieder auf den harmlosern Anfang zurückzukommen; wir könnten so —

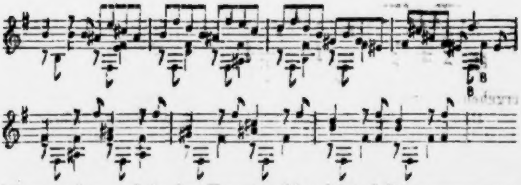
232


zum Anfang (im letzten Takte) zurückkehren. — Ein gleiches Bedürfniss tritt ein, wenn Seiten- und Schlusssatz in einer fremdern Tonart stehen, z. B. in einem Tonstück aus Moll in der Parallele. Angenommen, unser Hauptton wäre H moll gewesen und der Schluss ständ also in der Parallele, D dur: so wär' es nicht wohlgethan, von da (nach No. 227) sogleich wieder nach H moll, mit der Quinte in der Oberstimme, zurückzuspringen; man hätte Grund zu einer vermittelnden Ueberleitung, die sich vom vorletzten Takte von No. 227 etwa so —

233


oder mit weiterer Ausdehnung so —

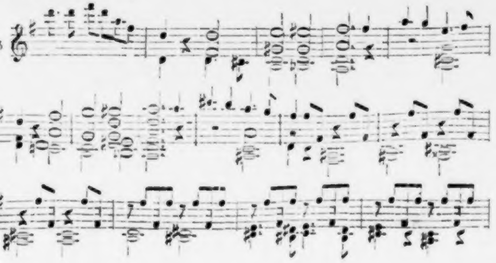
234


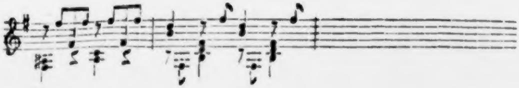


hätte machen und in den Hauptton (das jetzt dafür angenommene H moll) und das erste Motiv hätte zurückführen können. — Man erkennt hier und schon im Schlusssatze von No. 227, wie vortheilhaft es für die innigere Verknüpfung des Ganzen ist, wenn man am Schluss und vor dem Wiederanfang auf die ersten Motive zurückkommen kann. Technisch würde dies allerdings jederzeit möglich sein, nicht aber dem Sinn jeder besondern Komposition gemäss. Wir wollen uns also das Vortheilhafte solcher Ueberleitung nicht entgehen lassen, wohl aber auch hier uns hüten, aus einer bisweilen oder oft erspriesslichen Maassnahme eine allgemeine zwingende Regel zu machen.

Es ist noch ein dritter Fall (S. 200) möglich. Wir bedürfen bisweilen einer Ueberleitung oder Einschiebung zwischen dem Schluss des ersten Theiles und dem Wiederanfang, mögen aber dazu keins der schon vorhandnen Motive benutzen. Angenommen unser erster Theil hätte den in No. 231 aufgewiesenen Schluss gehabt und wir fühlten das Bedürfniss, der damit gegebnen zu grossen Erregung eine um so entschiednere Beruhigung entgegen zu setzen: so könnte uns schon die in No. 232 gegebne oder jede ähnliche Rückleitung zu lebhaft, also für den jetzigen Zweck ungeeignet erscheinen. Wir wollen, um den bewegtern Schluss besser zu motiviren, abermals als Hauptton nicht G dur, sondern H moll annehmen. Dann könnte sich eine Ueberleitung, wie die nachfolgende, —

235





ergeben.

Hier sehen wir abermals, wie eng sich die Sonatinenform und durch sie die Sonatenform an die fünfte Rondoform anschliesst. Der in No. 235 auftretende Satz tritt offenbar an die Stelle des zweiten Seitensatzes. Nur reift er nicht zu einem solchen; er ist vielmehr auf einfache Satzform und den Umfang von vier Takten beschränkt und führt nach einmaliger Wiederholung in einen Gang und zum Wiederanfang, so dass niemand ihn für gleich gewichtig mit dem Haupt- oder ersten Seitensatz ansehen wird.

Wie nun auch der Rückschritt zum Hauptsatze geschehen sei, mit seinem Eintritte beginnt

der zweite Theil

der Sonatine. Hieraus ergiebt sich schon, dass sie nur aus zwei Theilen bestehen kann; der ehemalige zweite Theil (nämlich aus der fünften Rondoform der zweite Seitensatz) ist ja ausgefallen und somit der ehemalige dritte Theil zum zweiten geworden.

Der Inhalt dieses zweiten Theils nun ist uns aus der Rondoform bekannt; er ist aus

Hauptsatz (erstem) Seitensatz Gang und Schlusssatz

zusammenzustellen, die insgesammt im Hauptton, — also bei uns in Gdur, — auftreten.

Allein auch bei der Zusammenstellung waltet die leichtere Weise der Sonatinenform vor.

Im ersten Theil endete der Hauptsatz mit seinen Anhängseln mit einem Halbschluss auf der Dominante des Hauptons und wir setzten damals fest:

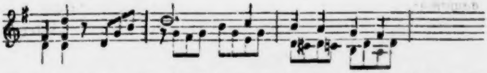
es solle diese Dominante für den Sitz der neuen Tonart Ddur, für den Seitensatz gelten.

Diese Annahme war willkührlich; eben so gut (oder vielmehr richtiger) konnte der damalige Schlussakkord als Dominante des Hauptons (Gdur) gelten und wir erkannten nur in jener Leichtigkeit, uns aus einem in den andern Ton zu versetzen, einen Karakterzug der Sonatine.

Jetzt, — im zweiten Theile, — wird zuvörderst der ganze Hauptsatz mit seinem Anhange, bis zum Schlusse von No. 226 wiederholt. Nun aber wenden wir uns auf die andre Seite obiger Modulationsannahme:

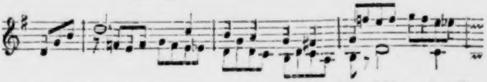
der Schlussakkord soll als Dominante des Hauptons geltend bleiben;

und hiermit wird denn der Seitensatz mit Gang und Schlusssatz, wie er in No. 227 gebildet war, wiederholt, — jetzt aber, zum Abschluss des Ganzen (wie im Rondo vierter oder fünfter Form) im Hauptlone. Er setzt also so —

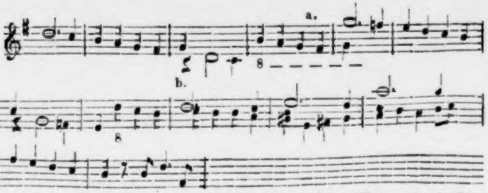
236


ein und geht mit kleinen Abweichungen oder in wörtlicher Wiederholung zu Ende.

Ob dann noch ein Anhang gebildet, ob in demselben — oder gelegentlich bei der Wiederholung des Seitensatzes, oder des nachfolgenden Ganges die Unterdominante berührt werden soll: das ist in jedem einzelnen Falle nach dem Bedürfniss desselben zu beurtheilen. Der Anhang sowohl als die Berührung der Unterdominante dienen bekanntlich (Th. I, S. 194) zu festerer und ruhigerer Abschliessung eines Tonstückes; es muss also aus dem Inhalt jeder besondern Komposition entschieden werden, ob und wieweit es für sie einer solchen verstärkten Abschliessung bedarf. Im vorliegenden Falle scheint eine solche unmotivirt; bei dem leichten Inhalt und dem langen Verweilen des Ganges und Schlusssatzes in der Tonart des Seitensatzes (No. 227) also zuletzt im Hauptlone bedarf es keiner weitern Befestigung des Schlusses. Wäre dem aber anders, so könnte gleich beim Eintritte des Seitensatzes die Unterdominante angeregt werden, —

237


worauf das Weitere im Hauptton folgte, wie in No. 227 in der Dominante. Oder man könnte einen Abschnitt des Seitensatzes in die Unterdominante stellen. —

238


Bei a hätte sich der Satz nach A moll wenden sollen, wie in No. 227 nach E moll; statt dessen tritt er in die Unterdominante. Bei b hätte nun so fortgefahren werden können, wie in No. 227 im neunten

Takt des Seitensatzes; statt dessen wird nun die Wendung nach Amoll nachgeholt und erst im letzten Takt wieder in die ursprüngliche Weise eingelenkt, so dass der Seitensatz um zwei Takte erweitert ist. Oder endlich konnte im Gang oder einem Anhange die Unterdominante benutzt werden, was keiner weitern Aufweisung bedarf.

Dies ist die Form der Sonatine. Sie zeigt uns also wiederum eine zweitheilige Konstruktion,

Theil I.				Theil II.			
HS.	SS.	G.	SZ.	HS.	SS.	G.	SZ.

dergleichen wir seit den Lied- und Etüdenformen nicht mehr gefunden; ja es ist sogar der zweite Theil der Hauptsache nach nichts als eine Wiederholung des ersten. Und dennoch: wie weit reicher und gesättigter ist hier die Form der Zweitheiligkeit, als zuvor. — Und gleichwohl herrscht dasselbe Konstruktionsgesetz, nur auf grössere Massen und zusammengesetztere Verhältnisse angewendet. Dieses Fortbestehen und immer weiter greifende Walten unserer ersten Grundsätze ist aber nicht blos, wie wir Th. I, S. 7 vorhergesagt, eine Bestätigung derselben, sondern eine mächtige Hülfe bei der künstlerischen Konzeption: denn damit werden die so einfachen und doch so durchgreifenden Gesetze der Vorstellungs- und Denkweise des Künstlers wahrhaft zu eigen; sie lenken, bestimmen, sichern seine Auffassungen vom ersten Keim an bis zur Vollendung des Werks.

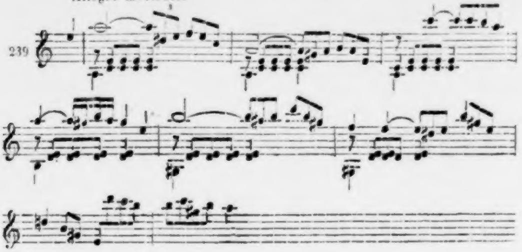
Die

Sonatinenform in Moll,

dürfte sich wohl seltner gerechtfertigt finden, da der Karakter des Mollgeschlechts dem leichten, flüchtigen Sinne der Sonatinenform weniger entspricht; auch erinnern wir uns keines erheblichen Falls dieser Form.

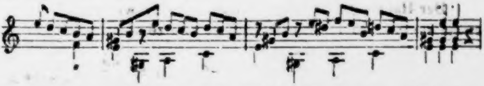
Sollte sie zur Anwendung kommen, so müsste sie denselben Gesetzen folgen. Nur ein mehr leicht berührender als tiefgreifender Satz, z. B. dieser —

239



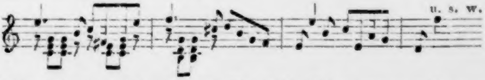
der nach erfoderlicher Weiterführung einen befestigten Halbschluss auf der Dominante machte, z. B. —

240



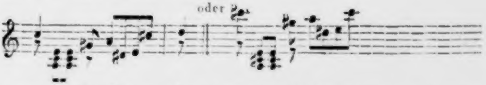
würde gegründeten Anlass für die leichte Form geben. Nach dem Halbschlusse würde, eben wie in Dursätzen, im ersten Theile der Seitensatz in der Parallele eintreten, z. B.

241



im letzten Theil erfolgte derselbe Eintritt im Haupttone — und zwar in Moll oder sogar in Dur, —

242



und zwar in allen Fällen ohne eigentlichen Uebergang, — und wenn man für gut gefunden hätte, den Seitensatz auch zuletzt in Dur aufzuführen, so könnte Gang und Schlusssatz in Dur gesetzt, oder damit nach Moll zurückgekehrt werden. Im letztern Fall würde es wahrscheinlich eines weitern Anhangs bedürfen, um dem zurückgesetzten Moll noch das erfoderliche Gewicht zu geben.

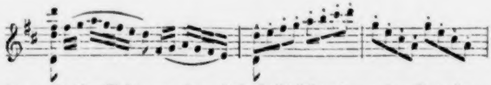
Zweiter Abschnitt.

Nähere Nachweise über die Sonatinenform.

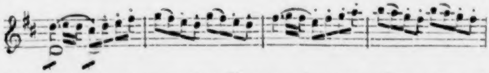
Wir haben im vorigen Abschnitte die Sonatinenform an praktisch vor uns entstehenden Beispielen erläutert. Jetzt liegt uns nun der Nachweis derselben an einigen Werken der Meister ob. Wir wenden uns hier vornehmlich an Mozart; in der Richtung seiner Klavierkomposition war es bedingt, dass er sich der leichten Form häufiger bediente. Oft mag die Hast, die ihm durch Verhältnisse (wie er selbst klagt) geboten wurde, dazu gedrängt haben; stets kam ihm dann die geniale Leichtigkeit seiner Konzeption zu Hülfe, dergestalt, dass man bei keiner seiner hierherzuzählenden Kompositionen Anlass findet, sie anders oder statt ihrer eine andre zu wünschen.

Das erste Beispiel giebt uns der erste Satz der vierhändigen D dur-Sonate[*].

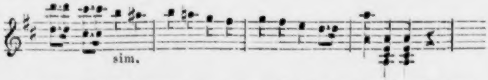
Der Hauptsatz ist noch leichter gewebt, wie der unsrige; nach einem aus zweierlei Motiven gebildeten Satze —

243


(die letzten beiden Takte werden wiederholt) folgt ein zweites Sätzchen,

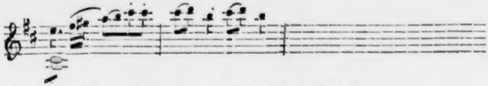
244


(das höchstens mit seinem zweiten Motiv an den ersten Satz erinnert) und diesem ein drittes, —

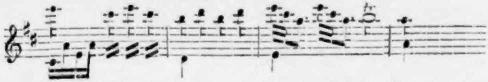
245


das mit einem Halbschlusse den ganzen Hauptsatz auf das Kürzeste und Leichteste endet.

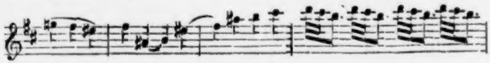
Nun wird auf den Grund des Dominantdreiklangs angenommen, dass wir uns in der Tonart der Dominante befänden und ohne Weiteres ein eben so lockergewebter Seitensatz in A dur eingesetzt. Er besteht im Grunde nur aus dem Sätzchen

246


das mit einer kleinen Aenderung wiederholt und leichtweg

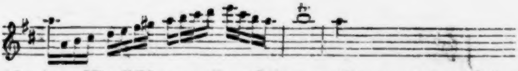
247


geschlossen wird. Hier hängt Mozart eine ganghafte, aber satzartig schliessende Stelle an, —

248


---

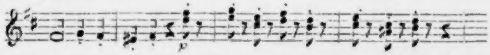
[*] Heft 7 der Breitkopf-Härtelschen Gesammtausgabe, No. 3.



(eine jener Mittelbildungen, die zwischen zwei Formen stehen und von beiden annehmen) und endet mit eben so leichtem Schlusssatze.

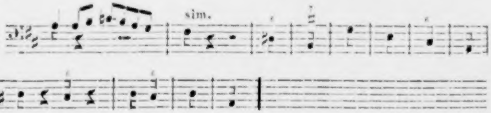
Nun folgt als Ueberleitung zum Wiederanfang eine Reihe von einundzwanzig Takten. Bemerkt man, dass der ganze erste Theil nur dreissig Takte hat, so könnte der vorläufige Anblick zweifelhaft machen, ob wir nicht hier ein Rondo fünfter Form vor uns hätten. Allein die genauere Betrachtung zeigt uns, dass hier von einem zweiten Seitensatze nicht die Rede sein kann. Mozart stellt zuvörderst einen neuen, wieder aus zwei verschiednen Partien gebildeten Satz in der Dominantparallele auf,

249



und wiederholt ihn eine Stufe tiefer, also in Adur. Nun folgt ein Gang —

250



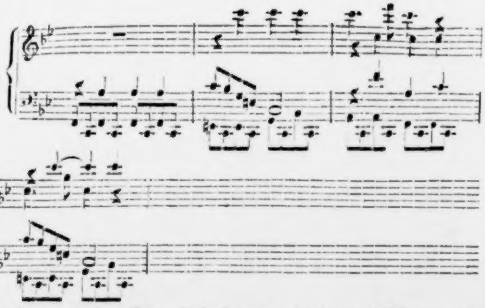
von acht Takten, der auf einen Halbschluss auf der Dominante des Haupttons und zwei Takte weiter zum Hauptsatz zurückführt. Es ist klar, dass das viertaktige, in der Modulation sogleich weiterrückende Sätzchen in No. 249 nur ein vermittelnder, kein Seitensatz sein kann. — Von da an wird der Hauptsatz mit seinem Halbschluss unverändert wiederholt.

Dasselbe geschieht mit dem Seitensatze, der nun wie im vorigen Beispiel ohne Weiteres im Hauptton auftritt, sieben Takte weit. Hier aber macht der Komponist einen vollkommnen Schluss und wiederholt den ganzen Seitensatz, — aber die ersten Takte in Moll (Dmoll) — worauf dann Gang und Schlusssatz (dieser ebenfalls erweitert) das Ganze beenden.

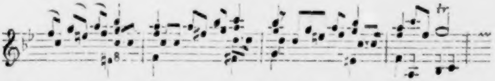
Ein sehr ähnliches Beispiel bietet der erste Satz der vierhändigen Bdur-Sonate desselben Meisters*), nur dass sie in allen Theilen energischer zusammengehalten ist; schon der Hauptsatz, noch mehr der Seitensatz (bei dessen Wiederholung sich ein artiges Spiel der Stimmen —

---

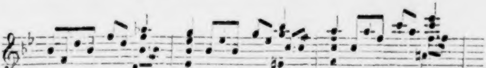
*) In demselben Hefte No. 4.

251


macht) bezeugen das. Daher bedarf es eines kräftigern Schlusssatzes, der sich so —

252


(wie hier der dürftige Auszug andeutet) bildet und mit Versetzung der Stimmen wiederholt und noch eine Durchführung des ersten Motivs aus dem Hauptsatze (gleichsam einen Anhang) nach sich zieht, die zu beruhigenderm Schluss und zugleich zur Rückführung in den Hauptsatz und Ueberführung in den zweiten Theil dient. Letztere macht sich einiger mit dem Vorhergegangenen und zugleich kürzer, als in der Ddur-Sonate. Zu Ende des zweiten Theils wird der Schlusssatz in die Unterdominante gewendet, —

253


von da in die Oberdominante und den Hauptton, abermals wiederholt und jene Reminiszenz aus dem Hauptsatze zu einem vollbefriedigenden Anfange benutzt.

Das letzte Beispiel gebe der erste Satz der freundlichen kleinen Cdur-Sonate.*) Es ist hier, nach allem bereits Erörterten nur die ungleich reichere und buntere Zusammensetzung merkenswerth.

Ein Sätzchen von zwei Takten, das wiederholt wird, beginnt den Hauptsatz; ein blos durch gleiche Begleitungsform und verwandte

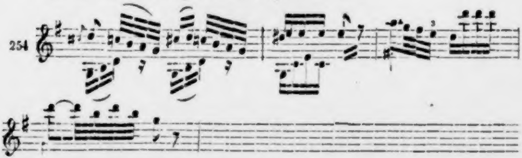
---

*) No. 1 des ersten Hefts.

Stimmung mit dem erstern zusammenhängender zweiter Satz von vier Takten, abermals wiederholt, ein mehr gangartiger Zusatz von zwei Takten und dessen Wiederholung bilden den Hauptsatz und nun folgt, mit Berührung der Unterdominante, ganz kurz (in zwei Takten) der Halbschluss.

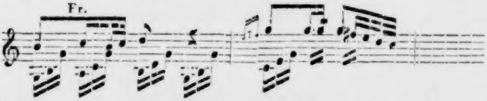
Der Seitensatz bringt zuerst folgenden Satz —

254



mit seiner Wiederholung; dieser schliesst sich unmittelbar ein ganz verschiedener,

255



ebenfalls wiederholter Satz an, dem nach einer kleinen Ausdehnung des Schlusses eine Periode, wiederum ganz neuen Inhalts (statt des Halbschlusses hat der Vordersatz einen unvollkommenen Ganzschluss in der Dominanttonart) folgt. Man könnte versucht sein in diesem neuen Gebilde den Schlusssatz zu sehen, wenn nicht nun wiederum aus neuem Stoff, ein lebhafterer gangartiger Satz (statt Ganges) und endlich der eigentliche Schlusssatz folgte. — Was diesen ersten Theil der Sonate von den vorhergehenden Beispielen und vielen andern Arbeiten in dieser Form unterscheidet, ist die Vielheit seiner Sätze, die in der zweiten Partie*) (vom Seitensatz an, — sie zählt vierzig, die erste achtzehn Takte) nur durch Tonart und ungefähre Stimmung zusammengehalten werden.

Der zweite Theil beginnt mit einer Zwischen-Partie (oder, wenn man will, Ueberleitung) von gleicher Beschaffenheit. Ein Satz von acht Takten in G dur scheint zu einem Orgelpunkt führen zu wollen; allein es schliesst sich mit einer Wendung nach A moll ein zweiter an und dieser erst bringt einen Orgelpunkt und, mit dem Eintritte des Hauptlons den Hauptsatz zurück. Auch hier also erhalten wir wenigstens einen, wo nicht zwei Sätze fremden wenn auch verwandten

---

*) Wenn Haupt- oder Seitensatz aus zwei oder mehrern Sätzen besteht, wollen wir — um die ewige Wiederholung des Wortes Satz (das wir ohnehin so vielfach gebrauchen müssen) zu vermeiden, gelegentlich die Ausdrücke *Partie, Hauptpartie, Seitenpartie* benutzen.

Inhalts. Eine innere Nothwendigkeit für dieselben möchte schwerlich nachzuweisen sein; dem reichen Tondichter hat es beliebt, sich in angenehmen Vorstellungen zu ergehen, deren keine ihn tiefer zu erregen und damit zu fesseln vermochte; in gleichem Sinn geniessen wir seine Gabe.

Der Hauptsatz wird mit kleinen Aenderungen wiederholt und zu seinem Hauptschluss geführt. — Jetzt tritt der erste Satz der Seitenpartie (No. 254) ein, — in Gdur; allein sogleich auf dem vierten Takte wendet sich die Modulation in den Hauptton zurück und von hier an bietet der weitere Verlauf nichts Abweichendes oder sonst der Erörterung Bedürftiges. — Jene Einführung des Seitensatzes in der Dominanten- statt Haupttonart diente dem Komponisten, sich um so früher in die letztere zurückzuwenden, sie mit einem förmlichen Uebergang zu befestigen. Dies war ihm nicht nur gestattet sondern auch nöthig, weil die Seitenpartie vier oder fünf Sätze (der Schlusssatz ist der fünfte) mit ihren Wiederholungen zählt. Er hätte also von der Wiederkehr des Hauptsatzes an zweimal sieben Sätze (und noch einen Anhang) in derselben Tonart eintreten lassen müssen, wenn er nicht jenen Ausweg gefunden.

Ist nun die Mozartische Weise, dieses Aneinanderreihen vieler kleiner Sätze, nachahmenswerth oder tadelnswerth? — Keins von beiden. Es muss dem Tondichter, zumal einem so Vieles bringenden, frei stehn, sich gelegentlich auch in so leichter Weise, wie der Schmetterling von einer Blüte zur andern irrt, im artigen Spiel mit leichten Vorstellungen gewissermassen absichtslos zu ergehen. Das Karakteristische des Spiels liegt aber eben in der Absichtslosigkeit; der Komponist verlässt eine Vorstellung, einen Satz um den andern, nicht weil er es sich vorgesetzt hat, sondern weil diese Vorstellung nicht die Macht gehabt hat, ihn dauernder zu fesseln; und das ist die innere Nothwendigkeit solcher Gestaltungen. Das aber bedarf keiner geflissentlichen Uebung, sondern vielmehr das Gegentheil, Festhalten der Gedanken und Vertiefen in dieselben, muss geübt und als eine besondre, eine der entscheidensten Fähigkeiten für den Künstler erzogen werden.

Dritter Abschnitt.

Die Sonatenform.

Die Sonatinenform musste uns sogleich als eine der flüchtigen Mittelgestaltungen erscheinen, die zwar innerlich und in der Kette aller Kunstformen berechtigt und nothwendig, in denen aber ein bestimmter Formgedanke noch nicht zu seiner Reife und Fülle gekommen ist.

Die Sonatine strebte über die Rondoformen hinaus zu einer noch innigeren Einheit des Inhalts; aber sie erlangte dieselbe durch Aufopferung eines Theils des frühern Inhalts, — des zweiten Seitensatzes —, mithin durch eine Verminderung des Gehalts. Und dann war sie doch wieder geneigt, statt des ausgefallenen Theils einen Zwischen- oder Ueberleitungssatz einzuführen; zum Beweise, dass der ausgeschiedne zweite Theil seine gute Berechtigung hatte. Aber das statt seiner Eingeschobne kann ihn nicht ersetzen. Daher eignete sich eben diese Form nur für flüchtige Konzeptionen.

Diese Betrachtung führt uns zu der eigentlichen Sonatenform und sogleich auf ihren wesentlichen Karakterzug.

Die Sonatenform kann einen mittlern Theil (zwischen dem ersten und letzten der Sonatine) nicht entbehren, sie muss dreitheilig werden. Aber dieser mittlere oder zweite Theil darf nicht wie in den Rondoformen Fremdes, — einen zweiten Seitensatz, — bringen und damit die Einheit stören, deren vollkommenere Erreichung eben die Aufgabe der Sonate ist.

Folglich muss der zweite Theil *) der Sonatenform den Inhalt des ersten Theils festhalten, und zwar

entweder ausschliesslich,
oder doch hauptsächlich.

Hiernach stellt sich nun die neue Form in ihren Hauptzügen folgendermassen fest; —

Theil 1.	Theil 2.	Theil 3.
HS. SS. G. SZ.	— — —	HS. SS. G. SZ.

und man erkennt sogleich, dass der erste und letzte Theil uns wenigstens der Hauptsache nach aus der fünften Rondo- und Sonatinenform bekannt und nur der mittlere Theil das wesentlich Neue ist.

Ehe wir jedoch zu diesem, als dem wichtigsten Gegenstande des

---

*) Dem gewöhnlichen Sprachgebrauche nach erkennt man nur zwei Theile der in Sonatenform geschriebenen Tonstücke an. Der erste Theil, der gewöhnlich wiederholt und durch das Wiederholungszeichen kenntlich abgeschnitten wird, gilt als solcher; alles Weitere, also der zweite und dritte Theil gemeinschaftlich, gilt als ein einziger, als der zweite Theil; so auch oft bei den Rondo's fünfter Form. Allein die Scheidung des zweiten und dritten Theils ist, wie wir schon jetzt wissen, so wesentlich, dass wir sie nicht übergehen können, ohne die Anschauung der Form zu stören und ihren Vernunftgrund aus den Augen zu verlieren. Dies ist auch früher gefühlt worden und man hat im sogenannten zweiten Theil (dem vereinten zweiten und dritten) die Wiederkehr des Hauptsatzes und alles Weitere die Reprise, das Vorangehende aber die Durcharbeitung genannt. Das wären ja aber die drei Theile mit der wesentlichen Abscheidung des dritten vom zweiten! Nur die Namen scheinen nicht genau (der dritte Theil ist keineswegs blosse Reprise oder Wiederholung, — Durcharbeitung findet in allen Theilen und obenein in vielen andern Kunstformen statt) und es wird — beiläufig zur Erschwerung des Studiums — als zweiter Theil zusammengeworfen, was gleich darauf doch wieder geschieden werden muss.

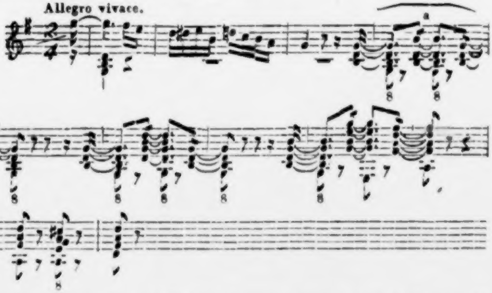
neuen Studiums fortschreiten, ergeben sich schon aus der vorläufigen Anschauung der Form einige Betrachtungen, die wir vorweg nehmen.

Erstens. Stellen wir uns im Voraus ein Tonstück vor, das durch drei Theile an seinem Haupt- und Seitensatze festhält: so müssen wir diesem stetigen Inhalt eine tiefere Bedeutung beimessen, als dem der Sonatinenform; oder was dasselbe ist: der Komponist muss sich von diesen Sätzen mehr angezogen, er muss sich bestimmt fühlen, sich mehr mit ihnen zu beschäftigen. Daher werden Sätze, die für jene flüchtigere Form wohl geeignet sind, für die höhere Sonatenform zu leicht erscheinen. So würden die im vorigen Beispiel (No. 225 bis 238) aufgestellten Sätze für die höhere Form nicht eben so wohl geeignet sein, als für die Sonatine. Dasselbe darf von den Mozartischen (No. 243 bis 255) behauptet werden; es ist damit nicht ein Tadel des verewigten Künstlers ausgesprochen, sondern vielmehr die Anerkennung, dass er auch in diesen Fällen jedesmal die geeignetste Form gefunden hat. — Wenn wir demungeachtet unsre Sonatinensätze weiterhin auch als Beispiele für die höhere Form benutzen, so geschieht es nur um der Raumersparniss willen und um an denselben Sätzen die abweichenden Modifikationen der verschiednen Formen um so anschaulicher hinzustellen.

Zweitens. Die blosse Wiederholung eines Satzes zeigt schon das Interesse, ihn gleichsam als einen Besitz festzuhalten. So diente in den Rondoformen besonders der Hauptsatz als ein fester Moment des Ganzen, auf den man zurückkam, um ihn aber- und abermals zu wiederholen. Ein höheres Interesse zeigt sich in der Sonatenform. Es findet nicht mehr darin Befriedigung, den festzuhaltenden Satz gleich einem todten Besitzstück wiederzubringen, sondern belebt ihn, lässt ihn sich verändern, in andern Weisen, nach andern Zielpunkten hin sich wiederholen, — es macht aus dem Satz ein Anderes, das gleichwohl als die Ausgeburt des erstern erkannt wird und statt seiner gilt. Ein vorläufiges geringes Beispiel giebt No. 226, wo der Kern von No. 225 mit einer wesentlichen Aenderung (Beugung in die Unter- statt Oberdominante) wiederholt wird. Das Rondo konnte sich auf wesentliche Aenderung der Sätze nicht einlassen, sondern nur auf beiläufige, dergleichen die Sonatenform auch zulässt und wir ohne weitere Erwähnung in No. 228 gemacht haben.

In diesen Umgestaltungen des Satzes liegt nun offenbar die Kraft, mannigfacheres und gesteigertes Interesse für denselben anzuregen, wie das selbst dem geringen Fall in No. 226 zugestanden werden kann. Daher ist es möglich, einen an sich weniger bedeutenden Satz zum würdigen und befriedigenden Gegenstand der grössern Form zu erheben; ja es zeigt sicht nicht selten eben an solchen auf den ersten Anblick unwichtigern Anlässen die Kraft der Form und des Komponisten in vorzüglicherer Weise, obwohl es unkünstlerisch scheint, dergleichen geflissentlich zu suchen, um daran eine Probe seines Kunstgeschicks abzulegen, — und fahrlässig, mit dem ersten besten Einfall ohne wahren Beruf dazu, ohne innere Erregtheit dafür sich an die Arbeit zu geben. Eins der glücklichsten Beispiele bietet der erste Satz von Beethovens G dur-Sonate Op. 31. Der geistreich von Humor sprühende Hauptsatz hat diesen Kern, —

256

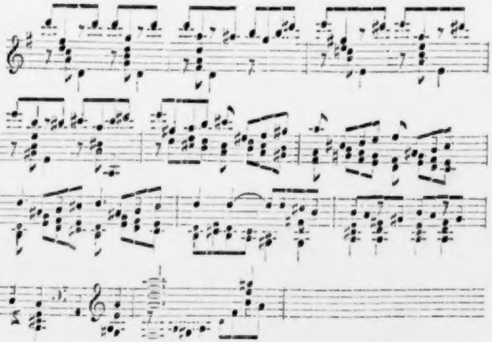


den man, sollte er für sich allein und unverändert stehen bleiben, wohl erregt, nicht aber bedeutend nennen könnte. Und eben ihm gewinnt der angeregte Geist des Künstlers die geistvollsten Wendungen in reizendem Wechsel ab, die uns immer tiefer gefangen nehmen und zuletzt sogar weichere Anklänge der unerwartet-gerührten Seele bieten. — Es hiesse, dem Meister ein kleines Schülerlob ertheilen, wollte man annehmen, er habe seinen Satz zu solchem Spiel technischer Gewandtheit erkoren. Hier war, — bei dem Künstler ist nichts Technik; was der Künstlergeist ergreift, das wird unter dem Walten eifervoller Liebe seinem Geist eigen und lebendiges, lieberfülltes Zeugniss dieses Geistes. Das lässt sich an diesem Beethovenschen Satze, wie an jedem Kunstwerk erkennen und erweisen und jeder Künstler weiss es. Der künstlerischen Liebe aber ist Technik, — äusserliches Geschick, oder gar eitles Spiel mit ihr ganz fern.

Drittens. In der höhern Sonatenform, in der das Ganze vom Drange nach einheitsvollem kräftigen Fortschreiten und Fortbilden durchdrungen und bedingt ist, kann jene leichte, in ihrer Willkührlichkeit auch oberflächliche Weise, in der die Sonatinenform vom Halbschluss des Hauptsatzes in den Seitensatz und seine Tonart springt, nicht mehr befriedigen. Hier macht sich ein förmlicher Uebergang nothwendig, der uns mit Bestimmtheit aus dem Sitze des Hauptsatzes in den des Seitensatzes führt und diesen befestigt.

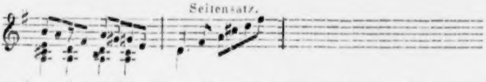
Hierzu wird nach längst bekannten Grundsätzen (Th. I. S. 186) im ersten Theil vom Hauptsatz und Haupton aus in die Dominante der Dominante und von da zurück in die letztere modulirt. Sollte z. B. unser Hauptsatz aus No. 225 und 226 für die grössere Sonatenform verwendet werden, so könnte schon vom neunten Takt in No. 226 an so *) —

257



über A (moll und) dur nach dem Dominantakkord von Ddur (im vorletzten Takt) und nach dem Seitensatz (im letzten Takte) gegangen werden. Dass übrigens hier ein Halbschluss auf der Dominante von A gemacht ist, geschah blos, um den gemässesten Eintritt des Seitensatzes, wie er einmal in No. 227 angenommen, zu bewirken; eben so gut konnte sofort nach Ddur übergegangen werden, — z. B. vom drittletzten Takt in No. 257 an, —

258



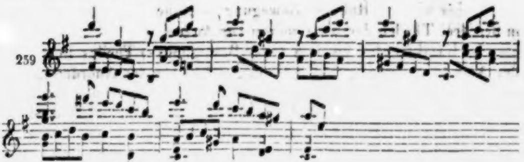
wenn ein anderer Seitensatz (wie wir hier annehmen) eine andere Einführung foderte.

In Mollsätzen würde, wie uns ebenfalls (Th. I. S. 195) bereits bekannt ist, in der Regel nicht in die Dominante, sondern in die Parallele zu moduliren sein. Nach denselben Grundsätzen würde im dritten Theil entweder vom Hauptsatz aus über Unter- und Ober-

---

*) Es sei hier nochmals und zum letzten Mal erwähnt dass die beschränkte Weise des auf eine einzige Zeile gedrängten Entwurfs auf den Inhalt selbst einen ungünstigen Einfluss geübt und diesen unabsichtlich und — abgesehn vom äusserlichen Anlass — tadelnswerth in den höhern Tonregionen mit Ausschluss der tiefern gefesselt hat.

dominante zum Seitensatze modulirt werden müssen; z. B. vom zehnten Takt in No. 226 an,

259 

und nun im dreizehnten Takte von No. 226 weiter; oder man könnte, wie im ältern Beispiele oder dem Mozartischen S. 210 erwähnten geschieht, sogleich den Seitensatz folgen lassen und die Unterdominante, wie in No. 237 oder 238, später nachbringen, wie es in jedem besondern Falle gelegen oder der Tendenz des Komponisten gemäss erscheint.

Von diesen leicht zu beseitigenden Punkten wenden wir uns nun zum wichtigsten, zur Konstruktion des zweiten Theils, die eine abgesonderte Betrachtung fodert.

Vierter Abschnitt.

Der zweite Theil der Sonatenform.

Der zweite Theil, das steht bereits fest, erhält in der Sonatenform im Wesentlichen keinen neuen Inhalt.

Folglich muss er sich wesentlich mit dem Inhalte des ersten Theils,
mit dem Hauptsatze, —
mit dem Seitensatze, —
auch wohl mit dem Schlusssatze,
beschäftigen, und zwar
entweder nur mit einem,
oder mit zweien dieser Sätze,
oder gar mit allen.

Allein diese Beschäftigung ist keineswegs, gleich der Behandlung des Hauptsatzes im Rondo, eine blosse Wiederholung. Die wiederkehrenden Sätze werden vielmehr in jeder dem Moment der Komposition zusagenden Weise gewählt, geordnet und verknüpft, verändert.

So zeigt sich schon im Voraus der zweite Theil vorzugsweis als Sitz der Mannigfaltigkeit und Bewegung und abermals treten uns die ursprünglichen Gegensätze, das Grundgesetz aller musikalischen Bildung:

Ruhe — Bewegung — Ruhe

in den drei Theilen der Sonatenform vor Augen.

Im Karakter des zweiten (oder Bewegungs-) Theiles liegt nun der Antrieb zu einer grossen Mannigfaltigkeit in der Anordnung und Verwendung des Stoffes. Die Aufgabe ist im Allgemeinen:

> vom Schlusse des ersten Theils mit dem aus ihm erwählten Stoffe zum Orgelpunkt auf der Dominante des Haupttons und zum Eintritte des dritten Theils zu führen.

Die Mannigfaltigkeit aber findet zunächst in der Anknüpfung, in der Weise, wie vom ersten Theil weiter geschritten wird; sodann in der Durchführung des durchaus oder wenigstens der Hauptsache nach dem ersten Theil entlehnten Inhalts statt.

Es würde kaum möglich, gewiss aber unnöthig sein, alle Fälle und Abweichungen, die hiernach für den zweiten Theil der Sonatenform eintreten können, aufzuzählen oder gar vorzuarbeiten: wir müssen und dürfen uns auf die wichtigsten, welche Hauptrichtungen andeuten, beschränken. Eben so wenig ist aber Anlass vorhanden, ausser der Sonatinenform noch mehrere Unterarten der Sonatenform anzunehmen, wie bei dem Rondo geschehen müssen. Die Unterschiede der Rondoformen sind wesentliche, insofern sie die Zahl der Haupttheile (Haupt- und Seitensätze) oder ihre Kombination zu grössern Partien betreffen. Die unterschiedlichen Wege, die der zweite Theil einer Sonatenform nimmt, können nicht als wesentliche gelten, weil sie weder neue Haupttheile bringen, noch wesentlich verschiedne Partien bilden.

Hiernach gehen wir nun die wichtigsten Momente des zweiten Theils gleich praktisch durch und legen, um den Raum möglichst zu schonen, das alte Beispiel (No. 225) fortwährend zum Grunde, ohne weitere Rücksicht, ob dasselbe zu jeder der verschiednen Entwickelungen am geeignetsten ist, oder nicht.

A. *Sofortige Rückkehr zum Hauptsatze.*

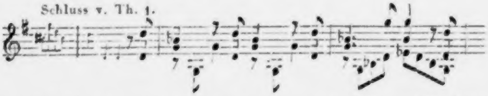
Der erste Theil ist wie in No. 227 geschlossen und es ist ein zweiter Theil zu erwarten. Der Schluss, wie der ganze Inhalt des ersten Theils war ruhig, nichts weniger als aufregend oder mächtig vordringend; daher eben erschien die Sonatinenform für ihn als die genügende und geeignetste. Jetzt nehmen wir an, es sei ein Grund vorhanden, einen zweiten und dritten Theil zu bilden, also die Sonatenform zu benutzen. Da der Inhalt des Ganzen und namentlich der Schluss nicht besonders vordrängend ist, so kann uns nur ein lebhafteres Interesse für irgend eine Hauptpartie weiter führen. Dies kann aber im gegebnen Falle nur

der Hauptsatz

sein; denn der Schlusssatz (das Letzte, das uns beschäftigt hat) ist beschränkt und so eben wiederholt da gewesen; der Seitensatz ist ebenfalls kurz zuvor gehört worden und besteht aus einer vier- oder fünfmaligen Wiederholung seines ersten Abschnittes.

Aber in welchem Tone soll der Hauptsatz auftreten? — Nicht in dem schon genugsam besetzten D dur, nicht in dessen Dominante A dur (weil wir sonst einförmig von einer Dominante zur andern, — G, D, A, — gingen) und noch weniger im Browse Haupttone G dur, der dem letzten Theil (Th. I, S. 195) vorbehalten werden muss.

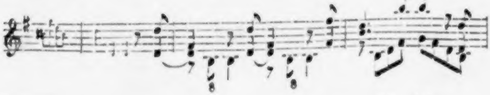
Die bequemste Anknüpfung wär', abgesehen von dem eben bezeichneten Gegengrunde, unstreitig G dur. Denn da der Hauptsatz mit der Quinte anhebt, so wäre sein Eintritt durch den Schlusston des ersten Theils ohne Weiteres motivirt. Da nun G dur unzulässig ist, so würde sich die Aufstellung des Hauptsatzes in G moll —

260 

in formeller Hinsicht am leichtesten machen. Allein diese Wendung scheint für die Stimmung des ersten Theils zu ernst und trüb, zumal da wir von G moll aus kaum den weitern Hinabschritt nach C moll (D, G, C) umgehen könnten.

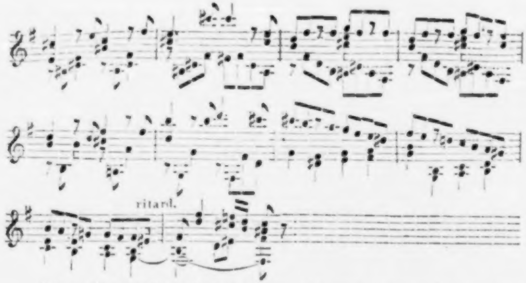
Wir ziehen daher H moll, als Parallele der letzten Tonart (D dur) vor. — Hätten wir Ursach, auch diesen Ton zu meiden, so würde sich zunächst B dur (Parallele des Haupttons im Mollgeschlecht) darbieten, zu dem der Schlusston des ersten Theils, als Terz der neuen tonischen Harmonie, eben sowohl Vermittelung bietet, als zu H moll. Letzteres ist jedoch näherverwandt und B dur mit seinen nächsten Umgebungen (F, Es dur, G moll) ist ebenfalls für die Stimmung unsers ersten Theils zu wenig hell[*]).

Allein für H moll (wie auch für B dur) dient der Schlusston nicht zu so bequemer Anknüpfung, wie oben für G dur oder moll. Folglich werden wir — zu einer Aenderung am Hauptsatze gedrängt. Er trete nunmehr so ein.

261 

---

*) Vergl. für jetzt d. allg. Musiklehre (zweite Ausgabe) S. 307.



Hier sollte zunächst blos die erste Note geändert werden, um den Anschluss an die letzte des vorigen Theils zu bewirken. Dies zog schon die Aenderung des ersten Motivs nach sich; erst der Schluss des Abschnittes konnte in die ursprüngliche Form (No. 225) zurückkehren. Der folgende Abschnitt musste dem ersten, als seinem nächsten Vorbilde, sich gleich oder ähnlich gestaltet anschliessen — und so bildet sich eine theils verwandelte, theils getreue Wiederholung des Vordersatzes, mit dem die Hauptpartie im ersten Theil eintrat.

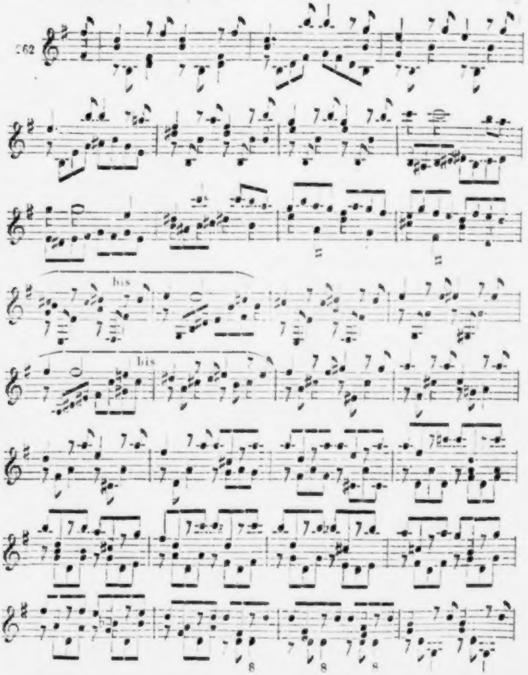
Wenden wir uns hier einen Augenblick lang zu den Rondoformen zurück, so ist der Unterschied der Sonatenformen von ihnen und die ebensowohl energischere als einheitsvollere Entwickelung der Sonatenform mit dem ersten Zuge des zweiten Theils in das unzweideutigste Licht gestellt. Auch hier tritt jetzt der Hauptsatz zum zweitenmal auf, wie in der dritten und vierten Rondoform, und wird abermals, vielleicht unverändert, im dritten Theil erscheinen. Aber er ist ein andrer geworden und zwar in wesentlichen Wendungen (sogar im Tongeschlecht) nicht blos in beiläufigen Zügen der Begleitung; wesentlich dürfen wir aber jene Abweichungen nennen, weil sie, wie oben gezeigt worden, aus den Verhältnissen, unter denen der Hauptsatz wieder auftreten müsste, als nothwendig bedingte hervortraten. Schon das war entscheidend, dass der Hauptsatz hier seinen ersten Sitz eben so geflissentlich zu vermeiden, als in den Rondoformen zu behaupten hatte; damit war das Prinzip der Bewegung, des Fortschritts zur Herrschaft erhoben gegen das untergeordnete Prinzip der Stabilität in den Rondoformen. —

In No. 261 ist der Kern, sogar der ganze Vordersatz des Hauptsatzes zurückgeführt; wenn auch verändert, doch kenntlich genug. Bedarf es noch einer weitern Verfolgung des Hauptsatzes? — Nur desswegen, weil der vorangehende Halbschluss einen Nachsatz und zwar (unter dem Einflusse des in No. 226 Gegebnen) einen an das

Hauptmotiv des Vordersatzes geknüpften verlangt. Sobald diesem genügt ist, können wir das im ersten Theil Gegebne verlassen und — weiter gehen.

Das Einfachste ist hier, mit Motiven des eben aufgestellten Satzes einen Gang bilden, der uns zuletzt auf den Orgelpunkt und über diesen zum dritten Theil führt. Es könnte so —

262

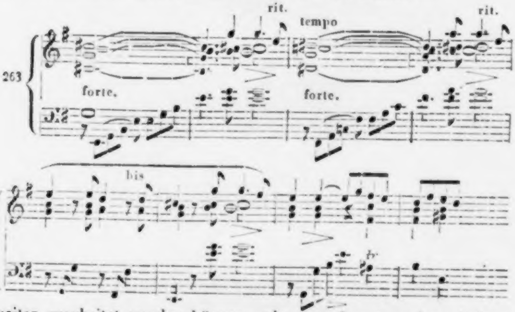


geschehen; der dritte Theil setzt hier mit dem Anfang des Hauptsatzes im letzten, der Orgelpunkt mit dem fünfundzwanzigsten Takte (wobei die wiederholten ausgezählt sind) ein.

Ueberblicken wir nun den ganzen Entwurf des zweiten Theils

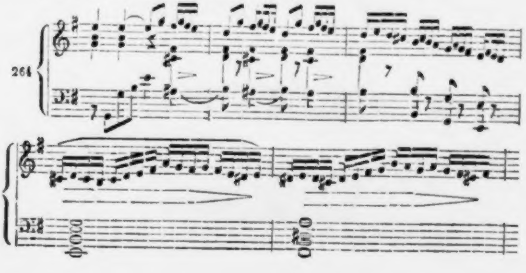
(No. 261 und 262) so kann uns freilich nicht entgehen, dass in demselben das Hauptmotiv (oben Takt 1) fast unausgesetzt verwendet und die Wiederkehr des Hauptsatzes gleich darauf im dritten Theil bedenklich worden ist. Hätten wir gleichwohl überhaupt ein wahrhaft tieferes Interesse am Hauptsatze (hier ist blos ein solches angenommen, um die Erörterung an das bereits vorhandne Beispiel zu knüpfen, S. 214) so würden wir eben in dieser ausdauernden Beschäftigung mit dem Hauptmotiv kein Uebermaass empfinden, oder wir würden von demselben freier und weiter, als oben (No. 262 Takt 7) geschehen, abschweifen und wieder zurückkehren. So hätte im Obigen schon das Motiv des siebenten Taktes weiter geführt, — oder vom zwölften Takt mit einem andern Motiv, z. B. dem des zweiten Taktes, —

263



weiter gearbeitet werden können, oder man konnte an irgend einer Stelle aus der erst im Vorstehenden unterbrochnen Achtelbewegung zu einer erregtern oder flüchtigern übergehen, z. B. die letzten Takte von No. 263 so um- und weiter bilden, —

264



und später (vielleicht erst über dem Orgelpunkt, am Schluss desselben) in die ursprüngliche Bewegung zurücklenken.

Diese Andeutungen einiger von unzähligen Fällen genügen hoffentlich, um dem bisher mit uns fortgeschrittnen Jünger die Wege des Fortschritts auch an dieser Stelle zu öffnen. Hier wie überall kommt es vor allem darauf an, dass er sich überzeuge: es seien unerschöpfliche Mittel und Wege dem Kundigen bereit; dann: dass er sie alle durch Nachdenken, stetes Arbeiten und Studium der Meister (das letztere aber erst, wenn er sich durch eigne Arbeiten dieser Aufgaben bis zur geläufigen Ausführung bemächtigt hat, damit er nirgends nachahme, überall aus eigner Kraft schaffe) sich ganz zu eigen mache; zuletzt: dass er in ununterbrochner Ausführung des einmal begonnenen Werks und ungestörter Vertiefung in dessen Stimmung und Gedanken sich die einheitsvolle Durchführung, getreu der ersten Anregung, sichre. — Das Letzte ist in den obigen Versuchen schlechthin aus Rücksicht auf den Raum (S. 214) aufgegeben; namentlich scheinen sich die Fortführungen in No. 263 und 264 von der ursprünglichen Stimmung ganz zu entfernen; was man denn hier als gleichgültig auf sich beruhen lassen kann.

Fünfter Abschnitt.

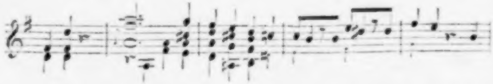
Die zweite Art der Anknüpfung und Bildung des zweiten Theils.

Die im vorigen Abschnitt aufgewiesene erste Anknüpfungsweise des zweiten Theils kann in so fern als die nächstliegende in der Reihe der Sonatenformen gelten, als sie sich der einfachsten Sonatinenform (S. 201) anschliesst und gleichsam Miene macht, den ersten Theil ohne Weiteres zu wiederholen. Nur dass dabei nicht der Hauptton (S. 202) oder doch wenigstens dessen andres Geschlecht (No. 260) ergriffen wird, nur das führt dann über die Sonatinenform hinaus.

Wie nun, wenn der Komponist keinen Antrieb hat, sofort zum Hauptsatze zu greifen? — Dann muss ein andrer Stoff für die Einführung des zweiten Theils gesucht werden. Es treten hier folgende Fälle ein, die wir dem ersten, im vorigen Abschnitt aufgewiesenen anreihen.

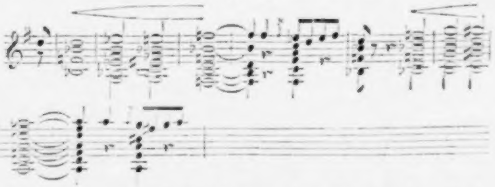
B. *Anknüpfung mittels eines fremden Zwischensatzes.*

Es wird vorausgesetzt, dass sich für keinen der im ersten Theil aufgestellten Sätze ein Antrieb zu sofortiger Wiedereinführung zeigt oder dass sogar Grund vorhanden ist, alles bisher Gegebne einstweilen bei Seite zu schieben. Einen solchen könnten wir im vorliegenden Falle wohl in der ununterbrochnen Achtelbewegung finden, die einförmig und lästig wird, sobald wir die leichte Erfindung gegen ihren eigentlichen Sinn in die höhere Sonatenform hinauftreiben. Diese Achtelbewegung konnte früher, z. B. bei dem Seitensatze, verlassen, derselbe statt wie in No. 227 vielleicht so —

265


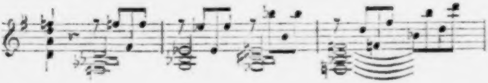
eingeführt werden. Dies ist aber nicht geschehen, gleichviel, ob die frühere Bildung mehr zusagte, oder die drohende Einförmigkeit erst zu spät bemerkt wurde.

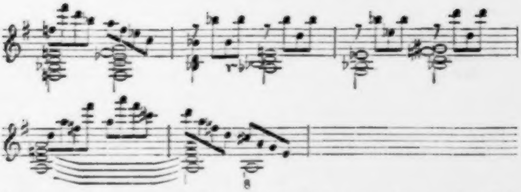
Hier retten wir uns nun aus ihr durch einen neuen Satz von andrer Bewegungsweise. Es kann der zweite Theil (also nach No. 227) so (eine Nachahmung von No. 235) eingeführt werden.

266


Der Satz ist nach allen Beziehungen, besonders in seiner rhythmischen Konstruktion ein durchaus neuer. Sollten wir durch seine Einführung auf die fünfte Rondoform zurückgegangen sein? —

Nein. Der zweite Seitensatz im Rondo muss sich, um den wiederholt auftretenden andern Partien das Gegengewicht zu halten, bestimmt liedmässig, wenigstens periodisch, und mit befriedigender Fülle ausbilden. Hierzu ist oben kein Antrieb vorhanden. Der neue Gedanke schliesst im fünften Takt in seiner Tonart ab und setzt sich dann in einer ganz andern nicht einmal nächstverwandten fort. Dies ist die Weise einer Satzkette oder eines Ganges (Th. I, S. 196) nicht aber eines festen Liedsatzes; und so wird schon durch den Eintritt des neuen Satzes klar, dass hier so wenig wie bei dem frühern Fall in der Sonatine (S. 203) ein Rondo im Werden ist. Selbst wenn der Zwischensatz durch Wiederholung und weitere Ausführung, z. B. so:

267




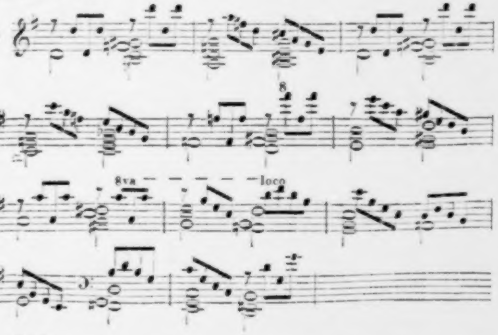
befestigt wird, kann man ihm nicht die Bedeutung eines zweiten Seitensatzes im Rondo beimessen. Diese Befestigung erscheint nothwendig, damit der neue Gedanke zur Reife und tiefern Wirksamkeit gelange; auch die Rückkehr der einmal angeregten Achtelbewegung war, wenn nicht nothwendig, doch das Nächstliegende für das Tonstück, wie es sich nun einmal gebildet hat.

Hiermit ist nun der zweite Theil eingeleitet, und zwar mit einstweiliger Beseitigung des im ersten gegebnen Inhalts. Nun muss zu diesem zurückgekehrt werden.

Was und wieviel wir von demselben ausheben, in welcher Ordnung und Verknüpfung wir es aufführen: das hängt in jedem einzelnen Fall von der Stimmung des Tonstücks, von der Tendenz und Geltung seiner einzelnen Sätze ab. Wir können nun

Erstens vom Zwischensatz aus, also am füglichsten mit den in ihm bereits gegebnen Motiven, auf *den Hauptsatz* losgehen, z. B. nach No. 267 so

268



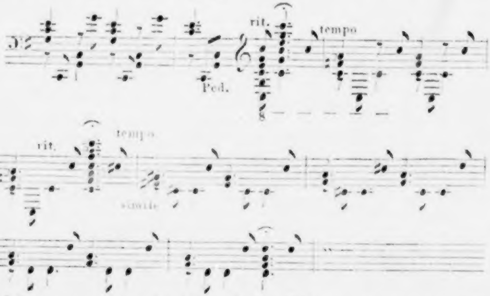
fortschreiten.

Hier will der Hauptsatz in Cdur, also in der Unterdominante des

Haupttons, und in tiefer Lage wiederkehren. Beides war uns nahegelegt. Der Auftritt des Zwischensatzes in B dur und D moll führte uns von allen erhöhten Tonarten (E moll u. s. w.) ab und so war die Unterdominante allerdings der nächstliegende Ton; die tiefe Lage ergab sich mit gleichem Recht aus der vorhergegangnen Erhebung in die höchsten Tonlagen.

Allein unser Hauptsatz bedurfte wohl im Grunde keiner Wiederanführung; sein leichter Inhalt findet Raum genug im ersten und dritten Theil. Und jedenfalls erscheint der Ernst der Unterdominante und der tiefen Tonlage ihm wenig angemessen. — Folglich begnügen wir uns mit seiner blossen Anführung oder Andeutung und gehen dann sogleich weiter zum dritten Theil, —

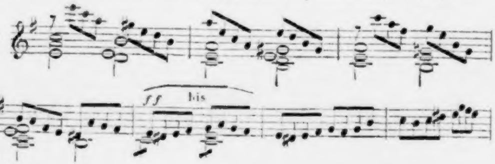
269

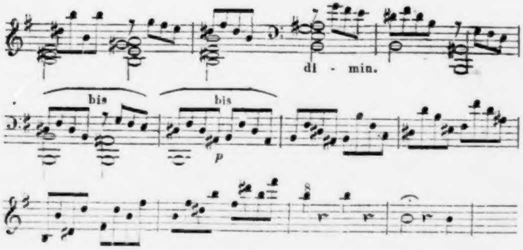


oder können zuvor statt der beiden letzten Takte einen ausführlichern Orgelpunkt aufstellen und dann erst den Anfang des dritten Theils bringen. Hier erscheint übrigens der Orgelpunkt unnöthig, da die gewichtige Unterdominante und die bequeme, breite Modulation des Hauptsatzes (im dritten Theil) den Hauptton genugsam befestigen.

Zweitens können wir, wenn uns der Seitensatz für die Wiederbenutzung vorzüglicher scheint, diesen zum Hauptmoment des zweiten Theils erheben. Von No. 267 ausgehend wären hierzu die ersten fünf Takte aus No. 268 zu benutzen, nach denen wir so —

270



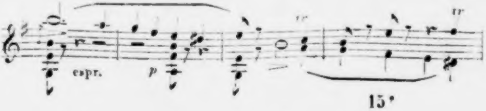


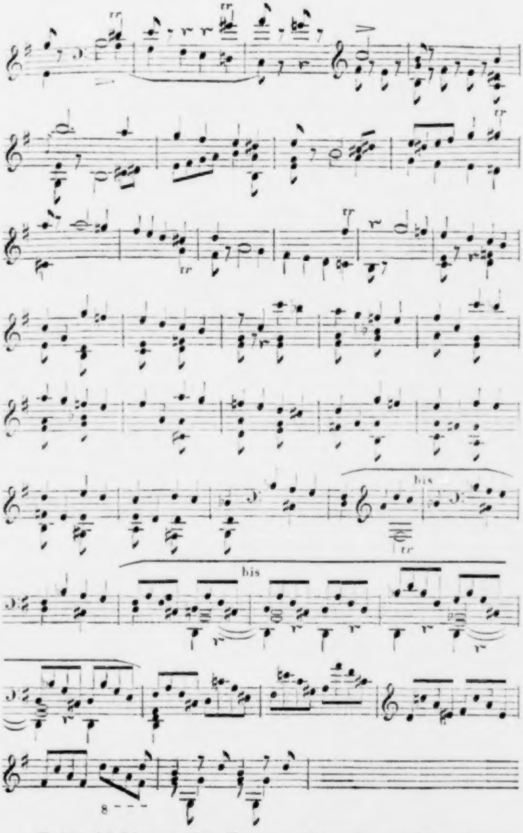
fortschreiten, auf H einen unvollkommnen Schluss (an der Stelle eines Halbschlusses) machen und dann in E moll den Seitensatz aufführen.

Hiernach fragt sich, ob derselbe vollständig und unverändert aufgeführt werden soll? Im Allgemeinen ist wohl Beides nicht rathsam, da der dritte Theil der Sonate (wie der fünften Rondoform) Seiten- und Hauptsatz mindestens vollständig wiederbringt und der Bewegungskarakter der Sonate sich auch darin (S. 220) ausspricht, dass er die wiederkehrenden Sätze, — zumal im zweiten Theil, dem vorzugsweisen Sitze der Bewegung, — gern verändert. Nur bei ganz vorzüglicher Wichtigkeit und Gedrängtheit des Seitensatzes, wenn sich eine Abweichung ohne Nachtheil nicht ausführbar zeigen sollte (ein gewiss sehr seltner, wenn überhaupt vorkommender Fall) würde das genaue Festhalten an der ersten Gestaltung rathsam sein; aber selbst dann würde wenigstens der Ausgang ein andrer werden müssen, da der Seitensatz im ersten Theil zum Schluss in seiner Tonart, im zweiten Theil aber aus seiner Tonart heraus auf die Dominante des Haupttons drängt. Unser Seitensatz z. B. stand im ersten Theil (No. 227) in D dur und zog den Theilschluss in derselben Tonart nach sich; jetzt tritt er in E moll auf und muss sich auf die Dominante von G dur wenden.

Im vorliegenden Fall also werden wir so wenig, wie in der ersten Ausführung des zweiten Theils mit dem Hauptsatz (No. 262) Anlass haben, den Seitensatz vollständig aufzuführen; er giebt vielmehr erwünschte Gelegenheit, uns noch einmal aus der Gleichförmigkeit der Achtelbewegung zu befreien. Wir stellen ihn mit seiner Fortführung bis zum dritten Theil so auf.

271





Es hat sich hier aus dem Kern des Seitensatzes und in seiner ursprünglichen Form (mit einander antwortenden Stimmen) ein neues Gebild ergeben, eben so, wie in No. 261 der Hauptsatz von einer andern Seite gezeigt worden war; gleichwohl ist in beiden Gebilden der ursprüngliche Gedanke unverkennbar ausgeprägt. Erwägt man nun, dass es für solche Umbildungen in der That keine Gränze giebt, weil jeder Moment, jedes Motiv irgend eines Satzes Anknüpfungspunkt der mannigfachsten Neugestaltungen werden kann: so muss der unerschöpfliche Reichthum der Sonatenform, ihre Bewegsamkeit und lebendige Fortschrittskraft hier noch klarer als früher (S. 220) in das Auge fallen und uns die Gewissheit geben, dass diese Kraft mit jedem Schritt vorwärts sich in das Unberechenbare vervielfältigen wird. Diese Ueberzeugung aber kann nicht früh und nicht stark genug eingeprägt werden, weil sie vor allem geeignet ist, die Schaffenslust des Jüngers von lähmendem Zweifelmuth, — ob die Kraft zureichen werde? ob nicht der Künstler oder gar die Kunst selber (wie mancher unserer Zeitgenossen aus eignem Ermatten oder missverständigen Folgerungen aus den Lehren eines grossen Philosophen annehmen wollen) erschöpft sei? — zu befreien und den Eifer für seine reifste Durchbildung — die unerlässliche Bedingung eines reichen Künstlerlebens, — zu stählen.

Drittens können in der Durcharbeitung des zweiten Theils Hauptsatz und Seitensatz mit einander, oder vielmehr nacheinander, benutzt werden, — gleichviel in welcher Ordnung. So hätten wir entweder nach der Ausführung von No. 261 und 262 an gelegner Stelle, statt auf die Dominante des Hapttons in eine andre Tonart moduliren; daselbst den Seitensatz (rein oder verändert) aufführen und von diesem endlich auf die Dominante des Hapttons gehen können. Oder umgekehrt konnten wir nach der Ausführung in No. 271 statt der Dominante D eine andre Tonart ergreifen, in dieser den Hauptsatz aufstellen und dann — nach einer längern Ausführung (damit der Eintritt des Hauptsatzes im dritten Theil durch die vorherige Ausarbeitung im zweiten nicht zu sehr verliere) — auf die Dominante des Hapttons und den dritten Theil kommen. Ob diese allerdings weit umfassendere Ausführung durch die Wichtigkeit der Sätze, oder das besondre Interesse an ihrer Umgestaltung, oder aus irgend einem andern Grunde motivirt sei, muss nach den besondern Verhältnissen jedes einzelnen Tonstückes beurtheilt werden. In keinem Fall bedarf es einer weitern Anleitung, da die Ausführung wohl umfassender ist, mehr Hauptmomente, als bisher, begreift, aber keiner wesentlich neuen Mittel oder Weisen benöthigt ist.

Sechster Abschnitt.

Die fernern Anknüpfungen des zweiten Theils.

Die in den vorigen Abschnitten gezeigten Weisen, den zweiten Theil einzuführen, müssen — wie gehaltvoll sie auch ausgeführt und wie richtig motivirt sie in einzelnen Fällen sein mögen — doch nur als lockere Anknüpfungen gelten. Entweder geht dabei die Komposition auf einen Satz zurück, von dem im Augenblick des Schlusses am wenigsten die Rede gewesen, (nämlich auf den Hauptsatz, von dem man durch Seiten-, Schlusssatz und Gänge getrennt ist) oder es wird ein ganz fremder Satz eingeschoben, der also mit dem Vorhergehenden vollends keine Verbindung hat.

Diese Betrachtung erschliesst uns die folgenden Anknüpfungsweisen.

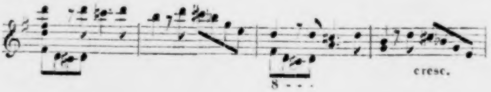
C. *Anknüpfung mittels eines auf den Hauptsatz zurückweisenden Schlusses.*

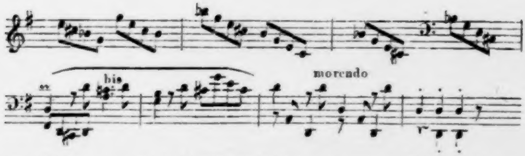
Die erste Anknüpfung (die im vierten Abschnitte S. 219 gezeigte mittels des Hauptsatzes nannten wir eben eine lose, weil zunächst vor dem Eintritte des zweiten Theils vom Hauptsatze nicht die Rede gewesen sei. Ist aber der Trieb, den Hauptsatz schleunig wieder zu bringen, rege, so gestaltet sich entweder der Schlusssatz aus Motiven des Hauptsatzes und dient selbst zur Ueberleitung in denselben, oder es wird nach dem Schlusssatz noch ein Anhang (gleichsam ein zweiter Schlusssatz) aus Motiven des Hauptsatzes gebildet. Dann aber ist offenbar eine innige Verbindung beider Theile vorhanden.

Der erstere Fall ist offenbar bei unserm Modellsatz eingetreten; der Schluss (in No. 227) lehnt deutlich genug an den Hauptsatz an, daher man auch, wenn einmal ein zweiter Theil gebildet werden sollte, die Anknüpfung an den Hauptsatz (No. 261) gar nicht unmotivirt finden wird, gleichviel, ob eben diese Weise seiner Benutzung angemessen erscheint.

Den andern Fall wollen wir zunächst an No. 231 aufweisen. Hier ist zwar derselbe Schlusssatz, aber es ist in fremderer Weise über ihn hinausgegangen, worauf im folgenden Takte der Schluss des ersten Theils und (nach Belieben) dessen Wiederholung folgen würde. Statt dessen knüpfen wir jetzt an den achten Takt von No. 231 an und führen den Satz so —

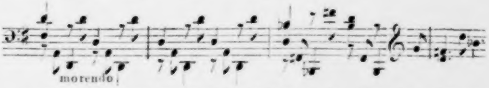
272





zum Schluss, um nach der Wiederholung des erstes Theils (oder sogleich) ohne Weiteres — oder mit leichter Verknüpfung, z. B. statt der letzten beiden Takte von No. 272 so —

273

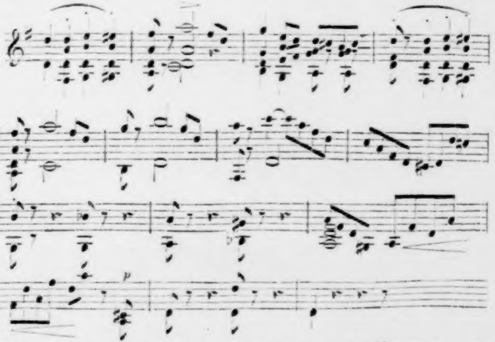


in den zweiten Theil und daselbst zunächst in den Hauptsatz einzuführen.

Dasselbe Verfahren würde auch bei einem dem Hauptsatz ganz fremden Schluss anzuwenden sein.

Setzen wir statt des ursprünglichen Schlusssatzes in No. 227 einen ganz neuen und fremden. Es werde vom sechsundzwanzigsten Takt an so —

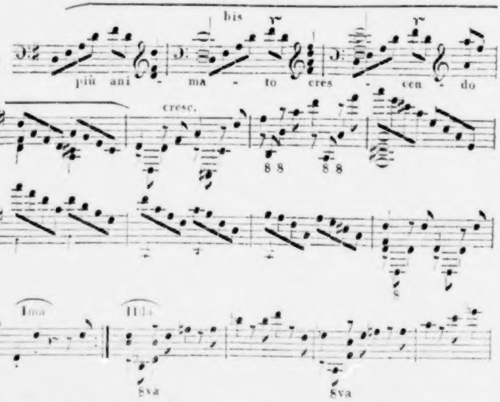
274



geschlossen. Hier bietet sich keine Anknüpfung an den Hauptsatz; soll er den zweiten Theil sofort beginnen, so müssen wir ihn entweder unvermittelt einführen, oder eine Vermittelung erst bewerkstelligen. Ja sogar die sofortige Wiederholung des ersten Theils würde aus demselben Grunde des innigern Zusammenhangs mit diesem Schluss entbehren.

Hier nun knüpfen wir, so befriedigend der Schlusssatz für seinen nächsten Zweck gewesen sein mag, noch einen Anhang oder zweiten Schlusssatz an, der uns dem Hauptsatze wieder näher bringe. Statt der obigen zwei Schlusstakte gehen wir so —

275



weiter; bei Ima volta wird zu der hiermit vorbereiteten Wiederholung des ersten Theils, mittels des IIda volta eben so motivirt in den zweiten Theil zur Aufführung des Hauptsatzes geschritten.

Dass freilich diese Schlusssätze und diese Weise, den Hauptsatz wieder darzustellen, dem ursprünglichen Karakter unsers Modells nichts weniger als entsprechend sind, kann nicht übersehen und nur den äusserlichen Rücksichten auf Raum und klarere Aufweisung aller erheblichen Wendungen an demselben Stoffe beigemessen werden. Je weiter wir dringen, desto weiter müssen wir uns natürlich von dem eigentlichen Bedürfniss und Karakter jener leichten Erfindung entfernen.

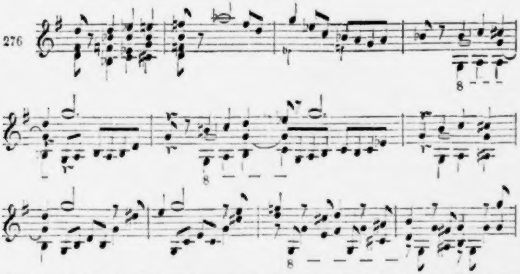
D. *Einführung des zweiten Theils mittels des selbständigen Schlusssatzes.*

Im Obigen haben wir dem ersten Schlusssatze (dem in No. 274 aufgestellten) einen zweiten nachgesendet, weil jener uns nicht auf die Stelle brachte, wohin wir begehrten; zu der motivirten Rückkehr des Hauptsatzes. Allein wir wissen ja bereits, dass es gar nicht nothwendig ist, den ersten Theil zu wiederholen und den zweiten mit dem Hauptsatze zu beginnen. Es kommt wesentlich nur darauf an:

in geschlossener Einheit und Folgerichtigkeit aus dem ersten Theile den zweiten zu entwickeln.

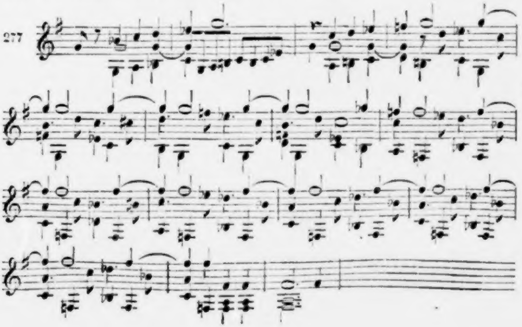
Hat nun der erste Theil mit dem Schlusssatz geendet, so ist es ja dieser, der uns zuletzt beschäftigt hat und an den wir zunächst anzuknüpfen haben, um weiter, in den zweiten Theil zu dringen. Am ursprünglichen Schlusssatz (in No. 227) ist dies weniger klar zu zeigen, weil derselbe schon eine Anspielung auf den Hauptsatz enthielt, mithin ohne Weiteres am natürlichsten auf diesen zurückführt. Wir benutzen daher den neuen Schlusssatz und gehen, — vom vierten Takt aus No. 274 in den zweiten Theil zum Hauptsatz,

276



der hier in der Unterdominante auftritt, oder (an den fünften Takt von No. 276 anknüpfend) nach dem Seitensatze, —

277



der in Bdur aufgeführt werden soll. Im erstern Falle sind wir in den beiden oder vier letzten Takten auf das Motiv des Hauptsatzes selber gekommen: im letztern Falle kann schon das diatonische Motiv und die Synkope des zweiten und dritten Viertels im Schlusssatze, dann die ununterbrochne Viertelbewegung in der Unterstimme dem Eintritte des Seitensatzes (zumal in einer an No. 271 erinnernden Darstellungsweise) zur Motivirung gereichen.

Alle bisherigen Einführungen des zweiten Theils lassen sich auf zwei Formen zurückführen: entweder wurde sogleich zu einem der Hauptstücke und zwar (No. 260, 261) zum Hauptsatze gegriffen, oder man bediente sich irgend eines Satzes (des Schlusssatzes in No. 277, 275, oder eines fremden in No. 266) zur Vermittlung, das heisst also: um sich mittels seiner zu dem eigentlichen Hauptmomente (dem Haupt- oder Seitensatze) hinzubewegen. Im letztern Fall ist ohne Weiteres Bewegung das nächste Bedürfniss des zweiten Theils; aber auch im erstern. Denn wenn auch sofort der Hauptsatz ergriffen wird, so muss er doch auch nach dem Karakter der Sonate sogleich in Bewegung gesetzt werden.

Daher ist es leicht begreiflich, dass noch eine letzte Weise für die Einführung des zweiten Theils, nämlich

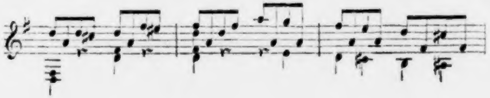
E. *die gangartige Einführung*

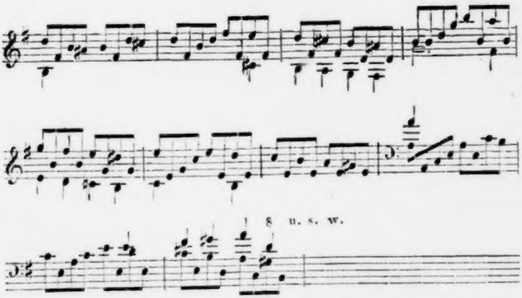
möglich und zwar diejenige ist, in welcher sich der Grundkarakter des zweiten Theils, — vorherrschende Bewegung, — am schnellsten und entschiedensten ausspricht.

Diese Einführung knüpft bald an einem beweglichen Motiv des Schlusssatzes an und führt dasselbe gangartig weiter, bis ein geeigneter Punkt zur Einführung eines Hauptmomentes erreicht ist. Ein kleines Beispiel bietet hierzu No. 234, wo das letzte und beweglichste Motiv des Schlusssatzes (die Achtel cis, g, e, cis) benutzt wird, um von Ddur über Hmoll nach Fisdur zu führen, wo ein andres dem Hauptsatz angehöriges und schon vorbereitetes Motiv weiter zum Hauptsatz in Hmoll leitet. —

Bald wird zu gleichem Zwecke nach Beendigung des Schlusssatz ein zuvor dagewesenes Motiv ergriffen und mit demselben ein Gang gebildet. So könnten wir vom vorletzten Takt in No. 227 auf das letzte Gangmotitiv zurückkommen und damit weiter arbeiten, —

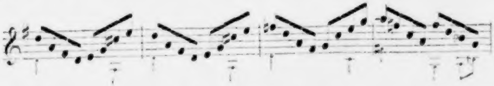
278





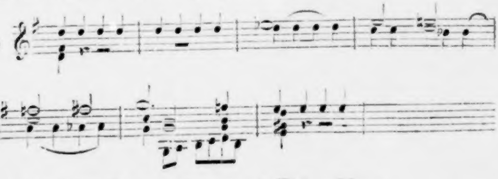
oder wir könnten auf ein noch früheres Motiv zurückgehen, das mit dem letzten des Schlusssatzes besser zusammenhängt, —

279



oder wir wüssten selbst einem anscheinend ungünstigern Motiv (aus dem vierzehnten Takt) eine geeignete Seite abzugewinnen, —

280



und jeden dieser Gänge an das gesetzte Ziel zu führen.

Bald endlich wird geradezu ein neues, dem bisherigen wenigstens nicht ganz widersprechendes Motiv ergriffen und zum Gange benutzt, — freilich nicht mit jener Innigkeit und Kraft, die aus der einheitsvollen Durchführung eines oder weniger Hauptmomente gewonnen werden können, und nur dann am ersten Orte, wenn es eines erfrischenden Gegensatzes gegen die frühern einstweilen ermüdeten Motive bedarf oder eine besondere Intention des Komponisten den Wechsel gebietet. Ein kleines Beispiel hierzu, das jedoch einen Orgelpunkt auf dem schon vorhandenen Halteton, keinen eigentlichen und freiern Gang bietet, findet sich in No. 231; der ganze Gegenstand ist zu einfach und bei frühern Anlässen schon zu genügend erläutert, als dass ihm hiermit nicht genug geschehen wäre.

Siebenter Abschnitt.

Nachträge über die Ausarbeitung des zweiten Theils.

Da die Einleitung des zweiten Theils mit der weitern Ausführung desselben ein unzertrenntes Ganze bildet: so ist, eingedenk der praktischen Tendenz und Methode des ganzen Lehrbuches, gleich bei den verschiednen Weisen der Einführung in den zweiten Theil auch dessen weiterer Verfolg gezeigt worden.

Hierbei musste jedoch das Augenmerk zunächst auf die Einführung gerichtet und das Weitere auf dem kürzesten und einfachsten Wege beseitigt werden, so dass daraus zwar zu wiederholten Malen der volle Anblick des zweiten Theils gewonnen wurde, wenn auch nicht der ganze Reichthum seiner Gestaltungen aufgewiesen werden konnte.

Unter diesen Umständen bedarf es zunächst einiger nachträglichen Winke über die Ausarbeitung des zweiten Theils, die sich jedoch mit wenig Worten geben lassen.

Zuvörderst also versteht sich

1.

von selbst, dass alle Momente, die wir im zweiten Theil aufgewiesen haben, in grösserer Fülle und Ausdehnung auftreten können als im Lehrbuche, wo des Raumes wegen die beschränkteste Ausführung, wenn sie nur die Sache in das gehörige Licht stellt, vor jeder weitern und reichern den Vorzug haben muss. Besonders wird es für die Gänge und Orgelpunkte meist einer weitern Ausführung bedürfen, als der hier gegebnen: unsre Beispiele werden aber hoffentlich genügen, da nach allem Vorangeschickten nichts leichter ist, als einen bereits angeknüpften Gang oder Orgelpunkt weiter zu führen. Wie weit übrigens gegangen werden soll, muss in jedem einzelnen Fall nach der besondern Tendenz desselben entschieden werden; es lässt sich im Allgemeinen nur das rathen: dass man, — wenn nicht besondre Gründe (die aus dem Inhalt und der Stimmung der Komposition sich ergeben) ein Andres fodern, — wohl thut, den verschiednen Partien ein gewisses Ebenmaass oder Gleichgewicht gegen einander zu ertheilen, so dass der zweite Theil ungefähr eben so lang sei, als der erste, die Partie des wiederkehrenden Haupt- oder Seitensatzes ungefähr der vorangehenden oder nachfolgenden Gangmasse gleiche u. s. w.

Dieses Ebenmaass der Gestaltung ist der Ausdruck des ebenmässigen Antheils und Ueberblicks, der im Komponisten für alle Partien seiner Schöpfung walten soll und ruft das Wohlgefühl des allgerechten und sichern Waltens auch im Hörer hervor, wenn gleich dieser nicht berufen ist, nachzurechnen, vielleicht von dem ganzen Organismus, der ihn erfreut und fördert, gar kein helleres Bewusstsein hat. — Nur darf das Streben nach solchem Ebenmaass nie in ein ängstliches Nachrechnen und Auszählen der Takte, zumal während der Komposition, ausarten; dies würde der Tod jeder künstlerischen Regung sein. Haben wir doch schon bei der Liedkomposition (Th. II. S. 28) also in viel engerm und übersichtlicherm Raume längst den Fortschritt vom Gleichmaass zum Ebenmaass gethan und uns überzeugt, dass es des erstern für das Wohlgefühl und die Vernünftigkeit des letztern nicht bedarf. Wenn wir schon damals gegen vier Takte mit fünf, sechs u. s. w. auftreten durften, so kann es jetzt in so viel umfassendern und mannigfaltigern Zusammensetzungen noch weniger auf einige Takte zu viel oder zu wenig ankommen.

Wir wissen ferner schon seit dem ersten Auftreten der Polyphonie (Th. II. S. 59), dass Gänge und Sätze eben sowohl polyphon als homophon gebildet oder ausgeführt werden können. Daher versteht sich

2.

von selbst, dass auch in der Sonatenform und namentlich in den den zweiten Theil bildenden Durchführungen schon dagewesener Sätze und Gangmotive von der Polyphonie der ausgedehnteste Gebrauch gemacht werden kann. Durch sie vermögen wir bekanntlich einem Satze ganz neue Bedeutung zu ertheilen, namentlich durch die Formen der Umkehrung (Th. II. S. 398) einem bekannten Satz einen ganz neuen Gesichtspunkt abzugewinnen und dem Ganzen bei allem Wechsel der Gestaltung eine Einheit und Festigkeit zu verleihen, die in grössern Ausführungen kaum anders, als mit den Formen der Polyphonie zu erlangen ist. — Auch hierüber bedarf es nach den Uebungen des zweiten Theils keiner weitern Anleitung; die vorstehenden Beispiele für den zweiten Theil der Sonate enthalten zwar nur sehr geringe, aber doch genügende Andeutungen.

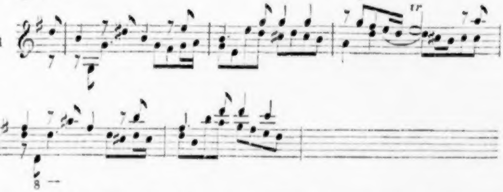
Hieraus folgt nun sogleich weiter, dass

3.

auch von der Fugenform in der Ausführung des zweiten Theils Gebrauch gemacht werden kann. Es ist aber klar, dass hier keine förmliche und selbständige Fuge, sondern nur eine Benutzung ihrer Form für einen besondern Theil des Ganzen statthaben kann.

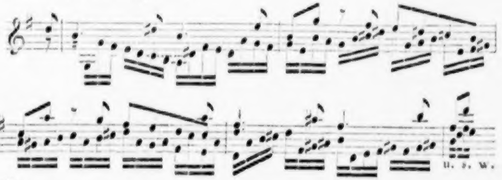
Das Thema der Fuge kann natürlich weder der Haupt- noch der Seitensatz sein; es muss aus Motiven des einen oder des andern zunächst wohl aus dem Anfange gebildet werden. In den meisten Fällen dürfte die Wahl hier auf den Hauptsatz fallen, da derselbe aus schon bekannten Gründen die energischste für Fugenarbeit zusagendste Gestaltung zu haben pflegt. Doch kann hieraus keine Regel gefolgert werden; sehr oft ist der Seitensatz für die Bildung des Fugenthemas geeigneter, oder im Verlauf des zweiten Theils für die Stimmung des Komponisten gelegner. Der Hauptsatz unsers Uebungsstückes (No. 225) würde z. B. für ein Fugenthema keinen günstigen Stoff bieten, — man müsste denn zu einem Doppelthema und der Form der Doppelfuge, —

281



oder sogleich bei der Einführung des Themas zu einem Gegensatze (continuo oder Kontrapunkt)

282



greifen.

Ein so gebildetes Thema wird meistens nur einmal, wenn auch übervollständig, oder zweimal schnell hintereinander durchgeführt und dann wird, wie in der Fuge, also in der Weise der Zwischensätze weitergearbeitet bis zum Orgelpunkt, der — mit oder ohne Wiederkehr des Thema's — zum dritten Theil führt. Bei der Bedeutsamkeit der Fugenarbeit wird gewöhnlich der gewichtigste Ton, — die Unterdominante, — zum Sitz des Fugato gewählt und nach demselben nicht noch auf andre Sätze, sondern wie gesagt gleich zum dritten Theil übergegangen, oder auch der zweite Theil ausschliesslich der Fugen-Arbeit gewidmet; doch kann hieraus keine Regel gebildet, vielmehr in jedem einzelnen Falle nur nach den obwaltenden Verhältnissen entschieden werden.

Auch hier bedarf es keiner fernern Anweisung. Das einzige allenfalls Neue ist die Herausbildung oder Hervorhebung des Fugenthemas aus einem Satze, der in seiner ursprünglichen Beschaffenheit nichts weniger als zu einem solchen geeignet ist. Auch dies meinen wir durch die vorstehenden Beispiele (No. 281 und 282) an einem besonders ungünstigen Falle genügend angedeutet zu haben. Wie wir einst (Th. II, S. 226) aus unzulänglichen Anfängen immer befriedigendere mannigfaltige Fugenthemate herausgebildet haben: so kommt es hier allein darauf an, einen liedförmigen oder doch für ein Fugenthema zu weit ausgedehnten und sonst ungeeigneten Satz auf seinen Kern zurückzudrängen und diesen fugenmässig auszugestalten.

Zuletzt ist

4.

noch zu erwähnen, dass bisweilen der zweite Theil nicht blos durch Fortführung des Schlusssatzes eingeleitet, sondern ausschliesslich der Durchführung desselben gewidmet wird. Dies geschieht, wenn der Schlusssatz dem Komponisten vorzugsweises fesselndes Interesse abgewinnt, Haupt- und Seitensatz dagegen ihrer Beschaffenheit nach, — z. B. wenn sie einen in mannigfacher Weise wiederholten Kernsatz enthalten und schon bei ihrem ersten Auftreten genügend vielseitig gezeigt worden sind, — einer weitern Durcharbeitung weniger bedürfen. Auch hier bedarf es keiner weitern Anleitung. Wer überhaupt einen Satz durchzuführen versteht, — und dafür genügen die vorangeschickten Bemerkungen, — dem kann es gleichviel gelten, ob der durchzuführende Satz ursprünglich ein Schlusssatz war, oder ein andrer.

Uebrigens darf man wohl den Fall als einen Ausnahmsfall betrachten, da er das Hauptgewicht auf einen Nebensatz statt auf eines der Hauptstücke (Haupt- und Seitensatz) wendet.

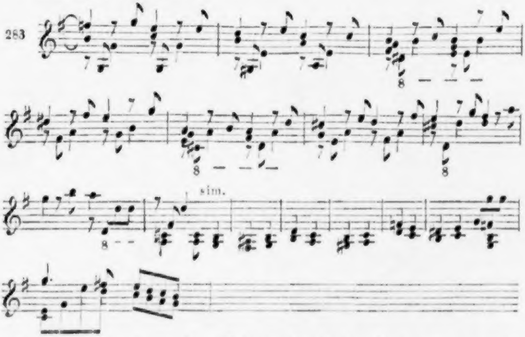
Achter Abschnitt.

Der dritte Theil der Sonatenform.

Ueber die Bildung des dritten Theils in der Sonatenform ist nach dem bei der fünften Rondoform (S. 187) und im dritten Abschnitt von der Sonate (S. 212) Gesagten nur Weniges nachzutragen, da derselbe im Wesentlichen ganz wie der dritte Theil jener Rondoform gestaltet wird.

Er beginnt mit dem Hauptsatze, der vollständig wiederholt, auch wohl an irgend einem besonders geeigneten Punkte verändert, vielleicht, — besonders, wenn sich der zweite Theil mehr mit dem Seiten- oder Schlusssatze beschäftigt hat, — weiter ausgeführt wird. So könnte unser Hauptsatz vom zweiten Takt in No. 226 an sich auf die Unterdominante Moll (c—es—g) wenden und dann vom vierten Takte so weiter geführt werden,

283



und dann wie vom zwölften Takt in No. 226 zu Ende gehen, angenommen, dass dieser Satz uns besonders anzöge und im zweiten Theil übergangen worden wäre.

Nach dem Hauptsatze folgt, wie wir bereits wissen, der Seitensatz und zwar im Hauptlone, zu dessen entschiednerer Einführung bekanntlich die Berührung der Tonarten von Unter- und Oberdominante (vergl. No. 213 und 259) dient. Die Berührung der erstern kann leicht abgefertigt, ja allenfalls ganz unterlassen werden, wenn diese Tonart im zweiten Theile mit Gewicht hervorgehoben worden.

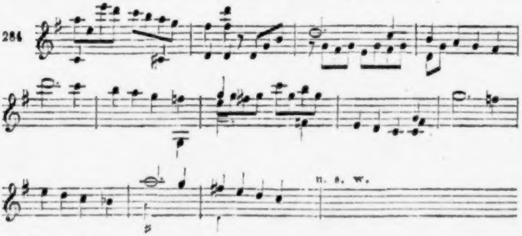
Diese Modulation nun macht sich nach den besondern Umständen jedes einzelnen Tonstückes verschieden.

In den meisten Fällen findet sie mittels einer gangartigen Fortführung des Hauptsatzes in derselben statt; so ist in No. 259 geschehen; dasselbe kann auf die mannigfachste Weise ausgeführt werden.

Bisweilen, wenn der Hauptsatz fest abgeschlossen worden, wird noch ein besondrer Gang oder eine Satzkette angehängt und in dieser — wie im ersten Theil die Modulation in die Dominante der Dominante — so im dritten die in die Unterdominante bewerkstelligt; die folgende Abtheilung wird uns dazu Beispiele liefern.

Bisweilen kann es angemessen erscheinen, den Seitensatz erst leicht einzuführen, dann aber mit ihm selber nach der Unterdominante und hierauf wieder zurück über die Oberdominante in den Hauptton zu moduliren. Hätte z. B. in unserm Modell der Hauptsatz vermöge des zweiten Theils ein grösseres Gewicht und entschiednere, kräftigere Haltung gewonnen: so könnte die Abschliessung, die ihm in den vier letzten Takten von No. 226, — oder die weitere Ausführung, die ihm in No. 257 und 259 gegeben worden, unangemessen erscheinen und dafür im dritten Theil vom dreizehnten Takte von No. 226 gleich ohne Weiteres in den Seitensatz gegangen, hier aber die Modulation in die Unterdominante und der Rückgang in den Hauptton —

284

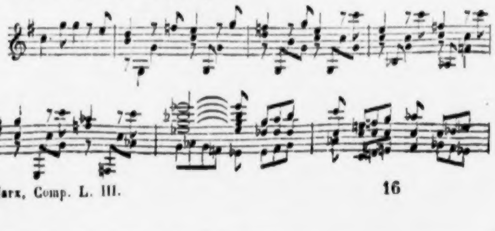


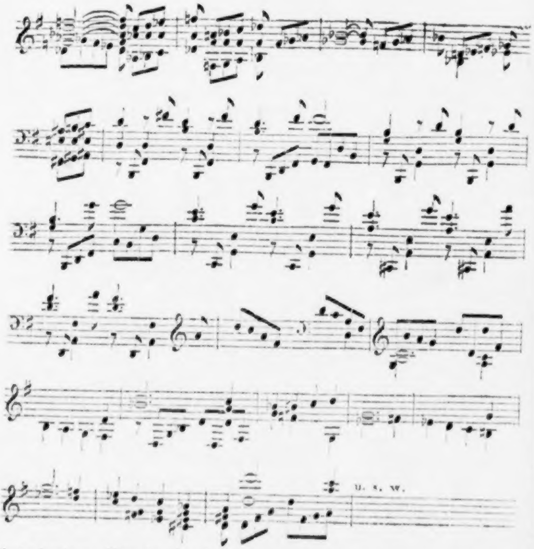
gelenkt werden.

Bisweilen kann diese Stelle zu einer nochmaligen Durcharbeitung des Hauptsatzes oder seiner Motive, — gleichsam als Nachtrag zum zweiten Theil, — benutzt werden, wenn der Hauptsatz besonders wichtig oder ergiebig erscheint, oder wenn er im zweiten Theil nicht zur Erörterung gekommen ist.

Hätten wir also in unserer Modell-Arbeit den Hauptsatz im zweiten Theil gar nicht, sondern dafür den Seiten- oder Schlusssatz mit Fülle durchgeführt: so würde die gleiche Berechtigung des Hauptsatzes uns auffodern, auch ihn irgendwo noch ausführlicher zur Sprache zu bringen. Hierzu wäre nun der Punkt, wo er im dritten Theil wieder aufgeführt und die Nothwendigkeit einer weitern Modulation ohnehin vorhanden ist, zunächst geeignet. Wir könnten den dritten Theil mit der Wiederholung von No. 225 beginnen und vom vierten Takte von No. 226 an bis in den Seitensatz so —

285





fortschreiten. Hier ist durch die Abwendung von der ursprünglichen Weise des Hauptsatzes nicht blos eine Erweiterung, sondern auch gleichsam eine abermalige Aufführung desselben (in H moll, im zwölften Takt anhebend) gewonnen worden. Erst von dieser aus wird nun über Unter- und Oberdominante in den Hauptton zurück zum Seitensatze gegangen.

Die Folge dieser neuen Aus- oder Durchführung kann dann, wie das obige Beispiel andeutet, eine ähnliche Digression in der Ausführung des Seitensatzes sein.

Endlich kann auch der Schlusssatz oder der vorhergehende Gang erweitert oder ein Anhang zugefügt werden, der dann zunächst die Bestimmung hätte, den Hauptsatz noch einmal zur Geltung zu bringen. Alle diese Erweiterungen gehören nicht zum Wesen der Form, sind nicht nothwendig, können also (wie wir bei ähnlichen Zusätzen zur Rondoform S. 178 gesehen) leicht zur Ueberlast werden. Es ist daher in jedem einzelnen Falle wohl zu erwägen, ob Anlass zu solchen Erweiterungen vorhanden, ob die Sätze der mehrmaligen An- und Ausführung bedürftig und werth — und ob die abermaligen Ausführungen im dritten Theil durch ihre Bedeutung ihr Dasein rechtfertigen. *)

Neunter Abschnitt.

Die Sonatenform in langsamer Bewegung.

Die Rondoformen haben uns, aus der langsamen Bewegung ansteigend, zur schnellen Bewegung geführt; dem Prinzip der letztern haben wir die Sonatenform am gemässesten befunden. Dies schliesst aber nicht aus, dass dieselbe Form nicht auch für Tonsätze langsamer Bewegung zugänglich wäre, da ja die Sonatenform wie jede andre auch ihre stehenden Momente hat, so gut wie umgekehrt die Rondoformen, — selbst die ersten, — ihre Bewegungspartie.

Das Prinzip der Stabilität spricht sich im Rondo (S. 220) vornehmlich darin aus, dass der eine Hauptsatz feststehender Mittelpunkt der ganzen Komposition ist, auf den immer wieder zurückgekommen werden muss, namentlich am Schlusse, nach Abfertigung der Seitensätze. Das Prinzip der Bewegung äusserte sich (schon in den höhern Rondoformen und dann) in der Sonatenform zunächst darin, dass man nicht bei dem einen Hauptsatze stehen blieb, sondern zwischen ihm und dem Seitensatze hin und her ging, daher mit dem Hauptsatze zwar den Anfang machte, mit dem Seitensatz dagegen (abgesehen von einem etwaigen Schlusssatz oder Anhang) endete.

Hierin spricht sich vor allem ein erhöhter Antheil am Seitensatz aus, den man nach seiner einmaligen Aufführung nicht für immer aufgeben mag.

Nun ist aber leicht begreiflich, dass ein solcher erhöhter Antheil ebensowohl bei einem Tonstück erwachen kann, das nach seinem sonstigen Inhalt dem Prinzip der langsamen Bewegung, also eher den Rondoformen angehörig wäre. Dann würde diese Konstruktion (der wir beispielsweis die nächsten Modulationspunkte beifügen,)

HS. —	SS. —	HS. —	SS.
C dur	G dur	C dur	C dur

entstehen, — das heisst: eine Sonatenform, wenn auch in gedrängtester Fassung.

Hiermit ist nun sogleich die ganze Lehre für die Sonatenform in langsamer Bewegung begründet.

Dem Prinzip der langsamen Bewegung — und schon der äusserlichen Rücksicht auf die längere Dauer langsam fortschreitender Kom-

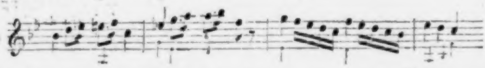
---

*) Hierzu der Anhang E.

position gemäss wird hier die Sonatenform sich in engern Schranken halten; sie wird vor allem ihre eigentlichen Bewegungspartien, die Gänge und besonders den zweiten Theil, entweder aufgeben oder doch beschränken; auch die Sätze werden sich nur einfacher und beschränkter entwickeln. — Da hiernach nichts Neues aufzuweisen ist, so genügen statt des Vorarbeitens einige Beispiele aus allgemein zugänglichen Werken.

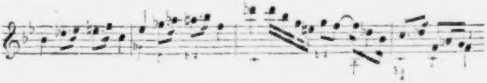
Erstes; das Adagio aus Mozarts Fdur-Sonate, der dritten aus dem ersten Hefte der gesammelten Werke. — Der Hauptsatz tritt mit einem regelmässigen Vordersatz auf, —

286*)



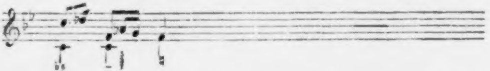
wiederholt sich dann in Moll und schliesst mit einem vollkommnen Ganzschluss

287



auf der Dominante in Moll. Hier tritt sofort der Seitensatz — aber ganz normal in Dur — auf, wird durch Wiederholung und Anhang befriedigend ausgebildet und zieht einen kleinen Schlusssatz nach sich, der aber zugleich den Orgelpunkt auf der jetzigen Tonika (Dominante des Hauptons) bildet. Dann folgt sofort die Wiederholung des Hauptsatzes (mit unwesentlichen Veränderungen und Verzierungen) mit seinem Schluss in der Tonart der Dominante, — diesmal Dur, —

288

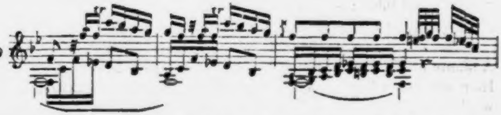


und nun schliesst sich, indem diesmal F als blosse Dominante des Hauptons aufgefasst wird, mit einfacher Rückwendung nach B dur der Seiten- und Schlusssatz an.

Hier haben wir nun alle Bestandtheile der Sonate beisammen; nur fehlt vor allem der mittlere Theil und der Rückschritt vom Schluss des Hauptsatzes in den Haupton macht sich ebenfalls mehr nach der Weise der Sonatinenform. Ferner ist die Modulation zwischen Haupt- und Seitensatz dem erstern einverleibt und damit der besondre Gang zwischen beiden erspart; dessgleichen sind, abermals mit Uebergehung eines Zwischengangs, Schlusssatz und Orgelpunkt

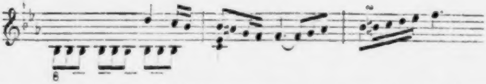
---

*) Blosser Auszug; das Original ist reicher, zierlicher ausgeführt.

289 

zusammengefallen. Endlich sind auch alle Räume beschränkt; der Hauptsatz hat **acht**, der Seitensatz mit seiner Fortbewegung und dem Schlusssatze **zwölf**, das ganze Tonstück mithin **vierzig** Takte.

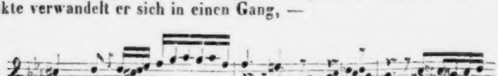
Zweites Beispiel: das Adagio aus **Beethovens** Bdur-Sonate, Op. 22. — Der **Hauptsatz** schliesst vollkommen im neunten Takt im Hauptton (Esdur) ab und erhält dann noch einen Anhang von vier Takten, ebenfalls mit vollkommnem Abschluss. An diesen Anhang wird nun ein Gang von vier Takten über Fdur in die Dominante geknüpft und hier, also in Bdur, der Seitensatz eingeführt. Dieser beschränkt sich auf ein Sätzchen, —

290 

das unmittelbar (mit innern Veränderungen, ohne Einfluss auf die Konstruktion im Ganzen) wiederholt, mit einem kleinen Anhang (an den vorherigen Gang erinnernd) befestigt wird und einen eben so kleinen Gang und Schlusssatz nach sich zieht.

Hier haben wir nun einen vollständigen ersten Theil (Hauptsatz, Gang mit der normalen Modulation über die zweite Dominante in die Dominante des Hauptlons, Seitensatz, Gang und Schlusssatz) vor uns; allein in den Raum von **dreissig** Takten zusammengedrängt, ungeachtet der festen und sättigenden Ausbildung des Hauptsatzes.

Nun bildet sich aus dem Hauptmotiv des Hauptsatzes ein zweiter Theil. Nach dem Schlusse des ersten in B ergreift der Bass g zunächst als neuen Grundton zu dem vorherigen b; es wird aber dann der Dominantakkord von Cmoll darauf gebaut und hier, also in der Parallele des Hauptlons, der Hauptsatz eingeführt. Schon im vierten Takte verwandelt er sich in einen Gang, —

291 

der von Unterdominante zu Unterdominante nach Asmoll sinkt, dann über Esmoll auf die Dominante B und mit einem Orgelpunkte zum dritten Theil führt; dieser wird ganz normal dem ersten nachgebildet. Der zweite Theil hat sechszehn, der dritte einunddreissig Takte.

Als drittes Beispiel diene das anmuth- und empfindungsvolle Andante in Mozarts A moll-Sonate, der fünften des ersten Hefts. — Hier schliessen Haupt- und Seitensatz im ersten und dritten Theile wieder in der Weise der Sonatinenform aneinander. Der zweite Theil hebt in der Dominante (in der Seiten- und Schlusssatz des ersten Theils gestanden) mit einer leisen Erinnerung an den Hauptsatz an, bringt aber dann ganz neue Motive zur Ausführung, bis endlich der dritte Theil die Einheit des Ganzen wieder befestigt. — Man könnte zweifelhaft sein, ob nicht hier ein Rondo fünfter Form vorläge, wäre nicht jene Erinnerung an den Hauptsatz gegeben und der weitere Inhalt bis zum dritten Theil gänzlich gangartiger Natur. Nur die ersten sechs Takte, — eben die an den Hauptsatz anknüpfenden, — bilden einen Satz, der aber unmöglich als zweiter Seitensatz in der fünften Rondoform (S. 186) genügen könnte. Zudem ist uns die Weise Mozarts, von Erfindung zu Erfindung lieblich zu schwärmen (S. 212) schon bekannt. Sie hat ihr gutes Recht, wenngleich ihr die Vertiefung Beethovenscher Konzeptionen abgeht, die dann wieder an andern Orten auch jenem reichgesegneten Geiste vergönnt war.

Fünfte Abtheilung.

Nähere Erörterung der Sonatenform.

In der vorigen Abtheilung kam es darauf an, auf dem geradesten Weg in den Besitz einer Form einzuführen, deren Wichtigkeit sich immer mehr herausstellen wird, je weiter wir vordringen. Bei diesem raschen Gang konnte aber unmöglich eine vollgenügende Erkenntniss gewonnen werden; es würde auch dem Grundprinzip einer wahren Kunstlehre (die sich hierin von einer rein oder vorzugsweis wissenschaftlichen Lehre wesentlich unterscheidet) zuwider gewesen sein, hätten wir eher auf erschöpfende Einsicht, als darauf denken wollen, den Jünger auf dem kürzesten Wege wieder zu Bilden und Schaffen zu führen. Daher hielten wir fast ausschliesslich an einem einzigen, nach den verschiednen Seiten hingewendeten Modell fest.

Nunmehr liegt uns die nähere Erörterung und zugleich der Nachweis an Werken der Meister ob. Indem sich so zu den vorläufig bethätigten Grundsätzen die Erfahrung an den Werken Andrer knüpft, wird Erkenntniss und Thatkraft gleichmässig und ungetrennt reifen, wird jene nicht zu einem abstrakten, für den Künstler todten und tödtenden Wissen, diese nicht zu einer blos empirischen Nachahmerei (die stets Einseitigkeit und Manier droht) umschlagen können.

Erster Abschnitt.

Der Hauptsatz.

Vom Inhalt des Hauptsatzes aus wird nicht blos die Form im Allgemeinen, sondern auch die besondre Weise ihrer Ausführung und zunächst der weitere Fortgang bis zum Eintritte des Seitensatzes, [illegible] wie die Weise des letztern bestimmt. Aehnliche Bedeutung hatte der Hauptsatz schon in den Rondoformen, auf deren Erkenntniss wir hier weiter bauen können.

In den ersten Rondoformen fanden wir die Hauptsätze meist oder oft in zwei- oder dreitheiliger Liedesgestalt; allein schon in der vierten, noch mehr in der fünften Rondoform hatten wir Ursach, beweglichere Gestaltung vorzuziehn.

Dies ist auch bei der Sonatenform der Fall. Diese Form kann den Hauptsatz eben so oft — und nach Belieben noch öfter aufstellen, als irgend eine Rondoform. Aber sie versetzt, verwandelt ihn, verschmilzt ihn mit den übrigen Partien des Tonstücks mehr zu einem innig einigen

Ganzen; sie lässt ihn nicht stehen, wie im Rondo geschieht, sondern bringt ihn in Bewegung, nach andern Tonarten, zu andern Sätzen und Gängen hin. Daher ist hier die zwei- und dreitheilige Liedform viel zu festabgeschlossen und stetig; man wird sie nie, oder nur in seltnen Fällen (dem Verfasser ist keiner erinnerlich) angewendet und anwendbar finden.

Die Sonate liebt vielmehr, ihrem Hauptgedanken

A. *die Satzform*

zu geben. Allein diese engste aller abschliessenden Formen würde, für den Hauptgedanken eines grössern und inhaltreichen Tonstückes angewendet, zu wenig Gewicht haben. Daher wird es Bedürfniss,

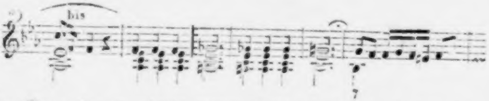
1) den Satz innerlich zu erweitern

und

2) durch Wiederholung zu befestigen.

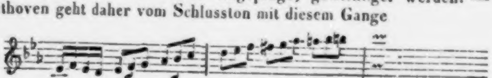
So verfährt Beethoven in seiner geistreichen Es dur - Sonate Op. 29 oder 31. Dies

*)

292 

ist der Satz, der ihm als Hauptsatz, mithin als Hauptgedanke seines ganzen Tonstückes dient. So eng begränzt er für diese Bestimmung erscheint, so wollen wir doch nicht übersehen, dass er schon für sich als Satz einen ungewöhnlich reichen Inhalt hat; der erste Takt wird wiederholt; das nächste Motiv (das in den beiden folgenden Takten enthaltne) wird wiederholt und vorwärts geführt; das Ganze hat eine Ausdehnung von acht Takten und umfasst mindestens drei verschiedne Motive, den siebenten Takt für Eins gerechnet. — Nicht also jeder Satz, nicht der Satz auf seiner untersten Stufe, sondern der entwickeltere und damit bereicherte erscheint für unsern Zweck geeignet. Wie aber ein solcher Satz sich bildet, wird aus Th. II, S. 19 u. f. als bekannt vorausgesetzt.

Dieser Satz nun muss nach seiner wichtigen Bestimmung und nach dem Reichthum seines Inhalts eingeprägt, gewichtiger werden. — Beethoven geht daher vom Schlusston mit diesem Gange

293 

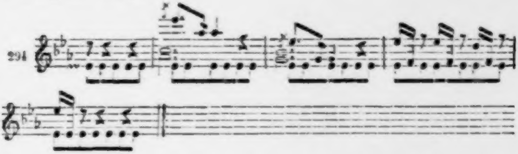
---

*) Hier und in den meisten folgenden Beispielen können und müssen Auszüge und allerlei Abkürzungen und Andeutungen genügen.

weiter und wiederholt seinen Satz; hierbei wird der erste Takt, wie No. 293 andeutet, in der Höhe, der zweite (die Wiederholung des ersten) eine Oktav tiefer, die beiden folgenden noch eine Oktav tiefer, die beiden nächsten zwei Oktaven höher, die letzten auf der alten Stelle (wie No. 292, eine Oktav unter den vorhergehenden) genommen; so dass das Ganze, auf und abschwebend um seinen ursprünglichen Standpunkt, sogleich jene Beweglichkeit annimmt, die die Sonatenform (S. 220) karakterisirt.

Aber hiermit noch nicht befriedigt ergreift der Komponist nun sein erstes Motiv, bildet daraus abermals einen Satz, — gleichsam einen Anhang zum vorigen, —

294

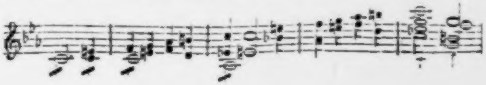


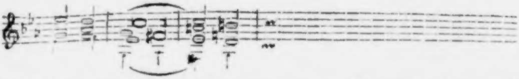
und wiederholt auch diesen. So hat sich der eine Satz (No. 294 zu No. 292 gerechnet) schon jetzt über 25 Takte ausgebreitet, seinen Inhalt zugleich eingeprägt und doch beweglicher, fortschreitender erwiesen, als die mehrtheilige Liedform oder selbst die Periode gekonnt hätte; die Beweglichkeit liegt in den mehrmaligen Abschlüssen und in der steten Verwandlung desselben Inhalts; Eins nach dem Andern wird abgethan und das Wiederkehrende neu gestaltet. Und nach alle dem werden wir weiterhin erfahren müssen, dass der Komponist seinen Satz noch nicht losgelassen hat.

Uebrigens ist unser Beispiel als solches nicht ganz ohne Zweifel. Die in No. 294 aufgewiesne Bildung ist zwar durchaus dem Hauptmotiv des eigentlichen Satzes (in No. 292) entsprossen und durfte in sofern ein blosser Anhang genannt werden; allein sie kann ebensowohl als ein für sich bestehender Satz gelten. Will man der letztern Auffassung beipflichten, so würde der Fall nicht in diese erste, sondern in die letzte Kategorie, die wir unter E zu besprechen haben werden, gehören.

Ein schärfer ausgeprägtes, — wenn gleich ebenfalls nicht ausser allem Zweifel stehendes Beispiel bietet Beethovens *Sonate pathetique*, Op. 13. Der Hauptgedanke —

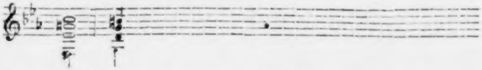
295





ist ein breit ausgelegter, im Hauptton ganz abschliessender Satz. Auf dem Schlusstone wird derselbe bis zum achten Takte wiederholt, da aber kurz in die Dominante gewendet.

296



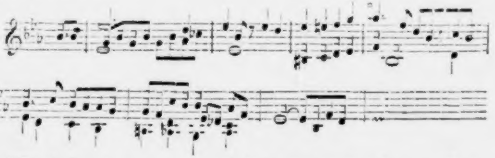
Es ist ein Uebergang in die Tonart der Dominante und ein Ganzschluss; aber so flüchtig gehalten, dass man ihm nur die Wirkung eines Halbschlusses beimessen dürfte. — Was diesen Fall einigermassen zweideutig macht, wird später zur Sprache kommen.

Bei den Vorzügen, die sich schon hier für die Sonatenform am Satze zeigen, ist klar, dass der letztere für den Hauptsatz günstiger und befriedigender befunden wird, als

B. *die Periode.*

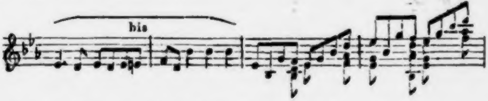
Beobachten wir eine solche, die Dusseks Esdur-Sonate Op. 75 als Hauptsatz dient.

297



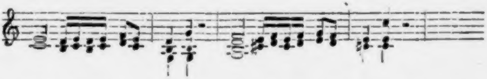
Wir finden (was uns schon bei der ersten Anschauung dieser Form, Th. I, S. 28, einleuchtend geworden) den Gedanken durch die gleichmässige Bildung von Vorder- und Nachsatz, so wie durch die beiden einander entsprechenden Schlüsse (der letzte Dreiklang des Vordersatzes bei * ist durch den folgerechten Fortgang der Melodie zu einem Dominantakkord erweitert) so sicher und befriedigend abgeschlossen, dass in ihm selber gar kein Trieb zum weitern Fortschreiten liegt. Und man beherzige, dass dies nicht etwa in dem mindern Interesse, das uns sein Inhalt in Vergleich mit dem Beethovenschen vielleicht erweckt, sondern eben nur in der abschliessenden Form seinen Grund hat.

Daher findet nun auch der Komponist (dem denn doch sein Gedanke werth gewesen sein muss, er hätt' ihn sonst nicht festgehalten) keinen Anlass, aus ihm etwas zu entwickeln, ihn weiter zu führen oder zu wiederholen, sondern er fügt ihm einen Anhang, gewissermassen einen Schlusssatz zu, —

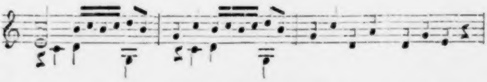
298


der zuletzt anfängt zu gehen, dann aber doch nicht weiter führt.

In gleicher Lage befindet sich Beethoven in seiner Cdur-Sonate Op. 2, an der man lebendige Bewegung so wenig wie inneres Interesse vermissen wird. Der Hauptsatz hat, wenn auch in gedrängtester Kürze, Periodenform, —

299


führt daher auch nicht weiter. Es wird daher ein neuer Satz — und zwar aus demselben Motiv heraus, gleichsam ein Anhang, —

300


gebildet, mit Versetzung der Melodie in den Bass wiederholt und — abermals geschlossen. Weiter konnte dieser Satz auch nicht führen, da sein Interesse schon in ihm und der Periode, aus der er als Anhang hervorgeht, erschöpft ist.

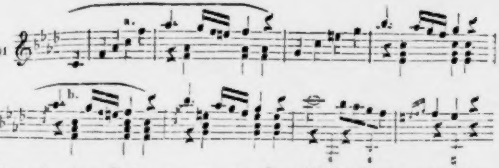
Hieraus begreift sich nun eine Wendung, die überaus häufig genommen wird. Der Satz für sich ist meist zu unbefriedigend, die Periode zu abschliessend und zwar — wie wir längst erkannt — durch den Abschluss des Nachsatzes, der durch den Vordersatzschluss vorbereitet und verstärkt ist. Es kommt also darauf an, die Vortheile des Satzes und der Periode zu vereinen und dies geschieht durch

C. *die Periode mit aufgelöstem Nachsatz;*

es wird nämlich ein regelmässiger Vordersatz gebildet, der Nachsatz aus den Motiven desselben begonnen, dann aber nicht zum periodischen Abschlusse gebracht, sondern gangartig weiter geführt zum Seitensatze. Hierbei wird aber der Vordersatz, als eigentlicher und alleiniger Kern der Hauptpartie in genügender Fülle aufgestellt. Betrachten wir einige Beispiele von Beethoven.

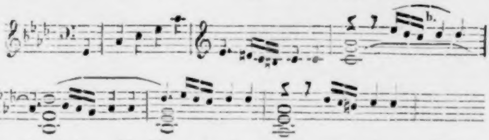
Das erste nehmen wir aus der kleinen Fmoll-Sonate, Op. 2. Hier —

301



haben wir einen Satz vor uns, aus dem sich die Hauptpartie bilden wird, und zwar einen Vordersatz, da der Schluss auf die Dominante fällt *). Der Nachsatz hebt mit dem Hauptmotiv (a in No. 301) an, spielt sich mit dem zweiten Motiv (b in No. 301) weiter,

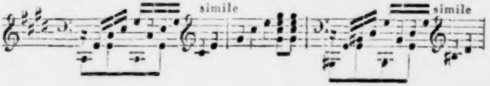
303



findet aber keinen Abschluss, sondern läuft gangartig zum Seitensatze hin.

Ein zweites Beispiel giebt der Hauptsatz des Finale der Cismoll-Sonate, Op. 27. Er setzt so —

304

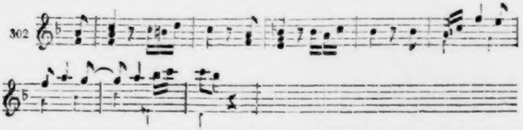


---

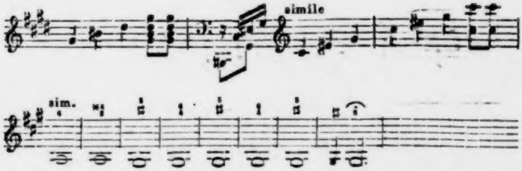
*) Allerdings weicht die Modulation einigermassen ab; zwischen den tonischen und Dominant-Dreiklang schiebt sich in der zweiten Hälfte des siebenten Takts der Sextakkord b — des — g; man hätte b — des — f erwarten sollen (den Schlussfall von der Unter- in die Oberdominante) wäre nicht die Folge der zwei Sextakkorde fliessender gewesen.

So wird der Vordersatz einer sonst regelmässigen Periode, die der lieblichen Fdur-Sonate von Beethoven (Op. 10) als Hauptsatz dient, —

302



durch den unhemmbaren Zug der Melodie zu einem Schluss in die Unterdominante gelenkt, während im Uebrigen (die vier ersten Takte sind Vorspiele — Th. II, S. 30 — die vier folgenden Vordersatz der Periode) die periodische Form klar hervortritt.



ein (nicht einmal die Bezifferung ist zuletzt genau, nur das Nöthigste sollte angedeutet werden) endet also mit einem Halbschluss, — oder einem Schluss in der Tonart der Dominante, der aber nur die Bedeutung eines Halbschlusses hat, — stellt sich mithin als ein Vordersatz dar. In der That wollte sich nun auch ein Nachsatz bilden; es wird wieder mit dem Hauptmotiv (dem Abschnitte Takt 1 und 2 in No. 304) eingesetzt. Allein der Nachsatz führt gangartig zum Seitensatz in Gis-moll (also Dominante Moll für Parallele Dur) statt sich und die ganze Periode fest zu schliessen.

Dergleichen Gebilde vereinen die Beweglichkeit, die ein kurz abbrechender und dann wiederholter oder veränderter Satz bietet, mit der innerlichen Zusammengehörigkeit und Abgeschlossenheit einer Periode. Der Vordersatz No. 301 mit dem Nachsatz No. 303, der Vordersatz No. 304 mit seinem Nachsatze sind zusammengehöriger, als selbst die Sätze No. 292 und 294, obgleich diese aus ein und demselben Motiv hervorgegangen. Dabei sind sie verhältnissmässig kurz abgefertigt und — vermeiden die Einförmigkeit mehrmaliger Schlussfälle gleicher Art; No. 292 schliesst auf Es, die Wiederholung ebenfalls, der Nachsatz No. 294 dessgleichen; No. 301 schliesst auf der Dominante c, der Nachsatz No. 303 führt nach As und wird noch weiter, nach Es gehen, ehe der Seitensatz in As eintritt.

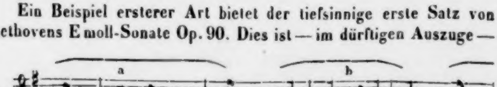
Aehnliche Vortheile bietet

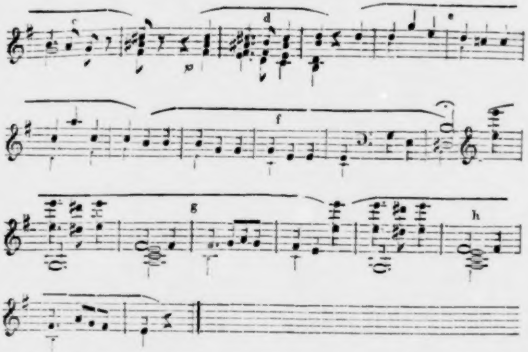
D. *die erweiterte Periode,*

schon wenn sie wirklich periodisch abschliesst, noch mehr, wenn auch ihr der Nachsatz in Gang aufgelöst wird.

Ein Beispiel ersterer Art bietet der tiefsinnige erste Satz von Beethovens E moll-Sonate Op. 90. Dies ist — im dürftigen Auszuge —

305



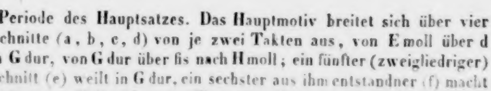


die Periode des Hauptsatzes. Das Hauptmotiv breitet sich über vier Abschnitte (a, b, c, d) von je zwei Takten aus, von E moll über d nach G dur, von G dur über fis nach H moll; ein fünfter (zweigliedriger) Abschnitt (e) weilt in G dur, ein sechster aus ihm entstandner (f) macht endlich einen Halbschluss im Hauptton. Diesem weiten Vordersatze (wenn der Name noch gelten darf) von sechszehn Takten stellt sich der Nachsatz (g) von vier Takten gegenüber und muss, um zu befriedigen, nach einem Trugschlusse wiederholt werden.

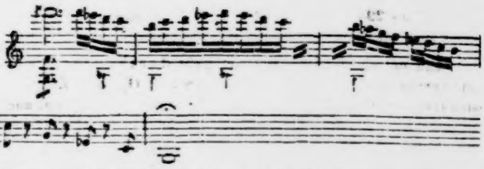
Hiermit ist nun allerdings der Gedanke eben so sättigend und jede weitere Fortbewegung eben so entschieden ablehnend, wie jene Dussek'sche Periode (No. 297) abgeschlossen; und man kann sich an ihm überzeugen, dass auch bei Dussek nicht etwa minderes Interesse am Inhalte, sondern nur die erwählte Form Hinderniss weitern Fortgangs war. Dabei aber hat die vielgliedrige Periode Beethovens innerlich alle Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit, die der Sonate zukommt.

Eine erweiterte Periode mit gangartig auslaufendem Nachsatze sehen wir als Hauptsatz in Beethovens grosser C dur-Sonate. Op. 53. Zuerst erscheint ein Satz,

306



der für einen Vordersatz gelten könnte, wenn nicht statt des Nachsatzes eine Wiederholung auf der tiefern Sekunde (B) folgte, die also nach F (erst Dur, dann Moll) führte; dann erst wird in dieser Weise —

307


das Ganze als Vordersatz geschlossen. Hierauf kehrt, — man muss nun annehmen, als Nachsatz, — der erste Satz (No. 306) mit einer uns hier nicht wichtigen Aenderung wieder; auch wiederholt wird derselbe, aber nicht auf der tiefern, sondern jetzt auf der höhern Sekunde, auf D; und nun wird sofort weiter modulirt nach dem Seitensatz hin.

Aehnlich gebildet, nur noch weiter ausgeführt und dabei noch konsequenter, innerlich-einiger aneinandergeschlossen ist der Hauptsatz der unsterblichen F moll-Sonate, Op. 57 von Beethoven, eines der Werke, in denen der Geist des Künstlers ganz erfüllt von seiner Aufgabe das, was der Unkundige oft als unvereinbare Gegensätze ansieht, — freiesten Schwung der schöpferischen Kraft und tiefste Folgerichtigkeit, Vernünftigkeit, — als Untrennbar-Eines offenbart [*]). Die Untersuchung des Satzes darf ohne Weiteres jedem Nachstudirenden überlassen bleiben.

Von der erweiterten Periode, die mehrere in ihrer Form zusammengefasste Sätze aufführt, ist nur noch ein Schritt zu der letzten Form, die der Hauptsatz der Sonate anzunehmen pflegt, und zwar zu der inhaltreichsten und in Vergleich zu dem Hauptsatz der Rondoformen eigenthümlichsten; das ist

E. *die Satzkette*,

eine Folge von Sätzen, die zwar durch Stimmung, durch Modulationsordnung, durch verbindende Mittelglieder, durch gemeinsame Motive zu einander gehören, nicht aber durch die fest einende Periodenform zu einer nothwendigen Einheit verschmolzen sind.

Hier müssen wir vor Allem jenes schon besprochenen Falles von

---

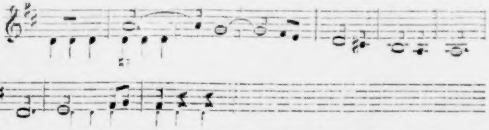
[*]) Es ist lange genug von Fachmännern, die mit ihrer Bildung nicht über einen beliebigen, rückwärts gelegenen Punkt hinaus haben vorwärts schreiten wollen, — und den nachsprechenden, ihre Unbildung hinter technische Phrasen versteckenden Aesthetikern, Rezensenten u. s. w. dem Beethoven Exzentrizität, Losgebundenheit von der Form, wo nicht Ausschweifung oder Abschweifung und Formlosigkeit, beigemessen worden, während man ihm Phantasie, Genie zugestand. Eine tiefere Erkenntniss vom Wesen der Form würde gezeigt haben, dass eben er, nächst und neben Seb. Bach, die energischste Formbildung, das heisst die tiefste Folgerichtigkeit und Vernünftigkeit in seinen Werken beweiset, — eine tiefere, als meistens Mozart, dem aus angeerbter und von Jugend her bestehender Gewöhnung auch hier ein gar nicht zu rechtfertigender Vorzug beigemessen zu werden pflegt.

No. 292 bis 294 gedenken. Der letzte Satz ist dem ersten verwandt, kann aber auch ohne ihn selbständig bestehen.

Ein entscheidenderes Beispiel giebt Beethovens aus Zartheit und sprühender Laune geborne Gdur-Sonate Op. 31. Zuerst scheint sich (man sehe No. 256) ein Vordersatz zeichnen zu wollen, aber weit ausgedehnt, mit einem Ganzschluss auf der Dominante statt des Halbschlusses, und aus zweierlei verschiednen Motiven zusammengesetzt. Nun werden zuvörderst die ersten drei Abschnitte eine Stufe tiefer, auf F, wiederholt, dann aber das Hauptmotiv (a in No. 256) auf die Quartsextharmonie von C, zu einem Ganzschluss auf c, auf die Quartsextharmonie von G und zu einem dreimal wiederholten Ganzschluss auf G geleitet, so dass der ganze Hauptsatz aus vierzehn Abschnitten in dreissig Takten besteht. Und noch damit ist, wie wir weiterhin erfahren werden, das Walten des Hauptsatzes nicht erschöpft.

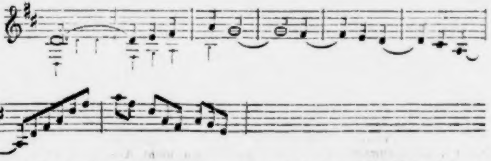
In diesem Beispiel waren die einzelnen Abschnitte zum Theil so unbedeutend (nämlich für sich allein) dass man gleich erkennen musste: nicht in ihnen, sondern im Ganzen sei der Gedanke des Komponisten zu fassen, jeder einzelne Abschnitt für sich sei nur ein im Ganzen geltender Zug. Das Entgegengesetzte sehen wir in dem sinnigen Hauptsatze der Sonate Op. 28 von Beethoven. Dies —

308



ist der erste (auf einem Orgelpunkt ruhende) für sich befriedigend abgeschlossne Satz. Er wird in höherer Oktav wiederholt; dann folgt ein zweiter ähnlicher, —

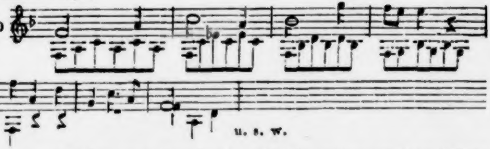
309



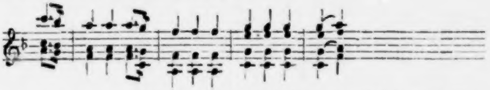
der nach der in den letzten Takten sich aufschwingenden Ueberleitung abermals in höherer Oktav wiederholt und im Hauptlone geschlossen wird.

Hier hatte der zweite Satz eine deutlich ausgesprochne Verwandtschaft mit dem ersten. Als Beispiel loserer Aneinanderreihung diene

Mozarts anmuthige F dur-Sonate*) in der die Mannigfaltigkeit des Inhalts und die Fülle jedes Satzes dasjenige, was jeder der vorigen Fälle nur theilweis zeigte, vereint uns darlegen. Die Sonate beginnt mit einem Satze,

310 

der ungeachtet des ganz fremdartigen Inhalts seiner zweiten Hälfte und der durch den Orgelpunkt unbestimmt gewordnen Form des Halbschlusses für eine Periode gelten kann und im zwölften Takte vollkommen im Hauptton abschliesst. Nun folgt (da die Periodenform nicht weiter führt) ein ganz andrer Gedanke, ein Satz, —

311 

der sich mit einer unwesentlichen Aenderung wiederholt und einen vollkommnen, noch zweimal wiederholten Schluss abermals im Hauptlone macht. Mag man nun den ersten Gedanken (No. 310) für eine Periode, oder nur für einen periodenähnlichen Satz anerkennen: das steht fest, dass nach ihm ein neuer Satz kommt und somit der Hauptsatz aus zwei oder drei ganz von einander verschiednen Gedanken zusammengestellt ist. Dass aber der letzte Satz (No. 311) ungeachtet des vorhergehenden vollkommnen Abschlusses zum Hauptsatze gehört, zeigt zunächst die Gleichheit der Tonart, dann noch entschiedener der weitere Verlauf der Komposition, den wir später zu betrachten haben werden. Nur erscheint hier die Benennung **Hauptsatz** nicht füglich noch anwendbar; man würde passender die Benennung

Hauptpartie

für den Inbegriff alles bis zum **Seitensatz** oder zur

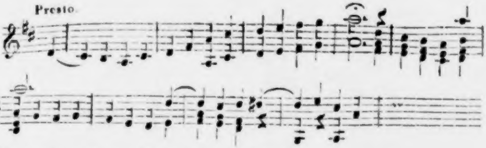
Seitenpartie

Gegebnen brauchen.

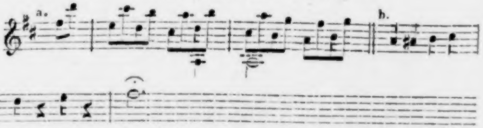
Noch freier schreitet Beethoven in seiner D dur-Sonate Op. 10 vorwärts. Zuerst führt er eine Periode mit verlängertem Nachsatz auf, —

---

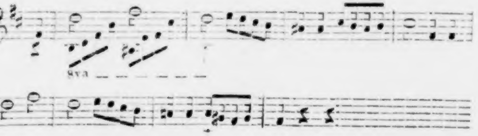
*) Im ersten Heft der Breitkopf-Härtelschen Gesammtausgabe.

312


der Nachsatz wird, — leicht figurirt, wie hier bei a, —

313


wiederholt; dann wird auch der Vordersatz bis Takt 4 wiederholt und, wie in No. 313 b zeigt — aber ebenfalls mit unwesentlicher Aenderung weitergeführt. Allein nach dem Halbschluss auf der Dominante von H (bei b) erscheint nun ein neuer, nach Tonart und Inhalt dem ersten ganz fremder Gedanke,

314


eine Periode in H moll und auf dessen Dominante schliessend, die man — ungeachtet des ungewöhnlichen Schlusses in der Dominante statt Parallele — als ersten Theil eines liedmässigen Satzes anzusehen hat. Der zweite Theil führt nicht auf den ersten zurück, schliesst auch gar nicht, sondern läuft in einen Gang aus, der uns über A dur und Fis moll nach E dur (Dominante der Dominante) und von da nach A dur bringt. Hier wird förmlich und vollkommen geschlossen und dann erst der Seitensatz in A dur, eine förmlich ausgebildete Periode, deren Wiederholung weiter führt, gebracht.

Es würde leicht, aber überflüssig sein, die Beispiele zu vervielfältigen, auch deren von noch mannigfacherer Zusammensetzung (man prüfe die Hauptsätze in Beethovens grosser B dur-Sonate, Op. 106 oder in C. M. v. Webers As dur-Sonate) beizubringen. Ueberall würden uns, wie in den vorhergehenden, schon aus dem Hauptsatz als Karakterzüge der Sonatenform erhöhte Beweglichkeit, reicherer unter steter Verwandlung festzuhaltender Inhalt entgegentreten. Wo diese

Beweglichkeit durch scharfabgeschlossne Satz- oder Periodenform gehemmt werden könnte, muss ein neuer Satz (dann entsteht die Satzkette) oder eine Auflösung der strengen Periodenform (dann erscheint die erweiterte Periode oder die gangartige Fortführung des Nachsatzes) oder eine weiterführende Wiederholung des Satzes eintreten, oder — der Karakter der Sonatenform wird beeinträchtigt, es hätte eine andre Form gewählt werden sollen.

Beobachten wir nun das fernere Walten dieses der Sonate eignen Triebes.

Zweiter Abschnitt.

Der Fortgang zum Seitensatze.

Wollen wir uns hier vor übereilten und einseitigen Urtheilen oder Regeln bewahren, so muss uns stets vor Augen bleiben, wie höchst mannigfaltig sich der Inhalt der Sonatenform schon in den wenigen Hauptsätzen erwiesen hat, die wir im vorhergehenden Abschnitte betrachtet. Sätze, Perioden aller Art, Folgen verwandter und verschiedner Sätze haben wir bereits als Hauptpartie gesehen; in der Orchesterkomposition werden noch polyphone Hauptsätze mannigfacher Art dazu kommen. Keine von all' diesen Weisen ist verwerflich, keine schlechthin vorzuziehen. Aber

jede will ihrer Natur gemäss fortgeführt sein.

Dieser Grundsatz, — das einzige Gesetz, das sich rechtfertigen lässt, — ist an sich wohl ohne Weiteres einleuchtend; es ist derselbe, der uns immerfort und überall geleitet hat. Seine Anwendung ist indess um so sorgfältigerer Erwägung bedürftig, da es hier zunächst auf die Auffassung des Inhalts eines jeden einzelnen Tonstückes ankommt.

Die Bildung des Hauptsatzes ist das erste Ergebniss der Idee, der Stimmung — kurz des Antriebs zu der Komposition, die werden soll. Sie bestimmt alles Weitere.

Zuerst bestimmt sie, dass die beginnende Komposition überhaupt Sonatenform haben soll. Man durchlaufe die im vorigen Abschnitt und sonst mitgetheilten Hauptsätze, und es wird wenigstens das sogleich ausser Zweifel sein, dass keiner von ihnen als Liedsatz für sich bestehen oder als Hauptsatz für ein Rondo erster bis vierter Form geeignet sein kann. Ob nicht für ein Rondo fünfter Form? — das kann bei einigen Hauptsätzen zweifelhaft sein, weil diese Rondoform den Uebergang zur Sonatenform bildet und bekanntlich auf den Uebergangspunkten die Formgränzen in einander fliessen; je sonatenhafter aber ein Hauptsatz gebildet ist (die unter den Rubriken D und E, S. 253

und 255 meinen wir) dass heisst je entschiedner er sich von der Lied- und allgemeinen Rondoweise lossagt, desto weniger wird er auch für die fünfte Rondoform geeignet erscheinen.

Sodann bestimmt die Bildung des Hauptsatzes auch die Weise, wie von ihm zum Seitensatze fortgeschritten werden muss. Man hat die Wahl unter verschiednen Weisen des Fortschrittes; aber diese Wahl ist nicht der Willkühr anheim gegeben (die wir überall vom Wesen der Kunst ausgeschlossen gesehen) sondern bestimmt sich vernunftgemäss aus dem Inhalt und Wesen des Ganzen, zunächst des Hauptsatzes, der von dem künftigen Ganzen allein dasteht.

Es lassen sich besonders drei Weisen des Uebergangs unterscheiden, die wir nach einander zu betrachten haben.

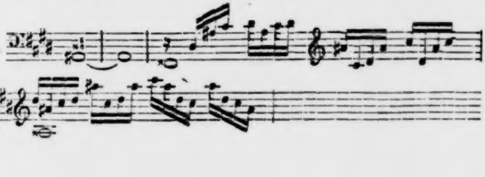
A. *Fortführung des letzten Gliedes vom Hauptsatze.*

Diese Weise, aus dem Hauptsatze fortzuschreiten, muss im Allgemeinen die nächstliegende und konsequenteste genannt werden; sie bildet einen geraden Fortgang von dem eben zuletzt aufgestellten Gedanken und aus ihm vorwärts. Allein sie muss, um vernunftgemäss eintreten zu können, eben sowohl im Inhalte und der Formung des Hauptsatzes begründet sein, wie wir das bei den andern Weisen finden werden.

Wo können oder müssen wir nun unmittelbar aus dem letzten Gliede des Hauptsatzes fortschreiten? —

Da, wo die Gestaltung des Hauptsatzes diesen in sich selber unvollendet, eines Fortschritts bedürftig zeigt. Dies ist zunächst bei den (im ersten Abschnitt unter C aufgeführten) Perioden mit unvollendetem oder aufgelöstem Nachsatze der Fall.

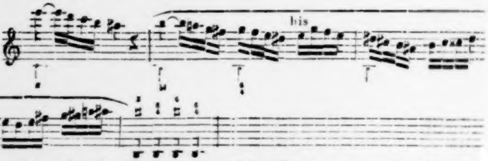
Das Finale der Beethovenschen Cis moll-Sonate zeigte als Hauptsatz einen breit ausgelegten Vordersatz, No. 304. Der Vordersatz fodert seinen Nachsatz. Dieser folgt auch, mit den ersten zwei Takten des Vordersatzes eintretend. Allein das arpeggirende Motiv, der ganze Inhalt ist für jetzt schon befriedigend dargestellt, es bedarf nach der Fülle des Vordersatzes des Nachsatzes nicht mehr um des Inhalts willen, sondern nur um der Form willen, die durch Modulation und Halbschluss des Vordersatzes bedingt ist. Daher löst sich der Nachsatz sofort auf; nach der Wiederholung der ersten beiden Takte wird das Motiv derselben hier —

315


auf den ersten zwei Takten wiederholt, — und mit diesen zwei Akkorden (oder vielmehr gleich mit dem ersten) ist die dem Seitensatz bestimmte Tonart Gis moll erreicht, im folgenden Takte tritt ohne Weiteres der Seitensatz auf.

So reissend schnell konnte hier vorgeschritten werden, weil der wesentliche Inhalt des Hauptsatzes, namentlich das Hauptmotiv, schon an sich gangartiger Natur und letzteres, wie gesagt, schon befriedigend genug aufgeführt war. Aehnlich verhält es sich mit der grossen C-Sonate, von deren Hauptsatze der Vordersatz in No. 306 und 307 mitgetheilt worden ist. Nach dem Schluss des Vordersatzes (No. 307) kehrt (wie schon S. 255 gesagt) der erste Abschnitt (No. 306) wieder und wird eine Stufe höher wiederholt. Dann wird mit dem letzten Motiv weiter, über H nach E modulirt, —

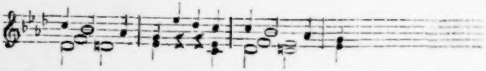
316



und nach noch sechs Takten, die auf der Dominante von E ruhen, in dieser Tonart der Seitensatz gebracht. Es ist fast derselbe Fall, wie der vorige, nur dass die Dominante der Dominante wenigstens angeregt, dann aber eine völlige orgelpunktartige Ueberleitung gebildet wird. Auch hier ist der Kern (No. 306) des Hauptsatzes zur Genüge, viermal, aufgestellt und die Ueberleitung (No. 316) durch die ähnliche Schlusswendung des Vordersatzes (No. 307) motivirt.

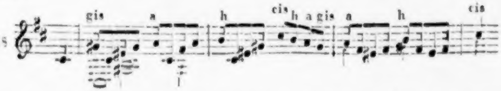
Noch kürzer fasst sich die in No. 301 angeführte kleine F moll-Sonate. Schon im fünften Takte des Nachsatzes (No. 303) ist die Parallele, in der der Seitensatz eintreten soll, erreicht; ein leichter Anhang (nach No. 303) bestärkt die Modulation, indem er die Dominanttonart der Parallele —

317

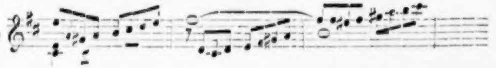


zweimal (die letzten beiden Takte werden wiederholt) anregt; und nun tritt der Seitensatz ein, im ersten Augenblick sogar in der Dominanttonart. Eine gleiche Ueberleitungsweise, nur in grössern Verhältnissen ausgeführt, ist in der grossen F moll-Sonate Op. 57 zu beobachten.

Das letzte Beispiel dieser Reihe bietet uns die S. 258 angeführte Sonate. Wir wissen, dass nach einer Periode, von der zuerst der Nachsatz, dann der Vordersatz wiederholt wurde (No. 313) ein ganz neuer Satz (No. 314) gleich dem ersten Theil eines Liedes in Hmoll, mit einem Schluss in Fismoll, auftrat. Aus den Motiven dieses neuen Satzes — oder doch auf sie anspielend — will sich ein zweiter Theil bilden;

318


allein, nachdem sein erster Abschnitt in A dur sich wiederholt hat, löst sich der Satz gangartig auf —

319


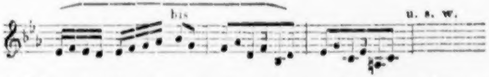
und führt über A dur, Fis moll, E dur nach A dur zum Seitensatze.

Fassen wir alle angeführten und sonst hierher gehörigen Fälle zusammen, so ergiebt sich: dass der nächstliegende Fortgang aus dem zuletzt ausgesprochnen Gedanken dann erfolgte, wenn entweder dieser der einzig wesentliche des Hauptsatzes, oder ein vorangegangner Satz befriedigend abgethan war. Ist nun das Letztere nicht der Fall, hat der Komponist einen Gedanken angeregt und ohne Befriedigung verlassen, so motivirt sich zunächst

B. *die Rückkehr auf den frühern Gedanken,*

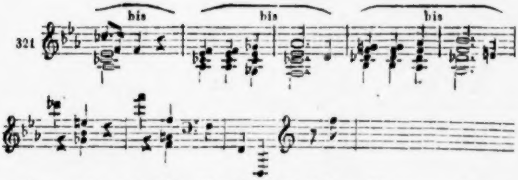
der damit als Hauptmotiv des Hauptsatzes bezeichnet wird.

Dies können wir in rechter Fülle an den S. 215 und 248 erwähnten Sonaten in Es und G von Beethoven beobachten. Nach dem ersten Gedanken der Es Sonate (No. 292) ist ein zweiter (No. 294) aus dem Hauptmotiv des ersten hervorgegangen und wiederholt worden. Von hier scheint sich schon ein Gang bilden

320


und in B dur, das hier schon ergriffen ist, zum Seitensatz führen zu wollen. Allein der erste und vornehmste Gedanke ist durch den zweiten (so untergeordneten, dass wir ihn nicht mit Unrecht S. 249 einen blossen Anhang nennen konnten, zu früh verdrängt worden. Man muss auf ihn zurückkommen und nun erst wird mit seinem zweiten, ausgedehntesten Motiv in die Dominante der Dominante,

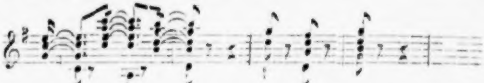
321



— das zweite und dritte *bis* wird in der höhern Oktav ausgeführt — und zum Seitensatze fortgegangen.

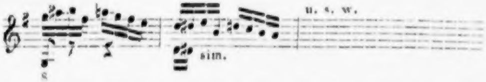
Noch sprechender ist das in der Gdur-Sonate vorliegende Beispiel. Der Kern des Hauptsatzes ist mit seinem bezeichnetsten Motiv a in No. 256 gegeben. Es wird ganz getreu auf der tiefern Stufe, also in F dur, wiederholt, schliesst also hier in C, wie er vorher in D geschlossen hatte. Nun wird mit dem Hauptmotiv a, oder vielmehr dem letzten Abschnitte von vier Takten

322



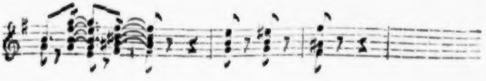
die Schlussformel zweimal wiederholt und dann, in Erinnerung an das erste Motiv (Takt 1 in No. 266) ein ungestüm herausfahrender Gang gebildet,

323



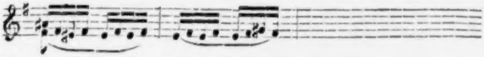
der nach vierzehn Takten mit einem Halbschlusse zur Ruhe kommt. Dieser Wurf war durch das Motiv des ersten Taktes und durch die Abgebrochenheit alles Fernern doppelt nothwendig bedingt. Allein zugleich ist damit das Hauptmotiv a verdrängt und eine Hast in die Komposition gebracht, die ihrem Hauptinhalte nach nicht vorherrschen darf. Folglich — kehrt Beethoven zu seinem Anfang zurück, kommt also von jenem überraschenden Wurf auf das Motiv, das ihn vorbereitet und erzeugt hatte (Takt 1 in No. 256) zurück und von da, in weiterer Verfolgung des Kernsatzes auf das stetigere Hauptmotiv. Im achten Takte wird aber, statt nach D, wie Anfangs, jetzt nach (H und) Fis dur gelenkt

324



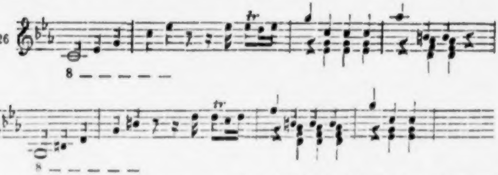
und diese Wendung durch einmalige Wiederholung des Ganzen und zweimalige der Schlusstakte befestigt. Dann tritt nach einer figurirten Verlängerung des Schlusstones

325

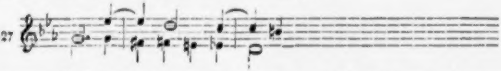


der Seitensatz in H dur ein. — Für den Jünger in der Kunst wie für den blos betrachtenden sinnigen Kunstfreund scheint diese ganze Hauptpartie (mit Einschluss der befremdenden Tonart des Seitensatzes) ein besonders lehrreicher Belag zu der wiederholt hier ausgesprochnen Ueberzeugung, dass es im wahren Kunstwerke nur vernünftige Freiheit, keine Willkühr gebe. Die ganze Partie kann bei dem ersten flüchtigen Hinhören wohl den Eindruck eines nur von willkührlicher Laune, fast zusammenhanglos hingeworfnen Tonergusses machen; schon aus dem ersten Motiv folgt das zweite (a) nicht im Mindesten, steht vielmehr mit ihm in geradem Widerspruch. Aber ein tieferes Eingehen offenbart immer heller die Folgerichtigkeit des Ganzen. Jenes fahrige erste Motiv, das in fesselloser Laune gleich einem augenblicklichen Einfall daherfliegt, konnte (wie auch später geschieht) einen Gang, nicht aber einen Satz hervorrufen. Daher muss es stocken, muss ihm wie im Besinnen jenes zweite (a) folgen oder vielmehr entgegentreten; dieses ist es, das sich steigern und dabei zu einem Satz ausrunden kann. Nun ist aber das erste verdrängt und zugleich vorschnell (dem hastigen Sinn des Ganzen eben hierin gemäss) die Tonart der Dominante betreten. Folglich muss das erste Motiv, folglich nach diesem wieder das zweite zurückkehren. Dem flüchtigen Karakter des Ganzen wär' es dabei nicht entsprechend gewesen, hätte dies auf der alten Stelle in G, oder in der bereits angeregten Dominante D geschehen sollen; die Modulation macht also einen Sprung (jeder förmliche Uebergang wäre für die flüchtige Abgebrochenheit des Satzes zu schwerfällig gewesen) nach F. Hier aber erhält das zweite Motiv (bei der Nothwendigkeit, nach dem Hauptton zurückzukehren) ein noch grösseres Uebergewicht über das erste, der Komponist ist — um an einen alt bekannten Ausdruck, Th. II, S. 72, zu erinnern — noch mehr Schuldner jenes Motivs geworden, er muss es endlich gewähren lassen; und da bringt es denn (No. 323) hervor, was es kann: einen Gang, und zwar seinem Karakter gemäss einen höchst flüchtigen. Sollte nun mit diesem Gange zum Seitensatz hingeeilt werden? — Dann wäre das tüchtigste Motiv (a) aus dem Sinne gekommen und die ganze Hauptpartie hätt' ihre Haltung verloren. Sollte also jenes Hauptmotiv sofort wiederkehren? — es war nicht mehr motivirt, wie Anfangs, da ja das andre Motiv für sich zu Ende gekommen war. Es bedurfte offenbar einer Vermittelung; und die bot der Wiederanfang, aus dem sowohl jener Gang, als früher schon die Nothwendigkeit des Motivs a hervorgegangen war. Hiermit war denn auch das als nothwendig ausgesprochen, dass nicht jener Gang, sondern das Satzartige der Hauptpartie den Uebergang zur Seitenpartie machen müsste; das Bedürfniss nach einem ganghaften Hinüberkommen (Satz auf Satz bricht sich verbindungslos) zog zuletzt noch jene vermittelnde Figur No. 325 herbei. — Auf den Seitensatz und seine Tonart kommen wir später zurück.

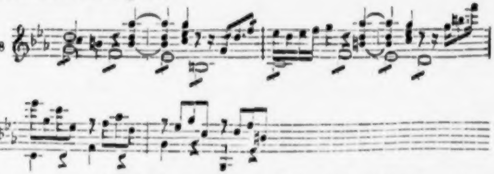
Aehnliche, in derselben Weise zu begreifende Fälle zeigen sich in Beethovens *Sonate pathetique* (No. 295) in Mozarts C moll-Sonate (mit vorangehender Fantasie) und vielen andern Kompositionen. Die Mozartsche Sonate stellt zuerst einen periodischen Hauptsatz auf,

326


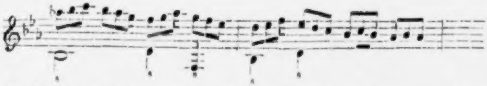
dessen beide Schlüsse unvollkommen sind (der Halbschluss fällt auf einen verminderten Septimenakkord —) mithin weiter treiben. Allein die beiden Motive der Periode sind für jetzt befriedigend und fertig hingestellt; folglich tritt mit diesem Anfange,

327


der unter Umkehrung der Oberstimmen wiederholt wird und mit ganz andern Motiven fortgeht,

328


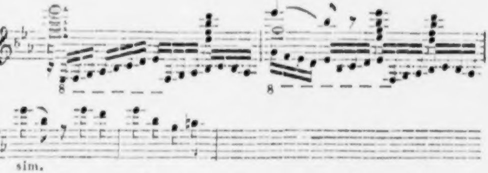
ein neuer Satz ein. Allein der Hauptgedanke darf nicht aufgegeben, am wenigsten durch einen nach Inhalt und Form schwächern Gedanken verdrängt werden. Folglich kehrt jener wieder und führt mit einem Schlage zum Seitensatze; nach Wiederholung der beiden ersten Takte von No. 326 ergreift der Bass das Hauptmotiv, die Oberstimme einen Kontrapunkt —

329


und im folgenden Takt erscheint in Es dur der Seitensatz. — Es ist hier abermals die Dominanttonart des neuen Tones (B dur) versäumt worden; die Folgen werden wir im nächsten Abschnitte sehen.

In all' diesen Beispielen finden wir einen gemeinsamen Zug: das entschiedne und kurzgefasste Hindringen auf den Seitensatz, sobald einmal der Hauptsatz abgemacht ist. So tritt klar hervor, was einmal zur Hauptsache bestimmt ist; Haupt- und Seitensatz, die blos vermittelnden Theile müssen sich, wie es ihrer untergeordneten Bedeutung gemäss ist, beschränken; doch nehmen auch sie gern (soviel bei ihrer Bestimmung möglich ist) Satzform an und bezeugen in beiden Beziehungen die Energie und durchgreifende Uebersicht ihrer Bildner.

Blicken wir nun zum Schluss auf jene Dusseksche in No. 297 angeführte Sonate zurück. Der Hauptsatz, eine Periode, gewährte keinen Fortgang; sein Anhang oder der zweite Satz (No. 298) wollte ebenfalls nicht dazu genügen, hat aber doch den eigentlichen Hauptsatz zurückgedrängt. Dieser muss also wiederkehren und soll durch einen lebhaften Kontrapunkt oder Continuo

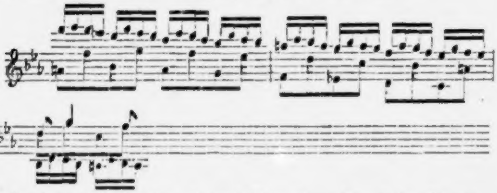
330


(der Bass eine Oktav tiefer, als geschrieben zu lesen) beweglicher werden. Allein dies ist nicht durch eine äusserlich zugethane Figur, sondern nur durch die innre Konstruktion, durch das Wesentliche des Satzes, zu erreichen und diese ist hier unverändert, so unbewegsam wie zuvor, geblieben. Es wird also wenigstens die periodische Form beseitigt und im vierten Takt in der Dominante geschlossen.

Hierdurch ist ein gewissermassen neuer Satz gebildet, der aber nur durch den baldigen Schluss in der Dominante eine gewisse Fortschrittskraft vor der Periode No. 297 voraus hat. Der neue Satz fodert befestigende Wiederholung, die Form Fortschritt. Es wird also (unter Verlegung des Kontrapunktes in die Oberstimme) derselbe in B dur mit einem Schluss auf F — und zum dritten Mal (der Kontrapunkt tritt wieder in den Bass in F dur wiederholt; — in der That kann diese Weise des Fortschritts, wo auf der jedesmal nächsten, in gleicher Weise erreichten Stufe wieder gestanden werden soll (dies spricht die Satzform aus) eher ein Fortgeschobenwerden heissen.

Dies fühlt der Komponist und löst in der letzten Wiederholung vom dritten Takt an den Satz gangartig auf, um zuletzt —

1

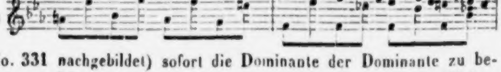


mit der letzten Hälfte des vierten Takts abermals auf den Hauptton und den Ueberleitungssatz (No. 330) zurückzukommen, der endlich geradezu nach F geführt wird, um da orgelpunktartig die Hauptpartie zu schliessen.

So liegt also ein Hauptsatz von acht — oder mit dem anhängenden Satze von vierzehn Takten vor, nach welchem es einer Partie von fünfundzwanzig Takten zur Ueberleitung in die Seitenpartie bedarf; wesentlich sind in der That nur die acht Takte der Periode, Nebensache die übrigen achtunddreissig Takte.

Warum ist der Komponist nach dem ersten Gange (No. 331) nochmals auf den Satz in Es dur zurückgegangen, statt mit einer naheliegenden Wendung —

332



(No. 331 nachgebildet) sofort die Dominante der Dominante zu befestigen? Offenbar nur, weil die einförmige und unbewegsame Weise, wie er von Dominante zu Dominante Satz auf Satz nach F geschoben hatte, ihm selbst als die nicht genügende, nicht genugsam ganghafte und rasch entschiedne fühlbar wurde. Ob er nicht demungeachtet frischer an das Ziel gekommen wäre durch eine Wendung, wie die in No. 332, als durch die Rückkehr nach dem Hauptton und Anknüpfung eines zweiten Ganges zu dem bereits erreicht gewesnen Ziel, kann um so billiger dahin gestellt bleiben, weil derselbe Komponist sich so vielfältig formgewandt bewiesen hat. Aber eben darum springt uns der Grund und Kern der hier sichtbaren schwerlich in Abrede zu stellenden Schwäche um so deutlicher in die Augen. Es war zuerst ein Hauptsatz aufgestellt worden, dem durch seine Form selbst die Kraft der Fortbewegung entzogen sein musste. Sodann war für den nöthigen Fortschritt nicht das energische Mittel ergriffen; die zur Bewegung bestimmte Partie zeigte sich wieder stillstehend — und endlich, dadurch bei ihr wieder aufgehalten, verlor der Komponist den rechten Gesichtspunkt zur Würdigung von Haupt- und Nebensache, räumte er dieser gleichen, ja vielmehr überwiegend zugemessenen Raum ein.

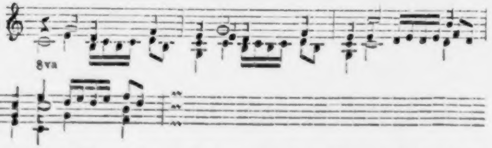
Es würde sich nachweisen lassen, dass bei allen Komponisten, die ihre Aufgabe mit minderer Energie, mehr äusserlichen als tiefinnerlichen Antrieben folgend, lösen, dieselbe Vorbegünstigung der Nebensache, — der Gangpartien, — eintritt, wie das bei den sogenannten Virtuosen- und Salonkomponisten (die zu besondern Gunsten eines Instruments, oder für besondre Spielweise, Bravour, Mode setzen) überall, — aber auch bei den Meistern zu bemerken ist, wenn diese, etwa in Konzertstücken, sich ausnahmsweise solchen äussern Zwecken fügen. Im vierten Theil dieser Lehre wird bei Gelegenheit der Konzertkomposition hiervon näher zu handeln sein; um so weniger bedarf es hier einer genauern Erörterung.

Wir sind hier gelegentlich aufmerksam gemacht worden, dass der Hauptsatz nicht immer günstigen Stoff zum Fortschreiten giebt. Dies führt uns auf die dritte Uebergangsweise:

C. *Fortschreitung zum Seitensatze durch neue Motive.*

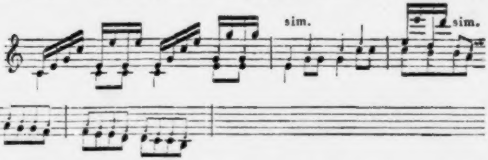
Den ersten Fall dieser Art giebt die in No. 299 und 300 angeführte Sonate. Die Periode sowohl, die als Hauptsatz gelten muss, als der aus ihr gezogne Satz mit seiner Wiederholung bewegen sich in kurzabgebrochnen Rucken. Man könnte — und bei welchem Satze wär' das nicht möglich? — mit denselben Motiven, z. B. aus der Wiederholung von No. 300 —

333

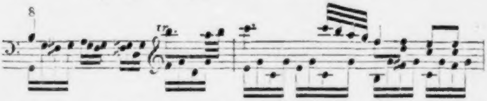


vorwärts nach D und G zum Seitensatze gehn. Aber würde damit das spielende Hauptmotiv, das wir in seiner Kurzangebundenheit zuvor schon viermal gehört haben, nicht abgenutzt? und wie viel Zeit würden wir brauchen, um diese kurzen stets so deutlich absetzenden Glieder endlich in Fluss und Schwung zu bringen, der eben nach solchem Anfange doppelt wünschenswerth scheint? —

Beethoven, stets im richtigen Gefühl der ganzen Sachlage, reisst sich rasch entschieden von seinem Hauptsatze los und knüpft auf dem Schlusstone selbst einen ganz neuen ganghaften Satz an,

334


der im nächsten Takte wiederholt, aber sogleich (im dritten Takte) über A moll und D dur nach G dur geführt wird. Zur Befestigung dieser Tonart und zum entschiednen, gerundeten Abschluss der Hauptpartie dient ein orgelpunktartig auf G weilender Satz,

335


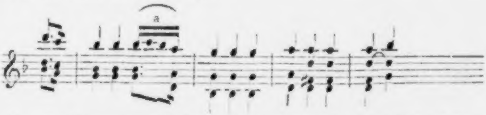
der wiederholt und mit einer taktlang hinabgeführten Tonleiter in Sechszehnteln beschlossen wird. Es ist ein angehängter Halbschluss in der Weise der Sonatine, gleichsam ein Schlusssatz zur Hauptpartie. Dann folgt sofort der Seitensatz.

Die Aehnlichkeit dieses Falles mit dem vorhergehenden ist unverkennbar. Auch hier ist eine Periode und ein ihr angehängter Satz, die beide nicht haben weiterführen wollen. Beethoven erkennt nicht blos dies, sondern auch eben so klar, was seinem Hauptsatz an Beweglichkeit (oder Fluss) und Schwung fehlt; er giebt das Fehlende mit Einem Zuge und hat nach dreizehn Takten, die dem Hauptgedanken gehören, in vierzehn Takten (der dreizehnte des Haupt- und erste des Bewegungssatzes fallen zusammen) sein Ziel erreicht. Auch Dussek erkennt, was seinem Hauptgedanken zu weiterm Vordringen an Beweglichkeit fehlt; aber er will es durch Beiwerk, durch den zugefügten Kontrapunkt, gewinnen, was denn freilich in der Hauptsache nichts ändert. Der Satz in No. 330 ist so wenig fortbewegend, als der in No. 297; er ist in der Hauptsache (abgesehn von dem Unterschiede zwischen Satz und Periode) dasselbe.

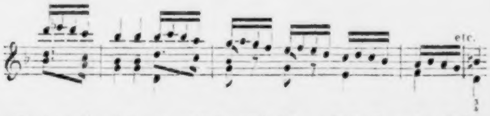
Ein zweites Beispiel bietet die Mozartsche Sonate, deren zwei erste in der Hauptpartie auftretende Sätze wir in No. 310 und 311 kennen gelernt haben.

Der erste derselben (die Periode) konnte nicht weiter führen. Man hätte, wenn man von ihm aus fortschreiten wollte, den Nachsatz ausdehnen, auf die Dominante leiten (also einen ersten Theil bilden) müssen; dann musste aber auch auf den Vordersatz zurückgegangen und endlich (da dieser weniger bewegsam ist) auch der Nachsatz noch einmal angeregt werden. Hiermit wär' indess dem ganzen, anmuthigen, nicht aber sehr bedeutenden Gedanken viel zu viel Breite gegeben — und bei alle dem kein lebhafter Fortgang gewonnen worden, zu dem kein Motiv vorlag.

Auch der zweite Satz (No. 311) bot, obgleich lebhafter als der erste, keinen hinlänglich frischen Fortschritt. Seinem ersten Abschnitte musste vor Allem eine Wiederholung folgen, wie auch bei Mozart geschieht. Sie hätte, statt auf derselben Stelle, auf irgend einer andern Stufe, z. B. höher und in Moll, —

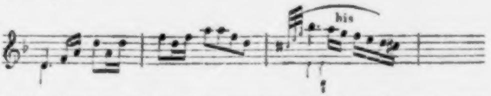
336


(hier hat das bewegtere Motiv a, das bei Mozart einen Takt früher eintritt, verspätet werden müssen, damit bei der fremdern Tonart der innigere Anschluss des Motivs beruhige) geschehen und in irgend einer Weise zu einem Gang nach der Dominante

337


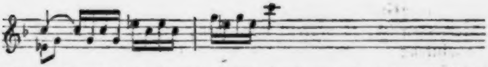
ausgeführt werden können. Allein auch hier würde die artige Erfindung ungebührlich breit geworden und der leichte Gang des Ganzen verloren sein; abgesehen davon, dass Mozart ohnehin zu der fein und flüchtig hinschwebenden Weise geneigter war.

Der Meister traf auch hier, wie Beethoven, das einzig Rechte. Er verlässt den zweiten wie den ersten und bildet einen dritten ganghaften Satz, —

338


wiederholt diesen mit einer Wendung nach C moll, steigert hier sein Hauptmotiv zu höherer Bewegung

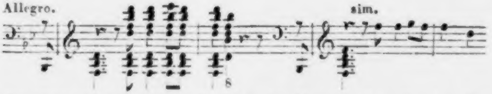
339



und geht damit nach Cmoll, auf dessen Dominante ein Halbschluss die Hauptpartie endet. Mozart hat hier nach zwei vorausgeschickten Sätzen dasselbe gethan was Beethoven in dem vorangehenden Beispiele.

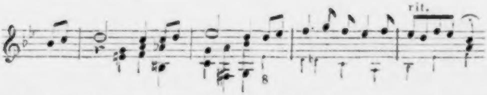
Aehnliche Fälle, z. B. in der bei No. 305 angeführten Sonate bleiben der eignen Betrachtung überlassen; nur aus andern Gründen werden wir auf den hier genannten bei No. 349 zurückkommen. Allein auf die kolossale Bdur-Sonate von Beethoven, Op. 106, sei noch zuletzt hier ein Blick geworfen. Wie durchweg, so hat dieses Meisterwerk schon als Hauptpartie eine ganze Reihe tiefer und machtvoller Gedanken aufzuführen. Nach einer energisch emporreissenden Einleitung

340



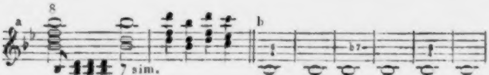
tritt der erste voll ausgeführte Gedanke der Hauptpartie auf, eine Periode mit diesem Vordersatze.

341



Auf dem Schlusse dieser Periode wird nun mit diesem neuen Satze (a),

342



der sich viermal (auf den bei b angedeuteten Punkten) steigernd wiederholt, zu einem Halbschluss auf der Dominante vorgerückt. Es versteht sich von selbst, dass nach so mächtigem Beginn und für solchen Gedankenreichthum der Halbschluss nicht genügen und dass der für jetzt nur hingeworfne Anfang (No. 340) nicht ohne Nachhall, ohne Fortwirkung bleiben kann. Er kehrt wieder, fasst aber mit den letzten Schlägen die Harmonie d—fis—a (statt d—fis—a—c) und hat so in kühnem Uebergriffe die Tonart des Seitensatzes, Gdur erlangt. Erwägt man nun, dass die vorhergegangnen Sätze sehr harmoniereich waren (viel mehr, als in No. 341 und 342 angedeutet ist) und dass jener kühne Griff in die neue Tonart dem Karakter des Ganzen durchaus angemessen ist; so begreift man auch, dass es nun keiner weitern Vermittlung oder Stärkung des neuen Tons durch seine Dominante bedarf, dass eine solche umständlichere und umschweifendere Modulation nur die Macht des Ganzen abschwächen könnte. Und so nimmt Beethoven die Tonart für entschieden an, macht uns aber durch einen breitgeführten gangartigen Orgelpunkt, der an das Haupt-Motiv von No. 340 anknüpft, in derselben einheimisch, ehe der Seitensatz folgt. Die Einleitung hat vier, die Periode dreizehn, der gangartige Satz achtzehn (von denen der erste mit dem vorhergehenden Schlusstakte zusammenfällt), der Einleitungsgedanke wieder vier, der Orgelpunkt fünfundzwanzig Takte, auf deren letztem der Seitensatz beginnt; es stehen also fünfundzwanzig Ueberleitungstakte (oder vielmehr den erfolgten Uebertritt befestigende) gegen achtunddreissig den wesentlichen Sätzen zugehörige. So sehen wir hier — nur im weitesten Umfang — alle bisher erkannten Grundsätze befolgt.

Dritter Abschnitt.

Der fernere Verlauf des ersten Theils.

Vom Seitensatze gilt, was wir schon bei dem Hauptsatz erkannt haben: er kann die Gestalt des Satzes, der Periode, der zweitheiligen Liedform sogar haben, oder eine Reihe von Sätzen darstellen. Stets folgt sowohl seine Bildung als die ganze fernere Entwickelung des ersten Theils dem Gesetz, das die Bildung des Hauptsatzes und der fernere Gang der Hauptpartie geben; wir dürfen daher diese ganze zweite Masse des ersten Theils zusammenfassen und uns hauptsächlich nur auf die Betrachtung solcher Beispiele beschränken, an denen diese folgerichtige Entwickelung nach ihren verschiednen Richtungen sichtbar wird.

Allein die Bildung der Seitenpartie folgt nicht mechanisch der der Hauptpartie; etwa so, dass der Seitensatz eine Periode sein müsse, wenn der Hauptsatz eine Periode gewesen sei, u. s. w. Vielmehr hat die Seitenpartie nur in gleichem Sinne zu vollenden (für den ersten Theil nämlich) was die Hauptpartie begonnen, zu ergänzen, was diese aus irgend einem Grunde unbefriedigend hingestellt hat; und dies kann nicht blos, es muss öfters in ganz andern Formen geschehn, als die im Hauptsatz vorausgegangnen.

Im Allgemeinen wissen wir vom Seitensatze bereits Folgendes:

Erstens. Er hat mit dem Hauptsatze durch innere Stimmung, wie äusserlich durch den Sitz seiner Modulation und gleiche Taktart (beides nicht ohne Ausnahmen) ein Ganzes zu bilden, folglich eine gewisse Einheit und Einigkeit zu bewahren, dabei aber doch

Zweitens sich von ihm entschieden als ein Anderes, als ein Gegensatz loszulösen durch den Inhalt, namentlich durch die Modulation, gern auch durch die Form; Haupt- und Seitensatz sind zwei Gegensätze zu einander, die in einem umfassenden Ganzen zu einer höhern Einheit sich innig vereinen.

In diesem Paar von Sätzen ist drittens der Hauptsatz das zuerst, also in erster Frische und Energie Bestimmte, mithin das energischer, markiger, absoluter Gebildete (S. 125), das Herrschende und Bestimmende. Der Seitensatz dagegen ist das nach der ersten energischen Feststellung Nachgeschaffne, zum Gegensatz dienende, von jenem Vorangehenden Bedingte und Bestimmte, mithin seinem Wesen nach nothwendig das Mildere, mehr schmiegsam als markig Gebildete, das Weibliche gleichsam zu jenem vorangehenden Männlichen. Eben in solchem Sinn ist jeder der beiden Sätze ein Andres und erst beide miteinander ein Höheres, Vollkommneres.

Aber in diesem Sinn und der Tendenz der Sonatenform ist auch viertens begründet, dass beide gleiche Berechtigung haben, der Seitensatz nicht blos ein Nebenwerk, ein Nebensatz zum Hauptsatz ist, mithin im Allgemeinen auch gleiche Ausbildung und gleichen Raum, wie der Hauptsatz fodert; wobei natürlich von einem kleinlichen Taktabzählen nicht die Rede sein darf. —

Was nun weiter auf den Seitensatz folgt, — Gang und Schlusssatz, — ist, wie wir wissen, nur sein oder auch des Hauptsatzes Ergebniss.

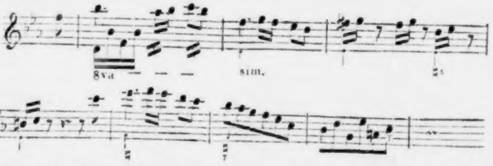
Auf diese uns schon bekannten Grundsätze gestützt, gehen wir nun ohne Weiteres an die Beleuchtung der einzelnen Fälle, die wir nach den Formen des Seitensatzes ordnen.

A. *Satzform.*

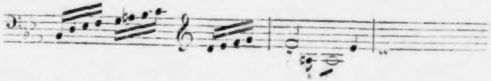
In Beethovens Es dur Sonate (No. 292) haben wir die Hauptpartie bei aller Stetigkeit des Haupt-Motivs mannigfaltig genug ausgebildet befunden. Nach einem ersten Satz bildete sich ein zweiter (No. 294), beide in ihren Wiederholungen veränderlich; nach einem neuen satzartigen Gang (No. 320) kehrte der erste Gedanke (No. 321) ganz umgestaltet zurück; alle diese Sätze, besonders der Hauptgedanke, bewegten sich in kurz abbrechenden Abschnitten und Gliedern. Wie ist nun die Seitenpartie gestaltet?

Wie sie musste, um die Hauptpartie fortzusetzen und zu ergänzen.

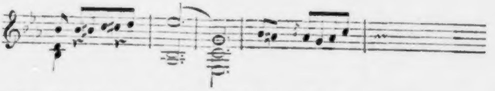
Vor allem tritt der Seitensatz (schon mit Hülfe der Begleitungsform, aber auch durch seinen wesentlichen Inhalt) inniger zusammenhängend und fliessender auf,

343


um nach den abgebrochnen Hauptsätzen mehr Halt und Fluss in das Ganze zu bringen. Nach einem phantasiefrei geführten Lauf von vier Takten (wie oben der dritte Takt an die Hauptpartie leis' erinnernd) wird dieser Seitensatz noch beweglicher wiederholt und es scheint sich schon hier ein Schlusssatz

344


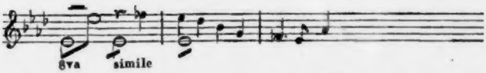
(der eine Oktav höher wiederholt wird) bilden zu wollen. Allein so gewiss der Gegensatz der Seiten- gegen die Hauptpartie ein günstiger für das Ganze, so mag doch der stetige Komponist die letztere nicht ohne Weiteres aufgeben. Er führt seinen Gang über diesen vermeintlichen Schlusssatz hinaus, zieht in ihm Motive des Gangs in der Hauptpartie (No. 320) wieder hervor und bildet selbst den Schlusssatz:

345


nicht ohne einen leisen Anklang (Takt 2 und 3) an das Hauptmotiv. — So sind Haupt- und Seitenpartie nicht blos durch die im Ganzen herrschende Stimmung, durch nächste Verwandtschaft der Tonarten und Gleichheit des Taktes, sondern selbst durch gemeinschaftliche oder zurückgerufne Motive einander angehörig und dabei doch in einem solchen Gegensatze, dass auf der einen Seite gegeben wird, was auf der andern versagt bleiben musste.

In kleinern Verhältnissen lässt sich das bei der No. 301 angeführten Sonate beobachten. Der Hauptsatz baute sich aus zweitaktigen aufwärtsstrebenden Abschnitten; der Seitensatz antwortet fast wörtlich genau durch ein abwärts gewendetes Motiv,

346



das durch eine zusammenhängende und gleichmässige Begleitung (die der Hauptsatz nicht hatte) fliessend, dreimal wiederholt, das dritte Mal in einen schön geschwungnen Gang gleicher Bewegung ausgeführt wird, bis der Schlusssatz, ebenfalls dreimal wiederholt, zu der Bewegung und Begleitungsform des Hauptsatzes zurückkehrt.

Das Gleiche würde an der in No. 256 angezognen G dur - Sonate nachzuweisen sein; hier aber beschäftigt uns vor Allem der Modulationspunkt. Der Seitensatz tritt nicht in D dur, sondern in — H dur auf; dies wäre nach der Verbindungsreihe der Durtonarten die vierte, wenn man von D dur die Parallele und dann deren Durgeschlecht nimmt, die dritte Tonart in der Reihe der Verwandtschaften. Woher nun diese bedeutende Abweichung von dem Grundgesetz (Th. I. S. 184) der Modulation?

Diese Frage — und alle ähnlichen können hier nicht rein gelöst werden. Denn bei der Beurtheilung jeder einzelnen Komposition kommen nicht blos die allgemeinen Gesetze und Bedingungen ihrer Form, sondern es kommt auch der besondre Inhalt, die Idee, Stimmung u. s. w. eben dieses besondern Werks in Betracht; so wie bei der Beurtheilung eines einzelnen Menschen und seiner That nicht blos die Verhältnisse des Menschen überhaupt, der Nationalität, des Alters, Geschlechts, Standes u. s. w., sondern auch das Wesen und besondre Verhältniss eben dieser bestimmten Person. Demungeachtet geben jene allgemeinen Verhältnisse (wie wir bereits bei andern Fällen vielfältig gesehn) doch schon für sich genugsam helles Licht, um erkennen zu lassen, dass auch hier wieder nicht nach Laune, sondern aus Gründen, die in der Sache liegen, von einem Grundgesetz abgewichen ist.

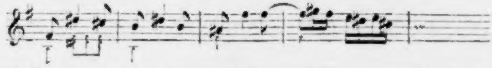
Beethoven bedurfte hier, wie in dem ersten Fall (S. 274) — und noch mehr, da der Hauptsatz noch kürzer und häufiger abgebrochen ist, — eines fester, zusammenhängender gebildeten Seitensatzes, der dem Ganzen die nöthige Haltung zu geben vermöchte und der eben zu diesem Zwecke von besonderer Wichtigkeit war. Wohin hätte er nun den Seitensatz stellen können?

Nach der Oberdominante D dur? — Allein diese ist schon gleich zu Anfang (No. 256) mit einem förmlichen Uebergang, dann mit jenem kräftig eingreifenden Gang (No. 323) und der sechs Takte breiten Arpeggiatur des Schlussakkordes mit einem eben so entscheidenden Halbschlusse eingeprägt worden, dass ein abermaliges Zurückkehren zu ihr jeder Frische und Energie entbehrt hätte.

Der nächste Gedanke war also die Parallele des Tons (D dur), den man sich versagen musste, — H moll. Allein dem launigheitern, sprühendlebendigen Karakter dieser Sonate, namentlich des vorangegangnen Hauptsatzes, konnte das trübe Moll nicht zusagen; folglich — verwandelte es sich in Dur.

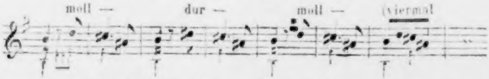
Nun beobachte man aber den fernern Einfluss dieser Wanderung über D dur und H moll nach H dur. Das Letztere war nothwendig erschienen, aber näher lag H moll und zunächst D dur: diese Vorstellung konnte nicht ohne Einfluss bleiben. Zunächst also wird der Seitensatz in H dur

347



aufgestellt und mit einer festern Schlusswendung wiederholt. Dann, gleichsam in Reue über die übergangnen Töne, tritt derselbe Satz in — H moll auf (die Melodie im Basse, die Begleitung in Sechszehnteln) wendet sich bei der Wiederholung nach — D dur; von hier weiter nach Fis, E, D — zu einem Schluss in H moll, abermals nach D und dann denselben Weg zu einem abermaligen Schluss in H moll. Hier folgt der kleine Schlusssatz in H moll, der aber dann wieder an das zuerst so nothwendige und dann doch zurückgewichne H dur

348



erinnern muss. So ist zwar dem ersten Antriebe nach Dur (H dur) genügt und derselbe nicht vergessen worden, aber die nähere Moll-Tonart hat ihr Recht und das nächstgelegne D dur in dreimaliger Berührung soviel Genugthuung erhalten, als ihm unter diesen Umständen zukam. Reizend frisch, wie ein anmuthiger Liedklang aus der Fremde hat das H dur uns angesprochen und unbeschadet des zusammenhaltendern Wesens, das hier dem Seitensatze nothwendig war, ist ein so anregender Wechsel in die Modulation dieser Partie gekommen, dass sie dadurch dem gaukelnd muthwilligen Wesen der Hauptpartie erst ganz entspricht*).

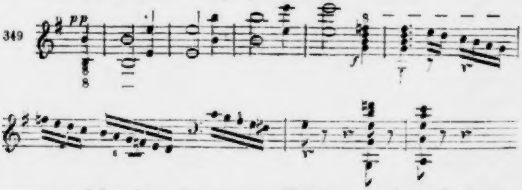
Zuletzt in dieser Reihe bringen wir zwei Fälle zur Sprache, in denen der Seitensatz aus Rücksicht auf die Hauptpartie von einer bedeutendern Entwicklung hat zurückgehalten werden müssen.

Den ersten bietet uns die in No. 305 angezogne Beethovensche Sonate, eine der tiefsinnigsten Schöpfungen (wenigstens ihrem ersten Satze nach) die in der Musik überhaupt uns vergönnt worden, in deren erstem Satze kein Zug gefunden wird, der nicht der unmittelbare und reinste Ausdruck eines tiefbewegten Geistes wäre. Der Hauptsatz ist als erweiterte Periode reich, bis zu vollster Befriedigung, ausgestaltet, voll emphatischer Beredsamkeit auf uns eindringend, dann in sich geschlossen, nicht weiter führend. Es tritt also ein neuer Satz ein, der sich bald gangartig —

---

*) Hierzu der Anhang K.

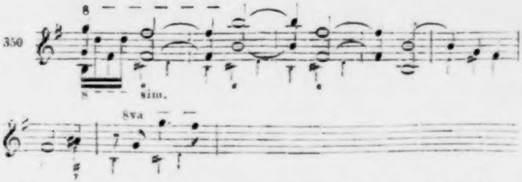
349



empor- und losreisst, die gangartige Hälfte in A moll und B dur wiederholt, dann mit der ersten Hälfte den Akkord Aïs (aus B) cis-e-g erbaut und nun, Schritt für Schritt voll beredtesten Gesangs, über H nach Fis und damit sogleich nach H moll zurück zum Seitensatz geht. Dass hier der Seitensatz nicht in der Parallele G dur, sondern in der Molldominante auftritt, ist leicht zu begreifen. Die Parallele ist für die Mollkonstruktion nur darum (Th. I. S. 185) der regelmässig nächste Modulationsmoment, weil in der Regel der Inhalt der Kompositionen nicht das tiefere Düster von Moll auf Moll (Th. I. S. 95) fodert oder zulässt; wo nun das Gegentheil statt findet, fällt von selbst die Regel mit ihrem Grunde weg; übrigens tritt im vorliegenden Falle zwischen beiden Molltönen C dur (No. 349) und B dur mit Nachdruck auf.

Allein der Seitensatz selbst erscheint im Verhältniss zum Hauptsatze von geringer Entwickelung, er ist fast nichts, als die Entgegnung auf den ersten Abschnitt des zweiten Satzes (No. 349) der Hauptpartie

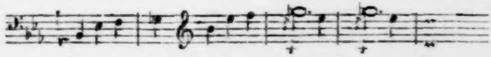
350



wird auch in der gesteigerten Wiederholung (Takt 7) nicht reicher entfaltet; und gleich auf dem Schlusse der Wiederholung setzt der Schlusssatz (vier Takte, Wiederholung, Anhang) ein. Es kann hier nicht davon die Rede sein, wie leidenschaftlich einschneidend, wie schmerzvoll dahinsterbend beide Sätze sind; dieser Inhalt und selbst die dem Tondichter gewordnen Motive hätten eine weitere, noch tiefer eindringende Ausführung zugelassen. Allein beiden Momenten sollte und durfte kein grösserer Raum gestattet werden, weil das Männlichere, Würdigere und zugleich Tiefere sich zu fest in der Hauptpartie ausgeprägt hatte, als dass es sich durch die leidenschaftlichen Hingebungen der Seitenpartie hätte aufwiegen lassen dürfen. — Die Hauptpartie hat diesmal vierundfunfzig, die Seitenpartie siebenundzwanzig Takte. — Es ist übrigens bemerkenswerth, dass jenes Verhältniss der Haupt- und Seitenpartie sich in dieser Sonate in grösserm Verhältnisse wiederholt. Der erste, oben besprochne Satz ist den übrigen, namentlich dem zarten, innigen aber hinschmachtenden Finale eben so machtvoll überlegen, wie in ihm die Haupt- der Seitenpartie. Es konnte nicht anders sein.

Das Gleiche ist an C. M. v. Webers gehaltvoller Asdur Sonate zu beobachten. Die Hauptpartie hat sich in so breiten Lagen entfaltet (ein Satz von elf, ein zweiter von acht, ein dritter, der die Ueberleitung herbeiführt, von vierundzwanzig Takten), dass der Seitensatz nach einer Vorbereitung in den zwei letzten Takten sich auf zwei Takte — die wiederholt werden — beschränkt, weil er alles, was satzförmig gesagt sein will, schon bis zur Sättigung ausgesprochen findet und seine gleichmässige oder nur ähnliche Ausführung zur höchsten Ueberladenheit des Ganzen führen würde. Hiermit wäre nun aber dem Ebenmaass gar zu wenig Rücksicht gegönnt; auch dem Inhalte nach gewährt der Seitensatz nicht die Erhebung, die nach der edlen aber zu weit ergossnen Sentimentalität der Hauptpartie so wünschenswerth war. Daher reiht sich nun (Anfangs satzartig) ein breiter Satz, eine schwunghafte Passage an, die nach achtzehn Takten zum Schluss — oder vielmehr zur Rückkehr in den Anfang und zum Fortgang in den zweiten Theil mittels eines dem ersten Satz entlehnten Motivs hinführt. Die nähere Betrachtung bleibe anheim gestellt.

B. *Periodenform.*

Einen periodenmässig gebildeten Seitensatz finden wir in der *Sonate pathetique.* Nach den breiten Satzbildungen (No. 295) der Hauptpartie tritt eine gleich volle, dabei aber doch leichter gegliederte Periode als Gegen- oder Seitensatz auf. Auch hier hätte die Freundlichkeit der Paralleltonart dem Sinn des Hauptsatzes nicht entsprochen; ja, wenn im Gegensatz gegen die breite Führung des Hauptsatzes die Seitenpartie leichtgegliedert auftreten sollte, so wäre sie wohl gar in Dur kleinlich oder weichlich erschienen. Beethoven geht daher auf dem oben (S. 275) bezeichneten Wege über Esdur nach Es moll; hier stellt er seinen Seitensatz auf, 351 

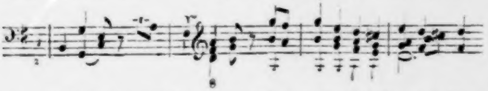
der seinem düster und ungestüm emporstürmenden ersten Gedanken mit unruhvollen Klagelauten antwortet. Aber auch hier will die eigentlich nächstberechtigte Tonart sich nicht vergessen lassen; in ihr, in Esdur, bildet sich ein zweiter muthvoll andringender Satz (gangartig und an Ganges Statt) und wird mit stärkerm Ausgange wiederholt. Auch der Schlusssatz steht in Dur.

Einen gleichen Fall giebt die grosse C-Sonate (No. 306) in der die periodische Gestaltung des Seitensatzes, beiläufig gesagt, unzweideutiger erscheint, als in der vorerwähnten Komposition. Die Modulation (der Seitensatz tritt in Edur auf) wird man sich nach dem oben Gesagten unschwer erklären.

C. *Zweitheilige Liedform des Seitensatzes.*

An einer ganzen Reihe von Fällen haben wir schon die tiefe Vernünftigkeit in Beethovens (und aller wahren Künstler) Werken anzuerkennen gehabt. Diese Vernünftigkeit äussert sich zunächst darin, dass stets der jedesmaligen Idee gemäss, aus ihr heraus das Ganze und jeder Zug desselben geschaffen wird. Die andre Seite dieser höchsten Künstlereigenschaft ist aber, dass sie in der Gesammtheit aller Werke die höchste Mannigfaltigkeit, eine stete wahrhafte Originalität*) hervorbringt, weil eben nicht nach irgend einer allgemeinen Formregel oder Schablone**), sondern in jedem Werke nach dessen besonderm Wesen gebildet wird.

Und so finden wir abermals in einem Beethoven, in der grossen Bdur-Sonate (No. 340) sogar die zweitheilige Liedform — wenigstens einen Ansatz dazu — für den Seitensatz angewendet. Dies —

352 

ist der erste Theil; er möchte seiner Kürze nach sich für einen blossen Vordersatz ausgeben, hat aber Vordersatzschluss (im zweiten, oder, wenn man auf die einfache Taktart zurückgeht, vom dritten zum vierten Takte) und förmlichen Theilschluss in der Tonart der Dominante. Der zweite Theil wird dann weiter und zu einem breiten satzartigen Gange fortgeführt, der mit allem Nachkommenden hier keiner weitern Erörterung bedarf; der Seitensatz nimmt, wie man bemerkt, dieselbe modulatorische Stellung zum Hauptsatz ein, wie jener der G dur-Sonate S. 275, wendet sich aber nicht nach seinem Moll, sondern in Folge der höhern Kraft und Rüstigkeit des Ganzen nach seiner Unterdominante C dur — mit Anspielungen auf C moll im Schlusssatze — zurück.

---

*) Die wahrhafte Originalität geht mit der wahrhaften Treue; die falsche Originalität sucht das, was nicht in der Sache begründet ist, als das vermeintlich Neue, Ueberraschende, Wirksame herbei und zerstört damit das Werk und den Karakter des zu ihr verirrten Künstlers.

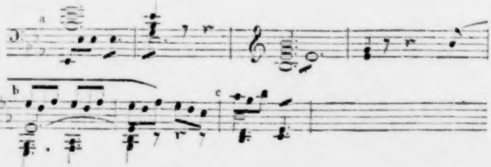
**) So heissen bekanntlich jene durchbrochnen Formen, über die mit dem dicken Farbenpinsel hinfahrend die Anstreicher ihre Kanten, Rosetten u. s. w. fix und gleichmässig, wie Salonkomponisten, an die Wand werfen.

D. *Satzkette als Form der Seitenpartie.*

Oben (S. 276) haben wir Beschränkung der Seitenpartie aus Rücksicht auf die Hauptpartie beobachtet. In den folgenden Fällen finden wir Ausdehnung der Seitenpartie aus derselben Rücksicht; und zwar entweder blos um zwischen beiden Partien ein gewisses Ebenmaass oder Gleichgewicht zu erhalten, auf das man ohne besondre Gründe nicht gern verzichtet, oder um zu ergänzen, was in der Hauptpartie etwa ungeschehn geblieben war.

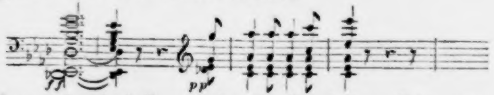
Das erstere Streben (bei dem aber, wie schon gesagt, nicht an ein ängstliches Taktabzählen zu denken ist) beobachten wir zuerst an Beethovens Es dur-Sonate Op. 7. — Nach einem einleitenden Ansatze

153



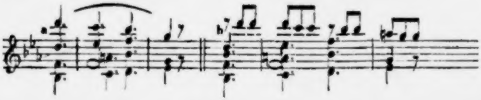
tritt mit dem Abschnitte b (der bei c auf der Dominante, sodann wieder, eine Oktav über b, auf der Tonika wiederholt wird) der Hauptsatz auf. Seine sehr freie Umkehrung führt gangartig auf das Einleitungsmotiv a, das zu einem neuen Sätzchen

54



wird, zurück und mit diesem weiter über F nach B zum Seitensatze. Dieser ist dem Hauptsatze wenigstens durch fortlaufende Achtelbewegung und freie Umkehrung bei der Wiederholung ähnlich. Es fehlt also an einem beruhigenden Satze als Gegengewicht gegen den zweiten aus a gebildeten Gedanken der Hauptpartie; und noch darf nicht an den Schlusssatz (der beruhigen könnte) gedacht werden, weil beide Hauptgedanken durch die gleichmässig fortlaufende Achtelbewegung fast gangartig wirken und dem Ganzen die nöthige Haltung noch fehlt. Es tritt daher ein zweiter, in halben Schlägen ruhig wandelnder Satz a

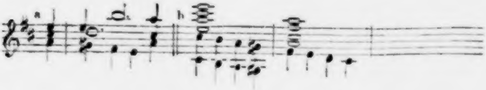
355*)



auf, der zuletzt und bei der Wiederholung (b) freilich wieder die angeregte Achtelbewegung in sich aufnehmen muss. Allein, so gewiss dieser reich und seelenvoll ausgeführte Gedanke nothwendig war, so bedarf es doch auch wieder der feurigern Erhebung zu dem lebendigen Anfang und noch über ihn hinaus. Es muss also ein dritter Satz, in Achteln und Sechzehnteln gangartig empordringend, in der Wiederholung noch stürmischer gesteigert, eingeführt sein, der statt eines Ganges (es sind ja von fünf Sätzen schon drei gangartig) einen in Sechszehnteln harmonisch figurirten Orgelpunkt nach sich zieht. — Hiermit ist nun allerdings die Seitenpartie (bis hierher 87 Takte) der Hauptpartie (40 Takte) an Ausdehnung und Gehalt überlegen, hat sie aus unserm Sinne verdrängt. Folglich kehrt der Schlusssatz zu einem wohl ausgeprägten Motiv der Hauptpartie (dem zweiten in No. 354) zurück, um diese gegen die überlegne Seitenpartie selbst innerhalb derselben zu unterstützen.

Aehnlich verhält es sich mit der Seitenpartie in der No. 312 angeführten Sonate. Die Hauptpartie brachte nach dem ersten Satz einen zweiten (No. 314) durch Tonart und Inhalt fremden. Die Seitenpartie stellt ihren ersten Gedanken in der Dominante (A dur) auf und wiederholt ihn, gleichsam ungewiss, unsicher werdend, in A moll, auf dem verminderten Septimenakkord unbefriedigt anhaltend. Dann muss ein zweiter Satz folgen, um Anfangs (a)

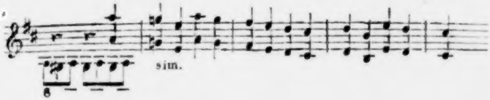
356



leise, später (b) entschiedner an das Motiv des ersten Hauptsatzes zu erinnern. Er führt zum Schlusssatze (a).

---

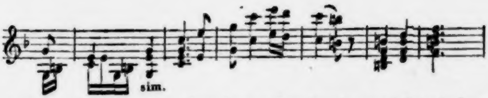
*) Eine Oktav tiefer zu lesen.

357


der sich an dasselbe Motiv lehnt und einen zweiten Schlusssatz in ruhigen Halbschlägen nach sich zieht. Und nochmals bildet sich aus demselben Motiv ein Satz, der zum Anfang zurück und in den zweiten Theil hineinführt.

In der Cdur-Sonate Op. 2 ist der erste Satz (No. 299) zu sinnig und dabei zu fest die Tonart aussprechend, der zweite, der sich zum Gang ausbildet (No. 334) zu frisch und fest abermals im Hauptton hingestellt, der Schluss dieser Partie endlich ebenfalls so scharf und fest auf der Dominante des Hapttons gebildet, als dass nicht, wenn der Seitensatz nun sogleich auf derselben Dominante, dem allgemeinen Gesetz nach wieder in Dur aufträte, das Ganze eine an Frivolität gränzende Munterkeit und Helligkeit annähme, — wovon der besondre Inhalt der Hauptpartie, namentlich der keck hineingeworfne zweite Satz vorzügliche Ursach wäre. Solche Wendung sagte aber dem Komponisten nicht zu; er führt lieber seinen Seitensatz in — Gmoll (statt Gdur) ein und wiederholt ihn — in Dmoll. Allein so sinnig diese Wendung und Gegenstellung gegen die kurzangebundne Hauptpartie, so entlegen, abgeirrt vom eigentlichen Pfad erscheint sie doch in modulatorischer Hinsicht. Folglich muss sich jener erste Seitensatz, gleichsam als wär' er nicht der rechte gewesen, von seinem G- und Dmoll nach Amoll (Hauptparallele) wenden und eine kurze Satzkette über Gmoll zu einem festen Schluss in Ddur führen. Nun erst erscheint, gleichsam als wär' er erst der rechte, ein neuer ruhig und sicher in Gdur ausgeführter zweiter Seitensatz. Allein mit alle dem ist die Hauptpartie weit zurückgetreten. — Da tritt, eben so keck wie das erste Mal jenes frische Motiv (No. 334) zu einem Gang auf und macht sich nach dem, ähnlich dem ersten Gedanken (No. 299) abbrechenden Schlusssatze nochmals als letzten Schluss geltend.

Hier handelte es sich darum, einer Einseitigkeit auszuweichen, die auf dem geraden Wege von der Hauptpartie zu dem regelmässigen Standpunkte des Seitensatzes hervorgetreten wäre, dann von dieser Aus- oder Abweichung wieder einzulenken. In der No. 302 angeführten Sonate ist, wie dort schon bemerkt, gar keine Modulation in die Dominante (vielweniger über die zweite Dominante, von F über G nach C) erfolgt, sondern nach einem kurzgefassten Schluss auf der Dominante von Amoll der Seitensatz

358


eingetreten, also nicht blos ohne den vorbereitenden modulatorischen Nachdruck, sondern in unverkennbarer Aehnlichkeit mit dem ersten Hauptgedanken, folglich — ungeachtet seiner Anmuth — als zweiter Hauptgedanke ungenügend. Dieses Verhältniss treibt den Komponisten weiter; der Satz wird zum Gange nach G dur, diese Tonart (die zweite Dominante) wird nachdrücklichst eingeprägt und nun folgt ein zweiter Satz (C dur, dann C moll, weil C dur schon doppelt in Wirksamkeit gekommen) Gang und Schlusssatz. — In ähnlichem Sinne bringt auch Mozarts C moll-Sonate (No. 326) die Dominante der Seitenpartie (B dur von Es dur) nach dem ersten Satze der letztern nach und lässt dann einen zweiten Satz folgen. In beiden Fällen ist ein rascher und frischerer Fortgang gewonnen und dem Modulationsgesetze doch noch Genugthuung geworden.

Vierter Abschnitt.

Der zweite und dritte Theil.

Nach dem bisher, namentlich im vierten bis achten Abschnitte der vorigen Abtheilung, Vorgetragnen können wir uns hier an wenigen zusammenfassenden und ergänzenden Hinblicken genügen lassen; sowohl die wesentlichen Momente, — welches die Bestimmung und der Inhalt des zweiten und dritten Theils sei, — als die in Anwendung kommenden Gesetze der Satz-, Perioden-, Gangbildung, der Auflösung jener in Gänge u. s. w. sind uns schon bekannt und an Beispielen genugsam aufgewiesen.

A. *Der zweite Theil.*

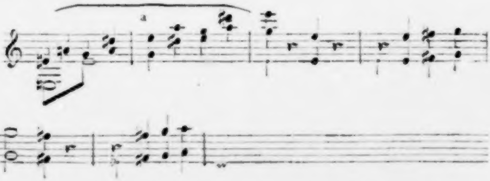
Dieser ist in der Sonatenform wie in allen Formen, der Bewegungstheil. Auch die Sätze und Perioden, die in ihm auftreten, gehören dem Elemente der Bewegung an: dies zeigt sich schon darin, dass sie nicht in dem Hauptton und der nächstgehörigen Tonart auftreten, dass sie in sich selber verändert, also aus ihrem ursprünglichen Wesen herausgeführt, dass sie gangartig aufgelöst oder zu Ende und in andre Sätze übergeführt werden, ja dass ihr Dasein im zweiten Theil überhaupt nicht nothwendig ist, sondern bald der Haupt- bald der Seitensatz — und bei dem Vorhandensein mehrerer Sätze in der Haupt- oder Seitenpartie bald dieser bald jener vorgezogen, die andern aber übergangen werden können. Nun aber ist das Wesen der Bewegung seinem Begriffe nach ein schrankenloses, im Gegensatz zu dem scharfbestimmten des Satzes oder Ruhemoments. Der Satz muss sich abgränzen, er muss sich sein Ende setzen — und zwar ein bestimmtes und nothwendiges. Der Gang hat an sich selber gar kein nothwendiges Ende; er wird abgebrochen, weil er eben nicht ewig fortgeführt werden kann und weil höhere Rücksichten auf das Ganze den Komponisten abrufen zu andern Gestalten. So auch hat der Satz einen bestimmten Modulationssitz; er gehört einer Tonart ganz oder doch vornehmlich an und muss gewissen Modulationsgesetzen, ohne die es keinen Schluss giebt, gehorchen. Der Gang dagegen hat keinen bestimmten Modulationssitz; er kann eben so wohl durch beliebige Tonarten gehen, als in einer bleiben, kann jedes beliebige Motiv befolgen oder auch verlassen.

Dieselbe Freiheit in der Wahl des Stoffes, in seiner Anordnung, in der Modulation, in der Ausdehnung ist nun dem zweiten Sonatentheil eigen.

1. *Inhalt des zweiten Theils.*

Hat der Hauptsatz ein vorwiegendes Interesse, so beschäftigt sich der zweite Theil ausschliesslich oder vorzugsweis mit ihm. So in Beethovens *Sonate pathétique*, wo nach einem aus einer Einleitung genommenen Zwischensatze (der dem eigentlichen Bestand der Hauptmasse ganz fremd ist) der Hauptsatz — oder wenigstens ein ihm nachgebildeter Satz

359



(man vergleiche a mit 295) zweimal in der Oberstimme, dann (der Hauptsache, a, nach) dreimal im Bass erscheint, — in E moll, G—D, F, B und C moll, — und dann mit kurzer gangartiger Fortführung zum Orgelpunkt gelangt. So in der E moll-Sonate Op. 90, in der der Hauptsatz schon im ersten Theil das überwiegende Interesse auf sich gezogen hatte; im zweiten Theile wird erst sein Hauptmotiv (a in No. 305) dann sein zweites (der Abschnitt c) jedes besonders, mit innigster Versenkung in den das Ganze beseelenden Sinn durchgeführt.

So in der bei No. 292 betrachteten Sonate, in der beide Sätze der Hauptpartie (No. 292 und 264) zur Geltung kommen.

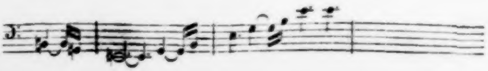
In andern Fällen ist es der Seitensatz, der im zweiten Theil Aufnahme findet. Dies sehen wir am entschiedensten in der grossen Esdur Sonate von Haydn (Anhang I. No. $\frac{1}{283}$) wo nach einer kurzen Erinnerung aus dem Schluss des ersten Theils der Seitensatz in E dur und nach einer weiten gangartigen Ausführung abermals in C dur auftritt.

Häufiger scheinen die Fälle, in denen Haupt- und Seitensatz miteinander benutzt werden. Dies ist im Grunde schon bei der eben erwähnten Komposition zuzugestehen; zwar tritt der Seitensatz auf das Entschiedenste als Hauptsache hervor, doch findet im Gang auch eine Partie des Hauptsatzes Gelegenheit, sich geltend zu machen. Umgekehrt dient in der Cismoll-Sonate (No. 304) das Motiv des Hauptsatzes zur Einleitung, um uns von der Ober- zur Unterdominante zu bringen. Hier wird der Seitensatz vollständig in der Oberstimme vorgetragen, in der Unterstimme mit einem Schlussfall nach Gdur, hier mit einer Wendung nach Cismoll wiederholt und unter Benutzung seines letzten Motivs gangartig auf die Dominante zum Orgelpunkt geführt.

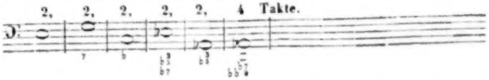
Dasselbe sehen wir in der bei No. 301 betrachteten Fmoll-Sonate. Der erste Theil hatte in Asdur geschlossen, der zweite tritt mit dem ersten Abschnitte des Hauptsatzes (No. 301, a) in demselben Ton auf, stellt sich unter Wiederholung des letzten Takts auf die Dominante, wiederholt da den Abschnitt a und geht, wieder mit Wiederholung des letzten Takts auf die Dominante von Bmoll, also in die Unterdominante des Haupttons. Hier nun tritt der Seitensatz acht Takte lang mit einer Wendung nach Cmoll (Oberdominante des Haupttons) ein, wird da zweimal zwei Takte lang (No. 346 wiederholt) von der Oberstimme, wieder zwei Takte lang vom Bass, nochmals von demselben auf der Dominante von Bmoll und abermals auf der von Asmoll (das Moll der Parallele, — ein schrittweises Hinabgehen von C nach B nach Asmoll) aufgestellt und nun ganz gangmässig auf den Orgelpunkt geführt, wo zuletzt ein Motiv des Hauptsatzes (a in No. 303) zu demselben und damit in den dritten Theil einladet.

Auch in der grossen Fmoll-Sonate (S. 255) geht Beethoven denselben Weg. Der erste Theil hat in Asmoll geschlossen; der zweite tritt in einer Wendung von da nach Edur (as-ces-es, gis-h-dis, — gis-h-e) mit dem Hauptsatz auf und bildet nun aus dem Hauptmoment desselben —

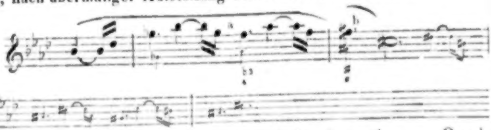
360



eine Satzkette, die von hier aus von zwei zu zwei Takten abwechselnd in Ober- und Unterstimme den Satz aufstellend (die ersten Noten fallen in der Oberstimme weg, weil sie neben der ebenfalls bedeutsamen Gegenstimme keinen Raum finden) diesen Weg

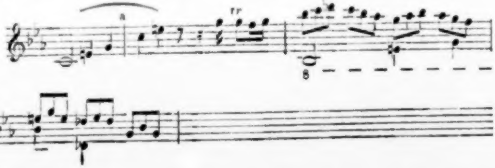
361


auf die Dominante von Des dur*) geht, auf welcher orgelpunktartig die schon im ersten Theil gegebne Einleitung zum Seitensatz — nur noch weiter ausgeführt — und nach ihr auf der Tonika Des der Seitensatz selber erscheint. Dieser wendet sich mit seinem Schlusse nach B moll, wiederholt sich da vollständig, wendet sich ferner nach Ges dur und führt hier erst, nach abermaliger Aufstellung seines ersten Abschnittes

362


mit dem letzten Motiv (b) und dann in freien Arpeggien zum Orgelpunkt, auf dem aber sofort der dritte Theil mit dem Hauptsatz eintritt.

Und abermals dasselbe ist in Mozarts C moll-Sonate (No. 326) zu sehen. Hier wird nach dem Schlusssatze schon im ersten Theil der Vordersatz des Hauptsatzes in Es dur gebracht und mit einer Wendung auf die Dominante von C moll geschlossen. So dient er zuerst, um auf den Anfang (und die Wiederholung des ersten Theils) zurück, dann, um in den zweiten Theil überzuführen. Dieser führt mit dem Hauptmotiv (a) und dem schon aus No. 329 bekannten Gegensatze

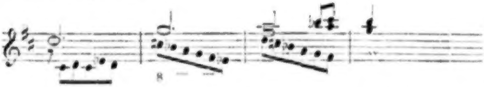
363


---

*) Beethoven verbirgt für den ersten Hinblick die letzte in No. 361 angegebne Harmonie, indem er, um leichter gelesen zu werden, in derselben statt bb ein a setzt; er wechselt mit den Akkorden as-c-es-ges und c-es-ges-bb, was oben als unwesentlich nicht angegeben worden ist.

nach der Unterdominante, wo der erste Satz der Seitenpartie (vier Takte) auftritt, dann aber wieder das Hauptmotiv in Fmoll, auf Dominante und Tonika von Gmoll, auf Dominante, Tonika und abermals Dominante von Cmoll auftritt und nach kurzem Orgelpunkte (fünf Takte) der dritte Theil anhebt.

Bisweilen zieht statt des Seitensatzes der Schlusssatz neben dem Hauptsatze das Interesse auf sich. Dies tritt sehr einfach in Beethovens Ddur-Sonate Op. 28 hervor, in der sich der (erste) Seitensatz vollkommen dem Sinn des Ganzen gemäss, nicht aber in einer Weise gebildet hat, die ihm im zweiten Theile neben dem Hauptsatz oder statt desselben Geltung verschaffen könnte. Der edelsinnige Hauptsatz (und zwar der erste, No. 308) tritt zuerst hier wieder, in der Unterdominante Gdur, auf und wird mit anziehender Veränderung in Gmoll wiederholt. Nun ist das Interesse an ihn gefesselt und kann nicht sobald ihn verlassen. Die letzten Takte mit einem neuen Gegensatze

364 

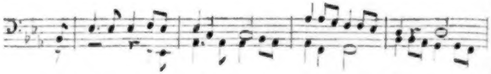
werden auf der Dominante, dann unter Umkehrung der Stimmen (so dass sich gleichsam ein kleines Fugato macht) wieder auf Tonika und Dominante ausgeführt und von hier, meist mit dem Motiv des letzten Takts, ein weiter Gang und Orgelpunkt auf der Dominante von H gebildet, der sehr ruhig zu Ende geht. Hiermit ist nun der Hauptsatz so weit befriedigt, dass man ihn weder weiter verfolgen, noch sogleich mit dem dritten Theil wieder bringen dürfte. Der sehr stille Seitensatz kann hier auch nicht lösen; folglich tritt für ihn der reizende Schlusssatz in Hdur ein, wiederholt in Hmoll — und mit Wiederholung seines letzten Gliedes wird zum Hauptton und in den dritten Theil gegangen.

Noch schneller mischt die Esdur-Sonate Gedanken des Haupt- und des Schlusssatzes. Nach dem ersten des Hauptsatzes (No. 353, a) und einem freien Achtelgang zweier Stimmen wird ein ziemlich weitgeführtes Spiel mit einem Motiv des Schlusssatzes geübt und dann wieder zweimal auf das erste Motiv des Hauptsatzes (mit neuer Fortführung) zurückgegangen.

In der Cdur-Sonate (No. 306) dient der letzte Abschnitt des Schlusssatzes zur Einführung (von Emoll und Cdur) in die Unterdominante, wo der Hauptsatz auftritt, der mit Hülfe eines Gangmotivs, das im ersten Theil an den Seitensatz anschloss, auf den Orgelpunkt und zum dritten Theile leitet.

Und so sehen wir endlich in der grossen B-Sonate (Op. 106) im zweiten Theile die umfassendste Benutzung der Hauptpartie und des Schlusses; — so müssen wir uns hier ausdrücken, weil dieses umfassendste aller Klavierwerke neben mehrern Sätzen der Haupt- und Seitenpartie auch zwei Schlusssätze, — einen zur Beruhigung nach dem hochgesteigerten Seitensatze, den andern zu muthvollerm Abschluss und Fortschritt in den Wiederanfang und in den zweiten Theil, — aufstellt. Der letzte Schlusssatz (G dur), der noch einen Anklang an das erste Motiv des Ganzen nach sich gezogen hatte, führt uns zu Anfang des zweiten Theils nach C moll und Es dur. Hier wird aus jenem ersten Motiv (die vier ersten Noten in No. 340) ein weitgeführter Nachahmungssatz erst zweistimmig

365



dann drei- und vierstimmig gebildet, der zum ersten Schlusssatze in H dur führt und in derselben Tonart wieder anhebt, um dann nach B dur und sofort in den dritten Theil zur Hauptpartie fortzugehen *).

So mannigfaltig die Benutzung des Inhalts, so mannigfach ist

2. *die Modulation*

des zweiten Theils. Allerdings bestehen im Allgemeinen die modulatorischen Grundsätze fort. Man wird also im zweiten Theil nicht die dem ersten und dritten Theil angehörigen Töne, den Hauptton und in Dur die Dominante, in Moll die Parallele, hervortreten lassen, oder letztere nur dann, wenn sie im ersten Theil nicht zur Anwendung gekommen sind. Ferner wird man sich eher zu den nächstverwandten und nächstnöthigen, als zu entferntern Tonarten hinwenden. Allein hiervon sind im Bewegungstheile mehr als irgendwo sonst zahlreiche — und die freiesten Abweichungen möglich und statthaft, sobald sie in dem Gang und Inhalte des Ganzen ihren Grund haben. Es bedarf hierzu keiner fernern Beläge, da deren schon genugsame im Vorhergehenden gegeben sind; eben so wenig dürfen wir uns nochmals über die Beweggründe zu fremdern Modulationen einlassen, über die schon im Bisherigen soviel Aufklärung gegeben ist, als die Formlehre — ohne Ergründung des besondern Inhalts der Kunstwerke — darbietet.

B. *Der dritte Theil*

hat vornehmlich die Wiederholung des ersten als seine Aufgabe, jedoch bekanntlich in der Weise, dass auch die Seitenpartie in den Hauptton gestellt wird. Allein wir dürfen doch dabei nicht aus den Augen lassen, dass er im engsten Verbande steht mit dem vorhergehenden zweiten und ersten Theile, mithin auf deren Gang fortwährend Rücksicht nehmen und nöthigenfalls das, was in jenen hat versäumt werden müssen, ersetzen muss. Dies aber kann in der mannigfaltigsten Weise geschehn, wovon wir nur wenige Beispiele zur Anregung weiterer dem Jünger anzuvertrauender Forschung geben.

---

*) Hierzu der Anhang L.

1. In der F dur-Sonate (No. 302) war der erste und anziehendste Gedanke der Seitenpartie ohne hinlängliche modulatorische Vorbereitung (S. 282) aufgetreten und dem Hauptsatze so nahe verwandt, dass man ihn eher zur Hauptpartie zählen möchte, wenn nicht die Tonart selber widerspräche. Der dritte Theil benutzt dies; er hängt diesen zweifelhaften Satz sogleich an den Hauptsatz, so dass beide eine durch kein Vermittlungsglied erst aneinander gehängte, sondern eine unmittelbar verschmolzne Masse, gleichsam einen einzigen Gedanken bilden. Erst mit diesem Seitensatze wird dann zur Dominante gegangen und von da an regelmässig weiter.

2. Die *Sonate pathétique* hat ihren Seitensatz (No. 351) von C moll aus nicht in Es dur, sondern in Es moll aufgestellt und ist erst später nach Es dur gegangen; im zweiten Theil ist sogar E moll als Hauptmoment der Modulation erschienen, weil in ihm der Hauptsatz aufgeführt wird. Der dritte Theil geht vom Hauptsatz in C moll nach der Unterdominante F moll, um hier den Seitensatz zu bringen; erst die Wiederholung desselben geschieht in C moll. Mit jener Wendung ist der Seitensatz eben so scharf in sein eignes Licht gestellt, wie im ersten Theile durch sein Es moll, es ist aber zugleich der Hauptton gestiegen (Th. I, S. 187) befestigt. Demungeachtet wird — wohl nicht ohne Rücksicht auf das Vorangegangne zuletzt in einem Anhange noch einmal auf die Einleitung und den Hauptsatz, natürlich im Hauptlone, zurückgegangen.

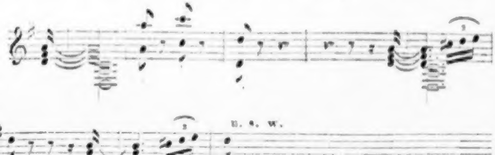
3. In der Cis moll-Sonate ist der Hauptgedanke (No. 304) bei aller Energie seines Inhalts (oder vielmehr um derselben willen) einfach auf das eine Motiv seines Vordersatzes gestellt und der beginnende Nachsatz fast nur eine Wiederholung des erstern. Der dritte Theil wirft diesen Nachsatz ganz weg und geht von dem breiten Schlusse des Vordersatzes nach Sonatinenart unmittelbar zum Seitensatze. Nun aber wird nach vollständiger Ausführung des Seiten- und des Schlusssatzes in einem Anhange das Motiv des Hauptsatzes nochmals in die Unterdominante gestellt und der Hauptgedanke der Seitenpartie mit neuem Ausgang und zuletzt dem alten Schlusssatz im Hauptlone wiederholt. Es ist, nur aus einem andern Grunde, dieselbe Gestaltung, wie oben bei 1.

4. In der grossen C dur-Sonate (No. 306) war der Seitensatz bekanntlich (S. 261) in E dur aufgetreten und der erste Theil in E moll geschlossen worden. Abgesehn von der tiefern Begründung dieser Wendung muss man diese sofort für auffallend und schon durch ihre

Fremdheit reizend anerkennen. Sie darf also im dritten Theile nicht verloren gehn; der Seitensatz würde hier gegen den ersten Theil einbüssen, wenn er sogleich normal in C dur aufträte. — Nun ist jenes E dur im ersten Theile (S. 261) eigentlich statt E moll und dieses statt G dur gesetzt. In gleicher Weise tritt im dritten Theil der Seitensatz in A dur (statt A moll, statt C dur) auf: hier aber bleibt er nicht (wie im ersten Theil in E dur) sondern wird sofort in A moll mit einer Wendung nach C und dann noch zweimal in C dur wiederholt, macht also thatsächlich den Weg, den wir gedankenmässig dem Komponisten zugeschrieben hatten*), durch. Dann folgt das Weitere ganz normal: da aber der sinnig-ruhige Schlusssatz für das glänzende feurigbewegte Ganze keinen befriedigenden Ausgang gewährte, so wurde mit ihm nach Des dur (Anfangs der Sonate von C nach B und von C nach D) gerückt, hier der Hauptsatz und nach einer weiten Ausführung nochmals im Haupttone der Seiten- und zuletzt der Hauptsatz gebracht. Dieser umfassende Anhang gebührte dem reichen und kühn modellirten Satze.

5. Das Gleiche sehen wir in der G dur-Sonate. Ihr Seitensatz war im ersten Theil (No. 347) in H dur und H moll aufgetreten; im dritten Theil erscheint er daher in E dur und E moll, wird aber dann noch zweimal in G dur aufgestellt. Hiermit ist nun aber der Hauptsatz in bedenklicher Weise zurückgedrängt, um so mehr, da er zuvor nicht, wie im ersten Theile, wiederholt worden. Folglich wird nun in einem Anhang zuerst der ihm angehörige Gang (No. 323) mit dem breiten Halbschlusse wieder gebracht, dann aus dem Hauptmotiv selber, —

366



ein reizend zarter und das launig-gaukelnde Getreibe des Hauptsatzes zuletzt noch mit innigerer Rührung durchhauchender Schluss gebildet, bei der anziehendsten Verwandlung doch dem Grundtone der Stimmung treu, wie sich etwa mitten im muthwilligen Kindergetändel eine sinnigere Schwärmerei, die eher dem jungfräulichen Alter eigen, überraschend ahnen lässt, bald wieder in der spiegelhellen Kinderlust verschwunden ist.

---

*) Noch einmal sei das Missverständniss zurückgewiesen, als nähmen wir an, der Komponist habe sich seinen Weg in logischer Vollständigkeit und Umständlichkeit herausgedacht. Ihn hat wohl nur der Glanz und überhaupt der Sinn seines Seitentones (E dur) mächtig angezogen. Dass dies aber kein verführerisches Blendwerk, keine Verirrung gewesen, zeigt sich eben bei der gedankenmässigen Prüfung.

6. Die weitumfassende Bdur-Sonate (No. 340) setzt auch im dritten Theil ihre kühne Modulation durch. Der erste Hauptsatz tritt im Hauptton, der zweite in Gesdur, dann wieder der erste in Hmoll (Unterdominante von Fis — Ges) auf; von hier kehrt die Modulation in den Hauptton zurück, in dem nun erst die vollständige Seitenpartie, unterstützt von einem weiten, aus dem Hauptmotiv des ersten Gedankens machtvoll herausgebildeten Anhang die befriedigende modulatorische Abrundung und Ruhe herstellt.

Sechste Abtheilung.

Mischformen und verbundne Formen.

In dieser Abtheilung fassen wir noch zweierlei, streng genommen nicht zusammengehörige Gegenstände zusammen, weil beide nur einer leichtfasslichen und, nach dem Studium alles Vorangegangnen leicht anwendbaren Einweisung bedürfen. Wir haben es hier noch mit zwei Reihen von Formen zu thun.

Die erste bringt uns solche Tongebilde, die aus der unvollständigen Anwendung einer der bisherigen Formen hervorgehen, mithin nicht bestimmt sind für sich selbst und durch sich allein zu befriedigen, — die nicht selbständig sind, — sondern auf ein andres und befriedigendes Tongebilde hinzuführen; ferner solche Tongebilde, die aus der Vermischung der bisher aufgewiesnen reinen Formen hervorgehen. Wir werden hier die Einleitung, das sonatenartige Rondo, und die figurale und fugenartige Sonate kennen lernen.

Die zweite Reihe zeigt uns die Verknüpfung zweier oder mehrerer selbständiger oder unselbständiger Tongebilde zu einem grössern Ganzen. Hier haben wir die Sonate und die Fantasie kennen zu lernen und die Verknüpfung der Einleitung mit Hauptsätzen zu beobachten; noch andre Kombinationen und Gestaltungen, die gar wohl für die Klavierkomposition anwendbar wären, bleiben der Lehre vom Orchestersatz vorbehalten, weil sie sich bis jetzt nur in diesem gezeigt haben.

Die tiefere Lehre von der Verbindung der Formen, namentlich von der Sonate, kann nicht hier, sondern nur in der Musikwissenschaft gegeben werden; hier haben wir es nur mit der Formenlehre zu thun.

Erster Abschnitt.

Die Einleitung.

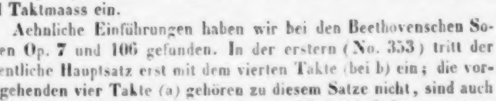
Die Einleitung oder Introduktion ist bekanntlich, wie schon ihr Name zeigt, bestimmt, auf einen andern Satz, der als Hauptsache gilt, vorzubereiten und hinzuführen. Sie ist also nicht um ihrer selbst willen da, kein selbständiges für sich selber befriedigendes, sondern nur zur rechten oder kräftigern Auffassung eines andern Satzes, zur Anregung und Stimmung des Hörers (und vor ihm des Komponisten) bestimmt. Das Aeusserlichste, was ihr hiernach obliegt, ist: auf die Tonart des Hauptsatzes durch deren Angabe vorzubereiten; das Tiefere: auf den Sinn, in die Stimmung desselben einzudringen, oder dieselbe durch den Kontrast, — dadurch, dass zuvor eine entgegengesetzte oder doch verschiedne angeregt wird, — im Voraus zu erhöhen, zu schärfen.

Nach diesen Andeutungen über die Bestimmung des einleitenden Tonsatzes ergeben sich die Formen, in denen er auftritt, sehr leicht.

Als unterste Form der Einleitung ist der vorspielartige Eintritt unmittelbar im Ton und Tempo des Hauptsatzes anzusehen. Eine solche haben wir schon Th. II, No. 21 und 22 kennen gelernt; die einleitenden Takte sind nichts, als ein fast melodieloses, nur akkordisches Vorspiel, ohne nähere Beziehung auf den nachfolgenden Liedsatz. Ob dieser geringe und leichtfassliche Satz einer vorbereitenden Einleitung bedurft hätte oder nicht, das ist uns hier gleichgültig; genug, die Einleitung ist da und führt wenigstens in Tonart und Taktmaass ein.

Aehnliche Einführungen haben wir bei den Beethovenschen Sonaten Op. 7 und 106 gefunden. In der erstern (No. 353) tritt der eigentliche Hauptsatz erst mit dem vierten Takte (bei b) ein; die vorhergehenden vier Takte (a) gehören zu diesem Satze nicht, sind auch harmonisch und melodisch zu wenig entwickelt (sie haben nur einen Akkord, also nicht die kleinste Bewegung oder Gegenstellung von einem Akkorde zum andern) als dass sie als Satz gelten könnten. Sie sind blosse Einleitung in Ton und Bewegung des Hauptsatzes. Dasselbe gilt von den vier ersten Takten der B-Sonate, No. 340; sie sind, wenn auch bedeutender als die erstern, doch wesentlich nichts anderes. Beide Einleitungen werden übrigens, wie wir schon wissen, im Verlaufe des Hauptsatzes mehrfach benutzt. — Auch das Finale der Beethovenschen F moll-Sonate (Op. 57) wird in ähnlicher Weise, wenn gleich umständlicher, eingeleitet. Das vorhergehende Andante in Des dur macht einen Trugschluss auf dem verminderten Septimenakkorde von F dur. Dieser Akkord wird zweimal, mit Halten verlängert, angegeben, dann — hiermit tritt das Finale *Allegro ma non troppo* ein — rhythmisirt wiederholt (a)

367



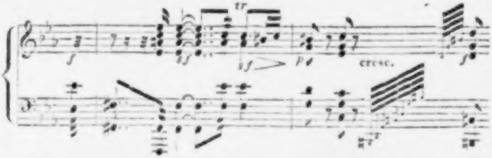
und nun folgt ein ganz neues Gangmotiv (b), das in der tiefern Oktav wiederholt, gangartig weiter auf die Dominante, abermals weiter auf die Tonika des Hapttons und damit in den Hauptsatz des Finale führt, in dem es als Gegenstimme (Kontrapunkt) fortwirkt.

Die höhere Form der Einleitung ist nun ihre durch Tempo, bisweilen auch durch Tongeschlecht und Taktart vom Hauptsatze losgelöste Aufstellung.

In solcher abgesonderten Einleitung besinnt und sammelt sich der Komponist für den Hauptsatz; in der Regel wird also die Einleitung langsamere Bewegung haben.

Der Eintritt der Einleitung ist in modulatorischer Hinsicht frei; er kann mit jedem beliebigen Akkorde, kann in fremder Tonart anheben. Aber der Schluss der Einleitung wird in der Regel auf die Dominante des Hapttons fallen, weil von ihr aus der Hauptsatz im Hauptton am geläufigsten und zum Besten vorbereitet eintritt. So hebt z. B. Beethoven die Einleitung seiner grossen C moll-Sonate (Op. 111) in einem *Maestoso* (der Hauptsatz ist ein *Allegro con brio ed appassionato*) in G moll

368

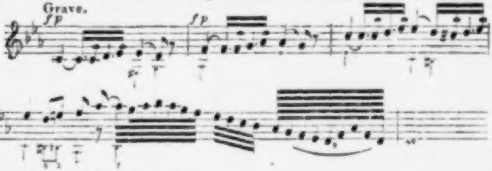


mit dem verminderten Septimenakkord, zuletzt mit einer Andeutung von — G dur oder C moll? — an.

Was nun näher den Inhalt der Einleitung und dessen Ausgestaltung, die Form, betrifft: so spricht sich in ihm die eigentliche Bedeutung der Einleitung deutlich aus.

Der Komponist setzt sich in ihr gleichsam in die Verfassung zu seinem beginnenden Werke; er setzt fest, dass nun dasselbe beginnen solle, hat also entweder sich in dem Tonreich überhaupt erst eine Stätte gleichsam zu suchen, — dann gestaltet sich, mehr oder weniger umschweifend, die Einleitung präludienhaft aus einer Reihe von einfachen oder figurirten Harmonien, aus einem ein- oder mehrstimmigen Gange. Oder es ist schon ein bestimmter Gedanke, den er erfasst, der also die Form eines solchen, also mindestens Satzform haben muss; dann erst bildet sich eine wirkliche, festen, positiven Inhalt habende Einleitung.

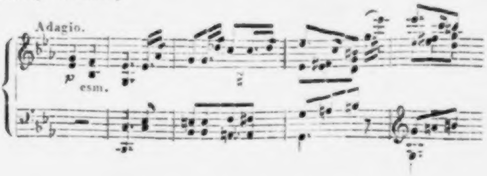
Dieser Gedanke der Einleitung ist aber nicht der hauptsächliche, welcher letztere vielmehr erst im Hauptsatze gegeben und durchgeführt werden soll; er ist im Verhältniss zur Hauptsache nur ein Nebengedanke, als einführender ungefähr in ähnlichem Verhältnisse, wie der Schlusssatz, der in den höhern Rondo- und Sonatenformen zur festern Abrundung dient. Daher nimmt der Gedanke der Einleitung in der Regel Satzform und keine der höhern und umfassendern Gestaltungen (Periode u. s. w.) an. So war der vorstehende Beethovensche Gedanke (No. 368) ein Satz; so wird die *Sonate pathétique* mit einem — wenn auch weiter ausgeführten — Satze,

369


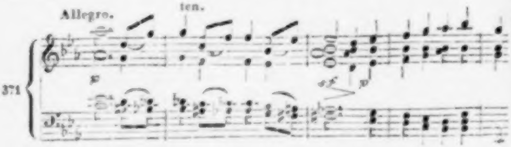
der in der Parallele schliesst.

Allein, wenn auch der Satz der Einleitung nicht der vornehmste, nicht — oder nicht in den meisten Fällen der Kern des ganzen Werks sein soll, so ist er doch der erste, von dem der Komponist ergriffen, der vom Komponisten in der ungebrochnen Energie des ersten Wurfes gefasst und hingestellt wird. Und dies letztere geschieht überdem in dem Vorgefühl, mit dem Bewusstsein, dass man über den Satz hinausschreiten, dass er weichen müsse der kommenden Hauptsache. Beides bedingt nun den Inhalt und die Verwendung des Einleitungssatzes. Er bildet sich in der Regel scharf und stark, sein Motiv festhaltend und nachdrücklich ausprägend, ja nicht selten schroff aus, in der ganzen Herbigkeit und Sprödigkeit des ersten Angriffs und im Gefühl des Bedürfnisses, schnell zur Vollendung und entschiednen Wirkung zu kommen.

Beiden vorstehenden Beispielen wird man den oben bezeichneten Karakter in grösserm oder geringerm Maasse zuerkennen, zumal wenn man sie mit den Gedanken des nachfolgenden Hauptstückes (zu No. 369 vergleiche man No. 295) vergleicht. Selbst die wehmüthig stille, von ängstlichem Vorgefühl der Trennung eingegebne Einleitung zu Beethovens unvergänglichem Seelengemälde, der Sonate *Les adieux, l'absence, le retour*,

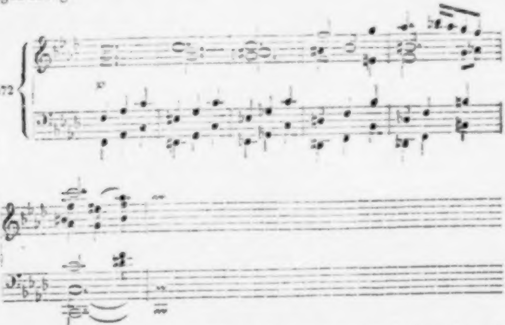
370


spricht sich in schärfern Accenten und gesteigert aus, während im nachfolgenden Hauptsatze derselbe Gedanke

371


zwar harmonisch gewichtiger, aber in allen Stimmen fliessender, in der Melodie gleichmässiger und sinkend, im Rhythmus weniger scharf und bald zu noch grösserer Ruhe gewendet erscheint.

Dass demungeachtet in besondern Stimmungen auch das Entgegengesetzte statt finden, ein sehr stiller, zarter Satz zur Einleitung in einen scharf gezeichneten, mächtig oder leidenschaftlich gebildeten Hauptsatz dienen und durch den Gegensatz denselben noch in seiner Wirksamkeit fördern kann, soll nicht unbemerkt bleiben. Ein wenigstens einigermassen passendes Beispiel finden wir in **Mozarts** geistvoller vierhändiger Sonate in F moll und dur *), deren stilles, tiefsinniges Adagio

372


wenigstens in den einzelnen Zügen nicht so scharf gezeichnet ist, als der nachfolgende Hauptsatz, obwohl es den Grundkarakter der Einleitung jedenfalls in so fern festhält, dass sein Hauptgedanke in Einem Zuge mit voller Bestimmtheit und Befriedigung hervortritt, während der Inhalt des nachfolgenden Hauptstückes vielmehr in dem ganzen Verlauf desselben zur Entwickelung kommt.

---

*) No. 1 im siebenten Hefte der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.

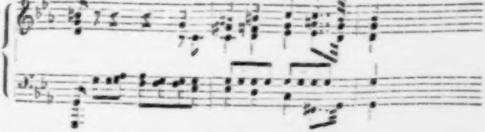
Ein solcher bestimmt und scharf hingestellter Einleitungssatz, zumal wenn er sich modulatorisch nicht ruhig entfaltet, wie No. 372, sondern — wie wiederum im Karakter der Einleitung liegt — in kühner oder umhersuchender Modulation erst dem rechten Standpunkte, dem Hauptton, zustrebt, bedarf in der Regel der Wiederholung, — bisweilen der mehrmaligen, so wie er aus gleichem Grunde zu nachdrücklichem Festhalten der Motive geneigt ist, — um sich recht tief eindringlich auszusprechen, bevor er für immer oder für längere Zeit dem Hauptsatze weicht. So wiederholt sich No. 368, nachdem es sich von Gmoll nach der Dominante von C gewendet, buchstäblich in Cmoll mit einer Wendung in die Dominante von F, No. 369 wird ähnlich in der Parallele, Esdur; auch No. 370 wird, zu noch schmerzlicherm Ausdrucke gesteigert und noch unruhiger modulirend, wiederholt, während in jenem Mozartschen Satze (No. 371) schon der volle Ausdruck seines Inhalts gefunden war und mit Recht ohne Wiederholung weiter geschritten werden konnte.

Ist nun der Satz der Einleitung genügend ausgesprochen, so muss er verlassen, es muss von ihm zum Hauptsatze vorgedrungen werden. Folglich bedarf es eines Ganges, und zwar (S. 294) in der Regel auf die Dominante des Hauptons.

Dieser Gang wird in der Regel aus dem Satze hervorgehn und in gedrängter Kürze zu seinem Ziel führen. Doch kann er sich auch satzartig weiter ausspinnen, wie in dem Mozartschen Adagio der Fall ist, oder er kann, wenn der vorangehende Satz kein günstiges Motiv zu seiner Anknüpfung darbot, sich aus neuen Motiven bilden.

Der Schluss kann orgelpunktartig zu einem Ruhemoment ausgedehnt werden, ja die Form eines Schlusssatzes annehmen, — so Beethoven in der Cmoll-Sonate (No. 368) wo eine dritte Wiederholung des Einleitungssatzes gangartig auf die Dominante und hier zu einem Schlusssatze führt,

373



der eine Oktav tiefer wiederholt wird.

Endlich kann mit dem Schlussakkord abgesetzt, oder von hier an in rhythmischer Bewegung, gangweise, in harmonischer Figuration ohne Unterbrechung zum Hauptsatze fortgegangen werden. Dies alles bestimmt sich nach dem Sinn des Ganzen und kann nach allem Vorausgegangnen keiner weitern Erörterung bedürfen.

Zweiter Abschnitt.

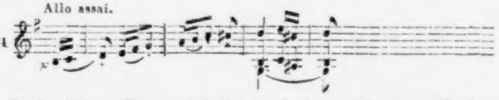
Das sonatenartige Rondo.

Die höhern Rondoformen und die Sonatenform haben wir bereits als nächstverwandte kennen gelernt, ja, es haben sich im Laufe der Untersuchung schon Momente gezeigt, — z. B. in den neuen Einleitungssätzen zum zweiten Sonatentheil und in den in den Anhängen F und L betrachteten Kompositionen, — wo eine Form Miene machte, in die andre überzugehen. Schon damals konnte man errathen, dass die beiden aneinander gränzenden Formen sich irgendwo auch vermischen, — ihren Unterschied aufheben würden. Dies bleibt uns hier an einigen Beispielen zu betrachten, deren erstes noch nicht als Mischform, sondern als erklärender Uebergang zu derselben anzusehen ist.

Wir entnehmen dieses ertse Beispiel dem Finale der reizendberedsamen G dur-Sonate Op. 14 von Beethoven. Dieses Finale ist ein Rondo dritter Form.

Der Hauptsatz bildet sich in anmuthigster — fast baroker Laune aus diesem Motiv, —

374

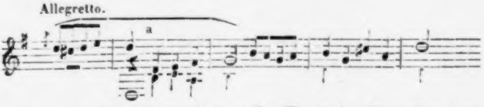


das in der höhern Oktav wiederholt und einen vollkommnen Schluss auf G machend, den ersten Theil des Hauptsatzes abgiebt; den zweiten beginnt ein eben so launiges, kurzabgebrochnes Spiel auf dem Dominantakkorde, worauf das Hauptmotiv (No. 374) wiederholt und zum Schluss geführt wird. Es folgt ein eben so kurz angebundner erster Seitensatz und die vollständige Wiederholung des Hauptsatzes mit seinem Schluss in G dur. Hier hätte nun der zweite Seitensatz, in C dur, unmittelbar eintreten können. Beethoven führt lieber das Spiel des Hauptsatzes fort, indem er den Anfang seines zweiten Theils von der Dominante auf die Tonika versetzt und so den Schlussakkord zum Dominantakkord der neuen Tonart erweitert. Hiermit ist die Modulation noch inniger vermittelt und zugleich das barokste Spiel des Hauptsatzes mit dem sangvollern, zärtlichen neuen Seitensatze in unmittelbaren Gegensatz gebracht. — Ist nun der Seitensatz vollständig durchgeführt, so wird nicht aus ihm, sondern durch das Hauptmotiv (No. 374) der Rückgang von Cdur in den Hauptton bewerkstelligt. — Nach Vollendung des Hauptsatzes, der offenbar zu flüchtig und abgebrochen für den Schluss einer ganzen Sonate erscheint, muss nun noch ein Anhang gebildet werden. Dies leitet sich wieder, wie der Uebergang zum zweiten Seitensatz ein, führt — nach Fdur, abermals zum Hauptmotiv und endlich zu einem ganz neuen weitausgeführten und wiederholten Schlusssatze, nach welchem doch noch zu allerletzt das Hauptmotiv wiederkehrt.

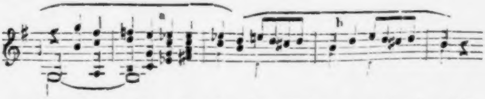
Hier machte sich also vor und nach dem zweiten Seitensatze das Bedürfniss fühlbar, an dem Hauptsatze festzuhalten und — wenn auch nicht ihn vollständig, doch seine Theile auf andre Modulationsstufen zu versetzen. Nur haben diese Theile blos die Bestimmung, zu verknüpfen, zu vermitteln; in allen wesentlichen Partien steht die Rondoform unzweideutig fest. — Dass übrigens ein ganz fremder Schlusssatz eingeführt wird, mag ebenfalls an die Sonaten- oder fünfte Rondoform erinnern; es war hier nothwendig, weil Haupt- und erster Seitensatz zu flüchtig zum Abschluss, der zweite Seitensatz aber zu sehr im Gegensatz mit der Grundstimmung des Ganzen waren, um ein günstiges Schlussmotiv zu bieten.

Das zweite Beispiel führt uns nun die im vorigen nur angedeutete Mischform unzweideutig vor. Es ist das Finale der bereits bei No. 256 angeführten Sonate.

Der Hauptsatz bildet aus diesem Vordersatz —

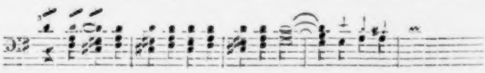
375 

einen ersten, auf der Tonika schliessenden Theil (das Ganze hat einen bequem dahinschlendernden Sinn, der nach manchem feurigern Aufgähren immer wieder Herr wird) und aus diesem einfach wiederholt werdenden Satz

376 

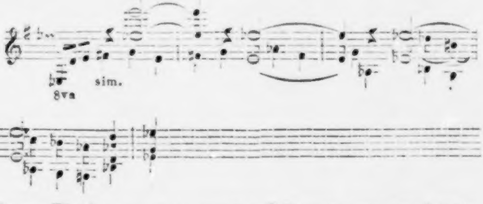
einen zweiten Theil, der also abermals und zwar zweimal auf der Tonika schliesst. Der erste Theil wird in einer Unterstimme, gegen die der Diskant kontrapunktirt, dann auch der zweite Theil mit Umkehrung der ersten Abschnitte (a in No. 376) wiederholt, mit dem zweiten Abschnitte (b) wird über Emoll und Ddur nach Adur gegangen. Hier wird geschlossen, auf dem Schlusston aber tritt der Seitensatz in D ein, dem sich auch ein Schlusssatz anhängt.

So weit hätten wir den Anblick eines ersten Theils der Sonaten- oder fünften Rondoform vor uns; allein sofort ändert sich Alles. Beethoven hat mit dem Gang aus dem Seitensatz und mit dem Schlusssatz eine Erregtheit geweckt, die er ohne den Sinn des Ganzen zu verletzen, nicht gewähren lassen kann. Daher kommt schon der Schlusssatz

377 

nicht zu einem wirklichen Schlusse, sondern wendet sich bei der Wiederholung mit dem dritten Akkorde des dritten Takts auf die Dominante des Haupttons, die noch drei Takte lang festgehalten wird und den vollständigen Hauptsatz nach sich zieht; gleichsam wie die dritte oder vierte Rondoform, nur dass diese den Schlusssatz nicht kennen.

Allein auch diese Formen werden nicht festgehalten. Der erste Theil des Hauptsatzes wird mit einem Kontrapunkt in der Oberstimme, ähnlich wie Anfangs — nur in Moll, wiederholt und dann gangartig weitergeführt nach Es dur. Hier mischt sich ein ganz neuer Satz ein, —

378 

bei dessen Eintritt man einen zweiten Seitensatz erwarten könnte. Allein auch hier würde weitere Ausführung des heftig andrängenden und einschneidenden Gedanken von dem Sinn des Ganzen entfremdet haben. Beethoven schreitet daher wie im zweiten Theil der Sonatenform fort. Wie zuvor muss der erste Abschnitt des Hauptsatzes (a in No. 375) zu einem Gange von Es nach C moll dienen, wo jener neue Satz (No. 378) sich wieder aufstellt, — dann nach F moll, wo jener wieder anhebt, ohne zu Ende zu kommen. Diese Mischung aus Haupt- und neuem Satze führt endlich auf die Dominante.

Von hier folgt, ganz wie in der Sonaten- oder fünften Rondoform, Wiederholung von Haupt-Seiten-Schlusssatz mit einem aus dem ersten gebildeten Anhange.

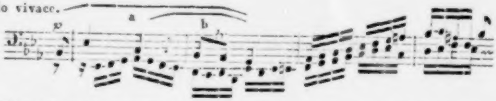
Wir sehen also eine Komposition vor uns, deren erster und dritter Theil durchaus sonatenhaft ist, deren zweiter aber

1) eine Wiederholung des Hauptsatzes wie die dritte und vierte Rondoform,
2) den Ansatz zu einem zweiten Seitensatze und
3) eine sonatenartige Durcharbeitung aus dem Haupt- und — dem neuen Satze

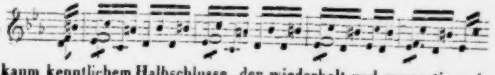
bringt, — unverkennbar eine Mischung von Sonaten- und Rondoformen, die gleichsam ein thatsächlicher Beweis von der Verwandtschaft derselben, ja von ihrem Ursprung aus einander ist, jede so weit — und nicht weiter angewendet, als der besondre Sinn eben dieser Komposition rathsam macht.

Ein drittes (oder vielmehr zweites) Beispiel giebt das Finale der ersten *Sonata una quasi Fantasia* von Beethoven, Op. 27, in Es dur.

Der Hauptsatz ist wieder zweitheilig; der erste Theil schliesst nach diesem Vordersatz —

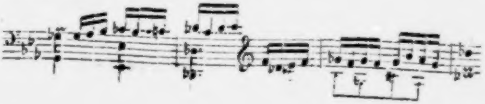
379


im Hapttone, der zweite dessgleichen; aus dem ersten Abschnitte des Hauptsatzes (a) besonders aus dessen Schlusse (b) wird ein Gang über C moll und B dur nach F gebildet und hier tritt — eine Art von Seitensatz ein,

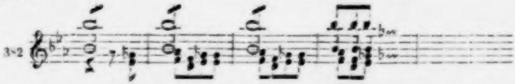
380


mit kaum kenntlichem Halbschlusse, der wiederholt und gangartig weitergeführt wird zu einem Schluss in B dur; er ist das reine Ergebniss des ruhlosen Forttreibens, das sich schon im Hauptsatz und Gange herausgestellt hat und auch den Schlusssatz (der sich mehr akkordisch bildet) durchdringt und sogleich über den Schluss hinaus in die Wiederholung des vollständigen Hauptsatzes führt.

Allein auch hier läuft der zweite Theil gangartig aus nach Ges dur. Hier tritt nun, aus dem Hauptmotiv des Hauptsatzes herausgebildet, das Thema einer Doppelfuge hervor, —

381


das — sehr frei und nur zweistimmig — kurz durchgeführt wird und gangartig zur Dominante des Hauptlons leitet. Hier erscheint der Seitensatz



wird in Ces und Asmoll wiederholt, nach B und Es und auf die Dominante B geführt und geht sofort in den Hauptsatz zurück. Von hier bildet sich der dritte Theil durchaus sonatenhaft aus.

Hier liegt uns demnach ein noch einfacherer Fall vor. Der fremde Satz, der uns im vorigen Beispiel an einen zweiten Seitensatz denken liess, war hier unnöthig; der zweite Theil hat sich streng sonatenhaft aus Haupt- und Seitensatz gebildet und nur die Wiederholung des Hauptsatzes zwischen erstem und zweitem Theil ist dem Rondo entlehnt; dabei müssten wir aber, abgesehn von der Bildung des ersten und dritten Theils an ein Rondo zweiter Form (in schneller Bewegung) denken, weil von einem zweiten Seitensatz nicht einmal eine Spur sichtbar wird.

Lockerer gestaltet sich das Finale zu **Dusseks** Sonate, *Le retour à Paris.*

Der Hauptsatz (Asdur) legt sich spielend (obwohl der saftigen und stets an das Sentimentale streifenden Manier Dusseks getreu) in breiten Abschnitten, in drei Theilen (62 Takte lang) aus einander, fest im Hauptlone schliessend. Ihm folgt — also schon nach Sonatenart, wo die Hauptpartie aus mehrern Sätzen bestehen kann — ein zweiter Satz (8 Takte) der auf der Dominante schliesst und dessen Wiederholung gangartig nach der Dominante Es führt.

Hier — und zwar in Moll — tritt der Seitensatz auf, führt aber wieder zu einem neuen Satz in Es dur, und von diesem führt ein dritter zum ersten (diesmal in Dur) zurück. Auf dem Schlusston knüpft orgelpunktartig ein neuer Gang an, nur durch die Triolenbewegung mit dem Vorherigen in Einheit, und führt zum ersten Satze der Hauptpartie zurück.

Nach seiner vollständigen Aufstellung erscheint in der Unterdominante (Des) in periodischer Form ein zweiter Seitensatz, dem sich nun — der zweite Satz der ersten Seitenpartie anschliesst. Ein Gang führt nach dem Hauptlone zurück.

Hier erscheinen: zuerst (in Asmoll) der erste Satz der ersten Seitenpartie, dann gangartig auslaufend der hauptsächliche Inhalt des ersten Hauptsatzes, endlich der dritte Satz der ersten Seitenpartie, der wieder gangartig auf die Dominante führt und den wesentlichen Inhalt des Hauptsatzes bringt.

Ein schlussartiger neuer Gedanke leitet nun das Ende des Ganzen ein, das sich nach Wiederholung des Ganges aus der ersten Seitenpartie aus dem Hauptsatze bildet.

In dieser weiten Komposition (die sich in allen Theilen ebenmässig mit dem ersten Satze der Hauptpartie entwickelt hat) erscheint vor allem die Haupt- und erste Seitenpartie normal rondomässig, — nur dass beide aus verschiednen Sätzen bestehen, hierin also an dem beweglichen Reichthum der Sonate Theil nehmen.

Nun will sich eine zweite Seitenpartie bilden. Allein in den zahlreich vorangegangnen Sätzen ist das Satzelement schon so reich ausgeschöpft, — dazu hat sich über alle Sätze, bei allem Streben nach Verschiedenheit in den Motiven eine so fühlbare Monotonie ausgebreitet: dass der Komponist mit vollem Recht Bedenken tragen musste, noch eine zweite Seitenpartie — und zwar im Verhältniss zu den vorigen Partien wieder aus zwei, drei Sätzen — zu vollenden. Eben so wenig konnte, bei der Breite und geringen modulatorischen Regsamkeit des bisher Gegebnen, sofort mit dem Hauptsatze nach zweiter Rondoform geschlossen werden. Es blieb also die sonatenartige Fortführung, die Bildung eines zweiten Sonatentheils der günstigste Weg. Allein nun konnte es bei der Anzahl und Breite der angeregten Sätze nicht zu einer eigentlichen Durcharbeitung kommen, sondern nur zu einem Aneinanderreihen von Sätzen aus verschiednen Partien; und dieses Aneinander musste um so nothwendiger in den dritten Theil oder Schluss hinübergehn, weil das Hauptmotiv bereits erschöpft und auch keiner der übrigen Sätze zu weiterer Verarbeitung und zum Schlusse sich geneigt erweiset.

Eine ähnliche Gestaltung aus gleichen Gründen weiset das Finale von C. M. Webers bereits S. 278 erwähnter Asdur-Sonate, das der Betrachtung des Jüngers überlassen bleibe.

Fassen wir nun nochmals das Wesentliche aller erwähnten oder noch hierhergehörigen Fälle zusammen, so beruht es auf einer Vermischung der Rondo- und Sonatenform, auf einer Gestaltung, die sich bald diesem bald jenem Prinzip anlehnt, weil der Inhalt weder an dem einen, noch am andern vollkommnes Genüge finden konnte. Auch hier, wie überall, ist also die Form nicht willkührlich ergriffen, — oder wo es geschieht, zeigt es sich gewiss irgendwie von Nachtheil, — sondern durch den Inhalt nothwendig bedingt. Entweder ist der Sinn des Ganzen ein rondomässiger, wie jenes bequem dahinschlendernde Finale (No. 375) von Beethoven, der aber von Zeit zu Zeit energischer und darum sonatenhaft einheitsvoll sich aufrafft; oder es erweisen sich die einzelnen Partien, wie im Dussekschen Falle, zu bedeutend für kleine und wiederum zu angefüllt für grosse Rondoform, dabei aber ungeeignet für rechte sonatenhafte Durcharbeitung, so dass nun eine Mischung aller dieser nur bedingt geeigneten Formen eintritt. Sogar in der Zusammenstellung eines grössern Ganzen kann gegründeter Anlass zu solcher Mischform liegen; auch dies mag wohl in beiden oben erwähnten Fällen stattgefunden haben.

Für die Lehre hat diese Mischform die wichtige Bedeutung, dass erst durch sie die beiden verwandten und doch wieder wesentlich geschiednen Formen gegen einander frei und vollendet werden, indem jede sich so weit verfolgen lässt, dass sie in die andre übergreift und bei noch weiterm Fortschreiten — sich in die andere verwandeln müsste. Hiermit ist also die Vollständigkeit der beiden Formengebiete nach ihrer Richtung gegen einander erwiesen.

Zugleich ist hiermit gerechtfertigt, dass diese letzten Gestalten weder bei dem Rondo, noch bei der Sonatenform, sondern erst nach beiden behandelt worden.

Dritter Abschnitt.

Die figurale und fugenartige Sonatenform.

Schon vielfältig haben wir bei der Sonatenform Erinnerungen an die Fuge, Benutzung dieser energischen Gestaltungsweise, gefunden, noch zuletzt in jenem Beethovenschen Es dur-Finale bei 381. Die Fugenarbeit trat zunächst da in die Sonatenform, wo diese sich zu ihrer höchsten Energie erhob, wo sie ihre Gedanken oder einen derselben stetig durcharbeitete, — im zweiten Theile. Dagegen traten im ersten und dritten Theile die Sätze mehr liedförmig und in ihrer Verknüpfung mehr rondomässig (mit den schon bekannten Unterschieden vom eigentlichen Rondo) nämlich an einander gereiht, als fugenmässig, nämlich durch- und miteinander verarbeitet, auf.

Allein ein Fugenthema oder das Doppelthema einer Doppelfuge ist auch ein Satz, und eine ganze Durchführung ist ebenfalls für eine zusammengehörige Partie, mithin für geeignet zu achten, den Haupt- oder auch Seitensatz in der Sonatenform abzugeben; — gleichviel für jetzt, ob man sich oft oder jemals geneigt finden wird, eine so energische Form für den Seitensatz zu verwenden, da der Natur der Sache nach (S. 273) die höchste Energie dem Hauptsatze zufällt.

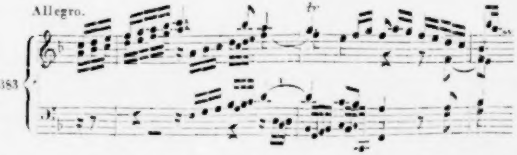
Ja endlich wissen wir längst (Th. II, S. 161), dass auch die Figuralformen fähig sind, selbständig abgeschlossne Massen, die also für Partien, — im freien und höhern Sinn des Wortes für Sätze geachtet werden dürfen. Wir sehen voraus, dass dergleichen Massen ebenfalls die Partie eines Sonatensatzes sein können; und so öffnet sich uns hier wieder ein weiter Gesichtskreis, eine grosse Reihe von Gestaltungen, die ihren Ursprung aus einer Verschmelzung der Figural- und besonders Fugenformen mit der Sonatenform haben, die sich (wie wir an dem Beethovenschen Beispiel S. 301 gesehn) in das sonatenartige Rondo hineinverlieren, dem eigentlichen Rondo aber, bei seiner Neigung zu satzartiger und liedförmiger Abrundung fern — wenn auch nicht absolut versagt bleiben.

Allein von diesen Formen wird, wenn wir unserm jetzigen Kreise getreu bleiben wollen, hier nur Weniges zur Sprache kommen. Bei der Unfähigkeit des Klaviers, polyphone Sätze mit solcher Fülle und Wirksamkeit zur Aussprache zu bringen, wie das Quartett, Orchester und der mehrstimmige Gesang es vermag, sind jene Mischformen weit weniger in Klavierkompositionen, als in Orchester- oder auch Quartettwerken angewendet worden. Eher hat man sich bereit gefunden, ganze Sätze einer Klavierkomposition etwa der Fugenform zu überweisen, wie z. B. Beethoven die Finale's der Sonaten Op. 106 und 110, als die eine Partie eines Sonatensatzes mit allen Mitteln des Klavierspiels satzartig und die andre in ungünstigerer Ausgestaltung fugenartig zu bilden.

Die erschöpfendere Behandlung dieser Formen überlassen daher auch wir — dem wohlbegründeten Beispiel der Praxis folgend — der Lehre vom Instrumentalsatz im vierten Theile des Lehrbuchs und werfen (mehr zur Erinnerung und Anfrage) nur auf drei Klavierwerke einen flüchtigen Blick.

Das erste ist der Hauptsatz der schon S. 296 erwähnten Sonate*) von Mozart. Nach einem im selben Tempo einleitenden homophonen Satze, der uns hier nicht angeht, tritt als eigentlicher Kern der Hauptpartie der erste, bald gangartig auslaufende polyphone Satz auf,

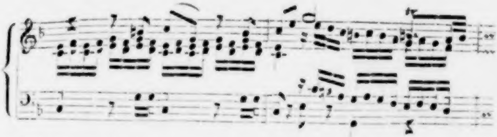
383



der ganz normal über G nach Cdur zum Seitensatze führt. Auch dieser —

---

*) Die Sonate ist vierhändig geschrieben und soll ursprünglich für ein mechanisches Flötenwerk bestimmt gewesen sein; der Inhalt, so anziehend er durchaus, so grossartig er stellenweis ist, widerspricht dem nicht.

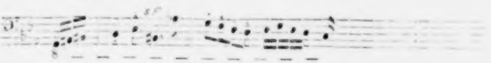
384


ist polyphon gestaltet; er führt gangartig zum Schlusse des ersten Theils.

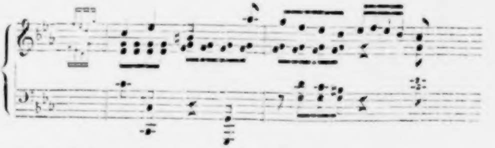
Weiter ist hier nichts zu bemerken. Der einleitende Satz führt uns in den zweiten, dann in den dritten Theil, macht sich auch am Schlusse nochmals geltend; dass der zweite Theil figurativ gebildet, versteht sich von selbst, da er im ersten Theile keinen andern Inhalt für sich vorgefunden; kurz das ganze Tonstück ist durchaus sonatenförmig, nur dass seine Sätze vorherrschend polyphon sind, wie die Sätze der eigentlichen Sonaten (z. B. No. 379) beiläufig. Es mag gelegentlich erinnern an polyphone Satzbildung, reifere Ergebnisse des hier blos Angedeuteten bringt wie gesagt der vierte Theil.

Das zweite Werk ist der erste Satz von **Beethovens** C moll-Sonate Op. 111.

Hier tritt folgender Satz

385


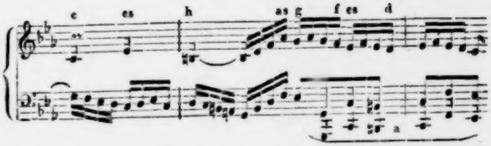
erst einleitend und gangartig verlaufend, dann in vollkommner homophoner Ausgestaltung

386


auf, wird wiederholt und weiter zum Schluss geführt.

Aber so bedeutsam und gewichtig er ist, so wenig verlangt er — und der Sinn des Ganzen, den wir hier jedoch nicht mit erwägen können — weitere satzartige und damit vorherrschend homophone Ausbildung; eher würde er, wie sich schon Anfangs gezeigt hat, gangartig weiter gehen, wenn das nicht noch zu früh und zu oberflächlich für das Ganze wär'. Auch ein neuer Satz kann noch nicht eintreten, denn jener gewichtige Gedanke ist noch nicht durchgesprochen. Folglich bildet Beethoven aus seinem Hauptgedanken ein Doppelthema, —

387

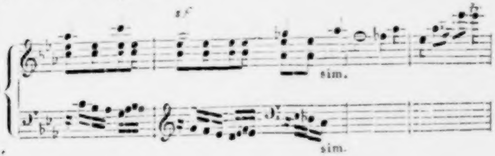


das mittels seines letzten Gliedes (a) weiter nach Es dur geführt, hier in der Umkehrung wiederholt, und nach As dur geführt, hier abermals umgekehrt wiederholt wird.

Dies nun ist der Hauptsatz. Nach der ersten homophonen Aufführung ist er polyphon geworden und bietet uns den Anblick einer Fugendurchführung, — nur dass die Eintritte der Stimmen, der ganze Modulationsgang von der Fugennorm durchaus abweichen. Der mächtige, sturmartige Einherschritt des Ganzen gestattete nicht jenes Fugenschaukelspiel zwischen C moll und G moll, sondern führte vom递Haupttone sogleich in die überlegne Dur-Parallele. Nun konnte zum Schluss nicht mehr in diese übergegangen werden, folglich versenkte sich Beethoven in deren ernstere Unterdominante.

Hier erscheint der durchaus homophone Seitensatz. Er ist nothwendig, damit man nach dem Sturm des Hauptsatzes getröstet aufathme; aber nur einen Moment der Beruhigung kann er gewähren, jenen mächtigen Grundgedanken und Grundzug nicht länger aufhalten. Derselbe tritt vielmehr (unter einer Gegenstimme in Sechszehnteln harmonischer Figur) breiter und mächtiger im Basse, dann reicher in den Gegenstimmen ausgebildet

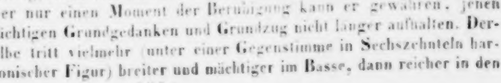
388



im Diskant auf und beschliesst so den ersten Theil.

Der zweite Theil führt uns mit demselben Gedanken in die zuvor versäumte Dominante G moll und bildet hier aus dem ersten Thema (No. 385) und der Vergrösserung seines ersten Abschnitts wieder ein Doppelthema.

389



das in fortwährenden Umkehrungen auf G, C, F moll auftretend wieder den Anblick einer freien Fugendurchführung gewährt, gangartig auf die Dominante zum Orgelpunkt und von da —

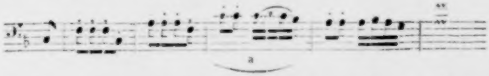
in den dritten Theil führt. Hier wird der Hauptsatz vorerst wieder homophon aufgestellt, dann in derselben Weise wie im ersten Theile nach Fugenart jedoch ganz frei — diesmal auf F moll, B moll und Des dur auftretend — durchgearbeitet, worauf alles Weitere im Hauptton, wie zuvor in As dur, folgt.

Auch hier, wie bei Mozart, ist die Sonatenform vollkommen ausgeprägt (statt der Schlusssätze wird das Ende durch einen mächtig ausgrollenden Anhang bekräftigt) nur dass der Hauptsatz, folglich auch der zweite Theil von der Fugenform Wendungen und Kräfte entlehnt hat, die in der von Grund aus mehr homophonen und liedmässigen Sonatenform nicht zu finden gewesen wären. Wiederum hat sich aber die Fugenform dem Sinn des Ganzen und seiner allgemeinen Ausgestaltung bequemt. Namentlich hat der Komponist aus der fugenmässigen Arbeit stets wieder in das Homophone zurücklenken, die Modulation nicht nach den abstrakten Gesetzen der allgemeinen Fugenform, sondern nach dem besondern Sinn dieser seiner Tondichtung bestimmen, in den polyphonen Partien aber sich an der Zweistimmigkeit genügen lassen müssen, da die Eigenschaften des Klaviers (S. 21) keine mehrstimmige Durchführung in solcher Energie, wie dieses Werk vor vielen foderte, gestatten.

Das dritte Werk ist das Finale der Beethovenschen F dur-Sonate Op. 10. In diesem reizenden *Fa Presto*-Impromptu wird mit Sonate und Fuge muthwilliger Scherz getrieben; die letztere nimmt sich dabei aus, wie ein Greis, den ein Kind am Bart zupft, — man könnte allenfalls bestreiten, dass nur ein Gedanke an Fuge dabei sei.

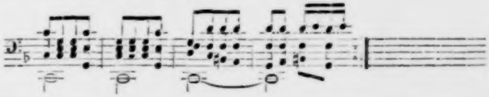
Das Finale (*Presto*) setzt dieses Thema an,

390



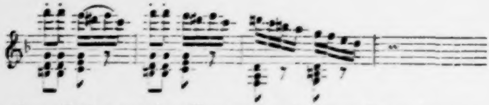
beantwortet es auf den letzten Taktschlägen in der höhern — Oktav, dann aber wieder mit einer höhern Stimme auf der Dominante. Von hier wird mit dem Motiv der letzten Takte (a) gangartig und leicht weiter gearbeitet und mit diesem Satze —

391



geschlossen. Offenbar ist er ein Nachhall aus dem Thema; will man ihn Schlusssatz, oder gar Seitensatz nennen? — Oder soll man ein im Gange aus der ersten Durchführung entstehendes und figurirt wiederholtes Sätzchen,

392

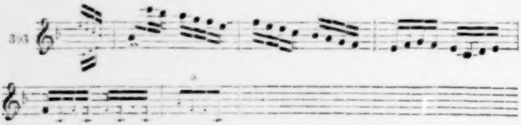


(das aber offenbar aus dem Hauptsatz und seinem Gange hervorgetreten ist) für den Seitensatz und No. 391 für den Schlusssatz nehmen? — Es ist alles miteinander Ein Muthwille.

Der zweite Theil stellt sich mit einem Gang aus dem verkehrten Motiv a in Asdur, bringt hier zweimal das Thema (No. 390) auf der Tonika und arbeitet sich etwas eigensinnig mit demselben Motiv nach B, F, C, G, Dmoll und auf dessen Dominante A, um dann hell und hold und lieblicher gestaltet in Ddur den Schlusssatz (No. 391, — der etwaige Seitensatz No. 392 kommt nie wieder zum Vorschein) zu bringen. Mit seiner letzten Hälfte wird nun weiter gearbeitet zum Orgelpunkt auf der Dominante des Hauptons.

Hier bringt der dritte Theil das Thema (No. 390) in der tiefsten Oktav, mit einem frischern Gegensatze

393



wiederholt es unter Umkehrung der Stimmen auf derselben Stufe, wiederholt diese ganze Partie in Gmoll, dann in Bdur, wo das Thema zuletzt figurirt und weiter geführt wird zum Schlusssatze No. 391. Auch dieser erfährt eine ausführlichere Behandlung; — und so hat sich das Ganze zu Ende gespielt und gescherzt, man würde ohne Hülfe des zuletzt einschlagenden *Fortissimo* kaum gewiss sein, dass eben jetzt geschlossen wäre. —

Dass nun diese Mischform von Sonate und Fuge noch ganz andre Ausführungen zulässt, ist leicht zu ermessen. Auch sie — und vornehmlich sie — wird im vierten Theile vollständiger in Betracht kommen.

Vierter Abschnitt.

Zusammenstellung verschiedner Sätze zu einem grössern Ganzen.

Von diesem Abschnitt aus haben wir einen Blick auf die Klavierkompositionen zu werfen, die aus mehrern für sich bestehenden und für sich abgeschlossnen oder doch nur mit formell unwesentlichen Bindegliedern an einander gehängten Tonstücken, — nun wieder im weitesten Sinn „Sätze“ genannt, — bestehen.

Die Formen dieser einzelnen Sätze sind uns nunmehr bekannt; einzelne beiläufige Entlehnungen aus andern Gebieten (z. B. die Einmischung rezitativischer Sätze in Seb. Bachs chromatischer Fantasie und Beethovens Dmoll-Sonate Op. 31) können als Seltenheiten, die keinen wesentlichen Einfluss auf die Form im Ganzen äussern, dahingestellt bleiben. Wir haben es daher hier nur mit der Zusammenstellung der Sätze zu thun; es fragt sich:

1) welche Sätze können und sollen zusammengestellt werden?
2) nach welcher Ordnung und Weise,
3) aus welchem Grunde soll dies geschehn?

Hier wird aber sogleich einleuchtend, dass der letzte Punkt, von dem aus offenbar auch die andern ihre letzte Entscheidung zu gewärtigen haben, auf nichts Anderm, als dem Inhalte, der Tendenz jedes besondern Werkes beruhen kann. Warum wird nach einem ersten selbständigen Satze (im obigen Sinn des Wortes) den wir komponirt und — der Form nach — vollkommen abgeschlossen haben, ein zweiter und vielleicht noch dritter und vierter Satz nothwendig? Was bewegt den Komponisten, seinem Werke zwei, drei selbständige und verschiedne Sätze anzusinnen? Und worauf beruht die innre Einheit dieser Sätze, die zwar verschieden sein müssen (sonst fielen sie ja in Einen Satz zusammen) doch aber wiederum durch ein inneres Band vereinigt zu einem grössern Ganzen?

Der äusserliche Bescheid: man schreibe ein Tonstück, z. B. eine Sonate, in drei u. s. w. Sätzen, weil es eben solche Tonstücke gebe, — kann uns nicht tröstlich und hülfreich sein. Er erklärt nichts, — denn wie ist man jemals darauf gekommen, dergleichen Kompositionen zu bilden? — und hilft uns nicht über die Gefahr einer ungeschickten und unfruchtbaren Nachahmerei, über die stete Gefahr des ewigen Misslingens hinaus, die dem bewusstlosen, unaufgeklärten Nachmachen droht.

Es ist, wie gesagt, klar, dass jene Fragen nur aus der Anschauung des Inhalts jeder besondern Komposition erledigt werden können.

Wenn die Erregung, die Empfindung, die Idee des Komponisten in dem einen ersten Satze nicht vollständig zur Aussprache gekommen, so bedarf es, damit dies geschehe und der Geist des Komponisten wie des Hörers sein Genügen habe, eines zweiten oder mehrerer Sätze, die mit dem ersten zusammengenommen den einen Zweck haben, also eine Einheit, ein umfassenderes Ganze bilden, dem jeder Bestandtheil (Satz) unbeschadet seiner Abschliessung für sich als blosser Theil zugehört.

Ob also nach dem ersten Satze noch fernere, — ob zu dem ersten oder einem andern eine Einleitung erfoderlich und welchen Zweck und Inhalt die verschiednen Sätze haben, das bestimmt sich nach dem Sein des Ganzen. Hierbei gelangt man allerdings wieder zu Grundgedanken oder Hauptrichtungen, da gewisse Bedingungen und Verhältnisse sich in ganzen Reihen von Kompositionen wiederholen müssen; so bildet sich z. B. für die Sonate eine gewisse Grundgestalt aus, die fast das ganze Gebiet beherrscht, und von der die seltnen Abweichungen nur als Ausnahmfälle angesehen werden dürfen.

Allein diese ganze Erörterung muss der Kompositionslehre nach deren durchaus auf die Ausübung gerichteter thatsächlicher Tendenz versagt bleiben; sie findet als eine fast ausschliesslich kunstphilosophische ihre gebührende Stelle in der Musikwissenschaft. Nur da ist sie gründlich durchzuführen; hier kann nur soviel Notiz gegeben werden, als zur Einweisung in die Praktik erfoderlich und ohne vorgängige kunstphilosophische Begründung möglich ist.

Vervollständigung hat auch diese Formenreihe im vierten Theil, in der fernern Instrumentallehre, zu erwarten.

Fünfter Abschnitt.

Die Sonate in drei Sätzen.

Schon früher (S. 195) haben wir den Unterschied angemerkt, den wir zwischen Sonatenform, — der uns nun bekannten Gestaltung eines für sich abgeschlossnen Satzes, — und Sonate, so auch zwischen Sonatinenform und Sonate zu machen haben.

Die Sonate ist bekanntlich eine Komposition, die aus mehrern*)

---

*) Bei ältern Komponisten führt auch oft ein einzelner Satz den Namen Sonate, — Klang- oder Tonstück.

selbständigen, aber dann wieder als Theile eines grössern Ganzen (eben der Sonate) einheitsvoll zusammengehörigen Sätzen besteht.

Die Sonatine ist ein in gleicher Weise zusammengesetztes*) Werk, nur von leichterm Gehalt und beschränkterer Ausdehnung.

Bei der erstern Kombination unterscheidet man ferner die eigentliche Sonate von der grossen Sonate; Letztere hat einen bedeutendern, grossartigern Inhalt und in der Regel mehr Sätze, als die eigentliche Sonate. Dass dieser Unterschied und so auch der der Sonatine und Sonate nicht allzuscharf durchzuführen ist, sieht man voraus; in der That werden auch von Komponisten und Lehrern die Benennungen ziemlich willkührlich durcheinander gebraucht und namentlich versagt man sich für sein Werk bald den prunkenden Namen einer grossen Sonate, bald sucht man ihn hervor, um etwa jenem ein (vermeintlich) grösseres Ansehn zu geben. Uns kann hier wie überall an einer scharfen Durchfechtung der Formgränze nichts gelegen sein; wir wissen längst, dass eine scharfe Abgränzung der Kunstformen dem freien Wesen der Kunst zuwider ist und auf jeder Gränze die Formen in einander übergehen. Eine Abtheilung vollends nach der mindern oder mehrern Grossartigkeit des Inhalts ohne absolute äussere Merkmale ist gewiss nicht scharf durchzuführen, und wenn, jedenfalls ohne allen Vortheil.

Wir haben uns vielmehr auf die Unterscheidung von zwei Reihen der Sonatengebilde zu beschränken, die sich mit Bestimmtheit und Erfolg durchsetzen lässt. Es ist die der regelmässigen und der ausnahmsweisen Gestalt der Sonate. Die regelmässig gebildete Sonate besteht aus drei oder vier verschiednen Sätzen, denen sich bisweilen, als Nebensatz, eine Einleitung in den ersten — oder auch letzten Satz zufügt. Sie ist es, die wir hier zuerst betrachten.

Wenn die Sonate sich aus drei Sätzen zusammenstellt, so sind dieselben in der Regel schon

durch das Tempo

von einander unterschieden; der mittlere Satz wird in der Regel in langsamerm Tempo (als Adagio, Andante u. s. w.) geschrieben und bildet so gleichsam einen Ruhepunkt, einen Moment zur innern Sammlung, zwischen den lebhaftern (als Allegro, Presto u. s. w.) ersten und letzten Sätzen.

Obgleich hier auf die tiefere Erörterung des Warum hat verzichtet werden müssen, so ist doch soviel klar, dass dieser Gegensatz von lebendigerer und gemässigter Bewegung und der Ruhemoment zwischen erregten Partien günstig und wohlthuend für den Hörer, wie naturgemäss im Gemüthe des Komponisten eintritt. Wenn er daher bisweilen weniger scharf durch das Tempo hervorgehoben wird, so sucht er sich dann durch andre Mittel zu verstärken. So ist der Mittelsatz der F dur-Sonate von Beethoven Op. 10 *Menuetto Allegretto* überschrieben, — und, wenn der Verfasser nicht etwa dieses Werk des Komponisten missversteht, so muss seine Bewegung, Viertel gegen Viertel, ja fast Takt gegen Takt gemessen, eine lebhaftere sein, als die des ersten und letzten Satzes. Demungeachtet wirkt dieser Mittelsatz durch Ruhe und Gleichmässigkeit des Rhythmus, der Melodie und Modulation beruhigend im Gegensatz zu dem strebend, verlangend-andringenden ersten und dem launig kecken letzten Satze.

---

*) Auch die Sonatine beschränkt sich öfters auf einen einzigen Satz in Sonatinenform, so dass dann der obige Unterschied wegfällt.

Der Gegensatz, der in den drei Partien der Sonate liegt, ist klar; aber ebensowohl die Einheit, die sich aus der Rückkehr zu der schnellen Bewegung ergiebt. Es ist das Umgekehrte zu dem Gegensatz, den wir zu allererst entdecken mussten: Ruhe, Bewegung, Ruhe. Dass auch diese Form des Gegensatzes sich gelegentlich in der Anordnung einer Sonate ausgeprägt hat, werden wir später bemerken. In der Regel ist aber begreiflich, dass dem ersten Satz in jeder Hinsicht, auch in Bezug auf die Bewegung, eine höhere Energie, also auch ein schnelleres Tempo zu Theil und hiermit die Umkehrung jenes Gegensatzes nach dem Wesen der Sache geboten wird.

Eine zweite Scheidung der drei Satze liegt

in der Tonart

derselben. Man giebt — es ist uns auch nicht eine Ausnahme bekannt — dem zweiten oder langsamern Satz eine andre Tonart, als dem ersten; der dritte Satz muss dann als Schluss des Ganzen, (als Finale, wie er oft genannt wird) wieder die Tonart des ersten Satzes haben, so dass diese nun als Hauptton des ganzen Werks einheitsvoll abschliesst. Auch in Hinsicht der Modulation wird also neben dem Wechsel auch die Einheit des Ganzen festgehalten und der Gegensatz von

Ruhe Bewegung Ruhe

durch die gleichbedeutenden Momente von

Hauptton, Ausweichung, Hauptton

ausgesprochen. Nur das geschieht bisweilen, dass wenn der erste Satz in Moll stand, das Finale in derselben Tonart in Dur gesetzt wird. Wir wissen längst wie enge Beziehungen die Dur- und Molltonart derselben Stufe zu einander haben und aus welchem Grunde Moll ein trüberes und in sofern gewissermassen weniger befriedigendes Wesen ist als Dur. Daher kann uns besonders bei sich aufheiternden Kompositionen diese Versetzung des Finale aus Moll in Dur des Hauptstons nicht weiter auffallen.

Aber welche Tonart gebührt nun dem Mittelsatze? — Dies kann nur nach dem Sinn des ganzen Werkes bestimmt werden. Bisweilen wird es genügen, blos das Geschlecht zu wechseln, in einer Dur-Sonate dem Mittelsatze Moll desselben Tones zu geben; so hat Beethoven in der vorerwähnten Sonate aus F dur den Mittelsatz in F moll gesetzt. — In der Regel wird man die nächstverwandten Tonarten wählen; so hat Mozart den Mittelsatz seiner S. 257 erwähnten F dur-Sonate in die Unterdominante B dur, den seiner C moll-Sonate (S. 265) in die Parallele Es dur gestellt. Seltner wird man sich in Dur zur Oberdominante entschliessen, weil diese schon im ersten Satze stark zur Geltung gekommen sein muss und dabei keinen so entschiednen Gegensatz bietet, als die Parallele. Nur bei leichtern oder sanftern Kompositionen fällt jenes Bedenken ohne Weiteres weg; so stellt Haydn das Andante seiner kleinen freundlichen Es dur-Sonate*) in B dur auf. — Bisweilen werden statt der ersten Verwandten die in der nächsten Reihe stehenden gewählt. So wendet sich Beethoven in seiner *Sonate pathétique* von C moll nicht nach Es dur, sondern nach dessen Unterdominante As dur, der Parallele seiner Unterdominante; in gleicher Weise in seiner F moll-Sonate Op. 57 nach Des dur. Auch Mozart geht diesen Weg in seiner A moll-Sonate**), deren Mittelsatz in F dur steht; es wird also hiermit die im ersten Satze schon gebrauchte Parallele vermieden, wie wir zuvor die in Dursätzen gebrauchte Oberdominante weniger zusagend fanden. — Auch entlegnere Beziehungen werden nicht selten angetroffen. So setzt Haydn das Adagio seiner grossen Es dur-Sonate in — E dur, indem ihm der Hauptton Es als Dis, als die nach E verlangende Terz des Dominantakkordes von E dur (als sogenannter Leitton) erscheint und eine überraschende, aber doch vertraut ansprechende Wendung gewährt.

Ueberall wird man bei den Meistern Freiheit und Mannigfaltigkeit in der Wahl der zweiten Tonart finden, nie aber eine andre Entscheidung, als die durch den Sinn des ganzen Werks gebotne, bei der sich dann auch eine allgemeinere modulatorische Beziehung, wie in den vorstehenden und manchen früher erwähnten Fällen (z. B. S. 275), herausstellen wird. Niemals also wird willkührlich entschieden. Es wär' ein ärmliches Hülfsmittel, wenn man durch die willkührliche Einmischung einer fremden, beziehungslosen Tonart seinem Mittelsatz einen besondern Reiz zu geben dächte; Befremden und Zerstreuung würde statt des gewünschten künstlerischen Reizes die Folge solcher Versuche sein.

Eine dritte Scheidung liegt in der Wahl
der Taktart.

Selten oder nie wird man den drei, nicht leicht auch nur zwei auf einander folgenden Sätzen gleiche Taktart zuertheilen; und wenn die Takttheile gleich sein sollten und müssten, so würde man wenigstens die Gliederung durchweg scheiden, würde z. B. neben Sechsachteltakt, also neben zweitheilige Taktordnung mit dreitheiliger Gliederung, wenigstens nur eine solche zweitheilige Ordnung stellen, die zwei- oder viergliedrig zerfiele, z. B. Zweiviertelakt mit seiner Gliederung von zwei Achteln und vier Sechszehnteln. — Diese allgemeinern Regeln ergeben sich schon aus der Rücksicht auf Mannigfaltigkeit der verschiednen Sätze. Andre Bemerkungen knüpfen sich an die Bestimmung der Sätze selbst.

---

*) Diese, wie die andre Es Sonate im ersten Hefte der Breitkopf-Härtelschen Gesammtausgabe.

**) Im ersten Heft der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.

Der erste Satz als der aus frischester Energie hervorgetretne wird in der Regel eine breitere und dabei mannigfaltiger accentuirte Taktart, z. B. lieber den Vierviertel- als den Zweivierteltakt, lieber Sechsachtel- als Dreiachteltakt haben. Der zweite Satz als der langsamer bewegte wird gern engere Taktmaasse, z. B. lieber Zwei- als Vierverteltakt, der dritte Satz, der das Zu Ende gehen fühlt und fühlbar macht, wird sich gern schon in der Wahl der Taktart fliessend, ruhig und gleichmässig zum Schluss eilend gestalten, daher öfter zwei- oder viertheilige als dreitheilige Ordnung, öfter Allabrevebewegung — wenn sie auch meist nicht ausdrücklich angezeigt wird — als eigentliche Viertheiligkeit annehmen.

Die vierte, ungleich folgenreichere und entscheidendere Gegenstellung der Sätze beruht auf der Wahl

der Kunstform

für eine jede. Hier ist wiederum bei dem Meister ein eben so reicher und stets sinngemässer Wechsel zu beobachten, wenn man ganze Reihen von Werken befrägt, als bei dem nicht Durchgebildeten Einförmigkeit oder Willkühr. Das Geringste und Aermste wär', immer dieselbe Form zu wiederholen, das Rechte ist, stets die jedem Satz — und zwar in jedem besondern Kunstwerk — angemessne zu ergreifen. Was nun in jedem einzelnen Kunstwerke das Rechte sei, kann natürlich nicht hier gefragt werden; diese Erörterung, die zum Theil Untersuchungen aus der Musikwissenschaft voraussetzt, gebührt dem Komponisten in der Periode des Schaffens, oder der Kritik. Doch ergeben sich auch hier aus der Bestimmung der einzelnen Sätze gewisse allgemeine Regeln, die uns wenigstens festen Fuss fassen helfen, bis tieferes Studium und reifere Anschauungs- und Urtheilskraft weiter führen.

Der erste Satz, wiederum vermöge seiner vorzugsweisen Energie kann, um dem Reichthum und der Vertiefung des schöpferischen Geistes den günstigsten Schauplatz zu eröffnen, kaum eine andre als Sonatenform annehmen. Hier ist eine den Rondoformen gleichkommende oder überlegne Satzerfindung, eine an Einheit nur von der Fuge übertroffne, an Mannigfaltigkeit sie übertreffende Durchführung der Gedanken, innerhalb welcher sogar die Fugenform selbst noch Zutritt findet, eine ausgebreitete und doch sinnvoll gehaltne Modulation, — kurz nach allen Seiten der günstigste Spielraum für alle Kräfte des Komponisten geboten. Daher wird man unter hundert Sonaten und den ihr gleichgestalteten Orchester- und Quartettwerken kaum eins finden, dessen erster Satz eine andre, als Sonatenform hätte.

Engere oder leichtere Werke beschränken sich in ihrem ersten Satz auf die Sonatinenform. Dies wäre der einzige formelle Unterschied, den wir zwischen Sonate und Sonatine anzugeben wüssten *).

Der zweite Satz nimmt als mittlerer, dann weil er sich schon vermöge seiner langsamern Bewegung länger bei seinen Gedanken aufhält, in der Regel eine leichtere, einfachere Form an. Bisweilen genügt ihm schon die Liedform, wie wir an Beethovens F dur-Sonate Op. 10 sehen, die statt des Andante Menuettform (mit Trio) bringt. Oefter ist zwar der Gedanke der Liedform, nicht aber die Enge derselben an sich und im Zusammenhang des Ganzen genügend. Dann bietet sich die Form der Variation, die nach Haydns Vorgang von Niemand so reich und glücklich ausgebeutet worden, als von Beethoven; wir wollen nur die G dur-Sonate Op. 14 und die aus F moll, Op. 57 als Beispiel anführen. Weit häufiger gestaltet sich aus dem anfänglich ergriffnen Liedsatz eine der kleinen Rondoformen, die sich überall günstig erweisen, wo uns der erste Satz nicht volles Genügen an sich selber bot und auch nicht zu der höhern Gestalt der Sonatenform anregte. Oefters findet sich (S. 243) auch die Sonatenform für Mittelsätze benutzt, dann aber auf ihren engsten Raum zurückgeführt, meist ohne die Durcharbeitung eines zweiten Theils.

Der dritte Satz endlich fodert schon als Schluss des Ganzen und vermöge seiner erhöhten Bewegung wieder eine ausgedehntere Form. Er führt das Ganze zu Ende, also zur Ruhe; folglich eignen sich für ihn die leichtern und in sich selber stetig zum Ende hinweisenden Formen. Dies sind vor allem die Rondoformen, weil sie — gleichsam an sich selber Schlusssätze oder Schlüsse im grössten Sinn und Umfang — stets wieder auf Hauptton und Hauptsatz, also auf die Schlussmomente, zurückführen. Daher wird man die meisten Finale's in Rondoform, — und zwar zunächst in der dritten und vierten Rondoform, weniger häufig in der fünften, — oder in Sonatenform, oder statt in beiden letztern auch in der sonatenartigen Rondoform gesetzt finden. Oft mag, selbst bei trefflichen Kompo-

---

*) Die Zahl der Sätze bietet sicherlich kein Unterscheidungsmerkmal. Drei der grössten Sonaten von Beethoven, Op. 53, 57 und 111, die erste sogar *Grande Sonate* genannt, haben nur drei und zwei Sätze. Zwei kleine, leichte Werke von Mozart (Heft 4, No. 3 und 4) deren erste Sätze Sonatinenform haben, werden vom Komponisten Sonaten genannt.

nisten die hier wieder erwähnte Mischform (S. 298) aus keinem andern Grund ergriffen sein, als um der Wiederholung der schon benutzten reinen Sonaten- und Rondoform auszuweichen.

Zuletzt kommen wir auf

den Inhalt

der Sätze zu sprechen. Hier lässt sich nur das Allgemeinste festsetzen, alles Nähere hängt von der besondern Stimmung oder Idee jedes einzelnen Werks ab.

Zuvörderst versteht sich von selbst, dass in der Regel *jeder Satz seinen besondern Inhalt* haben wird, eben weil er ein besondrer und nicht ein blosser Theil des vorangehenden oder nachfolgenden Satzes ist. Es *kann* unter Umständen wohl einmal ein Gedanke, ein Motiv aus einem Satz im folgenden wiederkehren, allein dann wird das Motiv in einem wesentlich verschiednen Sinne verwendet, oder es wird eine solche Erinnerung an den Inhalt des frühern Satzes ihren besondern Anlass in der Idee des Ganzen haben.

Der besondre Inhalt jedes Satzes muss aber zugleich der Bestimmung und Form desselben entsprechen, oder umgekehrt: die besondre Bestimmung jedes Satzes wird nothwendig einen besondern Inhalt für jeden herbeiführen und dieser wiederum dem Satze die rechte Kunstform geben. Hier würde also jede weitere Anleitung, da sich der individuelle Inhalt jeder Komposition nicht voraussehen und vorauserwägen lässt, nur auf die Karakteristik der Formen zurückgehen und dabei — doch nur in den Fällen frommen können, in denen eine künstlerische Gestaltung nicht schöpferisch von innen, aus der Idee oder dem Gefühl des Komponisten herausgetreten, sondern nach vorbestimmten Zwecken und Formen unternommen wird. Auch auf solchem Weg ist viel Erfreuliches geleistet worden und es lässt sich nachweisen, dass selbst die bedeutendsten Künstler ihn oft gegangen sind. Demungeachtet ist er nicht der Weg, der uns das Höchste hoffen lässt, und für ihn giebt eben die Erkenntniss der Formen genügende Anleitung.

Nur eine Bemerkung scheint hinsichts *des Finale* noch der Erwägung werth, zumal, wenn es Sonatenform oder sonatenartige Rondoform hat. Im erstern Falle steht es also dem ersten Satze gleich, im andern sehr nahe. Demungeachtet ist seine Bestimmung eine ganz andre, als die des ersten Satzes und dies kann nicht ohne wesentlichen Einfluss auf den Inhalt bleiben. Der erste Satz ist es, in dem das ganze Werk frischgeboren heraustritt in die Welt, kräftig und entschieden die Wirksamkeit des Ganzen beginnt; der letzte Satz ist es, mit dem diese Wirkung sich vollendet, also zu Ende geht, die Erregung und Bethätigung des Komponisten also zur Ruhe des Vollendethabens zuneigt. Wie spricht sich dies in der Ausgestaltung des Satzes aus?

Dadurch, dass das Finale — in welcher Form es auch erscheine — sich gleichsam als Ein grosser Schlusssatz, oder noch entschiedner gesagt: als Ein Schluss bezeige. Und zwar in allen Elementen der Komposition.

Die modulatorische Konstruktion wird im Finale zusammengehaltner; sie entsagt nicht blos im allgemeinen Verlauf des Tonstückes dem grossen Umfang, dem freien Schweifen in viele und fremde Tonarten, sondern wird auch innerhalb der einzelnen Sätze ruhiger und richtet sich gern und oft auf die Schlussakkorde. Wenn bisweilen für einzelne Sätze eine entlegne Tonart ergriffen wird, so geschieht dies nicht sowohl, wie im ersten Satz einer Sonate in kühnem aber festvorbereitetem Andringen und hat eine weitere oder langsam und in Fülle der Ausführung zurückkehrende Modulation zur Folge, sondern es erfolgt die Ausweichung und die Rückkehr in raschem Zuge, gleichsam ruckweis, so dass das Ganze die Natur eines Trugschlusses annimmt, — nur dass nicht ein Paar Akkorde, sondern ein ganzer Satz in den fremden Ton gerückt werden.

Der Gang der Melodie, — oder vielmehr aller Stimmen wird in Tonfolge und Rhythmus ruhiger, gleichmässiger, weniger kühn anstrebend, als zur Ruhe führend, weniger scharf gegliedert, als verfliessend; ja, wo in der Hauptstimme schärfere rhythmisch-melodische Zeichnung eintritt, bildet sich als Begleitung gern eine um so gleichmässiger fliessende Gegenstimme aus.

Nicht alle diese Karakterzüge treffen in jedem Finale zusammen: aber man kann sie überall gewahr werden, wo nicht eine ganz besondre Idee den Komponisten auf andre Wege geleitet hat. So findet man, — um wenigstens ein Paar Beläge zu geben, — das ganze weiter und energischer, als die frühern Sätze ausgeführte Finale von Beethovens Fmoll-Sonate Op. 2 durchweg in Sätzen und Gängen — nur mit Ausnahme des zweiten Seitensatzes — in Achteltriolen begleitet, das ganze Finale der grossen Dmoll-Sonate Op. 31 fortwährend, — nur mit ein Paar ruckenden Achtelnoten und einer kleinen Stelle im Anhang — in Sechszehntelbewegung. Dasselbe ist der Fall bei dem grossen Finale der Fmoll-Sonate Op. 57, mit wenigen Abweichungen. Das letztere ist auch eines der merkenswerthesten Beispiele für die gleichsam schlussartige, stets an den Schluss mahnende Modulation, die den Finale's gern eigen wird; die Untersuchung dürfen wir jedem Einzelnen überlassen, da doch niemand den Besitz eines der tiefsinnigsten Werke unsrer Kunst sich versagen wird.

Wir haben die Verschiedenartigkeit der einzelnen Sonatensätze beobachtet; nun aber muss zuletzt wieder

die Einheit

derselben, als Theile eines einigen Ganzen wieder zur Sprache kommen, die sich im Inhalte zu offenbaren hat.

Bisweilen bezeichnen zurückkehrende Sätze, Anklänge aus den erstern Partien der Sonate, die man in die spätern, z. B. in das Finale hinübernimmt, diese Einheit schon äusserlich erkennbar; so bringt Beethoven in seiner wunderwürdigen A dur-Sonate Op. 101 zur Einleitung des Finale den Hauptgedanken des ersten Satzes wieder. Allein dergleichen Rückblicke sind weder nothwendig, noch stets anwendbar, das heisst: in der Idee des Ganzen begründet.

Es ist vielmehr die Idee des Werks und die dafür festgehaltne Stimmung, aus der die innre Einheit desselben hervorgeht. Hier tritt begreiflicher Weise jede Lehre zurück und überlässt das Werk rein dem eignen Walten des künstlerischen Geistes und Karakters im Komponisten. Es kann hier nur noch ein Rath ertheilt werden, der sich wahrscheinlich jedem gereiftern Künstler von selbst ergiebt, der aber, je früher man sich ihn zu beherzigen gewöhnt, um so glücklichere Folgen hat.

Dieser Rath, oder diese

Maxime

ist keine andre, als:

> dass man nie an die Ausführung eines Werkes gehe, ohne dessen Idee wenigstens in den Hauptmomenten gefasst, durchgelebt oder geistig durchgearbeitet zu haben.

Man muss trachten vom Gange des Ganzen, — also aller seiner Sätze — wenigstens eine allgemeine Vorstellung, gleichsam Anklänge, Grundklänge von seinen Hauptmomenten festzuhalten; wie der Maler jedes grössere Bild erst mit den flüchtigsten, nur das Allernothwendigste andeutenden oder umreissenden Zügen gleichsam aufzuhaschen trachtet und erst dann in oft wiederholten Entwürfen und Studien zur reifen Vollendung führt.

Wenn in diesem ersten Akt der Schöpfung das Ganze soweit eingelebt und befestigt ist im Künstler, dass nun das eigentliche (schriftliche) Entwerfen beginnt: so ist ferner im gleichen Sinne rathsam:

> dass man wo möglich das ganze Werk in Einem Gusse — sei es auch in den flüchtigsten Zügen — von Anfang bis zu Ende entwerfe.

Dies sichert am besten die Gleichheit der Stimmung und Einheit des Ganzen und entzündet schon durch die Aufregung der Geistesarbeit zu höherer Glut.

Allerdings wird aber dieses Glück uns nicht immer, ja verhältnissmässig selten zu Theil; bald versagt die Kraft, bald stören unabweisliche Verhältnisse. Dann ist wenigstens das höchst rathsam:

> dass man wo möglich keinen Satz im Entwurf unvollendet lasse

und auch von dem vollendeten Entwurf eines Satzes nicht scheide, ohne wenigstens die ersten Momente des folgenden gewonnen und festgehalten zu haben.

Sie sind der Funke, an dem sich in einer zweiten schöpferischen Stunde das Feuer wieder entzündet, an dessen geheimem Fortglimmen die Stimmung sich hinüberlebt und glückliche Einheit des neuen Satzes mit dem ersten verbürgt.

Wieviel nun einem Jeden und in jedem einzelnen Falle hierin Glück beschieden und Arbeit erspart — oder auferlegt sei: das muss ein Jeder an sich erfahren und danach seine Arbeitsweise regeln.

Sechster Abschnitt.

Die Sonate mit mehr Sätzen.

Im vorigen Abschnitte wurde die Gestaltung der Sonate aus drei Sätzen betrachtet. Sie darf als Grundgestalt gelten, weil jene drei Sätze den nothwendigen Gegensatz (S. 313) aussprechen und in allen regelmässigen Gestaltungen vorhanden sind.

Dieser Umkreis ist aber auf mehr als eine Weise erweitert worden: durch Einfügung eines vierten Satzes, gewöhnlich Menuett oder Scherzo genannt, — durch eine Einleitung in das Ganze oder den ersten Satz, — durch Einleitung in andre Sätze. Dies sind die Momente, die wir hier zu überblicken haben; einer eigentlichen Lehre bedarf es dabei nicht.

1. Menuett.

Der entschiedenste Schritt über die Dreisatzigkeit der Sonate geschieht durch Zufügung eines neuen Satzes lebhafterer Bewegung, früher stets Menuett, seit Beethoven bald Menuett, bald Scherzo, auch wohl gar nicht besonders genannt.

Die Stelle dieses Satzes war früher, — namentlich bei Haydn der hier als wahrer Begründer zu nennen ist, — stets nach dem langsamen Mittelsatze; er sollte gegen den Ernst oder die tiefere Versenkung desselben einen erheiternden Gegensatz, zwischen ihm und dem bedeutenden Finale einen Moment leichtern Ergehens gewähren. Seit Beethoven (auch früher, z. B. bei Dussek) tritt dieser Satz auch bisweilen vor dem Mittelsatz auf. Die Entscheidung über diese beiden Stellen ist nur nach der Idee und dem Bedürfniss jedes einzelnen Kunstwerkes zu treffen. Wenn z. B. Beethovens so strebsam, so lebensfrisch beginnende Ddur-Sonate Op. 10 im *Largo* einer tiefen, bis zu unheimlicher Vergrämung hinabsinkenden Schwermuth Raum giebt: so bedarf es nach diesem Satze des trostmilden, im Trio frisch ermuthigenden neuen Satzes (Menuett genannt) um aus jener Nacht des Grams zu neuerfrischtem gesundem Leben zurückzukehren, das im Finale sich regt und das ganze Werk einheitsvoll abschliesst. Und wenn wiederum derselbe Tondichter in seiner Asdur-Sonate Op. 110 dem ersten Satz, obwohl mit *Moderato* (also *Allegro moderato*) bezeichnet, den unverkennbaren Karakter eines *Adagio* (er setzt auch dem *Moderato* ein *cantabile molto espressivo* zu) ertheilen müssen: so folgt schon hieraus, — abgesehn von den Beweggründen, die aus der Idee des Ganzen hervortreten, — dass nun nicht sofort ein Adagio (gleichsam ein zweites Adagio) folgen könne, sondern ein Satz lebhafter Bewegung folgen müsse. So erscheint es auch in der grossen Bdur-Sonate Op. 106 sogleich unausführbar, dass nach dem übergewaltigen ersten Allegro ein ihm entsprechendes Adagio folge. Je tiefer letzteres sich gebähren müsste, um dem ersten Satz ebenbürtig und zulässig zu sein, desto unvereinbarer und unerträglicher würde der Gegensatz beider, — in gewissem Sinne des höchsten Allegro und des tiefsten Adagio in der Sonatenwelt, — auffallen: es bedarf des vermittelnden Zwischensatzes, den Beethoven mit *Scherzo vivace assai* überschreibt.

Schon diese flüchtigen Hinblicke zeigen, dass der neu zutretende Satz, wie er auch heisse, oft eine viel tiefere Bedeutung im Zusammenhang des ganzen Werks habe, als die Anfangs wohl allein hervorgetretne eines gewissermassen zur Erholung dienenden Mittelsatzes; die Musikwissenschaft wird sich auf diese mannigfach wechselnde tiefere Bedeutung einzulassen haben. Hier aber folgt schon soviel daraus: dass die Benennungen Menuett und Scherzo (besonders die erstere aus der frühern Periode uns überkommne) für den jedesmaligen Inhalt keine bestimmtere, bindende Bedeutung haben. Diese Menuette sind oft himmelweit vom Karakter der Tanzmenuett oder auch der in der frühern Periode besonders von Haydn umgeschaffnen Menuett verschieden, wie schon die obige Andeutung über die sogenannte Menuett in Beethovens Ddur-Sonate zeigt; so auch darf bei der Benennung Scherzo keineswegs immer an einen durchaus heitern, scherzhaften Inhalt gedacht werden; in seiner Asdur-Sonate hat Beethoven sogar diesen Namen verbannt und nur die Tempobezeichnung gegeben.

Daher ist auch die Form keineswegs immer die der Menuett; mindestens wird der zweite Theil so weit ausgeführt, wie in der eigentlichen Menuett (Th. II, S. 61) in der Regel nicht denkbar; öfters tritt statt der Menuettform die erste oder zweite Rondoform in lebhafter Bewegung ein; die der Menuett eigne Führung wird ebenfalls nicht streng, bisweilen gar nicht beibehalten, selbst das Taktmaass verlassen und Zweivierteltakt — oder ein andrer dafür eingeführt, wie es die Idee des Ganzen und die Stimmung des Komponisten eben erfodert. Diese Wandelbarkeit und Mannigfaltigkeit in Form und Inhalt kann nicht auffallen, da das Scherzo nur als vermittelnder Nebensatz zwischen den ersten und zweiten — oder zweiten und dritten Hauptsatz tritt, sich also von ihnen und nach seiner Stellung zwischen einem von beiden Paaren (vor oder nach dem Adagio) bestimmen lassen muss.

Was nun zuletzt seine modulatorische Stellung anlangt, so ist auch sie — und durch sie die modulatorische Stellung der vier Sonatensätze überhaupt eine sehr mannigfache, oft weit mehr, als die der drei Satze einer einfachern Sonate. Auch hier ist natürlich die Idee des Ganzen der letzte Bestimmungsgrund; daher wird man bei den Meistern nie willkührliche Abweichungen vom Grundgesetze der Modulation finden.

Bisweilen fodert diese Idee eine sehr einfache modulatorische Konstruktion. Eine solche zeigt die S. 321 erwähnte Sonate. Dass der schwermüthige zweite Satz (Largo moll) auf denselben Stufen auftritt, auf denen gleich zuvor im Hauptsatze (D dur) das frischeste Leben andrang, macht den Schmerz gleichsam zu einem vertrautern, gräbt ihn ein in dasselbe Bett, in dem der Lebensstrom so rüstig weit dahinschoss. Dann muss der Trost des dritten Satzes (Menuett und Trio) wieder denselben Fusstapfen folgen, um sich ganz anzuschmiegen, und muss sich die fester, gesicherter auftretende Ermuthigung in der Unterdominante (Trio, G dur) aufstellen, von da der Aufschwung in den Hauptton zum Finale erfolgt. — Eine eben so nahe Modulationsfolge zeigt Beethovens F moll-Sonate Op. 2: F moll, F dur, F moll und wieder F moll: der abweichende Karakter der Satze ist demungeachtet genügend ausgesprochen. — Ein drittes Beispiel bietet die A dur-Sonate Op. 2: A dur, D dur, A dur und nochmals A dur.

Andre Sonaten haben wenigstens Einen fernern Schritt gethan. Die Beethovensche Sonate Op. 7 stellt z. B. den ersten, dritten und vierten Satz in Es dur, das Largo aber in C dur auf (diese Tonart ist schon im ersten Satze angeregt) die C dur-Sonate Op. 2 hat ihr Adagio in E dur, die grosse B dur-Sonate Op. 106 das ihre in Fis moll aufgestellt.

Noch mannigfaltiger modulirt unter andern Dussek in seiner Es dur-Sonate, Op. 44; die Einleitung steht in Es moll, der erste Satz in Es dur, das Adagio in H dur, die Menuett und Trio in Gis (As) moll und As dur, das Finale in Es dur. Der auffallende Moment ist das nach Es dur folgende H dur; doch ist die modulatorische Verknüpfung, wie jeder selbst erräth, nicht zu fernliegend.

2. Einleitung.

Zweck und Form der Einleitungen haben wir schon S. 292 kennen gelernt. Es bleibt hier nur zu bemerken, dass in der Sonate nicht blos zum ersten Satze, sondern bisweilen, namentlich zur Vermittlung entlegner Karaktere und Modulationspunkte, zu spätern Sätzen Einleitungen nothwendig erscheinen. So bedarf Beethoven in seiner As dur-Sonate Op. 110 nach dem wildfrechen Scherzo einer Einleitung in das tiefklagende (Adagio) Arioso, in der B dur-Sonate Op. 106 schon der Modulation wegen nach dem Adagio Fis moll in das Finale B dur.

Hat aber einmal eine Einleitung sich mit Nachdruck ausgesprochen, so tritt sie oder doch ihr Hauptmotiv auch gelegentlich im Verlauf der Komposition wieder auf. Dies können wir an der *Sonate pathetique* beobachten, deren Einleitungsmotiv (No. 369) zweimal, zur Einleitung des zweiten Theils und des Anhangs vom ersten Satze wiederkehrt, an der No. 370 angeführten Einleitung, aus deren Hauptmotiv der seelenvolle Schluss und Anhang des ersten Satzes erwachsen ist, — wie es sich schon im Seitensatze wieder fühlbar gemacht hat.

Siebenter Abschnitt.

Die ungewöhnlichen Gestaltungen der Sonate.

Neben den drei- und viersätzigen Sonaten, deren Gestaltung in den vorigen Abschnitten als Grundform mit sehr unwesentlichen Abweichungen in einzelnen Zügen aufgewiesen worden, finden sich nun noch mehr oder weniger abweichende Zusammenstellungen, die gleichwohl dem Namen und der Hauptsache nach der Sonate zugehören. Wir können hier folgende Abweichungen unterscheiden.

Erstens begegnet uns die im Ganzen vollkommen ausgeführte Gestalt der Sonate, — nur dass einer der Sätze sich nicht zu fester Form und Selbständigkeit vollendet hat.

Das erste Beispiel bietet Beethovens C dur-Sonate Op. 53. Der erste und letzte Satz haben in Fülle und Bedeutsamkeit des Inhalts das Interesse fast ausschliesslich auf sich gezogen; das Adagio ist dabei nicht selbständig geworden, es ist gleichsam nur Zwischensatz, nur Ueberleitung zum Finale, wie schon äusserlich seine Kürze — eine Seite gegen dreizehn und abermals dreizehn — kund giebt. Ein einleitender Gedanke (F dur) führt zu einem bestimmten Satze (F dur) nach dem jener erstere wieder anschliesst und sofort, — mithin ohne Abschluss des Ganzen, — auf die Dominante des Hauptlons und in das Finale (C dur) führt.

Reicher und doch im Wesentlichen nicht anders gestaltet sich das Andante der Sonate *Les adieux*, in dem das öde Gefühl des Alleinseins bei der Abwesenheit des Geliebten unruhig und nirgend befriedigt sich her und hin wendet, nirgends eine Stätte findet, die uns festhalten könnte. So tritt ein Satz in G moll, G dur auf, wiederholt sich in C moll, sucht hier vergebens sich zu erfüllen, muss wieder nach G moll und zieht nun in G dur einen zweiten Gedanken, — wie weinende Hoffnung und schmerzliche Erinnerung (G moll) nach sich. Noch einmal wird dieser Kreis schwankender Gedanken in fremden Tönen durchlaufen — und nun, ohne Abschluss auf die Dominante des Haupttons (Es dur) gelangt, stürmt die Stunde des Wiedersehens mit allen Freudenglocken und mit den seligen Rufen: „Ich habe dich wieder!" im Finale und seiner Einleitung hinein.

Zweitens sehen wir bisweilen den Kreis der Sätze unvollständig — oder vielmehr unvollzählig — gezogen. So fehlt in Beethovens E moll-Sonate Op. 90 der Mittelsatz, das Adagio, ganz; was dieses hätte aussagen können, ist in dem tiefgefühlten ersten Satze mit aller Energie eines ersten Allegro und aller Innigkeit eines Adagio schon zur Sprache gebracht. So besteht die C moll-Sonate Op. 111 nächst der Einleitung nur aus einem ersten Satze, C moll und einem Adagio, einer Ariette (C dur) mit Variationen. Die Idee des Tongedichts wollte es so; kann sie auch nicht hier zur Erörterung kommen, so fühlt doch jeder schon ohne ihre Enträthselung, erkennt man schon an der Fülle des zweiten Satzes, dass kein dritter folgen konnte und durfte. — Auch die Cis moll-Sonate gehört hierher, die Adagio, Menuett oder Scherzo (Allegretto genannt) und Finale, also die drei letzten Sätze einer viergliedrigen Sonate ohne den ersten Satz aufstellt; wiederum der tiefen Idee getreu, die sie schuf.

Drittens finden wir den Karakter der übrigens vollständig vorhandnen Sätze wesentlich anders bestimmt. Einigermassen könnte schon Beethovens S. 248 angeführte Es dur-Sonate hierher gerechnet werden. Nach dem Hauptsatze giebt sie ein Scherzo (in sehr frei modulirter Sonatenform) dann statt des Adagio eine Menuett, obwohl in mässiger Bewegung, dann das Finale. Entschiedner ist das Beispiel der Beethovenschen As dur-Sonate Op. 26. Statt der Sonatenform, die im Allgemeinen unstreitig die angemessenste für den ersten Satz ist, bringt diese Sonate ein Andante mit Variationen, dann folgt ein Scherzo; statt des Adagio oder als solches ein Marsch (*Marcia funebre sulla morte d'un eroe*) nach ihm das Finale. So giebt auch Mozart in der zweiten Sonate des ersten Hefts erst Variationen, dann ein *tempo di Minuetto*, als Finale das bekannte *alla turca*. Der erste und letzte Satz des Mozartschen Werks (dem wir mehr als ein ähnliches zufügen könnten) ist reizend, die Beethovensche Sonate ist in jedem Satze bedeutend; doch würden wir nur bei den beiden letzten Beethovenschen Sätzen die Idee dieser Kombinationen mit einiger Sicherheit aufzuweisen vermögen.

Einen anziehenden, unstreitig tiefer begründeten Fall sehen wir in der A dur-Sonate Op. 101. Nach dem ersten Satze folgt — in F dur und B dur ein Scherzo in der Form eines mächtig sich emporkämpfenden Marsches mit Trio; das Adagio (hauptsächlich A moll) ist unselbständig, wie die S. 323 erwähnten, mehr eine Ueberleitung zum Finale; doch wird zwischen Beiden noch der Hauptgedanke des ersten Satzes zurückgerufen. — Das letzte hierher gehörige Beispiel bietet endlich die *Sonata una quasi Fantasia* in Es dur. Der erste Satz ist ein Andante, das einen zweitheiligen Liedsatz, einen zweiten abermals zweitheiligen, abermals in Es dur stehenden, stark nach C dur hinwendenden Liedsatz bringt und mit der Wiederholung des ersten Liedsatzes schliesst. Nun folgt, — gleichsam als Trio zu dem Vorangegangnen, — ein lebhaftes Allegro (zweitheiliges Lied) in C dur und dann die Wiederholung des ersten Liedsatzes in Es, mit einem Anhange. Diese ganze Masse ist als erster Satz anzusehen, — wenigstens ein abgerundeter Inbegriff von Gedanken an der Stelle eines ersten Satzes. Darauf folgt als zweiter Satz ein *Allegro molto vivace*, ein normal ausgebildetes Scherzo, ein Adagio (As dur) und das S. 301 besprochne Finale. Dieses aber schliesst nicht unmittelbar ab, sondern zieht nach einem Halt auf der Dominante den Hauptgedanken des Adagio, diesmal im Hauptttone (Es dur) nach sich; und nun erst wird im Tempo und aus Motiven des Finale wirklich geschlossen.

Achter Abschnitt.

Die Fantasie.

Ueberall haben wir, von einer Grundform als dem Kern eines ganzen Formengebiets ausgehend, eine Reihe von Gestaltungen gefunden, die sich von jener Grundform aus mannigfachen Gründen mehr und mehr loszulösen, zu emanzipiren suchten, selbst bis zur Gränze einer andern Form und über sie hinaus. So hat sich auch in der letzten Reihe von Fällen ein immer grösseres Loslösen von der Grundform der Sonate ergeben, so dass in den letzten vom Begriff der Sonate im Grunde doch nur das Allgemeine: sie sei ein Inbegriff verschiedner selbständig geformter und abgeschlossner, durch eine das Ganze durchdringende oder schaffende Idee und Stimmung einheitlich zusammengehöriger Sätze. Und auch das nicht; mehrmals fanden wir das Adagio nicht selbständig abgeschlossen; sogar die Bildung einzelner Sätze, z. B. des ersten in der zuletzt erwähnten Komposition, wich von den regelmässigen Formen mehrfach ab.

So sind wir denn in der That bereits zu dem Punkte gelangt, wo wir jede der bisher festgestellten Formen, — Satz und Gang, Lied und

Fuge, Rondo und Sonate, und wie wir sie sonst noch nennen und gegeneinander stellen mögen, — frei ergreifen und frei wieder verlassen, wie es die höhere Idee eines grössern Ganzen oder auch die ziel- und fessellos schweifende Laune uns eben eingiebt. Wissen wir doch (Th. II, S. 54) längst, dass sich eine willkührlich reiche Zahl von Liedsätzen, — etwa wie eine Folge lyrischer Gedichte, oder wie eine unbestimmt weit gehende Folge von Gestalten im Basrelief, — aneinander reihen lässt, nur durch eine allgemeine Idee oder Stimmung, vielleicht gar nur durch einende Modulation zusammengehalten. Einer solchen Folge fehlt die gedrungne Kraft einer ihren Inhalt mit und durcheinander verarbeitenden und innerlichst einenden Form. Aber nicht überall ist diese Kraft, folglich die sie hervorbringende Form Bedürfniss; es gilt auch im heitern Kunstleben das leichte Schweifen und Umherirren, ohne Ziel und Zweck als sich selber.

Hiermit erst, — indem wir erkennen, dass es möglich und statthaft sei, jede feste Form aufzugeben, daranzugeben an die Freiheit unsers Geistes, der kein andres Gesetz erkennt, als sich selber, — hiermit erst ist die ganze Formenlehre an ihr Ziel geführt, sind wir in und mit ihr und durch sie frei geworden. Es ist aber das nicht die vermeintliche Freiheit des Ungebildeten, der in seiner Armuth und Beschränktheit sich frei dünkt, weil er nicht vorauszusehen vermag, wie oft und wie überall er auf die Schranken und in die Irr- und Rückgänge seiner Wegesunkunde gerathen wird, sondern die sichre Freiheit dessen, der alle Richtungen und Wege kennt, folglich jeden mit dem andern vertauschen, auch wohl querfeldein gehen kann ohne Gefahr sich zu verirren.

Die Gestaltungen nun, in welchen sich dieser letzte Schritt zur Freiheit thut, fassen wir mit dem Namen

Fantasie

zusammen, ohne weitere Rücksicht auf die bisweilen nebenbei aufgeführten Namen der Tokkate (wenn sich in der Fantasie ein besondrer Spielreichthum zeigt) des Capriccio (wenn besonders eigensinnige Gedanken oder Spielweisen geltend werden) des Potpourri (meist ein Ragout aus Andrer Schüsseln) und andrer, die den besondern Inhalt der Komposition unterscheiden sollen.

Es liegt im Begriff der Sache, dass die Fantasie keinen bestimmten Weg gehen, keine bestimmte Form haben kann; denn sie ist ja eben das Aufgegebenhaben einer jeden bestimmten Form. Daher ist auch für sie schlechthin gar kein Gesetz, nicht einmal das zu geben: dass ein Hauptton festgehalten oder zuletzt wiedergebracht werden müsse, — obgleich das Letztere meist zutreffen mag. Wir können vielmehr beobachten, dass die Gestalten der Fantasie von einer festen, nur freigewählten Formung an bis in das freieste Sich gehenlassen wechseln, werden also auch gefasst sein müssen, hier wie auf jeder Formgränze

Gestalten zu begegnen, von denen sich gar nicht mit Bestimmtheit sagen lässt, ob sie hüben oder drüben zu Hause sind.

So hat **Beethoven** zwei Sonaten (Es dur und Cis moll, Op. 27) den Beinamen „*una quasi Fantasia*“ gegeben, um die Abschweifung von der festern und vollständigen Sonatenform anzudeuten; es liegt in der Benennung selbst ausgesprochen, dass sich nicht habe festsetzen lassen, ob die Kompositionen Sonaten oder nicht vielmehr Fantasien seien. Umgekehrt hat **Mozart** uns mit zwei Kompositionen (sie gehören zu seinen schönsten Klavierwerken) beschenkt, die so fest geformt sind, — ja noch einheitsvoller, als irgend eine Sonate, gleichwohl von der Grundform der Sonate entschieden abweichen. Die eine bringt nach einem einleitenden Adagio (No. 372) einen sonatenförmigen Satz (No. 383) als Hauptpartie des Ganzen und kehrt von ihm auf das einleitende Adagio zurück, das in weiterer tiefernster Ausführung den Schluss des Ganzen bildet; die drei Sätze, — F moll, F dur, F moll, — sind formell eng verbunden, indem die beiden ersten auf der Dominante schliessen, also zum weitern Fortgange drängen*). Die andre Komposition**) hat eine sehr ähnliche Konstruktion. Sie stellt zuerst nach einer Einleitung im selben Tempo (Allegro, F moll) ein Fugato auf, das in kühner Modulation zum Einleitungssatze zurückgreift und auf der Dominante schliesst. Hier — also ohne vorgängigen Abschluss — folgt nun in As dur ein Andante, das wiederum auf die Einleitung — erst As dur, dann F moll — zurückführt, und zwar ebenfalls ohne festen Abschluss. Auch das Fugato, mit einem neuen Gegensatz und neuer Behandlung kehrt wieder, der Einleitungssatz giebt abermals den Schluss und damit das Ende des Ganzen. Diese letztere Komposition steht der Grundform der Sonate in sofern noch näher, als die erstere, weil sie mit lebhaften Sätzen beginnt und schliesst und einen langsamern in die Mitte stellt. Gleichwohl hat Mozart diese Fantasie und jene Sonate genannt, ein offenbares Zeugniss, dass auch er eine strenge und sichre Bezeichnung der Form unmöglich fand. — Von der Sonate unterscheiden sich übrigens beide Kompositionen nicht blos dadurch, dass ihre Sätze stets in einander überführen, sondern auch durch die Rückkehr auf den ersten Satz, während die Sonate zwar an denselben erinnern kann, stets aber ein eigenthümliches Finale bringt.

Freier gestaltet sich schon **Mozarts** Fantasie und Fuge***) in C dur. Eine Einleitung (Adagio) führt zu einem weit, geistreich und schwunghaft geführten vorspielartigen Satze (er hat keine bestimmte

---

*) Hier ist der alte, S. 313 in Erinnrung gebrachte Gegensatz: Ruhe — Bewegung — Ruhe, also Norm geworden.

**) Sie ist ebenfalls vierhändig und findet sich im achten Heft der Härtelschen Ausgabe. Vergl. Th. II, S. 449.

***) Im achten Heft.

Tonart, sondern fängt in **D moll** an, schweift ganz frei weiter, unterbricht sich endlich auf **D-** und **A moll**, führt nochmals weiter auf die Dominante) worauf eine ziemlich streng durchgeführte Fuge (**C dur**) das Ganze beschliesst.

Noch weit mannigfaltiger stellt sich die grosse Fantasie und Sonate aus **C moll***) von **Mozart** dar. Den Gipfel des Ganzen bildet die Sonate, von der schon S. 286 und 265 Einiges erwähnt worden, so dass die Fantasie zu ihr gewissermassen die Einleitung bildet, aber eine so umfassende, dass sie vielleicht eher für sich befriedigen, als noch auf ein Weiteres und gar auf eine neue Komposition in drei abgesonderten Sätzen hindrängen mag. Ein einleitendes Adagio, **C moll**, führt zu einem neuen Satze (der uns Andante scheint) in **D dur**; ihm folgt ein Allegro, in **A moll** eintretend, diesem ein Andantino in **B dur**, dann ein neues Allegro in **G moll**, endlich im Hauptton und erster Bewegung der erste Satz, jedoch in neuer Ausführung; so dass wir bis zur Sonate fünf oder sechs Partien zu unterscheiden haben, die alle in einander überführen und deren jede nach Mozartischer Weise aus mannigfachen Sätzen und Zügen gebildet ist.

Und hier müssen wir zuletzt noch auf unsern Altmeister **Sebastian Bach** zurückkehren, der sich auch in der Fantasie vielfach auf das Glücklichste und oft auf das Tiefsinnigste bewegt und bewährt hat; die meisten seiner Fantasien (oft auch Tokkaten genannt) werden dann, wie man vom Fugenmeister schon erwarten muss, von einer Fuge gekrönt.

Von allen sei nur seine chromatische Fantasie**) in Erinnerung gebracht, eines der reichsten und tiefsinnigsten Werke, in jedem Zuge des Geistes voll, auch nicht in einem einzigen — wie man wohl gelegentlich selbst von guten Musikern hören muss — ein leeres, mit der veralteten Mode jener Zeit (—!—) verfallnes Tonspiel. Man lerne sie nur kennen und gehe mit der Pietät heran, die einem der grössten Meister aller Kunst gebührt, um sie ganz zu durchdringen.

Nur ungern versagen wir uns hier nach der Bestimmung und den nothwendigen Schranken des Werks ein näheres Eingehen auf ein unsterbliches Werk, dem nicht nur die Abwendung vieler Zeitgenossen, sondern eine — wie uns scheint — missverständige Tradition über die Vortragsweise des Komponisten und seiner Nächstangehörigen in Wirkung und Verbreitung hinderlich geworden***).

---

*) Im sechsten Heft der Härtelschen Ausgabe.
**) Band 4 der höchst verdienstvollen Petersschen Gesammtausgabe.
***) Hierzu der Anhang **M.**

Siebentes Buch.

Die Elementar-
und
reine Vokalkomposition.

I. Vorbemerkung.

Der Gegenstand dieses Buches ist in mehrfacher Hinsicht von einer vorzüglichen Wichtigkeit.

Die Gesangkomposition ist die eine Hälfte unsrer Musik und zwar diejenige, welcher die umfassendsten Kunstaufgaben, das Oratorium und die Oper, angehören.

Sie ist zugleich als die ursprüngliche Musik, als die dem Menschen eigenste und treueste anzusehen; denn sie ist nicht blos wie alle Kunst ein Erzeugniss seines Geistes, sondern auch in der Ausführung — folglich im vorempfindenden Sinne des Künstlers gleichermassen — eine unmittelbare und reine, durch keine Einmischung fremder äusserer Werkzeuge zerstreute und getrübte Aeusserung des Lebensorganismus selber. Darum empfinden wir in ihr am tiefsten und können an ihr unendlich treffender Beobachtungen und Erfahrungen über das innerste Wesen aller Musik überhaupt sammeln, die zu unsrer höchsten Ausbildung nöthig, auch in unsrer rein-instrumentalen Kunstthätigkeit, richtig verwendet, vom wichtigsten Einflusse sind.

Endlich schliesst sich auf ihrem Gebiete der Bund zwischen Musik und Sprache, Tonkunst und Dichtkunst. Hiermit verdoppelt sich zunächst Kraft und Reichthum des Künstlers, erwächst ihm aber zu gleicher Zeit die Pflicht, sich auch in dem neuen verwandtschaftlichen Gebiet einheimisch zu machen, damit ihm nicht der Angewinn zur Belästigung und Hemmniss werde, statt zur Förderung und Kräftigung. Sodann aber werden ihm durch den Zutritt des heller bewussten Geistes in der Sprache Einsichten in die eigne Kunst eröffnet oder bestätigt, die er in dem verhülltern Wesen der Musik gar nicht oder nicht mit gleicher Sicherheit hätte gewinnen können.

Aus diesen Gründen muss ernstlichst ausgesprochen werden, dass ohne tiefes Studium der Gesangmusik die Bildung des Künstlers nicht nur unvollständig und einseitig, wie bei jeder Lückenhaftigkeit (Th. 1, S. 7) bleiben, sondern auch der tiefsten Begründung und Befestigung entbehren müsste. Wer nicht singen kann, — gleichviel ob mit schöner oder weniger schöner Stimme, ob mit Sängerfertigkeit (Bravour) oder nicht, — wer nicht mit vollem Antheil der Seele singt oder gesungen hat: *dem kann Vollendung in der Musik schwerlich zu Theil werden*; oder wenn doch, nur mit unberechenbar grösserm Arbeits- und Zeitaufwand und stets wieder von Zweifeln beunruhigt und gestört, die dem Sangeskundigen und eignen Sanges Frohen gar nicht mehr nahen können.

Aber wiederum ist eine künstlerische Vollendung des Gesangs oder der tiefsten Empfänglichkeit und Verständniss dafür ohne Ausbildung der Sprache, ohne befruchtenden und bildenden vertrauten Umgang mit der Dichtkunst, überhaupt mit der Litteratur nicht wohl denkbar, wie oft uns auch einseitige aber dabei hohe Begabung eines Sängers vergnügen, ja entzücken und jener höchsten Foderung vergessen machen möge.

Und so gelangen wir allerdings zuletzt zu der Einsicht: *dass man ein vollendeter Mensch sein müsse, um ein vollendeter Künstler zu sein* und dass die Bildung für eine Kunst, wenn sie sich vollenden will, weit weit über die Gränzen dieser Kunst hinaus sich auszudehnen habe, weil eben — wie wir oft gesehn — im Leben des Geistes keine scharfe Gränzlinie, innerhalb deren man sich absperren und genügen möchte, gezogen werden kann.

Sollen aber die vornehmsten Helfer in diesem Studium — mehr dürfen wir uns hier nicht gestatten — zum voraus bezeichnet werden: so nennen wir die Namen *Seb. Bach*, *Händel*, *Gluck* aus der Reihe der Musiker, die *lutherische Bibel* und *Goethe* aus dem weiten Reiche der deutschen Litteratur als diejenigen, deren vertrautester Umgang, deren tiefstes Studium niemandem ohne unersetzlichen Schaden entbehrlich ist. Es versteht sich dabei von selbst, dass Gluck nur in der Sprache, für die er komponirt hat, mit seinen französischen und italienischen Urtexten wahrhaft erkannt, studirt werden kann. Bei Händel in Bezug auf seine englischen Texte hindert Mangel an vertrauterer Kenntniss der englischen Sprache uns an einem bestimmten Urtheil. Die Verwandtschaft dieser Sprache mit der unsrigen scheint der Erkenntniss des Komponisten auch mit deutscher Uebersetzung förderlich; zudem möchte manche Eigenthümlichkeit des englischen Idioms für reine und edlere Musikwirkungen dem deutschen Sinne störender sein, als der Verlust, den jede Uebersetzung in Vergleich mit dem Original bringt. Doch hindert, wie gesagt, zu grosse Unkunde der Sprache, dieser Vermuthung den Nachdruck eines vollkommen begründeten Urtheils zu geben. Die Sprache Shakespeare's und Byrons birgt gewiss Schönheiten, die sich nur dem Vertrauten erschliessen.

II. Allgemeine Uebersicht.

Alle Gesangmusik wird ausgeübt entweder von blossen Singstimmen und heisst dann reine Vokal- oder Gesangmusik

oder von Singstimmen unter Mitwirkung eines oder mehrerer Instrumente und heisst dann

begleitete Gesangmusik.

Ferner ist eine Gesangkomposition entweder zum Vortrag durch einen einzelnen Sänger — gleichviel ob mit oder ohne Begleitung — bestimmt und heisst dann

Sologesang, —

der Sänger aber

Solosänger;

oder sie enthält mehrere durch einzelne Sänger (Solosänger) auszuübende Stimmen und heisst dann

Ensemble

und zwar nach der Zahl der Singstimmen Duett, Terzett, Quartett u. s. w.; oder es soll die eine Singpartie oder von mehrern Singpartien eine jede von mehrern oder vielen miteinander wirkenden Sängern, — im Tutti, — ausgeführt werden; dann heisst sie

Chor,

oder es sollen zwei Chöre (Doppelchor) oder Chor und Solo u. s. w. vereint wirken.

Im gegenwärtigen siebenten Buche kommen von den Formen des Sologesangs nur zwei in Betracht, das Rezitativ und das Lied, von den Chorformen ebenfalls das Lied, dann die Figural- und Fugenformen und die Motette. Es sind dies die Formen, die ohne tiefere Rücksicht auf Begleitung zu fassen und allen weitern im Studium vorangeschickt werden müssen. Die andern Gesangformen können erst nach der Lehre von der Orchesterbehandlung, im zehnten Buche, befriedigend und mit Erfolg dargestellt werden.

Erste Abtheilung.

Vorstudien.

Der Gesang ist ohne eine der Berücksichtigung bedürfende Ausnahme*) mit der Sprache, mit Worten, die gesungen werden und in dieser Beziehung bekanntlich der Text oder Gesangtext heissen, verbunden. Abgesehen hiervon ist der Gesang eine durch die menschliche Stimme zu verwirklichende Musik, die Stimme ist das Gesangorgan.

Dieser Hinblick auf das neue Gebiet zeigt uns die nächsten Gegenstände unsers Studiums. Wir müssen uns

mit dem Gesangorgan,
mit der Sprache im Allgemeinen, zufolge ihrer Vereinigung mit dem Gesang,
mit dem Text, den für Gesang bestimmten sprachlichen Sätzen, — und den Bedingungen,

unter welchen die Sprache sich zur Vereinigung mit dem Gesang und zur Verwendung für bestimmte Kompositionen eignet, vertraut machen.

Diese Gegenstände sind in unserm Kreise neu und zugleich die nächstnöthigen, da ohne sie keine Gesangmusik besteht. Ihnen gesellt sich noch ein vierter Gegenstand

die Begleitung des Gesangs durch Instrumentspiel

an. Er ist unstreitig ein höchst wichtiger. Dennoch kann er für unsern gegenwärtigen Standpunkt nur untergeordnete Geltung haben; denn einestheils ist die Begleitungslehre schon Th. I, S. 341 und anderwärts, so wie die Behandlung wenigstens eines zur Gesangbegleitung vorzüglich geeigneten Instruments, des Klaviers, Th. III, S. 17 zur Berücksichtigung gekommen; andern Theils kann die Begleitung bei dem Gesange bald ganz entbehrt werden, bald in höchst untergeordneter Weise genügen; endlich aber kann das Höchste, was sie zu leisten hat, erst nach der Bekanntschaft mit dem Orchester, im vierten Theil, seine gebührende Stelle finden.

Daher wird die Begleitung in den nächstfolgenden Abtheilungen nur als beiläufiges Hülfsmittel zur Sprache und Anwendung kommen.

---

*) Die Ausnahmen wären 1) Solfeggien, bekanntlich blosse Stimmübungen (gangartig, präludienartig, lied- oder auch wohl arienförmig) ohne bestimmten Text; 2) blos begleitende Singstimmen zur Unterlage einer mit Text versehnen Hauptstimme. Spontini hat in seiner Nurmahal einen Genienchor blos auf A vokalisirend gesetzt, um ihm ätherische Durchsichtigkeit zu ertheilen.

Erster Abschnitt.

Das Organ des Gesanges und seine künstlerischen Gesetze im Allgemeinen.

Das Organ des Gesanges ist bekanntlich die menschliche Stimme, die einen ganzen Kreis von Organen des Körpers für sich in Anspruch nimmt.

Jede Stimmäusserung erfolgt bekanntlich vermittels des Athems, der durch die Thätigkeit der Lunge und der dieser dienenden Muskulatur der Brust in einer Weise ausgeströmt wird, die sich zur Ton- und Klangerzeugung eignet. Diese Ton- und Klangerzeugung geschieht im Kehlkopf, in dem vorzugsweis so genannten Stimmorgan. Der hier geschaffne Ton und Klang findet im Munde Verstärkung und theils durch den Bau und die Haltung desselben weitere Modifikation im Klange, theils auch tritt durch die im oder am Munde konzentrirten Sprachwerkzeuge nun dem Tonklange noch die Artikulation (die Bildung der Sprachlaute) zu. So nehmen wir also bei dem Gesang zunächst die Thätigkeit dreier Organe (oder Systeme von Organen) wahr:

1) das Organ der Athmung
2) das Organ der Ton- und Klangbildung
3) das Organ der Lautbildung oder kurzweg der Sprache,

deren nähere Zergliederung und Erkenntniss wir uns hier erlassen dürfen.

Diese Organe offenbaren vor allem eine karakteristische Eigenschaft, die wohl zu beherzigen ist, weil sie uns sogleich eine Reihe höchstwichtiger Lehren anschaulich und eindringlich macht. Sie sind nämlich

> recht eigenthümlich die Organe, aus denen die Musik des Menschen, — die musikalisch und zu musikalischer Aeusserung erweckte Seele, der von Musik erfüllte und in ihr zur Bethätigung kommende Geist des Menschen, — unmittelbar sich kund giebt.

Der Athem — das Brustleben — ist vor allem die erste Aeusserung des entbundnen Lebens, seine Bewegung, seine Kraft u. s. w. der unmittelbare Ausdruck von der grössern oder mindern Erregtheit und Kraft des Lebens; die Modulation von Ton und Klang im Kehlkopf und Mund ist der unmittelbare Ausdruck der musikalischen Empfindung, Vorstellung im Menschen; die Lautbildung ist theils derselben Sphäre zugehörig, theils die (ursprünglich doch musikalische) Grundlage für die Sprache, für das eigenste Organ des Gedankens.

So ist die Bethätigung der Singorgane das unmittelbare Erzeugniss und der unmittelbare Ausdruck der musikalischen Regung; diese Regung und jene Aeusserung oder Bethätigung sind so innig verbunden, wie Leib und Seele.

Nicht in gleicher Weise verhält es sich mit der instrumentalen Hervorbringung der Musik. Bei allen Instrumenten wird der Schall aus einem todten Werkzeug hervorgerufen und hängt zunächst und hauptsächlich von dessen Beschaffenheit ab; die Einwirkung des Menschen auf diese Instrumente ist aber vorzugsweis eine mechanische, — obwohl bei dem Druck der spielenden Hand und noch mehr bei dem Einhauch in das Blasinstrument und der Mitthätigkeit des Mundes eine gewissermassen sympathetische Theilnahme des Gefühls nicht unbeachtet bleiben kann.

Aus dieser Anschauung des Gesangorgans ergiebt sich nun sogleich, dass demselben nur eine solche Bethätigung gemäss und durch dasselbe zweckmässig wirksam sein kann, die eben so unmittelbar und einfach aus dem Gefühl der musikalisch angeregten Seele hervorgeht, die die reinen gleichsam ursprünglichen Regungen des Empfindens musikalisch wiedergiebt. Wie weit auch die Musik fähig sei, Vorstellungen, Ideen mannigfacher Art zu verwirklichen, oder ahnen zu lassen, — eine Frage, die erst in der Musikwissenschaft erörtert werden kann, — und wie weit und reich sich auch zu solchen Zwecken das Reich ihrer Mittel und Gestaltungen in der Instrumentalmusik ausdehne: die Gesangmusik ist schon durch das Wesen ihrer Organe vorzugsweis — mit nicht entscheidenden, erst in der Musikwissenschaft zu berührenden Ausnahmen — auf den reinen Ausdruck der menschlichen Affekte angewiesen, da sie in all' ihren Elementen schon gar nichts anderes ist, als Ausbruch, Ausdruck dieser Affekte.

Von Grund aus hat daher vor allem die Gesangkomposition diesem ihrem Ursprung unverbrüchlichste Treue zu bewahren; Verirrung, Willkühr oder Unwahrheit ist in ihr um so viel mehr störend und verletzend, je enger sie organisch mit dem Gefühl im Menschen zusammenhängt. Dafür spricht aber auch die Wahrheit und Tiefe des Affektes um eben so viel mächtiger aus ihr, als aus den dem Menschen entlegnern Organen der Instrumentalmusik.

Alle Gesetze ferner, die wir überhaupt in der Musik erkennen, werden in der Gesangmusik von doppelter Wichtigkeit, Verstösse gegen jene werden in dieser von doppeltem Nachtheil sein. Ueberblicken wir alle Grundgestaltungen der Musik, so ergiebt sich aus obiger Ueberzeugung eine Reihe leitender Bemerkungen, die sich weder für ganz erschöpfend ausgeben wollen (denn wer kann hoffen, alle Wege und Abwege der schöpferischen Thätigkeit vorauszusehen?)

noch für durchaus unverbrüchliche Kunstgesetze (Th. I, S. 14) wohl aber das Nachdenken wecken und die Erkenntniss schärfen und befestigen können.

1. Die Rhythmik des Gesanges.

Schon längst haben wir erkannt, dass im Rhythmus ordnende und bestimmende Kraft liegt, dass erst durch seinen Zutritt (Th. I, S. 26) die Tonfolge zur Melodie wird. Die Mittel des Rhythmus sind bekanntlich zweierlei: stärkere Betonung und längeres Verweilen. Durch eines oder beide wird ein Ton, ein Glied einer Tonreihe u. s. w. vor dem andern oder mehrern andern hervorgehoben als Hauptsache vor der Nebensache, durch die Mannigfaltigkeit dieser Unterscheidungen gewinnt die Komposition an geistiger Beweglichkeit, durch die ebenmässige Anordnung derselben an Wohlgestalt. Beides ist in jeder künstlerischen Schöpfung von hoher Bedeutsamkeit, vorzüglich im Gesange. Daher ist umgekehrt der Mangel an rhythmischer Belebung nirgends empfindlicher, als wieder im Gesange; denn hier ist nicht blos die unrhythmische oder wenig rhythmische Gestaltung unbefriedigend für den Geist, sondern schon in Widerspruch mit dem Gefühl und Wesen des Organs.

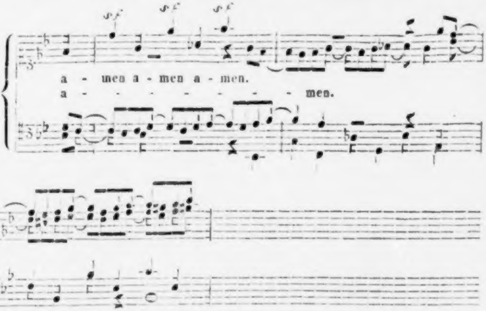
Nichts ist für das Gesangorgan ermüdender und ihm widriger als eine länger dauernde Gleichförmigkeit der rhythmischen Bewegung, zumal im langsamern Tempo. Eine Reihe von Sechszehnteln oder Achteln in schneller oder doch mässiger Bewegung lässt sich, wenn sie nicht gar zu ausgedehnt ist, noch ohne grosse Beschwer durchlaufen; eine grössere Reihe von Vierteln oder halben Noten*) ist ebensowohl für das Gesangorgan erschöpfend, als für den Geist des Ausübenden und Hörenden ermüdend. Der Geist begehrt Ordnung, — Anordnung der einzelnen Momente (Töne u. s. w.) zu einem fasslich geordneten Ganzen, — Unterordnung der Nebenmomente unter die Hauptmomente, Hauptmomente, auf die er sich stützen, auf denen er ruhen, — Nebenmomente, über die er leichter hinwegeilen, bei denen er es sich leicht machen kann. Dasselbe Bedürfniss geht unmittelbar auf das Organ über.

Aus gleichem Grunde sind auch alle die rhythmischen Formen schon dem Gesangorgan, wie dem in Gesang am regsamsten sich weisenden Gefühl unbequem, die eine Störung oder Verhüllung der rhythmischen Ordnung in ihren Hauptmomenten hervorbringen. Es sind dies besonders zwei Formen. Erstens die (in der Mitte des vorigen Jahrhunderts einmal zur unvermeidlichen Mode gewordne Synkope, wenn sie sich über ganze oder gar mehrere Takte ausdehnt und diejenige Art der Bindung, die die Haupttheile des Takts durch Verschmelzung mit vorhergehenden kleinern Taktgliedern ihrer rhythmischen Kraft beraubt, ohne auch nur einen andern Takttheil statt ihrer mit Nachdruck hervorzuheben. Von dieser Art ist eine Figur, die Beethoven im Amen seiner unsterblichen D dur Messe *) durchführt,

---

*) Aus diesem Grunde hat schon Nägeli in seiner Gesangschule auf den Nachtheil, den zu häufiges Choralsingen in den Singstunden für das Organ hat, aufmerksam gemacht.

394



in der der Fluss der Stimmen durch das Hängenbleiben vom vierten zum fünften Achtel u. s. w. gehemmt oder der Sänger — gegen die Vorschrift des Komponisten — zum Vorstossen des zweiten der gebundnen Achtel genöthigt wird.

2. Die Tonfolge.

Von der Tonfolge gilt vorerst, was wir eben von der rhythmischen Bewegung gesagt haben: Gleichförmigkeit, zu lange fortgesetzt, ist dem Musiksinn, der sich im Gesangorgan besonders angeregt fühlt, wenig zusagend. Daher gelingen chromatische Tonfolgen von grösserer Ausdehnung, zumal in schnellerer Bewegung nicht nur den wenigsten Singenden, sondern sind auch bei dem besten Gelingen von kleinlicher oder gar peinlicher Wirkung; daher macht sich die uns schon früher (Th. I, S. 367) bekannt gewordne Einförmigkeit und Leere lang fort-

---

*) Op. 123, bei Schotts in Mainz in Partitur; obige Stelle Seite 179. Dieses Werk steht so gewiss unvergleichlich da in Tiefe und Macht der Konzeption namentlich in seinem *Credo*, als es — leider unleugbar! — durch mancherlei Rücksichtslosigkeiten in Bezug auf Stimmumfang und Behandlung (von denen der letzte unsrer grossen Vorgänger auch in andern Werken sich nicht frei gehalten) die Aufführung erschwert und die Verbreitung — bis jetzt wenigstens — gehindert hat.

gesetzter harmonischer Figuration im Gesange doppelt fühlbar. — Dass übrigens chromatische Laufer und so auch ausgedehnte arpeggienartige Figuren (z. B. in Rossini's Semiramis) als besondre Kraft- und Kunststücke der Bravoursängerinnen oft bewundert worden, spricht nicht gegen, sondern für die obige Ansicht; es werden damit jene Figuren, besonders die chromatischen, als Seltenheiten, mithin als das dem Organ und Sinne nicht Natürliche und Genehme bezeichnet. — Auf der andern Seite sagen aber auch zu bunt gebildete, durch Vorhalte mit verzögerter Auflösung und ähnliche Umschweife zu häufig verzierte oder herumgeführte Weisen dem Gesang — wie dem einfachen unverstellten Gefühl weniger zu.

Vermöge des im Gesang und für denselben erweckteren Sinnes sind auch die Abweichungen von der nächstgehörigen Fortschreitung der Harmonien, die wir uns aus mancherlei Gründen gestatten, — z. B. die Septime des Dominantakkordes hinauf, die Terz hinab zu führen u. s. w., — im Gesang empfindbarer und in so fern bedenklicher, als im Instrumentale. Jeder, auch der geübteste und unterrichtetste Sänger wird bald gewahr werden, dass dergleichen Fortschreitungen (z. B. in g—h—d—f des f nach g oder des h nach g) für seinen Gesang etwas Befremdendes haben, dass er sie seiner Stimme gleichsam abzwingen muss und dass er dabei leichter als sonst unrein singt, — und zwar bei dem wider den ursprünglichen Zug der Harmonie erzwungnen Hinaufschreiten zu hoch, bei dem Hinabschreiten zu tief. In gleicher Weise fühlt aber auch der Hörer das Erzwungne solcher Schritte, selbst wenn sie dem Sänger gelingen.

Dieses wachsame Gefühl sträubt sich selbst gegen solche Fortschreitungen, Harmonien und Modulationen, die vollkommen folgerecht gebildet, aber in der Reihe der Harmonieentwickelungen die allerentlegensten und darum (vergl. Th. I, S. 467) dem unmittelbaren Gefühl fremdartig sind. Hierhin gehören die überweiten, die Oktav und Dezime übersteigenden Intervalle*), weil sie nicht blos das Stimmorgan zu heftigen Dehnungen oder Zusammenziehungen in die entgegengesetzten Haltungen nöthigen, sondern auch in der Regel unmotivirt, ohne innre Nothwendigkeit erscheinen.

Von den Harmonien sind hier besonders die im System zuletzt erschienenen, nicht einmal einer bestimmten Tonart angehörigen Durchgangsakkorde zu erwähnen. Sie sind, wie sich von selbst versteht, nicht unzulässig; aber ihre Zweideutigkeit, ihr schillerndes unbestimmt schwankendes Wesen wird im Gesange fühlbarer, sogar ihre Ausübung ist unsicherer, als die der näher am Quell der Harmonie gelegenen

---

*) Auch sie sind eine Zeitlang bei Sängern und Komponisten Mode gewesen, zuletzt besonders von Righini und Reichardt (und dem Nachahmer des letztern, Zelter) gepflegt.

Akkorde; — und so erhalten wir hier noch nachträglich einen Erfahrungsbeweis für die Wahrheit des Harmoniesystems.

An den Modulationen ist noch zuletzt das Wesen des Gesangorgans und des in ihm besonders wachen Musiksinns zu beobachten. Während die Instrumentalmusik allerdings eines weiten Gebiets von Tonarten bedarf, um sich in diesen Räumen (Th. I, S. 193) nach dem Erfoderniss ihrer Idee oft sehr wechselvoll, oft in kühnen Wendungen zu ergehen und auszusprechen, scheinen dem Gesang so zahlreiche, oder so kühn schlagende Modulationen weder nöthig, — denn ihre Aufgabe ist, sich in den herrschenden Affekt zu vertiefen, ihn zu steigern oder zu sänftigen, oder auch nach der Natur des Gefühllebens in den einfachen Gegensatz überzugehen, — noch (aus demselben Grunde) zusagend; zahlreiche und entfernte Modulationen gelingen und wirken im Gesang weniger, als im Instrumentale, oder (wovon jedoch erst im vierten Theil die Rede sein kann) mit Hülfe des Instrumentale.

Es wäre, wie schon gesagt, ein Missverstand, der das Wesen der Kunst aus den Augen liesse und der Freiheit des Künstlers ein Ende machte oder doch gar zu enge Schranken setzte, wenn man diese Bemerkungen zu Gesetzen erheben, etwa dem Komponisten vorschreiben wollte, welche Rhythmen, Tonfolgen, wie viele und wie weite Modulationen u. s. w. er in Gesangkompositionen sich gestatten dürfe. Vielmehr ist hier wie überall das dem System nach Entfernteste, das aus allgemeinen Rücksichten Bedenklichste zulässig, wenn die besondre Idee der Komposition es als das ihr Eigne oder Zusagende fodert. Daher wär' auch nichts leichter, als zu jeder der obigen Bemerkungen eine Reihe von Fällen aufzufinden, in denen das als bedenklich Bezeichnete mit Glück und Recht angewendet worden sei; auch lässt sich das an sich Ungünstige durch mancherlei Hülfsmittel erleichtern, wie z. B. jenen Beethovenschen den Rhythmus verwischenden Bindungen in No. 394 der scharf markirende Gegensatz befestigend zu Hülfe kommt. Allein auch abgesehn von solchen hülfreichen Nebenumständen würden alle diese Fälle nur das beweisen, was wir überall bestätigt gefunden: dass das oberste Gesetz für jede Kunstschöpfung nur in ihrer eignen Idee zu finden ist. Auch hier also wollen wir uns vor abstrakten Gesetzen verwahren, wohl aber das Wesen der Kunst von seinen allgemeinsten bis zu den besondersten Beziehungen uns klar und vertraut zu machen streben. Und hierzu können jene Bemerkungen, kann die durch sie alle hindurchgehende Wahrnehmung: wie tief und stark das Musikgefühl im Gesangorgane lebt und wie tiefwirkend darum jeder Zug in der Gesangkomposition, wie bedenklich eben hier jeder Fehlgriff ist, allerdings die Bahn eröffnen.

Zweiter Abschnitt.

Das Stimmorgan.

Wir lassen jetzt das Sprachorgan ganz bei Seite und betrachten das eigentliche Stimmorgan im Verein mit dem Organ des Athems, durch das jenes erst in Wirksamkeit gebracht wird.

1. Der Athem.

Das Erschallen der menschlichen Stimme, die Kraft und Dauer desselben hängt zunächst von der Masse und Verwendung des Athems ab. Die letztere ist ein wichtiger Gegenstand des Singstudiums, das durch sparsame und wohlgerichtete Verwendung des Athems die richtige Intonation und möglichste Ausdauer des Gesangs zu fördern hat; für uns liegt dieser Gegenstand seitwärts, obwohl seine Kenntniss wie überhaupt das Gesangstudium jedem Komponisten wichtig ist. Wie nun auch das Studium der Athemverwendung zu Hülfe komme, jedenfalls bedarf der Sänger der häufigen Erneuung des Athems, — und zwar einer um so häufigern, je tiefbewegter oder leidenschaftlicher der vorzutragende Gesang ist. Jedes Einathmen ist aber eine Unterbrechung des Gesangs und es liegt nicht blos dem Sänger, sondern schon dem Komponisten ob, dafür zu sorgen, dass diese Unterbrechungen ohne Nachtheil für den Sinn der Komposition geschehen können. Der Sänger benutzt dazu Pausen und die Absätze der Abschnitte und Glieder in der Melodie wie im Texte. Der Komponist aber hat zu weite Abschnitte oder Sätze möglichst zu vermeiden und das Gefühl für das Athembedürfniss des Sängers in sich rege zu halten, damit die Komposition sich auch in dieser Hinsicht schon instinktartig sangmässig gestalte und dem Sänger weder unnöthige Anstrengung, noch sinnwidrige Zerstückelung der Melodie aufgenöthigt werde.

Was nun

2. die Stimme

selbst betrifft, so ist sie bekanntlich einer bedeutenden Kraft und Fülle des Schalls und innerhalb ihres Umfangs aller Tonabstufungen fähig, nicht blos der in unserm Tonsystem aufgenommnen Ganz- und Halbtöne, sondern aller dazwischen liegenden, die zwar nicht genannt und vorgeschrieben, wohl aber als Vortragsmittel, durch Ueberziehen von einer festen Tonstufe zur andern benutzt werden können. Innerhalb dieses Tongebiets ist die Stimme fähig, durch die mannigfachsten Stärkegrade, durch An- und Abschwellen, Binden und Stossen der Töne, durch Aushalten einzelner oder schnelle Folge verschiedner Töne (in den sogenannten Passagen und Verzierungen) und durch Darstellung aller möglichen Tonverbindungen jeder Regung und Wendung des Gefühls zu entsprechen. Sie gewährt sogar mehr, als dem reinen im Gesang waltenden Gefühl eigen und genehm ist, dann aber lässt sie, wie oben gesagt, das Unangemessne um so deutlicher fühlen.

3. Das Stimmgebiet.

Jede Stimme hat einen gewissen Umfang, den sie entweder gar nicht, oder nur mit Verlust ihrer Kraft, Anmuth, ihrer Ausdrucksfähigkeit und zum Nachtheil des Organismus überschreitet. Innerhalb dieses Umfangs kann man drei Gebiete unterscheiden,

die Mitte, wo die Stimme am bequemsten und ruhigsten ist,
die Tiefe, nach welcher hin sie schwächer und dumpfer wird bis zum Erlöschen,
die Höhe, nach welcher hin sie stärker, schärfer, heftiger wird, bis endlich auch hier die Gränze erscheint.

In den Mitteltönen setzt jede Stimme am bequemsten ein und kann sich in ihnen am ausdauerndsten bethätigen, in ihnen ist auch in der Regel der Klang am wohllautendsten. Dagegen ist Höhe und Tiefe für den ersten Einsatz weniger günstig, bei anhaltender Verwendung für Ausdauer und Wohlklang erschöpfend. Hierzu kommt, dass auch die Aussprache in der Mitte der Stimme am deutlichsten, wohllautendsten und bequemsten erfolgt.

Es ergeben sich hieraus für den Komponisten nicht genug zu beherzigende Lehren für den Gebrauch der Stimmen. Vor allem muss er sich auf den allgemeinen Umfang der Stimmen zu beschränken wissen; selbst das darf ihn nicht verleiten, die allgemeine Gränze zu überschreiten — ausser etwa in Sologesängen für bestimmte Individuen von ausserordentlicher Begabung*) — dass sich allerdings stets einzelne, das gewöhnliche Maass der Höhe oder Tiefe weit überschreitende Stimmen finden. Denn diese Einzelnen können die nothgedrungne Ausschliessung der grossen auf das gewöhnliche Stimmmaass angewiesnen Mehrzahl nicht ersetzen und auch bei ihnen tritt (nur später) jene Scheidung ein, dass ihre hohen und höchsten Töne heftig und gewaltsam, ihre tiefen schwächer und erlöschend herauskommen**).

---

*) So hat Mozart die Arien der Königin der Nacht für seine besonders begabte Schwägerin Lange und eine, wie es scheint, verloren gegangne Arie bis zum viergestrichnen C für eine Italienerin gesetzt.

**) Man könnte sich versucht fühlen, diese Regel für höchst überflüssig zu halten, weil sie sich ja von selbst verstehe, — wenn sie nicht selbst von einsichtigen Männern, ja von bedeutenden Komponisten so oft schon verabsäumt worden wäre. Statt vieler Beläge wollen wir nur auf Miltons Morgengesang von J. F. Reichardt verweisen, wo Seite 3, 6, 12, 22, 23, 71 der Partitur die Bässe bis zum grossen Es und C hinunter und bis zum eingestrichnen g hinauf-

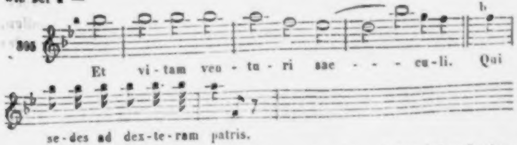
Sodann wird der sangeskundige Komponist seine Stimmen am liebsten in den Mitteltönen einführen und vorzüglich in ihnen beschäftigen. Von hier aus gelingt das Fortschreiten zur Höhe oder Tiefe, selbst zu den äussersten Punkten, zumal, wenn nach diesen hin nur in den stimmgemässesten Weisen, akkordisch oder diatonisch gegangen wird; hier erholen sich die Stimmen, wenn sie durch Bethätigung in der äussersten Höhe oder Tiefe augenblicklich ermüdet oder angegriffen sind, hier vermählt sich Wohllaut des Gesangs mit Deutlichkeit und Vortrag des Wortes*). Allerdings wird sich in einzelnen Fällen die Nothwendigkeit eines weniger günstigen Einsatzes oder eines für die Stimme angreifenden längern Verweilens in der Höhe oder Tiefe ergeben. Allein in den meisten Fällen wird man auch hier das was der richtige Gedankengang fodert, mit dem, was Rücksicht auf das Stimmvermögen gebietet, übereinkommend finden. Denn mit seltnen Ausnahmen wird auch die Gesangkomposition in ruhigerer Stimmung beginnen, sich erst allmählig zu grösserer Heftigkeit des Affekts steigern und die Momente der höchsten Steigerung wie des tiefsten Versinkens werden nach der Natur der Seelenbewegungen die seltnern und schneller vorübergehenden sein; dies entspricht aber so ganz dem, was der Stimme das Naturgemässe und Zusagende ist, dass man auch hier die innigste Uebereinstimmung des Seelenorgans mit dem Seelenleben anerkennen muss und der Komponist auch für die Stimme kein andres Ge-

---

geführt werden. Mag er auch vielleicht damals in der Faschischen Singakademie, für die er jene Hymne schrieb, einige so umfangreiche Stimmen gefunden haben: so kann doch durch einige Individuen nicht eine Kraft gleich der eines vollen Chors in der Allen zugänglichen und bequemen Tonregion dargestellt werden.

*) Wenn daher, — um wieder nur ein Beispiel statt vieler, und von einem unserer grössten Meister zu geben — Beethoven in seiner letzten Messe ein Fugenthema im Diskant (Seite 167 der Partitur und öfter) — nach Pausen, wie bei a —

305


a
b
Et vi-tam ven-tu-ri sae - - - cu-li. Qui
se-des ad dex-te-ram patris.

einsetzen und an einer andern Stelle (S. 68) abermals auf dem hohen b ziemlich bewegt, im Larghetto, sprechen lässt: so hat er zwar die Gränze der Diskantstimme nicht überschritten, aber er hat dem äussersten Punkte etwas zugemuthet, was in solcher Weise — in freiem Einsatz, mit Tonwiederholung, mit emphatischen Textworten zu jeder Note — nie, oder nur höchst selten vom Chor geleistet werden wird. — Bei der höchsten dem unsterblichen Tondichter gebührenden Ehrfurcht dürfen wir doch solche Wahrheit, so warnend für alle Schwächern eben an dem Grossen, uns nicht verhehlen.

setz auf sich zu nehmen hat, als das im Sinn seiner Aufgabe, in der Idee seines Werks liegende.

4. Die Stimmregister.

Jede Stimme umfasst in ihrer gesammten Tonreihe verschiedne Klangarten, — Arten die Töne hervortreten zu lassen, mit merklicher Veränderung des Stimmklangs und der Stimmbrauchbarkeit, — die man Register oder Stimmregister nennt. Mit Uebergehung der feinern Unterscheidungen, die dem Gesangstudium von Bedeutung sein müssen, ist für den Komponisten wenigstens die wichtigste und fühlbarste Scheidung hervorzuheben.

In jeder Stimme — besonders hervortretend und gebraucht aber in den hohen, Tenor und Diskant — erscheint in der Höhe eine Reihe von Tönen, die sich von den andern ziemlich auffallend unterscheiden, obgleich es die mehr oder weniger ausführbare Aufgabe jedes Sängers bleibt, diese Verschiedenheit in seiner Tonreihe möglichst auszugleichen oder doch zu verbergen. Die Töne dieser Reihe oder dieses Registers heissen

Kopftöne, Kopfstimme oder (bei den männlichen Stimmen)
Falsett (Fistel)

und unterscheiden sich von der Reihe der unter ihnen liegenden Töne, — die im Gegensatz zu jenen

Brusttöne oder Bruststimme

genannt werden, — vor allem durch einen mehr flötenartigen als sprachlichen Klang und durch das nicht blos im Sänger vorhandne, auch auf den Hörer übergehende Gefühl, dass sie durch ein gewisses zwanghaftes Zusammenziehen im Stimmorgan hervorgebracht werden.

Der sprachliche Klang — wir wollen damit den der Sprache, dem Sprechen zusagendsten bezeichnen — ist der Bruststimme eigen; in ihr tritt das Wort naturgemäss und in kräftigster, ausdrucksvollster, austönendster Artikulation hervor und spricht mit der vollen, überzeugenden Gewalt des in ihn gelegten Gefühls zum Herzen des Hörers. Auch im Register der Falsett- oder Kopftöne kann gesprochen werden; aber es ist ein gleichsam falscher, zurückgedrückter und gekünstelter Beiklang, der sich hier zu den Accenten der Sprache mischt und ihr den vollgewichtigen Ausdruck der Aufrichtigkeit und Offenheit nimmt oder verkümmert. In dieser Hinsicht wird man also das, was mit Gewicht, mit Eindringlichkeit gesprochen werden soll, in der Komposition nicht dem Falsett sondern der Region der Brusttöne anzuvertrauen haben.

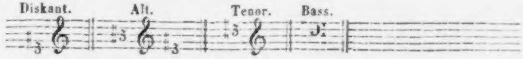
In Bezug auf den blossen Stimmklang, abgesehn von der Sprache, zeigt sich die Bruststimme kernig, fest, voll, aber weniger beweglich, die Kopf- oder Falsettstimme von geringrer Kraft und Ausdauer, aber oft weicher oder flötender und beweglicher besonders für engre, z. B. diatonische Tonfolgen. Jedenfalls ist die Kopfstimme für die meisten Sänger (besonders im Sopran und Tenor) nicht zu entbehren. Man wird daher von der Bruststimme, als der vornehmsten, ausgehen und ihr, soviel der Gang der musikalischen Gedanken zulässt, besonders das kräftig und ausdrucksvoll Vorzutragende anvertrauen, die Kopfstimme aber für leichtere Bewegungen, z. B. Läufe und Koloraturen oder da, wo es eines weitern Tongebiets zur Ausführung der musikalischen Idee bedarf, benutzen. Auf die Frage, wo die hiernach so wichtige Gränze der Kopfstimme zu finden, werden wir bei den Stimmklassen zurückkommen. Es sei nur gleich im Voraus bemerkt, dass auch hier eine scharfe Gränze nicht zu ziehen ist; denn eines Theils findet sie sich bei den einzelnen Singenden, auch derselben Stimmklasse, um eine, zwei — drei Stufen höher oder tiefer gestellt, andern Theils kann jeder nur einigermassen geübte Sänger seine Bruststimme um ein Paar Töne höher führen und die Kopfstimme um ebensoviel tiefer eintreten lassen.

* Eine noch höhere Reihe, als die gewöhnlich im Gesang gebrauchten Kopftöne, ein zweites und bisweilen drittes Register der Kopfstimme (man könnte sie Vogeltöne nennen), entfernt sich noch weiter von der Region des ausdrucksvollen und sprachlichen Gesangs. Sie kann nur im Sologesang in sogenannten Bravoursätzen oder Koloraturen zur Anwendung kommen, hier aber allerdings (wie Mozart in den Arien der Königin der Nacht gezeigt hat) eigenthümlichen Reiz üben. Nur ist dieser Reiz, die ganze Wirkung der hohen und höchsten Kopftöne gewissermassen mehr instrumentaler als gesangartiger Natur; denn das, was den Kern und Werth des Gesangs ausmacht, Seelenausdruck und innigste Beseelung der Sprache, tritt hier noch mehr, wie bei dem untersten und häufiger angewendeten Kopfregister zurück.

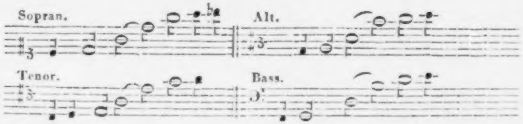
5. Die Stimmklassen.

Die Singstimmen unterscheiden sich bekanntlich (Th. I, S. 274) zunächst nach dem Geschlecht in männliche und weibliche; den letztern werden wegen der gleichen Stimmlage und unentwickelten Mannhaftigkeit die Knaben- und Kastratenstimmen zugezählt, auf deren Besonderheiten hier nicht weiter einzugehen ist. Die weiblichen Stimmen sind weicher, singender, fliessender und beweglicher, die männlichen sind körniger voller, mehr für energische Tonfolgen, — sie sind ausserdem in der Regel geeigneter für tiefen und karakteristischen Ausdruck und für die volle Gewalt der Sprache, während die weiblichen sich in der Regel mehr von dem Sprechenden und bestimmt Karakteristischen zum allgemein-Singenden oder allgemein-Musikalischen hinneigen. Es spricht in den Stimmen der volle Karakter der Geschlechte sich aus.

Hiernach erst sind die Stimmklassen selbst in Betracht zu ziehen. Es stehen bekanntlich deren vier, Sopran (Diskant), Alt, Tenor und Bass fest. Diese Stimmen werden jede in ihrem Schlüssel[*]), Diskant und Alt (auch der Tenor) bisweilen auch im Violinschlüssel (der Alt bisweilen auch im Diskantschlüssel) notirt.



Ihren Umfang giebt dieses Schema an.



Die mit einem Bogen überzognen Noten umfassen die Mitte der Stimme, die mit Viertelnoten bezeichneten Töne in der Tiefe fehlen manchem sonst gutbegabten Sänger und sind bei den meisten schwächer und weniger hellklingend; die als Viertel notirten hohen Töne stehen ebenfalls nicht allen Sängern zu Gebot und haben bei den meisten einen härtern, heftigern auch wohl gellenden Klang.

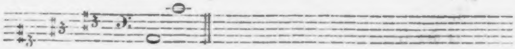
Die Kopftöne setzen im Sopran meist bei dem zweigestrichnen e oder f, im Tenor meist bei dem eingestrichnen f oder g ein, obwohl, wie schon S. 345 gesagt, diese Gränze bei verschiednen Individuen derselben Klasse abweichend und bei demselben Individuum beweglich ist. Der Alt macht wenig, der Bass selten oder nie von Kopfstimme Gebrauch; jener könnte sie nur im Nothfalle für das zweigestrichne c oder d, dieser für das eingestrichne es oder e gebrauchen, worauf hier keine weitere Rücksicht zu nehmen ist.

Von den Gränzbestimmungen der vier Stimmklassen ist mehr oder weniger dasselbe zu sagen; man findet in jeder Klasse Individuen, deren Umfang nach Tiefe oder Höhe bedeutender oder geringer, deren Mitteltöne etwas mehr nach der Höhe oder Tiefe gerückt oder ausgedehnt, deren tiefe Töne stärker, deren hohe milder sind[**]). Demun-

---

[*]) Kenntniss der Schlüssel und Uebung in ihrem Gebrauch müssen hier (allenfalls unter Hinweisung auf die allg. Musiklehre des Verf. S. 17) vorausgesetzt werden.

[**]) Daher kann es nicht befremden, wenn man auch bei den Lehrern abweichende Bestimmungen findet; in früherer Zeit wollte man sich mit Einem Schema für alle Stimmen



geachtet werden sich die obigen Bestimmungen als Grundmaass für die Mehrzahl der Sänger wohl bewähren, und eben auf ein solches Grundmaass kommt es dem Komponisten hauptsächlich an.

Zwischen diesen vier Hauptklassen treten nun noch Mittelklassen auf, von denen wir nur den Mezzosopran — eine Stimmgattung, die die Mitte hält zwischen Sopran und Alt und etwa vom kleinen b oder a bis zum zweigestrichnen f oder g — und den Bariton — eine hohe, sich dem Tenor nähernde Bassstimme, die vom grossen A bis zum eingestrichnen f reicht — zu merken; die Mitte beider Stimmen würde etwa von f bis c oder d gehen. Der Mezzosopran wird jetzt stets im Diskant- oder Violinschlüssel gesetzt*), der Bariton im F-Schlüssel. Ausserdem unterscheidet man auch wohl hohen und tiefen Sopran, Tenor und Bass, Alt und Kontraalt (*contralto*, tieferer Alt**); doch sind alle diese Nebenabtheilungen nur von untergeordneter Bedeutung.

Wichtig aber im hohen Grade ist das Studium und die lebendige für immer festgestellte Einprägung der Hauptklassen. Zunächst muss es einleuchten, wie übel berathen ein Komponist ist, der den Stimmen etwas zumuthet, das sie nicht oder doch nur unbefriedigend zu leisten vermögen; — und wie voll sind, wenn wir eine Masse von Kompositionen durchgehen, die Stimmblätter von Sätzen, die stark erschallen sollen und in zu grosser Tiefe matt verloren gehen, — oder von zu hoch gelegten, die falsettirt oder heftig herausgestossen werden müssen und beiläufig die Sänger erschöpfen, während sie sanft, ausdrucksvoll, edel hervortreten sollten! und wieviel schöne, tiefgefühlte Gedanken sind auf solche Weise ihrer Wirkung zum Voraus verlustig!

Dann aber — und dies erachten wir wegen seiner Rückwirkung auf den Geist des Komponisten für noch wichtiger — bietet jede Stimmklasse durch ihren besondern Umfang, durch die eigenthümliche Lage ihrer Mitteltöne u. s. w., durch den hierdurch unterstützten Karakter ihres Klangs und ihrer ganzen Weise dem Komponisten ein festes Karakterbild, bieten alle vier Klassen ihm einen Kreis bestimmter, ka-

---

behelfen, was denn wohl mehr bequem als richtig erscheint. Selbst die Zeit ändert hier vielfach. So haben Bach und Händel ihre Altstimmen bis zum kleinen f (der Venetianer Benedetto Marcello sie bis zum kleinen d) hinunterführen dürfen, weil ihre Chöre mit Knaben — mit grellern und tiefern Stimmen — besetzt wurden, während unsre Sängerinnen, mit denen unsre Chöre meist besetzt werden, selten so tiefreichende und in der Tiefe so kräftige Stimmen haben. — Wir werden schon hier gewahr, dass das Studium der bewährtesten Meister ohne Berücksichtigung der Verhältnisse leicht irre führen kann.

*) Er erhielt früher auch wohl seinen C-Schlüssel auf der zweiten Linie, so dass die fünf Linien von klein a bis eingestrichen h reichten. Wohlangemessen, — wenn die Unterscheidung wichtig wäre.

**) Ziemlich von gleicher Stimmlage war die von den Franzosen, z. B. zu Glucks Zeit, mit *haute-contre* bezeichnete Stimme, ein um drei, vier Stufen höher liegender Tenor.

rakteristischer Ideal-Personen und befördern so im Komponisten das, worauf zuletzt in der Kunst alles ankommt: sie heben ihn aus dem Allgemeinen, Abstrakten, Unbestimmten in das Gebiet der bestimmten Wahrheit, des Individuellen und Karakteristischen; und zwar in grossartiger Weise frei von allem kleinlich und eng Persönlichen. Es sind hier nicht einzelne Menschen mit den Zufälligkeiten und Besonderheiten, die an jedem haften, sondern es sind in grossem Styl*) in grossartiger Auffassung die bedeutungsvollen Gegensätze, die sich in der Natur des Menschen herausstellen: der Diskant und Alt weiblich, der Tenor und Bass männlich; — der Diskant jugendlich, jungfräulich, zu froher leichter Bewegung, auch zu heisser weiblicher Leidenschaftlichkeit geneigt, der Alt mehr matronenhaft, ernster und inniger, weicher elegischer Rührung, tiefer Klage und Trauer seine Weisen darbietend, der Tenor jünglinghaft, bald für schmelzende Innigkeit, bald für glühende Leidenschaft erregt, der Bass männlich reifer, von kernignachhaltiger Kraft, würdig und ruhig, aber gewaltsamer Ausbrüche der Leidenschaft fähig; — die hohen Stimmen, Diskant und Tenor, heller, beweglicher, die tiefen Stimmen, Alt und Bass, dunkler, ruhiger.

Alle diese Andeutungen — denn wer könnte ohne eine förmliche Abhandlung so inhaltvolle Karaktere erschöpfend schildern! — können eben nur Hinweisungen auf den reichen und in jedem Zug bedeutsamen Gegenstand sein; weder sie noch eine viel vollständigere Schilderung können ihn erschöpfen, sie können und sollen nur aufmerksam machen, die eigne Beobachtung wecken und leiten. Diese aber darf kein Komponist sich erlassen oder vor dem Angewinn einer sichern und tiefen Verständniss fallen lassen; überall muss er den Klang und die ganze Weise jeder Stimmklasse an ganzen Massen im Chorgesang, wie an möglichst vielen Einzelnen beobachten und sich möglichst klar machen, dabei jede Besonderheit — sie sei auch noch so reizend — die er an diesem oder jenem Sänger gewahrt, sorgfältig von dem Bilde des Ganzen absondern, so dass ihm nur das reine aber volle Bild des Klassenkarakters vor dem innern Auge bleibt. Die rein persönlichen Besonderheiten, die an Einzelnen karakteristisch hervortreten, sind ebenfalls, aber nicht hier, sondern auf einer andern Stufe, ein wichtiger Gegenstand für das höhere Studium.

Es ist wohl nicht zu leugnen, dass die ältern Komponisten, namentlich Händel und Seb. Bach — und vor allen der erstere — in der treuen Beobachtung der Stimmkaraktere es den neuern zuvorgethan haben und dass dieser Treue ein grosser Antheil an dem Erfolg ihrer Kompositionen beigemessen werden muss; namentlich ist dies von ihren Chorkompositionen, besonders bei Händel zu erweisen, der oft mit nicht eben tieferfundnen oder energisch verarbeiteten Sätzen entschieden bedeutendere Wirkung erlangt, als seine Nachfolger mit ihren oft geistig-tiefern und reicher entwickelten Gedanken. Dies liegt zunächst darin, dass keiner Stimme so leicht etwas zugemuthet wird, was sie nicht gut gewährt, — dann dass schon durch die gewissenhafte Scheidung der Stimmgebiete die vier Grundkaraktere festgestellt und auseinandergehalten wurden. Der alte Meister hatte das wahrhaft dramatische Prinzip*), das in aller (mehr als einstimmigen) Komposition lebt, erkannt und sich zu eigen gemacht:

---

*) Vergl. Th. I, S. 273, Allg. Musiklehre S. 375.

> er wollte nicht selbst sprechen, sondern die Personen seines Drama's — die Stimmen sollten sprechen, jede wie es ihr eigen und recht wäre.

So gewann er vier lebensvolle, freibewegte, innig und eigenthümlich beseelte Persönlichkeiten, deren Wechselrede und Gegenspiel schon als Ausdruck frischer und gesund-selbständiger Wesen anzieht, wenn selbst das, was sie eben miteinander zu verkehren haben, von minderer Anziehungskraft wäre. Im Gegensatze dazu wollen neuere Komponisten oft nur sich selber hören lassen und die Stimmen sind ihnen nur Werkzeuge zu beliebigem Gebrauch, Unterthanen, die ohne eignen Willen und Karakter sclavisch nur sagen und thun sollen, was der Alleinherr eben will. Da wird denn der Alt in den Diskant, der Bass in den Tenor hinaufgetrieben, jedem wird zugemuthet, was ihm nicht recht und eigen ist und somit das reizende Gegenspiel mannigfaltiger Karaktere in einer nirgends gerechten Uniformität aller Stimmen gehemmt und unterdrückt.

Dritter Abschnitt.

Die Sprache nach ihrer musikalischen Natur.

Wenn der Verein von Sprache und Musik im Gesang ein sinngemässer, kein gegenseitig störender sein soll, so muss es verwandtschaftliche Beziehungen für beide, etwas Gemeinsames in beider Natur geben und der Komponist muss sich dessen bemächtigen. Dieses Gemeinsame muss nicht blos in dem geistigen Inhalt liegen (eine Gemeinsamkeit des geistigen Inhalts, der Idee kann auch zwischen unvereinbaren Künsten, z. B. zwischen Poesie oder Musik und Malerei statt haben ohne Macht, die unvereinbaren zu verschmelzen) sondern in ihrem wirklichen — geistig-leiblichen Wesen. Und dies ist allerdings zwischen Sprache und Musik vorhanden.

---

*) Vergl. Th. II, S. 112.

Wir finden in dem geistleiblichen Wesen der Sprache alle musikalischen Elemente wieder, nur allerdings in der den Sprachzwecken gemässen Gestaltung. Eben hierauf beruht die Möglichkeit, beide sinngemäss zu verschmelzen. Die tiefe Auffassung jener Elemente ist eine der wichtigsten Grundlagen für Gesangkomposition.

1. Die Laute.

Erstens bietet uns die Sprache eine grosse Reihe von **Klängen** dar in ihren **Lauten**. Hier werden bekanntlich zuerst die Selbstlaute (Vokal) von den Mitlauten, und in beiden Reihen die Mittel- und Mischlaute von den einfachen, so wie hier wieder die im Wesentlichen gleichen aber im Grade der Schärfe oder Milde von einander abweichenden unterschieden.

Am wichtigsten sind uns hier die **Selbstlaute**, die wir in folgender Reihe

I, E, A, O, U

aufstellen; wir haben den spitzesten und feinsten vorangestellt, gehen von da zu dem Mittelvokal A und von diesem weiter zu den dunklern und dumpfern. Im A tritt die Stimme vollkommen ungehemmt aus der für ihren Vollklang günstigsten Mundhaltung und Mundöffnung hervor, im E und noch mehr im I wird sie durch die innre Mund- und Zungenhaltung zusammengedrückt und geschärft, im O und noch mehr im U wird sie durch die äussere Mundhaltung im Heraustreten gehemmt und verdunkelt.

Es folgt schon hieraus: dass man die Gesangpartien, die am hellsten, ungetrübtesten hervortreten sollen, mit keinem Laut günstiger, als mit dem A, mit keinem ungünstiger, als mit I und U verbinden darf.

Jeder dieser Vokale hat Abstufungen grösserer Helle oder Schärfe und Dumpfheit, — es ist z. B. ein spitzeres und ein milderes I, (Y) ein dreifaches E zu unterscheiden; ferner stellen sich zu den Vokalen noch die Doppellaute, die theils wieder nur Färbungen der ursprünglichen Vokale sind, — z. B. Ü und Ä nichts als Modifikationen von I und E, — theils Verknüpfungen von verschiednen auch in der Verbindung noch getrennt bleibenden Vokalen, z. B. Au, Ei u. s. w. *). Wir haben also auch hier einige Kerngestalten, die mannigfache zuletzt in einander übergehende Umgestaltungen oder Umfärbungen erfahren.

Zu den Vokalen als ihr Vor- oder Nachlaut kann sich zunächst der **Hauchlaut H** gesellen, die fühlbar und hörbar gewordne Ausathmung, das Zeichen einer heftigern Erregung im Athemlebensprozess.

---

*) Es ist vielleicht nicht überflüssig, anzumerken, dass alle unterscheidbar bleibende Doppellaute im Gesang wo möglich dergestalt umgewandelt werden, dass der erste Laut als A erscheint; z. B. Geist, Einer, Euer wird wie Ga—ist, A—iner, A—üer ausgesprochen, — die zweite Hälfte des Doppellauts gleichsam zum nachfolgenden Laut gezogen. So gewinnt der Gesang eine Reihe günstiger A's, die die Sprache nicht hat.

Die **Mitlaute** (Konsonanten) endlich sind besondre mittels dieser oder jener Organe des Mundes gebildete Klänge, die sich den Vokalen zugesellen (wie auch ihr Name zeigt) und ihre körperlichere Abgränzung bilden. Auch sie stellen sich in gewisse Gruppen zusammen, — z. B. die Folgen von w—v—f—ff, b—p, d—t—th, s, ss, c, — oder verknüpfen sich nach Art einiger Doppellaute unterscheidbar mit einander, z. B. pf, st, z oder ct.

So bietet uns also die Sprache eine Reihe mannigfacher Klänge in verschiednen Graden und Verschmelzungen, deren jeder seine besondre musikalische Wirksamkeit, seinen besondern Klangkarakter hat. Wenn gleich nicht hier, sondern erst in der Musikwissenschaft hierauf näher eingegangen werden kann, so musste doch an diese Seite der Sprache erinnert werden; denn jedes lebhafte und festgehaltne Gefühl von dem Ausdrucksvollen und Bedeutenden in der Sprache kann im Komponisten zu einem karaktervollen Moment der Komposition erwachsen. Es ist auf das Bestimmteste, namentlich an **Gluck**, dem grossen Sprachmeister unter den Musikern, nachzuweisen: dass der vollendete Gesangkomponist nicht blos den allgemeinen Sinn seiner Aufgabe, nicht blos die Bedeutung des einzelnen Worts, sondern auch den Klang jedes bedeutsam eintretenden Lauts in den Kreis seiner Empfindung und daher seiner Schöpfung zieht, dass bei ihm die Weise, der Ton das Wort, — aber auch der Laut den Ton färbt, gestaltet, belebt und dass so das ausgebildete Gefühl und Bewusstsein vom Körper der Sprache zu einer mächtigen Hülfsquelle der Komposition wird *).

2. Der Rhythmus.

Das zweite Gemeinsame der Sprache mit der Musik ist der Rhythmus, der sich in beiden durch Längen und Kürzen, durch grössere oder mindere Stärkegrade, Betonung ausspricht. Für die Musik sind diese rhythmischen Mittel, ist der Rhythmus überhaupt von weit höherer Bedeutung und Nothwendigkeit, als für die Sprache, deren Sinn in den Worten ungleich bestimmter und darum fasslicher und schnell treffender ist. Daher wird man leicht gewahr, dass die Sprache sowohl viel ärmer ist an Abstufungen der Betonung und des Verweilens, — wie wenig hat sie unsrer Reihe von Betonungen vom härtesten *fortissimo* des ganzen Orchesters bis zum säuselnden, ganz verhallenden *pianissimo*, oder vom flüchtigsten Hundertachtundzwanzigstel bis zur Taktnote oder mehrern verbundnen Taktnoten entgegen zu stellen! — als auch viel unbestimmter; — denn bei ihr sind jene genauen Abmessungen, die unser Taktsystem gewährt, nicht vorhanden, weil sie ihrer nicht bedarf, ja sie sind eben desswegen gegen den Geist der freien, für sich bleibenden Sprache. Bei aller dieser Unbestimmtheit oder mindern Bestimmtheit hat aber die Sprache bekanntlich ihre feststehenden Momente der Betonung und des Verweilens, die entweder aus dem Sprachbau oder aus dem gegen einander abzuwägenden Sinn der einzelnen Worte hervorgehn.

---

*) Eben dies ist der Grund, warum man seine Werke nur mit ihrem Urtext (S. 332) vollkommen erfassen und mit vollem Erfolg studiren kann.

Diese feststehenden Momente müssen nun auch im Gesang festgehalten werden; eine kurze oder betonte Silbe, ein dem Sinn gemäss hervorzuhebendes Wort darf nicht unbetont bleiben oder zurücktreten in der Komposition.

Allein mit dieser allgemeinen Regel ist noch wenig gethan. Denn nun kommt erst die bestimmtere und reichere musikalische Rhythmik und Accentuation herzu und hebt die sprachlichen Accente aus ihrer Unbestimmtheit und Beschränktheit zu sich empor; auf der andern Seite muss aber in gewissen Verhältnissen die Musik von ihrer scharfen Bestimmtheit nachlassen, um die freie fliessende Sprache nicht unzeitig und unangemessen zu hemmen und zu zwängen. So bildet sich aus dem Rhythmus der Sprache und der Musik, — so einig beide ihrem Grunde nach und so verschieden in ihrer Entwickelung, — ein drittes Wesen, das man nicht zu beherrschen hoffen darf, wenn man nicht jede Seite, also namentlich den sprachlichen Rhythmus für sich tief empfunden, erkannt, sich angeeignet hat.

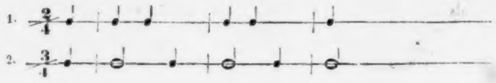
Man betrachte einige im sprachlichen Rhythmus ziemlich übereinkommende Zeilen:

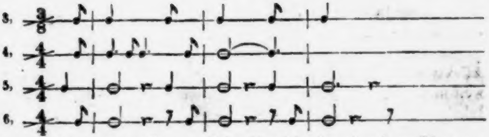
1) Gemächlich schreitet er, —
2) Geduldig leidet er, —
3) Gelinde zieht der Bach, —
4) Gewaltig reisst der Strom, —
5) Gebrochen sinkt er hin, —
6) Gestürzt erbebet er. —

Sie lassen sich in sprachlicher Beziehung — kleine Abweichungen (zwei lange Silben statt einer kurzen und einer langen) bei Seite gelassen — füglich auf ein einziges Grundmaass,

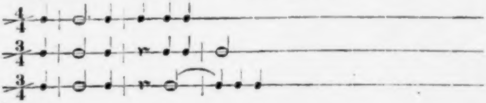
⏑ — ⏑ — ⏑ —

auf den Wechsel von kurzen und langen Silben bringen. Aber welch eine Mannigfaltigkeit erwächst hier durch den Zutritt der bestimmenden musikalischen Rhythmik! Unterscheidet man die sechs Zeilen nur obenhin nach dem ungefähren Gewicht ihres Inhalts, so ergeben sich gleich zunächst fünf oder sechs verschiedne Rhythmen; —

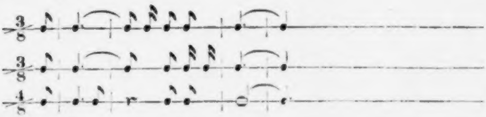




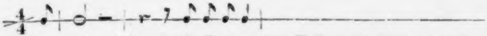
geht man aber auf den Sinn und das Gewicht der einzelnen Momente in den Texten näher ein, so ergeben sich noch ganze Reihen verschiedner, bald in einer, bald in einer andern Beziehung ausdrucksvoller Rhythmen; es könnte z. B. der zweite Text so, —



der dritte so, —



der sechste so



aufgefasst werden. Dass beide Reihen von Fällen die hier möglichen und wirksamen Gestaltungen des Rhythmus nicht erschöpfen, ist klar.

Ein rhythmisches Klangmittel ist noch besonders zur Sprache zu bringen; das ist der Reim. Dieser rundet die Versformen so entschieden, so sinnlich nachdrucksvoll (und bisweilen so innerlich beziehungsvoll) ab, dass ihm in der Komposition schwer widerstrebt werden kann. Aber eben desswegen, und weil Jeder des Reims und seiner Gewalt von selbst inne wird, haben wir nicht nöthig, hier weiter von ihm zu handeln.

Das dritte Gemeinsame endlich zwischen Sprache und Musik ist

3. der Tonfall.

Die Sprache hat ihre Melodik so gut und durchaus von gleichem Sinne, wie die Musik. Die Stimme des Sprechenden hebt und senkt sich, stetig oder schweifend, jenachdem seine Stimmung sich modifizirt, erregter oder beruhigter, stetiger oder schwankender wird; die Sprache hebt und senkt sich in weitern oder mässigern, gleichern oder ungleichern Schritten, jenachdem die Stimmung gewaltsamer oder gemässigter ist; ja im lebendigsten Affekt treten sogar Andeutungen bezeichnender Intervalle, Ueberziehen aus einer Tonstufe in die andre, kurz alle Elemente des (melodischen) Tonwesens hervor. Dies alles ist nicht — oder nur ausnahmsweise in den Momenten des höchsten Affekts — so bestimmt und so klar fasslich, wie in der Musik, eben weil in der Sprache neben den festbestimmten Ausdrücken des geistigen Inhalts die Laute des verhülltern Seelenlebens nur den zweiten Rang einnehmen. Allein wenn auch verhüllter, so behalten doch alle diese Tonbewegungen ihre Bedeutung und werden durch den Eintritt der wirklichen Musik in die Sprache bestimmter und damit gesteigert. Dass also dieser tonische Inhalt der Sprache von der höchsten Bedeutung für die Komposition, dass ein vollkommnes Gelungensein der letztern ohne Einklang des Tonischen — oder geradezu genannt Seelischen — in Sprache und Musik nicht denkbar ist, bedarf hiernach wohl keines weitern Beweises.

Fassen wir nun diese gesammten Sprachmittel wieder zu einem jetzt in allen seinen Gliedern oder Bestandtheilen erkannten Körper zusammen: so können wir an der Sprache in ihrer Ganzheit dieselben zwei Grundbestimmungen inne werden, die sich auch in der Musik (überhaupt in allen Künsten) herausstellen.

Zunächst ist die Sprache fähig, sich in einer gewissen Wohlgestalt, in einem mannigfaltigen und doch ebenmässigen Spiel aller ihrer Elemente zu zeigen; dies ist die Anmuth oder allgemeine Schönheit der Form. Sie beruht erstens auf einem wohlgeordneten Wechsel der Laute, namentlich der Vokale, in dem sowohl die eintönige Anhäufung desselben Lauts, als das grelle und zu häufige Widereinanderstossen der einander zu fremden, zu widerstrebenden Laute vermieden und ein sanfter aber lebensvoller Schwung der Lautirung gewonnen ist; zweitens auf einer ebenmässigen und doch frei entfalteten Rhythmisirung; auf einem anmuthig wechselnden und ebenmässigen Spiel der Accente in Länge und Kürze, Schwere und Leichte der Betonung; drittens auf einem Tonfall des Redenden, der in schwungvoller und dabei sanfter, von heftiger Bewegung wie von starrem oder trägem Stehenbleiben gleich entfernter Weise in der Sprache selbst eine Ahnung, einen Abglanz von Melodie durchschimmern lässt, ohne doch die Gränze von Sprache und wirklicher Musik zu überschreiten. Dies ist die allgemeine oder äussere Schönheit der Sprache; der Ausdruck von dem sichern, anmuthig leichten Walten und Wohlgefühl des Redenden in derselben. Sie ist mehr oder weniger in der Sprache jedes Volks vorhanden und in jeder durch den ausgebildeten Sinn des Redenden zu erhöhen; in der deutschen Sprache ist sie nach dieser oder jener Seite vielleicht nicht so schimmernd als in mancher andern, aber dafür mannigfaltiger als in den meisten, selbst die griechische nicht ausgenommen, — die italische nun gar nicht. Der höchste Meister aber scheint hier **Goethe** zu sein. Seine Sprache im rechten Munde darf Musik heissen; manches seiner Gedichte, z. B. der Fischer

„Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll,“

müsste selbst den des Inhalts unkundigen Ausländer bewegen und, bei erwecktem Musiksinn, wenigstens mit einer Ahnung des allgemeinen Inhalts — des Elementes, in dem es webt — berühren.

Sodann berührt aber, wie wir oben angedeutet haben, die Sprache schon in ihrer Aeusserung vielfältig und oft höchst mächtig dieselben Saiten der Empfindung, der Leidenschaft, die durch den feststehenden Sinn der Worte zum Hörer sprechen; — und hier kann sich im Ganzen keine Sprache mit der unsrigen messen; wenigstens ist ihr keine eben hier überlegen.

Nach alle diesen Beziehungen nun muss die Sprache beobachtet, in ihren vorzüglichsten Schriftstellern und Dichtern studirt, es muss im Leben selbst der Ausdruck der verschiednen Stimmungen und Affekte, vom Zustande der Beruhigung bis zur höchsten Aufregung der Leidenschaften belauscht, es muss die eigne Sprachweise zur Reinheit jedes Lauts, zu jener Wohlgestalt der Sprache, zu dem treffenden Ausdruck der Affekte durch Lautlesen und aufmerksam geregeltes Selbstreden ausgebildet werden. Je getreuer man sich hier einarbeitet, je feiner und tiefer man beobachtet, je hingegebner man sich der leidenschaftlichen Gewalt des lebendigen Worts überlässt und sie damit zu seinem Eigenthum macht: desto reicher wird der Geist für Gesangkomposition, für Musik überhaupt befruchtet werden.

Vierter Abschnitt.

Der Inhalt des Gesangtextes.

Die nächste und folgenreiche Betrachtung gilt dem Inhalt, der sich in der Sprache für den Gesang darbietet, durch den das Wort der Sprache zur Aufgabe, zum Text für den Gesang wird.

Hier tritt uns nun vor allem vor Augen, dass der Geist durch das Organ der Sprache ungleich bestimmter und damit schneller entschieden, schneller verstanden sich kund giebt, als durch das Organ der Musik. „Ich liebe, ich hasse, ich freue mich, ich traure“ — jedes dieser Worte ist sofort und unzweideutig verstanden, sobald es vernommen ist. Wieviel Umschweife, welchen Aufwand von einzelnen Anregungen braucht die treffendste Musik, um eine dieser Stimmungen in der Vorstellung des Hörers hervorzurufen! — Allerdings hat sie dann auch mehr gethan, als dem einfachen Ausdruck der Sprache möglich war.

Hiermit tritt nun eine wichtige, durchgreifende Wahrheit für die Gesangkomposition vor das Auge. Im Bunde der Sprache und Musik ist

die Sprache — der Text das Bestimmende und die Musik das Bestimmtwerdende

vermöge der höhern Kraft der Bestimmtheit in der erstern.

Nach dem Inhalte des Textes ist vor allem zu bestimmen:

ob derselbe zur Komposition geeignet?

Es ist aber dann weiter nach ihm zu bestimmen,

in welcher Weise er komponirt werden kann? —

oder um es auf den uns schon geläufigen Ausdruck der Kunstlehre zurückzuführen:

die Form aller Gesangkomposition bestimmt und entwickelt sich nach den vom Text gebotenen Verhältnissen.

Wir werden in diesem und im zehnten Buch (im vierten Theil des Lehrbuchs) sehen, dass in der Gesangkomposition, — abgesehen von einigen neu hinzukommenden, — alle bisher uns bekannt gewordnen Kunstformen wiederkehren. Sie alle werden ergriffen und umgebildet nach dem Erfodern des jedesmaligen Textes. Der letztere Punkt, — in welcher Weise ein an sich komponirbarer Text behandelt werden könne oder müsse, — wird in den folgenden der Gesangkomposition gewidmeten Abtheilungen Schritt für Schritt zur Erörterung kommen. Hier beschäftigt uns die erste Frage, die wir nun genauer so fassen:

welcher Inhalt der Sprache geeignet sei zur Komposition? —

Alles nun, was überhaupt durch die Sprache offenbart wird, lässt sich auf drei Formen des Bewusstseins, oder des geistigen Lebens zurückführen.

Die erste ist die Form der Bezeichnung oder Schilderung, die sich darin bethätigt, einen irgendwie wahrgenommnen äussern Gegenstand ohne weitere Beziehung auf das Innerliche des Anschauenden festzuhalten oder dem Hörer zur geistigen Anschauung zu bringen. Schon die blosse Nennung eines Gegenstandes: der Baum, der Horizont, — noch bestimmter jede Verknüpfung dieser Nennung mit näherer Bezeichnung, der blütenbedeckte Fruchtbaum, der Nachthimmel in seiner Sterne Pracht, — eben so jede Erzählung eines wirklichen oder vorgestellten Ereignisses: die Schlacht ist geschlagen,. — oder jenes homerische

Eos mit Rosenfingern entstieg dem Bett des Tithonos,
Sterblichen Menschen das Licht und unsterblichen Göttern zu bringen

fällt unter den Begriff dieser Form, gleichviel wie gedrängt oder ausgedehnt, wie anziehend (und in welchem Sinn) oder nicht die Aeusserung, und welches ihr Gegenstand ist. Der Beschreibende oder Schildernde kann daher auch sich selber zum Gegenstand seiner Darstellung werden: „ich bin so oder so gestaltet, — ich wanke gebeugt dahin, mir ist die Stirn vom stolzen Lorbeer umkränzt, von der dunkeln Cypresse überschattet,“ — dies alles sind Aeusserungen derselben Klasse.

Die zweite Form umfasst die Aeusserungen des in unzähligen Gestaltungen der Zu- und Abneigung, des Verlangens und Abweisens u. s. w. sich bewegenden Gefühls- oder Seelenlebens. Alle Ausdrücke des Wohlgefühls oder des Leidens, des Hoffens oder Zagens, der Liebe und Freude, des Hasses und der Trauer können als Beispiele gelten.

Die dritte Form ist die der Vernunftthätigkeit. Alles was die Vernunft als absolut nothwendige Grund- oder aus andern Vernunftsätzen gefolgerte Wahrheit feststellt, z. B. die Grund- und Lehrsätze der Wissenschaft, die Gesetze des Rechts und der Sitte, die Glaubenssätze einer Religion, — gleichviel ob einer dieser Sätze in künstlerischer Form erscheint, z. B. jene Verse des Dichters:

> Das Leben ist der Güter höchstes nicht! —
> In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne! —

gehören hierher.

Nur die zweite Reihe von Aeusserungen ist der Musik, der Sprache des Gefühls- oder Seelenlebens, gleichartig. Die Bewegungen der Seele, von der einfachen Empfindung an bis zu den Ketten von einzelnen bald einstimmigen bald einander fremdern oder widersprechenden Gefühlsmomenten, die wir als Stimmungen, als ganze Lebensperioden der Seele auffassen, die uns einen Einblick in das ganze Geistesleben, eine Ahnung der in ihm waltenden Idee gönnen: das alles ist der Musik eigen, folglich von ihr theilnehmend aus der sprachlichen Aeusserung aufzufassen und wiederzugebähren. Dagegen sind die Sphären der reinen Vernunftthätigkeit und der Schilderung, ist Gedanke und Bild oder Anschauung dem Wesen der Musik fremd. Es wird keines weitern Beweises bedürfen, dass alle Beispiele, die wir für die erste und dritte Reihe sprachlicher Aeusserungen gegeben, an sich selber nicht musikalisch, nicht zu musikalischer Auffassung geeignet sind. Allerdings kann man zu jenen Worten Töne gesellen, — wo wäre das nicht möglich *)? — aber der Inhalt beider wird nicht zusammengehören, eins wird dem andern widersprechend und störend, das Wort gereicht der Musik zur blossen Last und Hemmniss und die Musik erstickt das ihr fremde Wort mit seiner Bedeutung.

Wir haben hier von einer scharfen Sonderung des sprachlichen Inhalts ausgehen müssen, um feste Anhaltpunkte zu gewinnen, durften

---

*) Gretry erbot sich scherzweis, eine holländische Zeitung zu komponiren.

uns dabei sogar von solchen Momenten nicht ganz abwenden, bei denen schwerlich irgend ein nur oberflächlich mit der Musik Bekannter — und nicht durch äusserliche Verhältnisse Genöthigter oder Verleiteter — an Komposition denken wird; wem kann es ernstlich einfallen, sittliche oder wissenschaftliche Wahrheiten für sich selber in Musik setzen zu wollen? Allein in dem Gebiete, wo voraussetzlich allein von Komposition die Rede sein kann, tritt der Inhalt des Textes nicht so rein einseitig hervor; er ist entweder, 1) ein gemischter, so dass Schilderung und Gedanke (wie in jenen homerischen Versen) — oder Schilderung und Gefühl (wie bei jenem Redenden, der seine Stirn vom stolzen Lorbeer, von der traurigen Cypresse umzogen sieht) — Gefühl und Gedanke, oder alle drei Formen geistiger Thätigkeit sich verknüpfen; oder er ist 2) ein solcher, der noch eine tiefere Beziehung verschwiegen oder nur angedeutet in sich trägt, zu der das Geäusserte nur die Andeutung ist, gleichsam wie das Räthsel zu seiner Lösung. Ein Beispiel letzterer Klasse ist jenes Goethesche Gedicht:

Ueber allen Gipfeln ist Ruh,
In allen Wipfeln spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde;
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Die Schilderung tiefster stillster Naturruhe ist hier nur die Hülle, die die geheime Hoffnung eines verwundeten Herzens, bald zur letzten stillsten Ruhe zu gelangen — denn für das Begehr einer andern wäre das Gedicht zu viel und seine Bewegung, so still und so tief! zu innig — uns mehr verräth als offenbart. Eben dieses zart jungfräuliche Geheimniss ist der Reiz, die Seele — der wahre Inhalt des Gedichts; im Verhältniss zu ihm wird die geschilderte Umgebung, wie die Natur im Verhältniss zum Menschen, zur Allegorie.

Ja endlich kann 3) ein an sich selber blos gedankenmässiger oder beschreibender Inhalt durch irgend ein Verhältniss zu unserm Seelenleben eine solche feststehende Bedeutung für das Gefühl erhalten haben, dass wir dieses in ihn hineinzutragen gereizt sind, sobald er sich uns auf künstlerischer Bahn nähert. Dies ist unter andern mit den Glaubenssätzen der Fall. Das Bekenntniss, dass wir an Einen Gott, Schöpfer Himmels und der Erden glauben, enthält an sich einen — gleichviel aus und mit welchem Grunde von der Vernunft für wahr angenommnen Gedanken, mit dem das Gefühl unmittelbar gar nichts zu thun hat. Wird aber das

Credo in unum deum,
factorem coeli et terrae!

aus gläubigem Mund, oder gar im Namen aller, die sich in erhebendem

Weihegefühl, in Freudigkeit und Hoffnungseligkeit zu dem Einen bekennen, angestimmt: so sind es nicht mehr die Worte und ihr nächster Inhalt, jener Vernunftsatz, — es ist die Bedeutung, die das erweckte Gemüth an sie knüpft und durch sie sich neu angewinnt, die durch die Worte spricht und ihnen eine der Musik zugängliche Beziehung erst verleiht.

In all' diesen gemischten Verhältnissen ist nun allerdings die Entscheidung nicht so einfach und leicht, wie in den einfachen, von denen wir ausgegangen. Die Verknüpfung von Schilderung und Gedanke kann nicht zur Komposition führen, da beide Faktoren nicht musikalisch sind. Die Verknüpfung von Gefühlsmomenten mit Momenten der Schilderung oder Vernunftthätigkeit, — oder der Hinzutritt einer nur verhüllt angeregten oder von aussen herzugetragnen Stimmung und Erregung des Gefühls kann das Ganze in die musikalische Sphäre heben.

Allein hier kommt, — wie jeder voraussieht, — alles auf die Macht und Ausdehnung an, die jedes der verschiednen Momente im Verhältniss zu den andern an sich hat. Wo Gedanke und Schilderung nach der in sie gelegten Bedeutung und der ihnen gegönnten Breite der Darstellung vorwalten, da wird das Gefühlsmoment zurücktreten und Komposition gar nicht, oder nur in untergeordneter Weise statt haben können; wo das Gefühl mächtig den Vorrang behauptet, wird es in der Komposition die an sich unmusikalischen Momente der Gedankenform oder Schilderung übertragen.

Die entschiedensten und darum am kräftigsten verdeutlichenden Beispiele der erstern Reihe bieten uns die Dichter des klassischen Alterthums überall. Auch nicht Ein Gedicht von einiger Bedeutung wird sich aufweisen lassen, in dem nicht — ganz gemäss dem objektiv nach aussen gewendeten Sinn der Alten — Schilderung und Gedanke mit höchster Uebermacht vorwalteten. Selbst von den Chören, in denen ihre Dramatiker auf die höchste Mitwirkung der Musik*) rechneten, selbst von denjenigen Chören, in denen die Wellen des Affekts am höchsten aufschlagen, gilt dies durchaus. So, wenn in den „Schutzflehenden" des Aischylos (Uebersetzung von Droysen) die Danaiden in bitterster Angst vor den nahe drängenden Verfolgern ausrufen:

Du holmreich Land! du theures Heiligthum!
Was werd' ich dulden, ach in Apia wohin
Entfliehn, wo dunkle Stätte finden, auszuruhn?
Ein schwarzer Rauch möcht' ich fliehn,
Zeus Wolken nach von hinnen ziehn,
Lautlos verschwinden,
Möcht' ein leiser, leichter Staub
Emporgeweht flügellos verfliegen!

---

*) Nur dass die griechische, überhaupt die alte Musik eine ganz andre war, als die unsre. Man vergl. einstweilen die Art. des Verf. über gr. Musik im Universallexikon der Tonkunst.

Nein fluchtlos bliebe hier nicht meine Furcht! —
Und dunkelwogend pocht das Herz in meiner Brust!
Des Vaters Wort, es traf mich, ich vergeh' vor Angst! —
So werd' der Tod eh' mein Theil,
Hoch aufgeknüpft im bittren Seil,
Eh' diesen Busen
Rührt der Gottverfluchten Hand,
Eh' will ich todt, will ich des Todes Raub sein.

Wo find' ich einen Ort nur, hoch in luft'ger Höh',
Um den die nebelfeuchte Wolke wird zu Schnee,
Ein stilles, jähes, gemseneinsames, abgrundschwindelndes
Adlernistendes Felsgehäng,
Tiefen Sturzes Zeuge mir,
Eh' dieser Brautnacht dunkelem Fluch mein brechend Herz
anheimfällt?

und so fort! Angst, tiefe Bekümmerniss, heftige Gemüthsaufregung bis zum Entschlusse des Selbstmords erfüllen hier die Seele der Redenden, sprechen aus dem Ganzen des Gedichts; aber stets und überall, fast in jedem einzelnen Zuge tritt die Empfindung in das äusserlich Anschaubare über, das der Musik fremd, der Komposition unerreichbar ist, ja ihr ungeachtet der zum Grunde liegenden Gemüthsbewegung widerstrebt. An die Stelle des unmittelbaren Gefühlsausdrucks sind Reflexionen in Gestalt von Gleichnissen oder Nennung und Schilderung von Stätten getreten, deren in der Angst gedacht, zu denen hinverlangt wird. Dies alles ist dem reinen und unmittelbaren Gefühlsausdruck der Musik fremd und unerreichbar, also störend; die reinen Accente der Klage, oder Angst, oder welcher andern Empfindung, die die Musik auf „holmreich Land — Apia — ein schwarzer Rauch — Zeus Wolken nach" u. s. w. fallen lassen muss, werden lächerlich gemacht durch den Widerspruch mit dem Textinhalt aller dieser Momente. Und umgekehrt werden alle diese Züge des Gedichts in dem allgemeinen, ihnen fremdbleibenden Musikaufguss ertränkt. — Und dies ist eines der musikgünstigsten Beispiele die man in der gesammten Poesie der Hellenen finden wird*).

Zwischen den sprachlichen Aeusserungen also, die durchaus der

---

*) Dass man auch zu solchen ungeeigneten Gedichten Noten setzen kann, versteht sich, wie es denn auch schon öfters nicht blos in neuester Zeit, sondern früher von Reichardt, ja schon vor drei Jahrhunderten geschehen ist. Auch können sich in solcher wie in jeder andern Komposition anziehende Momente zeigen und diese sowohl, wie die Neuheit oder Seltenheit des Unternehmens, die nie ganz zu ertödtende Macht des alten Dichters, der scenische Reiz — können auch solchen Unternehmungen Gunst gewinnen. Demungeachtet kann nie ein Kunstwerk im höhern Sinne des Worts entstehen, wo ein unversöhnlicher Widerspruch der beiden zu demselben sich vereinenden Künste das Wort durch den Ton und den Ton durch das Wort aufhebt oder entkräftet.

Musik fremd und denen, die ihrem Eintritt unzweifelhaft günstig sind, steht eine Reihe solcher, in denen musikalische und widermusikalische Tendenzen sich in unzähligen Abstufungen mischen, so dass man allerdings in jedem einzelnen dieser Fälle zu erwägen hat, ob und wiefern hier Komposition statthaft sei. Diese Prüfung ist nicht blos dazu nöthig, das durchaus der Komposition Unzugängliche zu vermeiden, sondern sie zeigt sich auch, — wie wir weiterhin sehen werden, — bei der Form der Komposition von erheblichem Einfluss.

Fünfter Abschnitt.

Die Form des Textes nach den allgemeinsten Bedingungen.

Setzen wir nun einen der Musik zugänglichen Inhalt voraus, so kommt es noch auf dessen Form an, die gewissen Bedingungen unterliegt, um die Komposition zuzulassen oder zu begünstigen. Hier ist es zuerst die rednerische Form, die Weise, wie der Inhalt sich geistig darstellt, die unsre Betrachtung herausfodert.

Das Gefühl kennt an sich nur eine gerade, unumwundne Aeusserung; der Verstand aber kann seinen Inhalt ebensowohl verneinen, verkehren und verstellen, als aufrichtig hingeben, er kann also auch das, was er am innern Gefühl wahrgenommen, verneinen, verläugnen oder verstellen. Nicht das Gefühl ist Verstellung oder verstellt, sondern an die Stelle seiner stets aufrichtigen Aeusserung wird vom Verstand eine andre geschoben.

Diese Verläugnungen oder Verfälschungen, die übrigens mancherlei Gründe haben können, vermag eigentlich die Musik so wenig als das Gefühl sich wahrhaft anzueignen; sie kann nur durch den Widerspruch, in den sie mit dem Worte des herrschenden Verstandes tritt, die Falschheit errathen lassen, kann die Stimmung, welche die Falschheit im Redenden antrifft oder hervorruft, verrathen — und damit allerdings den Ausdruck, das Karakterbild des sich Verleugnenden, Verstellenden vollenden. In den allermeisten Fällen wird aber der innre Widerspruch ihre Kraft brechen, oder doch ihre Wirkung schwächen.

Aus diesem Gesichtspunkt ist es der Musik leichter, sich bejahenden, als verneinenden Aeusserungen anzuschliessen. Ich liebe dich nicht, — ich freue mich nicht, — dies sind Aeusserungen, die das Gefühl was sie nennen, zugleich verneinen. Die Gleichgültigkeit, die Betrübniss (oder welcher Gegensatz nun im Sinne behalten wird) ist im Gemüth und muss also der Inhalt der Komposition sein; aber sie trifft mit dem Ausdruck Freude zusammen und in diesem Widerspruche von Wort und Musik kann die letztre nicht mit so sichrer, ungestörter Kraft treffen, als wenn sie vom übereinstimmenden Worte bestätigt und bestärkt wird.

Aus gleichem Grunde sind Ironie und Verstellung der Musik nicht zusagende und sie nicht begünstigende Formen. Es hiesse allerdings, der schöpferischen Geistesmacht ungerecht misstrauen und der Kunst unbefugte Schranken ziehen, wollte man diese und ähnliche Formen schlechthin als unstatthaft bezeichnen; doch scheint es wohlgerathen, auf die in ihnen liegende Schwierigkeit hinzudeuten, damit sie nicht dem Schaffenden unerwartet als ein unenträthseltes Hemmniss störend werde. So kann denn allerdings in Nebenmomenten eines grössern Ganzen, oder bei leichter zu fassenden oberflächlichen Aufgaben, z. B. bei komischer Musik, auch Ironie und Verstellung als zulässige Form gelten. Wollte man sie aber für ein grösseres und ernstlichen Tendenzen bestimmtes Ganze, oder auch nur für Hauptmomente eines solchen gebrauchen: so würde der Musik schon durch diese Form des Textes ihre eigentliche Sphäre, die der aufrichtigen und darum tieftreffenden, das Gemüth tiefbewegenden Wahrhaftigkeit verschlossen.

Ein schlagendes Beispiel giebt hierzu das Goethesche Gedicht, die erste Walpurgisnacht, wenn man es für musikalische Behandlung bestimmen will, wie von Mendelssohn geschehen ist. Dieses Gedicht stellt bekanntlich die Anhänger der alten deutschen Gottheiten in ihrer Bedrängniss durch die Bekenner des Christenthums, in ihrer Zuversicht, dass das reine Licht (angeblich ihr Glaube) doch siegen werde, dar, wie sie sich als Hexen und Zauberer verstellen, um die abergläubigen Christen zu verscheuchen und, von jenen ungestört, den nächtlichen Götterdienst auf dem Brocken feiern zu können. Abgesehn von allem, was sich über die Grundidee des Ganzen zu bedenken giebt und was schwerlich einem Komponisten unsrer Zeit und ihres Bewusstseins gestattet, mit der Kraft und Glut eigner Ueberzeugung auf sie einzugehen, sind diese Hexen- und Spukchöre, die das Gedicht fodert, kein wahrer Spuk, ihr Inhalt ist nicht von denen, die sie darstellen, geglaubt und darum für sie subjektiv wahrhaftig; sondern es ist von ihrer Seite und für die Hörer verübte Verstellung, — und zwar nicht eine im leichten Scherz verübte, sondern zu ernsthafter Wirkung, auch im Gedicht zu einer solchen bestimmte. Die Komposition kann hierauf nur mit Ernst eingehen, auch sie kann nicht im leichten Scherz darüber hingleiten, sondern muss uns den Spuk in all' seiner — vorgeblichen Wirklichkeit, Wildheit u. s. w. darstellen; — und doch ist es kein Spuk, ist alles nicht wahr. Diese Unwahrheit — oder Halbwahrheit und Halbheit (aus dem musikalischen Gesichtspunkte) konnte zu interessant unterhaltenden und anregenden Momenten in der Komposition, zu Beweisen vom Talent des Komponisten Anlass geben, nicht aber zu den tiefern, weil wahrhaftern Wirkungen, die bei gleichem Talent eine dem Wesen der Musik eignere Aufgabe möglich gemacht hätte.

Abgesehen nun von der rednerischen Form des Ausdrucks ist auch das äusserliche Maass desselben, — die Länge der Rede, — von Bedeutung für die Komposition. Allerdings ist das Wort in gewisser Beziehung gleichsam nur das Thema für die Musik, das sie nicht blos auszusprechen, sondern auszulegen und auszuführen, durch Wiederholung und Ausführung reich zu erfüllen und tiefer zu beseelen hat. Allein hierzu darf eben das Wort, der Text nicht zu ausgedehnt sein, um der Musik nicht noch weitere Ausdehnung oder flüchtiges Ueberhingehen aufzudrängen, — und eben so wenig zu eng gemessen, damit sie für ihre Ausführung auch genügenden materiellen Anhalt finde ohne ungebührliche Wiederholung des Wortes. So finden sich z. B. in den Dramen des Kalderon ganze Partien, die dem Inhalte nach zur Komposition gar wohl geeignet wären, wenn sie nicht das der Musik noch zuträgliche Maass überschritten. Umgekehrt sind viele der zur Komposition bestimmten und dem Inhalte nach durchaus — ja verführerisch musikalischen Gedichte in Goethe's Singspielen (z. B. in Jery und Bätely, Scherz List und Rache u. A.) für die geeignete, ja nothwendige Kompositionsform zu kurz. Dass übrigens auch hier besondre Verhältnisse die zu kurzen wie die zu langen Texte annehmbar machen können, bezeugen sogleich die unzähligen Kompositionen von Kyrie eleïson und Amen.

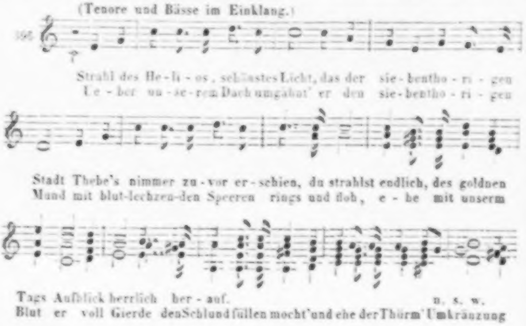
Dieses Hinderniss verknüpft sich mit dem früher erwähnten in einer, den Dichtern wohl zusagenden Form, in der Antithese. Mag diese nun gedrängt, — wie etwa „Sieg oder Tod!“ „Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!“ — oder in wiederholender Fortführung (wie oft bei Kalderon) auftreten, immer wird der Raum für den Ausdruck der beiden Seiten fehlen, von denen die eine, die zur Hebung der andern angeregt wird (z. B. in jenem Wort der Jungfrau von Orleans die Erinnerung an den entschwindenden Schmerz bei der Vorahnung, dem emporflügelnden Gefühl der Seligkeit) doch nicht unempfunden bleiben kann.

Zuletzt ist die äussere Sprachform in Erwähnung zu bringen. Der Musik ist jede, der Vers, wie die ungebundne Rede zugänglich. Die letztere lässt ihr, abgesehen von den nach den Gesetzen der Sprache und des Ausdrucks gebotenen Rücksichten, volle Freiheit, ist daher für alle Formen, die der freiesten Bewegung bedürfen, günstiger. Der Vers bringt dafür dem Musiker schon den Reiz — aber freilich auch die Fessel eines bestimmten Ebenmaasses der Bewegung und ist für alle leichter, heiter zu fassenden Aufgaben, in denen dieser Reiz besondre Geltung hat, so auch für alles, was seinem

Inhalte nach gemessen und scharf ausgeprägt aufzutreten hat, begünstigend.

Von den vielen Versarten, deren besondre Erwägung hier nicht nöthig ist, nähern sich einige, z. B. die jambischen Verse, der Freiheit der Prosa, während andre eine mehr und mehr eigenthümlich und scharfgezeichnete Form haben. Es leuchtet von selbst ein, dass letztere, — so anziehend sie auch an sich, als das ebenmässig und dabei reich und eigen ausgestaltete Aeussere des Gedichts sind, so gewiss sie selbst dem Musiker bisweilen zu eigenthümlichen Wendungen Anlass und Sporn sein können, — doch in den meisten Fällen gar leicht dem Komponisten zur Fessel werden und ihn nöthigen, entweder den Versbau aufzulösen, oder um seiner Erhaltung willen den Sinn des Gedichts — hiermit aber auch die tiefere Bestimmung der Komposition — fallen zu lassen. Eins oder das Andre ist namentlich bei der Komposition antiker Versmaasse oder neuerer ihnen nachgebildeter Verse (z. B. Klopstocks) kaum zu vermeiden. Wenn z. B. Mendelssohn gleich im ersten Chor der sophokleischen Antigone singen lässt:

395


(Tenore und Bässe im Einklang.)
Strahl des He - li - os, schönstes Licht, das der sie - bentho - ri - gen
Ue - ber un - se - rem Dach umgähnt' er den sie - bentho - ri - gen
Stadt Thebe's nimmer zu - vor er - schien, du strahlst endlich, des goldnen
Mund mit blut-lechzen-den Speeren rings und floh, e - he mit unserm
Tags Aufblick herrlich her - auf. u. s. w.
Blut er voll Gierde den Schlund füllen mocht' und ehe der Thürm' Umkränzung

so kann nicht übersehen werden, dass die Einschnitte, die die Musik, dem Versmaasse folgend, in die zusammengehörenden Worte bringt: „.... siebenthorigen Stadt — Thebe's, ... umgähnt' — er, ... den Schlund — füllen,“ — und zuletzt: ..... „Umkränzung — tilgt Hephaistos in Fackelglut“ — gegen den Sinn und Zusammenhang des Inhalts verstossen, dass hier das Versmaas und nicht der Inhalt des Gedichts dem Komponisten die Gliederung seiner Weise vorgezeichnet hat. Dies hätte nur dadurch vermieden werden können, dass er den Versbau aufgelöst und sich getreu dem Inhalt — und zwar nicht blos der allgemeinen ungefähren Stimmung, sondern tiefer allen Bewegungen und Vorstellungen des Gedichts — hingegeben und gewidmet hätte. Allein — das war wiederum unmöglich; denn der Inhalt dieses Chors, wie der aller griechischen Poesie, erwies sich für unsre Musik, — für das was die Musik im Laufe zweier Jahrtausende geworden und uns nach unser aller Bedürfniss und Bewusstsein wirklich ist, — unzugänglich und unerregend. Der Fehler hat also seinen ersten Grund in der Wahl eines Gedichts, das der Komponist als ungeeignet zur Komposition erkennen musste; er trat nur deutlicher heraus auf den Anstoss des selbständig und energisch ausgebildeten Versbaues, der nicht zu Gunsten eines doch unmusikalischen Textes aufgegeben werden mochte.

Soviel, um im Voraus auf die Momente hinzuweisen, die bei der Gesangkomposition von erstem Einflusse sind. Das Nähere kommt theils bei den einzelnen Kompositionsformen, theils in der Musikwissenschaft zur Sprache.

Ueberleitung.

In allen folgenden, der Gesangkomposition gewidmeten Abtheilungen der Lehre knüpft nur die Entwickelung, getreu dem oben S. 356 ausgesprochnen Grundsatze, bei dem Text an und fragt, — nachdem festgestellt worden,

dass und wiefern derselbe überhaupt für musikalische Auffassung geeignet, also ein wirklicher Gesangtext ist,

bei jedem einzelnen nach:

in welcher Weise er zu komponiren sei?

Hier ergeben sich zuerst *die verschiednen Formen der Gesangkomposition*, jede in ihrer innern Nothwendigkeit, — sodann knüpft sich hier die Betrachtung an, wie jede dieser Formen für jeden besondern Text, oder wie jeder Text nach seiner Besonderheit und in jeder seiner Partien aufzufassen und zu behandeln sei; mit einem Worte: *das Textstudium*. Es versteht sich von selbst, dass jede Lehre, — wie weit man sie auch ausdehnen mag, — hier nur anleiten und eine Strecke weit zu grösserer Sicherung geleiten kann, während das Textstudium an jeder einzelnen Aufgabe für Komposition einen neuen Gegenstand für seine Bethätigung findet und für jeden Komponisten nur mit dem Ende seiner Thätigkeit mit Fug sein eignes Ende erreicht.

Die Wichtigkeit dieses Studiums ist wohl jedem einleuchtend; man darf aber zusetzen: sie ist grösser, als bisher von den meisten Komponisten angenommen worden. Wie viel Werke, wie viel Opern und Oratorien namentlich sind gefallen, — sind schon vor der ersten niedergeschriebnen Note zum Untergang unrettbar bestimmt gewesen, wieviel Talent und Arbeit ist verloren gegangen durch entscheidenden

Fehlgriff in der ersten Grundlage, in der Wahl, Ausbildung, Verwendungsweise des Textes!

Und doch ist vielleicht die Rückwirkung solcher Fehlgriffe auf den Künstler noch verderblicher. Auf der einen Seite die Erschütterungen des Misslingens, um so herber, je unerklärlicher sie mit dem gerechten Bewusstsein von Talent und redlicher Arbeit zusammenstossen; auf der andern Seite das noch gefährlichere sich Dreinergeben in eine Bethätigung seines Berufs bei dem geheim nagenden Bewusstsein innrer Unwahrhaftigkeit; und selbst bei äusserlich glücklichem Erfolg der Gedanke, dass dieser Erfolg mit seinem ganzen Gewicht in die Wagschale der Halbwahrheit oder Unwahrhaftigkeit fällt. Denn das Falsche oder Unwahre wirkt und wuchert in seinen Folgen so gewiss fort, wie das Wahre, um so nachdrücklicher, je bedeutender Talent und Ruf des Irrenden und je glücklicher der äussere Erfolg, der sich leicht an den schon anderweit erworbnen Ruf hängt und kaum die Möglichkeit eines Grundirrthums begreifen lässt. Nach allen Seiten Beweggründe genug, auch das ernstlichste Textstudium nicht zu schwer, nicht erlässlich zu finden. —

Wir kehren zur Entwickelung zurück.

Schon oben (S. 360) ist darauf hingewiesen worden, dass zwischen den beiden Extremen, — dem durchaus musikalischen und dem durchaus nichtmusikalischen Text, — eine unberechenbar abgestufte Reihe von solchen Texten stehe, die bald mehr bald weniger für musikalische Auffassung geeignet seien; auch ist bereits ausgesprochen, dass der Grad und die Weise musikalischer Befähigung eines Textes und sein näherer Inhalt von Einfluss sei auf seine Behandlung; — endlich, dass ein an sich weniger oder gar nicht musikalischer Text durch mitwirkende Verhältnisse für die Musik gewonnen werden könne.

Auf diesem Punkt ergiebt sich uns schon die erste Kunstgestaltung, in der Wort und Musik zusammentreten, die jedoch nicht der Gesangmusik angehört, auch keiner besondern Unterweisung bedarf, daher hier in der Einleitung betrachtet und beseitigt werden kann.

Es ist

das Melodrama.

Im Melodrama wird bekanntlich das Wort des Dichters gesprochen, nicht gesungen; es ist also an sich oder unter den obwaltenden Umständen nicht geeignet oder bestimmt, selbst Musik — im Gesang aufgenommen zu werden. Allein dies schliesst zweierlei nicht aus.

Erstens das einfache Vorhandensein der Musik und ihr nur äusserliches nicht verschmelzendes Zusammentreffen mit dem Wort. Wie dies im wirklichen Leben zufällig geschieht, so kann es in einem Kunstwerk absichtlich zu künstlerischer Wirkung herbeigeführt werden. Wenn also in einer dramatischen Scene kriegerischen Inhalts von ferne (z. B. bei der Scheidung des Max Piccolomini von Thekla und Wallenstein) die Rufe der andrängenden oder abziehenden Schaaren gehört werden, so erkennen wir in dieser Einmischung der Musik eine nähere Bezeichnung der hier eingreifenden Verhältnisse. Wenn zu dem Monolog der Jungfrau

> Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen

nach der Anordnung des unsterblichen Dichters „hinter der Scene Flöten und Hoboen“ ertönen, so bedeuten sie uns nicht blos äusserlich Klänge des Friedens, wie sie wirklich bei solchem Anlass gehört werden mögen, sie giessen auch den Balsam des Friedensgefühls in die Brust, die die Kriegsnoth der Franken mit empfunden, und lassen die schmerzliche Klage der Jungfrau,

> Doch mich, die all' dies Herrliche vollendet,
> Mich rührt es nicht, das allgemeine Glück,

durch den Gegensatz tiefer uns zu Herzen gehen. — Auch Gesänge können in solchem Sinne melodramatisch neben dem Wort erschallen, so z. B. das Hochamt im Faust neben den Angstworten Gretchens und den Zuflüsterungen des bösen Geistes.

Diese Art des Melodrama bedarf offenbar keiner weitern Anleitung. Wie die erfoderlichen Tänze, Märsche, Gesänge zu komponiren, ist oder wird anderwärts gelehrt; welcher Musik es bedarf, bestimmt das Gedicht.

Zweitens kann aber auch die Musik im Melodrama nicht als ein blos äusserliches, gleichsam zufällig mit der Rede zusammentreffendes Ereigniss, sondern als ein andres Organ des Dichters geltend werden, um in freier künstlerischer Weise die Stimmung des Redenden, oder auch die seine Stimmung motivirenden Verhältnisse, — z. B. die Nähe unsichtbarer geheimnissvoll einwirkender Geistesmacht, oder (mehr materiell andeutend) einem Klagenden gegenüber die hartschlagende Schicksalsmacht u. s. w. — zur Ahnung, oder der Vorstellung näher zu bringen. So fodert Goethe für die phantastisch-poetischen Momente des Euphorion im Faust melodramatische Musikbegleitung, um jenem Flügelflammenleben die einzig eigne Atmosphäre zu bilden.

Hier ist die Musik ganz formfrei, sie ist Fantasie in weitester Bedeutung des Worts, nähert sich der Weise, wie Rezitative begleitet und mit Zwischensätzen u. s. w. durchflochten werden, findet also die nöthige Anweisung wiederum an andern Orten der Lehre.

Die nähere Würdigung der Gattung des Melodrama gehört nicht hierher, sondern in die Musikwissenschaft. Uns aber dient ihre Betrachtung zum Uebergang in die Gesangkomposition.

Zweite Abtheilung.

Das Rezitativ.

Erster Abschnitt.

Allgemeiner Anblick der Form.

Wir haben schon jenen Gegensatz in das Auge gefasst:

Das Wort (die Sprache) kann ganz ungeeignet sein, in Musik überzugehen, oder es kann durchaus dazu geeignet, durchaus musikeigen sein.

Das letztere ist der Fall, wenn sich im Worte nach Inhalt und Form bestimmt und genügend ein Moment des Seelenlebens, der Musik werden kann, ausspricht.

Ist dies nun der Fall, ist ein solcher Moment bestimmt und in geeigneter Form ausgesprochen, so muss ihm naturnothwendig auch eine bestimmte Form in der Musik entsprechen, die Musik muss Satz, oder Periode, oder Lied werden, oder irgend eine zusammengesetztere, aber bestimmte und festabgeschlossne Gestalt haben.

Nun ist aber ein Mittelfall — und zwar in mancherlei Weisen — möglich. Es kann ein Text sich aus der Sphäre der natürlichen Sprache in die der Musik erheben, aber noch nicht zu fester Musikform hinführen, mithin eine Form hervorrufen,

die zwischen der Weise der Sprache und der Musik mitten inne steht.

Dies ist die Form des Rezitativs. Sie wird also ebenfalls durch die Weise des Textes motivirt.

Ein Text kann nämlich erstens über die Sphäre des Nichtmusikalischen hinausgehen, er kann musikalisch angeregt, erregt sein; aber die Anregung ist nicht kräftig oder bestimmt genug, um eine bestimmte, feste Musikform hervorzurufen. Wenn z. B. im Evangelium des Lukas die Geburt Christi verkündigt ist und die Erzählung (2, 13) fortgeht, —

> * Und alsobald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerschaaren, die lobten Gott, und sprachen:

so ist hier eine so freudige Erregung durch die Botschaft und in der Erwartung des himmlischen Lobgesangs erweckt, dass man in die Saiten greifen und die Rede in Gesang überführen möchte. Aber noch ist die musikalische Erregung nicht fest geworden; nicht in jenen Worten, sondern im folgenden Vers ertönt der wirkliche Lobgesang. Jene Worte sind, musikalisch zu reden, der Gang zu dem festen Satze des Lobgesangs; sie bedingen die Rezitativform.

Oder der Text kann zweitens an sich selber kein Bedürfniss musikalischer Gestaltung haben, aber er ist Theil eines grössern Ganzen, das der Musik angehört, das komponirt wird. So, wenn Jesus in der bekannten Erzählung des Matthäus (26, 10) zu den Jüngern spricht:

> Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gutes Werk an mir gethan.

Hier ist in den Worten des Textes kein Bedürfniss musikalischer Gestaltung vorhanden. Nehmen wir aber an, dass derselbe in einem grössern und komponirten Gedichte aufgenommen würde, — wie er denn in der grossen Passionsmusik Seb. Bachs seine Stelle gefunden, — so könnte und müsste auch er in die Musik aufgenommen werden und so ergäbe sich für ihn wiederum die Form des Rezitativs.

In dieselbe Form gehören drittens solche Aeusserungen, die — wenn auch rein aus dem Gefühlsleben — entgegengesetzte Stimmungen gedrängt neben einander stellen. So die Verkündigung des Jesaias (54, 8)

> Ich habe mein Angesicht im Augenblick des Zorns ein wenig vor dir verborgen; aber mit ewiger Gnade will ich mich deiner erbarmen,

in der vorherrschend die tröstliche Versicherung, aber dicht dabei die Erinnerung an den bangen Augenblick des Zorns zum Ausdruck kommt.

Dessgleichen viertens solche Aeusserungen, die, wenn gleich von einer einigen Stimmung voll, doch dieselbe in der Form der Anschauung oder Schilderung laut werden lassen, wie z. B. der Zuruf aus dem Jeremias (25, 34)

> Heulet nun, ihr Hirten*), und schreiet, wälzet euch in der Asche, ihr Gewaltigen über die Heerde! Denn die Zeit ist hier, dass ihr geschlachtet und zerstreuet werdet und zerfallen müsset, wie ein köstliches Gefäss.

In all diesen Fällen stellte sich die Form des Rezitativs als nothwendig desswegen dar, weil der Text in sich selber noch nicht zu der Bestimmtheit oder Ausschliesslichkeit einer festen Stimmung gelangt war, die eine feste Musikform motiviren konnte. Nun aber ist zuletzt fünftens noch des Falls zu gedenken, dass ein Text zwar durchaus musikalischer Stimmung und Form ist, die erstere aber in so gewaltsamer Aufregung, in so überwältigender Leidenschaft ausbricht, dass für sie jede festere Musikform nur eine ungehörige Schranke, eine unwahre Mässigung wäre. Hier also würde der festere Gesang sich wieder auflösen in rezitativische Form; — ein Fall, der nicht hier, sondern erst bei der Form der Scene im vierten Theil zur Sprache und Anwendung kommen kann.

---

*) Es sind, wie sich von selbst versteht, die Fürsten der Völker gemeint.

Wir haben schon oben das Rezitativ als eine Mittelform der natürlichen und der Musiksprache bezeichnet. Beide haben bekanntlich (S. 349) dieselben Elemente der Stimmung und ihres Ausdrucks, Klang, Rhythmus, Tonfall, in sich, nur dass diese, — und namentlich Tonfall und Rhythmus, besonders aber der erstere, — in der Sprache unbestimmt bleiben, in der Musik sich aber zur Bestimmtheit erheben. Dies ist also *der Grundunterschied in der Form der Rede und des Gesangs*; folglich liegt hier auch der vermittelnde Uebergangspunkt. Die Rede geht in Gesang über, wenn sie ihren unbestimmten Tonfall (und Rhythmus) bestimmt; der Gesang wird zur Rede[*], wenn er von dem bestimmten Tonfall (und Rhythmus) der Musik zu dem unbestimmten der Sprache zurückgeht.

Jetzt können wir das Wesen des Rezitativs ganz einfach bezeichnen:

das Rezitativ ist eine zu musikalischer Bestimmtheit erhobne Rede.

Es behält also in allem Uebrigen die Eigenschaften der Rede, namentlich die höchste Worttreue und die Freiheit von jeder festabgeschlossnen Musikform, erhält aber für den unbestimmten Tonfall der Rede bestimmten, oder — im allgemeinsten Sinne des Worts, (Th. I, S. 26) *Melodie*.

Die *Melodie des Rezitativs* kann aber nicht eine bestimmt in sich abgeschlossne und damit eine musikalisch festausgeprägte Stimmungen bekundende Form (eines *Satzes*, einer *Periode* u. s. w.) folglich nur *die Form des Ganges* haben, — wiewohl wir längst und vielfältig erfahren, dass diese sich der festern Form des Satzes annähern kann. Dies folgt aus dem bei dem Text und Anlass des Rezitativs Vorausbemerkten.

Da sich in jeder Melodie irgend eine harmonische Grundlage ausspricht, so fehlt diese auch der Melodie des Rezitativs nicht; das Rezitativ bewegt sich über irgend einem Akkord, oder irgend einer Reihe von Akkorden. Aber da es überhaupt keine bestimmtgeschlossne Form hat, so bedarf es auch keines bestimmten Modulationsgesetzes. Es wählt seine harmonische Unterlage nur nach dem innern Bedürfniss seines Inhalts und ist sogar an die im Wesen gewisser Akkorde oder der Modulation überhaupt liegenden Gesetze (nothwendige Fortschreitung gewisser Töne oder ganzer Akkorde, Zusammenhang der auf einander folgenden Harmonien) weniger streng gebunden, als irgend eine andre Musikform. Es ist daher auch nicht im Mindesten an Einheit der Tonart oder Schluss in einer Haupttonart — etwa der zuerst ergriffnen — gebunden, obwohl es in der Regel eben sowohl wie die ganz unmusikalische Rede das Bedürfniss haben wird, sich ein bestimmtes und deutliches Ende zu setzen, also einen musikalischen Schluss zu machen.

---

[*] Dieser Fall mag seltner motivirt und erfahren sein, er ist aber weder unerhört, noch unberechtigt. Wer die grosse Dramatikerin *Schröder-Devrient* gehört hat, z. B. in *Meierbeers* Hugenotten, der wird bemerkt und tief mitempfunden haben, wie sie in den äussersten Momenten des Entsetzens den Gesang auf Augenblicke fallen und das Wort mit seiner unbestimmtern Modulation — gleichsam wie sich im Schreck oder Entsetzen die Glieder entstricken, ihre Haltung und Bestimmung verlieren, — walten lässt, wo jede festere Tonfolge ein unwahrer Halt und Trost wäre.

Zur schnellern und treffendern Angabe der Harmonie, wie zur äusserlichen Unterstützung des Gesangs (damit er die richtige Tonfolge sicher treffe und festhalte) bedarf das Rezitativ einer Begleitung. Allein diese kann von Haus' aus nur untergeordnete Bedeutung haben, wo die Rede noch nicht ganz und eigentlich Musik geworden ist; sie ist eben zunächst nichts, als Befestigung der Tonfolge.

Wir haben schon oben darauf hingedeutet, dass der Unterschied von Rezitativ und Rede mehr in der Bestimmung der Tonfolge als in der Bestimmung des Rhythmus, oder der Längen und Kürzen liege. Jene ist durchaus nothwendig: denn ohne sie würden wir eben die blos natürliche, gar nicht musikalische Rede vor uns haben. Dagegen ist eine bestimmte, festgeformte und festgehaltene Rhythmik dem Rezitativ, das eben keine bestimmt ausgeprägte Form hat, nicht eigen sondern eher zuwider. Daher ist ihm auch eine schärfere Ausmessung der Längen und Kürzen, das Takthalten — in genau gegen einander abgemessenen Vierteln, Achteln u. s. w. — durchaus fremd. Es unterscheidet nach den Gesetzen der Sprache und des Redeinhalts Längen und Kürzen, accentuirte und nicht accentuirte Momente, und zwar in verschiednen Abstufungen; aber es bleibt hierbei der Ungebundenheit der Rede getreu oder doch näher, als der Bestimmtheit des musikalischen Takts. — Wenn demungeachtet die Rezitative mit Noten bestimmter Geltung und in der Regel im Vierviertelakte geschrieben werden, so geschieht dies nur, um dem Sänger und der Begleitung, zumal im Orchester, einen festern Anhalt zu geben. Die niedergeschriebnen Viertel, Achtel, Sechszehntel u. s. w. sollen nicht streng gemessen werden, sondern nur Längen und Kürzen bedeuten, allenfalls in mannigfaltigen Abstufungen, — so dass also Achtel um ein Unbestimmtes kürzer als Viertel aber um ein Unbestimmtes länger als Sechszehntel u. s. w. gehalten werden; oft greift der Komponist zu längern oder kürzern Geltungszeichen, blos um den einmal erwählten Vierviertelakt auszufüllen *). Dieser aber ist ebenfalls nur eine

---

*) Um diese mehr äusserlich aufgedrungnen, als innerlich wahren Bezeich-

äusserliche Form, um das Gesammte von Gesang und Begleitung übersichtlicher zu machen; daher man eben ein für allemal*) diese breite Taktart gewählt hat, ohne besondre Bedeutung, also ohne die Nothwendigkeit, bisweilen zu andern Taktarten zu greifen.

Hieraus folgt schon von selbst, dass das Rezitativ auch kein eigentliches bestimmtes Tempo hat, sondern auch hierin nur der Stimmung der Rede folgt. Die Angabe des Tempo soll ebenfalls nur eine Andeutung des Grades von Bewegung sein, der der Erregung der Stimmung entspricht. Für die Begleitung, sofern sie zwischen die Gesangpartien als selbständiger Zwischensatz tritt, hat die Angabe des Tempo bestimmtere Bedeutung.

Soviel über das Wesen und die Form des Rezitativs im Allgemeinen.

Nun ist aber klar, dass dasselbe als eine Mittel- oder Uebergangsstufe noch mehr wie bestimmtere Gestaltungen geneigt sein wird, sich bald der einen, bald der andern Formgränze zu nähern, — bald der freien Rede getreuer zu bleiben, bald sich mehr und mehr der ausgebildeten Musik anzuschliessen.

Das letztere geschieht zunächst in der Begleitung. Von Grund aus ist diese blos äusserliche Stütze des Gesanges. Allein — sie ist nun einmal da und da geschieht es leicht, dass der Komponist auch sie inniger in sein Gefühl nimmt und sich ihrer bald zu äusserer Hülfsleistung bedient, — um den Takt auszufüllen, — bald zu wesentlicher Mitwirkung, zur vollständigern Ausprägung seiner Idee bemächtigt, — um die Stimmung oder Vorstellung des Sängers, oder die Verhältnisse, in denen (unter deren günstigem oder bedrängendem Einfluss) er erscheint, zu bezeichnen.

Hiermit ist der erste Unterschied in der Gattung des Rezitativs begründet. Das Rezitativ mit blos äusserlich helfender Begleitung heisst uns

einfaches Rezitativ

(*recitativo secco*) im Gegensatz zu dem

begleiteten Rezitativ,

(*recitativo accompagnato*) in welchem die Begleitung selbständige Bedeutung gewonnen hat. Einer solchen Begleitung kann dann da, wo

---

nungen wenigstens möglichst zu ersparen, hat J. F. Reichardt bei der Komposition Goethescher Monologe ohne alle Takteintheilung, in einer fortlaufenden Reihe von Achteln, Vierteln u. s. w. geschrieben. Allein der Vortheil dieser Auskunft — deren man bei richtiger Erkenntniss vom Wesen des Rezitativs ohnehin nicht benöthigt ist — wiegt den Verlust an Uebersichtlichkeit nicht auf; in Orchesterwerken wäre jene Abfassungsweise schlechthin verwirrend und störend.

*) Ausnahmsweise wird auch bisweilen der Dreivierteltakt gefunden. Dies kann gelegentlich bequemer sein, hat aber nach Obigem keine weitere Bedeutung.

sie als Einleitung, Zwischensatz und Schluss des Rezitativs erscheint, jede ihrem Inhalt gemässe Taktart und Bewegung zuertheilt werden.

Macht sich nun eine Begleitung von besondrer Bedeutung und Gestaltung nicht blos zwischen den Momenten der Rede, sondern auch während derselben geltend, — ist sie in ihren ausgeprägtern und festbestimmten Partien nicht blos Zwischensatz, sondern wirkliche Begleitung, gleichzeitig mit dem Gesange: so versteht sich von selbst, dass der Gesang selbst sich mehr oder weniger genau dem Taktmaass der Begleitung anschmiegen muss; diese Weise des Rezitativs heisst

taktmässiges Rezitativ,

(recitativo a tempo) wird übrigens ebenfalls so frei, wie das nöthige Zusammentreffen mit der Modulation der Begleitung nur irgend gestattet, vorgetragen.

Hiermit ist nun schon der rezitativische Gesang selber dem festern Wesen der Musik näher gekommen. Dies kann ebensowohl aus dem Inhalte des zu Singenden unmittelbar hervorgeben. In einem rezitativischen Texte können einzelne Partien eine so entschiedne und konzentrirte Stimmung haben, dass sie für sich allein eine feste Musikform, — wenn auch vermöge ihrer untergeordneten Stellung keine selbständige Komposition veranlassen. Diese erhalten dann Satz- oder sonst liedartige Form und heissen

Arioso.

So konnte z. B. der Anfang des 79 Psalms —

> Herr, es sind Heiden in dein Erbe gefallen, die haben deinen heiligen Tempel verunreiniget und aus Jerusalem Steinhaufen gemacht.
>
> Sie haben die Leichname deiner Knechte den Vögeln unter dem Himmel zu fressen gegeben und das Fleisch deiner Heiligen den Thieren im Lande.
>
> Sie haben Blut vergossen um Jerusalem her, wie Wasser; und war niemand, der begrub.

abgesehen von seiner psalmodischen Bestimmung und Stellung, die aus später zu erörternden Gründen auch ganz andre Formen zuliesse — füglich keine andre, als rezitativische Form erhalten, in den letzten Worten aber,

Und war niemand, der begrub,

sich zu bestimmterer Gestaltung, zum Arioso, erheben.

Zweiter Abschnitt.

Das einfache Rezitativ.

Endlich beginnen wir nun, nach langen theoretischen Vorbereitungen, die praktische Gesangkomposition. Ueber jene mag uns das trösten, dass sie uns ein ganz neues Kunstgebiet zu eröffnen bestimmt und nöthig waren.

Die erste Aufgabe, die uns hier entgegentritt, ist die Komposition des einfachen Rezitativs.

In demselben ist, wie wir wissen, die Begleitung auf ihre einfachste Bestimmung beschränkt; sie soll, ohne eigenthümlichen Inhalt, blos äussere Stütze des Gesanges sein. Dieser ist also mit höchstem Uebergewicht Hauptsache, er ist fast alles in Allem. Eben darum beginnt die Lehre mit ihm.

Das Studium des einfachen Rezitativs ist aber von doppelter und höchster Wichtigkeit. Erstens um der Kunstform selbst willen, die in grössern Werken (oft sogar auch in kleinern) kaum zu umgehen ist. Zweitens, weil wir in ihm zuerst und auf das Leichteste und Kräftigste zugleich die Fähigkeit erwerben, ohne die ein wahrhaftes, tieferes Gelingen in der Gesangkomposition schlechthin unmöglich ist: das Wort zur Musik werden zu lassen, Wort und Musik auf das Innigste zu verschmelzen. Wo das nicht gelingt, da kann vielleicht eine interessante Musik neben dem Worte her gehen, kann auch im Allgemeinsten und Oberflächlichen (S. 364) die Stimmung vom Inhalte des Textes hergenommen sein. Aber alles Tiefere, Besondre und Karakteristische, die volle ganze Wahrheit, die volle Einigkeit, Einheit und Ganzheit des Kunstwerks in seinen beiden wesentlichen Bestandtheilen wird unerreicht bleiben, Wort und Ton werden sich in jedem einzelnen Moment (wenn nicht zufällig einmal das Rechte getroffen wird) fremd und störend berühren, das Wort wird in der Verhüllung einer ihm fremden Musik seine Bedeutung, ja seine Fasslichkeit verlieren, die Musik wird mit Worten beladen, die für sie ohne eigentliche Bedeutung, ihr nur ein unnützer, störender Beiklang sind; sie würde sich, — wenn man nicht an die Mitwirkung des vernünftigen Worts gewöhnt wäre, — als Solfeggio, etwa auf dem wohlklingenden A gesungen, freier bewegen und besser ausnehmen.

Diese innigste Vereinigung von Wort und Ton ist nun das einzig Wirksame, oder doch mit höchstem Uebergewicht Vorwaltende im einfachen Rezitativ. Die Begleitung ist, wie gesagt, im höchsten Grade untergeordnet; eine festausgebildete Musikform ist nicht vorhanden, — selbst des Arioso wollen wir uns vorerst enthalten; die Tonfolge und Bewegung der Singstimme bestimmt sich einzig nach dem Sinn und Ausdruck der Rede, verzichtet also damit auf jeden Reiz einer selbständig entfalteten Melodie. So bleibt unser einziges Geschäft und unsre einzige Kraft die Ueberführung des Worts in Musik, — also die wahre Grundlage aller Gesangkomposition.

Wer auf dieses Studium mit Ernst, Anhaltsamkeit und immer tiefer eindringender Beobachtung eingeht, dem werden sich für die Gesangkomposition neue oft ungeahnte Kräfte und Mittel ergeben. Wer es versäumt, wer das Rezitativ, — das selbst von vielen bedeutenden Komponisten oberflächlich abgefertigt wird, — nur nach hergebrachter Routine übt und anwendet (was sehr, sehr leicht ist) der versäumt ein nach unsrer festen Ueberzeugung kaum zu ersetzendes Bildungsmittel.

Wir beginnen nun mit den einfachsten und unschwersten Aufgaben, mit der Komposition von Texten, die kurz, leichten Inhalts und günstiger Form sind. Die günstigste Textform ist aber für das Rezitativ die, welche ihm — als der freiesten Gesangweise — die freieste Bewegung gestattet, die ungebundne Rede. Von den Versarten sind die einfachsten (z. B. die jambischen) die günstigern; je eigenthümlicher das Versmaas und je schärfer es, z. B. mit Hülfe des Reims, ausgeprägt ist, desto mehr hemmt es den freien Fluss der Rede und den Ausdruck ihres Inhalts. Eine vorzügliche Fundgrube für Rezitativtexte ist die Bibel.

1. Textwahl und Textstudium.

Wir wählen als ersten Text die Worte:

> Da traten herzu die obersten Väter unter den Leviten und redeten mit ihnen im Lande Kanaan und sprachen:

aus Josua. 21. 1—2.

Dieser Text hat an sich gar nicht die Bestimmung musikalischen Vortrags; er ist eine vollkommen gleichgültige, wenigstens nicht höher gestimmte Erzählung. Nur im Zusammenhang eines grössern für Gesangvortrag geeigneten und bestimmten Ganzen, als untrennbarer Theil desselben (S. 369) könnte diese Rede Musik — und dann nichts anders, als Rezitativ werden. Wir nehmen an, dass wir es mit einem solchen Bruchstück eines im Ganzen musikalischen Textes (vielleicht eines Oratoriums) zu thun hätten. Hiermit sind wir berechtigt zur Komposition und haben nun eine der einfachsten Aufgaben vor uns.

Die Stimmung des Textes kann nur eine höchst ruhige, um nicht zu sagen untheilnehmende sein; nur einigermassen tritt eine gewisse Spannung oder Erhebung in sie, da wir auf die Rede der „obersten Väter,“ als auf etwas Wichtigeres, hingewiesen werden.

Nach dieser — hier sehr leichten — vorläufigen Verständigung lassen wir nun das Wort des Textes in uns sinnlich-lebendig werden, indem wir ihn mit dem ihm gebührenden Ausdruck wiederholt laut aussprechen; wär' er tiefern Gehalts, so würden wir trachten müssen, uns in seine allgemeine Stimmung zu versenken. Beobachten wir uns nun bei dieser lauten Rede, so werden wir inne, dass der ganze Text sich in folgende mehr oder weniger scharf getrennte Glieder auseinander stellt:

1. 2. 3.
Da traten herzu — die obersten Väter — unter den Leviten — und
4. 5. 6. 7.
redeten mit ihnen — im Lande Kanaan — und sprachen.

von denen das zweite Glied den Gipfelpunkt des ganzen Textes bildet. Die Accente der Rede fallen hauptsächlich auf die mit 1 bis 7 bezeichneten Silben.

2. Wahl der Stimme und Tonart.

Sobald es vom Komponisten abhängt, wird er für jeden Text diejenige Stimme wählen, deren Karakter der Stimmung des Textes am entsprechendsten ist. Unser Text ist so wenig antheil- oder stimmungerregend, dass wir in ihm keinen Grund finden, eine oder die andre Stimmklasse vorzuziehen. Wir wählen also — ganz willkührlich — den Tenor; er ist wenigstens als höhere Stimme anregender und als männliche geeigneter für redenden Ausdruck.

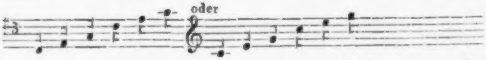
Ebenso wird die Stimmung des Textes dem Komponisten auch die Tonart angeben, mit welcher er eintritt; — dass er an deren Festhaltung nicht gebunden ist, wissen wir bereits. Unser Text erweist sich auch hierin gleichgültig; wir dürfen ohne Weiteres die indifferente Tonart, C dur, als Standpunkt wählen, von dem wir ausgehen, — gleichviel ob wir in dieser Tonart bleiben, oder nicht.

3. Entwurf der Komposition.

Sobald wir nun den ersten Standpunkt festgesetzt haben, — es soll hier also C dur und zwar der tonische Dreiklang sein, — gelten uns zunächst die Stufen des ergriffnen Akkordes als die Tonpunkte, auf denen und durch die unsre in bestimmte Intervalle übergehende Rede sich zu bewegen hat.

Jeder Akkord ist uns nun wieder (Th. I, S. 214) ein Raum, innerhalb dessen sich unsre Melodie bewegt, bis sie ihn verlässt, um einen andern Raum, also einen andern Akkord, zu betreten. So auch ist jede Tonart ein nur grösserer Raum für die Entfaltung der musikalischen Rede. Innerhalb eines Raumes bleibt die ganze melodische Entwickelung auf das Einigste und Innigste verbunden; mit dem Austritt aus dem einen Akkord also in einen andern wird auch ein Fortschritt oder Abschnitt der Rede ausgesprochen, mit dem Austritt aus einer Tonart in die andre ein wichtigerer Fortschritt.

Es kommt also zunächst darauf an, einen Akkord so lange festzuhalten, dass er für den ihm zufallenden Redetheil ausreiche, ohne die Tonfolge zu sehr an wenige Stufen zu fesseln. Hierzu dient erstens die Wiederholung der Akkordstufen durch den ganzen Umfang der erwählten Stimme; unser Dreiklang z. B. bietet dem Tenor folgende Tonreihe:

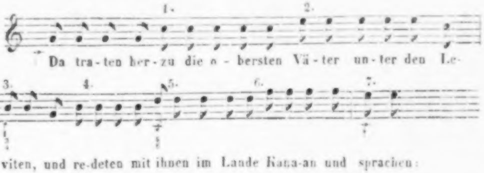
397


Zweitens kommt uns hier jene innerliche Erweiterung der Akkorde zu statten, die wir schon in der Elementarlehre (Th. I, S. 423) mit Hülfe des emphatischen und kennen und benutzen gelernt, — aus

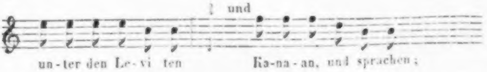
c — e — g
wird c — e — g und b
c — e — g - b und d oder des

oder e—g—b—d oder des, u. s. w. Jene erste Erweiterung treibt uns in die äussersten Regionen der Stimme, die andre erschliesst uns den innern Reichthum der Harmonie.

Hiernach nun entwerfen wir mit Rücksicht auf die Zergliederung des Textes unsere Tonfolge folgendermassen.

398

1.
2.
Da tra-ten her-zu die o - bersten Vä-ter un-ter den Le-
3.
4.
5.
6.
7.
viten, und re-deten mit ihnen im Lande Kana-an und sprachen:

Hier sind vor allem die beiden Hauptabschnitte des Textes durch den Harmoniewechsel und durch vorläufige Taktstriche bezeichnet. Noch genauer hätten auch die letzten Silben des ersten Abschnitts der ersten — und die des zweiten der zweiten Harmonie zuertheilt werden sollen:

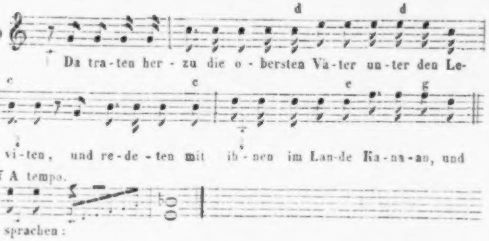
399

und
un-ter den Le-vi ten
Ka-na-an, und sprachen;

Allein dann wäre nach dem ersten Abschnitt eine Lücke, gleichsam ein Riss in die Rede, entstanden und das letzte Wort „und sprachen“ hätte alles Gewicht verloren, mit dem es uns auf die nun zu erwartende Rede der Väter hinweist.

Prüfen wir nun in altgewohnter Weise, was wir in No. 398 geleistet und was daran falsch oder ungenügend ist: so findet sich zuerst die Stimme in ihrer ruhigen Mitte, also mit Ruhe des Ausdrucks eingeführt, dann steigernd empor, bei dem Schluss des ersten Textabschnitts (Leviten) wieder beruhigend hinab, noch einmal hinauf und zum Schlusse des Ganzen wieder hinabgeführt, doch in höherer Lage, als der Anfang hatte, endend. Wir finden ferner die Accente des Textes (S. 376) bei 1, 2, 4, 5, 6 durch Emporschritte herausgehoben, bei 3 und 7 durch Schlusssenkungen bezeichnet.

Dagegen fehlt vor allem die Takteintheilung. Diese soll uns nicht blos Ordnung bringen, sie soll auch die rednerischen Accente dadurch verstärken, dass sie sie auf Hauptheile des Takts fallen lässt. Dies ist bei 3 und 7 schon der Fall, es soll auch noch bei 1 und 5 geschehen; hiernach richten wir unser Rezitativ so ein.

490


d
d
Da tra-ten her-zu die o-bersten Vä-ter un-ter den Le-
c
c
e
g
vi-ten, und re-de-ten mit ih-nen im Lan-de Ka-na-an, und
f A tempo.
sprachen:

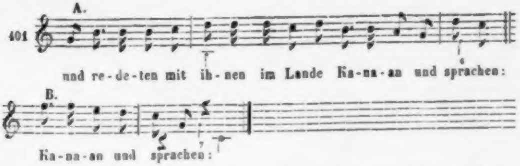
Der Anfang erscheint nun als Auftakt, das „Herzu“ erhält den ihm gebührenden hinweisenden Nachdruck, die accentuirten und nicht accentuirten Silben sind durch Haupt- und Nebentakttheile oder Taktglieder angemessen betont.

Ferner bewegt sich unsre Tonreihe noch in aller Steifigkeit und Leerheit harmonischer Figuration. Wir helfen uns hier mit Durchgängen und Vorhalten, die der Kürze wegen mit Buchstaben über den abzuändernden Noten bezeichnet sind.

Endlich entspricht es dem beweglichen Karakter einer leichtgehaltnen Erzählung, dass wir die Begleitung nicht auf dem festgestellten Grundakkorde c—e—g, sondern auf seinem Sextakkord eintreten lassen. Hiernach wäre der erste Basston zu ändern.

Nun könnte das Rezitativ allenfalls gelten. Es hat allerdings einen so unbedeutenden Text nicht bedeutender machen können, spricht ihn aber doch in einer nicht ganz unangemessenen Weise aus. Nur folgendes wäre hinsichts der Treue gegen die Redeaccente zu bemerken. Erstens ist kein Grund vorhanden, das „herzu“ so bedeutend, wie hier durch die auf die Tonika schlagende Quarte und den Haupttakttheil geschieht, hervorzuheben. Zweitens ist noch weniger Anlass, die Worte „Kanaan und" durch gesteigerte Tonfolge auszuzeichnen; die richtigere Würdigung des Textes erkennt vielmehr in ihnen eine nur untergeordnete Bestimmung und würde eher die Stimme sinken lassen, wie bei A, —

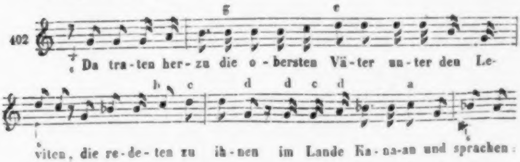
401


A.
und re-de-ten mit ih-nen im Lande Ka-na-an und sprachen:
B.
Ka-na-an und sprachen:

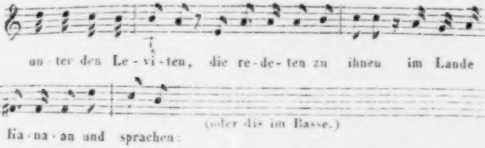
als erheben. Allein eben die Rede und folglich ihr getreuer Ausdruck erscheinen hier so wenig gewichtvoll, dass wir uns allenfalls eine so geringe Abweichung von der Worttreue gestatten durften, um dafür einen ebenmässigern Aufschwung für die Tonfolge zu gewinnen. Je wichtiger freilich der Inhalt des Textes, desto nachtheiliger und unstatthafter wäre jede Abweichung von der ihm gebührenden Redeweise. Drittens endlich könnte das Ende des Rezitativs, wie es in No. 400 steht, zu fest und abschliessend für einen Text sein, der uns erst auf ein Weiteres hinführt. Dies ist in No. 400 durch das *a tempo* und den weiter schreitenden Bass angedeutet, der einen neuen Abschnitt oder sonst einen festern Satz erwarten lässt; es könnte auch, wie in No. 401 bei B geschlossen werden, wo das letzte Wort ganz abfällt, die Singstimme einen Quartsextakkord andeutet und die Begleitung den damit vorbereiteten Schluss übernimmt, — der dann irgend eine neue Folge nach sich ziehen würde.

Wir geben denselben Text nochmals in andrer Weise.

402


g
e
Da tra-ten her-zu die o-bersten Vä-ter un-ter den Le-
b
c
d
d
c
d
a
viten, die re-de-ten zu ih-nen im Lande Ka-na-an und sprachen:

Hier ist der Eintritt auf dem Sextakkord des Dominantdreiklangs beweglicher, der Einhergang der Erzählung zu Anfange milder und fliessender, die unmotivirte Steigerung von No. 400 bei der Nebenbemerkung „im Lande Kanaan" vermieden, dagegen ein andres Wort „Leviten," eben so unbefugt hervorgehoben; man hätte eher so —

403 
un - ter den Le - vi - ten, die re - de - ten zu ihnen im Lande
Ka - na - an und sprachen:
(oder dis im Basse.)

setzen können, wäre aber dabei auf neue Wendungen der Modulation geführt worden.

Mit der fliessenden Bewegung in No. 402 war auch eine erhöhte Bewegung in der Modulation angeregt. Daher schreitet der erste Sextakkord nicht auf dem nächstliegenden Weg in den tonischen Dreiklang, sondern in dessen Sextakkord, der sich bei „redeten“ zu einem Quintsextakkord (c — e — g und b) erweitert und in die Unterdominante, dann mittels eines Trugschlusses in deren Parallele führt, durch beides eine ernstere, vielleicht trübere Fortsetzung der Rede andeutend. In No. 403 macht sich an derselben Stelle durch die Andeutung von A moll und dann durch die Wendung nach der Oberdominante zuerst eine unsichrere, bedenklichere, dann eine aufgeklärtere Stimmung fühlbar; erst die Folge des Textes würde entscheiden ob eine dieser Wendungen, und welche, hier motivirt wäre.

Dergleichen Wendungen der Harmonie in das Fernere statt Nächstliegende sind dem Rezitativ bei der Armuth seiner musikalischen Mittel oft nöthige Hülfen. — Die weitere Prüfung, namentlich auch der bei No. 402 mit Buchstaben angedeuteten Aenderungen bleibe Jedem überlassen. Wir finden einige Schlussbemerkungen wichtiger.

Erstens. Hier sind nun zwei Kompositionen desselben Textes gegeben; sollte nicht schon daraus folgen, dass eine oder gar beide falsch oder unzulänglich wären? Doch nicht. Je unbestimmter und gleichgültiger ein Text, desto weniger fodert er oder macht er nur möglich eine bestimmte, innerlich nothwendige Ausdrucksweise. Je tiefer eine Wahrheit, desto bestimmter muss nothwendig ihr Ausdruck sein, je oberflächlicher, allgemeiner, vielumfassender und vieldeutiger ein Gedanke, desto freiern Spielraum findet der Ausdruck, der sich bald dieser, bald jener Seite des Gedankens anschliessen kann, ohne falsch genannt zu werden.

Zweitens. Der Jünger verschmähe doch ja nicht, sich anfangs recht anhaltend mit ruhigern, ja gleichgültigen Texten zu beschäftigen und bewähre seine Treue und Wahrhaftigkeit darin, dass er sich auch ihnen in der Komposition ganz anspruchslos anschliesse, ohne das Bestreben, ihnen in der Musik ein Interesse, eine Bedeutsamkeit aufprägen zu wollen, die sie nicht in sich haben. Nur so wird er das lernen, worauf hier alles ankommt: die Accente der Rede belauschen und in Musik zu übertragen. Dies aber muss bei jeder neuen Aufgabe mit gleicher genauester Beobachtung geübt werden. Die erzählenden Partien in der Bibel bieten hier übergenug des Uebungsstoffes, sobald man (wie wir oben) voraussetzt, der Text gehöre einem grössern für Musik bestimmten Ganzen zu. Anfangs hüte er sich dabei vor zu weiten Texten und vor solchen, die durch Anhäufung fremder nichtsbedeutender Namen oder Nebenumstände der Komposition ungünstige Last aufbürden. Ist übrigens ein Text im Ganzen gut, so kann er durch Auslassung des Unnützen und Belästigenden darin verbessert werden; so würden wir bequemer und besser haben schreiben können, wenn wir die für uns unnütze Nebenbemerkung

„im Lande Kanaan“

weggelassen hätten.

Drittens endlich muss diese Uebung über alle vier Stimmklassen erstreckt, es müssen besondre Rezitative für den Diskant, Alt u. s. w. geschrieben werden, damit man sich gewöhne, für jede den ihr eignen Sprachton (S. 342) zu finden. Den Anfang mache aber jeder in der Stimmklasse, zu der seine eigne Stimme gehört und trage sich diese — sowie nach Vermögen alle Gesangkompositionen wiederholt so gut und mit so aufmerksamer Prüfung wie möglich vor*).

Dritter Abschnitt.

Höhere Beispiele.

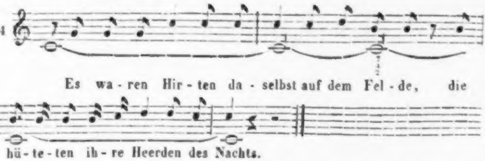
Sobald der Jünger sich so weit geübt hat, dass er Sätze, wie den in No. 400 und 402 gegebnen, mit Sicherheit, Gewandtheit und Bewusstsein der bestimmenden Gründe hervorbringen kann, — aber nicht eher, — ist es für ihn Zeit und nothwendig, nun Rezitative der Meister, und vor allen andern der nachbenannten, zu studiren. Dies muss zuvörderst mit der ganzen Unbefangenheit des Kunstfreundes geschehn, der keine weitere Absicht hat, als sich am Kunstwerke zu erfreuen und der sich ihm darum am unbedingtesten hingiebt. Dann muss das Rezitativ zergliedert und in allen Beziehungen und Theilen geprüft werden — und zwar vom Text aus — ohne Scheu vor dem Namen des Meisters, den wir nicht höher ehren können, als wenn wir die letzte Wohlthat, die er uns darbietet, — Aufklärung und Lehre, — dankbar und achtsam von ihm annehmen, damit er, damit das, was in ihm das Wahrhafte und Ewige ist, durch uns weiter fortwirke.

---

*) Hierzu der Anhang X.

Zur Anknüpfung dieses Studiums diene uns zuerst ein kleines Rezitativ aus Händels Messias.

404


Es wa - ren Hir - ten da - selbst auf dem Fel - de, die
hü - te - ten ih - re Heerden des Nachts.

Der Text (Lukas 2, 8) ist, abgesehen von dem was weiter folgt, eine eben so schlichte, ruhige Erzählung, wie die in No. 400 behandelte, ja noch kürzer und darum leichter zu fassen. Daher nimmt die Komposition fast denselben Gang: der erzählende Aufschritt aus der unbestimmten Quinte des Akkords zur Tonika, die Senkung in den Raum des neuen Akkords bei dem Schlussfall des ersten und zweiten Textabschnitts, das Ganze kürzer und darum noch ruhiger, enger zusammengehalten. Nur der orgelpunktartige Bass findet aus dem Text selber nicht, sondern aus dem Nachkommenden seine Erklärung.

Und siehe, der Engel des Herrn trat zu ihnen —

heisst es im Folgenden; und so bleibt die Modulation des ersten Rezitativs an ihrem Grundtone gefesselt, gespannt bis zu jenem Fortschritte stehen.

Das zweite Studium wendet sich an ein Rezitativ aus Glucks Iphigenia in Aulis*). Die hochsinnige, fürstlich vornehme Klytemnästra ist mit der Tochter im Lager der Griechen angelangt, vermeintlich zur Vermählung der Tochter mit dem glänzendsten Helden, Achilles, sie selber die stolze Gemahlin des Heerführers, dem ganz Griechenland mit allen seinen Königen sich beugt. Jetzt ist sie und die Tochter von den Festliedern und Tänzen der huldigenden Jugend begrüsst worden und hat sich der mütterlichen Freude an der Tochter in gemildertem Stolze hingegeben.

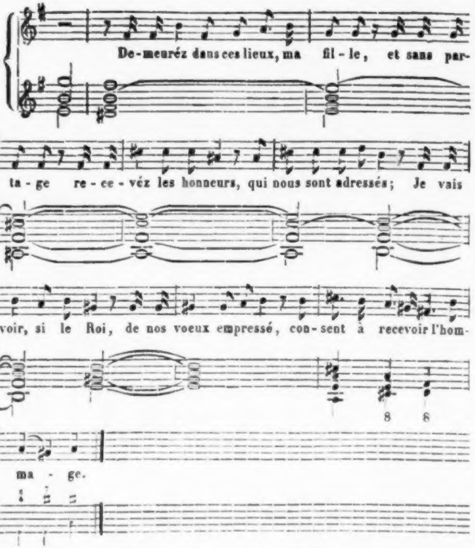
Que j'aime a voir ces hommages flateurs,
Qu'ici l'on s'empresse à vous rendre.
Pour une mère tendre
Que ce spectacle a de douceurs;

mit diesen Worten hat sie (in Liedform, G dur) ihr Gefühl ausgesprochen und wendet sich nun im Rezitativ an die Tochter.

---

*) Wir werden unsre Gluckschen Beispiele ausschliesslich aus dieser Oper entlehnen, die sich zwar auf der Bühne nicht in gleicher Gunst hat erhalten können, (aus Gründen, die hier nicht hergehören) wie die andre Iphigenia, Armide und Alceste, die aber in Hinsicht auf Wahrheit und Tiefe der Diktion, Karakterentwickelung und innern mannigfaltigsten Reichthum als das höchste Werk Glucks und als wichtigster Gegenstand für das Studium erscheint.

405 *)


De-meuréz dans ces lieux, ma fil - le, et sans par-
ta - ge re - ce - véz les honneurs, qui nous sont adressés; Je vais
voir, si le Roi, de nos voeux empressé, con - sent à recevoir l'hom-
ma - ge.
8 8

Vor näherm Eingehen auf dieses kleine Meisterstück müssen wir noch anmerken, dass die Stimme der Klytemnästra ein tieferer Sopran (Mezzo-Sopran) ist; hiernach hat man die Stimmlage zu beurtheilen. Dem Karakter aber der Klytemnästra ist durchweg eine gewisse fürstliche Herbigkeit eigen, die ihr später Kraft leibt, sich gegen den vermeintlich treulosen Achill feindlichstolz zusammen zu fassen, gegen den erhabnen Gemahl, ja zuletzt gegen die Götter selbst sich mit erhobner Stirn zu behaupten, — die schon hier die Möglichkeit ahnen lässt, dass der Mord des Gatten ihr nicht unausführbar sein wird zur Sühne des beleidigten Mutterrechts; es ist eine der tiefsten Karakterentwickelungen, die je irgend einer Kunst geworden. — Hier ist die herbe Kraft des Karakters verhüllt (die Instrumente ziehen ihre Akkorde über die Singstimme bedeckend weg) er ist unter so beglückenden Verhältnissen im vorhergehenden Gesange (G dur) zu einer ge-

---

*) Auch hier nöthigt uns die Rücksicht auf Raumersparniss zu gedrängterer Abfassung. Der Bass der Begleitung liegt eine Oktav tiefer.

wissen Freudigkeit und Freundlichkeit geschmeidigt worden, wenn auch nicht zu reiner Hingebung und Heiterkeit, die ihm fremd sein müssen, gelangt. Auch die weitere Rede, — das vorstehende Rezitativ — ist eher mild und herablassend, als heiter; daher die Wendung der Modulation nach E moll.

Fasst man diesen Gesichtspunkt, so ist einleuchtend, dass aus dem Karakter der Redenden und aus den Verhältnissen eine höhere Bewegung in die Rede kommen musste bei aller Gehaltenheit oder Bemessenheit mütterlicher und fürstlicher Würde, die sich der innern Bewegung nicht hingeben darf. Daher hebt die Modulation auf dem beweglichen Sextakkorde der Dominante an und wendet sich in so engem Raume von E moll nach H moll, nach A dur, während die Singstimme den Umfang einer kleinen Sexte nicht überschreitet und nie einen grössern Schritt als eine Quinte macht.

Die drei Tonarten sind die Räume für die drei Hauptabschnitte des Textes:

> 1) *Demeurez dans ces lieux, ma fille,* — 2) *et sans partage recevez les honneurs, qui nous sont adressèz.* — 3) *Je vais voir si le roi, de nos voeux empressé, consent à recevoir l'hommage.* —

Der Uebertritt erfolgt aber so, dass mit dem entscheidenden Akkorde jedesmal das entscheidende Wort, — „*sans partage*,“ — „*le roi*,“ — hervorgehoben wird. Die Akkorde, als untergeordnete Räume für den fortschreitenden Redeinhalt, dienen gleichem Gesetze; sie runden die untergeordneten Abschnitte bei den Worten „*fille*,“ — „*adressèz*,“ — „*consent*,“ — ab. Die letzten zwei Takte sind Arioso, kommen also für jetzt nicht weiter zur Betrachtung, obwohl sie demselben Gesetz folgen.

Hiernächst endlich dient auch die taktische Anordnung zur Herausstellung aller accentuirten Silben durch Haupt- oder gewesene Hauptheile*) des Taktes, so dass die verständige Anordnung des Textes Zug um Zug in die Komposition übergegangen ist.

Gehen wir nun auf das Innere der Komposition näher ein, so zeigt sich zuerst in der rhythmischen Anordnung neben dem, was die Einrichtung des Viervierteltakts und die Berücksichtigung der Redeaccente im Allgemeinen foderte, eine vorherrschende Neigung zu anapästischer Bewegung (zwei kurze und eine lange Silbe oder Note als ein Versfuss oder rhythmisches Motiv) in der sich Glucks energischer Karakter überhaupt gefällt und bezeichnet, die aber auch dem erregtern, thatkräftigen Sinne der Klytemnästra wohl zusagt. Allein diese Bewegung, die die Verskunst nur in einer Form kennt, nimmt in der Komposition zweierlei Gestalten an: eine energischere schnelltreffende (zwei Sechszehntel vor einem Viertel) bei den Worten

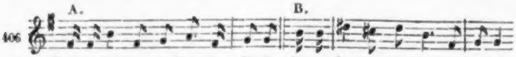
---

*) Allg. Musiklehre S. 28.

„demeurés — recevés — je vais voir — de nos voeux,“ die das Bestimmende oder (gemäss dem Stolze der Fürstin) das Leichtabfertigen bei *„de nos voeux“* aussprechen, und eine sinnigere, weilende (zwei Achtel und ein Viertel) bei *„dans ces lieux, — les honneurs, — si le roi, — empressé,“* gemäss der Bedeutung dieser Worte. — Wenn auch allerdings (S. 371) die Geltung der Noten im Rezitativ vom Vortragenden nicht nach der sonst erfoderlichen Schärfe abgemessen werden soll, so deutet sie doch den Sinn und die Absicht des Komponisten an, zumal wenn eine andre Abfassungsweise so nahe lag, wie im obigen Falle.

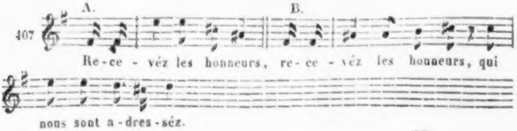
Was endlich den Tonfall betrifft, so haben wir schon auf dessen Bemessenheit hingewiesen, in der sich die vornehme Zurückhaltung und die Ruhe und Milde der jetzigen Stimmung zeichnen. Gleichgültig fällt das *„et sans partage,“* vornehmkühl das *„nous sont adresséz“* (mit absichtsloser, vornehm gewohnter Betonung des *„nous“*) hin; die beiden eigentlich bestimmenden Worte *„demeuréz — je vais voir“* erhalten in der bestimmten auf den Grundton hinaufschlagenden Quarte ihre Betonung — und so findet sich, dass in der That kein Wort anders gesprochen werden kann, ohne dass irgend ein feiner Karakterzug dabei verloren ginge. Man versuche vorerst die Worte im Sinn des oben geschilderten Karakters zu sprechen, — sodann spreche man sie nach Anleitung der Noten in den von diesen bestimmten grössern oder kleinern Hebungen und Senkungen (wenn auch, nach Art der Rede nicht in bestimmten Intervallen: und man wird mit voller Befriedigung den Gang der Rede und der Komposition übereinkommen sehen; oder endlich versuche man irgendwo Aenderungen (wie sie uns bei No. 400 so leicht und schadlos gelangen) um sich zu überzeugen, dass keine ohne Nachtheil erfolgen würde. Setzen wir z. B. den Anfang anders, —

406


A.
B.
Demeuréz dans ces lieux ma fil - le
demeuréz dans ces lieux ma fil - le

so wird bei A das dreimal betretne Fis eintönig ermüdend und das *„ma — fille“* wird den warmen mütterlichen Accent einbüssen und kalt oder klagend heraustreten. Oder setzen wir im dritten Takte, wie hier —

407


A.
B.
Re - ce - véz les honneurs, re - ce - véz les honneurs, qui
nous sont a - dres - séz.

so wird bei A das „*recevéz*“ den verbindlichen Ausdruck des Originals gegen den eines ganz unmotivirten sentimentalen Verlangens verlieren, bei B wird dieses Wort einen kalten Accent fühlen lassen, die „*honneurs*“ werden sich wichtigthuend hervordrängen, das „*nous*“ wird vollends auf die Spitze getrieben und der Schluss dabei klagend ausklingen, ohne dass dies alles, wenn man einmal so anfangen wollte, ohne noch lästigere Eintönigkeit zu vermeiden wäre.

Der letzte Gegenstand unsrer Betrachtung sei ein Rezitativ aus der Kirchenmusik, die Sebastian Bach zu Luthers Choral „Ein feste Burg“ geschrieben hat*). In tiefsinniger Weise wird das Kirchenlied mit anderswoher genommenen Betrachtungen durchflochten und so wird schon der zweite Vers,

> Mit unsrer Macht ist nichts gethan,

in Verbindung mit einem andern Texte,

> Alles, was von Gott geboren,
> Ist zum Siegen auserkohren u. s. f.,

in streitfertigster protestantischer Freudigkeit durchgeführt. Darauf folgt unser Rezitativ:

> Erwäge doch, Kind Gottes, die so grosse Liebe, da Jesus sich mit seinem Blute dir verschriebe, womit er dich zum Siege wider Satans Heer und wider Welt und Sünde geworben hat. Gieb nicht in deiner Seele dem Satan und den Lastern statt, lass nicht dein Herz den Himmel Gottes auf der Erden zur Wüste werden, bereue deine Schuld mit Schmerz, dass Christi Geist mit dir sich fest verbinde.

Die letzten Worte,

> dass Christi Geist mit dir sich fest verbinde,

sind als Schluss und Resultat des Ganzen Arioso geworden, mithin von unsrer musikalischen Betrachtung jetzt ausgeschlossen.

Dieser Text, eine religiös-moralische Ermahnung, fodert für sich nicht musikalische Behandlung. Nur der hohe Eifer des Predigers — so darf gewiss der Redende hier heissen — und die Stellung innerhalb eines durchaus musikalischen Ganzen gestatten die Uebertragung in Musik. Hiermit (und mit Rücksicht auf die Stellung im Zusammenhange des Werks) war rezitativische Form bedingt.

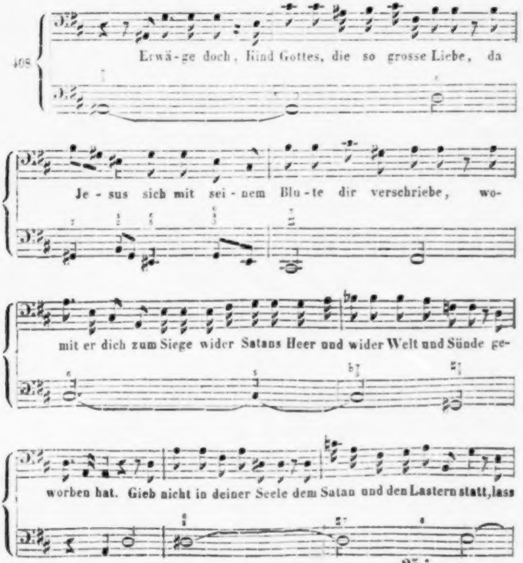
Bach hat hier und anderswo den Karakter und die That eines Predigers mit solcher innerlichen Hingebung und Macht ergriffen, dass man von ihm sagen darf: er predigte gewaltig, und nicht wie die Schriftgelehrten, — und dass in einer an Schwächeres und Herkömmliches oder Nachgeahmtes gewöhnten Zeit auch jenes andre Wort (Matthäus 7, 28) bisweilen in Erfüllung gehen mag: es entsetzte sich das Volk über seine Lehre. Wir haben in unserm Rezitativ einen ganz von seinem Beruf und von dem was der Augenblick, was sein Vorhaben im

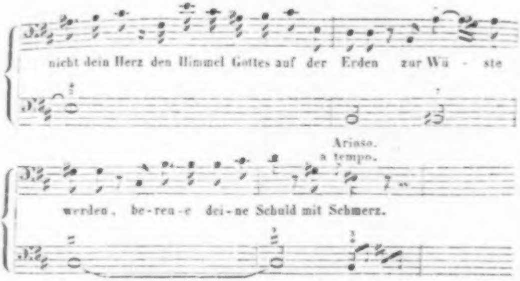
---

*) In Partitur herausgegeben bei Breitkopf u. Härtel.

Ganzen und jedes Wort dabei will, erfüllten Mann Gottes, einen Eiferer um den Herrn - - wie man in religiös-erhobner Zeit sagen würde — vor uns, der gewaltig, unwiderstehlich, glaubens- und zuversichtsvoll seine ganze Kraft in jedes Wort legt. So ist denn die Rede von einer Heftigkeit, ist das einzelne Wort bald von einer Uebermacht des Andringens, bald von einer Zuversicht oder verklärten Freudigkeit erfüllt, die uns befremden, ja die uns als Uebertreibung ansprechen können, so lange wir uns nicht ganz erfüllt haben mit dem Bild und Gefühl einer glaubensvollen Zeit und eines Eiferers um den Glauben. Dann erst verstehen wir Bach und erfahren zugleich an seinem Werke die hohe Macht der Kunst und der Kunstform, die wir uns jetzt angewinnen möchten.

Es versteht sich, dass Bach für diese Aufgabe keine andre Stimme, als den männlichkräftigen und würdevollen Bass erwählen konnte. Dies ist das Rezitativ, bis zu dem Arioso.


408
Erwä-ge doch, Kind Gottes, die so grosse Liebe, da
Je - sus sich mit sei - nem Blu - te dir verschriebe, wo-
mit er dich zum Siege wider Satans Heer und wider Welt und Sünde ge-
worben hat. Gieb nicht in deiner Seele dem Satan und den Lastern statt, lass


nicht dein Herz den Himmel Gottes auf der Erden zur Wü - ste
Arioso.
a tempo.
werden, be-reu-e dei-ne Schuld mit Schmerz.

Die entscheidensten Betrachtungen knüpfen sich an dieses Meisterwerk. Möge sich erst ein Jeder hineinsingen und hineinfühlen, und dann dem Wenigen, was wir uns zu bemerken erlauben, sein weiteres Nachforschen folgen lassen.

Zuvörderst, ehe wir auf die Komposition selbst eingehen, sprechen wir zweierlei aus, das Jeder, der es nicht schon in sich erfahren oder von ächten Künstlern vernommen, am vorliegenden Meisterwerk und sonst sich zurecht zu stellen suche.

Erstens. In dem rechten Kunstwerke giebt es keine nur einseitig lebendige oder einseitig wahre, sondern nur eine voll-lebendige und ganz-wahre Auffassung. Der rechte Komponist giebt nicht blos den Sinn der Worte (wenn auch tief aufgefasst oder ausgelegt) und nicht blos die allgemeine Stimmung der Rede, — und nicht blos dies Beides zusammen. Sondern vor ihm, vor dem emporgehobnen Auge seines Geistes steht der Redende selber, wie er leibt und lebt, wie er fühlt und gestimmt ist, wie er redet und jedes Wort empfindet und denkt — mit alle dem unausgesprochen bei den Worten Empfundnen und Gedachten seines Geistes. So hat Bach hier und anderwärts den Redenden mit dem Geredeten geschaut und vernommen, — gleichviel ob er sich dessen so klar bewusst geworden, dass er es mit besondern Worten hätte bezeugen können.

Zweitens. In einem solchen Werke des begeisterten — denn dies Schauen, in dem ein neuer Geist gleichsam*) in uns tritt, ist Begeisterung — und durchgebildeten Künstlers erfüllen sich dann alle jene Bedingungen, die jedes Kunstwerk und die namentlich die besondre Aufgabe eben dieses Werkes als inbegriffen in seine Aufgabe anerkennen muss, wie von selbst, und jede so vollbefriedigend, als wär' es nur um sie zu thun gewesen.

---

*) Vergl. die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit, S. 51.

So zeigt uns nun der erste Anblick des Bachschen Rezitativs eine Entfaltung und Darlegung der Stimme, die nichts zu wünschen lässt. Dem bedeutenden Inhalt und der hohen Stimmung des Textes gemäss entfaltet auch die Stimme des Redenden ihr ganzes Vermögen. Sie wird von der Tiefe (A) bis zur äussersten Höhe (eingestrichen e) in Bewegung gesetzt; dies geschieht durchaus in schwungvoller Weise, in mannigfach wechselnden besonders mächtigen Schritten, auf das günstigste für den Basskarakter; zu den äussersten Punkten, namentlich zu dem hohen e wird die Stimme stufenweis vorbereitend und mit tiefern zur Erholung dienenden Zwischentönen emporgeleitet; selbst die weitesten Schritte, z. B. gleich der Anfang Ais—g—e—cis, sind durchaus sangbar, ja leicht und sicher zu treffen, da sie innerhalb eines einzigen und fasslichen Akkordes liegen. Das alles — ganz abgesehen von seiner tiefern Bedeutung — lässt nichts zu wünschen übrig.

Lassen wir noch immer den nähern Inhalt bei Seite und bleiben nur dabei stehen, dass die Stimmung eine hoch und ernst bewegte ist: so müssen wir anerkennen, dass die allgemein-musikalische Gestaltung (das Abstrakt-Musikalische) jener Stimmung auf das Eigenste entspricht. Die Modulation — von H moll nach Fis moll, D moll, A moll, D dur, E moll, H moll, Cis dur, Fis — ist reich und, nicht abschweifend aber energisch geführt. Die Akkorde sind fest aneinander geschlossen, doch aber gelegentlich auch mit starker Eigenwilligkeit gewendet; man beachte (mit Rückblick auf S. 380) die ausbiegende Auflösung in Takt 2 und 10 zu 11; dabei sind sie von der Singstimme reich ausgelegt. Die Kantilene der letztern aber ist mannigfaltig und vorherrschend in grossen Richtungen bewegt; schon vor dem Arioso, das den Schluss des Ganzen macht, nähert sie sich im dritten Takt (und einen Augenblick lang auch im drittletzten) dem festern Gesang des Arioso. Die Stimmung des Ganzen war so entschieden und andringend, dass nur der Gedankenreichthum des Textes, das Gewicht das jedes Wort für den Redner hat und in seinem Munde für uns haben soll, festere Gestaltung statt der Rezitativform*) ausschliessen.

Und nun gehe man erst auf den Inhalt ernstlicher ein. Der Hauptton der ganzen Kirchenmusik und namentlich des dem Rezitativ vorausgehenden Satzes war das feurige kriegsfertige D dur. In der Parallele, in dem trübheissen H moll tritt der eifernde, dringliche Bussredner des Rezitativs auf und zwar innerhalb des verminderten Septimenakkordes, des schwankend beweglichen Rests aus dem weitgetriebnen bangen kleinen Nonenakkorde. Hier fällt das

---

*) In der That hat Bach einen ähnlichen Text (in der bei Simrock in Bonn herausgegebnen Kirchenmusik „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben") in eigenthümlicher und wunderwürdiger Weise als Arie behandelt.

„Erwäge doch“ auf Grundton und Septime, die aber eigentlich Terz und None sind, das „Kind Gottes“ auf die ursprüngliche Septime und Quinte, jeder Ton aus dem innersten Gefühl des Worts, das Ganze in mächtigen Schritten rasch andringend, das „Kind Gottes“ hocherhoben, wie ein weckender Namenruf, der dir deine höhere, wahre, einzige Bedeutung und Bestimmung als Abwehr „wider Welt und Sünde“ vorhält, — und doch wieder liebreich gemildert durch den Aufschritt der sanften Sexte. Der folgende Textabschnitt wendet sich in das schwülere Fismoll, dann aber mit heller Zuversicht des Sieges nach D dur, wobei wir die zelotische Ereiferung bei den Worten „wider Satans Heer und wider Welt und Sünde“ nicht übersehen wollen.

Es ist nicht unsre Absicht, dem mit uns Gehenden die Unbefangenheit und erhöhte Freude eignen Versenkens und Forschens durch eine erschöpfende Zergliederung zu beeinträchtigen. Die wenigen Andeutungen genügen, um zu bezeichnen, wie tief und durchdringend hier der Geist gewaltet hat; es ist in der That auch nicht eine Note anders, als nach dem innerlichsten Gebot der Wahrheit gesetzt. Wer sich erst in dieses Meisterwerk hineingesungen und mit Gefühl und Ueberlegung hineinversetzt hat, der prüfe nur — ohne Furcht vor dem Namen des Tondichters, durch den es uns gegeben worden — ob er irgendwo eine Note ohne offenbare Beeinträchtigung des Inhalts ändern könnte.

Zum Schluss noch eine allgemeinere Bemerkung. — Wer dieses Rezitativ und andre Bachsche mit derjenigen Weise des Rezitativs, die wir durch die Mehrzahl der Kompositionen (selbst der vorzüglichsten) gewohnt worden, vergleicht: dem kann im ersten Augenblick die Bachsche Weise übertrieben erscheinen. Und ferner, was im Grunde dasselbe ist, — wer die Bachsche Redeweise, wie sie sich in seinem Rezitativ ausprägt, mit der Redeweise zusammenhält, die wir in den gewöhnlichen Lebensverhältnissen an uns und andern gewahr werden: der kann zweifelhaft werden, ob jene Bachsche Redeweise natürlich, ob sie mit der Weise der natürlichen Sprache übereinstimmend, ob sie nicht vielmehr baare Uebertreibung und Unnatur ist? Dieser doppelte Zweifel beseitigt sich aber, sobald man nur beherzigt, wie unendlich weit der Inhalt und Eifer des Bachschen Rezitativs über dem in den meisten rezitativischen Aufgaben und in der überwiegenden Masse alles dessen, was im gewöhnlichen Leben zur Sprache kommt erhaben und überlegen ist. Die felsenstarke Ueberzeugung des gläubigen — und der Feuereifer des pflichtgetreuen Seelsorgers, dem jedes Wort, das er ja nicht aus sich, sondern aus dem geheiligten Schatz des Evangeliums und der auf ihm festgegründeten Kirche spendet, dem also jedes Wort eine That, ein Schlag ist im Kampfe gegen das Böse, oder ein Siegesruf zur Weckung und Aufrichtung der Schwachen und

Verzagenden: das lebte in Bach so stark und glühend und freudig, wie je in Luther oder einem andern der vorangeschrittnen Glaubenshelden. Von jedem Worte ganz erfüllt, legt er die ganze Macht seines Gemüths in jedes Wort und so spricht es uns allerdings unendlich Tieferes und Reicheres aus, als die Werkeltagsstunde der gewöhnlichen lauen Stimmungen, die sonst unsern Reden und Rezitativen wohl schlägt. Hier ist nichts blosses Wort oder Gleichniss, es ist alles baarer wörtlicher Ernst. So ungestüm mit vorbewegten Armen und Händen und weitoffnen den ganzen Menschen in sich aufnehmenden Augen dringt der Prediger mit seinem Anruf zu Anfang auf das Beichtkind ein, wie jene ersten Noten, die wir oben erwogen. So beweglich ist ihm selber bei der Erwähnung Jesu, als seine Stimm- und Bassmelodie (Takt 3) es zeigt. So muthig und stark ist ihm bei dem verheissnen Siege und so ereifert er sich mit geflügelten übereilt stürzenden Worten bei der Erwähnung des Feinds; ihm (und seiner Zeit) ist „Satans Heer" kein blosses Gleichnisswort, er lässt das, was das Gleichniss (wenn es ihm eins wäre) uns bedeuten könnte, das „Welt und Sünde" gewichtvoll nachfolgen und gönnt sich hier keinen Ruhepunkt, so sorglich genau (aber auch bedeutungsvoll) sonst, z. B. Takt 1 und 9 für die Athemmomente gesorgt ist. Und eben so gewiss hob sich ihm, wie er „dein Herz den Himmel Gottes auf der Erden" nannte, Seele, Blick und Haupt und beide Arme mit offnen Händen wie zum Anschauen und Empfangen empor. — Hat man zuerst das Rezitativ so geprüft, dass man sich den Text vorgelesen und danach die Komposition beurtheilt; so kehre man nun die Probe um. Man versuche — ohne absichtliche Uebertreibung oder Steifigkeit aber mit Muth und Hingebung *die Worte nach der Andeutung der Noten* zu lesen, — ohne Scheu vor den durch sie gebotenen weiten Aufschwüngen u. s. w.; und man wird überrascht auf eine eifervolle und durchaus dem Inhalt und der Stimmung des Moments getreue Redeweise geführt sein, die man — allerdings nicht für seine alltägliche, wohl aber für eine dem hohen Standpunkte jenes Moments ganz natürlich eigne erkennen wird.

Umgekehrt folgt aber hieraus, dass es noch keineswegs ein Vorwurf ist, wenn die meisten Rezitative, besonders in Opern, nicht auf der Höhe des Bachschen Rezitativs stehen. Denn wie ungleich leichter und geringer ist bei jenen meistens der Inhalt der Rede und die Bedeutung des Moments! Meistens sind sie im grössern Ganzen nur Uebergänge von einem bedeutenden Punkte zum andern, die als solche gewissermassen Augenblicke der Erholung nach einem vorangehenden und der Sammlung zu einem neuen Hauptmomente bieten. Sie mit solcher Tiefe und Gewalt aussprechen, wie Bachs Rezitative, wär' Uebertreibung und Unwahrheit und zugleich eine Zerrüttung im wohlbedachten Bau des ganzen Kunstwerkes, in dem sich wie überall die

Nebenmomente den Hauptmomenten unterordnen müssen. Ein Grund mehr, das Studium des Rezitativs bei leichtern und gleichgültigern Aufgaben zu beginnen (S. 380) und lange festzuhalten.

Vierter Abschnitt.

Das begleitete Rezitativ und das Arioso.

Sobald das Wesen des Rezitativs erfasst ist, bedarf sein Uebergang (oder seine Hinneigung) zu festerer Form, den wir schon S. 372 bezeichnet haben, nur eines Hinblicks, keines besondern und weitgeführten Einarbeitens. Es ist vielmehr rathsam, so lange als möglich an der Form des einfachen Rezitativs sich genügen zu lassen und von der selbständigern Begleitung nur, wo es der Sinn des Ganzen gebieterisch fodert, Gebrauch zu machen.

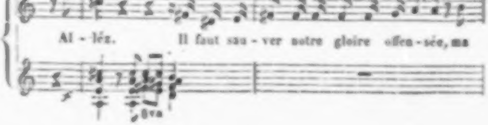
Die Schritte, die das Rezitativ über seine ursprüngliche und einfachste Weise hinaus thut, sind folgende.

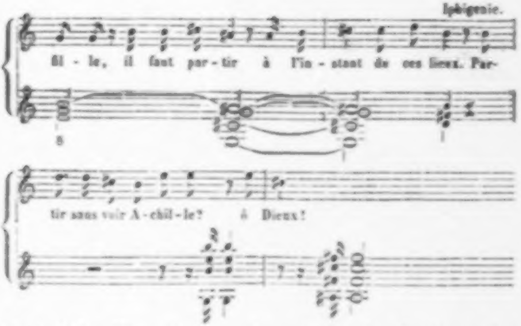
1. Fortklingende Begleitung.

Die Begleitung hat ursprünglich nur die Singstimme durch Andeutung der Harmonie zu stützen; so ist in No. 400 und 402 geschehen. Die Harmonie wird hier wie überall nicht bedeutungslos bleiben, aber sie macht noch nicht Anspruch, anders, als in der Singstimme zu eigentlicher Geltung zu kommen.

Der erste Fortschritt ist nun der, dass **das Dasein** der Harmonie in der Begleitung im Gegensatz zum Gesang hervortreten soll. So hat es **Händel** schon in dem kleinen Rezitativ No. 404 gewollt. Das orgelpunktartige Ausklingen fesselt die Erwartung und bereitet auf das Nachfolgende vor. In dem **Gluckschen** Beispiel No. 405 dient das Fortklingen der Harmonie, deren Oberstimme meist über der Singstimme liegt, zur Verschleierung und Milderung der letztern. Es ist ein Karakterzug, der erst tiefer nachwirkt und gefasst wird, wenn Klytemnästra gleich im folgenden Rezitativ mit nackter, harter Stimme

406




Iphigenie.
fil - le, il faut par - tir à l'in - stant de ces lieux. Par-
8
tir sans voir A - chil - le? ô Dieux!

die fröhlichen Tänze der Jugend zerreisst in der Entrüstung über Achilles vermeintlichen Treubruch. Der herrische Befehl: *Allez!* der erste Ausbruch dessen, was die Stolze zuerst fühlt und erkennt („*il faut sauver notre gloire offensée*“) steht nackt und hart da, ohne Zweifel, ohne Einspruch des Herzens, ohne Schleier. Bei der Wendung an die Tochter, die hinweg soll aus der Nähe des Geliebten, fast vom Altar des süssen Bundes, scheint sich ein leises Mitgefühl wie ein Flor in den fortklingenden Akkorden über die Worte zu legen. Iphigeniens erste Frage tritt im ersten Schreck eben so nackt hervor; sie kann nicht fassen, dass Er . . . . „*de qui l'ardeur empressée*“ . . . . . diese Worte, vom obigen *o dieux!* an sind wieder von der fortklingenden Harmonie verschleiert. In denselben fortklingenden Akkord tritt wieder das befehlerische Wort der weibisch aufgeregten Mutter:

> *Achille désormais doit vous être odieux.*

Nun aber, wenn sie in ihrem guten Rechte (denn sie ist ohne Schuld getäuscht) fortfährt:

> *Indigne de l'honneur, promis à sa tendresse, dans de nouveaux liens ses voeux sont retenus.*

und

> *Fuyons la honte d'un refus et ne lui montrons point une lache faiblesse.*

stehen die Worte wieder hell und bloss zu Tage, Iphigeniens Schmerzruf aber,

> *Qu'entend-je? o ciel!*

ist von der Begleitung verhüllt und ihr letztes

> *Helas!*

fällt auf die Schlussakkorde.

In einem andern und doch nahverwandten Sinne hat **Seb. Bach** den Fortschritt zu mitklingenden Akkorden und den Gegensatz von einfacher Begleitung geltend gemacht. In seiner matthäischen Passion spricht der Evangelist, dessen Erzählung den Anhalt aller der bald dramatischen, bald lyrischen Momente des grossen Ganzen bildet, stets (mit einer Ausnahme, wenn er das Erdbeben und die Auferstehung der Todten bei Jesu Hinscheiden erzählt) im einfachen Rezitativ, so auch die andern im Rezitativ Redenden alle. Nur wenn Jesus redet, legen sich die Akkorde in weiten Lagen (die Geigen ganz hoch) und leisem Zug der Stimmen, wie ein verklärender und zugleich umhüllender Heiligenschein um die Worte. Wenn er aber am Kreuze ausruft:

Mein Gott, mein Gott! Wie hast du mich verlassen!

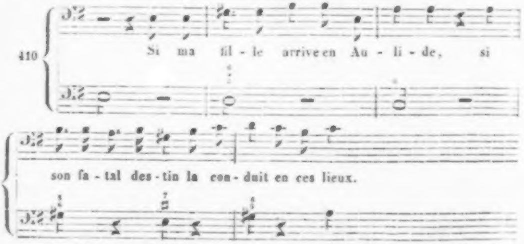
dann ist der Heiligenschein erloschen; so fehlt er auch, wenn dem Landpfleger die einzige Antwort wird, die er erhalten sollte.

2. Figurirte Begleitung.

Sobald die Begleitung in energischerer Weise fortwirken soll, genügt der ruhig ausgehaltne Ton oft schon desswegen nicht, weil er in solcher Weise auf manchen Instrumenten, z. B. den Streichinstrumenten und dem Klavier, nicht in gleicher und voller Kraft fortdauert. Dann tritt also schon aus äussern Gründen die Nothwendigkeit der Tonwiederholung ein.

Die einfachste Weise ist das *tremolo*, die schnelle Tonwiederholung ohne nähere oder doch ohne für sich bedeutende rhythmische Gliederung. Ein solches Rezitativ finden wir am Schluss der ersten Scene von **Glucks** Iphigenie in Aulis. Agamemnon betet zwischen Bangen und Hoffen zu den Göttern um Rettung der Tochter, hat aber selber schon Vorsorge getroffen, ihre Ankunft im Lager, die sie dem Opfertode zuführen würde, durch List zu hindern. Hier, am Schluss seiner Arie (des Gebets), tritt das Rezitativ ein, —

410

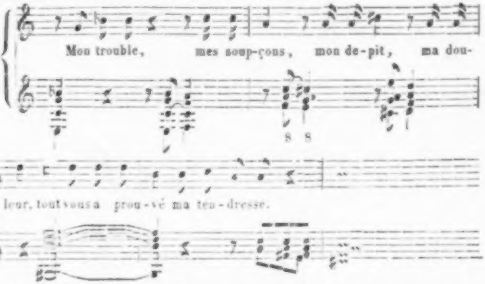

Si ma fil - le arrive en Au - li - de, si
son fa - tal des - tin la con - duit en ces lieux.

rien ne peut la sauver du transport homicide de Calchas, des Grecs et des Dieux.

und wird von verbundnen Akkorden, in den Oberstimmen im Tremolo, eingeleitet und durchweg bis zum Schluss begleitet. — Dass dieses Beben der Instrumente, nur gezügelt durch die festern Taktstreiche des Basses mit der Stimmung des Vaters sympathisirt, der selber die Tochter hat herbeirufen müssen und im Zweifel, ob sie noch gerettet werde, bebt, wird Jeder von selbst gewahr.

Aeusserlich ganz verschieden und doch verwandt ist das unterbrochne aber gemessen wiederholte Anschlagen der Akkorde. Schon am Schlusse von No. 409 hat sich diese Form gezeigt; ausgebildeter finden wir sie in einem andern Rezitativ Iphigeniens, die sich ebenfalls an Achilles Treue hat zweifelhaft werden lassen und nun beim ersten Wiedersehn den Glauben der Liebe wiederfindet.

411


Mon trouble, mes soup-çons, mon de-pit, ma dou-
8 8
leur, tout vous a prou-vé ma ten-dresse.

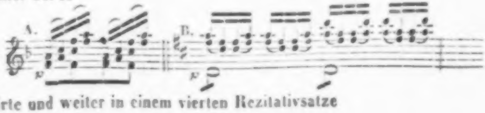
Das Stocken der Beschämung, das Geständniss der scheuen sich verrathenden Zärtlichkeit lassen hier keine ununterbrochne Rede zu und die Begleitung schliesst sich wie die Geberde der Rede an, beide von gleichem Gefühl getrieben und gehemmt. Auf dem Gipfel, bei dem „*tout vous a prouvé*“ tritt ein starker Akkord ein und deckt das Geständniss.

Selbständiger bildet sich die Begleitung unter andern in jenem Rezitativ aus, das in Händels Messias nach dem in No. 404 mitgetheilten folgt. Nach der Erzählung, es seien Hirten des Nachts auf dem Felde gewesen, tritt zu den rezitativischen Worten:

Und siehe, der Engel des Herrn trat zu ihnen . . . . .

die hier bei A —

412



notirte und weiter in einem vierten Rezitativsatze

> Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerschaaren . . . . .

die bei B angegebne Begleitung (die Oberstimmen Geigen, die Unterstimme Bratsche und Violoncell) ein, im leisen Wehen das Herannahen der Himmelsboten und ihr schwebendes Dasein — oder, wenn man dies nicht erkennen will, die höhere Erregtheit bei ihrer Erwähnung andeutend.

An die bisher aufgewiesenen Gestaltungen knüpfen sich noch zwei zu bemerkende Gegenstände.

Zunächst ist klar, dass bei den bestimmtern Figurationen der Begleitung die Nothwendigkeit eines mehr oder weniger scharf zu beobachtenden Taktmaasses eintritt. In dem Falle von No. 410 ist der Takt wenigstens schärfer bestimmt, als in den Beispielen bis No. 409; in No. 411 muss Begleitung und Gesang schon genauer in einander greifen; die Begleitungen in No. 412 und ähnliche fodern eine festgemessene Bewegung, wenn gleich der Gesang sich innerhalb jedes Akkordes so taktfrei ergehen mag, als dem Ausübenden und Dirigirenden Recht scheint. Wir sind also bei der stufenweisen Ausbildung der Begleitung zu dem

3. taktmässigen Rezitativ

(recitativo a tempo) gelangt.

Sodann hat der Zwischentritt der Begleitung zwischen Abschnitte der Singstimme, wie wir an No. 409 und 411 beobachten können, allerdings seinen eigentlichen und gerechten Anlass in der Stimmung und den Verhältnissen, unter denen das Rezitativ hervortritt. Aber eine andre Seite hiervon ist doch auch die, dass durch solchen Zwischentritt die auch im Rezitativ nicht ganz zu entbehrende Ordnung des Taktes (S. 371) und die verständige Gliederung des Textes durch Loslösung seiner Abschnitte von einander höchlich befördert wird. Dies wird bewirkt, indem

4. die Begleitung als Zwischensatz

zwischen die Abschnitte des Gesanges tritt. Schon in No. 409 geschieht dies im ersten Takte mit vier Akkorden. Dasselbe findet von No. 411 an statt; nach vier Zwischenakkorden geht das Rezitativ weiter:

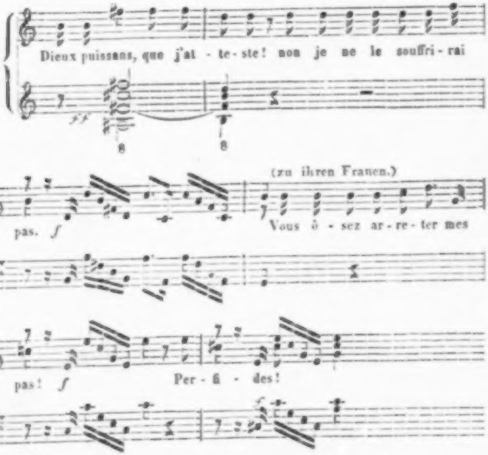
> *Ah, qu'il vous est aisé de tromper ma faiblesse! . . . . .*
> *A vous croire mon coeur n'est que trop empressé.*

Der in No. 411 anhebende Zwischensatz trennt und verbindet das Vorhergehende und das hier Folgende; ein zweiter Zwischensatz tritt zwischen die beiden Hälften des letzten Textes.

Auch solche Zwischensätze können in selbständiger Bedeutung mannigfacher Art den Ideengang des Rezitativs unterstützen. Wenn

z. B. in unsrer Iphigenie endlich das Schicksal sich trotz allem Widerstreben zu erfüllen droht, Iphigenie selbst sich dem Willen des Vaters und der Götter kindlichfromm unterworfen und die Mutter der Obhut ihrer Frauen überlassen hat: erhebt diese sich zum Gipfel ihres Karakters; dem Gemahl, dem versammelten Griechenland, den Göttern selbst wird sie die Tochter streitig machen. Mit gewaltigstem Ausbruche, im höchsten Tone der Leidenschaft ruft sie

413


Dieux puissans, que j'at - te - ste! non je ne le souffri - rai
ff
8
8
(zu ihren Frauen.)
pas. f
Vous ô - sez ar - re - ter mes
pas! f
Per - fi - des!

und gewaltsam reisst nach ihrem Nein! das Orchester hinein, wie die Fürstin sich den hemmenden Armen des Gefolges entreissen und der Tochter nacheilen will zum Altar. Durch das Folgende:

> *Privez moi du jour, que je deteste, — dans ce sein maternel — enfoncez le couteau, — et qu'au pied de l'autel funeste — je trouve du moins mon tombeau —*

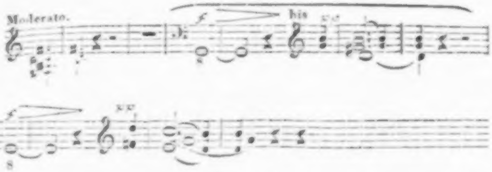
kehren bei jedem Absatze diese Schläge des Orchesters wie reissender Seelenschmerz wieder, bis bei den Worten

> *Ah je succombe à ma douleur mortelle!*

Klytemnästra besinnungslos niedersinkt. Das Orchester schliesst mit zwei dürren Akkorden in H moll.

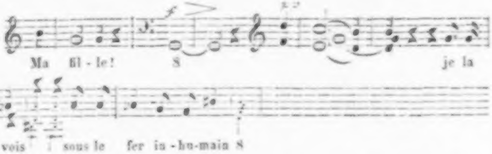
Nun scheinen Rufe im Orchester und seufzende Accente den Moment des Todesopfers, das sich bereitet, näher zu rücken.

414



Es ist hiermit ein neuer Moment und ein neuer Seelenzustand für Klytemnästra eingetreten. Sie erwacht aus der Betäubung —

415



zu dem Anblick dessen, was ihrer Tochter bevorsteht, bis die Kraft der Mutter aus der Mutterangst neu ersteht. Das Weitere gehört nicht hierher. — Hier bietet sich also die Begleitung zu wiederholten Zwischensätzen und hat in ihnen zwei oder drei verschiedne aber für die Scene höchst bedeutsame Vorstellungen gezeichnet. Die Handlung selbst würde ohne diese Zwischensätze gar nicht darstellbar sein, aber auch das Seelenbild würde ohne jene nur durch die Begleitung ausführbaren Züge durchaus unvollständig bleiben.

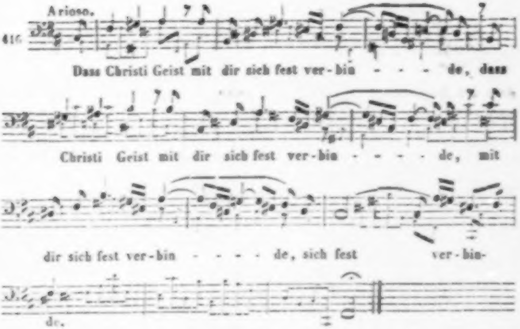
Zuletzt ist noch

5. das Arioso,

der vorübergehende Eintritt fester geformten Gesangs in das Rezitativ zu erwähnen.

Von der allgemeinen musikalischen Stimmung, die bei jedem Rezitativ vorausgesetzt wird, bis zu einer bestimmtern und darum auch bestimmtere musikalische Gestalt fodernden Stimmung ist oft nur ein kleiner Schritt. Daher treten kleine Regungen dieser Art häufig mitten im Lauf eines Rezitativs gleichsam unabsichtlich hervor, z. B. in No. 408 bei dem Wort „Wüste“ und noch bedeutender im dritten Takte. In den meisten Fällen aber wird erst durch den Verlauf und daher am Schlusse des Rezitativs die Stimmung zu festerer Form erhoben und erst diese Sätze pflegen durch den Namen Arioso ausgezeichnet zu sein. Als Beispiel stellen wir hier das Arioso zu dem in No. 408 gegebnen Rezitativ her.

416

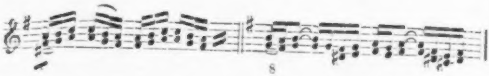

Arioso.
Dass Christi Geist mit dir sich fest ver-bin - - - de, dass
Christi Geist mit dir sich fest ver-bin - - - - de, mit
dir sich fest ver-bin - - - - de, sich fest ver-bin-
de.

Dass die Vermahnung des Rezitativs zu festester Zuversicht hinleite, dass diese Zuversicht im Prediger zuletzt sich unerschütterlich und mächtig erweise, ist so natürlich, als dass sie dann auch in der Musik eine feste Form annehme. So bildet sich also mit Nothwendigkeit der Satz von Anfang bis in den dritten Takt aus, dessen Tonfolge zwar im Allgemeinen dem Wortausdruck so getreu folgt, wie im freien Rezitativ, aber schon die scharfe Gemessenheit des Takts und das rein-musikalische Tonmotiv bei dem Wort „verbinde“ über die Gränze der blos zur Musik erhobnen Redeweise (des Rezitativs) hinausgeht. Dieser Satz wird ganz und Theile von ihm werden noch zweimal wiederholt. Auch die natürliche Rede kennt Wiederholungen und das freie Rezitativ kann sie nachbilden. Aber sie sind weder so umfassend noch bedürfen sie der Mehrmaligkeit; denn die Rede ist schon ohnedem sicher, in jedem Wort ihres Inhalts schnell und deutlich verstanden zu werden, während die Gemüthsstimmung sich auslassen, voll ergiessen und an ihrem eignen Ausdruck ersättigen will, mithin — wo sie über das Wort hinaus zur vollen Herrschaft kommt — die grössere Ausführlichkeit der Musik, die wir überall kennen gelernt, bedingt.

Einer eigenthümlichen Anwendung des Arioso ist hier noch zu gedenken, wenn gleich wir sie seit Seb. Bach nirgends, — oder doch nirgends in so bestimmter Gestaltung wieder gefunden haben.

Es finden sich nämlich bei jenem Meister, namentlich in seiner matthäischen Passion, öfters Sätze, die er als Rezitative bezeichnet. Der Gesang wird in ihnen von einer oft so eigen gezeichneten und reich benutzten Begleitung getragen, — wir geben hier ein Paar Begleitungsmotive, —

417



dass der Satz ohne Frage taktmässig vorgetragen werden muss. Dabei herrscht in der Singstimme zwar der Redeausdruck vor, neigt sich aber bei jedem Anlass den bestimmtern musikalischen Motiven zu. Diese Motive werden nicht nach der Weise musikalischer Formen durchgeführt, es entsteht kein Lied (wie wir es aus Th. II, S. 18 kennen) keine Arie (vielmehr folgt eine Arie in der Regel für dieselbe Stimme nach) sondern eine Mittelform zwischen dem freien Rezitativ und dem Lied, die vom erstern den Inhalt und vom letztern die festere Form und selbständige Abschliessung, wenn auch nicht die Einheit der Tonart an sich hat, mit letzterer aber sich auch vom eigentlichen Arioso unterscheidet, das nur ein ungetrennter Theil eines Rezitativs ist. — Mit dieser Mittel- oder Mischform ist also die Kunstform des Rezitativs systematisch abgeschlossen, denn in ihr geht sie zu andern Formen über*).

Ueberblicken wir nun alle aus dem einfachen Rezitativ hervorgegangnen Formen, so erkennen wir jede in ihrer Nothwendigkeit für die mannigfachen dem Rezitativ eignen oder sich aus ihm entwickelnden Ausdruckweisen. Aber wir überzeugen uns zugleich, dass das für Belehrung und Ausbildung zunächst und hauptsächlich Wichtige das einfache Rezitativ bleibt. In ihm lernen wir musikalisch sprechen und zwar ist es nur die reine musikalisch gewordne Rede, die es bietet, die wir aber als etwas bis jetzt uns ganz Neues und nirgends so unbedingt rein Wiederkehrendes als vorzüglichen Gegenstand für unsre Ausbildung anzuerkennen haben. Dagegen ist alles Weitere, — die Bildung von Sätzen, die Durchführung musikalischer Motive, das Liedförmige — theils schon anderweit gewonnen worden, theils wird es noch anderswo und günstiger zur Uebung kommen. Somit kehren wir also auf den Rath (S. 380), das einfache Rezitativ hauptsächlich zu üben, ernstlich zurück**).

Anhang.

Bei der Lehre vom Rezitativ haben wir bis jetzt ohne Weiteres angenommen, es werde von einer einzelnen, von einer Solo-Stimme gesungen. Nach unsrer Weise, stets vom Einfachsten auszugehen und jede Lehre und jeden Lehrbegriff erst in dem Augenblick einzuführen, wo sie auch sogleich zur Anwendung kommen könnten, durften wir

---

*) Zu bestimmterer Anschauung geben wir als Beilage I eins dieser Rezitative im Klavierauszug.

**) Hierzu der Anhang O.

Sologesang als das Einfachste voraussetzen und dürfen wir auch noch jetzt die Feststellung des Begriffs vom Chorgesang bis zu dem Moment, wo er in das Leben tritt, verschieben. Soviel ist schon bekannt, dass eine Chorstimme von mehrern oder vielen einzelnen Sängern, die dieselbe Weise vorzutragen haben, gleichzeitig gesungen wird; und einleuchtend ist, dass der Verein verschiedner Chor- oder Solostimmen zu gleichzeitigem Gesang eine taktmässig festgeordnete Komposition bedingt.

Auch ohne tieferes Eingehen abzuwarten wird man anerkennen, dass das Wesen des Rezitativs den Sologesang bedingt. Bei der Verschiedenheit menschlicher Karaktere, Gefühlsweisen, Vorstellungen u. s. w. kann eine Anzahl von Individuen wohl in einem allgemeinen Gedanken oder einer allgemeinen Stimmung übereinkommen, nicht aber in allen Einzelheiten einer Reihe von Vorstellungen. Im erstern Fall ist also vermöge des Zusammenstimmens auch ein Zusammensingen möglich; es entsteht alsdann ein Chor- oder Ensemblegesang und zwar — gemäss dem Inhalt — in irgend einer festern Kunstform. Im andern Falle ist ein Zusammensingen vernünftiger Weise eben so undenkbar, als die Uebereinstimmung in allen von Wort zu Wort eintretenden Vorstellungen; folglich kann hier nur ein Sologesang eintreten und zwar in der Form des Rezitativs.

Demungeachtet ist von einem neuern Meister ein Chor-Rezitativ gewagt worden, — von Spontini[*]). In seinem Ferdinand Cortez, bei der Empörung des Heers gegen den Helden, erschien dem Ungestüm seines grossartigen napoleonischen Karakters die mürrische Beschwerde im Munde Einzelner zu gewichtlos, auch materiell zu matt im Verhältniss zu den vorangehenden und nachfolgenden Schlägen. Er liess diese Sätze, die einen rezitativischen Dialog bilden, von vier und vier Individuen vortragen. Dem Wesen des Rezitativs als der freien Musiksprache ist dies wohl fremd zu erachten, weil das Miteinandersprechen verschiedner Individuen in derselben Weise für jeden Einzelnen die Freiheit aufhebt. Was hier, abgesehen von dem mächtigen Wollen eines so eigenthümlich und grossartig schaffenden Künstlers, — das wenigstens subjektive Berechtigung hat, — für den Komponisten spricht, ist der beschränkte soldatische Gesichtskreis, die dem Soldaten auch geistig anwachsende Uniform, die das Individuelle und die Freiheit des Subjekts aufgehen lässt im *esprit du corps*, so dass ganze Rotten (im soldatischen Sinn des Worts) wie Ein Mann auftreten. Es kann und soll dies keine Rechtfertigung einer — wie uns scheint — an einem innerlichen Widerspruch leidenden Gestaltung sein, sondern nur dazu dienen, mit dem Widerspruch, so weit es angeht, zu versöhnen.

---

[*]) Dass — und mit welchem Recht andre Komponisten diese Form nachgebraucht haben, kommt in der Musikwissenschaft zur Prüfung.

Es ist dies eine von den Gestaltungen, die ihr Recht — so viel sie dessen haben — nur aus der Eigenthümlichkeit ihres Schöpfers und den ihn bewegenden besondern Verhältnissen herleiten, deren Nachahmung oder Wiederholung von Andern, ohne diese Eigenthümlichkeit, ohne den Adelsbrief der Originalität, um so weniger zu rathen und zu billigen wäre.

Dritte Abtheilung.

Die Liedform.

Das Rezitativ war die geeignete Form für solche Texte, die zwar durch ihren Inhalt (oder auch nur durch ihr Verhältniss als Theile eines grössern musikalischen Ganzen) sich in die Sphäre der Musik erhoben, aber noch nicht zu einer der festen Musikformen gelangen konnten, weil sie keine so feststehende Stimmung an sich hatten, durch die ein festbestimmter musikalischer Ausdruck möglich geworden wäre. Daher musste sich die Musik dem Wort, der Rede in allen ihren einzelnen Momenten bei- und unterordnen. Für das Wort, für jeden einzelnen Zug wurde sie bedeutend und allerdings verbreitete sich von da aus auch eine allgemeine, dem Sinn des Textes im Ganzen entsprechende Stimmung. Aber diese war nicht ihr wesentliches Ziel, sondern jener Einzelausdruck; das Allgemeine ergab sich beiläufig, so weit es eben ging, das Besondre von Moment zu Moment war die eigentliche Kraft der Komposition.

Jetzt kehrt sich das Verhältniss um. Ein Text, z. B. ein Gedicht, bietet uns in seinem ganzen Zusammenhang eine feste für Musik geeignete Stimmung, während seine Einzelheiten entweder für bestimmte musikalische Auffassung nicht geeignet sind, oder für die Musik einen weniger günstigen Stoff bieten, als die Stimmung, der Seeleninhalt des Ganzen.

In diesem Fall ist es die Stimmung des Ganzen, die der Komposition zur Aufgabe wird. Diese Stimmung ist aber dann ein fester und einfacher Gegenstand; es ist Freude — und zwar kindliche, oder Naturfreude, sanfte oder stürmischer erregte, oder es ist Trauer, Wehmuth, Zärtlichkeit u. s. w. Und weil sie eine bestimmte ist, so ruft sie auch in der Komposition eine bestimmte Form, — weil sie eine einfache ist, ruft sie eine einfache Form hervor. Die bestimmte und einfache Form der Musik ist aber, wie wir wissen, Satz, Periode, Liedform, — im Gegensatz zu der unbestimmten Form des Ganges (und Rezitativs, wie wir jetzt zusetzen können) und den zusammengesetzten Formen des Rondo u. s. w., die wir einstweilen nur als Instrumentalformen kennen gelernt.

Die Stimmung ist ein allgemeines Element. In ihr können daher verschiedne, viele Individuen übereinkommen. Hieraus folgt, dass die Liedform eben sowohl für Ein Individuum (einen Solosänger) als für mehrere gleichzeitig wirkende Einzelne (Solostimmen) als endlich für verbundne Massen (Chor) geeignet sein kann. Mehrere, ganze Massen können gleichzeitig von Freude, Schmerz — und zwar von diesem bestimmten Schmerz u. s. w. ergriffen werden, mithin in dem allgemeinen Ausdruck des gemeinsamen Gefühls übereinkommen, das heisst, auf Musik übertragen, ein Lied mit innrer, psychologischer Wahrheit gemeinsam singen. Im Einzelnen hingegen, wenn auf dasselbe vorzugsweise Gewicht gelegt werden sollte, würden sie auseinander gehen, es würde sich sogleich die Verschiedenheit der Einzelnen, — von denen der eine lebhafter, der andre träger ist, der eine diesen, der andre jenen Punkt lebendiger auffasst u. s. w. geltend machen und ein Zusammenbleiben mit psychologischer Wahrhaftigkeit nicht denkbar sein, wie schon S. 401 in Bezug auf das Rezitativ angedeutet worden.

Wir haben uns zuerst mit dem Lied für eine einzelne Stimme, dann mit der Liedkomposition für mehrere und Chor zu beschäftigen.

Erster Abschnitt.

Das einfache Lied.

Einfaches Lied nennen wir eine liedförmige, für eine einzelne Stimme gesetzte, blos zum Ausdruck der allgemeinen Stimmung eines für Liedform geeigneten Gedichts gewidmete Komposition.

Die Liedform selbst ist uns von ihrer rein-musikalischen Seite bereits aus Th. II, S. 18 bekannt. Wie eine Komposition, und so auch ein Lied, den bestimmten Ausdruck einer vorgesetzten (vom Gedicht angeregten) Stimmung haben könne, wie ferner ein Gedicht nach seinem gesammten — und besonders auch nach seinem Gefühlsinhalt zu verstehen: das alles fällt ausserhalb des Gebiets der Kompositionslehre. Naturell und allgemeine Bildung müssen den Komponisten über den Sinn seines Gedichts aufklären; eignes Gefühl und die der Musikwissenschaft vorbehaltenen kunstphilosophischen Erläuterungen über das Wesen der Musik, — dann der Zusammendrang aller Kräfte im schöpferischen Augenblick müssen ihm die Weisen des Ausdrucks erschliessen. Die Kompositionslehre zeigt blos, wie er das, was in ihm ist, zur Gestalt zu bringen hat.

Hier also — wo auch diese Gestalt wenigstens abstrakt schon bekannt ist — bleibt der Lehre nur wenig zu thun. Sie hat nur nachzuweisen, welche Gedichte — und wie diese Gedichte in Musik und zwar in Liedform zu übertragen sind. Die Lehre hat eine leichte, der Komponist aber eine unerschöpfliche Aufgabe.

1. Liedesinhalt im Allgemeinen.

Aus den Vorkenntnissen (S. 355) ist uns schon klar geworden, welche Texte überhaupt für Musik geeignet sind. Wir setzen also hier einfach zu: dass ein überhaupt musikalischer Text seinem Inhalt nach für Liedkomposition dann geeignet ist, wenn die allgemeine aus ihm sprechende Stimmung in uns ein überwiegendes, der Inhalt in seinen Einzelheiten aber ein untergeordnetes Interesse hat, wenn diese Einzelheiten nicht sowohl um ihrer selbst, als um der durch sie und in ihnen regen Stimmung willen gefasst sind.

An dem Goetheschen Nachtgesang —

O gieb, vom weichen Pfühle,
Träumend, ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele
Schlafe! was willst du mehr?

Bei meinem Saitenspiele
Segnet der Sterne Heer
Die ewigen Gefühle;
Schlafe! was willst du mehr? u. s. w.

können wir uns dieses Verhältniss, das die Liedkomposition begründet, zur festern Anschauung bringen. Was einzeln darin erwähnt wird, — der weiche Pfühl, das Saitenspiel, der Sterne Heer, — das sind nur Farbenpunkte zu dem Bilde der Geliebten, die sich der Sänger im Schlummer auf weichem Pfühle, träumend unter den halbvernommnen Klängen seines Spiels vorstellt. Aber auch dieses Bild ist nicht der Kern des Inhalts, das eigentliche Leben und Herz des Liedes; die süsse, liebesandächtige Hinneigung seiner Seele ist es, die den Sänger erfüllt, die jene Vorstellung der Schlummernden erst geschaffen oder ihr erst die wahre Bedeutung gegeben und nur um ihrer selbst willen alle das Bild vollendende Einzelheiten gewahr worden ist und ausgesprochen hat.

Dies ist so entschieden, dass der Dichter selbst seinem Gedicht musikalische Weise gegeben hat. Die letzte Strophe klingt (als Refrain) wie ein musikalisches Motiv immer wieder an; die dritte jedes Verses kehrt bei dem folgenden Vers als erste wieder (der dritte Vers z. B. beginnt „Die ewigen Gefühle“) und so vereinigt sich Alles, um das Ganze zu einem stillbewegt dahinfliessenden Erguss zu verschmelzen.

Man vergleiche diesen Text mit einem rezitativischen, z. B. mit dem Bachschen aus No. 408 und 416, so werden Rezitativ und Lied sich gegenseitig erläutern. Auch im Rezitativ kann eine allgemeine und einheitsvolle Stimmung walten, in jenem Bachschen z. B. der ernstliche zuversichtsvolle Eifer des Ermahnenden. Allein es würde wenig gethan sein, wenn man in der Komposition nur diesen Grundton des Ganzen träf; es ist wichtig, die einzelnen Momente des Textes mit

Energie zur Sprache zu bringen. Dies ist die eigentliche Aufgabe des Komponisten, die Stimmung des Ganzen tritt aus der richtigen Auffassung des Einzelnen von selbst hervor. In jenem Liede dagegen kann der Musik gar nichts darauf ankommen, die Einzelheiten hervorzuheben, die nur Mittel zum Zweck sind, ja sie ist ganz unfähig, sich hierauf einzulassen; das Heer der Sterne, der weiche Pfühl sind Gegenstände für das Vorstellungs- nicht für das Gefühlsvermögen. Hier tritt als Hauptsache und als das allein der Musik Erreichbare die Stimmung des Sängers, die Seele des Gedichts hervor.

Das hier gewählte Beispiel scheint uns ein unzweideutiges zu sein; der Dichter selbst hat es durch die musikalische Form bekräftigt. In andern Fällen kann es zweifelhafter sein, ob ein Gedicht überhaupt Musik fodere und ob nicht das Einzelne ein eben so grosses Recht auf den musikalischen Ausdruck habe, als die allgemeine Stimmung, oder gar ein überwiegendes. So spricht sich z. B. in einem andern Goetheschen Gedichte, dem andern kophtischen, das der Dichter unter die „geselligen Lieder" stellt, ein männlich-rüstiger, seiner selbst behaglich sichrer Sinn aus. Allein der Inhalt selbst in allen einzelnen Momenten, —

Geh! gehorche meinen Winken,
Nutze deine jungen Tage,
Lerne zeitig klüger sein;
Auf des Glückes grosser Wage
Steht die Zunge selten ein; u. s. w.

fällt nicht in das musikalische, sondern in das Gebiet der Reflexion, die sich der Form nach als Lehre des welterfahrnen Mannes für den Jüngling ausspricht. Wiederum in jenem unsterblichen Gedicht, das ein Grundstein genannt werden mag für die Philosophie der Kunst und den Glauben des Künstlers (im westöstlichen Divan)

Selige Sehnsucht.

Sagt es niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebend'ge will ich preisen
Das nach Flammentod sich sehnet.

ist jeder Zug durchglüht von jenem begeisterten Gefühl des Ewigen in uns, das unser wahres Sein, ohne das unser äusserliches Leben nur Tod, für das unser Dahingeben, unser Tod Geburt zum wahren Leben ist, —

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunkeln Erde. —

ist jedes Wort überfliessend von jener seligen Sehnsucht voll, die nach Flammentod und Wiedergeburt uns hinzieht: dass durchaus und überall die Seele strömt in Musik. Und doch tritt die Fülle des Gedankens im Wort so übermächtig heraus, zieht so tief unsern Geist in den Prophetenspruch des Dichters hinein, dass auf die allgemeine Fühlung, also auf das Gesang-Werden des Gedichts wenig anzukommen scheint, ja, dass man fürchten möchte, den tiefen Sinn des Worts verschleiert zu finden durch die in Musik hervorgehobne Stimmung des Ganzen.

In so zweifelhaften Fällen liegt die Entscheidung oft in der augenblicklichen subjektiven Stellung des Komponisten zum Gedicht. Jenes kophtische Gedicht giebt uns in seinen Lehren zu denken; in solchem Sinne weiset es die Musik zurück. Allein sind uns die Lehren nicht mehr neu, sind wir mit ihnen dem Gedanken nach fertig, so gewähren sie uns das Bild des lebensfrischen Mannes, der sie selber erprobt, — und sein Gefühl dabei kann dem Komponisten Musik werden. J. F. Reichardt hat in der That das Gedicht in diesem Sinne glücklich gefasst. Auch das andre Gedicht ist von Zelter — handwerksmässig genug, und wenn wir nicht irren, für Männerquartett — in Noten gebracht worden. Wenn wir auch in diesem besondern Falle nicht zustimmen können, so ist wenigstens das zuzugestehen, dass es für die einzelnen Fälle nicht immer — oft nicht eine allgemeine Entscheidung giebt; dem Einen kann die musikalische Seite lebendiger hervor- und näher treten, als dem Andern, ohne dass darum der Eine oder der Andre durchaus unrecht hätte. Nur das darf als allgemeingültig ausgesprochen werden: je zweifelhafter es ist, ob ein Gedicht überhaupt Musik — und ob es besonders Liedform fodert, desto schwieriger und zweifelhafter ist der Erfolg der Komposition.

2. Liedesform.

Von der musikalischen Liedform wissen wir schon: sie ist ein Satz; — oder, da dieser so eng begränzt ist, Periode, Reihe von mehr Sätzen, Lied in zwei — oder möglicher Weise mehr Theilen. Hierzu muss nun, wie sich von selbst versteht, der Text Anlass und Spielraum geben; so findet sich denn auch hier, dass ein dem Inhalte nach liedmässiger Text der Form nach mehr oder weniger günstig sein kann.

Da die Liedform eine bestimmte, festabgerundete ist, so erscheinen rhythmisirte, versifizirte Texte, (Gedichte) da sie schon eine bestimmte Form mitbringen, im Allgemeinen günstiger, als Texte in ungebundner Rede. Es versteht sich von selbst, dass auch solche liedförmig gefasst werden können und oft gefasst worden sind; doch widerstreben sie nicht selten da oder dort der liedmässigen Form, oder führen schon durch die verlockende Freiheit des Worts darüber hinaus. Wir rathen daher (im Gegensatz zu dem bei dem Rezitativ S. 375 Empfohlnen) hier — und besonders Anfangs zu Gedichten.

Das Gedicht giebt oft mehrere Verse, die einfache Liedform aber, die nur die allgemeine Stimmung als ihre eigentliche oder Hauptaufgabe anzusehen hat, bietet für alle Verse nur eine Komposition. Es ist daher vor allem nothwendig, dass die Verse eines Gedichts, wenn dasselbe zur einfachen Liedkomposition bestimmt ist, gleiches Maass und gleiche Form haben, damit jeder zu der einen Musikweise passe. Dies einmal vorausgesetzt, kommt es nun bei der Formung des Lieds auf die Beurtheilung eines einzelnen Verses an.

Der Bau dieses Verses bestimmt den Bau der Komposition. So fodert z. B. der Abschied von Goethe zwei Hauptabschnitte,

1) Lass mein Aug' den Abschied sagen,
Den mein Mund nicht nehmen kann!
2) Schwer, wie schwer ist er zu tragen!
Und ich bin doch sonst ein Mann.

deren jeder in zwei kleinere (die einzelnen Zeilen) zerfällt. Dieselbe Eintheilung im Ganzen fodert der Musensohn:

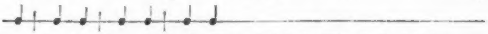
1) Durch Feld und Wald zu schweifen,
Mein Liedchen wegzupfeifen,
So geht's von Ort zu Ort!
2) Und nach dem Takte reget,
Und nach dem Maass beweget
Sich alles in mir fort.

mit drei- und drei Gliedern oder Unterabschnitten, — und das Gedicht an Luna:

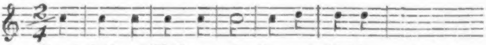
1) Schwester von dem ersten Licht,
Bild der Zärtlichkeit in Trauer!
Nebel schwimmt mit Silberschauer
Um dein reizendes Gesicht;
2) Deines leisen Fusses Lauf
Weckt aus tagverschlossnen Hölen
Traurig abgeschiedne Seelen,
Mich und mächt'ge Vögel auf.

in dem der erste Hauptabschnitt zwei untergeordnete Abschnitte von je zwei Strophen und der erste von diesen wieder zwei Glieder zeigt. Ueberall treten hier Vorder- und Nachsatz einer musikalischen Periode, oder auch erster und zweiter Theil mit der uns längst (Th. I, S. 40, Th. II, S. 54) bekannten weitern Gliederung von selbst vor Augen.

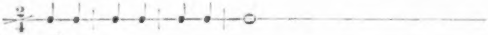
Die bestimmende Kraft des Gedichts bleibt aber nicht auf die allgemeinen Umrisse beschränkt; sie dringt durch bis zu den Einzelheiten der musikalischen Gestaltung. Denn obwohl diese zunächst die allgemeine Stimmung des Gedichts hervorzuheben hat, so darf doch, wie sich von selbst versteht, nicht dabei der Inhalt des Gedichts verletzt oder aufgegeben werden, wenn es auch nicht Aufgabe des Lieds und möglich ist, ihn bis in die einzelnen Züge innig zu fassen; es ist sogar bisweilen angemessen, einzelne Worte oder Sätze des Gedichts zu wiederholen, um ihnen dadurch tiefern Ausdruck zu ertheilen. So bestimmt nun das Gedicht nächst den rhythmischen Abschnitten auch den allgemeinen rhythmisch-taktischen Bau. Es müssen also z. B. in den ersten Zeilen des Musensohns die zweite, vierte, sechste Silbe auch in der Komposition, wie im Verse, als Haupttakttheile, die andern Silben als Nebentakttheile gefasst werden, z. B. so:



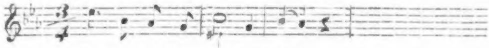
oder, — damit sich sogleich die Viertaktigkeit (Th. I, S. 24) herausstelle und der Auftakt regelmässig weiter verfolgt werde, — vielmehr so:

418


dass statt dieser nächstgelegnen und einfachsten Rhythmisirung auch andre in andern Taktarten (Vier-Dreiviertel u. s. w.) und mit mannigfacher Gliederung eintreten können, dass z. B. die erste Strophe an Luna nicht blos so,



sondern auch so, —

419


(mit einem Nachspiel von einem Takt oder nicht) und auf manche andre Weise, — wie man es der Stimmung und dem nähern Wortausdruck gemäss findet, — gefasst und wie jede dieser Weisen weiter geführt werden kann: das ist nach dem S. 353 Erinnerten und den Th. II, S. 28 gegebnen Erörterungen ohne Weiteres klar.

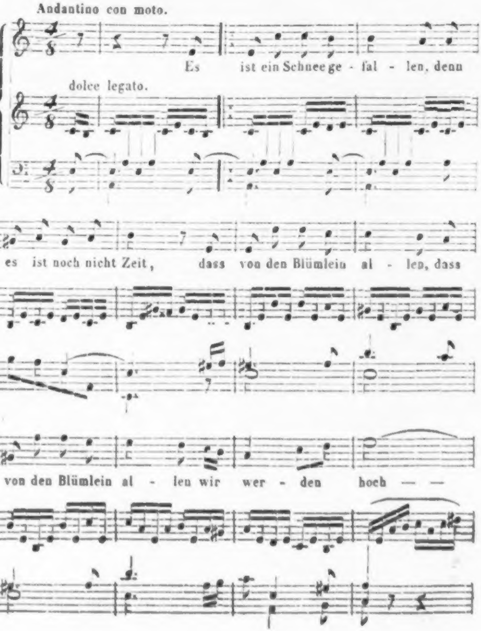
Ungünstig sind aus diesem Gesichtspunkte vor allem die zu weiten und die zu engen Verse, weil sie auch der Musik eine zu weite Ausdehnung oder zu grosse Beschränkung aufnöthigen. Die erstere ist durch die Kraft des Komponisten leichter zu bewältigen, als die letzte. Einige der dem Inhalte nach musikgünstigsten Gedichte Goethe's erscheinen aus diesem Grunde unerfasslich für einfache Liedkomposition, z. B. das glückselige Mailied,

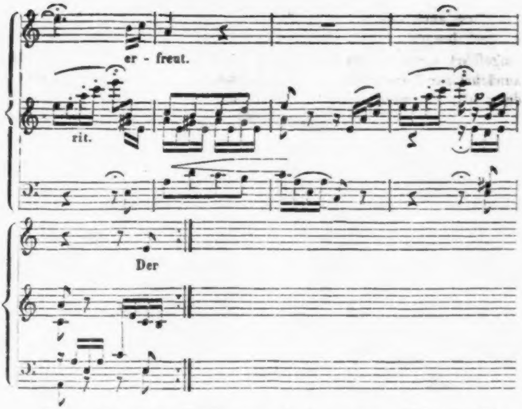
Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

das in seinem feurigen Entzücken beflügelten Einherschritt verlangt, also dem Komponisten zu einem Strom von Lust und Wonne nur wenige Töne gönnt. Auf der andern Seite würden acht- oder zehnzeilige Verse mit breiten Strophen (z. B. die achtzeilige Stanze) ebenfalls Schwierigkeit — wenn auch nicht unüberwindliche bieten.

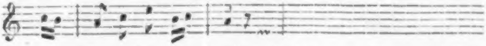
Die fünf- siebenzeiligen, aus ungleich langen Strophen gebildeten Verse werden dem, der mit den ungleichartigen Rhythmen (Th. II, S. 28) umgehen gelernt hat, keine Hindernisse bereiten, vielmehr oft einen Antrieb zu eigenthümlichen Wendungen, zur Erweiterung und Steigerung einzelner Abschnitte u. s. w. gewähren. Als letztes — oder vielmehr einziges Beispiel für den ganzen Abschnitt folgt hier eine Komposition des Goetheschen Märzliedes. Es ist dem Wortinhalt nach vierstrophig, wird aber durch Wiederholung der dritten Strophe fünfzeilig.

420


Andantino con moto.
Es ist ein Schnee ge - fal - len, denn
dolce legato.
es ist noch nicht Zeit, dass von den Blümlein al - len, dass
von den Blümlein al - len wir wer - den hoch — —



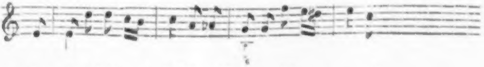
Hier schliesst der Vordersatz mit dem vierten Takt der Singstimme und hat zwei Abschnitte von je zwei Takten; am gleichmässigsten hätte sich also auch der Nachsatz mit zwei Abschnitten von je zwei Takten gebildet. Allein der Text des ersten dieser Abschnitte wird vom Dichter selbst wiederholt und damit auch in der Musik die Wiederholung des Abschnitts, — also eine Summe von zwei Abschnitten oder zweimal zwei Takten bedingt. Nun konnte ein letzter Abschnitt von zwei Takten folgen, —

421


und damit das Ganze kurzangebunden abschliessen. Hier war indess in der Wiederholung der Strophe, durch die Steigerung aus dem Dominant- in den Nonenakkord ein innigeres — oder elegischeres Gefühl (wie man es zu bezeichnen beliebt) angeregt worden und das führte zu einer Dehnung des Schlussabschnittes, so dass folgende Konstruktion

Vordersatz (Nachsatz)
2 + 2 = 2 + 2 (= 4) + 4 Takte

entsteht. Wäre jene Wiederholung leichter oder heiterer genommen worden, z. B.

422


so konnte auch leicht, wie in No. 421 geschlossen werden.

Dass auch von Seiten des Musikers dergleichen Wort- oder Satzwiederholungen (wofern sie nur sinngemäss für das Gedicht erscheinen) eingeführt werden können, ist schon oben S. 409 gesagt. Sie dienen zunächst zur Verstärkung des Ausdrucks, dann aber auch zur Vollendung oder Erweiterung des musikalischen Periodenbaus.

Zweiter Abschnitt.

Das durchkomponirte Lied.

Im vorigen Abschnitt ist das Lied in seiner einfachsten Gestalt angeschaut worden, eine einzige Liedkomposition, die für alle Verse des Gedichts gelten soll. Dies setzt voraus, dass diese Komposition auch zu allen Versen nach Form und Inhalt passe.

Was die Form anlangt, so wird zunächst dann eine einzige Komposition nicht für alle Verse passen können, wenn letztere von verschiedner Grösse oder zu abweichender Gestalt sind. Beispiele für beide Fälle giebt Goethe's Mailied

Zwischen Waizen und Korn

und dessen Auf dem See

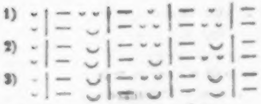
Und frische Nahrung, neues Blut.

Im erstern steht zwischen zwei fünfstrophigen Versen ein achtzeiliger, auch innerlich abweichend im Rhythmus; im andern steht zwischen zwei achtzeiligen, abweichend rhythmisirten Versen einer von vier Strophen. Bisweilen sind die Abweichungen der Verse von einander nicht so bedeutend, es zeigt sich nur irgendwo eine Silbe mehr oder weniger, ein veränderter Versfuss. Goethe's Erlkönig bietet gleich in den ersten Versen ein Beispiel. Beide —

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hält den Knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? —
Siehst Vater du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? —
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. —

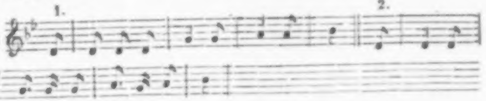
weichen in der ersten, zweiten und vierten Strophe ab, wie hier, —



das ungefähre *) prosodische Schema zeigt.

In jenen erstern Fällen ist offenbar die Komposition des einen Verses zu dem ganz abweichend gebildeten andern gar nicht anwendbar und es bedarf einer besondern Komposition für jeden der abweichenden Verse. Bei den geringern Abweichungen dagegen genügen eben so leichte Aenderungen in der im Wesentlichen beibehaltnen Komposition. J. F. Reichardt z. B., der den Erlkönig liedmässig komponirt hat (und wenn er liedmässig gesetzt werden sollte, so ist diese Komposition meisterhaft) bildet die erste Strophe für den ersten und zweiten Vers ungefähr so, —

423

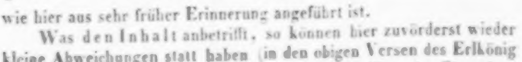


wie hier aus sehr früher Erinnerung angeführt ist.

Was den Inhalt anbetrifft, so können hier zuvörderst wieder kleine Abweichungen statt haben (in den obigen Versen des Erlkönig z. B. hat die zweite und dritte Strophe im zweiten Vers den Sinn einer Frage, im ersten nicht) denen nöthigenfalls mit eben so geringen Aenderungen in der Komposition entsprochen werden kann. Oft aber zeigen die verschiednen Verse ganz abweichende Stimmungen, oder es zeigt der folgende Vers eine so gesteigerte, wenn auch gleichartige, dass die ganze Komposition, so gewiss sie für den ersten Vers geeignet war, für den zweiten unpassend oder ungenügend sein muss. — Ja man erwäge, dass es überhaupt psychologisch undenkbar ist, dass eine Seelenstimmung stehen bleibe. Die Stimmung, Beseelung, die der erste Vers in uns gefunden oder angeregt, muss ja nothwendig durch den neuen Inhalt des zweiten in irgend einer Weise verändert, wenigstens gesteigert oder gemildert werden. Ja sogar die Wiederholung dessel-

---

*) Um die hellste Ansicht zu befördern, sind — nicht genau, aber für den Zweck genügend — alle Versfüsse auf zwei zurückgeführt, die dem Musiker gleich die einfachste Uebertragung in das zwei- oder dreitheilige Taktmaass, z. B.



u. s. w. andeuten.

ben Inhalts würde eine von diesen beiden Folgen haben, sie würde tiefer eindringen und aufregen, wenn der Gegenstand noch frische Sympathie in uns fände, oder im andern Fall ermatten.

Hiermit bietet sich nun wieder eine Reihe von Möglichkeiten für den Komponisten, über die er in jedem einzelnen Falle zu entscheiden hat.

Erstens kann er, wie im vorigen Abschnitt angenommen wurde, eine einzige Komposition für alle Verse seines Gedichts zureichend finden, wenn dies im Wesentlichen eine einzige Stimmung festhält und allenfalls die Vortragsmittel des Sängers zu den nöthigen Steigerungen und Nuancirungen im Einzelnen genügen.

Zweitens kann er einzelnen geringen Abweichungen des Gedichts in Form oder Inhalt durch ähnliche unwesentliche Aenderung der Komposition zu entsprechen suchen. So haben wir in No. 423 gesehen.

Drittens kann (wie wir schon aus der Begleitungslehre Th. I, S. 381 wissen) schon durch verschiedenartige Begleitung derselben Melodie der Ausdruck des Ganzen mannigfach gesteigert, gemildert, verändert werden. Das Höchste hat hierin Beethoven in seinem Liederkreis „an die Entfernte“ geleistet.

Viertens endlich kann für verschiedne Verse eine ganz abweichende Komposition gegeben werden. Hiermit entsteht dann eine Kette von Liedsätzen für den Gesang, wie wir sie für die Tanzformen bereits Th. II, S. 60 kennen gelernt haben. Erst diese Form heisst

das durchkomponirte Lied,

wiewohl man auch die vorige so nennen darf, wenn die Verwandlung und Durchführung der Begleitung von wesentlichem Gehalt ist.

In dem durchkomponirten Lied nun folgen für einen oder mehrere Verse neue Weisen auf die des ersten Verses, es kann selbst Anlass sein, eine oder die andre Stelle rezitativisch zu behandeln, also vom Lied zum Rezitativ zurückzugehen, wie wir S. 399 gesehen haben, dass das Rezitativ sich der Liedform nähert. Findet sich Gelegenheit, auf die erste Weise — gleichsam als Hauptsatz — zurückzukommen, so wird das die innre Einheit des Ganzen befestigen. Die äussere Einheit wird in der Regel Festhalten eines Haupttones, also Rückkehr zum Hauptton, wenn er bei den neuen Sätzen verlassen worden; bedingen. Alles Weitere bleibt der Stimmung des Komponisten und der Auffassung des Gedichts überlassen.

Eine besonders hervortretende Stelle nimmt in der Gattung des durchkomponirten Liedes

die Ballade

ein, wie sie von Zumsteg geschaffen und von Löwe (besonders in seinen ersten Werken) mit überlegner Kraft weiter gebildet worden ist; der mannigfache und entschiedne, oft in scharfen Gegensätzen heraustretende Wechsel von Zuständlichkeiten und Stimmungen, der der Ballade vor dem eigentlichen Lied eigen ist, führte hier schneller und bestimmter auf die Nothwendigkeit des Durchkomponirens.

Die Kompositionslehre hat nach dem bereits über Liedform Ausgeführten hier kein weiteres Geschäft. Jede einzelne Gestaltung, die im durchkomponirten Lied eingeführt werden kann, ist uns schon geläufig; Wahl und Zusammenstellung bleiben dem Urtheil und der Stimmung des Komponisten in jedem einzelnen Fall überlassen. Die tiefere Lehre gehört der Musikwissenschaft an.

So viel über das einfache und durchkomponirte Lied. Eine ausführlichere Lehre scheint schon desswegen unnöthig, weil es Niemandem an der praktischen Anschauung, an der Kenntniss zahlloser Lieder aller Art — und vieler gelungner — fehlen kann und jeder zu Komposition Angeregte in der Regel zuerst und früh sich an Liedern versucht, hier auch in der That ein glückliches Naturell und eine erregte Stimmung eher als bei den meisten Kunstaufgaben ohne tiefere Bildung genügen mag*). Ja, eine ausgebreitetere oder tiefer dringende Lehre würde hier leicht nachtheilig werden.

Denn das, worauf es bei dem Liede zunächst ankommt, ist eben das Hervorheben der allgemeinen Stimmung aus dem Gedicht in die Musik; dieses Allgemeine ist hier das durchaus Vorwaltende, das Einzelne dagegen, der spezielle Inhalt, das Untergeordnete. Jenes Allgemeine kann aber nicht gelehrt werden, es ist (S. 404) unmittelbares Resultat des Naturells und der allgemeinen Bildung und der augenblicklichen Stimmung. Daher ist auch nicht zu leugnen, dass der Liedeskomposition — vom höhern künstlerischen Standpunkt angesehen — bei aller in ihr erschliessbaren Innigkeit u. s. w. eine gewisse Oberflächlichkeit eigen ist, die ihren Grund eben in der Abstraktion von dem Besondern des dichterischen Inhalts hat, so dass in dieser Hinsicht eben die inhaltreichern Gedichte, z. B. viele Goethesche, bei der Komposition ein Edleres, (den Gedanken- und Vorstellungs-Inhalt) zu verlieren scheinen gegen den Gewinn der hervorgehobnen allgemeinen Stimmung, — die bei nicht durchkomponirten Liedern doch meist nur für den ersten Vers genügend erfasst wird. Ja es kann diese Superfizialität der Liedkomposition bei solchen Komponisten, die sich dieser Gattung ausschliesslich oder mit zu weitgehender Hingebung widmen, leicht zu einer gewissen Verflachung oder Karakterlosigkeit führen; öfters schon hat sich das an den grössern Werken glücklicher Liederkomponisten gezeigt, während umgekehrt Künstler, die auf das Tiefere und Karakteristische sich hinwendeten, leicht über die Gränze des Liedes hinausgeführt wurden und bei diesen kleinen, scheinbar leichtern Aufgaben oft weniger glücklich waren. Wir scheuen uns nicht, hier Beethoven als Beispiel anzuführen, der so leicht geneigt war, über die eigentliche (einfache) Liedsphäre — in „Adelaide,“ in „Herz mein Herz,“ im „Liederkreis,“ (hier wenigstens mit der Begleitung) u. s. w. — hinauszugehen und im einfachen Lied minderbegabte Künstler (z. B. Reichardt in manchem Goetheschen Liede) nicht übertroffen hat.

---

*) Zu allen Zeiten hat es daher Liederkomponisten gegeben, die ohne tiefere Bildung, ja selbst ohne tiefe Begabung viel Erfreuliches, bisweilen Ausgezeichnetes im Liedfache geleistet und sich und ihren Gesängen ausgebreitete — wenn auch in der Regel nur vorübergehende Gunst erworben haben.

Soviel, um der Ueberschätzung des Lieds, die sich aus einem auferweckten und ausgebreiteten Dilettantismus her von Zeit zu Zeit herausstellt und von einer falschen oder übertriebenen Einmischung des Prinzips der Einfachheit, Natürlichkeit, Volksthümlichkeit unterstützt wird, wenigstens eine flüchtige Erinnerung entgegen zu stellen.

Dagegen über den hohen Reiz, über die Bedeutung und den mächtigen Einfluss des Lieds auf Sänger und Hörer zu reden, scheint durchaus überflüssig; wer hätte das alles nicht schon empfunden? — Für die Bildung des Gesangkomponisten aber ist das Lied die andre Grundlage, wie das Rezitativ die erste. Im Rezitativ wird er des Worts, des Inhalts in seinen einzelnen Momenten Herr; im Liede wird er der Grundstimmung, eines treffenden und zusammengefassten Ausdrucks derselben, wie sie das Gedicht giebt, mächtig. Die Stimmung aber, das ist das Erste und Letzte, was die Musik vermag und in diesem Sinn ist allerdings wahr, was wir selbst zum Anbeginn der Lehre (Th. I, S. 27) und bei den vom Lied entferntesten Formen (Th. II, S. 150, 393) erfahren: dass alles musikalische Gestalten immer wieder zum Lied, zum abgeschlossnen Ausdruck einer Stimmung hinführt. Nur nicht einer gefesselten, sondern einer lebendig fortschreitenden. Und diese führt uns eben über das Lied hinaus, sobald der Inhalt des Gedichts, oder die Lebendigkeit und Energie unsrer Theilnahme an seinem Inhalt uns mehr darbieten, als den Grundklang des Ganzen*)

Dritter Abschnitt.

Das Chorlied und das Lied für mehrere Solostimmen.

Die allgemeine Stimmung eines Liedes kann ihrer Natur nach von mehrern Einzelnen oder ganzen Massen von Menschen gleichzeitig und gleichartig empfunden werden. Dass dieselbe Anregung genau genommen in jedem Individuum nach dessen besondrer Natur und Lage anders wirkt, eine andre Stimmung hervorruft, dass z. B. Liebe oder Freude, auch dieselbe Freude, z. B. an der Natur, am Tanz u. s. w. in verschiednen Menschen sich verschieden gestaltet, wird hier bei Seite gelassen; die Stimmung wird so weit nur gefasst, als sie in allen Theilhabenden eine gleiche ist, — eben wie die Stimmung eines Gedichts in der Liedkomposition nur in so weit zum Ausdruck kommt, als sie die allgemeine aller Verse ist, abgesehen von den besondern Schattirungen oder Umstimmungen, die sie bei den einzelnen Versen erfährt.

---

*) Hierzu der Anhang P.

Mit dieser Betrachtung ist die Komposition des mehrstimmigen und des Chorliedes begründet. Der besondre Anlass, ein Gedicht nicht für Sologesang einer einzelnen Stimme, sondern für mehrere Solostimmen oder Chor als Lied zu komponiren, kann bald in dem blossen Behagen am vollern Klang und Gehalt der Mehrstimmigkeit liegen, bald in der eigenthümlichen Bestimmung des Gedichts.

Ueber den erstern Fall ist für jetzt (die folgende Abtheilung bringt Näheres) nur das zu sagen, dass man wenigstens nicht solche Gedichte zu mehrstimmigem Gesang herbeiziehen sollte, die ihrem Inhalt nach jede Gemeinsamkeit oder Oeffentlichkeit ausschliessen. Jenes S. 358 mitgetheilte Gedicht von Goethe,

Ueber allen Gipfeln ist Ruh,

oder ein träumerisch-sinniges von H. Heine

Ein Fichtenbaum steht einsam, —

beide sind nur die stille Betrachtung eines Einzelnen und besonders bei dem Ersten ist das geheime Verlangen des wundenmüden Herzens so entschieden abgeneigt, laut zu werden, dass man nicht einmal einem einzelnen laut werdenden Sänger, geschweige einer ganzen Schaar das verschwiegne Wort ausliefern möchte. Gleichwohl sind beide Gedichte für Männerchor komponirt worden. — Es kann ungeachtet eines solchen Missgriffes dabei wie überall manches Anziehende und Talentvolle hervortreten; allein die Wahrheit des Gedichts, sein eigentlicher Sinn ist schon durch die erste falsche Auffassung verletzt und dies wird an der Komposition wie am Komponisten nicht ohne nachtheilige Folge bleiben.

Zu den Gedichten, die mehrstimmige Komposition fodern, gehören Wechselgesänge (z. B. Goethe's „Trost in Thränen") gesellige und Chorlieder, überhaupt alle, die dem Sinne nach ganz oder theilweis (z. B. mit einem wiederkehrenden Refrain, der den allgemeinen Gedanken ausspricht, wie in Goethe's „Rechenschaft") in den Mund eines Vereins oder einer Masse von Menschen gelegt sind. Hierbei darf aber selbst den vorzüglichern Dichtern nicht ohne Weiteres geglaubt und gefolgt werden. Sie haben, — was man ihnen nicht verübeln darf — zunächst ihre eignen Vorstellungen und Gedanken zu

Herzen genommen, haben dabei vielleicht eine flüchtige, unbestimmte Vorstellung vom Zutritt der Musik, vom Chorusmachen (das bei geselligen Liedern so ermunternd wirkt) oder von der Feierlichkeit, Pracht, Gewalt u. s. w. eines Chorgesangs herzugetragen, ohne zu schärferer Anschauung und Prüfung Beruf zu fühlen, oft ohne tiefere Einsicht in das Wesen der Musik, oft auch wohl durch das täuschende Vorbild des griechischen Chors verleitet, der ja auch (nur zu andrer Musik und in einer Zeit, die nicht mit unserm Musiksinn zuhörte!) gesungen worden. Da ist denn von ihnen Vieles als „geselliges Lied“ oder als ein chormässig zu singendes bezeichnet worden, was sich dem Musiker nicht als solches, vielleicht überhaupt nicht als komponibel zeigt und an dem Goethe's Verheissung,

> Was wir in Gesellschaft singen,
> Wird von Herz zu Herzen dringen

durch Komposition überhaupt oder durch die vom Dichter selbst angerathne Chor- oder Ensembleform verhindert wird in Erfüllung zu gehen. Goethe selbst, so Unschätzbares er auch dem Komponisten oft dargeboten, hat unter seinen geselligen Liedern gar manches, das sich nicht zum Chorgesang eignet, obwohl es durch jene Bezeichnung und die angeführten verheissenden Verse dazu bestimmt scheint; so z. B. das Stiftungslied

> Was gehst du, schöne Nachbarin,

die glücklichen Gatten, offne Tafel — und so Mehreres.

Allein so rathsam es ist, auch bei der Form des mehrstimmigen oder Chorliedes wenigstens darauf Bedacht zu nehmen, dass man nicht das geradezu Ungeeignete wähle oder mit dem Sinn des Gedichts durch die Form der Komposition in Widerspruch gerathe: so ist doch eben diese Form eine lässliche zu nennen, weil es schon in ihrem Sinne liegt, dass sie sich leicht und ohne tieferes Bedenken dem Komponisten hergiebt. Denn das Lied hat es, wie schon gesagt, zunächst nur mit dem Wiederklingen der allgemeinen Stimmung zu thun; der Chor wird eben so allgemein aufgefasst, jede Stimme wirkt nur, in sofern sie im Allgemeinen die Stimmung der andern und des Ganzen theilt. Hiermit tritt denn jedes tiefere Eingehen auf die einzelnen Züge des Gedichts, wie auf die einzelnen im Chor oder Ensemble zusammentretenden Stimmen zurück; die Komposition kann genügen, wenn nur die allgemeine Stimmung getroffen, wenn nur im Allgemeinen eine Mehrstimmigkeit zulässig und jede der Stimmen nicht gegen den Karakter, — wenigstens nicht mit Verletzung des Stimmumfangs u. s. w., den ihre Klasse fodert, behandelt ist.

Das Tiefere der Ensemble- und Chorkomposition ist also durch die Liedform nicht herausgefodert, es wird vielmehr durch deren Tendenz mehr oder weniger entschieden ausgeschlossen. Daher ist auch hier gar nicht der Ort, es zur Erkenntniss und Uebung zu bringen; die folgende Abtheilung wird zu den geeignetern Formen das Chorstudium, das zehnte Buch die Komposition des Ensemble bringen. Wer sich beides angeeignet hat, dem wird es dann rückwirkend auch bei den Chor- oder Ensemble-Liedern frommen, wird diesen Liedern erst höhere Vollendung geben.

Hier aber ist eine erschöpfende Einführung demnach nicht zu erwarten und Jedem das rücksichtslosere Ergehen in Liedern für Chor oder Ensemble ungestört zu überlassen.

Vierte Abtheilung.

Die Begründung der Chorkomposition.

Die Chorkomposition bedarf wegen ihrer Wichtigkeit und wegen des Reichthums an Mitteln und Formen, den sie in sich fasst, einer vorbereitenden Lehre. Diese ist der Inhalt der jetzigen Abtheilung; die folgende führt uns zu den Chorformen.

Erster Abschnitt.

Chor und Chortext.

Der Chor ist bekanntlich (S. 333) die Vereinigung einer Mehrzahl oder Masse von Singenden zur Ausführung einer — oder, bei mehrstimmigem Satze, zur Ausführung einer jeden der den Satz bildenden Stimmen. Alle die verschiednen Individuen, die im Chor zum Vortrag einer Stimme, z. B. des Diskants oder Basses, vereinigt sind, stellen nun eine einige Person dar.

Sie sind eine Person, nicht aber ein einzelner Mensch. Die Person, welche durch eine Chorstimme — also durch eine Masse von Individuen dargestellt wird, ist viel mehr, sie ist ein ideales Wesen, das eine ganze Klasse von Menschen, — die Jungfrauen, die Jünglinge, die Männer, die Matronen (S. 348) oder wie man sie sich vorstellen will, in die feste und mächtige Einheit einer Person bringt. Dies ist sie für den Künstler; seine Aufgabe ist, auch in der Vorstellung des Hörers diese Idee zu beleben.

Jede der Chorstimmen ist also eine (ideale) Person für sich, die ihr eignes Leben und Wesen, ihren eigenthümlichen Karakter, ihre eigenthümliche Gefühls- und Ausdrucksweise (S. 345) hat. Was wir schon in den abstrakten Uebungen der Begleitungs- Figural- und Fugenlehre erkannt und uns als Ziel vorgesetzt haben, — die Bedeutsamkeit und der Reichthum der Mehrstimmigkeit (Th. I, S. 273), besonders der eigentlichen Polyphonie (Th. II, S. 112) die Karakteristik und Gegensetzung der Stimmen: das tritt nun in das Leben; und zwar an den bedeutendsten Organen, an den Menschenstimmen, in der aufklärenden Verbindung mit der Sprache. Hier ist also der Punkt, das Studium der Polyphonie und zugleich das der Stimme und musikalischen Rede auf den Gipfel zu führen; es zeigt sich uns hiermit die

Wichtigkeit der Chorkomposition als einer der bedeutendsten und zugleich ausbildendsten Gattungen.

Hiermit haben wir den innern Reichthum des Chors in dem polyphonen Gewebe der ihn zusammensetzenden Stimmen vor uns ausgebreitet liegen. Auf der andern Seite kann aber der Chor nun auch unzergliedert, in der ganzen Pracht des mehrstimmigen Klanges vieler Singenden auftreten, alle Stimmen wie aus Einem Munde, wie das Wort Eines Mannes schallend. Hier wird zwar jede Stimme, — soweit es das enggeschlossne Ganze gestattet — in ihrer Weise, wenigstens in ihrer Tonlage aufgeführt, aber die Besonderheit einer jeden ist aufgegeben, sie sprechen allesammt nur eine, die ihnen allen gemeinsame Stimmung ohne weitere Unterscheidung wie mit Einem Wort aus. Dieses Wort ist dann das Allgemeine, in dem alles übereinkommt. Hier also ist der ganze Chor ein Individuum geworden, wie zuvor alle zu einer Stimme des Chors Verbundnen.

Nachdem wir uns hiermit einen vollern Anblick vom Chor verschafft, wird uns

der Chortext

im Allgemeinen und nach den verschiednen Tendenzen und Formen der Komposition nun leicht kenntlich werden.

1. Allgemeinheit seines Inhalts.

Der Chortext ist bestimmt, vom Chor, also von einer Masse von Individuen verschiedner Karaktere u. s. w. ausgesprochen zu werden. Diese Masse von Individuen kann naturgemäss nur im Allgemeinen einer Stimmung, einer Vorstellung u. s. w übereinkommen. Wenn sie nicht blos im Allgemeinen, sondern auch im Besondern, in den einzelnen Momenten des Gefühls, der Vorstellung zusammenstimmte, so wäre gar keine geistige Verschiedenheit der Individuen vorhanden; dies aber ist nicht blos unwahr, es ist auch die ärmlichste und darum unkünstlerischte Vorstellung, die man vom Leben und Chor fassen könnte.

Folglich kann der Chortext nur jene allgemeinen Vorstellungen oder Stimmungen aussprechen, in denen naturgemäss das Uebereinkommen Aller denkbar ist. Das Vaterunser spricht allgemeine Gedanken aus, zu deren jedem sich die Masse der Menschen bekennen und vereinen kann; wir alle können das

Unser Vater, der du bist im Himmel,

oder das

Und führe uns nicht in Versuchung

mit Erhebung, mit Sorge u. s. w. aussprechen und sind darin einig, während die nähere Vorstellung, die Weise und der Grad der Erhebung, in jedem Geschlecht, bei der Jugend und dem reifern Alter — ja zuletzt bei jedem Individuum abweichen vom andern. Jene Worte des Urtextes können daher wohl als Chortexte gefasst werden. — Nun aber sind bekanntlich von verschiednen Dichtern (z. B. Klopstock, Mahlmann) Umschreibungen, dichterische Ausführungen und Auslegungen des Vaterunser gegeben worden. Diese können für irgend einen besondern Standpunkt, also für ein Individuum, das sich auf ihn versetzt, durchaus wahr und geeignet sein. Je weiter sie aber über das Allgemeine des Urtextes hinausgehn, desto gewisser sind sie, ihre Kompositionsfähigkeit überhaupt vorausgesetzt, blos als Ausdruck eines Individuums zu fassen und eben darum ungeeignet für Chorkomposition.

2. Einfachheit, Kürze, Bedeutsamkeit.

Das Allgemeine aber, in dem Massen von Individuen übereinstimmen, kann auf der einen Seite nicht anders als von einfachem und kurzem Ausdrucke sein, — weil alle mehr in das Besondre, Individuelle gehende Ausführung dem Gedanken des Chors, der Gemeinsamkeit widerspricht und dem Sologesang, der Aeusserung der Individuen zufällt, — auf der andern Seite muss das, was nicht blos einem Einzelnen, sondern ganzen Massen, Allen eigen werden soll, auch von vorzüglicher Bedeutung für alle, von der Macht erfüllt sein, alle zu ergreifen und zu erfüllen. Jenes Heinesche Gedicht (S. 417), das von der Sehnsucht der Fichte im Norden nach der Palme im heissen Süden träumt und uns ein Sinnbild geheimen und ewig ungestillten Verlangens, ewig weiter Scheidung von dem Gegenstand desselben bietet, kann nur in der Dichterbrust und in irgend einem einsam da — dort mit ihm sinnig Träumenden Bedeutung haben, nicht die Massen eines Chors ergreifen. Das koptische Lied (S. 406) kann als Aeusserung tüchtigen, thatkräftigen Mannsinnes Musik werden, aber nicht Chor; als Bekenntniss, Wahlspruch, Ausdruck einer Masse müsste die Reihe von Gegensätzen, die dem Einzelnen so behagen und ziemen, auf den gedrängtern und energischern — und darum kürzern und einfachern Ausdruck des Sich geltend Machens, Sich Gewähren lassens, oder Sich Behauptens zusammengefasst werden.

3. Die Sphäre seines Inhalts näher bezeichnet.

Die vorzügliche Bedeutsamkeit des Chortextes ist aber zunächst darin zu setzen, dass derselbe nicht blos im Allgemeinen von Gewicht und von einfacher, schlagender Fassung, sondern dass er auch vorzüglich geeignet sei, in musikalischer Behandlung als Chorkomposition diese Bedeutsamkeit heraustreten zu lassen, dass er noch entschiedner als andre Musiktexte in der musikalischen Sphäre geistiger Aeusserung walte. Jene grossen Worte der Bibel, in denen das Gefühl, die Stimmung eines ganzen Volks in unmittelbarer, einfachster und stärkster Weise zum Ausdruck kommt, — freudiges Lob Gottes (Psalm 9, 2, Psalm 47, 2)

> Ich freue mich und bin fröhlich in dir, und lobe deinen Namen, du Allerhöchster,
>
> Frohlocket mit Händen, alle Völker, und jauchzet Gotte mit fröhlichem Schall,

oder der Seufzer der Busse und Sorge (Ps. 6, 2, Ps. 4, 2)

> Ach, Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn und züchtige mich nicht in deinem Grimm,
>
> Erhöre mich, wenn ich rufe, Gott meiner Gerechtigkeit, der du mich tröstest in Angst; sei mir gnädig, und erhöre mein Gebet! —

sie bieten dem Musiker die günstigsten Chortexte und ihm oder dem Dichter die lehrreichsten Vorbilder. — Auch die mehr der Form des Gedankens oder Begriffs (S. 357) zugeneigte Aeusserung ist wohlgeeignet für Chorkomposition, wofern der ausgesprochne Gedanke aus einem Gefühlsmoment als Resultat der wirklich erlebten Empfindung heraustritt und daher Macht hat über das Gemüth. So jener Satz aus Ps. 47, 3

> Denn der Herr, der Allerhöchste, ist erschrecklich, ein grosser König auf dem ganzen Erdboden,

der uns mit Schauern vor der Macht und Herrschaft des Allerhöchsten erfüllt, — weil diese Schauer schon in der Seele dessen erlebt worden sein müssen, der den Herrn einen Erschrecklichen nennt. — Weniger geeignet für Chorkomposition erscheinen Aeusserungen in der Form der Anschauung, Schilderung, des Gleichnisses. Denn das, was sie zunächst aussprechen, ist nicht das Gefühl, das wir (S. 357) als das unmittelbar Musikalische erkannt haben, sondern nur ein Gegenstand, an dem das Gefühl erwachen kann, oder durch den es bezeichnet werden soll. Dies ist aber weder der einfachste und unmittelbar treffende Ausdruck des Gefühls, noch ist der Zusammenhang zwischen dem anregenden oder bezeichnenden Gegenstand und dem — vielleicht! durch ihn angeregten Gefühl ein so sicherer, zuverlässiger, noch endlich ist es naturgemäss, psychologisch wahr, dass eine Masse von Individuen nicht blos im Gefühl, sondern auch in dem anregenden oder gleichnissweis bezeichnenden Gegenstand übereinkommen sollte. Viele, eine Masse von Menschen können in dem Verlangen nach Gott, nach seiner Nähe im Glauben oder in der Stunde der Bedrängniss übereinkommen, sie können zusammenstimmen in dem Rufe des Verlangens, auch noch in dem zwar schon gleichnissweisen, aber doch nächsten und einfachsten Ausdrucke des Psalm 42, 3:

> Meine Seele dürstet nach Gott, nach dem lebendigen Gott.

Dem Einzelnen kann sich dann auch jenes wunderschöne Gleichnisswort V. 2 desselben Psalms

Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser, so schreiet mein Seele, Gott, zu dir!

beseelen, er kann sich, fern von Gott, vereinsamt, verirrt, verschmachtend fühlen, wie das bange Wild im dunkeln Forst nach der Labung des Quells lechzt. Dass aber eine Menge, ein Chor mit dem Ausdrucke des allgemeinen Verlangens auf dieses selbige Gleichniss gelangte, ist schon nicht wohl anzunehmen; und wenn demungeachtet ein Komponist für diesen Text Chorkomposition wählt, so wird ihm der inbrünstige Ausdruck des Gleichnisses versagen, — oder er wird sich dahin gedrängt sehen, für den Chor nicht chormässig zu schreiben.

4. Unmittelbare Bestimmung für den Chor.

Hier ist noch die schon oben näher gerückte Frage: ob ein Chortext schon durch seinen Inhalt als Aeusserung einer Mehrzahl sich kundzugeben habe? — diese Frage darf wohl verneint werden.

Dass ein Text, der sich schon seinem Inhalte nach als Ausdruck einer Vereinigung von Individuen bezeichnet, hierdurch schon vorzugsweis die Chorkomposition fodert, — vorausgesetzt, dass er die anderweiten Bedingungen derselben erfüllt, — ist ohne Weiteres einleuchtend. Allein mit gleichem innerm Rechte können auch solche Texte für Chorkomposition benutzt werden, die nur zulassen, dass man sie als Ausdruck einer Menge von Individuen auffasse, gleichviel, ob es unbestimmt geblieben, wem der Dichter sie in den Mund hat legen wollen, oder ob sogar feststeht, dass sie eigentlich als Aeusserung eines Einzelnen gelten sollen. Die S. 423 angeführten Psalmenverse können eben sowohl als Aeusserungen eines Einzelnen, als einer Mehrzahl gelten. Das

miserere mei deus secundum magnam misericordiam tuam

(Ps. 51) ist, soviel wir wissen, als das Gebet eines Einzelnen, Davids, angenommen; demungeachtet darf der Komponist das Recht der Umdichtung in solcher Weise üben, dass er diesen Satz oder Psalm, wie alle obigen Sätze, — da sie es ihrem Inhalt nach zulassen, — in den Mund des Chors lege.

Unberechtigt und unwahrhaft muss es dagegen erscheinen, wenn ein Satz im Widerspruch mit seinem Inhalt, der nur im Mund eines Einzelnen gedenkbar ist, als Chor aufgefasst wird. Auf diese Ueberzeugung sind wir schon (S. 417, 422) bei zwei Gedichten geführt worden, deren Inhalt — wie sinnig und dichterisch wahr er auch befunden werde — doch nur als Ausdruck einer ganz besondern, nur in diesem oder jenem Einzelnen gedenkbaren Stimmung oder Phantasie aufgefasst werden kann. Allein dasselbe gilt auch von Sätzen, deren Inhalt im Wesentlichen wohl ein allgemeiner, möglicherweise also vielen gemeinsamer, deren Ausdrucksweise (die nähere Bestimmung des allgemeinen Inhalts) aber durchaus die eines Einzelnen ist. Die Hoffnung auf Gott mitten aus unsern Aengsten heraus ist ein eben sowohl für eine vereinigte Menge als für den Einzelnen denkbares Gefühl. Sie ist der Grundgedanke des Verses (6, Ps. 42).

> Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott, denn ich werde ihm noch danken, dass er mir hilft mit seinem Angesicht.

Allein hier ist der allgemeine Gedanke durchaus zu dem Ausdruck eines Einzelnen geworden. Dieses In sich kehren, in dem der eignen Seele, dem geheimverschwiegnen Innern, dem unruhig klopfenden Herzen zugesprochen wird, — dieses beschwichtigende Zureden zu stillem Ausharren, — dieses zartinnige Hinwegeilen des frommen Gemüths zu dem Labsal des Dankens, bevor noch der Hülfe gedacht worden, — diese stillgeistige Bezeichnung, dass Gott mit dem Hinblick, mit dem gnadenvollen Hinwenden seines Angesichts allein schon geholfen habe: alles das kann nur im Innern eines Einzelnen, in der Stille eines von der lauten Welt abgezognen — wir möchten sagen, weiblich zarten und magdlich frommen Gemüths, nicht im Gedräng oder kompakten Verein einer lauten, schon in sich festen — oder in ihrer Masse viel materieller empfindenden und zu ergreifenden Menge erlebt und gedacht werden.

5. Erhebung der Einzelrede zum Chor.

Ja es können — im Gegensatz zu der (S. 424) vorangeschickten Frage — Texte, die nach ihrer äusserlichen Bestimmung nicht für eine Menge, sondern nur als Aeusserung eines Individuums sich darstellen, durch die besondre Bedeutung und Gewichtigkeit ihres Inhalts in die Sphäre des Chors erhoben werden. Die äusserliche prosaische Wahrheit wird einer höhern poetischen oder idealen Wahrheit mit Recht zum Opfer gebracht. So ist z. B. Erzählung und Schilderung nur im Mund eines Einzelnen (oder mehrerer sich ablösender Einzelner, — aber immer nur Einzelner) denkbar; denn der Zweck ist hier nicht die Ausströmung des gemeinsamen Gefühls, sondern die Mittheilung irgend eines Wissens, zu der der einzelne Mittheilende genügt, ja besser als eine nie ganz einige Menge genügt. Demungeachtet ist sehr oft zu dergleichen Mittheilungen der Chor verwendet worden. Wenn Händel in seinem Messias auszusprechen hat:

> Durch Einen kam der Tod, durch Einen kommt auch der Todten Auferstehung,

oder Haydn zu Anfang seiner Schöpfung erzählt:

> Und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser. Und Gott sprach: Es werde Licht. Und es ward Licht.

so sind das Worte der Ueberlieferung und Erzählung, die nach dieser ihrer nächstliegenden Bestimmung nur einen Erzählenden oder Verkündenden fodern. Allein in Wahrheit handelt es sich hier nicht um eine Erzählung, deren Inhalt als längst bekannt gelten darf; das Bekannte wird vielmehr nochmals erwähnt, ausgesprochen, dass wir sein volles Gewicht empfinden, dass wir es in seiner ganzen Bedeutsamkeit beherzigen. Dieses Aussprechen muss nicht nur in der höchsten Macht, also durch den Chor, geschehen sondern ist auch eben so gewiss im Munde Vieler psychologisch und künstlerisch wahr, als Viele zu der gleichzeitigen Beherzigung einer ihnen allen eindringlichen Wahrheit kommen können.

Noch kühner und eben so rechtmässig legt **Händel** in seinem Israel in Aegypten die Worte:

> Sie konnten nicht trinken das Wasser, denn der Strom war verwandelt in Blut.

dem Chor in den Mund, obgleich deren Inhalt zunächst blosse Erzählung ist. Der Chor aber hat diese Worte nicht blos mit Nachdruck auszusprechen, wie bei den vorigen Sätzen, sondern er — jede seiner Stimmen versetzt und versenkt sich in die Lage jener Aegypter, die lechzend sich zum Strom drängen und von Abscheu klagenvoll zurückgestossen werden; aus der Erzählung ist ein dramatisches Bild von ergreifender Lebendigkeit geworden. Und von tiefer Wahrheit: denn auch der wirkliche Erzähler kann vom Gegenstand seiner Schilderung so erfüllt, ergriffen werden, dass er mit ihm — in ihm lebt und fühlt, dass er Ton und Geberde dessen annimmt, von dem er als ein dritter Vermittelnder nur zu berichten hat. — Wenn dagegen in demselben Werke Worte wie:

> Und es kamen unzählige Fliegen und stechende Mücken in ihre Häuser, und der Heuschrecken dunkler Schwarm verzehrte schnell die Frucht auf dem Feld.

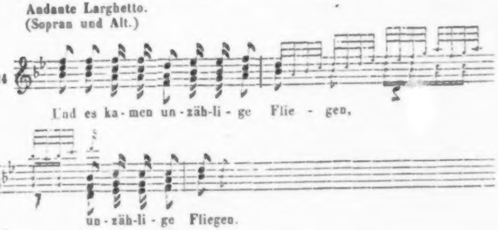
ebenfalls dem Chor übertragen werden — und zwar einem reich ausgeführten achtstimmigen Doppelchor: so ist die Kleinlichkeit der vorgestellten Gegenstände im Widerspruch mit der Grossartigkeit der gewählten Kunstform. Allerdings sind diese Gegenstände, die Fliegen und Mücken, nur das Mittel; es ist **die Plage**, die Gott über Aegypten gesendet, die auf sein

> Er sprach

(Worte, die dem Komponisten als würdiger und wiederkehrender Anhalt glücklich zu Hülfe kommen) sie straft und mahnt, diese ist der eigentliche Inhalt des Chors, wie denn auch die Aufzählung der einzelnen Plagen eine Reihe von Hauptmomenten für das ganze Oratorium geworden ist. In solchem Sinne nun — und in einer Zeit und Gesinnung, der das Wort der Bibel schon als solches ein hochwichtiges war — hat auch dieser Chor jener Grossartigkeit, die wir so vielfach an

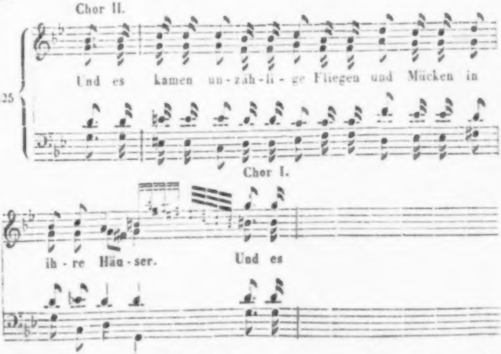
Händel zu bewundern haben, nicht ganz verlustig gehn können; allein die Kleinlichkeit des Textes hat eben so gewiss eingewirkt. Nicht blos in der Begleitung wird das Sumsen und Schwirren der Insekten gemalt; der Chor selbst kann sich der Vorstellung des beweglichen kleinen Lebens nicht entziehen, er geräth in kleine Bewegsamkeiten, —

424


Andante Larghetto.
(Sopran und Alt.)
Und es ka-men un-zäh-li-ge Flie - gen,
un-zäh-li-ge Fliegen.

und

425


Chor II.
Und es kamen un-zäh-li-ge Fliegen und Mücken in
Chor I.
ih - re Häu-ser.
Und es

Und so giebt uns das Beispiel eines der grössten Komponisten zu beherzigen, wie unvermeidlich der Einfluss eines ungünstig gewählten oder zu ungeeigneter Form bestimmten Textes*) auf die Komposition, wie wichtig also Wahl und Bestimmung des Textes ist.

---

*) In wie weit der grössere Zusammenhang eines umfassenden Werks den Komponisten zu willkührlicherer Bestimmung über einzelne Partien seines Textes bewegen könne und dürfe und wie dies hier bei Händel der Fall gewesen, kommt in der Musikwissenschaft zur Sprache.

Zweiter Abschnitt.

Die musikalische Gestaltung des Chors im Allgemeinen.

Ehe wir auf die besondern Formen der Chorkomposition eingehen, wird es dienlich sein, uns einen Ueberblick der Chorkräfte und ihrer Verwendung oder Gestaltung im Allgemeinen zu gewinnen. Zweierlei kommt hier in Erwägung: die Stimmwahl, oder äussere Anlage des Chors und die Stimmverwendung.

A. *Die Stimmwahl.*

Wieviel und welche Stimmen einem Chor zukommen, das bestimmt sich nach seinem besondern Inhalt und nach seiner etwaigen Stellung und Bedeutung in einem grössern Ganzen.

Die Normalzahl ist hier wie überall (Th. I, S. 273) die Vierstimmigkeit, dargestellt durch Diskant, Alt, Tenor und Bass. Von hier steigt der Chor bei besonders wichtigen oder grossartigen Anlässen zur Fünf- Sechs- Achtstimmigkeit, oder zieht sich bei leichtern Aufgaben, oder um die einzelnen Stimmen mit besondrer Klarheit und Freiheit wirken zu lassen, auf Drei- und Zweistimmigkeit zurück. Nicht unerhört sind einstimmige Chöre; doch müssen sie, wo nicht ein besondres Verhältniss sie rechtfertigt, als unvollkommne Gestalten gelten, da sie eine Menge von Individuen auf den engsten Begriff einer einzigen Person bringen.

Die Normalzahl ist fast in allen Werken der Meister so vorherrschend, dass gegen sie die mehr- oder minderstimmigen Sätze als blosse Ausnahmen erscheinen. Händel z. B. ist in der Mehrzahl seiner Oratorien vierstimmig, nur in Israel in Aegypten legt er es häufig auf Achtstimmigkeit (oder Doppelchörigkeit) an, wiewohl auch da meistens zwei oder mehr Stimmen zusammenfallen, der Satz also siebenoder sechsstimmig wird. Der Komponist scheint hier den Pomp der Mehrstimmigkeit besonders darum nöthig gefunden zu haben, weil dieses Oratorium statt wahrhaft dramatischer Entwickelung nur eine Reihe vereinzelter Momente (die Plagen Aegyptens, den Untergang im Meer und Lobgesänge) bietet und zum Theil von untergeordneter musikalischer Bedeutung, mithin im Ganzen, wie für einzelne Momente einer vorzüglich erhebenden Darstellungsweise bedurfte. Im Messias sind die Chöre vierstimmig; der eine aber, „Hoch thut euch auf,“ wird fünfstimmig, nicht blos weil er besonders feierlich ertönen soll, sondern weil er sich in Frage und Gegenrede doppelchörig zerspaltet, so dass nun zwei gegen drei Stimmen treten. Bach ist in den meisten Werken vierstimmig; in der hohen Messe (H moll), die er mit besondrer Feierlichkeit und Fülle gesungen, herrscht die Fünfstimmigkeit vor und steigert sich zur Sechs- und Achtstimmigkeit. — Ohne tiefern Grund hat Cherubini dreistimmige Messen, zartsinnig Pergolese sein jungfräuliches *Stabat mater* zweistimmig gesetzt; Bach lässt in seiner Kirchenmusik zu Luthers fester Burg den dritten Vers, „Und wenn die Welt voll Teufel wär',“ gegen das streitlustige Orchester im Einklang aller Chorstimmen, also einstimmig singen.

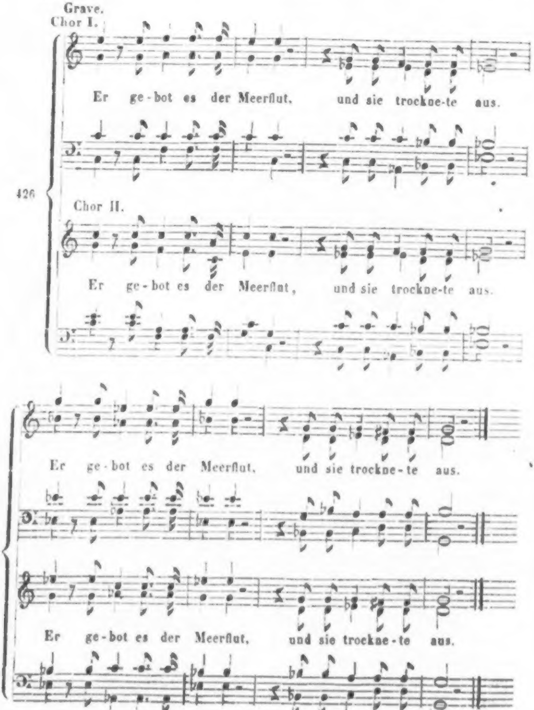
Schon längst ist uns klar geworden, dass mit der Zahl der Stimmen die Freiheit ihrer Führung und somit die Wirksamkeit einer jeden nothwendig im umgekehrten Verhältnisse steht, dass folglich bei mehr- und vielstimmigem Satze zwar an Pracht und Vollklang gewonnen wird, nicht aber ohne Verlust an der innern Bedeutsamkeit des Stimmgewebes. Dies muss bei dem beschränktern Tongebiet der Singstimmen (das man nicht über drei und eine halbe Oktav ausdehnen kann) noch mehr der Fall sein, als in der Instrumentalkomposition. Hiermit erklärt und rechtfertigt es sich, dass im Chorsatze die Vierstimmigkeit als Norm gilt. Auch wir wollen uns für unsre Studien auf sie beschränken, da sich hier weder eine innre Nothwendigkeit ergeben kann, von ihr abzuweichen, noch es für den, der der Vierstimmigkeit mächtig ist, einer besondern Anweisung (Th. I, S. 241) zu mehr oder minderstimmigem Satze bedarf.

Soll nun aber von der Normalzahl, oder auch von den normalen Stimmklassen abgewichen werden, so fragt sich, welche Stimmen zu wählen seien? Hier entscheidet der Inhalt der Komposition gemäss dem Karakter der Stimmen. Je nachdem das Ernstere oder Leichtere, Kräftige oder Zarte, Feste oder Bewegliche vorherrschen soll, jenachdem wird man zu tiefern und männlichen oder höhern und weiblichen Stimmen ausschliesslich greifen, oder ihnen das Uebergewicht über die andre Seite geben; ein fünf- oder sechsstimmiger Satz mit zwei Sopranen oder Tenoren, — oder mit Verdopplung beider Stimmen wird heller, jugendlicher, mit Verdopplung von Alt und Bass wird ernster und dunkler erklingen. Dies alles ergiebt sich dem Stimmkundigen von selbst; um so auffallender scheint es, dass verhältnissmässig nur selten von solcher karakteristischen Wahl der Stimmen Gebrauch gemacht worden. Die Komponisten des sechszehnten Jahrhunderts haben es gethan; aber es kann uns davon unmittelbar wenig zu Gute kommen, da die Kunst jener Zeit noch zu unentwickelt erscheint, als dass sie für uns wahrhaft künstlerische Bedeutung hätte. Wir haben einen unschätzbaren Reichthum in der Entfaltung der Melodie, Harmonie, Polyphonie, der Kunstformen, der Instrumentation voraus. Es folgt aber daraus nicht, dass wir auch nur jenes eine geistigbedeutsame und sinnlichreizende Mittel der Vorzeit ausser Acht lassen müssten.

B. *Stimmverwendung*.

Schon haben wir die grossen Gegensätze homophoner und polyphoner Schreibart in Bezug auf den Chor (S. 420) in Erinnerung gebracht; beide gewinnen erhöhte Bedeutung durch das Organ beseelter und begeisteter Stimmen und durch die Mitwirkung des Textes. Ein durchaus homophoner Chorsatz, z. B. dieser aus **Händels** Israel in Aegypten,

426

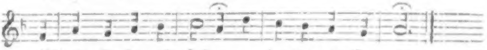

Grave.
Chor I.
Er ge-bot es der Meerflut, und sie trockne-te aus.
Chor II.
Er ge-bot es der Meerflut, und sie trockne-te aus.
Er ge-bot es der Meerflut, und sie trockne-te aus.
Er ge-bot es der Meerflut, und sie trockne-te aus.

in dem keine Stimme einen wahrhaft eigenthümlichen Gang nimmt, ein wahrhaft karakteristischer Inhalt weder in der Melodie, noch im Rhythmus, noch in der Harmonie aufzuweisen ist, wirkt doch durch das edelste Organ — die Menschenstimme, durch den höchsten Aufwand desselben — die Vielstimmigkeit, in einer Weise, die neben aller anderswo zu findenden Wirkung rein und unerreichbar, unersetzbar zu nennen ist. Der Chor ist eine einzige Person geworden, — kaum das kann man hier sagen, wo es an jeder entfalteten Karakteristik mangelt, — er ist blos der Mund, durch den der Tondichter das inhaltschwere Wort ausspricht, — blos ausspricht mit Ernst und Gewicht: und schon hier übt das Tonwort eine Macht aus, die nur von der Macht des bewegten, das Wort des Dichters zu vollem Lebenslauf erhebenden Geistes überragt wird. Nicht unbemerkt wollen wir lassen, dass Händel in künstlerischer Weisheit hier das Rechte gegeben, nicht Weiteres geben konnte und durfte. Das Gebot Gottes und die Erfüllung, beides ist nur ein Moment, der nur ausgesprochen, nicht in Weisen durchgelebt und ausgebreitet sein wollte; sein Gewicht, seine Bedeutung mag jeder im stillen Geist erwägen, seine Folgen mag der Fortgang des Oratoriums bringen.

Es ist höchlich zu wünschen, dass der Jünger sich ganz erfülle von der Macht der einfachsten Chorweise, damit sie ihm in ihrer Fülle zu rechter Zeit zu Gebote stehe. Erst von ihr aus ist der Fortschritt zu den reichern Gestaltungen mit vollem Gefühl und Erfolg zu thun.

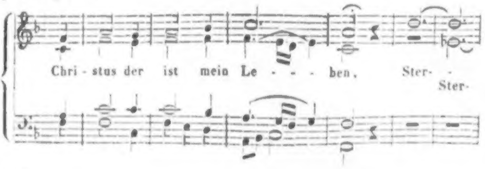
Sobald wir nun den leichtesten Fortschritt aus dieser absoluten Einigkeit aller Chorstimmen hinausthun, erfahren wir, mit wie überlegner Gewalt das Wort des Dichters zur Beseelung und Wirksamkeit dringt, wenn die Chorstimmen aus ihrer Fessel treten, sich individualisiren zu eigenthümlichen Personen. — Hier kommt uns, wie geschaffen zur Uebergangsstufe, eine Behandlung des Chorals

427


Christus, der ist mein Leben, ster - ben ist mein Ge - winn.

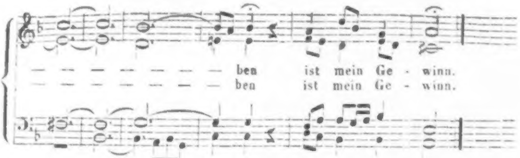
von Seb. Bach*) zu Hülfe. Der Choral wird, wie schon seine erste Strophe zeigt, —

428



---

*) Aus der musterhaften Ausgabe von „J. S. Bachs vierstimmige Kirchengesänge (Choräle), geordnet und mit einem Vorwort von C. F. Becker“ (S. 13. bei Friese in Leipzig, 1843) deren Anschaffung und Studium jedem Musiker sicher und reich lohnen wird.


ben ist mein Ge - winn.
ben ist mein Ge - winn.

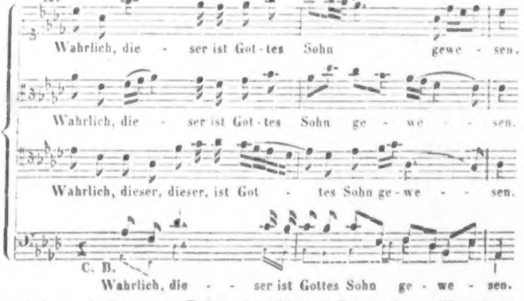
in schön geführten, aber durchaus homophon bei einander bleibenden Stimmen gesungen. Da hat der Text der zweiten Strophe, dieses

Sterben — ist mein Gewinn!

den Sänger tief ergriffen, Stimme auf Stimme fällt mit schmerzlich-sehnsüchtigem Verlangen in das Wort „Sterben," das ihr der Ruf zur Seligkeit ist. Wie hier jede gleichsam mit langem verlangendem Hinblick auf dem „Sterben" weilt, wie sich der ersten Stimme die zweite, dieser die dritte anschliesst in den tiefern Septimen, endlich der Bass gegen die drei vorhaltenden obern Stimmen eintritt und das eine Wort im Dominantakkorde weiterverlangend ausklingt, dann der Gesang so lieblich schmeichelnd weiter geht: — das alles ist so einfach und so tiefempfunden, dass man aus technischem Punkte bezweifeln mag, ob hier überall von Polyphonie die Rede sein könne, während aus höherm Gesichtspunkt angesehen doch jede Stimme im tiefsten Gefühl wie frei und allein auftritt und sich zum Ganzen fügt.

Werfen wir nun noch zuletzt einen Blick auf nachstehenden Chor aus Bachs matthäischer Passion:

429


Wahrlich, die - ser ist Got-tes Sohn gewe - sen.
Wahrlich, die - ser ist Got-tes Sohn ge - we - - sen.
Wahrlich, dieser, dieser, ist Got - tes Sohn ge-we - - - sen.
C. B.
Wahrlich, die - - ser ist Gottes Sohn ge - we - sen.

so haben wir im engen Raum eines blossen Satzes den vollkommnen Anblick polyphoner Gestaltung, vier Stimmen, jede in eigenthümlicher melodischer Gestaltung, alle zu einem Ganzen vereint. Die tonische

Gestaltung ist uns schon seit den Studien des zweiten Theils nichts Neues. Bemerkenswerth ist aber hier, wie nicht blos das Ganze die Stimmung des Moments, — fromme Zuversicht eines tiefgerührten, nun endlich bis zur Verwunderung klar und gänzlich überzeugten Gemüths, — austönt, sondern auch jede einzelne Stimme dasselbe in ihrer eigenthümlichen Weise spricht und singt, dass überall dem Wort und der Tonfolge und der Empfindung volles Recht wird.

Es handelt sich also — dies sei nochmals wohl beherzigt — hier nicht um die Technik des homophonen und polyphonen Gestaltens, die wir uns längst angeeignet haben müssen. Sondern darum, das Heraustreten aller Gestalten aus dem Wort des Textes und aus dem Gefühl des Moments im Chor zu beobachten und sich auf gleiche Geburten aus dem eignen Innern gefasst zu machen, zu ihnen zu sammeln und anzuschicken.

Auf diesem Punkte hat sich in der Lehr- und Lernübung eine kleine vorbereitende Arbeit oft fördernd erwiesen, die hier ihre Stelle findet. Sie besteht darin, dass irgend ein fruchtbares nicht aber zu scharf karakteristisches Wort (weil es sonst keine mannigfache Behandlung zulässt) erst in einfachster, dann immer bedeutungsvollerer Weise für den Chor gesetzt wird. Die einfachste Auffassung wie jeder Fortschritt müssen sich aus der unbefangen anknüpfenden und immer tiefer dringenden Betrachtung des Textes ergeben.

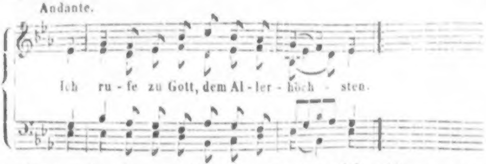
Wir wählen zu einem kurzgefassten Beispiel den Text:

Ich rufe zu Gott, dem Allerhöchsten.

Dieser Text setzt eine andächtige Bewegung des oder der ihn Aussprechenden voraus, giebt aber von ihrer eigentlichen Stimmung, — ob sie sich in Freude oder Leid, mit Fassung oder Erregtheit, oder gar Leidenschaft zum Allerhöchsten wende, — keine nähere Kunde; jenes allgemeinübliche, der blossen Reflexion entsprungne Beiwort deutet auf eine nicht zu tiefe, über die Sphäre gewöhnlicher Andacht nicht zu leidenschaftlich übergreifende Stimmung.

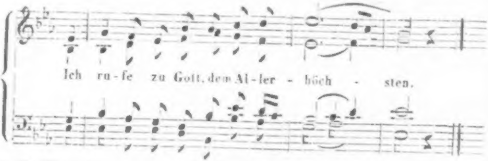
Das Nächste nun ist, dass das Wort des Textes musikalisch ausgesprochen werde. Hier —

430



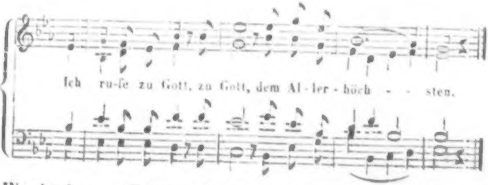
ist dies in einer dem Sinn des Wortes wenigstens nicht widersprechenden Weise geschehn; der Rhythmus des Textes ist beobachtet, durch taktischen und tonischen Accent treten die Accente desselben hervor, das „zu Gott“ wird wenigstens in der Hauptstimme betont. Dagegen ist jenes Beiwort, „dem Allerhöchsten,“ nur eben hingesprochen; es sinkt, statt uns zu erheben. Die Unterstimmen sind ohne selbständigen Inhalt.

Beseitigen wir vor allem jene Schwäche des Redeausdrucks. Hier —

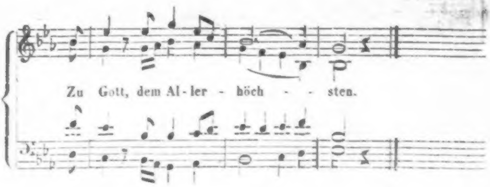
431


strebt die Oberstimme empor zur Mittelstelle des vorher (in No. 430) versäumten Ausdrucks, während Bass und Tenor das vergleichende Vorwort, „dem Aller- — höchsten“ hervorheben. Noch sind die Stimmen, zumal rhythmisch, an einander gebunden; aber schon gehen sie in der Betonung — und damit so zu sagen in der Auslegung jenes Beiworts aus einander, sie geben zwei Rede- und Auffassungsweisen statt der einen im ersten Satze.

Allein wir müssen schon zu unsrer ersten Auslegung des Textes zurück. Nicht jenes Beiwort, sondern dass wir uns „zu Gott!“ wenden, das ist der Kern des Satzes. Ob man nun dieses Hauptwort in höherer Erweckung treffender, nachdrücklicher, inniger aussprechen könne, als oben geschehen, und wie? — das bleibe hier ganz bei Seite. Genug, uns hat es sich jetzt so und nicht anders ergeben und so bleiben wir dabei. Gleichwohl haben wir die Angemessenheit nachdruckvollern Ausdrucks einmal erkannt; es bleibt also nichts übrig, als durch Wiederholung zu erlangen, was in unserm ersten Zuge weniger genügen mag.

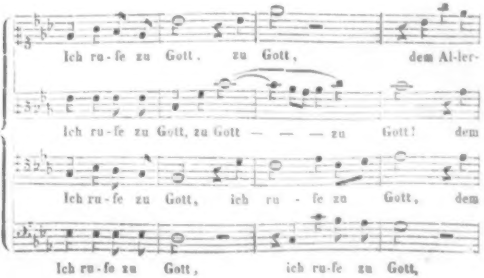
432


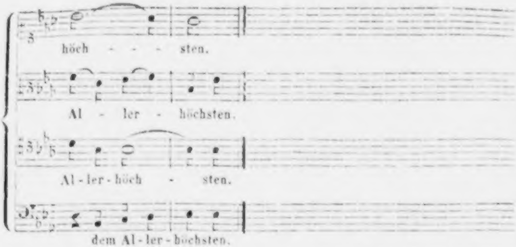
Hier ist das „zu Gott“ wiederholt und zwar mit einer Steigerung in der Hauptstimme, der ganze Satz wird dadurch zu höherer Erhebung bewogen und den Stimmen ein erregterer Gang eigen; ob bei dem „Aller-höchsten“ nicht eine ruhigere Fortschreitung, z. B.

433

Zu Gott, dem Al-ler - höch - - sten.

erwünschter sei, bleibe dahingestellt.

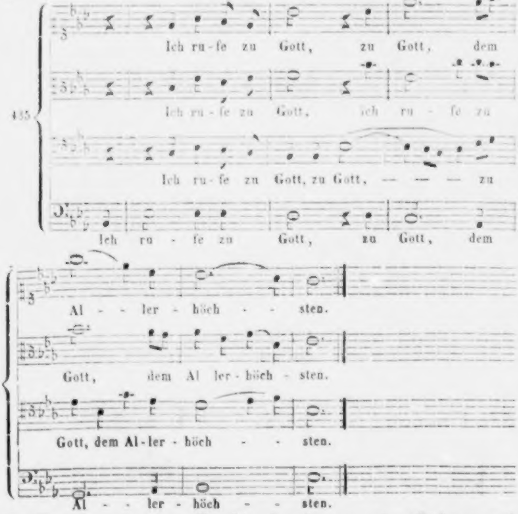
Allein eben hier, wo das Wort, das wir für den Kern des Ganzen erkannt, bekräftigt werden soll durch Wiederholung, kommt die Unzulänglichkeit oder Unwahrhaftigkeit des homophonen Satzes für den Chor an den Tag. Wenn bisher alle Stimmen miteinander den Text nur so hinsprachen, so gut jeder gegeben war: so konnte das gelten, weil der Text für jede derselben gleichen Antheil — und darum auch gleichzeitigen gewährt. Nun aber soll ein Moment durch Wiederholung bekräftigt werden. Ist das durchaus nothwendig? Nein; nur dann ist es recht, wenn eine höhere Erregtheit eintritt. Dies aber kann bei einer Stimme geschehn, bei der andern nicht, bei einer früher, bei der andern später; ja es ist naturgemäss — und zugleich die reichere Anschauung, dass Stimmen von verschiednem Karakter hierin sich unterscheiden. So sehen wir in diesem Satze.

434

Ich ru-fe zu Gott, zu Gott, dem Al-ler-
Ich ru-fe zu Gott, zu Gott — — — zu Gott! dem
Ich ru-fe zu Gott, ich ru - fe zu Gott, dem
Ich ru-fe zu Gott, ich ru-fe zu Gott,


höch - - - sten.
Al - ler - höchsten.
Al - ler - höch - sten.
dem Al - ler - höchsten.

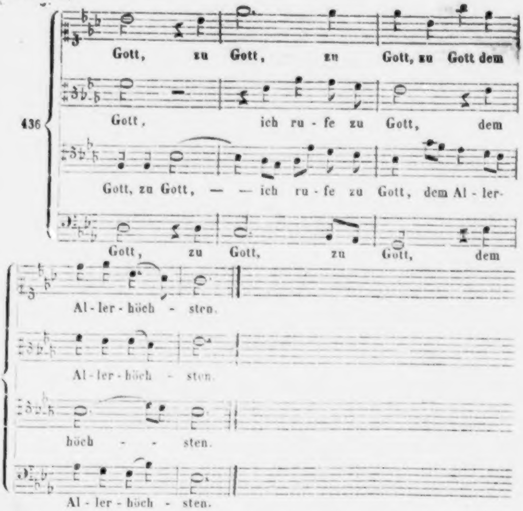
Der Alt hat sich aus seiner Ruhe erhoben und das Hauptwort steigernd wiederholt, der Diskant überbietet, die Unterstimmen wiederholen den ganzen ersten Abschnitt des Textes. In gleicher Weise tritt hier der Tenor, nach seinem Karakter berufener zu einer Steigerung als der Alt, mit der Wiederholung hervor. Ist seine Tonlage zu niedrig, um die Wiederholung eindringlicher zu machen, so kommt ihr doch die

435


Ich ru - fe zu Gott, zu Gott, dem
Ich ru - fe zu Gott, ich ru - fe zu
Ich ru - fe zu Gott, zu Gott, — — — zu
Ich ru - fe zu Gott, zu Gott, dem
Al - - ler - höch - - sten.
Gott, dem Al ler - höch - sten.
Gott, dem Al - ler - höch - - sten.
Al - - ler - höch - - sten.

Harmonie, (dass der vorgreifende Ton Vorhalt wird) zu statten; es könnte auch die weitere Führung der Stimme, z. B. vom zweiten Takt an, —

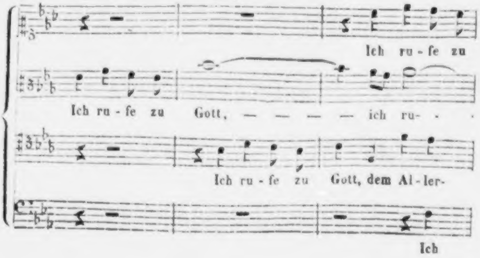
436

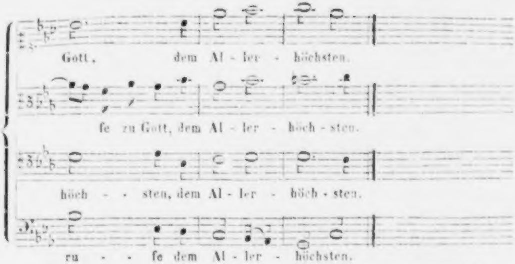

Gott, zu Gott, zu Gott, zu Gott dem
Gott, ich ru - fe zu Gott, dem
Gott, zu Gott, — — ich ru - fe zu Gott, dem Al - ler-
Gott, zu Gott, zu Gott, dem
Al - ler - höch - sten.
Al - ler - höch - sten.
höch - - sten.
Al - ler - höch - sten.

das Hervortreten steigern und als karakteristisch rechtfertigen.

Schon hier (in No. 435) tritt der Bass — wenn auch ohne tiefere Bedeutung — den übrigen Stimmen voraus. Dies führt uns auf die letzte Gestaltung, der hier Raum gegönnt werde.

437


Ich ru - fe zu
Ich ru - fe zu Gott, — — — — ich ru- - .
Ich ru - fe zu Gott, dem Al - ler-
Ich


Gott, dem Al - ler - höchsten.
fe zu Gott, dem Al - ler - höch - sten.
höch - - sten, dem Al - ler - höch - sten.
ru - - fe dem Al - ler - höchsten.

Hier treten alle Stimmen selbständig, jede für sich ein und bilden erst später eine Masse, deren Fortschritt nicht weiter hierher gehört. Es ist dies die letzte Gestaltung, an die wir hier zu erinnern nöthig haben; dass ausser ihr noch unzählige Umbildungen und Fortbildungen des gegebnen Satzes möglich sind, versteht sich. Keine der aufgewiesenen oder noch hervorzurufenden Gestalten bietet für den bis hierher mit uns Fortgeschrittnen technisch etwas Neues oder neu zu Uebendes. Was daran zu beobachten und zu üben, ist einzig und allein: wie diese Tongebilde im Ganzen und in jeder Stimme aus dem Wort hervorgehen; wie zuerst nur daran gedacht wird, das Wort auszusprechen (No. 430) und dabei jede Stimme ihrer Lage gemäss und sonst schicklich, wenn auch nicht karakteristisch oder ausdrucksvoll, zu bethätigen; wie dann (No. 431) wenigstens in der Hauptstimme der Sinn des Worts berichtigt und, sobald dies zum Bewusstsein kommt, auch in den Nebenstimmen der Ausdruck gelegentlich bedacht wird; wie ferner (No. 432) der Hauptpunkt durch Wiederholung gesteigert, sogleich aber (No. 434, 435) die Wiederholung wechselnden Stimmen übertragen und damit in das Feld der Polyphonie übergegangen wird, die dann endlich (No. 437) als reichste Entfaltung des Chors frei hervortritt, sofort aber (wenn auch nicht immer so schnell, als des Raumes wegen in No. 437) das Verlangen nach dem homophonen Ausschallen der Chormasse in ihrer Einheit als der schlagendsten Kraft des Chors erweckt.

Die nähere Erwägung, wie das alles hier geschehn und wie es weiter hätte geschehen können, bleibe jedem überlassen; sie wird zur sorgsamen und weitgeführten Uebung locken und diese sicher Frucht tragen.

C. *Chorkräfte.*

Zum Schluss dieser gesammten Vorbereitungen überblicken wir noch einmal alle Vermögen, die sich uns überhaupt im Gesange, besonders im Chorgesange darbieten.

Der Sänger hat vor allen Dingen den Ton, oder noch allgemeiner gefasst den Schall

1, *das Ausschallen seiner Stimme*

von grosser innerlicher Macht (im Zarten wie im Starken) und äusserlicher Gewalt. Dieses Element ist *mächtiger in einer Chorstimme* durch die vereinte Kraft vieler Einzelner, am *Mächtigsten im vereinten Chor*, wo es (nach längst bekannten Grundsätzen) den weiten Akkord zu glanzvollem Klange, den engliegenden zu gedrungner Kraft, die Oktavverdopplung zu mächtigem Andringen, den Einklang zu schmetternder Eindringlichkeit fördert.

Der Sänger hat sodann die Tonverbindung; im allgemeinen Sinn aufgefasst, wollen wir sie

2, *das Singen*

nennen zum Unterschied (in der Lehre) von „dem Gesange", welcher Ausdruck dem künstlerischen vereinten Wirken von Ton- und Wortgeben zukommt. Dieses Singen ist die Tonbewegung, sofern sie nicht dem unmittelbaren Ausspruche des Worts angehört, also z. B. die Tonreihen, die in No. 430 bis 433 auf die Silbe „*Höch*- — sten," die in No. 434 im Alt und in No. 435 im Tenor auf das Wort „*Gott*" fallen.

Das Singen erschallt, wie sich von selbst versteht, in einer Chorstimme voller und mächtiger, als in einer einzelnen. Aber die Tonfolge wird auch dabei undeutlicher, *erstens* weil jeder stärkere Schall vermöge seines kräftigern Aushallens mehr Zeit zu seiner Verbreitung, Vernehmung, Scheidung von nachfolgenden Schallen braucht, *zweitens* weil selbst bei der sorgfältigsten Uebung viele Stimmen unmöglich so vollkommen wie eine einzige zusammenstimmen und zusammen fortschreiten. Es folgt hieraus die wichtige doppelte Lehre, dass man den Chorstimmen in dem, was wir *das Singen* nennen, nicht zumuthen darf, was Solostimmen leisten, dass namentlich grössere Tonfolgen *erstens*

nicht so schnell bewegt

sein dürfen, wie der Sologesang und noch mehr die Instrumentalmusik gestattet, — und dass sie ferner *zweitens*

nur einfach gestaltet

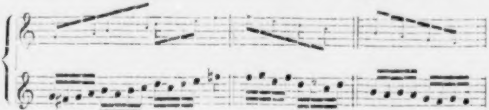
sein dürfen. Beides ist aber nicht blos aus materiell-akustischen und technischen Gründen, es ist auch aus dem Wesen des Chors selbst zu rechtfertigen. Denn einmal ist jede Masse gewichtiger, also weniger zur Schnellbeweglichkeit geneigt, als ein Einzelner, dann ist eine Menge nur im Allgemeinern und Einfachern (S. 421) übereinstimmend, folglich jede zu eigen oder zu vielfach zusammengesetzte Tonfolge ihr nicht angemessen.

Hinsichts der Bewegung scheinen — obwohl sich ein ganz bestimmtes Maass nicht festsetzen lässt —

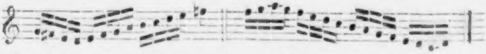
Sechszehntelfolgen im *Allegro moderato*

ungefähr das äusserste Maass von Schnelligkeit, das man mit Sicherheit vom Chor fodern kann, wobei aber natürlich viel von der grössern oder mindern Ausdehnung und Leichtigkeit (Ausführbarkeit) der Tonfolgen abhängt.

Hinsichts der Tonfolge sind die auf die Tonleiter begründeten, z. B.

438


und kürzer gegliederten (weil jedes Glied einen Stütz- oder Sammelpunkt abgiebt, der weitern Folgen

439


mangelt) überhaupt nicht allzuweit — nicht gern über vier bis acht Viertel — ohne Unterbrechung geführten die leichtern. Daher wird man selbst bei sonst eigenthümlichen Komponisten stets die einfachen und darum allgemeinern und gebrauchtesten Tonfolgen wiederkehren sehen, so leicht es bekanntlich ist, andre Wendungen an deren Stelle zu setzen.

Hier so wenig, wie anderwärts genügen äusserliche Regeln; nichts würde leichter sein, als die Zusammenstellung einer Reihe von schwierigern oder ausgedehntern Tonbewegungen, die gleichwohl in dem besondern Sinn irgend einer Komposition ihr volles Recht finden, an ihrer Stelle nothwendig erscheinen. Dennoch ist das Studium und die Erwägung dessen, was im Allgemeinen dem Chor wohlgeeignet, unerlässlich, wenn man nicht in Gefahr kommen will, treffliche, nur abstrakt — ohne Rücksicht auf die erwählten Organe gefasste Intentionen an ihrer Unausführbarkeit scheitern zu sehen. Es ist übrigens, selbst bei der ausführlichsten Lehre, kaum zu hoffen, dass jemand, der nicht selber singen kann, hier stets das Rechte sicher treffe.

Das dritte endlich, was der Sänger hat, ist

3, das Sprechen,

das Wort im Verein mit dem Sington. Der letztere nun verdunkelt mehr oder weniger stets den Sinn, die Wirksamkeit der Rede, theils durch die grössere Macht des Stimm- oder Singklangs vor dem Klange der Redelaute, theils weil ein Theil der Aufmerksamkeit von dem reinen Redeinhalt ab auf den musikalischen Inhalt gezogen wird. Und umgekehrt nagt die Artikulation der Rede am reinen Stimmschall. Beide — Rede und Singschall — begränzen und beeinträchtigen sich gegenseitig, von beiden wird geopfert um ein drittes Kunstwesen, den Gesang, von neuer und hoher Bedeutung zu gewinnen.

Aus dieser Betrachtung, die mancherlei Folgerungen in sich trägt, sei hier zunächst nur eine gezogen:

> je mehr die Redethätigkeit vortritt, je mehr Redetheile in engem Raume sich vereinen, desto mehr wird Stimm- und Singwirkung zurückgedrängt.

Dies muss im Chorgesang noch mehr, als bei dem Sologesang der Fall sein, weil wieder die Aussprache Vieler nicht so genau zusammentreffen, Eins sein kann, wie die eines Einzelnen. Und am stärksten muss die Beeinträchtigung sein, wenn nicht blos eine einzige Chorstimme, sondern ein ganzer Chor mit Redethätigkeit überhäuft wird.

Wir müssen also, wenn unser Chor wirken soll, weder zu viel (zu viel vereinzelte Laute, — Silbe auf Silbe für jeden Ton) noch zu schnell sprechen lassen. Der in No. 424 und 425 angeführte Händelsche Chor z. B. wird in den in Achteln und Sechszehnteln artikulirenden Partien seinen Vollklang nicht entwickeln können; ja, sollte er eine schnellere Bewegung, etwa die des *Allegro moderato*, annehmen, so würde Stimmklang und Klarheit der Rede gleichmässig beeinträchtigt werden. Händel hat vor den meisten Komponisten so häufig — fast überall die grossartigste und machtvollste Behandlung des Chors bethätigt, dass diese Bemerkung unmöglich der ihm von uns allen gebührenden Ehrfurcht zu nahe tritt; ohnedem war es in jener Stelle der Text und überhaupt die Auffassung seines Stoffes, der ihn zu solcher Behandlung nöthigte.

Soviel von den drei Vermögen, über die der Komponist zu gebieten hat. Dass er jedes nur nach dem Sinn seiner jedesmaligen Aufgabe in Thätigkeit setze, versteht sich. Gelingt ihm aber, keines unbenutzt zu lassen, einem durch das andre einen hebenden Gegensatz und eine Stütze zu gewähren: dann erst kann er sich von seinem Chor die vollste Wirkung versprechen; die singende Stimme leiht ihren Schmelz der artikulirenden, die ausschallende Stimme bindet und ergänzt die bewegtern.

Wenden wir uns nun zu der Komposition.

Fünfte Abtheilung.

Die Formen der Chorkomposition.

Nicht alle Formen und Verwendungen des Chors kommen hier zur Sprache, sondern nur diejenigen Formen, in denen Orchester, überhaupt Begleitung entweder gar nicht erfoderlich, oder doch möglicherweise nur auf die untergeordnete Bedeutung eines blossen Hulfsmittels beschränkt werden kann. Diese Formen sind es aber, die allen übrigen Chorformen zum Grunde liegen, in denen der wichtigste Fortschritt im Gesangstudium von Rezitativ und Lied aus geschieht, die also auch allen weitern Gesangstudien zur Vorschule und Vorbedingung dienen. Grund genug, ihnen vorzugsweise Aufmerksamkeit zu widmen.

Erster Abschnitt.

Die Choralfiguration.

Die Choralfiguration war uns (Th. II, S. 66) diejenige Form, an der wir die begleitenden Stimmen zur Selbständigkeit erhoben, in freie polyphone Bewegung setzen lernten. Dies und hiermit auch die Formen der Choralfiguration haben wir nun in unsrer Gewalt. Es soll jetzt die ausgebildetste derselben, in der eine Einleitung in den Choral, Zwischensätze von Strophe zu Strophe führen (Th. II, S. 104), auf den Chor angewendet werden.

Die Choralfiguration für den Chor ist eine besonders von den Meistern des vorigen Jahrhunderts fleissig angebaute Form; ihr Gedanke ist aber so sinnig, dass die Kirchenmusik — besonders der Protestanten ihrer gar nicht entrathen kann, so lange sie am Choral selbst festhält. Dass der feste Gesang des Kirchenlieds von freiern und eigenthümlichen Betrachtungen bald der bald jener Person (im idealen Sinne S. 420) theilnehmend umgeben wird, dass der Choral in seiner zusammenfassenden stillen Gewalt dahinzieht und alle Singenden in ihren sinnigen besondern Aeusserungen nicht hemmt oder ausschliesst, sondern in sich versammelt, sich und ihnen zu reicherm erhebenden Gewinn: das ist psychologisch und symbolisch so wahr, dass es künstlerisch nicht anders als bedeutend und schön befunden werden kann und sich erhalten oder stets wieder erzeugen muss, so lange die Vorbedingung — der Choral in der christlichen Kirche — besteht.

Dies ist die Wichtigkeit der Form an sich. Sie hat aber noch eine besondre und nirgends sonst zu erlangende Wirkung in unserm Lehrgange.

Bei der abstrakten Choralfiguration gingen wir von einem Figuralmotiv aus und suchten besonders Anfangs es als Kern oder doch Anknüpfungspunkt getreu festzuhalten. Doch wurden wir schon damals bald (Th. II, S. 89) inne, dass die Bedeutung der Figuration im Grunde nicht auf dem Motiv beruhte, sondern auf der Bewegung jeder und aller Stimmen, zu denen das Motiv nur den ersten Anstoss gab; daher wir (Th. II, S. 125) dazu gelangten, den verschiednen Stimmen gelegentlich auch verschiedne Motive zu ertheilen und sie endlich ganz unbekümmert nur in gleichem Sinne gehn zu lassen.

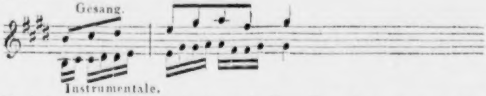
Dass im Gesange noch weniger auf das Festhalten an einem Motiv ankommt, ist einleuchtend. Hier handelt es sich um den getreuen und tiefen Ausdruck des Textes; wie wenig will dagegen — wenn zwischen Beidem zu wählen ist — das Festhalten an ein Paar Noten sagen! Doch werden wir, wenn auch nicht immer das Motiv, wenigstens die karakteristische Weise, in der unsre Figuralstimmen zum Choral treten, festzuhalten haben, um dem Ganzen die für jedes Kunstwerk nöthige Einheit der Gestaltung zu bewahren.

Sänger und Hörer würden ermüdet, wenn eine weitausgeführte Figuration blos durch Singstimmen dargestellt werden sollte. Wenigstens — wenn wir auch nicht behaupten mögen, dass dies unausführbar — ist einleuchtend, dass der Zutritt eines Instrumentale, das die Einleitung und die Zwischensätze, oder einen Theil derselben, übernimmt, vielleicht auch ein Nachspiel zur Abschliessung des Ganzen giebt, uns grosse Vortheile gewährt. Es ist daher äusserst rathsam, — ja fast unerlässlich, dass wenigstens zuerst nie ohne

Instrumentalbegleitung

gesetzt werde. Diese hat, wie gesagt, einzuleiten, überzuleiten (wo es die Singstimmen nicht selbst thun) und nach Erfodern den Nachsatz zu geben. Während des Gesanges wird sie Begleitung im eigentlichen Sinne.

Die Instrumentalpartie müssen wir für jetzt auf Klaviersatz beschränken, da uns noch kein andres Instrument zu Gebote steht. Wer sich dabei — wenn auch vielleicht nur in unbestimmtern Umrissen, mehr ahnend als einsehend — Wirkungen des Orchesters vorstellt, der wird der eigentlichen Würde, in der sich unsre Aufgabe darstellen sollte, näher treten. Jedenfalls kann das Instrumentale an Beweglichkeit und sonstigem Inhalt nicht weit über das hinausgehn, was nachgehends den Singstimmen gebühret. Wenn z. B. Seb. Bach in der später zu betrachtenden Figuration des Chorals, „O Mensch, bewein' dein Sünde gross“ *) den Singstimmen vorherrschend Achtelbewegung zuertheilt, so haben statt dieser die Instrumente zwar Sechszehntelbewegung, aber in einer Weise, —

440 
Gesang.
Instrumentale.

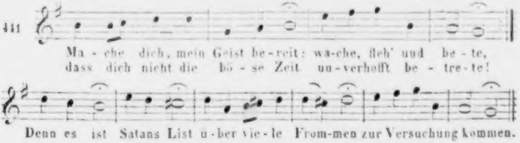
die die Achtelbewegung als bedingende Grundlage hervortreten oder durchfühlen lässt.

Wo die Singstimmen wirken, wollen wir unsre Begleitung so viel wie möglich unterordnen. Denn das Höhere und oft einzig Befriedigende wird uns erst im Orchester-Studium eigen und würde uns hier von der Hauptsache, dem Chorstudium abziehen.

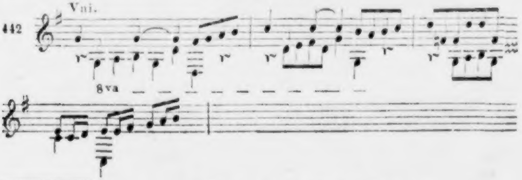
Schliesslich rathen wir noch, für die ersten Uebungen Choräle zu wählen, die dem Komponisten nach Text und Melodie besonders werth sind, deren Text einen bestimmten kräftigen Ausdruck fodert und gewährt und die nicht zu lang sind.

Bei der schon sichern Bekanntschaft der Form bedarf es nur einer Aufweisung an zwei besonders lehrreichen Beispielen.

Das erste ist Seb. Bachs Figuration des Chorals **).

441 
Ma - che dich, mein Geist be - reit: wa-che, fleh' und be - te,
dass dich nicht die bö - se Zeit un - verhofft be - tre - te!
Denn es ist Satans List ü - ber vie - le From-men zur Versuchung kommen.

Bach versetzt vor allem den Choral in den feierlich breiten und vermöge der Dreitheiligkeit doch beweglichern Sechsvierteltakt und schickt ihm, in dieser Weise anknüpfend, —

442 

---

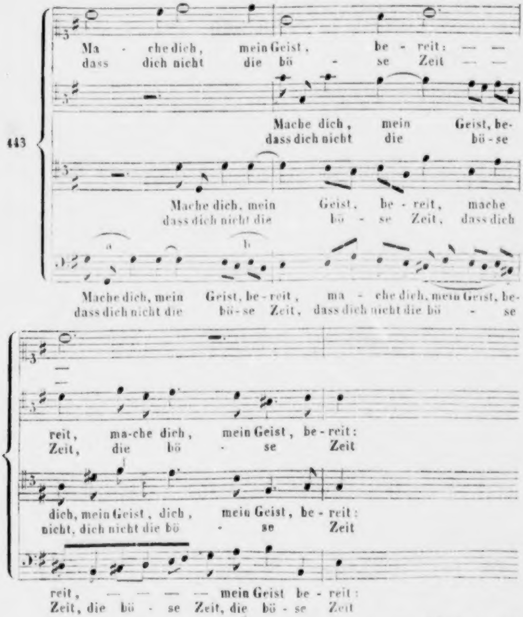
*) Am Schlusse des ersten Theils der Matthäischen Passion.

**) Bis jetzt nur in der „Sammlung vorzüglicher Gesangstücke u. s. w. von F. Rochlitz“ (bei Schott in Mainz) Band 3, Abtheilung 1, S. 39 gedruckt. Die vollständige Herausgabe dieser Kantate wäre verdienstlich.

eine Instrumentaleinleitung voraus. Diese, die instrumentalen Zwischensätze, Nachspiel und Begleitung lassen wir ganz bei Seite und wenden uns nur auf den Gesang, jetzt unsre Hauptsache. Ein sonntäglicher Karakter, wie wenn man sich zum Kirchgang in freudiger Sammlung bereitet hat und nun in die Kirche tritt unter den ersten Klängen der erwachenden Orgel, hat sich schon durch die Einleitung ausgesprochen und geht in den Gesang über.

Dies ist die erste — und bei der Wiederholung dritte Strophe.

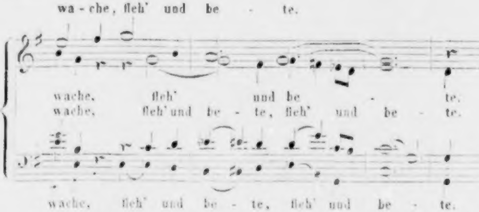
443


Ma - che dich, mein Geist, be - reit: — —
dass dich nicht die bö - se Zeit — —
Mache dich, mein Geist, be-
dass dich nicht die bö - se
Mache dich, mein Geist, be - reit, mache
dass dich nicht die bö - se Zeit, dass dich
a
b
Mache dich, mein Geist, be - reit, ma - che dich, mein Geist, be-
dass dich nicht die bö - se Zeit, dass dich nicht die bö - se
reit, ma-che dich, mein Geist, be - reit:
Zeit, die bö - se Zeit
dich, mein Geist, dich, mein Geist, be - reit:
nicht, dich nicht die bö - se Zeit
reit, — — — — mein Geist be - reit:
Zeit, die bö - se Zeit, die bö - se Zeit

Das festlich spielende Motiv (a), das den Eintritt „Mache dich“ so erweckend macht und dem „mein — Geist“ auch noch eine kleine Beherzigung gönnt, stimmt zur Einleitung und giebt mit ihr den Grundton der oben angedeuteten Empfindung zu hören. Jede Stimme zergliedert und wiederholt ihren Text, hebt gelegentlich bald dieses, bald jenes Wort (z. B. der Tenor das „bereit" und „mein Geist") hervor und geht mit den andern frei und reich und schön bewegt zu Ende, die Figuralstimmen bilden einen Nachsatz zum *cantus firmus* und schliessen später, worauf denn das Instrumentale zur folgenden Strophe weiter führt.

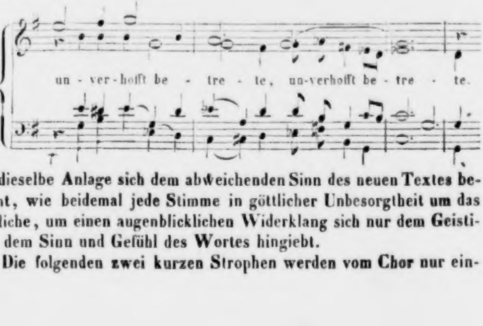
Hier ist nun ein hervortretendes und bedeutsames Motiv durch die Stimmen gegangen. Demungeachtet wird Niemand es für die Hauptsache, für mehr als den ersten Anstoss erachten können; noch weniger ein zweites Motiv (b), das sich beiläufig hergiebt. Der Gesang der Stimmen im Ganzen, wie er dem Sinn des Lieds und einzelnen Worts nachtrachtet, das ist hier die Hauptsache. Daher lässt gleich die zweite Strophe alles Vorangegangne fallen und spricht blos ihr Wort mit Macht aus, —

444


wa - che, fleh' und be - te.
wache, fleh' und be - te.
wache, fleh' und be - te, fleh' und be - te.
wache, fleh' und be - te, fleh' und be - te.

worauf denn (schon mit dem vorletzten Takte) das Instrumentale wieder in seiner Weise (No. 442) auftritt. Ist schon hier der fassende Anruf „Wache!" das bewegliche „fleh' und bete," besonders das zweite „fleh'" in Tenor und Bass ein lautes Zeugniss für die Intention, die hier herrscht: so muss man dieselbe Zeile in der Wiederholung betrachten, —

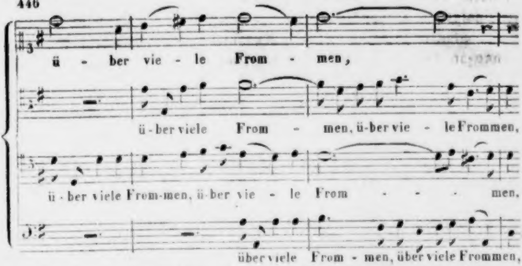
445



wie dieselbe Anlage sich dem abweichenden Sinn des neuen Textes bequemt, wie beidemal jede Stimme in göttlicher Unbesorgtheit um das Leibliche, um einen augenblicklichen Widerklang sich nur dem Geistigen, dem Sinn und Gefühl des Wortes hingiebt.

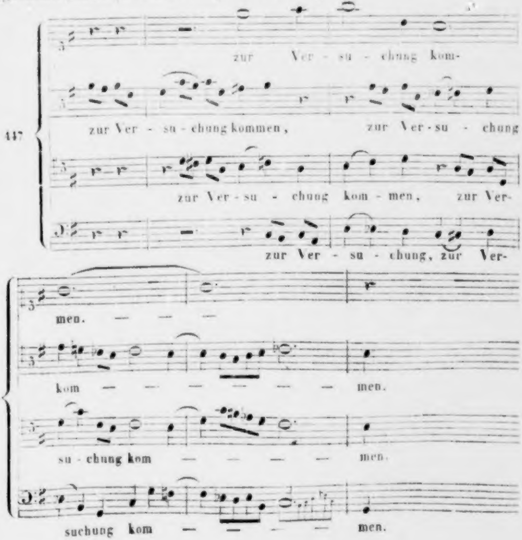
Die folgenden zwei kurzen Strophen werden vom Chor nur einfach, unfigurirt intonirt, in der folgenden kehrt das Hauptmotiv (a) wieder,

446


ü - ber vie - le From - men,
ü - ber viele From - men, ü - ber vie - le Frommen,
ü - ber viele From-men, ü - ber vie - le From - - - - men,
über viele From - men, über viele Frommen,

in der letzten wenden sich die Stimmen in jenem andern scheinbar vergessnen Motiv (b in No. 443) hin und her;

447


zur Ver - su - chung kom-
zur Ver - su - chung kommen, zur Ver - su - chung
zur Ver - su - chung kom - men, zur Ver-
zur Ver - su - chung, zur Ver-
men. — — —
kom — — — — — — men.
su - chung kom — — — — — men.
suchung kom — — — — men.

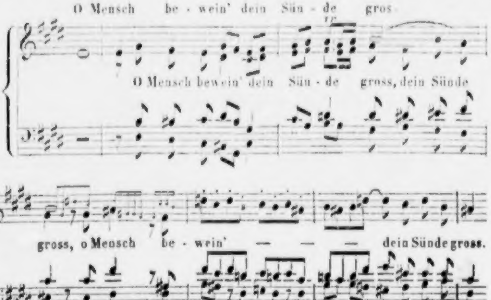
ist das zufälliges — oder technisches Spiel? — oder hat das Wort „Versuchung“ so hin und her gelockt? Das Letztere wäre gar wohl in Bachs Weise, der seine Aufgabe im Ganzen und Einzelnen, in den tiefsinnigsten, treffendsten, gefühltesten Zügen und zugleich in leisen beiläufigen, ja ganz äusserlichen Andeutungen und Anspielungen (man denke an das „Eli lama“ und dann wieder an das „Ehe der Hahn krähet“ in der Matthäischen Passion) gleichzeitig zu fassen liebt.

Ueberblicken wir nun das Ganze, so findet sich die erste Strophe und die dritte (Wiederholung der ersten) figurirt, die zweite und vierte (Wiederholung der zweiten) zwar reich gesungen, nicht aber eigentlich figurirt, die fünfte und sechste einfach vorgetragen, die siebente und achte, jede mit einem andern Motiv aus der ersten figurirt. Ueberall geht die Figuration über den Schluss des *cantus firmus* hinaus, bei der letzten Strophe kommt sie ihm zuvor; überall dient das Instrumentale zur Verknüpfung der Gesangmassen.

Einen freiern und vollern Anblick gewährt der schon oben (S. 443) genannte Choral. Hier ist kein eigentlich hervortretendes Motiv, sondern die Stimmen gehen um den *cantus firmus* herum und mit ihm fort in andächtigem Gesang: oder — soll von einem Motiv die Rede sein, so ist es das in No. 440 angedeutete, die Folge einiger diatonischer Schritte, die für das Instrumentale reicher ausgeführt wird. Letzteres lassen wir wieder bei Seite: das darüber für jetzt Nöthige ist schon aus der frühern Lehre bekannt.

Nach einer breiten, stillen Einleitung setzt die erste Strophe so ein.

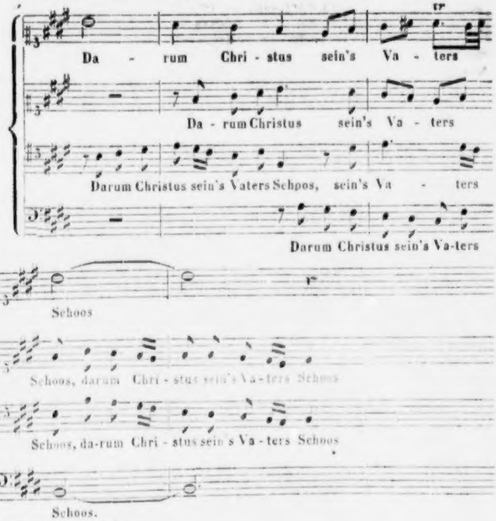
448


O Mensch be - wein' dein Sün - de gros
tr
O Mensch bewein' dein Sün - de gross, dein Sünde
gross, o Mensch be - wein' — — — dein Sünde gross.
be - wein', bewein', o Mensch, bewein' dein Sünde gr.

Die Figuralstimmen treten später und bewegter, als der *cantus* *firmus* ein, aber mit einander, so dass sie insgesammt Einen Gegensatz gegen ihn bilden und so auch über ihn hinaus zu Ende gehen.

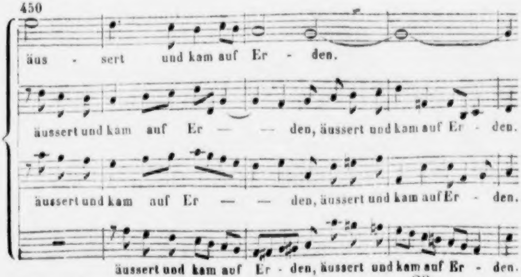
Das Instrumentale führt weiter, zur zweiten Strophe, —

449


Da - rum Chri - stus sein's Va - ters
Da - rum Christus sein's Va - ters
Darum Christus sein's Vaters Schoos, sein's Va - ters
Darum Christus sein's Va-ters
Schoos
Schoos, darum Chri - stus sein's Va-ters Schoos
Schoos, da-rum Chri - stus sein's Va - ters Schoos
Schoos.

und von da zur dritten.

450

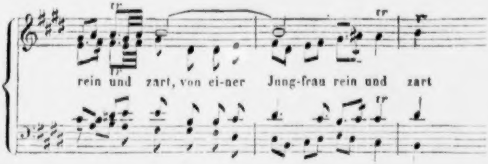

äus - sert und kam auf Er - den.
äussert und kam auf Er — — den, äussert und kam auf Er - den.
äussert und kam auf Er — — den, äussert und kam auf Er - den.
äussert und kam auf Er - den, äussert und kam auf Er - den.

Hiermit ist der erste Theil des Chorals geschlossen und wird zu den Strophen

Von einer Jungfrau rein und zart
Für uns er hie geboren ward,
Er wollt' der Mittler werden

Note für Note wiederholt; nur die erste Strophe wird vom zweiten Takt an so —

451



zu Ende geführt. Fassen wir nun diese Strophen zusammen, so sehen wir

1) überall den *cantus firmus* als anführende Stimme, die andern als nachfolgende,

2) die Figuralstimmen in der ersten und allenfalls zweiten Strophe über den Schluss des *cantus firmus* hinausgehend;

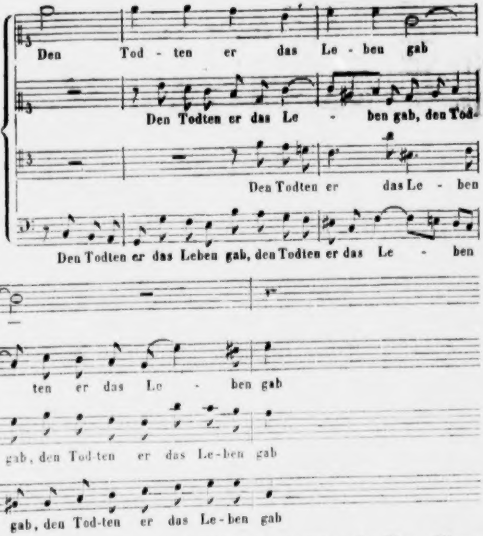
3) in der ersten Strophe sehen wir sie zusammengehalten als eine einige Masse, einen einfachen Gegensatz gegen den *cantus firmus* bildend;

4) in der zweiten Strophe zergliedert sich — setzt sich diese Masse auseinander, die Stimmen treten einzeln auf, halten sich übrigens nah zu einander;

5) die dritte Strophe endlich bildet ein Mittleres gegen die beiden vorherigen, indem sie die Stimmen von einander löst, aber doch nicht gänzlich; die Mittelstimmen bleiben beisammen, der Bass folgt.

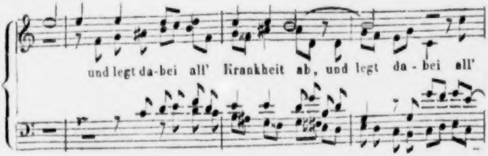
Hiermit ist nun nach Bachs stets fester, sicher vorschreitender Weise die Grundlage zu weiterm Fortgang gewonnen; in der Komposition wie im Texte werden nun gleichsam die Folgerungen des Vorhergehenden gezogen. Nach abermaliger Instrumentaleinleitung tritt die erste Strophe des zweiten Theils auf, —

452*)


Den Tod - ten er das Le - ben gab
Den Todten er das Le - ben gab, den Tod-
Den Todten er das Le - ben
Den Todten er das Leben gab, den Todten er das Le - ben
ten er das Le - ben gab
gab, den Tod-ten er das Le-ben gab
gab, den Tod-ten er das Le-ben gab

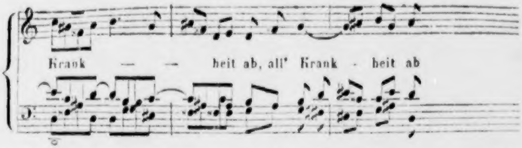
hoch und gewichtvoll gegen den tief unten einsetzenden Bass. Dieser schwingt sich höher und näher und da erst tritt der Alt vermittelnd, zuletzt erst der Tenor in seiner leidenschaftlichen Weise zu. Die ganze Komposition hat einen höhern und freiern Aufschwung genommen und zwar im Ganzen, wie in jeder einzelnen Stimme. Dies bedingt die nächste Strophe,

453


und legt da-bei all' Krankheit ab, und legt da - bei all'

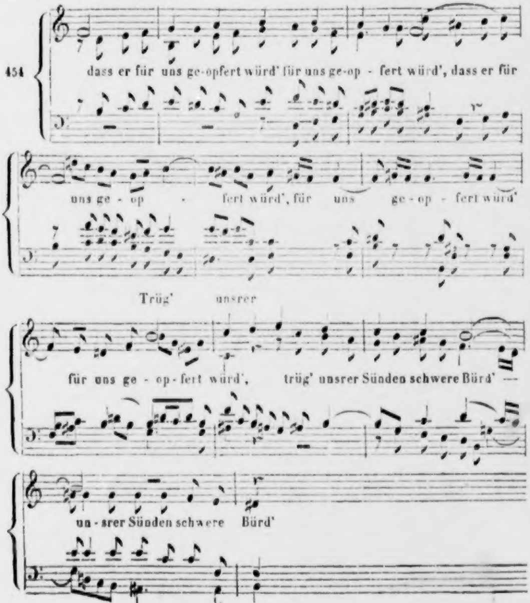
---

*) Die Vorzeichnung bleibe ein für allemal weg.


Krank — — heit ab, all' Krank - heit ab

in der die Stimmen weit über den *cantus firmus* hinaus gehen, so wie die folgende, in der sie demselben vortreten und die vierte, die sie mit der fünften verbinden.

454


dass er für uns ge-opfert würd' für uns ge-op - fert würd', dass er für
uns ge - op - fert würd', für uns ge - op - fert würd'
Trüg' unsrer
für uns ge - op - fert würd', trüg' unsrer Sünden schwere Bürd' —
un - srer Sünden schwere Bürd'

Wie dann die letzte Strophe das Ganze wunderschön schliesst, nebst allen hier nur erwähnten Strophen und den Zwischenspielen des Orchesters, kommt hier nicht weiter zur Betrachtung.

Verfolgen wir die S. 450 angeknüpfte Uebersicht weiter, so finden wir

6) in der dritten (oben ausgelassenen) Strophe des zweiten Theils die Stimmen dem *cantus firmus* vorangegangen,
7) die vierte und fünfte durch die Stimmen ohne Zwischentritt des Orchesters verbunden,
8) die Ordnung der Stimmeintritte mannigfach verschieden.

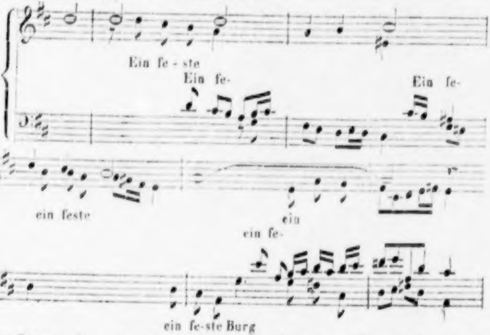
Ueberall herrscht die diatonische Führung in den Stimmen vor, also das Motiv aus No. 440, — wenn man diese einfachste und allgemeinste Bewegungsweise Motiv nennen will. Ueberall wird sie ganz frei für den Ausdruck — oder auch blos für das Aussprechen des Textes gebraucht und — wie man am entschiedensten bei den Ausgängen von No. 448, 449, 453 und bei der Strophenverbindung in No. 454 sieht — zu den mannigfachsten Resultaten und Schlüssen gelenkt. Wie treffend fast überall das Wort hervorgehoben, wie reich das Musikalische sich zugleich mit dem Ausdruck des Textes entfaltet, wie erhaben und tief rührend sich das Ganze in innigster Wahrheit und Treue des Sinnes ausgestaltet hat, wird jeder von selbst fühlen und mag dann von jedem im Einzelnen geprüft werden.

Hiermit ist nun, dürfen wir hoffen, der volle Anblick der wichtigen Form gegeben. Sie ist, wie wir schon S. 443 gesagt, nicht blos als Kunstform an sich, sondern als eines der vornehmsten Bildungsmittel wichtig. Wie wir im Rezitativ lernten, eine einzelne Stimme zu musikalischer Rede zu bringen, so gilt es hier, zwei-drei Stimmen reden zu lassen (denn das ist offenbar die Hauptsache und nicht irgend ein Motivenspiel) aber unter den schwierigen Bedingungen, die ein *cantus firmus* und die ihm nothwendige Modulation dem freien Redefluss entgegensetzen. Daher ist es allerdings nicht möglich, sich überall in voller freier Kraft nur dem Ausdruck des Textes zu widmen; es genügt aber auch, wenn dessen Hauptmomente ihrer Bedeutung gemäss gefasst und im Uebrigen die Bewegungen der Rede im Allgemeinen wiedergegeben werden. Dies, und nicht mehr, hat auch Bach nur gewollt und vermocht. Was nun so von dem vollsten Ausdruck des Worts, wie er nur im Rezitativ erlangbar ist, aufgegeben werden muss, ersetzt sich durch die festere liedmässige und damit musikalischreichere Gestaltung der einzelnen Figuralmelodien und der Komposition in ihrer Ganzheit, die uns sonach gewissermassen als eine Verknüpfung der rezitativischen und der Liedweise — und zwar für das reiche Organ des Chors — gelten darf.

Hiermit ist nun auch der einzige methodische Wink begründet, dessen es zu der Ausübung dieser Kunstform bedürfen kann.

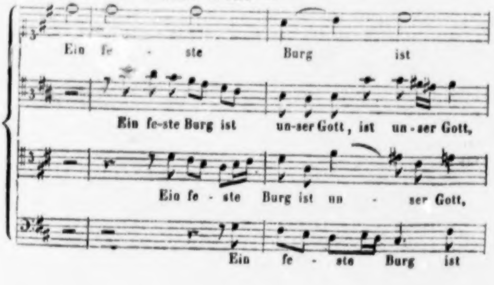
Dass eine solche Komposition leichter und sichrer gelingt, wenn man sie erst in leichtem Entwurfe arbeitet und dann ausführt, ist uns schon (Th. II, S. 83) bekannt. War ein solcher Entwurf schon bei abstrakten Figurationen rathsam, so ist er es noch mehr, wenn der Text zutritt und zugleich mit dem Musikalischen Beachtung fodert. Hier ist es nun kaum möglich, ohne Störung im Flusse des Entwurfs und damit in der Einheit der Komposition überall nicht blos den Gang aller Stimmen, sondern auch noch die vollständige Textstellung sofort festzuhalten. Es genügt aber auch, die Stimmen redend einzuführen und hier und da ein bedeutungsvoll hervortretendes Wort (wie früher ein Motiv oder sonst eine entscheidende Wendung) festzusetzen, oder bei einer schneller mit dem Text zu Ende gekommnen Stimme (oder bei weiterer Ausdehnung über den *cantus firmus* hinaus) die Wiederholung des Textes oder eines Textabschnittes anzudeuten. So könnte z. B. die erste Strophe des Lutherliedes so —

455

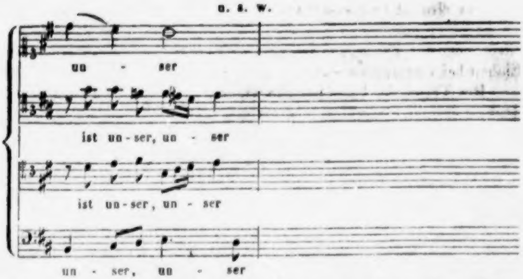

Ein fe - ste
Ein fe-
Ein fe-
ein feste
ein
ein fe-
ein fe-ste Burg

entworfen werden; ohne Sorge um die in Noten und Text befindlichen Lücken, die vielleicht in dieser Weise —

456


Ein fe - ste Burg ist
Ein fe-ste Burg ist un-ser Gott, ist un-ser Gott,
Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott,
Ein fe - ste Burg ist

u. s. w.



sich, wenn auch mit ein Paar Abweichungen vom Entwurfe, ausfüllen liessen. Dass das diatonische Motiv aus den vorhergehenden Betrachtungen in dieses kleine Fragment übergegangen, ist, wie dessen innrer Werth, gleichgültig; es sollte nur den einzig nöthigen Fingerzeig für die Weise des Entwerfens und Ausführens geben.

Zweiter Abschnitt.

Der Text zu einer einfachen Fuge.

Wie früher (Th. II, S. 206) so führt uns auch hier die Choralfiguration zur Fuge. In jener ist der Choral, in dieser ist das Thema der feste Gedanke, aus dem und um den sich die Komposition gestaltet.

Dieses Thema war bei der abstrakten Fuge und ist bei allen Instrumentalfugen durchaus unsrer freien Erfindung oder Wahl anheimgegeben. In der Singfuge muss es, wie sich von selbst begreift, vom Text angeregt werden, es setzt das Thema sowohl, wie die ganze Singfuge einen Text voraus, der in ihr Musik werden und zwar Fugengestalt gewinnen soll.

Folglich muss umgekehrt ein zur Fugenkomposition bestimmter Text auch für dieselbe geeignet sein, wofern wir nicht bei seiner Behandlung in mancherlei Unannehmlichkeiten gerathen oder scheitern sollen. Die nächsten Aufklärungen giebt uns die Anschauung der Form selbst.

Die *einfache Fuge* hat bekanntlich *ein Thema* und ausser ihm *einen Gegensatz* nöthig, der aber schon aus dem Thema selber genommen sein *kann*. Ausserdem *kann* in den Zwischensätzen und am Schlusse noch ein *neues Motiv*, ein *neuer Satz* eingeführt werden; dies ist aber keineswegs nöthig, es muss vielmehr als Ausnahme gelten und einer Fuge, die ihren ganzen Inhalt aus dem Thema allein, oder aus Thema und Gegensatz gewinnt, der Vorzug grösserer Einheit beigemessen werden.

Das Thema der Fuge ist, wie wir ferner wissen, deren Hauptgedanke, derjenige aus dem und um desswillen die ganze Komposition entsteht, muss also vor allem ein bestimmter, also in sich selbst abgeschlossner und für sich redender — für sich selbst verständlicher sein, das heisst: er muss nach Inhalt und Form ein Satz oder eine Periode sein.

Ausserdem begehren wir von ihm mit Recht eine Wichtigkeit, die es werth erscheinen lasse, der Kern einer ganzen Komposition zu sein, — und endlich eine Ausdehnung, die es weder zu kurz vorübergehend, noch zu umständlich für seine Bestimmung erscheinen lasse.

Dies sind die uns schon bekannten Haupterfodernisse des Fugenthemas. Hiernach lassen sich die Erfodernisse des Fugentextes mit Sicherheit erkennen. Wir müssen dabei, wie bei der Fuge selbst, unterscheiden, ob das Thema — also der Text desselben alleiniger Inhalt der ganzen Fuge sein, mithin auch den Stoff zu Gegen- und Zwischensätzen geben soll, oder ob ausser ihm noch anderweite Motive oder Gedanken für Gegen- und Zwischensätze herbeigezogen werden. Auf diesen zweiten Fall kommen wir zuletzt.

1. Inhalt und Form des Textes für ein Fugenthema.

Das Nächste, was wir vom Text für ein Fugenthema verlangen, ist, dass es einen bestimmten, in sich geschlossnen Gedanken ausspreche, der nach Kraft und Gestalt zu einem Thema werden könne, — zum Vereinigungs- und Mittelpunkt für einen Chor und zur Hauptidee einer Fuge. Auch hier werden wir wieder an die Bibel gewiesen, die uns die glücklichsten Aufgaben zur Ausführung oder Vorbilder zur Nachbildung darbietet. Sätze wie

Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn, —
Gross sind die Werke des Herrn, —
Wohl dem, der den Herrn fürchtet, —

(Ps. 38, 2, Ps. 111, 2, Ps. 112, 1) entsprechen nach der in ihnen ausgesprochnen oder für sie voraussetzlichen Stimmung und nach ihrer festen Abgeschlossenheit sofort der Vorstellung, die wir von einem Thema bereits mitbringen. Dasselbe gilt von diesen Sätzen,

Herr, ich traue auf dich; lass mich nimmermehr zu Schanden werden, —
Ich hoffe auf den Herrn, darum werde ich nicht fallen, —

(Ps. 71, 1, Ps. 26, 1) die durch ihre zwei Glieder vielleicht periodische Gestaltung veranlassen würden.

Andern Sätzen fehlt bald die feste Abgeschlossenheit ihres Inhalts, z. B. Ps. 57, 2, Ps. 56, 2, Ps. 71, 5

> Sei mir gnädig, Gott, sei mir gnädig; denn auf dich trauet meine Seele, und unter dem Schatten deiner Flügel habe ich Zuflucht, bis dass das Unglück vorübergehe, —
> Gott, sei mir gnädig, denn Menschen wollen mich versenken; täglich streiten sie und ängsten mich, —
> Denn du bist meine Zuversicht, Herr Herr, meine Hoffnung von meiner Jugend an, —

(abgesehen von manchem nicht Tongemässen in ihnen) bald ist schon die Form der Abfassung — und zwar besonders die Fragform, z. B. Ps. 74, 1

> Gott warum verstössest du uns so gar?

wegen ihres unfesten, in sich unbefriedigten Abschlusses der Uebertragung auf ein Fugenthema ungünstig.

Wir haben oben mit Recht verlangt, dass der Text, wie das Thema der Fuge ein für sich abgeschlossner Satz sei, also vor allen Dingen für sich einen selbständigen Sinn gebe. Diese Foderung bedarf, sobald wir bei der Vorstellung einer für sich allein stehenden Fuge beharren, keiner weitern Rechtfertigung. Sobald aber die Fuge nur Theil eines grössern Ganzen ist, kann ihr Thema gar wohl an einen Satz geknüpft, ein Satz ihr zum Thema werden, der nur in Bezug auf etwas Vorausgehendes seine volle Verständlichkeit und Bedeutung gewinnt. Wenn z. B. Händel in seinem Messias die Worte

> Durch seine Wunden sind wir geheilet,

oder in seinem Israel die Worte

> Sie konnten nicht trinken das Wasser, denn
> der Strom war verwandelt in Blut

für eine Fuge benutzt, so kann allerdings keiner dieser Sätze ohne die vorausgehende Mittheilung, — dass der Heiland es sei, durch den wir unser Heil finden sollen, dass der Strom der Aegypter zu ihrer Plage verwandelt sei, — vollkommen verstanden werden. Allein diese Vorausschickung ist ja erfolgt; und, sie vorausgesetzt, geben die Texte einen genügenden und für die sie Bekennenden oder Aussingenden bedeutsamen Sinn *).

---

*) Hiermit findet auch ein öfters, unter andern von Gottfr. Weber gegen einen Theil des Messentextes angeregtes Bedenken seine Erledigung. Sehr häufig und so auch in Mozarts Requiem sind die Worte *Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus* zu einem Fugenthema benutzt, durchfugirt worden. Allerdings geben sie für sich allein keinen Sinn, sie sagen nicht, was versprochen ist und wer versprochen hat. Allein aus dem vorhergehenden Text wissen wir, dass es die *lux sancta* oder *vita* (*aeterna*) ist, die Gott seinem Volke verheissen hat; und dies vorausgesetzt giebt der Fugentext einen nicht blos verständlichen, sondern für die, die auf Erfüllung der Verheissung hoffen, auch anregenden, beherzigenswerthen Sinn. — Es kommt dazu, dass die Komponisten hier einer

2. Ausdehnung des Textes für ein Fugenthema.

Schon bei der rein-musikalischen Erwägung des Fugenthemas mussten wir eine zu weite Ausdehnung ablehnen, konnten uns aber allerdings einem blos äusserlichen Messen nicht unterwerfen, ein äusserliches Gesetz, — wie lang ein Thema sein müsse oder nicht sein dürfe, — weder geben noch anerkennen. Dasselbe Verhältniss tritt bei dem Fugentext ein.

Wir können sehr leicht aussprechen: ein Fugentext müsse lang genug sein, um einem Fugenthema zur Grundlage zu dienen, — und nicht so lang, um uns zu einer ungünstigen Ausdehnung des Themas zu nöthigen. Den allgemeinen Grundsatz wird man für wahr anerkennen müssen, aber zugleich für unzulänglich. Denn es fehlt ihm nicht nur jede nähere Bestimmung und muss ihm fehlen, weil es kein absolutes äusserliches Maass für das Thema (Th. II S. 216.) giebt; sondern es kann durch die Behandlung des Textes, wie wir gleich sehen werden, gar viel sogar einem an sich selber ungünstig oder unbrauchbar erscheinenden Text abgewonnen werden.

Sehr oft ist das eine Wörtchen

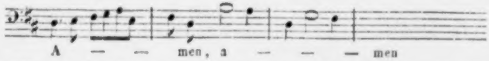
Amen!

oder sind die Gebetrufe

Kyrie eleison, —
Christe eleison, —
Halleluja, —

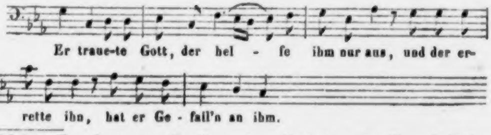
fugirt worden, die freilich in nackter Uebertragung nur zwei, vier, sieben Noten ergeben würden, die aber, wie man sogleich sieht, im „Singen“ (S. 439.) oder durch Wiederholung zu genügender Tongestalt — man betrachte nur das Amen-Thema am Schlusse von **Händels** Messias

457



ausgeführt werden können. Auf der andern Seite haben auch sehr umfassende Texte, z. B. der nachstehende ebenfalls aus dem Messias —

458


Er traue-te Gott, der hel - fe ihm nur aus, und der errette ihn, hat er Ge - fall'n an ihm.

---

gewichtigen Kunstform zum Abschluss eines Abschnittes der Messe bedürfen und jenen Satz gern dafür benutzen, sobald — da es nicht unstatthaft erscheint.

Hiermit haben wir nun die Erfodernisse des Fugentextes im Allgemeinen in das Auge gefasst, uns aber auch wiederum überzeugt, dass erst das tiefere Eingehen, die Prüfung jedes einzelnen Textes uns genügende Belehrung und Förderung verspricht. Daher treten wir denn aus dem abstrakt-Theoretischen wieder auf den Standpunkt des Komponisten.

Nicht immer soll — oft, ja meistens kann nicht der zur Fugenkomposition ausersehne Text alleiniger Inhalt der Fuge sein, so wenig wie in den abstrakten Uebungen oder der Instrumentalkomposition das Thema mit seinen Motiven jedesmal alleinig den Inhalt für die ganze Komposition hergeben kann und soll. Vielmehr finden wir die Mehrzahl der Texte, die uns zur Fugenkomposition veranlassen, entweder zu ausgedehnt, oder mit Vor- und Beisätzen verbunden, die zwar nicht zu entbehren, doch aber nicht so eng mit dem Hauptgedanken verbunden sind, dass sie mit jenem in das Fugenthema treten müssten. Alles nun, was vom Texte nicht auszuscheiden, doch aber auch nicht für das Fugenthema selbst zu gebrauchen ist, findet seine Anwendung

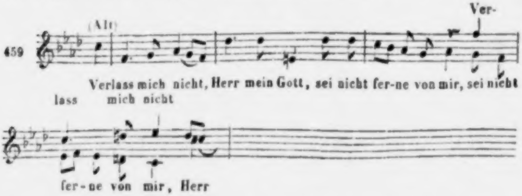
1) im Gegensatze,
2) in den aus Thema und Gegensatz sich entwickelnden Zwischensätzen,
3) in besondern zur Fuge selbst gar nicht gehörigen Einleitungs-, Schluss- und fremden Zwischensätzen.

Betrachten wir z. B. den nachstehenden aus Ps. 38, 22 genommnen Text

verlass mich nicht, Herr mein Gott, — sei nicht fern von mir,

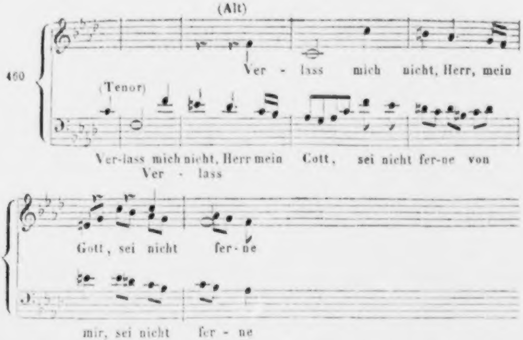
so könnte derselbe seiner Ausdehnung nach gar wohl vollständig in das Fugenthema treten, man könnte ihn vielleicht so —

459


(Alt)
Ver-
Verlass mich nicht, Herr mein Gott, sei nicht fer-ne von mir, sei nicht
lass mich nicht
fer-ne von mir, Herr

setzen. Sollte aber die Stimmung eine leidenschaftlichere sein, so würde schon das Thema eine gedrängtere Gestalt annehmen müssen und dann wär' es rathsam, schon den Text zu theilen, seinen zweiten Abschnitt für den Gegensatz zu bestimmen; es könnten z. B. Thema und Gegensatz sich folgendermassen

460


(Alt)
Ver - lass mich nicht, Herr, mein
(Tenor)
Ver-lass mich nicht, Herr mein Gott, sei nicht fer-ne von
Ver - lass
Gott, sei nicht fer-ne
mir, sei nicht fer - ne

gestalten. Diese Auffassung ist aber auch für den Text die schärfere und energischere, dessen zweite Hälfte doch nur die schwächere Wiederholung der ersten ist.

Hier hing es von uns ab, wie wir den Text auffassen und vertheilen wollten; in andern Fällen tritt die Nothwendigkeit einer Eintheilung schärfer hervor. So im Psalm 117.

1) Lobet den Herrn, alle Heiden;
2) Preiset ihn, alle Völker!
3) Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit, Halleluja!

Hier versteht es sich von selbst, dass schon nach dem äussern Maasse nicht der ganze Text Fugenthema werden kann. Prüfen wir ihn nun näher, so findet sich, dass er wenigstens aus zwei wohl unterschiednen Partien besteht: die erste (mit 1, 2 bezeichnete) die den Aufruf zum Lobgesang, — die andere (mit 3 bezeichnete) die das von Gott hier Gepriesene oder zu Preisende, den Grund zum Lobgesang, enthält. Die erste Partie ferner zerfällt, wie die Nummern andeuten, abermals in zwei denselben Gedanken wiederholende Abschnitte. Von der andern Partie ist aber ebenfalls der Jubel- oder Feierruf „Halleluja" auszuscheiden; ja wir können, sobald wir wollen, auch noch die Worte „in Ewigkeit" vom Hauptsatze trennen, ohne dessen Sinn zu stören oder wesentlich zu beeinträchtigen. Wie sollen wir nun diesen Text behandeln? — Wir werden die erste Partie als blosse Einleitung zum Hauptsatz aufzufassen haben; der Kern des Hauptsatzes,

„Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit" wird Fugenthema werden, der Ausruf „Halleluja" wird Gegensatz und Zwischensätze, — vielleicht auch blos einen Anhang bilden; vom Hauptsatze selbst können wir nach Umständen die Worte „in Ewigkeit", ja sogar den ganzen Schluss, „über uns in Ewigkeit" loslösen und in den Gegensatz statt in das Thema stellen.

Aehnlich verhält es sich mit dem Sanctus (Jes. 6, 3)

1) Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth,
2) alle Lande sind seiner Ehre voll!

in dem die mit 1 bezeichnete Partie sich als Einleitung zu der mit 2 bezeichneten darstellt. Die letztere ist, da sie das Bestimmtere aussagt, oder wenigstens die weitere und schliessende Ausführung der ersten giebt, als Hauptsatz oder wenigstens als Beschluss und in so fern Befriedigung des Ganzen anzusehen und kann Fugenthema werden. — Im Messentext folgt übrigens noch das *Osanna in excelsis* und wird zur Fugirung benutzt.

Es muss einleuchten, dass auch hier das Studium und die Auffassung, die erste Einrichtung des Textes von entscheidender Wichtigkeit sind. Allerdings lassen viele Texte, — wie unsre Beispiele selbst schon zeigen, — mehr als eine Auffassung und Einrichtung zu; allein daraus folgt keineswegs, dass jede gleichbedeutend und dass jede richtig sei. Was man auch von jenen in No. 459 und 460 aus dem Stegreif gegebnen Auffassungen der Worte

Verlass mich nicht, Herr mein Gott, sei nicht ferne von mir,

und

Verlass mich nicht, Herr mein Gott,

als Fugenthemata urtheilen und wie man sie auch anders komponiren möge (vorausgesetzt, dass man nicht absichtlich die eine stärkt, die andre schwächt, sondern ehrlich und unbefangen sich dem Wortgehalt und der Stimmung überlässt) immer wird der breitere Text zu einem fliessendern und beweglichern, der enger zusammengefasste zu einem schärfern und energischern Thema führen — und es wird keines von beiden absoluten Vorzug behaupten können, jenachdem die Stimmung und der Sinn des ganzen Werks sich erweisen, wird das eine oder das andre das rechte sein. Welche Kräfte man auch sonst zur Komposition mitbringe, stets wird bei der Auffassung des 117 Psalms (S. 460) die zweite Partie Hauptsatz und — wenn eine Fuge eintreten soll — Fugentext werden müssen. Wollte man es umkehren, so würden erstens die allgemeinern Aeusserungen der ersten Partie keinen prägnanten Anlass zu einem Thema, — das heisst zu einem bestimmten und durch seine Bestimmtheit karakteristischen und wichtigen Kernsatze, — geben; zweitens würde der Text zum Thema durch seine Spaltung in zwei Dasselbe aussprechende Abschnitte unkonzentrirt erscheinen und die energische Komposition eines einheitvollen Themas — wenn man dem Sinn der Worte nicht abfallen will — hindern; drittens würde der bestimmtere, der eigentliche Hauptgedanke aus dem Hauptsatze der Komposition, aus der Fuge verdrängt und könnte nur zu einem Anhange, gleichsam zu einem Schlusssatze für die Hauptpartie (S. 461) benutzt, hier aber nicht zu gebührender Beherzigung kommen. — Diese Ausführung bestärkt sich, wenn man des Grundgedankens der Fuge (Th. II. S. 321) sich erinnert: dass ein wichtiger Gedanke zuerst von Einem aufgefasst wird, dann einen Zweiten, Dritten, nach und nach Alle ergreift. Allgemeine Gedanken, wie unser „Lobet den Herrn“, sind Gemeingut Aller, liegen in eines Jeden Sinne schon reif und bereit; sollen sie zum Ausspruch kommen, so ist es ihrer Natur gemäss, dass Alle gleichzeitig oder in schnellstem Aneinanderschliessen sie bekennen. Der besondre Gedanke dagegen wird seiner Natur nach erst von irgend Einem erfasst und ausgesprochen und geht dann von diesem auf andre und Alle über. Dies ist aber der Sinn der Fuge.

Dritter Abschnitt.

Der Grundbegriff der einfachen Singfuge.

Nach der Verständigung über den Text und nachdem wir die Fugenform längst im Abstrakten (Th. II, S. 206) kennen gelernt, bedarf es wiederum nur allgemeiner Betrachtungen und einzelner Fingerzeige für die Singfuge. Es wird hierbei die etwaige Einleitung derselben, die Unterbrechung durch fremde Zwischensätze und die Zuziehung von Instrumental-Begleitung ganz bei Seite gelassen. An der Stelle der Letztern werden wir nur in gewissen Fällen eines gehenden Basses (basso continuo, Th. II, S. 204) bedürfen.

Die Singfuge nun bietet uns zwei Seiten: einmal in sofern sie eine Form ist, in der ein bestimmter Text zu musikalischem Ausdrucke kommt; dann als ein Musikstück, das schon als solches vermöge seines musikalischen Inhalts auf uns wirkt. Beide Seiten werden nothwendig miteinander vorhanden sein müssen; doch kann bald die eine, bald die andre vorwalten. Sonach hat die Singfuge eine zwiefache Bestimmung an sich und kann bald der einen, bald der andern zugeneigter sein. Sie kann erstens ihrem eigenthümlichen Sinne gemäss angewendet werden als eine Kunstform, in der sich dieser bestimmte Gedanke, das Thema, — [illegible]der vielmehr der Sinn des Textes der die Fugenform um seiner [illegible] willen, nach seiner eignen Bedeutung erfodert, — angem[illegible]usspreche. Oder sie kann zweitens als eine bedeutende [illegible] beliebig weiter Ausarbeitung doch stets einheitsvolle Form verwendet werden, als ein durch seinen musikalischen Inhalt wirkendes Tonstück, das um seiner selbst willen da ist, oder auch zu kraftvoll befriedigendem Abschluss eines grössern Werkes oder eines Theils eines solchen dienen soll. Dieser Unterschied ist, wie wir bald erkennen werden, ein entscheidend einflussreicher und wir dürfen ihn nicht aus der Acht lassen. Gleichwohl werden wir die aus ihm hervorgehenden zweierlei Gestaltungen öfters ihre Stelle wechseln sehen, bisweilen aus Gründen, die im besondern Werke liegen, bisweilen — nach dem Lauf aller menschlichen Dinge — mit Unrecht.

A. *Die redende Singfuge.*

Wir betrachten zuerst die Singfuge von der erstern Seite, in der sie ihre ursprüngliche und reine Bestimmung zu erfüllen, ihren Textgedanken tonkünstlerisch auszusprechen hat. Nach dieser Seite nun, — also ohne alle äussern Rücksichten auf den Zusammenhang eines grössern Werks, auf Vorliebe für die bei aller Einheit so weit ausführbare Fugenform u. s. w. — hat die Singfuge zunächst nur den einen Zweck: das Thema, nämlich den dem Thema zu Grunde liegenden Text, musikalisch auszusprechen, und zwar nach einander in allen Stimmen zur Sprache zu bringen und durch den aus ihm, oder zu ihm sich ergebenden Gegensatz zu beleuchten, in das rechte Licht zu stellen. Daher der ihr oben gegebne Name, der sie nur im Lehrgange unterscheiden soll.

Nach diesem ihrem Sinn ist ihr erstens und vor allem ein hierzu geeigneter Text von gedrungener Wichtigkeit nöthig.

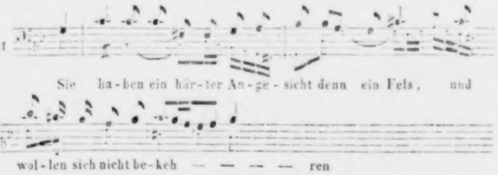
Daher ist die zweite Aufgabe die, diesen Text in seiner Tiefe und vollen Kraft zu erfassen und zum Fugenthema zu gestalten. Je treffender im Ganzen und in jedem Zuge das Wort in Musik übergegangen, je weniger ein Wort des Textes in seiner Bedeutung verloren gegangen, eine Note — oder ganze Motive bedeutungslos, also nicht blos überflüssig, sondern hemmend und verdunkelnd gesetzt worden: desto kräftiger und befriedigender ist das Wort in seinem Hauptgedanken begründet.

Ein in solchem Sinne gebildetes Thema wird jederzeit ein redendes sein, das heisst eine getreue und tiefe Auffassung und Uebertragung des Text-Gedankens in Musik, nicht blos eine mehr oder weniger interessante oder allenfalls die allgemeine Stimmung in eben so allgemeinen Zügen andeutende musikalische Phrase. Es wird aber ferner ein plastisches, ein festgestaltetes sein, das heisst nicht eine in rezitativischer Freiheit auf Töne gebrachte Deklamation der Worte (was bekanntlich nicht einmal für das Rezitativ in seiner höchsten Bedeutung genügt) sondern bei aller Treue für das einzelne Wort und bei aller Energie in der Aussprache desselben zugleich ein festausgebildeter, in seinem Gesammtwesen dem Sinn des Textes in seiner Ganzheit entsprechender — oder vielmehr gleichbedeutender, ihn zum wirklichen und erhöhten Leben bringender Musikgedanke.

Es mag zugestanden sein, dass diese zwiefache Foderung sich nicht so häufig erfüllt sieht. So hohe Erfüllung kann nur dem durchgebildeten und dann von seinem Gegenstande ganz erfüllten Künstler zu Theil werden. Allein dies sind eben — wie oft man auch Eines oder das Andre misse oder vergessen und leugnen wolle — die unerlässlichen Bedingungen künstlerischen Voll-Gelingens; und der in sich begründeten Foderung lässt sich nichts abdingen aus äusserlicher Rücksicht auf den hier oder dort fühlbaren Mangel des einzelnen Künstlers, oder gar nur einzelner Werke.

Wohl darf schon das in No. 458 mitgetheilte Händelsche Thema ein entsprechendes heissen. Hart und düster wirft es in seiner entsprechenden Tonart das „Er trau-ete Gott“ hin, über das letzte Wort scheu und trotzig-schnell weggehend zu dem hämisch abbrechenden zweiten Gliede „der hel-fe ihm nun aus“, dann herausfodernd und pochend auf das „und der er-ret-te ihn“ und dann verachtungsvoll ruhig zurückgehend. Ein verwandter Sinn spricht sich in diesem Thema von Bach aus *).

461


Sie ha-ben ein här-ter An-ge-sicht denn ein Fels, und
wol-len sich nicht be-keh — — — — ren

Die Tonart ist Gmoll. Ernster und kälter setzt sich das Thema auf der Unterdominante, schlägt bei dem „här-ter“, wie in Unwillen zurückgewendet, hinunter auf die Terz des neuen Dominantakkordes (vielmehr in den gepressten verminderten Dreiklang, — so dass die angedeutete Harmonie, das Abfallen der Tonrichtung, die kleine Quinte der Melodie, die Unaufgelöstheit des c mit dem zurückkehrenden Gmoll zusammenwirken zu dem Einen Ausdruck der unwilligsten und doch mitleidvoll theilnehmenden Missbilligung) zieht das „denn“ zaudernd nach und wirft dann das strafende Vergleichswort „Fels“ hart und schroff, wie der felsharte Sinn ist, hin. So schlagend hier jedes Wort hingestellt ist, ganz eben so treffend trödelt und schlendert die Melodie bei dem „und wollen sich nicht bekehren“ hinab und zu Ende, — oder vielmehr ohne deutliches Ende

---

*) Aus der bei Simrock in Bonn herausgegebnen Kirchenmusik „Herr deine Augen sehen nach dem Glauben.“

in den Gegensatz hinein, — wie eben das in Gleichgültigkeit und Engherzigkeit verdrossen hinschlendernde Wesen der Glaubens- und Liebeleeren *).

Ist nun das Thema in Fülle der Wahrheit ausgesprochen, so ist damit zugleich der Hauptgedanke und Hauptinhalt des Ganzen in einer Kraft und Klarheit hingestellt, die nur in einer Gesangkomposition, nur in dem Zusammenwirken von Wort und Ton — von dem klar und schnell bestimmenden Wort und der ausfüllenden und auslegenden Musik — erlangbar ist, jeder Instrumentalwirkung an Schnelligkeit und Sicherheit der Wirkung durchaus überlegen ist.

Hier knüpfen wir nun die dritte und wie uns scheint wichtigste Bemerkung an; die wichtigste, weil wir sie nicht ohne Opfer an dem, was wir in der Fugenkunst bereits errungen und liebgewonnen, bethätigen können. Wir gehen dabei von einem allgemeinen Grundsatz aus, der sich uns schon in mannigfachen Gestalten gezeigt und bewährt hat.

Je inniger das Gemüth von irgend einer Empfindung oder Vorstellung ergriffen ist, desto fester hält es an derselben, desto entschiedner hält es alles Andre als Ueberflüssiges oder Störendes sich fern. Und eben so: je tiefer wir wirken wollen, desto mehr müssen wir unsre Wirkungskraft auf Einen Punkt beschränken, damit das Gemüth des Andern von diesem einen Moment und von gar nichts Weiterm berührt und erfüllt werde. Auf diesem einen (nur von zwei Seiten festgestellten) Grundsatze beruht die Lehre vom Festhalten des Motivs und näher die Form der Fuge selber.

In der Fuge nun, — auch in der am Weitesten ausgeführten, — ist und bleibt allerdings das Thema Hauptgedanke. Aber es bleibt nicht der einzige Gedanke. Vielmehr tritt ihm, je weiter die Fuge sich ausdehnt, immer mehr und mehr Anderes als Gegensatz und Zwischensatz gegenüber, es treten Engführungen, Verkehrungen, Orgelpunkt u. s. w. auf, die zum Theil das Thema selber in sich begreifen, aber doch zum andern Theil auch Fremdes oder neue Beziehungen und Verhältnisse des Themas. Dies alles ist erst der volle Inbegriff der Fuge und Vieles davon oder sogar alles kann möglicherweise in einem einzelnen Kunstwerke zur Sache gehören. Gleichwohl wissen wir, dass die geistige Vollkommenheit eines Kunstwerks nicht von seiner materiellen Ausdehnung abhängt, dass der Werth einer Fuge nicht durch die Zahl ihrer Durchführungen bedingt wird, dass es nicht erfoderlich, ja nicht einmal ausführbar ist, in einer einzigen Fuge alle Beziehungen ihres Themas **) zu geben, alle Wendungen und Gestalten der Fugenform zu erschöpfen. Ueberall bildet die besondre Idee des Kunstwerks einen abgeschlossnen Kreis von Gestalten um sich her, in dem sie ihren genügenden Ausdruck findet; was darüber geschieht, ist überflüssig, also belästigend, erschöpfend, störend.

---

*) Aehnliche Vorbilder sind gelegentlich im Th. II gegeben und mehrere in den Werken der Meister, besonders Seb. Bachs, zu finden.

**) Vogler hat in seiner Fugenkunst eine Art von Modell-Fuge gegeben, die alles enthalten soll — und doch nicht enthält; abgesehen davon, dass sie an dem Streben nach Allumfassen auseinander gegangen ist.

Nun zur Sache zurück.

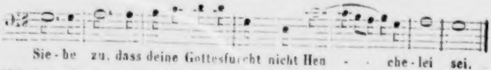
Die Singfuge bedarf eines weit weniger ausgedehnten Kreises, um ihre Aufgabe zu erfüllen, als die abstrakte oder Instrumentalfuge. Denn schon ihr Thema spricht mit Hülfe des Textes seinen Inhalt, also den Hauptinhalt der Fuge selber, ungleich entschiedner aus, als das wortlose Thema der nicht gesungenen Fuge. Folglich bedarf es nicht so zahlreicher Wiederholungen, als das Thema der Instrumentalfuge.

Ist also die erste Durchführung der Singfuge gesetzt, so ist weit mehr geschehen oder erreicht, als in der Instrumentalfuge am gleichen Punkte. Erkennen wir nun, dass nach dieser ersten Durchführung keine weit ausgeführte Arbeit, keine grosse Reihe von neuen Durchführungen statt haben wird, so bedarf es keiner so umständlichen Abschliessung des ersten Theils, wie wir der Grundform zufolge in den abstrakten und Instrumentalformen rathsam fanden. Beschränkt sich die Zahl der Durchführungen, so bedarf es ferner keiner so ausgedehnten Modulation, folglich auch keines — oder keines ausgeführtern Orgelpunkts, — dessen Halteton ohnehin über lebende Stimmen eine unlöbliche Todtheit verbreitet, der Lebendigkeit des Gesangs und dem Sinn der Sprache gleichmässig zuwider ist, — und ferner wird weder Nothwendigkeit noch selbst Raum für zahlreiche besondre Gestaltungen (mannigfache Engführungen, Durchführungen in der Vergrösserung und Verkleinerung u. s. w.) vorhanden sein. Ja, manche dieser Gestaltungen, z. B. die Verkehrung, wird sich in Rücksicht auf den richtigen Ausdruck des Textes oft unanwendbar zeigen *).

---

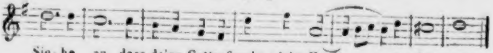
*) Oft, nicht immer. Das sehen wir an dem ersten Satze von Seb. Bachs sogenannter Gdur-Messe, der bekanntlich einer Kirchenmusik angehörig war. Dieser Satz ist eine Tripelfuge (Th. II, S. 506) deren erstes Thema

462


Sie-he zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heu - - che-lei sei.

zugleich in rechter und verkehrter Bewegung —

463


Sie-he zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heu - - che-lei sei.

wird. In jeder der beiden Wendungen wird das Wort des Textes in einem andern Sinn und jedesmal vollkommen wahr ausgesprochen.

Allerdings lässt sich nicht durch eine allgemeine Regel festsetzen, wie weit eine Singfuge sich erstrecken dürfe, ob sie gewisse besondre Gestaltungen, z. B. die Engführung aufnehmen müsse oder nicht benutzen könne. Von der Verirrung — und von dem Bedürfniss solcher äusserlichen Gesetzgeberei sind wir nun wohl entbunden. Allein dabei fehlt es uns nicht an einem berathenden geistigen Prinzip. Dies finden wir im Grundgedanken der Fuge.

Ihm zufolge kommt es zunächst darauf an, dass das Thema in voller Kraft und von allen Stimmen nacheinander ausgesprochen werde. Ist dies geschehen, so ist eigentlich die Idee der Fuge im Wesentlichen verwirklicht. Hat eine Stimme das Thema noch nicht in voller Kraft (z. B. in der günstigsten Stimmlage) ausgesprochen, oder ist in besondern Umständen eine Veranlassung dazu gegeben: so wird diese Stimme das Thema noch einmal bringen. Ist die gesammte Durchführung noch nicht genügend, das Thema befriedigend zu zeigen, — oder ist, z. B. nach ausgeführtern Gegen- und Zwischensätzen, eine nochmalige Befestigung im Hauptton veranlasst, — oder fodert der Inhalt der ersten Durchführung und des ihr anhängenden Zwischensatzes einen gesteigerten, eifervollen Fortgang: so kann zu einer zweiten Durchführung, zu einer Engführung u. s. w. gegründeter Anlass sein. Aber je tiefer das Thema gefasst und je energischer es behandelt worden, desto weniger wird es einer breiten Ausdehnung bedürfen; und je konzentrirter sich das Ganze bildet, desto energischer wird es wirken.

Daher finden wir in der That die energischten Fugengebilde der Meister auch am engsten zusammengehalten; sie schränken sich selbst auf eine einzige Durchführung ein (man mag sie dann Fugato's nennen) weil Wort und Ton sich bereits da in vollster Kraft ausgesprochen haben und alles Weitere nur eine nutzlose, verwildernde oder ermattende Dehnung sein würde. Dies ist schon früher (Th. II, S. 294) an Seb. Bachs Fugensatze

Lass ihn kreuzigen!

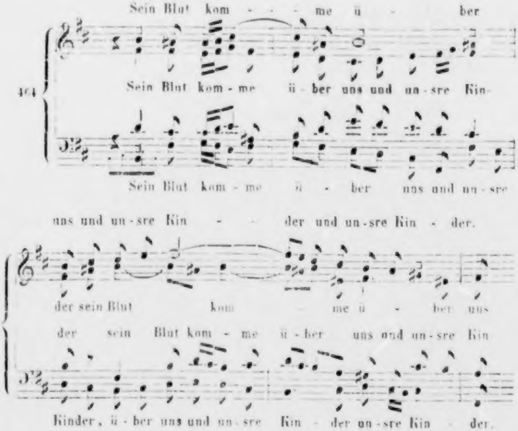
in der matthäischen Passion nachgewiesen worden, der sich auf eine einzige Durchführung, — Bass, Tenor, Alt, Diskant und abermals Diskant, — beschränkt. In gleicher Weise bildet sich ein andrer Fugensatz aus demselben Werke,

Sein Blut komme über uns und unsre Kinder!

aus einer einzigen Durchführung mit Wiederholung des Themas im Bass und Diskant. In diesem merkwürdigen Satze kommt es abermals zur klarsten Anschauung, wie es dem rechten Künstler nur um die volle Erfassung des Moments, um die treueste objektive Wahrheit zu thun ist. Jener Gedanke der Selbstverwünschung muss vom ganzen

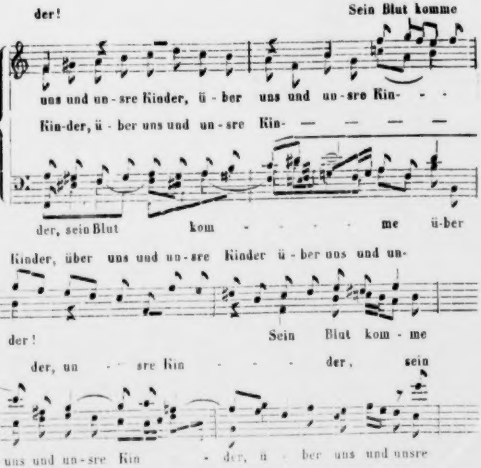
Volke bekennet werden, das heisst von Stimme zu Stimme gehen, also Fugenform haben. Allein die höchste Aufregung widerspricht der Allmähligkeit, in der sich in der Fuge erst eine Stimme ausspricht, dann zwei, allmählig alle. Im wilden Getümmel brechen alle Stimmen mit einander los. —

464


Sein Blut kom - - - me ü - ber
Sein Blut kom - me ü - ber uns und un - sre Kin-
Sein Blut kom - me ü - ber uns und un - sre
uns und un - sre Kin - - der und un - sre Kin - der.
der sein Blut kom - me ü - ber uns
der sein Blut kom - me ü - ber uns und un - sre Kin
Kinder, ü - ber uns und un - sre Kin - der un - sre Kin - der.

und es mag im ersten Anlauf zweifelhaft bleiben, dass hier im Gedräng von vier leidenschaftlich anstürmenden Stimmen der Anfang einer Fuge gegeben und der Satz des Basses — wiewohl er doch als der gewichtvollere und fester gebildete (besonders gegen die Oberstimmen) erscheint — ein Fugenthema sein soll; aber schon kehrt dieser Satz im dritten Takt als Antwort des Tenors wieder, von den Bratschen geführt und von den Flöten in der höchsten Oktav verstärkt. Nun sollte man den Alt auf den Stufen des Basses und den Diskant auf denen des Tenors erwarten. Aber was im Bass als Grundstimme mächtig war, würd' im Alte nur still erklingen. Der Diskant übernimmt den Führer, dass er in der Höhe wild erklingt, der Alt antwortet in der Unterdominante.

465


der!
Sein Blut komme
uns und un - sre Kinder, ü - ber uns und un - sre Kin- - -
Kin-der, ü - ber uns und un - sre Kin- — — — —
der, sein Blut kom - - - - me ü-ber
Kinder, über uns und un - sre Kinder ü - ber uns und un-
der!
Sein Blut kom - me
der, un - - sre Kin - - - der, sein
uns und un - sre Kin - der, ü - ber uns und unsre

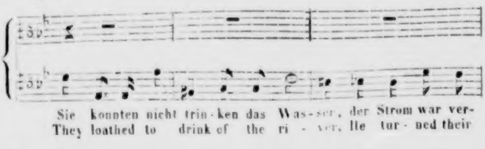
Nach einem kleinen Zwischensatze giebt noch einmal der Bass, von e nach h schlagend, und zuletzt der Diskant (also beide Aussenstimmen) in der vorigen Lage das Thema — es bleibt bei dem, was gesagt ist! — steigert sein letztes Motiv auf g und auf a und dann wird schnell und klar entschieden in Ddur geschlossen.

Auch jene Händelsche Fuge

Sie konnten nicht trinken das Wasser

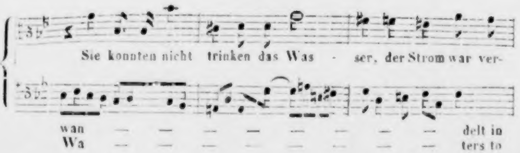
bildet sich in gedrungner, nur auf den dem Künstler vorschwebenden Moment gerichteter Gewalt aus *). Das Thema —

466


Sie konnten nicht trin - ken das Was - ser, der Strom war ver-
They loathed to drink of the ri - ver, He tur - ned their

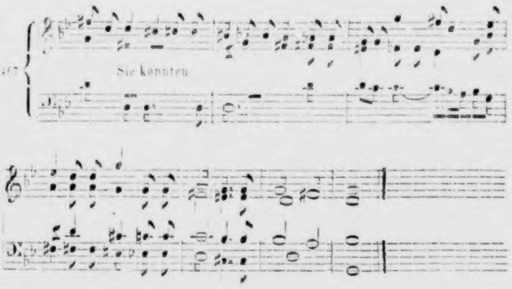
---

*) Dasselbe Thema findet sich in Händels Werken — wahrscheinlich nach der Benutzung in Israel — für die Orgel ausgeführt; und zwar (wenn wir nicht irren) viel weiter, als im vorliegenden Fall statthaft gewesen wäre.


Sie konnten nicht trinken das Was - ser, der Strom war ver-
wan — — — — — — — — — delt in
Wa — — — — — — — — — ters to

wird Schlag auf Schlag von Tenor, Alt, Diskant und Bass durchgeführt — und das ist die einzige Durchführung. Die weiblichen Stimmen wenden sich von der mehr gigantisch als weiblich sich geberdenden Weise ab; noch einmal erscheint sie (in Fdur) im Tenor, dann (in Es dur) im Bass und abermals (in Gmoll) in derselben Stimme, die also nun das Thema in ungeberdiger Höhenkraft auf denselben Stufen, wie zu Anfang der Tenor, intonirt, alles dies nach trennenden Zwischensätzen. In den andern Stimmen (zuerst den weiblichen) hat sich ein chromatisches klagendes Motiv hervorgethan, z. B. nach dem letzten Abtritt des Themas, —

467



ohne sich etwa zu einem zweiten Thema auszugestalten.

Diese Beispiele (denen noch genug andre, namentlich aus den Oratorien unsers feinsinnigen und tief kunstverständigen Haydn zugefügt werden könnten) mögen den Grundbegriff der Singfuge zum Unterschied von dem allgemeinen Begriff der Fuge befestigen.

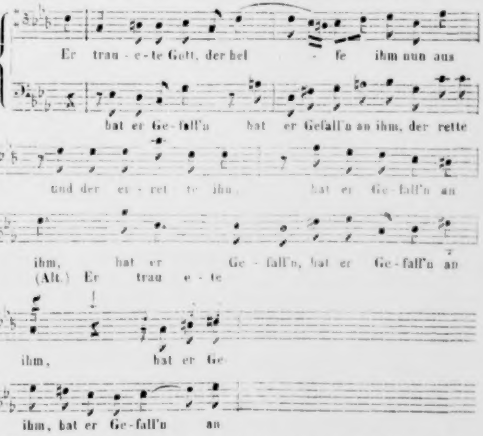
Vierter Abschnitt.

Die Komposition der einfachen Singfuge.

Nachdem wir, ohnehin mit Fugenform und Fugenarbeit bekannt, die eigentliche Aufgabe der Singfuge festgestellt haben, bleibt über die Komposition derselben nur wenig zu erörtern.

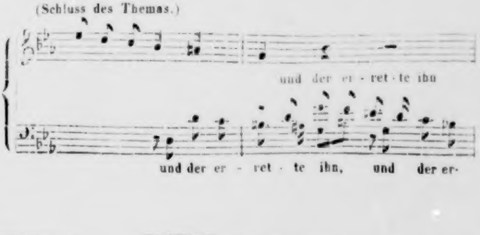
Dem redenden Thema (wie wir es S. 463 bezeichneten) tritt am verwandtesten ein redender Gegensatz gegenüber, aus dem sich Zwischensätze von gleicher Grundtendenz ergeben. So bildet **Händel** seinen Gegensatz zu dem in No. 458 mitgetheilten Thema —

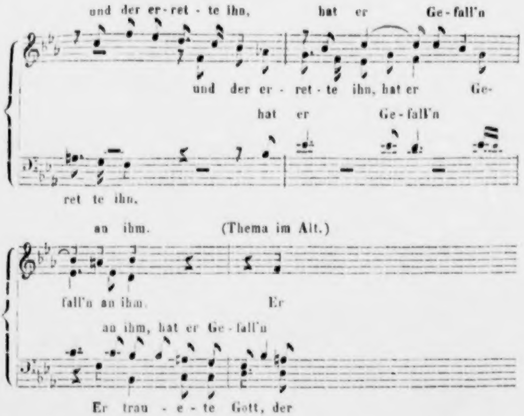
468


Er trau - e - te Gott, der hel - fe ihm nun aus
hat er Ge - fall'n hat er Gefall'n an ihm, der rette
und der er - ret - te ihn, hat er Ge - fall'n an
ihm, hat er Ge - fall'n, hat er Ge - fall'n an
(Alt.) Er trau - e - te
ihm, hat er Ge
ihm, hat er Ge - fall'n an

und in ähnlicher Weise auch die Zwischensätze, z. B. den nach der ersten Durchführung.

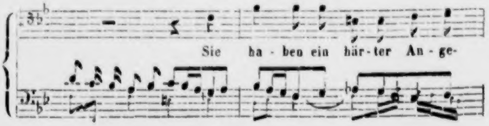
469


(Schluss des Themas.)
und der er - ret - te ihn
und der er - ret - te ihn, und der er-


und der er - ret - te ihn, hat er Ge - fall'n
und der er - ret - te ihn, hat er Ge-
hat er Ge - fall'n
ret te ihn.
an ihm. (Thema im Alt.)
fall'n an ihm. Er
an ihm, hat er Ge - fall'n
Er trau - e - te Gott, der

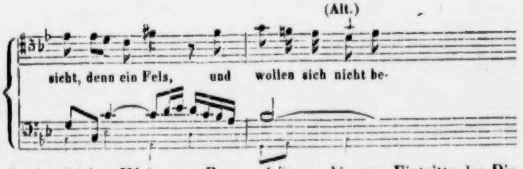
Hier waltet das Sprachliche entschieden vor; aber es kann uns nicht entgehen, dass sich damit (S. 427) eine gewisse Nüchternheit und Trockenheit über den ganzen Satz verbreitet, die hier karaktergemäss erscheint, unter andern Umständen aber nicht blos unerfreulich, sondern auch unangemessen, sogar unwahr sein würde. Besonders einem scharf entschiednen Thema gegenüber ist ein mehr fliessender, — mehr musikalischer oder singender (S. 441) Gegensatz oft zur Vermittlung des Worts im Gemüthe, zu seiner musikalischen Auslegung, zur Verschmelzung des Ganzen durchaus nothwendig. Dies erkannte **Händel** gar wohl in dem in No 466 mitgetheilten Satz und gab in beiden einander entgegengesetzten Fällen jedesmal das ganz Rechte *). In gleicher Weise stellt **Bach** dem strengen Spruch in No 461 einen singenden Gegensatz gegenüber, —

470


Sie ha - ben ein här - ter An - ge-

---

*) Beiläufig sei bemerkt, dass der Gegensatz im Originaltext auf das Wort **Waters** fällt.



der in gleicher Weise von Bass und Tenor bis zum Eintritte des Diskants fortgeführt wird; hier wird die Bassstimme, dann der Tenor mehr redend, während der Alt den singenden Gegensatz fortführt.

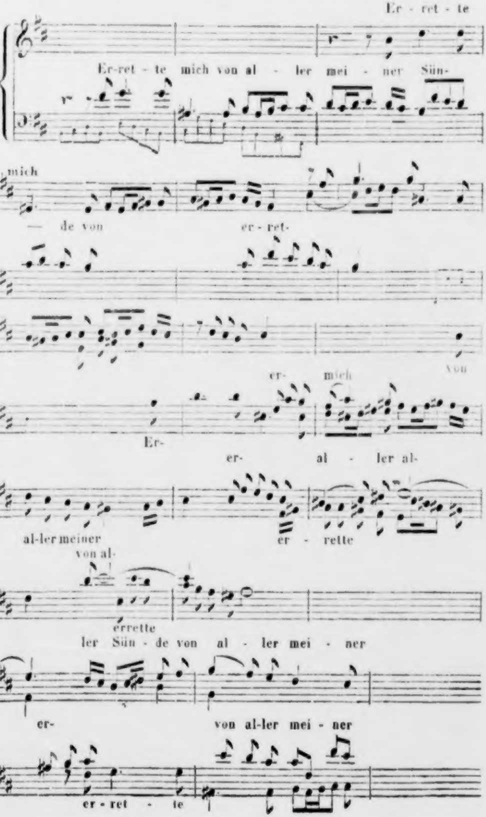
Allerdings lässt sich nicht bestimmen, in welcher Weise — und noch weniger, in welchem Maasse der Gegensatz theils redend, theils singend gestaltet werden solle; dies hängt von dem besondern Inhalt jeder einzelnen Aufgabe und von der Auffassung, also zum Theil von der Subjektivität und Stimmung des Komponisten — die sich aber im höchsten Gelingen mit jenem Inhalt identifiziren, sich ganz dem Sinn und Willen der Aufgabe hingeben — ab. Aeusserlich gestaltet sich der Satz um so günstiger, je glücklicher die drei Kräfte des Gesangs: Rede, Aushallen, Singen (S. 441) sich gegenseitig ablösen und heben. Wie weit dies aber in jedem einzelnen Falle möglich und recht ist, kann nur aus dem besondern Sinn desselben ermessen werden.

Und hier kommen wir zu dem Letzten, was zur Einweisung in die Komposition hülfreich sein kann, nämlich zu dem Entwurf der Singfuge. Schon die abstrakte oder Instrumentalfuge wurde in der Regel nicht sogleich vollständig niedergeschrieben, sondern erst entworfen und dann ausgeführt. Bei der Singfuge müssen wir diese Weise der Arbeit noch rathsamer finden, da hier ausser dem Musikalischen noch der Text zu fassen, oder da, wo seine Stellung nicht sogleich klar, einzurichten und zu vertheilen ist. Die Arbeit wird in der Regel nicht eher beginnen, als bis der Text (oder der Hauptabschnitt desselben) das Thema hervorgerufen hat. Ob nun der Schluss des Textes mit dem Schluss des Themas zusammenfällt, wie in No 468, oder über denselben hinausgeht, wie in No 466 und 470 (461) — ob ferner für Gegen- und Zwischensätze einzelne Textglieder aus dem Thema wiederholt oder vorbehaltne Worte und Abschnitte (S. 461) dafür benutzt werden sollen: das kann nicht immer im ersten Entwurfe sogleich klar sein, darf der Ausarbeitung überlassen bleiben. Wo es aber angeht, oder wo sich ein frischer oder bedeutungsvoller Texteintritt ergiebt, da ist es rathsam, schon im Entwurfe wenigstens ein Paar andeutende Silben zu geben.

Bisweilen endlich wird, besonders (Th. II, S. 204) bei ruhigen Abschnitten des Themas, ein gehender Bass (oder ein Kontrapunkt oder eine selbständige Begleitung, — welche letztern Fälle wir jedoch hier noch bei Seite lassen) nöthig. Auch dieser muss im Entwurf angedeutet werden.

Statt weiterer Erörterung folgt hier der Entwurf eines Fugenanfangs mit gehendem Basse. Der Text ist aus Ps. 39, 9 genommen.

471


Er - ret - te
Er-ret - te mich von al - ler mei - ner Sün-
mich
— de von
er - ret-
er-
mich
von
Er-
er-
al - ler al-
al-ler meiner
von al-
er - rette
errette
ler Sün - de von al - ler mei - ner
er-
von al-ler mei - ner
er - ret - te

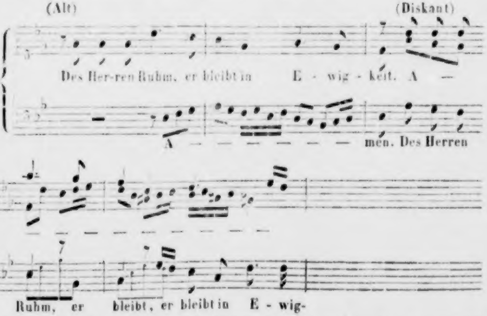
Auf den Inhalt selbst ist hierbei nicht weiter einzugehen, es ist z. B. gleichgültig, warum — und ob mit Recht der Bass zweimal nach einander das Thema nimmt; nur die Weise des Entwerfens sollte zur Anschauung kommen.

Und hier wenden wir uns zum Schluss auf die im vorigen Abschnitte S. 462 gemachte Unterscheidung zurück zu der andern Fugenweise, in der die Form um ihrer musikalischen Fülle und Wirkung zur Erscheinung kommt; wir nennen sie (blos der Orientirung im Lehrgange wegen)

B. *die singende Fuge.*

Hierbei ist nun nicht etwa daran zu denken, dass das Wort in der ausgeführtern oder mehr dem Reinmusikalischen zugewendeten Fuge vernachlässigt werde; es ist nur nicht das entschieden vorherrschende. Und wenn es dies sogar im Thema ist, so bleibt es nicht so; die Ausführung geht weiter, als das Bedürfniss, den Text zum vollen Ausdruck zu bringen. Die Schlussfuge zu Haydns Schöpfung kann hier als Beispiel dienen. Das Thema, wie es hier —

172


(Alt)
(Diskant)
Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - wig - keit. A —
A — — — — — — men. Des Herren
Ruhm, er bleibt, er bleibt in E - wig-

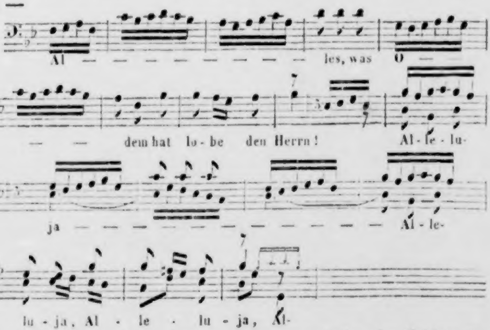
in Alt und Diskant auftritt, spricht Ton auf Silbe und wohl angemessen den Text aus, der auch im Gegensatze (wie schon hier der Tenor zeigt) zur Geltung kommt. Allein nicht hieran konnte sich Haydn genügen lassen; er musste einen musikalisch vollbefriedigenden Schluss für sein Oratorium gewinnen. Daher stellt er gleich von Anfang an einen singenden Gegensatz (mit dem dazu vorbehaltnen Textwort „Amen") gegen das Thema und führt nun seine Fuge so voll und breit aus (durch vierundsiebzig Takte mit Zuzählung des freiern Schlusses) dass schon der flüchtigste Ueberblick uns überzeugt: es komme ihm hierbei nicht sowohl auf den vollen Ausdruck des Textes in Fugenform, sondern auf die Verwendung einer breit und bewegt ausgeführten Fuge als eines sättigenden Musikstücks zu würdigem und befriedigendem Abschluss eines grossen Werks an.

Unter solchen Umständen mag sich auch das Thema (nämlich das musikalische) ziemlich frei gegen seinen Text verhalten, nämlich so bilden, dass man keineswegs behaupten kann, es müsse der Text gerade so ausgesungen werden. Ein Beispiel bietet uns die Schlussfuge aus Seb. Bachs Motette „Singet dem Herrn.“ Der Text der Fuge

Alles was Odem hat, lobe den Herrn, Alleluja!

konnte in voller Kraft des Wortes in Musik übergehen, zu einem redenden Thema werden. Bach fasst die Vorstellung des Lobsingens auf, —

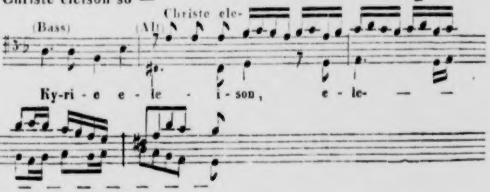
473


Al — — — — — — — — — les, was O —
— — dem hat lo - be den Herrn! Al - le - lu-
ja — — — — — — — — — — — Al - le-
lu - ja, Al - le - lu - ja, Al-

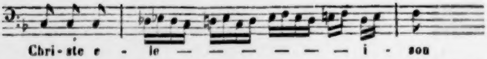
und gewinnt damit einen schwungvollen, ganz sättigenden Schluss für sein Werk.

In diesem Sinne kann es sogar nöthig werden, dass die musikalische Fassung eines Textes dem Sinne desselben nicht vollkommen entspreche. Wenn in Mozarts Requiem die Worte Kyrie eleïson und Christe eleïson so —

474

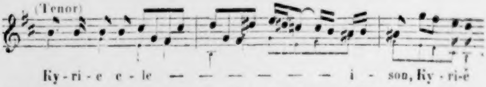


und die letztern später so —

475 

gefasst werden: so ist damit ihrem Sinn, dem Ausdruck frommen, demüthigen, vor dem Mittler inbrünstigen Flehens nicht Genüge gethan und G. Webers Kritik (in seinen Untersuchungen über die Aechtheit des Mozartschen Requiems) dürfte in dieser Hinsicht, abgesehn von mancher Härte und sogar Unwahrheit des Ausdrucks, wohl nicht widerlegt werden können. Demungeachtet ist sie eine irrige, weil einseitige. Sie übersieht, dass es hier — nach dem ganzen Sinn des Werkes — nicht zunächst auf einen tiefgetreuen Ausdruck jener Worte, sondern auf eine würdig befriedigende kirchlich-feierliche Abrundung und Abschliessung eines ganzen Abschnitts, des weitausgeführten Gebets für die Verstorbenen, ankam. Ob jene Worte, oder ob selbst die ganze Seelenmesse tiefer aufgefasst werden konnten und sollten, das ist hier gar nicht die Frage. Wir müssen uns dem Komponisten zur Seite stellen, mit ihm das Requiem, das *lux perpetua* u. s. w. im Geiste komponirt haben und dann uns fragen: was nun noch zur Besiegelung des Ganzen nothwendig sei; mit Einem Worte: wir müssen nicht abstrakt, sondern das Werk aus sich selber beurtheilen. Dann ist die Mozartsche Auffassung gerechtfertigt *).

Dass übrigens ein blos oder vorzugsweise singendes Thema den Sinn, die Stimmung des Textes auf das Tiefste aussprechen könne, daran erinnere uns das Kyrie aus Bachs hoher Messe **).

476 

Und hiermit ist nun auch das über die singende Fuge (wenn man das Unterscheidungswort gestatten will) zu Erinnernde, so weit es nöthig schien, abgethan. Denn wie man eine Fuge ausführe, welche Hülfsquellen uns zu einer weiten Ausführung zu Gebote stehen, das ist bereits aus der abstrakten Fugenlehre bekannt und geläufig.

Dass endlich bisweilen Fugen, die ihrer ersten Anlage nach hätten redende werden mögen, eine weitere Ausdehnung gewinnen, als der ausschliessliche Ausdruck des Textes foderte, — und umgekehrt, dass mehr dem Musikalischen zugewendete Fugen bisweilen eine sehr gedrängte Fassung haben: kann uns bei der Mannigfaltigkeit der in einem Kunstwerke zusammenwirkenden geistigen Motive nicht befremden. So ist Händels bei No. 458 angeführte Fuge (man vergleiche auch No. 468 und 469) ihrem Inhalt nach durchaus eine redende. Ihre

---

*) Vergl. Berl. allg. mus. Ztg. Jahrgang 2 (1825) S. 381.

**) Bei Simrock in Bonn.

Ausführung geht aber unverkennbar über den Zweck des blossen Textausspruchs hinaus; vielleicht war es eben die Trockenheit des hart und dürr hingesprochnen Worts, die im Komponisten das Bedürfniss einer musikalischern Befriedigung nährte. Auf der andern Seite ist die Fuge (oder das Fugato (*Osanna in excelsis* in Mozarts Requiem eine mehr singende als redende Aeusserung; aber sie flammt so feurig und freudig auf, dass sie — auch abgesehn von der Gewohnheit, das *Osanna* in der Messe kurz zu fassen — sich und uns schnell befriedigt und einer weitern Ausführung gar nicht bedarf.

Fünfter Abschnitt.

Die andern Gestalten der Singfuge.

Die vorigen Abschnitte enthalten das Wesentlichste über die Komposition aller Arten der Singfuge, wenn gleich zunächst in Anwendung auf die einfache Fuge. Ueber die andern Arten bleibt uns nur weniges Einzelne zu bemerken.

1. Die Doppel- und Tripelfuge.

Wir wissen schon, dass die Doppelfuge zwei, die Tripelfuge drei Subjekte durchführt, wissen ferner, wie diese Subjekte gebildet und das ganze Werk angelegt und ausgeführt werden muss. Es bleibt also nur die Frage: wann die Form der Doppel- oder Tripelfuge für den Gesang veranlasst sei?

Der eigentliche Anlass muss, wie man voraussieht, im Texte liegen.

Ein Text, der wesentlich einen einigen Gedanken ausspricht, — und zwar einen für Fugenform geeigneten, — veranlasst ein einiges Thema, also eine einfache Fuge. Nur in besondern Verhältnissen könnte ein Anlass liegen, für denselben Text zwei verschiedne Themate zu bilden*).

---

*) Es sei erlaubt, ein Beispiel aus dem „Mose" des Verf. (Part. und Klavierausz. bei Breitkopf und Härtel) zu entlehnen. Der zweite Theil des Oratoriums schliesst mit dem auflodernden Dank und Lobgesang des geretteten Volks. Hier konnte es nicht fehlen, dass die Stimmen sich wetteifernd herzudrängten, ehe noch eine die andre recht ausreden lassen und ausgehört hatte. So ergaben zwei Textsätze drei Subjekte.

Ein Text, der zwei unvereinbare Gedanken ausspricht, wird füglich nicht anders behandelt werden können, als so, dass man jeden Gedanken abgesondert vorträgt.

Ein Text, der zwei zusammengehörende, einander ergänzende Gedanken in sich fasst, bedingt — vorausgesetzt, dass dieselben Fugenform fodern oder doch zulassen — die Form der Doppelfuge.

Ein Text endlich, der drei solche Gedanken in sich fasst, bedingt die Form der Tripelfuge.

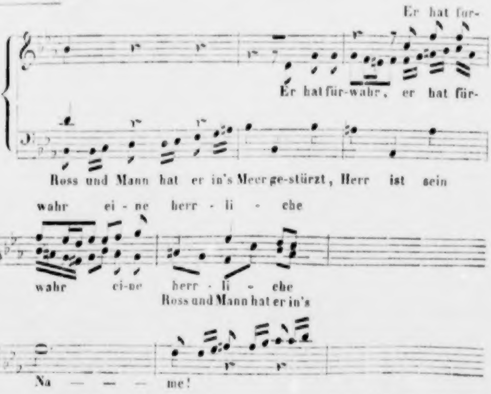
So würden z. B. diese Texte (Ps. 30, 2, Ps. 38, 2)

> Ich preise dich, Herr, denn du hast mich erhöhet — und lässest meine Feinde sich nicht über mich freuen.
>
> Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn, — und züchtige mich nicht in deinem Grimm!

wohl in der Form der Doppelfuge (die beiden Subjekte sind durch Gedankenstriche abgegränzt) ihre rechte Fassung finden. Es ist einleuchtend, dass in jedem derselben die beiden Sätze zusammengehören, gleichwohl — schon der Länge des Ganzen wegen, dann besonders wegen des nahverwandten aber doch eine Unterscheidung fodernden Sinnes — nicht in Einen Satz, in ein einziges Thema zusammenge-

---

477


Er hat für-
Er hat für-wahr, er hat für-
Ross und Mann hat er in's Meer ge-stürzt, Herr ist sein
wahr ei - ne herr - li - che
wahr ei-ne herr - li - che
Ross und Mann hat er in's
Na — — — me!

so dass statt der Doppel- eine Tripelfuge (übrigens nach Erfodern des Moments in gedrängtester Fassung) entsteht, wie oben statt der einfachen eine Doppelfuge.

Auch das Mozartsche Christe eleison (No. 474 und 475) hat zwei nicht unwesentlich verschiedne Gestalten, wiewohl die zweite aus der ersten hervorgeht, wie im vorstehenden Falle das dritte Subjekt aus dem zweiten drängt werden können, und dass man eben so wenig sie ganz von einander scheiden und abgesondert behandeln darf.

So könnte auch jener in No. 459 behandelte Text, der sich da ganz in Thema stellt, in No. 460 aber sich auf Thema und Gegensatz vertheilt, möglicher Weise die zwei Subjekte einer Doppelfuge veranlassen. Nur scheint jeder seiner Abschnitte,

Verlass mich nicht, Herr mein Gott, — sei nicht ferne von mir,

der Ausdehnung nach zu beschränkt und dabei dem Inhalte nach gar zu identisch mit dem andern, als dass es für ihn der gewichtigern und breitern Form bedürfte.

Statt weiterer Ausführung diene das Th. II, S. 448 und S. 500 bereits Ausgeführte.

Auch in Bezug auf die Formen

2) des Chorals mit Fuge

und

3) des fugirten Chorals

bedarf es nur einer Verweisung auf das Th. II, S. 310 und 314 Gesagte.

Es bleiben nur noch über einen schon S. 461 angeregten Gegenstand

4) die Fuge mit fremdem Zusatz

einige leichte Bemerkungen zu machen.

Wir haben bereits S. 459 von Texten geredet, die zum Theil die Form der Fuge — jetzt können wir zusetzen, auch der Doppel- oder Tripelfuge — foderten, jedoch noch Bestandtheile in sich schlössen, die weder im Thema, noch im Gegensatz oder den aus beiden entwickelten Zwischensätzen Erledigung fänden. Der S. 460 angeführte und zergliederte Psalm 117 gab uns ein treffendes Beispiel; die dort mit 1 und 2 bezeichneten Vorausschickungen, dann das Wort Halleluja, vielleicht auch das „in Ewigkeit" sollten nicht in, sondern neben dem Fugenthema und dem sonst zur Fuge streng Gehörigen ihre Stelle finden. Wie geschieht dies nun? —

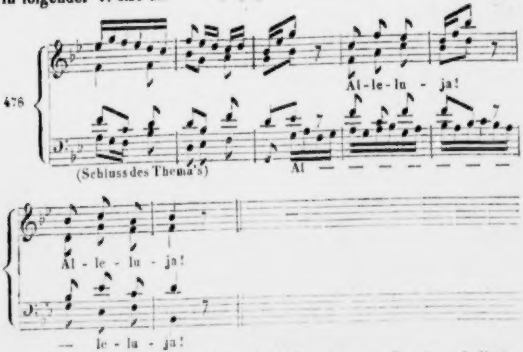
Die Antwort ist leicht.

Die dem eigentlichen Fugentext zugehörigen, nur aus Rücksicht auf dessen Ausdehnung oder zu besserer Hervorhebung ausgesonderten Worte werden, gleichsam als fremde Motive in Zwischensätzen, oder als freier Ausgang zum Schluss der Fuge, — auch wohl zum Schluss des ersten Theils und dann abermals zum Schluss des Ganzen, — vielleicht auch zu einem Orgelpunkte (wenn ein solcher vielleicht mit Hülfe eines Instrumentalbasses statt haben soll) zur Sprache gebracht. So könnten z. B. im 117 Psalm die Worte „in Ewigkeit" und „Halleluja" gesetzt werden.

Solche Theile des Textes dagegen, die eine eigne, nicht blos beiläufige Behandlung verlangen, werden als Einleitungen (S. 460) oder Nachsätze (Schlusssätze von besonderm Inhalte, S. 461) behandelt. Dies kann mit mehr oder weniger Gewicht und Ausdehnung geschehen.

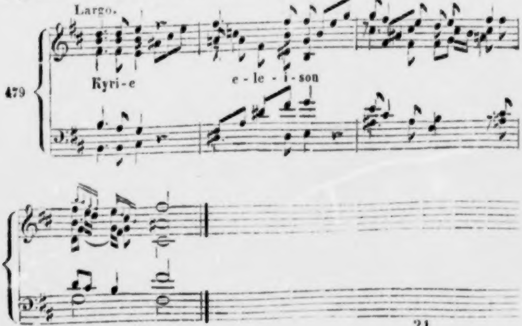
So schliesst z. B. Seb. Bach die in No. 473 angeführte Fuge in folgender Weise ab.

478



Er bedient sich des Worts Alleluja, das er schon innerhalb der Fuge (man sehe No. 473) in den Gegensatz gebracht, nun noch zu einem Schlusse, der, wenn auch dem Inhalt der Fuge verwandt, doch ein freier genannt werden kann. Wiederum giebt er der in No. 476 angeführten Fuge eine freie Einleitung zu demselben Texte, —

479



die mit dem fernern Inhalte der Komposition formell gar nichts gemeinsam hat, nur auf ihren Sinn einführt, — das aber mit der Macht Bachischer Wahrheit und Tiefe: — eine jener unsterblichen Schöpfungen im engsten Raume.

Einer Anleitung bedarf es hier weiter nicht; die etwa wünschenswerthe Vorübung ist S. 433 u. f. gegeben.

Sechster Abschnitt.

Die freien Figuralformen.

In der abstrakten Lehre des zweiten Theils dienten uns die freien Figurationen als Vorbereitung zur Fugenform; schon damals war die innige Verwandtschaft, das Ineinandergehen beider Formen bemerkt worden.

Einer Vorbereitung zur Singfuge konnte es jetzt nicht mehr bedürfen und so gehen wir den umgekehrten Weg von ihr zu den freien Figurationen.

Die freie Figuration tritt für den Chorgesang ein, wenn ein Text durchgesprochen, polyphon durchgenommen werden soll und sich zur eigentlichen Fugenform nicht hinlänglich festgeschlossen oder sonst diese Form sich nicht genugsam motivirt findet. In dieser Bestimmung schon, die der Natur der Sache nach nicht anders als negativ ausfallen konnte, sieht man, warum wir diese Formen der festen Fugenform nachfolgen lassen. Das Unbestimmtere und darum Gesetzlosere wird leichter und sicherer gefasst, wenn das Feste vorangegangen ist*).

Freie Figuration haben wir schon an mehrern der vorangeschickten Beispiele vor uns gehabt; es waren das Sätze (z. B. No. 435, 479) die sich vermöge der polyphonen Ausgestaltung aller Stimmen unter diesen Begriff (Th. II, S. 166) stellten. Allein die Grundlage war eben Satzform; der Text war durch die polyphone Behandlung zu reicherer Geltung gekommen, hätte aber auch einfach gesetzt werden können.

Oft ist dies nicht ohne Beeinträchtigung des Textgehaltes möglich. Wenn z. B. Seb. Bach in seiner matthäischen Passion erzählt, wie die Hohenpriester und Pharisäer sich sämtlich zu Pilatus drängen und sprechen:

---

*) In der frühern Lehre mussten wir den umgekehrten Weg nehmen, weil die Fugenform zu viel des Neuen auf einmal gebracht hätte.

1) Herr, wir haben gedacht, dass dieser Verführer sprach, da er noch lebte:

2) Ich will nach dreien Tagen auferstehen.

3) Darum befiehl, dass man das Grab verwahre bis an den dritten Tag,

4) auf dass nicht seine Jünger kommen und stehlen ihn,

5) und sagen zum Volk:

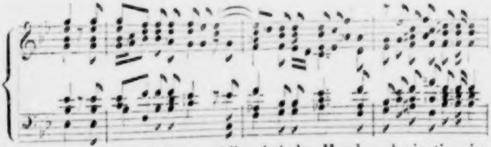
6) Er ist auferstanden von den Todten;

7) und werde der letzte Betrug ärger, denn der erste.

(Matth. 27, 63—64.)

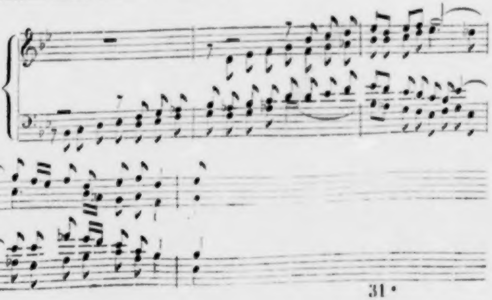
so kann er in seiner bei der Darstellung des biblischen Hergangs durchaus dramatischen Weise sich unmöglich an einem blossen musikalischen Hersagen befriedigen, sondern fasst den Moment in seiner Lebensfülle, wie die Aufgeregten sich in Haufen und ungestüm vordrängen, mit einander und durcheinander gross Redens haben und nicht genug thun können, und immer Einer noch mehr wie der Andre vorzubringen hat. Dies gehässige Gewimmel muss sich überdrängen und überstürzen und an irgend eine ruhig sich entfaltende Weise, an einen festgehaltnen Hauptsatz ist nicht zu denken. So drängt Bach Satz auf Satz. Zuerst

480



ist, bei dem ersten Anbringen, Alles bei der Hand und einstimmig. Dann bei dem Wiedersagen jener sorgeweckenden Verkündung (Satz 2) überbietet schon Einer den Andern, —

481



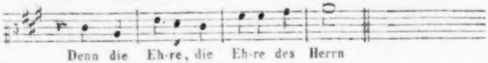
und die Weissagung des Auferstehens thürmt sich in dem Wortlärm gleich einer hohlen Prahlerei auf. So schwirrt und poltert Satz auf Satz *) ohne Rast und Sammlung und Würde, ein Spiegelbild jenes Moments im grossen Lebensdrama, vorüber. Die Form ist hier der unmittelbare Ausdruck der Sache; es konnte für sie keine andre geben.

Eine ähnliche Aufgabe bot sich **Händel** im ersten Chor seines Messias. Der Text —

> 1) Denn die Ehre des Herrn wird offenbaret; — 2) alles Fleisch mit einander wird sehen, — dass Jehovah's Mund geredet hat.

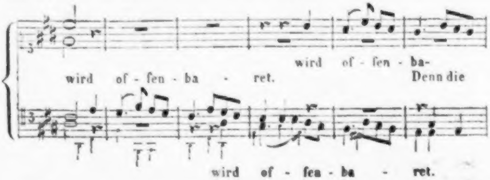
bietet zwei Abschnitte, deren zweiter in zwei Glieder zerfällt. Beide Abschnitte sind bedeutend und es wäre nicht zu behaupten, dass einem vorzügliches Gewicht vor dem andern gebührte. Der erste würde sich fugenmässig verkündigen lassen, der zweite wäre für ein Fugenthema (andrer Gründe zu geschweigen) zu lang und zur Zerlegung in zwei Themate noch weniger geeignet, weil das erste Glied keinen vollständigen Sinn giebt; den ganzen zweiten Abschnitt aber als Anhang zu dem ersten fugenmässigen behandeln, würde jenen — oder bei gewichtiger Behandlung diesen beeinträchtigen. Händel zergliedert daher seinen Text und mischt die Glieder in bewegter durchaus frei gestalteter Figuration dergestalt, dass bald dieses bald jenes zum gerechten Ausspruch kommt und das Ganze lebendig erregt vorüberzieht. Nach einer instrumentalen Einleitung, zu der die beiden ersten Sätze des Chors (No. 482 und 483) benutzt sind, wird der erste Abschnitt — und zwar schon zergliedert — aufgeführt. Der Alt intonirt,

482



der Bass unter Zutritt der übrigen Stimmen wiederholt; dann schliesst sich das zweite Glied dieses Abschnittes an,

483



beide vereinen sich, bis der erste etwas verlängerte Satz (die Melodie wieder im Basse) in der Dominante den ganzen Abschnitt ausspricht und ein Zwischenspiel des Orchesters mit dem Motiv des zweiten

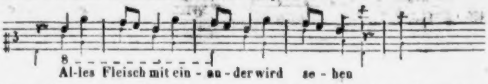
---

*) Man findet den ganzen Satz, — formell eine eben so bedenkliche als glücklich gelöste Aufgabe, in der Beilage III.

Satzes in E schliesst. So bildet sich gleichsam ein erster Theil eines figuralen Liedsatzes.

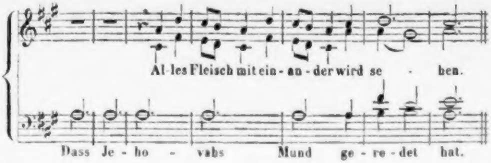
Jetzt tritt ohne Weiteres und wieder im Haupttone das erste Glied des zweiten Abschnittes im Alt auf,

483



wird vom Tenor in der Unterdominante wiederholt; und nun intoniren, wiederum im Haupttone, Tenor und Bass das letzte Glied und die Oberstimmen setzen das vorige entgegen.

484


Al-les Fleisch mit ein - an - der wird se - hen.
Dass Je - ho - vahs Mund ge - re - det hat.

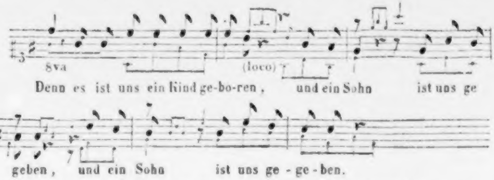
Hiermit ist der Text ausgesprochen und der ganze Inhalt der Musik festgesetzt. Allein wir erfahren hier, was wir schon früher (Th. II, S. 178) bei der Figuration gewahr werden mussten: nicht in dem einen oder in den mehrern Motiven liegt die Kraft dieser Form, sondern in ihrem Spiel und dem Gewebe der Stimmen, des Ganzen, das aus ihnen entsteht. So ist das zweite und dritte Motiv Händels unbedeutend, das erste und vierte wenigstens nicht von solcher Bedeutung, dass sie für sich befriedigen könnten. Alles das konnte nach dem Textinhalt nicht wohl anders sein. Aber nicht in diesen Einzelheiten, sondern in ihrer Verwebung will sich Händels Kraft entfalten. Wieder intonirt der Diskant auf e das vierte Motiv, die andern Stimmen spielen mit dem dritten dagegen, dann intonirt Tenor und Bass auf h und so bildet sich ein Schluss auf diesem Tone. Unter Vortritt des Orchesters kehrt jetzt der erste Satz (die Melodie im Basse) im vollen Chor in H wieder, — der dritte spielt nach, — der Diskant intonirt auf der Quinte des neuen Tons das „Jehovah“ und der Alt setzt den ersten Gedanken entgegen. In solcher Weise, höchst frei, spielt sich der Chor mit seinen vier Sätzen über E nach A zurück und zu Ende, überall regsam und anregend — und eben damit die durchaus angemessene, weissagende Einleitung des grossen Werks.

Eine ähnliche Gestaltung hat sich in demselben Werke zu dem Text:

> Denn es ist uns ein Kind geboren, und ein Sohn ist uns gegeben, welches Herrschaft ist auf seiner Schulter; und sein Name wird heissen: Wunderbar, Herrlichkeit, der starke Held, der Ewigkeiten Vater, der Friedefürst.

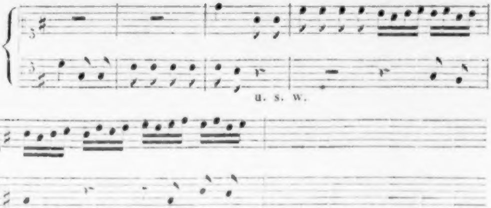
Hier wird nach einer instrumentalen Einleitung mit dem ersten Gedanken zuerst (und zwar von Solostimmen) der erste Satz intonirt, —

485


8va
(loco)
Denn es ist uns ein Kind ge-bo-ren, und ein Sohn ist uns ge
geben, und ein Sohn ist uns ge - ge - ben.

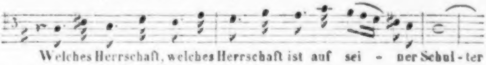
der Tenor wiederholt und der Diskant schliesst sich singend an;

486



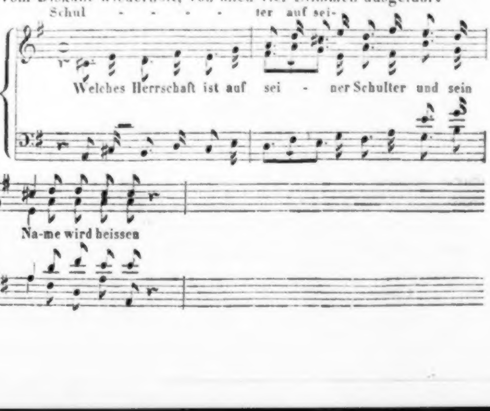
In gleicher Weise folgen Alt und Bass in der Dominante, worauf der Tenor den folgenden Abschnitt giebt,

487


Welches Herrschaft, welches Herrschaft ist auf sei - ner Schul - ter

der vom Diskant wiederholt, von allen vier Stimmen ausgeführt

488


Schul - - - - ter auf sei-
Welches Herrschaft ist auf sei - ner Schulter und sein
Na-me wird heissen

wird und unter dem fröhlichen Schall des Orchesters zu dem frischen, ganz homophonen Ausspruche des letzten Textabschnitts vom ganzen Chor führt, mit dem, wieder auf der Dominante, ein Schluss — gleichsam des ersten Theils erfolgt.

Wieder beginnt das Spiel der ersten Sätze (No. 486 und 488) und führt zu dem letzten in Gdur; nochmals angeknüpft führt es in die Unterdominante zum letzten Satze; und zum letztenmal machen beide Partien mit einem freien Anhang und einem Nachspiel des Orchesters über das Motiv von No. 486 den Schluss im Haupttone.

Schon die Lockerheit dieser Bildungen zeigt, dass sie sich auf die mannigfaltigste Weise ausführen lassen. Sie nähern sich auf der einen Seite der Satz- oder Liedform, auf der andern der Fugenform, in andrer Beziehung der Form der Motette, die wir im folgenden Abschnitte kennen zu lernen haben. Ja, es kann uns nicht befremden, wenn wir bisweilen auf Gebilde treffen, die es einigermassen zweifelhaft lassen, ob sie freigehaltne Fuge oder fugenähnliche Figuration, ob sie Figuration oder vielleicht schon eine leichtere Motettengestalt sind. Dergleichen zwei- oder mehrdeutige Gestaltungen finden sich stets und nothwendig auf der Gränze verwandter Formen; wir haben sie schon öfters als die Punkte bezeichnet, auf denen die Formen in einander übergehen und gegeneinander frei werden, ihre Schranke überwunden haben.

Siebenter Abschnitt.

Die Motette.

Der Kunstausdruck Motette *) bezeichnet zweierlei Kunstformen.

Erstens werden Kirchenkompositionen so genannt, denen ein Kirchenlied mit oder ohne beigemischte biblische Sätze — oder auch eine Reihe von Bibelstellen als Text zum Grunde liegen und in denen die verschiednen Sätze des Textes als abgesondert für sich bestehende Tonstücke behandelt sind. In einer Motette in diesem Sinne des Worts könnte also der erste Liedvers als einfacher oder figurirter Choral, der zweite als Arie, der dritte als fugirter Choral u. s. w. behandelt,

---

*) Er hat auch zweierlei Ableitungen, die jenen zwei Bedeutungen wohl entsprechen. Nämlich einmal hängt er (aus der Zeit der niederländischen Schule) mit dem französischen Worte *mót* zusammen, das bekanntlich „Wort,“ in alter Sprache aber vorzugsweise „Bibelwort“ (wie unser deutsches „Spruch“) bedeutet. Motette wär' also eine Komposition von Bibelstellen. Dann aber (besonders bei den ältern Deutschen) wird Motette (alt: Mutete) von *mutare* (verändern) abgeleitet und deutet auf Veränderung der „Kompositionsweise,“ auf das Abgehen von einer Weise oder Form auf die andre.

es könnten Rezitative, Fugen, Duette, Instrumentalsätze in beliebiger — nach dem jedesmaligen Text sich bestimmender Auswahl und Anordnung an einander gereiht werden. In solcher Weise hat unter andern Seb. Bach seine Motette „Jesu meine Freude“ geschrieben.

Ueber diese Kompositionsweise ist hier nicht weiter zu reden. Sie ist nicht eine besondre Kunstform, sondern eine Reihe von Tonstücken in verschiednen theils uns schon bekannten, theils noch künftig zu betrachtenden Formen.

Zweitens bezeichnet das Wort Motette eine wirkliche für Chorkomposition bestimmte Kunstform, über die wir uns hier noch zu verständigen haben. Dass diese Form wie alle Gesangformen ihren Grund in der Beschaffenheit des Textes hat, muss schon (S. 365) vorausgesetzt werden. Wir knüpfen daher bei dem Text an.

Die bisher betrachteten Chortexte — abgesehen für jetzt von den liedförmig oder figural zu behandelnden — zeigten uns einen Hauptgedanken, der das Thema einer einfachen Fuge, oder zwei oder drei Hauptgedanken, die die zwei oder drei Subjekte einer Doppel- oder Tripelfuge werden konnten, mithin eine dieser Fugenformen begründeten; die Beiläufigkeiten, die in die Zwischensätze, in Einleitung und Schluss der Fuge treten konnten, lassen wir hier bei Seite.

Schon für die Tripelfuge war der Anlass selten: selten fodert ein Text diese Form; und wir haben längst (Th. II, S. 499) einsehen müssen, dass mit der Zahl der Subjekte die Klarheit und Wirksamkeit jedes einzelnen in gleichem Verhältniss abnimmt. Wie also, wenn sich uns ein Text darstellt, der selbst das Maass der Tripelfuge überschreitet, dessen Glieder eine volle und fasslich eindringliche Behandlung fodern, nicht blos ein Zueinanderdrängen, wie die Durchführung mehrerer Subjekte miteinander, — auch nicht ein flüchtiges Ueberbingehen, wie die Figuralsätze? — Unser erster Gedanke muss sich hier dahin richten, dass dann jedes der Glieder abgesondert für sich zu behandeln wäre, wie in der Motette erster Art. Wie aber, wenn die Glieder bei aller besondern Wichtigkeit doch auch wieder so eng zusammengehören, dass sie nicht getrennt werden dürfen? — Dann müssen die verschiednen Sätze sich zu einem einigen Tonstücke verbinden. Dies ist die Kunstform der Motette.

Hier nehmen also wiederum die einzelnen Sätze verschiedne Gestalten an; es können liedförmige, figurale, Fugensätze in beliebiger Zahl und Ordnung neben einander treten. Aber diese verschiednen Sätze verknüpfen sich zu einem einigen Ganzen:

Jede der einzelnen Formen, die hier sich verbinden, ist uns schon bekannt, bedarf also keiner weitern Erörterung. Es wird also nur auf die Anwendung und Verknüpfung ankommen.

Jeder der anzuwendenden Sätze, namentlich auch die Fugensätze, ist nur Theil eines grössern und zusammenhängenden Ganzen; keiner kann sich also in solcher Fülle und Breite vollenden, wie wenn er für sich allein aufträte, jeder muss zusammengedrängt auf seinen wesentlichen Inhalt vorübergehen, um sich schnell geltend zu machen und dann dem Folgenden zu weichen, ohne dass das Ganze in ungünstiger Breite auseinander gehe. Namentlich die Fugensätze werden mit einer einzigen Durchführung abzufertigen sein; oder wenn sie eine zweite (oder eine einzige übervollständige) fodern, so wird man sich um so weniger mit den Beiläufigkeiten langer Zwischensätze aufhalten dürfen. Auf diesem Punkt erkennen wir also schon die Macht und grosse Bedeutung der Motettenform: jeder ihrer Sätze drängt seine ganze Kraft auf den möglichst engsten Raum zusammen. — Hierin liegt aber auch, beiläufig gesagt, der Unterschied der Motettenform von den S. 482 u. f. betrachteten Figuralformen. Auch diese berühren und verknüpfen mancherlei Sätze. Aber sie gehen leicht über sie weg, während die Motettenform jedem das volle Gewicht einer vorzüglichen Bedeutung giebt.

In der uneingeschränkten Reihe verschiedner Sätze, die sich in der Motette zu einem Ganzen verknüpfen, können, wie gesagt, auch Fugensätze ihre Stelle finden. Wir setzen jetzt zu: auch Doppelfugensätze, — auch zwei, ja möglicherweise mehr Subjekte können nacheinander durchgeführt werden. Diese unterscheiden sich dann von der ersten Form der Doppelfuge (Th. II, S. 436) dadurch, dass die Subjekte eben nur nach, nie gegeneinander zur Durcharbeitung kommen. — Wir werden hier an die schon bekannte Form des fugirten Chorals (Th. II, S. 314) erinnert: er giebt sich uns jetzt als Motette zu erkennen, aber als eine einseitig ausgebildete, nur auf Fugensätze beschränkte. Diese Beschränkung ist kein Fehler, sondern vielmehr die Form, in der der Inhalt des Chorals zur reichsten und machtvollsten Geltung kommt. Aber die Motettenform ist zu mannigfaltigern Gestaltungen befähigt.

Die Verknüpfung aller dieser Sätze wird nun

1) durch ihre ununterbrochne Folge,
2) bisweilen, aber nicht nothwendig, durch verbindende Glieder oder Tonsätzchen,
3) durch eine zweckmässig geordnete Modulation, die jedem der verschiednen Sätze den bestimmten Sitz in der gesammten Folge der Tonarten anweiset,
4) bisweilen durch Zurückführung auf den ersten Satz, der damit gleichsam als Hauptsatz erscheint,
5) bisweilen auch durch weite, vollgenugthuende Ausführung des letzten Satzes, der sich damit als Ziel aller vorhergehenden darstellt,

bewirkt. — Dass dieser Verbindung die Kraft der Sonatenform (in welcher die Hauptgedanken gegen und in einander gearbeitet werden) abgeht, ja, dass sie selbst den festern Abschluss der Rondoform, auf einen Hauptsatz zurückzukommen, nicht immer hat: ist klar; der aufklärende und schnellfassliche Zusammenhang des Textes muss — und kann hier dem Mangel festern musikalischen Verbandes ergänzend zu statten kommen. Doch ist allerdings Bedacht zu nehmen, dass dieser Mangel nicht durch allzugrosse Häufung der Sätze und willkührliche oder unentschiedne Modulation ein unübertragbarer Fehler werde.

Wenden wir uns nun zum Praktischen zurück. Es wird dabei nur der Anschauung fertiger Werke bedürfen, da die einzelnen anzuwendenden Formen uns geläufig sind. Zuerst fragen wir nach dem Text.

Könnte jener S. 483 aus dem Matthäus angeführte Text Motettenform erhalten? — Nein. Kein einziges seiner Glieder ist für sich so wichtig, dass es einer abgesonderten und dabei nachdrücklichen Behandlung bedürfte. So sehen wir auch (Beilage III), dass Bach zwar die einzelnen Glieder der Deutlichkeit wegen von einander gesondert, keines aber anders als flüchtig vorübergehend, keines mit dem Nachdruck einer fest ausgeprägten Form behandelt hat; eben das hastige, von Erbossung und Sorge aufgestachelte Vorüberdrängen war der Karakter des Moments und der Komposition.

Wäre der S. 484 angeführte Händelsche Text zur Motette geeignet? — Nein. Soll er entschieden, wie es die Art der Motette ist, zerlegt werden, so kann das sinngemäss nur in zwei Abschnitte geschehen:

1) denn die Ehre des Herrn wird offenbaret;
2) alles Fleisch mit einander wird sehen, dass Jehovahs Mund geredet hat.

Beide Sätze sind nur ein und dieselbe Ankündigung des zu Erwartenden (der Geburt des Heilandes) von zwei verschiednen Gesichtspunkten; kein Satz ist ohne den andern genügend, aber auch keiner für den Zweck der Verkündigung von vornehmlicher Wichtigkeit, — Gott soll sich verherrlichen durch Erfüllung des Verheissnen, aber die Menschen mit einander müssen es erkennen. Folglich können die Sätze nicht motettenartig nach- sie müssen miteinander auftreten. Also könnten sie vielleicht gegen und miteinander aufgeführt werden in Form der Doppelfuge? Das erlaubt schon die Ausdehnung nicht, auch würde in dem Gegeneinander der beiden Subjekte die Deutlichkeit eines jeden beeinträchtigt zu Gunsten der musikalischen Gesammtwirkung. Folglich mussten die Sätze heroldartig verkündet werden, sich hin und wieder ablösen und in diesem Vorüberspielen jeder seine Deutlichkeit, keiner ein ungebührliches Uebergewicht, das Ganze die

Lebendigkeit und das vorüberwallende Wesen einer Ausverkündung erweckenden Inhalts an sich nehmen. So hat Händel komponirt; dies bedingte seine Form.

Oder endlich: könnte jener Anfang des ersten Psalms, den wir anderswo (Th. II, S. 503) als Text einer Tripelfuge bezeichnet haben:

> Wohl dem, der nicht wandelt im Rath der Gottlosen, — noch tritt auf den Weg der Sünder, — noch sitzet, da die Spötter sitzen.

Motette werden? — Nein. Sein zweiter und dritter Satz sagt im Wesentlichen dasselbe, was der erste; beide können also nur mit dem ersten — oder, wenn sie getrennt, nach ihm behandelt werden sollten, ohne Gewicht (was sie an sich als blosse Wiederholungen nicht haben) vorübergeführt, nicht zu der Wichtigkeit der Motettensätze erhoben werden.

Betrachten wir nunmehr den nachfolgenden Text aus einer Kirchenmusik Seb. Bachs.

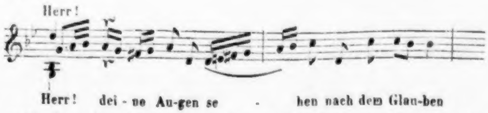
1. Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben.
2. Du schlägest sie, aber sie fühlen es nicht, — du plagest sie, aber sie bessern sich nicht.
3. Sie haben ein härter Angesicht, denn ein Fels und wollen sich nicht bekehren.

Er lässt vor allem zwei Hauptgegensätze erkennen: dass Gott nach dem Glauben sehe und wie man sich ihm verschliesse. Das Letztere scheint unter 2 und 3 in drei verschiednen Formen in ziemlich gleichem Sinn ausgesprochen; doch kann man in der letzten Form auch den Sinn angedeutet finden, dass eine Verhärtung von Grund aus, vielleicht eine absichtliche oder doch schon zur Lebensgewohnheit gewordne vorhanden sei, während zuvor (in 2) nur der augenblicklichen Achtlosigkeit gedacht war. So sehen wir drei wichtige Sätze vor uns — oder vier, denn der zweite unterscheidet im Nicht-fühlen und im Nicht-sich-Bessern auch zwei erhebliche Momente — deren jeder beherzigt sein will, und die doch in einander greifen, zusammengehören als ein untrennbar Ganzes.

Hier haben wir die Nothwendigkeit der Motettenform vor Augen.

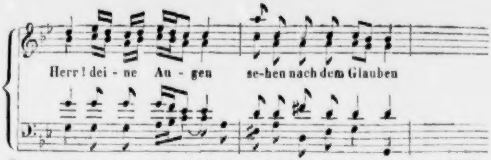
Bach führt nach einer breiten und eifrigen instrumentalen Einleitung den ersten Gedanken als Satz, als ein Feststehendes auf; zuerst so, —

489



dass nach dem Anruf des ganzen Chors eine Stimme (der Alt) den Vorredner macht und dann erst der Chor bekräftigt

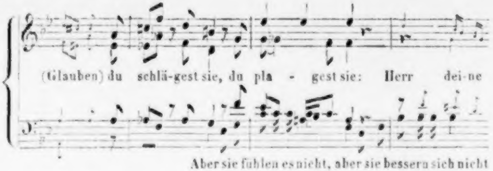
490


Herr! dei - ne Au - gen se-hen nach dem Glauben

Dieser Chorsatz wird ähnlich wiederholt und mit einem Halbschluss auf die Dominante gebracht, worauf (in Dmoll) der Diskant den Satz des Altes und der Chor seine beiden Sätze (ähnlich) wiederholt.

Hier schliesst Bach sogleich den zweiten Textabschnitt, gleichsam als Gegensatz und zweiten Theil eines Liedes, zu dem das Vorherige der erste wäre, an:

491


(Glauben) du schlä-gest sie, du pla - gest sie: Herr dei-ne
Aber sie fühlen es nicht, aber sie bessern sich nicht

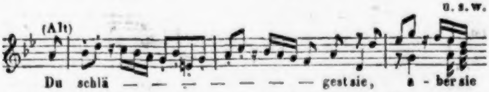
kehrt aber sofort zu dem ersten Gedanken zurück und führt ihn figurativ auseinandergesetzt in Dmoll zum Schluss. Jene Worte des zweiten Textabschnittes haben sich nur in vorgreifendem Eifer herzugedrängt; es macht sich hier eine ähnliche Weise geltend, wie in der bei No 480 erwähnten Figuration; aber sogleich tritt der Hauptgedanke, durch den Gegensatz nur verstärkt, wieder in sein Recht und wird vollbefriedigend (noch mit einem Nachspiel besiegelt) abgeschlossen.

Jetzt erst tritt — mit einer Rückkehr in den Haupton — der zweite Textsatz in sein Recht. Er wird für sich allein fugenmässig durchgenommen; die Worte

Du schlägest sie

werden Thema, der fernere Text wird Gegensatz

492


u. s. w.
(Alt)
Du schlä — — — — — — — gest sie, a - ber sie

Alt, Diskant, Bass, Tenor bilden die eigentliche Durchführung, gleich dahinter meldet sich eine (freie) Engführung — wenigstens des ersten

Gliedes des Themas, die aber bald einem Zwischen- oder vielmehr Nachsatz (an das Motiv des Gegensatzes geknüpft) weichen muss. Dieser Ausgang führt nach Cmoll (Unterdominante), wo das Orchester an den Kern des ersten Satzes (No 490) erinnert.

Nun tritt der wichtigere dritte Textsatz auf in Fugenform. Das Thema (No 461) wird durch Bass, Tenor, Alt, Diskant und nach einem kurzen Zwischensatz abermals durch Diskant, Alt, Tenor und Bass geführt.

Aber eben hier schlägt der Fugensatz unerwartet und kühn in den ersten Satz (No 490) zurück, der so wie das erstemal zu Ende geführt wird und das Ganze abrundet.

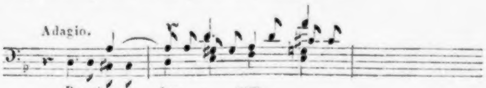
Ein zweites Beispiel giebt uns der erste Satz von Mozarts Requiem. Der Text —

1) *Requiem aeternam dona eis, domine,*
2) *et lux perpetua luceat eis.*
3) *Te decet hymnus, Deus in Sion et tibi reddetur votum in Jerusalem.*
4) *Exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.*
5) *Kyrie eleïson, Christe eleïson.*

zeigt fünf Sätze, von denen No 1 und 2 sich verbinden, No 4 sich trennen, No 5 sich vollkommen, oder doch entschiedner wie die übrigen Sätze unter einander, absondern liesse.

Mozart führt nach einer instrumentalen Einleitung den ersten Satz fugenmässig, und zwar gleich in der Enge —

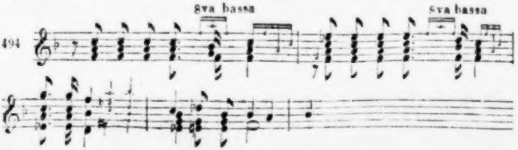
493



im Hauptlone durch, nachdem das Orchester eine gleiche nur weniger enge Durchführung desselben Themas vorausgeschickt. Mit diesen zwei Durchführungen ist der Hauptgedanke festgestellt und wendet sich zum Halbschluss auf die Dominante.

Das *lux perpetua* tritt, nur durch einen vermittelnden Akkord eingeführt, satzartig und homophon in der Parallele auf, schliesst aber in deren Unterdominante (Bdur) ab; es ist vom ersten Textsatze ge-

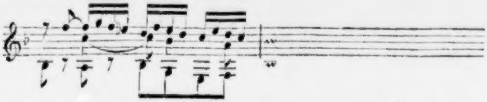
494



sondert, doch aber nicht eigentlich selbständig behandelt (der Schluss in der Unterdominante zeigt, dass es nicht ein wesentlich gelten sollender Satz ist) sondern nur als Schlusssatz des ersten Abschnittes zu betrachten.

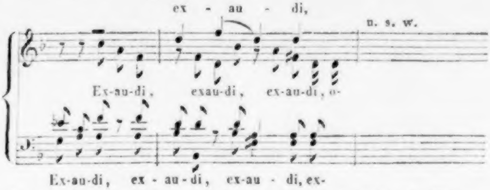
Nach einem einleitenden Takt ergreift das Orchester in derselben Tonart dieses Thema (oder diese Figur)

495



und führt damit eine freie Figuration gegen den Solo-Sopran aus, der den dritten Textsatz in kirchlicher Intonation vorträgt und in Gmoll schliesst. Eine neue Figuration von Chor und Orchester trägt das *exaudi* vor, während der Chordiskant zu denselben Worten die Melodie des *Te decet hymnus* wiederholt.

496


ex - au - di,
u. s. w.
Ex-au-di, exau-di, ex-au-di, o-
Ex-au-di, ex - au - di, ex-au - di, ex-

So ist derselbe *cantus firmus* zweimal gegen verschiedne Figurationen vorgetragen und damit der zweite Hauptabschnitt des Ganzen in Bdur — mit einem Schluss in Gmoll befriedigend abgeschlossen worden.

Hier wendet sich das Orchester mit dem ersten Motiv der vorherigen Figuration (No 495) in den Hauptton zurück. Das Fugenthema (No. 493) erscheint wieder im Basse, jenes Figuralsätzchen (No. 495) giebt zu den Worten *dona eis* (*domine*) einen Gegensatz für den Alt; der Tenor beantwortet das erste, der Diskant das zweite Subjekt. Nochmals bringt (in der Unterdominante) der Alt das erste und dagegen der Tenor das zweite, dann der Diskant (in der Parallele, Fdur) das erste und der Bass das andre Subjekt. Das *lux perpetua* kehrt (ähnlich) wieder und bringt einen Halbschluss auf der Oberdominante. Damit bricht die eigentliche Motettenform ab; zu ihrer Besiegelung, zum vollen Abschluss des ganzen Satzes folgt nun die bei No 474 angeführte breit und in feierlicher Pracht entfaltete Doppelfuge.

Sechste Abtheilung.

Der Doppel- und mehrfache Chor.

In der Chorkomposition wurde ein zwiefach mächtiges Organ in Thätigkeit gesetzt. Der Chor bot sich in seiner Gesammtheit einerseits dar als einen für die Darstellung einer einzigen Idee einig gebildeten Verein vieler Stimmen, als eine einzige Person (S. 431); andrerseits als eine Schaar selbständig (polyphon) gebildeter und wirkender Stimmen (S. 433), die den Reichthum polyphoner Gestaltung in den edelsten und wirksamsten Organen zum Leben brachte.

Fassen wir nun den Chor in seiner Einheit, als eine einige Person: so können wir dieser einen Person eine andre, ja mehr als eine andre entgegenstellen, wir können

zwei oder mehr Chöre mit und gegeneinander

führen; und so entsteht

der Doppelchor,

der dreifache, vierfache Chor u. s. w. Wir wollen uns zunächst auf den Doppelchor beschränken.

Der Doppelchor hat seinem Wesen nach zwei Chöre als zwei Personen gegen einander zu stellen. Es kommt dabei auf die Zahl und Verwendung der einzelnen Stimmen nicht weiter an, sondern zunächst darauf, dass jeder der Chöre sich als ein an sich selbständiger Körper geltend mache, wenn auch nicht durch die ganze Komposition hindurch, doch wenigstens so weit, dass man ihn als ein Anderes dem andern Chor gegenüber erkenne und fasse. Es ist dies dieselbe Foderung an zwei verbundne Chöre, die wir früher an die Stimmen eines polyphonen Satzes gemacht, die sich karakteristisch und selbständig zeichnen sollten, dann aber auch aus ihrer Selbständigkeit und Besonderheit heraustreten und zu einer homophonen Einheit mit einander verschmelzen durften. Daher ist der in No. 426 mitgetheilte Satz von Händel eigentlich kein Doppelchor, sondern ein achtstimmiger (oder vielmehr sieben- bis vierstimmiger) einfacher Chor; denn seine beiden mit Chor I und II bezeichneten Partien unterscheiden sich nirgends als besondre Körper oder Personen von einander.

Nach dieser vorläufigen Festsetzung des Begriffs vom Doppelchor bedarf es nach allem Vorangegangenen nur weniger Betrachtungen, um in seine Komposition einzuführen.

Erster Abschnitt.

Die Veranlassung zum Doppelchor.

Die Form des Doppelchors kann eine zwiefache Veranlassung haben, entweder im Text, oder in der Weise, wie sich eine bestimmte Komposition im Geiste des Komponisten gestaltet.

Zuerst also im Inhalt des Textes, wenn dieser das Gegeneinandertreten verschiedner Massen, also Chöre, bedingt. Ein solcher unzweideutiger Fall zeigt sich unter andern im Samson, in dem Feierchor der Diener Jehovahs, denen der Chor der Gott Dagon Anbetenden entgegensingt. Jeder der beiden Kulte, jede der beiden Volksmassen, deren Gegensatz und Kampf die Grundlage des dramatischen Hergangs im Oratorium bilden, musste würdig und vollbefriedigend vertreten werden, jedes Volk konnte nur als ein Chor auftreten und die Vereinigung beider zum Doppelchor war so nothwendig für den Komponisten, als die Gegeneinanderstellung für den Dichter. — Ein eben so unzweideutiger Anlass bot sich dem Verf. in jenem Moment des Mose, wo Pharao das Begehr, die Israeliten zum Opferdienst Jehovahs zu entlassen, mit Hohn zurückweist. Es musste gezeigt werden, dass dies nicht persönlicher Eigenwille des Herrschers, sondern der Sinn und Wille seines ganzen Volks ist, das nicht unverdient von den Plagen und Strafen des Gottes getroffen werden konnte. Daher stimmen die Aegypter in leidenschaftlich aufgeregtem Nationalhass —

> Wohl her nun, lasst sie uns plagen! He! Werden sie opfern? wird man sie lassen? — Euere Freudentage sollen zu Trauertagen werden.

dem Gebieter bei. Aber das wiederum durfte kein blosser Hohn der Masse sein gegen die einzelstehenden Mose und Aaron; es musste der unversöhnliche Zwiespalt beider Nationen zur Aussprache kommen und zugleich ihre beiderseitige Stellung gegeneinander bezeichnet werden, dem wilden Hochmuth der Aegypter gegenüber die Verzagtheit der Israeliten, die in vierhundertjährigem Druck sogar zu hoffen verlernt haben und aus der augenblicklichen Begeisterung, die Mose entflammt hatte, bei dem ersten Widerspruch zurücksinken in angeerbte Sclavenfurcht:

> Ihr habt uns Unglück zugerichtet! Grauen ist auf mich gefallen.

Diese beiden Texte mussten zusammentreten zum Doppelchor.

Nicht immer ist der Gegensatz und seine Nothwendigkeit so entschieden, wie in diesen Fällen. Daher können einerseits manche Aufgaben zweierlei Behandlung zulassen, andrerseits entstehen in der

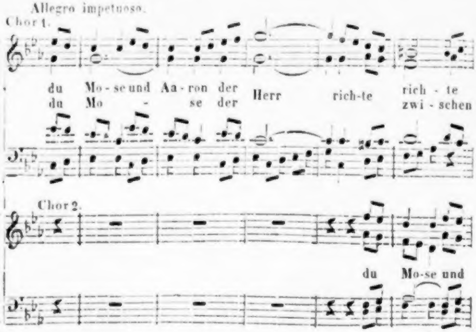
Komposition Mittelformen, die mit mehr oder weniger Grund bald als einfache, bald als Doppelchöre angesehen werden dürfen.

Einen Fall ersterer Art bietet ein andrer Moment aus dem **Mose**. Wenn im Zug durch die Wüste das stets verzagende und stets aufsätzige Volk endlich in vollem Aufruhr gegen seine Führer ausbricht:

> Du, Mose und Aaron, der Herr richte zwischen uns. Waren nicht Gräber in Aegypten, dass du uns musstest wegführen in die Wüste?

so konnte allerdings ein einfacher Chor das Volk allenfalls darstellen, auch die Vielköpfigkeit des Aufruhrs, die ordnungslose Auflösung konnte durch die Kraft polyphoner Gestaltung allenfalls zum Ausdruck kommen; es wär' also die einfache Chorform keineswegs unzulässig gewesen, wie bei den vorerwähnten Fällen. Nur, dass sich die Massen des Volks gegen seine Führer heranwälzten, dass die Empörung in Massengewalt und dabei durch und durch beseelt und gegliedert heranstürmt: — das wäre nicht zum vollen Ausdruck gelangt; hierzu kam, dass im ganzen Wüstenzuge den Komponisten die Vorstellung des in zwei ungeheuren Heersäulen nebeneinander*) fortrückenden Volks bestimmte und der Darstellung mannigfache Vortheile bot. Und so musste sich der Moment doppelchörig —

497


Allegro impetuoso.
Chor 1.
du Mo - se und Aa - ron der Herr rich-te rich - te
du Mo - se der zwi - schen
Chor 2.
du Mo-se und

gestalten.

Einen Fall der andern Art bietet uns der Chor

> 1) Hoch thut euch auf und öffnet euch weit, ihr Thore der Welt, dass der König der Ehren einziehe.

---

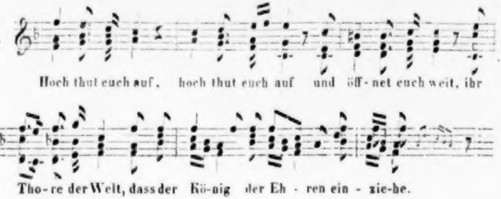
*) Noch jetzt ist dies die Bewegungsweise grosser Karavanen oder Volkszüge im Orient, die sich auch in der antistrophischen Form vieler Psalme ausgeprägt und erhalten hat.

2) Wer ist der König der Ehren?

3) Der Herr stark und mächtig im Streite, Gott Zebaoth, er ist der König der Ehren.

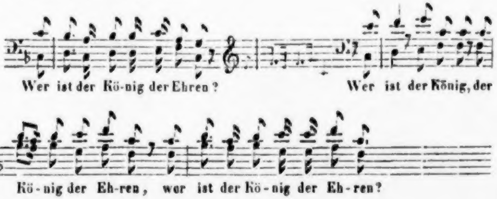
aus **Händels** Messias. Dieses ganze Werk hat nur einfache und zwar vierstimmige Chöre. Auch der vorstehende Text foderte nur einfachen Chor, wenn nicht die in 2 und 3 eingeführte Frag' und Antwort einen Gegensatz von Stimmen bedingte. Diese Form der Frag' und Antwort ist nur eine feierlich festliche Form, den Gedanken zu recht vollem Austönen zu bringen; es ist nicht ein wirklich der Antwort bedürftiger Fragender, sondern Frag' und Entgegnung spielen hin und her, um dem Gedanken Frische und Fülle des Ausdrucks zu leihen. Aber eben für den Ausdruck dieser Feierlust wär' eine einzelne Fragstimme unwürdig und entstellend gewesen, sie hätte sogleich aus der Frage Ernst gemacht; es musste ein Chor fragen und der andre antworten, — und wiederum dieser fragen und der erste antworten. Dies — und dies allein schien die Form des Doppelchors zu fodern, der im Uebrigen nicht veranlasst erscheint. Händel wusste das scheinbar Widersprechende (in einem einfachen Chor die Form des Doppelchors) zu vereinen. Er erweitert die Stimmzahl des Chors von vier auf fünf. Nun leiten die Oberstimmen (zwei Soprane und Alt) ein,

498


Hoch thut euch auf, hoch thut euch auf und öff-net euch weit, ihr
Tho-re der Welt, dass der Kö-nig der Eh - ren ein - zie-he.

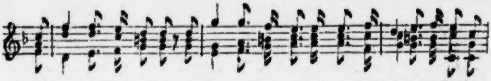
die Unterstimmen fragen, —

499


Wer ist der Kö-nig der Ehren? Wer ist der König, der
Kö-nig der Eh-ren, wer ist der Kö-nig der Eh-ren?

und die obern geben wieder die Antwort:

500


Der Herr stark u. mächtig, der Herr stark u. mächtig, st. u. mächtig im Streite.

Jetzt tritt der Alt zu den Unterstimmen und trägt mit ihnen den ersten Satz (ähnlich No. 498) vor, die Oberstimmen (beide Soprane und Alt, — so dass die fünf Stimmen als zweimal drei wirken) fragen, die Antwort setzt wieder mit den drei Unterstimmen an. Hiermit ist aber jener Feierform von Chor und Gegenchor Genüge gethan; von hier an treten beide Soprane zusammen und der Chor geht als ein einfacher und zwar vierstimmiger zu Ende.

Zweitens kann die Form des Doppelchors aus der Anschauung und Stimmung hervorgehn, die sich im Komponisten von seiner Aufgabe gebildet hat, ohne dass der Text diese Form schlechthin geböte. Dies ist dann der Fall, wenn der Komponist sich gedrungen fühlt, seine Aufgabe oder einen Moment in derselben mit besondrer Fülle und Macht, Feierlichkeit, oder mit Prunk und Glanz u. s. w. zu behandeln. Denn allerdings bietet zu diesen und ähnlichen Darstellungen der Doppelchor einen dem einfachen Chor versagten Reichthum an Mitteln. Der einfache Chor kann nur als Masse (homophon) oder zergliedert (polyphon) wirken; der Doppelchor kann

1) als einige und in der Regel stimmreichere Masse wirken,

2) sich in seine beiden Chöre zerlegen, also Masse gegen Masse führen,

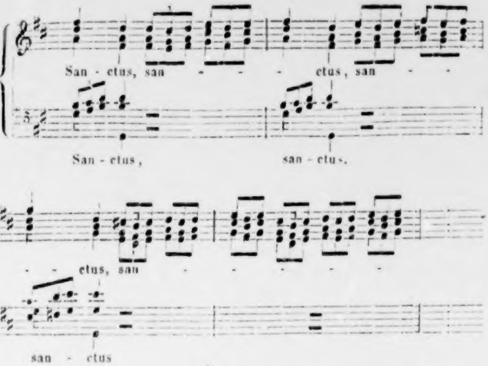
3) einen oder den andern Chor, oder endlich

4) beide zugleich polyphon auflösen;

und dies alles in mannigfachster Weise und Mischung.

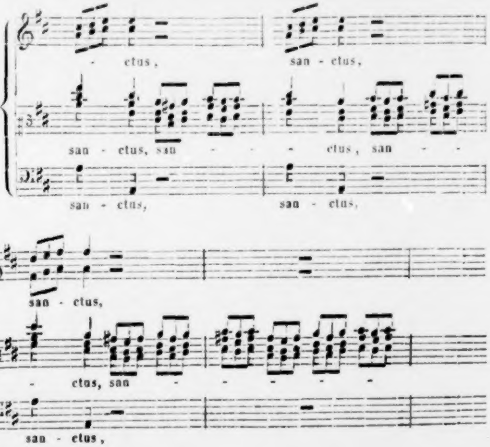
Dieser Gewinn ist so entschieden, dass man ihn selbst im einfachen Chor sich gern aneignet und wenigstens stellenweis, soviel die Stimmzahl erlaubt, die Form der Doppelchörigkeit benutzt. Ein Beispiel bietet schon der vorerwähnte Händelsche Chor, nur dass in diesem der Text selber Anlass gegeben zu einer Art von Doppel- oder antistrophischem Gesang. Einer ähnlichen, nur reichern Gestaltung begegnen wir im *Sanctus* der hohen Messe von Seb. Bach. Ohne allen Anlass im Text, nur dem Bedürfniss erhöhter Feier gehorchend, schreitet Bach hier aus der bisher festgehaltnen Fünf- und Vierstimmigkeit zu der Erweiterung des Chors auf sechs Stimmen und bildet die erste Hälfte des Satzes antistrophisch. Zwei Diskante und ein Alt treten einem zweiten Alt, dem Tenor und Bass entgegen, —

501


San - ctus, san - - - - ctus, san - -
San - ctus, san - ctus.
- - ctus, san - - - - - -
san - ctus

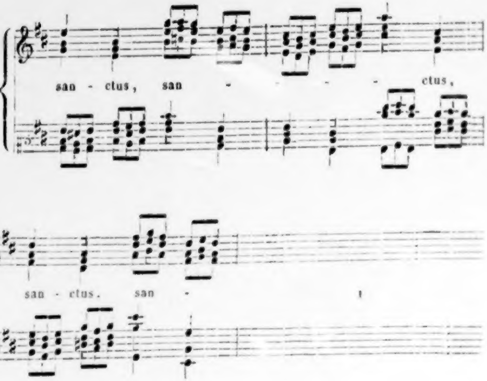
worauf in zwei Takten sechsstimmig auf der Dominante geschlossen wird; im folgenden Takte bilden wieder beide Diskante mit dem Bass gegen beide Alte mit dem Tenor einen Gegensatz, —

502


- ctus, san - ctus,
san - ctus, san - - - ctus, san - -
san - ctus, san - ctus,
san - ctus,
- ctus, san - - - - - -
san - ctus,

so dass man hier wie zuvor in No. 501 Chor gegen Chor hört (nur dass die Massen nicht stehend festgehalten werden, wie im eigentlichen Doppelchor, sondern sich, wie man sieht, wechselnd umgestalten) dann wieder — in den oben ausgelassenen und andern Stellen einen einigen sechsstimmigen Chor bald polyphon bald homophon, von da wieder auf die doppelchörige Form, — z. B.

503



zurückgeführt wird.

So einleuchtend uns nun schon im vorläufigen Hinblick (S. 499) der Reichthum und die Macht des Doppelchors geworden sein muss: so wenig werden wir uns auch hier eine Willkühr in der Wahl der Form gestatten dürfen. Schon aus äusserlichen aber triftigen Gründen sollte man sich des Doppelchors, wo er nicht in der Idee des Kunstwerks als nothwendig geboten ist, enthalten; denn die Besetzung eines Doppelchors sowohl als seine zweckmässige Aufstellung, — ein Chor muss vom andern unterscheidbar getrennt, doch aber nicht so weit*) von ihm abgestellt sein, dass sie nicht beide sicher zusammenwirken und zusammen als ein einiges Ganze gehört werden könnten, — sind

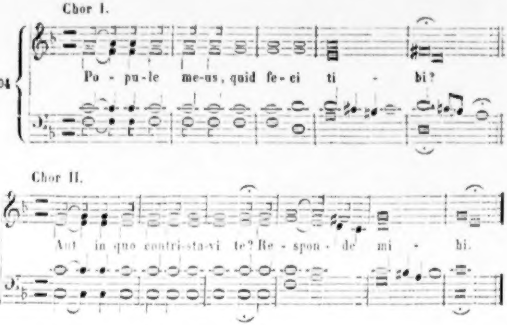
---

*) Ein besondrer Fall, der ausserhalb des rein künstlerischen Gesichtskreises und unsrer Betrachtung liegt, ist der, wo ein in einer dramatischen Handlung nothwendiger Moment, oder eine besondre für irgend ein Fest nöthige Anordnung, oder endlich der Ritus einer Kirche (z. B. der katholischen) antistrophischen Gesang zweier abgesondert, ja sogar entfernt von einander aufgestellten Sängermassen fodert, deren eine z. B. vom Orgelchor, die andre vom Altar

---

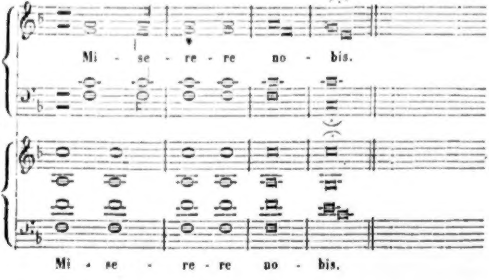
her, — oder eine hinter, die andre auf der Bühne gegen einander, einander ablösend wirken. Hier tritt die Musik in den Dienst der Kirche oder sonst äusserlicher Absichten und hat sich ohne eignen Willen dem Anspruch derselben zu bequemen. Sollen in solchem Fall die von einander entfernten Chöre nicht blos abwechselnd, sondern auch gleichzeitig wirken: so muss für die Momente ihres Zusammentreffens die höchste Einfachheit in der Komposition herrschen. So schliessen die Improperien des **Palestrina** (die allerdings durchweg höchst einfach gesetzt sind, wie hier —

504


Chor I.
Po - pu-le me-us, quid fe-ci ti - bi?
Chor II.
Aut in quo contri-sta-vi te? Re - spon - de mi - hi.

der Anfang zeigt) in dieser Weise

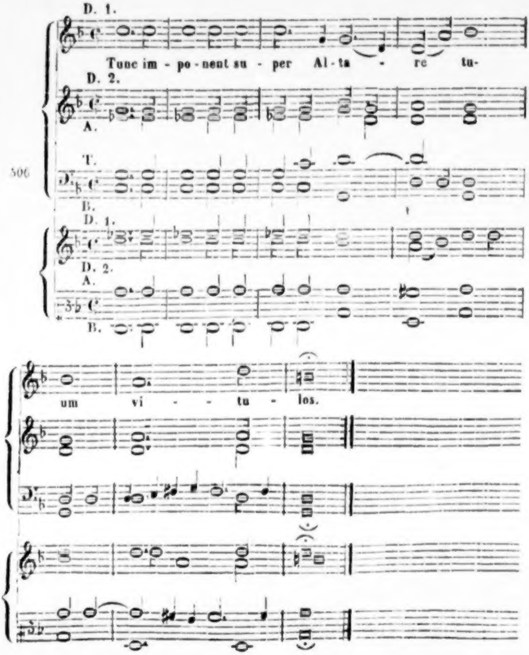
505



und das in gleichem Styl, nur im ersten Chor wenig bewegter geschriebne *Miserere* des *Gregorio Allegri* (fünf und vier Stimmen) schliesst so.

natürlich doppelt so schwer zu bewirken, als die eines einfachen Chors. Dann aber ist der einfache Chor konzentrirter in seiner Wirkung; er hat als Ersatz für die ihm fehlende breite und prachtvolle Fülle des Doppelchors mehr Schlagkraft und mehr Beweglichkeit; seine Stimmen finden, da sie (in der Regel) minder zahlreich sind, als die Stimmen des Doppelchors, freiern Spielraum und können deutlicher vernommen und unterschieden werden; endlich erhält man sich die mächtige Wirkung des Doppelchors frisch, wenn man diese höhere Form nicht bei solchen Aufgaben, für die der einfache Chor genügt hätte, verbraucht. Dies ist der Grund, warum die Meister nur sparsam vom

506



Doppelchor Gebrauch machen und sich meist mit dem einfachen Chor begnügen. **Händel** hat in seinen Oratorien fast nur den einfachen Chor gebraucht; in Israel in Aegypten weicht er von diesem Grundsatz ab, wahrscheinlich um den einzelnen Hauptmomenten dieses Oratoriums ein um so grösseres Gewicht zu verleihen, je weniger das Werk als Ganzes, durch eine künstlerisch wohlerwogne Anordnung, der Grossheit und Macht des Händelschen Geistes, wie derselbe sich im Messias und anderwärts bewährt, zu entsprechen scheint. Dazu aber kommt, dass die acht Stimmen der Doppelchöre meist zu sieben, sechs, vier realunterschiednen Stimmen zusammengezogen werden. Auch **Bach** hat meist vier- und fünfstimmig in einfachem Chorsatz geschrieben; nur in einigen Motetten greift er in Ermangelung einer Ruhepunkte gewährenden Begleitung und, hier sowohl wie in der matthäischen Passion, bewogen durch die besondre Macht der Konzeption, zu der Form des Doppelchors. Wenn aber die ältern Komponisten (der niederländischen alt-italischen und alt-deutschen Schule) häufigern Gebrauch von Doppel-, ja drei- vier- und mehrfachen Chören gemacht haben: so thaten sie es, um durch Stimmfülle und Stimmwechsel zu ersetzen, was ihnen an reicherer und bedeutungsvoller Entfaltung der Melodie, der Rhythmik, der Kunstformen, kurz aller Elemente und Gestaltungen noch nicht gegeben war, was erst im Lauf der letzten zwei Jahrhunderte dem rastlosen und allseitigen Vordringen des künstlerischen Geistes erreichbar wurde; abgesehen davon, dass sie oft dem Ritus ihrer Kirche und dem in gewissen Perioden hervortretenden Bedürfniss derselben, auch die Musik sich in besondrer Pracht entfalten zu lassen, unbedingt Folge leisten mussten.

Zweiter Abschnitt.

Der doppelchörige Satz.

Nachdem wir im vorigen Abschnitt das Wesen und die Bedingung des Doppelchors im Gegensatz zum einfachen Chor bezeichnet und dessen Spuren schon im letztern (No. 498 bis 503) aufgefunden, bleibt nur wenig über die Komposition selbst zu sagen. Was nämlich vom einfachen Chor und den für denselben sich darbietenden Kunstformen gezeigt worden, gilt vom Doppelchor ebenfalls, soweit nicht der diesem eigne Inhalt die Umgestaltung der Formen bedingt. Wie aber und wieweit dies geschieht, werden wir leicht erkennen, sobald wir uns die dem Doppelchor eigenthümlichen Aufgaben (wenigstens die wesentlichern) vergegenwärtigt haben. Es fragt sich also zunächst:

was vermögen wir durch den Doppelchor, im Gegensatz zum einfachen (oder über die Gränzen desselben hinaus) zu erreichen?

Als das nächste scheint allerdings die Benutzung einer grössern Stimmzahl, als im einfachen Chor verwendet zu werden pflegt, erwähnt werden zu müssen. Hierauf ist aber kein weiteres Gewicht zu legen; denn einmal kann ein einfacher Chor ebensowohl acht- oder neunstimmig gesetzt werden, wie ein Doppelchor (und dieser minderstimmig) dann wissen wir, dass der Gewinn an Stimmzahl kein reiner, sondern durch Verlust an Bewegsamkeit, Karakteristik und Fasslichkeit der einzelnen Stimmen verkümmert ist. Erst die Gebrauchsweise der Stimmen, ihre Vertheilung in zwei Massen bedingt das Wesen des Doppelchors und gewährt die ihm eignen Vortheile. Diese sind zunächst folgende.

1. Ablösung einer Masse von Stimmen durch die andre.

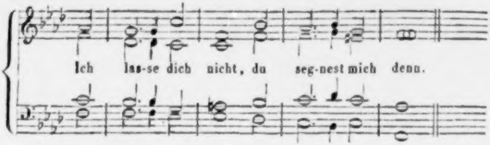
Wenn ganz einfach Masse gegen Masse tritt, eine die andre ablösend, gleichsam eine Wechselrede von Chören: so muss dadurch das Ganze an Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit gewinnen. Der Anfang der palestrinensischen Improperien (No. 504) veranschaulicht dies am einfachsten Inhalt. Wenn nach dem Schlusse des ersten Chors auf D der andre Chor auf C einsetzt und so beide wechseln, bis sie zuletzt (No. 505) verschmelzen: so muss das nothwendig mannigfaltiger erscheinen und belebender wirken, als wenn ein einziger Chor diese Sätze nach einander vortrüge*); auch würde dann wahrscheinlich (wenigstens in unsrer Zeit, wäre man auch von derselben Weise ausgegangen) die Modulation von einem Satz zum andern eine andre geworden sein. Die Mannigfaltigkeit dieses Chorwechsels wirkt noch entschiedner, wenn die beiden Chöre nach Stimmwahl und Stimmzahl verschieden zusammengesetzt sind, wie z. B. das Miserere von Allegri (dessen Schluss wir in No. 506 gesehn haben) in dem ein fünfstimmiger Chor (zwei Diskante, Alt, Tenor, Bass) einem vierstimmigen (zwei Diskante, Alt, Bass) gegenübertreten. Aber auch ohne dieses Hülfsmittel kann das Ablösen der Chöre dem Ganzen eine anmuthige Beweglichkeit mittheilen.

Ein genügendes Beispiel giebt die wahrscheinlich von Michael

---

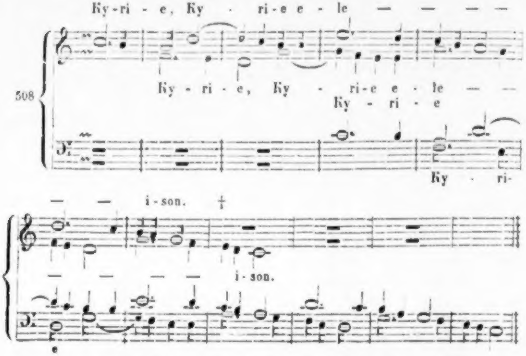
*) Erschallen nun die Chöre von verschiednen Seiten her, vielleicht unsichtbar in verdunkelter Kirche (wie in der Charwoche in der Sixtina in Rom, wie es vor Jahren Spohr in der allg. mus. Ztg. so schön beschrieben) setzt der folgende Chor im leisesten Hauch und allmählig anschwellend ein, während die letzte Harmonie des ersten Chors noch in den Lüften zu verschweben scheint: so kann die Wirkung allerdings eine bezaubernde, — aber doch mehr auf dem sinnlichen Element der Darstellung, des Verhallens und Anschwellens schöner Stimmen und reiner Harmonien, als auf dem geistigen Inhalt beruhende sein.

Bach komponirte Motette *) „Ich lasse dich nicht.“ Hier intonirt der erste Chor:

507


und der andre wiederholt; der erste giebt einen zweiten, dritten Satz, der andre wiederholt, stets nach dem Schluss des ersten und wörtlich. Der vierte Satz wird auch noch gesondert aber unvollständiger wiederholt; erst viel später greifen die Chöre in einander.

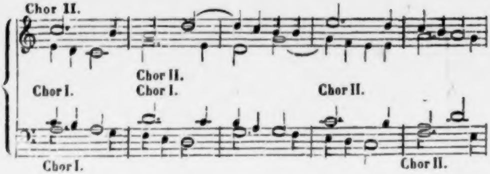
Ein zweites ähnliches Beispiel entlehnen wir einem *Kyrie* von **G. H. Stölzel** für Doppelchor mit Begleitung des Streichquartetts und der Orgel. Nach einer Intonation des *Kyrie* durch beide vereinte Chöre mit Zwischenspiel des Orchesters, die uns hier nichts angeht, intonirt der erste Chor diesen kanonischen Satz —

508

Ky-ri - e, Ky - ri-e e - le — — — —
Ky - ri - e, Ky - ri-e e - le — —
Ky - ri - e
Ky - ri-
— — i-son. †
— — — — i-son.

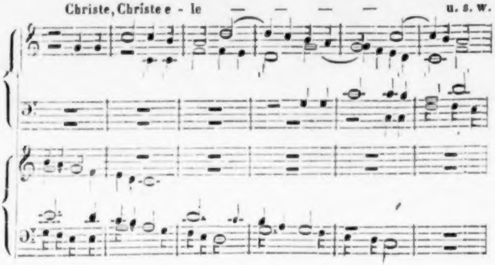
in Unterquinte und Oktav. Von † (Takt 8 in No. 508) an tritt nun in gleicher Weise mit demselben Kanon der zweite Chor zu, so dass sein Diskant den des ersten Chors, sein Alt den ersten Alt ablöst und so fort. Es bildet sich also hiermit ein unendlicher Kanon, nur, wie hier

---

*) J. Seb. Bachs Motetten, in Partitur bei Breitkopf und Härtel Heft I, No. 3. Von Seb. Bach ist diese oben erwähnte Motette gewiss nicht; wahrscheinlich, wie gesagt, von Johann Michael.

509


die Ueberschriften anzeigen, mit ablösenden Stimmen. — Auf diesen zweiten Chor stellt sich nun wieder der erste mit einem neuen (dem ersten freilich gar zu ähnlichen) Kanon zum *Christe* —

510


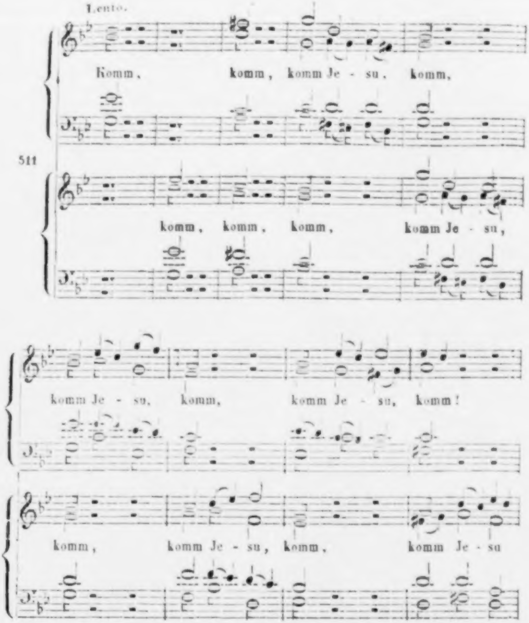
auf, der vom zweiten Chor anschliessend wiederholt wird; auf dessen Schlusse wiederholt der erste und dann der zweite das *Kyrie* und nun erst schliessen beide vereinte Chöre.

Ganz abgesehen von der grössern oder mindern Tiefe der Konzeption entsteht bei solchen Konstruktionen die bedenkliche Frage: ob nicht durch die Zertheilung des Chors an Energie und Wohlklang der Stimmen mehr verloren, als durch die Abwechselung gewonnen wird? Wenigstens bei längerer Fortsetzung erscheint diese Gestaltung als eine ungünstige. Dagegen gewährt sie, blos Anfangs, zur Einleitung eines Doppelchors angewendet, den Vortheil einer klaren Auseinanderstellung beider Massen; bei energischer Erfassung der Aufgabe wird dann der Komponist den Wechsel der Chöre zeitig dringender werden und einen Chor in den andern eingreifen lassen. Eines der leuchtendsten Vorbilder bietet hier die vierte Bachsche Motette *),

---

*) Die erste im zweiten Hefte der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.

511


Lento.
Komm, komm, komm Je - su, komm,
komm, komm, komm, komm Je - su,
komm Je - su, komm, komm Je - su, komm!
komm, komm Je - su, komm, komm Je - su

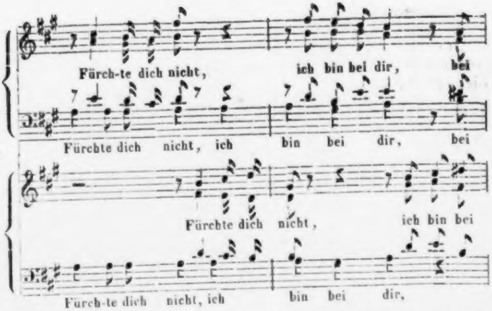
von der überhaupt gesagt werden darf, dass sie des heiligen Geistes voll ist. Hier drängt wirklich Masse auf Masse, es schleicht nicht eine der andern nach, sondern jede führt weiter, was die andre vorausgebracht; — und doch ist das nur der Eingang.

Wir wollen noch einen verwandten Fall anführen, den Anfang der zweiten Bachschen Motette *),

---

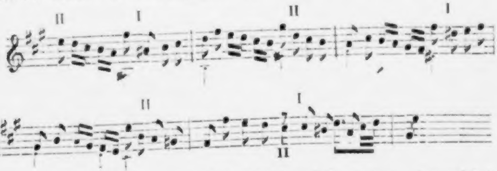
*) Im ersten Hefte.

512


Fürch-te dich nicht, ich bin bei dir, bei
Fürchte dich nicht, ich bin bei dir, bei
Fürchte dich nicht, ich bin bei
Fürch-te dich nicht, ich bin bei dir,

in dem ein Satz (fürchte dich nicht — ich bin bei dir) Glied um Glied vom ersten Chor intonirt und vom andern nachgeahmt wird, dies aber nur von den drei Oberstimmen jedes Chors, während der vereinte Bass beider Chöre die das Ganze verbindende und tragende Grundlage bildet. Im dritten und vierten Takt folgt, unter Vortritt des zweiten Chors, die (ähnliche) Wiederholung, deren Schluss auf A zurückfällt, und dann die weitere Ausführung unter stetem Wechsel der Chöre, —

513


II
I
II
I
II
I
II

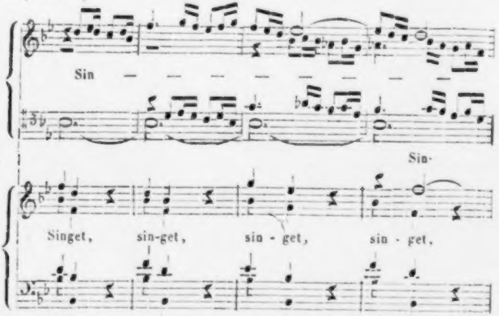
die erst zuletzt wieder, wie bei Takt 2 und 4 auf einen Augenblick zusammentreffen. Noch lange dauert dieses Wechselspiel der Chöre fort; — zu lange, müsste man fürchten, wenn nicht die Macht neuer Gedanken, gediegner Modulation, mannigfacher Gliederung und besonders der dieses Wechselspiel krönende Gedanke (No. 518) den breiten Unterbau kräftigte und rechtfertigte.

2. Gleichzeitige Gegeneinanderstellung beider Chöre.

Schon in den vorhergehenden Fällen traten die beiden Chöre als zwei einander entgegenstehende Massen auf, aber entweder vollkommen von einander gesondert (No. 504, 507) oder nur durch eine Unterlage (No. 512) verbunden, die weder der einen, noch der andern

Masse ausschliesslich gehörte, oder endlich mehr oder weniger ineinandergreifend (No. 511, 497) doch aber kenntlich genug unterschieden durch die Zeitfolge des Eintritts. Im nachfolgenden Beispiel, dem Anfang von Seb. Bachs erster Motette: Singet dem Herrn ein neues Lied (Ps. 149)

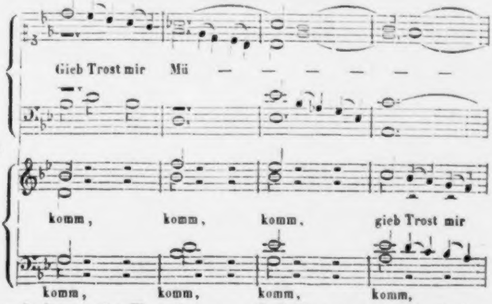
514


Sin — — — — — — — — —
Sin-
Singet, sin-get, sin - get, sin - get,

treten beide Chöre gleichzeitig auf, aber der Inhalt unterscheidet sie: die drei Oberstimmen des ersten Chors figuriren gegen die Anrufe des zweiten, während der Bass des ersten die Grundlage des Ganzen giebt.

Ein Gleiches geschieht bei dem Fortgang der vierten Bachschen Motette von No. 511 ab; der zweite Chor setzt den Anruf, der das erste Motiv gegeben, fort, während der erste im Text und der bis dahin nur angeregten Stimmung weiter schreitet, –

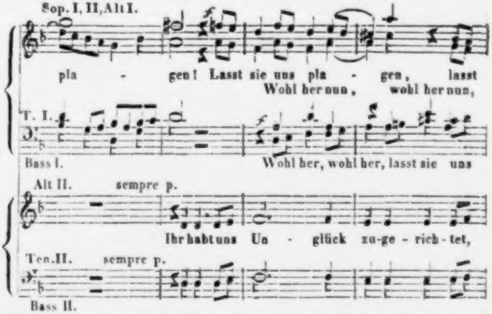
515


Gieb Trost mir Mü — — — — — — —
komm, komm, komm, gieb Trost mir
komm, komm, komm, komm,

bis auch der zweite Chor den neuen Gedanken ergreift und mit dem ersten vereint abschliesst.

Ein dritter Fall bietet sich an dem S. 496 aus Mose angeführten Chor. Den Aegyptern gegenüber, die in ihrer Aufregung wild durcheinander rufen, tritt der Gegenchor der Israeliten ängstlich zusammengedrückt, wie eine gescheuchte wehrlose Schaar auf; —

516

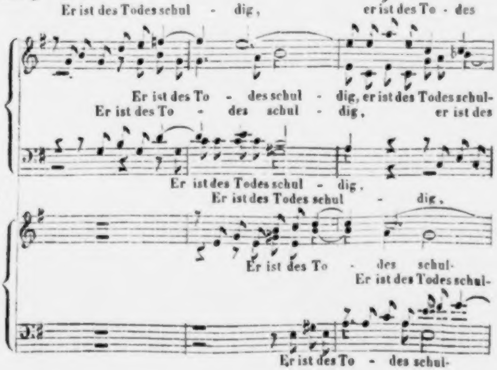

Sop. I, II, Alt I.
pla - gen! Lasst sie uns pla - gen, lasst
Wohl her nun, wohl her nun,
T. I.
Bass I.
Wohl her, wohl her, lasst sie uns
Alt II. sempre p.
Ihr habt uns Un - glück zu-ge - rich - tet,
Ten. II. sempre p.
Bass II.

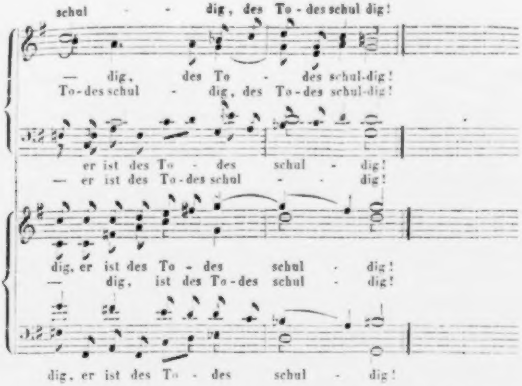
beide Chöre sind durchaus geschieden, der erste polyphon, der zweite im Einklang aller Stimmen.

3. Auflösung beider Chöre in ihre Stimmen.

Bringen wir uns diese Form an einem der karaktervollsten Gebilde, die die Kunst kennt, zur Anschauung. Es ist der Chor der wüthigen Juden (aus der matthäischen Passion) die Jesus „des Todes schuldig" urtheilen.

517


Er ist des Todes schul - dig, er ist des To - des
Er ist des To - des schul - dig, er ist des Todes schul-
Er ist des To - des schul - dig, er ist des
Er ist des Todes schul - dig,
Er ist des Todes schul - dig,
Er ist des To - des schul-
Er ist des Todes schul-
Er ist des To - des schul-

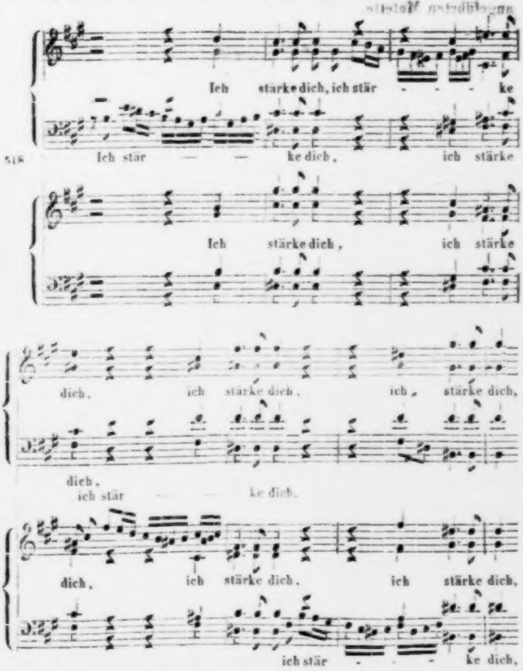

schul - - dig, des To - des schul dig!
— dig, des To - des schul-dig!
To - des schul - dig, des To - des schul-dig!
er ist des To - des schul - dig!
— er ist des To - des schul - - dig!
dig, er ist des To - des schul - dig!
— dig, ist des To - des schul - dig!
dig, er ist des To - des schul - dig!

Hier sind beide Chöre polyphon aufgelöst und bilden einen einigen achtstimmigen Satz. Dennoch ist der Körper jedes Chors deutlich zu unterscheiden, sowohl in der Stimmordnung, — Diskant, Tenor, Alt, Bass, und abermals Diskant, Alt, Bass, Tenor — wie auch im Vorherrschen des ersten Chors zu Anfang und des zweiten Chors zu Ende, das sich besonders in den Oberstimmen zeichnet. Dieses Festhalten der Grundbildung mitten in der allgemeinen Auflösung in einzelne Stimmen darf wohl als eine Energie und Schönheit der künstlerischen Gestaltung bezeichnet werden (sie ist Bach fast überall eigen) wenn man sie auch nicht zu einer unerlässlichen Bedingung erheben kann. Denn warum sollte nicht der Doppelchor auch in dieser Weise zur Form des einfachen Chors zurücktreten, wie dieser gelegentlich an den Vortheilen des Doppelchors seinen Antheil sucht?

4. Energische Gegenstellung von Masse und einzelnen Stimmen.

Schon der einfache Chor kann gegen eine seiner Stimmen den Verein der übrigen aufführen; allein der Gegensatz ist nicht blos ein minderer, sondern die Fortführung desselben eine beschränkte nach der Minderzahl der Stimmen, deren sich der einfache Chor zu bedienen pflegt. Soll im vierstimmigen Chor z. B. der Bass gegen die übrigen Stimmen treten, so hat er nur drei jungklingende Stimmen als Masse gegenüber; soll nun dieser Gegensatz fortgeführt werden, so muss man zu einer der obern Stimmen nach der andern greifen, und es ist die Frage, ob jede derselben angemessen erscheint. Betrachten wir dagegen dieselbe Gestaltung in einem Doppelchor; — es ist die Fortsetzung der in No. 512 und 513 angeführten Motette.

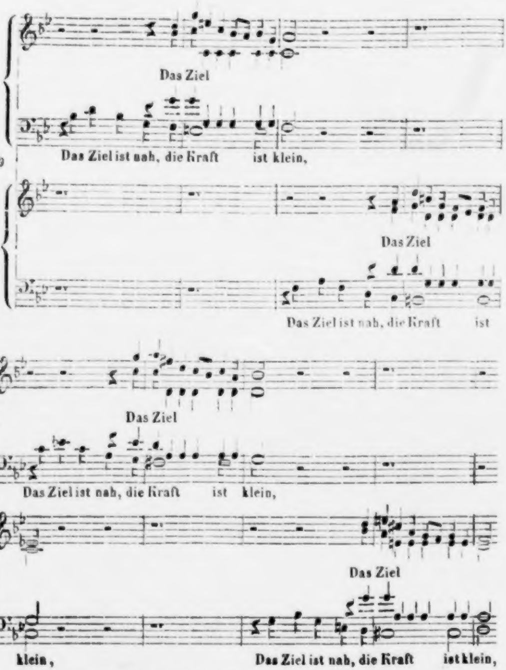
518


Ich stärke dich, ich stär - - - ke
Ich stär — — ke dich, ich stärke
Ich stärke dich, ich stärke
dich, ich stärke dich, ich, stärke dich,
dich, ich stär — — ke dich.
dich, ich stärke dich, ich stärke dich,
ich stär - - - ke dich,

Hier tritt vor allem der abgesonderten Stimme eine Masse von sieben andern, getragen und gestärkt durch einen Bass als Unterstimme gegenüber; der Komponist hatte unter allen Stimmklassen stets freie Wahl für die vortretende Partie, konnte also zweimal den Bass vorführen, ohne auf dieselbe Stimme zurückzukommen; Ober- und Unterstimme jeder Masse waren frei und konnten (man sehe den Bass im ersten und letzten, den Diskant im dritten Eintritt) in aller Macht freigewählter Intervalle eintreten, wenn auch ein Diskant oder Bass vorangegangen waren.

Ein eben so mächtiges Beispiel entnehmen wir der bei No. 511 angeführten Motette.

519


Das Ziel
Das Ziel ist nah, die Kraft ist klein,
Das Ziel
Das Ziel ist nah, die Kraft ist
Das Ziel
Das Ziel ist nah, die Kraft ist klein,
Das Ziel
klein,
Das Ziel ist nah, die Kraft ist klein,

Hier war es um die energische Darstellung des Hauptgedankens zu thun. Viermal wird er vom Bass vorgetragen, eben so oft vom Diskant beantwortet und jedesmal mit einer frischen Stimme intonirt; der Bass tritt in seiner Kraft und männlichen Beredtsamkeit (vergl. S. 345) allein auf, der zartere Diskant, in seiner beweglichern und weiblich anmuthigen Weise, wird vom Schluss des Bassgesangs und den — ganz untergeordneten — Mittelstimmen getragen; blos hierauf beschränkt sich der Gegensatz von Masse und Einzelstimme. Das ganze Gebilde war offenbar nur durch den Doppelchor darstellbar.

Soviel, um die eigenthümlichsten Gestaltungen des Doppelchors anzudeuten. Zu erschöpfen sind sie schon darum nicht, weil jedes neue Werk neue Gebilde bringen kann; auch würde eine erschöpfende oder möglichst erschöpfende Darstellung eher nachtheilig und hindernd als vortheilhaft sein, da sie der Erfindung mehr als nothwendig vorgriffe. Ohnedem kann und will die Lehre das Studium der Meisterwerke nicht überflüssig machen, sondern vielmehr auf dasselbe nach Kräften hinführen und vorbereiten. Unsre Liebe und unsre Bildung, beide können die stete, tiefste Durchdringung der Meisterwerke nimmer entbehren, ja ohne sie nicht wohl gedacht werden.

Dritter Abschnitt.

Die Formen des Doppelchors.

Haben wir im vorigen Abschnitt die Macht des Doppelchors angeschaut, in ihm eines der gewaltigsten Organe der Kunst erkannt: so ist doch eben in der Weise dieser Macht ein letzter Grund für sparsame, nicht nach Willkühr sondern nach innerer Nothwendigkeit zu treffende Anwendung (S. 501) gegeben. Die Massenwirkung (S. 503) bringt im Verhältniss zur Grösse der Masse auch Mangel an freier Bewegsamkeit und Durcharbeitung, so wie Schwierigkeit der Auffassung mit sich. Die Ablösung eines Chors durch den andern (S. 507) halbirt die Kraft des ausführenden Personals und kann nicht ohne Bedenken lange fortgeführt werden; ähnlich verhält es sich mit allen dem Doppelchor eignen Gestaltungen. Man erkennt:

> dass der Doppelchor den einzelnen Moment mit überwiegender Kraft darstellen kann, dass er aber eben desshalb um so schneller seine Aufgabe erfüllt, um so weniger das Bedürfniss und das Recht weiter Ausdehnung hat.

Niemand wird die Macht der in No. 517 bis 519 mitgetheilten Sätze verkennen, aber keinem derselben wird man eine breitere Ausführung wünschen oder ohne Verderbniss zufügen können.

Daher nun begreift sich, dass der Doppelchor sich auf die breitern Kompositionsformen, namentlich auf Choralfiguration und Fuge, in der Regel nicht einlässt; diese Formen würden in Anwendung auf ihn eine zu weite Ausdehnung erhalten müssen. In Bezug auf Fuge ist dies schon früher genügend besprochen worden. In Bezug auf Choralfiguration ist dem Verfasser nur der weiterhin zu besprechende Einleitungschor in die matthäische Passion als Ausnahme bekannt. Seb.

Bach hatte hier ein in höchster Feierlichkeit vorzugsweis doppelchörig angelegtes, weitumfassendes Werk einzuleiten und fand sowohl hierin, als schon im Text entscheidende Gründe zu seiner Form. Wo ihn aber nicht die Lage der Sache selbst nöthigte, ging er mit seinen Choralfigurationen stets vom Doppelchor auf Vierstimmigkeit zurück; so in demselben Werke mit dem den ersten Theil schliessenden Choral „O Mensch, bewein' dein' Sünde gross," so in der zweiten, bei No. 512 angeführten Motette. Auch die bei No. 507 angeführte Motette geht bei einer später eintretenden Choralfiguration auf den einfachen vierstimmigen Chor zurück.

So ist also vorzugsweise der Satz, oder eine Folge von Sätzen, motettenartig verbunden, die Form, die der Doppelchor annimmt; den Satz kann er in überlegner Fülle und Energie hinstellen und abthun, entweder sofort schliessend, oder nach befriedigendster Erledigung des ersten einen zweiten mit gleichem Nachdruck folgen lassend.

Wieviel solcher Sätze in einem Gusse folgen dürfen? — das lässt sich im Allgemeinen nicht bestimmen. Nur soviel ist gewiss, dass mit der Zahl der aneinandergereihten Sätze der Antheil und die Dauerkraft des Schaffenden wie des Hörenden von den vorangegangnen Sätzen durch die nachfolgenden abgezogen, zerstreut, endlich geschwächt und zersplittert wird, dass man sich also hier, bei der Gewichtigkeit des Organs und der Aufgaben, möglichst zu beschränken wohl thut. Die Bachschen Motetten haben zum Theil grosse Ausdehnung; man kann aber selbst von ihnen nicht sagen, dass ihr allerdings unschätzbarer Werth mit der Ausdehnung in gleichem Verhältniss stand; vielmehr dürfte eben einigen der beschränktern Sätze die höchste Vollendung zu Theil geworden sein. Unvergleichlich stehen dagegen die Doppelchöre der matthäischen Passion da, die fast alle auf den Raum weniger Takte, auf einen oder ein Paar Sätze beschränkt sind und in dieser Begränztheit eben die Kraft gefunden haben, die bedeutungsvollsten Momente der ewigen Geschichte in der ganzen Fülle ihres tiefen Inhalts hinzustellen.

Eben so wenig lässt sich im Allgemeinen vorausbestimmen, in welcher Wahl und Folge die Mittel, die der Doppelchor anbietet, zur Anwendung kommen sollen. In der Regel wird man mit dem Verein beider Massen, oder auch mit der Rückkehr zum einfachen Chor, als der einheits- und nachdrucksvollsten Verwendung des Ganzen, zu schliessen wünschen; gern wird man (S. 507) zu Anfang die Massen sondern, um so das Organ in seinen Hauptpartien klar auseinander zu setzen. Allein dergleichen Regeln oder Rathschläge müssen jederzeit der Anfoderung der jedesmaligen Aufgabe weichen, oder ergeben sich für den bis hierher Vorgedrungnen und Orientirten von selbst.

Vierter Abschnitt.

Der drei- und vierfache Chor.

Die Macht des Doppelchors beruhte im Wesentlichen darauf, dass ein Chor dem andern entgegengesetzt werden konnte. Hierzu sind also zwei Chöre erfoderlich. Wieviel gegen diesen Gewinn an Beweglichkeit, Formreichthum u. s. w. eingebüsst wird, haben wir gesehen.

Die Verknüpfung von drei und mehr Chören bringt keinen neuen wesentlichen Gewinn und häuft die Schwierigkeiten und Hindernisse, die wir schon bei dem Doppelchor anerkennen mussten. Zwölf, sechszehn reale (wesentlich verschiedne) Stimmen sind, zumal im Bereich der Singstimmen, nicht zu führen; und wenn sie zu führen wären, so würden sie vom Hörer nicht unterschieden werden können, mithin blos als volle Masse wirken. Hierzu genügt aber der Doppelchor (wenn nicht schon der einfache) vollkommen und lässt dabei doch die Weise der einzelnen Stimmen klarer durchklingen. Wir werden später (im vierten Theil des Lehrbuchs) gründlicher erfahren, dass im Orchester zwölf und mehr verschieden gebildete Stimmen miteinander zu guter Wirkung geführt werden können. Dies ist desshalb der Fall, weil derselbe Gedanke von verschiednen Instrumenten verschieden dargestellt werden muss und, wenn sich verschiedne Instrumente zu demselben Satze jedes in seiner Weise vereinen, man nicht das einzelne Instrument hören will und hört, sondern nur die Gesammtwirkung aller in ihrer Verschmelzung. Mit Singstimmen verhält es sich anders. Das Organ des Menschen, gewidmet der bestimmten sprachlichen Aeusserung, ist ein zu persönliches, zu geistvolles, als dass man seine Vermischung zu ununterscheidbarer Masse wohlgefällig empfände.

Aus diesen Gründen hat der drei- und vierfache Chor seit der höhern Ausbildung unsrer Kunst bei den Meistern keine Anwendung gefunden, ausser in solchen Gestaltungen, in denen zwar drei, vier unterschiedne Massen, nicht aber drei oder mehr vollständige Chöre auftreten. In dramatischen Scenen kann es bisweilen nothwendig werden, drei und mehr Massen gegeneinander zu führen; in den Opern Spontini's und Meierbeers sind dergleichen Kombinationen zu treffen. Allein dann wird einer oder werden mehrere der Chöre durch eine einzige Chorabtheilung oder Chorstimme vertreten, Tenöre und Bässe bilden z. B. einen oder zwei, Diskant und Alt einen oder zwei andre Chöre, die eine Partei wird von dem Chorbass, zwei andre werden von andern Männer- und den Frauenstimmen dargestellt, so dass bei dem Zusammentritt aller doch nur vier bis acht Stimmen zusammenwirken.

Merkenswerther für das Studium, als alle diese mehr von den Bedingungen der Scene abhängigen Kombinationen, ist der schon S. 515 erwähnte Einleitungschor der matthäischen Passion. Dieser Chor musste sowohl nach dem in Frage und Entgegnung auseinandertretenden Text,

Kommt ihr Töchter, helft mir klagen.
Sehet — „wen?“ — den Bräutigam.
Seht ihn — „wie?“ — als wie ein Lamm.
Sehet — „was?“ — seht die Geduld,
Seht — „wohin?“ — auf unsre Schuld
u. s. w.

als in Uebereinstimmung mit der ganzen Auffassung des Werkes sich als Doppelchor gestalten; zu beiden Chören tritt aber, von einem dritten Chor von Diskanten*) gesungen, der Choral „O Lamm Gottes, unschuldig.“ Hier war also ein dreifacher Chor nothwendig; aber in seiner Gesammtheit zählt er nur neun Stimmen und der Choral stärkt vielmehr in seinem gleichförmigen Einherschritt die Ordnung und Haltung des Ganzen, als dass er sie stören könnte.

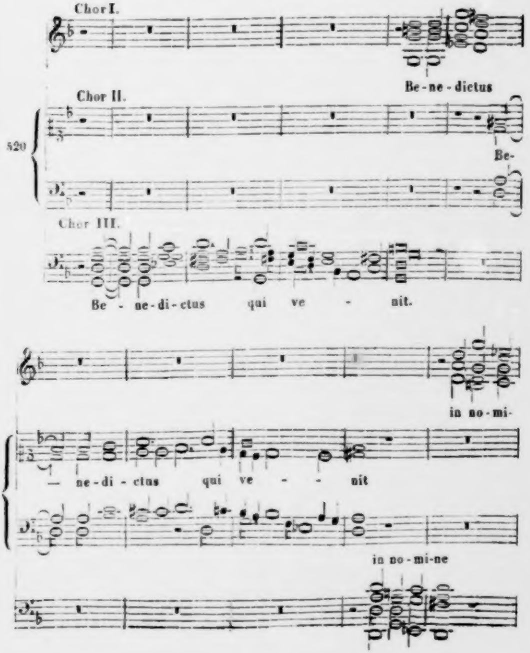
Dergleichen seltne und dann bei zweckmässiger Auffassung in sich selber vereinfachte und erleichterte Fälle ausgenommen, dürfen wir die Anwendung von drei- und vierfachen Chören als unangemessen, keinen wesentlichen Vortheil sondern entschiednen Verlust an der Rüstigkeit und Macht des einfachen und Doppelchors bringend, mithin als unkünstlerisch von uns weisen. Nur in der Periode der Niederländer, der altrömischen und venedischen Schule wurde die Kraft der Musik in solchen (und noch viel weiter gehenden**)) Aufthürmungen gesucht, die, wie schon S. 504 erwähnt, ersetzen sollten, was der Kunst an geistigern Mitteln und Bildung noch nicht zugewachsen war; die Hinterlassenschaft dieser Zeit — und in ihr auch die dreifachen und vierfachen Chöre — ist dann von historischen Kunstdilettanten in einem, seinem Ursprung nach löblichen liebevollen aber unerleuchteten Eifer überschätzt worden, kann jedoch die unbefangne Prüfung dessen, der mit dem Wesen unsrer Kunst vertraut ist, nicht von den absoluten Gesetzen, unter denen das Werk des Künstlers entsteht, abwendig machen, muss ihr vielmehr erfahrungsgemäss bestätigen, was umsichtige Erwägung schon im Voraus zu erkennen vermag. Mit der Anzahl der Stimmen und Chöre wächst die Schwierigkeit, die einzelnen Stimmen zu individualisiren, geht also die höchste geistige Kraft der Chorkomposition (die polyphone) und — wie wir schon bei dem Doppelchor bemerken mussten — die Möglichkeit, die reichern Kunstformen vortheilhaft anzuwenden, mehr und mehr verloren. Aber auch die Massenkraft wird geschwächt, da die Zertheilung der Sänger in zwölf oder sechszehn Stimmen zu ungünstigen Lagen und Schritten zwingt und alles auf einander drückt, sowohl in Tiefe als Höhe.

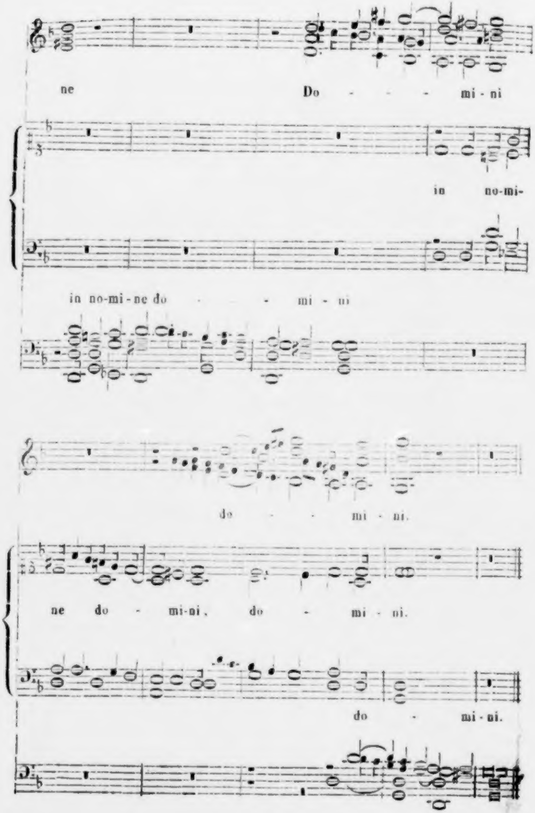
---

*) Es ist *Soprano ripieno* vorgeschrieben; die vielfache Besetzung dieser Stimme würde sich auch von selbst verstehen, da eine Solostimme nicht zwei Chöre und Orchester beherrschen könnte.

**) Dass man endlich auch eine pedantische Eitelkeit mit der (so wohlfeilen!) Kunst vielstimmigen Satzes getrieben, zeigen Versuche: für zwölf Chöre (scheinbar acht und vierzigstimmig!) zu setzen. Diesmal waren nicht Deutsche die Pedanten, sondern Italiener.

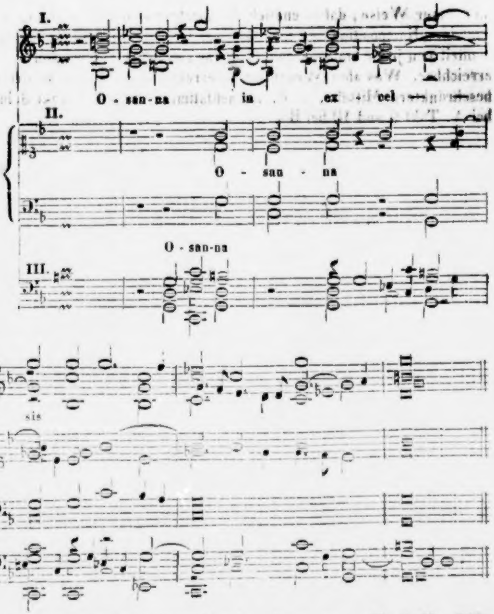
Werfen wir, damit es nicht ganz an Belägen fehle, einen Blick auf ein dreichöriges (zwölfstimmiges) *Benedictus* von Joh. Gabrieli. Der erste Chor besteht aus drei Diskanten und Tenor, der zweite aus Diskant, Alt, Tenor und Bass, der dritte aus Tenor und drei Bässen.




ne Do - - - mi-ni
in no-mi-
in no-mi-ne do - - mi-ni
do - - mi-ni.
ne do - mi-ni, do - mi-ni.
do - mi-ni.

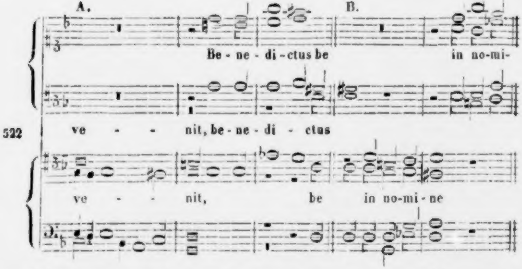
Der letzte Takt ist dreitheilig ($^{3}/_{1}$) und im nächsten setzt *Osanna* ein, von dem wir (mit Uebergehung von dreizehn Takten) den wieder in der ersten Taktart stehenden Schluss geben.

521



Dass diesem Satze besonders in seinem ersten Theil (No. 520) Feierlichkeit und Würde, — wenn auch nicht der treffende Ausdruck des in den Worten ausgesprochnen Gedankens, — inwohnt, dass der Wechsel des dämmerungstiefen dritten Chors mit dem hoch und hell hineinklingenden ersten überaus sinnig (man möchte sagen, wie ein *de profundis clamavi* und ein *osanna in excelsis*) anmuthsvoll und andächtig zugleich uns anspricht und der mittlere gemischte Chor wohlbedacht und wohlerwogen die Extreme der andern Chöre vermittelt: wem könnte das entgehen? Allein hierauf beschränkt sich — und muss sich beschränken der wesentliche Gehalt dieser und aller gleich angelegten Kompositionen. Die reiche Musikentfaltung, die Mannigfaltigkeit und Spannkraft der grössern Kunstformen, die durchdringende Individualisirung der Stimmen, der tiefe und durchgehende Einklang zwischen dem Gedanken des Textes und der Musik, zwischen dem Wort und *seiner* Weise, daher endlich die karakteristische Gestaltung jeder *einzelnen* Komposition und ihre nothwendige und wesentliche Verschiedenheit von jeder andern: das alles war in solcher Konzeption*) nicht erreichbar. Was aber Wesentliches erreicht worden, würde sich mit beschränktern Mitteln, z. B. im achtstimmigen Satze (Takt 3 bis 5 bei A, Takt 9 und 10 bei B)

522



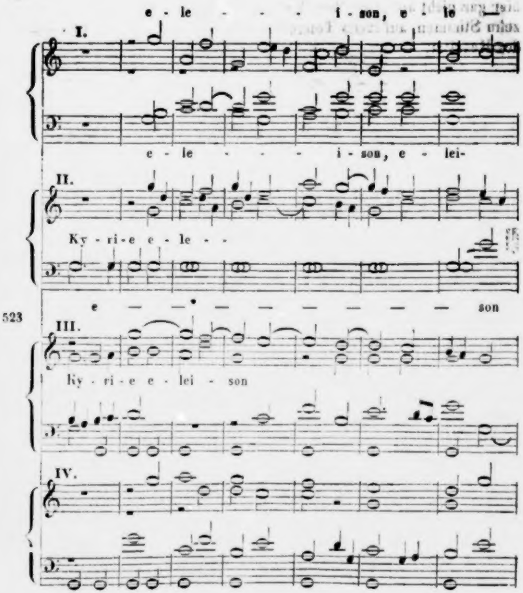
erreichen lassen (selbst ohne den Bass in die selten erreichbare Tiefe von C und D zu drängen) und damit die Möglichkeit einer reichern, freiern, individualisirten Gestaltung der Komposition gewonnen sein.

Es versteht sich von selbst, dass das hier Bemerkte bei dem *vierfachen Chor* noch in höherm Grade zutreffen muss. Das Werk eines sehr geschickten Meisters der neuern Zeit, **Faschs** sechszehn-

---

*) Es war überhaupt in jener Zeit, wo die Musik noch nicht freie Kunst war, sondern im Dienst der Kirche stand, weder erreichbar, noch konnte es nothwendig und begehrt sein. Diese einander ablösenden, in einander webenden Stimmmassen der zwei und drei Chöre liessen in einer höhern und schönern Sprache, als der gemeinen des Alltags, das Wort der Verkündung oder des Gebets vernehmen und stimmten so in die allgemeine Heiligung, die, zunächst von der Priesterschaft persönlich vertreten, das Grundelement des katholischen Gottesdienstes genannt werden darf. Hierzu war ein tiefes, auslegendes und ausdeutendes Eingehen auf das Wort weder nöthig, noch auch nur zulässig; erst der Protestantismus hat dem Volk *das Wort* (die Bibel) gegeben, eingedenk, dass *das Volk ein priesterlich Volk* sein solle. Daher war auch eine nähere Individualisirung der Stimmen, kurz alles damals nicht Gegebne, weder nöthig noch zulässig. Es soll also auch alles oben Angemerkte nicht ein Tadel der *alten Weisen* sein; wie unhistorisch und unkritisch wär' es, eine Zeit nach den Bedürfnissen und Begriffen einer andern zu richten! Fragt sich aber, was *unsrer Zeit* gebührt: so dürfen und müssen wir uns an den Zeugniss gebenden Werken der frühern Zeit zum Bewusstsein bringen, ob das Damalige noch ein Recht auf die Gegenwart hat. Nicht über die alten Meister und ihre Werke, sondern über unsre Aufgabe und Obliegenheit ist hier zu urtheilen gewesen. Dem Jünger darf keine Kunstperiode und Kunstrichtung fremd bleiben; aber keine darf *seine Vernunft unter dem Glauben und Vorurtheil gefangen nehmen.*

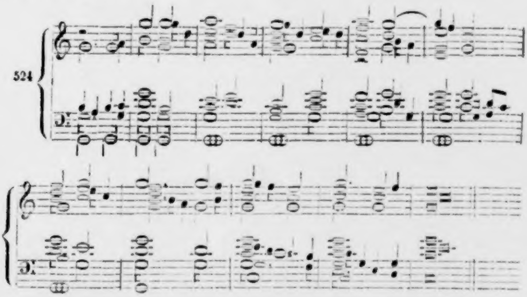
stimmige Messe, gebe uns als einzig nöthigen Belag den Schluss des Kyrie.


e - le - - - i - son, e - le -
I.
e - le - - - i - son, e - lei-
II.
Ky - ri - e e - le - -
e — — — — — — — — — son
523
III.
Ky - ri - e e - lei - son
IV.

Fasch schrieb diese Messe, durch vierchörige Kompositionen von *Orazio Benevoli* zur Nacheiferung, zu dem Versuche, was die Kunstfertigkeit seiner Zeit (Ende des vorigen Jahrhunderts) in solchen Aufgaben der alten Meister vermöge, angeregt. Dass er technisch zu seinem Unternehmen wie irgend einer seiner Zeitgenossen gerüstet und befähigt war, hat er in diesem und andern Werken sattsam erwiesen. Dass sein Antrieb ein mehr äusserlicher (der Nacheiferung, Erprobung des Kunstgeschicks) war, als ein rein künstlerischer; dass ihm auch nicht die kirchliche Erhebung zu Hülfe kam, die die alten Meister im unmittelbaren Dienst der Kirche gekräftigt haben mag: kann hier unerwogen bei Seite bleiben. Nicht in all diesen Verhältnissen, sondern in der Natur der Aufgabe liegt das Bedenkliche ihrer

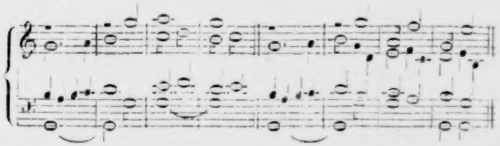
Lösung; nur dies zu erkennen, liegt uns ob, während eine Kritik des würdigen Tonsetzers weder unsre Pflicht noch uns ziemend ist, da es hier gar nicht auf seine Beurtheilung ankommt. Führen wir die sechszehn Stimmen auf ihren Tongehalt zurück, so erscheint etwa folgendes Resultat, —

524



das aber die Verdopplungen der Töne und deren Ablösungen nicht genau und vollständig hat aufnehmen können. Wenn hier die Stimmen einander drücken und drängen und kreuzen, die Töne der einfachsten Akkordfolge, —

525



fast unkenntlich durcheinanderziehen, im fünften Takt wieder a, im siebenten und zehnten wieder g in die Oberstimme tritt, offenbar nur um für alle Soprane noch eine Tonstufe mehr zu erwerben: so ist das alles kein Vorwurf für den Komponisten, sondern nur ein Beweis für die Ungunst der Aufgabe. Und wie soll nun vollends der Hörer aus diesem Tongewimmel die einzelnen Stimmen, oder auch nur die eigenthümlicher geführten (z. B. den Diskant des ersten, den Tenor des vierten Chors) heraushören? — Bei alle dem ist aber der Satz nicht einmal sechszehnstimmig; die Bässe des zweiten und vierten Chors sind für eine Stimme zu achten, der des dritten schliesst sich ihnen bis auf zwei, der Tenor des zweiten Chors bis auf vier Takte an u. s. w. Auch das ist, wenn einmal die Aufgabe feststand, kein Vorwurf, war vielmehr nothwendig oder doch vortheilhaft; jede neue Stimmabweichung hätte das Gewirr vermehrt.

So erscheint uns denn der **Doppelchor** — und zwar der **achtstimmige** — als eine **Gränze für die Chorkomposition**, die nur in seltnen Fällen und dann nicht mit vierstimmigen Chören zur Zwölf- oder gar Sechszehnstimmigkeit, sondern mit Chören, die insgesammt nicht über acht oder neun Stimmen hinausgehn, überschritten werden soll. Muss es aber doch geschehn, so bedarf es dazu keiner neuen Lehre, auch keiner besondern Vorübung. Die für den Doppelchor aufgefundnen Grundsätze und Anschauungen werden für die noch umfassendern Kombinationen eben sowohl genügen.

Fünfter Abschnitt.

Die Verbindung von Chor und Solo.

Zum vollständigen Beschluss der ganzen Lehre von der Chorkomposition, soweit sie hier zu geben, bedarf es nur noch weniger Bemerkungen über die Verbindung und Vermischung von Chor- und Sologesang. Meist finden sie im umfassendern und dann begleiteten Kompositionen statt: daher wird auch erst im vierten Theil des Lehrbuchs gründlicher von ihr zu reden sein. Doch kann auch im reinen Vokalsatz Solo und Chor verbunden werden; es muss daher wenigstens das Nächste schon hier Erwähnung finden.

Ein im Allgemeinen für Chorkomposition bestimmter Text kann einzelne Partien enthalten, die sich nur als die Aeusserung Einzelner fassen lassen, mithin Sologesang werden müssen. Hiermit ist also die Verbindung von Solo- und Chor bedingt.

Die Solosätze können nur einer einzigen, oder mehrern Solostimmen zuertheilt werden. In unbegleiteten Vokalsätzen wird man in der Regel das Letztere vorziehen müssen.

Sie können mit den Chorsätzen abwechseln, oder sich mit ihnen gleichzeitig verbinden.

Der erstere Fall kann zunächst im Chorliede eintreten. Es kann ein Vers mehr für Sologesang, der andre mehr für Chorgesang geeignet sein; dann wird entweder für beide dieselbe Weise benutzt, nur zuerst von den Solo- dann von den Chorstimmen vorzutragen. Oder es kann bei einem Solo vorzutragenden Liede der Schlusssatz (als sogenannter Refrain) vom Chor gesungen werden. Oder es kann nach einem Chorsatz ein neuer Satz für Solostimmen folgen und dann der Chorsatz wiederholt werden, so dass die zweite Rondoform —

HS.	SS.	HS.
Chor	Solo	Chor

heraustritt. Aehnlicher Kombinationen sind noch manche theils schon versucht, theils noch möglich. Wir werden deren später kennen lernen.

Der andre Fall, das gleichzeitige Wirken von Solo und Chor, ist, wenn nur eine Solostimme dem Chor gegenübertritt, so anzusehen, als diente der Chor der Solostimme nur zu einer mehr oder weniger eigenthümlich gestalteten und ausgebildeten Begleitung. Denn aus doppelten Gründen muss der Solostimme eine vorherrschende Stellung gegeben werden; einmal, weil sie als Organ einer einzelnen Person ein bestimmtes Individuum darstellt, das, gegenüber einer verbundnen Masse von Individuen vornehmliche Bedeutung behauptet; dann, weil nur in hervorgehobner Stellung eine einzelne Stimme sich der materiell überwiegenden Masse eines Chors gegenüber vernehmbar und geltend machen kann.

Wenn endlich mehrere Solostimmen dem Chor gegenüberstehen (wie wir unter andern in Haydns Oratorien und Beethovens grosser Messe sehen) so treten die Grundsätze vom Doppelchor ein; die Solostimmen stellen den einen Chor dar, der wirkliche Chor den andern. Auch hier muss aus den oben erwähnten Gründen durch Hervorhebung der Solostimmen und Unterordnung des Chors in den Momenten, wo beide gleichzeitig wirken, dafür gesorgt werden, dass die erstern vernehmbar und in der ihnen gebührenden Bedeutsamkeit hervortreten.

Einer Uebung kann es hierzu nicht bedürfen. Das Nähere kommt im vierten Theil des Lehrbuchs zur Sprache.

Anhang.

Erläuterungen und Zusätze

zum

dritten Theile.

A.

Zur ersten Abtheilung des sechsten Buches.

Zum ersten Abschnitt.

Seite 25.

So wenig sich die Unterscheidung zwischen geistigem und körperlichem Leben bis an die schärfste Gränzlinie durchsetzen lässt, vielmehr bei dem Aufsuchen der eigentlichen Gränzlinie nur die innerlichste, wunderbar in einander gewebte Einigung beider immer tiefer und als ein immer tieferes Räthsel erkannt wird: so wenig kann man im Kunstwerk eine wirkliche Scheidung des geistigen Inhalts von seiner sinnlichen Erscheinung durchsetzen. Beides ist da und für den Begriff und das Wesen der Kunst nothwendig. Forschung und Lehre sind zur Unterscheidung gedrungen, müssen aber immer wieder erfahren, dass jede Unterscheidung nur eine Abstraktion und Einseitigkeit, dass keine wirklich durchzusetzen ist.

Diese Betrachtung diene uns an dem oben bezeichneten Punkt der Lehre und noch vielen gleichartigen zur Erläuterung. Sie spreche aber auch dem Jünger die wichtige Lehre aus:

> er könne sein Werk und sich selber nur unter der Bedingung vollenden, dass er beide Seiten der Kunst umfasse und in ihrer wesentlich untrennbaren Einheit sich zu eigen mache.

In der That lassen sich die Unvollkommenheiten in den Uebungen der Jünger und in den Werken der Künstler grossentheils darauf zurückführen, dass eine der beiden Seiten nicht zur vollen Entwickelung, zu gleichem Recht mit der andern gekommen ist. Und wenn wir sogar, an den hervorragendsten Künstlern, an solchen, die uns ewige Vorbilder und Muster sind, wenigstens in einzelnen Richtungen eine mangelhafte Entwickelung der einen oder der andern Seite gewahr werden: so muss uns, die wir nicht leicht gleiche, gewiss nicht überlegne Begabung in uns voraussetzen werden, solche Wahrnehmung ein Sporn sein, auf das Gewissenhafteste nach jeder Seite hin uns auszubilden und auszurüsten.

Zunächst in Bezug auf Klavierkomposition wird man (bei Jüngern und Künstlern) besonders zweierlei Abirrungen beobachten können.

Ein Theil bringt lobenswürdig, ja geistvoll Ersonnenes in einer Weise zur Ausführung, in der das Instrument nicht zur Beseelung kommt, das Kunstwerk mehr Gedanke als Geistig-Sinnlich-Wirkendes, wahrhaft Lebendiges ist. Da ist eine Melodie, die uns innig ergreifen würde, — wenn nur das Klavier eine Klarinette, oder Geige oder Singstimme wäre; da ist eine Stimmverwebung, die vortrefflich wirken müsste, — wenn nur die Haltetöne fortklängen, jede der Stimmen wahrhaft verschmolzen werden könnte; — da soll ein kräftiger Gedanke stark schlagen, in Gegensatz treten zu einem zartern, — wenn nur die wenigen notirten Töne dazu auslangten!

Es ist nicht zu leugnen, dass selbst ein Theil der Mozartschen Klavierkompositionen eine solche Unzulänglichkeit in der Darstellungsweise an sich trägt. Einmal war das Instrument selber noch weit von seiner heutigen Vervollkommnung entfernt, ja, man möchte es fast ein anderes Instrument nennen. Das Hämmerwerk war leicht und schwach, die Saiten dünn, von geringer Schallkraft und leicht zu sprengen, daher musste das Spiel leicht, fein und fern von der Fülle und Kraft sein, die es mit Hülfe der spätern Vervollkommnung des Instruments zu seinem grossen Vortheil annahm. Dann war die Spielfertigkeit, deren es zu vollern und glänzendern, oder intensivern Darstellungen bedarf, noch nicht so weit ausgebildet und ausgebreitet, wie jetzt; Mozart selbst würde nach dieser Seite nicht mit unsern heutigen Virtuosen in die Schranken treten können, so weit er ihnen auch an geistiger Kraft überlegen wäre. Endlich aber ist Mozart in der Hast und vielfachen Bedrängtheit seines kurzen Lebens gar oft veranlasst gewesen, sich mehr nach dem Geschmack, nach den Fassungs- und Darstellungskräften der Zeitgenossen zu richten, als ihm selber für seine eigentlichen Intentionen recht und lieb war; er hat es oft genug gestanden und schmerzlich beklagt, dass er seinem Berufe nicht noch freier und reicher (er, der Ueberreiche!) leben könne. Und so gereicht uns die Begränzung eines der grössten Künstler aller Zeiten zur Mahnung, für unsre Vollendung umsichtig und rastlos eifrig Sorge zu tragen, damit wir wenigstens nicht durch eigne Versäumniss die Mängel vergrössern, die mindere Anlage und ungünstige Verhältnisse unsern Werken anheften.

Auf der andern Seite warnt uns die in unsern Tagen, wie schon früher mehrmals sichtbar werdende üppige Entfaltung der mechanischen und materialen oder sinnlichen Seite vor der entgegengesetzten Mangelhaftigkeit an dem Geistigen unsrer Konzeptionen. Dem Virtuosen, der sich mit soviel Energie und Zeitaufwand der technischen Uebung seines Instrumentes hingegeben hat, liegt es nahe, sich und seinen Anhängern für diesen Zweck neue Aufgaben, neue Siegs- und Ruhmesfelder zu bereiten; er geräth leicht dahin, selbst in freiern Kompositionsaufgaben unwillkührlich zu jenen glänzenden Tonmassen, in deren Besiegung die eigentliche That und der Ruhm seines Lebens gelegen, zurückzukehren und so wird unvermerkt der freie Geist des Komponisten zum Diener seines Instruments. Es ist ein Irrthum, wenn man solche Umkehrung oder einseitige Ausartung des wichtigen Verhältnisses unsrer Zeit vorzugsweise beimessen will; die Erscheinung ist in allen Zeiten in den verschiedensten Fächern und Formen hervorgetreten und jetzt nur besonders in der Klaviermusik auffallend, weil eine Reihe wahrhaft bedeutender Virtuosentalente ihre Kunst der Ausübung zu einer zuvor nicht geahneten Höhe gesteigert haben.

Unstreitig sind auf diesem Wege dem Instrument ganz neue Wirkungen abgewonnen worden. Wir müssen dabei eines der eminentesten Virtuosen aller Zeiten, unsers Zeitgenossen Franz Liszt und seines Strebens gedenken, für die Erhebung des Instruments zu bisher unerreichbaren, mit allen Instrumenten des Orchesters wetteifernden Effekten; — er nennt sie: die Orchestration des Pianoforte, und hat sich dieser Aufgabe so ganz hingegeben, dass ihm zuletzt die Umsetzung fremder Kompositionen (Lieder u. s. w.) für sein Instrument und nach seiner Weise anziehender und wichtiger geworden, als eignes Schaffen. Dies ist ganz gewiss ein ruhm- und erfolgreiches Streben, eine Ausbildung und Durchgeistung des Instruments. Aber es hat sich als ein solches erwiesen, das auf Kosten des reichern und tiefern Geistesgehalts, ja unter Zurücksetzung der eignen Schöpfungskraft verfolgt worden; die Klaviermusik hat auf diesem Weg eine Reihe glänzender Phänomene gewonnen, aber den reichen ihr gebührenden Besitz der tiefsten, phantasievollsten, sinn- und kunstreich verfolgten und ausgebreiteten Ideenwelt hätte sie auf diesem Wege sich nicht angewinnen, sondern eher verscherzen können.

Dem jungen Komponisten wünschen und rathen wir ernstliche und dankbare Aufmerksamkeit für diese Studien und glücklichen Versuche zur Erweiterung des Materials, dabei aber diejenige Erweckung und Treue, die ihn über die Sphäre dieser doch stets gebundnen oder beschränkten Gebilde in das unbegränzte Geisterreich der Kunst hinübertrage, ihm jene Einheit des eignen Sinnes mit dem Organ und seinem Wesen erwerbe und erhalte, von der allein künstlerische Vollendung zu erwarten ist.

Uebrigens sei hier ein für allemal

gegen zweierlei Missverstehen

ernstlichst gewarnt.

Wenn wir hier an dem unsterblichen Mozart und anderwärts an andern seiner hohen Genossen irgend einen Punkt ihres Bildens als minder genügend bezeichnen: so erwäge man ja, dass keinem Menschen Vollkommenheit zu Theil wird und dass die Kunst viel zu umfassend und unergründlich ist, als dass sie das Erbtheil eines Einzigen, von einem Einzigen zu vollenden und zu erschöpfen sein könnte. Die wahre Liebe und Verehrung verträgt sich nicht nur mit solcher Erkenntniss, sondern sie bewährt sich in ihr als eine tiefbegründete vor jener phantastischen, die ihren Gegenstand — vielleicht nur den allgerühmten Namen — umklammert, ohne zu wissen, was sie eigentlich an ihm hat.

Solche absichtliche und feige Blindheit würde übrigens Niemandem übler zu stehen kommen, als dem, der sich um seine und andrer Bildung gewissenhaft bemüht. Nicht der Name und Ruhm eines grossen Mannes, und nicht der Enthusiasmus, den er in uns erweckt hat, sind lehrreich und bildend, sondern die Einsicht in sein Wesen und Handeln, die aber nicht ohne Prüfung und Urtheil erreichbar ist. Jener Enthusiasmus könnte uns höchstens zu Nachahmern des bewunderten Vorgängers machen; es giebt aber in Wahrheit nichts Unnützeres und Unbefriedigenderes, als in der Kunst die Nachahmer. Nur Prüfung und Einsicht, die uns — in Liebe und Ehrfurcht geübt — an den Werken der Meister heranreifen lassen, sind die ächte Form der Dankbarkeit gegen jene; denn durch sie bringen ihre Werke aber- und abermals neue Frucht. Gott selbst hat seine Werke unserm Urtheil nicht entzogen.

Sodann, wenn an irgend einem Werk oder einer Reihe von Werken eine mangelhafte Seite hat erkannt werden müssen: meine man nicht, dass hier etwa durch Hinzuthun und Bessern noch nachgeholfen werden könne. Ein Kunstwerk tritt aus den Händen des Meisters als ein abgeschlossenes, für sich vollendetes Werk. Kaum dem Meister gelingt dann noch eine wahrhafte Verbesserung. Ein Dritter, — wohl gar aus späterer Zeit Zutretender ist in den geheimsten Tiefen seiner Individualität doch nur ein Fremder und die Kunstweise der neuern Zeit ist dem Werke der frühern fremd und störend. So unleugbar in Mozarts Zeit und einem Theil seiner Werke das Instrument und seine Behandlung noch nicht zu der spätern Vervollkommnung gediehen waren: so gewiss würde eine Umschreibung Mozartscher Komposition nach neuerer (z. B. Beethovenscher) Weise die Einheit des Werkes zerstören, mit dem Mozartischen Geist in Widerstreit gerathen. Denn wahrlich, er müsste nicht der wahre Künstler gewesen sein, wenn sich nicht sein Geist und seine Behandlung des Instruments auf das Innigste durchdrungen, wahrhaft indentifizirt hätten. So gebührte es Ihm und zu seiner Zeit; und eben aus dem Grunde gebührt uns in unsrer Zeit ein Andres.

B.

Zum dritten Abschnitte.

Seite 41.

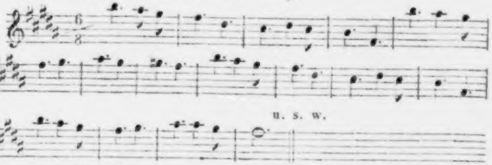
Schon anderwärts (S. 500) ist auf die Richtung der Virtuosenkomposition in unsern und frühern Tagen hingedeutet worden, um auf die Begränzung und bedenkliche Seite der ganzen Tendenz eben sowohl, wie auf das wahrhaft Künstlerische und Treffliche, zu dem auch sie führen kann, aufmerksam zu machen und dem Kompositionsjünger auch als solchem (abgesehen von seiner Pflicht um die Ausbildung seines Spiels) das angelegentliche Studium der Werke dieser Richtung zu empfehlen. Dieses Studium wird nicht mehr Zeit kosten, als es uns zu lohnen vermag. Denn dem aufmerksamen und geübten Auge wird sich bald herausstellen, was in ganzen Reihen solcher Kompositionen, die alle aus einer bestimmten und leicht zu fassenden Richtung hervorgegangen sind, das Herkömmliche, Allen Gemeinsame und darum schnell Abzufertigende und, was in ihnen das Eigenthümliche und Vorzügliche ist. Mag uns selbst die Grundtendenz dieses Kunstzweiges als eine untergeordnete erscheinen: doch dürfen wir nicht übersehen, wie viel Vortreffliches — jetzt und früher — durch ausgezeichnete Talente hier geschehen ist.

Diese Erinnerung wird bei der Etüdenform frisch angeregt, weil eben diese Form von den neuern und neuesten Vertretern jener Tendenz vorzugsweise gepflegt worden ist. Indem sie Studien zur Ausarbeitung und höhern oder reichern Benutzung des Instruments unternahmen und mit einer oft staunenerregenden Energie und Geschicklichkeit durchsetzten, musste ihnen eben auch die Form der Etüde, wie wir sie theilweis (mit Ausschluss der grössern uns noch fremden Formen) kennen gelernt, als die angemessenste nahe treten.

Ein Theil dieser Arbeit widmet sich den untergeordnetern Aufgaben des methodischen Spielunterrichts; ein andrer Theil aber bringt, mehr in künstlerischer Weise, besondre durch ausserordentliche Schwierigkeit oder einen eigenthümlichen Reiz ausgezeichnete Ausdrucksformen zum Vorschein. Mit diesen letztern haben wir es hier zu thun.

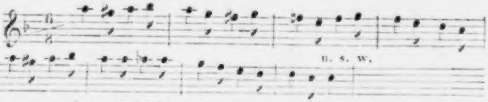
In Kompositionen dieser Art treten zweierlei Tendenzen nebeneinander. Einmal soll eine künstlerische Wirkung hervorgebracht werden; dann aber soll irgend eine besonders eigenthümliche oder schwierige Figur (das Motiv der Etüde) durchgesetzt werden. Es ist daher natürlich, dass ein grosser — vielleicht der grösste Theil der hierher gehörigen Etüden sich der Liedform anschliesst, eine liedförmige Melodie darstellt, begleitet oder durchdrungen von der als Motiv dienenden Figur. Dieser letztern gegenüber, — um ihr Spielraum zu geben, — muss die Melodie sich einfach gestalten, möchte auch ohnedem zu der tonreichen und bewegungsvollen Figuration einen Gegensatz bilden; daher ist es unbeschadet der Eigenthümlichkeit der Tonsetzer nicht anders möglich, als dass diese Melodien verschiedner Werke und Komponisten unter einander eine gewisse Aehnlichkeit haben. Nehme man diese Melodie von **Henselt**[*]).

1/24



mit dieser von **Döhler**[**]) —

2/24



zusammen, oder vergleiche einige von den weiter unten angeführten Kantilenen mit einander: so wird man bei aller Abweichung in den einzelnen Wendungen die innere Verwandtschaft erkennen, die durchaus nicht auf ein Plagiat des einen oder andern Tonsetzers, oder auf Mangel an Originalität (die vielmehr einem Liszt und Andern im hohen Grade eigen) zu deuten ist, sondern, wie gesagt, aus der Gleichheit der Aufgabe und ihrer Bedingungen folgt.

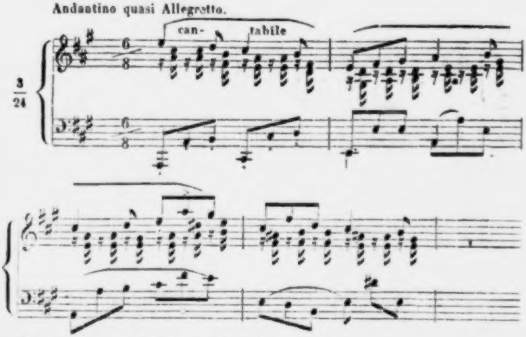
Dasselbe wiederholt sich in der Form der Bearbeitung. Soll der Armuth an Schallkraft und Klangreiz, die das Pianoforte im Vergleich zu andern Organen (S. 18) hat, abgeholfen werden: so müssen weite und tonvolle Arpeggien, schnell und rauschend oder säuselnd vorübergeführte Tonmassen stets als das beste Mittel erscheinen, folglich die Komponisten in dieser oder jener Weise zu ihnen greifen und wiederum einander im Wesentlichen, wenn auch nicht im Einzelnen, ähnlich werden. Ein Blick auf eine Reihe von hierhergehörigen (liedmässigen) Etüden bestätigt dies. In der schon mit gebührender Achtung erwähnten *Méthode des méthodes* tritt z. B. der sinnige **Moscheles** zuerst (Seite 2) mit dieser Form,

---

[*]) Andante et Etüde, Op. 3, Schlesinger in Berlin.

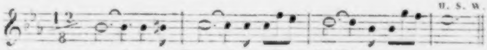
[**]) Aus der inhaltreichen Klavierschule (*Méthode des méthodes*) von I. Moscheles und Fétis, die unserm Zweck mit einer Auswahl interessanter Etüden der ausgezeichnetsten Virtuosen unsrer Zeit glücklich zu Statten kommt.

3/24


Andantino quasi Allegretto.
cantabile
6/8

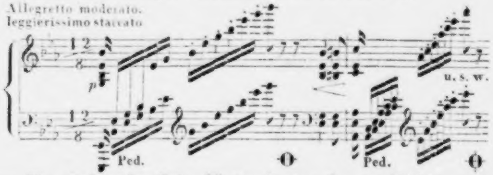
auf; ihm folgt — mit dieser Melodie —

4/24



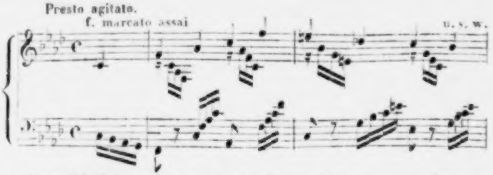
mit glänzender oder luftiger Darstellung Seite 13 Thalberg,

5/24

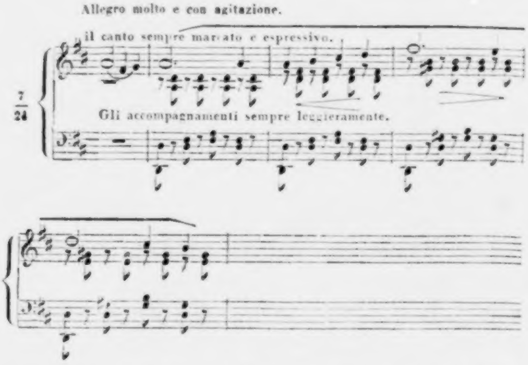

Allegretto moderato.
leggierissimo staccato
12/8
p
u. s. w.
Ped.
Ped.

ferner Mendelssohn Seite 22 (nach einer kurzen Einleitung in gleicher Figur)

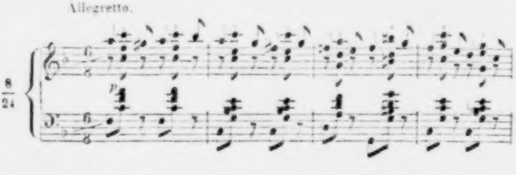
6/24


Presto agitato.
f. marcato assai
u. s. w.

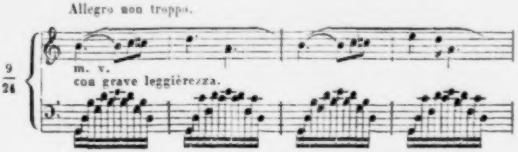
sodann Seite 28 Rosenhain, in der Figur einigermassen der von Moscheles ($^3/_{24}$) nahekommend, ohne dass man einem von beiden eine Entlehnung beimessen könnte, —


7/24
Allegro molto e con agitazione.
il canto sempre marcato e espressivo.
Gli accompagnamenti sempre leggieramente.

ferner **Döhler** (mit der zuvor, No. 7/24 angeführten Melodie) Seite 30.

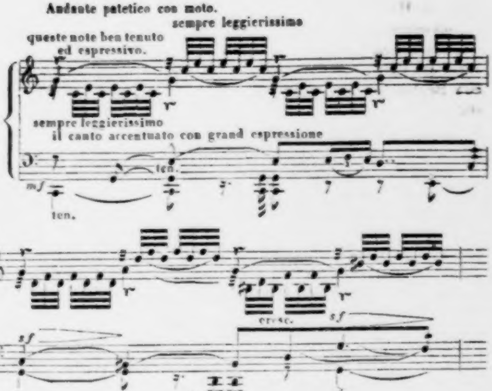

8/24
Allegretto.
p

hierauf Seite 46 **Henselt** (man denke sich das Begleitungsmotiv zuvor zwei Takte lang, wie hier im ersten Takt, als Einleitung ausgeführt) in dieser Weise, in Gesdur, 6/8 Takt. —


9/24
Allegro non troppo.
m. v.
con grave leggièrezza.

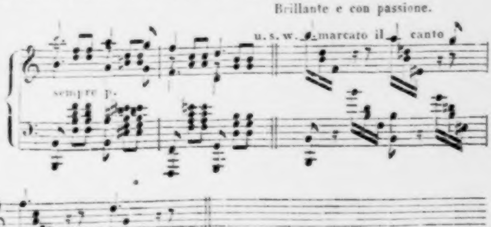
endlich **Amédée Méreaux** mit seiner Cis moll-Etüde (er bezeichnet sie als **Elegie**) in dieser Weise.

10/24


Andante patetico con moto.
sempre leggierissimo
queste note ben tenuto ed espressivo.
sempre leggierissimo
il canto accentuato con grand espressione
mf
ten.
ten.
sf
cresc.
sf
p

Nehmen wir hierzu noch die Begleitungsmotive der in No. $^1/_{24}$ angeführten Etüde von **Henselt**, in H dur

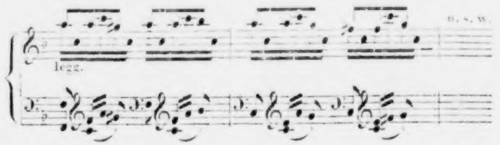
11/24


Brillante e con passione.
u. s. w.
marcato il canto
sempre p.

und erwägen wir, dass in der That nur ausgezeichnete Virtuosen mit ihren Etüden hier angeführt sind: so dürfte wohl das oben Ausgesprochne hinlänglich nachgewiesen erscheinen. Ungeachtet einzelner Aehnlichkeiten sind diese Arbeiten im Aeussern verschieden genug; allen oder doch der Mehrzahl wird man eine eigenthümliche und effektvolle Haltung nicht absprechen können. Aber bei aller äussern Verschiedenheit wird sich eben so wenig die innre Gleichheit aller verleugnen lassen: eine Melodie, die leicht sentimental wird, da in ihr allein das Empfindungselement des Ganzen zur Aussprache kommt, — eine Begleitung, die sich, wie eigen und effektvoll man sie auch gestalte, fast gar nicht anders als in lebhafter Bewegung und auf der Basis harmonischer Figuration oder geradezu arpeggienmässig darstellen kann.

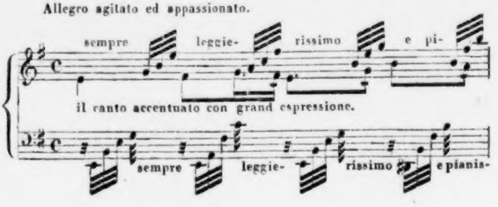
Es kommt aus dem Gesichtspunkte des Komponisten noch Eines in Betracht. Da ein solches Begleitungsmotiv, um klangvoll und seiner Aufgabe gemäss zu sein, vieler schnellfolgender Töne und eines weiten Spielraums bedarf, so ist eine wechselvolle Durchführung (aus einer Stimme in die andre) nicht wohl ausführbar, sondern die Konstruktion des Ganzen bleibt in der Hauptsache dieselbe. So finden wir die Mehrzahl der oben angeführten Etüden in der Weise, wie sie begonnen, zu Ende geführt; das Thalbergsche Motiv z. B. (No. $^{5}/_{24}$) wird zwanzig und einigemal unverändert wiederholt, worauf es mit einer Bereicherung seiner zweiten Hälfte weiter fortgeht; jedes der Henseltschen Motive (No. $^{11}/_{24}$) so auch das erste Döhlersche (No. $^{8}/_{24}$) und ein ihm nachfolgendes zweites, das wir hier nachtragen, —

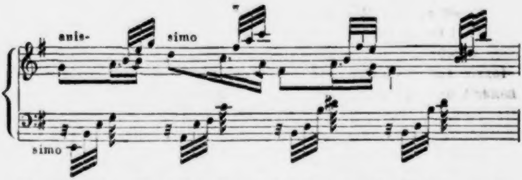
$\frac{12}{24}$



wird ungefähr eben so weit konsequent durchgeführt. Nur die Melodiestellung ist in den verschiednen Kompositionen eine andre. Liszt liebt es, sie in den Tenor zu legen, — nur in eine höhere und affektvollere Region, als oben in No. $^{10}/_{24}$ Méreaux; Thalberg setzt sie wohl auch einmal so durch, dass sie in der Mitte von Arpeggien von den Daumen beider Hände geführt wird, ungefähr in dieser Weise, —

$\frac{13}{24}$


Allegro agitato ed appassionato.
sempre leggie- rissimo e pi-
il canto accentuato con grand espressione.
sempre leggie- rissimo e pianis-



während in der Moschelesschen Etüde No. $^3/_{24}$ die Melodie aus der Oberstimme untertaucht, zur Mittel- und dann wieder zur Oberstimme wird. So geschieht auch hier von den Tonsetzern, was nur irgend die Form gestattet; aber es zeigt sich auch hier wieder die Beschränktheit der letztern, die um so empfindlicher auffällt, da sie von Anfang an mit einer gewissen Prätension auftritt, mit einer Fülle, Beweglichkeit, Leidenschaftlichkeit, die meistens nicht sowohl im Sinn als in der formellen Aufgabe der Komposition liegen, daher auch nicht sowohl die Seele, als die Bewunderung des Hörers durch die immense Spielfertigkeit des Ausübenden erregen.

Diese letztere nun, die ausserordentliche Kunst so vieler Virtuosen und der unerschrockne Eifer so vieler ihnen Nachstrebender hat die Etüde unter uns zu einer fast schrankenlosen Beliebtheit und Verbreitung gefördert. Dass sie aus dem Gesichtspunkte des Komponisten nur eine der untergeordneten Aufgaben ist, leuchtet wohl ein; der höher Strebende wird sich daher auch durch die Gunst des Tages nicht an sie fesseln lassen. Dabei wollen wir uns aber vor einem falsch verstandnen Rigorismus bewahren und so wenig ihr die gebührende Beachtung und Durchübung, als den talentvollen Bearbeitern (deren oben nur wenige genannt werden konnten) die wohlerworbene Schätzung und Erkenntlichkeit entziehen. Wie viel Eifer und Talent ein Liszt und andre in solchen Formen zur Erhebung des Instruments erfolgreich aufgewendet haben, ist oft staunenvoller Bewunderung werth.

C.

Zum sechsten Abschnitte.

Seite 72.

Schon die allgemeine Uebersicht und die wenigen Andeutungen, die uns der Raum gestattet, machen zur Genüge auf den Reichthum und damit auf die Wichtigkeit der Variationenform aufmerksam. In der That ist auch diese Form seit einem Jahrhundert wohl am fleissigsten angebaut worden. Wenn sie aber dann in den Jahrzehnten von Mozart auf Beethoven und unsre Tage gar oft auf das Seichteste behandelt und gemissbraucht, ja sogar hierdurch bei ernstern Kunstfreunden hin und wieder in eine Art von Verruf gekommen ist: so soll uns das nicht irre machen an ihr; wir werden zwischen ihrem Reichthum und der Armuth so manches Bearbeiters zu unterscheiden wissen. Steht doch neben manchem Schwächern, mit den herkömmlichen Bravour- oder Unterhaltungsvariationen ein Beethoven, der dieser Form die tiefsten Entwickelungen verdankt, viele andre Meister von Bach und Haydn bis auf unsre Zeit nicht zu gedenken.

Hier ist nun zur letzten Bestärkung unsrer Anschauung vom Reichthum der Form eines der merkwürdigsten und lehrreichsten Erzeugnisse derselben zur Sprache zu bringen, dessen wohlüberlegtes Studium jedem Strebenden zur Pflicht gemacht wird. Es sind die schon erwähnten

33 Veränderungen über einen Walzer (von A. Diabelli) von Beethoven *).

Doch mögen wir nicht ohne eine Vorerinnerung an das Werk gehen.

Beethoven unternahm **) diese Komposition im Jahr 1823, nach den ersten acht Symphonien, den Sonaten Op. 110, 111 u. s. w. und vor der neunten Symphonie, also auf dem Gipfel seines Wirkens. Wie er sich in seine Arbeit vertieft hat, ist schon vorweg an der Ueberschreitung seines Auftrags und der für die gewöhnliche Bestimmung von Variationen räthlichen Gränzen zu erkennen; es sollten sechs oder sieben Variationen werden und wurden drei und dreissig.

Dies bestimmt sogleich den Standpunkt des Werkes. Es kann schon dem Umfang nach nicht zur künstlerischen Produktion als ein wesentlich zusammengehöriges Ganzes dienen, ist auch in dieser Ausdehnung, mit seiner langen Reihe einander zum Theil fremdartiger Gestaltungen nicht als künstlerischer Ausdruck einer Stimmung, fortschreitenden Gemüthsbewegung oder Reihe künstlerisch zu einander gehöriger Vorstellungen aufzufassen. Von einem gewöhnlichen Kunstgenuss kann also hier nicht die Rede sein.

Vielmehr hat der Meister in freier Lust des Bildens seine Kraft an diesem Thema versucht; und zwar seine längst überlegne und nun vollreife Kraft. Es ist in seiner Weise ein Werk geworden, wie Seb. Bachs Kunst der Fuge ***) in der ihrigen.

---

*) Op. 120. Wien bei A. Diabelli.

**) Vergl. die Biographie Beethovens von Schindler, S. 133. Der Verf. erscheint in seinem Umgang mit Beethoven hier genau unterrichtet.

***) Th. II, S. 225 des Lehrbuchs.

Natürlich hat aber der neuere Meister so wenig wie der ältere unternehmen mögen, sein Thema zu erschöpfen; wir wissen längst, dass jedes Thema unerschöpflich ist. Er hat vielmehr, wie sein erhabner Vorfahr das Eigenthümlichste und Bedeutsamste hervorgehoben und damit Denksteine seiner schöpferischen Thätigkeit, aber allerdings auch Marksteine gesetzt; denn noch ist Niemand in diesem Gebiete weiter, — oder nur bis zu der von Beethoven gesetzten Gränze vorgedrungen.

Hieraus begreift sich vor allem, dass uns hier manche Gestaltung im Einzelnen oder Grössern erwartet, die uns fremd, ja widerspruchvoll und entfremdend entgegensteht. Mehr wie irgendwo hat sich der tiefsinnige Meister in düstere, geheimnissvolle Labyrinte von Klängen und Tongängen verloren, in die wir ihm vielleicht nicht immer folgen können oder mögen. Dergleichen finden wir in der zweiten Variation und anderwärts. Dagegen treten andre Variationen, z. B. No. 24, 29, 31, 1, 14, 10, 13 in einer Schönheit, Tiefe der Empfindung, Originalität und Frische der Führung entgegen, dass man sie neben die liebsten Schöpfungen des Meisters stellen muss; und kaum eine einzige Variation findet sich des Geistes leer oder unwürdig, den wir als den Vollender der Instrumentalmusik bis auf diesen Tag verehren und lieben.

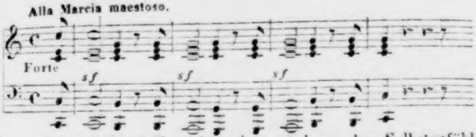
So ist aber nun dieses Werk eines der belehrendsten für den edel und eifrig emporringenden Jünger geworden. Nicht den Irrgängen des einsamen, oft ganz in sich versunknen Meisters haben wir nachzuspüren; in aller ihm schuldigen Ehrfurcht lassen wir schweigend auf sich beruhen, was wir uns noch nicht (vielleicht auch nie) aneignen können. Aber nachfolgen wollen wir ihm auf den Wegen, auf denen sich die künstlerische Schöpferkraft entfaltet und steigert.

Hier sei nun mit Ausschluss alles Weitern auf die Energie des Blicks aufmerksam gemacht, mit der der Meister seine Motive findet; und auf die Gewalt der Vertiefung und Umsicht, mit der er sie durchsetzt. Jeder Punkt, auf den er hinschaut, wird ihm lebendig, Gestalt, Erzeuger neuer Gestalten. —

Wir haben in No. 37 den ersten Abschnitt des Themas gesehen und erfahren, in welcher Weise er sich wiederholt und im zweiten Theil weiter wirkt. Hier knüpft Beethoven natürlich seine Variationen an.

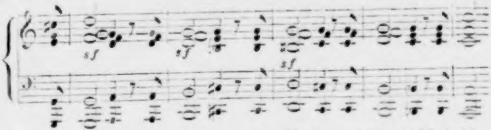
Zuerst bemerkt er, dass der Anfangs-Akkord festgehalten wird, und zwar in den Oberstimmen, während der Bass (wenn auch nur zuletzt) sich abwärts bewegt. Diese oberflächliche Bemerkung belebt sich ihm, indem er Gewicht auf den Akkord legt. So beginnt seine erste Variation.

1/62



Da auf den Akkord Gewicht gelegt wird, er dem Selbstgefühl des Meisters schon genügt, so theilt sich das Nachdrückliche dieses Setzens dem ganzen Satze, zunächst dem Rhythmus mit und der Bass, das hohle Wesen des Themas aufgebend, zieht stolz- und festlich unter dem Akkorde seine Bahn. Hiermit aber ist nun zu dem Gegebnen (dem stetigen Akkorde) ein Neues gekommen, und so theilt der Bass seinen feierlich festen Einherschritt bald auch dem ganzen Satze mit, —

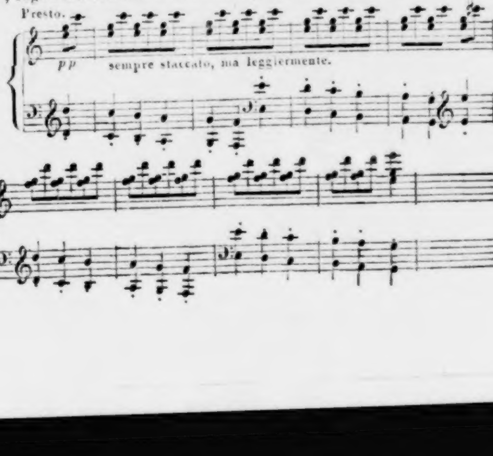
2/62



der in einer Konsequenz und steigenden Macht und Stattlichkeit hinzieht, dass wir ihm in diesem Sinne keinen zweiten zur Seite zu stellen wüssten.

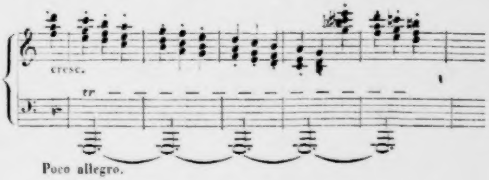
Dieser Gedanke zieht später einen andern, obwohl dem Sinne nach ganz abweichenden nach sich; es ist in der zehnten Variation. Auch hier halten die Oberstimmen den Akkord fest und der Bass entfernt sich von ihm; aber dieser Bassgang ist ein leichter und flüchtiger, regt auch den Akkord zu flüchtig-leichter Figuration an.

3/62



Hiermit ist der Karakter des ganzen Tonstücks gegeben, das im luftigsten, geistreichsten Humor den einen Grundzug von allen Seiten wendet zum artigsten Gewinn. Bei der Leichtigkeit des Motivs darf es nämlich nicht durch Wiederholung geschwächt und eben so wenig, ohne die Einheit und Leichtigkeit des Ganzen einzubüssen, aufgegeben werden. So wird also bei der Wiederholung des Theiles vorerst das Bewegungsmotiv in die Oberstimmen und das stationäre in den Bass gelegt, der ganz lustig und muthwillig jene herbeitrommelt.

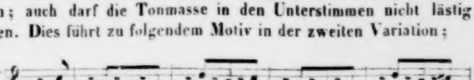
4
62



Im zweiten Theil und seiner Wiederholung kehren beide Formen wieder, aber die Gänge gehen aufwärts. — Man bemerke, wie angemessen für die Bassgänge blosse Oktaven, für die klangärmern Oberstimmen volle Akkorde, für den Haltemoment in den Oberstimmen figurirte Akkorde, im Bass ein fortmurmelnder und rollender Triller ist. Beiläufig bietet die Variation dem geübten und sinnvollen Spieler eine so reizvolle Aufgabe, wie sie in gleich kleinem Raume sich selten finden wird.

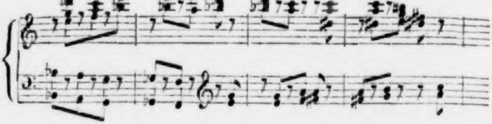
Hier haben wir schon den Haltemoment (wenn auch nur in einen einzigen Ton zurückgedrängt) abwechselnd in den Ober- und Unterstimmen gefunden. In der zweiten Variation soll der aushaltende Akkord vollständig in die Unterstimmen. — Aber dann begehren die Oberstimmen ihrer eigentlichen Natur nach (Th. I, S. 283) Melodie, und zwar eine inhaltvollere, als die Bassgänge in den vorigen Variationen; auch darf die Tonmasse in den Unterstimmen nicht lästig werden. Dies führt zu folgendem Motiv in der zweiten Variation:

5
62



das wühlig weiche Tonspiel, später noch durch eigne rhythmische Umwechselungen —

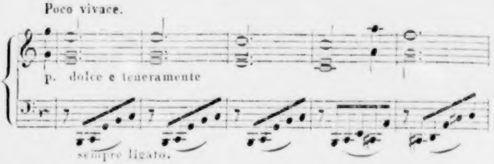
8/62



aufgeregt, treibt sich allerdings bis in ein Ineinanderklingen, das vielleicht nie wieder seine Veranlassung finden wird.

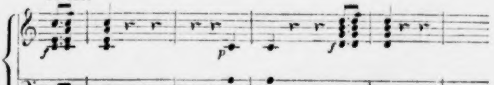
Andre Variationen, die demselben Motiv (dem blossen Festhalten des ersten Akkordes) entspringen, z. B. die achte, in der der Bass aus den ersten melodischen Motiven des Themas (h-c im Diskant, c-g im Bass) eine neue Figur bildet,

7/62

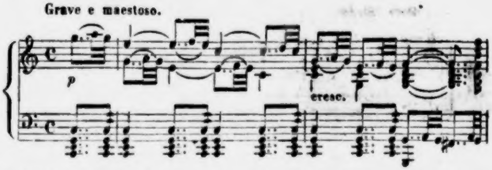


die fünfundzwanzigste von ähnlicher Tendenz, die neunzehnte, in der der feststehende Akkord imitatorisch figurirt wird, die sechs- und siebenundzwanzigste, die ebenfalls den Akkord harmonisch figuriren, übergehen wir des Raumes wegen. Noch einmal wird die blosse Vorstellung des Festhaltens auf das Geistreichste und Karakteristischte in der dreizehnten Variation benutzt. Der Akkord — aber ein fremder — wird hastig und heftig angeschlagen, findet aber keinen rechten Fortgang, sondern nur einen unsichern Nachhall; in gleicher Weise wird in den rechten Ton eingelenkt;

8/62



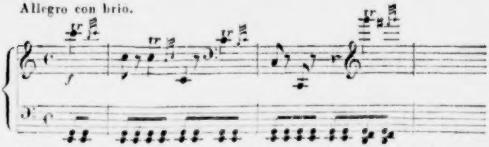
wie eigenthümlich und kühn diese einfachen Elemente sich weiter ausbilden, liesse sich nur dem vollständigen Original gegenüber sagen und bewundern. — Und gleich die folgende Variation gewinnt demselben Stoff eine neue Kombination ab,


Grave e maestoso.
p
cresc.

9/62

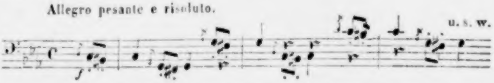
in glücklichster Abweichung von der allgemeinen Regel über Stimmlage (Th. I, S. 126) dem Instrument eine eigenthümliche Klangweise zu tiefsinniger Verwendung abgewinnend.

Das Thema schlägt, wie wir in No. 37 gesehen, zuerst auf den Ton c. Diese geringe Wahrnehmung, mit Energie festgehalten, giebt das Hauptmotiv der einundzwanzigsten Variation.


Allegro con brio.
tr
f

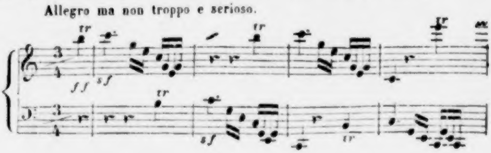
10/62

Aber dieser Schlag geschieht nicht, wie hier, in der Oktave, sondern es ist vielmehr folgendes — in der neunten Variation in Moll durchgeführte Motiv,


Allegro pesante e risoluto.
f
u. s. w.

11/62

das in den Hauptton führt. Die Quintessenz dieses Motivs ist h - c; daraus geht in Energie und Konsequenz die sechste Variation

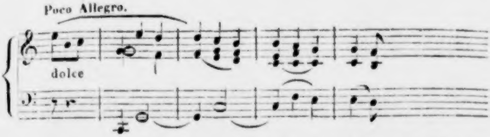

Allegro ma non troppo e serioso.
tr
ff
sf

12/62

hervor. —

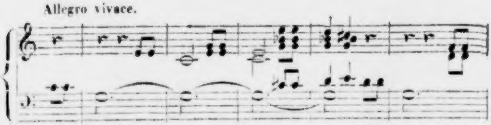
Doch vorwaltender ist noch das Intervall der Quarte. Schon in der dritten Variation —

13/62



wird mit ihr gespielt und es entsteht eine empfindungsvolle Melodie mit mancher sinnigen Nachahmung. Rhythmisch energischer regt sie zu der fünften Variation an, —

14/62



einem von heimlich verhaltnem und dann wieder reizend wild ausbrechendem Humor geschaffnem Tongedicht; — bis endlich in der zweiundzwanzigsten Variation plötzlich die geheime Verwandtschaft des armen Walzerthemas mit einem berühmten Mozartschen Satze mit einer kühnen Ironie an das Tageslicht gebracht wird, die dem witzigsten Genealogen Italiens oder Frankreichs Ehre gemacht hätte.

Es ist weder unsre Absicht, noch für den Jünger und dessen Interesse am Beethovenschen Werke rathsam, dieses in alle Einzelheiten zu begleiten, oder auch nur bei einer der vielen Variationen den weitern Verfolg zu zeigen. Das mag Jeder für sich erforschen. Hier sollte nur angedeutet werden: wie gering die Keime sein könnten, aus denen der Kundige die mannigfachsten, oft geist- und gefühlvollsten Gestaltungen zu erziehen vermöchte; dann aber auch: welche Macht ein schöpferischer Geist im treuen und konsequenten Festhalten gewinne. Eben in diesen Beziehungen erscheint das Beethovensche Werk vor allen andern gleicher Gattung lehrreich, gleichviel, was von einigen Einzelheiten in demselben zu urtheilen wäre. Ohnehin handelt es sich ja bei uns nie um Entlehnen, Nachahmen fremder Gestaltungen, sondern um die Erkenntniss und Aneignung des gestaltenden Prinzips, das (wie wir hier wieder recht anschaulich erblicken) in allen Künstlern dasselbe ist.

D.

Zum achten Abschnitte.

Seite 90.

Eine eigenthümliche Seite hat C. M. v. **Weber** der Variation im höhern Sinn abgewonnen. Während er in einigen Arbeiten dieser Art (z. B. denen auf „Vien qua Dorina bella“, auf ein norwegisches Lied (mit Violinbegleitung) auch wohl denen auf die Romanze „Ich war Jüngling noch“ (aus Mehüls Oper Joseph in Aegypten) nur eben dem rein-musikalischen Entwickelungsgang, übrigens in oft eigenthümlicher und anziehender Weise folgt, scheint er bei zwei andern Werken, den Variationen auf ein russisches (Kosaken-) Lied und denen auf ein Zigeunerlied, von äusserlich angeregten Vorstellungen geleitet worden zu sein, uns in den einzelnen Variationen Momente aus jenen Lebenszuständen des leicht dahin in alle Weite ziehenden Kriegers (die Komposition datirt aus der Periode der Napoleonischen und Befreiungskriege, oder doch nicht viel später) und des nomadischen, von seiner List und Kühnheit in wilder Grazie und Kraft das Leben gewinnenden Zigeunervolks aufgegriffen und in seinen Weisen angedeutet zu haben.

Weder das Detail dieser Vorstellungen, noch ihr Nachweis (soweit er überhaupt gelingen möchte) gehört hierher. Jedenfalls haben sie eine unser Gemüth berührende Seite und können folglich zu musikalischer Darstellung anregen, so gut, wie andre Lebenszustände (man denke an die vielen alla marzia, an die Pastorales oder Siziliano's u. s. w.) es schon oft gethan *). Weber verdankt ihnen manche originelle, ja manche ohnedem nicht zu motivirende oder sogar unstatthafte Erfindung. Und wenn ohne Zweifel von ganzen äussern Lebenszuständen die Musik nichts aufzufassen vermag, als die Stimmung und nichts wiederzugeben, als gleichnissartige Andeutungen oder Beziehungen, bei denen zuletzt doch auf den guten Willen und die ergänzende Phantasie gemüthsverwandter Hörer gerechnet werden muss: so ist auch gegen diese Richtung und die Gaben, die sie uns bietet, nichts zu sagen; es ist eine von den unzähligen Weisen, in denen unsre schöpferische Kraft erregt und genährt wird.

Doch dürfen wir uns auch das Bedenkliche dieser Richtung nicht bergen. Regt uns ein Zustand an, der nicht durchaus dem innern Leben angehört (wie bei den S. 87, 88 erwähnten Variationen aus Beethovens Fmoll- und Cmoll-Sonate) der also auch nicht durchaus und

---

*) Ein andrer Komponist, L. **Berger**, hat dasselbe russische Lied (Schöne Minka, ich muss scheiden) geschrieben und ist urkundlich auf ähnlichen Wegen gegangen. Eine Variation überschreibt er ausdrücklich „Rêve de Minka.“

ganz Musik werden kann: so muss nothwendig in unserm Innern ein Theil jenes Inhalts zurückbleiben, dessen Vorstellung wir *neben* unsrer Musik festhalten, da sie doch hätte *in* sie treten sollen. So ist also das Kunstwerk kein vollständiges, in sofern es nicht den ganzen Inhalt in sich trägt und sich auf etwas ausser ihm Seiendes und Fremdes beziehen muss, das sehr leicht dem Dritten bei der Auffassung des Werkes nicht gegenwärtig oder ganz unzugänglich sein kann*).

Um so weniger können wir eine solche, schon an sich bedenkliche Richtung für den Jünger gelten lassen. Seine Aufgabe ist, *sich in die Musik hineinzuleben*, während jene Richtung sehr leicht verleiten kann (und oft verleitet hat) *sich aus der Musik herauszuleben*. Er hat sich ganz in die Musik zu vertiefen und nichts Bessers zu wünschen, als dass sie ihn ganz erfülle. Dass ihm dabei sein anderweiter geistiger Inhalt bleibe, er denselben nach andern, besonders der Kunst verwandten Seiten ausbilde und bereichere, dieser dann mittelbar oder auch unmittelbar ihm wieder musikalische Anregung und Kräfte gebe: das alles ist recht und nothwendig; aber jener Rückgang des allgemeinen oder fremden geistigen Inhalts in die Musik bleibe der innerlich geschäftigen Natur und *der Vorsehung des Künstlers* überlassen. Nur der gereifte und zu höherm Bewusstsein durchgebildete Künstler darf hier ungestraft eingreifen; er darf in sich die Einsicht und Kraft hoffen, alles Fremde abzulehnen und alles Zugängliche in Musik zu verwandeln.

E.

Zur zweiten Abtheilung.

Zum ersten Abschnitt.

Seite 100.

In allen Formen, die ganz oder vorzugsweise der Homophonie angehören, wird man eine grössere Freiheit und Mannigfaltigkeit in der Gestaltung, als in den polyphonen Arbeiten beobachten können. Diese Bemerkung trifft die Rondoformen, dann aber auch die Sonatenformen.

---

*) Sehr lehrreich weiset *Goethe* („aus meinem Leben," achtes Buch) auf das Gefährliche dieser Richtung an *Oesers* Beispiel hin. „Weil er nun eine eingewurzelte Neigung zum Bedeutenden, Allegorischen, einen Nebengedanken Erregenden nicht bezwingen konnte noch wollte, so gaben seine Werke immer etwas zu sinnen und wurden *vollständig durch einen Begriff*, da sie *es der Kunst und der Ausführung nach nicht sein konnten*." U. s. w.

Woher dies? — Die Ursachen scheinen folgende zu sein.

Die polyphonen Formen, — besonders die vornehmste derselben, die Fuge, — dienen einem in jedem Moment reichen Inhalte, beschäftigen in jedem Momente mehrseitig, stellen durchaus zwei oder mehr selbständige Melodien auf, deren jede gleichzeitig mit der andern und in ihrem Gegensatze zu der oder den andern gehört sein wollen, die als handelnde und redende Personen eines Dramas auftreten. Der Komponist selber (Th. II, S. 112) wie nach ihm der tiefer theilnehmende Hörer sind von der Dramatik und dem Gewicht jedes Momentes hingenommen und so kommt hier entschieden mehr auf die Aufstellung dieses Inhalts als auf seine mehr äussere Anordnung an; die Anordnung dient vorzüglich, ihn klar und wirkungsvoll vorüberführen zu können. Daher findet man, dass die inhaltvollsten Sätze (wie z. B. der erste Chor in Seb. Bachs hoher Messe, die meisten Sätze aus dessen Kunst der Fuge und viele andre Fugen des Meisters) oft in der einfachsten Aussengestalt, z. B. mit einer fast gar nicht vom Hauptton loslassenden Modulation auftreten. Der Komponist findet die Kraft seiner Erfindung nicht in der Aufeinanderfolge, sondern in der Inhaltstiefe der Sätze.

Ein in gewisser Hinsicht umgekehrtes Verhältniss zeigt sich in der homophonen Komposition. Hier ist offenbar nicht die Tiefe des einzelnen Moments oder Satzes, sondern die Aufeinanderfolge verschiedener, oft zahlreicher Sätze das Vorherrschende: nicht Melodie gegen Melodie will walten und wirken, sondern Melodie nach Melodie; es sind nicht dramatische Personen, die gegen einander auftreten und uns vielseitig anziehen und fesseln möchten, sondern es ist die eine Person, die aus der Hauptstimme zu uns spricht, uns eine Folge von Eröffnungen zu machen hat, uns also auf das Fortschreiten hinweiset, so dass dieses und seine Weise, wie die ganze Anordnung der Mittheilung erhöhte Wichtigkeit gewinnen. — In den gehaltvollern Kompositionen der Rondo- und Sonatenform wird sich allerdings gewöhnlich eine Einmischung oder Annäherung von Polyphonie zeigen, so dass der oben bezeichnete Unterschied nicht in seiner Nacktheit und Absolutheit heraustritt. Aber die Grundtendenz beider Schreibarten möchte doch wohl überall sich geltend machen.

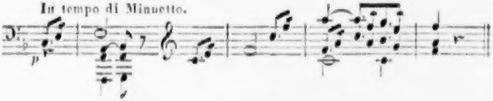
Sieht sich nun der Komponist nach der Natur der Sache mit grösserm Antheil auf die Nacheinanderfolge und ihre Ordnung hingelenkt, so ist es natürlich, dass eben hierin seine Kraft, die Stimmung des Werks, seine Eigenthümlichkeit sich mit besondrer Energie geltend machen. Daher eben dieser Hinsicht die Mannigfaltigkeit der Formen, die vielerlei Abweichungen vom Einzelnen des Grundgesetzes. Diese Mannigfaltigkeit ist so gross, dass man lange Zeit die Nothwendigkeit, ja die Möglichkeit einer Lehre für diese Formen bezweifelt hat. Uns scheint aber vielmehr eben hierin die Nothwendigkeit der Formlehre doppelt einleuchtend. Diese Lehre wird uns die Freiheit des Gestaltens so wenig hier, wie anderswo verkümmern; sie wird uns nur einen festen Grund und Anhalt geben und uns vor den Abschweifungen und Verirrungen der Willkühr bewahren.

Die erste Rondoform ist ohnehin mehr in andern Kompositionen, als in Klaviermusik angewendet worden. Das Klavier fodert mehr Beweglichkeit (S. 25) und liebt daher auch mannigfachere Kompositionsformen; wie wir denn später erkennen werden, dass es alle Formen, die es mit dem Orchester und Gesange, ja selbst mit dem Quartett gemeinsam hat, mannigfaltiger und beweglicher ausführt.

Dies lässt sich, in Bezug auf die genannte Form schon an einem Beispiele, dem ersten Satze von Beethovens Fdur-Sonate (Op. 54) beobachten.

Der Hauptsatz dieses Tonstücks ist in seinem ersten Abschnitte

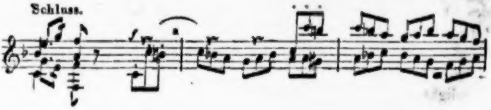
1/93

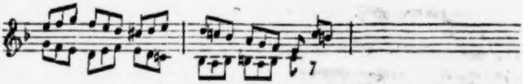


schon karakterisirt. Dieser Abschnitt wird wiederholt, es folgen zwei kleinere von je zwei Takten, die ebenfalls auf der Tonika kurz abschliessen, dann wieder ein grösserer von vier Takten, abermals mit einem Schluss auf der Tonika, und nun werden die beiden kleinern und der letzte grössere Abschnitt wiederholt. Achtmal ist derselbe Schluss erfolgt, nicht blos die einzelnen Abschnitte sind wiederholt, sondern alle sind von dem einen Motiv, das wir in No. 1/93 gesehen, erfüllt. Das Ganze hat ein kerniges, kurz abgebrochnes und dabei doch anmuthiges Wesen, wie schon der erste Abschnitt gezeigt.

Der Satz ist anziehend, aber er kann für sich allein nicht befriedigen und festhalten. In diesem Urtheil, das wir in dem Gefühl des Komponisten selbst voraussetzen müssen, ist entschieden, dass über ihn, also über die Liedform, hinausgegangen werden muss; das Nächste, was sich darbot, war die erste Rondoform, die sich dem Lied am engsten anschliesst und dasselbe als Hauptsatz so wohl erhält. Beethoven geht so —

2/93





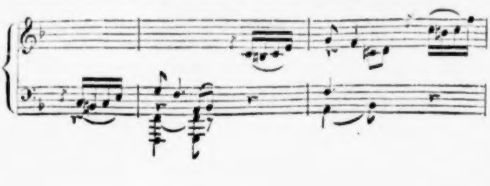
fort; man hat sich die Unterstimme eine Oktav tiefer und mit Oktaven, die Oberstimme ebenfalls mit tiefern Oktaven unterstützt zu denken.

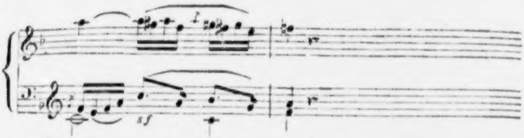
Was ist dies nun? Der Inhalt ist unstreitig vorherrschend gangartig, der Halbschluss im letzten Takte dagegen mahnt an die Satzform. Indess der Fortgang entscheidet wieder. In den letzten Noten von No. $^{2}/_{93}$ hebt die Wiederholung des gangartigen Satzes an, nur mit umgekehrten Stimmen; diese Wiederholung treibt schon gangartiger weiter, obwohl sie aus einem Ganzschluss in der Dominante (C dur) ausgeht, — aber erst im zehnten Takte. Und nun wird das erste satzartige Stück wörtlich in As dur wiederholt mit einem Schlussfall auf Es, dann das zweite, auf zwölf Takte erweitert, mit einem Schluss in As. Von hier wird, immer mit gleichem Inhalte, durch einen Abschnitt von zwei Takten nach F moll, durch einen gleichen nach Des dur gegangen (es ist wieder einmal die altbekannte Modulation mit terzenweis absteigendem Basse, Th. I, S. 101 No. 141, nur jeder Akkord zur Tonart erhoben) von hier wird mit dem Motiv a aus No. $^{2}/_{93}$ in vier Takten die Dominante des Haupttones erreicht und diese mit jenem Motiv erst im Diskant, dann im Bass allein acht Takte lang gleichsam als Orgelpunkt festgehalten. Man kann nun schon die Wiederkehr des Hauptsatzes voraussehen.

Wofür ist nun dieser ganze Mittelsatz zu achten? — Ungeachtet seiner mehrmaligen satzartigen Abschlüsse doch nur für einen gegliederten Gang; denn bei der weitgeführten Fortsetzung macht sich der Inhalt immer bedeutender geltend und die schnelle Abwendung von der Dominante zu fremden Tonarten ist ebenfalls mehr dem unsteten Gangwesen, als der Feststellung eines neuen Satzes angemessen. —

Hierauf kehrt nun der Hauptsatz wieder. Allein sein auf einem einzigen Motiv beruhender Inhalt befriedigt den Komponisten nicht mehr; er wird verändert. Nachdem der erste Abschnitt (No. $^{1}/_{93}$) getreu wiedergekehrt ist, wird dessen Wiederholung variirt.

$^{3}/_{93}$



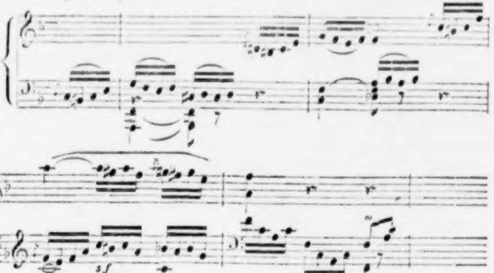


Darauf werden die drei folgenden Abschnitte vorgetragen, erst einfach, dann ebenfalls und in gleicher Weise variirt.

Allein diese Darstellung war eher anregend, als zum Schlusse beruhigend. Folglich muss der Komponist weiter gehen. Noch einmal beginnt er mit dem in No. $^{2}/_{93}$ gezeigten Abschnitte seinen gangartigen Mittelsatz, führt ihn aber anders und kurz, blos mit vier Takten weiter zu einem Halt (von vier Takten harmonischer Figuration) auf die Dominante.

Und nun? — Da wir uns hier im Wesentlichen genau auf derselben Stelle finden, wie bei dem ersten Abschlusse des Mittelsatzes, so muss auch wieder der Hauptsatz folgen; erst der erste Abschnitt nach No. $^{1}/_{93}$ unverändert, dann dessen Wiederholung mit voller ausgeführter Figurirung.

$\frac{4}{93}$



Der nächste Abschnitt kehrt unverändert, die beiden folgenden und die Wiederholung aller drei mit steigenden Veränderungen wieder; der letzte Abschnitt wird weiter aus- und nochmals auf die Dominante geführt und nun endlich aus dem letzten Glied (oder Abschnitte) aus No. $^{1}/_{93}$ ein Anhang gebildet, der den Schluss macht. Da aber auch auf den Mittelsatz durch die Erinnerung an ihn ein grösseres Gewicht gelegt ist als gewöhnlich, so muss ihn wenigstens der Bass durch gleiche Bewegung (in Achteltriolen) noch einmal anklingen lassen. Der Anhang steht übrigens grösstentheils orgelpunktartig auf der Tonika fest.

Hier haben wir nun der Hauptsache nach unstreitig die erste Rondoform vor uns, einen Hauptsatz, der nach einem vorherrschend gangartigen Mittelsatze wiederkehrt. Allein der Komponist fühlte sich nicht befriedigt und fand es doch, bei der Ausführlichkeit des Hauptsatzes und des Ganges, unangemessen, zu neuen Sätzen vorzuschreiten. Folglich wiederholte er seine Form, kam nochmals auf den Gang und abermals auf den Hauptsatz zurück. Wenn die Grundform sich so —

HS. — G. — HS.

(Hauptsatz, Gang u. s. w.) aussprechen liess, so wäre für den Beethovenschen Satz dieses

HS. — G. — HS. — G. — HS.

das Schema.

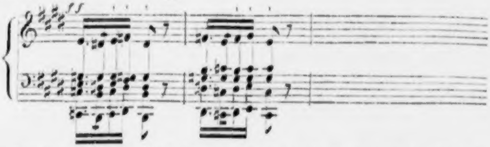
Die Erfindung gehört nicht zu den bedeutendern des Meisters, der uns so Tiefes und Ueberreiches oft gespendet hat. Um so lehrreicher ist, wie er mit sichrer Hand und klarer Anordnung aus so wenig bedeutendem Inhalt ein doch so ansprechendes Tonstück hat bilden können.

In einer formell weniger auffallenden, dem Inhalt nach aber ungleich bedeutendern Weise können wir dasselbe an dem unvergleichlichen, von Zärtlichkeit und Anmuth durch und durch beseelten Cdur-Adagio der ersten Sonate Op. 29 desselben Tondichters beobachten.

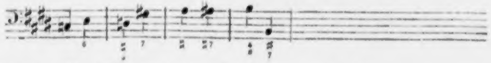
Eine reizend und zierlich geführte Melodie von acht Takten, die auf der Tonika schliesst und gleich verändert und anmuthig leicht verziert wiederkehrt, um auf der Dominante zu schliessen, bildet den ersten Theil, ein fremder Zwischensatz und die Wiederkehr der ersten acht Takte (neu verziert) den zweiten Theil des Hauptsatzes. Hier wendet sich nun der Komponist mit einem satzartigen Uebergange über Cmoll nach Asdur und entwickelt hier eine gangartige Satzkette, die ihn mit orgelpunktähnlichem Ausgang (auf der Dominante des Haupttones) wieder zum Hauptsatze bringt. Dieser wird, abermals und in höherer Lebendigkeit und Regsamkeit verändert, vollständig durchgeführt und sein Hauptmotiv noch zu einem den Schluss befestigenden Anhang benutzt. — Absichtlich geben wir hier keine Notenbeispiele. Sie würden bei der Ausdehnung des Ganzen in allen Theilen zu viel Raum fodern; und die Komposition ist eine von denen, die wir gern in den Händen eines Jeden voraussetzen.

Als drittes Beispiel führen wir das in No. 121 bezeichnete Beethovensche Adagio an. Dass dem Hauptsatz desselben ein weitausgeführter Gang folgt und dann der Hauptsatz wieder eintritt, ist S. 124 bereits auseinandergesetzt, auch auf die gedrängte Kürze des Hauptsatzes hingewiesen.

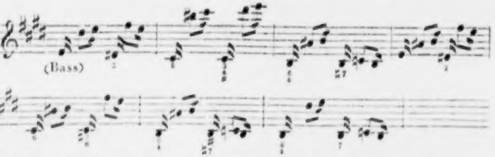
Dem weit und reichausgeführten Gang gegenüber würde nun der kurze Hauptsatz ungenügend zusammengeschwunden sein. Daher nimmt der Komponist nach seiner vollständigen Darstellung ein Motiv desselben zur Ueberleitung,

5/93


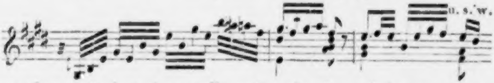
geht damit zu seinem Mittelgange zurück und führt erst das Hauptmotiv desselben (aus No. 129) zu folgendem Basse, —

6/93


dann das in No. 131 angedeutete Motiv in dieser Weise, —

7/93


durch. Im folgenden Takte wird nun auf dem tonischen Akkorde selbst in einfacher Figuration zum Hauptsatze zurückgegangen,

8/93


dieser aber verändert dargestellt und nochmals, wieder verändert, übrigens unvollständig, als Anhang benutzt.

F.

Zum vierten Abschnitte.

S. 132.

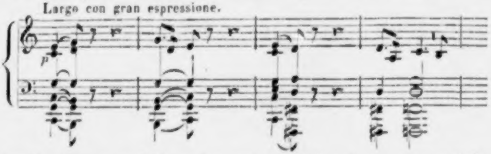
Bei der grossen Beweglichkeit, die wir an den zusammengesetzten Kunstformen bereits (S. 518) kennen gelernt haben, kann die Lehre sich zwar nicht auf die Aufweisung aller möglichen, oder nur aller schon dagewesenen Abweichungen (Th. II, S. 6) einlassen; wohl

aber muss sie sich solche Mischformen angelegen sein lassen, in denen sich verschiedne Formen berühren. Denn in diesen liegt der Gränzpunkt beider Formen, dessen richtige Erkenntniss die Anschauung des Grundbegriffs jeder Form vollendet und den Jünger zur Freiheit leitet, während seine Verkennung leicht irre führen oder doch unsicher machen kann.

Daher fügen wir den dringendern Erwägungen des geraden Lehrganges hier die beiläufige Betrachtung noch einer abweichenden Gestalt hinzu. Es ist die des tiefempfindungsvollen Largo aus **Beethovens** Es dur-Sonate, Op. 7.

Der **Hauptsatz**, C dur, hat zweitheilige Liedform. Dies —

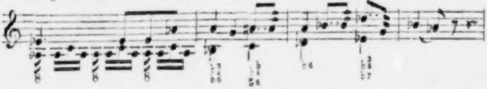
1/134



ist der Vordersatz und Kern des ersten Theils; da er schon auf die Dominante gegangen ist (nur dass er auf dem Schlussakkorde wieder umkehrt) so sieht man schon voraus, dass der Theil selber im Hauptone schliessen wird. Der zweite Theil kommt auf das Hauptmotiv des ersten zurück und schliesst mit einem Anhange.

Wenige Zwischennoten führen nun den **Seitensatz** in As dur —

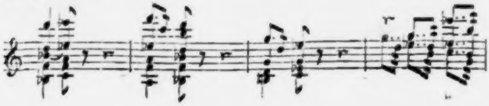
2/134



herbei, der sich in vier andern Takten sogleich nach F moll fortsetzt, dann sogleich in Des dur wiederholt, nach G, nach fis—a—c—es und von da auf die Dominante von — B dur wendet.

Bis hierher würde der Seitensatz und die ganze Konstruktion, — allenfalls von der wechselvollen und weitgehenden Modulation abgesehen, — nichts von der ursprünglichen Form Abweichendes haben. Allein nun, statt dass der Uebergang in den Hauptton erwartet werden sollte, erscheint unerwartet in der fremden Tonart — der Hauptsatz, oder wenigstens sein entscheidender Anfang, der sich jedoch schon im dritten Takte, —

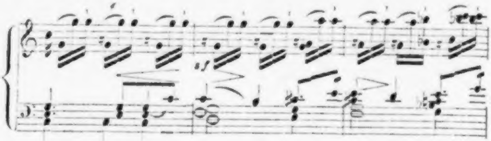
3/134



nach Cmoll und von da im sechsten nach Cdur wendet. Nun erst erfolgt die rechte und vollständige Wiederholung des Hauptsatzes mit seinem Anhange.

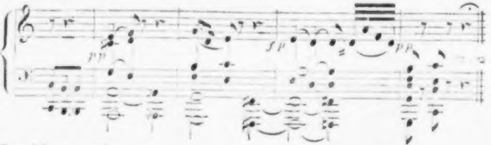
Allein noch kann der Satz nicht schliessen; sein Inhalt und seine vielfach gewendete Modulation erfodern einen Anhang. Hierzu benutzt nun Beethoven zuerst die Melodie des Seitensatzes, die er aber in den Tenor legt, —.

4
134



und auf G führt, worauf noch ein weiterer Anhang aus dem Hauptmotiv des ersten Satzes, — zuletzt mit einer abermaligen Anführung seines Anfanges, —

5
134



den Beschluss macht.

Dass nach einem weitern und inhaltreichern Mittelsatz oder Gang ausser dem Hauptsatze noch ein längerer Anhang, theils mit Erinnerungen aus dem Mittelsatze, theils mit Anführungen (und Veränderungen) des Hauptsatzes nöthig befunden wird, ist uns bereits aus ähnlichen Fällen (S. 522) bekannt. Nur mag in dieser Hinsicht bemerkt werden, wie tief der Komponist sein Thema in der Seele getragen, dass es ihn auch im letzten Schlusse nicht verlassen.

Neu ist dagegen die *Anführung des Hauptsatzes im mittlern Theile*; und zwar nicht etwa eines beiläufig ergriffnen und benutzten Motivs, sondern des entscheidenden ersten Abschnittes, und dies mit der bestimmt ausgesprochnen Absicht, als ein besondrer selbständiger Satz, nicht blos als Glied des Ganges aufzutreten, — so dass man hiermit den Abschluss des ganzen Rondos erwarten dürfte, wenn nicht die fremde Tonart (B dur statt C dur) zu entschieden widerspräche.

In der vierten und fünften Abtheilung wird uns klar werden, dass in dieser eigenthümlichen Gestaltung eine *Mischform zwischen Rondo und Sonate* zu erkennen ist. Hier wollen wir nur daran festhalten, dass, wie am Schlusse, so in der Mitte der Tondichter von seinem ersten Gedanken auf das Innigste und unablöslich erfüllt gewesen. Sobald er das Wesentliche des Seitensatzes ausgesprochen, findet er keine Musse und Befriedigung in einem weitern Gange, der etwa den Seitensatz an den Hauptsatz und dessen rechte Tonart herangeführt hätte; sinnend ergreift er gleichsam die erste, beste Tonart, ist von As- und Des dur aus zufrieden, das milde B dur erlangt zu haben und lässt hier seinen Hauptsatz in zarter Höhe leis anklingen. Allein bald fühlt er, dass hier kein Weilen; und so sinkt er in das trübe C moll hinab und findet von da die rechte Stätte.

Eben diese Verlorenheit in den fremden Tönen veranlasst dann auch die Erinnerung an den Seitensatz im Hauptton und den ganzen Anhang.

Es ist dies wieder eine jener isolirten Gestaltungen, die nicht nachgeahmt, wohl aber durchdacht sein wollen; denn in ihnen lässt sich das Ineinanderspielen zweier Grundformen und der wesentliche Unterschied beider fein und sicher beobachten.

G.

Zur dritten Abtheilung.

Zum zweiten Abschnitt.

Seite 145.

Nicht ohne besondre Absicht haben wir in den Beispielen zu dieser Lehre auf Dussek hingewiesen.

Dussek ist einer von denjenigen Künstlern, die ihre Anlagen höchst achtungswerth, ja einflussreich und bedeutend ausgebildet und geltend gemacht haben, gleichwohl nicht in solcher Vielseitigkeit und Vertiefung in ihre Aufgabe, dass an ihrer Person ein wesentlicher Entwickelungsmoment im Leben der Kunst, eine neue Offenbarung des Kunstgeistes erlebt worden wäre, der ihrer Geltung dann ewige Dauer gegeben hätte. Er ist daher von der geistigen Macht Beethovens, ja sogar von nicht höher oder minder bewährten, uns aber der Zeit nach näher gestellten Komponisten in Schatten gestellt, vielen Zeitgenossen ganz aus dem Gesichtskreise verdrängt worden. So wenig aus höherm Gesichtspunkte dieses Schicksal ein ungerechtes zu nennen, so gewiss es viele von seinen Nachfolgern noch näher bedroht, zum Theil schon betroffen hat: so guten Grund haben wir doch, den Jungern der Klavierkomposition ein antheilvolles, aber auch aufrichtiges Studium der wichtigsten Dussekschen Werke*) anzurathen.

---

*) Zunächst und vornehmlich empfehlen wir seine Sonaten, *Le retour à Paris*, *l'Invocation* und die in Es, Op. 44.

Vorerst giebt sich in diesen Werken, namentlich in den spätern und grössern, eine Innigkeit der Empfindung und ein grosssinniger Ernst der Konzeption zu erkennen, die nicht verfehlen können, uns Antheil, Mitempfindung und Hochachtung abzugewinnen, ja die dem ältern Meister vor vielen neuern entschiednen Vorrang gewinnen. Ein gewisses Etwas, das wir weiterhin zu bezeichnen gedenken, schmälert oder lähmt allerdings den Antheil, den unser Gemüth noch jetzt an jenen Kompositionen nehmen kann, vermag aber keineswegs ihn zu verneinen.

Sodann aber — und das ist für unsern Zweck das Wichtigere — ist Dussek der erste, der mit Entschiedenheit und bedeutendem Erfolg sein Instrument, das Pianoforte studirt und in seinen Kompositionen wohlbedacht hat, ohne gleichwohl in diesem Trachten das Geistigere der Komposition so weit aus dem Sinne zu lassen, wie nach und neben ihm oft geschehen ist. Diese Tendenz ist aber eine höchst wichtige und beachtenswerthe. So seicht es jedem tiefer in unsre Kunst Eingeweihten erscheinen muss, wenn man ihr etwa nur die Bestimmung das Ohr zu ergötzen*) beimisst: so unleugbar ist ihr doch dieser Sinn als der Weg zu unsrer Seele angewiesen. Sie bedarf also der Organe, die zu diesem Sinne reden und kann ihren Zweck nur durch deren angemessenen Gebrauch erreichen. Idee des Kunstwerks und Organ verhalten sich (S. 499) wie Geist und Körper; so dass es eine der ersten und entscheidensten Fragen ist: in welchem Verhältniss beide sich im Kunstwerk offenbaren, ob das Geistige oder Leibliche versäumt, ob Geist oder Material vorherrschend geworden ist. Wir haben (S. 500) nicht unerwähnt lassen dürfen, dass selbst bei einem Mozart, hauptsächlich aus äussern Gründen, die in der Zeit lagen, das Organische bisweilen weniger vollkommen entwickelt ist; an Beispielen, wo das Geistige hinter dem Materialen zurückgesetzt worden, hat es weder in unsrer Zeit noch früher gefehlt; nur in dem Vollender der Pianofortemusik, in Beethoven, finden wir beide Seiten in glücklichster Harmonie. Hiernach ist das grosse Verdienst Dusseks zu ermessen, dessen Wirksamkeit zwischen Mozart und Beethoven fällt, in gleiche Zeit mit Clementi, Cramer, Wölfl, Himmel, dem geistreichen aber mehr dilettantischen Prinzen Louis-Ferdinand**) und Andern.

Betrachten wir nun Dusseks Klaviermusik, namentlich die spätern karakteristischen Werke: so finden wir bald heraus, was er vornehmlich dem Instrument abzugewinnen trachtete, dessen Klangarmuth ihm nicht entgehen konnte, obwohl ihm besonders später die klangvollern englischen Flügel zu Gebot standen. Fülle des Klanges dem

---

*) Vergl. des Verf. Schrift „Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit," S. 40, 66. u. a.

**) Auch von ihm seien das Fmoll-Quatuor, das Ottett, Variationen u. A. empfohlen.

Instrument im Widerspruch mit seiner ursprünglichen Dürre (im Vergleich zu Streich- und Blasinstrumenten) anzugewinnen, das ward ihm — gleichviel ob klar oder minderklar bewusst — zur Aufgabe; und unstreitig war die Aufgabe eine richtige und verdienstvolle. Breite Akkordlagen, überhaupt Fülle der Harmonie, breitgeführte Gänge, viel harmonische Figuration, häufige Verdopplung, — in Folge dessen breite Ausführung der Sätze, eine weitgehende Modulation, und wiederum zu ihrer Würze vielfache Durchgänge, Durchgangsakkorde, Hülfstöne, daher wieder ein fast ununterbrochen gebundnes Spiel, — dann wieder zum erfrischenden Gegensatz häufige Naturharmonie *), aber zu saftigerm Klang in Verdopplungen ausgeführt: — das ungefähr sind die Formen, in denen sich der Meister zu offenbaren liebt. Dem allen entsprach die Spiel- und Klangart der englischen Flügel, deren er sich bediente, wie auch umgekehrt die verführerische Rückwirkung dieser Instrumente auf die Geistesrichtung des Komponisten gewiss nicht ohne Rückwirkung geblieben ist **). — Ein edler Sinn, ein weiches und dabei grossartigen Aufschwungs fähiges Gemüth hat hier die ihm zusagende Ausdrucksweise gefunden; dies ist es, was wir an Dussek zu lieben und zu studiren haben.

Allein das aufrichtige Studium wird weder durch Verehrung oder gar Autorität, noch durch Liebe oder Vorliebe von dem ernstlichen Dringen auf volle Erkenntniss der Wahrheit zurückgehalten. Und so darf uns denn auch die mangelhafte Seite des trefflichen Tonsetzers nicht verborgen bleiben; wir müssen von ihm aussprechen: die Vertiefung in sein Organ, und zwar diese Weise seiner Verwendung, die wir oben bezeichnet haben, ist ihm so vorherrschend geworden, hat ihn so ganz hingenommen, dass zumal in seinen liebsten und inhaltvollsten Werken gar nicht mehr aus ihr herauszukommen ist, dass in dieser ununterbrochnen Fülle der Harmonien und Gänge das frische Leben untergeht und erstickt, wie einst jener englische Herzog im Malvasierfasse. Gänge und Sätze verschwimmen in einander, weil über alle Gränzpunkte hinweg die ewig eine stets vollgefüllte Spielweise Alles unter derselben Form und Farbe erscheinen lässt; der Rhythmus verliert seine Federkraft, die stete Folge breitausgelegter

---

*) Th. I, S. 45.

**) Derselbe Einfluss des Instruments auf die Weise des Tonsatzes lässt sich, wenn auch mit theilweis abweichenden Resultaten, an Field, an Louis-Ferdinand u. A. im Gegensatze zu den Spielern der Wiener Schule und Instrumentweise, einem Hummel, Moscheles u. A. beobachten. Der gesättigtere, in sich selbst begnügtere Klang der englischen und der nach ihrer Weise gebauten Instrumente, die breitere Tastenlage, der tiefere Fall und schwerere Anschlag der Tasten, der längere und vollere Nachklang müssen auf die Technik, dann auf die Vortrags- und endlich auf die Sinnesweise des Spielers endlich jenen Einfluss üben, den wir an Dussek gewahr zu werden meinen; nur ein sehr entschiedner Künstlerkarakter vermöchte sich ihm zu entziehen.

Massen und Sätze verbreitet über das Ganze, indem man fast jeden einzelnen Zug als edel und grossartig gelungen lieben und preisen darf, eine oft ermüdende Langweile.

Aus einem andern Gesichtspunkte (S. 151) könnte man aussprechen: es walte in Dussek durchweg die Tendenz des langsamen Tempo vor. Daher sind seine Adagios zum grossen Theil ganz vorzüglich ansprechend, seine Allegros ungeachtet langhingestreckter Gänge und Sätze durch stete Spielfülle und Ausführlichkeit im Einzelnen zu unbewegsam, um ihre Bestimmung ganz zu erfüllen und den Adagios zum rechten Gegensatze zu dienen.

Hätte Dussek sich vielseitig, in den Formen des Orchester- und Vokalsatzes, bewegt und ausgebildet, so würde ihm wohl auch jene Einseitigkeit fern geblieben, oder gewiss ihre Ueberwindung leichter geworden sein*). Und so wird er durch seine Vorzüge wie durch seine Mängel als Gegenstand unsrer Verehrung und Ueberlegung bezeichnet.

II.

Zum vierten Abschnitte.

Seite 157.

Es kommt, wie jedermann voraussieht, zu viel auf die Bildung der einzelnen Sätze und auf die Tendenz der einzelnen Kompositionen an, als dass sich hier ein bestimmterer Ausspruch thun liesse. Der abweichenden Fälle giebt es auf beiden Seiten genug; nur wird es dann auch nicht zu schwer sein, die Gründe, die zur Abweichung berechtigten, oder die nachtheilige Wirkung einer unberechtigten Abweichung zu erkennen. Ein Paar Fälle geben wir hier noch kurz durch.

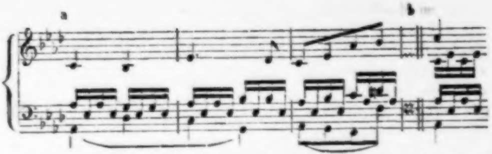
Beethoven bildet das Asdur-Adagio seiner *Sonate pathetique* nach der dritten Rondoform und — sein Hauptsatz ist eine einfache Periode, aus Vorder- und Nachsatz bestehend, ohne Anhang. Zwar hat der Vordersatz statt eines Halbschlusses eine förmliche Ausweichung in die Dominante, mithin den Schluss, der eigentlich einem ersten Theil gebührte; allein demungeachtet ist die Form des Vordersatzes so unzweideutig, die Ausweichung so vorübergehend, dass auf jene Andeutung einer Zweitheiligkeit wenig Gewicht gelegt werden kann.

Allein dieser blos periodische Hauptsatz legt sich durch den grandiosen Zug seiner Melodie, durch die Breite und den ununterbrochnen Fluss der Begleitung (a) —

---

*) Vergl. Th. II, S. 8.

1/159



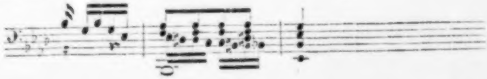
in solcher Fülle aus, dass schon hiernach eine grössere Ausdehnung zu unsrer Befriedigung nicht nöthig erschien. Nun aber, damit er sich uns tief einpräge, wird er, und zwar in unabgebrochnem Zusammenhang mit der ersten Aufstellung und in noch breiterer Auslage der Begleitung (b) vollständig wiederholt, so dass nun doch eine Masse von zweimal acht Takten, zwei periodische Ausführungen, wenn auch nicht verschiednen Inhalts, vor uns stehen.

Hiermit ist denn das Satzelement (S. 181) vornehmlich ausgeprägt und herrscht durch die ganze Komposition. Ohne Zwischengang tritt gleich nach dem Schlusse des Hauptsatzes der erste Seitensatz auf. Er hat blosse Satzform und auch seine Modulation ist keine fest abschliessende; nachdem der Satz in F moll aufgetreten und sich daselbst festgesetzt, geht er nach Es dur und macht da seinen vollkommnen Schluss. Nun wird, um diese Tonart als die eigentlich herrschende zu bezeichnen, eine Schlussformel, —

Schlusssatz

wollen wir sie (S. 151) nennen, —

2/159



angehängt, aus deren Wiederholung ein kleiner Gang gebildet und der Hauptsatz, jetzt ohne Wiederholung, kehrt wieder.

In ähnlicher Weise bildet sich der zweite Seitensatz. Sein Vordersatz steht und schliesst in As moll, der Nachsatz wendet sich nach E dur; mit Abschnitten aus ihm wird in den Hauptton zurückgegangen, der Hauptsatz mit Wiederholung wiedergebracht und mit einem Anhange, gesangvoll und ruhig ausgebreitet wie das Ganze, geschlossen.

Aehnliche Bewandtniss hat es mit dem Adagio aus **Mozarts** grosser C moll-Sonate *). Vor der nähern Untersuchung ist jedoch einer Eigenthümlichkeit zu gedenken, die sich in vielen, besonders Klavierkompositionen des Meisters erkennen lässt.

Mozart war so reich musikalisch-begabt, so gleichsam untergetaucht im Musikelemente, dass jeder Augenblick seines Lebens sich fast unbewusst zu einem musikalischen Ausdruck gestaltete. Dieser Reichthum musikalischer Erzeugung ist längst allgemein bewundert worden und kann nur dann ganz geschätzt werden, wenn man die Mozartschen Kompositionen mit denen der nächsten Vorgänger und Zeitgenossen vergleicht*); denn Vieles ist uns durch ihn und seine Nachfolger so geläufig worden, dass wir vergessen, es ihm als Erfindung anzurechnen.

---

*) Fantasie und Sonate aus C moll, Heft 6 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.

Mit diesem unerschöpflichen rein-musikalischen Bildungstriebe geht aber durch einen Theil seiner Kompositionen, besonders derer für das Klavier ein zweiter Karakterzug, ein vorwärts treibendes Verlangen, gleichsam das Gefühl von der Eile des Lebens, das ihm oft nicht Ruhe gönnte, sich in einen bestimmten Satz zu versenken, bei ihm ausschliesslich zu weilen und ihm damit jene Tiefe und abgeschlossene Einheit zu verleihen, die uns an den Sätzen eines Beethoven und Bach fesselt und unwiderstehlich in die Stimmung und Vorstellung des Tondichters hineinzieht. Mozart selbst klagt, dass ihm die Hast seines Lebens nicht vergönne, mit der Musse und vollkommnen Hingebung zu arbeiten, die allein ihn zufriedenstellen könnte; allein es war wohl nicht allein die äusserlich unbegünstigte Lage, die ihn fortzog und trieb, sondern die Eigenthümlichkeit seines Naturells und die ihm gewordne Aufgabe in der Entwickelung der Kunst, wie an einem andern Orte näher zu erörtern sein wird.

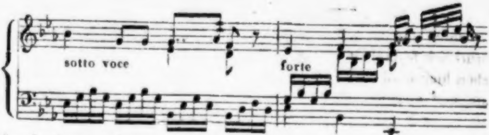
Eine Aeusserung dieser zweiseitigen Eigenthümlicheit ist nun die: dass Mozart sich gar häufig in kleinen Sätzchen weiter bewegt, ohne festern Zusammenhang, als den aus der allgemeinen Stimmung hervorgehenden. Dies giebt denn seinen Kompositionen jenen Reiz des ewig Wechselnden, Neuen, beweglich weiter Verlangenden zum Ersatz für das tiefer Eindringende, bestimmter in unser Gemüth Eingreifende, das den Instrumentalkompositionen Beethovens eigen ist. Dass aber dieser häufigere Wechsel nicht zur Zerstreuung und Störung der Einheit gereiche, dafür sorgt nächst der Stimmung, die sich in jeder Arbeit aus Einem Guss sicherer erhält, die feste Form und Anordnung der grössern Partien. Von alle dem wird bei spätern Formen noch manches Beispiel mitzutheilen sein.

Jenes Adagio nun beginnt mit einem aus zwei Abschnitten gebildeten Satze, —

---

*) Auch Haydn (und sogar dem schwächern Pleyel) war eine solche Fülle der Tonerfindung beschieden; doch hielt bei ihm das humoristische Spiel, das er oft bis zum Neckischen und Eigensinnigen trieb, den Erguss zusammen.

3/159



der durch einen andern ganz abweichend gebildeten (nur dass er sich auch in Sechszehnteln bewegt) in der Weise eines Vordersatzes geschlossen wird. Dann kehrt der Kernsatz No. 3/159 wieder und es erfolgt, mit ganz neuen Motiven, ein Zusatz, der das Ganze vollkommen im Hapttone abschliesst. Unmittelbar danach tritt der erste Seitensatz ein.

Hier besteht also der Hauptsatz aus einer einzigen periodenartigen Bildung und wird nicht einmal, wie der oben angeführte Beethovensche, wiederholt. Demungeachtet kann er genügen, weil erstens der Kern sich vollständig wiederholt und zweitens der Inhalt durch die beiden schliessenden Abschnitte ein in der That satzreicher geworden ist; wir haben, No. 3/159 für Eins gerechnet, drei — und mit der Wiederholung des Kerns vier Sätze. In ähnlicher Weise gestalten sich die Seitensätze und aller sonstige Inhalt.

Andre Abweichungen werden wir bei den spätern Rondoformen noch finden.

I.

Zur vierten Abtheilung.

Zum achten Abschnitte.

Seite 243.

Keine Kunstform giebt ein so anschauliches Bild von dem Fortbestehen der Grundgesetze bei freiester Entwickelung der einzelnen Gestalten, als die beweglichste und mannigfachste aller Formen, die Sonatenform. Die vierte und fünfte Abtheilung und mancher spätere Abschnitt der Lehre bieten hierzu, wenn auch nicht vollständige, doch genugsame Beläge; reichere würde die Darlegung der geschichtlichen Entwickelung dieser Form liefern, die jedoch ausser dem Kreise der Kompositionslehre liegt. Nur eine einzige Wendung heben wir aus der Fülle der Gestaltungen heraus, die früher beliebt, ja fast nothwendig erschienen und jetzt gar nicht oder nur als seltne Ausnahme anzutreffen sind. Hier könnte man nun auf das alte Vorurtheil zurück kommen, dass die Kunstformen auf Herkommen (Th. II, S. 7) beruhten und desshalb, — hier theilen sich die Ansichten, — unverbrüchlich festzuhalten, oder geradehin nicht zu beachten seien. Aber eben hier wird eine tiefer dringende Anschauung uns überzeugen, dass nie und nirgends ein todtes Herkommen, sondern stets nur die Vernunft der Sache Bestimmungsgrund für die Form hat sein können und dass diese sich nur mit den zu verschiednen Zeiten waltenden Vernunftgründen hat ändern, oder vielmehr weiter ausbilden können.

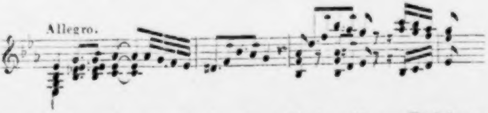
In unsrer Sonatenform weisen sich im ersten Theile zwei scharf von einander geschiedne Partien, die des Haupt- und des Seitensatzes. Wie mannigfaltig auch jede derselben komponirt sein mag, so trennen sie sich doch mit Hülfe der Modulation und des Inhalts ganz unzweideutig. Was im Haupttone steht und von diesem ausgeht, gleichviel ob es ein Satz ist oder mehrere, mit einem oder mehr Gängen, das bildet die Hauptpartie. Mit der Tonart der Dominante oder Parallele (oder auch einer statt ihrer gewählten fremdern) tritt die Partie des Seitensatzes ein, die schon durch den Abschluss der Hauptpartie in der Sonatine (S. 198, oder durch die entscheidende Modulation in der Sonatenform (S. 215) noch mehr aber durch ihren ganz neuen Inhalt von dem Vorangehenden durchaus geschieden ist.

Anders finden wir es oft in ältern Sonaten, namentlich noch bei Haydn, der nach C. P. E. Bach so viel für die Fortbildung der Sonatenform gethan hat.

Hier wird nämlich die Partie des Hauptsatzes fest abgeschlossen und dann — in der Tonart des Seitensatzes vor allem nochmals an den Hauptsatz erinnert, ehe der wirkliche Seitensatz eintritt.

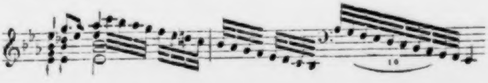
Als erstes Beispiel diene die geistreiche, von Laune fast übermüthig sprühende Sonate aus Es, die erste im ersten Hefte der gesammelten Werke*). Der Kern des Hauptsatzes —

1
285



wird mit neuen, mehr gangartig benutzten Motiven bis zur Einleitung eines Ganzschlusses fortgeführt, worauf er im folgenden (neunten) Takte wiederkehrt, —

2
285

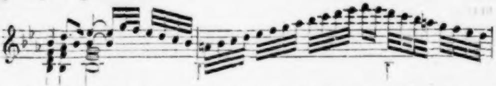


---

*) In der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.

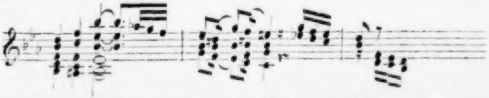
mit einer neuen Fortführung, die uns, ganz im Einklang mit unserm Modulationsgesetz (S. 215) über die Dominante der Dominante (F dur, — im dreizehnten Takte) nach der letztern bringt. Allein hier (in B dur, im siebzehnten Takte) kehrt der Kern des Hauptsatzes wieder und wird in abermals neuer Weise (obwohl der vorherigen ähnlich anknüpfend) fortgeführt, —

3
285



bis nach einem vollkommnen, selbst durch die vorangeschickte Unterdominante (Es dur, der Haupton, jetzt zu dem herrschenden B dur Unterdominante) bestärkten Schluss in B dur in derselben Tonart, im sieben und zwanzigsten Takte der wirkliche Seitensatz folgt. Dieser ist vom Hauptsatze seinem gesammten Inhalte nach durchaus geschieden, führt aber dennoch, schon nach sechs Takten, wieder auf denselben zurück, —

4
285



dann erst wird zum Schlusssatz und Ende des ersten Theils gegangen.

Vom zweiten Theil ist nur soviel hier zu bemerken, dass der Seitensatz, den wir im ersten Theil gewissermassen gegen den Hauptsatz zurückgesetzt sehen mussten, hier zweimal, und das zweitemal überaus geistvoll eingeführt wird, während der Kern des Hauptsatzes im ganzen zweiten Theil keine Stelle findet und erst mit dem dritten Theil wiederkehrt, hier aber sich eben so geltend macht, wie im ersten.

Was spricht sich nun in dieser besondern Gestaltung, im Vergleich zu der neuern Sonatenform aus?

Ein vorzugsweises Festhalten am Hauptsatz als demjenigen Gedanken, der — wie der Anfang und Ursprung, so auch — der Halt und Mittelpunkt der ganzen Komposition sein sollte. Dieses Gewicht ist ihm nicht um seinetwillen beigelegt worden; denn er ist nicht besonders wichtig, auch nicht etwa schwieriger zu fassen (eher das Gegentheil) als der Seitensatz. Er ist auch nicht dem Komponisten vorzugsweis vor den andern Sätzen lieb; denn er wird nach kurzem Abbruch jedesmal in andrer und sehr loser Weise zu Ende geführt, während der Seitensatz im zweiten Theile mit Gewicht und konsequenter Fortführung wieder erscheint. Nur um der festern Einheit und Haltung des Ganzen willen ist dieses Zurückgehen auf den Hauptsatz in dem dem Seitensatz gehörigen Umkreise geschehen. Haydn, der der Periode des vorherrschenden Fugensatzes um ein halbes Jahrhundert näher stand und der — was vielleicht, wenn auch unbewusst, doch noch entscheidender mitwirkte — in seiner Zeit noch lange nicht jene Geläufigkeit und Vertrautheit der Musiksprache vorfand, die erst durch ihn und Mozart und die andern Zeitgenossen und Nachfolgenden bis auf uns sich jetzt allenthalben fühlbar macht: Haydn musste sich zu einer Fürsorge für die Haltung und Fassbarkeit seiner Kompositionen bewogen finden, die unsrer Zeit in gleichem Grade keineswegs nothwendig, die jetzt überflüssig, lästig und hemmend erscheinen müsste.

Erheben wir uns über die kleinen Unterschiede der Personen und Jahrzehnte, betrachten wir die Kunst als ein einiges in Allen fortlebendes Ganze, so dürfen wir sagen: die Musik ist zu festerm Bewusstsein ihres Inhalts, zu grösserer Sicherheit und Gewissheit ihres Gestaltens gelangt und hat sich damit das Recht und die Pflicht eines entschiednern ungehemmtern Einhergangs erworben. Sie bildet in einem Beethoven den Hauptsatz der Sonate mit voller Entschiedenheit und zu hoher Befriedigung aus, um dann mit gleicher Entschiedenheit ihn ganz verlassen und zum Seitensatz übergehen zu können, der nun erst Freiheit gewonnen hat, sich ebenfalls in aller Fülle und Ungestörtheit zu entfalten; dies konnte und durfte geschehen, nachdem die sorglichere Zusammenfassung um einen einigen Kernsatz herum in Haydn erst die schnellere und sicherere Verständniss im Schaffenden und Empfangenden erzogen hatte.

Von diesem Gesichtspunkt aus, der bei den verschiednen Zeitabschnitten, z. B. dem von Haydn und dem von Beethoven vertretnen, die Einigkeit der Grundform und die Berechtigung der Abweichungen oder vielmehr Fortbildungen in Einem Blicke zusammenfassen lässt: kann auch der Missverstand beurtheilt und überwunden werden, den die nicht fortschreitenden Anhänger einer frühern Periode gegen den fortschreitenden Künstler erheben, als sei derselbe der Form untreu, formlos, exzentrisch, phantastisch u. s. w. geworden; Vorwürfe, die so oft, und noch in neuester Zeit gegen Beethoven gehört worden sind. Vielmehr ist auch auf jeden Künstler, in dem sich ein Fortschritt der Kunst verwirklicht, jenes ewige Wort des wahren Fortschritts anzuwenden: „Ich bin nicht gekommen, das Gesetz aufzuheben, sondern zu erfüllen."

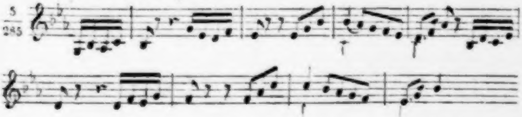
In der richtigen Erkenntniss dieses Wortes ist die wahre Freiheit, die gleichmässige Sicherung gegen Erstarrung und Haltungslosigkeit, zu gewinnen. Schon die frühern Abschnitte unsrer Lehre haben auf dieses Grundthema jeder wahren Kunstlehre, auf diese Freiheit, die nichts anders ist, als das Wirken in der Vernunft der Sache, als die Lebensbedingung für den Künstler stets hingewiesen. —

Der obige Fall ist in sofern eines der entschiedensten Beispiele für die ältere Form und ihre Vernünftigkeit, weil der Beschluss, die Partie des Seitensatzes mit dem Kern des Hauptsatzes einzuleiten, auf die ganze fernere Entwickelung fortgewirkt hat. Es erscheint nun, wie gesagt, jener Kern nochmals als Schluss des Seitensatzes und dieser erholt sich von seiner Beeinträchtigung (Th. II, S. 72) im zweiten Theil, wo er allein und bedeutend zur Wirksamkeit kommt.

Ein zweiter Fall zeigt uns in der Hauptsache dasselbe und dennoch andre Verhältnisse; wir heben ihn aus der andern Sonate in Es, der dritten in jenem Haydnschen Hefte, heraus.

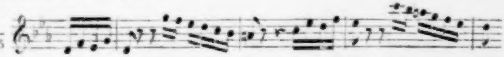
Hier wird der Hauptsatz

5
285



weit einheitsvoller, zu einer Periode mit Anhang (den wir hier weglassen) ausgebildet. Nach vollkommnem Abschlusse wird aus einem neuen Motiv ein Gang gebildet, der ganz normal über F dur nach B dur führt. Hier, im Gebiete des Seitensatzes, wird nun wieder mit dem Hauptsatz angeknüpft; —

6
285



und nun erst folgt der Seitensatz (zwei verschiedne Themate enthaltend) mit Gang und Schlusssatz, ohne weitere Erinnerung an den Hauptsatz. Da dieser schon in der ersten Aufstellung befriedigend ausgebildet war, bedurfte es keiner nochmaligen Anführung. Dafür konnte er nun nebst dem Seitensatze (beiden Thematen desselben) im zweiten Theile geltend gemacht werden. Dies geschieht zu Anfang desselben (nach einem freien Einleitungssatz) und über dem Orgelpunkte; so dass auch hier der Hauptsatz überall als Anhalt der ganzen Komposition hervortritt.

Auf eine vollständigere geschichtliche Entwickelung muss, wie gesagt, hier verzichtet werden. Doch wird die Betrachtung dieser einen Erscheinung dem nachdenkenden Jünger hoffentlich über die Bedeutung ähnlicher Licht geben.

K.

Zur fünften Abtheilung.

Zum dritten Abschnitt.

Zu Seite 276.

Wir können diesen anziehenden Fall nicht verlassen, ohne auf einige Betrachtungen zurückzukommen, die uns zwar nicht neu sind, die aber bei jeder Rückkehr an Wichtigkeit zu gewinnen scheinen.

I.

Wir haben in der Reihe der bisher und fernerhin betrachteten Fälle, — ebenso wie früher bei der Fuge Th. II, S. 359, — neben einer Alles durchdringenden und zusammenfassenden Grundform eine fast eben so grosse Reihe von Abweichungen, in denen sich ein Werk von dem andern unterscheidet, zu beobachten gehabt. Hier wie in jener merkwürdigen Form (beide sind Gipfel eines ganzen Formgebiets, die Fuge von den Figural- und kanonischen Formen, — die Sonate von den Lied- und Rondoformen) wurde weder die Grundform durch die Abweichungen aufgehoben, noch diese durch jene als Verirrungen bezeichnet: beide waren nur der Ausdruck vom Wesen der Sache. — Inhalt und Form untrennbar Eins, — beide beruhten auf der künstlerisch-schaffenden Vernunft, die in der Grundform das Allgemein-Wahre über die ganze Reihe hierher gehöriger Bildungen, in der Abweichung das konkrete Wahre von diesem einen besondern Fall aussprach.

Wir wollen stets eingedenk sein, dass erst in solcher Weise der Begriff der Form in seiner Wahrheit erfasst wird. Die Form ist für den wahren Künstler nicht eine hergebrachte, grundlose und darum beengende und alle Eigenthümlichkeit in ein ödes Einerlei zwängende Schranke; wo sie in solchem Sinn ertragen wird, stirbt unter ihrem Joch Kunstwerk und Künstler, wie an Tausenden von Beispielen nachgewiesen werden könnte. Auf der andern Seite ist die Abweichung von ihr nur in den besondern Verhältnissen des einzelnen Kunstwerkes begründet, oder — sie ist eine Verirrung.

Je eigenthümlicher nun eine solche Abweichung, die man irgendwo vorgefunden oder willkührlich ersonnen: desto irrthümlicher und störender ist ihre Nachahmung, ihre Zulassung da, wo die sie begründenden Verhältnisse nicht statt haben. Wenn Beethoven in seiner G-Sonate den Seitensatz in Hdur, in seiner B-Sonate (S. 279) denselben in Gdur aufstellt und was dergleichen mehr: so haben wir die vernünftigen Gründe dafür in dem eigenthümlichen Wesen dieser besondern Werke zu erkennen gehabt. Wenn wir aber diesen Abweichungen auch anderswo ohne die rechtfertigenden Gründe Zulass geben wollten, — etwa um originell oder neu zu erscheinen, — so werden wir so gewiss von der Wahrheit, vom Rechten und allein Wirksamen abweichen, als Beethoven abgewichen wäre, hätt' er an der allgemeinen, hier aber nicht mehr zu rechtfertigenden Form haften wollen. Beide Verirrungen sind nur derselbe Fehler: Mangel an innerlicher Wahrhaftigkeit und Treue.

2.

Dass nun der Künstler auch bei solchen Abweichungen nicht umständlich und bewusst-ausrechnend zu Werke geht, wie wir für das Studium ihm nachrechnend gefolgt sind, dass er das Rechte vielmehr durch eine augenblickliche Intuition im Segen schöpferischer Stunden ergreift: ist gewiss. Allein diese Intuition, diese Begeisterung ist nichts destoweniger nur eine Aeusserungsweise der künstlerisch-ausgebildeten Vernunft. Die Arbeit des Denkens ist bildend vorausgegangen und jede scheinbar aus unmittelbarer Eingebung hervorspringende Schöpfung ist nur ihre Blüte, bei der gar leicht die Arbeit und der Zusammenhang beider vergessen wird. Daher kann es oft der Fall sein, dass der schaffende Künstler sich selbst der Gründe und Wege, die ihn zum Resultat geführt haben, nicht bewusst ist, oder erst später bewusst wird; demungeachtet sind jene vorhanden gewesen, und dieselbe Gedankenreihe, in der wir sein Werk begreifen, muss — vorausgesetzt, dass wir es wahrhaft begriffen — sein Geist irgendwann und wie durchlaufen haben.

Hierzu finden sich in der That in den Ueberschriften, Bezeichnungen, Vorreden, mündlichen und brieflichen Aeusserungen der grössten Künstler so viel Beläge, dass man kein Recht hat, die Gedankenarbeit im Künstler zu bezweifeln, oder das Streben, ihn gedankenmässig zu begreifen als ein dem Wesen der Kunst fremdes und feindliches zu scheuen oder nichtig zu meinen. Es ist vielmehr der einzige Weg, sich am Kunstwerke zu bilden. — Statt vieler Beläge stehe hier ein einziger kleiner aus einem Briefe Mozarts vom 26. September 1781, in dem er seinem Vater die Beweggründe mittheilt, die ihn da und dort bei der Komposition von Belmonte und Konstanze geleitet haben. Bisweilen sind diese Gründe zufällig und äusserlich eingreifende, wenn auch keineswegs unkünstlerische; z. B. wenn er bei der Osmin-Arie an den Sänger (Fischer) denkt und dessen „schöne tiefe Töne schimmern lassen" will. Oft treffen sie aber unmittelbar das Wesen der Sache, mag auch der formell-logisch nicht sehr geübte Tondichter sich weniger schulgerecht aussprechen. So heisst es von derselben Arie zuletzt: „Das: drum beim Barte des Propheten — ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein Zorn immer wächst, so muss, da man glaubt die Aria sei schon zu Ende, das *Allegro assai* ganz in einem andern Zeitmaass und andern Ton eben den besten Effekt machen; denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorne befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maass und Ziel, er kennt sich nicht, — und so muss sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muss: so habe ich keinen fremden Ton zum F, sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten (*D minore*) sondern den weitern (*A minore*) dazu gewählt.“

Da die Arie in F dur steht, so war der nächste Ton C dur; dieser war aber zu befreundet und als Dur zu heiter; folglich ging Mozart, ähnlich wie wir oben bei Beethoven gefunden, in die Mollparallele des Tons, der sich ihm als nächstverwandter zuerst darbot. Oder hat er (wie es scheint) zuerst die Nothwendigkeit des Moll gefühlt, so kam er nach seiner Beschreibung zu demselben Resultat.

Nachdenken, Durchdenken fremder Werke (nachdem wir sie durchgefühlt) wird stets das unentbehrliche und unersetzliche Mittel bleiben, unserm Geist für die schöpferische Stunde die rechten Wege zu öffnen, unserm Karakter die Sicherheit — und das Recht freier Wahl und Bewegung zu erwerben.

L.

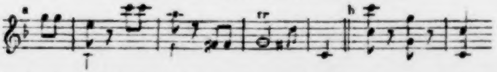
Zum vierten Abschnitt.

Zu Seite 288.

Wir haben schon zu Anfang (S. 195) die nahe Verwandtschaft der fünften Rondo- und der Sonatenform in das Auge gefasst. Es kann nicht befremden, wenn auch hier, wie auf andern Gränzpunkten, bisweilen zweifelhafte Gestalten hervortreten.

Als eine solche zeigt sich Beethovens F dur-Sonate No. 302. Der erste Theil hat nach einem wiederholten Schlusssatz a

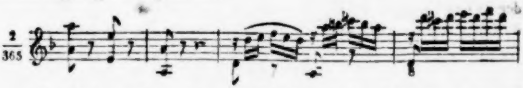
1/365



noch mit der Schlussformel b, — einer ganz allgemeinen, ohne alle

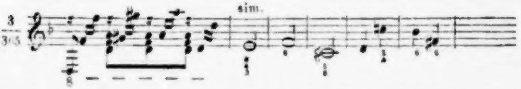
besondre Bedeutung oder Beziehung auf das Vorausgegangne, — geendet. Diesen ganz beiläufigen Moment fasst Beethoven auf und versieht ihn vor allen Dingen mit einem im Vorausgegangenen durchaus nicht angeregten Gegensatze.

$^{2}/_{365}$



So wird er auf A, dann mit Umkehrung der Stimmen nochmals auf D und A wiederholt und führt zu einem abermals ganz neuen Satz in Dmoll, —

$^{3}/_{365}$



der in Gmoll schliesst, da wiederholt und in Cmoll schliesst, weiter nach Bdur geht, hier wiederholt und auf dem Schlusston (auf dem vierten Takt in No. $^{3}/_{365}$) zu dem vorherigen Satze (No. $^{2}/_{365}$) führt, der — wie früher auf D und A — auf B und F und mit Umkehrung der Stimmen abermals auf B und F ausgeführt und dann gangartig auf die Dominante von D leitet. Nun erst erscheint in Ddur der Hauptsatz vollständig, wendet sich dann mit seinen ersten Motiven nach Gmoll und auf die Dominante von Fdur und zieht den dritten Theil nach sich.

Bis auf diese Anführung des Hauptsatzes, — der hier in der That nur zur Ueberleitung, gleichsam zum Aufsuchen des rechten Tons für den Wiederanfang oder dritten Theil dient, — enthält also der zweite Theil eine dem ersten ganz fremde Ausführung; denn jenes aus ihm entlehnte Motiv (b in No. $^{1}/_{365}$) ist in der That eine zu lose Anknüpfung, als dass wir sie uns anrechnen lassen könnten. Liegt nun hier die fünfte Rondo- oder die Sonatenform vor?

Doch wohl die letzte. Wie spät auch der Hauptsatz erscheine und wie er sich auch eher dem folgenden dritten als dem zweiten Theil anzuschliessen suche: doch ist er vorhanden und zwar in einer dem dritten Theile fremden Tonart. Und dann hat der sonstige Inhalt des zweiten Theils entschieden den Karakter eines Ganges oder einer Satzkette, nichts weniger als die Liedfestigkeit eines zweiten Seitensatzes in der fünften Rondoform. Gleichwohl ist die Sonatenform nicht so fest ausgeprägt, wie gewöhnlich.

Wie ist Beethoven, der sonst so energisch festhält und durchführt, hier zu dem Entgegengesetzten bewogen worden? — Sein Hauptsatz und der erste Satz der Seitenpartie bedurften bei ihrer innern Verwandtschaft nicht nur keiner weitern Ausführung, sondern hätten sie gar nicht zugelassen, wenn man nicht in abmattende Wiederholung oder in fremdartige Wendungen, in Steigerungen und Aufreizungen über den sanften, stillen Sinn des Ganzen hinaus sich verirren wollte; der zweite Gedanke der Seitenpartie und der Schlusssatz aber, so vollkommen sie ihrer Bestimmung im Zusammenhange des Ganzen entsprechen, sind für sich zu wenig bedeutend und ergiebig, als dass sie eine höhere Befriedigung geboten hätten, als jenes neue Gewebe, das vor ihnen den Reiz der Neuheit und Frische voraus hat.

Oder sollte der mittlere Theil ausfallen und die Sonatinenform erstehen? — Dazu war der Inhalt zu innig uns ans Herz gelegt; sollte nach dem Schluss des ersten Theils sogleich wieder der Hauptsatz im Haupton u. s. w. folgen, so würde diese Hast unser Gefühl, die Sinnigkeit des Ganzen gestört haben.

Oder sollte endlich eine fünfte Rondoform geschaffen werden? — Die hätte wieder einen fest- und vollausgeführten zweiten Seitensatz gefodert, im Widerspruch und zur Beeinträchtigung der so leichten und wechselvollen zarten Sätze, aus denen der erste Theil gewoben ist.

Aehnliche Bewandtniss hat es mit **Mozarts** Fdur-Sonate, die wir bei No. 310 kennen gelernt. Der zweite Theil hebt in Cdur mit einem neuen Satz an, der wiederholt wird und mit all' den vorausgegangnen Sätzen nur durch die Stimmung des Ganzen zusammenhängt. Nach ihm wird weder aus der Haupt- noch aus der Seitenpartie ein Satz, sondern aus letzterer das Gangmotiv ergriffen und hiermit auf die Dominante von Dmoll und dann kurzweg zum dritten Theile gegangen. Jener erste neue Satz ist zu unbedeutend, als dass man ihn für den zweiten Seitensatz fünfter Rondoform ansprechen könnte; die ganze Ausführung ist (wie in den meisten Sonaten von Mozart) leicht und kurz gefasst, doch aber bedeutend genug, um den Gedanken an die Sonatinenform auszuschliessen. Wir müssen also auch hier die Sonatenform, wenn gleich in nicht reicher Entwickelung anerkennen.

Die Rechtfertigung dieses Verfahrens liegt aber in der leichten Weise des ganzen Werks und in dem Grundkarakter Mozartscher Klavierkomposition, über den wir uns, namentlich im Gegensatze zu Beethoven, schon S. 561 ausgesprochen haben.

M.

Zum Schluss des sechsten Buches.

Seite 328.

Es bliebe nach dem S. 18 über die Behandlung des Klaviers und im ganzen sechsten Buch über die Klavierkomposition Vorgetragnen noch ein Gegenstand für die Besprechung übrig:

die vierhändige Behandlung des Instruments.

So wenig wir uns aber erlauben konnten, ihn unerwähnt zu lassen, so wenig bedarf er einer Unterweisung.

Die Vierhändigkeit hat, wie sich von selbst versteht, das voraus, dass durch sie Vieles leichter ausführbar — oder gar erst möglich wird, was die Zweihändigkeit sich versagen muss. Diese vollen Akkorde, diese in Oktaven rollenden Bässe, diese klar und leicht darstellbare und im Vortrag sicher zu unterscheidende Polyphonie, — welcher Spieler hätte sich nicht schon an ihr erfreut? Gar manche treffliche Komposition von Mozart und Dussek, viele Uebertragungen von Orchesterwerken auf Klavier wären anders als vierhändig nicht auszuführen gewesen, gar nicht unternommen worden.

Auf der andern Seite wird aber dem Klavierspiel in der Vierhändigkeit eine seiner vorzüglichsten Seiten gelähmt oder doch entkräftet: das ist die vollkommne Freiheit der Darstellung durch den einzigen, ganz ungehemmt sich selbst überlassnen Spieler, unter dessen alleinigem Walten wirklich und wahrhaft, nicht gleichsam und beinah, Alles aus Einem Geist und Herzen hervortritt. Selbst die technischen Mittel reichen bei der heutigen Ausbildung des Spiels zu Aufgaben, die man früher in solcher Weise für unlösbar hätte halten müssen*) und die vier Hände verdoppeln nicht etwa das Vermögen, sondern rauben auch äusserlich jedem der an einander gedrängten Spieler einen erheblichen Theil seiner Wirksamkeit.

Unter diesen Umständen ist es natürlich, wird auch sein Bewenden dabei behalten, dass Originalkompositionen nur selten vierhändig abgefasst, dass aber Uebertragungen vollstimmiger Orchesterwerke gern und öfters der Vierhändigkeit anvertraut werden.

Allein der Unterweisung bedarf es dabei nicht. Wer die Technik des Instruments kennt, wird bei einigem Nachdenken leicht finden, was er mit vier Händen auszurichten und wie er seinen Stoff unter die beiden Spieler und die vier Hände zu vertheilen hat. Musterhaft sind in dieser Hinsicht die grossen vierhändigen Sonaten von Dussek, Mozarts vierhändige Kompositionen (nur dass er, um es den zu seiner Zeit wenig geübten Spielern stets bequem und dabei jedem stets interessant zu machen, die Hauptstimme öfters in zu tiefen Lagen vorbringt, wenn er einen Satz wiederholen und dabei den zweiten Spieler bedenken will) Friedrich Schneiders vierhändiges Arrangement von Beethovens *Sinfonia eroica* und manches andre Arrangement von Hummel, Czerny und Andern, die wir nicht alle hier zu nennen im Stande sind. Czerny hat in seinen Bearbeitungen Beethovenscher Orchesterwerke den Satz für vierhändiges Spiel bedeutend und mit eben so viel Ingeniosität als Sorgfalt bereichert. Nur das können wir nicht gut heissen, dass er, um freien Spielraum für Figuren und Stimmfülle zu gewinnen oder auch der Spielseligkeit des Piano zum Ersatz der unersetzlichen Orchestereffekte Zutritt zu öffnen, zu Zeiten die Stimmlagen ändert, oft in die höchsten Oktaven sich verliert und damit die Orchesterartigkeit des Originals und überhaupt die Treue gegen letzteres aufopfert bis zur Erregung falscher Vorstellungen vom Originalwerk.

---

*) Mit grosser Achtung ist hier Liszts zweihändiges Arrangement von Beethovens C moll-Symphonie zu nennen. Die Pastoralsymphonie verliert auf dem Klavier bei jeder Art des Arrangements gar zu viel.

N.

Zum siebenten Buche.

Zur zweiten Abtheilung.

Zum zweiten Abschnitt.

Seite 381.

Ein schwerer Uebelstand für das Studium, wie für die Wirkung des Rezitativs ist es, dass so wenige selbst unsrer ausgezeichneten Sänger und Sängerinnen es vollkommen sinngemäss vorzutragen wissen, der jüngere Komponist daher so selten ein vollgenügendes Vorbild für sein Schaffen im Leben findet. Es muss dieser Punkt bei der Kompositionslehre zur Sprache kommen, damit eben den irreleitenden Vorbildern möglichst gewehrt werde.

Den ersten Anstoss zur Vernachlässigung des Rezitativs haben allerdings die Komponisten gegeben. Die Weise der ältern italienischen Oper, die noch auf die Opern Mozarts und seiner Schule, so wie auf die verwandte Gattung des Oratoriums nicht ohne Nachwirkung geblieben ist, beruhte darin, nicht das Ganze als ein solches, als einen einheitsvoll in allen Gliedern ausgebildeten, in allen Einzelheiten in einander greifenden und geschlossnen, durchaus aus einer Idee geschaffnen und darum durchaus kunstvernünftigen Organismus aufzufassen, sondern vielmehr in ihm nur eine mehr oder weniger anziehende und geschickt geordnete Verknüpfung von Einzelheiten, die das eigentlich Wesentliche sein sollten und unter denen dann wieder die Arien der ersten Sängerinnen und Sänger als Glanzpunkte hervortraten. Da die Handlung, der Zusammenhang des Ganzen hiermit zur Nebensache wurde, so konnten auch die Rezitative, die blos zur äusserlichen Verknüpfung dienten, keine sonderliche Bedeutung und Beachtung finden, so dass man sie (in Deutschland und Frankreich) zuletzt lieber durch natürliche Rede ersetzte. Unter den Mozartschen Opern ist Idomeneus noch ganz ein Werk älterer italischer Weise, obwohl allerdings in mehrern Arien, im Terzett, Quartett und mehrern Chören sich die Uebermacht des Mozartschen Genius glänzend offenbart, — bisweilen in einer dramatischen Tiefe und Wahrhaftigkeit, die selbst in den spätern Meisterwerken nur selten wieder erstrebt worden ist.

Unter solchen Umständen haben denn die Komponisten das Rezitativ leichter behandelt; einzelne Partien desselben wurden anziehend befunden und trugen dann das Siegel der schöpferischen Macht an der Stirn; das Uebrige wurde leicht, bisweilen gar sehr leicht hingeworfen, ja nicht selten Schülern, — sogar erfahrnen Theaterkopisten zur Ausfüllung und der Einsicht und Laune der Sänger zu beliebiger Ausführung überlassen, die aber in der Regel eben so wenig Anlass finden konnten, dem Rezitativ tiefere Gerechtigkeit und Weihe, als es unter solchen Umständen zu fodern hatte, zu ertheilen. Wer die in Deutschland gewöhnlich und wohl mit Recht ausbleibenden Rezitative*) zum Don Juan unbefangen prüft, erkennt gewiss die leichtere Behandlung der überwiegenden Masse in Vergleich zu jenen glücklichern Momenten, die Mozarts tiefere Theilnahme foderten und zuliessen. War einmal die Anlage des Ganzen und der Text des Rezitativs von solcher Beschaffenheit, so würde der Komponist zweckwidrig und unwahr geschrieben haben, hätte er mehr gegeben.

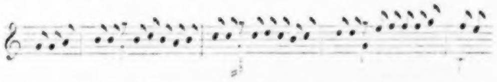
Diese abfertigende Weise ist nun seit länger als einem halben Jahrhundert unter den Sängern (und noch mehr unter den Sängerinnen) eingewurzelt. Entweder wird das Rezitativ eintönig und schnellabfertigend hingeplaudert — um nicht zu sagen, hingeplappert (wie man an unsern italischen und französischen Zeitgenossen beobachten kann) oder man trägt eine dunkle Vorstellung von der tiefern Bedeutsamkeit der Musik und das schulmässige Bestreben, ja jeden Ton recht scalagerecht auszumünzen, hinein und verfällt in eine eben so eintönige aber schwerfällige, unbewegsam psalmodirende Singweise. Diese letztere ist mehr in Deutschland verbreitet und macht sich besonders bei dem Vortrag in Oratorien und Kirchenmusiken fühlbar, also gerade da, wo das Rezitativ im bedeutendern Text und der Freiheit von scenischen Rücksichten zu tiefern Aeusserungen geeignet ist. Dass eine freie, lebendige und stets wahre, nach dem Sinn des Texts und der Situation bald weilende oder nachdrückliche, bald beflügelte Sprache die Grundlage, das eigentliche Wesen des Rezitativs ist, wird auf beiden Abwegen vergessen.

---

*) Sie finden sich in der Breitkopf-Härtelschen Partiturausgabe.

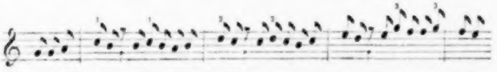
Hierzu gesellt sich ein Drittes. Die Kantilene des Rezitativs kann als reiner Ausdruck des Worts nicht die Reize einer reinmusikalisch ausgestalteten Melodie haben; sie hat dafür ihre eignen in der Wahrhaftigkeit des Redeausdrucks beruhenden. Wird das nun vergessen, ist es vielleicht schon vom Komponisten ausser Acht gelassen worden: so wird der Sänger im Rezitativ durch manche Einförmigkeit oder Schroffheit der Tonfolge gereizt, dieser abzuhelfen. So sind jene allverbreiteten und überall sich eindrängenden sogenannten Hülfsnoten entstanden, Hülfstöne von oben (Th. I, S. 367) durch die das Rezitativ abgeschliffner und tonbeweglicher werden soll, die aber bei ihrer überhäufigen Anwendung nur eine neue und weichliche Eintönigkeit über das Ganze verbreiten und gar oft bedeutsame Züge verwischen. Man nehme an, ein Rezitativ hätte diesen Gang:

1/403



und man wollte die Schlüsse seiner Glieder tonbeweglicher machen,

2/404



so würden durch die Hülfstöne bei 1, 2, 3 die unter gleicher Ziffer nachfolgenden Töne schon nach allgemein-melodischen Grundsätzen entkräftet. Die Fälle, in denen der Ausdruck des besondern, vielleicht Strenge, Herbigkeit, Härte, die Ueberraschung, das Stutzen, den Schreck u. s. w. aussprechenden Wortes verweichlicht und ganz verloren wird, sind zu häufig, als dass man sich auf erläuternde Fälle einlassen dürfte.

Bei den bessern Sängern beschränkte sich unter diesen Umständen der antheilvollere und wirkungskräftigere Vortrag auf einzelne Momente, die von des Komponisten oder ihrer eignen Vorliebe als Hauptpunkte hervorgezogen wurden. In solchen einzelnen Schlagmomenten ist öfters, z. B. von der Milder in Gluckschen Opern, Ausserordentliches geleistet worden; aber das musste auch nur dazu beitragen, das Wesen des Rezitativs zu verschleiern, die Einheit und Wahrheit der ganzen Rede, aus den Augen zu rücken bei dem auf Einzelheiten einseitig stark geworfnen Lichte. Es würde nicht schwer sein, die Rückwirkung selbst auf bedeutende Komponisten unsrer Zeit nachzuweisen.

Unter solchen Umständen darf nun allerdings der Jünger sich selbst dem Vorbild bedeutender Sänger nicht mit unbedingtem Vertrauen hingeben; er muss, hier mehr noch wie in andern Fällen, die Idee rein und stark in sich aufnehmen und sich aus ihr unter dem unbefangnen, andachtsvollen Studium der Meister seine eigne Welt erschaffen. Nirgends könnte ihm das Ansehen berühmter, mit Recht berühmter Namen und die Nachahmung bedeutender Vorgänger so gefährlich werden, wie eben hier.

O.

Zum vierten Abschnitt.

Zu Seite 400.

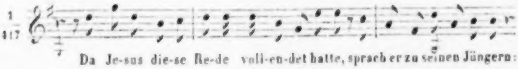
Am Schluss der Lehre vom Rezitativ könnte wohl die Frage entstehen, ob nicht der Hauptsatz derselben: man habe die Sprache in ihren Accenten der Schwere und Leichte, Länge und Kürze und besonders in ihrem Tonfall zu beobachten, — noch einer Nachhülfe von bestimmtern Vorschriften, wie man sich in dem oder jenem besondern Redefall zu benehmen habe, fähig und bedürftig sei? In der That sind dergleichen Vorschriften für besondre Fälle, — z. B. wie man eine Frage, oder eine Ausrufung musikalisch ausdrücken könne? — von ältern Lehrern gegeben worden; in Beethovens Studien (von Seifried bei Hasslinger herausgegeben) finden sich zu dergleichen Aufgaben förmliche Rezepte von Seiten seines fleissigen Lehrers Albrechtsberger.

Uns muss schon der Versuch einer solchen Lehrweise oder Hülfsleistung als ein Fehlgriff erscheinen. Je weiter er geführt wird, das heisst: je mehr Redefälle unter Vorschrift und Formel gebracht werden, desto mehr Boden wird der schöpferischen Thätigkeit des Komponisten entzogen; so weit die Formeln reichen (und er sich ihrer bedient) so weit komponirt er gar nicht, sondern trägt fremde Ausdrücke zusammen, etwa wie jemand, der sich in einer fremden Sprache ausdrücken möchte, aus Lexikon und Grammatik Redensarten zusammensucht, die nicht seine eigne, nicht die Sprache seines Geistes sind. Nun aber ist es obenein ganz unausführbar, für alle möglichen Fälle die treffenden Ausdrücke vorauszusehen; wieviel kann z. B. gefragt werden? und wie vielfach verschieden nach Sinn und Stimmung kann dieselbe Frage auszusprechen, zu betonen sein? Trotz aller Formeln wird da der Komponist doch aus eignem Gefühl und nach eigner Auffassung reden müssen. Und endlich, wenn er wirklich einige treffende Redensarten aufgelesen hätte, wer hilft ihm im Uebrigen?

Um diesem wohl ohne Weiteres zuzugebenden Satze von der Unerschöpflichkeit der Rede durch Formeln gleich eine künstlerische Belebung zu geben, wenden wir uns an ein Werk und eine Rolle darin, die dazu in überraschender Weise den reichsten Belag geben. Es ist die matthäische Passion von Seb. Bach*) und in derselben die Rolle des Evangelisten. Bach nimmt bekanntlich in seinem Werke die Leidensgeschichte, das 26. und 27. Kapitel, aus dem Matthäus wörtlich und vollständig auf. Der Evangelist erzählt den Hergang und führt die übrigen dramatisch selbstredenden Personen, Christus, die Apostel u. s. w. mit „Er sprach — er hat gesagt" und ähnlichen gleichbedeutenden Ausdrücken ein. Durchgängig ist der Erzähler (hoher Tenor) dabei auf das einfache Rezitativ beschränkt. Und doch, welche Mannigfaltigkeit der Redeweise zu denselben geringen Worten! und wie getreu jedesmal der Stimmung, die der Augenblick im Redenden hervorrief!

Zu Anfang, nach dem erhabnen Klagechor (S. 518) in E moll, tritt der Erzähler kindlich hell und klar und einfach auf, wie der Sinn des Evangelii.

1
417

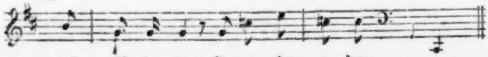

Da Je-sus die-se Re-de voll-en-det hatte, sprach er zu seinen Jüngern:

Wie im Anfang „Jesus," so wird zuletzt das „er" und „seinen" gelind hervorgehoben; die Einführungsformel ist ruhig, schon gefangen durch die im Bass beginnende Begleitung (S. 392) zu den kommenden Worten Jesu.

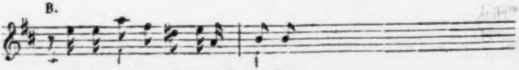
In gespannter Haltung, aber noch ruhig, wird im nächsten Rezitativ (Anfang in D dur) von der Berathung der Hohenpriester, Jesus zu fangen und zu tödten, zu ihrer Rede (Doppelchor) übergeführt, — A, —

A.

2
417


...... und töd - te - ten. Sie spra - chen a - ber: ....

B.



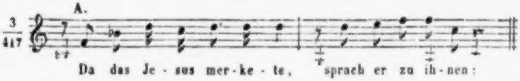
---

*) In Partitur und Klavierauszug bei Schlesinger in Berlin herausgegeben, ein unentbehrliches Werk für jeden Tieferstrebenden.

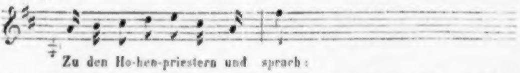
während im folgenden Rezitativ die unbedachten Worte der Jünger mit einem fast fragweisen Ausdrucke (B) des „und sprachen“ eingeführt werden.

Beruhigend und mild und still-überlegen wird Jesus ihnen antworten. Dies führt der Evangelist so (A.)

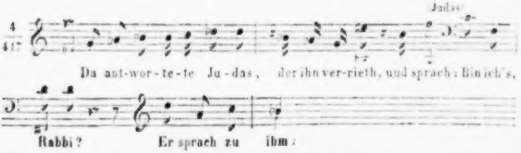
A.



B.



ein, während gleich im folgenden Rezitativ, wenn Judas sich zum Verrath anbietet, das „und sprach“ wie ein schmerzlicher Ausruf scharf emporfährt, — und in dem bald folgenden Moment, wo das Wort Christi in das böse Gewissen des Judas schlägt:


4
417
Judas
Da ant-wor-te-te Ju-das, der ihn ver-rieth, und sprach: Bin ich's, Rabbi?
Er sprach zu ihm:

die Rede hin und hergerissen wird, ohne Halt.

Es ist also mit aller Formelkunst nichts gethan und keine andre Hülfe, als tiefes Studium der Sprache, des jedesmaligen Texts und Verhältnisses und — der Meister in diesem Felde, — dann im Augenblicke der Komposition tiefstes, innigstes, von keiner nachlässigen oder feigen Rücksicht auf Herkommen und Alltagsgewohnheit gehemmtes Versenken in die Aufgabe.

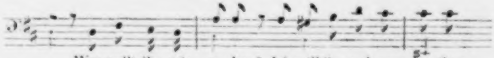
Von diesem Gesichtspunkt aus erscheinen uns Gluck und Seb. Bach, wie schon aus Früherm erhellen muss, als die höchsten Muster. Und unter ihnen ist es wieder der letztere, der — namentlich in seiner matthäischen Passion — die reichste und glücklichste Aufgabe für das Rezitativ gefunden und mit heldenmüthiger Treue und genialer Vielgestaltigkeit gelöst hat. Es wird schwerlich gelingen, ohne Kenntniss jenes Werks die Form des Rezitativs in ihrem Umfang und ihrer Tiefe zugleich zu fassen.

Vom kurzen Anführungswort „Er sprach“ bis zu der ausführlichen Erzählung von den Zeichen bei Jesu Tode, vom einfachen Rezitativ bis zu dem fast in Lied- oder Arienform übergehenden Arioso finden sich alle Formen beisammen. Eines dieser Arioso's (No. 25, „O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz!") umschliesst sogar einen vom Chor gesungnen Choral, — eine eigenthümliche Anwendung der Choralfiguration.

Die verschiedensten Karaktere werden in diesen Rezitativen oft mit wenigen flüchtigen Zügen sprechend gezeichnet. Wir heben nur Einen zum Belag hervor, den Judas.

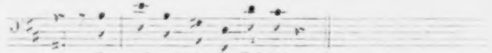
Er bietet, nachdem die Erzählung sich von A nach Ddur gewendet, seinen Verrath den Hohenpriestern so an.

5/417



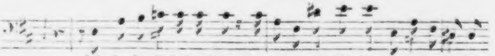
Ganz muthig tritt er in seinem Ddur hin und fragt recht bestimmt nach dem Lohne; nur das „ich will ihn euch verrathen" kommt im kümmerlichen verminderten Dreiklang zu Tag' und schliesst ganz haltungslos und verirrt. Wie auf Jesu Weissagung das „Bin ich's Rabbi?" herausgestossen wird in athemlos feigem Trotz, ist oben (No. 4/417) zu sehen gewesen. — Hiernach erscheint er nur noch zweimal. Zuerst bei dem verrätherischen Gruss

6/417



schreierisch hoch mit viel unnöthigem Aufwand und Dreistigkeit zur Decke für die innre Hohlheit und Schwäche. Zuletzt, wenn ihm bangt bei den Folgen des Verraths und er zu den Hohenpriestern spricht:

7/417

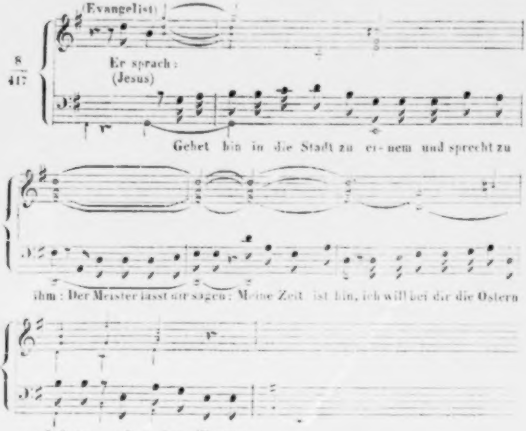

Ich ha-be ü-bel gethan, dass ich unschuldig Blut verrathen habe

und das „Uebelgethan" ihm durch das ganze Leben dringt, nun der Schrei um das unschuldige Blut und die erbleichende Scham über den Verrath heillos zu spät kommen. — Uebrigens ist das Karakterbild des Judas nicht etwa als ein besonders gelungenes, sondern als eines der gedrängtesten hier vorgezogen worden.

Der Gipfel des Ganzen und das Höchste, was im Rezitativ je einem Künstler gegeben worden, ist aber Jesus, dessen Reden natürlich keine andre Form als die des Rezitativs finden konnten, aber durch die Tiefe des Gefühls häufig und in wunderwürdiger, ganz unerhörter Weise sich zum Arioso erheben. Unerhört sind überhaupt diese Reden; es konnte solche Weise nur von solcher Persönlichkeit und unter diesen Umständen vernehmbar werden, daher hier mehr als irgendwo (S. 390) gar nicht daran zu denken ist, die Redeweise des

Alltags als Prüfstein der Komposition anzuwenden, sondern man die tiefere Redeweise der tiefern Natur und der ausserordentlichsten Verhältnisse und Stimmungen erst in sich erschaffen und begreifen lernen muss. Nur zwei Momente seien hier noch, als Andeutungen zu durchdringendem Studium, hervorgehoben.

In lieblichster Weise (Gdur, Halbschluss auf der Dominante) haben die Jünger im Chor den Herrn gefragt, wo sie ihm das Osterlamm bereiten sollen.


(Evangelist)
Er sprach:
(Jesus)
8
417
Gehet hin in die Stadt zu ei-nem und sprecht zu
ihm: Der Meister lässt dir sagen: Meine Zeit ist hin, ich will bei dir die Ostern
hal-ten mit meinen Jüngern.

In eben so lieblich holder Weise entgegnet er ihnen. Aber hier bot der Text eine eigne Schwierigkeit, die in der Einschachtelung der selbstredend eingeführten Personen. Nach der Einführung durch den Evangelisten spricht 1) Jesus zu den Jüngern und gebietet, es sollten 2) sie reden, was 3) er ihnen gesagt; er führt sie redend ein und sie sollen ihn redend einführen. Die Form des Textes aber war dem Komponisten nicht blos als Schriftstelle unveränderlich, sie ist auch in der That kindlicher und dem kindlichen Sinn der Jünger gemässer, sie ist wärmer und persönlicher. Die Worte des Evangelisten nun scheiden sich durch die besondre Stimme, der sie anvertraut sind, leicht von dem Uebrigen; in diesem aber soll die dreifache Scheidung von ein und derselben Stimme hervorgehoben werden.

Die Weise, in der dies geschehen ist und allein geschehen konnte, führt uns auf den S. 342 ausgesprochenen Grundsatz von der karakteristischen Scheidung der Stimmen. Die ersten Worte Jesu,

Gehet hin in die Stadt zu einem und sprecht zu ihm,

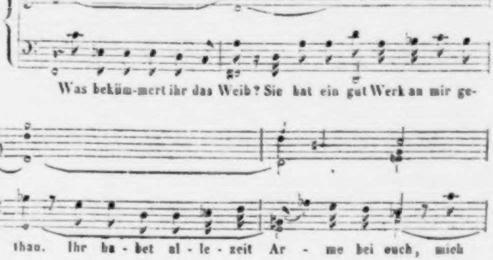
haben die Lage eines höhern Basses; ihr Mittelpunkt ist g; die Worte, die die Jünger als die ihrigen sprechen sollen,

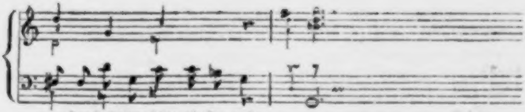
Der Meister lässt dir sagen:

sind in der tiefern Basslage; ihr Mittelpunkt ist das tiefere d; die letzten Worte, die sie als Rede des Meisters zu bestellen, für ihn, aus seinem Munde anzuführen haben, treten wieder in die erste Stimmlage. Dabei geschieht die Einführung jeder Lage so ungezwungen und wohlverschmolzen mit der vorhergehenden, dass man ohne den erläuternden Text nur eine einheitsvoll, wenn gleich reich entfaltete Stimme vernehmen würde. Diese inhaltreiche, schöngeschwungne Stimme geziemt aber dem glücklich reichen Organismus, den wir für die Person Jesu vorauszusetzen haben, — und ferner entspricht die höhere Lage der ersten und letzten Worte dem hellen Sinn und der Bewegtheit des innern Lebens, so wie der tiefere Mittelsatz der Demuth und Ernsthaftigkeit der Jünger.

Die zweite Stelle, die wir noch hervorheben ist die Bescheidung, die Jesus den Jüngern ertheilt, da diese mit Unmuth und vielem Aufheben sich nicht zufrieden geben können über das Weib, das Jesum kostbar gesalbt, statt den Erlös für das Salböl den Armen gegeben zu haben. Dies hat sich in einem Chore (A moll, Schluss in D moll) ausgesprochen und der Evangelist Jesum redend eingeführt, wie in No. 3/417 A gezeigt worden. Nun die Rede Jesu, — oder vielmehr nur ihr Anfang.

4/417


Was beküm-mert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk an mir ge-
than. Ihr ha - bet al - le - zeit Ar - me bei euch, mich



Der weitere Fortgang, der in Prophetenglut aufleuchtet, bleibe dem eignen Forschen überlassen.

Von dem lieblichmilden Fdur, in dem Jesus (No. $^{3}/_{417}$) eingeführt war, wendet sich die Rede sogleich ernster gegen die Unterdominante, setzt sich aber nicht in ihr, sondern in wehmüthigem Mitgefühl mit dem gescholtnen Weib und der Blindheit der Jünger im weichen Gmoll, mit Berührung der Unterdominante, — des trübkältern Cmoll, — fest.

Jene Wendung nach Bdur und gleich weiter auf die Dominante von G giebt nun sogleich der Frage

Was bekümmert ihr das Weib?

nicht blos den allgemeinen rhetorischen oder deklamatorischen Fragaccent, sondern den vollen Ausdruck für die allgemeine Stimmung des Fragenden und für die Bedeutung jedes Worts. Die Frage spricht sich schon in der Emporhebung des „Was“ und des Schlusstones aus, da die steigende Tonfolge (Th. I, S. 22) nicht beruhigt, sondern anregt, wie die Frage zur Antwort. Verstärkt ist dieser Ausdruck durch das Schwankende, das der die Frage schliessenden Umkehrung und dem Trugschluss eigen ist. Der Stimmung im Allgemeinen entspricht die Modulation und die Senkung der Stimme, wo die Frage sie nicht emporzieht. So tritt nun vor allem das „Was“ (aus welchem Grunde? mit welchem Recht? zu welchem Nutzen?) in sein volles Gewicht, um sogleich den vorangegangnen, ungestüm aufgeregten Chor zu stillen. Und doch, wie mild! der hohe Ton ist noch kein heftiger in der Bassstimme; er ist im Akkorde die unbestimmte Quinte, nicht so positiv wie der Grundton, nicht so scharfbestimmend wie die Terz; von ihm sinkt die Stimme in einer sanften Sexte hinab in die Septime des hiermit zu einem Dominantakkord erweiterten Dreiklangs, wodurch zugleich das „bekümmert“ seinen rechten Ausdruck findet. Der Schluss der Frage ist durch den bedeutenden Emporschritt bezeichnet zur Genüge, aber wiederum mild und schonend; jener Schritt ist eine Sexte, der neue Ton wieder die Quinte des neuen Akkords und dieser öffnet eine neue Region, wir fühlen aus dem Zusammenhange das Gmoll voraus.

Anders treten die folgenden Worte

Sie hat ein gut Werk an mir gethan

hervor. Hier tritt sogleich Grundton und Oktav des Akkords in die

Singstimme auf „sie“ und noch bezeichnender auf „gut“; im letztern Moment nimmt auch die Harmonie den Grundakkord statt der Umkehrung. Wiederum erweitert sich der Dreiklang zum Dominantakkorde: die Septime bezeichnet mit jenem wehmüthigen Vorgefühl das „mir“, der Schluss fällt, mit einer Antizipation, auf die Terz.

Es bedarf keiner weitern Zergliederung, weder für das Folgende (wo wir nur auf den dreimaligen auseinandersetzenden Nachdruck im letzten Abschnitt aufmerksam machen) noch für diejenigen der vorangehenden Fälle, bei denen wir nur einige Resultate ohne nähern Nachweis gegeben haben. Was bei einem der beleuchteten Fälle erkannt ist, wird den andern zu Statten kommen. Die letzte Beweisführung ist doch nicht hier, sondern in der Musikwissenschaft zu geben; für die künstlerische Anschauung genügt aber hoffentlich das hier Angedeutete.

P.

Zur dritten Abtheilung.

Zum zweiten Abschnitt.

S. 116.

Im Lehrgang ist nur vom eigentlichen Liede zu reden gewesen, das in der Regel Gedichte von mehrern Versen zur Aufgabe hat. Nicht selten wird aber die Liedform auch auf Gedichte angewendet, die nicht in mehrere Verse zerfallen, oder deren Verse zu einer einzigen unzertheilten Masse zusammengezogen werden. Dann fällt die Schwierigkeit — oder streng genommen Unmöglichkeit — hinweg, einem durch verschiedne Verse fortschreitenden Gedicht, einer von Vers zu Vers sich mehr oder weniger verwandelnden Stimmung durch eine einzige enggeschlossne Komposition zu genügen. Dann wird es auch erreichbarer, neben der allgemeinen Stimmung auch dem Einzelnen genügenden Ausdruck zu verleihen; wir sagen: erreichbarer, — denn zum vollen Genügen wird es meist umfassenderer Formen bedürfen, von denen erst im zehnten Buche die Rede sein kann.

Niemand ist in dieser Hinsicht Tieferes und Merkwürdigeres gegönnt worden, als Gluck, der besonders in der aulidischen Iphigenie schon um des raschern, dramatischen Fortschritts willen mehrern Arien Liedform gegeben hat. In solcher Form spricht sich jener flüchtige Augenblick des Glücks und der Milde (S. 383) aus, den Klytemnästra vor uns erlebt; in ihr werden Nebenmomente der Handlung, z. B. die

Preisgesänge auf Achill, *l'indomptable lion* und *son front est couronné* — ohne den dramatischen Einherschritt irgend zu beschweren — zu einer schnelltreffenden Macht erhoben, dass wie mit einem einzigen Zug ein ganzer Karakter, ein volllebendiger Zustand des Menschen vor unser erstauntes Auge springt. Es war das einzige Mittel, in dem nicht durchaus günstig angelegten Drama die Heldengrösse Achills und seine Bedeutung für Volk und Heer der Hellenen — ohne die das Ganze entscheidungslos fiel — scharf und rasch genug in das Licht zu stellen.

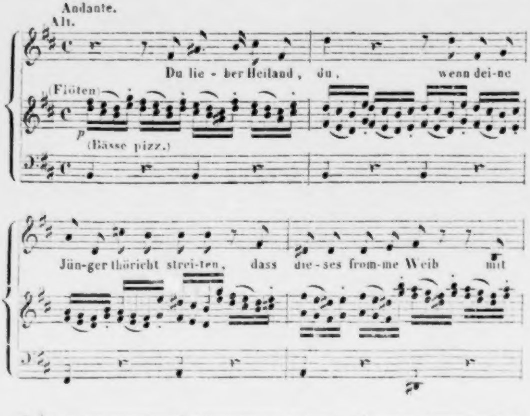
In der Beilage II geben wir ein solches Lied; den ersten Abschied Iphigeniens von Achill. Iphigenie hat sich nicht blos in kindlicher Demuth dem Gebot der Götter und des Vaters zum Opfer ergeben; sie vollbringt auch das Opfer, von dem Anhauch des Liebens und Geliebtseins durchwärmt, erhoben in dem Bemühn, den Schmerz der Mutter und des Geliebten zu beschwichtigen, sie mit dem Vater zu versöhnen, übergossen mit jener Anmuth, die noch dem Leid, dem nahenden Tode Reize zu leihen weiss. Dies ist der Zustand, in den der Gesang, den wir mittheilen, tritt.

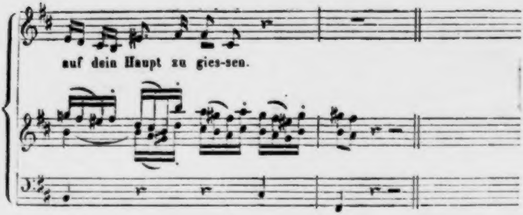
Nun spiele man ihn vorerst blos am Klavier, oder singe ihn mit Hinweglassung und ohne Berücksichtigung des Textes: so wird man der Sanftmuth, der stillern Versenkung zum Schluss des ersten, der erhöhten Bewegung zu Anfang des zweiten Theils inne werden, wird den Grundton des Ganzen, sanftbewegte Anmuth, vernehmen. Dann aber gehe man in das Einzelne, — und man wird es mitempfinden, wie bei dem *jusqu'au tombeau* dem innern Auge Iphigeniens die Schauer der zu früh geöffneten Gruft nicht verborgen blieben, wie sie nicht etwa in erkünsteltem Pathos oder Heroismus das menschliche Gefühl erdrückt oder verhehlt, doch aber in ihrer Pietät es zu überwinden vermag. Und wie anmuthig und voll Adel beugt sie sich bei dem *Oui sous le fer de Calchas* im Geiste schon unter das Opfermesser des Priesters! wie weilt sie in den letzten Augenblicken bei dem Geständniss ihrer Liebe, dem letzten Liebespfand für den bald Verlassenen, wie jungfräulich scheu eilt sie leicht und flüchtig über das *et mon dernier soupir* weg, dass nun, nach solchen Regungen, das *que pour vous* anspruchslos, ohne Bedürfniss und Kraft zu besonderm Nachdruck hingegeben wird! Es liesse sich die tiefe Wahrheit der Konzeption in jeder Note nachweisen. Und doch ist die volle Bedeutung dieses Gesangs nicht ohne durchdringende Betrachtung des ganzen Karakters und der ganzen Oper zu fassen.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Beilage I.

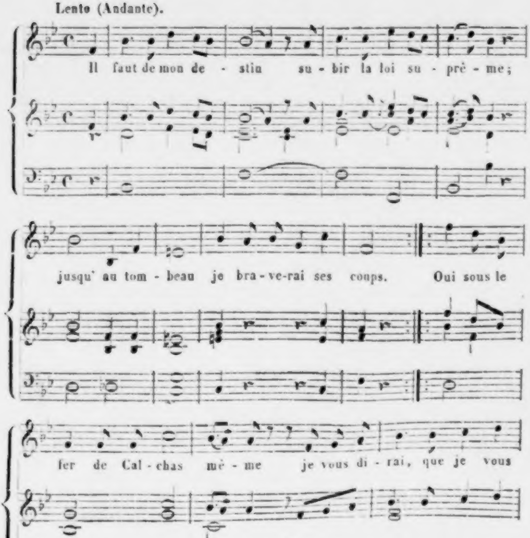
Rezitativ (Nº 9) aus der matthäischen Passion von Seb. Bach.

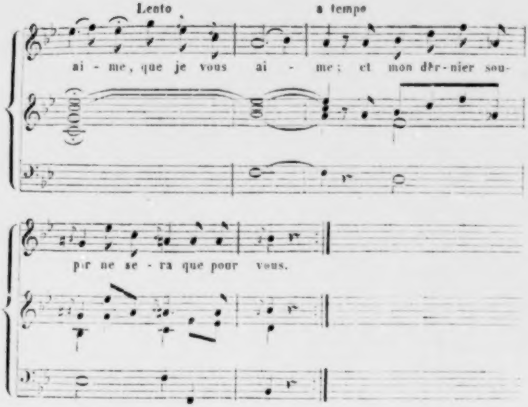

Andante.
Alt.
Du lie - ber Heiland, du, wenn dei-ne
(Flöten)
p
(Bässe pizz.)
Jün-ger thöricht strei-ten, dass die-ses from-me Weib mit
Sal-ben dei-nen Leib zum Gra-be will be-rei-ten: so
las-se mir inzwischen zu, von meiner Au-gen Thränenflüssen ein Wasser


auf dein Haupt zu gies-sen.

Beilage II.

Arie aus Glucks Iphigenia in Aulis.

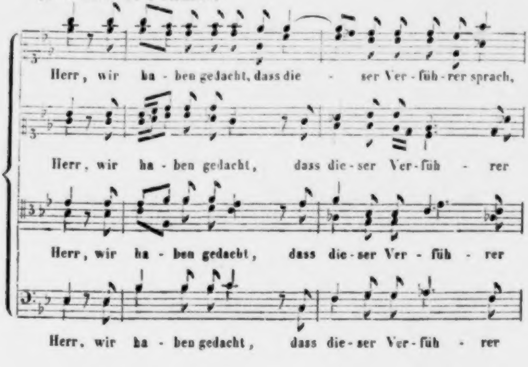

Lento (Andante).
Il faut de mon de - stin su - bir la loi su - prê - me;
jusqu' au tom - beau je bra - ve-rai ses coups.
Oui sous le
fer de Cal - chas mê - me je vous di - rai, que je vous

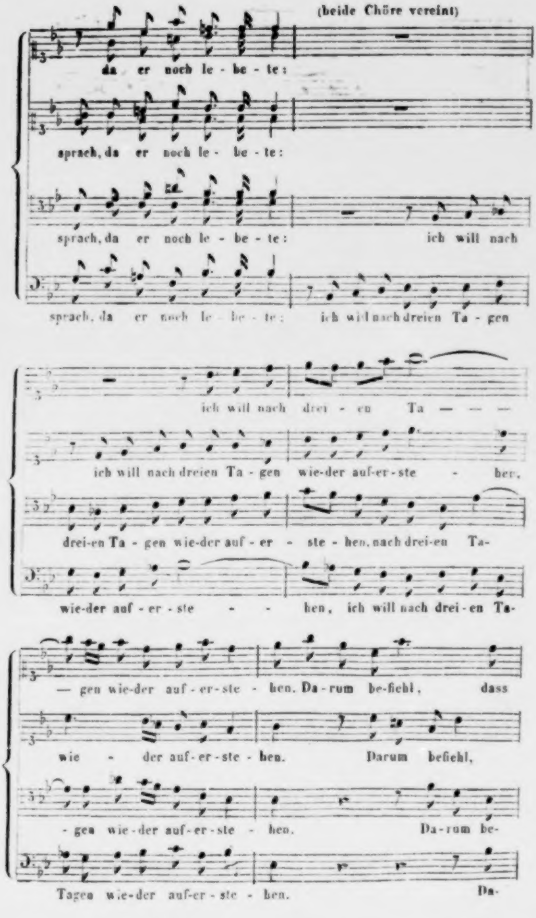

Lento
a tempo
ai - me, que je vous ai - me; et mon der-nier sou-
pir ne se - ra que pour vous.

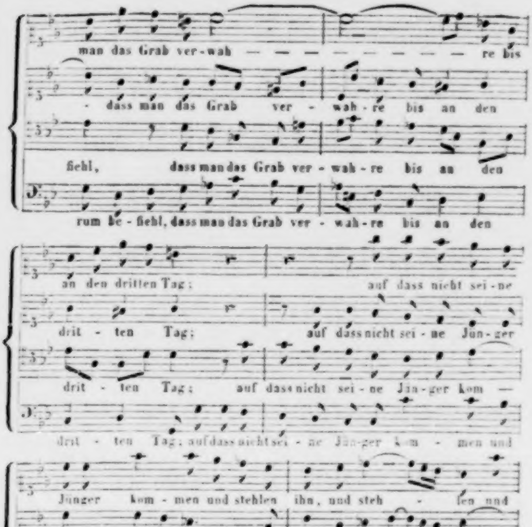
Beilage III.

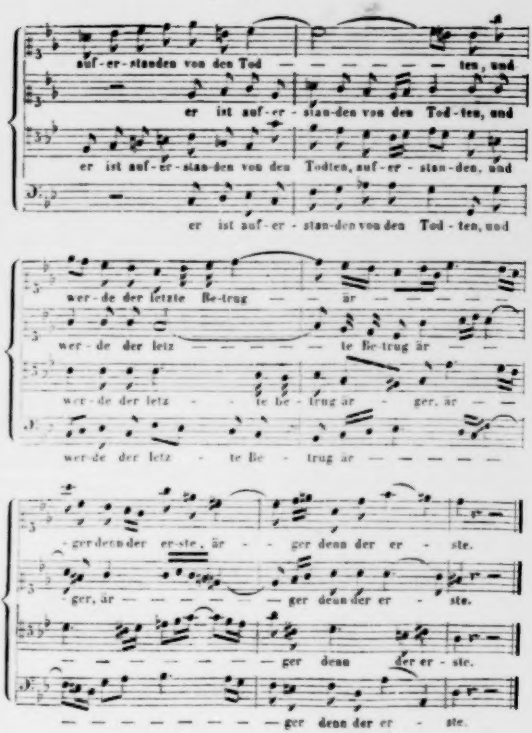
Aus Seb. Bachs matthäischer Passion.

(Zwei Chöre zu 4 Stimmen)


Herr, wir ha - ben gedacht, dass die - ser Ver - füh - rer sprach,
Herr, wir ha - ben gedacht, dass die - ser Ver - füh - rer
Herr, wir ha - ben gedacht, dass die - ser Ver - füh - rer
Herr, wir ha - ben gedacht, dass die - ser Ver - füh - rer


(beide Chöre vereint)
da er noch le - be - te:
sprach, da er noch le - be - te:
sprach, da er noch le - be - te: ich will nach
sprach, da er noch le - be - te: ich will nach dreien Ta - gen
ich will nach drei - en Ta — — —
ich will nach dreien Ta - gen wie-der auf-er-ste - hen,
drei-en Ta - gen wie-der auf - er - ste - hen, nach drei-en Ta-
wie-der auf - er - ste - - hen, ich will nach drei - en Ta-
— gen wie-der auf - er - ste - hen. Da - rum be-fiehl, dass
wie - der auf - er - ste - hen. Darum befiehl,
- gen wie - der auf - er - ste - hen. Da - rum be-
Tagen wie - der auf - er - ste - hen. Da-


man das Grab ver-wah — — — — — — — — re bis
dass man das Grab ver - wah-re bis an den
fiehl, dass man das Grab ver-wah-re bis an den
rum Be-fiehl, dass man das Grab ver-wah-re bis an den
an den dritten Tag; auf dass nicht sei-ne
drit - ten Tag; auf dass nicht sei-ne Jün-ger
drit - ten Tag; auf dass nicht sei-ne Jün-ger kom —
drit - ten Tag; auf dass nicht sei - ne Jün-ger kom - men und
Jünger kom - men und stehlen ihn, und steh - len und
kom - men und steh - len ihn, und steh — — — —
— men und stehlen ihn, — — — und steh - len ihn, und
stehlen ihn, auf dass nicht sei - ne Jün-ger kom - men und
steh - len ihn, und sa - gen zu dem Volk: er ist
— len ihn, und sa-gen zu dem Volk:
steh-len ihn, und sa-gen zu dem Volk:
steh - len ihn und sa - - gen zu dem Volk:


auf-er-standen von den Tod — — — — — — — ten, und
er ist auf-er - stan-den von den Tod - ten, und
er ist auf-er-stan-den von den Todten, auf-er - stan-den, und
er ist auf-er - stan-den von den Tod - ten, und
wer-de der letzte Be-trug — — är — — — — —
wer - de der letz — — — — — — te Be-trug är — —
wer-de der letz - - te Be-trug är - ger, är — —
wer-de der letz - te Be - trug är — — — — —
- ger denn der er-ste, är - - ger denn der er - ste.
- ger, är — — — — — — ger denn der er - ste.
— — — — — — — — ger denn der er-ste.
— — — — — — — — — ger denn der er - ste.

SACHREGISTER.

A.

Adagio. 195.
Affekt. 336.
Albrechtsberger. 577.
Allegri (Gregorio). 502.
Allegro, Allegroform. 195.
Alt. 346. 348.
Andeutung, Aufführung. 226.
Anhang. 94. 119. 145. 149. 165. 168.
Anknüpfung. 218. 223. 230. 232. 234. 259.
Arioso. 373. 392. 398.
Artikulation. 335.
Athem. 335. 341.
Ausarbeitung, s. Durcharbeitung.
Ausschallen. 439.

B.

Bach (K. P. E.). 564.
Bach (Michael). 506.
Bach (Seb.). 22. 34. 41. 43. 53. 78. 310. 328. 332. 347. 386. 431. 444. 464. 472. 480. 491. 500. 508. 518. 578.
Ballade. 414.
Bariton. 347.
Bass. 346. 348.
Becker. K. F. 431.
Beethoven. 9. 20. 23. 34. 46. 51. 76. 86. 113. 115. 127. 162. 171. 175. 189. 215. 245. 251. 263. 271. 284. 289. 295. 306. 338. 343. 414. 526. 540. 550. 560.
Begleitung. 434.
Benevoli (Orazio). 523.
Berger 547.
Bewegung. 151.
Bewegungstheil. 283. 285.
Bewusstsein. 161.
Bibel. 332. 422.
Bruststimme. 344.

C.

Capriccio, Caprice. 40. 326.
Cherubini. 429.
Chor. 333. 420.
dreifacher, vierfacher Chor. 495. 517.
fugirter Choral. 480.
Choralfiguration. 442.
Choral mit Fuge. 480.
Chorform. 442.
Chorkomposition. 13. 420.
Chorkräfte. 438.
Chorlied. 416.
Chor-Rezitativ. 401.
Chortext. 421.
Clementi. 25.
Contralto, s. Kontraalt.
Czerny. 574.

D.

Diskant. 346. 348.
Döhler. 534. 536. 538.
Doppelchor. 333. 495. 499. 504. 515. 525.
Doppelfuge. 474. 496.
Duett. 333.
Durcharbeitung. 213. 236.
Durchführung. 218.
Dussek. 34. 141. 250. 302. 557.

E.

Ebenmaass. 99. 119. 121. 145. 150. 169. 175. 177.
Einführung, s. Anknüpfung.
Einheit. 318.
Einleitung. 392. 320. 323.
Ensemble. 333.
Etüde. 25. 533.

F.

Falsett. 344.
Fantasie. 40. 75. 292. 325.
Fasch. 522.
Ferdinand (Louis). 44. 559.
Field. 34. 559.
Figuralform. 482.
Figuration. 67. 70.
Finale. 195. 301. 317.
Fistel, s. Falsett.
Form. 154. 292.
Formal-Variation. 57.
Forte. 10.
Fortführung, Fortgang. 260. 268.
Fuge. 41. 75. 455. 480.

G.

Gabrieli (Joh.). 519.
Gang. 91. 95. 97. 127. 164. 167. 284.
Gangpartie. 268.
Gesang. 9. 12.
Gesangorgan. 334.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS.

Gesangtext, s. Text. 355.
Gluck. 332. 351. 382. 392. 394. 584.
Goethe. 121. 332. 355. 408. 412. 417. 548.

H.

Händel. 332. 347. 348. 382. 395. 426. 430. 458. 469. 471. 484. 498.
Hauptmasse. 176.
Hauptpartie. 257. 282.
Hauptsatz. 91. 92. 102. 122. 134. 162. 218. 225. 247. 284.
Haute-contre. 347.
Haydn. 10. 51. 85. 114. 285. 314. 320. 470. 475. 526. 562. 564.
Henselt. 534. 536. 537.
Herkommen. 564.
Hummel. 152. 559. 574.
Hülfsnote (im Rezit.). 576.

I.

Inhalt. 317.
Instrumentalsatz. 12.
Instrumente. 11.
Introduktion, s. Einleitung.

K.

Kanon. 77.
Karaktervariation. 56. 72.
Katholizismus. 501. 505. 522.
Kielenflügel. 17.
Klang. 4. 8.
Klavier. 17.
Klavierfuge. 41.
Klavierspiel. 9.
Kontraalt. 347.
Kopfstimme, Kopftöne. 344.
Kramer. 25.
Kunstform. 154. 315.
Kunstlehre. 247.

L.

Laut. 350.
Lied. 333. 404. 412.
Liedform. 26. 37. 73. 91. 93. 111. 122. 279. 316. 403.
Liszt. 531. 573.
Löwe. 414.

M.

Marcello (Benedetto). 347.
Maxime. 319.
Meierbeer. 517.
Melodie. 318.
Melodrama. 366.
Mendelssohn. 362. 364. 535.
Menuett. 310.
Méreaux. 537.
Mezzo-Sopran. 347.
Mischform. 292.
Mittelklasse der Stimmen. 347.
Mittelsatz. 125. 313.
Modulation. 102. 112. 174. 198. 288. 318.
Moscheles. 26. 534. 559.
Motette. 333. 487. 490. 516.
Motiv. 26. 80. 309.
Mozart. 34. 41. 53. 81. 146. 152. 207. 244. 246. 257. 265. 283. 296. 305. 314. 327. 342. 476. 493. 530. 561. 572. 574.
Müller (A. E.). 26. 41.
Musik. 128.
Musikorgan, s. Organ.

N.

Nachrechnen. 237.
Nägeli. 337.
Naivetät. 146.
Nebensatz. 101.

O.

Oktave. 19.
Orchestersatz. 12.
Organ. 34.
Orgelpunkt. 39. 131. 309.
Originalität. 279.

P.

Palestrina. 502.
Pantalon. 17.
Partie. 313.
Pergolese. 429.
Periode. 250. 278.
Piano. 10.
Pianoforte. 17.
Pleyel. 562.
Pot-pourri. 326.
Präludienform. 26. 35.
Protestantismus. 522.

Q.

Quartett. 333.

R.

Register, s. Stimmregister.
Reichardt. 339. 342. 360. 372. 407. 413.
Reim. 353.
Reprise. 213.

Rezitativ. 310. 333. 368. 392. 396. 574.
Rhythmus. 10. 132. 337. 351.
Righini. 339.
Rochlitz. 444.
Rondo. 92. 292. 298.
Rondoform. 40. 91. 101. 134. 165. 169. 180. 316. 550.
Rosenhain. 536.
Rossini. 339.

S.

Salonkomponist. 268. 279.
Satz. 91. 284. 310. 516.
Satzform. 248. 273.
Satzkette. 109. 255. 280.
Schall, Schallkraft. 10.
Scherzo. 195. 320.
Schlusssatz. 181. 186. 194. 204. 232. 287. 561.
Schmidt (Aloys). 25.
Schneider (Fr.). 574.
Seitenpartie. 257. 272. 280. 283. 303.
Seitensatz. 101. 102. 125. 134. 164. 166. 176. 226. 240. 285.
Singen. 331. 439.
Singfuge. 455. 462. 466. 471.
Solfeggio. 334.
Solosatz. 12. 333. 525.
Sonate. 195. 292. 304. 311. 320. 323.
Sonatenform. 40. 194. 212. 239. 243. 315. 563. 570.
Sonatine. 195. 206. 312. 316.
Sopran. 346.
Spohr. 505.
Spontini. 334. 401. 517.
Sprache. 5. 334. 349. 440.
Stimmorgan. 341.
Stimmgebiet. 342.
Stimmklasse. 345.
Stimmregister. 344.
Stimmverwendung. 428. 429.
Stölzel. 506.
Styl. 348.

T.

Taktart. 314.
Technik. 17.
Tempo. 10. 150. 312.
Tenor. 346. 348.
Terzett. 333.
Text. 2. 5. 334. 375. 455.
Textform. 361.
Theil. 180. 195. 201. 204.
Thema. 44. 51. 52. 58. 75.
Tokkate. 40. 326.
Tonart. 313.
Tonfall. 353.
Tonspiel. 44. 89.
Tonwesen. 10.
Tripelfuge. 478. 488.
Tutti. 333.

U.

Uebergang. 130.
Urgegensatz. 99.

V.

Variation. 51. 75. 79. 84. 116. 118. 143. 316. 540.
Verknüpfung. 137.
Verweilen. 151.
Virtuos. 268.
Vogeltöne. 345.
Vogler. 465.
Vokalkomposition, Vokalmusik, Vokalsatz. 12. 14. 329. 333.

W.

G. Weber. 457. 477.
K. M. v. Weber. 34. 41. 53. 77. 258. 278. 303. 547.

Z.

Zelter. 339. 407.
Zumsteeg. 414.
Zwischensatz. 105. 173. 189. 223.

Druckfehler.

S. 63 im obersten Notenbeispiel statt des 𝄞 der 𝄡 Schlüssel.

Marx

Kompositionslehre.

Vierter Theil.

Die Lehre

von der

musikalischen Komposition

praktisch theoretisch

von

Adolf Bernhard Marx,

Professor der Musik in Berlin.

Vierter Theil.

Leipzig, 1847.
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

BIBLIOTECA

Vor- oder Nachwort.

Ein fast zehnjähriger Zeitraum liegt zwischen der ersten Vorrede dieses Werks und dem dasselbe schliessenden Nachwort, — ein längerer Zeitraum, als vorausgesehn und vorausgesagt worden. Dass nicht Säumigkeit ihn veranlasst und eben so wenig Berufspflicht und Liebe sich erschöpft, wird hoffentlich schon derjenige Theil der Leistungen des Verfassers, der seitdem öffentlich geworden, und seine unermüdliche Sorgfalt für die neuen Ausgaben der ersten Theile bezeugen.

Während eines solchen Zeitlaufs ändert sich viel an Menschen und Verhältnissen, zumal in einer Zeit der Gährungen und Schwankungen, wie die unsrige. In einer solchen Zeit liegen Tage, die für den vergeblich angestrebten Fortschritt das Seufzergewicht von Jahrzehnten uns aufdrücken, — und wiederum Tage, in denen das Flügelrauschen wohlaufstürmender Jahrzehnte in Einen begeisternden Riesenakkord seelenschmelzend zusammenströmt. Oder wär' es Täuschung, dass die Tage seit dem 11. April bald soviel vorangegangne Jahre aufwiegen im Leben der Nation? Und muss nicht der höhere Pulsschlag in diesem Leben unsrer kreisenden Zeit frisches Blut durch alle Adern des Daseins treiben? mit der Erhebung im Geiste der Völker auch dem Geiste der Kunst ein neuer Tag strahlenderer wärmenderer Sonne voll anbrechen?

Ich nun bekenne unverhalten und freudig: dass mir die Kunst, wie viel Wonnen sie mir auch seit der Kindheit gespendet, dennoch und durchaus keinen wahren Werth zu haben scheint, als sofern und soweit sie fähig ist und gerüstet, das Leben des Geistes mitzuleben, den Flug der unsre Zeit erhebt mitzuschwingen, die Stunde selbsttheilnehmend an ihrer That mitzuleben, die der Menschheit in ihrem Vorschreiten schlägt. Wer mit ihr die ledige Musse vertändeln will, der thu' es. Wer in ihrem Kreise schauprunken will, der hab' es. Wer am Halbschlummer jener weichseligen Gefühls-Dämmermomente Genügen findet, die uns ausschliesslich als das Gemüthvolle angepriesen werden, als das deutsche Gemüthsleben, — aus der thatlosen Schäferzeit, die Deutschland neben dem ehernen Gang der Weltgeschichte hinträumte, — dem sei es sammt aller Sympathie der „weichgeschaffnen Seelen“ gegönnt. Wer seine Kunst und sich verkaufen will an die hin und her wankenden Gelüste der Menge, deren Schuld es nicht ist — denn überall, wo die Kunst gesunken, ist sie es nur durch die Schuld der Künstler — wenn sie auf hundert Irrgängen „den unbekannten Gott,“ den Verheissnen der kommenden Zeit sucht und einstweilen vom geweihten Ochsen Aegyptens zum goldnen Kalb Arabiens tänzelt: wer das und all dergleichen will und zu erlangen trachtet, dem bekomm' es, wie es kann. Die Langweile eurer Salons, der Flitter eurer Virtuoseneitelkeit, eure welschen Lüste, euer Schacher mit den Effekten dreier Länder, euer schönthuerisches Liebedienern rechts mit Klassizität und links mit Romantizismus, mit Allem, was von Bach bis Beethoven und Berlioz Glück gemacht und — sich nachahmen lässt: das Alles will nicht so gar viel bedeuten und sagen gegen die Zeugenschaft der vorangeschrittnen Jahrhunderte und die Foderung einer karaktervollern geisteskräftigern Zukunft, das kann den Beweis und den Trost der Geschichte nicht überstimmen. Die Geschichte aller Künste aber lehrt, dass das wahre Kunstwerk nur aus der reinsten Geisterhebung erblüht und nur unter der Bedingung treuester Widmung und Hingebung an die Idee, ohne alles Rücksichtnehmen und Abmäckeln oder Zuputzen geboren wird zum ewigen Leben; alles Andre achtet sie für Tand, sei es auch durch die Laune des Tags noch so schön vergoldet und gepriesen, — die Morgenluft verweht es, wie die Asche vergilbter Billetdoux von der Flamme des Lichts.

Doch — — das sind Gedanken, die einem andern Raum und Augenblick aufbehalten sein müssen. Nur das sollte gesagt sein: der zehn- — und vielmehrjährige Dienst dieses Werks ist jener wahren und ewigen Kunst gewidmet, die allein ernstliehste und tiefste Vorbildung fodert und werth ist. In diesem Bewusstsein ist das Werk begonnen und geschlossen worden; hierin ganz sicherlich bin ich bis heut derselbe geblieben, denn es ist dasselbe nur unmittelbarer Ausfluss der Idee, die mich früh ergriffen und bis heut erfüllt und getragen, die durch glückliche Erfolge wohlthuend durchwärmt, unter Fehlschlägen nur geprüft und gestählt werden konnte. Manche glückliche und manche trübe Stunde ist daran vorübergegangen; manches Verhältniss, das für ewig gelten sollte, hat sich seitdem gelöst; dahingegangen ist mancher (ich nenne den ehrwürdigen Rochlitz und den edlen von Miltitz) der ersten Freunde, die das Werk sich gewonnen, — vorausgegangen ist mir mehr als ein Jünger (ich nenne die edelgesinnten Haäs, Heuser, Velten) dessen vielversprechende Blüten nicht zum Fruchtsegen bestimmt waren. Was aber an unserm Thun recht ist, das wird leben. Und was nicht recht ist, — wär' es unser Alles! — das muss vergehn und mag vergehn. Wir haben doch nicht umsonst gelebt.

Am 15. Mai 1847.

Adolf Bernhard Marx.

Allgemeine Inhaltsanzeige.

Vierter Theil.

Seite.
Fortsetzung der angewandten Kompositionslehre 1
Einleitung 3
1. Aufgabe des vierten Theils.
2. Vorbildung 4
3. Gränze der Kompositionslehre.

Achtes Buch.

Die Harmoniemusik 5
Einleitung 7
Erste Abtheilung. Die Orgelkomposition 8
Erster Abschnitt. Kenntniss des Instruments.
1. Das Tonwesen.
2. Das Klangwesen 11
3. Schallkraft 13
4. Spielweise 14
Zweiter Abschnitt. Karakter der Orgel 19
Dritter Abschnitt. Styl und Form der Orgelkomposition 27
A. Breite und Ruhe der Anlage und Führung.
B. Massenkraft und Polyphonie 32
C. Kunstformen 34
1. Fuge.
2. Fugirter Choral, Choral mit Fuge, Choralfiguration 38
3. Orgelfantasie 39
4. Sonate 40
5. Variation.
6. Berücksichtigung der gottesdienstlichen Verhältnisse bei den Orgelformen 41
Hierzu der Anhang **A** 493
Zweite Abtheilung. Der Satz für Blechinstrumente 43
Hierzu der Anhang **B** 498
Erster Abschnitt. Kenntniss der Trompete und Pauke 44
A. Die Normaltrompete.
Hierzu der Anhang **C** 503
B. Arten und Stimmungen der Trompete 50
1. Die B-Trompete.
2. Die C-Trompete.
3 bis 9 die D- bis hohe B-Trompete 51
C. Die Pauke 53

Seite.
Zweiter Abschnitt. Der Satz für Trompeten und Pauken 55
1. Zwei Trompeten und Pauken 56
2. Drei oder vier Trompeten und Pauken 57
3. Trompeten verschiedner Stimmung 59
Dritter Abschnitt. Kenntniss der Posaune 62
A. Einrichtung des Instruments.
B. Tongehalt 63
Hierzu der Anhang **D** 504
C. Karakter und Vermögen 67
Vierter Abschnitt. Satz für die Posaune 69
A. Dreistimmiger Posaunensatz 70
B. Vierstimmiger Posaunensatz 71
C. Satz für Trompeten, Pauken und Posaunen 72
Fünfter Abschnitt. Kenntniss des Horns 77
A. Das Normalhorn.
B. Arten und Stimmungen des Horns 81
1 bis 3 das tiefe B- bis D-Horn 82
4 bis 6 das Es- bis F-Horn 83
7 bis 9 das G bis hohe B-Horn 84
Sechster Abschnitt. Der Hornsatz 85
1. Satz für zwei Hörner.
2. Satz für drei Hörner 86
3. Der Satz für vier Hörner 88
4. Grössere und mannigfaltigere Zusammenstellungen 90
5. Verbindung von Hörnern mit Trompeten, Posaunen und Pauken ... 92
Hierzu der Anhang **E** 509
Dritte Abtheilung. Die Ventil-Instrumente 93
Erster Abschnitt. Struktur und Karakter der Ventilinstrumente im Allgemeinen 94
Hierzu der Anhang **F** 514
Zweiter Abschnitt. Mittel und Karakter der wichtigsten Ventilinstrumente 97
1. Die Ventiltrompete.
2. Die Ventilposaune 99
3. Das Ventilhorn 100
4. Das Kornett 101
5. Das Tenorhorn 102
6. Der Tenorbass.
7. Die Basstuba.
8. Die Tuba 103
9. Das Klappenhorn.
Dritter Abschnitt. Gebrauch der Ventilinstrumente 104
Vierte Abtheilung. Die wichtigsten Rohrinstrumente 111
Erster Abschnitt. Allgemeine Betrachtungen und Lehren.
A. Struktur der Rohrinstrumente.
B. Allgemeine Karakteristik der Rohrinstrumente 112
C. Beherrschung des Tongehalts 113
D. Uebung und Lehrmethode 114
1. Das Lehr- und Uebungsverfahren.
2. Allgemeine Grundsätze.
a. Die Tonregion 115
b. Das Klangwesen 117
Zweiter Abschnitt. Kenntniss der Klarinette und des Fagotts 119
A. Die Klarinette.

Seite.

1 bis 3 die A-, B-, C-Klarinette 123
4 bis 6 die Es-, F-Alt-klarinette 125
Hierzu der Anhang G 521
B. Das Fagott 126
C. Das Kontrafagott 128
Dritter Abschnitt. Der Satz für Klarinetten und Fagotte 129
A. Einfache Sätze mit verschmolznen Stimmen 130
Hierzu der Anhang H 526
B. Zurichtung gegebner Sätze für bestimmte Instrumente 134
Vierter Abschnitt. Erweiterte Aufgaben 136
A. Satz für eine Prinzipalklarinette mit Begleitung von zwei Klarinetten und zwei Fagotten 137
B. Zuziehung des Kontrafagotts 140
C. Zuziehung von Hörnern 141
Fünfter Abschnitt. Betrachtung über die Vereinigung und Mischung der Instrumente 146
1. Tonsystem.
2. Fülle des Schalls 148
3. Klangwesen 152
Fünfte Abtheilung. Vollendung der Harmoniemusik 154
Erster Abschnitt. Kenntniss der Oboe und Flöte.
A. Die Oboe.
B. Die Flöte 157
1. Die Terzflöte 159
2 bis 4. Die Oktavflöte, Es-Flöte F-Flöte 160
Zweiter Abschnitt. Verein von Flöten mit Klarinetten, Fagotten und Hörnern 161
Dritter Abschnitt. Zutritt der Oboen 178
1. Oboe und Klarinette 179
2. Oboe und Flöte 182
3. Oboe mit Fagott und Waldhorn 184
Hierzu der Anhand I 529
Vierter Abschnitt Zutritt der Pikkolflöten 190
Hierzu der Anhang K 542
Fünfter Abschnitt. Verstärkungen der Hrrmoniemusik 200
A. Für die Mittellage 201
1. Das Bassethorn.
2. Das englische Horn 203
B. Für den Bass 204
3. Der Serpent.
4. Die Ophikleïde 205
5. Das Basshorn.
6. Das Bombardon 206
C. Schall- und Klangwerkzeuge.
7. Die grosse Trommel.
8 bis 12, Rolltrommel, Militärtrommel, Tamtam, Triangel, Becken 207
Sechster Abschnitt. Die Zusammenstellung grosser Harmoniemusik. 208
A. Tonwesen und Schallkraft.
1. Für die Oberstimmen 209
2. Für die Mittelstimmen.
3. Für den Bass.
B. Klangwesen 212
Siebenter Abschnitt. Der Satz für grosse Harmoniemusik 216
Achter Abschnitt. Aufgaben 229
Hierzu der Anhang L 548

Seite.

Neuntes Buch.

Orchestersatz 243
Einleitung 245
Erste Abtheilung. Kenntniss der Streichinstrumente 247
Erster Abschnitt. Betrachtung der Streichinstrumente im Allgemeinen.
Zweiter Abschnitt. Technik der Violine 255
I. Die natürliche Behandlungsweise.
A. Im einstimmigen Satze 258
1. Leere Saiten.
2. Innerhalb einer Lage.
3. Verbindung der Lagen 265
B. Doppelgriffe 266
C. Drei- und vierfache Griffe 268
D. Mehrstimmiges Spiel 269
II. Das Flageolettspiel 272
III. Das Spiel mit Dämpfung 274
IV. Das Pizzikato 275
Dritter Abschnitt. Technik der Bratsche 276
Hierzu der Anhang **M** 558
Vierter Abschnitt. Technik des Violoncells 278
a. Die natürliche Behandlung 280
b. Das Flageolettspiel 281
Fünfter Abschnitt. Technik des Kontrabasses 282
Zweite Abtheilung. Zusammenstellung des Streicherchors 286
Erster Abschnitt. Regelmässige Organisation.
Zweiter Abschnitt. Verwendung der Stimmen 289
A. Der Bass.
B. Die Oberstimme 296
C. Das Zusammenwirken 301
Hierzu der Anhang **N** 562
Dritter Abschnitt. Ausnahmsweise Organisationen oder Verwendungen 310
A. Vermehrung der Stimmzahl.
B. Unvollständiges Quartett 316
Hierzu der Anhang **O** 566
Dritte Abtheilung. Ausdrucksweisen des Streicherchors 324
Erster Abschnitt. Die Komposition für den Streicherchor.
A. Beweglichkeit 326
B. Leichtigkeit 330
C. Zusammenziehung von Quartettstimmen 332
D. Stricharten 334
E. Melodiebildung 337
F. Spielweisen 338
Zweiter Abschnitt. Aufgaben für den Streicherchor 340
1. Die Menuett 341
2. Sätze langsamer Bewegung 342
3. Ouverture in Fugenform.
Anhang. Das Pizzikato 346
Vierte Abtheilung. Das volle Orchester 350
Erster Abschnitt. Prüfung aller Mittel des Orchesters.
1. Tonlage 351
2. Tonvermögen 352

Seite.
3. Klangweise.
4. Schallkraft.... 354
Zweiter Abschnitt. **Zusammenstellung des Orchesters**.... 355
1. Bedürfniss der Blasinstrumente.
2. Gleichgewicht der Tonlagen.... 357
3. Vollklang.... 358
4. Grosse Kraftentwicklung.... 359
5. Mässigung und Zurückhaltung.... 360
6. Karakteristische Wahl der Instrumente.
Dritter Abschnitt. Die einfachsten Stellungen der verschiedenen Chöre zu einander.... 362
A. Die Bläser als Hauptchor.... 365
B. Die Bläser als Verstärkung des Quartetts.
1. Erste Weise der Verstärkung.... 366
2. Zweite Weise der Verstärkung.... 367
Vierter Abschnitt. Die eigenthümlichern Stellungen der Orchesterchöre.... 373
Hierzu der **Anhang P**.... 576
C. Die Bläser als Masse vereinigt.... 376
D. Die Bläser individualisirt.... 383
Fünfter Abschnitt. Die Individualisirung der Bläser.
A. Einzelne Bläser als Verstärkung einzelner Quartettstimmen.... 384
1. Das Fagott.... 385
1. Die Flöte.... 386
3. Die Oboe.
4. Die Klarinette.... 387
B. Einzelne Bläser zur Ausfüllung des Quartetts.
C. Einzelne Streichinstrumente im Bläserchor.... 388
D. Das Quartett untergeordnet unter den Chor der Bläser.... 391
Sechster Abschnitt. Die Individualisirung des ganzen Orchesters. 392
Fünfte Abtheilung. Orchesterkomposition.... 398
Erster Abschnitt. Vorbereitende Aufgaben.
1. Ouverture in Fugenform.
2. Die Marschform.... 401
3. Die Form der Menuett.
Zweiter Abschnitt. Die eigenthümlichen Orchesterformen.... 402
A. Die Balletmusik.
B. Die Musik der Zwischenakte.... 403
C. Melodramatische Musik.... 404
Dritter Abschnitt. **Die grössern Orchesterformen**.... 406
D. Die Ouverture.
E. Die Symphonie.... 412
Anhang.... 416
1. Die Harfe.
2. Die Mandoline.... 420
3. Die Guitarre.... 421

Zehntes Buch.

Ensemblesatz.... 423
Einleitung.... 425
Erste Abtheilung. Instrumentalsolosatz.... 426
Erster Abschnitt. Klavier im Verein mit andern Soloinstrumenten.
Zweiter Abschnitt. Solosatz für Streichinstrumente.... 431

Seite.
Dritter Abschnitt. Solosatz für Blasinstrumente oder vereinigte Blas- und Streichinstrumente 435
Vierter Abschnitt. Konzertsatz 437

Zweite Abtheilung. Gesang mit Orchesterbegleitung 441
Erster Abschnitt. Das Orchester als Begleitung des Gesangs 442
A. Verhältniss des Orchesters zum Gesang.
1. Schallmasse 445
2. Wahl der Instrumente.
3. Behandlungsweise.
B. Foderungen der Gesangpartie an das Orchester 447
1. Verstärkung des Gesanges.
2. Begleitung des Gesanges 452
C. Eigenthümlicher Inhalt des Orchesters 455
D. Obligate Stimmen des Orchesters 463
Zweiter Abschnitt. Bestimmung der Gesangpartie im Allgemeinen. 464
A. Verhältniss der Gesangpartie zum Instrumentale 467
B. Bestimmung der Kompositionsgestalt aus dem Text und dem ihn tragenden Sinne 470
Hierzu der Anhang Q 582
1. Zahl der Gesangstimmen 471
2. Wahl der Begleitung 472
3. Form der Komposition 475
Dritter Abschnitt. Die Arie 476
1. Arie in Liedform 477
2. Arie in Rondoform
3. Arie in Sonatenform 480
4. Arie zusammengesetzter Form 481
5. Scene 483
Vierter Abschnitt. Die mehrstimmigen Solosätze 485
1. Das Duett 486
2. Die mehr als zweistimmigen Solosätze 489
3. Das Gesang-Ensemble.
4. Die Introduktion
5. Das Finale.

Anhang. Erläuterungen und Zusätze zum vierten Theile 491
Nachtrag. Partituranlage 586
Sachregister 591
Berichtigungen 596
Notenbeilagen.

Vierter Theil.

Fortsetzung

der angewandten Kompositionslehre.

Einleitung.

1. *Aufgabe des vierten Theils.*

Der vierte und letzte Theil des Lehrbuchs hat die im dritten begonnene Lehre von der angewandten Komposition zu vollenden. Sein Inhalt stellt sich in folgenden Gruppen zusammen.

I. Harmoniemusik,

oder Komposition für Blasinstrumente. Dass und aus welchem Grunde wir dieser Lehre die von der Orgelkomposition zuordnen, wird sich an seinem Orte (S. 7) zeigen.

II. Orchestersatz,

der den Satz für das volle Orchester, also für den Verein der Saiteninstrumente mit der Harmoniemusik, begreift. Auch die Schlaginstrumente (Pauken u. s. w.) gehören, wie sich von selbst versteht, dem Inbegriff des Orchesters an, kommen aber schon bei der Harmoniemusik zur Sprache.

III. Ensemblesatz.

Mit diesem Namen — in Ermangelung eines deutschen — bezeichnen wir den Verein von Solo- und Orchestersatz, von Solo- und Chorgesang im Verein mit dem Orchester. Hier erst werden noch diejenigen Formen der Gesangmusik (Arie u. s. w.) zur Sprache kommen, die zwar auch ohne Orchester, z. B. mit Klavierbegleitung, darstellbar sind, in der Regel aber und am günstigsten mit Orchesterbegleitung auftreten. Da sie uns aus frühern Lehrabschnitten bereits geläufig sind, so konnten sie unbedenklich sogleich zu vollkommener Ausübung überliefert werden.

2. *Vorbildung.*

Die wichtigste Vorbereitung für diesen Theil unsrer Lehre, nächst dem in den frühern Theilen Gegebenen, ist die unausgesetzte, aufmerksamste Beobachtung aller Orchesterinstrumente vornehmlich nach dem Klang eines jeden und nach ihrer Verschmelzung untereinander. Keine Sprache — wir wiederholen nochmals mit Nachdruck das Th. III. S. 8 Gesagte — reicht für die Bezeichnung dieser so schwer zu bestimmenden und doch so bedeutungsvollen und einflussreichen Wesenheiten hin; kein Lehrer kann mehr als Andeutungen geben, und selbst diese nur in der Form ungefährer, niemals ganz treffender Vergleichungen. Hier muss also nothwendig die sinnliche Wahrnehmung des Jüngers dem blos andeutenden Worte des Lehrers entgegen und zu Hülfe kommen. Diese Foderung und der am angeführten Ort an sie geknüpfte Rath ist um so gegründeter, da wir uns hier auf ein Gebiet begeben, auf dem selbst die Meister weiter von einander abweichen, als auf frühern, ein Gebiet — das der Orchestration — das selbst in der Kunst noch zu neu angebaut, im wahrhaft freien Bewusstsein der Kunstwelt zu jung ist (man kann ohne Ungerechtigkeit gegen einzelne Lichtblicke und Kraftäusserungen der Vorgänger kaum Gluck, mit Sicherheit nur erst Haydn als ersten Meister nennen), als dass die Lehre wagen dürfte, allgemeine Einstimmung nur zu hoffen, geschweige zu fodern.

3. *Gränze der Kompositionslehre.*

Schon hierin werden wir also eine nothwendige Gränze der Kompositionslehre gewahr; sie geleitet uns bis in das in sich selber noch nicht, noch lange nicht oder vielmehr niemals abgeschlossene Kunstleben, das nun der gereifte Kunstjünger — und Jünger bleiben wir alle, selbst in der sogenannten Meisterschaft, denn wer lernt aus! — mitzuleben und an seinem Theil zu fördern hat. Zugleich sehen wir den Kreis der Kunstformen und das Reich der Kunstorgane sich vollständig abrunden; wir haben erfahren und hoffentlich erprobt, womit und wie — in welchen Formen wir wirken können. Was uns zu wirken, zu schaffen beschieden? — das hängt von höherer Bestimmung, von dem Inhalt unsrer selbst, von unsrer allgemeinen Bildung, von dem Zeit- und Volksmoment ab, in dem wir leben, von der Treue und Liebe gegen unsre und unsrer Zeit und Kunst Bestimmung. Das künstlerisch-wissenschaftliche Bewusstsein hierüber zu wecken und festigen, liegt ausser den Gränzen der Kompositionslehre, ist die Aufgabe der Musikwissenschaft.

Achtes Buch.

Die Harmoniemusik.

Einleitung.

Unter Harmoniemusik versteht man bekanntlich den Satz für *Blasinstrumente*. Diesen schliessen sich, als zu demselben Satz gehörig, die *Schlaginstrumente* (Pauken, grosse Trommel und die übrigen zur Janitscharenmusik gehörigen) an.

Der Chor der Blasinstrumente ist zwar mannigfacher besetzt, als der der Saiteninstrumente. Aber der Karakter und die Wirkungsweise aller hierher gehörigen Instrumente ist weit einfacher; auch der Satz und die Aufgaben für Harmoniemusik müssen dem Karakter der Instrumente gemäss einfacher und im Allgemeinen von untergeordneter Wichtigkeit sein. Hierzu kommt, dass die Harmoniemusik zur Lösung ihrer Aufgaben für sich selbst bestehend wirken kann, während das Orchester der Saiteninstrumente nur in seltnen Ausnahmfällen für sich allein auftritt, meistens sich mit Blasinstrumenten verbindet. Aus diesen Gründen erscheint es zweckmässig, mit dem Satz für Harmoniemusik zu beginnen und dann erst, nach Zuziehung der Saiteninstrumente, zum Orchestersatz, Verein von Saiten- und Blasinstrumenten, überzugehen.

Der Chor der Blasinstrumente zerfällt in die von Metall angefertigten, oder

die Blechinstrumente

und in die von Holz angefertigten, die man *Holzblasinstrumente*, oder kürzer

Rohrinstrumente,

oder *Röhre* nennen kann. Die nähere Bestimmung und Berichtigung dieser Eintheilung wird an ihrem Ort erfolgen. Hier sind nun wieder die Blechinstrumente die einfachern, werden daher den Rohrinstrumenten vorgehen.

Voran aber stellen wir *die Orgel*. Sie nimmt insofern an der Natur der Blasinstrumente Theil, als ihre Töne vorzugsweise auf den in einer Luftsäule im Innern einer Pfeife durch Anblasen erregten Schwingungen beruhen, wie die Töne der Blasinstrumente, nur dass bekanntlich die letztern vom lebendigen Athem des Bläsers zum Schallen erregt werden, die Orgelpfeifen aber durch den auf den Druck einer Taste, also ganz mechanisch eindringenden Luftstrom aus den Orgelbälgen. Aus dem erstern Umstand ergiebt sich ihre Aehnlichkeit mit den Blasinstrumenten; ihre Behandlung aber ist der des Klaviers sehr nahe verwandt. Daher scheint sie geeignet, uns aus vertrautem Gebiet in das fremdere der Harmoniemusik vorbereitend überzuführen, wie viel und wie wichtige Unterschiede sich auch zwischen beiden Organen ergeben werden.

Erste Abtheilung.

Die Orgelkomposition.

Erster Abschnitt.

Kenntniss des Instruments.

Die Töne der Orgel werden bekanntlich durch Pfeifen hervorgebracht, sobald das Niederdrücken einer Taste den Eintritt des Windes aus den Bälgen (Blasbälgen, Orgelbälgen) durch die Windlade u. s. w. in die Pfeife, die ertönen soll, gestattet. Der Mechanismus der Windführung, so wie die ganze Struktur des vielfach zusammengesetzten Werkes*) liegen ausser unserm hier gefassten Gesichtskreise; dem Komponisten ist nur wichtig das Ton- und Klangwesen nebst der Schallkraft und die Spielweise des Instruments zu kennen und sich aus beidem eine sichre Vorstellung von dem Vermögen und Karakter desselben zu bilden.

1. *Das Tonwesen.*

Gehen wir (für die, denen es mehr oder weniger nöthig) bei der Erkenntniss der Orgel vom Anblick der Klaviaturen aus, durch die das Instrument zum Tönen gebracht wird: so haben wir zunächst zweierlei Klaviaturen zu bemerken, eine — oder auch zwei, ja drei und vier Klaviaturen, die wie bei dem Klavier für das Spiel mit den Händen bestimmt sind und

Manuale

heissen, und eine, auch wohl zwei Tastaturen, deren Tasten mit den Füssen angeschlagen (niedergedrückt) werden und den Namen

Pedal

führen.

Das Manual zeigt eine Reihe Tasten vom grossen *C* bis zum dreigestrichnen *c*, *d*, auch *f* und *g*. Das Pedal zeigt eine Reihe Tasten vom grossen *C* bis zum eingestrichnen *c*, *d*, auch wohl *e*.

---

*) Wer sich hierüber näher unterrichten will, den verweisen wir auf **Beckers** Rathgeber für Organisten, **Seidels** „die Orgel und ihr Bau“, **Töpfers** Orgelbaukunst und eigne Anschauung unter Leitung eines Sachkundigen.

Die meisten Orgeln reichen im Manual und Pedal nicht weiter, als bis zu dem angegebenen höchsten *d**); es scheint demnach rathsam, in der Komposition nicht höher zu setzen, zumal die Orgel — wie sich gleich zeigen wird — noch auf anderm Wege weit höherer Tonreihen wenigstens für das Manual mächtig ist.

Das Tonsystem, was sich nach dem Anblick der Klaviaturen zu ergeben scheint, ist aber nicht auf eine einzige Reihe von Tönen oder von ertönen sollenden Pfeifen beschränkt; es sind mehrere, bei grössern Orgeln viele Pfeifenreihen, die durch dieselben Klaviaturen bald einzeln, bald zu zwei oder mehrern, bald allesammt vereinigt zur Wirkung kommen. Jede dieser Pfeifen- und Tonreihen heisst bekanntlich

Register

und wird mittels eines neben oder über den Manualen angebrachten Registerzugs (kurzweg auch Register genannt) zur Wirksamkeit eröffnet, so dass eine niedergedrückte Taste die von ihr abhängigen Pfeifen jedes Registers zum Tönen bringt, das gezogen worden ist. Angenommen es ständen im Manual einer Orgel die drei Register

Violon 8 Fuss,
Rohrflöte 8 Fuss,
Gedackt 8 Fuss:

so würde also jedes dieser Register eine Reihe Pfeifen enthalten, die die Töne vom grossen *C* bis zum dreigestrichnen *d* (oder wie hoch die Klaviatur reicht) angäbe. Zöge nun der Spieler das erste Register, so brächte jede Taste ihre Pfeife in diesem Register zum Tönen, zög' er zwei oder alle drei Register, so würde jede Taste bei ihrem Anschlag die zwei oder drei Pfeifen der gezognen Register zum Tönen bringen, es würde jeder Ton von zwei oder drei verbundnen Instrumenten (Pfeifen) angegeben werden.

Diese Register nun sind vor allen Dingen nach der Tonhöhe und dem Toninhalt verschieden. Einige geben die Töne so an, wie wir sie oben genannt und wie sie auf dem Klavier erscheinen. Diese Register heissen

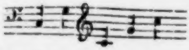
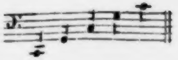
achtfüssige,

oder haben Achtfusston**). Andere geben statt des geschriebenen Tons die tiefere Oktave, so dass also diese Noten

---

*) Alten und unvollkommenen Werken (Orgeln) fehlt bisweilen das grosse *Cis*, oder auch ein Theil der tiefsten Oktave, oder die Töne der Obertasten. Auf dergleichen Mangelhaftigkeiten ist nicht weiter Rücksicht zu nehmen, da sie nur zu den seltnen Ausnahmen gehören.

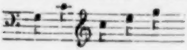
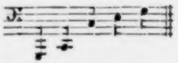
**) Die Pfeife des tiefsten Tons (Gross *C*) hat acht Fuss Länge; daher der Name. Die folgenden Namen sind in gleicher Weise zu erklären.

1  diese Töne 

ergeben; sie heissen

sechzehnfüssige,

oder haben Sechzehnfusston. Andre geben statt des geschriebenen Tons die zweite tiefere Oktave, so dass also diese Noten

2  diese Töne 

ergeben; sie heissen

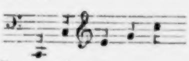
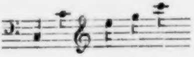
zweiunddreissigfüssige,

oder haben Zweiunddreissigfusston.

So giebt es nun ferner

Vierfuss-Register,

die die höhern Oktaven der vorgeschriebenen Töne angeben, so dass die Noten

3  als diese Töne 

erklingen, ferner

Zweifuss-Register,

die die zweite höhere Oktave geben (statt des grossen *C* das eingestrichne) endlich

Einfuss-Register,

die die dritte höhere Oktave (statt des grossen *C* das zweigestrichne) hören lassen.

Hiernach ergiebt sich ein Gesammtumfang des Tonsystems vom zweiunddreissigfüssigen *C* (zwei Oktaven unter dem grossen) bis wenigstens zum fünfgestrichnen *c*, oder von wenigstens neun Oktaven.

Allein diese Tonreihe kann nicht füglich selbständig gebraucht werden. Die Zweiunddreissigfuss-Register bringen besonders in der Tiefe theils so unsichre, theils so rauhe Töne hervor, dass man sie nicht — oder wenigstens nicht nach dem Sinn und Karakter des Instruments für sich allein gebrauchen kann. Sie werden nur in Verbindung mit den sechszehnfüssigen und noch höhern Registern zu deren macht- und würdevoller Verstärkung verwendet, so dass eigentlich nicht sie, sondern der Achtfusston oder Sechszehnfusston als hauptsächlicher Ton, als Kern des Tonkörpers gelten. Wiederum liegen die zwei- und einfüssigen Register so weit über die wichtigste und wirksamste Tonregion hinaus und sind in den höhern Regionen von so spitzem und dabei nicht einmal genugsam starken Klang, dass auch sie nicht für sich allein, sondern nur zur Verstärkung der tiefern Register, namentlich bei vollem Werke, gebraucht werden. Auch von den Vierfussregistern gilt mit seltnen Ausnahmen dasselbe, so dass man die wirklich geltende Tonreihe der Orgel höchstens vom Kontra-*C* (dem tiefsten Ton der Sechszehnfussstimmen) bis zum viergestrichnen *c* oder *d* (dem höchsten Ton im Vierfusssystem) rechnen darf. Und auch dies nur in seltnen Ausnahmen. In der Regel dienen auch die sechszehn- und vierfüssigen Register nur zur Verstärkung des Achtfusstons; und wenn Vierfussstimmen allein, als selbstgeltend gebraucht werden, so führt man sie nie (oder sehr selten) höher, als das Achtfusssystem reicht.

Die bisher betrachteten Stimmen sind als Haupt- oder Grundstimmen anzusehen; ihre Tonhöhe ist es, die der Komponist als wesentlichen Ausdruck seines Gedankens zu hören geben will. Neben ihnen treten noch Füll- oder Nebenstimmen auf, die von dem vorgeschriebnen Ton die Quinte oder Terz — und endlich die Mixturen, die zu jedem Ton der Grundstimme mehrere — dem auf jenem gebauten grossen Dreiklang angehörige Töne angeben. Alle diese Nebentöne sollen nicht für sich gelten und gehört werden, sondern nur — gleich den von Natur mitklingenden Tönen der Aliquottheile*) — die Verstärkung, gleichsam die musikalische Atmosphäre des Haupttons bilden. Dieser muss daher auch so stark, von so vielen und starken Grundstimmen angegeben werden, dass er die mitklingenden Töne der Nebenstimmen und Mixturen in sich aufnimmt und nicht zu selbständiger Wirkung kommen lässt. Dann dienen diese wahrhaft zur Stärkung und Verschärfung, nicht zur Verdunkelung des vom Komponisten eigentlich gewollten Tons. Hieraus folgt, dass auch durch die Nebenstimmen und Mixturen das Tonsystem der Orgel für den Komponisten nicht erweitert wird.

2. *Das Klangwesen.*

Bis hierher haben wir alle Register nur nach ihrem Tongehalt betrachtet. Sie sind aber auch dem Klange nach von grösster Verschiedenheit. Einige ahmen den Klang der üblichen Orchesterinstrumente nach und führen deren Namen, z. B. Violon, Flöte, Oboe, Fagott, Trompete, Posaune, — oder veralteter Instrumente, z. B. Schallmey, Bombardon; andre sind der Orgel ganz eigenthümlich, z. B. die Gedackte, Prinzipale und andre mehr; auch die *vox humana* und *vox angelica*, die die Menschen- und Engelstimme darstellen sollen, mögen hierher gezählt werden. Es wäre unthunlich und unnütz, alle Register (man kann deren wohl 60 und mehr annehmen) hier aufzuzählen und zu karakterisiren; das letztere ist kaum mit blosser Beschreibung ausführbar und die Anschauung auf mehrern Orgelwerken ist um so unentbehrlicher, da dieselben Register auf verschiednen Werken bald unter verschiednem Namen, bald mit merklich abweichendem Klang auftreten. Nur einige Hauptmomente müssen erwähnt werden.

---

*) Allg. Musiklehre S. 165 der 3ten Ausgabe.

Alle Orgelpfeifen (also alle Register oder Stimmen) unterscheiden sich in zwei Hauptklassen: in Labialpfeifen oder Flöten — und in Rohr- oder Zungenpfeifen. In den erstern ist die in der Pfeife enthaltene Luftsäule der tönende Körper. Der Klang dieser Pfeifen ist zwar nach der Struktur in den verschiednen Registern höchst mannigfaltig unterschieden (wie man schon an den Prinzipal-Flöten und Violonstimmen bemerken kann, die allesammt Flötenregister sind) kommt aber doch bei allen darin überein, dass er gefüllt und bei aller Schallkraft, ja sogar bei einem gewissen Grad von Rauheit oder Körnigkeit (wie man unter andern an den Prinzipalen gewahr werden kann) doch nicht hart, sondern eher sanftansprechend, auch etwas dumpf heranstritt. In den Zungenwerken wird der Ton einer innerhalb der Pfeife durch den eindringenden Luftstrom in Schwingung gesetzten Zunge (einem nur am einen Ende befestigten Messingstreifen, auch Blatt genannt) abgewonnen und die Luftsäule in der Pfeife ist nur mitwirkend, besonders zur Verstärkung des Schalls und zur Bildung des Klanges. Auch die Zungenregister (wie man an den hierher gehörigen Stimmen Oboe, Fagott, Trompete und Posaune bemerken kann) weichen im Karakter bedeutend von einander ab, kommen aber darin überein, dass sie einen scharfen, einschneidenden, hell hervortretenden Klang haben. „So wie der Ton der Labialpfeifen das Geheimnissvolle, Würdige und Ernsthafte in sich vereint und überhaupt das Fundament und die Mauern des Orgeltons bildet, so ist der Ton der Rohrwerke gewissermassen der Putz oder Anstrich derselben, er ist aufmunternd und freundlich, er verleiht dem Orgelton erst den rechten Glanz, benimmt ihm das Matte oder Düstere und umgiebt ihn so zu sagen mit dem Festkleide der Wonne und Freude“ *).

Aus der Reihe der Labialregister heben wir noch diejenigen hervor, deren Pfeifen oben verschlossen sind, so dass die Schwingung der Luftsäule zurückgeworfen und zum doppelt langen Weg genöthigt wird **). Sie heissen Gedackte (gedeckte Pfeifen) und haben einen dumpfern, bedeckten, stillern Klang als die offnen. Eine Mittelklasse bilden die halbgedeckten Pfeifen, die zwar gedeckt, in deren Deckung aber eine kleinere, nach oben offne Röhre angebracht ist. Flöte, Subbass und die ausdrücklich so genannten Gedackte sind ganz gedeckte, — die Rohrflöte ist ein halbgedecktes, die Prinzipale sind offne Flötenregister.

---

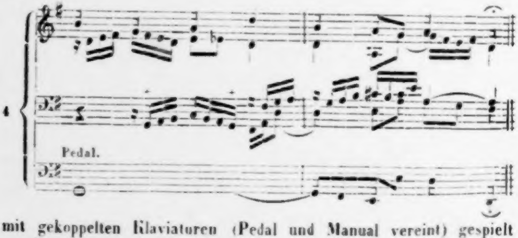
*) Seidel a. a. O. S. 77.

**) Die nächste Folge ist, dass eine solche Pfeife einen noch einmal so tiefen (um eine Oktave tiefern) Ton angiebt, als ihre eigentliche Länge gewähren würde.

Werden nun verschiedne Stimmen, z. B. Violon und Flöte, gleichzeitig auf derselben Klaviatur vereinigt, so entstehen gemischte Klänge, die wiederum ganz andern Karakter haben, als die einfachen Register. Die hierbei möglichen Kombinationen durchzugehen und — wenn auch nur andeutungsweise zu karakterisiren, ist noch unthunlicher, als schon oben die Aufzählung der einfachen Register erschien. Soviel ist klar, dass es von der Wahl der Register (von der Registrirung, wie der Kunstausdruck heisst) abhängt, ob man sich nur auf die Flötenstimmen oder gar nur auf die Gedackte beschränken, oder ob man mehr oder weniger Rohrstimmen beimischen, oder sich blos letzterer bedienen und so entweder den Karakter der Flöten- oder der Rohrstimmen zur Geltung bringen oder einen gemischten Klang und Karakter bilden will. Das Nähere muss der eignen Beobachtung und Registerwahl überlassen bleiben.

3. *Schallkraft.*

Die Schallkraft der Orgel hängt bei jeder Ausführung zunächst von der Wahl des einzelnen Registers, oder der mehrern vereint wirkenden ab; und zwar können nicht blos die Stimmen einer Klaviatur, sondern auch die Stimmen der verschiednen Manuale und des Pedals mittels der Koppeln (Verbindungszüge zum Verein der verschiednen Klaviaturen) mit einander verbunden werden. Nur ist zu bemerken, dass durch die Koppelung die Tasten der verbundnen Klaviaturen mit einander zusammenhängend werden. Wenn also dieser Satz



mit gekoppelten Klaviaturen (Pedal und Manual vereint) gespielt werden sollte: so würden in der vierten Manualstimme die mit † bezeichneten Töne wegfallen, weil ihre Tasten schon mit demselben

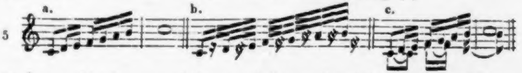
Ton im Pedale hinuntergezogen sind. Und wenn auch auf andern Orgeln die Tasten von einander gelöst bleiben, so sind doch die Pfeifen der Manuale schon in Wirksamkeit gesetzt, können mithin nicht von neuem, als neuer Manualton wirken.

So bietet uns also die Orgel nach Tonhöhe, Klang und Schallkraft eine grosse Mannigfaltigkeit und es steht dem Spieler nur mittels des Herausziehens oder Abstossens (Hineinstossens) der Register, die er hören oder wieder schweigen lassen will, selbst im Laufe der Ausführung eine grosse Abwechselung zu Gebote, die er sich im Nothfall (bei fortwährender Beschäftigung beider Hände) durch Gehülfen zum Ausziehen und Abstossen der Register erhalten kann und die ihm die Möglichkeit bietet, die einzelnen Sätze in verschiednen Graden der Stärke und Weisen des Klanges, nach dem Sinn eines jeden, zu Gehör zu bringen. Die sinnvolle Auswahl und Zusammenstellung der Register ist daher eine wichtige Bedingung für die Wirkung des Instruments. Auch der Komponist muss damit wenigstens im Wesentlichen bekannt sein; die nähere Kenntniss der Registrirkunst hat er aus den vorgenannten Orgelbüchern und besonders durch eigne Versuche am Werk zu schöpfen.

4. *Spielweise.*

Jedes der Manuale stellt eine Klaviatur dar, ganz wie die des Pianoforte eingerichtet (wenn auch von minderer Ausdehnung) und spielbar. Nur fallen die Tasten auf den Orgelklaviaturen tiefer und spielen sich, je mehr Register gezogen werden, um so schwerer (am schwersten also bei vollem Werk), so dass es schon deshalb unmöglich ist, bei gleicher Kraft und Fertigkeit des Spielers auf der Orgel so leicht und schnell zu spielen als auf dem Klavier. Sodann klingt jeder Ton unwandelbar so lange fort, als seine Taste niedergedrückt bleibt, und verschwindet, sobald die Taste losgelassen wird. Daher erfodert die Orgel ein weit genaueres Spiel als das Klavier. Wenn man auf letzterm einen Gang (a)

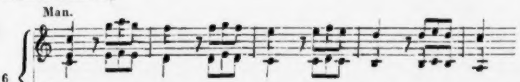
5



zu kurz abgestossen spielt, so haben selbst bei sorgsam gebauten Instrumenten die Saiten doch immer einen leisen Nachhall, der den Fehler des Spielers eingermassen mildert; lässt man den oder jenen Finger liegen, so wird bei der Schwäche des Fortklingens (Th. III. S. 18) der Missklang nicht gar zu herb heraustreten. Auf der Orgel dagegen wird ein Gang bei zu kurzem Anschlag durch Pausen (b) zerrissen, bei liegenbleibenden Fingern klingt jeder Ton unerbittlich in gleicher Stärke fort und kann leicht (wie bei c zu sehen) die widrigsten Missstände herbeiführen. Daher muss schon der Komponist dafür sorgen, dass die Hände des Spielers eine sichre Haltung bewahren können; jene weiten Spannungen von Nonen und Dezimen, jene gewagten Figurationen, die auf dem Klavier (namentlich mit Hülfe des Pedals) allenfalls gelingen, weil kleinere Mängel nicht grell hervortreten, sind im Orgelsatz unzulässig, wo nicht unmöglich.

Das **Pedal** gleicht in der Anordnung seiner Tasten ebenfalls der Klaviatur des Pianoforte, nur dass die Tasten durch Zwischenräume von einander geschieden sind, damit man sie sicherer, ohne die Nebentasten zu berühren, treffe. Diese Tasten werden bekanntlich mit den Füssen regiert und zwar kann von jedem Fuss die **Spitze** und der **Absatz** gebraucht werden. Staunenswerthe Fertigkeit und Sicherheit wird allerdings mit diesen einfachen, noch obenein dem Auge fast ganz entrückten Mitteln geleistet*). Allein es ist hier wie überall rathsam, nicht auf das Ausserordentliche und Seltene zu rechnen und besonders unnöthige Schwierigkeiten zu meiden; je genauer man die Technik des Instruments kennt und beachtet, desto sicherer und günstiger wird es in Wirksamkeit treten. Für die nicht Orgel Spielenden sei daher wenigstens das Nächstnöthige bemerkt.

Erstens können die Füsse nicht an den äussersten Enden des Pedals (in der höchsten oder tiefsten Tonregion) beschäftigt werden, ohne dass die Haltung des Spielers auf der Orgelbank einigermassen an ihrer Sicherheit verliere oder derselbe sich jenen äussersten Enden näher rücke. Einzelne entfernte Tasten können zwar mit dem ihnen nächsten Fusse gut abgelangt werden; so führt z. B. **Seb. Bach** in einem Präludium aus *A*moll**) das Pedal in Oktavschritten,

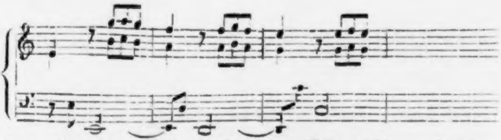


die ihn in tieferer Lage zu einem Sprung von fast zwei Oktaven,

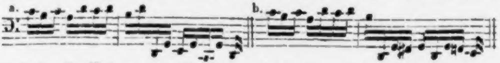
---

*) Man muss den Kapellmeister **Fr. Schneider** in Dessau, die Musikdirektoren **Schneider** in Dresden, **Hesse** in Breslau, **Becker** in Leipzig, Organisten **Haupt** in Berlin — und wie viele würdige Namen wären noch zu nennen! — gehört haben, um eine Vorstellung von dieser Seite des Orgelspiels zu fassen.

) **Bach's Orgelkompositionen, bei Breitkopf und Härtel. Heft 1.

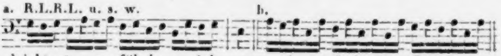
7


fast von der letzten Tiefe zur äussersten Höhe nöthigen, ohne dass die Ausführung ein Bedenken hätte. Wollte man aber beide Füsse von der äussersten Höhe schnell zur äussersten Tiefe führen, z. B.

8


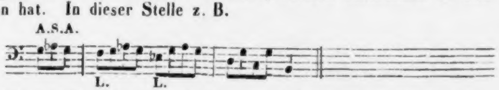
so würde die Haltung des Spielers gefährdet und die Ausführung unsicher, bei schnellem Tempo sogar unmöglich.

Zweitens sind Figuren, in denen beide Füsse einander Ton um Ton ablösen können, z. B.

9


am leichtesten ausführbar, daher man sie auch in den Orgelsätzen am häufigsten angewendet findet und nicht aus Bequemlichkeit oder Nachahmerei der Komponisten, sondern nach den in der Sache liegenden Bedingungen*). Je näher dabei die Füsse einander bleiben und je weniger sie zu wechseln und zu springen haben, desto bequemer ist die Ausführung. Daher ist in No. 9 der Satz a leichter als b, beide sind leichter als No. 6 und 7.

Drittens wechseln Absatz und Spitze desselben Fusses am bequemsten, wenn letztere Obertasten, ersterer Untertasten zu nehmen hat. In dieser Stelle z. B.

10


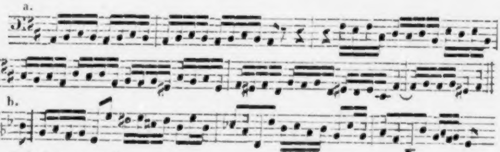
würde g und *as* bequem mit Absatz und Spitze des rechten Fusses, *f*, *es*, *d*, *c*, H mit dem linken genommen werden.

Nur so viel kann hier über die Applikatur im Pedal gesagt werden, in der übrigens — wie sich von selbst versteht — ebensowohl verschiedne Behandlung derselben Stellen möglich und oft nach den besondern Umständen nothwendig ist, als im Fingersatz auf den Manualen oder dem Pianoforte. Eigenes Nachdenken wird, selbst wenn praktische Uebung unerreichbar sein sollte, wenigstens das Wichtigere ergeben und vor den gröbern Fehlgriffen sicher stellen.

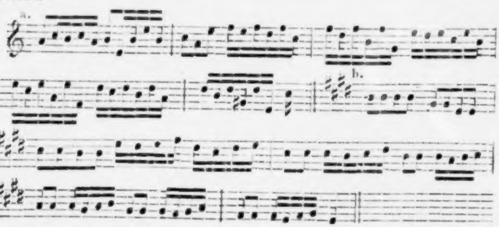
---

*) Etwas Aehnliches fanden wir Th. III. S. 440 bei den Figuren für Chorgesang.

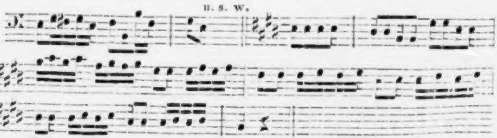
Jedenfalls ist klar, dass die Spielbarkeit des Pedals beschränkter ist, als die des Manuals oder Klaviers. Es wird daher rathsam, dem erstern nur das ihm Erreichbare zuzuertheilen und in solchen Sätzen, die sowohl vom Manual als Pedal ausgeführt werden sollen, zunächst die Ausführbarkeit auf diesem in das Auge zu fassen; was hier erreichbar, ist auf dem Manual leicht. Dieser letzte Rath trifft besonders die Fugenthemate, die bekanntlich in jeder Stimme, also auch im Pedal, aufgeführt werden müssen. Geht man dieselben bei Meistern des Orgelsatzes, namentlich bei Seb. Bach, durch, so wird sich die durchgreifende Rücksicht auf das Pedal, — z. B. hier*)

11


deutlich herausstellen, oder es wird das Thema zu Gunsten der Spielbarkeit für das Pedal umgeändert werden; so setzt Bach diese Themate —

12


für das Pedal in nachstehender Weise —

13


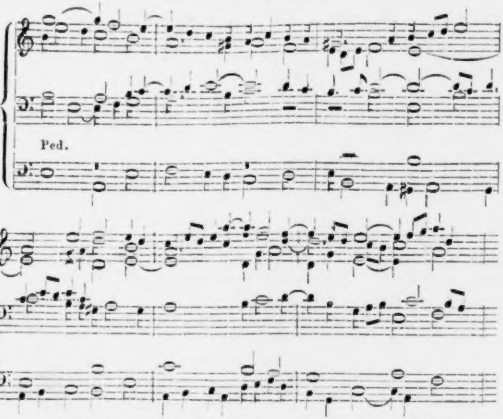
deren Erleichterungen in das Auge fallen, um.

---

*) Aus der vorerwähnten Sammlung mit Ausnahme der in No. 12 zuerst angeführten Fuge.

Dass endlich in langsamer Bewegung jede Weise der Tonfolge ausführbar ist, dass dann auch jeder Fuss ohne Mitwirkung des andern seinen Satz vortragen, jeder eine besondre Stimme führen kann, daran erinnere uns dieses Fragment

14



aus dem durchfugirten Choral: „Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir" *) von Seb. Bach. Es ist zuerst die vierte Stimme mit dem ersten Subject (der ersten Choralstrophe) auf *h—e*, dann die dritte, die erste, die zweite Stimme eingetreten; oben setzt im ersten Takte die sechste und endlich im dritten Takte, während die vierte und erste Stimme das Thema wiederholen (also in übervollständiger Durchführung, — die Eintritte dieses Taktes bilden eine Engführung), setzt die fünfte Stimme mit dem Thema ein und führt es vergrössert durch. Diese fünfte Stimme kann und muss vom rechten, so wie die sechste Stimme vom linken Fuss allein vorgetragen werden.

---

*) Aus einem Heft Orgelsachen, das im *Bureau de Musique* (Peters in Leipzig) unter dem Titel „*Exercices pour le Clavecin*, *Oe III*, *partie 1re*," herausgekommen ist. Die durch die Gesammtausgabe der Bachschen Klavierwerke neuerdings so hochverdiente Handlung hat auch die Orgelsachen des Meisters in einer neuen Gesammtausgabe erscheinen lassen; doch ist uns dieselbe nicht zur Hand.

Zweiter Abschnitt.

Karakter der Orgel.

Die Orgel enthält, wie wir bereits aus dem vorigen Abschnitte wissen, eine grosse Masse von Stimmen. Einige derselben, z. B. die Gedackte, Rohrflöten, Flöten u. s. w. sind sehr zart, ja dumpfen Schalles, andere, z. B. die Prinzipale, die Trompeten, Posaunen u. s. w. sind von vollerer, schärferer, zum Theil hart angreifender Schallkraft, das volle Werk (natürlich immer eine wohlgebaute und reich ausgestattete Orgel vorausgesetzt) braust wie ein Orkan und scheint die breiten Kirchengewölbe erschüttern und sprengen zu wollen; das grösste Orchester kann sich mit solcher Uebergewalt nicht messen. Von der zartesten, nur eben hinhauchenden Stimme bis zum Donnersturm des vollen Werks bietet sich durch die Wahl und Häufung der Register eine grosse Reihe von Abstufungen der Schallkraft dar. So wissen wir auch, dass die einzelnen Register eine grosse Abwechslung im Klang gestatten, die durch Kombination verschiedner Register noch vermehrt werden kann.

Mancherlei Umstände und Eigenheiten der Orgel vermindern jedoch die Anwendbarkeit dieses anscheinend unerschöpflichen Reichthums an Schall- und Klangmitteln. Der weite Raum der Kirchen und die in denselben so wie nach der Natur des Instruments zur Sprache kommenden Empfindungen und Vorstellungen fodern in der Regel einen vollern Schall und beschränken den Gebrauch der zartern und dumpfen Stimmen in ihrer Vereinzelung auf wenige und nicht ausdehnbare Ausnahmsfälle: nur selten (im Vergleich zu der häufigen und ausgedehnten Anwendung des Orgelspiels) wird man Grund haben, ein Gedaktregister, etwa Bordun oder Flöte oder auch die hellere Rohrflöte, allein zu ausgedehnterer Wirksamkeit zu bringen. Sobald man aber über die einzelnen Register hinausgeht und einige oder mehrere zu verbinden anfängt, schwindet immer mehr die Eigenthümlichkeit der einzelnen Stimmen (deren Verschiedenheit ohnehin nicht so durchgreifend ist als die der Orchesterstimmen) und es tritt der allgemeine Orgelklang an ihre Stelle. Dieser Orgelklang ist aber in der That dem Karakter des Orts und des Instruments am meisten angemessen. Daher fühlt sich der Spieler gedrungen, ihn immer entschiedner und würdiger darzustellen, sich dem vollen Werk immer näher zu bringen oder dasselbe anzuwenden, wo nur irgend der Sinn der Komposition und die Rücksicht auf äussere Verhältnisse (z. B. auf eine minder zahlreiche Gemeine, auf den stillern Sinn einer besondern gottesdienstlichen Feier) es gestattet. In Allem kann auch die Orgel übertroffen werden, nur nicht in der Gewalt ihres Tonsturms; in vielen ihrer Stimmen lässt sie sich zur Nachahmung des Orchesters herbei, nur im Orgelklang ist sie eigenthümlich und vom Orchester nicht einmal nachzuahmen.

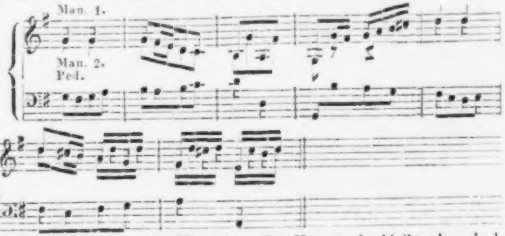
Noch mehr beschränkt die Organisirung des Instruments den Spieler in der Auswahl und Anordnung der Stimmen.

Gleichzeitig können verschiedne Stimmen nur so weit geführt werden, als die Zahl der Manuale und Pedale und die der Hände und Füsse reicht. Jede Hand kann auf einem besondern Manual eine verschiedne Stimme führen (z. B. die eine kann auf dem Obermanual Flöt' oder Oboe, die andre auf dem Hauptmanual Violon hören lassen) die Füsse können eine dritte verschiedne Stimme auf dem Pedal zufügen; somit ist eine Anzahl von drei dem Klange nach verschiednen Stimmen anwendbar. Hiermit ist die Form des

Orgeltrio

veranlasst, von der im folgenden Abschnitte zu reden sein wird, in dem drei verschiedne Stimmen gegeneinander treten. Es können auch von diesen drei Stimmen zwei — oder selbst alle drei eine Zeitlang im Einklang geführt werden, so dass dadurch *Mischklänge* (aus der ersten und zweiten, ersten und dritten, zweiten und dritten, allen dreien) entstehen; so beginnt z. B. *Seb. Bach* die letzte seiner Orgelsonaten*)

15



mit einem Einklang der Manuale. Die Hauptsache bleibt aber doch die Verschiedenheit der drei unvermischten Stimmen, weil man in jenen Ausnahmfällen auf den zwei- oder einstimmigen Satz zurückgedrängt wird. Ueber die Dreistimmigkeit aber kann man hinausgehn, wenn man auf dem einen der Manuale — also mit einer Hand (oder auf jedem, oder auch auf dem Pedal) mehr als eine Stimme führt. So ist z. B. der Th. II. S. 145 d. 2. Aufl. unter No. 201 angeführte Choral angelegt. Die Einleitung, in der der *cantus firmus* figurirt auftritt, wird von beiden Händen auf dem einen Manual (Hauptmanual) und auf dem nicht gleich, aber ähnlich registrirten Pedal (dieses bildet durchweg einen gehenden, an den Figuren des Manualsatzes nicht näher theilnehmenden Bass) ausgeführt wird. Nun aber tritt mit einem unterschiednen, etwas hervorstechenden Register auf dem andern Manual (Obermanual) der *cantus firmus* unverändert als Hauptstimme auf, — und von hier an ist der Satz für das Hauptmanual so eingerichtet, dass er von einer einzigen Hand ausgeführt werden kann. Das Wesentliche bei dieser und ähnlichen Kompositionen bleibt immer, dass gleichzeitig nur dreierlei verschieden erklingende Stimmen zu Gehör gebracht werden.

---

*) Praktische Orgelschule, enthaltend sechs Sonaten für zwei Manuale und durchaus obligates Pedal. Nägeli in Zürich. Neue Ausgabe von Bachs Orgelkompositionen bei Peters, Band 1.

Am entscheidendsten ist die Wirkung solcher Kombinationen, wenn man sich durchaus oder wenigstens für die Hauptstimmen auf einzelne oder nur wenige verbundne Register beschränkt, weil dann der eigenthümliche Klang am reinsten hervor und mit den andern Stimmen in Gegensatz tritt. Geht man weiter, so bleibt nur etwa noch der Gegensatz des Hauptmanuals und Pedals (oder des gekoppelten Werks gegen das Obermanual, — also einer stärkern und tieferliegenden Tonmasse gegen eine minder starke und höher liegende übrig; beide sind sich im Orgelklang ähnlich und nah verwandt. Hier fehlt es also an einer energisch ausgesprochnen Karakteristik, wie im erstern Falle (wenn man auf die Massenkraft verzichtet und sich auf wenige einzelne Register beschränkt) an der der Orgel eignen und gebührenden Macht.

In der Zeitfolge kann man Stimmwechsel erlangen, indem man von einem Manual (oder Pedal) auf das andre abweichend registrirte übergeht; so kann bei drei oder gar vier Manualen über den Umkreis des Orgeltrios — der Stimmwahl, wenn auch nicht der Stimmführung nach, da diese an die Zahl der Hände und Füsse gebunden ist — hinausgegangen werden. Oder es können während des Spiels neue Register hinzugenommen, die Klaviere gekoppelt, oder die Koppel gelöst und ein Theil der Register abgestossen (zum Schweigen gebracht) werden. Allein alle diese Aenderungen treten ohne Verschmelzung ein; plötzlich ist eine, sind mehrere neue Stimmen da oder bisher gebrauchte still geworden, der Klang und mit ihm die Schallkraft ist plötzlich geändert und steht nun wieder starr da, bis zu einer eben so unvermittelten Aenderung. Selbst bei dem vorsichtigst abgemessenen Fortschreiten von einem oder wenigen Registern bis allmählig zu vielen oder zum vollen Werk und umgekehrt vom vollen Werk bis ins Pianissimo wird jeder Schritt ein Stoss sein, nimmermehr wird man diese Operationen mit dem Anschwellen und Abnehmen des Orchesters und der zarten Klangwechslung desselben auf eine Linie bringen können.

Diese Starrheit der Orgelstimmen wird dadurch zu ihrem höchsten Ausdruck gebracht, dass bekanntlich die auf einanderfolgenden Töne nicht nur nicht verschmolzen, in einander übergeführt werden können, wie auf Streich- und Blasinstrumenten und von der Singstimme, sondern auch keines Ab- und Zunehmens*), keines Wechsels von forte und piano — ausser dem durch verschiedne Registratur im Ganzen zu erreichenden — fähig sind. Jeder Orgelton, der zarteste wie der stärkste, steht starr und unveränderlich da wie eine Säule, ist bei aller elementarischen Macht oder Süssigkeit unlebendig. — während alles Lebendige im ewigen Wechsel und Umgestalten, in Verstärkung oder Verhärtung und Milderung oder Schwächung, in Festigung oder Beugung begriffen ist und eben darin, sogar im Ausdruck der Schwäche zu der es herabsinkt oder aus der es sich wieder erhebt, sich als ein Lebendiges bezeugt, mit dem wir unmittelbar sympathisiren können, weil wir in ihm die Wechsel, den anschwellenden und sich legenden Wellenschlag des eignen Gemüths wiederfinden.

In dieser Hinsicht bezeigt sich also die Orgel untheilnehmend, fremd gegen das eigentliche Gemüthsleben, das wie jedes Leben als sein erstes Kennzeichen die innre Bewegung und Wandlung weiset. In jeder Stimme, in jeder Stimmkombination giebt uns die Orgel einen unveränderlich gleichen Ausdruck und wiederum ist jeder einzelne Ton von der ersten Ansprache bis zum letzten Hauch ein unveränderlich starrer Anklang, wie sanft und süss auch sein Material sein mag. Es ist die ungemüthliche, ja unmenschliche Seite des in andrer Hinsicht so wunderwürdigen Instruments, weil es die unlebendige ist. Und dies mag der Grund sein, weshalb die neuere Tonkunst neben den unermesslichen Fortschritten namentlich des Instrumentalsatzes und ungeachtet des unverkennbaren hohen Talents so manches Orgelkomponisten doch im Orgelsatze nicht wesentlich weiter gekommen, sondern eher gegen die Leistung der alten Meister, namentlich Seb. Bach's, zurückgeblieben ist. Das Gemüth, überhaupt die Subjektivität — das persönliche Leben ist in dem letzten halben Jahrhundert zu entschieden zum Selbstbewusstsein und zur Geltendmachung gelangt, der Ideenkreis der Kunst ist damit zu weit und frei geworden, als dass sich das alles unterdrücken und vergessen liesse. Und doch findet es

---

*) Man hat mancherlei Erfindungen gemacht, z. B. Dach- oder Thürschweller und Jalousieschweller, durch die ein die Pfeifen umgebendes Gehäuse bald mehr bald weniger geöffnet, — Windschweller, durch die der die Pfeifen anblasende Wind gemindert werden kann, Kompressionsbälge, die den Rohrpfeifen mit frei schwingenden Zungen ein *cresc.* und *decresc.* verleihen. Aber theils sind diese Erfindungen unvollkommen, theils ist der vorgesetzte Zweck mit dem Karakter des Instruments im Widerspruch, der dadurch wohl geschwächt, nicht aber umgewandelt werden könnte.

auf der Orgel nicht den rechten und genügenden Ausdruck. So ist denn der Komponist unsrer Zeit bald genöthigt, den liebsten und eigenthümlichsten Inhalt seines Lebens zurückzuhalten oder zurückzuweisen, — oder er tritt im Ausdruck desselben in Widerspruch mit dem Instrument, das zu mächtig ist, sich unterdrücken oder zu fremden Zwecken ungestraft brauchen zu lassen *).

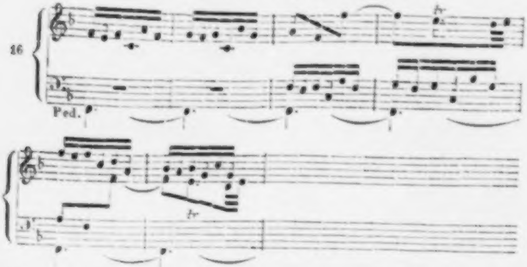
Aus denselben Gründen aber ergiebt sich nun der positive Karakter des Instruments. Indem es die persönlich-gemüthlichen, den Wechsel des individuellen Lebens an sich tragenden Stimmungen und Ausdrücke entbehrt und in sich selber abgeschlossen und unabänderlich fest, unwandelbar dasteht, ist es der rechte Ausdruck für *die Kirche*, in ihrem Gegensatze zum weltlich-menschlichen oder individuellen Leben. Sie spricht die von jeder Rücksicht auf die Person freie unabänderliche *Satzung* aus, gelte es nun dem Ausdruck der allgemeinen Feierlichkeit, Herrlichkeit, Macht der Kirche, oder *den typischen Ausdruck* einer der besondern Vorstellungon oder Stimmungen, die im Verlauf des kirchlichen Lebens zur Sprache zu bringen sind; sie ist das *dogmatische Instrument*, so fest und unabänderlich und rücksichtslos, wie das Dogma; sie ist der rechte Diener der Kirche, — und wahrlich ein würdiger Diener des hohen Herrn. Das ist sie ganz, und hiermit ein mächtiges und reiches Wesen; ein Andres kann sie nicht sein. Sie gleicht hierin dem gothischen Kirchenbau, der Stätte ihrer Geburt und ihrer grössten Thaten.

Entscheidende Bedingung dazu ist nun ihre *Unerschöpflichkeit*. Ihr Schall strömt herninder, so lange der Dienst es fodert, *jeder Ton steht fest*, so lange er stehen soll; er steht allein da, oder im Gegensatz gegen andre auf ihn eindringende oder von ihm zurückweichende Stimmen. Hiermit ist nun auch die vorzügliche Fähigkeit zur Mehrstimmigkeit, zur eigentlichen Polyphonie gegeben, ohne die eine reiche oder nur genügende Entfaltung des Orgelspiels kaum denkbar ist, die einen Theil ihrer Gestaltungen und Regeln entweder von der Orgel entlehnt oder doch an ihr zur ausgeprägtesten Form gebracht hat. Als Beispiel nennen wir *den*

---

*) Nur *andichten* lässt sich der Orgel ein inniges, gemüthlich-persönliches Gefühl, und auch dies nur in begränztern Aufgaben. Der Art sind einige Choralfigurationen von *Seb. Bach*, z. B. „Schmücke dich, o liebe Seele“ und das träumerisch-seelenvolle „Das alte Jahr vergangen ist.“ Zu den gefühlvollen Weisen, die sich hier zusammenweben, bietet die Orgel zarte, süsse Stimmen. Aber — sprechen diese Stimmen das innig vom Tondichter Gefühlte und Ersonnene innig, mit eignem lebendigem Gefühl aus? Unmöglich. Man singe nur irgend eine der Stimmen (oder geige sie) mit hingegebner Seele — so wird man gleich fassen, wie viel von dem Gefühlten — wie gerade das bewegte quellende Leben des Gefühls auf der Orgeltaste eingebüsst wird.

Orgelpunkt, der nirgends so häufig, so ausgedehnt und so klar hervortritt, als im Orgelsatze. So fängt (um nur zwei Fälle zu nennen) die mächtige Tokkate in *F*dur von Seb. Bach



mit einem Orgelpunkt von 54 Takten an und wiederholt denselben (auf der Dominante) nach einem Zwischensatz von 28 Takten vollständig. So steht ein kleineres Tonstück, die *Pastorella**) von Seb. Bach (37 Takte $\frac{12}{8}$) vom Anfang bis zum Ende, mit Ausnahme von drei Achteln, auf Orgelpunkttönen. Auch die Vorhalte und namentlich die — wenn auch in ihrem allgemeinen Ausdruck übereilte ältere Regel, dass Vorhalttöne gebunden werden sollen, finden nirgends so häufige Anwendung, als im Orgelspiel.

Der letzte entscheidende Karakterzug ist, dass die Orgel keine befriedigend ausgesprochne Accentuation haben kann (weil sie die Töne innerhalb derselben Registratur nicht stärker oder schwächer zu nehmen vermag) folglich der lebendigen Bezeichnung des Rhythmus und Taktes entbehrt**). Hiermit ist ihr die feinere und bestimmtere Zeichnung der Tongedanken, die Unterordnung der Nebenzüge unter die Hauptmomente, kurz das Mittel individuell ausgeprägten Vortrags — wenigstens das geistigste Mittel — entzogen, es bleiben nur die Gegensätze von Stärke und Schwäche (oder, auf dieselbe Registratur angewendet, von Einzelstimme und Masse) und von Länge und Kürze. Beide Gegensätze wendet sie daher auch machtvoller an, als irgend ein andres Musikorgan, weil sie sich auf sie beschränkt sieht, während andern Instrumenten noch ausserdem das Mittel der Betonung zusteht. So beginnt

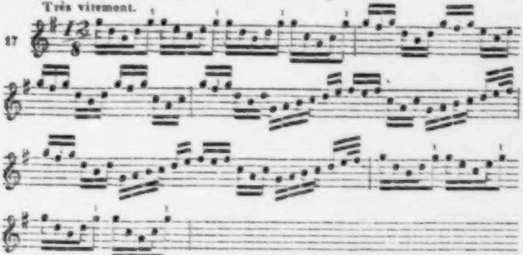
---

*) Bei Schlesinger in Berlin.

**) Die Mittel des Zusammenschleifens und Absetzens, wenn sie auch mit so bewundernswürdiger Freiheit und Genauigkeit angewendet werden, wie von einem A. Hesse, können doch die eigentliche Betonung nicht ersetzen.

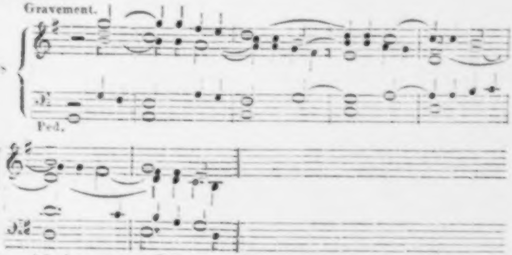
Seb. Bach eines seiner herrlichen Präludien mit einem hell und fröhlich blitzenden Eingang, der einstimmig

17



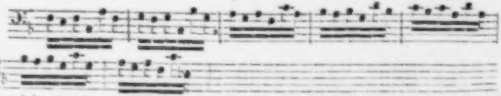
im Manual (wohl Obermanual mit heller hoher Registratur) 28 Takte weit geht und dann erst einem vollstimmigem Satze (wohl volles Werk)

18



der sich in grösster Fülle und Breite auslegt, Raum giebt. So folgt dem orgelpunktischen drei- und vierstimmigen Anfang, dessen wir bei No. 16 gedacht, ein Gegensatz für das Pedal allein, —

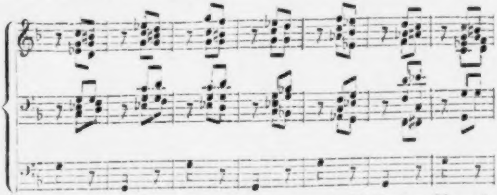
19



der sich einstimmig 26 Takte weit erstreckt und nach Wiederholung des ersten Satzes auf der Dominante ebenfalls 32 Takte lang wiederkehrt.

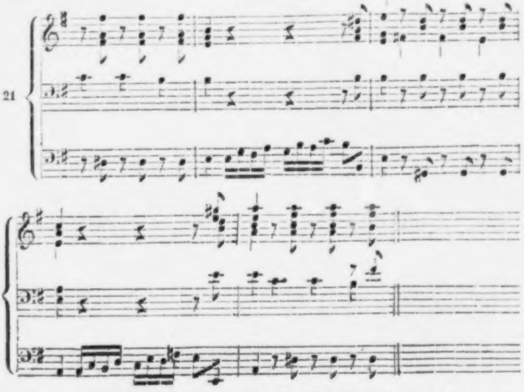
In diesen Fällen sehen wir nun Gegensätze von weitester Ausdehnung. Dass nicht immer solche anwendbar und dass sie nur geeignet sind, die Komposition in ihren grossen Partien auseinander zu setzen, nicht aber die rhythmische Bewegung in ihren einzelnen Gliedern zu zeichnen, versteht sich. Aber auch die genauere Zeichnung wird — freilich nicht bis in die feinen, nur durch Nuancirung der Schallkraft in den einzelnen Tönen erreichbaren Abstufungen — durch ähnliche Kontrastirung wenigstens an einzelnen Stellen angedeutet. Dies geschieht durch kürzern Gegensatz von Pedal und Manualmasse, z. B. aus dem bei No. 19 angeführten Tonstück,

20



wo die vorgreifenden Pedaltöne mit den nachschleifenden Manualharmonien den Takt klar genug bezeichnen, — oder durch den noch stärkern Gegensatz einer Manualstimme gegen volle, vom Pedal unterstützte Griffe, z. B. hier, —

21



aus dem *E*moll-Präludium*), wo beide Mittel nach einander in Anwendung kommen, — überhaupt durch den Gegensatz voller Griffe gegen einfache oder schwächere Momente. Es ist unnöthig, der Wahl und Erfindung des Komponisten in solchen Wendungen und Mitteln weiter vorzugreifen. Wer sich neben der technischen Kenntniss auch ein sichres Bild vom Karakter des Instruments eingeprägt hat, dem kann der angemessne Ausdruck auf demselben nicht fehlen.

---

*) Im dritten Heft der oben erwähnten Breitkopf-Härtelschen Sammlung.

Dritter Abschnitt.

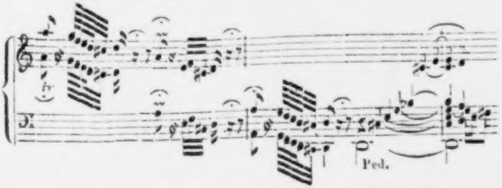
Styl und Form der Orgelkomposition.

Gehen wir nun von einer klaren Erkenntniss des Instruments zu der Komposition für dasselbe, so wird sich uns für diese eine gewisse Richtung, ein gewisser Ideenkreis ergeben, denen wir getreu bleiben müssen, wenn nicht unser Gedanke in Widerspruch gerathen soll mit dem Organ, in dem und durch welches er lebendig und wirklich werden soll. Dies ist eben die volle und wahre Aufgabe des Künstlers: nicht (wie in der reinen Kompositionslehre geübt wurde) abstrakte Vorstellungen willkührlich irgend einem zufällig ergriffnen Organ aufzudringen, sondern uns objektiv in dieses oder jenes Organ zu versenken und aus ihm heraus, nach seinem Wesen unsre Idee zum Leben zu führen, wie der ächte Dramatiker nicht selbst redet, sondern seine Personen, jede nach ihrer Weise, für sich reden lässt. So ergiebt sich für jedes Organ eine besondre Weise und ein besondrer Ideenkreis, deren künstlerische Durchführung der Styl dieses Organs (oder für dasselbe) genannt werden kann. Dieser Styl ist nichts äusserlich Vorgeschriebnes oder etwa Herkömmliches; er ist die Folge und der Ausdruck vom Wesen des Organs selber, mithin ein Nothwendiges, weit Vernünftiges.

A. *Breite und Ruhe der Anlage und Führung.*

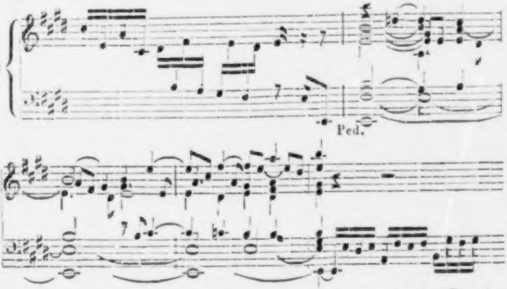
Die Orgel nun fodert vor Allem für den weiten Raum der Kirche, für den ernsten und würdigen Zweck, dem dieser Raum geweiht ist, für die Fülle und Ausdauer ihrer Sprache breite und ruhige Anlage und Führung der Sätze, und zwar um so breitere und ruhigere, je mehr sie in ihrer eigentlichen Macht, als volles Werk oder doch bei starker und voller Registrirung zur Wirksamkeit kommen soll. Uebereilte Bewegung würde vor allem den Toninhalt nicht deutlich vernehmbar werden lassen, weil die zweite Harmonie schon einträte, ehe der mächtige Schall der ersten sich genugsam ausgebreitet hätte. So finden wir öfter, z. B. in der grossen *D*moll-Tokkate von Seb. Bach, selbst einen einzelnen Akkord, der mächtig wirken soll,

22



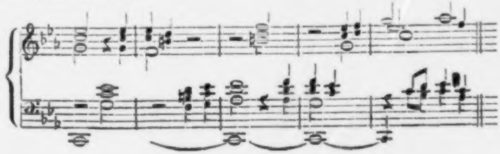
breit auseinandergezogen (es versteht sich, dass alle Töne festgehalten werden und sich damit ein crescendo durch Massenvermehrung bildet) und damit gewichtiger dargelegt: so finden wir überall bei den Meistern, z. B. in Seb. Bachs *E*dur-Präludium*) die vollstimmigsten Sätze — nach einer einstimmigen Einleitung —

23



in ruhigster Haltung ausgebreitet, oder auch — wie in Bachs *C*moll-Präludium —

24



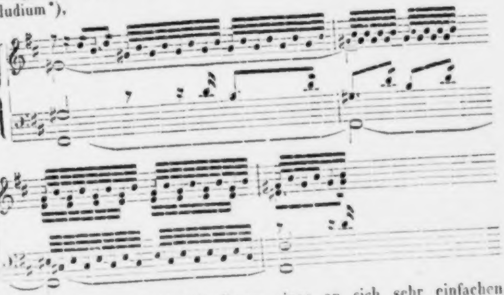
---

*) Aus der letzterwähnten Sammlung.

in doppelchöriger Form auseinandergesetzt. Selbst die Fugenthemate, für die wir im allgemeinen (Th. II. S. 216 d. 2. Aufl.) gedrängteste Fassung wünschen müssen, nehmen für die Orgel häufig (man sehe No. 11 und 12) eine sonst kaum zulässige Fülle und Breite an.

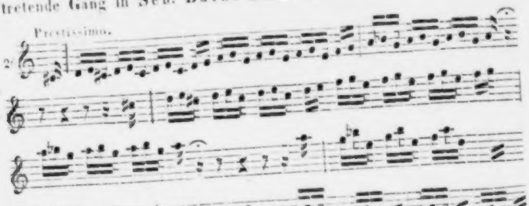
Dieser ersten Foderung widerspricht nicht die gelegentliche Anwendung schnell bewegter Figuren, sondern sie kommt ihr oft in eigenthümlicher Weise zu Hülfe. Bisweilen nämlich ist die Figur nichts weiter, als die Auflösung einer mit ihrer Hülfe belebter und eindringlicher werdenden Harmoie, wie z. B. in Bachs *D*dur-Präludium*),

25



oder die ausfüllende Umschreibung eines an sich sehr einfachen ein- oder mehrstimmigen Ganges. So z. B. der nach No. 22 eintretende Gang in Seb. Bachs *D*moll-Tokkate:

26

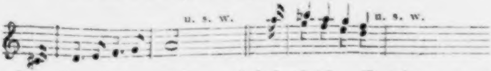


(die Linke geht in der Oktave mit) der eigentlich nur die belebende und durch Spielfülle (Thl. III. S. 24) verstärkte Umschreibung dieses ein- und zweistimmigen Ganges*)

---

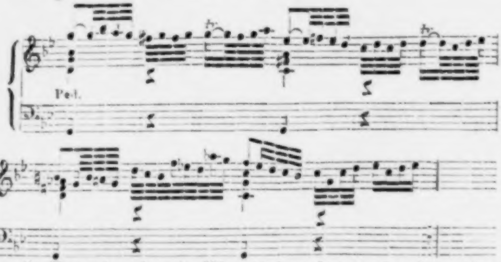
*) Heft 2 der Breitkopf-Härtelschen Sammlung, der auch die folgenden Beispiele entlehnt sind.

27



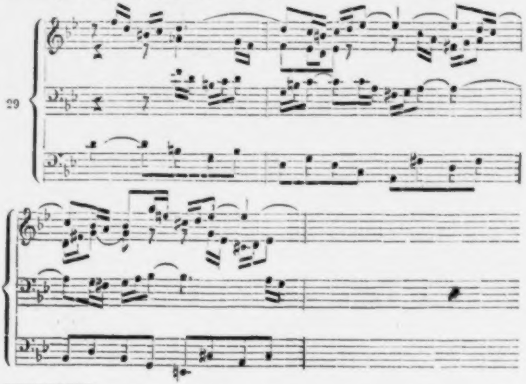
ist. In andern Fällen wiederum sind dergleichen Gestaltungen nur der Schmuck eines im Wesentlichen höchst einfachen Satzes, z. B. zu Anfang der *Gmoll*-Fantasie von **Seb. Bach**, —

28



oder die Figuration eines im Wesentlichen eben so einfachen mehrstimmigen Satzes, wie z. B. dieser —

29



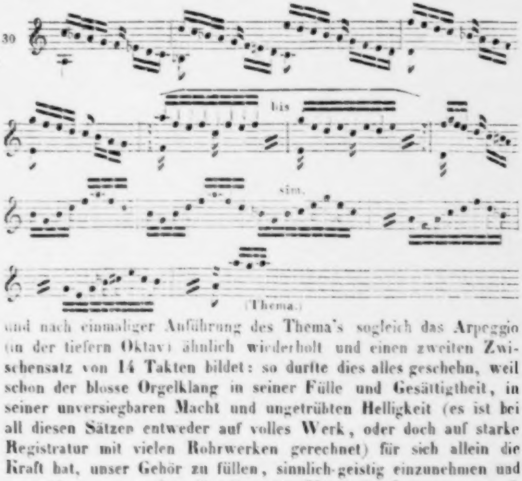
---

*) Ueber denselben Gang s. Th. I. S. 405 d. dritt. Aufl. Die Quintenfolge desselben

der sich seinem wesentlichen Inhalt nach nur in halben Schlägen vorwärts bewegt.

Mit solchen Mitteln nun, wie die Orgel bietet, finden wir die Meister, namentlich **Seb. Bach**, in sichrer Ruhe oft den einfachsten Gedanken oder Zug so weit verfolgen, wie unter andern Umständen, z. B. im Orchester- oder gar Klaviersatze, nie ohne Mattigkeit und Leere hätte geschehen dürfen. Wenn der Meister, wie wir S. 25 gesehn, einstimmige Figurationen gleich zwanzig und dreissig Takte weit fortführt, — wenn er sich selbst in Fugen ähnliche Zwischensätze gestattet, z. B. in dem Fugensatze der *D*moll-Tokkate (No. 22) gleich nach dem Eintritte des zweiten Theils folgenden Zwischensatz aufführt:

30



und nach einmaliger Aufführung des Thema's sogleich das Arpeggio (in der tiefern Oktav) ähnlich wiederholt und einen zweiten Zwischensatz von 14 Takten bildet: so durfte dies alles geschehn, weil schon der blosse Orgelklang in seiner Fülle und Gesättigtheit, in seiner unversiegbaren Macht und ungetrübten Helligkeit (es ist bei all diesen Sätzen entweder auf volles Werk, oder doch auf starke Registratur mit vielen Rohrwerken gerechnet) für sich allein die Kraft hat, unser Gehör zu füllen, sinnlich-geistig einzunehmen und zu sättigen, — und weil schon die Mittel des Instruments nach solchen Ruhemomenten die stärksten Gegensätze (wie wir an No. 22, 23, 24, 29 gesehn) darbieten. Man muss sich die Gestaltenfülle

---

erscheint in ihrer figuralen Form und für die Bestimmung des Ganges, in klingend-hellem Tongewirbel hinabzuführen bis zum Wiedereintritt des Pedals und des festen Akkordes, vollkommen gerechtfertigt und nothwendig. *Hätte Bach* in einfacher stiller Weise gehen wollen, so würde es wie oben in No. 27 geschehn sein.

und den Reichthum der feinsten aber rastlos unerschöpflichen Fortschreitungen in **Bachs** Klavierkompositionen (namentlich in seinem Schatzkästlein, dem wohltemperirten Klavier) vergegenwärtigen, um ganz klar zu erkennen, wie sprechend diese Züge seiner Orgelkomposition für den Karakter des Instruments und für seine Erkenntniss desselben zeugen.

B. *Massenkraft und Polyphonie.*

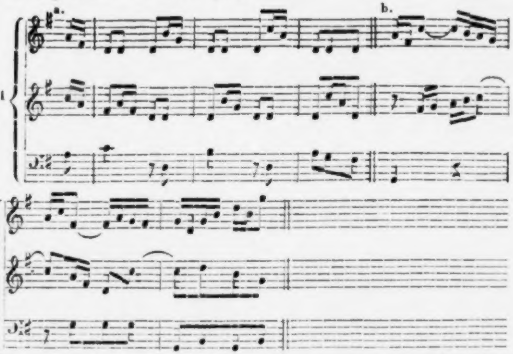
So gewiss wir längst (Th. I. S. 248 d. 3. Ausg.) die Melodie als das eigentliche Lebenselement aller Musik erkannt haben, so gewiss müssen wir anerkennen, dass die Orgel weniger geeignet ist zur lebendigen Darstellung einer Melodie, als irgend ein Blas- oder Saiteninstrument, selbst als Harfe und Klavier. Denn es fehlt ihr nicht nur, wie den letztgenannten, die Verschmelzung und wahre Bindung der Töne, sondern auch — innerhalb ein und derselben, von einem einzigen Register oder Registervereinigung vorzutragenden Stimme — der Wechsel von forte und piano und damit (S. 24) das eigentliche Mittel rhythmischer Betonung. In jenem Wechsel aber liegt der nächste Ausdruck stärkerer oder verminderter Erregtheit und Theilnahme, in der Betonung die allgemeine verständige Würdigung und Ordnung des Inhalts; eine Stimme, die Beides nicht vernehmen lässt, muss leblos erscheinen.

Nicht also in der Kraft der Melodie oder — genauer zu reden — einer einzelnen Melodie kann die Orgel ihre eigenthümliche Aufgabe finden. Und dieser Mangel entspricht sogar ihrem Wesen und ihrer Bestimmung, Denn die einzelne Melodie, das ist eine einzelne Stimme, also der Ausdruck eines einzelnen Wesens, einer Subjektivität; wie Ich fühle, Ich mich freue oder betrübe u. s. w., das allein spricht sich in meiner Stimme oder Melodie aus. Die Orgel aber hat es gar nicht mit der Subjektivität, mit diesem oder jenem Einzelnen zu thun, sie hat der Gemeine Aller, oder der Alle in sich fassenden Kirche ihre Stimme zu leihen.

Dafür aber bietet sie sich in zwiefacher Weise als das mächtigste Organ. Massenkraft, — weite erschütternde oder feierlich stille und volle Akkorde, das ist die eine ihrer Mächtigkeiten, Polyphonie die andre. Die erstere kann nur einzelnen Momenten eines grössern Kunstwerks zuzuertheilen sein; die letztere ist die wahre Redeweise der Orgel. Denn sie entspricht der umfassenden kirchlichen Bestimmung des Instruments eben sowohl, als seinem Vermögen, Stimme gegen Stimme zu führen, eine oder einzelne Töne der einen gegen die andre festzuhalten und mit Hülfe der verschiednen Klaviaturen oder im Gegensatz des Pedals gegen das Manual zwei oder drei Stimmen selbst durch Klang- und Schallverschiedenheit von einander zu scheiden. Durch den

Gegensatz der Manuale ist sogar die Möglichkeit gegeben, Stimmen von verschiedner Klangweise einander ohne Verwirrung, mit klarer Wirkung kreuzen zu lassen, wie diese zwei Stellen aus der sechsten Orgelsonate von Seb. Bach

31



zeigen; durch die in jeder guten Orgel zu treffenden Vierfuss-Register im Pedal ist es leicht, einen *cantus firmus* ruhig durchzuführen und ihm in den Manualen die reichste Figuration entgegen zu stellen, so weit nur die Mittel beider Hände im gebundnen Spiel reichen.

So gewiss indess die Orgel nach ihrer Bestimmung und ihrem Vermögen Polyphonie fodert, so rathsam ist es doch, hier nicht zu weit zu gehen, — nicht in Häufung der Stimmen die Kraft der Komposition zu suchen. In einzelnen Fällen ist allerdings die Vielstimmigkeit für den besondern Inhalt eines Werkes nothwendig bedingt oder doch besonders zusagend; so z. B. in der bei No. 14 angeführten Durchfugirung des Chorals „Aus tiefer Noth“ von Seb. Bach, in der wahrscheinlich der mächtig, wie der Nothruf von Sturmglocken mahnende und gleich zu vielfältiger Wiederholung und Engführung lockende Anfang den Komponisten zur Sechsstimmigkeit angeregt hat. Allein in den meisten Fällen ist die Vielstimmigkeit nicht so vielversprechend oder gar nothwendig, dass man ihr die Deutlichkeit und Freiheit der Stimmführung zum Opfer zu bringen hätte. Es tritt hier nicht blos das allgemeine Bedenken gegen Häufung der Stimmen (Th. I. S. 284, Th. II. S. 370*)) warnend entgegen, auch das Vermögen der Orgel reicht nicht aus, viele Stimmen wahrhaft deutlich neben einander fortzuführen und von einander zu scheiden, da die Töne derselben Stimme nicht verschmolzen, auch nicht (bei gleicher Registratur) durch verschiedne Nuancirung von Forte und Piano von denen der andern Stimmen unterschieden werden können, sondern nur der Gegensatz der Tonlage und Tonverbindung, Halteton und Bewegung, allenfalls von mehr gebundner und lockerer Fortschreitung wirksam sein kann. Am entschiedensten tritt dieser Gegensatz in einer Pedalstimme gegen eine oder mehr Manualstimmen hervor, da das Pedal nicht blos andre Registratur zulässt, sondern auch seine eigenthümliche Spielweise hat; daher wird auch das Pedal von den Meistern als eingreifendste Stimme gern für sparsame dann aber entscheidende Momente, für die Haupt- und Höhenpunkte der Komposition gespart. Die im Manual geführten Stimmen stehen einander (abgesehn von dem Spiel auf verschiednen Manualen im Orgeltrio und ähnlichen Satzweisen) nach Klang und Spielweise gleich, sind also um so weniger zu unterscheiden, je mehr ihre Anzahl wächst und je enger sie in Folge dessen liegen. Wenige Stimmen in weiter Lage entsprechen daher dem wahren Sinn der Polyphonie hier besser, als mehrere; daher man selbst den Hochmeister der Polyphonie, Seb. Bach, in der Mehrzahl seiner Orgelsätze geneigter finden wird, dreistimmig zu schreiben oder gar auf Zwei- und Einstimmigkeit sich zu beschränken, als vielstimmig; selbst in den vier- und mehrstimmig angelegten Sätzen geht er gern und für ausgedehnte Partien auf den minderstimmigen Satz zurück.

---

*) Bei Verweisung auf Seiten der vorhergehenden Theile ist jedesmal die 3., 2. u. 1. Aufl. des 1., 2. u. 3. Theils gemeint.

Von diesem Gesichtspunkt aus ergeben sich nun endlich auch

C. *die Kunstformen,*

die der Orgelkomposition am günstigsten sind, von selbst. Es sind, mit Einem Wort ausgesprochen, die polyphonen, mithin vor allen der Gipfel polyphoner Kunst.

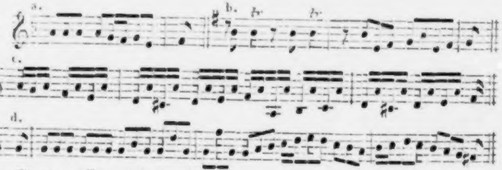
I. Die Fuge.

In der Fuge ist, wie wir längst (Th. II. S. 206) wissen, nicht eine Hauptmelodie, der Ausdruck einer besondern Persönlichkeit, sondern eine Schaar von Stimmen, die einander unterstützen und sich so zum Ausspruch, zur Durchführung und zum Durchleben eines allen Gemeinsamen Hauptgedankens (des Thema's) oder Hauptinhalts verbinden. Diese Form ist daher wie geschaffen für die Orgel, in der die einzelne Melodie weder genügender Inhalt sein, noch genügend zur Ausprägung kommen könnte, — die vielmehr einen über den Kreis einer einzelnen Persönlichkeit hinausgehenden Inhalt auszusprechen und sowohl dazu als wegen der Unzulänglichkeit ihres melodischen Ausdrucks mehrerer gleichzeitigen Melodien oder Stimmen zu gegenseitiger Unterstützung und Hebung bedarf.

Ja man muss anerkennen, dass in der Orgelkomposition die Fugenform als solche zu ihrem reinsten Ausdrucke kommt. Denn im Gesang sowohl (Th. III. S. 463) wie im Orchester oder Quartett werden die Fugenstimmen von beseelten, die Sympathie der fühlenden Brust unmittelbar treffenden und erregenden Organen zu Gehör gebracht, also vom Komponisten für solche — für mitfühlende Wesen geschaffen: selbst auf dem an sich indifferenten Klavier steht es in der Macht des Ausführenden, sich dem wahren Gefühlsausdruck durch alle Nuanzen der Accentuation u. s. w. wenigstens nahe zu bringen. Ueberall ist daher die Fuge bereit, sich besondern Stimmungen hinzugeben und den mannigfachsten Karakter (Th. II. S. 233) anzunehmen; sie ist daher nur eine geeignete Form für das Auszusprechende von vielfältig verschiednem Inhalt. Nur auf der Orgel findet sie starre, untheilnehmende Stimmen (S. 22) statt der beseelten des Orchesters oder Chors, Stimmen, die nichts können und sollen, als sich einem allgemeinen unpersönlichen Inhalt, einem Gedanken so unabänderlich wie die Satzung, zum Organ hergeben. Hier sind daher immer noch (wie sich von selbst versteht) verschiedne Themate und verschiedne Ausführungsweisen möglich. Aber durch alle Verschiedenheit hindurch wird der Orgelklang und Orgelkarakter doch als Hauptsache, als der eigentlich wesentliche Inhalt sich geltend machen.

Dies zeigt sich schon bei der Vergleichung der Themate verschiedner Fugen, z. B. der vier in No. 11 und 12 mitgetheilten und der hier*) —

32



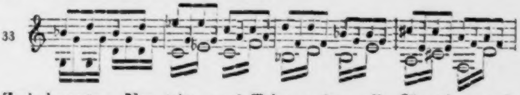
zugefügten. Sie sind der Ausdehnung, der Tonart, auch mehr oder weniger dem Inhalt und der Stimmung nach unterschieden; besonders das letztere, blos für das Manual (*manualmente*) geschrieben, hebt sich durch einen Auflug von Heiterkeit und Leichtbeweglichkeit vor den andern hervor. Allein der durch alle hindurchgehende und in allen vorherrschende Grundzug ist festlich-feierliche Ruhe und, wo es nicht die allzugrosse Kürze (oben bei a) verhindert, eine gewisse beschauliche Breite, die sich bald (oben bei c, in No. 12 bei a) in einem Anflug von Zweistimmigkeit innerhalb des Themas selber, bald (oben bei d, No. 11 und 12 a und b) in weiterstreckter Fortführung der an sich ruhigen Motive ausspricht. Man muss diese Themate mit andern desselben Meisters (namentlich aus dem temperirten Klavier) vergleichen, die so oft mit einem schneidend karakteristischen Zug uns in ihre Stimmung hineinreissen und fast ohne alle Ausnahme so eng und energisch zusammengeschlossen sind: um zu erkennen, dass es eben bei den Orgelsätzen weniger auf einen besondern schnell und scharf auszuprägenden Inhalt, als auf den allen gemeinsamen und wichtigsten Orgelkarakter und Orgelzweck ankam.

---

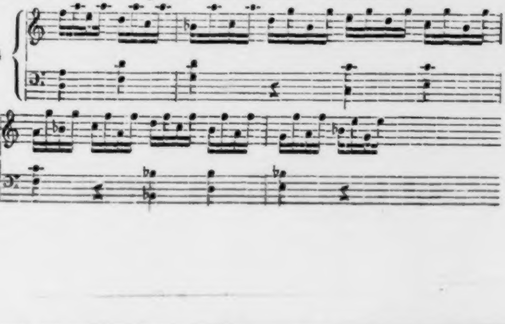
*) Aus der erwähnten Sammlung; das letzte Beispiel aus den bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen Choralvorspielen.

Noch einleuchtender wird diese Tendenz in der Ausarbeitung erkannt. Jene bald heftigen, bald kunstreichen Engführungen, Verkehrungen, kurz alle die einzelnen Momente, in denen sich der Gang andrer Fugen neu belebt und zu gesteigerter Energie hebt, weichen in der Orgelfuge vor der Ruhe und Breite des Orgelkarakters so entschieden zurück, dass es in den meisten Fällen gar nicht auf eine Steigerung der spätern Partien gegen die frühern abgesehen ist, sondern nur darauf, dass das Werk seinen Gedanken in gleicher Fülle durch den weiten Raum der Kirche und bis zur Sättigung der Gemüther mit kirchlicher Stimmung ausbreite.

So wird z. B. das in No. 32 c mitgetheilte Thema von höherer Stimme beantwortet, während die vorige eine Achtelreihe (in Sexten mit den gehenden Tönen des Themas) als Gegensatz bringt. Beide Stimmen fallen dann in diesen —

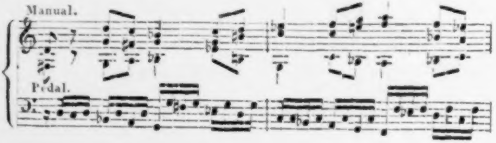
33


Zwischensatz. Nun tritt, zwei Takte weiter, die Oberstimme mit dem Thema auf und geht zu einem neuen Zwischensatz —

34


über, der erst vier Takte weiter polyphone Form annimmt und dem noch vier Takte später endlich die letzte Stimme der Durchführung, das Pedal (das also 21 Takte lang geschwiegen hatte) nachkommt. Im vierten Takte von da wird der erste Theil der Fuge in der Parallele geschlossen und dann der zweite mit einer neuen Anführung des Themas im Tenor (Bass des Manuals) mit dem Gegensatz in der Oberstimme begonnen. Hierauf folgt nun, 11 Takte lang, der schon in No. 30 angeführte und dort karakterisirte Zwischensatz, dann nach einer abermaligen Anführung des Themas in der Oberstimme (im Hauptton) mit dem Gegensatze darunter — wie zuvor wieder zweistimmig — ein ähnlicher Zwischensatz von 15 Takten. Nun (also nach 29 Takten) tritt das Pedal wieder auf, giebt das Thema in *C*moll und den Gegensatz (während das Thema von einer Mittelstimme in der Oktav beantwortet wird) und von hier wird mit 15 Takten zum Orgelpunkt gegangen, wo das Thema wieder in der Mitte erscheint; der Satz ist hierbei durchaus nur drei-, ein Paar Takte lang blos zweistimmig. Nach dem Orgelpunkte (oder will man es dazu rechnen?) giebt der Bass das Thema auf derselben Stufe ohne irgend einen Gegensatz, also einstimmig; ein an No. 30 anlehnender Zwischensatz von 8 Takten führt nach der Unterdominante zu einer Andeutung des Themas, —

35

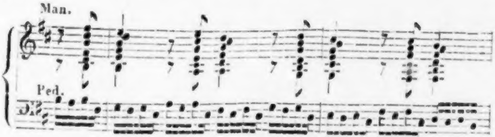


das zum letztenmal über dem Orgelpunkt der Tonika im Pedal in dreistimmigem Satz in der Mittelstimme erscheint. Von hier geht der Fugensatz in freie Fantasie zurück.

In gleicher oder noch grösserer behaglich festlicher Ruhe und bequemer Breite ist der Fugensatz zu dem Thema No. 11, a ausgeführt; überall tritt das Genügen an der Fülle und Feierlichkeit des Orgelklangs, an der Sättigung jeder Orgelstimme, besonders des Pedals, an der Entschiedenheit, die im Gegensatze von Pedal und Manual liegt, maassgebend in den Schöpfungsakt des Komponisten, dessen Weisheit und Grösse sich eben darin zuerst bewährt, dass er sein Organ vollkommen erkannt hat, sich ganz in dasselbe versenkt und es für sich reden lässt. Auch hier — und noch mehr wie im vorhergehenden Fall — ist der Satz meist zwei- und dreistimmig, oft einstimmig; wird auch gegen das Ende ein stärkerer

Gegensatz des Manuals gegen das Pedal begehrt, so gestaltet er sich doch —

36



so einfach, dass der Satz mit grösserm Rechte zwei- als siebenstimmig (wie er, äusserlich genommen, erscheint) genannt werden muss. Andre Fugen, z. B. die in No. 11 b, sind reicher an Arbeit, drangvoller schon im Thema und dadurch in der Führung der Stimmen gegen einander; aber auch sie beurkunden das oben aufgewiesne Prinzip.

Dieser vornehmsten Form der Polyphonie schliessen sich nun die andern,

2. fugirter Choral, Choral mit Fuge, Choralfiguration

(oder auch Choral mit kanonischer Begleitung) an, in deren Ausführung (die Form an und für sich ist uns schon aus Th. II. bekannt) man schon von selbst dieselbe zunächst auf das Geltendwerden des Instruments gerichtete Tendenz voraussetzen wird, da sogar die weit selbständigere Form der Fuge sich ihr so entschieden unterworfen hat. Aus diesem Gesichtspunkt begreifen sich namentlich die oft so weiterstreckten Choralfigurationen **Seb. Bachs**, deren einige im Th. II. angeführt worden. In seinem „Christ unser Herr", — das wir (Th. II. S. 127) als eine der tiefsinnigsten Kompositionen kennen gelernt, in der zweistimmigen Figuration des „Allein Gott in der Höh' sei Ehr"[*]) und ähnlichen Sätzen, z. B. „Wo soll ich fliehen hin" und „Wer nur den lieben Gott lässt walten"[**]), in denen das Pedal mit Vierfuss-Stimmen den *cantus firmus* führt, vollendet die Figuration in ruhigster, nur selten gesteigerter Breite ihre Aufgabe. Hier ist auch der rechte Schauplatz für jene wahrhaft, — geistig gebundnen Formen (Th. II. S. 429) der kanonishen Führung des *cantus firmus*, z. B. in dem drachtvoll ausgelegten „Dies sind die heilgen zehn Gebot," oder der kanonischen Begleitung des *cantus firmus* z. B. in „Vom Himmel hoch da komm' ich her"[***]); die Orgel bietet in der ihr eignen

---

[*]) **Seb. Bach's** Choralvorspiele, bei Breitkopf und Härtel, aus welcher Sammlung alle diese Beispiele genommen sind.

[**]) No. 3 und 4 im ersten Hefte.

[***]) No. 25 und 29 im dritten Hefte.

Ruhe den Raum für so weite und streng bemessne Führung und fodert nicht, — lehnt vielmehr eine höhere Erregung, eigenthümlichern Inhalt freierer Formen von sich ab.

Tritt aber in einer Choralfiguration ein innigeres, mehr persönliches Gefühl in die Umschreibung des *cantus firmus* oder in die Figuralstimmen: so wird in den meisten Fällen schon die Kürze der Komposition, im Gegensatz zu der breiten Auslage der hier angeführten und ihnen verwandten, darauf hindeuten, dass hier die Orgel nicht zu ihrem wahren Ausdruck gekommen, dass der Komponist in sie hineingedichtet (S. 23, die Anmerkung) nicht aus ihr, ihrem Wesen gemäss herausgesprochen hat. Wer wollte dem freien schaffenden Geist dieses Recht bestreiten? Wie manches unschätzbare Tongedicht verdanken wir schon dieser Richtung! Allein, ist es weder Pflicht noch Recht, dem Künstlergeist mit Satzungen entgegen zu treten, so ist es doch förderlich, überall zum Bewusstsein dessen, was sich ihm und er uns bietet, vorzudringen. Jene innigern Gesänge (Sinngedichte des Gemüths könnte man sie nennen) mögen der Orgel zugewiesen werden, wenn gleich diese nicht genügen kann füe den vollen und getreuen Ausdruck des in ihnen lebenden Gefühls: die Sympathie des Hörers wird den unvollkommnen Ausdruck ergänzen, wenn und so weit sie es vermag. Nur das muss dem Künstler bewusst bleiben, dass eben hier die Orgel nicht ihre eigenthümliche Aufgabe gefunden hat. — Ein Gleiches gilt von jenen gewaltigen Polyphonien (S. 18) die gewiss nicht in dem ganzen Stimmgewebe durchhört also nicht vollkommen aufgefasst werden können, die aber kein mehr angemessnes Organ finden, als die Orgel und vermöge ihrer geistigen Bedeutung das vollste Recht haben zum Dasein. In all diesen Fällen wird die Orgel Dienerin des überlegnen Geistes; seiner Macht und seinem Rechte bringt sie das Opfer ihrer Eigenthümlichkeit. Ein wahrhaftes Recht hat aber in solchen Fällen nur der, der das Wesen des Instruments erkannt und sich als einen solchen bewährt hat, ehe er von dem höhern Recht des Gedankens darüber hinaus berufen wird, wo es sein muss.

Nächst diesen fester gezeichneten Formen ist nun

3. die Orgelfantasie

zu nennen, Einleitung oder Introduktion genannt, wenn sie zu einer Fuge oder sonst zu einer bestimmtern Form überführt, bei den ältern Meistern auch wohl Tokkate, wenn sie einen grössern Spielreichthum entfaltet. Es versteht sich nach allem Bisherigen von selbst, dass auch ihr Inhalt dem Wesen der Orgel in gleicher Weise, wie die vorgenannten Formen zu entsprechen haben wird; polyphone Sätze, Massenwirkung und minder- oder einstimmige Sätze können hier noch viel freier und reicher gemischt und einander entgegengesetzt werden, als in den strengen Formen. Es bedarf hierüber, nach dem Th. III. S. 325 Gesagten keiner weitern Erörterung.

Weniger günstig erscheinen dagegen für die Orgel folgende Formen.

4. Die Sonate,

oder auch bei den ältern Meistern das Orgelkonzert. Die Sonatenform beruht, wie wir (Th. III. S. 194) wissen, auf dem Liedsatz und zwar auf der Verknüpfung verschiedner Liedsätze. Der Liedsatz aber ist vorzugsweise homophon, hat eine Melodie als Hauptmelodie geltend zu machen, der sich die übrigen Stimmen mehr oder weniger unterordnen. Zwar kann nun von den zwei, drei oder mehrern Liedsätzen eines Sonatensatzes einer oder der andere polyphonen Inhalt wählen, doch aber bleibt im Ganzen Homophonie, das Hervortreten einer Hauptmelodie — und dann die energische Unterscheidung der verschiednen, mehr oder weniger der Homophonie eignen Liedsätze für die Form karakteristisch und nothwendig. Die Kraft der Melodie aber ist gerade nicht die starke Seite der Orgel. Daher ist auch die Orgelsonate nur in der frühern Zeit, in der diese Form sich noch nicht vollendet hatte, bald unter diesem Namen, bald (wenn sie spielvoller erschien) als Orgelkonzert fleissig gesetzt worden, und hat sich weder bei den alten Meistern auf die Höhe anderer Formen des Orgelsatzes erheben, noch an den Fortschritten und der Vollendung dieser Form in der Haydn-Beethovenschen Zeit theilnehmen können.

Dasselbe Urtheil trifft

5. die Variation.

Wenn unter diesem Namen eine Reihe figuraler, kanonischer, fugenhafter Bearbeitungen eines als Thema dienenden Chorals zusammengefasst wird: so kann, wie sich von selbst versteht, jede einzelne dieser Arbeiten dem Karakter des Instruments vollkommen entsprechen. Nur ist zu besorgen, dass die Gesammtheit derselben schon desswegen einförmig erscheinen werde, weil in ihnen allen der polyphone Satz in seinen drei Hauptformen vorwaltet oder ausschliesslich zur Anwendung kommt. Dann aber dürfte selten oder vielleicht niemals eine innre Nothwendigkeit diese Reihe von Einzelheiten verknüpfen, weil jede derselben nach der ihr gegebnen Form schon ein für sich genügendes, abgeschlossnes Wesen an sich hat, das den meist liedförmigen oder doch leichter gehaltnen Sätzen der eigentlichen Variationenform abgeht. Eben darin, dass die einzelne Variation nicht befriedigt, liegt das Bedürfniss zum Fortschritt und hiermit die Begründung und Rechtfertigung der Variationenform; Beides fehlt der Orgelkomposition, die aus polyphonen Sätzen bestehen soll.

Entschieden ungünstiger ist diese Form für die Orgel, wenn man ihr ein Thema von freierer Liedform und ganz oder vorherrschend homophonem Inhalt giebt; der Grund liegt in der schon erkannten Ungeeignetheit der Orgel für homophon-melodischen Ausdruck. Wie talentvoll daher auch die Ausführung einer solchen Komposition, wie geschickt der Spieler, und wie sehr er auch bedacht sei, der Unfähigkeit des Instruments durch alle auf demselben möglichen Vortragsmittel abzuhelfen: stets, fürchten wir, wird sich die Aufgabe als eine ungünstige, das in seiner Welt so reiche und mächtige Instrument gegen dergleichen Zumuthungen spröde und ungelenk beweisen und der Erfolg kein erfreulicher, wenigstens kein vollkommen befriedigender sein.

Eine eigenthümliche Form der alten Meister kann hier nicht unerwogen bleiben, weil sie gewissermaassen in das Fach der Variation eingreift; dies ist die Th. II. S. 379 besprochene Form des

Basso ostinato.

Allein wenn auch das Thema, der feste Bass, ein Satz, also liedförmig ist, so kommt er doch nicht zu liedförmigen Abschlüssen; und wenn er auch bisweilen homophon behandelt wird, so bildet doch das Stimmgewebe vorherrschend sich polyphon und zu einem grossen Ganzen oder zu mehrern grossen Massen aus. Es fallen also beide gegen die eigentliche Variation gerichtete Bedenken weg und es bestätigt sich die Stellung dieser Form unter die der Fuge verwandten. Das grösste Werk dieser Gattung für Orgel, die Passecaglie von Seb. Bach ist schon Th. II. S. 385 erwähnt worden.

Alle diese Formen, — Figuration, Fuge, Liedform, Sonate, Variation können sich als

Orgeltrio

darstellen, wenn man sie dreistimmig für zwei Manuale und Pedal setzt und die Stimmen obligat, wenigstens vorherrschend polyphon führt.

Schliesslich ist hier noch

6. die Berücksichtigung der gottesdienstlichen Verhältnisse bei den Orgelformen

zur Sprache zu bringen. Im Gottesdienste nämlich erweisen sich die Kunstformen oft zu ausgedehnt für den Zweck ihrer Anwendung. Wieweit dies für die erste Einleitung eines ganzen Gottesdienstes und für den Abschluss desselben der Fall sein kann, bleibt zweifelhaft; es sollte dem Organisten wohl frei stehen oder vielmehr gedankt werden, wenn er ein Paar Minuten früher begönne oder später schlösse, um Zeit für ein ausführlicheres und nach seinem Ermessen befriedigenderes Werk zu gewinnen. Hier hat also der Komponist, wie uns scheint, keine Rücksicht zu nehmen. Allein im Laufe des Gottesdienstes kann es zur Einleitung eines neuen Gesangs oder sonstigen Moments des Orgelspiels in gedrängterer Form bedürfen. Hier bieten sich nun die kürzern Einleitungen (Th. III. S. 292), dann statt der Fugen die Fugato's, statt der Figurationen ganzer Choralmelodien solche Figurationen dar, die sich nur auf die erste Zeile oder einen Theil des Chorals beschränken und dann sogleich abschliessen, oder in den Choral selbst, den die Gemeine zu singen hat, überleiten. Dies alles sind aber nur Modifikationen bekannter Formen, die keiner besondern Einweisung bedürfen. Das Nöthige ist darüber bereits Th. II. gesagt*).

---

*) Hierzu der Anhang A.

Zweite Abtheilung.

Der Satz für Blechinstrumente.

Die Benennung Blechinsrumente gebührt ursprünglich denjenigen Blasinstrumenten, die aus einem von Metall (Messing) angefertigten Rohr bestehn und durch ein metallnes Mundstück angeblasen werden. Die hierher gehörigen Instrumente sind die Trompete, die Posaune, das Waldhorn — kurzweg Horn genannt. Von den Blasinstrumenten, die ganz oder vorzugsweise aus hölzernen Röhren bestehn, unterscheiden jene Blechinstrumente sich auch dadurch, dass das Rohr der Holzblasinstrumente Tonlöcher hat, die durch den Finger des Spielers unmittelbar oder mit Hülfe von Klappen geschlossen und geöffnet werden können und durch die dem Spieler eine vollständige Tonleiter zu Gebote steht, während die Blechinstrumente dieser Tonlöcher entbehren.

Bei der fortschreitenden Entwickelung des Instrumentenbaus ist indess für die obige Erklärung ein doppelter Zusatz nöthig geworden.

Erstens sind Blasinstrumente in Anwendung gekommen (z. B. die Ophikleiden), deren Körper (Rohr) ebenfalls von Metall verfertigt, aber nach Art der Holzblasinstrumente mit Tonlöchern versehen wird. Da das Letztere für das Tonsystem, mithin auch für das Wesen des Instruments, das Entscheidendste ist, so gehören diese Instrumente nicht zu den eigentlichen Blechinstrumenten, sondern sind zu den Holzblas-Instrumenten zu stellen.

Zweitens sind den oben genannten Instrumenten, namentlich Trompeten und Hörnern, Vorrichtungen (und zwar Ventile) zugefügt worden, durch die ihre Tonreihe vervollständigt, aber auch ihr Karakter bedeutend verändert worden. Diesen Instrumenten (die nach der ihnen zugefügten Vorrichtung Ventiltrompeten und Ventilhörner heissen) haben sich andre ähnlich konstruirte (Kornette, Tuben u. s. w.) zugesellt, die allesammt in die Klasse der Blechinstrumente gehören, jedenfalls eher ihnen als den Holzblasinstrumenten sich anschliessen. Demungeachtet sondern wir diese ganze Klasse von Instrumenten, die wir kurzweg Ventilinstrumente nennen wollen, ab, um die eigentlichen oder ursprünglichen Blechinstrumente zunächst in ihrem reinen Karakter und in ihrer wesentlichen Bedeutung kennen und gebrauchen zu lernen. Die Ventilinstrumente werden abgesondert behandelt werden.

Wir haben es daher in dieser Abtheilung nur mit den Trompeten, Hörnern (sogenannten Naturtrompeten und Naturhörnern im Gegensatz zu den Ventil-Trompeten und Hörnern) und Posaunen zu thun. Diesen gesellen wir die Pauken zu. Es versteht sich von selbst, dass dieses Schlaginstrument nur aus einem äusserlichen aber künstlerischen Grund in die Reihe der Blasinstrumente tritt, — weil es nämlich zunächst im Verein mit ihnen zur Thätigkeit kommt.

Von hier an durch die ganze Orchesterlehre hindurch werden wir den Stoff so zu ordnen haben, dass mit jedem Schritt der Reichthum unsrer Mittel wächst und jede vorhergehende Stufe den Fortschritt erleichtert.

Den eigentlichen Kunstaufgaben werden wieder Vorübungen (also gewissermaassen Nachträge zur Elementarlehre) vorangehen, deren Erspriesslichkeit sich aus reichen, seit Jahren gesammelten Erfahrungen an den verschiedenst begabten und vorgebildeten Schülern ergeben und erprobt hat. Sie ersparen dem Jünger die Qual, sich in grössern Werken durch Unerfahrenheit und Ungewandtheit in der Instrumentation allaugenblicklich gehemmt und eine Reihe grösserer in jeder andern Beziehung befriedigenden Arbeiten ganz oder theilweise verdorben zu sehen. Eigne Erfahrung wird ihn also von der Wichtigkeit der Vorarbeiten überzeugen*).

Erster Abschnitt.

Kenntniss der Trompete und Pauke.

Die Trompete wird in verschiednen Stimmungen angewendet, die wir später zu erläutern haben werden und denen zu Folge verschiedne Arten des Instruments zu unterscheiden sind. Wir nehmen eine dieser Arten oder Stimmungen, die in *C* stehende als Norm, um an ihr das allen Arten Gemeinsame des Instruments zu zeigen.

A. *Die Normal-Trompete.*

Die Trompete**) besteht aus einem acht Fuss (mehr oder weniger) langen, engen, erst gegen das Ende hin sich erweiternden Messingrohr***), das zweimalherum in ein länglich Viereck (Oblon-

---

*) Hierzu der Anhang B.

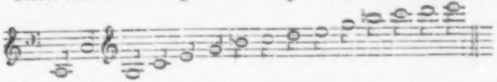
**) Italienisch *tromba*, *clarino*, in der Mehrzahl *trombe*, *clarini*.

***) In fürstlichen Kapellen und bei bevorzugten Militair-Musikchören findet man bisweilen silberne Trompeten. Sie haben aber einen weniger hellen Klang.

gum) mit abgerundeten schmalen Seiten zusammengelegt ist, an dem einen offnen Ende mittels eines kesselförmig gebildeten, enggeöffneten Mundstücks angeblasen wird, an dem andern Ende in eine Erweiterung, den Schalltrichter (Becher, Stürze) genannt, ausläuft. Das Rohr ist durchgängig geschlossen, ohne Tonlöcher oder andre Vorrichtung zur Tonerzeugung.

Dieses Instrument bringt zunächst folgende Naturtöne hervor,

37



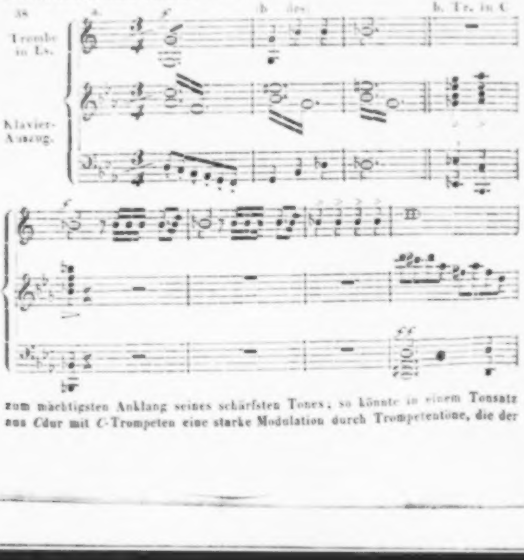
von denen jedoch 1) der tiefſte Ton (gross *c*) nur schwer und rauh anspricht und nicht recht fest steht, 2) auch der nächste Ton (klein *c*) einen rauhen Klang*) hat; 3) das eingestrichne *b* ursprünglich zwar etwas zu tief ist, jedoch vom Bläser mittels stärkern Druckes fest und rein intonirt werden kann); 4) das zweige-**

---

*) Die Alten nannten, bezeichnend genug, das tiefſte *C* **Flattergrob** und das nächste **Grobstimme.**

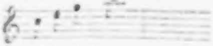
) Dieses von den Komponisten benutzte *b* kann von jedem Orchester-Trompeter sicher gefodert und zu mancherlei Effekten benutzt werden. So verwendet es **Beethoven in der heroischen Symphonie (in *Esdur*, S. 79 der bei Simrock erschienenen Partitur) wie hier bei *a* —

38



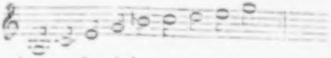
zum mächtigsten Anklang seines schärfsten Tones; so könnte in einem Tonsatz aus *Cdur* mit *C*-Trompeten eine starke Modulation durch Trompetentöne, die der strichne *b* und das dreigestrichne *d* und *e* nur sehr schwer und selten, — auf den jetzigen Trompeten vielleicht von keinem Bläser erreicht wird, auch 5) das dreigestrichne *c* nur auf den Trompeten tiefster Stimmungen, auf *B*, *C*, *D*, *Es*-Trompeten und in der günstigsten Tonfolge, z. B. im aufsteigenden Akkorde,

39



und auch da nur von wenigen Bläsern unter günstigen Umständen (wenn der Bläser noch nicht ermüdet ist, sein Instrument aber schon warm geblasen hat) gefasst werden kann. So beschränkt sich also die Reihe der sicher zu habenden Töne auf diese Tonfolge:

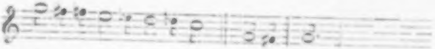
40



Die hier ausgelassenen*) sind nicht füglich im Orchester zu fodern; wenigstens thut man wohl, auf sie nicht als auf wesentliche und hervortretende Züge der Komposition zu rechnen. Wieviel dagegen einzelne Virtuosen vermögen und was man ihnen im Solosatze zumuthen kann, ist nicht vorauszubestimmen**).

Neben diesen Naturtönen können durch Stopfen noch andre hervorgebracht werden. Zunächst erscheinen (durch sogenanntes halbes Stopfen) mit Leichtigkeit (weil man sie mit gleichem Lippendruck fasst) die Halbtöne unter den drei höchsten Naturtönen, so wie auch (durch sogenanntes ganzes Stopfen) der Ganzton unter dem höchsten, ferner der (halbgestopfte) Halbton unter dem mittlern *g*

41



von denen zwar der dritte (*f*) leicht etwas zu hoch anspricht, in diatonischer Folge aber, besonders von oben nach unten (weil dann der Naturton den von ihm aus gestopften vorausgeht)

---

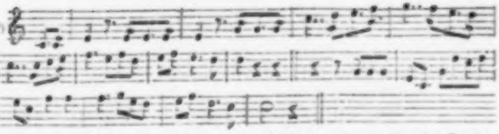
ursprünglichen Stimmung scheinbar fremd sind, eingeleitet oder unterstützt werden, wie oben bei *b*.

Was hier mit verschiednen Stimmungen der Trompeten, mit *Es*-, *C*-Trompeten u. s. w. gemeint, findet sich weiterhin erläutert.

*) Doch hat der Verf. in einem lugubren Instrumentalsatz — und zwar im Piano — von der tiefen Oktave (klein *c*, eingestrichen *c*) mit sicher zutreffendem Erfolge Gebrauch gemacht; und zwar mit brauchbaren, keineswegs aber ausgezeichneten Bläsern. In höhern Stimmungen erscheint klein *c* ohne Schwierigkeit und gut.

**) Hierzu der Anhang C.

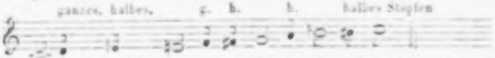
42*)



auch wohl in chromatischer Folge, nicht so sicher aber in Sprüngen oder mit frischem Einsatz rein und sicher kommt.

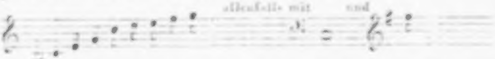
Auch in der eingestrichnen Oktave ist von jedem Naturton zunächst (durch halbes Stopfen) der tiefere Halbton, dann (durch ganzes Stopfen) der tiefere Ganzton

43



zu erlangen, aber schwerer und unsichrer, besonders die ganz gestopften Töne, die nur nach Vorausgang der Naturtöne, von denen aus sie gebildet werden, einigermassen sicher zu fassen sind. Man thut daher wohl, auf sie ganz zu verzichten und sich überhaupt für das Orchester auf diese Tonreihe

44



und zwar unter der oben für den Gebrauch des *f* angedeuteten Weise zu beschränken.

Die Naturtöne der Trompete (No. 40) haben einen hellen, durchdringenden und in der tiefern Region, bis zum zweigestrichnen *c*, schmetternden Klang; das Schmetternde und etwas Rauhe verliert sich von *c* an und der Klang tritt nun in noch gedrängterer und veredelter Kraft hervor. Die leicht erreichbaren Stopftöne der zweigestrichnen Oktave (No. 41) schliessen sich dem Klang der Naturtöne fast ununterscheidbar an; die andern haben einen gedrücktern Klang. Alle Töne des Instruments können übrigens so lang gehalten werden, als der Athem des Bläsers reicht.

Was nun die Behandlung der Trompete betrifft, so kann jeder ihrer zuvor (No. 44) aufgeführten Töne für sich mit Sicherheit eingesetzt werden; nur ist der freie Einsatz des *f* und *fis* nicht so sicher, als der der andern Töne, man bringt sie lieber (wie in No. 42 gezeigt worden) im Gefolge von bequemern Tönen vor. Auch das höchste *g* und das tiefste (kleine) *c* — wenn man

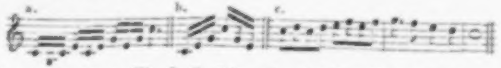
---

*) Aus dem Messias von Händel, mit Mozarts Instrumentation. No. 44 der bei Breitkopf und Härtel herausgegebnen Partitur. Die Trompete ist eine *D*-Trompete.

letzteres überhaupt gebrauchen will — ist nicht sicher zum ersten Einsatz, sondern erst nach Vorgang bequemerer Töne zu fodern.

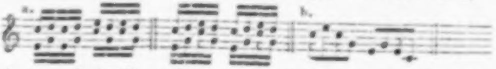
Abgesehen hiervon ist jede Tonfolge innerhalb des angegebnen Tonsystems, also auch jeder beliebige Sprung möglich; allein je weiter die Sprünge, desto schwerer und unsichrer sind sie (weil die hohen Töne eine andre Lippenhaltung nöthig machen als die tiefen), desto mehr fodern sie Zeit zwischen dem einen und dem andern Tone — desto ermüdender endlich sind sie für den Bläser. Am leichtesten gelingen die der Tonfolge des Systems selbst entsprechenden, die an die einfachsten Grundformen der Melodie anlehnenden Tonreihen, z. B.

45



wie wir sie einst (Th. I. S. 59) schon bei dem Satz der Naturharmonie kennen gelernt haben; auch diese sind um so leichter und können um so kräftiger oder schnellbewegter hervorgebracht werden, je mehr sie sich auf einen engen Raum beschränken. Am schnellsten ausführbar ist die Tonfolge in den harmonischen Figuren der eingestrichnen Oktave (wie in No. 45, a, b) bis zum zweigestrichnen *c*, höchstens *e*; hier ist eine Bewegung, wie etwa die der Sechszehntel im *Allegro moderato*, wohl ausführbar. Die Töne der zweigestrichnen Oktave, besonders in weiterer diatonischer oder gar chromatischer Folge (No. 41, 42) können nicht wohl schneller als in der Achtelbewegung des *Allegro moderato* gefodert werden; doch gelingt die schnellere Bewegung zweier oder dreier wiederholt wechselnder Töne in schrittweiser Folge, z. B. hier bei a,

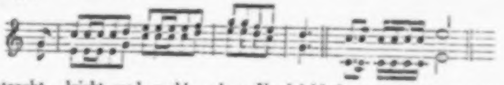
46



im forte auch in dieser Region, nur nicht höher. Uebrigens ist schnelle Bewegung aus tiefern zu höhern Tönen (No. 45, *a*) leichter, als die entgegengesetzte (No. 46, *b*).

Auch die Wiederholung desselben Tones ist je nach der Tonregion in gleicher Schnelligkeit, wie oben angegeben, möglich und, wenn sie sich nicht über vier bis sechs gleiche Tonanschläge, — wie hier

47



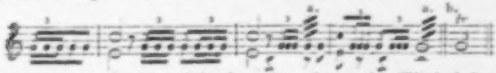
erstreckt, leicht und wohl, ohne Ungleichheit und Anstrengung, möglich.

Eine eigenthümliche Tonwiederholung unterscheiden wir von dieser gemessnen; wir wollen sie

den Schmetterton

nennen. Es kann nämlich mittels des Zungenschlags ein Ton mit grosser Schnelligkeit und so lange der Athem und die Zungenkraft des Bläsers anhält, wiederholt werden, so dass sich bald kleinere rhythmische Figuren bilden, bald — wie hier Takt 3,

48



ein *tremolo*, ein kräftig erbebendes oder schütterndes Wiederholen des Tons, das dem lebendigen und energischen Klang des Instruments sehr entsprechend und ihm vor andern Blasinstrumenten theils vorzugsweis, theils ausschliesslich eigenthümlich ist. Es kann übrigens dieses Schmettern nur an den vier untern Tönen *g—c—e—g*, — allenfalls noch auf *b* und *c*, am besten auf dem untern *c* und *g* mit Leichtigkeit und Kraft ausgeübt werden; mit jedem höhern Tone wird es schwerer, in den höchsten Tönen unausführbar. Bezeichnet wird es, wie No. 48 zeigt, bald als Tremolo, bald als Triller*).

Dies ist der Tonumfang und Wirkungskreis der Trompete. Aeusserlich betrachtet erscheint er sehr beschränkt, ja höchst lückenhaft. Allein eine tiefer eingehende Auffassung zeigt zwischen dem Karakter und den Mitteln des Instruments die erwünschteste Uebereinstimmung. Für den heldenhaft klaren und eindringlichen Klang des Instruments, für diesen Heldenkarakter, der selber nur ein einfacher, nicht ein vielseitiger ist, bedarf es keines Reichthums an Tonwendungen und Mitteln; der vorhandne — die Töne des hellsten Akkordes (des grossen Dreiklangs durch mehr als zwei Oktaven) die zweite harmonische Masse (Th. I. S. 56) die Tonleiter bis zur Dominante können genügen. Diese Töne stehen in allen Abstufungen der Stärke, in schneller Folge und weit-hin rufendem Aushallen, besonders mit dem metallen durchbrechenden Schmetterton zu Gebote. Selbst die Armuth der Tonreihe dient dem das Instrument tiefer Erkennenden zum fördernden Winke; sie nöthigt ihn, einem andern künstlerischen Mittel um so entscheidendere Kraft zuzuertheilen, — nämlich dem Rhythmus, der für seine entscheidende Kraft am entscheidungskräftigen Instrumente das entsprechende Organ findet.

---

*) Die letztere Bezeichnung ist eine uneigentliche und könnte insofern einiges Bedenken finden, als wirkliche Triller auf dem zweigestrichnen *d—e*, *e—d* auch *e—b* möglich sind. Allein letztere taugen selten etwas, sollten also lieber ganz ungebraucht bleiben und so fällt das Bedenken gegen die Triller- statt tremolo-Bezeichnung weg.

B. *Arten und Stimmungen der Trompete.*

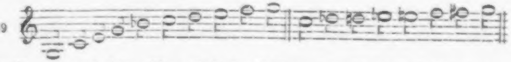
Allein bei alledem würde der Tongehalt der Trompete für die Mitwirkung bei ausgedehntern, modulationsreichen oder von Haus aus nicht in *C*dur, sondern in andern Tonarten stehenden Kompositionen unzureichend, oft gar nicht anwendbar sein. Man hat daher Trompeten von verschiedner Grösse (Länge des Rohrs) eingeführt, die den im Vorherigen aufgewiesnen Tongehalt auf andern Stufen darstellen, mithin für andre Tonarten oder Akkorde eben so anwendbar sind, als der oben gefundne Tongehalt für die Tonart *C*dur. Ein längeres Rohr giebt ein tieferes, ein kürzeres giebt ein höheres Tonsystem. Hierauf bezieht sich der Zusatz zu der S. 44 angegebnen Länge der Trompete von acht Fuss; eine Trompete mit so langem Rohr giebt ihren Tongehalt auf dem Urton *C* oder in *C*dur an.

Die Stimmungen der Trompete vermöge der grössern oder mindern Länge des Rohrs begründen verschiedne **Arten** des Instruments, die sich übrigens in allem gleich, nur in ihrem Urton und damit in der höhern oder tiefern Lage ihres Tonsystems verschieden sind; eine Verschiedenheit, die dann noch einige später zu erwähnende Folgen nach sich zieht. Die Noten für sämmtliche Arten der Trompete werden so geschrieben, als wäre das Tonsystem stets auf den Urton *C* gegründet; für alle Trompet-Arten wird also durchgängig in *C*dur gesetzt, wie wir von No. 37 bis hierher gethan haben. Für jede Art aber werden diese Noten in das besondre Tonsystem übertragen, das von dieser Art angegeben wird.

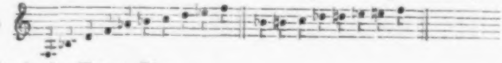
Es giebt nun zunächst folgende Arten der Trompete.

1. Die B-Trompete (*tromba in B*),

deren Töne eine Stufe unter dem Normalton *C*, also in der Tonart *B*dur stehen. Der so —

49


in Noten geschriebne Tongehalt der *B*-Trompete erklingt mithin so, —

50


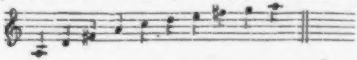
also in der Tonart *B*dur.

2. Die *C*-Trompete.

Diese giebt ihre Tonreihe an, wie sie geschrieben wird; es ist also hier alles, was wir von der Normaltrompete gesagt haben, ohne Umsetzung in eine andre Tonart zu verstehen.

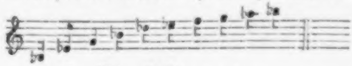
3. Die *D*-Trompete.

Sie steht, wie schon der Name zeigt, eine Stufe höher als die Normaltrompete, ihre Notenreihe (No. 49) ertönt mithin so:

51 

4. Die *Es*-Trompete;

sie steht in *Es*-dur; ihre Notenreihe (No. 49) ertönt so:

52 

5. Die *E*-Trompete,

6. Die *F*-Trompete;

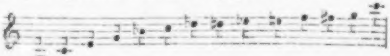
seltner werden gefunden

7. Die *G*-Trompete,

8. Die *A*-Trompete,

9. Die hohe *B*-Trompete (*tromba in B alto*)

welche letztere eine Oktave über der gewöhnlichen oder tiefen *B*-Trompete (die man im Gegensatz zu ihr so, — italienisch *tromba in B basso* nennt) steht. Die Stimmung dieser Arten (5 bis 8) versteht sich nach dem Vorhergehenden von selbst. Man kann sich die Stimmung aller in folgendem Schema vergegenwärtigen:

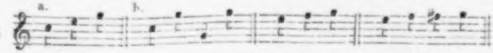
53 

1. *B*-Trompete:	*f*	*b*	$\underline{d}$	$\underline{f}$	$\underline{as}$	$\underline{b}$	$\underline{h}$	$\underline{\underline{c}}$	$\underline{\underline{cis}}$	$\underline{\underline{d}}$	$\underline{\underline{es}}$	$\underline{\underline{e}}$	$\underline{\underline{f}}$	$\underline{\underline{b}}$
2. *C*-Trompete:	*g*	$\underline{c}$	$\underline{e}$	$\underline{g}$	$\underline{b}$	$\underline{\underline{c}}$	$\underline{\underline{cis}}$	$\underline{\underline{d}}$	$\underline{\underline{dis}}$	$\underline{\underline{e}}$	$\underline{\underline{f}}$	$\underline{\underline{fis}}$	$\underline{\underline{g}}$	$\underline{\underline{\underline{c}}}$
3. *D*-Trompete:	*a*	$\underline{d}$	$\underline{fis}$	$\underline{a}$	$\underline{\underline{c}}$	$\underline{\underline{d}}$	$\underline{\underline{dis}}$	$\underline{\underline{e}}$	$\underline{\underline{f}}$	$\underline{\underline{fis}}$	$\underline{\underline{g}}$	$\underline{\underline{gis}}$	$\underline{\underline{a}}$	
4. *Es*-Trompete:	*b*	$\underline{es}$	$\underline{g}$	$\underline{b}$	$\underline{\underline{des}}$	$\underline{\underline{es}}$	$\underline{\underline{e}}$	$\underline{\underline{f}}$	$\underline{\underline{fis}}$	$\underline{\underline{g}}$	$\underline{\underline{as}}$	$\underline{\underline{a}}$	$\underline{\underline{b}}$	
5. *E*-Trompete:	*h*	$\underline{e}$	$\underline{gis}$	$\underline{h}$	$\underline{\underline{d}}$	$\underline{\underline{e}}$	$\underline{\underline{f}}$	$\underline{\underline{fis}}$	$\underline{\underline{g}}$	$\underline{\underline{gis}}$	$\underline{\underline{a}}$	$\underline{\underline{ais}}$	$\underline{\underline{h}}$	
6. *F*-Trompete:	$\underline{c}$	$\underline{f}$	$\underline{a}$	$\underline{\underline{c}}$	$\underline{\underline{es}}$	$\underline{\underline{f}}$	$\underline{\underline{fis}}$	$\underline{\underline{g}}$	$\underline{\underline{gis}}$	$\underline{\underline{a}}$	$\underline{\underline{b}}$	$\underline{\underline{h}}$	$\underline{\underline{\underline{c}}}$	
7. *G*-Trompete:	$\underline{d}$	$\underline{g}$	$\underline{h}$	$\underline{\underline{d}}$	$\underline{\underline{f}}$	$\underline{\underline{g}}$	$\underline{\underline{gis}}$	$\underline{\underline{a}}$	$\underline{\underline{ais}}$	$\underline{\underline{h}}$				
8. *A*-Trompete:	$\underline{e}$	$\underline{a}$	$\underline{\underline{cis}}$	$\underline{\underline{e}}$	$\underline{\underline{g}}$	$\underline{\underline{a}}$	$\underline{\underline{ais}}$	$\underline{\underline{h}}$	$\underline{\underline{\underline{c}}}$	$\underline{\underline{\underline{cis}}}$				
9. hohe *B*-Tromp.:	$\underline{f}$	$\underline{b}$	$\underline{\underline{d}}$	$\underline{\underline{f}}$	$\underline{\underline{as}}$	$\underline{\underline{b}}$	$\underline{\underline{h}}$	$\underline{\underline{\underline{c}}}$	$\underline{\underline{\underline{cis}}}$	$\underline{\underline{\underline{d}}}$				

---

* In den drei ersten Arten (tiefe *B*-, *C*-, *D*-Trompeten) ist das hier ausgelassene kleine *C* nicht wohl herauszubringen, bei den höhern Arten geht es allenfalls.

Die *B*- und *C*-Trompete kann die höchste oben gesetzte Note (also die *B*-Trompete das zweigestrichne *b*, die *C*-Trompete das dreigestrichne *c*) allenfalls, die *D*-Trompete kann sie vielleicht, die höhern Arten können sie schwerlich*) erreichen; die *Es*- und *E*-Trompete können die Note *g* wohl im Akkordgange (a)

54


nicht so wohl aber sprungweis oder in diatonischer Folge (b) erreichen. Die *F*-Trompete kann allenfalls den Gang in No. 54, a, nicht aber *f* und *fis* herausbringen; die höhern Trompeten**) dürften mit Sicherheit nicht über die Note des zweigestrichnen *e*, die hohe *B*-Trompete nicht über das zweigestrichne *c* (dem Ton nach *b*) hinaufzuführen sein.

Für die hier noch fehlenden Stimmungen ist nun noch durch besondre

Setzstücke

gesorgt, — bogenförmige Röhren, die zwischen Mundstück und Rohr eingeschoben werden und das letztere verlängern. Hierdurch wird die Stimmung um eine halbe Stufe erniedrigt, es wird also

aus der	*B* - Trompete eine	*A* - Trompete,
- -	*C* - - -	*H* - - ***)
- -	*D* - - -	*Des* - -
- -	*G* - - -	*Ges* - -
- -	*A* - - -	hohe *As* - -
- - hohen	*B* - - -	hohe *A* - -

und so entstehen fünf neue Arten, deren Tongehalt man sich nach dem Schema No. 53 leicht vorstellen kann. Hiernach gäbe es nun Trompeten von tief *A*, tief *B*, *H*, *C*, *Cis* oder *Des*, *D*, *Es*, *E*, *F*, *Fis* oder *Ges*, *G*, *A*, hoch *A* und hoch *B*.

Allein durch die Setzstücke scheint Klang und Tonreinheit der Trompete mehr oder weniger — denn auch hier kann ein geschickter Bläser nachhelfen — beeinträchtigt zu werden. Es dürfte daher rathsam sein, sich auf die bei No. 53 von 1 bis 6 aufgeführten Arten zu beschränken.

---

*) Volle Bestimmtheit ist in all diesen Punkten nicht zu geben, weil dabei zu viel auf die besondre Anlage und Uebung jedes einzelnen Bläsers ankommt; dem einen gelingt, was der andre für unausführbar erklärt. Man thut wohl, das Bedenkliche zu vermeiden — und kann es in der Regel ohne wesentlichen Verlust.

**) Der Verf. kennt diese (die *G*-, *A*., hoch *B*-Trompete) nur aus Büchern, nicht aus eigner Auffassung, erinnert sich auch nicht, sie in den Partituren der Meister je gefunden zu haben, kann also nicht sicher über sie berichten. In Militairmusikchören werden sie, wird sogar hier und dort eine hohe *C*-Trompete angewendet.

***) *H*-Trompeten hat unter Andern C. M. v. Weber in der Introduktion zum dritten Akt der Euryanthe gebraucht.

Dies sind die wesentlichsten Unterschiede der Trompeten-Arten. Aber auch im Klange scheint eine Verschiedenheit stattzufinden, die von der Geschicklichkeit des Bläsers wenigstens nicht gänzlich überwunden werden kann. Die *B*-Trompete hat einen vollen, etwas posaunenhaften, — die *C*- und *D*-Trompete haben einen kalten, etwas rauhen Klang, — die *Es*-, *E*- und *F*-Trompeten haben einen festen und gedrungenen, durchdringenden, nicht aber rauhen Klang, daher sie am liebsten zu reichen (konzertirenden) Solosätzen benutzt werden. Vornehmlich hängt allerdings die Wahl der Trompete von der Tonart der Komposition ab; man wird daher in der Regel zu Kompositionen in *Es* auch *Es*-Trompeten setzen und so in andern Fällen. Allein die Erkenntniss des besondern Klangkarakters kann (wie später zur Sprache kommen wird) auch hierin manches ändern.

In grössern Kompositionen kann man bei dem Uebergang in fremde Tonarten die Mitwirkung der Trompeten nothwendig, gleichwohl die ursprünglich gewählte Trompetenart für die neue Tonart unanwendbar, (oder doch nicht ergiebig genug finden. Hier nun bietet sich die Auskunft dar, im Laufe der Komposition die Stimmung (durch Einsatz neuer Bogen, die das Rohr der Trompete verlängern oder verkürzen) zu verändern, z. B. aus den *D*-Tromten *C*- oder *Es*-Trompeten zu machen. Allein der Bläser muss zu dem Wechsel der Bogen Zeit haben, — etwa 12 bis 16 Takt Pausen im langsamen, oder 20 bis 24 im schnellen Tempo.

C. *Die Pauke.*

Die Pauke ist bekanntlich ein über einen kesselförmigen, Klang und Schallkraft bedingenden Körper von Kupferblech straff gezogenes Fell, auf dem der Ton durch den Anschlag mit Paukenstöcken (Schlägeln) hervorgebracht wird. Jede Hand führt bekanntlich einen solchen Schlägel*), es kann daher die Pauke mit einem einzigen oder beiden Schlägeln gleichzeitig (oder möglichst schnell nacheinander, fast gleichzeitig) oder auch abwechselnd mit einem nach dem andern angeschlagen werden. Der gleichzeitige oder fast gleichzeitige Anschlag giebt einen vollern, der Anschlag mit einem einzigen Schlägel einen härtern, abgebrochnern Klang; fände man nöthig, den erstern ausdrücklich vorzuschreiben, so müsste die Note auf- und abwärts gestrichen werden.

---

*) Die Schlägel haben an dem aufschlagenden Ende bekanntlich Holzknöpfe. Lässt man diese unbedeckt, so ist der Klang des Instruments dürr, trocken; werden sie mit Leder überzogen, so ist er gemildert, doch trocken; werden sie mit Schwamm, Filz oder Gummi elasticum überzogen, so ist der Klang weich, etwas dumpf, gleichsam umdunkelt.

Die Pauke giebt nur einen einzigen Ton; dieser kann vom leisesten *piano* bis zum drohnenden härtesten *forte*, er kann kurz abgebrochen (*staccato*) in allen möglichen rhythmischen Figuren bis zum rollendsten Wirbel, in dem kaum noch die einzelnen Schläge zu unterscheiden sind, wiederholt werden; der Wirbel wird mit dem Trillerzeichen — *tr.* oder ~ — angezeichnet.

Dieser eine Ton der Pauke kann durch Stimmung höher oder tiefer genommen werden, aber nur innerhalb des Raumes einer Quinte, vom grossen *F* bis klein *c* und von gross *B* bis klein *f*; bei tieferer Stimmung würde das Paukenfell zu schlaff und der Schall zerflatternd, der Ton nicht bestimmt herauskommen, bei höherer Stimmung würde das Fell zu straff angezogen und der Klang zu hart, wahrscheinlich die Stimmung auch nicht feststehend sein. Die Stimmung der Pauke nach ihrer bisherigen Einrichtung fodert einige Zeit und ein wenn auch leises Versuchen: nach einer verbesserten — aber noch nicht allgemein verbreiteten Einrichtung kann das Stimmen augenblicklich geschehen, also im Laufe der Ausführung selber, was nach der ältern Einrichtung nur bei einer Reihe von Pausen (10 bis 20 Takte im *Allegro moderato*) rathsam und im Allgemeinen nicht erwünscht war. Die verbesserte Pauke lässt sich auch einen Ton tiefer stimmen, bis zu gross *Es*.

Bei der Tonarmuth des Instruments werden in der Regel zwei Pauken, eine grössere und eine kleinere, nebeneinander gestellt und in die wichtigsten Töne, Tonika und Dominante, gestimmt. Bisweilen findet der Komponist sich zu abweichenden Stimmungen bewogen; so hat z. B. Beethoven im Finale der achten und im Scherzo der neunten Symphonie die Pauken in die Oktave *F*—*f* stimmen lassen. Bisweilen wird eine dritte Pauke gesetzt und entweder in die Unterdominante oder in eine andre in Folge besondrer Modulation nöthig werdenden Ton gestimmt, — eine Maassnahme, die nach der neuen Paukeneinrichtung überflüssig wird*). Dies sind Ausnahmfälle, die man nach der Richtung der jedesmaligen Komposition zu beurtheilen hat; als Regel darf wohl gelten, dass die wichtigsten Töne, die zugleich Grundtöne der wichtigsten Akkorde und nächstnöthigen Tonarten sind, durch das rhythmisch so mächtige Instrument noch einen bevorzugten Nachdruck erhalten.

Auch die Pauken können, wie die Trompeten, im Lauf eines

---

*) Man hat sogar in unsern Tagen zur Aufstellung von acht Paar Pauken gegriffen, worüber denn hier nicht weiter zu urtheilen ist. Im vorigen Jahrhundert gaben fürstliche Hofpauker auf 14 Pauken Konzert und warfen dabei noch die Schlägel während des Spiels geschickt in die Luft, um sie ohne Taktfehler wieder zu fangen.

Tonstücks umgestimmt werden, am leichtesten in nahe gelegene Tonstufen, z. B. aus *d* in *c* oder *es*. Bei der in neuester Zeit getroffnen Einrichtung der Pauken kann die Umstimmung, wie gesagt, schnell und sicher geschehn.

Will man der Pauke einen dumpfern, lugubern Klang geben, so wird das Fell mit der Decke locker überdeckt (der Komponist muss das ausdrücklich mit

timpani coperti

vorschreiben) oder — was einen reinern Ton und gleichmässigern Klang giebt — es werden die Schlägelknöpfe mit Gummi, Filz oder Schwamm (Anmerkung S. 53) überzogen.

Die Pauken werden übrigens ebenfalls, wie die Trompeten in der Regel in *C (G—c)* notirt und die eigentliche Tonhöhe dann vorgeschrieben. Doch geht man von dieser regelmässigen Schreibart gelegentlich auch ab, wenn die Notirung der wahren Tonhöhe (wie in den obigen Beethovenschen Fällen) bequemer und deutlicher scheint.

Zweiter Abschnitt.

Der Satz für Trompeten und Pauken.

Selbständige Kompositionen für Trompeten und Pauken, mit Ausschluss aller andern Instrumente können bei dem beschränkten Tongehalt jener Organe nur von beschränktem Umfang und der Hauptsache nach von keinem andern Inhalt sein, als dem in der Naturharmonie (Th. I. S. 55) gegebnen. Dergleichen Aufgaben mögen im Vergleich mit den bisher schon gelösten unbedeutend erscheinen (im höhern Sinn ist keine Gestaltung mehr oder weniger bedeutend als eine andre, jede ist die rechte und vollgenügende, die der Idee des Kunstwerks entspricht) jedenfalls dienen sie zur Vorübung für umfassendere Instrumentationen und Aufgaben.

Wenn der freie Künstler seine Idee zu offenbaren hat, so bieten sich ihm — oder wählt er die Instrumente, die sich jener Idee eignen, so dass Inhalt und Organ der Komposition einig und Eins sind. Der Jünger muss von der entgegengesetzten Seite zu dieser Einheit hinstreben. Ihm wird das Organ gegeben und er hat aus dessen Karakter die Form und den Inhalt seiner Komposition zu bestimmen. Dieser Weg ist nicht blos ein methodisch nothwendiger, er ist auch ein künstlerischer. Der Musiker kann sich kein Musikorgan, z. B. nicht den Verein von Trompeten und Pauken vorstellen, ohne vom Karakter desselben ergriffen, erregt, zu sympathetischer Hervorbringung gestimmt zu werden.

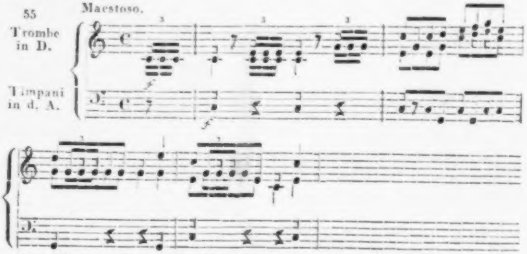
Der durchdringende, metallisch-helle Trompetenklang, der funkelnde Schmetterton und der einfache aber klare und energische Tongehalt des heroischen Instruments, dazu die Kraftschläge oder der rollendere bald dumpfere, bald körnigere Donner der Pauke: das alles ruft zunächst machtvolle, gewaltthätige, kriegerische Stimmung hervor; auf unserm jetzigen beschränkten Standpunkte bieten sich für sie nur begränzte Aufgaben, — Fanfaren und kriegerische Märsche.

Diese einfachen Aufgaben können mit mehr oder minderm Aufwand von Mitteln gelöst werden. Die beschränkteste, aber noch genügende Aufstellung würden

1. Zwei Trompeten und Pauken

abgeben; die Pauken erscheinen sofort als Bass, die beiden Trompeten würden als die gleichartigen Instrumente sich so eng, wie wir einst in der Naturharmonie (Th. I. S. 61) gelernt, an einander schliessen. Mit diesen Mitteln würden sich freilich nur Sätze wie dieser:

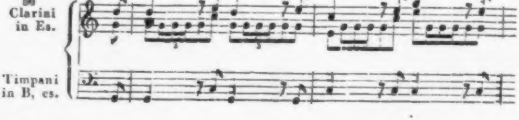
55



bilden lassen, die aber bei der Macht der Instrumente (vollends wenn die Trompetenstimmen doppelt oder mehrfach besetzt werden könnten) nicht so wirkungslos bleiben würden, als sie etwa am Klavier erscheinen.

Die beiden Trompeten halten wir gern zusammen. Auf kurze Glieder können sie vielleicht einmal mit Erfolg getrennt werden, wenn z. B. wie hier

56



ein Schmetterton (gleichsam als besondre dritte oder vierte Stimme) die Hauptmomente unterbricht und die eine Stimme (hier die erste) ihn nicht ohne zu weite Sprünge mit fassen kann. Dies kann aber nur als Ausnahme gelten und nicht wohl auf ganze Abschnitte oder Sätze ausgedehnt werden, weil die Mittel doch zu gering sind, um selbständige Stimmen möglich zu machen. Auch die Pauken verbinden wir aus demselben Grunde mit den Trompeten möglichst eng; in No. 56 schweigen sie nur zu den Auftakten und einigen mittlern Taktnoten, um in ihrem eignen Elemente, dem Rhythmus, noch energischer einzugreifen.

Hiernach ergiebt sich schon von selbst, dass man die zweite Trompete nicht leicht über das hohe *c* hinauf und die erste nur vorübergehend zu dem eingestrichnen *c* oder gar zum kleinen *g* hinabführen wird. Da die hohen Töne eine andre Lippenhaltung fodern als die tiefern, so stört man diese (und erhält eine unvollkommnere Ausführung) wenn man die erste Trompete (den Primarius) zu tief und die zweite (den Sekundarius) zu hoch blasen lässt.

Stehen uns nun mehr Trompeten zu Gebote, so können wir statt der zahlreichern Besetzung zweier Stimmen mehr Stimmen setzen, zunächst zum Satz mit

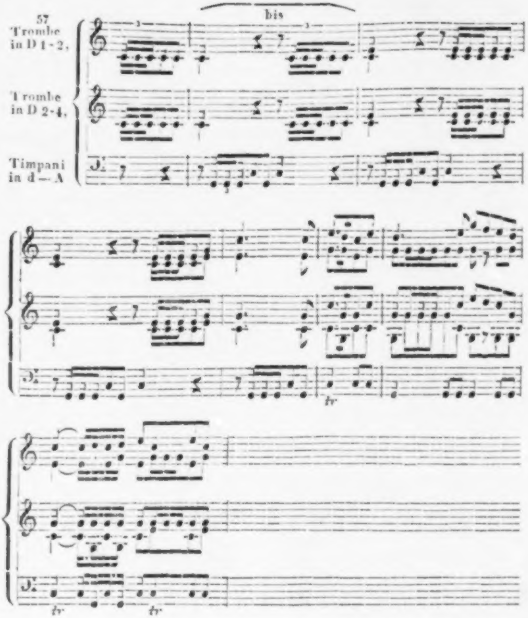
2. drei oder vier Trompeten*) und Pauken

übergehen. Allerdings ist bei der Beschränktheit des Tonsystems auch dann nicht auf einen wahrhaft drei- oder vierstimmigen Satz zu rechnen; nicht einmal von der Gegenbewegung zwei und zweier Stimmen könnte ein andrer als höchst seltner und beschränkter Gebrauch gemacht werden, weil bei der spröden Stärke und Heftigkeit des Instruments ein Durchkreuzen der Stimmen sehr wild herauskommen würde. Doch gewönne man bei vollstimmiger Besetzung wenigstens von Zeit zu Zeit grössere Harmoniemassen. Die nachstehende Intrade**), —

---

*) Bei drei Trompeten nannte man die unterste wenigstens früher *principale*, bei vieren die dritte *principale* und die vierte *toccata*; zwei wurden *clarini*, drei und vier *trombe* oder *clarini e trombe* genannt.

**) Intrade heisst eine für Trompeten und Pauken, oder vollständige Blechmusik gesetzte Einleitung oder Einführung eines grössern Musikstücks (also Einleitung) oder einer feierlichen, bedeutsamen Handlung, Verkündigung u. s. w.



die man sich breiter und weiter ausgeführt denken muss, giebt dazu ein Paar Belege. Bei solcher Masse der Trompeten durfte schon ein bestimmterer Gegensatz dieser und der Pauken gewagt werden; im vierten Takte bilden sich vollere Harmoniemassen, so auch im letzten; im vorletzten versucht sich ein Gegensatz unter den Trompeten selbst zu bilden. — Für den Anfang hätten dem Tongehalt eine oder zwei Trompeten genügt; sollen wir nicht mit diesen allein anfangen und die übrigen erst folgen lassen, wenn sie nöthig sind? Nein. Das wäre Zersplitterung der Masse und der Kraft und gerade bei dem energischen zu Machtwirkungen bestimmten Instrument am wenigsten gut angebracht. Selbst wenn ein *crescendo* beabsichtigt wäre, würde es dem Vortrag der Ausführenden überlassen werden können und keiner Theilung der Stimmen bedürfen;

vielmehr gewinnt eben im *piano* der Klang der Trompete durch Stimmfülle an Glanz und Wohllaut.

Man merke schliesslich noch Folgendes, um nicht gegen die übrigens wohlbegründete Praktik der Orchester zu verstossen. — Da zu einer einigermaassen vollständigen Wirkung des Trompetenchors wenigstens zwei Trompeten gehören: so sind in jedem Orchester zunächst zwei Trompeter — also ein Primarius und ein Sekundarius — zu fodern. Geht man zu einer stärkern Besetzung über, so ist das Angemessenste: dem ersten Trompeterpaar ein zweites — also wieder einen Primarius und einen Sekundarius — zuzufügen. Folglich ist die dritte Trompete wieder von einem Primarius besetzt, der mehr auf hohe als tiefe Tonlagen eingerichtet und berechtigt ist, nur für jene, nicht für diese verwendet zu werden. So liegt in No. 57 die dritte Trompete höher als die zweite; sie ist eine Primstimme (obgleich dem Inhalt zufolge unter der ersten Trompete stehend), die zweite und vierte Trompete sind Sekundstimmen.

Einen den Tongehalt bereichernden Gebrauch bietet die zahlreiche Besetzung, wenn man

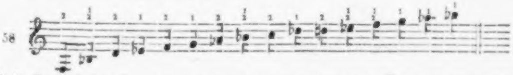
3. Trompeten verschiedner Stimmung

mit einander zu einem Satze vereinigt; hier ergänzen sich die Tonsysteme gegenseitig. Wenn man z. B. *B*- und *Es*-Trompeten (Dominante und Tonika) vereinigt, so geben (S. 50)

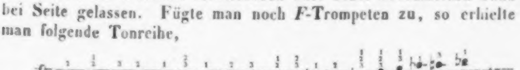
die *B*-Trompeten *f*, *b*, $\underline{d}$, $\underline{f}$, $\underline{as}$, *b*, $\underline{\underline{c}}$, $\underline{\underline{d}}$, $\underline{\underline{es}}$, $\underline{\underline{f}}$,

und die *Es*-Trompeten *b*, $\underline{es}$, $\underline{g}$, *b*, $\underline{\underline{des}}$, $\underline{\underline{es}}$, $\underline{\underline{f}}$, $\underline{\underline{g}}$, $\underline{\underline{as}}$, $\underline{\underline{b}}$

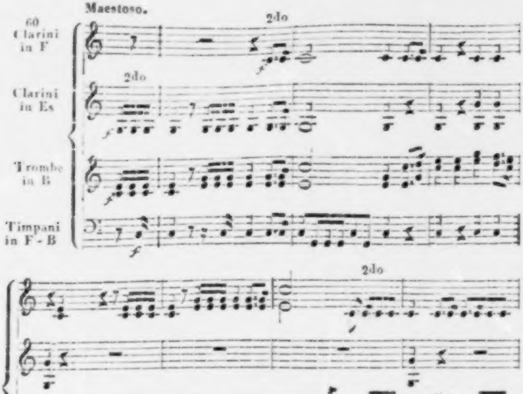
beide also vereint diese Tonreihe

58 

(mit 2 sind die *B*-, mit 1 die *Es*-Trompeten, mit $\frac{1}{2}$ beide zugleich bezeichnet) die schwerer erreichbaren oder sonst bedenklichen Töne bei Seite gelassen. Fügte man noch *F*-Trompeten zu, so erhielte man folgende Tonreihe,

59 

(mit 3 sind die *F*-Trompeten bezeichnet) aus denen man seine harmonischen Massen zusammenstellen könnte. Wir geben zur Probe einen kleinen Satz,

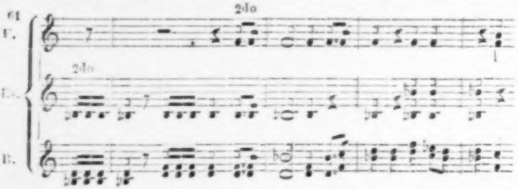

Maestoso.
60
Clarini in F
Clarini in Es
Trombe in B
Timpani in F - B
2do
1mo
f
tr

nach dem man ungefähr ermessen kann, wie viel Erfolg dergleichen Kombinationen bei mehr oder weniger Sorgfalt und Talent bieten; es bleibt in der That zweifelhaft, ob nicht durch Zusammenhaltung aller Trompeten in einer einzigen Stimmung an Glanz und Kraft der vielfachen Besetzung mehr gewonnen würde, als durch die Vertheilung in verschiedne Stimmung an Tongehalt für die Komposition, — der am Ende doch kein bedeutender sein kann.

Wollte man noch mehr Trompeten in verschiednen Stimmungen zusammenstellen oder die vorhandnen Paare in noch mehr Tonarten zerstreuen, so würde auch der Tongehalt wachsen, könnte man sogar Trompetensätze in Moll herauskünsteln, denn darauf läuft dergleichen Arbeit zuletzt hinaus. Allein der Gewinn würde die Zersplitterung der Kräfte (schon in unserm Satz kommen die Instrumente nur in einzelnen Momenten zum Tutti zusammen) nicht aufwiegen und man würde sich immer weiter von dem eigentlichen einfach-mächtigen Karakter der Grundkraft des Trompetensatzes entfernen.

Wer dergleichen Kombinationen versuchen will und den Tongehalt der verschiednen Stimmungen noch nicht geläufig handhaben kann, thut wohl, sich zuerst diesen (wie oben in No. 58 und 59) vorzustellen, dann die Komposition so zu notiren, wie sie ertönen wird (wir geben als Beispiel den Anfang des obigen Satzes)

61



und sie dann in die den Instrumenten gebührende Weise (nach Cdur mit vorgezeichneten Stimmungen) zu transponiren.

Es mag jeder einige solche Versuche machen, um auch hierin Geläufigkeit zu erlangen. Die Hauptsache bleibt aber die Uebung in kurzen einfachen Sätzen, wie die in No. 56 bis 57 gegebnen. Dem Tongehalt und der Form nach könnten diese Aufgaben gering und unnütz erscheinen. Gewöhnt sich aber der Uebende, bei ihrer Auffassung sich stets den Klang und Karakter der Instrumente gegenwärtig und lebhaft vorzuhalten, so prägt er sich Beides in künstlerischer — das heisst schöpferischer Weise ein und hat für künftige grössere Aufgaben einen Theil der Organik zu eigen erworben.

Dritter Abschnitt.

Kenntniss der Posaune.

A. *Einrichtung des Instruments.*

Die Posaune hat man sich zunächst als eine Trompete vorzustellen; Rohr, Schalltrichter, Mundstück haben dieselbe Form, nur grösser und weiter. Sie hat also auch die Naturtöne der Trompete.

Sodann aber ist an der Posaune eine Vorrichtung getroffen, durch die es ihr möglich wird, eine vollständige chromatische Tonleiter hervorzubringen. Ihr Rohr nämlich ist nicht aus einem einzigen Stück, wie das der Trompete, sondern aus zwei ineinandersteckenden und auseinander zu schiebenden Stücken gebildet, so dass durch das Auseinanderschieben (Ausziehen) die Länge des Rohrs vergrössert, folglich eine neue Reihe von Naturtönen, ein tieferes Tonsystem erlangt wird*). Dieses Ausziehen kann während des Spiels geschehn, die Posaune also ihr Tonsystem ohne Unterbrechung des Spiels fortwährend ändern, während dies für die Trompete nur dadurch erreichbar sein würde, dass man eine Art mit der andern (*F*- mit *E*-, *Es*-, *D*-Trompeten u. s. w.) wechseln liesse.

Solcher Auszüge oder Züge kann sich der Posaunist sechs bedienen, — ungerechnet die ursprüngliche geschlossene Haltung des Instruments, bei welcher die Rohrstücke fest in einander geschoben sind, mithin die höchste Tonlage geben. Jeder der sechs Züge erniedrigt die ganze Tonlage des Instruments, also jeden einzelnen Ton, um eine halbe Stufe, so dass z. B.

$\underline{c}$ durch den ersten Zug zu *h*
durch den zweiten Zug zu *b*
durch den dritten Zug zu *a*

wird u. s. w.

Nur bedient man sich des sechsten Zuges nicht gern, weil durch ihn die beiden Rohrstücke am Weitesten auseinander geschoben werden und die Haltung an Sicherheit verliert. Diese Schwierigkeit ist indess keineswegs unüberwindlich. Wenn ein durch den sechsten Zug erlangbarer Ton dem Komponisten wesentlich nothwendig ist, so muss man auf die Geschicklichkeit und Aufmerksamkeit des Spielers rechnen dürfen; ist der Ton des sechsten Zuges nicht unentbehrlich, so scheint es wohlgerathen, dem Spieler keine unnöthige Schwierigkeit zu machen.

---

*) Die beiden Theile des Rohrs sind 1) das Hauptstück: zwei gleichlange, einzelne, oben durch einen Quergriff festverbundne Röhren; an deren einer das Mundstück aufgesetzt wird, während die andre in den Schalltrichter ausläuft; 2) die Stangen (Stiefel), zwei durch ein Bogenstück verbundne Röhren, die auf die Röhren des Hauptstücks passen und auf demselben hin und her geschoben werden können.

B. *Tongehalt.*

Obgleich nun auf der Posaune vermöge ihrer grössern Länge und Weite nicht alle Naturtöne so wohl zu haben sind, wie auf der Trompete*), so steht ihr doch durch ihre Züge eine weit vollständigere Tonreihe zu Gebot. Um dieser nach Höhe und Tiefe grössere Ausdehnung zu geben, bedient man sich der Posaune in verschiednen Grössen und zwar sind jetzt drei, also drei verschiedne

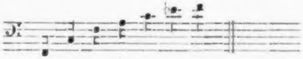
Arten der Posaune

üblich**). Diese Arten sind, abgesehen von der Grösse und der dadurch bedingten Lage des Tonsystems, durchaus von gleicher Beschaffenheit und Behandlung. Wir wollen sie erst kennen lernen, um einen Ueberblick über das gesammte Tongebiet der Posaune zu gewinnen, dann aber alle zusammenfassen zur Erkenntniss ihres Karakters und der für sie geeigneten Setzweise.

Die drei Arten der Posaune werden nach ihrer Tonlage Bass-, Tenor- und Alt-Posaune genannt. Bleibt das Rohr geschlossen (die Stangen so weit wie möglich über die Röhre des Hauptstücks gezogen, so ist der Tongehalt***), — den wir die Naturtöne der Posaune nennen wollen, für

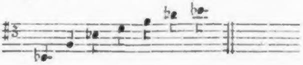
1. die Bassposaune dieser:

62



2. für die Tenorposaune dieser:

63



---

*) Waren doch auch auf dieser nicht alle, oder doch nicht alle sicher und wohlklingend zu haben, z. B. das grosse *C* (Flattergrob) nicht füglich zu erlangen.

) Hierzu der Anhang **D.

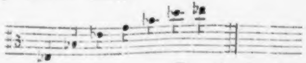
***) Wenn man die nachfolgenden Notenreihen in die Tonart *C*dur, in welcher für die Trompeten notirt wird, überträgt, so erhält man

$\underline{c}\ \underline{g}\ \underline{c}\ \underline{e}\ \underline{g}\ \underline{b}\ \underline{\underline{c}}$,

also die Naturtöne; nur dass von diesen der Urgrundton *C* (Th. I. S. 56) in der Tiefe und die Töne $\underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{e}}\ \underline{\underline{g}}\ \underline{\underline{b}}\ \underline{\underline{\underline{c}}}$ ..... fehlen. Sie sind auf der Posaune wegen der grössern Länge und Weite schwerer hervorzubringen, — wie schon auf der Trompete zum Theil der Fall war.

3. für die **Altposaune** dieser:

64



Nimmt man nun zu dieser ersten Tonreihe die fünf am sichersten brauchbaren Züge: so ergiebt sich folgende Tonreihe:

1. für die **Bassposaune**,

5	4	3	2	1	0	5	4	3	2	1	5 0	4	3	2	5 1
C.	*Cis.*	*D.*	*Dis.*	*E.*	*F.* .	*G.*	*Gis.*	*A.*	*B.*	*H.*	*c.*	*cis.*	*d.*	*dis.*	*e.*

4 0	3	5 2	4 1	3 0	5 2	4 1	5 3 0	4 2	3 1	2 0	1	0
f.	*fis.*	*g.*	*gis.*	*a.*	*b.*	*h.*	$\underline{c}$.	$\underline{cis}$.	$\underline{d}$.	$\underline{dis}$.	$\underline{e}$.	$\underline{f}$.

2. für die **Tenorposaune**,

5	4	3	2	1	0	5	4	3	2	1	5 0	4	3	2	5 1	4 0	3
F.	*Fis.*	*G.*	*Gis.*	*A.*	*B.* .	*c.*	*cis.*	*d.*	*dis.*	*e.*	*f.*	*fis.*	*g.*	*gis.*	*a.*	*b.*	*h.*

5 2	4 1	3 0	5 2	4 1	5 3 0	4 2	3 1	2 0	1	0
$\underline{c}$.	$\underline{cis}$.	$\underline{d}$.	$\underline{dis}$.	$\underline{e}$.	$\underline{f}$.	$\underline{fis}$.	$\underline{g}$.	$\underline{gis}$.	$\underline{a}$.	$\underline{b}$.

3. für die **Altposaune**,

5	4	3	2	1	0	5	4	3	2	1	5 0	4	3	2	5 1	4 0	3
B.	*H.*	*c.*	*cis.*	*d.*	*es.* .	*f.*	*fis.*	*g.*	*gis.*	*a.*	*b.*	*h.*	$\underline{c}$.	$\underline{cis}$.	$\underline{d}$.	$\underline{dis}$.	$\underline{e}$.

5 2	4 1	3 0	5 2	4 1	5 3 0	4 2	3 1	2 0	1	0
$\underline{f}$.	$\underline{fis}$.	$\underline{g}$.	$\underline{gis}$.	$\underline{a}$.	$\underline{b}$.	$\underline{h}$.	$\underline{\underline{c}}$.	$\underline{\underline{cis}}$.	$\underline{\underline{d}}$.	$\underline{\underline{dis}}$.

bei der wir durch die Ziffern angedeutet haben, mit welchem Zug (oder mit welchen verschiednen Zügen) jeder Ton erlangt wird; durch 0 ist die ursprüngliche Tonreihe der Naturtöne, — bei eingeschobnen Röhren — bezeichnet*). Man bemerkt, dass hiernach der Bassposaune das grosse *Fis* oder *Ges*, der Tenorposaune das grosse *H*, der Altposaune das kleine *e* fehlt.

Nimmt man den sechsten Zug zu Hülfe, so gewinnt durch ihn die Bassposaune noch die Tonreihe —

Kontra-*H*, gross *Fis*, *H*, *dis*, *fis*, *a*, *h*,

---

*) Andre nennen die geschlossne Haltung des Instruments (also die ohne Auszug) den ersten Zug; dann wird also unser erster Zug zum zweiten, unser fünfter zum sechsten: der sechste und letzte würde als siebenter bezeichnet werden müssen.

die Tenorposaune die Tonreihe —

E, *H*, *e*, *gis*, *h*, $\underline{d}$, $\underline{e}$,

die Altposaune die Tonreihe —

A,, *e*, *a*, $\underline{cis}$, $\underline{e}$, $\underline{g}$, $\underline{a}$,

zu den schon angegebnen. Hiervon sind aber nur die beiden ersten Töne, nämlich für die Bassposaune Kontra *H* und Gross *Fis*, für die Tenorposaune *E* und *H*, für die Altposaune *A* und *e* neu, die folgenden Töne sind schon mit andern Zügen, nämlich — nach ihrer Reihe vom tiefsten — mit

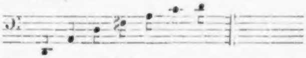
1, 2, 3, 3, 4
0 1

zu erlangen; und von ihnen würden wieder die tiefsten, besonders Kontra *H* auf der Bassposaune — eben wegen ihrer Tiefe am unsichersten und rauhesten ansprechen.

Diese Uebersicht der Züge dient dazu, zu erkennen, welche Tonfolgen am leichtesten gelingen; sie lässt uns Folgendes erkennen.

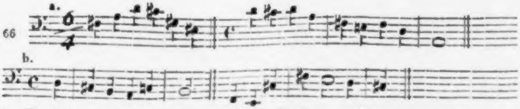
Erstens. Am leichtesten und sichersten und auch in schnellster Folge ist die innerhalb eines Tonsystems (also innerhalb der ursprünglichen, in No. 62 bis 64 angegebnen Tonreihe, oder innerhalb eines einzigen Zuges) gelegene Tonreihe, z. B. für die Bassposaune diese Tonreihe, —

65



die des dritten Zuges, — zu haben, vorausgesetzt, dass man nicht zu grosse und häufige Sprünge macht, oder die äusserste Höhe und Tiefe zu oft mit einander — wenn auch nach Zwischentönen — wechseln lässt. Eine solche Tonreihe ist ganz wie dieselbe Tonreihe auf der Trompete zu erlangen und vom Komponisten zu betrachten; nur dass bei den grössern Maassen der Posaune die Töne derselben schwerer und langsamer ansprechen (und zwar um so mehr, je tiefer sie sind), also die Bewegung verlangsamt, die Sprünge erschwert, die Tonwiederholung (der Schmetterton) wo nicht unmöglich, doch schwerfälliger und nur auf zwei, höchstens drei schnellere Stösse beschränkt wird.

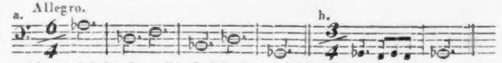
Zweitens. Je näher ein neu zu gebrauchender Zug liegt, desto leichter sind die Töne des vorhergehenden Zuges mit den seinigen zu verbinden, also am leichtesten die ursprüngliche Tonreihe mit der des ersten Zuges, diese mit der Tonreihe des zweiten Zuges und so ferner. Umgekehrt in je entferntere Züge man überzugehen hat, desto schwerer ist die Tonverbindung. Es werden z. B. auf der Bassposaune Tonfolgen wie die hier bei a gegebnen,

66


in Beziehung auf den Zugwechsel leichter gelingen, als die bei b gesetzten.

Drittens. Je häufiger mit Zügen gewechselt und besonders in entfernte gesprungen wird, je mehr dabei zugleich mit dem Zugwechsel in den Naturtönen gewechselt wird, desto schwerer ist die Tonfolge. In No. 66, a z. B. gehören die drei ersten Töne dem dritten Zug und *d* ist in demselben der höchste Ton; von diesem Zug wird auf dem vierten übergegangen, dies aber mit beibehaltner Mundhaltung, weil nun wieder *cis* der höchste Ton ist. In No. 66, b dagegen wird von *cis* nach *H* gegangen, — *cis* der dritte Ton des vierten Zuges, *H* der zweite Ton des ersten Zuges, — ferner von *E* nach *cis*, — ersteres der erste Ton des ersten, letzteres der dritte Ton des vierten Zugs.

Viertens ist die Anwendung des sechsten Zuges einigermaassen bedenklich, weil bei ihm die beiden Rohrstücke sehr weit auseinandergeschoben werden und an der Festigkeit des Zusammenhalts leicht verlieren. Da nun der sechste Zug ohnehin nur einen einzigen an sich rathsamen und zur Ausfüllung der Tonreihe nützlichen Ton (für die Bassposaune gross *Fis*, für die Tenorposaune gross *H*, für die Altposaune klein *e*) bringt: so ist rathsam, diesen Ton entweder ganz zu vermeiden, oder ihn wenigstens nicht unvortheilhaft, z. B. in schnellerer Bewegung, zu fodern. Die Stelle bei a —

67


ist wohl ausführbar*), die bei b in gleicher Bewegung oder selbst im Andante würde bedenklich sein.

Uebrigens sind alle Tonverbindungen innerhalb des zugänglichen Tongebiets herauszubringen, sobald die Bewegung nur langsam genug ist, dem Bläser für Lippen und Hand die rechte Zeit zu lassen; der erste Satz bei b in No. 66 hat im *Allegro moderato* oder *poco vivace*, der zweite im *Andante* kein Bedenken, in verdoppelter Bewegung würden sie, besonders der letzte, unsichrer

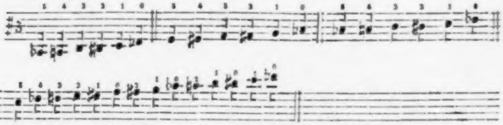
---

*) Sie ist aus dem **Mose** (S. 211 der Breitkopf-Härtelschen Partitur) entlehnt und bei allen Aufführungen, denen der Verf. beigewohnt, vollkommen gut ausgeführt worden.

herauskommen. Nur bei lebhafter Bewegung und bei besonders in sanfter, gehaltner Weise (*piano legato*) vorzutragenden Sätzen ist also die Tonfolge mit mehr Sorgfalt zu ermessen. Und in der That bietet die Posaune alles was man ihrem Karakter gemäss von ihr wünschen kann, auch bei sorgfältiger Beobachtung ihrer Behandlung dar. Dies wird weiter unten klar werden; schon hier, wo wir ihren Tongehalt allein prüfen, erhellt aus der Anschauung der Züge, dass der Posaune

1. sechs grosse Dreiklänge und die aus ihnen gebildeten Dominantakkorde (z. B. der Bassposaune die Dreiklänge und Dominantakkorde auf *F, E, Es, D, Des, C*),
2. grosse Folgen chromatischer Tonleiter, z. B. der Altposaune diese, —

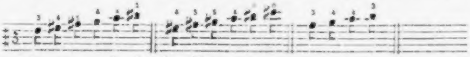
68



und zwar im Hinabsteigen noch leichter,

3. Folgen in der Durtonleiter, z. B. der Altposaune diese, —

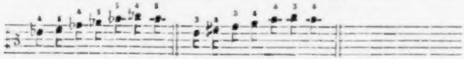
69



und zwar mehr in der Höhe,

4. Folgen in der Molltonleiter, z. B. der Altposaune diese, —

70



leicht werden, und zwar die erstern Tonfolgen leichter oder in grösserer Ausdehnung leicht, als die folgenden. Das Weitere ist nach diesen Beispielen zu ermessen.

C. *Karakter und Vermögen.*

Kehren wir nun, nachdem wir das Tongebiet erkannt, zu dem Karakter des Instruments im Allgemeinen zurück, so ist an seinem Klang vor Allem die Verwandtschaft mit der Trompete nicht zu verkennen. Allein die grössere Länge und Weite des Rohrs kann nicht ohne wesentlichen Einfluss bleiben. Der Klang verliert an seiner Klarheit und nimmt eine dunklere Färbung an, durch die ihm im Verein mit der grössern Schallkraft eine dröhnende, erschütternde Macht, eine hehre, strenge Würde und Feierlichkeit zuwächst.

Dieser Karakter tritt stärker entwickelt hervor in den tiefern Posaunenarten, am stärksten also in der Bassposaune, am wenigsten entschieden in der Altposaune. Er macht sich mehr geltend in den tiefern Tonlagen, als in den hohen. Es folgt hieraus sogleich,

1. dass die Posaune in ihren hohen Tönen an Karakter und Macht verliert, daher wir rathen, so weit es nur möglich, die Altposaune nicht höher als bis zum zweigestrichnen *c* (schon dieser Ton klingt gezwängt) —
   die Tenorposaune nicht gern über das eingestrichne *g*,
   die Bassposaune nicht ohne besondern Grund über das eingestrichne *d* hinauszuführen. Die höhern Töne der Bass-

posaune sind noch am besten zu gebrauchen, bis zum eingestrichnen *f* hinauf, weil bei der Grösse und Weite des Instruments die Höhe (wie bei den tiefen Trompeten, S. 51) leichter anspricht und den ursprünglichen Karakter bewahrt. Umgekehrt ist zu bemerken,

2. dass bei den tiefsten Tonlagen die für den Karakter der Posaune so bezeichnende Fülle und Beständigkeit des Schalles (wieder wie bei den Trompeten, deren tiefe Arten schon das kleine *c* nicht mehr gut fassen können) abnimmt.

Bei der Bassposaune wird man auf diese Tiefe nicht leicht verzichten wollen; auch kommt eben an ihr, bei der grossen Macht des Instruments, keine Schwäche oder Unfestigkeit des Schalls zum Vorschein. Dagegen rathen wir: nicht ohne besondern Grund

die Tenorposaune unter das grosse *B*,
die Altposaune unter das kleine *d* oder *es*

zu führen; die hier aufgegebnen Töne kommen besser auf den tiefern Posaunen heraus.

Die letzte hier zu erwähnende Folge von der Grösse und Weite der Posaune ist ihr schon S. 67 bemerktes Ungeschick für schnelle Bewegung, das wieder bei den tiefern Arten mehr hervortritt. Es hängt hier natürlich viel vom besondern Geschick des Bläsers ab; im Allgemeinen kann man die Bassposaune wohl nicht schneller als Achtel im *Allegro moderato* — und auch dies nur auf kürzere Strecken, die Tenor- und Altposaune etwas schneller, etwa wie Achtel-Triolen im *Allegro moderato* führen, den letztern auch wohl ein Paar Sechszehntel in demselben Tempo zumuthen. Behält man den Karakter des Instruments im Sinne, so wird man ohnehin nicht leicht auf schnellere Bewegung, selbst auf die oben angegebne nur in verhältnissmässig seltnern Fällen geführt. Das Starke, Grossartige bewegt sich gemessen.

Auf der andern Seite wird aber dem Posaunisten das lange Aushalten der Töne schwer und im Forte fast unmöglich (das Instrument braucht zu viel Lunge) und zwar ist dies wieder bei den tiefen Arten und in den tiefern Tonlagen mehr als in den hohen der Fall. Im Piano lassen sich Vierviertel- oder ganze Noten im *Allegro moderato* gut und gleich aushalten, im Forte etwa halb so lange. Bedarf man eines Tons viel länger, so ist es gerathen, ihn in irgend einer zusagenden rhythmischen Form wiederholt angeben zu lassen; dies scheint uns wenigstens im Allgemeinen vortheilhafter, als es darauf ankommen zu lassen, dass der Ton matt und ungleich fortklingt oder der Bläser ihn nach eignem Bedürfniss und Ermessen abkürzt.

Vierter Abschnitt.

Satz für die Posaune.

Die Posaunen sind selten (aus den Arbeiten der Meister ist uns kein einziger Fall erinnerlich) für sich allein, sondern meistens nur im Verein mit dem grossen Orchester, der Harmoniemusik oder wenigstens mit andern Blechinstrumenten gebraucht worden. Welche Macht sie zu einem jeden Verein herzubringen durch die Gewalt ihres Schalles und durch ihre Theilnahme an allen Arten der Tonbewegung, ist klar und wird später genauer erwogen werden. Eben so klar ist, dass sie einen ganz eigenthümlichen Karakter darstellen, — dem der Trompete verwandt, aber doch wesentlich von ihm unterschieden.

Beides — die Macht der Posaune im Allgemeinen und ihr Karakter nach seiner nähern Zeichnung — bedingt, dass man dieses Instrument nicht vereinzle, sondern in der Regel mehrstimmig anwende. Nur ausnahmsweise — man denke an das *Tuba mirum spargens sonum* in Mozarts Requiem — kann eine einzelne Posaune für einen Solosatz, oder können zwei Posaunen (man denke an das Finale von Beethovens Pastoralsymphonie) zur Füllung des Orchesters mit mildem Posaunenschall angewendet werden. In den meisten Fällen lässt man die drei Posaunenarten vereint wirken. Soll übrigens eine Posaune allein, also als Solo-Instrument, auftreten, so ist im Allgemeinen die Tenorposaune durch Tonlage, Beweglichkeit und mildern Klang dazu am geeignetsten: die Bassposaune würde sich nach Tonlage, Schallschwere und minderer Beweglichkeit nur für ernste, ruhige, gewichtige Sätze eignen. Die Altposaune, die in der tiefern Lage nicht die Klangfülle der Tenorposaune hat, in der Höhe gepresst und leicht schreiend wird, scheint weniger geeignet, ist aber gleichwohl nicht immer zu entbehren; würde z. B. in jenem Mozartschen *tuba mirum* den Satz des Fagotts (Solo) zu übernehmen vielleicht geeigneter sein, als die Tenorposaune.

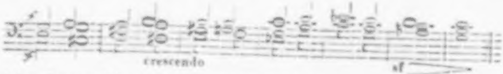
Hier knüpfen wir nun eine Reihe Vorübungen (S. 55) an, bestimmt, uns mit dem Instrumente vertrauter zu machen.

A. *Dreistimmiger Posaunensatz.*

Die Posaunen, für sich allein und nach ihrem Karakter angewendet, eignen sich zu einfachen, ruhigen, grossartig rhythmisirten Sätzen, in denen ihr majestätischer Schall, im Forte mit dröhnender erschütternder Gewalt, im Piano mit stiller, oft geheimnissvoll schauriger Macht wirken kann. Da lebhaftere Bewegung, feinere und kleine Rhythmisirung ihrem Wesen nicht zusagt, so ist um so mehr das Element der Harmonie in Wirksamkeit zu setzen, — nicht durch gesuchte Wendungen oder seltne Akkorde, sondern in seiner schon Th. I. S. 239 bezeichneten Grundkraft. Hier müssen wir noch einmal auf die beiden Darstellungsweisen für Harmonie, auf weite und enge Akkordlage (Th. I. S. 146) zurückkommen.

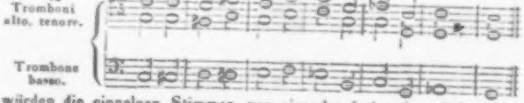
Der Posaunenchor stellt die Wirkungen beider Lagen um so entschiedner dar, je gewaltiger die Schallmasse ist, die er in Bewegung setzt. In enger Lage, z. B. hier —

71



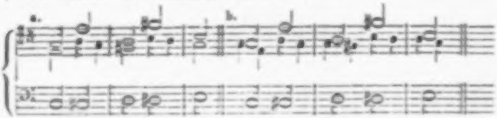
und im *forte* wirken sie mit schmetternder Gewalt; die einzelnen Tönen des Akkords dröhnen in einander zum härtesten Klang, und zwar um so heftiger, je höher und enger die Stimmen treten. Im Piano könnte eine solche Schreibweise wohl zu unheimlichem Ausdrucke dienen: die Stimmen würden in einander klingen und ihre Mächtigkeit wohl zurückgehalten werden vom Piano, nicht aber unterdrückt oder verborgen. In weiterer Lage, z. B.

72



würden die einzelnen Stimmen von einander frei, sie würden nun erst eine jede für sich klar vernommen, jeder ihrer Töne fände Raum, seine Schallwellen frei hinschwingen zu lassen, frei auszustrahlen, das Ganze würde reiner, würdiger, feierlicher erklingen, der letztere Karakter würde im Piano noch gewinnender hervortreten*). Hier würde, dem macht- und karaktervollen Klang gegenüber, die Bedeutungslosigkeit der Melodie (der in No. 71 ohne besondre melodische Intention gebildeten Oberstimme) schon fühlbar; man möchte sie vielleicht, wie bei a, —

73



oder mit noch entwickelterer Mittelstimme, wie bei b, umgestalten, wobei allerdings die einheitsvoll dahinströmende Macht der Akkorde mehr und mehr verloren ginge.

B. *Vierstimmiger Posaunensatz.*

Geben wir die Werke der Meister für grosses Orchester durch, so muss auffallen, dass sie mit seltner Uebereinstimmung den Posaunenchor dreistimmig setzen, während bekanntlich (Th. I. S. 319) der vierstimmige Satz als Norm gilt. Von Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven ist uns auch nicht eine Ausnahme bekannt; unter ihren nächsten Nachfolgern hat nur Fr. Schneider bisweilen, z. B. in seinem Oratorium, das Weltgericht (in andern, z. B. im Absalon, nicht) den Posaunensatz vierstimmig angewendet. Der Grund hiervon ist wohl nicht darin zu suchen, dass eben nur drei Arten der Posaune üblich sind; denn es hat ja vier Arten (Anhang D) gegeben, und abgesehen davon liegt es nahe, eine Art, z. B. die Tenorposaune, doppelt zu verwenden**). Vielmehr scheint eben das Abweichende des dreistimmigen Satzes von dem sonst überall — im Chor, Streichquartett, in der Blasharmonie vorherrschenden vierstimmigen die Komponisten angezogen zu haben; dem mächtig waltenden Posaunenchor gebührt eben eine eigenthümlich auszeichnende, zu besondrer Führung nöthigende Form. So ist oben No. 72 nach Art des vierstimmigen Satzes geschrieben. Denke man sich diesen Gedanken von Chor und Orchester einfach vierstimmig vorgetragen und von Posaunen so wie in No. 74 begleitet: so würden diese die Schallmasse allerdings verstärken, würden vermöge ihrer Kraft auch durchdringend erklingen, aber nur materiell, nicht in der Würde und Bedeutung so eigenthümlicher und machtvoller Karaktere mitwirken. Dies würde sogleich der Fall, der Gedanke würde geistig bereichert und erhoben sein, wenn man die Posaunen dreistimmig und eigenthümlich, etwa wie in No. 73, a führte.

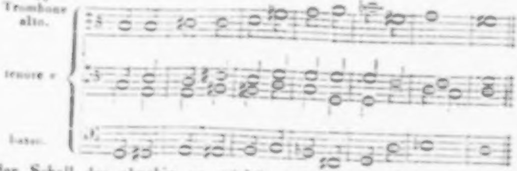
---

*) Dem reinen, klaren Ausfall der Akkorde zu Gunsten würden wir uns die Quinten im vierten und fünften Takte von No. 72 unbedenklich erlauben. Wo nicht, so könnte der Tenor den mit kleinen Noten gesetzten Gang nehmen.

**) Noch weniger kann in unsrer Zeit, wo man bei allen Regimentern und in allen Städten Posaunenchöre findet, der Gedanke an die Schwierigkeit der Besetzung Einfluss gehabt haben.

Sieht man aber von dieser geistigern Bedeutung ab, so ist begreiflich, dass bei vollerer Besetzung, z. B. bei dieser Darstellung des vorigen Satzes,

74



der Schall des ohnehin so mächtig andringenden Chors noch gehobner, noch strömender und herrschender hervortreten würde*).

Wir rathen, in beiden Schreibarten einige Sätze mit recht lebhafter Vergegenwärtigung des Posaunenschalls und Karakters und, versteht sich, im Sinne des letztern zu entwerfen. Gesetzt werden die drei oder vier Posaunen nach ihrer Eintheilung auf drei — oder gar vier Systemen in den jeder Art gebührenden Schlüsseln, wie oben in No. 74. Fehlt es an Raum, oder ist die Stimmführung einfach genug, es zu erlauben, so kann man sich an zwei Systemen (wie in No. 72 und 73) genügen lassen und Tenor- und Altposaune mit Tenorschlüssel notiren. Oder man kann sich selbst auf eine einzige Linie, wie in No. 71, beschränken und für alle drei Arten den *F*-Schlüssel — oder bei höherer Tonlage den Tenorschlüssel anwenden.

Als letzte Uebung schlagen wir den

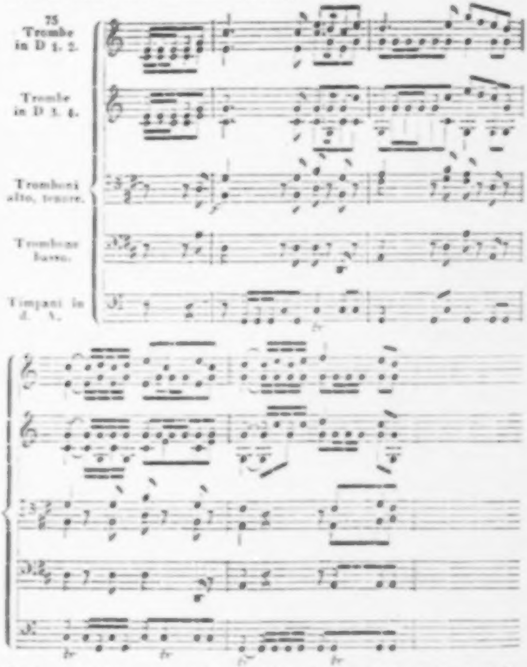
C. *Satz für Trompeten, Pauken und Posaunen*

vor. Hier treffen verwandte Elemente auf einander: Trompeten- und Posaunenklang und Kraft vermählen sich gern. Doch gebietet die Verschiedenheit beider auch mancherlei Rücksicht. Die Posaunen können an der Beweglichkeit der Trompeten nicht Theil nehmen, wohl aber deren Kraft mächtig erhöhen, die Grundschläge hervorheben. So könnte z. B. der Satz No. 57 vom fünften Takt an mit Posaunen unterstützt werden, —

---

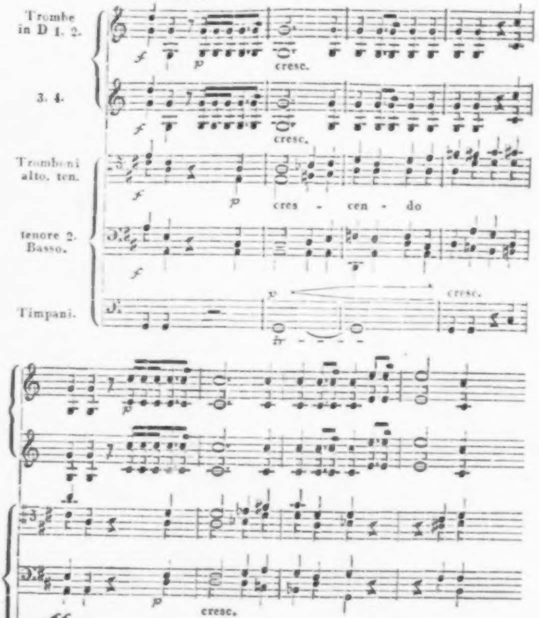
*) In der Regel werden zu vierstimmigem Posaunensatze zwei Bassposaunen genommen. Das scheint uns bei der überwältigenden Macht und Schwere dieses Instruments nicht angemessen. Gegen zwei Bassposaunen sind eine Tenor- und eine Altposaune zu schwach, wohl aber ist eine Bassposaune gegen zwei Tenorposaunen und eine Altposaune stark genug. Auch ist eine Bassposaune als Mittelstimme zu schwer und ausser Verhältniss mit der vom Tenor besetzten andern Mittelstimme.

75



die freilich hier, wo man bei der Komposition nicht auf sie gerechnet hat, nur die untergeordnete Rolle unterstützender Instrumente übernehmen müssten. Auf der andern Seite sind die Posaunen den Trompeten an Tongehalt überlegen, können also nicht blos die von den Trompeten unvollständig gelassene Harmonie erfüllen, sondern auch Sätze einführen, an denen jene gar keinen, oder nur einen untergeordneten Antheil nehmen können. Stellen wir uns vor, die in No. 57 begonnene Intrade wäre zum ersten Theil eines Marsches ausgeführt und auf der Dominante (mit dem Halbschlusse, der die ersten Theile in der Naturharmonie endet) abgeschlossen worden, habe aber neben den Trompeten (die man sich doppelt besetzt denkt) vier Posaunen, wie in No. 74. Dann könnte der zweite Theil mit Hülfe der Posaunen folgenden Eingang nehmen, —

76 Schluss v. Th. I.


Trombe in D 1. 2.
3. 4.
Tromboni alto. ten.
tenore 2. Basso.
Timpani.
f
p
cresc.
cres - cen - do
p
ff
tr

oder es könnte der Satz einfach auf *D* (mit einem Kirchenschluss auf *g—b—d*, *d—fis—a*) zuletzt — oder gleich auf *fis* (*H*moll oder dur, mit Halbschluss) wiederholt werden, während die Trompeten die genannten Haltetöne wie oben das *a* besetzten; zuletzt würde man auf den Hauptsatz (No. 57) zurückkommen, — die Trompeten übernähmen wieder die Hauptpartie, — und damit schliessen.

Es ist bei dieser ersten Verknüpfung verschiedner Instrumentklassen, wie bei allen spätern, nur

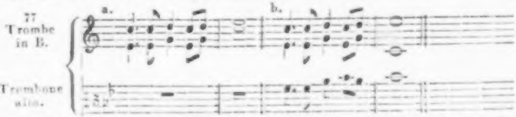
eine wichtige Regel

wohl im Auge zu behalten, deren Beobachtung viele Missstände erspart und von der der Anfänger in der Instrumentation nie oder nur im dringendsten Nothfall abweichen sollte. Diese Regel ist:

> jede Instrumentklasse so viel als möglich in sich vollständig zu setzen, dass sie auch ohne den Zutritt der andern Klasse oder einzelner Instrumente aus dieser eine genügende Harmonie bildet und einen möglichst befriedigenden Sinn ausspricht.

Der Grund der Regel ist eben die nie ganz zu verbergende Verschiedenheit der Instrumentklassen. So nahe verwandt z. B. Trompete und Posaune sind, so unterscheiden sie sich doch im Klang und Krarakter, und der Trompetensatz hier bei a —

77



wird sich ungeachtet der Leerheit seiner Harmonien besser ausnehmen, klarer und einheitlicher wirken, als in der Behandlung bei b, wo die — zwar der Trompete zunächst stehende, aber doch von ihr abweichende Posaune sich als ein Fremdes einschiebt und dadurch eine Aufmerksamkeit auf sich zieht, die gar nicht in der Absicht des Komponisten liegen kann. Entsprechend dieser Regel sind in No. 76 die Posaunen gesetzt; sie sprechen auch ohne die Trompeten den ihnen zugewiesnen Satz vollständig aus. Aber auch die Trompeten genügen; wenn sie auch keine Harmonie bilden, so hat doch ihr Halteton (Th. I. S. 77, 237) ihr Unisono einen für sich befriedigenden Sinn. Aus demselben Grunde sind in No. 75 die höhern Posaunen im zweiten Takt in die Terzlage geführt. Die Sextlage, wie man sie am Schlusse desselben Takts sieht, würde für die Posaunen (S. 71) wohl- und vollklingender gewesen sein, hätte aber diesem Chor keine fortschreitende Melodie (von *d* empor nach *e*) gegeben und seinen Gang sowohl der Melodie, als der Harmonielage nach in Widerspruch gesetzt mit dem des Trompetenchors.

Allerdings giebt es genug Fälle, in denen von jener ersten Regel der Kombination verschiedner Organe abgegangen werden kann und muss — wir werden deren selbst finden und daraus unser Prinzip erweitern; — aber als begründetes Prinzip und erste Sicherung des Erfolgs bleibt jene Regel demungeachtet in ihrer vollen Wichtigkeit bestehen.

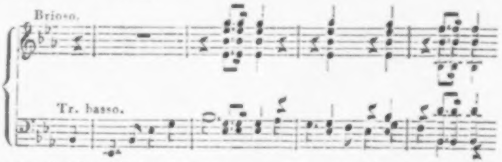
Hiermit haben wir nun zum ersten Mal eine schon ansehnliche Orchestermasse zusammengebracht: Trompeten in beliebiger Zahl, — Posaunen, ihrer drei oder vier, — und Pauken; darunter Instrumente mit einem vollständigen Tonsystem, übrigens alle unter einander verwandt, aber doch jede Klasse von der andern unterschieden. Es bieten sich uns dabei im Allgemeinen dreierlei Anwendungen. Wir können

Erstens die ganze Masse als einen einzigen Körper behandeln, wenn gleich jeden einzelnen Theil nach seiner Eigenthümlichkeit. So ist in No. 75 und 76 geschehen.

Zweitens können wir Klasse von Klasse sondern; so ist oben S. 73 angenommen worden, es sollten die ersten vier Takte (aus N. 57) von Trompeten und Pauken allein genommen werden, — so hätte die in No. 76 gegebne Einleitung den Posaunen allein oder ihnen und den Pauken mit Ausschluss der Trompeten gegeben werden können.

Drittens könnte uns wohl der Gedanke feinerer Zergliederung schon hier nahe treten; eingedenk der Kräfte, die im polyphonen Satze sich entbinden, könnten wir wünschen, schon hier Stimmsonderungen und Gegensätze einzelner Stimmen gegeneinander zu benutzen. Dies scheint indess nicht gerathen, wenigstens darf man auf diesem Wege nicht weit gehen, ohne mehr zu verlieren, als zu gewinnen. Es kann wohl einmal der Posaune ein kurzer Solosatz gegeben und die Masse der übrigen Instrumente als Gegensatz gebraucht werden, —

78



oder in gleicher Weise könnte — wenn auch nicht eine einzelne Trompete (da der edlere Trompetenklang in der Regel wenigstens zwei Trompeten fodert), ein Paar aus dem Chor der Trompeten als Hauptstimme (oder Hauptchor) gegen das Tutti treten. Allein viel weiter kann man hier nicht kommen, weil nur die Posaunen eigenthümlicher und dabei nicht zu beschränkter Melodik fähig sind, zugleich aber die Grundkraft in der Massenwirkung bieten, mithin gern für diese aufgespart und zusammengehalten werden. An einer wahrhaft polyphonen Ausführung würden Trompeten und Pauken nur in sehr untergeordneter Weise theilnehmen können und ihrethalb müsste man der Modulation Fesseln anlegen, die dem polyphonen Satz alle Bedeutung nähmen.

Allein diese Einschränkung ist keineswegs ein Verlust. Dem machtvollen, bald heftig oder kriegerisch klar, bald in feierlichem Strom der Harmonie, auch wohl geheimnissvoll zurückhaltendem Tönen zu uns dringenden Karakter der Posaunen und Trompeten ist eine polyphone Gestaltung gar nicht entsprechend. Sie sind berufen, in fest zusammengehaltener Kraft — sei es im Forte oder Piano — das Wort des Heldenthums oder der Hochfeier ausballen zu lassen. Nur im Verein mit andern Orchestermassen kann ihnen eine andre Aufgabe werden, und auch dann nur ausnahmsweise. Jene metallisch-glänzende, spröd-gewaltige, heldenhaft-eindringende Macht bleibt der Grundzug ihres Wesens. Nur in dieser Weise ist es rathsam, sie zur Bethätigung zu bringen, wenn man auf sie allein angewiesen ist.

Fünfter Abschnitt.

Kenntniss des Horns.

Das Horn (oder Waldhorn, *corno)* wird, wie die Trompete, in verschiednen Grössen, die eben so viel Arten und Stimmungen des Instruments begründen, angewendet. Auch hier wollen wir, wie S. 44 bei der Trompete, eine Stimmung, und zwar die in *C*, als Normal-Instrument zu Grunde legen um an ihr das allen Arten Gemeinsame zu zeigen.

A. *Das Normal-Horn.*

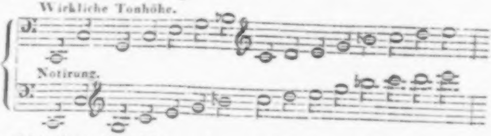
Das Horn*) besteht aus einem 16 Fuss (mehr oder weniger) langen, kreisförmig in zwei Umläufen zusammengewundnen Rohr von Messingblech, das oben etwa einen Drittelzoll Weite (im Durchmesser) hat, sich dann aber bis auf anderthalb Zoll etwa erweitert, in einem einen Fuss weiten Schalltrichter ausläuft und mittels eines kegelförmigen Mundstücks, das weiter ist, als das der Trompete (nämlich nicht der Kessel, sondern die Rohröffnung desselben) angeblasen wird.

---

*) Zum Unterschied von dem in der folgenden Abtheilung zu besprechenden Ventilhorn auch Naturhorn (*corno naturale*) genannt.

Das Horn hat dieselben Naturtöne, wie die Trompete, nur alle im Sechzehnfusston, so dass es eine Oktave tiefer steht, als dieses Instrument. Notirt wird für das Horn ebenfalls, wie für die Trompete, im *F*- und *G*-Schlüssel; aber die in letzterm notirten Töne erklingen eine Oktave tiefer, — oder umgekehrt: die beiden tiefsten Töne werden in ihrer wirklichen Tonhöhe und zwar im *F*-Schlüssel notirt, die höhern Töne aber — und zwar vom dritten an werden eine Oktave höher notirt, als sie zu Gehör kommen, und zwar im *G*-Schlüssel. Hier sieht man die Naturtöne des Horns nebst ihrer Notirung.

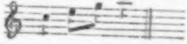
79



Man sieht, dass das kleine *c* eben sowohl im *F*-Schlüssel und dann im 8 Fusston (so wie es ertönt), als im *G*-Schlüssel und dann eine Oktave höher, als es ertönt (im 16 Fusston) notirt wird. Auch das tiefste *g* könnte im *F*-Schlüssel, und dann achtfüssig notirt werden; hierzu ist aber selten oder nie Anlass (uns ist wenigstens kein Fall erinnerlich), da man diesen Ton nicht anders als im Zusammenhang mit den höhern gebraucht, das kleine *c* aber öfters mit dem tiefsten verbindet, für das der *G*-Schlüssel unbequem wäre.

Von diesen Naturtönen ist aber 1. das tiefste *C* (das grosse) nur bei den höhern Stimmungen (Arten) des Horns sicher und fest ansprechend und auch da, noch mehr aber bei den tiefer liegenden Hornarten, matter und unsichrer, als die höhern Töne; 2. sind die beiden höchsten Töne (dreigestrichen *d* und *e*), so wie das zweigestrichne *b* nur von wenigen Bläsern zu erreichen, also im Orchester nicht zu fodern; 3. kann auch das dreigestrichne *c*, wo es wirklich zu erreichen ist, nur in bequemer Folge, z. B.

80



— eben wie bei der Trompete — gefodert werden*).

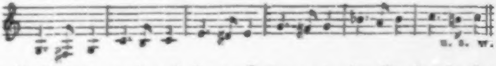
Einen grossen Vortheil aber hat das Horn in Bezug auf Tonreichthum vermittels des **Stopfens** vor der Trompete voraus, das

---

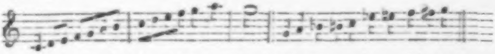
*) Das zweigestrichne *d* (der Notenschrift nach) ist in allen Hornstimmungen ein wenig zu hoch, das zweigestrichne *e* dagegen auf dem *E*- und *F*-Horn bisweilen ein wenig zu tief. Doch können beide Fehler in der Reinheit der Intonation vom Bläser leicht überwunden werden.

auf dem Horn sehr wohl gelingt, während es auf der Trompete keine günstige Rolle spielt.

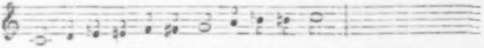
Mit Hülfe des Stopfens ist es leicht, nach Angabe des Naturtons den darunter liegenden (sogenannten halbgestopften) Halbton auch in der Tiefe zu fassen, —

81


obwohl übrigens auch auf diesem Instrumente das Stopfen in den höhern Tonlagen besser gelingt und klingt, als in den tiefern und in diesen wieder besser in den höhern Hornstimmungen (von denen weiter hin unter B die Rede sein wird) als in den tiefern. Ferner gelingen diese Tonfolgen, —

82


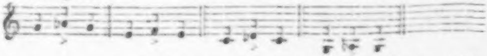
ganz oder theilweis gebraucht, auf- und abwärts sehr wohl, in langsamerer Bewegung auch die chromatische Tonfolge in der tiefern Oktave, — wenigstens mit ein Paar Auslassungen und Ruhepunkten, —

83


wobei übrigens das Hinabsteigen leichter und besser gelingt, weil da jedem gestopften Ton der Naturton, aus dem man ihn bildet, vorangeht.

Die sogenannten halbgestopften Töne (S. 46) können auch frei eingesetzt werden, wenn nur nicht zu lange vorher ihr Naturton — oder überhaupt nahe gelegne Naturtöne vorausgegangen sind. Ganz zu Anfang oder nach langen Pausen ist es rathsam, das Horn lieber mit Naturtönen eintreten zu lassen.

Bedenklicher ist es, die sogenannten ganzgestopften Töne frei eintreten zu lassen, wofern nicht andre Instrumente sie ebenfalls zugleich geben oder kurz zuvor gegeben haben. Im Gefolge von nahe gelegnen Naturtönen gelingen auch diese ganz gestopften vollkommen: so sehen wir in No. 82 das tiefste *d* nach *c*, *f* nach *e* und *a* nach *g* eintreten, obgleich *d* von *e*, *f* von *g* und *a* von *b* aus erzeugt wird. Mit Unterstützung des Orchesters gelingen selbst diese Tonfolgen,

84


von denen die ersten beiden unter die vorige Kathegorie zu fallen scheinen, die dritte und vierte aber Töne (*des* und tief *as*) enthält, deren einer anderthalb Stufen, der andre gar eine grosse Terz unter dem Naturton liegt, von dem aus er gestopft werden könnte. Diese Töne werden nämlich gar nicht in der gewöhnlichen Weise des Stopfens erlangt, sondern der vorausgehende Naturton wird ein wenig gestopft, der nachfolgende künstliche Ton dagegen (also *as*, *f*, *des*, und das tiefe *as*) unter Aufhebung des Stopfens mit den Lippen hinaufgetrieben. Uebrigens ist diesen Tönen stets ein hohler und stumpfer Klang eigen, namentlich des tiefen und hohen *as*, und man thut wohl sie zu vermeiden.

Die Naturtöne des Horns haben einen sanften und etwas dumpfen, aber dabei doch gefüllten, gleichsam aufquellenden Klang, in der Tiefe etwas rauher, aber leicht bis zum *pianissimo* zu mässigen, in der Höhe — besonders in hohen Stimmungen voller, gedrungner bis zum Gellenden fast, und nicht so leicht in der Schallkraft zurückzuhalten. Scharf angegriffen und in kurzen Stössen kann dieser Hornklang, namentlich in der Tiefe, bis zur Rauhheit der Posaune (wenn auch nicht zu deren gedrungner Kraft) getrieben, umgekehrt in sanftem Anhauch und bei ruhigem Aushalten oder leisem Anschwellen in so luftiger Weiche ausgezogen werden, dass die Klänge wie von fern herüber uns anwehen, dass dieselbe Stelle (wenn sie in der mittlern Tonregion gehalten ist) erst sanft vorgetragen, dann im gehauchtesten Pianissimo, wie ein leisestes, kaum vernehmbares Echo, wiederholt wird.

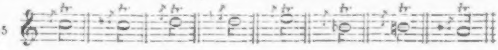
Vergleichen wir den Hornklang mit dem Klang der Trompete, so finden wir zunächst bei der Trompete einen schärfern oder spitzern Anklang, der heftig und tief in unser Gehör dringt, bei dem Horn mehr Weite und Rundung, mehr Raum so zu sagen im Klange, die Trompete ist Kern, ist von der Mitte des Klangs heraus gedrungne Kraft, der Hornklang hat mehr peripherisches Wesen und einen weniger festen Kern, gleichsam mehr luftige Ausfüllung. Die hohen Töne der Trompete, wo der Schmetterton (S. 49) wegfällt, kommen noch am nächsten mit den höchsten des Horns in den höchsten Stimmungen zusammen, überbieten sie aber immer noch in Gedrungenheit, Heftigkeit und Klarheit, behalten immer noch etwas vom schneidenden Grundklang des Instruments im Gegensatz zu dem verhülltern Wesen des Horns.

Die Posaune steht dem Horn schon vermöge der tiefern Tonlage und grössern Fülle des Schalls näher als die Trompete, schliesst sich aber in Kernigkeit, Schärfe und Macht doch mehr der letztern an, mit der sie (S. 62) eigentlich gleichen Grundbau hat.

Die halbgestopften Horntöne müssen — zumal bei guter Vorbereitung und in der Mitte oder höhern Region — von guten Bläsern den Naturtönen gleich oder doch fast gleichgebildet werden, unterscheiden sich aber im ungünstigern Falle durch einen gedrücktern oder gezwängtern Klang. Noch gepresster und dumpfer, auch etwas näselnd klingen die ganz gestopften Töne, wenn nicht gute Vorbereitung und Abhülfe sie wenigstens bis auf einen gewissen Grad ausgleichen. Aehnlich, nur noch näselnder und dabei heftig hervordringend erscheinen die bei No. 84 erwähnten, durch Lippendruck gebildeten Töne. — Wir wollen uns aber hier nicht übereilt herbeilassen, alle diese unbegünstigtern Töne aufzugeben. Die jetzt hochgesteigerte und weitverbreitete Geschicklichkeit der Bläser gleicht gar Vieles aus, was früher schwer gewagt heissen durfte; und diese gedrücktern Töne können gar vielen Intentionen des Komponisten weit entsprechender sein, als die grössere Helligkeit und Glätte der Naturtöne. Wir haben längst (Th. I. S. 483) anerkannt, dass die Kunst eine unendlich tiefere und umfassendere Aufgabe zu lösen hat, als die abstrakte sogenannte Schönheit oder gar nur den Wohlklang darzustellen.

Die Tonfolge darf auf dem Horn nicht zu schnell genommen werden, in leichten Gängen kann man im Orchester höchstens Sechszehntelbewegung, in engliegenden Arpeggien (No. 45, a, b) Sechszehntel-Triolen im *Allegro moderato* fodern; lebhaftere Bewegung würde ohnehin seinem Karakter nicht zusagen. Für den Solosatz kann man weiter gehen; selbst Triller, z. B. diese

85



können da gesetzt werden.

Tonwiederholung gelingt leicht, doch nicht in so schneller Bewegung, wie der Schmetterton der Trompete sie giebt, oder doch nur auf eine kurze Strecke, auf zwei bis drei Stösse, sobald sie das oben angedeutete Maass der Bewegung überschreitet.

Das Tonaushalten kann so lange gefodert werden, als der Athem des Bläsers reicht; nur bei den hohen Tönen ist langes Aushalten für die Lippen schwer und darum selten, nicht ohne Noth zu fodern.

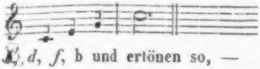
In allem Uebrigen ist die Behandlung und Fähigkeit des Horns der der Trompete gleich; wir verweisen daher auf das S. 47 Gesagte.

B. *Arten und Stimmungen des Horns.*

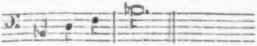
Obgleich das Horn mit Hülfe des Stopfens über ein weit vollständigeres Tonsystem gebietet, als die Trompete, so ist es doch ebenfalls nicht unbeschränkt frei in seinen Tonbewegungen; sein Kern, die Naturtöne, ist ebenfalls eng gemessen und seine gestopften Töne können meist nur unter Bedingungen, also nicht nach jeder Richtung, die Tongedanken nehmen, gebraucht werden, sind auch nicht durchaus gleich klingend mit den Naturtönen. Man hat daher ebenfalls, wie bei der Trompete, verschiedne Stimmungen oder Arten des Horns nöthig befunden. Es sind folgende

1. Das tiefe *B*-Horn *(corno in B basso)*.

Das *B*-Horn steht eine Stufe tiefer, als das Normalhorn; seine Noten sind also eine Stufe tiefer zu lesen und ertönen dann noch eine Oktave tiefer, — oder im Ganzen eine grosse None tiefer. Diese Noten also

86


sind zu lesen als *c*, *d*, *f*, b und ertönen so, —

87


wie hier steht.

Das tiefe-*B*-Horn kann gross *C* (den Noten nach) entweder gar nicht, oder doch nicht mit Sicherheit und Festigkeit erreichen, dagegen bis zum zweigestrichnen *a* oder auch wohl bis zum dreigestrichnen *c* (den Noten nach, — dem Ton nach bis zum eingestrichnen *g* und *b*) in diatonischer Folge (wie vielmehr akkordisch, — das heisst im Akkorde des Grundtones, —) hinaufgehen.

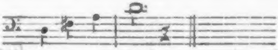
Sein Klang ist voll, aber etwas rauh.

2. Das *C*-Horn.

Dies ist die als Normal-Instrument aufgestellte Hornart. Tongebiet und Klang sind dem des tiefen *B*-Horns gleich, letzterer scheint uns etwas weniger voll, aber kälter.

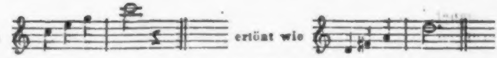
3. Das *D*-Horn.

Die Noten des *D*-Horns sind eine Stufe höher zu lesen, ertönen aber dann, wie alle Hornarten, eine Oktave tiefer. Die Noten No. 86 sind also für das *D*-Horn als *d*, *fis*, *a*, *d̲* zu lesen und ertönen so,

88


wie hier steht.

Für das *D*-Horn ist gross *C* (also der Ton Gross-*D*) schon erreichbar. In der Höhe geht es in diatonischer Folge bis zum zweigestrichnen *a* (also dem Tone nach dem eingestrichnen *h*) und akkordisch — auch in lebhaftem Fortgang und wenn kein *piano* gefodert wird, diatonisch — bis zum dreigestrichnen *c*;

89 

ja, es können bei ihm und bei den tiefern Hornarten das höchste *g* und *c*, auch *a* im *forte* nach Pausen frei eingesetzt werden.

Der Klang ist noch etwas rauh.

4. Das *Es*-Horn.

Die Noten des *Es*-Horns sind eine kleine Terz höher (*c* als *es*) zu lesen, ertönen aber von da eine Oktave tiefer; die Noten No. 86 sind also als *es*, *g*, *b*, *es* zu lesen und ertönen als klein *es* u. s. w.

Tongebiet und Behandlung sind gleich dem des *D*-Horns; das höchste *g* und *c* können nach Pausen (nur nicht zum ersten Einsatz in ein Tonstück), auch das höchste *a* kann nach einer kleinen Pause, sowohl *forte* als *piano* frei eingesetzt werden.

Der Klang ist durch grössere Weichheit merklich vom *D*-Horn unterschieden; das *Es*-Horn ist die sanfteste, am bedecktesten erklingende Art.

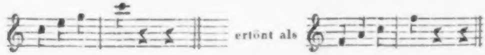
5. Das *E*-Horn.

Die Noten des *E*-Horns sind eine grosse Terz höher (*c* als *e*) zu lesen nnd ertönen von da eine Oktave tiefer, also der Satz No. 86 als klein *e*, *gis* u. s. w. Tongebiet und Behandlung sind dem des *Es*-Horns gleich, der Klang ist sanft, aber heller und gefüllter, als der des *Es*-Horns.

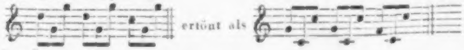
6. Das *F*-Horn.

Die Noten des *F*-Horns sind eine Quarte höher zu lesen (*c* wie *f*), ertönen aber von da eine Oktave tiefer, also der Satz No. 86 als klein *f*, *a* u. s. w.

Diatonisch kann man bis zum zweigestrichnen *g*, *as*, *a* (ertönt als zweigestrichen *c*, *cis*, *d*) akkordisch bis zum dreigestrichnen *c* —

90 

führen, das höchste *g* und *f* auch nach Pausen oder das erstere in weiten Schritten, z. B.

91 

eintreten lassen.

Der Klang des Instruments ist schon merklich gedrungner, als der des *E*-Horns, aber immer noch für sanften Ausdruck wohl geeignet. Nur die Töne über *e* werden leicht etwas zu vollgedrungen, wo nicht gar gellend ansprechen.

7. Das *G*-Horn.

Die Noten des *G*-Horns sind eine Quinte höher zu lesen, ertönen aber von da eine Oktave tiefer, also der Satz No. 86 als klein *g*, *h* u. s. w. Man kann bis zum höchsten *g* gehen, auch diesen Ton nach Pausen eintreten lassen, wiewohl er leicht etwas gepresst erklingt.

Ueberhaupt hat dieses Instrument einen gepressten, etwas gellenden Klang, besonders in den höhern Lagen.

8. Das *A*-Horn.

Die Noten sind eine grosse Sext höher zu lesen (*c* wie *a*) und ertönen von da ab eine Oktave tiefer, also der Satz No. 86 wie klein *a* u. s. w.

Tonumfang und Behandlung sind denen des *G*-Horns gleich, nur erscheint das höchste *g* etwas übermächtig (wiewohl der Bläser es mildern kann) und dürfte im freien Eintritt nicht immer glücken.

Der Klang ist gefüllter und eindringlicher, wie bei den tiefern Hornarten.

9. Das hohe *B*-Horn *(corno in B alto)*.

Dies steht eine Oktave höher als das tiefe *B*-Horn, die Notenreihe No. 86 ertönt also als klein *b*, eingestrichen *d* u. s. w. Man thut wohl, nicht über das zweigestrichne *e* (ertönt als zweigestrichen *d*) hinauszugehen; *f* klingt schon übertrieben, *g* wird noch härter und ist nicht gut lange zu halten.

Der Klang ist durchgehend härter und gepresster, wie in den tiefern Stimmungen.

Dies sind die eigentlichen Hornarten. Durch einen am Rohr zu dessen Verlängerung angebrachten Auszug, — sichrer und besser, mit reinerer Stimmung durch Auf- oder Einsetzen von besondern Bogen — kann die Stimmung jeder Hornart noch um eine halbe Stufe erniedrigt werden. So verwandelt sich denn

das tiefe *B*-Horn in ein tief *A*-Horn, (*corno in A basso*)
- *C*- - - - *H*- - ,
- *D*- - - - *Des*- - oder *Cis*-Horn,
- *G*- - - - *Ges*- - - *Fis*- - ,
- *A*- - - - *As*- - ;

die Erniedrigung des *Es*-, *E*-, *F*-Horns erzeugt keine neue Stimmung. Alle diese Stimmungen sind übrigens nur selten in Gebrauch gekommen; der Klang des Instruments tritt bei ihrer Anwendung weniger rein und wohltönend hervor. Auch abgesehen davon ist der

Gewinn, den diese Stimmungen bringen, vom Komponisten nicht eben hoch anzuschlagen. Für die helle, liebliche Tonart *A*dur und für das heisse *H*dur würden tiefe *A*- und *H*-Hörner zu dumpf und rauh, für das feierlich-andächtige *As*dur würden die hochliegenden *As*-Hörner zu heftig und gellend erklingen, das ohnehin seltne *Des*- und *Ges*dur weiset aus ähnlichen, in der Musikwissenschaft zu erörternden Gründen den Hornklang zurück. Der erfahrne und gewandte Komponist weiss mit den sichersten und reinsten Mitteln auszukommen und findet nicht selten eben in der Beschränktheit dieses oder jenes Mittels einen Reiz, durch neue Wendungen, also auf geistigem Wege jener Beschränktheit abzuhelfen, während der unerfahrne nicht anders darüber hinaus kommt, als dass er mehr oder neue Mittel fodert, also materielle Hülfe sucht. Es kann allerdings Ausnahmsfälle geben; sie möchten aber selten sein*).

Sechster Abschnitt.

Der Hornsatz.

Die Uebungen für Hornkomposition beginnen wir wieder mit der einfachsten Aufgabe, mit dem

I. Satz für zwei Hörner;

die noch einfachere Aufgabe, den Satz für ein Horn, würde nicht einmal Harmonie bieten.

Da die Aufgabe eine sehr einfache ist, so beschränken wir uns auf kleine Liedsätze, gleichsam Federproben, bei denen wir bald diese, bald jene Hornstimmung zum Grunde legen, sanfter für die *Es*-Hörner, härter und frisch entschieden für die *D*-Hörner, sanft aber ermuthigt für die *F*-Hörner u. s. w.

Bei der Beschranktheit der Mittel werden wir von selbst auf die einfachsten Harmonien angewiesen, mithin der gestopften Töne wenig oder gar nicht, oder doch nicht in schwieriger und bedenklicher Anwendungsweise benöthigt sein.

Wie bei den Trompeten, so haben wir auch bei den Hörnern darauf zu sehen, dass das erste Horn nicht — oder nur wenig zu den tiefsten, und das zweite nicht zu den höchsten Tonlagen gebraucht werde. Der erste Hornist (Primarius) bedient sich sogar meist eines engern Mundstücks, das ihm die Hervorbringung der höhern Töne erleichtert, eben so aber die der tiefern hindert. Dagegen hat das zweite Horn ein weiteres, mehr für die tiefern als hohen Tonlagen geeignetes Mundstück. Das zweite Horn sollte daher nicht leicht höher als bis zum zweigestrichnen *e* und in den hohen Stimmungen (in *A*- und hoch *B*-Hörnern) nicht leicht über *c* oder *d* hinaus geführt werden. Nach der Weise des hier vorherrschenden Natursatzes (Th. I. S. 60) macht sich dies alles von selbst so.

---

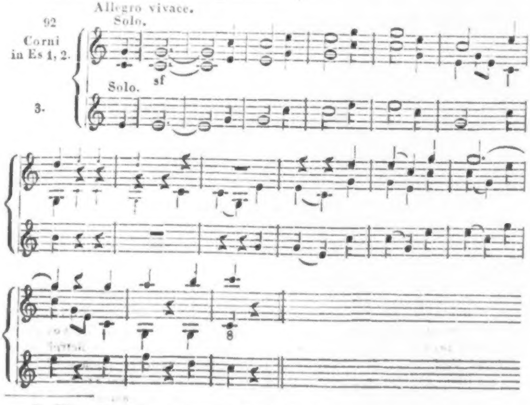
*) Der Anfänger kann sich das Lesen und folglich auch das Schreiben der Instrumentstimmen, deren Noten andre Tonreihen geben, als die von ihnen eigentlich benannten, durch mancherlei Hülfsmittel erleichtern, in Betreff derer auf des Verf. allg. Musiklehre (3. Auflage) S. 178 verwiesen wird. Der Kompositionsjünger, der zunächst leichte Aufgaben, — für zwei Trompeten oder zwei Hörner vor sich hat, orientirt sich schon an ihnen hinlänglich. Für ihn ist es vortheilhaft, sich ohne solche Hülfsmittel zu gewöhnen, die Noten im gebührenden Schlüssel zu schreiben und zu lesen und dabei gleich transponirt, in der rechten Tonart sich vorzustellen.

Gehen wir über den einfachen Satz für zwei Hörner*) hinaus, so kommt naturgemäss der doppelzweistimmige (Th. I. S. 75). Es kann jedoch aus mancherlei Gründen (z. B. für ein bestimmtes Personal) der

2. Satz für drei Hörner

dem Komponisten in einzelnen Fällen zusagen. Besonders in Kompositionen für volles Orchester kann der Hornsatz bisweilen voller als zweistimmig und doch zugleich leichter als vierstimmig gewünscht werden. So hat Beethoven in seiner heroischen Symphonie durchgehends drei Hörner gesetzt, die im Trio des Scherzo**) zu entschiedenster Wirkung kommen; —

92



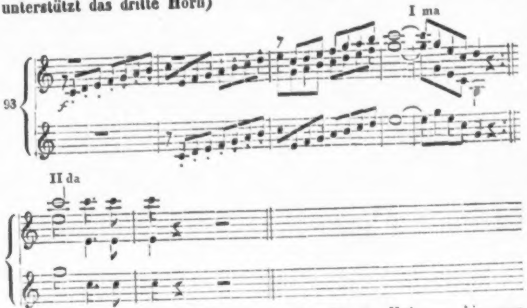
---

*) Sätze dieser Art heissen übrigens Bicinien.

**) S. 139 der bei Simrock erschienen Partitur. Die kleinen Noten in No. 92 deuten Zwischenschläge der Streichinstrumente und Oboen an.

in ähnlicher Weise hat er die Leonoren-Arie im Fidelio*) mit drei Hörnern und einem Fagott (als obligatem Chor im Orchester) begleitet. Wenn auch dieser Fall wegen des zugefügten fremden Instruments nicht genau hierher gehört, so sei doch der Schluss der Hornpartie (es sind *E*-Hörner im *Allegro con brio*, das Fagott unterstützt das dritte Horn)

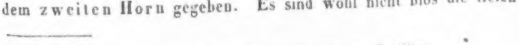
93



hierhergesetzt, um im Verein mit No. 92 die Führung bis zum hohen *c* zu zeigen.

Man bemerke, dass in No. 92 das dritte Horn (als ein Primhorn) übereinstimmend mit dem S. 59 Gesagten höher liegt, als das zweite. In No. 93 dagegen liegt das zweite Horn höher — oder länger hoch als das dritte. Warum das? — Weil es die tiefen Töne bequemer und sicherer einsetzt, während das dritte Horn, wenn es nachahmend folgt, von ihm gedeckt und gesichert wird. Sodann, weil es seinen Gipfelton, das ihm eigentlich zu hoch liegende *g*, mit einer grössern Heftigkeit herausbringt und den Ton sowohl, als den Gang zu ihm kräftiger intonirt; das dritte Horn würde ihn leichter erlangt und darum eben weniger durchdringend gegeben haben. In den andern Sätzen der Arie hat Beethoven das dritte Horn als eine Primstimme behandelt, weil kein Grund zu weitern Abweichungen war. — In gleichem Sinne hat er das Solo zu Anfang des Allegro seiner Fidelio-Ouverture**)

94



dem zweiten Horn gegeben. Es sind wohl nicht blos die tiefen

---

*) S. 220 der bei Farrenc in Paris herausgegebenen Partitur.

**) S. 7 der Partitur.

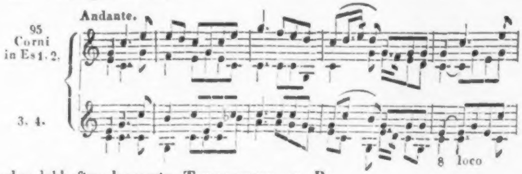
Schlusstöne, die ihn bestimmt haben, sondern er durfte darauf rechnen, dass das zweite Horn die ihm weniger leicht erreichbaren hohen Töne (*e—g*, *d—f*) um so heftiger intoniren, um so überquellender damit aus dem Dolce der ganzen Melodie sich erheben würde. Beide Ausnahmsfälle bestätigen die Regel; denn in ihnen wird eben das (das heftigere Heraustreten des zweiten Horns mit ihm zu hoch liegenden Tönen) bezweckt, was im Allgemeinen nicht beabsichtigt, sondern vermieden werden soll.

Vollständiger als selbständige Hornmusik ist

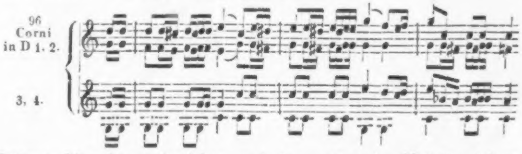
3. Der Satz für vier Hörner.

Hier müssen wir unterscheiden, ob die beiden Paare von gleicher Stimmung sein sollen, oder von verschiedner.

Im erstern Falle gewähren, wie wir schon aus Früherm abnehmen können, die vier Hörner einen ungleich günstigern Ausdruck alles dessen, was in dieser Instrumentklasse überhaupt zu erlangen ist. Getragne Sätze, z. B.

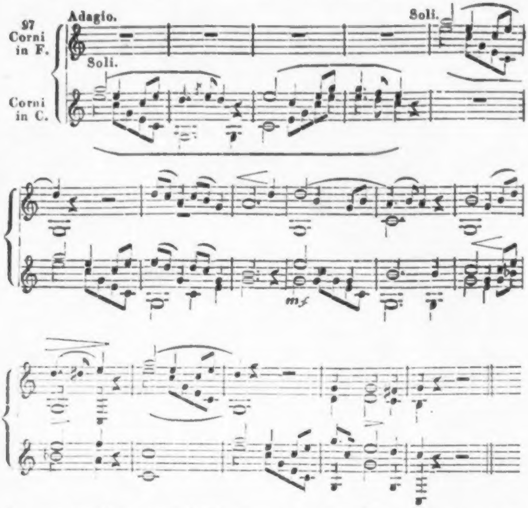


oder lebhafter bewegte Tongruppen, z. B.



können hier harmoniereicher und in genügender Vollstimmigkeit dargestellt, gestopfte Töne schon mit grösserer Freiheit eingemischt werden, weil die Masse der zugleich erklingenden Naturtöne den Abstand und minderen Wohlklang verbirgt.

Durch eine abweichende Stimmung der beiden Horn-Paare wird in den Hornsatz noch grössere Mannigfaltigkeit gebracht. Wir haben schon bei den Trompeten S. 59 auf den Vortheil verschiedenartiger Besetzung aufmerksam gemacht; bei dem tonreichen Horn muss, wie jeder selbst ermessen kann, der Gewinn noch grösser sein. Als ein nicht etwa besonders reiches, mit besondrer Kunst aus den Mitteln des Horns kombinirtes, sondern durch Natürlichkeit und Anmuth ausgezeichnetes Beispiel stehe hier der Hornsatz aus C. M. v. **Webers** Ouverture zum Freischütz*),



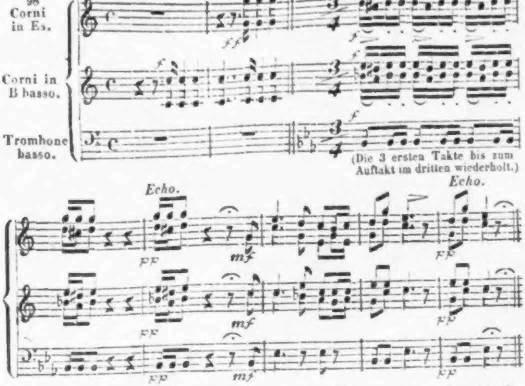
der nur insofern ausserhalb unsers jetzigen Kreises liegt, als er von einer harmonischen Begleitung der Saiteninstrumente getragen wird. Freier mischen sich Hörner verschiedner Stimmung in dem Jägerchor im dritten Akte von **Webers** Euryanthe; es sind zwei *Es*- und zwei tiefe *B*-Hörner (die der Komponist möglichst zahlreich besetzt wünscht) mit Unterlage einer Bassposaune; —

---

*) S. 4 der bei Schlesinger in Berlin erschienenen Partitur der Ouverture.

Uebrigens erinnere man sich bei dem obigen Satze (No. 97) des S. 79 über tiefe Stopftöne und des S. 59 über den Unterschied der Prim- und Sekundstimmen Gesagten. Der tiefste Stopfton, im vorletzten Takte *d*, ist erstens dem Sekundhorn gegeben, dem die tiefern Tonlagen bequemer und sichrer zusagen; zweitens sind es *F*-Hörner, also hochgestimmte, die ihn nehmen sollen. Auch auf *E*- und allenfalls *Es*-Hörnern würde die Stelle gut gelingen; weniger gut auf den tiefer liegenden *D*-, *C*-, *B*-Hörnern.

98



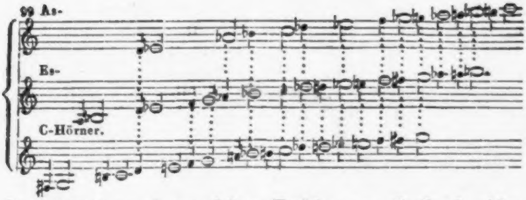
die vorausgegangne No. 96 mag als Reminiszenz aus Euryanthe gelten.

4. Grössere und mannigfaltigere Zusammenstellungen.

In den meisten Fällen wird über die Zahl von vier Hörnern, wenigstens im Orchesterwerken, nicht hinausgegangen; man zieht lieber andre Instrumente hinzu, als dass man eine einzige Klasse, noch obenein von tiefer Tonlage und dumpfem oder verhülltem Klang, so aufhäufen sollte. Indess können mit vergrösserter Hornzahl allerdings noch eigenthümliche Effekte gewonnen werden. Zunächst in gleicher Stimmart, nur bei zwei- oder mehrfacher Besetzung jeder Stimme; dann ist es aber rathsam, den Satz noch einfacher einzurichten und sich aller einigermassen bedenklichen Töne zu enthalten, wie deren in No. 91, 93 und 95, — die auch ausdrücklich als Solosätze bezeichnet sind, — vorkommen.

Geht man mit mehr Hörnern über die Zahl von zwei Stimmungen hinaus, so lässt sich vieles erreichen, was ausserhalb der natürlichen Gränzen der Hornmusik liegt, doch aber unter besondern Umständen von Wirkung sein kann. So würde, während die ursprüngliche Tonreihe des Horns auf Dur deutet, eine Verbindung von *C*-, *Es*- und *As*-Hörnern uns, wie dieses Schema zeigt, — in dem die natürlichen und gestopften Töne durch die Schrift unterschieden sind, —

99

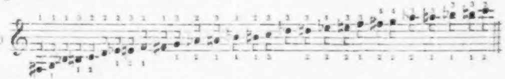


die vollständige und ausgedehnte Tonleiter von *C*moll mit vielen Hülfs- und Nebentönen, —

fis, *g*, *a*, *b*, *h*, $\underline{c}$, $\underline{d}$, $\underline{es}$, $\underline{e}$, $\underline{f}$, $\underline{g}$, $\underline{as}$, $\underline{a}$, $\underline{b}$, $\underline{h}$, $\underline{\underline{c}}$, $\underline{\underline{cis}}$,
g, *h*, $\underline{c}$, $\underline{d}$, $\underline{es}$, $\underline{f}$, $\underline{g}$, $\underline{as}$, $\underline{h}$, $\underline{\underline{c}}$,
$\underline{\underline{d}}$, $\underline{\underline{dis}}$, $\underline{\underline{e}}$, $\underline{\underline{f}}$, $\underline{\underline{fis}}$, $\underline{\underline{g}}$, $\underline{\underline{gis}}$, $\underline{\underline{a}}$, $\underline{\underline{b}}$, $\underline{\underline{h}}$, $\underline{\underline{\underline{c}}}$
$\underline{\underline{d}}$, $\underline{\underline{es}}$, $\underline{\underline{f}}$, $\underline{\underline{g}}$, $\underline{\underline{as}}$, $\underline{\underline{h}}$, $\underline{\underline{\underline{c}}}$

ergeben*). Die Verbindung eines *As*, *F*-, *E*- und *C*-Horns würde folgende Tonleiter für *As*dur —

100



ergeben (wobei die obere Zifferreihe zeigt, wie oft jeder Ton überhaupt — und die untere, wie oft er als Naturton vorhanden ist) und die wichtigsten Akkorde, —

$\underline{c}$ — *es* — *as* — $\underline{\underline{c}}$ — *es* — *as* — $\underline{\underline{\underline{c}}}$,
b — $\underline{es}$ — *g* — *b* — $\underline{\underline{des}}$ — *es* — *g* — *b*, mit $\underline{\underline{f}}$ oder $\underline{\underline{fes}}$,
$\underline{f}$ — *as* — $\underline{\underline{des}}$ — *f* — *as*,
$\underline{c}$ — *f* — *as* — $\underline{\underline{c}}$ — *f* — *as* — $\underline{\underline{\underline{c}}}$,
g — $\underline{c}$ — *es* — *g* — $\underline{\underline{c}}$ — *es* — *g* — $\underline{\underline{\underline{c}}}$,
b — $\underline{f}$ — *b* — $\underline{\underline{des}}$ — *f* — *b*,

in solcher Weise besetzen, dass die Mehrzahl der Intervalle**) mit Naturtönen gegeben würde.

---

*) Es versteht sich, dass alle die Noten und Namenreihen sechzehnfüssig zu lesen sind.

**) Nur *des* (also die Septime im Dominantakkord, der Grundton im Dreiklang der Unterdominante u. s. w.) ist nicht natürlich zu haben. Der Vorschlag dieser Kombination gehört übrigens H. Berlioz an.

Allein der Gewinn aus so künstlichen Unternehmungen dürfte nur ein zweideutiger und geringer sein. Der Komponist sieht sich dabei in ein Netz von Berechnungen und Rücksichten verstrickt, die seiner Freiheit im Schaffen — wär' er auch noch so gewandt — allzuenge Schranken setzen; die für Melodie oder Harmonie erfoderlichen Töne müssen, sobald man sich vom Naturstande des Instruments entfernt, auf den verschiednen Hörnern zusammengesucht und zusammengesetzt und damit muss nicht blos der Gang der einzelnen Stimmen gestört, es müssen auch die Glieder und Abschnitte der Melodie aus ihrem Zusammenhang gerissen werden. Und das alles, um das so naturfrische, der natürlichen Empfindung so wohlthuende Instrument in fremde Harmonien oder Tonarten hineinzuquälen. Wie weit erquicklicher wirkt ein Hornpaar in den einfachsten Weisen der Naturharmonie, weil diese seinem eignen ungekünstelsten, einfach-natürlichen Wesen gemäss sind! Wie weit mächtiger wirkt der Einklang der Hörner in Glucks Iphigenien- oder Cherubini's Lodoiska-Ouverture, oder in der Einleitung zu Schneiders Ouverture über den dessauer Marsch, als volle von Hörnern intonirte und durch den Hornklang überfüllte Akkorde! Wenigstens dürften so erkünstelte Zusammenstellungen nur in seltnen Fällen sachgemäss befunden werden. Daher können wir sie auch nicht zu besondrer Uebung empfehlen.

Es fragt sich zuletzt, ob nicht

5. Verbindung von Hörnern mit Trompeten, Posaunen und Pauken

zu versuchen sei? — Im Orchester, also im Verein mit andern Instrumenten, werden diese Instrumente bekanntlich oft neben einander gebraucht. Dagegen würde ein Verein von Trompeten und Hörnern allein selten ein günstiges Resultat erwarten lassen, weil beide durch Tongebiet, Klang und Schallkraft zu weit von einander abstehen; der Schall der Trompete würde den Hornklang zerreissen, ohne sich mit ihm zu verschmelzen; die Hörner würden den Trompetensatz in der Tiefe nur dumpf und matt verdoppeln und beschweren können. Eher liessen sich Hörner mit Posaunen (jene mehrfach, diese einfach besetzt, wie C. M. v. Weber zu dem in No. 98 angeführten Hornsatze verlangt) verbinden, da letztere durch Tonlage und Fülle des Schalls ihnen näher stehen; dann kann auch die Pauke zutreten. Indess auch dieser Verein erscheint nicht anwendbar genug, um uns zu besondern Uebungen aufzufodern. Was er gewähren könnte, wird durch den Chor der Ventil-Instrumente besser erlangt, zu dem wir jetzt übergehen*).

---

*) Hierzu der Anhang E.

Dritte Abtheilung.

Die Ventil-Instrument

In der vorigen Abtheilung haben wir erfahren, d
der Blechinstrumente (Trompeten und Hörner) nur ei
dige Tonleiter hat und die fehlenden Töne nur unvol
bedingt erlangen kann. Diese Unvollständigk
bald für eine Unvollkommenheit angesehn und du
lei Vorrichtungen am Instrument zu überwinden getra
den verschiednen hierzu angestellten Versuchen verd
bringung der Ventile wohl unstreitig den Vorzug.
der That den Vorrang mit Hinwegdrängung der früh
errungen. Zunächst sind diese Ventile an den H
Trompeten, dann auch an der Posaune angebr
Hierdurch ist ein System von Blechinstrumenten aufge
das eine wesentlich andre Beschaffenheit und Bedeutun
in der vorigen Abtheilung aufgeführten natürlichen
gleiches Namens.

Den so mit Ventilen versehenen alten Instrumente
eine Reihe neu erfundner (oder vielmehr ältern ausser
kommnen nachgebildeter) Instrumente hinzugefügt word
falls mit Ventilen versehen sind; und so hat sich
Chor von Blechinstrumenten zusammengestellt, der
allein, bald in Verbindung mit andern Instrumenten zu
kommt, — oder aus dessen Mitte ein und das andr
den gewöhnlichen Organen des Orchesters zugefügt w

Es versteht sich von selbst, dass der Komponist a
sen Mitteln Notiz haben muss; sie können — wenigs
von ihnen können für die Darstellung dieser oder jen
oder Vorstellung die geeignetsten, ja unentbehrlich
kann im freien Kunstgebiete Niemand sich unterfange
zu ziehen und irgend ein Mittel auszuscheiden, da N
auszusehen vermag, welche Aufgaben sich für einen a
ler, ja sogar für ihn selbst noch ergeben werden. G
eben hier eine hellere Erkenntniss höchst rathsam, we
laufen, um eines lässlichen Gewinns willen an Tonre
sentlich wichtige Karaktere aus unserm Orchester e
verdrängt zu sehen. Um hier sicher zu urtheilen,
einen Blick auf die Struktur der Ventil-Instrumente w

eilung.

trumente.

wir erfahren, dass ein Theil
Hörner) nur eine unvollstän-
Töne nur unvollkommen und
ollständigkeit hat man
ngesehn und durch mancher-
erwinden getrachtet. Unter
Versuchen verdient die An-
g den Vorzug, hat auch in
gung der frühern Versuche
le an den Hörnern und
saune angebracht worden.
umenten aufgestellt worden,
und Bedeutung hat, als die
natürlichen Instrumente

en Instrumenten sind sodann
r ältern ausser Uebung ge-
nzugefügt worden, die eben-
so hat sich ein besondrer
gestellt, der bald für sich
nstrumenten zur Anwendung
und das andre Instrument
ers zugefügt wird.
er Komponist auch von die-
nen — wenigstens einzelne
dieser oder jener Stimmung
unentbehrlich sein und es
sich unterfangen, Gränzen
scheiden, da Niemand vor-
ch für einen andern Künst-
en werden. Gleichwohl ist
t rathsam, weil wir Gefahr
willen an Tonreichthum we-
n Orchester entstellt oder
zu urtheilen, müssen wir
-Instrumente werfen.

—

Erst

Struktur und Ka
im

Alle Ventilinstrumente
Messingblech), gleich oder
Sie haben daher auch nur
angegebne Reihe der Naturt
Wollte man nun noch andre
das Rohr der Verlängerung
werden, wie die Posaune m
bequemerer Weise erlangba

Man setzte also inner
Rohrstücke ein. Sind diese
rohr ein Ganzes; sind sie
rohr ganz für sich; auch
eins oder es können zwei v
zwei) geöffnet werden. So
des Rohrs dar. Nun sind be
tile — angebracht, die
verschliessen, also ausser M
dergedrückt werden, das Ei
rohr in Verbindung bringe
Diese Drücker werden beq
wieder losgelassen; die Han
als die der Züge auf der P

Solcher Ventile werden
menten auch eins, vier oder
erste erniedrigt, wenn es
natürlichen Töne um eine
Stufe, das dritte um eine
zwei, ja alle drei Ventile g
mit Hülfe von drei Ventil
strichne c, —

zweite Ventil in . .
erste Ventil in . . .
erste und zweite Venti
dritte Ventil in . . .
zweite und dritte Vent
erste und dritte Ventil
alle drei Ventile in .

Erster Abschnitt.

ktur und Karakter der Ventilinstrumente im Allgemeinen.

entilinstrumente bestehen aus einem Metallrohr (von
), gleich oder ähnlich dem der Trompeten und Hörner.
aher auch nur die für Trompeten und Hörner (No. 37)
eihe der Naturtöne, gleichviel ob vollständig oder nicht.
nun noch andre Reihen von Tönen erlangen, so musste
er Verlängerung und Verkürzung zugänglich gemacht
die Posaune mittels ihrer Züge. Dies sollte aber in
Weise erlangbar sein.

tzte also innerhalb der Rohrwindung noch besondre
in. Sind diese alle offen, so bilden sie mit dem Haupt-
zes; sind sie alle verschlossen, so bleibt das Haupt-
r sich; auch kann von den eingesetzten Rohrstücken
können zwei verschlossen bleiben und das dritte (oder
t werden. So stellen sich also verschiedne Längen
r. Nun sind bei den Einsatzstücken Drücker — Ven-
ebracht, die im ruhigen Zustande das Einsatzstück
also ausser Mittheilnahme setzen, wenn sie aber nie-
erden, das Einsatzstück öffnen, also mit dem Haupt-
bindung bringen und dieses durch jenes verlängern.
r werden bequem mit den Fingern niedergedrückt und
ssen; die Handhabung ist ungleich leichter und sichrer
üge auf der Posaune oder des Stopfens auf dem Horn.
entile werden zwei oder drei (bei einigen Instru-
eins, vier oder fünf) am Instrument angebracht. Das
igt, wenn es niedergedrückt oder geöffnet wird, die
ne um eine Stufe, das zweite um eine halbe
ritte um eine grosse Terz. Nun kann man aber
drei Ventile gleichzeitig öffnen; es ist sonach möglich,
drei Ventilen, jeden Naturton, z. B. das einge-

c, Naturton, durch das
entil in . . . . *h*,
til in . . . . *b*,
zweite Ventil in *a*,
til in . . . . *as*,
d dritte Ventil in *g*,
dritte Ventil in *ges*,
Ventile in . . *f* verwandelt, —

siebenmal um eine je halbe Stufe zu erniedrigen und damit eine chromatische Tonleiter im Umfang einer Quinte herzustellen. Bei zwei Ventilen sind blos drei solche Erniedrigungen,

Naturton . . . . . . *c*,
zweites Ventil . . . *h*,
erstes Ventil . . . *b*,
erstes und zweites Ventil *a*

möglich und die chromatische Tonleiter ist in der Tiefe nicht vollständig *).

Hiermit sind nun, abgesehen von den Lücken in der Tiefe, chromatische und diatonische Tonreihen, auch alle nicht zu sehr springende Tonfolgen (bei denen man nämlich zugleich den Naturton ändern und die Ventile brauchen muss) leicht darzustellen. Auch Triller mit Zuziehung eines Naturtons (weil das Ventil nur mit ganzer aufgesetzter Hand schnell genug bewegt werden kann) sind ausführbar.

Dagegen werden die Töne, zu denen man Ventile braucht, besonders in der Tiefe unrein; sie erscheinen zu hoch, und zwar um so mehr, je mehr Ventile nöthig sind. Der geschickte Bläser kann hier bis auf einen gewissen Punkt, nicht aber ganz und nicht ohne neue Beeinträchtigung des Klanges nachhelfen **).

Sodann verlieren die Naturinstrumente, also namentlich Trompete, Horn und Posaune, durch die Vorrichtung der Ventile jene Frische und Gefülltheit, man möchte sagen Gesundheit des Klanges, die ihnen ursprünglich eigen ist. Das Horn büsst an Vollklang und Rundung ein und neigt sich der etwas beklemmtern Weise der Stopftöne zu; die Trompete besonders verliert die metallische Klarheit und siegreich durchdringende Macht ihres Klangs und wird unedel gepresst, auch sogar unkräftiger und dünner, und dies alles besonders in den höhern Lagen, etwa von *d* an; auch die Posaune büsst ihre Macht ein, sie wird mehr dem natürlichen Hornklang nahe gebracht, obwohl sie stärker und heller bleibt.

---

*) Es ist einmal üblich, das um eine ganze Stufe erniedrigende Ventil das erste, und das um eine halbe das zweite zu nennen, obwohl dem Tonsystem entsprechender die Erniedrigung um eine halbe Stufe als die nächste folglich erste aufgeführt werden sollte. Bei zwei Ventilen könnte man beliebig umnennen, bei dreien aber liegt der Zusatzbogen (und das Ventil) für die halbe Stufe in der Mitte der beiden andern, muss also als zweites gezählt werden.

**) Um dem abzuhelfen und den Ventilinstrumenten die Möglichkeit zu verschaffen, das empfindsame Ueberziehen eines Tons in den andern den Sängern und Geigern nachzuahmen, hat der besonders für diese Instrumentklasse unermüdlich thätige, verdiente Kammermusikus Herr Wieprecht, Musikdirektor der preussischen Gardemusik, auch eine Vorrichtung, einen spielbaren Zug erfunden, den er *piangendo* nennt und dessen Gebrauch jeden Ton allmählig um eine halbe Stufe hinabschleift. Allein auch das kann nicht immer willkommen sein; auch scheint die Erfindung nicht weiter verbreitet.

Und alle diese Nachtheile sollen wir auf uns nehmen, um Tonreihen zu gewinnen, die dem — zwar abzuschwächenden und zu verunreinigenden, niemals aber ganz auszutilgenden und durchaus nicht zu entbehrenden Grund-Karakter der genannten Instrumente unnöthig, fremd — ja widersprechend sind! Die Trompete (S. 49) ist das Heldeninstrument und ist einfach, wie der Heldenkarakter; dem entsprechen alle ihre Mittel, die das Gerade, Starke, Hellleuchtende, Kühne — und nichts weiter aussprechen. Das Horn (S. 92) bedarf eben so wenig für seine Naturlaute, für den reinen, einfachen Gemüthsausdruck, in dem es seine Welt findet, der Vielgewandtheit eines sich in alle Tonarten und Harmonien einschmiegenden und einschleichenden Tonsystems; so weit es ohne sich untreu zu werden, über seine eigentlichen Gränzen hinausschwärmt oder hinauswildert, dienen ihm die gestopften Töne und haben sich allen unsern Meistern genügend erwiesen. Die Posaune endlich (S. 69) bringt in ihrer dröhnenden, scharf und gewaltig eindringenden Sprache die letzte, feierlichste und unwidersprechliche Entscheidung und darf darin durch keine Künstelei und Abschwächung gestört und gehemmt werden; nicht ihr Tonreichthum und ihre etwas mehr oder weniger raffinirte Gewandtheit, sondern ihre Kraft, der Grundkarakter spröder und erschütterungsvoll entscheidender Stärke ist das ihr Wesentliche und dem Komponisten Unentbehrliche, weil er es in solcher Weise nur bei ihr findet.

Es ist also für alle Komponisten, denen an treffender und mannigfacher Karakteristik in ihren Werken liegt, und für alle geistig theilnehmenden Direktoren und Kunstfreunde vom höchsten Gewicht, die Naturinstrumente nicht durch Ventilinstrumente verdrängen zu lassen*). In einer Zeit, wo der Karakter und das Karakteristische ohnehin nicht blos in der Kunst, sondern nach allen Richtungen hin Abschwächung und Verkennung erfahren und noch zu befahren hat, — und in einer Angelegenheit, wo das Bessere leicht zu verdrängen, aber schwer wieder herzustellen sein dürfte, scheint es Pflicht, immer und überall an das Rechte zu mahnen und vor dem Verderb zu warnen.

---

*) Hierzu der Anhang F.

Zweiter Abschnitt.

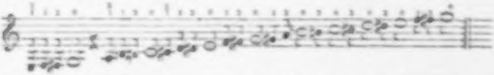
Mittel und Karakter der wichtigsten Ventilinstrumente.

Wir beginnen die Reihe der Ventilinstrumente mit den uns bekannten Arten*).

1. Die Ventiltrompete.

Die Ventiltrompete wird mit zwei oder drei Ventilen gebaut. Die Trompete mit zwei Ventilen hat folgende Tonreihe,

101



bei welcher die Ziffern das eine oder die beiden für den Ton erfoderlichen Ventile**) andeuten. Sie stellt drei oder (~~wenn man~~ beide Ventile auch verbunden gebrauchen will) vier vereinigte Trompeten-Systeme —

g c e g h c d e g
fis h dis fis a h cis dis fis
f b d f as b c d f

und

e a cis e g a h cis e

(fängt man höher an, noch mehrere, die auf der Tonika *D*, *Es* u. s. w. stehenden) also — die Stimmung in *C* vorausgesetzt — eine *C*-, *H*-, *B*-, *A*-Trompete u. s. w. dar, ergiebt die Tonleitern von *B*-, *C*-, *D*-, *Es*-, *E*-, *F*-, *Fis*-, *G*dur (vom kleinen *b* an) mit einfachen, die von *F*-, *G*-, *A*-, *H*dur (vom kleinen *f* an) mit verbundnen Ventilen, ferner Molltonleitern auf *C*, *D* u. s. w., die chromatische Tonleiter von klein *a* oder besser vom eingestrichnen *d* an, Triller vom eingestrichnen *f* an aufwärts, — besser auf höhern Stufen, — und alle die Figuren, die man nach diesen Winken zusammensetzen kann.

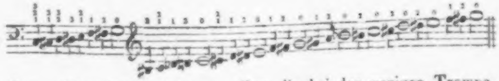
Die Trompete mit drei Ventilen kann — wenn man bis zur Verbindung aller drei Ventile gehen will, folgende Tonreihe

---

*) Viel von dem hier Folgenden verdankt der Verf. der Belehrung des verdienten Musikdirektor Wieprecht in Berlin, vieles hier und über andre Instrumente Mitgetheilte seinem Freunde, dem trefflichen Musikdirektor Golde in Erfurt.

**) Dass man Naturtöne auch — von einem andern Naturton aus — mittels der Ventile hervorbringen kann (man sehe den ersten Ton in No. 107) und inwiefern dies dem Spieler möglicherweise bisweilen bequem sein mag, gehört zu der Detailkenntniss der technischen Behandlung, auf die der Komponist als solcher nicht einzugehen berufen ist.

102



ergeben. Hier findet sich vor allem die bei der vorigen Trompetenart gelassene Lücke durch das kleine *gis* oder *as* (mittels dessen sich unter andern eine Durtonleiter auf *Es* von klein *es**) an mit einfachem Ventilgebrauch darstellen liesse) ausgefüllt, dann (die *C*-Stimmung vorausgesetzt) zu den Tonsystemen der *C*-, *H*-, *B*-, *A*-Trompete noch die der *As*-, *G*-, *Fis*-, *F*-Trompete mit vorliegender Dominante von der kleinen Oktave aus darstellbar, wenn man sich vereinter wie einzelner Ventile bedienen will. Die genauere Erkenntniss der Mittel, die drei Ventile geben, ist nach dem über zwei Ventile Gesagten leicht zu erwerben. Wir erinnern nur, dass schon der gleichzeitige Gebrauch von zwei Ventilen (S. 95) seine Bedenklichkeit hat, dass also der von drei Ventilen deren noch mehr bieten muss; dass ferner die Stimmung bei dem Gebrauch der Ventile besonders in der Tiefe unrein wird, daher wir vom kleinen *c* als Naturton (das möglicherweise durch die Ventile zu gross *H*, *B*, *A*, *As*, *G*, *Ges*, *F* werden könnte) gar keine Notiz genommen haben.

Die **Trompeten mit drei Ventilen** sind in allen Stimmungen möglich und vielleicht in diesem oder jenem Chor bald in dieser, bald in jener Stimmung zu haben. Am verbreitetsten sind aber Ventiltrompeten in *D*, *Es*, *E* und *F*; und man thut wohl, auf keine andern zu rechnen. Diese genügen aber auch und die grössere Vollständigkeit des Tonsystems kann die Komponisten, welche einmal der Ventiltrompete bedürfen, allerdings für diese oder jene Gattung bestimmen; je nach der für die Komposition nöthigen Stimmung ist demnach festzusetzen, ob man eine Ventiltrompete in *D*, *F*, *E* oder *Es* haben will. Die Trompeten zu zwei Ventilen scheinen besonders noch bei den Musikchören der Reiterei herrschend und stehen (so viel wir wissen) bei der preussischen Reiterei in *Es*. Diese Stimmung, die bis zum zweigestrichnen *b* hinauf und bis zum eingestrichnen *es* oder kleinen *b*, ja *g* hinab reicht, scheint in den meisten Fällen die günstigste, wenn einmal Ventiltrompeten zur Anwendung kommen müssen. In höhern Stimmungen sprechen (S. 51) die höchsten Naturtöne weniger gut an; tiefere Tonreihen,

---

*) Der Behandlung des Instruments entsprechender wär' es, sein Tonsystem von oben nach unten darzustellen, so dass der Naturton voranginge und seine Umbildungen durch die Ventile nachfolgten, — *g* mit *ges* und *f*, *e* mit *es*, *d* mit *des*, *c* mit *h*, *b* mit *a* und *as* u. s. w. Für die Anschauung des Komponisten schien die natürliche Ordnung — von der Tiefe zur Höhe — vorzuziehn.

als bis zu *es* oder klein *g* werden — abgesehn von der hier eintretenden Unreinheit der Ventiltöne — schicklicher den Posaunen zertheilt. Zwar sind diese weniger leicht-beweglich, als die Trompeten; aber in solcher Tiefe den Trompeten gar noch schnelle Gänge geben wollen, scheint uns der höchste Missverstand des Instruments.

Als besondre Arten der Ventiltrompete sind zu erwähnen

a. Die Alt-Trompete,

eine *B*-Trompete (S. 52) mit Ventilen,

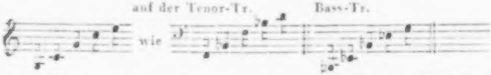
b. Die Tenortrompete,

die notirt wird, wie die Alt-Trompete, ihre Töne aber eine Oktave tiefer (sechszehnfüssig) abgiebt,

c. Die Basstrompete,

die notirt wird, wie die *Es*-Trompete, ihre Töne aber zwei Oktaven tiefer giebt, so dass also die Noten ertönen. Tenor- und Basstrompete sind nicht in den gewöhnlichen Orchestern, sondern wohl nur bei Kavalleriechören (und auch da wohl nicht allgemein) zu finden, scheinen auch in der That entbehrlich, da sie ganz in das Gebiet der Posaune treten und namentlich die gleich zu erwähnende Ventilposaune nichts anders ist, als eine — nur eine Stufe höher stehende Basstrompete, nur unter anderm Namen.

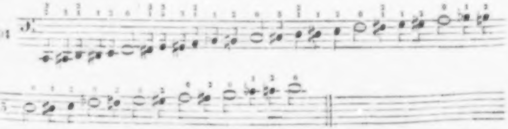
103



2. Die Ventilposaune.

Sie ist eigentlich eine Trompete (Posaune ohne Züge) von grössern Dimensionen und daher tieferer Stimmung, übrigens mit drei Ventilen und diesem —

104

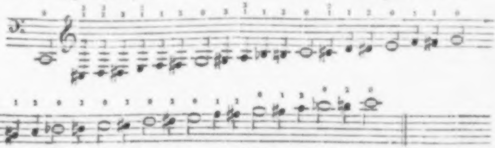


den Umfang der Bassposaune umfassenden Tongebiet. Ihr Klang hält die Mitte zwischen Posaune und Horn; sie scheint übrigens wenig verbreitet, — vielleicht im Süden (in Oesterreich) mehr als in Norddeutschland*).

3. Das Ventilhorn.

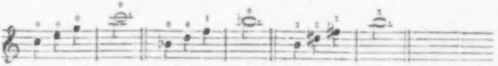
Das Ventilhorn hat man in allen Stimmungen, doch steht es meistens in *F* und hat stets drei Ventile, die dieselbe Einrichtung und Wirkung haben, wie die drei Ventile der Trompete. Dies

105



ist seine Tonreihe, die man, die *F*-Stimmung vorausgesetzt, nach S. 78 zu beurtheilen und mit Rücksicht auf das dort über das Naturhorn Gesagte zu behandeln hat. Die höchste Tonlage wird man am liebsten nur in bequemster Führung, —

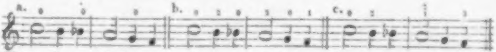
106



und auch so nicht zu häufig anwenden: die tiefsten Naturtöne nicht mit Ventilen gebrauchen, da jene ohnehin nicht so sicher stehn und die Ventile in der Tiefe leicht Unreinheit der Intonation zur Folge haben.

Bei dem Naturhorn haben wir bereits auf den eigenthümlichen Karakter der gestopften Töne aufmerksam gemacht. Diese besondre Klangweise geht auf dem Ventilhorne nicht verloren. Das Ventilhorn ohne Anwendung der Ventile ist — abgesehn von der Veränderung am Klang — dem Naturhorne gleich zu behandeln, kann also z. B. in dieser Stelle bei a —

107



die Töne *h*, *a*, *f* als gestopfte hervorbringen, die ihm sonst auch (b)

---

*) Der Verf. hat sie nur bei einem steyermärkischen Musikchor kennen gelernt. Der ganz vorzüglich geschickte Steyermärker Klautschek behandelte sie mit der grössten Geläufigkeit und — wenn man einmal den Posaunenkarakter nicht in seiner ursprünglichen Macht und Strenge festhalten will, mit würdigem und schönem Klang und einer dem Fagott oder Violoncell gleichkommenden Geläufigkeit. Von dem berühmten Queisser in Leipzig hören wir, dass er sich einer Tenorposaune mit einem Ventil (bis *Es* oder *D* reichend) bedient habe.

mittels Ventile — gleichsam als Naturtöne einer tiefern Stimmung — zu Gebote stehen. Ja, es kann Töne, die eigentlich Naturtöne (und zwar ächte, der ursprünglichen Stimmung) sind, ebenfalls als Stopftöne hervortreten lassen. So wird bei *c* der zweite Ton *(h)* mit Ventil genommen und von ihm aus *b* gestopft, obgleich in der Grundstimmung *b* und *g* bekanntlich Naturtöne sind; allein durch die Ventile wurde die Grundstimmung auf andre Stufen, von *c* auf *h* und *a* gerückt. Uebrigens kann das Stopfen auf Ventilhörnern, untermischt mit Ventiltönen, keinen so unterscheidenden Karakter behaupten, wie ihn der Komponist zu besondern Zwecken oft dem Naturhorn abfodert.

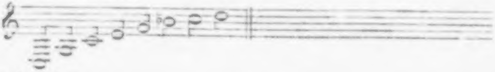
Ausser diesen durch Ventile umgestalteten Instrumenten sind nun noch andre theils neu erfunden, theils aus längerer Vergessenheit hervorgeholt und umgestaltet worden. Die wichtigsten sind folgende.

4. Das Kornett,

auch Flügelhorn genannt. Das Rohr ist einmal in der Form der Trompete zusammengewunden und erweitert sich konisch, geht aber dann ohne besondern Schalltrichter zu Ende: das Mundstück ist eine Mittelform zwischen Horn- und Trompeten-Mundstück.

Der Klang dieses Instruments ist dem der hohen Horntöne in höhern Stimmungen ähnlich, ohne jedoch ihre Helligkeit zu erreichen: man möchte ihn enger, beschränkter, unfreier und engherziger nennen. Von den Naturtönen sind wegen der Kürze des Instruments nur diese

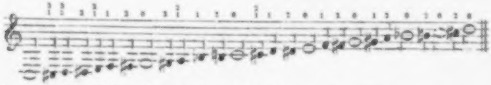
108



zu gebrauchen.

Das Instrument hat drei Ventile, durch deren Anwendung es folgende Tonreihe —

109



gewinnt; seine Behandlung ist gleich der der Ventiltrompete.

Es ist in zwei Stimmungen gebräuchlich:

Erstens in hoch *B* stehend, als

Cornetto in B alto,

so dass sein tiefstes *c* (die Note des kleinen *c*) als klein *b* ertönt und sein Tonsystem, wie es in No. 107 notirt worden, von klein *b* bis zum dreigestrichnen *c* geht; zweitens im tiefen *Es* stehend, als

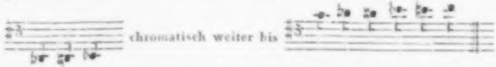
Cornetto in Es,

so dass sein eingestrichnes *c* als klein *es* ertönt, und es — mit Uebergehung der tiefern Töne von da chromatisch bis zum eingestrichnen *f* (auf Noten: zweigestrichnem *d*) geht. Notirt wird, wie in No. 106 und 107, in *C* und im Violinschlüssel.

Aehnlich den Kornetten in Tonumfang, Behandlung und Klang sind die folgenden Instrumente, nur von grössern Dimensionen und daher von weniger gepresstem, — in den grossen Arten aber rauherm Klange.

5. Das Tenorhorn,

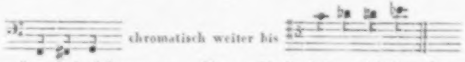
auch chromatisches Tenorhorn (*corno cromatico di tenore*) genannt. Einrichtung und Behandlung sind der des *B*-Kornetts gleich, nur steht es tiefer. Es wird im Tenorschlüssel notirt und ertönt, wie es geschrieben ist. Auf diesen Umfang —

110 

ist sicher zu rechnen. Ausserdem soll es Kontra-*B*, gross *Es*, *E* (schlecht), *F* (besser), *Fis* u. s. w. haben, was wir in Ermangelung sicherer Notiz nicht verbürgen wollen. Jedenfalls erscheinen diese Töne entbehrlich, da sie auf den folgenden ähnlich klingenden Instrumenten besser und sicherer zu haben sind.

6. Der Tenorbass.

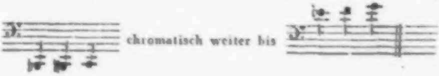
Dies ist ein dem Tenorhorn gleichgebildetes und gleich langes Instrument. Da aber das Hauptrohr weiter ist und in ein weiteres Schallstück ausgeht, so gewinnt der Klang an Stärke, besonders in der Tiefe. Das Instrument wird im Bass-Schlüssel, so wie es ertönt, notirt. Man kann es in folgender Tonreihe —

111 

gebrauchen, jedoch bequemer und besser für die tiefern als höhern Lagen.

7. Die Basstuba,

auch wohl **Basstrompete** genannt, jedoch von der S. 99 aufgeführten eigentlichen Basstrompete in der Mensur und Gestalt des Rohrs — wenn wir recht berichtet sind — unterschieden, steht eine Oktave tiefer, als das *Es*-Kornett und hat diese Tonreihe, —

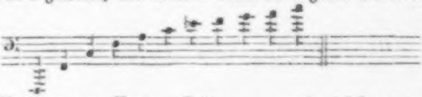
112 

die so, wie sie ertönt, im Bassschlüssel notirt wird. Alle diese Töne sind rein und stark.

8. Die Tuba,

auch **Basstuba** (also wie das vorige Instrument, das dann ausschliesslich den Namen Basstrompete führt) auch wohl **Kontrabass-Tuba** genannt, hat in allen Tonarten folgende Naturtöne,

113



ist im Umfange von Kontra-*C* bis zum zweigestrichnen *c* (also durch vier volle Oktaven) bequemer und geläufiger indess nur von Kontra-*F* bis zum eingestrichnen *f* oder *g* zu gebrauchen; die tiefern Töne (unter Kontra-*F*) sprechen nur langsam und schwer an, die höhern (über dem eingestrichnen *f* oder *g*) scheinen nicht jedem Bläser zu gehorchen. Notirt werden die Töne im Bass-Schlüssel, wie sie erscheinen.

Es ist dieses Instrument von allen Blasinstrumenten das am tiefsten reichende, von allen Bassinstrumenten das umfangreichste und behandelbarste. Allein sein Klang hat bei der grossen Weite des Rohrs ein plumpes, stierhaftes, ungeberdiges und ungelenkes Wesen, das ihn hindert, mit den Klängen der übrigen Instrumente zu einer wahrhaft einigen Harmonie zu verschmelzen. Nur bei der Anwendung sehr grosser Massen möchte die Tuba als Führer des Basses und Träger des Ganzen vollkommen an ihrer Stelle sein.

So erscheint dieses Instrument dem Sinn des Verfassers. Es muss indess zugesetzt werden, dass man bei seiner jetzigen weiten Verbreitung viele vorzüglich geschickte Bläser auf demselben (namentlich in der berliner Kapelle und der dortigen Gardemusik) findet. Die hohen Töne besonders stehen diesen Männern mit hellem, den hohen Horntönen ähnlichem, nur an Fülle überlegnem Klang zu Gebote; man hört das eingestrichne *c*, *d*, *e*, *f*, *g* im erwünschtesten Hellklang. Nur bei den tiefen Tonlagen scheint die Bändigung und Geschmeidigung der ursprünglichen Plumpheit (himmelweit unterschieden von der schroffen, aber stets edlen Gewalt der Bassposaune) nicht gleichmässig zu gelingen: — und gerade die Tiefe ist es, auf die der Komponist sich wesentlich angewiesen sieht.

Zuletzt nennen wir

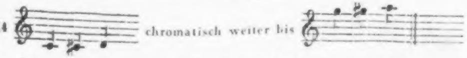
9. Das Klappenhorn,

auch **Kenthorn** geheissen; ein hohes, mit **Tonlöchern** und **Klappen** zu deren Schluss und Oeffnung*) versehenes, hell —

---

*) Die Erklärung findet sich in der nächsten Abtheilung, S. 111.

fast den höhern (nicht schmetternden) Trompetentönen gleichklingendes Instrument, das diesen Umfang —

114


hat und in den Stimmungen *C*, *B* und hoch *Es* zu haben ist.

Am besten bewegt sich das Klappenhorn in den *B*-Tonarten (Tonarten mit Erniedrigungszeichen), auch noch in *C*, allenfalls noch in *G*- und *D*dur; es ist vorzugsweise vor den Ventilinstrumenten zu schnellen Figuren, diatonischen und chromatischen Läufen, auch Trillern, besonders vor einem Naturtone geschickt.

Dritter Abschnitt.

Gebrauch der Ventil-Instrumente.

Die Ventil-Instrumente können entweder einzeln unter die andern Klassen von Blasinstrumenten gemischt, oder vereinigt zu einem Chor für sich allein, oder endlich als ein vereinter Chor in Verbindung und im Gegensatze gegen die natürlichen Blechinstrumente gebraucht werden.

Der erste Fall kommt nicht hier, sondern erst bei den grössern Kombinationen der vollen Harmoniemusik oder des grossen Orchesters in Betracht. Der zweite Fall ist es, der uns hier vorzugsweise beschäftigen wird. Wir fassen ihn sogleich mit dem dritten zusammen.

Ueberblicken wir die gesammte Reihe der Ventil-Instrumente, so tritt uns in ihnen derselbe Unterschied im Karakter entgegen, den wir schon bei den natürlichen Blechinstrumenten kennen gelernt haben:

der Hornklang — und
der Trompetenklang;

der erstere bedeckter, hohler, weicher, — der andere heller, gefüllter, härter oder schärfer; ein Unterschied, ähnlich dem der Flötenregister und Rohrwerke auf der Orgel.

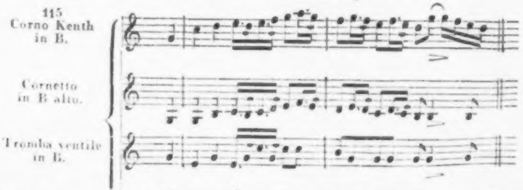
Bei den natürlichen Blechen stellen die Hörner allein das weichere und dunklere Klang-Register dar, die Trompeten und Posaunen aber das härtere und hellere.

Bei den Ventil-Instrumenten finden wir das weiche Register durch die Ventilhörner, durch die Kornetts und chromatischen Hörner (Tenorhorn, Tenorbass, Basstuba, Kontrabasstuba) und durch das Klappenhorn besetzt. Es darf uns hierbei der gewaltsame Klang der Tuba und der heller hervorquellende des Klappenhorns nicht irre machen; nur die Masse der in Schwingung gesetzten Luft im weiten Rohr der Tuba und die Gepresstheit im kleinen Rohr des Klappenhorns treibt hier den ursprünglich weichen und dumpfen Klang zu den äussersten (und entgegengesetzten) Gränzpunkten seiner Macht.

Das harte Register wird zunächst durch die Ventiltrompeten dargestellt. Ihnen würde sich die Ventilposaune zugesellen. Da diese aber wenig verbreitet — und noch weniger wie jene zu empfehlen ist (weil die Posaunen bei ihrem grössern Tongeschick noch weniger der Vorrichtung von Ventilen bedürfen), so treten an ihre Stelle natürliche Posaunen, denen auch Naturtrompeten zugefügt werden können. Hiermit also gehen wir — und zwar unvermeidlich, wenn wir ein nur einigermassen genügendes Ebenmaass zwischen beiden Registern herstellen wollen — zur Verbindung der Natur- und Ventil-Instrumente über. Eben so können dem weichen Register Naturhörner zugefügt werden. Allein so gewiss diese sich zu ihrem Vortheil von Ventilhörnern und diese wieder vom Klang der Kornette und chromatischen Hörner unterscheiden: so ist doch der Unterschied, zumal bei zahlreicher Besetzung des Ventilchors, kein so klar hervortretender, dass er auf den Karakter des Gesammtklangs einen wesentlichen Einfluss äussern könnte. Es ist, als wollte der Maler zu seinem Blau noch eine etwas hellere oder dunklere Nuance ebenfalls von Blau setzen.

Die beiden Chöre nun, aus denen unsre Ventilmusik (mit Hinzuziehung von natürlichen Posaunen — nehmen wir an) besteht, können eben sowohl zu einer Masse vereinigt, als in der Form von Gegensätzen angewendet werden. Nicht blos im letztern Fall, sondern auch im erstern ist es in der Regel rathsam, jeden Chor in sich vollständig harmonisch zu setzen. Eine harte Stimme, die die Harmonie des weichen Chors vervollständigen sollte, z. B.

115



würde durch ihren scharf eindringenden Klang das gleichartigere Zusammenwirken der übrigen mehr stören als vollenden; je intimer sie sich den andern Stimmen untermischte, desto härter würde sie einreissen, — z. B. wenn man im vorstehenden Satze der Trompete die zweite Stimme geben wollte. Umgekehrt würde eine weiche Stimme, die der Harmonie des harten Chors zur Ergänzung eingemischt wäre, nicht genügen, oder doch durch ihren dumpfern Klang abstechen und die Helligkeit des ganzen Zusammenklangs trüben.

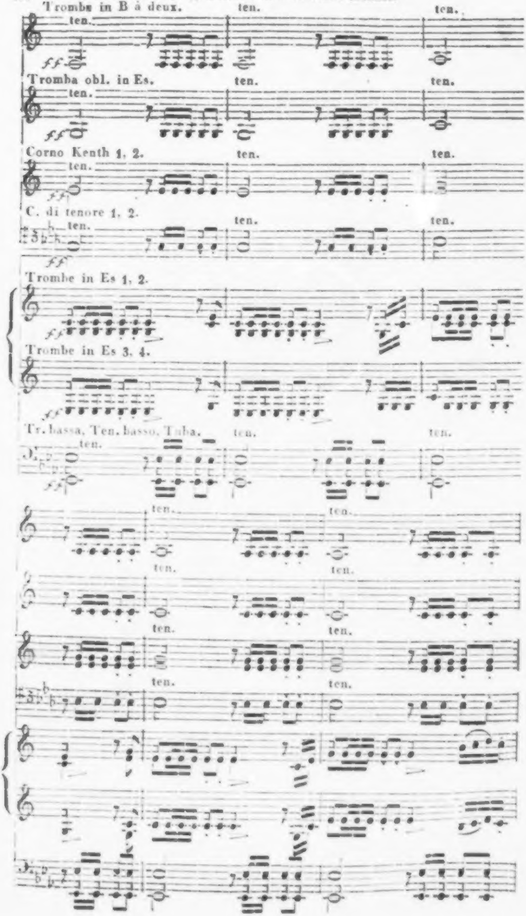
Diese Wahrnehmung (die — soviel wir haben erfahren können — auch von den erfahrensten Praktikern in diesem Felde, den Regiments-Musikdirektoren festgehalten wird) führt allerdings zu der Folgerung: dass bei dem Verein der beiden Chöre die Helligkeit des harten Klangregisters durch die Dumpfheit des weichen gedämpft und beides zu einer Mitteltinte gemischt wird, in der kein Karakter zu seinem vollen Rechte kommt. Diese mässigenden Mischungen haben natürlich ihre ebenfalls sprechende Bedeutung, sind dem Komponisten ebenfalls unentbehrlich. Allein für sie und überhaupt für das Mildere und Zartere bieten sich — wie die folgende Abtheilung lehren wird — ganz andre und weit günstigere Organe dar, ohne dass es nöthig wäre, den für die mächtigen, hellausstrahlenden, harten Wirkungen geschaffnen Blechchor für jene Effekte abzuschwächen. So erinnert uns die Bedingung der richtigen Ventilbehandlung selbst an den Vorzug der Naturinstrumente.

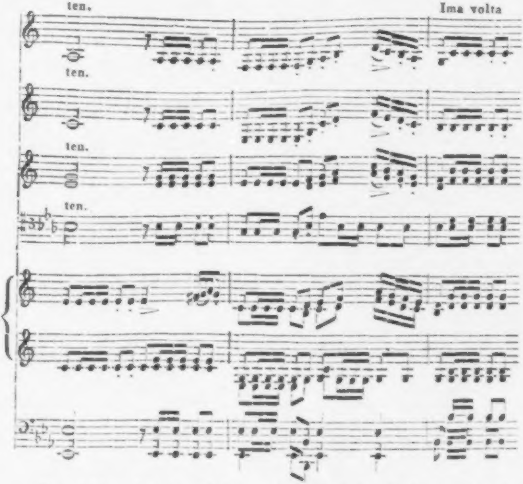
Wenden wir uns indess zu dem Ventilchor zurück, so folgt ferner: dass bei der fühlbaren Verschiedenheit des harten und weichen Chors der Gegensatz beider nicht zu weit ausgedehnt werden darf, wenn nicht die weich besetzten Abschnitte der Komposition von den harten zu sehr verdunkelt werden sollen; man wird in der Regel beide Chöre miteinander gehen lassen und nur im Innern des Satzes von einander unterscheiden. Dies macht sich uns im nachstehenden ersten Theil eines Kavallerie-Marsches von Wieprecht*) anschaulich. Es sind zu ihm Pauken gesetzt, die wir des Raumes wegen weglassen; sie wirbeln in den sechs ersten Takten auf *es* und schliessen sich dann der Bewegung der letzten *Es*-Trompeten an.

---

*) No. 21 der bei Schlesinger in Berlin in Partitur erschienenen Armeemärsche.

116 Feierlich. Grandioso. 76 halbe Takte in einer Minute.

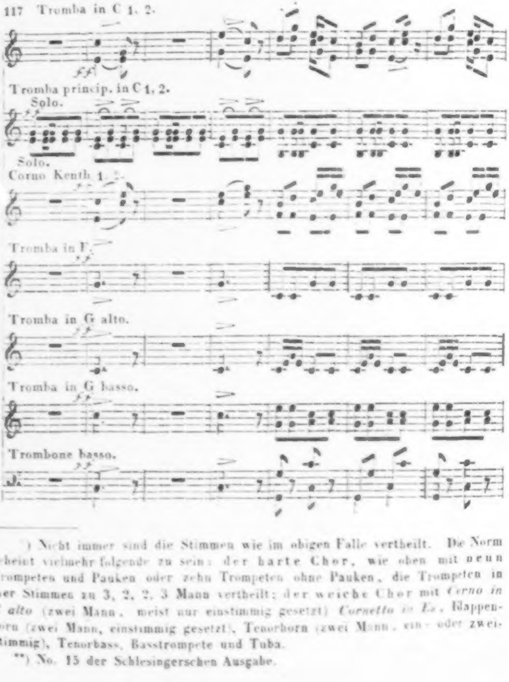

Trombe in B à deux.
ten.
ff
Tromba obl. in Es.
ten.
ff
Corno Kenth 1, 2.
ten.
ff
C. di tenore 1, 2.
ten.
ff
Trombe in Es 1, 2.
ff
Trombe in Es 3, 4.
ff
Tr. bassa, Ten. basso, Tuba.
ten.
ff



Hier bilden die vier *Es*-Trompeten (auf der fünften und sechsten Zeile) den harten Chor und führen die Hauptstimme. Der Gegenchor ist gemischt, doch vorzugsweise mit weichen Stimmen besetzt; die Oberstimme gehört den Klappen- oder Kent-Hörnern (dritte Zeile), unter denen noch eine *Es*- und eine doppelt besetzte *B*-Trompete — in ihrer Mitte zwei fast durchweg im Einklang gehende Tenorhörner — die Harmonie geben: den Bass führen Tuba, Tenorbass und Basstrompete. Beide Chöre greifen so eng ineinander, dass man sie zwar unterscheidet, doch aber als ein Zusammengehöriges und durchaus Verbundnes auffassen muss, daher eben die Einmischung der Trompeten in den weichen Chor nicht nur kein Bedenken hat, sondern noch zur Verschmelzung vortheilhaft beiträgt. Zuletzt verbindet noch die rollende Pauke beide Massen zu einer. Nach der Stimmzahl würde übrigens der harte Chor zurückstehen. Allein die preussischen Musikcorps der Kavallerie, für welche der Marsch zunächst bestimmt ist, bestehen aus 21 Mann und besetzen die erste Trompete dreifach, die zweite und dritte doppelt, die vierte wieder dreifach, wenn nicht einer dieser letzten Mannschaft die Pauken zu übernehmen hat. Hier also wird der Hauptchor von neun Trompeten (und die Hauptstimme darin von dreien) geführt, während der andre Chor, mit zehn oder elf Mann besetzt, doch nur unterstützend und ergänzend eingreift*). Man bemerke, dass im vorletzten Takte, wo die Melodie zur Vollendung kommt, die stimmführenden Trompeten von den Kenthörnern unterstützt werden, die untersten Trompeten aber in ihrer Schmetter-Figur beharren.

Waren hier die beiden Chöre zwar in Sonderung gehalten, doch aber dem weichen harte Stimmen beigemischt, so zeigt uns ein Geschwindmarsch von Neithardt**) nur den harten Chor, diesen jedoch mit zwei weichen Stimmen (aber den hellsten) unterstützt.

117


Tromba in C 1. 2.
ff
Tromba princip. in C 1. 2.
Solo.
ff
Solo.
Corno Kenth. 1. 2.
ff
Tromba in F.
ff
Tromba in G alto.
ff
Tromba in G basso.
ff
Trombone basso.
ff

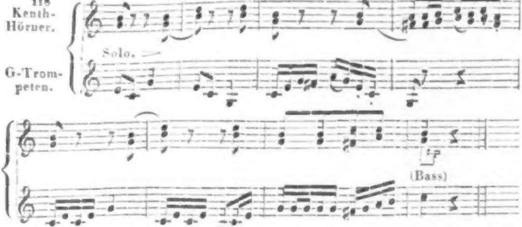
---

*) Nicht immer sind die Stimmen wie im obigen Falle vertheilt. Die Norm scheint vielmehr folgende zu sein: der harte Chor, wie oben mit neun Trompeten und Pauken oder zehn Trompeten ohne Pauken, die Trompeten in vier Stimmen zu 3, 2, 2, 3 Mann vertheilt; der weiche Chor mit *Corno in B alto* (zwei Mann, meist nur einstimmig gesetzt) *Cornetto in Es*, Klappenhorn (zwei Mann, einstimmig gesetzt), Tenorhorn (zwei Mann, ein- oder zweistimmig), Tenorbass, Basstrompete und Tuba.

**) No. 15 der Schlesingerschen Ausgabe.

Die hohe *G*-Trompete, das erste Klappenhorn und die obersten *C*-Trompeten haben ein munter gauklerisches Durcheinanderspiel (vielleicht ist der Marsch für Uhlanen oder sonst leichte Reiterei bestimmt, während der imponirender angelegte Wieprechtsche vielleicht für schwere Reiterei in Parade) das, — wenn man das leichtentbehrliche *h* des Kenthorns aufgeben will — auch mit blossen Naturinstrumenten wohl darstellbar wäre; auch im letzten Theil alterniren die Kenthörner mit der hohen *G*-Trompete, —

118



während die andern Instrumente in Achteln begleiten. Weniger wichtig scheint die *F*-Trompete, die den ganzen Marsch hindurch nur ihr *c—g* (*f—c*) wiederholt, von denen der erste Ton schon durch die Kenthörner besetzt ist. Entweder lag dem Komponisten daran, auch diesen Ton von harter Stimme zu haben, oder es haben äussere Rücksichten mitgewirkt; — so scheint es wenigstens uns, die wir uns jedoch gar sehr hüten werden, einem so geschickten und erfahrnen Praktiker auf einem Felde zu widersprechen, wo kein Komponist so bewandert sein kann, wie die Direktoren der Militairchöre. Jedenfalls ist dieser Punkt für die vorliegende Komposition nicht wichtig.

Soviel, um von dem Satz für Ventilinstrumente und den dabei hervortretenden Kombinationen eine Anschauung zu geben. Tiefer einzudringen achten wir uns bei unsrer Grundansicht von der ganzen Klasse dieser Instrumente nicht verpflichtet, würden auch nach unserm hiernach genommenen Standpunkte wenig Hoffnung haben, das Vollgenügende zu geben; dazu bedürfte es des Raths der erfahrnen Komponisten für Militairchöre und zahlreicher eigner Versuche. Sei dies nun auch nicht Jedermanns Sache, so wird doch jeder Komponist wohl thun, sich praktisch wenigstens bis auf einen gewissen Punkt mit jener Instrumentklasse bekannt zu machen. Es kann Niemand voraus wissen, ob ihm nicht wenigstens einzelne Instrumente aus derselben in dieser oder jener Aufgabe wichtig, ja unentbehrlich sein werden.

Vierte Abtheilung.

Die wichtigsten Rohrinstrumente.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Betrachtungen und Lehren.

A. *Struktur der Rohrinstrumente.*

Mit dem Namen Rohrinstrumente oder Röhre bezeichnen wir (S. 43) alle Blasinstrumente, deren Schallrohr ganz oder hauptsächlich von Holz angefertigt ist. Beide Benennungen (so wie auch die weitläufigere: Holzblasinstrumente) sind nicht ohne Einschränkung treffend. Zunächst könnte man mit obigen Namen diejenigen Holzblasinstrumente bezeichnen, — Klarinetten, Fagotte u. s. w., — die mittels eines Blattes oder Rohrs (Rohrblattes) angeblasen werden, im Gegensatz zu denen, — den Flöten, — wo das nicht der Fall ist. Sodann ist bei einigen hierher gerechneten Instrumenten, z. B. den Bassethörnern, eine metallne Stürze (Schallbecher) angefügt, mithin nicht das ganze Rohr von Holz. Endlich werden hierhergehörige Instrumente bisweilen von anderm Stoffe verfertigt, — z. B. Flöten von Krystall, und haben wir durchaus metallne Instrumente (z. B. die Ophikleïde) hierher zu stellen gehabt, weil sie nach Struktur und Behandlung sich den Rohrinstrumenten anschliessen. Allein bei allen Kunstnamen kommt es vor allem auf bequeme Kürze an und ist eine vorgängige Verständigung nicht zu entbehren.

Alle Rohrinstrumente (und die ihnen zugerechneten) kommen darin überein, dass ihr Rohr nicht von einem Ende zum andern geschlossen ist, wie das der Naturblechinstrumente, die nur im Mundstück zum Anblasen und im Schalltrichter offen sind, — sondern dass es an den Seiten (vorn oder hinten) noch

Tonlöcher

hat, Oeffnungen, durch die — wenn sie unverschlossen sind, die äussere Luft mit der im Rohr befindlichen Luftsäule in Verbindung tritt. Durch diese Tonlöcher, die bald unmittelbar mit den Fingern, bald mit Hülfe von Klappen (Tonklappen) geschlossen und geöffnet werden können, ist auf den Rohrinstrumenten eine (ganz oder meist) vollständige chromatische Tonreihe innerhalb des dem Instrument gegebenen Tonumfangs darstellbar; in welcher Weise dies geschieht, gehört nicht in den Kreis der dem Komponisten als solchem nöthigen Kenntnisse.

Eine zweite Vorrichtung ist wenigstens der Mehrzahl der Rohrinstrumente eigen: das Blatt, (S. 12) mit dessen Hülfe sie angeblasen werden. Das Tönende in jedem Blasinstrument ist zunächst die in ihm eingeschlossne, durch den Einhauch oder Anhauch des Bläsers (durch den aus dessen Mund eingestossnen Luftstrahl) in Schwingung gesetzte Luftsäule. Dieses Anblasen der Luftsäule findet unmittelbar nur bei den Flöten, durch ein besondres Mundstück vermittelt in den Blechinstrumenten durchgängig, in der Klasse der Rohrinstrumente bei den Serpents und Ophikleïden statt.

Die andern Röhre haben in ihrem Mundstück ein am einen Ende festgebundnes, am andern aber freischwingendes (nur durch die Lippen und den nahe liegenden Holztheil des Mundstücks in der Bewegung gehemmtes) Blatt, — ein dünngeschabtes, plattes Rohrstückchen, — oder das Mundstück wird zunächst durch zwei übereinander liegende, am einen Ende festgebundne Blätter (Doppelblatt) gebildet. Auf dieses Blatt oder Doppelblatt trifft der Luftstrahl aus dem Munde des Bläsers zuerst und setzt es in Schwingung, so weit die der freien Bewegung entgegentretenden Hemmnisse dies gestatten. Diese Schwingungen oder Erbebungen des Blattes haben auf den Klang des Instruments wesentlichen Einfluss: sie theilen ihm ein mehr materielles, mehr körniges Wesen mit, das sich von dem glattern Luftklang der Flöten wesentlich unterscheidet, während bei Serpent und Ophikleïde die Massenhaftigkeit und Rauhigkeit des Schalls den Luftklang nicht karakteristisch empfinden lässt. Dass bei dem Doppelblatt der Einfluss noch hervortretender ist, versteht sich. Doch hängt auch hier, wie überhaupt, viel von der Mensur des Instruments ab; je grösser die Masse seiner Luftsäule, — je weiter und länger das Rohr, — desto mehr muss der Karakter des Luftklangs vorherrschend bleiben.

B. *Allgemeine Karakteristik der Rohrinstrumente.*

Abgesehen nun von den einzelnen Unterschieden, ist der Klang der Rohrinstrumente glatt und weich, der Helligkeit, der Fülle und auch in einzelnen Arten einer gewissen Kernigkeit und einschneidenden Gewalt theilhaftig, in diesen Eigenschaften aber den Blechinstrumenten nachstehend. Dieser allgemeine Karakter gestaltet sich indess je nach der Tonlage, nach der Weite und Gestalt des Rohrs, nach der Weise der Anblasung (mit Blatt, Doppelblatt, Posaunenmundstück, unmittelbarem Anhauch) u. s. w. vielfältigst um, so dass uns in der Klasse der Rohrinstrumente eine ganze Reihe von Individuen entgegentreten, alle von wesentlich verschiednem, — wenn auch diese oder jene von mehr oder weniger ähnlichem, verwandtem Karakter. Diese verschiednen Karaktere können, wie sich von selbst versteht, **Erstens** einzeln, **Zweitens** unter sich vereinigt, sodann **Drittens** mit andern Instrumentklassen, z. B. den Blechinstrumenten, verbunden werden. In beiden letztern Fällen verschmelzen sie mehr oder weniger unter einander, oder mit den hinzutretenden Instrumenten andrer Klassen und es gehen dann die Besonderheiten **mehr oder weniger** im Gesammtklang und Gesammtkarakter des Ganzen auf. Selbst bei dieser Verwendung in Masse wird aber noch der Karakter der Individuen je nach der Stellung und Thätigkeit, die man einem jeden zuertheilt, unterscheidbar — und für die Weise des Zusammenklangs mitbestimmend sein; wie vielmehr bei der Verbindung weniger oder dem Gebrauch einzelner Rohrinstrumente. Es ist daher eine genauere Auffassung der einzelnen Karaktere durchaus nothwendig.

C. *Beherrschung des Tongehalts.*

Das über die Struktur der Rohrinstrumente Gesagte deutet bereits den ungleich grössern Tonreichthum, die Vollständigkeit des Tonsystems an, die wir von dieser Instrumentklasse zu erwarten haben. Allein die Benutzung dieses Tonreichthums ist auch hier an mancherlei Bedingungen geknüpft, die noch dazu bei den verschiednen Arten der Rohrinstrumente vielfach verschieden sind. **Im Allgemeinen** — das Besondre bringen wir bei den einzelnen Instrumenten — ist Folgendes zu bemerken.

Erstens. Alle Tonleitern (oder Theile derselben) in *C*-, *G*-, *D*-, *F*- und *B*-Dur sind, wenn nicht gar zu schnelle Bewegung gefodert wird, auf allen Rohrinstrumenten ausführbar; eben so Tonfolgen aus den Tonleitern von *C*-, *G*-, *D*-, allenfalls *E*-Moll, — besonders aus den nicht streng methodisch gebildeten (Th. I. S. 470) sondern fliessender und sanfter umgestalteten Tonleitern, z. B. dieser

c, d, es, f, g, a, h, c—c, b, as, g, f, es, d, c

*C*moll-Tonleiter. Bedenklicher und mit minderer Leichtigkeit ausführbar sind Folgen aus den Tonleitern von *A*- oder *Es*dur, *H*- oder *Fis*moll und noch stärker vorgezeichneten Tonarten.

Zweitens. Uebermässige Intervalle sind nicht ohne Schwierigkeit zu erreichen; namentlich das der verminderten Septime. Dagegen sind grosse Intervalle — namentlich grosse Sexten, die bekanntlich enharmonisch gleich den verminderten Septimen sind — leicht ausführbar. Hier, wie überhaupt, erinnert die Natur der Blasinstrumente an die des Gesangorgans.

Drittens. Triller auf Ganztönen (*dis—cis*, *b—as* u. s. w.) sind theils schwer, theils ganz unausführbar. Ausnahme machen die Triller mit unversetzten Ganztönen (*d—c*, *e—d*, *g—f* *a—g*, *h—a*), die alle ausführbar sind, wofern nicht einer von beiden Tö-

Tönen auf diesem oder jenem Instrumente zu hoch oder zu tief steht.

Viertens. Brechungen der Dominantakkorde auf *g*, *c*, *d*, allenfalls auf *f* und *a* sind leicht, auf den andern (besonders in schneller Bewegung) weniger bequem; ausführbarer sind die Brechungen aller verminderten Septimenakkorde.

Fünftens. Am gewandtesten für alle Arten von Figuren sind die Flöten, dann die Klarinetten, weniger (besonders für sehr schnelle Bewegung) die Fagotte, am wenigsten die Oboen, alle diese Instrumente mit ihren Abarten.

Sechstens. Die fortschreitende Technik aller Rohrinstrumente bewirkt, dass Manches, was bis heute, — oder auf diesem Instrument — oder von diesem übrigens ganz geschickten Bläser schwer oder unerreichbar zu nennen war, morgen oder auf einem andern Instrument, von einem andern Bläser wohl erreicht wird. Der Komponist thut daher wohl, nicht unnöthige Schwierigkeiten zu bieten, darf aber auch nicht allzu ängstlich gehen, wenn die Idee seines Werkes ihn nöthigt, auf die Hingebung der Ausführenden — natürlich in den Gränzen des Möglichen — zu rechnen.

D. *Uebung und Lehrmethode.*

Hier treten wir also in ein weit mannigfaltigeres Leben und an zusammengesetztere, vielseitigere Aufgaben heran und es wird einer bestimmten Lehr- und Uebungsmethode bedürfen, um mit möglichster Sicherheit und ohne Zeitverlust in dem neuen Gebiete heimisch zu werden.

Was zunächst

1. das Lehr- und Uebungsverfahren

betrifft, so theilen wir unsern Stoff. Wir überliefern nicht alle Rohrinstrumente auf einmal, sondern zunächst nur die nächstnöthigen, die zugleich die nächstzusammengehörigen und der Kern des vollständigen Satzes für Rohrinstrumente (der sogenannten Harmoniemusik) sind; gelegentlich — und zwar ehe noch alle Röhre beisammen sind — werden auch Blechinstrumente, wenn sie eben am Brauchbarsten erscheinen, zugezogen. Die nähern Beweggründe für dieses Verfahren werden sich aus ihm selber bei seiner allmählichen Entwickelung ergeben.

Sodann aber treten aus der Anschauung der Instrumente, ihrer Verwandtschaft und Verschiedenheit, gewisse

2. allgemeine Grundsätze

hervor, die uns einen begünstigenden Anhalt bieten, obwohl wir rücksichts ihrer wiederholen müssen, was wir längst (Th. I. S. 15) von allen Kunstregeln gesagt und durch das ganze Lehrbuch nachgewiesen haben: dass keine Kunstregel die Gültigkeit eines absoluten Gesetzes in Anspruch nehmen kann.

Diese Grundsätze finden wir, wenn wir die Instrumente nach ihren Wesenheiten
als tongebende, — und
als klanggebende Organe,
ferner, wenn wir sie nach ihrer zwiefachen Bestimmung,
einzeln und
in Masse vereint
zu wirken, betrachten.

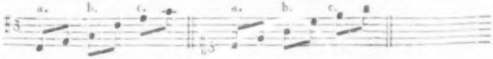
a. Die Tonregion.

Jedes Instrument gilt uns als ein selbständiges Wesen, als eine Person gleichsam, die ihre eigenthümliche Tonreihe, ihr Tonsystem hat und in demselben — wie wir schon längst (Th. III. S. 342) von den Singstimmen gesagt haben, die drei Stimmregionen: Mitte, Tiefe und Höhe, darstellt*). Wenn wir nun in den folgenden Abschnitten erfahren werden, dass die verschiednen Rohrinstrumente verschiedne Tonregionen besetzen, dass z. B. die Tonreihe der Fagotte aus den Kontratönen bis in die eingestrichne Oktave, die der Klarinetten aus der kleinen in die zwei- und dreigestrichne Oktave reicht u. s. w.: so ergiebt sich sogleich als

erster Grundsatz:

wir müssen Instrumente verschiedner Tonregion mit einander verbinden, wenn wir unsre Komposition in günstiger Melodie- und Harmonielage darstellen wollen.

Jede Stimmregion ferner hat bekanntlich ihren eignen Karakter: die Tiefe in jeder Stimme ist minder bewegsam, minder stark und voll (oder wird bei hervorgerufner Stärke rauh) — die Höhe wird heftiger und gedrungner, heller oder auch gellender, — die Mitte ist die mildeste, zugleich aber klangvolle Region. Diese Karakteristik (deren Bezeichnung hier nur sehr allgemein und andeutungsweise gegeben werden konnte) ist auf jedes Musikorgan anwendbar, in welcher Tonregion es auch erschalle. Wenn wir z. B. dieselbe Tonfolge im Tenor und Diskant setzen,

119


---

*) Dasselbe gilt von den Blechinstrumenten; nur war bei ihnen die Betrachtung unwichtig, weil sie ohnehin nicht zu vollständiger Harmoniedarstellung bestimmt sind.

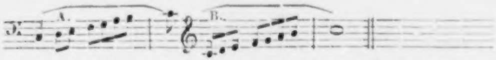
so ist für beide Stimmen (Th. III. S. 346) die Tongruppe a der tiefen, die Tongruppe b der mittlern, die Tongruppe c der hohen Stimmregion zugehörig. Hieraus ergiebt sich für solche Organe, deren Tonregion eine Oktave (oder ungefähr soviel) auseinander liegt, die also gegen einander im 16- und 8-, oder im 8- und 4-Fusston stehen, ein sehr tiefgreifender

Zweiter Grundsatz:

Instrumente von (gleichsam oder wirklich) verschiednem Fusston oder wesentlich verschiedner Tonregion können sich nicht nach der abstrakten Reihe ihrer Töne ablösen, ergänzen und fortsetzen*).

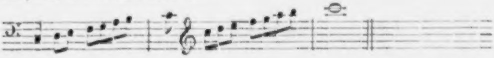
Zur Erläuterung geben wir hier ein einfaches Beispiel.

120



Im abstrakten Tonsystem oder auf dem abstrakten Klavier (oder von einem einzigen Instrument, z. B. dem Violoncello, vorgetragen) bietet diese Zeile eine stetig emporschreitende Tonfolge dar. Wollte man sie aber unter Organe verschiedner Tonregion oder verschiednen Fusstones vertheilen, z. B. die Tonfolge A dem Bass oder Tenor, Fagott oder Violoncell, — und die Tonfolge B dem Alt oder Diskant, der Klarinette, Geige oder Oboe übertragen: so würde das Ganze nicht mehr eine stetige Fortschreitung bilden, sondern B würde zur blossen Wiederholung von A (wenn auch in höherer Region) werden, weil es wieder in der Tiefe oder Mitte anfinge, während A nach gleichem Anfang bereits zur Höhe gelangt wäre. Wollte man die stetige Fortschreitung beibehalten, so müsste das nachfolgende Organ eine Oktave höher, als oben einsetzen, der Satz also sich so

121



gestalten, — wobei dahin gestellt bleibt, ob diese Höhe für jedes der oben genannten Organe wohlgerathen wäre.

So gewiss übrigens der Grundsatz und die ihn stützende Beobachtung richtig ist, so hat man doch eben von ihm mannigfachen Anlass abzuweichen, namentlich dann, wenn die stetige Fortschreitung nach der Idee der Komposition nothwendig, nach dem Umfang der Organe aber in der oben (No. 121) gezeigten Weise unausführbar ist.

---

*) Derselbe Grundsatz hätte schon bei der Karakteristik der männlichen und weiblichen Singstimmen ausgesprochen werden sollen, wenn der Verf. es nicht — übersehen hätte.

b. Das Klangwesen.

Der Klang der Rohrinstrumente hängt, wie wir schon oben (S. 112) gesagt, von ihrer ganzen Struktur, namentlich auch von der Weise der Anblasung und von der Grösse (Stärke) der Luftsäule ab. In ersterer Beziehung haben wir bereits den Unterschied aufgefasst:

1. der Flöten, die durch den unmittelbaren Anhauch des Bläsers zum Erschallen gebracht werden,
2. der Serpents und Ophikleïden, die zur Auffassung des Anhauchs ein kesselartiges Mundstück (gleich den Posaunen) haben,
3. der Klarinetten, in deren Mundstück ein durch den Anhauch in Schwingung gerathendes Blatt befindlich ist,
4. der Fagotte und Oboen, deren Mundstück aus zwei auf einander liegenden Blättern gebildet wird.

Man kann schon im Voraus entnehmen, dass sich hiernach der Karakter der Instrumente scheidet, dass — von den Serpents und Ophikleïden für diesmal abgesehen — die Klarinetten (als Instrumente mit einem einzigen Blatt) den Flöten näher stehen, als die Oboen. Die Fagotte müssten den Flöten eben so fern stehen, als die Oboen; bei ihnen aber wird der Einfluss des Mundstücks durch die überwiegende Masse der Luftsäule gemildert, — überdem aber der Vergleichspunkt und das Gefühl des Unterschieds ferner gerückt durch die grosse Verschiedenheit der Tonregion zwischen den Fagotten, die Bassinstrumente — und den Flöten u. s. w., die Diskantinstrumente sind.

So stehen uns also schon bei flüchtigem Ueberblick vier Arten von Rohrinstrumenten gegenüber, deren jede von den andern karakteristisch verschieden, jede aber mit einer der andern Klassen näher verwandt ist, als mit einer andern. Ohne Weiteres ist hier einleuchtend:

> dass die gleichen Instrumente am vollkommensten verschmelzen, die einander entferntesten am wenigsten, die einander ähnlichen oder verwandten besser als die entgegengesetzten;

eine Beobachtung, die, so nahe sie zu liegen scheint, — doch oft genug selbst von wackern Musikern zum Nachtheil ihrer Werke aus dem Auge verloren worden.

Der Komponist nun bedarf — und hier fassen wir die Verwendung für abgesonderte und Massenwirkung in das Auge — beider Formen; er muss die innigste Verschmelzung, er muss eine mehr oder weniger scharfe Scheidung oder Individualisirung der Stimmen in seiner Gewalt haben. Damit die erstere nicht gar zu sehr beeinträchtigt werde, ist als dritter Grundsatz

auszusprechen: dass jede Klasse der Rohrinstrumente doppelt besetzt werde, man also zwei Flöten, zwei Klarinetten u. s. w. zur gleichartigsten Verschmelzung bereit habe. Dass hiervon vielerlei Ausnahmen statt finden, dass man bisweilen einen Chor drei- und vierfach (wie bei dem Blechchor Hörner und Trompeten) besetzt, bisweilen nur einfach, sehen wir voraus. Hierüber wird später zu reden sein.

Abgesehn nun von der doppelten oder mehrfachen Besetzung einer Instrumentklasse tritt für grössere Massenverschmelzung aus der obigen Betrachtung ein

vierter Grundsatz

hervor: die gleichartigen oder näher stehenden Instrumente vereinigen sich und verschmelzen am besten. Es vereinigen sich also z. B.

Flöten und Klarinetten

besser, als Flöten und Oboen; ferner vereinigen sich besser

Klarinetten und Fagotte,

weil der Unterschied des einfachen und Doppelblatts durch die grössere Luftmasse im Fagott ausgeglichen und durch die Entlegenheit der Tonregion weniger fühlbar gemacht wird.

Diesem Grundsatz steht als sein Gegenüber der

fünfte Grundsatz

zur Seite: entgegengesetzte Instrumente unterscheiden sich besser von einander, als gleichartige oder verwandte; Flöten z. B. und Oboen, oder auch Oboen und Klarinetten bilden eher einen Gegensatz zu einander, trennen sich und stossen sich zurück, als dass sie sich einigten und verschmölzen.

Zuletzt fassen wir das Wesen der Blasinstrumente im Ganzen zusammen. Sie haben insgesammt eine selbst bei dem zartesten Anblasen ganz bestimmte Intonation, jeder ihrer Töne tritt ganz deutlich und kenntlich auf; sie haben einen gesättigten und füllenden, an sich selber schon den Hörer befriedigenden, zudem durch Anschwellen und Abnehmen noch höher beseelten und nach seinem ganzen Wesen der menschlichen Stimme verwandten Klang. In diesem positiven Wesen ist es begründet, dass der Inhalt, den der Komponist seinen Bläsern giebt, viel entschiedner, deutlicher und eingreifender hervortreten muss, als es auf den Saiteninstrumenten nothwendig ist. Auf dem Klavier und der Harfe mischen sich die Stimmen leicht in einander, auf den Streichinstrumenten ist zwar ein sehr entschiedner, — aber auch ein sehr unbestimmter, verschwimmender Einsatz möglich und durch ihn kann Manches gemildert oder der Auffassung entzogen werden, was in der Harmoniemusik mit unerbittlicher Deutlichkeit heraustritt.

Hieraus ergiebt sich der

sechste Grundsatz:

es darf in den Bläsern nicht leicht etwas gesetzt werden, das man nicht deutlich vernehmen lassen will. Bedenkliche oder auch nur unsangbare Stimmführungen, regelwidrige Auflösungen, ungünstige Akkordlagen oder auch nur schärfere Widersprüche des Akkordes mit länger bleibenden oder sonst willkührlich zutretenden Tönen sind in den Bläsern weit gefährlicher, als in den Saiteninstrumenten, die naturnächsten Bildungen und Führungen (Th. I. S. 239 und 530) haben für die Luftnatur der Bläser — im Allgemeinen und abgesehn von allem besondern Inhalt und der aus ihm hervortretenden höhern Nothwendigkeit — den Vorzug.

Mit diesen Vorbegriffen gehen wir nun wieder zur Praktik über. Instrumentkenntniss und Verwendung der erkannten Instrumente zur Komposition, wenn auch nur zu kleinern gleichsam versuchweisen Sätzen und leichtern Aufgaben müssen nun miteinander wechseln, bis die ganze Harmoniemusik beisammen ist.

Zweiter Abschnitt.

Kenntniss der Klarinette und des Fagotts.

A. *Die Klarinette.*

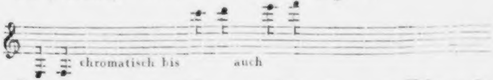
Die Klarinette hat ein aus einem Mundstück (Schnabel mit Blatt und Birn), Mittelstücken und einem Schalltrichter (Becher) zusammengesetztes, in gerader Richtung fortlaufendes, ziemlich weites Rohr, auf dem mittels Tonlöcher und Klappen eine vollständige chromatische Tonreihe hervorzubringen ist. Man bedient sich dieses Instruments in mehrern Stimmungen. Wir gehen daher, wie bei den Trompeten und Hörnern, von einer dieser Stimmungen, der in *C* (die ihre Töne so angiebt, wie notirt wird) als der

Normal-Klarinette

aus.

Die (Normal-) Klarinette hat einen Umfang von

122



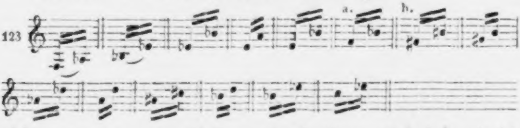
ja selbst bis zum viergestrichnen *c*. Diese äusserste Höhe steht jedoch nicht jedem Bläser sicher und wohlklingend zu Gebote; man thut wohl, im Orchestersatze nicht über das dreigestrichne *c* oder *d*, höchstens *e* oder *f* hinauf zu gehen.

Innerhalb dieses Tongebiets ist die Klarinette fähig, jeden Ton, so lange der Athem des Bläsers reicht, stark oder schwach auszuhalten, aus leisem Anhauche bis zu bedeutender Fülle anschwellen und umgekehrt wieder abnehmen zu lassen, einen Ton schnell und oft zu wiederholen. Arpeggien (besonders grosser Dreiklänge und Dominantakkorde), diatonische — auch chromatische Läufe gebunden und gestossen, in grosser Leichtigkeit und Schnelligkeit auszuführen, in langsamerer Bewegung auch Sprünge innerhalb einer Dezime und noch viel weiter zu machen, Triller in grosser Schnelle und Ab- oder Anschwellen, Forte und Piano, melismatische Figuren in jeder Form der Bindung und Absonderung hervorzubringen; kurz, es stehen diesem Instrument fast alle Tonbewegungen und Verbindungen zu Gebote, — wenn auch allerdings einige weniger leicht und günstig, als andre. In dieser Hinsicht bemerken wir Folgendes.

Im Allgemeinen bewegt sich die Klarinette bequemer und sichrer in *B*-Tonarten, am Besten bis zu drei Been, — also *Es*dur oder *C*moll) und auf der andern Seite bis zu zwei Kreuzen, — also bis zu *D*dur oder *H*moll. Dies ist keineswegs so zu verstehen, als wär' es der Klarinette unmöglich, sich in Tonarten mit mehr Been oder Kreuzen zu bewegen; man muss sich nur, wenn sie uns in solche Tonlagen begleiten soll, auf ruhigere und einfachere Tonfolgen beschränken und alles Schwierigere noch sorgfältiger meiden.

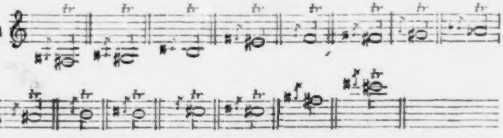
Besonders sind nachfolgende Tonverbindungen

123



nicht gut zusammenzuschleifen und schnell zu wiederholen (a ist etwas leichter, b schwerer) auch nachfolgende Triller

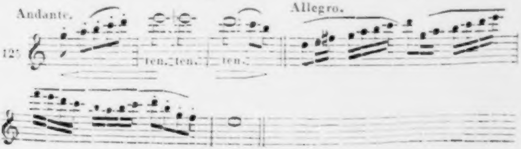
124



theils unausführbar, theils schwer und ungünstig; indess im schnellen Ueberhingehen, z. B. in diatonischen oder chromatischen Läufern oder Arpeggien wird das Stocken auf diesen Punkten nicht auffallen, besonders wenn man die Stelle durch andre mitgehende Instrumente deckt. Ueberhaupt hängt hier viel mehr noch wie anderswo von der Geschicklichkeit des Bläsers ab, da die Klarinetten nicht einmal ganz übereinstimmend eingerichtet und durch einzelne Abänderungen bald die eine, bald die andre Schwierigkeit beseitigt wird. Im Allgemeinen kann man jetzt innerhalb des bequemen Tonumfangs alles Sangbare und Fliessend-Bewegte schreiben; nur bei besonders hervorstechenden oder entscheidenden und bei eigenthümlich gebildeten Stellen ist mit Vorsicht zu Werke zu gehn und lieber ein Nebenzug im Satze zu opfern, als etwas Unausführbares oder ungünstig Herauskommendes zu wagen.

Die Schallkraft der Klarinette ist nicht durchaus gleich. Die drei tiefsten Töne (klein *e*, *f*, *fis*) sind stark, das folgende kleine *g* schwächer, klein *gis* wieder stärker, klein *a* schwächer, klein *b*, *h* eingestrichen *c*, *cis* stärker, die Töne von da bis etwa zum eingestrichnen *b* sind wieder stiller, von da bis gegen das zweigestrichne *b* voller und klarer, die höhern härter und gleichmässiger. Auch hierauf ist indess nicht zu ängstliche und zu sehr ins Einzelne gehende Rücksicht zu nehmen. Vor allen Dingen ist es die Aufgabe des Spielers, seine Tonleiter auszugleichen, indem er die schwächern Tone zu stärken, die härtern zu mässigen sucht; man kann also, in Rechnung hierauf, Läufer und andre Figuren, besonders aber getragne Melodien von den tiefsten Tönen bis gegen die Höhe hin in gleichmässigem Grade des Forte oder Piano und in jeder vom Sinn der Komposition bedingten Form des Ab- oder Zunehmens fodern. Sodann entspricht die grössere Helligkeit und Härte oder das Gellendere der hohen Tonlage dem allgemeinen Sinn der Tonhöhe und Tontiefe in aller Musik (Th. I. S. 22), wird also den Intentionen des Komponisten in der Regel nur zu Hülfe kommen, selten widerstreben. Dann endlich wird sich bei der Einführung in die Komposition immer deutlicher ergeben, dass der Klarinette in den meisten Fällen schon von selbst die ihr günstigste Tonlage zugewiesen und die bedenklichere meistens durch andre Instrumente verschlossen wird, die in der Höhe ihre bequemere, oft ihre einzig wirksame Stellung finden. Sollten also Stellen, wie diese —

125



ausgeführt werden, so würden sie auf der Klarinette hell, ja gellend und wild heraustreten, während andre Instrumente, z. B. die Flöte, sie auch sanft hervorbringen könnten. Es früge sich daher, ob das Erstere oder das Letztere dem Sinn der Komposition entspräche; im erstern Falle, besonders bei wilden, starken Tuttisätzen, wäre die Anwendung der Klarinette wohl zu rechtfertigen; in den meisten Fällen würde sie zu grell hervortreten, die andern hohen Instrumente (Flöten, Oboen) von der ihnen vorzugsweise eignen Stelle verdrängen oder überschreien. — Was in Konzertsätzen statthaft sein kann, ermisst sich nach der vorzüglichen Geschicklichkeit der Virtuosen, die nicht blos über höhere Tonlagen sichrer gebieten, sondern auch (wie wir von Hermstädt, Bärmann, J. Müller und so manchem jüngern Meister gehört) die höchsten Töne zu sänftigen und zart zu verschmelzen wissen.

Uebrigens ist die Klarinette bis zu den höhern Regionen einer Mässigung bis zum leisesten Hauche fähig, wie ausser ihr von allen Blasinstrumenten nur noch das Horn, und auch dies nur in seinen günstigsten Tonlagen.

Auch der Klang der Klarinette ist nicht durchweg ein ganz gleicher. Die tiefsten Töne (besonders die oben als stark bezeichneten) treten im *forte* leicht mit einer gewissen Ueberfüllung — man möchte fast sagen: blökend, hervor. Damit soll aber keineswegs etwas durchaus Hässliches oder gar Unverbrauchbares bezeichnet sein. In der ohnehin durchaus phantastischen Instrumentenwelt braucht man allerlei Farben und Klänge, und oft die wunderlichsten; und so hat namentlich und zuerst K. M. v. Weber die tiefsten Klarinett-Töne zu unheimlichen, koboldhaften Effekten benutzt. Gemildert haben dieselben Töne etwas gläsern oder wasserhaft Durchschimmerndes, eine gewisse Hohlheit des Klanges, die eben so wenig, wie der Forteklang von irgend einem andern Instrumente wiedergegeben werden kann. Die eingestrichne Oktave (besonders von *d* oder *f* an) hat bedecktern, etwas dumpfen, aber sehr sanften Klang; in der zweigestrichnen Oktave gewinnt das Instrument immer mehr Helligkeit und Glätte und wird dem luftartigern Flötenklang ähnlicher, jedoch mit grosser Ueberlegenheit an immer gedrungner Füllkraft*). Legt man nun mit diesen Rücksichten eine Klarinettstimme so an, dass sie sich vorzugsweise in der klangvollern

---

*) Niemand kann mehr, als der Verf. selber, das Uneigentliche, Unzulängliche, Unsichre aller hier und anderwärts gebrauchten Bezeichnungen und Gleichnisse empfinden. Allein er muss wiederholen, was schon S. 4 vorausgesagt worden: die Sprache hat keine genügenden Ausdrücke, es können nur Andeutungen gegeben werden, zu deren Verständniss eine vielfältige und genaue Wahrnehmung oder Beobachtung unerlässliche Vorbedingung ist. Mehr in der Musikwissenschaft.

Region hält, aus der stillern Tiefe sich wieder in jene erhebt, auch wohl vermöge ihres grossen Tonumfangs in die höchsten Tonlagen aufschwingt und die Kraft der tiefsten Töne gelegentlich mit benutzt: so nimmt das Instrument im Ganzen einen Karakter von sinnlicher Fülle, von gefühlvoll edlem Wesen, auch von Ueppigkeit und Wildheit an, der es als das gebietende und vorherrschende in der Klasse der Röhre bezeichnet. In seiner sinnlichen Fülle und Anmuth hat Mozart es oft (in den Opern) konzertirend angewendet.

Endlich ist noch zu bemerken, dass einige Tonarten der Klarinette ganz besonders zusagend sind; und zwar nicht blos leichter ausführbar, sondern auch geeignet, ihrem Karakter eine eigne oder günstige Entwicklung zu geben. So gewinnt die Klarinette in der Tonart *B*dur einen eigenthümlichen zarten Klang; dasselbe gilt von *G*moll. In *G*dur wird der Klang heller und frischer, in *D*dur schärfer und etwas schreiend. Die Mitte zwischen *B*- und *G*dur würde etwa *F*dur sein, während *C*dur kalt klingt. — Wir werden gleich auf den Karakter der verschiednen Klarinett-Arten zu sprechen kommen, auf den weichern der *B*- und den härtern der *C*-Klarinette. Eben hier nun lässt sich die Einwirkung der Tonart ermessen. Eine *C*-Klarinette, in *B*dur geblasen, wird sich der weichen Fülle der *B*-Klarinette zu nähern scheinen, während eine *B*-Klarinette in *C*dur geblasen (Vorzeichnung von *D*dur) sich der Härte der *C*-Klarinette nähert.

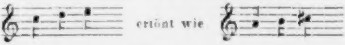
Um nun die Klarinette überall möglichst bequem und vortheilhaft anwenden zu können, hat man sie von verschiedner Grösse gebaut und dadurch verschiedne Stimmungen oder

Arten der Klarinette

hergestellt. Die gebräuchlichsten und in jedem Orchester zu fodernden sind

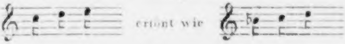
1. die *A*-Klarinette.

Ihre Noten ertönen eine kleine Terz tiefer, also

126 

2. Die *B*-Klarinette;

ihre Noten ertönen eine Stufe tiefer, also

127 

3. Die *C*-Klarinette,

(die wir als Normal-Klarinette angenommen haben) deren Noten ertönen, wie geschrieben sind.

Fassen wir zunächst diese gebräuchlichsten Arten zusammen, so zeigt sich in Bezug auf Stimmung Folgendes.

Die *B*-Klarinette ist am geeignetsten für alle *B*-Tonarten; ohne Vorzeichnung stellt sie *B*dur, mit einem Kreuz *F*dur, mit einem Be *Es*dur, mit drei Been *Des*dur dar.

Die *A*-Klarinette ist am geeignetsten für Kreuz-Tonarten; ohne Vorzeichnung stellt sie *A*dur dar; mit einem und zwei Kreuzen *E*- und *H*dur, mit einem und zwei Been *D*- und *G*dur.

Die *C*-Klarinette wird noch bequem genug bis *Es*- und *D*dur gebraucht werden können, wenn man nicht die andern Klarinetten anwenden will. — Die Parallelmolltonarten sind überall eben so zu vertheilen, nur darf man nicht vergessen, dass jede einen in der Vorzeichnung nicht ausgedrückten erhöhten Ton hat.

Die Behandlung dieser drei — so wie aller übrigen Klarinettarten ist eine ganz gleiche. Aber eben desswegen ist auf der einen Klarinette leicht und wohl zu erlangen, was der andern weniger gut gelingt.

Der Klang ist dagegen auf den Klarinettarten merkenswerth verschieden, und so auch die Schallkraft. Dies wird nicht blos durch die verschiedne Länge, sondern auch durch die engere oder weitere Mensur des Rohrs bewirkt. Die *A*-Klarinette, deren Rohr das längste und weiteste unter den hier genannten Arten ist, erklingt sehr sanft; ihre Töne treten etwas dumpf, verblasst, gleichsam farbloser und hohler hervor. Die *B*-Klarinette, etwas kürzer und enger von Rohr, hat einen vollern und saftigern, dabei aber noch sanften und weichen Klang. Die *C*-Klarinette hat ein schon erheblich engeres und kürzeres Rohr, daher einen hellern, schon etwas spröden oder harten Klang. Dass in allen Klarinettarten die Schallkraft gesteigert und gemildert werden kann und sie (wie der Klang) sich in den verschiednen Tonregionen verschieden modifiziren, versteht sich nach dem S. 122 Gesagten von selbst*).

---

*) Viele Klarinettisten scheuen die Härte der *C*-Klarinette im Orchesterspiel und nehmen statt ihrer eigenmächtig die *B*-Klarinette zur Hand. Dies kann nicht gebilligt werden. Man muss voraussetzen, dass der Komponist nicht ohne Bedacht, dass er mit Rücksicht auf den Karakter seiner Komposition die Klarinettart bestimmt habe — und darf ihn in dieser seiner Intention nicht beeinträchtigen, indem man eine andre Art des Instruments unterschiebt. **Mozart** hat zu seiner Titus-Ouverture (bekanntlich in *C*dur) *B*-Klarinetten statt der näher liegenden *C*-Klarinetten gesetzt, weil ihm der weichere und dabei vollere, üppigere Klang derselben für diese Komposition mehr zusagte. So gewiss er dabei in seinem Rechte war, so gewiss kann ein andrer Komponist in der Stimmung seines Werks Gründe finden, statt der (vielleicht sogar näher liegenden) *B*- oder *A*-Klarinetten *C*-Klarinetten zu wählen.

Eigenthümlich ist, dass Spontini in seinen drei berühmtesten Opern (Vestalin, Kortez, Olympia, — die Partituren der spätern sind dem Verf. nicht

Ausser diesen gebräuchlichsten Klarinettarten sind, besonders in Militair- und Harmoniemusik

4. Die *Es*-Klarinette,

deren Noten eine kleine Terz höher (also zweigestrichen *c* wie zweigestrichen *es*) ertönen und

5. Die *F*-Klarinette,

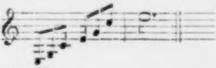
deren Noten eine Quarte höher (also zweigestrichen *c* wie zweigestrichen *f*) ertönen, fast überall zu haben. Die *Es*-Klarinette hat, besonders in der hohen Region, einen harten, gellenden Klang, ist auch wegen der engern Lage der Tonlöcher und Klappen etwas schwerer zu behandeln. Alles dies gilt in noch höherm Grade von der noch enger mensurirten *F*-Klarinette[*].

Eine besondre Art der Klarinette ist noch zu erwähnen.

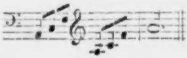
6. Die Alt-Klarinette.

Sie ist grösser und unter dem Mundstück in einem stumpfen Winkel nach unten gelenkt, damit ihre Behandlung durch die grössere Länge des Rohrs nicht erschwert werde. Behandlung und Tonsystem ist dem der Normal-Klarinette gleich, nur dass das Letztere eine Quinte tiefer steht, der tiefste Ton also nicht klein *e*, sondern gross *A* ist. Sie wird eine Quinte höher im *G*-Schlüssel notirt, so dass also die Noten

128



diese Töne



bedeuten[**]).

---

bekannt) nur *C*-Klarinetten gebraucht (und zwar selbst zu den sanftesten Sätzen) auch nirgends angedeutet hat, dass er eine Uebertragung auf *B*- oder *A*-Klarinetten will. Ist dies eine zufällige Nichtbeobachtung des besondern Karakters der verschiednen Klarinett-Arten? — oder eine Folge seines eignen vorzugsweise auf das Heroische (wir möchten sagen: Napoleonisch-Militärische) und Starke hingewendeten Sinnes? — dieses Sinnes, der ihn hoch emporgetragen in den heroischen Jahrzehnten und der nachher, in der Restaurations- und Rococo-Periode, nicht mehr allgemeinern Anklang finden konnte?

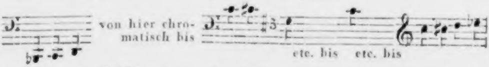
[*] Noch andre Klarinettarten, — die *D*-Klarinette, deren Noten eine Stufe höher ertönen (*c* als *d*) die *E*-Klarinette, deren Noten eine grosse Terz höher ertönen (*c* als *e*) die *G*-Klarinette, deren Noten eine Quinte höher ertönen (*c* als *g*) die *H*-Klarinette, deren Noten eine halbe Stufe tiefer ertönen (*c* als *h*) übergehen wir, da sie nur an einzelnen Orten gefunden werden, mithin der Komponist nicht wohl thun würde, auf sie zu rechnen.

[**] Eine zweite Art der Alt-Klarinette steht eine Quinte tiefer, als dis *B*-Klarinette, so dass die Noten

B. Das Fagott.

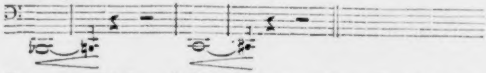
Das Fagott besteht aus einem im Verhältniss seiner Länge nicht eben weit mensurirten Rohr, das der bequemern Handhabung wegen aus zwei unterwärts verbundnen Rohrstücken besteht, mit einer blossen Schallöffnung nach oben. Von diesem Hauptrohr, dessen Länge den Grundton des Instruments bestimmt und das mit Tonlöchern und Klappen versehen ist, führt ein enges, in Gestalt eines S gebogenes Metallrohr (das S genannt) zu dem eigentlichen Mundstück, das durch zwei übereinander gebundne Blätter (ein Doppelblatt) gebildet wird. Dieses Doppelblatt empfängt im Munde des Bläsers den Luftstoss, die Metallröhre leitet den Luftstrahl, das Hauptrohr empfängt ihn und bestimmt den Ton, während alle genannten Theile Klang und Schallkraft bedingen.

Das Tonsystem des Fagotts ist folgendes:

130 

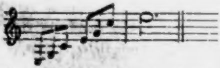
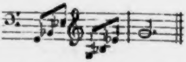
und wird im *F*-Schlüssel, in den hohen Tonlagen im Tenor-, ja allenfalls für die höchsten Gänge im *G*-Schlüssel notirt.

Die Töne Kontra-*H* und Gross-*Cis* fehlen auf den ältern Instrumenten; auf neuern sind beide Töne — oder auf andern wenigstens das grosse *Cis* durch besondre Klappen erreichbar gemacht, während ein Theil der Fagottisten diese Klappen dem Instrumente nicht vortheilhaft erachtet. Beide Töne sind auch, wenn die tiefern vorausgegangen, —

131 

aus diesen mit schärferm Anblasen hervorzutreiben (*B* und *C* werden hinaufgetrieben bis zur nächsten Halbstufe), können aber dann nicht so sicher, rein, sanft und wohllautend gegeben werden, als ursprünglich gegriffne Töne. Man thut also wohl, auf diese Töne, besonders auf Kontra-*H* nicht zu rechnen, sie wenigstens nicht als unbedingt nothwendige zusetzen, sondern nur da, wo der Bläser

---

129  diese Töne  bedeuten. Sie ist, soviel wir wissen, in Deutschland seltner zu finden; beide Arten müssten mit dem Zusatz (*clarinetto alto* oder *contralto*) in *C* — in *B* unterschieden werden.

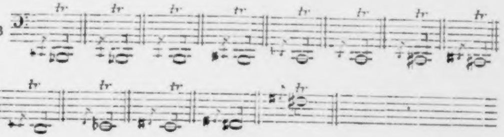
Hierzu der Anhang G.

statt ihrer die höhere Oktave nehmen kann, oder andre Instrumente den Ton, der auf den Fagotten vielleicht ausbleibt, geben.

Auf der andern Seite sind die hohen Töne des Fagotts schwer ansprechend, weil das Zusammenpressen der Lippen anstrengt und das Blatt, wenn es für die Tiefe gut, das heisst dünner und weicher ist, die für die Höhe nöthige Steifigkeit nicht hat. Man thut daher wohl, im Orchester nicht — oder nur selten und nothgedrungen über das eingestrichne *g*, *a* oder *b* hinaus zu gehen, selbst den Solosatz nicht leicht höher hinaufzuführen und die genannten Töne (*g*, *a*, *b*) nicht *piano* oder für sehr zarte Stellen zu fodern, auch nicht zu lange und oft aushalten zu lassen. Die Töne der zweigestrichnen Oktave sind nur für den Virtuosen zu setzen.

Innerhalb der hier bezeichneten Sphäre nun ist das Fagott sowohl zum Aushalten in *piano* und *forte*, Ab- und Anschwellen aller Töne (nur die tiefsten geben, wie die höchsten, nicht leicht ein *pianissimo* her) als zu schneller Tonwiederholung, zu gebundnem[*]) und gestossnem Vortrag und rascher Bewegung in diatonischen, chromatischen Läufern, harmonischen Figurationen aller Art und weiten Sprüngen, wenn sie nicht gar zu schnell erfolgen (nicht schneller als Achtel im *Allegro*, höchstens Sechszehntel im *Moderato*), geschickt. Auch Triller stehen ihn überall — am günstigsten zwischen dem grossen *G* und eingestrichnen *f* — zu Gebote; nur folgende

133

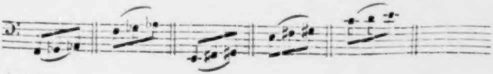


sind — zum Theil schon wegen fehlender Töne — unausführbar, werden auch in solcher Tiefe selten begehrenswerth erscheinen; und folgende

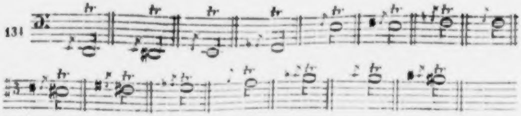
---

[*]) Nur sind Bindungen von unten nach oben in folgenden Figuren:

132



schwierig.

131


sind schwer ausführbar.

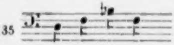
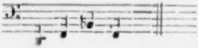
Am bequemsten sind dem Fagotte die Tonarten bis zu drei Been oder Kreuzen, also von *Es*dur bis *A*dur und deren Parallelen.

Die tiefsten Töne, Kontra *B*, Gross *C* und *D* sind voll, stark, von etwas rauhem Klang; bis zum grossen *B* bleibt der Klang ziemlich gleichmässig stark und voll, von da bis zum kleinen *b* ist er stiller und dumpf, gleichsam verschlossen wie der Gesang einer Bassstimme mit verschlossnen Lippen; dann wird er allmählich wieder gedrungener und stärker, gewinnt aber schon vom eingestrichnen *e* oder *f* ein gepresstes Wesen, das in den höhern und höchsten Tönen noch fühlbarer hervortritt und leicht den Karakter übertriebner Sentimentalität annimmt, wozu dann die Stille und Dumpfheit der kleinen Oktave wohl stimmt. Den tiefen Tönen ist dieser Karakter weniger eigen; sie treten voller, auch bei kurzer Angabe härter hervor und können dadurch bei unbedachtem Gebrauch leicht auffällige oder komische Wirkung haben, da dem vorherrschend bleibenden stillen Wesen des Instruments das plötzliche Hervorspringen kurzer vereinzelter Töne nicht angemessen erscheint.

Eine besondre Art*) des Fagotts ist

das Kontrafagott,

das von gleicher Konstruktion und Behandlung ist, auch gleich notirt wird, dessen Töne aber eine Oktave tiefer erscheinen, als die gleich notirten des Fagotts, so dass die Noten

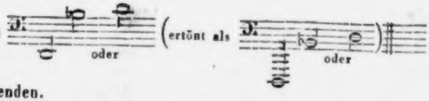
135  diese Töne 

bedeuten.

Kontra *B* und gross *C* (nämlich den Noten nach — in der That also die tiefere Oktave der genannten Töne) sprechen zu schwer und schlecht an; dasselbe ist der Fall mit den Tönen über dem kleinen *b* oder höchstens eingestrichnen *d* (den Noten nach, in der That das kleine *d*) so dass man wohl thut, das Kontrafagott nur in dem Umfange von

---

*) Eine andre, aber nur an wenigen Orten übliche Art ist das Tenor- oder Quintfagott, das eine Quinte höher steht, so dass z. B. die Noten gross *D*, *F*, *B* ertönen als gross *A*, klein *c* und *f*.

136


anzuwenden.

Die Töne dieses Instruments sprechen — besonders in der Tiefe — langsamer an, lassen daher keine schnelle Bewegung — nicht gern eine schnellere, als Achtel im *Moderato* — zu, die auch für den Karakter des Instruments nicht passen würde.

Der Klang desselben ist dem Fagottklang gleich, nur weniger glatt, gleichsam weniger konsistent; man fühlt besonders bei den tiefen Tönen noch die Luftschwingungen oder Erzitterungen etwas durch, deren Summe den Ton ergiebt. Dass das Geschick des Bläsers und des Instrumentenbaues dem Klang erhöhten Voll- und Wohllaut geben kann, versteht sich hier, wie überall, von selbst.

Dritter Abschnitt.

Der Satz für Klarinetten und Fagotte.

Für unsre ersten Uebungen vereinigen wir nun Klarinetten und Fagotte, — und zwar nach unserm dritten Grundsatze (S. 118) zwei Klarinetten und zwei Fagotte.

Schon in Hinsicht auf das Tonische, auf Melodie und Harmonie, erscheint diese Wahl, — wenn es einmal methodisch rathsam ist, mit der geringsten zureichenden Instrumentzahl[*]) anzufangen, — gerechtfertigt, da diese zweimal zwei Instrumente uns die Möglichkeit vierstimmigen Satzes darbieten, da durch sie Tiefe und Höhe besetzt wird und ihr Tonsystem besser ineinander greift (Klarinette und Fagott haben mehr als 10 gemeinsame Tonstufen) als das höher und tiefer liegender Instrumente, z. B. der Fagotte (oder gar Kontrafagotte) und Flöten. Auch das schadet nicht, dass die Schallkraft der Klarinette der des Fagotts im Allgemeinen überlegen ist; denn die Klarinette lässt bis auf ihre höchsten Regionen einen bedeutenden Grad von Mässigung zu und in den meisten Fallen, namentlich im homophonen Satze, kann ein — nur nicht übermässiges Vordringen der Oberstimme günstig wirken.

---

*) Bei Trompeten und Hörnern konnten wir schon mit zwei Instrumenten anfangen, weil der Klang und die Schallkraft dieser Instrumente in sich mächtiger und darum befriedigender ist und bei ihnen ohnehin nicht auf vollständige Harmoniedarstellung, sondern nur auf Naturharmonie (Th. I. S. 55) ausgegangen wird.

In Hinsicht des Klanges nähern beide Instrumente (S. 118) sich mehr als Fagott und Oboe oder Flöte. Beide haben einen weichen, luftvollen, runden Klang; wenn die Klarinette in der Höhe gellender und üppig wird, so nehmen die hohen Töne des Fagotts einen dringendern, gepressten — in ihrer Art also auch leidenschaftlicher eindringenden Karakter an.

Unsre Uebung nun, an die sich die weitern Betrachtungen hängen, beschränkt sich auf leichte, höchst einfache Sätze, — gleichsam blosse Federproben, — bei denen es uns durchaus nicht auf den geistigen oder künstlerischen Gehalt ankommen darf, sondern schlechterdings nur darauf,

> dass wir bei ihnen den Klang und das Wesen der Instrumente vor der Seele haben und aus ihnen heraus setzen.

Wir müssen den Instrumenten zu Willen sein, ihnen dienen, damit sie später auch uns willig und förderlich werden.

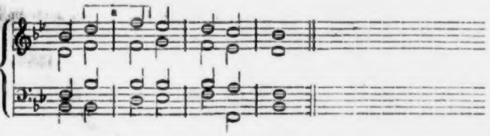
Bei zweimal zwei verwandten Instrumenten tritt kein einzelnes mit Entschiedenheit hervor. Die Oberstimme (erste Klarinette) liesse sich als Hauptstimme mit Auszeichnung behandeln; aber dann blieben drei, und zwar unter einander ungleiche Instrumente zur Begleitung übrig, von denen das oberste (die zweite Klarinette) eher geneigt wäre, mit der Hauptstimme, als mit den Unterstimmen zu verschmelzen. Diese Betrachtung weiset uns auf den Standpunkt, auf den sich die ersten Uebungssätze beschränken müssen. Es können nur

A. *einfache Sätze mit verschmolznen Stimmen*

werden.

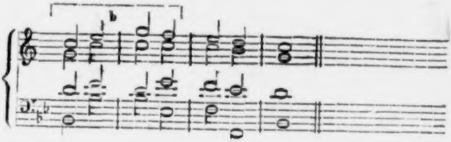
Wir wählen die weichen und dabei doch vollklingenden *B*-Klarinetten statt der verblasnen *A*- oder härtern *C*-Klarinette. Nach unserm dritten und vierten Grundsatze (S. 118) werden wir, soweit sich beides vereinigen und auf den gegebnen Inhalt anwenden lässt, zunächst jedes Stimmpaar für sich zusammenhalten, zugleich auch beide Stimmpaare verschmelzen müssen. Versuchen wir es zunächst an diesem Satze:

187



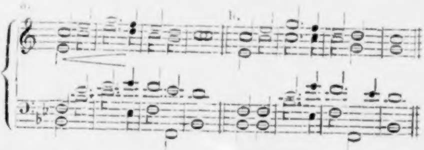
Wir würden ihn nicht so, wie er hier gesetzt ist, auch nicht in enger Harmonie,

138



billigen können, — hier wie überall von besondern Intentionen des Komponisten oder einwirkenden Verhältnissen abgesehen. Denn in No. 137 liegen die Instrumente zu vereinzelt (und die Klarinetten bei a zu weit von einander geschieden) als dass sie einen Vollklang oder wahrhaft verschmelzenden Zusammenklang bilden könnten; bei No. 138 aber würde das hinaufgetriebne erste Fagott sich störend hervordrängen und das Klarinettpaar für sich allein bei b keinen guten Zusammenklang haben, weil seine Stimmen ungleich gehen und keine fliessenden Intervalle (Terzen und Sexten), sondern der Fortführung unfähige Quarten und Quinten haben. Am vollsten und frischesten träte der Satz so, wie hier bei a, —

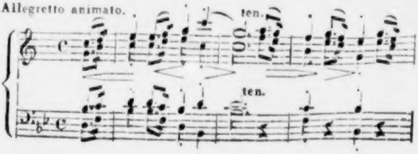
139

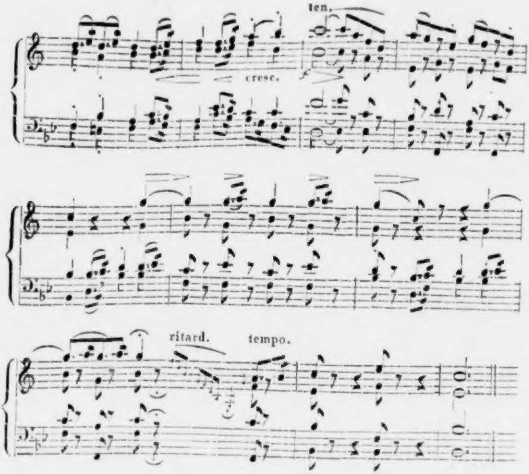


hervor, wo jedes Stimmpaar auf das engste geschlossen und beide einander verdoppelnd emporschreiten; die rhythmische Aenderung und das Vortragszeichen sind aus dem Sinn dieses Zusammenklangs hervorgegangen. Bei b ist das Hinaufsteigen in milderer Weise geschehn.

In gleichem Sinne mit No. 139, a ist der nachstehende Satz —

140

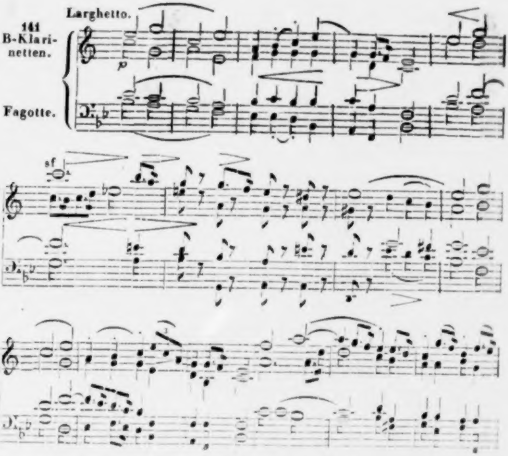




erfunden. Hier ist das Hauptmotiv geradezu der Naturharmonie entlehnt, wenn auch bald über sie hinausgeführt; die Stimmpaare sind in den Hauptmomenten jedes in sich geschlossen und mit dem andern in Verdopplung oder doch gleicher Bewegung und Motivirung verbunden. Zugleich ist aber die erste Klarinette zu einer hervortretenden Bedeutsamkeit gelangt. Dies war in dem erregtern, so früh eintretenden Aufschwung der Melodie bis in das hohe *b* (*c* der Klarinette) bedingt, hatte aber die grössere Absonderung bald beider Klarinetten, bald der ersten allein zur Folge und zog so — als Gegensatz fast nothwendig — auch das im Anfang erscheinende Hervortreten der Fagotte (nach dem Th. II. S. 72 ausgesprochnen Grundsatze) nach sich. An solchen Stellen ordnen sich die begleitenden Stimmen, in eine Masse vereinigt, durchaus unter oder pausiren; hier ist auch gelegentlich (Takt 3) zu Gunsten des grössern Vollklangs in der Begleitungsmasse der zweiten Klarinette eine minder nahe und sangbare Fortschreitung zugemuthet worden. — Wir werden späterhin auf diesen Satz mit neuen Betrachtungen zurückkommen.

Einfacher gestaltet sich in melodischer Beziehung dieser Satz, —

141



der seiner Stimmung nach nicht im nächsten Takte schon befriedigend schliessen könnte, sondern vielleicht zu einer der einfachsten Rondoformen führen müsste. Hier ist (Takt 6, 8, 11) schon mancher fremdere Zusammenklang eingetreten, weniger an sich, als durch seine Darstellung in Blasinstrumenten — und zwar so wenigen — bedenklich. Jedenfalls werden diese Stellen mit Rohrinstrumenten lugubrer (oder, wenn man will, sentimentaler) heraustreten, als mit Saiteninstrumenten; gewiss würde Takt 8 die zweite Klarinette statt *d* lieber *h* nehmen, während — abgesehn vom Instrumentkarakter — die Schreibart in No. 141 wohl den Vorzug verdiente.

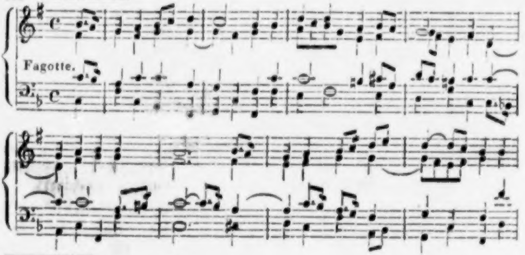
Es sei übrigens bei diesen ersten Versuchen nochmals bemerkt, dass man bei so feinen Unterschieden noch weniger, wie früher in der Entwickelung der Formen oder der Harmonie entschieden und mit Gründen das Eine für besser, das Andre für schlechter oder auch nur weniger wohllautend u. s. w. erklären kann. Wie schwankend, unbestimmt, unzureichend und darum unzulässig die Bezeichnungen von gut und schlecht, richtig und falsch, wohl- und übellautend u. s. w. ohne nähere Motivirung sind, ist theils von selber einleuchtend, theils bei verschiednen Anlässen nachgewiesen worden. Bei den noch mehr als die Tonwelt in das Gebiet des unmittelbaren, nicht weiter aufzuklärenden Empfindens fallenden Klang-Phänomenen würde mit solchem Ueberhinfahren noch weniger auszurichten sein; man muss sie vielfach gehört und durchempfunden, dann sich eingeprägt haben, um sie im Moment des Schaffens so sicher, wie der Maler die Farbe von der Palette, zu ergreifen oder zu mischen, — oder an einem schon vorliegenden Werk ihre Weise mit der Intention und Stimmung des Werks beurtheilend zusammen zu halten und zu wissen, ob Beides einander entspricht. Nur so scheint uns ein Urtheil, nur so wahre Bildung nach dieser Seite hin möglich*). Ohne die wahre Bildung aber, — die im Grunde nichts anderes ist, als ein (nur bewusstes und geleitetes) Hineinleben in die Kunst, — bleibt die Instrumentation stets der zu irgend einer Manier und Einseitigkeit führenden Routine, oder der platten Nachahmung irgend eines Vertreters — und dem guten Glück anheim gegeben, und kann es bei günstiger Anlage und Erregung des Komponisten wohl zu einzelnen (vielleicht eben darum noch auffallendern und blendendern) Effekten und Aperçu's bringen, niemals aber zu fortwirkender, stets der Idee sich zueignender Macht.

Mehr Bedenken findet bisweilen eine anscheinend leichtere Aufgabe, die

B. *Zurichtung gegebner Sätze für bestimmte Instrumente,*

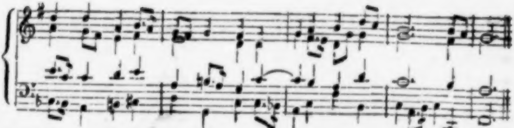
— hier also für zwei Klarinetten und zwei Fagotts; die grössere Schwierigkeit hat darin ihren Grund, dass wir hier nicht aus den Instrumenten heraus erfinden, sondern an einen für andre Organe gebildeten Satz gebunden sind und für ihn die möglichst günstige Seite der neuen Instrumente herausfinden müssen, was nicht immer vollkommen gelingen kann. Versuchen wir dies an dem schon Th. I. S. 344 vielseitig betrachteten Choral: „Nun ruhen alle Wälder".

142 B-Klarinetten.



---

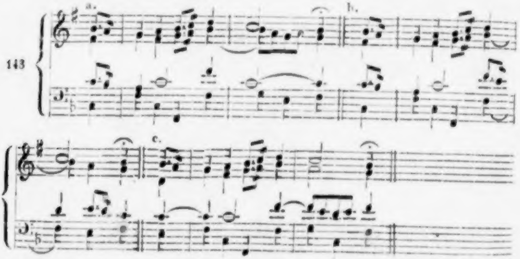
*) Hierzu der Anhang **H**.



Hier ist zu Gunsten der Bläser (um *A*- oder gar *C*-Klarinetten, oder drei Erhöhungen für die *B*-Klarinetten zur vermeiden) *F*dur statt *G*dur gewählt, auch an der Melodie Manches geändert oder verziert worden, wie es besonders dem beweglich weichen und zierlichen Klarinett-Karakter annehmlich schien. Ob alle diese Aenderungen und die ganze Behandlung kirchlich, — das heisst der in der Kirche gewohnten Weise entsprechend und nicht störend, — das kommt hier nicht in Betracht; wollte man dies auf das Sicherste erreichen, so musste der Choral so gesetzt werden, wie in der Lehre vom Choralsatz gezeigt worden. Nicht hierauf kam es jetzt an, sondern darauf: den Choral ohne zu weit gehende Aenderung seines Inhalts dem Sinn der Instrumente näher zu bringen, jedes derselben nach seinem Karakter zu behandeln und sie unter einander möglichst gut zu verschmelzen.

Allerdings haben sich die beiden Paare, besonders das der Klarinetten, nicht so einträchtig führen lassen, wie in den vorhergehenden Beispielen; es wäre, — z. B. für die erste Strophe, die so, wie hier bei a oder b

143



hätte geführt werden können, — nicht ohne noch weitere Entfernung vom Choral-Karakter ausführbar gewesen. Die Fagotte trennen sich noch mehr, können es aber besser dulden, wie die Klarinetten, da ihnen vermöge des Doppelblatts schon eine schärfer sich zeichnende Intonation — wenn gleich bei mindrer Schallkraft im Ganzen — eigen ist, welche die abgesonderte Führung der beiden Stimmen begünstigt. Das erste Fagott sinkt übrigens besonders am Schlusse der ersten und vierten Strophe in die unvortheilhaft matten Mitteltöne. Man hätte im ersten Falle so, wie oben bei c abhelfen können, wollte aber nicht die Möglichkeit einer Steigerung aufgeben.

Zuletzt sei bemerkt, wie das erste Fagott in allen diesen Choralsätzen den Karakter der Tenorstimme (Th. I. S. 320) annimmt. Fodert einmal die Aufgabe Auflösung der Stimmpaare — deren Zusammenhalt wir in freien Sätzen besser bewirken konnten, — so nimmt das erste Fagott fast unabsichtlich (auch in No. 140 und 141 zeigen sich Spuren davon) diese Richtung; die gepressten und dadurch schon leidenschaftlichern hohen Töne des Instruments entsprechen ihr und befördern sie. Bei grössern Zusammenstellungen werden wir denselben Hang des Instruments wieder finden; nur werden wir ihn da günstiger benutzen können, während ihm hier nicht ohne Beeinträchtigung des Zusammenklangs und Schmelzes, der die Blasharmonie ziert und hebt, gewillfahrt werden kann.

Vierter Abschnitt.

Erweiterte Aufgaben.

Die bisherigen Uebungen sind besonders desswegen beschränkt zu nennen, weil die gewählten Instrumente den Hang haben, verbunden zu bleiben und hierdurch eine freiere und reichere Entwickelung der Melodie gehindert — oder eben nur auf Kosten des Zusammenklangs erreicht wird. Wir hätten dazu eine Stimme, am besten dis erste Klarinette, absondern müssen; aber dann wären nur drei Instrumente — und zwar verschiedenartige, eine Klarinette und zwei Fagotte — zur Begleitungsmasse übrig geblieben.

Diese einfache Bemerkung zeichnet uns den Fortschritt vor, den wir zunächst zu thun haben: wir müssen ausser unsern vier Instrumenten ein fünftes (oder vielmehr erstes) für freie Melodieführung haben. Wie wichtig demungeachtet der Beginn mit den zwei Instrumentenpaaren war, wird sich immer mehr zeigen. Da wir noch keine andern Instrumente für die der Melodieführung günstigste Oberstimme besitzen, so muss es eine Klarinette sein, die wir zufügen. Diese heisst dann Prinzipal-Klarinette, oder Solo-Klarinette, oder erste, während die andern Riepienstimmen heissen oder zur zweiten und dritten werden. Die nächste Aufgabe ist also

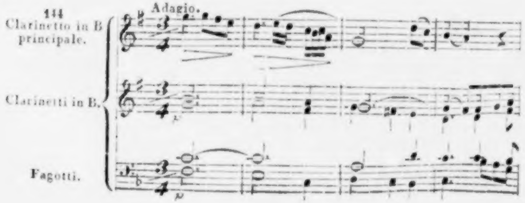
A. *Satz für eine Prinzipal-Klarinette mit Begleitung von zwei Klarinetten und zwei Fagotten.*

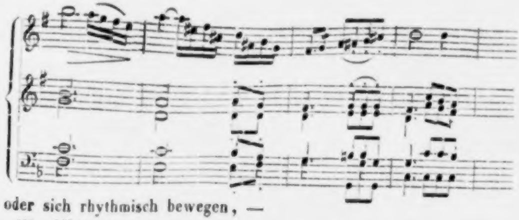
Hier haben wir nun in den zwei Paaren verwandter Instrumente eine verschmelzende Harmonie und ausser ihr, ohne ihre Beeinträchtigung, ein Organ für freie Melodie. Dies beides ist festzuhalten; die Melodie entwickle sich, wie die Aufgabe, die Stimmung des Augenblicks und die Natur des Instruments es gewähren: ihr gegenüber bilden die vier Riepienstimmen eine innig verbundne Masse, in der sich der Schmelz der Bläser, ihr breiter, sanfter und doch voller, des schönsten Anschwellens fähiger Zusammenklang erhalten lässt. An eine eigentliche Fünfstimmigkeit, wie wir sie einst erstrebt (Th. II. S. 371) erstrebt, ist hier nicht zu denken. Es kommt nicht darauf an, fünf Stimmen selbständig und eigenthümlich zu führen; dies wäre hier der Natur der Organe und der Aufgabe zuwider. Unsre Tongebilde haben vielmehr nur zwei einander entgegenstehende Bestandtheile: die Hauptstimme — und die zu einer einigen Masse möglichst verschmolznen vier Begleitungsstimmen.

Was also hauptsächlich hier zur Anschauung kommen und geübt werden muss, ist dieses Massebilden, der schmelzvolle Zusammenklang, in dem die Blasharmonie ihren eigensten Reiz und ihre Bestimmung findet. Denn wie im ausfallenden, an- und abschwellenden Schall das Blasinstrument allen übrigen Instrumenten überlegen ist: so überbietet auch der Zusammenschall wohlgewählter und wohlbenutzter Bläser den Zusammenklang der andern Instrumente, wenn eben das Aushalten, An- und Abschwellen, die Massenwirkung schmelzender Harmonien der Intention des Komponisten entspricht.

Die Begleitungsmasse nun kann sich in ruhenden Harmonien darstellen.

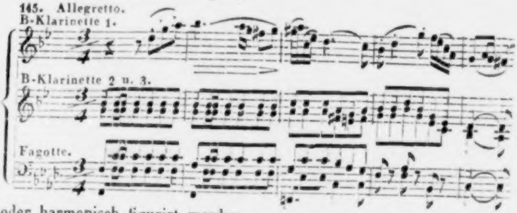
144





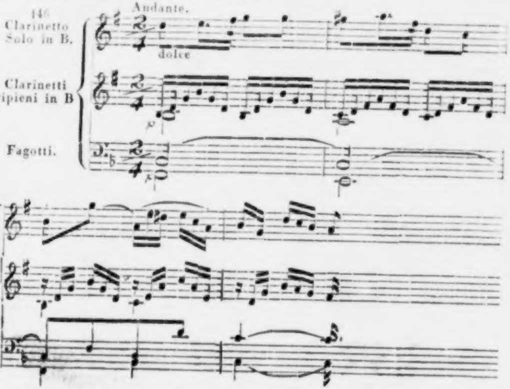
oder sich rhythmisch bewegen, —

145. Allegretto.


B-Klarinette 1.
B-Klarinette 2 u. 3.
Fagotte.

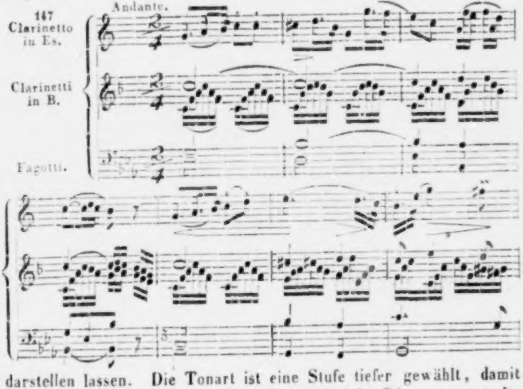
oder harmonisch figurirt werden, —

146


Andante.
Clarinetto Solo in B.
dolce
Clarinetti ripieni in B
p
Fagotti.

stets ist es rathsam, sie in der einfachsten Weise zusammen zu halten und fortzuführen; um so wohlthuender wird sie verschmelzen und die Hauptstimme hervorheben.

Was in den vorstehenden Sätzen dem Heraustreten der Hauptstimme entgegenwirkt, dass ist ihre vollkommne Gleichartigkeit mit zwei Begleitungsstimmen; alle drei sind Klarinetten — und sogar Klarinetten gleicher Stimmung. Das Nächste ist, dass wir wenigstens eine höhere Stimmklasse für die Prinzipal-Klarinette nehmen, z. B. eine *Es*-Klarinette als Solo-Instrument und zwei *B*-Klarinetten zur Begleitung. Da die höhern Klarinettarten engere Mensur und darum gepresstern, gellendern Klang haben, so unterscheidet sich die von ihnen geführte Stimme von der Begleitung andrer Klarinettarten besser, als würde sie auf gleichartiger Klarinette vorgetragen, wie die Prinzipalstimme in den vorigen Beispielen. Das letzte derselben würde in eine günstigere Tonart übertragen, sich etwa so



darstellen lassen. Die Tonart ist eine Stufe tiefer gewählt, damit es nicht nöthig würde, das Haupt-Instrument in *D*dur zu setzen*). Die Melodie ist nach dem allgemeinen Tonsystem höher gelegt und geführt, hat aber auf dem Tonsystem der *Es*-Klarinette doch seinen Sitz in einer etwas tiefern Tonlage; eben desshalb musste sie schon im zweiten Takt umgestaltet werden, damit sie nicht in die dumpfere Region des Instruments versänke. Dem heller klingenden Hauptinstrumente gegenüber ist die Begleitungsmasse enger zusam-

---

*) Sollte die frühere Tonart beibehalten werden, so hätte man statt der *Es*-Klarinette eine *C*- oder *F*-Klarinette wählen können. Doch scheinen im Allgemeinen die in Quarten von einander abstehenden Klarinetten, — also *B*- und *Es*-Klarinetten, *C*- und *F*-Klarinetten, — besser zusammen zu stimmen, als willkührlich gemischte.

mengerückt und damit (Th. I. S. 147) gekräftigt, gleichsam saftiger geworden.

Zuletzt wollen wir nicht unbemerkt lassen, dass manche auf der einen Klarinett-Art ungünstig liegende Tonfolge auf einer andern Klarinette leichter ausführbar wird. No. 145 bietet einige Beispiele solcher Tonverbindungen, namentlich in Takt 6, dessen Töne zarter verschmolzen werden könnten, wenn man den Satz in *Es* übertrüge und zur Hauptstimme die *Es*-Klarinette wählte. Ob Tonart und Instrument eben für diesen Satz geeignet wären, kommt hier nicht in Betracht.

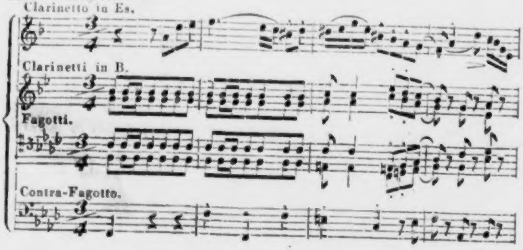
Allein der Zutritt eines Prinzipal-Instruments, zumal in höherer Stimmung und hellerm oder grellerm Klange, regt eine neue Sorge an. Lässt man das heller und heftiger wirkende Prinzipal-Instrument nach dem muthvollen, üppigen Karakter der Klarinettgattung (S. 123) gewähren, sich — wie es schon die weitere Ausführung der oben angefangnen Sätze mit sich bringen würde — frisch und frei entfalten: so fehlt es ihm gegenüber der Begleitungsmasse an Fülle und Blüthe; zwei sanfte Klarinetten und zwei stille Fagotte — zumal in der Behandlungsweise, die wir hier für die angemessene erkennen müssen — geben einen zu matten Klang im Gegensatz und als tragender Untersatz zu einer üppig geschwungnen *Es*-Klarinette. Namentlich sind diese vier Instrumente nicht wohl im Stande, einen kräftig heraustreten Bass abzugeben; die in No. 146 genommene Wendung ist offenbar ein Nothbehelf, nicht immer anwendbar, noch weniger immer befriedigend.

Wir müssen also unser Orchester erweitern.

B. *Zuziehung des Kontrafagotts.*

Zur Führung des Basses nehmen wir das einzige für jetzt noch zu Gebot stehende Instrument, das Kontrafagott. Es wird bald allein den Bass führen, bald sich vom zweiten Fagott dabei unterstützen lassen; schon mit seiner Hülfe allein gelangen wir, wir sich hier

148



an einer Umarbeitung von No. 146 zeigt, — zu einem freiern und wirksamern Basse, zu einer ruhigern Massenwirkung der Mittelstimmen und damit der ganzen Begleitung, gelegentlich auch (Takt 5) zu Harmonisirungen, die mit weniger Instrumenten nicht füglich darstellbar gewesen wären.

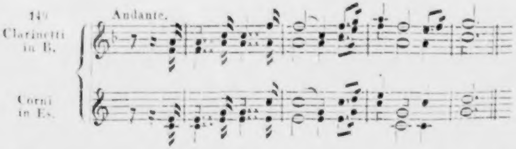
Uebrigens kann, wie wir auch hier gethan, dem Kontrafagott nach seiner mindern Lenksamkeit und dem Karakter seines dumpfern und unebnen Klangs nur untergeordnete Mitwirkung zu Theil werden; wollte er sich z. B. hier der Bewegung des zweiten Fagotts anschliessen, so würde er plump und für die Form der Begleitung beschwerend auftreten. Selbst bei solcher Zurückhaltung, wie wir oben geübt, wird sein Klang, und seine abgelegne Tiefe bisweilen unerwünscht hervortreten. Man wird ihn also in ausgeführtern Kompositionen bei den zartern oder leichtern Stellen pausiren lassen, oder — für einen ihm das Gleichgewicht haltenden vollern Klang der Mittelstimmen durch stärkere Besetzung oder die Weise ihres Gebrauchs (engere Lage, wie in No. 148, — höhere Stimmlage, regere Bewegung u. s. w.) sorgen müssen.

Unter den uns schon bekannten Instrumenten sind es nun unstreitig die Hörner, die sich dem jetzt versammelten Chor am günstigsten zugesellen.

C. *Zuziehung von Hörnern.*

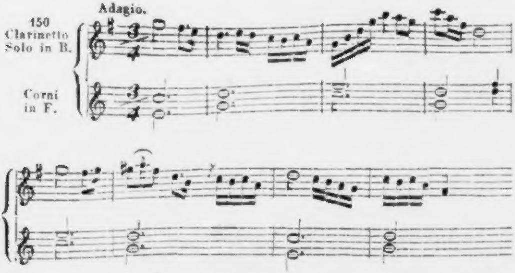
Sie gehören zwar einer andern Klasse, den Blechinstrumenten, an, sind aber durch die Weichheit und Luftartigkeit ihres Klangs ebensowohl, — fast noch mehr geneigt, sich den Klarinetten und Fagotten anzuschliessen, als den übrigen Blechen. Voll und zugleich luftweich, langhintönend, des Verhallens und des Anquellens fähig, in der Höhe (besonders den hohen Stimmungen) leicht etwas Gellendes annehmend, — zeigen sie sich in alle diesen Karakterzügen den Klarinetten nahe verwandt und verschmelzen mit ihnen in Stellen wie diese, —

149



oder vereinigen sich als Begleitung mit einer Klarinettmelodie, z. B. —

150

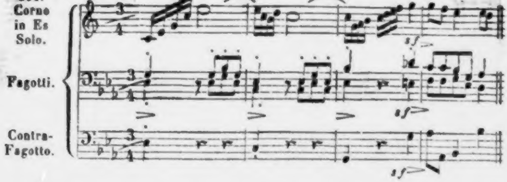


auf das Innigste. Dagegen sind sie von ihnen und allen Rohrinstrumenten bekanntlich durch das Tonsystem unterschieden und eben so durch den Klang, wenn sie *sforzato assai* angeblasen, oder bis zu ihrer höchsten Stärke getrieben werden; dann nähert sich ihr Klang mehr dem der Trompete oder vielmehr Posaune.

Weniger verwandt sind die Hörner mit dem Fagottklang. Das Fagott hat, vermöge seines Doppelblatts, seines engern Mundstücks (des S) und seines gleichmässigen — nicht sich erweiternden, nicht durch einen weiten Schallbecher gelüfteten Rohrs mehr Materielles und weniger Luftklang (weniger Durchsichtigkeit gleichsam oder Durchschimmer des Klangs) auch weniger Fähigkeit des Verhallens und Anquellens, auch überhaupt weniger Schallkraft; werden seine Töne, besonders in Tiefe und Höhe, zur Stärke getrieben, so nimmt der Klang in der Tiefe ein rauhres, unebenes Wesen an und wird in der Höhe gepresst und ängstlich, während die hohen Horntöne bei starker Ansprache zwar auch beengt, aber dabei nur mächtiger und kühner, gellend erklingen.

Aus diesen Gründen bietet die Mischung von Hörnern und Fagotten im Allgemeinen einen weniger günstigen Klangkörper dar, als die von Klarinetten und Hörnern oder Klarinetten und Fagotten; die Fagotte beeinträchtigen den reinern und anmuthigern Hornklang, sie mischen in die Naturpoesie des schwärmerischen Horns ein wenig von dem Positivismus der Prosa — und sind doch an sich selber nicht einmal der Schallkraft des Horns gewachsen. Nur wenn der Tongedanke des Komponisten sich nicht anders darstellen lässt (weil z. B. das Tonsystem der Hörner für sich nicht ausreicht) oder wenn er sogar diese ungleiche Verknüpfung fodert, — z. B. in einem Harmoniesatze die Hornmelodie durch eine anschliessende aber untergeordnete Begleitung gehoben werden soll, —

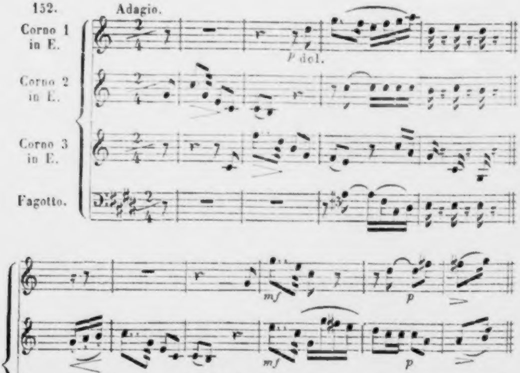
151.


Corno in Es Solo.
Fagotti.
Contra-Fagotto.
sf
sf
sf

nur dann kann, — wie Alles am rechten Ort, — auch dieser Verein günstigen Erfolg haben.

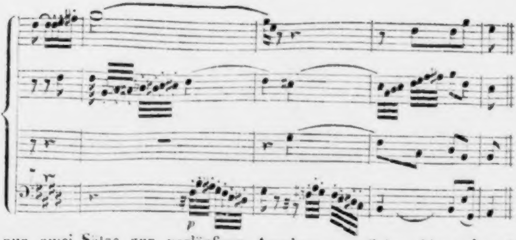
Eine gleiche Bewandniss hat es mit der Zusammenstellung von drei Hörnern und Fagott in der Leonoren-Arie in Beethovens Fidelio*). Wir geben hier

152.


Adagio.
Corno 1 in E.
Corno 2 in E.
Corno 3 in E.
Fagotto.
p dol.
mf
p

---

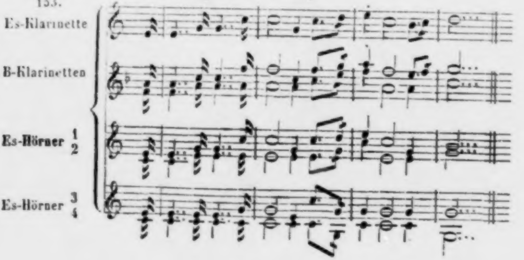
*) S. 226 (Akt 2) der Pariser Partitur. Die Scene enthält noch mehr Belage für die obige Ansicht.



nur zwei Sätze zur vorläufigen Anschauung. Schon hier erkennt man Erstens, dass die Hörner gar nicht zu dem vollen Ausdruck ihres tiefeindringenden Naturlautes kommen sollen, sondern mehr konzertirend — und dabei allerdings der Stimmung des Augenblicks entsprechend gebraucht werden; dies beweisen die häufigen Stopftöne und viele Melodiewendungen. Zweitens kommt solcher Anwendung die Unterlage eines tonfestern und materiellern Fagotts wohl zu Statten. Drittens werden diese Sätze vom Streichquartett begleitet und das Fagott dient (wie wir später erkennen werden) zwischen diesem und dem Horntrio als vermittelndes Bindeglied.

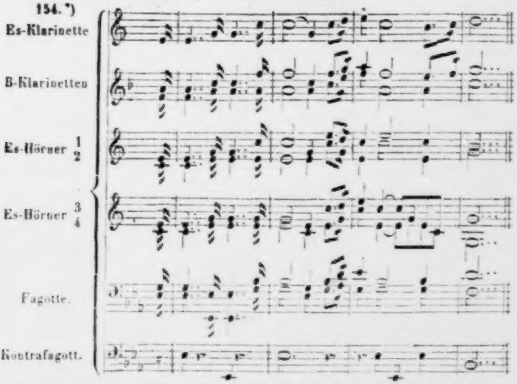
Ohnehin wird der Verein von Hörnern und Fagotten nur in seltnern Fällen in seiner Reinheit und Nacktheit auftreten: meist wird man zu den tiefliegenden Instrumenten wenigstens ein Paar höher liegende fügen, um die der Melodieführung günstigern Tonregionen, eine vollständige und wohlgelegte Harmonie und Stimmführung zu erlangen. Dann aber lösen sich die einzelnen Ungleichheiten der Instrumente im Zusammenklang aller, dienen selbst dazu, die geistige Mattigkeit oder Einförmigkeit, die aus einer durchgehenden Gleichartigkeit des Klangs entspringen kann, zu überwinden. So würde der Satz No. 149 sich mit vier Hörnern (und allenfalls einer verstärkenden Prinzipal-Klarinette)

153.



allerdings vollklingender ausnehmen und durch den mächtiger gewordnen Hornklang an Frische, gleichsam an Naturlaut gewinnen. Allein eine neue Farbe würde in ihn hineinkommen, sein Karakter ein mehr in sich gefasstes und befriedigtes Wesen annehmen, wenn man statt des zweiten Hörnerpaars — oder sogar neben ihm noch Fagotte mit Unterstützung eines Kontrafagotts

154.*)



zuzöge. Wie der Maler nicht gern mit Einer Farbe oder Farbenklasse, z. B. mit lauter Roth malt, sondern nach dem Vorbilde der Natur selbst zu den scheinbar einfachsten Färbungen, — einer Rose, einer jungfräulichen oder Kinderstirn, dem Abend- oder Morgenroth, — gar mannigfache, oft entgegengesetzte Farbentöne vereinigt: so reizt es auch den Musiker, abweichende Klänge zu mischen und aus ihrer Mischung einen dritten Gesammtklang zu seinen Zwecken zu bilden.

---

*) Bei diesem und mehrern folgenden Sätzen weichen wir von der in der allgem. Musiklehre (3. Ausgabe S. 177) vorgeschlagnen Anordnung ab. Nach der ersten Regel (Musiklehre S. 173) für die Anordnung der Stimmen in einer Partitur, — alle zu einer Klasse gehörigen Stimmen ungetrennt zu einander zu schreiben, — hätten die Fagotte zu den Klarinetten treten (die Röhre beisammen stehn) und die Hörner als Blechklasse abgesondert, über die Röhre gestellt werden müssen. Allein in den hier fraglichen Sätzen dienen die Hörner als Mittelstimmen des Ganzen und ordnen sich den Röhren unterschiedlos bei.

Fünfter Abschnitt.

Betrachtungen über die Vereinigung und Mischung der Instrumente.

Wir haben nun eine Reihe von Versuchen und Uebungen an uns vorübergehen lassen und den Kreis unsers Orchesters schon einigermassen erweitert; es stehen uns zwei oder drei Klarinetten, Fagotte und Kontrafagott, zwei oder vier Hörner — also eine Harmoniemusik von vier bis zehn Stimmen zu Gebote; Trompeten, Pauken, Posaunen sind einstweilen noch bei Seite geblieben. Aber auch ohne sie sind wir mittelreich genug, um über Wahl und Verwendung unsers Vermögens uns zu besinnen und haben schon einige praktische Erfahrung, die uns des abstrakt-leeren Theoretisirens überhebt. Es ist also an der Zeit, unsre vorläufigen Betrachtungen (S. 119) fortzusetzen und mit der Ausübung näher zu verknüpfen.

Nach welchen Gesichtspunkten haben wir unser Orchester zusammen zu stellen und die versammelten Organe in Thätigkeit zu führen? — Dies ist die Frage. Wir können sie nur dann befriedigend zu beantworten hoffen, wenn wir uns vollständig vorstellen, was das Orchester zu leisten haben wird.

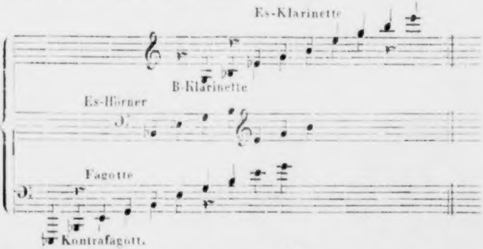
1. Tonsystem.

Wollen wir unser Inneres in Fülle und Vollständigkeit in der Musik verlautbaren, so bedürfen wir eben auch der vollständigen Tonsprache; was uns an der letztern fehlt, können wir auch nicht aussprechen. Mag daher ein unvollständiges Tonsystem, z. B. das der Naturharmonie, eine Seite unsers Seelenlebens zum Ausdruck bringen, — und vielleicht zu einem tief eingreifenden: dennoch kann umfassenden Ausdruck nur das umfassendere, vollständige Tonsystem gewähren. Daher hat die eigentliche Komposition erst mit dem Satz für Klarinetten und Fagotte wieder begonnen; erst diese Instrumente boten uns eine vollständige und zugleich Höhe und Tiefe umfassende Tonreihe. Die vorangegangne Blechmusik, — zunächst Trompeten und Hörner, — verhält sich zu diesem Satze wie einst (Th. I.) die Naturharmonie zur Kunstharmonie; sie hat Tiefe und Macht ihres Inhalts, aber dieser Inhalt ist ein höchst beschränkter. Auch die Posaunen ändern den Karakter nicht wesentlich; sie sind in Tonumfang und Behandlung zu beschränkt, in ihrem Karakter zu wenig mannigfaltig, in ihrer Kraft zu unbändig, als dass ihre Wirksamkeit, — wenn man sie allein lässt oder das Blech zusammenfasst, — vielseitig und reich sein könnte.

Vollständigkeit und Ausdehnung des Tonsystems, das waren also unsre ersten Bedürfnisse und sie wurden schon durch die zuerst gewählten vier Röhre einigermassen befriedigt. Sobald wir aber (S. 136) Anlass fanden, über die erste Anlage hinauszugehen, entstand ein drittes Bedürfniss: das des **Gleichgewichts** in Bezug auf die Tonlage der Instrumente.

Höhe, Tiefe und Mitte des Tonsystems sind uns im Allgemeinen gleich wichtig, müssen also gleichmässig bedacht werden, sonst wird die Melodie gegen die übrigen Stimmen oder Bass und Diskant gegen die Mittelstimmen zu stark oder zu schwach erscheinen und Eins vom Andern unterdrückt werden. Sobald wir daher (in No. 145) Anlass nahmen, in der Höhe ein melodieführendes Instrument zuzufügen, trat auch das Bedürfniss hervor, den Bass — und gegen beide die Mittelstimmen zu verstärken. Wie uns dies gelungen, wie das Tongebiet von unsern zuerst in No. 154 zusammengebrachten Instrumenten besetzt ist, sehen wir hier —

155



der Hauptsache nach dargestellt; am reichsten ist die Mitte vom kleinen *es* oder *g* bis zum zweigestrichnen besetzt, am vereinzeltsten die äusserste Höhe und Tiefe, die beide in der Regel nur für Verdopplung der Melodie oder des Basses bestimmt sind. Nach diesem Schema, das uns an ein älteres (Th. I. S. 60) erinnert, würde man sich eben so wohl orientiren können, wenn der Tonsatz um ein Paar Stufen höher oder tiefer stände, oder wenn die Höhe (oder Tiefe) noch grössere Verstärkung erhielte; stets müsste für gleichmässige Verstärkung der Tiefe (oder Höhe) und Mitte gesorgt werden. Erst mit dieser Herstellung und Erhaltung des Gleichgewichts unter den verschiednen Stimmregionen kommt unser erster Grundsatz (S. 115) zu seiner vollen Bedeutung.

Dass übrigens diese Ebenmässigkeit in der Benutzung aller Tonregionen nicht eine bindende Regel ist, versteht sich von selber. Im Allgemeinen bietet sie uns das günstigste Feld für unsre Tonbewegung. In besondern Fällen aber kann der Komponist veranlasst sein, der Höhe oder der Tiefe das Uebergewicht zu geben, oder sich ganz (wenigstens eine Zeitlang) auf eine oder die andre zu beschränken. So würde z. B. schon die Verbindung von Fagotten und Kontrafagott, Hörnern und Posaunen (mit oder ohne Pauken) ein entsprechendes Kolorit für sehr ernste, düstre, lugubre Sätze bieten; wiewohl wir dazu später noch ganz andre Mittel finden werden.

2. Fülle des Schalls.

Eine zweite Rücksicht haben wir zu nehmen auf die Kräftigkeit und Sättigung, in der unser Satz erschallen soll. Allerdings kann für besondre Stimmungen ein weniger voller Schall, eine Beschränkung auf wenig Instrumente — ja sogar auf ein einziges — die angemessenste Satzweise sein. So hat Seb. Bach[*]) in seiner matthäischen Passion manchen seiner Sätze mit zwei Flöten oder zwei Oboen und Bass (No. 9, 10, 18, 19) oder mit Laute und Viol' da Gamba[**]) im Einklang und Bass begleitet. Meierbeer hat in seinem Feldlager und den Hugenotten sich ebenfalls bisweilen auf ein einziges Instrument beschränkt; und wenn auch einige dieser Sätze nicht aus innrer Nothwendigkeit — also nicht mit Recht so behandelt worden, so ist doch in andern diese Behandlung aus innerm Bedürfniss hervorgegangen. Ferner sind gewisse Instrument-Verbindungen in sich so wohl verschmolzen und befriedigend, dass ein Zutritt andrer Instrumente nur benachtheiligen könnte. So würde der Satz No. 151 wenigstens in den ersten vier Takten durch den Zusatz irgendwelcher Instrumente nur an Lauterkeit und Frische verlieren; eher könnten bei der Wiederholung von Takt 5 an gewisse andre Instrumente, die wir noch nicht in Besitz genommen, zutreten und dem Satz mit gutem Erfolg eine neue Färbung geben.

Allein diese Fälle stehen doch als vereinzelte Ausnahmen da und im Allgemeinen ist es Bedürfniss, das Auszusprechende mit einer gewissen Fülle, die der Ausdruck innrer Gesundheit, Kraft und Gewissheit ist, laut werden zu lassen. Was ich bestimmt will, spreche oder thue ich auch mit Festigkeit und Nachdruck; was Kraft und Fülle hat, tritt auch mit Frische und Vermögen auf; das eine Extrem: Spärlichkeit, schwächliche Dünne, — ist eben so vom Uebel, als das andre, unangemessene Massenhäufung. Ja, das Bedürfniss einer gewissen Fülle und Saftigkeit ist bei der Blasharmonie noch vorwaltender und allgemeiner, als in den Saiteninstrumenten. In diesen ist die Beweglichkeit eine vorherrschende Eigenschaft, also die Bewegung (wie wir später noch besser erkennen werden) ein Hauptelement der Komposition, die Schallkraft dagegen im Vergleich zu Blasinstrument und Singstimme nur von untergeordneter Macht und Wirksamkeit[*]. Im Blasinstrument aber ist der Klang und im Verein von Bläsern der Zusammenklang, die Schallmasse von überwiegender Kraft und Bedeutung; würde sie also vernachlässigt, so träfe der Mangel das Hauptmoment der Wirksamkeit.

---

[*]) Es ist übrigens hier wohl zu erwägen, was im Anhang B gesagt wird.

[**]) Eine Art von Violoncell, mit 5, 6 auch 7 Saiten, längst ausser Gebrauch.

Hierzu kommt noch die Ungleichheit im Klang und in der Schallkraft der einzelnen Bläser. Klarinetten und Fagotte, — Klarinetten und Hörner, — Hörner und Fagotte sind einander mehr oder weniger verwandt oder ähnlich, doch aber jedes vom andern unterschieden; und je vereinzelter die Individuen auftreten, desto deutlicher stellt sich der Unterschied heraus, desto weniger schmelzen sie zu einem einigen Schallkörper zusammen. Treten nun mehrere Instrumentarten zusammen, so finden sie unter einander mannigfache Beziehungen und Verwandtschaften und die Verschmelzung erfolgt vielseitiger; auch überwindet die vergrösserte Schallkraft die vorhandnen Verschiedenheiten leichter und gründlicher. Klarinetten haben z. B. einen Luftklang und eine so hohe Kraft im Anquellen, dass sie in beiden Beziehungen dem Waldhorn verwandt erscheinen. Gleichwohl wirkt bei ihnen die gleichmässige (cylindrische) Mensur des Rohrs und das Blatt im Mundstücke dahin, dem Klang eine gewisse Materialität und Begranztheit — im Gegensatz zu dem gleichsam in ungemessne Ferne hin erklingenden Waldhorn — zu ertheilen, der sie vom Horn unterscheidet und dem Fagott näher bringt. Hörner und Fagotte wiederum stehen sich im Tongebiet nahe und haben eine gewisse Weise des Klangs mit einander gemein; dagegen trennt sich das Fagott durch seine Schwäche, durch die Gedrücktheit seiner Höhe vom Horn und nähert sich durch die materiellere Weise seines Klangs der Klarinette. So bildet sich also durch den Verein der drei Instrumentarten ein vielseitigerer Bezug, in dem auf der einen Seite ausgeglichen wird, was auf der andern nicht zusammenpassen wollte.

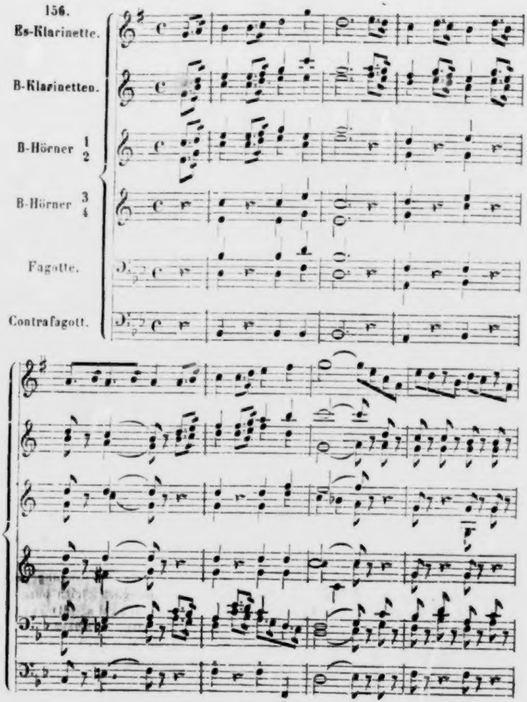
Wenden wir uns von diesen Betrachtungen auf einen bestimmten Fall, — den Satz No. 146, — zurück: so wird uns nun die

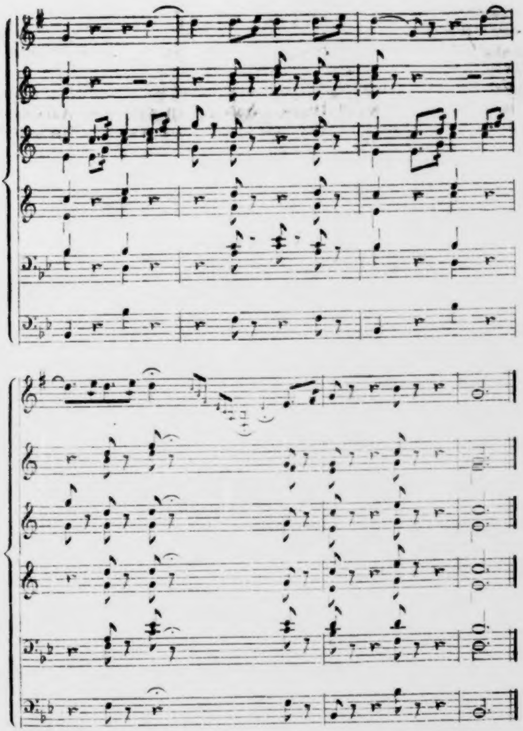
---

[*] Daher kann ein Quartett von Streichinstrumenten hohe Befriedigung gewähren, während man vier einzelnen Blasinstrumenten unmöglich gleich ausgedehnte Aufgaben mit gleichem Erfolg überlassen könnte. Haydn, Mozart, Beethoven haben bekanntlich sehr viele Streich-Quartette geschrieben, nie aber an Blasquartette gleicher Ausdehnung gedacht. Wenn A. Reicha in Paris Quintette für Bläser geschrieben, so hat ihn wohl zunächst seine und seiner Brüder Stellung unter den Bläsern — und die Absicht, den Parisern etwas Neues zu bieten, geleitet.

Dürftigkeit der ersten Behandlung wohl klar. Schon die Schallmasse von zwei Klarinetten und zwei Fagotten erfüllt das Ohr nicht mit jenem Vollklang, der der Stimmung dieses Satzes die ihr gemässe Sicherheit und Nachdrücklichkeit, wir möchten sagen: Vollherzigkeit, giebt; dies ist um so gewisser wahr, da die Fagotte meist in den Mittellagen gehalten und nicht selten getrennt, also (S. 118) in ihrer Schallkraft noch mehr geschwächt werden mussten. Vereinigen wir für denselben Satz Klarinetten, Fagotte und Hörner in derselben Weise, wie in No. 154:

156.


Es-Klarinette.
B-Klarinetten.
B-Hörner 1 2
B-Hörner 3 4
Fagotte.
Contrafagott.

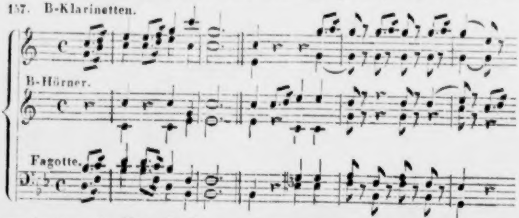


so ist nun erst die Begleitung zu einer festen und volltönenden Masse geworden, die einen kräftigen Gegensatz, einen tüchtigen Träger der Melodie abgiebt; die Melodie selbst wird hervortretend intonirt, der Bass ist ebenfalls verstärkt. Es bleibt nur die Frage, ob der Satz in seiner neuen Bearbeitung nicht zu massenhaft geworden? ob diese Schallfülle seiner Stimmung gemäss ist? — Vielleicht überzeugen wir uns bald von dem Vorzug einer dritten, mittlern Behandlung.

3. Klangwesen.

Zuvor haben wir danach getrachtet, den Schall aller Instrumente zu einem einzigen zusammen zu schmelzen, im Gesammtklang aller die Besonderheiten, den eigenthümlichen Klang eines jeden verschwinden zu lassen. Nun richten wir unsre Aufmerksamkeit auf die Klangverschiedenheiten, die das erweiterte Orchester uns darbietet. In No. 140 hatten wir Klarinetten und Fagotte, — in No. 150 Klarinetten und Hörner, — in No. 156 haben wir alle drei Klangorgane gemischt, — es wäre noch (wenn auch nicht für unsern Satz) eine Verknüpfung von Hörnern und Fagotten (ohne Klarinetten) möglich. In No. 156 haben wir nach dem Vorbilde von 154 vier Hörner angewendet; eine Folge davon war, dass auch die Melodie durch eine Prinzipal-Klarinette, folglich auch der Bass durch das Kontrafagott verstärkt werden musste. Allein innerlich nothwendig ist diese Beschwerung der Ober- und Mittelstimmen und des Basses durch verdoppelte Besetzung keineswegs; vielmehr widerstrebt sie dem beweglichern Sinn der Komposition und giebt zu viel, wie die erste Bearbeitung zu wenig gab. Angemessner dürfte eine einfachere Behandlung sein, von der hier — wenigstens ein Paar Proben gegeben werden. Hier haben die Hörner kein Uebergewicht, sondern können blos die vorhandne Masse der Röhre füllen und kräftigen; daher hat es auch weder der härtern *Es*-Klarinette, noch des Kontrafagotts bedurft. Der Anfang hat gegen No. 156 an Frische verloren, nicht blos durch Verminderung der Schallmasse, sondern weil an die Stelle der muthigen Hörner wieder die stillen Fagotts getreten sind. Die Melodie der Mittelstimme im achten und zehnten Takte musste in No. 140 den Fagotten gegeben werden, die sie, zumal in der Mitteltonlage, nicht klingend und muthvoll genug vortragen können; in No. 156 ist sie massenhaft geworden durch zweistimmige Behandlung; jetzt hat sie den bessern, zugleich muthigen und doch leichten Vortrag gefunden.

157.



Noch gar viele Umsetzungen wären möglich, deren jede der Stimmung des Satzes bald diese, bald jene Färbung ertheilen würde. Sie durchzusprechen oder gar alle aufzuweisen, scheint weder rathsam noch, des Raumes wegen, zulässig. Der Jünger mag wenigstens einige versuchen, darf aber — wenn sein Studium Frucht bringen soll — keinen Satz lesen oder verfassen, ohne sich den Klang der einzelnen Organe und den gemischten Zusammenklang der verbundnen klar vorzustellen. Und um dies sicher zu können, muss er bei jeder Gelegenheit (S. 4) den Klang der einzelnen Instrumete in allen Tonregionen und ihren Zusammenklang zu hören und sich einzuprägen trachten.

Dass übrigens unsre zehn Stimmen in No. 156 (wie in No. 154) nicht einen zehnstimmigen Satz bilden, sondern meist einen drei- oder vierstimmigen, — indem bald die *Es*-Klarinette mit der ersten *B*-Klarinette im Einklang, bald die Hörner oder die Fagotte mit den Klarinetten in Oktaven, oder die zwei Hornpaare unter einander oder mit den Fagotten im Einklang gehen, hat man schon bemerkt. Dieses Zusammenhalten der Bläser in möglichst wenigen (drei oder vier) Stimmen begünstigt die Klarheit des Klangs und — bei dem vollern Schall und der Neigung der Bläser zu schwellenden und abnehmenden Intonationen — auch die Deutlichkeit des Tongewebes, wogegen ein Auseinanderziehen in viele Stimmen, wenn diese auch gut geführt werden, leicht ein Durcheinander von Tönen und eine Dumpfheit des Zusammenklangs zur Folge hat. Manchem erfahrnern Setzer und Dirigenten von Harmoniemusik (bei den Regimentern) möchte selbst unsre Behandlung stellenweis noch zu wenig einfach, noch überladen erscheinen.

Fünfte Abtheilung.

Vollendung der Harmoniemusik.

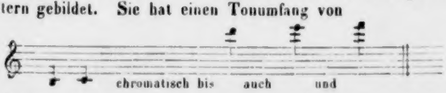
Der Inhalt der jetzigen Abtheilung ist die Fortsetzung der vorigen; wir überliefern nach einander die übrigen Röhre und die sich ihnen anschliessenden Schlaginstrumente und führen sie allmählig in Verbindung mit den Blechen zur vollständigen Harmoniemusik zusammen. Die Scheidung des Stoffes in zwei Abtheilungen mag dem Jünger ein Wink sein, nicht eher in die jetzige Abtheilung einzudringen, als bis er des Stoffes der vorigen in Kenntniss und Behandlung mächtig geworden. Es lässt sich mit diesem Stoffe gar viel ausrichten, mancher erfreuliche und selbst gehaltreiche Satz bilden.

Erster Abschnitt.

Kenntniss der Oboe und Flöte.

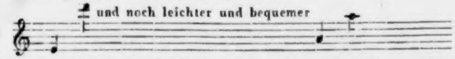
A. *Die Oboe.*

Die Oboe ist ein bekanntlich der Klarinette ähnlich gebautes Rohrinstrument; nur ist das Rohr kürzer, Rohr und Schallbecher sind enger und das Mundstück wird von zwei aneinandergebundnen Blättern gebildet. Sie hat einen Tonumfang von

158


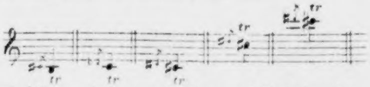
Das kleine *h* ist erst in neuerer Zeit den Oboen gegeben worden. Einige Instrumente haben auch noch klein *b*; doch kann man nicht überall darauf rechnen, thut also besser, sich seiner zu enthalten. Die höchsten Töne, das dreigestrichne *e* und *f*, sprechen nicht bequem an; man thut also, wenn man sich ihrer überhaupt bedienen will, wohl, sie, besonders das *f*, nicht frei einsetzen zu lassen, sondern auf sie hinzuführen. Das tiefste (eingestrichne) *fis* intonirt auf vielen Oboen zu tief; der Bläser kann mit der Zunge nachhelfen, jedoch nur bei langsamerer Tonfolge. In schnellerer Bewegung sollte man daher wenigstens nicht bei zartern oder besonders hervortretenden Stellen dieses *fis* als wesentlichen und hervorstechenden Ton setzen.

Innerhalb dieses Tongebiets nun und abgesehen von den schon bemerkten Schwierigkeiten ist die Oboe fähig jeden Ton sicher einzusetzen, auszuhalten, anschwellen und abnehmen zu lassen, oder schnell hinter einander zu wiederholen. Besonders leicht erfolgt die Tonansprache in diesem Tonraume,

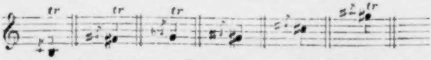
159


während die höhern und tiefern Töne schwerer und ungefüger erscheinen, namentlich die tiefern Töne *(h, c, d)* kein solches *piano* und Abnehmen bis in das *pianissimo* gewähren, wie die mittlern.

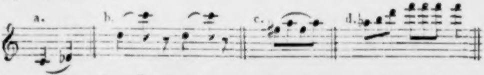
Im bequemern Tongebiet ist die Oboe aller Arten von Tonfolgen mächtig, kann diatonische Läufer und Arpeggien schnell, auch chromatische Gänge mit Geläufigkeit hervorbringen, auch grosse Sprünge sicher intoniren, nicht aber weit entlegne Töne gut binden. Auch Triller stehen ihr zu Gebote; nur diese —

160


und die noch höhern sind unausführbar und die folgenden

161


sind schwer; das letztere gilt auch von der Bindung der tiefsten Töne, wie hier —

162


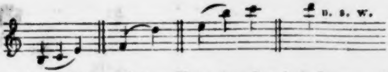
bei a, so wie weiter Intervalle, wie oben bei b, und des zweigestrichnen *fis—a*, während im Stakkato alle Tonfiguren, wofern sie nicht (wie bei d) in den höchsten Regionen liegen, bequemer erlangt werden.

Endlich ist noch eine Eigenthümlichkeit der Oboe nicht aus dem Auge zu lassen. Der Oboebläser braucht nämlich, im Gegensatz zu andern Bläsern, zu seinen Intonationen nur sehr wenig Luft, muss daher die nicht zu verwendende Luft ausathmen und hierzu das Rohr aus dem Munde nehmen. Dies kommt dabei aus der Lage und muss jedesmal beim Athemholen erst wieder mundrecht gesetzt werden. Man thut daher wohl, der Oboe nicht zu lange Folgen gehaltner und gebundner Töne zu geben, vielmehr ihre Kantilene durch Pausen (wenn auch nur kleinere) gelegnen Orts zu unterbrechen, oder sie wenigstens aus nicht zu langen Abschnitten und Gliedern zu bilden, zwischen denen der Bläser ohne Störung absetzen könne.

Im Allgemeinen sind der Oboe die Tonarten bis zu zwei Kreuzen und drei Been, — also von *D*dur oder *H*moll bis zu *Es*dur oder *C*moll, — die bequemsten; es versteht sich dabei immer von selbst, dass auf den Inhalt das Meiste ankommt, dass namentlich einfache Sätze und langsamere Bewegung auch in entlegnen Tonarten keine Schwierigkeiten haben können.

Die Schallkraft und der Klang der Oboe werden zunächst durch die enge Mensur und Kürze des Rohrs und durch das als Mundstück dienende Doppelblatt bestimmt. Bei der im Vergleich mit der Klarinette oder gar dem Fagott geringen Ausdehnung der Luftsäule hat die im Mundstück schon eintretende Beengung des Luftstrahls und die Erzitterung der beiden Blätter einen weit hervortretenden Einfluss auf den Klang. Derselbe verliert ungleich mehr von dem Luftartigen des Klarinettklangs und wird körperlicher, körniger und gewinnt eine gewisse eindringliche, ja selbst im *piano* noch einschneidende Schärfe. Diese hier blos allgemein bezeichnete Eigenschaft nimmt aber in den verschiednen Tongebieten des Instruments einen wohl unterscheidbaren Karakter an.

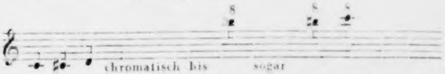
Die tiefsten Töne, bis zum eingestrichnen *e* oder *f*, sind hart, gleichsam scharfkantig und aufdringlich, plärrend und schnarrend, dem Nasalen im Gesang (den Nasentönen) verwandt, dabei aber von erheblicher Schallkraft. Dies gilt vorzüglich von den zwei oder drei untersten Stufen, die an Schallkraft und Eindringlichkeit dem Klang der Trompete fast gleichkommen und alle übrigen Instrumente überschreien können, so weit sie auch von dem klaren, metallisch glänzenden, heldenhaften Karakter jenes Instruments fern bleiben. Diese Töne, besonders die tiefsten, geben auch kein rechtes *piano* her, ihr Karakter lässt sich nicht sonderlich verbergen oder ändern. — Die folgenden Töne bis zum zweigestrichnen *d* oder *e* mildern sich stufenweis, bleiben aber, besonders nach der Tiefe zu, immer noch eckig und scharf eingreifend. — Von *f* oder *fis*, besonders von *a* an verfeinert sich nun der Klang, er wird hier, ohne seine Schärfe aufzugeben, überaus zart, des feinsten Ausdrucks fähig, bis er endlich in der Höhe, besonders vom dreigestrichnen *d* an, wieder ein mehr spitzes und weniger biegsames, behandlungsfähiges Wesen annimmt, durch dasselbe auch wieder etwas Durchdringendes erhält, das ihm in der zartern Region nicht eigen ist. Es lassen sich also ungefähr folgende Klangregionen, —

163


in denen wieder Tiefe, Mitte, Höhe karakteristisch von einander treten, unterscheiden, wiewohl durch sie alle hindurch der Klang sein scharf abgeschlossnes, — man möchte bisweilen sagen: sein preziöses Wesen — behält. Daher fehlt der Oboe das Schmelzende, Flüssige der Klarinette, sie ist spröde; und darum sagen ihr lebhafte und besonders weit fortgesetzte Passagen, namentlich schnelle Arpeggiofiguren — wenngleich sie sie technisch hervorbringen kann — nach ihrem innern Wesen nicht zu. Feiner, inniger Gesang, zierliche, kokette Bewegungen, tiefeinschneidende Accente, — das ist es, was sie besser als irgend ein andres Blasinstrument vorzubringen vermag.

B. *Die Flöte.*

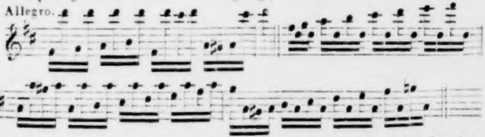
Die Flöte ist bekanntlich ein Rohrinstrument, das aus einem oben geschlossnen Kopfstücke mit dem Mundloche, Mittelstücken und einem Endstücke (Fuss) besteht und durch den unmittelbar die innern Luftsäule streifenden Anhauch des Bläsers zum Tönen gebracht wird. Sie hat einen Tonumfang von

164


Doch sind die zwei letzten Töne meist (es kommt hier allerdings auf den Bau des Instruments und das Geschick des Bläsers an) zu hart, als dass ihr Gebrauch rathsam wäre.

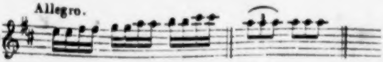
Früher reichte die Flöte nur bis zum eingestrichnen *d* hinab und ist der *c*-Stufe erst durch den *C*-Fuss mächtig geworden. Einige Flöten können jetzt sogar das kleine *h* geben; allgemein kann man wohl nur das eingestrichne *c* fodern.

Dieses Instrument ist der schnellsten und leichtesten Bewegung in allen Arten von diatonischen und akkordischen Figuren, auch weiter Sprünge in schneller Bewegung, z. B. dieser

165


und ähnlicher — und zwar in allen Tonarten, so wie auch schneller Tonwiederholung, z. B.

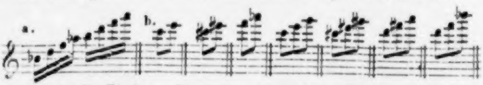
166



fähig. Nur darf die Tonwiederholung nicht zu anhaltend gefodert werden, weil der Zungenstoss, durch den man sie bewirkt, ermüdet. Auch Sprünge in langen, grossen Bogen und Arpeggien von grossem Umfange sind wegen der für sie nöthigen Lippenänderung schwer ausführbar oder ermüdend.

Triller gelingen, besonders in der zweigestrichnen Oktave, — und in der dreigestrichnen bis zu *e* *) oder *fis*, leicht. Dagegen wäre die Tonfolge des Dominantakkordes auf *b*, wie z. B. hier —

167

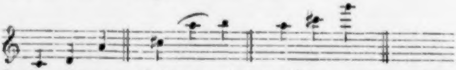


bei a, so wie die Bindung der bei b angegebnen Terzen, besonders in schneller Folge, nicht bequem.

Am günstigsten sind der Flöte die Tonarten *C*-, *G*-, *D*-, *A*- und *F*dur nebst ihren Parallelen; in den mit mehr als einem B vorgezeichneten Tonarten ist der Klang des Instruments weicher, in den Kreuztonarten heller.

Die Schallkraft des Instruments ist in der Tiefe, bis etwa zum eingestrichnen *a* oder zweigestrichnen *cis* sehr gering, der Klang ist hier sehr sanft und luftig, aber hohl und matt, gleichsam verblasst, wie der sogenannte blaue Himmel in den nördlichern Breiten. Von da, bis zu dem dreigestrichnen *cis* oder *d* erhöht sich die Schallkraft, der Klang bleibt sanft und mild, wird aber etwas fester, — bis weiter nach der Höhe die Kraft des Instruments zunimmt und der Klang heller, endlich grell und etwas hart wird, obwohl er nie die durchgellende Kraft der gleich hohen Klarinett-Töne erlangt. Auch auf diesem Instrument unterscheiden sich also die drei Tonregionen, die man so —

168



umschreiben könnte. Selbst das hat die Flöte mit den andern Instrumenten gemein, dass ihre tiefsten Töne einer gewissen Verstärkung fähig sind; sie bleiben aber doch dabei hohl und weit unter der Schallkraft der tiefsten Klarinett- und Oboetöne.

---

*) Auf neuern Flöten ist das dreigestrichne *e* nicht ganz rein, sondern etwas zu tief; daher wird der Triller oft nicht ganz rein gelingen, auch im *pianissimo* der Fehler des Instruments bemerkt werden, während beim Anschwellen oder *forte* der Bläser im Stande ist, den Ton rein darzustellen.

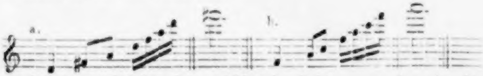
Im Ganzen herrscht in der Flöte Luftklang, — man könnte ihren Karakter der himmel- oder blassblauen Farbe vergleichen; dies ist der unmittelbare Ausdruck ihres Wesens und Baues, da ihre Luftsäule im Vergleich zu ihrer Länge mehr Weite hat als die der Klarinette — und viel mehr als die der Oboe, auch kein den Athem zusammenfassendes Mundstück oder ihn materialisirendes Blatt oder Doppelblatt einwirkt, sondern der reine Anhauch den Ton erweckt, Luft unmittelbar auf Luft wirkt. Dieser Luftklang ist glatt, weich, auch hell, — aber ohne Färbung, ohne Leidenschaftlichkeit oder Erwärmung, die erst aus dem Zusammentreffen verschiedner und einander widersprechender Elemente hervorgeht. Auch fehlt ihr natürlich jener romantische, fernhin und gleichsam von fern herüber tönende Klang, den das Waldhorn vorzüglich der Form seines Rohrs und der Erweiterung seiner Luftsäule von dem engen Mundstück bis zu dem sehr weiten Schalltrichter verdankt. Heitre, leichte, kindliche Weisen sind es, die der Flöte zunächst zusagen; was sie im Verein mit andern Organen werden kann, davon ist späterhin zu reden.

Von der Flöte sind, um höhere Lagen mit Leichtigkeit und Kraft benutzen zu können, noch einige Nebenarten in Anwendung gebracht worden, die wir hier aufzählen. Es ist

1. die Terzflöte,

eine kleinere Flötenart, deren Töne eine kleine Terz höher erscheinen als sie notirt sind und auf der gewöhnlichen Flöte eintreten würden, z. B. die Noten bei a

169

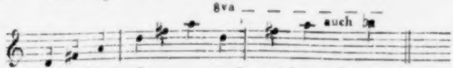


so wie bei b geschrieben ist, mithin als *f* bis *a* aus der ein- bis dreigestrichnen Oktave. Die Tonreihe der Terzflöte beginnt übrigens — den Noten nach — mit dem eingestrichnen *d*, in der Wirklichkeit also mit dem eingestrichnen *f*.

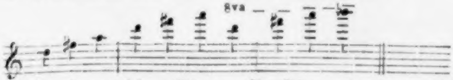
Die Terzflöte hat vermöge ihres kürzern und engern Rohrs einen härtern, in der Höhe bald grell werdenden Klang und wird besonders bei starker Harmoniemusik (z. B. in Militair-Muskchören) statt der gewöhnlichen Flöten gebraucht, deren Schallkraft hier nicht ausreichen würde. Im grossen Orchester ist sie unsers Wissens selten (von Haydn, Mozart, Beethoven nie, von Spohr in seiner Weihe der Töne) gebraucht worden. Man kann sie wohl in den meisten Fällen hier entbehren und thut dann gewiss wohl, nicht auf sie zu rechnen. Doch wollen wir weder hier noch sonst wo uns oder Andre zum Verzicht auf irgend ein Kunstmittel verurtheilen, wenn dasselbe jemals zweckgemäss erscheinen sollte.

2. Die Oktavflöte,

auch kleine Flöte*), *flauto piccolo*, Pikkolflöte, genannt. Sie steht eine Oktave höher als die gewöhnliche Flöte und intonirt auch ihre Noten eine Oktave höher. Ihr Tonumfang geht — den Noten nach — vom eingestrichnen *d* bis zum *a* oder *b*, also

170


in der Wirklichkeit aber vom zweigestrichnen *d*, —

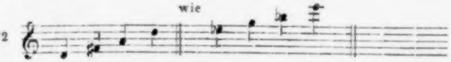
171


bis in die viergestrichne Oktave. Ihr Klang ist bei der Kürze und Enge des Rohrs knapp und im Vergleich zu der grossen Flöte hart oder doch herb; in der Höhe wird er, — besonders in der dritten der oben angedeuteten Tonregionen sehr grell und schneidend eindringlich. In der ersten Oktave (in der ersten der oben abgezweigten Regionen) dagegen ist die Schallkraft zu gering und der Klang daher verblasen. Sie hat sowohl in der Harmoniemusik, wie im Orchester ihre Stelle gefunden und ist an beiden Orten unentbehrlich.

Ausschliesslich dagegen der Militairmusik eigen ist

3. die *Es*-Flöte,

oder Nonen-Flöte, deren Töne eine kleine None höher ansprechen, als sie geschrieben werden, — also die Noten —

172


und

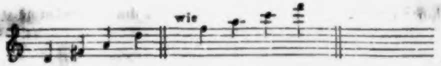
4. die *F*-Flöte,

oder Oktavterz-Flöte, deren Töne eine kleine Dezime höher ansprechen, also die Noten

---

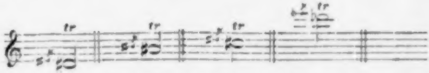
*) Im Gegensatze zu den kleinern Flötenarten heisst die gewöhnliche Flöte „die grosse"; — oder auch vorzugsweise (im Gegensatz zu den andern Blasinstrumenten, obgleich alle kleinen Flöten denselben Namen in Anspruch nehmen könnten) Querflöte, *Flûte traversière*. Wird in einer Partitur Flöte (*Flauto*) ohne Zusatz vorgeschrieben, so ist stets die grosse gemeint.

173



Alle diese Flötenarten werden im Allgemeinen behandelt, wie die grosse Flöte. Nur sind wegen der Kleinheit des Mundlochs und der engern Lage der Tonlöcher die Griffe sowohl wie die Intonation (der Ansatz, *l'embouchure)* schwerer und weniger bequem; besonders fallen den Oktav- und noch kleinern Flöten sehr schnelle Tonfiguren in Tonarten mit mehr als vier Kreuzen und mehr als drei Been, ferner chromatische Läufer und Triller, vornehmlich diese —

174



schwer. Aus denselben Gründen fallen den kleinen Flöten, namentlich der Pikkol-Flöte, auch die stark vorgezeichneten Tonarten schwerer; am bequemsten ist *D*dur (*H*moll), *G*-, *C*- und *F*dur mit ihren Parallelen. Je höher übrigens die Stimmung, desto schwerer spricht die Höhe an; schon die Pikkolflöte sollte nicht über dreigestrichen *fis*, höchstens *a* (in Noten) geführt werden *).

Zweiter Abschnitt.

Verein von Flöten mit Klarinetten, Fagotten und Hörnern.

Für unsre letzten Aufgaben hatten wir ein Orchester von Klarinetten, Hörnern und Fagotten mit Kontrafagott zusammengebracht. Der Trompeten und Pauken enthielten wir uns, weil der Chor der Rohrinstrumente noch nicht stark genug besetzt war; der Posaunen theils aus diesem Grunde, theils weil die Oberstimmen (abgesehen von den tonarmen Trompeten) nur von Klarinetten besetzt, mithin im entschiedensten Nachtheil gegen die Unterstimmen waren. Es soll übrigens damit nicht in Abrede gestellt werden, dass auch zu jenen Aufgaben Trompeten und Posaunen hätten zugezogen werden können; wir konnten ja die Klarinettstimmen uns vielfach besetzt denken, oder statt zwei oder drei Klarinettpartien vier oder fünf schreiben. Nur würde dann wieder die eine Instrumentart auf eine geistlose Weise das Uebergewicht über jede andre erhalten haben, der Klarinettklang hätte alle Eigenthümlichkeit der andern Instrumente überdeckt.

---

*) Früher hatte man grössere, eine Quinte tiefer stehende Flöten, die in unserer Zeit (wo man oft von neuen — oder vergessnen alten — und gehäuften Mitteln neue „Effekte" hofft) unter dem Namen Panaulon wieder zum Vorschein gekommen. Wir müssen hauptsächlich auf den Anhang F Bezug nehmen.

Jetzt stehen uns noch andre Instrumente für die Oberstimmen zu Gebote; wir ziehen sie nach und nach in unsern Chor. Indem wir Schritt für Schritt vorwärts gehen, knüpft sich eine Reihe von kleinern und grössern Versuchen und Aufgaben an. Die erste Stufe bildet der Zutritt der Flöten, die sich den bis jetzt von uns gebrauchten Rohrinstrumenten zunächst anschliessen.

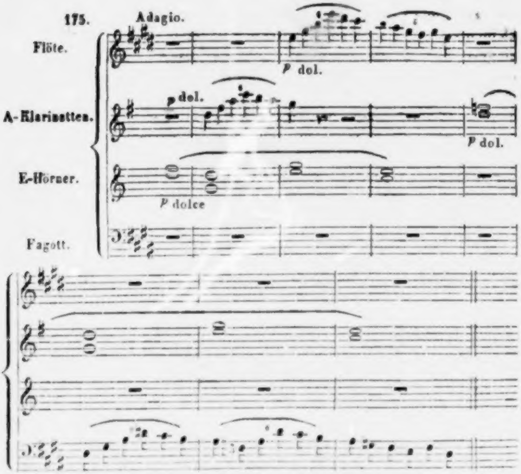
Die Flöte hat vermöge ihres Luftklangs Verwandtschaft mit Klarinette und Horn, besonders mit der Klarinette; die Sanftheit und Rundung ihres Schalls giebt ihr eine gewisse Beziehung zum Fagott, obgleich dieses Instrument einen dunklern, schattigern Klang hat und in der hohen Tonlage eine Leidenschaftlichkeit annimmt, die weder der Stärke noch der Art ihres gepressten Ausdrucks nach in der Flöte vorhanden ist. Am nächsten steht, wie gesagt, die Flöte der Klarinette, wird aber von dieser durch Fülle und Kraft des Schalles, durch die Macht weit stärkern Anschwellens, durch Wärme, Leidenschaftlichkeit und Ueppigkeit des ganzen Ausdrucks weit überboten. So zeigen sich auch hier wieder (S. 118) Beziehungen und Unterschiede unter den verschiednen Instrument-Arten. Wir werden Flöten und Klarinetten als die einander nächststehenden Instrumente, — Flöten und Fagotte als ähnliche, besonders gleich sanfte Organe, — allenfalls Flöten und Hörner vermöge des Luftartigen in ihrem Klange verbinden können; wir werden Flöten, Klarinetten und Fagotte vereinen und den Abstand der äussersten Instrumente durch die Klarinetten vermittelt, die üppige Kraft der Klarinetten von den stillen Fagotten und kühlern Flöten umhüllt und gedämpft sehen; auch Flöten und Hörner werden durch den Zutritt der Klarinetten besser verschmelzen.

Ein Fall, wie geschaffen, um unsrer Auffassung als Beispiel zu dienen, findet sich in Beethovens Ouverture zum Fidelio, gegen das Ende*). Hier

---

*) S. 32 der Pariser Partitur.

175.



treten zwei Hörner auf, denen sich als Oberstimme eine Klarinette (S. 142) zugesellt. Die Klarinettmelodie wird von der Flöte — also vom verwandtesten Instrument aufgefasst und in die Höhe geführt, in welcher die Klarinette nicht sanft und leicht genug ansprechen würde; die Hörner begleiten die Flöte, wie zuvor die Klarinette. Nun senkt sich die Komposition in die dunklere Unterdominante und die Klarinetten nehmen den Satz der Hörner. Hier tritt das dunklere Fagott mit dem Gegensatz auf, wie vorher die Klarinette. Es wird fortgesetzt von dem Violoncell und damit (wie wir später bei der Lehre vom Streichquartett erkennen werden) in das Materiellere und Dunklere geführt, wie zuvor die Klarinette durch die luftartigere Flöte in das Hellere und Stoffleichtere*).

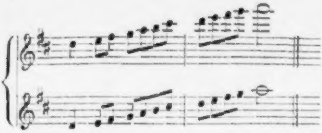
Es tritt aber noch ein besondres Verhältniss hervor, das wohl beachtet werden muss.

---

*) Dass die Instrumente, namentlich Klarinette, Flöte und Fagott, zugleich in den günstigsten Lagen auftreten, ist gewiss; man darf aber nicht hierin den ersten Bestimmungsgrund für die Komposition suchen, denn er würde sich sogleich als nicht durchgreifend erweisen lassen. Abgesehen von den möglicherweise einzumischenden Streichinstrumenten könnten in Rücksicht auf die Tonlagen statt der Klarinetten Oboen und statt des Fagotts ein Waldhorn genommen werden.

Die Flöte hat — abgesehen von den ihr mangelnden Tönen der kleinen Oktave — dieselbe Tonreihe mit der Klarinette. Allein ihre eingestrichne Oktave ist so matt und verblasen, dass sie unmöglich mit denselben Tönen der Klarinette gleichen Rang behaupten kann; ihre zweigestrichne Oktave wird zwar stärker, bleibt aber wieder hinter der durchdringenden Kraft derselben Tonreihe auf der Klarinette zurück; — sie steht ungefähr in gleicher Macht mit der eingestrichnen Oktave der Klarinette. Eben so verhält es sich mit der dreigestrichnen Oktave der Flöte; sie hat ungefähr gleiche Macht mit der zweigestrichnen Oktave der Klarinette. Diese Notenreihen

176.



zeigen uns, welche Tonregionen in beiden Instrumenten einander an Kraft und Helligkeit des Klangs am besten entsprechen.

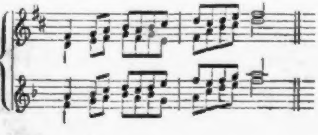
Diese Betrachtung giebt uns einen wichtigen Grundsatz für die Behandlung der Flöte an die Hand: wir müssen sie eine Oktave höher setzen, als die Klarinette, wenn wir gleiche Wirkung von ihr begehren, — wir müssen

> die Flöte so ansehen, als ständ' sie im Vierfusston gegen die Klarinette,

obgleich dies im Grunde nicht der Fall ist. Nun treten also für diese Instrumente dieselben Grundsätze in Anwendung, die wir für alle Organe verschiedner Tonregion, für männliche und weibliche Stimmen (S. 115, Anm.), für Trompeten und Hörner (S. 116, Anm.) u. s. w. gefunden haben.

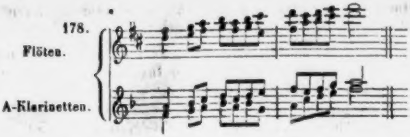
Wollen wir also irgend einen Satz von Klarinetten und Flöten in der Verdopplung vortragen lassen, so darf dieselbe nicht im Einklange, wie hier, —

177.



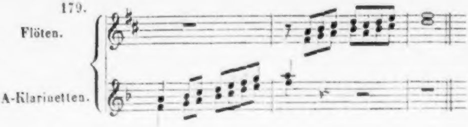
sie muss in Oktaven —

178.


Flöten.
A-Klarinetten.

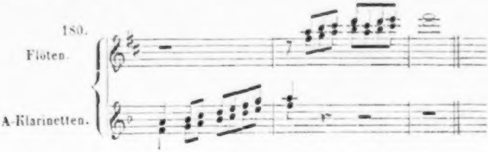
geschehen. Erst hier wirken die Flöten (freilich immer nach ihrem Vermögen und in ihrer Weise) mit gleicher Frische und Eindringlichkeit, wie die Klarinetten, steigern also, was diese auszusprechen haben, in der angemessensten und in einer durchaus kräftigen Weise. Eben so müsste ein Gang oder Satz, den die Flöten von den Klarinetten aufnehmen und weiter führen sollten, nicht in derselben Tonregion, z. B.

179.


Flöten.
A-Klarinetten.

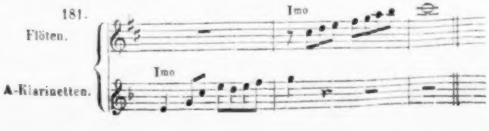
sondern in der höhern Oktave —

180.


Flöten.
A-Klarinetten.

intonirt werden. Hier treten jedoch (wie wir schon S. 116 bei ähnlichem Anlass bemerken mussten) dann Abweichungen ein, wenn die wirkliche Fortführung (z. B. in diatonischen und chromatischen Gängen die Fortführung einer Tonleiter) in der Idee des Kunstwerks nothwendig und auf ein und demselben Instrumente nicht darstellbar ist. So ist in diesem Satze —

181.

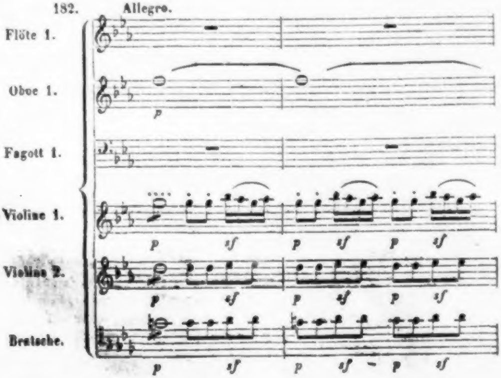

Flöten.
A-Klarinetten.
Imo
Imo

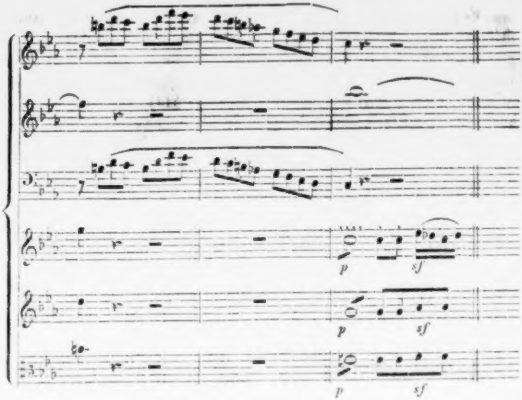
weder die Hinaufführung der Klarinette bis zum dreigestrichnen *e* (ertönt als *cis*), noch die Erhöhung der Flöte in die drei- und viergestrichne Oktave rathsam und ausführbar; der Gedanke des Komponisten lässt sich auf den vorgeschriebnen Instrumenten nicht anders, als oben geschehen, ausführen.

Wir kehren von diesem Fall, wo die Nothwendigkeit uns zwang, von unserm obigen Grundsatze (S. 164) abzugehen, auf den ersten Fall (No. 177) zurück. Würde so gesetzt, was wäre die Folge? Die Flöten würden das, was die Klarinetten volltönend und hell vernehmen lassen, in matten, verblasnen Tönen geben. Diese Töne würden also den Klarinettklang nicht etwa stärken und erhöhen, sondern mit ihrem hohlen Wesen gleichsam einhüllen und schwächen; die vereinigten Instrumente würden also weniger stark und volltönend wirken, als die Klarinette allein. Es musste also so wie in No. 178 gesetzt werden, wenn der Zutritt der Flöten den Satz wirklich verstärken und nicht etwa schwächen sollte.

Noch einmal zeigen wir dieses Verhältniss der Flöten, — ihren Registerstand gleichsam, — zu den andern Instrumenten an der bekannten anmuthig süssen Stelle im zweiten Theil der Zauberflöten-Ouverture. Mozart hat hier sein reizvolles Spiel mit dem Hauptmotiv des Fugenthema's und unterbricht die wimmelnde Hast dieser Sätzchen durch denjenigen Gang, auf den es uns hier ankommt. Hier —

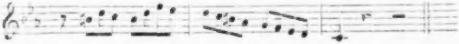
182.





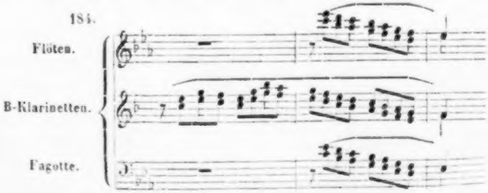
steht der ganze Satz. Betrachten wir das Fagott als tenorisirendes Instrument, in dem Register der Männerstimmen stehend: so würde ein diskantisirendes Instrument, z. B. Oboe oder Klarinette, den Fagottgang in dieser Tonlage —

183



haben begleiten müssen. Dies bewährt **Mozart** auch an derselben Stelle, wo er zum Schluss derselben an der Stelle der Flöten Klarinetten einsetzt und nun Flöten und Fagotte —

184.



zutreten, die Fagotte (gleich den Männerstimmen) eine Oktave tiefer (als die diskantisirenden Klarinetten), die Flöten eine Oktave höher, gleichsam als Klarinetten im Vierfusston.

Fassen wir nun diese Betrachtungen zusammen, so ergeben sich aus ihnen zunächst drei sehr wichtige Lehren.

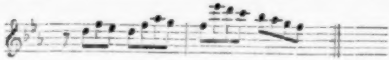
Erstens.

Die Flöten wirken (wie schon dargethan) nur eine Oktave höher als die Klarinetten mit einer diesen angemessnen Kraft.

Zweitens.

Sie können bei ihrem Zusammentritt mit Klarinetten und Fagotten in der Regel als Verdopplung der Klarinetten in der höhern Oktave — und die Klarinetten als die eigentlich wesentlichen (realen) Stimmen, — folglich Klarinetten und Fagotte als der eigentliche Kern des Satzes (daher wir auch den Satz für Rohrinstrumente S. 129 mit ihnen ausschliesslich begonnen haben) und Flöten als blosser Zusatz (zur Verstärkung, Füllung u. s. w.) angesehen werden. Die Melodie des Sätzchens No. 184 ist also nicht etwa so —

185



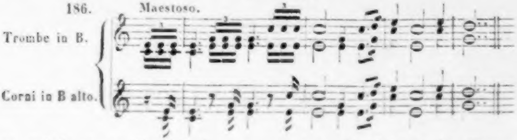
zu fassen, sondern so, wie sie in der Klarinettstimme steht; so ist sie zuvor (No. 182) dagewesen und so, auf dem eingestrichnen *es* schliessend, wird sie von den Violinen auf demselben Ton aufgefasst und weiter geführt. Diese Auffassung leidet, wie jede Regel, ihre Ausnahmen; wird sich aber als leitender Grundsatz nützlich erweisen. Sie bezeichnet dem angehenden Tonsetzer sogleich den Mittelpunkt, von dem aus die Stimmen gesetzt und beurtheilt sein wollen. Es ist die mittlere Lage (man denke an das vorlängst (Th. I. S. 147 aufgefundne Gesetz) des Tonsystems, der von der Natur des Tonwesens selbst bezeichnete Sammelpunkt und Kern der Harmonie, den er — in der Regel — zuerst bedenken und besetzen und am kräftigsten befestigen muss.

Drittens

erkennen wir hier zum ersten Male, dass nicht jeder Zutritt neuer Organe eine Verstärkung ist. Treten schwache Stimmen zu starken, z. B. Flöten mit ihrem matten Tonregister zu Klarinetten in der hellern Tonlage, wie in No. 177: so hat sich freilich die Zahl der Stimmen und die Schallmasse — die Masse der hörbar schwingenden Luft — unleugbar vermehrt. Aber der hellere Klang des kräftig wirkenden Instruments wird durch den matten Klang des schwachen oder in schwacher Wirkung zutretenden umhüllt und gedämpft. So wird, um ein Gleichniss zu gebrauchen, die Masse des Schwerdtes, wenn man es in seine Scheide steckt, allerdings vermehrt, die Schlagkraft und Schärfe der Klinge aber vermindert oder ganz aufgehoben.

Dass diese dritte Lehre, die wir dem Zutritt der Flöten zu den Klarinetten verdanken, sich nicht auf diesen einen Fall beschränkt, sondern noch vielfache Anwendung zulässt, erkennt Jeder im Voraus. Wir wollen sie gleich auf eine andre Zusammenstellung übertragen, zu der bald Gelegenheit sein wird, auf die von Trompeten und Hörnern. Die Trompete ist hell, scharf eindringend, schmetternd; das Horn ist dumpf oder dunkel, quellend rund, selbst im *forte* weit entfernt von der Schmetterkraft der Trompete, beiläufig auch für die der Trompete eigenthümliche Schmetterfigur (S. 49) bei Weitem weniger geschickt. Wollten wir nun einen Trompetensatz mit Hörnern im Einklang verdoppeln, z. B.

186.



so würde zwar die Schallmasse vermehrt, die Schärfe der Trompeten aber und damit die Eindringlichkeit des Satzes beeinträchtigt *), — obgleich hier noch die Gedrungenheit günstig einwirkte, die dem Hornklang in den hohen Stimmungen eigen ist. Entfernte man die Hörner um eine Oktave (nähme man z. B. statt der hohen tiefe *B*-Hörner, oder *Es*-Trompeten und *Es*-Hörner) so würden die Trompeten wenigstens in ihrer eignen Tonlage frei sein. Am ungehemmtesten, reinsten und kräftigsten würden sie wirken, am energischsten würde der Satz heraustreten, wenn die Trompeten allein gelassen würden und die Hörner ganz wegblieben. — Wollte man umgekehrt die Hörner (hoch *B*) noch enger den Trompeten anschliessen, sollten sie auch den Schmetterton derselben mitmachen, so würde damit die letzte Eigenthümlichkeit der Trompeten durch die mindre Beweglichkeit der Hörner unterdrückt.

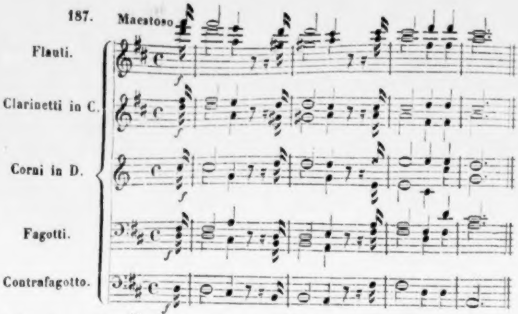
Schreiten wir nunmehr zu der Bildung von Sätzen, so zeigen sich folgende Kombinationen für sie.

Erstens können alle unsre Bläser zusammen harmonische Massen bilden. Hier —

---

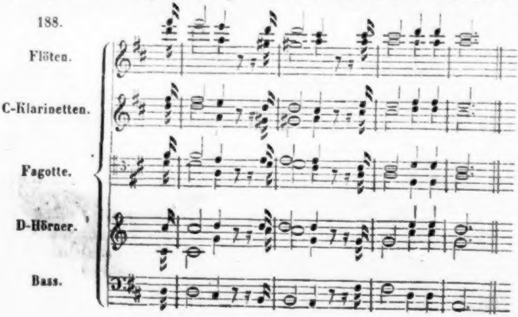
*) Wer mit Farbengebung einigermaassen Bescheid weiss, stelle sich die Wirkung der Trompeten als Scharlachroth vor. Führt man über diese Farbe ein Blau, so ist mehr Farbe angewendet; aber die Kraft der Lichtfarbe ist gebrochen, aus Roth ist schattiges Violett geworden.

187.


Maestoso
Flauti.
Clarinetti in C.
Corni in D.
Fagotti.
Contrafagotto.
f

stehe der erste Versuch. Für die Tonlage des Ganzen, für die etwas rauhen *D*-Hörner und die hohe Intonation der Flöten haben wir statt der zu weichen *A*-Klarinetten die härtern in *C* genommen. Das zu weit abliegende Kontrafagott musste mit dem zweiten Fagott unterstützt werden; folglich war es rathsam, das erste Fagott auch tiefer zu setzen, um beide nicht zu trennen. Nun war zwischen den Ober- und Unterstimmen (zwischen Klarinetten und Fagotten) eine Leere entstanden, die zufriedenstellend ausgefüllt werden musste; dazu vereinigen sich die Hörner im Einklang. Hätten wir bereits irgend ein kräftigeres Bassinstrument oder deren mehrere, so dass wir nicht nöthig gehabt, die Fagotte von den übrigen Instrumenten wegzuziehen und in die — ohnehin für sie nicht günstige tiefere Lage zu bringen: dann würde der Satz sich eher so

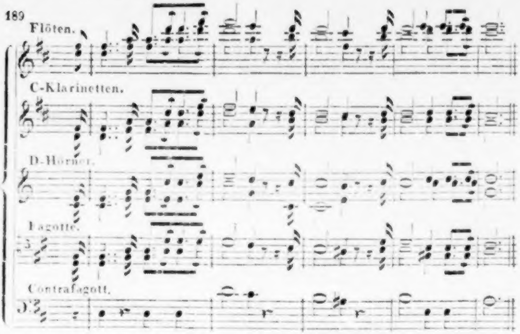
188.


Flöten.
C-Klarinetten.
Fagotte.
D-Hörner.
Bass.

stellen. Hier wird der Hauptgedanke (in den Klarinetten und Flöten) noch von den Fagotten in wirksamer Tonlage unterstützt und die Hörner treten, ihrem weithintönenden Wesen gemäss, breit und volltönend in die Mitte. Bei dem zweiten Einsatze wird die Melodie vom zweiten Fagott, dagegen die vom ersten Horn übernommene Mittelstimme vom ersten unterstüzt. Bei dem dritten Einsatze verdoppelt die zweite Klarinette die Melodie der ersten Flöte, die zweite Flöte und erste Klarinette werden Mittelstimmen und beide Klarinetten gewinnen damit eine bessere — nämlich höhere und helltönendere Lage und engern Zusammenhalt.

Wollten wir endlich die weite Lage aufgeben, so könnte der Satz eine dritte Stellung

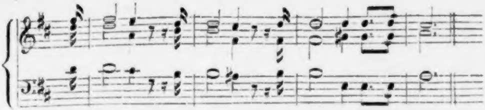
189



annehmen, in der der Zusammenklang durch die hohe Lage aller Instrumente und durch vierfache Verdopplung noch gekräftigt wäre, die Melodie ebenfalls durch die Verdopplung der Klarinetten und Flöten durch Hörner noch stärker betont würde, — freilich aber das Kontrafagott zu seinen höchsten, gezwängt ansprechenden Tönen (um sie nur einführen zu können, haben wir eine Einführung in den ehemaligen Anfang vorausgeschickt) genöthigt wäre, überhaupt die vielfache Verdopplung und die hohe und enge Lage aller Instrumente dem Ganzen etwas Gewaltsames aneignete, das in der ursprünglichen Anlage des Satzes (No. 187) keineswegs vorhanden oder veranlasst war. Zum Schluss übernimmt die erste Flöte, das erste Horn zu verdoppeln; Klarinette, zweite Flöte und zweites Horn können für die eigentliche Melodie um so eher genügen, da nichts verloren geht, wenn man wirklich zuletzt *e* statt *d* als Melodieton auffasst.

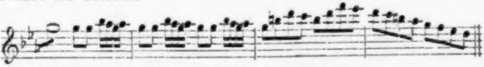
Beiläufig haben wir hier in No. 189 und vorher in No. 188 nun Fälle vor uns, wo (am Schlusse) die Flöte nicht blosse Verdopplung der Klarinette ist, sondern ihre eigne Melodie geltend macht, so dass man diese und nicht die Klarinettmelodie als Hauptstimme auffassen kann*). Dies kann man daher als Ausnahmen von dem S. 164 ausgesprochnen Grundsatz betrachten. Wie wenig sie aber den Grundsatz erschüttern, zeigt der Augenschein. Es ist klar, dass der Gedanke, — der Kern des Satzes kein andrer, als dieser, —

190



(drei- oder vierstimmig gesetzt, mit dieser oder der Schlusswendung von No. 187) gewesen und dass man ihn zunächst auf das Geradeste und Einfachste hat aussprechen lassen, dann aber gelegentlich die Klarinette heller intoniren, oder die Schlussharmonie durch einen für die erste Flöte hervorgezognen Ton in eine andre, höhere Lage bringen wollen. — Diese zweite Auffassung, in der die Flöten sich als wirkliche Melodieführer — und dann also die Klarinetten als deren blosse tiefer (in der Klarinettregion) liegende Unterstützung — geltend machen, tritt dann besonders in ihr Recht, wenn der Zusammenhang des Ganzen eine hochliegende Melodie fodert, oder wenn der Chor der Bläser so eng vereinigt ist, und zugleich die Flöten so kräftig eintreten, dass man die Bläser als eine ganz verschmolzne Masse auffassen und die Flöten als herrschende Stimme vernehmen kann. Das letztere ist bei den vorigen Sätzen wohl der Fall, so gewiss auch ihr Kern wie in No. 190 aufzufassen ist. Das Erstere würde von dem Satze No. 182 selbst dann gelten, wenn Mozart der Flöte einen Klarinettuntersatz (über dem Fagott oder statt desselben) gegeben hätte; denn die Lage der ersten Geige bezeichnet die Melodie

191



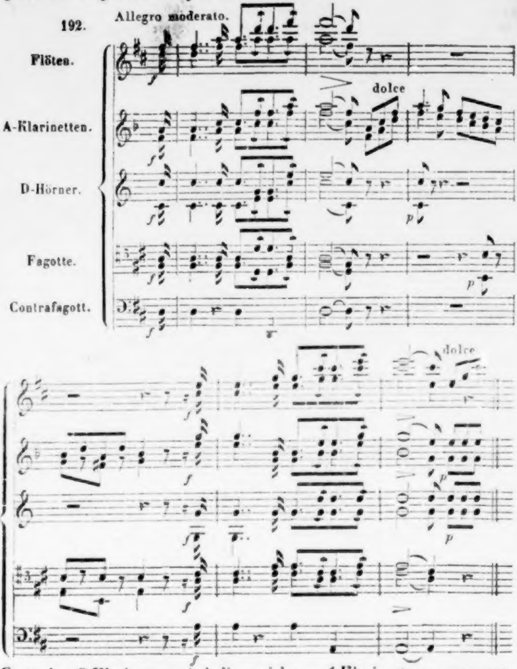
als eine hoch liegende, der Flötenregion angehörige.

---

*) So wollen wir es uns auch gern gefallen lassen, wenn ein naturalistisch, nach dem blossen sinnlichen Eindruck Urtheilender den Mozartschen Gang aus No. 184 — durch den anziehenden hohen Eintritt der Flöte verleitet — so auffasst, wie er in No. 185 geschrieben ist. Dann wäre dieselbe eine Ausnahme mehr, die eben so wenig den Grundsatz erschüttern könnte.

Zweitens haben wir nun noch mehr, wie früher, Stoff, den Gegensatz von grössern und kleinern Massen darzustellen. No. 189 giebt uns folgendes Beispiel an die Hand.

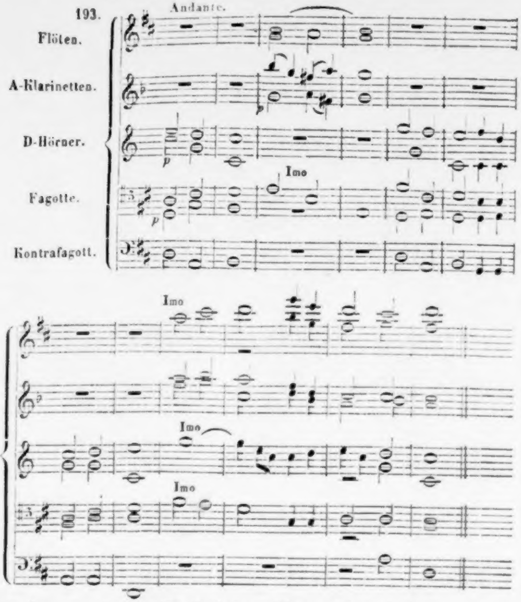
192.


Allegro moderato.
Flöten.
A-Klarinetten.
D-Hörner.
Fagotte.
Contrafagott.
dolce
f
p
dolce

Statt der *C*-Klarinetten sind die weichern *A*-Klarinetten genommen, die für den sanftern Zwischensatz, von Hörnern und Fagotten unterstützt, geeigneter sind. Im Tutti (in der grössern Masse) werden die Klarinetten durch die Flöten in der Höhe verdoppelt und durch die festgeschlossne Masse der Hörner und Fagotte getragen; diese mittlere Lage unterstützt zwar die Hauptstimmen, ohne sich ihnen jedoch zu sclavisch, Ton für Ton, anzuschliessen. Es haben sich — abgesehn von dem einfacher gesetzten Kontrafagott — zwei zwar eng zusammengehörige, aber doch unterscheidbare Massen gebildet: die höhere und melodieführende von Flöten und Klarinetten — und die tiefere harmonieausfüllende von Hörnern und Fagotten.

Drittens haben wir nun erst genügenden Stoff, den Gegensatz von Höhe und Tiefe in Massen, z. B. hier —

193.



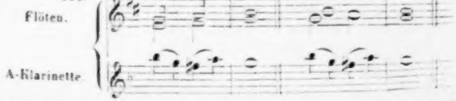
zu dem uns früher für die höhere Masse nichts als Klarinetten zu Gebote gestanden hätten. Jetzt haben wir ausser den Klarinetten noch ein andres und zwar höher liegendes Stimmregister. Im vorliegenden Beispiel (das man sich als Fragment, vielleicht als Schluss eines grössern Satzes denken mag) ist die höhere Masse von einem Fagott, dann von Fagott und Horn unterstützt worden.

Allerdings haben zur Darstellung dieses Gedankens eigenthümliche, im Bisherigen noch nicht zur Sprache gekommne Wege eingeschlagen werden müssen. In der tiefern Masse führt das erste

Horn vermöge seiner überlegnen Schallkraft und der Anmuth seines Klangs die Melodie; ihm zunächst tritt das erste Fagott mit seinen eindringlichen höhern Tönen; beide Stimmpaare mischen sich so, dass der muthigere Hornklang wohl die Melodie heben kann, doch aber durch die dumpfer, gedrängter hineinredenden Fagotte eine tiefere Schattirung sich über das Ganze breitet. Den reinsten Gegensatz hätten nun die Flöten und Klarinetten (allenfalls mit einem Horn, wenn das Tonvermögen desselben genügt hätte) gegeben: Höhe und heller Luftklang gegenüber der dunklern Färbung und tiefern Lage. Hier sollte der Zutritt des Fagotts vor allem die Stimmung des Anfangs weiter klingen lassen und einheitsvoll durchführen; dann durfte man auch durch den fremden Fagottklang eine anreizende Einmischung (S. 118) für die ohnedem zu gleichförmige höhere Masse hoffen. — Noch auffallender kann nach dem Bisherigen der Gebrauch der Flöten Takt 3 und 4 sein; sie dienen als Mittelstimmen zwischen den Klarinetten, und zwar in ihrer mattern Tonlage. Allein — andre Instrumente für die Mittelstimmen waren nicht vorhanden. Und hätten wir die Melodie der Flöte, die Mittelstimmen aber den Klarinetten geben wollen, so wäre dieselbe entweder (in der zweigestrichnen Oktave) zu unkräftig und besonders zu kühl, zu wenig angeregt und anregend (S. 168) aufgetreten, oder wir hätten sie zu Gunsten der Flöte in die höhere Oktave legen müssen. Aber dies sowohl, wie überhaupt der Flötenklang wäre ihr und dem Zusammenhang des Ganzen nicht angemessen gewesen. — Bei dem zweiten Eintritt der höhern Masse hebt sich die Melodie, gleichsam aus Takt 3 und 4 heraus; hier tritt die Flöte wieder in ihre gebührende Tonlage und wird melodieführend (also wieder eine Abweichung von dem S. 164 ausgesprochnen Grundsatz) während die Klarinetten als Mittelstimmen dienen.

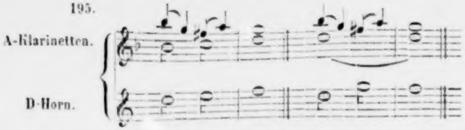
Dass nun diese Gegensätze und Massen auf noch viel mannigfaltigere Weise sich bilden lassen, ist gewiss. Wir hätten in No. 193 die tiefere Masse durch tiefgelegte Klarinetten vergrössern, die erste höhere auf Klarinetten und Flöten, oder eine Klarinette und zwei Flöten

194.



(die Flöten würden freilich etwas verblasen klingen) oder Klarinetten und ein Horn

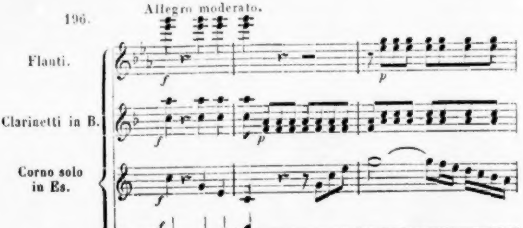
195.

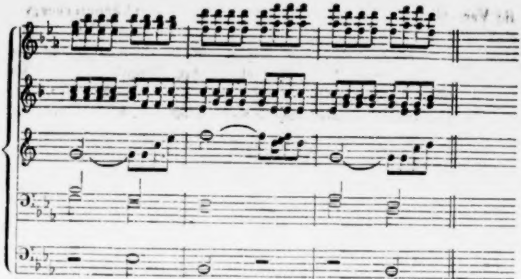


beschränken können. Selbst in Tuttisätzen mit verdoppelnden Stimmen (wie z. B. in No. 189 oder 192) kann dem Ganzen mehr Leichtigkeit und der Melodie mehr Eindringlichkeit gegeben werden, wenn man nur die erste Flöte die Melodie — natürlich in der höhern Oktave — verdoppeln, die zweite schweigen lässt. Alle diese Besonderheiten werden dem Durcharbeiten und geistigen Durchhören des Jüngers überlassen.

Viertens endlich bietet sich uns eine reichere Auswahl hinsichts des melodieführenden Instruments. Allerdings wird hier im *Allgemeinen die Klarinette*, *besonders wenn wir eine dritte als* Prinzipalstimme nehmen können, stets den Vorzug behaupten; als Diskantinstrument gebührt er ihr vor den tieferliegenden, vermöge ihrer überlegnen Schallkraft und ihres wärmern, vielseitigern Ausdrucks fähigern Klangs vor den Flöten. Allein der besondre Sinn eines Satzes, das Bedürfniss hoher Melodielage, schon der Wunsch, dem Ganzen Wechsel- und Mannigfaltigkeit zu geben, kann die Flöte an die Stelle der Klarinette berufen oder beide abwechseln lassen. Aus gleichen Gründen kann gelegentlich einer tiefern Mittelstimme, wie hier, —

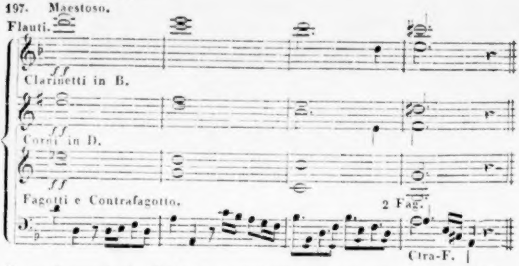
196.





oder dem Basse, —

197.



die vorherrschende Melodie übergeben werden; von den Mittelstimmen würde vorzugsweise das Horn durch seine Schallkraft und Klangschöne für Melodie geeignet sein. Das einzelne Fagott wäre meist zu schwach; wollte man aber beide Fagotte vereinen, so bliebe nur das fernliegende und dumpfe Kontrafagott für den Bass übrig. —

Dass übrigens der Stimm- wie der Massenwechsel nicht willkührlich, nach Laune und ungeordnet geschehen darf, ist schon aus der Formlehre von selber einleuchtend. Jedes Instrument ist für die Stimme einer Person zu achten, — eines Wesens, das seine Selbständigkeit hat, sein Recht, sich voll auszusprechen und seiner Eigenthümlichkeit nach zu behaupten; jede Instrumentmasse ist gleich einem Chor, einer vereinten Anzahl von Individuen zu achten. So wenig wir in irgend einer Form Stimmen willkührlich wegwerfen dürfen, so wenig darf es im Orchestersatz geschehn. Und noch weniger. Denn im Orchester sind die einzelnen Instrumente durch die Verschiedenheit des Klangs noch bestimmter und kenntlicher von einander geschieden, als etwa die Stimmen in einem Klavier- oder Orgelsatze; folglich wird jede leichter aufgefasst und verfolgt und ein etwaniger Fehlgriff oder Mangel in ihrem Eintreten oder Absetzen um so deutlicher und empfindlicher bemerkt. Hier haben also unsre längst beobachteten Regeln über den Eintritt und das Ausscheiden der Stimmen doppelten Anspruch auf Geltung.

Dritter Abschnitt.

Zutritt der Oboen.

Bei den Versuchen des vorigen Abschnittes wurden unsrer Blasharmonie Flöten zugesellt, weil diese den Klarinetten am ähnlichsten und darum zur innigsten Verschmelzung mit ihnen am geschicktesten sind. So gewiss das wahr ist, so liegt doch eben in der Aehnlichkeit beider Instrumentarten eine gewisse Eintönigkeit, die leicht auch Mattigkeit zur Folge haben kann. Klarinetten und Flöten sind dem Klange nach zu ähnlich, als dass sie sich als verschiedne Stimmen deutlich auffassen liessen; die letztern sind — wo man sie nach ihrer nächstliegenden Bestimmung behandelt — gewissermassen nur eine Wiederholung der erstern in der höhern Oktave.

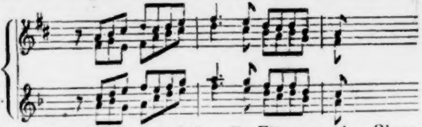
Anders stellt sich das Verhältniss zu den Oboen.

Die Oboe ist mit ihrem scharfgeschnittnen, spröden, in der Tiefe härtlich und herb, in der Höhe fein einschneidenden Klang von allen uns bis jetzt zuganglichen Instrumenten, namentlich von dem üppig schwellenden Klang der Klarinetten und noch mehr von den Flöten in ihrer weichen, runden, kühlen Klangweise durchaus geschieden. Durch sie kommt in den bisher zu gleichartigen Zusammenklang das eine fremde, nicht in den andern aufgehende, sondern sich behauptende und durchsetzende Wesen; sie bringt den Gegensatz und weckt den Reiz.

Am nächsten steht sie, der Tonregion nach, zu der Klarinette. Diese hat die Töne der kleinen Oktave für sich allein, ist in der eingestrichnen Oktave zwar nicht so eingreifend wie die Oboe, aber doch nicht gar zu schwach, hat auch in der zweigestrichnen Oktave ihren günstigsten, von Grellheit und Schwäche gleich weit entfernten Klang, wie die Oboe in ihrer Weise ebenfalls. Dagegen ist die Flöte in der eingestrichnen Oktave viel zu schwach, um neben der Oboe in derselben Tonregion bestehen zu können; und wo sie ihre Kraft gewinnt, — in der dreigestrichnen Oktave, — da findet die Oboe die Gränze ihres Wirkens.

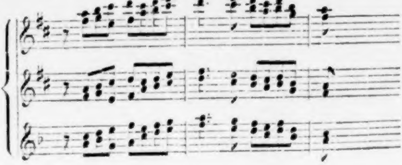
Daher ist die nächste Bestimmung der Oboen, im Tutti-Satze: mit den Klarinetten zu gehen, dieselbe in gleicher Tonhöhe, z. B.

198.



zu verdoppeln, während sich umgekehrt die Flöten zu den Oboen eben so verhalten, wie zu den Klarinetten, nämlich als Instrumente gleichsam (S. 164) von Vierfusston, mithin sie der Regel nach in der Oktave verdoppeln. Der obige Satz würde also mit Flöten so —

199.



zu stehen kommen.

Soviel, um die Stellung der Oboen vorerst im Allgemeinen, namentlich hinsichts der Tonregion zu bestimmen. Dies kann jedoch nicht genügen, wenn es um die treffendern, karakteristischen Wendungen zu thun ist. Hierzu müssen wir die Weise der Oboe und ihr Verhältniss zu jeder der andern Instrumentarten beobachten.

1. Oboe und Klarinette.

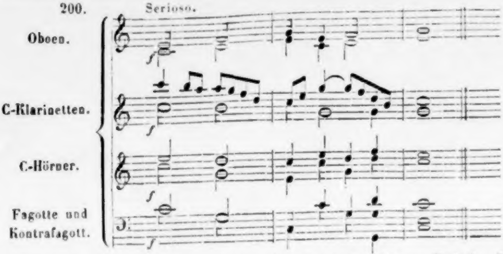
Die Schallkraft der Oboe ist am stärksten, ihr Schall namentlich am gefülltesten, stoffhaltigsten in der untern Tonregion (S. 156), in derselben Tonlage, wo die Klarinette gerade ihre stillste Partie hat, — wenn auch bei weitem nicht zu der Mattigkeit der Flöte (S. 158) herabsinkt. In der zweiten Oktave werden die Töne der Oboe spitzer, aber auch feiner und weniger materiell, die Klarinett-Töne dagegen werden gedrungner, mächtiger, zuletzt gellend. Ueberall aber bieten Klarinette und Oboe den Gegensatz von quellendem und rundem (Klarinette) und von scharfkantig oder spitz eindringendem Klang (Oboe) dar.

Hiernach ist die Anwendung beider Instrumentarten zu erwägen.

Findet man nur den Klang der Oboe, oder nur den der Klarinette dem Sinn seines Satzes angemessen und dabei die eine Instrumentart ausreichend, so entsagt man, wie sich von selbst versteht, der andern ganz.

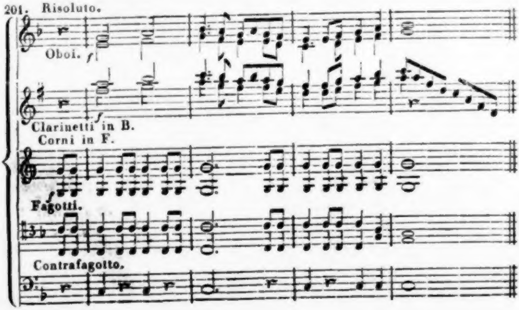
Will man, ohne besondre Rücksicht auf den eigenthümlichen Klangkarakter, nur von beiden Instrumentarten die stärkste Wirkung: so muss man jede in ihre mächtigste Region versetzen, die Klarinetten also höher stellen, als die Oboen. Hier —

200.


Serioso.
Oboen.
C-Klarinetten.
C-Hörner.
Fagotte und Kontrafagott.
f
f
f
f

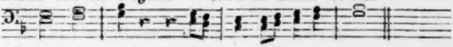
haben wir mit Zuziehung einiger Instrumente (deren Beitritt die scharfe Lage der Oboen und Klarinetten rechtfertigen kann, indem sie einen angemessen starken Untersatz bieten) ein Beispiel gegeben, in welchem die hoch und hell — schon etwas grell einsetzende Klarinettmelodie eine ihr gewachsne Unterlage fodert und damit den Oboensatz in den scharfkantigen und materiellsten Tönen der untersten Oktave rechtfertigt. Das Schnarrende und Quarrende dieser Tonlage — besonders bei dem ersten Einsatze wird durch den quellenden und mächtigen Klang der hocheinsetzenden Hörner und durch den starken Bass, auch durch Mitwirkung der hinzutretenden zweiten Klarinette umhüllt und ermässigt. Wenn in diesem Beispiele die Melodie bestimmend war, so tritt hier —

201.


Risoluto.
Oboi.
f
f
Clarinetti in B.
Corni in F.
f
Fagotti.
Contrafagotto.

nur die reine Neigung zu der kräftigsten und schärfsten Intonation des ganzen Satzes hervor. Man kehre diesen Satz um, gebe die Oboenpartie den Klarinetten, die Klarinettpartie den Oboen: so hat er die Hälfte seiner Schallkraft und Eindringlichkeit eingebüsst und sein Karakter ist verändert. Dann würde auch die Verstärkung des Haltetons übertrieben sein, man müsste ihn den Hörnern allein überlassen und die Fagotte — etwa in dieser Weise —

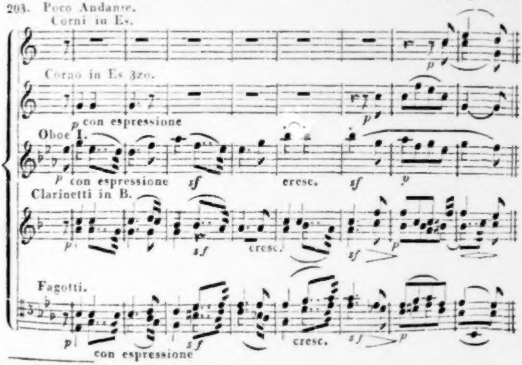
202



(die Klarinetten — mit der jetzigen Oboepartie — schlössen auf *e—g*) zur Unterstützung der Hauptstimmen verwenden; das Kontrafagott bliebe dann besser ganz weg.

Bedarf man umgekehrt nicht einer besondern Kraft und Schärfe, sondern nur des Zusammenklangs der Röhre, so wird man besser thun, die Oboen in die höhere und feinere, die Klarinetten aber in ihre tiefere und sanfter ansprechende Tonlage zu bringen. Dies ist die gewöhnliche Setzweise, theils weil es den Komponisten meistens eher um Wohllaut als um karakteristische Schärfe zu thun ist, theils weil sich allerdings im Orchester noch andre — bisweilen blos wohllautendere, bisweilen aber auch karakterisirende — Organe für mächtigen oder scharfen Ausdruck vorfinden. Indess muss der Künstler jedes Mittel kennen und bereit haben, und keines aus irgend einer Weichlichkeit oder Schönthuerei scheuen, wenn es der Idee seines Werkes das entsprechende ist. Für jene Weise geben wir ein Beispiel aus dem Finale von Beethovens*) heroischer Symphonie,

203. Poco Andante.



---

*) S. 211 der bei Simrock herausgekommenen Partitur.

Dass für diese Melodie und die Idee des ganzen Satzes die Oboe das einzig geeignete Instrument für die Hauptstimme war, kommt hier nicht in Betracht. Wenn man auch die Klarinette für eben so angemessen halten wollte, so würde doch die Oboe den Vorzug erhalten müssen, weil die Klarinetten wohl einen mässigen und verschmelzenden Untersatz für die Oboen, nicht aber diese für jene abgeben könnten.

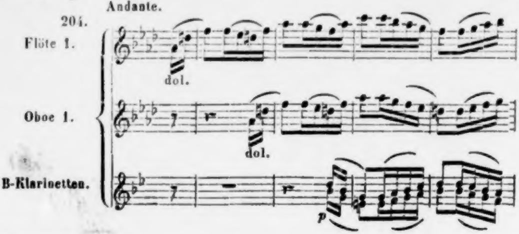
Wir wenden uns zu dem Verhältnisse von

2. Oboe und Flöte.

Die Oboe bildet durchweg den entschiedensten Gegensatz zur Flöte. Sie hat ihre vollsten und materiellsten Klänge, wo die Flöte matt und verblasen anspricht, sie wird spitz, wo die Flöte Rundung und Fülle gewinnt, sie muss schweigen, wo die Flöte zur höchsten Kraft gelangt; ihr Klang ist materiell, scharfgeschnitten, einschneidend oder spitz eindringend, während der Flötenklang luftartig, weich und glatt, selbst in der stärker ansprechenden Höhe noch rund ist. Wie sollen diese beiden Instrumente mit einander gehen? — Dies muss sorgfältig erwogen werden, wenn nicht Missverhältnisse entstehen sollen.

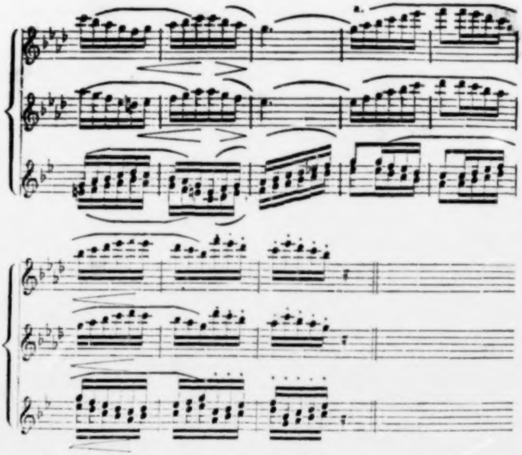
Oboen für sich allein als Untersatz für die Flöte werden in den meisten Fällen zu scharf, Flöten als Unterlage für eine Oboenmelodie für sich allein umgekehrt zu matt und schwach sein. Treten aber andre Instrumente als Unterlage hinzu, so können Flöte und Oboe einen reizvollen Gegensatz unter einander und zu jenen bilden. Das Andante*) von Beethovens Cmoll-Symphonie bietet ein treffendes Beispiel dazu in einem aus dem Hauptsatz entsprinden Gange.

204.



---

*) S. 67 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur



Die Schärfe der Oboe wird umhüllt und gemildert durch die dicht darüber liegende Flöte und den Gegensatz der weichen, erst bei dem höchsten Aufschwung*) der Oberstimmen heller werdenden Klarinetten. Zugleich aber schärft und würzt sie den Zusammenklang der weichen Instrumente und kommt besonders der kühlen Flöte zu Hülfe; sie unterstützt die tiefern und mattern Tonlagen derselben mit ihrem Mark und ihre spitzern, leicht einschneidenden Töne werden von den vollern und doch weichern der Flöte überdeckt. Nähme man statt der Oboe eine zweite Flöte, so würde das Ganze fade und flau klingen; nähme man — wär' es auch nur für die erste Hälfte — statt der Flöte noch eine Oboe, so würde das Ganze breit, herb und schnarrend, Fluss und Schmelz wären verloren.

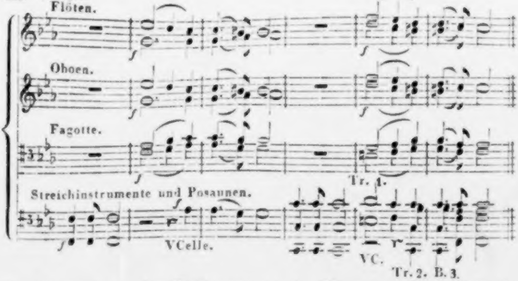
Daher gereicht auch die Verdopplung der Oboen durch Flöten im Einklange (wie wir schon früher, S. 166, bei weichen und scharfen Instrumenten befunden haben) zwar zur grössern Schall-

---

*) Hier haben wir wieder einen Beleg für die Ueberlegenheit des melodischen Elements über das harmonische, wovon früher (Th. I. S. 507) mehrmals zu reden gewesen. Der Zusammenklang von *des—es—f—g* in derselben Oktave oben bei a ist harmonisch nicht zu rechtfertigen, aber für die Stimmentwicklung eine Nothwendigkeit — und darum recht.

füllung, nicht aber zur Verschärfung, sondern zur Milderung des Klangs. Statt vieler Beispiele stehe hier

205.

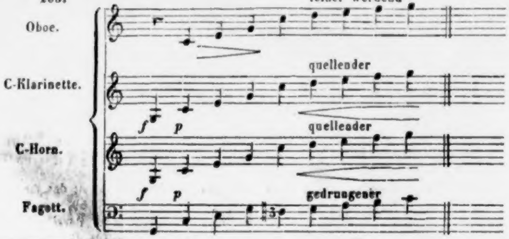

Adagio.
Flöten.
Oboen.
Fagotte.
Tr. 1.
Streichinstrumente und Posaunen.
VCelle.
VC.
Tr. 2. B. 3.

der Eingang zu der Prüfungsscene in Mozarts Zauberflöte*). Flöten wären zu matt, Oboen zu scharf, Klarinetten zu üppig gewesen. Die Schärfe und Milde der Oboen und Flöten musste verschmolzen werden zu einer Mischfarbe (wie Blau und Karmin zu Violett), um dem mysteriösen Karakter der Scene gleich vom ersten Anfang den rechten Klang zu gewähren. — Die hochgedrückten Fagotte, das eingreifende Violoncell, dann die Altposaune thun das Ihrige dazu.

3. Oboe mit Fagott und Waldhorn.

Von Fagott und Waldhorn ist die Oboe schon durch die Tonregion geschieden, sie kann sich ihnen nicht so weit nähern, wie die Klarinette. Auch kann sie nicht so angemessen, wie die Klarinette, in der höhern Oktave decken oder begleiten, da die Schallkraft ihrer Tonlagen, — wie dieses Schema

206.


Oboe.
feiner werdend
C-Klarinette.
quellender
f p
C-Horn.
quellender
f p
Fagott.
gedrungener

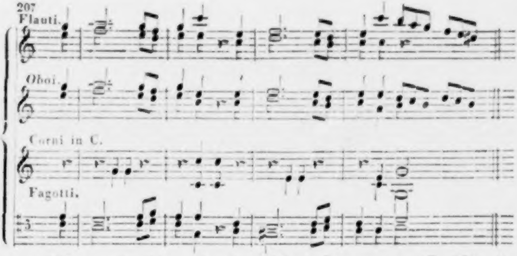
---

*) S. 281 der bei Simrock in Bonn erschienen Partitur.

veranschaulicht, — mit jenen nicht übereinstimmt. Endlich ist ihre Klangweise und selbst ihr Tonsystem, besonders von dem Hornklang, gänzlich verschieden; das Horn luftartig, quellend, weithin tönend, verhallend, die Oboe materiell, scharf, positiv begränzt, stets bestimmt; das Horn zu akkordischen Figuren, überhaupt zum Aufschwunge geeignet und geneigt, die Oboe gerade für sie dem Karakter nach ungünstig, sich scharf, fein und innig, nicht aber schwungvoll aussprechend.

Näher steht sie dem Fagott, das materieller, begränzter ist als Horn und selbst Klarinette; aber hier ist wieder der Unterschied der Schallkraft erheblich und macht den Zutritt vermittelnder Instrumente, — wenn es Röhre sein sollen, — am besten der Klarinetten, wünschenswerth. Selbst die Flöten können hier (wie schon an No. 205 gezeigt worden) hülfreich werden. Legt man sie mit den Oboen im Einklang zusammen,

207

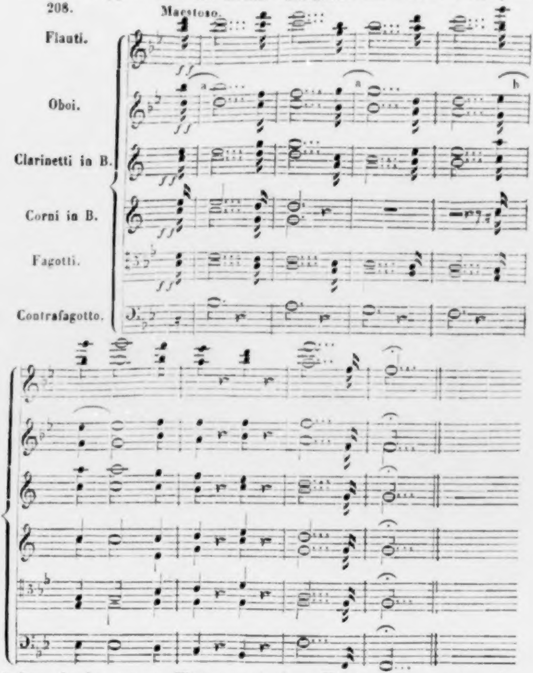


so umhüllen und mildern sie als weichere Instrumente (S. 166) die Schärfe derselben, legt man sie höher, so decken sie, wie schon bei No. 204 zur Sprache gekommen. Nur ist im vorstehenden Satze keine Nothwendigkeit ersichtlich, eben diese Instrumente zu nehmen. Man hätte statt der Flöten Klarinetten, oder diese allein nehmen können.

Nach diesen gesonderten Betrachtungen wird uns nun die Verwendung der Oboen im Verein mit unserm bisherigen Orchester leichter und sichrer gelingen.

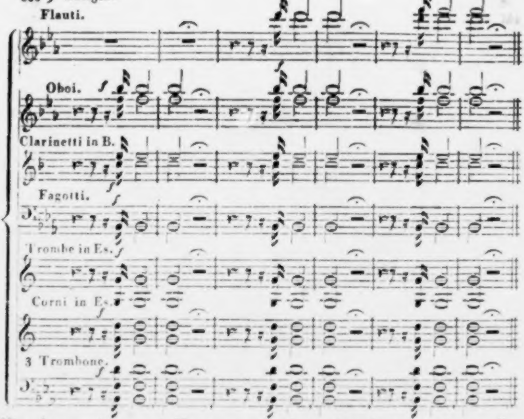
Sollen die vereinigten Bläser Masse bilden, so können die Oboen zunächst als blosse Verstärkung der Klarinetten mit denselben im Einklang gehen, wie in No. 199, oder auch in Oktaven, wie in No. 201 und in der umgekehrten, ebenfalls schon S. 181 betrachteten Weise. Auch der (seltnere) Fall ihres Vereins mit den Flöten ist in No. 207 schon aufgewiesen worden. Inniger werden die Instrumente zu einer Masse verschmolzen, wenn Flöten und Klarinetten — als die verwandtesten höhern Stimmen — einander verdoppeln und die Oboen verbindend dazwischen treten, —

208.



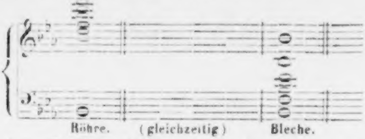
indem sie den untern Flöten- und obern Klarinett-Ton verdoppeln, wie oben bei a, oder die Klarinetten verstärken, weil dies ihrer Lage zusagt, oder Zwischentöne zwischen die Flöten oder Klarinetten (letzteres oben bei b) einschieben und durch dieselben die Reihe der übereinander gestellten Harmonietöne ausfüllen. Treten zu einem solchen Akkordaufbau nicht blos ein Paar Hörner, sondern auch noch Trompeten und Posaunen: so entfaltet der Bläser-Chor seine ganze Pracht. Eine kleine Probe davon giebt die Einleitung zum zweiten Theil von Mozarts Ouverture zur Zauberflöte.

209*) Adagio.



Hier legen sich zwei Massen an und in einander: erstens die Röhre in den sechs Oberstimmen den Akkord vollständig besetzend, die Fagotte den Grundton mehr als zwei Oktaven davon entfernt nehmend; zweitens die Bleche in voller Lage vom Grundton der Röhre bis zum tiefsten Ton der Oberstimmen

210

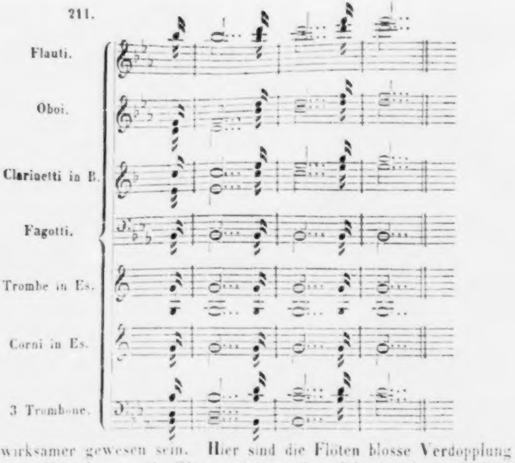


dazu und in die Röhre hineintretend, das Ganze in breiter, voller Pracht der Vielstimmigkeit. Dies ist der Intention des Satzes vollkommen angemessen. Wäre sie aber eine andre gewesen, wär' es dem Komponisten um die möglichst energische Angabe dieser Akkorde zu thun gewesen, so würde ein Zusammenziehen der kräftigern Instrumente in die Mitte der Harmonie, etwa in dieser Weise, —

---

*) Hier — man vergleiche die Anm. S. 145 und die allgem. Musiklehre, S. 177 — tritt der Blechchor in der Anordnung der Partitur unter den Chor der Rohrinstrumente, weil auch in ihm der Bass vollständig enthalten ist und nun die Oberstimmen, die in den Röhren enthalten sind, auch die oberste Stelle (allg. Musiklehre S. 173) erhalten.

211.



wirksamer gewesen sein. Hier sind die Flöten blosse Verdopplung ihrer Unterlagen: die Oboen mischen ihre Schärfe mit der Helligkeit und Gefülltheit der Klarinetten: die Hörner haben die müssige Quinte des Akkordes (Th. I. S. 100) aufgegeben und ihre Kraft auf die Oktave des Grundtons geworfen; die Posaunen haben sich aus ihrer breiten, prachtvollen und schöngeordneten (S. 70, Th. I. S. 56) Lage auf die entscheidendsten Akkordtöne zurückgezogen; — ob nicht das Zusammentreten von Bass- und Tenorposaune zuletzt auf dem hohen *b* übertrieben heftig und dröhnend sei? — muss der Sinn und Zusammenhang der ganzen Komposition zeigen. An dieser Stelle hat die Bassposaune, bei dem ersten Einsatz haben die beiden Oboen und die Tenorposaune ihre harten Tonlagen besetzt; dies ist der Grund, warum die Oboen nicht auch hier die Klarinetten blos verdoppeln.

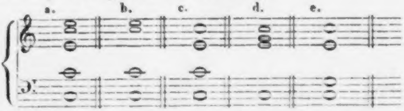
Es knüpft sich hier noch eine Betrachtung von Wichtigkeit an, die nicht früher anschaulich zu machen gewesen wäre.

Schon vielfältig — durch die ganze Lehre — ist auf den Sinn der verschiednen Intervalle*) hingedeutet worden; wir haben namentlich längst zu erkennen Anlass gehabt, dass von den im tonischen Dreiklang enthaltnen Intervallen die Oktave Verstärkung und Bekräftigung des Grundtons ist, die Terz einen fest bestimmten, eingreifenden Karakter hat, die Sexte sanft, fliessend, die gemilderte Umkehrung der Terz ist, die Quinte ein weit — in das Unbestimmte hintönendes, und darum in sich selber nicht bestimmtes Wesen hat. Dass dieser Sinn der Intervalle nicht blos in der Melodie, sondern auch in der Harmonie zum Ausdruck kommt, dass — um nur ein einziges Beispiel zu geben, der Dreiklang

---

*) Vergl. Allg. Musiklehre des Verf. S. 311.

212



mit verdoppelter Terz (a) von dieser Terz[*]) überschrien und selbst schreiend, mit obenliegender Terz (b) scharf eingreifend, ohne Quinte (c) heller tönend wird, als mit der eingemischten Quinte (d) und am mildesten wirkt, wenn (e) alle Intervalle in weiter Harmonie sich auseinander setzen, — ist bekannt. Daher greifen die Posaunen in No. 211 fester ein, als in No. 209, weil sie sich auf Grundton und Terz beschränken; und die Hörner treten schlagender mit dem Grundton als mit Grundton und Quinte ein.

Aber der Ausdruck der Intervalle macht sich auch in ihrer Anordnung in der Instrumentation geltend. Wenn man starkschallenden Instrumenten weichere oder weniger entschieden eingreifende Intervalle giebt, so schwächt man ihre Wirkung. Der Eintritt der Klarinetten und obern Posaunen in No. 211 mit einer Sexte kann daher schon nach dem Karakter des Intervalls nicht die Kraft der nachfolgenden Terz haben, auch abgesehn von der Erhöhung der Tonlage.

Hiermit haben wir nun einen Ueberblick über die nächstwichtigen Anwendungen der Oboe im Verein mit den andern Blasinstrumenten, namentlich über ihren Beitritt zu der Massenwirkung. Dass sich nicht alle Rücksichten vereinen, selbst für einen einfachen Zweck nicht alle Stellungen oder Vortheile gleichzeitig benutzen lassen, ist leicht einzusehen. So treten z. B. in No. 211 die Oboen Anfangs in ihren tiefsten Tönen (S. 156) und enggeschlossen (S. 118) im Intervall einer Terz auf. Aber diese Terz enthält die Quinte des Akkordes (S. 188) und die erste Oboe kann nicht die erste Klarinette verdoppeln (S. 185); nachher geschieht dies, aber die Oboen haben ihre schallstärkste Lage verlassen. Welche Seite nun der Komponist benutzen will, das muss er in jedem einzelnen Fall nach Sinn und Stimmung desselben — und nach dem Gang seiner Stimmen erwägen. Es würde den Fluss und die Kraft des ganzen Satzes beeinträchtigen, wollte man, um in jedem einzelnen Moment die günstigsten Lagen und Intervalle zu fassen, die Stimmen willkührlich und gegen die Gesetze der Melodie und Stimmführung hin und her reissen. Vielmehr kommen wir auf einen der wichtigsten Grundsätze (S. 153) zurück und wollen die möglichst einfache Gestaltung und Führung der Bläser unausgesetzt zur Pflicht machen [*]).

---

[*]) Th. I. S. 134.

Vierter Abschnitt.

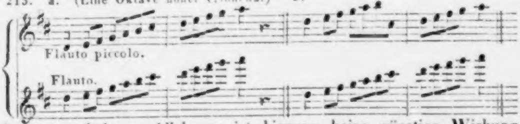
Zutritt der Pikkolflöten.

Die Pikkolflöte steht gegen die gewöhnliche Flöte im Vierfusston, mithin eine Oktav höher. In dieser ihrer höhern Stellung zeigt aber ihre Tonreihe dasselbe Verhältniss der Schallstärke, das wir (S. 158) an der grossen Flöte erkannt haben; ihre unterste Oktave (geschrieben die eingestrichne, der Tonhöhe nach die zweigestrichne) ist schwach und hohl oder verblasen; ihre mittlere Oktave füllt sich zu stärkerm Schall; ihre höchste Oktave wird stark, ja hart, grell und durchbohrend.

Hiernach bestimmt sich ihre Stellung sowohl zur Flöte, als zu den andern Rohrinstrumenten.

In der Regel wird sie geschrieben werden im Einklang mit der Flöte, also eine Oktave höher ertönen und hiermit die angemessne Klangstärke haben. Wollte man wirklichen Einklang beider Instrumente erzwingen, so müsste man die Pikkolflöte eine Oktav tiefer schreiben, wie hier —

213. a. (Eine Oktave höher ertönend.) b.



bei a geschehen. Allein es ist hiervon keine günstige Wirkung abzusehn; die Pikkolflöte würde zu Anfang mit ihrer matten Tiefe der Schallkraft der grossen Flöte eher Abbruch thun, nachher ihr nicht zu grosser Kraft verhelfen. Es wäre besser gewesen, zwei grosse Flöten im Einklang gehen zu lassen, wenn einmal die Flöte durchaus von einer andern Flöte im Einklang verdoppelt werden sollte. — Wenn auf den ununterbrochnen Fortgang weniger ankommt, oder derselbe noch durch andre Instrumente aufrecht erhalten wird (z. B. durch die Violinen im Einklang, Klarinetten und Oboen in der tiefen Oktave), dann kann man die Pikkolflöten, wie oben bei b, erst im Einklang, dann in der tiefen Oktave mit den Flöten führen. Nun aber wissen wir, dass die Flöte im Verein mit Klarinetten und Oboen gleichsam als ein Vierfuss-Instrument zu betrachten ist, wenn sie kräftig wirken soll. Zu ihr steht wieder die Pikkolflöte im Vierfusston; folglich muss sie, um kräftig einzugreifen, zu den Klarinetten und Oboen als im Zweifusston stehend betrachtet werden, wird sie also mit den grossen Flöten im Einklang geschrieben, um eine Oktav höher wie sie und zwei Oktaven höher wie Klarinetten und Oboen zu ertönen. Es bedarf hierzu keines besondern Beispiels. Sollte irgend einer unsrer Sätze, — z. B. der dem Mozartschen Satze (mit Uebertreibung der Kraft) nachgebildete in No. 211, — noch durch Pikkolflöten verstärkt werden: so würde man sie über die Flöten zu stellen und mit denselben im Einklang zu setzen haben.

---

[*]) Hierzu der Anhang I.

In dieser durch die Rücksicht auf das Tonische gebotenen Behandlung nehmen aber allerdings die Pikkolflöten mit dem kieselharten, grell und spitz eindringenden Klang ihrer Höhe eine solche Heftigkeit an, dringen durch diese und ihre isolirte Höhe mit solcher Gewaltsamkeit hervor, dass nicht nur die Schallkraft des Ganzen bedeutend gesteigert, sondern sehr leicht die Masse der tiefer liegenden Diskant-Instrumente überschrieen wird und die Pikkolflöten gleichsam für sich allein gehört werden, ohne eigentlich mit der Gesammtmasse in Eins zu verschmelzen. Der Komponist hat zweierlei sehr reiflich zu erwägen: Erstens: ob seiner Idee die Verstärkung und Härte der Pikkolflöten, in solcher Weise gebraucht, überhaupt zusagt? — und Zweitens: wie er die übrige Masse der Instrumente zusammensetzen und behandeln will, damit sie einen genügenden Untersatz für die Pikkolflöten biete und diesen möglich mache, mit ihnen zu verschmelzen? Nur die zweite Frage beschäftigt uns hier; die erste muss in jedem einzelnen Fall nach der besondern Intention des Komponisten entschieden werden.

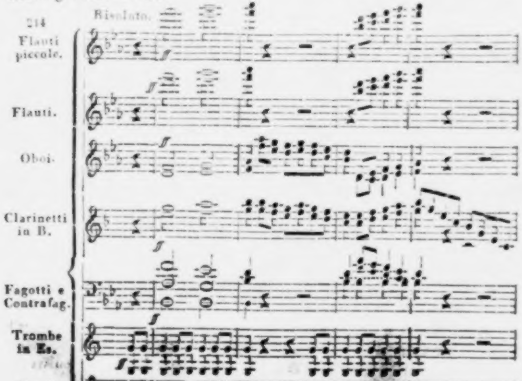
Sollen also Pikkolflöten in ihrer vollen Kraft wirken und doch nicht vordringlich und vereinzelt heraustreten, so muss vor allen Dingen das Orchester zahlreich genug besetzt sein, um den Zutritt dieser heftigen Organe zu tragen und erträglich zu machen. Abgesehen von den uns für jetzt noch unzugänglichen Instrumenten würde also der Verein von Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Kontrafagott, ferner ein voller Blechchor, — wenigstens Hörner, Trompeten und Pauken, wo möglich auch Posaunen, — rathsam werden. Könnten zu den gewöhnlichen Klarinetten noch andre von höherer Stimmung, zu dem gewöhnlichen Hornpaar ein zweites treten, statt der grossen Flöten Terzflöten genommen werden: so würde ein noch tüchtigerer Unterbau gewonnen.

Sodann muss im Satze selbst für eine kräftige Mittellage in der Harmonie (Th. I. S. 147) gesorgt werden. Bisweilen wird schon der Verein von Oboen und Klarinetten im Einklang und von Fagotten in der tiefern Oktave diesen Zweck erfüllen; meistens aber werden die Blech-Instrumente die Mitte der Harmonie zu stärken, oder auch (wie in dem Mozartschen Satze No. 209) allein zu besetzen haben.

Endlich muss, so weit es der Gang des Ganzen zulässt, eine engere Verknüpfung des hohen Registers (Flöten und Pikkolflöten) mit der untern Lage befördert werden, indem man die geeignetsten Instrumente hoch genug legt, um den Pikkolflöten und Flöten näher zu kommen. Hierzu bieten sich, wenn nicht besondre höhere Klarinetten (in *Es* oder *F*) vorhanden sind, als die geeignetsten Instrumente die Oboen dar, die durch ihre spitzeindringende und im Klang so unterscheidbar hervortretende Höhe sich geltend machen und verhindern, dass die Pikkolflöten allein zu stehen scheinen. Doch kann auch unter Umständen eine entgegengesetzte Behandlung, die Stellung der Oboen in ihre markige Tiefe und der Klarinetten in ihre durchdringende Höhe, zu demselben Resultat führen.

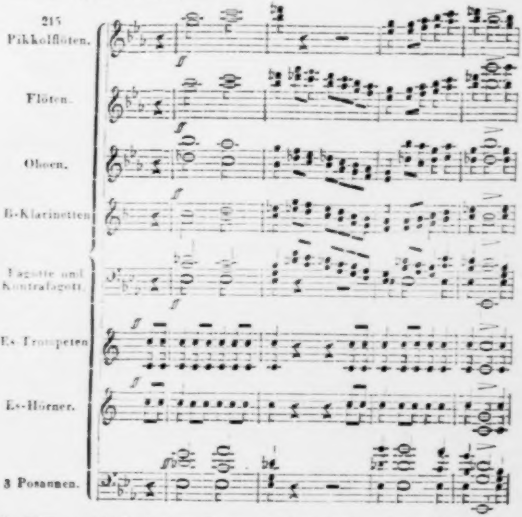
Wir zeigen Beides an einem unserer früheren Sätze, No. 201. Sollte derselbe in höchst gesteigerter Schallkraft mit Pikkolflöten auftreten, so würden wir vor allen Dingen noch Flöten, Trompeten und Posaunen zuziehen, — vielleicht auch eine höhere Klarinette, Pauken und ein zweites Hornpaar. Dann könnte er — eine Stufe tiefer gerückt — so

214



auftreten. Die Klarinetten bilden in ihrer heftigen Tonlage den nächsten Untersatz zu den Flöten und werden dabei von dem stärksten Schallregister der Oboen, also in der untern Oktav unterstützt; die höheren Posaunen, die Fagotte, Trompeten und Hörner bilden die Mittellage. Das Solo der Klarinetten (Takt 2) unterstützen die Oboen im Einklang mit jenen; so schärfen sie den Klang, während sie ihn, wenn sie in der tiefern Oktav blieben, den Gang verbreitern und belästigen würden.

Nun treten wir mit demselben Satz und denselben Instrumenten eine Quarte höher; —



die Flöten und Klarinetten liegen weniger hoch und einschneidend, Fagotte und Oboen unterstützen aber ihr Motiv in der Gegenbewegung und zwar letztere in der Verkehrung, die den Schall der Flöten und Klarinetten durchschneidet und dadurch mässigt. Das Motiv Takt 2 würde von Klarinetten und Oboen in der etwas tiefern Lage weniger stark gegeben werden, wird also durch verdoppelnde Flöten und Fagotte verstärkt. Im Hauptmotiv sind es besonders die höhern Posaunen, nach Lage und Führung, die eine Steigerung in

Vergleich zu No. 214 bewirken, überhaupt hat man den neuen Satz als eine Folge und Steigerung von No. 214 anzusehen.

Dass man nun diese heftigste Wirkung der Pikkolflöten nicht überall, im Ganzen nur weniger oft beabsichtigt, ist leicht zu ermessen. Für minder heftige Schallmassen begnügt man sich daher entweder für die ganze Komposition mit einer einzigen Pikkolflöte, oder lässt — wenn im Ganzen ihrer zwei nöthig gewesen — in den mildern Stellen die zweite Pikkolflöte pausiren.

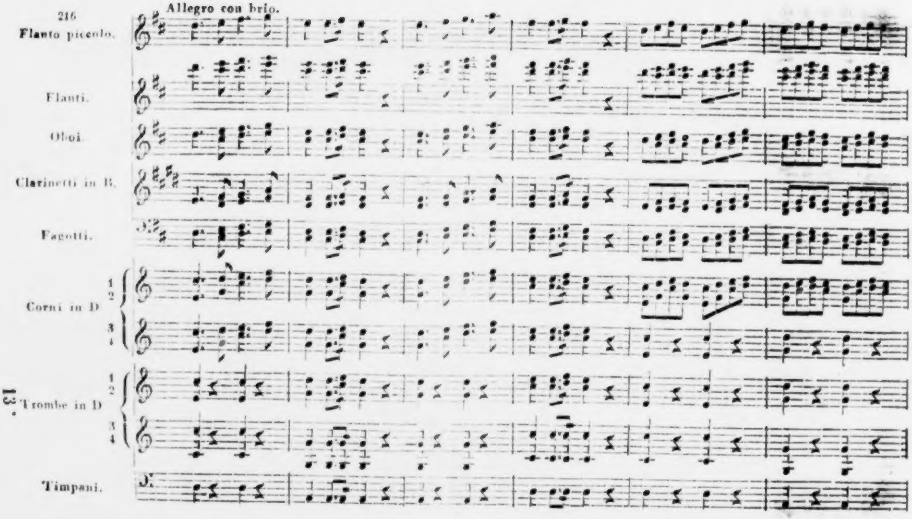
Die Wirkung einer einzigen Pikkolflöte ist bei der bisher in das Auge gefassten Anwendung die, dass die Melodie (Oberstimme) eines Satzes, von ihr in noch höherer Oktav begleitet, nicht blos stärker, sondern auch heller — wir möchten lieber sagen: erhellter oder besser in das Licht gestellt — wird. Das Ganze gewinnt so an Klarheit und Stärke in der Hauptpartie, ohne in ein schreiendes Durcheinander getrieben zu werden. So würden die Sätze No. 214 und 215, wenn man die zweite Pikkolflöte schweigen liesse, weniger an Schallmasse verlieren, als an Bestimmtheit der Melodie gewinnen; sie würden civilisirter werden.

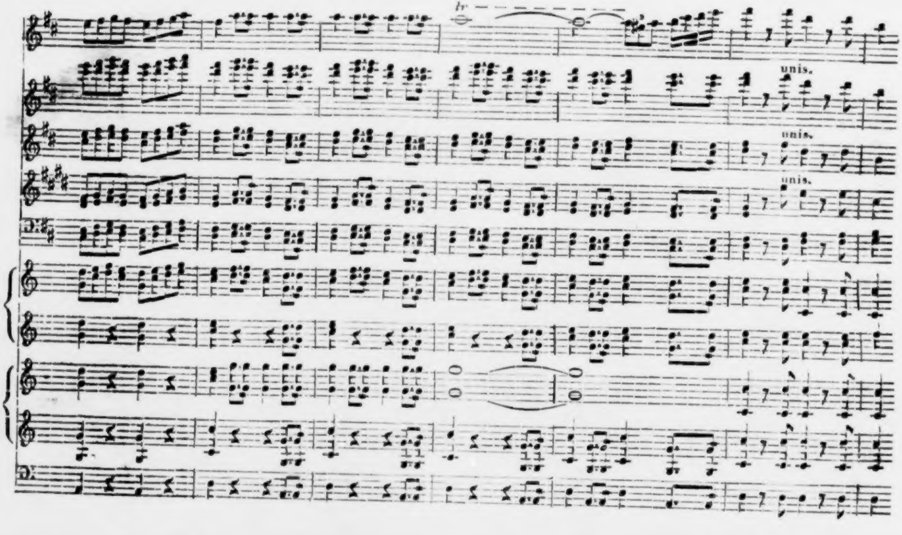
Die Beschränkung auf eine einzige Pikkolflöte bietet aber sogleich noch eine andre Verwendung dar. Indem die übrigen Instrumente der Regel nach Paarweis — und in den starken Partien meist in Verdopplungen — wirken und so zu einer einzigen Masse verschmelzen, bleibt die eine Pikkolflöte vermöge ihrer Einzelheit, ihrer Tonhöhe, ihrer eigenthümlichen Klangweise als eine besondre Stimme stehen und sondert sich ab, um in der höchsten Region einen Gegensatz gegen die Melodie zu bilden. In folgender Stelle aus Beethovens Siegs-Symphonie *) — (Siehe nebenstehendes Beispiel.) finden sich alle diese Wendungen benutzt. In rauschender Pracht — nicht in durchdringender Kraft oder Heftigkeit — soll sich der Triumphmarsch entfalten; daher legt Beethoven alle seine Rohr-Instrumente (und die Streich-Instrumente zumal) in Verdopplungen durch vier, und mit der Pikkolflöte durch fünf Oktaven breit auseinander; die Klarinetten in die eingestrichne Oktave, bekanntlich nicht ihre stärkste Tonlage. Die Mittellage halten ausser den Klarinetten erst vier, dann zwei Hörner; Trompeten und Pauken (und Kontrabässe mit den Violoncellen) heben den Rhythmus, führen und unterstützen den Bass, gelegentlich auch (die Trompeten Takt 2

---

*) S. 70 der Partitur von „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria," bei Steiner in Wien herausgegeben. In der obigen Anführung ist das Streichquartett ausgelassen, dessen Geigen (zum Theil in ihrer Weise figurirt) mit den Oboen, die Bratschen (zweistimmig gebraucht) mit den Fagotten, die Bässe mit den Pauken gehn. Die Posaunen treten erst später zu.

216

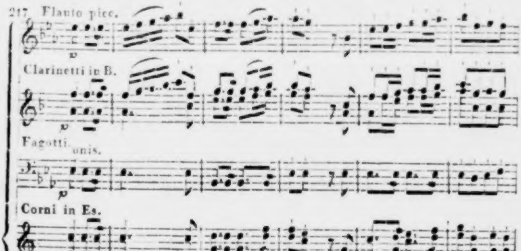

Allegro con brio.
Flauto piccolo.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in D
1
2
3
4
Trombe in D
1
2
3
4
Timpani.

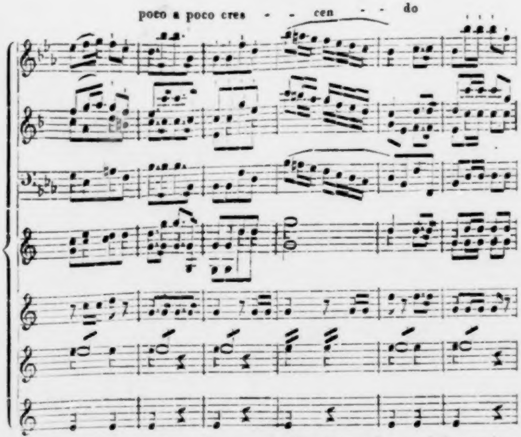

tr
unis.
unis.
unis.

und 4) die Melodie. Die Pikkolflöte nun geht Anfangs im Einklang mit der ersten Flöte, liegt aber dabei in den hellen Tönen ihrer zweiten Oktave. Dann (Takt 8 bis 11) legt sie sich mit einem Halteton — mit Unterstützung der ersten Trompeten — über die Melodie und zuletzt (Takt 11, 12) schwingt sie sich zur Oktave der ersten Flöte auf, steht also zwei Oktaven über den Oboen und der in der Regel den Klarinetten eignen Tonlage.

Nicht immer dient indess die Pikkolflöte als Verstärkung und Verdopplung der grossen Flöten; sie wird auch an der Stelle derselben angewendet, wenn ihr Karakter den Intentionen des Komponisten besser entspricht, wenn statt des selbst noch in der Höhe seine Weiche und Rundung, sein flüssiges Wesen behauptenden Flötenklangs der härtere, greller und kurz abspringende Klang und die durchdringendere Schallkraft der Pikkolflöte der Melodie und dem Ganzen zusagen. Die oben angezogne Symphonie von Beethoven gewährt uns zwei treffende Beispiele. Dem Schlachtgemälde ihres ersten Theils gehen die Märsche der Engländer (*Rûle Britania*) und der Franzosen (*Marlborough s'en va'ten guerre*) voraus. Beide haben statt der grossen Flöte eine Pikkolflöte als Oberstimme. Der englische Marsch setzt ohne Streichinstrumente, so —

217.





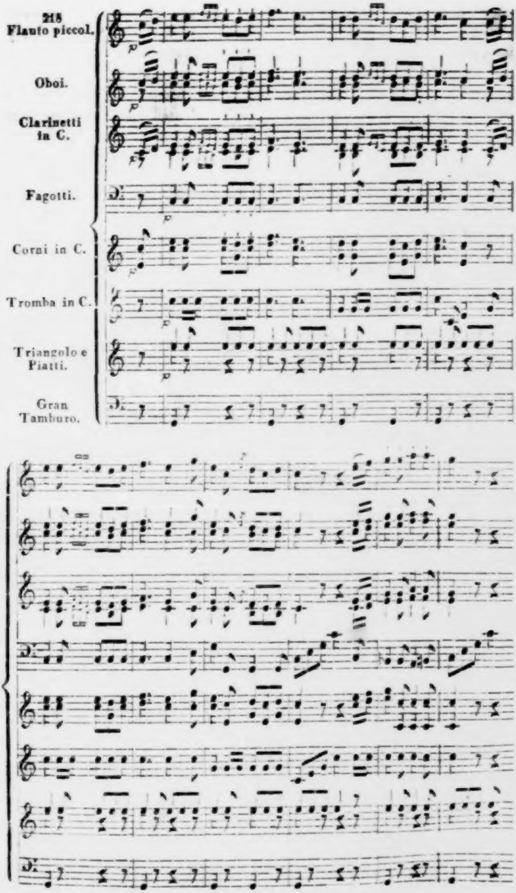
ein; erst die Schlussformel, die wir hier übergehen, wird von dem vollen Orchester (mit Zutritt der Streichinstrumente) wiederholt und bestärkend erhoben. Wie diesem Marsche das Spiel englischer Trommeln und der Signalruf englischer Trompeten (in *Es*) voraufgegangen: so setzen nun, in lebhafterer Bewegung, französische Trommeln ein; ihnen folgt der Signalruf französischer Trompeten (in *C*) und der französische Marsch *), — ebenfalls ohne Streichinstrumente — (Siehe nebenstehendes Beispiel.) die (nebst grossen Flöten, in der höhern Oktave mit den Oboen gehend) erst bei der Wiederholung des Marsches zutreten und denselben ebenfalls bekräftigt zu Ende führen.

Diese beiden Tonsätze geben uns bei all ihrer Einfachheit Mancherlei zu erwägen und zu lernen.

Zunächst hatte der Komponist in beiden die Aufgabe, beide zum Kampf antretende Nationalitäten zu karakterisiren, — wobei ihm allerdings die gewählten Volkslieder glücklichen Vorschub leisteten, — in beiden Märschen aber durchaus den kriegerischen (oder vielmehr: soldatischen) Ausdruck festzuhalten. Dies Letztere bestimmte ihn, für beide die Pikkolflöte zur Erhärtung der Melodie zu nehmen. Die gewählten karakteristischen Tonarten, — das dunklere, wei-

---

*) S. 11 der Partitur.


218
Flauto piccol.
Oboi.
Clarinetti in C.
Fagotti.
Corni in C.
Tromba in C.
Triangolo e Piatti.
Gran Tamburo.
p
p
p
p
p
p
p

chere und feierliche *Esdur* für England, das helle etwas schreierische und gemüthlose *Cdur*[*]) für Frankreich, — brachten die Pikkolflöte im englischen Marsch in eine höhere und durchgreifendere Ton-Region, als im französischen. Für letztern die Pikkolflöte in eine höhere Oktav zu stellen, hätte übertriebne Heftigkeit und Wildheit in den Satz gebracht und eine weit vollere und stärkere Unterlage (S. 191) bedingt, als dem Komponisten hier zuträglich sein konnte.

Der englische Marsch wird nur von den milden *B*-Klarinetten, von Fagotten und weichen *Es*-Hörnern drei oder vierstimmig vorgetragen, die Melodie aber von der hochliegenden ersten Klarinette und der Pikkolflöte hell, durchdringend, warm zu Gehör gebracht. In dem französischen Marsche setzen sich harte *C*-Hörner und, — im Einklang mit ihnen, also tiefliegend, — *C*-Klarinetten, eine Oktave höher Oboen (deren härtlicher etwas schnarrender oder näselnder Klang hier unbedeckt heraustritt) unter die Pikkolflöte, um über dem französich-eintönigen Fagottbasse (man denke an die Orgelpunkt-Anfänge so vieler französischen Ouverturen, an die karakteristisch nationalen Musetten des *ancien régime*) die Melodie breit und praschig — mit vielem Aufheben — durchzusetzen.

Beiden Märschen darf das kopfverdrehende Charivari des Soldatenwesens nicht abgehen; Triangel, Becken, grosse Trommel müssen mitreden. Im englischen Zuge klingeln sie (namentlich der Triangel) etwas unschuldig nebenher; im französischen Marsche schliessen sie sich dem Rhythmus naher an und setzen sich damit entschiedner durch. Dasselbe thut hier die Trompete (deren Fanfaronaden Takt 4 und 8, — im letztern redet sie gar in den Fagottbass hinein, — nicht unbemerkt bleiben dürfen) während sie im englischen Marsche mehr willkührlich nebenher geht, lustig und launig, nicht eben sehr martialisch[**]).

Fünfter Abschnitt.

Verstärkungen der Harmoniemusik.

Bei dem allmähligen Anwachsen des Chors der Rohr-Instrumente ist deutlich geworden, dass es uns für grosse Massenwirkung besonders an zwei Stellen noch an ausreichenden Organen fehlt. Wir haben **erstens** im Chor der Röhre noch nicht Instrumente genug für die volle Besetzung der Mittelstimmen, während die hohe Tonlage durch Pikkolflöten, grosse Flöten, Oboen und Klarinetten (deren kräftigeres Eingreifen ja ebenfalls der Höhe angehört) vertreten ist. Noch weit mehr fehlt uns zweitens eine angemessene Besetzung des Basses (in No. 190 haben wir dieselbe unbestimmt lassen müssen) da dem Kontrafagott sowohl die Schallkraft, als Helligkeit und Beweglichkeit mangelt um den Mittel- und Oberstimmen gewachsen zu sein.

---

[*]) Allg. Musiklehre S. 315.

[**]) Hierzu der Anhang K.

Genannt haben wir (S. 125) allerdings für die Mittellage *) noch ein Instrument: die Alt-Klarinette, noch aber sie nicht gebraucht, weil mit jeder Verstärkung der höhern Tonlagen die Unzulänglichkeit der Bassbesetzung sich empfindlicher gemacht hätte.

Unter solchen Umständen wird die Mittellage vom Chor der Blechinstrumente (S. 187) vertreten und kann die Bassposaune den Bass verstärken. Allein auch das ist nicht immer anwendbar und ausreichend. Wir bedürfen einer Verstärkung im Chor der Rohr-Instrumente selber; und diese finden wir, abgesehn von den Altklarinetten und allen sonst schon aufgeführten Organen, in folgenden Instrumenten.

A. *Für die Mittellage.*

1. Das Bassethorn.

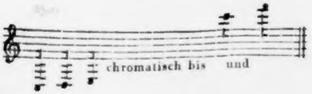
Das Bassethorn (*corno di bassetto*) ist eine Klarinette von längerm Rohr und desshalb, um bequemer gehandhabt werden zu können, in einen stumpfen Winkel (in ein Knie) gebrochen, unten in einen elliptisch geöffneten Schallbecher von Metall ausgehend.

Vermöge seiner grossern Länge steht das Bassethorn eine Quinte tiefer, als die *C*-Klarinette. Hiernach würde ihr Tonsystem in der Tiefe bis zum grossen *A* reichen; durch zwei besondre Klappen sind ihr aber noch zwei tiefere Stufen, gross *F* und *G*, gegeben worden. In der Höhe erstreckt sich ihre Tonreihe von gross *A* chromatisch bis zum dreigestrichenen *c*, — oder selbst *f*. Da aber die Höhe wegen des dünnern Blatts im Mundstücke des Bassethorns weniger gut anspricht, auch leicht unrein intonirt: so ist es rathsam, das Instrument nicht höher, als bis zum dreigestrichnen *c* zu gebrauchen.

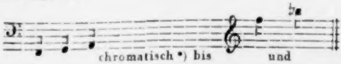
Nach der Weise der wirklichen Klarinetten werden die Töne des Bassethorns nach dem Normal *C* im Violinschlüssel notirt, erscheinen aber eine Quinte tiefer. Das Tonsystem würde also so —

---

*) Genannt ist auch für den Bass (im Anhang F) die Bassklarinette. Sie würde aber ebenfalls nicht genügen, abgesehen davon, dass sie wenig verbreitet ist, man also nicht wohl thut, auf sie zu rechnen.

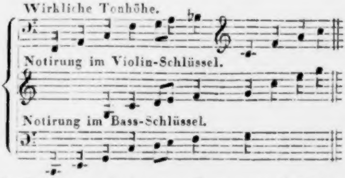
219 

zu notiren sein und so

220 

zu Gehör kommen.

Um übrigens für tiefe Töne die Menge der Nebenlinien zu sparen, bedient man sich für die tiefere Tonreihe, etwa vom kleinen *f* an, des Bassschlüssels; dann aber wird eine Quarte tiefer notirt. Hier —

221 

sind beide Schreibweisen mit der von ihnen ausgedrückten Tonhöhe zusammengestellt.

Die Behandlung des Bassethorns ist gleich der der Klarinette, doch aber die Schwierigkeit grösser, weil das Instrument unbequemer zu halten und die Tonlöcher weiter von einander liegen. Die tiefsten Töne (gross *F* und *G*, geschrieben *c* und *d*) können nicht gebunden werden, oder schnell auf einander folgen, weil die Klappen beider mit dem rechten Daumen gegriffen werden müssen. Ueberhaupt wird man die Tiefe nicht zu schnellern Läufen u. s. w. brauchen. Wie die Klarinette, so liebt auch das Bassethorn die *B*-Tonarten.

Die Schallkraft des Instruments ist der der Klarinette überlegen, entwickelt sich aber besonders in der Tiefe bedeutend. Der Klang ist allerdings dem der Klarinette sehr ähnlich, hat aber vermöge der Grösse des Instruments, seines dünnern und daher stärker schwingenden Blatts, — auch die Brechung des Rohrs im Knie und der angesetzte metallne Schallbecher mögen wohl mitwirken, — ein dunkleres, schattigeres Wesen, mehr Bebung (lässt die

---

*) Neuere Bassethörner haben auch gross *Fis* und *Gis*, mithin die ganze Tonreihe chromatisch vollständig.

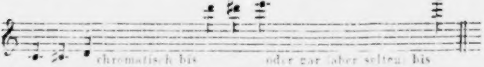
Schwingungen des Blatts deutlicher vernehmen), mehr nasale Belegtheit und erlangt selbst in den hohen Tonregionen die reine Helligkeit der Klarinette nicht ganz.

So vereinigen sich Tonlage, mindere Beweglichkeit und das Eigenthümliche des Schalls und Klanges, dem Instrument ein dunkleres Wesen, einen trübern aber dabei pathetischern, schwermüthigern Ausdruck zu geben. Mozart hat in seinem Requiem keine andern Rohrinstrumente, als Fagotte und Bassethörner gebraucht, letztere auch sonst (namentlich im Titus) mit Vorliebe und glücklicher Auffassung — wie man bei solchem Meister schon voraussetzt — gebraucht.

2. Das englische Horn,

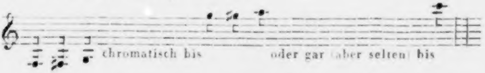
corno inglese, auch früher (z. B. von Seb. Bach) *Oboe di caccia* genannt, ist eine grössere Oboen-Art, wie das Bassethorn in ein Knie gebrochen, oder auch von oben bis unten zu einem flachen Bogen geformt. Gleich dem Bassethorn wird das englische Horn notirt, wie die Oboe, giebt aber die notirten Töne eine Quinte tiefer an. Sein Tonsystem geht in Noten von

222



also der wirklichen Tonung nach von

223



hinauf; die höchsten Töne sind aber bedenklich und zugleich entbehrlich, weil man sie weit bequemer und sichrer — und dabei von ähnlichem Klang auf der Oboe haben kann. Am besten wirkt das Instrument vom eingestrichenen *e* bis zweigestrichnen *a*, dem Tone nach: vom kleinen *a* bis zweigestrichnen *d*.

Die Schallkraft dieses Instruments ist grösser als die der Oboe, der Klang ist dem Oboenklang am verwandtesten, aber körniger und bedeckter zugleich, von lugubrem Ausdruck. Die Ansprache des Instruments ist schwerer, erfolgt langsamer: es ist daher nur für langsamere, einfache Weisen oder Begleitungsfiguren wohl geeignet *).

---

*) In den deutschen Orchestern ist das englische Horn nur selten (wohl nur in einigen der grössten) zu haben; es ist also bedenklich, auf dasselbe zu rechnen.

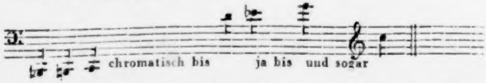
B. Für den Bass.

3. Der Serpent.

Der Serpent oder das Schlangenrohr hat den Namen von seinem schlangenartig gewundnen, weiten und bald sich noch erweiternden, dann aber ohne Schallbecher endenden Rohr. Er wird mit einem Mundstück gleich dem der Posaune angeblasen.

Seine Tonreihe geht von

224



und erscheint so, wie sie hier geschrieben ist. Die höchsten Töne gelingen nicht jedem Bläser; man thut deshalb wohl, es nicht höher, als bis zum eingestrichnen *d* oder *es* zu gebrauchen.

Seine Schallkraft ist gross, doch nicht gleichmässig; klein *d*, *a* und eingestrichen *d* sind stärker, klein *des* und *es* schwächer, als die übrigen Töne. Allerdings darf man von einem geschickten Bläser (wie bei der Klarinette, S. 121) fodern, dass er den Unterschied ausgleiche und Stärke und Schwäche nur nach dem Sinn der Komposition vertheile; immer ist es jedoch gut zu wissen, wo man besondre Stärke findet und wo man nicht auf ihren höchsten Grad rechnen darf.

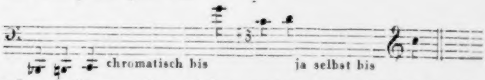
Der Klang des Serpents ist schroff und rauh und hat bei aller Schallkraft etwas Dumpfes, kann aber doch in der höhern Hälfte des Tonsystems glatter und heller werden. Hier kann man dem Instrumente sogar hervortretende Töne oder Motive anvertrauen; in der Regel wird man es aber nur in Verbindung mit andern Bassinstrumenten (Fagotten, Kontrafagott) gebrauchen, die durch seine Kraft unterstützt werden, indem sie zugleich seine schroffe Härte umhüllen und mildern. Auch mit der Bassposaune kann es verbunden werden; allein der edlere Metallklang der letztern würde darunter leiden und selten wird es nöthig sein, einem so starken Instrument mit einem gleichmächtigen zu Hülfe zu kommen. Nur zu ganz besondern Wirkungen oder bei sehr grossen Instrumentmassen wird ein solcher Verein nöthig.

Der Serpent bewegt sich gleich allen tiefen und dabei schallvollen und rauhen Instrumente gern langsam, ist jedoch auch einer lebhaftern Bewegung fähig, kann z. B. diatonische Laufer in der Schnelligkeit von Sechszehnteln etwa im *Allegro moderato* ausführen. Chromatische Gänge lassen sich nicht schnell und nicht weit machen. Im Allgemeinen sind die *B*-Tonarten leichter zu behandeln.

4. Die Ophikleïde.

Sie besteht aus zwei weiten, nach Art des Fagottbaues neben einander liegenden, unten durch einen Bogen verbundnen Rohrstücken, deren eines in die geschlungne enge Röhre des Mundstücks, deren anderes in einen weiten Schallbecher ausläuft. Das Instrument ist von Messing (oder auch Kupfer) gebaut, aber mit Tonlöchern und Klappen versehen und desshalb, wie nach seiner ganzen Bauart (die eigentlich ein verstärktes und erweitertes metallnes Fagott darstellt) füglicher zu den Rohr- als Blechinstrumenten (S. 111) zu zählen. Ihr Tonsystem geht von

225



kann aber nur bis zum eingestrichnen *g* oder *a* sicher benutzt werden.

Die Schallkraft des Instruments ist gross, der Klang rauh, dumpf und in der Höhe wildheftig. Es ist nur in langsamer Bewegung und einfacher Weise zur Unterstützung des Basses bei grosser Besetzung der Harmonie zu gebrauchen.

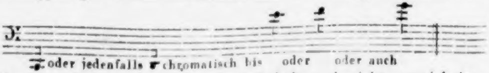
Abarten der Ophikleide, — die Alt-Ophikleide, die Kontrabass-Ophikleide (sechszehnfüssig) dann das Bass-Instrument Bathyphon (nach der Klarinette gebildet) dürfen bei Seite gelassen werden, da sie unsers Wissens in Deutschland noch keine ausgebreitete Aufnahme, wenigstens keine Stelle in grössern Kunstwerken gefunden haben. Der Bass-Ophikleide bedient sich unter andern Meierbeer in den Hugenotten zur Verstärkung des Posaunenchors, in dem sie mit der Bassposaune bald im Einklang, bald in der tiefern Oktave geht. Selbst bei den Militair-Musikchören ist sie von der Tuba und dem Bombardon (denen die Bläser allgemein grössere Brauchbarkeit beizumessen scheinen) verdrängt und wird nur beibehalten, wo man einmal das Instrument besitzt und die Kosten eines neuen Ankaufs scheut.

5. Das Basshorn,

auch englische Basshorn (*corno basso*) genannt, ist ein fagottartiges Instrument, dessen Rohr von Holz, kurz, aber weit und unten verschlossen*), oben in einen weiten Schallbecher von Messingblech ausläuft und mit einem *S* (wie das Fagott, aber weiter) auf diesem aber durch ein posaunenartiges (kegelförmiges) Mundstück von Elfenbein oder Horn angeblasen wird. Sechs Tonlöcher und eine bis drei Klappen geben dem Instrument eine vollständige Tonleiter von

---

*) Dieser Verschluss verdoppelt, wie bei gedeckten Orgelpfeifen (allg. Musiklehre S. 167) die Tiefe des Instruments, macht aber den Klang noch dumpfer, als er ohnehin bei der Weite und sonstigen Konstruktion sein würde.

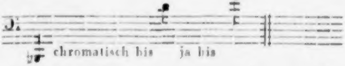
226


in der es sich in mässiger Geschwindigkeit und nicht verwickelten Figuren bewegen, besonders in einfacher Stimmführung und langsamer Bewegung zur Unterstützung des Basses wohl verwenden lässt. Am bequemsten sind ihm die Tonarten *C*, *G*, *F*, *B*, und *Es*-dur und ihre Parallelen.

Der **Klang** des Instruments ist dumpf und dabei doch vordringlich durch die erhebliche **Schallstärke**. Es ist in neuester Zeit von den Tuben und Bombardons meist verdrängt, auch unsers Wissens im grossen Orchester nie zu erheblicher Anwendung gekommen.

6. Das Bombardon

endlich ist der Basstuba in Bauart*) und Wirkung ähnlich und hat einen Umfang von

227


wo nicht noch höher. Die tiefern, der Tuba erreichbaren Töne sind auf dem Bombardon theils unerreichbar, theils schlecht, die Höhe dagegen soll es leichter und biegsamer haben, als die Tuba. Ueber die gegenseitigen Vorzüge beider Instrumente ist nichts Sicheres mitzutheilen. Jeder Bläser belobt das seinige und schilt das andre roh und plump; vielleicht haben beide Theile recht. Im grossen Orchester sind beide Instrumente wenigsten in deutschen Werken unsers Wissens nicht einheimisch geworden.

Zu diesen Verstärkungen treten nun noch als blosse

C. *Schall- und Klangwerkzeuge.*

folgende Instrumente.

7. Die grosse Trommel

(***Gran tamburo***) bekanntlich von Holz gebaut, mit einem lederumhüllten Schlägel zum Schallen gebracht, von tiefem aber nicht tonbestimmtem dumpfem, mächtigem Schalle, gewöhnlich auf einem Liniensystem mit Bass-Schlüssel**) notirt.

---

*) Das Bombardon hat drei Ventile, die Tuba fünf, sechs, sieben.

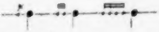
**) Die Vorzeichnung des 𝄞 in No. 217 ist wohl ein Druckfehler in der Beethovenschen Partitur.

8. Die Rolltrommel

(*tamburo rulante*) eine längliche aber enge Trommel von Holzgehäuse, mit zwei Trommelstöcken geschlagen, ohne bestimmte Tonhöhe gewöhnlich zu dumpfen Wirbel gebraucht, ebenfalls im Bassschlüssel notirt. Die Wirbel werden mit

tr- - - - - - - - - - - - - -

angezeichnet, kurze einfache oder mehrfache Vorschläge mit kleinen Noten,



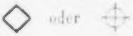
wie in gewöhnlicher Notenschrift.

9. Die Militairtrommel

(*tamburo militare*) von bekannter Beschaffenheit, notirt wie die Rolltrommel.

10. Der Tamtam *),

eine grosse kesselförmige Schale von eigenthümlich zusammengesetztem Glockengut, in der Tenor- oder Altlage jedoch ohne bestimmte Tonhöhe, machtvoll metallen schallend und lange nachhallend, mit irgend einer Note auf einem der Liniensysteme oder auch durch ein blosses Zeichen von beliebiger Form, z. B.



angeschrieben.

11. Der Triangel,

(*Triangolo*) das bekannte in ein offnes Dreieck gebogne Stab-Instrument von Stahl, das, mit einem Stahlgriffel angeschlagen, fein- und glockenhell klingende Schalle von hoher, nicht näher zu bestimmender Tonlage giebt und im Violinschlüssel notirt wird.

12. Die Becken,

(*piatti, cinelli*) die ebenfalls bekannten Metallschalen, die zu klirrendem Schall zusammengeschlagen und im Violinschlüssel notirt werden **).

---

*) Das Instrument ist chinesischen Ursprungs, unsers Wissens zuerst von Spontini in seinen Opern und von Cherubini in seinem Requiem gebraucht.

**) Der türkische Mond (Schellenmond, Muhamedsfahne) ist von der Militairmusik her, die ihn allein gebraucht, bekannt.

Sechster Abschnitt.

Die Zusammenstellung grosser Harmoniemusik.

Fassen wir nun alle allmählig aufgeführten Instrumente für Harmoniemusik zusammen, so finden wir allerdings deren eine grosse Zahl von der mannigfaltigsten Beschaffenheit. Wir haben

1. den Chor der Blechinstrumente,
2. den Chor der Ventilinstrumente,
3. den Chor der Rohrinstrumente,
4. eine Reihe von Schlag- und Schallorganen.

Sie alle können möglicher Weise, — wenn es auch vielleicht noch nie geschehen ist und äusserst selten rathsam sein dürfte, — zu einem Satze mit einander verbunden, oder aus allen vier Chören kann eine Auswahl getroffen werden. Dies ist das Häufigere und der nächste Gegenstand unsrer Betrachtung.

Es fragt sich zunächst also: welches ist die zweckmässigste Auswahl und Zusammenstellung für grosse Harmoniewirkungen? — Dass hier nicht allgemein anwendbare Verzeichnisse von dem, was man nehmen müsse oder nicht nehmen dürfe, zu erwarten sind, weiss der mit unsern Grundsätzen Vertraute schon voraus. Es können nur allgemeine Gesichtspunkte*) aufgestellt werden, nach denen in jedem einzelnen Falle jeder sich zu bestimmen hat. Diese Gesichtspunkte aber ergeben sich, wenn wir uns die verschiednen Seiten eines Tonstücks vorstellen.

A. *Tonwesen und Schallkraft.*

Für Melodie und Harmonie bedürfen wir einer Auswahl solcher Instrumente, die geeignet sind, die Oberstimme, die Mittelstimmen, den Bass zu besetzen; Fassen wir die tongebenden Instrumente aller Chöre zusammen, so finden wir

---

*) Einen wollen wir voraus in Betracht nehmen, wenn er auch kein rein künstlerischer ist. Es ist die Rücksicht auf die Ausführbarkeit und Verbreitung unserer Musikstücke. Sie widerräth uns den Gebrauch solcher Instrumente, die nur an wenig Orten zu haben sind. Daher wollen wir auf das englische Horn, die Bassklarinette, die Alt- und Kontrabass-Ophikleïde, den Bombardon, den Bathyphon, so wie auf mancherlei andre, theils nicht Orchestermässig gewordne, theils wieder veraltete Instrumente (Flageolett, *Flute d'amour*, Posthorn, — Laute, u. s. w.) nicht weiter eingehen. Dieselbe Rücksicht warnt uns auch, überhaupt nicht zu viel Instrumente zu fodern. Es ist ein bedenkliches Zeichen, von der Menge der Mittel die Kraft des Kunstwerks zu hoffen.

1. für die Oberstimmen

Pikkolflöten,
Flöten (und Terzflöten),
Oboen,
Klarinetten,
Trompeten,
hohe Hörner,
Ventil-Trompeten.
hohe *B*-Kornette.
Klappenhorn;

2. für die Mittelstimmen.

Oboen.
Klarinetten,
Altklarinetten,
Bassethörner,
Fagotte,
Trompeten,
Hörner,
Alt- und Tenor-Posaune,
Alt- und Tenor-Trompete,
Es-Kornette,
Tenorhorn;

3. für den Bass

Fagotte,
Kontrafagott,
Serpent,
Ophikleide,
Hörner,
Bassposaune,
Ventil-Hörner,
Basstrompete,
Tenorbass,
Basstuba
Pauken.

Halten wir nun blos den Gesichtspunkt des Tonwesens fest, so haben wir zunächst auf ein Gleichgewicht unter den drei Stimmklassen zu achten; es ist im Allgemeinen wünschenswerth, dass die Besetzung der Ober-, Mittel- und Basspartien gleichmässige Schallstärke gewähren, nicht eine dieser Partien im Verhältniss zur andern zu stark oder zu schwach wirke *).

Es ist aber klar, dass bei dem Ermessen der Stimmkraft nicht blos die Wahl der Instrumente, sondern auch die Stärke der Besetzung in Betracht kommt. Der Komponist als solcher hat hier nichts zu bestimmen, wohl aber muss ihm ein ungefährer Maassstab dessen, was er zu erwarten hat, erwünscht sein, damit er sich sicher vorstellen könne, welche Schallkraft er ungefähr zu erwarten hat. Um hier einen thatsächlichen Anhalt zu haben, geben wir ein Verzeichniss der Besetzung, die — wenigstens vor ein Paar Jahren zwei preussische Musikchöre (des Alexander- und des zweiten Garderegiments) gehabt.

---

*) Bei unsern Uebungssätzen fehlte es zuerst an melodieführenden, nachher an hinlänglich starken Bassinstrumenten.

	(Alexander)	(Zweite Garde)
Pikkolflöte	1	
Flöte	2	2. (für die auch eine oder zwei Pikkolflöten eintreten.)
Klarinette in *F*	2	2 oder 3.
Erste Klar. in *C*	6	6.
Zweite Klar. in *C*	6	6.
Bassethorn	2	1.
Altklarinette	-	1.
Fagott	4	4.
Kontrafagott	2	2.
Serpent	1	1.
Ophikleïde	1	1.
Basshorn	1	1.
Bombardon	1	-
Tuba	1	2.
Hörner	4	4.
Trompete	5	5.
(3 Basspos.) Posaune	5	4. (2 Basspos.)

Die Schlaginstrumente können bei Seite bleiben.

Nach dem Vorschlage des Herrn Wieprecht, Direktors der preussischen Gardemusikchöre, stellt sich — mit Beseitigung der Waldhörner und Zuziehung der Ventilinstrumente — der Bestand der Infanteriemusik für Garde folgendermassen her:

Hohes und leichtes Register*).

	(Garde)	(Linie)
Flöte	2	1. (grosse und kleine in allen Stimmungen.)
Klarinette in *As* oder *G*	2	2.
dergleichen in *Es* oder *D*	4	2.
dergleichen in *B* oder *A*	8	6.
Oboe in *Es* oder *D* **)	2	2.
Fagott	2	2.
Bathyphon	2	2.

---

*) Aus der Berl. mus. Zeitung.

**) Es sind hier Stimmungen in Anschlag gebracht, die wir als gar nicht oder nur in Militairchören üblich nicht erläutert haben, die sich aber von selbst erklären. Oboen in *D* oder *Es* z. B. sind solche, die 1 oder 1½ Stufen höher stehen, deren *C* (Note) als *D* oder *Es* ertönt, Tenor- und Bassposaune in *A* und *E*, die eine halbe Stufe tiefer stehen, deren Grundton nicht *B* und *F*, sondern *A* und *E* sind.

Mittelregister (etwas schwerer).

	(Garde)	(Linie)
Kornetts in *B* oder *A*	2	1.
dergleichen in *Es* oder *D*	2	1.
Tenorhorn in *B* oder *A*	2	2.
Tenorbass (Barit.) in *B* od. *A*	1	1.
Basshorn in *F* oder *E*	2	1.

Tiefes und stärkstes Register.

	(Garde)	(Linie)
Trompete in *Es* oder *D*	4	4.
Tenorposaune in *B* od. *A*	2	2.
Bassposaune in *F* oder *E*	2	2.
Basstuba in *F* oder *E*	2	2.

ausser den Schlaginstrumenten.

Allerdings ist nicht überall auf so starkbesetzte Chöre zu rechnen, vielweniger überall dieselbe Stimmauswahl zu finden. Doch hat man hiernach schon einen durch Erfahrung geprüften Maassstab, nach dem das Mehr und Minder sich ermessen lässt. Wir versuchen hier noch ein Paar Zusammenstellungen für vollzählige, aber doch minder starke Chöre.

	(stark,	schwächer,	noch schwächer)
Pikkolflöte	1	1	1.
Flöte	2	2	1.
Oboe	2	2	2.
hohe Klarinette (in Es, *F*)	2	1	1.
Erste Klarinette (in *A*, *B*, *C*)	5	4	3.
Zweite Klarinette (in *A*, *B*, *C*)	5	4	3.
Bassethorn	2	2	
Fagott	4	3	2.
Kontrafagott	2	1	1.
Serpent	1	1	1.
Basshorn	1	1	
Horn	4	4	2.
Trompete	4	4	2.
Bassposaune	1	1	1.
Tenorposaune	1	1	1.
Altposaune	1	1	1.
Tuba	1		
Tenorhorn	1	1	

Man bemerke, dass überall die grossen Klarinetten am zahlreichsten besetzt sind. Dies ist nothwendig, da sie (mit Hülfe der höhern Instrumente) die geeignetsten Instrumente zur Melodieführung sind und zugleich als Mittelstimmen dienen, namentlich am brauchbarsten zu figurirten Mittelstimmen sich erweisen, daher nicht selten in vier verschiedne Stimmen auseinander treten.

Im Obigen ist zuvörderst die Gesammtwirkung des ganzen Chors im Auge gewesen und hat das Gesetz gegeben für die Zusammenstellung und Besetzung der Stimmen. Soll nun in einzelnen Partien einer Komposition, z. B. in Pianosätzen, nicht das Ganze zusammenwirken, so müssen hier wieder die Stimmen für Melodie, Bass nnd Mitte in das Gleichgewicht gebracht werden. Es könnte z. B. ein sanfter vorzutragender Satz folgende Besetzung

Erste Klarinette in *B*,
Zweite Klarinette in *B*, (nach Erfordern in zwei Partien zu theilen.)
Bassethörner,
2 Fagotte,
2 Hörner,
Kontrafagott und ein drittes Fagott

haben; die nächste Verstärkung würde durch den Zutritt einer Flöte und einer hohen Klarinette, dann zweier Flöten, zweier Oboen, zweier Hörner und Trompeten und statt des dritten Fagotts eines Serpents oder einer Ophikleïde erreicht.

Diese Ansätze können und sollen indess nur als Beispiele gelten; es lassen sich, wie sich von selbst versteht, schwächere Besetzungen und noch mehr Abstufungen von der schwächsten Besetzung bis zur stärksten, so wie auch mannichfach abweichende Wahlen und Zusammenstellungen der Instrumente treffen. Je sicherer man sich nach unserm ersten und wichtigsten Rath (S. 4) die Wirkung jedes einzelnen Instruments eingeprägt, je heller man ihr Zusammenwirken nach Schallkraft und Klangweise erfahren und zur bleibenden Vorstellung gemacht, desto treffender wird man in jedem einzelnen Fall das Rechte zu ergreifen verstehn.

B. *Klangwesen.*

Ueber den Klang der einzelnen Organe und Klassen haben wir schon Betrachtungen angestellt, die sich jetzt leicht erweitern lassen.

Wir wissen, dass jede Instrumentart ihre eigenthümliche Klangweise hat und hierin ein vorzüglich hervortretender Karakterzug aller liegt.

Wir haben ferner beobachtet, dass verschiedne Instrumentarten im Klange sich mehr oder weniger ähnlich, daher von dieser Seite her mehr oder weniger einander verwandt, geeignet sind zu verschmelzender Einigung.

Zunächst waren alle Klarinettarten ungeachtet des Einflusses ihrer engern oder weitern und kürzern oder längern Mensur unter einander verwandt. Ihnen schliessen sich jetzt die Bassethörner an, zwar durch den Einfluss des verhältnissmässig dünnern Blatts, des grössern und in ein Knie gebrochnen Rohrs und des metallnen Schallbechers von plattgedrückter Form von dunklerm, bebenderm Klang und von grösserer Schallkraft der Tiefe, aber doch den Klarinetten am ähnlichsten.

Wie die Flöten und Fagotte (mit Kontrafagott) sich den Klarinetten anschliessen mochten, so treten sie auch mit den Bassethörnern in ein Verhältniss, — wenn auch erstere (nach der oben angedeuteten Verschiedenheit) in ein weniger vertrautes.

Zu den Oboen treten jetzt (wenn man sich ihrer bedienen will) die englischen Hörner. Auch die Bassethörner stehen ihnen durch die Bedecktheit und Bebung ihres Klanges näher, als die Klarinetten, obwohl der Tonlage nach ferner. Sie bieten aber eine Klangvermittlung zwischen Oboe und Klarinette und letztere wieder eine Tonvermittlung zwischen jenen. Den englischen Hörnern, wenn sie gebraucht werden, würden die Fagotte an Schallkraft noch weniger gewachsen sein, als den Oboen, auch durch den stillen runden Klang ihrer Mittellage entschieden von ihnen abgewendet. Doch liesse sich unter der mildernden und verschmelzenden Mitwirkung andrer Instrumente der Verein aller drei genannten Arten wohl mit Erfolg benutzen. Auch hier sind es die Bassethörner, die nach Klang und Ton den Fagotten näher stehn, als die übrigen genannten Instrumente.

Aus dem Chor der Blechinstrumente schliessen bekanntlich Trompeten und Posaunen zusammen, allenfalls auch zu besondern Wirkungen Posaunen und Hörner.

Die Hörner schliessen sich von dieser Klasse zunächst den Klarinetten und Fagotten an; sie werden sich nun auch mit den Bassethörnern gut vereinigen.

Ist so der Chor der Rohrinstrumente stark genug angewachsen und vielleicht auch durch den Zutritt der Hörner dem Metallklang näher gebracht, so treten Serpent oder Basshorn mit dem Gesammtklang in angemessene Verbindung.

Noch eine Anknüpfung zwischen dem Chor der Rohr- und dem der Blechinstrumente liesse sich in einer gewissen Aehnlichkeit der Trompete und der Oboe in der tiefen Tonlage finden. Die Oboe ist in der That hier von einer Schärfe und Gefülltheit des Klangs, von einer Schallkraft, von einem so dezidirt einschneidenden Wesen, dass man an die gleichen Eigenschaften der Trompete erinnert wird. Kommt es nun blos auf scharfbestimmten und vollstarken Zusammenhang an, so kann eine Lage von Oboen, Trompeten und Posaunen wohl eingreifen. Allein bei tieferm, innigerm Eingehen kann der grosse Unterschied des metallisch glänzenden, hehren und innerlich mächtigen Trompetenklangs von dem holzig gezwängten, mehr sich breit machenden, als mächtigen Wesen der tiefen Oboetöne Niemandem entgehen; der Trompetenklang wird verunreinigt durch solche Verbindung, wenn nicht ganz besondre Intentionen sie fodern oder Massen andrer Instrumente sie bedecken.

Von dem Chor der Ventil-Instrumente schliessen sich die Ventiltrompeten ihren edlern Schwestern, den Naturtrompeten und damit den Posaunen an, würden übrigens in einer Verbindung mit den Oboen weniger zu verlieren haben.

In demselben Verhältniss stehen die Ventilhörner zu den Naturhörnern. Dass sie an Reinheit, Freiheit und Luftfülle des Klanges gegen jene sich im Nachtheil befinden, wird wohl nicht mit Grund geleugnet werden können.

Die Kornette haben ebenfalls Verwandtschaft mit den Hörnern, aber nicht deren freies, weithin und gleichsam von fern herüber hallendes Wesen; sie sind verschlossner, beschränkter, beiläufig auch weniger der quellend starken Höhe, der schmetternden Schallkraft der Tiefe und umgekehrt, des leisesten Verhallens, wie in Luft, wie Echo vom Echo fähig, das eben dem Horn diesen schwärmerisch romantischen Karakter zuertheilt. Sie lassen sich daher allerdings mit Hörnern nahe genug verbinden, können mit ihnen zu einer Masse zusammenschmelzen; allein der geistigere Reiz des Hornes geht dabei verloren.

Die tiefen Ventil-Instrumente, Tenorhorn, Tenorbass, Tuba, stehen ebenfalls dem Horn nahe, bilden aber vermöge ihrer Grösse und Schallkraft allmählig sich der Posaune annähernde Mittelstufen zwischen dieser und dem Horn.

Dasselbe gilt von der Ventilposaune, die die dröhnende Schmetterkraft der Posaune zu dem dunklern und rundern Hornklang ermässigt, doch aber diesem an Schallstärke und Helligkeit überlegen bleibt.

Vermöge ihres geschlossnern, begränztern, weniger luft- und metallfreien Wesens treten nun auch die Ventilinstrumente näher zu dem Chor der Rohrinstrumente heran, als die natürlichen Blechinstrumente; sie bilden einen Mittelchor zwischen dem reinen Blech- und dem Rohrchor. Den Uebergang machen hier die Ophikleïden mit ihrem Metallkörper und die Serpents mit ihrem Posaunenmundstück. Ohne Frage können die Ventilinstrumente daher mit den Rohrinstrumenten inniger verschmolzen werden, als die Naturblechinstrumente und stehen wiederum in einem nähern Bezug zu letztern, als diese zu den Rohrinstrumenten; denn sie bilden eine Mittelgattung zwischen den beiden andern Chören. In diesem Sinne stellt auch Herr Dir. Wieprecht (S. 211) sie als „Mittelregister" zwischen die Rohrinstrumente und die Blechinstrumente (die er mit Basstuben unterstützt) und bezeichnet ganz treffend hinsichts der Schallkraft die Rohrinstrumente als das „leichte," die Ventilinstrumente als das „etwas schwerere," die Blechinstrumente als das „stärkste Register."

Allein eben hierin liegt das Bedenkliche [*]) ihrer Anwendung in Masse. Sie als Mittelgattung verschmelzen die beiden andern Chöre so durchgreifend, dass deren eigenthümlicher Karakter seine Schärfe verliert und der grosse, selbst im Tutti noch wirksame Gegensatz von Blech und Rohr gebrochen wird. Allerdings kann ihn der Komponist in einzelnen Partien aufrecht erhalten; er kann einen Satz blos den Rohrinstrumenten, einen andern blos den Naturblechinstrumenten zuertheilen. Aber jedenfalls wird er in andern Partien die Ventilinstrumente, oder sie mit dem einen oder andern Chor, oder (in den meisten Fällen, namentlich zum Schluss) alle drei Chöre in Verein bringen — und dann wird eben doch der Karakter der drei Chöre in einander fliessen, das heisst, mehr oder weniger geschwächt und aufgehoben werden. Hierzu kommt die eigenthümliche Anziehungskraft der Instrumente für den Komponisten. Sobald er ihnen die Schranken seiner Partitur einmal geöffnet hat, umstehen, locken und drängen sie ihn gleich selbstständig lebenden Wesen, wollen auch herbeigerufen sein, auch mitreden und sich geltend machen und man muss sich selber und sie schon sicher beherrschen und seiner Idee voll und getreu sein, wenn man nicht von ihnen zu unzeitiger Anhäufung oder unbegründetem Wechsel verführt werden soll.

Anders verhält es sich mit der Herbeiziehung einzelner Ventilinstrumente zu den andern Chören. Das chromatische Tenorhorn kann sich vortrefflich mit Naturhörnern und Posaunen zu tieftönenden, voll aber dabei mild erschallenden Klängen verbinden; die Tuba kann für grosse Harmoniemassen im Verein mit Fagotten und Kontrafagotten wohl geeignet sein zur Führung des Basses; jedes Ventilinstrument endlich kann für besondre Intentionen günstig, ja das einzig Rechte sein. — Selbst die Einführung des vollen Ventilchors können wir nach unserm obersten

---

[*]) Für die Einführung des Ventilchors in die Militär-Musik hat Herr Dir. W. noch ganz besondre in der militärischen Aufstellung und Anordnung beruhende Gründe vorgetragen, die aber ausser dem Kreis unsrer rein künstlerischen Betrachtung liegen.

Grundsatze (Th. I. S. 15) so wenig, wie irgend eine künstlerische Gestaltung für unstatthaft oder falsch erachten. Wohl aber mussten wir die Folgen dieser Einführung bezeichnen, waren um so mehr dazu verpflichtet, je mehr die Richtung des heutigen Tages auch in der Musik sich von dem Karakteristischen, Bestimmten und darin Wahrhaften abwendet.

Siebenter Abschnitt.

Der Satz für grosse Harmoniemusik.

Nach allem Vorangegangnen können wir die Lehre jetzt auf wenig Sätze und Beispiele beschränken.

Je grösser die Masse der vereinten Bläser ist, desto mehr tritt die Besonderheit der einzelnen Klassen, Arten und Stimmen zurück und desto entschiedner macht sich das vorherrschende Element aller Blasinstrumente, — der tönende Hauch, der Schall, — geltend. Daher ist es dringend rathsam, mit der Vergrösserung der Masse auch immer umsichtigerer Einfachheit zuzustreben. Der Mozartsche Satz No 209, die Beethovenschen Märsche No. 216 und 217 geben hier schlagende Beispiele; wir fügen ihnen in der Beilage I, 1, noch ein instrumentreicheres aus der Feder eines auf diesem Felde vorzüglich erprobten Tonsetzers *) zu. Man hat bei der Betrachtung dieses Marschsatzes eine Besetzung gleich (oder ziemlich gleich) den S. 210 angeführten vorauszusetzen, da er für dieselben oder gleichstehende Militärmusikchöre geschrieben ist.

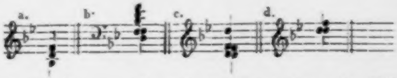
Hier führen im Forte Pikkolflöte, *F*-Klarinette (wahrscheinlich 2) und erste *C*-Klarinette (wahrscheinlich 6) die Melodie und zwar in hoher, scharfansprechender Tonlage. Dieser Oberstimme steht ein Bass gegenüber, vom zweiten Fagott (doppelt besetzt), Serpent, Kontrafagott (doppelt besetzt) und Bassposaune (2 oder 3) durchgeführt; vielleicht ist dabei noch auf Basshorn oder Ophikleïde gerechnet. Solchen Aussenstimmen dienen nun die zweiten Klarinetten (6), die Bassethörner, das erste Fagott (doppelt besetzt) vier Hörner — und unbedenklich die sonst wegen ihrer Schärfe nicht wohl zur Begleitung geeigneten Oboen, dann auch die Trompeten (5) und höhern Posaunen (2) als Mittelstimmen.

---

*) Aus einem Geschwindmarsche von A. Neithardt (damals Direktor eines Gardemusikchors, jetzt Direktor des Berliner Domchors), bei Schlesinger in Berlin unter No. 94 als Armeemarsch in Partitur herausgegeben. Bei der vorliegenden Komposition und den meisten Arbeiten gleicher Bestimmung kann die Beantwortung der Frage: ob die Erfindung karaktervoll oder doch mehr oder weniger ansprechend sei? niemals dem Tonsetzer ohne Weiteres einen Vorwurf erregen. Denn wer kennt nicht die hunderterlei Wünsche und — Andeutungen, die im müssigen Garnisonleben aus Gärten, Theatern, Bällen u. s. w. auf die Parade geschleppt werden und denen sich der Musikdirektor schwerlich versagen kann? Er muss zufrieden sein, wenn er — wie unser hochgeachteter Tonsetzer, Kraft und Gelegenheit gefunden, sein Talent und seinen Sinn in zahlreichen eignen Arbeiten glücklich zu bewähren.

Für unsern Zweck ist dieser Punkt vollends unerheblich; für uns ist nur das die Frage: wie kann und soll eine gegebne, z. B. diese Melodie behandelt werden?

Die Kraft der Mittelstimmen liegt hauptsächlich in der kleinen und eingestrichnen Oktave; dies bezeichnet schon der Antritt der Bassethörner und des ersten Fagotts (a)

228


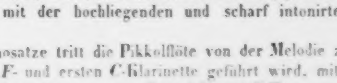
der Hörner und Posaunen (b) und der Trompeten (c). Während diese Hauptlage der Mittelstimmen sich den Bassinstrumenten eng anschliesst, treten Oboen und zweite Klarinette (d) darüber, um die Verbindung mit der hochliegenden und scharf intonirten Melodie zu bilden.

Im Pianosatze tritt die Pikkolflöte von der Melodie zurück, die nur von der *F*- und ersten *C*-Klarinette geführt wird, mit einer Gegenstimme, die sich unter einer *B*- und Ventil-*F*-Trompete (soweit es angeht, soll die *B*-Trompete als Naturinstrument wirken) vertheilt. Von der Begleitung treten Oboen und Trompeten zurück und alle Instrumente werden in gemässigter Weise gebraucht.

Im ganzen Satze herrscht die einfachste Behandlung durchaus.

In Bezug auf Klang und Karakter ist — wenn man jene Gegenstimme in den Trompeten nicht in Anrechnung bringen will — kein erheblicher Gegensatz hervortretend; alle Instrumente sind zu einer einzigen Masse zusammengeschmolzen.

Die Beilage 2 *) zeigt uns eine ähnliche Benutzung des Orchesters erst im Piano, dann im Forte. Im Piano wird die Melodie blos von der ersten Klarinette (sechsfach besetzt) vorgetragen. Die zweite Klarinette mit dem ersten Fagott führt eine fliessende Begleitungsfigur (a) durch,

229


---

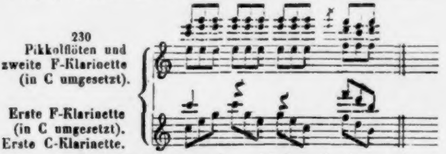
*) Die Beilagen, 2, 3, 4, sind aus No. 46, die Beilage 5 aus No. 84 der bei Schlesinger erschienenen Armeemärsche; beide Märsche sind von A. Neithardt gesetzt.

während zweites Fagott, Basshorn und Kontrafagott den Bass und die Hörner mit den Bassethörnern vereint (b) die Mittellage der Harmonie bilden. Die Begleitung würde nach Zahl und Schallkraft der Instrumente zu stark sein, im Verhältniss zur Besetzung der Melodie, wenn sie nicht dreifach getheilt wäre, — zwei Stimmen figuriren, der Bass und die übriggebliebnen Mittelstimmen wechseln viertelweise. Im Forte wird dieselbe Melodie von den Pikkolflöten, *F*-Klarinetten, der ersten *C*-Klarinette und der ersten Oboe vorgetragen, die Figur in ihrer Oberstimme von der zweiten Klarinette und Oboe und dem ersten Bassethorn, — in ihrer Unterstimme von dem zweiten Bassethorn und ersten Fagott vorgetragen, zu der in geschlossnen Akkorden Viertel auf Viertel auftretenden Begleitung sind ausser den obigen Instrumenten noch die Trompeten und Posaunen getreten; die Trompeten lösen das je zweite Viertel in Sechszehntel auf und tragen dadurch ein neues Element der Erregung in das Ganze.

Auch in diesem Fall ist keine Sonderung der Stimmchöre vorgenommen worden, Alles vereinigt sich zu einem einzigen Schallkörper. Dagegen tritt in der Beilage 3 der Chor der Rohrinstrumente in Gegensatz zu dem der Blechinstrumente; nur die Bassethörner, Fagotte und Bässe des Rohrchors treten zum Blech, — letztere, um eine tüchtige Grundlage für das Ganze herstellen zu helfen, erstere, weil sie die Figur der Röhre nur in der tiefern Oktave (und dabei die Fagotte in ihrer gezwängt-heftigen Tonlage) geben könnten und dadurch ihr bewegtes Wesen beschweren und hemmen würden.

Dieselbe Form zeigt sich wieder zu Anfange der Beilage 4. Dann aber tritt in diesem Satze die Hauptmelodie in die erste *C*-Klarinette (zuletzt mit Unterstützung der zweiten, der Bassethörner und Fagotte; die Begleitungsharmonie unter dieser Melodie aber wird durch den Zutritt der Oboen, *F*-Klarinetten und Pikkolflöten über jene hinaus aufgebaut, so dass die Melodie gewissermassen zur Mittelstimme wird. Takt 4 und 5 würde sie daher verdunkelt werden, besonders durch die ebenfalls figurirten Pikkolflöten,

230


Pikkolflöten und zweite F-Klarinette (in C umgesetzt).
Erste F-Klarinette (in C umgesetzt). Erste C-Klarinette.

wenn nicht am bedürftigsten (und zugleich rythmisch geeignetsten) Punkte die *F*-Klarinette in heller Hochlage unterstützend eingriffe.

Noch reiner stellt sich der Gegensatz der beiden Massen in der Beilage 5 dar. Alle Hörner und Trompeten, von Triangel und kleiner Trommel unterstützt, stellen im Piano den Hauptgedanken dar, alle Röhre nebst der grossen Trommel und den Becken bilden die Begleitung in einfachen Akkordschlägen. Im Forte treten Flöten und Klarinetten zum Hauptgedanken und dafür die *G*-Hörner zur Begleitung. Die Posaunen sind durchweg begleitend, weil die Figur des Hauptgedankens für sie zu leichtbeweglich ist.

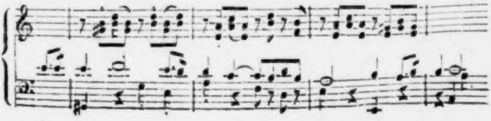
In der Beilage II, 1 geben wir ein Beispiel, wie im grossen Tutti die Melodie in einer Mittelstimme behandelt werden könnte; man hat die gegebnen Takte als Bruchstück eines grössern Ganzen anzusehen. Hier stellt sich der Satz schon weniger einfach; es sind vier Partien, —

1. die Melodie,
2. der (einigermassen wenigstens) selbstständig hervortretende Bass,
3. die Begleitungsfigur in den Klarinetten u. s. w.
4. die harmoniefüllenden Eintritte der Trompeten u. s. w.

zu unterscheiden.

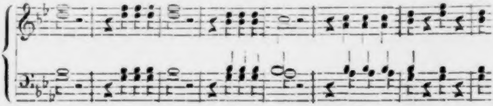
Die Hauptstimme wird von den vier Hörnern und dem chromatischen Tenorhorn vorgetragen, ihr Heraustreten durch die Pause zu Anfang jedes Takts in den figurirenden Stimmen und durch die Pausen der Begleitung begünstigt. Stiege sie für die zweiten Hörner zu hoch, oder sollte sie in Klang und Schallkraft gesteigert werden: so könnten von dem Zeichen * in Takt 4 an die höhern Posaunen zu ihr und die zweiten Hörner zur übrigen Blechmasse treten. Diese würde dann aber an Schallkraft verlieren und von dem Metallglanz ihres Klanges einbüssen. Nachtheilig für die Macht des Klangs und den Karakter der Melodie würde die Zuziehung von Fagott oder Bassethörnern oder beiden vereint sein. Der Hornklang würde beschränkt und verfärbt. Ja die ganze Melodie wäre — für Fagotte und Bassethörner gedacht — eine Unwahrheit; den Hörnern sind ihre weiten akkordischen Schritte, ist ihre Beschränkung auf die beiden harmonischen Massen (Th. I, S. 56) angehörig, die Fagotte und Bassethörner wollen mehr Fliessendes, Diatonisches, haben uns sanftere, wehmüthige, nicht herausfahrende Dinge zu erzählen. Und wollte man sie in solcher Weise

231



einführen, so würde für sie wieder die grosse Besetzung unpassend, das Blech karakterwidrig und erdrückend, die hohe Lage der Pikkolflöten u. s. w. zu schreiend, oder bei ermässigter Begleitung wieder die Melodie mit zwei Instrument-Paaren zu stark und angefüllt sein [*]). Uebrigens haben wir es hier mit dem Satz für grosse Massen zu thun und da würden sich schwerlich andre als Blechinstrumente [**]) für eine Melodie in den Mittelstimmen geeignet finden.

Der Melodie in der Mittelstimme muss eine wenigstens nicht ganz inhaltlose Oberstimme gegenüber stehn; dies bedingte die Begleitungsfigur in den Klarinetten u. s. w. Sehr leicht konnte eine bedeutendere oder reichere Gegenstimme gefunden werden; allein dann durfte sie nicht so viel Instrumente an sich ziehen, oder wurde erdrückend für die Hauptmelodie. Die Figur nun ist den beweglichsten und weichsten Instrumenten, Flöten und Klarinetten, übergeben; die *Es*-Klarinetten durften nicht in ihrer durchdringenden Höhe gesetzt werden, wenn sie nicht die Figur zu heftig und der Hauptstimme gefährlich machen sollten. Fagotte und Bassethörner waren der Figur nicht gerade nöthig (sie entziehen ihr sogar durch die tiefe Lage einen Theil ihrer Leichtigkeit und Helle) schliessen sich aber ihr besser an, als der Masse der Bleche, — bei der man sie so —

232


einführen könnte, — in der sie den reinen Blechklang beeinträchtigen würden. Ob sie in einem grössern Zusammenhange nicht lieber pausiren sollten? — liegt ausser unsrer Betrachtung, die nur auf die Behandlung des grossen Tutti gerichtet ist.

Einfacher und in sofern fasslicher wäre das Ganze geworden, wenn wir die Bassposaune mit Serpent und Kontrafagott geführt hätten, statt diese mit ihr zu kreuzen; es schien aber vortheilhaft, das Blech in einfachster Form zu dem ungebrochensten Zusammenwirken bei einander zu lassen.

---

[*]) Dass hier und überall der Vortrag viel thun und ändern kann, dass mehrere Instrumente, wenn sie eine Melodie *piano* vortragen, vielleicht nicht zu stark, vielleicht schwächer als ein einziges *forte* blasendes sind, — versteht sich. Aber die Lehre von der Abwägung der Kräfte in der Komposition kann sich auf diese endlos veränderbaren äusserlichen Hülfen des Vortrags nicht einlassen und hat es nicht nöthig. Denn wer die Instrumente erst nach ihrem Wesen kennt, weiss sich auch ihre Wirkung im *Piano* und *Forte* vorzustellen.

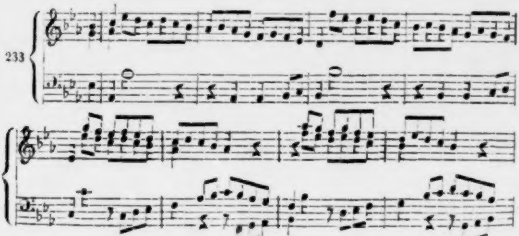
[**]) Namentlich könnte auch die Basstuba hier gute Anwendung finden. Wenn gleich ihre Tiefe, (wenigstens nach dem Gefühl des Verf.) leicht etwas Schroffes, Unbändiges, Unverschmelzbares annimmt, so ist ihr doch gerade in der Tenorlage ein edlerer, den andern Kornetten verwandter aber an innerlicher Kraft überlegner Klang erreichbar.

Die Führung einer Bassmelodie bedarf keiner neuen Aufweisung; es genügt das bei No. 197 Gezeigte, wenn man sich die Bassmelodie gleichmässig mit der entgegenstehenden Masse der Oberstimmen verstärkt denkt. Diese Aufgabe lässt eine einfachere und in so fern für Harmoniemusik günstigere Lösung zu, als die vorige, in welcher die Hauptstimme Begleitung oder gar Gegensätze oben und unten, also wenigstens drei gegen einander tretende Partien foderte.

Treten wir nun an die mehr polyphonen Bildungen heran, so wächst hier die Schwierigkeit. Es ist unmöglich, polyphone Sätze für grosse Massen von Stimmen so einfach darzustellen, als der Grundkarakter der Harmoniemusik wünschenswerth macht; nicht blos sollen die drei oder vier Stimmen, die den wesentlichen Inhalt des Satzes vortragen, gleichzeitig geführt und vom Hörer gefasst werden; sondern die Masse der Instrumente fodert für die verschiednen Lagen ihres Tonsystems und für die verschiednen Fähigkeiten und Karaktere Verdopplungen in Terzen, Oktaven u. s. w., füllende Stimmen, neue Motive — und so geräth man unvermerkt von der einfachen Grundlage in immer zusammengesetztere Gestaltungen und Schritt für Schritt immer mehr in die (vielleicht nie ganz zu vermeidende) Gefahr, überladene und verworrene Sätze zu bilden. Veranschaulichen wir uns dies an einem Beispiel.

Der hier

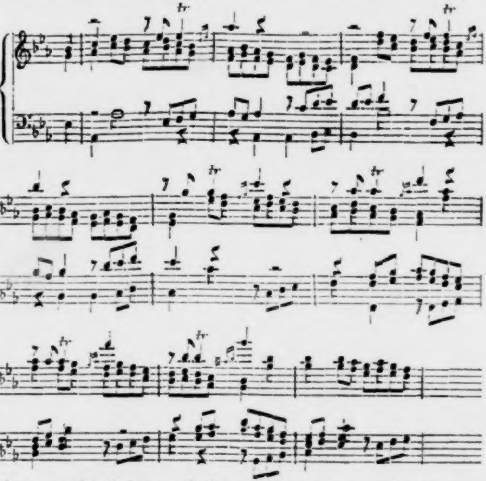
233



gebildete Satz, den man als Bruchstück eines grössern Ganzen anzusehen hat, würde von zwei und drei (oder vier) Instrumenten klar vorgestellt werden können. Allein eine so stimmarme und dabei mit den Stimmen so weit auseinander bleibende Behandlung würde dem Karakter der Blasinstrumente, ihrem Hang nach Vollklang unangemessen sein. Sie wäre sogar für grosse Besetzung — die wir hier ausschliesslich im Auge haben — unausführbar; einige Instrumente können die Stimmen des Satzes gar nicht vertragen, die übrigen würden durch ihre Aufhäufung im Einklange den Stimmen übertriebne Klangfülle geben.

Man müsste daher den Satz Aller, — etwa in dieser Weise

234



ausführen um für höhere und tiefere Mittelstimmen und eine neue Oberstimme für die höchstliegenden Instrumente Raum und Stoff zu finden. Denken wir uns den Satz in solcher Gestaltung von Klarinetten (durch Oboen verdoppelt, oder eine Oboe als erste und eine Klarinette als zweite Stimme der mittlern Partie) und Fagotten, einer Flöte und einem hinlänglich starken Bass ausgeführt: so würde er zwar nicht jene Klarheit, jenen reinen, weithin reichenden Zusammenklang haben, der die eigenste und darum schönste Aeusserung der Blasharmonie genannt werden kann, aber doch deutlich und verständlich genug herauskommen, um im rechten Zusammenhang gelten zu können.

Sollte endlich derselbe Satz im vollen Chor der Bläser auftreten, so würde er sich etwa so, wie in der Beilage II, 2 zu sehen ist, gestalten müssen. Die oberste Lage der figurirenden Mittelstimmen haben Klarinetten und Oboen, die Flöten haben sich auch nirgends besser anschliessen können; die dritte (und vierte) jener Stimmen wird abwechselnd von Bassethörnern und Fagotten gegeben, zuletzt nur von Fagotten, während die Bassethörner zu den Klarinetten treten *). Die Oberstimme hat erste Pikkolflöte und erste *Es*-Klarinette, die zweiten treten erst ganz zuletzt ein; das Blech tritt auf rhythmische Hauptpunkte und gewährt dem krausen Durcheinander so vieler Stimmen einen Anhalt. Allein es ist bei aller Vorsicht, die man angewendet zu haben meint, eine so zusammengesetzte Tongestalt für Harmoniemusik, dass man nur in eigenthümlichem Zusammenhange mit Recht darauf geführt werden könnte und dringend nach sofortigem Eintritt ruhiger, breiter Massen verlangen müsste, in deren klarem Zusammenhang sich der Friede wieder herstellen und die wahre Macht der Harmoniemusik wieder hervorträte.

Es scheint hier der Ort für eine
allgemeinere Betrachtung,
die weitgehende Lehren und Anwendungen nach sich ziehen kann und zu deren Veranschaulichung wir erst jetzt genügenden Stoff beisammen haben.

Jedes Organ und jede Klasse von Organen hat einen ihr angemessensten Wirkungskreis, kann aber über denselben hinausgeführt werden **). Dann tritt eine Ueberreizung und Verwilderung seines Wesens ein, die zwar bisweilen den Intentionen des Künstlers entsprechen kann, doch aber nicht ohne reiflichen Bedacht zugelassen werden darf, weil sie eben ausserhalb des natürlichen Kreises des Organs liegt.

Zunächst knüpfen wir diese Beobachtung an eine schon lang bekannte andre. Singstimmen und Blasinstrumente, die über die ihnen bequeme Tonhöhe hinausgeführt werden, gerathen in Heftigkeit, Härte, Gewaltsamkeit des Schalles. Hier sehen wir also an einer Seite des Organs, was oben allgemeiner ausgesprochen wurde. Eben so nehmen Organe, die man zu einem ihnen nicht bequem erreichbaren Grad von Stärke nöthigt, eine Härte, Grellheit oder Spitzigkeit des Klanges an (sie werden gellend, kreischend u. s. w.)

---

*) Da die Bassethörner anfangs in ihrer vollern Tiefe und die Fagotte in der Lage ihrer gedrungenern hohen Töne auftreten, sind sie den darüberliegenden Stimmen wohl gewachsen. Wollte man sie im Einklang zusammenlegen, so würde der Gegensatz, den sie gegen einander bilden, verloren gehen und die Mittelpartie noch angefüllter und lastender werden.

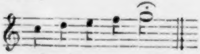
**) Dass sie unter ihrer Kraft gelassen werden können, z. B. die tiefsten Töne der Singstimmen, Hörner u. s. w. noch nicht genugsame Schallkraft haben, ein zu lang ausgehaltner Ton ermatten und hinsterben muss, ist ebenfalls wahr und bekannt, gehört aber nicht hierher.

die ihnen sonst keineswegs eigen sind. Nun zu einer geistigern Anwendung.

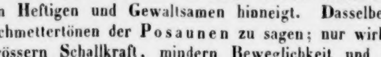
Das eigentliche Element des Blasinstruments ist der Schall, das Ausschallen, der gehaltne, getragne Ton und die aus solchen bestehenden oder auf ihnen doch beruhenden Harmonien und Melodien. Hierin zeigt sich — zumal bei angemessner Stellung und Führung der Stimmen — der Wohl- und Vollklang, die eigenthümlichste und schönste Wirkung des Blasinstruments und noch mehr eines vereinigten Chors von Blasinstrumenten.

Man kann aber auch das Blasinstrument zu schnellen Tonbewegungen und Tonfolgen gebrauchen. Allein dann nimmt es einen Karakter von Wildheit oder Ueppigkeit an, der ihm sonst gar nicht, oder in weit geringerm Grade eigen ist. Und dies ist um so mehr der Fall, je mehr die Bewegung nach Schnelligkeit und Inhalt über das eigentliche Wesen des Instruments hinausgeht. Es entsteht dann für jeden einzelnen Fall die Frage: ob diese Wildheit oder Heftigkeit der Idee des Kunstwerks entspreche.

So ist z. B. der gehaltne Ton oder die ruhige Tonfolge auf der **Trompete** vom edelsten, Metallglanz ähnlichen Klang, — und besonders sind es die Töne,

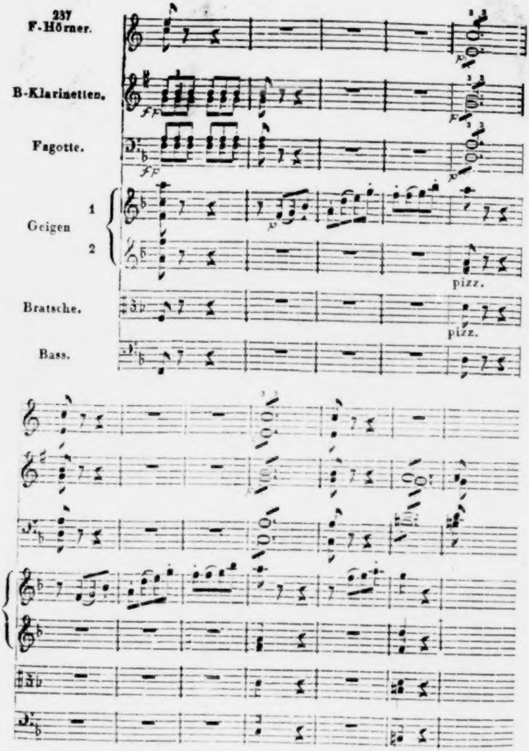
235 

die schon nach der Natur des Instruments vorzugsweise für melodische Anwendung bestimmt sind. Die Schmetterfiguren dagegen (S. 49, No. 55, 75 u. a.) geben dem Instrument eine Wildheit, die für kriegerischen Ausdruck, aufregende Prachtentwickelung und ähnliche Aufgaben höchst karakteristisch ist, am unrechten Ort aber, oder im Uebermaass angewendet das Instrument (und mit ihm den Tonsatz) leicht aus seiner reinern Sphäre in eine niedre, gemeine und rohe hinabzieht. Diese Ausartung macht sich nur desshalb seltner fühlbar, weil das Instrument schon seinem Karakter nach selber zum Heftigen und Gewaltsamen hinneigt. Dasselbe wäre von den Schmettertönen der **Posaunen** zu sagen; nur wirken sie bei der grössern Schallkraft, mindern Beweglichkeit und tiefern Tonlage bekanntlich noch gewaltsamer und arten leichter in das Rohe aus. — Auch das **Horn** kann den Schmetterton, wenn auch kürzer

236 

und unbehülflich hervorbringen; hier aber erscheint er sehr bald rauh und roh. Endlich finden Tonwiederholungen im Chor der **Rohrinstrumente** statt. Aber schon unter den mildesten Umständen, z. B. in dieser Stelle

237

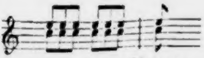

F-Hörner.
B-Klarinetten.
Fagotte.
Geigen
1
2
Bratsche.
Bass.
fp
fp
p
p
p
pizz.
pizz.

aus Beethovens Pastoral-Symphonie*), in der Piano vorgeschrieben, die sanftesten Rohrinstrumente in weicher Tonlage, die Hörner ebenfalls in weicherer Tonlage (ihnen lag es, abgesehen von der Schallwirkung näher, in der höhern Lage,

---

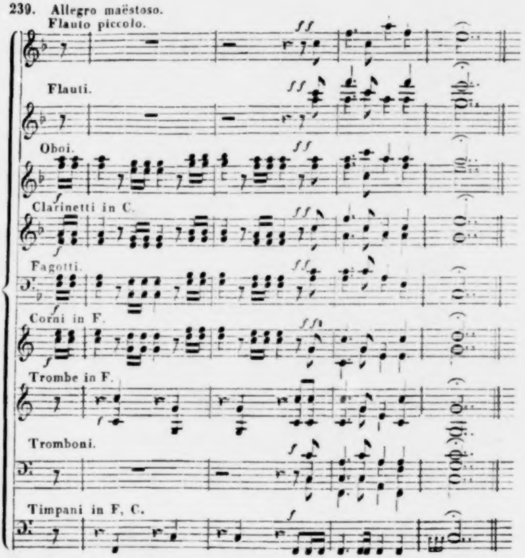
*) S. 7 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur.

238



in der sie schon waren und die den Melodieton oben hat, zu bleiben) gebraucht werden, treten die Bläser angeregt hervor, — wie es diesem Aufheben des Naturlebens und des Gemüths im neupulsirenden Naturleben vollkommen entspricht. — Bei stärkerer Anwendung, z. B. in solchen Stellen, —

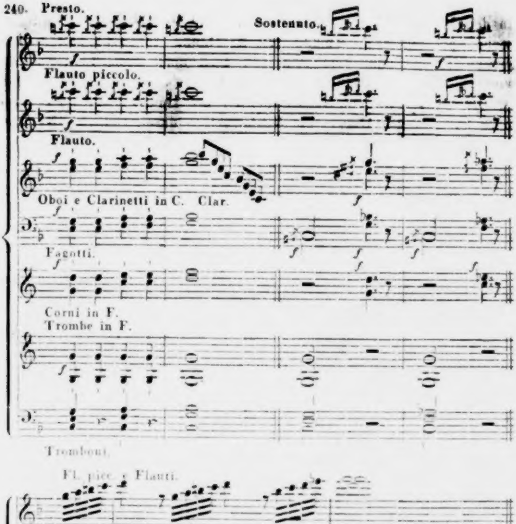
239.


Allegro maëstoso.
Flauto piccolo.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in C.
Fagotti.
Corni in F.
Trombe in F.
Tromboni.
Timpani in F, C.
f
ff

die noch wilder erklänge, wenn man die Klarinetten zu den Oboen stellte, die Trompeten mit den Hörnern gehen liesse, während die Posaunen im ersten und zweiten Takt an die Stelle der Trompeten träten, steigert sich sogleich die Schallkraft und tritt eine höhere Gereiztheit in die Bläser.

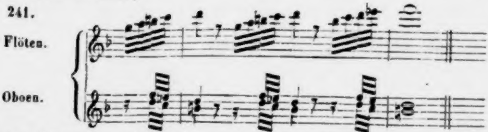
Schnelle Tonfolgen, zumal diatonische, kommen erst bei den Rohrinstrumenten in Anwendung. Hier steigern sie schon in den kleinsten Formen, z. B. hier

240.


Presto.
Sostenuto.
Flauto piccolo.
Flauto.
Oboi e Clarinetti in C.
Clar.
Fagotti.
Corni in F.
Trombe in F.
Tromboni.
Fl. picc. e Flauti.
Oboi.
Clar. in Es unis.
Clar. in B.
Fag.
Trombe e Corni in C.
Tromboni.
f
ff

in den Flöten, Oboen und Klarinetten die Heftigkeit des Einsatzes mehr, als eine Verdopplung der Besetzung vermocht hätte. Im dritten Beispiel (zu dem man sich gern noch mehr Instrumente, vielleicht die Mitwirkung des Streich-Quartetts hinzudenkt) geht die Weise der Flöten und *Es*-Klarinetten bis zur Wildheit, die man noch hätte in den Oboen und *B*-Klarinetten durch ähnlich wirkende Figuren, z. B. diese,

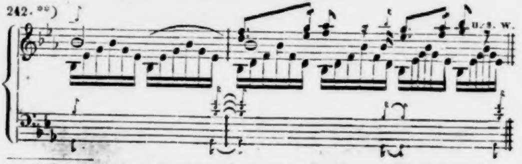
241.



steigern können. — Was hier an einzelnen Würfen, nur gleichsam gelegentlich eingemischten Läufen und Vorschlägen bemerkt worden, gilt auch von ganzen Sätzen, die von einer den Bläsern nicht wesentlich eignen Bewegung erfüllt sind. In ihnen sind es nicht, wie oben einzelne Riss- und Schlagmomente, sondern sie nehmen in ihrer ganzen Bildung eine Heftigkeit und Wildheit an, die man auf andre Weise nicht erlangen kann, die man aber sorgsam abzuwägen, nach Idee und Stimmung der Komposition zu prüfen hat. Der in der Beilage II, 2 gegebne Satz mag auch hier als Beispiel dienen.

Selbst in einem einzelnen Blasinstrumente kann diese eigenthümliche Wendung des Karakters beobachtet werden. Ein merkwürdiges Beispiel bietet die unsterbliche Einleitung zu J. Haydns Schöpfung, die der Meister „die Vorstellung des Chaos" genannt hat. Wie hier Alles erst aus dem Dunkel hervor nach Gestaltung tappt und schleicht und ringt und erst im sechsundzwanzigsten Takt *) ein Moment grösserer Festigung eintritt, in dem mild und voll, sanft bewegt und beschwichtigend die zweite Klarinette mit ihrer Begleitungsfigur gleichsam hervorquillt. —

242. **)



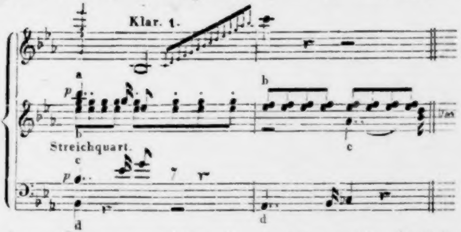
---

*) S. 4 und 5 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur.

**) Die kleinen Noten deuten das Streichquartett an, die Oberstimmen im zweiten Takte sind Oboen. Das Meiste fehlt, — und gerade hier ist jedes einzelne Instrument von tiefsinnigster Bedeutung. An einem andern Orte kommen wir darauf zurück.

das bleibe hier bei Seite; es ist der Schluss dieses Abschnitts (Takt 31, S. 5) der allein zur Betrachtung kommt. Wenn auf diesen Takt das Orchester (in diesem Augenblicke Streichquartett, eine Flöte, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, die höhern Posaunen) in den Quartsextakkord tritt, wirft sich, ohne weitere Motivirung, als dass man schon Klarinetten gehört hat, die erste Klarinette,

243*)



wie ein junger Stern emporschiessend, mit einem rapiden Lauf in die Höhe. Kein andres Instrument, alle vereinten Geigen würden nicht so glänzend-frisch, so Uebermuth voll, so jugendlich üppig emporgestiegen sein. Dass aber dieser Klarinettenlauf das Instrument nicht bis zur Wildheit (S. 228) aufregt, liegt in dem Verhältniss der Schallstärke des einen Instruments gegen das Streichquartett und die kurz vorausgegangnen Bläser, in dem milden Karakter der *B*-Klarinette und in der Vorbereitung durch die unmittelbar zuvor (No. 242) hervorgehobne zweite Klarinette.

Achter Abschnitt.

Aufgaben.

In den vorangegangnen Abschnitten dieser und der vorigen Abtheilung ist so Vieles zu beobachten und zu versuchen gewesen, dass die Aufmerksamkeit nicht durch Einmischung fernerer Betrachtungen zersplittert werden durfte. Daher können wir erst hier**) die Selbstthätigkeit des Lernenden bestimmter zur Sprache bringen. Vorausgesetzt wird, dass er Schritt für Schritt alle ihm allmählig überlieferten Organe in einzelnen Sätzen nach allen Seiten hin in Anwendung gebracht habe, wie auch schon früher begehrt worden. Diese kleinen Vorversuche machen es, wie schon S. 130 gesagt worden, dem Uebenden leicht, seine ganze Aufmerksamkeit und Theilnahme den Instrumenten zuzuwenden, sich ganz in ihr Wesen zu versenken und aus ihnen heraus zu erfinden, eben weil die Komposition selbst keinen eigenthümlich bestimmten, fassenden Inhalt hat.

---

*) Die mit a angezeichneten Noten hat die erste Geige, b ist zweite Geige und Bratsche, c Violoncell, d Kontrabass, den wir Takt 2 geschrieben haben, wie er ertönt.

**) Im lebendigen Unterrichte schliessen, wie sich von selbst versteht, bestimmte Aufgaben sich an jeden Fortschritt der Lehre an und erhalten dadurch den Jünger in ununterbrochen künstlerischer Bethätigung. Wer in der Lage ist, die Instrumentation für sich allein zu studiren, wird sich eben so einzurichten suchen.

Die wirklichen Kompositionsübungen nun, die sich den Vorversuchen anschliessen, müssen, wenn sie im Einklang mit der Lehre bleiben wollen, vornehmlich zwei Bedingungen erfüllen. Sie müssen Erstens jedesmal den bestimmten Umkreis von Instrumenten, der dem Jünger in den verschiednen Lehrabschnitten gezogen ist, inne halten, sich also zuerst (S. 130) auf den Verein von zwei Klarinetten und Fagotten, dann von drei Klarinetten, zwei Fagotten beschränken, dann Kontrafagott, dann Hörner zuziehen u. s. w. Zweitens müssen sie dem Karakter der Harmoniemusik, und zwar auf jeder Stufe dem der eben vereinten Instrumente — jedes einzelnen und ihres Vereins entsprechen.

Im Allgemeinen entsprechen der Harmoniemusik von allen Kompositionsformen die einfachern am besten, weil die Blasinstrumente selber für einfachere Wirkungen am geeignetsten sind. Schon dies weiset uns auf die Liedformen, namentlich Tanz und Marsch, und auf die kleinern Rondoformen. Sie alle haben für Harmoniemusik auch den Vortheil der Kürze. Denn das Blasinstrument — und so auch der Verein von Blasinstrumenten — ist von so bestimmtem und daher umgränztem Karakter, dass er denselben bald zum Ausdruck gebracht hat, dann aber bald in Gefahr geräth, einförmig und ermüdend zu werden, während die minder positiven Saiteninstrumente weit mannigfachere Stimmungen und Bedeutungen in sich tragen und längere Zeit brauchen, sich auszusprechen, ohne Gefahr der Eintönigkeit und Erschöpfung. Es fragt sich nun noch, welche Aufgaben auf jeder Stufe die angemessnern sein mögen? Hier soll und darf keine Vorschrift dem eignen Ermessen eines Jeden vorgreifen; was wir darüber äussern, sind Vorschläge, die unsre eigne Ansicht vom Karakter und Vermögen jeder Stufe nur andeuten mögen.

Mit dem Quartett von zwei Klarinetten und zwei Fagotten scheinen nur einfache, bald sanftere, bald muthigere Liedsätze darstellbar zu sein, in denen weder eine Hauptstimme zu freier und reicher Entwickelung kommt, noch eine Individualisirung der einzelnen Stimmen weiter, als etwa in No. 140 verfolgt werden kann.

Mit dem Zutritt einer Prinzipal-Klarinette ist die Ausführung einer freien und reichern Hauptstimme mit voller Begleitung möglich. Diese Hauptstimme, die Klarinette also, bedingt den Karakter des Ganzen. Wir suchen eine Liedform, deren Karakter dem der Klarinette entspricht und die eine reicher entfaltete Hauptstimme fodert; es scheint keine so geeignet, als die Form der Polonaise (No. 146, Th. II. S. 57) die also hier unsre Aufgabe wird. Andre Liedsätze sollen hiermit nicht ausgeschlossen sein.

Sobald das Kontrafagott und dann die Hörner zugezogen sind, können Tänze, Märsche zu ländlichen Aufzügen u. s. w. schon mit hinreichender Besetzung geschrieben, Ober- und Unterstimme schon in Gegensatz gebracht, — dann kann bei dem Zutritt der Flöten und Oboen die Melodie wechselnd bald diesem, bald jenem Instrument und den verschiednen Zusammenstellungen derselben gegeben, auch in die Mitte gelegt werden. Besonders in Adagiosätzen (kleine Rondo- oder Liedformen) und Variationen ist dies unter steter Beobachtung des Karakteristischen jedes Instruments ausführbar.

Für grosse Harmoniemusik sind Märsche und Tänze, namentlich wieder die Polonaise, die nächsten Aufgaben.

In alle diesen Formen kann der Satz für Harmoniemusik künstlerisch auf mannigfaltige Weise geübt und eine Seite und Wirkungsart der Blasinstrumente nach der andern zur Geltung gebracht werden. Es fehlt aber noch eine Form, die uns Gelegenheit giebt: ein und denselben Gedanken durch die Wahl der Organe und Behandlung in das mannigfaltigste Licht zu stellen; — oder umgekehrt: die verschiednen Organe und ihre Verknüpfungen an demselben Gedanken zu bethätigen und dabei die Auffassung ihres Wesens und Karakters zu erproben. Keine von allen Kunstformen ist dazu so wohl geeignet, als — die Fuge.

Wir stellen also als letzte und höchste Aufgabe für das Studium des Harmoniesatzes

eine Ouverture in Fugenform;

während die üblichen Formen der Ouverture an einem andern Orte zur Sprache kommen. Die hier zur Uebung vorgeschlagne*) Fuge wird deswegen als Ouverture**) bezeichnet, damit der Komponist sogleich darauf hingewiesen werde, ihr einen gewissen Karakter der Oeffentlichkeit, Grossartigkeit, Pracht, Feierlichkeit — und wie es sich ihm sonst zu Gunsten grossartiger und mannigfaltiger Orchester-Wirkung ergiebt. Denn dass die Fugenform auch ganz andre Stimmungen, — die der Stille, der Wehmuth, heitrer Laune u. s. w. in sich aufnehmen kann, wissen wir (Th. II. S. 232) längst, wollen uns aber all' diese der Massenwirkung ungünstigen Wege versagen. Die Fuge ist auch in dieser Beschränkung desswegen für unsern Zweck die geeignetste Form, weil sie in der vielfachen Wiederholung ihres Themas Anlass giebt, dasselbe nebst seiner Umgebung auch vielfach anders zu instrumentiren.

---

*) Es braucht nicht erst gesagt zu werden, dass auch dieser Vorschlag unmittelbar aus der Lehrerfahrung des Verf. herstammt.

**) Die Ouverture ist bekanntlich zur Eröffnung irgend eines feierlichen oder festlichen Vorgangs, — einer dramatischen Darstellung u. s. w. bestimmt. Das Nähere künftig.

Wie ist nun unsre Aufgabe auf das sachgemässeste zu lösen? —

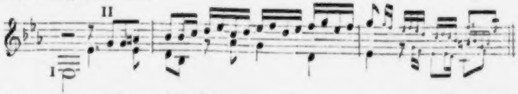
Vor allen Dingen setzen wir fest, dass für diese grösste und grossartigste Aufgabe grosse Besetzung, — z. B. so, wie sie in der Beilage II. gewählt, vielleicht mit Zuziehung der Pauken, — genommen werde.

Sodann erkennen wir zwar die Vortheile, die die Fugenform uns bringt, werden aber dabei auch die Gefahr nicht übersehen, uns durch Hingebung an den polyphonen Satz (S. 221) von jener Einfachheit zu entfernen, in der die grossartigste Massenwirkung, also die mächtigsten Aeusserungen gerade der Harmoniemusik zu finden sind. Diese Massenwirkung — und zu ihren Gunsten selbst Rückkehr zu homophonem Satze — dürfen wir uns nicht versagen. Wir wollen daher zur Fuge eine *Einleitung* komponiren, in der die Massenwirkung unbeschränkt vorwalte; vielleicht kehrt die Einleitung als *Schlusssatz* wieder. Demnächst wollen wir in der Fuge selbst, und zwar in den *Zwischensätzen* uns gelegentlich leichtere und freiere Behandlung, sogar Rückkehr zum Homophonen gestatten, um eine grössere Ruhe und Einfachheit wieder zu gewinnen, als die Fuge gewährt. Auf diese Weise finden wir auch Gelegenheit zu einem Ruhe- und Sammelpunkt unsers Orchesters in dem wichtigsten und ausführlichsten Zwischensatz, am Schlusse des ersten Theils.

Prüfen wir nun in Bezug auf die Fuge selbst die Kräfte unsers Orchesters, so stossen wir vor Allem auf eine hier wesentliche Verschiedenheit. Ein Theil unsrer Instrumente ist zu lebhafter Bewegung und der Ausführung mannigfacher Figuren fähig, ein andrer weniger oder gar nicht; Flöten, Klarinetten, Fagotte, Oboen, Bassethörner, — in enger Begränzung allenfalls auch das Horn — gehören in die erste Reihe; Posaunen, Trompeten, Serpent, Kontrafagott u. s. w. in die zweite. Wir müssen daher die letztern Instrumente entweder von der Fugenarbeit ausschliessen und zur Ausfüllung der einfachern Zwischensätz u. s. w. gebrauchen, — wodurch die Hauptsätze durch Schallschwäche in Schatten gestellt würden; oder wir müssen die Fuge selbst so einrichten, dass alle, dass wenigstens die meisten Instrumente (allenfalls mit Ausschluss der Trompeten, Hörner und Pauken) in ihr als Realstimmen mitwirken können. Unangemessen wär' es aber, wollten wir zu Gunsten der schwerern Instrumente auch die leichten, die ganze Komposition von lebhafterer Bewegung zurückhalten; es muss für beiderlei gesorgt werden.

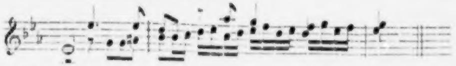
Dies ist füglich nicht besser zu erreichen, als in der Form der **Doppelfuge**, in der ein schwereres und ein leichteres Subjekt gegen einander treten; setzen wir als Beispiel diese beiden Subjekte

244. Allegro maestoso.



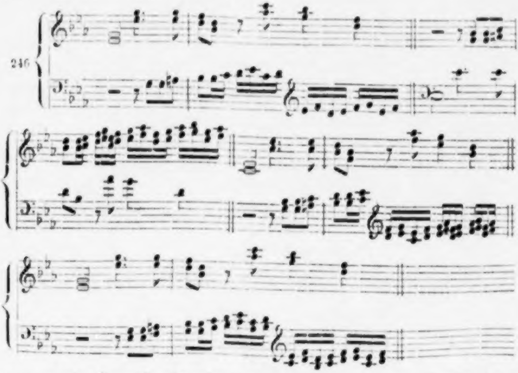
fest, um an ihnen das Nöthige aufzuweisen. Zunächst bemerken wir, dass beide Subjekte zuletzt um eine Dezime auseinander treten, mithin bei der Umkehrung

245



einander kreuzen, wenn die Versetzung nicht um zwei Oktaven erfolgt. Günstig trifft es sich, dass die Subjekte, jedes einzeln und beide gleichzeitig, — wie hier

246



nur an ein Paar Kombinationen zu sehen ist, — die Verdopplung in der höhern oder tiefern, oder das eine in der höhern, das andre in der tiefern Terz zu lassen*), mithin Anlass geben, dieses oder jenes Instrument in einer ihm günstigern Tonlage höher oder tiefer einzuführen, oder durch Verdopplung in der Terz oder Sexte die Instrumente sogleich verbunden und verstärkt auftreten zu lassen.

Setzen wir endlich noch hinzu, dass die zweite Form der Doppelfuge (Th. II. S. 442) für unsre jetzige Aufgabe die günstigste scheint, weil sie neben dem Festen und Ruhigen zugleich das Bewegtere und Anregendere giebt.

Soviel zur Vorbereitung. Es kann nun auf dieser Stufe des Lehrgangs nicht nöthig erscheinen, über die Fugenkomposition an sich etwas zu sagen, oder die oben vorgeschlagnen Subjekte zu einer vollständigen Fuge zu verarbeiten. Nur darauf kommt es noch an, zu erwägen: wie die Fuge von Harmoniemusik darzustellen, — und umgekehrt, wie diese in der Fugenform zu vielseitiger Geltung zu bringen ist? Um dies gleich in künstlerischer Weise zur Anschauung zu bringen, lassen wir eine Fuge in Gedanken in naturgemässer Ordnung sich vor uns entwickeln.

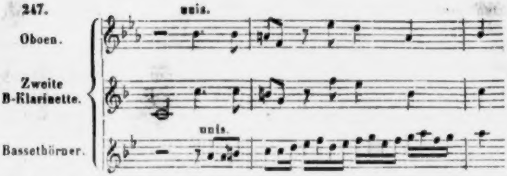
Nach der Einleitung hebt die erste Durchführung an, zuerst zweistimmig, dann drei- oder vierstimmig. Hier bedarf es keiner gesteigerten Kraft, auch ist es noch nicht an der Zeit, die Instrumente zu individualisiren; das Erstere wird durch den Verlauf der Fuge herbeigeführt, das Letztere findet seine angemessnere Stelle im zweiten Theile der Fuge, der bekanntlich vorzugsweise den eigenthümlichern, feinern, bewegtern und erregtern Partien**) gewidmet ist. Die erste Durchführung wird also von den Instrumenten, die sich am besten für die Tonlage eignen, und so stark, dass beide Subjekte den gebührenden Nachdruck erhalten, besetzt. Nehmen wir No. 244 als ersten Einsatz der Fuge an, so könnte das erste Subjekt von Fagotten und Bassethörnern, das zweite von der ersten *B* Klarinette genommen werden. Die Antwort auf das erste Subjekt würde von der zweiten *B*-Klarinette und beiden Oboen, auf das zweite von den Bassethörnern

---

*) Es hat sich also ein vierfacher polymorphischer Kontrapunkt gebildet, dessen zahlreiche Kombinationen aus Th. II. S. 473 bis 488 der zweiten Ausgabe bekannt sind. Allein es ist in der That zufällig geschehn und man kann nicht rathen, hier, — wo alle Aufmerksamkeit auf die Instrumentation gerichtet sein soll, dergleichen Gestaltungen absichtlich zu bilden.

**) Aus der Lehre von der Grundform der Fuge wissen wir, dass Engführung, Verkleinerung, Zergliederung, Verkehrung, neue und gesteigerte Gegensätze ihren Hauptsitz im zweiten Theil haben.

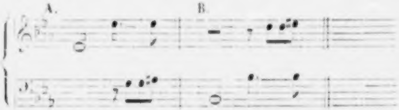
247.



gegeben, wobei zwar die Oboen den ersten Ton aussetzen müssten, der Einsatz der Klarinette aber auf einen ihrer stärkern Töne (S. 121) fiele. Wollte man die Durchkreuzung der Stimmen vermeiden, so müssten statt der Bassethörner die Fagotte das zweite Subjekt eine Oktave tiefer nehmen; indess hat die Kreuzung der Stimmen um so weniger zu sagen, da die Klangverschiedenheit sie unterscheiden lässt.

Zum dritten und vierten Mal könnten die Subjekte folgendermassen auftreten; bei A

248



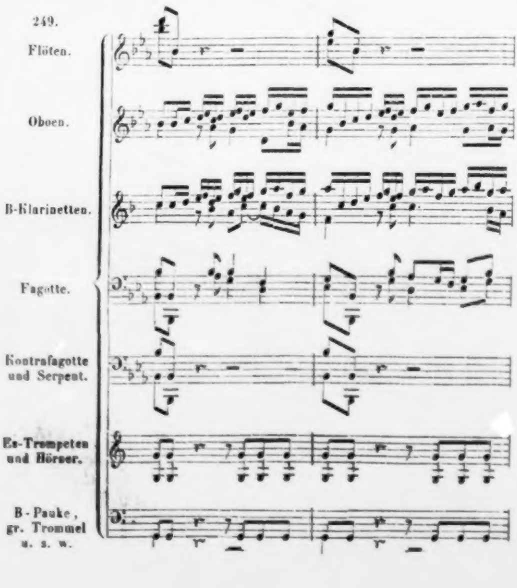
würde das erste von Oboen und Flöten, das zweite von Fagotten, bei B das erste von Fagotten und dem Serpent, das zweite von den Flöten und der ersten Oboe, oder bei stärker besetztem Gegensatze der *Es*-Klarinette genommen werden können. Es würden also die Instrumente folgendermassen

1) I. Fagotte und Bassethörner,
   II. erste *B*-Klarinette,
2) I. Oboen und zweite *B*-Klarinette,
   II. Bassethörner, — oder Fagotte,
3) I. Oboen und Flöten,
   II. Fagotte,
4) I. Serpent und Fagotte,
   II. Flöten und erste Oboe, — oder *Es*-Klarinette

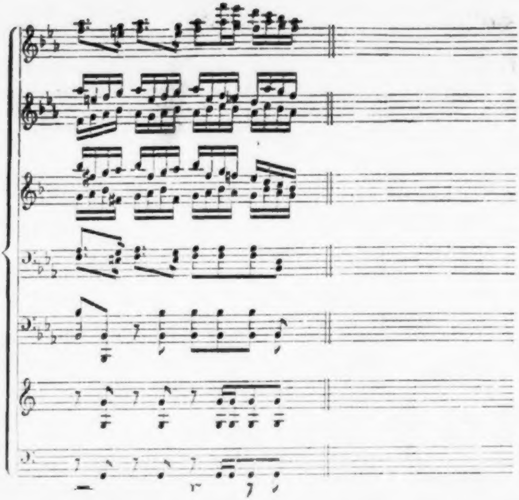
vertheilt sein: das erste, schwere Subjekt wäre stets schärfer und stärker, das zweite leichter und vorzugsweise von den flüssigern Instrumenten besetzt; die Klangfarbe würde bei jedem Eintritt eines Subjekts eine andre sein und dadurch jeder Eintritt hervorgehoben, das Ganze mannigfacher werden. Dass sich auch noch andre Kombinationen treffen liessen, beiläufig der zweimalige Eintritt der Oboen zum ersten Subjekt etwas einfärbig wirkt (sie sind nur geeignet, demselben Nachdruck und Schärfe zu geben) bemerkt man leicht von selber.

Nehmen wir nun auch noch an, dass innerhalb dieser Durchführung noch andre Instrumente (Hörner z. B. und chromatisches Tenorhorn) den Gegen- oder Zwischensatz verstärkt haben: so fehlt es doch am letzten Nachdruck, an der Einführung des Tutti. Soll dieses erst im Zwischensatz auftreten, so wird der Nachdruck auf eine Nebenpartie gelegt. Wir würden vorziehen, noch innerhalb der Durchführung das Orchester zur vollen Wirkung zu bringen, mithin die Durchführung zu einer übervollständigen zu erweitern und zwar — dem Karakter jedes Subjekts gemäss — das erste Subjekt dem Basse, das andre der Oberstimme zu geben. Es könnte vom letzten Standpunkte der Themate, *B*dur, zuletzt (nach längerm Zwischensatz oder ohnedem) das Orchester in dieser — oder einer ähnlichen Weise

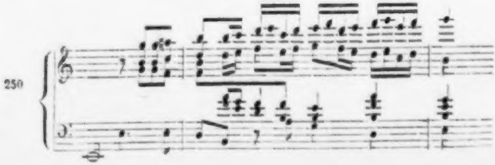
249.



Flöten.
Oboen.
B-Klarinetten.
Fagotte.
Kontrafagotte und Serpent.
Es-Trompeten und Hörner.
B-Pauke, gr. Trommel u. s. w.



in den Hauptton und zum letzten Eintritt beider Subjekte geführt werden. Hier nun legen wir das erste Subjekt in die tiefste, das zweite in die oberste, beide noch unbenutzte Tonlagen,

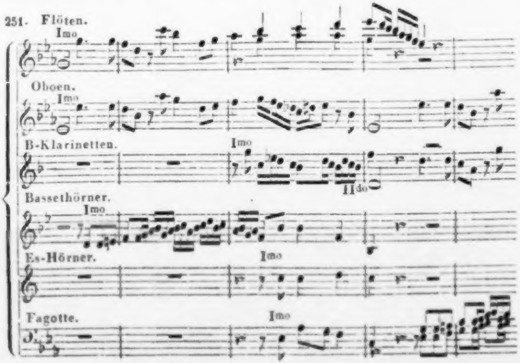


beide unter starker Besetzung und stellen in die Mitte die ganze nicht für jene verwendete Masse der Instrumente. Die Beilage III., 1 giebt einige Takte als Beispiel, wie diese Stelle sich bilden liesse; es wird vorausgesetzt, dass von da aus der Zwischensatz sich möglichst einfach, aber mit vollem Orchester fortsetze und den ersten Theil der Fuge mit Kraft abschliesse

Volltönender hätte sich übrigens der in der Beilage gegebne Satz gemacht, wenn die erste Oboe und Klarinette das zweite Subjekt genommen und die Flöten es nur in der Oktave verdoppelt hätten. Allein dann würden jene Instrumente als Hauptstimme vernommen worden sein und das Thema wäre durch die Verdopplung für seinen Karakter zu stark und lastend geworden. Jetzt liegt es eine Oktave höher; in dieser Lage und der dabei nöthigen Besetzung würde es zu heftig und pfeifend hervortreten, wenn es nicht auf so vollstimmiger und starker Unterlage ruhte.

In dem weitern Fortgang der Fuge wird nun der reichlichste Anlass gefunden, neben der Entwicklung des Ganzen die verschiednen Instrumente und ihre Zusammenstellung zur mannigfachsten Geltung zu bringen. Die Fuge wird leichtere und schwerere, beweglichere und minder beweglichere Durchführungen, Zwischensätze u. s. w. fodern; jeder dieser Momente bedingt die besondre Wahl der gerade für ihn geeigneten Instrumente. Eine leichtere und zartere Einführung beider Subjekte könnte z. B. in dieser Weise*) —

251.



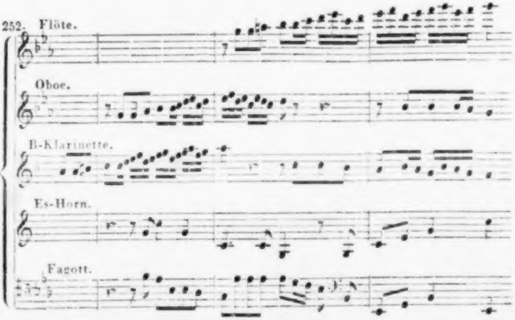
---

*) Es ist, wie gesagt, weder (des Raumes wegen) ausführbar, noch rathsam, eine vollständige Ouverture auszuarbeiten, oder die in ihr möglichen Kombinationen in grösserer Vollständigkeit aufzuführen; dies würde unnöthig sein und dem Jünger den Vortheil eigner Er- und Auffindung schmälern. Es bedarf nur einiger Andeutungen, die wir leichterer Uebersicht wegen alle in den Haupton setzen.

statt haben; erste Flöte und Oboe nehmen in Terzverdopplung das erste, Bassethorn das zweite, — dann Oboe und Klarinette das erste, Fagotte das zweite Subjekt in Verdopplung, — wobei die Unterstimme des letztern tonleichter gebildet wird, um den beweglichen Satz nicht zu sehr zu belästigen. Die Themate sind hier von verschiedner Klangfarbe; das erste setzt in der Flöte schwach ein, wenn nicht im voraussetzlichen Zusammenhange der erste Ton der Oberstimme von andern Instrumenten unterstützt wird; schärfer bildet sich der Einsatz in *C*moll, wo man annehmen muss, dass die erste Klarinette zu neuem und bedeutendem Einsatze vorbehalten bleibt.

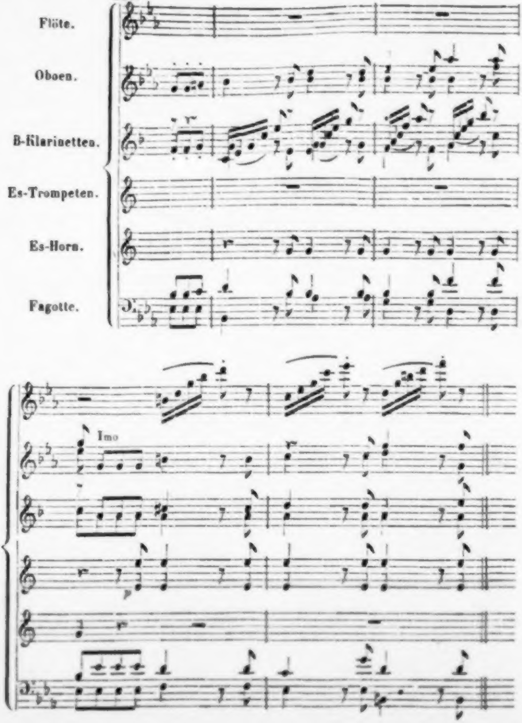
Hier ist die Bewegung in Unterstimmen gelegt und durch das schwerere erste Subjekt gehemmt. In leichterer Weise tritt hier

252.



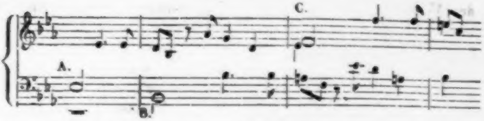
das zweite Subjekt allein in den Oberstimmen, in einer nicht weit oder streng durchgesetzten Engführung auf. Es würde sich übrigens bei der Ausführung zeigen, was wir schon S. 221 bemerkt haben: dass die Individualisirung der Stimmen, der polyphone Satz. in der Harmoniemusik selbst bei so leichter Besetzung wie die obige stets eine Schwere annimmt, die nicht immer der Intention des Komponisten entspricht. Auch in unserm Fugenprojekt würden die leichtesten Partien entweder ganz homophon gehalten (wie wir selbst von dem Hochmeister der Fugenkunst, Seb. Bach, aus seinen grossen Klavier- und Orgelfugen lernen können) oder doch weit leichter an den eigentlichen Fugensatz angeknüpft werden müssen. Es könnte vielleicht dem vorstehenden Satz eine leichtere Gangpartie vorausgegangen sein und in dieser —

253.


Flöte.
Oboen.
B-Klarinetten.
Es-Trompeten.
Es-Horn.
Fagotte.
Imo
p

Weise auf jenen und zur Rückkehr in das Spiel der Subjekte eingelenkt werden.

Diesen Herleitungen aus dem zweiten Subjekt gegenüber könnte auch das erste einmal ausschliesslich und mit dem ihm gebührenden Nachdrucke zur Geltung kommen wollen; es könnte sich eine Engführung

254


bilden, deren drei Stimmen (A, B, C) vielleicht so:

A — Alt-Tenorposaune, chromatisches Horn,
B — Bassposaune, Serpent,
C — Oboen, *Es*-Klarinette

zu besetzen wären, während Flöten, Klarinetten, Fagotte u. s. w. für den Gegensatz oder zu neuen Eintritten übrig blieben.

Zum Schlusse geben wir noch in der Beilage II., 2 einen Satz, der mit der Einführung beider verdoppelten und stark besetzten Subjekte anhebt, sich zum Tutti erhebt, dann aber das erste Motiv des zweiten Subjekts benutzt, um Instrument auf Instrument, — es treten nach einander

Bassethörner mit Fagott,
Oboen,
Trompeten,
zweite *B*-Klarinette,
erste *B*-Klarinette mit *Es*-Klarinette,
zweite Flöte mit *Es*-Klarinette,
erste Flöte mit Pikkolflöte

ein, — gleichsam herbeizulocken und so durch Ansammlung derselben ein *crescendo* der Instrumentation zu bilden.

Diese Weise des Anwachsens ist ein drittes Mittel zu einem Zwecke, der immer als derselbe erscheint: zur Steigerung. Wir können steigern

1. durch Emporschreiten in höhere Tonlagen,
2. durch das eigentliche *crescendo*, — indem wir aus dem *piano* oder *meno forte* uns zum *più forte*, *forte* u. s. w. erheben,
3. durch Stimmvermehrung,

die wir schon im Klavier- und Chorsatze beobachtet haben, die aber erst im Orchestersatze, wo jede Stimme durch eigne und meist klangverschiedne Organe dargestellt ist, wichtig wird. Allein der Zweck und Sinn dieser drei Steigerungen ist doch ein innerlich verschiedner. Wenn eine Stimme oder mehrere mit einander zu höhern Tonlagen sich erheben, so ist dies (Th. I. S. 22) eine Spannung und Steigerung ihrer Stimmung, ihres Innern, des Inhalts der Tonfolge. Wenn die Musik sich in einzelnen Schlägen oder ganzen Partien zum *forte* erhebt, so spricht sich darin das Bewusstsein aus, dieser Schlag oder diese Partie sei eine vorzugsweis zu bemerkende und der Wille, sie hervorzuheben. Die Ansammlung von Stimmen endlich ist der Ausdruck dafür, oder vielmehr die Folge davon, dass mehr und mehr Individuen an dem musikalischen Vorgang sich bethätigen, dass dieser ein allgemeinerer — und damit auch ein vielseitigerer wird. Diese letztere Gestaltung, die wir oben in das Auge gefasst, ist also eine mehrfach bedeutsame:

> es treten mehr und mehr Stimmen zusammen, —
>
> es treten Stimmen verschiednen Klangs und Karakters zusammen, —
>
> sie haben bei ihrer Theilnahme am Satze mehr oder weniger verschiednen Inhalt zu äussern, —
>
> ihre Ansammlung vermehrt die Schallmasse, bringt also (gleichsam gelegentlich) dadurch auch ein eigentliches *crescendo* hervor:

aber sie ist von den andern Gestaltungen und namentlich vom *crescendo* im Innern wie Aeussern wesentlich verschieden.

Und eben diese Stelle giebt uns besonders in ihrem siebenten Takte nochmals zu bedenken, wie leicht man sich aus der den Bläsern zuträglichen Einfachheit hinaus locken lässt*).

---

*) Hierzu der Anhang L.

Neuntes Buch.

Orchestersatz.

Einleitung.

Die Benennung Orchester ist zwar gelegentlich schon für die Masse der zur Harmoniemusik vereinten Instrumente gebraucht worden. Genauer aber bezeichnet dieser Name (S. 3) den Verein von Saiten- namentlich von Streichinstrumenten in mehrfacher Besetzung und Blasharmonie zu massenweiser Wirksamkeit.

In diesem bestimmtern Sinne wird der Name von nun an gebraucht. Der Orchestersatz, den das neunte Buch abzuhandeln hat, ist der Satz für die in Massen vereinten Streich-, auch sonstigen Saiteninstrumente und die Blasharmonie, also für den Verein von

Streichinstrumenten,
Rohrinstrumenten,
Blechinstrumenten,

zu dem die Schlaginstrumente, auch sonstige Saiteninstrumente und die Orgel zutreten können.

Dieser Verein von Instrumenten kann mehr oder weniger umfassend sein.

Umfasst er blos Blasinstrumente, so heisst er, wie wir wissen, Harmoniemusik. Hierüber hat das vorige Buch zu berichten gehabt.

Beschränkt er sich auf die massenweise Verwendung von Streichinstrumenten, so müsste er Orchester oder Chor der Streichinstrumente genannt werden. Es ist übrigens dem Verf. kein Kunstwerk dieser Art bekannt[*].

Verbindet er mit dem Streichchor[**] Blasinstrumente, — ist also Orchester im eigentlichen Sinne vorhanden, — so können weniger oder mehr Blasinstrumente in Thätigkeit kommen und dies in gar mannigfacher Zahl und Auswahl. Es ist unnöthig, diese verschiednen Zusammenstellungen aufzuzählen und durch Kunstbenennungen zu unterscheiden. Nur eine Unterscheidung ist in der Kunstsprache so eingebürgert, dass sie nicht übergangen werden darf. Es ist der Gegensatz von

---

[*] Dass in Paris eigentliche Quartette (für Solo-Streichinstrumente komponirt) mit vier- oder sechsfacher Besetzung gegeben worden, — entschieden gegen die Absicht der Komponisten und gegen den Sinn der Kompositionsgattung, die in jeder Stimme durchaus individuelle Feinheit will, — kommt hier nicht in Betracht, weil die Werke eben nicht für Orchester gesetzt sind.

[**] Diesen Chor nennt man meistens nach der gewöhnlichen Zahl seiner Stimmen Streichquartett. Es ist gegen Sprachgebrauch schwer anzukämpfen und in der Regel hat derselbe irgend einen wenn nur einseitig haltbaren Grund; so der Name Streichquartett. Allein es bezeichnet auch den nicht orchestralen (mehrfach besetzten), sondern Soloverein von vier Streichinstrumenten zu der Kunstform des Quartetts.

Orchester, oder kleinem Orchester*),

und von

grossem Orchester.

Mit der Benennung: kleines Orchester oder Orchester schlechtweg bezeichnet man nämlich oft den Verein von Streichchor oder Streichquartett mit Rohrinstrumenten (mehrern oder wenigern), auch wohl mit Zuziehung von Hörnern. Im Gegensatz hierzu bezeichnet der Ausdruck grosses Orchester den Verein von Streicherchor, Rohrinstrumenten (mehr oder weniger, mit oder ohne Hörner) und Trompeten und Pauken, mit oder ohne Posaunen. Erwägt man, dass die Hörner (wie wir von S. 141 an auch gethan) wohl geeignet sind, sich den Rohrinstrumenten anzuschliessen, gleichsam in ihren Chor einzutreten: so liesse sich der Unterschied von kleinem und grossem Orchester kurz dahin aussprechen, dass im letztern Rohr- und Blechchor wesentlich vertreten sind, im erstern nicht. — Im Lehrgange werden wir übrigens von dieser Unterscheidung keine Anwendung zu machen haben.

Eine noch umfassendere Kombination, als das grosse Orchester ist

das Doppel-Orchester,

oder auch der Verein von noch mehrern Orchestern, von denen jedes ein geschlossnes Ganze für sich ausmacht, alle zusammen aber zu einem grössern Ganzen zusammentreten. Auch hierüber bedarf es für uns keiner besondern Mittheilungen. Die Fälle, wo es eines Doppel-Orchesters bedarf, sind äusserst selten und beschränken sich fast nur auf die Einführung eines Instrumentenchors auf der Bühne (in Opern) zu dem eigentlichen Orchester. Wer aber ein Orchester zu behandeln weiss, hat auch für die Behandlung eines Nebenchors keine weitere Anweisung nöthig. — Bachs matthäische Passion ist bekanntlich für Doppelchor und Doppel-Orchester geschrieben.

Die Lehre vom Orchestersatz nun findet zunächst einen ganz neuen Stoff, — die Saiten- und besonders die Streichinstrumente, — auf dessen Aneignung und Behandlung es zunächst ankommt. Von diesen sind

die Streichinstrumente

---

*) Nicht zu verwechseln mit kleiner, nämlich wenig zahlreicher Besetzung der Stimmen.

in so fern die wichtigsten, weil sie einen ganzen Chor im Orchester, gewöhnlich

das Streichquartett

genannt, bilden und zwar den hauptsächlichsten Chor des Ganzen Die andern Saiteninstrumente, von denen das Klavier bereits Th. III. S. 17 zur Sprache gebracht worden, dienen meist nur als Soloinstrumente und treten nur selten zum vollen Orchester.

Wir werden also zuerst den Chor der Streichinstrumente kennen und behandeln lernen, dann denselben in verschiednen Abstufungen mit den Chören der Bläser vereinen und zuletzt erst die übrigen Saiteninstrumente, sofern sie Theil nehmen am Orchester, kennen lernen.

Bei dem Orchestersatze kommen neue Kunstformen, — oder vielmehr neue Anwendungen schon bekannter, — zur Sprache.

Hiermit ist also der Inhalt des neunten Buchs wenigstens in allgemeinen Umrissen bezeichnet.

Erste Abtheilung.

Kenntniss der Streichinstrumente.

Erster Abschnitt.

Betrachtung der Streichinstrumente im Allgemeinen.

Streichinstrumente heissen bekanntlich diejenigen Saiteninstrumente, die aus einem Körper oder Kasten (Resonanz-Kasten), dessen Miterschallen den Schall des Instruments verstärkt, — einem Hals und Griffbrett, — vier Saiten, die über einen Steg und das Griffbrett laufen und am Ende des Körpers in einem Brettchen (Saitenhalter, Saitenfessel), am Ende des Halses aber (das der Kopf heisst) in einer Höhlung (dem Wirbelkasten) an Wirbeln befestigt sind, — bestehen und in der Regel durch Anstreichung mit einem Bogen zum Schallen gebracht werden. Am Bogen (seine Gestalt ist wie das Instrument selbst bekannt) ist der Griff und die Spitze zu bemerken; von einem zur andern sind die Rosshaare ausgespannt, mit denen die Saiten angestrichen und zum Erschallen gebracht werden.

Die Saiten haben auf jeder Art von Streichinstrumenten ihre ein für allemal*) **feststehende** Stimmung. Sie können aber **Erstens** durch die Finger des Spielenden an das Griffbrett fest angedrückt werden; dadurch schneidet man für die Dauer des Drucks einen Theil der Seite von dem zum Schallen kommenden andern Theile gleichsam ab und erhält von der so verkürzten Seite einen höhern Ton**). Diese die Saite abkürzenden Griffe können von der kleinsten Abstufung aus fortgesetzt werden, so weit die Spannung der Hand gestattet und der für den Ton frei bleibende Theil der Saite für Schallschwingung lang genug bleibt.

Zweitens können die Saiten durch leises Anlegen der Finger an gewissen Stellen zu einer besondern Schwingungsart, zu den Längen- oder Longitudinal-Schwingungen***) gebracht werden. Die so entstehenden Töne heissen **Flageolett-Töne**.

---

*) Nicht durchaus; einzelne Spieler haben bisweilen abweichende Stimmung der Saiten zu besondern Zwecken angewendet. Im Orchester ist indess nur die normale Stimmung vorauszusetzen und man thut wohl, auch für den Solosatz keine andre zu fodern, da eine fremde den wenigsten Spielern genehm sein kann.

**) Vergl. Allgem. Musiklehre S. 44 und 138 der 3. Ausg. Saiten verhalten sich wie Pfeifen; je kürzer, desto schneller schwingen, also desto höher ertönen sie.

***) Um das Flageolettspiel zu begreifen, muss man sich (vergl. allgem. Musiklehre S. 44) erinnern, dass Saiten oder die in Blasinstrumenten zum Tönen kommenden Luftsäulen je nachdem sie in schnellere oder langsamere Schwingungen gerathen, höhere oder tiefere Töne zu vernehmen geben. Eine Saite, die noch einmal so schnell schwingt als die andre, bringt einen um eine Oktave höhern Ton hervor; folgende Reihe von Schwingungsverhältnissen, —

$$1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6$$

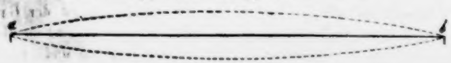
giebt zum Grundton (1) die Tonverhältnisse
der Oktave, höhern Quinte (Duodezime) zweiten Oktave, grossen Terz (von der letzten Oktave) und die Oktave der Quinte,
also z. B. von dem Grundton *C* aus die Tonreihe

$$C, — c, — g, — \underline{c}, — \underline{e}, — \underline{g},$$

an.

Je länger aber eine Saite (oder Luftsäule) ist, desto langsamer, je kürzer, desto schneller schwingt sie. Und zwar verhalten sich die Längen umgekehrt, wie die Schwingungen; eine Saite, die halb so lang ist als die andre, giebt noch einmal so viel Schwingungen; also 4, 2, 1 Länge geben Grundton, Oktave, zweite Oktave.

Lässt man nun eine gespannte Saite frei schwingen, so schwingt sie von einem befestigten Punkte (a) zum andern (b) so:



drückt man eine Saite a—b auf irgend einem Punkte (z. B. bei c) fest an den Steg, so wird das untre Stück (c—b)

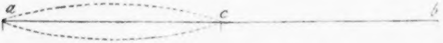
Wir haben schon oben bemerkt, dass die Töne der Streichinstrumente in der Regel durch den Anstrich der Saiten mit dem Bogen hervorgebracht würden. Ausnahmsweise geschieht es aber auch durch Anziehen und Loslassen mit dem Finger, in derselben Weise, wie bei der Harfe, Guitarre u. s. w. Dieses Gerissenwerden der Saiten wird

pizzicato (*pizz.*)

genannt.

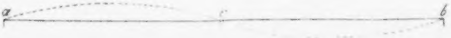
Kehren wir nun zu der vornehmlichen Behandlung der Streichinstrumente zurück, so steht schon durch diese, abgesehen vom Flageolettspiel, jedem Streichinstrument vom Ton seiner tiefsten Saite aufwärts eine durch mehrere Oktaven reichende, vollständige Tonreihe zu Gebot. Jeder Ton innerhalb dieser Reihe ist vollkomkommen sicher und rein zu haben; — Tonfolgen aller Art kann das Streichinstrument ungleich zahlreicher und meist sicherer und leichter hervorbringen, als die Blasinstrumente; — in allen Tonarten kann es sich mit überlegner Leichtigkeit bewegen; — den

---

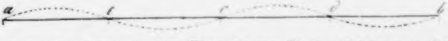


gleichsam abgeschnitten, ausser Theilnahme und Thätigkeit gesetzt; es ist nicht mehr die Saite a—b, sondern die Saite (das Saitenstück) a—c schwingungsfähig; das Saitenstück c—b ist gehemmt, gleichsam nicht vorhanden.

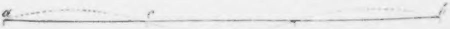
Legt man aber endlich den Finger an irgend einem Punkte, z. B. in der Mitte der Saite bei c, —



nur leise an, so schneidet man die Schwingungen bei c nicht ab, wohl aber hindert man die Saite, in ihrer Ganzheit (wie im ersten Falle) zu schwingen; die Schwingungen brechen sich am berührten Punkt und es schwingt jede Hälfte der Saite, a—c und c—b, gleich zwei besondern Saiten, jedoch gleichzeitig, für sich. Folglich vernimmt man dann die Oktave des Tons, den die Saite a—b geben würde, von der Hälfte a—c und von der andern Hälfte c—b angegeben. Legt man den Finger auf einem Viertel der Saite an, z. B. bei d, —



so theilt sich die Saite in gleicher Weise in vier Theile (gleichsam in die besondern Saiten a—e, e—c, c—d, d—b) und giebt die zweite Oktave des von a—b gegebnen Grundtons. Legt man den Finger auf einem Drittel, z. B. bei c



an, so zerlegt sich die Saite in drei Theile und giebt die höhere Quinte (Duodezime) des Grundtons. Dies ist die Tonerzeugung des Flageolettspiels, dem übrigens noch andre Töne ausser den hier angegebnen zu Gebot stehen.

einzelnen Ton kann es so schnell wiederholen, als die Hand den Bogen auf- und abzuziehen vermag; in den bequemern Tonfolgen ist es der schnellsten Bewegung fähig und auch hierin den Bläsern meist überlegen.

Jeder Ton kann ferner so lange, als es beliebt, ausgezogen werden, auch ab- und zunehmen. Hierin stehen die Streichinstrumente den Bläsern in so fern nach, als diese überlegne Schallkraft und dadurch die Möglichkeit eines stärkern An- und Abschwellens haben. Auch kann das Blasinstrument den Ton ruhiger bis zu Ende halten, jedoch nicht länger, als der Athem währt. Das Streichinstrument dagegen kann allerdings den Ton beliebig lange halten, indem der Bogen wechselnd auf- und abgeführt wird; das kann aber nicht mit vollkommner Ruhe geschehn (der Bogenstrich bleibt bei langsamer Führung nicht vollkommen gleich) und auch nicht in grösserer Kraftfülle.

Die Bindung eines Tons an den andern oder ganzer Tonfolgen kann das Streichinstrument inniger als irgend ein andres Instrument mit leisem feinem, oder vollem und breitem Uebergang bewirken, sogar einen Ton in den andern überziehen. Auf der andern Seite steht ihm das leichteste *staccato* zu Gebote.

Endlich hat das Streichinstrument die Fähigkeit, zwei Töne auf verschiednen Saiten gleichzeitig, ja drei und vier Töne auf verschiednen Saiten in einem Bogenzug so schnell nach einander zu nehmen, dass sie fast wie gleichzeitige (wie das schnellste Arpeggio) wirken; es können sogar mit Hülfe der gleichzeitigen Angabe zweier Töne (Doppelgriffe nennt man sie) zweistimmige Sätze, — ja mit Hülfe der in einen Bogenzug schnell nach einander zu vereinenden drei und vier Töne gewissermassen drei- und vierstimmige Sätze auf einem einzigen Instrumente hervorgebracht werden. Mag auch diese Zwei- oder Mehrstimmigkeit, mögen selbst die einzelnen Doppelgriffe nur auf wenig Fälle (im Vergleich zu allen in der Musik vorhandnen, — im Orchester, auf dem Klavier und der Orgel erreichbaren Möglichkeiten) beschränkt sein: immer bleibt sie ein Vermögen, das das Streichinstrument vor den Bläsern*) voraus hat.

Die Schallkraft der Streichinstrumente ist der der Blasinstrumente im Allgemeinen nicht gleichkommend; daher werden dieselben im Orchester stets mehrfach besetzt*). Allein die Schallstärke ist nicht blos eine geringere, sie ist von andrer Form; sie kann nur durch schärfern Druck und besonders grössern Verbrauch des Bogens, dessen Reibung die Saite zum Erschallen bringt, — durch schnellern, reissenden Bogenstrich erlangt werden. Die höchste Stärke kann also nur einen Augenblick dauern; nachher kann der Ton wohl noch verlängert werden, aber nicht in gleicher oder entsprechender Stärke. Anders verhält es sich mit der Schallkraft des Blasinstruments; sie kann gleichmässig oder in allmähligem An- und Abschwellen festgehalten werden, soweit die Athemkraft des Bläsers reicht.

---

*) Dass ein Vivier (und in älterer Zeit auch andre Virtuosen) dem Horn drei gleichzeitige Töne und eine Art von Dreistimmigkeit abgewinnt, auch Flöten durch heftiges Anblasen zur fast gleichzeitigen Angabe von Oktaven gezwungen werden können, das sind so vereinzelte und auf so engen Raum beschränkte Geschicklichkeiten, dass der Komponist wenigstens im Orchester nicht auf sie rechnen darf.

Kurz ausgesprochen: die Kraft des Blasinstruments ist das Aushallen, die Kraft des Streichinstruments ist ein Schlag oder Riss; ein Schlag übrigens, der durch das Zusammenfassen von zwei bis vier Seiten vervielfältigte Stärke erhält.

Wenn die Schallkraft des Streichinstruments eine verhältnissmässig beschränkte ist, so kann es dagegen bis zum leisesten Gelispel gemässigt werden, sich bis in das fast Unhörbare oder Ununterscheidbare verlieren und in dieser Weise das Zarteste, schmetterlinghaft Flatternde und Schwebende, Durchsichtigste, Schwankendste, nebelhaft Hin- und Weggehauchte, das sich der Phantasie des Tondichters darbieten mag, durch das lauschend gespannte, zweifelnde Ohr in die Seele und Vorstellung des Hörers bringen.

Jene schnell und kurz treffende Schlagkraft, in rechter Weise und hinlänglicher Besetzung alle andern Organe durchbrechend, — und diese ätherische Feinheit: beides sind Extreme, die in solcher Weise und Ausbildung nur den Streichinstrumenten eigen sind. Nimmt man die äusserste Leichtigkeit der Tonwiederholung, der Tonfolge, des Staccato und die vollkommenste Bindung dazu: so stellt sich schon hier die höchste Ueberlegenheit des Streichinstruments hinsichts der Vielseitigkeit seines Vermögens an das Licht. Nehmen wir nun ferner hinzu, dass die Streichinstrumente an Bauart, Behandlung, Schallkraft und Klangweise, — kurz nach ihrem ganzen Wesen einander weit verwandter und näherstehender sind, als die Bläser, dass sie sich desswegen enger an einander schliessen und einander ergänzen, dass sie endlich in ihrer Gesammtheit das ganze Tongebiet von Kontra-*E* bis zum viergestrichnen *c* oder *e* umfassen: so muss man schon hier den **Chor der Streichinstrumente** als

---

*) Wenn das Orchester zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner enthält, müsste jede der beiden Violinstimmen etwa sechsfach, Bratsche und Violoncell vierfach, der Kontrabass doppelt besetzt werden. Die nähere Erörterung dieser Verhältnisse gehört nicht hierher: es sollte nur ein Anhaltepunkt gegeben werden, nach dem der Jünger sich die Stärke des Streichquartetts im Orchester vorstellen kann.

Hauptchor und Kern des ganzen Orchesters

erkennen, wie er es denn in der That bei allen Meistern stets gewesen ist.

Auch die **Klangweise** der Streichinstrumente trägt zu deren Vielseitigkeit bei; sie selber ist eine sehr vielseitige. Wir haben hier vor allem die Weisen zu unterscheiden, wie das Instrument zum Tönen gebracht wird.

Erste Behandlungsweise.

Die erste Behandlungsweise ist die einfache, mit dem Bogenstrich auf blosser (ungegriffner) oder auf festgegriffner Saite. Der Klang*) ist materieller und, weil man stets das Rieseln oder Reiben des Bogens hört, — minder glatt als auf irgend einem Blasinstrument; er ist im Vergleich zu dem Bläserklang enger, schärfer einschneidend und kann nicht das Luftartige, Quellende der tönenden Luftsäule haben. Daher ähnelt ihm am meisten der Klang der materiellern, durch ein Doppelblatt intonirten Instrumente, — der Oboe und des Fagotts; während die luftfreiern, Klarinette, Flöte, Waldhorn u. s. w., weit von ihm abstehen.

Allein dieser Klang erleidet durch mancherlei Nebenumstände Veränderungen, die dem Komponisten ebensowohl bekannt sein müssen, wie dem Spieler.

Erstens ist der Klang der leeren oder blossen Saiten ein hellerer und stärkerer, als der der gegriffnen, weil durch den Aufdruck des Fingers die Saite (oder vielmehr der zum Tönen kommende Saitentheil) nicht so scharf abgeschnitten werden kann, wie durch den Steg und den Rand des Kopfes, sondern immer durch einen überragenden Theil der Fingerkuppe gedämpft wird, also dumpfer erklingt.

Zweitens ist der Klang der tiefern Saiten (die besponnen sind) ein rauherer, als der der höhern, zugleich aber — schon vermöge der tiefern Stimmung — ein vollerer, während die höhern Saiten heller und glatter, aber weniger voll, sondern geschärfter oder gespitzter erklingen.

Drittens geben die Saiten, wenn man sie **am Steg** (*sul ponticello*) anstreicht, einen etwas rauh klirrenden, metallnen, —

---

*) Es muss hier wieder in Erinnerung gebracht werden, dass keine Sprache und kein Gleichniss das Wesen des Klangs erschöpfend oder nur unzweideutig zeichnen kann, dass also die Lehre nur andeuten, nur **erinnern** kann in der Voraussetzung vorangegangner und fortwährender Beobachtung des Lernenden.

wenn man sie **über dem Griffbrett** (*sur la touche*) anstreicht, einen dumpfen, etwas vermischten, surrenden Klang.

Viertens kommt die Art des Bogengebrauchs in Betracht. Wenn der Bogen niederstreicht, wird der Klang breiter und etwas rauher — wenn er hinaufstreicht, wird er etwas schärfer und nimmt — wenn auch nur in leiser Färbung, etwas metallischen oder gläsernen Beiklang an. Man bezeichnet den **Niederstrich** mit

oder ∧

und den **Aufstrich** mit

⊔ oder V;

auch die Ueberschrift

martellato (gehämmert)

für hart zu spielende Stellen bedeutet, dass jede Note mit Niederstrich, und zwar mit vollem Bogen genommen werden soll.

Wird ferner mit der **Spitze des Bogens** (*punto del arco*) gespielt, so erhält man perlend leichte Töne von rundem, nicht aber energischem Wesen; wird mit dem untern **Ende des Bogens** aufgesetzt, so erklingt das Instrument härter, wird der ganze Bogen über die Saite geführt (**breiter Bogenstrich**), so gewinnt es die ganze Klangfülle und Klangrundung, deren es überhaupt fähig ist.

Zweite Behandlungsweise.

Die zweite Behandlungsweise ist die des **Flageolettspiels**. Die Flageoletttöne haben einen hellen, fast flötenartigen Klang von durchdringender Feinheit.

In der ersten wie zweiten Behandlungsweise kann noch eine eigenthümliche Klangweise durch das Aufsetzen von **Dämpfern** (*con sordino**)) erlangt werden, kammartig eingeschnittnen und der Länge nach abermals offnen Holzplättchen, die auf den Steg des Instruments gesetzt werden. Die Dämpfung mindert die Einwirkung der Saitenschwingung auf den Resonanzkörper des Instruments macht also den Klang dumpfer, gleichsam verschleiert und dunkel und theilt ihm (weil der Dämpfer ebenfalls in Schwingung und Erzitterung geräth) ein gewisses Beben mit, das dem nächtigen, elegischen Karakter des Sordinenspiels entsprechend und förderlich ist. Auch die Schallkraft wird gemindert.

Dritte Behandlungsweise.

Die dritte Behandlungsweise der Streichinstrumente ist das *pizzicato*, die harfen- oder guitarrenähnliche Rührung oder Anschnellung der Saiten mit dem Finger statt mit dem Bogen*). Hier hört das Instrument auf Streichinstrument zu sein, es wird harfenartig. Die Töne sprechen kurz und mit sehr geringem Nachhall an, sind aber besonders bei den kleinern Arten der Streichinstrumente weniger voll- und aushallend, kürzer, härter, gleichsam klopfender. Es ist dies die Folge von der Kürze der Saiten und ihrem dichten Anliegen am Körper des Instruments, im Gegensatz zu den freischwingenden Harfen- und längern Guitarresaiten. Auch ist das *pizzicato* der Streichinstrumente nicht einer so zarten Mässigung fähig, als das Spiel auf Harfe oder Guitarre.

---

*) Die Wegnahme der Dämpfer wird mit *senza sordino* angezeigt.

Fassen wir aber diese vielfachen Klangweisen der Streichinstrumente zusammen, so zeigt sich auch hier — ungeachtet des Mindergünstigen in Einzelheiten — eine Vielseitigkeit, mit der die Fähigkeit keines andern Instrumentenchors wetteifern kann. Auch abgesehn davon, dass das Streichinstrument im *pizzicato* sich gleichsam in ein andres lauten- oder harfenartiges Instrument verwandelt und doch auch wieder eine von den Harfenarten verschiedne — härtere und holzartigere Klangweise darbietet, finden wir flötenartige, hellere und dumpfere, weiche und rauhere, verschleierte und metallen klirrende Klänge in mannigfachster Darstellung, die eine ganze Reihe karakteristischer Färbungen für Tongebilde bieten.

Es kommt noch Eins hinzu: dass nämlich der Klang der Streichinstrumente in seinem Grundwesen, ungeachtet aller Färbungen und Schattirungen die man ihm geben kann, nicht so gesättigt, so bestimmt karakterisirt ist, als der der Bläser. Jedes Blasinstrument, z. B. die Trompete oder Klarinette, ist ungleich beschränkter, ist im Vergleich zu Streichinstrumenten einseitig zu nennen. Aber diese eine Seite ist bei ihm vollausgesprochen, diesen beschränktern Beruf erfüllt es entschieden. Es folgt eben hieraus abermals, dass das unbestimmtere Streichinstrument sich zu ungleich vielseitigerm und vielfältigerm Gebrauch hergiebt, also eine ungleich ausgedehntere Wirksamkeit hat.

Dies ist aber einer von den Hauptgründen, die Streichinstrumente erst nach dem Studium der Blasinstrumente im Lehrgang einzuführen. Das Einfachere und Bestimmtere ist leichter zu fassen und sicherer zu verwenden; das Mannigfachere ist schwerer zu bewältigen und zieht mannigfaltigere und zusammengesetztere Aufgaben nach sich.

Bis hierher haben wir die Streichinstrumente im Ganzen und Allgemeinen betrachtet. Wir gehen nun zu der Kenntniss der einzelnen Arten über und haben

---

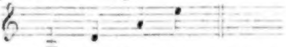
*) Soll nach dem *pizzicato* wieder Bogenspiel eintreten, so wird dies mit *coll' arco* oder kurzweg *arco* angezeigt.

die Violine,
die Bratsche,
das Violoncell und
den Kontrabass
besonders zu betrachten.

Zweiter Abschnitt.

Technik der Violine.

Die Geige oder Violine (*Violino*, *Violon*) ist bekanntlich das kleinste der Streichinstrumente und hat für ihre vier Saiten (deren tiefste besponnen ist, deren höchste die Quinte, *chanterelle* heisst) in der Regel*) diese Stimmung,

255


mithin das kleine *g* als tiefsten Ton. Ihr Schlüssel ist der *G*- oder Violinschlüssel. Um den Reichthum und die Behandlungsweise dieses Instruments klarer überschauen zu können, betrachten wir abgesondert

I. die natürliche Behandlungsweise,

nämlich die mit dem Bogenstrich und festgegriffnen Tönen, von der bereits S. 252 geredet worden ist.

Durch Aufsatz — und zwar festen Aufsatz der Finger**) ge-

---

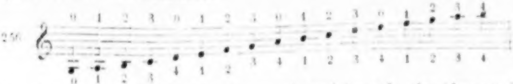
*) Berlioz in seinem gehaltreichen *cours d'instrumentation* (Schlesinger in Berlin) erwähnt abweichender Stimmungen von

Paganini,	in	*as*,	$\underline{es}$,	$\underline{b}$,	$\underline{\underline{f}}$.
de Beriot,	in	*a*,	$\underline{d}$,	$\underline{a}$,	$\underline{\underline{e}}$,
Baillot,	in	*fis*,	$\underline{d}$,	$\underline{a}$,	$\underline{\underline{e}}$,
Winter,	in	*f*,	$\underline{d}$,	$\underline{a}$,	$\underline{\underline{e}}$,

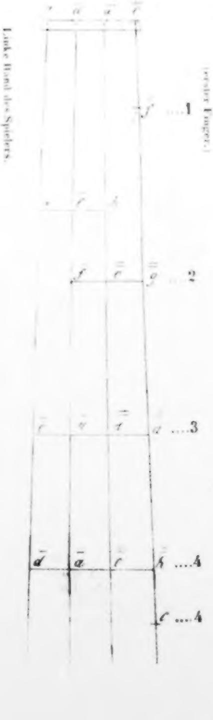
über die die erste Anm. S. 248 nachzulesen ist.

**) Der Daumen der greifenden (linken) Hand hält nebst dem Ballen des Zeigefingers das Instrument, kann also nicht mitgreifen; der zweite Finger wird als erster gerechnet und mit 1, der Mittelfinger mit 2, der vierte mit 3, der kleine mit 4 bezeichnet. Die leere Saite wird mit 0 bezeichnet. Die Ziffern über den Noten in No. 256 zeigen die Tonreihe mit Benutzung der leeren Saiten; die Ziffern darunter zeigen dieselbe Tonreihe mit Vermeidung der leeren Saiten; nämlich *d* wird auf der *g*-Saite, *a* auf der *d*-Saite, *e* auf der *a*-Saite gegriffen.

winnt die Geige ausser den Tönen der blossen Saiten zunächst folgende Reihe von Tonstufen.



die sich, wie man sieht, bis zum zweigestrichnen *h*, also über zwei Oktaven und eine Terz erstreckt. Dehnt man die Hand aus, so kann mit dem ersten Finger der nächste tiefere Halbton, dessgleichen mit dem kleinen Finger auf jeder Saite, — also namentlich auf der höchsten — noch der nächste Halbton erreicht (abgelangt oder abgereicht, in der Sprache der Geiger) werden, so dass also die oben angegebne Tonreihe um einen Halbton, bis zum dreigestrichnen *c*, sich erweitert.



Will nun der Geiger seine Tonreihe ausdehnen, so muss er höher greifen, dass heisst: seine Hand in eine höhere Lage (näher nach dem Körper des Instruments) bringen.

Solcher Lagen hat man acht angenommen. Die erste, oben in Noten angegebne, stellen wir so:

0	1	2	3	4
$\underline{\underline{e}}$	$\underline{\underline{f}}$	$\underline{\underline{g}}$	$\underline{\underline{a}}$	$\underline{\underline{h}}$
$\underline{a}$	$\underline{h}$	$\underline{\underline{c}}$	$\underline{\underline{d}}$	$\underline{\underline{e}}$
$\underline{d}$	$\underline{e}$	$\underline{f}$	$\underline{g}$	$\underline{a}$
g	a	h	$\underline{c}$	$\underline{d}$

dar. Man rücke das Lagenbild so, dass die Namen der leeren Saiten dem Lesenden gegenüber, die Namen der höchsten Töne ihm zunächst stehen, — (wie nebenstehendes Schema zeigt) so vertritt es den Versuch auf einer wirklichen Geige.

In der zweiten Lage stellt sich der Finger eine Stufe höher. — also auf der *G*-Saite auf *h*, auf der *D*-, *A*-, *E*-Saite auf *f*, *c* und *g*, — und somit reicht diese Lage ohne Ablangen bis zum dreigestrichnen *c*.

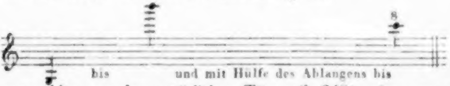
Die **dritte Lage** ist diese:

0	1	2	3	4
e	*a*	*h*	*c*	*d*
a	*d*	*e*	*f*	*g*
d	*g*	*a*	*h*	*c*
g	*c*	*d*	*e*	*f*

die vierte Lage geht vom eingestrichnen *d* bis zum dreigestrichnen *e*, die fünfte Lage ist diese:

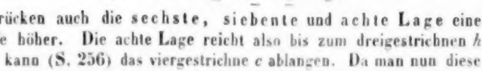
0	1	2	3	4
e	*c*	*d*	*e*	*f*
a	*f*	*g*	*a*	*h*
d	*h*	*c*	*d*	*e*
g	*e*	*f*	*g*	*a*

so rücken auch die sechste, siebente und achte Lage eine Stufe höher. Die achte Lage reicht also bis zum dreigestrichnen *h* und kann (S. 256) das viergestrichne *c* ablangen. Da man nun diese Lagen (und zwar am leichtesten die erste, dritte und fünfte*)) im Laufe des Spiels unter einander verknüpfen kann, so ergiebt sich für die Geige zunächst ein Tonumfang von

257 

und zwar blos von den natürlichen Töne (S. 248), also ungerechnet die Flageoletttöne.

Diese Tonreihe vom kleinen *g* bis zum viergestrichnen *c*, — also von drei Oktaven und einer Quarte, — ist chromatisch durchaus vollständig; denn dieselben Finger, die wir im Obigen für die reinen Stufentöne angegeben haben, nehmen auch durch Hinaufrücken deren Erhöhung und durch Hinabrücken deren Erniedrigung um eine halbe Stufe. Die Tonreihe müsste also vollständig so —

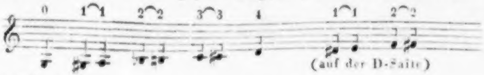
258 

---

*) Die zweite Lage ist öfter zu entbehren, weil ihr höchster Ton (dreigestrichen *c*) in der ersten Lage abgelangt werden kann; die vierte ebenfalls, weil man ihren höchsten Ton (das dreigestrichne *e*) leicht im Flageolett (No. 320) erlangen kann.

oder (gleichmässiger im Klange) mit Umgehung der leeren Saiten so —

259



aufgestellt werden.

Kräftig erschallt übrigens die Geige nur bis zum dreigestrichnen *d* oder *e*; für höhere Töne sind die Saiten so kurz gegriffen, dass sie an Schallfülle verlieren müssen. Daher wird auch das Orchester nicht gern höher, als bis zum dreigestrichnen *fis* oder *a* geführt *).

Da ferner in den höhern Lagen das Spiel und besonders das Reingreifen schwerer wird (die Finger müssen je höher, um so enger gesetzt werden) so lässt man das Orchester nicht gern höher als auf dem dreigestrichnen *d* oder *fis* (*f* ist schwerer) oder dem im Flageolett genommenen *e* einsetzen.

Auf dem weiten Tongebiet der Geige sind nun

A. im einstimmigen Satze,

wie sich von selbst versteht, am leichtesten erlangbar,

1.

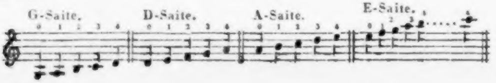
die in No. 255 notirten leeren Saiten. Nur wenn man zu schnell (und zu häufig) von einer Saite auf die dritte oder vierte — mit Uebergehung einer oder zweier dazwischen liegenden springen wollte, würde die Bogenführung schwierig, wo nicht unmöglich werden; eine Bewegung, etwa wie Viertel im *Allegro* oder *Allegro assai* wäre noch ausführbar.

Zunächst leicht sind

2.

im Allgemeinen die in einer einzigen Lage vorfindlichen Töne. Bringen wir nun noch einmal die der ersten Lage in Noten vor Augen, —

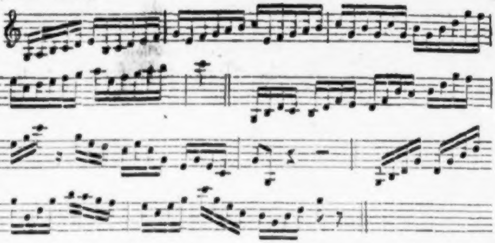
260



---

*) Auch hier kann kein absolutes Gesetz gegeben werden; die Idee eines Satzes schreibt bisweilen gebieterisch die Ueberschreitung der im Allgemeinen räthlichen Schranken vor. So hat **Beethoven** in der Egmont-Ouverture die Geigen wiederholt (S. 44, 45 der Breitkopf-Härtelschen Partitur) bis zum viergestrichnen *c* hinaufführen müssen. Die Stelle wiederholt sich zum Schluss in der Siegessymphonie S. 160 und 161.

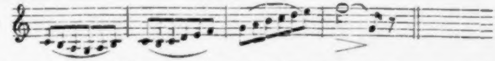
(das oberste *c* ist abzulangen) so erkennt jeder sogleich, dass Stellen, wie diese, —

261


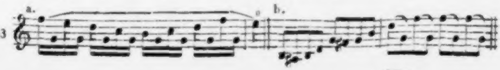
leicht ausführbar sein müssen; für jeden kommenden Ton ist der erfoderliche Finger frei und der Bogen wird stets nur zur nächstliegenden Saite (S. 258) geführt, muss nie eine zwischenliegende überspringen.

Um von dieser Bemerkung Vortheil zu ziehn, muss man aber bei jedem Satze vor allem genau ermessen, in welcher Lage er überhaupt ausführbar ist und in welcher von mehrern für ihn möglichen Lagen er am sichersten und günstigsten stehen kann. Hierüber Folgendes.

Es ist schon oben (S. 256) bemerkt worden, dass das Ablangen eines ausserhalb der Lage befindlichen höhern Halbtons auf jeder Saite statt finden, z. B. in der ersten Lage auf der *G*-Saite eingestrichen *es*, auf der *D*-Saite *b*, auf der *A*-Saite *f* erlangt werden kann. Diese Töne sind zwar auf der nächst höhern Saite ebenfalls zu haben; allein das Ablangen ist namentlich wegen der Bindung solcher Töne bisweilen vorzuziehn, die nach der regelmässigen Applikatur auf zwei nicht nebeneinander liegenden Saiten zu nehmen sein würden. Folgende Stelle z. B.

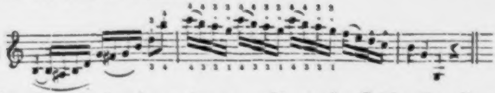
262


in deren letztem Takte *f* und *g* gebunden werden sollen, — nach regelmässiger Applikatur *f* auf der *E*-Saite und *g* auf der *D*-Saite, — ist nach Vorschrift zu spielen, wenn *f* auf der *A*-Saite abgelangt wird, weil dann die beiden Töne auf nebeneinander liegenden Stufen liegen. Dasselbe würde von dieser Stelle —

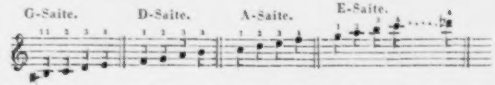
263


gelten, wenn sie in erster Lage und gebunden vorgetragen werden sollte.

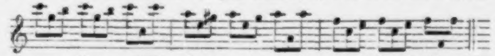
Allein das Ablangen eines Tons ist nicht so sicher wie die regelmässige Applikatur und wird nicht gern oft hintereinander angewendet, — ausser etwa bei der Wiederholung derselben Tonstufen, wie in No. 263 bei a und noch mehr bei b; der Geiger langt nur ab, wenn er binden muss (wie oben) oder um nicht (wie in No. 261) wegen eines einzigen Tons in eine neue Lage überzugehn. Wird daher ein möglicher Weise abzulangender Ton, z. B. das hohe *c* in dieser Stelle,

264


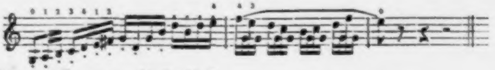
mehrmals nach einander verlangt: so könnte der Spieler ihn allerdings mehrmals ablangen, mithin die über den Noten angegebnen Finger anwenden; er wird indess mit Recht nur das erste *c* ablangen, dann aber auf *h* den dritten Finger (mit einem Wort, die unter den Noten verzeichnete Fingersetzung) nehmen, das heisst: in die zweite Lage

265


(klein *ais* und dreigestrichen *des* ist abzulangen) übergehn*). Hier würde die letzte Hälfte des vorigen Satzes, so wie z. B. auch dieser

266


ganz bequem liegen. Wir erkennen jetzt, dass auch der in No. 263 bei a mitgetheilte Fall in der zweiten Lage ohne den Nothbehelf des Ablangens gebunden auszuführen ist, wiewohl er unter Umständen, z. B. in diesem Zusammenhange,

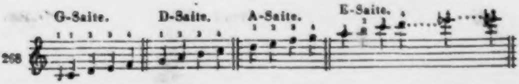
267


der ersten Lage angehörig bleibt.

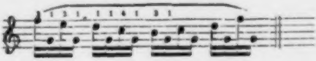
Allein die zweite Lage wird (wie schon S. 257 bemerkt worden) nicht so gern genommen, als die dritte —

---

*) Die blossen Saiten sind übergangen, weil man sie in den höhern Lagen nur zu Sprüngen benutzt.

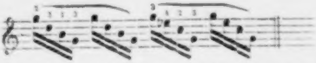
268 

(klein *h* und dreigestrichen *es* ist abzulangen, *e* als Flageolettton zu haben) und hier würde der Satz a aus No. 263 mit diesen Fingern —

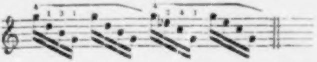
269 

bequem auszuführen sein.

Bis hierher haben wir die Nothwendigkeit, zu andern Lagen zu greifen, blos in gewissen, in tiefern Lagen nicht ausführbaren Bindungen gezeigt; dass höhere Tonreihen auch höhere Lagen fodern, versteht sich von selbst. Allein es kann auch schon die leichtere Ausführbarkeit (allein oder im Zusammenhang mit dem ersten Beweggrunde) die Wahl höherer Lagen bedingen. So würde dieser Satz —

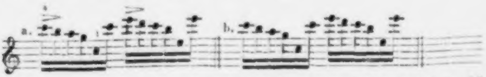
270 

seinem Tongehalt nach allerdings der ersten Lage angehören, in derselben aber drei Saiten (*E*, *A*, *D*) fodern, mithin für Bogenführung und Bindung, besonders bei schneller Bogenführung, nicht ohne Schwierigkeit sein. In der zweiten oder dritten Lage, — in letzterer mit dieser Fingersetzung, —

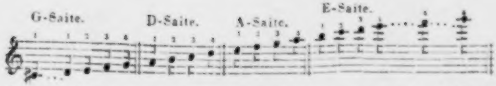
271 

finden sich alle seine Töne auf zwei Saiten (*A* und *D*) sind also leicht zu erreichen und zu binden.

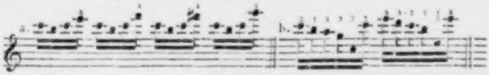
Kehren wir nun auf No. 266 zurück und erweitern das erste Motiv etwa in dieser Weise, —

272 

so würden die ersten sechs Noten (wie bei a angedeutet ist) wohl in der zweiten Lage zu haben sein, aber die sechs letzten weder in dieser, noch — ohne wiederholtes Ablangen oder Flageolett — in der dritten. Hier wäre mithin die vierte Lage vorzuziehn, die wir in Noten so —

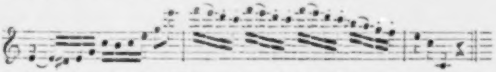
273


darstellen. In dieser Lage ist zunächst nach unten auf der *G*-Saite *cis* abzulangen; auf den andern Saiten würden nach unten noch *gis*, *dis* und *aïs* abzulangen sein — und so bekanntlich auf allen bisherigen und fernern Lagen. Nach oben würden auf der *G*-, *D*- und *A*-Saite *gis*, *dis* und *aïs*, auf der *E* Saite nicht blos der nächste Halbton *f*, sondern auch *fis* und *g* abzulangen sein; eben so könnte in der dritten Lage *e* abgelangt werden. Der Grund ist, dass in den höhern Tonlagen die Töne näher an einander liegen, mithin die Griffe allmählig enger werden und die Finger weiter reichen, so dass sich z. B. folgende Stelle (a)

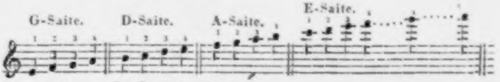
274


in der vierten Lage durch Ablangen von *f*, *fis* und *g* ausführbar wäre. Der Satz aus No. 272 ist bei b in vierter Lage gegeben.

Setzen wir nun No. 264 eine Quarte höher, —

275


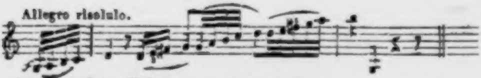
so ist klar, dass die Ausführung jetzt in der vierten Lage eben so — durch Ablangen des *f* — möglich wäre, wie die von No. 264 in der ersten, dass man aber eben so gewiss sicherer gehen wird, statt des wiederholten Ablangens gleich in eine höhere Lage, also in die fünfte Lage (wie bei No. 264 in die zweite) zu rücken, in der No. 275 eben so zu behandeln sein würde, als No. 264 in der zweiten. Die fünfte Lage stellen wir nun so —

276


(*fis*, *g*, *gis*, *a* abzulangen) dar.

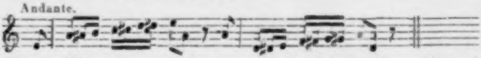
Die Wahl der sechsten, siebenten und achten Lage bedarf nun keines weitern Nachweises. Dass von allen diesen Lagen die erste, dritte und fünfte am meisten gebraucht werden, ist schon S. 257 gesagt.

Alle diatonischen Tonfolgen nun, die in einer Lage enthalten sind, können leicht und schnell, ja auf kurze Strecken,

277


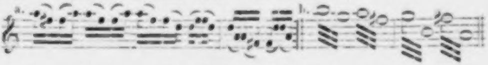
mit reissender Schnelligkeit ausgeführt werden.

Chromatische Tonfolgen sind weder so rasch noch so ausgedehnt ausführbar, weil — wie wir schon bei No. 258 und 259 gesehn — derselbe Finger durch Fortrücken die natürliche Stufe und ihre Erhöhung oder Erniedrigung zu nehmen hat. Man thut wohl, vom Orchester chromatische Gänge nicht schneller, als etwa Achtel im *Allegro moderato*, und nicht weiter als über das Intervall einer Quinte ausgedehnt, z. B.

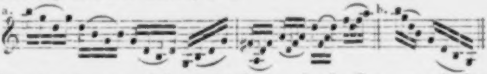
278


zu fodern. Solospieler führen chromatische Gänge eine und zwei Oktaven weit.

Harmonische in einer Lage enthaltne Figuren sind um so leichter, je weniger schnell und häufig mehrere Saiten gebraucht werden. Figuren auf einer oder zwei Saiten (a) -

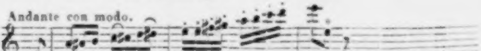
279


sind offenbar hier die leichtesten und können in schnellster Bewegung, z. B. als *tremolo* (b) ausgeführt werden, während die schnelle Anwendung mehrerer Saiten, z. B.

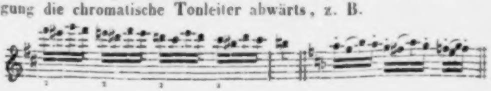
280


stufenweis schwerer wird, je häufiger und schneller man mit den Saiten wechseln muss. Das Ueberspringen der Saiten würde, wenn es nöthig, noch grössere Schwierigkeit bringen.

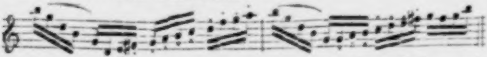
Hiernach lassen sich gemischte Figuren ebenfalls beurtheilen. Diese an No. 278 geknüpfte Figur z. B.

281


kann nur in ihrer ersten Hälfte Schwierigkeit haben und zwar nur die bei No. 278 gezeigte; besonders schwierig ist in rascherer Bewegung die chromatische Tonleiter abwärts, z. B.

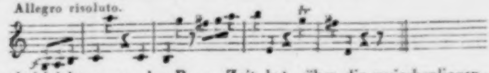
282


zumal in der Höhe, wo die Finger eng aufeinander gedrückt werden müssen. So kann diese Stelle —

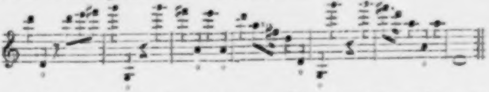
283


nur darin etwas weniger leicht sein, dass die beginnende harmonische Figur über drei Saiten geführt werden muss, wie aber schon aus No. 280, b zu ersehn gewesen.

Dasselbe gilt von Sätzen, die weite Sprünge enthalten, dabei aber in einer einzigen Lage zu greifen sind, z. B.

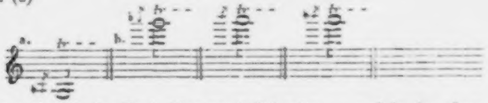
284


Sie sind leicht, wenn der Bogen Zeit hat, über die zwischenliegenden Saiten hinwegzukommen. Können, wie z. B. hier

285


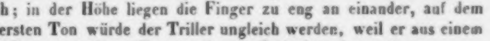
leere Saiten für die entfernt liegenden Töne benutzt werden, so haben die weitesten Sprünge — wenn man nur dem Bogen Zeit lässt, über die Saiten zu kommen — keine Schwierigkeit.

Als Anhang zu den gemischten Figuren führen wir noch Triller und Tonwiederholung auf. Dass der Triller auf allen Tonstufen ausführbar sein muss, leuchtet ein. Nur auf dem untersten Ton (a)

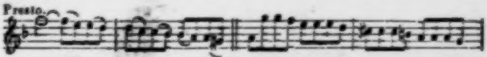
286


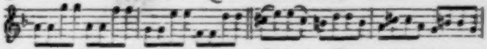
— wo ohnehin der Nachschlag unmöglich wäre — und in den obersten Tönen, etwa vom dreigestrichnen *g* oder *a* an, ist er unpraktisch; in der Höhe liegen die Finger zu eng an einander, auf dem untersten Ton würde der Triller ungleich werden, weil er aus einem gegriffnen und einem Ton der leeren Saite bestehen müsste.

Die Tonwiederholung

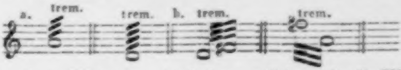
287


erwähnen wir nur der Vollständigkeit wegen; es versteht sich, dass sie auf jeder Stufe so schnell, als der Bogen gehen will, ausführbar ist, auch in Gängen jeder Ton so oft als die Armbewegung innerhalb seiner Dauer erlaubt wiederholt werden kann. Hierauf sind bekanntlich eine Menge Figuren, z. B. die oben angegebne, so wie die hier

288 

289 

zusammengestellten vier gegründet. Soll die Tonwiederholung so schnell wie möglich ohne bestimmte Geltung der einzelnen Striche erfolgen, so bezeichnet man dies mit dem Namen *tremolo* in der hier

290 

bei a angegebnen Weise *). Auch der möglichst schnelle Wechsel zweier Töne, gleichviel ob auf einer oder zwei neben einander liegenden Saiten (b) wird als Tremolo bezeichnet.

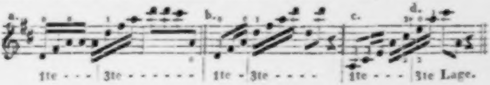
Soviel von dem Spiel in einer Lage. Man hat übrigens nicht Ursache, bei dem Satz für Violinen zu ängstlich zu gehn; das Geigenspiel ist so gut ausgebildet, dass den guten Spielern selbst für schwierigere Fälle gar mancherlei Wege und Vortheile zu Gebote stehn, die dem Komponisten (wenn er nicht ebenfalls ein guter Spieler ist) nicht alle vor Augen sein können, während er schreibt. Allein er muss *wenigstens* im Allgemeinen und in allen wichtigern Momenten beurtheilen können, was dem Spieler günstig liegt oder Schwierigkeit bietet.

Es kommt nunmehr

3.

die Verbindung der Lagen, die Art in Betracht, wie im Spiele von einer Lage in die andre übergegangen wird.

Am leichtesten geschieht dies durch Vermittlung von eingestreuten Pausen oder mit Hülfe blosser Saiten. Hier z. B.

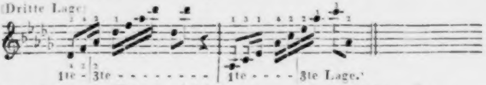
291 

---

*) Man begnügt sich auch allenfalls im Allegro mit Sechszehntelstreichung und im Adagio mit der Angabe der Zweiunddreissigstel. Sichrer scheint jedoch eine Bezeichnung in schnellern Geltungen, weil Sechszehntel im Allegro und Zweiunddreissigstel im Adagio oft als Taktglieder bestimmter Geltung vorkommen und dann nicht die Schnelligkeit und Unbestimmtheit haben, die den Karakter des Tremolo ausmachen.

sehen wir bei a und b den Uebergang aus der ersten in die dritte Lage durch die leere *A*-Saite vermittelt, während deren Gebrauch die Hand hinaufrücken kann; bei a hat sie dazu mehr Zeit. Bei c muss in die erste Lage zurückgegangen werden, wozu die Pause Zeit schafft. Dann bedarf man bei d wieder der dritten Lage; hier schafft die leere *E*-Saite Zeit.

Wo weder Pausen noch leere Saiten zu Hülfe kommen, bewirkt der Geiger den Uebergang am besten, indem er einen eben gebrauchten Finger in die neue Lage überführt. So könnte schon in No. 289 bei d der Uebergang in die dritte Lage dadurch erfolgen, dass man den zweiten Finger von *cis* auf *e* führte; dies könnte wohl rathsam sein, wenn man sanft und gleichmässig vorzutragen und daher den Zwischenklang der leeren Saite zu meiden hätte. Ueberträgt man den Satz b aus No 291 nach *Des*-dur, wo keine leeren Saiten anzuwenden sind,

292


so kann der erste Takt sogleich und ganz in der dritten Lage genommen werden; der Anfang des zweiten Takts gehört aber nothwendig der ersten Lage an und der Uebergang in die dritte würde sich durch Ueberführung des zweiten Fingers von *c* nach *es* machen. Müsste man (des Vorhergehenden wegen) den ersten Takt ebenfalls in erster Lage einsetzen, so geschähe dieselbe Ueberführung von *f* nach *des*.

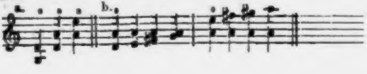
Am leichtesten verbindet sich übrigens (wie S. 257 gesagt worden) die erste Lage mit der dritten und diese mit der fünften, so wie umgekehrt die fünfte mit der dritten und diese mit der ersten.

Soviel, um das einstimmige Spiel für den Nicht-Geiger zur Anschauung zu bringen, wenigstens zu weitern Beobachtungen und Ueberlegungen Anhalt zu geben. Die weiter hier folgenden Betrachtungen finden in dem Obigen, namentlich in einer klaren Anschauung von den Lagen und dem Uebergang aus einer Lage in die andre ihre Grundlage.

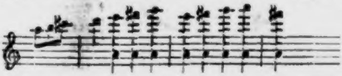
B. Doppelgriffe.

Der Ausdruck Doppelgriffe bezeichnet bekanntlich (S. 250) das gleichzeitige Anstreichen zweier Saiten.

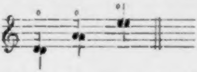
Am leichtesten ist der gleichzeitige Gebrauch zweier neben einander liegender blosser Saiten, wie hier

293


bei a; sodann zweier neben einander liegender Saiten, von denen nur die eine gegriffen werden muss, wie bei b. Selbst die weitesten Doppelgriffe sind leicht, wenn man für den einen Ton, wie hier —

294


eine blosse Saite und für den andern zu greifenden Ton die günstige Lage hat. Unter andern ergiebt sich hierbei eine besondre Verstärkung der Töne *d*, *a* und *e*; man kann sie nämlich zugleich auf den blossen Saiten und gegriffen auf der jedesmaligen tiefern, —

295


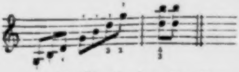
d auf der blossen *d*- und zugleich auf der gegriffnen *g*-Saite, *a* auf der blossen *a* und zugleich auf der gegriffnen *d*-Saite nehmen u. s. w.

Hiernächst sind von den Doppelgriffen, zu denen beide Töne gegriffen werden, diejenigen bequem, die man mit den einander nächsliegenden — oder doch mit nicht zu entfernten Fingern greifen kann. Daher sind — man blicke immer auf die Lagentabellen — Sexten, besonders grosse, am leichtesten zu greifen, weil man sie mit dem ersten und zweiten, oder zweiten und dritten, oder dritten und vierten Finger fasst; nach ihnen Septimen, zu denen man den ersten und dritten oder zweiten und vierten Finger, — dann Oktaven, zu denen man den ersten und vierten Finger braucht. — Nonen sind schwer, Dezimen nur von einer grossen Hand zu spannen, beide daher im Orchesterspiel nicht zu fodern. — Quarten werden wieder mit neben einander liegenden Fingern, — Terzen mit erstem und drittem, oder zweitem und viertem, — Sekunden mit erstem und viertem Finger gefasst, wonach der Grad ihrer Spielbarkeit zu ermessen. Es ergiebt sich, dass Sexten und Terzen die bequemsten Doppelgriffe sind.

Quinten — und zwar grosse — sind schwerer rein zu greifen als Sexten, — kleine Quinten, wie überhaupt alle verminderten und übermässigen Intervallen sind schwer.

Alle Doppelgriffe aber, deren beide Töne gegriffen werden müssen, werden in der Höhe, namentlich in der dreigestrichnen Oktave, von Schritt zu Schritt schwerer, weil die Finger zunehmend enger und darum unbequemer gesetzt werden müssen.

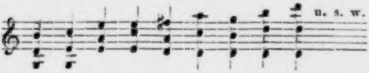
Der Gebrauch der Doppelgriffe ist leichter oder schwerer, je nach der Stellung, in der sich Hand und Finger bei ihrem Eintritte befinden. Am leichtesten fasst man die Doppelgriffe, in deren Lage sich die Hand befindet und für die man die erfoderlichen Finger frei hat, — die die Leichtigkeit des Doppelgriffs an sich voraussetzt, z. B.

296


Befände sich dagegen die Hand eben in einer hohen Lage und sollte schnell einen Doppelgriff in der Tiefe der ersten Lage fassen, so wäre dies durch die Umstände erschwert; noch mehr das Umgekehrte, wenn man aus tiefer Lage hohe Doppelgriffe fassen sollte, da letztere ohnehin ungünstiger zu greifen sind.

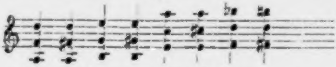
C. Drei- und vierfache Griffe.

Dreiｉ Töne können am leichtesten mit einem Bogenstrich in engster Zeitfolge, fast gleichzeitig genommen werden, wenn einer oder zwei ihrer Töne, wie hier, —

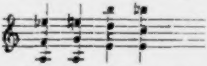
297


auf blossen Saiten zu haben sind.

Hiernächst sind diejenigen dreifachen Griffe die bequemsten, deren Töne durch nebeneinanderliegende Finger (man sehe die Lagentafeln) z. B. in der ersten Lage diese —

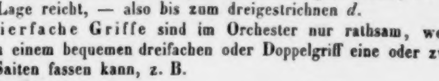
298


oder doch in nicht zu unbequemer Handhaltung

299


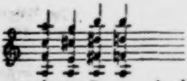
gefasst werden können. Man geht dabei nicht gern höher, als die dritte Lage reicht, — also bis zum dreigestrichnen *d*.

Vierfache Griffe sind im Orchester nur rathsam, wenn man zu einem bequemen dreifachen oder Doppelgriff eine oder zwei leere Saiten fassen kann, z. B.

300


(bei * sind drei leere Saiten zu einer gegriffnen gekommen) bedürfen aber grösserer Vorsicht, wenn, wie hier, —

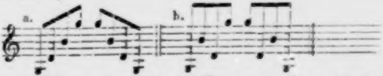
301



alle vier Töne gegriffen werden müssen. Auch hier giebt die Betrachtung der Lagentafeln wenigstens die nächstnöthige Anschauung*).

Kehren wir von hieraus noch einmal zu den Bemerkungen über harmonische Figuren und Sprünge (S. 263) zurück: so ist jetzt ohne Weiteres klar, dass alle Töne, die gleichzeitig in Doppelgriffen oder fast gleichzeitig in drei- und vierfachen Griffen verbunden werden können, auch mit gleicher oder noch grösserer Leichtigkeit nach einander sich spielen lassen, — aber wohlzumerken — in der Reihenfolge der Saiten, z. B. die erste Tongruppe aus No. 300 so, wie bei a,

302

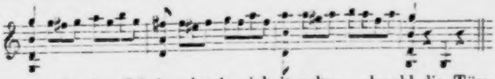


nicht so wie bei b (wenn nicht die Bewegung langsam genug ist, um das Ueberspringen des Bogens von der ersten zur dritten Saite möglich zu machen) und wenn der Bogen nicht durch zu schnelle Tonfolge genöthigt wird, zu schnell über die Saiten zu gehn.

D. Mehrstimmiges Spiel.

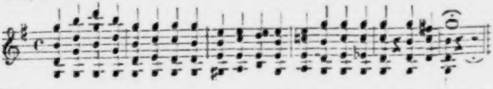
Eigentliche Mehrstimmigkeit ist auf der Geige nur in sehr beschränktem Raume möglich. Die Einmischung von drei- oder vierfachen Griffen, z. B.

303



kann nur als eine Scheinmehrstimmigkeit gelten, obwohl die Töne der mehrstimmigen Griffe dem harmonischen Inhalte nach zusammenhängen. Die wirkliche Führung von drei- oder vierstimmigen Griffen, z. B.

304



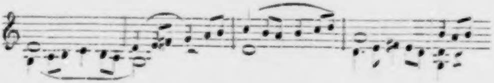
---

*) Nur das Nächstnöthige kann (wie uns scheint) dem, der das Instrument nicht selber spielt oder lange beobachtet und studirt hat, mit wahrem Nutzen gewiesen werden. **Berlioz** theilt grosse Massen drei- und vierstimmiger Griffe mit und sein Fleiss ist auch hier rühmenswerth. Allein ohne eigne Einsicht müsste der Tonsetzer sie alle auswendig lernen oder stets nachschlagen und würde damit eher befangen und gehemmt werden, als gefördert.

ist jedenfalls höchst unfrei; der Komponist kann nicht die systematisch nächstgelegnen oder seiner Stimmung zusagenden Harmonien, nicht die günstigste Lage ergreifen, nicht reiche Harmoniefolgen entfalten, sondern muss Schritt für Schritt den Bedingungen gehorchen, die das Instrument und seine Behandlung ihm vorschreibt. An eine freie Stimmentfaltung oder auch nur an eine freiere Führung der Oberstimme ist noch weniger zu denken; und dazu ist die Darstellungsweise der Harmonie in schnellem Arpeggio mit reissendem Bogen schon an sich ungünstig. Man erkennt aus Allem, dass eigentliche Harmonieführung gar nicht oder nur äusserst beschränkt von der einzelnen Geige gefodert werden kann und dass die drei- und vierfachen Griffe hauptsächlich nur zur Darstellung oder Verstärkung einzelner Schlagmomente bestimmt sind.

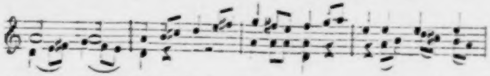
Günstigern Spielraum bietet die Führung zweier Stimmen. Hier treten als die leichtesten zuerst solche Sätze vor, in denen der Ton einer blossen Saite festgehalten wird gegen irgend eine auf der nächstliegenden Saite ausführbare Figur, z. B.

305



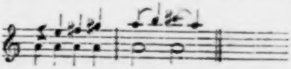
und zwar können dergleichen Sätze in beiden Stimmen durchaus gebunden (die eine hält aus, die andre bindet, nimmt ihre Töne in einen einzigen Bogenstrich zusammen) oder, wie hier, —

306



nur theilweis gebunden (Takt 1 und 4) oder gar nicht gebunden (Takt 3) sondern mit absonderndem Nieder- und Aufstrich für jeden einzelnen Ton dargestellt, es kann auch über solchem liegenbleibenden Ton auf der gegriffnen Saite in höhere Lagen übergegangen, —

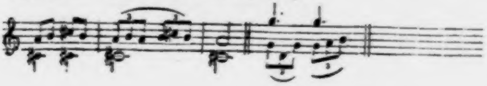
307



also der Spielraum erweitert werden.

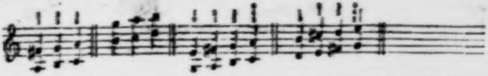
Diesen Sätzen schliessen sich solche an, wo ein gegriffner Ton auf einer Saite festgehalten und, wie hier, —

308

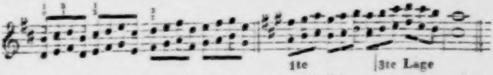


auf der andern Seite die Töne entgegengestellt werden, die mit den freien Fingern noch erlangbar sind.

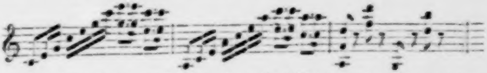
Sollen beide Stimmen sich gleichzeitig bewegen, so sind zunächst *Sextenfolgen* auf drei Schritt — oder mit Zuziehung einer leeren Saite auf vier Schritt

309


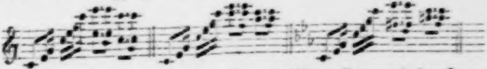
am leichtesten (weil so weit die Finger gleich bereit liegen) lassen sich aber auch in mannigfacher Weise, z. B. so

310


fortsetzen. Es versteht sich, dass man auch hier zu erwägen hat, in welcher Lage sich die Hand des Spielers vor den Doppelgriffen befunden. Die nachfolgende Stelle z. B.

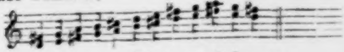
311


muss nach dem früher und besonders S. 267 Gesagten bequem erscheinen; dagegen würden diese Stellen — wir greifen bei ihnen vor, zu andern Doppelgriffen —

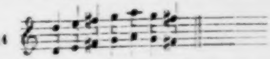
312


stufenweis schwieriger sein, der Doppelgriffe selbst und der Lage wegen.

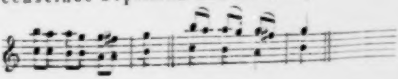
Terzenfolgen, besonders in erster und dritter Lage sind durch die ganze Tonleiter,

313


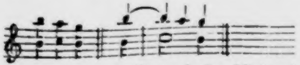
auch in langsamer Bewegung *Oktavenfolgen*,

314


ferner *wechselnde Septimen und Sexten*,

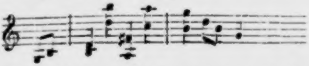
315


Oktaven und Sexten, Oktaven und Septimen

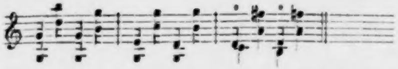
316 

und so noch mancherlei Folgen, die auch der Nichtgeiger sich aus den Lagentafeln entnehmen kann, erlangbar.

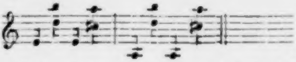
Dagegen sind Sprünge in Doppelgriffen, z. B.

317 

schwer, wofern sie nicht blosse Theilungen eines vierfachen Griffes sind, wie diese, —

318 

und die Bewegung langsam genug ist, um dem Bogen Zeit zu lassen, auf die andern Saiten zu kommen. In gleicher Weise sind auch Doppelgriffe leicht zu fassen, die anscheinend von vorhergehenden oder nachfolgenden einzelnen Tönen weit abliegen, wenn diese nämlich, wie hier, —

319 

mit dem Doppelgriff in einem drei- oder vierfachen Griffe zusammengefasst werden könnten.

Im Allgemeinen ist übrigens das zweistimmige Spiel in Dur leichter als in Moll.

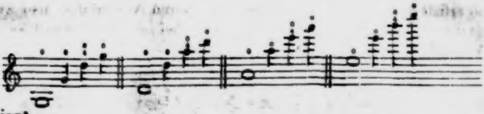
II. Das Flageolettspiel.

Das Flageolettspiel ist auf der Geige einst von alten Meistern, in unsrer Zeit von Paganini sehr weit ausgebildet worden, so dass man ganze Sätze, ja selbst Doppeltöne mit demselben hervorbringen kann.

Die einfachste Weise des Flageolettspiels ist die, dass man die leere Saite an ihrer Hälfte, ihrer Eindrittel- oder Zweidrittellänge, ihrer Einviertel- oder Dreiviertellänge mit dem Finger leise berührt (S. 248) und dadurch die Oktave, Duodezime und zweite Oktave, also von allen vier Saiten folgende Töne *)

---

*) Die ganzen Noten stellen die vier leeren Saiten, die Viertelnoten die auf jeder erlangten Flageolett-Töne (nebst deren Bezifferung für den Spieler) dar.

320


gewinnt.

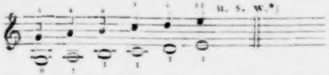
Hiermit erweitert sich vor Allem der S. 257 mit dem viergestrichnen *c* abgegränzte Umfang der Geige noch um einen höhern Ton, das viergestrichne *e*. Sodann zeigt sich mancher Ton, mit Hülfe des Flageolettspiels leichter erreichbar; endlich hat man an den Flageoletttönen eine andre Klangart (S. 253) gewonnen.

Dieser Flageoletttöne muss jeder brauchbare Spieler mächtig sein. Im Orchester würde man demungeachtet nicht wohl thun, sie zu fodern, weil da doch der reine Zusammenklang bisweilen fehlen könnte.

Die weitere Entfaltung des Flageolettspiels beruht nun zunächst darauf, dass man sich **neue Grundtöne** schafft, indem man einen Finger fest auf die Saite setzt, und dann einen andern Finger leise anlegt, also von der verkürzten Saite den Flageoletton gewinnt. Setzt man z. B. auf der untersten Seite den ersten Finger von einer Stufe zur andern, fest auf, so dass, wenn man nun ohne Weiteres anstriche, die Tonreihe

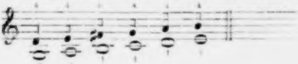
a h c d e u. s. w.

entstehen würde, legt aber zugleich den vierten Finger auf der jedesmaligen Hälfte der Saite leise an, — wir deuten hier und in den nachfolgenden Beispielen die festgegriffnen Töne durch Ganznoten, die berührten Intervallpunkte durch Viertelnoten an,

321


so gewinnt man die obere Notenreihe in Flageolettönen. Allein — wir führen diese Reihe nur der Vollständigkeit wegen an; denn die Spannung des ersten und vierten Fingers auf derselben Saite ist so schwer, dass man sie fast unausführbar, gewiss höchst unpraktisch nennen kann.

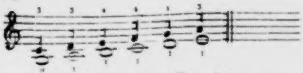
Berührt man bei gleicher Grundlage das Drittel der Saite,

322


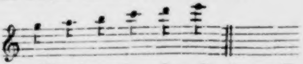
---

*) Man führt auf der G-Saite nicht gern höher als bis zum eingestrichnen *a* oder *h*, weil höher hinauf die starke und zu kurz gegriffne Saite einen pfeifenden Klang annimmt.

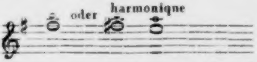
so erhält man die höhere Oktave der oberen Notenreihe, also zweigestrichen *d*, *e* u. s w.; berührt man bei gleicher Grundlage das Viertel der Saite, —

323


so erhält man die zweite Oktave der Grundtöne

324


in Flageoletttönen. Man bemerkt, dass die letzte Tonreihe (No. 323) die man so:

325


bezeichnet, die leichteste, so wie die erste (No. 322) wegen der weiten Spannung die schwerste der hier gegebnen ist. Allein demungeachtet ist keine dieser Tonreihen (wie schon bei den ersten in No. 320 bemerkt) im Orchester mit Sicherheit zu verlangen, eben so wenig und noch weniger die sonst noch möglichen und zum Theil noch schwierigern — und ungleichern, oder gar das Doppelflageolett. Wir dürfen also dies Alles bei Seite lassen *).

Uebrigens können Flageoletttöne nicht so schnell eintreten, wie festgegriffne, weil das Anlegen des Fingers mehr Feinheit und Sorgfalt fodert, als der feste Griff.

III. Das Spiel mit Dämpfung.

Es versteht sich von selbst, dass Alles, was überhaupt auf der Violine zu spielen ist, ebenfalls und eben so leicht mit aufgesetztem Dämpfer gegeben werden kann. Nur Eins ist hier anzumerken. Sollen im Lauf eines Stückes die Dämpfer aufgesetzt oder

---

*) Auch über das Flageolett giebt **Berlioz** *cours d'instrumentation* ausführliche und schätzenswerthe Mittheilungen. Wer aber über das, was im Orchester (und Quartett) sicher gefodert werden darf, hinausgehen, wer Virtuosität in Anspruch nehmen will, der kann, wie uns scheint, nur durch eigne und zwar bedeutende Spielfertigkeit, nicht durch blosse Vermittlung eines Dritten sicher gestellt und zu reicher Leistung gefördert werden. **Spohr** — unstreitig eine der grössten Autoritäten für Violinspiel — bestärkt unsre Ansicht, insofern er (in seiner Schule) das Flageolettspiel überhaupt nicht weiter ausgedehnt wissen will, als wir oben in No. 320 angegeben haben und sich namentlich gegen den reichern Gebrauch erklärt, den **Paganini** vom Flageolett gemacht. Dies — als Eingriff in die künstlerische Freiheit — können wir nun wiederum nicht billigen.

weggenommen werden, so bedarf es dazu einer Zeit von etwa einer Viertelminute, von drei bis vier Viervierteltakten etwa im *Allegro moderato*

IV. Das Pizzikato.

Im Pizzikato kann die Bewegung nicht so schnell erfolgen, wie im Bogenspiel, weil die Finger nicht so schnell die Saiten rühren können, als der Bogen, der leicht auf und abfährt, oder selbst mehrere Töne in einem Striche zusammenfasst. Der höchste Grad der Schnelligkeit, auf den man sicher rechnen kann, dürfte etwa die Bewegung von Sechszehnteln im *Allegro moderato* oder *Allegro* sein. Nur die Töne der doppel-, drei- und vierfachen Griffe lassen sich einmal vom untersten zum obersten oder umgekehrt schneller geben. Uebrigens würde der kurz abgebrochne harte Klang des Pizzikato eine schnellere Bewegung nur in seltnen Fällen rathsam machen.

Je höher man steigt, desto kürzer wird die Saite, folglich desto hervortretender die harte Kürze des Pizzikatoklangs. Man thut daher wohl, im Pizzikato nicht über das zweigestrichne *h*, höchstens das dreigestrichne *d* zu steigen *). — Dass übrigens Flageolettspiel und Pizzikato nicht vereinigt werden können, ist klar. Aufsatz der Dämpfer und Pizzikatospiel sind vereinbar: allein der Klang würde dabei doppelt unterdrückt — und nur selten (wenn je!) dürfte dieser Verein sich dienlich oder gar nothwendig erweisen.

Fassen wir zuletzt noch alle Spielweisen zusammen, so bleibt für sie alle im Allgemeinen noch zu bemerken, dass der Geige zwar alle Tonarten zu Gebote stehen, dass sie sich aber im Allgemeinen am bequemsten in *D*, *G*, *A*, *C*, *F*, *B*, *Es*, *E*, *H*-dur, dessgleichen in *E*, *H*, *Fis*, *D*, *G*, *A*, *C*, *F*-moll, weniger bequem in *As*, *Cis*, *Fis*-dur und *B*, *Es*, *As*, *Des*-moll bewegt. Man wird ihr daher in den schwerern Tonarten weniger Schwierigkeiten zumuthen dürfen. Am kräftigsten wirkt die Geige in den Tonarten *D*, *A*, *G*, *F*, *C*, *E*, *H*-dur, *E*, *G*, *A*-moll, — weicher in *B*, *Es*, *As*-dur, *C*, *F*, *B*-moll.

---

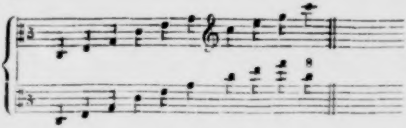
*) Noch eine Weise der Tonerzeugung ist hier zu erwähnen, weil sie wenigstens eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Pizzikato hat. Sie besteht darin, dass die Saite mit dem Bogenstab geschlagen, statt mit dem Haar gestrichen wird. Der Klang hat etwas Surrendes oder Knisterndes, aber die Schallkraft ist so gering, dass nur bei grösserer Besetzung noch einigermassen von einer Wirkung die Rede sein kann; dass dergleichen Töne nicht gehalten werden können, ist ohnehin klar. Dem Verf. ist nicht erinnerlich, dass in einem bedeutendern Kunstwerke von dieser Spielweise Gebrauch gemacht worden wäre; schwerlich wird sie irgendwo tiefere Bedeutsamkeit zeigen.

Dritter Abschnitt.

Technik der Bratsche.

Die Bratsche ist nichts anderes, als eine Violine von grösserer Mensur und tieferer Stimmung. Ihre Saiten (von denen die beiden untern besponnen) sind in klein *c*, *g*, *d*, *a* gestimmt, so dass das Instrument eine Quinte tiefer steht, als die Geige. Ihre Töne werden im Altschlüssel, — sehr hohe Lagen auch wohl im Violinschlüssel —

326



notirt.

Die Behandlung des Instruments ist ebenfalls dieselbe, wie die der Violine; die erste Lage stellt sich also — natürlich eine Quinte tiefer als auf der Violine — so, —

0	1	2	3	4
a................	*h*	*c*	*d*	*e*
d................	*e*	*f*	*g*	*a*
g................	*a*	*h*	*c*	*d*
c................	*d*	*e*	*f*	*g*

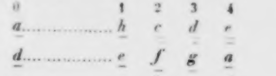
ihre dritte so —

0				
a................	*d*	*e*	*f*	*g*
d................	*g*	*a*	*h*	*c*
g................	*c*	*d*	*e*	*f*
c................	*f*	*g*	*a*	*h*

dar und so fort.

Nur hat die grössere Mensur des Instruments zur Folge, dass die Griffe weiter sind, mithin die weiten Griffe, also auch weitausgedehnte Doppel- und mehrfache Griffe etwas schwerer zu erlangen (wofern nicht, wie hier —

327



blosse Saiten zu Hülfe kommen) auch eine gleich schnelle Bewegung, ausser in den bequemsten Figuren, nicht so leicht ist, wie auf der Geige. Namentlich ist das Ablangen der ausserhalb der Lage befindlichen Töne begreiflicher Weise schwerer, als auf der Geige. Man thut also wohl, die Bratsche einfacher und ruhiger zu führen, — was ohnehin ihrer tiefern Lage und ihrem Klangkarakter zusagt, — und sich der Doppel- und mehrfachen Griffe, namentlich auch des zweistimmigen Satzes mit noch grösserer Zurückhaltung, mit Beschränkung auf die leichtesten Kombinationen zu bedienen.

Was die Bratsche vor der Geige voraus hat, ist offenbar ihre Tiefe, die *C*-Saite mit ihrem Tongehalt. Daher erweist sich eben die Tiefe — und somit die erste Lage als ihre vorzugsweis karakteristische Seite.

Auch der Klang des Instruments thut dazu, diese karakteristische Seite noch mehr hervorzuheben. Das Instrument hat vermöge seiner grössern Mensur und Tiefe einen materiellern oder rauhern Klang und seine tiefste Saite nicht blos dies im höhern Maasse, sondern auch grössere Schallkraft, als die Geige und deren *G*-Saite. So bietet es also in der Tiefe einen eignen von dem der Violine verschiednen Karakter.

Dass die Bratsche in der Höhe wenigstens um fünf Stufen der Violine nachsteht, ist schon aus ihrer Stimmung klar. Ueberhaupt aber bedient man sich in der Regel ihrer hohen Lagen weniger gern, als der tiefen. Denn die hohen Tonreihen sind im Streichquartett Eigenthum der Geigen und können von diesen leichter dargestellt und weiter verfolgt werden, während die Bratsche, um sie zu geben, die ihr eigenthümliche und von der Geige nicht erreichbare Tiefe aufgeben müsste. Hierzu kommt, dass die hohen Tonlagen der Bratsche aus doppeltem Grund einen verdunkelten, gepressten und näselnden Klang haben: einmal wie alle hochgegriffnen und damit verkürzten Saiten, dann, weil diese Verkürzung stärkere Saiten betrifft, als auf der Violine. Man thut daher wohl, die Bratsche nicht leicht über das zweigestrichne g oder *a* hinaufzuführen und selbst diese Höhe nur in dringenden Fällen in Gängen oder im Einklang mit den Geigen (oder in Solosätzen zu besondern Effekten) zu gebrauchen. Die beste Wirkung leistet jedes Instrument — und so auch die Bratsche — in dem ihm eigenthümlichen und bequemen Gebiete.

Auch das Flageolettspiel ist auf der Bratsche in derselben Weise, wie auf der Geige ausführbar. Der Komponist wird aber hier noch seltner Anlass haben, auf dasselbe zu rechnen, als bei der Violine, — zumal in Orchestersätzen. Denn die durch dasselbe erreichbare Höhe wird (wie oben gesagt) besser den Geigen überlassen und der feinere metallische oder flötenartige Klang des Flageoletts eignet sich in den allermeisten Fällen ebenfalls mehr für die den Geigen zugefallne Aufgabe im Orchester; wie weit aber der Spieler sich auch auf der Bratsche des Flageoletts bedient, um einzelne Töne besser zu erreichen, kommt hier nicht in Frage.

Doch darf auch ein Fall nicht unerwähnt bleiben, in dem das Flageolett der Bratsche reich ausgebeutet worden: es ist die nur von einer Bratsche begleitete Liebesromanze Raouls in Meierbeers Hugenotten.

Doux comme hermine.

Vielleicht war es dieses Bild, das dem geistreichen, in dergleichen raffinirt bezeichnenden und eigenthümlichen Mitteln unerschöpflichen Künstler den glattkühlen Schimmerschein, das streichelweiche Spiel — *doux comme hermine* — des Bratschen-Flageoletts vor die Seele geführt *).

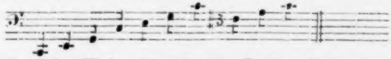
Vierter Abschnitt.

Technik des Violoncells.

Das Violoncell ist bekanntlich ein der Violine ähnlich gebautes, nur weit grösseres Instrument, das zwischen den Knien des Spielenden ruht, mit aufwärts gerichtetem Halse, und dessen vier Saiten (die beiden tiefsten mit Silberdrath besponnen) in gross *C*, *G*, klein *d* und *a* gestimmt sind. Die Zwischentöne werden wie bei der Geige, durch festen, die Saite verkürzenden Aufsatz oder durch Anlegen der Finger an die Schwingungsknoten **) der Saiten, — also in natürlicher Weise oder im Flageolett erlangt.

Die Töne werden hauptsächlich im *F*-, oder Bassschlüssel notirt, für die höhern tritt der Tenorschlüssel,

328

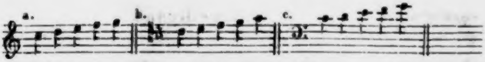


für noch höhere der Violinschlüssel ein. In dem Gebrauche dieses letztern herrscht aber keineswegs die wünschenswerthe Uebereinstimmung. Bei ältern Komponisten wird er häufig sechszehnfüssig verstanden, die Noten bei a also

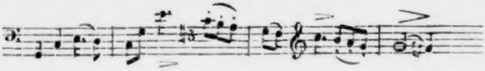
---

*) Hierzu der Anhang III.

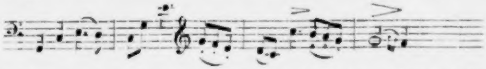
**) So heissen die Punkte, wo die Scheidung von Aliquottheiten der Saiten (oder überhaupt hörbar schwingender Körper) liegt, also die Gränzpunkte von einem Halb, einem Drittel, einem Viertel u. s. w.

329


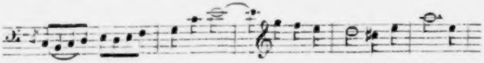
werden wie bei b oder c gelesen; bei Neuern gelten die im *G*-Schlüssel gesetzten Noten meistens in der ihnen eigenthümlichen Tonhöhe, z. B. die in No 329 bei a notirten für Töne der zweigestrichnen Oktave. Folgt der *G*-Schlüssel auf den Tenorschlüssel, z. B.

330


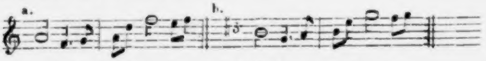
so ist es klar, dass er in seiner eigentlichen Bedeutung auftritt; denn sonst wäre seine Einführung unnütz und man wäre mit dem Tenorschlüssel bequemer fertig geworden. So kann auch der Zusammenhang ergeben, dass nach dem Bassschlüssel der *G*-Schlüssel ebenfalls in seiner eignen Weise (achtfüssig) gelesen werden soll: die obige Stelle hätte z. B. eben sowohl (und noch einfacher) so

331


geschrieben werden können: die aufstrebende Richtung der Melodie macht es wenigstens unwahrscheinlich, dass die im *G*-Schlüssel notirten Töne eine Oktave tiefer genommen werden sollten. Umgekehrt kann man in dieser Stelle

332


nicht annehmen, dass vom einge-strichnen *c* aus eine Dezime weit hinaufgesprungen werden sollte; hier muss der *G*-Schlüssel sechszehnfüssig verstanden werden. Tritt derselbe endlich zu Anfang eines Satzes ein, z. B. wie hier

333


bei a, so wird er meistens sechszehnfüssig verstanden.

Uns scheint die sechszehnfüssige Anwendung des *G*-Schlüssels unnütz; für so tiefe Tonlagen genügt der Tenorschlüssel, wie man in No 333, b sieht. Der *G*-Schlüssel sollte stets nur für die dem Tenorschlüssel nicht bequem erreichbaren Tonlagen (z. B. in No 331) angewendet werden, dann aber in seiner eigentlichen Bedeutung.

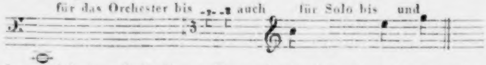
Gehen wir nun auf die Behandlung und den Gehalt des Instruments näher ein, so werden, was

a. die natürliche Behandlung

betrifft, die Töne ebenfalls durch festes Aufsetzen der Finger gegriffen, und, wie bei der Geige Lagen, so hier Positionen — ihrer vier angenommen. Bei dem weit grössern Bau des Instruments ist es bequemer, auf die Spannung des Ganztons den je dritten Finger zu verwenden und den ausfallenden Finger für den zwischenliegenden Halbton aufzubewahren. So bildet sich denn die erste Position folgendermassen:

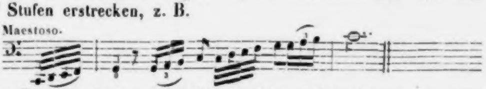
0 1 3 4 0 1 3 4 0 1 2 4 0 1 2 4
C — D E F, G A H c, d e f g, a h c d

die zweite von *E*, die dritte von *F*, die vierte von *G* aus. Dies ergiebt eine Tonreihe vom grossen *C* bis eingestrichnen *g*. Für höhere Tonlagen bietet sich indess dem Violoncellisten ein Mittel, das der Geiger nicht hat. Da jener sein Instrument schon zwischen den Knien fest hält, so kann er den Daumen [*]) aufsetzen, hiermit also die Saite zu einer höhern Intonation verkürzen und nun mit den übrigen Fingern in der oben gewiesnen Art weiter greifen. In dieser Weise erhält das Violoncell einen sehr erweiterten Umfang von

334


und kann sich innerhalb dieses Tonumfangs. besonders bis zum eingestrichnen *a*, mit Leichtigkeit bewegen. Doch ist rathsam, nicht höher als eingestrichen *fis*, *g*, *a* einsetzen zu lassen, auch bei neuen hohen Einsätzen im Lauf einer Komposition dem Spieler durch eine kleine Pause zu Hülfe zu kommen.

In diatonischen Figuren, die sich nicht über vier oder fünf Stufen erstrecken, z. B.

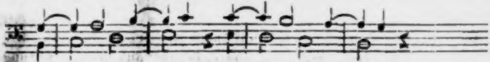
335


ist das Instrument einer Schnelligkeit gleich der der Geige (No. 277) fähig; bei ausgedehntern Gängen kann man — abgesehen von besondern Schwierigkeiten — eine Schnelligkeit, ungefähr gleich der der Sechszehntel im *Allegro* oder *Allegro con brio* fodern. Tonwiederholung, Triller, Tremolo — sind wie auf der Geige ausführbar, chromatische Gänge ebenfalls, jedoch nicht ausgedehnt und langsamer.

---

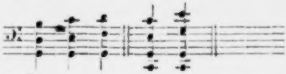
[*]) Das Zeichen für den Daumenaufsatz ist: ϙ

Von den Doppelgriffen sind Quinten und Sexten (besonders grossen) ferner Folgen von abwechselnden Quinten und Sexten, oder Sexten und Septimen —

336


leicht und wohlklingend, dagegen Terzen und Quarten oder Folgen beider Intervalle weniger günstig; Oktaven in der Tiefe nicht leicht, mit Daumenaufsatz (also in den höhern Lagen) leicht. Weite Griffe, z. B. Dezimen sind nur dann erlangbar, wenn der tiefere Ton auf blosser Saite genommen werden kann.

Von den drei- und mehrfachen Griffen sind, ebenfalls wie bei der Geige, diejenigen die leichtesten, wo zu einzelnen gegriffnen Tönen oder gut erlangbaren Doppelgriffen eine oder zwei blosse Saiten, z. B. wie hier —

337


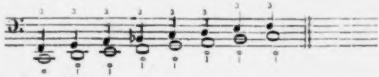
hinzugenommen werden.

Ebenfalls aus der weiten Mensur des Instruments folgt, dass harmonische Figurationen von grossem Umfang und in schneller Bewegung weniger leicht gelingen als auf der Geige.

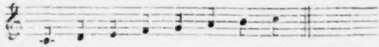
Endlich ist auch das Pizzikato nicht so schnell — nicht leicht schneller als ungefähr die Achtel im *Allegro* — ausführbar.

b. Das Flageolettspiel

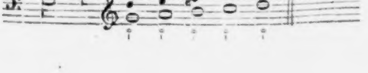
ist auf dem Violoncell eben so reich ausgebildet — und im Solospiel in unsrer Zeit vielleicht noch reicher in Anwendung gebracht, als auf der Geige. Wenn unter festem Daumenaufsatz die Quarte berührt wird,

338


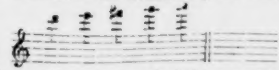
so erscheint diese Tonreihe, —

339


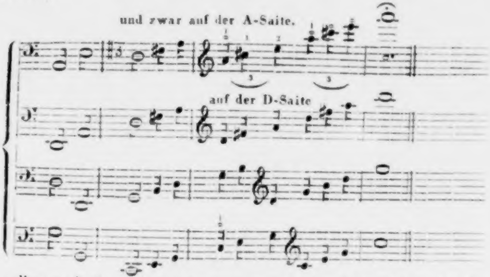
nämlich die Doppeloktave; wenn — was aber nur in den höhern Tonlagen ausführbar ist, wo die Griffe enger liegen — unter festem Daumenaufsatze die Quinte leicht berührt wird,

340


so erhält man die Duodezime der Grundtöne, also diese Tonreihe, —

341


und so lässt sich das Flageolett noch höher ausdehnen. Die einfachste Anwendung des Flageoletts beruht auf der Berührung der Schwingungsknoten, in denen die Aliquottheile der Saite sich abgränzen. Man erhält damit auf den vier Saiten folgendes Flageolett;

342


und selbst noch die nächste höhere grosse Terz, also auf der *A*-Saite viergestrichen *cis*. Diese Töne [*] folgen einander im reinsten, zarten Wohlklang bis zur dritten Oktave des Grundtons, der blossen Saiten; sie haben im Klang eine Aehnlichkeit von den höchsten Geigentönen, aber mehr Fülle und doch ein etwas verschleiertes Wesen.

Fünfter Abschnitt.

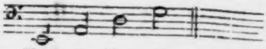
Technik des Kontrabasses.

Der Kontrabass ist das grösste und tiefste der Streichinstrumente. Seine vier Saiten [**] werden (in der Regel) in

---

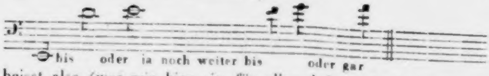
[*] Der siebente Ton in jeder Reihe, z. B. auf der *A*-Saite das zweigestrichne *cis*, ist nicht Flageolett, aber eben so leicht mitzunehmen.

[**] Eine kleinere Art hat nur drei Saiten, die dann meist in *G* — *d* — *a* oder auch *A* — *d* — *a* gestimmt sind. Früher gab man ihnen auch bisweilen einen Bezug von fünf in *E* — *A* — *d* — *fis* — *a* oder *F* — *A* — *d* — *fis* — *a* gestimmten Saiten.

343


gestimmt und seine Noten im Bassschlüssel aufgezeichnet. Allein das Instrument hat Sechzehnfusston, seine Saiten stehen also dem wirklichen Tone nach in Kontra-*E*, *A*, gross *D* und *G*.

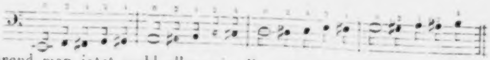
Der Umfang dieses Instruments geht von

344


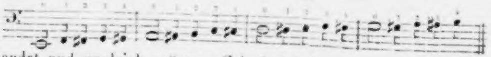
das heisst also (was wir hier ein für allemal bemerken) den Noten nach von gross *E* bis eingestrichen *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, — der wirklichen Tonhöhe nach von Kontra-*E* bis klein *d*, *e*, *f*, *g*, *a*.

Allein vom eingestrichnen *f* an ist die Saite schon zu kurz gegriffen und der ohnehin nicht helle Klang der starken Saiten wird gar zu gedrückt und stumpf. Es ist also rathsam, das Instrument nicht höher als zum eingestrichnen *d* oder höchstens *e* (den Noten nach) zu führen.

Die ältere Behandlung dieses Instruments beruhte auf folgendem Fingersatze,

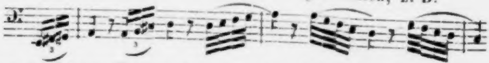
345


während man jetzt wohl allgemein diese Applikatur

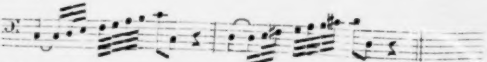
346


anwendet und ungleich grössern Schwierigkeiten gewachsen ist, als früher.

Diatonische Figuren innerhalb weniger Stufen, z. B.

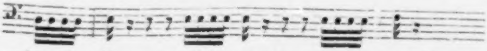
347


ferner dergleichen Folgen innerhalb einer Oktave in den Tonarten *C*, *D*, *Es*, *E*, *F*-dur, und nicht höher, als bis zum eingestrichnen *d* oder *e*, z. B.

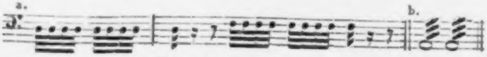
348


sind leicht und sehr schnell ausführbar: in andern Tonarten oder höher hinaufreichend sind sie schwerer. Ist die Bewegung indess nicht zu schnell, — nicht schneller, als etwa Achtel im *Allegro assai*, — und die Figur nicht gar zu umfangreich: so kann man des Gelingens schon gewiss sein. Zu schnelle Bewegung ist ohnehin nur bei ganz kurzen Figuren (wie in No. 347) rathsam, da sie selbst bei dem fertigsten und sichersten Spiel wegen der Tiefe des Instruments (besonders in seinen untersten Lagen) Undeutlichkeit zur Folge hat.

Eben so kann eine Tonwiederholung in schneller aber bestimmter Bewegung auf kurze Strecke, z. B. hier

349


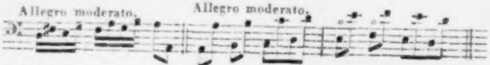
mit springendem Bogen ausgeführt werden; schwerer auf längerer Strecke, wie hier bei a

350


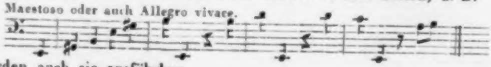
wogegen das eigentliche Tremolo (bei b) in jeder Ausdehnung leicht ausführbar ist.

Auch chromatische Gänge sind eine Quinte weit und in nicht zu schneller Bewegung (etwa Sechzehntel im *Allegro moderato* oder *Allegretto*) wohl ausführbar.

Von springenden Intervallen sind Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, auch Oktaven sowohl einzeln als in Gängen, z. B.

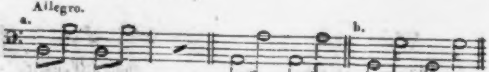
351


(wobei die mit ° bezeichneten Töne natürlich auf der *A*-Saite genommen werden) von nicht zu rascher Bewegung wohl ausführbar, dagegen Arpeggien von weiter Ausdehnung schwerer. In langsamer Bewegung und durch den Zwischentritt blosser Saiten, z. B.

352


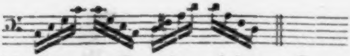
werden auch sie ausführbar.

Dagegen ist eine bei ältern Meistern, z. B. J. Haydn oft erscheinende Figur, die schnelle und oft wiederholte Wiederholung von Oktaven (wie hier bei a)

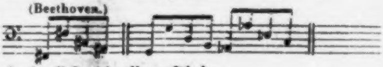
353


wofern nicht eine leere Saite dabei benutzt werden kann (wie bei b) nicht leicht ausführbar.

Auch harmonische Figuren innerhalb einer Oktave und in den Tonarten *C, D, Es, E, F*-dur, z. B.

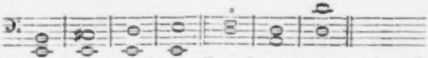
354


wofern sie nicht Saiten zu überspringen haben, z. B.

355


sind gut und ziemlich schnell ausführbar.

Doppelgriffe sind auf dem Kontrabass allerdings möglich, — besonders mit Benutzung leerer Saiten, z. B.

356


Allein äusserst selten wird man ihre Anwendung — in solcher Tiefe und auf einem ohnehin schon dumpfen Instrumente, das vermöge der Dicke und Länge seiner Saiten selbst einzelne Töne nicht so vollkommen klar und deutlich hervorbringen kann, wie andre Instrumente — rathsam finden. Dem Verf. ist aus den Werken der Meister kein Fall erinnerlich *), dass der Kontrabass zu Doppelgriffen gebraucht worden wäre.

Eben so wenig bedient man sich für dieses Instrument der Dämpfung; die Aufsetzung von Sordinen würde, so weit sie bei dem materiellen Umfang des Instruments und der Stärke seiner Saiten überhaupt zu wirken vermöchte, nur die unerwünschte Folge haben, den dumpfen Klang noch dumpfer zu machen.

Das Pizzikato dagegen ist im Forte und Piano sehr wohl anwendbar. Nur ist es rathsam, es nicht zu hoch zu führen (nicht gern über das kleine *h* oder eingestrichne *c* hinauf) weil bei den höhern Griffen die Saiten zu kurz werden, als dass sie ein einigermassen klangvolles Pizzikato zuliessen.

---

*) Nur aus einem frühern Werke von **Hektor Berlioz** (*Scenes de Faust*, Partitur bei Schlesinger in Paris) das ihm leider nicht gleich zur Hand ist, erinnert er sich der Anwendung von Doppelgriffen der Kontrabässe.

Zweite Abtheilung.

Zusammenstellung des Streicherchors.

Erster Abschnitt.

Regelmässige Organisation.

Es ist schon S. 252 bemerkt worden, dass der Chor der Streichinstrumente als Kern des Orchesters und unter den zwei oder drei Orchestermassen (Bläser und Saiten, oder Blech- und Rohrinstrumente und Streichinstrumente) als die vielseitigst verwendbare angesehen werden muss. Daher ist es nöthig, mit verdoppelter Umsicht an seinen Gebrauch heranzutreten, wie wir auch schon bei dem Einblick in die Technik der einzelnen ihm angehörigen Instrumente gethan haben. In Bezug auf diese Technik war auch so Vieles mitzutheilen, dass es rathsam schien, alles Weitere davon abzusondern. Es wird im Folgenden seine Stelle finden.

In der Regel wird der Chor der Streicher **in vier Stimmen** zusammengestellt, so dass auch hier die Normalstimmzahl (Th. I, S. 93) sich geltend macht. Die vier Stimmen sind bekanntlich

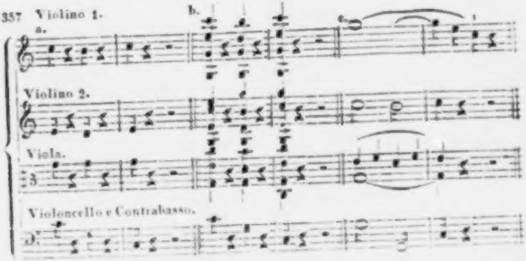
die erste Violine,
die zweite Violine,
die Bratsche,
Violoncell und Kontrabass;

jede der Stimmen wird im Orchester mehrfach *) besetzt. Violoncell und Kontrabass sind zu einer Stimme verbunden und werden als solche betrachtet, obgleich der letztere die gemeinschaftlichen Noten sechszehnfüssig, eine Oktave tiefer als das Violoncell, zu hören giebt. In der Regel werden daher auch diese vier Stimmen auf vierzeiliger Partitur notirt. In der Zählung und Notirung der Stimmen macht es keinen Unterschied, wenn auch eine und die andre Stimme in Doppelgriffen oder selbst in eigentlich zweistimmigem Satze geführt, mithin aus dem vierstimmigen ein mehrstimmiger Satz, wie z. B. hier —

---

*) Die geringste orchestrale Besetzung würde etwa aus 3 oder 4 ersten, eben so viel zweiten Geigen, 2 oder 3 Bratschen, 1 Kontrabass und 2 Violoncellen bestehn, für Mitwirkung des Blechs aber fast zu schwach sein; 6 erste, eben so viel zweite Geigen, 4 Bratschen, 2 Kontrabässe und 4 Violoncelle würden für 8 oder 9 Rohrinstrumente, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken wohl ausreichen; bei 12 ersten und eben so viel zweiten Geigen, 8—12 Bratschen, 4—6 Kontrabässen und 8—12 Violoncellen müssten die Rohrinstrumente und Hörner, auch wohl die Trompeten verdoppelt werden. Es kann hier nur annäherungsweise gesprochen werden, weil auf die Tüchtigkeit der Spieler, auf das Lokal und manches Andre viel ankommt. Doch genügt dies, um dem Komponisten eine Vorstellung von der Wirkung zu geben.

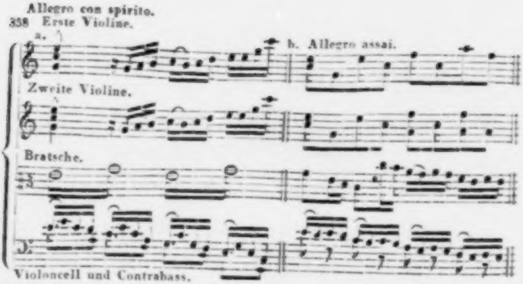
357



bei b, wo der einfache vierstimmige Satz a — abgesehn von der Verdopplung der Violoncellnoten durch den Kontrabass in der tiefern Oktave — mit 12 und dreizehn Noten vollgriffig dargestellt wird. Bei c ist offenbar fünfstimmiger Satz vorhanden, da die Bratsche zwei Stimmen enthält; allein auch dies hindert, als eine vorübergehende Abweichung, nicht, den Satz im Ganzen für vierstimmig zu achten.

Abgesehn von den vorübergehenden Mehrstimmigkeiten, die auf Doppelgriffen oder kurzen zweistimmigen Sätzen in einer oder mehrern Stimmen (No. 357) ihren Grund haben, ist es besonders die Bassstimme, die den Anschein geben kann, als sei ein mehr als vierstimmiger Satz vorhanden. Zunächst steht bekanntlich (S. 383) der Kontrabass im Sechszehnfusston und giebt die Noten des Violoncells in der tiefern Oktave. Allein wir wissen längst (Th. I, S. 53) dass die Oktavenverdopplung für eine blosse Verstärkung, nicht für eine besondre Stimme gilt. Sodann kann der Kontrabass vermöge seiner beschränktern Beweglichkeit bisweilen an Gängen, die dem Violoncell gegeben werden, nur unvollkommen Theil nehmen; man lässt ihn nur die wesentlich nöthigen Töne des Ganges verstärken. So sehen wir hier

358



zwei einander ähnliche Gänge für die Bassstimme, die für das Violoncell ausführbar sind, vom Kontrabass aber nur undeutlicher und schwerfällig gegeben werden könnten. Er nimmt also bei a von je vier Noten des Violoncells nur zwei und bei der schnellsten Bewegung (b) nur eine, und verstärkt so den Bass weit klarer und wirkungsvoller, als wenn er alle für ihn zu schnellen und theilweis zu hohen Noten mitspielen wollte. Indess auch in solchen Fällen werden beide Instrumente als eine einzige Stimme gezählt; es ist nur eine figurirte Oktavverdopplung (Th. I, S. 55 und 288) vorhanden.

Umgekehrt wird, wie sich von selbst versteht, der Begriff und Karakter der Vierstimmigkeit im Ganzen nicht aufgehoben, wenn eine Zeitlang eine Stimme pausirt oder zwei Stimmen, z. B. die beiden Geigen, oder mehr mit einander im Einklang oder in Oktaven gehn, wie oben bei a.

Die Fälle, in denen man von Haus aus und für ganze Kompositionen auf die Vollständigkeit des Quartetts verzichtet, sind äusserst selten und möchten noch seltner eine innre Nothwendigkeit für sich haben*). Schon an sich bietet die Vierstimmigkeit, wie wir längst

---

*) In neuerer Zeit wüssten wir nicht einmal ein Beispiel dazu. Aus älterer Zeit und aus eignem Einblick in die Partitur kennen wir ebenfalls nur zwei Werke, — ein *Miserere* von Giuseppe Sarti, das keine Geigen, sondern nur drei Bratschen hat, — und eine französische Oper (irren wir nicht, so ist es: *Ossian ou les Bardes* von *Lesueur*, oder vielleicht die auch von Berlioz angeführte Oper Uthal von Mehul) in der ebenfalls durchweg keine Geigen angewendet sind. Sarti hat damit den Ausdruck der Trauer, der französische Komponist den elegischen Grundzug im Karakter Ossians oder der gaëlischen Heldensage treffen wollen. Man sieht, wie einseitig und oberflächlich diese Anschauung und wie verhängnissvoll das ihr gebrachte Opfer des allgemein wichtigsten Orchester-Organs war. Beide Werke sind trocken und von geringem Gehalt; es fehlt ihnen — von Schritt zu Schritt empfindlicher — Licht und Kraft.

(Th. I, S. 340) wissen, entschiedne Vortheile; sie werden noch vermehrt durch die Eigenthümlichkeit, die das Streichquartett in seinen einzelnen Organen und seiner Gesammtwirkung dem Komponisten bietet.

Zweiter Abschnitt.

Verwendung der Stimmen.

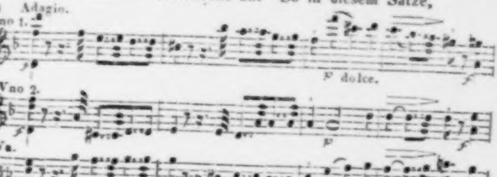
Erwägen wir nun die Verwendung der einzelnen Stimmen des Quartetts, so ist es vor allen der Bass, der unsre Aufmerksamkeit fodert.

A. Der Bass.

Er ist wie bekannt von zwei Instrumenten, dem Violoncell und Kontrabass, besetzt und erhält so die Kraft, den andern Stimmen eine feste Grundlage und erfoderlichen Falls einen energischen Gegensatz zu bieten. Der Gang beider Instrumente in Oktaven giebt ihm Fülle, der Kontrabass verleiht ihm Tiefe und Macht, das Violoncell schärfere Bestimmtheit und nähern Zusammenhang mit den höhern Stimmen.

Wird in einzelnen Momenten eine sanftere, zarte, höhere Bassführung gefodert, so lässt man in ihnen den Kontrabass schweigen und wendet allein die Violoncelle an. So in diesem Satze,

359



den man sich etwa als Einleitung zu einer grössern Komposition zu denken hat. Es wird stark, also mit vereintem Violoncell und Kontrabass eingesetzt; an dem Pianosatz im dritten und vierten Takte — der ohnehin im Ganzen und namentlich in der Unterstimme zu hoch liegt für den Kontrabass — nehmen blos die Violoncelle Theil; bei dem Forte treten die Kontrabässe wieder zu. Dass die Violoncelle allein spielen sollen, wird mit

VC oder *Violoncelli* oder *Violoncelli soli*

auch mit

senza Contrabasso,

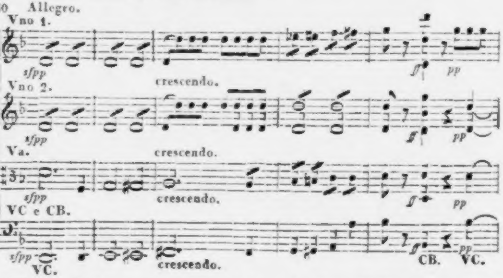
dass der Kontrabass wieder zutreten soll, wird mit

C. B. oder *c. CBasso* oder *c. B.*

angedeutet.

Es scheint jedoch nicht rathsam, von dieser Zurückstellung des Kontrabasses blos um des Piano willen und häufiger Gebrauch zu machen. Denn Piano und Pianissimo sind auch vom Kontrabasse zu erlangen. Mit dem Rücktritte desselben geht aber die Tiefe, Fülle und Würde des Streichquartetts zum guten Theil verloren und es tritt der schärfer eindringende, heissere Karakter des Violoncells mehr in den Vordergrund: dies ist selbst dann der Fall, wenn das Violoncell, wie hier —

360



tief liegt. Daher muss man in jedem einzelnen Fall erwägen, ob die Auslassung des Kontrabasses und das Alleinwirken des Violoncells dem Sinn des Satzes gemäss ist. In No. 359 gab nicht blos das gefoderte Piano, sondern auch die Höhe der Unterstimme Anlass, den Kontrabass schweigen zu lassen. Hier, wie in No. 360, schien auch der Sinn das Alleinwirken des Violoncells zu fodern; in beiden Fällen tritt der Kontrabass nicht blos als Verstärkung, sondern da ein, wo sein rauherer, dumpferer Klang und sein Sechszehnfusston dem Sinne gemäss scheint. Dass selbst in Nicht-Pianosätzen die Auslassung des Kontrabasses sinngemäss und wirksam sein kann, mag eine Stelle aus Spohrs Oratorium *), der Fall

---

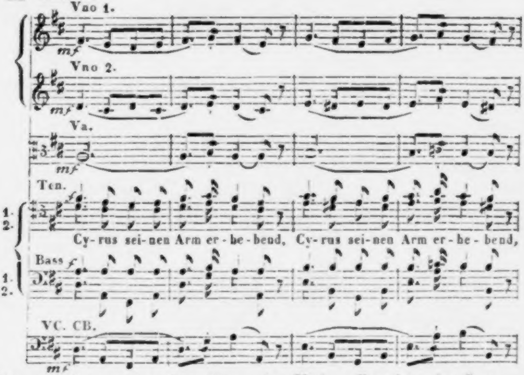
*) Partitur bei Breitkopf und Härtel. S. 97.

Babylons, anschaulich machen. In einem stark instrumentirten Kriegerchor,

Hoch empor, du Siegesfahne,
Perserbanner in die Luft,
Fürcht', es tapfre Stadt, und zittre!

soll der Preis des Feldherrn wärmer und edler, aber dabei stark verkündigt werden. Spohr setzt zum Kriegerchor diese Begleitung;

361


Marziale.
Vno 1.
mf
Vno 2.
mf
Va.
mf
Ten.
f
1.
2.
Cy-rus sei-nen Arm er-he-bend, Cy-rus sei-nen Arm er-he-bend,
Bass
f
1.
2.
VC. CB.
mf

der schärfere und hellere Klang der Violoncelle giebt der Instrumentirung eine metallischere Farbe und zugleich einen leichtern und edlern Schwung. Die Kontrabässe (zugleich mit Klarinetten und Fagotten) treten erst zuletzt hinzu; wollte man sie mitgehn lassen, so würden sie das Ganze zwar stärker, aber auch schwerfällig und ungestüm gemacht und jenen metallisch scharfen Klang unterdrückt haben.

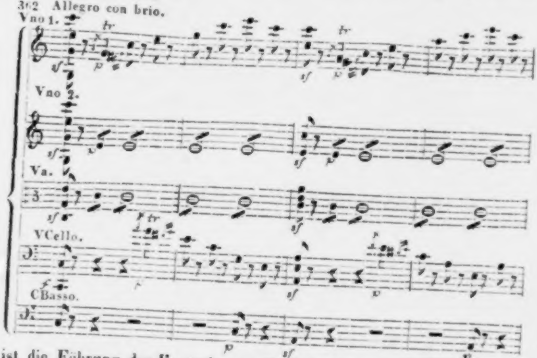
Dass die Kontrabässe bisweilen nur unvollständig an der Partie der Violoncelle Theil nehmen, ist an No. 358 anschaulich gemacht worden.

Seltner ist es rathsam, die Kontrabässe ohne Violoncelle gehn zu lassen; für sich allein haben sie nicht die im Allgemeinen wünschenswerthe Klarheit und Deutlichkeit des Tons *). Nur dann, wenn die Violoncelle zu einer eignen Melodie oder Figur gebraucht werden, wie hier, —

---

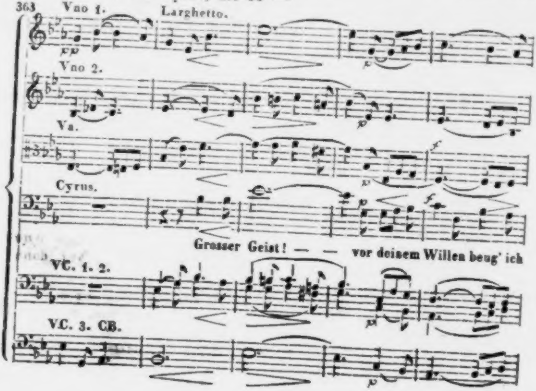
*) Der Verf. selbst ist im Mose (Partitur S. 187) durch den dunkelgeheimnissvollen Auftritt der uralten Mutter dahin geführt worden, die Kontrabässe eine ganze Kavatine hindurch ohne Violoncelle gehen zu lassen — und zwar nicht wegen der bald vorübergehenden Melodie der letztern, sondern nur durch den Karakter des Satzes bestimmt.

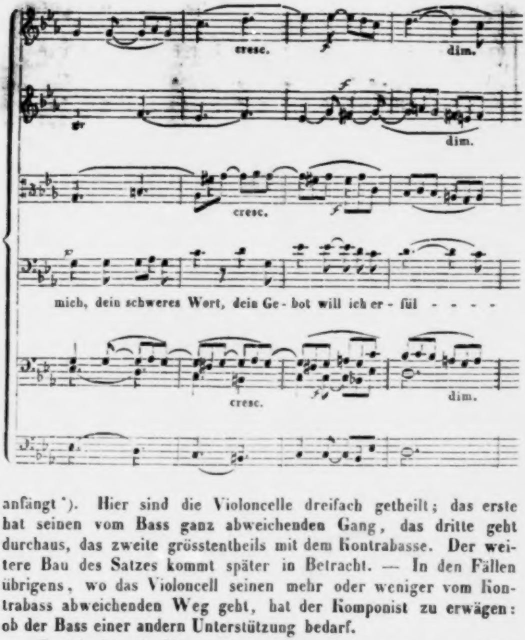
362


Allegro con brio.
Vno 1.
Vno 2.
Va.
VCello.
CBasso.

ist die Führung des Kontrabasses für sich allein ohne Weiteres gerechtfertigt. Aber selbst dann findet man es oft rathsam, die Violoncelle zu theilen und einen Theil zur Unterstützung des Kontrabasses zu verwenden. Aus den zahlreichen Beispielen hierzu, greifen wir eins aus dem oben genannten Oratorium von **Spohr** heraus, die Arie des Cyrus, die so —

363


Vno 1.
Larghetto.
Vno 2.
Va.
Cyrus.
Grosser Geist! — — vor deinem Willen beug' ich
VC. 1. 2.
VC. 3. CB.


cresc.
f
dim.
f
dim.
cresc.
f
f
mich, dein schweres Wort, dein Ge - bot will ich er - fül - - - -
cresc.
f
dim.

anfängt *). Hier sind die Violoncelle dreifach getheilt; das erste hat seinen vom Bass ganz abweichenden Gang, das dritte geht durchaus, das zweite grösstentheils mit dem Kontrabasse. Der weitere Bau des Satzes kommt später in Betracht. — In den Fällen übrigens, wo das Violoncell seinen mehr oder weniger vom Kontrabass abweichenden Weg geht, hat der Komponist zu erwägen: ob der Bass einer andern Unterstützung bedarf.

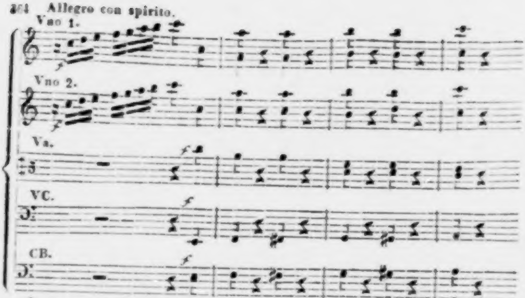
Soviel über die Trennung der beiden Bassinstrumente. Allein auch ihre Verbindung geschieht in mannigfacher Weise. Die regelmässige ist die oben zu Grunde gelegte, beide Instrumente dieselben Noten spielen zu lassen, so dass der Kontrabass sie eine Oktave tiefer zu hören giebt.

Kommt es aber darauf an, dem Bass eine strenge, harte Energie zu verleihen, so kann dem Violoncell die tiefere Oktav (in Noten) gegeben werden, wie hier, —

---

*) S. 67 der Partitur. Das *B — es* in den ersten Takten der Bassstimme wird von *Es*-Hörnern in Oktaven unterstützt.

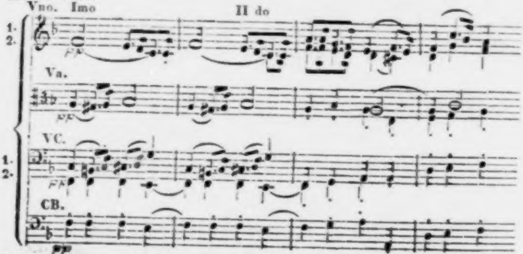
364



so dass es nun in wirklichen Einklang mit dem Kontrabass tritt. Hier bildet das Violoncell nicht mehr eine Verbindung zwischen dem Sechszehnfusston des Kontrabasses und den Oberstimmen, sondern der Bass bleibt abgerückt von diesen für sich stehn. Sodann aber vereinen sich die rauhern und materiell stärkern tiefen Töne des Violoncells mit denen des Kontrabasses und geben der Stimme einen ganz andern, härtern Klang *).

Dasselbe Mittel finden wir in dem Spohrschen Oratorium **) selbst im Pianissimo angewendet, um dem Basse, von dem die Hälfte der Violoncellbesetzung für eine eigne Stimme abgezweigt ist, —

365



festern Klang, gleichsam Ersatz für die entzognen Violoncelle zu geben. — Es ist der Anklang eines Marsches, der den Sturm des Perserheers gegen Babylon andeuten soll.

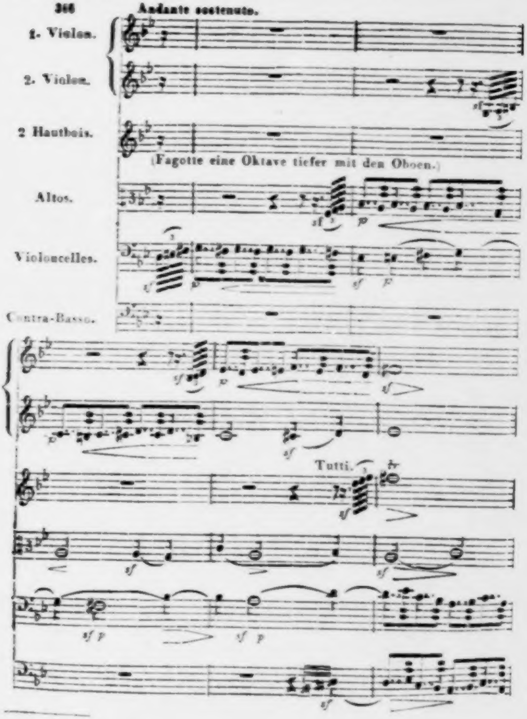
---

*) Man mag sich die Oberstimmen im obern Beispiel durch Harmoniemusik verstärkt und ausgefüllt denken, um den Bass nothwendig zu finden.

**) S. 202 der Partitur.

„Nur äusserst selten mag Anlass zu dem Entgegengesetzten sein, den Kontrabass eine Oktave (den Noten nach) unter das Violoncell zu stellen, so dass er zwei Oktaven darunter ertönt. Doch finden wir eine karakteristische Stelle in **Spontinis** Vestalin, in der Introduktion des dritten Akts *), die auf die, schwerer Bedrängniss vollen Momente vorzubereiten hat. Der Komponist führt, wie man hier —

346


Andante sostenuto.
1. Violon.
2. Violon.
2 Hautbois.
(Fagotte eine Oktave tiefer mit den Oboen.)
Altos.
Violoncelles.
Contra-Basso.
Tutti.
sf
p

---

*) S. 342 der Partitur.

sieht, seine Streichinstrumente nach einander ein, das Violoncell zuerst, ein jedes heftig zufahrend und scharf accentuirt (beides, wie Spontinis impetuoser Karakter es liebt und der Moment zu fodern schien) doch stets wieder in das Piano — wie erschrocken — zurücktretend. Zuletzt tritt der Kontrabass auf in der ihm eignen Tonlage. Allein das Violoncell begleitet ihn eine Oktave (das heisst also zwei Oktaven) höher, so dass wir in der That zwei geschiedne Instrumente vernehmen, jedes in karakteristischer Lage, das Violoncell eindringlich und scharf, den Kontrabass in seiner dunkeln Tiefe. — Es ist gleichgültig, ob eine solche Stellung wiederholte Anwendung findet; sie dient, den Karakter der Instrumente vielseitiger zu erkennen.

Nächst dem Bass ist es

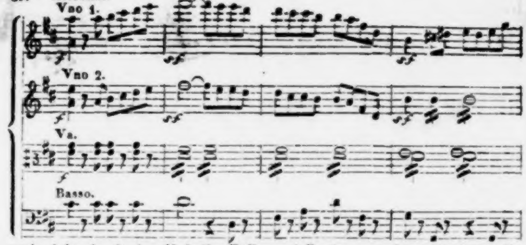
B. die Oberstimme,

die wir zu betrachten haben. Sie hat in der Regel die Hauptmelodie und ist von der ersten Geige besetzt, welche dazu alle Tonlagen und Kräfte zu benutzen vermag, die wir an der Violine schon im Allgemeinen kennen gelernt. Soll die Melodie der Oberstimme hervortreten, so müssen dazu die höhern Tonlagen der Geige benutzt und von den begleitenden Stimmen abgesondert werden. Es bedarf hierzu weder eines Beweises, noch eines neuen Beispiels; No. 362 genügt. Hier muss die erste Violine mit jedem Schritte, den sie von den andern Stimmen hinwegthut, abgesonderter und nach dem Karakter der Höhe (Th. I, S. 22) durchdringender hervortreten. Dasselbe ist in No. 359 zu beobachten; der zweite Abschnitt (*b a a g g f*) muss in der ersten Geige entschiedner wirken, als der erste; auch im Piano werden ihre hochgelegnen und von der Begleitung abgesonderten Töne vorherrschen. Dass man übrigens nicht zu hoch steigen darf, weil die höchsten Töne keine genügende Fülle haben, ist bekannt. Dass es ferner nicht immer darauf ankommt und im Sinn vieler Sätze gar nicht angeht, die Oberstimme hoch und abgelegen zu führen, versteht sich von selbst; No. 361 und 363 können als Beispiele dienen. Nur ist das gewiss, dass Kompositionen, in denen die erste Geige beharrlich oder gar ausschliesslich in den mittlern Lagen und in enger Stellung zu den andern Streichinstrumenten gehalten wird, leicht den Glanz und selbst die Entschiedenheit entbehren, die der Inhalt des Werks zugelassen oder gefodert hätte.

In der Führung der Oberstimmen wird nun die erste Violine auf mannigfaltige Weise unterstützt. Abgesehen vom Zutritt der Blasinstrumente, von dem noch nicht die Rede sein kann, schliesst sich gelegentlich jedes Streichinstrument (mit Ausnahme des Kontrabasses) der ersten Geige unterstützend an.

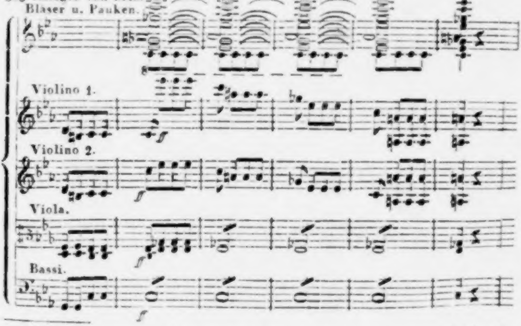
Zunächst die zweite Geige, als das nächstliegende und durchaus gleichartige Instrument. Entweder geht sie in der tiefern Oktave mit, —

367 Risoluto.



und giebt damit der Melodie Fülle und Breite, macht auch dann die Führung der ersten Geige bis in die äusserste im Allgemeinen (S. 258) zulässige Höhe statthaft, indem sie die höchsten Töne unterstützt und mit der Masse verbindet. Oder sie geht mit der ersten Geige im Einklang, verdoppelt also die Zahl der Spielenden*) und verleiht dadurch der Oberstimme gedrungne Kraft und einen durch die Oktavverdopplung nicht erreichbaren Glanz. So bedient sich Beethoven im ersten Satze seiner *C*moll-Symphonie zum Schluss des Hauptsatzes **) der Oktavverdopplung,

368 Allegro con brio.



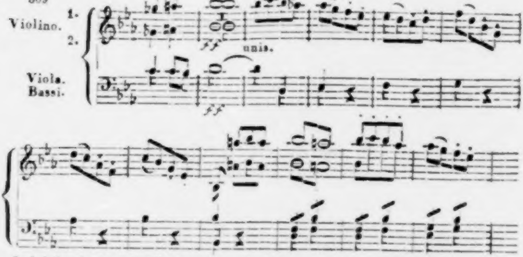
---

*) — und zwar, nach der gewöhnlichen Stellung über die ganze Breite des Orchesters, was die Wirkung natürlich auch akustisch erhöht.

**) S. 6 der Partitur.

theils um die zweite Geige nicht bis in das hohe *Es* hinaufzuwerfen, theils aber um mit breiter Fülle schnell und entschieden Ende zu machen und sogleich den Seitensatz in feinerer Gestaltung folgen zu lassen. Den Gang aus dem Seitensatz aber führen die Geigen fest und glänzend im Einklang aus*), —

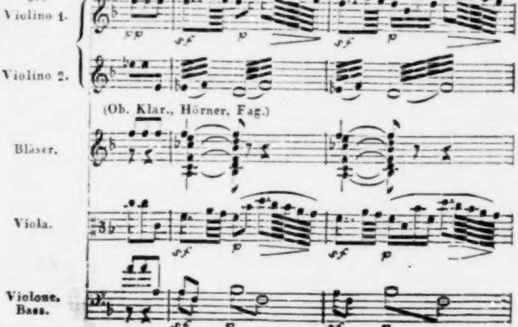
369


Violino. 1.
2.
Viola.
Bassi.
ff
unis.
ff

obgleich sie unmittelbar zuvor in Oktaven gegangen waren und in der Mitte wieder Oktaven nehmen.

Statt der zweiten Geige verdoppelt die Bratsche die Oberstimme, wenn man durch ihren in die Höhe gepressten Klang der Melodie eine dunklere Farbe geben will. So verfährt Spontini im Andante der Ouverture zur Vestalin**);

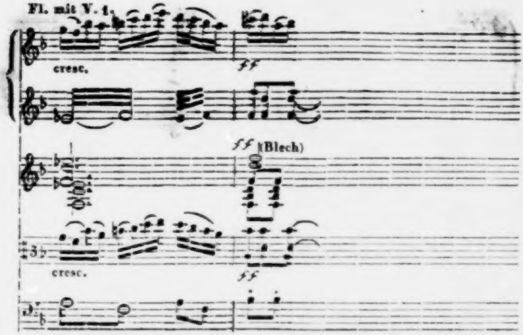
370


Violino 1.
Violino 2.
(Ob. Klar., Hörner, Fag.)
Bläser.
Viola.
Violone.
Bass.
sp
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p

---

*) S. 9 der Partitur; die Anfangs auf das erste Viertel, später auf das zweite schlagenden Bläser sind weggelassen. Aehnliche Beispiele sind zu häufig, als dass es weiterer Anführungen bedürfte.

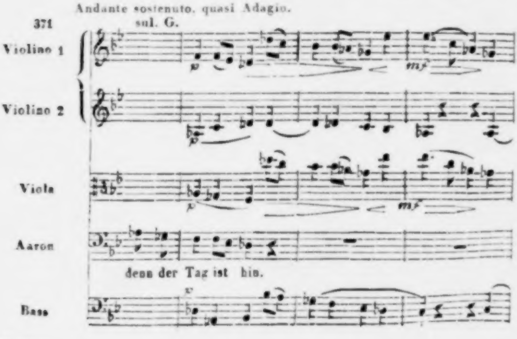
**) S. 5 der Partitur.


Fl. mit V. 1.
cresc.
ff
ff (Blech)
cresc.
ff

die zweite Geige füllt die Mitte aus, an ihrer Statt verdoppelt die Bratsche und giebt mit ihren eindringlichern Tönen der Melodie wärmere Färbung. — Eine Stelle aus dem **Mose***) darf angeführt werden, weil in derselben kurz nach einander der Einklang der ersten Geige mit der Bratsche und dann mit der zweiten Geige gefodert wurde. Es ist in der Einleitung zum Abendgottesdienste, nach den Worten **Aarons**:

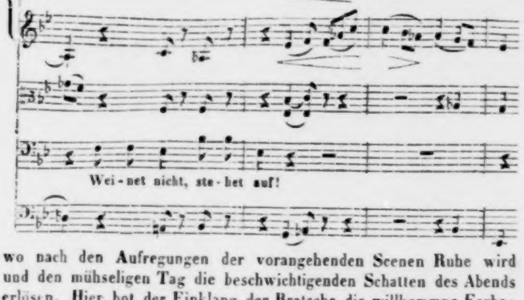
Seid nun stille mit Weinen. Versammlet euch zu einander ....

371


Andante sostenuto, quasi Adagio.
sul. G.
Violino 1
Violino 2
Viola
Aaron
Bass
p
mf
p
p
mf
denn der Tag ist hin.
p

---

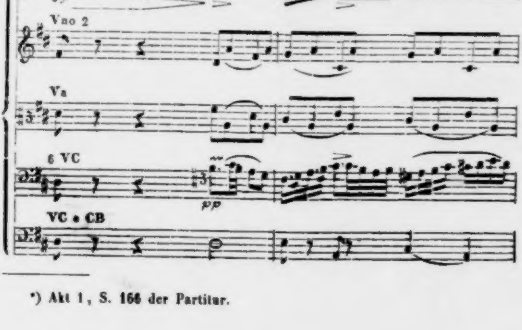
*) S. 59 der Partitur.



wo nach den Aufregungen der vorangehenden Scenen Ruhe wird und den mühseligen Tag die beschwichtigenden Schatten des Abends erlösen. Hier bot der Einklang der Bratsche die willkommne Farbe; der Einklang der Geigen deutet weiter, auf den erhobnern Sinn des nachfolgenden Gesangs.

Zart und ganzvoll zugleich ist die Unterstützung, die der Zutritt des Violoncells zur ersten Geige gewährt. Es genügt dafür ein einziges Beispiel, das wir einem Ballet aus Spontini's Vestalin *) entlehnen, —

372 Andante un poco lento.



---

*) Akt 1, S. 166 der Partitur.

in dem sich die weiche Mittellage der ersten Geigen mit den zarten und dabei glänzenden höhern Tönen des Violoncells in Oktaven verbindet. Die Bratsche wäre hier gedrückt und dunkel, der Einklang der Geigen zu fest und herrschend, die tiefere Oktave der zweiten Geige zu materiell gewesen; nur der Untersatz des Violoncells verlieh der Melodie mit erhöhter Fülle höhern Glanz, ohne ihr den schmeichelnden Ausdruck zu schmälern.

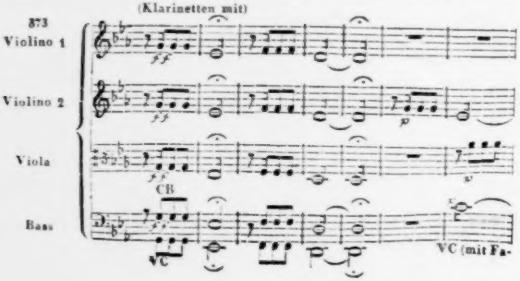
Wenden wir nun unsern Blick auf

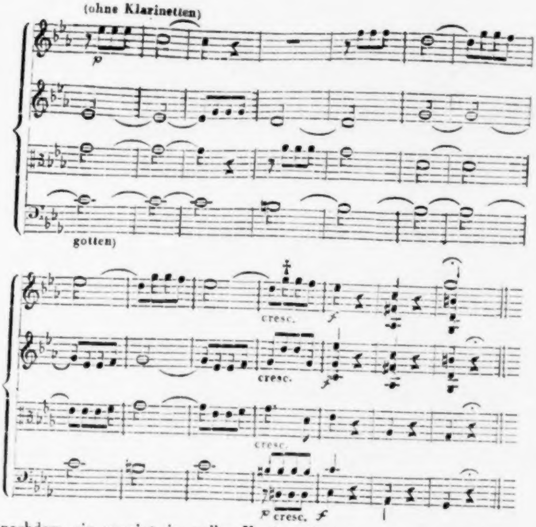
C. das Zusammenwirken

des Streichquartetts, so ergeben sich folgende Hauptgrundsätze theils aus schon früher bekannten Erfahrungen, theils aus dem so eben Ermittelten.

Erstens ist es von höchster Wichtigkeit, das Streichquartett ungetrennt beisammen zu halten, weil man nur dann über den wichtigsten Chor des ganzen Orchesters in vollkommner Kraft gebietet. Allerdings giebt es von diesem Grundsatze fast so viel Ausnahmen, als Anlässe da sind, eine oder ein Paar Stimmen allein oder eine nach der andern eintreten zu lassen. Aber diese Ausnahmen bestärken nur die Regel. Wenn — um gleich den entschiedensten Fall hinzustellen — ein Fugensatz allerdings erst eine Stimme aufführt, dann eine zweite, dritte zutreten lässt: so wissen wir doch (Th. II. S. 345) längst, dass die Durchführung nur mit dem Eintritt der letzten und im Zusammenwirken aller zur Vollendung und höchsten Kraft gelangt. So hebt der Spontinische Satz No. 366 mit einer einzigen Stimme an, erreicht aber seinen Gipfel doch erst im fünften Takte. So treten in Beethovens *C*moll-Symphonie nach den ersten Schlägen die Streichinstrumente nach einander ein, allein sie eilen gleichsam zur Wiedervereinigung, —

373

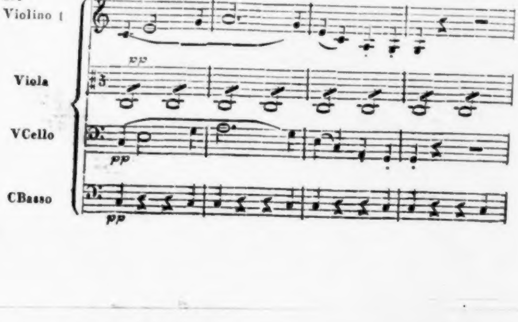


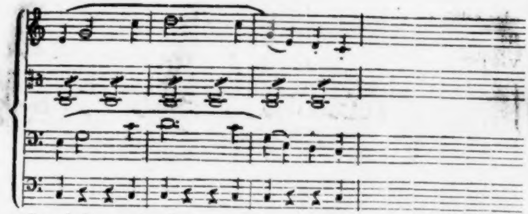

(ohne Klarinetten)
gotten)
p
cresc.
f
cresc.
f
cresc.
p cresc. f

nachdem sie vereint in voller Kraft aufgetreten waren; — bei ÷ ist Tutti des ganzen Orchesters. Diese Form wiederholt sich mehrmals in demselben Satze.

Auffallender ist der Anfang des Allegro in **Beethovens** Leonoren-Ouverture. Hier tritt das Streichquartett allein auf, die erste Geige vom Violoncell in Oktaven unterstützt, —

374

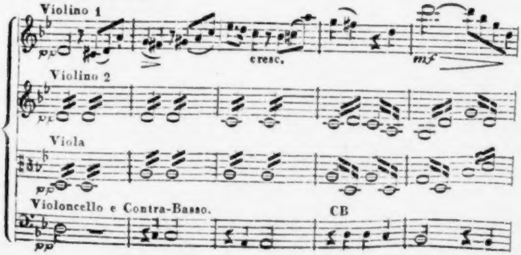

Violino I
pp
Viola
pp
VCello
pp
CBasso
pp



während die zweite Geige erst im neunzehnten Takte (sechs Takte früher sind schon die Bläser mit Ausnahme der Trompeten und Posaunen eingetreten) sich anschliesst und die erste in tieferer Oktave unterstützt. Allein hier ist der ganze Hauptsatz so breit angelegt und die Melodie so weit und so allmählig hoch empor geführt, dass die Verhältnisse sich durchgängig erweitern und der Komponist seine Kräfte sorgsam zu Rathe halten musste, um für die weitausgedehnte Steigerung (erst im neunundzwanzigsten Takte wird der Gipfel, das Fortissimo, erreicht) stets genügende Mittel zu finden.

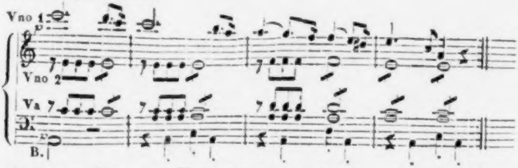
Zweitens ist schon aus den allgemeinen Grundsätzen über Harmonielage (Th. I. S. 146) zu entnehmen, dass auch im Streichquartett die Stimmen — und besonders die Mittelstimmen — fest zusammen gehalten werden müssen, wenn sie fest und kräftig wirken sollen. Dieser Grundsatz ist bei dem Quartett doppelt wichtig, da die Streichinstrumente keinen so vollgesättigten aushallenden Klang haben, wie die Bläser, mithin nur durch Zusammenwirken Fülle und Kraft erlangen können. Steht nun ein Satz (wie z. B. No. 373) überhaupt in enger Stimmlage, so ist damit schon das Rechte erreicht. Wird aber die Oberstimme hinaufgeführt, wie z. B. in diesem Satze,

375 Allegro agitato.



oder setzt sie gleich hoch ein, wie hier —

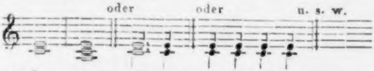
376 Allegro moderato



oder treten Ober- und Unterstimmen auseinander, wie in No. 362: so müssen die andern Stimmen oder wenigstens die Mittelstimmen zusammengehalten werden, wenn nicht das Ganze an Haltung und Energie verlieren soll. Und zwar muss um so sorgfältiger für eine feste Mitte gesorgt werden, je weiter und länger die Hauptstimmen sich von ihr entfernen.

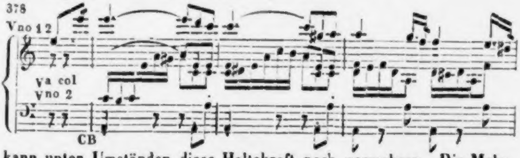
Der Zusammenhalt wird übrigens befördert, wenn es nach dem Inhalte des Satzes möglich ist, den Mittelstimmen eine Bewegung zu geben, die durch Tonwiederholung oder tonhäufende Figuration ersetzt, was den Streichinstrumenten an Klangfülle (im Vergleich zu Bläsern) abgeht. Wollte man daher in No. 376 Bratsche und zweite Geige in dieser Weise —

377



setzen, so würde zwar derselbe abstrakte Toninhalt, nicht aber die rhythmische und Schallkraft erzielt sein, die dem Ganzen Halt gäbe. Eine Figuration der Mittelstimmen, z. B.

378



kann unter Umständen diese Haltekraft noch vermehren. Die Mehrzahl der vorangegangenen Beispiele zeigt bewegte Mittelstimmen[*]).

Endlich ist noch

D. die besondre Bestimmung der Mittelstimmen zu erwägen; ihre allgemeine ist eben die, die mittlere Harmonielage oder die zweite und dritte Stimme im Quartett zu sein.

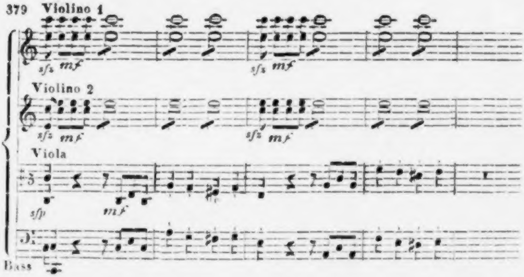
---

[*]) Hierzu der Anhang N.

Dass Erstens sowol die zweite Geige, als die Bratsche (und das Violoncell) gelegentlich zur Verstärkung der Oberstimme dienen, ist schon S. 296 dargelegt.

Bedarf zweitens der Bass einer Verstärkung, so ist im Quartett keine andre Stimme dafür vorhanden, als die Bratsche. So sehen wir hier —

379

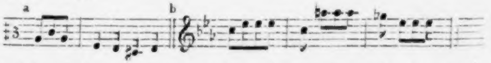


dieselbe den Bass im ersten Abschnitt im Einklang, im zweiten in der Oktave verstärken. Die erste Form ist unstreitig die energischere, weil sie fester an den Bass schliesst und die markigen Töne der Bratsche zur Anwendung bringt. Die andre stellt über die Oktaven des Basses (Violoncell und Kontrabass) eine dritte Oktave, hat also nicht die gedrängte Kraft des Einklangs, statt deren aber die weite Lage dreier Verdopplungen für sich, — abgesehen davon, dass der Einklang nicht immer (nämlich bei zu tief gehenden Bässen) anwendbar ist*). So giebt Beethoven in seiner

---

*) Oder hätte man in No. 379 die Melodie ändern und sobald es ging, z. B. so wie hier bei a, —

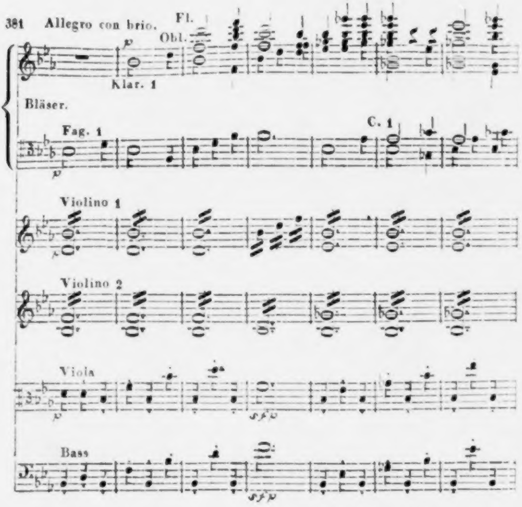
380



in die tiefere Tonlage einlenken sollen? — Aehnliches liesse sich oft auch mit der verstärkenden zweiten Geige thun, z. B. in No. 368, wo dieselbe wie in No. 381, b geführt werden konnte, da es nicht rathsam schien, sie gleich so hoch wie die erste Geige einsetzen zu lassen.

Allein dieser Ausweg leidet an der Zweideutigkeit und Schwäche, die jeder Halbheit eigen sind. Durch das Umlenken in die andere Tonregion wird der eigenthümliche Gang der Melodie gebrochen; sie ist gewissermassen eine andre geworden und doch im Wesentlichen dieselbe geblieben. So verstärken sich zwar die Töne der Melodie (und einige nachdrücklicher), nicht aber die Meloheroischen Symphonie*) dem berühmten Andrang der Bässe gegen den Gesang der Bläser —

381


Allegro con brio.
Fl.
Obl.
p
Klar. 1
Bläser.
Fag. 1
p
C. 1
Violino 1
p
Violino 2
Viola
p
sfp
Bass
sfp

die Bratsche in höherer Oktave mit. Die Stimme sollte an Ausdehnung, nicht an Schallkraft (denn es ist Piano vorgeschrieben) gewinnen.

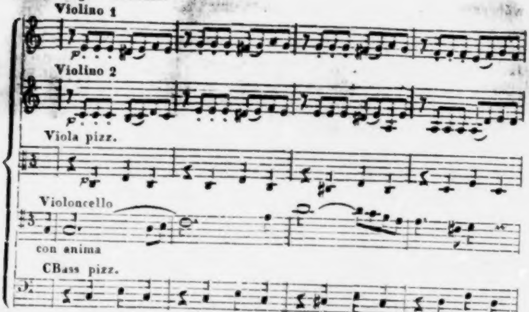
Die Verstärkung des Basses durch die Bratsche kann noch besondern Anlass darin finden, dass man jenem die Violoncelle entzogen, um sie zu besondrer Melodie zu verwenden, wie z. B. hier, —

---

die selber, die unterstüzt werden sollte und statt dessen zweigestaltig geworden ist.

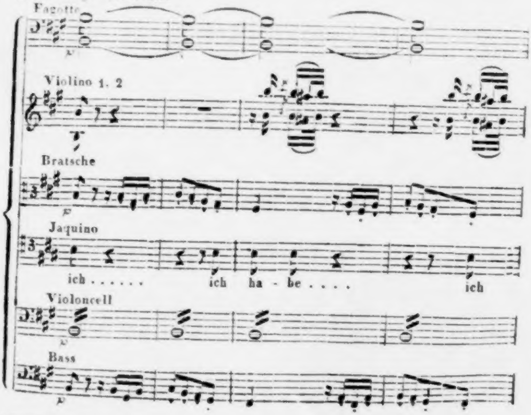
Man hat daher in jedem einzelnen Falle wohl zu überlegen, ob es wichtiger ist, einen Theil der Töne im Einzelnen oder den Gang der Melodie im Ganzen zu verstärken; im Allgemeinen thut man gut, den letztern so selten und so wenig wie möglich zu beeinträchtigen.

382 Allegro moderato.


Violino 1
p
Violino 2
p
Viola pizz.
p
Violoncello
con anima
CBass pizz.

oder ihnen sonst eine andre Aufgabe zu stellen. So begleitet **Beethoven** im ersten Duett des Fidelio*) das verlegne Stammeln Jacquino's, der bei Marzelline kein Gehör findet, mit dem zaghaft und murmelnd schlagenden Violoncell,

383 Allegro moderato.

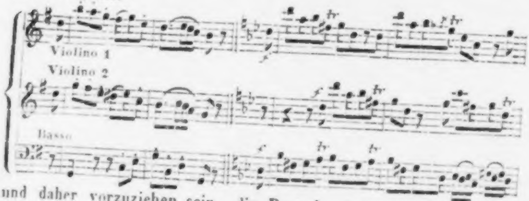

Fagotte
p
Violino 1. 2
Bratsche
p
Jaquino
ich . . . . . .
ich ha - be . . . .
ich
Violoncell
p
Bass
p

---

*) S. 49 der Partitur.

während die Bratsche den Bass unterstützt: — freilich eine Oktave zu hoch liegend, weil der Bass in der höhern Oktave zu positiv, zu gedrungen für die herrschende Gemüthslage ansprechen würde. Ja, es kann sehr wohl der Fall eintreten, dass man die Bratsche mit dem Basse gehn lässt, weil sie keinen eignen Gang nehmen kann, ohne unbedeutend oder störend zu werden; eins oder das andre würde z. B. in diesen Sätzen —

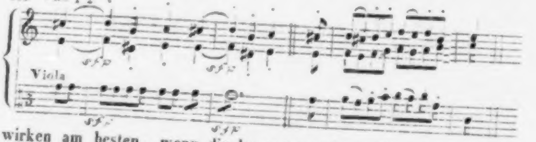
384



und daher vorzuziehen sein, die Bratsche im ersten Satz in der Oktave, im zweiten im Einklang mit dem Basse gehn zu lassen.

Wie die Bratsche vorzugsweise geneigt ist, sich zum Basse zu halten: so schliesst sich die zweite Geige gern der ersten an, da beide gleicher Art und gewöhnlich in gleicher Stärke besetzt sind. Dies haben wir schon an den Verdopplungen der Oberstimme (S. 297) beobachten können. Es folgt aber daraus, — und dies ist die dritte und letzte Bemerkung, — dass auch im Zusammenwirken die mit einander gehenden Stimmen gern den beiden Geigen — und ihnen gegenüber der Bratsche und dem Basse gegeben werden. Sätze also, wie diese —

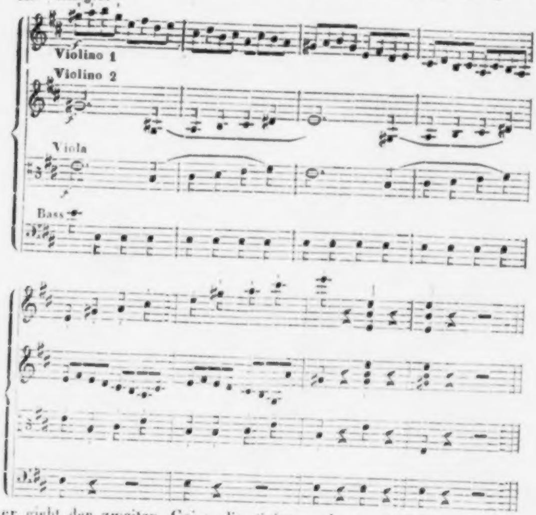
385



wirken am besten, wenn die hervortretenden und nächst verbundnen Stimmen den gleichen und gleichbesetzten Instrumenten gegeben sind; sie würden verlieren, wenn man Bratsche und zweite Geige ihre Stimmen wechseln liesse. Ueberhaupt giebt man hervortretende, oder beweglicher oder stärker herauszuhebende Partien — wenn sie beiden Instrumenten gleich bequem liegen — lieber der zweiten Geige, als der Bratsche, weil die letztere nur in der den Geigen fehlenden tiefsten Tonlagen grössere Kraft, in den höhern dagegen die Violine mehr Helligkeit und wegen der stärkern

Besetzung mehr Kraft hat. Daher — um aus zahllosen Beispielen eins herauszuheben — setzt Haydn in seiner *D*dur-Symphonie*) so:

386



er giebt der zweiten Geige die tiefere, aber sogleich durch Terz und Grundton hervortretende und gradaus geführte Stimme und dann die Bewegung, der Bratsche aber die durchaus untergeordnete Partie. Ja, wo die Geigen mächtig und hell nach ihrem Karakter wirken sollen, — z. B. in ihren Gängen im Einklang oder der Oktave in No. 364 und 367, — zieht man die Bratsche oft lieber zum Bass oder beschäftigt sie (wenn es auch nicht um des Ganzen willen nöthig sein sollte) als Füllstimme, als dass man sie mit den Geigen, etwa in der tiefern Oktave, mitgehen liesse, wo sie doch nur einen schwächlichen und abstechenden Beiklang gaben.

---

*) S. 12 der Partitur, Bock und Bote'sche Ausgabe No. 1. Die mitwirkenden Bläser kommen für unsern jetzigen Standpunkt nicht in Betracht.

Dritter Abschnitt.

Ausnahmsweise Organisationen oder Verwendungen.

Wir haben im vorigen Abschnitte die Vierstimmigkeit als Grundform in der Besetzung und Behandlung des Streicherchors anerkennen müssen; sie ist in der That von allen Komponisten in den bei weitem zahlreichsten Fällen eben so angesehn worden. Indess konnten wir schon dort gelegentlich Abweichungen von der Grundform bemerken. In No. 368 ist nur eine Bratsche genannt; aber *es—ges* in der kleinen Oktave können nicht von einer gespielt werden. In No. 363, 365 und 372 sind zwei oder drei Violoncellpartien gesetzt; in No. 367, 375, 376 hätte Theilung einer Mittelstimme in zwei statt finden können. Auf der andern Seite hat nicht unerwähnt bleiben können, dass das Quartett nicht unausgesetzt alle seine Stimmen in Thätigkeit setzt. Wir haben nach beiden Richtungen einige Betrachtungen anzustellen.

A. *Vermehrung der Stimmzahl.*

Die Vermehrung der Stimmzahl findet zunächst statt, wenn die Vierstimmigkeit für die Darstellung des reinen Gedankens nicht zureicht. Als Beispiel diene No. 368. Wenn es einmal nöthig war, den Gang der Oberstimme durch die zweite Geige zu verstärken, so bedurfte Beethoven zweier Bratschen, um die Harmonie nicht zu unvollständig zu lassen *).

Dehnt sich nun das Bedürfniss einer grössern Stimmzahl auf einen ganzen Satz aus, so wird, wie sich von selbst versteht, eine der vier Normalstimmen — oder werden deren mehr in zwei oder mehr Partien getheilt und in der Partitur — je nachdem die Stimme Raum fodert — jede der fünf, sechs oder mehr Stimmen, oder zwei und zwei zusammengehörige auf ein System gesetzt. So beginnt z. B. Spontini den Traueraufzug im dritten Akte der Vestalin, der Julie zum Tode geleitet **),

(Siehe nächste Seite.)

mit zwei Bratschen.

Ist aber die Theilung einer Stimme nur vorübergehend, so wird sie — wie wir ebenfalls bei Spontini sehn, durch

divise (div.)

oder durch I^{o} und II^{do} oder wenigstens durch Hinauf- und Hinunterstreichen der Noten (wie in No. 365 in der Bratsche) angedeutet.

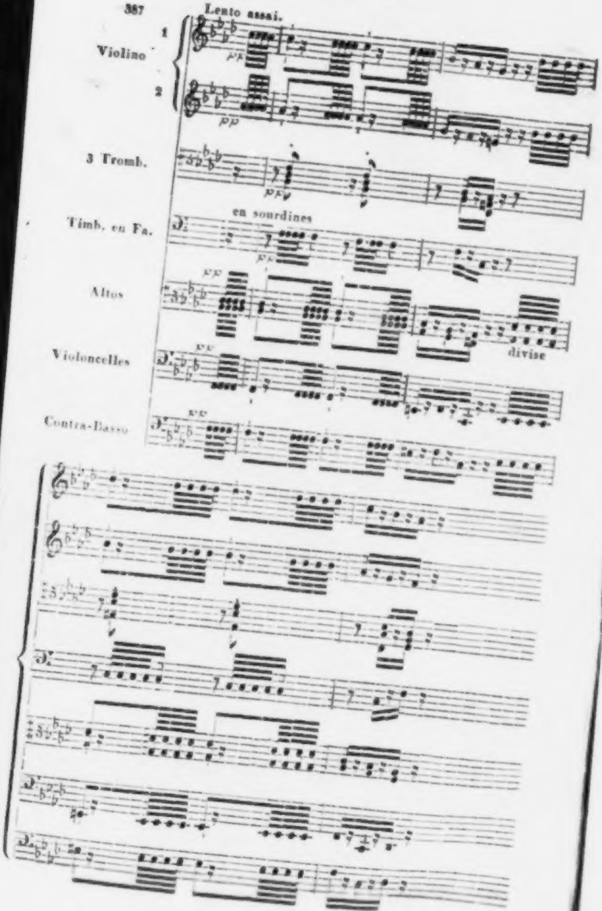
---

*) Zwar ist sie im Bläserchor vollständig; sie musste es aber auch im Streicherchor sein; *c—es* oder *c—ges* allein hätte zu dürr durchgeklungen.

**) S. 389 der Partitur.

387

Lento assai.


Violino
1
2
pp
3 Tromb.
pp
Timb. en Fa.
en sourdines
pp
Altos
pp
divise
Violoncelles
pp
Contra-Basso
pp

Bisweilen unterlassen die Komponissen Beides, was nur dann zu billigen ist, wenn die Spielart (wie in No. 368, wo eine Bratsche unmöglich beide ihr gegebnen Tönen nehmen kann) ausser Zweifel ist. — In No. 359 hätte allenfalls das Hinunterstreichen für den Kontrabass unterbleiben und blos die Oktave *D—d* notirt werden können; denn da der Kontrabass das grosse *D* (in Noten) nicht hat, so versteht sich von selber, dass er nur dass kleine nehmen kann [*]).

Die Theilung einer oder mehrerer Stimmen findet übrigens nicht blos darum statt, weil man eines vollständigern Satzes überhaupt bedarf, sondern auch, um Sätze, die allenfalls auf einem Streichinstrument in Doppelgriffen gegeben werden könnten, sicherer und deutlicher zu erhalten, so wie endlich um besondrer von diesem oder jenem Instrument zu erlangender Wirkungen willen.

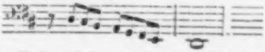
Es ist nämlich einleuchtend, dass ein einzelner Ton leichter, bestimmter, fester getroffen werden kann, als selbst der leichteste Doppelgriff, — schon desswegen, weil der Bogenstrich eine einzige Saite bestimmter fassen kann, als zwei. Wie vielmehr muss dies von schwerern Doppelgriffen gelten! Die erste Hälfte des Spontinischen Satzes No. 387 könnte ohne Schwierigkeit von einer Bratsche ausgeführt werden, die zweite ist auch nicht zu schwer; doch ging der Komponist sicherer und gewann eine deutlichere Ausführung, indem er die Bratsche theilte.

Zugleich haben wir an diesem Satze das erste Beispiel einer Stimmverdopplung, um einer besondern, karakteristischen Wirkung willen. Das Tremolo der Streichinstrumente, ihre enge Lage, das in die Tiefe, in den Einklang mit dem Kontrabass gelegte Violoncell, die in die Bebungen des Quartetts dumpf hineinrollende Pauke mit den leisen und engen Posaunenklängen, — Alles dient, dem schauerlichen Todesgeleite die karakteristische Farbe zu geben. Hier musste die Bratsche mit ihrem trübern, rauhern Klange be-

---

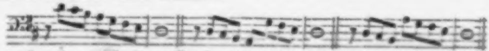
[*]) Es ist jedoch in allen Fällen die deutlichste Schreibart vorzuziehn und namentlich nicht zu billigen, dass viele Komponisten in der Bassstimme bisweilen ungewiss lassen, wie sie den Kontrabass geführt haben wollen. Wenn für Violoncell und Kontrabass dieser Gang

388



gegeben ist, so hat das Violoncell ihn wörtlich auszuführen; aber dem Kontrabass fehlt der letzte Ton, er muss irgendwo in die höhere Oktave treten. Soll er nun in einer von diesen Weisen —

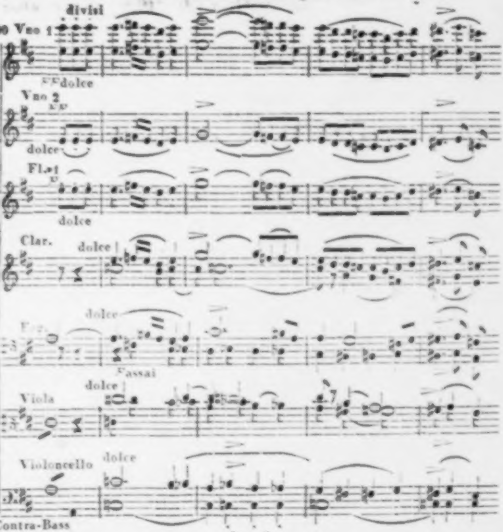
389



oder noch anders spielen? — Das kann in vielen Fällen sehr zweifelhaft sein.

sonders geltend gemacht werden; sie geht in Oktaven mit den Geigen einher. In gleicher Weise braucht Spohr in No. 363 die Violoncelle zur Verdopplung der Mittelstimmen bald in Oktaven, bald im Einklang; er will damit dem Gesang des Königs eine klang- und würdevollere Unterlage geben, als Geigen und Bratsche für sich allein vermocht hätten. Als drittes Beispiel stehe hier —

390



ein Satz aus dem Allegro von Spontini's Ouverture zu Olympia. Der Hauptsatz und überhaupt der grösste Theil dieser Komposition ist von feurigem, starkem Karakter; der Seitensatz, aus dem unser Beispiel genommen, ist zart gebildet und von leichter Bewegung. Wenn der Tonsetzer hier zu Verdopplungen griff, so war es ihm also nicht um verstärkte Schallkraft zu thun, noch weniger um Vielstimmigkeit, da er vielmehr nur drei oder vier Stimmen braucht. Er will aber seine Melodie fein und zart betonen. Der Kern derselben liegt in der zweigestrichnen Oktave, wo sie von der ersten Violine, ersten Klarinette und ersten Flöte vorgetragen wird: das erste Fagott geht in der ihm gebührenden Tonlage (eine Oktave tiefer) mit. Nun aber bedurfte es noch jenes feinen, eindringlichen Aroms gleichsam, mit dem der sonst so impetuose Tonkünstler seine zarten Sätze zu beseelen liebt. Und dies gewährt ihm die feine, hell eindringende hohe Tonlage der Violine; die erste Violine wird getheilt und führt die Melodie in Oktaven. Hiermit ist möglich geworden, die zweite Violine noch in der tiefern Oktave mitzuführen, so dass der Klang der Geigen drei Oktaven übereinander für die Melodie gewonnen ist. — Keine andre Kombination hätte das Gleiche gewährt. Das Nächstliegende wäre gewesen, die erste Violine mit der Klarinette in der zweigestrichnen, die Flöte in der dreigestrichnen, den Fagott in der eingestrichnen Oktave zu führen und die übrigen Streichinstrumente zur Begleitung zu verwenden. Allein dann hätte die milde und ruhige Flöte obgesiegt und den nervös aufgeregten Geigenklang zugleich befestigt und beschwichtigt. Hätte man beide Geigen in Oktaven geführt (wie jetzt die getheilte erste), so wäre die Melodie, namentlich in der obern Oktave, zu beladen gewesen und jedenfalls die dritte Oktave eingebüsst worden. Jetzt schwebt der Geigenklang über allen Stimmen, und zwar in leichter (halbstarker) Besetzung. Selbst die Flöte weicht um seinetwillen aus der ihr (S. 164) gebührenden Region und — mildert (S. 166) die Klarinette.

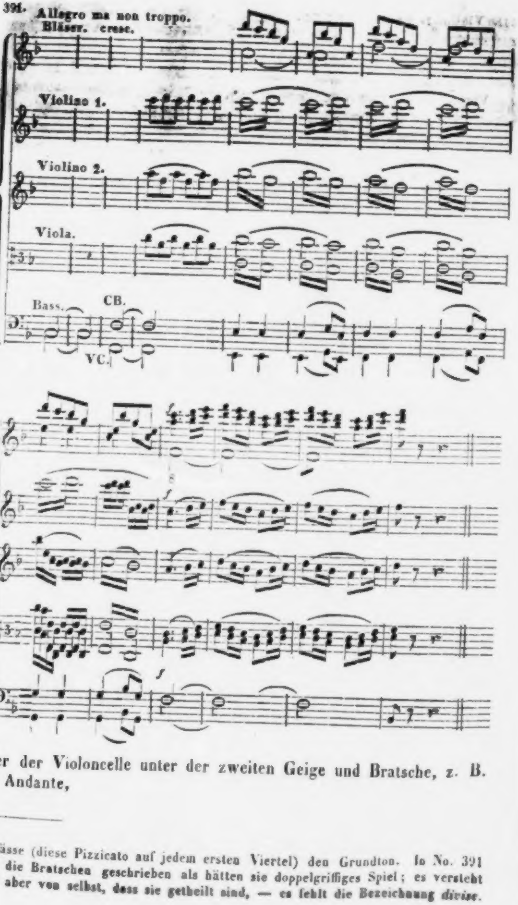
Dass, dieser Darstellung der Melodie gegenüber, auch die Bratschen und Violoncelle sich getheilt in Oktaven übereinander stellen mussten, leuchtet ein.

Hier war die Theilung der ersten Violine gerechtfertigt, weil eben die höchste Oktave im Sinne des Komponisten den zartesten Klang haben musste und zu massiv geworden wäre, hätte man etwa die ganze erste Violine für die hohe Oktave verwenden, die zweite aber für die beiden untern Oktaven theilen wollen. In den meisten Fällen wird man aber anders zu verfahren haben; die erste Violine wird man zum Vortrag der Hauptstimme oder zu einer hervortretenden Figuration zusammenhalten und die etwa nöthigen Theilungen in der zweiten Violine oder der Bratsche, oder in Beiden vornehmen. Eben so wird man nicht ohne besondern Anlass den Bass — die andre Hauptstimme — durch Abtrennung oder Zertheilung der Violoncelle schwächen; doch dürfte dies immer noch häufiger rathsam sein, als die Theilung der Oberstimme. So finden sich in **Beethovens** Pastoralsymphonie, in diesem von frühlingsfrischen Lebenssäften üppig überquellenden Naturbilde, häufige Verdopplungen der Bratschen entweder in eignen Gängen, oder zur Unterstützung der Geigen, z. B. im ersten Satze*), —

---

*) S. 42 und 59 der Breitkopf-Härtelschen Partitur. Im erstern Satze sind die Bläser nur unvollständig angedeutet, im letztern geben die Hörner und Kon-

391.

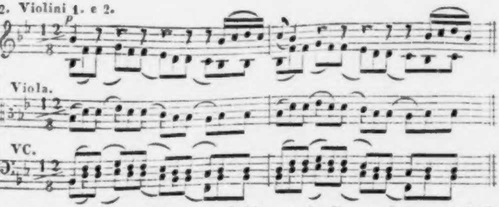

Allegro ma non troppo.
Bläser. cresc.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bass.
CB.
VC.
f
f

oder der Violoncelle unter der zweiten Geige und Bratsche, z. B. im Andante,

---

trabässe (diese Pizzicato auf jedem ersten Viertel) den Grundton. In No. 391 sind die Bratschen geschrieben als hätten sie doppelgriffiges Spiel; es versteht sich aber von selbst, dass sie getheilt sind, — es fehlt die Bezeichnung *divise*.

392.



während die erste Violine (und hier auch die zweite) ungetheilt bleibt. Auch in diesen Stellen ist nicht eigentliche Mehrstimmigkeit, sondern diese saftige Breite im warm rieselnden Klang der Streichinstrumente beabsichtigt.

B. *Unvollständiges Quartett.*

Dass man nicht ohne wesentlichen Nachtheil — wenigstens nur in äusserst seltnen Fällen — eine oder gar mehrere Stimmen des Streichquartetts ganze Tonsätze hindurch aufgegeben kann, ist schon S. 288 erwogen. Gleichwohl kann oft und unter mancherlei Umständen eine Zeitlang eine oder die andre Stimme aufgegeben werden.

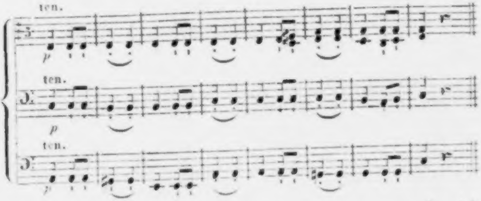
Wenn es im Bau oder Sinne der Komposition liegt, dass sie sich eine Weile auf wenig Stimmen beschränke: so versteht sich jenes Opfer von selber. Es liegt z. B. bekanntlich im Gedanken der Fugenform, dass sie zuerst eine (oder zwei) Stimmen eintreten und die andern folgen lässt; eine Fuge für das Streichquartett muss also nothwendig zu Anfang mit unvollständigem Quartett anheben*). Und selbst hier könnte bisweilen eine andre Wendung möglich und erfolgreich werden. Sollte z. B. eine Fuge nach einem stark geführten Einleitungssatz ebenfalls stark einsetzen, so könnte die anhebende erste Geige durch die zweite, die antwortende zweite durch die Bratsche, die Bratsche durch das Violoncell (im Einklang) verstärkt werden und das letztere mit dem Kontrabass als vierte Stimme die Durchführung vollenden. Aehnliche Gestaltungen können auch in figurirten und freien Sätzen eintreten.

---

*) Einen der mächtigsten Effekte hat Händel, ohnehin in solchen Schlägen stark, in seiner Schlussfuge zum Messias erreicht. Nachdem er die erste Durchführung bis zum Tutti hinaufgeführt, intonirt die erste Geige in der Höhe ganz allein das Thema, die zweite antwortet unter dem Gegenspiel der ersten und nun tritt das ganze Orchester mit Trompeten und Pauken und der ganze Chor, das Thema im Basse, in höchster Gewalt und Pracht entgegen. Abermals führen beide Geigen allein einen Zwischensatz aus und abermals strömt die volle Masse von Chor und Orchester auf den angedonnerten Hörer nieder.

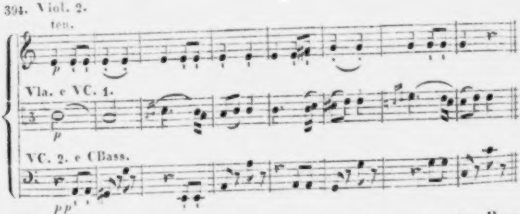
Sie können endlich — und dies bedarf noch einer genauern Erwägung — auch im besondern Sinne der Komposition ihren Anlass haben. Wenden wir uns hier gleich an einen der entscheidendsten Fälle, an das unsterbliche Allegretto in Beethovens *A*dur-Symphonie. Auf die tiefere Bedeutung dieses Satzes ist hier nicht weiter einzugehn; genug, Beethoven führt ihn aus der Tiefe empor. Folglich liegt ihm die Geige für den ersten Anfang zu hoch und er setzt sein Thema zuerst nur in Bratsche, Violoncell und Kontrabass ein. Allein selbst hier zeigt sich das Bedürfniss der Vierstimmigkeit; die Bratschen werden vorübergehend zweistimmig, die Violoncelle theilen sich, sie führen zur Hälfte eine eigne Stimme, zur Hälfte gehn sie mit den Kontrabässen, so dass der Satz*) —

393.



drei- und vierstimmig wird. Diese ganze Gestaltung erstreckt sich über den zweiten Theil und dessen Wiederholung, vierundzwanzig Takte lang. Dann tritt die zweite Violine zu und Bratsche und erstes Violoncell im Einklange —

394.

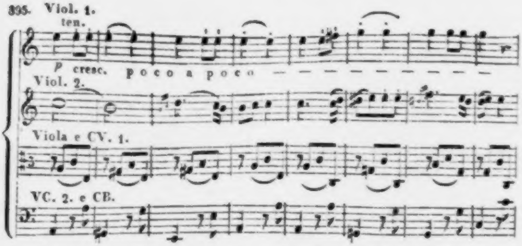


bilden aus den vorigen Mittelstimmen einen Gegensatz; der Bass ist figurirt. Endlich tritt auch die erste Geige zu, —

---

*) S. 65 der Partitur.

395.

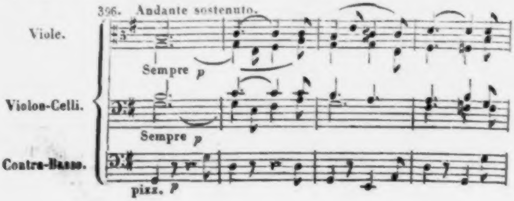

Viol. 1.
ten.
p cresc. poco a poco
Viol. 2.
Viola e CV. 1.
VC. 2. e CB.

die zweite nimmt den Gegensatz, der Bass gestaltet sich wieder um, erstes Violoncell und Bratsche führen ein neues Figuralmotiv im Einklange durch. Erst mit dem neunundvierzigsten Takt ist also das Quartett vollständig geworden und eine wirkliche Vierstimmigkeit festgestellt. Das Weitere (der Eintritt einiger Bläser sechszehn Takte weiter, die nochmalige Wiederholung des Thema's vom vollen Orchester) kommt hier nicht in Betracht.

Dies ist vielleicht der ausgedehnteste Satz mit unvollständigem Quartett. Aber der Beweggrund ist nicht zu verkennen; es kam darauf an, ein Thema in dreimaliger Erhebung durchzuführen, und zwar variirt. Hiemit war die Wahl und Anordnung der Instrumente entschieden, — namentlich zu Anfang die Beschränkung auf Bratschen und Bässe. Glücklich stimmt der dunklere Klang dieser Kombination zum Thema und der Idee des Ganzen, die sich dann in der allmählichen höhern Erhebung und Steigerung des Orchesters weiter entfaltet.

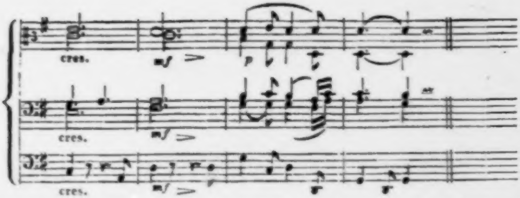
Eine ähnliche Anlage giebt **Beethoven** im Fidelio der Einleitung in das kanonische Quartett*). Auch hier —

396.


Andante sostenuto.
Viole.
Sempre p
Violon-Celli.
Sempre p
Contra-Basso.
pizz. p

---

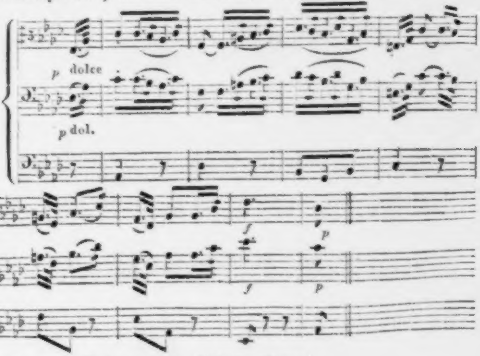
*) S. 94 der Partitur.



beginnen Bratschen, Violoncelle und Bass ohne Geigen und Bläser; ihr dunklerer Klang soll zu dem Gesange stimmen, in dem jede der theilnehmenden Personen von geheimen Sorgen und Vorstellungen bewegt ist. Nach der Einleitung hebt Marzelline den Kanon an, von Bratschen und Violoncellen in der tiefern Oktave *pizzicato* unterstützt; zwei Klarinetten in der sanften Tonlage bilden einen Gegensatz. Dann tritt Leonore kanonisch ein, von der zweiten Violine *pizzicato* im Einklang geleitet; zwei Flöten (ohne Klarinetten) nehmen — eben so sanft wie jene, aber süsser — den Gegensatz. Nun erst, mit der dritten Gesangstimme (Tenor) erscheint die erste Geige. Das Weitere dürfen wir übergehn; unser jetziges Interesse wendet sich vornehmlich der Einleitung zu.

Noch konzentrirter intonirt **Beethoven** das Andante seiner Cmoll-Symphonie*) blos mit Bratsche, Violoncell und Bass,

397

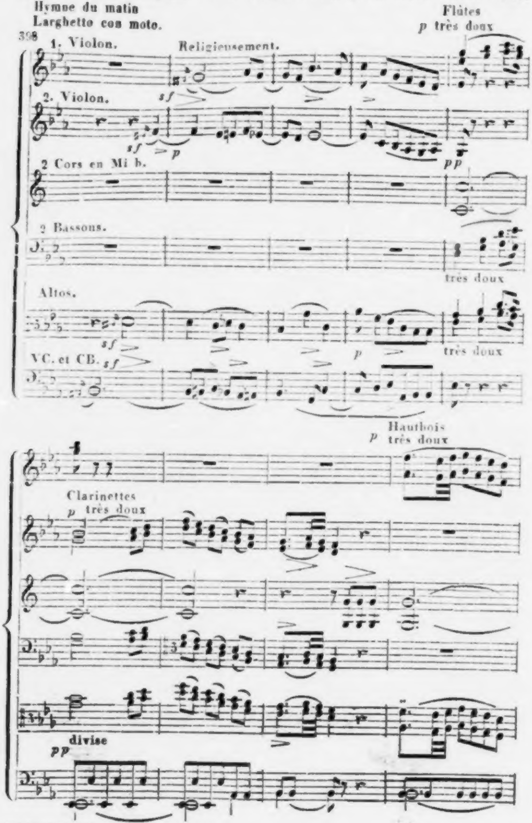


die erstern im Einklange die Melodie führend.

---

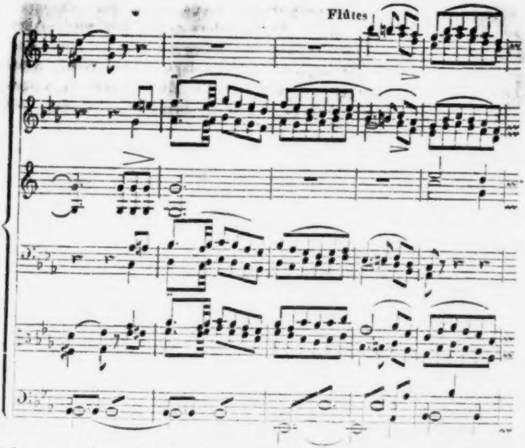
*) S. 45 der Partitur.

Das letzte Beispiel entlehnen wir aus Spontini's Vestalin, aus dem Morgenhymnus der Priesterinnen*) im erste Akte. Hier


Hymne du matin
Larghetto con moto.
398
1. Violon.
Religieusement.
Flûtes
p très doux
sf
2. Violon.
sf
p
pp
2 Cors en Mi b.
2 Bassons.
très doux
Altos.
sf
p
très doux
VC. et CB. sf
Hautbois
p très doux
Clarinettes
p très doux
pp divise

---

*) S. 57 der Partitur.



tritt zwar das volle Streichquartett mit vier einleitenden Takten ein, das eigentliche Thema aber (Takt 5) wird nur von Bratschen gegeben, die, bald von Fagotten, bald von Flöten, Klarinetten, Oboen begleitet, die Hauptpartie im Orchester bilden, während die Violinen zu Zwichensätzen verspart werden. Dass jene und nicht die Blasinstrumente als Hauptpartie gelten, erkennt man schon daraus, dass kein Blasinstrument die Melodie vollständig vorträgt, sondern eins das andre ablöst und dabei öfters (z. B. mit den Klarinetten zum ersten, mit den Flöten zum zweiten Mal) willkührlich — nämlich in Bezug auf das Melodische des Satzes — eingesetzt wird. Dass ferner hier die Bratschen nicht um tieferer Tonlage willen genommen sind, ist ebenfalls klar; sie gehen bis zum zweigestrichnen *f* hinauf, könnten der Tonlage nach fast durchgängig vollkommen gut, ja zum Theil noch bequemer durch Geigen (wenigstens für die Oberstimme) ersetzt werden. Es ist also klar, dass es dem Komponisten um ihren Klang zu thun war, dessen bedecktes, verhüllteres Wesen ihm der feierlichen, still-jungfräulichen Würde des Vestalenhymnus entsprechend schien. — Eben so verfährt der Komponist im zweiten Gesang der Vestalinnen, im ersten Finale*), wenn mit dem Anrufe

---

*) S. 121 der Partitur.

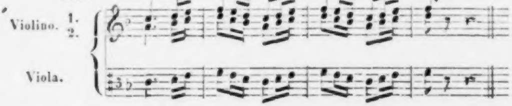
De Vesta chaste prêtresse

zur Weihe und Krönung des Triumphators geschritten wird. Auch hier führen Bratschen den Gesang und haben sogleich mit dem zweigestrichnen *e—c*, in der bequemsten Geigenlage, einzusetzen. Auch hier werden die Geigen zu den stärkern Zwischensätzen aufgespart und überlassen den Bratschen durchaus die Führung der Hauptpartie.

Dass übrigens das Aufsparen der Geigen zu den Zwischensätzen ein zweiter Bestimmungsgrund für den Komponisten gewesen, ist nicht zu übersehen. Allein zur Ausführung und zum Hervorheben der Zwischensätze blieben ihm (z. B. durch Zuziehung von Bläsern) mannigfache andre Mittel und er würde sich blos um ihretwillen nicht das Hauptorgan des Orchesters versagt haben, wenn ihm nicht die Bratschen karakteristischer für den Ausdruck des Moments erschienen wären.

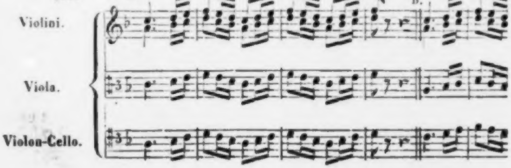
Die Bedeutsamkeit aller in diesem Abschnitt aufgewiesnen Gestaltungen ist nicht zu verkennen. Wer dieser Gestaltungen unkundig wäre, oder sich eigensinnig ihrer enthalten wollte, würde eine unberechenbare Reihe von karakteristischen Wirkungen einbüssen, ja bisweilen bei den einfachsten Aufgaben in Verlegenheit sein. Wie wollte er z. B. die Forte-Stelle in No. 391 im Quartett gestalten? Sollte die Bratsche zum Bass treten? — oder mit der ersten Geige Oktaven bilden

399.



zu schreierischer Verdopplung? oder statt dessen die zweite Geige überladen? oder wollte man ihr das Violoncell —

400.



wie bei a, zur Unterlage, oder — was wegen der überlegnen Helligkeit und Kraft desselben jedenfalls vorzuziehn wäre — zur Oberstimme geben, wie bei b? Dies wäre noch die beste Gestaltung von allen vorgeschlagenen; aber auch sie verbände zwei ungleichartige Organe, wo man gleichartigen Klang braucht, und schwächte und verdumpfte den Bass. — Oder wollte man endlich der Bratsche eine eigne Figur geben und dadurch dem einfachen Satze seine Klarheit entziehn? — Man erkennt, dass nur die Theilung der Bratsche das Rechte giebt und dass in vielen Fällen, z. B. wo mehr als vier Stimmen gebraucht werden, ohne Stimmvermehrung gar nicht auszukommen ist.

Demungeachtet wollen wir eingedenk bleiben, dass jede Theilung der Quartettpartien oder jede längere Auslassung einer dieser Partien nur als Ausnahme gelten kann. Die Theilung einer Partie schwächt sie, die Theilung mehrerer Partien droht, die konzentrirte, wohlabgewogne Kraft des Quartetts aufzulösen und zerflattern zu lassen; was ein fester, kräftiger Körper sein sollte, um für sich zu bestehn oder den Kern für das ganze Orchester abzugeben, löset sich gleichsam gasartig auf, fähig, wie Schimmer und Duft unsern Sinn zu umschweben, aber nicht mehr einen selbständigen Gedanken, als eben den des Vorschwebens und Schimmerns, positiv hinzustellen. Und selbst diese Vorstellung wird um so mehr geschwächt und bedeutungslos werden, je häufiger man zu ihr greift. Denn es liegt in der Natur dieser Auflösungen, dass sie einander ähnlich sein müssen; sie können fast nur aus Verdopplungen bestehen, da man nicht leicht über vier reale Stimmen hinausgeht und wenn man es wollte, seine fünf oder mehr Stimmen gern auch energisch — also mit fester und starker Besetzung durchführt*).

---

*) Hierzu der Anhang O.

Dritte Abtheilung.

Ausdrucksweisen des Streicherchors.

Erster Abschnitt.

Die Komposition für den Streicherchor.

Bei der Komposition für Streichinstrumente kommt es nächst der technischen Kenntniss der einzelnen, ihrer Zusammenstellung und der Aufgabe, die innerhalb des Chors im Allgemeinen jedem Instrumente zufällt, nun auch zunächst auf die Prüfung an: was man von ihnen allen verlangen kann und wie man sie zu gebrauchen hat, damit sie auch den verschiednen dem Komponisten sich darbietenden Intentionen wirklich entsprechen. Vieles hier in Frage kommende ist bereits in der vorigen Abtheilung theils mitgetheilt, theils vorbereitet worden und wir werden uns darauf berufen und stützen können*). Ein Theil unserer Betrachtungen wird uns durch Rückblicke auf die Anschauungen erleichtert und erhellt werden, die wir von der Natur und Wirkungsweise der Blasinstrumente im achten Buch der Lehre gewonnen haben. Der durchgreifende Gegensatz, der im Wesen der Streich- und der Blasinstrumente gegeben ist, wird die einen an den andern erläutern.

Zwei Hauptmomente der Karakteristik sind uns an den beiden Hälften des Orchesters nun schon bekannt geworden.

Das Schall- und Klangwesen

ist im Streicherchor bei weitem weniger mächtig und mannigfach ausgebildet, als im Bläserchor. Das einzelne Blasinstrument, wie der volle Chor der Bläser, hat im Allgemeinen einen stärkern und ganz besonders einen ausdauernder starken Schall, als das einzelne Streichinstrument oder der Chor der Streichinstrumente. Mag die Geige in einem einzigen Momente, besonders auf ihrer rauhern *G*-Saite stärker ansprechen, als einzelne Blasinstrumente, z. B. die Flöte in der Tiefe und Mitte: so ist doch die höchste Kraft des Streichinstruments eben nur auf einen Moment beschränkt, sie ist (wie wir sie S. 251 bezeichnet haben) nur eine Schlagkraft; denn um sie hervorzubringen, muss der Bogen möglichst schnell über die Saite geführt, — gerissen werden. So auch verhält es sich mit dem Chor der Streicher im Gegensatz zu den Bläsern. Einen Augenblick lang kann ein vollgriffiger Schlag — oder etwa ein Einklang auf den leeren Saiten den ganzen Chor der Bläser, mit Trompeten Pauken und Posaunen, durchdröhnen; aber eben nur einen Augenblick lang, während die Schallkraft der Bläser fortdauert oder auch anschwillt.

---

*) Ueberhaupt ist der Inhalt der vorangegangnen und der nachfolgenden Betrachtungen so eng zusammenhängend in der Sache, dass auch die Scheidung im Lehrgang nicht in absoluter Schärfe und Nothwendigkeit hat erfolgen können. Nothwendig war nur Scheidung und Abtheilung überhaupt, schon um der grossen Masse des theils zu Merkenden, theils zu Erwägenden und zu Uebenden sicherer und leichter Herr zu werden.

Der Klang des Streicherchors ist ebenfalls nicht so bestimmt karakterisirt und nicht so mannigfaltig als der des Bläserchors; die verschiednen Schattirungen des Auf- und Niederstrichs, des Spiels am Steg, in der Mitte und über dem Griffbrett, selbst des Flageolett- und natürlichen, des Sordinenspiels und des nicht gedämpften, so wie der verschiednen Streichinstrumente unter einander — sind gleichsam nur Grade derselben Farbe oder leise Beimischungen, während Oboe und Flöte, Trompete und Klarinette, Fagott und Posaune u. s. w. greiflich verschiedne Farben- oder Klangkaraktere bieten.

Auf der andern Seite ist

das Tonwesen

im Streichquartett bis zu einer fast unbegränzten Anwendbarkeit und Leichtigkeit ausgebildet. Alle Tonabstufungen sind erreichbar; Tonverbindungen, Tonfiguren aller Art stehen ungleich zahlreicher und leichter zu Gebote, als bei den Bläsern; die Bewegung kann in einer den Bläsern nur selten und vorübergehend möglichen Leichtigkeit und Schnelligkeit erfolgen — und zwar eben so im leisesten Piano als im Forte; endlich — dies ist wichtig — sind die Ausübenden an Streichinstrumenten bei weitem weniger und später der Erschöpfung ausgesetzt, als die Bläser, da bei jenen nur Finger und Arm, bei diesen Brust und Lippen in Thätigkeit gesetzt werden.

Indem wir diese schon bekannten Verhältnisse zusammen fassen, können wir uns über die Aufgabe der Streichinstrumente leicht und sicher aufklären. Wir sprechen als oberste Grundsätze für diese, wie für jede Klasse von Organen aus:

> dass jedes Organ mit dem, was es am besten vermag, auch am besten in Wirksamkeit kommt,

und dass es ferner

> mit diesem seinem besten Vermögen auch das, was ihm nach andern Seiten hin abgeht, möglichst zu ersetzen hat;

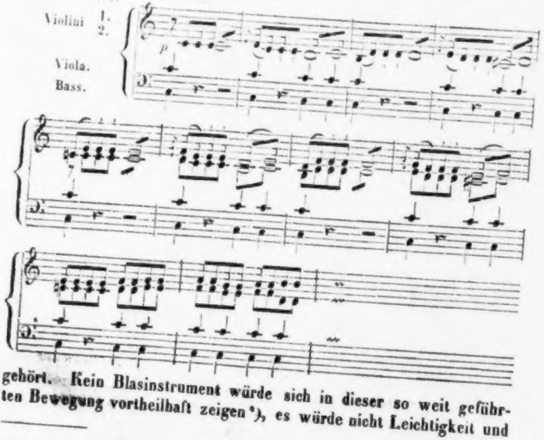
Grundsätze, die jetzt, — wo uns der grosse Gegensatz von Blas- und Saiteninstrumenten belehrende Vergleiche bietet, — tiefer erkannt und angewendet werden können, als früher.

Fragen wir uns nun nach dem Karakter und der Aufgabe der Streichinstrumente, so dürfen wir als ersten Karakterzug derselben

A. Beweglichkeit

aussprechen. Die Streichinstrumente können sich am besten bewegen und darum bewegen sie sich am liebsten, darum — von der andern Seite angesehn — denkt der Komponist an sie, sobald er Bewegung braucht. Dies wird uns sogleich in allen zunächst für Streichinstrumente (oder besser gesagt: aus ihnen heraus) erfundnen Sätzen klar; die Schwierigkeit des Beweises kann hier nur darin liegen, dass sich zu viel Beläge anbieten, unter denen man zu wählen hat. Nehmen wir also zunächst Mozarts Ouverture zu *Cosi fan tutte*, so kann das Presto, das sich wie aus Nichts zusammenscherzt, gleich dem Tagestreiben der flatterigen vornehmen Welt, gar nicht anders anfangen, als mit dem lustigen Geflirr der Geigen, denen der Hauptsatz

401.



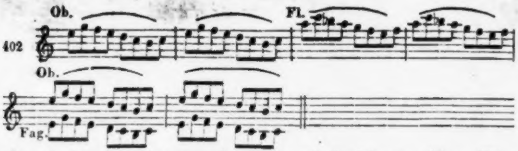
gehört. Kein Blasinstrument würde sich in dieser so weit geführten Bewegung vortheilhaft zeigen*), es würde nicht Leichtigkeit und

---

*) Dass die Klarinetten und in höhern Tonlagen noch leichter die Flöten dergleichen ausführen **können**, dass sie es in Arrangements der Orchesterwerke für Harmoniemusik oft **müssen**, beweist noch nicht, dass es ihnen

Anspruchlosigkeit genug dazu haben, würde schon durch seinen karakteristischern Klang eine Bedeutung hineinlegen, die Mozart nicht im Mindesten gewollt hat. Dies zeigt sich gleich im zweiten (oder dritten) Gedanken des Hauptsatzes. Hier geht die einmal angeregte Bewegung in die Bläser über, —

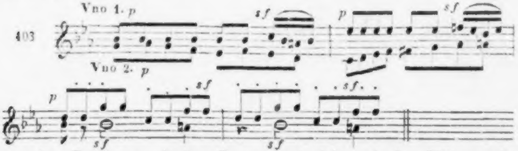
402



aber sie ist singender geworden und vertheilt sich unter Oboe, Flöte und wieder Oboe mit Fagott, so dass jedes Blasinstrument nur eine beschränktere Bewegung erhält, seinen Antheil gleichsam wie einen Einfall dem andern zuwirft.

Einen eben so treffenden Beleg bietet das Allegro der Ouverture zur Zauberflöte *). Es ist bekanntlich fugirt, folglich kann man schon voraussehn, dass das Thema und überhaupt die Fugenarbeit (wir geben hier —

403



nur den Gefährten mit dem Gegensatze) sich auch den Bläsern mittheilen wird. Allein es gehört zu Anfang und durch den ganzen Satz vorzugsweise dem Quartett an und tritt nur vorübergehend und niemals vollständig in den Bläsern auf, sondern nur mit der ersten Hälfte **).

Noch entschiedner zeigt sich dieser Hang zur Beweglichkeit in den Gängen. Hier bietet uns **Mozarts** *G*moll-Symphonie ***) in ihrem Finale ein überwiegendes Beispiel. Im Hauptsatze, den die erste Violine so —

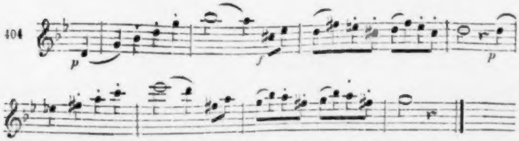
---

eigenthümlich zusagend ist. Jeder Tonsetzer sieht augenblicklich, wie vieles Vortheilhaftere man den Klarinetten geben könnte, wenn man ihnen den Hauptsatz geben wollte.

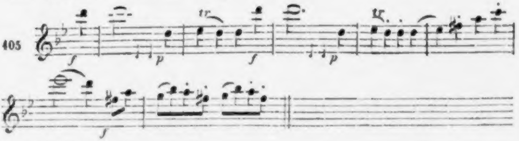
*) Die Mozart'schen Ouverturen in Partitur bei Schlesinger in Berlin.

**) Nur die Fagotte machen eine in der folgenden Abtheilung zu besprechende Ausnahme.

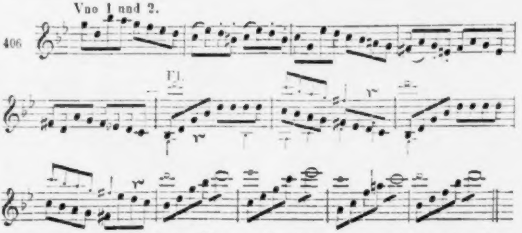
***) S. 45 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

404


anhebt, ist die Figur für den Gang schon gegeben, der nun aus dem zweiten Theile des Hauptsatzes —

405


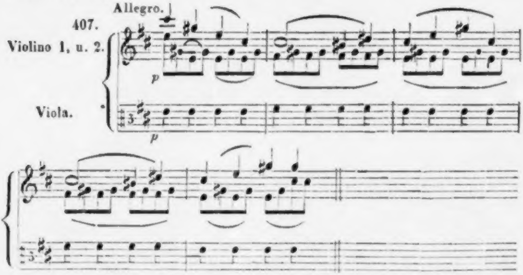
in dieser Weise —

406


hervorgeht, während die Bläser (die Flöte ungerechnet, die oben angedeutet ist) nur einfach begleiten und sich erst nach obigem Theil des Ganges drei Takte lang den Geigen anschliessen. Von da ab wird die Bewegung noch einundzwanzig Takte weit im Quartett fortgesetzt, bald in den Bässen, bald in den Mittel- oder Oberstimmen. — Mag auch eine so weit erstreckte Bewegung im Orchester selten sein, der vorliegende Fall deutet nur im vollsten Maass an, was man in unzählig andern in beschränkterm Raume bestätigt finden wird. Man überzeugt sich an ihm sogleich, dass eine gleiche Bewegung in der Harmoniemusik durchaus karakterwidrig, unpassend, ja unter Umständen unerträglich sein würde.

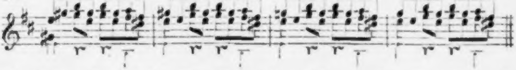
Am stärksten bewährt sich das Bewegungsprinzip, wenn es sich nicht auf eine Stimme beschränkt, sondern das ganze Quartett oder einen grössern Theil desselben ergreift. Hier soll uns **Haydns** grosse *D*dur-Symphonie die Beläge liefern. Sie ist durchweg, namentlich in ihrem ersten Satz und im Finale, von sprühender Laune und aufgeregter Lebendigkeit beseelt; und da musste denn schon das Quartett eine vorzügliche Rolle spielen. Greifen wir nun gleich in den zweiten Theil des ersten Satzes hinein, so finden wir bald*) beide Geigen, bald die zweite in Bewegung gegen Bläser und Bässe, die das Thema vortragen oder unterstützen. Dann gehen die Oberstimmen des Quartetts mit bewegter Mittelstimme allein weiter, —

407.


Allegro.
Violino 1. u. 2.
Viola.
p
p

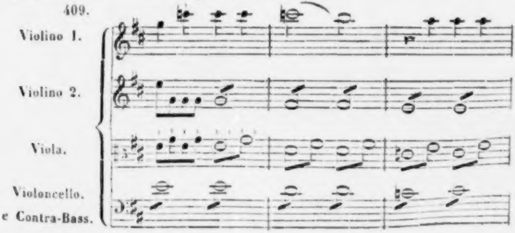
oder beide Geigen haben gegen die einfachen Unter- und Bläserstimmen die Bewegung,

408



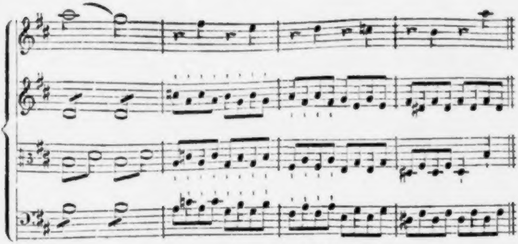
bis diese sich im folgenden Takt allen Stimmen des Quartetts mit Ausnahme der ersten Geige mittheilt, —

409.


Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Violoncello.
e Contra-Bass.

---

*) S. 24 u. f. der Bock-Botheschen Ausgabe.



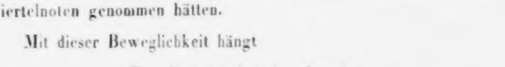
und so die Achtelbewegung vierundfunfzig Takte weit bis an das Ende des zweiten Theils*) erstreckt; wie sich von selbst versteht, in mannigfachem Stimm- und Figurenwechsel, aber stets im Quartett. Allein es sind nicht blos die Achtel, die den Karakter der Beweglichkeit zeigen; er zeigt sich überall, wo Anlass ist, z. B. in den Viertelschlägen der Bratsche in No. 407, statt deren Blasinstrumente aushaltende Gänge, oder gemischte Dreiviertel- und Viertelnoten genommen hätten.

Mit dieser Beweglichkeit hängt

B. *Leichtigkeit*

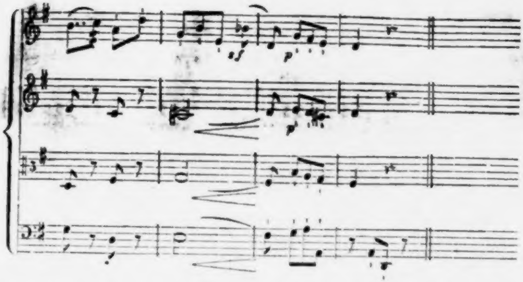
der Begleitung, — oder, wenn die Bewegung in dieser ihren Hauptsitz hat, in der Melodie selbst zusammen. Hier dient gleich unser erstes Beispiel, No. 402 zum Belag, nicht weniger der Hauptsatz des Andante in der obigen Haydn'schen Symphonie, der zuerst von den Streichinstrumenten so

410.



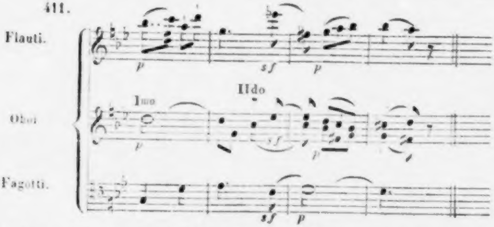
---

*) Der Satz hat Sonatenform.



vorgetragen, dann in den Bläsern von Flöte, Oboen und Fagott so*)

411.



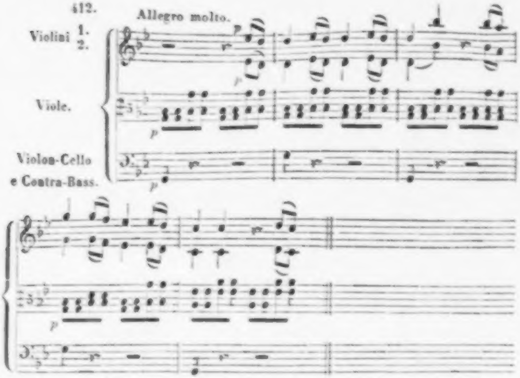
dargestellt wird. Man darf sich nicht damit abfinden, dass der Komponist den Satz hat anders und gerade in Moll und gebunden darstellen wollen. Entweder war dies seine Intention und dann boten sich ihm die Bläser als die zum Aushalten geeignetern Organe an, wie die Streichinstrumente als die leichtern und beweglichern; oder er wollte das Thema den Bläsern geben und dann gestaltete es sich nach deren Weise um. Das Wahre wird wohl sein, dass beide Vorstellungen oder Intentionen im Komponisten gleichzeitig vorhanden. — Uebrigens tritt gleich nach jenem Satze (No. 411) das Quartett in voller Bewegung auf.

Das letzte Beispiel für die Leichtigkeit und Beweglichkeit des Quartetts gebe uns der Hauptsatz vom ersten Allegro der Mozartschen *G*moll-Symphonie, der in dieser Weise

---

*) S. 45 und 49 der Partitur.

412.



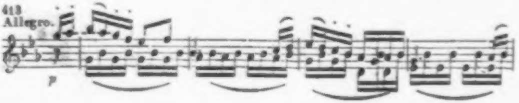
einsetzt. Die Begleitung ist beweglich in der Mittellage, leicht in der Unterstimme, die Melodie bei aller Wärme und Bewegtheit des Gemüths, die aus ihr wie aus der ganzen Komposition herausdringt in das Gemüth des Hörers, leicht geführt durch die Figurirung des Anfangstons, durch den gleitenden Rhythmus, durch die eingestreuten Pausen.

Diese Leichtbeweglichkeit, die wir als Grundzug im Karakter des Quartetts erkannt haben, äussert nun ihren Einfluss nach allen Seiten. Von ihr aus geht

C. *die Zusammenziehung von Quartettstimmen*

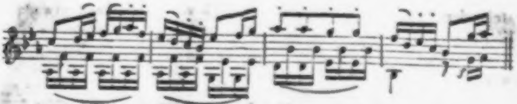
also die Zurückführung des Quartetts auf drei oder zwei Partien aus, ohne dass es durch Auslassung oder längeres Pausiren einer Stimme oder mehrerer geschwächt werden müsste. Hier kann unter vielen andern schon der obige Satz No. 412 oder der Hauptsatz aus dem Finale von **Mozarts** *Es*dur-Symphonie*) als Beispiel dienen, der blos mit erster und zweiter Violine einsetzt,

413



---

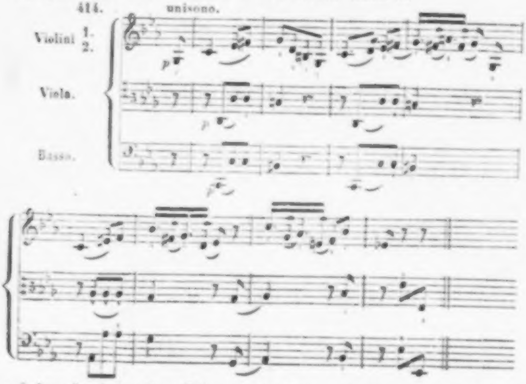
*) S. 44 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.



dann in der Weise im *forte* wiederholt wird, dass die zweite Violine mit der ersten in Oktaven geht, Bratsche und Violoncell eine Oktave tiefer als oben die obige Begleitung nehmen und der Bass (der für solche Bewegung zu schwer sein würde) in Achteln auf den Taktgliedern mitgeht. So ist also auch das volle Quartett zweistimmig.

Nur noch ein Beispiel entlehnen wir aus Haydns *Esdur*-Symphonie[*]), deren Andante seinen ersten Theil so

414.



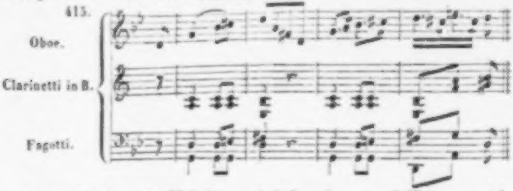
anhebt, also bei vollem Gebrauch des Quartetts nur zweistimmig. — Man stelle sich alle diese Sätze für Bläser geschrieben vor, so wird man von diesen weder die Leichtigkeit noch die Beweglichkeit gleich vortheilhaft erlangen können, so wird man — wenn sie durchaus in Harmoniemusik übertragen werden sollten — sich gedrungen fühlen, die Begleitung, wenn auch möglichst leicht, doch in vollen Akkorden zu führen. Niemandem, dem Klang und Wesen der Blasinstrumente[**]) anschaulich geworden, wird es beikommen, den vorstehenden Satz, wie wir ihn in No. 414 vor uns haben, etwa auf Klarinette und Fagott (einfach oder verdoppelt) zu übertragen; er würde eine höhere Lage und jedenfalls vollstimmige Begleitung, — wenigstens wie die nachstehende, —

---

[*]) S. 36 der Bock-Botheschen Partitur.

[**]) Der Name „Harmoniemusik“ ist insofern bezeichnend für die ihnen gebührende Behandlung.

415.



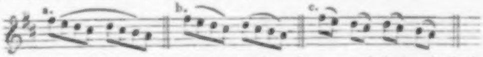
wählen, vielleicht die Melodie noch höher legen und Hörner, vielleicht auch noch ein Bassinstrument hinzuziehn.

Wenden wir uns nun auf die einzelnen Stimmen des Quartetts zurück, so wissen wir bereits, dass jede derselben, — zumeist die Violinen, dann Bratsche und Violoncelle, am wenigsten allerdings der Kontrabass, — der feinsten und reichsten Abstufungen von Stärke und Schwäche, Binden und Abstossen fähig sind, mehr wie irgend ein andres Instrument, und dass mit Hülfe dieser Mittel, die man

D. *die Stricharten*

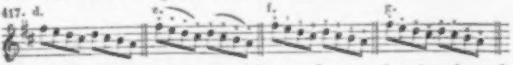
nennt, dem Rhythmus eine Feinheit und Bestimmtheit, der Melodie eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks geliehen wird, die in gleichem Grade wieder keinem andern Organ gelingen können. Nehme man die einfachste Tonfolge als Beispiel, so ist ihr Sinn ein verschiedner, wenn wir sie, wie bei a ganz, oder wie bei b und c

416

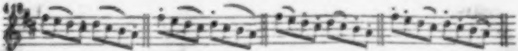


Theil für Theil binden (*legato, lié*) oder sie ganz einfach mit Auf- und Niederstrich für jeden Ton, wie hier bei d —

417.



(wo *fis, d, d* und *h* niedergestrichen werden, *e, cis, cis* und *a* aufwärts) oder in einem einzigen Nieder- oder Aufstrich ihrer mehrere, aber mit Nachdruck (durch die bogenführende Hand) auf jedem Ton, wie bei *e*, oder abgesetzt aber mit energischer Angabe (*staccato*) wie bei f, oder abgesetzt und leicht angegeben (*sciolto*, *détaché*, vergl. S. 250) vortragen, oder Binden und Stossen in mannigfachster Weise, z. B.

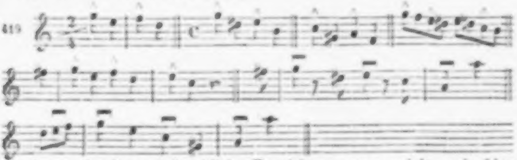
418


mischen. Es ist wahr, alle diese Formen der Betonung und Bewegung sind auch andern Instrumenten erreichbar, aber keinem so leicht und in solcher Mannigfaltigkeit und Vollkommenheit, als den Streichinstromenten. Es ist daher nothwendig, dass diese Stricharten dem Komponisten bei dem Satze für das Quartett vorschweben und von ihm zur karakteristischen Ausbildung der Stimmen benutzt werden. Im Allgemeinen ist Folgendes darüber zu bemerken.

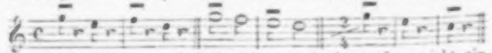
Erstens. Es erhält, wenn der Komponist nicht anders bestimmt hat, jeder Ton seinen besondern Strich und zwar der erste im Takte Nieder-, der zweite Aufstrich u. s. w.

Diese Spielweise (No. 417, d) ist am geeignetsten für die Ausübung des Forte, weil der Spieler jedem Ton so grossen Bogenstrich zuertheilen kann, als Geltung der Noten und Tempo erlauben. Eine besondre — aber ausdrücklich mit — — über jeder Note oder mit *Martellato* (S. 253) vorzuschreibende Abart ist die, jeden Ton im Niederstrich, also in der schärfsten und stärksten Weise zu nehmen.

Zweitens. Weil der Niederstrich die Saite am Entschiedensten fasst und ansprechen lässt, wird er — wenn nicht ausdrücklich etwas Anderes vorgeschrieben ist — vor Allem der ersten Note im Takt und überhaupt jedem Haupt- oder gewesnen Haupttakttheil*), sowie bei näherer Gliederung jedem ersten Tongliede zuertheilt. Die folgenden Sätze

419


werden auch ohne ausdrückliche Bezeichnung so gespielt, wie hier die Zeichen bestimmen. Selbst dann, wenn nur Haupttheile, oder nur sie mit gewesnen Haupttheilen abwechselnd gespielt werden, z. B.

420


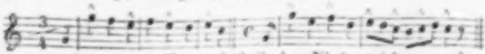
wird stets mit Nieder- und Aufstrich gewechselt, wofern nicht ein Andres vorgeschrieben ist.

---

*) Den sogenannten guten Takttheilen, im Gegensatze zu den schlechten. Allg. Musikl. S. 102 der 3. Ausgabe.

Drittens. Ganz ebenso verfährt man bei dreitheiliger Taktart oder Gliederung; man geht, wie hier —

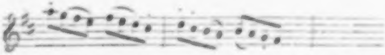
421



davon aus, dem ersten Haupttakttheil den Niederstrich zu geben und wechselt nun Note für Note mit Nieder- und Aufstrich.

Viertens. Jede besonders verlangte Strichart hat die Bedeutung eines Motivs (und zwar eines rhythmischen) da sie ja ein Ausdruck, eine Intention der Komponisten ist; folglich darf sie, wie jedes Motiv, nicht willkührlich, nicht zu bald und zu häufig gegen andre Stricharten aufgegeben werden. Die kleinen Sätzchen in No. 418 sind, wenn auch im kleinsten Raume, konsequent und in so fern gut gebildet. Wollte man ihre Stricharten durcheinanderwürfeln, z. B. so:

422

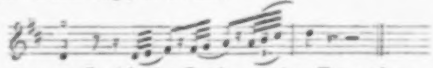


so würde ein Motiv das andre und eine Wirkung die andre verdrängen.

Uebrigens erschwert auch die unregelmässige Mischung der Stricharten die Ausführung, die um so leichter, sicherer, wirksamer wird, je gleichmässiger die Bogenführung sich gestaltet.

Fünftens. Je mehr Noten mit einander gebunden werden sollen, desto mehr vertheilt sich das Gewicht des Bogens, desto weniger also ist ein Forte oder Fortissimo zu erreichen. Die höchste Stärke erlangt man, wie S. 335 gesagt, wenn der ganze Bogenstrich auf eine einzige — oder auf jede Note verwendet werden kann. Am nächsten kommt die Verbindung von möglichst wenig Noten in raschem Zuge, z. B. hier,

423

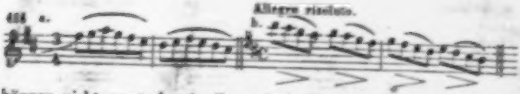


wo das, was am Gewicht des Strichs auf einen Ton verloren geht, durch die Tonfolge und deren Wirkung ersetzt wird*). Grössere Reihen gebundner Noten, z. B. hier bei a,

---

*) Die erste Note würde, wie sich von selbst versteht, den Niederstrich erhalten, aber die erste Tongruppe (*d—e—fis*) ebenfalls, weil sie den gewesnen Haupttheil trifft; die zweite, auf das vierte Viertel fallende Tongruppe (*fis—g—a*) hätte Aufstrich und der folgende Niederstrich träfe wieder den Haupttheil des neuen Taktes. Durch die ohnehin gerechtfertigte Abweichung bei der ersten Tongruppe (die nach der Reihenfolge hätte den Aufstrich erhalten sollen) ist das Ganze wohlgeordnet.

424 a.



können nicht so stark wie die vorigen Gruppen oder gar wie einzeln gestrichne Töne herauskommen; höchstens kann bei schnellerer Tonfolge, die erste Note jeder Gruppe betont werden, wie oben bei b die Bezeichnung angiebt.

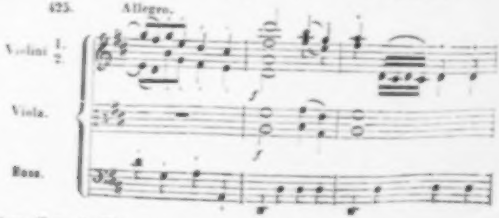
Sechstens endlich kann die Strichart in eine an sich nicht schwere Tonfolge schon dadurch Schwierigkeiten bringen, dass sie eine sehr verwickelte ist und die Bogenführung verkünstelt und verwirrt. Auch hier also werden wir auf den Vorzug der Einfachheit zurückgewiesen.

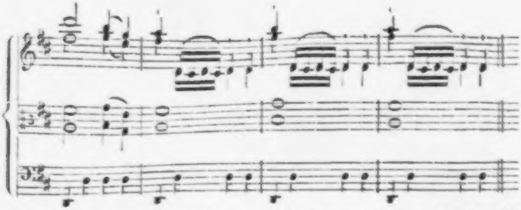
Die hohe Ausbildung zu jeder Art von rhythmischer Bewegung, verbunden mit der Leichtigkeit, alle Arten von Tonverbindungen hervorzubringen, die den Streichinstrumenten vor allen andern Organen eigen ist, hat natürlich auch Einfluss auf

E. *die Melodiebildung.*

Die Kantilene der Streichinstrumente — und vorzugsweise die der Violine bildet sich gern frei, keck und leicht aus, mehr wie die irgend eines andern Organs, weil es ihr mehr als irgend einem andern möglich ist und die einzelnen Momente derselben, die einzelnen Töne, nicht so volle Befriedigung gewähren als der gesättigtere oder sonst reizendere oder eigenthümlichere Klang andrer Organe. Dies kann aller Orten in den mannigfachsten Gestalten und Aeusserungen beobachtet werden. Einen kleinen Zug davon giebt schon in No. 410 die erste Geige mit ihrem launisch willkührlichen Schritte von *b* nach *d* vom sechsten zum siebenten Takt, oder **Haydn** in seiner *D*dur-Symphonie, S. 8 der Partitur.

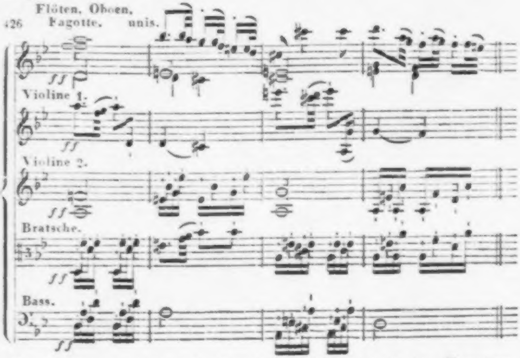
425.





oder in derselben im Andante unmittelbar nach dem in No. 411 mitgetheilten Satze,

426



(die Klarinetten geben in der höhern Oktave mit den Fagotten, Trompeten, Hörner und Pauken sind ebenfalls dabei) zu beobachten und Gleiches bald kühn und scharf Eingreifendes, bald leicht Scherzendes und Gaukelndes kann wie gesagt bei allen kundigen Tonsetzern nachgewiesen werden. Schwerlich wird je ein Blasinstrument so geführt werden, wie die erste Geige in No. 426; die Bläser schliessen sich eher der Weise der Singstimmen an und finden ihre höchste Befriedigung in dem im engern Sinne Sangbaren, wie wir Th. I. S. 530 und jetzt S. 119 angedeutet haben.

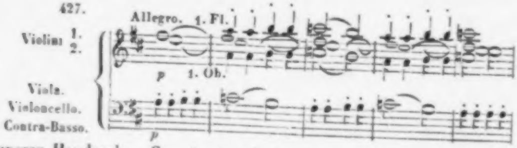
Bis hierher haben wir das eigenthümliche Vermögen der Streichinstrumente betrachtet. Zuletzt müssen noch

F. *die Spielweisen*

oder vielmehr Tonfiguren erwähnt werden, durch die das Streichinstrument seinen Mängeln, namentlich seinem Mangel an aushaltender Schallkraft und überhaupt an gesättigtem Schall und Klang abhilft.

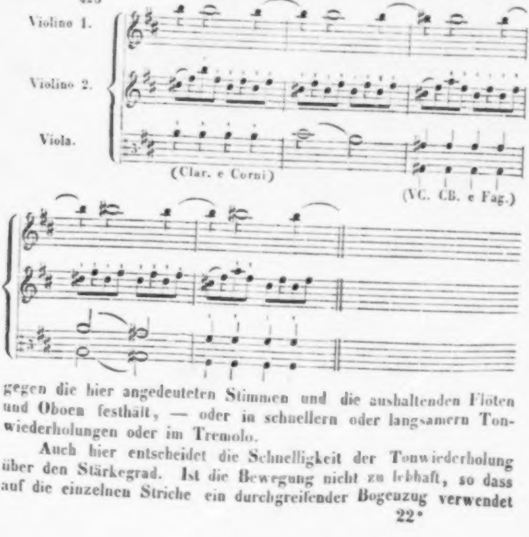
Das Streichinstrument kann (S. 250) allerdings seine Töne beliebig lang ausziehen, aber weder vollkommen gleichmässig noch stark. Diese lang gehaltnen Töne können daher im Piano, z. B. in dieser Stelle

427.


Allegro.
1. Fl.
Violini 1. 2.
p
1. Ob.
Viola.
Violoncello.
Contra-Basso.
p

unsrer Haydnschen Symphonie (S. 328) fein aushalten. Soll aber der aushaltende Ton eindringlicher werden, so muss man ihn wiederholen, entweder in der unbestimmt in einander wischenden Form der Synkope, wie Haydn in demselben Satze die erste Geige —

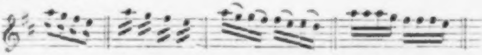
428


Violino 1.
Violino 2.
Viola.
(Clar. e Corni)
(VC. CB. e Fag.)

gegen die hier angedeuteten Stimmen und die aushaltenden Flöten und Oboen festhält, — oder in schnellern oder langsamern Tonwiederholungen oder im Tremolo.

Auch hier entscheidet die Schnelligkeit der Tonwiederholung über den Stärkegrad. Ist die Bewegung nicht zu lebhaft, so dass auf die einzelnen Striche ein durchgreifender Bogenzug verwendet werden kann (höchstens Sechszehntelbewegung im *Allegro moderato*) so kann der Ton stark gegeben werden; ist die Bewegung zu schnell, so dass nur kurze Striche möglich sind, so ist auch kein erheblicher Stärkegrad erreichbar. Dies gilt namentlich von dem bereits S. 265 erwähnten Tremolo, selbst wenn es vom ganzen Streicherchor ausgeführt wird. Es kann das Erbeben so vieler Stimmen schauerlich und leidenschaftlich erregend uns ergreifen, nicht aber eine grosse Schallkraft ausüben, gleich der eines kraftvollen von derselben Masse ausgeführten Strichs. In hoher Tonlage kann ein solches Tremolo z. B. der Geigen ein unheimliches Geflüster oder Gezischel geben*), oder die Tonwiederholung in mancherlei Formen, z. B.

429



der Melodie innerliche Bewegung, Erregtheit, Nuancirung mannigfachen Ausdrucks verleihen; stets aber wird der Stärkegrad von der Zeit abhängig bleiben, die zum Bogenstrich gelassen ist.

Zweiter Abschnitt.

Aufgaben für den Streicherchor.

Wir haben nicht umhin gekonnt, die Streichinstrumente mit besondrer Genauigkeit (wie ihre Vielseitigkeit und ihre Bedeutung im Orchester foderte) zu betrachten und zahlreiche Anwendungen derselben zu untersuchen. Um so kürzer dürfen wir uns jetzt bei einigen Uebungen fassen, die dazu dienen können, den Jünger im Satze für Streichinstrumente einheimisch zu machen, ehe er zur Komposition für das volle Orchester vorschreitet. Es wird hier fast nur darauf ankommen, solche Aufgaben zu finden, die sich vorzugsweise für den Streicherchor eignen und zu deren Ausführung keine von der Beachtung des eigentlich zu Uebenden — von der karakteristischen Behandlung der Instrumente abziehende Schwierigkeit bietet.

Wir stellen zu diesem Zwecke folgende Formen als Aufgaben.

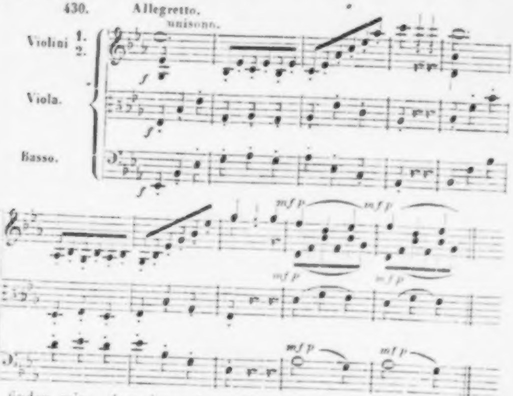
---

*) Daher ist diese Form bei den Operakomponisten der neuen französisch-italienischen Schule der stereotipe Ausdruck für Geisternähe, Geistererscheinung, Ahnung u. s. w. — das heisst zu einer Phrase geworden.

1. Die Menuett.

Die Menuett, in dem Sinne gefasst, wie sie seit **Haydn** ein Bestandtheil unsrer Symphonien geworden, bis **Beethoven** aus ihr das freiere Scherzo bildete, ist uns nach Form und Karakter (Th. II. S. 61) längst bekannt. Der frische, humoristisch erregte und doch auch dem Zarten und Zärtlichen nicht abgewendete Sinn dieser Kunstform findet im Streichercbor das entsprechendste Organ. Werfen wir einen Blick auf die Menuett in **Mozarts** *Es*dur-Symphonie *),

430.



so finden wir, dass der aufgeweckte, frisch-derbe Sinn des Tonstücks durchaus mit dem seines Organs Eins geworden ist; die keck hin- und hergeworfenen Geigen, die sich im festen Einklange so frei emporschwingen, so rührig überall auf dem Platze sind, die Bässe, die so dreist drauf los gehn und sich gar ungestüm in die Oberstimme hineinwühlen, die Bratsche, die Takt 6 zwei Oktaven zu tief hinabfährt, um den Bass unten zu halten, — Alles stimmt eben so treffend zum Karakter der Kunstform, als es aus dem des Streichquartetts hervorgegangen ist.

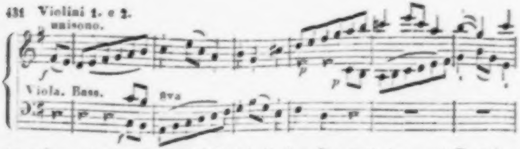
Oder blicken wir auf den zweiten Theil der Menuett in **Haydns** *G*dur-Symphonie **),

---

*) S. 40 der Breitkopf-Härtelschen Partitur. Die Bläser sind bis zum achten Takt in Viertelschlägen als Füllstimmen verwendet.

**) S. 66 der Bock-Botheschen Partitur.

431



so sehen wir in gleicher Rührigkeit das Quartett in zwei Parteien getheilt, dann die Geigen im Piano wiederholen, was zuvor im Grossen geschehn war. Hier und bei Mozart zeigt sich die Konzentration des Quartetts in zwei Stimmen, in der es (S. 332) seine Schallstärke besser geltend machen kann, als in der Zertheilung in vier und mehr Stimmen; Mozart schreibt das Forte zweistimmig, das Piano vierstimmig.

Im Gegensatze zur Menuett wird das Trio bekanntlich (Th. II. S. 54) zarter gestaltet. Dies überlassen wir dem Versuche des Uebenden.

Die zweite Aufgabe seien

2. Sätze langsamer Bewegung,

also Adagio's oder Andante's, wie sie in Symphonien oder Sonaten als Mittelsätze vorkommen. Wir wissen aus Th. III. S. 316, dass sie in der Regel erste oder zweite Rondoform oder Sonatenform haben, würden aber die erste und zweite Form vorziehen, weil sie bei aller Einfachheit der Gestaltung doch Anlass genug geben zur Satz- und Gangbildung im Sinne des Andante; die ausgedehntern Formen würden leicht die Einseitigkeit des Streichquartetts empfindlich machen und den Wunsch nach einem Gegensatz durch Blasinstrumente wecken.

Die letzte Aufgabe, die wir stellen, ist

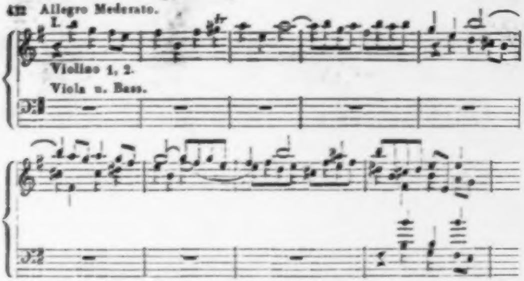
3. eine Ouverture in Fugenform.

Wir setzen voraus, dass ihr eine Einleitung (Th. III- S. 292) gegeben werde, richten aber unser Augenmerk auf den Hauptsatz, die Fuge.

Diese Fuge soll als Ouverture dienen und wird schon desshalb einen festlichern, oder feierlichern, anregenden, auf irgend etwas Bedeutsames (eine Feier, ein Kunstwerk, das nachfolgt) vorbereitenden Karakter annehmen. Dieser Karakter wird sich aber nach dem uns jetzt zugewiesnen Organ (dem Quartett) oder vielmehr aus ihm heraus näher bestimmen.

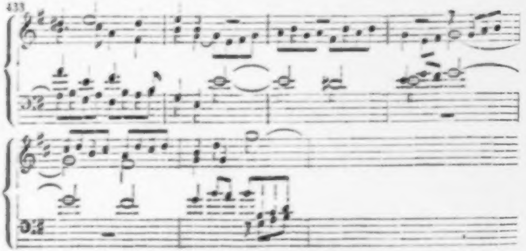
Die Form selbst ist uns bekannt. Sie wird nicht um ihrer selbst willen (wie einst in der abstrakten Fugenlehre in Th. II.) geübt, sondern um in ihr das Quartett zu dem vorgesetzten Zwecke zu bethätigen. Aehnlich ist sie besonders von ältern Komponisten benutzt worden. Händel z. B. bildet den Hauptsatz seiner Ouverture zum Messias fugenmässig,

432



ohne auf die Form auch nur so viel Gewicht zu legen, dass er die erste Durchführung vollständig machte. Hat er die Bratsche zu schwach erachtet, das Thema durchzubringen, oder hat ihn sein Ungestüm hingerissen: genug, nach der Durchführung der beiden Geigen macht er Tutti, indem er den Bässen das Thema giebt. Nun spielt er mit dem beweglichen Theil des Themas

433

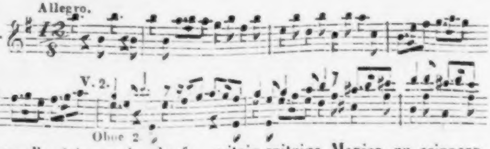


weiter, — der fernere Verlauf der Fuge kann hier bei Seite gelassen werden. Noch leichter gestaltet sich der — kaum Fuge, höchstens Fugato zu nennende Hauptsatz in Händels Ouvertüre zu seiner Oper Porus *), von der wir nur Thema, Antwort und Gegensatz anführen wollen,

---

*) In London 1731 komponirt; mit den Violinen gehen Oboen. Vergl. Ouvertüren von G. F. Händel, in Partitur herausgegeben von C. F. Becker bei Hof-

434

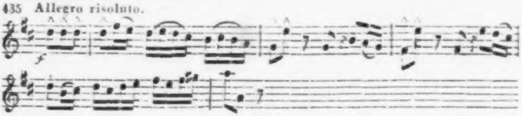


um an die feine und scharfe, witzig-spitzige Manier zu erinnern, die unsre Alten oft liebten und die allerdings ebenfalls im Sinn der Violine liegt, wenn gleich wir sie nicht leicht so oft und entschieden ohne besondern Grund herauskehren, als hier von Händel geschehen ist.

Wiefern und mit welchem Erfolg der alte Meister dem Sinn seines Oratoriums und seiner Oper in den Ouvertüren sich zugewendet, bleibt natürlich hier ausser Betracht. Wir wollen zunächst von ihm lernen, die Fugenform nur als Mittel zum Zweck zu betrachten, so dass es (wie bei einer ähnlichen Aufgabe, S. 231) uns nicht zunächst darauf ankommt, dieser Form recht voller Genüge zu thun, sondern mit ihrer Hülfe dem Chor der Streichinstrumente nach seinem Vermögen und Karakter eine günstige Wirksamkeit zu eröffnen.

Hierauf muss schon die Bildung des Themas gerichtet sein, das wohl am besten für die Hauptstimme des Quartetts, die Violine, erfunden wird, — jedoch in einer Weise, die seine Uebertragung auf die andern Instrumente, namentlich den Kontrabass, zulässt. Das nachstehende Thema, —

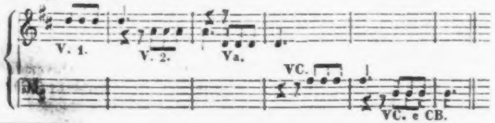
435



könnte wohl für ein in diesem Sinn erfundnes gelten.

Die erste Durchführung könnte vollständig — oder selbst übervollständig, wie wir hier —

436

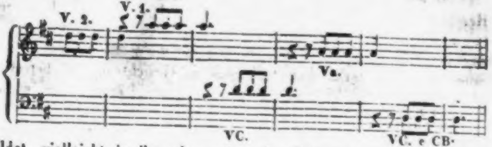


---

meister in Leipzig. Erste Lieferung S. 18. — Mozart hat (Band 6 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe) eine Fugen-Ouvertüre im Händelschen Styl, jedoch klaviermässig, geschrieben.

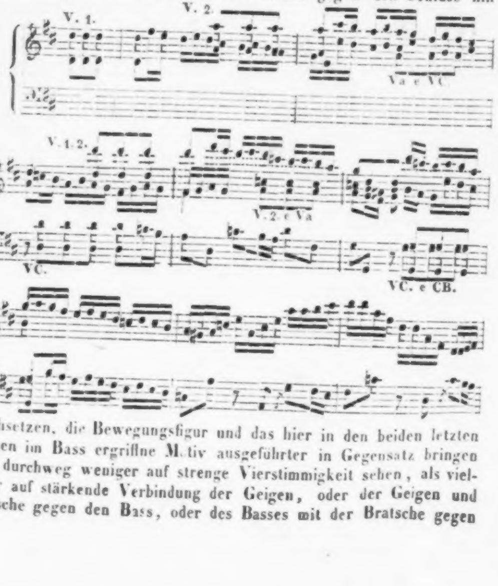
durch die blossen Eintrittnoten andeuten, oder noch heller in dieser Stimmordnung .

437



gebildet, vielleicht in ihr oder später das Thema durch Verbindung von je zwei Stimmen im Einklange (S. 316) hervorgehoben werden. Wieviel und welche Kombinationen die Fugenform sonst noch darböte, ist hier nicht erst zu erörtern, das ist als längst geläufig vorauszusetzen. Uns würde bei der Ausführung und in jedem Zuge derselben vor allem das die Aufgabe sein, die Kräfte des Quartetts und jeder seiner Stimmen oder doch der wichtigsten in Wirksamkeit zu setzen; wir würden das erste Motiv, die Tonwiederholung, eindringlich, — vielleicht in dieser Weise gegen den Schluss hin

438



durchsetzen, die Bewegungsfigur und das hier in den beiden letzten Takten im Bass ergriffne Motiv ausgeführter in Gegensatz bringen und durchweg weniger auf strenge Vierstimmigkeit sehen, als vielmehr auf stärkende Verbindung der Geigen, oder der Geigen und Bratsche gegen den Bass, oder des Basses mit der Bratsche gegen beide Geigen, kurz mehr auf die Macht der wirklichen Darstellung, als auf einen in Anwendung auf das Quartett oft nur papiernen Reichthum von Stimmen. Ohnehin kann dem, der uns bis hierher treu — das heisst selbstthätig gefolgt ist, die Eitelkeit auf sogenannte kunstreichere Vielstimmigkeit nichts anhaben. Denn es muss ihm, abstrakt aus technischem Gesichtspunkte betrachtet, gleich leicht oder gleich schwer erscheinen, mehr oder weniger Stimmen in Thätigkeit zu setzen. Eins wie das Andre ist dem Geübten an der rechten Stelle leicht und an der unrechten Stelle schwer oder widerstrebend.

Anhang.

Das Pizzikato.

Wir haben absichtlich in den vorstehenden der Ausübung gewidmeten Abschnitten das Pizzikato bei Seite gelassen. Der Grund war, weil dasselbe aus den Streichinstrumenten in der That ganz andre Organe macht, nämlich harfen- oder guitarrenähnliche Instrumente, die den in ihrer eigenthümlichen Weise — nämlich mit Bogenstrich behandelten Streichinstrumenten ziemlich eben so fern und unterschieden gegenüber stehn, als die Blasinstrumente. Der Wirkung nach könnte man geradezu drei Instrumentklassen annehmen,

Bläser, —
mit Bogenstrich behandelte Saiteninstrumente, —
harfenartig behandelte Saiteninstrumente;

und dürfte in der letztern Klasse zu den Pizzikato gespielten Streichinstrumenten Harfe, Guitarre u. s. w., selbst das Pianoforte stellen, mit deren Wirkung die des Pizzikato unstreitig nähern Zusammenhang hat, als mit der des Bogenstrichs. Nur weil das Pizzikato von den Streichinstrumenten selber ausgeführt wird, leidet jene Eintheilung blos theoretische und keine praktische Anwendung.

Das Pizzikato behandelte Streichinstrument büsst an Schallkraft und zugleich an der Fähigkeit ein, das leiseste Piano zu geben. Es kann (S. 275) von seinen hohen Tonlagen keinen Gebrauch machen, weil die zu kurz gewordne Saite nicht Schwungkraft genug zu hellem und kräftigem Schalle besitzt; das Flageolettspiel ist natürlich mit dem Pizzikato unausführbar; die Schnelligkeit der Bewegung ist der des Bogenspiels nicht gleichkommend. Dies alles haben wir bereits S. 275 erwogen und so kann uns das Pizzikato im Allgemeinen nur als eine untergeordnete Anwendung der Streichinstrumente gelten, — als eine um so bedenklichere, da es natürlich die vornehmlichste, die mit dem Bogen, aufhebt.

Demungeachtet ist dasselbe von entscheidender Wichtigkeit, — schon darum, weil es sich so wesentlich von der Bogenwirkung unterscheidet, dass es einen entschiednen Gegensatz gegen dieselbe darbietet. Dann hat der kurz anschlagende etwas harte Klang der gerissenen Saite eine bestimmende Kraft, die den Schwingungen gestrichner Saiten eine feste und entschiedne Rhythmik entgegenhält oder sie damit unterstützt; zuletzt bieten — ganz abgesehn von dem Gegensatz der Bogenwirkung — diese in der Höhe hellen und harten, in der Tiefe dumpfen Klänge sich als ein gleichsam eignes Organ für unzählige Ausdrücke dessen, was in der Seele des Komponisten lebt. Er kann im tiefsten Pizzikato der Bässe eine Wirkung, ähnlich der des kurzen, dumpfen Paukenschlags, — schwächer und verhüllter, aber auf allen Tonstufen erlangbar, — finden; die mittlern und höhern Tonlagen bieten ihm bald trockne, gleichsam dürre Tonschläge, bald humoristisch ja jovialisch kurz gebundne Klangfolgen, — es wäre eben so unausführbar als unnütz, alle Wirkungen und Bedeutungen aufzählen zu wollen, die das Pizzikato schon dargeboten hat und noch darbieten kann. Der Komponist muss den Klang auf allen Streichinstrumenten und in allen Tonlagen und Nüancen kennen, mag von ihm träumen, darf nicht unterlassen, den Gebrauch, den die Meister davon gemacht, zu beobachten; — das Weitere wird dann die schöpferische Stunde geben.

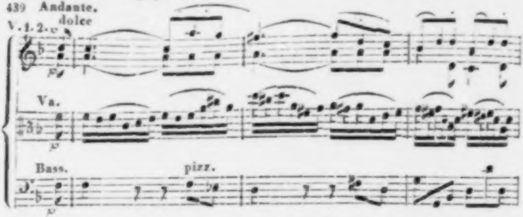
Hier können und müssen wir uns daher auf wenige allgemeine Betrachtungen beschränken.

Dem Gebrauch des Quartetts, wie wir ihn bis hierher beobachtet, steht als entschiedner Gegensatz die Behandlung des gesammten Quartetts im Pizzikato gegenüber. Es verwandelt den ganzen Chor der Streichinstrumente gleichsam in eine kolossal mächtige Harfe. Die wirkliche Harfe hat vermöge ihrer freischwingenden Saiten Helligkeit und Glanz des Klangs voraus, das Pizzikato so vieler zusammentreffender Saiten übt — wenn auch in dumpferm, verhüllterm Klange — überlegne Macht aus. Allein dieses gleichsam neue Organ entzieht uns, so lange es in Wirksamkeit ist, die entscheidende Bogenwirkung; der Hauptchor des Orchesters hat seine Macht eingebüsst. Im Ganzen wird daher nur seltner und nur vorübergehend von dem Pizzikato des ganzen Quartetts Gebrauch gemacht werden. Nur der Zutritt von Bläsern oder Singstimmen kann dieser Verwendung des Quartetts zu statten kommen; davon ist aber jetzt noch nicht zu reden.

Häufiger wird das Pizzikato einer einzelnen Stimme oder einem

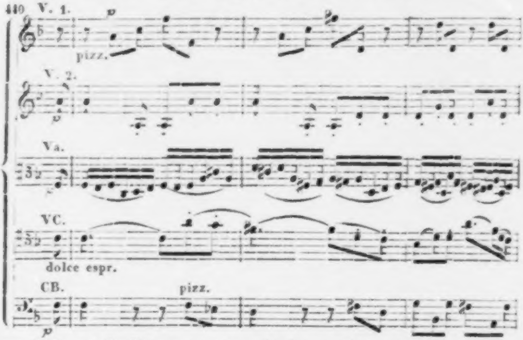
Theil des Quartetts im Gegensatz zu dem andern mit dem Bogen behandelten Theil gegeben. Hier kann entweder der Bass den Oberstimmen entgegentreten, z. B.

439



und in ihren Zug und verschmelzendern Gang die bestimmter ordnenden Schläge des Pizzikato mischen. Oder es kann sich ein Theil des Quartetts dem andern entgegensetzen, z. B. hier, —

440



wo übrigens die Stimmen zu verschieden geführt sind, als dass der Satz mit innerer Energie wirken könnte. Solcher Kombinationen sind, wie schon gesagt, zu viele möglich, als dass man sich auf ihre Zusammenstellung einlassen möchte, selbst wenn sie nicht so überflüssig oder vielmehr belästigend und störend statt förderlich für den Jünger erschiene.

In welcher Form nun auch das Pizzikato angewendet werde, so hat es — gleich der Einführung eines neuen Organs — die Bedeutung und den Anspruch eines Kompositionsmotivs. Es tritt ein, wo der Komponist das Bedürfniss und das Recht hat, ein neues

Motiv einzuführen. Ist es eingeführt, so kann man es nicht sofort und überhaupt nicht willkührlich wieder fallen lassen, sondern muss es durchführen, wie wir nun schon in allen Kunstformen gelernt haben, Motive (der Tonfolge, des Rhythmus, der Harmonie, der Orchestration) durchzusetzen, bis der Satz oder Gang, in dem sie aufgetreten, vollendet ist, oder sie in ein andres Motiv übergegangen sind. Nehmen wir an, dass der in No. 439 angefangne Satz zuvor in allen Stimmen *col arco* vorgetragen worden wäre, so könnte bei der Wiederholung die Form von No. 439 ergriffen werden und diese könnte wieder bei einer Wiederholung zu der erweiterten Anwendung des Pizzikato in No. 440 führen. So könnte auch von Abschnitt zu Abschnitt innerhalb eines Ganges oder Satzes in eine neue Form übergegangen werden, nicht aber dürfte man die verschiednen Formen willkührlich durch einander mischen.

Vierte Abtheilung.

Das volle Orchester.

Der Name Orchester oder volles Orchester bezeichnet bekanntlich (S. 245) den Verein der Streichinstrumente in orchestraler (mehrfacher) Besetzung mit Blasinstrumenten. Die letztern können mehr oder weniger zahlreich vertreten sein, — nur einige oder mehrere oder alle Rohrinstrumente, nur wenige oder alle oder gar keine Blechinstrumente; dass zu letztern sich die Schlaginstrumente gesellen, ist schon S. 44 gesagt. Hiernach nun lässt sich nicht blos eine Unterscheidung zwischen sogenanntem grossen und kleinen Orchester (S. 245) machen, es wären sogar mehrere Abstufungen zu bemerken. Wir haben indess nicht Ursache, auf jene Unterscheidung und noch feinere einzugehn; die Stufen des Lehrgangs bestimmen sich aus andern Gesichtspunkten, — soweit es überhaupt deren noch bedarf.

Die Kenntniss der Blas- und Saiteninstrumente, sowie die bisherigen Uebungen kommen uns jetzt, bei der Vereinigung aller bisher nur in abgesonderten Chören angewendeten Mittel, zu Hülfe. Unser nächstes Geschäft kann kein andres sein, als unsre Mittel zusammenzustellen und gegen einander abzuwägen, um zu erfahren, wie sie sich vereinen und vereint anwenden lassen.

Erster Abschnitt.

Prüfung aller Mittel des Orchesters.

Im Orchester treten drei Chöre,
die Streichinstrumente,
die Rohrinstrumente,
die Blechinstrumente,
zusammen, denen sich Schlaginstrumente zugesellen können. Wenn wir einstweilen von diesen, so wie von dem Chor der Ventilinstrumente absehn, so haben wir jetzt über drei Massen zu gebieten, die sich in mannigfachen Beziehungen unterscheiden und in andern wieder verbindungsfähig oder einander verwandt zeigen.

Verwandt sind die Rohr- und Blechinstrumente, insofern sie allesammt Blasinstrumente, mithin in Schallkraft, Klangweise, Behandlung und Fähigkeit einander mehr oder weniger gleichartig oder ähnlich sind. In diesen Beziehungen sind sie beide von den Streichinstrumenten wesentlich unterschieden.

Auf der andern Seite lehnen sich die Rohrinstrumente durch die Vollständigkeit ihres Tonsystems und die im Vergleich zu den Blechinstrumenten freie und leichte Beherrschung desselben den Streichinstrumenten an.

Gehen wir näher auf die einzelnen Organe ein, aus denen die Chöre bestehen und vergleichen

1. die Tonlage,

so finden wir für die hohe Tonlage in allen drei Chören folgende Stimmen

Violinen,	Flöten, (Pikkolflöten) Oboen, Klarinetten,	Trompeten,

für die mittlere Tonlage

Violinen, Bratschen,	Klarinetten, (Bassethörner) (englisches Horn) Fagotte,	Trompeten. Hörner. Alt- und Tenorposaune,

für die tiefe Tonlage,

Violoncell, Kontrabass,	Fagotte, Kontrafagott Serpent u. s. w.	Hörner, Tenor- und Bassposaune Pauken;

oder, — wenn wir auf die normale Vierstimmigkeit zurückgehen, für die erste Stimme

Violine 1.	Flöte 1. (Pikkol 1) Oboe 1. Klarinette 1.	Trompete 1.

für die zweite Stimme

Violine 2.	Flöte 2. (Pikkol 2) Oboe 2. Klarinette 2. englisch Horn, Bassethorn 1.	Trompete 2. Horn 1. Altposaune.

für die dritte Stimme		
Bratsche.	Bassethorn 2.	Horn 2.
Violoncell.	Fagott 1.	Tenorposaune.
für die vierte Stimme		
Violoncell.	Fagott 2.	Horn 2.
Kontrabass.	Kontrafagott.	Bassposaune.
		Pauken.

Man bemerkt, dass in beiden Zusammenstellungen manches Instrument zwiefach aufgeführt ist, z. B. die Klarinetten und Trompeten für hohe und mittlere Tonlage, die Fagotte und Hörner für mittlere und tiefe. Wenn man aber den Umfang und das Vermögen der einzelnen Instrumente erwägt, so wird man nicht nur dies erklärt finden, sondern erkennt auch, dass manche Instrumente noch ganz andre Stellen einzunehmen geeignet sind; die Klarinetten können möglicherweise dritte Stimme, die Bassethörner zweite oder selbst erste Stimme sein und so noch andre Anderes. Es kam zunächst nur darauf an, eine allgemeine und ungefähre Uebersicht aller Tonmittel zu erlangen.

Ziehen wir

2. das Tonvermögen

in Betracht, so wissen wir, dass die Streichinstrumente im Allgemeinen die reichsten und geschicktesten, namentlich auch die beweglichsten sind. Ihnen schliessen sich zunächst die Rohrinstrumente an und unter diesen wieder am geschicktesten für schnelle und vielseitige Bewegung die Flöten, Klarinetten und Fagotte. Von den Blechinstrumenten sind die Posaunen am geschicktesten, ein vollständiges Tonsystem herzustellen, die Trompeten am beweglichsten aber tonärmsten, die Hörner tonreicher, als die Trompeten und beweglicher als die Posaunen.

Vergleichen wir sodann

3. die Klangweise

der verschiednen Chöre und Instrumentarten, so finden sich mannigfache Beziehungen, die aus einem Chor in das andre hinüberführen.

Im Allgemeinen kann man wohl die Instrumente jedes Chors unter einander für verwandt und verschmelzbar achten; also alle Blasinstrumente, — näher alle Rohrinstrumente, alle Blechinstrumente, — alle Streichinstrumente. Treten wir aber näher, so zeigen sich doch innerhalb der Chöre grosse Verschiedenheiten und wiederum von einem Chor zum andern Beziehungen.

Am gleichartigsten sind die Streichinstrumente unter einander. Unter den Rohrinstrumenten treten die Oboen durch die Schärfe und Sprödigkeit ihres Klanges von den übrigen Rohrinstrumenten fern ab. Ihnen schliesst sich zunächst und als ein fast gleichartiges Wesen nur das englische Horn an. Unter den Blechinstrumenten sind es die Hörner, die durch die Weichheit und Rundung ihres Klangs von den Trompeten und Posaunen sich wesentlich und unverkennbar abscheiden. — Wieweit diese Verschiedenheiten sich durch vermittelnde Instrumente, durch Verschränkung der abweichenden Instrumente mit den übrigen, durch äussere Maassregeln (z. B. durch Pianissimo der Posaunen, in dem sie den Hörnern ähnlicher wirken) ausgleichen oder verbergen lassen, ist theils schon besprochen, theils noch weiter zu erörtern.

Auf der andern Seite schliessen sich die Hörner dem Klange nach leicht den Rohrinstrumenten, namentlich den Klarinetten, Fagotten und Flöten an. Und wiederum lehnen sich die Oboen besonders in den höhern und feinern Lagen leicht an die Violinen, während sie in der Härte der tiefen Tonlagen eine gewisse Aehnlichkeit mit der Trompete (nicht zu ihrem Vortheil) zu erkennen geben. Die Fagotte wiederum nähern sich dem Klang der Violoncelle und die rauhern tiefen Töne der Bratsche sind nicht ohne einen gewissen Anklang vom Wesen der Trompete.

Auf diese Weise bilden sich nun Reihen von Instrumenten, die unter einander in näherer Beziehung stehen und eins in das andre überführen, oder eins das andre anziehen. Wir stellen folgende Reihen auf, —

Violine — Oboe — Trompete — Bratsche,
Violoncell — Fagott — Horn,
Oboe — Fagott — Klarinette — Flöte,
Fagott — Horn — Klarinette — Flöte,
Trompete — Posaune — Horn — Fagott,
Kontrabass — Bratsche — Trompete — Posaune,

nicht erschöpfend, sondern nur als Beispiel für mancherlei andre zu bildende Ketten ähnlicher Bedeutung.

Dass an allen hier in Beziehung gesetzten Instrumenten auch mehr oder weniger starke Verschiedenheiten hervorgehoben werden können, ist gewiss. Die ganze Betrachtungsweise kann schon darum nicht vollkommen genugthun, weil der Klang desselben Instruments in verschiednen Tonlagen (man denke nur an die Tiefe und Höhe der Oboe) und selbst bei verschiednem Stärkegrad (man denke an das Piano und Forte der Hörner und Posaunen) ein sehr verschiedner sein kann. Allein diese Abweichungen und Nebenunterschiede haben für jetzt keine Bedeutung. Es kommt jetzt nur vor Allem darauf an: sich einen grossen und freien Blick über das gesammte Material und seine Wechselbeziehungen zu verschaffen.

Wir fassen zuerst das Orchester als ein Ganzes, ein einiges Organ auf, unterscheiden dann seine zwei oder drei Massen und fassen wieder jede als ein in sich geschlossen Zusammengehöriges auf. Nun erst entdecken wir theils vertrautere Beziehungen, theils feinere Scheidungen und bilden durch die verschiednen Massen hindurch unsre Ketten. Diese Anschauungs- oder Auffassungsweise, die den Komponisten (nicht blos den Lernenden, — denn hier lernt Niemand aus) stets von Neuem beschäftigen muss, dringt so vom Allgemeinsten bis in das Besonderste jedes einzelnen Instruments, lässt aber das Einzelne nicht mehr vereinzelt, sondern stets in seinem Verhältniss zu Anderm und dem Ganzen erscheinen.

Dasselbe gilt, wenn wir zuletzt

4. die Schallkraft

der einzelnen Instrumente ermessen; auch diese ist in den verschiednen Tonlagen verschieden, z. B. in der tiefen Oktav der Flöte gering, in der hohen bedeutender. Im Allgemeinen kann man jedoch den Blechinstrumenten überlegne Schallkraft vor den Rohrinstrumenten, den Bläsern mehr aushaltende, den Streichinstrumenten mehr Schlagkraft beimessen. Unter den Blechinstrumenten sind die Hörner, unter den Rohrinstrumenten Flöten und Fagotte die mildesten.

Wir kommen zum Schluss auf die einstweilen bei Seite gelassenen Schlag- und Ventilinstrumente zurück. Die erstern, von denen wir nur Pauken und grosse Trommel betrachten, sind bekanntlich eben sowohl des Piano als des höchsten Grades von Forte fähig, und mit jeder orchestralen Zusammenstellung vereinbar. Im Piano oder Forte haben sie ursprünglich nur Schlagkraft; der Paukenwirbel aber kann gleich dem Tremolo der Streichinstrumente den Ton gewissermassen verlängern, — und zwar auf beliebige Zeit, so lange der Spieler nicht ermüdet, — und dabei anschwellen und abnehmen lassen. Dieses Vermögen ist es, das die Vereinigung der Pauken mit den Streichinstrumenten und Bläsern begünstigt.

Von den Ventilinstrumenten müssen wir schon Ventiltrompeten und Ventilhörner als die verzognen Geschwister (*enfans gatés*) der natürlichen Trompeten zu diesen oder an deren Ort stellen, — wenn man sie einmal nicht entbehren kann. Das chromatische Tenorhorn würde sich zu den Posaunen gesellen, die stierhafte Tuba (Kontrabasstuba) aber mag, wenn man sie durchaus haben will, den Bass des gesammten Bläserchors verstärken. Sollten noch Kornette u. s. w zutreten, so würden sie zwischen Hörnern und Rohrinstrumenten ein Mittelglied bilden.

Zweiter Abschnitt.

Zusammenstellung des Orchesters.

Wenn wir jetzt wieder an die Zusammenstellung unsrer Organe gehn, sind wir von der Einseitigkeit, die uns bisher beherrschte und entweder nur auf Blasinstrumente oder nur auf Streichinstrumente anwies, befreit. Von Beidem ist hier nicht mehr die Rede; denn wenn für einzelne Aufgaben blosse Harmoniemusik oder das Streichquartett ausreicht, so treten die frühern Lehrabschnitte in Anwendung. Es ist also jetzt nur vom Verein des Quartetts mit Blas- und Schlaginstrumenten die Rede. Das Streichquartett wird (S. 252) als Kern des Orchesters in seiner Vollständigkeit (S. 301) vorausgesetzt. Folglich bleibt nur das die Frage:

> Welche Blas- und Schlaginstrumente wollen wir dem Quartett zugesellen?

zu beantworten. Wir wollen dabei von den Ventilinstrumenten, dem englischen Horn, den Ophikleiden, dem Bathyphon, englischen Basshorn, den ungebräuchlichern Flöten- und Klarinettarten und den Schlaginstrumenten ausser Pauken und grosser Trommel einstweilen absehn und behalten uns nur vor, gelegentlich auf eins oder das andre dieser Instrumente hinzuweisen. Diese Beschränkung — die uns, beiläufig gesagt, in den Besitzkreis versetzt, innerhalb dessen unsre Meister sich bewegt haben — droht auch für den Fall keinen Verlust, dass man noch neue Instrumente für besondre Zwecke zuziehen wollte; denn die Grundsätze würden ohne Weiteres sich auch auf sie anwenden lassen.

Bei der Zusammenstellung seines Orchesters nun hat der Komponist mehr als einen Gesichtspunkt zu fassen.

1. Bedürfniss der Blasinstrumente.

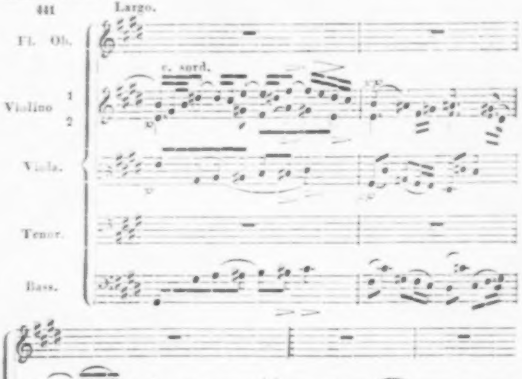
Zunächst wird im Allgemeinen die Aufhebung jener Einseitigkeit wünschenswerth sein, die in der ausschliesslichen Anwendung von Streichinstrumenten liegt. Die Wirkung derselben im Orchester ohne Zutritt oder Zwischentritt von Bläsern nimmt leicht eine gewisse heisse Dürre*) an, der Satz wird unruhig (weil das Streichinstrument die Bewegung liebt) abgebrochen und scharf oder bei zarter Behandlung dünn, und kann — wie auch der sonstige Inhalt sei — auf die Länge peinlich werden. Wir werden also durch einen künstlerischen Grund auf dieselbe Stelle geführt, die uns oben durch den Lehrgang angewiesen worden: auf die im Allgemeinen bestehende Nothwendigkeit, zu dem Quartett Blasinstrumente zu gesellen.

---

*) Dass in diesen Dingen nur gleichnissweise gesprochen werden kann und jedes Gleichniss unzulänglich und dem Missverständniss ausgesetzt bleibt, wenn die Intelligenz des Lesers nicht zu Hülfe kommt, ist schon früher (S. 4) gesagt.

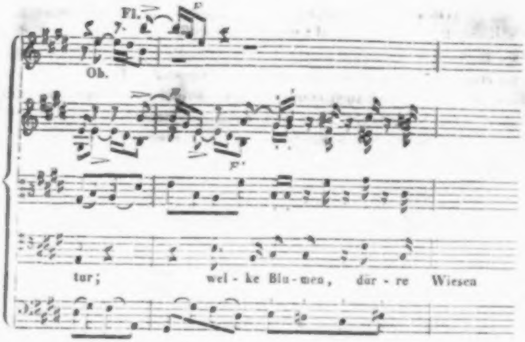
Ein treffenderes Zeugniss für diesen unsern ersten Grundsatz lässt sich vielleicht nicht finden, als bei dem allseitigsten aller Instrumentisten, bei J. Haydn, in den Jahreszeiten die schwüle Arie, die den Druck der Mittagsglut im Sommer singt*). Haydn fühlte gar wohl, dass hier nur das Quartett wirken, das Organ für die entathmende Schwüle sein könne; und doch vermochte sein musikalisches Wohlgefühl es nicht leicht, auf den mildernden Hauch der Bläser ganz zu verzichten. Er mischt also eine Flöte und eine Oboe ein. Allein beiden ist gleichsam nur ein tröstendes Wort erlaubt; hier

441



---

*) S. 170. Th. 2 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.



sehen wir den Schluss des Ritornells und den Anfang des Gesangs und nach dem ersten Abschnitte des letztern jenes einzige den Bläsern gestattete Wort. Es kommt noch einmal (wiederholt) im Ritornell und zum letzten Mal (ebenfalls wiederholt) in der Mitte der Arie beim Wiederanfang vor und sonst nirgends. Ueberall sonst ist nur Begleitung des Streichorchesters. Die Bläser waren wegzulassen gewesen, wenn das rein musikalische Gefühl sie nicht begehrt hätte; sie konnten mehr — oder es konnten deren mehrere gebraucht werden, wenn nicht der Sinn der Situation ausschliesslich oder doch im entschiedensten Uebergewicht Bogenwirkung verlangt hatte. — Wenn unmittelbar darauf „der kühlende Schirm des dunkeln Hains" willkommen geheissen wird, treten zu den Saiten gleich Flöte, Oboen, Fagotte, Hörner in erfrischendem Anhauch auf.

Sobald nun der Zutritt von Bläsern feststeht, ergiebt sich das zweite Bedürfniss, das wir als

2. Gleichgewicht der Tonlagen

bezeichnen wollen. Das Streichquartett besetzt für sich allein Höhe, Mitte und Tiefe des Tonsystems: allein es wirkt als ein besondrer Chor. Sobald Bläser zutreten, bilden sie einen zweiten wohl unterscheidbaren Chor, für den wir ebenfalls verhältnissmässige Besetzung der Tonlagen wünschen müssen. In der Regel wird man also gern tiefe und hohe Bläser, mithin (nach deren schon S. 118 festgesetzten paarweisen Stellung) wenigstens ein tiefes und ein hohes Bläserpaar zusammenstellen, um den Bläserchor in sich selber nach Höhe und Tiefe ebenmässig auszubilden. Man wird also gern

Oboen und Fagotte,
Klarinetten und Hörner oder Fagotte
als Bläserchor aufstellen, wenn man sich auf einen kleinen Chor zu beschränken hat.

Allerdings sind auch hier zahlreiche Ausnahmen vorhanden, die aber, wenn sie gerechtfertigt sein sollen, in einer besondern Intention des Komponisten ihren Grund haben müssen. Gleich der bei No. 441 angeführte Satz ist eine solche Ausnahme. Haydn musste sich auf die engste Zahl der Bläser beschränken, wenn er nicht die Lokalfarbe für seine Situation trüben oder ganz verändern wollte; seine Oboe lehnt sich an die Violinen fast wie ihres Gleichen, die Flöte ist fast das einzige Labsal im heissen stillen Zug der Bogen; ein Paar Fagotte oder Hörner, — ja ein einziges — hätten Schatten und Kühlung gegeben und durften erst bei dem folgenden Satze mitreden. Was übrigens diesen und andre Ausnahmfälle von der musikalischen Seite begreiflich und leichter erträglich macht, liegt vor Augen. Wenn nämlich durch einseitige Macht von lauter hohen oder lauter tiefen Blasinstrumenten ein Uebergewicht nach der Höhe oder Tiefe in der Anlage der Partitur veranlasst scheint, so kann ja doch noch in der Ausführung das Quartett so gesetzt werden, dass es die tiefere Lage im Gegensatz zu den hohen Bläsern hervorhebt, — oder es können die hohen Blasinstrumente selber mehr in der Tiefe und Mitte gebraucht werden. So ist auch Haydn verfahren.

Der Rücksicht auf gleichmässige Besetzung der Tonlagen innerhalb des Bläserchors liegt schon der Gedanke zum Grunde, dass derselbe in sich selber befriedigend gestaltet sein müsse. Wir wissen aber, dass im Karakter der Bläser Fülle des Klangs als einer der Grundzüge hervortritt und zwar im Blech noch mehr als in den Rohrinstrumenten. Daher ist nun auch

3. Vollklang

eines der allgemeinen Bedürfnisse, deren sich der Komponist nicht ohne besondern Grund entschlagen kann.

Der Vollklang hängt natürlich nicht blos von der Wahl der Instrumente ab, — Klarinetten gewähren ihn mehr als Flöten oder Oboen, Posaunen mehr als Hörner, — sondern auch von der Masse derselben; wenn zu den Oboen und Fagotten noch Flöten oder Klarinetten treten, oder beide zusammen, so versteht sich von selbst, dass die Schallmasse sich vergrössert. Allein es tritt hier doch noch ein Drittes hinzu.

Es ist nämlich, von allen besondern Intentionen abgesehn, vortheilhaft für den Wohl- und Vollklang, wenn Rohr- und Blechinstrumente vereinigt werden, weil dann die Eigenthümlichkeiten beider einander gegenseitig ergänzen und Eins das Andre schon durch den Gegensatz hervorhebt. Daher würde die grösste Aufhäufung von Rohrinstrumenten — wollte man auch zu Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotten noch Alt- und Bassklarinetten und Bassethörner oder statt zweier Fagotte drei oder vier obligate nehmen — keinen so wohlgebildeten Klangkörper geben, als wenn man zu weit weniger Instrumenten, z. B. zu Klarinetten und Fagotten noch Hörner setzt; selbst Klarinetten und Hörner allein (wofern nur der Tongehalt der letztern genügt) gewähren eine Fülle von Wohllaut, die grössern Zusammenstellungen ohne Beimischung von Blech nicht leicht eigen ist. Und so dient umgekehrt der Zutritt von Rohrinstrumenten — wären es auch nur Klarinetten (oder Oboen) und Fagotte, oder selbst nur die letztern — einer Blechmasse, die in sich selber stark genug gebildet sein mag um voll zu klingen, zu besserer Abrundung und zur Annäherung an das Quartett oder Verschmelzung mit demselben. Hiernach bieten uns Zusammenstellungen von

Klarinetten (oder Oboen) Fagotten und Hörnern.
Flöten, Oboen (oder Klarinetten) Fagotten und Hörnern.

schon eine befriedigende Masse für jenen Vollklang, den wir als ersten Karakterzug und Reiz aller Harmoniemusik — und somit auch des Bläserchors im Orchester erkennen.

Soweit führt uns das allgemeine Bedürfniss, dem Streicherchor Bläser zuzugesellen und diese als eignen Chor in befriedigender Weise aufzustellen. Alles Weitere hängt nun von der besondern Aufgabe ab, die sich dem Komponisten in dem oder jenem Werke darbietet. Hierüber erschöpfend zu reden, würde ebensowohl unausführbar als unnütz — oder vielmehr benachtheiligend sein. Es können nur noch einzelne Winke über häufig eintretende oder besonders lehrreiche Verhältnisse gegeben werden.

Wenn es dem Komponisten auf

4. grosse Kraftentwickelung

ankommt, so ist allerdings das nächste Mittel, das sich ihm darzubieten scheint, eine vergrösserte Instrumentation. Zunächst wird er also zu seinen Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern noch Trompeten und Pauken, — dann vielleicht Posaunen, — zu den Flöten vielleicht Pikkolflöten, zu den normalmässigen zwei Hörnern ein zweites Hornpaar oder ein drittes Horn setzen und so fort. Allerdings wird auf diesem Wege die Schallmasse vergrössert.

Allein mit dem Anwachsen der Masse wird keineswegs die Kraft des Ganzen jederzeit gesteigert. Wir haben schon früher (S. 183) bemerken müssen, dass Instrumente von rundem, weichem

Klange die Schallkraft scharfer und harter Instrumente nicht immer erhöhen, sondern vielmehr umhüllend zu schwächen drohn, wenn dem nicht etwa durch besonders geschickte Stellung vorgebeugt wird, was nicht immer angeht. Flöten, wenn sie nicht in der höchsten Tonlage gehalten werden, nehmen den Oboen leicht ihre eindringliche Schärfe, Hörner thun dasselbe den Trompeten, Hörner und Fagotte den Posaunen. Wollte man zu Flöten, Klarinetten, Fagotten und Hörnern ein zweites Hornpaar und Bassethörner setzen mit oder ohne Oboen: so würde durch die Masse sanftquellenden gerundeten luftvollen Klanges die Schmetterkraft der Trompeten und Posaunen gehemmt oder gar gebrochen; es könnte so ein sehr vollströmender, ja erhabner Vollklang gewonnen werden, nicht aber durchdringende erschütternde Kraft.

Und endlich würde der entgegengesetzte Uebelstand von dem eintreten, den wir zuerst gewahr wurden. Zuerst erkannten wir die Mangelhaftigkeit in der Wirkung von Streichinstrumente ohne Bläser; jetzt würde die überhäufte Masse der Bläser dem Streichquartett alle Energie und Schärfe abstumpfen. Und wenn man diesem Nachtheil durch verdoppelte Besetzung des Quartetts entginge, — was doch nur an den wenigsten Orten die Mittel erlauben, — so würde in der gehäuften Masse der Bläser und Streicher jede Individualität ihren Karakter einbüssen, ein Klang würde den andern verschlingen, die Schallmasse — das Materielle auf Kosten des Geistigen überwältigend werden.

Diese Ueberlegung führt uns auf einen Grundsatz, der von den Meistern stets festgehalten worden, er heisst

5. Mässigung und Zurückhaltung

in der Zusammenstellung des Orchesters und hängt eng zusammen mit dem höchsten Grundsatz, den wir für die Bildung des Orchesters überhaupt auszusprechen haben:

6. karakteristische Wahl der Instrumente.

Beide Grundsätze treten uns überall entgegen, wo es dem Künstler um das wahrhaft Künstlerische, — um Offenbarung eines geistigen Inhalts, eines tiefergriffnen Seelenzustandes, einer Idee — zu thun war, während alle zuvor erwähnten Rücksichten so gewiss sie ihre Berechtigung haben, doch zunächst nur dem Sinnlichen, — dem sinnlichen Wohlklang, der materiellen Gewalt — oder dem abstrakt Verständigen angehörten.

Den wahren Meister in der Instrumentation erkennt man vor Allem in der Zurückhaltung, die ihn von allem Material, das nicht streng nothwendig ist für seine Idee, absehen lässt. J. Haydn nimmt zu seiner sprühend lebendigen *B*-dur-Symphonie, zur derartigen *G-dur*-Symphonie nur Flöten, Oboen (keine Klarinetten) und Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken. **Mozart** hat in seiner *G-moll*-Symphonie, einer der geistvollsten und leidenschaftlichsten, die er geschrieben, nur eine Flöte, Oboe, Fagotte und zwei Hörner, keine Klarinetten, Trompeten und Pauken.

Wenn man vielleicht geneigt sein sollte, diese Zurückhaltung älterer Meister theilweis mit auf die Beschränktheit der damaligen Orchester zu beziehen: so findet man doch denselben Grundsatz auch bei **Beethoven**, der überall und namentlich in seinem Wien auf die zureichenden Mittel der Ausführung rechnen konnte. In seiner heroischen Symphonie, zu der ihn bekanntlich die Heldengestalt Napoleons begeistert hat und in der ihm Bilder des Kriegs in ihrer kühnsten, gewaltsamst andringenden Macht vorschwebten, hat er keine Posaunen, keine Pikkolflöten, sondern setzt den gewöhnlichen Instrumenten — Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Trompeten und Pauken und zwei Hörnern nur noch — ein drittes Horn zu. In seiner Pastoralsymphonie enthält er sich in den ersten beiden Sätzen selbst der Trompeten, die erst im dritten — und da auch nur im Trio auftreten. Erst im vierten Satze (Gewitter, Sturm) kommen zu den Trompeten noch Pauken, eine Pikkolflöte und Posaunen — aber nur Alt- und Tenorposaune hinzu. Pauken und Pikkolflöte treten hier wieder ab. In der *C-moll*-Symphonie werden Posaunen, Pikkolflöten und Kontrafagott ebenfalls bis zum Finale gespart. Selbst in dem mächtigsten aller Orchesterwerke, in **Beethovens** neunter Symphonie (mit Chor) wirkt das Kontrafagott erst im vierten Satze bei der Einleitung in das Rezitativ der Bässe mit; Pikkolflöte, grosse Trommel, Becken und Triangel treten erst im *Alla marcia* der Kantate, —

Froh wie seine Sonnen fliegen,
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet Brüder eure Bahn.....

und die Posaunen treten erst im Trio des Scherzo, dann aber nicht eher wieder, als zu dem wie Tempelweihe gesungnen

Seid umschlungen, Millionen!

auf*). Es bedarf nur eines Blicks in die Partitur, um zu erkennen, dass selbst diese gewaltigsten Instrumente nicht um der Massen oder Schallverstärkung willen gesetzt sind.

Die letztern Beispiele scheinen uns um desswillen die beweisendsten, weil der Künstler hier Mittel geschont und gespart hat, die er in demselben Werk an andern Orten in Thätigkeit setzt, deren Vorhandensein er also fodert. Hier hat ihn also augenscheinlich nicht etwa äusserlich nothwendige Sparsamkeit oder sonst ein nicht wesentlicher Umstand bestimmt, sondern nur die Idee des Werkes und jene keusche Zurückhaltung von allem nicht für den Ausdruck der Idee nöthigen Material, dem nicht verstattet sein soll, das Geistige üppig zu überwuchern. So enthält sich auch Mozart in der Ouverture zum Don Juan der Posaunen (die er überhaupt nur in einer Ouverture, der zur Zauberflöte, anwendet) obgleich er sie in der Oper selbst braucht.

---

*) S. 96, 132, 69, 168 der bei Schott in Mainz herausgegebnen Partitur.

Den Nachweis des Karakteristischen in der Wahl der Instrumente können wir kürzer fassen. Sobald nur erst erkannt ist, dass vieles nicht der Aufhäufung von Instrumentmassen bedarf, dass sie vielmehr ihr Bedenkliches hat, wofern sie nicht der Idee des Kunstwerkes entsprechend und nothwendig ist: wird man von selbst geneigt sein, bei der rathsamen Beschränkung die der Idee des Werks entsprechendsten Instrumente den andern vorzuziehn. Hier könnten nun die auffallendsten Züge aus unsern Meisterwerken gegeben werden; wir beschränken uns nur auf einen einzigen Fall, auf Mozarts Requiem. Mozart enthält sich das ganze Werk hindurch der Flöten, Oboen, Klarinetten und Hörner. Zwei Bassethörner und zwei Fagotte bilden den Chor der Rohrinstrumente: ihre tiefere Tonlage, ihr verschleierter lugubrer Klang geben die trübe Lokalfarbe für den Trauergesang, der weder durch üppige Klarinetten, noch milde Flöten erheilt oder durch die positivere Oboe zu festerer Haltung im Klange gehoben werden sollte. Wo es der kirchlichen Feier oder schärferer Eingriffe des Pathos bedarf, da dienen Trompeten und Pauken und Posaunen, ungemildert und unvermittelt durch Hörner; der romantische Waldklang, die weltliche Schwärmerei des Horns durfte hier nicht vernommen werden.

Dritter Abschnitt.

Die einfachsten Stellungen der verschiednen Chöre zu einander.

Wir haben bereits das Streichquartett als wichtigsten Chor des Orchesters anerkannt, da dasselbe die ausgedehnteste Befähigung zu allen Arten von Tonverbindungen und Bewegungen besitzt, sich mehr wie die andern Orchesterchöre den mannigfachsten Stimmungen und Vorstellungen des Komponisten anzuschmiegen und als Organ herzugeben vermag und, eben weil es keinen so gesättigten und sättigenden Klang hat wie die Bläser, länger die Theilnahme des Schaffenden und Hörenden fesselt. Daher sprechen wir es als ersten Grundsatz für die Behandlung des Orchesters aus,

das Streichquartett als Kern des Orchesters

anzusehn, mithin von ihm aus den Satz aufzuerbauen, — das Quartett als Hauptchor im Sinne zu haben und die übrigen Chöre erst in Beziehung zu ihm hinzuzuführen,

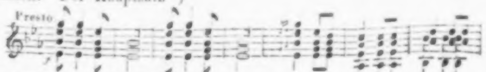
In der That ist dieser Grundsatz so tief begründet, dass ihm geradezu alle Partituren der Meister oder überhaupt der irgend orientirten Musiker zur Bestätigung dienen. Nur wollen wir uns vor zweierlei Missverständniss dabei verwahren.

Zuerst wolle man auch hier eingedenk bleiben, dass ein Kunstwerk nicht stückweis zusammengetragen wird, sondern gleich jedem lebendigen Organismus als ein einheitsvolles Ganze entsteht. So wenig der Komponist zuerst die Melodie und hinterdrein (Th. II. S. 15) die Harmonie und Begleitungsform erfindet, so wenig kann davon die Rede sein, dass er zuerst sein Quartett komponire und dann die Bläser zusetze. Ihm stehen alle Chöre und alle Organe vor dem innern Auge und jedes spricht zu ihm, wird von ihm aufgerufen nach dem ihm eigenthümlichen Wesen. Aber eben in dieser Stellung, wo er von jedem Organ vernimmt, was es als sein Wesen auszusagen hat und wo er jedes nach seiner Weise in den Ideenkreis des Werkes einführt, eben da muss ihm die umfassendere und vorwaltende Bedeutung des Quartetts als eine längst vertraute stets vor Augen sein.

Sodann ist der obige Grundsatz so wenig wie irgend ein Kunstgesetz (Th. I. S. 15) eine Fessel. Aus der vorwaltenden Wichtigkeit des Quartetts folgt keineswegs, dass es überall der vorwaltende Chor sei, es kann sogar eine Zeitlang ganz ausser Thatigkeit treten, es können in grössern Werken ganze Sätze, z. B. in Opern Märschen oder andre Gelegenheitsmusiken (Serenaten u. s. w.) oder solche, die sich nach Situation und Stimmung dazu eignen, blos dem Bläserchor überlassen werden. Auch in reinen Instrumentalwerken kann das Quartett eine Zeitlang pausiren, z. B. in dem No. 203 angeführten Satz aus dem Finale von Beethovens heroischer Symphonie. Allein schon die Seltenheit und räumliche Beschränktheit solcher Sätze weiset dann doch wieder auf den Grundsatz zurück, man wird stets erkennen, dass der Komponist nur so lange, als Idee oder Stimmung es durchaus foderte, auf das Quartett hat verzichten wollen.

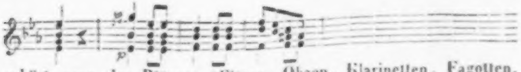
Dies spricht sich besonders auch darin aus, dass selbst an solchen Stellen, die wesentlich dem Bläserchor angehören, doch das Quartett wenigstens nebenbei sich in Erinnerung bringt. Wir können dies zuerst an Beethovens Ouverture zu König Stephan beobachten. Der Hauptsatz *)

412



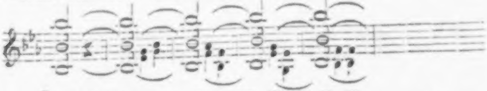
---

*) S. 5 und 7 der bei Haslinger in Wien erschienenen Partitur.



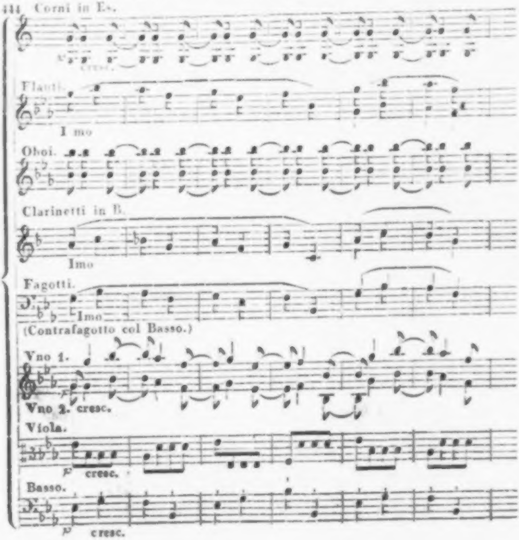
gehört ganz den Bläsern (Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, *Es*- und *C*-Hörnern) an; aber das Quartett muss wenigstens im ersten und dritten Takte den Akkord mit angeben. Und wenn sich nach dem Thema eine Art von zweitem Theil anspinnt, — nämlich dieser

443



Satz von den *Es*-Hörnern unter aushaltenden Oboen und Fagotten vorgetragen, dann von Hörnern und Fagotten (in tieferer Oktave) bei aushaltenden Oboen wiederholt wird: so kann das Quartett nicht mehr zurückgehalten werden bis zum Hauptmoment seiner nächsten Wirksamkeit, bis zur Wiederholung des Themas, sondern es wirft sich schon in die nächste Wiederholung des überleitenden Satzes,

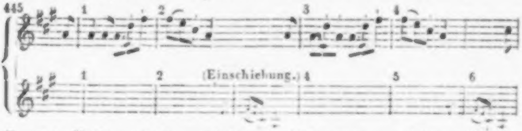
444


Corni in Es.
cresc.
Flauti.
I mo
Oboi.
Clarinetti in B.
Imo
Fagotti.
Imo
(Contrafagotto col Basso.)
Vno 1.
p
Vno 2. cresc.
Viola.
p
cresc.
Basso.
p
cresc.

steigert ihn und führt so schwungvoller in das Tutti des Themas, als den Bläsern für sich allein möglich gewesen wäre. Hier war es vorzugsweise die Bewegungsfähigkeit, — die innre Beweglichkeit und Unruhe, die das Quartett in den Moment der Bewegung hineinzog.

Dasselbe in noch freierer und darum karakteristischerer Weise können wir an dem Eintritt des ersten Allegros in **Beethovens** *A*dur-Symphonie beobachten. Auch hier gehört das Thema in seinem ersten Auftreten*) wesentlich — und sogar mit der Einleitung dazu dem Bläserchor. Allein das Quartett kann, wie man in der Beilage VIII sieht, sich gleichsam nicht zurückhalten; es pocht an, es bestärkt den Schluss (Takt 11) es drängt sich erweiternd in den zweiten Theil, der sich eigentlich so bilden wollte, wie hier

445



die erste Zeile angiebt, wird dann im Uebergang zum Thema Hauptchor und trägt in dieser Stellung das Thema im Tutti des ganzen Orchesters vor. Beide Sätze Beethovens — und besonders der letztere — beruhen auf einer durchdringenden Anschauung vom Wesen des Quartetts und geben in der That treffenderes Zeugniss von demselben, als solche Sätze, wo das Quartett schon als Hauptchor aufgeführt ist.

Von hieraus nun bestimmt sich die Stellung des **Bläserchors** als eine vierfache. Zwei dieser Stellungen, die einfachsten, bringen wir zuerst zur Sprache.

A. *Die Bläser als Hauptchor.*

Die Blasinstrumente treten als Hauptchor auf, wenn das Streichquartett (wie in No. 203 oder der Beilage V) entweder gar nicht mitwirkt, oder doch nur eine untergeordnete Aufgabe (wie in No. 444 und der Beilage VIII) übernimmt. Dies ist die **ausnahmsweise Stellung**, die wir schon oben erwogen haben.

B. *Die Bläser als Verstärkung des Quartetts.*

Diese Verwendung tritt ein, wenn der Komponist keinen weitern Inhalt zu verlautbaren hat, als der in den Stimmen des Quartetts gegeben ist, wohl aber das hier Gegebne zu verstärken oder mit einem gesättigtern oder eigenthümlich gefärbten Klang zu karakterisiren Veranlassung findet.

---

*) S. 12 der neuen Haslingerschen Partitur-Ausgabe.

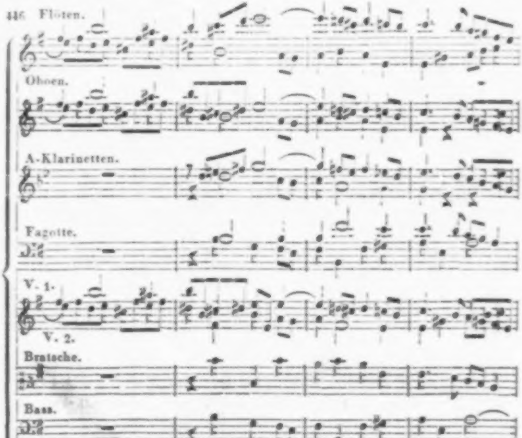
I. Erste Weise der Verstärkung.

Wenn das ganze Quartett — also der gesammte Stimmeninhalt der Komposition von den Bläsern verstärkt werden soll, so wird gewöhnlich

der ersten Violine die erste Oboe und Klarinette,
der zweiten Violine die zweite Oboe und Klarinette,
der Bratsche das erste Fagott,
dem Bass das zweite Fagott und Kontrafagott oder Serpent

zuertheilt. Die Flöten gehen entweder im Einklang oder in der höhern Oktave mit den Oboen und Klarinetten; das Erstere, wenn die Lage in der höhern Oktav allzuhoch führen würde, oder wenn man die Oberstimmen nicht zu stark werden lassen will. Allein diese Verstärkung würde noch mancherlei andern Rücksichten auf die Fähigkeit und Eigenthümlichkeit der Instrumente unterworfen sein. Sollte z. B. der in No. 432 und 433 angeführte Fugensatz von Händel (wir fassen die erste Tutti-Stelle, die von No. 432 überführt) durch Bläser — und zwar durch Flöten, Oboen, *A*-Klarinetten, Fagotte und Kontrafagott verstärkt werden *): so könnte sich der Satz in dieser Weise —

446



---

* Wir würden übrigens den Zutritt der Bläser nach dem Sinn des Satzes durchaus unmotivirt und nachtheilbringend finden; Mozart hat sehr

gestalten. Wir haben uns hier so einfach wie möglich an die obige Formel der Verdopplung halten wollen, doch aber mannigfach abweichen müssen. Zunächst konnte Takt 2 und 3 das erste Fagott nicht mit der Bratsche gehn; wir haben den Oktavensprung aufgegeben und das Fagott mit der zweiten Klarinette an der zweiten Geige, die zweite Flöte und Oboe aber an der Bratsche anschliessen lassen. Sodann haben die *A*-Klarinetten zu Anfang pausiren müssen, um nicht zu hoch für ihre Tonlage — oder eine Oktave unter den Hauptstimmen einzusetzen. Ferner haben die ersten Bläser Takt 2 statt des unruhigen Oktavensprungs in der ersten Geige einen Halteton; endlich durfte die Stimmkreuzung Takt 4, die in den Geigen leicht vor sich geht, von den Oboen und Klarinetten nicht füglich belastet und verschärft werden.

Schon innerhalb dieser Anlage sind mannigfache Umgestaltungen möglich. Es kann durch stärkere und schwächere Besetzung der Bläser in das Ganze mehr Abwechselung gebracht und für einzelne Stellen eine zweckmässigere Behandlung gewonnen werden. So dürfte zu Anfang (in No. 432) die Häufung von Flöten und Oboen allzuschwer auf den Stimmgang drücken, man könnte sich auf Flöten **oder** Oboen beschränken, oder der ersten Geige die erste Flöte, der zweiten Geige die (erste) Oboe zufügen, bis Takt 2 in No. 446 das Tutti einträte. Man könnte im weitern Fortgange (No. 433) im ersten Abschnitte nur Klarinetten und Fagotte, im zweiten nur Oboen und Klarinetten setzen — und dergleichen mehr. Hätte man Bassethörner — und was dann gewiss nöthig wäre — Kontrafagott oder Serpent zur Verstärkung des Basses, so würden die Bassethörner bald zweite Klarinette und erstes Fagott, bald nur das erste Fagott, bald beide Fagotte verstärken, je nachdem die Stimmlage es zuliesse und der Satz hier oder da stärkere Besetzung wünschenswerth machte.

2. Zweite Weise der Verstärkung.

Die obige Satzweise hat nur den Zweck der Stimmverstärkung, ohne auf die Eigenthümlichkeit der verstärkenden Instrumente

---

richtig erkannt, dass die Beweglichkeit und unruhige Führung der Streichinstrumente durch Bläser nur belästigt und vergröbert werden würde, dass auch die Bläser gar keine Gelegenheit zum erfolgreichen Eingreifen haben würden. Wenn aber doch Bläser zutreten sollten, so würden sie wenigstens nicht durchweg zur blossen Stimmverdopplung, sondern in andern später zu besprechenden Formen zu verwenden sein. Es war aber hier blos um ein naheliegendes Beispiel zu thun.

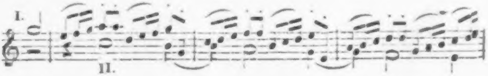
mehr als die nöthigste Rücksicht zu nehmen. Indem jedes Instrumentenpaar sich auf zwei Stimmen vertheilt und verschiedne Instrumente — z. B. Oboen und Klarinetten — in Einklang treten, macht sich der besondre Klang und Karakter derselben nicht weiter geltend. Diese Form ist gut, wenn das Orchester als eine einige Masse wirken soll.

Anders muss verfahren werden, wenn es darauf ankommt, die Stimmen zu individualisiren, jeder einen möglichst eigenthümlichen Klangkarakter zu geben, oder umgekehrt den Karakter der Instrumente in den Stimmen selbst geltend zu machen. Beide Zwecke (sie sind im Grunde nur einer, von zwei Seiten angesehn) fodern, dass jeder Stimme besondre Instrumente zuertheilt werden, dass man z. B.

der ersten Violine eine oder beide Flöten,
der zweiten Violine eine oder beide Oboen,
der Bratsche die Klarinetten,
dem Bass die Fagotte

zufügt, oder wenigstens soviel wie der Inhalt des Satzes zulässt, die Instrumentarten geschieden halte. Ein gelegnes Beispiel bietet uns Beethovens Festouvertüre in Cdur*). Das Allegro führt in freier Fugenform diese beiden Subjekte

447



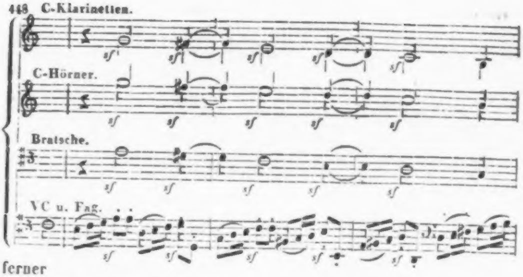
durch, die zuerst von erster und zweiter Geige, dann (in der Umkehrung) von Violoncell (I) und Bratsche, dann von Bass (Violoncell und Kontrabass) und erster Geige (II) dann von erster Geige (I) und Bass genommen werden; die Zwischensätze und die Stimmen des Gegensatzes lassen wir für jetzt bei Seite. Bis hierher stellen sich nun die Stimmen in der Partitur in folgender Besetzung dar:

I. Violine 1, Flöten, Oboen,
II. Violine 2, Klarinetten, —
I. Violoncell, Fagotte,
II. Bratsche, Klarinetten und Hörner, nämlich so:

---

*) Op. 124. S. 17—22 der bei Schott in Mainz herausgegebnen Partitur. Die Ouverture ist zur Eröffnung des Pesther Theaters geschrieben.

448



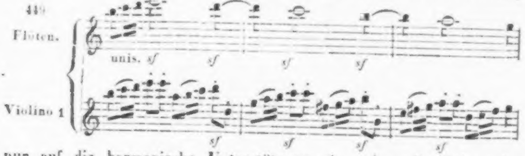
ferner

I. Violoncell und Kontrabass,
II. erste Violine, Flöten und Oboen, —
I. erste Violine,
II. Bass und Fagotte.

Man sieht bei jeder Aufstellung die Subjekte durch verschiedenartige Besetzung unter einander in Gegensatz gebracht.

Bei dieser Behandlung wie bei der zuerst gezeigten finden sich mancherlei Anlässe zu Abweichungen im Einzelnen. Bisweilen will man eine Stimme verstärken, aber nicht drückend werden lassen. So wird in der letzten obenerwähnten Aufstellung der Subjekte die erste Violine in der That von den Flöten unterstützt. Aber die ohnehin hochliegende und darum scharf eingreifende Stimme soll nicht zu stark werden; daher gehn die Flöten, wie man hier sieht,

449



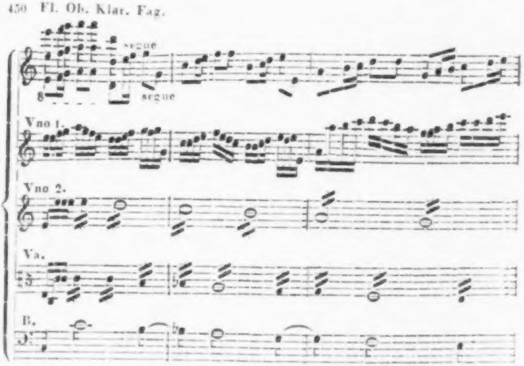
nur auf die harmonische Unterstützung ein, ohne die Geigen in ihrem leichten Gang zu belästigen. Gleich darauf *) werden beide Subjekte noch einmal stark dargestellt: das zweite wird von Bratsche und Bass, das erste von Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und der ersten Geige dargestellt. Allein die letztere findet ihr Thema von acht Blasinstrumenten so stark besetzt, dass sie sich ihrer beweglichen Natur überlassen und das Thema figuriren darf.

---

*) S. 23 der Partitur

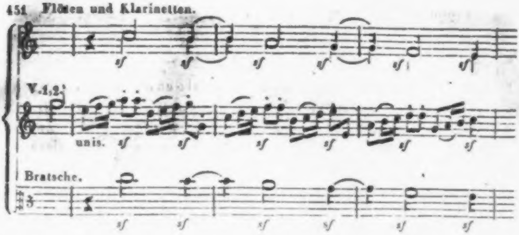
Harmonisch unterstützend schliesst sich nun auch noch die zweite Geige (und Anfangs die erste Trompete mit vier Hörnern) an; die für unsre Betrachtung wichtigen Stimmen stellen sich so —

450



dar, — wiederum vom Gegensatz abgesehn. — In welcher Weise Beethoven die Stimmen ferner vertheilt, kann hier übergangen werden; soviel ist klar, dass die Vertheilung auf vielfache Weise, — dass die Besetzung der Stimmen stärker oder schwächer, im Einklang oder in Oktaven, mit genau übereinstimmenden Stimmen oder mit abweichender Figurirung einer und der andern, in gleichmässiger Schallkraft aller oder mit vorzugsweiser Verstärkung einer oder einiger Stimmen geschehen kann. Welche Weise in jedem einzelnen Falle vorzuziehen sei, kann nur nach dem Sinn der Komposition und nach der Bedeutung der fraglichen Stelle entschieden werden. Im Allgemeinen lässt sich nur soviel sagen, dass eine gleichmässige Verstärkung aller Stimmen zu dem Gleichgewicht der Harmonie oder des Stimmgewebes beiträgt; eine zu schwach, — das heisst von zu wenigen oder zu wenig starkschallenden Instrumenten besetzte Stimme wird leicht von den stärker besetzten überschrieen und unwirksam. Auch die Zahl und Schallstärke der Instrumente im Allgemeinen leistet noch nicht Gewähr für ihre Wirkung am gegebnen Orte; es fragt sich, ob die Instrumente auch in schallstarken Tonlagen gebraucht sind. Der Verein von Flöten in der tiefen und Klarinetten in der mittlern Oktave mit der Bratsche, — wenn z. B. Beethoven seine Subjekte so —

451

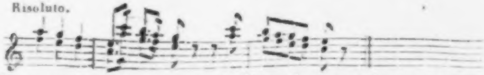


hätte einführen wollen, — würde ungeachtet der Zahl von vier Bläsern nur eine schwache Stimme gegen beide vereinigte Geigen oder eine Geige und eine Oboe abgeben, gegen beide Geigen und Oboen aber gar nicht aufkommen; — gegen ihren weichen Klang würden überdem die scharfen Striche der Bratsche einen ungünstigen Abstand bilden.

Wir befinden uns noch bei den einfachsten Formen, in denen Bläser und Streichinstrumente zusammentreten, die Vereinigung beider Chöre hat zunächst eine blosse quantitative Verstärkung der Stimmen zum Zweck. Und doch macht sich schon, gleichsam ohne unsre Absicht, das Wesen der einzelnen Organe geltend. Bald müssen wir von der nackten Verdopplung der Stimmen abgehn, weil einige Instrumente nicht fähig sind, den Toninhalt der Stimme vollständig wiederzugeben. Bald bringen wir einige Instrumente in höhere oder tiefere Oktaven, weil sie nur in diesen mit voller Kraft wirken können; bald endlich geben wir einzelnen Instrumenten die ihnen obliegende Stimme in irgend einer einfachern oder figurirtern Gestalt, wie es uns ihrer Eigenthümlichkeit oder dem Sinn des Ganzen zuträglich scheint.

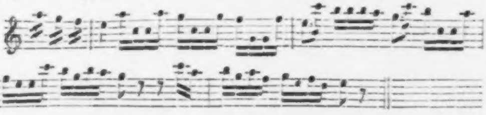
Hier macht sich besonders der Unterschied der Blas- und Streichinstrumente geltend, den wir bereits bei der Karakterisirung der letztern (S. 251) in das Auge gefasst haben. Das Blasinstrument kann an der Beweglichkeit des Streichinstruments nicht vollständig und mit gleichem Erfolg Theil nehmen; und dieses wiederum muss durch Beweglichkeit, durch Tonwiederholung oder Tonhäufung ersetzen, was ihm im Vergleich mit den Blasinstrumenten an Klangfülle und Schalldauer abgeht. Daher müssen Melodien, die von Streich- und Blasinstrumenten mit übereinkommender Wirkung vorgetragen werden sollen, vielfältig umgewandelt werden. Hätten wir z. B. die Oberstimme dieses Sätzchens —

452



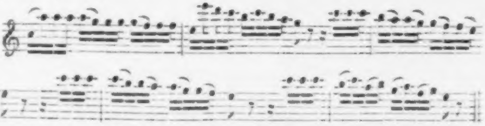
zu instrumentiren, so könnten die Bläser sie unverändert vortragen; die Geigen könnten dies ebenfalls, würden aber, wenn der Satz beweglicher, unruhiger, flatternder u. s. w. werden sollte, zweckmässiger zu irgend einer Figuration, z. B. zu einer von diesen

453



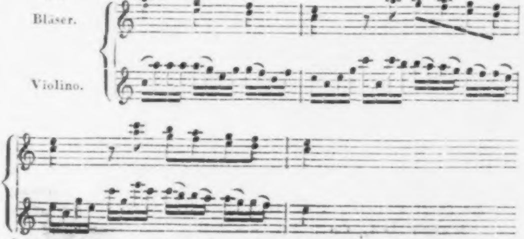
greifen. Selbst solche Figurationen, die durch Vorhalte, Vorausnahmen, Hülfstöne von den zum Grunde liegenden Harmonietönen abweichen, z. B.

454



können unbedenklich mit den zum Grunde liegenden rein akkordmässigen Gängen der Bläser im Einklang oder in Oktaven zusammentreten, z. B.

455



ohne dass daraus eine Störung der Stimmgänge oder ein empfindlicher Widerspruch zwischen den abweichenden Organen entstünde; man empfindet, dass jedes Organ in der ihm eigenthümlichen Weise denselben Gedanken vorstellt und vernimmt durch alle von No. 453 bis 455 aufgeführte Figurirungen hindurch im Wesentlichen nur die

in No. 452 gegebnen Sätze. — Es versteht sich übrigens von selbst, dass die Beispiele von No. 453 nicht motivirte Komposition, sondern Aufsammlung aneinandergereihter Motive sind.

Vierter Abschnitt.

Die eigenthümlichern Stellungen der Orchesterchöre *).

Im vorigen Abschnitte wurden Bläser und Streichquartett entweder als nicht gleichzeitig wirkende oder als in einander aufgehende Chöre aufgefasst; beide dienten im letztern Falle nur zu stärkerer Besetzung der Stimmen. Hierbei wurde jedoch schon zweierlei bemerkbar.

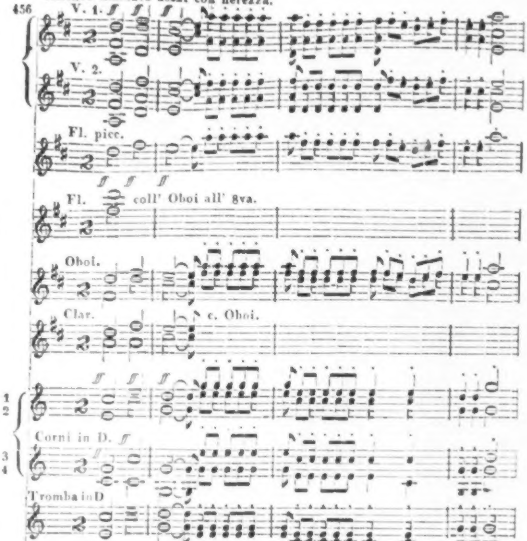
Zunächst mussten Bläser und Streicher aus mancherlei Gründen dieselbe Stimme, die sie gemeinschaftlich vorzutragen hatten, in einzelnen Punkten abändern. Hierüber ist das Nöthige schon erwähnt worden.

Sodann vermissen wir in der Reihe der mit den Quartettstimmen sich vereinigenden Bläser mehrere wichtige Stimmen. Die Hörner haben einmal gelegentlich (No. 448) mitgehen können; aber von ihnen und den Trompeten ist nur gleichsam zufällig Gebrauch zu machen gewesen, die Posaunen und Pauken sind gar nicht zur Anwendung gekommen. Der naheliegende Grund ist, dass Trompeten, Pauken und Hörner an den meisten Tonfolgen nicht theilnehmen können, die Posaunen aber zu schwer beweglich und zu schallmächtig sind, als dass man sie so leicht zur blossen Stimmverstärkung verwenden dürfte. Nur in den einfachsten und zugleich für grosse Kraftentwicklung bestimmten Sätzen, z. B. bei dem feurigen Einsatz der Ouverture zu Spontini's Olympia,

---

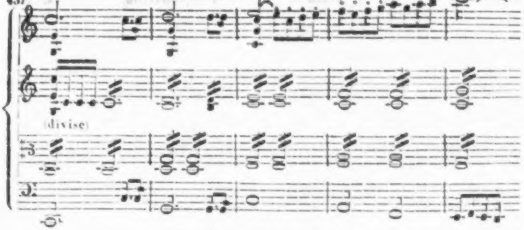
*) Hierzu der Anhang **P**.

Allegro marcato assai con fierezza.


456
V. 1.
ff
V. 2.
Fl. picc.
Fl.
coll' Oboi all' 8va.
Oboi.
Clar.
c. Oboi.
1
2
Corni in D.
3
4
Tromba in D
Fag. 3.
1
2
Tromboni
3
Timpani.
(Viola. 2.)
Violoncello.
Contra-Bass.

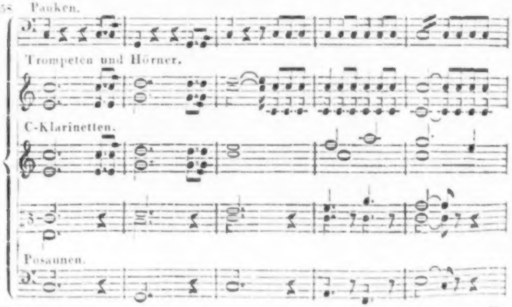
oder bei dem Triumphruf, mit dem das Finale von Beethovens Cmoll-Symphonie auftritt, ist die Vereinigung aller Chöre zu denselben Stimmgängen ausführbar; und selbst dann wird man noch auf die Schwere der Posaunen und andern Blechinstrumente Rücksicht zu nehmen haben. Spontini vereinfacht im dritten Takte das Blech. Beethoven führt von Takt 4*) sein Quartett so weiter,

457



und lässt zu Anfang alle Rohrinstrumente, Trompeten, Hörner und Pauken mit dem Streichquartett, dann von Takt 3 an wenigstens Flöten, Pikkolo und Oboen mit der ersten Geige, die Fagotte (natürlich in gehaltnen Noten) mit den Bratschen gehn; aber die Posaunen haben durchaus, die übrigen Blechinstrumente später einen einfachern Gang, selbst die Klarinetten, — wir geben hier —

458



alle abweichenden Instrumente — erhalten von der Melodie nur die Haupttöne.

---

*) S. 120 der Partitur.

So werden wir also von allen Seiten darauf hingewiesen, die Bläser in ein ihnen eigenthümlicheres Verhältniss, als die beiden im vorigen Abschnitt betrachteten zum Quartett zu bringen. Das nächste ist

C. *die Bläser als Masse vereinigt*

gegen das Quartett zu stellen. Dem Streichinstrument ist die Bewegung, — also die Melodie das günstigste Element; das Blasinstrument ist ihm hierin nicht gleich, in Klang und Schallkraft überlegen. Eben so ist die Intonation der Harmonie vom Bläserchor dessen eigenthümlichste Wirkungsweise (S. 216) und der gleichen Wirksamkeit des Quartetts in jeder Hinsicht überlegen; die Harmonie ertönt im Bläserchor vor allem ruhiger, hat eine festere Verschmelzung der Stimmen, hat weitere Stimmfülle (acht normale Rohrinstrumente, vier, sechs oder neun normale Blechinstrumente) mehr Sättigung und Reiz des materiellen Klanges, die grösste Ueberlegenheit im Aushalten, und alles dies sowohl im Piano als im Forte. Es war dies einer der Gründe, der uns das Bedürfniss der Blasinstrumente für den Vollklang des Orchesters gezeigt hat. Nun aber stellen wir den Bläserchor auch so auf, wie er uns den Vollklang, die Ausfüllung des Satzes am günstigsten gewährt: als festverbundne, aushaltende Masse. Melodie und überhaupt Bewegung bleibt dem Quartett überlassen. So hebt — um aus unzähligen Beispielen nur eins herauszugreifen — Beethoven den ersten Satz seiner *C*moll Symphonie in der No. 373 gezeigten Weise mit gesonderten Stimmen des Quartetts an. Sobald er aber steigern will, bildet er aus den Blasinstrumenten (wie wir in der Beilage IX, 1 nachlesen können) eine Harmoniemasse, — und zwar eine anwachsende, zuerst Hörner, dann Oboen und Fagotte, dann zu diesen Klarinetten, endlich Tutti, — und überlässt die Melodie, wie überhaupt alle Bewegung dem Streichquartett.

Hier können wir an einem einfachen Fall alle wesentlichen Verhältnisse beobachten. Jeder der beiden Chöre ist nach seiner vorzüglichen Fähigkeit benutzt. Das Quartett hat die Bewegung und namentlich die bewegte Hauptstimme, die Melodie; seine Unterstimmen unterstützen dieselbe in bewegter und dabei gleichmässigster Weise. Die Bläser bilden einfach harmonische Massen, zuerst scharf und kurz eingreifend, dann in voller Schallkraft aushaltend; und das eben können sie am besten. Die Streichinstrumente halten fest an einander; und wenn die erste Geige sich von den Unterstimmen entfernt, schliessen zweite Geige und Bratsche um so enger an einander. Die Bläser dagegen bilden eine weite, über mehr als drei Oktaven ausgedehnte Schallmasse, während doch wieder jedes einzelne Paar fest zusammengehalten wird. Nur Trompeten und

Pauken werden von der Masse abgesondert, um den Rhythmus der Abschnitte zu zeichnen; allein im letzten Abschnitte*) treten auch sie (die Pauken Achtel schlagend) zur Masse. Hier streichen auch die Bässe Achtel und steigern sich und das Ganze zu höherer Kraft.

Wir müssen noch einen Augenblick bei der Bildung der Harmoniemasse im Bläserchor verweilen.

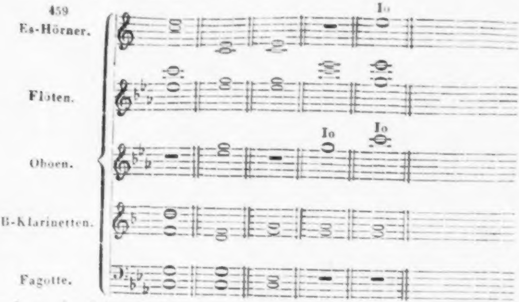
Das Erste, was wir bemerken, ist: dass sie als ein für sich bestehender Tonkörper ihre eigne, keineswegs mit der Hauptstimme übereinkommende Oberstimme hat. Diese Oberstimme kann in einzelnen Momenten oder fortwährend über der Hauptstimme liegen, ohne dieser — wenn sie nur hinlänglich stark besetzt, oder durch Tonlage und Bewegung hervorgehoben ist — nachtheilig zu werden. Denn die ganze Masse der Bläser ordnet sich eben aus Mangel an melodischem und rhythmischem Gehalt dem Hauptchor des Orchesters unter und wirkt unbeschadet der höhern oder tiefern Lage nur als Begleitung.

Allein in dieser Begleitungsmasse selber kann zweitens die Stimmung und Erregtheit des Komponisten wieder ihren angemessenen Ausdruck finden. Beethoven — wir knüpfen unsre Betrachtungen an das letzte ihm entlehnte Beispiel — hatte in dem ersten Satze seiner *C*moll-Symphonie ein innres, düstres, leidenschaftliches Ringen auszutönen, aber das Ringen eines edlen und starken Karakters, — einer Persönlichkeit, die erregt aber nicht ausser sich gesetzt, hingerissen aber nicht umgerissen werden kann, sondern sich heldenmüthig und mit der Kraft innerlicher Gesundheit und Sicherheit durchkämpft. Dies scheint uns der Sinn des Satzes, ihm scheint jeder Zug entsprechend — und unter andern auch die erste (in der Beilage IX, 1 gegebne) Massenbildung. Die Bläser liegen im Forte weit auseinander, Klarinetten und Fagotte tief und nicht in einer schallstarken Tonlage; doch werden erstere durch die Hörner, letztere durch die Bratschen gestärkt und jedes Bläserchor hält fest zusammen. Dies ergiebt einen festen und starken, aber nicht heftigen und übermächtigen Schall, dessen Tonlage die Tiefe grollend vernehmen lässt; Beethoven selbst findet bei der dritten Wiederholung des Satzes ein Mittel der Steigerung in der höhern Lage der Klarinetten, Fagotte und Bratschen (Beilage IX, 2) wobei übrigens die quere Quarte der Fagotte (*es—a* statt *es—ges* oder *es—c* oder *a—c*) auch das Ihrige thut. In jener ersten Stelle hätte daher Beethoven seine Masse nicht zweckmässiger bilden können. Nehmen wir nun an, er habe hier weniger ernst und stark zu uns zu sprechen, seinen Gedanken mehr nebelhaft oder traumartig, in weicher Trübniss statt mit leidenschaftlicher Energie auszuführen gehabt, so musste er seine Harmoniemasse weniger fest bilden, in die Tiefe verweisen, — oder vielleicht die Höhe in träumerischem Sinnen anklingen lassen. Hier —

---

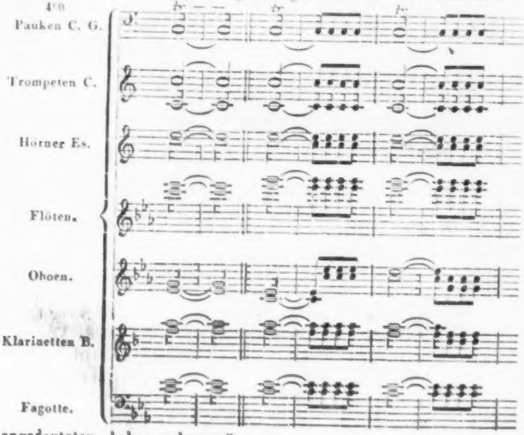
*) S. 4 und 6 der Partitur.

459


Es-Hörner.
Flöten.
Oboen.
B-Klarinetten.
Fagotte.
I

geben wir einige Andeutungen, ohne an erschöpfende Aufzählung zu denken. — Hätte umgekehrt Beethoven einen leidenschaftlichern Aufschrei im Forte vernehmen lassen wollen, so würde er der Bläsermasse eine höhere und heftigere Lage, z. B. eine von den hier —

460

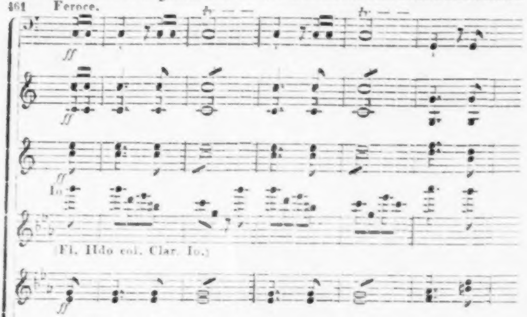

Pauken C. G.
Trompeten C.
Hörner Es.
Flöten.
Oboen.
Klarinetten B.
Fagotte.
tr

angedeuteten, haben geben müssen.

Drittens kann in einer solchen Masse der Chor der Blech- und Rohrinstrumente verschmolzen oder durch Lage, Bewegung u. s. w. abgesondert, es können die weichern und schärfern Instrumente unter einander verbunden, es kann diese oder jene Instrumentart hervorgehoben werden, kurz die ganze Mannigfaltigkeit, die der Bläserchor dem kundigen Setzer darbietet, kann hier zu karakteristischer Anwendung kommen. Endlich kann

Viertens die Masse der Bläser in solchen Fällen, wo es nöthig ist, die Streichinstrumente weit auseinander zu legen, zur Füllung der Harmoniemitte, zur Verbindung der Ober- und Unterstimme dienen. Wir geben hier zu der Beethovenschen Instrumentation

461

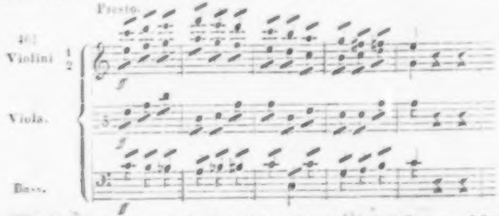


ein Beispiel*), das man sich als Bruchstück eines heftigen Satzes vorzustellen hat; die Geigen, von einer Flöte unterstützt, — und die Bässe, von der Bratsche unterstützt — werden in Verbindung gesetzt durch die Bläsermasse, deren grösste Kraft sich zwischen den Aussenstimmen zusammendrängt.

Ueberblicken wir noch einmal die beiden Verwendungen des Bläserchors unter B und C in diesem und dem vorigen Abschnitte: so kommen beide darin überein, dass die Bläser nur zur Unterstützung des Quartetts auftreten, dieses aber durchaus Hauptsache bleibt. In der erstern Weise (B) gaben sich die Bläser ganz hin, wurden blos Verstärkung der Streichinstrumente; in der letztern (C) schlossen sie sich nicht den einzelnen Streichinstrumenten, sondern als Masse der vom Quartett gebildeten Masse an und vermochten so mehr ihrem Karakter gemäss zu wirken, ohne dass doch derselbe zu besondrer Entwicklung gekommen wäre.

Selten oder nie wird man eine oder die andre dieser Verwendungen längere Zeit rein durchführen wollen oder können. Geht man auch darauf aus, die Bläser in der erstern Weise, zur Verstärkung der Stimmen zu verwenden: so sind doch nicht alle Bläser dazu geeignet, das Blech wird meistens nur Masse bilden können. Und bildet man umgekehrt starke Massen, so wird man häufig (wie z. B. in No. 461) das Bedürfniss finden, die Melodie, oder Ober- und Unterstimme durch einen Theil der Bläser gegen die Masse der übrigen zu verstärken. Aber selbst die rein stimmige Behandlung des Bläserchors kann sich dem Karakter der Massenwirkung nähern, wenn die Stimmordnung des Quartetts in den Bläsern verändert wird. Wollte man diesen Satz

461

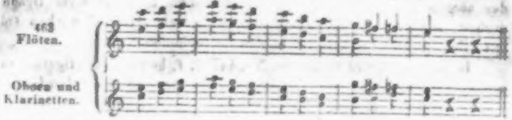


von den Bläsern stark und voll begleiten lassen, so würde man nicht Masse bilden, sondern sich nur dem Stimmgang anschliessen können. Allein die Sextenfolge der Oberstimmen ist nach der Natur des Intervalls nicht kräftig und würde alle Oberstimmen der Bläser, die sich ihr anschlössen, ebenfalls mit ihrem weichen Karakter durchdringen, übrigens sie alle in unkräftige Tonlagen hineinziehen. Man müsste wenigstens einen Theil der Bläser anders legen, z. B.

---

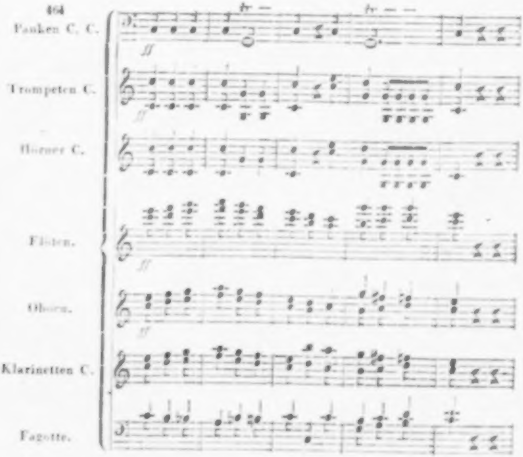
*) Es ist aus No. 384 gebildet.

463


Flöten.
Oboen und Klarinetten.

oder bei gleicher Behandlung die zweite Flöte (die mit ihrer weichen Tonlage mehr deckt als stärkt) weglassen, oder dieselbe mit der ersten im Einklang setzen, oder endlich, — was das stärkste wäre, alle Oberstimmen in die höhere Lage bringen,

464


Pauken C. C.
ff
tr
Trompeten C.
Hörner C.
Flöten.
Oboen.
Klarinetten C.
Fagotte.

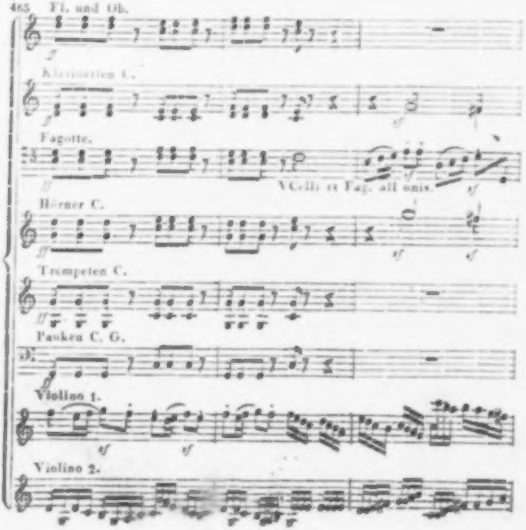
die Fagotte mit dem Basse führen, das Blech aber zur Füllung — also massenhaft verwenden. Die einzelnen Abweichungen von dem hier Ausgesprochnen mag der Studirende für sich prüfen.

Nun erst ist die Einseitigkeit der beiden Behandlungsweisen überwunden. Die stimmige Führung der Bläser würde nun blos da angewendet, wo entweder (wie im obigen Satz) eine andre gar nicht ausführbar wäre, oder wo der Inhalt der Stimmen ein durchaus wichtiger ist, — also meistens in den wahrhaft polyphonen

Sätzen. Die massenhafte Stellung wird da hervortreten, wo entweder nicht stimmig gesetzt werden kann, — wie z. B. im Blech des obigen Beispiels, oder wo die Stimmen nicht in ihrer Besonderheit, sondern als ein zusammengeschmolznes Ganze wirken sollen (Beilage IX), also meist in den homophonen Sätzen.

Kehren wir jetzt zu der bei No. 447 u. f. betrachteten Beethovenschen Ouverture zurück. Die beiden Subjekte sind, von den Geigen Flöten Oboen und Klarinetten stark besetzt, eingeführt; besonders das erste ertönt scharf. In der Antwort treten wieder die Violoncelle und Fagotte die Bratschen, Klarinetten und hochliegende Hörner mit ihnen auf und geben dem zweiten Subjekt vollen, dem ersten gedrängtern Klang. Hätte Beethoven ohne Weiteres so gesetzt, so würde seine Fuge eine Schärfe und bittre Heftigkeit angenommen haben, die dem Sinne des Werks nicht gemäss wäre und das Orchester nicht in seiner Fülle und Pracht, als vollschallende Masse, hätte aufkommen lassen. Er bringt aber schon nach der Aufstellung der Subjekte (No. 447) einen Zwischensatz, der ihm Masse zu bilden erlaubt, —

465


Fl. und Ob.
ff
Klarinetten C.
ff
sf
Fagotte.
ff
VCelli et Fag. all unis.
sf
sf
Hörner C.
ff
sf
sf
Trompeten C.
ff
Pauken C. G.
ff
Violino 1.
sf
sf
Violino 2.

und mischt so die heitern Vollklänge des Orchesters zu dem strengern und schärfer eindringlichen Fugengewebe. Die Bläser bilden — nur nach dem Sinn des Satzes rhythmisch erregt — Masse, die erste Geige spielt mit dem Hauptmotiv des ersten Subjekts, bis sie (wie schon früher die zweite Geige) einen beweglichen Gegensatz vorbereitet für den Eintritt der Gefährten. Dieser Zwischensatz krönt die ganze Durchführung hindurch und später noch häufig jede Aufführung der Subjekte.

Wir haben nun die Bläser stimmig behandelt, aber als blosse verstärkende Beigabe zum Quartett, ferner zu selbständigerer Wirkung, aber blos als Masse. Es bleibt übrig

D. *die Bläser individualisirt*

neben dem Quartett einzuführen, so dass ihr Chor eben so wohl wie dieses bald eine Masse allein oder mit dem Quartett bildet, bald ganz oder theilweis in obligate Stimmen auseinander tritt. Es scheint angemessen, hier einen neuen Kreis der Betrachtung zu ziehen.

Fünfter Abschnitt.

Die Individualisirung der Bläser.

Sobald der Bläserchor eben so wohl wie das Quartett individualisirt, das heisst nicht nur zur Verstärkung oder als Masse, sondern auch zu selbständiger Darstellung besondrer Stimmen gebraucht wird, gewinnt die andre Seite des Orchesters erst ihre vollkommne, allseitige Lebendigkeit und wird in ihren Organen selbständig und frei. Die früher betrachteten Verhältnisse der Orchesterchöre erscheinen jetzt — nicht etwa als unrichtige oder unzulässige, aber als einseitige und darum unzulängliche. Noch immer werden wir

1. diese zwei oder drei Chöre abgesondert brauchen,
2. die Bläser insgesammt als Verstärkung,
3. die Bläser — oder blos die Blechinstrumente — verbunden zu einer Masse

verwenden. Aber wir werden auch

4. den Bläserchor auflösen in seine einzelnen Glieder,

einzelne — oder mehrere Blasinstrumente als selbständige Organe im grossen Verein des Orchesters verwenden.

Hier kann nun nicht mehr von einer absoluten Herrschaft oder einem unbedingten Vorzug des Quartetts die Rede sein. Es wird den Vorzug behaupten, den es durch seine Eigenschaften in der Mehrzahl aller Orchesterverwendungen hat. Aber in einzelnen Fällen können die Rollen wechseln: das Quartett kann dienend, untergeordnet auftreten und Bläser, einzelne oder mehrere, können als herrschende Organe die eine Hauptstimme oder mehrere Stimmen übernehmen.

Es dürfte kaum ausführbar und aus bekannten Gründen gewiss nicht erspriesslich sein, alle möglichen Fälle hier durchzugehn. Doch dürfen wir nicht unterlassen, wenigstens die folgenreichsten oder fruchtbarsten herauszuheben. Wir werden dabei vom gewohnten Gesichtspunkt ausgehen und das Quartett als Kern des Ganzen im Auge behalten; die entgegengesetzte Seite wird von selber in ihr Recht treten.

A. *Einzelne Bläser als Verstärkung einzelner Quartettstimmen.*

Schon S. 365 haben wir den ganzen Bläserchor sich zur Verstärkung des Quartetts hergeben sehn. Jetzt betrachten wir den Fall, wo nur einzelne Stimmen des Quartetts von einzelnen Stimmen des Bläserchors unterstützt werden, während die übrigen Bläser entweder pausiren, oder Masse bilden, oder selbständige Stimmen führen.

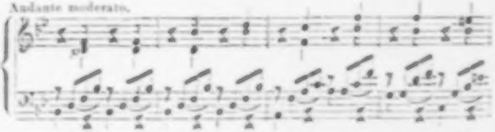
Die unterstützenden einzelnen Bläser verstärken nicht blos durch Vermehrung der Schallmasse, sondern noch mehr dadurch, dass sie durch die festere, gleichmässigere Haltung ihrer Töne dem beweglichern, unruhigern Streichinstrument, mit dem sie sich verbinden, eine ruhigere und festere Haltung, — gewissermassen mehr Solidität geben. Es ist also vor allen Dingen zu überlegen, ob nach dem Sinne der Komposition eine solche Verstärkung — man möchte, abgesehn von der nachtheiligen Seite des Ausdrucks, sagen: Verdickung oder Ausfüllung des Schalles — auch angemessen erscheint? Wenn Mozart seine erste Violine in No. 412 durch die zweite (in der Oktave) verstärkt: so behält der Satz immer noch jene Erregtheit und fieberhafte Unruhe, die kein entsprechenderes Organ findet, als die Geige. Hätte er statt oder neben der Geigenverstärkung auch nur das leichteste Blasinstrument zugesetzt, so wäre der Klang gesättigt, kompakt geworden und der Karakter der Komposition verfehlt. Dasselbe würde von dem Andante-Anfang Beethovens in No. 397, von dem Satz in No. 374 und vielen andern gelten. Man wird in allen Fällen, wo der Karakter des Streichquartetts wesentlich ist, lieber beide Geigen und Bratsche, Bratsche und Violoncell u. s. w. verknüpfen, lieber alle oder die meisten Bläser (wie in No. 465) zur Harmonie verweisen und alle Streichinstrumente in einer oder zwei Stimmen vereinigen, als diese wesentlichen Stimmen durch Zuziehung von Bläsern in ihrem Karakter stören, gewissermassen verunreinigen.

Ist aber die Zuziehung eines Blasinstruments dem Sinn entsprechend, so fragt sich, welches zu wählen sei? Je ähnlicher und näherliegend das Blasinstrument dem zu verstärkenden Streichinstrument ist, desto mehr verschmelzen beide, je unähnlicher, entfernter und je schallkräftiger zugleich das Blasinstrument ist, desto mehr macht es neben der Quartettstimme seine Eigenthümlichkeit geltend. Gehen wir nach dieser Vorausschickung die einzelnen Bläser durch, so finden wir

1. das Fagott

am geeignetsten, sich mit dem Violoncell und den tiefern Lagen der Bratsche zu verschmelzen. Diesen Instrumenten ist es nach Tonlage, Beweglichkeit, Schallkraft und Klangweise so nahe verwandt, dass man kaum irgend ein andres Instrument so häufig zur Verstärkung einer Stimme angewendet finden wird, als das Fagott zu der des Basses. Wenn dies vorzugsweise bei J. **Haydn** der Fall zu sein scheint, so mag wohl einerseits die schwächere Besetzung der Bässe in seiner Zeit, andrerseits aber die humoristische, bewegliche Heiterkeit des liebenswürdigsten, ewig jungen Alten es veranlasst haben, der dem beweglich im Bass figurirenden Fagott wohl manchen scurrilen Zug abgelauscht hat. Weniger häufig ist vielleicht seine Verwendung zur Unterstützung der Bratsche, oder überhaupt der Mitte des Quartetts. Eines der bemerkenswerthesten Beispiele dafür giebt **Mozart** in seiner Zauberflöte, in dem Terzett „Soll ich dich, Theurer, nicht mehr sehn.“ Die fast durchweg rein den Singstimmen entfliessende Melodie wird, damit ihr reizvoller, Alles in Allem enthaltender Gang ungestört bleibe, in einfachster Weise —

466.



begleitet. Die Unterstimme hat der Kontrabass, die beiden Oberstimmen haben die Geigen, die Achtelfigur, — der eigentliche Kern und Bewegungssitz der ganzen Begleitung, — wird von den Violoncellen, Bratschen und Fagotten vorgetragen; die stillen Fagotte geben der Figur Fülle und Halt und wirken eher dahin, die Schärfe des Bogens (besonders in der Tiefe der Bratschen) bedeckend zu mildern, als den Schall zu verstärken. Und diese Weise wird fast das ganze Tonstück hindurch mit voller Befriedigung beibehalten, so sicher war in ihr das einzig Rechte ergriffen. Eben dies ist das Lehrreiche des Falls bei all seiner Einfachheit.

Wie das Fagott sich der Tiefe und Mitte anschmiegt, so finden wir (fast eben so häufig)

2. die Flöte

als Unterstützung der Höhe, namentlich der ersten Violine. Geht sie mit ihr im Einklang, so mildert und füllt sie die Schärfe und Dürrigkeit des Geigenstrichs, namentlich in den höhern Lagen. Dieser Führung im Einklang — und zwar selbst in den tiefern Lagen — begegnen wir am häufigsten bei den ältern Komponisten. Zunächst mag wohl wieder das Bedürfniss reiner Schallverstärkung bei der früher schwächern Besetzung den Anlass gegeben haben; in zahlreichen Fällen bei Haydn, der die Flöte oft in den bewegtesten, muntersten Gängen durch Hoch und Tief mit der Geige gehen lässt, wüssten wir keinen andern Grund anzugeben. Gluck ist oft eben so verfahren, oft aber verwendet er diese Instrumentation in seinen Opfer- und Gebetchören zur treffenden Bezeichnung stiller, ernstlieblicher Feier; die schärfern Bogenzüge und die weichen, blassgefärbten Flötenklänge der tiefern Lagen vermählen sich, ohne sich zu vermischen, indem sie einander gegenseitig wärmer und doch milder hervorheben.

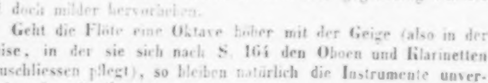
Geht die Flöte eine Oktave höher mit der Geige (also in der Weise, in der sie sich nach S. 164 den Oboen und Klarinetten anzuschliessen pflegt), so bleiben natürlich die Instrumente unvermischt, aber die Stimme wird vermöge der klangvollern Höhe der Flöte stärker herausgehoben. Allein diese Stellung kann bei längerer oder häufiger Anwendung leicht einen gemeinen Ausdruck ergeben: der geistiger erregte, wärmere Klang der Geige kann die leichtfertigere und in ihrer Gemüthskühle selbstgenügsame Flöte, wenn sie gar zu deutlich und lange nebenhergeht, blosstellen.

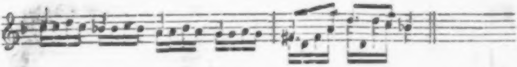
Verwandtere Seiten mit der Geige als die Flöte hat

3. die Oboe.

Aber einestheils beschränkt sich die Verwandtschaft doch nur auf die höhere Hälfte, anderntheils ist dieses spröde Instrument für die Beweglichkeit und so manchen feinern Karakterzug der Geige nicht wohl zu gewinnen. Wo indess beide Instrumente übereinstimmen, z. B. in Sätzen von diesem Karakter,

467





da wird die Stimme zu einer Schärfe und durchdringenden Kraft gesteigert, wie von der Verschmelzung so energischer und so klangverwandter Instrumente zu erwarten ist.

Weniger geeignet zur Verschmelzung des Klangs ist

4. die Klarinette

in Verbindung mit der Geige oder Bratsche. Allein sie stärkt nicht blos materiell die Stimme, sondern durchwärmt sie auch mit ihrer üppigen Sentimentalität oder theilt ihr die Wildheit ihrer höhern Tonlagen mit.

Nach diesen Andeutungen kann man die Anschliessungsfähigkeit der übrigen Instrumente ermessen.

Bisher haben wir nur einzelne Instrumente zur Verstärkung herangezogen. Allein wir wissen schon aus der Lehre vom Harmoniesatze (S. 167), dass mehrere Bläser sich vereinigen lassen zu einer einzigen Melodie und so versteht sich, dass unsre Oberstimme auch von

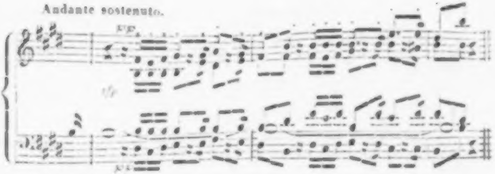
Oboe und Klarinette,
Oboe und Flöte,
Flöte, Klarinette (oder Oboe) und Fagott,
Flöte und Fagott,

u. s. w. oder auch vom Fagott allein in der tiefern Oktave (wie vom Violoncell S. 300) unterstützt werden kann.

B. *Einzelne Bläser zur Ausfüllung des Quartetts.*

In der Nothwendigkeit einer vielstimmigen Ausführung, die man nicht auf Kosten der Kraft der Quartettstimmen durch deren Trennung (S. 323) kann das Bedürfniss begründet sein, dem Quartett noch andre Organe zur Darstellung selbständiger Stimmen zuzufügen. Diesen Fall lassen wir für jetzt bei Seite, weil mit ihm ein neuer Gesichtspunkt eintritt, von dem aus wir alle Organe vereinzelt oder theilweise verbunden als eben so viel Stimmen auffassen. Im Karakter des Quartetts selber aber kann das Bedürfniss eines fremden hinzutretenden Organs von grösserer oder ruhigerer Haltekraft oder eigenthümlichem Klang und Karakter für eine besondre Stimme liegen. Sollte folgender Satz

468



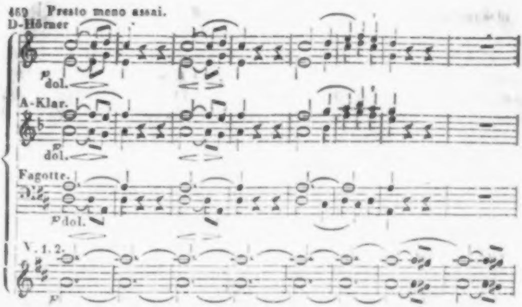
instrumentirt werden, so würde wohl die Zahl, nicht aber die Qualität der Streichinstrumente für seinen Inhalt genügen; das aushaltende *h* würde in jedem Streichinstrumente unruhig und dünn oder rauh erklingen. Nur ein Blasinstrument kann es gleichmässig und ruhig aushalten, anschwellen, aushallen lassen; am quellendsten, anmuthigsten, verlangendsten das Waldhorn. Und dieses *h* ist nicht nur als Halteton das Band des Satzes (in der Bratsche und Geige liegt es auch, ohne dieselbe Wirkung), sondern vielmehr durch den vollquellenden Luftklang, der nur den Blasinstrumenten und vor allen dem Horn eigen ist. Eine ähnliche Bedeutung haben die Fagotte in No. 383. Die Violoncelle geben denselben Ton: wollte man sie aber auch in der Oktave verdoppeln, immer würde es eines Blasinstruments bedürfen, um dem Satze Fülle und Halt zu geben. Beethoven bedurfte übrigens der Fagotte für die dunklere, gedrückte Stimmung seines Satzes. Dergleichen Haltetöne stellen sich — gleich der von den Bläsern gebildeten Masse, nur auf einen kleinern Raum beschränkt — als zugleich füllender und hebender Gegensatz in den fremden Chor.

Wie nun hier einzelne Blasinstrumente das Quartett füllen und heben sollten, so können umgekehrt

C. *Einzelne Streichinstrumente im Bläserchor*

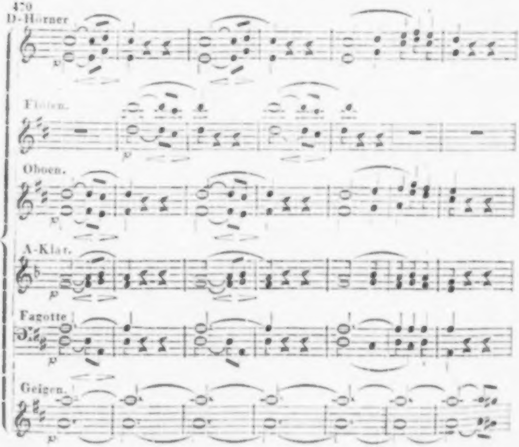
ihre Stelle finden. Hier können sie nicht zur Füllung dienen, — denn das liegt nicht in ihrer Natur — sondern als Gegensatz des Feinern, Erregtern gegen den gesättigten Klang der Bläser. Ein berühmter Satz Beethovens diene als Beispiel, das Trio aus dem Scherzo seiner *A*dur-Symphonie. Der Hauptsatz (*F*dur bekanntlich) wird unter entschiednem Vorherrschen des Quartetts ausgeführt und wirft sich zuletzt auf *A*, das von Flöten, Oboen, Fagotten und dem Quartett ausgehalten wird. Die übrigen Instrumente nun biegen ab auf *D* und nur die Geigen bleiben liegen. Das Trio entspinnt sich dann so, —

469 **Presto meno assai.**


D-Hörner
p
dol.
A-Klar.
p
dol.
Fagotte.
p dol.
V. 1. 2.
p

steigert sich in der Wiederholung, —

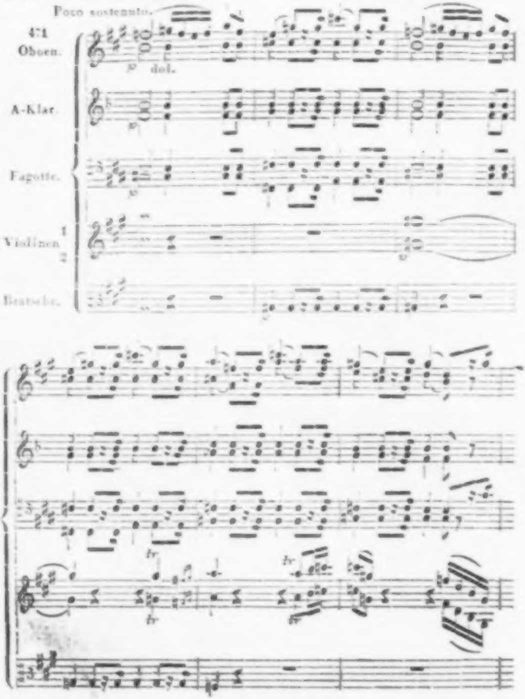
470


D-Hörner
p
Flöten.
p
Oboen.
p
A-Klar.
p
Fagotte
p
Geigen.
p

und überall, durch den ersten und zweiten Theil, ziehen die Violinen ihr stilles *A* über und durch die Klänge der Bläser, bis zum Schlusse das volle Orchester den Satz vorträgt und Trompeten (über wirbelnden Pauken) an der Stelle der Violinen das *A* siegfeiernd aushallen*). — Dergleichen Haltetöne der Streichinstrumente legen sich wie ein Schleier über den vom Bläserchor auszuführenden Satz.

Aus demselben unsterblichen Werk entlehnen wir das Beispiel, wie einzelne Streichinstrumente nicht blos mit Haltetönen, sondern stimmführend in den Bläserchor treten. In der Einleitung ist es, wo die Modulation sich aus *A* auf die Dominante von *C* wirft und folgender Satz

471


Poco sostenuto.
Oboen.
dol.
A-Klar.
Fagotte.
Violinen 1 2
Bratsche.
tr
tr
tr
tr

---

*) Vergl. Anhang E, 3, bei No. $\frac{6}{758}$ und $\frac{7}{758}$.

aufgestellt wird, der sich nachher*) in erhöhter Festfeier in *F* wiederholt. Dem Tongehalt nach war die Bratsche nicht nothwendig; aber ihr rieselnder Klang (auf der besponnenen *g*- oder besser *c*-Seite) sollte dem Hauch der Bläser nervige Kraft einmischen; zart und dabei doch siegreich, fein und eindringlich ziehen sich dann die Violinen hinein. Es ist dies eine von den genialen Kombinationen, die nachzuahmen ein undankbares Missverständniss wäre, die aber dem verstehenden Blick ein tieferes Eindringen in das Wesen der Organe, die hier zusammenwirken, gewähren.

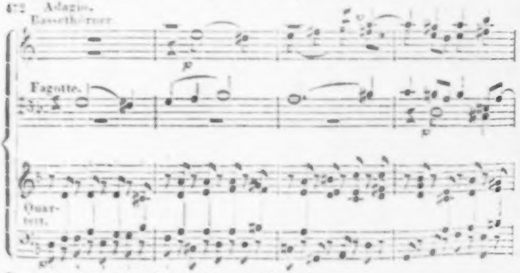
Schon in den letzten Fällen war der Chor der Bläser Hauptchor geworden, dem einzelne Streichinstrumente sich bei- und unterordneten. Dies leitet uns auf den letzten Fall, in dem das ursprüngliche Verhältniss (S. 247) des Bläser- und Saitenchors sich entschieden umkehrt und

D. *das Quartett untergeordnet unter den Chor der Bläser*

tritt. Ein bekanntes und erschöpfendes Beispiel giebt uns die Einleitung von **Mozarts** Requiem. Dass in derselben das Blech ruht (bis vor dem Einsatz der Singstimmen) und der Chor der Rohrinstrumente nur mit Bassethörnern und Fagotten besetzt ist, darauf kommt nichts an. Mozart hat (S. 262) Grund gehabt, eben nur diese Instrumente mit Ausschluss aller andern Rohrinstrumente anzuwenden und so stellt sich in ihnen der Chor der Rohrinstrumente vollständig dar.

Diese vier Instrumente nun intoniren den Nachahmungs- oder Fugato-Satz, in dem gleich darauf das *Kyrie eleison* gesungen wird, und das Quartett, — wir geben wenigstens den Anfang, —

472



dient in einfachster Form blos als Begleitung.

---

*) S. 5 und 9 der Partitur.

Sechster Abschnitt.

Die Individualisirung des ganzen Orchesters.

Die vorhergehenden Abschnitte haben uns vorbereitend auf den Gipfel der Anschauung geleitet, die der Komponist von dem mächtigreichen Organ zu gewinnen hat, das sich ihm im Orchester darbietet. Wir haben zuerst das Quartett, dann den Bläserchor neben dem Quartett individualisirt und erst jenes dann diesen als Hauptchor aufgefasst. Jede dieser Auffassungen war richtig und an ihrer Stelle wohlberechtigt; aber jede war einseitig. Daher möchte schwerlich in irgend einer umfassendern Komposition eine oder die andre Gestaltung ausschliesslich walten.

Wir haben vielmehr nun das Orchester in seiner Ganzheit und Einheit — als diesen Verband vieler und mannigfaltiger Organe aufzufassen, deren jedes sein Recht und seine eigenthümliche Fähigkeit hat, im Kunstwerke mitzuleben und mitzuwirken, bald allein herrschend, bald mit andern gleichberechtigt (polyphon in allgemeinster Bedeutung des Worts) bald sich unterordnend, wie es die Idee des Ganzen fodert.

Jetzt erst bietet sich dem Schalten des Künsters unbeschränkte Mannigfaltigkeit des Gestaltens.

1.

Er kann das ganze Orchester zusammenfassen als eine einige Masse. Da dient es ihm in voller materieller und einfachster Kraft; da bewährt es sich als diese Macht, die alle Laute so vieler Organe in einen einzigen erschütternden Strom von Schall zusammenfasst und in das Ohr des Hörers ergiesst. Es ist das die einfachste und zugleich gewaltigste Wirkung, um so mächtiger, je sorgsamer man sie zum rechten Moment aufspart und dann bis zur Sättigung gewähren lässt, — um so kräftiger, je mehr man jedes der verschmolznen Organe in seiner günstigsten Tonlage und Darstellungsweise verwendet, — um so leichter erschöpft, je unmotivirter, unzeitiger und je häufiger man sie hervorruft.

2.

Er kann die einzelnen Chöre, oder einen gegen den andern massenweise bewegen. Oder er kann aus allen scharfen, aus allen weichen Organen neue in sich gleichartige Massen bilden. Je reiner und vollständiger die Chöre oder Massen einander entgegentreten, desto entschiedner spricht sich ihr Karakter aus und desto reiner und klarer wirkt ihr Gegensatz gegen einander.

3.

Er kann, das ganze Orchester als eine verbundne Schaar einzelner Organe zusammenfassend, aus jedem der Chöre beliebige Organe für seine Hauptstimme und die Begleitung, oder für die verschiednen gleichberechtigten Stimmen eines polyphonen Satzes herausheben.

Dies ist die jetzt und zuletzt zu betrachtende Behandlungsweise, die wir mit dem Ausdruck „Individualisirung des Orchesters" zu bezeichnen versuchen. Er soll andeuten, dass nunmehr jedes der Organe, das eine Stimme übernimmt, oder jeder Verein von Organen (z. B. von im Einklang oder Oktaven zusammengestellten Bläsern oder Saiteninstrumenten), der eine Stimme oder eine eigne Masse bildet, als eine eigenthümliche, selbständige Persönlichkeit gleichsam geltend werden soll, eben so, wie wir auf den untergeordneten Stufen jede Stimme des Quartetts oder des Singchors u. s. w. als eine solche aufgefasst haben.

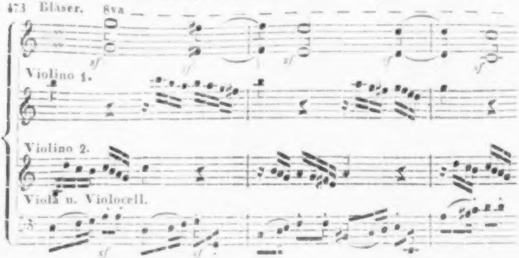
Hiermit ist das Orchester durch und durch, im Ganzen, in seinen grossen Massen, in seinen einzelnen Organen lebendig geworden, durchgeistet, in karakteristische und dramatische Thätigkeit gesetzt. Es ist die geistreichste und inhaltreichste Verwendung des Orchesters. Aber sie gewährt nicht die einige in einem einzigen Gedanken und einer einzigen Gestalt siegreich, unwiderstehlich hervortretende Allmacht des Orchesters. Wir erfahren hier, was schon auf einem frühern untergeordneten Standpunkte (Th. II. S. 391) klar werden musste: dass alle Gewaltigkeit der Polyphonie doch zuletzt nur zur Einigung in einem einzigen Gedanken, unter eine Hauptstimme, — dass alle Polyphonie zur Homophonie zurückführen müsse, um hier die vollendete Kraft und die genugthuendste Befriedigung zu finden.

Haben wir nun schon in enger gezognen Kreisen (S. 353) auf Vollständigkeit in der Betrachtung aller möglichen Verknüpfungen verzichten müssen: so ist dies hier noch gewisser der Fall. Es können aber alle Instrumente des Orchesters einzeln, es kann jedes mit jedem andern oder mehrern in der mannigfaltigsten Weise verknüpft werden; wer wollte da nachrechnen? und wem wäre mit dem Nachrechnen gedient? Nicht hierauf hat man sich einzulassen, sondern es bleibt nur noch übrig, gewisse allgemeine Gesichtspunkte und Rücksichten hervorzuheben, die uns bei jeder Wahl oder Zusammenstellung leiten und vor Missgriffen sichern können.

Die Vorbedingung bei der freiern Beherrschung und Führung des Orchesters ist die: jedes Organ desselben nach seiner Kraft, Fähigkeit und seinem besondern Karakter zu kennen. Dies sichert vor allem bei der Wahl der einzelnen Instrumente für die einzelnen in einer Komposition sich darbietenden Aufgaben. Wenn also z. B.

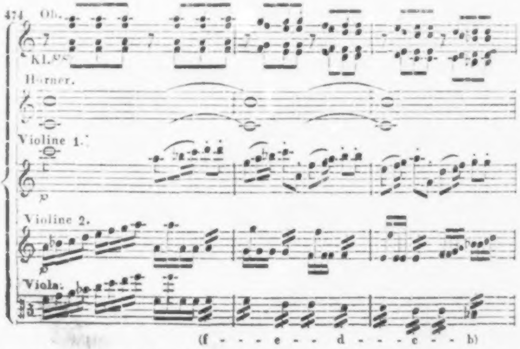
Beethoven im Fortgang seiner Fugenouverture (No. 447) das Quartett mit dem ersten Subjekt und dem bewegten Gegensatze (No. 465) und die Bläser mit dem zweiten Subjekt einführt,

473


Bläser.
8va
sf
Violino 1.
Violino 2.
Viola u. Violocell.

(der Bläserchor enthält die Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte in drei Oktaven übereinander) so sehen wir jedes Organ gerade in der ihm zusagendsten Partie bethätigt. Wenn in derselben weit und in anziehendster Mannigfaltigkeit ausgeführten Komposition gleich darauf beide Themate in den höhern Quartettstimmen leicht und fein vorüberflattern sollen, —

474

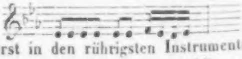

Ob.
Kl.
Hörner.
Violine 1.
p
Violine 2.
Viola.
(f - - - e - - d - - - c - - b)

so sehen wir wieder alle Instrumente in der einem jeden zusagenden Bethätigung: das erste Subjekt in der ersten Violine, — das zweite in der Bratsche, aber in Bewegung gesetzt, — die zweite Violine hastig und unruhig, — die Hörner einen Halteton aushaltend, — die übrigen Bläser Masse bildend, damit der Hauptsatz nicht zerflattere, aber diese Masse zergliedert, bewegt, der Niederschläge entbehrend, damit sie leicht genug bleibe, um dem Gedanken des Hauptsatzes zu entsprechen.

Wenn wir mithin als erstes Erfodernisse einer kunstgemässen Individualisirung aussprechen, dass kein Organ anders als seinem Karakter gemäss zur Thätigkeit komme: so wagen wir zweitens als Recht des Orchesters und höhere Pflicht des Komponisten zu bezeichnen, dass jedes einmal in der Partitur aufgenommne Instrument auch seinen Fähigkeiten gemäss zur rechten Geltung gebracht, ihm wesentlicher Antheil am Werke gegönnt, keines als blosser Aushelfer für die andern, als blosse Füllstimme verbraucht werde. Hier ist es, wo sich die wahrhafte Kunstbildung bewährt. Wer die Alles beseelende und erhöhende Idee der Polyphonie (Th. II. S. 112) in sich aufgenommen und sich von ihr hat durchdringen und kräftigen lassen, dem wird dieser Anspruch kein unerwarteter sein. Mag in einzelnen Werken weniger Raum oder Anlass liegen, ihn reich zu erfüllen, immer wird das alte Wort (Th. II. S. 72) dass er „der Schuldner jeder Stimme" sei, den durchgebildeten Künstler mahnen und treiben, jedem Instrumente gerecht zu werden, jedes in seiner Weise und so viel die herrschende Idee des jedesmaligen Kunstwerks gestattet zu begünstigen. Das ist der innre Vorzug, den die Orchesterwerke der deutschen Meister und vor allen andern Haydns und Beethovens vor den nur aus subjektiver Richtung und Bildung hervorgegangnen fremdländischen behaupten; es ist die Kraft der Durchgeistung, die das kleine Haydnsche Orchester belebter, mächtiger, nerviger ertönen lässt, als die neuen mit doppelt so vielen Instrumenten beladnen von oben bis unten mit Blech gepanzerten Massen; es ist der Sieg der Polyphonie oder musikalischen Dramatik über die Homophonie oder musikalische Lyrik.

Und wenn nun dieser polyphone Trieb dahin führt, auch diejenigen Instrumente an einem Gedanken Theil nehmen, ihn vortragen zu lassen, für die er eigentlich weniger geeignet ist: so wird drittens das vorbedungne Bewusstsein vom Wesen aller Organe auch hier noch schirmend walten. Ein Instrument, das weniger geeignet ist für einen Gedanken, enthält sich seiner, bis derselbe siegreich das Ganze durchdrungen hat und nun auch das Widerstrebende zu sich heranzwingt. Das bewegliche Fugenthema der Zauberflöten-Ouverture und namentlich das Hauptmotiv desselben

475



bringt Mozart zuerst in den rührigsten Instrumenten, in den Geigen; den Bratschen und dann den Bässen schliessen sich die verwandtesten Bläser (S. 385) die Fagotte, dann erst den Geigen die leichten Flöten und theilweis die Oboen an, später übernehmen es abwechselnd Fagotte und Klarinetten. Im zweiten Theil wird es wieder zuerst von Geigen, Violoncellen, Fagotten und Bässen, Bratschen, Flöten, — im dritten Theil wieder zuerst vom Quartett gebracht, dem Flöten, Oboen, Fagotte anschliessen. Endlich müssen auch die Hörner und Trompeten mit Pauken*) — so gut sie können, wenigstens in Bewegung und Tonwiederholung sich ihm ergeben. Nur die Posaunen sind es ihrer Würde und Mächtigkeit schuldig, davon fern zu bleiben; sie greifen in ihrer Weise ein. — Was dieses eine Werk andeutet, liesse sich in der Mehrzahl oder allen Meisterwerken nachweisen, gleichviel ob sie fugirt sind, oder nicht.

Für diese Beseelung, zu der sich alle Instrumente im Geiste des Komponisten herandrängen, überhaupt für jede Orchesterwendung ist nun endlich viertens eine mehr äusserliche aber unumgängliche Rücksicht erfoderlich: auf eine richtige Kraftvertheilung unter den Stimmen. Die Melodie oder Hauptstimme muss hervortreten, mehrere gleichwichtige Stimmen müssen in gleicher Stärke — oder wenigstens in soweit gleicher Stärke gegeben werden, dass nicht eine die andre unterdrücke: wesentliche Stimmen müssen den Nebenstimmen überlegen sein, wenigstens nicht schwächer besetzt werden. Allerdings kann der Vortrag eine Abweichung von diesen Regeln beschönigen; eine zu schwache Stimme kann stark betont, zu stark besetzte Stimmen können durch Piano-Vortrag gemildert werden, — es kann dergleichen selbst in einzelnen Fallen der Intention des Komponisten entsprechend und dann die Abweichung von der Regel gerechtfertigt sein. Aber von solchen Ausnahmfällen abgesehen bleibt wohl die Regel unbestreitbar.

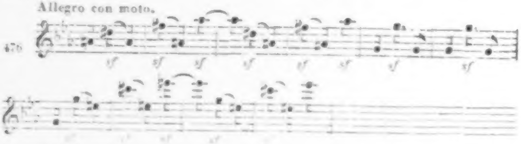
Ihre Absicht kann aber nicht durch ein blos äusserliches Abzählen der Instrumente erreicht werden. Nicht die Masse der verbundnen Instrumente, sondern das Vermögen eines jeden, und zwar sein Vermögen in der Tonlage, wo es wirken soll, — dann auch die Art der Verbindung zusammenwirkender Instrumente und die Behandlung der entgegenstehenden, endlich vor allem die Energie des Inhalts einer Stimme kommt bei der Abwägung in wesentlichen Betracht.

Wenn Beethoven in No. 473 das zweite Subjekt mit acht Bläsern in drei Oktaven übereinander besetzt, so sind es eben nur Rohrinstrumente und die stärksten unter ihnen (Oboen und Klarinetten) nicht in der stärksten Lage; ihnen gegenüber ist das erste Subjekt durch Besetzung (Bratsche und Violoncell) und Bewegung stark genug. Wenn in No. 474 dem Hauptgedanken im Quartett — sogar im Piano neben der zweiten Violine sechs Bläser entgegentreten: so sind diese wieder in nicht vordringlicher Weise gesetzt; die Hörner halten aus, die Klarinetten liegen in der Tiefe, sie und die Oboen sind rhythmisch gebrochen. Wenn Mozart in No. 472 zum Vortrag der Hauptstimmen die stillsten Rohrinstrumente, vereinzelte Bassethörner und Fagotte nimmt: so hat er den Streichercher in einfachster und nichts weniger als kräftiger Weise entgegengestellt. Wenn — um ein letztes Beispiel zu geben — Beethoven in seiner heroischen Symphonie*) gegen das volle Orchester mit Trompeten und Pauken der ersten Violine ganz allein die Hauptstimme giebt: so hat sie dieselbe schon längere Zeit zuvor gegen geringere Massen des Orchesters geführt, so dass der Hörer sie schon bemerkt hat und leichter verfolgen kann, — so ist ferner ihre Melodie

---

*) S. 19, 22, 23 der Schlesingerschen Partitur.

476



eine scharfgezeichnete und liegt in der eindringlichsten Tonregion des Instruments.

---

*) S. 35 der Partitur.

Fünfte Abtheilung.

Orchesterkomposition.

Nach so vielen Vorbereitungen und Vorarbeiten kann sich die Lehre jetzt nur kurz fassen. Es wird hauptsächlich noch auf Bezeichnung eines förderlichen Stufengangs in den Arbeiten und Aufweisung der Formen der Ochestersatzes ankommen.

Erster Abschnitt.

Vorbereitende Aufgaben.

Die Kunst selber hat sich nicht von Anfang her im Besitz aller Mittel gesehn, die jetzt unser Orchester vereinigt, — und hat nicht sobald über die gegebnen Mittel mit solcher Freiheit und in so reicher Geistigkeit geboten, als unsrer durch die Vorarbeiten so vieler Meister und durch den allgemeinen Entwicklungsgang des Geistes geförderten Zeit zusteht. Möge das noch im letzten Stadium des Lehrgangs — wie in seinem ganzen Lauf uns erinnern, dass auch wir mit Besonnenheit die letzten Schritte thun. Jede Zurückhaltung entschädigt uns durch besondre und durchaus künstlerische Aufgaben.

Wir stellen als letzte Vorbereitungen — aber eben schon als künstlerische ihrer drei —

1.

Eine Ouverture in Fugenform, für Quartett, Oboen, Trompeten und Pauken.

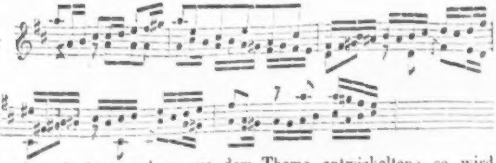
Diese Aufgabe, durch S. Bachs Meisterwerke (Symphonien) ähnlicher Gestaltung angeregt, führt uns zu einer Form zurück, die wir stets und zuletzt auch zum Eindringen in das Quartett (S. 342) fördersam befunden haben. Die Besetzung beschränkt uns im Bläserchor, giebt aber seine beiden Massen, Blech und Rohr, jede wenigstens von einer Klasse vorgestellt; es bleibt dem Arbeitenden anheim gegeben, Oboen und Trompeten wie gewöhnlich zweistimmig, oder (nach Bachs Beispiel) dreistimmig zu behandeln.

Wie früher, so sagen wir auch hier, dass es nicht der eigentliche Zweck ist: eine Fuge zu schreiben, die von den gegebnen Instrumenten ausgeführt werden kann, sondern dass es vielmehr gilt: das Orchester, wie es nun auch zusammengesetzt sei, in dieser Form zu bethätigen; das Orchester und seine Geltendmachung ist Zweck, die Form ist das ausbedungne Mittel.

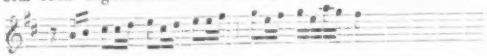
Wahrscheinlich wird der Komponist seiner Fuge eine Einleitung vorausschicken, in welcher er sein Orchester in Massenkraft wirken lässt, oder in welcher er vielleicht in stiller Weise erst zum kräftigen Hauptsatze hinführt. Vielleicht wird diese Einleitung inmitten oder am Schlusse des Hauptsatzes wiederkehren oder anklingen. Dies, und wie dabei die Mittel des Orchesters zu verwenden, bleibe dahingestellt. Wir wenden uns gleich zum Hauptsatze.

Für diesen, für die Fuge, tritt das Quartett sogleich mit unbestreitbarem Recht als Hauptchor auf, schon deswegen, weil es allein zur Aufstellung der normalen vier Stimmen geeignet ist. Das Thema wird in seinem Sinne zu erfinden sein, Gegensatz und das weitere Stimmgewebe wird zunächst ihm zufallen und nach seinem Wesen sich bilden. In dieser Hinsicht stehen wir also auf dem Boden einer frühern Aufgabe, der S. 342 besprochnen Quartett-Fuge. Allein nun treten, wenn auch in beschränkter Besetzung, die Rohr- und Blechinstrumente zu.

Die Oboen (wir nehmen hier ihrer drei an) werden in den meisten Fällen fähig sein, das für Violinen erfundne Thema und den weitern daraus sich entwickelnden Fugeninhalt aufzunehmen; wenigstens bedarf es einer nicht zu lästigen Rücksicht bei der Erfindung, um die Theilnahme der Oboen möglich zu machen. — die in No. 432 bis 435 gegebnen Themate z. B. würden den Anschluss der Oboen zulassen. Allein dieser Anschluss könnte nur ein gelegentlicher sein; die Oboen können einmal gelegentlich zur Verstärkung der Violinen und Bratschen verwendet werden, sie können einmal eine Durchführung oder die höhern Stimmen einer solchen statt der Violinen übernehmen. Dies würde aber nur ausnahmsweis und nur selten mit Vortheil geschehn können. Denn die Violinen werden durch ihre Beweglichkeit und Schmiegsamkeit, durch die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit ihres Ausdrucks stets den Vorzug vor den spröden, in der Mitte und Tiefe sich spreizenden Oboen verdienen; ein zwei- oder dreistimmiger Satz vollends, der von Saiteninstrumenten so leicht und zart gegeben werden kann, würde sich, von Oboen vorgetragen, leicht breit machen. Man betrachte das No. 435 gegebne Thema, — man bilde dazu einen Gegensatz, z. B. diesen

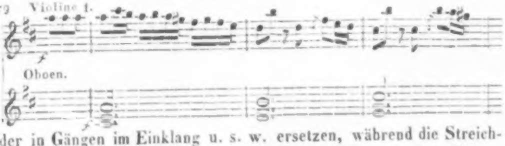
477


oder irgend einen andern aus dem Theme entwickelten: so wird man Beides wohl für die leicht darüber hingehenden Streichinstrumente, schwerlich aber (besonders Takt 3 und 4) für die umständlichen und preziös deutlichen Oboen wohlgeeignet finden. Und dasselbe wird man bei den meisten im Sinn des lebhaften und feinen oder leichtgegliederten Quartetts erfundnen Thematen, z. B. auch bei dem oben angedeuteten von Bach*)

478


sich bestätigen sehn.

Was wird also ausser diesen ausnahmsweisen Bethätigungen die Aufgabe der Oboen sein? — sie werden Masse bilden; was ihnen dazu an Stimmzahl und Ausdehnung des Tongebiets abgeht, wird die Schwere und Eindringlichkeit ihres Klangs, werden sie durch festes Zusammenhalten in vollen Sextakkord-Gängen, — in Zwischen- oder in Gegensätzen zum Thema, z. B.

479


oder in Gängen im Einklang u. s. w. ersetzen, während die Streichinstrumente sie in erhöhter Bewegung umgeben, oder ebenfalls zu verstärkten Stimmen zusammengetreten ihnen entgegen arbeiten.

Die Trompeten werden nur in den seltensten Fällen an der Fugenarbeit Theil nehmen können; ein Thema, das von ihnen darstellbar wäre, würde für Oboen und Quartett zu einseitig und unergiebig sein. Dass sie gelegentlich das Thema unterstützen, z. B. das obige in seinem ersten Motiv verstärken oder dieses Motiv in enger Folge gleich einer Engführung wiederholen, kann nicht als befriedigende Beschäftigung für sie gelten. Sie noch mehr wie die Oboen können sich in Verbindung mit den Pauken und jenen nur als Masse, als letzten Ausschlag, den sie der Orchesterkraft (S. 354) geben, vollgeltend machen. Dazu aber werden sie um so erwünschter auftreten, je beschränkter die Mittel der vorbedungnen Besetzung eben für diesen Zweck sind.

---

*) Aus dem Gedächtnisse, vielleicht nicht genau.

Diese Erwägung der dargebotnen Kräfte wird nun über die ganze Gestaltung der Komposition entscheiden.

Wie kunstreich und gehaltvoll auch die Fuge geführt werde, das kann nicht genügen, da in ihr nicht alle festgesetzten Instrumente (S. 400) und in ihrer Form auch das Orchester als Masse, in der Kraft seiner homophonen Einigkeit nicht zur Geltung kommen würde. Es werden sich also — besonders am Schlusse des ersten Theils und zu Ende — breitere Zwichensätze bilden müssen, in denen sich die Bläser, besonders das Blech, in denen sich das Orchester in seiner Massenkraft geltend macht.

Aus diesem Gesichtspunkt angesehen bietet unsre Aufgabe Anlass, die drei Massen des Orchesters — und zwar in erleichternder Besetzung mit einander zu verknüpfen und jede in ihrer Weise zu bethätigen.

Die folgenden vorbereitenden Aufgaben sind

2. die Marschform.

und

3. die Form der Menuett.

Die erstere wird in der Regel vorherrschende Massenwirkung fodern und Anlass bieten, das Orchester in dieser Richtung und in einer einfachen, nicht weitaussehenden Form anwenden zu lernen. Der einfache Gegensatz von Hauptsatz und Trio ladet zu dem Versuch ein, denselben durch eine verschiedengestaltete Instrumentation hervorzuheben; vielleicht wird der Hauptsatz vom vollen Orchester, das Trio von einer der Massen, oder einander ablösenden Massen, oder von mehr vereinzelten Stimmen u. s. w. dargestellt werden.

Die Menuett wird vermöge ihrer Beweglichkeit das Quartett und mit ihm die Rohrinstrumente vorzugsweise beschäftigen. Wie nun diese Chöre und das Blech bald miteinander bald wechselnd in Thätigkeit kommen, das Trio auch hier sanftere Weisen der Instrumentation hervorruft, bedarf nach allem Vorhergegangnen keiner weitern Auseinandersetzung. Das Lehrbuch überlässt von hier immer mehr der persönlichen Unterweisung und Berathung und dem Studium der Partituren die weitere Leitung.

Und so darf auch jede weitere Uebung in den kleinen Instrumentalformen, namentlich in den Tanzformen und im Scherzo dem individuellen Ermessen des Jüngers überlassen bleiben.

Zweiter Abschnitt.

Die eigenthümlichen Orchesterformen.

Im vorigen Abschnitt ist des Marsches, des Scherzo, der Menuett und andrer Tanzformen als Aufgaben für das Orchester gedacht worden. Sie sind also unstreitig Orchesterformen und können die höchste künstlerische Wichtigkeit, ja auch eine bedeutende formelle Ausdehnung an sich haben; man denke nur der Scherzi, die *Beethoven* in mehrern seiner Symphonien, z. B. in der heroischen, in der *A*dur-, in der *D*moll- (der neunten) Symphonie giebt. Demungeachtet konnten wir diese Formen als *vorbereitende Aufgaben* benutzen. Nur das Scherzo erhebt sich, formell betrachtet, zu höhern Kombinationen und dann zu grösserer Ausdehnung, tritt aber in der Regel nur als Theil eines grössern Ganzen auf, der Symphonie.

Von diesen kleinern Formen aus gehen wir nun zu den eigenthümlichern über.

A. *Die Balletmusik.*

Die Balletmusik hat zum Theil feststehende Formen, die meist von Nationaltanzen entlehnt sind, z. B. die Form des Walzers, der Menuett, des Fandango, auch die des Marsches. Andern Theils bedient sie sich ganz frei (ohne besondre Rücksicht auf eine hergebrachte oder innerlich nothwendige Form, wie in den National-Tänzen und dem Marsche) der Liedformen, der kleinen Rondoformen, auch wohl der Sonatenform (dieser meist nur in das Enge gezogen) im langsamen und schnellen Tempo je nach den Erfodernissen der Scene oder der Tanzformen, die der Moment im Ballet mit sich bringt und die vom Balletmeister bestimmt oder doch mit ihm verabredet werden müssen. Für die rein dramatischen Partien des Ballets, für die Pantomime, kann ausserdem eine ganz freie Gestaltung nöthig werden, die unter den Formbegriff der Fantasie (Th. III. S. 325) zu stellen ist. Alle diese Formen können vereinzelt oder aneinander gereiht zu einem grössern Ganzen angewendet werden.

Hierüber hat die Kompositionslehre wenigstens nichts Weiteres zu sagen. Die Formen sind bekannt, ihre Wahl, Ausdehnung, Verknüpfung und ihr Inhalt hängen in jedem einzelnen Falle von der Aufgabe und von den Erfodernissen des Tanzes, wie derselbe scenisch vom Balletmeister geordnet werden kann, ab. Der einzige allgemeinere Rath, der hier gegeben werden kann, ist der: die für den eigentlichen Tanz bestimmten Balletsätze höchst fasslich und ebenmässig zu bilden und den Rhythmus in Klarheit und Ebenmaass sehr bestimmt hervortreten zu lassen. Dass dabei von verwickelter Stimmführung nicht füglich die Rede sein kann, dass, um den höchsten Grad von Klarheit zu erreichen, auch die Instrumention einfach und ebenmässig angelegt, z. B. nicht zu häufig mit den Instrumenten gewechselt werden muss u. s. w. erräth man von selbst. In dieser Hinsicht möchte wohl die Balletmusik von **Spontini** als Muster dastehn, während **Gluck** in einem Theil seiner Ballette die treffendste Karakteristik giebt, in mannigfaltigern und kühnern Rhythmen, als man vor und nach ihm gewagt hat. Es liessen sich noch sehr glückliche Leistungen von **C. M. v. Weber** und andern Komponisten älterer*) und neuerer Zeit anführen, wenn die Kompositionslehre überhaupt der Ort wäre, auf diesen Gegenstand näher einzugehn.

In demselben Verhältnisse steht zu ihr

B. *die Musik der Zwischenakte.*

Wenn die Akte eines dramatischen Werkes durch Musik eingeleitet oder auch verbunden werden sollen, so wird bekanntlich dem ersten oder vielmehr dem Ganzen eine **Ouverture** vorausgeschickt: von dieser ist im folgenden Abschnitte zu reden. Den andern Akten dienen kürzere Tonsätze, — die sogenannten **Entr'akte**, — zur Einleitung. Diese Tonsätze, die auf Stimmung und Handlung des nächsten Akts vorbereiten sollen, haben meist Liedform, die kleinern Rondoformen, Sonatinenform (beschränkt) in schneller oder langsamer Bewegung: möglicherweise ist auch jede andre Form zulässig: gelegentlich werden mehrere Formen mit einander verbunden, z. B. einem Marsch oder Tanz oder Rondo eine Einleitung vorausgeschickt, und was dergleichen mehr.

Auch hier hat die Kompositionslehre kein weiteres Geschäft, da die Formen bekannt sind und ihre Wahl, ihre Behandlung, der ganze Inhalt von der Idee abhängen, die das Drama im Komponisten erweckt. Wer eine Anschauung solcher Kompositionen begehrt, der sei auf die berühmteste und vollendetste, die wir kennen, verwiesen, auf die Zwischenakte die **Beethoven** zu Goethe's Egmont geschrieben hat.

Eben so wenig hat sich die Kompositionslehre auf die schon Th. III. S. 366 zur Sprache gebrachte,

---

*) Gern nennen wir **Schall**, den talentvollen Komponisten, der dem grossen Balletmeister **Galeotti** zu seinen pantomimischen Tragödien (wir kennen von ihnen nur Romeo und Julie und Blaubart) würdige Musik schuf. Leider sind die Ballette und ihre Musik nicht öffentlich geworden — und kaum dürften sie jetzt noch ein anderes als historisches Interesse haben. Die Musik war im Klavierauszug (in Kopenhagen ?) erschienen.

näher einzulassen, mit der in Opern und andern Dramen*) das Orchester bisweilen den Dialog und die Handlung begleitet und zu tieferm oder bestimmterm Eindruck zu wirken sucht.

Die Musik neben dem Dialog soll bisweilen einen neben ihm vorgehenden aber auf ihn oder die allgemeine Stimmung einwirkenden Vorgang bezeichnen, z. B. eine wirkliche — etwa von fern in den Hergang auf der Bühne hineinklingende Musik, z. B. in Schillers Wilhelm Tell die Musik des gehemmten Hochzeitzuges, die in Gesslers Todeskampf hineintönt, oder (in künstlerischer Andeutung) eine übersinnliche Erscheinung, ein Schlachtgewühl u. s. w. Hier können bestimmtere Formen oder die Kunstform der Fantasie Anwendung finden.

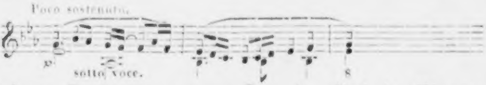
Die eigentlich mehr dramatische Musik hat mit diesen äusserlichen Anlässen und Andeutungen nichts zu thun, oder geht doch über dieselben hinaus und will neben der gesprochnen Rede die Stimmung des Redenden zum Ausdruck oder zu erhöhtem Ausdruck bringen. Da aber das Wort nicht unterdrückt und so wenig wie möglich gestört werden soll, so — kann die Musik nicht zu vollem ungestörtem Ausdruck kommen, es muss abwechselnd die Rede und die Musik unterbrochen werden, damit wenigstens Eins um das Andre sich äussern könne. Die Musik kann daher nur Andeutungen geben, nur anklingen und nachhallen, was in der Seele des Redenden erwacht oder in seinem Worte schon laut geworden ist; sie kann auch erinnern an frühere musikalische Momente, die zu bestimmterer Wirkung gekommen sind und deren Stimmung dadurch wieder erweckt oder doch wieder angeregt oder angedeutet werden soll. So deutet Beethoven in der melodramatischen Scene im letzten Akte des Fidelio, wenn Rokko und Leonore sich fragen, ob Florestan noch lebt, durch eine Reminiszenz auf den Moment in der vorigen Scene zurück, in dem Florestan die Vision eines Engels hat mit Leonorens Zügen, der ihn zur Freiheit führt; — vielleicht umschwebt ihn während ihrer bangen Frage im Traum ihr Bild.

Welche Berechtigung das Unternehmen einer solchen Komposition hat? — ob und wie weit das Melodrama dem Wesen der Kunst gemäss sei: das hat nicht die Kompositionslehre, sondern die **Musikwissenschaft** zu untersuchen; die erstere hat nur aufzuweisen, welche Form jede Komposition annehmen und wie diese Form gestaltet werden kann. Allein dieses Geschäft ist in Bezug auf melodramatische Musik bald abgethan. Soweit die Musik des Melodrams äusserliche Vorgänge, die mit Musik verbunden sein können, — z. B. den Vorübermarsch kriegerischer Schaaren, ländlichen Tanz, Gottesdienst, — anzudeuten hat, bedient sie sich der für solche Gelegenheiten üblichen Formen, z. B. des Marsches, des Tanzes, auch des Gesangs. Hat sie Vorgänge, z. B. ein Schlachtgetümmel hinter der Scene, nur gleichnissweis anzudeuten, so kann sie sich dabei festerer Formen bedienen, wird aber meistens nur die der Fantasie wählen, da jene Vorgänge doch nur als Hintergrund oder Episode für die eigentliche Handlung geltend werden sollen, mithin auch von Seiten der Musik nur in unbestimmten Zügen angedeutet, nicht in plastisch vordringender fester Form in den Vordergrund gehoben werden sollen. Mischt sich aber die Musik in den Dialog, so ist eine feste Form nun gar nicht mehr denkbar; sie kann einzelne Sätze bilden, — diese oder einen Gang, ein Motiv später, wenn der Dialog es mit sich bringt, — wiederholen, — wird sich aber meist nur in jener lockern Weise fortspinnen, in der Zwischensätze und Begleitung eines Rezitativs neben dem Gesange fortgehn. Beethoven z. B. leitet den Monolog Egmonts mit diesem

---

*) Früher, von J. J. Rousseau zuerst in seinem Pygmalion versucht, wurden ganze Dramen für melodramatische Behandlung gedichtet und so komponirt, z. B. von Gotter Medea und Gerstenberg Ariadne mit Musik von G. Benda. Mozart liess sich von Benda's Leistung so einnehmen, dass er grosse Lust bezeigte, ein gleiches Werk zu schaffen.

480

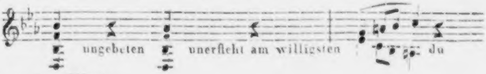


einfach vom Quartett vorgetragnen Satz ein. Nach den Worten:

Süsser Schlaf! du kommst wie ein reines Glück.

knüpft nun das Orchester wieder rezitativmässig an,

481



hält zu den Worten

ungehindert fliesst der Kreis innrer Harmonie ......

Akkorde aus und begleitet erst nach Egmonts Entschlummern die Erscheinung in fester, zusammenhängender Weise, aber auch hier nur fantasiemässig. Ein bestimmt gebildeter Satz wird erst bei Egmonts Abgang möglich; hier wiederholt der Komponist den Schlusssatz seiner Ouverture als „Siegssymphonie", über den Tod des Helden hinausweisend auf den Sieg der Freiheit, der jetzt durch Blut erkauft wird.

Wie in solchen Tongebilden die Form nicht vorher bestimmbar, sondern durchaus und in jedem Zuge vom Moment abhängig ist, so auch die Instrumentation. Es kann hier von einer weitern Lehre oder Vorübung nicht die Rede sein. Jeder giebt, was ihm gegeben wird.

Dritter Abschnitt.

Die grössern Orchesterformen.

Der vorige Abschnitt hat uns schon auf die nächste der grössern Formen hingewiesen, die hier zur Betrachtung kommen. Es ist

D. *die Ouverture.*

Die Ouverture ist bekanntlich bestimmt, eine grössere künstlerische Darstellung, — Oper, Oratorium, Kantate, Schauspiel, Konzertaufführung, — zu eröffnen und in den Ideenkreis oder die Stimmung des Hauptgegenstandes einzuführen. Wir besitzen zahlreiche Ouverturen zu Oratorien von Händel bis auf die neueste Zeit, — zu Opern von Gluck, Mozart und vielen andern, zu festlichen Anlässen, z. B die Jubelouverture von C. M. v. Weber, zu Schauspielen, z. B. von Beethoven zu Egmont, Koriolan u. s. w. Mendelssohn und Andere haben sich derselben Form für selbständige Tongemälde bedient. Schon der flüchtigste Ueberblick über die Verwendungen der Kunstform lässt voraussehen, dass dieselbe nach Inhalt und Gestaltung auf das Mannigfaltigste verwendet worden sein muss.

Zweierlei formelle Rücksichten treten bei der Ouverture, wenn sie nicht als selbständiges Kunstwerk, sondern zur Einleitung eines grössern Werkes bestimmt ist, ein. Sie muss nämlich zu diesem ihrem ursprünglichen Zweck ein dem Werk angemessnes Gewicht und schon räumlich die Kraft — also eine gewisse Ausdehnung haben, um auf das Hauptwerk vorzubereiten.

Hierzu aber bedarf es in den meisten Fällen mannigfacher Anregungen, mehr als eines Satzes oder Gedankens, um den in der Regel weit reichern Inhalt des Hauptwerks in Stimmung und Vorstellung des Zuhörers anzuregen. Und zu gleicher Zeit hat sie sich räumlich zu beschränken, um nicht Zeit und Kraft dem Hauptwerke zu entziehen. Beide Absichten stehen gegen einander mehr oder weniger in Widerspruch; in der Ausübung wird bald eine grössere Ausdehnung, bald eine engere Begränzung rathsam erscheinen. Es bedarf also für die Ouverture einer Form, die zu dem Einen, wie dem Andern wohlgeeignet erscheint, die also dem Komponisten im Schaffen selber gestattet, weiter zu gehn oder sich einzuschränken.

Daher ist die regelmässige Form für die Ouverture
die Sonatenform.

Von ihr wissen wir (Th. III. S. 194), dass sie mehrere Gedanken vereinigen, sich aber auch auf zwei oder drei beschränken, — dass sie mit zwei Theilen (Sonatine) auskommen, aber auch auf drei Theile sich ausdehnen und ihren Raum durch Einleitung, Zwischensätze, Anhang u. s. w. erweitern, — dass sie für Haupt- und Seitensatz (auch den Schlusssatz) ein oder mehr Themate verwenden, ihre Theile (und namentlich den zweiten) kürzer fassen oder reicher ausgestalten, — endlich dass sie ihre Sätze auf das Mannigfachste bilden kann, homophon als Satz oder Periode, figural- und fugenmässig. Diese Vielgewandtheit, die vom Leichtfertigsten bis zum Ernstesten reicht, die die andre Hauptform, die Fuge (Th. II. S. 321) im Hauptsatz oder im zweiten Theile (Th. III. S. 237) oder in allen drei Theilen aufzunehmen, ist es, die der Sonatenform für die mannigfaltigen und doch in der Hauptsache übereinkommenden Tendenzen der Ouverture vor allen andern Formen in der Regel den Vorzug giebt.

Ob nun demungeachtet in einzelnen Fällen davon abgegangen werden und in welcher Weise die Sonatenform angewandt werden soll, entscheidet sich durchaus nach Stimmung und Inhalt des Hauptwerkes oder der Gelegenheit, für die die Ouverture bestimmt ist. Dies versteht sich nach unsern Grundsätzen ohnehin von selbst. Da aber die Ouverture (abgesehn von ihrer ausnahmsweisen selbständigen Stellung) überhaupt nur um des Hauptwerks willen da ist, so kann dieses auf die Ausführung derselben einen ungewöhnlichen Einfluss äussern, z. B. den selbständigen Abschluss der Ouverture hindern. So schliesst bekanntlich Mozart seine Don Juan-Ouverture gar nicht, sondern wendet sich vom Schlussakkord in die Unterdominante, *G*dur, von da nach *F*dur und endet nun mit einem Orgelpunkt auf der Dominante dieses Tones, um sogleich in die Introduktion der Oper (*F*dur) überzugehn. Glucks Ouverture zu Iphigenie in Tauris besteht aus einem Einleitungssatz, *Andante* $\frac{3}{8}$ *D*dur, und — dem Anfang eines Allegrosatzes, *D*moll. Denn der letztere Satz geht sogleich in die Introduktion der Oper über; er malt den Meeressturm, in den hinein die Klagegesänge der Priesterinnen und Iphigeniens erschallen.

Abgesehen nun von diesen Aenderungen und Abkürzungen der Form durch Rücksichten auf das Hauptwerk finden wir die Sonatenform so ziemlich in allen ihren besondern Gestalten und Wendungen in den Ouverturen angewendet. Es kann, da wir die Form aus Th. III. kennen, nicht mehr auf ausführliche **Nachweise**, sondern nur noch auf einige Andeutungen ankommen.

Die **Sonatinenform** finden wir in **Mozarts** Ouverture zu Figaro. Die Hauptpartie bildet sich aus zwei Sätzen, die wiederholt werden und einem locker angeknüpften Gang, der zu einem Halbschlusse führt. Nun tritt die Seitenpartie in der Tonart der Dominante ein, ebenfalls aus zwei sich wiederholenden Sätzen bestehend; dann folgt ein dritter breiter und wiederholter Satz, der als Schlusssatz dient. Ein leicht figurirter Orgelpunkt führt zum zweiten Theil, der sich normal nach dem ersten gestaltet. Alles ist leicht, flüchtig hingeworfen und an einander gereiht, wie es sich für die Champagner-Oper passt. — Fast in gleicher Weise gestaltet sich **Beethovens** Ouverture zu König Stephan; allein vor allem geht dem Hauptsatz eine vielleicht durch dem Inhalt des Dramas veranlasste Einleitung voraus, die nach dem ersten Theil wieder in Erinnerung kommt. Der eine Hauptsatz wird wiederholt und erweitert, auf die Dominante zum Halbschluss geführt: Seitensatz, Gang, Schlusssatz, zweiter Theil, alles folgt normal. — **Mozarts** Ouverture zu Belmonte endlich bildet ihren ersten Theil zwar in voller Sonatenform (mit dem förmlichen Uebergang von *C* über *D* nach *G*), stellt aber statt des zweiten Sonatentheils einen vollkommen neuen und fremden Satz auf (*Andante* $\frac{3}{4}$ *C*moll nach *Presto* $\frac{2}{2}$ *C*dur) und wiederholt, auf dessen Schlusston einsetzend, den ersten Satz. Dieser wird aber nicht zu Ende gebracht; sondern an der Stelle, wo im ersten Theile (durch $\overset{\flat 7}{\mathit{cis}}$) nach *D* und von da zum Seitensatz in *G* gegangen wurde, führt jetzt Mozart (durch $\overset{\flat 6}{\mathit{des}}$ nach *F*moll, geht auf die Dominante des Hapttons, den er aber jetzt in Moll nimmt, und endet hier auf der Dominante mit einem Halbschlusse. Nun fliegt der Vorhang auf und jenes *Andante* kehrt als Belmontes zärtliche Arie

Wo werd' ich sie nur finden!

im süssen tröstlich hellen Dur wieder. — Man müsste die Form als Sonatinenform bezeichnen (ungeachtet des sonatenartigen Uebergangs) von der der Seitensatz und Schluss weggelassen worden; der — freilich ziemlich vollständig ausgeführte Mittelsatz müsste als ein fremder Zwischen- oder Verbindungssatz (Th. III. S. 209) gelten. **Alle Abweichungen von der Form sind von der Rücksicht auf die Oper, in die eingeführt werden sollte, geboten. Ueberhaupt ist kein Komponist, auch Beethoven nicht, — wie weit dieser auch an Tiefe des Inhalts und Grossheit der Gestaltung allen übrigen vorangeht, — in der Gestaltung der Ouverture so mannigfaltig, so frei und geistreich und so rücksichtsvoll auf die jedesmaligen Verhältnisse gewesen, als Mozart.**

Sonatenform, und zwar vollständig ausgeführte, finden wir in der Mehrzahl von Beethovens Ouverturen, z. B. in der aus *C*dur Op. 115, in welcher zwar der Hauptsatz nur halbschlussartig endet, das übergangne *D*dur aber am Schlusse des Theils mit Nachdruck den Modulationssitz befestigt; dann der zweite Theil durch den ersten Satz der Hauptpartie eröffnet, weiter aber zur dreimaligen Aufstellung des Seitensatzes in *A*dur, *A*moll, *F*dur benutzt und der dritte Theil ganz normalmässig und vollbefriedigend gebildet wird. Zum Theil noch weit ausführlicher zeigt sich die Sonatenform in der Egmont-Ouverture, in der Fidelio-Ouverture, in der grossen Leonoren-Ouverture und andern. Es ist, wie gesagt, unnöthig, auf die einzelnen Wendungen der schon bekannten Form einzugehn.

Wohl aber kommen wir noch einmal auf Mozart und seine Titus-Ouverture zurück. Sie hat Sonatenform, weicht aber wieder in geistreich treffender Weise ab. Nach einer Intrade in demselben Tempo setzt (Takt 8) der erste Theil ein. Die Modulation wendet sich vom Hauptsatze leicht — wie der Inhalt der Sätze — ohne zweite Tonart nach der Dominante (*G*dur), wo der Seitensatz aufgestellt und mit dem Gedanken des Hauptsatzes (statt Schlusssatz) geschlossen wird. Mit einem leichten und freien Uebergang wendet sich nun Mozart nach *E*sdur und gestaltet mit dem Hauptgedanken und einem ihm opponirenden Kontrapunkt einen zweiten Sonatentheil von reicher, gegen den ersten Theil überlegner Ausführung: orgelpunktartig wird mit demselben geschlossen. Allein nun darf Mozart nicht wagen, denselben sofort wieder zu bringen. Folglich beginnt er seinen dritten Theil — mit dem Seitensatz; erst nach diesem, der zu unkräftig ist, einen Schluss herbeizuführen, kehrt er auf den ersten Anfang zurück, wiederholt die Intrade, den Hauptsatz, knüpft auch den Gang an, führt ihn aber nun zum breiten glänzenden Schlusse.

Nicht weiter dürfen wir die Form und ihre Abweichungen verfolgen, deren sich noch manche interessante nachweisen liessen. Auch die als seltne Ausnahmen erscheinenden Formen des Rondo (Beethoven hat der Ouverture zu den Ruinen von Athen eine Art von Rondoform gegeben, Rossini hat irgend eine Ouverture — vielleicht die zur Semiramis — in Rondoform geschrieben) und der wirklichen Fuge, die Bach, Händel, Beethoven u. A. gebraucht haben, übergehen wir als bekannt und zum Theil genugsam vorgeübt. Ueber den Inhalt selbst aber, den die Ouverture haben kann, möge hier noch eine letzte allgemeine Bemerkung stehn, mehr um einer von bedeutenden Namen in Schutz genommenen Richtung gegenüber zum Nachdenken aufzufodern, als um der höhern Lehre, die von hier ab der Musikwissenschaft gehört, vorzugreifen.

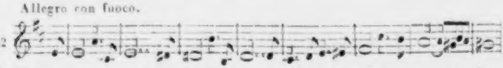
Wenn nämlich ein Komponist bei der Verfassung einer Ouverture sich unbefangen seiner Stimmung überlässt: so wird er schreiben, was diese Stimmung, seine Idee, die Richtung des Werks oder Vorgangs für den die Ouverture gehört, endlich die anregende Vorstellung des Orchesters mit der Schaar seiner beseelten und beseelenden Organe ihm eingiebt. Wieweit dann hierin das Rechte geschehe, ist theils in den vorhergehenden Lehrabschnitten abgehandelt, theils kommt es in der höhern Lehre zur Erwägung.

Nun aber hat der Gedanke, dass die Ouverture auf das Werk, dem sie zur Einführung bestimmt ist, auch ausdrücklichen Bezug nehmen — müsse oder doch könne, die Komponisten häufig dahin geführt, Sätze aus dem Werke selber der Ouverture einzuverleiben. Wir haben es oben von Mozarts Belmonte-Ouverture zu bemerken gehabt; auch die Einleitung seiner Don Juan- und seiner *Cosi fan tutte*-Ouverture, so wie Beethovens Leonoren-Ouverture und viele andre Werke enthalten deren mehrere oder weniger, wichtigere und ausgedehntere oder nicht. C. M. v. Weber ist hierin vielleicht mit seiner Euryanthe-Ouverture am weitesten gegangen, die unter dem Einfluss des Strebens, möglichst viel Momente aus der Oper zum Anklang zu bringen, wohl unstreitig an jener Einheit des Gusses und der Wirkung verloren hat, die jedem Kunstwerke so wichtig ist. — In gleicher Linie stehen die freien Ouverturen, die auf ein Volkslied oder ähnliche populäre Melodien gebaut werden, z. B. die von Fr. Schneider über den Dessauer Marsch.

Dass man nun die Stimmung und Idee eines Werkes anbahnen könne, ohne Melodien aus demselben zu entlehnen, steht wohl fest; die Kunst hat schon Tieferes vermocht. Dass auf der andern Seite Motive aus dem Werk, in der Ouverture aufgenommen, zu dem Zweck der Ouverture beitragen und, wenn sie dann im Werke wiederkehren, ein helleres Licht auf die Situation werfen können, der sie angehören, ist eben so gewiss. Aber — dies ist unsre Bemerkung — Beides ist nur zu erwarten, wenn die fremd aufgenommene oder aus dem Werke vorausgenommene Melodie an sich selber die Kraft hat, künstlerisch — und zwar im Orchester die von ihr begehrte Wirkung auszuüben. Denn die Bedeutung, welche ihr vielleicht durch äusserliche Verhältnisse oder durch Situationen in der Oper oder durch den Text verliehen wird, ist ja entweder eine dem Kunstwerk ganz fremde und fremdbleibende oder tritt erst später hervor, wenn die Situation oder der Text sie giebt oder verdeutlicht und verstärkt; folglich ist diese Bedeutung in der Ouverture noch nicht vorhanden und kann das Motiv nicht oder nicht in der rechten Weise wirksam machen. Es scheint uns daher ein nachtheiliger Irrthum, in der Ouverture Sätze aufzunehmen, die nicht an sich selber ein hinlänglich starkes Interresse haben, ihre Stelle zu verdienen, — ganz abgesehn von dem ihnen äusserlich anhängenden oder später zuwachsenden.

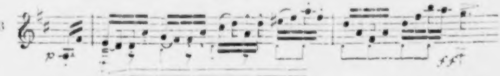
Ein treffenderes Beispiel wüssten wir nicht zu geben, als C. M. v. Webers Oberon-Ouverture. Nach der Einleitung, die uns zuerst den „leisen Elfentritt“ auf Oberons Ruf so zauberisch-neckisch vernehmen lässt, rauscht der Hauptsatz so jugendfrisch und romantisch auf, wie nur immer die Zeit der Aventure mit ihrem Schwerterklang und Rosseschnauben zu uns herüberklingen kann. Noch einmal ertönt das Oberonshorn und raschelt klingender Elfentritt vorüber, — und nun hält es Weber nach seiner Weise, die Ouverture recht reich mit Anklängen aus der Oper auszustatten, für nöthig, diesen Liedsatz aus derselben

482



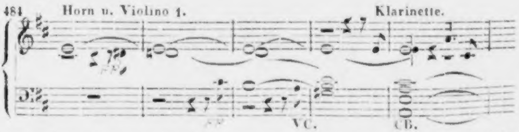
als Seitensatz zu nehmen. Hiermit ist der edle Schwung der Ouverture gebrochen. Denn dieser Satz mag — wir lassen es dahingestellt — in der Oper gesungen, mit dem Texte, zu dem er entstand, seine volle Geltung haben: an sich ist er nicht bedeutend und belebt genug, um in dieser Ouverture und neben diesem Hauptsatze zu stehen. Er ist vielmehr dem ganzen Gang der Komposition und namentlich dem Hauptgedanken —

483



so fremd, dass er gar nicht in stetiger Entwickelung hervorgeführt werden konnte, sondern äusserlich angehängt werden musste, — nach jenem Elfensatze, —

484



und schon hier tritt die Erlahmung ein. Und weil der Satz nicht orchestral erfunden war, so wird er es auch nicht. Erst giebt ihn die Klarinette über den ruhenden Unterstimmen des Quartetts, dann wiederholt ihn die erste Violine unter gleicher Begleitung, später *)

---

*) S. 19, 37 bis 41 der Schlesingerschen Partitur.

(im zweiten Theile) wird er mit mancher anziehenden Wendung benutzt — und überall bleibt er der fremde und schwache Punkt, wenigstens im Vergleich zu dem Aufschwung, den Weber in dieser Ouverture vielleicht vor allen seinen frühern gewonnen hat.

Die letzte hier zu erwähnende Kunstform ist

E. *die Symphonie.*

Obgleich sie die grösste und wichtigste Aufgabe der reinen Instrumentalmusik genannt werden muss, hat doch die Kompositionslehre, die sich nur auf das Gestalten einzulassen berufen ist, bei ihr nur wenig zu thun. Sie tritt hier, — unter der Voraussetzung, dass zuvor Uebung und Partiturstudium das Ihrige gewirkt haben werden, — zurück und lässt einer höhern Lehre das Wort.

Was nun also die Form der Symphonie — das einzig hier zu Besprechende — betrifft, so ist sie in der Regel, fast ohne Ausnahme, die der grossen Sonate. Die Symphonie besteht, gleich dieser, aus vier Sätzen: einem Allegrosatz (mit oder ohne Einleitung) einem langsamen Satz, einer Menuett oder Scherzo (bisweilen wird auch der langsame Satz erst nach dem Scherzo gebracht) und dem Finale. Der erste Satz hat gewöhnlich Sonatenform; der langsame eine der ersten Rondoformen, abgekürzte Sonatenform, Liedform mit Variationen; das Scherzo hat bisweilen erste oder zweite Rondoform, oder blos ausgedehnte Liedform, oder ist fugirt; das Finale hat Sonatenform, eine der grossen Rondoformen, oder ist Fuge. Alles dies bedarf nach dem Th. III. Vorgetragnen keiner weitern Erörterung.

In diesen vier Sätzen wird ein zusammenhängendes Ganze aus dem Seelenleben oder Ideenkreise des Künstlers musikalisch und zwar mittels des Orchesters offenbart. Was der Inhalt eines solchen künstlerischen Ganzen sein könne, aus welchen Gründen dieser sich in die genannten vier Theile auseinandersetze und wie er geistig sich als ein zusammenhängender und einiger beweise, — das hat die höhere Lehre zu ergründen. Wie aber formell diese Einheit sich bewährt, ist schon Th. III. bei der Sonate zur Sprache gekommen.

Dass übrigens die Viertheiligkeit nicht absolute Nothwendigkeit für die Symphonie ist, leuchtet ein. Beethoven hat seine Pastoralsymphonie aus fünf Sätzen gebildet; es ist nicht einzusehen (wenn auch unsers Wissens kein Beispiel vorliegt) warum nicht auch eine Symphonie in drei Theilen möglich sein sollte, so gut wir Sonaten — und zwar vom grossartigsten Wurf und Inhalt — von drei Theilen haben. Ja jene selbständigen Ouverturen, deren wir S. 406 gedachten, gehören im Grund eher der Gattung der Symphonie an (eine Ouverture, die etwas Anderes als Eröffnungsmusik oder Ouverture sein soll, scheint ein Widerspruch) und würden mithin als Symphonien aus einem Satze (mit oder ohne Einleitung) zu achten sein. Mendelssohns Ouverture, Meeresstille und glückliche Fahrt, würde sich als eine Symphonie von zwei Sätzen darstellen; denn wenn gleich der erste Satz nur kurz gehalten und nicht selbständig geschlossen ist, so hat er doch einen ganz selbständigen Inhalt und würde desshalb nicht füglich als blosse Einleitung anzusehen sein.

Dürfen wir nun in Bezug auf die Anlage der Partien einer Symphonie eine grössere Freiheit statthaft finden, als sich bis jetzt die Komponisten genommen haben: so müssen wir für den Inhalt und die Ausführung der Sätze einen Grundsatz wiederholen, den wir durch die ganze Orchesterlehre festgehalten, der aber bei den höchsten Aufgaben der Instrumentalmusik — bei der Symphonie und Ouverture — mit erhöhter Wichtigkeit geltend wird. Es ist der: dass das Orchesterwerk auch orchestermässig erfunden werde, dass man nicht Gedanken, die für ein anderes Organ oder gar nur abstrakt sich gebildet haben, auf das Orchester übertrage. Das wahre Kunstwerk entsteht in untrennbarer Einheit des Inhalts und der Versinnlichung; dem Künstler tritt in der rechten Stunde nicht eine Tongestalt, z. B. eine Melodie vor die Seele, zu der er nun ein Organ suchen müsste, sondern diese Melodie oder dieser Satz stellt sich ihm gleich als die Aeusserung dieses oder jenes bestimmten Musikorgans oder Verbands von Instrumenten vor. Unser ganzer Lehrgang hat es als Hauptaufgabe anerkannt, dahin zu leiten, dass nicht abstrakt, sondern aus dem Wesen, aus der Seele des jedesmaligen Organs oder Chors heraus erfunden und gebildet werde.

So fodern wir jetzt, im Besitz des vollen Orchesters, nochmals dasselbe:

> das Orchesterwerk muss im Sinne, aus der Seele des Orchesters heraus erfunden und gestaltet werden;

und zwar im Ganzen, bis in die Einzelheiten jedes Moments und jeder Stimme hinein.

Wir haben getrachtet, dahin vorzubilden. Allein die Vorbildung genügt nicht, wenn nicht der Komponist — von dem Augenblick an, wo eine Idee ihn ergreift, die zu ihrer Darstellung das Orchester fodert — sich mit der lebendigsten Vorstellung des Orchesters erfüllt, sich in dasselbe hineinbegiebt und in ihm lebt, in seiner grossen vielstimmigen und vielfach beseelten Macht, in seinen Chören und Massen, in der Eigenthümlichkeit seiner für den Künstler lebendigen und persönlichen Organe mit ihren Beziehungen und Verschmelzungen, Abneigungen und Widersprüchen. Ist der Komponist mit dieser Vorstellung erfüllt, dann wird ihm nicht nur nichts Orchesterwidriges oder Orchesterfremdes nahen, sondern es wird die Grösse und Macht des Organs, — des Körpers, in dem sein Geist Wohnung nimmt, — auf diesen zurückwirken und jedem Gedanken, jeder Ausführung, dem ganzen Tongebilde den orchestralen Sinn einflössen und damit auch die Gestaltung bedingen.

Bis auf einen gewissen Punkt lassen sich die formalen Folgen dieses Sinnes, des orchestralen Standpunkts des Komponisten, nachweisen; am anschaulichsten im Vergleich einer Komposition für Orchester mit der für ein einzelnes Instrument, z. B. das Klavier.

Das Klavier giebt sich jeder Stimmung und Laune des Komposten am gefälligsten und schmiegsamsten hin; es ist gross und klein mit ihm, fein und stark, kurzangebunden und für weite Güsse ebenfalls geeignet; was es nicht wirklich ausdrücken kann, das spiegelt es (Th. III. S. 24) unsrer nachhelfenden Einbildungskraft vor. Endlich in der Ausführung wird es von einem einzigen Spieler (das vierhändige Spiel bildet ja nur die Ausnahme) beherrscht und ist auch in dieser Hinsicht den feinsten, freiesten, gar nicht vorherzuberechnenden Regungen augenblicklicher Stimmung in einem einzigen Wesen zugänglich.

Diese Feinheit, diese Freiheit bis zur Eigenwilligkeit und Laune des Augenblicks ist im Orchester selbst unter den günstigsten Umständen unmöglich; ja sie würde der Idee desselben als eines Vereins vieler Organe — das heisst idealer Personen — widersprechen, wenn man ihren Schein durch unerschöpfliche Uebungen und Verabredungen erzwingen wollte. Das Orchester hat ein Anderes und Höheres oder Reicheres auszusprechen, als das rein Subjektive, es steht dem Einzel-Instrument als Chor (Th. III. S. 420) und zwar als Verein Vieler gegenüber, deren Gemeinsames es auszuklingen, deren Gegensätze und Widersprüche es gegen einander zu führen und mit einander zu versöhnen hat; und dieses Gemeinsame ist gewichtvoller als ein Einzelnes, diese Gegensätze sind zahlreicher und karakteristischer und ihre Versöhnung muss mit überlegner Macht und Tiefe erfolgen.

Tritt also ein Gedanke — Satz oder Gang — in das Tutti des Orchesters, so wird er nicht blos geistig an der Macht des Organs sich steigern, sondern er wird sich gern breiter auslegen, um dem Schall des gewaltigen Tonkörpers Zeit zu lassen zum Ausschwingen. Tritt ein Gedanke nicht im Tutti, sondern nur in einem Theil des Orchesters auf, so fodern die andern Stimmen ihr gleiches Recht; entweder wollen sie denselben Gedanken wiederholen, oder sich ihm allmählig anschliessen, oder einen andern ihm entgegensetzen. In allen diesen Fällen wird man ebenfalls Raum geben müssen, damit dem Orchester Theil für Theil genug geschehe.

Hiermit gewinnt aber eben der Orchestergedanke materielle und formelle Uebermacht gegen den Gedanken des Einzel-Instruments, er fesselt uns stärker, beschäftigt uns länger — und daher werden wir weniger Anlass und Befugniss haben, von ihm abzuspringen, auf einen andern, während in der Klavierkomposition — z. B. der Sonate — die freier, persönlicher waltende Phantasie häufig und mit Recht von Einem zum Andern schweifte und in der Hauptpartie oder der Seitenpartie allein zwei oder drei verschiedne Sätze aneinander reihte.

Und indem nun die Weise der Gedanken im Orchesterwerk sich beschränkt und der einzelne Gedanke an Wichtigkeit gewinnt, folgt wiederum daraus, das der Komponist sich oft zu reicherer Ausarbeitung bewogen findet, — wie denn z. B. schwerlich ein Klavierwerk so weit ausgeführt sein möchte, als der erste Satz von Beethovens heroischer Symphonie, oder von dessen neunter.

Allein so wohlbegründet uns diese Anschauung auch erscheint, wollen wir uns doch hüten, sie zu einem formalen Gebot erwachsen oder uns von den Vorstellungen gefangen nehmen zu lassen, die Kunstrichter und Kunstlehrer sich öfters von einem besondern Styl*), den sie

Orchesterstyl

oder in Bezug auf die höchste Form der Orchestermusik

Symphoniestyl

genannt haben. Wenn diese Namen nur die Bedingungen bezeichnen sollen, die aus dem Wesen des Orchesters und der Symphonieform folgen, so kann man nichts gegen sie einwenden; aber es müsste oder könnte mit gleichem Recht von einem Styl für jedes Instrument und jeden Instrumentenverein, so wie für jede Form die Rede sein. Allein dergleichen Stichworte oder *mots de guerre* der Kunstphilosophie rufen in der Regel den Hang hervor, sie recht entschieden und umfangreich geltend zu machen; und so hat sich auch vielfältig an die Benennungen Orchester- und Symphoniestyl die Zumuthung geknüpft: es müsse da alles recht stark und gross und prächtig zugehen, es müsse mehr aus dem Ganzen gewirthschaftet — oder nach Anderer Meinung, es müsse eben hier recht sorgfältig und ausführlich gearbeitet werden, und was dergleichen mehr. Aus solchem Gesichtspunkt ist ein sonst sehr kenntnissreicher, einsichts-, ja geistvoller Mann, der verdiente H. G. Nägeli**) dahin gelangt, J. Haydns Symphonien nicht für ächte Symphonien, dem Symphoniestyl angehörig, zu erachten. Umgekehrt würde es nicht schwer fallen, an mehr als einer Komposition und bei mehr als einem Kunstgenossen nachzuweisen, wie dergleichen vorgefasste Meinungen zu Gespreiztheit und Aufgeblasenheit oder doch zu Einseitigkeit und Einförmigkeit geführt haben, während der unbefangne Künstler sich die Freiheit erhält, fast in jedem Werk eine neue Stimmung und eigne Idee zu verfolgen. Zum Glück fehlt es uns nicht an Zeugnissen für das Rechte. Von den kindlich heitern, oft neckischen Spielen, in denen J. Haydn mit seinem Orchester zu scherzen weiss, — wobei denn doch niemals der Moment versäumt wird, wo es sich machtvoll erhebt, wie ein Löwe aus Blumenketten der Liebesgötter, — bis zu der Erhabenheit eines Beethovenschen Epos hat der Genius der Symphonie in einer Reihe von unsterblichen Thaten die unerschöpfliche Vielseitigkeit seines Lebens und Waltens bekundet.

---

*) Allg. Musikl. 3. Ausg. S. 286.

**) In seinen Vorlesungen über Musik.

Anhang.

Wir haben in den vorstehenden Abtheilungen die Lehre vom Orchestestersatz absichtlich innerhalb des Kreises derjenigen Instrumente abgeschlossen, die sich in unsrer Instrumentalmusik (der hier abgehandelten reinen) eingebürgert finden; die Masse des zu Bewältigenden durfte nicht mehr als nöthig gehäuft werden. Nur einige Blasinstrumente konnten, wenn sie auch unserer Orchestermusik weniger eng angehören, sofort miterwähnt werden, weil ihre Notiz sich am leichtesten der von gebräuchlichern Blasinstrumenten anschloss.

Es bleibt uns noch die Pflicht, über einige Instrumente das Nächstnöthige mitzutheilen, die bisweilen — wenn auch in seltnern Fällen und besonders in Gesangkompositionen, — zu unserm Orchester hinzutreten. Das Wichtigste von ihnen ist

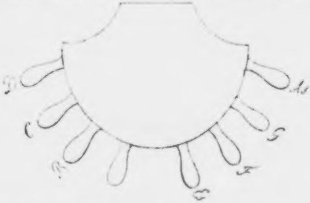
1. die Harfe.

Wir finden sie besonders häufig in französischen Opern oder solchen, die für Frankreich geschrieben worden, z. B. in denen von Spontini und Meierbeer, auch in italienischen, z. B. in Rossini's Othello. In deutschen Werken sind sie seltner; doch hat sie schon Gluck im Orpheus, Abt Stadler in seinem Oratorium (Jerusalem), Fr. Schneider im Absalon u. A. gebraucht.

Die Harfe (*arpa*) hat eine grosse Reihe von Veränderungen und Verbesserungen durchlaufen müssen, über die hier nur das Wesentlichste Aufnahme finden kann. Ihre Saiten stellten längst eine durch mehrere Oktaven gehende Durtonleiter dar; fremde

Halbtöne konnten während des Spiels nur durch das Umdrehen von Häckchen (das förmliche Umstimmen wäre noch umständlicher gewesen) erlangt werden, die neben jeder Saite standen und beim Umdrehen die Saite spannten, folglich erhöhten. Dies war die **Hackenharfe**; ihre Unvollkommenheit bestand zunächst darin, dass das Umstimmen mittelst der Häckchen nur durch die Hand des Spielers geschehen konnte, mithin das Spiel störte.

Es wurde daher die **Pedalharfe** erfunden. Sie war meist in *Es*dur gestimmt und reichte von Kontra (*E* oder) *F* oder *G* bis zum dreigestrichnen *as* oder viergestrichnen *c* (oder *e*) hinauf. Zum Umstimmen waren erst fünf dann sieben Pedale in folgender Stellung.



angebracht, die mit den Füssen regiert und auch angehängt werden konnten und durch deren Antreten jede der genannten Tonstufen **durch alle Oktaven hindurch** um einen Halbton erhöht wurde. Nahm man z. B. das Pedal von *As*, so wurden alle *As* in *A* umgestimmt und man erhielt die Tonart *B*dur. Hiermit war das lästige Umdrehen der Häckchen mit den Händen beseitigt und man konnte die Durtonarten von *Des* bis *E*, so wie die ihnen entsprechenden Molltonarten gebrauchen. Die übrigen Tonarten und verschiedne Akkorde *) waren nicht ausführbar ohne häufige Aenderungen während des Spiels.

Eine Verbesserung dieser Pedalharfe ist die **Doppel-Pedalharfe** (*à double mouvement*) auch nach ihrem angesehensten Verfertiger die **Erardsche Harfe** genannt. Sie ist in *Ces*dur gestimmt und reicht von Kontra *Ces* bis zum viergestrichnen *Ces*. Ihre sieben Pedale sind so eingerichtet, dass jedes zweimal, in zwei Abstufungen, niedergetreten und befestigt werden kann. Jeder Niedertritt erhöht um einen Halbton; werden also sämmtliche Pedale eine Stufe tiefer gebracht, so wird aus

---

*) Zu *H*dur würde man *H*, *Cis*, *Dis*, *E*, *Fis*, *Gis*, *Ais* brauchen, mithin die *B*-Saiten einmal als *Ais* (enharmonisch) und einmal als *B*. Als Akkordbeispiel diene der kleine Nonenakkord, z. B. *B*, *d*, *f*, *as*, *ces*, zu dem man die *B*-Saiten für den Ton *B* und für *h* (enharmonisch *ces*) nöthig hat.

Ces, Des. Es, Fes, Ges. As, B

die Tonreihe

C ,D, E, F, G, A, H;

werden sie die zweite Stufe tiefer gebracht, so erscheint die Tonreihe

Cis, Dis, Eis, Fis, Gis, Ais, His

und somit sind nun alle Tonarten und Akkorde *) erreichbar.

Die Harfe wird bekanntlich mit beiden Händen gespielt und daher auch für sie, wie für das Klavier, auf zwei verbundnen Systemen mit *F*- und *G*-Schlüssel notirt. Jede Hand kann vier Saiten innerhalb der Oktave mit Sicherheit, innerhalb einer Dezime schwerer und weniger hellklingend greifen; bei schneller Bewegung sind die weitern Griffe kaum möglich. Es ist rathsam, die Hände sechs bis acht Stufen weit auseinander zu halten, weil sie sich sonst im Wege sein können. Daher sind Dezimen-Oktaven-Sextengänge für zwei Hände bequemer, als Terzengänge; letztere, wenn die Bewegung nicht zu schnell ist, können — abwärts — mit einer Hand ausgeführt werden. Arpeggien gelingen leichter und wohlklingender, wenn man sie einfach setzt, dass die Hände von drei zu drei, oder vier zu vier Saiten einander ablösen können; doppelte Arpeggien, wenn sie weit und schnell ausgeführt werden sollen, sind schwer. Triller besonders in den hohen Tonlagen und Tonwiederholungen sind gut ausführbar; letztere können auf der Erardschen Harfe — mit Ausnahme der Töne *D*, *G* und *A* **) — auf zwei einander ablösenden Saiten und dann noch leichter und fliessender ausgeführt werden.

Eine besondre Tonhervorbringung zeigt sich in den tiefern Tonlagen (am besten in der grossen und kleinen Oktave) anwendbar.

---

*) Bei einfachem Pedal war die Tonart, die eine übermässige Quinte höher lag (*Es*—*H*) nicht auf einmal darzustellen, bei doppeltem ist sie es: man stimmt *Ces*, *Des*, *Es*, *Ges*, *As*, *B* eine halbe Stufe tiefer in *C*, *D*, *E*, *G*, *A*, *H* und *Fes* (*E*) eine ganze Stufe in *Fis* um. Bei einfachem Pedal war der kleine Nonenakkord nicht auf einmal darstellbar, jetzt ist er leicht.

**) Man hat nämlich für jeden Ton zwei Saiten zur Verfügung, (z. B. *Ces* auch als erste Erhöhung von *B* als *H*) nur für *D*, *G*, *A* nicht. Wir stellen, hier noch übersichtlich zusammen, in welchen und wieviel Weisen jeder Ton auf der Harfe zu haben ist. Die Saiten in ihrer ursprünglichen Stimmung — *Ces*, *Des*, *Es*, *Fes*, *Ges*, *As*, *B* — sollen mit römischen Ziffern und angehängter Null — I_0, II_0, III_0 u. s. w., die erste und zweite Umstimmung mit angehängter 1 und 2, hinter den römischen Ziffern gesetzt, — also z. B. *Ces*, *C* und *Cis* mit I_0 I_1 I_2 — bezeichnet werden; die enharmonischen Töne werden natürlich als dieselben Tonhöhen, also z. B. *Cis* gleich *Des* angenommen, so dass also z. B. I_2 und II_0 (*Cis* und *Des*) als derselbe Ton auf zwei verschiednen Saiten gelten. Dies vorausgesetzt sehen wir hier —

C,	*Cis*,	*D*,	*Dis*,	*E*,	*F*,	*Fis*,	*G*,	*Gis*,	*A*,	*B*,	*H*
I_1,	I_2,	II_0,	II_2,	III_1,	IV_1,	IV_2,	V_1,	V_2,	VI_1,	VII_0,	VII_1,
VII_2,	II_0,	..	III_0,	IV_0,	III_2,	V_0,	..	VI_0,	..	VI_2,	I_0,

auf wieviel und auf welchen Saiten jeder Ton (innerhalb derselben Oktave) zu haben ist.

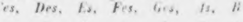
Man legt nämlich den Ballen der Hand an die Mitte der Saite und setzt dieselbe durch den Daumen oder die ersten zwei Finger in Schwingung; sie giebt dann die höhere Oktave (z. B. die Saite klein *es* das eingestrichne *es*) an. Diese Töne — von denen man gleichzeitig zwei und sogar drei nahe bei einander gelegne mit der einen Hand, dazu aber mit der andern nur einen angeben kann — heissen Harmonikatöne und haben einen etwas bedeckten und sehr sanften Klang.

Noch ein eigenthümliches Spiel ist innerhalb eines verminderten Septimenakkordes (auf jeder beliebigen Stufe) möglich. Man kann nämlich, wie ein Blick auf die Saitentafel mit ihren Umstimmungen in der letzten Anmerkung zeigt, sämmtliche Saiten in jeden beliebigen verminderten Septimenakkord *) stimmen. Bei leisem Ueberhinstreichen über alle Saiten erzeugt sich nun ein ätherisch zartes Tongeschalle, das je nach der Richtung der Tonfolge aus der aufrauschenden Tiefe sich in nervös feine Höhe verliert, oder aus dem Gelispel und Geflüster der hohen Saiten sich in die dumpfere hallende Tiefe ausbreitet und mit *glissicato pp.* bezeichnet zu werden pflegt. Es ist ein in der That unvergleichliches Klangerzeugniss, — aber ganz isolirt dastehend, eben nur auf den einen Akkord beschränkt, nur diesen einen Effekt bietend und desshalb doch nur mehr von materieller als geistiger Bedeutung.

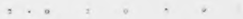
Wenden wir uns nun von diesen Besonderheiten auf die Grundwirkung der Harfe zurück, so ist der Klang ihrer bekanntlich durch Abschnellen mit den Fingern zur Anprache kommenden frei schwebenden Saiten hell und volltönend besonders in den tiefern und mittlern Oktaven, dumpfer inder tiefsten, härter und kurzklingend in den höchsten Tonlagen. Die Tondauer kann nur kurz sein; sie ist im Grunde nur ein Schlag (der Augenblick, wo die Saite vom Finger abschnellt) und das Nachklingen unverhältnissmässig schwächer, weit schwächer sogar wie auf dem Klavier, weil bei letzterm der Resonanzboden grösser und wirksamer ist. Auch die Abstufungen von Forte und Piano sind nicht so weitreichend als auf einem guten Klavier, die Schnelligkeit ebenfalls mit Ausnahme der einfachsten Arpeggiofiguren beschränkter, im Allgemeinen wohl nicht über das Maass von Sechszehnteln im *Allegro vivace* zu treiben. Unter diesen Umständen dürfte die Hauptaufgabe der Harfe im Orchester sich auf die Begleitung mit harmonischen Figurationen, auf dergleichen mehr oder weniger weit geführte Figuren und auf gebrochen (*arpeggiato*) au-

---

*) Z. B. den Akkord *Cis — eis — gis — h* so
Ces, Des, Es, Fes, Ges, As, B



oder



bilden

gegebne volle Akkorde beschränken. Es versteht sich, dass sie auch Melodien und selbst verschiedne polyphon gegen einander führen kann. Allein da sie die Töne derselben noch weniger auszuhalten vermag als das Klavier, auch ausser Stande ist sie in einander zu schmelzen oder anschwellen zu lassen: so ist sie hierin allen Streich- und Blasinstrumenten entschieden untergeordnet. Ja sie erscheint als ein ihnen fremdes, entgegengesetztes Wesen, verschmilzt weniger mit einem der beiden Chöre, als Blas- und Saiteninstrumente, die das Aushalten, An- und Abschwellen der Töne und (mehr oder weniger) die Tonverschmelzung, das Ineinanderziehen der Töne, mit einander gemeinsam haben. Nur dem Pizzikato der Streichinstrumente schliesst sich die Harfe als ein gleichartiges hier aber freieres, tonreicheres und klanghelleres Organ an.

Eben diese Abgesondertheit und Beschränktheit der Harfe scheint Ursach, dass sie in musikalisch tiefern Werken verhältnissmässig nur selten zur Anwendung gekommen ist; sie kann eine neue Ton- und Klangmasse neben den andern des Orchesters darbieten, nicht aber an dem tiefern und bei aller Selbstständigkeit doch in steter Wechselbeziehung und Wechselwirkung stehenden Leben der andern Organe theilnehmen, — sie kann, um auf einen technischen Ausdruck zurückzukehren, nicht im Orchester verarbeitet werden und mit demselben verschmelzen, sondern tritt nur als ein Neues, Besonders hinzu. Für diese Auffassung spricht selbst der Gebrauch, der meistens von ihr gemacht worden ist. Entweder tritt sie in ganz realer Bedeutung auf, wenn die Scene Harfenspiel fodert, — oder in einer verwandten mehr idealen, wenn der Gesang von Genien, Engeln u. s. w. eine ungewöhnliche Begleitung fodert, — oder zur Unterstützung besonders festlicher Momente eines Opfers, Gebets u. s. w.

Dass übrigens unser Standpunkt auch hier keine voreilige Beschränkung gestattet, sondern jede weiterschreitende oder freiere Einmischung der Harfe in das Orchester*) für rechtmässig erkennt, die dem Wesen der Instrumente und der Idee der besondern Komposition entspricht, versteht sich.

2. Die Mandoline.

Die Mandoline ist ein lautenartiges Instrument, entweder (und gewöhnlich) mit viermal zwei Saiten — nämlich je zwei Saiten sind in den Einklang gestimmt, das Instrument ist also, nach dem technischen Ausdrucke zweichörig bezogen — bespannt, die die Stimmung der Geige ($g - \underline{d} - \underline{a} - \underline{\underline{e}}$) haben; oder mit fünf Saiten

---

*) **Meierbeer** hat die Harfe in seiner Ouvertüre zu Struensee (Partitur bei Schlesinger in Berlin) angewendet.

doppelchörig, die dann in g — $\underline{c}$ — $\underline{a}$ — $\underline{\underline{d}}$ und $\underline{\underline{e}}$ stimmen. Die Töne werden wie auf den Streichinstrumenten gegriffen, aber mit einem harten Federkiel oder breit und glattgeschnittnen Holzstäbchen gerissen.

Wir erwähnen das Instrument nur zu Ehren seiner Anwendung bei dem Ständchen in Mozarts Don Juan. Schwerlich wird es je anders, als zu scenischer Bedeutung verwandt werden.

Zuletzt haben wir noch auf

3. Die Guitarre

wenigstens einen flüchtigen Blick zu werfen, da dieses Instrument unsres Wissens zwar niemals als integrirender Theil des Orchesters (wozu es gar nicht geeignet wäre) gebraucht worden, doch aber zur Gesangbegleitung selbst in grössern dramatischen Werken Anwendung gefunden und eben in solchen Werken (z. B. für Scenen, in denen eine Serenade gebracht werden soll) oft das geeignetste Instrument ist. Wie ausgebreitet der Gebrauch der Guitarre im Kreise der Kunstfreunde zur Liederbegleitung gewesen, dass man sie auch als selbständiges Instrument (Th. III, S. 12) ohne Gesang, sogar als Konzertinstrument und in Verbindung mit andern Solo-Instrumenten, ja selbst mit Orchester-Begleitung zu behandeln gewagt, — dies und die Frage nach ihrer Befähigung hierzu lassen wir bei Seite, da das Instrument die Zeit der Mode und Ueberschätzung hinter sich hat und wir bei ihm nur dem dringendsten Bedürfniss zu entsprechen haben*).

Die Guitarre ist bekanntlich ein lautenartiges Instrument (nur mit flachem Boden und flacher Decke) und einem Griffbrett, auf dem zum festen und sichern Greifen der Töne Querleistchen von Elfenbein (Tonbunde genannt) angebracht sind. Der gewöhnliche Bezug besteht aus sechs Saiten, die in der Regel in

E, A, d, g, h, e

gestimmt**) und mit den Fingern der rechten Hand in Harfenweise oder wie beim Pizzikato-Spiel gerührt werden, während die vier Finger der linken Hand die Griffe an den Tonbünden zu bewerkstelligen haben. Die die Saiten rührende rechte Hand stützt sich mit dem kleinen Finger auf den Resonanzboden und bestreicht mit dem Daumen die drei untersten Saiten, mit dem Zeigefinger die *G*-Saite, mit dem dritten und vierten die beiden höchsten Saiten.

---

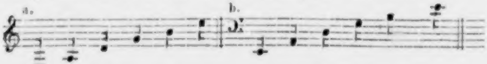
*) Ausführlichere Mittheilungen würde man in einer der vielen Guitarreschulen (von Carulli, Giuliani, Harder, u. A.) oder in Berlioz finden.

**) Ursprünglich (in Italien und Spanien) hatte die Guitarre (*Chitarra*) nur fünf Saiten; später hat man ihr in der Regel sechs, seltner auch sieben Saiten gegeben. Auch in der Stimmung finden sich Abweichungen, für *E*dur werden die Saiten bisweilen in *E, H, e, gis, h,* $\underline{e}$, für *F* und *B*dur in *F, A, d, g, h,* $\underline{e}$ gestimmt. Andre Abweichungen sind unvortheilhafter befunden worden.

Nach dieser Behandlungsweise folgt erstens, dass von den sechs Saiten nur vier auf einmal gegriffen, die andern entweder nur leer (ungegriffen) oder gar nicht mit den andern zugleich genommen werden können; zweitens, dass man nicht wohl thut, die erste und dritte Saite von unten mit Uebergehung der dazwischen liegenden zweiten in schneller Folge zu fodern, weil sonst der Daumen die letztere überspringen müsste, was in schneller Bewegung nicht möglich ist.

Notirt wird für die Guitarre im *G*-Schlüssel, aber eine Oktave zu hoch; also die leeren Saiten werden so, wie hier bei a

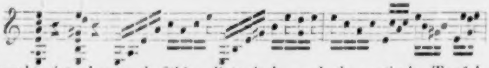
485



notirt, erklingen aber, wie gesagt, so, wie bei b geschrieben ist. Das Instrument steht mithin im Sechzehnfusston. Sein Tonumfang geht von der tiefsten Saite bis zur Oktave der höchsten, also bis zum dreigestrichnen *e* in Noten.

Es wird für Begleitung des Gesangs besonders in einfachen aber vollgriffigen Akkorden und den aus ihnen abgeleiteten Figuren,

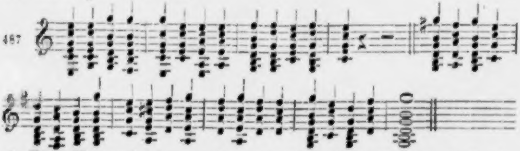
486



gebraucht, ist aber auch fähig, diatonische und chromatische Tonfolgen, wenn die Bewegung nicht zu schnell ist, zu geben. Auch Folgen von Terzen, Sexten und Oktaven in nicht zu schneller Bewegung sind wohl ausführbar.

Am bequemsten bewegt sich die Guitarre in *C*dur und Kreuz-Tonarten, weniger leicht in *B*-Tonarten. Als Beispiele ausführbarer Griffe geben wir hier

487



ein Paar Harmoniefolgen, die entweder vollständig oder theilweis, einfach oder figurirt ausführbar sind. Sie können natürlich dem des Instruments nicht kundigen Komponisten keine ausreichende Grundlage gewähren, aber doch ein Beispiel, an dem er sich die Greifbarkeit andrer Harmonien veranschaulichen kann.

Zehntes Buch.

Ensemblesatz.

Einleitung.

Der Name, den dieses letzte Buch der Kompositionslehre führt, ist, wie schon S. 3 angedeutet worden, eine nur ungenaue Bezeichnung des Inhalts. Unter Ensemble-Satz*) wird zunächst der Satz für mehrere Gesang-Solostimmen verstanden, die nicht blos eine Hauptstimme begleitend, sondern bald wechselsweis Hauptstimme, bald Nebenstimme werdend, bald polyphon zusammenwirkend ein grösseres Ganze bilden. Ferner bezeichnet man mit demselben Namen auch den Verein mehrerer Instrumente (und zwar in der Regel nur den die Zahl von vier oder fünf übersteigenden) zu gleichem Werke.

Wir werden nicht blos diese Kompositionsformen, sondern auch die Komposition für zwei bis vier, fünf und mehr Soloinstrumente und Solo-Singstimmen, ferner die Lehre von der Arienkomposition und von dem Verein von Solospiel und von Gesang mit Orchester in diesem Buch abzuhandeln haben, müssen aber sogleich anerkennen, dass ein Theil dieses Inhalts nicht unter dem Titel Ensemblegesang inbegriffen ist.

Allein man wird uns hierin wohl nachsehen müssen, da es keinen Namen giebt, der diesen Inhalt wirklich bezeichnend zusammenzufassen vermöchte und wir daher genöthigt waren, den Namen nach der vorwiegenden Masse des Gesammtinhalts zu bestimmen.

Dass aber so mancherlei und so wesentlich verschiedne Gegenstände in einem einzigen Buche vereinigt werden, musste geschehn, weil sie in den vorangehenden Lehrtheilen keine Stelle finden konnten und nach allem bisher Erörterten keine umfangreiche Behandlung erfodern. Immer mehr tritt die formale Lehre zurück und überlässt den Jünger seinem eignen Forschen und Arbeiten und dem Rath einer höhern Lehre.

---

*) Dass man mit dem Ausdruck Ensemble das Zusammenspiel und Zusammensingen, die mehr oder weniger gelungne Weise Ensemblesätze auszuführen versteht, ist hier nur beiläufig zu bemerken.

Erste Abtheilung.

Instrumental-Solosatz.

Wir haben in dieser Abtheilung den Satz für zwei oder mehr Soloinstrumente, so wie für Solosatz mit Begleitung des Orchesters zu betrachten. Der Satz für ein Soloinstrument ohne Begleitung des Orchesters würde allerdings ebenfalls unter den gewählten Titel gehören. Allein so weit er für die wichtigsten selbständigen Instrumente — für Klavier und Orgel — verfasst werden soll, ist er schon früher (Th. III, S. 17, Th. IV. S. 8) abgehandelt worden [*]). Das dritte selbstständige Instrument (S. 416) das wir kennen gelernt, die Harfe, schliesst sich der Lehre vom Klaviersatz an, soweit und in der Weise wie die Fähigkeit des Instruments es zulässt; dasselbe würde von jedem andern Instrumente zu sagen sein, das man für sich allein, als selbständiges oder gleichsam selbsständiges behandeln wollte.

Erster Abschnitt.

Klavier im Verein mit andern Soloinstrumenten.

Das Klavier kann im Verein mit einem, zwei, drei und noch mehr Soloinstrumenten als Organ für Komposition gewählt werden; es entstehen daraus die Kompositionen des Duo, — Trio, — Quatuor u. s. w. die diese Namen mit zugefügter Benennung der miteinander verbundnen Instrumente (z. B. Duo für Piano und Violine) führen oder einfach ihren eignen Formnamen — ebenfalls mit Anführung der gewählten Instrumente, z. B. Sonate für Piano und Violine.

---

[*]) Dass dies — besonders die Abhandlung des Klaviersatzes — an der von uns erwählten Stelle rathsam gewesen, scheint sich dadurch zu erweisen, dass wir die dort erkannten und am einfachsten und bekanntesten Organ geübten Formen fortwährend gebraucht haben und ihre Kenntniss besonders jetzt uns zu Gute kommen wird.

Für diese Kompositionen werden am liebsten solche Formen gewählt, die Gelegenheit und Raum geben, jedes der verbundnen Instrumente nach seinem Vermögen und Karakter in Thätigkeit zu setzen. Es sind folgende.

Zuerst die Variationform die wir bereits aus Th. III, S. 51 kennen; dann eine der grössern Rondoformen*); dann die Form der Sonate, die Th. III, S. 194 abgehandelt worden ist; endlich die der Fantasie, die ebenfalls Th. III. S. 325 in Betrachtung gekommen, Dass der Sonate eine Introduktion (Th. III, S. 292) vorausgehen kann, ist bekannt. Auch die Variation und das Rondo können eine Einleitung erhalten. Ist diese Einleitung umfassender, so pflegt man sie Fantasie zu nennen.

Dies sind nicht blos die üblichsten, es scheinen auch die geeignetsten Formen für das Zusammenwirken mehrerer Soloinstrumente; denn sie geben schon durch die Zahl und Wiederkehr ihrer Sätze so wie durch die Breite der Gänge und der ganzen Ausarbeitung Gelegenheit, mehrere Organe bald abwechselnd, bald miteinander wirkend zu bethätigen. Die Liedform dagegen ist zu einfach und beschränkt, die Form der Etüde ist in der Regel wenigstens das erstere und gehört schon ihrer ursprünglichen Bestimmung nach nur einem einzigen Instrument an**). Die Fugenform und überhaupt alle durchgehends oder vorherrschend polyphonen Formen scheinen uns dagegen weniger geeignet für den Verein ungleichartiger Soloinstrumente, da in ihnen die Stimmen gleiches Recht und gleiche Kraft und Geltung haben sollen und dies wenigstens zwischen einer vom Klavier geführten und einer andern von einem Streich- oder Blasinstrument vorgetragnen Stimme nicht durchgehends zu erlangen ist.

Mag man nun auf diese Formen verzichten oder sich auch in ihnen versuchen wollen, — sie sowohl wie die voraus erwähnten geeignetern und üblichern sind uns schon bekannt und geläufig. Wir geniessen daher den Vortheil, unsre Betrachtung einzig auf die Wahl und Behandlung der Instrumente zu richten.

Was nun die Wahl der Instrumente betrifft, so nehmen wir das eine, das Klavier, als feststehend. Mit ihm verbinden sich in der Regel ein oder mehr Streichinstrumente, oder ein Blasinstrument, oder auch ein Blas- und ein Streichinstrument, möglicher Weise deren mehrere. Alle diese Kombinationen sind schon versucht worden.

---

*) Der Rondoform gehört bekanntlich auch die Form des *alla Polacca*, oder der *Polonaise brillante, concertante* u. s. w. an.

**) In neuester Zeit hat der geist- und talentreiche F. Hiller Etuden für Violine und Piano (bei Guttentag in Berlin) herausgegeben.

Wägen wir die Fähigkeiten der Instrumente gegen einander ab, so ist das Klavier nicht nur für die Darstellung der Melodie (Th. III, S. 18) bei weitem ungünstiger organisirt, als die Streichinstrumente und alle (oder doch die meisten) Bläser, sondern auch — Ton gegen Ton gehalten — an Schallkraft den meisten dieser Instrumente (oder vielmehr allen, wenn man die Kraft den Ton festzuhalten mit in Anschlag bringt) nicht gleichkommend und muss, um diese Mängel möglichst zu ersetzen, zu einer sonst gar nicht im Wesen der Komposition liegenden Spielfülle und Vollgriffigkeit seine Zuflucht nehmen. Hierdurch aber im Verein mit seinen ursprünglichen Eigenschaften wird es zu einem wesentlich von den Streich- und Blasinstrumenten verschiednen Organ, verschiedner von ihnen, als sie es unter einander sind. Es zeigt sich als ein Organ, das sich zwar mit jenen Instrumenten verbinden, aber nicht verschmelzen lässt; seine Töne können zwar mit denen der andern zusammentreffen, aber nicht mit ihnen aushalten, ab- und anschwellen, in einander übergezogen werden.

Wenn wir demungeachtet alle Meister von Bach bis Beethoven und bis auf diesen Tag mit Neigung und bisweilen mit tiefster Hingebung diesen Verbindungen sich widmen sehen: so geschieht es, weil allerdings der Verein des Klaviers mit einem oder mehr andern Instrumenten einen grossen Reichthum an Tonmitteln darbietet. Neben das Klavier, das zwei oder mehr Stimmen führen und durch Verdopplung und Figurirung kräftigen, — das volltönend und in den mannigfachsten Formen begleiten und figuriren kann, tritt nun noch ein oder treten mehrere Instrumente von überlegnem melodischen Vermögen. Diese Masse von Stimmen voller Fähigkeit zu den mannigfaltigsten und freiesten melodischen und polyphonen Bewegungen und Verknüpfungen lockt den Webegeist des Künstlers und lässt ihn und auch den Hörer die innerliche Verschiedenheit und Unverschmolzenheit der Organe mehr oder weniger vergessen, reizt auch die Erfindungskraft, die trennenden Unterschiede zu überwinden oder zu verbergen.

Dies scheint uns, wenn wir vorurtheilsfrei — ungeschreckt durch die Namen der grossen Meister und unverführt durch die Liebe, die uns so manches unsterbliche Werk auch auf diesem Felde abgewonnen — hinblicken, die Lage der Sache. Die Verknüpfung von Piano und Blas- oder Streichinstrumenten kann, sie als einen einzigen Körper genommen, nicht als ein wahrhaft in sich einiges, im Gleichmaass und in Gleichheit aller seiner Stimmen vollkommen befriedigendes Organ gelten. Aber es ist ein, wenn nach diesen Seiten unvollkommnes, doch nach dem Ton- und Stimmgehalt reiches Organ. Es kommt nur darauf an, es möglichst günstig zusammenzufügen und zu verwenden.

Zunächst erscheint es rathsam, dem Klavier nicht zu viel und nicht zu schallstarke Instrumente entgegen zu stellen, damit nicht entweder sein ohnehin untergeordnetes Schallvermögen noch mehr überboten oder man genöthigt werde, die übrigen Instrumente zerstreut anzuwenden oder sonst von der Anwendung ihrer vollen Kraft zurückzuhalten.

Am beeinträchtigendsten sind in dieser Hinsicht unstreitig die Blasinstrumente wegen der Sättigung und Fülle oder Schärfe ihres Klanges. Wenn auch die stärksten Blasinstrumente wegen ihrer Uebermacht und geringern Melodiefähigkeit ganz bei Seite gelassen werden, so scheint doch schon das Waldhorn, die Oboe, die Klarinette gegen das Klavier so überlegen, dass ihr Verein unter einander oder mit Streichinstrumenten nicht ohne Bedenken sein dürfte. Am ungefährlichsten ist die leichte Flöte, — aber auch am unergiebigsten, da ihr kühles Wesen keinen hinlänglich anziehenden Gegensatz gegen das abstrakte Klavier darbietet. Günstiger lässt sich das Waldhorn (wie in Beethovens Sonate) oder die Klarinette mit dem Klavier verbinden, wiewohl beide jenem in den oben berührten Eigenschaften weit überlegen sind; weniger günstig scheint uns die Oboe wegen ihrer Schärfe und der Weise ihrer tiefen Tonlage.

Ungleich vortheilhafter befindet sich das Klavier im Verein mit Streichinstrumenten; daher erscheinen auch seine Verbindungen mit Bläsern gleichsam nur als Ausnahmsfälle gegen die Masse von Duo's oder Sonaten u. s. w. für Piano und Violine oder Piano und Violoncell, — von Trio's für Piano mit Violine und Violoncell, von Quatuors mit zwei Violinen (oder einer Violine und Bratsche) und Violoncell u. s. w. Das Streichinstrument ist nachgiebiger, anschmiegender in seinem ganzen Wesen und lässt sich daher leichter mit dem Piano vereinen; es stellt dessen Schwächen nicht so oft blos.

Wir kommen zuletzt auf die Behandlung der Instrumente.

Vor allem ist hier nach bekanntem Grundsatze festzuhalten, dass jedes Instrument nach seiner Weise behandelt werde. Hierbei müssen wir wohl erwägen: dass jedes Instrument als Solo-Instrument angewendet wird. Vom Solo-Spieler sind wir berechtigt, grösseres Geschick oder grössern Fleiss bei den Vorübungen und dem Einüben zu fodern, besonders aber freiern und feinern Vortrag, weil er durch keinen Mitspieler an seiner Stimme gehemmt, aber auch durch keinen unterstützt ist, also seine ganze künstlerische Persönlichkeit in dieser Stimme geltend zu machen die Möglichkeit und Verpflichtung hat. Was also ein Instrument Eigenstes und Feinstes auszusagen hat, das kann im Solosatze von ihm gefodert werden: und nur dann ist es im Solosatze genügend bedacht, wenn es in diesem Sinne behandelt ist.

Sodann darf man im Solosatze noch entschiedner wie im Orchester fodern, dass jedes Instrument in gleichem Recht und gleicher Bedeutsamkeit mit den andern auftrete, dass jedes zu seiner Zeit Hauptinstrument werde oder die Hauptstimme führe, jedes an polyphonem Stimmgewebe, an Durchführungen (z. B. im zweiten Theil der Sonatenform) gleichen Antheil nehme, jedes auch zu seiner Zeit sich zu blosser Begleitung bequeme. Allerdings wird sich hier die Eigenthümlichkeit der Instrumente nicht beseitigen oder verhehlen lassen. Die Blas- oder Streichinstrumente werden immer in der Melodieführung überlegen bleiben und man wird nicht umhin können, ihnen wenigstens im Ganzen hierin den Vorrang zu lassen. Allein auch das Piano muss zu seiner Zeit Melodie, muss die Hauptstimme führen und sie muss nach der Weise, aus den Mitteln dieses Instruments sich möglichst wirksam gestalten. Die Begleitung wird wieder am günstigsten vom Piano als dem Harmonieinstrument dargestellt und darum am häufigsten ihm gegeben werden; es hängt hiermit zusammen, dass auch der bewegliche Theil der Gänge — besonders soweit sie auf Anwendung harmonischer Figuration beruhen — vorzugsweise dem Piano anheim fällt, so dass dieses in Gängen, figurirten Melodien und Begleitungen seine Spielfülle geltend macht und sich darin gegen die überlegne Schallkraft und Singfähigkeit der andern Instrumente schadlos hält, ja im Ganzen genommen doch als der Hauptkörper, als die Grundlage der ganzen Komposition, als das Hauptinstrument erscheint, wie sehr auch die andern Instrumente es in der Melodie, in Klang und Schallvermögen überbieten.

Im Allgemeinen wird sich also die Komposition so darstellen, dass Erstens die Sätze (Hauptsatz, Seitensatz, Schlusssatz) entweder von allen Instrumenten zusammen im Tutti, — oder dem Klavier allein, — oder einem andern Instrument mit Begleitung des Klaviers, — oder von den zwei oder mehr andern Instrumenten (wenn der Satz ein Trio, Quatuor u. s. w. ist) ohne Klavier vorgetragen werden; dass Zweitens bei der Wiederholung von Sätzen mit diesen Darstellungsweisen gewechselt werde; dass Drittens in Durchführungen, Gängen u. s. w. der bewegliche Theil vorzugsweise dem Klavier, der singbare vorzugsweise den andern Instrumenten — jedoch keineswegs mit Ausschluss des Klaviers anvertraut werde.

Genauere Andeutungen würden sich, ohne in die Anlage bestimmter Sätze einzugehen, schwerlich geben lassen. Dies aber scheint weder ausführbar noch nothwendig.

Zweiter Abschnitt.

Solosatz für Streichinstrumente.

Der Solosatz für Streichinstrumente umfasst das Trio, gewöhnlich für Violine, Bratsche und Violoncell, — das Quartett oder Quatuor, für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell, — das Quintett oder Quintuor für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell, — das Ottett oder Doppelquartett, für die verdoppelte Besetzung des Quartetts zu acht realen Stimmen. Dass auch noch andre Zusammenstellungen, — von sechs, sieben, neun Stimmen, möglich und vielleicht (ohne dass sich der Verf. gleich erinnert) schon ausgeführt worden, dass ferner bei grösserer Stimmzahl auch ein Solo-Kontrabass zugezogen oder die Zusammenstellung der Instrumente auf noch andre Weise getroffen werden kann, ist gewiss. Es kommt jedoch hierauf nichts an. Denn was überhaupt von der Gattung zu sagen ist, trifft alle unter ihr begriffnen Arten. Daher nennt man auch in der Kunstsprache die ganze Gattung von Kompositionen

den Quartettsatz,

weil in der That das Quartett als die normale Art anzusehen ist und der Satz des Quintetts, Ottetts, Trio's u. s. w. durchaus denselben Gesetzen folgt.

Der Verein von Streichinstrumenten für Solosatz ist in der That von allen möglichen Vereinen der geschickteste, weil er durchaus gleichartige Instrumente zusammengestellt, mithin die vollkommenste Verschmelzung und die gleichmässigste Behandlung aller Stimmen möglich macht. Weder Bläser unter sich (man müsste sich denn auf eine einzige Art, z. B. nur auf Klarinetten beschränken) noch Bläser und Streichinstrumente können so durchaus Eins werden; dass das Piano sich mit den andern Instrumenten noch weniger verschmilzt, ist bereits S. 428 erkannt worden.

Was dem Verein von Streichinstrumenten noch besonders für Komposition zu statten kommt, ist der Umstand, dass sie keinen so bestimmt abgeschlossnen Karakter haben (S. 254) als die Blasinstrumente, sondern sich zu den vielseitigsten Stimmungen und Richtungen hergeben, ja dass auch ihr Klang, ihre sinnliche Wirkung weniger befriedigend und darum nicht so schnell sättigend ist, mithin dem Komponisten eine weiter fortgesetzte und reicher auszubeutende Wirksamkeit gestattet.

Dass übrigens vor allen Arten dieser Kompositionsgattung im Allgemeinen das Quartett den Vorzug verdient, ist schon aus dem S. 286 Gesagten zu erkennen. Das Quartett stellt den Normalsatz, die Vierstimmigkeit, dar, gestattet aber gleichwohl, nach dem

Vermögen der Streichinstrumente (S. 250) in einzelnen Momenten vollgriffiger oder auch wirklich mehrstimmiger zu werden. Es umfasst ein weites Tongebiet von wenigstens fünf Oktaven und räumt dem vornehmsten Streichinstrument, der Violine, den Vorzug ein, indem es zwei Violinen aufstellt. Das Quintett ist um eine Stimme reicher, lässt aber den Karakter der Bratsche oder des Violoncells in einer Fülle hervortreten, die im Allgemeinen nicht begründet erscheint. Das Ottett stellt das Verhältniss der Instrumente in gleicher Weise wieder her, wie das Quartett. Allein es sollte scheinen, als wenn der Verein von vier Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncellen das Verlangen nach einem kräftigen Träger des Ganzen, nach einem Kontrabass erregen müsste, der den Gegenhalt in der Tiefe bildete gegen die stark besetzte Höhe und Mitte. Allerdings würde dann in dem zum Nonett gewordnen Werke der Karakter des Solosatzes noch mehr zurücktreten und das Ganze sich noch mehr der Behandlung und Wirkung des Orchesters nähern. Allein dies ist ohnehin schon bei dem Ottett wenigstens theilweis der Fall (wie man an dem Ottett von Mendelssohn, der geschicktesten und talentvollsten Leistung in dieser Form, sehen kann) und es ist kein absoluter Nachtheil darin zu sehn, wenn auch hier — wie überall — die Formen einander näher kommen und in einander übergehn.

Auf der andern Seite haben wir sogar bei dem Streichorchester (S. 355) erkennen müssen, dass ihm für sich allein die Fülle und Sättigung des Klanges abgeht, die zur Befriedigung des Sinns und zum allseitigen und tieferschöpfenden Ausdruck der Seelenbewegungen und Vorstellungen erfoderlich ist. Dies muss noch vielmehr vom Solosatz für Streichinstrumente gelten. Ihm fehlt nicht nur die Klangfülle und die Kraft des Aushallens, sondern auch die Schallkraft der Blasinstrumente. Ueberhaupt ist ein grosses Maass von materieller Kraft ihm nicht eigen; selbst das Piano kann in seiner Spielfülle und der Fähigkeit Tonmassen verschiedner Oktaven in einander schallen zu lassen, grössere Massenwirkung und grössere Steigerung hervorbringen. Dies ist im Allgemeinen der Anlass, über das Quartett hinaus zum Quintett und Ottett zu gehen; das Trio von Streichinstrumenten kann dagegen nur durch feinere und bewegtere Stimmführung für den Mangel an Fülle entschädigen, der ihm selbst im Vergleich zum Quartett eigen ist.

Diese Ansicht von den verschiednen Besetzungen der Solokomposition für Streichinstrumente scheint sich auch bei der Mehrzahl der Komponisten oder bei allen geltend gemacht zu haben. Denn die bei weitem überwiegende Menge aller hierhergehörigen Werke sind Quartette; nach dem Quartett ist das Quintett am meisten angebaut, nach diesem kommt das Trio, am seltensten das Ottett *).

Soviel über die verschiednen Arten des Satzes für Solo-Streichinstrumente. In dem Wenigen, was über die Komposition zu sagen übrig bleibt, fassen wir sie alle zusammen, da die Besetzung keinen wesentlichen Unterschied bewirkt.

Die Form für diese Kompositionen ist in der Regel — fast ohne Ausnahme — die der Sonate. Sie mit ihren vier Sätzen (die Einleitung ungerechnet) von mannigfachem Karakter, — mit ihrer Fähigkeit, alle Gestaltungen des Lieds, des Rondo's, der Fuge, der Variation, der Sonatenform in ihrem Umkreis aufzunehmen, — mit den zahlreichen Thematen, Durchführungen und Durcharbeitungen, kurz in ihrer Umfassungskraft bietet dem Ergehen der geistreichen, beweglichen, vielseitigen Instrumente den erwünschtesten Raum. Schon bei der Symphonie (S. 412) musste dies erkannt werden, nachdem wir es an der Klaviersonate gelernt hatten. Diese Erinnerung aber an die vorangegangnen Anwendungen der Form führt uns auf die letzte hier anzuknüpfende Betrachtung.

In der Symphonie bedarf der Komponist der umfassendsten Form, um in ihr auf das Vollständigste und Reichste seine Idee zu verwirklichen. Und sie wird verwirklicht, — so weit es überhaupt dem Menschen gegeben ist; alles was der künstlerische Geist an Organen geschaffen, ist bereit, dem Künstler zu dienen und seine Idee in das Leben zu führen, wie es im jetzigen Lebensmoment der Kunst möglich ist und wie es eigentlich dem Künstler hätte allein vorschweben dürfen. Denn was darüber hinaus liegt, was dem Geist erscheint ohne Möglichkeit des Wirklichwerdens, das ist streng genommen nicht Kunst, nicht Geist in leiblicher Erscheinung, — obwohl es ein Höheres sein kann, als die Kunst in diesem oder jenem Zeitmoment, unter den obwaltenden Verhältnissen, — oder vielleicht jemals verwirklichen kann.

Die Klaviersonate steht in der Kraft der Verwirklichung weit zurück gegen das Orchesterwerk, ihr Organ kann vieles, z. B. gleich die Verschmelzung der Melodie, nur andeuten. Aber das liegt so offen und ursprünglich in ihrem Organ, dass man sich sofort darein ergiebt und den Genuss des Klavierwerks vielleicht mehr, vielleicht wenigstens eben so weit in dem findet, was die sinnliche Mittheilung in unsrer Phantasie und auf diesem Weg in unserm Gemüth anregt, als in dem, was sie in Wirklichkeit giebt. Hierzu kommt noch der unermessliche Gewinn, den die Einheit der Darstellung

---

*) Dass die Rücksicht auf leichtere Besetzbarkeit und Ausführung wenigstens nicht allein entscheidet, ist leicht zu erkennen. Denn von diesem Gesichtspunkt aus müsste das Trio häufiger angebaut werden, als das Quartett.

giebt: das ganze Kunstwerk wird in der Person des Ausübenden ein durchaus einiges und frei aus dem Moment wiedergebornes.

Das Quartett (und seine Beiarten) steht in der Mitte. Volle Wirklichkeit der Befriedigung kann es nicht geben, denn jede Instrumentenklasse ist einseitig und kann nur auf eine Zeit lang, nur für einen Theil des künstlerischen Inhalts befriedigen. Hierin steht es dem Orchesterwerke nach. Dagegen ist es in der Innerlichkeit, Sangeskraft und dem Darstellungsvermögen seiner Stimmen dem Klavier weit überlegen; unmöglich können auf diesem vier Stimmen so unabhängig von einander, so frei gegen einander geführt werden, — schon jede einzelne Stimme ist im Quartett überlegen.

Diese vier Stimmen nun, das ist der ganze Reichthum des Quartetts. Aber sie werden von den feinsten, beweglichsten, vielseitigsten Instrumenten dargestellt und diese können ihr eigenstes, feinstes Wesen unbeschränkt geltend machen, da weder eine Berücksichtigung fremder Organe, noch eine vielfache Besetzung, — die immer (Th. III. S. 421) grössere Gemessenheit und Einfachheit fodert — in den Weg treten. Die tiefste Versenkung also in das Wesen der Instrumente und die feinste Ausarbeitung sind hier Hauptbedingung. Die erstere haben wir überall gefodert; doch ist einleuchtend, dass in Orchesterwerken mancher Irrthum durch die Massenwirkung, durch den reichen Wechsel der Instrumentirung verborgen wird, ja, dass sogar mit Nothwendigkeit dieses oder jenes Instrument einen ihm fremdern Gedanken in der Durchführung übernehmen muss. Die Kunst der Ausführung darf sich ebenfalls nirgends vermissen lassen. Aber wiederum wird sie im Orchesterwerke vor der Grossheit und Einfachheit der Hauptgedanken oft zurücktreten, während die Gedanken des Quartetts nach der Natur seiner Organe nur ausnahmsweise gleichen Aufschwung und gleiche einfache Macht erlangen. Selbst im Klaviersatze kann die Ausarbeitung nicht so vielgliedrig die Stimmen durchdringen, da das Instrument (Th. III. S. 21) zu mehrstimmiger Polyphonie weniger geschickt ist. Sie ist in der Instrumentalkomposition in grossartiger Weise das Eigenthum des Orchesters und in feiner Anwendung die Hauptaufgabe des Quartetts.

Dritter Abschnitt.

Solosatz für Blasinstrumente, oder vereinigte Blas- und Streichinstrumente.

Die Aufgaben, die wir hier zusammenfassen, sind in Hinsicht auf ihre äusserliche Erscheinung mannigfaltiger, ohne darum für Kunst und Kunstlehre wichtiger und wahrhaft ergiebiger zu sein.

Es versteht sich von selbst, dass musikalische Sätze auch durch Blasinstrumente, jedes als Soloinstrument genommen, dargestellt werden können. Allein die Natur der Blasinstrumente wird immer als erstes Erfoderniss das Massebilden (S. 148) ergeben und so werden sich Solosätze für Blasinstrumente sehr eng, fast ununterscheidbar der gewöhnlichen Harmoniemusik, wie wir sie bereits kennen gelernt haben, anschliessen.

Zuvörderst wird man in Hinsicht auf Zahl und Auswahl der Instrumente dahin zu sehen haben, dass alle oder doch die meisten von ihnen nach Tonreichthum, Beweglichkeit und Schallmaass geeignet seien, als Soloinstrumente zu wirken. — Allein welche Instrumente könnten durch die Geschicklichkeit der Virtuosen nicht dahin ausgebildet werden? Kaum wagt man es von den Pauken und Trompeten zu behaupten; die Posaune (besonders Tenorposaune), das chromatische Horn und die Tuba*) haben sich schon vielfältig als Solo-, ja als Konzertinstrumente gezeigt. Es fragt sich nur, ob dergleichen für einfache und machtvolle Wirkung geschaffne Organe, wie z. B. die Posaune nicht ihr eigenstes Wesen verleugnen müssen, um als Soloinstrumente vielleicht beinah eben so wohl zu bestehn, als schwächere Instrumente, denen sie sich an ihrer gebührenden Stelle weit überlegen zeigen. Man wird dem Aüsübenden es nur zum Guten anrechnen, wenn er seine Uebungen — auf welchem Instrument es sei — so weit wie möglich ausdehnt, wird ihm endlich auch den Wunsch nicht verargen, gelegentlich zu zeigen, was er und was sein Instrument vermag. Allein hiermit hat der Komponist als Künstler nichts zu thun. Als solcher hat er ohne zufällige Rücksichten die für seine jedesmalige Aufgabe geeigneten Organe zu wählen, also für Solosatz die für diesen hinlänglich begabten und — geschmeidigen; und da er jedes Organ nach seinem Karakter und Vermögen geltend zu machen hat, so fehlt er, wenn er Instrumente wählt, deren Wesen dem Solosatze widerstrebt.

---

*) Auch der Kontrabass ist schon als Konzert-Instrument aufgetreten, so fein und flink und hoch, wie eine Geige — beinah.

In Hinsicht auf die Auswahl ist also der Komponist zunächst an Flöte, Klarinette, Fagott, Waldhorn, Bassethorn, — dann an die sprödere Oboe, an das chromatische Tenorhorn verwiesen. Das Bedürfniss der Massenbildung wird ihm rathsam machen, nicht zu wenig Instrumente, — jedenfalls mehr als vier, — und besonders die verschmelzbaren und die Mittellage bildenden in der Mehrzahl zu nehmen. Es mag also an einer Flöte, oder einer Flöte und Oboe genügen, wünschenswerth sind aber zwei Klarinetten (oder eine Klarinette und ein Bassethorn), sodann — besonders wenn man nur eine Klarinette nehmen will, zwei Waldhörner. Dass auch noch andre Bläser und andre Arten der Zusammenstellung gewählt werden können, versteht sich; wie haben nur die nächstgelegnen als Beispiele genannt.

Wenn schon die Wahl der Instrumente mehr Mannigfaltigkeit bietet, als bei dem Solosatz für Streichinstrumente, so ist dies auch bei der Form der Kompositionen zu bemerken. Tanzform, Marschform, Scherzo, Variation, alle Formen des Rondo sind häufig angebaut worden; ferner das sogenannte Divertissement, — eine willkührlich gebildete, nicht enger zusammenhängende Kette kleinerer und grösserer Formen, besonders Lied- und Rondoformen, auch Sonatenform. Seltner ist die Sonate für Blasinstrumente, die am reichsten noch durch die Quintette für Blasinstrumente von Reicha vertreten ist.

Dass auch die Blasinstrumente bei ihrer Verwendung zum Solosatze feiner und freier als im Tutti-Satz, — auch mit gesteigerten Ansprüchen an die Geschicklichkeit der Ausübenden behandelt werden können und müssen, versteht sich. In letzterer Beziehung haben wir schon bei der Lehre von der Technik der Instrumente auf den Unterschied von Solo- und Orchestersatz Rücksicht genommen.

Was bis hierher vom Solosatze gesagt worden, findet endlich auch auf den Solosatz für gemischte Blas- und Streichinstrumente Anwendung. Es ist nur der eine Rath zuzufügen, dass man bei solchen Zusammensetzungen — wie bei der Zusammenstellung des Orchesters — darauf sehe, jeden Instrumentchor wenigstens so stark zu besetzen, dass er in sich selber ein Ganzes darstellen und sich dem andern gegenüber mit gebührendem Nachdruck behaupten könne. Vier oder fünf Bläsern gegenüber würde es daher wenigstens dreier Streichinstrumente, vier Streichinstrumenten gegenüber wenigstens zweier oder dreier Bläser bedürfen. Etwas Näheres lässt sich schon desswegen nicht voraus bestimmen, weil dabei hauptsächlich die Wahl und Beschäftigung der einzelnen Instrumente in Betracht kommt. Die allgemeinen Grundsätze aber sind in der Lehre vom Orchestersatze gegeben.

Für diese grössern Instrumentvereine ist die Form der Sonate öfters in Anwendung gekommen, bisweilen auch die gewöhnliche Zahl ihrer Sätze überschritten worden. So stellt Beethoven in seinem Septuor ausser Einleitungen zum ersten und letzten Satze ein Allegro in Sonatenform, ein Adagio, Menuett mit Trio, Andante mit Variationen, Scherzo mit Trio und Finale auf, also sechs Hauptsätze. Nach der Zahl der Instrumente werden übrigens die Kompositionen als Quintett, Sextuor, Septuor, Nonett u. s. w., — nach besondern Intentionen der Komponisten als Serenate, Notturno u. s. w. bezeichnet.

Vierter Abschnitt.

Konzertsatz.

Unter Konzertsatz ist die Behandlung eines oder mehrerer Instrumente zu dem besondern Zwecke, sie vorzugsweise vor andern Instrumenten — und die besondre Geschicklichkeit des Ausübenden zu zeigen, zu verstehen. Beide Zwecke sind nicht rein künstlerische, denn sie stellen neben die eigentliche Aufgabe jedes Kunstwerks noch die Rücksicht auf irgend eine künstlerische Persönlichkeit, — auf ein Instrument oder auf die Auszeichnung des Ausübenden. Mehr oder weniger wird also bei Kompositionen dieser Gattung von den reinen Kunstgesetzen abgewichen werden müssen. Das Hauptinstrument (Prinzipalinstrument oder Prinzipalstimme) oder die mehrern Haupt- oder konzertirenden Instrumente werden vor den andern blos begleitenden Instrumenten (Ripienstimmen, Begleitung) begünstigt, in grösserer Ausdehnung und mit Aufwand aller ihnen eignen Mittel benutzt werden müssen, während die begleitenden Instrumente vom vollen Gebrauch ihres Vermögens eher abgehalten werden und sich unterordnen, um das Hauptinstrument desto vortheilhafter hervortreten zu lassen. Die Rücksicht auf den Ausführenden ferner veranlasst in der Komposition die vorzugsweise Ausbreitung der Gänge zu Passagen, und für sie wie für die Begleitung — gelegentlich auch für die Darstellung, Ausschmückung, Veränderung der Sätze den Vorzug besonders schwieriger Figuren und Gänge (Bravourpassagen), an denen sich die vorzügliche Fertigkeit des Spielers bewähren kann. Und endlich liegt es in dieser Tendenz des Konzertsatzes, dass man sich mehr oder weniger klar bewusst für seine Ausführung eine glänzende Versammlung, einen Salon vorstelle, in der man nicht zunächst (und vielleicht nicht gern) tiefer und reiner Offenbarungen des künstlerischen Genius harrt, als den Genuss ausgezeichneter und darum seltner und kostbarer künstlerischer Geschicklichkeit halb vornehm kühl, halb künstlerisch angeregt entgegen zu nehmen geneigt ist. Daher wird im Allgemeinen das Glanzvolle und Exquisite im Konzertsatze vorherrschen, selbst da, wo (wie in Mozarts, Beethovens, Moscheles, Hummels, Chopins, Mendelssohns und Anderer Konzerten) das reich ausgebildete Talent des Komponisten sich zu geistreichen und kunstvollen, ja theilweis höher angeregten Ergüssen — gewissermaassen trotz der nicht künstlerisch reinen Intention erhebt, selbst da, wo (wie in Beethovens *G*dur Konzert, Op. 58 im Andante) der Genius sich eine Zeitlang ganz der freien und reinen Dichtung zurückgiebt, die äusserlichen Rücksichten auf Fertigkeit und Glanz fallen lässt und — eine Zeitlang wenigstens die einseitige Bevorzugung des Konzertinstruments gerechtfertigt zeigt.

Die Bedingung zum Gelingen des Konzertsatzes ist die tiefste Kenntniss des Instruments. Was wir in dieser Hinsicht mitzutheilen im Stande gewesen sind, kann ohne langfortgesetzte Beobachtung und tiefeindringendes Partiturstudium gewiss nicht zureichend sein. Dagegen lasse man sich auch nicht — wenn man überhaupt Beruf fühlt für diese Kompositionsgattung — durch die oft gehörte Behauptung zurückschrecken: es könne nur der für ein Instrument günstig schreiben, der es vollkommen gut selber spielt. Wer dies vermag, hat unstreitig einen grossen Vortheil voraus; dass man aber auch ohne denselben mit Erfolg das Instrument kennen lernen und behandeln kann — selbst für Konzertsatz, beweisen Mozarts Konzerte für Klarinette und Waldhorn, Spohrs und C. M. v. Webers Konzerte für Klarinette und manche andre Arbeiten. Hermstädt verdankt — natürlich nächst seiner eignen Trefflichkeit — den Konzerten Spohrs, Bärmann (der Vater) denen Webers bei gleicher Virtuosität die Hälfte seines Ruhms.

Hinsichts der Instrumentenwahl giebt es nun

Konzertstücke für ein einzelnes Instrument

ohne Begleitung, meist in Variation-, Rondo- oder Fantasieform; ferner die Form des

Duo concertant

ohne Begleitung, z. B. für Piano und Violine, oder für Violine und Violoncell, meist in Rondo- oder Sonatenform komponirt; ferner das sogenannte

Quatuor brillant

oder *Quatuor concertant*, ein wirkliches Streichquartett in der Quartettform (S. 433) geschrieben, aber so gesetzt, dass die erste

Violine als Hauptstimme hervortritt und dem Spieler Gelegenheit zu glänzender Darlegung seiner Virtuosität bietet.

Dies sind die untergeordneten Arten der Konzertkomposition. Das eigentliche

Konzert

bedingt die Begleitung des Orchesters neben dem Prinzipal-Instrumente. Seine Form ist die der Sonate in drei Sätzen. Der erste Satz oder das Allegro gestaltet sich meist so, dass das Orchester zur Einleitung die sämmtlichen oder vorzüglichsten Sätze der Haupt- und Seitenpartie mit dem Schlusssatze (Th. III. S. 194) und zwar durchaus im Hauptton, oder im Hauptton und der Dominante (oder Parallele) und in den erstern zurückkehrend. Nun führt das Prinzipal-Instrument theils allein, theils vom Orchester (oder einigen Instrumenten desselben) unterstützt, die Gedanken der Hauptpartie in seiner und zwar konzertirenden Weise aus, fügt ihnen auch wohl neue Sätze zu, geht — mit oder ohne Orchester, meist das Erstere — in die Dominante, um da den Seiten- und Schlusssatz auszuführen und schliesst mit dem Orchester ganz nach dem Gange der Sonatenform den ersten Theil, oder überlässt (meist) dem Orchester allein diesen Abschluss. Nun bildet sich der zweite Theil, in dem die Melodie der Sätze meist von wechselnden Orchesterinstrumenten gegen die Figuren und Passagen der Prinzipalstimme durchgeführt wird; statt des Orgelpunkts tritt gewöhnlich die Kadenz des Hauptinstruments ein, — eine freiere Fantasie aus Passagen und Motiven oder Sätzen der Komposition selbst gewebt, vom Orgelpunkt ausgehend und auf ihn zurückkehrend; endlich gestaltet sich der dritte Theil nach bekannter Form unter wechselnder oder zusammentreffender Wirksamkeit des Soloinstruments und Orchesters und das letztere schliesst. Der Einleitungssatz des Orchesters und dessen Satz in der Dominante heissen Ritornelle. Zwischen den beiden Ritornellen und dem Schlusse des Orchesters stellt sich die Ausführung des Hauptinstruments in zwei grossen Massen, den Solo's, zusammen.

Der zweite Satz des Konzerts hat Andanteform, der dritte meist grössere Rondo- oder Sonatenform. Ueber sie ist nach dem schon Bekannten nichts weiter zu bemerken.

Von dieser Form finden mancherlei Abweichungen statt, — z. B. der Anfang des ersten Satzes mit dem Prinzipalinstrument statt mit dem Orchester, — die in der That mehr von der freien Laune des Tonsetzers ausgehn, als von tiefern Gründen angeregt werden. Eine bemerkenswerthere ist die unter dem Namen

Konzertino

bekannte Beschränkung des Konzerts auf einen einzigen Satz in

Sonatenform, — oder auch in grösserer Rondoform. **Spohr** hat ein Violin-Konzert in Form einer Gesangscene geschrieben; der vorzügliche Violinist **David** hat dieselbe Form zu einem Konzert für die Posaune angewendet; **Mendelssohn** (wenn wir nicht irren) ein Klavierkonzert geschrieben, das zwar die gewöhnlichen drei Sätze enthält, aber dieselben ohne Zwischentritt von Absätzen in einem ununterbrochenen Zusammenhange vorträgt.

Nur der Vollständigkeit wegen erwähnen wir noch das

Doppelkonzert,

Dussek unter andern hat eins für zwei Pianoforte geschrieben, — und das

Tripelkonzert,

z. B. das für drei Flügel von **Seb. Bach**[*]) und das für Pianoforte, Violine und Violoncell von **Beethoven**. Der Name schon zeigt an, dass im Doppelkonzerte zwei, im Tripelkonzerte drei Prinzipal-Instrumente (ausser dem Orchester) auftreten, die bald wechselnd, bald verbunden die Solopartie ausführen. Die Form ist die des Konzerts.

Beschränkt sich eine solche Komposition auf einen einzigen Satz, so wird sie meist

Konzertante

genannt; sie steht dann der Form nach dem Konzertino gleich.

---

[*]) Derselbe hat Konzerte für mehrere — bis zu neun Instrumenten geschrieben, eigentlich mehr Symphonie-Sätze mit vorzüglicher Benutzung konzertirender Instrumente.

Zweite Abtheilung.

Gesang mit Orchesterbegleitung.

Die Lehre von der Gesangkomposion ist im siebenten Buche (Th. III. S. 329) begründet und nächst der elementaren Vorbereitung über die Formen des Rezitativs und Arioso, — des Lieds, mehrstimmigen Sologesangs in Liedform und mit Liedesinhalt und des Chorliedes, — dann des Chors, und zwar der Figuralformen, der Fuge und Motette erstreckt worden. Die Begleitung, welche wenigstens für einen Theil dieser Formen nöthig, für einen andern rathsam oder doch möglich, ward dem Klavier zugewiesen, oder, wenn auch ohne nähere Bestimmung, als eine dem Orchester zustehende gedacht. Diese Formen dienten, abgesehn von der ihnen eignen Bedeutung auch als Vorstudien in der Auffassung des Textes, Behandlung der Stimme, kurz für die Gesangkomposition.

Jetzt haben wir die Lehre der Gesangkomposition zu vollenden, diejenigen Formen zur Betrachtung zu ziehen, die früher nicht zu vollkommner Erwägung und Ausübung hätten kommen können, weil sie sich in der Regel im Verein mit Orchesterbegleitung darstellen und jedenfalls dazu dienen, den Verein von Gesang und Orchester zu zeigen und zur Anwendung zu bringen.

Es versteht sich von selbst, dass wir auch hier die früher anerkannten Grundsätze anzuerkennen und anzuwenden haben. Vor allem wiederholen wir das Th. III. S. 356 Ausgesprochne:

> die Form aller Gesangkomposition bestimmt und entwickelt sich nach den vom Text gebotenen Verhältnissen.

Dieser Gedanke wird uns vom zweiten Abschnitt an durch alle noch abzuhandelnden Formen leiten, Formen übrigens, die sich insgesammt als schon bekannte erweisen.

Zuerst aber richten wir unsern Blick auf das wesentlich Neue des jetzigen Lehrabschnitts, auf die Vereinigung von Gesang und Orchester.

Erster Abschnitt.

Das Orchester als Begleitung des Gesanges.

Wenn Orchester und Gesang sich in einem einzigen Satze vereinen, so fassen wir zunächst beides, — also die Instrumente und die Singstimme, oder die mehrern Singstimmen, — als Organe des künstlerischen Wirkens auf. Der Verein dieser Organe kann nur dann von gutem und sicherm Erfolge sein, wenn wir das Wesen beider Partien genau erkannt und ihr gegenseitiges Verhältniss genau erwogen haben.

A. *Verhältniss des Orchesters zum Gesang.*

Vom Gesang haben wir vor Allem (Th. III. S. 331) das anerkennen müssen, dass er die dem Menschen eigenste und treueste, die rein menschliche — die Menschenmusik ist. Denn nicht nur wird sein Inhalt aus dem Geiste des Menschen geboren, — das hat er mit jeder künstlerischen Gestaltung gemein, — sondern das Werkzeug seiner Offenbarung ist der Mensch selber; Geist und Körper, Gedanke und Organ ist Eins und ist unmittelbare Menschenäusserung. Daher kann den Instrumenten mancher Vorzug vor dem Gesang eigen sein, das eine kann umfangreicher, das andre schallstärker, das dritte beweglicher sein u. s. w.; stets wird aber der Gesang das vor allen voraus haben, dass er unmittelbare Aeusserung des Menschen ist, dass der Lebensodem in ihm weht, der Nerv in ihm mitbebt und dass dies jeder Mensch sympathetisch mitempfindet. Hierzu kommt nun noch das Entscheidende, dass der Gesang sich mit der Sprache, mit dem eigensten Organ des Menschengeistes, vereint, dass also in ihm die beiden Grundformen der Geistesthätigkeit, Gefühl und Bewusstsein, in ihren eigensten in Eins verbundnen Organen zusammentreffen.

Hiermit ist gerechtfertigt, was auch stets die Ausübung als Grundsatz anerkannt und die Erfahrung bewährt hat:

> in der Verbindung von Gesang und Instrument oder Orchester ist der erstere das Herrschende und Bestimmende, das letztere das sich Unterordnende und Folgende;

dies durfte schon unsre Uebersicht voraussetzen.

Wollen wir nun näher wissen, wie sich das Orchester in dieser Stellung zu verhalten habe, so muss sein Vermögen nach allen Seiten erwogen werden.

Zunächst denken wir der beiden Hauptmassen, der Bläser und Saiteninstrumente.

Die Blasinstrumente stehen der menschlichen Stimme unstreitig näher, sind ihr verwandter, als die Saiteninstrumente. Auch sie werden vom Athem des Menschen beseelt (und erfahren die Einwirkung der Mundtheile) und hängen von der Athemkraft ab, — so dass der Bläser halb und halb Sänger sein muss. Nur trifft der lebendige Athem nicht ein mitlebendes Organ wie im Gesange, sondern ein todtes Werkzeug. Schon von hier aus erhellt die Abweichung und Untergeordnetheit des Blasinstruments. — Die Streichinstrumente erfahren vom Spieler nur mechanische Behandlung, nicht Einwirkung eines dem Ton- und Gefühlsleben unmittelbar zugeeigneten Organs; hiermit ist ihre entferntere Stellung vom Gesang bezeichnet, mit dem sie übrigens die Fähigkeit, den Ton auszuhalten, an- und abschwellen zu lassen, bis auf einen gewissen Grad gemeinsam haben. Die nicht mit dem Bogen behandelten Saiteninstrumente, — also das Pizzikato des Quartetts, die harfenartigen Instrumente, das Piano, — entbehren auch diese Eigenschaft, stehen also dem Gesang am fernsten.

Diese Betrachtung führt uns auf einen Hauptgrundsatz bei der Anordnung des Orchesters zur Gesangbegleitung:

> die günstigste Unterstützung für den Gesang gewähren die Saiteninstrumente und die ungünstigste die Blasinstrumente;

denn jene heben ihn durch den entschiedensten Gegensatz und entbehren entscheidende Eigenschaften, die die Bläser mit der Singstimme gemeinsam haben.

Daher finden wir auch im Verhältniss zu den Singstimmen das Streichquartett als Hauptchor des Orchesters bethätigt; besonders ist es neben seiner grössern Unähnlichkeit mit der Singstimme seine Schmiegsamkeit und Feinheit, seine Fähigkeit auf die verschiedensten Karaktere einzugehen und sich unterzuordnen (S. 251), die ihm auch hier den Vorzug gewähren. Nur äusserst selten wird man veranlasst sein, den Gesang durch Harmoniemusik (ohne Quartett) begleiten zu lassen*), während in sehr vielen Tonstücken und in grossen Partien fast aller Tonstücke das Quartett allein die Begleitung des Gesangs übernimmt und fast überall die Hauptmasse der Begleitung darstellt.

Besonders da, wo der Gesang oder gar das Wort im Gesange mit vorzüglicher Wichtigkeit vortreten, das Orchester nur den Gesang leiten, harmonisch unterstützen, als Tonmasse tragen soll, ist das Quartett die Hauptmasse oder auch der einzige wirkende Theil des Orchesters. Dies bewährt sich an der Form des Rezitativs, derjenigen Gesangform, in welcher bekanntlich (Th. III. S. 368) die Rede erst in die musikalische Sphäre übertritt, aber noch nicht feste (satzhafte) Gestaltung annimmt. Fast alle Rezitative sind nur vom Quartett begleitet, das entweder mit blossen vereinzelt zum Gesang oder in dessen Pausen tretenden Akkorden (man sehe Th. III. No. 402, 409) die Harmonie zur Unterstützung der Singstimme angiebt*), oder die Akkorde in liegenbleibenden Tönen (Th. III. No. 405) als ruhige Begleitungsmasse der Singstimme unterbreitet, oder dieselben (Th. III. No. 412) figurirt, oder Zwischensätze bildet (Th. III. No. 413) oder in diesen Formen (Th. III. No. 411) wechselt. Nur in bedeutendern, vorzüglich leidenschaftlichen Momenten des Rezitativs oder zur Versinnlichung besondrer Vorstellungen — in der That also nur ausnahmsweise — treten die Bläser zum Rezitativ; so im Rezitativ der grossen Scene Leonorens in Beethovens Fidelio, wo die Worte

---

*) Von den Fällen, wo äusserliche Rücksichten — z. B. das Nichtvorhandensein des Quartetts — den Komponisten bestimmen, kann natürlich nicht die Rede sein.

Doch toben auch wie Meereswogen
Dir in der Seele Zorn und Wuth

zum Tremolo der Violinen und Bratschen und einer sich abwärts windenden Figur der Kontrabässe, die zuletzt auch in Tremolo übergeht, rezitirt werden, bei den Worten aber

So leuchte mir ein Farbenbogen,
Der hell auf dunkeln Wolken ruht

Flöte, Oboen, Klarinette und Fagott mit ausgehaltnen Harmonien (in höherer Lage) an die Stelle des Quartetts (in tieferer Lage) treten, bis bei den Worten

Der blickt so still, so friedlich nieder,
Der spiegelt alte Zeiten wieder

das Quartett wieder in tiefer Lage die Akkorde still auszieht und die Bläser dieselben in leisen Achtelschlägen höher emporklingen lassen.

Soll nun das Orchester der Singstimme gegenüber durch Bläser verstärkt werden, so kommen hier alle die Grundsätze und Bemerkungen in Anwendung, die sich uns bei der Harmonie- und Orchestermusik bereits ergeben haben. Es bedarf also nur noch der Erwägung, welche Rücksichten der Gesang vom Orchester fodert. Das Wesentliche scheint sich in folgenden Punkten zusammenfassen

---

*) Früher — bis auf Haydn und Mozart und noch weiter, z. B. bei vielen Rezitativen Rossini's — wurde nicht einmal das ganze Quartett, sondern im sogenannten *Recitativo secco* (Th. III. S. 392) nur der Bass zur Angabe der Unterstimme der Harmonie verwendet und die übrigen Akkordtöne wurden generalbassmässig (Th. I. S. 524) auf dem Klavier oder vom Violoncell, — in der Kirche nothgedrungen auf der Orgel angegeben; das volle Quartett trat erst bei dem *Recitativo accompagnato* (bei obligat werdender Begleitung) in Thätigkeit.

zu lassen, bei denen stets unser erster Grundsatz (S. 442) festgehalten, der Gesang als die herrschende, das Instrumentale als die dienende, oder nur bei- und untergeordnete Partie aufgefasst wird.

1. Schallmasse.

Vor allem also darf, wie sich von selbst versteht, die Besetzung des Orchesters nicht der Gesangpartie überlegen sein; sie kann und soll nach Umständen einen kräftigen Gegensatz bilden, sie mag anstürmen gegen die Singstimme, aber sie darf sie nicht überwältigen, wenn nicht das Gleichgewicht der zusammenwirkenden Organe aufgehoben und obenein das Wichtigere dem Untergeordneten aufgeopfert werden soll.

Bei der Abwägung der Orchesterkraft giebt natürlich die in Thätigkeit zu setzende Schallmasse des Gesangs den Maassstab. Es versteht sich von selbst, dass ein Chorgesang volleres Instrumentale, die Anwendung der grössten Orchesterbesetzung gestattet, während der Gesang einzelner Stimmen mehr Schonung bei der Bildung des Orchesters fodert; dass ferner viel darauf ankommt, in welcher Weise der Gesang sich bethätigt, — ob in heftiger und starkschallender, oder sanfterer, — ob, bei mehrstimmigem Solo- oder Chorgesang, die Singstimmen miteinander gehen und sich unterstützen, oder getrennt wirken, entweder einander ablösend, oder mit einander im Gegensatze. Eben so klar ist, dass die Schallkraft des Orchesters nicht blos von der Anzahl der Organe abhängt, dass vielmehr

2. die Wahl der Instrumente

von höchster Wichtigkeit ist. Eine gehäufte Masse von Bläsern muss (S. 443) für die Wirkung des Gesangs beeinträchtigender sein, als die gleiche oder selbst noch grössere Masse von Saiteninstrumenten. Unter den Bläsern sind wiederum die schallstarken und scharfklingendern, — Pikkolflöten, Oboen, Trompeten, Posaunen drückender für die Stimme, als die sanftern, — Flöten, Klarinetten, Fagotte, Waldhörner. Erinnern wir uns hierbei der Verschiedenheit in Schallkraft und Klangweise, die die verschiedenen Tonlagen desselben Instruments bisweilen haben (z. B. der lastenden und kantig sich eindrückenden Tiefe und der Zartheit und Höhe, die wir bei der Oboe wahrzunehmen gehabt.

3. Behandlungsweise.

Endlich kommt bei jeder Besetzung und Instrumentenwahl alles auf die Behandlungsweise des Orchesters an.

Legt sich das Orchester tiefer, als die Singstimme, so hat diese den Vortheil der hohen Tonlage, sie macht sich nach dem Maass ihrer Kraft und nach deren Verhältniss zur Schallkraft des Orchesters stärker geltend. Uebersteigt das Orchester die Tonlage der Singstimme mit starken und scharfen Instrumenten, so wird um so eher eine Verdunkelung der Singstimme zu besorgen sein. Dies gilt namentlich von den gefährlichen Bläsern. Eine feine Violinstimme mag sich über die Singstimme hinziehen, die leichte Flöte kann sie in der höhern Oktave begleiten oder eine eigne höhere Stimme bilden; die Oboe — ungeachtet ihre Höhe feiner anklingt, ist schon bedenklicher; die gellende Höhe der Klarinette oder gar der Trompete würde die Singstimme überschreien.

Bilden die Instrumente — namentlich die Bläser — blos Masse, so üben sie weit weniger Macht gegen die Singstimme aus, als wenn sie obligat geführt werden, — selbst wenn die höhern Stimmen der Masse die Tonhöhe des Gesangs überragen. Dies hat darin seinen Grund, dass die ausgebildete Stimme, die Melodie, sich mehr geltend macht, den Antheil des Hörers an sich zieht, aber auch den des Spielers, der daher leicht bewogen wird, seine Partie mit allem zu Gebot stehendem Vermögen zu voller Geltung zu bringen — und dabei die Rücksicht auf die Hauptpartie eher aus den Augen zu verlieren. In der Regel wird man daher nur eine oder nur wenige Orchesterstimmen (und besonders nur ein oder nur wenige Blasinstrumente) individualisiren, — wird zunächst nur die weichern dazu wählen, — wird, wenn mehrere nöthig sind, sie lieber wechseln oder miteinander gehen lassen, als unter einander und dann wieder mit der Singstimme in Gegensatz bringen.

Bedarf man stärkerer Besetzung, so wird es um so rathsamer, sie nicht fortwährend auf dem Gesange lasten zu lassen, sondern sie auf die wichtigsten Momente zu beschränken, sie soviel wie möglich nur da eingreifen zu lassen, wo die Singstimme Absätze hat oder wo sie in ihrer höchsten Kraft wirkt. Dasselbe gilt von den Fällen, wo man scharf eingreifender Organe (z. B. der Oboe, der Trompete) oder einer Verwebung unter den Orchesterstimmen bedarf.

Soll die Singstimme besonders klar hervortreten und sich durchaus als herrschende geltend machen, so muss das Orchester nur oder meist in unterbrochnen Schlägen dazwischen treten. Als ein Beispiel diene der Th. III. No. 411 mitgetheilte Rezitativsatz, den man als solchen oder als Theil einer Arie sich vorstellen mag; offenbar tritt hier, selbst wenn das Quartett durch Bläser verstärkt würde, die Singstimme freier hervor, als etwa in No. 405 desselben Bandes. Und hier wieder würde die Singstimme freier wirken, wenn sich nicht das Orchester zum Theil über sie hinweglegte; dass Gluck an dieser Behandlung des Orchesters Grund gehabt, ist dort (S. 383) gezeigt worden.

B. *Foderungen der Gesangpartie an das Orchester.*

Im Obigen wurde das Verhältniss von Orchester- und Gesangpartie von der Seite des erstern angesehn; es war die Frage, wie das Orchester überhaupt beschaffen sein, wie es zusammengestellt und geführt werden müsse, um dem Gesang dienen zu können und nicht etwa statt dessen nachtheilig zu werden. Fassen wir nun das Verhältniss aus dem entgegengesetzten Standpunkte. Es fragt sich, welche Dienste der Gesang von dem Orchester — dessen zweckmässige Bildung und Führung im Allgemeinen vorausgesetzt — fodert?

1. Verstärkung des Gesanges.

Zunächst kann der Gesang das Orchester zur Verstärkung nöthig haben. Dies ist die untergeordnetste Stellung des Orchesters; sie setzt voraus, dass aller wesentliche Inhalt der Komposition schon im Gesang enthalten und nur eine materielle Steigerung, daneben allenfalls die Leitung und Sicherung des Gesangs in Hinsicht der Intonation u. s. w. durch sicherer treffende Organe gefodert werde. Diese Verwendung des Orchesters kann in der Regel nur in mehrstimmigen Gesangsätzen stattfinden, in denen der Gesang selber auch die Harmonie enthält; befriedigen kann sie aber nur dann, wenn, (wie vorausgesetzt) die Gesangpartie nicht blos die Harmonie, sondern wirklich den ganzen wesentlichen Inhalt des Satzes in sich trägt. Dies ist in der Regel bei polyphonen Sätzen der Fall: in Fugen, Figuralsätzen u. s. w. bleibt, wenn die Singstimmen sich zu voller Lebendigkeit entfaltet haben, dem Orchester in den meisten Fällen nichts zu thun, als jenen sich anzuschliessen.

Bei dieser Verwendung des Orchesters geht in der Regel die erste Violine, Flöte, Oboe, Klarinette mit dem Sopran, — die zweite Violine, Flöte, Oboe, Klarinette mit dem Alt, — Bratsche und erstes Fagott (auch das Violoncell, wenn es nicht für den Bass in Anspruch genommen ist) mit dem Tenor, — Violoncell, Kontrabass, zweites Fagott und Kontrafagott mit dem Bass; die drei Posaunen schliessen sich, wenn der Inhalt des Satzes es erlaubt, entweder durchweg oder gegen das Ende des Satzes oder in allen starken Stellen den drei Unterstimmen des Chors an. Allein aus vielerlei Gründen sieht man sich bewogen, von dieser Anordnung abzuweichen. Bisweilen vereinigt man, besonders wenn der Chor nicht mit allen Stimmen beisammen ist, mehrere Orchesterstimmen (z. B. beide Geigen) zu einer einzigen, um nicht mit geschwächtem Orchester einzutreten oder fortzuschreiten. Bisweilen hebt man den Alt, noch öfter den Tenor (der in der That, besonders wenn nicht Posaunen mitgehn, am wenigsten unterstützt ist) dadurch hervor, dass man eine der Violinen in höherer Oktave mit ihm gehen lässt, unbekümmert um die dadurch entstehenden Oktaven. Auf diese Art können sich gewissermaassen zwei Oberstimmen geltend machen: die Diskantstimme des Chors, unterstützt von einer der Violinen, Oboe, Klarinette und Flöte (diese im Einklang oder in höherer Oktave) und die Tenor- oder Altstimme, hervorgehoben durch die andre Violine in höherer Oktave.

Bei dieser Verwendung des Orchesters zur Verstärkung oder Unterstützung der Singstimmen gelten die uns schon geläufigen Grundsätze: den einzelnen Instrumenten muss die einem jeden gebührende Behandlung werden und das ganze Orchester muss zu der vollen Wirkung kommen, die der Inhalt des Satzes in jedem Moment ihm zuweiset und gestattet. Die Streichinstrumente werden also aushaltende Töne oder einfachere Tonfolgen öfters figuriren müssen und sich gegen die Singstimmen in einem ähnlichen Verhältnisse befinden, wie gegen die Bläser. Diese werden umgekehrt manchen in den Singstimmen vielleicht blos des Textes wegen zergliederten Ton zusammenziehen und damit ihr vornehmliches Vermögen des Aushallens geltend machen. Das Orchester im Ganzen und besonders das Streichquartett wird gern zusammenhalten, um die ihm vor allen Organen eigne und wichtige Massenwirkung so viel, wie der jedesmalige Inhalt des Satzes gestattet, zu behaupten. Zu diesem Zwecke wird es oft nöthig, Stimmen des Orchesters weiter zu führen, wenn die Singstimmen, denen sie zunächst blos beitreten sollten, pausiren.

Alle diese Wendungen und Bethätigungen des Orchesters werden nach den vorausgeschickten Lehren mit Sicherheit getroffen, wenn der Komponist

> den Inhalt der Gesangpartie als Aufgabe, gleichsam als Grundgedanken erfasst;

und sich nun fragt:

> wie dieser Inhalt vom Orchester nach dessen eigenthümlicher Weise darzustellen sei? —

natürlich stets im Sinne der Komposition und jedes Moments.

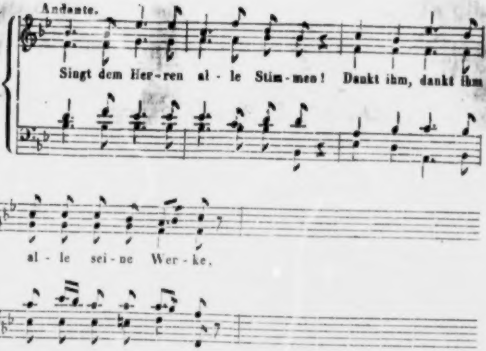
Der Schlusschor der Schöpfung von Haydn soll uns hier für diese allgemeiner gehaltnen Andeutungen die nächstnöthige Anschauung geben. Wir greifen zu ihm, nicht weil sie nur hier oder am vollkommsten hier zu finden wären, sondern weil für Gestaltungen, in denen die verschiednen Komponisten wenigstens im Wesentlichen zusammentreffen müssen, jedes Beispiel befriedigt und das populärste und durchsichtigste den Vorzug verdient.

Haydn intonirt seinen Schlusschor*) homophon, —

---

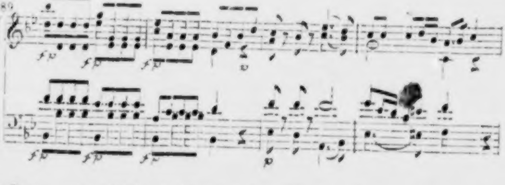
*) S. 283 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

488


Andante.
Singt dem Her-ren al - le Stim-men! Dankt ihm, dankt ihm
al - le sei - ne Wer - ke,

und begleitet ihn auch so, den ersten Abschnitt mit vollem Orchester, den zweiten blos mit dem Quartett. Allein schon hier gestaltet sich das Orchester nach seiner Weise. Das Quartett —

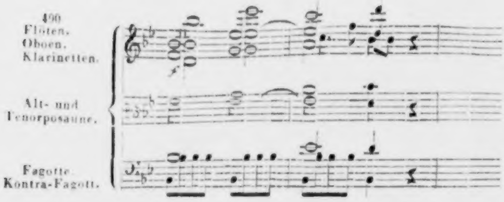
489



stellt im ersten Takt die Hauptschläge des Rhythmus und seine beweglichere Natur heraus, ohne sich genau an die Chorstimmen zu binden. Im dritten Takte schliesst es sich ihnen pünktlicher an; der Tenor aber wird durch die zweite Geige in der höhern Oktave dargestellt und so liegen die Quartett-, besonders die beiden Geigenstimmen vortheilhaft (S. 301) eng beisammen. Die Pausen lassen das Quartett feiner, rhythmisch betonender, den Ausdruck des Gesangs bekräftigend auftreten; man muss anerkennen, dass der Satz für das Quartett eben so vortheilhaft gebildet ist, als für die Singstimmen.

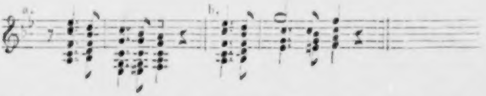
Die Blasinstrumente verstärken blos den ersten Abschnitt in dieser Weise, —

490


Flöten.
Oboen.
Klarinetten.
Alt- und Tenorposaune.
Fagotte.
Kontra-Fagott.

wobei die Bassposaune mit dem Kontrafagott geht, Trompeten und Pauken halbe Schläge geben; die Klarinetten, hier in *C*-Fuss notirt, stehen in *B*. Haydn lässt den zweiten Abschnitt ohne Bläser, um diese bei der Wiederholung des Satzes und der Einleitung dazu wieder frisch einsetzen zu lassen. Hätte er sie fortführen wollen (was hier unangemessen erscheinen müsste), so würde er im nächsten Takt entweder die Chorstimmen vollständig begleitet, oder zur Verstärkung des Ausdrucks in der Mitte des Takts eingesetzt und den Bläserchor so,

491



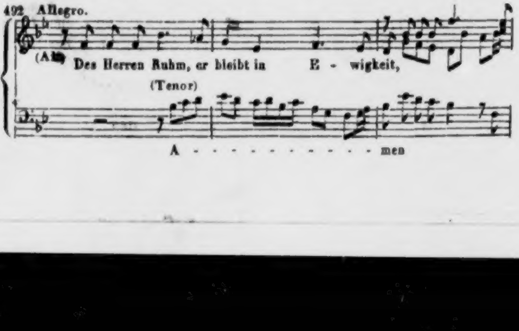
wie bei a mit Anschluss an die Chormelodie, oder mit einer abweichenden Oberstimme, wie bei b, geordnet haben. In beiden Fällen konnten und mussten die drei ersten Achtel des letzten Takts in eine Note zusammengezogen werden; so schallen die Bläser besser heraus, während die Singstimmen durch den Text zur Zergliederung genöthigt sind.

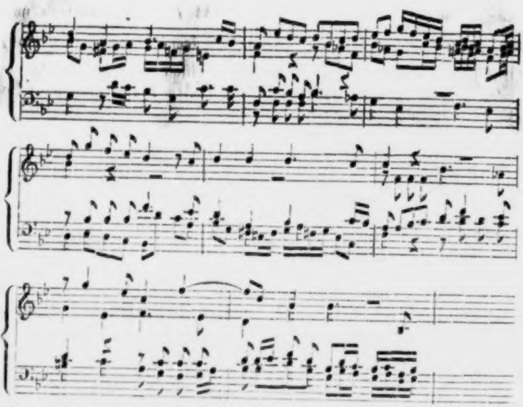
Der Hauptsatz nun mit dem Texte:

Des Herren Ruhm, er bleibt in Ewigkeit. Amen.

setzt im Chor so —

492

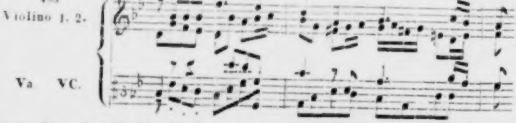

Allegro.
(Alt) Des Herren Ruhm, er bleibt in E - wigkeit,
(Tenor)
A - - - - - - - - - - - - men



ein; an ihm ist hauptsächlich die Begleitung des Orchesters zu beobachten.

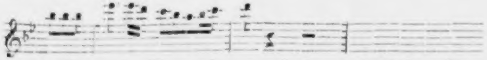
Zu Anfang nämlich geht die zweite Violine mit dem Alt, die Bratsche mit dem Tenor, die erste Geige mit dem Diskant. Allein schon im dritten Takte würde der Satz für Quartett zu dünn und auseinandergezogen sein; das Violoncell tritt zur Bratsche und das Quartett bildet den dritten und vierten Takt so —

493



aus, dass das Violoncell neben der Unterstützung des Tenors einen gehenden Bass zum Ganzen bildet, die Bratsche ausfüllt, wo es nöthig schien. Die Blasinstrumente hat Haydn weislich zurückgehalten; theils sollte der neue Satz erst von den Singstimmen deutlich ausgesprochen werden, theils blieb ihm in dem spätern Zutritt der Bläser ein Mittel der Steigerung.

Nun, Takt 5, tritt der Chorbass ein, unterstützt von Violoncell, Kontrabass, Bassposaune und Kontrafagott, die vier ersten Noten verstärkt durch Alt- und Tenorposaune. Dieses Motiv (*f—f—f—b*) schlägt von Takt 6 zu 7 (Posaunen, hohe erste Oboe, — die zweite kommt mit $\underline{b}-\underline{b}-\underline{b}-\underline{\underline{f}}$ nach) von Takt 7 zu 8 (Posaunen und Klarinetten, letztere auf $\underline{\underline{d}}$ schlagend und dem Diskant anschliessend) tritt im neunten, und vom zehnten zum elften Takt in den Posaunen, Trompeten und Pauken auf. Im fünften Takt ergreifen es die Flöten und bilden daraus eine Melodie,

494 

die an das Thema der Fuge erinnert und eine zweite höhere Oberstimme zu der des Chors und Quartetts bildet. Die einzelnen Abweichungen und Ausfüllungen im Quartett übergehen wir; man hat sie sich nach der in No. 493 angedeuteten Weise zu denken. Im Ganzen dient in der That das Orchester nur zur Verstärkung der Chorstimmen; aber es richtet das Gewebe derselben orchestral ein und wirft gelegentlich eine neue Stimme — oder einen Stimmensatz hinein, die im Chor keinen Raum fanden. Der Tenor, Takt 7, wird von der zweiten, der Alt, Takt 9, von der ersten Geige in der höhern Oktave verdoppelt.

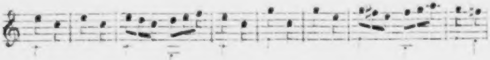
2. Begleitung des Gesanges.

Selbständiger wirkt das Orchester schon dann mit, wenn man sich seiner nicht zur blossen Verstärkung der Stimmen, sondern zu deren freier gestalteter Begleitung, namentlich zur Darstellung oder Vervollständigung der in der Gesangpartie nicht vollständig enthaltnen Harmonie bedient; — gleichviel, ob einzelne Stimmen desselben zur blossen Verdopplung des Gesangs dienen, z. B. die erste Geige oder Bläser mit der Gesangmelodie im Einklang oder Oktaven gehn. Diese Verwendung des Orchesters findet besonders bei einstimmigen oder wenigstimmigen Gesangsätzen, oft aber auch bei vollstimmig besetzten statt, wenn die Singstimmen zu einer oder wenig Partien zusammentreten, oder in solcher Weise figuriren, dass die in ihnen enthaltene Harmonie nicht hinlänglich verschmolzen für den Sinn der Komposition heraustritt.

Es versteht sich von selbst, dass auch bei dieser Aufgabe wie bei jeder das Orchester im Ganzen wie in seinen einzelnen Chören und Theilen seiner uns schon anschaulich gewordnen Weise gemäss zu behandeln ist; es muss also vor Allem so weit zu seiner Fülle und Macht kommen, als der Sinn des Satzes gestattet, die Bläser müssen eben so weit ihrer Neigung des Verschmelzens zu einer Masse, die Streichinstrumente dem Bedürfniss beweglicher Darstellung Folge geben. Alles Nähere bestimmt sich nach dem Sinn des Satzes und nach der Rücksicht, die auf den Gesang als Hauptpartie zu nehmen ist.

Zunächst die Stärke und Auswahl der Besetzung. Die gewonnene Einsicht in Karakter und Vermögen der Instrumente wird für jede Aufgabe und jeden Moment das Rechte geben, sobald nur der Komponist sich ganz getreu seiner Aufgabe widmet, sich in den Sinn derselben vertieft und nichts anders will, als ihn auch in der Orchesterpartie zur Geltung bringen, ohne alle Nebenrücksicht und äusserliche Maassnahme. Wir möchten hier im Allgemeinen (denn nur das kann auf dieser Lehrstufe noch zur Sprache kommen) vor zweierlei Abwegen warnen. Der eine ist jene Ueberladung, die besonders durch die französischen Opern (oder die für die französische Bühne und in deren Sinn geschriebnen deutschen) in neuester Zeit den Gesang zu erdrücken droht, oder zu gewaltsamen Anstrengungen und dem Verweilen in den heftigen hohen Stimmlagen nöthigt, dadurch aber nicht blos die Stimmen frühzeitig zu Grunde richtet, sondern auch den Ausdruck übertreibt, verfälscht und dem Komponisten eines des bedeutsamsten Mittel der Steigerung entzieht. Wenn Meierbeer in der ersten Scene seiner Hugenotten das Gelag übermüthiger Edelleute darzustellen hatte, so mochte er es sich auf den Gipfel der Ausgelassenheit gebracht vorstellen, durfte aber nicht aus dem Auge verlieren, dass der Adel Frankreichs auch in jenem Jahrhundert — selbst nach dem Zeugniss seiner eignen Melodie —

495

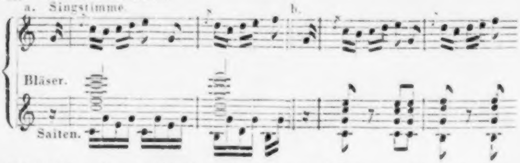


nicht eine wüst und wüthend tobende Horde war, wie ihn das Geschrei des Orchesters (Streichquartett, Pikkolflöten, Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Trompeten — wenn wir nicht irren 4 und 4 — Posaunen und Ophikleide, Pauken (?) und grosse Trommel) darstellt. Wenn dies der sonst so geistreiche und feinsinnige Komponist that und obenein Angesichts einer Reihe von Scenen, welche die gewaltsamstem Mittel fodern, die hier so unnöthig vorweggenommen worden: so möchte man schwerlich einen andern Beweggrund als das Streben, sogleich einen schlagenden Effekt hervorzubringen, für dieses Verfahren auffinden. — Der andere Abweg ist der einer zu grossen Beschränkung, die ohne innre Nothwendigkeit dem Orchester Kraft und Vielseitigkeit entzieht, bald um eben durch die ungewöhnliche Beschränkung den Reiz der Neuheit zu erlangen, bald aus Mangel hinlänglicher Beachtung. Das Erstere ist in neuester Zeit der bei weitem seltnere Fall, erscheint uns übrigens nirgends so auffallend als gesuchtes Effektmittel, als wieder bei Meierbeer, der aus der Uebermasse seines Orchesters sich ganze Sätze lang auf eine Bratsche oder eine

Bassklarinette oder Pikkolflöte mit Bass oder Pauke allein zurückzieht. Es geschieht das von dem feinen Kenner der Instrumente nie anders, als dass das gewählte Organ eine karakterisirende, bisweilen spezifisch treffende Bedeutsamkeit für den Moment hat, dem es gewidmet wird. Allein nicht blos die sinnliche Fülle, sondern auch jene Poesie des Orchesters, die es als einen Gesang und Handlung geleitenden, tragenden, mitlebenden Chor beseelter Wesen auffasst und mit Liebe festhält, wird dabei dem *esprit* der mehr witzig raffinirten als liebevoll empfundenen Karakteristik geopfert. Auf der andern Seite kann aber auch nicht geleugnet werden, dass bei den deutschen Meistern, namentlich bei dem grossen Mozart, das Orchester bisweilen aus einfacher Versäumniss nicht zu der Fülle seines Wesens, wie der Moment sie foderte, gekommen ist. Ein schmerzliches Beispiel giebt die erste Arie der Donna Anna im Don Juan, in der die Orchesterführung weit hinter der Grossartigkeit und Tiefe der Zeichnung zurückbleibt*).

Wie die Zusammenstellung des Orchesters muss auch dessen Führung nach dem Sinn des Satzes, nach dem Karakter des Orchesters und jedes Instruments und nach der dem Gesang gebührenden Rücksicht erwogen werden. Was diese letztere betrifft (denn die ersten Punkte sind theils aus der Orchesterkunde festzustellen, theils lassen sie keine allgemeinen Bestimmungen zu, sondern wollen in jedem einzelnen Falle nach dessen besonderer Bedeutung erwogen werden) so muss besonders der Unterschied einer fortgehenden oder unterbrochnen Orchesterwirkung (S. 446) in das Auge gefasst werden. Eine forttönende Masse, z. B. hier bei a,

496 Andante con moto.



überdeckt und unterdrückt, wie sich von selbst versteht, die Singstimme mehr als unterbrochne Intonationen, wie bei b, würden sie auch von zahlreichern oder schallstärkern Instrumenten angegeben. Eben so einleuchtend ist aus bekannten Gesetzen, dass eine die

---

*) Möglich wär' es, dass im obigen und manchem ähnlichen Falle die Ausführung der Instrumentation nicht Mozarts Werk gewesen, der sich in der Hast seines kurzen, vielbeanspruchten Lebens öfters der Beihülfe Anderer, z. B. seines Schülers Süssmaier, bedient hat.

Singstimme überragende Instrumentalmasse drückender für dieselbe wird, als eine sich der Höhe nach unterordnende, — dass ferner eine in mehrern oder allen Stimmen geführte Bewegung ebenfalls für den Gesang beeinträchtigender ist, als eine auf eine oder wenig Stimmen beschränkte. Ein einziges Beispiel genüge für alle diese leichtfasslichen Grundsätze; wir wählen dazu einen Satz*) aus der Introduktion zu **Mozarts** Don Juan. Don Juan entgegnet der ihn verfolgenden Donna Anna und die drei Stimmen treten zum ersten Mal zusammen.

(Siehe das Beispiel auf der nächsten Seite.)

In den ersten Takten schweigen die Bläser und die Bewegung ist nur in den Geigen, die untern Instrumente geben erst nur halbe Schläge, steigern sich dann zu Achtelbewegung und führen zum Forte, in dem die Bläser nach ihrer Art Masse machen, die Streichinstrumente Takt um Takt Bewegung und Ruhe wechseln lassen und zuletzt Bratschen, Bässe und Fagotte eine bewegte Gegenstimme bilden, wie zuvor die erste Geige. Man kann mehr und weniger thun, — stärker oder schwächer besetzen, voller oder einfacher figuriren u. s. w.; aber dies alles sind nur verschiedne Abstufungen oder Gestaltungen derselben Wirkungsweise und eben darum kann eine einzige Anwendung wie das obige Beispiel, reiflich durchdacht, Aufschluss über alle ähnlichen Aufgaben ertheilen.

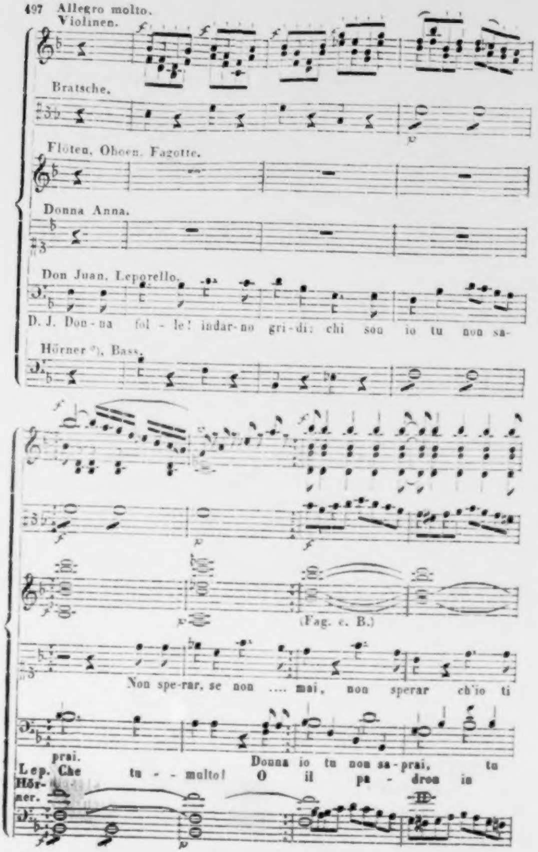
C. *Eigenthümlicher Inhalt des Orchesters.*

Schon in den vorangegangenen Beispielen zeigten sich in der Orchesterpartie einzelne Züge selbständigen Inhalts, die uns erinnerten, dass keine Partie eines Kunstwerks, am wenigsten der lebensvolle Verein des Orchesters, sich blos als dienendes Mittel verhalten könne, vielmehr zu selbständiger Mitwirkung strebe, — dass das Lebensprinzip aller höhern Tongestaltung, die Idee der Polyphonie, sich auch bei der Begleitung des Gesangs im Orchester geltend mache.

Vor allem sind es die **Einleitungen** (**Ritornelle** genannt), **Zwischensätze** und **Schlüsse**, mit denen das Orchester vor oder nach dem Gesang, oder zwischen zwei getrennten Partien desselben auftritt, in denen es allein, also in durchaus selbständiger Weise wirkt, gleichviel, ob der von ihm vorgetragne Satz vor- oder nachher auch als Eigenthum der Gesangpartie erscheint. Hierüber ist nichts Neues mitzutheilen; das Orchester wirkt selbständig und wird in der in den vorhergehenden Lehrabschnitten erkannten

---

*) Die Wiederholung des Takt 4 und 5 ist in den Singstimmen nicht genau, kann aber nach jedem Klavierauszug berichtigt werden.


497 Allegro molto.
Violinen.
Bratsche.
Flöten, Oboen, Fagotte.
Donna Anna.
Don Juan, Leporello.
D. J. Don-na fol-le! indar-no gri-di: chi son io tu non sa-
Hörner *), Bass.
(Fag. c. B.)
Non spe-rar, se non .... mai, non sperar ch'io ti
prai.
Donna io tu non sa-prai, tu
Lep. Che tu--multo! O il pa-dron in
Hörner.

---

*) Die Hörner sind F-Hörner.

Weise behandelt. Das Nähere gehört in die Lehre von den besondern Formen der Gesangkomposition.

Sodann aber hat das Orchester auch in unmittelbarem Gegensatze zum Gesang eigenthümlichen Inhalt aufzustellen oder den ihm vom Gesang zugebrachten in selbständiger Weise weiter zu tragen. Dies geschieht in den mannigfachsten Formen, denen überall die Voraussetzung unterliegt, dass die Gesangpartie für sich allein entweder nicht ausreichend gewesen für die Fülle des Inhalts, oder dass sie dem besondern Inhalt eines Satzes oder ihrer Natur nach nicht dazu im Stande sei. Dies kann selbst bei reicher Entfaltung der Gesangmittel und in allen freiern wie strengern Formen der Fall sein.

Wenn Seb. Bach in seiner hohen Messe*) das *Credo in unum Deum* auf den alten *Cantus firmus* durch alle fünf Stimmen des Chors durchgeführt hat, tönt es noch zweimal aus dem Orchester hervor, um nachher gleich wieder durch die vier höhern Chorstimmen zu gehn und wieder im Orchester in Engführung zu erscheinen; der Chorbass (in der Vergrösserung) und — in Engführung gegen jenen (aber in rechter Grösse) die zweite und dritte Stimme (in Sextenverdopplung) nehmen noch einmal das Thema und zuletzt erscheint es wieder selbständig in der Oberstimme des Orchesters. Es sollte das *Credo* ,,allüberall“ ertönen, — und um das Unbegränzte auszudrücken, musste es die Gränzen der eigentlich redenden Stimmen (des Chors) überschreiten. Ein ähnlicher Gedanke ward dem hohen Meister offenbar, als er den Gesang ,,Ein' feste Burg“**) in Fugensätze — aber von flammender Begeisterung umgedichtete — verwandelt durchführte und am Schluss jeder Strophe die Melodie in ursprünglicher Einfachheit und Macht von Oboe und Orchesterbass in der Engführung anschloss, dass er von den Höhen hernieder und aus der Tiefe empor wiederhalle als ein immerdar fortwirkender.

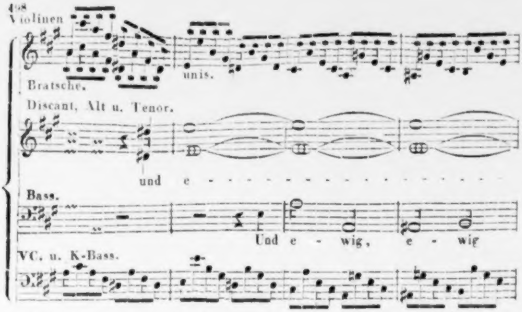
Hier war der Gesang fähig aber nicht ausreichend gewesen für den dichterischen Gedanken. Wenn wiederum Haydn in seiner Schöpfung den Jubelchor ,,Der Herr ist gross“ bei den Worten ,,Und ewig bleibt sein Ruhm“ gleichsam in Staunen versinken lässt vor dem Gedanken der Ewigkeit: so bedurfte das Gemüth in seiner aufwallenden Bewegung des Orchesters

---

*) Bei Simrock in Bonn.

**) Bei Breitkopf und Härtel.

498



(die Bläser unterstützen den Chor) um den Moment nach seinen beiden Seiten hin auszutönen. Beide waren dem Gesang erreichbar, aber der Chor von der einen Vorstellung so ganz erfüllt, dass er für die andre keinen Raum finden konnte.

Betrachtung.

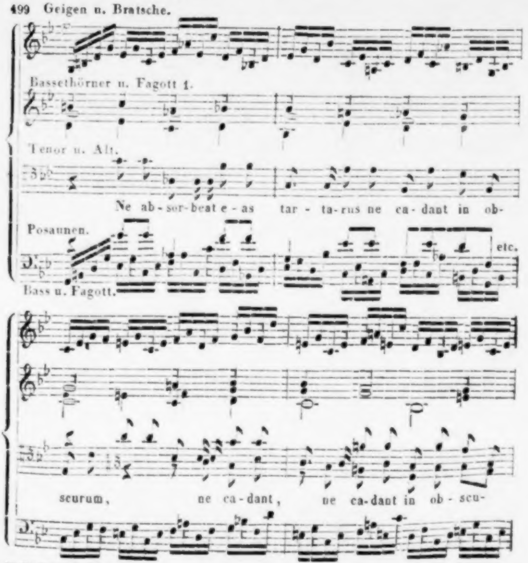
Schon hier (und so in frühern Beispielen) zeigt sich das Orchester — und in ihm wieder das Quartett — besonders als Organ für das Beweglichere, der Gesang als das Weilende. Dies liegt nicht blos in seiner materiellen Natur, die dem Wesen der Blasinstrumente nächst verwandt ist, sondern auch vornehmlich im Gehalt des Worts und der Grundbedingung, unter der es sich geltend macht. Jedes Wort, jeder Redesatz ist ein einzelner für sich daseiender Gedanke, der erst für sich verstanden und bedacht sein will, ehe man ihm das Weitere zugesellt, während das Wesen der Musik auf Fortschallen, Fortschreiten, fliessendem Zusammenhange beruht; das einzelne Motiv ist für sich allein noch unentschieden und erlangt erst in seiner Fortbewegung Wirkungskraft und Bedeutung. Man könnte diesen Gegensatz zwischen Wort und Musik in seinem Einfluss auf Komposition kurz so bezeichnen:

das Wort steht und trennt, die Musik fliesst und vereinigt,

eine Ansichtsweise, die überallhin Bestätigung findet und den Weg des Komponisten erleuchtet. Schon im Gesange vereinzelt das Wort (Th. III. S. 427) die Musikmomente und muss dasselbe hinter dem rein musikalischen Singen (Th. III. S. 439) zurücktreten, sobald es auf fliessenden — das heisst vorherrschend musikalischen Fortgang ankommt. Demungeachtet kann und darf der Einfluss des Worts auch in diesen Partien nicht aufgehoben werden; schon die leichtere Erschöpfung der Singstimme und das Bedürfniss des Athemholens erinnert daran. Rein musikalisch und frei dem musikalischen Triebe hingegeben ist dagegen das Orchester — oder überhaupt die Begleitung. In ihm ist daher das Moment der Bewegung und Vereinigung das waltende.

Schon die vorangegangenen Beispiele weisen darauf hin; sie sind aber insofern nicht rein beweisend, weil in ihnen das Orchester und seine Führung dadurch bedingt war, dass die Gesangpartie nicht einmal zur äusserlich vollständigen Darstellung geeignet oder frei war. Ein bezeichnenderer Fall aus Mozarts Requiem*) lehnt sich an den ihm äusserlich ähnlichen in No. 498. In der Fürbitte, die Seelen vor der Macht und Pein der Hölle zu bewahren, treten die Worte *Ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum,* erfüllt von dem Abscheu hervor, den das Bild der Qualenstätte erweckt. Das Orchester —

499


Geigen u. Bratsche.
Bassethörner u. Fagott 1.
Tenor u. Alt.
Ne ab-sor-beat e-as tar-ta-rus ne ca-dant in ob-
Posaunen.
etc.
Bass u. Fagott.
scurum, ne ca-dant, ne ca-dant in ob-scu-

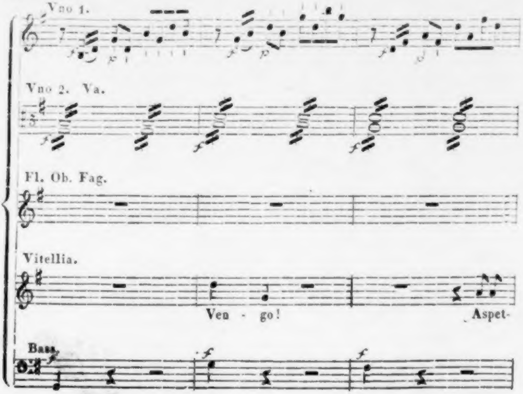
---

*) S. 69 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

unterstützt mit den Posaunen die drei untern Singstimmen, bildet mit Bassethörnern und Fagott eine festverschmolzne Harmoniefolge und ergiesst seine Hauptmasse in einer bis zum Ende des Satzes fortströmenden mächtigen, Alles zusammenfassenden und tragenden Bewegung. Ueber deren tiefere Bedeutung haben wir hier nicht Anlass, Betrachtungen anzuknüpfen; es genügt vor der Hand, in ihr das Moment des fliessenden Zusammenhangs zu erkennen.

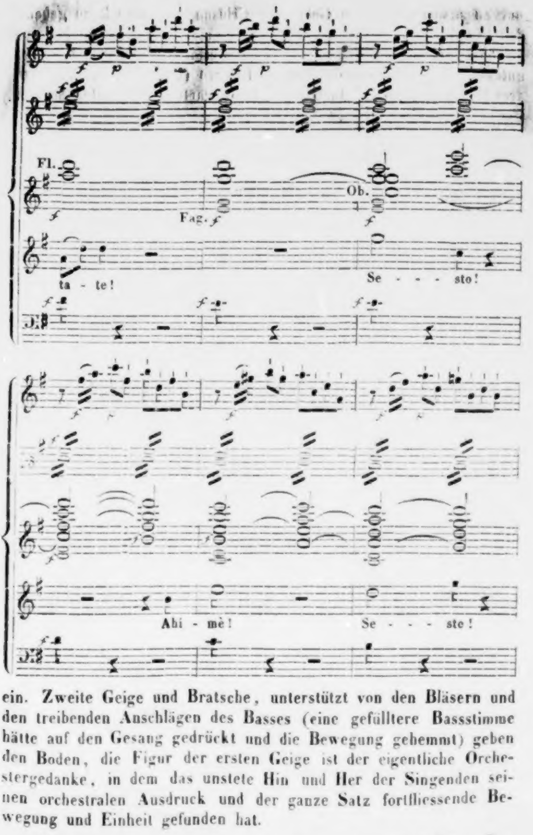
Und nun stellen wir gleich einen einfachen Satz mit ähnlicher Orchesterführung jenem zusammengesetztern zur Seite, den Anfang eines Terzetts aus **Mozarts** Titus*). Die Unruhe, die innre Zerrissenheit lässt Vitellia besonders Anfangs nicht zu festzusammenhängender Rede kommen; es sind einzelne Ausrufe, die erst bei den Worten *Oh sdegno mio funesto!* etwas fester zusammentreten; erst mit dem Zutritt der beiden andern Personen gewinnt die Gesangpartie Fluss. Diese so karakteristische Darstellung wäre unausführbar gewesen, hätte Mozart ihr nicht im Orchester Anhalt, verbindendes und bewegendes Element geben können. Er setzt so —

500 Allegro.



---

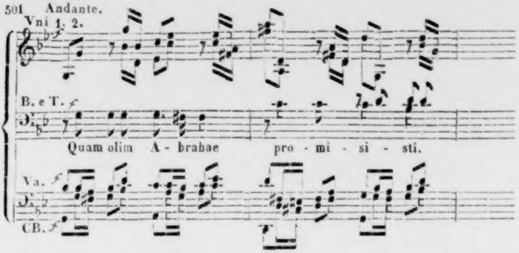
*) Akt 1, No. 10, S. 37 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.



ein. Zweite Geige und Bratsche, unterstützt von den Bläsern und den treibenden Anschlägen des Basses (eine gefülltere Bassstimme hätte auf den Gesang gedrückt und die Bewegung gehemmt) geben den Boden, die Figur der ersten Geige ist der eigentliche Orchestergedanke, in dem das unstete Hin und Her der Singenden seinen orchestralen Ausdruck und der ganze Satz fortfliessende Bewegung und Einheit gefunden hat.

Ein letztes Beispiel soll uns wieder das Requiem geben. Der achte und neunte Satz schliesst mit einer figurirten Ausführung der Worte *Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.* Sie waren nur auszusprechen, dem Gebet um Erlösung Nachdruck zu geben; daher waltet hier das Wort vor und der musikalisch festere Zusammenhang kann nur durch das Orchester erlangt werden. Mozart unterstützt die Singstimmen mit den Bläsern (Bassethörner, Fagotte, drei Posaunen) setzt ihnen aber das Quartett in ununterbrochner Figurirung

501



entgegen und verschmilzt damit die vereinzelten Stimmen des Chors zu einem fest zusammenhaltenden und dabei bewegungsvoll fortschreitenden Ganzen.

Dass an der Stelle einer solchen mehrstimmigen und stetigen Durchführung die uns längst (Th. II. S. 204) bekannten Formen des gehenden Basses oder sogenannten Kontrapunkts in einer Oberstimme treten (meist liegt letzterer in der ersten oder ersten und zweiten Geige, S. Bach giebt ihn gelegentlich auch den Flöten) und alle diese Formen wechselnd angewendet werden können, ist nun ohne weitere Beispiele zu erkennen. Die ältern Komponisten, namentlich Bach und Händel, hatten ihren polyphon meistens höchst bewegten Chorsätzen und der dagegen oft ärmern und steifern Kantilene ihrer Solosätze gegenüber das Bedürfniss einer ebenfalls stetig und gleichartig durchgeführten Gegenstimme, die sie am liebsten als Träger der Gesangpartie in den Bass (*Continuo*) legten. Die Neuern (zuerst Haydn) zogen, dem Bedürfniss erhöhter Bewegung — weniger energisch ausgebildeten Chorstimmen gegenüber — folgend, oft eine lebhaft und glänzend geführte Geigenstimme (Kontrapunkt) vor, oder gingen von der einfachen Unterstützung und Begleitung bald gelegentlich, bald stetig (wie Mozart im obigen Fugensatze) zur Figuration einzelner oder mehrerer Stimmen über. Stets — und namentlich seit der höhern Entfaltung des Orchesters durch Haydn und seine Nachfolger — blieb die eigentliche Aufgabe: das Orchester nach seiner Weise und mit Befriedigung seines eignen Wesens so theilnehmen zu lassen, dass es die der Ge-

sangpartie nicht erreichbare Fülle, Bewegung, Vielgestaltigkeit gewähre, jene unterstütze und den Satz in seiner Ganzheit vollende.

D. *Obligate Stimmen des Orchesters.*

Die letzte Form, in der das Orchester sich dem Gesang ergänzend verknüpft, ist die Zufügung obligater Solostimmen aus dem Instrumentale; eine Form, die vorzüglich bei Solo- oder Ensemblegesang Anwendung findet.

Ein solches obligates oder Soloinstrument tritt nun aus der Masse des Orchesters — entweder für immer oder für einzelne Theile der Komposition — heraus und wird neben der Gesangpartie zu einer Hauptstimme, die

a) die Singstimme im Einklang oder in der Oktave verdoppeln,
b) dieselbe in Terzen, Dezimen, Oktaven begleiten,
c) ihren selbständigen Gang nehmen und gegen die Singstimme einen Gegensatz bilden,

oder in all diesen Verwendungen wechseln und gelegentlich auch wieder in die Orchestermasse zurückkehren kann. So fügt Seb. Bach in der matthäischen Passion der Arie „Erbarme dich, mein Gott" eine obligate Solovioline ausser dem begleitenden Streichquartett zu, Mozart setzt im Titus zu der Arie „Parto" eine obligate Klarinette, zu der letzten Arie der Vitellia ein obligates Bassethorn; Beethoven braucht zu der Scene Leonores im Fidelio drei Waldhörner und ein Fagott (S. 87) zu obligater Mitwirkung. Die Beispiele sind zu häufig und leicht zugänglich, als dass weitere Aufzählung nöthig sein könnte.

Auch hier bedarf es keiner neuen Lehre; die bekannten Grundsätze und Erfahrungen genügen.

Bei der Auswahl obligater Instrumente ist der Sinn der Komposition natürlich erster Bestimmungsgrund. Wenn Mozart im Requiem dem „*Tuba mirum spargens sonum*" ein Posaunensolo zuertheilt, Händel im Messias zu der Arie „Sie schallt die Posaun'" eine obligate Trompete (m. s. S. 47, No. 42) setzt, Gluck die Oboe mit dem Klagesang der tauridischen Iphigenie vermählt, jener Gesang des Sextus (*Parto*) mit der üppig schmiegsamen Klarinette durchflochten, der elegische Gesang Vitelliens mit dem Bassethorn, Leonorens romantischer Aufschwung mit dem romantisch-heldenmüthigen und doch mehr sehnsuchtsvoller Hingebung fähigen Hornklang unterstüzt und gehoben wird: so erkennen wir in all diesen Bestimmungen der Künstler, dass nur dem Sinn und der Stimmung des Satzes Folge gegeben worden ist.

Hiernächst ist allerdings auf das Verhältniss der obligaten Instrumente zur Singstimme Rücksicht zu nehmen. Im Allgemeinen

— und abgesehn von dem Sinne des Satzes — wird man die sanftern Instrumente: Flöte, Klarinette, Fagott, Waldhorn, Violine, Violoncell, vorziehen, weil sie sich der Singstimme gelinder anschmiegen und dieselbe weniger in Gefahr setzen, übertönt und zurückgedrängt zu werden. Die schwerern oder schärfern Instrumente wird man seltner und schonungsvoller setzen und in der Regel nur den stärkern Singstimmen zufügen; z. B. die Oboe mehr in den feinen höhern Tonlagen gebrauchen. Trompete und Posaune (wie Händel und Mozart in den oben erwähnten Fällen gethan) wohl dem Bass oder Tenor, nicht leicht aber weiblichen Stimmen zugesellen und mehr zu Zwischensätzen, als gleichzeitig mit dem Gesang verwenden.

Was endlich den Satz selber betrifft, so treten die allgemeinen Grundsätze unbedingt in Anwendung. Namentlich bei der Verdopplung der Gesangmelodie durch Instrumente wird jedes Instrument in der ihm eignen Tonregion geführt. Soll also z. B. eine Alt- oder Diskantmelodie verdoppelt werden, so geht in der Regel Violine, Oboe, Klarinette in derselben Oktave, die Flöte in der höhern, Fagott, Waldhorn, Violoncell in der tiefern Oktave mit; ausnahmsweise kann die Flöte zu sanfterer und dunklerer Wirkung im Einklang mit der Stimme, die Violine zu feinerer Wirkung in der höhern Oktave, die Klarinette zu besonderer Herausstellung des Klangs ihrer Tiefe in der tiefern Oktave mitgehn. Soll umgekehrt eine Bass- oder Tenormelodie unterstüzt werden, so geht in der Regel Fagott, Violoncell, Waldhorn im Einklang, Violine, Oboe, Klarinette in der höhern Oktave, die Flöte zwei Oktaven höher mit.

Zweiter Abschnitt.

Bestimmung der Gesangpartie im Allgemeinen.

Nachdem wir im vorigen Abschnitte das Nöthige über die Aufgabe des Orchesters in seinem Verein mit Gesang vorausbemerkt, wenden wir uns nun zu der Hauptpartie in den bevorstehenden Aufgaben, zum Gesang. Hinsichts seiner fussen wir auf den im siebenten Buch der Lehre (Th. III, S. 329) gewonnenen Grundlagen.

Folgendes steht fest. Erstens: die Singstimme muss, auch abgesehn von dem Worte, das sie zu verkündigen hat, als das dem Menschen eigenste, am tiefsten ihn erfassende Organ (Th. III, S. 331) anerkannt werden. Zweitens: das Wort, der sprachliche Inhalt des Gesangs, verleibt demselben einen theils der reinen Musik gar nicht, theils nicht so bestimmt und schnell (Th. III, S. 355) erfassbaren Inhalt, der dem Gesange wiederum und noch entschiedner den Vorrang vor den mit ihr zusammentretenden Organen sichert. Daher musste der Gesangtext zunächst als das Bestimmende für alle Formen der Gesangmusik (Th. III, S. 356) aufgefasst, konnten von hier aus die Formen des Rezitativs, des gesungnen Lieds und des Chors (Th. III, S. 368, 403, 442) entwickelt werden. In diesen Formen durfte die Mitwirkung des Instrumentale als Nebensache gelten, wesshalb wir es auch nur auf das Klavier beschränkten. Stets lag der Hauptinhalt im Gesange. Im Rezitativ hatte das Wort so entschieden den Vorrang, dass wir es zunächst als eine musikalisch bestimmte und gekräftigte Rede auffassen konnten: im Lied war die Gesammtempfindung des ganzen Textes, in den Chorkompositionen Gedanke und Gefühl des Textes der eigentliche Gegenstand der Komposition. Das Instrumentale fügte dem Gesang der einzelnen Stimme nur die unterstützende Harmonie bei, oder diente (Th. III, S. 443) zur nöthigen Ablösung und Erleichterung desselben.

Das damals dem Klavier Zugewiesene kann nun allerdings auch mit andern Instrumenten (z. B. der Harfe, Guitarre, Orgel) oder mit dem Orchester geleistet werden: wir haben schon gelegentlich erwähnt, dass die Begleitung des Rezitativs, der Choralfiguration, der Singfuge u. s. w. auch vom Orchester übernommen werden. Dann gewinnt die Begleitung nicht blos an Schallkraft und Tonfülle, sondern es kommt ihr auch der ganze Organenreichthum des Orchesters mit seiner Mannigfaltigkeit an Klängen zu statten. Hierüber ist im vorhergehenden Abschnitte und der ganzen Lehre von der Instrumentation das Nöthige bereits gesagt. Allein auf diesem Wege wird nichts wesentlich Neues erlangt. Ein Rezitativ oder Lied mit Orchesterbegleitung ist nach Form und wesentlichem Inhalte nicht vom Rezitativ und Lied mit Klavierbegleitung unterschieden; der Hauptinhalt liegt durchaus im Gesang, und die Begleitung ist durchaus nur um des Gesangs willen, nur als Untergeordnetes und Nebensache vorhanden.

Erst dann gelangen wir zu neuen Formen, wenn ein Inhalt, der über den der früher aufgewiesnen Formen hinausgeht, der Gesangpartie und zugleich dem Instrumentale neue und umfassende Aufgaben stellt, — umfassender eben desswegen, weil die alten Formen und ihre Mittel für sie unzureichend sind. Die neuen Formen entwickeln sich übrigens so stetig aus den bereits aufgefassten, dass auch hier eine scharfe Scheidung so wenig wie auf andern Gränzlinien der Kunstformen (Th. II, S. 140, Th. III, S. 298) möglich ist. Wir haben schon darauf hingewiesen, dass auch die frühern Formen Orchester zulassen und oft erhalten: umgekehrt können die erst jetzt zu entwickelnden Formen, — Arie, Duett, Ensemble u. s. w. auch mit blosser Klavierbegleitung oder zum Theil ohne alle Begleitung benutzt, oder die Klavierpartie zu selbstständiger Mitwirkung mit eigenthümlichem Inhalt erhoben werden.

Bei dem Eintritt nun in die Gesangkomposition durften wir kurzweg das Wort als das Bestimmende bezeichnen. Aber schon in der ersten und einfachsten Form, dem Rezitativ, wurde bald klar, dass nicht der blos sprachliche Inhalt, sondern der Sinn, den das Gemüth des Tondichters im Worte findet — oder in dasselbe hineinträgt, die eigentliche und befriedigende Aufgabe für die Komposition ist. Die blosse Uebertragung der gesprochnen Rede in eine musikalisch betonte wäre nur Deklamation und könnte kaum zu den untergeordnetsten Aufgaben des Rezitativs genügen, mit allen Künsten der Rhetorik nicht weiter; schon die höheren Aufgaben des Rezitativs fodern einen tiefern und künstlerischen Inhalt und schon die erste Anregung des musikalischen Elements in der Brust des Tonkünstlers führt über die Nüchternheit abstrakter Deklamation hinaus.

Es kann uns daher nicht fremd sein, wenn wir jenen ersten Lehrsatz der Gesangkomposition jetzt zu vollkommnerer Gestalt erheben: der Sinn, der das Wort gegeben oder in dem es aufgefasst wird, bedingt die Gestaltung der Gesangkomposition. Dieser Sinn ist durch das abstrakte Zeichen des Worts nur angedeutet; er ist nicht eigentlich in ihm enthalten, sondern in den Verhältnissen, die das Wort hervorgerufen haben; und diese Verhältnisse, das ist nicht blos der Gemüthszustand des Redenden (oder Singenden) sondern auch die auf sein Gemüth zurückwirkende, in ihm reflektirte äussere Lage (die Situation) in der er sich befindet. Daher eben genügt das blosse gesangmässig ausgesprochne Wort nicht und haben wir bereits im siebenten Buche, selbst im Rezitative (z. B. in denen Seb. Bachs) noch mehr im Chorsatze (man denke an den Unterschied der redenden und singenden Fuge, Th. III, S. 463) über dasselbe hinausgehen müssen. Daher erkennen wir nun in der Instrumentalbegleitung zum Gesange nicht blos eine äusserlich oder abstrakt harmonisch rathsame Stütze für den Gesang, sondern ein Organ, durch das ein Theil vom geistigen, wesentlichen Inhalt des Kunstwerks offenbar wird. Auf der andern Seite begreifen wir nun erst vollständiger, dass derselbe Text vom Komponisten verschieden aufgefasst werden kann; denn nicht das abstrakte Wort, sondern der Sinn, den es im Komponisten anregt, ist der eigentliche Inhalt der Komposition.

Von hier aus erweitert sich unser Gesichtskreis nach zwei Seiten, wir haben einerseits das Verhältniss schärfer zu bestimmen, in das die Gesangpartie zur Instrumentalpartie tritt, andernseits die gestaltende Kraft des Textes und des Sinns, indem wir ihn und die ihm unterliegende Stimmung und Situation auffassen.

A. *Verhältniss der Gesangspartie zum Instrumentale.*

Ist der geistige Inhalt der Komposition vornehmlich an das Wort geknüpft, so herrscht der Gesang unbedingt vor. Entweder bedarf es dann gar keiner Instrumentalbegleitung (so in den reinen Vokalchören oder in mehrstimmigen Sologesängen ohne Begleitung) oder die Begleitung dient nur zur äussern Stütze oder Verstärkung (S. 447) des Gesangs.

Macht sich neben dem eigentlichen Wortinhalt noch die Stimmung oder Bewegung der Seele geltend, aus der das Wort nur als ein Theil dessen, was im Singenden lebt und treibt, hervortrat: so gewinnt das rein musikalische, in der Instrumentalpartie herrschende Element mehr oder weniger wesentlichen Inhalt, bietet dem Gesang eine bindende, verschmelzende, bewegungsvolle Unterlage, fasst — vorbereitend, wiederholend, nachahmend — die Gesangsätze oder stellt ihnen andre ihm eigne entgegen und vertieft oder vervollständigt den Ausdruck der Stimmung der im Wort und im Gesang nicht vollständig enthalten sein konnte. Dies ist die Bedeutung der bald auf eine Stimme beschränkten (gehende Bässe, Gegenstimme) bald auf mehrere oder über alle verbreiteten Figurationen des Orchesters, von denen wir im vorigen Abschnitt einige Beispiele gesehen haben. Auch die obligaten Solostimmen gehören grösstentheils hierher.

Ist die Stimmung des zu komponirenden Moments tief angeregt, so scheint sie dem von ihr Erfüllten sich über die ganze Umgebung, über das ganze Dasein auszubreiten; dem Glücklichen lacht die ganze Natur, erscheint selbst das Widrige und Gefahrdrohende im versöhnlichen, begütigenden Lichte; dem Tiefbetrübten legt sich Trübniss wie ein Trauerflor selbst über die heitersten Bilder. Dies wird für den Komponisten der Anlass, über den Wortsinn des Textes hinaus, ja bisweilen selbst im Widerspruch gegen denselben *) dieser Stimmung als dem eigentlichen Inhalte der Komposition nachzuhängen und Ausdruck zu geben. Dann aber wird — wenn auch nicht immer, doch oft — dem Instrumentale eine vornehmliche, bisweilen sogar vorherrschende Bedeutung zu Theil, da der Gesang mehr oder weniger an das Wort gebunden bleiben muss.

---

*) Dem Verf. liegt eben kein Beispiel näher, als das eines Heineschen Gedichts, das in seinem „Frühlingsspiel" eine Stelle gefunden. Der Dichter singt:

Gekommen ist der Maie,
Die Blumen und Bäume blühn,
Und durch des Himmels Bläue
Die rosigen Wolken ziehn!

Die Nachtigallen singen
Herab aus laubiger Höh',
Die weissen Lämmer springen
Im weichen grünen Klee.

Hiermit hängen die Momente eng zusammen, in denen die Stimmung oder Situation eine zusammenhängende Aeusserung der Singstimme unzulässig macht; ein Fall, von dem wir in No. 500 ein Beispiel sehn. Eine solche Singstimme hat in sich selber keinen musikalisch festen Zusammenhalt, — sie ist, technisch zu reden, keine satzförmig gebildete Melodie, kann sich nur noch dem Ausdruck der vereinzelten Worte im Sinn der herrschenden Stimmung widmen. Hier tritt nun das Instrumentale als Organ für das Musikelement und für die herrschende Stimmung hervor. Es nimmt die vereinzelten Gesangmomente auf, trägt und verschmilzt sie und wird, von der rein musikalischen Seite angesehn, zur Hauptpartie (so weit es die überlegne Natur der Menschenstimme und des Worts zulässt) gleichviel, ob es sich nur figurativ gestaltet, wie in No. 500 oder eine eigne, satzartig festgebildete Melodie durchführt.

Ein Gleiches ergiebt sich in tiefern Aufgaben oder Auffassungen dann, wenn ein Moment vom Gesang zwar mit Nachdruck aufgefasst werden kann, sein geistiger Inhalt aber weit hinausreicht, selbst über das volle Vermögen unsers höchsten Organs. Ein merkwürdiger Fall dieser Art findet sich in Beethovens grosser Messe, der tiefsinnigsten Tonschöpfung unsers Jahrhunderts, — zu tief, zu gedankenreich, zu schwer ausführbar, als dass selbst der schon festgestellte hohe Ruf des Dichters *) die Zeitgenossen — oder auch nur die Kunstgenossen (mit einzelnen Ausnahmen) hätte um dasselbe versammeln können. Das Halbstarke und Halbwahre und Halbtiefe

---

Dies scheint ein heiteres Frühlingslied, nicht mehr und nicht weniger, — und so zu komponiren. Allein der letzte Vers erschliesst den tiefer liegenden wahren Sinn.

Ich kann nicht singen und springen,
Ich liege krank im Gras;
Ich höre fernes Klingen.
Mir träumt, — ich weiss nicht was.

Es ist also nicht der junge Mai, der den Sänger zu frischen süssen Weisen erregt; sein Gemüth ist erfüllt von einem Träumen, von einem Verlangen, das ihm noch in unbestimmten Zügen vorschwebt; es krankt daran. Dies ist die Stimmung, gegen die der belebende Hauch des Lenzes vergebens seine Macht versucht. Der Mai mit aller Lust ist dem kranken Hinblick verschleiert und es würde eine Unwahrheit sein, wollte der Komponist sich den Worten hingeben, die sein heitres Bild — vergebens herbeirufen.

*) Es ist als Op 123 bei Schott in Mainz erschienen.

— vom Nichtigen zu schweigen! — hat stets den Vortheil gehabt, der Mehrzahl erlangbarer und darum zusagender zu sein.

Das *Credo* nun in dieser Messe wird, ein Grundzug im Karakter des ganzen Werks und — unsrer Zeit, nicht in jener hingegebnen Frömmigkeit oder Würde gesungen, die dem unerschütterten Glauben, dem unangefochten dastehenden Dogmen einer Kirche eigen ist, die sich als die alleinseligmachende und ewig fortbestehende erkennt und festhält. Es wird, wie in Zeiten des Zweifels und der Bewegung sein muss, mit zusammengefasster Stärke, mit Eifer und Streitfertigkeit behauptet, es soll bewiesen werden, bewiesen, wie eben der Künstler beweisen kann, durch Anschauung. Indem der Sänger sein *credo in unum deum, patrem omnipotentem* behauptet, hebt sich sein Blick über die zweifelvolle Erde empor, weiset er, uns ganz zu bewältigen, hinauf, wo den allmächtigen Vater Aller die Lobgesänge der Engel in süsser, heiliger Feier umschweben und das *Credo* der Erde im höhern Chor wiederhallen. Dies kann nicht in die vier Singstimmen unten gelegt, — könnte nicht durch einen Doppelchor [*]) verkündet werden, denn da würde auf beiden Seiten nur Menschenstimme und Menschenwort reden; Beethoven aber braucht mystische Stimmen. Die kann ihm nur das Orchester geben. Nun gestaltet sich der Satz, wunderwürdig in jedem Zuge, so. Die instrumentale Anlage, die Stimmordnung, die machtvolle Bewegung des Orchesterbasses, die Führung der Stimme selbst, — Alles wendet dem Bass des Chors die Herrschaft im Gesang zu. Und wenn er nun unter dem Aushallen der ruhenden Oberstimmen mit Nachdruck sein *factorem coeli* anstimmt in fester, von den Orchesterbässen gekräftigter Melodie: schallt ein ganz andrer unerhörter Satz in den höchsten Stimmen und Lagen des Orchesters ihm entgegen, dem sich erst weiterhin der Diskant anzuschliessen strebt [**]).

Zuletzt kann die Situation ihre Andeutung oder Unterstützung vom Orchester fodern, während die Singstimmen dazu gar nicht geeignet und für andre Zwecke bestimmt sind. Ein Beispiel giebt uns Mozarts Figaro [***]) in der Scene, wo das Orchester den Marsch und dann den Fandango intonirt, während die Singstimmen ihren Dialog fortsetzen. In solchen Momenten werden die Singstimmen ungeachtet ihres innern Uebergewichts zu Nebenpartien, da der musikalische Hauptgedanke und Zusammenhang nicht in ihnen, sondern in der Instrumentalpartie liegt.

---

[*]) Diese Afterpoesie hat C. P. E. Bach in seinem einst so gerühmten „Heilig“ geliefert. Der Engelchor hat abstrakt fremde Modulation, der Völkerchor ledern Fugenwerk.

[**]) Wer sich noch nicht hineingelebt hat in die geistige Sphäre unsrer Kunst, kann allerdings die Auffassung dieses Satzes anzweifeln. Nur dass es nichts weniger als der einzige von gleicher Bedeutung in diesem Werk (und andern!) ist. Das *Incarnatus* giebt einen noch tiefern Zug, der aber schwer darzulegen ist.

[***]) Ein noch reicheres Beispiel giebt der Don Juan, wenn im ersten Finale (S. 259 der Breitkopf-Härtelschen Partitur) drei Orchester drei verschiedne Tänze gleichzeitig ausführen, während die Singstimmen dialogisiren.

B. *Bestimmung der Kompositionsgestalt aus dem Text und dem ihn tragenden Sinn.*

Sobald wir unsern alten Grundsatz (Th. III, S. 356) dass der Text die Form bestimme, dahin (S. 466) erweitert haben, dass nicht sowohl das Wort — das bei aller Tiefe doch nur ein Gefäss für den geistigen Inhalt ist, sondern die Stimmung, das ganze geistige Beisammen von Situation, Stimmung und lautem Ausdruck (Wort) das Bestimmende für die Gestaltung einer Komposition ist: dürfen wir den Grundsatz auch durch alle noch bevorstehenden Aufgaben der Gesangmusik als leitenden und stützenden festhalten. Man wird auch hier nicht absolute Entscheidungen für den einzelnen Fall zu erwarten haben; diese sind vielmehr im voraus als unmöglich zu erkennen, da schon das Wort an sich vielfacher Auslegung fähig ist, die Auffassung oder das Hinzudichten der Stimmung und Situation aber noch weit mannigfaltiger nach Individualität und Standpunkt des Auffassenden erfolgen kann. Wenn wir aber auf solche Entscheidungen verzichten, — und gern, da jedes absolute Gesetz ausser dem allgemeinsten (Th. I, S. 15) das Wesen der freien Kunst aufhebt, — so wollen wir darum nicht die Hülfe leitender Grundsätze, nicht Vorbildung und Vorerwägung versäumen, die uns vor herumtappendem Naturalismus und seinen unzählbaren Irrungen bewahrt. Das Wort des hellsehendsten Dichters

Der Irrthum schadet nicht,
Das Irren ist verderblich.

steht uns zur Seite. Irgend ein Fehlgriff oder Mangel im Einzelnen unsers Werks wird es nicht so leicht verderben, er kann durch die glücklichen Momente übertragen werden. Aber ein Fehlgriff in der Grundanlage bedroht das Werk in seiner Ganzheit: wäre es dann auch der Fall, dass viele, vielleicht alle Einzelheiten irgend einen Reiz an sich trügen, so würde doch immer die eigentliche Aufgabe unerfüllt bleiben, das Werk als Ganzes, als Verwirklichung der Idee, die es offenbaren sollte, wäre verfehlt *).

Auf diesem Standpunkt also, der höhern Stufe des schon früher (Th. III, S. 356) gewonnenen, ist es die erste Aufgabe des Komponisten, sich mit seinem Text auf das Innigste und Vollständigste vertraut zu machen; dies aber nicht blos dem Wortgehalt nach, sondern sich ganz zu vertiefen in die Situation, in Karakter und Stimmung der redenden (singenden) und handelnden Personen *). Was er daran versäumt, wird unausbleiblich in seiner Komposition als Mangel oder Verirrung und Unwahrheit sich strafend und schmerzlich fühlbar machen.

---

*) Hierzu der Anhang Q.

Aus dieser Auffassung erzeugt sich zuletzt der Inhalt der Komposition Zug für Zug; dies bleibt hier ausser Betracht, da das Einzelne theils in den frühern Lehrabschnitten zur Anschauung und Uebung gekommen, im Uebrigen dem Moment des Schaffens zu überlassen ist. Zuvor aber bestimmt sich aus dieser Auffassung die Form — wenigstens in allen Grundzügen, während das Weitere ebenfalls im Schaffen sich ergiebt. Die wichtigsten Formalbestimmungen sind wohl in folgenden Punkten zusammen zu fassen.

1. Zahl der Gesangstimmen.

In der Regel giebt der Inhalt des Textes hierüber schon genügende Auskunft; die Aeusserungen einer einzigen Persönlichkeit, die Wechselrede zweier, dreier Individuen u. s. w. bezeichnet schon die Form des Sologesangs (des eigentlichen für eine Stimme) des Duetts, Terzetts u. s. w. Indess wiederholt sich hier die schon im siebenten Buch gemachte Bemerkung, dass bisweilen Grund vorhanden ist, zwei und mehr Stimmen einzuführen, wo nach dem Textinhalt für sich nur eine einzige erfoderlich scheint. So haben wir schon damals (Th. III, S. 416 und 425) Lieder mehrstimmig und Aeusserungen, die zunächst nur einem Einzelnen angehörten (z. B. ein *miserere mei*, ein „Aus der Tiefe ruf ich zu Dir“) für Chor behandelbar gefunden, wenn der Inhalt allgemein und bedeutsam genug war, um die Theilnahme Mehrerer an ihm zu veranlassen. Wenn also z. B. Mozart im Requiem das *Recordare*, die Worte *Sed signifer sanctus Michael* und Andres für vier Solostimmen setzt, Seb. Bach in der hohen Messe nach dem fünfstimmigen Chor *Kyrie eleïson* das *Christe eleïson* als Duett behandelt: so ist dafür zwar im Texte keine Nothwendigkeit vorhanden; jene Sätze hätten wenigstens theilweis vom Chor und insgesammt von einer oder zwei, drei Stimmen gesungen werden können. Aber jedenfalls stand den Komponisten auch ihre Entscheidung wohl zu, denn der Text widerstand ihr keineswegs; übrigens liess Mozart sich durch das Bedürfniss einer gemilderten Darstellung inmitten heftiger Chorsätze bestimmen und Bach scheint durch die Absicht geleitet zu sein, das Gebet an den Mittler zarter, weiblicher aussprechen zu lassen, als das an den Vater.

---

*) Darf der Verf. hier (wo das Lehren sich auflöst in den Rath, den ein Künstler dem andern zu geben vermag) auf seine Persönlichkeit zurückgehen, aus der allein er sichres Zeugniss geben kann: so muss er bekennen, dass besonders dramatischere Aufgaben (wie z. B. der Mose) sich ihm nie anders erschlossen und gelöst haben, als in dem Augenblicke, wo er — seiner und alles Fremden unbewusst — nur Situation, Handlung, Personen, die der Moment in sich fasste wie leiblich geschaut und vernommen. Ob das Jedem nothwendig — und ob er selber das Rechte geschaut, steht nicht zu seiner Entscheidung.

2. Wahl der Begleitung.

Ob ein Gesangstück überhaupt Begleitung erfodre? diese Frage ist bereits S. 447 zur Erledigung gekommen. Die nächste Frage ist die: ob es Klavier (oder statt dessen ein andres selbständiges Instrument) oder Orchesterbegleitung fodre — oder zulasse? Ist diese Frage erst beantwortet, so entscheidet sich die nähere nach der Wahl des begleitenden Instruments oder der Besetzung des Orchesters nach Wesen und Karakter der Organe und dem Sinn der jedesmaligen Aufgabe leicht.

Das Klavier nun (und mehr oder minder auch die andern selbständigen Instrumente) vermag alle Formen der Musik — also auch der Begleitung — darzustellen und in ihnen einen Reichthum an Gefühlsausdruck und Vorstellungen zu entfalten, der sich bekanntlich für die tiefsten und umfassendsten selbständigen Kunstwerke ausreichend erwiesen. Nur konnte uns bei der Prüfung dieses Instruments (Th. III, S. 24) nicht entgehen, dass es an Beseeltheit des Tons, an Schmelz der Melodie, kurz an Innerlichkeit (wie wir damals den Begriff fassten) hinter den meisten unselbstständigen Instrumenten — wie vielmehr gegen das Orchester' — zurück steht und in der That mehr durch das wirkt, was es andeutet und in der Phantasie des Hörers anregt, als durch das, was es wirklich giebt. Was das Klavier nur gleichsam verspricht, giebt das Orchester im reichsten Maasse. Schallmacht, die mannigfaltigsten Klangverschiedenheiten, die vollste Harmonie, die befriedigendste Melodie und Polyphonie, — Alles ist hier in Wirklichkeit vorhanden, was das Klavier oft nur in leisen, entfernt hinter der Wirklichkeit bleibenden Zügen anzudeuten vermag. Dies ist der gewaltige Vorzug des Orchesters. Dagegen hat aber das Klavier den höchst bedeutenden andern Vorzug aufzuweisen: dass es eben durch die Unzulänglichkeit seiner Mittel den Geist des Hörers zu mitschöpferischer Thätigkeit aufreizt *). — Es ist ein Gegensatz, wie von Traum und Wirklichkeit, von Hoffen und Erfüllung. Jedes hat seine Reize.

---

*) Allerdings nur, wenn er dazu fähig ist. Allein auf diese Fähigkeit muss jedes dichterische Werk in der Kunst und Kunstform rechnen. „Dem Vandalen sind sie Stein!“ hat schon Schiller von Nichtfähigen gesagt. Wie Viele diese Fähigkeit in sich und andern schlummern lassen, bezeugt die Unbekanntschaft so unglaublich vieler, im Uebrigen eifrig Strebender mit den

Wer sich diesen Gegensatz recht klar macht, wird den Bestimmungsgrund finden, nach dem geistig die Wahl von Piano oder Orchester zur Gesangbegleitung zu treffen ist. Drängt sich der Gegenstand der Komposition und besonders der Inhalt der Begleitung in plastischer Fülle hervor, wollen diese Massen und Stimmen der Begleitung dem Gesang als ein Chor gleichsam wirklicher Persönlichkeiten sich anschliessen oder entgegentreten, will die Situation in voller gesättigter Färbung neben dem Gesang emporblühn: so wird es wohl nicht ohne Orchester gelingen. Wiegt nach der Idee des Kunstwerks der Inhalt der Gesangpartie so vor, dass es mehr einer Andeutung als Verwirklichung des instrumentalen Inhalts bedarf, — mag dieser nun blosse Unterstützung des im Gemüth des Sängers sich Bewegenden sein, oder als Gegensatz zu dessen höherer Anregung oder zur Vervollständigung des psychologischen Moments dienen, oder endlich die Situation andeuten, in welcher und durch welche jener Moment hervortritt: dann ist das Klavier an seiner Stelle und wird in seiner Aufgabe durch die freie Behandlung, die ein einziger Spieler selbst vor dem bestgeleiteten Verein vieler voraus hat, auf das Angemessenste unterstützt.

Allerdings muss sich, so gegründet uns diese Auffassung im Allgemeinen scheint, doch nach dem Wesen freier Kunst eine Reihe zweifelhafter Fälle finden, in denen zuletzt die Subjektivität des Komponisten *) und äusserliche Rücksichten entscheidend werden. Für

---

geistigen Werken Beethovens und das Ablenken so vieler Lehrender und Schreibender von ihnen auf andre, oft so unglaublich geringe Tonstücke unter dem Vorgeben: jene seien nicht (oder weniger) pianofortemässig, spielbar (!) oder dankbar. Eben weil in diesen Dichtungen der Geist zum Geiste sich wendet, finden die Finger und die Moden und Launen der Virtuosität sich nicht gerade auf den Ehrenplatz gesetzt, können aber wohl die höchste Ehre gewinnen, gute Diener des Geistes zu sein.

*) Vielleich darf der Verf. zu weiterer Erläuterung auf eine eigne Komposition hinweisen, „Nahid und Omar,“ eine Novelle, bei Challier in Berlin. Es ist dies eine Reihe lyrisch-dramatischer Scenen für eine bis vier Solostimmen, mit Klavier begleitet und eingeleitet, der ein dichterischer Vorgang zum Grunde liegt. Dieser Vorgang ist dramatisch aufgefasst und dargestellt und in sofern könnte das Ganze Oper oder Operette heissen. Allein die Handlung ist so leicht und anspruchslos, die einzelnen Situationen sind so einfach und fasslich; dass offenbar das Gemüthsleben der Handelnden mit Uebergewicht als Hauptsache vortritt, Handlung und Situation sich gar nicht herausdrängen, sondern mehr errathen lassen wollen um ihrer Rückwirkung willen auf jene innerlichen Vorgänge, die zum Theil aus ihnen hervorgehen, zum Theil durch sie bestimmt werden. Hier schien nun die Klavierbegleitung (die nichts weniger als auf blosse Begleitung beschränkt sein will) dem Orchester durchaus vorzuziehen; — wiewohl die Komposition nicht verläugnen kann, dass dem Schreibenden oft orchestrale Vorstellungen näher getreten sind. Der Zutritt des Orchesters, gleichviel in welcher Zusammenstellung, würde dem flüchtigen Phan-

einige dieser Fälle kann der Verein des Klaviers mit einem oder mehrern andern Instrumenten (Violine, Violoncell, Waldhorn) einen Ausweg bieten *).

Die äusserlichen Rücksichten begreifen sich von selber. Kompositionen, die für grosse Räume und starkbesetzte Chöre bestimmt sind, wie z. B. Opern und Oratorien, fodern das Orchester. Ist dies einmal in Wirkung getreten, so vermag in demselben Werk ein einzelnes Instrument nur vorübergehend zu befriedigen, selbst wenn eine einzelne Partie des Werks eher einfache als Orchesterbegleitung bedingte. Mozart hat dies im Ständchen, das Don Juan Elviren bringt, wohl erkannt. Er begleitet es mit der Mandoline und hat damit der Scene an sich genügende Lokalfarbe gegeben. Allein das darüber hinausgehende, poetisch-musikalische Bedürfniss und schon das des genügenden Vollklangs fodert die Mittheilnahme des Orchesters; das Quartett muss die Mandoline mit Pizzikatospiel unterstützen **) — Dass auf der andern Seite manches Werk nur

---

tasiebild eine plastische Objektivität und Anspruchsfülle aufgedrungen haben, denen es seinem Wesen und Inhalt nach fern bleiben musste.

*) Das bedeutungsvollste Beispiel ist die Sammlung „schottischer Lieder" von Beethoven (drei Hefte, bei Schlesinger in Berlin) mit Begleitung von Klavier, Violine und Violoncell, ein Werk von unaussprechbarem Kunstwerthe, das bereits Jahrzehnte voller Lieder und Liederkomponisten neben sich hat aufkommen, vergöttert — und vergessen werden sehn, und noch immer nur von Einzelnen gefasst worden, die es dann freilich für immer im Herzen tragen. Es ist zu tief und darum zu fern der oben abschöpfenden, zerstreuungslustigen Menge.

**) Wir kommen hier auf eine Bemerkung S. 453 gegen einige Momente in Opern Meierbeers zurück. Dass ein so geistreicher und feindenkender Komponist nicht um des blossen äusserlichen Kontrastes willen sich aus dem vollen Orchester auf ein einzelnes Instrument zurückgezogen haben werde, nicht ohne einen geistigen Anlass in sich gefunden zu haben, versteht sich und ist dort angemerkt. Aber dieser Anlass scheint uns eben nicht ein rein dichterischer und darum ein falscher. Wenn im fünften Akte der Hugenotten Marzell die Liebenden in kirchlicher Form durch Trauung vermählt, dies aber nicht zum Leben, sondern Angesichts des sie erwartenden Todes, nicht an heiliger Stätte durch den berufenen Priester, sondern in der Mordnacht, auf der Strasse, von einem Krieger in Waffen geschieht, so fand der Komponist einen kirchlichen Moment vor, aber durch die Noth der Zeit und den Drang der Leidenschaft aus der Kirche, von Altar und Orgelklang gleichsam hinausgezerrt auf die Gasse. Diese Scene begleitet er — und in der französischen Partitur weit ausgedehnter, als in den Berliner Aufführungen, für die er gekürzt hat — blos mit einer Bassklarinette. Sollte ihm nicht dabei die Vorstellung nahe gewesen sein, dass die kirchliche Handlung, wenn gleich auf ungeweihte Stätte geflüchtet und des feiernden Orgelklangs beraubt, — dass diese nur gleichsam kirchliche Handlung durch einen Gleichsam-Orgelklang (die Bassklarinette erinnert wohl an ein sanftes Schalmei-, oder Flöten und Gedackt-Register) bezeichnet werden müsse? — Wenigstens wüssten wir keine andre Bedeutung aufzuweisen; das Instrument und vollends die Beschränkung darauf und der ihm zuertheilte Inhalt darum mit Klavierbegleitung erscheint, weil der Komponist sich der Schwierigkeit ein Orchester zu erlangen und grosse Partituren mit Erfolg herauszugeben, unterwerfen zu müssen glaubte, — kann hier nur erwähnt, aus rein künstlerischem Standpunkte nicht gerechtfertigt werden.

3. Form der Komposition.

Zuletzt wenden wir uns zu den Kompositionsformen selbst, die in den folgenden Abschnitten zur nähern Betrachtung und Uebung kommen.

Neue Formen (S. 465) werden in den Fällen nöthig, wenn der Inhalt oder Umfang des Textes oder das Bedürfniss, neben dem Ausdruck des unmittelbaren Textinhalts die Stimmung und Situation auszuprägen, in den bisher (im siebenten Buche) betrachteten Formen nicht Raum und Befriedigung finden. Dies ist also — um im Voraus einen Anhalt zu finden — unter andern der Fall, wenn an die Stelle einfacher Gefühlsäusserung, wie die Liedform gab, eine Entwickelung von Gemüthszuständen, an die Stelle unbestimmter Persönlichkeiten, die Ausbildung festgezeichneter Karaktere tritt, wenn neben dem Ausdruck des Worts in einer oder mehr Stimmen der Widerstreit oder die Wechselswirkung verschiedner in einer Situation oder einer Handlung zusammentreffender Persönlichkeiten zur Aufgabe wird.

Selbst die reichsten der bisher erfassten Kompositionsformen, die des fugirten Chors, der Motette u. s. w. reichen hier nicht aus; ja sie sind hier nur ausnahmsweise anwendbar. Denn sie haben es, gleichviel ob in einer einzigen Stimme oder durch alle Stimmen hindurch, nur mit dem Ausdruck des Textes zu thun und vermögen am wenigsten, hiervon abzugehen; wir müssen aber Formen haben, die über diese Schranken hinauslangen und selbst neben dem Texte, ja über ihn hinaus noch die Stimmung und Situation auszuprägen gestatten. Hierzu dienen neben den beizubehaltenden bisherigen Formen die freiern des Rondos und der Sonate und die

---

zeigen uns weder auf die Stimmung der Liebenden oder Marzells, noch auf den Moment der sie vereint, irgend einen nähern Bezug.

Aber eben jene Andeutungsweise, die gleichsam durch ein herbeigetragnes Stückchen Orgel den Orgelklang und die geweihte Stätte uns vor die Seele bringen will, scheint uns eine undichterische Unterschiebung des Materiellen an die Stelle des Geistigen, mehr klug ersonnen als künstlerisch erfunden, und dabei theuer erkauft durch das Schweigen des beredsamen Orchesters; es ist die falsche Poesie der Materie. — Eine Taufe wird darum nicht heiliger und wisksamer, weil man sie mit ächtem Wasser aus dem Jordan vollzieht, hätte auch der Legitimitäts-Don Quixotte Chateaubriand es eigenhändig geschöpft. Vielleicht aber haben wir uns in der Auslegung des Satzes geirrt.

(motetten- oder fantasieartige — Th. III, S. 487 und 325) Verknüpfung aller Formen zu grössern Ganzen.

Diese Formen sind jetzt durchzugehen.

Dritter Abschnitt.

Die Arie.

Die erste der neuen Formen ist die der Arie. Sie geht aus der Liedform und dem Grundgedanken des Lieds hervor.

Die Aufgabe der Liedkomposition ist (Th. III, S. 403) im Wesentlichen, die allgemeine Stimmung eines dazu geeigneten Gedichts in einer einfachen Liedform festzuhalten und auszutönen. Diese Stimmung kann allgemeiner oder näher bestimmt sein, — es kann z. B. das Gefühl der Zärtlichkeit oder Freude ganz allgemein gefasst, oder ein besondrer Anlass und damit eine besondre Färbung der Stimmung — z. B. die Zärtlichkeit eines Abschieds, die Freude am Wiedererwachen der Natur zum Ausdruck gebracht werden: überall hat es die eigentliche Liedkomposition zunächst nur mit dieser Stimmung und ihrem Ausdruck im Allgemeinen zu thun. Dies ist das Hauptsächliche und der besondre Ausdruck dieses und jenes dichterischen Zuges oder des einzelnen Wortes wird entweder gar nicht erstrebt oder ordnet sich doch durchaus unter. Es sind für die Auffassung dieser Kunstform besonders solche Aufgaben karakteristisch bezeichnend, in denen es sogar unmöglich erscheint, über die Liedform hinauszugehn. Klärchens Lied in Goethes Egmont

Freudvoll und leidvoll
Gedankenvoll sein,

nöthigt den Komponisten unbedingt, nur die allgemeine Stimmung festzuhalten; auf den besondern Ausdruck der Gegensätze, auf dieses „Freudvoll“ und „Leidvoll,“ auf dieses „himmelhoch jauchzend“ und „zum Tode betrübt“ einzugehn und jedes einzeln auszudrücken ist geradezu unmöglich — und eben damit bezeichnet sich Gedicht und Komposition mit Nothwendigkeit als Lied.

Sobald nun das Gedicht — oder die Auffassung des Komponisten in irgend einer Beziehung mit einem festgebildeten (nicht blos rezitativischen) Einzelgesang über die Sphäre des Lieds, — über dessen Allgemeinheit hinausgeht, betritt es das Gebiet der Arie. Wir müssen aber allerdings auch hier darauf gefasst sein, dass die Gränzen sich nicht mit abstrakter Schärfe ziehen lassen, sondern beide Formen in einander überfliessen und erst allmählig bestimmter auseinander treten.

1. Arie in Liedform.

Zuerst also wird die Gränze des Lieds überschritten, wenn nicht blos die allgemeine Stimmung dem Wortinhalt nach, sondern der persönliche Karakter einer dichterischen Person — also z. B. nicht blos die Liebe, sondern die Liebe in diesem bestimmten Liebenden auszusprechen ist. Mag dann auch die Stimmung eine einfache Auffassung gestatten, so wird doch in oder neben ihr noch ein Anderes, der Karakter der Person zum Ausdruck kommen müssen. Dies wird sich auch dann an der Komposition ausprägen, wenn letztere auch im Allgemeinen der Liedform angehört. Der Th. III, S. 587 mitgetheilte Gesang Iphigeniens ist nach seiner allgemeinen Gestaltung durchaus der Liedform angehörig und von Gluck (selbst formell sogar mit Wiederholungszeichen) als zweitheiliges Lied gesetzt. Allein schon der Inhalt der Worte kann nur einer bestimmten Person in bestimmter Lage eigen sein, es kommt daher auch auf den besondern Ausdruck (z. B. des *jusqu'au tombeau,*) ja auf die Zeichnung des Karakters bei dieser oder jener Wendung des Textes (z. B. bei *Oui sous le fer* und *et mon dernier soupir*, — vergl. Th. III, S. 585) an — und hiermit geht die Komposition durch ihren Inhalt über das Lied hinaus. —

Etwas deutlicher scheidet diese liedähnliche Arie sich vom eigentlichen Liede, wenn der Komponist noch besondre musikalische Mittheilungen nöthig findet, um den Karakter des Singenden bestimmter zu zeichnen. Der Gesang des Monostatos in Mozarts Zauberflöte „Alles fühlt der Liebe Freuden" ist dem Inhalte der Singstimme nach Lied. Aber Mozart musste mehr Raum haben und geben für die prickelnde Aufgeregtheit des Mohren; er brauchte Vorspiel, Zwischensatz, Nachsatz, wie sie dem reinen Liede nicht nöthig gewesen wären.

Auch die Fälle gehören hierher, in denen neben dem allgemein lyrischen Inhalt und der Karakterzeichnung noch die Situation, ja sogar die Lokalität Berücksichtigung fodert. C. M. Weber konnte seine Euryanthe zunächst nicht anders und besser karakterisiren, als indem er sie als Burgfräulein im Burggarten von Nevers aufführte. Dies ist die Grundlage ihrer Existenz, der adelig ritterliche Karakter ist es, der ihre Liebe, ihre Treue, ihr Wesen und Leben bedingt. Dies mochte der Komponist mit Recht nicht der scenischen Dekoration allein überlassen; er schickt dem Gesang (Glöcklein im Thal) eine ausführliche Introduktion voraus, die uns in die Lokalstimmung bringen soll.

2. Arie in Rondoform.

In der liedförmigen Arie war zuletzt doch nur ein einziger Haupt- oder herrschender Gedanke zu fassen, dem sich nur unter-

oder nebengeordnete Aeusserungen, Andeutungen u. s. w. anschlossen, oder aus dem sie sich durch tieferes Eingehen entwickelten. Schreiten wir nun zu zusammengesetztern Texten.

Mozart fand in seinem Figaro unter andern diesen Text für Cherubin *) zu komponiren.

Ihr die ihr Triebe
Des Herzens kennt,
Sprecht: ist es Liebe,
Was hier so brennt?

Ich will's Euch sagen,
Was in mir wühlt,
Euch will ichs klagen,
Euch, die ihr fühlt.

Sonst war's im Herzen
Mir leicht und frei,
Es waren Schmerzen
Und Angst mir neu:

Jetzt fährt wie Blitze
Bald Pein bald Lust,
Bald Frost bald Hitze
Durch meine Brust.

Ein heimlich Sehnen
Zieht, wo ich bin,
Zu fernen Schönen
Mich traulich hin;

Dann wird von Leiden
Und innerm Harm
Und dann von Freuden
Mein Busen warm.

Es winkt und folgt mir
Nun überall, —
Und doch behagt mir
Die süsse Qual.

Die Unruhe, die sich in dem erwachenden Herzen des verzognen Edelknaben regt, das wäre der allgemeine Inhalt des Gedichts. Sollte nur er laut und fühlbar werden, so wäre die Liedform eingetreten. Allein das wäre für die Scene wie für die Karakteristik Cherubins zu wenig, — es wäre nicht einmal ausführbar gewesen im Raum eines so engen Verses. Dass die letztere Behauptung richtig bleibt, selbst wenn man die etwa zulässige Textwiederholung und eine Orchestereinleitung hinzudenkt, bezeugt Mozarts Komposition; in ihr macht das Orchester eine Einleitung und werden die beiden letzten Zeilen des ersten Verses wiederholt — und Niemand würde sich mit einem Schlusse der Komposition an dieser Stelle (Takt 20) zufrieden gestellt finden. Innerlich und äusserlich wird also eine umfassendere Form nöthig. Mozart erkennt im ersten Verse den eigentlichen Hauptinhalt: dieses Ahnen, in Frage hervorbrechende Bewusstwerden des neuen Gefühls. Dieser Vers wird also der Hauptsatz seiner Komposition und nimmt nach bekannten Gesetzen (Th. III, S. 91) Liedform an. Die übrigen sechs Verse haben einen gemeinsamen Inhalt, die Schilderung der Veränderung, der Regungen, die in dem Gemüth des Knaben statt gefunden. Diese ganze Schilderung findet ihre Bedeutung und Wichtigkeit eben nur im ersten Verse, da klären sich alle diese einzel-

---

*) Es schien zweckmässig, die populärsten und fasslichsten Beispiele und statt des vielleicht nicht Jedermann geläufigen italienischen Textes die (wenn auch etwas ungelenke) Uebersetzung zu nehmen, — wo es ohne Verrückung des Gesichtspunkts geben wollte.

nen Regungen zu dem Bewusstwerden jenes neuen Gefühls auf; der Inhalt des ersten Verses bestätigt sich hiermit als Hauptsache und der der übrigen Verse als Nebensache. Wenn das schon vom gesammten Inhalt der letzten sechs Verse gelten muss, dann noch vielmehr von den einzelnen Momenten desselben; jeder Zug ist hier eben nur ein Strich im ganzen Bilde, keiner hat für sich eine besondre Wichtigkeit.

Hiermit ist die Form entschieden. Nach dem Hauptsatze können die übrigen Verse nur — Gang werden, und zwar Gang von einzelnen Sätzen, die nach Inhalt und Modulation locker an einander gereiht sind, wie die einzelnen Züge des Gedichts innerhalb der letzten sechs Verse. Mozart stellt den Hauptsatz in *B*dur auf und schliesst vollkommen. Nun folgt ein Satz (vier Takte) in zwei Abschnitten in *F*dur, — ein zweiter in zweimal zwei Takten, der nach *D*moll und *C*dur geht, — ein dritter, der wieder in *F*dur auftritt und nach einem Halbschluss einen vierten in *F*moll schliessenden nach sich zieht, und so folgen Sätze in *As*dur, *C*- und *G*moll, *Es*dur, *F*- und *G*moll, *B*dur mit einem Schluss auf *F*dur. Alle diese Sätze sind mehr oder weniger fest abgeschlossen, haben mehr oder weniger Aehnlichkeit unter einander, gelegentlich eine Entlehnung aus dem Hauptsatz, endlich eine durch die ganze Komposition festgehaltne gemeinsame Begleitungsfigur. Aber schon ihre Anzahl und lockre Folge, dann die schweifende Modulation, — alles beweist, dass hier weder ein einziger Satz vorhanden noch von den verschiednen Sätzen einer der Kern, dass vielmehr alle eine Satzkette (Th. I, S. 231) ein Gang sind.

Folglich kann der Komponist eben so wenig an ihnen Befriedigung, als der Dichter in ihnen den Gipfel finden; er kehrt in den Hauptton zurück und so ist also für seine Arie

die erste Rondoform

nothwendig geworden.

Eine verwandte Konstruktion zeigt die Arie *Non più andrai* (dort vergiss) in derselben Oper. Mozart bildet einen Hauptsatz (bis Takt 13) in *C*dur, in dem der Hauptinhalt (Figaro ermahnt den Pagen, der sein Offizierpatent erhalten hat, unter den Waffen alle Liebelei zu vergessen und nur der Ehre zu leben) ausgesprochen und vollkommen in *C* geschlossen wird. — Nun wird dem Jüngling gesagt, dass es mit dem bisherigen Tand und Schmuck ein Ende habe. Dieser Zusatz und Nebengedanke tritt als Seitensatz in *G*dur auf und wenn auch der Gesang selber nicht zum Gange wird, so tritt doch die Begleitung zu dem mehrmals wiederholten Schlusse gangartig auf und führt zur Wiederholung des Hauptsatzes. — Eine zweite Abschweifung, die das kriegerische Leben schildert, hebt satzartig an, geht aber bald gangartig von *C*dur über *G*dur, *D*moll, *E*moll, *C*dur (wo ein fest geprägter Satz sich bildet) nach *G*dur, wo sich die gangartige Bewegung über der Schlussformel, wie nach dem ersten Seitensatz bemerkt worden, wiederholt. Nach dieser halb gang halb satzartigen, gleichsam einen zweiten Seitensatz darstellenden Ausführung wird der Hauptsatz wiederholt und aus jenem schon in der zweiten Seitenpartie hervorgehobnen Satz ein marschartiger Anhang gebildet, so dass man die Arie als

Rondo dritter Form

anzusprechen hätte.

3. Arie in Sonatenform.

Die Rondoformen fanden ihre Begründung darin, dass ein Theil des Textes als Kern des Ganzen, als Hauptsache und Hauptsatz hervortrat, der andre Theil des Textes aber sich jenem nur als Nebensache und Nebensatz anschloss. Hier bedurfte der Hauptsatz der Wiederholung, nicht aber der Nebensatz. Betrachten wir nun einen andern Text, den der Tenorarie aus dem zweiten Akt des Don Juan:

Thränen, vom Freund getrocknet,
An seiner Brust vergossen;
Bald ist aus euch geflossen
Der ew'gen Treue Quell.

Lass über Dir die Himmel
Mit Schrecken sich umthürmen;
Naht Dir bei ihren Stürmen
Ein Freund, Dich zu beschirmen,
Dein Himmel bleibt dann hell.

Hier gehört das ganze Gedicht dem einen Gedanken an, welchen Trost und welche Stütze die Freundschaft gewährt. Beide Verse widmen sich also demselben Gedanken, jeder aber fasst eine wesentlich unterschiedne Seite und man kann nicht behaupten, dass die eine von beiden die wichtigere sei, die andre nur beiläufig zur Betrachtung kommen dürfe.

Mozart fasst den ersten Vers als Hauptsatz in *Bdur* und bildet ihn in zweitheiliger Liedform (die zwei ersten Verse geben den ersten, in *F*dur, schliessenden Theil) mit Anhang und vollkommnem Schluss aus. Der zweite Vers tritt als Seitensatz in *G*moll auf, wendet sich sogleich in die gebührende Tonart *F*dur und zum Schluss eines ersten Theils in *C*dur, dann zu einem zweiten Theil nach *F*. Hier schliesst der Seitensatz (der also wieder zweitheilige Liedform hat) und wendet mit einer Passage über dem Schlusston (orgelpunktartige Bewegung statt des Ganges) zum Hauptsatze zurück. Könnte mit diesem geschlossen werden, so hätten wir ein

Rondo zweiter Form vor uns; es ist aber schon oben unstatthaft befunden worden, einen Theil dieses Textes gleichsam als Nebensache zurückzusetzen. Daher wird zuerst der Hauptsatz, dann aber auch (wenigstens dem wichtigern Inhalte nach, — der Anfang ist geändert) der Seitensatz, natürlich im Hauptton, wiederholt. Es ist also hier Sonaten-, oder genauer gesprochen Sonatinenform zur Anwendung gekommen.

Die Arien, die wir bis hierher besprochen, sind auf eine einzige der uns schon bekannten Formen beschränkt. In der Liedform, Rondo- und Sonatenform liess sich ihr ganzer Inhalt vollständig fassen. Die Vertheilung des Textes unter Haupt- und Seitenpartie folgte durchaus der wesentlichen Gliederung seines Inhalts, keineswegs etwa dem blossen äusserlichen Längenmaass der verschiednen Verse oder Abschnitte; in der S 478 betrachteten Arie z. B. nimmt der Hauptsatz einen, und der Gang oder die Seitenpartie nimmt sechs Verse ein. Es ist in Bezug auf das äusserliche Maass nur das Eine zu wünschen, dass der Text im Ganzen oder einer einzelnen Partie *nicht zu kurz* sei, um ohne überhäufte Wiederholung oder übertriebne Dehnung der Worte Stoff genug für die Ausführung des musikalischen Gedanken zu geben, — und *nicht zu lang*, um nicht den Komponisten zur Dehnung der Musik zu zwingen. Allein so wohlbegründet das eine und andre Begehr ist, so lasst sich doch etwas Genaueres, z. B. ein bestimmtes Maass für jede Form oder jeden Theil unmoglich festsetzen, weil es in jedem einzelnen Fall auf den Inhalt ankommt und auf die Möglichkeit ihn zu dehnen oder zu drängen, ihn ganz oder theilweis zu wiederholen oder leicht und kurz zusammenzufassen.

Dieselben Grundsätze bestimmen nun auch die grössern Arienbildungen, deren im Wesentlichen zwei zu unterscheiden sind, nämlich zunächst die

4. Arie zusammengesetzter Form.

Wir betrachten sie aus einem aus *Mozarts* Idomeneus entlehnten Beispiele zuerst. Idomeneus, der durch ein übereiltes Gelübde sich gedrängt sieht, den eignen Sohn zu opfern, tritt mit dieser Arie

A............Ein klagender Schatten
Wird mich umschweben,
Zu jeder Stunde
Werd' ich erbeben
Vor seinem Blick.

B............Mit blut'ger Wunde,
Mit blassem Antlitz
Wird er mich mahnen
An mein Verbrechen,
An sein Geschick.

C............Welche Schrecken!
Welch Entsetzen!
D............Ach, mein Herz,
Von Qual zerrissen,
Leidet tausendfachen Tod.

auf, deren einheitsvoller Inhalt der Schmerz über die ihm auferlegte Unthat und ihre Folgen ist.

Treten wir dem Inhalt naher, so scheidet er sich in zwei Partien. In der ersten (A und B) stellt sich Idomeneus die Folge seiner That als ein Zukünftiges vor: der Schatten Idamants wird ihm erscheinen, wird ihn verfolgen. In der zweiten Partie (C und D) fühlt er jene Qualen schon als gegenwärtige, ist ihnen schon hingegeben im Geist, ehe noch das Schreckliche geschehn.

Fassen wir nun die erste Partie für sich, so tritt sie wieder in zwei Abschnitte auseinander: im ersten (A) spricht Idomeneus mehr aus seiner eignen Empfindung (ihn wird der Schatten umschweben, er wird erbeben); spricht mehr sein Gefühl subjektiv aus; im zweiten (B) vertieft er sich mehr objektiv in die ihm drohende Erscheinung. Unstreitig ist der Inhalt des ersten dieser Abschnitte für die Empfindung des Singenden Hauptsache und somit die erste oder zweite Rondoform vom Texte bedingt. Mozart hat sich für die letztere entschieden und mit vollem Rechte.

Betrachten wir nun die zweite Partie der Arie für sich, so hat sie dem Gedanken nach nur einen einigen Inhalt: die Qual des Gewissens. Demungeachtet hat Mozart auch diese Partie in zwei Abschnitte (C und D) zerlegt und wieder mit vollem Rechte. Denn die wenigen Worte des ersten Abschnitts (C), wenn sie auch keinen eignen und abgeschlossnen Gedanken aussprechen, umfassen doch in der Seele des Leidenden eine Welt von Schmerz, in die der mitlebende und mitfühlende Tondichter sich vertiefen, in der er weilen, die er vollständig austönen musste, unmöglich mit blosser Rezitation, als eine blosse Zusatzphrase zu dem Folgenden abfertigen konnte. Diese zwei kurzen Zeilen werden Hauptsatz und die letzten (D) werden ein neuer Satz, also Seitensatz. Aber der Inhalt des Seitensatzes vervollständigt, vollendet erst den Inhalt der vorigen Verse, die ohne ihn Exklamationen ohne bestimmten Gegenstand sein würden; er ist also eben so wichtig. Folglich muss nicht blos der Hauptsatz C, sondern auch der Seitensatz D wiederholt werden und somit ist für die zweite Partie der Arie die Sonatenform nothwendig. Mozart hat sie ergriffen.

Es bleibt aber nun noch das Letzte zu bedenken: wie vereinigen sich die beiden Partien der Arie? — Denn es ist zu besorgen, dass mit dem Abschluss des Rondos eine formelle Befriedigung gegeben wird, die jede weitere Fortführung als ein nicht mehr Erwartetes, als ein nicht mehr Dazugehöriges und darum Lästiges aufnehmen lasse. Dies würde namentlich auch in der Modulation empfindbar werden. Mozart setzt die Rondopartie in *C*dur, die Sonatenpartie in *C*moll (mit Durschluss) würde also *C* auf *C* folgen lassen. — Es darf also das Rondo nicht befriedigend abschliessen; Mozart unterlässt im Rondo die Wiederholung des Hauptsatzes und führt da, wo man sie erwartet, den Hauptsatz C und die ganze zweite Partie ein.

Hiermit ist nun der Weg bezeichnet zu noch weitern Zusammensetzungen und zu der grössten, in der die Arie den Namen

5. Scene

annimmt. Unter Scene versteht man einen aus mehrern Partien — und namentlich einer rezitativischen — zusammengesetzten Sologesang. In den meisten Fällen wird mit dem Rezitativ (als der untergeordnetsten Form) angefangen; es folgt ein langsamer Satz in Liedform oder kleiner Rondoform; den Schluss macht ein grösserer in Rondo- oder Sonatenform geschriebner Satz in schnellerer Bewegung. Von dieser gebräuchlichsten Gestaltung kann es indess so viel Ausnahmen geben, als es Wege giebt für die Entwickelung eines lyrisch-dramatischen Zustandes: das Rezitativ kann nicht blos zu Anfang, es kann zwischen den andern Sätzen auftreten und sie verknüpfen, es kann den Schluss der Scene machen, wenn in derselben die Wichtigkeit des Worts zuletzt vorherrscht, — oder die Stimmung wieder in Gegensätze auseinander tritt, die (Th. III. S. 369) gegen einander erwogen, nicht verschmolzen sein wollen, — oder endlich, wenn die Gewalt der Leidenschaft so überwältigend hervortritt, dass das Maass der bestimmtern Formen nicht mehr ohne Verläugnung oder Schwächung des Inhalts festgehalten werden kann. So ist auch eine Umordnung oder andre Wahl der festen Theile der Scene in vielfältigen Richtungen möglich. Ueber alle diese Gestaltungen lässt sich im Allgemeinen nur wenig sagen. Es muss zuvörderst jede Partie in sich befriedigend (damit man jede nach ihrer vollen Bedeutung und Kraft fasse) aber doch in solcher Weise (also mit einem rhythmisch, oder melodisch, oder harmonisch gestörten Schluss) abgeschlossen werden, dass die Folge einer neuen Partie vorausgefühlt und die Theilnahme für dieselbe erweckt werde. — Die einzelnen Partien müssen (wie wir schon in mannigfachen Formen gelernt haben) durch Modulationsordnung, Inhalt und Stimmung in Einheit unter einander erhalten werden. In der Regel wird diese Einheit befördert, wenn die Scene in dem Tone schliesst, in dem sie angefangen; dies ist jedoch keineswegs für unerlässlich zu achten, kann vielmehr durch Inhalt und Stimmung oft unthunlich werden. — Endlich ist es rathsam, nicht zu viel und vielerlei

Partien auf einander zu häufen, weil damit die Haltung des Ganzen und der Nachdruck des Einzelnen gleichmässig gefährdet werden.

Hierauf muss die allgemeine Lehre, wenn sie nicht in abstrakten Vorschriften zum Unrecht oder zur Nichtbeachtung gegen den Inhalt der Kunst sich verirren soll, sich beschränken; alles Nähere über die Anlage der Scene hängt vom Inhalt und den Verhältnissen der besondern Aufgabe ab und kann besonders in dramatischen Aufgaben — wo allerdings die Handlung auf der Bühne erläuternd und anreizend mitwirkt — weit von dem oben Angedeuteten abweichen und darüber hinausgehn. Dass übrigens auch in nicht-theatralischen Scenen sehr weit gegangen werden kann, zeigt die Scene *Ah perfido* von **Beethoven** und noch mehr das Monodrama „Ariadne auf Naxos“ von **Haydn**; das letztere besteht eigentlich aus zwei — aber durchaus zusammengehörigen Scenen.

Dies sind die wesentlichen Formen der Arie. Ist dieselbe leichtern Inhalts und beschränkt sie sich auf eine einzige Form (meistens Rondoform) so wird sie

Ariette

genannt. Ist sie sanftern, stillen Inhalts und wieder auf einen (meist wohl liedförmigen) Satz in langsamerer Bewegung beschränkt, so erhält sie bisweilen den Namen

Kavatine,

dessen Anwendung aber oft ziemlich willkührlich geschieht.*)

Wird ein Theil der Arie, — meist der aus dem letzten Satze (Haupt- oder Seitensatz) zum Schluss führende, — zu Passagen und Rouladen benutzt, in denen sich die Kehlfertigkeit des Sängers zeigen soll, so heisst die Arie

Bravourarie,

wird in der Arie ein obligates Instrument zu besonders glänzendem, gleichsam mit der Singstimme wetteiferndem Spiel verwendet, so erhält die Komposition den Namen

konzertirende Scene oder Arie,

---

*) Der Name hat seinen Ursprung und seine bestimmte Bedeutung in der vor-mozartischen Periode, in der die Arien (besonders die Opernarien der damals herrschenden Italiener, — **Händel**, **Gluck** u. A. hatten sich schon frei zu bewegen gewusst) meist einen ganz bestimmten Zuschnitt hatten. Sie bestanden nämlich (wie z. B. die in Grauns Tod Jesu) aus einem ersten Satz (Allegro) und einem zweiten (Adagio, Andante) nach welchem der erste Note für Note wiederholt wurde. Eine Arie nun, die sich auf den ersten Satz (also ohne Andante und Wiederholung des ersten Satzes beschränkte, hiess Ariette, — die sich nur auf den zweiten Satz (ohne die Allegro's) beschränkte, hiess **Cavata** oder **Cavatine**.

tritt endlich der Solostimme ausser dem Orchester auch ein Chor von Stimmen zur Seite, so entsteht die

Scene oder Arie mit Chor.

Ueber alle diese Anwendungsweisen, oder Gestaltungsweisen ist keine weitere Bemerkung nöthig. Die wichtigste derselben ist die Arie mit Chor. Sie beruht darauf, dass die Rede der Hauptperson von einem Chor ihr Bei- oder Entgegentretender Zustimmung oder Widerspruch erfährt; im erstern Falle wird der Sologesang vom Chor unterstützt, im letztern geräth er mit demselben in Gegensatz und es kann in beiden Fällen, besonders im erstern, an einer geistigen Bereicherung und Steigerung nicht fehlen. Der Komponist hat die Aufgabe, einerseits den Chor in gehaltvoller und seiner Bedeutung angemessener Weise zu beschäftigen, andrerseits aber ihn doch auch soweit zurückzuhalten, dass die Solostimme als herrschende und Hauptpartie sich dem Chor wie dem Orchester gegenüber behaupten könne. Was in äusserlicher Beziehung darüber zu sagen wäre, ist aus dem zu entnehmen, was wir über das Verhältniss des Orchesters zum Gesang (besonders Sologesang) und der Ripienstimmen zu obligaten oder Hauptstimmen mitgetheilt worden. Das Nähere muss nach Situation und Text ermessen werden.

Vierter Abschnitt.

Die mehrstimmigen Solosätze.

Abgesehn vom mehrstimmigen Liede, das bereits Th. III, S. 416 zur Erwägung gekommen, sind hier diejenigen Sätze zu betrachten, in denen zwei oder mehr Solostimmen selbständig, — nicht blos die eine zur Begleitung der andern, zusammenwirken.

Es tritt in dergleichen Sätzen der Dialog zweier oder mehrerer Personen in die musikalische Sphäre, deren jede einen eigenthümlichen Inhalt auszusprechen und sich damit als eine selbständige, künstlerische Person darzustellen hat, während doch alle durch eine gemeinsame und gleichzeitige Empfindung oder Handlung, durch ein gemeinsames oder widersprechendes Interesse an einem bestimmten Gegenstand unter einander in Beziehung treten. Zärtliche Geständnisse oder Bitte und Gewährung zweier Liebenden gegen einander, — irgend ein Streit zweier gegen einen dritten, oder zweier unter einander, während der Dritte betrachtend, begütigend, aufreizend hinzutritt, — dies sind Momente, in denen verschiedne Individualitäten, jede sich selbständig erhaltend und bewährend, doch durch ein zusammentreffendes Interesse oder durch einen, jede Partie nach ihrer Seite hin interessirenden Widerstreit zu einer einheitvollen Wechselwirkung verbunden werden. Fehlt diese verneinende Beziehung, so können einzelne Personen sich nach einander aussprechen, aber es ist kein innerer Grund vorhanden, sie zusammenzubringen und ihrem Verein würde die Kraft wahrer innrer Einheit fehlen. Ein Beispiel giebt Goethe's Gedicht „Verschiedne Empfindungen an einem Platze.“ Hier tritt zuerst „das Mädchen“ auf, entzückt und erschreckt vom Anblick des Geliebten, — dann „der Jüngling,“ die Geliebte sehnsuchtsvoll suchend, — dann „der Schmachtende,“ der, „verkannt von der Menge,“ die Einsamkeit sucht für sein Leiden, das doch auch sein Glück ist, — zuletzt „der Jäger,“ der Jagdbeute froh. Die beiden ersten Personen kann man sich noch in Beziehung zu einander denken, nur dass diese nicht in einem einigenden Augenblick hervortritt und zur thätigen Wechselbeziehung wird; die dritte — und noch auffallender die vierte Person bleiben von jeder Beziehung zu den vorigen und unter einander ausgeschlossen. Es ist dies also eine Reihe von vier Gedichten, nur durch die lockere Vorstellung aneinandergehalten, dass diese vier Personen (und möglicher Weise noch viele andre) zufällig nach einander dieselbe Stelle — etwa im Walde betreten und sich da eine jede ihrem eignen Interesse überlassen haben. Der Komponist würde hier so wenig eine innre Einheit erlangen, als der Dichter sie hat geben wollen; ja er würde, wenn er die vier Personen in einem Moment musikalisch vereinigte, ihre Stimmen mehr oder weniger verwebte und verbände, unvermeidlich Worte und Karaktere durch einander wirren und einander gegenseitig störend und verdunkelnd machen.

Wenden wir uns nun von dieser gemeinsamen Vorbestimmung an die einzelnen Formen, so ist

1. Das Duett

die einfachste derselben und desshalb zuerst zu betrachten.

Im Duett treten zwei Personen zu einander, haben also jede sich als selbständige, eigenthümliche Person, — zugleich aber auch als zwei Personen, deren Interesse in einem Moment und Zeitpunkt zusammentrifft, zu bewähren. Diese beiden Foderungen können in der mannigfachsten Weise erfüllt werden und hiernach bestimmt sich Inhalt und Form des Duetts.

Wenn z. B. in Mozarts Titus die beiden Freunde in folgenden Versen

In deinem Arm zu weilen,
Freund, welche Seligkeit!
Lass Glück und Schmerz uns theilen,
Voll treuer Zärtlichkeit.

die ihnen gemeinsame und ganz gleiche Empfindung aussprechen: so konnte es schon genügen, beiden die Verse zu gleichzeitigem Vortrag und ohne alle Individualisirung, also in homophoner Zweistimmigkeit zu geben; dann wäre die Komposition ein zweistimmiges Lied geworden. Mozart ist nur einen Schritt weiter gegangen. Nachdem er das Ganze in einfacher Liedweise vorgestellt, vertheilt er die Worte

Lass Glück — und Schmerz — uns theilen — voll treuer.....

unter die einander ablösenden Stimmen, die dann im nächsten Worte wieder zusammentreten und durchaus liedmässig zu Ende gehn. Bei der vollkommnen Einigkeit der Personen und Interessen genügte diese flüchtige Unterscheidung.

Eine fast gleiche Aufgabe stellte sich demselben Komponisten in dem Duett des Annio und der Servilia. Auch hier sind es zwei innig verbundne, in Gesinnung und Stimmung verwandte Personen, die das Duett vereint. Annio beginnt:

Ach verzeih, du Auserwählte,
Diesen Namen meinem Munde,
Noch gewohnt von unserm Bunde
Ihn mit Wonne dir zu weihn.

Servilia entgegnet in gleicher Stimmung und daher in derselben Melodie.

Ach, hör' auf mein Herz zu quälen *),
Du, der Erste, dem ich brannte,
Den ich mein auf Erden nannte,
Du wirst auch der letzte sein.

Nur eine leise Färbung des Orchesters (die Melodie wird bei Annio vom Fagott, bei Servilia von der Flöte begleitet) unterschei-

---

*) Manche Unebenheit, die sogar die Auffassung Mozarts bisweilen zweifelhaft machen könnte, gehört dem untergelegten Text an und ist im Originaltext nicht vorhanden.

det beide Persönlichkeiten, da Annio sogar derselben Stimmklasse dem Diskant, angehört. Dies ist der Hauptsatz, von einer einzelnen Stimme vorgetragen, von der andern ebenfalls allein gehenden wiederholt. — Nun treten beide Stimmen mit Wechselrede auf.

Cari accenti del mio bene! —
Oh mia dolce cara speme! —

beide über einem Grundgedanken etwas abweichend geformt und vereinen sich dann in den Worten

Più che ascolto i sensi tuoi,
In me cresce più l'ardor.

zum ersten Mal in einfacher Zweistimmigkeit. Diese Partie, deren Hauptsitz die Dominante des Hapttons ist, bildet einen Seitensatz, nach dem in einem einigen Ausdruck des gegenseitigen Gefühls der Hauptsatz im Hauptton wiederkehrt, zweistimmig und homophon aber doch mit einer gelegentlich eigsnthümlichern Zeichnung der zweiten Stimme. So ergab sich die zweite Rondoform.

Als letztes Beispiel diene das erste Duett dieser Oper, in dem wieder zwei Liebende, aber mit getrenntern Interessen auftreten. Sextus ist nur von seiner Liebe erfüllt und durch sie bestimmt, jedes Verlangen der Geliebten zu erfüllen; Vitellia begehrt Wiedereinsetzung auf den Thron, den Titus ihr vorenthalte und wird sich nur dem Wiederhersteller ihrer Rechte geben; das Interesse beider ist nicht ein Gleiches, aber ein verknüpftes und in der leidenschaftlichen Erregung beider noch inniger zusammen schmelzendes. Dieser Inhalt bestimmt die Form, aber eine andre als die bisher aufgefundnen.

Sextus spricht seine Bereitwilligkeit für Vitellias Willen aus, sie ihre Forderung; er in einem periodischen Liedsatz in *F*dur, sie in einem Liedsatz in *C*dur, gleichsam Haupt- und Seitensatz. In kürzerer Wechselrede, die das Orchester mit laufenden Figuren (gleichsam statt des Ganges) begleitet, führen beide Singende diese Partie (Andante) zu einem orgelpunktartigen Schluss auf der Dominante des Hapttons. Hätte es der Inhalt erlaubt, so konnte nun der Hauptsatz wiederholt und das Ganze als Rondo zweiter Form geschlossen werden. Allein noch fehlt der Brennpunkt, in dem beide Gemüther — und beide Stimmen zusammenschmelzen. Diesen gewähren die Verse

Fan mille affetti in sieme
Battaglia in me spietata
Un alma lacerata
Più della mia non v'è.

Jedes der Verspaare giebt eine Periode, in der beide Stimmen homophon mit einander gehn; dann werden dieselben Worte in einem dritten Satz in kanonischer (übrigens natürlich leicht gehaltner) und nochmals in einem vierten Satz in freierer Nachahmung vorübergeführt und endlich wird mit beiden geschlossen. Dieser ganze zweite Theil der Arie (Allegro) mit seinen vier oder, den Schluss mitgerechnet, fünf Sätzen steht durchaus in *F*dur; Tonart, Fluss der Bewegung, Aehnlichkeiten in der Gestaltung des Einzelnen und Stimmung machen ihn bei aller Mannigfaltigkeit des Inhalts zu einem einigen und festzusammenhängenden; die vielgliedrige Form erinnert an eine Th. III, S. 487 betrachtete Motettenform.

Von hier aus sind

2. die mehr als zweistimmigen Solosätze,

nämlich das Terzett, Quartett, Quintett u, s. w., so wie

3. das Gesang-Ensemble,

in dem zu mehrern Solostimmen auch noch der Chor tritt, ferner die meist noch umfassendern Zusammensetzungen verschiedner Sätze

4. die Introduktion,

und

5. das Finale,

die zur Einleitung und zum Schluss grösserer musikalischer Werke, z. B. der Akte und Theile von Opern, Oratorien u. s. w. dienen und in denen Solostimmen allein oder mit Chor verbunden zusammenwirken, nach ihrer formellen Beschaffenheit — und so weit sie noch in den Kreis unsrer Betrachtung gehören, wohl aufzufassen.

In allen diesen Formen bestimmt der Text: welche Personen verbunden, welche abwechselnd oder gegen einander auftreten, ob und wo der Chor sich ihnen unterstützend zugesellen, allein eintreten, zu den Solostimmen einen Gegensatz bilden, — ob und wo zwischen dem Gesang reines Orchesterspiel für Zwischensätze, Einleitungen u. s. w. oder in selbständigen Ausführungen (z. B. Märschen und Tänzen eintreten soll; nach dem Texte bestimmt der Komponist, welcher Ausdehnung und Gliederung sein Werk für den Inhalt bedarf, welcher Formen er sich einzeln oder aneinander gereiht zu bedienen, wie er dieselben auszuführen und zu verketten, wie er die verschiednen Sätze unter die Stimmen zu vertheilen hat.

Hier, wo alles auf den besondern Inhalt ankommt und kaum ein Fall dem andern gleicht, tritt die Lehre zurück und überlässt den Jünger dem Studium der Meisterwerke und dem eignen Nachdenken. Soll sie aber den Meister bezeichnen, den wir eben in solchen Aufgaben die reichsten und vollendetsten Vorbilder verdanken, so nennt sie den Namen Mozart.

Anhang.

Erläuterungen und Zusätze

zum

vierten Theile.

A.

Zur ersten Abtheilung des ersten Buchs.

Zum dritten Abschnitte.

Seite 42.

In der Entwickelung der Lehre haben wir die Orgel nur in derjenigen Richtung ihrer Wirksamkeit betrachtet, für welche der Komponist thätig zu sein berufen wird. Es versteht sich von selbst, dass die Anwendung der Orgel zur Begleitung und Leitung des Gemeinegesangs, so wie die nach dem engsten Bedürfniss und — Herkommen des Gottesdienstes zugeschnittnen Zwischenspiele (wenn auch von Zeit zu Zeit Choralbücher- „mit Zwischenspielen“ verfasst und herausgegeben worden sind) und ähnliche kleine Improvisationen in der Kompositionslehre keine weitere Berücksichtigung finden können. Das dafür von Seiten der Lehre Nöthige ist bereits in der Elementarlehre und bei dem Choralsatz (Th. I. S. 294, Th. II. S. 155) gegeben.

Allein in einer Beziehung kann die Aufmerksamkeit des Komponisten noch auf die Orgel gelenkt werden, nämlich in der Benutzung der

Orgel zur Begleitung von Kirchenmusik.

Eine solche Begleitung kann vom Komponisten ausdrücklich gefodert, oder sie kann von dem Dirigenten der Aufführung einer Kirchenmusik nach dessen freiem Ermessen hinzugefügt werden. Beide Fälle sind nach derselben Grundansicht zu beurtheilen.

Wir haben schon bei der Auffassung der Orgel als selbständiges Instrument erkennen müssen, wie arm sie im Vergleich mit den andern Musikorganen an Mitteln für den Ausdruck lebendig bewegten Gefühls ist, wie starr und unlebendig die unabänderliche Gleichheit ihrer Schallkraft gegen den Wechsel von Stark und Schwach, Ab- und Zunehmen der andern Organe ist, wie hierdurch auch die feinere und mannigfaltigere Zeichnung des Rhythmus unerreichbar bleibt, oder doch nur sehr unvollkommen durch andre Vortragsmittel erlangt wird, die schon desshalb nicht zu Gunsten der Orgel in Betracht kommen, weil sie den andern Organen ebenfalls, und den meisten noch obenein vollkommen zu Gebote stehen.

Wenn sich dies schon bei dem selbständigen, unvermischten Gebrauch der Orgel fühlbar macht: wie viel mehr wird es empfindlich werden, wenn neben der unlebendigen Orgel lebenvollere, — wir möchten sagen, gemüthvollere Organe, Orchester und Gesang wirken und ihre biegsamen, verschmelzenden Töne, ihre vollkommne Betonung, Schatten und Licht ihrer Forte- und Piano-Sätze, ihre ausdruckvolle Melodik uns gleichsam zwingen zum Vergleich, uns das Hineindichten von tieferm Ausdruck, den das Orgelspiel nicht giebt (S. 39) unmöglich macht! In solchem Verein lebendiger und starrer Stimmen muss Leblosigkeit der letztern doppelt ungünstig empfunden und muss — was das Uebelste ist — die gemüthansprechende Lebendigkeit der andern Organe gestört werden durch das Eindringen des Leblosen. Den wachen Sinn trifft dabei ein Eindruck, als wenn sich, etwa durch einen Zauber, Steinbilder in das Treiben und den beseelten Reigen Lebendiger mischten.

Hierzu kommt noch ein Zweites. Soll irgend ein Organ zur Wirkung kommen, so ist es vernunftgemäss, es — wenn auch nicht immer, doch öfters, oder endlich einmal — in seiner wahren Kraft und Schöne geltend zu machen. Dieses natürliche Begehr muss man sich bei der Orgel in ihrem Verein mit Orchester oder Chor versagen. Die Herrlichkeit und wahre Macht der Orgel beginnt (S. 32) erst mit ihrem Vollklang. Das volle Werk oder wenigstens eine starke Registratur, die den eigentlichen Orgelklang hervortreten lässt, — dies in breiten, ruhig geführten Massen, das ist ihre eigenthümliche Wirksamkeit; hier ist sie das hochwürdige Organ der Kirche, allen andern Instrumenten weit überlegen, durch keines zu ersetzen oder zu erreichen.

Aber eben in solcher Weise kann die Orgel im Verband mit andern Organen nicht angewendet werden. Das stärkste Orchester und der grösste Chor würden den Vollklang oder auch nur starke Registraturen eines nur mässig starken Orgelwerks nicht ertragen; sie würden von ihm verschlungen, oder doch so zermürbt werden, dass ihre Wirkung kleinlich erschiene. Man muss daher, um die Orgel nur überhaupt gebrauchen zu können, sie ihrer eignen Kraft und Würde berauben, muss sie herabsetzen zu einem schwächern Organ, als die Masse der übrigen Organe. Dies ist eine wohl ohne ohne Weiteres eben so klare als traurige Nothwendigkeit. Zum Ueberfluss vernehme man als Zeugniss die Vorschriften eines erfahrnen Organisten, über die man wenigstens nicht weit wird hinaus, gehen können. Seidel *) räth, zur Begleitung der liturgischen Gesänge „im Manual zwei auch drei 8füssige, im Pedal eine 16- und

---

*) S. 141 seines angeführten Handbuchs.

eine 8füssige Labialstimme," zur Begleitung der Kirchenmusik „im Manual ein einziges 8füssiges Gedakt oder dergleichen Flöte, für's Pedal einen Subbass (eine gedeckte, schwache, sanfte Stimme) 16 Fusston noch mit einer 8füssigen gedeckten Stimme," — wenn die Orchesterbässe schwach sind, noch „Violon 16 und 8 Fuss oder Oktavbass 8 Fuss" hinzuzufügen, — wenn die Bässe ganz fehlen und blos durch das Orgelpedal gegeben werden sollen, „alle 8- und 16füssigen Register (auch noch — aber nicht gern — Superoktave 4 Fuss) desselben, mit Ausnahme der Rohrwerke" also der hellen Stimmen) zu ziehen. So ängstlich beschränkt ein von seinem Instrument begeisterter Mann (S. 12) dessen Wirkungskraft; und in der Hauptsache gewiss mit Recht, wenn man auch bei grosser Besetzung des Orchesters und Chors (wie er selbst andeutet) über sein Maass etwas hinausgehen darf.

Allein — auch die Schwächung und Erniedrigung der Orgel bringt noch kein gutes Verhältniss hervor. Der Ton des dumpfsten Registers, so lange er nur irgend vernehmbar bleibt, wird in seiner Unwandelbarkeit endlich die stärkste Besetzung der Orchesterstimmen, — die beweglich, unstät, ab- und zunehmend, ungleich sind wie alles Lebendige, — überwinden oder doch beeinträchtigen. Der stärkste Schlag der Streichinstrumente hat nur in einem Moment (S. 251) seine höchste Kraft, das helle Geschmetter der Trompeten und Posaunen hat seine Ebbe, seine Momente des Nachlasses, während ein einziger Ton im Violon 8 Fuss, oder gar in einer Oboe oder Trompete (wenn man zu Rohrwerken greifen wollte) in unerschöpflich gleichem Schalle fortwirkt und die Momente des Nachlassens im Orchester als Schwächen empfinden lässt.

Hierzu kommt noch als letzter Entscheidungsgrund der der Orgel eigenthümliche, von der Weise des Orchesters oder Chors so wesentlich abweichende Styl. Gerade die eigenthümlichsten Züge des Orgelsatzes (man blicke auf die in No. 11 und 12 mitgetheilten Fugen, Themate) sind ungeeignet für Orchester und Chor und so meist umgekehrt; so dass im Verein beider widersprechenden Elemente bald das eine bald das andre sich zu fremden Zwecken hergeben, oder die Orgel in wahrhaft obligater Behandlung einen noch härtern Ankampf gegen Orchester und Gesang führen muss.

Aus diesen Gründen erscheint uns die Benutzung der Orgel neben Orchester und Chor ungünstig und unkünstlerisch. Wenn äussere Verhältnisse (z. B. der Mangel eines Orchesters) zur Benutzung der Orgel nöthigen, so mag jeder zusehen, wie er sich mit ihnen abfinde und die Missstände der ungehörigen Vereinigung möglichst ausgleiche oder verberge. Ein äusserlicher Zwang aber vermag weder das für die Kunst in ihrer Freiheit als richtig Erkannte zu widerlegen, noch in der Kunstlehre auf ihn Rücksicht zu nehmen.

Auch das entkräftet unsre Ansicht nicht, dass in früherer Zeit die Orgel zu den Kirchenmusiken gespielt worden ist, dass namentlich **Händel** sich derselben bei der Aufführung seiner Oratorien bedient hat und zwar nicht zu blossem Generalbassspiel, sondern zu eigenthümlicher — also oft obligater Begleitung und zu Solosätzen. Man tritt dem grossen Meister und seinen Zeitgenossen nicht zu nahe, wenn man annimmt, dass der Sinn für die Klangwelt, also für den Klang und überhaupt das Wesen der Instrumente in ihrer Zeit noch nicht so hell erweckt und verfeinert gewesen, als in einer Zeit, die in Haydns, Mozarts, Beethovens Schule erzogen worden, in der die Instrumentalmusik erst zu ihrer Vollendung gekommen ist; denn jeder Künstler, auch der grösste, steht unter den Bedingungen der Zeit, ist mehr oder weniger ihrer Schwächen und Mängel theilhaftig[*] und kann nicht das, was eine spätere Periode im Leben der Kunst an Kenntniss, Kunstmitteln und Kunstbewusstsein erst entwickeln soll, schon in sich haben. Sodann aber war namentlich in Händels Zeit das Instrumentale noch auf einer so niedern Stufe der Entwickelung (es scheint sogar in England, für das Händel seine Oratorien schuf, ärmer an Mitteln gewesen zu sein, als in Deutschland) namentlich im Chor der Blasinstrumente so weit hinter seinem jetzigen Bestand und Geschick zurück: dass es noch eines besondern Organs zur Ergänzung bedurfte: und das konnte kein andres sein, als die Orgel, — das mechanisirte Blas-Orchester[**].

Auffallender ist, dass einer der grössten Instrumentisten, **Beethoven**, die Orgel ausdrücklich für eines seiner letzten und tiefsten Werke, für die grosse Messe in *D*[***], gewählt und in der Partitur neben den vollen Chor des modernen Orchesters gesetzt hat. Die höchste Verehrung, die wir dem Meister dank- und lieberfüllt zollen, darf uns indess nicht die Selbständigkeit eignen Urtheils verkümmern, dürfte dies nicht, selbst wenn wir nicht — in dem beethovenschen Werke selbst unsre Ansicht bestätigt und bestärkt fänden, wie allerdings der Fall ist.

---

[*] Wer sich mit dieser Ansicht in Bezug auf Händels Orchestration zu versöhnen nöthig hat, der gebe nur noch ein Jahrhundert weiter zurück und sehe, wie da alle Instrumente zu blosser Massenwirkung übereinander gehäuft oder wiederum zu besonderm Ausdruck ganz vereinzelt verbraucht wurden, wie neueste Komponisten wieder versuchen.

[**] In neuerer Zeit sind Händelsche Oratorien mit dem nicht vermehrten Händelschen Instrumentale (Mozart u. A. haben bekanntlich Oratorien instrumentirt) und zugefügter Orgel aufgeführt worden und man hat die Eigenthümlichkeit und Würde dieser Darstellungsweise gerühmt. Das Erstere — und dass man nun das Werk, wie zu Händels Zeit gehört — mag zugestanden, auch die Würde eines Zusammenklangs von Orgel und grossen Chor- und Orchestermassen mag nicht in Abrede gestellt werden. Aber die Verschmelzung und Lebendigkeit reinen Orchesterspiels muss dabei beeinträchtigt werden.

[***] Op. 123, Partitur bei Schott in Mainz.

Denn: wie hat nun der Meister die Orgel benutzt? Werfen wir nur einige flüchtige Blicke in seine Partitur.

Da findet sich erstens auch nicht eine einzige Stelle, in der die Orgel zu einer selbständigen obligaten Wirksamkeit benutzt wäre, während jedes Orchesterinstrument zu seiner Zeit auf das tiefsinnigste und wirkungsvollste hervortritt. Die Orgel ist nur begleitend.

Zweitens ist selbst die Begleitung der Orgel sehr eingeschränkt. Sie giebt z. B. bei dem ersten Eintritt (S. 2 der Partitur) den vollen Akkord an und schweigt dann (*senza Organo*, — der neben diesen Worten fortlaufende Orgelbass scheint nur für den Nothfall gesetzt) bis zu dem Eintritte des Chors, dessen dreimaligen Anruf *Kyrie* sie mit drei vollen Akkorden begleitet; später werden einzelne Sätze generalbassmässig, andre so wie die Zwischensätze zwischen jenen Anrufen blos mit dem Orgelbass begleitet oder geleitet; in dem bewegt und polyphon geschriebnen *Christe eleison* finden wir nur den Orgelbass im Einklang mit dem Basse des Orchesters. Zu dem feurig erregten *Gloria* geht die Orgel lange Zeit nur in Oktaven mit dem Basse des Orchesters, dazwischen hat sie einfache Generalbassbegleitung, bei dem *pax hominibus* schweigt sie, in dem fugirten *in gloria dei* begleitet sie mehr oder weniger vollständig die Chorstimmen. Und dies bleibt der Wirkungskreis der Orgel durch das ganze Werk: wo sie nicht ganz schweigt oder blos den Bass zu unterstützen hat, wird sie generalbassmässig oder doch nur zur Verdopplung der Chorstimmen (und dies nur ausnahmsweise) gebraucht.

Das ist nicht die Weise Beethovens, dessen Instrumentale — besonders in den letzten Werken — durch und durch beseelt, bis in das ärmste Instrument hinein individualisirt, zu eigenthümlicher Bedeutung eines jeden Organs durchgeistet ist. Die Orgel steht in Beethovens Partitur, aber sie war nicht in seinen Schöpfungsmomenten mitgegenwärtig und ist nicht von seiner Schöpferkraft mitergriffen und mitbeseelt worden. Er hat sie zugesetzt, entweder blos in der abstrakten Vorstellung, dass seine heilige Messe auch von dem vorzugsweise kirchlichen Organon mitgefeiert werden solle, — oder gar nur durch die äusserliche Rücksicht auf unvollkommne Orchesterbesetzung, um den zu weiten Raum der Kirche würdig zu füllen; in diesem Falle wär' es also nur eine vorgeschriebne Generalbassbegleitung, um den Missgriffen einer improvisirten vorzubeugen.

B.

Zur zweiten Abtheilung.

S. 44.

Es scheint uns hier nothwendig, wenigstens einen flüchtigen Blick auf die methodische Seite der Lehre von der Instrumentation zu werfen, die uns gerade in diesem Theil der ganzen Unterweisung von besondrer Wichtigkeit zu sein dünkt.

Eine mehr oder weniger reiche Uebersicht der Orchesterinstrumente ist (von ältern Lehrbüchern aus der Zeit vor dem jetzigen, seit J. Haydn datirenden Zustand abgesehn) von Swoboda, Sundelin, dem vielfach verdienten Dr. Gassner[*]), dem geistreichen H. Berlioz[**]) u. A. gegeben und mit nützlichen Winken über Behandlung, Zusammenstellung, u s. w. begleitet worden. Hierauf war die dankenswerthe Thätigkeit der genannten Männer vorzugsweise gerichtet. Was hingegen die Einführung und Uebung in der Kunst des Instrumentirens selbst anbetrifft, so wurde — soviel uns bekannt geworden — hauptsächlich auf Beobachtung bei der Aufführung fremder Werke, auf Partiturstudium und auf die Erfahrung, die man an eignen Werken sammeln könne, gerechnet. Dass es kein Lehrer bei dem praktischen Unterricht an Winken, Zurechtweisungen, u. s. w. wird haben fehlen lassen, versteht sich von selbst; hierüber ist aber nichts Näheres mitzutheilen, weil das von der Individualität und dem Gutbefinden jedes einzelnen Lehrers abhängt und nirgends eine bestimmte Kunde davon gegeben ist. Nur das Eine ist zufällig zur Kenntniss des Verf. gekommen, dass hin und wieder Lehrer die Uebung in der Instrumentation damit einleiten, dass sie Klavierkompositionen für das Orchester einrichten lassen.

Was nun zunächst die eigne Beobachtung der Instrumente anlangt, so ist sie ohne Weiteres unentbehrlich zu nennen, schon desswegen, weil keine blos sprachliche Mittheilung für sich allein im Stande ist, den Klang, überhaupt die Wirkungsweise der Instrumente zu versinnlichen; jedes Wort bleibt nur eine Andeutung, jedes Gleichniss oder sonstige Redemittel hat nur theilweise Richtigkeit, kann nur für den berichtigend und fruchtbar werden, der schon sinnliche Erfahrung mitbringt. Auch wir haben daher alles Ernstes (S. 4) stetige und aufmerksame Beobachtungen in diesem Bereich anempfehlen müssen. Diese Beobachtungen werden übrigens — besonders zu Anfang — sicherer und fruchtbringender bei unbedeutenden Aufführungen als bei künstlerisch bedeutenden angestellt; denn die letztern reissen den Hörer mit sich fort, erfüllen ihn mit dem Geiste des Kunstwerks und ziehen ihn von der Beobachtung der Einzelheiten, — dieses oder jenes einzelnen Instruments, in der Höhe oder Tiefe, im Forte oder Piano u. s. w. ab. Bei Militair oder Gartenmusiken, in Virtuosenkonzerten — kurz überall, wo der Gegenstand der Aufführung ein weniger bedeutender ist, kann der Anfänger in der Instrumentation am ungestörtesten seine Beobachtungen anknüpfen.

---

[*]) Partiturkenntniss von Dr. Gassner, Hofmusikdirektor in Karlsruhe.

[**]) *Grand traité d'instrumentation*. Zu Paris — und mit deutscher Uebersetzung bei Schlesinger in Berlin herausgegeben.

Indess können diese Beobachtungen für sich allein noch nicht als Schule dienen; sie sind nur Vorbereitung und Unterstützung des eigentlichen Studiums. Dies wird jeder an sich erfahren haben oder noch erfahren, der sich selber blos aus solchen Beobachtungen zur Instrumentation befähigen will. Schon dass man wisse, was eigentlich und wie beobachtet werden solle? worauf es bei der Instrumentation ankomme, schon das fodert Studium und Nachdenken; dann sind die Fälle so mannigfach verschieden, dass das blosse Beobachten wohl zum Nachmachen und Nachahmen, nicht aber zur freien, eigenthümlichen That und Weise fördern kann, worauf doch in der Kunst zuletzt alles ankommt.

Auch das ist höchst förderlich, wenn ein Komponist mehrere Instrumente spielt; an ihnen wird seine Beobachtung eine durchdringendere und sichrere sein. Indess ist diese Uebung auf mehrern Instrumenten nicht von jedem sonst zur Komposition Berufnen zu erlangen; dann aber kann eine unvollkommne Bildung für ein Instrument — und wie wenige haben Zeit und Beruf zu einer genügenden für mehrere! — leicht über dasselbe täuschen, indem man es für mangelhaft hält, wo nur das eigne Geschick mangelt, oder umgekehrt ihm Unstatthaftes zumuthet, in der Voraussetzung, dass ein grösseres Geschick als das unsrige auch das für uns Unausführbare vollführen könne.

Eben so verhält es sich mit dem Partiturstudium. Welcher Lehrer wird seine Wichtigkeit verkennen und welcher ächte Kunstjünger wird die Bekanntschaft mit den Meisterwerken entbehren wollen? Keine Lehre kann und will dieses Studium überflüssig machen, sondern muss vielmehr in ihm ihre Stütze und Vollendung erkennen, nachdem sie zu ihm hingeführt hat. Aber dies, ein vorbereitendes Studium (oder in Ermangelung desselben jahrelanges eignes Suchen und Nachdenken) muss begreiflicher Weise vorausgehn und das Partiturstudium fortwährend geleiten, weil die Partitur uns nur sagt, was der Meister gethan, nicht warum er es gethan und was wir in ähnlichen oder andern Fällen zu thun haben.

Es kommt hierzu noch, dass die Kunst der Instrumentation selbst bei vielen unsrer Meister noch keineswegs so feststeht, als andre Seiten der Kunstbildung — und dass sie besonders bei den ältesten Meistern zum Theil von mancherlei äussern Umständen abhing, die sich aus der blossen Partitur nicht sofort ergeben. Händel entbehrte einen Theil unsrer Instrumente und rechnete dafür (S. 496) auf die Orgel, die bei uns nur in seltnen Ausnahmsfällen zur Anwendung kommt. Seb. Bach hat zahlreichere Instrumentarten angewendet als Händel. Aber einige (zum Theil von ihm selber erfunden) sind ausser Gebrauch, andre (z. B. die Trompeten, s. S. 503) sind so umgestaltet und in ihrer Technik verändert, dass man von ihrer damaligen Anwendbarkeit auf die jetzige keinen Schluss machen kann. Sodann — und dies ist die Hauptsache — ist bei den alten Meistern das Instrumentale noch weit entfernt von jener Selbständigkeit und Freiheit, die es durch und seit Haydn erlangt hat: es ist meist begleitend. Bach z. B. wählt seine Instrumente oft höchst eigenthümlich, zu dieser oder jener Arie eine Laute oder eine Laute und Gambe im Einklang, oder Bass und zwei Flöten oder zwei Oboen u. s. w. Aber diese Auswahl bleibt nun für den ganzen Satz stereotyp; der Meister, von der Vorstellung seines Hauptinstruments, der Orgel, erfüllt, behandelt sein Orchester ebenfalls wie eine Orgel, hat im Pedal Violon 16 und 8 Fuss, im Manual Flöte oder Oboe oder Trompete gezogen, und führt nun diese Stimmen konsequent und beharrlich durch. — Diese Meister und der schon weit freiere Gluck haben, wie sich von so hoch begabten und gebildeten Künstlern von selbst versteht, auch in der Instrumentation (Bach namentlich auch in seinen Orchester-Suiten u. s. w.) Herrliches und Wirkungsreiches gegeben; gewiss ist auch ihre Instrumentation mit dem Wesen ihrer Komposition in solchem Einklang, dass man nicht ohne Missverstand und Nachtheil daran ändern, etwa neue Instrumente zusetzen könnte. Aber eben so gewiss genügt ihre Weise nicht für die ganz veränderte Richtung und Aufgabe unsrer neuen Musik und ihrer ganz veränderten orchestralen Ausrüstung.

Erst mit Joseph Haydn wird die Instrumentation ein wahrhaft freier und selbständiger Organismus. Nur dass auch bei ihm öfters die schwächere Besetzung noch von Einfluss scheint; wahrscheinlich würde er seine Flöten nicht so oft mit den Geigen, die Bratschen und Fagotte nicht so oft mit den Bässen haben gehn lassen, wäre sein Streichquartett hinreichend stark, wie das unsrige, besetzt gewesen. Es genügt dieser Hinblick (zu dessen Schluss nur noch der andre vollendete Meister in der Instrumentation, Beethoven, zu nennen ist) um wenigstens nachdenklich zu machen über den Erfolg eines ohne Vorbereitung und Leitung unternommenen Partiturstudiums.

Haben wir die Verweisung auf eigne Beobachtung und Partiturstudium ohne weitere Lehre unzureichend befunden, so möchten wir die auf eigne Versuche mit dem Orchester fast grausam schelten. Wo hat denn der junge Musiker Gelegenheit, so viel Versuche mit dem Orchester anzustellen und wie oft soll er sich denn vor den Ausübenden blosstellen und ihre Geduld missbrauchen, ehe er nur einigermassen feststeht? Und wie soll er, bevor er eine gewisse Sicherheit und Reife erlangt hat, unbefangen über die Wirkung an seinem eignen Werk urtheilen? wie oft wird er die Fehler der Instrumentation dem Gedanken seiner Komposition beimessen oder umgekehrt die Ungeeigenheit seiner Gedanken für das Orchester der Anordnung des Instrumentale, oder gar der Ausführung! wie oft wird die von einer Aufführung besonders für den Anfänger unzertrennliche Aufregung ihm die Schwächen und Fehler der Instrumentation verbergen! Wie zweifelhaft wird ihm bei wirklich entdeckten Schwächen der Sitz des Fehlers und die Weise der Verbesserung bleiben!

In der That haben wir vielleicht nur darin Unrecht, die Nothwendigkeit einer gründlichen Anleitung erst noch des Beweises bedürftig zu achten; sie kann nur von unerfahrnen und unbedachten Lehrern verkannt, oder nur um die Schuld der Vernachlässigung abzulehnen bestritten werden.

Diese Anleitung kann sich aber nicht auf blosse Mittheilungen über das Vermögen oder auch den Klang der Instrumente beschränken, sie muss die Verknüpfung und Verschmelzung derselben aufweisen, in die Praktik selbst einführen, den Jünger in der Instrumentenwelt eben so heimisch machen und zur Herrschaft erheben, als die Formlehre in der Formenwelt. Die Organe des Orchesters müssen unmittelbare Organe seines eignen Geistes werden; er muss in ihnen leben und aus ihnen heraus schaffen, nicht ein abstrakt Ersonnenes hinterher ihnen anpassen und aufdringen wollen. Diese hohe Aufgabe, die bisher nur von zweien unsrer Meister, von Haydn und Beethoven, vollkommen gelöst scheint, darf nicht jahrelangem Suchen und Versuchen, mit dem jeder gleichsam von Neuem anfängt, überlassen bleiben.

Am verkehrtesten scheint uns daher jene Weise der Anleitung, die dem Schüler fremde Klaviersachen zur Umarbeitung für das Orchester giebt. Sind jene gut gesetzt, so werden sie eben desswegen für Orchester nicht geeignet sein, da bei dem rechten Künstler die Idee das Organ bedingt und umgekehrt dieses auf die Ausgestaltung jener rückwirkt. Träf' aber auch die Aufgabe auf geeignete Werke, so würde doch der Jünger gerade von dem was die vornehmste Bedingung des Gelingens ist abgewendet; er würde nicht dahin gefördert, das Kunstwerk in seiner Einheit, Gedanken und Organ als ein Einiges gleichzeitig zu fassen, sondern förmlich genöthigt, beide abstrakt auseinander zu halten.

Auf eine wirkliche Anleitung zum Satze scheint uns am ernstlichsten früher Reicha und neuerdings H. Berlioz *) ausgegangen zu sein. Nächst reichen Mittheilungen über Tonsystem und Technik der Instrumente weiss letzterer den Karakter auf das Treffendste, Geistreichste, ja bisweilen mit dichterisch-lebendiger Eindringlichkeit zu schildern. Dann aber tritt das Prinzip seiner Kompositionsweise und seines musikalischen Standpunktes überhaupt heran und giebt seiner Lehre eine Wendung, der wir — auf dem Standpunkte der deutschen Kunst — uns nicht anschliessen können. Sein Standpunkt und sein Instrumentationsprinzip können mit dem einen Ausdruck homophon bezeichnet werden. Die Instrumente sind ihm nicht persönlich geworden, sie sind ihm nur Mittel zum Ausdruck dessen, was er in Melodie und Begleitung zu sagen hat. Kommt es nun darauf an, die Natur und Bedeutung eines solchen Mittels zu erkennen und in den Meisterwerken Glucks und Andrer nachzuweisen, so steht ihm die glücklichste Anschauung, die feinste Verständniss, eine oft hinreissende Sprache zu Gebot — wie sie selten in unserm Felde gehört worden ist **). Sobald er aber weiter schreitet, zeigt sich neben den geistreichsten Einblicken doch, dass er nicht in den Instrumenten lebt und in ihr Leben hineinführen, sondern sie blos verbrauchen will, wie Farben zu einer schon ohne sie fertigen Zeichnung. So schilt er den Gebrauch von vier gleichen Hörnern ungeschickt; er will nicht blos Paare von verschiedner Stimmung, sondern jedes einzelne Horn soll in einem andern Tone stehen, weil dann — viel mehr Harmonien vollständig gegeben werden können. Dass aber diese Harmonien in ihrer Vollständigkeit dem Karakter des Horns nicht entsprechen, dass das Horn (wie die Naturharmonie schon lehrt) seinem Wesen nach Zweistimmigkeit und selbst bei drei- und vierfacher Setzung im Wesentlichen keinen andern Inhalt begehrt, als den der Zweistimmkeit: das verbirgt sich ihm (so gewiss sein dichterisch erschlossener Geist auch hier hätte leicht eindringen können) weil es seinen musikalischen Zwecken nicht dient. In gleicher Weise wünscht er, sobald er vom Klang eines Instruments ergriffen — hingerissen ist, gleich Massen dieses und andrer entgegengesetzter in Anwendung zu bringen; da soll eine Anzahl Harfen nach oben, eine Schaar Flöten nach unten sich bewegen, eine Anzahl Pianoforte's eine dritte Bewegung ausführen — und das alles gleichzeitig. Nur schade, dass Effekte, die so gewonnen werden können, mit dem Verlust jeder dramatischen oder dialogischen — jeder polyphonen Entfaltung (das Kunstwort im weiten Sinne genommen, vergl. S. 392) erkauft werden, dass in diesen breitangelegten Schimmermassen alle individuelle und reiche Lebensentfaltung untergeht. Es ist dasselbe Streben, aus demselben Grunde hervorgegangen und zu demselben Ziel hinführend, wie die Behandlung, die das Pianoforte von den neuesten Virtuosen erfährt.

---

*) Kastners in Paris herausgegebnes Werk haben wir noch nicht zu Gesicht bekommen können.

**) Von der Geige z. B. sagt er: Das ist die wahre Frauenstimme des Orchesters, leidenschaftlich zugleich und züchtig, herzzerreissend und lieblich, die Stimme, welche weint und schreit und klagt, oder singt und bittet und träumt, oder in Freudentöne ausbricht, wie keine andre es vermöchte.“ Und von der Flöte in Glucks Orpheus, in der stummen Scene in den elisäischen Feldern: „Anfangs ist sie eine kaum vernehmbare Stimme, von der es scheint, als fürchte sie sich gehört zu werden; dann seufzt sie leise auf, erhebt sich bis zum Accent des Vorwurfs, des tiefen Schmerzes, ja bis zum Schrei eines von unheilbaren Wunden zerrissnen Herzens, bis sie allmählig in die Klage, in das Seufzen, in das kummervolle Murren einer ergebnen Seele zurückfällt.“ Wir folgen hier der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Ausgabe: H. Berlioz die Kunst der Instrumentation, übersetzt von Leibrock, in der das Wesentliche des *grand traité* zu finden ist.

C.

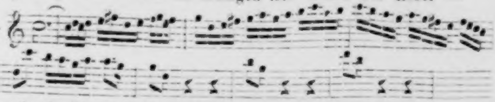
Zum ersten Abschnitte.

S. 46.

Schon beiläufig haben wir S. 500 darauf hingewiesen, dass die Instrumentation der alten Meister, namentlich Seb. Bachs, schon um desswillen uns nicht als Muster und Lehre dienen könne, weil ihre Instrumente theils nicht mehr üblich, theils in Bau und Behandlung andre geworden. Dies wird recht auffallen, wenn wir die Trompeten in Bachs Partituren betrachten.

Vor allem finden wir sie mit einem Tonreichthum ausgeführt, der jetzt gar nicht mehr zu erlangen ist. Sätze wie dieser —

1/40



für die *Es*-Trompete *) werden unsern heutigen Trompetern exotisch genug — um nicht zu sagen, unmöglich — erscheinen; früher waren sie ausführbar, denn die Trompeten waren durch grössere Enge des Rohrs leichter zu behandeln und die Trompeter bildeten eine besondre bevorzugte Zunft, in der „das kunstreiche Traktament“ zu Vortheilen und Ehren brachte und das Studium eines ganzen Lebens ausmachte.

Allein die abweichende Struktur muss auf den Klang Einfluss gehabt, diesen dünner und spitzer gemacht haben; und die damit gewonnenen Tonreihen und Figuren sind dem Karakter des Instruments (S. 49) nicht zusagend **). Wir haben also an jenen Künsten in der That nichts verloren, wohl aber an edelkräftigem Klang des Instruments und durch die Beschränkung auf das ihm Karakteristische gewonnen. Jedenfalls könnte der heutige Komponist die Weise der Alten nicht annehmen (wenn er auch wollte) ohne Unausführbares oder nur von den seltensten Virtuosen vielleicht — aber unsicher und unschön Erreichbares zu geben.

D.

Zum dritten Abschnitte.

S. 63.

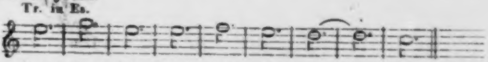
Wir haben hier noch einige Bemerkungen über die Arten und den Tongehalt der Posaune nachzutragen, weil das oder jenes nach

---

*) Aus Seb. Bachs *Magnificat*: Partitur bei Simrock in Bonn.

**) Wie nahe dem alten Meister stets die Vorstellung der Orgel (S. 500) war, sehen wir an einem andern Satze desselben Werks. Der Text *Suscepit Israël puerum* (S. 38 der Partitur) wird von drei Singstimmen über einem gehenden Baſse (Bratsche) figurativ behandelt. Dazu nimmt die Trompete den alten *cantus firmus*

2/40



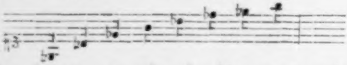
eben, wie man ihn auf der Orgel auf einem besondern Manual oder im Pedal vortragen würde.

heut an einzelnen Orten Anwendung finden mag, oder sonst einmal der Erwägung werth ist.

1. Die Diskantposaune.

Früher war noch eine vierte Posaunenart, **die Diskantposaune**, üblich, die von gleicher Rohrlänge, also gleichem Tonfuss mit der Altposaune aber engerm Kaliber des Rohrs (engerer **Mensur**) und dadurch geeigneter war, die Höhe herauszubringen. Die Naturtöne der Diskantposaune konnten füglich bis *g* —

1/62

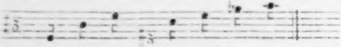


benutzt werden, dagegen war schon das hier zuerst notirte *es* der engern Mensur wegen nicht wohl zu erlangen. Man brauchte diese vierte Posaune in Verbindung mit den andern dreien zur vierstimmigen Begleitung der Choräle. Jetzt ist an ihre Stelle die Ventiltrompete (S. 97) getreten. In künstlerischer Beziehung muss uns nach dem S. 71 Vorgetragnen diese Posaunenart entbehrlich erscheinen.

2. Die Altposaune.

Bisweilen, — man versichert es uns von der sächsischen Militairmusik, — wird die Altposaune in höherer Stimmung (also mit kürzerm Rohr) gebraucht, so dass ihre Naturtöne diese sind, —

2/62



mithin ihre Tonreihe nach der Höhe eine Stufe gewonnen, nach der Tiefe eine verloren hat. Ob die in *f* stehenden Posaunen engere Mensur haben und dadurch geeigneter sind für die Ansprache der höhern Töne, wissen wir nicht, müssen es aber vermuthen.

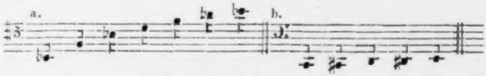
Allein für Orchester, für künstlerische Aufgaben scheint uns die tiefere Stimmung, mit deren weiterer Mensur auch grössere Fülle des Klangs verbunden ist, der höhern mit ihrem bei gleicher Behandlung nothwendig spitzern und gepresstern Klang entschieden den Vorzug zu verdienen, zumal in den höhern Tonlagen die Trompeten (soviel ihr Tonsystem erlaubt) den Posaunen zur Unterstützung oder Fortsetzung dienen. Die mittlern und tiefen Töne der in *es* stehenden Altposaune genügen vollkommen, im Verein mit Tenor- und Bassposaune die Harmonie in den wirkungsreichsten Lagen erschallen zu lassen, reichen auch für die ohnehin für dieses Instrument seltnern Solo- oder polyphonen Sätze gut aus, so dass es zu den seltensten Fällen gehören möchte, wenn ein Komponist aus triftigen Gründen in die höchsten Töne der Alt Posaune in *Es* steigt und in noch höhere, als die wohl erlangbaren (S. 68) fodern muss. Da nun ohnehin die *Es*-Stimmung soviel wir wissen, die bei weitem verbreitetere ist, so haben wir im Lehrgang uns auf sie allein eingelassen.

3. Die Tenorbassposaune.

Es ist einer von den betrübenden Einflüssen, den die französisch-italische Musik bei ihrem Eindringen in unsre Bühnen geäussert, — und ein Einfluss, der nicht so bald überwunden und beseitigt werden wird, wie seine Ursach! — dass unser Orchester durch die Richtung jener Musik, ja selbst durch ihre Mangelhaftigkeit in den Mitteln vielfältig verderbt worden ist. Die zu hohe Stimmung des Orchesters, die hinaufgetriebnen Tenöre und Bässe, die für alle Launen und Einfälle des Kompositeurs zubereiteten Ventiltrompeten und Ventilhörner, die bald unsre körnigen und karaktervollen Naturtrompeten und Naturhörner zu verdrängen drohn, werden noch länger an die Zwischenzeit, in der unsre Oper jetzt steckt, erinnern. So soll auch die Bassposaune, die unsern Nachbarn für Brust und Lippen zu mächtig ist, nun auch in deutschen Orchestern durch ein leichteres Instrument, durch die Tenorbassposaune ersetzt werden.

Die Tenorbassposaune hat den Fusston (die Rohrlänge) der eigentlichen Tenorposaune: ihre Naturtöne sind also ebenfalls die hier —

$\frac{3}{62}$



bei a aufgeführten. Nur ist ihr Rohr von weiterer Mensur und darum ihr Klang nicht allein voller, sondern auch die Ansprache ihrer Tiefe leichter und günstiger.

Allein bei alle dem ist ihr Klang und ihre Schallkraft nicht gleich denen der Bassposaune und — was die Hauptsache — sie verliert eine volle Quarte, alle in No. $\frac{3}{61}$ bei b aufgeführten Basstöne, auf die unsre Meister so oft gerechnet, die auch wir so schwer und ungern missen möchten und für die wir schlechthin keinen Ersatz finden, da keines der andern Bassinstrumente den Klang und Karakter der Posaune hat und zum Chor der Posaunen und Trompeten den gleichartigen Bass abgeben kann. Am wenigsten ist die Höhe, welche die Tenorbassposaune vor der eigentlichen Bassposaune voraus hat, ein Ersatz. Diese Höhe besitzen wir — und zwar erreichbarer — schon in der Tenorposaune; es ist also kein künstlerischer Grund vorhanden, durch ein eingeschobnes *Juste*-

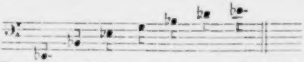
milieu-Instrument zwei reine und festausgesprochne Karaktere zu kompromittiren.

Es scheint uns eben sowohl im Interesse aller neuern, wie der vorangegangnen Komponisten deutscher Zunge, dass jeder zu der rechten und reichen Besetzung des Posaunenchors halte und, soviel jeder vermag, die Verderbung des Orchesters abwende. Auch die Bassposaunisten müssen es ehrenhafter finden, eine eigenthümliche und unersetzliche Rolle zu übernehmen, als eine auf der einen Seite unzureichende und auf der andern (bei gleichen Mitteln) nothwendig übertroffen werdende.

4. Quintbass.

Früher hat man zwei Arten der Bassposaune gehabt, den Quartbass (Quartbassposaune) und den Quintbass. Die erstere Art ist die noch jetzt übliche, eine Quarte unter der Tenorposaune, auf *F* stehende, deren Naturtöne wir S. 63 in No. 62 aufgeführt haben. Die Quintposaune (Quintbassposaune) stand eine Quinte unter der Tenorposaune, hatte mithin diese Naturtöne,

4/61

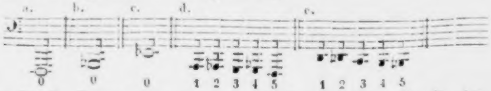


folglich in der Tiefe eine Stufe gewonnen, in der Höhe eine verloren. Dieser Gewinn Kontra *B* und *H*) scheint uns nicht erheblich genug, um zwei Gattungen (und zwar die eine tiefere in der Tiefe schwerer ansprechend) neben einander festzuhalten. Noch weniger rathsam scheint es, an der Stelle der Quartposaune die schwerer zu behandelnde Quintposaune zurückzuführen; dann wär' es konsequent, die Altposaune ebenfalls eine Quinte über die Tenorposaune, also auf *f* zu setzen und hiermit den Posaunenchor unvortheilhaft auseinander zu legen. Indess bei der Richtung nach der Höhe ist ohnehin an die Wiedereinführung des Quintbasses nicht zu denken.

5. Die tiefste Tonlage der Posaunen.

Wir haben schon S. 63 in der Anmerkung auf den bei dem Tonsystem der Posaune (No. 62 bis 64) ausgelassenen Urgrundton hingewiesen. Dieser ist auf den drei Posaunen, die wir S. 63 als feststehende angenommen haben, der hier —

5/62



bei a für die Bassposaune, bei b für die Tenor-, bei c für die Altposaune notirte. Fügt man diesen Tönen noch ihre Folge durch die fünf Züge zu, so erhält man für die Tenorposaune die bei d, für die Altposaune die bei e notirten fünf Töne, so dass die Tenorposaune folgende Tonreihe

Contra-F, Fis, G, Gis, A, B — Gross-*F* u. s. w. wie No. $\frac{5}{61}$ d, die Altposaune folgende Tonreihe

Contra-B, H, Gross-*C, Cis, D, B* u. s. w. wie No. $\frac{5}{61}$ e, erhalten würde.

H. **Berlioz** rühmt namentlich für die Tenorposaune die tiefern vier Töne (*B, A, As, G*) die er als „ungeheure prachtvolle Pedaltöne“ bezeichnet. Es ist jedenfalls dankenswerth und verdienstlich, dass er auf diese Tonreihe zuerst aufmerksam gemacht hat, deren Vorhandensein, wie er richtig bemerkt, selbst manchem Posaunisten unbekannt ist; möglicher Weise kann dieser Tonregion einmal ein besondrer Effekt abgewonnen werden. Demungeachtet können wir nicht rathen, auf sie zu rechnen; die Gründe, die ihren Gebrauch höchst bedenklich machen, sind von Berlioz, so weit sie der Technik des Instruments entnommen werden, selbst anerkannt und auseinandergesetzt.

Schon der Grundton nämlich (also auf der Tenorposaune Contra-*B*) fodert so viel Wind und spricht so langsam und schwer an, — man denke an das „Flattergrob“ der so viel kleinern und leichter zu handhabenden Trompete! — dass keineswegs alle Bläser den Ton sicher herausbringen, geschweige ihm einen vollen und festen Klang verleihen können. Je tiefer man geht, desto mehr wächst die Schwierigkeit der Intonation; vom Kontra-*G* bemerkt auch Berlioz ausdrücklich, dass sein Klang äusserst rauh und sein Ansatz gewagt sei. Alle aber können nur dann einigermassen Erfolg haben, wenn man die ganze Stimme tief hält, also in die Region der Bassposaune tritt, — wenn man bequem auf sie führt, z. B. zum Kontra-*B* vom grossen *B* oder *F*, — wenn man sie lange halten lässt, damit der Ton nur zum Stehen komme, wenn sie einander langsam folgen und von Pausen zur Erholung des Bläsers unterbrochen werden.

Und mit all diesen Rücksichten und Opfern ist dann eine kleine Reihe von Tönen gewonnen, die von dem Hauptsitze der Töne durch den Raum einer Quinte getrennt sind, folglich in keinen freien melodischen Zusammenhang mit ihnen treten können; es ist dann ein Effektmittel gewonnen von äusserst zweifelhaftem Erfolg.

Auf der Altposaune würden dieselben Töne etwas besser herauszubringen sein, aber noch weniger Werth haben, da sie grösstentheils auf der Bassposaune besser und sichrer zu haben sind. Auf der Bassposaune aber möchte ihre Erzeugung äusserst schwer und selten erlangbar, wo nicht unmöglich sein.

E.

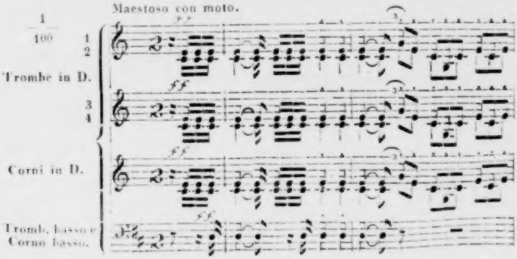
Zum sechsten Abschnitte.

S. 92.

Im Lehrgange kann zunächst nur soviel aufgewiesen und zur Sprache gebracht werden, als zur Kenntniss und Behandlungsweise der auf dem jedesmaligen Standpunkte vorliegenden Instrument erfoderlich ist. Im Anhange dürfen wir freier gehn, manches Beispiel benutzen, das neben dem bis zum gegenwärtigen Punkte Bekannten auch fremde Elemente enthält und mit Hülfe dieser Beispiele tiefer auf die Karakteristik der Instrumente oder auf eigenthümliche Verwendungen derselben eingehen. So knüpft der Anhang Verbindungsfäden, die aus der eigentlichen Lehre in das Partiturenstudium überleiten.

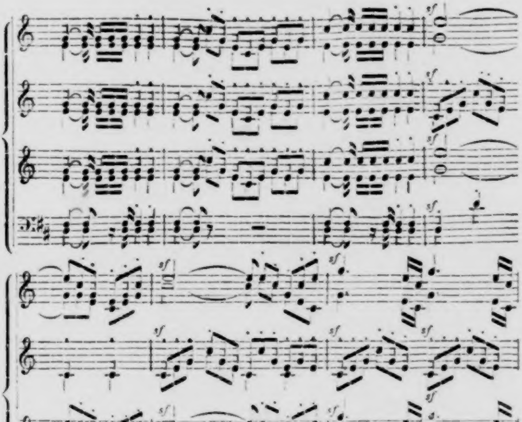
Fassen wir nun zu solchem Zwecke den Chor der Blechinstrumente in seiner Gesammtheit in das Auge, so wüssten wir uns kaum einer glänzendern Wirkung dieses Chors zu erinnern, als der im Triumphmarsch im dritten Akte von Spontini's Olympia *). Hier galt es, den heroischen Erzglanz der Krieger Alexanders mit asiatischem Herrscherprunk vereint zu entfalten, den griechisch-morgenländischen Fürsten (Kassander) im Schimmer der Hoheit und Liebe, im Geleite des Siegerheers, vom Volk umjauchzt, aufzuführen. Zu dieser Scene bilden Trompeten (in vier Stimmen, aber jede mehrfach besetzt) mit Hörnern (zweistimmig) Bassposaune und Basshorn unterstützt, in dieser Weise

1
100



---

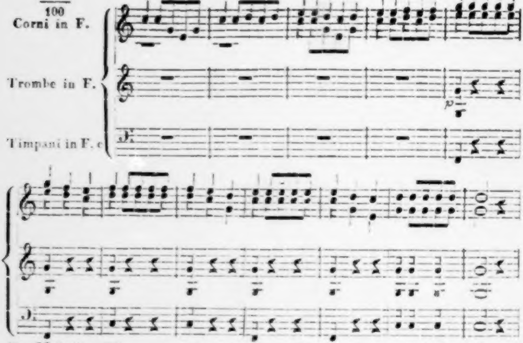
*) In Berlin waren, soviel wir wissen, einige zwanzig Trompeten mitwirkend.


sf
f
ff
p
pp
ten. morendo
morendo
tenuto

die Einleitung. Die grosse Einfachheit in der Behandlung, die erst bei dem höhern Aufschwung der ersten Trompeten einen Gegensatz des zweiten Trompetenpaars zulässt, gestattet eben dem Metallklang der Trompeten die machtvolle Wirkung. Dass der Satz so lange in den tiefern noch schallstärkern Tonlagen verweilt, erhöht die kriegerische Feierlichkeit und Pracht; die Stärke der Besetzung*) kommt der Tendenz des Komponisten allerdings zu Hülfe.

Eine ähnliche Wirkung mit ähnlichen Mitteln bietet die Einleitung zu dem Chor „Bachus Schlauch ist unser Erbtheil" in Händels Alexanderfest mit Mozarts Instrumentirung. Hier sind es die Hörner,

$\frac{2}{100}$



die Melodie führen und in ihre anmuthig ruhige Erhebung klingen Trompeten und Pauken feierlich leise hinein**). — In beiden Fällen (No. $\frac{1}{100}$ und $\frac{2}{100}$) sehen wir, scheinbar im Widerspruch mit dem

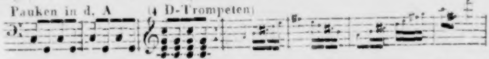
---

*) In der Zeit, wo Spontini und seine Olympia in beneidetem Glanze standen, war es besonders dieser Marsch, der zum Beweise dienen sollte, dass Spontini betäubenden Lärm liebe und mache. So wenig uns diese alten Händel hier kümmern, so wollen wir doch auf das dabei zu Erwägende hin zu deuten nicht unterlassen und bemerken folgendes. Eine Trompete dringt hell, mächtig, scharf und einschneidend durch eine ganze Masse andrer Instrumente. Diese Wirkung wird durch massenweise Anwendung der Trompeten nicht etwa mechanisch oder arithmetisch vergrössert, gleichsam multiplizirt, sondern sie wird verwandelt: der Glanz und die Macht des Trompetenklangs werden erhöht und ausgebreitet, aber dem Schall wird das Scharfe und Spitze genommen. So bohrt eine Schwerdtspitze leicht ein, aber viele zusammengelegte nicht. Es ist nicht das grösste Unrecht, das man Spontini gethan.

**) Wir erinnern uns aus dem Bericht über eine Aufführung des Alexanderfestes in Wien, dass (wenn wir nicht irren) 44 Hörner, 12 Paar Trompeten und 8 Paar Pauken diese Intrade *pianissimo* angehoben haben sollen. Die Wirkung muss aufregend erhaben gewesen sein. — Dass in solchen Fällen das ganze Orchester gleichmässig verstärkt werden muss, versteht sich.

S. 92 Gesagten, Trompeten und Hörner vereint. Allein im letztern Falle sind die Hörner selbständig gebraucht und die Trompeten werfen nur ihre Glanzlichte in die muthig aber doch nur bedeckt erklingenden Hörner. Im ersten Fall aber sind vor allen Dingen die Trompeten nach Stimmzahl und Behandlung *) überwiegend; dann bilden Bassposaune und Basshorn ein vermittelndes Glied zwischen Horn- und Trompetenklang und stärken und erhellen namentlich die untere Tonlage. Endlich konnte hier nicht der scharfe und harte Trompetenklang zur Anwendung kommen; es war nicht ein rauher Schlachtruf oder das schreiende Gelärm wilder Kriegerlust, sondern der kriegerisch fürstliche Glanz eines Prachtzuges zu verbreiten. — Das Gegenstück zu dieser Anwendung des Blechs bietet ein kleiner Satz aus K. M. **Webers** Euryanthe. Im Finale des zweiten Akts soll Lysiart, der falsche, tückische Ritter, seinen Einzug in Burg Nevers halten. Nachdem die Trompete des Thurmwarts ihn verkündigt, leiten vier *D*-Trompeten mit Pauken

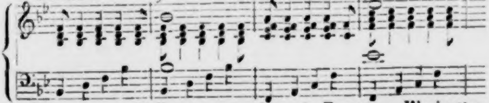
3
100



seinen festlichen Eintritt und Empfang ein. Hier war nichts als ein Anklang an Ritterspiel und Ritterprunk — und wohl mag dem sinnigen Komponisten bei dieser etwas gemein klingenden Intrade der gleissnerische innerlich hohle und gemeine Karakter der einzuführenden Person maassgebend geworden sein.

Ein Beispiel von Verknüpfung der Hörner und Posaunen entlehnen wir der Alceste von **Gluck**. Die Götter wollen Admets Tod und gegen ihren Eigenwillen tritt in sittlicher Grossheit die Treue der Gattin, die sich für den Gemahl zu opfern beschliesst, in Kampf. Dies ist das Pathos der Tragödie, die Gluck unsterblich gemacht: es tritt am klarsten in Alcestens Arie „*Divinités*“ im ersten Akt **) hervor. Schon in der Einleitung

4
100



treten Posaunen und *B*-Hörner, vereint mit Fagotten, Klarinetten und Oboen mit mächtigen, herausfodernden Rufen (es sind die ganzen Noten im obigen Beispiel) in den Gang des Streichquartetts; hier ist also das Blech zwar überwiegend, aber mit andern Bläsern vereint. Später aber, wenn die Macht der opferbereiten Liebe Alceste höher erhebt, in diesem —

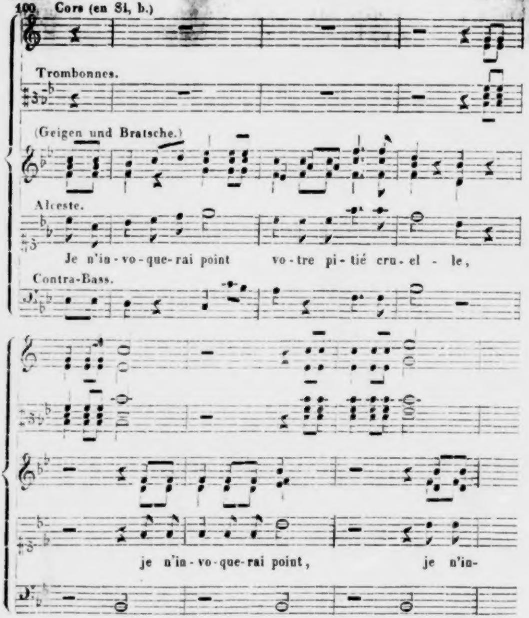
---

*) Irren wir nicht, so war auch die Besetzung der Trompeten unter Spontini's Leitung überwiegend stärker.

**) S. 84 der bei *Des Lauriers* herausgekommenen Partitur.

5

100.


Cors (en Si, b.)
Trombonnes.
(Geigen und Bratsche.)
Alceste.
Je n'in-vo-que-rai point vo-tre pi-tié cru-el-le,
Contra-Bass.
je n'in-vo-que-rai point, je n'in-

und dem zweiten lebhaftern Satze, verbinden sich Posaunen und Hörner — ohne Mitwirkung der andern Bläser — zu herausfoderndem Rufe. Hier wirkt also reiner Blechklang; aber die Härte und Schmetterkraft der Posaunen ist vom Hornklang gemildert und die Gesammtwirkung ist erhaben ohne alle Gewaltsamkeit, machtvoll und doch milde. Wenn die Sängerin an Macht der Stimme, Edelsinnigkeit und Tiefe des Ausdrucks ihrer Aufgabe gewachsen ist: so kann vielleicht kein erhabnerer Moment, als diese Scene, aufgefunden werden; gewiss keiner, in dem die milde und ernste Macht vereinten Horn- und Posaunenklangs so einfach und grossartig hervorträte.

Wir finden weder den Raum noch das Bedürfniss, Beispiele von glücklichen und sinnreichen Anwendungen des Blechchors zu häufen und beschränken uns gern auf die wenigen, die in so einfacher Weise so mächtige Wirkungen hervorgerufen haben.

F.

Zur dritten Abtheilung.

Zum ersten Abschnitte.

S. 96.

Der Kampf oder Widerstand zu dem hier eine dringende Mahnung gegeben werden musste, hat — man muss es gestehn — keine Versichrung des Erfolgs. Es ist gar nicht zu leugnen, dass er gegen die in den letzten Jahren durch ganz Europa herrschend gewordne Richtung des Musikwesens und die dadurch hervorgerufne Einrichtung vieler Ausübenden und ganzer Kapellen zu führen sein wird; und gar schwer ists, gegen eine ganze Zeitströmung und vollends gegen die schon merkbar gewordne Bequemung anzukämpfen. Selbst der festeste Karakter, wie gern und leicht er sich auch zu Entsagung und Opfer entschlossen habe, wird da oft bis in die Tiefen seines Bewusstseins erschüttert, fragt sich betroffen, ob es nicht verwegen und anmasslich sei, seine Meinung gegen die der grossen Mehrzahl zu setzen? — ob nicht wenigstens da oder dort der Streit aufzugeben sei?

Ist es nun auch dem Einzelnen unmöglich, die Verhältnisse überall zu zwingen, so ziemt doch Jedem, für das Rechte nach Kräften zu ringen und dem, der Antheil an der Ausbildung der Kunstjünger nimmt, in denen ja die Zukunft der Kunst selbst ruht: überall die reine Ueberzeugung zu Tage zu geben, ohne ängstliches Vorherberechnen des Erfolgs. Und je mehr das, was uns als Schwächung oder Verwirrung erscheint, um sich zu greifen und einzuwurzeln droht, desto ziemlicher, dringender und pflichtmässiger ist der Widerstand.

Die Ventilisirung der Blechinstrumente hat ihren Anlass in der Wahrnehmung, wie unvollständig die Tonreihen dieser Instrumente im natürlichen Zustand — und wie schwer und unvollkommen die

Lücken ausfüllbar sind. Man wollte ihnen einen eben so vollständigen Tongehalt geben, als den andern Blasinstrumenten, wenn auch in engern Gränzen, — und hat dabei ihrer Grundkraft Abbruch gethan und ihrem Karakter eine mit ihm selbst im Widerspruch stehende Ausweitung ertheilt. Dies hat nun gerade die entschiedensten Karaktere, die Abschwächung hat gerade die Organe höchster Kraft, die Mittel der höchsten und letzten Entscheidung betroffen. Dafür bieten sich diese Mittel jetzt für jeden beliebigen Moment dar und werden gar gern für jeden augenblicklichen Einfall benutzt. Dies hat zunächst zweierlei Folgen.

Erstens werden den modifizirten Instrumenten Gedanken zuertheilt, die ihrem zwar abgeschwächten nicht aber ausgetilgten Karakter widersprechen; das Waldhorn klemmt sich in Fagottwindungen herum, die Trompete spinnt wie Herkules bei Omphale irgend eine schäferliche oder sentimentale Lied- ohne -Worte-Melodie ab, etwa in *G*moll, oder in einem Zwölftonartenliede.

Zweitens wird durch das Eindringen der entscheidenden Kräfte in jeden beliebigen Moment grösserer Kompositionen die Architektonik, diese hochwichtige Maassnahme für die Wirkung im Grossen, in den Grundfesten erschüttert. Wer unsre grössern Formen (Fuge, Rondo, Sonatenform) in das Auge fasst, erkennt, dass nach der Grundidee dieser Formen die Hauptmomente des Inhalts, in denen sich derselbe am hellsten, entschiedensten, kraftvollsten ausspricht, auf die Hauptmomente der Modulation, zunächst auf den Hauptton fallen; hier bedarf es der gesammelten und in sich gefesteten Kraft, hier bieten jene mächtigsten Naturinstrumente sich zur geradesten und klarsten Mitwirkung an und entscheiden durch die Gipfelung der Massengewalt, oder durch die heroische Helligkeit oder irgend eine andre herrschende Eigenschaft ihres eigenthümlichen Wesens. Auch anderswo können sie dann noch mitwirken; dies geschieht indess beschränkt und in einer gewissermassen verwegnen Weise, indem irgend einer ihrer Töne zur Grundlage eines fremdern Modulationssitzes oder zu einem scheinbar willkührlich gewählten Bestandtheil einer fremdern Harmonie wird. Aber auch hier zeigen sie sich dann ihrem Karakter gemäss, nur von einer andern Seite, bald gleichsam gewaltsam, bald fremdartig sich in Verhältnisse mischen, die ihnen nicht ursprünglich zugewiesen waren. So findet mithin der einsichtige Komponist überall Anlass zu den naturgemässesten, treffendsten, geistreichsten Kombinationen; die materiale Beschränkung selbst schlägt um in geistige Bereicherung; — abgesehen davon, dass ihm für ganz besondre Fälle doppelte Besetzung oder Wechsel der Stimmung im Laufe der Komposition zu Gebote steht. Dieses ganze Verhältniss wird geändert oder vielmehr geradezu aufgehoben, sobald unsre Naturinstrumente ebenfalls zu Allerweltsleuten abgeschliffen werden, die sich überall und zu allerlei gebrauchen lassen und dann auch, wie die Menschen eben sind, gebraucht und verbraucht werden *). Dass dies wirklich der Gang der Sache geworden, ist aus den neuern und neuesten Werken, besonders der französischen und italischen Bühne (und den ihr zugewendeten deutschen) leider auf das Unwidersprechlichste zu beweisen.

Nun aber hängt sich an diese nächsten Folgen noch eine dritte, die uns eben so bedenklich scheint. Wenn nämlich der Karakter der Naturinstrumente durch ihre Ventilisirung gebrochen und durch unbeschränkte Verwendung geschwächt worden: so bleibt doch für jeden Komponisten das Bedürfniss hervortretender Glanz- und Machtmomente bestehen. Das kann dann nur durch den Zuzug neuer Instrumente in den Chor der Bleche befriedigt werden und hat Anlass gegeben zu der Einführung des vollständigen Ventilchors, in dem man die hohen Kornetts (in *B*) als Diskant (Diskant-Tuba) die *Es*-Kornetts als Alt (Alt-Tuba) das chromatische Tenorhorn als Tenor (Tenor-Tuba) die Bass-Trompete als Bass (Basstuba) den Tenorbass als Bariton, die Tuba als Kontrabass-Instrument ansehen kann. Aber eben diese vollständige Organisation im Verein mit der Umgestaltung und Abschwächung des Blechkarakters macht diesen Chor dem der Rohr- oder Holzblasinstrumente zu ähnlich und schwächt nicht blos die Wirkung des letztern, sondern auch den Gegensatz im Karakter beider Chöre. Auch in dieser Hinsicht ist also das Karakteristische zurückgesetzt oder geschwächt, das Materielle auf Kosten des Geistigen begünstigt worden. Und das Letztere nicht einmal in vortheilhafter Weise. Ein reicher Chor von Trompeten ist das Glanzvollste, — mit Posaunen und Pauken unterstützt, das Machtvollste und Herrlichste, was die Musik an Orchestermitteln aufzubieten vermag; der Zutritt der Tuben und andern Ventil- oder Klappeninstrumente verdunkelt den Glanz und stumpft die Macht des Eindrucks ab, — er wirkt, wie die Degenscheide, wenn sie die blanke scharfe Klinge umschliesst.

Dass übrigens Ventilinstrumente in einzelnen Fällen **) die gün-

---

*) Man könnte hier einwenden, dass es ja vom Komponisten abhängig bleibt, sich der unzeitigen oder zu häufigen Anwendung zu enthalten. Aber um eben so viel giebt er dann die Vortheile der Ventilisirung auf; will man sich erst zu dieser allerdings rathsamen Enthaltsamkeit verstehen, dann wird man noch weniger um kleiner und zweideutiger Einzelgewinne willen die Instrumente abschwächen und verdunkeln lassen.

**) Hier muss wohl zunächst unterschieden werden zwischen solchen Ventilinstrumenten, die ganz neu zu dem frühern Orchester zutreten, den Kornetts, den chromatischen Tenor- und Tenorbasshörnern, der Tuben und nach Belieben stigste Wirkung thun können und dann eben so berechtigt sind, wie jedes rechte Mittel für den rechten Zweck: wer wollte das leugnen? Nur dagagen ist Einspruch zu thun, dass um einzelner und seltner Fälle willen uns nicht das wesentliche Organ für die mächtigsten Orchestermomente geschwächt werde. Leichter wird man in jenen einzelnen Fällen sich behelfen oder bescheiden kön- Es kommt demnach in jeder Beziehung durchaus darauf an, dass nur vorerst die Komponisten sich eine sichre und klare Anschauung von den Organen und ihrer Wirkungsweise verschaffen, dass sie wohl erwägen, wie viel sie aufgeben müssen, um zu den Vortheilen der Ventilisirung zu gelangen, — und wohin diese Vortheile ihren schaffenden Geist, nach dem Gang aller menschlichen Dinge, fortzureissen drohn. Dann wird in einer oder der andern Weise das Rechte erlangt und erhalten werden.

Schliesslich sei noch Eins bemerkt. Man sollte meinen, über diese Angelegenheit (und ähnliche) die sicherste Auskunft bei den Männern vom Fach, bei den Ausübenden, zu erlangen. Dem ist aber nicht so. Der ausübende Musiker muss nothwendig für das Instrument, das er jahrelang geübt hat, eine Vorliebe fassen, die um so fester wurzelt, je höher die Virtuosität des Ausübenden gesteigert ist. Jeder Ausübende ferner hat den ganz natürlichen Trieb,

---

auch dem Klappenhorn, — und denen, die aus schon vorhandnen Instrumenten gebildet sind, — Ventiltrompete, Ventilposaune und Ventilhorn, — und die Naturinstrumente zu verdrängen suchen. Die letztern sind es, die den Orchestern bleibenden Nachtheil drohen; die erstern mag Jeder nach eignem Ermessen anwenden. Auch der Verf. hat sich im Mose des chromatischen Tenorhorns bedient, das durch Milde und Kraft, durch ein vollständiges Tonsystem von mehr als zwei Oktaven und seinen zwischen Horn und Posaune stehenden, also beide vereinenden Klang vor den andern Ventilinstrumenten in vielen Fällen den Vorzug verdienen möchte.

Meierbeer bedient sich (wenigstens in seinen für Paris geschriebnen Opern) sehr häufig der Ventiltrompeten, die nach unsrer Ansicht zu den bedenklichsten von allen gehören. Wie dies mit seiner ganzen Richtung und dem Einflusse zusammenhängt, den seine lange Thätigkeit für die italische und französische Oper auf ihn gehabt, ist an einem andern Orte zu erörtern. Hier wollen wir diesem feinen, an wahrhaft spezifisch karakteristischen Zügen überreichen Geiste gern zugestehn, dass jedes Mittel an seiner Stelle das rechte ist, — und zwar bei einer Anwendung eben der gewiss nicht mit Unrecht bescholtnen Ventiltrompeten. Wenn im vierten Akte der Hugenotten die fanatischen Mönche eintreten, um Schwerdter und Dolche zum Meuchelmord zu weihen, wird ihr Gesang — man sehe die Beilage IV — eingeleitet und begleitet von schreierischen und doch gepressten Ventiltrompeten, die nur die Heftigkeit, nicht den edlen, heldenthümlichen Gang der Naturtrompeten an sich haben und obenein von Bratschen begleitet und gedeckt sind. Es ist der Kriegsruf tückisch hervorschleichender Fanatiker in der Priesterkutte. M. s. die in Paris bei Schlesinger erschienene Partitur (*Entrée des moines*) S. 681

gleichsam die ganze Musik, wie sie in ihm leibt und lebt, auf sein Instrument zu übertragen, dies ist ein nothwendiger Ausfluss aus dem Grundtrieb und der Grundbedingung alles Künstlerlebens, das Innre in äusserer Erscheinung zu offenbaren, — so karrikirt es auch von höherm Gesichtspunkt aus erscheint, wenn jedes Instrument Alles sein soll, das Fagott trillert und tändelt, der Kontrabass Geige spielt und die Posaune sentimental seufzt und flötet. Diesem Triebe kommt nun für den Trompeter und Hornisten die Ventilisirung hülfreich entgegen; was ihm bisher unmöglich oder schwer gewesen, ist jetzt leicht; er kann es der Klarinette und dem Fagott — so ziemlich — gleichthun. Daher wird man selten einen Ausübenden finden, der nicht für die Ventilisirung spräche. Fragt man ausdrücklich, ob nicht Klang und Schallkraft verloren habe, so bietet der Spieler alle Sorgfalt und Kraft auf, um thatsächlich das Gegentheil zu beweisen, — vergisst aber, wie viel mehr auf dem Naturinstrument erreicht werden würde, wenn man aufrichtig und gewissenhaft auch hier die höchste Sorgfalt und Kraft bei der Probe anwendete. Wer also hier zu einem sichern Resultat kommen will, muss die Ausübenden in unbefangnen Momenten und mit eigner Unbefangenheit — und, wie sich versteht, mit unablässigem Fleisse — beobachten.

Es kommt uns hierbei zur letzten Unterstützung in dieser höchst wichtigen, einen Lebenspunkt für unsre Kunst vielleicht auf Menschenalter hinaus treffenden Erörterung ein Zeugniss des Herrn Musikdirektor Wieprecht (S. 97) sehr erwünscht zu statten, das derselbe in einem Bericht über den Hornvirtuosen Vivier im zweiten Jahrgang der Berl. mus. Ztg. (No. 50, 13. Dezbr. 45) in Bezug auf das Horn abgelegt. Dieses Zeugniss ist nicht nur durch die grosse Erfahrung und tiefe Kenntniss des Ausstellers wichtig, es erlangt die Bedeutung eines Geständnisses oder Zugeständnisses, da der Herr Verf. für die Ventilinstrumente selber auf das eifrigste und folgenreichste thätig gewesen, mithin eher für als gegen sie eingenommen sein muss, gleichwohl aber im künstlerischen Sinne das Rechte, als es ihm gegenübertrat, erkannt und ehrlich anerkannt hat. Wir geben seinen ganzen Aufsatz.

Das einfache Waldhorn, obgleich eines der ältesten Blas-Instrumente, ist durch Vivier wieder eine durchaus neue Erscheinung geworden.

Ursprünglich beschränkte man sich nur auf die Naturtöne dieses Instruments. Die Hornisten in den Orchestern richteten beim Blasen den Schallbecher nicht wie jetzt nach unten, sondern oben hinaus. Die Wirkung des Tons war daher eine viel grossartigere, als die unserer jetzigen Waldhörner.

Im Verlaufe der Zeit entdeckte man die sogenannten Stopftöne, begnügte sich jedoch anfänglich nur damit, jeden Naturton, durch das Eindrängen der Hand in den Schallbecher, einen halben Ton tiefer zu machen; später erweiterten die Virtuosen dieses Feld noch mehr und stopften die Hand so tief in das Schallstück, dass die, einen ganzen Ton tiefer, als die Naturtöne liegenden Töne eine sehr gedämpfte, sordinenartige Tonfarbe erhielten. Wem sind die schönen Klangeffecte der stark angeblasenen Stopftöne des Waldhorns in den Gluckschen Opern nicht bekannt? — *Wir sind der Meinung, dass das einfache Waldhorn, so behandelt, in technischer Beziehung ein unverbesserliches Instrument ist.* Dieselben Bemerkungen gelten auch, beiläufig gesagt, für die uralten Zugposaunen. Beide Instrumente leiden durch die Ventile. Das Waldhorn kann der Ventile entbehren, weil es schon an sich durch sein langes Rohr in der vierten Oktave diatonische, und in der fünften sogar chromatische Naturtöne besitzt; ja es leidet durch die Ventile an Kraft und Ton, weil durch seinen engen Röhrenbau die Luft sich mehr durch die unluftdichten*) Ventile drängt, als bei den Trompeten, Kornetten und Tenorhörnern, deren Röhrenbau noch einmal so kurz und viel weiter ist. Bei der Posaune sind die Ventile noch schädlicher, weil der helle schmetternde Klang durch Veranderung der Posaunenform verloren geht und das Piangendo nur durch einen beweglichen Zug ausführbar ist. Es ist vielfach versucht worden, und ich habe durch die Erfindung meines Piangendo's (eines spielbaren Zuges mit einer Druckmaschine versehen) mich bemüht, bei den Blechinstrumenten die Nachtheile der Ventile mit ihren grossen Vortheilen auszugleichen; ich glaube aber, dass dies eine Unmöglichkeit ist und bin durch Hrn. Vivier's vollendetes Spiel zu der Ueberzeugung gelangt, dass, wie ich vorhin schon aussprach, dies bei dem Waldhorn obendrein überflüssig ist, weil es in seinem Naturzustande bei solcher kunstvollen Behandlung ein durchaus vollkommenes Instrument ist. Wenn an demselben noch Verbesserungen möglich wären, so wäre es in akustischer Hinsicht, obwohl Hrn. Vivier's Waldhorn in seinem Schallbecher richtiger konstruirt ist, als die jetzt gebräuchlichen chromatischen; denn um die Töne leichter stopfen zu können, ist man nach und nach von der ursprünglichen Konstruktion des Schallstücks abgewichen, indem man es immer mehr verengte. Wie aber der Ton durch dies Verfahren an Kraft und Fülle verloren hat, hören wir, wenn wir die Töne des chromatischen mit denen des natürlichen Waldhorn's vergleichen. Andererseits ist nicht zu leugnen, dass wir selbst vortreffliche Virtuosen auf dem chromatischen Waldhorne, wie z. B. Schunke, besitzen, die sich vor dem Missbrauche der Ventile bewahrt und den Karakter des Instruments möglichst festgehalten haben.

---

*) Luftdicht kann ein spielbar bewegliches Ventil niemals sein.

Wir haben Herrn Vivier sowohl im Konzert des Frl. Cristiani als privatim öfter gehört und sind erstaunt über die technische Vollendung, die er entwickelt, und über seinen edlen meisterhaften Vortrag der Kantilene und über die Fülle und Schönheit seines Tons. In dem angeführten Konzerte theilte das vorurtheilslose Publikum unsre Ansicht und ward von seinen Leistungen, die nur in dem Vortrage eines einfachen Liedes (Lob der Thränen) bestanden, zur feurigsten Begeisterung hingerissen und er hatte hier nur Proben von seinem Vortrage, seinem Tone und seiner Kunst des mehrstimmigen Blasens abgelegt. Wie wird das Publikum staunen, wenn es hören wird, was wir gehört haben und das berechtigt uns zu dem Ausspruche, dass er der erste Künstler seines Faches ist. Um ein vollkommenes Bild von Vivier und seiner Eigenthümlichkeit hinzustellen, verweisen wir auf das, was wir bereits über die Fülle und Schönheit seines Tons, über seinen hohen Kunstgeschmack im Vortrag der Kantilene gesagt haben und gehn nun an eine Untersuchung dessen, was in seinem Spiele sich als besonders eigenthümlich hervorthut.

Er hält sein Instrument beim Spielen frei, möglichst vom Körper entfernt und so hoch, wie der gute Anstand es zulasst. Hierdurch bleibt die Vibration des Schallstücks ungehemmt und das Instrument vermag immer gehörig auszuschwingen. Das Stopfen der Töne bewirkt er nicht wie Andere, plötzlich und mit festliegender Hand, sondern nach und nach durch blosses Drehen derselben. Auch hierbei wird sorgfältig von ihm darauf geachtet, nie die Vibration des Schallbechers zu hemmen. Oft breitet er nur die Hand aus bei ruhiger Stellung im Schallbecher und bläst durch künstliches Oeffnen und Schliessen der Lippen Tonleitern, steigend und fallend in der schnellsten Bewegung. Am bewundernswerthesten scheint uns sein Portamento und sein Piangendo, die oft so vollkommen werden, wie die der menschlichen Stimme, oder die des Cello's, der Violine u. s. w., auf welchen letzteren sie mit gleitender Hand erzielt werden. Die allerschwierigsten Sachen in springenden wie laufenden Figuren führt er mit einer Keckheit und Energie aus, die uns in das grösste Erstaunen versetzt. Arpeggio's durch zwei Oktaven und noch darüber hinaus hörten wir mit einer solchen Vollendung von ihm ausführen, als sei sein Waldhorn ein Violoncell

Er behandelt es in einem Umfange von vier Oktaven, durch seine wunderbare Fertigkeit im Stopfen chromatisch und mit einer staunenswerthen Volubilität. Durch die enorme Kraft, mit der er sein Instrument in Vibration setzen kann, entsteht sein mehrstimmiges Spiel. Er giebt mit einer solchen Gewalt den tiefsten Ton, das Kontra-*C* an, dass die Quinte in der dritten Oktave mitklingt. Diese beiden Töne hält er aus und singt gleichzeitig durch das Mundstück in's Instrument eine laufende Passage dazu. So entstehen drei klare hörbare Stimmen, von welchen natürlich die tiefste am stärksten klingt. Dieses Mitklingen anderer Töne hat sich sogar hin und wieder auf die Terz ausgedehnt und auch die vierte Stimme erzeugt! So erklären wir uns dieses Kunststücks, welches schon früher von dem berühmten Waldhornisten Fuchs (Mitglied der Kapelle in Dessau), jedoch bei weitem nicht in einer solch' vollendeten Meisterschaft, wie die Vivier's, produzirt worden ist. Hiermit verhält es sich wie mit Paganini's Flageoletts und Pizzikato's, die vor ihm auch von Anderen aber nicht so, als von Paganini gemacht worden sind.

Dagegen sind von einigen Musikern, die ebenfalls sich Blechinstrumenten gewidmet haben, Meinungen gegen Vivier und namentlich gegen seinen Ton und die Behandlung seines Instruments laut geworden. Hätten diese Herren die geschichtliche Entwikelung des Waldhorns und die seiner Behandlung vor Augen, würden sie wahrscheinlich geschwiegen haben. So ereignet es sich auch in der menschlichen Gesellschaft, dass in einer Periode, wo Verkünstelung herrscht, diese für die wahre Natur gehalten wird, und die wahre Natur sich als Verbildung muss schelten lassen. W. Wieprecht.

G.

Zur vierten Abtheilung.

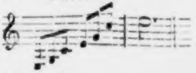
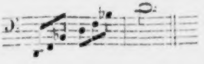
Zum zweiten Abschnitte.

S. 126.

In neuester Zeit hat Meierbeer in seinen Hugenotten und im Feldlager in Schlesien noch eine besondre Art der Klarinette in Anwendung gebracht,

die Bassklarinette,

deren Töne eine Oktave tiefer erklingen, als die der *B*-Klarinette, so dass die Noten

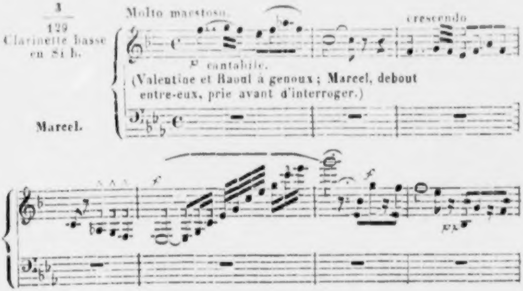
1/129  diese Töne 

bezeichnen *).

Der Klang dieses Instruments ist dem der gewöhnlichen Klarinette besonders dem stillen, sanften, etwas verblasnen Klang der Altklarinette gleich, mag übrigens in den tiefsten Tönen einer grössern Schallkraft theilhaftig sein, als der Verf. Gelegenheit gehabt, von ihr zu vernehmen.

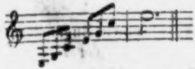
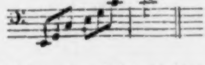
Der nächste Vortheil, den dieses Instrument bietet, ist die Fortführung des Klarinettklanges in den tiefen Tonlagen, in denen derselbe anders nicht zu haben ist; so finden wir die Bassklarinette in den Hugenotten aus den höhern Tonlagen, die auch der gewöhnlichen Klarinette gegeben werden konnten, gleichsam unversehens und unvermerkt (weil man nämlich gewohnt ist, die Klarinette nur in den höhern Tonlagen zu vernehmen) in die nur ihre erreichbare Tiefe hinabgeführt. Wir geben hier —

3/129

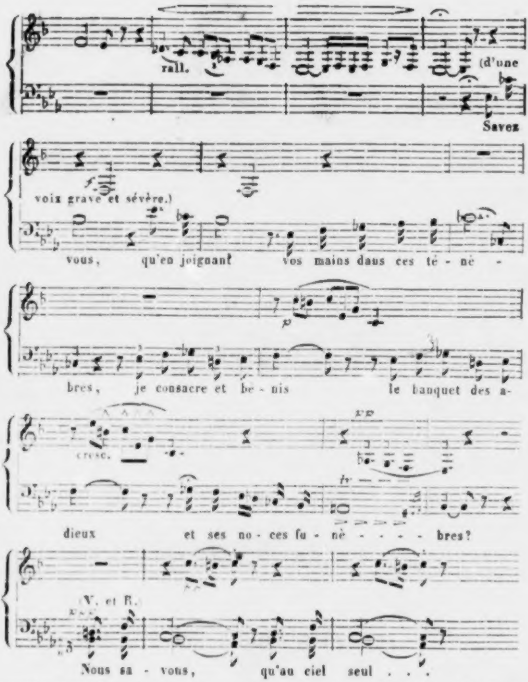

Clarinette basse en Si b.
Marcel.
Molto maestoso.
crescendo
p cantabile.
(Valentine et Raoul à genoux; Marcel, debout entre-eux, prie avant d'interroger.)
f
f
f
p

---

*) Auch die Bassklarinette soll in zweierlei Stimmungen vorhanden sein, in der oben angenommenen in *B*, und als Bassklarinette in *C*, bei der die Noten

2/129  diese Töne 

bezeichnen. Die *B*-Stimmung soll die gebräuchlichere sein. Uebrigens kann man auch für beide Klarinettarten im Bassschlüssel notiren.

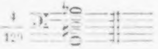

rall.
(d'une voix grave et sévère.)
Savez vous, qu'en joignant vos mains dans ces té - nè - bres, je consacre et bé - nis le banquet des a - dieux et ses no - ces fu - nè - - - - bres?
cresc.
(V. et B.)
Nous sa - vons, qu'au ciel seul . . .

wenigstens den Anfang dieser Scene *), da nicht jedem Musiker Gelegenheit gegeben ist, das Instrument zu hören oder die Partitur einzusehn. In den ersten drei Takten könnte man meinen, nur eine (stärkere) *B* Klarinette zu hören; erst mit dem vierten Takte schreitet das Instrument aus dem Bereiche der *B* Klarinette heraus. Es sollte — wie es scheint — mit seinen an Orgelklang erinnernden Tönen Lokalfarbe verleihen der Handlung, die sonst unter kirchlicher Feier und dem Walten des Priesters begangen zu werden pflegt, hier aber unter Waffen, von einem alten Krieger aufgeführt wird, auf morddurchwütheter Gasse, an Liebenden, die sich nur zum nahen gemeinsamen blutigen Ende vereinen.

---

*) S. 877 der Partitur. Die Scene ist auch mit dem kirchlich solennen Worte „*Interrogatoire*“ überschrieben.

Sodann kann die Wirksamkeit der Bassklarinette erprobt werden in Verbindung mit andern Instrumenten. Schon Jean Müller, der berühmte Klarinettist, trug sich mit dem Plan (oder hat er ihn ausgeführt?) zwei gewöhnliche, eine Alt- und eine Bassklarinette zum Vortrag haydnscher Quartettmusik zu vereinigen; wobei nur die geistreich feine und bewegliche Komposition mit dem gesättigten, sentimental-sinnlichen Klang der Klarinette — und gar von lauter Klarinetten! — in Widerspruch gerathen sein müsste. Auch Berlioz, der in seiner ausgezeichnet scharfsinnigen Auffassung der Einzel-Effekte die „schaurig drohende Wirkung, die schwarzen Accente regungsloser Wuth," die C. M. Weber der Tiefe des Instruments abgewonnen und viele andre Wirkungen wohl erkannt und bezeichnet, verspricht sich von der Intonation eines *cis* — *e* — *g* — *b* durch vier Klarinetten (zu unterst in *A*-Klarinetten) den Eindruck des Schrecklichen, der noch verdüstert werden müsste, wenn eine Bassklarinette das tiefe *G* —



zusetzte.

Dass der Zusammenklang mehrerer Klarinetten, der Zutritt — oder auch die abgesonderte Wirksamkeit der Bassklarinette in einzelnen Fällen einen eigenthümlichen und entsprechenden Eindruck machen könne: wer wollte das leugnen! oder wer dürfte dem Komponisten solche Mittel versagen? Für ihn käm' es zunächst auf die Frage an: ob ihm so viel Mittel zu Gebote stehen und wirklich nothwendig sind. Meierbeer hatte über die Mittel der Pariser und Berliner Oper schrankenlos zu gebieten und in beiden Opern eine so weiterstreckte Reihe der mannigfaltigsten Situationen, Effekte und Kontraste zu durchlaufen übernommen, dass seine eben so begünstigte wie beanspruchte Stellung auch in der Oekonomie der Mittel nicht beschränkt werden durfte.

Abgesehen aber von solchen ausnahmsweisen, zunächst aus der Tendenz der Pariser modernen Bühne hervorgegangnen Fällen scheint uns der Gewinn, den das neue Instrument bietet, nicht von entscheidender Wichtigkeit. Die Blasinstrumente und namentlich die Röhre haben einen so bestimmt ausgesprochnen, in sich so gesättigten Karakter, dass sie eben durch denselben leichter und schneller befriedigen, als die zu mancherlei verschiedenartigen Sinnes- und Ausdrucksweisen geeigneten Streichinstrumente. Daher sind diese (S. 252) stets als Hauptchor des ganzen Orchesters zu betrachten und zu vollständiger Wirksamkeit durch alle Stimmen vom Diskant bis zum Bass — mit ziemlich gleichem Karakter zu besetzen gewesen; demungeachtet — und abgesehn von den Verschiedenheiten des Klangs und der Behandlung, die aus der Verschiedenheit der Grösse hervorgehe — ist dieser Chor des mannigfachsten Karakters, sogar kontrastirenden Ausdrucks in demselben Momente (man denke an den Gegensatz von *pizzicato* und *col arco*, von *tremolo* und *cantabile* u. s. w.) fähig.

Nicht eben so verhält es sich mit dem Chor der Bläser. Es ist daher von grösster Wichtigkeit, dass derselbe durch innerliche Verschiedenheit der Besetzung die Mannigfaltigkeit gewonnen hat, die dem Streichquartett vermöge seines beweglichern Karakters eigen ist. Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte u. s. w. sind zwar als Rohrinstrumente von verwandtem, doch aber unter einander durch Verschiedenheit des Klangs u. s. w. von hinlänglich mannigfaltigem Karakter, um für die mannigfaltigsten Beziehungen entsprechende Klangregister darzubieten, wofern nur der Komponist richtig zu wählen und zu mischen versteht. Ja, in ihrer Verschiedenheit selbst und in der Unvollständigkeit des Tonsystems in jeder einzelnen Art liegt bekanntlich ein Reiz zu stets eignen und neuen Verknüpfungen, ein Reiz, der wegfällt, wenn eine oder gar jede Art das Tonsystem vollständig besetzt.

Soll das Orchester ein vollständiges Klarinettsystem enthalten (Bass-, Alt-, zwei oder drei höhere Klarinetten) so müssen den Oboen englische Hörner, den Fagotten Tenorfagotte, den Flöten höhere Flöten und vielleicht die tiefere *Flute d'amour* zugesellt werden, damit nicht der Klarinettklang allzusehr vorwalte, — was jedenfalls nur in einzelnen seltnen Momenten gerechtfertigt sein könnte. Dann muss ferner der Chor der Bleche wenigstens verdoppelt oder verdreifacht werden — und so gerathen wir in eine Massenhaftigkeit der Harmoniemusik, die alle geistvollere Ausführung, alle Polyphonie hemmt, zu massenhafter Besetzung des Streichquartetts nöthigt und doch dasselbe zurückdrängt und um die reizvolle Wirkung seiner Feinheit und Beweglichkeit bringt, die Singstimmen aber, wenn sie mitwirken sollen, zu erdrücken droht, oder wenigstens zu verdoppelter Anstrengung, höhern Stimmlagen und heftigerm Vortrage nöthigt.

Es soll und darf, wie gesagt, weder dem berühmten Einführer der Bassklarinette (und manches andern nicht üblichen Instruments) noch irgend einem Komponisten ängstlich nachgerechnet werden, wenn er für besondre Fälle besondre Mittel sucht und findet. Wir wollen uns nur davor wahren, solche in einzelnen Fällen gerechtfertigte Mittel als allgemeines Bedürfniss anzusehen, oder übereilt sie nothwendig erachten, wo es nur eines tiefern Einblicks bedarf, um die stets bereiten Mittel genügend oder vorzüglicher zu finden.

II.

Zum dritten Abschnitte.

S. 134.

Es ist hier der letzte Ort, auf eine Doppelfrage zurückzukommen, die der Kompositionslehre gleich bei ihrem Erscheinen und später aus theilnehmendem sowohl, wie misstrauischem Sinn aufgeworfen worden; die Frage: ob durch die Einwirkung einer verbesserten und vervollständigten Lehre nun wohl *grössere Künstler* und glücklichere Schöpfungen hervorgerufen werden möchten? — und eben so: ob nicht eben das die Entbehrlichkeit solcher Lehre beweise, dass auch ohne sie unsre Meister geworden, was wir ewig an ihnen zu bewundern und zu lieben haben? —

Theilen wir diese Fragen.

Ob unsre oder irgend eine gelungne und vollendete Lehre uns einen neuen Mozart oder Beethoven schaffen werde? — *Nein, gewiss nicht.* Keine Lehre kann Menschen schaffen, geschweige ihnen den Genius einhauchen; die Lehre kann nur Menschen bilden; — auch das nicht einmal: *sie kann nur zur Bildung mitwirken.* Denn am Menschen bildet das ganze Leben, das er lebt und das um ihn herum lebt und auf ihn einwirkt; seine Geburt und Körperlichkeit, seine Eltern und die sonst Nahestehenden oder Mitwirkenden, seine ganze geistkörperliche Entwickelung und Erziehung, seine gesammte Bildung, seine Umgebungen, Erlebnisse, — Alles, was das kurze Wort Leben umfasst, wirkt und *macht den Menschen.* Und in diesem tausendfältigen Eins ist die Lehre ein einziges Moment. Wie könnte diese Eins im Tausend alles Uebrige nicht blos ersetzen, sondern zuvor wirkungslos machen, um dann aus sich die Wirkung von Allem zu leisten?

Jede Lehre, dürfte sie sich auch für die denkbar vollkommenste halten, kann sich in Bezug auf einen gegebnen Zögling nur als ein einzelnes Moment im gesammten Leben desselben erkennen und verpflichtet achten; — ihre Aufgabe ist keine weitere und andre, als: dasjenige, was ursprüngliche Anlage und Leben an Bildungsstoff gewähren, für den Zweck der Bildung zu organisiren und zu ergänzen. Hat sie das auf die sicherste und vollständigste (nicht blos äusserlich vollzähligste, sondern auch tiefste oder tiefstwirkende) Weise gethan, so ist ihrem Berufe genügt; ein Weiteres vermag sie nicht, hat sie also auch nicht zu verantworten. Von dem Kunstlehrer ist also nicht zu fodern: dass er jeden Schüler zu einem Künstler gleich Mozart oder Gluck mache; sondern nur: dass er ihn so weit entwickle, als der Inbegriff seiner Persönlichkeit und seines Lebens (also auch seiner Lebensverhältnisse) es möglich machen *). Wie viel aber hierin und hierzu die Lehre vermag, das wird wohl hin und wieder aus Unbedacht oder Eigensinn angezweifelt, im Grund aber von Jedermann ohne Ausnahme für wahr und gewiss erkannt; Niemand wird sich oder den Seinen mit Bedacht die Lehre entziehen, oder nur die Methode und den Lehrer, die ihm die bessern scheinen, willkührlich gegen eine von ihm geringer geachtete vertauschen.

Hiermit ist im Grund auch die zweite Frage beantwortet. Jede besondre Lehre oder Lehr- und Bildungsweise kann für diesen oder jenen Einzelnen entbehrlich sein. Denn das, was heute noch das Leben mir nicht zugeführt und was heute die Lehre ergänzen sollte, kann mir ja morgen auf irgend einem nicht vorherzuwissenden Wege zukommen; die fördernde und fruchtbare Ordnung, welche die Lehre in den Bildungsgang zu bringen hat, kann theilweis ertappt oder durch günstige Verhältnisse und einzelne zufällig Einwirkende gefördert, — oder ihr Mangel durch verdoppelten Zeit- und Kraftaufwand unschädlich gemacht werden.

Zur Erläuterung dieses Punktes steht uns gerade hier einer der schlagendsten Fälle, den man irgend finden könnte, zu Gebot. Indem wir, auf Nachdenken und Erfahrung gestützt, für die Kunst der Instrumentation Vorbereitung, Studien, geordnete Versuche und Uebungen anrathen, tritt uns das Bild Joseph Haydn's vor die Seele, des ersten genialen und des vollen Orchesters mächtig gewordnen Instrumentisten, der bis heute nicht seines Gleichen, nur Einen in besondrer Richtung gleich hoch Vollendeten neben sich hat. Wie wenig in seiner Zeit von einer systematischen oder nur methodisch wohlgeordneten Lehre die Rede sein konnte, ist bekannt; dass er nicht durch genossene Anleitung zum Herrn des Orchesters geworden, ist klar; denn die Kunst der Instrumentation ist erst durch ihn zu einer freien und damit selbstbewussten geworden. Und

---

*) Daher giebt es keinen guten Lehrer, der nicht auch unbedeutende oder missrathne Schüler hinterlassen, und umgekehrt hat mancher schlechte Lehrer in seinem Schülerverzeichnisse berühmte Namen aufzuweisen, — für die das Leben gethan, was der Lehrer versäumte. Auch der Verf. ist nicht so glücklich, jeden seiner Schüler vertreten zu können.

doch, wer von allen Meistern ohne Ausnahme hat so nach allen Seiten hin frei, — nach allen Stralen der Windrose, in denen der Hauch des Geistes weht, so frisch, so beseelt, so lebenweckend gewirkt, — wer hat so schalkhaft scherzen, so erschütternd donnern, so blitzend jubiliren, so mondscheinstill träumen, — mit einer Flöte, einem Fagott so lang' und genügsam spielen, so mächtig und zügelsicher all' die unbändig aufgeregten Stimmen durcheinander jagen und wieder stillen können, — wem ist so Alles gelungen, was er unternahm, und wer hat so vorschauend Alles gemieden, was nicht gelingen kann, — in der Instrumentation, — als Er? —

Wenn irgendwo, könnte man hier den Zweifel an die Nothwendigkeit systematischer Bildung begründen. —

Er ist zu dieser Meisterherrschaft, wie gesagt, nicht durch systematische Bildung gekommen. Sondern so. Von Kindheit auf hat er ein Instrument nach dem andern gelernt, schon in früher Jugend ist er mit Andern herumgezogen in Wiens Gassen und hat den Leuten aufgespielt zum Tanze, zur Hochzeit, stets zu ihrer Lust. Was er dazu setzte (Menuetten u. s. w. ohne Zahl) musste spielbar sein und klingen, sonst ging's nicht. Später wurde er auf gar lange Zeit Kompositeur und Dirigent einer Kapelle; und da musste für seinen Herrn und seine Leute wieder eben so, wenn auch in höhern Kreisen, gesorgt werden; dazu wurden Symphonien, Quartette u. s. w. zu Hunderten, Messen und Opern schier dutzendweis geschrieben. Indem er so allenthalben Hand anlegte, Allen diente, wurde er Aller Herr; wie eine Mutter ihre Kinder, so lernte er seine Insrumente kennen, indem er sie in ihren einzelnen Kräften und Schwächen liebevoll belauschte, um zu fördern und zu helfen und Alles zu erfreun. Unermessbare Erfahrung und Uebung, — wie sie nur selten Einem erlangbar sind und noch tausendmal seltner an den rechten Mann, an einen Tondichter kommen, — hat ihm den Mangel systematischer Bildung ersetzt.

Und doch nur nach vieljährigem Arbeiten. Seine frühern Arbeiten sind namentlich in der Instrumentationskunst überraschend weit von seinen letzten, von der Vollendung seiner Schöpfung, der Jahreszeiten, der letzten Symphonien entfernt.

I.

Zur fünften Abtheilung.

Zum dritten Abschnitte.

S. 190.

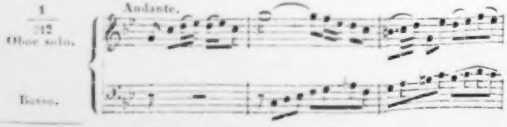
Die Oboe ist unstreitig eines der eigenthümlichsten Instrumente und fodert vor gar vielen sorgsame Kenntniss und überlegteste Wahl und Behandlung.

Mit ihrem scharfen Klange, in der Höhe der grössten Feinheit und zugleich durchdringenden Spitzigkeit fähig, in der Tiefe eckig, schreierisch oder „praschend“ *), überall preziös und doch wieder zierlich, steht sie ganz allein, während Flöten, Klarinetten, Hörner und Fagotte leicht in einander verschmelzen. Der Trompete würde sie sich anschliessen, aber zum Schaden derselben; vom Fagott ist sie durch dessen Weichheit, von ihm und den Posaunen schon durch die beiderseitige Tonlage geschieden. Dagegen nähern sich, wie S. 353 erörtert wird) ihre höhern Tonlagen der Geige.

Eben diese Eigenthümlichkeit, diese Entschiedenheit auf der einen, diese Feinheit und jungfräuliche Sprödigkeit und Zierlichkeit auf der andern Seite, haben ihr in den Meisterwerken stets eine mit Vorliebe gewählte Stelle gewonnen. Da sie zugleich eines der ältern Blasinstrumente ist (namentlich älter als die Klarinette) so kann es nicht auffallen, wenn man ihr schon früh begegnet.

Zierlicher und feiner ist sie vielleicht nie behandelt worden, als von Seb. Bach, in dessen Gemüth ihr herb-süsses Wesen wohl einen eignen besonders starken Anklang erweckt haben mag. Es ist hier wegen der Menge gleich tiefgefühlter und gleich sinnig ausgeführter Anwendungen nicht wohl eine bestimmte Auswahl zu treffen; daher theilen wir den ersten besten Fall mit, in dem die Oboe fast allein wirkt, das Ritornell zu der Arie No. 26 aus der matthäischen Passion **).

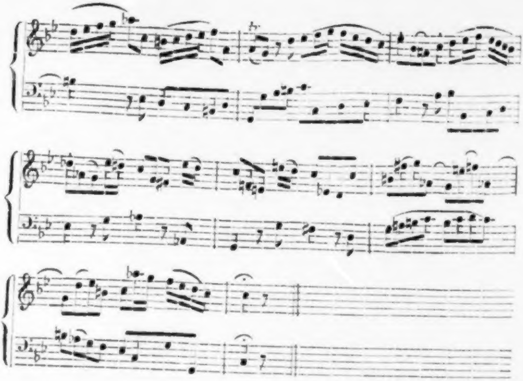
1
212



---

*) Das Wort bedeutet bekanntlich: viel lautes, aufdringliches Gerede machend.

**) S. 75 der bei Schlesinger in Berlin erschienenen Partitur.



wo ein Tenor bei der Erinnerung an die Nacht in Gethsemane, wo Jesus „Seele betrübt war bis in den Tod.“ singt:

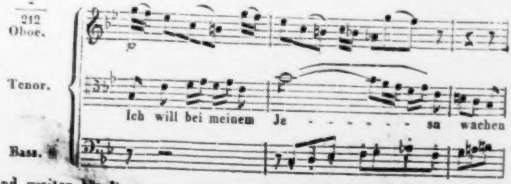
Ich will bei meinem Jesu wachen
Meinen Tod
Büsset seine Seelennoth;

und der Chor mit der Betrachtung

So schlafen unsre Sünden ein

dazwischen tritt. Die Chorstellen werden vom Streichchor (mit Zutritt tiefliegender Flöten) begleitet, der Tenor nur von Oboe und Bass, z. B. gleich bei seinem Eintritte —

2
212

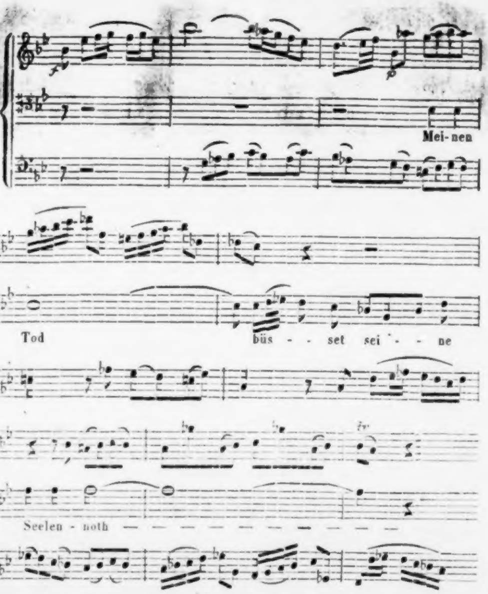


und weiter hin*) —

---

*) S. 77 und 81 der Partitur.

No. $\frac{3}{212}$

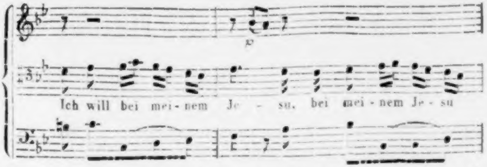


in einer Weise begleitet, die vor allem die markige Tiefe (mit Ausschluss der untersten und herbsten Töne) und die schmelzendere Höhe gleichmässig zur Wirkung bringt. Ganz abgesehn von dem absoluten Inhalt der Oboenmelodie für das Gemüth, geben gleich die ersten vier Takte (No. $\frac{1}{212}$) dem Instrumente Anlass, seine markvollen und doch nicht mehr petulanten Mitteltöne zu benutzen, einen höhern und schon zartern Ton schwellend auszuhalten und mit feinem *crescendo* sich empor zu bewegen. Die Wiederholung desselben Satzes in No. $\frac{2}{212}$ giebt ihn in höherer Lage und dadurch in verfeinertem, süsserm Klange. Der Singstimme gegenüber verhält sich die Oboe durchaus duettirend und ist, — wie solche Stellen *)

---

*) S. 79 der Partitur.

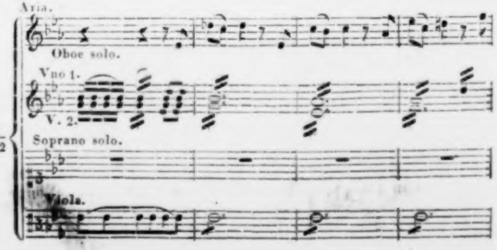
4/212



(wo das Instrument gleichsam Seufzer in den Gesang einstreut) noch deutlicher zeigen, — dem Komponisten zu einem beseelten Wesen, gewissermassen zu einer zweiten Singstimme geworden. Kein andres Instrument würde hier an die Stelle der Oboe treten können; der Geige hätte das Mark, die positive Fülle, der Flöte Kraft und Innigkeit, der Klarinette diese Keuschheit bei aller Innigkeit gemangelt; sie wäre zu sinnlich und weich für diese „religiöse Empfindsamkeit“ (möchten wir sagen) die Flöte zu oberflächlich und leichtsinnig, die Geige zu selbstbewegt urd unruhvoll. In solcher Anwendung begreift sich nun auch, warum man die Oboe oft als das vorzugsweise kirchliche Instrument im Orchester genannt hat, — soweit diese Auffassung nicht blos darin ihren Grund hat, dass die Oboe (wie gesagt) schon in der Zeit der grossen Kirchenkomponisten angewendet wurde, die Klarinette aber nicht, jene daher als gewohntes Organ in der Kirchenmusik sich schon dem Bewusstsein eingeprägt hatte. Eine freiere Anschauung weiss allerdings jedes Instrument nach seiner Eigenthümlichkeit aufzufassen und anzuwenden, — in der Kirchenmusik, wie in jeder andern.

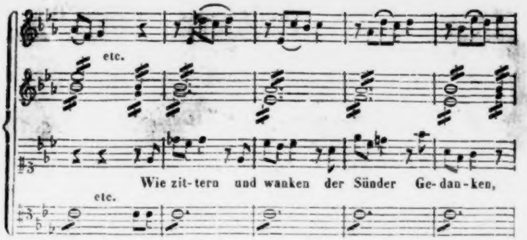
Aus einem andern Werke *) Bachs theilen wir noch zwei Bruchstücke mit,

5/212



---

*) Aus der Kirchenmusik „Herr gehe nicht in's Gericht,“ Band 2 der bei Simrock herausgegebnen Sammlung, S. 14.

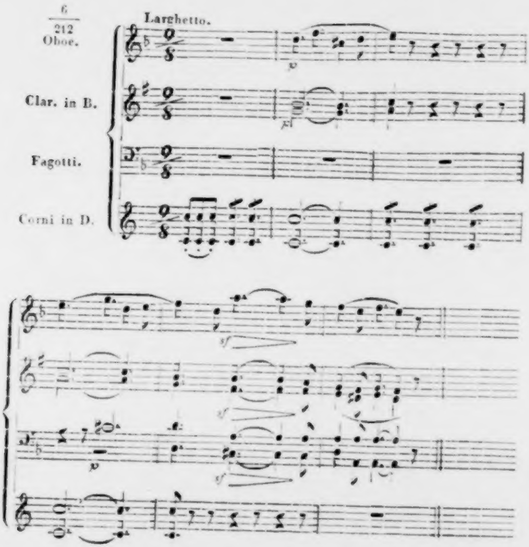


an denen erkannt werden kann, wie fein und ursprünglich der alte Meister die innere Beziehung von der Oboe zur Geige erkannt hat. In dem jungfräulich naiven Gesange durchdringen die Geigen sich mit der Oboe und löset diese sich wieder mit der Singstimme schwesterlich duettirend ab — und die Bratsche ist dazu der genügende Bass. Man muss wenigstens den Text

Wie zittern und wanken
Der Sünder Gedanken,
Indem sie sich unter einander verklagen
Und wiederum sich zu entschuldigen wagen.

mit einiger Vollständigkeit vor Augen haben, um zu ermessen, wie eigenst die feine Mischung dieser Stimmen der naiven, mitfühlenden aber nicht selbst leidenschaftlichen oder zu leidenschaftlicher Erregtheit hinreissenden Betrachtung entspricht. Dergleichen gereicht nächst der künstlerischen Wirkung zur tiefern Erkenntniss. Nachgeahmt darf es weniger werden, wie vieles Allgemeinere. Denn das wahrhaft — spezifisch Karakteristische ist nur in dem einen Falle treffend, wie ein spezifisches Heilmittel nur für die eine Krankheitsart das eigenst angemessene ist. Wollte man die obige Instrumentation für leidenschaftlichere oder prophetische Momente u. s. w. einer Komposition nachahmend benutzen, so würde sie so gewiss zur Unwahrheit werden als wenn man in der Bachschen Arie statt der Oboe ein andres Instrument oder überhaupt eine andre Instrumentation setzen wollte.

Auch **Gluck** hat der Oboe die mannigfachsten Stimmungen abgelauscht: wir wollen nur an die *G*dur-Arie in der tauridischen Iphigenie erinnern, wo der Gesang der jungfräulichen Priesterin von der eben so jungfräulichen Melodie der Oboe in gleich grossartigem Zuge begleitet wird. Und so konnten noch von ältern und neuern Meistern zahlreiche Fälle in Erinnerung gebracht werden. Wir führen nur noch einen an aus Beethovens Musik zu Egmont, den Satz, der Klärchen's Tod so bitter und so süss bezeichnen soll. Dies *)



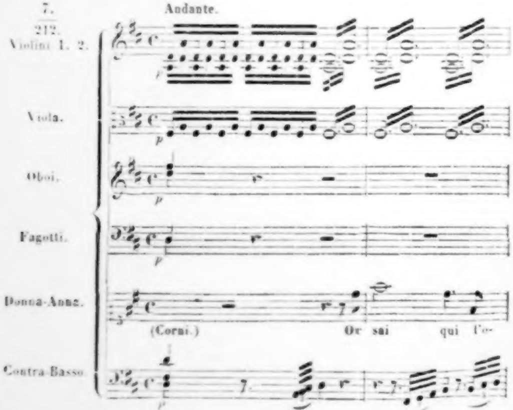
ist der Anfang des tief innigen Satzes, der wenigstens andeuten möge, wie die Oboe hier verwendet und geführt ist. Es versteht sich übrigens von selber, dass mit der blossen Wahl des rechten Instruments oder aller geeigneten Instrumente nur erst eine Bedingung des Gelingens erfüllt ist, dass damit gleichsam erst die Hauptfarbe festgesetzt oder die Pallette gemischt ist und es nun noch auf den Gebrauch, — auf den melodisch-harmonischen Inhalt, auf die Führung der Instrumente u. s. w. ankommt. Allein ohne jene erste Bedingung werden auch die andern nicht befriedigen.

---

*) S. 136 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur.

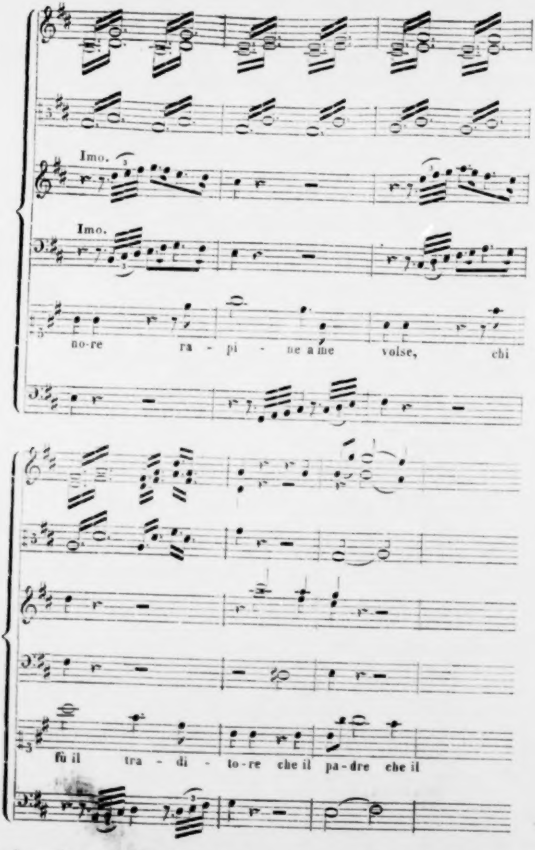
Dies scheint uns, mit aller Ehrfurcht vor dem grossen Meister sei es gesagt, denn der Wahrheit und Lehrerpflicht gebührt noch grössere! — bei der Arie der Donna Anna im ersten Akt des Don Juan *) von **Mozart** der Fall. Betrachten wir die Singstimme und den melodisch-harmonischen Inhalt, kurz den ganzen geistigen Gang dieser Komposition, so finden wir alles grossartig, mächtig, zuletzt bis zum Heroischen sich aufschwingend und damit dem Karakter der edlen, tödtlich beleidigten Tochter — so wie er bis hierhin und fast überall gezeichnet ist — durchaus gemäss, der Situation durchaus entsprechend. Nur die Instrumentation wissen wir mit dem sonstigen Inhalt der Arie nicht zu vereinen; sie scheint uns theilweis zerstreut und dadurch geschwächt, ja kleinlich, der grossartigen Führung der Singstimme und — des Basses gegenüber. Dies scheint uns namentlich von der Oboe zu gelten; sie ist ebenfalls hier angewendet und möchte allerdings unentbehrlich gewesen sein; allein sie musste dann in grossartige Wirksamkeit gesetzt werden, in einem hohen Sinne, wie in jener Gluckschen Scene, deren wir oben gedachten. Hier —

7.
212.

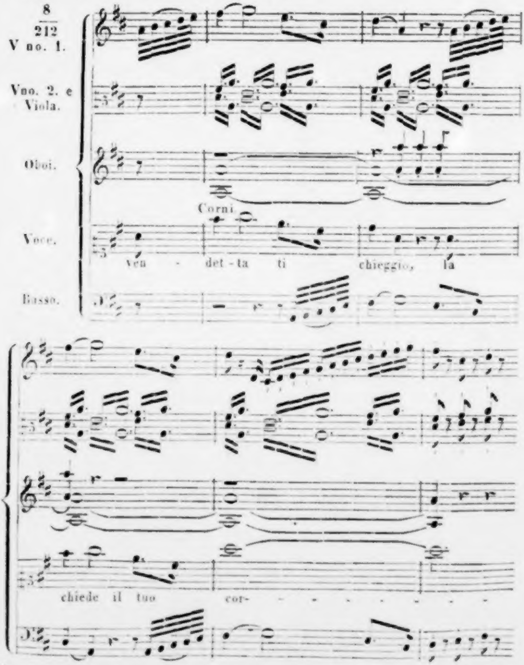


---

*) S. 175, Th. I der Breitkopf-Härtelschen (ältern) Partitur; No. 10 der Sätze.


Imo.
Imo.
no-re ra - pi - ne a me volse, chi
fu il tra - di - to-re che il pa-dre che il

sei wenigstens der Anfang gegeben. Oboe und Fagott — also ist schon nicht die reine Oboewirkung erzielt — bilden kleine Zwischensätzchen zwischen den Abschnitten der Gesangmelodie, die in ihrer Kürze nicht von tiefergreifendem Inhalt sein können und doch für blosse Ausfüllung durch die Vordringlichkeit des Oboeklanges zu wenig Leichtigkeit und Anspruchslosigkeit haben. Im siebenten Takte tritt die zweite Oboe zur ersten, aber wieder nur zu einer schnell vorübergehenden Wirksamkeit. Gleich darauf stürzen sich Geige und Bass in grossartigem Wurfe

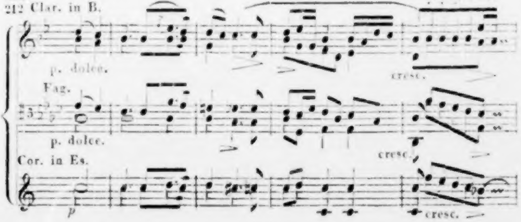

8
212
V no. 1.
Vno. 2. e Viola.
Oboi.
Corni
Voce.
Basso.
ven - det - ta ti chieggio, la
chiede il tuo cor- - - - - - - - - -

in den Racheruf — und wieder treten die Oboen mit einem kurzen Zwischensatz (dem viermaligen *a*) ein. Vielleicht liegt es in dieser Behandlung des Hauptsatzes, wenn die Arie — eine der grossartigsten und karaktervollsten des unsterblichen Meisters — sich bei den Sängerinnen und im Publikum mindere Gunst errungen zu haben scheint. Sie ist der Wendepunkt im Karakter der Anna und einer der entscheidendsten im Drama; aber es hat uns immer geschienen, als wenn sie sich bei den Hörern nicht als solcher geltend mache. Der Mittelsatz, mit dem tiefgefühlten Dialog von Bratsche, Fagott und Oboe, würde ebenfalls zu voller Wirkung kommen, wenn sich der Hauptsatz in der Instrumentation so grossartig, als seine Zeichnung ist, hätte gestalten wollen.

Zum Schlusse kommen wir noch auf eine für die Oboe merkenswürdige Komposition, die Scene des Florestan, in Beethovens Fidelio. Florestan befindet sich im Kerker, ein Opfer seines Freiheitsmuths und gewalthaberischer Tücke, erkrankt, fieberhaft aufgeregt von geistigem und körperlichem Leid. Bei der Erinnerung an seines „Lebens Frühlingstage,“ an sein Glück sind es die quellenden, weichen, wohligen Klarinetten, die den Grundklang für die Instrumentation angeben. Sie leiten, unterstützt von Fagotten und Hörnern *),

9 Adagio Cantabile.

212



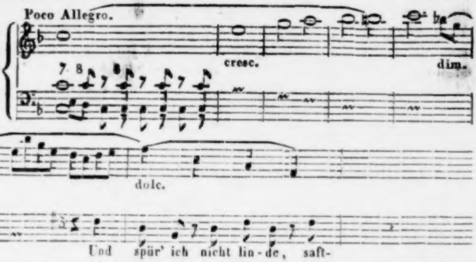
ein und nehmen am ganzen Adagio warmen Antheil. Im Allegro, wenn der von allen Verlassne, Aufgegebne in fieberischer Vision sich von „linder, sanftsäuselnder Luft“ umweht fühlt, sein Grab sich ihm erhellet, ein Engel, „Leonoren so gleich, im rosigen Dufte tröstend sich ihm zur Seite stellt,“ — da kann es wieder nur die Oboe sein, die in ähnlichem Sinne, wie in jener Gluckschen Iphigeniensceneund der Bachschen Tenorarie den Grundklang giebt,

---

*) S. 339 (Akt 3) der französischen Partitur; auf dem letzten Takte setzt das Streichquartett ein. Dieser Satz war in der ursprünglichen Ouverture und einer zweiten vorbereitend eingeführt; Beethoven hat beide (vielleicht, weil die erste ihm Längen zu haben schien, vielleicht, — weil sie vom Publikum nicht aufgefasst wurden) zum Opfer gebracht. —

im Instrumentale die Hauptpartie übernimmt. Dies geschieht im grossartigsten Zuge *), —

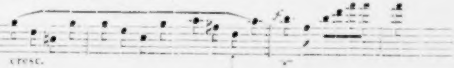
10/212 Oboe.



und es musste, nach dem Inhalt der Scene, vorzugsweise die höhere und feinere Tonlage des Instruments zur Geltung kommen. Wie tief empfunden und nothwendig das ist; bedarf nach dem Vorhergegangnen keiner Erörterung. Wohl aber eine Folge davon.

Der Faden der Komposition leitet nämlich die Oboe bis in ihre höchsten Regionen, zweimal **) —

11/212

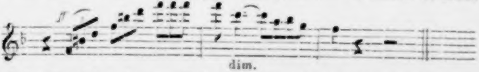


zu den Worten

> „Der (Engel) führt zur Freiheit,
> Zur Freiheit ins himmlische Reich!"

dann noch einmal zum Schluss ***), — als Nachhall zu diesen Worten

12/212



worauf das Streichorchester allein, in ohnmachtähnlichem Schlummer hinsinkend, schliesst.

Diese wiederholten Angaben des hohen *f* — eines schon an sich bedenklichen Tones, — sind sehr misslich und verunglücken selbst guten Oboisten nicht selten; der Ton bleibt aus, oder schlägt um.

---

*) S. 342; Geigen, Bässe und Hörner schlagen, wie oben angedeutet, Achtel, die Bratschen halten aus.

**) S. 345; das Streichquartett vibrirt in Sechzehnteln und liegt hoch, bis zum zweigestrichnen *g*, *a*, *b* reichend.

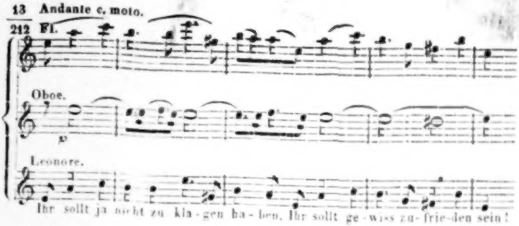
***) S. 347; das Streichquartett geht nur bis zum zweigestrichnen *f*.

Demungeachtet würden wir nicht wagen, Beethoven einen Vorwurf zu machen. Seine Auffassung des Moments ist tief und grosssinnig, die Wahl der Oboe nothwendig, ihre Führung durch und durch folgerichtig, jene Stelle — schwer, gefährlich, aber nicht unmöglich. Wem ziemt es mehr, als dem Künstler, für seine Idee zu wagen? und wo sind die Erfahrungen häufiger, als in der Musik, dass das, was eben erst für schwer, ja für unausführbar galt, in einer spätern, oft nahen Zeit ausführbar, sicher, ja leicht gelingt? Unsre Meinung — ein Mehreres kann sich Niemand in solchen Dingen beimessen — ist diese. Das wahrhaft Unmögliche soll und kann kein Komponist fodern. Das Schwierige und Gefährliche soll er vermeiden, wo und soweit es irgend möglich ist ohne Untreue gegen die Idee des Kunstwerkes. Wo aber ein wichtiger und wesentlicher Gedanke es fodert, da soll der Künstler selbst vor dem Schwierigsten nicht zurücktreten. Sehen wir Virtuosen aller Klassen an technische Kunststückchen monatelangen Fleiss verschwenden, so wird es auch niemals an rechten Künstlern fehlen, die einer tiefen Idee des Komponisten — wenn sie sie nur erst erkannt haben — Fleiss und Treue widmen.

Aber der Anfänger in der Instrumentation soll sich das Recht zu Wagnissen und Ansprüchen erst erwerben durch sorgfältiges Studium des den Instrumenten zusagendsten.

Wir kehren noch einmal zu Beethoven zurück. Die Nothwendigkeit der Oboe wird keines weitern Beweises bedürfen, auch das Emporstreben der von ihr geführten Stimme nicht. Aber hätte nicht, wenn nicht durchaus, doch bei den schwierigen Stellen, ein andres Instrument an ihre Stelle gesetzt werden können? — Die Violine ist im Streichquartett unentbehrlich und würde nicht vornehmlich hervortreten, geschweige diesen spezifischen Karakter der Oboe ersetzen können, der schon bei Gelegenheit der Bachschen Sätze zur Sprache gebracht ist. Die Klarinette würde das hohe *g* (*f*) sicherer, aber gewiss mit einem ganz falschen Ausdrucke geben, sie würde — in der Mittellage weich, dann sentimental anschwellend, üppig, in der höchsten Höhe gellend — nirgends die Mahnung an einen Aufschwung über dieses Leben im Kerker gewesen sein. Die Flöte würde den Satz, wie wir ihn in No. $\frac{11}{212}$ und $\frac{12}{212}$ vor uns haben, auf das Leichteste herstellen, aber ihr würde darin aller Aufschwung der Seele, alle Innerlichkeit, alle Selbstgewissheit mangeln, die in der Stimme der Oboe spricht und aus ihr in uns übergeht.

Es giebt dafür einen schönen Beweis; Beethoven selbst hat ihn geführt. Wenn nach jener Scene Leonore (verkleidet als Fidelio) mit den alten Kerkermeister das Grab gräbt, das ihr unbewusst den Gatten aufnehmen soll, dann wird ihr mild wie Honig fliessender Gesang *) von der kindlich unschuldigen Flöte —


13
212
Andante c. moto.
Fl.
Oboe.
p
Leonore.
Ihr sollt ja nicht zu kla-gen ha-ben, Ihr sollt ge-wiss zu-frie-den sein!

begleitet und die Oboe zieht mitempfindungsvoll ihre Töne darunter, während die erste Violine eine Oktave tiefer die Flöte unterstützt und die übrigen Streichinstrumente (zum Theil figurirend) mit Fagotten und Hörnern die Harmonie bilden. Und diese tief verstandne karakterwahre Behandlung beider Instrumente geht durch das ganze Duett und noch durch das abschliessende Terzett (mit Florestan), wie denn überhaupt beide Sätze für die karakteristische und seelenvolle Behandlung der Blasinstrumente musterhaft sind bis auf den letzten Takt und in jeder Note. Namentlich aber erläutern sich förmlich die beiden oben hervorgehobnen Stimmen, Flöte und Oboe. Die schüchterne, bang schmeichelnde Leonore konnte nur von der Flöte geleitet werden, die fieberhafte Vision nur von der Oboe die Stimme leihn; in Florestan ist kein Friede, sondern Exaltation, in Leonore ist noch keine Leidenschaft, kein Pathos, denn noch hat sie den Gatten nicht erkannt und weiss nicht, dass sie ihm das Grab gräbt und ihm die Labung reicht. In dem einzigen und einzig schönen Augenblick, wo sie sich edler und höher erhebt: —

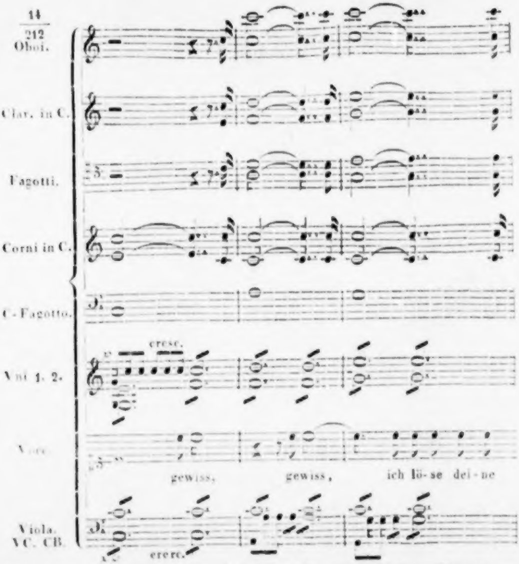
Wer du auch seist,
Bei Gott du sollst kein Opfer sein!
Gewiss, ich löse deine Ketten,
Ich will, du Armer, dich befrein.

treten die Flöten zurück und bei dem Gewiss, gewiss! intoniren heiss und voll eindringlicher Entschiedenheit die Oboen **)

---

*) S. 353.

**) S. 363.


14
212
Oboi.
Clar. in C.
Fagotti.
Corni in C.
C-Fagotto.
cresc.
Vni 1. 2.
Voce.
gewiss, gewiss, ich lö-se dei-ne
Viola.
VC. CB.
cresc.

hoch über allen Bläsern, über dem Streichquartett und der Singstimme und geben damit wieder dem ganzen Satze ihre eigne Grundfarbe.

K.

Zum vierten Abschnitte.

S. 200.

Die Pikkolflöte gehört, wie die Oboe — und noch mehr wie sie, wegen ihres schwer mit andern Organen verschmelzenden Wesens und zugleich wegen ihrer entlegnen Tonhöhe zu den mit besondres Sorgfalt zu behandelnden Instrumenten. Wenn es nur darauf ankommt, lauten und eindringlichen Massenschall zu erlangen, so ist freilich keine Schwierigkeit vorhanden; man setzt, wie in No. 214 und 215 gezeigt worden, die Pikkolflöte über alle Instrumente zur Verdopplung der Flöten oder statt derselben, wie in No. 216. Dies ist die Weise der gewöhnlichen Militärmusik und der nach ihrer Weise gebildeten Harmoniemusik für alltägliche Unterhaltung in Gärten u. s. w. In eigentlichen Kunstwerken aber kann dies nicht durchaus genügen. An Militärmärschen selber — die aber integrirende Theile eines höhern Kunstwerks sind, haben wir in No. 217 und 218 schon ein andres Verfahren gesehn. Da traten die Pikkolflöten an die Stelle der grossen Flöten; diese oder Terzflöten hätten für den Tongehalt ausgereicht. Der Komponist foderte also von den Pikkolflöten nicht blosse Verstärkung, sondern eine andre Färbung. Er wollte härtern, grellern Klang, der an das Militärische erinnern sollte. So braucht er im dritten Zwischenakte zu Egmont*) zum Marsch die Pikkolflöte, die er bis dahin hatte schweigen lassen, — und auch da erst zum Forte. So spielt sie sogar in Klärchens Soldatenliede**) neckisch munter mit, weil hier Soldat gespielt wird, tritt aber in der Ouverture erst im Schlusssatze bei dem höchsten Jubel des ganzen Orchesters, der den Reiz der Freiheit vorbedeutet und bei Egmonts letzten Worten sich mächtig und prophetisch wiederholt***). Auch in Beethovens Cmoll-Symphonie findet die Pikkolflöte erst im letzten Satze, im triumphirenden Finale†), ihre Stelle, eben so in der Pastoralsymphonie im vierten Satze (Gewittersturm) und auch da erst spät††), kurz vor dem heftigsten Schlage, zu dem die bis dahin versparten Posaunen eintreten.

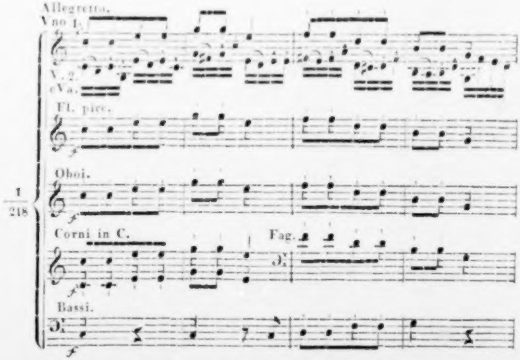
Diese Anwendungen sind indess leichter zu fassen: entweder schreien die kleinen Flöten im Tumult aller Instrumente mit, oder — was das Geistreichere und geistig Wirksamere ist — sie werfen klug gesparte Blitze in die Masse des Orchesters und erhöhen damit den Glanz, wie Schlaglichter ein Gemälde. Schwerer zu fassen ist die isolirtere Anwendung dieses Instruments in seinen tiefern Lagen. Der noch nicht sichre Instrumentist kann da bald zu wenig thun, — nämlich das Instrument in die schlechthin unwirksame tiefe Tonlage führen, bald sich von den Ausführenden zu dem entgegengesetzten Fehler bereden lassen. Denn der Ausführende (das begreift sich) hat vor allen Dingen sein Instrument im Sinne, will damit gehört und möglichst gehört sein, ist aber nicht immer in der Lage, die Wirkung im Ganzen zu ermessen. Der Pikkolbläser wird also gern die höhere Lage (etwa vom zweigestrichnen *a* — in Noten — an) und am unliebsten die tiefere (etwa vom eingestrichnen *g* oder *a* an) haben, weil hier sein Instrument nicht hervortreten kann, wie in jener und weil er meint, dass dergleichen Lagen eben so gut oder besser von der grossen Flöte vertreten werden.

---

*) S. 104 und 114.
**) S. 37.
***) S. 156.
†) S. 120 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.
††) S. 133 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

In Bezug auf Ton und Schallkraft ist dies anzuerkennen. Allein auf der andern Seite darf nicht aus der Acht gelassen werden, dass die Klangverschiedenheit den Komponisten bestimmen kann, die Pikkolflöte da zu gebrauchen, wo dem Tongehalt nach die grosse ausreichen könnte.

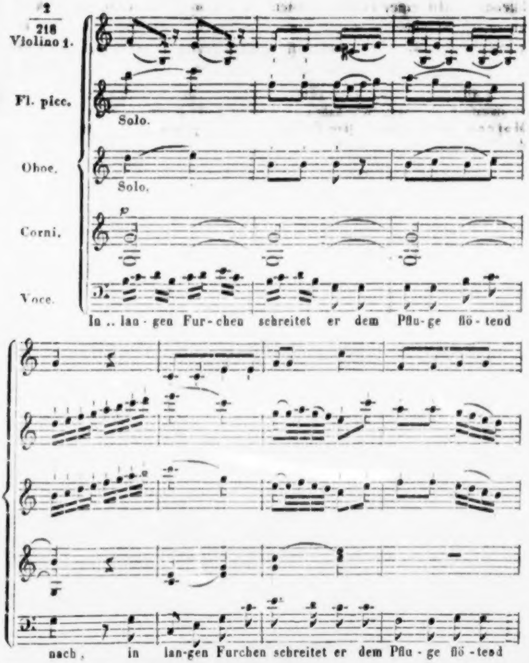
Ein Beispiel giebt uns Haydn in seinen Jahreszeiten, in der Arie, die die Arbeit auf dem Felde schildert *). Haydn hat zu derselben ausser dem Streichquartett *C*-Hörner, Fagotte, Oboen und eine Pikkolflöte, die den zweiten Satz der Hauptpartie einleitet und, wie man hier



sieht, in der mittlern Lage auftritt, auch meistens in derselben bleibt. An zwei Stellen **), namentlich in dieser, —

---

*) S. 54 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.
**) S. 57 und 63 daselbst.

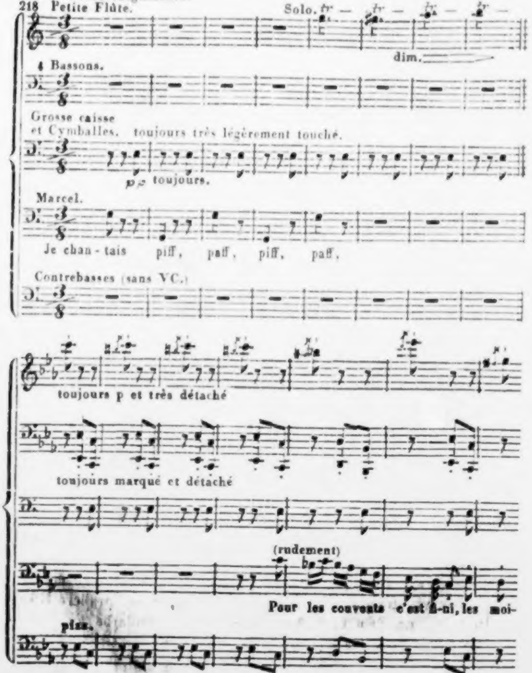

218
Violino 1.
Fl. picc.
Solo.
Oboe.
Solo.
Corni.
p
Voce.
In .. lan - gen Fur - chen schreitet er dem Pflu - ge flö - tend
nach, in lan-gen Furchen schreitet er dem Pflu - ge flö - tend

überschreitet die kleine Flöte das Tongebiet der grossen; aber dies ist weder der Harmonie noch der Stimmlage wegen nöthig, die grosse Flöte könnte diese Stellen in ihrer Weise (wie die Noten geschrieben sind, nicht wie sie die Pikkolflöte, eine Oktave höher, giebt) nehmen. Es war also zunächst der Klangkarakter, der den Komponisten bestimmte. Er wollte den gedrängtern, prallern Klang des Pikkolo, um dem ländlichen Bilde seine Lokalfarbe zu geben; und das hätte ihm die grosse Flöte selbst in derselben Tonlage (z. B. bei) nicht gewährt. Uebrigens ist das letzte Beispiel eine von jenen reizenden Instrumentationen, deren Einfachheit, Durchsichtigkeit und Karakteristik bis jetzt nur Haydns Eigenthum geblieben. Mit einer Bescheidenheit, in die sich ein wenig Schalkheit zu mischen scheint, wählt der ewig jugendliche Greis wenige Instrumente *) — aber gerade die einzig treffenden — und führt sie

---

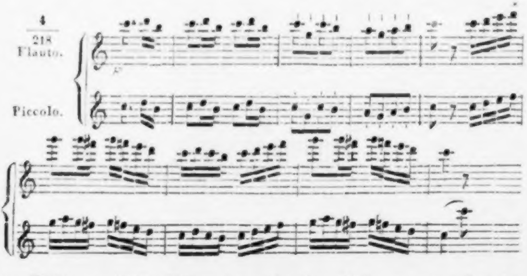
*) Allerdings haben auch andre Komponisten sich bisweilen auf wenig Instrumente beschränkt; wir haben dergleichen Fälle schon von Seb. Bach und Meierbeer angeführt. Der letztere braucht in seinen Hugenotten (S. 108 der Partitur) auch die Pikkolflöte sehr isolirt, — wir geben hier

3/218 Chanson Huguenotte.


Petite Flûte.
Solo.
tr
dim.
4 Bassons.
Grosse caisse et Cymballes.
toujours très légèrement touché.
pp toujours.
Marcel.
Je chan - tais piff, paff, piff, paff.
Contrebasses (sans VC.)
toujours p et très détaché
toujours marqué et détaché
(rudement)
Pour les convents c'est fi-ni, les moi-pins.

den Anfang der *chanson Huguenotte*, die durchgehends so begleitet ist. Allein dergleichen ist ein geistreiches *apperçu*, eine Lokalfarbe, eben hier mit treffenin solcher Weise, dass man keines weglassen, aber auch keins ohne Störung des Sinns zusetzen kann. Im ersten Satze (No. $\frac{1}{218}$) wird das Pikkolo von der ersten Geige, den Oboen und Hörnern (oder für diese dem Fagott) getragen, zweite Geige und Bratsche figuriren dieselbe Melodie, der Bass tritt auf das Einfachste entgegen, das Ganze ist zweistimmig, die kräftig unterbaute Pikkolflöte verschmilzt mit den andern Stimmen, geht aber doch nicht in ihnen verloren, sondern theilt dem Zusammenklang ihre Farbe mit. Im zweiten Satze (No. $\frac{2}{218}$) den man sich durch das Vorangehende vorbereitet denken muss, tritt das Pikkolo reizend nett, fein und etwas ländlich grell heraus und wird nur von der ebenfalls härtlichen und scharfen Oboe unterbaut; die erste Geige, meist auf der rauhern *G*-Saite, hilft die Hörner tragen, der Gesang wirkt als Mittelstimme

Eben so treffend braucht Mozart das Pikkolo in dem Liede des verliebten Mohren in der Zauberflöte **). Auch hier ist es zunächst weder um die letzte Schärfung grosser Massen, noch um die hohe Tonlage zu thun; vielmehr beschränkt sich die Instrumentation auf Streichquartett, Fagotte, *C*-Klarinetten, Flöte und Pikkolo, und das letztere geht meistens, z. B. gleich zu Anfang,

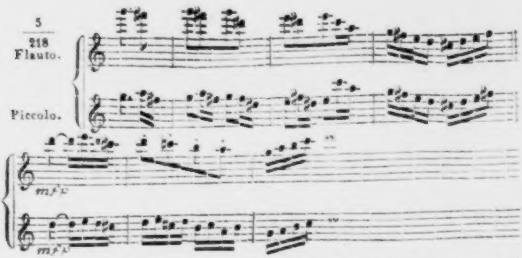


im Einklang mit der Flöte, der nur gelegentlich, — wie schon im vorigen Satz oder den folgenden —

---

dem Humor gefunden und gesetzt, vielleicht nur hier, für den etwas wild (*rudement*) aufgeregten, herausfodernd höhnischen Kriegsknecht anwendbar. Dass die Instrumentation und zugleich die Zeichnung der Person hier in das Burleske streift oder dazu gehört, findet seine Begründung in der Oper und kann uns erinnern, dass selbst die extremsten Mittel an rechter Stelle recht sind. Mehr ist hier nicht zu lernen; nachzuahmen aber sind solche Spezialitäten am allerwenigsten. Dergleichen hat nur einmal Recht.

**) S. 206 der Partitur.



ein wenig modifizirt ist, um dem Gang beider Instrumente, und namentlich der Flöte, noch mehr Leichtigkeit zu geben. Auch um Verstärkung der Flöte war es Mozart nicht zu thun (sie wird von der ersten Geige und Klarinette unterstützt und ist der leichten Instrumentation und dem gleich Anfangs vorgeschriebnen Piano allein gewachsen) sondern nur um jene Mischung des weichen Flötenklangs mit dem grellern und spitzern des Pikkolo, in der der feinsinnige Tondichter den Ausdruck der geheimprickelnden leichtfertigen Lüsternheit fand.

L.

Zum achten Abschnitte.

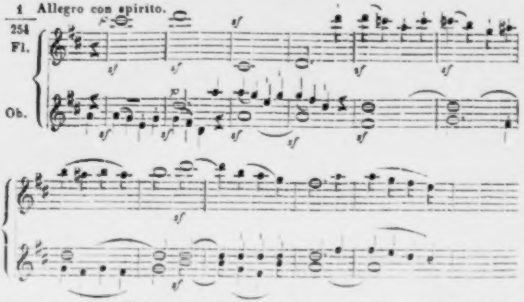
S. 242.

Am Schlusse der Lehre von der Harmoniemusik finden einige Beobachtungen gelegne Stelle, die den schon orientirten Jünger der Instrumentation in diese und jene Feinheiten oder Besonderheiten einweisen können. Sie wollen nur als gelegentliche Fingerzeige gelten und dürfen um so weniger auf Vollständigkeit Anspruch machen, als die Lehre doch selbst bei der grösstmöglichsten Ausbreitung das Partiturstudium nicht ersparen oder rauben dürfte, vielmehr nur dazu vorbereiten und darauf hinleiten soll. Da wir nur zerstreute Beobachtungen geben, — theils Bestätigungen zu dem bereits aufgewiesnen, theils Neuanschliessendes, — so ist uns gestattet, gleich an das zuletzt (im Anhang K) Gegebne anzuknüpfen.

1.

Dort hatten wir einige feinere Kombinationen betrachtet, in denen wenig Instrumente dem Komponisten genügen konnten; besonders war dabei das kindlich zutrauliche Wesen Haydns in seiner Sinnigkeit und Liebenswürdigkeit hervorgetreten, mit dem er sich wenigen Instrumenten anzuvertrauen liebt. Einen gleichen Fall entlehnen wir seiner *D*dur-Symphonie, in der im Finale *) die Flöte und zwei Oboen ganz allein diesen Satz —

1
254



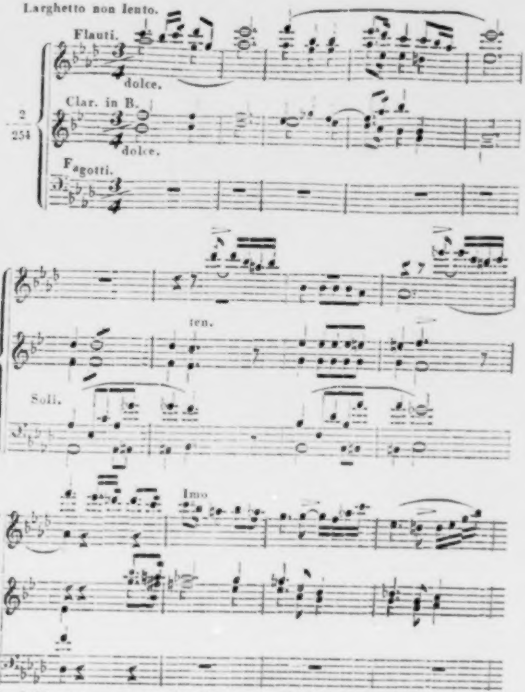
ausführen Der Meister scheut nicht die harte Fülle der tiefen Oboetöne (Takt 2) da die Flöte günstig genug liegt, wirft kühn vertraut die Flöte unter beide Oboen gleichsam als Bass und darf bei der Lage seiner drei Instrumente nicht fürchten, zu schwach und dünn instrumentirt zu haben. Eher könnte man ein zu vordringliches Wesen besorgen, wenn nicht unmittelbar vor und nach dem Satze das Orchestertutti (mit Trompeten und Pauken) in voller Macht gewirkt hätte. Diese besonnene Abwägung und dann dieses leicht hin und herwerfende Spiel mit den Stimmen ist hier das Merkenswerthe; der Inhalt selber kommt nicht in Betracht, könnte nur im Zusammenhang des Ganzen gewürdiget werden.

Höchst anziehend ist in ähnlicher Beziehung das Ritornell, mit dem Weber in seiner Euryanthe (Akt 2, N. 14) Adolar, in der festlich erleuchteten Säulenhalle des Königsschlosses einführt, vor der Arie

Weben mir Lüfte Ruh',
Strömen mir Düfte zu.

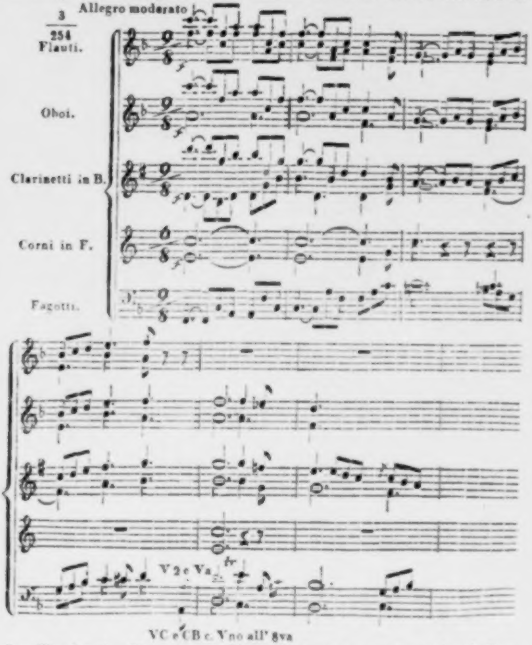
---

*) S. 112 der bei Bote und Bock in Berlin erschienenen Partitur; No. 1 der zwölf Symphonien.


Larghetto non lento.
Flauti.
dolce.
2
254
Clar. in B.
dolce.
Fagotti.
ten.
Soli.
Imo

die luftigsten und verschmelzbarsten Blasinstrumente, Flöten und Klarinetten — selbst ohne Hörner, die hier nicht frei hätten theilnehmen können — genügen, in dieser heitern süssdurchdufteten Atmosphäre die Träume und die Sehnsucht des Liebenden zu wecken und zu tragen. Nicht einmal eine Oboe (z. B. Anfangs statt der zweiten Flöte) hätte ihre feinen aber eindringend bestimmten Klänge in dieses luftige Schimmerbild einmischen dürfen, das nur erst durch den Zutritt der Fagotte festern Halt und dunklere Färbung erhält. Der Anklang von Sentimentalität, der sich hierin und besonders in der Melodie des ersten Fagotts vernehmbar macht, der aber auch in den luftigern Oberstimmen (Takt 3 der ersten Klarinette, Takt 7 und 9 der ersten Flöte) hervortritt, scheint uns nicht sowohl dem Grundgedanken des Satzes — und noch weniger dem Karakter der Flöte angehörig, als der künstlerischen Persönlichkeit Webers, was hier nicht weiter zu erörtern ist.

Verwandt dieser Stelle ist eine zweite desselben Werks, der Anfang des zweiten Finale, die nach einer Intrade der Pauken in *C* so

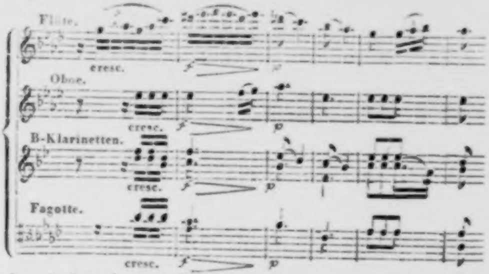

3
254
Allegro moderato
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Corni in F.
Fagotti.
V 2 e Va.
tr
VC e CB c. Vno all' 8va

den Eintritt des Hofes in die Festhalle begleitet. Den dichterischen Tonsetzer bestimmte hier, wie durch die ganze Oper, die voll der geistreichsten Einzelzüge ist, der innerliche Anblick der duftenden, friedlich heitern Provence, des Vaterlands der Troubadoure. Hier hat sich das Königthum nicht mit starrem Kriegertrotz und gebieterisch strenger Pracht umgeben; man athmet die linden Lüfte der Liebe und Poesie. Schon im vorigen Satze (No. $\frac{3}{253}$) bedingte dies die Instrumentenwahl; so auch hier. Allein die Scene füllt sich, das Fest soll beginnen und ein vollerer Chor ist erfoderlich; es treten Hörner als Füllstimmen auf, beide Fagotte vereinen sich im Einklange, den Bass zu führen und nun dürfen auch die Oboen nicht länger säumen; die erste stärkt und schärft die Melodie, die zweite dient als Füllstimme, umhüllt und gemildert durch die feste Oberstimme, die Bewegung der zweiten Klarinette und der Fagotte und die Unterlage der Hörner. Bemerkenswerth ist der kecke Eintritt der ersten Klarinette auf dem hohen *d*; er giebt sogleich der Melodie die Vorgewalt. Der Oboenklang übrigens, gedeckt von Klarinette und Flöte, kann nicht vordringen, sondern verschmilzt mit jenen.

2.

Abgesehen von diesen Oboen, deren Klang von der Uebermacht der andern Bläser verdeckt wird, dienen uns beide letzte Fälle als Beispiele von der Verschmelzung gleichartiger oder verwandter Instrumente (S. 212) während No. $\frac{1}{254}$ einen weiter nicht erheblichen Gegensatz verschieden klingender bringt. Bezeichnender ist schon dieser Satz

$\frac{4}{254}$

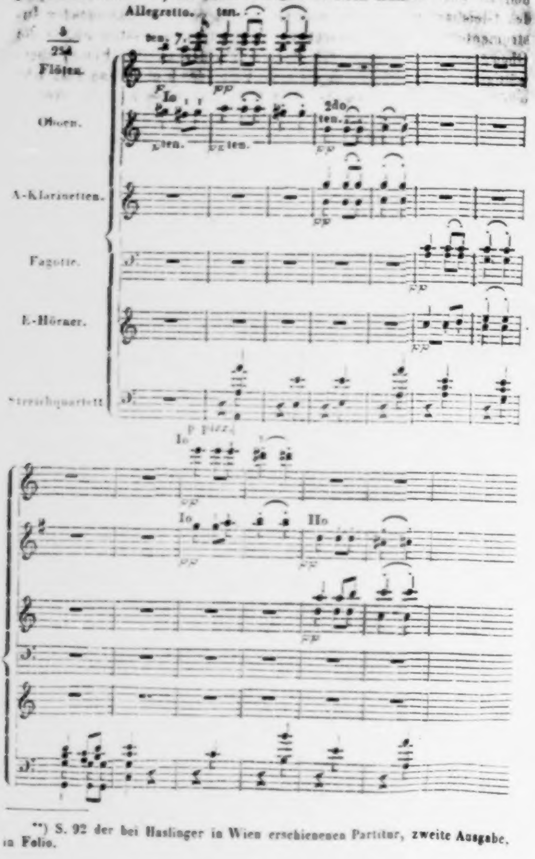


aus dem Andante *) von **Beethovens** *C*-moll Symphonie. Hier macht sich die Oboe gegen die von Flöte und Klarinette verdoppelte Melodie geltend und verleiht dieser durch den Gegensatz höhern Reiz. Ohne Oboe würden die Oktaven der andern zwei Instrumente als eine einzige blos verstärkte Melodie gelten; jetzt, getrennt durch ein fremdes Wesen, lassen sie ebenfalls ihre Klangverschiedenheit durchfühlen.

Statt vieler andern Beispiele ähnlichen Sinnes entlehnen wir das letzte aus **Beethovens** *A*-dur Symphonie; es ist der unvergleichliche Schluss *) des unsterblichen zweiten Satzes.

---

*) S. 53. Einfacher ist der Satz schon S. 46 gegeben.


Allegretto.
ten.
Flöten.
Oboen.
A-Klarinetten.
Fagotte.
E-Hörner.
Streichquartett
Io
2do
IIo
pp
p pizz.

---

*) S. 92 der bei Haslinger in Wien erschienenen Partitur, zweite Ausgabe, in Folio.

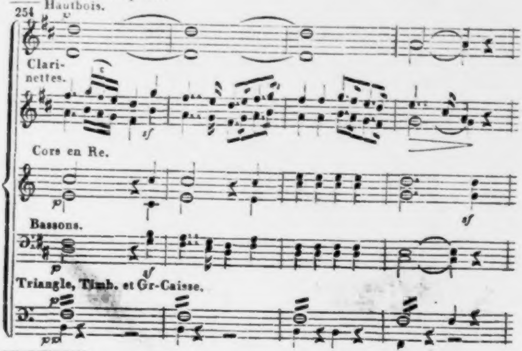
Hier kann man an der Ablösung und Durchdringung der verschiednen Blasinstrumente sowohl den Grundsatz von der Verschmelzung des Gleichartigen als von dem Gegensatz verschiedenklingender Instrumente (S. 117) beobachten. In den ersten Takten schärft die Oboe; sie könnte leicht die Melodie (in der zweiten Flöte) überwältigen, wenn nicht durch die erste Flöte der Flötenklang verstärkt würde. Wenn zum zweiten Mal Flöte und Oboe zusammentreten, klingen sie fein wie Glas in einander; die Flöte liegt zu hoch, um überwältigt zu werden, aber sie lässt sich durchdringen von der Oboe. Auch die Klarinetten werden geschärft durch die dazwischentretende Oboe; aber hier geben sie schon durch die Mehrzahl und beim zweiten Satze durch die günstige hohe Lage den vorherrschenden Klang. Dass die Fagotte sich dem Horn unterordnen ist klar; beide bilden aber gegen einander wieder den schon früher (S. 142) besprochnen Gegensatz.

3.

So gewiss die einfachste Satzweise der Bläser ihrer Natur am gemässesten ist und eine Zersplitterung in Nebenzüge hier mehr als anderswo nachtheilig wirken kann, so finden sich doch mannigfache Anlässe, über das Einfachere hinauszugehn; oft liegen dieselben (wie S. 232, und anderwärts schon gezeigt worden) im Satze selber oder der Beschaffenheit der Instrumente, bisweilen aber auch in besondern Intentionen des Komponisten. Wenn z. B. Spontini im ersten Finale der Vestalin den Triumphmarsch *) so —

6
254

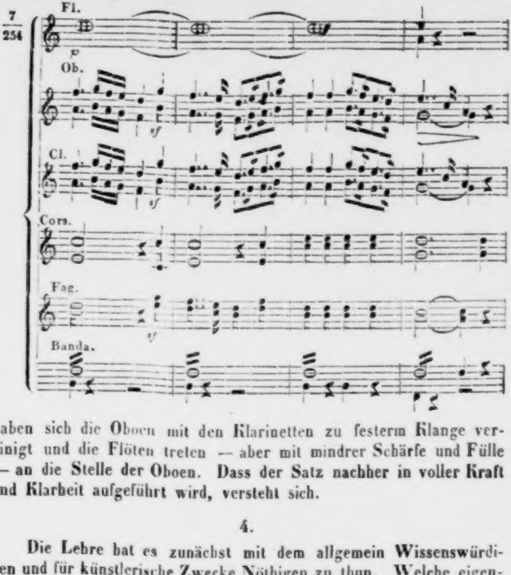
Marche triomphale.



---

*) S. 98 der bei Erard in Paris erschienenen Partitur.

(hinter der Scene) eintreten lässt, so ist nicht zu verkennen, dass die Oboen den Satz überdecken, ihn minder klar zur Geltung kommen lassen. Aber eben das war der Absicht des Komponisten gemäss, der den Triumphzug erst wie von fern und durch das Geräusch des zuströmendes Volkes heranklingen lässt *). Vier Takte weiter (die den Singstimmen auf der Scene und dem Streichchor gehören) erklingt derselbe Satz. Hier haben sich die Oboen mit den Klarinetten zu festerm Klange vereinigt und die Flöten treten — aber mit mindrer Schärfe und Fülle — an die Stelle der Oboen. Dass der Satz nachher in voller Kraft und Klarheit aufgeführt wird, versteht sich.



4.

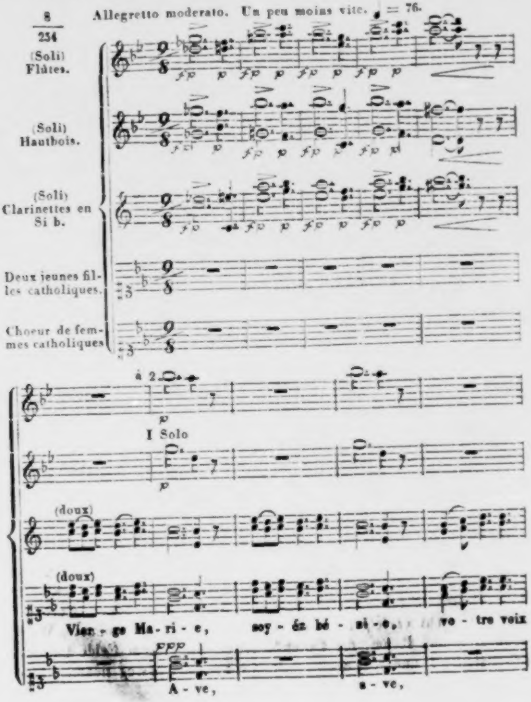
Die Lehre hat es zunächst mit dem allgemein Wissenswürdigen und für künstlerische Zwecke Nöthigen zu thun. Welche eigenthümliche Folgerungen aus einem tiefern Eindringen in das Wesen der Instrumente für einzelne besondre Aufgaben gezogen werden, kann sie nicht verfolgen, noch weniger erschöpfen wollen. Wer fände Zeit und Raum, die Besonderheiten auf diesem Felde zusammenzustellen? und wer wollte sich die Freude vorweg nehmen las-

---

*) Günstiger für diese Intention wären Streichinstrumente gewesen; sie aber musste der Komponist für das Folgende aufsparen.

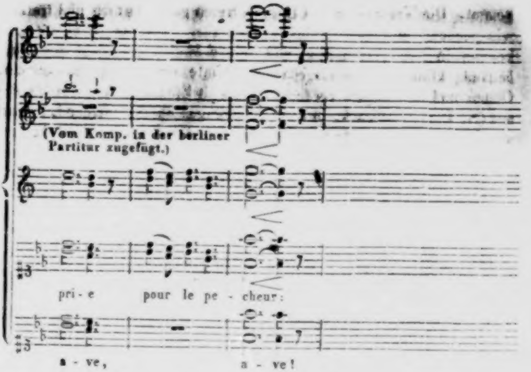
sen, sie selber zu finden? — und endlich würde das Verzeichniss ewig nicht geschlossen werden können, so lange noch eigenthümliche Geister sich in Tönen auszusprechen haben. Doch versagen wir uns nicht, wenigstens einige Einzelheiten aus der Menge der mittheilungswerthen zu geben.

Die erste sei der Anfang der *Litanies des femmes catholiques* aus Meierbeers Hugenotten *).


8
254
Allegretto moderato. Un peu moins vite. ♩ = 76.
(Soli) Flûtes.
(Soli) Hautbois.
(Soli) Clarinettes en Si b.
Deux jeunes filles catholiques.
Choeur de femmes catholiques.
fp p fp p fp p fp p
à 2.
p
I Solo
(doux)
(doux)
Vier - ge Ma - ri - e, soy - éz bé - ni - e, vo - tre voix
ppp
A - ve, a - ve,

---

*) S. 464 der Partitur.


(Vom Komp. in der berliner Partitur zugefügt.)
pri - e pour le pe - cheur:
a - ve, a - ve!

Der geistreiche Komponist mischt, um einen fremden — wie aus vergangnen Jahrhunderten herübergewehten Klang zu gewinnen, Flöten, Oboen und Klarinetten in eigenthümlicher Weise. Die Oboen schärfen im Ritornell die Melodie der Flöte und geben zugleich in ihrer an die Orgelschnarrwerke erinnernden Tiefe den Bass; die zweite Flöte wird von der ersten Klarinette verdoppelt und bildet so mit der Oberstimme eine feste Oberlage; die zweite Klarinette ist in stillern Tonregionen gehalten und vermittelt nur leise den Zusammenklang des obern Terzengangs mit der Unterstimme; nicht unbemerkt darf der erste Schritt der zweiten Klarinette bleiben. Wie alles Uebrige zusammenwirkt für den Zweck des Komponisten, bedarf hier keiner weitern Erörterung.

Der zweite Fall ist der „prachtvolle Hochzeitzug“ Eglantinens und Lysiarts aus dem dritten Akt (N. 23) von Webers Euryanthe, von dem die Beilage V den Anfang giebt. Das arge Paar hat nun alles erreicht, die Liebenden sind getrennt, ihre reiche Herrschaft ist dem Verräther zugefallen und seine Hand erhebt und belohnt die Mitschuldige. An schreierischem, hoffärtigem Prunk, aufgesteifter Würde und gewaltsam aufgeregter Freude oder Freudengrimasse fehlt es nicht; aber es will nicht recht gehn und klingen. Wie viel hierbei die Melodie und die Führung der Komposition überhaupt thut, lassen wir bei Seite; nur die Instrumentation ist unser Augenmerk. Und hier muss sogleich auffallen, dass jedes Instrument sich gewissermassen blosstellt, seine rauhe und harte Seite herauskehrt, isolirt bleibt, mit alle dem zu nichts Rechtem kommt. Die Trompeten und Hörner treten ganz stattlich und trotzig, wie pochend und herausfodernd auf; aber es führt zu nichts, sie können in dem queren Moll und seiner Modulation nicht mit fort; beiläufig klingt die herausgehauene Quinte der Trompeten gemein. Oboen und Klarinetten verdoppeln sich im Einklang und werden damit (S. 185) schallstark, in den Oktavgängen durchschneidend, büssen aber gegenseitig ihre Eigenthümlichkeit und jeden mildern Reiz ein. Wo sie zuerst abweichen (Takt 8) geschiehts mit einem Widerklang. Dann fallen die Pikkolflöten in den Satz hinein, die Klarinetten steigen in die gellende Höhe, die Oboen in die schnarrende Tiefe, bis die letztern in *D*dur gar Füllstimme werden und zwar in der Tiefe und in Achtelbewegung. Hier bringen sich die Trompeten wieder an und treffen unglücklich (S. 214) in die Oboenlage. Kurz es ist jeder Zug gezwungen, gewaltsam, gemein. Und das musste hier so sein.

Die dritte Gabe wollen wir ebenfalls Weber danken. Es ist die Einleitung des ersten Akts von Oberon, das Ritornell zum Elfenschlummerchor, wovon Beilage VI die ersten Takte giebt. Mit diesem Beispiel überschreiten wir unser jetziges Gebiet, weil der Streicherchor wesentlich mitwirkt. Daher unterbleibe jede nähere Erörterung und sei nur auf das elfenhaft luftige Herabhuschen der Flöten und Klarinetten, wie wenn geflügelte Füsse über Tuberosen und Hortensien hernieder eilen zum Wiesenteppich — hingedeutet, eine der geistreichsten und dichterischsten Abschweifungen von der den Bläsern (S. 371) vorgezeichneten Bahn. Die Anhauche tiefer Flöten und Klarinetten im Geriesel der Saiteninstrumente klingen eben auch fremd und wie aus Lüften und Geisternähe heraus.

M.

Zum neunten Buche zur ersten Abtheilung.

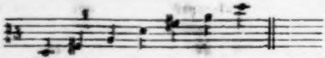
Zum dritten Abschnitte.

S. 278.

Eine Seitenart der Bratsche ist die *Viola d'amore*, *Viole d'amour;* ein in früherer Zeit beliebteres Instrument, das wegen der Schwierigkeit seiner Behandlung ausser Gebrauch gekommen war, jetzt aber wieder — wenigstens in einem Fall — Anwendung gefunden hat.

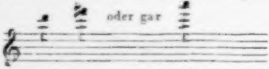
Diese „Liebesgeige,“ — von bedeutend grösserm Körper, als die Bratsche, — ist mit sieben Saiten bezogen, die gleich denen der Bratsche mit dem Bogen behandelt werden und diese Stimmung*)

1/327



haben. Die enge Lage der tiefern Saiten hat in der Grösse des Instruments seinen Grund, die weitere Griffe auf jenen Saiten (das Instrument wird gehalten wie die Bratsche) sehr schwer macht. Die höhern, und namentlich die höchste Saite, lassen eine weiter gehende Applikatur leichter zu, so dass das Tonsystem sich bis,

4/327



ja vielleicht noch einen Schritt weiter ausdehnt, wiewohl es nicht rathsam scheint, höher als bis zum dreigestrichnen *d* oder *fis* zu setzen.

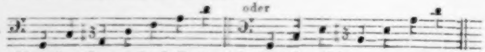
Schon die Stimmung zeigt *D*dur als die bequemste, fast einzig behandelbare Tonart an.

Unter diesen sieben (oder sechs) Saiten nun (die, wie bei allen Streichinstrumenten, Darmsaiten sind) liegen noch eben so viel Stahlsaiten, die mit jenen im Einklang gestimmt werden. Sie werden nicht selbst gespielt, sondern sollen, wenn die obenliegenden Saiten angestrichen werden, mitertönen**). So hat also das Instru-

---

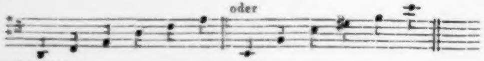
*) Früher stimmte man das Instrument in

2/327



und wohl noch anders, oder bediente sich statt der sieben nur sechs Saiten, die so

3/327



gestimmt waren.

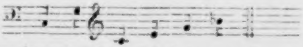
**) Bekanntlich herrscht unter den für Tongebung geeigneten Körpern eine Sympathie, die sich darin kund giebt, dass, wenn ein Körper (mit hinlänglicher Kraft) einen Ton angiebt, andre nicht zu entfernte Körper von selbst mitertönen, wofern sie in denselben Ton gestimmt sind, — oder auch nur in einen mit diesem nächst zusammenhängenden. Man kann das Experiment an jedem reingestimmten Pianoforte zu Gehör und sogar zu Gesicht bringen.

Hebt man auf einem solchen Instrument die Dämpfung auf, die sonst bekanntlich auf den Saiten liegt und sie festhält, — und schlägt dann einen hinlänglich starken Ton, — also einen tiefern, z. B. das grosse *C*, — nachdrücklich an: so gerathen die Saiten ment zwei Saitenlagen über einander und zugleich sieben (oder sechs) Saiten neben einander und muss dazu einen weitern Hals, breiteres Griffelbrett und einen höhern Steg haben. Folglich liegen auch die Saiten entfernter vom Körper des Instruments und können freiere, weniger an das Körperliche des Instruments gebundne Schwingungen machen; ein Umstand, der ihnen grössere Helligkeit des Klanges giebt.

Der Klang dieses Instruments soll (Verf. hat es nie gehört, sondern verdankt seine Notizen grösstentheils Herrn Musikdirektor **Mangold** aus Darmstadt, der dasselbe selbst spielt und in seiner dort aufgeführten Oper, der Tannhäuser angewendet hat) überaus süss und fein und für schmelzenden, zartwollüstigen Ausdruck sehr geeignet sein; der genannte Komponist bedient sich desselben hinter der Scene zu den zauberisch verlockenden Weisen, die den jungen Ritter umspinnen und unwiderstehlich zu den Füssen der Liebesgöttin hinziehn.

Diesem Karakter sowohl, als seiner äussern Struktur gemäss, kann die Behandlung auch nur eine einfachere sein, in der Tiefe sich hauptsächlich auf die leeren Saiten einlassend, in der Höbe einer lebhaftern Bewegung in leichten, besonders diatonischen und akkordischen Gängen und Figuren fähig, auch der einfachen Flageoletttöne mächtig.

5
327



von selber in hörbare (wenn auch leise) Schwingungen und zwar nach einander in der hier angegebnen Ordnung, so dass sie mit der angeschlagnen Saite die bekannte Verhältnissreihe (vergl. allg. Musiklehre S. 44 der 3ten Ausgabe)

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7

sinnlich darstellen. Setzt man auf die angegebnen Saiten kleine sehr leichte Papiersättel, so werden diese abgeworfen und bezeugen das Erbeben der Saiten, von denen übrigens gerade die letzte (*b*) am stärksten tönt. Ein weiteres Mittönen ist nicht zu vernehmen, wiewohl wahrscheinlich auch höhere Saiten verwandter Töne (z. B. das nun folgende *c*) mit erzittern. Wird der Grundton zu hoch genommen, so vernimmt man kein Mittönen der höhern Saiten, entweder weil die Saite des Grundtons nicht Schwingungskraft genug hat, Sympathie zu erwecken, oder weil die Saiten der Aliquottöne zu kurz und zu gespannt sind, als dass sie sich äussern könnten. Doch hat der Verf. (und mit ihm Viele und zu wiederholten Malen) als drei Männerstimmen am Klavier das kleine *a* — und zwar sanft — intonirten, das eingestrichne *a* so hell und bestimmt mitklingen hören, als würde es von einer guten Altstimme gesungen, fast eben so stark — oder wirklich eben so stark als das tiefere *a* von einem der wirklich Singenden. Wird nun auf der Liebesgeige das tiefe *d* gestrichen, so mag wohl die denselben Ton habende Stahlsaite und vielleicht auch deren Oktave mitertönen. Ob mehr? — das müsste der Verf. erst hören, um es für gewiss zu halten. Möglich wär' es wohl am ehesten dann, wenn die Stahlsaiten äusserst dünn genommen würden.

„So wenig man übrigens mit dem Komponisten zu rechten hat, der sich dieses Instruments (und ähnlicher Organe, z. B. der Harmonika) zu ganz besondern Zwecken bedient, — wie eben der oben genannte Künstler, um einen durchaus fremden Zauberklang darzustellen: so wollen wir uns doch wohl vor jeder missverständigen Ueberschätzung solcher Mittel hüten. Ausserordentliche Verhältnisse können wohl ausserordentliche Mittel fodern, z. B. Zauberklänge ein von den stets gebrauchten und gehörten Orchesterinstrumenten möglichst verschiednes Instrument. Allein nicht in diesen Ausserordentlichkeiten wird die Tiefe der Kunst offenbar, sondern in der Region, die zu gleicher Zeit die offenbarste und verborgenste, der Sitz des Alltäglichsten und Unerhörtesten ist, — im Menschengeist, seinem Empfinden und Schauen, Leiden und Wirken. Das Schaffen des Geistes ist in seiner Form ewig dasselbe, stets einfach und natürlich; nur in der Macht seines Vordringens ist es gewaltig, dringt es vom Nahestehenden zum Ausserordentlichen. Zur künstlerischen Darstellung dieses ewig sich neugebährenden innern Lebens bedarf es nicht neuer materieller Mittel, sondern der tiefen Anschauung und Verwendung der vorhandnen. Ja es kann leicht ein fremdes Mittel die ungewünschte Folge haben, aufzufallen, Verwunderung und Neugierde zu erregen, statt uns, entrückt dem bisher gewohnten, hinüber zu zücken in ein neues, zauberisches oder seliges Leben, — oder welchen Vorstellungen der Künstler nachgegangen sein mag. Dies scheint uns wohl der Erwägung werth, ehe man sich zu einem ausserordentlichen Mittel entschliesst. Es scheint auch nicht blos das künstlerische Selbstgefühl, sondern eben so den, vielleicht das Wahre ahnenden Geist des nicht kunstverständigen Hörers mehr zu befriedigen, wenn der schaffende Geist durch eigne Kraft die gewohnten Mittel neu beseelt, die altbekannten Klänge zu neuen Wirkungen verschmilzt und verwendet, als wenn er von neuem Material gleichsam Aushülfe fodert.

Merkenswerth ist, dass keine Zeit reicher an solchen unerhörten Mitteln und verliebter in sie war, als die schwache zwischen der ausgelebten Bach-Händelschen Periode und der sich vorbereitenden Haydn-Mozartschen. Da suchte man die Entzückungen der Laute, der Liebesgeige, da wurde die Harmonika erfunden und sollte den Ausdruck des Ueberirdischen gewähren. Allein nicht hier, sondern im Kreise der altgewohnten Mittel (die Klarinette war nicht neu, sondern nur die altbekannte verbesserte Schallmei, die wiedergefundne Posaune ist nur eine grosse und bereicherte Trompete) sollte dem Kunstgeiste neue und tiefere Beseelung werden.

Diese Ansicht findet, wie sich von selbst versteht, ihren Gegenstand nicht etwa ausschliesslich in der Liebesgeige; sie gilt eben so wohl der Harmonika oder jedem sonstigen Organ, das durch seine Neuheit und Besonderheit uns eine neue oder unerhörte und vermeintlich unerreichbare Vorstellung erregen soll und sie gilt eben so wohl den absonderlichen Anwendungen der gewohnten Organe — z. B. dem Zurückgehen vom Orchester auf eine einzige Bratsche oder Bassklarinette, wie neuerdings von Meierbeer geschehen, wofern nicht in der Idee des Werks ein zureichender Grund dafür liegt. Am wenigsten wird hier irgend ein neues Mittel, darum weil es neu ist, angezweifelt oder verdächtigt und verpönt, — nichts liegt wohl der Ansichtsweise des Verf. ferner! — sondern es wird, wir wiederholen es, nur erinnert, dass man nicht zu leichtbedacht durch ein neues Material sich abzufinden denke, wo eine neue Wendung oder Vertiefung des Geistes gefodert wird.

Dass endlich hier dem Werke des talentvollen Komponisten, dem wir die Notiz über die *Viole d'amour* verdanken, nicht im Mindesten zu nahe getreten werden soll, versteht sich ohnedem. War es einmal seine Aufgabe, verführerische Zauberklänge hinter der Scene scharf und flüchtig wie Nelkenduft vorüber wehn zu lassen, so mag das sich wohl nicht anders haben gestalten wollen, als mit Hülfe eines fremd-unerhörten, süss und fein eindringlichen Organs.

N.

Zur zweiten Abtheilung.

Zum zweiten Abschnitte.

S. 304.

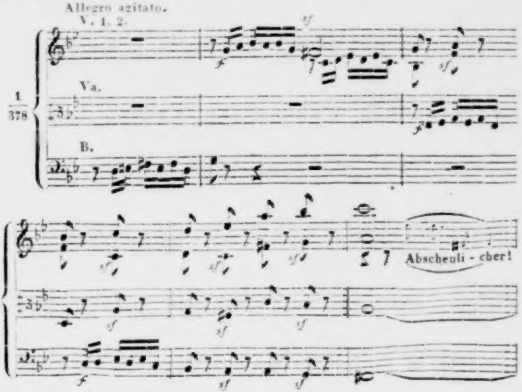
Die S. 301 gegebne Lehre ist unstreitig eine der wichtigsten für den angehenden Instrumentisten, da von dem Zusammenhalten des Quartetts die Kräftigkeit seiner Wirkung abhängt, — das heisst die Kraft des Hauptchors im Orchester. Es würde nicht schwer sein, die Dringlichkeit unsrer Erinnerung selbst aus Kompositionen geschickter und nicht unerfahrner Tonsetzer nachzuweisen, denen eben diese Bemerkung entgangen und die manchen an sich treffenden und starken Satz im Quartett schwach dargestellt haben. Oft sollen in solchen Fällen gehäufte Blasinstrumente aushelfen, und allerdings können diese dann für sich selber laut genug hineinschrein. Allein wenn das Quartett nicht zweckmässig gelegt ist —

oder nicht die besondre Intention eines Tonsatzes seine Zertheilung und das Hineingreifen des Bläserchors fodert — wird dadurch nur die Schwäche oder Zerstreutheit des Quartetts herausgestellt, seine vereinzelten Stimmen werden unterdrückt und die organische Kraft des Ganzen doch nicht hergestellt.

Demungeachtet wollen wir auch hier eingedenk bleiben, dass es in der Kunst keine absolute Regel (Th. I, S. 15) giebt, als etwa die: dem Zwecke gemäss — die Richtigkeit desselben vorausgesetzt — zu schreiben.

So im vorliegenden Falle. Das Zusammenhalten des Quartetts oder wenigstens seiner Mitte giebt auch seinem Schall zusammengehaltne und damit einheitvolle und eindringliche Kraft. Wir haben diese Wirkung enger Lage schon in der Harmonie (Th. I, S. 146) erwogen; bei den Streichinstrumenten ist aber die Beherzigung der alten Lehre doppelt wichtig, weil ihr Chor der Kern des ganzen Orchesters sein muss und gleichwohl die Schallkraft des einzelnen Instruments der der meisten (eigentlich aller) Bläser entschieden nachsteht. Wie aber, wenn die Intention des Komponisten nicht jene eindringliche Kraft, sondern eine ganz andre Wirkung fodert? — Dann würde die Befolgung unsrer Regel eine Sinnwidrigkeit, also ein Fehler sein.

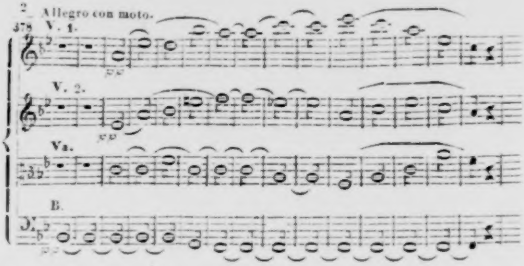
Ein erstes Beispiel giebt uns Beethoven in der Einleitung zu der Scene der Leonore in Fidelio [*]).



---

[*]) S. 220 der Partitur.

wo die Stimmen des Quartetts so erschreckt, so ausser Fassung und Haltung zu einander kommen, wie nach ihnen Leonore. Noch sprechender ist die Einleitung zum Chor der Gefangnen im Fidelio *), die das Quartett so —



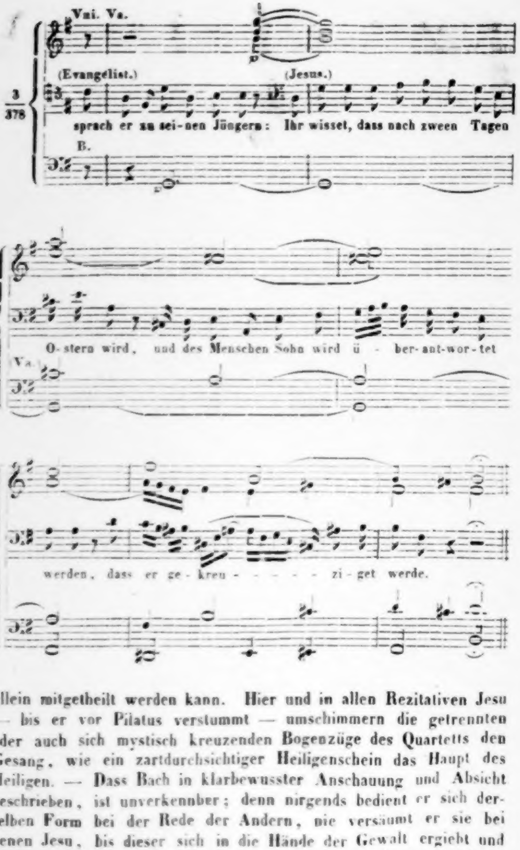
bildet; — auf dem letzten *f* treten Hörner ein und beginnen den Uebergang zum Chor. Wie auf der Scene die Gefangnen aus der Kerkerthür vereinzelt, schwach, eingeschüchtert hervorschleichen und kaum vermögen, die ungewohnte frische Luft in kräftigen Zügen zu trinken, bis allmählig „Lust in freier Luft“ die gedrückte Brust hebt: das hat gar nicht treuer und wahrer und ergreifender dargestellt werden können, als durch diesen leisen Zug der Streichinstrumente, durch diese Hocherhebung ohne innre Kraft, dünn und auseinandergehend, wie die Athemlosigkeit langen Verzagens und langer Beklemmung in Kerkerluft. Es ist wohl einer der schönsten Züge in dem schönen Werke.

Das letzte Beispiel entlehnen wir dem Altvater Bach mit der besondern Freude und Genugthuung, mit der man beobachtet, wie das Wahre vom wahren Künstler zu jeder Zeit erkannt und erfasst worden ist. In der matthäischen Passion wird die Rede Jesu in den Rezitativen stets vom Quartett leise begleitet, das bisweilen enger zusammentritt, bisweilen gleichsam allegorisch in besondern Figuren den Inhalt der Worte versinnlicht **), bisweilen aber auch seine Stimmen weit auseinander sendet. Eine solche Stellung des des Quartetts zeigt gleich das erste Rezitativ, das hier

---

*) S. 245 der Partitur.

**) z. B. in dem Rezitativ: „Von nun an wird's geschehen, dass ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels.“


Vnl. Va.
(Evangelist.)
(Jesus.)
3
378
p
sprach er zu sei-nen Jüngern: Ihr wisset, dass nach zween Tagen
B.
O-stern wird, und des Menschen Sohn wird ü - ber-ant-wor-tet
(Va.)
werden, dass er ge-kreu - - - - - zi-get werde.

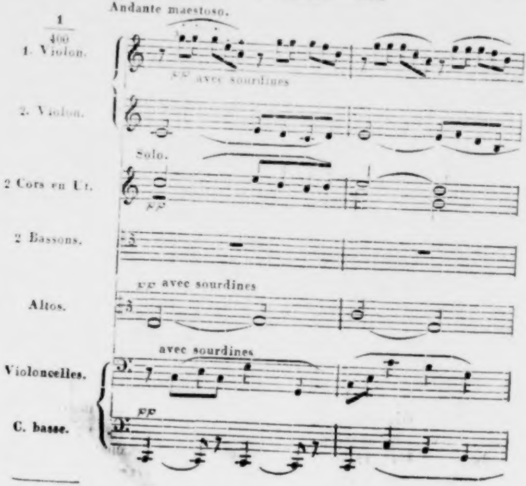
allein mitgetheilt werden kann. Hier und in allen Rezitativen Jesu — bis er vor Pilatus verstummt — umschimmern die getrennten oder auch sich mystisch kreuzenden Bogenzüge des Quartetts den Gesang, wie ein zartdurchsichtiger Heiligenschein das Haupt des Heiligen. — Dass Bach in klarbewusster Anschauung und Absicht geschrieben, ist unverkennbar; denn nirgends bedient er sich derselben Form bei der Rede der Andern, nie versäumt er sie bei denen Jesu, bis dieser sich in die Hände der Gewalt ergiebt und dem Loos der Sterblichkeit verfallen ist. Da erlischt der Heiligenschein und der dürre Positivismus der prosaischen und heuchlerischen Gewalt verübt die Macht, die ihm eine Weile über Recht und Wahrheit gegeben worden.

O.

Zum dritten Abschnitte.

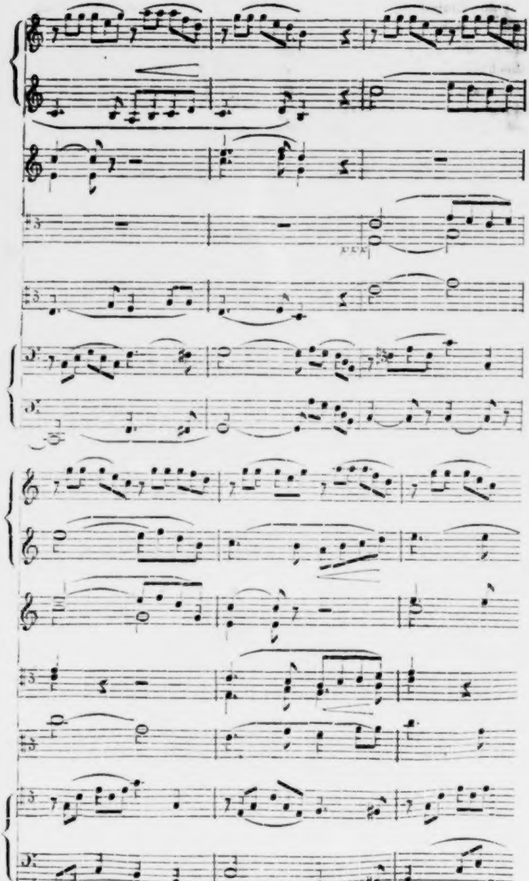
S. 323.

In eigenthümlicher Bescheidenheit macht Spontini (dem man gewöhnlich — und wie uns scheint sehr oft mit Unrecht — das Gegentheil beigemessen hat) in seiner Vestalin von einer Stimmtheilung Gebrauch. Es ist der Anfang des zweiten Akts*): die Vestalinnen, in der Mondnacht im Tempel ihrer Göttin versammelt, werden die „*Hymne du soir*" anstimmen. Dies


Andante maestoso.
1/400
1. Violon.
pp avec sourdines
2. Violon.
Solo.
2 Cors en Ut.
pp
2 Bassons.
pp avec sourdines
Altos.
avec sourdines
Violoncelles.
pp
C. basse.

---

*) S. 214 der Partitur.



ist die Einleitung des Orchesters. Man sieht, dass die Trennung nur Violoncell und Kontrabass betroffen, die getrennt worden, ein Fall, den wir schon in No. 362 und an verschiednen andern Orten beobachtet haben. Nicht als etwas Neues kann daher dieses Beispiel angeführt werden, sondern weil sich mancherlei andre Betrachtungen an dasselbe knüpfen.

Zunächst fällt der Kontrabass auf, der anscheinend zum grossen *C*, das er bekanntlich gar nicht hat, hinabgeführt wird. Wir müssen annehmen, dass der Komponist, — obgleich es in der Partitur nicht angemerkt ist — einen Theil der Violoncelle bei dem Kontrabass hat lassen wollen und der letztere mitspielt, wie er kann, nämlich gross *C* eine Oktave höher nehmend *).

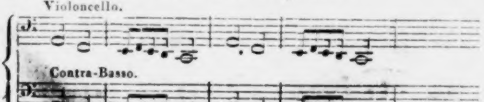
Sodann sehn wir die Melodie der zweiten Violine übergeben, während die erste mit einer sanft schmeichelnden Begleitungsfigur über ihr liegt und sie bedeckt. Diese Figuration, in der Tiefe die des Violoncells, die ausgebildeten (nicht blos begleitenden) Stimmen der Bratsche und des Kontrabasses bilden ein Gewebe, das wie ein Schleier, wie das ungewisse Spiel von Licht und Schatten einer Mondnacht, — in der die Hymne angestimmt wird, den Gesang umhüllen. So wenige Mittel in der Hauptsache konnten dem Komponisten genügen. Wir werden erinnert, dass es selbst bei besondern Aufgaben nicht immer einer Häufung oder Zersetzung der Stimmen bedarf.

Werfen wir noch einen Blick auf das melodieführende Instrument, so finden wir es bald vom Horn, bald vom Fagott unterstützt und werden damit an den ähnlichen Fall in No. 398 erinnert, wo wir ungeachtet des Zutritts der Bläser die Bratsche als Hauptpartie anzuerkennen hatten. Im jetzigen Fall ist es im Ganzen unstreitig die zweite Violine; nur zu Anfang ist es zweifelhaft. Denn das Horn steht wohl dem abstrakten Tonmaasse nach mit ihr im Ein-

---

*) Aehnliche nur bei dem ersten Hinblick auffallende Führungen des Kontrabasses in die ihm unerreichbare Tiefe findet man öfter bei den bedeutendsten Instrumentisten, z. B. bei **Beethoven** in der *C*-moll-Symphonie (S. 121 der Partitur) wo Violoncell und Bass auf besondern Systemen so

2/400



geschrieben (oder vielleicht nur gedruckt) sind; in derselben Symphonie S. 133, in der Pastoralsymphonie S. 126 der Partitur und anderwärts; m. s. auch No. 396, S. 318.

klange, dem Stimmkarakter nach aber eine Oktav höher, weil es in seiner hohen Oktave einsetzt, die zweite Violine aber in ihrer tiefen. Allein schon im zweiten Takte tritt das Horn in die Rolle blosser Begleitung zurück. Eben diese gewissermassen zweifelhafte oder ungewisse Stellung, — in der man zuerst den Gesang des Horns und die Violine nur mittönend vernimmt, dann wieder diese vortritt und das Horn sich zurückzieht, — dieses Ablösen der tiefen Bläser, dieses Verschwimmen gleichsam der Umrisse ward der glücklich getroffne Ausdruck der Situation.

Weit reichern Gebrauch macht Spontini in seiner Olympia von der Theilung des Quartetts. Wir wollen aus mehrern Fällen nur diesen einen mittheilen aus dem ersten Finale. Die Scene ist der gold- und lichtschimmernde Tempel zu Ephesus, in dem die Hymenäen Kassander's und der Tochter Alexanders, Olympia, gefeiert werden sollen. Andrang des Volks, Züge hochgeschmückter Kriegsschaaren mit den Fürsten, Priester und Schwärme festlicher Tänzerinnen, zwanzig zugleich flammende, Opferweihrauch verbreitende Altäre, zugleich der grollende und nahen Ausbruch drohende Grimm des neidischen Antigonus und seiner Verbündeten, — alles verbreitet jenen Schimmer und jene fieberhafte Spannung, die wir uns als die Atmosphäre jener hellenisch-morgenländischen Zeit zu denken haben, in der die Satrapen Alexanders sich um die blutigen Glieder der Welt stritten. Hier muss alles erhöhte Farbe haben, die keusche Mondnacht der Vestalinnen würde hier erbleichen und uns durchkälten. Wenn nun in jener Scene Olympia, Kassander und der Oberpriester, von den Feierzügen noch umgeben und unsichtbar, ihr Gebet erheben, dann gestaltet sich das einleitende Orchester so, —

Siehe Beispiel folgende Seite.

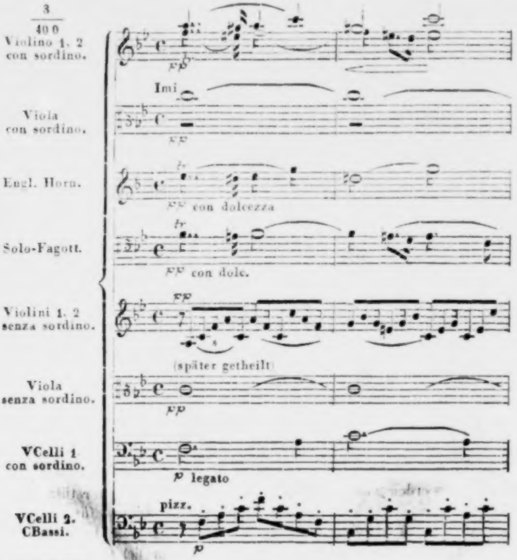
dass eine Abtheilung der ersten und zweiten Violine und der Bratschen (die Violinstimmen drei- oder vierfach besetzt, von den Bratschen die Hälfte) in der höhern Oktave die Hauptstimme und nächste Begleitung bilden, die übrigen Violinen (zuerst im Einklang, dann sich theilend) die andre Hälfte der Bratschen, Violoncelle und Bässe in der tiefern Lage begleiten. Die hochliegenden Violinen, Bratschen und ersten Violoncelle spielen *con sordino*, die tiefliegenden Violinen und Bratschen *senza sordino*, die zweiten Violoncelle ebenfalls *senza sordino* und mit den Kontrabässen *pizzicato*. Die Hauptstimmen werden vom englischen Horn und Fagott unterstützt.

Es versteht sich, dass hier keine einzige Stimme für sich vortreten soll, als allenfalls die der obersten Geige mit ihrer nächsten Unterstimme: alles Uebrige, — die Triolenfigur der Geigen und die Achtel der Bässe am ehesten, dann aber auch die Stimmen der Bratschen und ersten Violoncelle, — verschwimmt in einander, umhüllt auch die Bläser und leiht der Scene diesen Schimmerklang, der halb durchsichtig halb verhüllend wie aufsteigendes Rauchgewölk von den goldnen Altären im Tempel der berauschenden Scene entsprach. Dass der dunklere und etwas fremdartige Klang des englischen Horns, in engster Verbindung mit der hohen Fagottmelodie und beide *pianissimo con dolcezza* das Klangbild vervollständigen, ist gewiss.

Eine ähnliche Gestaltung musste sich dem Verf. im Mose *) auferbaun, die er in der Beilage VII zur Prüfung darlegt. Wenn Alles vollbracht ist — die doppelte Befreiung des Volks und die Sühne seines Abfalls, dann wird das Auge des Mose geöffnet: der ruft:

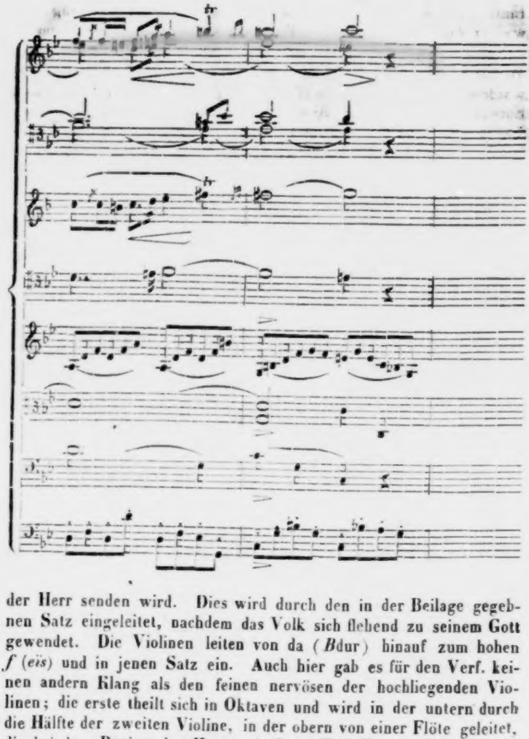
Die Herrlichkeit Gottes des Herrn geht auf über mir!

und ihm verkünden Stimmen den andern Propheten, den nach ihm


3
400
Violino 1. 2 con sordino.
pp
Imi
Viola con sordino.
pp
Engl. Horn.
tr
pp con dolcezza
Solo-Fagott.
tr
pp con dolc.
Violini 1. 2 senza sordino.
pp
(später getheilt)
Viola senza sordino.
pp
VCelli 1 con sordino.
p legato
VCelli 2. CBassi.
pizz.
p

---

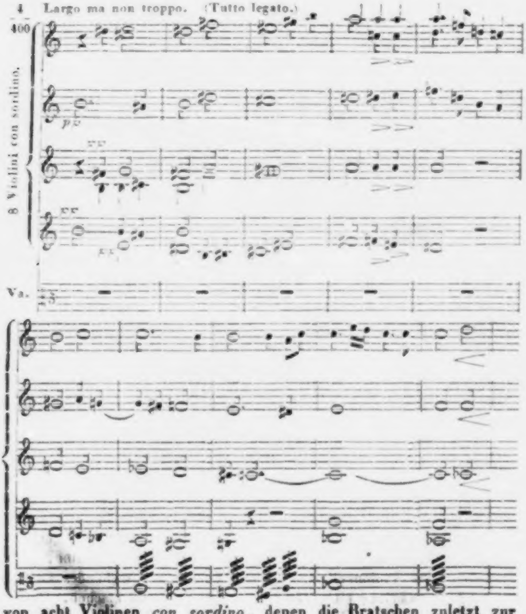
*) S. 295 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.



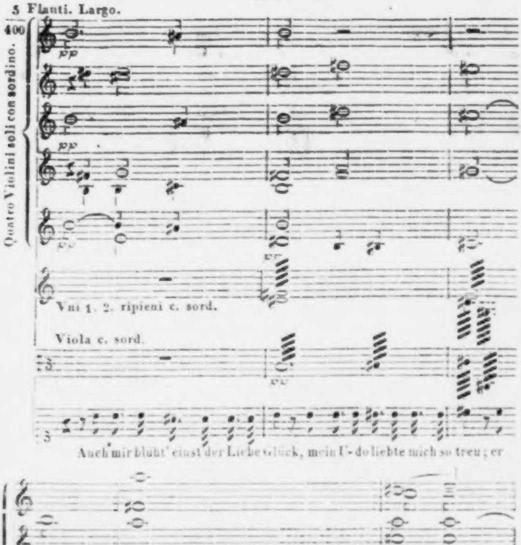
der Herr senden wird. Dies wird durch den in der Beilage gegebnen Satz eingeleitet, nachdem das Volk sich flehend zu seinem Gott gewendet. Die Violinen leiten von da (*B*dur) hinauf zum hohen *f* (*eis*) und in jenen Satz ein. Auch hier gab es für den Verf. keinen andern Klang als den feinen nervösen der hochliegenden Violinen; die erste theilt sich in Oktaven und wird in der untern durch die Hälfte der zweiten Violine, in der obern von einer Flöte geleitet, die bei dem Beginn des Hauptgedanken (Takt 7) ebenfalls zurücktritt. Das Gewebe der Begleitung in der zweiten Violine, den Bratschen und Violoncellen wird und soll ein schwebendes Ganze bilden, nicht in seinen einzelnen Figuren sich geltend machen. Durch dieses Gewebe hindurch vernimmt man erst sehr schwach, dann voller, aber stets ganz leise und tief Stimmen, den Chor der Bläser. Beide Seiten, dieser Chor und das Gewebe der Saiteninstrumente, entfalten sich weiter unter dem Gesang des Mose und dem

Eintritt des wirklichen Chors, der Stimmen der Verkündigung. So war es dem Verf. gegeben. Die Beurtheilung gehört nicht ihm.

Und nun werde noch zuletzt die tief geistvolle Anschauung **Webers** zur Betrachtung gezogen, die ihm in der Euryanthe geworden. Die Fabel dieses Oper bezieht sich darauf zurück, dass Euryanthe früher der Geist einer Liebenden erschienen, die in der Verzweiflung Hand an sich gelegt und ihre Erlösung von Euryanthes Bewährung in schwerer Prüfung erwartet. Schon in der Ouverture wird — wie es Webers Art war — auf diesen Moment hingewiesen; es ist dieser Satz, —



von acht Violinen *con sordino*, denen die Bratschen zuletzt zur Unterlage dienen, vorgetragen. Der Hauptsitz dieses Gedankens ist aber im ersten Akte, wenn Euryanthe der falschen Freundin ihr Geheimniss, die Geistererscheinung, mittheilt. Hier —


3 Flauti. Largo.
400
Quatro Violini soli con sordino.
pp
pp
pp
Vni 1. 2. ripieni c. sord.
Viola c. sord.
Auch mir bluht' einst der Liebe Glück, mein U- do liebte mich so treu; er
fiel in blut'ger Schlacht. Da war mein Leben mir kein Leben mehr, aus gifterfülltem

ist diese zweite Stelle, wie die erste von mehrern Solo-Violinen *con sordino* vorgetragen, von Ripien Geigen und Bratschen im *tremolo* unterstützt Flöten in tiefer, hohl klingender Tonregion, wenn sie höher treten, weit auseinandergezogen (S. 130) und dadurch ihres festen Zusammenklangs verlustig, mischen sich ein.

Es kann an dieser Stelle nicht die Frage sein, ob dieses Tonbild, das uns das geheimnissvoll schwebende Nahen eines unsichtbaren Wesens, eines Geistes, dem noch die zartere Weise der Weiblichkeit oder Jungfräulichkeit eigen und der Ausdruck tiefsten stillen Leids aufgeprägt ist, — ob dieses Bild hier am Orte war, wo der Geist nicht wirklich erscheint, sondern nur von ihm erzählt wird — allerdings mit Schauern auch in der Erinnerung. Im dritten Akt umschweben dieselben Töne Eglantinen und man kann ahnen, dass es hier nicht blosse Erinnerung, sondern das wirkliche Nahen des Geistes ist, das die Verrätherin in den Tod drängt. Diese Erörterung gehört in eine höhere Lehre; hier sagen wir nur: wenn die Vorstellung des Geistes dem Tondichter nahen durfte, musste sie so gewiss das volle Gepräge der Persönlichkeit tragen, — das jungfräulich zarte und im innersten Jammer nur still leidende Wesen, so gewiss der Geist des erschlagnen Hamlet als Ritter und König, in Rüstung und im Hauskleid erscheint. Und dann ist dem an einzelnen Karakterzügen so reichen Tonkünstler hier einer der treffendsten zugefallen. Die leisen heimlichsiedenden Töne mehrerer Violinen neben einander in No. $\frac{3}{400}$ schweben in der That — zumal im Gegensatz zu den Kraftschlägen des vollen Orchesters vor und nachher — wie ätherisch, gleichsam unkörperlich und doch so eindringlich in die Nerven, wie kein andres Organ vermöchte. Das ganz unmotivirt zutretende Tremolo der Bratschen durchschauert überraschend, als wenn die geisterhafte Erscheinung mehr Körper, mehr Gewissheit und Wirklichkeit angezogen hätte. Körperlicher hat sich das Bild in No. $\frac{4}{400}$ gestaltet und musste es; denn im ersten Falle stand es ganz allein und man gab sich nur ihm hin, jetzt aber bildet es blos den Hintergrund zu Euryanthes Erzählung und wir hängen zunächst an dieser [*]). Zugleich dienen die Flöten und das ausgebreitete Tremolo, der Singstimme eine festere Unterlage zu geben und sie mit dem Hauptgedanken im Orchester mehr zu verschmelzen. Sollte aber irgend ein Blasinstrument hier mitwirken, so konnten es durchaus nur die Flöten, und nur in der hohlen untern Tonlage und sie allein mit Ausschluss jedes andern Instruments sein.

---

[*]) Man könnte, um Webers Tonbild zu motiviren, annehmen, dass der Geist bei Euryanthes Erzählung wirklich nahe sei. Aber wozu ist er genaht? um zu warnen und zu hemmen? — dazu fehlt jede Andeutung und jeder Erfolg. Es wär' also ein zweckloses Auftreten eines Wesens, das wir uns übermächtig und tieferschauend denken müssen; ein Geist, der beides nicht wäre, könnte uns nicht Schauer der Ehrfurcht und Scheu, die Ahnung einer geistigen und dadurch mächtigern Welt wecken, sondern nur Mitleid, das an Geringschätzung gränzte.

Uebrigens können wir zur Vervollständigung des S. 316 über unvollständigen Gebrauch des Quartetts noch nachträglich ein Werk anführen, das unsrer Erinnerung entgangen war; Miltons Morgengesang von J. F. **Reichardt**, im Selbstverlag des Komponisten in Kassel herausgegeben. In diesem Werk, in dem die verschiednen Naturkräfte und Naturerscheinungen aufgerufen werden zum Preis ihres Schöpfers, wird der Gesang, der sich an den Mond richtet (Tenorsolo mit Chor von Tenören und Bässen) nur von Bratschen, Violoncellen und Bässen und *Es*-Hörnern begleitet. Das folgende Basssolo (mit Chor von Bässen im Einklang) das im Ton der Beschwörung die „ältesten Geburten der Natur,“ die Elemente aufruft, wird nur von Violoncellen und Bässen begleitet; nur zur Verstärkung treten im Ritornell und bei den Chorsätzen auch noch Fagotte hinzu.

So gewiss nun auch beide Instrumentationen als wohlbedacht und der Komposition angemessen gelten können, so würden wir doch auf den Fall kein besonderes Gewicht legen; und zwar aus folgenden Gründen. Reichardt hat dieses Werk ursprünglich für die Berliner Singakademie und ihren „edlen Meister Fasch“ geschrieben, und zwar ohne Orchester, zur Ausführung am Flügel. Erst mehrere Jahre später hat er das Orchester hinzugesetzt; es war also nicht in der ursprünglichen Idee des Komponisten (wie auch der ganze Bau und Inhalt des Werkes zeigt) vorhanden, sondern wurde hinzugedacht und hinzugefügt. Unter solchen Umständen hat aber bei jedem Komponisten der abstrakte — wenn auch wohlgebildete Kunstverstand vor der eigentlichen künstlerischen Schöpferkraft (in der wir die Konzentration aller geistigen Vermögen erkennen) das Uebergewicht. Wie vielmehr musste dies bei Reichardt der Fall sein, der ohnehin nicht in der Instrumentenwelt lebte, sondern zunächst der durch das Wort gegebnen und gehaltnen Musik sich angeeignet hatte und überhaupt vielleicht mehr allgemeine Geistesbildung und Kunstverstand, als schöpferische Begeisterung in sich trug, — jene aber in entschiedner Ueberlegenheit über alle Musiker seiner Zeit und die meisten nachfolgenden?

So suchte er sich nun später, nach der längst vorübergegangnen schöpferischen Stunde für jeden Moment seines Werks die gemässe Farbe. Der „schöne Stern, der den Zug der Nacht beschliesst,“ wird mit einem Orchester von Klarinetten, tiefen *A*-Hörnern *) Violinen und Violoncellen (Bratschen und Bässe fehlen) begrüsst. Wenn von einem stürmischen, den Sturm selber malenden Chor (sechsstimmig) der Sturm aufgerufen wird, so begleiten die Rohrinstrumente (Pikkolflöten und Serpents fehlen nicht) mit Hinweglassung des Streichquartetts. So wird jedem Moment eine Farbe oder Färbung gegeben, aber zu einer eigentlichen Instrumentation, in der die Stimmen des Orchesters ihr reiches Leben und Wechselwirken entfalten, kommt es nicht. Daher kann dieses Werk nur als das Zeugniss gelten eines kunstverständigen und gebildeten Mannes über die Bedeutung dieser oder jener Instrumente nach Klang und Tonlage, nicht aber als das tiefer bedeutsame einer kunstschöpferischen Anschauung.

P.

Zur vierten Abtheilung.

Zum vierten Abschnitte.

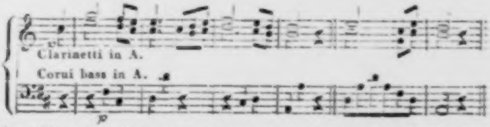
S. 373.

Es ist hier, wo wir die gesammten Chöre des Orchesters zusammenstellen, höchste Zeit, über

---

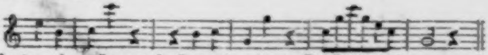
*) Die Stimme dieser Hörner ist räthselhaft gefasst; wir geben zwei Sätze zur Probe:

6
400



Für das *A*-Horn (das allerdings früher auch als tiefes vorhanden war) hätte die Stimme bekanntlich so

7
400



abgefasst werden müssen und wären sehr schwer. Das Basshorn (wenn es auch damals schon im Gebrauch gewesen wäre) passt nicht in die Intention des Komponisten. Er hat übrigens zugesetzt: „auch wohl für das Fagott im Tenorschlüssel mit der Vorzeichnung von *A*-dur.“ — —

die Anordnung der Partitur wenigstens das Nöthigste zu sagen. Im Werke selber haben wir jedes entlehnte oder selbstgebildete Beispiel in der Anordnung gegeben, die es in der Originalpartitur hatte oder die uns eben die bequemste war. Allein aus zwei Gründen dürfen wir es nicht bei dieser Zufälligkeit bewenden lassen; einmal weil es nicht gleichgültig ist, ob unsre Partituren übersichtlich oder erschwert abgefasst werden; dann weil man durch ungeschickte oder auch nur ungewöhnliche Anordnung leicht das Vorurtheil der Gewohnheitsmänner gegen ein Werk erregt, für das man ihre Theilnahme nicht entbehren kann — und es unklug ist, dem Vorurtheil und der Missstimmung trotz zu bieten, wo nicht höhere Bestimmungsgründe dazu nöthigen. Uebrigens ist nicht zu leugnen, dass für mancherlei Aufgaben verschiedne Anordnungen üblich und bisweilen von ungefähr gleichem Werthe sind. Aber dies ist nur ein Grund mehr, die Sache zur Sprache *) zu bringen und auf bestimmte Grundsätze zurückzuführen; nur so ist ein übereinstimmendes Verhalten der Komponisten und Verleger und damit erhebliche Erleichterung des Partiturlesens zu erreichen.

Der Zweck der Partiturordnung ist natürlich kein andrer, als die Uebersicht der Stimmen zu erleichtern.

Hierzu führt vor allem eine erste Regel:

> man muss die Stimmen nach ihrer natürlichen Tonordnung aufstellen, die tiefste zu unterst, die je höher liegenden darüber, die höchste zu oberst;

die auch vollkommen ausreichend ist, wenn die Partitur nur einen einzigen Stimmchor enthält. Man setzt also Singchor und Quartett, jedes für sich, in dieser Stimmordnung:

Diskant,	Erste Violine,
Alt,	Zweite Violine,
Tenor,	Bratsche,
Bass	Bass,

Rohr- und Blechinstrumente in gleicher Ordnung so:

Flöten,	Trompeten,
Oboen,	Hörner,
Klarinetten,	Pauken.
Fagotte,	

Nach gleichem Grundsatze wird verfahren, wenn die hier aufgeführten Partien getheilt oder zahlreicher gebraucht werden; die je höhern Stimmen werden über die tiefern gesetzt, z. B.

---

*) Vergl. Allg. Musiklehre, dritte Ausgabe, S. 173.

Soprano 1,
Soprano 2, u. s. w.

Trombe in *Es*,
Corni in *Es*,
Corni in *B* basso u. s. w.

Flauto piccolo,
Flauti,
Oboi,
Clarinetti
Corni di bassetto,
Fagotti,
Serpente e Contrafagotto u. s. w.

In solcher Weise ist die Partitur in No. 429, 501 des dritten, so wie No. 55, 60, 97, 140, 144, 357 u. s. w. des vorliegenden Theils geordnet.

Wenn zwei und mehr Stimmchöre zusammentreten, ist es bekanntlich Grundsatz, jeden der Chöre als ein Zusammengehöriges zu behandeln. Dem entspricht nun eine zweite Regel für die Partiturordnung:

> die zusammengehörenden, einen Chor bildenden Stimmen müssen zusammengestellt werden;

ein Doppelchor für Gesang, oder vereinte Chöre von Rohr- und Blechinstrumenten müssen daher so gesetzt werden, dass die Stimmen jedes Chors beisammen bleiben, — die Rohrinstrumente für sich und das Blech für sich.

Ehe wir aber hierauf näher eingehn, ist zu erwägen, dass Erstens von verschiednen Chören in der Regel einer vor dem andern in so fern den Vorzug hat, als er mehr oder gewichtiger in Thätigkeit tritt; und Zweitens, dass die tiefste und dabei beschäftigste Stimme in modulatorischer Hinsicht besonders wichtig ist, weil sie die meisten Grundtöne enthält, mithin beim Ueberblick der Partitur den Leitfaden durch die Modulation bietet. Hieraus ergiebt sich die dritte Regel:

> der wichtigere und namentlich der die reichste Unterstimme enthaltende Chor wird zu Unterst gesetzt;

denn dann findet das Auge die wichtigste Stimme zu unterst als Trägerin des Ganzen. Vereinigen sich also z. B. Sologesangstimmen mit Chorgesang, oder mehrere Gesangchöre, oder das Streichquartett mit dem Chor der Rohrinstrumente, oder der letztere Chor mit dem der Blechinstrumente: so wird so,

Soprano Solo
Alto Solo u. s. w.
Canto (Chor)
Alto u. s. w.

C. I. { Soprano 1, u. s. w.
Basso 1,
C. II. { Soprano 2, u. s. w.
Basso 2,

ferner so:

Flauti u. s. w.
Fagotti,
Violino 1, u. s. w.
Basso,

Trombe u. s. w.
Timpani,
Flauti u. s. w.
Contrafagotto,

gesetzt. Von zwei oder mehrern Gesangchören wird, wie man Th. III, No. 519 und 520 sehen kann, der tiefere zu Unterst gestellt. Die Vortheile dieser Aufstellung sind einleuchtend.

Von diesen Grundregeln zeigen sich indess mancherlei Ausnahmen wohlberechtigt, die meistens darauf beruhen, dass die Regeln gegen einander in Widerspruch treten und man Ursach hat, bald der einen bald der andern Folge zu geben.

Erstens stellt man im Chor der Rohrinstrumente die höhern Klarinettarten mit den tiefern zusammen, wenn jene auch höher liegen sollten, als die Oboen (eben so müssten die englischen Hörner zu den Oboen treten)

Oboi,
Corni inglese,
Clarinetti
oder
Clarinetti,
Oboi.
Corni inglese,

Flauti,
Oboi,
Corni inglese,
Clarinetto in *Es*,
Clarinetti in *B*,
Corni di bassetto.

giebt also der zweiten Regel Folge vor der ersten.

Zweitens setzt man, wenn blos Hörner zu den Rohrinstrumenten treten, dieselben lediglich nach der ersten Regel unter die Rohrinstrumente, z. B.

Clarinetti,
Corni,
Fagotti,

wie wir in No. 154, 200 und 203 gethan. Der Grund, hier die zweite Regel zu verlassen, ist der, dass die Hörner sich den Röhren oft inniger anschmiegen, als dem übrigen Blech und es um so weniger nöthig ist, sie auf Kosten der ersten Regel abzusondern, wenn sie aus dem Blechchor allein auftreten.

Drittens setzt man im Blechchor aus gleichem Grunde die Trompeten bisweilen unter die Hörner zu den Pauken, z. B.

Corni in *Es*,
Corni in *B*,
Trombe in *B*,
Timpani,

Corni in *Es*,
Corni in *B*,
Trombe in *Es*,
Timpani,

wenn nämlich Trompeten und Pauken immer oder vorherrschend zusammenhalten, die Hörner aber sich mehr den Röhren anschliessen. — Sehr verbreitet ist eine andre Stellung, die gleichen Grund haben mag und die Pauken über die Trompeten bringt.

Timpani,
Clarini,
Corni,
Flauti u. s. w.

die uns aber weniger billigenswerth scheint, da sie zu arg gegen die erste Regel verstösst und Tiefstes, Hohes, Mittleres und Höchstes durch einander wirft.

Viertens werden im Blechchor die Posaunen zwar stets beisammen gelassen, bald aber (nach der ersten Regel) unter Trompeten und Hörner, bald als besondrer Chor nach der zweiten Regel) über sie gestellt.

Wenn nun Fünftens alle drei Chöre des Orchesters zusammentreten, so wird nach der dritten Regel das Streichquartett zu Unterst gestellt. Hinsichts der Bläser bestehen in neuerer Zeit besonders zwei Weisen, die wir hier

Timpani,
Trombe,
Corni,
Flauti u. s. w.
Fagotti,
Violino 1 u. s. w.

Flauti u. s. w.
Fagotti,
Trombe u. s. w.
Corni,
Timpani,
Violino 1 u. s. w.

andeuten. Abgesehen von der Verletzung der ersten Regel im Blech erscheint die erste dieser Aufstellungen ganz folgerichtig nach der S. 579 gegebnen Zusammenstellung der Röhre mit dem Blech. Doch ziehen wir die zweite vor. Denn in dieser stehen die hochsteigenden Flöten obenan, können also bequem ausgeschrieben werden; die erste Violine hat das notenarme System der Pauken über sich, kann also ebenfalls gut geschrieben werden, beide Hauptchöre sind durch das oft pausirende, ganz anders gestaltete Blech geschieden und dadurch leichter auf- und zusammen zu fassen. Wenn übrigens die Pikkolflöte bisweilen unter die grosse Flöte gesetzt wird, so scheint diese Verkehrung auch nur den Grund zu haben, für die Noten der Flöte mehr Raum zu finden.

Sechstens scheint es in der letztern Anordnung wohlgethan, die Posaunen und die vielleicht angewendete grosse Trommel zwischen das Rohr und übrige Blech —

Flauti u. s. w.
Fagotti,
Tromboni,
Gran tamburo,
Clarini u. s. w.
Timpani,
Violino 1 u. s. w.

zu stellen, da sie entweder als eigner Chor auftreten, oder sich ihrem Tongehalt nach mehr zu dem Rohr halten, als zu Trompeten und Hörnern.

Wenn Siebentens zum Orchester Singstimmen treten, so müssen diese der Regel nach als Hauptchor gelten, sollten also zu Unterst treten. Dies ist aber nicht rathsam, weil nicht in ihnen, sondern im Quartett die vollständigere Bassstimme zu finden ist. Hier muss also zwischen der zweiten und dritten Regel ein Abkommen stattfinden; man schiebt die Singstimmen, wie hier

Flauti u. s. w.
Violino 1,
Violino 2,
Viola,
Canto u. s. w.
Violoncello e Basso.

angedeutet ist, in dem Quartett, zwischen Bratsche und Bass ein, so dass man zu Unterst die wichtigste Unterstimme und dann sogleich den wichtigsten Chor zur Hand hat.

Weniger zweckmässig erscheint die ältere Schreibart, die die Violinen und Bratsche zu Oberst, den Bass zu Unterst stellte und dazwischen nicht blos die Singstimmen, sondern auch (über diesen) alle Bläser einschob; diese Ordnung fand ihr Entstehen und ihren Anlass wohl nur in der noch ältern (vor Haydnschen) Satzweise, die die Bläser fast ausschliesslich zur Verdopplung der Streichinstrumente verwandte. Noch zersplitternder trifft unser Auge die ältere Anordnung, die mit der eben erwähnten in dem Auseinanderreissen des Quartetts übereinkam, die Bratsche aber von den Geigen weg zum Bass stellte, auch wohl die Fagotte vom Rohr weg zum Bass brachte, weil beide Instrumente mehr zum Bass hielten, als selbständig gingen.

Sollen endlich Achtens Ventilinstrumente angewendet werden, so müssen sie entweder den ihnen verwandtesten Blechinstrumenten anschliessen, — z. B. Tenorhorn und Tuba den Posaunen, Ventilhorn und Ventiltrompete den Naturhörnern und Naturtrompeten, — oder als selbständiger Chor zwischen Rohr und Blech (Naturinstrumente) treten.

Das Weitere lehrt der Anblick unsrer Beispiele, oder ist in der Musiklehre zu finden.

Q.

Zum zehnten Buche zur zweiten Abtheilung.

Zum zweiten Abschnitte.

S. 470.

Die Auffassung des Textes nach Sinn und Situation muss der Hauptsache nach allerdings dem geistigen Standpunkte, der allgemeinen Vorbildung eines Jeden und der besondern Stimmung und Intention in der Zeit des Schaffens überlassen bleiben. Indess ist der Verf. durch wiederkehrende Erfahrungen im lebendigen Unterrichte darauf hingewiesen worden, dass wenigstens für einen Theil der Kunstjünger ein Wink, wie sie sich ihres Textes zu bemächtigen haben, willkommen sein möchte. Er hat diese Erfahrungen zum Theil an talentvollen und gebildeten Schülern gemacht, denen man durchaus nicht den Beruf und das Recht absprechen kann, sich in unsrer Kunst einheimisch zu machen. Wer die nachfolgenden Andeutungen für sich unnöthig findet, möge von den Andern nicht zu ungünstig urtheilen; es würde gar leicht sein, ganze Reihen als talentvoll anerkannter Musiker zu nennen, die in der Wahl und Auffassung der Texte Mängel in ihrer Vorbereitung zum Schaden ihres Werks haben blicken lassen. Dem Lehrer ist diese Angelegenheit auch noch aus einem zweiten Grunde wichtig. Er muss bei dem Studium der Gesangkomposition die Wahl und Zurechtstellung des Textes dem Schüler überlassen und kann diesem für einen Theil der Aufgaben (Rezitativ und polyphonen Chor) keine reichhaltigere Quelle nachweisen, als die Bibel, die gleichwohl unsern Zeitgenossen nicht so vertraulich nahe steht, wie denen eines Bach und seiner Vorgänger. Da wird auch er, wie der Verf., erfahren, dass mancher selbst der begabtern Schüler befremdet und kalt dem unvertrauten Bibelwort gegenübersteht und ohne Hülfe in seinen Fortschritten stockt.

Jeder Text ist uns zunächst ein Fremdes; als solches können wir ihn höchstens musikalisch aussprechen im Rezitativ, und auch das nur kalt und ungenügend. Er muss erst unser Eigen werden, sich unser Gemüth öffnen und dasselbe aus ihm ein Werk schaffen können. Einige Texte nun bieten in ihrem unmittelbaren Inhalt unserm Gemüth so treffende und weckende Beziehungen, dass sie unmittelbar zum schöpferischen Moment werden. Bei andern ist ein Hinzuthun, Hinzudichten nöthig; und daraus folgt keineswegs, das sie zu verwerfen seien, vielmehr sind sie oft die günstigsten und fruchtbarsten, weil sie am schärfsten zur eignen dichterischen Bethätigung wecken. Mit den letztern haben wir hier zu thun.

Wenn nun dem Jünger die Aufgabe wird, sich einen Text (aus der Bibel oder sonst woher) zu wählen; so ist er vorerst in einer unkünstlerischen Lage; er hat noch für keinen der vorliegenden Texte wahren Antheil, sondern schwankt zwischen mehrern unentschieden, fremd und kalt. Je länger diese Zweifelmüthigkeit währt, desto zersetzender wird sie für die künstlerische Stimmung und Schaffenskraft; jeder Komponist wird das an sich erfahren haben — und nicht blos in den sogenannten Schülerjahren. Hier wollen wir nun vor Allem unsern alten Grundsatz neu anwenden: wir wollen rasch entschieden ergreifen, was sich nur irgend der Behandlung fähig und würdig zeigt; dem Ergriffnen wollen wir alles abfragen und ablocken, was in ihm zu finden und aus ihm herauszudichten ist. Dann werden unverhofft eine Menge Texte sich uns beseelen, die wir ohnedem kaltsinnig hätten fallen lassen, das Umhersuchen und Umherzweifeln wird zurückgedrängt und auch für günstigere Aufgaben unsre Kraft, aus ihnen herauszuschauen, was sie Unausgesprochnes bergen, erhöht.

Ein Paar Beispiele, aus der Lehrerfahrung gegriffen und unverändert mitgetheilt, mögen das Verfahren erläutern. Schülern, die sich in der Textwahl unentschieden zeigten, wurden auf das Geradewohl Bibelseiten aufgeschlagen und irgend ein nicht durchaus unmöglicher Vers zur Erwägung gegeben.

Der erste solcher Texte fand sich zufällig Josua 9, 9—10,

> 9 ..... „Sie sprachen: Deine Knechte sind aus sehr fernen Landen gekommen, um des Namens willen des Herrn, deines Gottes; denn wir haben sein Gerücht gehöret und alles, was er in Egypten gethan hat,
> 10 ..... „und alles u. s. w.

Da der Satz als Chor komponirt werden sollte, so wurden vor Allem die Anfangsworte (Sie sprachen) weggelassen; ferner wurde der zehnte Vers ausgeschlossen, weil sein mehr in das Besondre gehender Inhalt nicht chormässig erscheint. Ob nicht auch vom Vers 9 der Nachsatz (denn wir) wegbleiben würde, oder vielleicht als bekräftigender Anhang gesetzt werden könne, blieb unentschieden bis zur Stunde des Schaffens *).

---

*) Aus eigner Erfahrung bemerken wir, dass es höchst vortheilhaft ist, eher mehr als weniger Text zur Komposition bereit zu haben, wenn es nämlich möglich bleibt, ihn nach Erfodern zu kürzen, wie im obigen Falle. Denn das Kürzen ist leicht geschehen; macht sich aber während der Komposition das Bedürfniss einer Texterweiterung fühlbar, so kann über dem Suchen und Wählen leicht die Stimmung gestört oder wesentlich, auf Kosten der Einheit der Komposition, verändert werden.

Wie man nun auch über alle diese Punkte entscheide, so scheint uns dieser Text auf den ersten Hinblick keinen künstlerisch erwekkenden Inhalt darzubieten. Dass vor Jahrtausenden Fremde zu Josua gepilgert sind, um sich zu seinem Gott, dem Gott Israels, zu bekennen, kann jetzt nicht mehr das Gemüth neu und tief bewegen. Nur damals, bald nach der Erlösung des Volks und der Stiftung des Bundes hatte es Bedeutung für die Bekenner, die den Namen ihres Gottes sich ausbreiten sahen, und für die seinen Schutz Suchenden. Während also unser persönlicher Antheil wenig berührt wird, schauen wir einstweilen gleichgültig auf jene, von denen der Vers erzählt. Wer sind sie? Fremde, aus fernen Landen hergepilgert, eben gekommen und noch ermattet von der weiten Fahrt. Hier tritt uns schon ein menschlich Bild, ein menschlich Empfinden nahe; wir können die Redenden uns vorstellen, mit ihnen empfinden, ihr müdes Herantreten weckt uns schon musikalische Vorstellungen. Und was hat sie getrieben zur Wanderung und ist stärker gewesen als Ermüdung und Gefahr? Der Name des unbekannten Gottes hat ihr Ohr und Gemüth getroffen, Staunen, Glauben, Hoffnung in ihnen erweckt. Dies vollendet und erhebt die Vorstellung. Körperliches Ermüden und geistiges Erwecktsein treten in Gegen- und Wechselwirkung; hat die Komposition zunächst das Erstere (was ja zuerst bemerkt werden musste) aufgefasst, die Fremdlinge vielleicht einzeln (nämlich in den idealen Personen der vier Chorstimmen) herangeführt, wie die Kraft eines Jeden vermochte: so kann sie nun Alle einmüthig oder zunächst wieder in Wechselrede, aber dringender, den Drang ihres Herzens aussprechen lassen. Hier ist für jeden, der menschlich fühlen und künstlerisch gestalten kann, reicher Stoff zu einem lebendigen, tiefempfundnen Chorgesang.

Ungünstiger — fast bis zur Unbrauchbarkeit oder Wunderlichkeit zeigte sich ein eben so herausgegriffner Vers aus dem zweiten Buch Samuelis, 24, 2. Mit Weglassung alles für einen Chor Unerfassbaren und Verwandlung des ersten Wortes stellt er sich so dar:

Geht umher in allen Stämmen und zählet das Volk.

eine Foderung oder ein Vornehmen, das in sich selber keinen Anregungsmoment für den Künstler hat. Der Zusammenhang ergiebt, dass es ein Gebot Davids gewesen, der sich damit in königlichem Hochmuth gegen Gottes Willen versündiget. Auch hieraus ist künstlerisch nichts zu gewinnen; und vor allem sollte der Satz Chor, musste also die Aeusserung einer Menge, einer Schaar werden statt des Königs allein. Nun aber: was treibt diese Schaar zu dem Entschlusse, das Volk zu zählen? Ist es Neugier? das wäre ein unkünstlerisches oder doch kleinliches Motiv für einen Chor. — In der Ueberlieferung ertheilt David den Befehl „seinem Feldhauptmann.“

Dies mahnt uns an Krieg und Kriegsnoth. Das Volk soll gezählt werden, die Streitbaren will man wissen und versammeln; man stellt sich die drängende Noth des Augenblicks, vielleicht nach einer Niederlage, vor einem drohenden Sturme vor, das Wogen der Gemüther zwischen banger Sorge und dem Entschluss zum äussersten Widerstand mit allen Kräften. In dieser Aufregung des Gemüths, etwa nach schwankender Berathung vertheilen sich die Entschlossenen durch die schweigende Nacht, um alle Helfer zu zählen und zu werben. Es könnte ein Chorsatz werden, der in seiner unheimlichen Regsamkeit, in der sich unabsichtlich verrathenden Angst und Spannung, selbst in der Zerstreuung seiner Stimmen einen tief wahren und lebensvollen Moment vor die Seele führte. —

Wir wollen noch einmal zugeben, dass dieses Katechesiren des Textes nicht für Jedermann nöthig zu lehren und zu lernen ist. Allein von der andern Seite wird auch nicht verkannt werden dürfen, dass so mancher unlebendig aufgefasste Satz nicht aus mangelndem Talent verfehlt worden ist, sondern weil man so vielfach versäumt hat, sein geistiges Auge für dichterische Auffassung des Gegenstandes zu üben.

Uebrigens wird uns Niemand missverstehen dürfen und etwa absichtlich ungünstige Texte wählen, um sie erst künstlich zurecht zu legen. Man soll nicht leichtfertig und gleichgültig das Erste Beste ergreifen, aber auch nicht allzuwählerisch sich die Frische und Wärme zur Arbeit verderben, ehe noch die Arbeit selber begonnen hat. Die oben betrachteten Texte geben nur einen Belag dafür, dass man auch ungünstigen eine vortheilhafte Seite abgewinnen, künstlerisches Leben einhauchen könne. Besser sind bessere.

Nachtrag.

Ueber Anlage der Partitur.

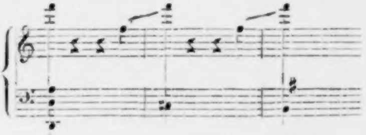
Zum Schluss der Lehre kommen wir noch einmal auf einen zwar nur äusserlichen, aber höchst einflussreichen Gegenstand zurück: auf die Weise, grössere Werke zu vollenden und zu Papier zu bringen; und in Anwendung auf Orchester- und grössere Gesangkomposition: auf die Art, sie in Partitur zu setzen.

Schon bei weit einfachern Aufgaben (z. B. bei der Choralfiguration und Fuge, Th. II, S. 81, 103, 336, 367) wurde die Erspriesslichkeit erkannt, zuvörderst einen Entwurf zu machen, in dem nur das Nöthigste und Feststehende angedeutet, alles Zweifelhafte und Hemmende bei Seite gelassen würde, der leicht und schnell niedergeschrieben, verändert, ausgefüllt werden könnte und nach vorgängiger Prüfung in mehrmaligem Ueberarbeiten endlich zur Ausführung und zum vollständigen Werke gedeihe. Dass bei noch umfassendern und vielseitigern Werken, namentlich bei grössern Kompositionen für Orchester und Gesang, ein solcher Entwurf noch nothwendiger und förderlicher sein muss, versteht sich von selber. Wir wollen nicht in Abrede stellen, dass eine geschärfte Vorstellungskraft, unterstützt von einem ausgebildeten Gedächtniss des Entwerfens weniger dringend bedarf, vielleicht in einzelnen Fällen es ganz entbehren kann. Allein eine solche — und zwar durchaus sicherstellende Begabung und Gewöhnung ist als Ausnahme zu erachten, ja sie ist nicht einmal die Bedingung oder das Zeichen höherer künstlerischer Kraft. In der Regel ist das Entwerfen erspriesslich, wo nicht nothwendig. Es gestattet, dem Gedankenfluge so schnell als möglich zu folgen, bei unerkälteter Schaffensglut und in ununterbrochner unveränderter Stimmung, also mit gegründeter Hoffnung auf innere Einheit (Th. III, S. 319) das Ganze wenigstens der Hauptsache nach zu vollenden; es schützt uns vor den Störungen durch einzelne Zweifel, die vielleicht nur Nebenpunkte betreffen; es erspart uns, besonders in grössern Werken (z. B. Partituren) den lähmenden Verdruss, von Zeit zu Zeit mehrere Bogen wegzuwerfen, vielleicht um einiger verfehlten Takte willen. Daher finden wir bei Künstlern aller Richtungen das Hülfsmittel des Entwerfens angewendet; der Dramatiker entwirft sein Scenarium und notirt gelegentlich einzelne Wendungen, Karakterzüge, ja ganze Scenen; — der Maler entwirft erst in Umrissen, dann in Nacktzeichnung

mit angedeutetem Licht und Schatteneffekt, dann in einer Farbenskizze sein Gemälde, wie solcher Entwürfe viele von Raphael, Rubens u. A. in Wien, München, Dresden, Berlin und anderwärts zu finden sind; — von Haydn, Mozart, Beethoven sind ebenfalls Entwürfe, theils faksimilirt, theils in den Sammlungen aufbewahrt.

Eine andere Frage ist: in welcher Gestalt dergleichen Entwürfe am zweckmässigsten zu machen seien; — Hier giebt es unstreitig vielerlei Weisen, deren jede im Allgemeinen oder doch für gewisse Verhältnisse diesen oder jenen besondern Vortheil bieten kann. Es kommt darauf an, die leichteste Weise zu finden, die zugleich Raum für das Nöthigste bietet. Bei einfachern Werken mag ein Notensystem genügen; so hat der Verf. einen ersten Entwurf von **Beethoven** zur Adelaide auf einem System gesehn. In der Regel werden zwei Systeme den Vorzug haben, dass man für Tiefe und Höhe gleichzeitig Raum findet und daneben noch Vielerlei notiren und bemerken kann. Der Verf. hat selbst bei Entwürfen für Doppelchor und Orchester daran genug gehabt, die Chöre mit I, II bezeichnet, die Instrumente — für den ersten Augenblick — mit Cl. Ob. F. P. V. 1, Tr. P. P. Bl. Ms. R. St. (Klarinette, Oboe, Flöte, Pikkolo, Violine 1, Trompete, Posaune, Pauke, Blech, Masse, Rohr, Streichinstrumente) oder mit mehr willkührlichen Zeichen, z. B.

D. d.



(der Strich durch beide Systeme bedeutet volle Masse in breiter Lage, das Zeichen ---- einen Lauf der Geigen — oder der ersten Geige, mit oder ohne Flöten u. s. w.) angedeutet. Andre mögen es mit gleichem oder grösserm Vortheil anders machen; es kommt dabei offenbar auf die Gewöhnung eines Jeden das Meiste an. Wollen die zwei Systeme für besonders verwickelte Stellen nicht reichen, so wird ausnahmsweis ein drittes zugezogen. Bei der wiederholten Prüfung des Entwurfs findet sich dann Zeit und Raum, Mancherlei — und bisweilen immer mehr und recht Vieles nachzutragen und genauer zu bezeichnen, so dass zuletzt so ziemlich alles Wesentliche im Entwurf angedeutet ist.

Kommt nun endlich ein solcher Entwurf zur Ausführung in der Partitur, dann ist alles Wesentliche theils notirt, theils reiflich bedacht; dann kann die Partitur gleich vollständig, Seite für Seite, niedergeschrieben werden, — mit dem Vorbehalt, dass man neu auffallende schwierige Stellen in einer systemreichern Skizze erst auf einem besondern Blättchen aufzeichnen und verbessern dürfe[*]). Wie nun übrigens die Partitur selbst geschrieben werde, das kommt auf die Umstände an. Bei ganz unzweifelhaften Stellen kann von Takt zu Takt oder gar von oben nach unten, Zeile für Zeile über die ganze Seite hinweg geschrieben werden; steht der Satz noch nicht vollkommen klar vor dem Auge, so notirt man zuerst Melodie und Bass und fügt dann die Mittelstimmen zu; ist wohl der Satz, nicht aber die Instrumentation durchgängig gefasst, so notirt man erst jenen in den für ihn nothwendigen oder sonst feststehenden Stimmen (z. B. polyphone Stellen erst für den Chor oder die wesentlich für sie bestimmten Orchesterpartien) und fügt dann das Weitere zu. — Dass **Mozart** einmal im Uebermuthe (wenn es wahr ist!) das zweite Horn zuerst notirt habe, ist wenigstens nicht unmöglich: es beweiset nur, dass ihm der ganze Satz vollkommen klar und sicher im Geiste feststand.

Zur guten Stunde kommt uns bei diesem Gegenstande so eben ein höchst anziehender Aufsatz von Herrn Prof. **Lobe**[*]) zu: „Gespräche mit Hummel“ überschrieben, in dem unter andern gehaltvollen Mittheilungen auch **Hummels** Weise in Partitur zu setzen und aus Hummels Munde Nachrichten über die Gewohnheit **Mozarts**, **Haydns**, **Beethovens**, **Weigls** u. A. gegeben werden. Was uns hier zunächst angeht, ist der Punkt, in dem Hummel von der oben angedeuteten Weise abzuweichen scheint. Er sagt Folgendes. „Welches Instrument diesen oder jènen Theil der grossen Melodie (damit bezeichnet er die durch eine ganze Komposition gehende Hauptkantilene) übernehmen soll, stellt sich immer zunächst und am Leichtesten vor. Welche Farben aber jeden zu beleben haben in Hinsicht auf Folge und Kontrast, auf Schatten und Licht, so dass zuletzt das Ganze als ein wohlgruppirtes Gemälde erscheint, das kommt nicht immer so leicht gleich mit, das stellt sich erst nach und nach ein. Am schnellsten bildet sich mir in der Regel das Ganze aus, wenn ich erst den Bass zufüge, dann die übrigen Streichinstrumente, dann die Holzblasinstrumente und zuletzt das Blech. Doch ändere ich diese Ordnung auch nach Maassgabe besonderer Instrumentationszwecke, welche sich für diese oder jene Periode einfinden. Sollen z. B. die Blechinstrumente besonders hervortreten, so schreibe ich sie zuerst hin; ich habe dann anschaulicher vor mir, was ich von andern Instrumenten hinzuthun und hinweglassen muss, um die beabsichtigte Wirkung nicht etwa zu dick zu übermalen.

---

[*]) Wenigstens der Verf. muss diese Weise für fördersam halten, wofern man sich an sie gewöhnt hat. Sie hat ihm z. B. möglich gemacht, den ersten Theil des **Mose** in 24 Tagen in Partitur zu setzen, — natürlich, nachdem das Werk lange genug im Geiste herumgetragen und in Entwürfen festgehalten war und natürlich die Zeit späterer Verbesserungen ungerechnet.

[*]) Allg. mus. Zeitung vom 12. Mai 1847, No. 19.

Wer Seite für Seite in der Partitur gleich fertig instrumentirt, hat nicht allein den Nachtheil, das Bild nur einmal zu durchdenken, sondern auch den Blick auf jede einzelne Stelle sehr lange zu fixiren, wodurch er leicht das Verhältniss derselben zu den andern und zum Ganzen aus dem Auge verliert. Woher bei so vielen Kompositionen der Mangel glücklicher, einander unterstützender und hebender, so wie das Dasein harter, eckiger Kontraste kommen mag. Kurz, die Gedanken sind zu sehr nur in ihrer Gestalt für sich und zu wenig im Verhältnisse zur ganzen Folgenreihe und dem daraus hervorgehenden Totale instrumentirt.

Aber noch ein weiterer bedeutender Vortheil fliesst aus meiner Methode. Man fühlt beim fortgesetzten Hinschreiben einer Stimme auch im Akkompagnement ihr melodisches Bedürfniss mehr, die gute Stimmführung kommt leichter. Sehen Sie die Mozart'schen Partituren einmal in dieser Hinsicht durch, verfolgen sie die einzelnen Stimmen für sich durch die ganzen Stücke und Sie werden erkennen, wie selbständig, wie fliessend jede für sich hinwandelt.

Auch das ist kein geringer Vortheil, dass man bei dieser Schreibweise die Partitur schnell anwachsen und in sehr kurzer Zeit schon etwas Fertiges vor sich sieht, während man, Seite vor Seite fertig instrumentirend, kaum vom Flecke zu kommen scheint. Es ist dies aber für das Gedeihen der Arbeit wichtiger als man glaubt. Der Geist wird gut gelaunt und verrichtet sein Ausführungswerk leichter und williger. — Und endlich — obgleich das öftere wieder von vorn Anfangen scheinbar mehr Zeit zu erfordern scheint, so wird man in der That doch eher fertig. Mozart hätte nicht so viel schreiben können, ohne diese Methode.“

Dass Mozart wenigstens bisweilen so verfahren, wird uns noch von andrer Seite bestätigt. Ein Freund will in der Originalpartitur der Zauberflöten-Ouverture (im Besitz des Herrn André in Offenbach) an der Verschiedenheit der Tinte bemerkt haben, dass zuerst das Quartett geschrieben, dann das Uebrige zugesetzt worden. Demungeachtet scheint uns das Verfahren, wenn es als Regel gelten soll, nicht unbedenklich. Es stellt das Quartett zu entschieden als Hauptsache und die übrigen Instrumente als Zugabe dar, entspricht also alle den Sätzen nicht genau, in denen das ganze Orchester individualisirt, der Inhalt gemischten Stimmen aus allen

Chören zugewiesen werden soll. Ja, es könnte wohl gar verleiten, Manches in das Quartett zu schreiben (um es nur fertig und fest vor Augen zu haben) was eher andern Stimmen zugewiesen worden wäre; — oder man schriebe das Quartett unvollständig hin und liesse die Partitur ohne die wesentlichen Züge, die den Bläsern zugehören, indem man sich bemühte diese fortwährend im Gedächtnisse zu bewahren, statt sie sogleich niederzuschreiben. Alle gewebtern Instrumentalsätze (namentlich in den grössern Werken Beethovens) würden, wenn man sie einstweilen blos im Quartett niedergeschrieben denkt, in ihrem wesentlichen Inhalt beeinträchtigt, ja zum Theil unverständlich erscheinen.

Indess, eine ernstlichere Erörterung kann erspart werden, da jeder Komponist sich seine eigne Weise nach der Natur der Sache und eignem Behagen bildet.

Sachregister.

A.

Accentuation. 24.
Achtfusston. 9.
Adagiosatz. 231.
A-Horn. 84.
Akkordlage. 70. 170.
A-Klarinette. 123.
Aliquottheile. 11. 272.
Alt-Klarinette. 125.
Alt-Ophikleïde. 205. 208.
Alt-Posaune. 63. 69. 505.
Alt-Trompete. 99.
Ansatz. 161.
Arie. 476.
Ariette. 4. 84.
Arpa s. Harfe.
A-Saite 260.
As-Horn. 84.
As-Trompete. 52.
A-Trompete. 51.
Aufstrich. 253.
Aushallen. 251.

B.

Bach. (C. P. E.) 469.
Bach. (Seb.) 15. 17. 20. 23. 25. 28. 33. 41. 148. 203. 246. 398. 409. 440. 457. 500. 503. 529. 564.
Bärman. 122. 438.
Baillot. 255.
Balg, Blasbalg. 8.
Ballet. 402.
Bass. 209. 289.
Bassethorn. 111. 201. 213.
Basshorn. 205. 213.
Bass-Klarinette. 201. 208. 521.
Bass-Posaune. 63. 69.
Bass-Trompete. 99. 102.
Bass-Tuba. 102. 214. 220.
Bathyphon. 205. 208.
Becher, s. Schallbecher.
Becken. 207.
Becker. (C. F.) 8. 15. 353.
Beethoven. 45. 69. 71. 86. 143. 149. 162. 181. 182. 194. 197. 225. 258. 285. 297. 301. 302. 305. 307. 315. 317. 319. 346. 361. 363. 365. 368. 375. 388. 394. 395. 396. 397. 403. 404. 406. 437. 440. 468. 474. 484. 496. 501. 534. 538. 543. 552. 563.
Begleitung. 452. 472.
Benda. (G.) 404.
Beriot. (de) 255.
Berlioz. 91. 255. 269. 274. 285. 288. 421. 498. 502. 508. 524.
Beweglichkeit. 326.
B-Horn. 82. 84.
Bicinien. 86.
Bindung. 250.
Birn. 119.
B-Klarinette. 123.
Blasinstrument. 3. 7. 387. 443. 549.
Blatt. 12. 111. 112. 117. 119.
Blechinstrument. 7. 43. 213. 214. 509.
Bogen. 247.
Bogenstrich. 253.
Bombardon. 11. 206.
Bratsche. 255. 276.
Bravour-Arie. 484.
Bravourpassage. 437.
B-Trompete. 50.

C.

Carulli. 421.
Cavata, Cavatine, s. Kavatine.
Chanterelle, s. Quinte.
Choral, (fugirter) 33.
Choralfiguration. 38.
Choral mit Fuge. 38.
Chorgesang. 3.
Cherubini. 92. 207.
Chitarra, s. Guitarre.
C-Horn. 82.
Chopin. 438.
Cinelli, s. Becken.
Cis-Horn, s. Des-Horn.
C-Klarinette. 123.

Clarino, s. Trompete.
Continuo. 462.
Corno, s. Horn.
Corno basso, s. Basshorn.
Corno cromatico di tenore, s. Tenorhorn.
Corno di bassetto, s. Bassethorn.
Corno inglese, s. englisch Horn.
C-Trompete. 50.

D.

Dämpfer. 253.
David. 440.
Des-Horn. 84.
Des-Trompete. 52.
D-Horn. 82.
Diskantposaune. 505.
Divertissement. 436.
D-Klarinette. 125.
Doppelblatt. 112.
Doppelfuge. 233.
Doppelgriff. 250. 266.
Doppelkonzert. 440.
Doppel-Orchester. 246.
Doppelquartett. 431.
D-Saite. 260.
D-Trompete. 51.
Duett. 486.
Duo. 426. 438.
Dussek. 440.

E.

E-Horn. 83.
Einfussregister. 10.
Einleitung. 39. 232. 489.
Embouchure, s. Ansatz.
Englisch Horn. 203. 208. 213.
Ensemble. 425. 489.
Ensemblesatz. 3. 423. 425.
Entr'akt. s. Zwischenakt.
E-Saite. 260.
Es-Flöte. 160.
Es-Horn. 83.
Es-Klarinette. 125.
Es-Trompete. 51.
E-Trompete. 51.

F.

Fagott. 11. 111. 117. 126. 129. 213. 215. 385.
Fanfare. 56.
Fantasie. 427.
Feinheit. 251.
F-Flöte. 160.
F-Horn. 83.
Finale. 412. 489.
Fis-Horn, s. Ges-Horn.
F-Klarinette. 125.
Flageolett. (Instrument) 208.
Flageolett. (Spiel) 248. 253. 272. 277. 281.
Flageoletton, s. Flageolettspiel.
Flattergrob. 45. 63.
Flauto, s. Flöte.
Flauto Piccolo, s. Pikkolflöte.
Flöte. 11. 12. 111. 117. 157. 176. 182. 213. 386. 502.
Flute d'amour. 208.
F-Trompete. 51.
Fuge. 34. 231.
Füllstimme. 11.

G.

Gassner. 498.
Gedackt. 9. 11. 12. 205.
G-Horn. 84.
Geige, s. Violine.
G-Klarinette. 125.
Gesang. 444. 467.
Gesang-Ensemble. 489.
Ges Horn. 84.
Ges-Trompete. 52.
Giuliani. 421.
Gluck. 4. 71. 92. 386. 403. 406. 463. 484. 500. 512. 533.
Golde. 97.
Griff. 247.
Griffbret. 247. 253.
Grobstimme. 45.
Grundstimme. 11.
G-Saite. 260.
G-Trompete. 51.
Guitarre. 421.

H.

Händel. 47. 316. 343. 366. 406. 462. 484. 496. 500. 511.
Hakenharfe. 417.
Hals. 247.
Harder. 421.
Harfe. 416.
Harmoniemusik. 3. 5. 7. 104. 154. 200. 208. 216. 365.
Harmonikatöne. 419.
Haupt. 15.
Hauptstimme. 11.
Haydn. 4. 71. 149. 228. 284. 309. 229. 333. 337. 339. 341. 356. 360. 385. 386. 448. 458. 484. 500. 527. 544. 549.
Hermstädt. 122. 438.
Hesse. 15. 24.
Hiller. (F.) 427.
H-Klarinette. 125.
Holzblasinstrument, s. Rohrinstrument.
Homophonie 502.
Horn. 44. 77. 85. 96. 141. 213. 215.
Hornart. 81.
Hornmundstück. 77.
Hummel. 438.

I.

Janitschaarenmusik. 7.
Individualisirung (des Orchesters) 383. 392.
Instrumental-Solosatz. 226.
Instrumente. (selbständige) 426.
Intrade. 57.
Introduktion, s. Einleitung.

K.

Kadenz. 439.
Kasten. 247.
Kavatine. 484.
Kenthorn, s. Klappenhorn.
Kirchenmusik. 493.
Klangwesen. 11. 19. 47. 67. 80. 96. 104. 112. 117. 152. 162. 169. 179. 212. 352. 358. 360. 362.
Klappe. 103. 111.
Klappenhorn. 103.
Klarinette. 111. 117. 119. 129. 212. 229. 387.
Klautschek. 100.
Klaviatur. 9.
Kompositionslehre. 4.
Körper. 247.
Kontrabass. 255. 282.
Kontrabass-Ophikleïde. 205. 208.
Kontrabasstuba, s. Basstuba.
Kontrafagott. 128. 140. 213. 215.
Konzert. 439.
Konzertante. 440.
Konzertino. 439.
Konzertsatz. 437.
Kopf. 247.
Koppel, Koppelung. 13.
Kornett. 101. 214.
Kunstform. 34. 465. 475.
Kunstlehre. 526.

L.

Labialpfeife. 12.
Lage. 256.
Laute. 208.
Leichtigkeit. 251. 330.
Liebesgeige. 558.
Liedform. 230.
Lobe. 589.

M.

Mandoline. 420.
Mangold. 560.
Manual. 8.
Manualmente. 35.
Marsch. 56. 230. 401.
Martellato. 253.
Massenkraft. 32.
Mehul. 288.
Meierbeer. 148. 205. 278. 416. 453. 474. 517. 521. 546. 556.
Melodie. 32.
Melodiebildung. 337.
Melodrama. 404.
Mendelssohn. 406. 432. 440.
Mensur. 112.
Menuett. 341. 401.
Militärtrommel. 207.
Mittellage. 201. 209.
Mittelstimme. 209. 220. 304.
Mittelstück. 119.
Mixtur. 11.
Mond, (türkischer), s. Schellenmond.
Moscheles. 438.
Motettenform. 589.
Mozart. 47. 69. 71. 123. 124. 149. 166. 184. 187. 203. 326. 327. 332. 341. 342. 361. 385. 391. 395. 406. 455. 459. 469. 471. 478. 487. 490. 535. 547.
Müller. (I.) 122. 524.
Mohamedsfahne, s. Schellenmond.
Mundstück. 45. 119.
Musiklehre. 11. 85. 145. 187.
Musikwissenschaft. 4. 122. 395. 404.

N.

Naturblechinstrument, s. Blechinstrument.
Naturhorn, s. Horn.
Naturton. 45. 47. 80.
Naturtrompete, s. Trompete.
Nebenstimme. 11.
Neithardt. 109. 216.
Niederstrich. 253.
Nonett. 432. 457.
Normalhorn. 77.
Normalklarinette. 119.
Normaltrompete. 44.
Notturno. 437.

O.

Oberstimme. 209. 296.
Obligat. 463.
Oboe. 11. 117. 154. 178. 182. 213. 214. 386. 529.
Oboe di caccia, s. englisch Horn.
Oktav-Flöte, s. Pikkolflöte.
Ophikleïde. 112. 117. 205. 214.
Orchester. 3. 245. 246. 350. 355. 373. 442.
Orchestersatz. 3. 243. 373. 398.
Orgel. 3. 7. 9. 19. 493.
Orgelbalg. 8.
Orgelphantasie. 39.
Orgelkonzert. 40.
Orgeltrio. 20. 41.
Ottett. 431.
Ouverture. 231. 342. 306.

P.

Paganini. 255. 274.
Panaulon. 161.
Partituranlage.
Partiturstudium. 499.
Partiturordnung. 577.
Passage. 437.
Pauke. 3. 7. 44. 53. 56.
Paukenschlägel, Paukenstock. 53.
Pedal. 8. 15.
Pedalharfe. 417.
Pedaltöne (der Posaune) 507.
Pfeife. 8. 9.
Piatti, s. Becken.
Piccolo, s. Pikkolflöte
Pikkolflöte. 160. 190. 194. 542.
Pizzikato. 249. 254. 275. 281. 285. 346. 443.
Polonaise. 231.
Polyphonie. 32. 221. 393. 395. 503.
Ponticello. (sul) 252.
Posaune. 11. 62. 67. 69. 96. 213. 214. 215. 504.
Posaunenmundstück. 62. 112. 117.
Position. 280.
Posthorn. 208.
Primarius. 57. 59.
Principale. 57.
Prinzipal. 11.
Prinzipalinstrument, s. Prinzipalstimme.
Prinzipal-Klarinette. 137.
Prinzipalstimme. 437.
Punto. del Arco. 253.

Q.

Quartbass, Quartbassposaune. 507.
Quartett. 246. 426. 431. 438. 489.
Quartettsatz. 431.
Quatuor, s. Quartett.
Queisser. 100.
Querflöte. 160.
Quintbass, Quintbassposaune. 507.
Quinte. 255.
Quintfagott. 128.
Quintett. 431. 437. 489.
Quintuor, s. Quintett.

R.

Register. 9. 10. 11. 104. 210.
Registerzug, s. Register.
Registrirung. 13.
Reicha. (A.) 149. 436.
Resonanzkasten. 247.
Rezitativ. 444.
Ripienstimme. 437.
Riss. 251.
Ritornell. 439. 455.
Rohr. 44.
Rohrflöte. 9. 13.
Rohrinstrument. 7. 111. 112. 213. 214.
Rohrpfeife. 12.
Rolltrommel. 207.
Rondo. 230. 427.
Rossini. 409. 416.
Rousseau. (J. J.) 404.

S.

Saitenfessel, Saitenhalter. 237.
Saiteninstrument. 7.
Sarti. 288.
Satzregel. 75. 115. 117. 168. 223.
Scene. 483.
Schall. 403.
Schallbecher. 45. 111. 119.
Schallkraft. 13. 19. 49. 67. 80. 96. 121. 124. 129. 148. 168. 202. 203. 204. 205. 206. 208. 250. 354. 359. 445.
Schallmei. 11.
Schallrohr, s. Rohr.
Schellenmond. 207.
Scherzo. 402.
Schlägel, s. Paukenschlägel.
Schlag. 251.
Schlaginstrument. 3. 7. 44. 206. 207.
Schlagkraft. 251. 323.
Schlangenrohr, s. Sepent.
Schlusssatz. 233.
Schmetterton. 49.
Schnabel. 119.
Schneider. (F.) 4. 10. 15. 71. 92. 416.
Schwingung. 248.
Schwingungsknoten. 278.
Sechzehnfusston. 10. 78. 128. 283.
Seidel. 8. 494.
Sekundarius. 57. 59.
Septuor. 437.
Serenate. 437.
Serpent. 112. 117. 204. 213.
Satzstück. 52.
Sextuor. 437.
Situation. 466. 470.
Solosatz. 3. 46. 431. 435.
Sologesang. 3. 485. 489.
Soloverein, s. Quartett.
Sonate. 40. 426. 437.
Sordino. 253. 285.
Spielweise. 14. 338.
Spitze. 247.
Spohr. 159. 274. 290. 292. 294. 338. 440.
Spontini. 124. 207. 295. 298. 300. 311. 313. 320. 373. 403. 415. 509. 511. 554. 566. 569.
Staccato. 250. 251.
Stadler. 416.
Stange. 62.
Steg. 247. 252.
Stiefel, s. Stange.
Stimmung. 470.
Stimmzahl. 310. 332.
Stopfen. 46. 78. 89.

Streicherchor. 245. 247. 252. 286. 324. 362. 562.
Streichinstrument. 245. 247. 252. 286. 324. 362. 562.
Streichquartett, s. Streicherchor.
Stricbart. 334.
Stürze, s. Schallbecher.
Styl. 27. 415.
Subbass. 13.
Süssmaier. 454.
Sundelin. 498.
Symphonie. 412.
Swobodá. 498.

T.

Tamburo, (gran), s. grosse Trommel.
Tamburo militare, s. Militärtrommel.
Tamburo rulante, s. Rolltrommel.
Tamtam. 207.
Tanz. 230. 401.
Tastatur. 8.
Tenorbass. 102. 214.
Tenorbassposaune. 506.
Tenorfagott. 128.
Tenorhorn. 102. 214. 215.
Tenorposaune. 63. 69. 506.
Tenortrompete. 99.
Terzett. 489.
Terzflöte. 159.
Text. 466. 582.
Timpano, s. Pauke.
Toccata. 57.
Töpfer. 8.
Tokkate. 39.
Tonfolge, s. Tonwesen.
Tonklappe, s. Klappe.
Tonloch. 103. 111.
Tonwesen. 8. 45. 59. 63. 90. 94. 97. 111. 146. 164. 172. 208. 251. 325. 352. 357.
Tonwiederholung. 49. 81. 251. 264. 207. 280. 284.
Touche. (sur la) 253.
Tremolo. 265. 280. 312.
Triangel. (Triangolo.) 207.
Triller. 264. 280.
Trio. 426.
Tripelkonzert. 440.
Tromba, s. Trompete.
Trombone, s. Posaune.
Trommel (grosse). 7. 206.
Trompete. 11. 44. 50. 56. 78. 96. 213. 503. 509.
Trompetenart. 50.
Trompetenmundstück. 45.
Tuba, s. Basstuba.

V.

Variation. 41. 231. 427.
Ventil. 94.
Ventilhorn. 44. 100. 214.
Ventilinstrument. 43. 93. 104. 214. 514.
Ventilposaune. 99. 214.
Ventiltrompete. 44. 97. 214. 515.
Vielseitigkeit. 251.
Vierfussregister. 10.
Viola d'amore, Viole d'amour, s. Liebesgeige.
Violine. 255. 502.
Violino, Violon, s. Violine.
Violon. 9.
Violoncell. 255. 502.
Vivier. 250. 518.
Vorbildung. 4.
Vox angelica. 11.
Vox humana. 11.

W.

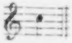
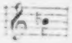
Waldhorn, s. Horn.
Weber. (C. M. v.) 52. 89. 92. 122. 403. 406. 512. 524. 549. 557. 572.
Weigl. 529.
Werk. 8.
Wieprecht. 95. 97. 106. 210. 215. 508.
Windlade. 8.
Winter. 255.
Wirbelkasten. 247.

Z.

Zug. 62.
Zunge. 12.
Zungenpfeife. 12.
Zusammenwirken. 301.
Zweifussregister. 10.
Zweiundreissigfuss. 10.
Zwischensatz. 232.
Zwischenakt. 403.

Berichtigungen und Druckfehler.

Seite 101. Das B-Kornett ist im Lehrbuch unrichtig notirt. Es steht nicht so wie dort angegeben, sondern wie die B-Klarinette und B-Trompete; also seine

Note  ertönt als 

Daher muss Seite 105 in No. 115 die Kornettstimme eine Oktave höher notirt werden.

Seite 101 Zeile 2 von unten, statt No. 107 ist No. 109 zu lesen.

„ 102 „ 5 von oben statt No. 106 und 107 ist No. 108 und 109 zu lesen.

„ 128 vor der Ueberschrift „Kontrafagott“ muss C stehen.

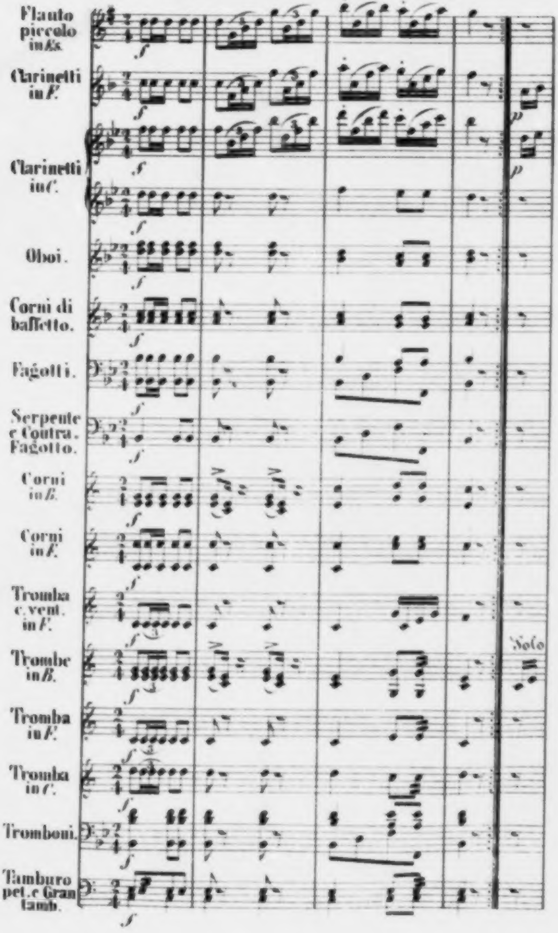
„ 241 Zeile 7 von oben ist statt Beilage II, Beilage III zu lesen.

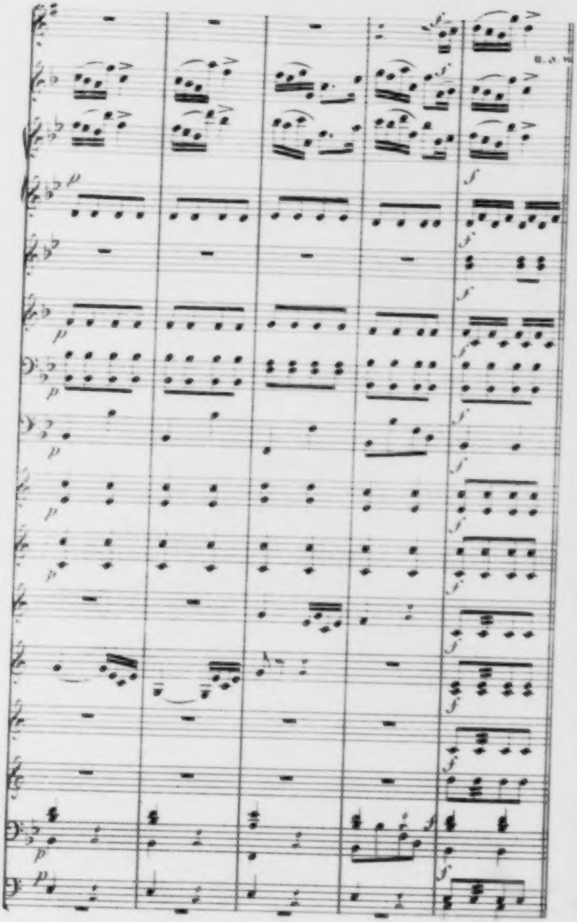
Ueberall ist „Bassethorn“ geschrieben, während die etymologisch richtigere aber überflüssig beladne Schreibart ein Doppel-T erfodert hätte.

Beilagen.

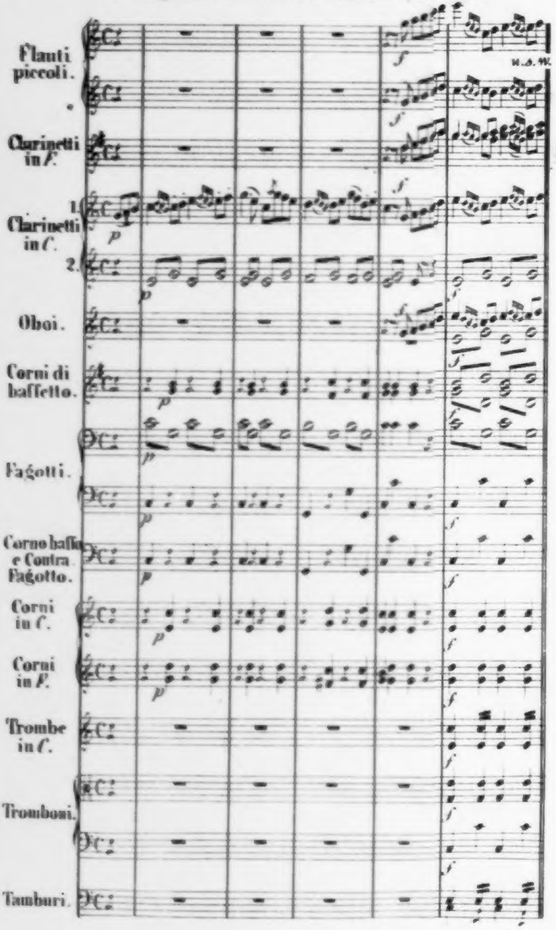
Beilage I.

№ 1. Geschwindmarsch von Neithardt. (Zu S. 216.)

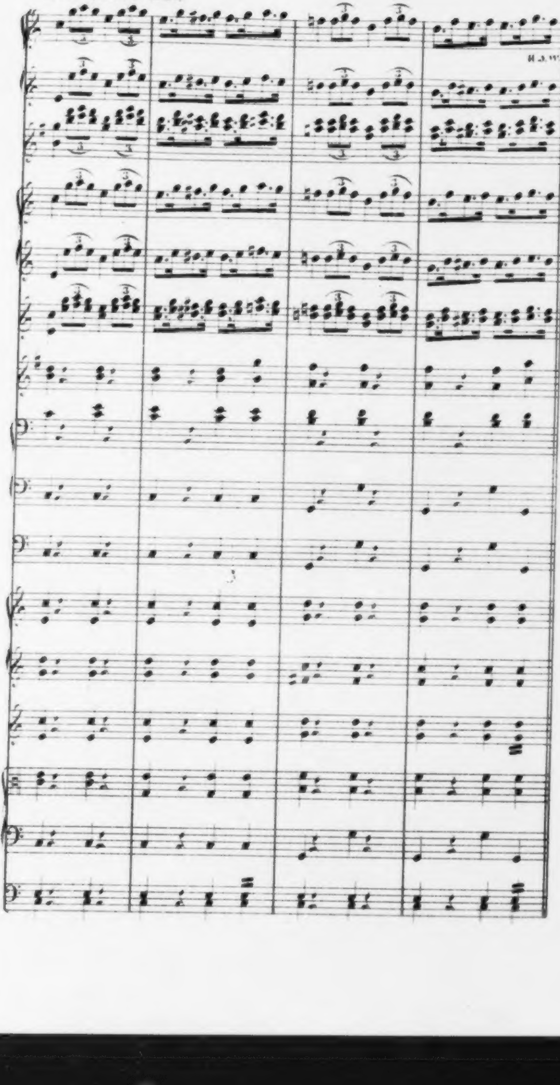

Flauto piccolo in Es.
Clarinetti in F.
Clarinetti in C.
Oboi.
Corni di bassetto.
Fagotti.
Serpente e Contra-Fagotto.
Corni in B.
Corni in F.
Tromba c. vent. in F.
Trombe in B.
Tromba in F.
Tromba in C.
Tromboni.
Tamburo pic. e Gran tamb.
f
p
Solo


p
f

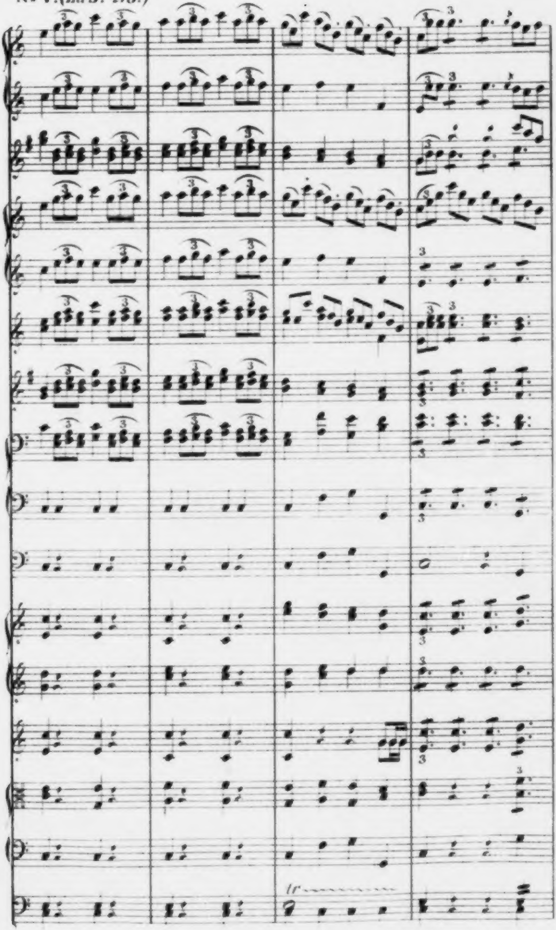
№2. Langsamer Marsch *von Neithardt*. (*Zu* S. 217.)

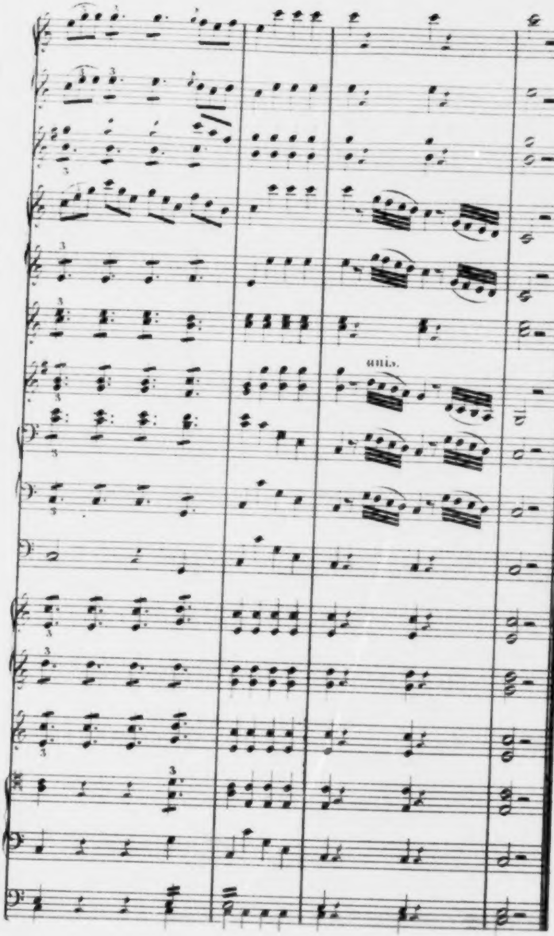

Flauti piccoli.
Clarinetti in F.
1. Clarinetti in C. 2.
Oboi.
Corni di baffetto.
Fagotti.
Corno baffo e Contra Fagotto.
Corni in C.
Corni in F.
Trombe in C.
Tromboni.
Tamburi.
u.s.w.

№3. (Zu S. 218.)

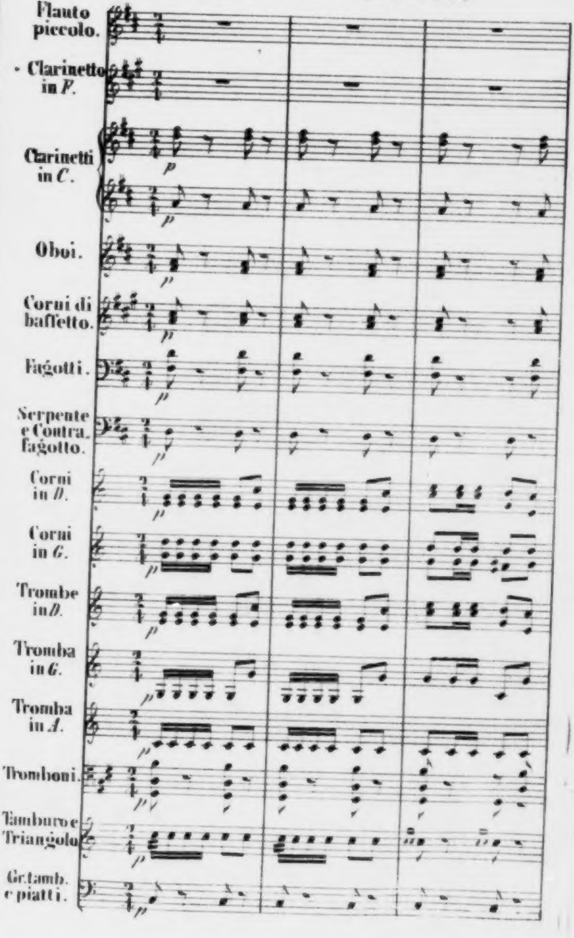


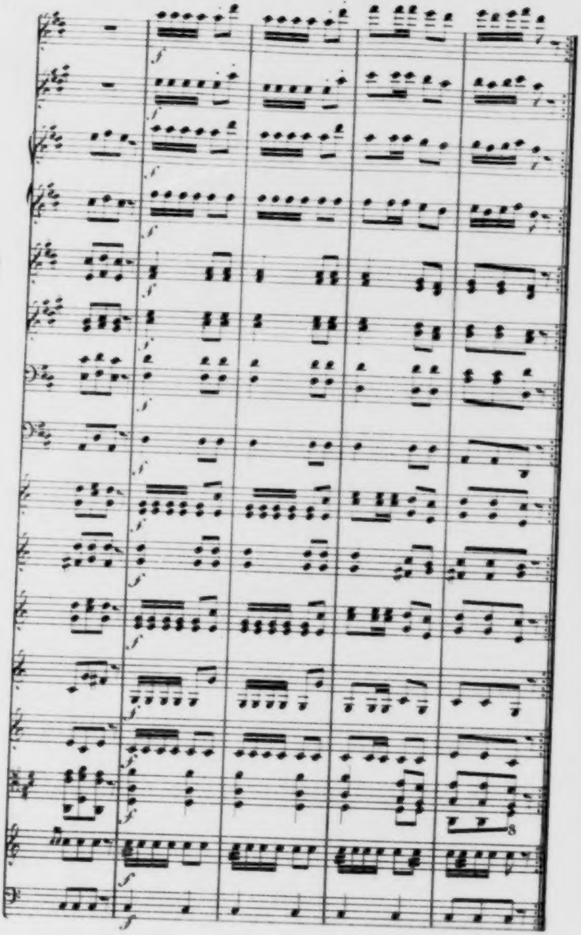
№ 4. (Zu S. 218.)




unis.

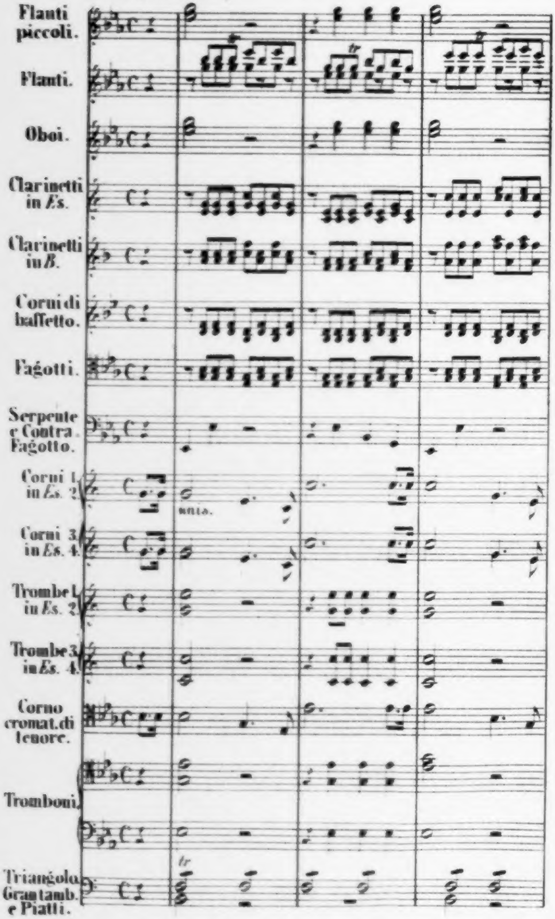
№5. Marsch von *Neithardt*. (Zu S. 219.)

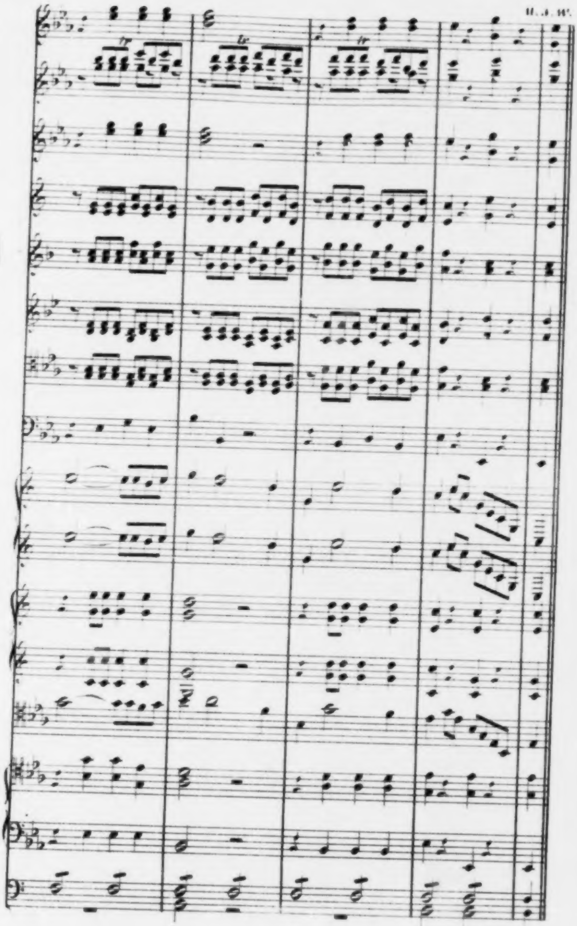

Flauto piccolo.
Clarinetto in *F*.
Clarinetti in *C*.
Oboi.
Corni di bassetto.
Fagotti.
Serpente e Contra-fagotto.
Corni in *D*.
Corni in *G*.
Trombe in *D*.
Tromba in *G*.
Tromba in *A*.
Tromboni.
Tamburo e Triangolo.
Gr. tamb. e piatti.
p


f

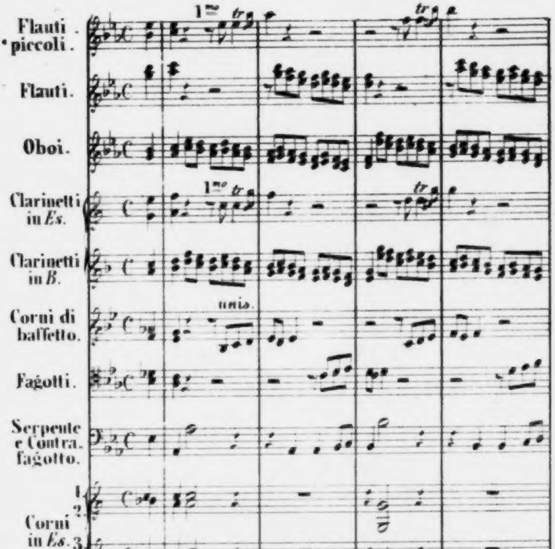
Beilage II.

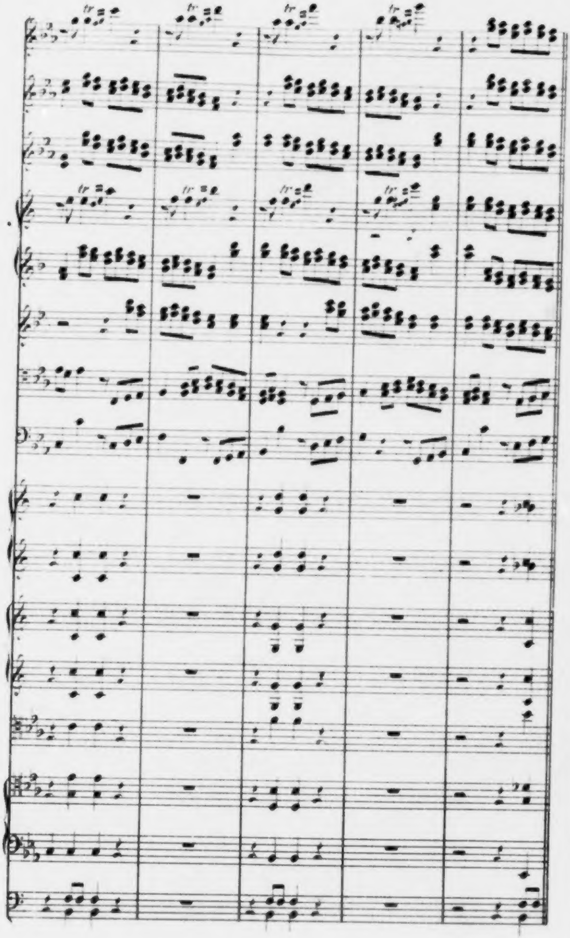
№1. (*Zu S. 219.*)


Flauti piccoli.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in *Es*.
Clarinetti in *B*.
Corni di bassetto.
Fagotti.
Serpente e Contra-Fagotto.
Corni 1. in *Es*. 2.
unis.
Corni 3. in *Es*. 4.
Trombe 1. in *Es*. 2.
Trombe 3. in *Es*. 4.
Corno cromat. di tenore.
Tromboni.
Triangolo. Gran tamb. e Piatti.
tr


tr
tr
tr

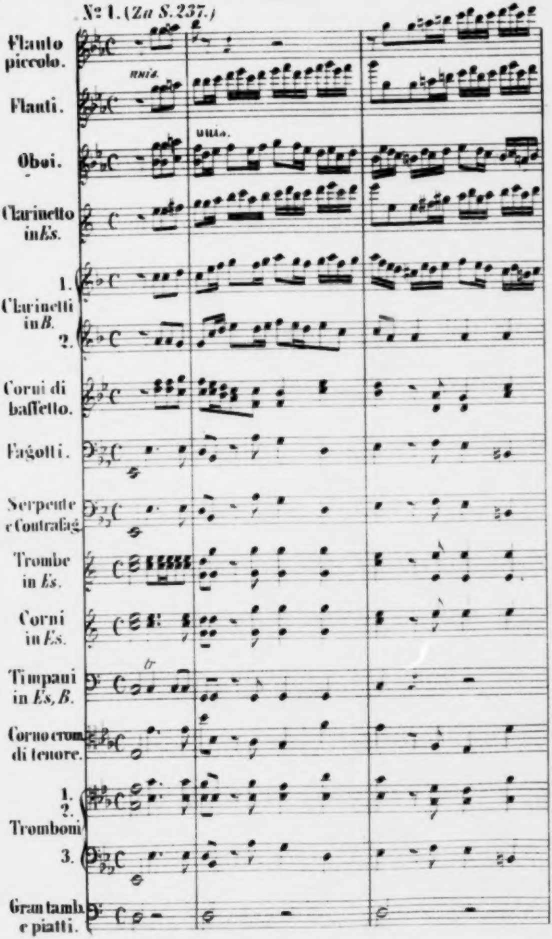
N°2. (*Zu S. 222.*)

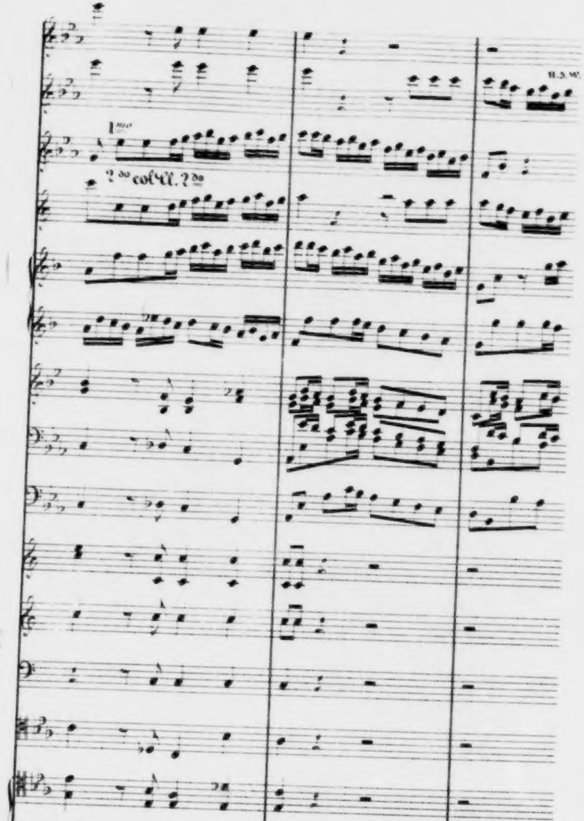

Flauti piccoli.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in *Es.*
Clarinetti in *B.*
Corni di baffetto.
Fagotti.
Serpente e Contra. fagotto.
Corni in *Es.*
1.
2.
3.
4.
Trombe in *Es.*
1.
2.
3.
4.
Corno crom. di tenore.
Tromboni.
Triangolo, Gran tamb. e Piatti.
1mo
tr
unis.


tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr

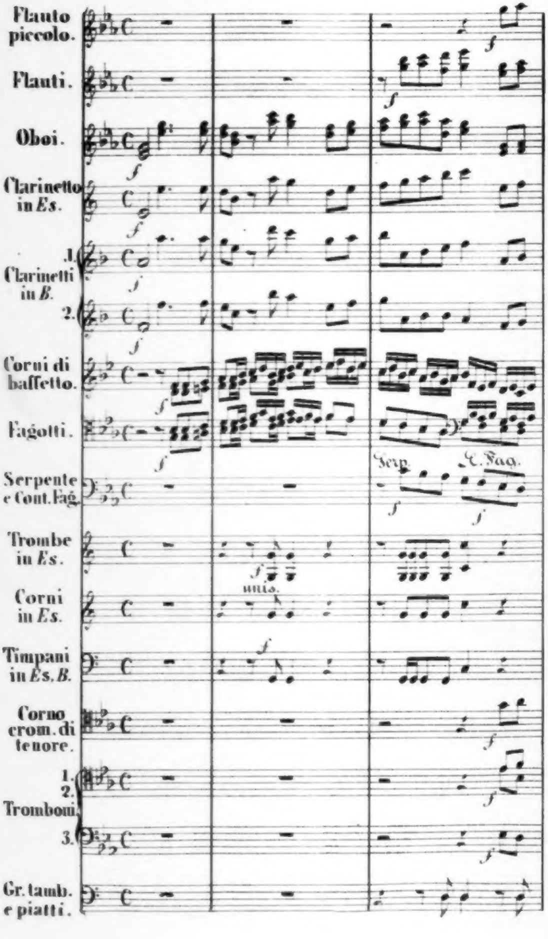
Beilage III.

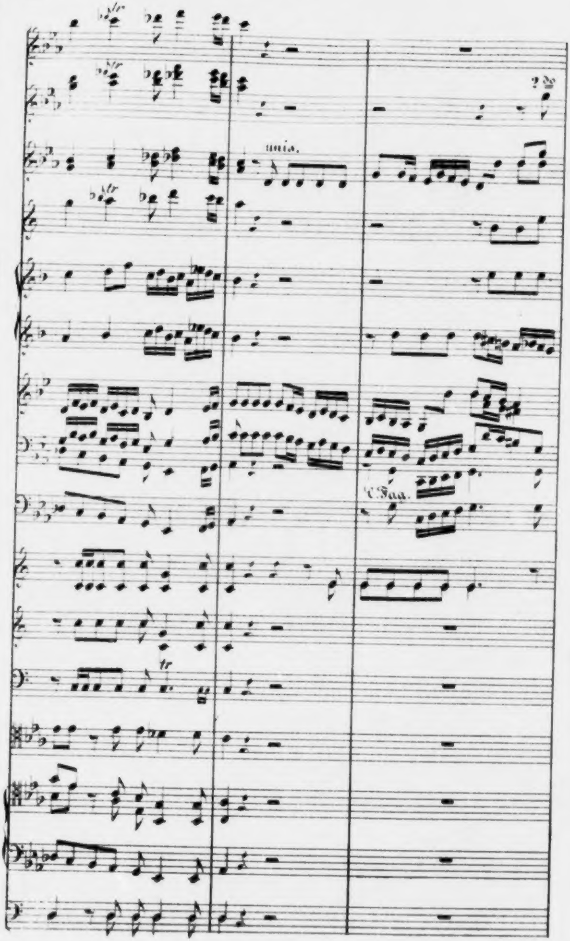
No 1. (Zu S. 237.)

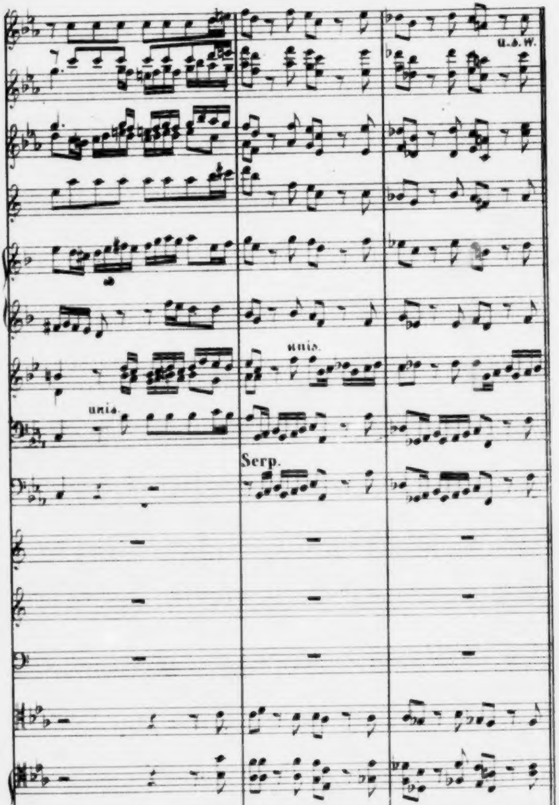

Flauto piccolo.
unis.
Flauti.
unis.
Oboi.
Clarinetto in Es.
1.
Clarinetti in B.
2.
Corni di bassetto.
Fagotti.
Serpente e Contrafag.
Trombe in Es.
Corni in Es.
tr
Timpani in Es, B.
Corno crom. di tenore.
1.
2.
Tromboni
3.
Gran tamb. e piatti.


1mo
2do col Vl. 2do
H.S.W.

No 2. (Zu S. 241.)


Flauto piccolo.
Flauti.
Oboi.
Clarinetto in Es.
1. Clarinetti in B. 2.
Corni di baffetto.
Fagotti.
Serpente e Cont. Fag.
Trombe in Es.
Corni in Es.
Timpani in Es. B.
Corno crom. di tenore.
1. 2. Tromboni 3.
Gr. tamb. e piatti.
f
unis.
Serp.
C. Fag.

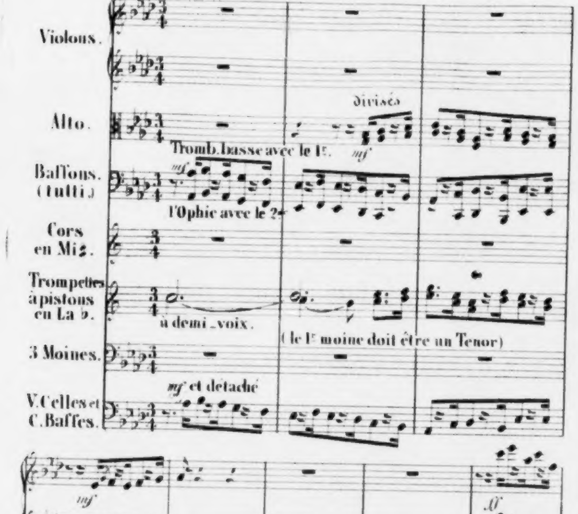

unis.
tr
C.Faa.

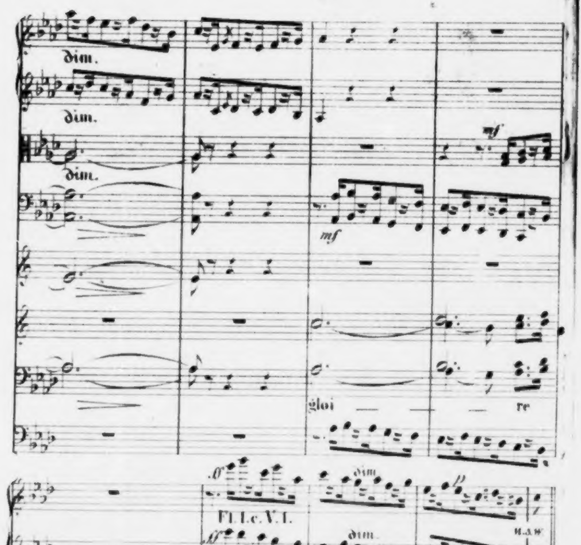

u.s.w.
unis.
unis.
Serp.

Beilage IV.

Aus den Hugenotten von Meierbeer.

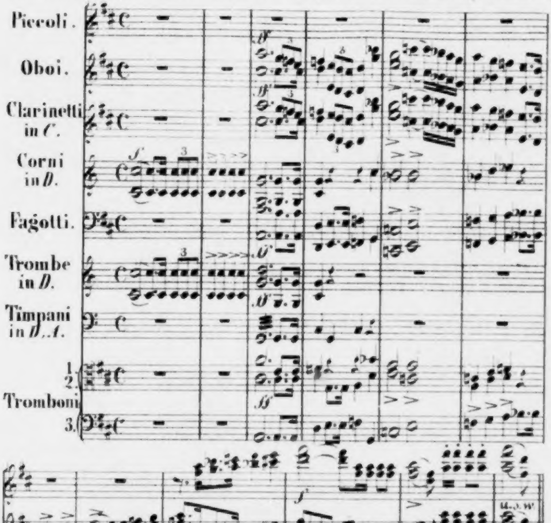
Poco Andante. *(Zu S. 517.)*


Violons.
Alto.
divisés
mf
Tromb. basse avec le 1r.
mf
Baſſons. (tutti.)
l'Ophic avec le 2e
Cors en Mi♭.
Trompettes à pistons en La ♭.
à demi_voix.
(le 1r moine doit être un Tenor)
3 Moines.
mf et détaché
V. Celles et C. Baſſes.
mf
mf
ff
ff
ff
(d'un ton solennel)
Gloi — — — re, gloire au grand Dieu vengeur!


dim.
dim.
dim.
mf
mf
gloi — — re
ff
Fl.1.c.V.1.
dim.
p
ff
dim.
Fl.2.c.V.2.
p
ff
au guerrier fi_de — le — — — —

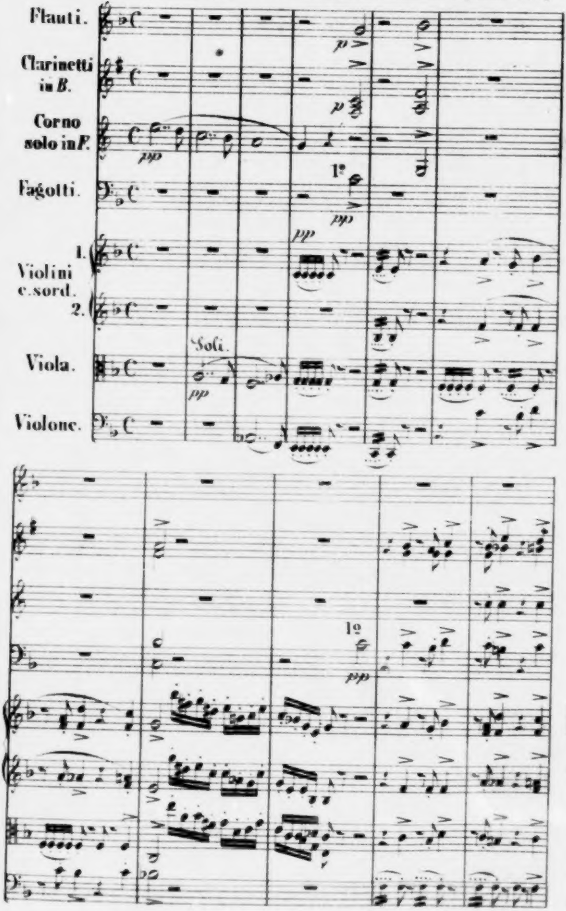
Beilage V.

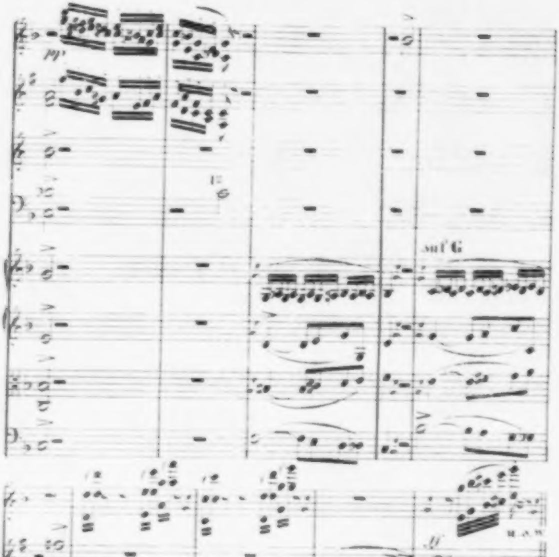
Maestoso energico ma con moto. *Aus Euryanthe von M. v. Weber.* (*Zu S. 557.*)


Piccoli.
Oboi.
Clarinetti in *C*.
Corni in *D*.
Fagotti.
Trombe in *D*.
Timpani in *D*, *A*.
1.
2.
Tromboni
3.
staccato.

Beilage VI.

Andte quasi Allegretto. *Aus Oberon von C.M.v.Weber. (Zu S. 558.)*

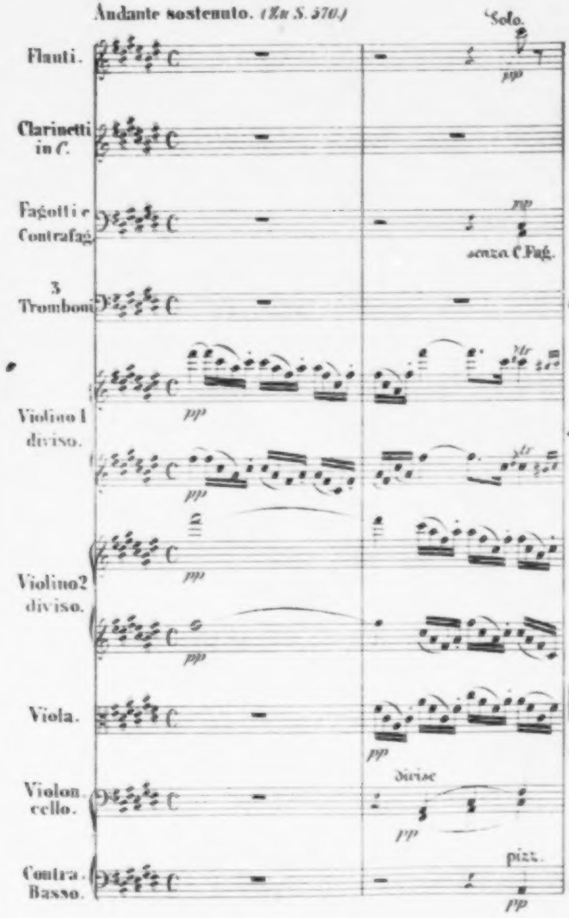

Flauti.
Clarinetti in B.
Corno solo in F.
Fagotti.
Violini c. sord.
1.
2.
Viola.
Violone.
pp
1º
Soli.

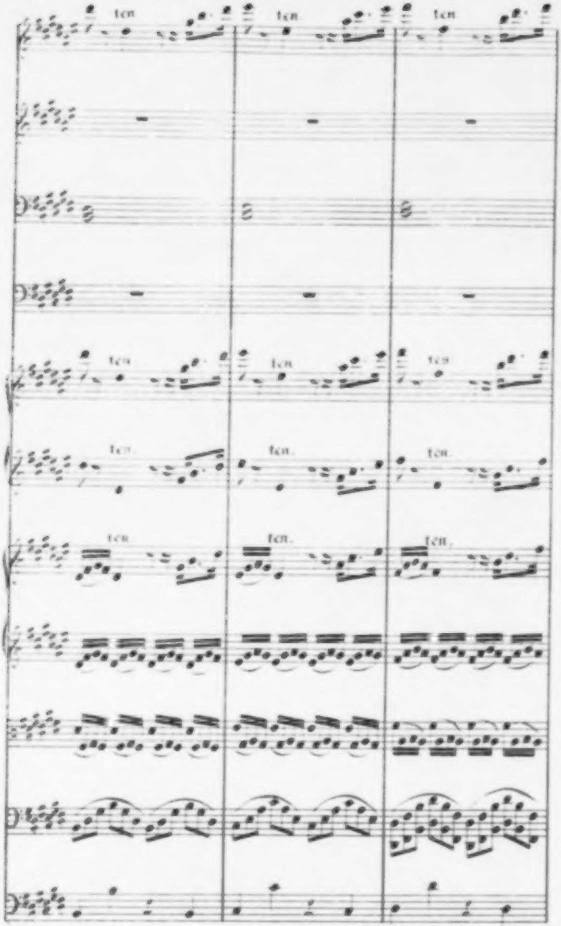

pp
mf G
pp
ff
u.s.w.

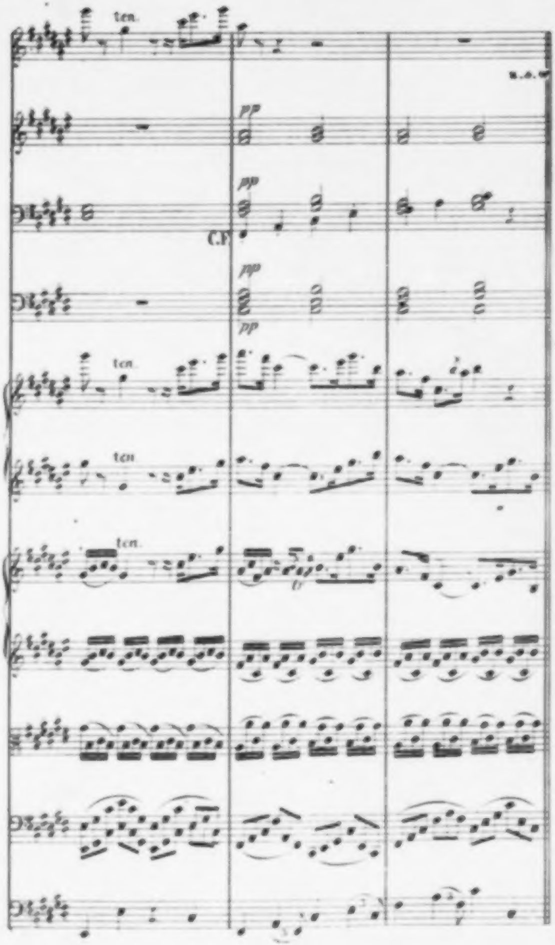
Beilage VII.

Aus Mose von A.B.Marx.

Andante sostenuto. *(Zu S. 570)*


Solo.
Flauti.
pp
Clarinetti in C.
Fagotti e Contrafag.
pp
senza C.Fag.
3 Tromboni
Violino 1 diviso.
pp
pp
tr
Violino 2 diviso.
pp
pp
Viola.
pp
Violon. cello.
divise
pp
Contra. Basso.
pizz.
pp

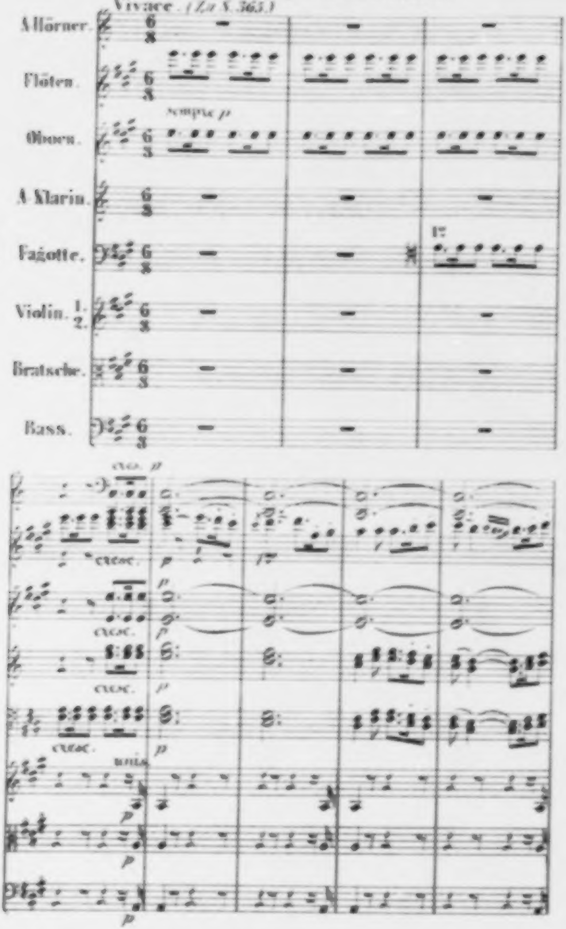

ten
ten
ten
ten
ten
ten
ten.
ten.
ten.
ten
ten.
ten.

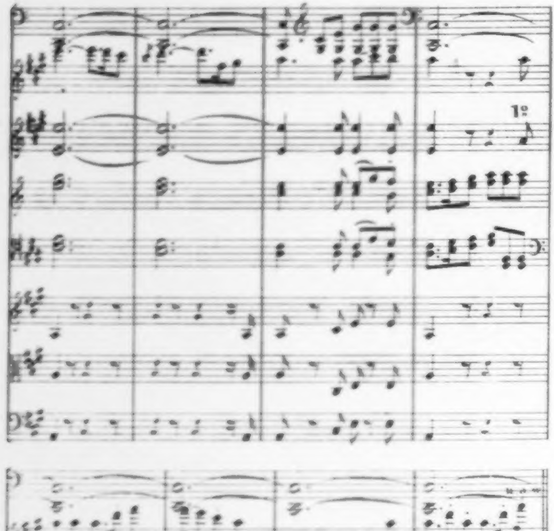

ten.
pp
pp
C.F.
pp
pp
ten.
ten.
ten.

Beilage VIII.

Aus der siebenten Symphonie von Beethoven.

Vivace. (Zu S. 365.)

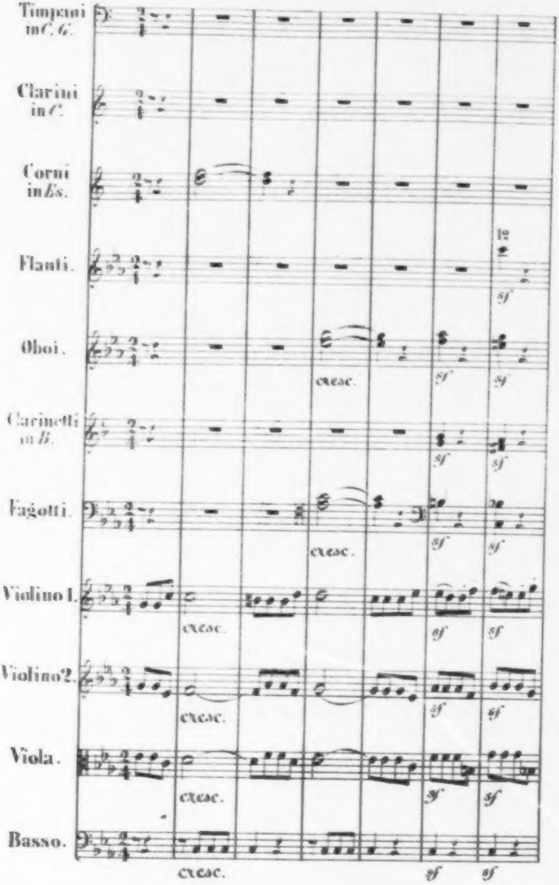

A Hörner.
Flöten.
sempre p
Oboen.
A Klarin.
Fagotte.
Violin. 1. 2.
Bratsche.
Bass.
cresc.
p
unis.

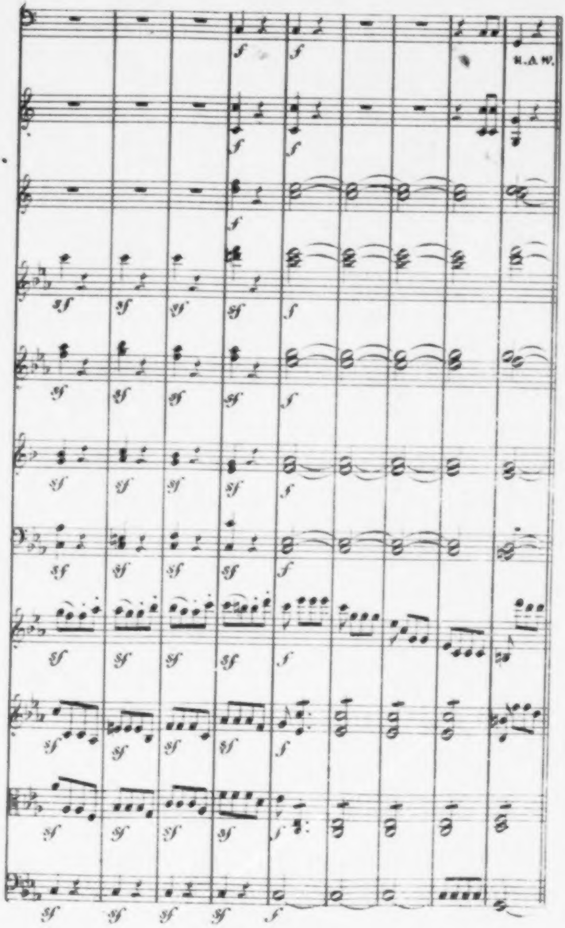

1º
sp
sp

Beilage IX.

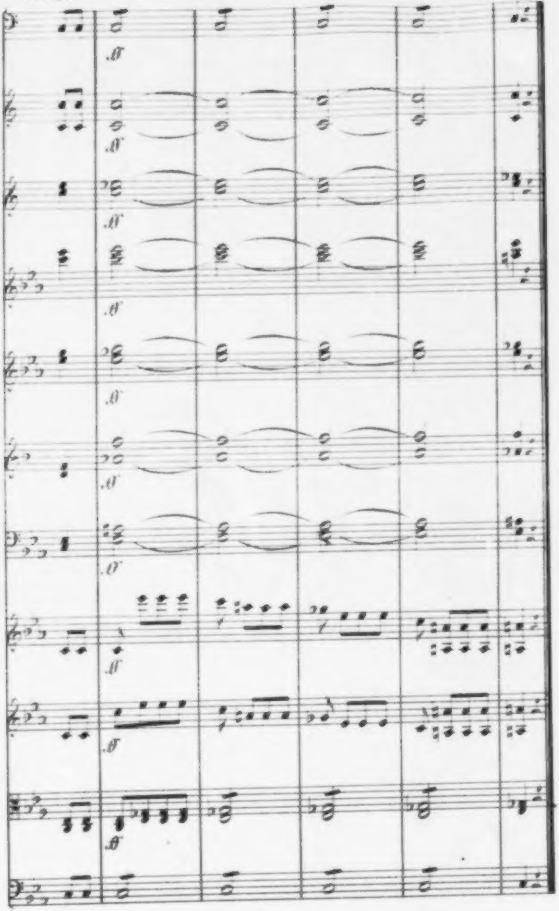
Aus der fünften Symphonie von Beethoven.

№ 1. Allegro con brio. (*Zu S. 376. 377 u. 382.*)


Timpani in C. G.
Clarini in C.
Corni in Es.
Flauti.
1º
sf
Oboi.
cresc.
sf
sf
Clarinetti in B.
sf
sf
Fagotti.
cresc.
sf
sf
Violino 1.
cresc.
sf
sf
Violino 2.
cresc.
sf
sf
Viola.
cresc.
sf
sf
Basso.
cresc.
sf
sf


f
f
H.A.W.
sf
f

№ 2.


ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff

Die alte Musiklehre

im Streit

mit unserer Zeit.

Von

Adolph Bernhard Marx.

> „Weisst du, was schlecht ist im Alter? — wenn es ein Aufbau, ein Uebereinanderthürmen rumpeliger Vorurtheile geworden, durch das die heilige Anlage der Jugend nicht mehr durchdringt.“

Leipzig, 1841.
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Vorwort.

Zu keiner meiner bisherigen Schriften habe ich mich so schwer entschlossen, als zu der vorliegenden; und keiner wünsche ich jetzt so angelegen die weiteste Verbreitung und Erwägung. Denn die hier unerlässliche polemische Form ist mir nie beliebt gewesen; nur innerlichste Ueberzeugung von ihrer Nothwendigkeit hat meinen Widerwillen gegen Streit und Tadel überwinden können. Diese Ueberzeugung aber — und mit ihr mein Eifer, dem ich nicht mehr mit äusserlichen Rücksichten wehren durfte — ist mit jedem Schritt vorwärts gewachsen; noch einmal drückt sie mir die Feder in die Hand zu befestigendem oder heranrufendem Worte.

Wäre mir doch das mächtigste gegeben, wüsste ich doch die stärksten Bürgen und Eidhelfer zu finden, dass einmal Alle die ganze Wichtigkeit der Sache, nicht blos für das Nächste, die Kompositionslehre, nein: für den Fortschritt der Kunst und ihrer Wissenschaft und der Künstler- und Volksbildung, ja ihren entscheidenden Einfluss auf die Gesinnung klar erschauten! dass sie Alle herangezwungen würden zu theilnehmender Prüfung und Abhülfe! dass wir vereint die Schlummerbande brächen, die hundertjähriger Schlendrian und Altersbequemlichkeit um die Schläfe so Vieler gewoben! dass endlich im freudigen umfassendsten Verein der Fortschritt vollendet würde, den seit einem Jahrhundert das geschichtliche Leben der Kunst gezeitigt, seit manchem Jahrzehnt die Stimme der Einsichtigsten gefodert hat, und zwar um so dringender, je tiefer sie in das Wesen der Kunst eingedrungen waren; den selbst ein Theil derer bald ahnte, bald für nothwendig erkannte, die noch nicht im Stande waren, sich selber aus der alten Umstrickung frei zu machen.

Nicht Ich bin es ja, der allein oder zuerst den Stillstand angeklagt, den Fortschritt gefodert. **G. Weber** (S. 5), **A. Reicha** (S. 16), **H. Nägeli** (S. 57) haben vor mir die Unhaltbarkeit und Unzulänglichkeit des altversessenen, immer wieder sich aufblähenden Lehrwesens aufgedeckt; **Weber**, **Reicha**, **J. Riepel** (S. 16), **B. Logier** (S. 74), **A. André** (S. 22) sind vorwärts gedrungen und damit thatsächlich gegen die alte Beschränktheit und

Unmethode aufgetreten: L. v. Beethoven (S. 30), E. T. A. Hoffmann, Bettina v. Arnim (S. 64), Heinse, C. Seidel, v. Drieberg haben in Spott und Ernst gegen sie protestirt: J. F. Reichardt ist auf das Geistreichste, Kirnberger wenigstens in einzelnen Anschauungen, F. Rochlitz, K. Stein. A. Wendt, Hotho, Hand in wie vielen treffenden Auffassungen und in dem Prinzip ihrer Erörterungen über die alten zwängend-engen Vorstellungen hinausgegangen; Beethoven, Gluck, J. Haydn, W. A. Mozart sind — nicht etwa blos durch ihre Kompositionen, denn das haben (vergl. S. 44 und 45) alle Meister gethan, sondern in urkundlichen Erklärungen, in Vorreden, Briefen u. s. w. die Vertreter und Bürgen desselben Grundbegriffs der Kunst geworden, der hier gegen die dürftig-dürre Abstraktion der alten Schule vertreten wird; schon im sechszehnten Jahrhundert hatte das System der Kirchentonarten (besonders in Deutschland) einen unendlich tiefern und kunstlebendigern Gedanken — wenn nicht immer in Worten, doch von allen Seiten her in gesegneten Thaten — offenbart*) und die alte Kontrapunkt-Schule (S. 64) war ihrer Zeit unendlich angemessener und methodischer, als die überlebte Lehrweise des vorigen Jahrhunderts der unsrigen. Wie viele Namen wären noch aufzuführen! W. Schadow (S. 25), Peter Schmidt, Diesterweg (S. 55), Beneke (S. 121), Pestalozzi, alle wahren Kunstlehrer und Pädagogen sind eben so viel Zeugen der in allen übrigen Richtungen längst bewährten, nur von der Musiklehre mit festzugedrückten Augen straubig abgewehrten Wahrheiten, um die hier gerungen wird: aus der Reihe derer, welchen ich für Zustimmung und Bestärkung persönlich verpflichtet bin, nenne ich C. F. Becker, C. v. Decker, Krüger, J. Meierbeer, C. B. v. Miltitz, Mosevius, C. G. Reissiger, F. Rochlitz, C. Seidel, K. Stein.

So ist es denn keineswegs eine persönliche Sache, die ich hier führe; am wenigsten bestimmen mich, wie ich schon S. 1 und 2 darzuthun vermocht, persönliche Beweggründe. Schon mein

---

*) Man vergl. darüber Mortimer, der Choralgesang zur Zeit der Reformation, v. Winterfeld's J. Gabrieli, oder auch meine Kompositionslehre. Th. 1.

Schweigen bei so mancher Anfechtung, ja bei ältern und neuern Verläumdungen könnte meinen Widerwillen gegen Hader bezeugen; wer öffentlich wirkt, meine ich, soll einen bessern Geschmack haben und mehr Achtung gegen sich und das Publikum, als dass er dieses mit Personalien behelligte — oder unterhielte. Wenn ich gleichwohl für diesmal meinen Widerspruch der Form nach überwiegend gegen einen, den jüngsten Redner der alten Schule gerichtet, der ja schon als solcher (S. 59) zunächst die Aufmerksamkeit auf sich zog: so wird der Kenner unsrer Litteratur diese Form wohl motivirt finden. Dieselben Irrthümer und falschen oder mangelhaften Tendenzen treten nämlich bei den hundert oder tausend Bekennern jener Lehre in so viel unwesentlichen Abweichungen und Modifikationen hervor, dass meine Anklage sich in ein breites Wasser synonimer Anführungen*) hätte zersetzen und ihren Zweck selbst vernichten müssen, wenn ich Alle oder Viele statt des Einen Repräsentanten redend eingeführt hätte. Es ist übrigens hinlänglich nachgewiesen, dass die Mängel und Irrthümer der alten Lehre nicht jenem Einzelnen, sondern der ganzen Schule zur Last fallen; selbst das ihm ausschliesslich Eigne zeigt nur, was in jenem Kreis unternommen werden kann.

Eben so wenig könnte mir der Lärm eines gelehrten Streites anlockend gewesen sein. Ich habe mich noch niemals von der Erspriesslichkeit solcher Fehden überzeugen können, zu denen pergamentumschiente Kämpen das aufgeschmückte Streitross irgend einer Lieblingsmeinung oder Paradoxe besteigen und gleich den zünftigen Lohnfechtern des sechszehnten Jahrhunderts um einander herumkarakolliren, um sich gelegentlich einen ungefährlichen Stoss zu versetzen. Auf einen solchen Streit zweier Personen ist es hier nicht abgesehn, sondern auf die in strikter Form zu vollendende und darzulegende Ausscheidung des Lebendigen vom Ausgelebten. Dieser Prozess ist, wie in der Natur, ein organischer; er liegt rein in der Sache, nicht in den Personen; jene aber ist mir so wichtig, dass ich ihr in keiner Form meinen Dienst verweigern darf. Nicht weil Ich es bin, dem ein Fortschritt zuertheilt worden, — wie gern hätte ich ihn lernbegierig von einem Vorgänger*) angenommen und zu eignem grössern Vortheil benutzt! — sondern weil der Fortschritt nothwendig, ist es mir so ernstlich um ihn zu thun; nicht aus meiner Kraft, sondern aus der der Sache inwohnenden, immer mächtiger vorgedrungenen Kraft, — aber aus dieser mit unerschütterlicher Zuversicht, — erwarte ich den Sieg. In solchen Siegen aber giebt es keine Bezwungene, sondern Gewonnene, keine ehrgeizigen Sieger, sondern dankbare Arbeiter.

---

*) Ein kleines Pröbchen, wenn auch nur in Allegaten, findet man in den Anmerkungen S. 70. Um so wichtiger bleibt aber die S. 60 gewünschte litterarhistorische Ausführung, die ein andres, ganz eigenthümliches Interesse haben kann

Denn um was es sich hier handelt, das ist nichts Andres und nichts Geringres, als, — auf eine einzelne Seite des Lebens hingewendet, — der Streit, in dem unsre Zeit nach allen Seiten hin mit den edelsten Kräften ringt: es ist der Kampf des Geistigen gegen das Materiale, der freien Erkenntniss gegen die Satzung, des unverhaltlichen Fortschritts gegen Stillstand und Verstockung. Nach allen Seiten und in allen Gestalten wird dieser Streit gefochten; in der Politik wie in der Theologie, in Wissenschaften und Künsten wie in dem Unterbau aller Bildung, dem Lehr- und Erziehungswesen: überall ist es darum zu thun, dass der Geist frei werde. Wie aber derselbe Eins ist in aller Vielheit seiner Bethätigungen: so kann auch der Fortgang zur Freiheit kein einseitiger und theilweiser sein; keine Richtung, keine Angelegenheit wird der wahre Freund des Fortschrittes und der Freiheit gering achten und bei Seite schieben, in der jener allgemeine Streit und Drang der Geister athmet. Und hierin liegt der Anspruch des Musikers auf allgemeineres Gehör, über den Binnenkreis seiner Kunst hinaus.

Die Lebensfrage für unsre Kunst und ihren Einfluss auf Gesittung und Gesinnung der Völker ist einfach die:

ob ihre geistige, oder sinnliche Seite vorwalten, —

ob sie durch die ihr inwohnende Geisteskraft Sinn und Herz reinigen und erfrischen, den Geist bereichern soll mit unvergänglichen

---

*) Man lese darüber die erste Vorrede Th. 1 meiner Kompositionslehre.

Schätzen, emporflügeln zu Ahnungen und Gedanken des Höchsten, des Ewigen, — oder ob sie, jener heiligen Kraft entleert, Geist und Gemüth verweichlichen, erschlaffen, in den Wogen betäubender, alles Feste und Edle auflösender und zersetzender Sinnlichkeit und Gedankenlosigkeit begraben soll? — Beides vermag die Tonkunst und in beiderlei Fähigkeiten ist sie von den Ersten aller Zeiten wohl erkannt worden. Ihrer erhebenden Kraft wurde in allen Gottesdiensten, vornehmlich dem christlichen, entscheidende Mitwirkung gestattet. Ihren erschlaffenden Einfluss hat man eben so wenig übersehen; schon Herodot führt sie unter den Mitteln auf, ein kräftiges Volk zu entmannen*); nach beiden Seiten hin bewundernswerth ist die vorsorgliche Obhut der katholischen Kirche durch anderthalb Jahrtausende, die Verderbniss der Kunst von sich abzuwehren und ihre Reinigung zu gewinnen**).

Alle wahren Künstler haben sich dem edlen Prinzip in der Kunst, dem Geistigen zugewendet. Jene Grossen, der Stolz unsers Volks, die wie Götterbilder unwandelbaren Antlitzes über die dahinrollenden Zeitwogen hinausblicken, haben die Bedeutung ihres Daseins nur in der Macht und Eigenthümlichkeit gefunden, mit der sie den beseelenden Geist der Kunst offenbarten. Aber selbst den Schwächern, durch eigne Neigung oder verführerische Volks- und Hofgunst Abgelenkten hat stets die geistige Aufgabe als das Ideal vorgeschwebt, dem sie zuzustreben, das sie nie hätten aufgeben dürfen. Höchst bedeutsam hat Rossini, der Schöpfer und unübertroffene Held der neuitalischen Oper, und haben mit ihm seine Anhänger gegenüber dem höhern deutschen Bewusstsein bei jedem bedeutenden Fortschritt auf seiner Laufbahn, besonders bei seinem Eintritt in Deutschland verheissen: nun werde er erst Ernst machen, die Tändeleien und Süssigkeiten, mit denen er nur erst die Menge gewinnen müssen, aufgeben und „klassische Werke“

---

*) Cyrus zog es vor, die feindlichen Lydier, statt sie auszurotten, durch Musik und weibische Kleidung zu verweichlichen; Her. I, 155, 157. Jetzt bedarf es solcher Mittel nicht mehr.

**) Noch in neuester Zeit hat der Papst bei Spontini Rath gesucht gegen die Verderbniss der Kirchenmusik.

schaffen*). Wie manches ähnliche, gleichsam wider Willen abgelegte Zeugniss wäre noch anzuführen!

Auch im deutschen Volke hat stets das Bewusstsein, oder doch die dämmernde Erinnerung des Wahren gelebt. Das leuchtet schon aus seiner gläubigen ehrfurchtvollen Anhänglichkeit an jene ewigen Meister hervor, deren Namen und Würde durch allen Wechsel der Mode, durch allen Reiz des Neuen und alle Verführung des schnellfertigern Auslandes hindurch unvergessen und theuerbewahrt im Sinne bleiben. Als Rossini mit dem bacchischen Zuge seiner hesperischen Sänger Wien ganz berauscht, ganz in seinen süssen Taumel eingefangen zu haben schien, sah Beethoven, wenn gleich aus dem Lustkreise der täglichen Musikfeste geschieden, sich in verdoppelter Ehrfurcht von den höchsten Kreisen der Bildung umgeben und empfing selbst aus den untersten Ständen den um so rührendern Zoll der Verehrung**).

Zwischen dem Tondichter und dem Volke, beiden sich widmend, beiden unentbehrlich, wenn die Kunst ihren wohlthätigen Beruf an ihnen vollenden soll, hat die Kunstlehre ihre vermittelnde Stellung. Abgesehen von der Unterweisung in technischen Fertigkeiten des Spielens, Singens u. s. w. ist ihre Aufgabe: das Bewusstsein von der Kunst und ihren Werken zu wecken und zu erziehen; alle ihre Aeusserungen und Thätigkeiten haben nur diese, aber damit eine das ganze Kunstleben bedingende und tragende Bestimmung. Ueberhaupt ist geistige Bildung in ihrem Grunde gar nichts Andres, als Bewusstwerdung; Alles, was uns nur im dunklern Gefühle berührt, verfliesst mit dem Augenblick der Erregung, löset sich in die allgemeine Atmosphäre des Daseins auf, sobald es nicht zu einem bewussten

---

*) Endlich hat er sogar Ernst gemacht; in Paris hat er sich (mit seinem Wilhelm Tell u. s. w.) den höhern Intentionen des *Drame lyrique* anschliessen wollen. Aber „es war zu spät.“ Der Schwan von Pesaro mochte sich gern, unter Jasmin und Rosenbüschen wollüstig hingeschmiegt, auf weichen Wellen schaukelnd wiegen; dem höhern Flügelschlag versagten die Schwingen. Er ruhte lieber, das schönste Denkmal seiner selbst.

**) Reihen von Kohlenträgern standen unter ihrer schweren Last still, um den in tiefem Sinnen daher Wandelnden nicht zu stören.

Moment unsers Geistes erhoben wird, aus dem weitere Folgen und Wirkungen hervortreten.

Der Komponist kann diese Bildung, diese Bewusstwerdung seines eignen Innern, seiner künstlerischen Erlebnisse, die bewusstvolle — und damit erst fördernde statt störende Aneignung des im Leben der Kunst vor oder neben ihm bereits Gewordnen nicht entbehren. Es ist streng (viel vollständiger, als die Andeutungen S. 26 u. f. gehen) nachzuweisen, dass unsre grössten Künstler auch die reichste Ausbildung für ihre Aufgabe besassen und dass ihre Werke genau da, wo ein Theil der nöthigen Bildung fehlte, selbst bei der höchsten Naturanlage mangelhaft geblieben sind. Und wenn noch Jemand auf das alte Missverständniss von der traumhaften Unbewusstheit des genialen Schaffens zurückkommen wollte, der könnte nicht nur aus Goethe's Munde, auch aus den Werken und Worten der Tonmeister, namentlich selbst Mozart's, — der ein merkwürdig helles Bewusstsein über seine Intentionen und deren Verwirklichung in seinen Briefen kund giebt, — sich zurechtfinden. Aber dieses Bewusstsein kann zunächst kein andres, als ein künstlerisches, von der Anschauung ausgehendes, zu künstlerischer That hinführendes, sein. Es ist in dieser Form unterschieden von dem wissenschaftlichen, in begrifflicher Form sich ausprägenden Bewusstsein; und ganz, nach Inhalt und Form, ein andres Wesen, als die Abstraktionen des reflektirenden Verstandes, die sich in der ältern Kunstlehre verschiedentlich geltend machen wollten, und die jenes goethesche „Rechnen ist nicht Erfinden“ getroffen hat.

Könnte auch der schaffende Künstler diese Bildung missen, oder vielmehr aus eigner Geisteskraft ohne nachweisliche Hülfe von aussen gewinnen: so wäre sie doch für das Leben seiner Werke unentbehrlich. Die Partitur ist stumm und todt, wie jede Schrift, wenn nicht ein verwandter aufgeklärter Geist in sie hineinschaut. Dirigirende und Ausübende, in denen jene ursprüngliche Kraft, Genie, nur als seltne Ausnahme zu hoffen ist, können ohne ausgebildetes Bewusstsein, ohne tiefe Hineinbildung in die Werke der Kunst ihre Aufgabe nicht lösen; das wird täglich, aller Orten an falschen Auffassungen und Darstellungen der Kunstwerke erfahren; noch zuletzt hat Beethoven in Bezug auf seine Werke darüber zu klagen gehabt; ja, Seb. Bach's höchste Schöpfungen sind ein Jahrhundert lang — man lese nur seinen Biographen Forkel — ein verschlossenes Buch, ein vergrabner Schatz geblieben, weil die Kunstlehre, das künstlerische Bewusstsein des Jahrhunderts nicht ihren Inhalt, nicht den Geist, sondern nur das vermeintliche harmonisch-kontrapunktische Geschick des Meisters zu fassen vermocht. Ich sage: das vermeintliche; weil jenem, wie jedem wahren Künstler, die allerdings unermessliche Kunstfertigkeit nichts für sich Bestehendes, sondern nur Ausdruck seines unermesslich reichen, auf das Tiefste und Vielseitigste bewegten Innern war.

Wie will nun vollends der Kunstfreund, und gar die grosse Masse des nur gelegentlich und passiv Musik aufnehmenden Volks über die allgemeinsten und nächsten Eindrücke — und das sind die sinnlichen — und über die enge subjektive Auffassung, die auf dunkelm Gefühl und zufälligen Ansichten und Einflüssen beruht, hinüber kommen auf den eigentlichen Boden der Kunst: wenn nicht in schaffenden und ausübenden Künstlern und besonders in den Lehrern, denen die Bildung Aller obliegt, ein genügendes Bewusstsein von der Kunst und ihren Werken erzogen ist und in That und Wort bestimmend, läuternd, erhebend weiter wirkt? Nichts können wir aufnehmen, nichts kann auf uns wirken, zu dem wir nicht bereiten Sinn mitbringen; und die feinste, verhüllteste, geheimnissvollste, von den sonstigen Lebensgestalten fernste Kunst sollte sich dem unvorbereiteten, ungebildeten Geiste nur so hinwerfen? — Die Erfahrung hat wenigstens seit einem Jahrhundert das Gegentheil gelehrt. Kein Volk hat eine Reihe solcher Künstler aufzuweisen, wie von Seb. Bach und Händel bis auf unsre Zeit das deutsche. Und ihr reiches Wirken hat weder das Verkommen der Kirchenmusik, noch den gänzlichen Rückfall der künstlerischen Volksbildung in jeder Zwischenperiode von einem Fortschritte zum andern, noch in unsern Tagen die Besiegung der deutschen Oper durch die fremde und die Abwendung der Ueberzahl der Musiker wie des Volkes von den höhern Intentionen und Werken zu den niedern und frivolen verhindern können. Denn es fehlt der Mehrzahl ein tieferes und klares Bewusstsein von dem Wesen und Inhalt jener ewigen Werke und der Kunst überhaupt; und so schwinden jene vorüber, und die Erscheinungen neuer Kunstgebilde schweben ihnen nach, dass sich in dem Wechsel der Erscheinungen nur der sinnliche Eindruck mit dem Reiz des äusserlich Neuen als das Bleibende oder Wiederkehrende fühlbar macht. So ist es der Mangel in der Kunstbildung, der das Niedre und Falsche (S. 158) zur verderblichen Geltung erhebt. Ja, dieser Bildungsmangel ist es auch von jeher gewesen, der sich der Anerkennung und Wirksamkeit der genialen, einen neuen Gedanken und eine neue Zeit ausprägenden Künstler entgegengestemmt hat. So ist Bach im Wesentlichen unerkannt geblieben; so haben Händel und Gluck nur im Ausland und spät ihre Aufgabe vollenden können; so ist die volle Würdigung Haydn's erst spät und vom Ausland ausgegangen; so hat Mozart nach der flüchtigen Glanzperiode seiner Jugend ein gedrücktes Leben führen müssen; und so hat es jeder jetzt oder künftig zu einem Fortschritte, zur Vollführung einer neuen Idee Berufene zu gewärtigen, wenn jener allem Festhalten und damit allem gesicherten Fortschreiten feindliche Mangel fortdauert.

Zu seiner Beseitigung und zum Sieg und Erhalten des Geistigen, um das wir ringen, ist die Kompositionslehre die erste und wichtigste Form. Sie ist es, weil sie — und wenn sie — die ganze Kunst in all ihren Gestalten und Beziehungen umfasst, — weil sie sie bis in ihre Elemente durchdringt und durchleuchtet, — weil sie Lehre und Bildung in künstlerischer Form (S. 152) giebt, unmittelbar in das Leben der Kunst einführt und so den Bund zwischen Kunst und Wissen, die verschmelzende Einigung zwischen Ausübung und Bewusstsein, das Einverständniss zwischen Schaffenden, Darstellenden und Empfangenden stiftet und erhält. — Denn dies Alles zu vollführen, ist ihre hohe Aufgabe; und wahrlich, sie ist werth, dass jeder Berufene seine volle Kraft und Treue daransetze, dass jeder an Kunst, am Fortschritt, an der Freiwerdung des Geistes Theilhabende auch hier mit Herz und Mund theilnehme; denn Eines Menschen Kraft und Tag reicht nicht hin zum Vollbringen.

Erst nach der vollständigen Begründung der Kompositionslehre kann die Geschichte unsrer Kunst geschrieben werden; nicht jene angebliche und äusserliche, die uns die leeren Formhülsen des Geschehenen im Verband mit chronikalischen Nachrichten über die Künstler und Ereignisse giebt, sondern die wahre Geschichte, die uns das Leben des Kunstgeistes, das Walten desselben in den Künstlern und Kunstwerken enthüllt und den ewig Einen, fortschreitenden und fortwaltenden göttlichen Geist auch in dieser Reihe seiner Offenbarungen begreiflich zu machen strebt.

Erst auf dem Grund einer wahren und vollständigen Kompositionslehre ist eine wissenschaftliche erschöpfende Erkenntniss, eine Aesthetik oder Philosophie der Kunst möglich, — oder es müsste eine früher auftretende den gesammten sachlichen Inhalt der Kompositionslehre in sich aufnehmen.

Erst unter der Mitwirkung der Kompositionslehre kann eine wahrhaft geschichtliche oder gründlich wissenschaftliche Behandlung der Kunstlehre Wirkung haben; ohne jene würde sie nur Hörer und Jünger mit unvorbereiteter Erkenntniss finden. Es ist nicht die besondre Schuld unsrer Aesthetiker und Historiker, wenn ihre Aufgabe in dem obigen Sinne noch nicht hat gelöset werden können; sie tragen, soweit ihr Werk bei so viel achtungswerther Kraft und Hingebung nicht hat zu Ziel und Ende kommen können, nur die Schuld ihrer Zeit, die ihnen nicht die nöthigen Vor- und Hülfsarbeiten zu gewähren vermochte. Zwischen Kunst und Wissenschaft fehlte das unentbehrliche Mittelglied, die Kunstlehre.

Für sie, für die Grundlage, Sicherung und Förderung des Wahren, Reinigenden, Erhebenden, Beglückenden in der Kunst wird hier gestritten gegen die falsche alte Lehre, die, dem Wahren und Hohen in der Kunst entfremdet, jedem Fortschritt und jeder Mahnung träge Indolenz und alle Hülfs- und Machtmittel alter Gewohnheit und altersessenen Besitzes entgegenstemmt. Für sie rufe ich die Theilnahme aller Freunde geistigen Fortschrittes an; denn sie ist deren werth und bedürftig. Nicht ich, noch irgend ein Einzelner, wär' er auch der Begabteste oder Mächtigste, sondern nur die allgemeine Ueberzeugung und Theilnahme kann das Entscheidende vollbringen.

Berlin, am 20. Mai 1841. **A. B. Marx.**

Inhalt.

Seite
Einleitung ... 1
Bestimmung und Wichtigkeit der Kompositionslehre ... 7
Untersuchung des der Kompositionslehre nöthigen Umfangs ... 14
Nächste Folgen der Mangelhaftigkeit in der Lehre ... 25
Der Gegenstand der Lehre ... 40
Komponist und Kompositionslehre ... 50
Die alte Lehre ... 59
Tendenz der alten Lehre ... 66
Uebersicht der alten Lehre ... 73
Konsonanz und Dissonanz ... 77
Dehn's Akkordsystem ... 85
Fortführung des Systems ... 91
Abschied vom System ... 96
Nachwehen des Systems ... 102
Die praktische Grundlage ... 115
Praktische Fehlgriffe ... 130
Die alte Methode ... 148
Schlusswort ... 165

Einleitung.

Wer seinen Beruf recht lieb hat, wer sich treu und innig dem, was Gott in ihn gelegt und durch ihn wirken will, hingiebt: der kann nimmer rasten vor dem Ende, kann sich nicht beschwichtigen oder einschläfern lassen von dem Bewusstsein und der Anerkennung, er habe schon mehr oder weniger gewirkt. Er muss ferner wirken, muss sorgen und thätig sein für seine Aufgabe, so lange es für ihn Tag ist; weder Glück noch Noth, weder träumerische Sicherheit noch kleinmüthige Furcht wird ihn davon abzuwenden vermögen.

Diese Gesinnung bewegt jetzt mich in Bezug auf die von mir neugestaltete Lehre von der musikalischen Komposition. Wer das von ihr handelnde Werk, oder auch nur die Vorrede des ersten Theils gelesen hat, wird inne geworden sein, dass dasselbe nicht ein Produkt kalter Arbeitstunden ist, angewärmt etwa von dem spärlichen Flämmchen litterarischer Eitelkeit oder Erwerblust; sondern dass es dem heissen von Jugend auf durchgelebten Drang und eignen Bedürfnisse nach Licht und sicherm Fortschritt entsprossen und am liebevollen Eifer für die sich mir anschliessende Jugend gezeitigt ist. Wäre es anders, hätte ich mit jenem Werke nur meinen Vortheil und meine Ehre gesucht, oder nur der kalten Vorstellung von meiner Amts- und Lehrerpflicht genugthun wollen: so müsste ich an dem alle meine Hoffnungen übersteigenden Erfolge (der schon innerhalb eines, zwei und dreier Jahre die zweite Ausgabe der ersten drei Bände nöthig gemacht) und der von allen Seiten laut gewordnen Anerkennung Genüge finden. Mir hat aber stets ein Höheres wünschenswerth geschienen, als persönlicher Erfolg: die Förderung der Sache, der ich diene, und die Förderung der Jugend, in der ich die Zukunft des Kunst- und Volkslebens erblühen sehe. Und darum lässt es mich nicht ruhen und zufrieden sein, so lange ich noch für jene höhere Aufgabe zu thun finde, so lange ich noch am eignen Werke (wie die im Druck befindliche zweite Ausgabe der Kompositionslehre beweisen wird) zu bessern weiss, oder irgendwo hoffen darf, mit Rath und Mahnung aus alten Irrthümern und Mühseligkeiten Erlösung zu bereiten.

In der That ist dieser unnachlassende Eifer gar nöthig: das weiss jeder, der den Gang der Welt beobachtet. Noch nie hat die Wahrheit unterdrückt werden können; und noch nie, — von Sokrates und Christus bis auf den heutigen Tag, im Grössten wie im Kleinsten, — ist ihr der Kampf mit Trägheit, Missverstand und Widerwilligkeit erspart worden. Es kann nicht anders sein. *Tapferkeit des Gemüths* und *Spannkraft des Geistes* bedarf man, um sich von den Vorstellungen und Gewöhnungen eines halben Lebens loszulösen, die vielleicht in langen Uebungen schwererworbenen Fertigkeiten und die darangeknüpften Lebenshoffnungen noch einmal in Frage und gleichsam in Gefahr zu stellen; noch höhere *Grosssinnigkeit und Geistesfreiheit* muss vollends *dem Beamten* eigen sein, der sich dem Fortschritte selbst im Widerspruch mit seinen bisherigen Dienstleistungen anschliessen, der höhern Pflicht und Würde der Wahrhaftigkeit den Anschein steter Untrüglichkeit und Konsequenz zum Opfer bringen soll.

Wir dürfen uns also nicht zu bitter beschweren, wenn überall der Fortschritt so langsam und schwankend geschieht; am Wenigsten hätte ich selbst, dem die ehrenvollste und ausgebreitetste Anerkennung aufmunternd und bestärkend entgegengekommen ist, Anlass, persönliche Unbefriedigung zu empfinden. Vielmehr freue ich mich des Erfolgs jetzt doppelt, weil er mir gewährt, um so unbefangner, — ungereizt und unbedrückt von persönlichen Interessen, — weiter zu schreiten, und weil er hoffentlich dem redlich nach Wahrheit und Recht forschenden Leser *ein Unterpfand mehr* ist, dass es mir nur um die Sache zu thun sein könne, da ich nicht einmal gegründeten Anlass habe, für das Persönliche zu ringen.

Wir haben nicht Ursach, das Loos alles menschlichen Wirkens in unserm Kreise zu bitter zu beklagen. Aber wir dürfen auch nicht nachlassen im Streit um das Rechte, wenn wir nicht selber mitschuldig werden wollen an der Verzögerung des Fortschrittes; die Geschichte aller menschlichen Thätigkeiten hat es an Lehren und Mahnungen dazu nicht fehlen lassen. Wie lange und hart musste *Luther* kämpfen, trotz der Anstrengungen so vieler Vorgänger! Wie scharf und giftig wurde gegen die *kopernikanischen*

Wahrheiten gestritten und gewüthet, die jetzt Gemeingut der Schulknaben sind! — Und in unsrer Tonkunst! Wie lange hat Gluck um die einfache Wahrheit gerungen, dass die Oper auch ein Drama sein müsse, — und wie weit sind wir von ihr wieder abgeirrt! Wie musste sich Mozart, der jetzt allheilig gesprochne Mozart vorrechnen lassen, dass sein Figaro unmelodisch, schwerfällig und überladen, sein Don Juan zerrissen, sein Instrumentale unausführbar sei! wie demüthig musste er den Churfürsten von Baiern an den Pforten der alten Residenz zu München, im Gedränge des Jagd-Gefolges um Beschäftigung und Unterkommen ansprechen und sich abweisen lassen, — wie dürftig, wie verbittert endlich in dem sonst so frohen, liebereichen Herzen (man lese nur Rochlitz) musste sein Leben zu Ende gehen!

Oder waren hier persönliche Interessen und Schicksale im Spiele? — man kennt ja solche Ausreden! — Nun wohl. Wir wollen es uns immer wieder erzählen, dass die gesammte musikübende Welt sich fünf oder sechs Jahrhunderte lang geplagt hat, für die sieben Tonstufen mit nur sechs Namen*) auszukommen: — dass die Schüler jahrelang gequält wurden mit künstlichen Regeln, wodurch die sechs Namen für sieben Dinge allenfalls doch, wenn auch unsicher und verworren, ausreichen könnten: — und dass, nachdem endlich das Ausland auf den grossen Gedanken gekommen, für die siebente Stufe auch einen siebenten Namen anzunehmen, in Deutschland noch lange und bitterlichst gegen die Neuerung gestritten**) und mit dem Verderb der Kunst, wenn man auf sie einginge, gedroht wurde. Und jene sechs kostbaren Namen waren nicht etwa tiefsinnig erfunden; nein, sie waren (wie später der siebente) willkührlich aus einem alten Hymnus genommen. Und das Alles hatte statt auf die Autorität eines alten Tonlehrers***), der selber nicht daran gedacht hatte, dieses Unwesen anzustiften. — Ein Missverständniss — war mehrere

---

*) Wer hat nicht schon von dem berüchtigten System der Solmisation gehört, in dem ein Ton bald diesen, bald ganz andere Namen (man hiess die Umnennung Mutation) führte, weil es an einem siebenten Namen für den siebenten Ton fehlte? — Der Gebrauch der Solmisation, oder vielmehr der Solmisationsnamen *ut re mi fa sol la* — und *si* (der spät erfundene siebente Name) bei den Stimmübungen (beiläufig ein ebenfalls höchst unmethodischer) kommt im Obigen, wie sich von selbst versteht, nicht in Betracht.

**) Buttstädt, — 1717, — war der letzte Kämpe für die sechs Namen.

***) Des Guido von Arezzo.

Jahrhunderte zur qualvollen Fessel geworden; Jahrhunderte lang konnte die Ueberlegung der Musiklehrer, umstrickt von Autoritätenwahn und Gewohnheit, nicht zu der Bemerkung gelangen, — wozu der Verstand eines Knaben hätte hinreichen sollen: dass man für sieben Dinge sieben Namen brauche.

Wir haben gut lächeln über dieses alte Irrsal, da wir seit anderthalb Jahrhunderten so glücklich sind, für sieben Tonstufen auch sieben Namen vorzufinden. Indessen wollen wir uns ja nicht gegen unsre Väter und Vorfahren überheben; es wird mehr frommen, dahin zu trachten, dass nicht die Zeitgenossen über unsre Irrnisse zu seufzen und die Nachkommen auf unsre Verstrickung und Trägheit mit Fingern hinzuweisen Anlass haben.

In der That ist aber diese Sorge nirgends so rathsam und dringend, als in unsrer

Lehre von der musikalischen Komposition.

Wieviel einzelne Irrthümer, Einseitigkeiten, Fehlbegriffe kriechen da herum und wollen immer noch nicht verenden ungeachtet der treffenden Stösse, mit denen der scharfsichtige Gottfried Weber sie wahrhaft abgethan! und wie irrt die Lehre im Ganzen, wie sie in den Lehrbüchern vorliegt und in öffentlichen Lehrinstituten verbreitet wird, seit einem Jahrhundert von ihrem Ziel ab und will sich nicht zurückfinden; ohne Acht auf die Resultate, auf die Mahnungen so vieler Kenner, auf das Beispiel andrer Kunstlehren, auf den geistreichen Vortritt Logier's, der, wie Viele allerwärts, auch nur blinden Anhang oder blinde Absage gefunden hat!

Hier hineinzuleuchten, ist der Zweck dieser Schrift. In meiner Kompositions-, wie in der allgemeinen Musiklehre durfte ich mich nicht einer Erörterung hingeben, die mehr oder weniger polemisch, sogar gegen bestimmte Personen gerichtet sein muss. Die dem Forschen und künstlerischen Bilden gewidmeten Stunden des Jüngers sollten durch keine Art des Streitens gestört werden. Kaum mochte ich mich zu gelegentlichen Hinweisungen um äusserer Berührungen willen entschliessen; und auch diese wären unterblieben, hätte ich die zeitige Herausgabe dieser Schrift mir schon damals vorgesetzt gehabt. —

Sollte es denn aber wirklich mit unsrer Kompositionslehre so bedenklich stehen? —

Diese Frage ist im Munde eines Jeden, der nicht genauer mit der Sachlage bekannt, so natürlich, ja dem Billigkeitsgefühl, das sich gegen jede Anklage sträubt, so angemessen: dass ich einstweilen, bevor es noch möglich geworden, aus der Sache selbst die Anklage zu erhärten, wenigstens einen der vielen Zeugen zu meinem Beistand aufrufe. Es ist Gottfried Weber. Seinem stets rüstigen und aller ihm zuertheilten Ehre vollkommen würdigen Streben war es nicht verliehen, den wirklichen Fortschritt, wie die Sache selbst, die Höhe der Kunstentfaltung und allgemeinen künstlerisch-wissenschaftlichen Bildung ihn bedingte, zu thun. Sein Beruf[*] war vielmehr, die Wirrniss der alten Lehre (namentlich der Harmonielehre) zu sichten, hineinzublitzen in die dunkeln Ecken und Lücken, zu richten die altverjährten Vorurtheile, Bahn zu bauen. Und er hat es mit scharfer Schneide gethan, so wacker, dass von ihm aus jeder Fortschritt mehr oder weniger ihm verdankt und mit Ehren ihm mitzugerechnet werden muss. Eben diese seine Stellung eignet ihn zum rechten Zeugen.

Und nun durchblättere man sein Werk und rechne zusammen, was er Th. I. S. 178, 205, 233, 263, 269, 293 — kurz, an hundert Stellen sagt. Man höre seine Klagen (Th. II. S. 13):

> „Freilich möchte man Wehe! rufen über die wissenschaftliche Behandlung einer Kunst, wenn noch nicht einmal ihre Grundzüge fixirt sind!“ —

oder S. 222:

> „Auf diese Weise ist es freilich kein Wunder, wenn in den Augen der Tonsetzer die Namen Theoretiker und Pedant, Theorie und Schulstaub, für gleichbedeutend gelten! — Ja, so lange es um die Theorie einer Kunst, welche in der Ausübung auf einer so wunderbar hohen Stufe steht, unbegreiflicher Weise noch also aussieht, kann man mit Recht sagen: die Theoretiker besitzen ohne Vergleich weniger Theorie, als die Praktiker; denn jene lehren falsche Regeln; diese aber thun nach den wahren; — die Regeln, welche jene aufstellen, beweisen sich unendlich öfter als unwahr, denn als wahr; während diese hohe Kunstwerke erzeugen, von denen wir bessere Regeln schon längst hätten lernen können und sollen.“ —

---

[*] Nicht erst jetzt, nach der Herausgabe meines Werkes und nach Weber's Hintritte spreche ich diese Ansicht aus; schon 1828 (Berl. allg. mus. Ztg., Jahrgang 5, No. 16, S. 130) habe ich mich zu ihr bekannt, aber nie — trotz Webers damals erregter heftiger Verstimmung — meine dankbare Hochachtung gegen ihn verleugnet. Dies kann noch die Vorrede zu Th. I. meiner Kompositionslehre beweisen.

oder S. 213 und 108, wo er, wie bei hundert andern Gelegenheiten, „den kümmerlichen und erbärmlichen Zustand“ der alten Lehre aufdeckt und über die Masse alter Gesetze und Verbote spottet, „welche zu beobachten keinem Tonsetzer einfällt, deren Erfinder selbst auch nie daran gedacht haben, sie zu befolgen, und von denen überhaupt nicht zu errathen ist, wozu sie aufgestellt worden!“ — man höre nur diese wenigen Anklagen aus einer viel grössern Zahl: und man wird meine obige Beschwerde, ja die mit vollem Ernst hier ausgesprochene und im Folgenden zu beweisende Behauptung gewiss überlegungswerth finden:

dass die bisherige Kompositionslehre gar nicht geeignet ist, ihre Bestimmung zu erfüllen.

Bestimmung und Wichtigkeit der Kompositionslehre.

Durchdrungen von der Wichtigkeit der hier von mir vertretenen Sache wünsche ich angelegentlichst, nicht blos bei den Musikern, sondern bei Allen, denen die Tonkunst, denen Bildung und Gesittung des Volks am Herzen liegt und ihre Förderung in irgend einer Form Pflicht ist, Gehör zu finden. Ja, ich wende mich *zuerst an sie*, und besonders an diejenigen, denen Erziehung und Lehre, Beförderung der Bildung in irgend einer Form, Beaufsichtigung und Leitung der Lehrer, der Schulen wie der Kirchen Beruf und Pflicht ist. Denn wenn gleich der Fortschritt in irgend einem Fache die Männer dieses Faches am Nächsten angeht und ihnen vor Allen obliegt: so ist es doch eine zu häufige Erfahrung, dass gerade sie aus hunderterlei Befangenheiten oft am Wenigsten für denselben willig und bereit sind. Hätte Christus bei den Pharisäern und Schriftgelehrten, Luther bei den Theologen, Göthe bei den Nikolaiten stehen bleiben wollen: so würde noch heute nicht ihre Sendung vollzogen sein.

In solchem Sinne nun bitte ich, die Wichtigkeit der Sache, für die ich rede, wenigstens in den Hauptmomenten kürzlichst mit mir zu erwägen.

Wir alle wissen, welche vielseitige Geltung die Tonkunst im Leben der Völker, besonders der Deutschen, sich erworben. Sie ist ohne Widerrede die ausgebreitetste und wenigstens in dieser Hinsicht vorwaltende Kunst unsrer Zeit. Sie ist die wichtigste Begleiterin jedes christlichen Gottesdienstes, eines der vornehmsten Vehikel der Gesellschaft und schon darum einer der vornehmsten Bildungsgegenstände für alle nicht auf die strenge Nothdurft verwiesenen Klassen; in alle diesen Beziehungen wird ihr eine Summe von Zeit, Kraft und Vermögen zugewendet, wie keiner andern Kunst. *Dies ist so*; und wenn vielleicht Dieser oder Jener bezweifeln möchte, ob es auch *durchaus und stets so sein sollte*: so wird doch Jeder erkennen müssen, dass keine Kraft Einzelner zu ändern vermag, was in den Verhältnissen der Zeit wurzelt.

Es ist also eine allgemeine Angelegenheit von grossem Gewicht zu nennen, dass die Bildung für die ausgebreitetste, vielbethätigtste Kunst so günstig wie möglich statt habe: dies folgt schon aus Obigem, wird aber durch einen Blick in das eigenthümliche Wesen der Tonkunst noch in hohem Grade bestärkt.

Die Tonkunst weset und wirket in denjenigen Regionen des Lebens, in welchen die höhern Geistesthätigkeiten mit den sinnlichen in engster Durchdringung stehen. Daher wirkt, wie Jedermann an sich und Andern inne geworden sein muss, keine Kunst so entschieden und so zunächst auf die Sinnlichkeit, als die Tonkunst. Diese Seite ihres Wesens ist so hervortretend, dass selbst grosse Denker (Kant zum Beispiel) die ganze Kunst in die Region der dunkeln Sinnlichkeit haben verweisen, als eine Sache des dunkeln und unbestimmten Geschmacks haben behandeln wollen; unleugbar ist wenigstens, dass die Mehrzahl der Menschen zunächst oder ausschliesslich der Musik gar keinen andern als einen Sinnengenuss abzugewinnen vermögen und dass auch ein grosser Theil der Kompositionen in dieser Region weilt oder nach kurzer Erhebung wieder in sie zurücksinkt. Nur eine höhere Bildung der Empfangenden und der Schaffenden macht des höhern Inhalts, den die Tonkunst aus dem Geiste des Menschen aufzunehmen und zu spenden vermag, theilhaftig. Dieser geistige Inhalt ist es unstreitig, der die Musik erst zu einer Kunst und zu einer Wohlthäterin des Menschen erhebt. Ohne diese geistige Seite wäre sie ein blosser Sinnengenuss, wie wir ihn an Speisen, an Gerüchen, an dem Farben- und Linienwechsel des Kaleidoskops u. s. w. haben können, unwerth und unfähig, ein Gegenstand der geistigen Bildung zu sein.

Wir müssen noch einen zweiten Moment in Erinnerung bringen.

Die Ausübung der Musik erfodert Fertigkeiten, die bis zu einem hohen Grade, bis zur Virtuosität ausgebildet werden können und dann nicht blos gewisse Anlagen, sondern auch einen hohen Grad von Anstrengung und Ausdauer bei der Erwerbung voraussetzen. Diese Fertigkeiten sind also ehrenwerthe Mittel für den Kunstzweck. Es ist aber nur zu bekannt, wie häufig sie von Virtuosen und Dilettanten in völliger Verkehrung zur Hauptsache gemacht und dann Vehikel der blossen Eitelkeit auf äusserliches Geschick werden; nur zu oft ist es an Einzelnen, wie in ganzen Richtungen und Perioden der Kunst erfahren worden, wie an dieser Eitelkeit das wahre Wesen, die geistige höhere Kraft der Kunst verflüchtigt und abgetödtet wird. Mehr als einmal hat schon von Alters her die katholische Kirche gegen dieses und verwandtes Unwesen gekämpft, mehr als einmal ist die Oper und jetzt wieder, zum grössten Theil, das Konzertwesen und die häusliche oder Gesellschaftsmusik von dieser Verkehrung verderbt worden.

So sehen wir nun neben der geistigen Macht die sinnliche Seite der Tonkunst und den Anlass, den sie sogar für die Erregung nichtiger und vernichtender Eitelkeit bietet. Alles das ist ihr eigen und es kommt, wenn man ihren Einfluss und Werth für die Sittigung der Menschheit bestimmen will, offenbar darauf an: welche von diesen Seiten zur herrschenden geworden, oder werden solle. Herrscht das Sinnliche und Eitle vor, so wird Niemand sich bedenken, die gesunkene Kunst unwerth so verbreiteter und kostbarer Theilnahme, ja verderblich und vergiftend für Bildung und Kräftigung des Volksgeistes zu nennen. Nur von ihrer geistigen Kraft ist ein wohlthuender Einfluss auf die Einzelnen wie auf das Volksleben im Ganzen, ist eine heilsame Mitwirkung im Kirchen- und Schulleben, überhaupt in allen wichtigen Beziehungen des Gemüthslebens zu erwarten.

Es ist also unleugbar von allgemeiner Wichtigkeit, wie und in welchem Sinne die Kompositionslehre ihre Aufgabe erfülle, — selbst wenn wir sie nur nach ihrer nächsten Bestimmung,

> eine Bildungsschule für schaffende Künstler zu sein,

auffassten. Noch ungleich wichtiger muss sie uns aber erscheinen, wenn wir uns überzeugen,

> dass sie nicht allein für Komponisten, dass sie vielmehr für Jedermann, der sich tiefer für Musik bilden, sich nicht blos sinnlich oder in dunkelm Fühlen und Ahnen ihr annähern, sondern in ihr Wesen tief eindringen will, — dass sie namentlich für Lehrer, Dirigirende und sonstige Vorgesetzte musikalischer Anstalten das unerlässliche und unersetzliche Bildungsmittel ist.

Vielleicht dürfte ich die Rechtfertigung dieses Ausspruches ganz unterlassen. Er ist nichts weniger als neu. Von Seiten der Musiker ist stets versichert worden, dass ohne jene Bildung eine gründliche Erkenntniss und Kennerschaft nicht zu erreichen sei; — nur dass sie bei dieser Versicherung stets den bisherigen Bestand der Theorie, Harmonielehre oder Generalbass und Kontrapunkt, im Auge hatten, dessen Unzulänglichkeit wir später betrachten werden.

Ich will daher nur, um die Nothwendigkeit dieser Bildung heller in das Licht zu stellen, auf den Unterschied hinweisen in dem Verhältnisse der Bildungbegehrenden zu der Musik und zu den andern Künsten.

Die Dichtkunst spricht zu uns in Worten und Vorstellungen, mit denen unser ganzes Dasein vom ersten Erwachen des Bewusstseins uns vertraut gemacht hat. Die bildenden Künste (die — am meisten äusserliche — Baukunst bei Seite gelassen) stellen uns ebenfalls Gestalten, Erscheinungen vor das Auge, dergleichen uns durch unzählig wiederholten Anblick schon längst bekannt und geläufig worden. So, kann man sagen, ist unser ganzes Leben und die gesammte Entwickelung unsers Geistes schon eine Vorbildung auf diese Künste; man wird diese Vorbildung höchlichst zu schätzen und in Rechnung zu bringen haben, wenn gleich jene Worte, Vorstellungen, Gestalten noch nicht das Kunstwerk in seiner Ganzheit sind, wir das Gedicht oder Bild erst dann gefasst zu haben sagen dürfen, wenn wir aus den Aeusserungen oder Gestaltungen die Idee ihres Schöpfers erkannt und uns angeeignet haben*). — Nicht also ist unser Verhältniss zur Musik. Fallen gleich ihre ersten Bewegungen, ihre Elemente mit den ersten Regungen der Sprache und andern Naturäusserungen zusammen: so ist doch der Zusammenhang dieser Anfänge mit dem gewordenen Kunstwerk ein so entlegener und verhüllter, dass seine Auffassung schon einen höhern Grad von Kunstbildung voraussetzt. Und wenn wir allerdings heut zu Tage Musik genug zu hören bekommen, so weiss jeder, wie selten eben damit eine tiefere Theilnahme verbunden ist und wie gering, auch abgesehen hiervon, diese Erfahrungsmasse ist im Verhältniss zu der Vorbildung, die unser ganzes Leben für Poesie und Plastik giebt.

---

*) Sehr wahr sagt in dieser Hinsicht Herbart in seiner Encyklopädie der Philosophie: „Alles dies würde nichts helfen, wenn nicht das Kunstwerk schon gar mancherlei ihm Angemessenes vorfände im Geiste des Empfängers. — — Zur Poesie bringt jeder die bekannte Sprache mit, aber auch die bekannten Verhältnisse des Lebens, Kenntniss der Gemüthslagen, Anschauungen der Naturdinge u. s. w. Selbst die Bildsäule und das Gemälde würden unverstanden bleiben, wenn nicht das Geberden-Spiel und der gesammte Ausdruck des Geistes im Leibe einem Jeden durch die tägliche Erfahrung geläufig wäre. In jedes Kunstwerk ohne Ausnahme muss Unzähliges hineingedacht werden; seine Wirkung kommt beim Beschauer weit mehr von innen heraus, als von aussen hinein.“ — Schade, dass er nicht dieselbe Wahrheit in Bezug auf Musik (in demselben Werk) erkannt hat!

Sodann ist die Tonkunst schon ihrer äussern Erscheinung nach ein bei Weitem zusammengesetzteres Wesen, als jede andre Kunst. Dies lässt sich schon darin erkennen, dass die bildenden Künste nur in der Form des Raumes, die Poesie nur in der Zeit thätig sind, — jene ihre Gestaltungen neben einander stellen, diese ihre Vorstellungen nach einander folgen lässt, — während die Musik nach beiden Richtungen zugleich wirkt, indem sie mehrere Töne in den Harmonien, mehrere Stimmen im mehrstimmigen Satze nebeneinander stellt und zugleich eine oder mehrere Tonreihen in einer Nacheinanderfolge der Töne oder Weisen entfaltet. Es lehrt übrigens schon der erste Hinblick, welch ein vielfältig zusammengesetztes Wesen besonders ein grösseres Musikstück mit der grossen Mannigfaltigkeit seiner Sing- und Instrumentorgane, mit den vielfältigen Modulationen, Harmonien, Rhythmen, Tonfolgen, mit den nebeneinander gehenden verschiednen, bald sich einigenden, bald einander widerstreitenden, stets einem eignen Sinn und Gesetz folgenden Stimmen dem Empfangbegierigen entgegenstellt.

Hierzu kommt nun aber zuletzt die Flüchtigkeit der musikalischen Erscheinung, — dieses Leidwesen aller das Bedürfniss tiefern Eindringens fühlenden Kunstfreunde*), — in der jeder der tausend Momente schon entflohen ist, wenn er kaum erst den Sinn des Hörers getroffen, während das plastische und dichterische Kunstwerk der ruhigen und beliebig wiederholten Betrachtung still halten.

In dieser Welt voll flüchtiger, traulicher und doch fremder Gestalten vermag nur die Kompositionslehre mit Befriedigung einzuführen und einzubürgern, da sie die Erkenntniss bis an den Quell, bis an die Elemente zurückführt, von hier aus die Kunst mit ihrem unübersehbaren Heer der mannigfachsten Erscheinungen gleichsam noch einmal erschafft und damit sich selber auseinandersetzen und erklären lässt. Keine Kunstphilosophie kann sich auf eine so durchdringende Erörterung einlassen[*]), kein Denker, wenn er nicht selbst das Studium der Komposition in ganzer Fülle durchgearbeitet hat, wird sich zu einer befriedigenden Erläuterung der Kunst und ihrer Werke (das heisst aber: ihres wirklichen Lebens und Seins) ausgerüstet finden[**]); ja es hat sich an dem reichsten und achtungswerthesten Unternehmen einer Aesthetik der Tonkunst, wie mir scheint[***]), herausstellen müssen, dass die Ausführung und Wirksamkeit einer Aesthetik der Tonkunst vor der Herstellung einer vollständigen Kompositionslehre gar nicht möglich ist.

---

*) „Das Gemälde (sagt z. B. Hand in seiner Aesthetik der Tonkunst, Th. I. S. 2) und die Statue stehen vor Augen und können mit fester Fixirung des Blicks betrachtet werden; das Werk der Tonkunst schwebt vorüber und lässt dem Nachdenken kaum Momente.“

Ohne Kompositionsstudium, — dies dürfen wir demnach als feststehend annehmen, — ist also eine tiefere und sichere Auffassung und Erkenntniss der Tonkunst, ein bleibender und nachwirkender Angewinn ihres geistigen Inhalts nicht zu erlangen. Ohne diese Vorbildung kann man der Musik sinnliches Ergötzen, wohlthuende, ja berauschende und entzückende Empfindungen, traumhaft angeregte und vorüberschwebende Gefühle und Vorstellungen abgewinnen, nimmermehr aber ihrer höchsten und dauerndsten Wohlthaten, — der Gaben, die ihr Geist dem unsern beut, — theilhaftig und sicher sein.

Demungeachtet wird es stets nur dem kleinern Theil aller Musikfreunde möglich sein, sich neben ihren anderweiten Beschäftigungen dem Kompositionsstudium zu unterziehen.

---

[*] „Die Philosophie," sagt Herbart a. a. O. S. 33, indem er deren Verhältniss zu den andern Disziplinen beurtheilt, „mag deren Dienerin wohl in sofern sein, als sie ihnen die Hauptbegriffe vorarbeitet; und sie wird sich ihnen desto besser anschliessen, je sorgfältiger sie vermeidet, das Abstrakte als zum Gebrauch schon hinlänglich bestimmt darzustellen."

[**] Selbst Hegel, wie weit er sonst seine Vor- und Beistudien ausgebreitet, spricht in Bezug auf Musik (in seiner Aesthetik, Th. 3. S. 131) aus: „In diesem Gebiet aber bin ich wenig bewandert, und muss mich desshalb im Voraus entschuldigen, wenn ich mich nur auf allgemeinere Gesichtspunkte und einzelne Bemerkungen beschränke."

[***] Als solches darf wohl mit Recht die schon angeführte von Liebe und fleissiger Bemühung um die Kunst zeugende Aesthetik von Hand genannt werden. Wenn ich in meiner Beurtheilung derselben (Hallische Jahrbücher v. J. 1838. No. 281 bis 283) gar vielfachen Widerspruch gegen ihren zum Theil unzulänglichen, zum Theil irrigen Inhalt erheben müssen: so erwies sich (wie ich auch wiederholt anerkannt) als Grund der Mangelhaftigkeit stets nur die Unmöglichkeit, ohne Kompositionstudium zu einer befriedigenden Erkenntniss und ohne Vorhandensein einer vollständigen Kompositionslehre zum Vortrag einer Aesthetik zu gelangen.

Aber darin eben erkennt man den letzten Grund, der den Zustand und die Verbreitung dieses Studiums als allgemeinwichtige Angelegenheit betrachten lässt. Wenn eine grosse Anzahl unter uns allen, die wir die Kunst lieben, sich nicht tiefer, als etwa nur durch die Ausübung des Gesangs oder Instrumentenspiels, — vielleicht nur durch passives Hören und Geniessen mit ihr bekannt machen kann: so muss uns ja um so mehr am Herzen liegen, dass die Lehrer, denen wir unsre und unsrer Kinder Bildung anvertrauen, die Beamten, denen der musikalische Theil des Gottesdienstes oder die Leitung aller grössern Kunstdarstellungen überantwortet ist, sich dazu die erfoderliche Höhe und Ausbreitung der Bildung erworben haben. Was auch
der Einzelne für sich und in seinem Kreise,
was auch
der Staat an Schulen, Instituten, Kirchen für Musik aufwende: alles ist eine unsichere Ausgabe, die eben so leicht fruchtlos bleiben oder verderblich wirken, als gutthun kann, so lange nicht die erste Bedingung, eine tüchtige Vorbildung der Lehrenden und Leitenden, erfüllt wird. Wenn wir den Musikunterricht gar oft so geringen Erfolg haben, meist so gar winzigen wo nicht zweideutigen Einfluss auf Humanität oder auch nur Musikbildung äussern sehen, — wenn in der katholischen Kirche in Rom selbst zur heiligen Handlung rossinische und bellinische Opernsachen gesungen, in München zur Procession am Frohnleichnamsfeste die Ouverture zu Auber's Stummen von Portici von Janitscharenmusik voraufgespielt wird, — wenn der protestantische Gottesdienst theils alle höhere Theilnahme der Musik (sehr gegen Luther's Sinn) von sich weiset*), theils nicht vermag, die höhere Kirchenmusik (wie noch zu Seb. Bach's Zeiten und später der Fall war) als wesentlichen Theil seiner selbst aufzufassen, — wenn (als Gegenstück zu den Rossiniaden in der katholischen Kirche) in einer vielverbreiteten Lieder-Sammlung für Schulen u. s. w. die Musik des Jägerchors aus dem Freischützen für einen untergelegten Adventstext angewendet ist: — so sehen wir in alle dem nur einzelne Bestätigungen des eben Ausgesprochenen.

---

*) „Die Religion macht ausser dem moralischen Eindrucke noch einen ästhetischen; und das ist ihr so wesentlich, dass, wenn sie gar nicht ästhetisch wirken sollte, sie auch gar nicht moralisch wirken könnte. Denn hinter den moralischen Begriffen liegen nothwendig, als erste Grundvoraussetzung, ästhetische Begriffe verborgen.“ Herbart a. a. O. S. 85.

Untersuchung des der Kompositionslehre nöthigen Umfangs.

Wer mit dem Zustand unsers Lehrwesens unbekannt ist, dem muss die hier vorgesetzte Untersuchung ziemlich überflüssig erscheinen. Es verstehe sich von selbst, — wird er sagen, — dass die Kompositionslehre eben nicht weniger als Alles enthalten müsse, was man für den Zweck des Komponirens zu lernen habe. Was hierher gehöre, werde sich selbst aus einer flüchtigen Untersuchung der Werke der Tonkunst ebenfalls leicht ergeben. Man könne ja leicht bemerken, dass die einfachste Kunstgestaltung eine Tonweise oder Melodie sei, wie sie z. B. das Volk ohne alle Begleitung zu singen pflege; an einer solchen Melodie könne zunächst zweierlei unterschieden werden: die Folge der Töne (ob dieselben schritt- oder sprungweise, auf- oder abwärts einander folgten) und die Zeitmomente, so wie die Weise, wie die einzelnen Töne durch Accente unterschieden und zu kleinern Ganzen zusammengeordnet würden, also der Rhythmus und das zu ihm gehörige Taktwesen. Ferner wisse Jedermann, dass in unsrer Musik auch zwei und mehrere Töne in vielfacher Weise zusammentreten könnten als Harmonie, dessgleichen, dass eine Stimme, welche die Hauptsache (die Melodie oder Hauptmelodie) vortrage, von andern Stimmen, die sich ihr unterordneten, begleitet werden könnte. Eine Bekanntschaft mit höhern Kunstwerken gewähre uns den Anblick eines noch bedeutungsvollern und reichern Stimmvereins, in dem nicht eine Stimme allein Hauptsache und die andern nur beiläufiges Nebending seien, sondern jede Stimme wesentlichen und gleichen Antheil am Ganzen habe; das sei die polyphone Komposition. Sodann werde man bald gewahr, dass die Tonstücke in mannigfaltigen Formen erschienen und könne schon aus dem Umstande, dass ganze Reihen von Tonstücken hinsichts der Form mehr oder weniger übereinkämen, schliessen, dass diesen Formen ein fördernder oder sogar nothwendiger Gedanke zum Grunde liegen müsse. Endlich wisse jeder, dass die Tonstücke bald für Gesang, bald für ein oder mehrere *Instrumente* gesetzt seien; die Kompositionslehre müsse uns also sagen, wie man die Singstimme und den Gesangtext, jedes Instrument für sich und im Verein mit andern behandle, auch welchen Einfluss die Rücksicht auf Text, Singstimme und Instrumente auf die andern Seiten der Komposition ausübe.

So würde schon der gebildete Naturalist seine Vorstellung von dem Inhalte der Kompositionslehre ausbilden; er würde also im Allgemeinen folgende Bestandtheile

1. die Lehre von der Melodie,
2. die Lehre von der Harmonie,
3. die Lehre von der Begleitung,
4. die Lehre vom polyphonen Satze,
5. die Lehre von den Kunstformen,
6. die Lehre vom Vokal- und Instrumentalsatze

unterscheiden, — gleichviel einstweilen, in welcher Folge und Unterordnung sie erschienen.

Wie entspricht nun die bisherige Kompositionslehre diesen so natürlichen und naheliegenden Ansprüchen? — —

Der bei Weitem grösste Theil aller Lehrbücher
beschränkt sich lediglich auf Harmonielehre
und führt auch diese *nicht einmal*, oder doch nur höchst ungenügend bis zu der untersten Aufgabe des Komponisten, bis zur *Begleitung gegebner Melodien* *). Dies gilt nicht nur von der Unzahl der Harmonie- und Generalbasslehren, sondern unter andern auch von der vier Bände starken Theorie der Tonsetzkunst von G. *Weber*. Erst S. 117 des vierten Bandes beginnen „Winke“ zu praktischen Uebungen, die schon S. 122 durch die Lehre von der Generalbassbezifferung und ein weder tiefes noch fruchtbares Raisonnement über altgriechische Musik und Kirchentonarten für immer beseitigt werden, eine flüchtige und gar nicht weiter motivirte Anweisung (S. 149): man solle versuchen, erst eine Stimme oder Melodie zu erfinden und mehrere zuzusetzen, oder eine Harmoniefolge zu ersinnen und in Stimmen auszuführen — abgerechnet.

---

*) Dafür versäumt keine dieser Lehren, die Kenntniss vom Ton-, Noten- und Taktsystem, kurz die ganze Elementarlehre, die jeder Klavier- oder Singschüler in den ersten vier Wochen erhalten haben muss, in möglichster Breite und Fülle mitzutheilen; — als würde und könnte man Kompositions- oder Harmoniestudium beginnen, ehe man wenigstens die ersten Anfangsgründe sich praktisch bekannt gemacht.

Nun sollte man wenigstens hoffen, die Lehre von der Melodie zu finden, da Melodie die einfachere Substanz ist und der Harmonie vor- und vorangeht, die für sich allein kein Kunstwerk bilden kann, wie es die Melodie (z. B. im Naturgesange) bekanntlich vermag. Aber —

die Lehre von der Melodie fehlt überall.

Man hat sich begnügt, gewisse Wendungen, Schritte u. s. w. zu tadeln oder zu verbieten, — und zwar aus sehr unzulänglichen und einseitigen Gesichtspunkten; sodann hat man über das Verhalten zweier oder mehrerer Stimmen gegen einander eine Reihe einzelner, ebenfalls unzulänglicher Betrachtungen angestellt. Das ist alles. Wie eine Melodie an und für sich zu bilden sei, — das erfahren wir nirgends. Ja, man hat es sogar für unmöglich gehalten, hier weiter zu kommen. Die Theorie, sagt Weber Th. I. S. 145, ist in der Lehre von der Melodie „der Natur der Sache nach freilich ziemlich beschränkt. Es lässt sich nämlich nicht wohl allgemein vorschreiben, wie eine Stimme geführt sein müsse, um sowohl in Ansehung jeder einzelnen Fortschreitung, als in Ansehung der Zeichnung ihrer Figur, gut und dem Gehör gefällig geführt heissen zu können. Alles, was die Theorie leisten kann, besteht grösstentheils darin, diejenigen Fortschreitungen aufzusuchen, welche unserm Gehör widrig aufzufallen pflegen, daraus möglichst gemeingültige (schwerlich allgemeingültig!) Regeln abzuleiten, und dadurch vor unangenehmen Fortschreitungen zu warnen. Ihre Thätigkeit ist also auch hier wieder mehr blos negativ, als positiv.“

Wäre es denn wahr, dass die Theorie nicht mehr leisten kann (es ist nicht so, wie wir weiterhin sehen werden und ich in meiner Kompositionslehre thatsächlich dargethan zu haben hoffe), so möchte man wohl fragen: was uns eine Kunstlehre solle, die nicht einmal die einfachste Gestaltung hervorzuführen vermöge *)?

---

*) Uebrigens bin ich nicht der Erste, der diesen auffallenden Mangel der Kompositionslehre gerügt und bekämpft hat. Vor andern nenne ich den praktisch so wohl routinirten Anton Reicha, der im zweiten Bande seines *Cours de composition musicale* S. 347 die Melodie als lehrbar hervorhebt und behandelt und ebenda (S. 349), wie ich oben, die vollständige Lehre von der Begleitung gegebner Melodien vermisst. — In praktischer, — wenn auch nicht befriedigender, doch keineswegs unbemerkenswerther — Weise war unter andern schon ein alter Tonsatzlehrer, J. Riegel, in seinen Anfangsgründen zur mus. Setzkunst, Grundregeln zur Tonordnung u. s. w. in der Mitte des vorigen Jahrhunderts vorangegangen.

Eben so ist der Rhythmus, diese zweite Urkraft der Musik, in der Mehrzahl der Anleitungen zur Komposition unbeachtet oder doch vernachlässigt geblieben; erst G. Weber hat sich, in seiner Weise gründlich, einer umfassendern Behandlung desselben unterzogen. — Dieser Mangel ist vom Standpunkt unsrer einseitigen Harmoniker aus kaum noch zu rügen. Denn da sie sich fast ausschliesslich mit dem Akkordwesen abgaben, die Melodie und die Kunstformen — besonders aber die, in welchen der Rhythmus als Beleber und Ordner des Ganzen und aller Theile sich vorzugsweise bethätigt — bei Seite liessen: so hatten sie im Grunde keinen Anlass, sich mit der Rhythmik zu beschäftigen. Gewahrt man freilich, welche Macht und Herrschaft der Rhythmus vom geringsten Tänzchen oder Liedchen bis in die erhabensten Gesänge eines Gluck oder Händel und bis zu dem Riesenbau einer beethoven'schen oder spohr'schen Symphonie ausübt: so fragt man erstaunt

> wie es möglich war, diese Macht in hundert und aber hundert Lehrbüchern so arg zu versäumen? —

Aber die Theoretiker waren nun einmal — und sind es zum allergrössten Theile noch jetzt — erblindet für die wirkliche Kunst, die sie doch zu lehren vorgaben und versuchten. Die Harmonik hatte ihren Kopf und ihre Lehre so ganz in Besitz genommen, dass für nichts weiter Raum blieb. Ja, sie würden nicht einmal die Lehre vom Takt aufgenommen haben, wenn sie sich nicht irrthümlich eingebildet hätten, dass gewisse der Harmonik angehörige Gestaltungen (Vorhalte u. s. w.) von dem Taktmaasse abhingen, auf die sogenannten guten und schlechten Takttheile Rücksicht zu nehmen hätten. Dabei hatten sie denn nichts, als die gemeine oder Elementar-Taktlehre (die jeder Anfänger im Klavierspiel oder Gesang in den ersten Wochen empfängt) nöthig. Wenn sie (besonders seit G. Weber) weiter gingen, so war das nur eine Art von Aufputz, damit nicht jeder Anfänger ihnen zuriefe: das wisse er schon längst; denn in ihrer Lehre kam das Weitere nicht zur Anwendung.

Ich habe zuvor erwähnen müssen, dass die meisten Lehrbücher sich auf Harmonik beschränkt hätten.

> Nur Einzelne unter Hunderten sind über dieses Ziel hinausgegangen.

Und was haben von diesen wieder die Meisten gegeben?

> Die Lehre von Kontrapunkt, Fuge und Kanon; allenfalls ein dürftiges vertrocknetes Bruchstückchen aus der Figural- und Nachahmungslehre.

So der in andrer Hinsicht verdiente **Kirnberger**, so der als praktischer Tonsetzer und Lehrer jenem überlegne **Albrechtsberger**[*]).

Was lernen wir also, — fragt der wissbegierige Laie, — aus diesen Schriften, auf die uns unsre Musiklehrer schon von Jugend auf verwiesen haben? —

Wir lernen daraus — vielleicht!! — den einfachen, doppelten und mehrfachen Kontrapunkt, das heisst die Kunst, zu einer gegebnen Stimme eine oder mehr Stimmen fehlerfrei zu setzen, auch zwei oder mehr Stimmen so einzurichten, dass die oberste zur untersten, die unterste zur obersten u. s. w. gemacht werden kann, so dass dadurch die Form ein und desselben musikalischen Satzes, ohne üble Folgen, vervielfältigt wird, — allerdings eine für höhere Komposition unentbehrliche Geschicklichkeit.

Wir lernen daraus — vielleicht!! — Fugen, Kanons und ein Paar Arten der unermesslich reichen Figuralkomposition verfassen. Das ist alles.

„Aber wir möchten eine Symphonie, ein Quartett, eine Arie, — nur ein Liedchen oder einen Walzer schreiben!“ — —

Davon weiss die Theorie nichts. Sie hat ja nicht einmal die Erfindung einer einzigen Melodie gelehrt; wie sollte sie einen Walzer oder eine Symphonie zu Stande bringen? — Ja, wenn wir es uns recht überlegen, so werden wir sogar die Hoffnung aufgeben müssen, auch nur Kontrapunkt, Fuge u. s. w. auf diesem Wege recht zu lernen. Denn in alle diesen Formen brauchen wir, nach dem Urtheil der Theoretiker selbst, nicht blos eine einzige Melodie, es soll vielmehr

jede Stimme eine Melodie für sich

sein. Wie können wir nun das erlangen, da wir nicht einmal (man lese S. 16 Weber's Bekenntniss) erfahren haben, wie eine einzige Melodie beschaffen sein solle?

Jeder unbefangen Nachdenkende muss hier auf folgenden Schluss kommen:

Entweder: waltet hier die unverantwortlichste Mangelhaftigheit der Lehre vor; —

---

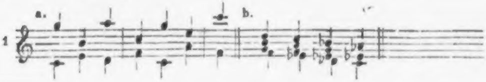
[*]) **Kirnberger's** Kunst des reinen Satzes, **Albrechtsberger's** sämmtliche Schriften über Generalbass, Harmonielehre und Tonsetzkunst; zum Selbstunterrichte (!) in drei Bänden.

Oder: es ist vielleicht nicht möglich, das in den Lehrbüchern Vermisste zu lehren; —

Oder endlich: es bedarf dasselbe vielleicht keiner besondern Lehre, folgt vielleicht schon aus den in der Lehre aufgenommenen Formen.

Die letzte Annahme ist sehr leicht und gründlich zu beseitigen. Wer nur einmal ein Tanzstück, ein Rondo, eine Sonate u. s. w. und dann eine Fuge, einen Kanon u. s. w. gehört hat, muss sogleich inne geworden sein: dass jene einen ganz andern Inhalt haben, dass die Melodie, das Verhalten der Stimmen gegen einander ein ganz Anderes ist, dass die rhythmische Einrichtung und die Form des Ganzen sich durchaus abweichend gestaltet, namentlich der Rhytmus in einer Klarheit, Abgemessenheit und Wirksamkeit auftritt, die in den Formen der Fuge u. s. w. nicht vorhanden, ja, gar nicht möglich sind. Wie kann nun erwartet werden, dass die Unterweisung oder Geschicklichkeit in dem einen Fache zu einem ganz verschiednen Fach auch noch ausreichen werde? Eben so gut könnte man meinen, der Unterricht in der Botanik genüge auch für Zoologie, oder wer einige Theile des menschlichen Korpers habe zeichnen gelernt, könne nun auch Thiere, Bäume, Landschaften zeichnen.

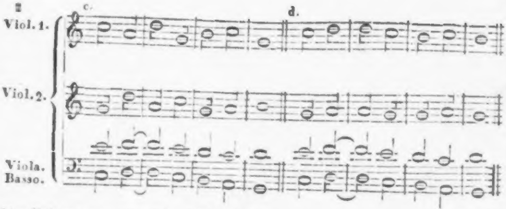
Oder bedarf man zu jenen Formen nicht eben sowohl einer Unterweisung wie zu diesen? Ist etwa eine beethoven'sche Sonate, ein mozart'sches Opernfinale nicht so reich, — sind sie nicht weit mannigfaltiger und inhaltreicher, als die meisten Fugen? erfodern sie nicht einen eben so wohlerwognen und meistens weit umfassendern Plan? wird nicht selbst der ununterrichtete Beobachter bald eine eben so wohlbegründete, kunstvernünftige Form an ihnen gewahr, wie an den Fugen? — Ihr guten Herren schreibt drei bis vier Bände, um es bis zur dürftigen Begleitung eines Chorals zu bringen, — ihr vertraut der Natur und Ueberlegung eurer Schüler so wenig, dass Ihr sie vor Sätzen, wie diese *) —



---

*) Aus S. W. Dehn's theoretisch-praktischer Harmonie-Lehre vom Jahr 1840! S. 166 und 174. Sätze, wie den bei a, soll man — räth der Verfasser — nicht zu häufig! — anbringen; Sätze, wie den bei b, würde „manches musikalisch gebildete Ohr auf dem Pianoforte dulden!“ — auf verschiednen Instrumenten ausgeführt, nicht.

oder diesen*) bei c, —

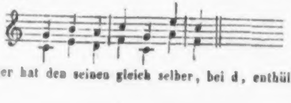


förmlich warnt, — und wollt von ihnen erwarten, dass sie eine Symphonie oder ein Quartett von selber schreiben werden? — Ich meines Theils würde solche Sätze *Jedem erlauben*, der Lust an ihnen hätte; denn ich sähe darin Gottes offenbaren Fingerzeig: dass *Der* kein Musiker werden solle. Aber die Lehre der grössern Formen würde ich selbst dem talentvollsten meiner Schüler nicht vorzuenthalten wagen; denn die Geschichte hat mich belehrt, dass keines einzelnen Künstlers Kraft zur Vollendung dieser Formen genügt hat, dass der grosse Bach, — er, der mit Riesenkraft und legendenhaftem Treufleiss alle in seiner Zeit denkbaren Tonformen gleichsam erschöpfte, — unsrer Sonatenform nicht hat mächtig werden, dass sie auch von Haydn und Mozart nicht auf den Punkt der Vollendung gehoben werden können, wie von ihrer beider Erben und Zögling, Beethoven.

Die zweite Annahme (S. 19) ist eben so unhaltbar. Warum sollte nicht über die Form der Sonate u. s. w. eben so wohl eine Lehre möglich sein, als über irgend eine andre? Jede Form muss denn doch, äusserlich genommen, ihre Umrisse und Kennzeichen, — tiefer angeschaut, ihre künstlerisch-vernünftige Nothwendigkeit haben; warum soll es bei der Sonate nicht eben so möglich sein, wie

---

*) Aus *Kirnberger's* Kunst des reinen Satzes, Th. 1. S. 150, auch in G. Weber (Band 4. S. 58) aufgenommen. Der Kenner sieht leicht, dass die Sätze a und c *künstliche Quinten- und Oktavenfabrikate* sind; der dehn'sche würde so —



aussehen; Kirnberger hat den seinen gleich selber, bei d, enthüllt.

bei der Fuge, diese Umrisse und Kennzeichen aufzufinden und auf das innre Vernunftgesetz zurückzuführen? — Etwa, weil die Sonaten unter einander gar mancherlei Abweichungen zeigen? Aber ist dies nicht bei den Fugen auch der Fall? Man vergleiche doch die Fugen zweier Meister, z. B. Händel's und Seb. Bach's, oder nur die Fugen ein und desselben Meisters, z. B. die 48 Fugen in Bach's wohltemperirtem Klavier; nicht zwei sind einander ganz gleich gestaltet. Ja, man vergleiche zwei Fugen über dasselbe Thema, z. B. Mozart's Fuge aus dem Requiem, „*Quam olim Abrahae promisisti*,“ mit Haydn's Fuge aus den Jahreszeiten, „Uns spriesset Ueberfluss,“ oder die Fugen in Bach's Kunst der Fuge: jede geht ihren eignen Gang. — Und wenn in andern Formen in der That mehr Abweichungen möglich sind, ist es nicht um so rathsamer, die Grundzüge festzustellen und festzuhalten, damit nicht die Freiheit in Willkühr und Haltungslosigkeit ausarte?

Auch hier bin ich nicht der Erste, der die unglaubliche Mangelhaftigkeit der bisherigen Kompositionslehre aufdeckt. An zehn Orten schilt Reicha*) die Einseitigkeit, nur Harmonie und allenfalls Kontrapunkt zu lehren. Er selbst hat**) in seinem zweiten Band eine Melodik unternommen und jedenfalls schätzbare Gedanken und Beobachtungen darüber mitgetheilt; auch über die früher stets versäumten Formen der Sonate u. s. w. giebt er im vierten Bande (und sein Uebersetzer C. Czerny schon im ersten) einige Mittheilungen***). In G. Weber's Plane scheint es ebenfalls gelegen zu haben (Th. 1. S. 19), nach den vier ersten Bänden (die nach seinem Ausdrucke die Grammatik der Tonkunst enthielten) die Rhetorik (Kontrapunkt, Fuge, Kanon „und was dahin einschlägt,“ so wie die Lehre „von der Anlage und Gestaltung der Tonstücke im Ganzen“), Vokal-, Instrumentalsatz, Textbehandlung, endlich „Aesthetik der Tonsetzkunst" folgen zu lassen*). Auch der praktisch so tüchtige, im künstlichen Satz ausgezeichnet geschickte A. André hat durch einen ähnlichen Plan**) die Nothwendigkeit einer vollständigen Kompositionslehre anerkannt.

---

*) A. a. O. S. 546, 547, 553 und anderwärts.

**) Leider nicht am rechten Orte, nämlich nach der Harmonielehre, da doch ihm als einem wirklichen Musiker gleich hätte einleuchten müssen, dass die Melodie das Ursprüngliche und Lebendige in aller Musik, die Harmonie aber nur entweder ein Naturprodukt oder die abstrakte Vorstellung vom Zusammentreffen mehrerer Stimmen oder Melodien in einem Zeitmomente ist.

***) Auch meine Mittheilungen (Th. 2 der Kompositionslehre, S. 475) sind, wie S. 476 ausdrücklich gesagt ist, nur Anknüpfungen; die eigentliche Lehre folgt im dritten und vierten Theile, die nach vollendeter zweiter Ausgabe der ersten Theile unter die Presse kommen.

Andrer Meinung scheint freilich der jüngste der Generalbass- und Harmonielehrer, S. W. Dehn, zu sein. An die Lehre vom Kontrapunkt, sagt er S. 308 seiner Harmonielehre, „muss sich die weitere Kompositionslehre anschliessen, welche jedoch zum grossen Theil der bereits in der Lehre des Kontrapunkts und der Fuge vollkommen ausgebildete angehende Komponist besser durch eigne Anschauung und analytische Zergliederung anerkannter Kunstwerke älterer und neuerer Zeit, als aus einem Lehrbuche lernen kann"; eine Bemerkung, die namentlich auf die musikalische „Rhetorik oder Formenlehre" bezogen ist. —

Was soll das nun heissen? Wie weit soll die Lehre gehen und wo soll besser die eigne Beobachtung eintreten? Welche Kunstwerke soll der Schüler um Rath fragen? Was ist nicht schon Alles anerkannt, ja von den Männern des Faches hochgepriesen worden (einst Salieri's Axur und Martini's Cosa rara höher als die gleichzeitigen Opern Mozart's) und was ist nicht schon (Mozart, Gluck von Forkel, Beethoven von Reichardt) verkannt worden? Und könnte nicht selbst ein Meisterwerk, zur Unzeit ergriffen, den Schüler irre leiten, statt fördern? Wie nun, wenn ein „angehender Komponist" die Singfuge am ersten Kyrie von Bach's Hmoll-Messe, die Symphonie an Beethoven's siebenter und neunter Symphonie, die Sonate an Beethoven's Sonaten Op. 101 und 107, — oder aber an C. P. E. Bach's Sonaten studiren wollte? — Man merkt schon: es ist das eine unbestimmte Phrase, hinter der sich irgend ein unbestimmter Beweggrund verbirgt. Welcher es auch sei, soviel ist gewiss, dass es Unbequemlichkeit haben mag, auf jenen Theil der Formlehre einzugehen; denn es fehlt da an Büchern, aus denen sich etwas zusammenschreiben liesse. Geht man der Sache aber auf den Grund, so ergiebt sich, wie Jeder bei einigem Nachdenken anerkennen wird, Folgendes:

---

*) Hiervon ist seit dem ersten Erscheinen seiner Theorie im Jahr 1817 nichts erfolgt, als ein unbedeutendes Bruchstück aus der Kontrapunktlehre in der Cäcilia. Der eigentliche Grund hiervon lag nicht in seinen überhäuften Amtsgeschäften (trotz deren er bis ans Ende rastlos weiter gearbeitet), sondern in dem Prinzip seiner Lehre (wie noch gezeigt werden soll) und in ihrer Breite, die für seinen Plan nach Maassgabe der ersten Theile 30 bis 40 Bände gefodert hätte.

**) In seinem Lehrbuch der Tonsetzkunst, dessen erster Band 1832 erschienen ist, will er behandeln: 1) die Harmonielehre; 2) Kontrapunkt, Kanon, Nachahmung und Fuge; 3) Melodie, Periodenbau, Metrik der Sprache und Musik; 4) Lehre der mus. Instrumente und deren Zusammenstellung; 5) Singkomposition; 6) Anleitung zur Beurtheilung und Verfertigung der Tonstücke mit Beispielen zu Band 4 und 5, — und hier erst Formenlehre.

Jede Formlehre einer Kunst muss vernünftiger Weise von den Formen der vorhandnen Kunstwerke ausgehen, oder — beginnt sie vielleicht ihre Entwickelung aus dem Begriffe der Kunst, *a priori* — auf diese Formen, als die beweisenden Resultate ihrer Entwickelung, hinführen. In beiden Fällen wird die Lehre nicht bei einem oder wenigen Kunstwerken stehen bleiben dürfen, sondern möglichst viele in Betracht ziehen, unter einander vergleichen, die gleichgeformten zusammenstellen, die ungleichartigen verschiednen Kunstformen beizählen, oder als Ausnahmen, Abweichungen von ein und derselben Grundform auffassen. Nach dieser Anordnung des Materials wird nun die Lehre zu den Gründen, die den verschiednen Gestaltungen unterliegen, durchzudringen und aus diesen Grundsätze und Rathschläge für den Schüler zu gewinnen suchen. Mit diesen letztern nun beginnt sie die Bildung des Schülers, wird aber dabei allerdings nicht versäumen dürfen, ihn an die Kunstwerke heranzuführen, mit ihm den Beweggründen der Künstler nachzuforschen, ihm die Folgen der beobachteten — oder auch versäumten Grundsätze anschaulich zu machen und durch alles dies seine Urtheilskraft zu bilden, seinen Eifer für die Kunst zu spornen, seine Ehrfurcht und Liebe für alle Meister zu erhöhen und seine Vorsicht bei eignen Arbeiten zu schärfen.

Und diese ganze, so umfassende, Zeit und Anstrengung kostende, so wohlthätig fördernde Vorarbeit soll dem Schüler auf irgend einem Punkt entzogen werden? Das heisst: es soll Jeder die Arbeit wieder von Anfang an für sich durchmachen, während bis jetzt der Fortschritt in jeder Wissenschaft oder Kunst darauf beruhte, dass man die Vorarbeiten, Erfahrungen, Resultate der Vorgänger gewissenhaft benutzte. — Doch schon zuviel über eine unbedachte Aeusserung.

Es ist kaum nöthig, zu erwähnen, dass

Vokal- und Instrumentalsatz

bis jetzt noch weniger bedacht worden sind. Was Marpurg in seiner fleissig zusammengetragnen Abhandlung über die Fuge im

Anhang über die Singfuge, Kirnberger über Singkomposition beibringen, so wie die Mittheilungen Swoboda's, Sundelin's und einiger Andrer über den Umfang und die Behandlung der Instrumente (die flüchtige Zugabe zu Albrechtsberger's Werken nicht zu vergessen)*) — das Alles ist, in Vergleich mit dem Zustande der Kunst des Vokalsatzes und vollends der Instrumentation, in der That zu wenig, als dass irgend Jemand darin eine eigentliche Lehre erblicken könnte, die auch nur neben den andern Theilen der alten Theorie zu bestehen, geschweige Jemand wirklich zur Sing- und Instrumentalkomposition anzuleiten vermöchte.

---

*) Schade, dass auch Reicha, der praktisch so wohl dazu befähigte, uns hier im Stiche lässt. Statt der kosegarten'schen Ode, die er abentheuerlich genug mit acht Pauken instrumentirt, hätte er ganz andre und werthvollere Mittheilungen machen können, wenn er sein Lehrbuch so hätte reifen lassen, wie seine eigne praktische Bildung und Einsicht.

Nächste Folgen der Mangelhaftigkeit in der Lehre.

Ehe wir das Auge von diesem ersten Hinblicke weiter gehen lassen, ist es wohl rathsam, die nächsten Folgen des Zustandes zu betrachten, in dem sich die Kompositionslehre bisher befunden hat.

Natürlich wird jeder Unbefangne voraussetzen, dass eine mangelhafte Unterweisung auch eine mangelhafte Erkenntniss und Bildung zur Folge haben müsse; auch darf man in unsrer Zeit wohl Niemandem, — ausser vielleicht einigen Musiklehrern, — erst beweisen, dass in jedem Fache des Wissens und der Kunst die Bildung und Förderung von der Vollständigkeit und Tiefe der Studien abhängt. Nur zum Trost etwa noch zweifelnder Musiker will ich beiläufig auf einen der berühmtesten und verdientesten Kunstlehrer unsrer Tage hinweisen, auf Schadow, den Gründer und Direktor der düsseldorfer Malerschule. „Je vielfachere Gegenstände,“ sagt er*), „der Schüler zeichnet, um desto mehr gewöhnt er sich an eine aufmerksame Beobachtung aller seiner Umgebungen und desto mehr schärft er seine Sinne für das Auffassen des Karakteristischen an einem jeden Naturgegenstande.“

Schadow hat hier, wie dem ächten Kunstlehrer gebührt, sogleich den Zweck der Kunst und Kunstbildung in das Auge gefasst, der für den Maler dahin anzugeben ist: es liege ihm ob, das Karakteristische (die konkret gewordne Schönheit) in der Welt der Erscheinungen aufzufassen und darzustellen**). So liegt dem

---

*) Allgemeine Schulzeitung v. 1834. No. 151.

**) In gleichem Sinne spreche ich in der Einleitung zum zweiten Theile meiner Kompositionslehre (neue Ausgabe No. 6) aus: „Die Bildung des Künstlers ist daher nicht anders zu vollenden, als indem er die Formlehre vollständig durcharbeitet. Jede Form für sich allein ist nur einseitig. Wäre es möglich, sich in einer einzelnen noch so hoch zu vollenden, so würde unsre Vollendung und unser Wirken die armseligste Einseitigkeit an sich haben. Nur wer getreu das Studium vollendet, wer alle Formen durcharbeitet und sich aneignet, nur der erhebt sich über jede Einseitigkeit, entwickelt seinen Geist nach allen Seiten und gelangt zu der künstlerischen Freiheit, die darin besteht, alles mit Sicherheit und Leichtigkeit vollführen zu können, was der in uns webende Kunstgeist vernunftgemäss ersonnen haben, ahnen und wollen kann.“ — Derselbe Gedanke hat, wie sich von selbst versteht, die Lehre schon in der ersten Ausgabe (vergl. Th. 1. S. 4 und 7, Th. 2. S. 7 u. a.) bedingt und geleitet.

Musiker ob, die ganze innre Welt, wie weit sie sich nur der Musik erschliesst, zur Ansprache zu bringen, und dazu bedarf er, — wie jeder Anblick der bisherigen Kunstwerke zeigt, — nicht blos einiger, sondern aller schon vorhandnen Formen, vielleicht auch noch neu zu schaffender. So ist auch dem nach tieferer Auffassung begehrenden Kunstfreunde, dem dazu verpflichteten Lehrer und Dirigirenten offenbar nicht mit der Erkenntniss einiger Formen, — wäre eine solche ohne umfassende Erkenntniss aller Formen auch wirklich zu erlangen! — geholfen; er wird damit immer nur eine unvollkommene Einsicht, ein einseitiges oder Halbwissen erlangt haben, das (wie man in jedem Fach erfahren hat) meistens übler ist, als ehrliches, die natürlichen Fähigkeiten ungestört walten lassendes Nichtwissen.

Indess, wer weiss, ob unsre Theoretiker sich auf Schadow's Standpunkte befinden? Ich fürchte, dass einige unter ihnen gar nicht an Erkenntniss denken und glauben, dass sie von und mit der Lehre nichts als Kenntnisse und Fertigkeiten wollen. Nun, — auf diesem Standpunkte gilt dieselbe Wahrheit. Eine Lehre, die nicht alle Kenntnisse und Fertigkeiten mittheilt, wird natürlich auch nicht für alle Aufgaben (in Wahrheit für keine vollkommen) geschickt machen.

Und nun blicke man doch um sich, um überall die thatsächlichen Folgen unsrer mangelhaften Musikbildung zu erkennen.

Woher sonst kommt es, dass in unsern Tagen (wie schon mehrmals) die deutsche Oper von den armen italischen und französischen Machwerken überwunden und verdrängt worden? Keinem für Musik nur etwas Gebildeten wird es zweifelhaft sein, dass unsre Spohr, Marschner, Reissiger, Lindpaintner und wie die ehrenwerthen Meister alle heissen, eben sowohl an Talent wie an musikalischer Bildung diesen Bellini's, Donizetti's, Adam's, Auber's weit überlegen sind, die jetzt unstreitig die Vorgunst des deutschen Opern-Publikums geniessen. Es kommt daher, weil unsre Kunstlehre selbst noch nicht das Wesen der Oper, der Gesangmusik überhaupt, erschöpfend durchforscht, Künstler und Publikum aufgeklärt hat; weil wir keine Dichter für die Oper besitzen, die dazu wohlbegabten und gern bereitwilligen*) nirgends Gelegenheit finden, sich über die nothwendigen Bedingungen eines Operngedichtes, überhaupt eines Musiktextes genügend zu unterrichten, die Mehrzahl der Komponisten selbst dazu ausser Stande ist und jeder neu hinzutretende Dichter sich endlich — ohne dass die Sache wesentlich vorwärts käme — zur Nachformung der alten Texte gedrungen sieht. Es kommt daher, weil wirklich ein Theil unsrer Opernkomponisten sich nicht von dem Wesen dramatischer Musik hat genügend unterrichten können. Denn endlich ist es wahr, dass jedem von uns nur ein bestimmtes Maass von Zeit und Kraft zuertheilt wird. Wenn der deutsche Künstler, der ohnehin spät oder nie die Freiheit und Leichtigkeit der Existenz erlangt, welche das Ausland seinen Künstlern so viel leichter beut, wenn der schon die Hälfte seiner Kraft und seines Lebens aufgewendet hat, um nur das alles zu erwerben, was mangelhafte Grundbildung und Ungunst der Verhältnisse ihm versagt haben: dann wollen wir ihn nicht anschuldigen, dass er nicht die andre Hälfte seines Vermögens zu noch weitern Studien verdoppeln könne; wir wollen uns sagen, dass es überhaupt nicht die Aufgabe des Einzelnen sei, Vollendung der Kunst zu erlangen, dass diese ohne Vorarbeiten und Vorbildung nicht gehofft werden dürfe, dass auch Raphael, Aeschylus, Shakespeare ohne ihre Vorschulen ihre Aufgabe nicht vollführt hätten[*].

---

*) Wie vielfältig und ernstlich hat sich Goethe um Oper und Singspiel bemüht, ohne jemals die rechte dazu erfoderliche Aufklärung von Seiten der

Dasselbe wäre vom Oratorium zu sagen. Das lebendige Talent unsers Schneider würde sich sicherlich noch ganz anders bewährt haben, wären seine Dichter glücklicher vorbereitet gewesen und hätten ihm statt der ununterscheidbaren Schattenreihen von Chören der Engel, Seligen, Heiligen, Frommen, Krieger,

---

Musiker zu erhalten und etwas wahrhaft Haltbares geben zu können! [Und wie unkundig und wahrhaft unmündig hat sich Zelter (Goethe's Briefwechsel mit Z. Band 2) erwiesen, als Goethe sich noch in späten Tagen bereitfinden liess, ihm zur Reformationsfeier (1817) ein Oratorium zu dichten! Auf Zelter's unreifen Vorschlag entgegnete Goethe mit einem musikalisch unausführbaren Gegenplan, — und Zelter versuchte nicht einmal eine Berichtigung, sondern liess die Sache fallen.

[*] Haben denn nun die Ausländer eine höhere dramatische Bildung, als unsre Meister? Nein. Aber sie stehen mit der Bildung ihres Volks (und ihrer Dichter) im Einklang. Darum sind sie nach dieser Seite hin frei, sicher, in vollem Rechte. Und das fühlt der Deutsche so deutlich, dass er ihnen gegenüber seine höhere Idee fallen lässt und sich auf den Standpunkt ihres Volks zurückstellt, um hier wenigstens etwas ganz Gerechtes und Befriedigendes mitzugeniessen, — was ihm das Vaterland in seiner Sphäre nicht gewährt.

Bösen, Verdammten und Teufel überall lebensvolle, fassliche und wirklich darstellbare Gestalten gegeben, — oder wäre es ihm selbst in einem überbeschäftigten Leben möglich geworden, ihnen darin hülfreiche Hand zu bieten. Auch hier ist, besonders in Hinsicht auf dichterische Anlage und Durchführung, in unsern Tagen eher Rückschritt als Vorschritt zu gewahren.

Nochmals frage ich: woher sonst, als von einem Mangel in unsrer Musikbildung, kommt es, dass selbst ausgezeichnete deutsche Künstler so oft den Karakter der Gesangmusik, die Behandlung der Singstimme verfehlen? — Hier soll uns einer der höchstbegabten und höchstbewährten Meister als Beispiel dienen; ich darf ihn nennen, nicht blos, weil überhaupt die Wahrheit rückhaltlos gesagt werden soll, sondern auch, weil ich nie versäumt habe, ihm und seinen Manen den Zoll tiefster Verehrung und dankvollster Liebe darzubringen. Es ist Beethoven. Dass einem so reichen und mächtigen Geist auch in fremderer Sphäre Vieles und Herrliches gelingen musste, versteht sich von selbst. Und dennoch wird Niemand, der seine „Meeresstille und glückliche Fahrt“, seine neunte Symphonie, seine letzte Messe und so manches Frühere unbefangen prüft, leugnen können, dass er oft den Singstimmen Unangemessenes, Unwirksames, ja Unausführbares zugemuthet hat. Und wahrlich, er war nicht der einzige Irrende unter den deutschen Meistern! — Geht man aber die Schule durch[*]), die er bei Albrechtsberger gemacht: so sieht man, dass ihm schon beim Eintritt in die Gesangkomposition die rechte Einweisung gefehlt hat. —

Ist es ferner etwa eine falsche Beschuldigung, dass vielen deutschen Musikern nach redlichen und peinlichen Studien in der alten Schule Melodie und Rhythmus[**]) fehlen? Ach, wie viele Beispiele könnten hier aufgefürt werden. Wie mancher „Organist und Musikdirektor,“ wie mancher wichtigthuende Lehrmeister hat seinen neidischen Aerger an den leichtfertigen Welschen, die nicht einmal den Kontrapunkt verstehen und eine Oper über die andre schreiben, — an diesem verzweifelt-lebendigen Strauss und Lanner, — an den eignen Schülern, die ihm aus der Lehre liefen und glücklich wenigstens ihr Naturell retteten!

Die Klage ist alt; aber auch die Antwort ist alt: Melodie sei Sache des Talents, die müsse angeboren, könne nicht gelehrt und geübt werden.

---

[*]) Beethoven's Studien, herausgeg. von J. v. Seyfried.

[**]) Auch Reicha klagt darüber, a. a. O. S. 553.

Die Antwort ist alt, aber sie ist darum nicht weniger seicht. Sie ist nur von denen zum Trost und zur Ausrede ersonnen, die sich und ihre Schüler auf falschen Wegen und in einseitigen Richtungen herumgetrieben und herumgeplagt haben und zuletzt nicht mehr bergen können, dass sie zu nichts gekommen sind.

Wir wollen die alten Herren nicht erst zu den Psychologen, zu Beneke, oder Rosenkranz, oder Michelet in die Schule schicken, die ihnen schwerlich eine angeborne Melodie oder ein besonderes Seelenvermögen für Tonfolge und rhythmische Bewegung zugestehen möchten*). Wir führen sie lieber auf den Spielplatz der Knaben und Mädchen, oder zum Hirten auf die Matte; oder sie mögen die ein- und zweijährigen Kindlein belauschen! Ueberall, allüberall werden sie als Begleiterin natürlichen Wohlseins Lust am Tönen, Gesang, und zwar bei den durch aufgedrungenes Fremde oder falsches Ehrgefühl noch nicht gestörten kleinen Kindern eigne stets neu erfundne und bestimmt rhythmisirte Melodien, — also Erfindungsgabe für Melodie, — gewahren. Jede aufmerksame Mutter kann ihnen das erzählen, wenn sie es mir nicht glauben wollen.

Hier könnten sie nun begreifen, — was der Psychologe schon voraussetzen wird, — dass die lustvolle Gabe eignen Gesanges in den meisten Menschen angelegt ist, in den meisten wohlorganisirten Kindern schon in frischer Blüte sich entfaltet. Und zwar ist (wie sich auch von selbst versteht) die Form der Melodie die erste aller musikalischen Gestalten, die sich der Mensch aneignet; viel später erst gelangt er zur Auffassung und noch später zum eignen Versuch der Harmonie. Wenn dennoch die meisten Menschen später keine Erfindungskraft für Musik, kein Melodienvermögen zeigen, so liegt das in dem allbekannten Umstande, dass das Leben keines Einzelnen Zeit und Raum bietet, sich nach allen Seiten zu entwickeln, dass mit dem Ernst der wachsenden Jahre Jeder Ursach und Pflicht hat, sich zusammenzunehmen, sich für Einen Zweck, Eine Richtung zu konzentriren.

---

*) In populärer Weise, wie sich für ein Elementarbuch eignet, habe ich in der allgemeinen Musiklehre (zweite Ausgabe, S. 344—349) die meistens dunkeln und verworrnen Vorstellungen von Musikanlage, — die schon so Manchen zu spätem Leidwesen um die Pflege dieser Anlage gebracht, so manchen Lehrer irregeleitet, so manchem Fehlgang und Versäumen der Lehrer zum Deckmantel gedient haben, — aufzuklären und auf die naturgemässen Wege zur Verstärkung dieser Anlagen hinzuweisen versucht, soviel Nachdenken und vieljährige Beobachtung mir es gönnen wollten.

Wenn aber Ihr Lehrer die erste so weithin und reich ergossene Kraft in euern Schülern verleugnet und die Hände ineinanderschlägt, statt ihr aufzuhelfen: ist es dann zu verwundern, dass sie später wirklich versagt? — Und wenn Ihr gar, statt diese Naturgabe zu pflegen, den lenksamen Geist des jungen Zöglings nach allen Seiten hin ablenkt und abzerrt vom Lebenspfade, den Naturahnung und Vernunft unaufhörlich jedem unverkünstelten Menschen wie mit Fingern antippend weisen, — wenn Ihr sie mit trocknen Regeln abstumpft, mit ewigen Verboten ängstigt, mit „der saft- und kraftlosen Wassersuppe“ eurer Akkordreihen abspeiset, „in den sauren Apfel eurer falschen Kontrapunktübungen beissen lasst,“ und sie „in dem langweiligen *Pas de deux* eurer zweistimmigen Fugen, mit denen ihr eine der tiefsinnigsten und fruchtbarsten Kunstformen von Anfang an vergällt, sich abstrappezieren“ *) lasst: dann freilich ist es kein Wunder, dass die Mehrzahl in ihrer Kraft gebrochen wird, spät oder nie zu dem Vermögen und frischen Wohlbehagen gelangt, das ihnen von Natur bestimmt war.

Man schreibt den Italienern mehr Melodie, also eine höhere Kraft für Melodie zu. Es ist das auch eine von den alten Fabeln: man sollte sich endlich wenigstens in Deutschland schämen, dem Volk, in dessen Mitte Haydn, Mozart, Beethoven geboren worden, geringere Fähigkeit beizumessen, als den Italienern. Nur das hatten und haben diese voraus, dass sie der unnützen Schulplagen eher überhoben werden, dass sie früher und unendlich leichter dazu gelangen, ihr Naturell frei walten zu lassen. Allerdings gelangen sie nicht auf die Höhe, die dem wahren deutschen Künstler als Ziel gewiesen ist und von gar wenigen Einzelnen trotz aller Ungunst der Verhältnisse **) erreicht wird. Aber

---

*) **Beethoven'sche** Worte.

**) Und hier sei denn angemerkt, was allerdings nur zu wahr ist: dass die Bildung und das Schicksal der Völker nicht allein von Erziehung und Lehre, sondern auch von den der Jugend bereiteten Staats- und Lebensverhältnissen abhängt; wie neulich im Litteraturblatt zum Morgenblatte bei der Anzeige der trefflichen Scheidler'schen Schrift: „die Lebensfrage unserer Zeit,“ bemerkt wurde. In gleichem Sinn habe auch ich in der allg. Musiklehre (neue Ausgabe S. 343) bei der Betrachtung dessen, was von den Einzelnen und vom Staate für Musikbildung zu thun sei, ausgesprochen: Zuletzt, über Alles hinaus, müssen wir dann noch anerkennen, dass der Zustand und die Kultur der Kunst abhängig, ganz bedingt ist von dem Zustande, von den politischen und sittlichen Verhältnissen und Bewegungen des Volks, wie dies schon in Bezug auf die Kunstrichtung der sie thun dem Standpunkt ihres Volks genug, — und wir wollen uns ja hüten, uns gegen sie zu überheben, bevor wir nicht dasselbe von uns sagen können; — dann wird uns ohnehin Ueberheben fern sein.

Soviel haben wir durch die Mangelhaftigkeit der alten Lehre eingebüsst. Haben wir denn nun wenigstens das, was sie selbst ausschliesslich behandelt, erlangt? Hat sie denn nun die Fugenkunst, die Polyphonie, oder auch nur eine kunstmässige Harmonie zur Blüte gebracht?

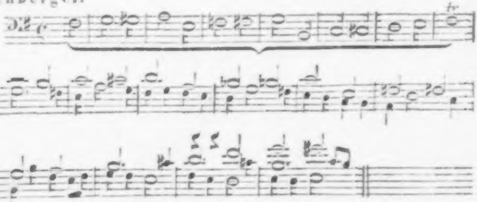
Wahrlich, nein. —

Es war auch gar nicht von ihr zu erwarten, da sie auf die erste und wesentliche Substanz aller Musik, — auf Melodie, — gar nicht weiter eingegangen ist. Denn wie soll (frage ich noch einmal nach S. 18) es gelingen, mehrere Melodien oder lebendige Stimmen zusammen zu erfinden, wenn man nicht einmal weiss, wie eine einzige derselben zu bilden sei?

Hier wollen wir nun ein wenig in die Beispiele der Lehrmeister selbst hineinleuchten; sie sind entweder von ihnen selbst gesetzt, oder zum Lehrzwecke gewählt; in beiden Fällen sollen sie, wie sich von selbst versteht, dem Schüler den Anblick eines — wenn auch nicht höherer Begeisterung entsprossenen — doch kunstmässigen Satzes geben, ihm als anregende, nachahmungswürdige Muster dienen.

Nun betrachte man Erstens diesen Anfang einer Fuge von Kirnberger.

4



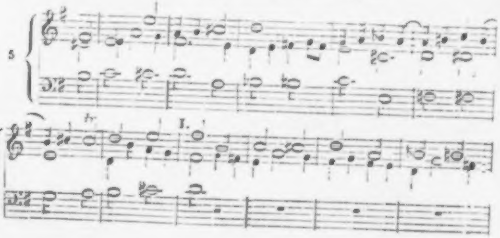
In dieser Weise geht es noch einhundert und vier und

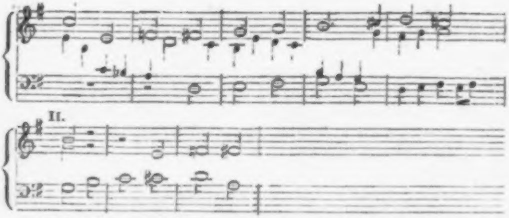
---

letzten Jahrzehnte nicht unangemerkt bleiben konnte. Die Geschichte der Kunst bezeugt aber, dass auch in diesen Beziehungen kein blindes Ungefähr, sondern die höchste Vernunft und Güte die Schicksale lenken. Und so möge Jeder wohlgemuth thun, was ihm obliegt und möglich ist, und den Segen rechter That ruhig erwarten.

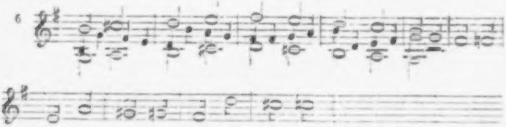
dreissig Takte fort. Giebt es nun wohl ein grösseres musikalisches Unglück, als dieses acht Takte lange, chromatisch, in gleichem schleppendem Gange herumwühlende Thema? Wo wird man je dergleichen bei einem unsrer Meister finden? Wo wird je ein musikalisch organisirter und von dem todten Pedantismus der alten Lehre unverderbter — ich will nicht sagen Musiker, sondern Naturalist eine solche Melodie loslassen? Was ist von einer Lehre zu achten, die nicht selbst einen talentarmen Schüler gleich in den ersten Stunden, ehe noch an Fuge gedacht werden kann, dahin bringt, niemals einen solchen Satz sich zu Schulden kommen zu lassen? Und wie wär' es einem, — wenn auch nicht künstlerisch hochbegabten, doch in Bach wohlbewanderten und mit sinnigem Gefühl für Musik ausgestatteten Manne, wie Kirnberger unstreitig war, möglich gewesen, ein solches Thema aufzustellen: wenn nicht der melodisch-rhythmische Gesichtspunkt bei ihm und allen nachfolgenden Lehrern hintangesetzt gewesen wäre? Jedes Thema seines ehrwürdigen Vorgängers und Lehrers Bach, jedes ohne Ausnahme hätte ihn orientiren können.

Nun aber ist bekanntlich in einer Fuge das Thema die Hauptsache, wird als solche oft in den verschiednen Stimmen vorgetragen, — nach dem Kunstausdrucke: durchgeführt. Folglich hören wir jenes unglückliche Thema fast ohne alle Unterbrechung (es erscheint sechszehnmal vollständig, die einzelnen Bruchstücke ungerechnet) und kommen aus den monotonen Halbnoten und der peinlich-weichlichen, jede feste Modulation ausschliessenden Chromatik gar nicht heraus. Ja, es machen sich von Zeit zu Zeit Schlüsse, bei denen wir uns erholen könnten; aber auch sie werden, — wie diese zwei Beispiele in wenigen Takten zeigen können, —





verwischt. Ein ebensolcher unvollkommner Schluss fällt im 54ten Takt auf die Haupttonika; — da setzt noch einmal das Thema ein und die ganze Fuge spinnt sich nochmals in der Verkehrung —



ab und schliesst endlich — wieder unvollkommen, so dass man fürchten muss, es könnte noch einmal losgehen. — Das ist nun eins von jenen gelehrten Tonstücken, bei denen die sogenannten Kenner mit hochrothem Gesicht und hervorgequollnen Augen in ängstlicher Spannung dasitzen, jeden Eintritt, jede Verkehrung — oder was es sonst „Künstliches“ giebt — nachzählen, und zuletzt, die Stirn trocknend, ausrufen: „das war einmal eine Fuge! ein Meisterstück! eine wahre *Ricercata!*“; — Dem Jünger, zwischen Respekt und noch ungetilgtem Naturell im Gedränge, ist dabei,

„als ging' ihm ein Mühlrad im Kopf herum.“

Nicht mit Kirnberger ist hier zu rechten. Er hat sich geübt, oder einem Schüler einmal die künstliche Form zeigen wollen, — oder er ist als Komponist, wie er so oft that, mehr auf ein Kunststück als auf ein Kunstwerk ausgegangen. Die unleugbar höchst bedeutenden Verdienste, die er sich zu seiner Zeit, und damit auch für alle Zeit, um die Theorie erworben hat, würden noch andre Fehlgriffe oder Schwächen verdecken. Aber dasselbe Tonstück ist

1) in **Albrechtsberger's** Lehrbuche,

dann wieder, vor wenig Jahren (1835)

2) in der „zur Beförderung des höhern Studiums der Musik“ herausgegebenen „Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundner Schreibart“

(nebst manchem ähnlichen Produkte) von der musikalischen Sektion der berliner Akademie der Künste den Jüngern der Kunst als Muster vorgelegt worden, zum sprechenden Beweise:

> dass diesen Lehrern an der sogenannten grammatischen Richtigkeit, an der äussern, weit ausgesponnenen Form der Fuge und an dem Kunststücke, dass die erste Hälfte des Tonstückes in der zweiten (von Takt 54 an) verkehrt wird, Alles, an Melodie, an wahrhaft künstlerischem Gehalt aber Nichts gelegen war.

Ja, sie haben offenbar nicht einmal erwogen, dass die kirnberger'sche Arbeit auch als Fuge nicht wohlgeführt ist. Hätte — was freilich nicht gut denkbar ist — ein rechter Meister im Fugensatze, z. B. Spohr oder Schneider, oder der alte Seb. Bach, das Unglück gehabt, dieses Thema zu bearbeiten: so würde er

1) es nicht so oft durchgeführt und nicht zu einer zwiefachen Arbeit (in rechter und verkehrter Bewegung) bestimmt, er würde
2) der Einförmigkeit des Themas durch breitere und eigen geführte Zwischensätze ein Gegengewicht und dem Ganzen dadurch noch möglichste Abwechselung und Kräftigung verliehen,
3) namentlich bei dem modulatorisch unstäten Wesen, das das Thema unvermeidlich macht, für bestimmte Modulationsabschnitte und feste Ruhepunkte Sorge getragen haben, —

andrer Hülfen, die sich während der Arbeit im Einzelnen ergeben, nicht weiter zu gedenken*).

Einen zweiten Belag will ich mit dem dabei zu Bemerkenden aus einer schon in meinem Lehrbuche gemachten Mittheilung entlehnen. Er soll die Folgen der versäumten Melodiebildung an einer der freiern Formen der Polyphonie, an dem figurirten Choral zeigen. Zuvor einige Worte der Erläuterung für nicht technischgebildete Freunde der Sache.

---

*) Befriedigendere als kunstreichste Kombinationen bewundernswürdige Beispiele für die Verkehrung ganzer Fugensätze (denn das ist es, was die Mittheilenden unstreitig am meisten gereizt) hätten sie in der vier- und der dreistimmigen, gänzlich verkehrten Fuge in Seb. Bach's „Kunst der Fuge“ gefunden. Vergl. darüber m. Komp. L. Th. 2. S. 354, erste Ausgabe.

Homophon nennt der Musiker einen Satz, in dem nur eine einzige Stimme wesentlichen und vorherrschenden Gehalt hat, Hauptstimme ist, die andern Stimmen ihr aber — entweder zur blossen klingenden Unterlage oder doch nur zur untergeordneten Begleitung dienen, Nebenstimmen sind. Polyphon dagegen heisst ein Satz, in welchem jede Stimme wesentlichen Inhalt, gleiches Recht und gleiche Geltung mit den andern hat.

Es ist hiermit schon klar, dass im Allgemeinen das reichere und vielseitiger angeregte Leben dem polyphonen Satz eigen sein muss und es möchte wohl zutreffen, wenn man den homophonen Satz vorherrschend lyrisch und subjektiv, den polyphonen dagegen vorherrschend dramatisch und objektiv nennte, daher der letztere in Kirchenmusik, in guter dramatischer Musik, in grössern Instrumentalkompositionen (namentlich Symphonien und Quartetten), überall, wo Gegensätze, wo wahrhafter Dialog eintritt, in grösster Wichtigkeit erscheint. Es leuchtet ferner ein, welch einen mächtigen Einfluss die Uebung im polyphonen Satz auf die Bildung des Jüngers äussern muss, indem sie ihn zu objektiver Auffassung und Darstellung der Tongestalten erweckt und befähigt, ihn auch (um den Technikern das rechte Wort zu sagen) in der gleichzeitigen Führung mehrerer Melodien mit einander geschickt macht.

Eine der polyphonen Formen ist nun die Choralfiguration. Die Kirchenmelodie (*Cantus firmus*) in älterer Zeit — besonders, wenn sie der für die katholische Kirche festgesetzten gregorianischen Weise angehört — *Tenor* (Inhalt, Hauptinhalt) genannt, wird von einer Stimme vorgetragen, während die andern Stimmen mit eignem Gesange, mit eignen Melodien entgegentreten. Der Cantus firmus bleibt entweder ganz unverändert, oder er erhält hier und da mit schonender achtungsvoller Hand einige Zusätze, wie sie das von dem Sinn des Grundgesangs erfüllte Gemüth des Tonkünstlers zu noch innigerm Ausdrucke eingiebt; die entgegensingenden Stimmen (Figuralstimmen) gehen entweder jede ihren eignen Weg, oder sie haben ein oder einige Motive mit einander gemeinsam.

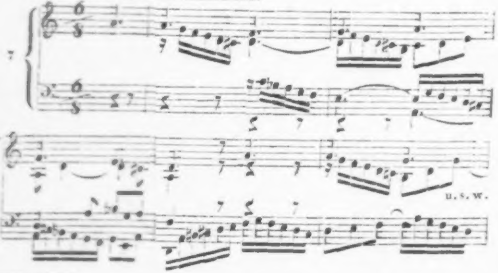
Diese Form, von der hier nur das Nächstnöthige gesagt ist, hat sich schon seit mehrern Jahrhunderten in der Kirchenmusik*) thätig

---

*) Sinnvoll und der Erinnerung stets würdig spricht sich **M. Luther**, der tiefe Kenner und Pfleger unsrer Kunst, darüber aus. „Wo aber“ — sagt er — „die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und polirt wird, da siehet und erkennt man erst zum Theil (denn gänzlich kanns nit begriffen noch verstanden werden) mit grosser Verwunderung die grosse und vollkommne

erwiesen. Die katholische Kirche, wie später die protestantische (namentlich lutherische) verdankt ihr eine grosse Reihe erbaulicher Gesänge, viele ältere und neuere Meister haben sie auf das sinnvollste angewendet und dadurch ausgebildet; unter den ältern ist es Seb. Bach, der in derselben unsterbliche Meisterstücke*) geschaffen hat; ich selbst will bei dieser Gelegenheit mit lebhaftem Danke der schönen Stunden gedenken, die mir der berühmte Oratorienkomponist **Friedrich Schneider** in Dessau, und sein Bruder, der treffliche Organist an der Sophienkirche in Dresden**), durch ihre meisterhaften Improvisationen im Figural- und Fugenstyl auf der Orgel geschenkt haben. — Um dem nicht in dieses Feld Eingedrungnen wenigstens eine flüchtige Anschauung zu geben, theile ich erstens den Anfang einer solchen Figuration, und zwar eine der untersten Formen, —

Vater unser im Himmelreich.



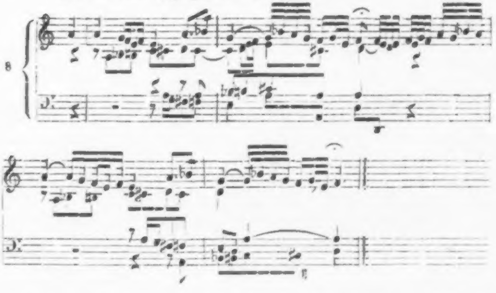
Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werk, der Musica, in welcher vor allem das seltsam und wohl zu verwundern ist, dass einer eine schlechte (schlichte) Weise oder *tenor* (wie es die Musici heissen) hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andre Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte, einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen gerings herumher spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und gleichwie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich herzen und lieblich umfangen. Also, dass diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich dess heftig verwundern müssen und meinen, dass nichts seltsameres in der Welt sei, denn ein solcher Gesang, mit viel Stimmen geschmückt."

*) Vergl. m. Komp. L. Th. 2. S. 86, 121, 518 u. a. d. ersten Ausgabe.

**) Vergl. m. Komp. L. Th. 2. S. 519 der ersten Ausgabe.

und zweitens den Anfang einer unvergleichlich schönen Figuration mit verziertem (das heisst sinn- und empfindungsvoll ausgeführtem) Cantus firmus, — übrigens auch nicht den höhern Formen der Figuration zugehörig — mit. Sie sind den Orgelvorspielen von Seb. Bach*) entnommen;

Das alte Jahr vergangen ist. (*Adagio.*)



das letztere nimmt erst in den folgenden Strophen einen höhern, wahrhaft herzergreifenden Aufschwung.

Nun vergleiche man mit diesen Andeutungen das Nachfolgende**).

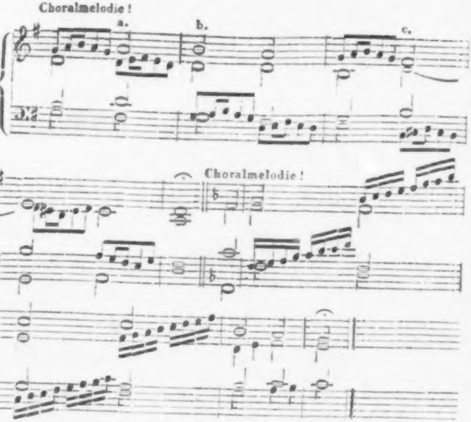
„Nur zu oft findet man den ganzen Unterricht in den Figuralformen auf die dürftigste dieser Gestaltungen, die wir in den ersten Abschnitten abgehandelt und noch nicht einmal für die rechte Künstlerweise (S. 71) anerkannt haben, beschränkt. Da werden Choräle in einfachster, wo nicht dürftigster Harmonie in breiten Noten niedergeschrieben und dann Figuralmotive hineingetragen, während im Uebrigen die Stimmen in ihrer plumpen Starrheit verharren. Von einer zweckmässigen Wahl der Motive ist gar keine Rede, nicht einmal der Cantus firmus wird rein erhalten, und es entstehen dann Machwerke, wie diese, —

---

*) Bach's Choralvorspiele, in der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe. Heft 3. S. 17, Heft 4, S. 24.

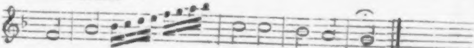
**) Komp. L. Th. 2, S. 513, erste Ausgabe.

9



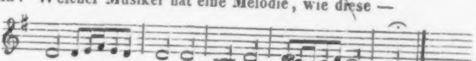
die wir nicht etwa willkührlich erdichtet, sondern den durchkorrigirten Arbeiten talentvoller Schüler aus zwei öffentlichen Musikinstituten in Berlin entlehnt haben, die nicht einmal der blosse geringe Anfang, sondern Anfang und Ende des ganzen Lehrzweiges zugleich sind. Man kann kaum einen schlagendern Belag geben, wie die schöne freie Kunst der Töne in den Händen der Professionisten zum dürren engen Handwerk heruntergebracht wird, als diese Sätze, deren Zahl leicht sehr vermehrt werden könnte. Wie ist der trocknen Vierstimmigkeit das beweglichere Motiv mechanisch gleichgültig aufgeklebt! Wie fährt es wahnwitzig in den gleichmüthig langsamen Cantus firmus —

10



hinein! Welcher Musiker hat eine Melodie, wie diese —

11



erfunden, oder kann sie nur geduldig hören! Wie unpassend ist (oben in No. 9) das Motiv bei a im Alte (vergl. d. KL. Th. 2. erste Ausgabe, S. 65 unten und S. 88 oben) angebracht; wie stört es ohne allen Grund bei b den Bass, wie ungeschickt verhält es sich bei c gegen den folgenden Basston! Wie wüst und thöricht ist im zweiten Beispiele der Laufer durch die Oktaven zum Motiv gesetzt, wie seltsam und unpassend stürzen da die Stimmen eine Septime, eine Oktave, — und die sanfteste stillste Stimme (d. Kpl. Th. 1. erster Ausgabe, S. 305), der Alt, gar eine Dezime hinab! Wie unschicklich und zerstörend wirft sich dieses Laufermotiv, wie kindisch und arm das des ersten Beispiels sogar in die Choralmelodie!

Es ist hier nicht nur keine Spur von wahrer Polyphonie, es ist überhaupt keine Musik vorhanden. Wer zu solcher Lehre musikalisches Talent mitbringt, muss ermatten, wo nicht ganz verdumpfen, — oder die Lehre verlassen. Wer aber aushält, befindet sich bei der hundertsten Arbeit noch eben so weit vom rechten Begriff und der rechten Kraft der Polyphonie, als zuvor; ja er wird sammt seinem künftigen Lehrer Noth haben, die falsche Vorstellung und Manier erst wieder los zu werden*). Und dies ist nun die Vorbereitung zu den geistreichen Formen der Nachahmung und Fuge! Kein Wunder, dass dann auch diese Formen dem lebendigern Schüler als blosse Schulplage, als seelenlose unkünstlerische Hand- und Rechenarbeit erscheinen, und er dann zu seiner Zeit durch Wort und Werk mit dazuthut, die nachtheiligen Vorurtheile und Verseichtigungen der neuesten italisch-französischen Zeit zu unterhalten. Denn freilich müssen ihm, wie wir schon anderwärts (Th. 1. S. 429 der ersten Ausgabe) ausgesprochen, „die trivialsten Erfindungen der sogenannten Melodisten immer noch lebendiger, ja künstlerischer und tiefer erscheinen, als dergleichen Professionssachen. — Man klagt so oft über das entartete und schwache Publikum, — und doch sind es die Künstler, die es zu dem machen, was es ist! Man beschwert sich über das Ungenügen so vieler Künstler, — und begreift so schwer, wieviel Schuld die unkünstlerische Kunstlehre trägt, und wie nöthig es ist, hier gründlich und energisch zu helfen!“

---

*) Diesterweg (Wegweiser für deutsche Lehrer, neue Auflage 1838, Th. 1. S. 19): „Die schwere Kunst des Verlernens! — — Etwas zu verlernen ist aber weit schwerer, als etwas zu lernen! In diesem Falle gleicht der Geist einem ganz leeren Boden, der jederzeit empfänglich ist für die Saat; in jenem aber ist der Geist einem Acker gleich, auf welchem Dornen und Disteln und Unkraut aller Art wächst, das, ehe man an die Ausstreuung des Samens denken kann, mit Mühe und Fleis ausgerottet werden muss.“

Der Gegenstand der Lehre.

Doch es ist Zeit, dass wir der Sache näher treten. Soviel uns auch die bisherigen Anschauungen zu bedenken gaben, so waren es doch nur Anschauungen von aussen; wir verglichen die allgemeine Notiz, die Jedermann heut zu Tage von der äussern Beschaffenheit der Musik hat, mit dem Inhalt der bisherigen Kompositionslehre in seinen allgemeinen Umrissen und zogen die traurige Bilanz.

Jetzt mag nun die Unvollständigkeit der alten Lehre mit all ihren leidigen Folgen hingehen; wir müssen endlich genauer zusehen:

in welchem Sinne die Lehre das, was sie behandeln will, aufgefasst,

oder überhaupt:

welchen Gedanken sie von der Kunst, die sie übertragen will, gefasst hat.

Denn voraussetzlich wird jeder dem Gedanken gemäss, den er von einer Sache gefasst hat, auch dieselbe behandeln.

Doch wer weiss? —

Fragen wir zuvor uns selbst, — und zwar nicht nach der Strenge philosophischer Disziplin, sondern zunächst in der Form subjektiver Erfahrung, — was Musik sei? so möchte die Antwort etwa folgende sein.

Erstens ist uns, ganz äusserlich genommen, die Musik ein Aggregat von Klängen verschiedner Art, von Tönen und Tonverbindungen verschiedner Art, die in verschiednen Graden von mechanischer Stärke (*forte* und *piano*), in mannigfach, mehr oder weniger bestimmten Zeitmomenten durch unser Gehör vernommen werden. Auf dieser Stufe ist also die Musik nichts als eine Reihe verschiedner sinnlicher, und zwar durch das Gehör erfolgender Wahrnehmungen.

Zweitens können wir an diesen Wahrnehmungen einen rein sinnlichen Genuss finden, sie können — gleichviel, auf welche Weise — unsern Sinn angenehm reizen, uns angenehme Empfindungen erwecken; so der helle Klang eines Glöckchens, der Hauch des Windes in einer Aeolsharfe und dergleichen mehr. Auch der Wechsel verschiedner Eindrücke kann uns diesen Genuss gewähren oder vermehren, so wie umgekehrt die einförmige Ausdauer desselben Reizes unsern Sinn ermüden und verletzen würde.

Der Sinn und die sinnliche Wahrnehmung ist bei allen wohlorganisirten Menschen so ziemlich gleich; wir alle finden den Geschmack des Zuckers süss, nennen den Klang eines Silberglöckchens hell und den der Pauke oder des fernen Donners dumpf. Aber die Annehmlichkeit der verschiednen Sinneswahrnehmungen ist durchaus verschieden; der Eine liebt Süsses, der Andre nicht, dem Einen gefällt die rothe Farbe, der Klang des Glöckchens oder der Flöte, dem Andern die blaue oder gelbe Farbe, der Klang der Pauke oder des Waldhorns. — So auch ist die Dauer des Reizes subjektiv ganz verschieden; der Eine begehrt Fortdauer desselben Sinnenreizes, während der Andre schon davon ermüdet oder verletzt ist.

Drittens kann an diesen zunächst sinnlichen Gegenständen auch der *Verstand* einen Antheil nehmen, indem er sie nach ihren Gleichheiten und Ungleichheiten, Aehnlichkeiten und Unähnlichkeiten bemerkt. Bei der grossen Menge musikalischer Elemente, Verknüpfungen, grösserer Gestaltungen hat der Verstand einen weiten Spielraum zu seiner Bethätigung, und es kann uns zu einem Ergötzen in dieser Form der Geistesthätigkeit gereichen, zunächst recht Vielerlei gewahr zu werden, dann das Gleiche und Aehnliche zu einander zu stellen, endlich auch in den musikalischen Produktionen irgend eine Ordnung in Wechsel und Wiederkehr der verschiednen Momente zu entdecken. Einen gleichen *Verstaudesgenuss* geben uns regelmässige geometrische Figuren, z. B. der Anblick von Dreiecken oder Quadraten, oder die geregelte Abwechslung unter ihnen, die Betrachtung ganz gleichförmig oder auch symmetrisch gebauter Häuser u. s. w.

Das Maass in all diesen Dingen ist wieder subjektiv. Der geübtere Verstand lässt sich zu zahlreichern Auffassungen herbei und gefällt sich darin, eine mannigfaltigere und darum schwerer entdeckbare Ordnung zu enträthseln. So liebt die ungeübte Auffassungskraft das Gleichmaass, als einfachste Ordnung, während die geübtere Auffassung Ebenmaass, den Wechsel verschiedner und doch geordnet wiederkehrender Verhältnisse vorzieht. Ist die Ordnung so leicht fasslich, dass sie unsern Verstand nur vorübergehend beschäftigt, so ist auch das Verstandesinteresse an ihr nur vorübergehend und gering; ist aber die Ordnung gar nicht oder nur mit grosser

Anstrengung unsers Geistes zu entdecken, so geht das Wohlgefalle an dem Gefühl der Unzulänglichkeit unsrer Kraft unter. So lieb der Ungebildete nur die einfachsten Rhythmen, z. B. die leichtfasslichen Taktmaasse eines getrommelten Marsches, während der Geübtere sein Wohlgefallen an den künstlichern Rhythmen der höhern Versmaasse oder Kompositionen hat.

Viertens wollen wir nicht unerwähnt lassen, dass das sinnliche und das Verstandesinteresse neben und miteinander bestehen können. So kann der Rhythmus durch wohlklingende Schalle eines Glöckchens u. s. w. angegeben werden, so finden wir an den mannigfaltigen und doch regelmässigen Figuren, die das Kaleidoscop in glänzenden Farben erscheinen lässt, für den Verstand sowohl, wie für das Auge angenehme Beschäftigung.

Fünftens werden alle für Musik empfängliche Menschen (und das sind von Natur die meisten, sofern sie nicht ihr eingebornes Gefühl verwahrlost oder zerstört haben) sich bewusst, dass die Musik fähig ist, in ihnen Gefühle, Stimmungen hervorzurufen, auf ihr Gemüth Eindruck zu machen.

Wie vielfältig dieser Eindruck, in welchem Grade er bestimmt, wieweit er mit Worten auszusprechen sei (und zwar Letzteres kategorisch oder gleichnissweise), das kann und soll hier durchaus bei Seite gelassen werden; nicht die Kompositionslehre, sondern die Philosophie der Kunst ist der Ort, wo es zu gründlicher Erörterung kommt [*]. — Nur zu einiger Befestigung des oben ausgesprochenen Satzes sei folgendes Einzelne bemerkt.

Der Eindruck, den die Musik auf unser Gemüth macht, ist wenigstens zum Theil ein objectiver und bestimmter; denn wir bemerken, dass dieselbe Tongestaltung auf verschiedenartige Menschen und auf uns selbst in verschiednen Stimmungen denselben Eindruck macht, dass z. B. wir Alle gewisse Zusammenklänge von Tönen als zusammenpassend oder harmonisch, andre als disharmonisch auffassen, dass wir Alle von dieser Komposition, diesem Tanz oder Freudenliede z. B. einen heitern, dagegen von dieser andern Komposition, einem Trauermarsch oder Trauerliede z. B. einen trüben Eindruck empfangen. Dass neben diesem objektiven Inhalte auch die Subjektivität des Hörers sich geltend macht, dass dieselbe Musik von dem Einen lebhafter und tiefer empfunden wird, wie vom Andern, dass der Eine diese, der Andre jene Gefühlsrichtung und Vorstellungsweise mit herzubringt und der Zustand eines Jeden nach aufgenommener Musik nicht die reine Folge dieser letztern, sondern ein Produkt ist aus dem Inhalte der Musik und dem mitgebrachten Inhalte des Hörers: das ist zwar wahr, kommt aber hier desswegen nicht in besondern Betracht, weil sich dieselbe Erscheinung in allen Richtungen und Formen menschlicher Empfänglichkeit ebenfalls zeigt, mithin keine der Musik ausschliesslich eigenthümliche ist. So werden alle gebildete Menschen in einem Gemälde Raphael's, einem Gedicht Goethe's oder Shakespeare's im Allgemeinen und Wesentlichen denselben Inhalt finden, einen gleichartigen Eindruck davon empfangen; und doch würden sich bei genauerer Erörterung bei den verschiednen Individuen gar mancherlei feinere Abweichungen in der Auffassung zeigen.

---

[*] Gründlich hoffe ich davon in der Musikwissenschaft zu handeln; Andeutungen (nur als vorläufige Anregungen) habe ich unter andern in der allg. Musiklehre, in der sechsten Abtheilung (vom kunstgemässen Vortrag), S. 283 der neuen Ausgabe mitgetheilt.

Der Eindruck der Musik beruht wenigstens zum Theil auf Sympathie. Gleichviel, ob wir den Grund dieser Sympathie nachweisen können; ihr Vorhandensein ist an hundert Orten unverkennbar. So verstehen schon die Thiere einander, so verstehen die Mütter und Wärterinnen (und die meisten gemüthvollen Menschen) jeden Laut des Säuglings, und erkennen darin sein Befinden und Begehren; ja die Kinder fühlen mit einander, werden durch lautes Weinen zum Weinen, durch den fröhlichen Schall des Gelächters zum Lachen gestimmt.

Wiederum beruht der Eindruck der Musik zum Theil auf den gleichartigen Wirkungen und Vorstellungen, die ein und dieselbe Stimmung auf die verschiednen Organe des Körpers und in die verschiednen Richtungen geistiger Thätigkeit überträgt. So erhebt sich bei erhebenden Vorstellungen der Blick, die Gestalt richtet sich auf, die Arme breiten sich nach oben; zugleich erhebt, füllt und kräftigt sich aber auch der Sprachton, und zugleich erhebt sich die Melodie; während bei niederschlagenden Vorstellungen das Auge und die Geberde und mit ihnen die Stimme des Redenden und die Richtung der Melodie sinkt [*]. Noch deutlicher wie das Tonwesen fusst hierauf die Rhythmik in allen ihren Beziehungen. Lebhaftere Vorstellungen oder Begehren werden lebhaftere Bewegungen in der Musik, wie in der Sprache, im Gang u. s. w. hervorrufen, den wichtigern Moment (Ton, bedeutendes Wort u. s. w.) werden wir durch den Accent, durch materiell stärkere Betonung oder längeres Verweilen auszeichnen.

---

[*] Beneke (Erziehungs- und Unterrichtlehre, Th. 2. S. 99) unter Andern sagt: „Jede innere Erregung (des Vorstellens, Begehrens, Fühlens u. s. w.) pflanzt sich vermöge dessen (des Bestrebens aller psychischen Gebilde, in jedem Augenblick unsers Lebens die in ihnen beweglich gegebnen Elemente gegen ein-

Sechstens ist die Musik fähig, durch Verknüpfung der Gemüthsbewegungen, die sich in ihr und durch sie kund geben, eine Folge von Gemüthszuständen und die Ahnung, ja selbst das lichtere Bewusstsein eines bestimmten Daseins, soweit dasselbe dem Gemüthsleben zugewendet und angehörig ist, zu offenbaren*). Die Erörterung dieses höchsten Vollbringens kann und muss hier**) ganz unterbleiben und für die Musikwissenschaft aufgespart werden. Dass aber zu den höchsten Auffassungen auch eine höhere Ausbildung erfoderlich ist, kann schon um desshalb nicht befremden, da dasselbe in allen andern geistigen Regionen ebenfalls stattfindet, das Höchste, was Malerei und Dichtkunst geben, der tiefste Sinn eines Gedichts, überhaupt eines Werks u. s. w. auch nur unter der Bedingung einer hinanreichenden Vorbildung erkannt werden kann. Aus demselben Grund ist ebenfalls begreiflich, dass eben hier, in Bezug auf das Tiefste und Innerlichste und in so fern Geheimste der ohnehin durch und durch mystischen Musik, von den Empfangenden und Auslegenden, wie von den Schaffenden am häufigsten geirrt worden. Von jeher ist zwar dieses tiefste Vermögen der Musik geahnt worden und alle wahren Künstler, von Bach

---

ander auszugleichen bis zu völliger Gleichgestimmtheit, — s. dessen Psychologie, S. 36) theils im Innern weiter fort (indem sie andre Vorstellungen, Begehrungen, Gefühle u. s. w. weckt), theils nach Aussen hin: wo dann gewisse äussere Veränderungen (in Mienen, Geberden und andern Gliederbewegungen, Tönen u. s. w.) hervortreten. — — Die Freude z. B., eben so, wie sie in ihrer innern Fortwirkung die Vorstellungen zahlreicher, mannigfaltiger, mit grösserer Schnelligkeit und Erregtheit hervorruft, lässt, nach Aussen hin, den Blick leuchtender, alle Züge des Gesichts gerundeter und voller hervortreten; und zugleich entstehen in den Gliedern lebhafte Bewegungen, Hüpfen, Springen, Zusammenschlagen der Hände; in den Stimmorganen die Töne des Frohlockens, Jauchzens, Jubelns. Alles dies zusammengenommen bildet die unmittelbare natürliche Sprache der Freude.

*) **Beethoven** (Athenäum v. 9. Januar 1841) sagt: Rührung passt nur für Frauenzimmer; dem Mann muss Musik Feuer aus dem Geist schlagen.

**) In mehr scherzhafter Polemik habe ich sie in der kleinen Schrift „Ueber Malerei in der Tonkunst, ein Maigruss an die Kunstphilosophen" (Berlin bei Finke) angeknüpft.

und Händel bis auf Mozart und Beethoven und unsre Zeitgenossen *), alle ohne Ausnahme, haben an demselben Theil gehabt, durch dasselbe mit Bewusstsein und Absicht gewirkt und dies urkundlich von sich ausgesagt. Aber oft haben die Künstler auch fehlgegriffen und etwas kundthun, darstellen wollen, und darzustellen geglaubt, was nicht dazu geeignet oder in ihrer Darstellung nicht vorhanden war; oft haben auch die Empfangenden in Musikstücken etwas zu finden gemeint, etwas hineingedeutet, was in Wahrheit nicht in denselben enthalten war. Auch dies ist keineswegs der Tonkunst allein eigen, sondern oft und längst in allen andern geistigen Beziehungen erfahren worden.

Zuletzt wollen wir anmerken, dass die höhern Beziehungen der Musik ihre niedern nicht ausschliessen, sondern vielmehr voraussetzen. Die Musik giebt zuerst rein sinnliche Empfindung, kann aber schon als solche Gegenstand der Verstandesbeschäftigung sein; ein Theil der Tonstücke hat keine andre Tendenz als die auf Sinnengenuss und Verstandesbeschäftigung gerichtete und kann in einer oder beiden Richtungen ein hohes Ergötzen hervorbringen und insofern ganz entschiednen Werth haben. Sodann wendet sich die Musik an unsre Seele, um in dieser bald dunkle, bald bestimmtere Gefühle zu erwecken; im erstern Falle sind wir nur der anregenden Tongestaltungen und der erfahrnen, nicht weiter bestimmten Erregung inne, im andern Falle tritt die erweckte Stimmung oder Reihe von Stimmungen mehr oder weniger deutlich vor unser Bewusstsein. Aber dieselbe Musik hört nicht auf, sinnliche Erscheinung und Gegenstand der Verstandesthätigkeit zu sein, so wenig, wie ein Bild, auf dem wir etwa die büssende Magdalene erkennen, darum aufhörte oder ausser Stande wäre, uns zugleich auch den genussvollen Anblick ihres schönen Gesichts und vielfältige Verstandeserwägungen zu gewähren. Sehr häufig wechseln auch, in allen Künsten, diese beiden Intentionen. Die beiden Arien der Königin der Nacht **) z. B. entsprechen theilweise der Stimmung des Karakters (und dem Inhalte des Textes) theilweise enthalten sie (in den Koloraturen) blos süsses Sinnenspiel. Endlich hört die Musik, indem sie ihre höchste Aufgabe löset[*]), dabei nicht auf, für unser dunkleres Gefühl, für unsre Verstandes- und Sinnenlust da und wirksam zu sein. Daher kann dasselbe Kunstwerk auch verschiedenartige Befriedigung gewähren, je nachdem der Eine seinen vollen geistigen Inhalt in sich aufnimmt, der Andre blos sein Gefühl oder sein sinnliches Empfinden, oder den beobachtenden Verstand anregen und beschäftigen lässt.

---

*) Neben der zuletzt erwähnten Schrift ist ein geistvoller Aufsatz (in der Cäcilia, Band 19, Heft 73) von K. Stein, Bemerkungen eines irrenden Theoretikers zur Erörterung der Frage: „Sollen Musikstücken wirkliche Gedanken zu Grunde liegen, oder nicht?“ anzuführen.

**) In der Zauberflöte von Mozart.

Die nächste Bewährung des höhern Inhalts, den die Musik über die Sphäre des blossen Sinnen- und Verstandeslebens hinaus hat, erblicken wir

in der Möglichkeit der Gesangmusik,

in der vernunftgemässen und wirkungsvollen Verknüpfung der Musik mit dem Worte des Dichters. Durch ihr sinnliches Wesen kann die Musik das Wort nur verdunkeln und stören; nur durch das geistige Element, das ihrer sinnlichen Erscheinung inne ist, verschmilzt sie mit dem ebenfalls geistigen Worte, ertheilt ihm lebendiges Dasein, empfängt von ihm höhere Bestimmtheit[**]). Hier lässt sich auch am klarsten der unmittelbare Ausdruck der verschiednen geistigen Sphären der Musik in ihrem Verhalten zur Sprache erkennen. Weilt die Musik in der blos sinnlichen Sphäre, will sie blos austönen und klingen: so bedarf sie auch im Gesang keiner Worte und ihrer Bedeutung, sondern ergeht sich mit blossen, der Stimme zusagenden Lauten; dies hören wir bei dem Solfeggiren, bei den Koloraturen und Bravourpassagen, bei den Lautirsilben, die oft den Refrain naiver Lieder bilden. Soll die Wortbedeutung vortreten, so giebt sich die Musik auf verständige Weise dazu her, die Accente der Sprache durch Höhe und Tiefe, Anhalten und Eilen u. s. w. zu bestimmen und zu verstärken, — und es entsteht das Recitativ. So entspricht im lyrischen Gesange, z. B. im Liede, die Musik nur dem allgemeinen Gefühl des Gedichts durch eine gleiche, ebenfalls mehr allgemein gehaltne Stimmung, erhebt sich aber im dramatischen Gesange (gleichviel ob er in der Oper, oder in einer andern Kunstgattung statt hat) zum vollkommnen Mitleben und Ausdruck der Karaktere und der Situation. —

---

[*]) „Ist überhaupt — sagt *K. Stein* a. a. O. S. 22 — die künstlerische Darstellung einer längern Reihe, zumal von *höhern* Gefühlen, ohne Einmischung und Vermittlung des klaren Gedankens möglich? — Freilich erzeugt den letzten, soweit es ihr überhaupt möglich, die Musik in eigenthümlicher Weise, indem sie durch auf ihn bezügliche Gemüths-, Geistes-, *Gefühlsanregungen* zu ihm hinleitet, und dadurch ihren vollen Eindruck bewirkt, dass sie ihren Weg durch die Brust zum Kopfe nimmt, während die Dichtkunst ihre Wirkungen grossentheils in umgekehrter Weise vollbringt.“

[**]) Lässt man diesen Punkt aus den Augen, so ist man sogleich der Gefahr des wunderlichen Missverständnisses ausgesetzt, das uns in dem schon angeführten Werke *Herbart's* (S. 124) begegnet. Herbart gedenkt der falschen Auslegung der Kunstwerke und der Kunst, die da eine Bedeutung, einen Sinn von ihnen erwarte und ihnen andichte, der ihnen gar nicht eigen sei, und sagt: „Aber noch mehr! Die Künstler sind gern gefällig. Sie selbst lassen sich *den Text zur Musik*, oder die Gelegenheit zum Gedicht, oder den Platz für das Bild, also die Bedeutung ihres Werks, von Andern im Voraus angeben, und denken wohl gar bei ihren Phantasien etwas hinzu, das sie ausdrücken wollen.“ Als wenn das Musikalische eines Gesanges im Komponisten für sich, *ohne den Text* entstehen könnte, statt aus dem Texte heraus! Als wenn der Gesangtext nur *eine äusserliche Bedingung* für die Komposition wäre, wie der Platz für das Bild, dessen Grösse, Lichteffekt u. s. w. allerdings vom Platze, den es einnehmen soll, mit abhängig sein kann!

Gehen wir nun von dieser, allerdings nur in flüchtigen Umrissen festgehaltenen Anschauung der Tonkunst aus: so ist nicht schwer, das Verhältniss eines Jeden zu ihr aus der ihm eignen Auffassung ihres Wesens zu erkennen. Spricht z. B. Hegel *) von der Musik aus: „sie ist die Kunst des Gemüths, welche sich unmittelbar an das Gemüth selber wendet," erkennt er von ihr, wie „die schnell vorüberrauschende Welt der Töne unmittelbar durch das Ohr in das Innre des Gemüths einzieht, und die Seele zu sympathischen Empfindungen stimmt," — und setzt dann zu: „Das Tonreich hat wohl ein Verhältniss zum Gemüth und ein Zusammenstimmen mit den geistigen Bewegungen desselben; weiter aber, als zu einem immer unbestimmtern Sympathisiren kommt es nicht, obschon nach dieser Seite hin ein musikalisches Werk, wenn es aus dem Gemüthe selbst entsprungen und von reicher Seele und Empfindung durchzogen ist, eben so reichhaltig wieder zurückwirken kann **)"; so ergiebt sich sogleich, wieweit die obige Auffassung von der seinigen bestärkt und von welchem Punkt aus sie von ihr verlassen wird.

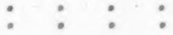
Aeusserlicher in Bezug auf Musik als Kunst erscheint das Verhältniss mancher Akustiker und der sich ihnen Anschliessenden.

---

*) Aesthetik Th. 3, S. 129. Es ist hier nicht der Ort, seinen Begriff von Tonkunst vollständig darzulegen, vielweniger, was diesem grossen und wissensüberreichen Denker eben hier an Erfahrung gemangelt haben möchte (vergl. oben S. 12), zu erörtern.

**) A. a. O. S. 133, 140.

Dem Akustiker als solchem ist der Ton ein physikalischer Gegenstand und zwar die Wirkung eines elastisch schwingenden Körpers auf das Gehör; die unterscheidende Auffassung verschiedner Töne ist ihm der Vergleich der Geschwindigkeit, in welcher die Schwingungen erfolgen; das Wohlgefallen beruht auf dem einfachern und fasslichern oder weniger einfachen und fasslichen Verhältnisse der Schwingungszahlen. So sagt **Chladny** in seiner Abhandlung über die wahre Ursache des Konsonirens und Dissonirens *): „Der wahre Grund des Konsonirens und Dissonirens liegt unstreitig blos in der mehrern oder mindern Einfachheit der Tonverhältnisse. Diese fühlt das Gehör sogleich ohne weitere Berechnung, ungefähr eben so, wie das Auge in der Baukunst u. s. w. die mehr oder weniger einfachen Verhältnisse und Dimensionen“ **). In gleichem Sinne setzt **Bindseil** ***) hinzu: der Gehörsinn „vernimmt aber nicht nur die Schnelligkeit der Schwingungen überhaupt, sondern auch, wenn mehr als ein Wellenzug (Schwingungsfolge) zugleich an das Ohr anschlägt, wie oft eine Welle des einen Wellenzuges beim Anschlagen an das Ohr mit der eines oder mehrerer andern Wellenzüge zusammentrifft.“ Er veranschaulicht die Wellenzüge verschiedentönender Körper und ihr Zusammentreffen durch Reihen von Punkten; in dieser Weise kann z. B. das Verhältniss eines Grundtons zur Oktave (bekanntlich 1 : 2) so, —



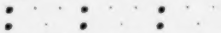
---

*) Leipziger allg. mus. Ztg. 1801, No. 21. S 353. Damit übereinstimmend die bekannte Erklärung **Leibnitz'ens** (*epist. ad diversos, tom. I. ep.* 134): *Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi; multa enim facit in perceptionibus confusis seu insensibilibus, quae distincta apperceptione notare nequit. — Anima igitur, etsi se numerare non sentiat, sentit tamen hujus enumerationis insensibilis effectum, seu voluptatem in consonantiis, molestiam in dissonantiis inde resultantem. Ex multis enim congruentiis insensibilibus oritur voluptas.*

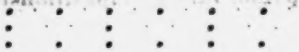
) Als Parallelstelle führen wir noch **Kepler's Aeusserung (aus Pfaff's Aufsatz in Schweigger's Journal für Chemie und Physik Bd. X. S. 37 und Bindseil's Akustik) an: „Der Mensch ergötzt sich an der Betrachtung und Hervorbringung derjenigen regulären Objekte, deren Verhältnisse einfach, durch unverworrene arithmetische Operation bestimmbar sind;“ wie Dreiecke, Vierecke, Fünf- und Sechsecke, — nicht aber Siebenecke u. s. w., die auf höhere Gleichungen führen.

***) Dessen Akustik (1839) S. 663.

das Verhältniss der Quinte (2 : 3) so, —



das Verhältniss von Grundton, Quinte und Oktave (2 : 3 und 2 oder 3 zu 4) so



dargestellt werden. — So gewiss es ausserhalb der Aufgabe des **Musikers** liegt, diese Ansichts- und Darstellungsweise des **Physikers** zu beurtheilen: so gewiss erkennt er ohne Weiteres, dass die Thätigkeit und der Genuss der Seele in der Auffassung der Musik eine wesentlich andre ist, als diese Apperception eines sinnlichen Ereignisses (der Töne) durch den Verstand und das Wohlgefallen des letztern an der bewusstlos errechneten Verhältnissmässigkeit verschiedner Töne zu einander; — obgleich natürlich der physische Akt des Hörens bei dem Musiker und Physiker derselbe ist.

Dennoch wird uns späterhin ein hier anknüpfendes Ergebniss der Akustik zur Unterstützung gereichen.

Komponist und Kompositionslehre.

Haben wir uns im Vorhergehenden den geistigen Inhalt der Tonkunst vorgestellt: so kann es jetzt nicht schwer werden, die Aufgabe und die Bethätigungsweise des Komponisten zu fassen.

Der Komponist, der diese sinnlichen und verständigen, auf unser Gefühl, auf unser höheres Vorstellungsvermögen wirkenden Gestaltungen hervorzurufen hat, muss natürlicher Weise dieselben Kräfte in sich haben, mit denen und auf die er wirken will. Ohne Verstandesthätigkeit wird er nicht verständig bilden, ohne Gefühl wird er nicht Gefühle verlautbaren und erwecken können *); niemand kann etwas geben, was er nicht selbst hat.

Eben so gewiss versteht sich von selbst, dass diese verschiednen Formen, in denen sich unser Geist bethätigt (sinnliche Empfindung, Verstand, höheres Gefühl, Idee) — wie ihr Organ nur ein und dasselbe, der Geist, ist, — so auch in der Thätigkeit des Komponirens zusammenfallen in Eins, nicht etwa eine um die andre (jetzt der Verstand, jetzt das Gefühl u. s. w.) sich bethätigen. Dies ist es eben, was man mit dem Namen Begeisterung bezeichnet; ein ganz von seinem Gegenstand erfüllter, ganz in ihm lebender Geist ist es, der sich in diesem schöpferischen, und al-

---

*) Wir haben es schon längst von Goethe erfahren:

Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt.
Sitzt ihr nur immer! Leimt zusammen,
Braut ein Ragout von andrer Schmaus,
Und blast die kümmerlichen Flammen
Aus eurem Aschenhäufchen 'raus!
Bewundrung von Kindern und Affen,
Wenn euch darnach der Gaumen steht;
Doch werdet ihr nie Herg zu Herzen schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht.

lein schöpfungskräftigen Zustande *) befindet. Und eben, weil in der Begeisterung der ganze Geist in seiner höchsten Bethätigung ist, eben darum ist der Zustand der Begeisterung kein unbewusster, träumerischer, kein Aussersichsein, sondern vielmehr das tiefste Insichsein, die höchste Stärke des psychischen Seins **), das höchste Bewusstsein ***); jener Rausch, jene süsse Trunkenheit der Begeisterung, die uns manches Dichters Lippe verrathen, ist eben nichts anders, als das Entzücken der in Einer Idee oder Empfindung sich ganz und Eins fühlenden Seele.

Uebrigens kann dieser Zustand von den verschiedensten Seiten her angeregt werden. Einmal kann es ein von aussen hergekommener Gedanke sein, der ihn erweckt; so hat z. B. Beethoven seine heroische Symphonie in dem ihn begeisternden Gedanken †) an den Helden Napoleon (ehe derselbe den Kaiserthron bestieg) gefunden. Ein andermal kann eine unbestimmtere Gefühls- oder sogar Sinnesregung, ja ein zufällig gefundnes und uns anregendes Motiv der erste Lebensfunke eines Werkes werden, das nachher unendlich mehr in sich hat, als jene erste Anknüpfung zu verheissen schien. Es liesse sich sogar, wenn es hier nöthig wäre, darthun (jeder Komponist, der die Macht der Musik in schöpferischen Stunden in sich erlebt hat, wird es bezeugen), dass der blosse ruhig gefasste Vorsatz, ein Tonstück in dieser oder jener Form auszuführen, oft unter der Arbeit den Geist des Tonsetzers zu einem Feuer der Begeisterung entzündet, das Anfangs in der That nicht vorhanden war, oder uns unbewusst nur unter der Asche glimmte. Namentlich an vielen Werken von Seb. Bach und J. Haydn lässt sich dieser Gang nachweisen.

---

*) Nochmals Goethe: „So fühl' ich denn in dem Augenblick, was den Dichter macht, ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz!“

**) Beneke, Psychologie S. 57.

***) Wer daran zweifeln wollte, könnte aus Mozart's Munde (in seiner Biographie von Nissen), von Haydn und vielen andern der ersten Künstler die Bestätigung vernehmen.

†) Aber freilich darf es nicht bei dem blossen Denken, bei dem blossen Vorsatz etwas darzustellen, bleiben, wenn ein Kunstwerk entstehen soll, sondern es muss der vorgefasste Gedanke im Künstler Musik geworden (folglich auch hierzu geeignet gewesen) sein. Wenn daher Herbart (a. a. O. S. 124) ausruft: „Wie manchen selbst tüchtigen Künstler wird noch das Vorurtheil, seine Werke müssten irgend etwas bedeuten, vom rechten Wege ablenken!“ — so trifft er nur den Fall, wo ein Musiker etwas musikalisch aussprechen will, was nicht in ihm musikalisch vorhanden ist.

Soviel, — nur das Nächstnöthige, — versuchen wir hier über die Thätigkeit des Komponisten in ihrem Grundwesen auszusprechen. Näheres wird sich weiterhin von selbst ergeben.

Nun erst können wir fragen:

Wie hat die Kompositionslehre ihre Aufgabe zu erfüllen? —

Hier ist sogleich folgendes klar:

Sie muss sich dem Wesen dessen, was sie lehren will, zu eigen geben,

wie jede Lehre überhaupt. So wenig die Philosophie als Gedächtnisssache, die Chronologie in der Form der Logik gefasst, so wenig ein Handwerk durch reine Geistesthätigkeit, oder eine Wissenschaft durch körperliche Geschicklichkeit angeeignet werden kann: so wenig kann Komposition anders gelehrt und gelernt werden, als in den bei ihr in Anwendung kommenden Geistesthätigkeiten. Dies ist so einleuchtend, dass ich mich scheuen würde, es erst noch auszusprechen, wäre nicht so lange und vielfältig dagegen gefehlt worden. Nur aus diesem Grund ist es auch rathsam, etwas näher auf diesen ersten Satz einzugehen.

Zunächst gedenken wir nun aus dem Obigen, dass die Komposition, die Schöpfung eines Tonwerkes,

eine einige Thätigkeit des ganz bei sich seienden Geistes

ist, dass in der Hervorbringung des Kunstwerkes der ganze geistige Mensch, nicht blos einzelne Richtungen seiner geistigen Thätigkeit (z. B. sein Verstand, oder sein Gefühl für sich allein) wirkt. Daher spreche ich als obersten Grundsatz für unsre, wie für jede Kunstlehre aus *):

Die Kompositionslehre darf sich nicht begnügen, blosse Lehre, sie muss Erziehung sein.

Denn es genügt ja nicht, dass der Komponist irgend etwas, eine Anzahl von Kenntnissen, die Fertigkeit einer oder einiger Geistesthätigkeiten habe: er muss alle in seiner Aufgabe mitwirkenden in ihrer höchsten Einheit haben, er muss bei seinem Werke vor Allem **ein ganzer Mensch** sein. Eine Lehre, die diesen obersten Grundsatz nicht festhält, die nicht aus allen Kräften dahin strebt:

---

*) Die Meister der bildenden Künste wissen das aus der Erfahrung von Jahrhunderten; nicht in den abstrakten Schulen und Akademien, sondern in den Ateliers, unter der unmittelbaren persönlichen Einwirkung des Meisters auf diese bestimmte Person des Schülers bilden sich Künstler.

> der Kunst als einem einigen Wesen den Geist des Schülers in der vollen Ineins-Wirkung seiner verschiednen Thätigkeiten zuzuwenden, —

die nicht von Anfang an dahin arbeitet: dem Schüler das Bewusstsein jener innern Einheit der Kunst und der Kompositionsthätigkeit zu erwecken und zu befestigen, — die nicht dahin strebt und es vermag: die verschiednen Thätigkeiten im Geiste des Schülers miteinander anzuregen und zu Einer höhern Gesammtthätigkeit zu verschmelzen: — eine Kunstlehre, die statt dessen nur einzelne Richtungen der Geistesthätigkeit hegt und befördert, andre versäumt oder gar zurückdrückt: eine solche kann vielleicht vereinzelte Kenntnisse und Fertigkeiten zur Anregung bringen, niemals aber ihre eigentliche Bestimmung erfüllen und Kunstbildung ertheilen oder fördern. Ja, sie wird eher die Ausbildung des Künstlers verhindern[*]) können, weil sie ihre Anhänger von dem obersten Bedingniss künstlerischen Schaffens, jener Einigkeit des Geistes, abzieht.

Allerdings kann dem Kompositionslehrer in den meisten Fällen das Geschäft der Erziehung nicht gänzlich obliegen, weil es ihm eben nicht ausschliesslich, weil es ihm namentlich in der Regel nicht von der ersten Jugend des Zöglings an übertragen ist. Allein dies ist das gewöhnliche Loos der Erziehung[**]). Nicht einmal die Eltern, geschweige die später zutretenden Erzieher und Lehrer sind die ausschliesslichen Leiter des jungen Zöglings; aber aus diesem Grunde wird keiner von ihnen seine Pflicht versäumen; er wird vielmehr seinen Eifer und seine Anstrengung verdoppeln, um trotz der fremden bald störenden, bald irreleitenden Einflüsse, trotz des früher etwa Versäumten oder Verfälschten doch noch das Ziel zu erreichen. Und wie unendlich wichtig, wie viel nöthiger als in den meisten andern Bildungszweigen ist dieses Bestreben in der Musikbildung, von der wir schon oben (S. 10) haben erkennen müssen, dass das Leben ihr ungleich weniger vorgearbeitet hat, als der Bildung für andre Künste und, dürfen wir zusetzen, für alle andern geistigen Beschäftigungen! Wie dringend nothwendig muss die obige Foderung vollends jedem Erfahrnen erscheinen, der mit angesehen hat, wie die praktische Unterweisung in Spiel oder Gesang, mit der unsre Musikbildung beginnt, allermeist nur auf die Anleitung zu äusserlichen Fertigkeiten, mit unglaublicher Versäumung der wahren Bildung und Erziehung von innen heraus, gerichtet ist! —

---

[*]) So trifft auch hier das in ganz andrer Beziehung von Tegnér (die Kirche und Schule Schwedens, 1837. S. 138) ausgesprochne Wort ein: „Es kommt dem Lehrer zu, — darauf zu sehen, dass die Einheit des Geistes nicht verloren gehe in der Mannigfaltigkeit des Wissens, der Mensch nicht aufgelöset werde und verdunste in dem Gelehrten.“

[**]) Beneke (Erziehungslehre Th. 1. S. 9): „Ausser den Einflüssen des Erziehers wirken unzählige andre zu ihr (zu der Erziehung) zusammen: die angebornen psychischen Anlagen, Zustände des Körpers, Umgebungen, eine Menge von zufälligen Verhältnissen.“

Aber wie kann die Kompositionslehre dieses ihr Ziel erreichen? —

Zu allernächst dadurch, dass in ihr, dass im Lehrer selber das klare Bewusstsein dieser Einheit, — die in dem Komponisten sein muss, wie sie in der Kunst überhaupt und in jedem einzelnen Kunstwerke, ja in jedem Theil eines Kunstwerkes ist, — lebendig walte. Dieses Bewusstsein ist aber nicht damit erwiesen und abgethan, dass ich im Allgemeinen dafür halte und sage: es sei jene Einheit vorhanden; das wäre nur ein abstraktes und unfruchtbares Fürwahrhalten, ein leerer Wortschall. Sondern es ist das Bewusstsein jener Einheit dann ein wahrhaftes und lebendiges, wenn es die ganze Kunst nach all ihren Aeusserungen, Formen und Werken durchdrungen und begriffen hat.

Sodann dadurch, dass sie überall, so bald und soviel es nur irgend möglich ist, den Schüler zu einheitsvoller Anschauung und That fördert. Er muss sobald wie möglich künstlerisch schaffen, sei es auch im kleinsten Raume, mit den geringsten Mitteln. Die einfachste Melodie, — wofern sie nur eine wirkliche Melodie ist, — ist schon ein Kunstwerk, giebt ihrem Verfertiger schon das Bewusstsein und die Vorstellung künstlerischen Schaffens und damit schon die Anregung oder Erhöhung des eignen künstlerischen Vermögens. Jede, auch die kleinste Komposition, — sobald sie in diesem Geist angeregt und entstanden, — ist ein Schritt vorwärts nicht zur Künstlerbahn, sondern schon auf der Künstlerbahn, und eine neue Befestigung und Stärkung des künstlerischen Geistes im Zöglinge.

Ferner dadurch, dass der Schüler zu der Erkenntniss desselben Geistes in den Werken der Meister angeleitet werde und der mächtige Verein der Lehre, der grossen Vorbilder und des eignen Triebes und Gedankens seine Sicherheit, seinen Muth, seine Kraft erhöhe zur Vollführung seiner grossen Lebensaufgabe.

Endlich dadurch, dass sie nicht eine oder die andre, sondern jede der künstlerischen Geistesthätigkeiten und alle miteinander anrege und zur Entfaltung bringe, soweit ihr nur irgend Anlass und Kraft dazu gegeben ist.

Hier fällt nun vorerst in die Augen, dass

sinnliche Empfindung und Gefühl

nicht gelehrt und von der Lehre nicht einmal in musikalischer Form erregt werden können. Demungeachtet vermag auch auf sie die Lehre einen bedeutenden Einfluss und durch sie eine entscheidende Wirkung auf das ganze künstlerische Wesen des Zöglings auszuüben, wenn sie durch ihre ganze Weise den Schüler bestimmt, stets mit sinnlicher Lebendigkeit und Antheil nehmender Seele thätig zu sein. Dies gelingt, wenn die Aufgaben durchaus künstlerischer Natur*) sind, wenn der Lehrer keine Gestaltung vorführt, als eine künstlerische oder sofort zu einer künstlerischen werdende**), wenn er keine Lehre ausspricht, die nicht sofort zu künstlerischer Anwendung und Ausgestaltung führt*).

---

*) „Ist dies möglich? — und von Anfang an möglich?“ — So werden Lehrer der alten Schule fragen. — Es ist einer der leitenden Grundsätze meiner Kompositionslehre gewesen und (wie ich hoffen darf) in der zweiten Auflage noch erfolgreicher durchgeführt, als in der ersten. Unter Voraussetzung der Elementarkenntnisse (Ton-, Noten-, Taktsystem) wird sogleich mit wirklicher Komposition begonnen, im praktischen Unterricht Einzelner in der ersten Stunde, in den öffentlichen Kursen (die eine etwas weitere Vorbereitung wünschenswerth machen) in der zweiten Stunde. Es versteht sich von selbst, dass die ersten Arbeiten sehr einfach, sehr im Stoff und Raume beschränkt sind; aber sie sind durchaus künstlerischen Wesens und versetzen den Schüler sofort in künstlerische Thätigkeit und eine Freudigkeit für die Sache, deren frühes Erwachen und stetiges Wachsthum ich immer als einen herzerfreuenden Lehrerlohn empfunden habe.

**) Diesterweg a. a. O. S. 133. „Gehe vom Anschaulichen aus und schreite von da zum Begrifflichen fort, vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Konkreten zum Abstrakten, nicht umgekehrt. Dieser Grundsatz gilt auf dem ganzen Gebiete des Unterrichts, wie der Erziehung. Nur durch seine umfassende Anwendung gelingt es, alles hohle Lernen, alles leere, nichtige, grundverderbliche, geistschwächende, zum blinden Nachbeten unverstandner Wörter führende, darum geistknechtende und in Unmündigkeit erhaltende Spiel mit Begriffsformen zu verbannen.“

Wenn eine Lehre dies nicht leistet, so verfehlt und versäumt sie von Anfang an und durchaus die künstlerische Natur, die nicht abgezogener Geist, sondern lebendiger Geist in sinnlicher Erscheinung ist; so verleitet sie den Zögling zu der grundverderblichen Scheidung zwischen der sinnlichen und geistigen Existenz des Kunstwesens, aus der niemals eine künstlerische Thätigkeit hervorgehen kann und die nach allen Seiten hin die trübseligsten Missverständnisse, Missgriffe und Verirrungen veranlasst hat**).

Umfassender oder stoffreicher nun ist allerdings die eigentliche Aufgabe der Lehre:

zur Erkenntniss zu führen.

Aber welche Art der Erkenntniss ist es, deren der Komponist und überhaupt jeder für eine Kunst sich bilden, unterrichten Wollende bedarf? —

Nur der allerkleinste Theil des in der Kunstbildung bedingten Wissens ist blos äusserlicher Art, in dem Sinne, dass nur der Verstand und das Gedächtniss dabei zu sein brauchte; dahin gehört ausser den Elementarkenntnissen***) die Kunde von dem Umfang und der technischen Fähigkeit der Instrumente und noch Einiges der Art. Und auch hier wird das äusserliche Wissen unfruchtbar, thatlos bleiben, wenn sich ihm nicht ein lebendiges Eingehen in den Gegenstand des Wissens zugesellt; alle erdenklichen Notizen über den Umfang, die Behandlung, das Schwierige und Leichte der

---

*) Wäre mein Werk (und meine eigne Ueberzeugung) nicht älter, als meine Bekanntschaft mit Diesterweg's trefflichem „Wegweiser für Lehrer“: so hätte ich diese seine Worte, denen der Gleichgesinnte und Gleicherfahrne die tiefe Erlebniss anfühlt, als Motto gesetzt: **„Zuerst noch einmal, dass ich der leb- und farblosen Richtung vieler Lehrer entgegenarbeiten wollte. Ach! meistens kalter, geistloser Buchstabenkram! lebloses Regelwerk! Fortpflanzung der Geistesknechtschaft!“** —

**) Das Nähere künftig in der Musikwissenschaft. Beiläufig ist eben hier der Ursprung jener Verirrungen zu gewahren, die wir in der Anmerkung S. 51 aus Herbart zur Sprache brachten. Das Danebendenken von Gefühlen und Vorstellungen, die nicht in der Musik sind (oder vielleicht gar nicht sein können), fällt von selbst weg, wenn der ganze Geist in der Musik ist.

***) Wie sie in der allg. Musiklehre bis S. 126 (der zweiten Ausgabe) mitgetheilt sind.

Klarinette z. B. werden den, der nicht ihr Wesen mit selbsteigner Theilnahme erkannt, mit ihr gefühlt und gelebt hat, nicht dahin bringen, angemessen für sie zu schreiben, oder, ob dies geschehn, zu erkennen.

In allem Uebrigen aber kann dem Kunstjünger nur eine Erkenntniss fruchten, die auf seinen eignen sinnlichen Wahrnehmungen und Erlebnissen und auf seiner eignen zur Ueberzeugung gewordnen Prüfung beruht. Dies ist schon in allen andern Bildungszweigen das wahrhaft Fruchtbare und Lebendige. In der Kunst aber giebt es darohne gar keine Existenz. Denn endlich muss doch Ich selber hören oder schauen, endlich muss doch mein eigen Herz fühlen, und keines Andern Auge oder Ohr oder Seele kann für mich geniessen; so auch kann doch ein Jeder nur das aussingen oder malen, was ihm selber in der Seele ist. Traurig, traurig, dass man das Alles erst noch den Lehrern zu sagen Anlass hat!! — Aber mit sehenden Augen sehen sie nicht und mit hörenden Ohren sind sie taub. —

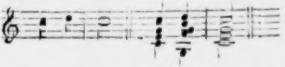
Endlich muss diese Erkenntniss nicht blos eine künstlerische, das heisst auf der eignen sinnlichen Wahrnehmung, auf eignem innern Erlebniss und eigner tiefster Erkenntniss und Ueberzeugung des Schülers wurzelnde (wie wir oben gesagt), sondern eine gründliche sein*). Sie muss an den einfachsten Existenzien, an dem Naturstoff der Musik (Ton, Töne u. s. w.) anknüpfen, das Bewusstsein von ihrer zunächst sinnlichen, sogleich aber auch seelischen Wirkung aufrufen und **sogleich** auf den nächsten Gebrauch, den der Geist zu künstlerischen Zwecken davon macht, hinweisen und hinleiten. Dieser erste Gebrauch — und wär' es nur die Verknüpfung von drei Tönen oder Akkorden in einfachster rhythmischer Ordnung,

---

*) Noch einen Zeugen höre man für diese Wahrheit und über die hundertjährige Verirrung der alten Lehre, den einsichtsvollen H. G. Nägeli in seinen „Vorlesungen über Musik“ vom Jahr 1826, also nach G. Weber's, Logier's u. A. Auftreten. „Die musikalische Kompositionslehre hat Anleitung zu geben, wie Rhythmus und Melodie elementarisch und kombinatorisch zu einem Kunstganzen verbunden werden können. Sie hat dies von unten herauf methodisch zu leisten.“

Sie hat es aber bis auf den heutigen Tag nie geleistet, nie zu leisten versucht. Sie hat ihr einfaches Fundament übersprungen und dagegen ein sehr zusammengesetztes zum Grunde gelegt. Statt der Aufeinanderfolge der Töne machte sie ihre Gleichzeitigkeit, ihren Zusammenklang zum Grundgesetz. Harmonielehre war das Fundament, Akkordenlehre die Methode. Die Melodik ward daran willkührlich angeknüpft, davon abhängig gemacht, die Rhythmik nur beiläufig behandelt. — G. Weber sagt in seiner neuen „Theorie der Tonsetzkunst“ kurzweg: „Der Rhythmus ist nicht Wesentliches.“

12



ist schon ein künstlerischer und trägt (wenn auch in der dürftigsten Weise, im Keim) alle Beziehungen des künstlerischen Geistes in sich, es ist hier schon Sinnlichkeit und höheres Gefühl, Verstand und künstlerische Tendenz dabei.

Dies zu weisen und von da den Erkennenden, im eignen Schaffen zu immer tieferer Einsicht, zu immer umfassenderer Erkenntniss und Macht, zu immer höhern, weitern und eigenthümlichen Aufgaben emporzuleiten, das ist **die Aufgabe der Kompositionslehre** und namentlich — ich darf, und hier muss ich es sagen — **die Tendenz der meinigen.** Die Kompositionslehre hat ihre Aufgabe gelöst, wenn sie diesen am gegebnen Naturstoff und an den ersten Vorstellungen und Bildungen anknüpfenden, **einheitsvoll durch die ganze Kunst** wirkenden Geist in seinem Fortschreiten bis zu den höchsten Aufgaben der Kunst enthüllt und im Schüler frei gemacht hat zu jeder künstlerischen That.

Die alte Lehre.

Nun denn wende ich mich zur alten Lehre zurück: sie soll aussagen, was sie gewollt und gethan hat. Und da es mir hier keineswegs darum zu thun ist, mit einem breiten Hin und Her die ganze Last des alten Irrsals noch einmal auf unserm Wege herumzuwälzen, da mich hier der strenge und sehr ernstliche Beruf treibt, gegen den alten Verderb so zahlreicher hoffnungsvoller Jugend, gegen die verjährte Hemmniss jedes höhern Aufschwunges in der Kunstbildung, gegen die klebrige, am Veralteten und Abgestorbenen herumleimende, hundertmal widerlegte und überlebte und abermals wieder auflebende Irrlehre das Wohl der Jugend und das bessere Gedeihen der Kunstbildung zu vertreten: so wähle ich unter allen theils begrabnen, theils noch lebenden Vertretern des Alten gegen den Fortschritt den jüngsten,

S. W. Dehn, mit seiner Harmonielehre,

aus. Diese Wahl ist keine willkührliche. Der Verfasser hat sich darin gefallen, die Meinungen und Lehren zunächst und vorzugsweise der alten und, soweit es passen wollte, ältesten Theoretiker mit einer ihm verhängnissvoll gewordnen Belesenheit aufzusammeln; er selbst kann es daher nicht missbilligen, wenn ich ihn als ihren Repräsentanten aufführe. Zugleich aber wüsste ich kein Werk älterer oder neuer Zeit zu nennen, in dem die alten Irrthümer und Irrlehren so vollzählig und rührig wieder zusammengekommen und mit neuen ihrer würdigen aufgesteift und vermehrt worden wären. Endlich ist es die jüngste Wiederauferstehung, die uns zeigt, wie Irrthum bisweilen die nur der Wahrheit verheissne Unsterblichkeit erschleichen, — oder vielleicht auch erschlafen möchte.

Es soll und darf also das dehn'sche Werk für alle die ältern und gleichgesinnten in ihm enthaltnen einstehen. Von diesen wird nur soviel zu erwähnen sein, dass die Uebereinstimmung nicht ohne den nöthigsten Nachweis*) bleibe und keinem der Vorgänger, die neuen Fehler und Mängel schuldlos aufgebürdet werden.

Hiermit beschränke ich also die nächste Erörterung für diesesmal auf die Harmonielehre.

Ich darf mir diese Beschränkung gestatten, da *erstens* die Behandlung der Harmonielehre schon genügenden Anlass giebt, die Beschaffenheit der ganzen Lehre, soweit sie von andern Theoretikern gegeben worden, zu erkennen; *zweitens* die Harmonielehre in der gesammten frühern Theorie als erster Lehrgegenstand und Grundlage für alle frühern aufgestellt, und da endlich *drittens* die Harmonielehre, wie schon S. 17 gesagt worden, derjenige Theil der Kompositionslehre ist, auf den sich *unter Hunderten* von Theoretikern *alle, mit Ausnahme weniger Einzelner*, allein eingelassen haben.

Wir werden uns im Folgenden überzeugen, dass diese wundersame Beschränkung fast aller Tonlehrer auf einen einzigen (und bei Weitem nicht den schwierigsten, sondern eher den leichtesten) Theil der Kompositionslehre hauptsächlich darin ihren Grund hat:

> *dass die Weise des alten Harmoniestudiums einen weitern Fortschritt eher hindern musste, als befördern konnte.*

Zuvor sei noch einmal an diese bereits S. 15 in Betracht gezogne, dem in unserm Feld Unbekannten wahrhaft unglaubliche Unvollständigkeit der Lehre und die bereits früher (S. 25) nachgewiesnen Folgen dieser Unvollständigkeit erinnert; bald werden sich weitere Folgen in Bezug auf die Harmonielehre selbst und in ihrem Gebiete zeigen.

Wundersam kontrastirt damit die Verheissung, mit der die Ausgabe**) von *Albrechtsberger's* sämmtlichen Schriften, und

---

*) Gewiss wär' es ein sehr erspriessliches und dankenswerthes Unternehmen, wenn einer unsrer Litteratoren *den Entwickelungsgang der Kompositionslehre litterarhistorisch vollständig darstellte.* Mir selbst verbietet es hier die Tendenz dieser Schrift und auf längere Zeit eine Masse näher liegender Arbeiten und Aufgaben.

**) Herausgeber ist Herr Kapellmeister Ignaz, Ritter *von Seyfried*, als tüchtiger Tonsetzer und Kenner der Musik, sowie als Schriftsteller im Felde der Kritik längst rühmlichst bekannt und angesehen. Sein Verhältniss als Herausgeber und die eigne Stellung als Schüler des unbestritten so verdienstvollen und praktisch so geschickten Albrechtsberger konnten wohl Anlass sein, diese und manche andre Schwäche in den Schriften des Lehrers zu übersehen oder wenigstens dazu zu schweigen; vielleicht hat er selbst die (nicht in Alzwar die Generalbass- und Harmonielehre, beginnt. „Der Generalbass,“ — heisst es da S. 1, — „ist die Fundamentalbasis der ganzen Musik, — — er gestattet uns einen Blick in das entschleierte innerste Heiligthum, zeigt den ganzen geheimnissvollen Bau eines Kunstwerkes im Skelett, — — er ist unser sichrer Führer und Wegweiser, ordnet und bindet die Ideen, ebnet die Pfade, kettet, was ohne seine Hülfe unstät herumirren würde.“

Das wird nun ganz geruhig gedruckt und in hundert Formen und Redensarten wieder gedruckt und nachgesprochen, während die Ueberlegung einer halben Viertelstunde einen Jeden, der nur jemals einen Walzer gespielt oder auf Noten gesehen hat, belehren könnte von der Unwahrheit und Hohlheit der Verheissung. — Wie soll es die Generalbass- und Harmonielehre anfangen, „Fundamentalbasis“ der ganzen Musik zu sein, da sie von Melodie, Rhythmus, Kunstform — sogar von den Grundformen aller musikalischen Konstruktion *) — geschweige von den höhern Lehrgegenständen auch nicht soviel enthält, als zur Komposition des winzigsten Tänzchens oder Liedchens, nicht einmal soviel, als zur einfachsten Begleitung erfoderlich ist? — Wie soll sie es anfangen, „unser sichrer Führer und Wegweiser zu sein, die Ideen zu ordnen und zu binden, das was ohne ihre Hülfe unstät herumirrte, zu ketten“: da sie nicht einmal die Bildung eines Satzes oder einer Periode, geschweige die Verbindung verschiedner Sätze u. s. w., also die Verkettung der Ideen, — oder auch nur die gleichzeitige Führung verschiedner Melodien (was allenfalls auch hier gemeint sein könnte, aber erst im Kontrapunkt theilweise angeregt wird) mit einem einzigen Worte berührt? —

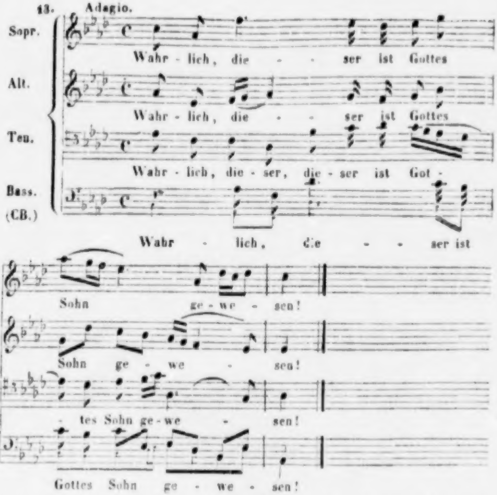
Und nun das grausige Wort vom Skelett! — Wenn ich also von irgend einem Satze, z. B. diesem,

---

brechtsberger's Weise) etwas rednerisch abgefasste Einleitung zur Empfehlung der Sache und Ermunterung des Schülers geschrieben. In jedem Fall bin ich gewiss, dass er bei seiner reichen Umsicht im Musikwesen das oben Angeführte nicht ernstlich würde behaupten wollen. Und so ist mir auch fern, ihm persönlich zu nahe treten zu wollen, indem ich im strengen Dienst der Wahrheit reden muss.

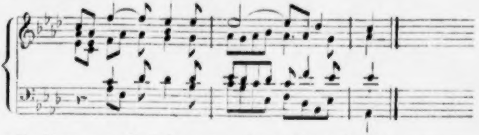
*) Gang, Satz, Periode. Vergl. die allg. Musiklehre, S. 181 (der neuen Ausgabe) und die Kompositionslehre in beiden Theilen. Weitere Aufschlüsse bringen die letzten Theile.

13.


Adagio.
Sopr.
Wahr - lich, die - - ser ist Gottes
Sohn ge - we - sen!
Alt.
Wahr - lich, die - - ser ist Gottes
Sohn ge - we - sen!
Ten.
Wahr - lich, die - ser, die - ser ist Got -
- tes Sohn ge - we - sen!
Bass.
(CB.)
Wahr - lich, die - - ser ist
Gottes Sohn ge - we - sen!

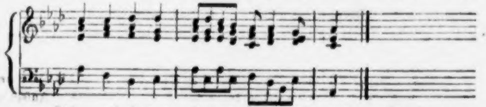
die harmonische Grundlage, oder vielmehr den harmonischen Niederschlag mit Vernichtung jeder Melodie und jedes innigern und feinern Verhältnisses, etwa so:

14



oder die blossen noch tiefer unten liegen Grundakkorde, etwa so:

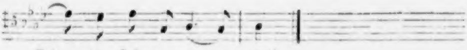
15



herausgeschält und hervorgehoben habe: dann ist „das innerste

Heiligthum entschleiert, der ganze geheimnissvolle Bau des Kunstwerkes" aufgedeckt? — Und wenn Jemand uns dabei erklärt: „Der erste Akkord (hier in No. 15) ist der grosse oder Durdreiklang auf *As*, auch tonischer Dreiklang u. s. w. genannt, weil er auf der Tonika steht; der zweite Dreiklang ist der kleine oder weiche oder Molldreiklang auf *F* und zwischen diesen beiden Akkorden hat Seb. Bach keinen Fehler gemacht; der dritte Akkord in No. 13, auf dem dritten Achtel, ist die erste Umkehrung oder der Terzsextenakkord (auch Sextenakkord und von Neuerern Sextakkord genannt) des weichen oder Molldreiklangs auf *F*, welcher ein konsonirender Akkord ist; der Alt hat zu demselben den Durchgangston *g* genommen und ist damit ganz richtig nach *as* hinaufgegangen; Fehler sind weiter nicht zu entdecken, ausser dass Bach im zweiten Takte dem Tenor den unsangbaren Schritt einer grossen Septime abwärts gegeben, statt diese Stimme lieber so —

16



zu verderben"; wenn Jemand so — denn das ist ja der Kern Eurer generalbass- und harmonischen Weisheit! — jede Note beredet hätte: der wäre euer „sicherer Führer und Wegweiser" gewesen, hätte uns „Pfade zum innersten entschleierten Heiligthume geebnet", dann wären wir in unsrer tonkünstlerischen Erkenntniss, oder auch nur in der Auffassung dieses einzigen Satzes, vorwärts gekommen? — wären wohl gar dem Ziel, Aehnliches zu schaffen, näher gerückt? — O, nein! Wir wären abgezogen von jedem schöpferischen, ja von jedem künstlerischen Gefühl und Vermögen! Wir hätten nur einen Satz todtgeschlagen, um das Gerippe zu betasten. In der That haben auch, so oft ein neuer Geist in einem Tonkünstler sich regen wollte, die Unkünstlerischen nicht übel Lust bezeigt, ihn an das eckige Kreuz ihrer hölzernen Lehren zu heften und todtzuschlagen; so war es vor und nach Albrechtsberger, bis auf diese Stunde, — obwohl eben ihm und seinem braven Schüler Seyfried sicherlich dergleichen fremd geblieben ist.

Dies war nun blos der erste Hinblick auf den stets angepriesenen Generalbass, der fast seit einem Jahrhundert „die unerlässliche Bedingniss höherer Bildung" genannt wird, um den wir auf das Beispiel „unsrer grossen Altvordern“ *) gewiesen werden, nach dem sich so manches wissensdurstige, nach Fortschritt sehnsuchtsvoll verlangende Jugendgemüth, durch die Verheissungen irre, gesehnt hat. Hier höre man doch lieber jene geistvolle Frau, der wir das Titelwort verdanken, die Freundin Beethoven's und Goethe's, Bettina, in deren ewig junger Seele hundertmal mehr Musik ist, als in Hunderten unsrer Theoretiker.

„Generalbass! — Wenn du ahnen könntest, welches Ideal mir in diesem Wort vor den Sinnen schwebt, und welchen alten Manschettenkerl mir die Lehrer vorführen und behaupten, das sei er, du würdest mich bedauern, dass ich den Genius unter dieser Gestalt sollte wieder erkennen müssen. Nein, Er ist es nicht. Die ganze Welt ist eben Philisterthum, so haben sie nicht eher geruht bis sie auch das Wissen dahin gezerrt haben. Wär' es frei behandelt mit Genie, dann wär' sein Beginnen kindlich, nicht aberwitzig mit lauter Gebot und Verbot, die sich nicht legitimiren: das darfst du nicht, das musst du — warum? — weil die Regel ist. — Nun aber!“ **) — —

Wer es erlebt und je das Bessere in sich gefühlt hat, das Leben und Wehen des Kunstgeistes in der eignen Brust: der müsste ja, und wär' er noch so alt, freudig mit vorwärts! Nun aber! —

„Weisst du, was schlecht ist im Alter? — wenn es ein Aufbau, ein Uebereinanderthürmen rumpeliger Vorurtheile geworden, durch das die heilige Anlage der Jugend nicht mehr durchdringt. Aber wo der Geist durch alles gehäufte Elend des Philisterthums, dieser ganz unwahren aber wirklichen Wahnwelt, durchdringt zur Himmelsfreiheit zum Aether und dort aufblüht, da ist Alter nur das kräftigste Lebenszeichen der Ewigkeit. — Wo steht aber je ein Philister bei der knospenden Zeit still, voll Schauer, voll Gebet zur erwachenden Blüte?“ ***) —

---

*) Wär' es nur noch wahr! Aber unsre grossen Altvordern haben baldmöglichst ihren Kontrapunkt geübt, wie er ihrer Musik (wenn auch nicht mehr der unsern) wirklich zum Grunde lag und Hauptbestandtheil war. Ihre Bildung nahm einen für ihre Zeit ganz richtigen, baldmöglichst praktischen Weg und das Generalbasswesen nahm überhand mit der Abnahme des Kunstwesens, von Bach und Händel bis zu Joseph Haydn und Mozart hin. Diese, wie vorher Gluck, haben nicht mit Generalbass, sondern mit Menuetten und dergleichen angefangen; ihnen, wie jedem spätern Schaffenden konnte Generalbass nur ein unnütztodtes Ding sein.

**) Die Günderode (von Bettina von Arnim), Th. 2. S. 203.

***) Abermals die Günderode, Th. 2. S. 229.

Aber das ist den gelehrten Theoretikern nicht gründlich genug. Und so müssen wir denn weiter.

Wer aber schon zuvor wissen möchte, wie weit diese unaufhörlich angepriesne und von Jahr zu Jahr seit einem Jahrhundert in Hunderten von Büchern wieder aufgewärmte, mit Hintansetzung fast aller andern Theile der Kompositionslehre beinah ausschliesslich gehegte **Harmonie- oder Generalbasslehre** ihn denn führen will, — wer es mir noch nicht glauben und die Auseinandersetzung nicht ruhig abwarten mag: der höre das aufrichtige Bekenntniss des jüngsten Lehrers, Dehn, S. 304, am Schlusse seiner Harmonielehre.

> **Die Harmonie- oder Generalbasslehre reicht nicht hin, um zu einer gegebnen Melodie, sei es eine Choralmelodie oder irgend eine andre, eine Bassstimme zu setzen.**

Dies ist aber die unterste Aufgabe in der Kompositionskunst.

Tendenz der alten Lehre.

Die Tonkunst, sagt G. Weber*), ist „die Kunst durch Töne Empfindungen auszudrücken. In dieser Begriffsbestimmung ist sie nach ihrer höchsten und eigentlichen idealen poetischeren Tendenz bezeichnet: da indessen, in der prosaischen wirklichen Welt, Musik auch wohl blos zur Ergötzung des Ohrs, wo nicht gar nur zur Darlegung individueller mechanischer Kunstfertigkeit, getrieben wird, so kann man sie auch dahin definiren, sie sei die Kunst, durch Töne das Gehör angenehm zu reizen und zu unterhalten.“

Hierzu oder hiergegen bemerkt Dehn**) mit Berufung auf Herbart, Musik habe nicht Gefühle auszudrücken, sondern Empfindungen anzuregen.

Herbart***) stellt eigentlich nicht in Abrede, dass Musik Gefühle verlautbaren und erregen könne, sondern begreift nur nicht, wie dieses Gefühl den kontrapunktischen Regeln zum Grunde liegen solle, auf denen ihm das wahre Wesen der Musik zu beruhen scheine. Ihm, dem Nichtmusiker, der das weite Gebiet der Philosophie als seinen Wirkungskreis erwählt und die Grundkraft seines Lebens dieser Wissenschaft — die ein ganzes Leben fodert und füllt — gewidmet hat, ihm war auch nicht eine Ergründung (wie wir sie S. 12 angedeutet) zuzumuthen, die bis nach dem Erscheinen seines Werkes noch nicht einmal die Männer vom Fach, — denen sie oblag, — unternommen hatten. Schon desswegen kann nicht mit ihm gerechtet werden, wenn sich allerdings findet, dass er den Begriff der Musik — nicht falsch, aber wohl unvollständig gefasst hat*).

---

*) Theorie der Tonsetzkunst, Th. 1. S. 16. Uebereinstimmend damit André, Lehrbuch der Tonsetzkunst, Th. 1. S. 1, vergl. S. VII.

**) Harmonielehre S. 2.

***) Encyklopädie der Philosophie S. 124. „So wiederholen bis auf den heutigen Tag selbst gute Musikkenner den Satz, die Musik drücke Gefühle aus; als ob das Gefühl, das durch sie etwa erregt wird, und zu dessen Ausdruck sie eben desshalb, wenn man will, sich gebrauchen lässt, den allgemeinen Regeln des einfachen und doppelten Kontrapunkts zum Grunde läge, auf denen ihr wahres Wesen beruht.“

Gehen wir nun also auf die Tonlehrer zurück, so wird von *Dehn* unterschieden zwischen *Gefühlen*, die die Musik *nicht* solle erregen können, und zwischen *Empfindungen*, die sie erregen könne.

Wie ist dieser Unterschied zu fassen? — Wird hier unter Empfindung nichts als die sinnliche Wahrnehmung und die ganz leere Unterscheidung eines Tones, Intervalls u. s. w. vom andern verstanden? Schon die Wahrnehmung, gewiss aber die Unterscheidung setzt ein bewusstvolleres Gefühl voraus. Bemerken wir nun weiterhin, dass von Konsonanzen und Dissonanzen und mancherlei andern wohl- oder übelklingenden, mehr oder weniger annehmlichen Tongestalten die Rede ist: so wird hier unzweideutig *Gefühl*, ein Bewusstsein von dem gegenwärtigen Zustande (nach dem gewöhnlichen philosophischen Verstande des Worts**)) als Erzeugniss musikalischer Einwirkung vorausgesetzt; aber ein solches, welches bei der unmittelbar *sinnlichen Annehmlichkeit* und dem Bewusstsein davon stehen bleibt. So tritt also unser neuer Lehrer der zweiten Definition bei, die Weber in Bezug auf die „*prosaische wirkliche*“ Welt (S. 66) gegeben hat und die von der tiefern Kennerin zuvor (S. 64) die „*ganz unwahre aber wirkliche Wahnwelt*“ geheissen wurde.

Denn in der That ist für einen Künstler oder Kunstfreund, ja überhaupt aus dem Bildungspunkt unsers Jahrhunderts nicht wohl zu begreifen, wie man etwas, das nichts weiter vermöchte, als die Empfindungen sinnlicher Annehmlichkeit und Unannehmlichkeit zu erregen, wie man das eine Kunst nennen könnte, — ausser in dem

---

*) Ueberhaupt ist *von der Philosophie* gar nicht zu begehren, dass sie ein Anderes, als das schon Vorübergegangne erkenne. „Als der *Gedanke* der Welt (sagt *Hegel*) erscheint die Philosophie erst in der Zeit, nachdem die Wirklichkeit ihren Bildungsprozess vollendet und sich fertig gemacht hat. Dies, was der Begriff lehrt, zeigt nothwendig eben so die Geschichte, dass erst in der Reife der Wirklichkeit das Ideale dem Realen gegenüber erscheint, und jenes sich dieselbe Welt, in ihrer Substanz erfasst, in Gestalt eines intellektuellen Reichs erbaut. *Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt alt geworden*, und mit Grau in Grau lässt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; *die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.*“

**) *Beneke*, Psychologie, S. 84 u. a.

Sinne, in dem man auch von einer Kochkunst spricht. Noch härter fällt es einem Musiker auf das Herz, wenn nach einem Bach, Mozart, Beethoven, unter den Augen eines Spohr und so viel Andrer von unsrer Kunst eben nicht anders, als von der Kochkunst, geredet wird: sie bringe, wie diese, angenehme und unangenehme Sinnenreize (Empfindungen im obigen Sinne) hervor. Ja, wenn man selbst gar keinen Sinn für Musik hätte, so sollte man erschrecken vor einer Versicherung, die mit einem einzigen Federstriche die Werke aller unsrer Künstler — und der ausgezeichnetsten zu allererst — für Verirrungen, ihr Wirken und Bewusstsein für einen Wahn, eine Selbsttäuschung und eine Heuchelei oder Trügerei gegen die Welt, die theilnahmvolle Empfindung und Aussage so vieler Tausende und aber Tausende vor und nach Luther (S. 35) bis auf den heutigen Tag für leere Einbildung und gänzliches Missverständniss erklärt. Denn dies wäre die unmittelbare Folgerung aus jener Ansicht von der Musik, gegenüber den urkundlichen und zum Theil sehr ausführlichen Aussagen eines Mozart, Haydn, Gluck und hundert andrer Meister aus allen Zeiten, gegenüber der mit ausdrücklichen Worten angegebnen Tendenz ihrer Werke, gegenüber der Bestimmung der Musik zur Verstärkung des Wortsinns (S. 46) zu dramatischen, kirchlichen und andern psychischen Zwecken, gegenüber dem von Millionen gehegten und von vielen Tausenden in allen Jahrhunderten, die uns Kunde vom Musikwesen hinterlassen, laut und umständlich in urkundlicher Form bezeugten Gefühl und Bewusstsein. — Wahrlich, wäre ich der sehr Wenigen einer, die ohne Gefühl für Musik geboren sind, oder der Mehrern einer, die ihr Gefühl verdreht und übertäubt, methodisch abgetödtet haben: ich würde eher die Lücke in mir gewahr werden und seufzend eingestehen, als die Meister aller Jahrhunderte und die Millionen ihrer Bekenner verleugnen; es würde sich schon noch ein andres Tagewerk für mich finden, das mich ehrlich nährte. Soll ein Blinder die Sehenden bethört nennen, weil Ihm das Auge verschlossen ist?

Und was würde aus jener Ansicht folgen? Man überlege nur einen Augenblick.

Erstens würde es nichts Thörichters geben, als die Arbeiten in den polyphonen Formen (Fuge u. s. w.), die doch von den Anhängern der alten Schule selbst, namentlich auch von ihrem jüngsten Vertreter Dehn, als Gipfel der ganzen Kunst angesehen werden. Denn in der That lassen sich alle Arten sinnlichen Reizes, auch der der angenehmen Mannigfaltigkeit, in jeder Kunstform leichter und sichrer erreichen, als in den höhern kontrapunktischen Formen, die ja eben desshalb schon oft und längst von allen schwächern Tonsetzern für unpopulär und von dem ungebildetern Theil der Hörer für ungeniessbar erklärt worden sind. Selbst der Verstand würde bald inne werden, dass er nur ein leeres und interesseloses Spiel treibe, zu bemerken, dass z. B. in der Fuge das Thema jetzt in einer andern Stimme, oder verkehrt, oder vergrössert, oder zergliedert auftrete, jetzt eine Engführung, jetzt ein Zwischensatz gemacht, ein neues Subjekt eingeführt werde u. s. w., — vorausgesetzt, dass die Fuge in alle diesen Wendungen und Formen nichts Anders wollte, als eben ein Spiel mit Tonformen zu sinnlicher und Verstandesergötzung. Der Gipfel der Abgeschmacktheit und Zweckwidrigkeit wären aber jene achtstimmigen Chöre eines Bach in den Motetten, oder der hohen Messe und alle gleichartigen Werke, die dem blos sinnlichen Genuss Suchenden und Kennenden wie der brodelnde Hexentopf einer wahnwitzigen Alten zusprechen müssen.

Zweitens wären die Symphonien und Opern eines Beethoven oder Mozart eben soviel pedantische Verirrungen. Wenigstens würde eine Rossini'sche Oper, — etwa der erste Akt seines Barbier von Sevilla, in dem die süssesten Weisen und Koloraturen, eine stets angenehm, abwechselnd weich und volltönende Instrumentation, ein stets klarer leichtfasslicher Rhythmus, kurz alle sinnlichen Reize uns unausgesetzt und unnablässig umschmeicheln, — jeder Gluck'schen, Mozart'schen, Beethoven'schen, Spohr'schen, Weber'schen Oper bei Weitem vorzuziehen sein.

Drittens müsste unser Orchester ganz umgeformt werden, wir müssten mehr Kling und mehr Klang, mehr Süsskitzelndes und mehr massig Erschütterndes herbeischaffen. In Hinsicht auf den Klang gäb' es überhaupt dann keine unzulänglichere Kombination, als das Quartett: wir müssten statt der schwirrenden schneidenden Geigen vielmehr Silber- oder Glasglöckchen, sogenannte Glasharmoniken, oder wirkliche Harmoniken erklingen lassen, deren Klang unstreitig süsser und heller, sinnlich reizender ist. — Und was der Folgen mehr wären!

Aber ist denn das auch die wirkliche Meinung der Herren? — Ist es nicht vielleicht nur eine falsche Erklärung des Herrn Dehn?

Es ist nur zu sehr Ernst damit, und keineswegs bei dem Jüngsten der alten Schule allein. Allerdings wird man die Folgerungen aus dem Grundgedanken nicht anerkennen wollen: aber nichts desto weniger liegt er den meisten Reflexionen der alten Harmonielehre als wahrer Bestimmungsgrund unter.

Gleich die erste Untersuchungsreihe der alten Theorie, von den Konsonanzen und Dissonanzen*), beruht auf der blos sinnlichen Unterscheidung von Wohlklang und minderm Wohlklang oder Uebelklang. Wir werden diesen Punkt bald besonders erwägen.

Zunächst schliesst sich die Lehre von der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen**) an, wodurch das von ihnen scharf angetastete Gehör wieder zufrieden gestellt werden soll.

Der alte Streit gegen die systematische Konstruktion des Mollgeschlechts (wie sie G. Weber***) ganz richtig aufgestellt), der noch immer in wer weiss wie viel Köpfen und Büchern fortmurrt, hängt nur daran, dass man den Schritt der systematisch unvermeidlichen übermässigen Sekunde in der Tonleiter für das Ohr zu herb findet.

Die wenigen nur in Verboten bestehenden Lehren über Melodie (S. 16) haben wieder keinen andern Grund†), als die Rücksicht auf das sinnlich leicht Eingehende. Dasselbe ist von den Regeln in Bezug auf Sekund-, Quart-, Quintparallelen, und was weiter dahin gehört††), zu sagen. — Nicht unerwähnt darf bleiben, dass G. Weber in diesen Lehrabschnitten wacker aufgeräumt, eine gute Anzahl von Vorurtheilen, Uebereilungen u. s. w. aufgedeckt hat und dass es nicht seine Schuld ist, sondern wieder ein Zeichen von dem Zustande der Lehre, wenn die meisten seiner Nachfolger geruhig — als wäre kein Weber dagewesen — bei den alten Sprüchen geblieben. Aber über den Grundsatz ist auch Weber nicht hinausgekommen.

Der Standpunkt der alten Lehre ist also wohl richtig angegeben; auch in Bezug auf Dehn, wie sich noch weiter zeigen wird.

Demungeachtet will ich die Vermuthung nicht zurückhalten, dass es ihm vielleicht bei seiner Definition um etwas Andres zu thun war, als um jenen Grundsatz, den er zum Theil vielleicht unwissentlich befolgt.

---

*) Weber, Th. 1, S. 279. Albrechtsberger, Th. 1, S. 8, Th. 2, S. 4. D. G. Türk's Anweisung zum Generalbassspielen, §. 8—11. Koch's Anleitung zur Komposition, Th. 1, S. 49.

**) Weber, Th. 1, S. 291. Koch, Th. 1. S. 153.

***) Weber, Th. 2, S. 13 (dem sich Dehn anschliesst). Albrechtsberger, Th. 1. S. 65, Th. 2, S. 12. Koch Th. 1, S. 33. André Th. 1, S. 38. Vergl. meine allg. Musiklehre S. 48 (der zweiten Ausgabe) und die Kompositionslehre.

†) Weber, Th. 1. S. 145. Dehn, S. 156. Türk §. 53. Vergl. meine Kompositionslehre Th. 1. über Singbarkeit.

††) Weber, Th. 4, S. 39, 45, 46 u. a. Türk §. 54, 55 u. a.

Nach seiner Berufung auf Herbart darf man annehmen, dass er einen höhern Inhalt der Musik, als den blos formellen — Tonverbindungen u. s. w., die sinnlich empfunden und verständig erkannt werden, ohne weiteres Resultat für die höhern Geistesthätigkeiten — ebenfalls nicht anerkennt; und so hat er vielleicht mit jener Bestimmung nur die Zumuthung ablehnen wollen, dass seine Lehre, oder überhaupt die Kompositionslehre, auf jenen höhern bewusstvollern Gemüths- und Geistesantheil hinzuleiten oder überhaupt Rücksicht zu nehmen habe.

Hierin steht er nun wieder auf gleicher Linie mit allen seinen Vorgängern; nur dass diese bisweilen einen höhern Begriff von der Tonkunst an die Spitze stellen, ohne ihm weitere Folge zu geben, und wegen der fernern Bildung auf „die Aesthetik“ verweisen, wie wir S. 21 von Weber erfahren haben. Allein die arme Aesthetik muss den Tonlehrern in wunderlicher Weise zu den entgegengesetztesten Zwecken dienen. Fragt man am Schluss alles dessen, was sie in ihren Büchern zu sagen wussten: ob damit nun die Bildung vollendet sei? — und können sie sich nicht bergen, dass man mit der ganzen Harmonie- und Kontrapunktlehre doch noch nicht dahin gelangt sei, eine Symphonie oder Sonate, geschweige eine Oper oder ein Oratorium zu schreiben: so berufen sie sich flugs auf die Aesthetik, die das Weitere mittheilen werde; — was denn bis diese Stunde noch niemals eingetroffen ist. Tritt ihnen dann aber die Aesthetik von aussen nahe, — sei es in der Gestalt eines Philosophen von der strengen Observanz, der mit eisenbewehrter Ferse durch die Blumenbeete der Kunst einherstapft und uns dann überall die Spuren seines spekulativen Systems zeigt; sei es in der milden Form eines ästhetisirenden Dilettanten, der die Tongedanken nach seinen subjektiven Rührungen und Einfällen (wie jener Botaniker die Blumen nach dem Geruche) begreifen will, — so sagen sie hochgemuth: das sei eitel Philosophie und nicht praktisch, könne dem Tonsetzer und Tonlehrer nicht helfen.

Sie haben nur desswegen hierin Recht, weil ihre Kompositionslehre (wie schon S. 12 bemerkt) noch gar nicht bis dahin reicht, wo eine Aesthetik mit Erfolg angeknüpft werden kann. Ihr Unrecht aber besteht darin, dass sie diese Lehre, die S. 56 bezeichnete Erkenntniss, noch nicht bis zu jenem Punkte geführt haben und den Fortschritt dahin ignoriren möchten. Die Chinesen erzählen allerdings von einer seltsamen Pestilenz, die sie einst beim Schopfe*) gefasst und Viele getödtet habe, die aber sofort verschwunden sei, nachdem ihr Kaiser, der Schwager der Sonne, erklärt: er wolle nichts mehr von der Krankheit wissen. Ob dergleichen auch in Europa gelingen könnte, möchte wohl ein wenig zweifelhaft sein. Gewiss aber ist, dass es

„eine Unwissenheit im Willen

giebt, die sich rein dünkt"**), die darin besteht, dass man sich aus Bequemlichkeit oder Eigennutz, Hochmuth oder Neid und Furcht erst absichtlich in die Lage setzt, nicht wissen, nicht gewiesen werden zu können und sich dann in der Unwissenheit, innerlich oder laut, als einen Unverschuldeten für rein ausgeben möchte. In dieser Schuld sind die Lehrer, die ihr eignes Bewusstsein von dem Gegenstand ihres Berufs unterdrücken und sich und Andern verleugnen, die auch vor jedem ihnen kommenden Fingerzeig die Augen schliessen, um nur in der gewohnten Bequemlichkeit ihrer Lehrhandthierung verbleiben zu können, oder auch die saure Mühe, die sie sich und der Jugend unnöthig, aus Scheu vor der rechten Arbeit (S. 57) machen, sich gar noch als Verdienst anzurechnen. So hat man an den Belehrungen Weber's, an den Mahnungen Reicha's, an dem denkwürdigen Fortschritte Logier's gesündigt, — und so könnte es noch ein Jahrhundert fortgehen, wenn die Welt so lange zusehen wollte.

Indess — sie haben nun einmal nicht gewollt. Daher verlasse ich ebenfalls einstweilen alle weitern und höhern Intentionen

und folge ihnen in ihre Sphäre,

um hier ihr Werk zu erkennen.

---

*) Buchstäblich wahr.

**) Hamann, Beilage zu'n Denkwürdigkeiten des seligen Sokrates; von einem Geistlichen in Schwaben. Halle 1773. S. die Roth'sche Ausgabe von Hamann's Schriften, Theil 4. S. 135.

Uebersicht der alten Lehre.

Zur Vorbereitung der weitern, in das Einzelne gehenden Prüfungen überblicken wir vorerst den Inhalt der Harmonielehre im Allgemeinen und folgen dabei dem dehn'schen Lehrbuche, das nicht mehr und — den Hauptrubriken nach — nicht weniger, als seine Vorgänger, enthält. Eine Reihe von geschichtlichen und litterargeschichtlichen Notizen, die Dehn zugegeben hat, bleibe hier unerwähnt, da sie, nach der Ansicht des Verfassers selbst (S. VII) zu anderm Zwecke mitgetheilt, nicht eigentlich der Harmonielehre angehören. Später wird von ihnen die Rede sein.

Abgesehen von den Elementarkenntnissen, die Dehn, wie Weber und Andre abhandelt (wiewohl sie, z. B. Notenkenntniss, bei jedem Kompositionsschüler ganz oder grösstentheils vorausgesetzt werden dürften), beginnt der Unterricht S. 72 mit der Lehre von den Intervallen, den Verhältnissen zweier Töne zu einander, und mit der Unterscheidung derselben in konsonirende und dissonirende.

Hierauf folgt S. 87 die Aufzählung und mannigfache Abtheilung der Akkorde und der Versuch ihrer systematischen Konstruktion, ihre Umkehrung und Auflösung.

Das bis hierher abgehandelte nennt der Verfasser den theoretischen Theil; S. 135 beginnt der praktische Theil.

Hier wird zuerst die Lehre von den Signaturen (Generalbassschrift) gegeben.

Sodann wird S. 147 die Gestaltung der Akkorde hinsichts der verschiednen Lage ihrer Töne, die enge und weite Harmonielage, Verdopplung und Auslassung der Akkordtöne gewiesen.

Dies führt S. 152 eine Erklärung über Stimmen, Stimmfortschreitung und Führung verschiedner Stimmen mit einander, dann auch die Betrachtung der Quinten- und Oktavenfolge und des Querstandes herbei.

Jetzt wird S. 181 die Folge von grossen und kleinen Dreiklängen, dann von Sextakkorden, dann von Quartsextakkorden derselben, — ferner die Behandlung des verminderten Dreiklangs, des Dominantakkordes (S. 193) und andrer Harmonien gewiesen.

Nun folgt S 227 die Modulationslehre, mit einer Betrachtung (S. 232) über die Verwandtschaft der Tonarten.

Die Modulationslehre führt S. 246 zu der Lehre von den Tonschlüssen, nebst den Trugschlüssen und dem Orgelpunkte.

Da nun bei jenen der sogenannten guten und schlechten Takttheile Erwähnung geschehen, so folgt S. 264 die Elementarlehre vom Takt u. s. w., Tempo und Metronomen.

Zuletzt erhalten wir S. 283 die Kunde von Vorhalt, Vorausnahme und Durchgang.

Soweit geht die Lehre.

Für jetzt mache ich dabei nur auf einen einzigen Punkt aufmerksam.

Das Acusserste, was in akkordischer oder modulatorischer Beziehung hier gewiesen worden, ist die Beziehung eines Akkordes auf seinen nächsten, in dem Falle, dass der erstere sich in den zweiten bewegen (auflösen) muss oder aufzulösen geneigt ist; dann die vorherbestimmte Folge mehrerer Septimenakkorde u. s. w. in den sogenannten harmonischen Sequenzen. Ich habe also gelernt

1) dergleichen Sequenzen (die alle längst bekannt und gebraucht sind) zu machen,
2) gewissen Akkorden ihre Auflösung zu geben, das heisst: einen andern bestimmten Akkord folgen zu lassen.

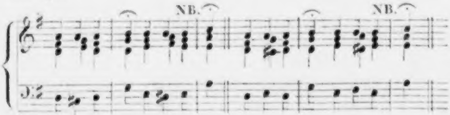
Welche Harmonien aber, hiervon abgesehen, zu einander gehören, einander die nächstliegenden sind, am schicklichsten verbunden werden, — darüber ist weder in Dehn's Lehrbuch, noch in allen frühern*) Belehrung zu finden.

---

*) Nur Logier und André, dem seine grosse praktische Tüchtigkeit zu statten kam, sind hier auszunehmen. Aber der Letztere ging darauf aus, alle möglichen Verbindungen gleichsam als fertiges Material aufzuspeichern, was denn freilich sowohl unausführbar, als aus dem pädagogischen Gesichtspunkte zweckwidrig befunden werden muss. Unendlich tiefer und geistvoller, als alle, hat Logier geblickt; aber leider verging ihm in dem mit Mechanik überfüllten, für Musik wenig Zeit und Andacht habenden England der künstlerische Sinn (oder er musste ihn unterdrücken) und so brachte er das tief Erkannte in die Form von mechanischen Gesetzen, die der schnurgerade Gegensatz der künstlerischen und darum der Tod des künstlerischen Geistes im Zöglinge sind. Sein System konnte und kann nicht bestehen, aber sein Verdienst und die Bewunderung seines Scharfblicks ist der steten dankbaren Forterinnerung und Fortdauer würdig.

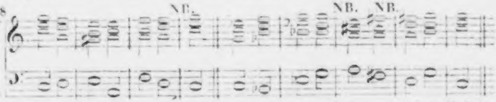
Es wäre daher wohl möglich, dass man **alle Regeln** dieser sämmtlichen Lehrbücher befolgte und dabei dennoch widrige Verbindungen, ja musikalischen Unsinn zu Wege brächte; so wie es möglich und oft zum Scherz ausgeübt worden ist, lauter richtige Redeformeln und Worte so mit einander zu verbinden, dass sie zusammen einen lächerlichen Unsinn geben. — Nach Beispielen brauchen wir nicht weit zu suchen; unser Verfasser liefert sie selbst. Widrig und unangemessen schliesst er die vierte Strophe eines im Anhang mit vier Bässen behandelten Chorals („So gehst du nun, mein Jesu, hin“) in zwei Bearbeitungen mit zwei Molldreiklängen —

17



(beiläufig eine sehr arme Behandlung), deren Trübniss schon ohne alle Sachkenntniss von jedem frischen, unverderbten Sinn erkannt wird, die gar nicht geeignet sind, einen Schluss zu bilden, und zu denen keine weitere Veranlassung war, als die sclavische und dabei ungeschickt fehlgreifende Nachahmung der vorhergehenden Strophe. Noch schlagender sind diese, —

18



S. 182 gegebnen Sätze, zumal der letzte. Jeder einzelne Schritt (allenfalls auch der wunderliche Schluss des ersten Satzes mit einer sogenannten Ohrenquinte, die als Schluss und in dieser Lage der Töne*) auffallend wird) kann regelrecht heissen und in einer sinnvollen Verbindung brauchbar sein. Aber den Verein aller wird schon der natürliche Sinn, ohne tiefere Ergründung, befremdend und im zweiten Satze geradezu sinnverwirrend, widersinnig finden. Der tüchtige Praktiker durchschaut sogleich, worin (namentlich im zweiten Satze) der Grund des Missgriffes liegt: in der zusammenhanglosen, aller Folgerichtigkeit entbehrenden Modulation. Aber die dehn'sche, sowie die alte Lehre überhaupt hat davor nicht bewahren können.

---

*) Ich muss wegen des Nähern auf meine Kompositionslehre, Th. I, verweisen.

Wir haben zuvor (S. 65) das Geständniss empfangen, dass die alte Harmonie- und Generalbasslehre nicht hinreiche, zu irgend einer gegebnen Melodie, — wäre sie auch so einfach, wie eine Choralmelodie, — einen Bass (Begleitung) zu setzen. Was ist aber von dieser Lehre zu halten, wenn sie uns obenein bei der Aneinanderfügung weniger Akkorde nicht einmal vor der Gefahr musikalischen Unsinns bewahren kann? —

Bei einer ähnlichen Gelegenheit (S. 156) verweist unser Autor auf den „*angebornen Tonsinn*“; wir werden darauf noch zurückkommen. Aber dieser angeborne Tonsinn (auf dessen Kredit freilich bequem berufen ist) *hat doch ihn selber nicht bewahrt!* Und der obige Fall ist nicht etwa ein einzelnes Versehen oder Unglück: gleich S. 184 und an genug andern Orten (deren einige noch betrachtet werden sollen) wiederholt sich derselbe Fehlgriff. —

Nun wird man mir entgegnen: der Autor sei kein Komponist, sondern ein Theoretiker. — Aber er will ja Komposition, oder etwas dazu Gehöriges lehren! Und die andern Lehrer der alten Schule, die, zum Theil wenigstens, auch Tonsetzer waren, haben ja dieselbe Versäumniss begangen: sonst würde ihr Nachkomme nicht gefehlt haben, zumal da die versäumten Grundsätze so einfach und leichtfasslich und selbst bei geringem Talent leicht ausführbar sind!

Auch ist — dies sei zu seiner Vertheidigung gesagt — Dehn nicht etwa der einzige Zögling der alten Schule, der hierin fehlt; es würde leicht sein, zahlreiche fremde Beispiele — wenn auch nicht so überschwängliche — anzuführen. Freilich bei den Komponisten, bei jedem unsrer Meister, — da wäre wohl besserer Rath zu holen gewesen, wenn man sich nur ernstlich bemüht hätte, sie gewissenhaft zu fragen. Mancherlei Beläge finden sich dazu in meinem Lehrbuche.

Nun ist es Zeit, in das Einzelne einzugehen.

Konsonanz und Dissonanz.

Die Lehre von Konsonanz und Dissonanz ist von Alters her Grundstein der Harmonie- und Satzlehre, eine Zeit lang auch der Tummelplatz seltsamer Streitigkeiten gewesen. Auch unser Autor stützt sich auf sie, und zwar auf eine zum Theil ihm eigenthümliche Weise; wir haben also wohl Anlass, sie etwas genauer anzusehen[*]).

Schon der natürliche Sinn bemerkt sehr leicht, dass gewisse Töne (z. B. *c-g*, *c-e*) besser, angenehmer zusammenstimmen, gewisse andre (z. B. *c-h*, *c-cis*) weniger oder gar nicht. Den Grund dieser mehrern oder mindern Annehmlichkeit für den Gehörsinn hat die Akustik längst in dem mehr oder weniger einfachen Verhältnisse der Geschwindigkeit, in welcher die Schwingungen der nach oder miteinander erklingenden Tonkörper erfolgen, aufgewiesen. Von dieser Wissenschaft aus ist längst bekannt, dass die Schwingungszahlen folgender Töne sich verhalten, wie die hier übergesetzten Zahlen:

$$\begin{array}{c}1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6\\ C : c : g : \underline{c} : \underline{e} : \underline{g}\end{array}$$

dass das nächste Verhältniss in der stetigen Progression dieser Zifferreihe, — 6 : 7, — auf einen Ton führen müsste, der zwar etwas zu tief, in unserm Tonsystem aber für nichts anders, als für das nächste (eingestrichne) *b* zu nehmen wäre; endlich, dass man in weiterer Progression abermals auf die Oktave des Grundtones, dann auf dessen None,

$$\begin{array}{c}1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8 : 9\\ C : c : g : \underline{c} : \underline{e} : \underline{g} : \underline{b} : \underline{\underline{c}} : \underline{\underline{d}}\end{array}$$

und so fort — kommen würde. Angenommen also, zu einem Tone gehörte in bestimmter Zeit eine Schwingung*), so würden zu dessen Oktave in gleicher Zeit zwei Schwingungen (also noch einmal so schnelle), zur nächsten Quinte drei Schwingungen u. s. w. erfodert; — oder: die Oktave hat das Verhältniss 1 : 2, die Quinte 2 : 3, die Quarte 3 : 4, die grosse Terz 4 : 5, die kleine Terz 5 : 6, die kleine Septime (*c* : *b*) 4 : 7 und so fort.

---

[*]) Das Nöthigste ist schon in der allg. Musiklehre (S. 42 der neuen Ausgabe) und in der Kompositionslehre Th. I. gesagt, weil bei der Ausarbeitung dieser Bücher das zeitige Erscheinen der vorliegenden Schrift noch nicht feststand.

Ist nun die durch diese Schwingungsverhältnisse (vergl. S. 48) „in unserm Ohr erregte Empfindung eine mehr oder weniger angenehme, so nennt man die durch die Schwingungen erregten Töne mehr oder weniger konsonirende Zusammenklänge; ist diese Empfindung aber mehr oder weniger unangenehm, so nennt man die Töne mehr oder weniger dissonirende Zusammenklänge.“ So spricht sich die Akustik aus; die Erklärung ist absichtlich aus einem der neuesten Lehrbücher**) entlehnt, übrigens mit denen der Vorgänger übereinstimmend.

Dehn drückt sich etwas abweichend aus. „Der Zusammenklang eines höhern und tiefern Tons (sagt er S. 79) hat für das Ohr, welches für den musikalischen Klang empfänglich ist, entweder etwas Beruhigendes, oder erweckt das Verlangen nach einer Beruhigung. Die Zusammenklänge ersterer Art heissen Konsonanzen, die der andern werden Dissonanzen genannt.“ Allein diese Ausdrücke sagen dasselbe, nur in einer etwas unpassenden Form. Alles, was wir hören, übt eben einen Reiz auf unsern Gehörsinn und setzt unsre Seele in die Thätigkeit einer wenigstens sinnlichen Wahrnehmung; Thätigkeit ist aber der Nichtthätigkeit oder Ruhe entgegengesetzt und darum liegt in den obigen Ausdrücken etwas Unpassendes. Man könnte in gewissem Sinne nur sagen: Konsonanzen seien weniger, und Dissonanzen mehr beunruhigend oder anreizend.

Will man sich nun jener Ausdrücke Konsonanz und Dissonanz (die bekanntlich auch in die Sprache des gewöhnlichen Lebens übergegangen sind) zu allgemeinen Andeutungen bedienen: so ist dagegen nichts zu sagen; so reden wir z. B. von südlichen Ländern oder wärmerm Klima im Vergleich zum unsern, ohne dass dabei genauer unterschieden wird, ob wir Süddeutschland, Italien oder Afrika meinen.

---

*) Nur um grösserer Anschaulichkeit willen bedient man sich der einfachsten Zahlen. Eigentlich aber erfodert bekanntlich der tiefste vernehmbare Ton (nach Chladny) eine Anzahl von 30 bis 32 Schwingungen auf die Sekunde, so dass die obige Progression 30 : 60 : 90, oder 32 : 64 : 96 u. s. w. heissen müsste.

**) Bindseil, Akustik, S. 653.

Sobald aber diese Ausdrücke Grundbegriffe in der Kunstlehre bezeichnen, sogar derselben als *Grundlage* dienen sollen, müssen wir uns entschieden entgegensetzen.

Denn *erstens* bezeichnen sie ein Verhältniss (des mehrern oder mindern Wohlklangs), das in der Kunst, wenn man sie aus höherm Gesichtspunkt, als dem des sinnlichen Reizes (S. 67) betrachtet, nur *die untergeordnetste Bedeutung* hat, mithin der darauf gebaut werden sollenden Erörterung oder Lehre sogleich eine unangemessene, oder vielmehr falsche Richtung giebt[*]).

Zweitens ist die ganze Unterscheidung eine *unbestimmte und oberflächliche*; ersteres, — wie schon der Ausdruck des Akustikers (S. 78) andeutet, — weil es viele Grade des Kon- und Dissonirens giebt. Sie wirft (wie wir gleich sehen werden) Verhältnisse zusammen, die sich bedeutend von einander unterscheiden und die der Musiker keineswegs oberflächlich, in Pausch und Bogen, sondern genau kennen lernen muss. Dem Musiker kann es nichts helfen, wenn man ihm sagt: Oktav und Quinte seien Konsonanzen, Sekund und Septime seien Dissonanzen: er muss jedes dieser Intervalle für sich erkennen und gebrauchen lernen.

Drittens ist die Unterscheidung eine *ganz willkührliche*. Die Verhältnissreihe

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 ....

ist eine stetige Progression, in der jeder Schritt zu einem komplizirtern oder schwerern Verhältnisse führt: 2 : 3 ist ein weniger einfaches Verhältniss, als 1 : 2; 6 : 7 weniger einfach, als 5 : 6. Aber jeder Fortschritt ist ganz gleichmässig und es ist in ihm durchaus kein Grund vorhanden, anzunehmen, dass das Schwierigere (weniger Einfache, Beunruhigendere u. s. w.) eben bei diesem und nicht bei jenem Punkt angehe. — Daher ist auch in der That oft über die Gränze des Konsonirens gestritten worden und man hat mit noch feinern Abstufungen nachhelfen, die Konsonanzen sowohl als die Dissonanzen in vollkommne und unvollkommne theilen wollen, was denn eben so wenig genügen konnte, da jedes einzelne Intervall ein weiter entlegnes besonderes Verhältniss ist.

---

[*]) Hier haben wir gleich die Bestätigung der Besorgniss (S. 40), ob auch wirklich unsre Theoretiker ihrer eignen Ueberzeugung folgen? So viele auch im Eingang ihrer Lehre die Musik eine Kunst, die Gefühle erregen solle u. s. w., nennen: alle kommen dann doch auf die Konsonanzenlehre und bauen auf ihr, nicht auf jenem, ihrem Grundgedanken, weiter. Selbst G. Weber, der die Konsonanzenlehre widerlegt, ist im Grunde niemals über den ihr zum Grunde liegenden Gedanken hinausgekommen.

Viertens ist die ganze Unterscheidung — wie man sie auch ausführen mag — für die Musiklehre noch aus einem zweiten Grunde zu unbestimmt, weil man nämlich unter der Rubrik Dissonanz die verschiedensten Dinge zusammenbringt: gewisse Intervalle; — gewisse Töne in Akkorden, und hier wieder verschiedne Töne in gar vielen verschiednen Akkorden; — Vorhalte und Vorausnahmen, Durchgänge und Hülfstöne der mannigfachsten Art.

Fünftens ist die ganze Unterscheidung für die Musiklehre (auch für die alte Harmonielehre) eine vollkommen müssige und unnütze, weil sich auf sie auch nicht eine einzige Regel zurückführen lässt. Man kann z. B. nicht sagen, dass alle Dissonanzen diesen oder jenen Weg nehmen müssten, denn sie nehmen auch nach der alten Lehre verschiedne: Durchgänge und Vorhalte z. B. gehen bald auf- bald abwärts; Dissonanzen in den Akkorden werden bald auf- bald abwärts aufgelöst, z. B. *gis* in *c-e-gis* aufwärts, *gis* im Dominantakkord auf *ais* abwärts. Man kann nicht sagen, dass Dissonanzen einen bestimmten Weg nehmen (sich auflösen) müssten[*], Konsonanzen aber frei gingen; in *g-h-d-f* z. B. folgen Grundton und Terz eben sowohl einem bestimmten Gesetz als *f*, und wiederum giebt es für *f* eben so viel Ausnahmen, wie für *g* und *h*. Doch ich bin zu weitläufig. Denn die ganze Irrlehre ist schon seit zwanzig Jahren widerlegt, und zwar durch G. Weber in drei Auflagen seines Lehrbuches[**]. Das hindert aber unsre Tonlehrer nicht, wieder mit Kon- und Dissonanz auszuholen, als habe es niemals einen Weber gegeben. Freilich war es leichter, ihm gegenüber zu schweigen, als ihn zu widerlegen.

Doch es muss zuletzt noch ein Zusatz von Dehn betrachtet werden.

In der Regel hat man die Intervalle, welche durch die Verhältnissreihe

$$1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6$$

und ihre Umkehrung ausgedrückt sind, also z. B.

$$C : e : g : \underline{c} : \underline{e} : \underline{g}$$

---

[*] Hierhin zielt eigentlich Dehns abweichender Ausdruck S. 78.

[**] Theorie u. s. w. Th. I. S. 284.

oder: Oktav, grosse Quinte, grosse Quarte, grosse und kleine Terz und ihre Repliken, kleine und grosse Sexte für Konsonanzen, alle übrigen Intervalle aber für Dissonanzen erklärt, so dass die Reihe der Dissonanzen mit der kleinen Septime (4 : 7, *c* : *b*) anfängt. Der Scheidungspunkt ist willkührlich, hat aber — wenn überhaupt von Kon- und Dissonanz in der Tonlehre die Rede sein soll — einen guten Grund, weil mit jenem ersten Dissonanzverhältnisse der erste Dissonanzakkord (der Dominantakkord, z. B. *c-e-g-b*) eintritt.

Nun hätte zwar auch schon früher eine Gränze gezogen werden können (wie man denn auch eine solche nach der 3 gezogen, Oktav und Quinte vollkommne Konsonanzen, die andern unvollkommne genannt hat); nicht wohl lässt sich aber begreifen, wie man ein Verhältniss aus der Mitte heraus für dissonirend, für weniger einfach, als die folgenden, annehmen kann.

Gleichwohl ist dies geschehen. Es ist in älterer Zeit oft und heftig behauptet (und wiederum dagegen gestritten) worden, die Quarte sei Dissonanz, während man einig war, die grosse und kleine Terz (und Sexte) für Konsonanzen zu erachten. Der Knoten dieses seltsamen Streites liegt darin, dass man nicht von der Quarte an sich, sondern von ihr als einem Bestandtheil dieses oder jenes Akkordes sprach und der eine Streiter diesen, der andre einen andern Akkord im Sinn hatte *).

Dehn sagt (S. 83): „die Quarte der Tonart **) wird von manchen Theoretikern unter die Konsonanzen gezählt, von guten Praktikern aber als eine Dissonanz behandelt.“ — Der Ausdruck erscheint etwas geschraubt. Es fragt sich zuerst: ist die Quarte Konsonanz oder Dissonanz; nachher erst: wie wird sie behandelt?

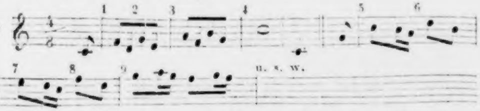
Nun findet sich in der Verhältnissreihe kein Grund, die Quarte für dissonirend zu halten, wenn man die Terzen für Konsonanzen annimmt; vielmehr ist das Verhältniss 3 : 4 einfacher, wie das 4 : 5, oder 5 zu 6. Und da alle grosse Quarten (von denen hier allein die Rede ist) gleich sind, so ist noch weniger abzusehen, warum die Quarte der Tonart (Tonika) anders klingen soll, als eine andre ihr gleiche. Niemand wird, auch nach blossem Urtheil seines Gehörs in diesen Melodien

---

*) G. Weber, Th. 1. S. 288 giebt wenigstens einige weitere, aber genügende Notiz.

**) Der Ausdruck ist ungenau; der Verfasser meint die Quarte der Tonika, also in *C*dur *c-f*. Quarten der Tonart giebt es mehr, für jede Stufe der Tonart eine; z. B. in *C*dur ausser *c-f* noch *d-g*, *e-a*, *f-h*, *g-c*, *a-d*, *h-e*.

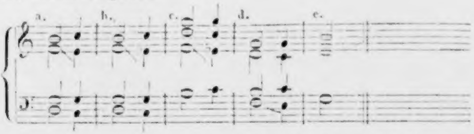
19



unter den neun bezifferten Quarten einen Unterschied, die erste und achte dissonirend, die andern aber konsonirend finden.

Woher nun die Meinung unsers Autors? — Er bemerkt S. 85 nochmals, dass nur von der Quarte der Tonart die Rede sei und fährt fort: „Die Quarte der Tonart ist Dissonanz; wo sie nun in einem Akkorde vorkommt, wird sie auch als Dissonanz behandelt.“ Und wie beweist er dies? — „Zum Beispiel, die Quarte der Tonart *C*dur und *C*moll heisst *f*, und dieses *f* wird in den folgenden Akkorden, die sämmtlich zu *C*dur oder *C*moll gehören, allemal aufgelöst.“

20



Wer nun gar nichts von Musik versteht, meint hier wenigstens drei oder vier Fälle vor sich zu haben; denn er zählt ja bei a b c d drei oder vier Verschiedenheiten heraus und der Lehrer spricht ja von „Akkorden, die sämmtlich“ —, also von mehrern Akkorden. Das ist aber der erste kleine Irrthum; diese „sämmtlichen Akkorde“ sind bekanntlich blos die Umkehrungen eines einzigen. Der Beweis enthält also vorerst nichts, als die Wahrnehmung,

> dass in einem einzigen Akkorde, *g-h-d-f* das *f*, der vierte Ton der Tonleiter, sich nach *e* auflöse;

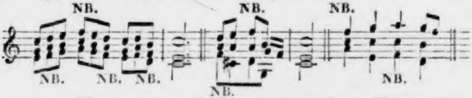
und dabei ist es der zweite kleine Irrthum, dass dies „allemal“ geschehe *).

---

*) Das Nähere darüber, hier nicht hingehörig, mag in Weber's oder meinem Lehrbuche nachgelesen werden. Einiges davon weiterhin.

Natürlich wird Jedermann nun fragen: ob denn das bei andern Akkorden auch der Fall sei? Keineswegs. Noch nie ist es einem Musiker, oder auch nur einem Theoretiker (bei Weitem nicht alle Theoretiker sind Musiker) eingefallen, zu behaupten: *f* in *C*dur oder *C*moll müsse sich in den Akkorden *d-f-a*, *f-a-c*, *f-as-c* irgend wohin auflösen; es bewegt sich —

21



wie es nur will, so frei, wie irgend ein anderer Harmonieton. Wahrlich, man muss sich vor jedem Dorfschulmeister und Stadtpfeifer schämen, darüber noch zu reden!

Also in jenem einen Akkorde (und in ein Paar mit diesem zusammenhängenden, *g-h-d-f-a*, *h-d-f-a* u. s. w.) hat *f* die Neigung (mehr kann nicht gesagt werden) sich nach *e* oder *es* zu bewegen, aufzulösen.

Aber ist das desswegen, weil es die Quarte der Tonart ist? — Hier kommen wir auf den dritten und sehr grossen und dicken Irrthum.

Kann denn in dem Akkorde *g-h-d-f* und seinem Anhang und allen Umkehrungen *f* als Quarte von *c* aufgefasst werden, da doch gar kein *c* vorhanden ist? — Angenommen, *c-f* wär' eine Dissonanz: klebt denn diese Eigenschaft des Intervalls *c-f* an dem einen einzelnen Tone? — Ein einzelner Ton ist weder Konsonanz noch Dissonanz, er kann nur in Bezug, in Verhältniss zu einem andern Tone konsoniren oder dissoniren, denn Konsonanz und Dissonanz bezeichnen ja nur (S. 78) das mehr oder weniger angenehme, beruhigende u. s. w. Verhältniss zweier Töne zu einander! und natürlich kann also derselbe Ton mit einem andern Tone (z. B. *f* mit *a* oder *c* oder *d*) eine Konsonanz, mit einem dritten (z. B. *f* mit *g* oder *e* u. s. w.) eine Dissonanz bilden. Wie kann nun in *g-h-d-f* irgend etwas darauf ankommen, dass *f* mit einem gar nicht daselbst vorhandnen Tone, *c*, dissonirt? —

Dieser Missgriff ist in der That so stark, so — nicht-lehrermässig, dass man das Ganze für einen Druck- oder Schreibfehler ansehen möchte[*], wenn nicht unglücklicherweise der Verfasser sein ganzes Akkordsystem darauf gegründet — oder zu gründen beabsichtigt und gemeint hätte.

---

[*] Wie ist er darauf gekommen? — Hier können wir recht deutlich gewahr werden, **wie unentbehrlich die von der alten Theorie**

Hierin steht er meines Wissens neu und einzig da. Wir könnten, da die alte Lehre mit diesem neuen Irrthume nichts zu schaffen hat, darüber hin gehen. Allein es ist doch Zeit, einmal recht ernstlich das musikalische Lehrwesen und die Nothwendigkeit einer endlichen und gründlichen Verbesserung in das Auge zu fassen.

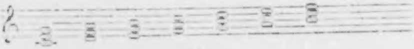
---

so vernachlässigte tiefere Auffassung, Ergründung des Wesens der Tongestalten ist. Der dehn'schen Verirrung (und er ist ja nicht der Einzige!) liegt eine ganz richtige, aber falsch gedeutete und angewendete Wahrnehmung zum Grunde. Die Quarte als Bass eines Akkordes hat nämlich etwas Unruhiges oder Unsicheres an sich, weil man dem Bass anfühlt, dass nicht er Grundton sei, sondern die darüber liegende Quarte, nach der eben sowohl unser unbewusstes Tongefühl hinstrebt (eben weil sie der Grund, Grundton des Akkordes ist), als unsre Erkenntniss hinweiset. Daher ist z. B. der unstäte, unruhige Karakter des Quartsextakkordes zu begreifen, an dem wir den ruhigsten Akkord in der unruhigsten Lage sehen. Dies hat aber, wie man sieht, nicht seinen Grund in dem Intervall der Quarte, — sonst müsste man behaupten: die Quarte *c-f* ist in demselben Akkorde sowohl beunruhigend (in *c-f-a-c*) als nicht beunruhigend (in *f-a-c-f*)! — sondern es hat seinen Grund in dem Karakter und Sinn der umgekehrten Akkorde. Von solchen Quiproquo's wimmelt die alte Lehre; sie hat sich selbst entmannt in der zaghaften Vorstellung, man könne den Sinn der Tongestalten nicht tiefer erkennen.

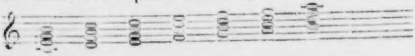
Dehn's Akkordsystem.

Die Aufgabe, den Musikschüler mit den vorhandnen Akkorden bekannt zu machen, ist stets in zweierlei Form gelöst worden.

Entweder hat man sich begnügt, alle Akkorde neben einander zu stellen und allenfalls äusserlich zu gruppiren, z. B. nach der in ihnen enthaltenen Tonzahl alle Dreiklänge (Akkorde von drei Tönen), Septimenakkorde (Akkorde von vier Tönen) u. s. w. in besondre Klassen zu bringen. So hat G. Weber*) erst zwischen leitereignen Akkorden (deren Töne insgesammt in einer einzigen Tonart liegen) und leiterfremden unterschieden, dann jede Stufe der Tonleiter als Grundton eines Dreiklangs und Septimenakkordes angenommen, in *C*dur z. B. diese Dreiklangsreihe,

22 

und diese Reihe von Septimenakkorden,

23 

zusammengestellt.

Oder man hat mehr oder weniger klar erkannt, dass mehrere, oder alle Akkorde einen innern Zusammenhang, einen gemeinschaftlichen Ursprung haben, und hat von diesem Standpunkt aus eine genetische Entwickelung der Akkorde unternommen.

Hierbei hat auf diejenige Harmonie zurückgegangen werden müssen, deren Töne die einfachsten Verhältnisse zu einander haben. Mit Benutzung der S. 77 erwähnten akustischen Ermittelungen ist sonach in den Tönen, die sich wie

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6

oder kurz: wie 4 : 5 : 6 verhalten, die *erste* der Harmonien (ich nenne sie *den Urakkord*) und in den Tönen der Verhältnissreihe

---

*) G. Weber, Th. 2. S. 39.

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7

die zweite der Harmonien aufgewiesen worden; wollte man die Verhältnissreihe erweitern, —

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8 : 9

so würde ein dritter Akkord vor das Auge treten, dessen Erklingen nur durch den mit 8 ausgesprochnen Ton — der aber die überflüssige und desshalb wegzuschaffende Wiederholung von 1, 2, 4 ist — verdunkelt würde. Die zwei oder drei Harmonien, die man mit diesem eben so einfachen, als wissenschaftlich und durch die künstlerische Praxis (wie wir nachher sehen werden) befestigten Verfahren ermittelt, sind aber

1) der grosse Dreiklang, z. B. *c-e-g*,
2) der Dominantakkord . . . . *c-e-g-b*,
3) der grosse Nonenakkord, . *c-e-g-b-d*: -

und hierin sind auch alle Klassen wirklicher Akkorde*) vorgestellt: die Dreiklänge, die Septimenakkorde, die Nonenakkorde, — Akkorde von fünf Tönen.

Wie sich nun aus diesen zwei oder drei Stammakkorden**), oder aus dem einen Urakkord alle übrigen Harmonien durch Hinzufügung, Weglassung, Veränderung von Tönen entfalten, — aus welchen Antrieben und mit welchem Fug die Kunst diese Fortschritte thut: das mag für jetzt in der Kompositionslehre nachgelesen werden; vollständiger und tiefer hoffe ich es in der Musikwissenschaft zu begründen, da ich in der Kompositionslehre mich streng auf die künstlerische Aufweisung (gemäss der Bestimmung einer Kunstlehre) zu beschränken hatte. —

Wie geht nun unser Autor zu Werke? —

Auch er sucht Stammakkorde***) auf, unternimmt also eine systematische Entwickelung des Akkordwesens. Statt aber auf den Grund unsers Harmonie- und ganzen Musiksystems †) zurückzugeben, auf jene längst und allbekannte Verhältnissreihe und den Urakkord, — kommt er auf die unglückselige Verirrung zurück, die wir schon oben (S. 81) betrachten mussten, und will das Wesen und die Ableitung der Akkorde aus der Tonleiter, aus dem Verhältnisse jedes Akkordtones zur Tonika*) erkennen, selbst wenn diese Tonika gar nicht im Akkorde vorhanden ist. Hören wir ihn selbst, S. 103.

---

*) Einige ältere Theoretiker, und mit ihnen zum Theil Dehn, nehmen auch Akkorde von sechs und sieben Tönen an; mit welchem Ungrunde, wird später zur Sprache kommen.

**) Ich lasse für diesmal dahingestellt, ob man bis zum Nonenakkorde vorschreiten und diesen als dritten Stammakkord annehmen will, da dieser Punkt hier nicht in Berührung kommt.

***) Er nennt sie unpassend Elemente. *C-e-g* kann wohl Grundlage, Stamm, Bestandtheil eines weitern Akkordes, z. B. von *c-e-g-b* sein, nicht aber Element heissen, da mit Element der nicht weiter zerlegbare Grundstoff bezeichnet wird.

†) Man vergleiche hierüber die, wenn auch zum Theil irre gehende, doch

„Nachdem bisher die Verschiedenheit der Dreiklänge gezeigt worden ist, kommt es nun noch darauf an zu bestimmen, welche Dreiklänge und nach welchem Grundsatze diese als Elemente der zur Tonart gehörigen Hauptakkorde angenommen werden können. Mit dem Ausdruck Element wird derjenige Dreiklang bezeichnet, der nur aus gleichartigen Stoffen der Tonart, das heisst, entweder nur aus Konsonanzen, oder nur aus Dissonanzen derselben besteht, und nebenher die Tonart, zu welcher er gehört, entweder unmittelbar oder mittelbar zu erkennen giebt.“

— Wir wollen uns hier erinnern, dass unser Autor nicht blos Sekunde und Septime, sondern auch die Quarte zu den Dissonanzen zählt. Dies einmal (vergl. S. 83) angenommen, würden zu einem Tone, z. B. dem Tone *c*, welcher Tonika von *C*dur ist, die Töne *d*, *f* und *h* dissonirende Intervalle bilden, die Töne *c*, *g*, *a* und *c* (die Octav) konsonirende. Dabei versteht sich aber von selbst, dass jene Töne nicht Dissonanzen der Tonart heissen können (wie bei Dehn), sondern Dissonanzen der oder zu der Tonika; mit den andern Tönen der Tonart können sie bald konsoniren, bald dissoniren. Ginge man auf die dehn'sche Vorstellung ein, so käme man auf diese Widersprüche: die Quinte *f*-*c* ist (weil *f* dissonirt) eine Dissonanz, und die ihr ganz gleiche Quinte *c*-*g* ist das Gegentheil; die grosse Terz *f*-*a* ist eine Dissonanz, und die ihr ganz gleiche Terz *c*-*e* ist das Gegentheil, eine Konsonanz; oder allgemein ausgedrückt:

---

geistreiche und einsichtige Schrift: „Ideen zu einer Theorie der Musik v. A. Kretzschmer“ (Stralsund 1833) und meine Beurtheilung derselben in der L. allg. mus. Ztg. v. 1833 oder 1834.

*) Nicht geschickt braucht Dehn statt dieses allbekannten und geläufigen (von ihm selbst S. 78 erwähnten) Namens den des Grundtons der Tonart, z. B. S. 105, 106. Nun fehlt ihm ein eigner und präziser Ausdruck für Grundton des Akkordes und er nimmt dafür bald Bass bald Basston des Akkordes (z. B. S. 105, 106, 107, 109). Das ist aber falsch; der Bass oder Basston eines Akkordes ist nicht immer, und zwar nicht in den Umkehrungen der Grundton desselben.

B und A sind einander vollkommen gleich und vollkommen ungleich. — —

Doch zurück zu der Auseinandersetzung.

„Nur aus Konsonanzen der Tonart besteht der Dreiklang auf dem Grundtone und der Sexte der Tonart. Nur aus Dissonanzen der Tonart besteht der Dreiklang auf dem Leittone (der siebenten Stufe) der Tonart. Von den beiden Dreiklängen, die nur aus Konsonanzen der Tonart bestehen, giebt nur der Dreiklang auf dem Grundton der Tonart dieselbe unmittelbar zu erkennen, nämlich durch Grundton und Terz derselben in Verbindung mit der Quinte der Tonart. Der nur aus Dissonanzen der Tonart bestehende Dreiklang auf dem Leitton derselben bezeichnet die Tonart, zu welcher er gehört, mittelbar, denn bei regelmässiger Fortschreitung seiner Intervalle löst er sich in Grundton und Terz der Tonart auf, z. B. *h-d-f* nach *c-e* oder *c-es*, also nach *C*dur oder nach *C*moll.“

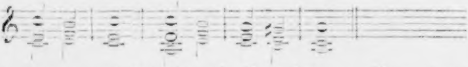
Dies die Grundlage seines Akkordsystems. — Ja, was soll man dazu sagen? wo anfangen, diese bodenlose Verirrung zu sondiren? —

Erstens. Was kümmert uns in allen Akkorden, ausser den die Tonika enthaltenden, die Tonika und das Verhältniss, das ein Akkordton in der Tonleiter zur Tonika hat? Was thut es, dass z. B. im Akkorde *g-h-d* der Grundton *g* unter Andern auch die Quinte von *C*, oder von der Tonika in *C*dur oder *C*moll ist, eben so, wie in *G*dur die Tonika, in *D*dur die Quarte oder Unterdominante, in *Es*dur die Mediante? Ist etwa die grosse Terz *g-h* und die grosse Quinte *g-d* dissonirend, weil *h* und *d* mit *c* Dissonanzen bilden? — aber das führte ja, da alle grosse Terzen und Quinten konsoniren, auf den S. 87 enthüllten Widerspruch! Ist ferner der grosse Dreiklang *g-h-d* ein andres Wesen, als der grosse Dreiklang *f-a-c* oder *c-e-g*, weil im ersten zwei, im zweiten eine Dissonanz, im letzten gar keine Dissonanz der Tonart (Tonika) *c* enthalten ist? Klingt etwa der Dreiklang *g-h-d*
in *C*dur anders, als der Dreiklang *g-h-d*
in *F*dur, oder der Dreiklang..... *g-h-d*
in *G*dur, weil dieser eine und selbige Akkord in *G*dur aus lauter Konsonanzen besteht, in *D*dur eine, in *C*dur zwei Dissonanzen der Tonart enthält? Das hiesse, allgemein ausgedrückt: A ist nicht A. Man sieht, jede Frage führt auf den S. 87 zuerst im Kleinern aufgedeckten Widerspruch.

Zweitens. Bezeichnet der tonische Dreiklang, z. B. in *C*dur *c-e-g* wirklich unmittelbar die Tonart? — Keineswegs. Unter gewissen Umständen kann dieser Akkord wohl vermuthen lassen, dass man in der bestimmten Tonart sei; in Verbindung ferner mit andern Akkorden kann er die schon bezeichnete Tonart bestätigen; aber mehr nicht. Dies folgt schon daraus, dass derselbe Akkord in vier verschiednen Tonarten einheimisch ist: in *C*dur, *G*dur, *F*dur und *E*moll.

Drittens bezeichnet der verminderte Dreiklang[*]) wirklich die Tonart, in der er sich befindet? Eben so wenig. Und zwar desswegen, weil jeder verminderte Dreiklang in zwei Tonarten heimisch ist, in einer Dur- und ihrer Parallelmolltonart; der Akkord *h-d-f* z. B. ist sowohl in *A*moll, als in *C*dur zu Hause.

Viertens. Ist es wahr, dass der verminderte Dreiklang sich regelmässig nur in Grundton und Terz der Tonart auflöset? — Hier ist zu unterscheiden. Auf die hier ausgesprochne Frage müsste unbedingt mit Nein geantwortet werden; denn da jeder verminderte Dreiklang in zwei Tonarten möglich ist, so hat er auch zwei verschiedne Auflösungen, z. B.

24 

deren eine so regelmässig ist, als die andere. — Unser Autor nennt aber den Akkord nicht, sondern bezeichnet ihn durch eine Umschreibung als den „Dreiklang auf dem Leittone der Tonart.“ Dieser hat allerdings regelmässig die Neigung, sich in die Harmonie der Tonika aufzulösen. Aber dann, wenn wir schon voraussetzen wollen, dass der Grundton des Akkordes Leitton[**]) der Tonart ist, dann wissen wir ja bereits die Tonart und es kann von keinem Gewicht mehr sein, ob der Akkord die schon bekannte Tonart nochmals bezeichnet.

Fünftens. Wenn denn soviel auf reine Race der Akkorde ankommt, — darauf, dass in *C*dur *c-e-g* lauter Konsonanzen und *h-d-f* lauter Dissonanzen enthält: welche Bedeutung hat denn der dritte Vollblutakkord, z. B. in *C*dur *a-c-e*? — In Dur sieht das noch allenfalls tröstlich aus; man hofft, es liege vielleicht eine Hindeutung auf die Paralleltonart darin, an die übrigens der Erfinder nicht gedacht hat. Aber in Moll? — da erscheint ein Durdreiklang (z. B. in Amoll *f-a-c*), der — auf die Parallele der Unterdominante hinweist.

---

[*]) Dies ist der längst bekannte und ganz angemessene Name für den Dreiklang auf der siebenten Stufe. Dehn nennt ihn den falschen Dreiklang, und zwar nach seiner kleinen Quinte, die er mit ältern Tonlehrern die falsche Quinte nennt. Aber am Intervall und am Akkord ist nichts falsch, als der dehn'sche oder alte Name, da natürlicher Weise beide (am rechten Orte) eben so richtig sind, als irgend ein Intervall oder Akkord. Vergl. d. allg. Musiklehre, S. 41 und 204 d. neuen Ausgabe.

[**]) Oder muss das so sein und steht jene Umschreibung blos statt des Namens? — Keineswegs; denn in jeder Molltonart existiren zwei verminderte Dreiklänge, z. B. in *A*moll *h-d-f* und *gis-h-d*.

Sechstens. Oder wenn es auf das Verhältniss der Akkordtöne zur Tonika nicht ankommt — freilich dann fiele das Fundament! — sondern auf die Kraft der Akkorde, die Tonart zu erkennen zu geben: warum reden wir dann von dem zweideutigen verminderten Dreiklang und nicht lieber von dem bestimmten Dominantakkord und seinem Anhange? —

Doch das sind nur Vorfragen. Wir müssen der weitern Entfaltung des Systems zusehen.

Fortführung des Systems.

Die theoretische Begründung des Systems muss wohl nach den bisherigen Erwägungen verunglückt heissen. Indess sie hat uns, wenn auch durch Irrthümer, auf zwei oder drei Akkorde geführt, die wirklich vorhanden sind; nämlich auf die Dreiklänge der Tonika, Septime und (wenn dieser Akkord mitgezählt werden soll) Sexte, z. B.

in *C*dur auf *c-e-g*, *h-d-f* und *a-c-e*,
in *C*moll auf *c-es-g*, *h-d-f* und *as-c-es*.

Sehen wir nun zu, wie sich hieraus oder hierneben die weitere Entwickelung des Akkordsystems macht. Vielleicht bringt sie uns doch noch auf praktische Vortheile.

Zuerst beginnt unser Autor (S. 95) mit Klassifikationen der Akkorde.

A. Alle Akkorde sind nach der Zahl ihrer Töne Dreiklänge, Vier-, Fünf- und — Sechsklänge.

B. Alle Akkorde sind leitereigen oder leiterfremd, je nachdem ihre Töne einer bestimmten oder (alle oder einige) einer fremden Tonart angehören.

C. „Die leitereignen Akkorde (S. 96) sind entweder a) Stammakkorde*) (auch Grundakkorde genannt) oder b) solche, die durch

---

*) Es ist nicht Dehn allein, der die Ausdrücke Stamm- und Grundakkorde als gleichbedeutend vermischt. Der erstere Ausdruck sollte jedoch nach seiner etymologischen Bedeutung nur von solchen Akkorden gebraucht werden, die als Stamm andre besondre Akkorde, gleichsam wie Zweige aus sich herausgehen lassen. So ist z. B. der Dreiklang *g-h-d* der Stammakkord für *g-h-d-f* und *g-h-d-f-a* oder *as*; oder nach Dehn's im Folgenden zur Sprache kommender Ansicht wäre der verminderte Dreiklang *h-d-f* der Stammakkord von *g-h-d-f*, *h-d-f-a*, *g-h-d-f-a* (so brächte er nicht blos Descendenten, sondern auch Ascendenten hervor) u. s. w. Grundakkord aber ist, im Gegensatz zu umgekehrtem Akkord oder Umkehrung, jeder Akkord, der auf seinem Grund, auf seinem Grundtone steht, z. B. *c-e-g* oder *g-h-d-f* im Gegensatze zu *e-g-c* oder *h-d-f-g*. Offenbar sind beides erhebliche und unterscheidenswerthe Begriffe, die festen Namensunterschied fodern.

Umkehrung der Stammakkorde entstehen und Umkehrungen genannt werden, oder endlich c) Akkorde, die durch Vorausnahme, Vorhalte oder melodisch durchgehende Noten entstehen.“

D. Die „Stammakkorde und ihre Umkehrungen“ (S. 97) sind entweder natürliche und regelmässige, oder künstliche und willkührliche; unter letztern sind die bei C. c genannten*) verstanden.

E. Dieselben sind ferner in Bezug auf die Tonart, zu welcher sie gehören, entweder vollkommne oder unvollkommne**) Akkorde;

---

*) Auch hier müssen wir gegen die unpassenden — übrigens wiederum nicht von Dehn allein gebrauchten — Namen protestiren. Die sogenannten willkührlichen Akkorde sind eben so nach bestimmtem Gesetz entstanden und zu behandeln, also eben so regelmässig und eben so wenig willkührlich, als die andern. Und von diesen sind wiederum (S. 85) nur zwei oder drei (*g-h-d*, *g-h-d-f* und *g-h-d-f-a*) in so fern natürliche zu nennen, als sie uns durch die einfachste, gleichsam schon bereitliegende Verhältnissreihe zugewiesen werden. Die andern, z. B. *h-d-f* und selbst der Molldreiklang, sind nicht von der Natur gegeben (G. Weber, Th. I, S. 22), sondern für Kunstzwecke (wenn man also den schielenden Ausdruck anbringen will, „künstlich“) gebildet.

**) Auch dieser Ausdruck ist eben so unpassend, als alt, übrigens von Dehn zu Gunsten seines Systems noch unglücklicher angewendet. Vollkommen nennt die alte Theorie alle grossen oder kleinen Dreiklänge, weil diese allein tonische Dreiklänge sein und als solche zum befriedigenden Schlusse dienen können; Dehn aber kommt dabei wieder auf seine im Obigen schon als haltungslos erkannte Beziehung der Akkordtöne auf die Tonika (wenn diese auch nicht im Akkord ist) zurück. Bei ihm bleibt also der Ausdruck unentschieden; man kann an keinem Akkorde, denselben für sich betrachtet, erkennen, ob er vollkommen oder unvollkommen ist, sondern muss erst wissen, in welcher Tonart dieser Akkord gedacht wird. Daher kommt man wieder in die schon mehrmals angedeutete Verlegenheit, ein und demselben Ding entgegengesetzte Prädikate zu geben, z. B. von dem Akkorde *c-e-g* sagen zu müssen: er sei sowohl vollkommen, als unvollkommen, — jenachdem man nämlich annehmen wolle, er trete in *C*dur, oder wo anders (in *G*dur, *F*dur, *E*moll) auf. Aber auch im alten und bessern Sinn ist der längst gebräuchliche Ausdruck „tonischer Dreiklang“ bezeichnender und richtiger. Vollkommen ist jedes Ding, jeder Akkord also, das seinem Begriffe ganz entspricht, alle seine Eigenschaften an sich hat. Vollkommen ist daher jeder richtig gebildete und vollständige Akkord, eben sowohl *g-h-d-f* als *c-e-g*. Eher könnte man einen Akkord, dem irgend ein Ton fehlt (z. B. den Dreiklang *c-e-g* mit hinweggelassener Terz oder Quinte, oder *g-h-d-f* mit hinweggelassenem Grundtone) unvollkommen, — besser unvollständig nennen.

Für den Unterricht ist denn doch Richtigkeit und Genauigkeit der Ausdrücke wichtig und **es wäre endlich — nach Jahrhunderten!! — Zeit, dass unsre Kunstsprache richtig, treffend und durch die Kraft der Vernunft einig würde.**

erstere, die nur aus Konsonanzen der Tonart bestehen, letztere, die nur aus Dissonanzen, oder aus Kon- und Dissonanzen bestehen, oder denen doch ein nur aus Dissonanzen der Tonart bestehender Dreiklang zum Grunde liegt.

F. Die vollkommnen und unvollkommnen Akkorde sind entweder Hauptakkorde oder Nebenakkorde; erstere sind die, welchen der vollkommne Dreiklang auf dem Grundtone der Tonart*) oder der unvollkommne Dreiklang auf dem Leittone derselben zum Grunde liegt. „Alle übrigen tonischen Stammakkorde und ihre Umkehrungen“ sind (S. 98) Nebenakkorde.

G. „Ausser den bezeichneten Stammakkorden und ihren Umkehrungen sind (S. 98) zu den Hauptakkorden einer Tonart noch diejenigen Fünf- und Sechsklänge zu rechnen, welchen, wenn sie gleich keine Stammakkorde sind, der unvollkommene Dreiklang auf dem Leittone der Tonart zum Grunde liegt.“

> „Ueber der Beschreibung da vergess' ich“
> Die ganze Musik.

Welche Masse von Ein- und Untereintheilungen fliegt uns da an den Kopf! Wollen wir nicht lieber gleich zu dem tapfern J. H. Knecht (Elementarwerk der Harmonie) zurückkehren mit seinen drei tausend sechs hundert Akkorden, worunter allein sieben hundert und zwanzig „übelklingende Stammakkorde,“ und unter diesen „grosskleingrosse angenehme Terzdezimundezimnonseptimenakkorde, dreifach kleine angenehme Terzdezimundezimnonseptakkorde, kleinverminder tkleine traurigklingende Terzdezimundezimnonseptimenakkorde vorkommen, — und zwar „als Urakkorde“**)!?—

Zum Trost der Kunstfreunde will ich nur geschwinde statt alles Weitern versichern, dass die Kompositionslehre dieses ganzen Ballasts nicht bedarf; was daran nützlich ist, findet und ergiebt sich gleichsam von selbst. — Doch müssen wir vorwärts im „System.“

---

*) Welche breite Bezeichnungen hier und überall! Warum nicht „tonischer Dreiklang“ statt „vollkommner Dreiklang auf dem Grundtone der Tonart?“ —

**) G. Weber, Th. I. S. 205. Einen kleinen Ansatz dazu gönnt uns schon unser Autor, wenn er den Sextakkord (S. 105) Terzsextenakkord, den Septimenakkord (S. 109) Terzquintseptimenakkord, den tonischen Dreiklang, wie wir erfahren haben, vollkommnen Dreiklang auf dem Grundtone der Tonart u. s. w. nennt.

Von dem zweiten seiner Stamm- oder einfachen oder Element-Akkorde (nicht Grundakkorde) aus, von dem verminderten Dreiklang auf der siebenten Stufe der Tonleiter aus bildet **Dehn** S. 108 durch Hinzufügung einer Terz oberwärts, oder unterwärts, oder oben und unten zugleich — z. B. in *C* dur oder *C* moll —

1) den Dominantakkord *g-h-d-f*,
2) die Septimenakkorde *h-d-f-a* oder *as*,
3) die Nonenakkorde *g-h-d-f-a* oder *as*.

— „Nun! — weiter!“ —

Nun, **weiter nichts.** Die andern Akkorde bleiben unter verschiednen Namen, — als leiterfremde, oder künstliche, oder Nebenakkorde bei Seite. Ihrethalb wird (S. 100) auf die oben S. 85 erwähnte Weber'sche Aufzählung zurückgegangen. Es heisst da ganz einfach: das Gesetz des terzenweisen Akkordbaues reiche hin, „alle übrigen Hauptstammakkorde einer Tonart systematisch —!—*) zu entwickeln.“ Und dann werden alle zweimal sieben Dreiklänge und Septimenakkorde in Dur und Moll nach der Reihe ihrer Grundtöne in der Tonleiter hingemalt.

Dazu also das künstliche Gerüst und der Prunk eines anscheinenden Systems, um endlich doch auf die altbekannte unsystematische und gleichgültige Nebeneinanderstellung zu kommen, in der weder Abstammung, noch Bedeutung, Beziehung, Anwendung der Akkorde zu sehen. Sie sind uns nun hingeworfen, alle auf einen Haufen! Und wenn wir sie übel gebrauchen, wie man S. 75 mit hat ansehen müssen, — ja, das ist Schicksal! Allah ist gross und die Lehrer sind — unschuldig.

Nun erst durchschaut man die Beweggründe zu dem nutzlosen Eintheilungströdel.

Die Eintheilung in Haupt- und Nebenakkorde hat ihren Grund darin, dass die Nebenakkorde nicht ins System passen, sich nicht von den beiden Elementakkorden ableiten — und doch auch nicht verschweigen liessen. Das sagt ja schon der Eintheilungsgrund S. 98 selbst.

---

*) **Systematisch! Ja, dem Wortsinne nach, dass man mancherlei Dinge zusammen oder vielmehr neben einander stellt, etwa wie die Register der Gebornen und Verstorbenen, nicht aber im wissenschaftlichen Sinne: der Entfaltung aus irgend einem obersten Vernunftsatz oder unter der Leitung eines solchen, der das Ganze in seiner Einheit begreift.**

Oder ist es anders? — haben etwa die Hauptakkorde grössere Wichtigkeit? — Schon die Frage ist widerkünstlerisch; dem Künstler ist jeder der Stoffe für den in ihm liegenden Gedanken unentbehrlich und gleich wichtig. Auch lässt sich nicht behaupten, dass etwa die Nebenakkorde weniger gebraucht würden, als ein Theil der Hauptakkorde; von drei der sogenannten Neben- und obein künstlichen Akkorde, die Dehn mit ältern Tonlehrern „den übermässigen Sextenakkord“ nennt, merkt er selbst (S. 117) an, dass sie „in der Praxis, besonders der heutigen, so häufig wie ein selbständiger Akkord einer Tonart angewandt“ würden.

Oder — weichen die Nebenakkorde grundsätzlich vielleicht von den Hauptakkorden ab? —

Eben so wenig. Wir erfahren vielmehr S. 129, dass „in der praktischen Anwendung die verschiednen Gattungen der Nebendreiklänge wie die Hauptdreiklänge behandelt werden, die verschiedenen Nebenseptimenakkorde wie Hauptseptimenakkorde u. s. w.“

Die ganze Eintheilung war also einzig und allein aufgeführt, um die klaffende Lücke im dehn'schen Akkordsystem zu bemänteln. Eben so hat sich's mit der Rubrik der vollkommnen und unvollkommnen Akkorde S. 92 erwiesen.

Schade, Schade! dass wir uns damit bemüht haben! —

Abschied vom System.

Nein, das war gar kein System. Es sollte gebaut werden auf einer in allen Beziehungen ganz unhaltbaren Grundlage. Und es liess sich nicht einmal äusserlich, zum Schein durchführen. Seine Grundlage war zwiespältig und zusammenhanglos (*h-d-f* und *c-e-g* sind ohne alle genetische Verbindung mit einander hingestellt) und trieb nur aus dem einen Ast ein Paar Zweige, aus dem verminderten Dreiklange *h-d-f* z. B. die Akkorde, *g-h-d-f*, *h-d-f-a* oder *as*, *g-h-d-f-a* oder *as*.

Auch war es unmöglich, von dem Standpunkte der alten Schule zu einem wahren System zu gelangen. Ein solches hatte in Bezug auf Akkorde nachzuweisen:

A) welchen harmonischen Stoff der künstlerisch bewegte Geist als natürliche Grundlage vorfand, oder zuerst ergriff:

B) wie und aus welchen künstlerischen Antrieben, nach welchen künstlerischen Bedürfnissen er denselben weiter ausbildete.

Die natürliche erste Grundlage war, wie wir S. 85 gesehen haben,

der grosse Dreiklang, z. B. *g-h-d*,

der Urakkord. Ja, wollte man noch weiter zurückgehen, so würde sich ergeben,

1. dass der erste Stoff, in dem der Mensch sich seines musikalisch bewegten Innern entäusserte,

— nächst dem naturwilden Schrei oder Tumult der Leidenschaft, —

der Ton,

der einzelne Ton, und damit die einzelne Tonreihe, die Einstimmigkeit, — künstlerisch gebildet:

die Melodie

war. Und in der That bestätigt die Geschichte*), was jeder

---

*) Wenn also meine Kompositionslehre von der Einstimmigkeit ausgeht, mit der Melodik anfängt: so ist das nicht blos methodisch und künstlerisch richtig, sondern auch dem geschichtlichen, also vernünftigen Entwickelungsgange der Kunst streng angemessen und darin zum drittenmal gerechtfertigt.

Denkende ohnehin voraussetzt: dass aller Anfang in der Musik allüberall die Einstimmigkeit, die unbegleitete Melodie war, dass man Jahrhunderte, ja Jahrtausende lang gar nicht, oder nur in einzelnen Zufälligkeiten und wieder dahinfallenden Vorversuchen darüber hinausging; so die Chinesen, die Inder, wahrscheinlich die Hebräer, auch wohl die Griechen und gewiss die ersten Jahrhunderte der christlichen Musik.

Es würde sich ferner ergeben,

2. dass der erste Fortschritt von da sich zu dem Gesang und Spiel

In Oktaven

machte;

und zwar sich gleichsam von selbst aus der Einstimmigkeit ergeben musste, sobald man Männer- und Knabenstimmen (oder Frauenstimmen) vereinte, weil diese dieselbe Melodie von Natur eine Oktav höher, als die Männer intoniren. Dies ist aber ganz übereinstimmend mit der vernunft- und naturgemässen Entfaltung des Tonsystems, da in demselben, wie wir längst aus der Akustik (S. 77) wissen, das erste Tonverhältniss nach dem Einklange

die Oktave, das Verhältniss von 1 : 2

ist.

Es würde sich ferner ergeben,

3. dass der nächste Fortschritt zu der Harmonie der Quinte (oder ihrer Umkehrung, der Quarte) und zu ihrer Verbindung mit der Oktav, oder zu ihrer Verdopplung in der höhern Oktav gehen musste.

Dies ist aber wiederum der vernunft- und naturgemässen Entfaltung des Tonsystems entsprechend, in dem bekanntlich nach der Oktav

Quinte oder Quarte, die Verhältnisse 2 : 3 oder 3 : 4

erscheinen. Und wiederum wird dieser Fortgang geschichtlich in der Harmonie des neunten oder zehnten Jahrhunderts*) und der nächsten Folgezeit bestätigt, die wesentlich, — einige Abweichungen des sogenannten *discantus* (die die Herkunft der Quarten aus dem Einklang nur noch mehr veranschaulichen) abgerechnet, aus Quartengängen*) bestehen.

---

*) Wieweit unser Autor von wahrer geschichtlicher Erkenntniss (deren Anschein er sich gleichwohl geben möchte) entfernt ist, zeigt er in der wunderlichen Auffassung dieser Harmonie, die gelegentlich (S. 170) zur Sprache kommt. Befangen in der Gefühls- und Vorstellungsweise unserer Zeit (die allerdings von einer nackten Quartenfolge nicht sonderlich erbaut werden würde), begreift er nicht die Nothwendigkeit im Gange der Harmonieentwicklung und die Befriedigung, die im Beginn dieser Entwickelung schon aus dem nächsten Zusammenklang gewonnen werden konnte und

Von hieraus erst war es natürlich, und ist es geschichtlich und vernunftgemäss geschehen,

---

und musste, — obgleich sich dieselbe Erscheinung sogar noch jetzt, natürlich auf der Stufe der unbewussten musikalischen Kindheit, wiederholt. So kann man in dem Singen oder Hinsumsen kleiner mit einander spielender (z. B. Schule haltender) Kinder oft jenes Miteinander und Durcheinander vernehmen, in dem sich die ersten geschichtlichen Regungen der Harmonie wiederholen. So hat Leopold Mozart 1771 in Venedig zwei Arme, André 1822 in Würzburg bei einer Prozession Männer und Kinder in Quinten singen hören. — Indem Dehn nun diese Erscheinung mit seinem modernen Bewusstsein nicht vereinigen und gleichwohl die in so vielen Musikgeschichtswerken aufbewahrten Kirchengesänge (mit dem Kirchentexte) nicht übersehen kann: sucht er — freilich ohne allen kritischen Grund — dem geschichtlichen Phänomen dadurch auszuweichen, dass er sagt: es sei anzunehmen, dass die von den alten Scribenten (zunächst Hucbald) beispielsweis angeführten Sätze „nur auf dem Papier" zum Vorschein gekommen, nirgends aber zur „praktischen Ausführung der Sänger" hätten gelangen können. — Warum nicht können? Herr Musikdirektor Naue in Halle, Löwe in Stettin und gewiss noch mancher Andre würde ihm erzählen können, wie der Professor Türk in Halle bei Gelegenheit musikgeschichtlicher Vorlesungen diese Sätze vom Chor wirklich hat singen lassen. Und in der That, der Klang war rauh, ja roh, — aber nicht ohne eine dem Karakter jener Zeiten angemessene, uralterthümliche Kraft und herbe Würdigkeit. Und wenn allerdings die einzelnen Tonmassen ohne Verbindung und Beziehung in schroffer Abgeschlossenheit hart aneinander traten: so fällt dem Kenner der allgemeinen Kunstgeschichte die Aehnlichkeit mit Bildwerken ältester Zeit nur noch mehr auf.

*) Der Discantus (das Voneinanderwegsingen) bildete sich, indem die obere Stimme von der untern, mit der sie zuerst im Einklang gewesen, abging, sich eine Sekunde, Terz, Quarte entfernte, in Quarten mit ihr weiter ging, zu ihr zurückkehrte u. s. w. Die Quarte aber (die nichts als eine Umkehrung der Quinte ist, wie 3 : 4 das umgekehrte Verhältniss von 2 : 3, weil 2 und 4 dieselbe Tonstufe aussprechen) musste den Vorrang vor der Quinte haben, weil in ihr, — wie die bekannte Verhältnissreihe

2 : 3 : 4
c : *g*
g : *c̲*

zeigt, — der Grundton in der Ober- und Hauptstimme liegt; auch mag wohl die Erinnerung an das auf der Quarte basirte griechische Tonsystem mitgewirkt haben. — Das Alles muss allerdings unbequem fallen, wenn man die Quarte an die Spitze der Dissonanzen stellt.

zu dem grossen und kleinen Dreiklange

und zwar (wenn nicht besondre, hier nicht hergehörige Verhältnisse für den kleinen Dreiklang entschieden) zuerst zu dem grossen oder Durdreiklange fortzugehen*), den wir oben (S. 96) als erste Grundlage unsrer Harmonie und darum als deren Urakkord anzusehen hatten.

Hiermit, mit dem Aufgehen des ersten (grossen oder kleinen) Dreiklangs, war nun die erste kunstmässige Harmoniebildung, — der Akkord, — und darin auch

die Akkordform, — der Terzenbau,

gefunden. Je tiefer sich nun der künstlerischerregte Geist in seinen Stoff versenkte, desto mehr musste ihm dieser aufgehen, gleichsam aufquellen; — und so musste

---

*) Auch unter der Herrschaft des (grossen und kleinen) Dreiklangs, z. B. in den Werken Palestrina's und seiner Zeitgenossen, lassen sich noch Spuren jener Isolirung sehr deutlich aufweisen, die in dem noch ältern Quartengesange jede einzelne harmonische Masse von der andern trennen. Viel häufiger, als einem Tonsetzer unsrer Zeit (seit Seb. Bach) nur einfallen könnte, treten die Dreiklänge ohne alle innere Beziehung nebeneinander (wie die äginetischen Helden, oder besser, wie auf alten noch auf Goldgrund gesetzten Bildern die reihenweis nebeneinander gemalten Heiligen) und erwecken uns zunächst das Gefühl einer Fremdheit, in der aber allmählig jedes dieser vereinzelten Tonwesen in eigner Helligkeit und Bestimmtheit vor uns tritt, dass wir gar oft erhoben und mit dem Gefühl heiliger Weihe erfüllt werden.

Wie aber jede Kenntniss, die nicht zur Erkenntniss geworden, uns bedenklich irreleiten kann, zeigt sich bei einem Hinblick unsers Autors auf dieselbe Zeit S. 182, da wo er die selbstgesetzten schlechten Beispiele giebt, die wir S. 75 in Nr. 18 betrachtet haben. Er weiset da zwei solche Dreiklangsfolgen ohne stetige innere Verbindung (von Palestrina und Orlando Lasso) dem Schüler als Vorbilder oder Beispiele, ohne zu bedenken — oder aus der gesammten Musik des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts gewahr zu werden, dass jene Werke für uns nur noch geschichtlich leben, dass unsre Musik seit zwei Jahrhunderten eine wesentlich andre, unsre Harmonie eine fast stetig und gewiss inniger verbundene, überhaupt ganz andre, dass bei uns die auf stetiger Harmonie beruhende Melodie ausgebildet und Hauptsache geworden, dass unser Rhythmus für sein reiches und bewegliches Spiel einer fliessenden, fein ausgebildeten Harmonie bedarf, — dass das Anschliessen an eine längst vorübergegangene Zeit nur Verwirrung und „bedauerlichste Unzulänglichkeit" (mit Goethe zu reden) für die Gegenwart zur Folge haben kann.

der Dreiklang . . . . *g-h-d*
zu einem Septimenakkorde . . . . *g-h-d-f*,
dieser zu einem Nonenakkorde *g-h-d-f-a*

(wenn auch Letzteres zufolge der Breite geschichtlichen Auslebens ziemlich viel später) erwachsen. Dies ist aber wiederum ganz angemessen der uns schon bekannten Verhältnissreihe (S. 86), die dem ganzen Tonsystem zum Grunde liegt.

Und ferner folgt aus dieser selben Verhältnissreihe, dass der erste aller Septimenakkorde, die gefunden wurden, kein andrer, als

der Dominantakkord,

— die Verhältnissreihe 4 : 5 : 6 : 7, — sein konnte. Schon das blosse Naturgefühl musste und muss ewig ihn als die annehmlichste Gestalt unter allen Septimenakkorden inne werden; schon der ganz ununterrichtete Naturalist erfühlt oder erräth durch den allgemeinen Musiksinn die engste Beziehung dieses Akkordes*) auf den tonischen Dreiklang und dessen vorzügliche Fähigkeit, einen befriedigenden harmonischen Abschluss zu bewerkstelligen. Ueberdem aber war in der Zeit der ersten Harmonieentwicklung (bis in das vorige Jahrhundert hinein, ja eigentlich fortwährend) eben seine Gestalt gleichsam vorgeschrieben und vorgezeichnet in der Gestalt der plagalischen Tonleiter**),

g a h c d e f . . . . . . mit oder ohne *g*
g h d f . . . . . . mit oder ohne *g*,

wie denn auch sein Sinn in harmonischer Form ausspricht, was der Sinn der plagalischen Tonleiter in melodischer Form***).

---

*) Hier erkennt man die Todtheit und Unmethode in dem Weberschen, von Dehn wiederholten Aufreihen der Akkorde nach der ganz zufälligen Lage ihrer Grundtöne in der Tonleiter. Diese blos äusserliche, rein mechanisch vollbrachte Anordnung führt uns zuerst auf den — in seinem unmotivirten Auftreten sogar dem musikalischen Sinne widerwärtigen Septimenakkord *c-e-g-h* (in Moll sogar zu *c-es-g-h*), dann zu den unwichtigern *d-f-a-c* u. s. w., zuletzt sogar zu dem mehrdeutigen *h-d-f-a*; mitten darunter, gleichsam verloren, läuft denn auch der Dominantakkord mit. **So sollen unsre Künstler und Lehrer gebildet werden** — ! — gegen Natursinn und Vernunft und Geschichte! —

**) Plagalisch heisst bekanntlich die um ihre Tonika (ihren Haupt- und gleichsam Schwerpunkt) herum bewegte Tonleiter, z. B. die Tonleiter von *C*dur in der oben gegebenen Gestalt. Authentisch heisst die Tonleiter in ihrer Grundgestalt, von Tonika zu Tonika, z. B. *c d e f g a h c*. Vergl. m. Kompositionslehre Th. 1.

***) Auf diesem Grunde beruht auch das Gesetz des Dominantakkordes, der

Doch — ich breche hier ab. Nicht hier ist der Ort, mein System, wie es der Kompositionslehre zum Grunde liegt, in seiner sowohl logischen als kunstgeschichtlichen Begründung darzustellen. Dies bleibt „der Musikwissenschaft“ überlassen, bis zu deren Erscheinen die Andeutungen und Anwendungen in den vier Theilen der Kompositionslehre für sich stehen und reden mögen. Nicht von meinem System kann hier weiter die Rede sein, sondern von der Enthüllung des von Dehn versuchten Systems in seiner Grundlosigkeit und sogar äussern Unvollständigkeit, — und von dem Erweis der Unmöglichkeit, vom Standpunkt der alten Lehre überhaupt zu dem wahren System der Harmonie oder Akkordik zu gelangen. Denn wo hat sich diese Lehre jemals um die Erkenntniss des Sinns der Kunstgestalten und um die Bedürfnisse und Antriebe im Geist des schaffenden Künstlers ernstlich bemüht? Und aus welchem Quell will sie daher Aufklärung schöpfen über die Entwickelung der Akkorde aus einander, — geschweige über die noch tiefer motivirte Umgestaltung der von Natur daseienden Akkorde nach künstlerischen Zwecken?

---

von ihm abstammenden Nonen- und Septimenakkorde und des aus ihm gebildeten verminderten Dreiklangs. Vergl. m. Kompositionslehre, Th. 1. S. 74 der ersten Ausgabe.

Nachwehen des Systems.

Was auf falschem Grunde ruht, kann auch nur falsche und unhaltbare Folgen haben. Man sehe nun, wie sich dieses am dehnschen System bewahrheitet, wie dasselbe immer tiefer in Unrichtigkeit und Widerspruch geräth, — bis zur Widerlegung und Aufhebung seiner selbst.

Wir müssen hierbei den Stoff theilen, erst die Folgen auf den Umfang, gleichsam die Peripherie des ganzen Akkordwesens, — dann die Folgen auf das Centrum, auf die wenigen scheinbar systematisch entwickelten Akkorde betrachten.

A. Die Peripherie.

„Der Ausdruck Akkord (S. 87) bezeichnet in der Musik den gleichzeitigen Zusammenklang von zwei oder mehrern generell verschiednen Intervallen, denen allen ein und derselbe Ton als Basis oder als tiefster Ton zum Grunde liegt*).“ „Alle in der Musik

---

*) Welche Definition! — Erstens: gehört zum Begriff eines Akkordes der gleichzeitige Zusammenklang? sind Arpeggien nicht auch Akkorde, nur in melodischer Aussengestalt? — Zweitens: will der Autor wirklich Akkorde von zwei Tönen annehmen, wie einige ältere Theoretiker und neuerdings Urban? Aber gleich S. 93 nennt er ja unter den gebräuchlichen Akkorden zu unterst Dreiklänge! und S. 108 erwähnt er ja, dass der verminderte Dreiklang (nur nach *c-e*) „nicht in einen vollkommnen Akkord aufgelöst werden könne, sondern nur in einen Zweiklang, also nur in ein Intervall!“ Auch lehrt er nirgends etwas von Zweiklängen als eignen Kunstgestalten. — Drittens: was heisst generell verschiedne Intervalle? Doch nicht die Individuen, Sekunden, Terzen u. s. w.? das wäre zu sprachfalsch! Aber eben so wenig die Gattungen, grosse, kleine u. s w., da gleich einer seiner Elementakkorde und der verminderte Septimenakkord aus Einer Gattung, aus lauter kleinen Terzen, der übermässige Dreiklang aus lauter grossen Terzen zusammengesetzt sind! — oder, — wenn man vom Grundton ausgehen will, — gleich der Durdreiklang aus lauter grossen, der verminderte Dreiklang und der Septimenakkord des grossen Nonenakkordes (z. B. *h-d-f-a*) aus lauter kleinen Intervallen (kleiner Terz, Quinte, Septime) besteht! —

Ich halte es nicht für billig, von einem praktischen Lehrbuche logigebräuchlichen Akkorde" — sind (S. 95) nach der Anzahl ihrer verschiedenen Töne entweder Dreiklänge, Vierklänge, Fünfklänge, oder Sechsklänge."

Hiernach müsste man — abgesehen von den Zweiklängen — annehmen, dass der Autor nur

Dreiklänge, ... *c-e-g*,
Septimenakkorde, . *c-e-g-h*,
Nonenakkorde, ... *c-e-g-h-d*,
und Undezimenakkorde, *c-e-g-h-d-f*

anerkennte; wenn sich nicht S. 124 unverhofft noch ein oben vergessner Siebenklang, der

Terzdezimenakkord, *c-e-g-h-d-f-a*,

einfände (nur dass er, wie wir nachher erleben werden, zu einem Sechsklang und der Undezimenakkord zu einem Fünfklang verschnitten und zu einem Nichtakkorde gemacht wird), womit denn diese alte, zuletzt von Schicht und Urban adoptirte Lehre wiedererstanden wäre.

Dass die Tonkunst mit dem Leviathan *c-e-g-h-d-f-a* sich niemals anzubinden getraut, dass auch von dem ungeheuerlichen Undezimenakkorde sich nur vielleicht eine leise Spur*) findet, und wie Dehn mit seinen Vorgängern diesem Bedenken ausweichen möchte, davon nachher.

Jedenfalls sollte der Nonenakkord, der S. 86 wissenschaftlich begründet und seit Seb. Bach tausend und aber tausendmal gebraucht worden, unbezweifelt feststehen in seinem Rechte.

Auch unser Autor behandelt ihn S. 119. Aber er will (S. 120) nicht zugeben, dass er ein Stammakkord sei, weil er nicht terzenweis in der Tonleiter, —

---

sche Strenge aller Definitionen zu fodern; vielmehr kann in der praktischen Bestimmung (namentlich einer Kunstlehre, deren nähere Aufgabe ist, Anschauungen und Vorstellungen eher als Verstandesbegriffe zu geben) der Grund liegen, von jener wissenschaftlichen Strenge nachzulassen, statt der Definition Beschreibung und Bezeichnung eintreten zu lassen. Aber das muss nicht gegen, sondern für den Zweck leichterer und lebendigerer Auffassung geschehen. Die dunstige Breite und Unsicherheit der dehnschen Erklärungen ist aber dem praktischen Zweck und der wissenschaftlichen Anfoderung gleich sehr zuwider; und sie findet sich, fast ohne alle Ausnahme, aller Orten. — Und, wollte der Himmel, dass ihn allein unter den Tonlehrern dieser Vorwurf träfe!

*) Vergl. meine Kompositionslehre, Th. I. S. 236 der ersten Ausgabe. Weitere Spuren möchten sich vielleicht künftig ergeben, sind aber noch nicht vorhanden.

c d e f g a h c
d f g a h

begründet sei. Hier muss man sogleich fragen: wenn *g-h-d-f-a* kein Stammakkord (*Grundakkord*, vergl. oben S. 91) ist, was ist er denn? doch keine *Umkehrung*? — Und wenn er denn kein Stammakkord ist, so wäre ja auf ihn anwendbar, was der Autor S. 124 vom Undezimenakkorde sagt: dass von ihm in der Praxis keine Umkehrungen vorkämen; wer aber kennt nicht die Umkehrungen des Nonenakkordes?*) — Und endlich: der Autor selbst zeigt ja S. 119 seine *terzenweise* Konstruktion, die (wie er selbst S. 100 eingesehen) das Kennzeichen aller Stammakkorde ist? —

Es ist aber nichts im Hintergrund aller dieser Räthsel, als der wunderliche (schon S. 87 besprochne) Einfall, die Akkordtöne auf die Tonleiter zurückzuführen, — und dann die Ungeschicktheit, die Tonleiter mit einer einzigen Oktave zu schliessen. Denn wenn man sie weiter führt, so enthält sie auch den Nonenakkord in der Terzenfolge seiner Töne, —

c d e f g a h c d e f g a
g h d f a,

wenn man sie aber nicht weiter führt, so enthält sie auch nicht einmal den Dominantakkord, ja nicht einmal den verminderten Dreiklang in terzenweiser Lage der Töne,

c d e f g a h c
g h d f
h d f

die doch unser Autor beide für Stammakkorde anerkennt, deren letzter ihm sogar ein Elementakkord ist.

Wie steht es nun mit dem *Undezimenakkorde*?

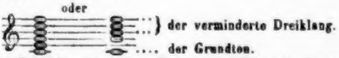
Dieser soll (S. 121) zwar kein natürlicher oder regelmässiger, sondern ein künstlicher, bei alledem aber ein Hauptakkord — also jedenfalls ein Akkord — sein**). Eine Terz***) aber (S. 122)

---

*) Vergl. mit Kompositionslehre Th. 1. S. 127 der ersten Ausgabe.

**) *Dehn* sagt (S. 121), er sei ein Hauptakkord, weil ihm „der verminderte Dreiklang *zum Grunde* liege.

Nämlich so:

25


Es ist ein Gebäude, *dem das Dach zum Grunde liegt*!

***) *Dehn* sagt: „die Terz der Tonart," weil er *immer noch* (es wird könne in diesem Akkorde nicht statt haben; seine Tonreihe sei

c--g-h-d-f.

Wie? *c-g-h-d-f*? Dann ist er ja nicht terzenweis konstruirt? und doch hat unser Autor S. 100 die terzenweise Verbindung als einen „aus der physikalischen Klanglehre entlehnten Grundsatz, der hinreicht, alle übrigen Hauptstammakkorde (d. h. nach S. 98 seines Buchs: alle auf dem tonischen oder verminderten Dreiklang beruhenden Grundakkorde) systematisch zu entwickeln," anerkannt, hat auch noch S. 109 und anderwärts getrachtet, „dem einmal angenommenen*) Prinzip getreu zu bleiben, das heisst, durch terzenweise Zusammenstellung der Töne die Stammakkorde**) zu bilden."

Eben so wird mit dem sogenannten Terzdezimenakkorde verfahren. Er darf keine Terz haben.

Nun also? Dann sind

entweder der Undezimenakkord und Terzdezimenakkord blosse Chimären von Akkorden, Nichtakkorde,

oder das von der Akustik gerechtfertigte, von allen Tonlehrern angenommene, von Dehn selbst anerkannte Prinzip des Terzenbaus ist eine Chimäre, ein Nichtprinzip.

Ein Drittes giebt es nicht. —

„Wie aber ist man darauf gekommen, an Undezimen- und Terzdezimenakkorde zu denken***)?" — Denn hier steht wieder Dehn am Schweif einer ziemlichen Reihe von Vorgängern.

Allerdings findet sich in der Musik das Zusammentreffen der Töne *c-g-h-d-f* und *c-g-h-d-f-a*. Aber es findet sich entweder über einem Orgelpunkt, oder als Vorhalt der Oberstimmen, oder als Vorausnahme oder auch Durchgang von Seiten des Basses.

Wären nun jene beiden Tonfügungen die einzigen der Vorhalts-Durchgangs-Orgelpunkts-Antizipationsgestalten: so möchte es

---

sich, so Gott will, auch ändern!) dabei stehen bleibt, die Akkordintervalle auf die Tonika zu beziehen. Hier schadet es nichts, weil die Tonika zugleich Grundton des Akkordes und die Terz der Tonart (Tonika) zugleich Terz des Akkordes ist.

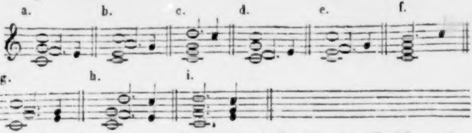
*) Nun einmal angenommen! Als wär' es eine Schickung Gottes, oder eine übereilt eingegangne Verpflichtung!

**) Man erinnere sich (S. 91), dass er damit alle auf ihrem Grundtone stehenden Akkorde, alle Grundakkorde im Gegensatze zu den Umkehrungen (in denen die Terzenordnung der Töne aufgehoben worden ist) meint.

***) Vergl. meine allg. Musiklehre, S. 201 der neuen Ausgabe.

allenfalls hingehen, sie Undezimen- und Terzdezimenakkorde zu nennen; nur müsste dann das Prinzip des Terzenbaus für Akkorde aufhören, ein allgemeines zu sein. Allein es giebt, ich weiss selbst nicht gleich wieviel andre Vorhalts- und ähnliche Kombinationen; z. B. zu dem einen grossen Dreiklang unter andern folgende Vorhaltsgestalten

26



(und noch mehr), — so dass man *à la Knecht* (S. 93) einige Hunderte oder Tausende von Namen brauchte, wenn man jede dieser Kombinationen als einen eignen Akkord ansehen und benennen wollte. Aber dann würde noch obenein das Band zwischen Melodik und Harmonik zerrissen sein, — was zwar nicht in der alten Lehre gefühlt worden wäre, die gar keine Melodik giebt, wohl aber in jeder wahren Kompositionslehre.

Und endlich, wenn man sich vor einigen Tausenden unnützer Namen und dem Riss in die Melodik nicht weiter fürchten wollte: Dehn selbst bringt die ganze Vorhaltlehre hinterdrein, die auf das Leichteste*) zu den angeblichen beiden Akkorden hinführt. Er selbst hätte also einsehen können, dass neben einer Vorhaltslehre jene Chimären von Akkorden, die nicht Akkorde sind, sich in ihr Nichts auflösen müssen.

Ja, was noch wunderlicher ist: er selbst hat die Wahrheit schon mit Händen gegriffen, lässt sie sich aber wieder zu seiner und unsrer Qual entschlüpfen. Denn was lesen wir S. 125?

„Die Entstehung des Terzdezimenakkordes durch Vorhalte kann man sich am besten vorstellen, wenn man, wie früher bei dem Undezimenakkorde, der als Dominantakkord mit zugefügtem Grundtone der Tonart erscheint, hier die Auflösung des Nonenakkordes verzögert, während schon der Bass des vollkommnen Dreiklangs, in welchen der Nonenakkord sich auflöst, angeschlagen worden ist.“

Ja wohl! Ja wohl! Der vorgebliche Undezimen- und Terzdezimenakkord sind nichts anders, als der Dominant- und Nonenakkord über der Tonika, die entweder als Antizipation des folgenden Akkordes, oder als Halteton eines Orgelpunkts darunter tritt, oder über der (was der erstern Erscheinung im Grunde gleich ist) die vier und fünf Oberstimmen einen Vorhalt und seine Auflösung bilden. Das ist das Wahre, wenn der Verfasser es auch nach seiner Weise etwas unsicher und wackelig darstellt. Aber wozu ennuirt er uns denn mit den chimärischen Undezimen- und Terzdezimenakkorden?

---

*) Vergl. meine Kompositionslehre Th. 1. S. 234 der ersten Ausgabe.

Und warum setzt er zu: „diese Akkorde entstehen jedoch nicht immer durch Verzögerung oder Vorhalte, sondern sie können auch ohne selbige vorkommen" —?— Er zeigt nämlich dann, dass diese Gestalten auch in Folge eines Orgelpunkts vorkommen können; eben wie ich oben und in meiner Kompositionslehre, und vor mir hundert Theoretiker gezeigt und hunderttausend Praktiker*) gethan haben.

Und Dehn ist nicht, ist nicht der Einzige, nur der jüngste Anhänger dieses Glaubens! —

B. Der Kern.

Aus dem verminderten Dreiklange *h-d-f* wird abgeleitet der Dominantakkord *g-h-d-f*.

„Wie? Der Dominantakkord wird abgeleitet von einem Theil von sich, dem verminderten Dreiklang?"

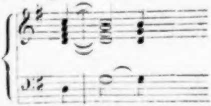
Es ist einmal nicht anders.

„Aber zeigt nicht Akustik und Geschichte, dass der Dominantakkord unmittelbar aus der Erweiterung des grossen Dreiklangs, aus der stetigen Fortsetzung der Verhältnissreihe 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 um noch einen einzigen Schritt hervorgeht?"

---

*) Dehn zitirt dabei auf imposante Weise Mozart. Er giebt dieses Beispiel

27



und setzt aufs geradewohl Mozart darüber; wer zweifelt nun noch, dass er sich auf die Praxis stützt? Er hätte neben Mozart oder statt seiner auch jeden Andern nennen können. Ist es nicht, als wollte man Kepler und Newton citiren bei dem Satze: zweimal zwei ist vier? —

Akustik und Geschichte müssen sich unserm System unterwerfen, oder wir verschneiden sie.

„Aber giebt nicht die Praxis in vielen Millionen von Schlüssen den Dominantakkord Millionmal gegen einen einzigen verminderten Dreiklang?“

Allerdings. S. 129 wird auch ausdrücklich anerkannt, dass der verminderte Dreiklang als Dreiklang selten vorkommt, sondern meistens mit einem oder mehr andern Intervallen verbunden, — das heisst also als Nicht-Dreiklang.

Und warum bleibt man nicht bei dem Elementakkorde? —

„Der falsche (verminderte) Dreiklang (S. 188), welcher in der Dur- und Molltonart eines und desselben Grundtones nicht verschieden ist, kann bei regelmässiger Fortschreitung der Dissonanzen der Tonart, aus denen er besteht, nicht in einen vollkommenen Akkord aufgelöst werden, sondern nur in einen Zweiklang, also nur in ein Intervall. Aus diesem Grunde wird dem falschen Dreiklang in der Praxis noch ein oder das andre Intervall hinzugefügt, wodurch denn aus diesem Dreiklang ein Vierklang entsteht, oder ein Fünfklang, wenn zu gleicher Zeit zwei Intervalle zugefügt werden.“ Demnach wird zuerst *g-h-d-f*, dann *h-d-f-a* oder *as*, dann *g-h-d-f-a* oder *as* gemacht.

Nun schaue man diese Masse von Schiefheiten, die uns „das System“ noch zuschickt.

Erstens wird dem angeblichen Stamm- oder Elementakkorde, *h-d-f*, nicht blos oben, sondern auch — gegen die Natur der Tonemanation — unten, unter dem Grundtone Zuwachs gegeben und dadurch der unsrer Lehre so wichtige Begriff des Grundtones erschüttert*).

Zweitens wird das Ergebniss der Akustik, das unmittelbar nach dem grossen Dreiklange der Dominantakkord ist**), verleugnet.

---

*) Noch schiefer und widerkünstlerischer ist die bei dem Undezimenakkord (S. 122) an den Tag kommende Ansicht: derselbe bestehe aus zwei verschiednen auf einander gesetzten Akkorden, *c-e-g* und *h-d-f*. Die Natur des Tonwesens und künstlerisches Bedürfniss treiben wohl von Ton zu Ton weiter (von *g-h-d* zu *g-h-d-f*, von da zu *g-h-d-f-a*); aber nur Verstandesreflexion zerschneidet einen solchen Tonbau und stellt sich vor, er sei aus übereinandergesetzten oder — nach früherer Meinung — ineinandergeschobenen Akkorden entstanden.

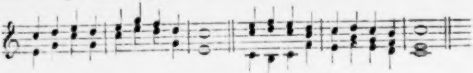
**) Schon die mitklingenden Töne eines auf dem Fortepiano bei aufgehobner Dämpfung stark angeschlagenen Tones führen bekanntlich auf den Dominantakkord. Wird z. B das grosse *C* angeschlagen, so vernimmt man bei einiger

Dass es dem Autor bekannt sei, wird Niemand bezweifeln, der weiss, dass es in jeder Akustik und in zwei Dritteln aller Lehrbücher zu finden ist. Er selbst aber versetzt sich, wie es scheint, in die Lage, dieses Ergebniss nicht wissen (S. 72) oder beachten zu können. Denn er verfolgt die bekannte Verhältnissreihe S. 99 nur bis 5, erhält also nur die Tonreihe

C c g c e —

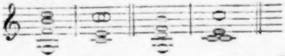
ohne g, ohne das Verhältniss 5 : 6, und verhehlt oder verscherzt damit sich und seinen Lesern auch das nächstfolgende Verhältniss 6 : 7, das ihm sofort den Dominantakkord gebracht hätte.

Drittens wird das Hinausgehen über *h-d-f* dem Umstande zugeschrieben, dass die regelmässige Auflösung von *h-d-f* nur *c-e*, also den tonischen Dreiklang ohne Quinte, ergäbe; als wenn das unzulässig, nicht sogar bei Schlüssen, wie hier —

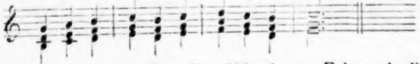
28


zureichend und viel tausendmal gehört worden wäre!

Viertens soll die Praxis, um diesem Mangel abzuhelfen, den verminderten Dreiklang in einen Dominantakkord verwandelt haben. Aber die regelmässige Auflösung des Dominantakkordes ergiebt ja ebenfalls nicht mehr, als die des verminderten Dreiklangs, einen Schlussakkord ohne Quinte,

29


und die unregelmässige Auflösung des verminderten Dreiklangs,—

30


hat ja eben so wohl vollständige Akkorde zur Folge, als die unregelmässige Auflösung des Dominantakkordes. — Nur die (aus den Nonenakkorden abzuleitenden) Septimenakkorde *h-d-f-a* oder *as* führen schon bei regelmässiger Auflösung in einen vollständigen Dreiklang. — Folglich hätte

Fünftens der Autor nach dem verminderten Dreiklange nicht

Aufmerksamkeit nach einander *c-g-*$\underline{c}$*-*$\underline{e}$*-*$\underline{g}$ und gewöhnlich am stärksten) $\underline{b}$ von selbst als mitklingende Töne.

zuerst den Dominantakkord, sondern jene beiden Akkorde aufführen und den Dominantakkord wegen der unzulänglichen Frucht seiner regelmässigen Auflösung allenfalls ganz weglassen sollen. Zwar wendet „die Praxis“ ihn tausendmal gegen einen *h-d-f-a* oder *as*-Akkord an: aber er hätte sich doch auf die Praxis berufen können, so gut, wie jetzt.

Sechstens ist nicht abzusehen, wozu die Nonenakkorde erfunden worden, da ja die — aus ihnen gebildeten*), bei Dehn aber ihnen vorangehenden — oben genannten Septimenakkorde schon dem Zwecke genügen, einen vollständigen Dreiklang nach sich zu ziehen.

Um dieses Leidensregister fortzusetzen, müssen wir an das Fundament des Systems erinnern. Hier sollte der allein in Wirksamkeit gesetzte Elementakkord *h-d-f* dadurch karakterisirt sein, dass er (S. 103) aus den drei Dissonanzen der Tonart (Tonika) beständ' und seine Töne als Dissonanzen der Tonart die Neigung oder Nothwendigkeit hätten, sich in bestimmter Fortschreitung aufzulösen.

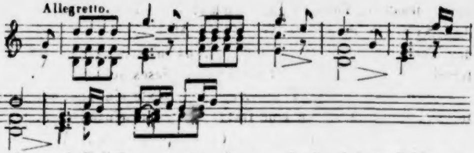
Wenn dies — einstweilen die Richtigkeit vorausgesetzt — nicht ein blosses vereinzeltes *apperçu* ohne weitere Folgen und ohne Werth sein soll: so müsste es irgend eine Anwendung, wenigstens eine Schlussfolge auf die von *h-d-f* abgeleiteten Akkorde gestatten. — Nun aber ist

Siebentens es mit dieser Nothwendigkeit der Auflösung für die drei Töne von *h-d-f* vor allen Dingen nicht ganz richtig. Nur *h* und *f* bewegen sich regelmässig nach *c* und *e*; d kann sowohl aufwärts nach *e*, als abwärts nach *c* gehen; ja es könnte auch allenfalls nach *g* auf- oder abwärts schreiten,

---

*) Dies wird nun unser Autor am allerwenigsten anerkennen wollen. Er will (S. 121) ein für allemal nicht zulassen, dass aus einem mehrstimmigen Akkord ein wenigerstimmiger werde, „oder man müsste die Grundbedeutung des ursprünglich griechischen Wortes Systema ganz ausser Acht lassen.“ Was soll man dazu sagen? Ihm Besteht die Arbeit der Wissenschaft wirklich nur im Zusammentragen und Zusammensetzen ohne tiefern Sinn und rechte Erkenntniss, ja ohne Ueberlegung des Nächstbeiliegenden und der nächsten Folgen. Und dieses Kriterium seiner Wissenschaft überträgt er nun auf den Stoff derselben! — Dabei bedenkt er aber wieder nicht, wie viel tausendmal unsre Akkorde unvollständig bleiben, wie oft sogar der einfachste und festeste Akkord, der Dreiklang (man sehe zuvor No. 27) bald ohne Quinte, bald ohne Terz, bald ohne Grundton bleibt!

31



thut also nach Belieben, was nur der von *h-f* gefoderte Schlussakkord erlaubt.

Achtens ist ja im Dominantakkorde der Grundton, — obgleich er Quinte, also Konsonanz der Tonika oder Tonart ist — ebenfalls zu bestimmter Fortschreitung (nach der Tonika, dem Grundton des folgenden Akkordes) verpflichtet; folglich hat die Rücksicht auf das dissonantische Verhältniss zur Tonika schon hier keine Anwendung mehr. — Dass dieser Grundton auch allenfalls liegen bleiben kann, ist aber nicht mehr, sondern weniger, als dass die offenbar zur Tonika dissonirende Quinte des Dominantakkordes (oder Terz des verminderten Dreiklangs) auf- und abwärts gehen und auch wohl springen kann.

Neuntens sind ja die Nonen (oder Septimen in *h-d-f-a* oder *as*) zu einer ganz bestimmten Fortschreitung geneigt: sie gehen regelfester, wie alle bisher genannten Töne, einen Schritt abwärts. Und gleichwohl sind sie Konsonanzen der Tonart *)!

Wie hilft sich nun da unser Autor?

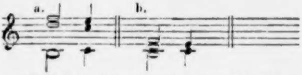
,,Man nennt (sagt er S. 111) die Septime dieses Akkordes (der beiden Akkorde *h-d-f-a* und *h-d-f-as*, meint er) die in Verbindung mit dem Leitton, der Sekunde und Quarte der Tonart als ein dissonirendes Intervall erscheint, Terzdezime (dreizehnte Stufe) der Tonart. Diese Benennung dient dazu, um sie von der Sexte der Tonart, die zum Grundton derselben, und ohne Verbindung mit dem Leitton und der Sekunde, konsonirt, zu unterscheiden.“

Wie ist das? — Jenes *a* oder *as* in Verbindung mit *h-d-f* erscheint als ein dissonirendes Intervall, oder ehrlich herausgeredet: ,,ist ein dissonirendes Intervall in dem Akkorde *h-d-f-a* oder as! Nun, da wären wir ja die Rücksicht auf die gar nicht vorhandne **Tonika** *c* glücklich los! — **Aber wo bliebe dann das System und das Buch?** — Also sei jenes *a* oder *as* in der Tonleiter von demselben *a* oder *as* in derselben Tonleiter unterschieden! Jenes heisse Terzdezime, dieses selbige heisse Sexte.

---

*) Ich bin hier bei der schiefen Rücksicht Dehn's auf die Tonart oder Tonika stehen geblieben. Aber auch die bessere alte Dissonanzentheorie hält nicht Stich, wie G. Weber a. a. O. genügend erwiesen hat. Vergl. dazu meine Kompositionslehre, Th. I. S. 76 der ersten Ausgabe.

Nun aber sind ja Terzdezime und Sexte ein und dasselbe Intervall, nur erstere um eine Oktav weiter auseinander gesetzt, wie Sekunde und None, Quarte und Undezime u. s. w. Will der Autor etwa auch annehmen, dass die None zwar dissonire, die Sekunde aber konsonire? Will er etwa auch den verminderten Dreiklang bei a,

32 

oder seine **Terz** und **Quinte dissonirend**, denselben **Akkord** aber bei b konsonirend finden?

Aber S. 112 beweiset er selber ja förmlich: „dass nicht die blosse Entfernung des besprochenen Tones, nämlich hier *a* oder *as*, vom Grundtone der Tonart, sondern nur die Verbindung desselben mit gewissen andern Tönen der Tonart

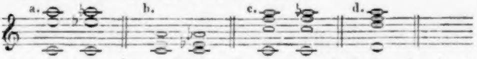
— ehrlich heraus: seine Stellung in den bestimmten Akkorden —

das Wesen des Dissonirens herbeiführt“*)!

---

*) Aber wie beweist er es!

Vorab an den Sextakkorden bei a, S. 112.

33 

„Bei a ist das *a* oder *as* allerdings die vierzehnte Stufe vom Grundton“ (müsste also nach S. 111 Dissonanz sein), ist „aber nicht Dissonanz, weil weder der Leitton, noch irgend ein andrer Ton des Leitakkordes (*g-h-d-f*) damit in Verbindung gebracht“ ist. —

Warum nicht aufrichtig: weil bei a so wenig, wie bei b die Töne *a* und *as* in einem Akkord auftreten, in dem sie mit irgend einem Tone dissoniren, wie z. B. in den Nonenakkorden *g-h-d-f-a* oder *as* mit *a* und *h*? Warum wieder den Akkord vor den Akkordtönen (den Wald vor lauter Bäumen) nicht erkennen wollen? Warum die irreleitenden Worte: „noch irgend ein andrer Ton des Leitakkordes?“ Bei c ist *a* und *as* mit irgend einem Tone desselben (mit *f*) und bei d gar mit zweien (*d* und *f*) vereinigt und doch wird es Niemandem einfallen, Quartsextakkorde und Molldreiklänge, oder die Sexte und Quinte darin Dissonanzen zu nennen! — **Ist denn die Erkenntniss der Wahrheit so sehr bitter und der fortdauernde Irrthum so gar süss?**

Also endlich auch das Wesen des Dissonirens, nicht blos „die Erscheinung als Dissonanz“ eingestanden!

Und damit uns dieses Geständniss nicht entschlüpfe, sei

Zehntens und letztens erinnert, dass unser Systematiker die Nebenakkorde (S. 129) gleich den Hauptakkorden behandelt, also — abgesehn von der Grille seines angeblichen Systems — gleichstellt. Noch einmal wiederholt er S. 132: „So wie nun jeder Nebenseptimenakkord einer Tonart in der Praxis als ein Hauptseptimenakkord behandelt wird,“ — und gesteht nochmals und abermals ein: „In der Behandlung der Nebenakkorde kommt es also nicht auf eine Untersuchung an, aus welchen Intervallen der Tonart sie bestehen!“ — Und damit auch nicht der letzte Zweifel übrig bleibe, findet er S. 132 den Akkord

d - f - as - c,

der in *Es*dur (nach seiner Lehre) ein Hauptakkord sein würde, in *C*moll als einen Nebenseptimenakkord, — also, beiläufig erwähnt, wieder ein Akkord, der sowohl Haupt- als Nebenakkord ist, wie früher Akkorde, die sowohl vollkommne als unvollkommne waren.

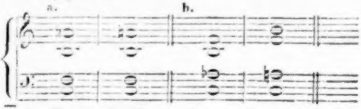
Was wird nun mit diesem Akkorde? Er muss sich auflösen, in Dur nach *es-g-b*, in Moll nach *g-h-d* oder besser, nach *g-h-d-f*. Und doch ist in Dur *c* die Sexte, sind in Moll *as* und *c* Sexte und Oktave der Tonart oder Tonika! —

Hiermit vergönne denn der Autor mir und den Lesern, seinem System Gute Nacht! zu sagen. Er aber tröste und freue sich,

---

Sodann: „Hingegen bei“ —

31



„wo der Leitton der Tonart miterklingt und ausser ihm noch die Sekunde und Quarte derselben, dissonirt das *a* oder *as*, gleichviel, ob es sechs oder dreizehn Stufen vom Grundton *c* entfernt ist.“

Wie versteckt sich der Verfasser vor der Wahrheit, die ihm ordentlich nachläuft! — Hier tritt ja *a* und *as* in den (nur unvollständig gelassenen) Akkorden *h-d-f-a* und *as* auf, mithin als None oder Septime! Und *c* ist ja hier ein akkordfremder, mithin dem Akkord widersprechender und gegen ihn dissonirender Ton! Und ist denn bei b, wo *as* und *a* als Sexten auftreten, das Dissonanzverhältniss nicht dasselbe, wie bei a? —

Man sieht: dieser Beweis ist kein Beweis, sondern ein Geständniss. Er gesteht viel!

dazu die Autoren von einigen Jahrhunderten — citirt zu haben. Freilich das blosse Citiren — und das blosse Lesen — zumal am unrechten Orte — —

Das nennt man nun bei uns zu Lande, nämlich in der Musiklehre, ein System! Und solcher Lehrbücher mit oder ohne historischen oder Systemprunk erscheinen Jahr aus Jahr ein, immer von Neuem das Alte aufwärmend! — Wer niemals ernstlich daran gedacht hat, ein Musiker zu sein, wer niemals den Drang in sich gefühlt hat, zu schaffen, — wer niemals Fähigkeit und Gelegenheit gehabt, in sich selber zu erfahren, was Komponiren heisse, was dem Komponisten zu seinem Werk und zu seiner Ausbildung noth und förderlich sei: der hält sich immer noch für berufen, wenigstens nach den bisherigen tausend Harmonielehren die tausendunderste, wo nicht gar nach den hundert Kontrapunktlehren die hundertunderste zusammen zu tragen. Und stutzt er sie, wie unser Autor, mit einem Haufen Citate im Geschmack des siebzehnten Jahrhunderts auf, — wohl gar aus einigen von Rechts wegen längst vergessnen Büchern: so wird es ihm auch nicht an noch unerfahrnern Genossen fehlen, die seinen Fleiss, seine ausgebreiteten Studien loben, ohne nur einmal zu überlegen, ob dieser Fleiss und diese angeblichen Studien sich auch auf den rechten Punkt gerichtet haben; ohne zu begreifen, dass das blosse Lesen und Zusammentragen nicht Studium und Fleiss, sondern ein ganz unfruchtbarer und nur scheinbar geschäftiger Müssiggang sind, dass von einem wahren Studium gar nicht die Rede sein kann, wenn nicht ernstliches Nachdenken und eine reine Liebe zur wissenschaftlichen Wahrheit, wo und bei wem sie sich auch finde, eine ächte Liebe und Treue für die Sache mit Hintansetzung jedes persönlichen Vortheils, jeder persönlichen Stimmung oder Vorliebe zum Grunde liegen und unausgesetzt mitthätig sind. Ein solch unbedachtes Lob des falschen Fleisses und des Scheinstudiums ist aber entweder Gedankenlosigkeit, oder absichtliche Unwahrheit, oder eine in unsern Tagen nicht eben seltne, — moralische Schwächlichkeit, die auch der falschen und unfruchtbaren Bemühung lindernde Lobsalbe gönnen möchte, — unter der denn das Uebel lustig fortwuchert.

Die praktische Grundlage.

Die theoretische Begründung der neuen alten Lehre war nicht geglückt. Dass *aus* dieser so ganz haltlosen Grundlage nichts Gutes folgen kann, ist aus dem Obigen wohl ausser Zweifel. Aber vielleicht sind *neben* der falschen Grundlage, — meinetwegen sogar im Widerspruch mit ihr, — gute Lehren und bewährte praktische Anweisungen ertheilt. Dann würde zwar die Lehre im Ganzen und das Lehrbuch schlecht sein und unwürdig einer Zeit, die überall, auch in der Musik, schon ganz andre Ansprüche erfüllt gesehen; aber es könnten doch Einzelheiten, vielleicht viele Einzelheiten darin beachtenswerth, sogar wichtig erscheinen.

Die Gerechtigkeit gegen den einmal erwählten Repräsentanten der alten Schule erfodert, auch dies zu untersuchen.

Leider wird sich hier aber kein günstigeres Resultat ergeben. Daher, — und weil (wie meine ganze öffentliche Thätigkeit, namentlich auch mein Lehrbuch, z. B. im Vergleich mit dem Weberschen u. A., erwiesen) die negirende Opposition nichts weniger, als meine Lieblingsbeschäftigung ist und ich mich jetzt wie früher ihr nur im Dienst höherer Pflichten hingebe, — daher vergönne mir der Leser, hier weniger vollständig zu sein. Ich muss mich zu *sattsamem Beweise* verpflichtet achten, aber *nicht zu Mehrerm*. Das Weitere wird jeder Selbstprüfende selbst finden können, wenn er am Folgenden nicht genug hat.

Hier ist aber an der Zeit, auf *Dehn's* praktische Grundlage näher einzugehen; es ist um so wichtiger, weil er damit im Einverständniss ist mit seinen Vorgängern und weil seine Grundlage, *richtig aufgefasst*, allerdings die richtige ist. Ordnen wir also zuvörderst seine nur nebenbei und zerstreut vorkommenden Gedanken zu einander.

Dehn fodert schon bei der Unterscheidung der Kon- und Dissonanzen (S. 79) ein „*Ohr, welches für den musikalischen Klang empfänglich ist* *)."

---

*) In gleichem Sinn hatte *Albrechtsberger* in der ersten Ausgabe seiner Anweisung zur Komposition von der Quarte (in Bezug auf den Streit,

Bei der Lehre von der Stimmfortschreitung meint er (S. 156) nach drei ertheilten Regeln: mehr seien unnöthig, weil das Urtheil bei der Stimmführung von angebornem Tonsinn abhänge.

In gleichem Sinn aber glücklicherm Ausdrucke verweist er S. 148 statt einer genügenden Anweisung über die Anwendung enger und weiter Harmonielage auf Türk und andre Generalbasslehrer und auf den Geschmack des Schülers.

Zuletzt aber und überall und hauptsächlich beruft er sich auf die Praxis. So spricht er gleich in der Einleitung S. VII aus, dass die Praxis als einzige Grundlage der ganzen Harmonielehre erscheine, meint S. 83: die Quarte werde von manchen Theoretikern unter die Konsonanzen gezählt, von guten Praktikern aber als eine Dissonanz behandelt. Und nochmals S. 85: die Auflösung der Quarte sei auf Uebereinstimmung der grössten Meister in ihren Werken begründet.

So erhebt sich denn die Praxis, oder die Praxis der guten oder der grössten Meister zu einem Grundgesetze. Dies wird am Bestimmtesten bei Gelegenheit des Quintenverbots S. 163 ausgesprochen, wo der Verfasser nach Erwähnung einer der Erklärungen des vielbesprochenen Phänomens sagt: „Es würde ganz überflüssig sein, alle ähnliche Gründe für das Verbot der Quinten-Parallelen aufzustellen und ihre Haltbarkeit zu untersuchen *). Es

---

ob sie Konsonanz oder Dissonanz sei) S. 5 ausgerufen: „Man nenne sie nach Belieben! In meinen Ohren bleibt sie immer eine Dissonanz.“ Nachdem G. Weber die ganze Lehre widerlegt und über jenen Ausruf nach seiner Weise gespottet hatte, liess man in der neuen Ausgabe den Ausruf weg; aber die Lehre behielt man bei.

*) Ist ihm denn nie jenes berühmte, rührend-feurige Wort Lessing's zu Ohren gekommen und fühlbar geworden? „Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit, und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze mich ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: Wähle! — ich fiele ihm mit Demuth in seine Linke und sagte: Vater, gieb! Die reine Wahrheit ist ja doch für dich allein!“ — Kann er nicht begreifen, dass der irrendste Versuch, irgendwo, z. B. bei der Quintenlehre, auf den Grund zu dringen, unendlich mehr Werth und Kraft hat, als das dumpfe Hinnehmen eines nicht ergründeten Spruches? Aber freilich, wer alles Unnütze und Todte um des armseligen Prunks mit Raritäten willen ewig mit sich herumträgt, verliert Zeit und Kraft zu dem Nöthigen und Lebenspendenden und stumpft endlich in sich und den Seinen jenen edlen Erkenntniss-

muss dem Lernenden genug sein, dass die anerkanntesten Meister die Vermeidung dieser (Quinten-) Parallelen immer berücksichtigt haben, dass der Regel also eine allgemeine Kunstobservanz zum Grunde liegt. Wenn nun auch hier oder dort in Meisterwerken einmal verbotene Quinten vorkommen, so dürfen solche Ausnahmen von der allgemeinen Regel nicht so angesehen werden, als gebe die Autorität eines Bach, Mozart, Haydn u. s. w. dem Lernenden die Befugniss, ganz nach Belieben von der Regel abzuweichen und verbotene Quinten zu machen. Zu solchen Versuchen lasse er sich nicht eher verleiten, als bis er überhaupt wie einer der gedachten Meister schreiben kann, und dann wird er es schon unterlassen, die auffallenden und seltenen Ausnahmen von der Regel nachzuahmen. Unter keiner Bedingung aber darf man sich auf die Beispiele solcher Komponisten berufen wollen, deren Autorität nur eine eingebildete, keine allgemein anerkannte ist.“ —

So weit unser Autor. Es ist dies, wie schon gesagt, nicht seine Ansicht allein, sondern die herrschende der alten Schule; um so ernstlicher muss sie hier geprüft werden. Der Verfasser aber wird sich gefallen lassen, dass wir in so wichtiger Sache, wo Wahres und Falsches dicht nebeneinander liegt, auch seine Ausdrücke genau erwägen.

A. Ohr und Tonsinn.

Dass zur Auffassung und Unterscheidung von Tongestalten, z. B. von Intervallen und Akkorden ein für diese Auffassung fähiges, schon einigermaassen geübtes Gehör nothwendig sei, versteht sich von selbst. Ich will nur gleich dem Verfasser mehr zugeben, als er selbst fodert: es gehört nicht blos ein fähiges

---

trieb, der uns erst der rechten geistigen Thatkraft theilhaftig macht. „Passiv angenommene ungeprüfte Sätze (sagt Diesterweg) sind den todtgebornen Kindern zu vergleichen. Es sind hohle Wortschalle, mit welchen solche, die von dem Wesen der Wahrheit keine Vorstellung haben, sich und Andre täuschen. Die Wahrheit zeigt sich nur dem, der von reiner Begeisterung für sie erglühet. Wer sie nicht um ihrer selbst willen suchet, findet sie nicht.“

Wie lange werden noch Buchstabeneitelkeit und Geistesträgheit die Wege sperren und hochmüthig die Jugend schrecken und beugen wollen in Geistesknechtschaft? —

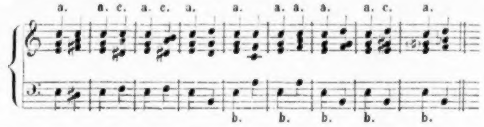
Ohr, sondern eine schon festgewordne Vorstellung, Erinnerung, Festhalten schon aufgefasster Tonverhältnisse dazu. Schon im ersten und zweiten Jahr unterscheidet das Kind Tonverhältnisse und fasst sie auf; denn es singt sie nach. Aber es hält sie nicht im Bewusstsein fest. Dies ist das Erste, und eine hinreichende Menge festgehaltner Tonvorstellungen (um sie zu vergleichen, zu unterscheiden, zu verbinden) ist das Zweite, was bei dem Kompositionsunterrichte gefodert wird.

Was thut nun aber die alte Lehre, um die Erfüllung dieser Foderung zu begünstigen?

Nun, eben nichts; wie überhaupt nichts pädagogisch Wohlbedachtes. Ja, wir werden bald sehen müssen, dass sie es nicht daran fehlen lässt, das Ohr, den Sinn zu unterdrücken oder zu verderben.

Wie nun aber der angeborne Tonsinn zu künstlerischen Aufgaben, zu einer guten Stimmführung genügen soll? — das möchte dem Psychologen oder dem denkenden Musiker schwer begreiflich sein. Kunst fodert Kunstbildung und selbst der flachste Naturalismus setzt eine schon vielseitige Entwickelung des angebornen Sinnes, der Anlage voraus. Wir haben S. 38 in No. 9, 10, 11 Proben von Stimmführung gesehen, die man ohne Härte musikalisch-wahnwitzig nennen kann; demungeachtet möchten wir weder dem Verfertiger (der vielmehr später unter anderer Leitung sehr Lobenswerthes leistete und jetzt mit Ehren ein Musikamt verwaltet) noch dem Lehrer „angebornen Tonsinn" absprechen. Unser Autor selbst hat S. 188 folgendes Beispiel —

35



zum Besten gegeben, das (abgesehen von gewissen später zu erwägenden Merkwürdigkeiten) in Diskant und Bass seines Gleichen sucht. Wer wollte ihm darum angebornen Tonsinn absprechen?

Doch er und seine Mitgenossen meinen wohl auch gar nicht den Tonsinn, wenn sie ihn zu Hülfe rufen, sondern es ist vielmehr

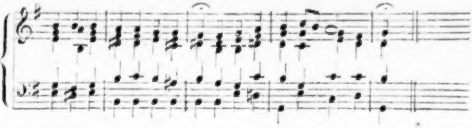
B. der Geschmack,

der ihrer Lehre vorarbeiten, oder nachhelfen soll.

Ja, wenn nur der Tonsinn und Geschmack immer recht entwickelt wäre! Man müsste sehr neu in musikalischen Dingen und ein sehr junger Lehrer sein, wüsste man nicht, dass *auf einen im Voraus geläuterten Geschmack nicht oft und nicht sicher gerechnet werden darf.* Der Geschmack, der nichts ist, als eine theils auf allgemeinen, aber unbewusst wirkenden Grundsätzen, theils auf den eben so unbewussten Neigungen, Gewöhnungen, Stimmungen u. s. w. unsrer besondern Persönlichkeit*) beruhende Entscheidung des dunkeln Gefühls: der Geschmack ist seiner Natur nach eine theils unbestimmte, theils sogar willkührliche und darum immer unzuverlässige Richtung unsers Geistes. Das Einzige, was sich allenfalls zu seiner Förderung thun lässt, ist: dass man das Gute und Schöne näher und öfter zur Anschauung bringe, das Unschöne entfernt halte, *dass man zum Guten gewöhne.*

Aber auch das hilft wenig. Was ist neben und nach Schiller und Goethe nicht gelesen und geschmeckt worden! Wieviel Unschönes, ja Widriges quält uns im Leben, in unsern Trachten, Einrichtungen u. s. w., trotz der so häufig verbreiteten Muster und Bildwerke aller Art? Und *in der Musik!* Wieviel musterhafte *Choräle* unter andern sind von Seb. Bach und Graun bis heute, zu Tausenden, verbreitet worden! Und nun sehe man, wie *Dehn* S. 227 einen Choral anfängt —

36.



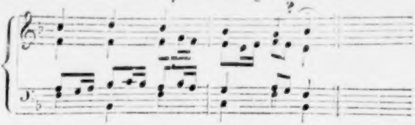
(die Fortsetzung ist etwas besser), oder sehe ihn in dem S. 75 in

---

*) Der Eine hat Geschmack am Süssen, der Andre am Sauern, der Eine an der Oper, der Andre am Lust- und Trauerspiel. Daher hat das alte Sprüchwort, *de gustibus non est disputandum* (der Geschmack ist verschieden), sein gutes Recht. Nur wollen Halb- und Garnichtwisser so Manches dem Urtheil des Geschmacks unterwerfen, was einer *höhern Beurtheilung* allein unterworfen ist. Es ist z. B. *nicht* blosses Dafürnehmen des Geschmacks, sondern aus allgemeingültigen Kunstgesetzen, dass No. 9, 10, 11, 35 und 36 Tadel verdienen.

No. 17 gegebnen Beispiel, — oder schlage seine Bearbeitung von „Nun danket alle Gott“ S. 298 (das Bedeutendste im ganzen Lehrbuch) auf, ein Mittelding zwischen Choral und Figuration, in der das kleinlichste Figural-Motiv sechszehn- oder neunzehnmal, und darunter in der fünften Strophe mit folgendem Basse —

37



(die erste und letzte Strophe, wie die dritte, die die erste wiederholt, sind besser gerathen), aufgetragen wird: und baue noch sicher auf Geschmacksbildung!

Aber dergleichen liegt auch meist nicht am oder im Geschmack. Es liegt daran:

dass die alte Schule sich um Melodiebildung niemals bemüht hat, —

wie ich schon S. 31 gesagt habe. Mit Einsicht und Gewandtheit im Melodiewesen sind solche Verstösse, wie in No. 35 und 37 kaum möglich, bei versäumter Bildung dafür sind sie aber kaum zu vermeiden, wenn nicht eine besonders kräftige und, unbewusst wie?, glücklich gehegte Anlage zu Hülfe kommt. Aber die Lehre darf nicht auf vorzügliche Anlage rechnen, sondern sie muss der vielleicht schlummernden, schwachen, einseitigen zu Hülfe kommen. Und wir brauchen in der That für unsre Kirchen, Orchester, Lehrämter, Singchöre viel mehr möglichst befähigte Musiker (der Kunstfreunde und ihrer Unterweisung gar nicht zu gedenken), als ohne Hülfe zweckmässiger Ausbildung zu finden sind. Das glaube man Einem, der zu Hunderten Schüler und Lehrer kennen gelernt! — oder man beobachte selbst die Musiker und besonders die unmusikalischen Theoretiker.

Eben so wahr und eben so falsch wird

C. die Praxis

als Entscheidungsgrund angerufen.

Wenn wir gewahr werden, dass irgend Etwas von vielen, von den besten, wohl gar von allen Männern vom Fach gleichmässig geschieht: so muss das die Vermuthung erwecken, dass hier ein allgemein bewegender, ein vernünftiger Grund unterliege.

Ich sage: die Vermuthung; denn die Möglichkeit, dass sogar die Besten, dass Alle bisher geirrt haben, kann man nicht in Abrede stellen. Bis auf Kopernikus haben alle neuern Astronomen behauptet, die Sonne drehe sich um die Erde.

Was wird also vernünftiger Weise zu thun sein?

Nicht dürfen wir uns dem Beispiel der bisherigen Praxis blindlings anvertrauen; wir können nur durch sie aufmerksam gemacht werden, müssen aber selbst prüfen und nach dem Sinn und Grunde der Praxis forschen, auf eigne Vernunfterkenntniss*) dringen. Nur was ich selber als recht und wahr, meiner eignen Vernunft angemessen erkannt habe, nur das kann lebendige That in mir werden und rechte Frucht bringen. Wer dem zuwider sein will, der leugnet und hindert (so viel an ihm ist) jeden Fortschritt, den die Menschheit je gemacht hat oder noch machen kann; denn wie wär' ein Fortschritt denkbar, als gegen die bisherige Praxis? Vielmehr gründet jeder Fortschritt sich eben nur darauf, dass der Gedanke und das Recht der bisherigen Zeit sich ausgelebt haben und zum Unrecht, — das nun einem höhern Recht, einer höhern Wahrheit weichen muss, — geworden sind. Die leitende Erkenntniss aber, die den Fortschritt entweder bewirkt und sichert, oder den geschehnen rechtfertigt, besteht in der Einsicht des bisherigen Rechts und dem Gewahrwerden der Mangelhaftigkeit dieses Rechts.

So — und nicht anders — hat Gluck sich in der Weise der italischen Oper seiner Zeit lange geübt, bis er ihre mangelhafte Seite erkannte und seine neue Oper schuf; er hat es nicht blos thatsächlich bewiesen, sondern zu unsrer Belehrung mit ausdrücklichen Worten — aber wer von unsern Lehrern denkt daran? — bündig genug erklärt. So hat Haydn, Mozart, Beethoven seinen Fortschritt gemacht; so hat sich die Harmonie von Palestrina auf Bach oder uns her fast verwandelt, so ist die Modulation von Luther's Zeit bis auf Bach oder uns her, die Fuge von Bach bis auf Haydn oder Mozart, die Sonate von Haydn oder Emanuel Bach bis auf Beethoven eine andre geworden. Wollten wir uns also der Praxis auf Gnade und Ungnade anschliessen, so würden wir etwa auf Beethoven zurück müssen, aber sogleich mit dem auf Mozart, Haydn, Händel und Bach, Schütz und Gabrieli, auf Palestrina und die Niederländer, müssten dann mit Hukbald Quarten und Quinten singen, — denn das Alles war Praxis.

---

*) Der Geistesträge, sagt Diesterweg a. a. O. S. 20, lässt Andre für sich denken, der Geisteslebendige dagegen untersucht und prüft sein Leben hindurch. — Was des Geistes Eigenthum werden soll, muss der Geist sich selbst durch eigne Kraft und Thätigkeit aneignen. — Dem Geist Eigenschaften schenken, auf ihn vererben, von Andern auf ihn übertragen wollen, ist ein sich selbst widersprechender Gedanke. Was der Geist nicht aus sich selbst und nicht durch sich selbst hat, das hat er gar nicht. — Nicht einmal Kenntnisse (S. 92) lassen sich mittheilen. Beibringen kann man einem Körper, einem Schlauch etwas; aber dem Geiste kann man nichts beibringen. Er muss es selbstthätig ergreifen und sich aneignen, es verarbeiten.

„Schon früh (sagt Beneke in der Erziehungslehre, S. 173) pflanze der Erzieher in die Seele des Zöglings einen Trieb zu eigner Prüfung."

Doch, — ich will die Sache nicht so gar ernst nehmen. An diese grossen und hohen Dinge hat die alte Schule wohl nie gedacht; sie meint nur: die kleinen Lehren, etwa dass man keine Quinten mache, gewisse Töne auf- oder abwärts gehen lasse, — die möge man auf den Kredit der Praxis für wahr nehmen. Dabei ist nur schlimm, dass man von diesen Kleinigkeiten bis zu den grössten Dingen in so unmerklicher Stufenfolge aufsteigt, dass am Ende gar keine Gränze für die Autorität der Praxis zu finden. Und dann, — wenn ich nun alle diese Kleinigkeiten für wahr annehme und beobachte: wer hilft mir dann in allem Uebrigen?

Es wird doch nur die eigne Einsicht, die eigne Geisteskraft sein können. — Wenn ich die aber nicht geübt, nicht einmal an jenen Kleinigkeiten versucht und entwickelt habe, wenn ich geschlafen habe auf den Thaten derer, die vor mir waren, den dumpfen Geistesschlaf? —

Also die Berufung auf Praxis statt Selbsterkenntniss ist nichtig und der Gewinn winzig und bedenklich. Aber noch obenein ist der Bürge eine ganz ungewisse Person. Denn die Praxis ist nicht nur in den verschiednen Zeiten, sondern auch in den verschiednen Nationen, ja in verschiednen Meistern einer Zeit und eines Landes eine oft sehr wesentlich verschiedne.

Da will nun unser Autor helfen. Man solle, meint er, sich nur auf die Beispiele solcher Komponisten verlassen, „deren Autorität eine allgemein anerkannte.“

Ja, wer ist allgemein anerkannt? Gluck und Mozart waren es zu ihrer Zeit nicht, Beethoven ist es noch nicht. Und können wir es uns ableugnen, dass Rossini's Opern in der That eine allgemeinere Verbreitung und Anerkennung gefunden haben, als Mozart's, zumal in der Zeit ihres Erscheinens?

Nun wird die alte Schule antworten:

> **auf diese *allgemeine* Anerkennung komme es *nicht* an, sondern auf die *besondere* Anerkennung *der Kenner*.**

Ja, wer sind aber die Kenner? wo finde ich diese Kenner, auf deren Autorität hin ich die Autorität eines Mozart oder Beethoven anerkennen oder verwerfen soll?

Sind es jene Lehrer, die — wie wir in No. 9, 10, 11, 17, 18, 35, 36, 37 gesehen und weiter sehen werden — nicht die Notenfeder anfassen können, ohne ein Zeugniss ihrer Ungeschicktheit zu unterschreiben?

Sind es jene Lehrer, die (S. 65) selbst bekennen, dass ihre Hauptlehre nicht einmal genüge, die einfachste Melodie mit einem Basse zu begleiten?

Sind es jene, die nie haben das Neue erkennen *lernen* und das Alte, Ausgelebte und Begrabne *vergessen* und aufgeben wollen?

Ist es jene Klasse, die zu seiner Zeit Mozart an das Kreuz ihrer hölzernen Kritik zu schlagen trachtete, wie später Beethoven und heut oder künftig jeden, der *den verhängnissvollen Beruf* empfangen, neue Bahn dem Menschengeist und Menschenwohl zu eröffnen? Denn

> **Wo steht je ein Philister bei der knospenden Zeit still, voll Schauer, voll Gebet zur erwachenden Blüthe?**

Sind es jene Lehrer, von denen *nicht ein Einziger* Mozart's Requiem künstlerisch vertheidigen konnte, als Weber[*]) es als unächt und Mozart's unwürdig angriff zu ihrer Aller *bitterlichstem und ohnmächtigem Aerger*? Deren Lehren *nie* den Fortschritt begriffen, stets bekämpft, *niemals* das Schlechte zurückgehalten, noch bis heut in der Nation und in den Künstlern kein Kunstbewusstsein begründet, stets nur mit einigen nüchternen Verboten und halbwahren Kleinigkeitsregeln abgespeist haben? —

Heilig sei uns der Name jedes wahren Künstlers! Leuchte uns die That eines jeden als erhebendes, läuterndes, belehrendes Beispiel vor! Aber das kann sie nicht kraft des Namens, sondern *nur kraft des Geistes in uns, der sie begreift.*

---

[*]) Vergl. die Berl. allg. mus. Ztg. Jahrgang 2, No. 46, S. 371, Jahrgang 3, No. 34, S. 269, No. 51, S. 416.

Und wo wir das Gute finden, da — ohne Rücksicht auf Namen und Person — da sei es uns heilig! Sollte der Mensch nicht auch von den Kindern lernen, zu werden, wie sie? Ist der ewige, überallhin wirkende Geist etwa nur in den wenigen Personen thätig gewesen, deren Namen in die schmalen Blätter unsrer Geschichte oder in die noch engern Spalten unsrer Systeme gesetzt sind? Wollen wir die Wahrheit nur erkennen unter der Bedingung, dass der Zeuge überall mit uns und unsrer Ueberzeugung übereinstimme? — In der zweiten Ausgabe meiner Kompositionslehre verdanke ich Kompositionen von Franz Liszt einige treffende Beispiele zu der Quinten- und Oktavenlehre. In der That kann ich mit der Richtung, auf die sich bis jetzt dieses vorzügliche Talent beschränkt hat, nicht einverstanden sein; und weit bin ich davon entfernt, die aus dieser Richtung hervorgehenden Produktionen, — wie einige Vertreter der alten Schule in Berlin in feierlicher Oeffentlichkeit gethan, — als klassische zu bezeichnen. Hätte ich also jene treffenden, gar nicht anderswo zu findenden Beläge verschmähen sollen? —

Aber was soll man, von alledem abgesehen, endlich dann thun, wenn man die angeblichen Regeln von den Autoritäten selbst, die uns ihre Richtigkeit bezeugen sollen, verlassen, nichtbefolgt sieht? — In Weber's und meinem Lehrbuche findet man reihenweis die Beispiele gegen die alten Lehren, und zwar aus den Werken aller Meister und Klassiker; wollte man Zeit und Papier verschwenden, so könnte man gleich noch die zehnfache Zahl von Beispielen gegen die Lehren der alten Schule vom Querstande, von der Singbarkeit, von Quinten und Oktaven, und was der Raritäten mehr sind, aufbringen. Es zeigt sich, wie schon Weber überall auf das Ueberflüssigste dargethan, dass die alte Schule allenthalben übereilte Regeln gegeben und die dagegen sprechenden Beispiele unterdrückt hat. So giebt z. B. auch unser Autor bei dem althergebrachten Quinten-Verbot einige dürre und dürftige Beläge aus irgend einem längst vergessnen Theoretiker. Was aber von Seb. Bach bis heute die Meister gethan, was Weber und zuletzt ich davon erwähnt, das ignorirt er.

Oder vielmehr, er giebt einige Ausnahmsfälle so im Allgemeinen und Unbestimmten zu. Aber auf die solle man nicht eher eingehen, als bis man wie ein Bach, Mozart, Haydn schreiben könne; dann aber werde man es schon unterlassen, die Ausnahmen nachzuahmen.

O wie weit ist dieser Lehrer mit der ganzen Schule, die er hier wieder pünktlich vertritt, auch nur von der Ahnung künstlerischen Schaffens entfernt! Hätte er jemals nur ein Liedchen aus eigner Seele gesungen, nur einen kurzen Augenblick lang einmal den heissen Trieb des Schaffens in sich erlebt: wie würde er dann auf die fremde Vorstellung des Nachahmens — von ein Paar Quinten! — gerathen, oder dem Künstler von aussen her Schranken und Fesseln anmuthen, bis er auf die hochmüthige Vorstellung käme: nun könne er schreiben, wie Bach und Mozart! Wie soll man ihm und den Seinen anschaulich machen, dass nur eignes Gefühl, eigne Erkenntniss den Künstler bilden und später bestimmen können und dass Freiheit Bedingung jedes künstlerischen Akts ist?

Doch er selbst kommt uns zu Hülfe und widerlegt sich wieder einmal selber. Nachdem er S. 163 seinen Sklavengrundsatz, wie wir ihn S. 116 gelesen, in aller Fülle ausgesprochen, sagt er selbst bei Gelegenheit der Querstände S. 180:

> „Solche Fälle, in welchen die erwähnten verbotenen Fortschreitungen erlaubt sind, bleiben, um mit Mattheson zu reden, der Diskretion*) des Komponisten überlassen:“

führt auch selber Mattheson's bessere Worte an: Wenn ein geschickter Einfall komme, „sei keine Regul ein Evangelium,“ vergisst auch nicht sich aus Mattheson die Lehre zu geben: „*ratione non auctoritate sola* müsse man seine Sätze und Angriffe behaupten.“ Nur befolgen wollte er die Lehre nicht.

Und nun zu allerletzt sehe man, was Alles der armen Praxis in die Schuhe geschoben wird! — wobei von den aus ihrer einseitigen Benutzung gezogenen, einseitig oder auch gar nicht wahren Regeln nicht mehr die Rede sein soll.

Da soll (S. VII) „das Wesen der Kon- und Dissonanzen sich in den praktischen Werken der besten Meister seit Jahrhunderten im Wesentlichen übereinstimmend“ zeigen und „die Quarte von guten Praktikern als eine Dissonanz behandelt“ sein. — Was sagt die Praxis, was enthalten die Kompositionen von Konsonanzen und Dissonanzen und dissonirenden Quarten? Ich habe in allen Partituren niemalen etwas anders, als Melodien und Harmonien u. s. w. finden können. Das Geschäft der Theorie ist es, und meines Wissens ihr Geschäft allein, die Begriffe von Konsonanz u. s. w. zu fassen, in und aus den Werken zu erkennen. Wie sie diese Werke aufgefasst und ausgelegt hat, davon weiss wieder die Praxis nichts, sondern das muss wieder theoretisch geprüft werden. Die Praxis liefert der Theorie nur den Gegenstand; ihn und die Praxis zu begreifen, ist Sache der Theorie.

---

*) Diskretion! Wie bei fremder Tafel, wo man nicht dreist zulangen darf. Wie viel Querstände und Quinten erlaubt denn die Diskretion?

Dann wieder von dem sogenannten übermässigen Sexten-Akkord, der aber eigentlich drei Akkorde ist*), heisst es

---

*) Dieser sogenannte übermässige Sext-Akkord ist auch eine von den alten überall wiederkehrenden Seltsamkeiten.

Sext-Akkord heisst bekanntlich die erste Umkehrung jedes Dreiklangs, also jedes Grund-Akkordes von drei Tönen; z. B. von *c—e—g* ist *e—g—c* der Sext-Akkord. Von den Septimen-Akkorden, das heisst also von den Grund-Akkorden von vier Tönen, heisst bekanntlich die erste Umkehrung Quintsext-Akkord, die zweite Terzquart-Akkord; von *g—h—d—f* z. B. ist *h—d—f—g* der Quintsext-Akkord, *d—f—g—h* der Terzquart-Akkord. Früge man nun irgend einen unbefangnen Laien, was er unter dem Namen „übermässiger Sext-Akkord“ suchen würde: so wäre die Antwort unfehlbar: die erste Umkehrung irgend eines Dreiklangs.

So billig entlässt uns aber Dehn und ein Theil der alten Schule nicht. Sie verstehen unter jenem Namen

nicht nur 1) einen wirklichen Sext-Akkord, z. B. *des—f—h*.
sondern auch
zugleich 2) einen Terzquart-Akkord, also die zweite Umkehrung eines Akkordes von vier Tönen, z. B. *des—f—g—h*,
und endlich zugleich 3) einen Quintsext-Akkord, also die erste Umkehrung eines andern Akkordes von vier Tönen, z. B. *des—f—as—h*,

bringen also
zwei Akkord-Klassen (Dreiklänge und Septimen-Akkorde)
und drei Umkehrungen unter einen Namen,

sie, die so überreich an Benennungen sind, um unnütze Unterschiede (S. 91) zu machen.

Dies wäre schon für sich die grösste Ungeschicktheit; der Begriff Sext-Akkord würde dabei vernichtet und drei verschiedne Akkorde würden konfundirt. Aber das ist noch nicht Alles.

Sext-Akkord ist der Name einer Umkehrung, lässt also auf einen Grund-Akkord und dieser auf andre Umkehrungen schliessen.

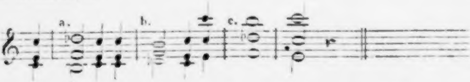
Warum werden nun nicht zuerst die drei Grund-Akkorde und dann alle Umkehrungen aufgeführt? — Weil die Blicke der Theoretiker zunächst nur auf jene Umkehrungen gefallen sind und eine ungeschickte Tonstellung sie (oder wenigstens einige) auf die Annahme gebracht hat,

S. 117: er sei zwar kein Haupt-Stamm-, „ja nicht einmal ein natürlicher Akkord, werde aber in der Praxis, besonders der heutigen,

---

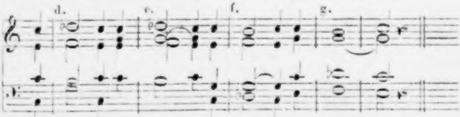
die Grund-Akkorde und übrigen Umkehrungen seien nicht brauchbar. Nun sehe man hier erstens den Dreiklang des ächten Sext-Akkordes mit beiden Umkehrungen, —

38



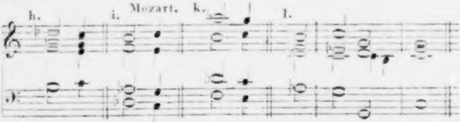
zweitens den ersten falschen Sext-Akkord mit seiner Sippschaft,

39



drittens den zweiten falschen Sext-Akkord mit seiner Familie.

40



Das wären elf Akkorde statt der drei, die einen Namen führen. Von diesen elf Akkorden mögen einige (a, d, e) unsern Sinn oder Geschmack im ersten Augenblick befremdend, vielleicht sogar widrig treffen; einige (e, g, c) mögen fürerst nicht so ansprechend scheinen, als die andern (b, f, h, i, k, l), jedenfalls hätten wir denn doch drei oder fünf Akkorde zu den bewussten dreien gefunden. Allein der erste befremdendere Eindruck eines Akkordes beweist nicht einmal gegen ihn; mancher höchst befremdende, ja im ersten Augenblick widrige (z. B. *c—e—g—h*) kann im rechten Zusammenhang gute Dienste thun. Es ist übrigens an einigen Akkorden mehr oder weniger nicht gar viel gelegen; aber die Lehre soll zu allen die Wege bahnen, nicht versperren, wie unser Autor unstreitig thut, wenn er S. 119 von seinem übermässigen Akkorde sagt: „Keiner dieser drei Akkorde ist terzenweis zusammengesetzt, keiner ist also ein Stamm-Akkord,

— gewiss nicht, sie sind Umkehrungen, —

und daher finden in der Regel auch keine Umkehrungen

— weder in noch ausser der Regel finden Umkehrungen einer Umkehrung statt, wohl aber mehrere Umkehrungen des Grund-Akkordes —

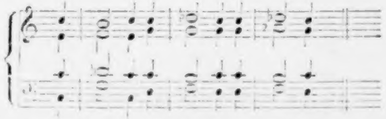
des übermässigen Sext- -Akkordes statt.“ Wer dem nun traut, wie kann der zu den andern Akkorden, z. B. b, k, l in No. 40 gelangen?

so häufig wie ein selbständiger Akkord angewandt, als irgend einer der unvollkommnen Akkorde;“ — und fluggs wird er mitten unter den natürlichen Akkorden abgehandelt. Hier soll also die Praxis, und zwar die heutige (was hat die Wissenschaft mit Heute

---

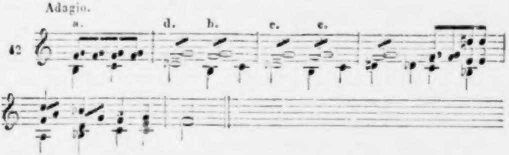
Und wie ist man darauf gekommen, alle diese Akkorde unter Einen Namen zu bringen? — Eben durch eine solche Aeusserlichkeit, die sich unsre Theoretiker überall erlauben. Die bewussten Akkorde sind nämlich aus andern, aus *h—d—f*, *g—h—d—f* und *h—d—f—as* dadurch entstanden, dass der Ton *d* einen Durchgang durch *des* machen wollte, hier aber aufgehalten wurde. Der festgehaltne Ton *des* war also das Auffallende. Statt aber zu sagen: es sei ein stehengebliebner Durchgang und der Akkord, wie viele andre (vergl. m. Kompl. Th. 1. S. 256 der ersten Ausgabe), die eben so wenig einen besondern Namen verdienen, sei daher entstanden und zu erklären: blickte man schnell auf das ganz zufällige Verhältniss der beiden Aussenstimmen *des—h*, und nannte jeden Akkord, in dem sich *h* über *des* fand, einen übermässigen Sext-Akkord. Natürlich passt aber der Name Sext-Akkord nicht einmal äusserlich, so oft das *des* über *h* gestellt wird, z. B. bei a, e und h in No. 38 und 40, oder hier, —

41



wo die Akkorde No. 39, d und g, No. 40, k in anderer Lage erscheinen. Sogar fehlen kann der Ton *h*, — also das angeblich entscheidende Intervall *des—h*, — wie wir hier sehen,

42



ohne dass der Akkord unkenntlich und der Satz entstellt würde, während es eine bekannte und leicht begreifliche Satzregel ist, die wesentlichen (kenntlich machenden, karakteristischen) Töne eines Akkordes nie wegzulassen. — Bei a, b und c in No. 42 fehlt das für obige Akkorde karakteristische *des*; aber eben darum wird an diesen Stellen kein Musiker an den Akkord *g—h—des—f* denken, jeder wird nur den Dominant-Akkord (*g—h—d—f*) in erster Umkehrung erkennen, während bei d und e eben so gewiss der Akkord *g—h—des—f* ohne *h* erkannt wird.

oder Morgen zu thun?) die systematische Ordnung bestimmen, etwa als wollte die Pathologie mit den gastrisch-nervösen Fiebern anheben, weil die eben jetzt grassiren!

Zuletzt müssen wir gar S. 133 erfahren, die durch Antizipation, Vorhalt und Durchgang entstehenden Akkorde beständen „durch eine Willkühr in der Praxis!“ Willkühr? — Wenn es wahr wäre, dann fiele sogleich jede Lehre als unnöthig und unmöglich weg. Unser Autor mag sich aber überzeugen, dass in der Kunst nirgends Willkühr, sondern überall tiefste Vernünftigkeit die Bestimmung giebt. Wir wollen weder seinen Zwang, noch seine Willkühr; das Bedürfniss des Künstlers ist Freiheit. Eine Lehre, die nicht von dieser Ueberzeugung ausgeht, die nicht durchaus die hohe und ewige Vernunft in der Kunst aufweiset und damit aus Beschränkung und Zügellosigkeit, — die immer mit einander gehen, wie man S. 75 in No. 18 an einem kleinen Pröbchen sehen kann, — zur vernünftigen Freiheit führt: eine solche Lehre ist keine Kunstlehre.

Doch es ist Zeit, zu Ende zu kommen. Ich verlasse wieder meinen Standpunkt und gehe auf das unmittelbar Praktische ein.

Praktische Fehlgriffe.

Ich muss hier nochmals das Recht in Anspruch nehmen, nur eine ausgewählte Reihe von Belägen zu geben, da es sich blos noch um bestätigende Hinweise auf die Resultate einer so übel begründeten Lehre handeln kann. Im Ganzen folge ich der Ordnung des dehn'schen Lehrbuches; der Kürze wegen erlasse man mir die jedesmalige Wiederholung, dass die Mehrzahl der frühern Theoretiker auf gleicher Bahn sich befindet; nur die Ausnahmsfälle sind anzumerken.

A. Enge und weite Harmonie.

„Allgemeine Regeln (S. 148), wann enge Harmonie angewandt werden soll, lassen sich nicht aufstellen. Es hängt dies alles von mancherlei Umständen ab. Z. B. ist ein Unterschied darin zu machen, ob man die Partie einer Sopranstimme oder einer Bassstimme akkompagnirt*), ferner ob man auf der Orgel oder auf dem Fortepiano begleitet, ob der Komponist ein rasches oder lang-

---

*) Wie in aller Welt kommt das in eine Harmonielehre? — Ich muss es wohl erklären, da die Erläuterung dieses Punkts wieder einen hellen Einblick in die Geschichte und das Wesen der ganzen Lehre giebt.

Schon vor Jahrhunderten wurde (in allmähligem Fortschreiten) die Generalbassschrift erfunden, eine Reihe von Ziffern und Zeichen, die dazu dienten, schneller und übersichtlicher die Akkorde eines Tonstücks anzuzeigen. Sie war (und ist noch jetzt) dem Komponisten willkommen als ein Mittel, im Drang des ersten Entwurfs schnell und leicht wenigstens die Grundlage der Modulation festzuhalten; auch einem im Partiturlesen weniger gewandten Dirigenten mag sie hülfreich zu statten kommen. Besonders aus dem erstern Grund ist die Generalbassschrift noch jetzt merkenswerth.

Nun war aber im vorigen Jahrhundert das Orchester weit weniger voll besetzt, als jetzt; auch wurde dessen Partie weit unvollkommner und unvollständiger von den Komponisten ausgearbeitet, besonders in Recitativen, Arien und andern Solosätzen. Daher finden wir in Opern und Kirchensachen jener Zeit (namentlich auch bei Händel) oft Arien mit einer Violin (oder zweien) und Bass, oder gar blos mit Bass begleitet, bei den Recitativen findet sich äusserst selten mehr, als ein bezifferten Bass; selbst bei Mozart ist die grössere Masse des Recitativs noch so behandelt.

Das klang indess selbst jener Zeit gar zu dünn. Daher musste ein „Akkompagnist“ auf dem Flügel oder der Orgel die Harmonie ausfüllen; noch in diesem Jahrhundert hat man so begleiten und damit auch dirigiren gehört, während bei der in neuern Kompositionen vollständig vom Komponisten gegebnen oder in ältern von Andern zugesetzten Begleitung dieses Generalbassspiel überflüssig, ja widrig geworden ist, weil das trockne Klavier nicht blos den seelenvollern Klang der Orchesterinstrumente stört, sondern auch das fast nur auf Akkorde beschränkte Spiel im Widerspruch mit dem lebendigern Stimmgewebe der Partitur oft verwirrend oder verdunkelnd eingreift. Meister älterer Zeit haben sich ohne Zweifel auch nicht auf dieses Generalbassspiel beschränkt, sondern frei aus künstlerischer Phantasie begleitet; dies wird dem Händel ausdrücklich nachgerühmt.

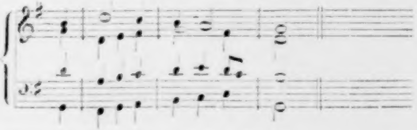
Nun brauchte man aber für Oper und Kirche und bei den Konzerten und Singübungen zahlreiche Akkompagnisten, viel mehr als Komponisten. Daher erschienen denn Generalbassschulen über Generalbassschulen, die natürlich das Nöthigste über Harmonie beibringen mussten, dies aber konsequent ganz aus dem Gesichtspunkt und nach den Bedürfnissen des Generalbassspielers behandelten, das heisst einseitig, schief und unvollständig. Daher die in einer Harmonik unbegreiflich seltsamen, in einer Generalbasslehre aber dem veralteten Bedürfnisse des Akkompagnements ganz angemessenen Lehren, die wir oben aus Dehn angeführt und dieser von alten Generalbassisten entlehnt hat. Daher die Versäumniss der Melodielehre und befriedigender Anweisung über Stimmführung; denn Melodie und Stimmgewebe wurde ja dem Akkompagnisten vom Tonsetzer geliefert und er hatte mit Beidem eigentlich wenig zu schaffen, — wie man aus dem Generalbasssatze No. 14 im Vergleich zu No. 13 abnehmen kann. Daher die kurz über's Knie gebrochnen Verbote der Quinten, Querstände und der ganze hierhergehörige halbwahre Regeltross; sie genügten, den Akkompagnisten vor den gröbern Missgriffen zu bewahren, während alles Weitere und Tiefere ihn nichts anging. Daher aber auch die Todtheit der alten Kontrapunktlehre (auf die wir S. 31 bis 40 einen flüchtigen Blick geworfen), die dem Generalbass folgen, auf ihm fussen sollte und in die bei einer andern Gelegenheit tiefer hineingeleuchtet werden wird. Daher endlich auch der nicht unveranlasste Unwille gebildeter Kunstfreunde (Seidel, Charinomos, Th. 2. S. 5, — v. Drieberg, praktische Musik d. Griechen, S. 8) über den Schlendrian, der durch verjährte Lehre in die Mehrzahl der Kompositionen gekommen ist.

Von hier schreibt sich geschichtlich das Uebergewicht und die trockne unkünstlerische Behandlung der Harmonik vor allen andern Theilen der Kompositionslehre her. Denn jeder Harmonielehrer schloss sich der zum allgemeinen Bedürfniss gewordnen Generalbassform an; und nachdem man längst den Generalbass für überlebt und unpassend als Form der Harmonielehre erwiesen und erkannt hatte, blieben die unmusikalischen Lehrer, wie unser Verfasser auch, immer noch auf dem Gesichtspunkte des Generalbasses. Denn sie hatten nichts mehr gelernt und es führt in der That von da kein Weg weiter.

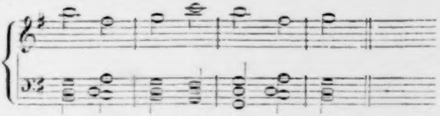
sames Tempo im Vortrage beobachtet wissen will, und dergleichen mehr.“ Nach einer Verweisung auf Türk und andre Generalbassisten und den Geschmack des Schülers wird dann (S. 149) als erste Regel ausgesprochen: man solle „die Töne eines Akkordes nicht so weit auseinanderlegen, dass sie mit den zehn Fingern der beiden Hände nicht auf einmal zugreifen wären.“

Welche Bestimmung! Man würde gar nicht begreifen, wie der Verfasser darauf gekommen, besänne man sich nicht, dass die alte Harmonielehre sich zu ihrem Unglück so lange mit dem seligen Generalbass eingelassen (oder vielmehr ihm untergeordnet) und dass die alte Schule noch jetzt die Folgen davon zu tragen hat. Aber der Verfasser hat ja unmittelbar vorher und in Bezug auf diesen Gegenstand gesagt: es solle hier nicht das Generalbassspielen, sondern Harmonie gelehrt werden! Er kann gleichwohl, Dank der alten Schule, nicht davon los.

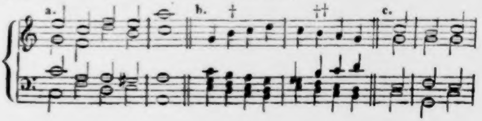
Nach dieser Regel nun, die uns hier als eine Harmonie- oder Satzregel gegeben wird, müsste man diese Zeile aus einem wunderschönen Choral von Seb. Bach (vergl. m. Kompositionslehre Th. 1.)

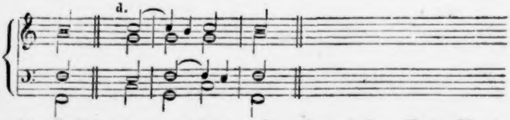
43


und Tausende der schönsten Sätze in allen Kompositionen verwerfen, dagegen Stellen, wie diese —

44


— doch, wozu Beispiele erfinden? unser Autor hilft uns (S. 183, 188, 284 u. s. w.) mit selbsterfundnen aus; —

45




solche Stellen müsste man dann recht und gut finden. Kein Musiker wird es glauben!

Auch die folgende Regel (S. 149): man solle die Töne der Kontra- und grossen Oktav nicht so nahe legen, dass ihr Zusammenklang undeutlich werde; der Basston müsse wenigstens eine Quinte entfernt bleiben, — wird in der letzten ohnehin ganz unhaltbaren Hälfte von seinen eignen Beispielen in No. 45 und anderwärts widerlegt und hätte alle oben zu sehenden Uebelstände nicht vermeiden lassen. Und wenn man auch die später (S. 161) nachkommende Regel: die Stimmen sollten so weit auseinandergehalten werden, dass sich jede frei bewegen könne, zu Hülfe ruft: auch die hätte, wie man sieht, von den Sünden in No. 45 oder 44 keine gespart.

Wie ist nun unser Autor in diese Verirrung gerathen? —

Erstens, weil er, wie die ganze Schule, in der Kunstlehre (oder dem von ihm und der Mehrzahl behandelten Theilchen derselben) die Prinzipe und Motive der Kunst versäumt zu erkennen.

Zweitens, weil er und die übrigen die Lehre von der Melodie ganz versäumt, statt sie der ganzen Kunstlehre (aber freilich in einem ganz andern Sinn und auf ganz andre Weise, als er mit der Beziehung der Akkordintervalle auf die Tonleiter oder eigentlich Tonika gethan!) zu Grunde zu legen.

Drittens, weil er das Fundament der Harmonie, jene Verhältnissreihe

$$1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6$$
$$C : c : g : \underline{c} : \underline{e} : \underline{g}$$

S. 99 verstümmelt, nur bis *e* verfolgt hat. Damit hat er sich, wie schon S. 109 erwähnt ist, den Weg zum Dominantakkord und zur natürlichen Entfaltung des Akkordsystems versperrt und eben damit auch die rechte Norm für die Stimmlage*) verscherzt.

B. Verdopplung der Akkordtöne.

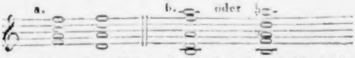
Nur Konsonanzen der Tonart, erfahren wir S. 150, dürfen verdoppelt werden, Dissonanzen der Tonart aber nicht, mit Ausnahme der Sekunde, weil diese zweierlei Fortschreitungen habe.

---

*) Vergl. m. Kompositionslehre, Th. 1, S. 118 der ersten Ausgabe.

Noch ein fernes Wetterleuchten vom vorübergezogenen Ungewitter des Systems her.

Nach diesem Grundsatze wären die Akkorde bei a, oder doch der erste, — in *C* dur falsch,

46


denn die darin verdoppelten Töne *f* und *d* sind nach Dehn's System Dissonanzen der Tonart. Dagegen wären die Verdopplungen von *a* und *as* bei b ganz recht, denn diese Töne sind Konsonanzen (die Sexte) der Tonart.

Das ist nun freilich Alles sehr unwahr. Die Verdopplungen bei a sind unbedenklich und die bei b falsch. Der Verfasser hat nur seinem System zu Liebe etwas gesagt, was er selbst nicht sagen wollte. Sein Verbot der Verdopplung sollte gar nicht auf die sogenannten Dissonanzen der Tonart gehen, sondern auf die sogenannten Dissonanzen der Akkorde. Diese haben in der Regel eine nothwendige Fortschreitung und dürfen desswegen nicht verdoppelt werden, weil man sonst von der Regel abweichen muss (was oft gut und recht ist) oder Oktaven- oder Einklangsfortschreitungen macht. Oben bei b z. B. müssten beide *a* und beide *as* hinunter nach *g* gehen, folglich Oktaven machen.

Aber auch so ist die Regel falsch. Im Dominantakkorde, ja sogar im Dominantdreiklang ist *h* in der Regel zur Auflösung in die Tonika verpflichtet (im letztern Akkorde, wenn der tonische Dreiklang folgt) und kann doch nicht füglich Dissonanz heissen, darf gleichwohl — wegen der Auflösung — in der Regel nicht verdoppelt werden.

Und nun zum Schluss dieses Punktes die Frage:

Mit welchem Rechte verdoppelt der Verfasser in No. 45, b bei $\frac{+}{1}$ und $\frac{++}{11}$ die „Dissonanz *h*",

um mit seiner Sprache zu reden? Hat er nicht eben (S. 150) die Verdopplung der „Dissonanzen der Tonart" verboten? Und hat er nicht S. 103 (vergl. oben S. 89) befohlen, dass der verminderte Dreiklang sich in Grundton und Terz der Tonart (also in No. 45, b der Dreiklang *h—d—f* in *c—e*) auflösen solle? —

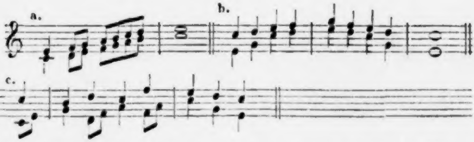
Mit solcher Sagazität hat — nicht etwa Dehn allein, — nein, die ganze alte Schule gesetzgebert, befohlen und verboten. Und so soll es seit G. Weber's Augias-Arbeit wieder von Neuem fortgehen!

C. Auslassung der Akkordtöne.

Von Dreiklängen und ihren Umkehrungen muss (S. 152) „so selten wie möglich ein Ton weggelassen werden, weil sonst leicht statt einer Reihe von Akkorden nur eine harmonische Folge von Intervallen oder ein sogenannter zweistimmiger Satz entsteht, dessen Lehre in die Lehre des Kontrapunkts gehört, in welcher er als aus zwei selbständigen Melodien bestehend betrachtet wird."

Und warum sollten diese Sätze

47



Tadel verdienen? Sie sind, besonders der erste und zweite Millionenmal gesetzt und gehört worden, ja ohne den zweiten giebt es kaum ein Waldhorn- oder Trompeterstück, und die Hälfte der Volkslieder kommt auf ihn hinaus. Aber was noch mehr, im drei- und vierstimmigen Satze führt der „Elementakkord" unsers Autors, *h—d—f*, und der Dominantakkord *g—h—d—f* bei regelmässiger Behandlung auf einen Dreiklang ohne Quinte; und ältere Komponisten haben oftmals in Kirchensätzen, — selbst Mozart noch in seinem Requiem den ersten und letzten Satz und das *Dies irae*, — mit einem Dreiklang ohne Terz geschlossen, und zwar ohne den Zwang einer etwa nöthigen Auflösung, aus bestimmten Gründen. —

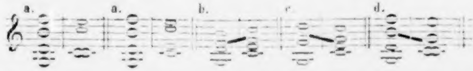
Und was geht es uns an, dass die Lehre des zweistimmigen Satzes nach eines oder aller Lehrer Meinung in den Kontrapunkt gehört? Aendert der Ort im Lehrsystem die Sache? — Und wenn auch der „aus zwei selbständigen Melodien" bestehende zweistimmige Satz in den Kontrapunkt gehört: ist denn die zweite Stimme in No. 47, a und b eine selbständige?

D. Behandlung des Dominantakkordes.

Bei der regelmässigen (oder vielmehr ursprünglichen) Auflösung dieses Akkordes gehen bekanntlich Grundton und Terz in die Tonika als Grundton des folgenden Dreiklangs, die Septime in die Terz der

Tonika oder des tonischen Dreiklangs und die Quinte in einen von beiden Tönen, wie bei a.

48



Die Folge davon ist, dass der tonische Dreiklang dann ohne Quinte bleibt; eine in der Regel ganz gleichgültige Einbusse, da der Akkord auch ohne Quinte unzweideutig und befriedigend ist.

Will man dennoch (vielleicht um vollstimmiger zu schliessen) den Dreiklang mit der Quinte hören lassen: so giebt man entweder

1) dem Dominantakkorde statt oder nach seiner Quinte die Oktav des Grundtones, die dann als Quinte des folgenden Dreiklangs liegen bleibt;

oder man führt

2) die Septime, wenn sie (wie oben bei b) mitten unter den andern Stimmen liegt, aufwärts —

oder endlich

3) die Terz, wenn sie (wie oben bei c) mitten unter den andern Stimmen liegt, abwärts

in die Quinte des folgenden Dreiklangs*).

Diese Führung der Septime oder Terz ist in der That der Natur des Akkordes zuwider: aber man darf hoffen, dass das Widrige unter der Umhüllung der andern Stimmen weniger oder gar nicht empfunden werde. Wo die Verdeckung nicht statt hat, z. B. oben bei d, da tritt auch das Naturwidrige des Schrittes hervor.

Dies Alles ist Millionenmal dagewesen und wird jedem gut geleiteten Schüler in den ersten vierzehn Tagen geläufig.

Was sagt nun unser Autor?

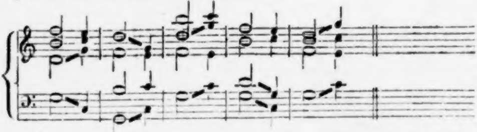
„Um diese Quinte (S. 195) zu gewinnen, und um also den Dominantakkord in den vollständigen, vollkommnen Dreiklang auf dem Grundton der Tonart aufzulösen, werden Ausnahmen gemacht. Die Sekunde der Tonart (Quinte des Dominantakkordes)**) schreitet

---

*) Einen vierten, hier nicht hergehörigen Fall sähe man in der Auflösung des Dominantakkordes in den Quartsextakkord des tonischen Dreiklangs.

**) Ein falsches Prinzip, wie das Dehn'sche, ist ein fortwährendes Leidwesen, es stört und verwirrt selbst da, wo auf den wesentlichen Inhalt im Grunde nichts ankommt, wenigstens formell. So sehen wir hier und fast allerwärts die Bezeichnung eines Akkordtones oder gar eines ganzen Akkords in nämlich anstatt stufenweis in die Terz oder in den Grundton, sprungweise in die Quinte der Tonart, z. B.

49



Es wird dazu bemerkt, dass die offenbaren Quinten in den beiden (drei) letzten Fällen durch Gegenbewegung, wie in den ersten zu vermeiden seien. Dann erst wird für „einzelne Fälle nachgelassen“, die Terz des Dominantakkordes in die Quinte des tonischen Dreiklangs zu führen (wie oben bei 3), oder die

---

einer Weise verschroben, die der Pädagog kaum seinen eignen Augen glauben wird.

Nichts ist leichter zu fassen und zu merken, sobald man Tonarten, Intervalle und den Terzenbau als Prinzip der Akkorde kennt, als der Inhalt der Akkorde. Jeder auch nur gering begabte Anfänger wird in ein Paar Minuten merken, dass der Akkord terzenweis aufgesetzt wird (z. B. *g—h—d* und *f*), dass die erste Umkehrung vom nächsten Ton (*h—d—f—g*) anfängt, dass dieser Ton (*h*) die Terz, dieser Ton (*d*) die Quinte ist u. s. w. Eben so schnell wird er finden, was in den Umkehrungen (z. B. *h—d—f—g*) jeder Ton für ein Intervall vom tiefsten Ton ist (z. B. *f* von *h* die Quinte); nur, dass eine gute Methode es rathsamer findet, das Verhältniss zum Grundtone festzuhalten, weil von da alle Regeln fliessen, z. B. die Septime *f* in *g—h—d—f* im Grundakkorde, wie in allen Umkehrungen abwärts schreitet, gleichviel, ob es in *h—d—f—g* die Quinte, oder anderswo was anders ist.

Wie macht es nun Dehn? — Sein unglückliches System verleitet ihn, Alles von der Tonika abzuzählen. Jeder Knabe würde z. B. den Terzenbau *h—d—f—a* oder *as* augenblicklich abzählen. Dehn beschreibt ihn S. 111 so:

Der Bass beider Akkorde ist der Leitton,
Die Terz - - - die Sekunde, ⎫
Die Quinte - - - - Quarte, ⎬ ihrer Tonart,
Die Septime - - - - Terzdezime ⎭

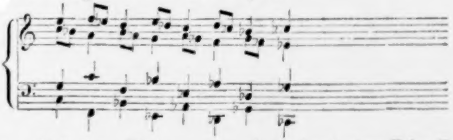
und so S. 105 den Sextakkord des tonischen Dreiklangs:

Der Bass dieses Sextakkordes ist die Terz,
Die Terz - - - - Quinte, ⎫ seiner Tonart.
Die Sexte - - - Oktave des Grundtones ⎭

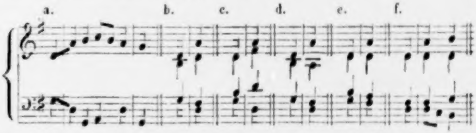
So wird der Schüler nicht blos unnütz gequält, sondern auch gezwungen, von jeder lebendigen Vorstellung eines Akkordes abzulassen, weil er ihn nie als ein für sich Seiendes, als eine selbständige musikalische Gestalt, sondern nur jeden Theil des todtgeschlagnen Akkordes in Bezug auf ein dem Akkorde fremdes Ding auffassen und merken soll.

Quinte (wie oben bei 1), oder die Terz (? nicht gern) auszulassen und statt ihrer die Oktav zu nehmen und als Quinte des tonischen Dreiklangs beizubehalten.

Wie gefällt wohl den Musikern dieses Beispiel? Ich fürchte, sie werden in den ersten wie in den letzten Fällen die Quinten recht gut heraushören und überdem die Quersprünge der Dominantenquinte besonders im ersten und dritten Falle noch übler empfinden, als die Quinten selber. Ja, Mancher würde voraussetzen, der Autor habe sich blos verschrieben, oder nur einige besonders seltne Fälle sammeln wollen (aber sie stehen ja sogar vor den unbedenklichen, und von diesen vermisst man den oben unter 2 erwähnten), wenn nicht derselbe Verstoss in noch breiterer Anwendung S. 206 in einer Sequenz

50


und merkwürdiger Weise auch noch in der ersten Behandlung eines Chorals (der schwächern Melodie von „aus tiefer Noth") im Anhange des Buchs, Strophe 4,

51


bei a wiederkehrte. Beiläufig würde der Bass (Dehn giebt nur den Bass) bei a, wie man bei b, c und d sieht, schlecht auszuführen sein, während der mittelmässigste wirkliche Tonsetzer wie bei e und f schriebe, oder noch andre Wendungen träfe.

Das hat derselbe Lehrer geschrieben, der uns Ausnahmen von der Regel nicht eher erlauben wollte, als bis wir wie Bach, Mozart und Haydn schreiben könnten, worauf wir dann nach seiner Versichrung von selbst unterlassen würden, die auffallenden und seltnen Ausnahmen nachzuahmen.

Hätte nun ein noch nicht „Allgemeinanerkannter" dergleichen Sätze aufgestellt, so würde unser Autor gewiss vor ihm als einer nur eingebildeten Autorität warnen und behaupten: er verstände den reinen Satz nicht. Ich bin nicht so schnell. Vielmehr gebe ich zu, dass

in seltnen Fällen und aus besondern Gründen dergleichen Fortschreitungen auch einmal vorkommen können; — wiewohl sich für den dritten Fall in No. 49, wegen des betrunknen Aufschritts des Alts und der daraus hervorspringenden isolirt-quarrenden Quarte in den Oberstimmen kaum, wohl niemals Anlass finden, auch in No. 50 ein Akkord um den andern lieber ohne Quinte — sie ist ja so sehr entbehrlich! — bleiben möchte. Ich selbst, wie vor mir Weber, habe dergleichen seltne Ausnahmsfälle*) in systematischer Vollständigkeit und Folge (soweit es uns gelingen wollte) zur Betrachtung und Erwägung gezogen, — denn wie hätten wir sie nach Art der alten Schule verhehlen dürfen, um das übereilte Quintenverbot in seiner Einseitigkeit und im Widerspruch mit der Kunst aufrecht zu halten? Aber wer wird dergleichen auffallende Schritte um eines so geringen Zwecks willen, als eine ordinäre Sequenz oder die Quinte in einem Dreiklange, die man leicht entbehren und auf mehr als eine Art erhalten kann, rathsam finden?

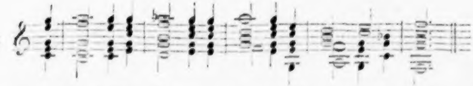
E. Nonen- und Nebenakkorde.

Schon haben wir den sogenannten übermässigen Sextakkord um seine Familie kommen sehen. Jetzt erleben wir dasselbe Unglück am Nonenakkorde. S. 120 hiess es: „Weil er kein Stammakkord ist, wird er in der Regel auch nicht umgekehrt.“ S. 223 ergeht es ihm und uns strenger: „Umkehrungen des Nonenakkordes kommen in der Praxis als selbständige Akkorde nicht vor.“ — Warum nicht? — Wären diese Fälle**)

---

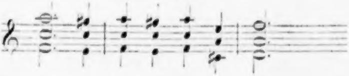
*) Die durch Gegenbewegung maskirte Quintenfolge ist in der ersten Auflage meiner Kompositionslehre, Th. 1, S. 218 erwähnt, kommt aber in der zweiten Auflage, wie die ganze Quintenlehre, in weit gründlichere Erwägung. Ein Beispiel findet sich unter andern in der Ouvertüre zu Haydn's Jahreszeiten.

**) Der geneigte Leser möge bei diesem Beispiel, wie bei No. 38, 39, 40 und ähnlichen, erwägen: dass 1) die Aufhäufung solcher seltnerer und befremdenderer Fälle auf Einen Punkt von der Lehre nur der Kürze wegen geschieht, in der Ausübung aber leicht einen widrigen Eindruck macht und einen ungünstigen Reflex auf jeden einzelnen Moment wirft, so günstig dieser auch in kunstmässiger Anwendung einzeln erscheinen könnte; dass 2) des Raumes wegen diese Beispiele ungünstig (zu hoch) auf Eine Zeile gedrängt sind. Eine Quarte oder Quinte tiefer würden sie sich schon besser ausnehmen.

52


etwa unzulässig? Oder sind die hier gebrauchten vier Umkehrungen nicht selbständige Akkorde? Wofür sieht sie denn unser Autor sonst an? für Durchgänge? Vorhalte? — Es werden doch wohl Akkorde und zwar Umkehrungen des Nonenakkordes bleiben.

Auf der andern Seite wird zwar S. 100 in der Aufzählung aller Dreiklänge nach der Stufenfolge in Dur und Moll (in der mechanischen Weise Weber's) auch der übermässige Dreiklang (*c - e - gis*) mit aufgeführt, S. 130 aber wird uns gesagt: er komme in der Praxis nur als ein Akkord vor, der durch eine melodisch durchgehende Note entstehe. Wieso? Ist dem Autor nicht unter andern Mozart's Ouvertüre zu *Cosi fan tutte*, und darin dieser immer wiederkehrende Satz —

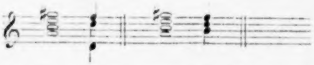
53


bekannt, in dem der Sextakkord des übermässigen Dreiklangs nicht durchgangsweise, sondern als selbständiger Akkord auftritt?

Umgekehrt stellt sich bei der mechanischen Aufzählung der Nebenseptimenakkorde S. 130 in Moll auf der ersten Stufe ein

a — c — e — gis

ein, das wohl schwerlich als Septimenakkord Glück machen möchte. Nach der (oberflächlich, ohne Motivirung gefassten) Lehre des Verfassers S. 98, 129 und besonders 132 müsste dieser „Nebenseptimenakkord in der Praxis als ein Hauptseptimenakkord, behandelt" werden. —

54


was wir doch lieber, mit dem ganzen angeblichen Akkord, unterlassen wollen.

F. Stimmfortschreitung.

Die Lehre von der Melodie wird bekanntlich von der alten Schule vernachlässigt, oder vielmehr (S. 16) bis auf einige meist

negative Regeln als unausführbar aufgegeben. Solcher Regeln theilt unser Autor S. 156 folgende drei mit:

1) man soll zu grosse Sprünge vermeiden und „möglichst stufenweise Fortschreitungen zu gewinnen“ suchen;

2) statt übermässiger und verminderter Intervalle (die dann und wann auch vorkommen könnten) soll man lieber grosse und kleine, überhaupt aber solche, deren beide Enden in einer und derselben Tonart liegen, wählen;

3) man soll, besonders bei sprungweiser Bewegung mit der Richtung der Stimme wechseln, besonders wenn diese in gleichen Intervallen geht.

Viel weiter sind auch die ältern Theoretiker nicht gekommen, als ihr Repräsentant: dies vor allen Dingen zu seinem Schutze. Nun aber, — wie wird hier wieder einmal die arme Musik trenchirt!

Erste Regel. Man soll zu grosse Sprünge vermeiden.

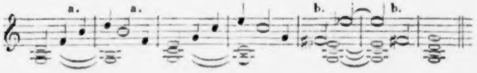
Und die tief ergreifende None in Händel's Arie der Semele: „Komm, Geliebter?“ — Und die reizvolle Dezime in dem lydischen Wollustliede in Händel's Alexanderfeste? Und die Dezimen in Mozart's *Tuba mirum?* Und die Tausende von ähnlichen Sprüngen in Gesang- und noch viel mehr in Instrumentalstimmen? — Die taugen alle nicht!

Und man soll möglichst stufenweis fortschreiten? Das würde einen schönen Brei und schöne Bässe geben! — Ich dächte, man ginge in linden Sätzen und Stimmen, wie z. B. dem von Bach S. 132 No. 43, mehr stufenweis, und in heftigern oder energischen auch in machtvollern Schritten.

Zweite Regel. Man hüte sich vor übermässigen und verminderten Intervallen.

Also Melodien, wie diese, —

55



wo übermässige Quarten (a) und verminderte Septimen (b) auf die leichteste Weise intonirt werden, soll man nicht schreiben? Sie sind freilich schon seit Jahrhunderten vieltausendmal geschrieben worden. — Und was hält der Autor von der bekannten Arie von

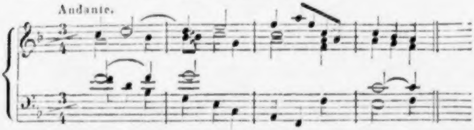
*Mozart**), in der sogar ein Thema aus kleinen (sogenannten *falschen*) Quinten und übermässigen Quarten besteht?

Man vermeide Intervalle, deren „beide Enden" nicht in derselben Tonart liegen. Aber wo bleiben dann *alle chromatischen Schritte*, die so häufig und so leicht geschehen?

Dritte Regel. Man soll sprungweise, besonders gleiche Bewegung nicht in gleicher Richtung fortsetzen.

Nun, was wäre wohl gegen dieses Sätzchen

56



zu sagen? oder gegen die so häufigen, langsamen oder schnellen Arpeggien auf dem verminderten Septimenakkord durch mehrere Oktaven?

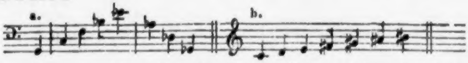
Doch wozu das ganze breite Detail? — Wir haben dessen schon fast zuviel. Hätte Dehn, hätte die alte Schule *das Wesen der Kunst in ihrem geistigen Inhalt* zu erfassen getrachtet, so würden sie auch zu einer Melodielehre gekommen sein und erkannt haben, dass in der Melodie, in der Stimmbewegung wie in jeder Kunstform *nur die Vernünftigkeit des Inhalts* über die Gestaltung entscheidet. *Recht und richtig ist alles Vernünftige, unrecht und unrichtig ist nur das Vernunftwidrige.* Diesen Satz in Bezug auf Kunst durchzuführen ist die Aufgabe der wahren Kunstlehre; sie kann nur wirken, nur rathen und leiten, indem sie jeden Akt des künstlerischen Schaffens auf die Vernünftigkeit des künstlerischen Zweckes bezieht. Wenn also einmal feststeht, dass die Akkorde *g - d - f - h* und *fis - a - c - es* kunstvernünftige Gestaltungen sind: so müssen auch die in ihnen liegenden übermässigen und verminderten Intervalle, also die Melodieschritte in No. 55 recht und zulässig sein;

---

*) Sie giebt wieder ein erheiterndes Beispiel von der Lust unsers Autors an gelehrten Citaten. Die Scene und Arie ist bekanntlich seit 30 bis 40 Jahren bei Breitkopf und Härtel um den Ladenpreis von acht Groschen zu haben. Das ist aber dem Autor zu wohlfeil; sie wird aus Dr. Lichtenthal's italienischem Musiklexikon citirt.

nur so ist eine richtige Entscheidung — deren Detail übrigens nicht hierher, sondern in die Kompositionslehre gehört — möglich.

Daher hat Dehn ganz Recht, wenn er S. 156 und 157 die Tonfolgen a und b

57 

tadelt. Aber er erkennt den eigentlichen Fehler nicht, der darin liegt, dass die Unstätheit und Hastigkeit der Modulationsfortschreitung, besonders bei b, in einem vernunftwidrigen Widerspruche steht mit der Einförmigkeit der melodischen Fortschreitung. Daher ist derselbe Bass in No. 50 gar nicht zu tadeln, weil hier das Modulatorische vorherrscht und die ebenfalls energisch hin- und herbewegte Bassmelodie sich ihr angemessen erweist; und eben daher ist der noch weiter in Einer Richtung fortschreitende Bass in No. 56 gar nicht zu tadeln, weil er mit dem modulatorischen und sonstigen Inhalte des Satzes nicht im Widerspruch steht.

Daher hat Dehn wenigstens in Bezug auf den Standpunkt der alten Schule (und den seinigen) Recht, wenn er selber S. 157 bei Gelegenheit der Tonfolge No. 57, b, — die nach allen seinen Regeln richtig und doch musikalischer Unsinn ist, — die Nutzlosigkeit selbst der allgemeinsten Regeln (nämlich wie seine Schule sie giebt) anerkennt. Aber „der angeborne Tonsinn" kann hier nicht sicher stellen, sondern nur eine die Kunstvernunft des Schülers entwickelnde Lehre.

Daher endlich dient die alte Warnung vor weiten Schritten und der Rath, für diese lieber stufenweisen Gang und für übermässige und verminderte Intervalle lieber grosse und kleine zu wählen, lediglich dazu: den vollkommen unkünstlerischen Standpunkt der alten Lehre von Neuem zu erweisen. Eine solche Wahl vorschlagen, ist schon ein durchaus unkünstlerischer Gedanke. Der Künstler wählt gar nicht in diesem Sinne, sondern spricht, was in seinem Innern lebt, auf die ihm gegebne Weise, in vernünftigen, also nothwendigen Formen aus. Jeder Schritt in seinen Tonreihen ist daher ein nothwendiger, und zwar folgt er entweder aus dem Gange der Tonreihe (so jene Dezime in der Arie aus dem Alexanderfeste) oder er tritt nach seiner eigenthümlichen*) Bedeutung (so jene None aus der Semele-Arie S. 140, oder die None in der fünfstimmigen *B* moll-Fuge in Bach's wohltemperirtem Clavier) unvermittelt in die Tonreihe ein*). In beiden Fällen hiesse es die Komposition zerstören, wollte man dem Komponisten zumuthen, statt der nothwendig gewordnen Intervalle andre zu wählen.

---

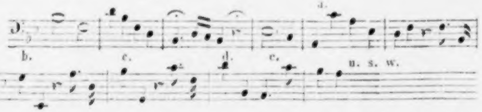
*) Einiges hierüber ist in der allg. Musiklehre (S. 203 der neuen Ausgabe) angedeutet; das Nähere und Gründlichere gehört in die Musikwissenschaft.

Wenn aber auch ein Theil der alten Schule von tieferm Sinne der Kunst und ihrer Formen (z. B. der Intervalle) nichts wissen will: so hätte man schon aus Rücksicht auf die stets belobte und stets verkannte, einseitig und unvollständig gefasste Praxis dergleichen Regeln unterdrücken müssen. Denn in Wahrheit giebt es kaum eine grössere Komposition, besonders für Orchester, Quartett und Pianoforte, die nicht im Widerspruch wäre mit jenen Regeln. Und wenn

---

*) Einer der vollständigsten und populärsten Beläge ist die Singstimme in Mozart's Requiem, im *Tuba mirum.*

58



Hier treten die Dezimen bei a, b, c, d, e nicht in bestimmter eigenthümlicher Bedeutung auf, sondern als unmittelbare Konsequenz aus der in Takt 2 und 3 akkordisch vorgezeichneten Dezime *D* — *B*. Dieser antwortet streng angemessen die Dezime bei a, gleichsam das *B* der ersten Dezime nach *A* und das *d* nach *e* führend. Die Dezimen bei d und e sind die refrainartige Wiederholung der ersten Dezimen. Statt der Dezimen bei b und c finden sich in der Partitur (S. 31 der Breitkopf'schen Ausgabe) Oktaven, nämlich statt des tiefen *Es* und *G* die Töne *G* und *B*. Auch ohne diese beiden Dezimen sind die drei andern in fünf Takten beweisend genug. Allein offenbar war es konsequent, zwischen den beiden ersten und den beiden letzten Dezimen auch die bei b und c zu setzen; die Oktaven fallen daneben klein und etwas matt aus, auch treten die Oktavtöne *G* und *B* bei Weitem nicht so günstig gegen die obligate Begleitung des Soloinstruments auf. Es scheint mir also klar, dass Mozart — oder der Herausgeber der Partitur (die André'sche Ausgabe ist mir nicht gleich zur Hand) der Rücksicht auf den gewöhnlichen Umfang der Bassstimme (einer für die allgemeinen Satzregeln, die nicht auf besondre Stimmen und ihren gewöhnlichen Umfang Rücksicht nehmen, gleichgültigen) ein Opfer gebracht hat, dergleichen öfters nöthig ist; wie es denn ein zweites Opfer an derselben Stelle scheint, dass von Takt 5 an das Fagott an die Stelle der Posaune tritt. — Ein Bassist, dessen Stimme Tiefe genug hat, in Begleitung eines fähigen und diskreten Posaunisten (z. B. in Berlin die Herren Zschiesche und Belke) wird sogleich das Bessere fühlen und fühlbar machen.

man sogar zugeben wollte, dass die Musik nichts als ein Spiel mit Formen oder mit Wohl- und Uebelklängen wäre, — auch aus diesen Gesichtspunkten, schon um der äussern Mannigfaltigkeit willen, müsste man dergleichen Lehren verwerfen. —

Soll ich noch mehr einzelne Beweise geben? Sie fänden sich überall; in der Lehre von den Parallelen, in der Modulationslehre, in der Vorhaltslehre, bei den Schlüssen, bei den Querständen, — überall.

Allein meine Leser, denk' ich, und ich haben Besseres zu thun. Und der stärkste Beweis nach dem von der theoretischen Grundlosigkeit der Lehre, der stärkste praktische Beweis ist ja schon gegeben. Er liegt nicht in dem und jenem Einzelnen; er liegt in den gehäuften Anzeigen,

> **dass unser Theoretiker selbst nicht sicher im Satz ist, unsicher selbst in der Anwendung der leichtesten Anfangsgründe,**

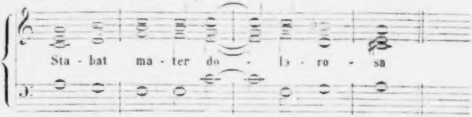
er, der Zögling und Vertreter der alten Schule!

Oder folgt etwas Anderes aus einer Choralbehandlung und Choralbässen, wie die in No. 36 und 37 S. 119 u. 120? — aus einer Stimmlage wie No. 45, c und d, in der jeder Stadtmusiker entweder die Mittelstimmen umgekehrt, oder den Tenor eine Oktav erhöht hätte? — aus Sätzen, wie die in No. 18 S. 75, in denen kein modulatorischer Zusammenhang ist, deren letzten man geradezu modulatorischen Unsinn nennen muss?*) — aus einer Stimmführung, wie die in No. 45. a, wo der Oktavenschluss in der Gegenbewegung noch

---

*) Ich muss noch einmal (S. 99) erwähnen, dass Dehn bei jenen Sätzen ein Fragment von Palestrina (den Anfang seines *Stabat mater*)

59



und ein zweites ähnliches von Orlando Lasso hat abdrucken lassen. Wollte er damit nur ein Paar Beispiele mehr geben, und an jene alten Meister erinnern? Oder sollen diese Sätze zur Rechtfertigung der seinigen dienen? In beiden Fällen hat er fehlgegriffen; im erstern in sofern, als er Beispiele gegeben, die den Schüler nur irreleiten können, im letztern durch ein Verkennen des geschichtlichen Unterschiedes zwischen der Musik jener Meister und der Kunst des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Kein Musiker wird zwar die eine Schönheit ist gegen den Gang und die Stellung der Mittelstimmen? — aus den Quinten in der Gegenbewegung, die sich in No. 49 und 50 reihenweis, in No. 18 zum Schluss, in No. 51, a sogar beim Eintritt einer Choralstrophe produziren? — um Alles zu sagen, aus dem Satze No. 35. S. 118, wo (abgesehen von dem schönen Gesang aller Stimmen, namentlich des Diskants und Basses) in achtzehn Akkorden zehnmal (a) die Terz des Dreiklangs verdoppelt, fünfmal (b) der Bass ohne Grund vom natürlichen Weg abgeführt, dreimal (c) Akkorde ungeschickt (die alte Schule würde sagen: regelwidrig, oder falsch) aufgelöst werden?

Allerdings hat man kein Recht, die Fehlgriffe eines Einzelnen der ganzen Schule, die so manchen grundgeschickten Tonsetzer in ihrem Kreise zählt, zuzurechnen. Aber eben diese geschickten und

---

dehn'schen Sätze No. 18, besonders den zweiten, gleichachten jenen der alten Meister. Aber auch das muss selbst bei flüchtigem Hinblicke jedem Musiker sofort einleuchten, dass die Modulation der Alten eine durchaus verschiedne ist von der unsern, dass Sätze, wie No. 59, bei uns nur als seltne Ausnahmen erscheinen können, während sie bei den Alten zu den regelmässigen Gestalten gehörten.

Bei seiner blos äusserlichen Auffassung der Musik konnte es Dehn wohl nicht gelingen, den wahren Inhalt und Karakter jener alten Werke aufzufassen. Allein hier bedurfte es dessen nicht einmal. Wenn er (der doch Lasso'sche Psalmen herausgegeben und eine biographische Notiz übersetzt und mit vielen Anmerkungen begleitet hat) auch nur äusserlich den Gang der alten Tonsätze mit der Weise unsrer Musik verglichen hätte, so musste ihm der gänzliche Unterschied in jeder Zeile einleuchten, er musste inne werden, dass besonders seit Bach (vorgeahnet schon in Schütz und Gabrieli) die Musik einem ganz andern Gesetze folgt, eine ganz andre geworden ist; dass erst nach der Periode Palestrina's und Lasso's Melodie und Rhythmus sich selbständig ausgebildet haben, sowohl in homophoner als polyphoner Weise; und dass dies vergesellschaftet war, oder vielmehr nur geschehen konnte auf der Grundlage einer innerlich stetig, fest zusammenhängend gewordnen Modulation. Diese ist uns, wie die Werke aller Komponisten seit Bach zeigen, unentbehrliches Bedürfniss, sie ist von uns in ihrem Recht und Vernunftgrund erkannt und noch allgemeiner gefühlt, sie ist mit unsrer Natur identisch geworden. Das Alles war im sechszehnten Jahrhundert nicht der Fall; ja unsre stetige Modulation würde damals, — bei dem Nichtvorhandensein einer ausgebildeten Melodie und fest ausgearbeiteter Rhythmen und Formen, — zu kläglicher Mattigkeit geführt haben, weil nur oder vorzüglich die ganz ungebunden aneinandertretenden Dreiklänge wirken konnten. Diese Weise auf unsre Musik übertragen, heisst beide Zeiten gleichmässig missverstehen und unsre Einsicht, die Fortschritte von drei Jahrhunderten, verleugnen.

von Jedermann hochzuschätzenden Männer mögen erwägen, ob es wohl die Lehre ist, die sie vor einem Theil aller hier und bisher erwähnten Fehler bewahrt hat? — ob die Lehre ihnen Melodie, lebendige Stimmführung, konsequente und vernunftgemässe Modulation u. s. w. gegeben? oder ob sie nicht — bei aller Bescheidenheit und bei aller Pietät gegen ihre Lehrer — der Wahrheit die Ehre geben und einräumen müssen: dass sie vorzüglich eignem Forschen in den Kompositionen, eignem Talent, eigner grosser Arbeit verdanken, was sie sind und vermögen? — Keine Lehre kann und soll die eigne Arbeit, das eigne Forschen ersparen. Aber je weiter und schneller sie den Zögling vorwärts bringt, um so weiter kann er dann mit gleicher Kraftanstrengung und gleichem Talent dringen; und es ist im kurzen Leben ein gar wichtiger Unterschied, ob wir Jahre verlieren oder gewinnen für unsre Lebensaufgabe, ob wir frisch und gekräftigt in Lust, Einsicht und Thatsinn, oder ermattet, zerstreut, abgewendet vom rechten Sinn an unser Werk gehen. Die Folgen, wenigstens ein Theil derselben, sind uns S. 27 nicht verborgen geblieben.

Die alte Methode.

Der letzte Punkt, die Lehrmethode, sei ohne besondre Rücksicht auf Dehn, mit dessen Lehrbuch sich kein Einverständniss hat knüpfen wollen, erwogen. Seine Art zu definiren und zu beschreiben, seine Vermischung der Lehrgegenstände, — wie er zum Beweise, dass die Sexte zwar Konsonanz, aber doch (oben S. 111) auch Dissonanz sei, S. 112 eine Orgelpunktsgestalt vorbringt, die erst S. 256 begriffen werden kann, — wie er die aus Durchgängen entstehenden sogenannten übermässigen Sextakkorde, die erst S. 294 begriffen werden können, schon S. 117 bei den sogenannten natürlichen Akkorden bringt, — wie er schon S. 182 ausweichende Akkorde zu Haufen bringt, während erst S. 230 von der ausweichenden Modulation die Rede ist, — wie er schon bei der Erklärung der Schlüsse S. 148 die Taktlehre braucht, die erst S. 264 beginnt, — und was sonst noch zu erwähnen wäre: alles das bleibe nun ruhig bei Seite. Für dergleichen und viele andre Fehlgriffe der ältern Theoretiker ist G. Weber in seiner mit unermüdlicher Polemik aufräumenden Theorie der rechte Richter gewesen.

Uns kann hier nur noch

die Grundfrage für alle Methode bei der Kunstlehre

wichtig sein. Nur für diese Erörterung wünsche ich die Aufmerksamkeit der Kunstgenossen, besonders aber die theilnehmende Erwägung aller Lehr- und Erziehungsverständigen noch zu gewinnen.

Wenn ich nicht irre, so stehen unter Psychologen und Pädagogen folgende Sätze als Grundsätze für das Lehr- und Erziehungswesen fest.

Erstens. In allen Bildungsfächern ist die Anregung und Befähigung des Zöglings für den zu erlernenden Gegenstand unendlich wichtiger, als Alles, was ihm der Lehrer an Kenntnissen,

einzelnen Notizen u. s. w. geben kann; ja, jenes ist vielmehr der einzige Zweck der Unterweisung, da sich im Grunde (S. 121) nicht einmal äusserliche Kenntnisse ohne Mitthätigkeit des Empfangenden übertragen lassen.

Zweitens. Die Bildung für einen bestimmten Gegenstand kann nicht dadurch bewerkstelligt werden, dass im Zögling eine unbestimmte Thätigkeit angeregt, sondern nur dadurch, dass eine bestimmte, eben für diesen Gegenstand, erweckt wird.

Drittens. Die Thätigkeit unsers Geistes hat verschiedne Formen, die einander bald mehr oder weniger ausschliessen, bald sich einander verbinden und unterstützen. Aufgabe der Bildung oder Lehre ist, den Geist des Zöglings in derjenigen oder denjenigen zusammengehörigen Formen zur Thätigkeit zu erwecken, die dem bestimmten Gegenstande der Bildung eignen.

Viertens. Jede Lehre ist nur Mittel zum Zweck und hat sich sobald und soviel als möglich entbehrlich zu machen, indem sie des Zöglings eignes Erkenntniss- und Urtheilsvermögen zur baldmöglichsten Bewirkung eignen Weiterdringens weckt und kräftigt.

Die Bildung des Philosophen oder Mathematikers z. B. beruht also nicht darauf, dass man ihm eine Reihe philosophischer oder mathematischer Sätze mittheilt, sie etwa auswendig lernen lässt; sondern darauf, dass der Geist des Zöglings zur eignen Erkennung und Findung jener Sätze erregt und befähigt wird.

Die Bildung des Mathematikers oder Geschichtforschers kann nicht dadurch erreicht werden, dass man dieselben mit irgend etwas, z. B. mit Philosophie oder Rechtskunde beschäftigt. Dies, wie jede Geistesthätigkeit, kann ihnen nebenbei hülfreich werden, als Hülfskenntniss dienen, oder den Geist im Allgemeinen üben; aber die Arbeit in Mathematik oder Geschichte selbst wird unerlässlich, wird das Hauptsächliche sein.

Ein Geschichtforscher oder Anatom kann nicht gebildet werden, indem man ihre Phantasie im Hervorrufen willkührlicher Vorstellungen oder im Anschauen der äussern Körperschöne beschäftigt. Eben so wenig macht die Mittheilung oder Erforschung geschichtlicher Data oder die Kenntniss des Knochen- und Muskelsystems den Dichter oder Maler, wiewohl beide an den Resultaten der Geschichtforschung oder Anatomie gewinnvollen Antheil haben können. —

Ich bitte meine Leser um Verzeihung wegen dieser Ausführung unbezweifelt feststehender Sätze. Aber die hundertjährige Verirrung der Methode im Kompositionsunterricht machte sie räthlich.

Sind wir nun über die Grundsätze einig, so wird ihre Anwendung auf Kompositionslehre leicht und sicher erfolgen können, sobald wir nur eine richtige Vorstellung von der Sache, die gelehrt werden soll, vom Komponiren, gefasst haben. Diese Vorstellung aber, soweit wir sie hier brauchen, ist eigentlich in dem Geist eines Jeden, der nur einige Notiz von Kunst genommen hat, schon vorhanden.

Komponiren ist nichts andres, als: Musikgestaltungen aus eignem Geiste frei hervorbringen; — in Tönen, Klängen, Rhythmen u. s. w. gestalten, so wie der Maler in Umrissen, Farben u. s. w., der Dichter in Worten gestaltet. Diese Bestimmung bleibt feststehen, mag man nun der Musik (oder einer einzelnen Komposition) den Zweck beimessen, sinnlich zu reizen, oder durch Formenwechsel zu ergötzen, das dunkle Gefühl, den Verstand, die höhern Geistesthätigkeiten zu beschäftigen.

Wenn also Komponiren nichts anders heisst, als (in Tönen u. s. w.) gestalten: so kann auch die Lehre der Komposition keinen andern Zweck haben, als

Die Fähigkeit dieses Gestaltens im Zöglinge zu wecken und auszubilden.

Nach den oben erkannten Grundsätzen ist also die Aufgabe der Kompositionslehre nicht damit gelöset, dass sie uns gewisse Kenntnisse (z. B. von schon vorhandnen Gestalten der Intervalle, Akkorde u. s. w.), gewisse schon gemachte Erfahrungen (z. B. die, dass einige Tonverbindungen milder klingen, wie andre, dass einige Akkorde u. s. w. die Neigung haben, in andre überzugehen) mittheile. Die Aufgabe besteht vielmehr darin, dass statt und aus der Kenntniss die Erkenntniss des schon Gefundnen in uns selbst geweckt und die erkennende Kraft zu weiterer Thätigkeit befähigt werde. Ohne diese Erkenntniss und ohne die Kraft, in der Erkenntniss selbstthätig immer weiter vorzuschreiten, ist jede Kenntniss ein todter und unfruchtbarer Besitz, da der Komponist ja aus eignem freien Geist hervorbringen muss und in dem, was er Andern nachthut, nicht selbst Komponist ist. Niemand wird die in No. 22 und 23 (S. 85) mitgetheilten Akkorde für Weber's Werk, oder die Akkordauflösungen in No. 48 (S. 136) für meine Komposition gelten lassen wollen, da alles dies längst vor Weber und mir vorhanden war, von uns nur Andern nachgeschrieben, nicht aus unserm freien Geist hervorgebracht worden ist.

Nach denselben Grundsätzen wird ferner die Kompositionsbildung nicht dadurch errricht werden können, dass ich mich mit irgend Etwas beschäftige, z. B. mit Rechnen oder Physik, oder mit dem Aufnotiren schon bekannter musikalischer Formeln, oder mit äusserlichen Notizen über die Art, wie früher notirt, wie ehedem der Takt eingetheilt, was sonst einmal von Dem und Jenem, etwa von dem Wohl- oder Uebelklang der Quarte, gehalten worden ist. Sondern man wird sich eben mit Komposition selbst beschäftigen müssen. — Es ist schwer, dergleichen erst noch zu sagen!

Eben so wenig wird die Kompositionsfähigkeit dadurch gefördert werden können, dass man den Geist in einer dem freien Gestalten fremden oder gar widersprechenden Richtung beschäftigt, z. B. in der Form des Gedächtnisses übt, gewisse ihm bereits fertig überlieferte Gegenstände, Tongestalten u. s. w. beharrlich festzuhalten. Es muss sogar das Gedächtniss (das nichts ist, als das Beharren oder Wiederhervortreten früherer Geistesgebilde in genauester Angemessenheit nach Qualität und Quantität *)) von dem freien Gestalten, das Neues, noch nicht Dagewesenes hervorzubringen hat, als dessen gerades Gegentheil abwenden. Nur die nothwendige Stütze bei der Ausbildung der musikalischen (wie jeder andern) Erkenntniss und Erfahrung kann es sein.

Vielmehr ist, wie schon S. 55 erwähnt, die sinnliche Regsamkeit und Vorstellungskraft, das mehr oder weniger dunkle Gefühlsvermögen in allen seinen Richtungen und Anwendungen, besonders aber die Erkenntniss vom Wesen der Musik, vom Wesen und den Wechselbeziehungen der Kunstzwecke und Kunstgestaltungen, — dies sind die hauptsächlichsten Formen der Geistesthätigkeit, an die die Kunstlehre sich zu wenden hat.

Je schneller und je reicher die Lehre dies vermag, desto eher, sichrer und vollkommner darf sie ihren Zweck zu erreichen hoffen.

---

*) Beneke, Lehrbuch der Psychologie, S. 33, 84. Unterrichtslehre, S. 256. „Die Erkenntniss soll auf die Weise werden in dem Schüler, wie sie, ihrer wesentlichen Natur nach, in der Entwicklung der Wissenschaft geworden ist, und soll in dieser Art, auf die Anregung des Lehrers, vom Schüler selbst gefunden, selbst erzeugt werden.“

Ungefähr das Gegentheil von alle diesem thut die alte Kompositionslehre.

Doch da ich hier zu allernächst Partei bin, so ziemt sich, dass ich mein eigen Verfahren und meine Intentionen bei demselben ebenfalls und zuerst vor Gericht stelle*).

In Uebereinstimmung mit der Geschichte, — die sich in jedem musikalisch angeregten und dann sich selbst überlassenen Individuum wiederholt, — und in Uebereinstimmung, wie mir scheint, mit dem Wesen der Sache (S. 57, 96) beginne ich mit der Anleitung, Melodien ohne Begleitung zu erfinden. Den Stoff dazu bietet die Tonfolge der natürlichen oder Durtonleiter, die Erkenntniss findet sich im Schüler bei der selbstthätigen Betrachtung der Tonleiter schon vor, da nichts weiter, als die einfachsten, von jedem musikalisch sich Beschäftigenden schon längst gemachten Wahrnehmungen und deren schon bereites helleres Bewusstsein zu dem ersten Anfange gefodert werden. Schon die dritte, noch mehr die fünfte der versuchten Tonreihen ist, wenn auch gering, doch eine wirkliche Kunstgestaltung und schon an der vorausgehenden Betrachtung der Tonleiter, wie an den allmählig, eine aus der andern, hervorgehenden Melodien beginnen die, die Tonfolge, den Rhythmus, die Grundformen alles musikalischen Bildens bedingenden, von diesem Anfang bis in die höchsten Kunstgestalten geltenden Gesetze künstlerischen Bildens sich immer vollständiger und einflussreicher zu entwickeln. Schon mit dem ersten Versuche, der noch nicht einmal wirkliche Kunstgestaltung ist, tritt die Erkenntnisskraft des Zöglings in Thätigkeit und es wird kein Zweck vorgesetzt, keine Regel ausgesprochen, als die, welche schon im Sinne des Zöglings bereit liegen, aus seinem Innern vom Lehrer herausgehoben werden. Schon in und nach der ersten Lektion komponirt der Schüler und bleibt von da fortwährend in der Thätigkeit des Gestaltens; Phantasie, Sinn, künstlerische

---

*) So weit es mir gelingen wollen, in einem Buche darzustellen, was seiner Natur nach zunächst dem rastlos fortbildenden und vordringenden Leben angehört, ist es der Inhalt meines Lehrbuchs geworden, dessen zweite im Druck befindliche Ausgabe (wie ich hoffen darf) beweisen wird, dass der glückliche Erfolg meiner Arbeit im Verein mit der seit ihr vielfach ausgebreiteten und geprüften Erfahrung mich nur zur Verdopplung meiner Anstrengungen hat bewegen können. Es ist derselbe Eifer, der mir diese Blätter — auf Kosten eng zugemessener Stunden — diktirt hat und der mir in jener Arbeit geholfen, sie von mir gefodert.

Ueberlegung, musikalisches und rhythmisches Gefühl sind sofort in Thätigkeit und damit in steigernder Ausbildung begriffen.

Hierzu und überall werden nur die eigentlichen Elementarkenntnisse (Ton-, Noten-, Taktsystem, wie sie jeder mittelmässige Exekutant besitzt) gefodert. Fehlt sogar hieran etwas, z. B. die geläufige Kenntniss der Tonarten, der Intervalle, Einsicht in das Taktwesen: so ergänzt es sich beiläufig, wie von selbst; das Bedürfniss und Wesen des Rhythmus z. B. wird von dem Schüler gefunden, gleichsam nochmals erfunden, wo es zuerst nöthig ist.

Die allmählig hervortretende Unzulänglichkeit der einstimmigen Komposition leitet oder drängt zu der Erfindung des zweistimmigen Natursatzes (desselben, in dem sich die Naturalisten, die Jäger, das Volk, von selbst versuchen) und zur Erkenntniss der beiden harmonischen Grundmassen. Hier fallen dem Schüler von selbst die Grundformen harmonischer Sätze, die harmonischen Ganz- und Halbschlüsse*) und die Grundgesetze der Begleitung zu; er erfindet Melodie und Begleitung selbst und (ganz oder möglichst) zugleich; die Erfindung der Melodie wird weiter und auf neuen Grundlagen geübt. Auch hier ist das Material (nach dem Standpunkte des Anfängers) beschränkt. Aber mit ihm schaltet der Zögling in künstlerischer Freiheit; er ist schon als Künstler thätig; und selbst die Beschränkung ist eine nicht unkünstlerische; auch der Künstler muss sie sich aus mancherlei Gründen gefallen lassen.

Der nächste Fortschritt (wie jeder künftige wesentliche) ergiebt sich wieder mit Nothwendigkeit aus der allmählig deutlicher werdenden Mangelhaftigkeit der bisherigen Sphäre und führt zu der kunstmässig sich ausbildenden Harmonie.

---

*) Wie wunderlich die Theoretiker sich von der stets angepriesenen Praxis entfernen und sogar die bekanntesten und begreiflichsten Schritte derselben verfehlen, kann noch einmal an Dehn gesehen werden, der nicht einmal den Halbschluss richtig macht. Er bildet ihn (S. 248) durch den Schritt von der Unterdominante auf — die Tonika, während nicht blos die frühern Theoretiker (z. B. Albrechtsberger, Th. 1, S. 183. Reicha, Th. 1, S. 18), sondern jedes Walzerheft ihm hätte erinnerlich machen müssen, dass der Halbschluss (oder, wie er ihn nach der alten aber unangemessenen Kunstsprache nennt: die Halbkadenz) auf die Oberdominante fällt und zwar zunächst von der Tonika auf die Dominante; und dass ferner sein letzter Akkord immer Dur sein muss, weil — sogar nach seiner eignen Annahme S. 77 — auch in den Molltonarten auf der Oberdominante kein andrer, als ein Durdreiklang zu finden ist. Gleichwohl macht er den Halbschluss auch Moll in Moll! — wie oben in No. 17. S. 75.

Die Aufgabe wird hier so reich, dass der Zögling einstweilen sich nur der Harmonie widmen muss. Aber diese tritt sofort wieder in ihrer künstlerischen Bestimmung auf, sie wird zu Harmoniegängen, Präludien, besonders aber und von Anfang an zur Begleitung gegebner Melodien verwendet. Hier also, und auf längere Zeit, ist es nicht mehr das Geschäft des Schülers, ganze Tonstücke (Melodie mit Begleitung) zu bilden, sondern gegebne Melodien kunstmässig zu behandeln.

Auch diese Beschränkung ist keineswegs eine blos methodische, keineswegs eine unkünstlerische. Vielmehr ist auch dem Meister die Bearbeitung gegebner Melodien (z. B. Choräle, Volkslieder, Themate) sehr häufig eine Kunstaufgabe. Und abgesehen hiervon möge man bedenken, dass selbst dem Meister nur in seinen schönsten und seltensten Stunden das Glück zu Theil wird, sein entstehendes Werk ganz fertig und vollendet, gleichsam wie eine vor ihn oder aus ihm heraustretende Vision zu erfassen und festzuhalten. Oft ist es nur ein Theil, den er zuerst ergreift und hier vielleicht nur die Melodie, die er in der fortdrängenden Hast der Erfindung notirt. So muss denn auch der gereiftere Künstler die Arbeit der Ausführung, zunächst der Begleitung auf sich nehmen und der Schüler ist also auch hier wahrhaft künstlerisch beschäftigt.

Die Entfaltung der Harmonie beginnt, wie schon S. 98 gesagt, bei den Akkorden, die in den natürlichen Verhältnissen des Tonwesens zuerst gegeben, die zuerst nothigen und geschichtlich zuerst angewendeten sind. Mit diesen ersten Akkorden tritt sogleich

1) das schon in der Betrachtung der Tonleiter angedeutete Grundgesetz aller Modulation (in der Formel *F—C—G* ausgesprochen),
2) das Grundgesetz aller Beziehungen der Akkorde auf einander

vor das Auge und in Wirksamkeit*), so dass schon hier jenen

---

*) In dem ersten Stadium der Kunstharmonie ist es (wie ich im Lehrbuche gesagt und hier gern wiederhole) der pädagogisch so scharfblickende, so überaus talentvolle **Logier**, der den Fortschritt aus der stets bei ihrer Einsichtslosigkeit beharrenden alten Schule auf das Dankenswertheste begründet, zuerst gethan hat. Weiter habe ich ihm nicht folgen können, weil er sich bestimmen liess, statt des künstlerischen den mechanischen Weg (S. 74) zu geben.

modulatorischen Verirrungen, die wir bei No. 18 S. 75 zu beklagen hatten, von Grund aus vorgebeugt wird. Jenes Modulationsgesetz aber erweitert sich bald in der Weise, dass die sechs ersten Dreiklänge auch den Kreis der sechs nächstverwandten Tonarten, — in dieser Formel *)

F *C* *G*
d *a* *e*

ausgesprochen, darstellen.

Zuvor ist der Dominantakkord (S. 86 und 100) nöthig und erfunden worden. Das Gesetz seiner Auflösung ist schon bei der Betrachtung der Tonleiter vorbereitet; es ist das Grundgesetz

---

*) Das Gesetz ist ein sehr einfaches. Die Modulation wendet sich zuerst in die nächstliegenden (nach der Kunstsprache: nächstverwandten) Tonarten. Diese sind von jedem Durtone zuerst die eine Quinte höher und tiefer (auf Ober- und Unterdominante) stehenden Tonarten, also von *C* dur ist es nach der ersten Formel (*F*—*C*—*G*) *G* dur und *F* dur. Ihnen schliesst sich zunächst der Parallelmollton von *C*, A moll, dann die Parallelmolltöne der Ober- und Unterdominante, *E* moll und *D* moll an, wie die zweite Formel ausspricht. Die grossen und kleinen Dreiklänge repräsentiren ihre Tonarten, z. B. *c*—*e*—*g* stellt uns vor, erinnert uns an *C* dur, *a*—*c*—*e* an *A* moll. Dreiklänge nun, die nächstverwandte Tonarten vorstellen oder uns andeuten, haben auch die nächste Beziehung auf einander, z. B. *c*—*e*—*g* auf *g*—*h*—*d*, oder *f*—*a*—*c*, oder *a*—*c*—*e*. Das Weitere und der interessante Nachweis dieses Prinzips in den Meisterwerken findet hier nicht Platz.

Die alte Lehre hat wenigstens den Stoff dieses Verhältnisses erfasst. Aber sie hat ihn nicht für die innere Einheit der Harmonie zu benutzen gewusst und gleich in einer ungeschickten Weise mit

c *d* *e* *f* *g* *a* und für Moll *a* *g* (?) *f* *e* *d* *c*

hingestellt, aus der sich die nächsten Beziehungen und die Vernunft der Sache nicht erkennen lassen.

Dehn hat nicht einmal diese Lehre festgehalten. Ihm spielt sein System wieder einen Possen und überredet ihn, dass diejenigen Tonarten (S. 233) mit einander am nächsten verwandt seien, deren tonische Dreiklänge als vollkommne Dreiklänge in einer Tonart liegen, z. B. *A* moll der nächste Verwandte von *C* dur sei, während in allen Kompositionen *C* dur millionenmal seine nächste Ausweichung nach *G* dur (gegen Einen Ausnahmsfall mit *A* moll) macht. So bildet sich ihm nun (S. 234) folgende Kette,

G dur, *E* moll, *C* dur, *A* moll, *F* dur, *D* moll

ein wahrhaftes *sans rime et sans raison*, mit dem Hapttone zur Dritt, mitten inne von zwei Molltönen, Dur und Moll zersplittert, im Widerspruch mit der ganzen Praxis, die niemals eine Komposition nach dieser Modulationsordnung (wenn auch oft diese Akkordreihe; vergl. m. Kompositionslehre, Th. 1, S. 95 der ersten Ausgabe) gesehen hat. Zuletzt schliesst sich gar — *H* moll an.

für alle übrigen einer Auflösung bedürfenden Akkorde, mit Ausnahme einiger, die einer ganz neuen Ordnung, dem Durchgang, entspringen.

Nach der Entwicklung der Akkordik und Modulation, — in der jede Einzelheit auftritt, sobald das Bedürfniss für sie vorhanden und ihre Erkenntniss so weit vorbereitet ist, dass der Schüler auch allenfalls ohne Leitung den jedesmaligen Fortschritt selbst finden würde; in der (wie durch die ganze Lehre) jede neue Erkenntniss oder Entdeckung auch sofort zu künstlerischer Anwendung kommt: — nach dieser Entwicklung wird die andre Seite des Akkordwesens in Betracht gezogen; die Akkorde erscheinen als Inbegriffe zusammentreffender Töne der verschiednen Stimmen, gleichsam als Räume, in denen die Stimmen zusammentreffen. Hier treten nun die Stimmen, also wieder das Melodische, als Hauptsache hervor und aus diesem Gesichtspunkte finden sich Vorhalte, Durchgänge u. s. w. nicht als Willkührliches (S. 129), sondern als vernunftgemässe Umgestaltungen, Verknüpfungen u. s. w. der abstrakten Akkorde aus melodischen Antrieben; hier ergeben sich auch die Regeln, die ausser dem Dominantgesetz (oben) nöthig sind, von selbst.

Nun kommt die melodische Vorbildung zu statten und es erfolgt die erste vollkommne Kunstgestaltung — während die bisherigen durch äusserliche Beschränktheit in den Mitteln bedingt und unvollkommen waren — die kunstmässige Behandlung von Chorälen, dann von andern Melodien, z. B. Volksliedern.

Von hier aus entfaltet sich Erstens nach dem konstruktiven oder periodischen Gesichtspunkte die Komposition liedförmiger Sätze, Zweitens nach dem melodischen, aber auf jede Stimme angewendeten Gesichtspunkte die Reihe der polyphonen Kunstformen. Unmittelbar aus der Choralbehandlung erwachsen die Figuralformen und aus diesen neben den Nachahmungsformen die Fuge*). Jeder Schritt führt zu einer neuen kunstmässigen Gestaltung und Uebung, ist durch das Vorhergehende vorbereitet und leicht.

---

*) Ich darf hoffen, dass man in der zweiten Ausgabe den Fortschritt vom Choral zur freien Liedform reicher und besser vermittelt, auch die so wichtige Fugenform freier und befriedigender behandelt, namentlich das Prinzip der Lehre energischer festgehalten finden und die Spuren ernstlichen, angestrengten Weiterarbeitens gewahr werden wird.

Soweit glaubte ich meine Intention darlegen zu müssen. Leitender Grundsatz war überall: vom ersten Moment bis zum Ende Alles auf den Zweck: kunstmässiges Gestalten — und auf die Erweckung, Kräftigung, Ausbildung der dazu nöthigen Fähigkeiten im Zöglinge zu beziehen.

Die alte Methode lässt sich bis zur Kontrapunktlehre zunächst auf die Mittheilung der Tonleitern, Intervalle, Akkorde u. s. w. und einige Vorschriften (Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen u. s. w.) und Verbote (der Quinten u. s. w.) ein, über deren Unsicherheit, Halbheit, Unzulänglichkeit Einiges hier zu lesen war, viel Mehr sich in Weber's Theorie und Reicha's Kompositionslehre findet.

Alle diese Dinge werden Haufenweise hingeworfen*), so dass der Schüler heut etwas erhält, was er erst in vier, acht Wochen oder Monaten, wo nicht noch später gebrauchen kann. Alles erscheint daher unter der Form von Kenntnissen, als etwas von Aussen Gegebnes und einstweilen — für lange Zeit, wo nicht für immer ein Aeusserliches bleibend, mithin in einer der künst-

---

*) Dehn thut sich (S. 5) förmlich etwas darauf zu Gute, dass er so verfahren, weil bei entgegengesetztem Verfahren (wenn bei „der Konstruktion eines Akkordes und seiner etwaigen Umkehrungen" gleich „die praktische Anwendung desselben besprochen" werde) „entweder Vieles in der Lehre der Konstruktion der Akkorde überhaupt antizipirt, oder Manches in der vollständigen Behandlung eines Akkordes zerstückelt werden" müsse. Dass dies nicht weiter, als das Wesen der Sache und die richtige Methode gut heissen, nöthig ist, glaube ich in meinem Lehrbuche gezeigt zu haben. Das Interessante aber ist, dass noch nie ein Lehrer so viele, so unnöthige und schädliche Antizipationen gemacht hat, als (wie wir S. 148 an wenigen Beispielen gesehen) eben Dehn. Obenein hat er seinen eignen Plan nicht einmal durchgeführt. Sein theoretischer Theil soll die Gestalten zeigen, der praktische sie anwenden. Nun fehlen im theoretischen Theile 1) die Taktlehre, 2) die Signaturenlehre, 3) die Vorhalts- und Durchgangslehre mit allem Dazugehörigen, folglich lernt man in diesem Theile nicht einmal alle Akkordgestalten kennen; und wiederum hätten die wirklich daselbst befindlichen Gestalten des sogenannten übermässigen Sextakkordes, Undezimen- und Nonenakkordes nach Dehn's Weise in den praktischen Theil gehört, weil sie aus Durchgängen und Vorhalten u. s. w. entstehen. Endlich muss auch „die Behandlung der Akkorde zerstückelt" werden; nachdem der erste Theil sie reihenweis aufgewiesen, geht der zweite sie wieder von Anfang durch, um etwas an ihnen zu üben, das wir bald kennen lernen werden.

Nicht das Zurückkommen auf einen schon dagewesenen Gegenstand (das in jeder Disciplin nothwendig und sehr fördersam werden kann) ist zu tadeln, sondern der sachfremde und unpraktische Theilungsgrund *lerischen Bethätigung gerade entgegengesetzten Form*[*]. Künstlerisch, aus freiem, eignem Geiste, kann ich nur einen Akkord u. s. w. gebrauchen, wenn ich ihn aus meinem Innern nach eignem Bedürfniss und eigner Erkenntniss wiedererfunden habe. In jener Weise wird aber das künstlerische Wesen förmlich unterdrückt, und bleibt es (wie man an Tausenden unserer Musiker und am deutlichsten an den Notensätzen von *Dehn* sehen kann), wenn nicht ein besonderes Talent zu Hülfe kommt[**].

Und wie werden diese Kenntnisse und Vorschriften befestigt? — Sie beruhen, wie wir gesehen haben, nicht auf dem wahren Begriff der Kunst; folglich können sie gar nicht, oder nicht auf den rechten Ursprung und Vernunftgrund zurückgeführt, sie können nur, *so wie sie gegeben, auswendig gelernt werden.*

---

[*] Es spukt da das albrechtsberger'sche Skelett, von S. 61 her.

„Wer will was Lebendig's erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist herauszutreiben,
Dann hat er die Theile in seiner Hand,
Fehlt leider! nur das geistige Band.
Encheiresin naturae nennt's die Chemie,
Spottet ihrer selbst und weiss nicht wie."

[**] Will man eine merkenswerthe und höchst beklagenswerthe praktische Folge davon sehen, so blicke man auf den zweck- und inhaltlosen Gebrauch, den neuere Komponisten von den Tongestaltungen, — und am Meisten von den fremdesten, auffallendsten machen. Schon *Reichardt* (in seinen Opern) und *Righini* spielten mit den mächtigen weiten Intervallen, von denen S. 141 die Rede war, wie Kinder mit Messern; nicht der Sinn dieser weiten Sprünge, nur dass Auffallende derselben und die äusserliche Absicht, die Stimmbildung des Sängers zu zeigen, bestimmten sie. In gleicher Weise werden in unsrer Zeit die fremdesten Akkorde eher als die natürlichen und motivirten, die fremdesten Modulationen u. s. w., die krassesten Gegensätze von Lärm und Tongesäusel ohne innern Beweggrund gebraucht, weil die Tonsetzer dieser Richtung und ihre Lehrer nicht das tiefe Gefühl für alle diese Gestaltungen gehegt und erzogen haben, das ihnen nur deren sinn- und zweckgemässe Anwendung gestatten würde. Es sind ihnen *nicht* selbstempfundne, noch einmal im eignen Innern erfundne *Laute ihrer Seelensprache*, sondern nur *äussere Mittel* zu äusserm Zwecke.

Auch die alte Schule eifert dagegen. Aber sie wird nicht gewahr, dass dieser *Missbrauch der Mittel*, wie sie es *ihrem* Gesichtspunkte gemäss benennt, nur eine Folge davon ist, *dass sie selbst diese Gestaltungen des innern Kunstsinns nur als äusserlich überlieferte Mittel oder Materialien auffasst* und überliefert. Daher naschen selbst alte Anhänger derselben von diesen Früchten, die sie selber verpönen und die in ihre müden Weisen vollends wunderlich hineintreten.

Auch dies könnte zur Bildung der Vorstellungskraft gereichen und überaus leicht von Statten gehen. So z. B. schlage ich zur Uebung der Anfänger (nicht der Kompositionsschüler) vor, die sämmtlichen Durtonarten nach dem Muster von *C* dur zuerst nach dem blossen Gehör zusammenzusuchen und dann erst das Gefundne gründlich zu prüfen*).

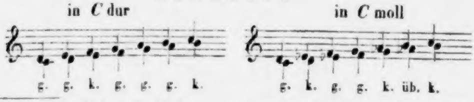
Wie aber geschieht es in der alten Schule? — In der unfruchtbarsten Form des Auswendiglernens.

Es werden nämlich zuerst die zwölf Dur- und zwölf Mollleitern auf dem Papier einzeln notirt, und zwar so oft geschrieben (oder gelesen), bis man die Namen auswendig kann. Will man noch gründlicher gehen, so werden diese Tonarten bis zu zwölf Kreuzen und been (bis *His*- und *Deses*dur) notirt, also dreiundzwanzig Tonleitern für Dur und eben soviel für Moll: oder vielmehr, — weil die Mehrzahl der Lehrer noch bei zweierlei Molltonleitern steht, — sechsundvierzig Tonleitern für Moll. — So wird noch jetzt in öffentlichen Musiklehranstalten Berlins unterrichtet. Dass die Unstatthaftigkeit einer doppelten Molltonleiter längst (seit Weber) feststeht, dass man selten oder nie Tonarten mit mehr als sechs Vorzeichnungen, also statt neunundsechzig nur vierundzwanzig Leitern braucht, dass längst von Logier und mir weit leichtere Methoden, die Tonleitern zu konstruiren**), bekannt gemacht worden: das stört den alten Schlendrian nicht.

Sodann (oder auch vorher) werden alle Intervalle in jeder (oder einer) Tonart von jedem Ton aus notirt und gemessen. Dehn z. B. giebt S. 77 eine solche Intervallentabelle, die alle Intervalle in *C* dur und *C* moll von der Sekunde bis zur Oktave, mit der darunter gesetzten Bemerkung, ob sie gross oder klein u. s. w. seien, enthält. Diese Tabelle fängt so an:

Sekunden

58

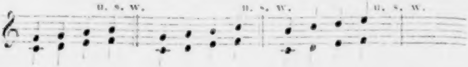


---

*) Allg. Musiklehre, S. 50 der neuen Ausgabe. Die kinderleichte Einprägung der Intervalle für den Anfänger s. S. 41 daselbst. Ebenfalls für Anfänger sei die ungemein sinnreiche „Bildliche Darstellung des Systems der Tonarten u. s. w. von C. v. Decker“ (Berlin bei Mittler) empfohlen.

**) Vergl. d. allg. Musiklehre, S. 52 und 53 der neuen Ausgabe, oder auch schon meine Gesanglehre v. J. 1826.

und enthält noch sechs solche Doppelreihen, in denen, wie hier Sekunden, so nachher auch Quarten, Quinten, Septimenreihen, z. B.

61


aufgeführt werden.

Dass dies die schlechteste Art ist, eine kinderleicht zu merkende Sache einzuprägen, haben wir schon erkannt. Aber man erwäge noch, dass dabei für den Lernenden nur zwei Möglichkeiten vorhanden sind:

entweder muss er das alles gedankenlos, mit abwesendem Musiksinne hinnehmen,

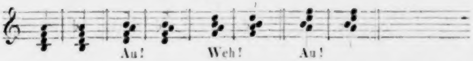
oder er muss an diesen widerwärtigen Tonreihen seinen Musiksinn zermartern und methodisch abtödten.

Und man glaube nur nicht, von dieser Pein und Last bald loszukommen! Dehn braucht ihrer noch zehn Tabellen, um — ganz konsequent im Prinzip der alten Lehre —

1) die tonischen Dreiklänge aller Dur- und Molltonarten mit ihren Umkehrungen,

2) die verminderten Dreiklänge in Dur und Moll mit ihren Umkehrungen,

und so fort zu notiren und — hoffentlich, oder vielmehr wahrscheinlich nicht! *) — einzuprägen. In der vierten Tabelle werden unsre Sinne wieder mit folgender Akkordreihe

62


durch alle Tonarten erquickt. Die grösste Freude wartet unser jedoch bei der Tabelle S. 126, in der alle bisherigen Hauptakkorde mit ihren Umkehrungen in allen Tonarten aufgeführt werden: es sind ihrer, — wenn ich nicht falsch zähle, —

dreihundert und vierundachtzig;

und dann wird noch tröstlich zugefügt:

„Diese Arbeit muss von dem Lernenden so oft, **theils auf dem Papier, theils am Instrument und**

---

*) Der Schüler in „Faust":

Mir wird von alle dem so dumm,
Als ging' mir ein Mühlrad im Kopfe herum!

> aus dem Gedächtnisse wiederholt werden, bis er alle darauf bezüglichen Fragen, ohne erst lange darüber nachzusinnen, schnell und richtig beantworten kann.

Daraus soll denn ein Komponist werden! Oder (S. 310) wenn „Erfindungskraft fehlt“: ein „vor schiefen Richtungen“ gesichertes Urtheil, und die Erkenntniss „genialer Originalschöpfungen, die zugleich das Gepräge eines in der Schule ganz vollendet ausgebildeten Talents an sich haben.“

Auf diesem Unterbau werden nun Uebungen angestellt, die fast allesammt

> das gerade Gegentheil künstlerischen Gestaltens

sind. Hier treten nämlich jene berüchtigten Generalbassübungen zuerst vor, die darin bestehen, dass man zu einer gegebnen Bassstimme Akkorde setzt, — erst lauter Dreiklänge, dann Sextakkorde, Quartsextakkorde u. s. w. Dass niemals ein Komponist so arbeitet, dass er entweder aus dem Vollen und Ganzen schafft, oder wenigstens zuerst die Melodie als Hauptsache erfasst, dass Logier längst diese Verkehrtheit beseitigt hat, dass alle diese Uebungen und Quälereien nicht zur Bildung eines kleinen Sätzchens, ja, — wie (oben S. 65) Dehn sehr richtig selbst versichert, — nicht einmal zur Begleitung der einfachsten Melodie befähigen, dass sie selber gar nicht als wirkliche Kunstgebilde, als kunstmässige Musiksätze gelten können, sondern nur (wenn auch nicht immer so arg, als die Dehn'schen Beispiele) dazu dienen, den Sinn des Schülers abzustumpfen und seine Melodienkraft zu ertödten*): das Alles kümmert die Lehrer nicht,

---

*) Wer noch nicht von der Verkehrtheit der alten Lehre überzeugt ist, kann es endlich hier werden, kann zugleich hier die stärkste Bestätigung dessen erhalten, was ich oben (S. 28) über die Folgen versäumter Bildung des Melodievermögens gesagt habe. Man stelle sich nur recht deutlich das Generalbasswesen vor.

Der Schüler erhält Bassstimmen, und muss dazu Akkorde setzen, die ihm vorgeschrieben sind. Hieraus folgt sogleich:

Erstens, dass er in der richtigen Wahl der Akkorde nicht geübt wird, dass er

Zweitens der Modulationsgrundsätze gar nicht bedarf,

weil ihm jene Wahl ja vorgeschrieben ist. Und nun sehe man gleich die Dehn'schen Beispiele an, ob sich nicht die Hälfte der darin begangnen Fehler aus dem Mangel richtiger Modulationsgrundsätze herschreibt; man überlege ferner, wie verwirrend und verderbend es für den Sinn des Schülers werden darf sie nicht kümmern; **denn — sie haben es nicht anders gelernt und wollen es nicht anders lernen.**

muss, in unrichtig angelegten Modulationen förmlich geübt zu werden. Wenn aber auch der Lehrer (wie z. B. Türk in seiner Generalbassschule) durch bessere Einsicht oder richtigen Sinn vor dergleichen Fehlgriffen bewahrt bleibt, so müssen doch die Uebungssätze schon vermöge ihrer beschränkten Bestimmung und Fassung geringer ausfallen, wie irgend ein andrer mit gleichen Kräften aber in künstlerischer Tendenz gebildeter Satz. —

Die vorgeschriebnen Akkorde nun kann der Schüler in jeder beliebigen Lage ausführen, auch jede Stimme beliebig fortschreiten lassen, wofern nur die bewussten Fehler (oder eingebildete Fehler) dabei vermieden werden. Was folgt daraus?

Drittens, dass die ganze Aufmerksamkeit sich auf die Vermeidung dieser Fehler richtet, also auf eine Negative.

Viertens, dass abgesehen hiervon jede Stimme beliebig — oder vielmehr so eng, unfrei und ängstlich wie möglich geht,

Fünftens, dass die Oberstimme oder Hauptmelodie sich ganz zufällig, und zwar unter der vorherrschenden Rücksicht auf das Negative wieder so ängstlich, dürftig und steif wie möglich bildet.

Will man das schlagendste Beispiel sehen, so blicke man auf den Dehn'schen Satz No. 35, S. 118. Schwerlich möchte selbst der talentärmste Musiker eine solche Melodie, überhaupt solche Stimmen (von allen harmonischen Missgriffen abgesehen) hingeschrieben haben, wäre nicht im unglückseligen Generalbass die Melodiefähigkeit bis auf den Gedanken daran abgetödtet worden.

Und wären diese Uebungen noch als Vorbereitung nothwendig, ein nothwendiges Uebel! **Sie sind aber vollkommen unnütz und entbehrlich.**

Ja, was noch schlimmer: sie infiziren selbst den bessern Willen; sie sind in der alten Lehrweise nicht loszuwerden. Weber hat durchaus nicht Generalbass als Hauptpunkt seiner Lehre festhalten wollen. Und was schlägt er in den wenigen Andeutungen zu praktischer Uebung (Th. 4, S. 147) vor? Man soll „sogar versuchen, einen ganzen Choral in einer ganz andern Tonart zu setzen, als auf welche er hindeutet"; das heisst also doch: ihn von Haus aus gegen seine innre Bestimmung und Natur behandeln! — Es kann dies vielleicht einmal von einem Tonsetzer zu irgend einem künstlerischen Zwecke geschehen. Aber den Harmonieschüler (einen Anfänger) darin üben, muss ja den Modulationssinn methodisch verdrehen.

Noch viel handgreiflicher zeigt sich das an Dehn. Er nennt zwar sein Buch eine Harmonielehre, sagt auch S. 148 ausdrücklich, dass er nicht Generalbassspielen lehren wolle. **Aber seine Uebungen, z. B. S. 184, 188, und die Rezitative, Choräle u. s. w. mit beziffertem Bass im Anhange, sind nichts Anderes, als Generalbassübungen, und die Hälfte seiner Regeln und Erklärungen, z. B. S. 148, 149, 256, 284, 298, deutet auf den Standpunkt des Generalbassisten hin, bis er endlich jenes berühmte Bekenntniss**

Gleichen Beweis könnte ich von der ganzen alten Kontrapunktlehre führen, wenn es nicht schon genug und übergenug *für diesmal* wäre.

Nur zu meiner Rechtfertigung muss ich schliesslich noch einen Punkt berühren.

Ist es nicht *ein blosser Uebertreibungsscherz* gewesen, wenn ich S. 149 zu bemerken für nöthig hielt, dass man nicht durch Rechnen oder Physik u. s. w. die Komposition lerne?

Keineswegs.

Schon Weber hat seinen Spass daran, wie gelehrt frühere Tonlehrer ihre Systeme mit der Akustik, mit Temperaturberechnungen u. s. w. beginnen, oder mit Haut und Haar aus jener zu deduziren meinen. Und wiederum hat *Dehn* dafür gesorgt, dass es uns nicht an einem neuesten noch wunderlichern Beispiel solch fremden Beiwerkes fehle. Hat er nun mit gelehrtem Apparat Aufsehen erregen wollen, oder ist ihm der litterarische Rost ankleben geblieben, weil er bei dem Hineingraben in verwitterte Bücher mehr auf litterarische Raritäten, als auf den Quell wahrer Kunsterkenntniss gedrungen: genug seine ganze Harmonielehre ist mit Litteratur und historischen Notizen förmlich durchdrungen.

Dies scheint mir *für eine Kunstlehre* schon darum falsch, weil es den Studirenden mehr oder weniger vom eigentlichen Zweck abzieht, während es doch für den Künstler, also auch schon für den Kunstjünger, von entscheidender Wichtigkeit ist, dass er sich gewöhne, mit ganzer Seele, mit ungetheilter, unzersplitterter Geistesthätigkeit bei seinem Werke zu sein. Noch bedenklicher scheint es mir im Fache der Musik, weil unsre Theoretiker sich im Verfehlen des eigentlichen Kunstwesens stets nur zu gewohnt und geneigt erwiesen haben, auf Nebendinge abzuschweifen, wie denn auch auf der andern Seite unsre Historiker die allergrösste Masse ihres Fleisses denjenigen Perioden der Kunstgeschichte zugewendet haben, in welchen die Musik erst im Begriff war, eine selbständige und freie Kunst zu werden.

(oben S. 65) mit den gleichstellenden Worten: „*Harmonielehre oder Generalbass*“ anhebt und von da (S. 305) ganz unbefangen vom *Generalbass* weiter spricht, wie er schon auf dem Titel hätte thun können, wäre der Name noch im ungeschwächten alten Kredit. Wir haben schon einmal. S. 115 bei *Albrechtsberger*, gesehen, dass man die *Verirrung* oder den *Mangel* noch bequem beibehält, wenn man auch den verrathenden *Namen* scheut.

Dehn meint zwar S. VII, seine historischen Notizen sollten nur auf die Nothwendigkeit des historischen Studiums hindeuten und zu dieser wissenschaftlichen Beschäftigung aufmuntern, nicht aber als etwas Besonderes oder als erhebliche Resultate gelten. Aber auch jenes scheint nicht zu hoffen und nicht am Orte. Die Kompositionslehre ist um ihrer selbst willen da und ihr Zweck wahrlich ein genugsam wichtiger. Ebenso wenig lässt sich beiläufig ein wahrhaft historisches Interesse anknüpfen.

Und was für Notizen sind es!

Bei Erwähnung der Akustik als musikalischer Hülfswissenschaft wird S. 1 als Litterarnotiz angeführt: „Ueber die Theorie der Musik — eine Einladungsschrift zu mus. Vorlesungen von Joh. Nik. Forkel, Göttingen 1777 in 4° pag. 12.“ Bei dem Tonnamen *H* heisst es S. 53: „Diesen Gegenstand hat unter andern J. F. Schwanenberg sehr breit getreten und eine Gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des *H* im musikalischen Alphabete herausgegeben (Wien und Leipzig 1797), die er der deutschen musikalischen Nachkommenschaft widmet. *Cui bono?*“ Und nochmals: *cui bono?* — Die ausführlichsten geschichtlichen Mittheilungen betreffen die Solmisation, das Mensural- und Ligaturenwesen, also nur das Aeusserliche der alten Kunst; wogegen die Beziehungen auf ihren Inhalt, wie wir S. 97 und 145 gesehen, — das Einzige, was in der Kompositionslehre wirksam und für Geschichtstudium anregend sein könnte, — kläglich in der Irre gehen. Auch das tausendmal wiederholte „artige Histörchen,“ wie Pythagoras die Tonleiter vom Klang der Schmiedehämmer abgehorcht und die Verhältnisse der Schwingungen aus dem Gewicht der Hämmer erkannt habe, wird S. 44 mit Berufung auf — den alten Printz! nochmals aufgetischt, obgleich die Unmöglichkeit des Erzählten schon vor Jahrhunderten von Galileï, dann neuerdings von Chladny (Akustik §. 86, Leipz. allg. mus. Ztg. 1826. No. 40) wissenschaftlich streng bewiesen und von Weber (Theorie Th. 4. S. 153) in Erinnerung gebracht worden ist.

Wozu noch mehr? —

Schlusswort.

Wie schön wäre der Streit und wie gern und leicht trüge man seine Mühe, wenn die Vernunft allein entschiede! Aber nicht der Irrthum, den die Wahrheit wohl überführen und besiegen kann, sondern seine Gesellen, Trägheit und Misswollen sind die gefährlichsten Feinde des Fortschrittes. Und ihnen gegenüber will auch der hegel-napoleonische Trost: der Weltgeist nehme sich Zeit und habe gar viele Menschen zu verbrauchen, — nicht Stich halten, da die Individuen nach Jahren, nicht, gleich der Weltgeschichte, nach Jahrhunderten zählen und man den Tausenden des heutigen Tages das günstigste erreichbare Loos gönnen möchte. Eben um dieses menschlich gerechten und nothwendigen Begehrs willen soll der Einzelne nicht unthätig die endliche Lösung erwarten, sondern nach Kräften ringen, dass der Tag der Lösung gezeitigt, statt verspätet werde. Nicht wie Kiesel im Bache sollen wir uns vom Zeitstrome wälzen und waschen lassen; wir sind lebendige Wellen dieses Stromes, wirken mit am Gewande der Zukunft, — unter höherer Leitung.

So kommt nun auch der alten Musiklehre die träge Macht der Gewohnheit zu statten. Das seit Jahrhunderten ausgefahrne Geleise verlassen, neue Bahn, neue Mühe, neues so unbequemes Nachdenken und Forschen, — neue Zweifel, wo man sich schon so sicher fühlte! — dann schweren Ernst machen mit jenen wohlfeil-oberflächlichen Berufungen auf Gefühl, Sinn, Praxis, — die alten stützenden Sprüche wanken und morsch werden sehen, ehe man sich noch rechte Zeit genommen, die Sicherheit der neuen Grundlagen durchzufühlen und durchzuproben! — das ist ein leidiger Zustand, kann für Alte und Schwerbewegliche ein verzweifelter geheissen werden. Darum wendet sich jeder Fortschritt[*] zunächst der Zukunft zu, die ihm angehört, und der Jugend, in der die Zukunft lebt. Aber nichts Ehrwürdigeres und Herzerhebenderes weiss ich, als das Alter, das sich zugänglich erhält dem Fortschritt und rüstig zum Mitgehen; noch durch die Silberlocken leuchtet ihm der ewige Jugendglanz des menschlichen Geistes. —

---

[*] Evang. Matthäi 9, 16—17. Oder Goethe:

Was wollt ihr mit den alten Tropfen?
Es sind Knöpfe, die nicht mehr knöpfen.

Aber der Altersträgheit fehlt es nicht an Beschönigungen. „Ist man nicht seit Jahrhunderten mit der alten Lehre fertig geworden? Ist nicht in ihrer Zeit Haydn, Mozart, Spohr, die ganze Reihe unsrer Meister vollendet worden?“ — Jedem Fortschritte wird dies Lied entgegengesungen. Wir hätten noch heut keinen Bücherdruck, hätte man die damaligen Briefschreiber gefragt; Preussen, Oestreich, Frankreich hätten noch heut mit dem Wuste des römisch-deutschen oder römisch-gallischen Rechts zu kämpfen, hätten Friedrich, Napoleon und alle neuern Gesetzgeber das vielhundertjährige Alter der frühern Praxis gefürchtet. Noch klingen uns die Protestationen gegen Eisenbahnen in den Ohren; — und wahrlich, die englischen Renner, das preussische Postwesen unter Nagler haben einen bessern Zug, als die alte Musiklehre. — Beruft diese sich aber auf die Meister ihrer Zeit: so wird kein Kundiger, Niemand, der nur diese Blätter gelesen, ihr glauben, dass Sie es sei, die uns diese Meister gebildet, sie, die mit den Werken derselben und der Art ihres Schaffens stets im Widerspruche stand, nie ihnen nur hat nachfolgen (S. 5 und 123), geschweige vorleuchten wollen*). Es hat sich nur an den Meistern erwiesen, dass das Genie sich nicht todtschlagen lässt, dass der menschliche Geist stärker ist, wie alle Bande und Hindernisse, mit denen man ihn umringt. Wir haben an den Künstlern und ihren Werken (S. 26) ganz andre Folgen der alten Lehrart sehen müssen; wieviel aber versäumt und verdorben worden, kann nur der Lehrer, der an Hunderten von Schülern die überall reichverbreitete Anlage mit den spärlichen Resultaten vergleicht, ganz ermessen.

So gewiss das wahr ist, so tritt doch nun wieder neben die schwankende Ausrede das Vorurtheil. Man hat nun einmal von Kindheit auf gehört, dass Generalbass und Kontrapunkt die wahre und einzige Bildungsschule sind, man hat selbst nichts Andres gelernt; — hat vielleicht nur hingehorcht und begt um so grössern Respekt, weil man die Unzulänglichkeit der Einsicht gutmüthig und bescheiden auf nichts Andres als auf die Unvollständigkeit der eignen Kenntnissnahme schiebt. Es kann auch nicht jeder Fremde Zeit und Beruf haben, selber eine Prüfung zu unternehmen, die obenein durch das Wesen der alten Lehre, — da diese nicht auf Vernunft, sondern auf Autorität ihrer selbst (S. 123) baut, — dem nicht ganz Eingedrungnen fast unmöglich gemacht wird.

---

*) Wir haben es ja von Beethoven S. 30 gehört, wie den wahren Künstler die alte Lehre anmuthet!

Dazu kommt noch der nicht ungewichtige Umstand, dass die alte Lehre sich sehr breit macht in gelehrtklingenden Kunstausdrücken, Schlagwörtern, kategorisch ausgesprochnen Regeln, vornehmen Autoritätsreden, die sich bequem nachsprechen lassen und dem Nachsprecher in den Augen solcher, die nicht einmal jene Redensarten gelernt haben, ein gelehrtes Ansehen geben. Das ist aber den Worthelden und Renommisten der musikalischen Kritik, überhaupt allen Pseudokennern ein sehr willkommnes Ding, und viel bequemer, als die Abwägung dieses Wortapparates gegen den wahren Inhalt und die Vernunft der Sache. Sie sind gern bereit, den leeren Gelehrsamkeitsplunder für Gründlichkeit und „Was Rechtes" gelten zu lassen, da es ihnen, wie dem Sohne der Sykorax in Shakespeare's Sturm, so leicht und gelegen ist, ihn „nach der Schnur" abzunehmen zu eignem Ausputz und als Unterpfand für die Wahrheit ihrer Geschmacks- und Parteimeinungen. — Dieses ganze Verhältniss wird aber noch begünstigt durch die Unbereitwilligkeit oder Unfähigkeit der meisten Musiker, in ihrer eignen Angelegenheit das Wort zu nehmen und nach dem Rechten zu sehen, und in der Scheu so manches wahrhaft gebildeten und wohlgesinnten Kunstfreundes, dessen Wort jedem Musiker ehrenwerth und lieb wäre, vor der vermeintlichen Ueberlegenheit, die sich in jenen technischen Phrasen kund zu geben scheint.

So trifft nun nothwendig jeder Fortschritt, jede neue Idee auf eine kompakte Majorität, die im Rechte des Besitzes und mit der Macht des alten Vorurtheils und der bequemen Gewohnheit ihnen entgegensteht, ausgerüstet überdem mit den äussern, so wünschenswerthen Mitteln, die das bisher gerechte oder durch den Mangel eines Bessern nothwendig gewordne Zutrauen ihr in die Hände gegeben und nicht ohne Schwierigkeit und moralische Kraft zum zweiten Mal herbeischaffen kann. Dies ist so naturgemäss in dem Entwickelungsgange der menschlichen Angelegenheiten, dass man stets darauf gefasst sein muss, und dass ich den so unerwartet schnellen und günstigen Erfolg meiner

Arbeit nur dem glücklichen Umstande beimessen kann, dass meine Idee in einem allgemeinern Bewusstsein längst vorbereitet und gereift, ihre Verwirklichung mit dem Bedürfnisse danach zusammengetroffen sein möge.

Eine eigenthümlich bedenkliche Stellung nehmen dem regenerirenden Fortschritte gegenüber die Behörden aller Staaten ein, welchen die Obhut und Fürsorge der Angelegenheit anvertraut ist. Während die kleinen Verbesserungen, die ruhigen Weiterbewegungen aus dem herrschenden Prinzip leicht geduldet, willkommen geheissen werden, tritt der regenerirende Fortschritt wirklich gegen das bisherige Prinzip auf und ist auf den ersten Anblick eine einstweilen beunruhigende, das Bisherige und Bestehende mehr oder weniger negirende, wo nicht gar anfeindende Erscheinung. Jeder wesentliche Fortschritt, jeder Uebergang zu einem neuen Prinzip, ist auch in der That in so fern ein revolutionärer, wenn gleich man das schwere Wort nur in den umfassendsten Angelegenheiten aussprechen will und auch da sich gern milderer Namen, — Reform u. s. w. — bedient. Der Dämon des Sokrates trat wirklich als Gegner der athenäischen Götter auf; dem Judenthum des Kaïphas konnte wirklich das Dasein der Lehre Christi nicht erträglich sein; Kopernikus war wirklich ein Revolutionär in der Astronomie und selbst die geistlich-weltliche Macht fand Anlass, seine Entdeckung als eine ketzerisch-revolutionäre zu behandeln. In weniger allgemeinberührenden, in geringern Angelegenheiten, — wenn es im Gebiete des Geistes ein absolutes Gering und Wichtig giebt, — wiederholen sich diese Hergänge öfters; nur dass sie da weniger allgemein und tief empfunden werden.

Einem solchen Fortschritte gegenüber erscheint nun das Verhalten der Staatsbehörden desswegen schwierig, weil es erstens selbst den mittelreichsten Staaten nicht leicht fallen mag, für alle unter öffentliche Kontrolle tretenden Angelegenheiten, — das heisst aber: für alle Angelegenheiten des Lebens und der Wissenschaften und Künste, — die fähigsten Sachverständigen zu finden und zu gewinnen; weil zweitens die besondre Fachbildung der jedesmaligen Beamten in der Regel auf demselben Prinzipe beruht, dem der wesentliche Fortschritt zunächst negirend entgegentritt; weil drittens die Fachbildung der Sachverständigen, die von den Behörden zu Rathe gezogen zu werden pflegen, ebenfalls auf dem streitig gewordnen Prinzipe ruht und nur auf diesem Autorität gewonnen hat.

Das Bequemste ist nun in solchem Fall allerdings, der Sache ihren Verlauf zu lassen, sich indifferent, gleichsam unparteiisch zu verhalten. Allein das Letztere ist unmöglich und das Erstere ist Unrecht, weil ja einstweilen jede staatliche Einwirkung zu Gunsten des alten Prinzips fortwährt, mithin das ganze Gewicht des Staates einstweilen gegen den Fortschritt eingelegt bleibt. Wir alle sind ja nicht blos für das verantwortlich, was wir thun, sondern auch für das, was wir unterlassen.

Eben hieraus leuchtet nun aber die Pflicht eines jeden Berufenen hervor, — und das war einer der wichtigsten Antriebe zu dieser Schrift, die ich mir gern erspart hätte, wäre sie mir nicht als Berufspflicht erschienen, — aus allen Kräften mitzuwirken: dass von den Männern des Faches, von den Behörden, von dem ganzen durch Bildung und Theilnahme dazu berufenen Publikum Recht und Wahrheit so schnell und sicher wie möglich erkannt werden, dass es den Fähigen und Berufenen — wenn sie auch nicht Männer vom Fach sind — erleichtert werde,

auf den Grund der Sache zurückzugehen

und so, — anders ist es ja nicht möglich, — ein wahrhaftes und gerechtes Urtheil zu finden.

Ist unter streitenden Parteien das Prinzip ihrer Angelegenheit feststehend, so kann der Beurtheilende sich vielleicht erlauben, ebenfalls von diesem Prinzip auszugehen. Ist aber das Prinzip selbst der erste Streitpunkt: so erfodern Vernunft und Gerechtigkeit, diesen Streitpunkt zuerst zu entscheiden. Das Grundprinzip in jeder Angelegenheit ist aber

der Vernunftgrund derselben.

Ist es gelungen, auf diesen zurückzuführen, so dürfen wir an gerechter Entscheidung nicht zweifeln. Ja, wenn der heutige Tag seine Pflicht verkennte oder versäumte: so würde ein helleres Morgen und die unbefangne Nachwelt ein höheres Gericht über die Richter von Heute halten! Denn es ist noch nie gelungen, die Wahrheit zu unterdrücken. Ihre Stunde schlägt gewiss.

Berichtigungen.

S. 16. Der letzte Name in der Anm. heisst **Riepel**. Seine „Anfangsgründe“ sind 1754 herausgegeben.

— 34. Die Anm. fängt an: „**Befriedigender und**“.

— 84. Deutlicher würde es, von Zeile 4 in der Anm. an, heissen: „**Die Quarte, zu unterst in einem Akkorde liegend, hat**“ u. s. w.

— 88. Zeile 8 von unten, ist *D-dur* statt F-dur zu lesen.

— 89. Nach dem Notenbeispiel und den Worten: „**deren eine so regelmässig ist, als die andre**“, fehlt folgender Satz:

„Hier sehen wir nun schon im zweiten Beispiel einen verminderten Dreiklang (*h—d—f*) in *A* moll, dessen Töne sich nicht in Terz und Grundton der Tonika, sondern **auch in deren Quinte** (*a—e* **und** *e*) bewegen. Und da ferner der Dreiklang *a—c—e* auch in *C* dur einheimisch, und mit *c—e—g* (S. 155) nächstverwandt ist: so hat es kein Bedenken (unser Autor thut es — vergl. No. 45, b S. 132 — selbst, aber gegen seine obige Annahme), auch in *C* dur *h—d—f* nach *c—e* **und** *a*, also in Grundton, Terz **und Sexte**, zu führen.“

— 110. Zeile 3 des Textes, von unten, nach „regelmässig“ muss die Anführung: „(S. 89)“ eingeschaltet werden.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Mus. Ab. 2498

A. B. MARX

METHODE DER MUSIK.

Das Recht dieses Werk in englischer Uebersetzung herauszugeben habe ich für Grossbritannien und die Kolonien durch Vertrag vom 2. Juni 1854 auf die Verlagshandlung Robert Cocks und Komp. in London übertragen.

Berlin am 5. Novbr. 1854.

Dr. A. B. Marx
Prof.

DIE MUSIK

DES

NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

UND IHRE PFLEGE.

METHODE DER MUSIK

VON

ADOLF BERNHARD MARX.

Das Recht der Herausgabe in englischer und französischer
Uebersetzung hat der Verfasser sich vorbehalten

LEIPZIG.
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HÄRTEL.
1855.

Ent^d Stat. Hall. London.
97 -

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhaltsanzeige.

Seite.

I. Dies Buch und sein Lebenskreis . . . . 1 — 26

Bestimmung des Buchs 1. Gemeinsamkeit im Lehrfache 5. Die Musiklehrer 7. Lehrer, Künstler, Volk 14. Die Lehre als Stätte der Verständigung und Eintracht 18. Die Zweifler an ihrer Wirksamkeit 20.

II. Kunst, Tonkunst und ihre Faktoren . . . . 27 — 59

Unsicherheit in Kunst und Kunstlehre. Nothwendigkeit sichern Einblicks 27. Der Mensch und sein Vermögen. Sinnenthum. Wechselbeziehung des Innern und Aeussern 31. Bethätigung. That 36. Bewusstsein. Geist 37. Naturzug zum Ganzen. All-Einheit. Die Kunst. Ihr Ursprung. Die schöpferische Liebe 39. Das Kunstwerk. Kunststoff. Inhalt des Kunstwerks 44. Die All-Kunst. Theilung derselben. Die Künste 48. Musik und ihre Substanz. Schall, Klang, Ton, Rhythmus. Ueberfliessen in andre Gebiete 54

III. Leben der Musik . . . . 60 — 96

Mysterium der Kunst 60. Ursprung der Musik im Sinne. Klang- und Tonsystem. Harmonie. Kontrapunkt 62. Musik der Stimmung. Sympathie. Begriff geistiger Umkreise. Stimmung im Zeitwechsel. Em. Bach. Hiller. Haydn. Mozart und seine Nachfolger. Italien. Frankreich 67. Musik des Geistes. Psychologische Bewegung des Inhalts. Der Orient. Kirchentöne. Kennzeichen in der Schreibart. Erkenntniss der Tonverhältnisse. Palestrina. Joh. Gabrieli. Händel. Bach. Gluck. Wort- und Tonsprache. Vers und Musik 74. Reine Musik. Haydn. Beethoven 85. Gränzen der Kunst. Bedeutung des Abgränzens 87.

IV. Die Gegenwart . . . . 97 — 141

Das Erbe der Vergangenheit. Kirchen- und Volksgesang. Oper und Konzert 97. Besitz der Gegenwart. Kirche. Oratorium. Singakademie 100. Die Oper. Gluck und Wagner. Mozart. Spontini und Weber. Meierbeer 108. Die Restauration der Griechen 119. Die Symphonie. Berlioz. Das neue Orchester. Die Militärmusik 123. Der Antheil des Volks. Singverein. Konzert- und Gartenmusik. Hausmusik 130. Lehrgewerbe. Mechanisirung der Kunst. Die Erwartung der Zukunft 132.

Seite.

V. Die Zukunft . . . . 142 – 201

Die Zukunftfrage nach ihrer Dringlichkeit und Lösbarkeit. Nothwendigkeit des Fortschritts. Ausgang der Künste. Die Treuen am Grabe 142. Fortbestehn und Fortschritt. Bestimmung der Zukunftfrage 148. Erfüllung der wesentlichen Lebensmomente der Musik 151. Die Instrumentalmusik. Beethoven. Die Romantik. Berlioz. Form und Freiheit in ihrer wahren Bedeutung 152. Die Oper. Reine Oper und Misch-Oper. Ihr Wesen und Verhängniss. Gluck. Mozart. Wagner und das Mittelalter 164. Fortschritt des Volks. Bedingung des Fortschritts der Kunst. Das Leben des Volks und seine Phasen. Zukunft des deutschen Volks 179. Unvollendung der Oper. Das Drama der deutschen Zukunft. Die Oper der Zukunft 187. Das Oratorium. Seine künstlerische Form. Seine Bedeutung für die Zukunft. Das eigentlich Katholische in den Religionen 192. Die materialistische Ansicht 194.

VI. Begriff und Aufgabe der Musikbildung . . . . 202 – 240

Erkenntniss als Grundlage der Bethätigung. Freie Prüfung und Freimuth als Lehrerpflicht 202. Musikbildung für Künstler und Volk. Bedeutung der Kunst im Volksleben. Reale und ideale Seite des Lebens. Die Kunst als Hüterin des Idealen im Volksleben. Ihr erhaltender und erhöhender Beruf. Ihr Sinken 207. Die Musik im Volksleben. Unbestimmtheit ihres Gehalts. Ihre Theilnahme am Leben. Beseelender und entnervender Einfluss 214. Beruf und Pflicht des Lehrstandes. Festhalten am Wesen der Kunst 219. Pflege guter Musik; Entbehrlichkeit und Ausschluss der schlechten; Irrthum und Ausflüchte der Lehrer. Unterscheidung - Merkmale. Freibeutereien. Etüden. Salonmusik. Bravour- und Konzertstücke 221. Bildung der Kunstfreunde, der Künstler, des weiblichen Geschlechts 230. Einzel- und Gesammtmusik. Gipfel der Volksmusik 237.

VII. Begriff und Aufgabe der Kunstlehre . . . . 241 – 278

Bedeutung der Kunstbildung. Ursprung der Lehre aus der Kunst. Wechselbeziehung beider 241. Aufgabe der Lehre gegenüber dem Wesen der Kunst. Kunstlehre, Erziehung. Ihr Gegensatz zur Kunst. Sprödigkeit der Künstlernatur. Ausgleichung 250. Allgemeine Zielpunkte. Erkenntniss. Darstellung. Gestaltung. Einführung in die Richtungen der Kunst 255. Weiterer Umblick. Allgemeine Bildung. Verständniss für andre Künste. Zentrales und peripherisches Prinzip 260. Das Bedenkliche in der Musik. Abwehr durch die Lehre. Richtung des Stoffs. Kräftigung des Schülers. Stufengang 264. Kunstrichtungen und Fächer. Gesang. Klavier. Andre Instrumente. Komposition 268. Bezeichnung der Lehraufgabe 277.

VIII. Die allgemeinen Anlagen und ihre Entwickelung . . . 279 – 317

Berechtigung zur Musikbildung. Foderungen der Lehre 279. Gemüthskräfte. Neigung. Aeusserliche Antriebe 284. Erhalten und Kräftigung der Neigung. Vorspielen. Gemeinsamkeit. Anregung hellen Bewusstseins 288. Entwickelung der Neigung zur Thätigkeit. Karakterbildung 290. Intellektuelle Kräfte. Verstand im Gegensatz zum künstlerischen Geiste. Sein Antheil 292. Vorstellungsvermögen 297. Gedächtniss und Erinnerung 298. Lehrver-

Seite.

halten in Bezug auf die verschiednen Formen geistiger Thätigkeit. Beispiele: Tonsystem; Notenkenntniss; Tonarten; Akkordwesen 301 Körperliche Befähigung 312. Alter 312.

IX. Die Musikanlagen und ihre Entwickelung . . . . 318 — 375

Anlage für Musik. Schwierigkeit sie zu erkennen. Ihre Nothwendigkeit. Bedürfniss der Entwickelung 318. Unrichtige Vorstellung von Anlage. Angeborne Fähigkeit. Vielfältigkeit der Anlagen. Rein-musikalische. Geistesrichtungen. Empfindung. Auffassung. Geschmack. Anmuth. Schönheitsinn. Phantasie. Fachtalent. Genie und Talent 320. Gehör. Versäumniss seiner Ausbildung. Tontreffen. Tonstimmen 323. Methode für Tontreffen. Tonfassen. Erste melodische Grundlage. Motiv. Gang. Harmonische Grundlage. Die Uebertragungen. Das Mollgeschlecht. Chromatik 330. Rhythmus. Mangelhafte Entwickelung. Ursach derselben. Folge 350. Methode. Taktgeben. Beiläufige Uebungen. Zweitheiliger Rhythmus. Zergliederung. Dreitheiliger Rhythmus. Gemischte Rhythmen 353. Geistige Entwickelung 368.

X. Geschicklichkeit und ihre Entwickelung . . . . 376 — 425

Begriff der Geschicklichkeit. Ihre kunstfremde Natur. Ihre Nothwendigkeit 376. Grundsatz der Lehre. Antheil des Geists. Neigung. Sammlung. Willenskraft 379. Erhöhung dieser Kräfte. Die Schwächern, Starken, Flüchtigen. Störung der Kraft 382. Das vom Blatt Spielen und Singen 386. Die eigentliche Technik. Ihre Stellung in Lehre und Kunst. Technik als Mittel oder Zweck 388. Zerfällung der Lehre in eine technische und eine künstlerische Periode. Die Singlehrer und ihr Einfluss. Bachs Autorität. Mischung technischer und künstlerischer Aufgaben 390. Maass technischer Uebung. Unmöglichkeit vollkommner Vorbildung. Klementi. A. E. Müller. Moscheles. Czerny 395. Elementartechnik. Schall- und Klangbildung. Geläufigkeit. Geistiger Antheil. Selbsthören. Selbsturtheilen. Mechanische Förderung 397. Geläufigkeit. Gliederung nach Organ und Foderungen 404. Arm und Hand als Organe für Klavierspiel 406. Fingerbildung. Hülfmaschinen 411. Geistige Theilnahme. Nachdenken. Selbsterfindung. Kunstsinn 417. Kunst und Kunsthandwerk 422.

XI. Bildungziele . . . . 426 — 476

Bildungziel. Schrift und Kenntniss. Regel. Autorität. Vorbild. Bildung 426. Grundsatz für Bildung. Aesthetik. Subjektivität. Weg der Natur 431. Entwickelung von innen. Wesen derselben. Beispiel 434. Widerspruch der Geistesträgen 441. Die drei Richtungen nach dem Bildungziel. Entwickelung zu Empfänglichkeit und Verständniss. Hören. Nachdenken. Vorbereitung 442. Bildung der Ausübenden. Verständniss 447. Mittel der Darstellung. Schall. Klang. Laut. Ton. Wachsen und Abnehmen 451. Rhythmus. Betonung. Bewegung. Zeitmaass. Taktfreiheit. Ihre psychologische Begründung. Beispiele 454. Uebung im Vortrag. Weg zur Verständniss. Bachs Verfahren 460.

XII. Der Lehrer und sein Werk . . . . 477 — 567

Der Lehrer. Seine Würde. Lehrbefähigung. Sittliche Befähigung. Das weibliche Geschlecht. Lehrergeduld 477. Methode.

System 481. A. Die Grundpfeiler der Lehre. Bildungsideale 487. 1. Theilnahme ohne Bethätigung 489. 2. Ausführung 492. 3. Komposition 495. Berücksichtigung der Individualität, der Verhältnisse. Lehrzeit 497. Die drei Momente der Methode. B. Das Was 502. Anknüpfung und Ueberleitung zum Guten. Lehrmittel 509. Kompositionslehre. Ihre drei Methoden 515. Der weitere Lehrgang. Bildungskreis 518. Kunstbildung 521. C. Das Wann der Methode. Ordnung der Fächer 524. Zeitmaass für dieselben 528. Ordnung innerhalb der Lehrzweige. Ausübung 530. Ordnung des Lehrstoffs nach dem Standpunkte des Schülers 534. Ordnung der Kompositionslehre 539. Schule des Gedächtnisses 544. D. Das Wie der Methode. Leitender Grundsatz 547. Bildung des Menschen. Selbständigkeit. Karakter. Lehrkritik. Bildung des Künstlers 549. Unterrichtformen. Selbstunterricht. Unterricht Einzelner 555. Musik-Schulen und Konservatorien 560. Schluss 565.

I.

Dies Buch und sein Lebenskreis.

Bestimmung des Buchs. — Gemeinsamkeit im Lehrfache. — Die Musiklehrer. — Lehrer, Künstler, Volk. — Berufshöhe des Lehrers. — Umfang des Lehrgebiets und Nothwendigkeit getheilter Arbeit. — Die Lehre als Stätte der Verständigung und Eintracht. — Die Zweifler an ihrer Wirksamkeit.

In einem Zeitabschnitte, der alle Verhältnisse Europens wogen, alle Gemüther erregt, alle Interessen unbefriedigt und auf Erfüllung und ein genügevolleres Dasein gespannt sieht — nicht blos in politischer, auch in religioser sozialer industrieller Richtung — in dem gegenwärtigen Zeitabschnitte hat die Frage: wo wir stehn? was wir haben und begehren? was uns Noth ist und wohin wir schreiten oder von irgend einer Nothwendigkeit gezogen werden? auch unsrer Kunst nicht fern bleiben können. Grosses ist, wer wüsste das nicht? in ihrem Umkreise geleistet und gewonnen worden. Nicht blos ist die Bethätigung an ihr gegen frühere Zeiten unermesslich verbreitet, sie hat auch nach zwei Richtungen hin einen Karakter angenommen, dessen Bedeutsamkeit nicht übersehn werden kann, wohl aber entziffert werden muss.

Die eine Richtung geht nach der Vergangenheit. Was seit und vor Jahrhunderten geschaffen worden, sollte nicht mehr blos in den Registern und Notizen einiger Gelehrten, in Manuscripten und seltnen Bibliotheken schlummern. Leben sollt' es wieder, gleich jenen Getraidekörnern die man in den verschlossenen Handen viertausendjähriger Mumien gefunden und wieder ausgesäet hat. Die Werke Bachs, Eckardts, Schützens, der Gabrieli, Palestrina, Lattre wurden jedem Begehrenden wieder zugänglich, kamen zu häufiger Aufführung und Erörterung. Die Vergangenheit blieb nicht verheimlichter todter Besitz, sie trat in unsern Lebenskreis. Wir freuen uns des Schatzes soviel wir mögen, begreifen ihn sogut wir können.

Die andre Richtung geht vorwärts, in die Zukunft. Ueber jene Künstler hinaus, die wir unsre »Klassiker« nennen, über den letzten derselben Beethoven hinaus haben energische Talente jenem Allerwelts-Instrument, dem Piano, neue Bahnen eröffnet, für Instrumentale und Gesang neue Gestaltungen hervorgerufen oder hervorzurufen gemeint, hat man »die Oper der Zukunft« verkündet, geschaffen oder zu schaun und zu schaffen vermeint, während Andre den Traditionen und Formen der »klassischen Zeit« getreuer anhängen, jenen »Fortschritten« fern bleiben, sie verleugnen, Verirrung Verfall Untergang der Kunst in ihnen erblicken. Die Litteratur hat sich ungewöhnlich lebhaften Antheils nicht enthalten können.

Die Fragen von Bedeutung und Werth der Tonkunst und ihrer Verbreitung, von der Bedeutung ihrer frühern Schöpfungen, die Frage nach der ihr vielleicht beschiednen Zukunft sind auf das Lebhafteste angeregt. Besonders die Zukunftfrage musste brennend reizen in einer Zeit, die sich an der Gegenwart unmöglich zufriedengeben kann, die befriedigender Zukunft harrt und an ihrer Erschaffung, soweit Jedem gegeben, arbeitet.

Diese Fragen stehn jedem an der Zeit bewusster Theilnehmenden nahe; sie sind eine Seite der allgemeinen Kulturfrage.

Wen könnten sie näher angehn als den Lehrstand, der Kunstbildung verbreiten die vorhandnen Kunstwerke zugänglich verständlich machen zu ihrer Darstellung befähigen, und mit alle dem seine Jünger für die kommende Zeit ausrüsten soll? Als Kenner und Hüter der Vergangenheit und ihres Besitzes wie der Gegenwart, als Arbeiter für die Zukunft: in beiden Richtungen kann er jene Fragen nicht umgehn. Ihm vor allen Andern ist es Beruf, sie werkthätig zur Lösung zu bringen: seine Antworten werden zugleich Bescheid und Richtung, Bewusstsein und That.

Als Lehrer und für Lehrer fasse ich diese Fragen, und suche sie fruchtbar zu machen nicht blos für Erkenntniss im Allgemeinen, sondern thatsächlich für Bestand und Pflege der Kunst.

Man ist sonst gewohnt, ein Buch als ausschliessliches Werk und Eigenthum seines Verfassers anzusehn. Nach einer Seite gilt das ohne Frage mit vollem Recht. Es ist in seinem Geiste gereift, aus der Kraft seines Gemüths geboren, sein war die Arbeit und ihre Treue, sein ist der erste Lohn, das Bewusstsein erfüllter Pflicht, sein die Verantwortlichkeit. Nach andrer Seite hin haben nicht blos die Vorarbeiten, es hat auch der gar nicht berechenbare Einfluss der Fachgenossen und ihres Wirkens, die Strömung des Zeitgeistes, Standpunkt und Stellung des Volks dem man angehört, sie alle haben Anrecht an jedem Werke, das aus dem Leben des Volks und der Zeit hervortritt; nicht die scheinbar reinpersönlichen Werke der Kunst, kaum die der Wissenschaft können dieser Mittheilnahme verschlossen bleiben. Wir alle werden dahingetragen auf den Wogen der Zeit und des Volkslebens, mögen wir sinken, mögen wir den Kamm des Gewoges mit freiem Blick' überschaun und eine Spanne weit überherrschen. Unser Lohn, unser Trost, der Adel des Menschen ist eben, dass er nicht willen- und bewusstlos dahintreibe, sondern den Strom und wohin er uns trägt erkennend überblicke, dass er in ihm sich und seine Selbstbestimmung nicht verliere, sondern sich durchkämpfe, freudig getragen, freudig — ehe denn sich selbst verleugnend — wenn es sein muss sinke. Der Strom, das sind wir alle selber. Jeder im Strom' eine Welle, eine Kraft ein Lebensschlag in ihm, der das Leben und Heil Aller ist.

Solches bedenkend möcht' ich dieses Buch vor Allem als ein nicht-meiniges angesehn wissen. Wieviel ich auch im langgeübten Lehrberufe gesonnen, versucht, erfahren: mir ist die Anmaassung fern, der Lehrer meiner Genossen am Lehrfache zu sein, deren Vor- und Mitarbeit, deren nachweislichem, deren unbestimmbarem und doch gewissem Einfluss' ich mich Schuldner weiss. In anderm Sinne schreib' ich dieses Buch. Was wir alle, die Andern und ich, im Laufe der Zeit und im Andrang' des Kunstlebens erkannt und erfunden, sollte hier zusammenströmen wie Quellen und Bäche von den Höhn umher in einen ruhigen See: dies Buch möchte für ein gemeinsames Werk und als Gemeingut aller an seinem Gegenstande Theilnehmenden gelten. Und in der That, für sich allein — was ist es, was vermag es, wenn nicht die Lehrenden es auf und durch sich wirken lassen, durch ihre Werkthätigkeit es ergänzen und vollenden? Es sammelt, was das Leben bot, leuchtet wieder, was im Wechselweben von Kunst und Lehre hell aufblitzte, es zieht Grundlinien, wagt Andeutungen für die Dämmernacht in Kunst und Menschenbrust: All' das gewinnt erst Wirklichkeit und Fülle des Lebens, wenn Ausführende es in die Werkstätte der Kunst- und Volksbildung hineintragen. Erfinder Versucher Prüfende Verbreitende müssen allwärts auch im Kunstleben brüderlich einander die Hände reichen, selbstlos und doch selbstgewiss, froh des eignen Gewinns im Gewinn Aller. Jeder von uns ist nur ein Glied in der elektrischen Kette, die der Geistesfunke durchfliegt, um beseelend in das Volk zu schlagen; Keiner, der Glied dieser Kette, darf sich allein gelten lassen wollen, Keiner seinen Theil am gemeinsamen Werke versäumen, Jeder muss nehmen um reicher geben zu können, ausspenden was er aufgesammelt und gezeitigt hat.

Wem auch von allen geistig Wirkenden läge wohl Sinn und Bedürfniss brüderlicher Gemeinsamkeit näher als dem Lehrstande? Kein Lehrer steht und wirkt für sich allein, weil keinem Kraft und in den vielseitigen Lebensbeziehungen Raum und Gelegenheit gegeben ist, die Bildung der ihm Anvertrauten für sich allein mit Ausschluss der Andern zu vollenden. Wer sich aber neben ihm an dieser Aufgabe betheiligt, der muss nothwendig ihm entgegenwirken, wenn nicht gleiche Gesinnung und gleiches Ziel, wo möglich auch verwandte Mittel das Streben beider verschmelzen. Mag Missverständniss Argwohn Besorgtheit um den persönlichen Vortheil, mögen abweichende Ansichten und Aufgaben noch so arg sich sträuben und den Sinn der Einzelnen verdrehn: stets wird jenes tiefste Bedürfniss sich als Bedingung vollen Gelingens und innrer Befriedigung am Lebenswerke wieder Gehör und Geltung verschaffen: es wird Verständigung und diese wird Eintracht und im glücklichen Zusammenwirken Wohlfahrt, innre Genugthuung jedes Einzelnen herbeiführen. Der wäre kein berufener Lehrer, der sich dem Fortschritte des gemeinsamen Werks widerspänstig oder nur gleichgültig bezeigen könnte. Was auch wollen wir an unsern Zöglingen, als in ihnen Bewusstsein und Kraft für den Gegenstand unsers Lehrens wecken und entfalten, dass sie reich und beglückt werden im Leben der Kunst, und die Kunst fortlebe fortwachse durch ihre Lieb' und Kraft? Kann denn in Wahrheit irgend ein andrer Lohn die Lieb' und Geduld des Lehrers vergelten? Der Künstler vollendet sein Werk in brünstigem Ringen und seliger Abgeschiedenheit für sich allein: das ist seine Welt für ihn allein, das sein höchster reinster — oft einziger und doch überschwenglicher Lohn. Der Lehrer trachtet alle Frucht seines Denkens und Sammelns, all' die Erfahrungen die er als Künstler und Lehrer oft sich bitterlich schwer errungen, auf den Schüler zu übertragen. Ob es fruchtet? — ob das Werk endlich ihn selber begnügt entlässt, ob er nicht, ein andrer Epimetheus, was er gehegt und erzogen, wenn es vor ihn tritt als liebliche Elpore, verkennen, befremdet wegweisen muss? — ob wohl je bei dem Werke das er mit dem warmen Blut seiner Liebe genährt sein gedacht wird, — auch nur von Jenem in dem er es gepflanzt und gezeitigt? — wer weiss! Er geht darbend und würdelos von hinnen, wenn nicht jener Sinn brüderlicher Gemeinsamkeit ihn veredelt und in Voraus ihm gelohnt hat.

Und zuletzt, von allen Lehrklassen, welcher thut für das gemeinsame Werk Verständigung und Einigung mehr Noth, als den Musiklehrern die allermeist zerstreut unter dem Volke wirken, ohne feste Schulverbände ohne gemeinschaftlichen Bildungsgang, so gut wie unberathen bis jetzt, wenn man das Winzige was für sie geschehn gegen die Bibliotheken misst, die sich für andre Lehrer aufgesammelt haben! Wer sind die Musiklehrer? Ueberschaut doch diese bunte Schaar, Tausend auf Tausende, die sich herandrangen! Neben die Lehrer von Fach, durch Lehrstudien und Lehrerfahrung ausgerüstet, treten Künstler, schaffende und ausübende, die den Saft ihres Lebens ihrem eigentlichen nächsten Beruf und seinen Vorarbeiten und Anfoderungen dahingegeben oder aufsparen, kaum erwägend dass der Lehrberuf ein ganz andrer ist und andre Vorbereitung bedingt. Da siehst du den jungen Komponisten, der sich widerwillig dem Traum seiner ersten Erfolge, der Arbeit an seiner Symphonie, den nimmer endenden Studien entreisst, in sich unfertig und unklar Andern helfen und rathen soll, brennende Unruh' im Herzen. Da siehst du die Vorkämpfer heimkehren aus dem heissen Sturm der Erfolge, dem Schauer der Täuschungen, — da den Virtuosen, eben noch übertäubt vom Zujauchzen der Menge und nun betroffen vor dem Räthsel der leerer und leerer werdenden Säle, — jeder von ihnen mit dem stillen Wunsch' im Herzen, sich sichrer ruhiger zu bethätigen, Erben zu erziehn für seine Lebensarbeit, in denen er fortwirke. Da drängen all' diese braven Orchesterspieler und Sänger und sonstige Kunstbeamtete nach, denen redlich erworbne und geübte Fachtüchtigkeit kein genügend Auskommen gewährt, — neben ihnen, die Liebhaberei Ehrgeiz Brodnoth aus andern Bahnen auf die begünstigter scheinende herübergelockt hat. Sie alle, wie verschieden sich auch die persönlichen Antriebe gestalten, wallen einen Pfad: Ausbreitung der Kunstbildung ist ihnen allen Zweck und Mittel. Was auf ihrer Bahn förderlich werden könnte, liegt ihnen allen nothwendig am Herzen: sie können es eine zeitlang nichtwissen, können es bisweilen menschlicher Schwäche nach aus dem Auge verlieren, — verleugnen können sie es nimmer, ohne ihren eignen Zweck aufzugeben, und den Grund auf dem sie bau'n zu untergraben.

Wir alle, welchen Antrieb und welches Vermögen wir auch in uns tragen, wir haben das Recht jeder Persönlichkeit, unsern Zweck uns zu setzen und zu verfolgen. Und doch sind wir nicht um unsertwillen zum Werke berufen. Ziel oder Mittel unsers Strebens sind allgemeine, hocherhaben über jede Persönlichkeit. Ueber uns allen steht in ewigem Rechte, webend und wägend im innerlich waltenden Gewissen, der Genius des Volks und der Kunst in deren Dienst wir uns gegeben. Wer das nicht durch und durch fühlt, wer aus Lässigkeit oder um persönlichen und flüchtig vergänglichen Vortheils willen die Weihe dieses Berufs verläugnet, dem sinken nieder vom Werk die müden Hände, dem verwandelt sich, wie die Volksmähr wahrsagt, das zusammengeraffte Gold in dürres Laub und Bürde tauben Gesteins. Wär' Allen Gehör und Willfährigkeit für treue Widmung erstorben: so schlösse ganz gewiss mit uns eine Kulturperiode der Kunst, und andern Zeiten an frischbereiter Stätte wäre das Fest der Auferstehung beschieden.

Wohl sind die Zeiten geeignet, uns zu dieser Frage hinzudrängen. Allein sie soll uns besonnen machen, nicht darf sie uns lähmen, die wir unsern Beruf tiefer geschöpft als aus der verheissenden oder finstern Miene flüchtiger Tage. Welchen Bescheid auch jene Frage findet, unser Aller Selbstbewusstsein sagt uns, dass wir bis auf das Letzte beharren im treuen Dienste, dem wir aus innerm freiem Antrieb uns gewidmet haben: und dass, wenn ihm zu enden bestimmt ist, nicht Hinsinken in Knechtschaft oder Zurücksinken in Unkultur unsers Volkes wartet, sondern es dann auf neue Wege berufen ist zu sittlicher Reinigung von Eigennutz und pharisäischer Heuchelei, zu lichter Erkenntniss und jenem Brudersinn, der bis heute noch unerfülltes Geheiss Christi geblieben und jetzt von denen, die seinen Namen am meisten im Munde führen, neu getrübt und verkümmert werden soll, — dass es berufen ist zur Kräftigung des Willens und Freudigkeit des Vollbringens. Dann, sobald das gilt, dann wollen wir Musiker gern dem klaren Worte das die Zukunft erschliesst, und der That die sie uns erobern wird, gerechten Vorzug lassen vor dem Mondschimmer unserer Tonträume; dann mögen die Harfen ruhn im Staub der Hallen, bis sie zu Siegesfreudenliedern im höhern Chor wiedererwachen. Ja, sie möchten — wär' Anderes beschieden — verstummen für ewig und zerscheitern in Trümmer und Splitter, ehe wir sie mitschuldig entweiht und erniedrigt sähn gleich des gefangnen und geblendeten Simsons Weihekraft zur Frohne der Ueppigkeit und Gedankenlosigkeit unsrer Unterdrücker und Verderber.

Darum wollt' ich gern dies Buch zuerst als ein nichtmeiniges aufgenommen sehn. Sein Gegenstand überragt den engen Bezirk der Persönlichkeit, und der Sinn aus dem es hervorgeht, überfliegt gänzlich frei das Ziel persönlicher Absichten. Nicht mir, Allen insgesammt gehört es nach Zweck Inhalt und Wirksamkeit, allen die an seinem Gegenstande Theil haben, mit Hand legen an das gemeinsame Werk, oder unsrer Arbeit Frucht begehren.

Was ist auch der einzle Musiklehrer mit seinem stets einseitigen Vermögen und stets engumgränzten Thun! wie vielseitig dagegen Wissen und Kraft aller Lehrer, wie weithingebreitet über alle Fächer und Lehrbedürfenden ihre Thätigkeit! wie muss bei dem ersten Gedanken daran Jeder fühlen was ihm zu geben versagt ist, und wie sehr es der Mitwirkung Andrer bedarf ihn zu ergänzen! und wie sollte Kraft und That jedes Einzelnen wachsen aus dem Zusammenwirken Aller, soweit sich das in schriftstellerischer und mündlicher Verständigung und persönlicher Betheiligung für den gemeinsamen Zweck herstellen liesse! Jeder Schritt auf dieser Bahn ist Gewinn für Alle und für die gemeinsame Sache: jedes Opfer dafür ist nur ein scheinbares, denn es trägt seine Vergeltung in sich und sie wird sogleich offenbar.

Kann man aber des Lehrers einer Kunst gedenken ohne den Künstler, dessen Werke jener zugänglich zu machen Beruf hat? — und ohne das Volk, das Künstler und Lehrer aus sich geboren hat als Schöpfer und Träger und Spender der Kunst? — Diese drei Persönlichkeiten sind gar nicht zu trennen. Der Künstler hat Naturell Verhältnisse Bildung aus dem Volk und seinem Zustand empfangen, die Kunstlehre hat ihn gefördert in der Entfaltung seiner Gaben zum achten Können. Was er dann aus schöpferischer Glut geboren, was er als Frucht treuer Arbeit darbietet, kehrt in den Lebens- und Bildungsschatz des Volkes zurück, aus denen er es zunächst empfangen, wo der Kunstlehrer indess frischere Empfänglichkeit bereitet hat. Künstler und Kunstlehrer können einander nicht entrathen: Gott hat zu ihnen, wie einst zu Mose und Aaron gesprochen: du sollst sein Gott sein und er soll dein Mund sein. Ohne den Künstler fehlte der Lehre ihr Gegenstand, ohne die Lehre dem Künstler Wirkensmacht und Wirkung; beide sind dienende Organe des Geistes der ihr Volk beseelt, das Volk aus dem und für und durch das, wie oft auch Kurzsichtigkeit Dünkel und Anmaassung es vergessen und verhehlen möchten, doch zuletzt Alles geschieht.

Endlich aber: ist dieses eine Volk, dem wir angehören, alleiniger Träger der Kunst? erschöpft diese eine Kunst, die wir mit parteiischer Hingebung die unsre nennen, die geistige Aufgabe des Menschengeschlechts oder auch nur dieses einzelnen Zeitraums? Im einzelnen Menschen schon, wie vielfache Anlagen Triebe Richtungen sind in ihm vereinigt! wie ist da kein Tag dem andern gleich, fodert jeder sein Recht, legt uns jeder sein besondres Werk und Bedürfniss auf! und der Einzelne vom Einzelnen, wie verschieden in Naturell und Beruf, wie verschiedenartig sogar für gleichen Beruf ausgerüstet und gestimmt! Und wie breitet sich die Mannigfaltigkeit zur Unüberschaubarkeit aus, wenn vor dem Auge des Geistes Völker gleich einzelnen Personen durch die flüchtigen Augenblicke dahinziehn und vorüber, die wir als Jahrhunderte zählen! Und dennoch, dieser granzunbewusste Ozean von Wellen und Tropfen, dies unzählbare Heer lebenvoller Gestaltungen, jede nach ihrer eignen Bestimmung zu sein und zu wirken berufen, sie alle sind Eins, das eine durch Völker und Zeiten dahinwogende Leben der Menschheit, in dem nichts vereinzelt bestehn und begriffen werden kann. Was das arme — und doch so reiche, nur im Gedanken an das Ganze reiche Ich, was dieses Volk, dieses Jahrhundert, diese Kunst, diese Kulturperiode werth ist, was ihm mangelt, was es vermag: nur im grossen Zusammenhange des Ganzen ist es zu ermessen. In diesem Zusammenhang' ist nichts klein und nichtig, denn es ist und ist nothwendig, — nichts was schwindet ist verloren, denn es hat gewirkt und lebt im Geiste des Ganzen, aus dem es geboren, in den es zurückgegangen fort — und wirkt weiter, wär' es auch in andrer Gestalt gleich der, nach indischem Glauben, in andre Körper gewanderten Seele.

Was hier allgemein ausgesprochen ist, lehrt es nicht im Einzelnen jeder Hinblick auf irgend einen noch so kleinen Moment im Kunstleben? Was muss zusammenwirken, damit dieses eine kleine Lied erklinge? Die Sprache musste gebildet werden im tausendjährigen Leben eines Volks unter all den Stürmen und Strömungen der Leidenschaft und des Gemüths, all der geistigen Arbeit, all den gesellschaftlichen und Natureinflüssen: der Dichter musste sich vollenden und in glücklicher Stunde aus feinem Sinnen, leidenschaftlicher Wallung das Gedicht schaffen, die Tonkunst musste sich soweit entfaltet, der Komponist sich soweit gebildet haben, dass der Gedanke des Dichters aus ihren Händen sinnliches Dasein, den ätherisch-fein aus Klang und Ton gewebten Leib empfange, der Sänger und Begleiter mussten sich geschickt gemacht, der Hörer sich zur Empfänglichkeit gebildet und freigemacht haben. Mit der ganzen Sprach- und Musikentwickelung, mit der Bildung, mit Gemüthszustand und Stimmung der Schaffenden Darstellenden Aufnehmenden hängt das kleine Lied innig zusammen, es ist aus ihnen hervorgetreten, lebt in ihnen, wirkt mit ihnen und auf sie zurück.

So erhebt sich also die Betrachtung vom Bedürfniss und Geschäft des einzelnen Musiklehrers zu der Gesammtheit aller, zu dem höhern Verband der Künstler und Lehrer, zu den Ansprüchen des Volks, erweitet sich über die verschiednen Völker und Zeiten, die neben und nach einander in Wechselwirkung getreten, und die vielfachen Richtungen, in denen der Geist sich bethätigt. Nur von diesem Gipfelpunkt' ist das Ganze, dieser Zusammenfluss und Zusammenhang aller Einzelheiten zu überschaun und zu begreifen, nur in diesem Ganzen vermag der Einzelne sich, seinen Beruf nach Ausdehnung und Abschränkung, sein Bedürfniss mit Sicherheit zu erkennen. Auch der Musiklehrer muss diesen Gipfel einmal erklommen haben, wenn ihm sein Beruf nach Pflicht und Mittel, nach Geltung und Lohn klar bewusst, sein Handeln und Leben sicher gefestet sein soll. Wie vermag ich zu lehren, wie darf ich meiner Lehre Frucht erwarten, wenn ich nicht der Mittel in mir und der Fähigkeit im Andern sicher und bewusst bin, deren es zum Erfolge bedarf? Wie vermag meine Lehre den Vertrauenden das rechte Ziel zu stecken und sie dahinzuleiten, wenn ich nicht selber dieses Ziel klar schaue, die Kunst nicht nach ihrem Wesen und in allen Richtungen kenne die sie sich bereits erschlossen? Wie darf ich — es müsste denn Eigennutz, diese stets sich selber strafende Thorheit, einziger Antrieb sein — Lehre spenden, wenn ich nicht vorauserwogen, was sie dem Empfangenden in Wahrheit (nicht nach blossem äusserlichen Anschein) gewähren, in ihm wirken aus ihm machen wird? Wie kann endlich die Liebe für meine Lebensaufgabe feurig und dauernd sich bethätigen, wenn mir nicht das Gestern und Heute klar und sicher erschlossen, und Beides dem Fernblick eine Vorstellung, eine Ahnung wenigstens von der Zukunft gewährt, der das Geschäft des Lehrers sich eigentlich zuwendet, da sie zeitigen und zur

Erndte bringen soll, was er in den Geistern der Jugend gesäet und gehegt hat?

Viel und Grosses in Wahrheit ist dem Kunstlehrer zu bedenken, zu gewinnen Pflicht. Er muss die Kunst erkannt haben nach ihrem Wesen und ihrer bisherigen Entfaltung, — er muss erfasst haben ihre Bedeutung und ihr Verhältniss im Dasein des Volks und der Zeit, denen er angehört, — er bedarf eines vorschauenden Blicks für die kommende Zeit, in der seine Zöglinge zur Selbstthat antreten, — er muss theilhaben an der Bildung und Richtung seiner Zeit und seines Volks, um zu wissen, was in ihnen die Kunst bedeutet und gilt, um vorzuschaun (soweit es uns gegeben) was sie im Fortgang der Entwicklung zu gewärtigen, was sie darin und dafür zu wirken hat. — Er muss Menschen zu erkennen zu behandeln für seine Kunst zu gewinnen verstehn, muss enträthseln, was sie begehren und was ihnen frommt, was sie vermögen, was ihnen versagt oder erlangbar ist. — Mit der Kunstkenntniss muss er Geschick der Ausführung, mit der Menschenkenntniss Erfahrung Gewandtheit und Menschenliebe verbinden, ohne die jedes Wirken todt und unfruchtbar bleibt, — mit der Wissenschaft des Lehrers muss er die Kunst des Lehrens vereinen, dieses über alle Grundsätze und Vorschriften hinauslangende instinktive Erfassen des einzig in jedem besondern Fall' und Augenblicke Rechten und Wirksamen. — Zuletzt muss er hinlänglich freistehn, nicht überladen mit Arbeit und nicht mangelleidend an Schülern, an denen er Erfahrung sammle und sich bilde, nicht eingesperrt in den Lehrberuf damit Geist und Gemüth unter vielseitiger Anregung und Bethätigung sich frisch und gelenk erhalte, und nicht allzusehr abgezogen damit er im Lehrberufe sich nicht als flüchtiger Gast blos fühle. Künstler und Lehrer, Bildner und Denker, Forscher und Thatmensch muss er sein, will er seinen Beruf vollkommen erfüllen.

Wer vermag, wer besitzt das alles? —

Niemand. — Niemand von uns allen wird sich den Besitz all' dieser Gaben Ausbildung und Verhältnisse beimessen.

Ist dies nicht schon mächtiger Antrieb für uns alle, einander nah zu treten, zu helfen und zu ergänzen, wo der Eine dies, der Andere ein Andres voraushat?

Allein noch Eins kommt hinzu, den Verband Aller für die gemeinsame Aufgabe zu fodern. Mag jeder Lehrer sich in seinem Fache, wenn's ihn gelüstet, für vollkommen oder den besten achten, so ist er's gewiss nicht in allen Fächern. Tonsetzkunst in allen Zweigen, Gesang, Ausübung auf allen Instrumenten, — die rein wissenschaftlichen Gebiete der Philosophie Geschichte u. s. w. gar nicht zu erwähnen, — sie alle fodern ihre Stelle in der Gesammtbildung für unsre Kunst, wie sie alle zum Bestand der Kunst nothwendig sind; auf sie alle vertheilt sich Neigung Anlage Beruf unsrer Schüler. Ja, wenn mir erlaubt ist einen der wichtigsten Momente der Kunstbildung und Lehraufgabe im Voraus zu erwähnen, — die Entwickelung der verschiednen Kräfte, die man unter dem Ausdrucke »musikalisches Talent« zusammenwirft: so findet sich, dass allerdings diese Kräfte mehr oder minder jedem Musiker nöthig sind, dass aber die eine mehr in diesem die andre mehr in jenem Fache zur Entwickelung gebracht werden kann, z. B. der Tonsinn (das sogenannte Gehör) mehr bei der Uebung im Gesang und auf Streichinstrumenten als am Klavier, das schon äusserlich festgestellte Tonverhältnisse bietet, während dieselben dort vom Ausübenden erst gebildet oder gesucht werden müssen, — der rhythmische Sinn (der sogenannte Takt) mehr am Klavier als bei Gesang oder Blasinstrumenten, wo Zeitmaass und Betonung nicht vom rhythmischen Gefühl allein, sondern daneben von der Bereitschaft der Athem- und Stimmorgane bedingt werden. Schon hierin zeigt sich der Vortheil einer auf mehrere Felder des Musikwesens ausgedehnten Bildung selbst für den einzelnen Musiker, abgesehn von der Unentbehrlichkeit aller für das Ganze.

Hier also muss Jeder Theilung der gemeinsamen Aufgabe, folglich die Nothwendigkeit verschiedner auf denselben Zweck oft bei demselben Zögling gemeinsam hinarbeitender Lehrer anerkennen. Nur selten kann man sich und Andre hierin täuschen — und selten ohne Nachtheil: dies ist vielleicht nirgend so deutlich erkennbar als im Gesangfache. Dem Sänger ist Stimmbildung, ist Kunstbildung nöthig: sehr selten sind aber Lehrer vorhanden, die nach beiden Seiten genügen: die meisten Gesanglehrer von Fach sehn in Stimmbildung den Kern — wo nicht das Ein und Alles der Aufgabe: ihre Nebenbuhler sind Komponisten Dirigenten Pianisten, die bei dem Bewusstsein überlegner Kunstbildung auf diese als das geistige Ziel hinführen, für Stimmentwickelung aber oft weder die rechten Mittel noch Zeit und Geduld finden. Die Folge davon ist, dass wir neben sehr wenig vollkommen befähigten Sängern viel kunstgebildete mit unzulänglicher Stimme, viel stimmgerechte ohne Kunstbildung und Auffassung (besonders für die tiefere deutsche Musik und für originale Werke) zählen, und dass auch von dieser Seite der Fortschritt unbegünstigt erlahmt und das Höhere verkommt und verfallt.

Alles predigt auch uns Musikern »Theilung der Arbeit« als erste Nothwendigkeit, — und Gemeinsamkeit des Strebens wie des Ziels, der Thätigkeit wie des Bewusstseins als zweite. Je weiter ein Gebiet sich ausdehnt und auszweigt, — wir sehn es im Felde der Gewerbe, der Naturforschung, überall, — desto nothwendiger ist jene Theilung. Aber je sichrer in jedem Zweige das Bewusstsein vom Ganzen festgehalten, je beflissner das verschiednen Zweigen Gemeinsame überall aufgesucht und angewendet wird, desto mächtiger wächst das Ganze, fördert sich in ihm alles Einzelne und jeder Einzelne.

Diese Gemeinsamkeit, diese Verbrüderung der Zusammengehörigen ist Aufgabe, Losung unsrer Zeit. Sie ist so wenig ein neuer Gedanke, dass wir sie vielmehr in den Mysterien der Alten, in den Hetarien der Griechen, bei der Gründung des Christenthums, in den Städtebunden und der Freimaurerei des Mittelalters, in den fruchtbaren und erhebenden Momenten der grossen französischen Revolution wie der deutschen Befreiung am Werke sehn, überall wo die Völker, wo die Menschheit sich zum Fortschritt erhoben. Sie war der beseelende Gedanke jenes Jahres voller Irrthümer und voller Hoffnungen für die Völker, beide grösser als die Hoffnungen und Schmähungen, die darauf gefolgt sind. Sie ist allüberall die Hoffnung der Zukunft, im Grossen und Ganzen, im Kleinen und Einzelnen. Sie ist es auch für die Künste, für die Tonkunst, für ihre Lehre. Weit reicht sie an Macht und innerer Beglückung und Zukunftgewissheit über alle Vereinzlung und über die Listen der Parteiung hinaus, die unter dem Scheine gleichen Sinns mit Sonderung und Scheidung beginnt, das Trennende hervorzieht statt des Einenden.

Und dabei soll es uns nicht irren, wenn Klüglinge höhnend auf den sprüchwortlich gewordnen Hader und Neid der Musiker hinweisen. Ja! er ist vorhanden im Uebermaasse. Ehedem hat er in Italien zu Gift und Dolch geführt, jetzt zu Verkleinerungssucht, zu Verketzerung des Neuen und Grossen so lang' es noch nicht anerkannt —

und zu sclavischer Anbetung wenn es nicht mehr zu verleugnen oder zu verschweigen ist. Ja! dieser innerliche Zwiespalt hat seinen tiefen Grund in der Natur unsrer Kunst. Allzueng ist sie mit der Persönlichkeit innerlich verschmolzen, allzuangehörig dem dunkeln Gebiete der Stimmungen und eigensten Gefühle, als dass nicht Jeder gezwungen wär' aus sich selber zu beginnen und an sich selber festzuhalten, und es nicht Arbeit kostete — deren Preis aber, sonst nimmer zu erlangen, künstlerische und menschheitliche Vollendung ist — über sich hinauszugehn, seinen Geist zu erweiten und zu eröffnen dem Reichthum der Welt. Ist es nur wahr, dass innerlicher Friede, Wohlfahrt Aller, Vollendung der Kunst nicht anders gewonnen werden können, als durch Ueberwindung der ängstlich kümmerlichen und nagendneidischen Abgeschlossenheit, durch innerliches Freiwerden und wohlgemuthe Verbrüderung: so darf auch nicht verzagt und verzichtet werden. Auch ich habe vormals (bis andre Pflichten mich gebieterisch abriefen) sieben Jahre lang die Last einer musikalischen Zeitung getragen, die ich nicht für mich und meine Richtung, sondern als Sprech-Saal für alle Musiker eröffnet; auch für die mir entgegengesetzten Richtungen, wofern sie nur sachgemäss vertreten waren. Mein Wunsch war, die Kunstgenossen zum Wort in ihrer eignen Sache, zur Mündigkeit gegenüber den Unberufnen und Fremden, die sich bei uns des Worts bemächtigt, zu erwecken. Was damals nur unvollständig gelang, hat in stetem Fortschritte Wachsthum und Bestätigung gewonnen: Schumann, Wagner, Berlioz, Liszt, Hauptmann haben jene von Trägheit und Feigheit so lange vorgeschützte Unverträglichkeit von Schriftstellerschaft und Kunst in einer Person vergessen gemacht. Man muss Geduld haben in allem Gemeinsamen. Der Fortschritt der Massen ähnelt dem Wellenandrang der Meerflut; jedem Wellenschlag über den Uferrand folgt ein scheinbar gleich weiter Rückschlag. Zieht ein neuerweckter Gedanke die Menschen vorwärts, so streben Zweifel Widerspruch vermeintlich gefährdete Einzel-Interessen, den gewagten Schritt zurückzudrängen. Aber zum Glück ist die Menschheit nicht dem todten blos hinundher schwingenden Pendel gleich an einen unüberwindlichen Halt geheftet, der Fortschritt, nicht verstockte Erstarrung ist unüberwindlich, denn in ihm liegt das Wesen, nämlich die Vernunft des Menschengeschlechts. Dass aber der Fortschritt langsam, in der Gestalt von Aktion und Reaktion erfolgt, ist nothwendig um der Freiheit willen, damit auch die Schwächern in Freiheit sich anschliessen können.

Und was kann, was soll für diese Gemeinsamkeit zunächst in der Lehre geschehn?

Das Erste, wenn sie nicht Unmöglichkeit oder blosse Redensart sein soll, ist Verständigung über Zweck und Mittel. In dieser Verständigung wird sich ergeben, was uns allen gemeinsam, worin wir alle einig sind oder werden können. Hiervon, von dem Gemeinsamen und Einverständlichen ist auszugehn, nicht — durchaus nicht von dem Trennenden und Zwiespältigen; jenes ist die Grundlage des Friedens dies des Haders, jenes der Einigung dies der Zersplitterung, jenes des Gedeihns dies der gegenseitigen Hemmniss und Verderbniss.

Und das Feld der Lehre muss das Friedensfeld sein: — nicht ein prahlerisches Campo santo für aufgeschmückte gleichgültigtodte Leichen, die man bei- und wegsetzen will mit abgethanem Interesse, sondern ein Friedensfeld voll Erquickung für die Wirkenden und voll reicher Keime zukünftiger Erndten. Das Feld der Lehre muss es sein. Denn im Künstler und seinem Werke stürmt die Glut des Schaffens, herrscht das Recht der abgeschlossensten Persönlichkeit: der Künstler ist für sich allein in und bei seinem Werke, ganz hingegeben seinen Trieben, ganz abgelöst von der Gemeinschaft der Menschen, bis dass er jenes vollführt hat. Der Lehrer kann nicht beginnen und wirken als aus Besinnung und hellem Bewusstsein: sein Werk knüpft vom Vorbedenken bis zur Vollendung an die Menschen sich um ihn her, denn es kann nur an ihnen, in Gemeinschaft, werden und sein. Hier ist Verständigung und Einigung ergründbar wie unentbehrlich; von hier werden sie sich über das ganze Kunstgebiet ausbreiten, und müssens.

Was die Kunst ihrem Wesen nach dem Menschen überhaupt ist, was sie in der Gegenwart ihm sein und bieten, was sie für die Zukunft verheissen und fodern mag, — was Zweck und Ziel der Kunsterziehung für Volk und Künstler sein kann, wer zunächst zu ihr berufen ist, und wie weit ein Jeder, — welches der Umkreis, welches die verschiednen Richtungen und Aufgaben der Kunsterziehung, welche Hülfen und Hülfstudien sich anschliessen, — wer und welcher Art die Lehrer und ihre Mittel, — welche Kräfte vorhanden und auszubilden sind im Schüler, — welche Formen und Wege der Lehre sich im Allgemeinen und für die besondern Zweige und Zwecke darbieten: das Alles muss zur Verständigung kommen; diese Aufgabe stellt sich für das vorliegende Werk. Es ist kein in sich abgeschlossenes, noch vielweniger ein etwa vom Bedürfniss oder der Leere des Tags hervorgetriebnes; vielmehr die reifere Ausgestaltung dessen, was ich in Jahrzehnten praktischer Unterweisung mir gewonnen, was ich vorlängst in der »Kunst des Gesanges,« später in der »Musiklehre« anzubahnen versucht; es selbst ist vor länger als einem Jahrzehnt schon mit dem Herrn Verleger vertragsmässig zum Heraustritt bestimmt worden, und hat ohne Rücksicht auf äussere Verhältnisse seine Zeitigung, soweit sie mir zu geben vergönnt war, abgewartet. Es ist kein Abschluss, sondern ein Anfang. In seinen Lebenskreis gehören die Organisationspläne, die vor Jahren hervortraten, als die preussische Regierung deren zur Reorganisation des Musikwesens und Gründung einer Hochschule für Musik von Andern und mir foderte, — gehören meine Absichten und Bestrebungen bei dem unter meiner Mitwirkung gegründeten Konservatorium. Weiteres, wenn Zustimmung und Beistand der Kunstgenossen nicht fehlt, wird sich anschliessen und noch entschiedner erweisen, dass Sinn und Absicht der Gemeinsamkeit hier walten, und ich keineswegs in blossem Wortgespiele dieses Buch zunächst als ein nichtmeiniges habe bezeichnen wollen.

Vor allem jedoch — und hier zum Schlusse — fodert eine Klasse von Gegnern Beachtung und den Versuch vorläufiger Verständigung: es sind die Gegner aller Kunstlehre überhaupt, denen weder Mangel an edler Gesinnung noch an geistiger Kraft beigemessen werden darf. Zum Theil sind es Jünglinge voller Glut der Begeisterung im Herzen für die Kunst und ihre schöpferische Macht und unaussprechliche Tiefe, zum Theil auch Männer, denen aus längerer Beschauung der Einfluss das Wirken aller Kunstlehre zweifelhaft und ungenügend, unwerth aller ernstlichen Hingebung denkender oder kunstmächtiger Männer erscheinen will.

Wie kann, so fragen Jene, die Kunst gelehrt werden, die zu ihrer ersten Voraussetzung: Genie, Talent, — zu ihrer zweiten: Begeisterung für die dem Künstler ureigne Idee oder Anschauung hat? Kräfte Zustände, die sich in ihren Wirkungen offenbaren, die wir aber nach Wesen und Ursprung kaum begreifen, die wir nicht einmal in uns selber willkührlich hervorrufen können, geschweige denn in Andern? Wer konnte denn einen Beethoven komponiren, einen Liszt spielen lehren, da das was beiden zu geben vergönnt zuvor gar nicht vorhanden, Niemandem bekannt gewesen, da Beethoven selbst in der ersten Hälfte seines Wirkens nicht hat ahnen können, welche ganz andre Offenbarungen ihm in der zweiten werden würden, da Liszt ein Jahrzehnt etwa nach seinem virtuosischen Triumphzug auch im Spiel ein ganz Andrer geworden? — Und wer sind sie, die sich als Lehrer darbieten? Solche die selber noch nicht fertig geworden, oder die gescheitert sind auf der Künstlerbahn und nun zu andrer Bethätigung zu andern Erwerb sich gedrungen fühlen, während ihre Nicht-Erfolge beweisen, dass ihnen nicht eigen was den Künstler macht und ihm Erfolg verbürgt! Sie lehren, was sich in ihnen selber ohnmächtig oder unzureichend erwiesen! —

In der That ist unsre Zeit vor andern geeignet, solchen Behauptungen Gewicht — oder den Anschein der Wahrheit zu leihn. Ohne Widerrede muss zugestanden werden, dass mancher sehr beliebte Komponist unsrer Tage dem Unterricht, der Kunstbildung herzlich wenig zu danken hat. Diese Lieder aus denen zuletzt sogar eine Oper zusammenklebt, diese Transscriptionen die zuletzt in Fantasien und Liederohneworte umschlagen oder sich unter dem Freibrief der Mode als »Salon-Musik« jedem künstlerischen Maasstab und Urtheil entziehn, selbst diese nach der Schablone zusammengeleimten Ouvertüren und Symphoniesätze, Nachahmungen von Nachahmungen der nachahmenden Talente, — dieses ganze Treiben der »Naturburschen« (wie Schauspieler die schullos Herumagirenden und Herumvagirenden nennen) das schiesst empor wie Pilze wie Blumen des Feldes, ohne dass jemand sie gesäet und gehegt hätte, man weiss nicht wie. Allein selbst ein tieferer Drang kann auf jene Meinung hinführen. Erwachen ich spreche aus eigner Erfahrung an mir selber und Andern) im Jüngling mächtige Vorstellungen, regt sich in ihm eine Idee, bevor ihm vergönnt gewesen sich für ihre Verwirklichung vorzubilden: so kann, so muss ihm — nicht aus Eitelkeit sondern nach aufrichtigem Selbstbewusstsein und hingebender Treue gegen die dunkle Macht in seinem Busen — jede Lehre jedes Zwischentreten oder Einmischen fremd störend unzulässig erscheinen. Eine neue Welt ist in uns erstanden, was soll uns die alte? ein neuer Geist ist in uns erwacht, den nicht wir besitzen, von dem wir besessen sind, der uns in dunklem Drang aufregt, dahinzieht wir wissen nicht wohin? wir wissen nicht zu widerstreben und wollen es nicht, werden dahingeschwungen wie Byrons Kain an Luzifers Hand in weitentlegne neue Welten voll Dämmerung und Schweigen, der künftigen Beseelungen harrende! —

Wär' es wahr (es ist nicht!) dass die Lehre nichts für das Genie vermöchte, dass der Künstler — der wahre, der hohe — autochthonisch gleich Deukalions Menschen aus dem Urgestein der Natur herauswüchse: nun wohl, woher sollen diese Urgebornen vollendet und gerüstet aus dem Haupte des Zeus Hervorspringenden Helfer nehmen für die Darstellung ihrer Schöpfungen? woher sollen Kirchen Schulen, soll das gesellschaftliche Leben in seinen tausendfältigen Richtungen und Bedürfnissen mit Musikern und Musik versorgt werden? woher sollen Lehrer kommen für die Hunderttausende, die sich an unsrer Kunst laben, ihr Gemüth ausruhn erweichen empfänglich für innerliches Leben machen wollen unter der Härte und Dürre des äusserlichen? — Und wenn das Alles in der That nur untergeordnete Gebiete sind in Vergleich zu den Höhn, auf denen die Kunst ihr reines Dasein ewigen Idealen weiht, die sie schöpferisch hervorruft: woher soll dem Volk' Empfänglichkeit werden und Fassungskraft für jene geheimnissvollen Weihen und Offenbarungen, die der Künstler nach innerlichster Lieb' und Pflichten Drang — nicht im Mindesten aus äusserlichem ichtig-eitlem Gelüst' und Begehr — in dem Herzen des Volks zu stiften, niederzulegen hat, wie das Kind seine Blumengabe zum Fest' in dem Schoosse der Mutter?

Hat etwa das Volk auch schon von Natur für alles Schöne genügende Verständniss und Empfänglichkeit? Aber woher kam es denn, dass bis jetzt noch jedesmal das Geniale, der Fortschritt in der Kunst, erst allmählig — oft erst nach langer Zeit gefasst werden und das Leben der Welt durchdringen konnte? Ich mag nicht wiederholen, was ich erst vor Kurzem bei der »Auswahl aus Bach« und früher in Erinnerung gebracht. Auch Goethe hat es mit Sonnenblick erkannt, wenn er einst zu Eckermann »Liebes Kind«, sprach: »Ich kann nicht populär sein, denn ich bin ihnen zu tief.« — er, der so frühzeitig aus dem Drang' und Aufschwung der Rousseau- Wieland- Lessing-Herder-Periode, der brittischen Einflüsse, dem Eintritte Shakespears in Deutschland offne Herzen, bereite Geister gefunden, Lorbeerkränze sich gewonnen hatte. Auch Beethoven hat es noch erfahren, der von Seiten jener wohldenkenden und wohlgebildeten Mittelmässigen, die stets die grosse geniescheue Mehrzahl zu Gunsten aller Mittelmässigkeiten bilden, so lange Bekrittelungen erfuhr, bis der Enthusiasmus des lebenvollen Wiens und die Verständigung einer jüngern Generation überall den Sinn erhellt hatten. Es kann ja nicht anders sein. Jedweder Mensch und jedwede Zeit erfasst nur, wozu sie fähig geworden. Wir vermögen nur herauszulesen herauszuhören, was in uns selber dunkel und unbewusst, kaum geahnet herangewachsen ist zum Eintritt in Leben und Bewusstsein: das kann Jeder an sich selber beobachten, wenn er seine heutigen

Auffassungen derselben Dinge mit seinen frühern vergleicht; hierin erweist sich der Fortschritt der Bildung im Einzelnen wie im Ganzen. Es bleibt einmal gewiss: ohne Vorbildung des Volks keine Empfänglichkeit, und ohne Empfänglichkeit keine Wirkung, kein Einwurzeln und Gedeihn der Kunst.

Aber für den Künstler selber, je höher sein Geist emporstrebt, ist ja Bildung um so dringender Bedürfniss. — das ist so leicht einzusehn! Wer von allen Grossen hätte sich nicht auf sie gestützt? wer von ihnen hätte, wenn sie lückenhaft geblieben, nicht empfindlich durch entsprechende Lücken in seinen Werken gebüsst? Keiner von allen Künstlern, die uns vorausgegangen, hat für sich und aus sich allein die Kunst hervorgehn lassen, jeder ist der Erbe seiner Vorgänger gewesen, hat fortgeführt was sie begonnen; ohne die alten Italiener war kein Händel und Gluck, ohne Haydn und Mozart kein Beethoven möglich. — Ja es liegt das Bedürfniss, sich an den Werken vor uns und um uns herum zu erfrischen, und bewusst oder unbewusst zu fördern, den Geist überall an verwandtem Stoffe zu bereichern und zu erheben, so naturgemäss im freudebegehrenden allhinverlangenden Sinne des Künstlers, dass Niemand anders kann. - Lest es in Vater Rochlitz, wie Mozart auf dem Gipfel seiner Laufbahn in der Thomasschule zuerst Bachs Motetten kennen lernte, wie er die acht krausen Stimmen (eine Partitur war nicht da) auf Knien und Stühlen umher ausbreitete und mit flammendverzehrendem Blicke die wundersamen Gebilde des alten Mystikers in die Seele sog!

Nun, diese Bekanntschaft auf kürzestem Wege vermitteln, diese Nahrung und Kräftigung mit Zeit- und Kraftgewinn sichern, das ist ja die eine Aufgabe der Lehre; die andre noch wichtigere ist, die Fähigkeiten des Jüngers entwickeln und erhöhn: ihre dritte Pflicht neben jenen ist, die Eigenthümlichkeit im Empfinden und Wollen läutern ohne sie zu vernichten. So weit sie das nicht gewährt, sobald man sie von sich weiset oder entbehren muss, fragt sich nur noch: ob man jene allbegehrte und Allen unentbehrliche Kräftigung vielleicht auf Um- und Irrwegen doch noch zeitig genug erlangt, ob man nicht endlich zaghaft, von Zweifeln erschüttert oder (wie den Autodidakten oft widerfährt) gereizt bis zum Eigensinn stillsteht und dem Ideal entsagt, dem man einst sich geweiht.

In Wahrheit zweifeln auch unsre Gegner nicht an der Wohlthat der Bildung; auch die nicht, die ihrer entbehren. Die Zweifel treffen, recht verstanden, nur die Form: ob man für sich allein oder unter fremder Leitung Bildung erstreben solle? wieweit fremder Einfluss gehn dürfe? ob die Lehre mehr wissenschaftlich oder mehr empirisch verfahren, ob diese oder jene Methode, dieser oder jener Lehrer vorzuziehn? Auf alle diese Fragen müssen wir später eingehn.

Werden aber die Erfahrnern, wir Lehrer selbst an der Wirksamkeit der Lehre bisweilen zweifelhaft: nun wohl, so sei uns das ein Sporn, sie wirksamer zu machen, sei Erinnerung an jenen Grundgedanken der Gemeinsamkeit und Brüderlichkeit, den ich als eigentlich bedingenden und lebenspendenden an die Spitze gestellt. Die Lehre, — der Lehrer macht nicht die Kunst, macht auch nicht den einzelnen Künstler, den er unterrichtet. Solche Macht und Verantwortlichkeit ist keinem Menschen auferlegt. Jeder wirkt nur mit zum Ganzen; der Lehrer hat neben sich die andern Lehrer die Angehörigen die Gesellschaft das Volk die Verhältnisse die Zeit — und vor allem das Naturell und die ganze Vorzeit des Zöglings mit ihren

Erfolgen und Einflüssen. In diese Reihe von Wirkenskräften stellt er sich mit der seinen. Da trachte Jeder das Seine im vollsten Maasse beizutragen und sich mit allen Einwirkenden in Einklang zu bringen, dass im verschmolznen Streben aller Kräfte das Ziel erreicht werde dem wir alle, Lehrer und Schüler, zustreben. — wir Leitende Lehrer und Schüler in Einer Person.

II.

Kunst, Tonkunst, und ihre Faktoren.

Unsicherheit in Kunst und Kunstlehre. Nothwendigkeit sichern Einblicks. — Der Mensch und sein Vermögen. Sinnenthum. Wechsel-Beziehung des Innern und Aeussern. — Bethätigung. That. — Bewusstsein. Geist. — Naturzug zum Ganzen. All-Einheit. Die Kunst. Ihr Ursprung. Die schöpferische Liebe. — Das Kunstwerk. Kunststoff. Inhalt des Kunstwerks. — Die All-Kunst. Theilung derselben. Die Künste. — Musik und ihre Substanz. Schall, Klang, Ton, Rhythmus. Ueberfliessen in andre Gebiete.

Musik! — nach den Musen benannte! — wie werden wir ihr Wesen tief genug erfassen, um über unsern Antheil, über unsre Bethätigung klar zu werden? um die uns Vertrauenden sicher zu führen?

Oder wissen wir etwa zur Genüge, was dieses Kind der Musen im Herzen birgt, welche Macht und Bestimmung ihm inwohnt, was es uns bieten und spenden, von uns fodern und nehmen wird? Ist es damit abgethan, dass seit Jahrhunderten musizirt und Musik gehört worden, dass auch wir von Jugend auf gehört und musizirt haben?

Allein woher — wenn dieses äusserliche alltägliche Wahrnehmen genügte — woher diese häufige Ungewissheit, diese insgeheim so tief oft gefühlte Einseitigkeit, dieser Widerspruch bis zu bitterm Hader bei den einfachsten und dringendsten Fragen, diese innre Unsicherheit so viel redlich strebender Künstler und Lehrer, dieses gegenseitige Verkennen und Ausschliessen, diese geheime Verfeindung, die sich so oft im Leben der Musiker zeigt? Wo man klar sieht, da kann man sich gegenseitig verständigen widerlegen — oder begreifen und ertragen: da kann man wenigstens sich selber treu bleiben, da müssen wenigstens Grundsätze und Grundüberzeugungen allmählig fest werden und Anhalt für That und Urtheil. Warum also bei uns Musikern das Gegentheil? Sind wir nur über den Beginn der Kunst und ihrer Hauptrichtungen soweit einverstanden, als selbst das praktische Interesse fodert? Sollen wir auf Bach zurückgehn oder auf die alten Niederländer und Italiener, — auf Gluck oder Reinhard Keysers Singspiele? Ist wirklich in den alten Italienern und Spaniern die »Reinheit der Tonkunst« und in Haydn und Mozart, wo nicht schon in Bach der Verfall der »ächten« Kirchenmusik? Hat Händel wirklich in seinen Oratorien den Kirchenstyl oktroyirt, auch in den aus den Opern entlehnten Sätzen? Ist noch Gluck, oder ist nun Wagner Schöpfer des Musik-Dramas? Ist Beethoven oder Berlioz oder Schumann Erfinder der Romantik? oder lag sie vielleicht von jeher im Wesen der Musik? Wie soll neben Hundert »offnen Fragen« in den Menschen innerer Friede sein? Händel scheut da naturgemäss Bach, und geringschätzt Gluck; Haydn erwartet »nicht allzuviel« von Beethoven, und Karl Maria Weber satyrisirt seine Eroica. Italische, französische, deutsche Musik stehn nicht als Schwestern lieblich in bedeutungsvoller Karakterverschiedenheit neben einander, sie sollen Gegnerinnen sein, oder aber unterschiedlos in einander aufgehn; das Alles wechselt nach Laune, nicht nach tieferer Ergründung, nicht mit irgend einem festen Resultat für die Zukunft. Alt ist die Klage der deutschen Komponisten, dass Sänger aus italischer Schule Deutsches nicht singen mögen oder können und darum verdrängen; — und sie selber schicken die deutschen Sänger in italische Schulen oder richten sie selber gut italienisch zu. Alt sind die Untersuchungen über textliche Aufgaben, längst schien man übereingekommen, dass gewisse

Stoffe, Gedichte die musikalische Behandlung ausschlössen; man tadelte Andreas Romberg wegen der Komposition der Glocke, spottete tapfer, als einst »*Federigo secondo*« in Italien als Opernheld auftrat — und man führt denselben alten Fritz trotz all' seiner unnahbaren Auf- und Abklärung im Feldlager über die Bretter, und daneben stellt man griechische Tragödien, in denen jede Zeile gegen unsre Musik und ihre Unverträglichkeit mit griechischem Dichterwort und Geist protestirt. Man redet geläufig über Wahrheit und Schönheit, über Reflexions- und Gefühlsmusik, über Styl und Natur, über Klassizität, Romantik alter und neuer Zeitrechnung (die allerneueste aus dem Mittelalter und Frankreich nicht zu vergessen) belobt oder schilt gediegne und Salon-Musik, empfiehlt Popularität und Transzendenz, Nationalität und Kosmopolitismus in der Kunst: — wer unternahm es schon, aus all' dem Hin und Her sich und Andre festzustellen?

In der Lehre derselbe Anblick. Wer soll Musik lernen, und was und wieweit? Wer soll Musiker werden? wer hat Talent — und was ist, wie erkennt man Talent, wieweit ist es zu entwickeln, zu ergänzen, zu entbehren? Sollen wir unsre Schüler zum »Klassischen und Gediegnen« oder zum »Modernen und Geltenden« führen, oder zu beidem — und zu welchem zuerst? und was gilt eigentlich heut? wie lange wird das Heutige gelten? Soll — muss die Lehre sich blos auf Technisches und Verstandesmässiges beschränken, oder soll — kann sie sich auf das Künstlerische der Kunst einlassen? soll sie wissenschaftlich und systematisch oder empirisch verfahren? — Wo wär' über diese Vorfragen und so viel andre tiefer in das Besondre dringende Verständigung errungen und ertheilt?

Ueberall, das ist klar, stehn uns tausend Fragen gegenüber, die dieses räthselvolle Wesen, Musik genannt, anregt. Wir können sie, das ist ebenso klar, nur zu beantworten hoffen, wenn wir dem Urräthsel auf den Grund blicken. Mag sein, dass der Künstler bisweilen seine Bahn dahinzieht gleich einem Nachtwandler, der aus wundersam erwecktem Innern hellsieht: dürfen darum auch wir Lehrer, die Andre zu leiten berufen sind, ebenfalls im Dunkeln wandeln? Gewiss nicht. Wir, wenn irgend Einer, haben die Pflicht vorzudringen bis zu dem Quell aller Räthsel, um wenigstens die zunächst uns treffenden Fragen zu lösen; — müssten wir selbst etwas weit danach ausschaun, es ist einmal nicht anders Aufschluss und Sicherheit zu erlangen. Zuvor möchte ich besonders meine Kunstgenossen (die bisweilen allzuschnell geneigt sind, alles für fremd und unnütz — für »Philosophie!« zu halten, was nicht sofort gespielt und gesungen werden kann) um ein wenig Geduld bitten, und vorerst um ein bischen Glauben, dass im Folgenden nichts gesagt wird, was nicht unserm Zwecke dienen soll.

Das Wesen der Kunst, der Musik zunächst muss zur Erkennung kommen. Nur von dieser Erkenntniss aus sind alle Fragen zu lösen.

Welchen Weg nehmen wir zu dieser Erkenntniss hin? Knüpfen wir, aus Scheu vor Philosophie, an einer geschichtlichen Thatsache an.

Dem Griechen bedeutete der Name Musik einst nicht Tonkunst allein, sondern den Inbegriff aller musischen, aller freien Künste. Diesen Inbegriff darzustellen trachtete er im Erziehungswesen, wie, mit lichtem Sinn und stetigem Willen, in der Sphäre der Kunst. Seine höchste Kunstleistung, die Tragödie, vom Ursprung her Verschmelzung von Volks- und Götterfest unter dem priesterlichen Walten des Dichters, wand gleich Blumen einer höhern Natur- und Weltordnung aller Künste Blüten zum schönen vollen Kranze; alle Künste wirkten da vereint, schmolzen zusammen zu einem neuen, schimmervollen, alle Trennung und

Vereinzlung im Ueberglanz auslöschenden Eins. Was wir in unsrer Oper von Anfang an bis jetzt haben erstreben können, ist nur matter Nachhall, grund- und haltlose Nachahmung — und konnte bisher nichts anders werden und bedeuten gegen jene von Religion und Volksthum, von lebenvollster Gegenwart und dem Hochgefühl eigner und der vergötterten Vorfahren Thaten getragne Feier: es ist dem hin und herschwankenden verzerrten und verfliessenden Bilde vergleichbar des stillglänzenden Monds im unsteten Bächlein.

Im alten Griechenwort vernehmen, in jener Hochfeier schauen wir, wie der Menschheit überall und ursprünglich die Welt der Künste sich aufgethan. Halten wir vor allem fest, dass hier nicht ein vereinzeltes Interesse den Antrieb gegeben und nicht eine vereinzelte Kraft gewirkt hat, sondern dass Antrieb und Kraft aus dem Ganzen waren, dass alle — oder doch alle höchsten Interessen des Hellenen hier zusammenflossen und alle künstlerischen Kräfte und Formen Eins geworden waren.

Ueberall, wo es Hohes gilt, ist der Mensch aus dem Ganzen dabei, sinnt will wirkt er aus dem Vollen und Ganzen, ist er der volle Mensch.

Mit all' seinen Sinnen und Kräften tritt er auf den Schauplatz seines Lebens. Diese Sinne das Aussen wahrzunehmen, diese Kräfte aus sich heraus nach aussen zu wirken, aus und über allen das Bewusstsein von diesen Erfahrnissen und dem Vermögen vielfacher Bethätigung: das Ineins von diesem Allen ist der Mensch, das Ich, das sich als Seiendes und Besondres in der Welt, und die Welt als Aeusseres, zunächst als Gegensatz von sich erkennt.

Die Sinne sind ihm dabei Boten, die die Welt um ihn her — dieses Meer voll Licht und Farbe, voller Schall und

Klang, voller Berührungen und Einflüsse — herauslockt, die von ihr Kunde zurückbringen und ihm im Gegensatze zu dem aussen Erfahrnen zuerst das Gefühl seines besondern Lebens erwecken. Das Dasein im Gegensatze zur Welt als eignes, und in allen Wechselwirkungen mit ihr als erregtes zu empfinden, ist erster Lebensgenuss aller Kreatur. Wie wir uns auch unser räthselhaftes Dasein, wir Geist-Körperwesen, in Zweiheit oder Einheit zu verdeutlichen trachten: die Sinne, das sind die Zwischenträger zwischen Welt und Ich; aus ihnen erst erhebt sich das Bewusstwerden, an sie knüpft sich das Bewusstsein, die aufnehmende sammelnde einende Kraft, ohne die wir die Beute der Sinne nicht hätten, nicht wir selber wären. In ihm wird erst die erfühlte Welt ein uns Innerliches, unsre Welt. Dass Sinn ohne Bewusstsein todt und unvermögend ist, können wir an uns und Andern in solchen Momenten gewahr werden, in denen wir durch tiefes Nachdenken oder sonst ein mächtiges Interesse von der Umgebung abgezogen sind, und weder hören noch sehn noch fühlen, was um uns her vorgeht, was unsre Sinne thatsächlich berührt. Es wird gesprochen, vielleicht zu uns selber, unser Ohr ist offen und nah genug, — aber wir vernehmen nichts; es erscheint, geschieht etwas vor unserm gesunden Auge, — und wir werden nichts gewahr; man berührt uns, — und wir fühlen es nicht, weil unser Bewusstsein nicht dabei, weil es anderswo beschäftigt ist.

Damit es möglich sei, dass wir der Aussenwelt inne werden, damit die Welt uns nicht ewig ein Fremdes, ein Nicht-Erfassbares sei, müssen wir von innen heraus Beziehungen zu ihr haben, muss ihr Wesen in uns und unsers in ihr einheimisch, wir nicht blos von ihr, wie von unbekannten Schranken die uns Unbewusste einschliessen, umgeben sein. In den Sinnen sind die ersten Beziehungen gegeben. Das Element des Lichts entspricht dem Auge, dem Gehör das Element des Schalls. Lichtschwingungen und Schallwellen gehn nicht blos an uns heran, sie gehn durch uns selber hindurch: und sie können es, weil sie ihr Element in uns wiederfinden, weil das Element des Lichts und Schalls uns wie die übrige Welt erfüllt. Der Mensch ist ein Lichtwesen und ist ein Schallwesen: in der Lichtseite, der Schallseite der Welt findet er Verwandtes und Eignes, Seiten seiner selbst: — und so bei den übrigen Sinngegenständen. Jeder Sinn ist Organ für eine der Spannungen oder Beziehungen des Alls, jeder ist nur einseitig — und so auch einseitig die Wiederspiegelung der Welt in ihm: erst in ihrer Gesammtheit geben sie die volle Auffassung — sind sie das volle Einströmen der Welt in unsre geöffnete Seele. Auch ist es ursprünglicher Drang des Menschen, mit allen Sinnen aufzufassen, in allen Sinnen sein Ich jenem Einströmen zu eröffnen, als Ganzes sich dem Ganzen entgegenzutragen. Jede mächtige Erregung bezeugt es uns: die Geliebte schaun wir nicht blos, wir lauschen ihrem Wort, ihrem leisesten Athemzuge, der Duft ihrer Nähe berauscht uns, wir fühlen ihr entgegen. Wer eine Catalani, wer Paganini, Liszt nur gehört hätte, nicht zugleich mit begeistertem Auge geschaut, würde nicht den Vollgenuss ihres wirkenden Daseins gewonnen haben.

Weil uns aber die Sinne nichts Fremdes sondern einzig das was wir in uns selber sind zubringen: so entspricht ihren Gegenständen ausser uns gleichartiger Vorgang in uns.

Ich vernehme den Schall. — Was ist dieser Schall? Es sind die elastischen Schwingungen eines Körpers, die sich bis zu meinem Gehör und in mein Gehör, durch die Nerven in mein Bewusstsein fortpflanzen. Der Körper musste vor Allem zu den elastischen Schwingungen erregt sein, das ist das Erste: das Letzte bei dem Vorgang ist, dass ich aus den Schwingungen seine Erregung erkenne.

Der gleiche Vorgang bildet sich in mir. Mich in meinem durchgeisteten Dasein, im Gemüthe, hat Erregung — Schmerz Freude Zorn — ergriffen: meine Nerven beben, meine Muskeln zucken, das Auge rollt und blitzt, das Blut treibt beschleunigt durch die Adern, der Athem drängt, erneuerungsbedürftig bei der innern verzehrenden Glut der Leidenschaft, gewaltsam heraus durch die gespannten Organe, die seinen Ausgang umlagern: der Schrei des Schmerzes, das Jauchzen der Lust, die ganze Ton- und Klangleiter der Leidenschaft ist wach geworden, schallt heraus, wird Andern, mir vernehmbar. — Der Schall der in mich hineingeht, und der Ausbruch meiner von innerer Erregung geweckten Stimme sind gleicher Natur, entsprechen einander, sind Geschwister, dasselbe in verschiednen Existenzen. Der Taubgeborne bleibt daher stumm, wenngleich ihm Stimm- und Redorgane nicht fehlen: es fehlt seiner Stimme der Bruder, das Gehör, an dessen Ruf in die Seele das Dasein jener zum Bewusstsein, zur Bethätigung käme. Umgekehrt erweckt uns der mächtige Eindrang des Schalls, wenn Rücksicht oder Sitte nicht hemmt, zu jauchzendem oder zornigem Gegenruf: wir fühlen mit, und wir schallen aus und entgegen die Erregung von aussen. Gehör und Stimme sympathisiren mit einander, und können von einander nicht lassen: die giebt was jenes empfängt.

Gleiches Uebereinstimmen überall. Innre Trübniss sucht auch aussen das Dunkel, sich zu bergen und nicht mehr zu schauen den Gegenstand und die Zeugen des Leids: das Organ selber des Lichts, das Auge, trübt sich und erlischt. Es leuchtet auf in Freude und begehrt Licht und die hellsten Blüten der Farbenwelt, es funkelt und blitzt im verzehrenden Zorne. Wie Stillstand, Erstarrung überall den mangelnden Antrieb zu Bewegung und Fortschritt bezeugen: so fesselt aus unserm Innern hervor lähmender Schreck, in das Nichts hinausstarrende Trost- und Rathlosigkeit unsre Glieder, lässt selbst das willenlos umgetriebne Blut, bis zum Tode sogar, stocken. Und umgekehrt fodert nicht blos allgemeinhin der Reiz zur Bethätigung die Bewegung des Körpers heraus: diese Bewegung ist bis in das Einzelste genau der Art des Antriebs entsprechend. Das Verlangen — selbst nach dem Entfernten, nach dem nur in der Vorstellung, nicht in der Wirklichkeit Vorhandnen — streckt die Arme, die geöffneten Hände mit den Organen des Fühlens dahin, wo der ersehnte Gegenstand ist oder gedacht wird (der verzückte Beter hebt Augen und Hände gen Himmel, wo er seinen Gott sich denkt) als gält' es, ihn wirklich zu fühlen zu erfassen: Schreck und Abscheu wenden sich, jeder in seiner Art, heftig mit abwehrender oder widerwillig mit wegweisender Geberde zurück, als müsste leiblich unmittelbare Gefahr und Besudelung zurückgewiesen werden: — Nachdenken stützt die Stirn, wo innerlich Gefühl die Arbeit, die Last gleichsam des Denkens inne wird. — Lauschen bewegt den Zeigefinger dem Ohr zu, nachspürendes Sinnen lenkt ihn in merkwürdiger Begriffs- und Sinnverknüpfung an das spürerische Geruchsorgan. — Alles das tritt ohne Vorbedacht und Absicht aus dem Innern hervor und erweist sich eben hierin als Natürliches und Naturgemässes.

Hier haben wir nun den ganzen Sinnmenschen vor uns. Alle Sinnvermögen, das ganze Spiel derselben von aussen nach innen und von innen nach aussen ist eine Einheit von Kräften, die sich nach besondern Anziehungen und Trieben vertheilen können, stets aber ihre einheitvolle Natur bewahren und bethätigen.

Denselben Anblick gewährt der Mensch in der bewussten und zweckvollen Verwendung seiner Thatkraft.

In uns Bedürfniss, Anziehungen ausser uns bewegen zu Strebungen nach den mannigfachsten Zielen. Jedes Ziel ist nur ein einzelner Punkt in dem Kreis' unsrer Beziehungen, jede Strebung lebt nur in der einen Kraft oder dem abgesonderten Kreise von Kräften, die der Zweck herausgefodert hat. Mag ich die da liegende Nahrung unmittelbar ergreifen und mir aneignen, oder zu ihrem Erlangen erst Kenntnisse, Fertigkeiten gewinnen und verwenden müssen, — mag nur Kunde von einem bestimmten Gegenstande geistig Bedürfniss sein, oder ein ganzer Kreis von Kenntnissen (vielleicht sogar fremdartigen, wie Anatomie dem Maler, der gar nicht Anatom werden sondern nur die Körperformen sicher durchschauen will) sich als Mittel für jene bezweckte Kunde aufnöthigen: in all' diesen Fällen ist nur ein Theil meiner Thatkraft in Bewegung, und nur auf ein besondres Ziel hingerichtet. Die Einseitigkeit in Ziel und Streben hat in der Vielseitigkeit des Lebens und seiner Bedürfnisse Rechtfertigung wie Ursprung; ja die Energie, die wir in solche Richtung legen, kann Ausdruck hingebendster Treue, wahrer Begeisterung für das Ziel sein und in sich selber überschwenglichen Lohn finden, so gewiss ohne sie kein entscheidender Erfolg zu erringen ist.

Indess auch hier müssen wir erkennen, dass in keiner einseitigen That und Richtung der ganze Mensch, der volle Thatmensch enthalten ist, wie in keinem einzelnen Sinne der volle Sinnmensch. Jede That ist nur Bewährung des allgemeinen Vermögens, aus uns heraus auf die Welt zu wirken, uns gegen sie streitbar zu halten, ihr unsern Antheil sieghaft abzuringen. Dies Gefühl vor allem Andern ist Reiz zur Bethätigung und ihr erster Lohn. Das Sinnvermögen durchforscht die Welt und entdeckt Beziehungen zwischen ihr und mir; das Bewusstsein begreift beides, die Welt und mich mit meinen Kräften: die That behauptet mich gegen die Welt in Selbständigkeit, im Ringen, im Erringen meines Antheils an der Herrschaft. Wohl mit Recht bleibt Faust, vom Lebensdrang' erfasst, unbefriedigt bei dem »Sinn«, bei der »Kraft«, — und spricht entschlossen aus: »Im Anfang war die That.« Er fühlt über Alles hinaus ihr Bedürfniss, der er metaphysisch-ekel sich so lang' entzogen. Der Sinn das Sinnen die Besinnung sagen mir, was ist oder sein könnte und sollte; die Kraft ist gewärtig des Willens, der in dem Bewusstsein von ihr seine Stütze findet; die That bewährt und verwirklicht was ich gewollt. Allein jede That ist ein Vollendetes, und damit ein Endliches Abgethanes; der Mensch aber, der die That vollbracht, lebt mit Sinnen und Kräften und Wollen über sie hinaus der Unendlichkeit im Geist' entgegen. Daher kann ihn keine That, ist sie geschehn, befriedigen, kann er jenes »Verweile!« das Faust der Vernichtungsmacht überliefert hatte, niemals aussprechen: in ihm, der in sich kein Ende findet, waltet der Trieb in das Unendliche. Nicht die That, Thatkraft und ihr Bewusstsein sind ihm Bedürfniss und Glück. Daher ist kein Künstler jemals von seinem Werke dauernd befriedigt.

Derselbe Trieb nach dem Ganzen beseelt das Bewusstsein, den Geist, und führt ihn dem Unendlichen zu. Das Bewusstsein erwacht an der Kunde, die ihm die Sinne gebracht, es hält sinnliche Erfahrnisse fest, unterscheidet die verschiednen, erkennt die sich wiederholenden, regt und erweitert sich im Spiel der Wechselbeziehungen zwischen dem Ich und der Welt, zieht Folgerungen, erwächst zum Selbst- und zum Weltbewusstsein. Einzelnes, Vieles wird Gegenstand geistiger Betrachtung, wird angeschaut, unterschieden von Anderm, wird im feindlichen oder befreundeten Sinne Zweck für Bethätigung; nichts Einzelnes kann als für sich Bestehendes gelten; es ist in sich theilbar und voller Unterscheidungen, es ist nach Aussen mit Anderm in den mannigfachsten Verhältnissen. Dieser Mensch erscheint als Einzelwesen. Und wie Vielerlei ist an ihm — sein Körper mit allen Kräften und Organen, seine Intelligenz Bildung Sittlichkeit, seine Absichten und Verhältnisse — zu unterscheiden! und wie zahllos sind seine Beziehungen zu Familie Freund und Feind Stand Nation Zeit Verhältnissen! Unmöglich findet der Geist bei irgend einem Einzelnen — oder auch bei allen Einzelheiten als solchen — Befriedigung. Ich kann den einzelnen Menschen, ihn für sich allein betrachtet, nicht begreifen, weil er eben — wie alles Daseiende — kein für sich Bestehendes ist, weil er in sich unendlich viele Eigenschaften und Strebungen, nach aussen zahllose Beziehungen zu Verhältnissen Familie Nation, zur Menschheit zur Welt hat. Er für sich ist mir unbegreiflich, ein Räthsel, vielleicht ein Feindliches, gewiss Störer meines Friedens. Kann es mich beruhigen, von unzählbaren Einzelheiten umstanden zu sein, die eben solche friedenstörerische Räthsel sind? Nur im Verband Aller — oder Vieler unter einander und mit mir ist Befriedung. Zu der Idee eines Weltganzen drängt schon das Bedürfniss, schon die eigne Natur des Menschen. Jene allhinreichenden Beziehungen, diese Allregsamkeit und Allgeschäftigkeit der Sinnen und Kräfte, sie wecken zuerst und früh die Ahnung einer All-Einheit, eines Zusammenklangs alles Seienden, mag es Weltharmonie Weltseele heissen, mag man die Welt alldurchgöttlicht (pantheistisch) oder von einem Schöpfer und Lenker getragen sich vorstellen, oder auch von verschiednen Kräften — Gottheiten durchherrscht, deren einer (Ahriman, Satan) zu unterliegen bestimmt ist, oder über denen ein Verhülltes, das Schicksal waltet, oder die in Götterdämmerung in den Schooss Allvaters zurücksinken. Es ist bezeichnend für die Ursprünglichkeit dieses Zugs zum Ganzen, wie frühzeitig er sich in den verschiedensten Völkern geregt und sie zu der höchsten Ideal-Bildung, zu der Vorstellung einer Gottheit, zur Religionsstiftung geführt, — und wie jeder grosse Moment im Volksleben wieder auf diese Vorstellung, die Grundlage alles Daseins im Geiste, zurückführt. Als die Schlacht bei Leuthen durchgekämpft war, und die Sieger todesmatt neben den Erschlagnen hinsanken unter dem frostelnden Regen auf das nachtumhüllte blutige Feld: da stimmte Einer das Lied »Nun danket Alle Gott« an, und ein Zweiter und Dritter, und mehr und zuletzt Alle stimmten ein: und der schlichte Gesang, in dem Vaterlandsgefühl und Kriegerehre mit dem Bewusstsein gelungner That und andachtvollem Dank zusammenflossen, goss neues Leben und neue Siegskraft in die Brust der Männer, und stärkte sie zur Verfolgung des Siegs.

Nun endlich können wir unsrer Aufgabe nähertreten: sie ist in allem Vorausgeschickten der Lösung entgegengereift.

Ueberall sahn wir an Einzelheit angeknüpft, nirgends Befriedigung an Einzelheit, überall unwiderstehlichen Naturzug zum Ganzen.

Die einzelne Sinnerfahrniss ist ein Atom aus der Welt aller Beziehungen, der einzelne Sinn nur eine Seite des Sinnenthums, das ganze Sinnenthum mit dem Bewusstwerden an ihm nur Eintritt des Menschen in die Welt.

Die einzelne That — jede — ist ein flüchtiger Anstoss nur, ein Moment im Werden schon vorübergehend, eine vereinzelte verlorne Bewährung all' der Kräfte zum Wirken, die der sinnlichen Erweckung, des urtheilenden

Bewusstseins und der Willensbestimmung durch dasselbe harren.

Der Geist ist in der Sinnerfahrung und Kraftbestimmung gegenwärtig. In sich zurückgezogen ist er »nicht von dieser Welt«, nicht diese Fülle des Lebens in uns und um uns, nicht wir selber in der Ganzheit und Gegenwärtigkeit unsers Seins und Daseins. »Wenn die Philosophie« — sagt der letzte spekulative Philosoph aus — »ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt alt geworden und mit Grau in Grau lässt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.« Daher hat auch nicht der Geist in seiner Insich-Gezogenheit Religionen gegründet, er löset ihre feste Substanz auf; er hat nicht Nationen und Staaten geschaffen, sondern zersetzt sie in das allgemeine Element des »Weltbürgerthums«, in jenen Traum, der alle nationale Selbstbestimmung im Schoosse des *juste-milieu* (jener ehrlosen Parteilosigkeit die schon Solon gezüchtigt) erstickt und so oft schon die durchscheinige Maske feiger Karakterschwäche hat sein sollen. Der für sich seiende Geist beseligt nicht das Menschengeschlecht, sondern erkennt und resignirt.

Der Mensch — das Menschenthum ist nur vollkommen in der Ganzheit seines Wesens, in der All-Einheit seiner Sinne seiner Kraft seines Geists. Erst in diesem Zusammenklang liegt die Vollbewährung seiner Vermögen, das Vollgefühl seines ganzen Selbst und damit seine vollständigste Befriedigung.

Die erste Form für das Hervortreten dieser All-Einheit ist die Kunst.

Sie hat ihren Namen vom Können. Sie ist das Können all' unsrer in einen einzigen Moment zusammengeflossenen Vermögen.

Diese All-Einheit aller Vermögen ist Grundlage ihres

Wesens. Sie ist nicht dem Sinnenthum allein angehörig, obwohl sie ohne dessen Theilnahme nicht besteht; nur unglückliches Verkennen oder schielender Gleichnissausdruck hat einst »den Geschmack« oder noch jetzt in Bezug auf Musik »das Ohr« als Richtschnur und Entscheidung bezeichnet. Sie ist nicht dem für sich seienden Geist angehörig. Der Gedanke zieht sich seinem Wesen nach von der Vermischung mit dem Sinnenthum zurück; höchstens vermag er es zur todten Allegorie zu bringen, zu dieser Scheinleiche, die nie gelebt und von der wir wissen dass sie nie gelebt, an die Niemand glaubt, die man ohne Lieb' und Leid stehn lässt, wie »den Hass mit seinem Schlangenhaar« in Glucks Armida, oder die stereotypen überlästigen Weiber »Glaube Liebe Hoffnung«, die sich mit ihrem Kreuz' und Herzen und Anker herumtragen um mattgewordne Christlichkeit ein bischen anzuwärmen. Nicht ein solches — oder wie es sonst ermöglicht werde — Aneinanderbringen, sondern das In-Eins von Sinnenthum und Geistthum in den einen Moment der That ist Grund und Boden der Kunst.

Welche Macht aber ist es, die unsre Kräfte zu einem All-Vermögen zusammenschmilzt und bewegt?

Das vermag kein äusserlicher Anstoss oder Zug, kein endlicher Zweck; denn ein solcher ist einseitig, weckt also nur einseitige Beziehung und Kraft; nur ersten Anlass kann allenfalls äusserlicher Zweck geben, das — und nicht mehr — ist oft von Erwerblust Ehrbegier Pflicht Bethätigungsreiz geschehn. Sollen alle Vermögen zu einem Moment der Theilnahme zusammenschmelzen, so muss der ganze Mensch nach allen Beziehungen erweckt sein.

Diese Macht hat nur die Liebe; die Liebe, die ihren Gegenstand in seiner Ganzheit umfasst und uns ganz, mit Sinn' und Geist und Thatdrang zu ihm hinzieht. Aber wiederum ist es nicht jene Liebe, die, endlicher Natur, in steter Täuschung am Endlichen haftet, wie dasselbe materiell, mit allen Zufälligkeiten befleckt und beladen, dasteht. Sondern die Liebe, die im Endlichen das Ewige das wir ahnungsvoll in uns tragen schaut — im Endlichen mit blitzgleicher Durchzückung und Durchzündung das Ewige wiedererkennt, und dies nun vom Zufälligen und Nichtgehörigen befreit haben will, die Liebe die nach ihrer flammenscharf eindringlichen Gewalt Hass zugleich ist, die sich mit »dämonischer Macht« und Erbossung eindrängt in die Welt des Bestehenden, und von sich sagen darf: sie sei nicht gekommen, dasselbe »aufzulösen, sondern zu erfüllen«, nämlich zu der wahrhaft und neu geschauten Fülle seines Wesens zu erheben und zu vollenden. Das ist die schaffensfähige Liebe, die Liebe des Künstlers, des »Genie's.« Dass Raphael seine Fornarina geliebt, — jenes so bald dahingewelkte Mädchen: das hat ihn nicht zum Künstler gemacht. Aber dass er in ihr die ewige Schöne, dass er in ihrer milden und lieblichen Kräftigkeit das Abbild der heiligen Mutter schaute, das bildete — oder bestätigte den Maler der Madonna. Die Jungfrau die Raphael liebte war von Vielen geschaut; der Gedanke der Gottesmutter war vielen Geistern gemeinsam Eigenthum. In jenem schwärmerischen Jüngling traf sinnliche Anschauung auf den schlummernden Gedanken: die Liebe zur Jungfrau, die Andacht zur liebeströmenden Mittlerin — zwei Flammen schlugen sie in eine. Damit war der ganze Mensch, sinnlich-geistig, irdisch-endlich und nach dem Ewigen hin das wir überirdisch nennen erweckt entzündet, eine einige Flamme des Lebens.“

Wie wird nun diese schaffensfähige, diese Liebe zum Ideal — so muss sie bis hierher heissen — zur schöpferischen? wie ergreift sie Drang und Macht zur That?

Die Liebe die am Endlichen haftet ist mit dem Besitze des Endlichen — ihres Gegenstands befriedigt und abgefunden. Die Liebe, die nicht am Endlichen wie es wirklich ist Genügen hat, sondern durch es durch Ewiges Geistiges schaut und ersehnt, die hat — nach den Wechselbeziehungen zwischen Welt und Menschen, Nehmen nach Innen und Geben nach Aussen — das Bedürfniss dieses Geistige, das Ideal, zu steter Gegenwärtigkeit sich vorzuhalten und aus sich herauszugestalten. Und das muss kraft der Gewalt und Untheilbarkeit der Liebe in derselben Fülle geschehn, an der die Liebe sich entzündet hatte. Denn der Liebende liebt nicht Das oder Jenes am Gegenstande seiner — unfreiwilligen Wahl, sondern ihn selber, ihn ganz, Alles an ihm. Körperschöne und die Seele, die in der »Schöne erscheint«, sind ihm mit Recht Eins, nichts davon zu missen. Nicht ein Glaubenssatz von der Mutter Gottes, sondern dass sein Auge früh die Schönheit des Weibes in sich gesogen, den mildversöhnlichen Liebesinn darin gefühlt, — und dass nun die Vorstellung von der Gottesmutter mit jenem Schaun und Fühlen elektrisch zusammenschlug, das hat Raphael zu jenen Schöpfungen ermächtigt und hingezogen. Wie sie ihm erschienen und sie zu schaun ihm innigstes Bedürfniss war, so musst' er die Jungfrau und Mutter und Himmelskönigin vor unser Auge bringen. Und dieser schöpferischen Liebe Anhauch weht noch im beschranktesten Unternehmen des Künstlers. Selbst im Portrait schreibt der Künstler nicht die Züge ab, wie sie materiell vor ein kaltmessendes Auge treten oder in das Glas des Daguerrotypisten fallen: er schaut sie geistig und mit Theilnahme, ihm wächst das Urbild der Person, befreit von aller Zufälligkeit die sich ihr im Wirklichen angehängt und aufgedrängt, sie wird wiedergeboren aus dem schauenden Geiste des Künstlers, ein Werk seiner schöpferischen Liebe. Genial begehrte der Grieche bei seinen olympischen Standbildern vielmehr den Sieger als die Person zu schauen: die persönliche Aehnlichkeit sollte nicht hervortreten vor dem Sieger-Ideal.

Das Erzeugniss dieser Liebe heisst Kunstwerk. Wir haben es sinnlich erfunden, aber der Sinn war geistig geworden. Wir haben es gedacht, aber der Gedanke war sinnerfülltes Anschaun. Es ist unser Werk, unsre That. Aber so mächtig und allseitig ist all' unser Vermögen und Sein in den Moment seiner Erzeugung zusammengeströmt, dass wir kaum des Akts in seiner Besonderheit uns bewusst sind, dass wir sein Entstehn keinem unsrer Vermögen beizumessen wissen, dass wir in ihm kaum eine That, vielmehr ein Ereigniss gewahren, dass wir geneigt sind einem Aussersichsein, einer Begeisterung von einem andern Geiste gleichsam, zuzuerkennen, was doch nur das volle Beisichsein des Geists in der Fülle und Ganzheit unsers Daseins ist. Und bleibt es nicht in der That ewige Frage, woher gerade diesem Menschen Anschaun Idee Durchzückung — und gerade für diesen Gegenstand gekommen?

An welchem Gegenstande diese schöpferische Liebe sich entzünde, das ist noch weniger zu ermessen, als der Zug des Herzens im liebebedürftigen Jüngling. Was nur das menschliche Leben an Zuständen Stimmungen und Richtungen in sich fasst, was Natur an Beziehungen uns entgegenträgt, an Interessen in uns weckt, müsste man zur Antwort aufzählen. Nicht auf diese Rechnung, nur auf zwei Punkte, die sich an ihr herausstellen, ist Gewicht zu legen. Der eine ist, dass in dieser Wahlverwandtschaft, die den Menschen mit seinem Gegenstande verknüpft, Sinnesart und geistiger Standpunkt entscheidend — also kenntlich sind. Wenn Raphael Madonnen malt und Teniers niederländische Bauern, wenn Gluck sich an Heroen begeistert und Meierbeer einen Schwärmer erst zum schwächlichen betrognen Betrüger herunterbringen muss um ihn verbrauchen zu können: so sind das die ersten Bezeichnungen für den Standpunkt der Künstler. Der andre Punkt ist, dass dem Künstler sein Gegenstand, welcher er auch sei, nach rechter Liebe Art Mittelpunkt wird aller wirkenden Kräfte. Wenn Goethe irgend einer Jungfrau im »Ich denke dein« sein Herz weiht, so sammeln sich um seinen begeisterungtrunknen Blick die höchsten und bewegendsten Bilder aus dem Naturleben: sie, der er sich zu eigen giebt, ist ihm Mittelpunkt all dessen, was jemals in der Natur ihn bewegt hat: das sammelt sein Geist in Huldigung um sie, in seiner Widmung weht und waltet die Liebe, die die Welt zusammenhält und beseligt. So taucht Beethoven im Andante der Pastoralsymphonie seine Seele ganz unter im feuchten sonndurchwärmten Schoosse der Natur, wo der unversiegliche Lebensquell in tausend Halmen und Blüten heraufdringt, und vergisst im wachen Traum unter dem Flöten der Nachtigall sich selber.

Ueberall zeigt sich, dass der äusserliche Gegenstand nur Stoff ist, der erst durch die Liebe des Künstlers Seele und Bedeutung empfängt. Aber diese Seele wird nicht vom Künstler hineingetragen in den Gegenstand, der als Stoff ihn angezogen, so dass alles Beliebige zusammengebracht, aus Allem Alles gemacht werden könnte: sie wohnte bereits im Stoff diese Seele schlummernd und unbewusst, bis der liebesmächtige Künstlergeist sie erkannt und freigemacht für den Anblick Aller. Dieselbe Idee lebt im Stoff als dessen Wesentliches und im Künstler als Ahnung Schauen Erkenntniss. So verleiht der Sänger dem verschlossnen Gefühl Stimme, so seiner Sehnsucht der Bildner Gestalt, so erkennt Shakespeare in dürftigen ja verfalschten Berichten die tiefste Wahrheit von Geschichte und Menschenthum, Goethe im fabelhaften Puppenmärchen die Gestalt des deutschen Geistes.

Die Anziehung, die ein Stoff auf den Künstler übt, zeigt Richtung und Gesinnung, die Auffassung — die Idee, die der Künstler an ihm offenbart, zeigt die Macht seines Geists und den Standpunkt seiner Bildung; Beides gestattet einen weiten Kreis von künstlerischen Schöpfungen. Ein Weib kann zunächst als gesunde Kreatur erfreun: so schaut Rubens meist die Frauen an und setzt unbedenklich sein tüchtig Weib als Himmelskönigin in die Wolken: gewiss hat er unbewusst aus der Wirklichkeit weggelassen, was jene Fleischesherrlichkeit beeinträchtigt hätte, und zugefügt an warmen Blutes Blüte und niederländischer Selbstgewissheit, was etwa gefehlt. Welche Gallerie liesse sich zwischen diese flandrische Madonna (sie thront in Antwerpen) stellen und jene — »*una certa idea*«, die Raphael zu der Sistina mit den tiefen Geisteraugen und dem mahnenden Blicke des Christkinds erhoben hat! Welche Reihe von Menschenbildern füllt den Raum zwischen jenen Scalpen und Menschenhautbälgen, die Berlins Melpomene Charlotte Birchpfeifer bei Berthold Auerbach und anderwärts zusammenbeutet, und jenen typischen Gestalten, in denen das Menschenthum all seine Höhn und Tiefen allen, Fluch und Segen seines Daseins dem einzigen Shakespeare offenbart!

Macht und Inhalt seines Geistes bestimmt also den Inhalt, den der Künstler in seinem Werke niederlegt. Weil indess Niemand aus und für sich allein dasteht, Jeder am Inhalt seiner Zeit seines Volks des Menschengeschlechts in Beziehungen Erfahrnissen Ueberzeugungen seinen Theil hat: so thut sich in der Schöpfung des Künstlers, so persönlich sie auch hervortritt, ein Höheres als das blos Persönliche kund: darüber hinaus sind es jene Anschauungen Neigungen Ideen, in denen Zeit Nation Menschheit ein Gemeinsames erkennen. Im Künstler ist es dann der Geist der Nation oder Epoche, der durch jenen offenbart, wie er sein Werden in der Vergangenheit anschaut, sein Dasein fühlt und erkennt. Der Künstler verkündet dann nur, was in Allen verborgen schon lebt, er löst nur dem nach Bewusstsein und Ausdruck ringenden Geist Aller die Zunge, ja er enthüllt als Prophet die Zukunft, wie Alle ahnungvoll, nur mit verschleiertem Aug' und gebundner Zunge sie in sich getragen. So dichteten einst Inder und Aegypter, Hellenen und Deutsche ihre Götter: in der Frühe des Daseins fliessen Dichtung und Religion, und mit ihnen der ganze Gedanken- und Lebensschatz der Völker (wie unsre Bibel zeigt) zusammen. Daneben aus den Sagen von Kampf und Liebe des Stamms und seiner Helden erwächst als weithinschattender Baum das Epos, in dem ein ganzes Volk sein Wesen — wie der Gott in ihm Mensch geworden und der Mensch Gott — schaut, und zur Ewigkeit emporhebt als eins der Bilder des Ewigen, als eins der Ideale, die die Menschheit zum Gedächtniss ihres Wandels aufstellt und bewahrt. Homer, es ist ein altes Wort, hat den Hellenen ihre Götter gegeben; aber er hat auch das Bild des hellenischen Volks in unvergänglichleuchtendem Erz gegossen und im Tempel der Menschheit erhöht.

In spätern Zeitläufen — gleich dem unsrigen voll getheilter einander ausschliessender und kreuzender Interessen Ansichten Bildungsstufen — kann der Künstler nicht die Nation vertreten (selbst in Goethe's Spiegelhelle ist nicht der volle Gehalt des deutschen Volks) sondern nur besondre Richtungen; ja er kann sich in der Zerstreutheit und Ohnmacht allgemeiner Versplitterung irgend einem Vergangnen zuwenden, wie Overbeck der vor-raphaelischen Bilderandacht oder Mendelssohn im Paulus der Form und Geberde Bachs — und kann eben in diesen längst geläufigen Weisen oft schneller und sicherer Anklang und

Erfolg finden als der Unselige mit dem höhern Segen, Gesichte zu schaun und zu offenbaren, die das blödgewordne Auge heruntergekommner Geschlechter zu schaun und zu tragen nicht vermag.

Soviel über die Kräfte, die für das Erstehn der Kunst aus dem Menschen zusammenfliessen, und über den Antrieb dazu im Menschen.

Wenn nun der Mensch sich hingiebt in seiner Einheit zur Vollbewährung seines Daseins, wenn er zum künstlerischen Schaffen sich erhebt: da kann nicht diese, jene Form und Aeusserung seines künstlerischen Vermögens genügen; es sind wiederum alle Formen des künstlerischen Könnens, die zu demselben Berufe hervordringen; es ist nicht Dichtkunst nicht Plastik nicht Musik — die man abwechselnd als vornehmste oder zeit-erste Kunst gepriesen — es ist der Verein aller, die All-Kunst, die »Kunst«, in der alle besondern Künste inbegriffen sind.

Diese Vorstellung muss ich in mehr als einem Sinne festgehalten wünschen. Zunächst ist es ein blosser Inbegriff, der sich in dem Namen »All-Kunst« ausspricht. Wie »der Mensch«, der das künstlerische Können offenbart, nicht dieser jener Einzelne ist, dem etwa das Können ausschliesslich eigen wäre, der »Künstler« vorzugsweise der allein die Kunst besäss' und verwaltete, sondern jeder Mensch — da jeder der Kunst theilhaftig sein kann — also der Inbegriff aller Menschen, die Menschheit; so ist »die Kunst« oder die All-Kunst Inbegriff all der Formen künstlerischen Könnens, die man als die besondern einzelnen Künste (Musik u. s. w.) bezeichnet. An diesem Inbegriff erkennen wir vor allen Dingen das allen besondern Künsten Gemeinsame, von da fassen wir ihre gegenseitigen Beziehungen und das sie Unterscheidende und Trennende. Dies ist die theoretische Seite.

Die praktische noch bedeutsamere Seite tritt aus der Anschauung vom Geschäft der verschiednen Sinne an das Licht.

Jeder Sinn hat das Geschäft, seine Wahrnehmung dem Bewusstsein zu überliefern: aber das Vermögen der einzelnen Sinne ist dabei so verschieden wie die Richtung. Der chemische und elektrische Sinn (Geschmack und Geruch) befassen sich mit der materiellen Substanz; nicht den Gegenstand sondern die Elemente die er enthält, und von diesen auch nur einen Theil, eignen sie sich an und bringen sie zum Bewusstsein. Der Tastsinn bleibt bei der Beschaffenheit der Oberfläche stehn; er gewahrt (und nur unbestimmt und unvollständig) ob dieselbe glatt oder uneben — und wie, ob sie nachgebend oder spröde, warm oder kalt ist, ohne von dem was unter dieser Oberfläche da ist und vorgeht, irgend nähere Kenntniss zu geben und zu nehmen.

Nur die Sinne des Gesichts und Gehörs haften nicht an dem blos Materiellen und Oberflächlichen. Das Auge fasst die Erscheinung in ihrer Gesammtheit, und vermag dem Bewusstsein soviel des Bemerkten zu liefern, dass von demselben ein volles Bild des Gegenstandes zusammengestellt werden kann. Das Ohr überliefert ganze Folgen jener innerlichen Regungen, in denen ein Dasein seine Erregtheit Stimmung Natur kund giebt. Beide Sinne (sie heissen desshalb die theoretischen) liefern genügende Auskunft, dass der Geist daraus vollständige Vorstellungen vom Gegenstande schöpfen, den blos geschauten wie den blos vernommenen in vollem lebendigen Dasein vor sich hat. Nun drängt Schauen zur Darstellung, Hören zur Verlautbarung; die geistige Darstellung ergänzt was nur einseitig vernommen worden — das Bild redet zu uns, der Gesang zaubert vor unsre Phantasie die Gestalt der wir den Gesang andichten; endlich bringt, was geschaut und gehört werden sollte, der dichtende Geist in seinem selbsterschaffnen Organ, im Worte zur Anschauung, zur innerlichen keiner Sinnesvermittlung weiter bedürfenden Erscheinung. So ringt wieder zum vollständigen Dasein im Geiste, was in Wirklichkeit nur einseitig vorhanden. Es ist das Streben nach jener Allseitigkeit der Darstellung und Auffassung, für das der Name Allkunst eintritt. Der Naturmensch (wir können es noch bei Wilden beobachten) dichtet nicht einen Päan in Worten, — er singt seinen Sieg in Wort und Ton und unter dem Schall der Instrumente (wenn er deren hat) oder zusammengeschlagner Waffen. Und neben dem gesungnen Worte malen Geberde Mienenspiel und Tanz das Ereigniss, und den Körper decken wieder die schrecklichen Farben des Kriegs, die Hand schwingt denselben Speer der den Feind erlegt! Gedicht Gesang Tanz Mimik Rüstung Toilette des Hergangs — Alles ist beisammen und in Eins geschmolzen, um das Ereigniss in seiner Vollständigkeit darzustellen, wie es stattgehabt, wie es empfunden worden und weiter leben soll. Ohne Frage wirkt dazu nicht blos die allgemeine Erregung des ganzen Menschen, sondern auch das Gefühl von der Unzulänglichkeit jedes Ausdrucks für den unendlichen Inhalt des Geistes. Die Ursprachen sind mächtig aber arm; in höchster Energie bilden sie die wenigen Worte: Betonung und Geberdensprache müssen dann zur Ergänzung und Auslegung hinzutreten. So halfen auch die alten Maler durch Symbol und eingeschriebne Sprüche den stummen Bildern weiter.

Alle Sinne vereint sind das Sinnenthum, dem die Allkunst entspricht. Aber jeder Sinn knüpft für sich seine Beziehungen, und jeder seine eigenthümlichen: nur das Ohr vernimmt die innerlichen Lebensregungen und die ganze Schallwelt, nur das Auge schaut das äusserliche Leben und das ganze schaubar gewordne Dasein: Auge und Ohr fassen und geben nicht das vollständige Sein, sondern jedes nur die eine ihm zugewandte Seite; aber aus ihr enträthselt sich die andre, mithin das Ganze. Der Geist fasst nirgends unmittelbar das Dasein ihm gegenüber an; aber dem von den Sinnen gefassten und ihm zugetragnen, mit Allem was er aus sich dazuthut, giebt er im Worte geistigleibliche Gestalt.

Hiermit tritt die Reihe der besondern Künste aus der All-Kunst hervor. Wenn doch der Geist es ist, in dem alles Sinnenthum Bedeutung empfangt und der den Gehalt aus ihm erhebt; so kann auch ein einzelner Sinn, sofern er dem Geist genügende Kunde zu bringen vermag — Gesicht und Gehör — dem Geist genügen; ja derselbe kann sich in seine bisherigen Erfahrnisse aus der Sinnenwelt und seinen eignen Inhalt zurückziehn. Kann denn überhaupt stets und Alles mit leiblichem Auge geschaut werden? kann nicht das Wort für sich dem geistigen Blicke vorzaubern, was zuvor — oder auch nimmer dem leiblichen zu schaun vergönnt war? Vermag nicht das Auge für sich allein, aus dem Aeussern das Innre (das sich darin äussert) aus Antlitz und Gestalt den bestimmenden Geist zu erkennen? das Ohr für sich allein aus dem Erbeben der Nerven die bewegte Seele, aus dem Schrei die zwingende Leidenschaft, aus der Scala der Töne die Kette der Gemüthsstimmungen zu vernehmen, die jene hervorgerufen? Ueberall waltet ja, äussert und vernimmt sich derselbe Geist, jetzt auf dieses jetzt auf jenes oder gleichzeitig auf mehrere Organe gewendet.

So lösen sie sich von einander: die Kunst der vom Innern zum Innern fliessenden Bewegung — Musik, die Kunst des schaubaren Gestaltens — Bildnerei und Malerei, und Poesie die sich des Worts bedient, dieses vom Geist für ihn selber gebildeten Organs, um dem Geiste vorzustellen und vernehmbar zu machen, was in Wirklichkeit weder das Auge schaut noch das Ohr vernimmt. Erst kraft dieser Theilung, dieser Versenkung jedes Organs in seinen eigensten Wirkenskreis durchdringt das künstlerische Können des Menschen die Welt bis in alle Tiefen der verschiedensten Beziehungen und Einzelheiten.

Allein bei aller Theilung bleibt Bedeutung und Recht der Ganzheit gewährt. Den Geist befriedigt in der Musik nicht das Hören und am Bilde nicht das Schauen, er ist nicht Auge nicht Ohr; sondern durch das schauende Auge, durch das lauschende Ohr trachtet er das Wesen zu erkennen, das sich ihm offenbaren will. Ja das Bedürfniss sich selbst überall wiederzufinden reizt ihn zu Andichtungen, wo die Sinne nicht genügen; die Alten im Orient wie in Hellas dichteten ihren Tonarten Karaktere und Wirkungen an, die unmöglich in ihnen, sondern in Anderm und dem ergänzenden Geist des Hörers vorhanden sein konnten. So will auch der schaffende Künstler nicht das Ohr nicht das Auge um ihretwillen beschäftigen; dazu bedarf es seiner gar nicht. Jene Organe sind ihm nur Mittel für seinen Zweck: den Gegenstand seiner Liebe dem Geist anschaubar oder vernehmbar entgegen zu bringen, und zwar in Fülle des Lebens, wie die schöpferische Liebe ihn erfasst hat.

Bedeutsamer giebt sich der Zug nach dem Ganzen in dem Bedürfnisse der einzelnen Künste kund, sich aus einander zu ergänzen. Der Maler braucht Stimmungen; er sucht sie in Farbentönen und Beleuchtungen, die keineswegs seinen Gestalten wesentlich und um ihretwillen nöthig waren. Nicht jenen Madonnen und Christusknaben, die Correggio so sinnlichwarm und sammetweich aus Licht und farbenheissem Dunkel hervorblühn lässt, war das Spiel des Halbdunkels eigen und nöthig, — ihm war es Bedürfniss für die nervöse sinnliche Stimmung, in der er jene oft geschaut. Homer und der Dichter des Hiob, Shakespeare und Goethe, alle Dichter haben sich nie enthalten können, mit dem Klang der Wortstellung Schall und Art der Vorgänge, die ihnen die Seele füllen, in unsre Seele zu giessen. Der letztgenannte bei der Vorstellung im Faust, »Ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne,« ist dem Sinne nach durch und durch Tondichter; ihn treibt genau dieselbe Vorstellung, die Haydn sein berühmtes »Und es ward Licht« eingab, das Aufjauchzen des jungen Weltlichts wird zur emporlodernden Flamme des jubelvollen Schalls, der es begrüsst. Von jenem hellenischen Nomos, der das Zähneknirschen des Python mit der erzschmetternden Trompete nachahmte, bis auf Bach und Haydn und Beethoven haben die Tondichter nicht aufgehört musikalische Malerei zu üben — und zwar nicht blos an der Schallseite des Daseins haftend — trotz des unermüdlichen Zeterns der Aesthetiker, die das nicht erlauben sondern der »Kunst der Seele« nur »Rührung schöner Seelen« oder Amüsement durch »Formengespiel« zugestehn wollen. Es wird wohl so bleiben (ich hab' es schon in der »Malerei der Tonkunst« vorausgesagt), weil Geist und Geschäft des Künstlers das schnurgerade Gegentheil von aller Abstraktion und stets aus dem Ganzen auf das Volle und Ganze gehn.

Selbst in der innerlichen Anschauung des Künstlers waltet, in der Zeit wo sein Werk wird und reift, dieser Zug nach dem Ganzen und Vollen. Malern von Gemüth ist unter der Arbeit Musik willkommen: sie »stimmt sie.« Umgekehrt hat erweislich der Dramatiker Gluck, hat Mozart (beide gleichfalls voll Malerei) in den glücklichsten Zügen seiner Opern, — hat ebensowohl Bach in den durch und durch dramatischen Chören seiner matthäischen Passion und andrer Werke — und so jeder Tondichter — keineswegs blos die innerlichen Regungen und Stimmungen seiner Personen, sondern den ganzen Hergang, Handlung und Aeusseres angeschaut und zur Anschauung gebracht. Das ist urkundlich zu beweisen. Dasselbe kann ich, aus dessen mündlichen Aeusserungen, von Spontini und wenn Jemand daran liegt von mir bezeugen: Wagner würde dasselbe von sich aussagen — und so Jeder, der aus künstlerischem Schauen geschaffen, wie abweichend auch sonst die Wege sind.

Zuletzt, auf den Höhn einer vollendeten Kultur, streben die Künste wieder zu jenem geschlossenen Reigen zurück, aus dem sie sich einstweilen gelöst hatten. Poesie und Musik hatten nie von einander gelassen, im hellenischen Drama, in den Singspielen Indiens und China's, in unsern Opern rufen sie Mimik und Tanz, die Hülfe des Baumeisters und Malers, den Schmuck des Bildners herbei.

Nun endlich kann ich mich auf die Frage zurückwenden, die sich uns Anfangs gestellt: was ist Musik? —

Sie ist einerseits Bestandtheil jener All-Kunst, in der der künstlerische Mensch das Ideal in unzertheilter Fülle seines Daseins schaut und in dieser Fülle darzustellen, zu schaffen sich gedrungen fühlt.

Andrerseits ist sie diese besondre Kunst, der das hörbarwerdende Dasein als besondre Seite des Lebens Gegenstand, und seine Darstellung, wieder für das Ohr, Aufgabe geworden ist.

Beide Seiten auseinander und jede festzuhalten, ist durchaus nothwendig, um über Wesen und Bedeutung unsrer Kunst und über Zweck und Mittel der Bildung für sie zu sichern Vorstellungen zu kommen.

Wenn Musik als besondre Kunst das hörbarwerdende Dasein als Gegenstand ergreift: welcher Art — das ist die erste Frage — ist der besondre Inhalt desselben und seine Bedeutung für den Geist?

Im Schalle wird das Dasein hörbar. Er ist für das Gehör Ausdruck dieser elastischen Erregung der Materie.

in der ihr Bestand erschüttert — gleichsam in Frage gestellt — aber doch erhalten, ihre Stofftheile (Molekulen, Atome) von und zu einander bewegt werden, jedoch nicht bis zur Trennung, sondern mit dem Streben, in ihre ursprüngliche Ruhelage zurückzukehren. Das Allgemeinste, was daran zur Wahrnehmung kommt, ist der grössere oder geringere Grad der Erschütterung, in dem sich der stärkere oder schwächere Antrieb zur Erregung (im Verhältniss zur Erschütterungsfähigkeit oder zu dem Widerstande, den die Materie leistet) in der grössern oder mindern Stärke des Schalls kund giebt. Dem leblosen Körper dient mechanische Gewalt von aussen als Antrieb, im lebendigen liegt der Antrieb in der Erregung des Innern, der Seele. Der Schall von aussen ergreift je nach seiner Gewalt mein Gehör bis zur Erschütterung Betäubung, bis zu Schmerz und Verletzung oder Vernichtung. Die innre Erregung treibt, ist sie energisch genug, zum Lautwerden, und zwar wieder je nach ihrer Macht zum hörbaren Athem, zum Seufzer, bis zum Aufschrei der Leidenschaft, der Verzweiflung, der Todesnoth.

In der Eigenthümlichkeit des Schalls vernehmen wir die stoffliche und gestaltliche Eigenthümlichkeit des schallgebenden Körpers. Nach dieser Eigenthümlichkeit betrachtet nennen wir bekanntlich den Schall »Klang« *(timbre)* und erkennen an der Verschiedenheit des Klangs, ob der schallende Körper Holz oder Metall, von grösserer oder mindrer Stärke, ob er Blas- oder Saiteninstrument, thierisches oder menschliches Stimmorgan ist. Auch die Beschaffenheit des menschlichen Körpers giebt sich im Klang seiner Stimme zu vernehmen. Allein im menschlichen Organismus ist Körperliches und Seelisches zu innig Eins, als dass nicht der Stimmklang im Körperlichen auch den Seelen- und Gemüthzustand wiederhallen sollte. Wir unterscheiden im Klang der Stimme Geschlecht (selbst bei gleicher Tonhöhe), Jugend und Alter, Gesundheit und Krankheit, den freiern oder engern, mehr zu Hass oder Liebe neigenden, heitern oder dumpfern Sinn. Gleichviel wie das geschieht, wie weit unser Erkennen einzudringen vermag, und wie wenig überhaupt das Wesen des Klangs ergründet worden: dass derselbe für die Qualität des Schallkörpers bezeichnend ist, steht für Jeden wenigstens in gewissen Gränzen erfahrungsmässig fest.

Der Schallkörper erzittert. Seine elastischen Schwingungen erfolgen langsamer bei mindrer, schneller bei schärferer Spannung seiner Materiatur, — gleichviel für jetzt, ob das Zeitmaass dieser Schwingungen arithmetisch genau bestimmt oder nur ungefähr geschätzt werden kann. Es ist bekannt, dass der Schall, nach dieser zeitlichen Beschaffenheit der Schwingungen betrachtet, »Ton« heisst. Im Ton findet der Spannungsgrad des Schallkörpers, im Ton beseelter Geschöpfe die Spannung der Seele, des Gemüths ihren Ausdruck. Festerer oder schlafferer Karakter, Mattigkeit und Schwäche, schärferer oder minderscharfer Affekt, Steigerung und Nachlassen der Gemüthsspannung rufen ebensowohl wie Spannung und Nachlassen der Saite den Gegensatz und Wechsel höherer und tieferer Töne hervor. »Was tönt, thut seinen Geist kund.«

Schall, Klang, Ton — das ist der Grundstoff der Musik: was in ihnen sich kundgiebt, ist deren eigenste Welt; das Reich des Schalls, der Klänge, der Töne ist es, in dem und mit dem zunächst der Tondichter seine Welt auferbaut: auf seinen schöpferischen Ruf ordnen sich Töne, Klänge zu einander, führen ihr Leben vorüber.

Aber hiermit ist ein neues Moment für jene Kunst gegeben und schon der Ueberschritt über ihre Gränze angedeutet.

Die Folge von Tönen oder Schallen setzt Zeitfolge voraus, unabgemessne ungeordnete, oder ermessne geordnete.

In jeder Folge ferner können die einzelnen Momente gleiche Kraft haben und gleichen Antheil finden, oder verschiedne, — und das Letztere wieder ermessen und nach irgend einer Bestimmung geordnet, oder nicht. Schon in der Natur giebt der Pulsschlag, Heben und Sinken der Welle, des Meers in Ebb' und Flut die Folge gleich oder fast gleichgetheilter Zeitmomente zu erkennen, den Gegensatz andringender und nachlassender Kraft Ausdehnung Menge. Im Menschenwerke kündigt sich hiermit der »Rhythmus« an nach seinen beiden Elementen, Zeitfolge und Nachdruck. Beide geben das Maass ab, das jedem einzeln Momente zuertheilt wird. Ich verweile, so lange der jetzige Moment meinen Antheil fesselt oder kein andrer denselben von ihm auf sich zieht; ich eile von einem Momente zum andern, wenn mein Interesse lebhafter oder flüchtiger dem neuen Momente zustrebt; ich verwende das grössere Maass von Kraft (Nachdruck, Betonung) auf den Moment, der mir wichtiger ist. Hierbei bleibt für jetzt ausser Betracht, ob mein Verweilen oder Betonen sich (wie in freier Rede und im Rezitativ) nach der innern Wichtigkeit der Momente, nach ihrem objectiven Gehalt' richtet, oder ob ich es nach äusserlichen Beweggründen — blos um der Mannigfaltigkeit willen, oder um eine rhythmische Ordnung herzustellen — abmesse. In jedem Fall' ist der Rhythmus Ausdruck des Willens und Ermessens dessen, der ihn bildet: in ihm erkennen wir entweder die Willensenergie oder das verständige Wohlgefallen des Künstlers an geordneter und anmuthig oder bedeutungsvoll wechselnder Folge. In beiden Richtungen ist Rhythmus für Musik Nothwendigkeit. Schon in den regelmässigen Schwingungen des Tons ist er gleichsam heimlich vorgebildet und angedeutet. Aber auch in der Verkettung der Töne und Klänge, in der Gegensätzlichkeit der Stimmen, im ganzen rastlosen dunkeltastenden Weben der Musik ist er Helfer und Leiter, ist er unentbehrlich ja unvermeidlich, hat auch in der That niemals gefehlt, weder in der Mensural-Periode noch im gregorianischen *cantus planus*, weder bei den Hellenen oder in unsern Rezitativen wo Versmaass und Redekunst bestimmen, noch bei den Raagnies der Inder.

Allein der Rhythmus ist keineswegs ausschliesslich der Musik angehörig; er ist jeder Kunst eigen, die sich in der Bewegung offenbart, der Poesie dem Tanze der Mimik ebensowohl wie der Musik, — wenn gleich er in der letztern zur reichsten Entfaltung kommt. Und desshalb mussten wir in ihm die Gränzlinie des eigensten Musikgebiets erkennen.

Knüpfen wir nun hier fester an, so zeigt sich, dass auch die übrigen Grundstoffe der Musik keineswegs deren scharfabgetheiltes ausschliessliches Eigenthum sind. Der Schall ist ebensowohl Grundsubstanz der Sprache wie der Musik. Der Klang mit seinen Verschiedenheiten macht sich in der Sprechstimme wie in der Singstimme geltend; ja die Sprachlaute, Ergebniss verschiedner Mundstellung — gleichsam der Umbildung des Sprech-Instruments, gehören durchaus dem Klangreich' an. Auch Höhe und Tiefe — das Tonleben mit seiner Bedeutung — nimmt an der Sprache gebührend Antheil, wenn es auch nicht so fest und reich hat ausgebildet werden müssen, wie in der Musik.

So werden wir aus dem Lebenskern der Musik selbst hingewiesen auf ihre Beziehungen zu andern Lebens- und Kunstkreisen, zunächst zu Rede und Poesie, und kehren damit zu der andern Seite zurück, von der aus Musik als einer der Zweige jener All-Kunst angeschaut wurde, in der alles künstlerische Können begriffen ward.

Wenn schon der Stoff der Tonkunst nicht in scharfer Sonderung beharren konnte, wie sollte der freie schöpferische Geist sich ab- und einsperren lassen? So weit der

Gedanke blickt und die schöpferische Liebe fliegt, so weit dehnt sich auch dem Tondichter das Gebiet seines Geistes. Er findet den ihm geeigneten Stoff und durchlebt ihn beseelend: er ruft die Schwesterkünste herbei: bis an die Gränze wagt er sich und muss er sich wagen, wo das Schauen in Ahnen übergeht.

— — Nur Umrisse, flüchtige Linien bietet die erste Untersuchung, die hier abbricht. Sie zeigt die Faktoren, aus denen Kunst, Tonkunst entsteht: Idee, sinnlicher oder sinnlich vorgestellter Stoff — und jene Energie, die schöpferische Liebe, welche beide zum Kunstwerk zusammenschmilzt. Dies sind die Bedingungen zum Werden der Kunst. Ihr Wesen, dem wir nachfragten, liegt in ihrem Werden und Gewordensein, — in ihrem Leben.

III.

Leben der Musik.

Mysterium der Kunst. — Ursprung der Musik im Sinne. Klang- und Tonsystem. Harmonie. Kontrapunkt. — Musik der Stimmung. Sympathie. Begriff geistiger Umkreise. Stimmung im Zeitwechsel. Em. Bach. Hiller. Haydn. Mozart und seine Nachfolger. Italien. Frankreich. — Musik des Geistes. Psychologische Bewegung des Inhalts. Der Orient. Kirchentöne. Kennzeichen in der Schreibart. Erkenntniss der Tonverhältnisse. Palestrina. Joh. Gabrieli. Händel. Bach. Gluck. Wort- und Tonsprache. Vers und Musik. — Reine Musik. Haydn. Beethoven. — Gränzen der Kunst. Bedeutung des Abgränzens.

Das Mysterium der Kunst war es, was in der vorigen Untersuchung bezeichnet werden sollte, diejenigen meiner Gefährten auf dem Lehrwege, die nicht — gleichsam aus der Hand in den Mund lebend — am hergebrachten Trab des Werkeltags sich genügen lassen und hinterdreinsehn wo er hingebracht, sondern vorschauend Ziel und Mittel erwägen, wissen schon, dass man Beides ohne tiefes Eindringen, bis auf den Kern der Sache, nicht zu erkennen vermag.

Das Mysterium der Kunst beruht aber in diesem Ineinsgehn des Geistigen und Körperlichen, des Innen und Aussen, in diesem Sinnwerden des Geists und Geistwerden des Sinns, — aus welchen Wechselbeziehungen jene Energie, die wir schöpferische Liebe nennen mussten, sich erzeugt. Man kann unmöglich auf jenes Mysterium den Blick richten, ohne des uralten der Inder und ihrer Nachfolger zu gedenken von den Inkarnationen der Gottheit, von dem Erscheinen des waltenden Geists in Menschen- und Thiergestalt, von der Menschwerdung des Gottes und Vergöttlichung des Menschen. Beide Mysterien berühren Uranfängliches, den unauflöslichen Räthselpunkt des Menschendaseins selber. Ist der Mensch Geist im Körper, eine Zweiheit, in welcher Eins das Schöpferische Waltende und Unsterbliche, das Andre vergängliche Hülle, dienendes Organ? Oder ist, was wir Geist nennen, nur dem Körperlichen selbsteigne »Lebenskraft,« stofflich und vergänglich mit dem Stoffe? — Beide Annahmen führen auf Unbegreiflichkeiten und Widersprüche, an denen Jahrtausende hin- und hergezogen und vielleicht ferner hin- und herziehn werden.

Indem wir uns auf das fremde Gebiet der Philosophie verloren zu haben scheinen, erblicken wir dasselbe Räthsel immitten unsrer eignen Kunst. Ist das Kunstwerk aus der bestimmenden Idee des Künstlers hervorgetreten, Geist aus seinem Geist entsprungen, ein Gedanke der nach seinem Entstehn sinnliches Material heranzog um sinnlich zu erscheinen? Oder hatte die Seele — das Lebendige des Künstlers sich hineingelebt in den Stoff seiner Kunst, waltete und gestaltete darin, und war dies wohlige Gebahren schon für sich das Kunstwerk, oder sprang aus selbem zufälliger- oder wunderbarerweise die Idee hervor — wenn sie überhaupt nicht blos ein Hinzugeträumtes und Gedichtetes ist, die im Gedanken dichtgewordne Essenz jenes ursprünglichen Daseins und Gebahrens? In allen Erörterungen — ob dieses Werk aus »Reflexion« oder »naiv« entstanden? ob vom Künstler »Idee« — gedanklicher Inhalt zu fodern oder er ihn scheuen müsse, weil er »die Phantasie verderbe« oder die »Natur störe?« ob im Gesang Melodie oder Deklamation walten oder vorwalten solle? ob deutsche oder italische Musik den Vorzug habe? — überall wird man jene Urfrage auf dem Grunde finden und den Streit unerschöpflich, so lange man nicht auf sie zurückgeht. Wo die neue Kompositionslehre mit den apodiktischen Sprüchen der alten, wo geistige Auffassung mit äusserlicher Vortragsmanier in Widerspruch tritt (man lese meine Abhandlung zur »Auswahl aus Bach«) überall ist die Entscheidung nur dort zu finden.

Und wie werden wir jenes Urräthsel lösen?

Die Entwickelung der spekulativen Philosophie aus »All und Nichts« — oder wo sie anzuknüpfen unternommen — steht uns Künstlern und Kunstlehrern zu fern. Unsrer Natur gemäss ist Anschauung das Erste — und Einblick, Eindringen in die Dinge wie sie uns zur Erfahrung kommen, das Zweite auf das wir gewiesen sind. Leichtblütig wie wir sind in der Freude am Dasein, mag jener Streit, so tief er greift, uns an den Wettstreit Liebender mahnen, wer von ihnen den andern zuerst geliebt. Das Wesentliche ist, dass sie einander lieben: der Beginn kann im Einen oder Andern oder in Beiden zugleich gewesen sein.

Dies muss jetzt näher erwogen werden.

Folgen wir Schritt für Schritt dem Gange der Natur, so finden wir, dass der Mensch überall zuerst mit seinen Sinnen anknüpft — und so auch in seiner Musik. Ich höre! das ist der erste Keim der Musik: — selbst der Schrei, den Lust und Leid unbeabsichtigt aus der Brust reisst, wird für mich erst, indem ich ihn höre. Ich höre, — das heisst schon: ich werde mich des Hörens bewusst, ich werde dessen was sich hören lässt inne. Mag es dabei bleiben, dass ich nur irgend etwas vernommen, oder dass dieses Etwas mir wohlthuend reizend verletzend werde: schon das knüpft zwischen mir und dem Aussen Beziehungen an, kann Verlangen in meiner Brust wecken, wär' es nur das: wieder einen Schall zu vernehmen, sodann: ihn selbst hervorzubringen, damit er vernommen werde.

Hier beginnt — allerdings auf unterster Stufe — die Musik ihr Dasein. Ich bringe den Schall, nach dem mich verlangt, selbst zur Vernehmung hervor; es verlangte mich, nur überhaupt zu hören, — oder diesen Schall — oder wechselnde zu hören. Hierin ist fast nichts als sinnliches Begehr: der Antheil des Verstandes tritt erst mit dem Wiederholen des einen, dem Wechsel verschiedner Schalle zu, um den Rhythmus nach Zeitdauer und Kraftmaass (Accent) und mit ihm Fasslichkeit durch irgend eine Ordnung der einzelnen Schallmomente herzustellen.

Das ganze Wesen bis hierher ist rein äusserliches Spiel mit Sinnesgegenständen (Schallen) deren eigner Gehalt und Bedeutung einstweilen ganz unberücksichtigt bleiben. Allein der Spielraum ist ein weiter und stetig sich erweiternder, — und das Ergebniss des Spiels ist erweiterter Besitz und erweiterte Macht und Herrschaft der Kunst. Ich höre, habe Wohlgefallen daran und das Begehr wieder zu hören, bringe das zu Hörende mit eigner That hervor, freue mich der sinnlichen Erscheinung und meiner Thatkraft, die sich an ihr bewährt. Blos in diesem Triebe werden, den Sinn mannigfach zu wecken, ermüdend Einerlei zu meiden, den Tummelplatz des Schalls zu erweitern, Klänge der verschiedensten Art zusammengebracht: unsre Instrument-Arten, von den Trommeln und Pauken Becken und Triangeln durch die Blasinstrumente Harfen und Geigen hindurch, sind Jahrtausende alt, — die Handpauken Israels die Sistern Alt-Aegyptens die Flöten und Salpingen und Lyren Indiens und Griechenlands bezeugen's. Gleichem Triebe gehorchend, um dem rhythmischen Spiel' und dem Wechsel der Schalle weiteste Bahn zu eröffnen, ist das Tonsystem in fortwährender Erweiterung begriffen: so schritten einst die Griechen zu immer vollern und ausgedehntern Systemen, so strecken sich jetzt unsre Piano's und die Orchester nach oben und unten in neue Oktaven aus.

Man kann im Vollgefühl dessen was unsre Kunst geworden fragen: ob, was auf jener Stufe waltet, schon Kunst sei? Für unser erhöhtes Bewusstsein nicht. Gleichwohl haben bedeutende Männer in unsrer Kunst gar nichts als Sinnenspiel (Kant) oder Formenspiel (Herbart) erkennen wollen, hat Leibnitz sie als verborgnes unbewusstes Rechnen erklärt, die Akustik (Chladny, Bindseil) ihr Interesse auf die mehrere oder mindere Einfachheit der Tonverhältnisse verwiesen, gleichwie der Mensch sich auch an der Betrachtung regelmässiger Figuren, wie Dreiecke Vierecke »nicht aber Siebenecke« (Kepler) ergötze. Wieviel Musiker liessen sich nach ihren Worten und Werken als Bekenner derselben Auffassung, als Leugner und Verspotter alles Tiefern nennen! Gestehn wir lieber: auch dort, schon dort waltet Kunst, — nur nicht unsre vollendete. Ist der Keim, das Samenbläschen, aus dem künftig ein Baum, ein lebend Wesen sich ausgestaltet haben wird, schon Baum, Thier oder Mensch? — dennoch enthalten sie bereits die noch verhüllte und ungestaltete Zukunft.

Ja, das Fortwalten dieser berechtigten Antriebe und Bestrebungen muss überall erkannt, kann nicht gemisst werden.

Sie haben nicht blos in der Klangregion und den Tonsystemen sich bethätigt, auch die Harmonie haben sie geschaffen und ausgebreitet. Wenn schon im Orient und bei den Griechen bisweilen harmonische Beitöne mitklangen, wenn einst im mittelalterlichen Organon die Melodie mit einer stetigen Folge von Quarten Quinten und Oktaven begleitet und damit der Grund zu unsrer Harmonik gelegt wurde: so war der einzig erkennbare Antrieb die Lust an erhöhtem Vollklang, an einer gleichsam tonisch organisirten Schallfülle — ich möchte sagen: Schallbreite, die allerdings durch diese rohen Harmonien besser erlangt werden konnte als durch den Verein von ebensoviel Stimmen im

Einklang) oder Oktaven; es ist derselbe Gedanke, der die Mixturen in unsre Orgeln gebracht und dort als nothwendig festhält. Die gesammte alte Harmonielehre beruht, wie schon ihr Grundgegensatz von Konsonanz und Dissonanz und jede ihrer Regeln zeigt, durchweg auf dem reinsinnlich gefassten und verstandesmässig ausgearbeiteten Gegensatz vom »Angenehmen und Widrigen.« Der menschliche Geist hatte da allmählig eine Welt von Harmonien geschaffen, in der ihr eigne Beziehungen und Neigungen (z. B. die Auflösungen der sogenannten Dissonanzen und Dissonanz-Akkorde) hervortraten und gebieterisch sich geltend machten, keineswegs immer im Einklange mit dem, was eben im Herzen und Kopfe des Künstlers sich hervorarbeiten wollte. Einem höhern Standpunkte, — Geistern »die können was sie wollen« war Einklang des Künstlergeistes mit dem selbständigen Geist der Töne vorbehalten, während davor und daneben das Wechselspiel mit Harmonien unbekümmert um deren geistigen Inhalt und Bedeutung, sich forttrieb: so bei den Chromatikern am Scheidepunkt des Mittelalters, so bei Tausenden bis zu unsern allerneuesten Romantikern, die — der Nichtswenigerals-Romantiker Spohr voran — in Tonarten und Harmonien wühlen wie Schwimmer in den Wellen, deren eine soviel bedeutet als die andre.

Dasselbe Spiel hat die Kontrapunktik erschaffen — und erst von ihr aus die Entwickelung der Harmonik (die ich oben vorweggenommen) bewirkt. Wenn im mittelalterlichen Diskantus die Stimmen sich aus dem Einklang von einander hinwegverloren in eine Sekunde Terz Quarte, und wieder zusammenliefen in den Einklang, — wenn später die niederländischen Kontrapunktisten (und nach ihnen die deutschen, englischen, italischen) irgend ein melodisches Motiv von drei oder vier Tönen bald in diese bald in jene Stimme stellten, bald festhielten auf denselben oder verpflanzten auf andre Stufen, bald verkehrten: so waltete auch hier nichts Tiefers, als das Bedürfniss eines Tonspiels, des Wechsels um nicht allzufrüh zu ermüden, und des Festhaltens um nicht in Wirrniss und Zerstreuung zu gerathen. Dieses Wesen ist vorherrschend geblieben in der ganzen mittelaltrigen Kirchenmusik bis Palestrina — und über ihn hinaus. Dass keine tiefere Bedeutung in all' diesen melodisch-polyphonen Tongeweben liegt, muss der Unbefangne, trotz des Nimbus den Thibaut und andre phantastische Dilettanten um die Spätlinge dieser Richtung schimmern lassen, anerkennen, wenn er bemerkt dass dieselben Formen und Formeln zu den entgegengesetztesten Stimmungen und Worten verwendet werden und sinnvolle Betonung des Worts, bedeutsames Anklingen der Stimmung nur in kurzen Ausnahmen und zufällig — nämlich unmotivirt — hervortritt. Und ist nicht dasselbe noch heut fast von allen französischen Volksmelodien, von einem grossen Theil der deutschen seit der Verkommenheit des öffentlichen Volkslebens, vom grössten Theil aller italischen und französischen Opernmusik, von der Instrumentalmusik, der Salonmusik für die aller tiefern und festhaltenden Interessen entleerte, blasirte, feig und schaal gewordne »Gesellschaft« zu bekennen?

Und trotz alledem ist dies harmlose Spiel mit Tongestalten ein Urquell — und ein unversieglicher — für unsre Kunst und menschliches Wohlsein überhaupt. Von innen heraus regt sich dieses Spiel und sein Reiz schon im Lebensprozess selber. Der Athemzug führt Lebensluft in die Brust, die entlebte Luft bedrückt und beklemmt uns, muss entleert werden um der erneuenden Einathmung Raum zu geben. Ausathmung ist Befreiung, ist erneute Lebenshoffnung; ihre Energie ist Lautwerden, Stimme, — alles höhere Leben hat Stimme, Stimme ist die Blüte der Athmung, der innerlich genährten Lebensflamme. In der

Stimme sind beide Pole des Lebens, Leid und Lust, in energischer Offenkundigkeit. Im Reichthum der Stimme verkündet sich die reiche Thätigkeit des innern Lebensprozesses. In der Stimme verkündet sich mein Leben in seiner Vielgewandtheit und Fülle, ich fühl' es und die Andern vernehmen's, — und das ist Selbstgefühl, Genugthuung selbst im bittersten Schmerzensschrei. Auch der ist noch Trost: nur Hoffnungslosigkeit und vollständiges Aufgeben ist stumm wie der leibliche Tod, sie der geistige. Und in gleichem Sinn' ist Gesang — ich will lieber sagen: »Singen«, dieses reichste freieste für sich noch bestimmungs- und schrankenlose Spiel in den Lauten meines innern Lebens, die Blüte der Stimme zu nennen. So trägt der Baum seine Blüten dem Sonnenlicht' entgegen und so umgaukeln glänzende Käfer und seidene Schmetterlinge, diesem Baum eigenhörig, gleich losgelösten Blüten jene gebundnen, die den Zweck haben Frucht zu werden: wie der Lebensodem die Stimme aussendet und die sich im Gesange verklärt. Und an dieses »Von innen nach aussen« lehnt sich der sympathieweckende Sinnenreiz von aussen nach innen.

Das ist der Urquell des Tonlebens im Menschen. Er muss unversieglich sein, da er in jedem neuen Menschen wieder neugeboren wird; er ist so alt wie das Menschengeschlecht, und ewig neu. Er mit aller an ihm haftenden Lust ist unsterblich so lang' es Menschen giebt, so lange der Mensch lebt. Daher singt in seiner Art schon der Säugling und spät noch der Greis; daher singt (oder pfeift) man in Gefahr und Angst, daher hatte der Orient seine Klageweiber, haben wir unsre Trauergesänge selbst an der Bahre.

Allein eben hierin ist schon der Fortschritt zu einer höhern Stufe bedingt und bezeichnet.

In jenem harmlosen Spiel des Tonlebens ist der Mensch nur kreatürlich dabei. Jeder nur als eins dieser Millionen Menschwesen, nach den allgemeinen unterschiedlosen Bestimmungen des Geschlechts. Ich aber — jeder Mensch aber führt ein besondres, individuelles Leben, will sich als Individuum, als einheitvoll selbständiges und berechtigtes Dasein mit seinen eignen Beziehungen Neigungen Zwecken Stimmungen empfinden; ja, jeder Moment unsers Lebens erneut diesen Anspruch für sich, gestaltet ihn nach jeweiligem Inhalt' um. Ich will nicht irgend etwas hören, ich will vernehmen was mir, meiner Stimmung in all' ihrem Wandel und Wechsel entspricht; ich will nicht blos hinausjauchzen, dass ich bin; Alles was in mir ist, jede Saite die sich im Gemüthe spannt und stimmt will für sich tönen, und sucht in mitfühlender Brust ein Echo ausserhalb, oder kehrt in mein eigen Ohr zurück, mich selber mir zu verkündigen, meine Lust mein Weh mir verschönt und gemildert im Wiederhall zu deuten.

Dies ist die zweite Stufe des Tonlebens, das innerliche Leben der Seelenstimmungen, das sich sympathetisch auf den Schall und die Kunst des Schalls überträgt. Hier ist Musik die »Kunst der Seele«, der Seele die sich empfindet und den Wiederhall ihrer Regungen, den getreuen, einer jeden, belauscht. Hier herrscht von innen nach aussen, von aussen nach innen Sympathie. Sie knüpft in tiefer Dämmerung an. Schon in der leblosen Natur weckt bekanntlich ein tönender Körper durch die Macht seiner Schwingungen nahgenug gestellte gleichgestimmte Körper zum Mithallen desselben Tons; ein kräftig gesungner oder sonst angegebner Ton erregt, bei aufgehobner Dämpfung, die gleichgestimmten Saiten des Klaviers. Ja, nicht blos die gleichgestimmten, sondern auch die in nächstverwandte Töne von C aus bekanntlich *c*, *g*, $\underline{c}$, $\underline{e}$, $\underline{g}$, $\underline{b}$. — dann, nicht Jedem vernehmlich, noch $\underline{\underline{c}}$ und $\underline{\underline{d}}$ gestimmten, — ein

Scheinbild von Verständniss und Einverständniss in der leblosen Natur.

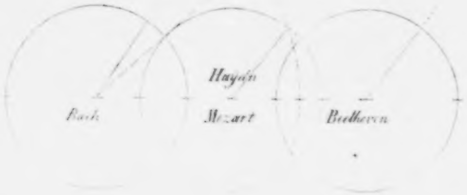
Im Menschen finden wir die erste Spur dieser Sympathie, die allem hellern Bewusstsein vorauseilt, in der Fähigkeit angegebne Töne nachzusingen (»nach dem Gehör«, wie der Musiker sagt) oder den Klang fremder Stimmen und Schallwerkzeuge nachzuahmen. Wie fang' ich es an, gerade dieses C das man mich hören lässt nachzusingen? wie gelingt es selbst dem zwei- oder dreijährigen Kinde? Wer lehrte den dreijährigen Mozart, aus allen Tasten Terzen zusammenzusuchen und in ihrem Anklingen sich selig zu fühlen? In dem allen ist schon Unterscheidung — sonst sänge man statt des angegebnen andre Töne, sonst hätte Mozart auch gelegentlich Sekunden zusammenklingen lassen; es ist schon Unterscheidung, also schon Erkenntniss und Verständniss, — aber verhüllt traumhaft, ein instinktiver Trieb mehr nach dem Wahren, der genau so weit reicht wie das Individuum mit seinem jetzigen Bedürfniss und seiner jetzigen Stimmung, als lichtes Bewusstsein.

Dies ist der Standpunkt, auf dem gemeinhin die Musiker sich gegenseitig zu erkennen, ihr Talent gegenseitig anzuerkennen, den sie als eigentlichen Boden ihrer Kunst anzusprechen pflegen. Und wieder mit Recht, wenngleich auch hier Gipfel und Gränze der Kunst nicht zu finden sind. Der Tonbestimmung — der materiellen »Stimmung«, den leiblichen Organen der Musik — den »Stimmen« des Gesangs und Orchesters entspricht die »Stimmung« des Gemüths, diese ungefähre noch nicht bis zum scharfen Gedanken und Willen gespannte Neigung, und die zunehmende oder nachlassende Spannung der Neigung. Die Stimmung konnte sich zum bestimmten Gedanken, zum entscheidenden Worte festigend zuspitzen, konnte Willen konnte That werden, sie kann hierin sich aufheben oder auch als unerschöpfter unendlicher Gehalt der Seele fortwähren und fortwirken; immerhin ist sie, dieses »Freudvoll und leidvoll«, dieses »Hangen und Bangen«, dieses »Himmelhoch Jauchzen, zum Tode betrübt«, dieses unentschiedne Wogen und Wühlen der Seele, dieses heisse Verlangen das scheu sich wieder zurückbeugt, diese Trauer voll süssen Trostes, diese Lust über die sobald Schleier der Wehmuth sich breiten: dies farbenheisse — wie je Correggio es geahnt — Helldunkel der Seele. Das ist ein Gebiet der Tonkunst, wo sie vor allen Künsten herrscht, wohinein der Maler nur von ferne leuchten, wohin der Dichter nur umschreibend und nimmer treffend und erschöpfend deuten kann: er müsste sich (Kleist im Käthchen fühlt es so schön) »in die Welt auflösen«, um zu erfahren, was die Seele »lieblicher als Harfenklang, überredsamer als der heilige Psalter Davids« bewegt.

Blicken wir hier auf den ersten Lebenskreis unsrer Kunst zurück, so beruht der unterscheidende Fortschritt zum zweiten nur darin: dass nicht mehr der allgemeine ganz unbestimmt gebliebne rein kreatürliche Lebensdrang, rein äusserlich vom Verstande gemodelt, sondern individuelle innerlich wogende Richtung der Lebenskraft, der Seele die sich selber und ihre jeweiligen Bedürfnisse und Neigungen fühlt, im Austönen sich offenbart, Sympathie weckt oder den zu ihr dringenden Tonweisen entgegenträgt. Der höhere Kreis schliesst den niedern nicht aus sondern ein, wie die Laubkrone nicht Stamm und Wurzel, denen sie entknospet ist, verleugnet. Der grösste Theil deutscher Volkslieder — und mit ihnen schweizerischer und niederländischer, scandinavischer, schottischer irischer brittischer, viele südrussische polnische baskische altfranzösische Volkslieder, viele die dem erneuten Volksleben in der ersten französischen Revolution Stimme verliehn, — der grösste Theil aller deutschen Opern- und Kirchenmusik und der den deutschen sich anschliessenden französischen

Operetten, so wie die jenen voran und zur Seite schreitenden Opern Cimarosa's, Paisiello's und Andrer, — die Instrumentalmusik, wie sie besonders durch Haydn und Mozart entwickelt, in den frühern Werken Beethovens und den meisten ihrer Zeitgenossen und Nachfolger sich fortgesetzt hat, sind dieser Stufe durchaus eigen. Viele Werke der Vorgänger, namentlich auch Bachs, gehören ihr an, während andre »krystallisches Tongewächs« aus der ersten Lebensstufe sind, andre weit hinüberragen über das Wellenspiel der Stimmungen in höhere Regionen.

Ueberhaupt muss man begreifen, dass sich im Leben und Geiste nicht abstrakt scharfe Gränzen einschneiden lassen. Jeder Zustand, jede Sphäre geistiger Bethätigung hat ihre Vorläufer und Nachfolger; die Folge derselben soll man sich nicht als Abschnitte einer Linie, sondern als Kreise vielmehr, die mit ihren Peripherien ineinandergreifen denken; ein Theil des mittlern Kreises fällt in das Gebiet des voranstehenden, ein andrer in den nachfolgenden Umkreis — und dennoch weiset jeder Theil auf den eignen Mittelpunkt hin. So tritt allerdings schon im Mittelalter das Seelen- und Stimmungsleben der Folgezeit hervor, aber mehr in der Form der Ahnung, fast durchweg als unbeabsichtigte und unbewusste Folge des herrschenden kontrapunktisch-harmonischen Geschiebes. So setzt Bach die Kontrapunktik der Alten fort, aber durchaus ist sie (andeutungsweise und gleichsam tastend schon bei Frühern) ein Andres geworden; der Stein fängt an vor der Inbrunst des neuen Pygmalion von innen heraus zu erwarmen und mit einem Schimmer von Lebensfarbe sich zu umkleiden. So meldet sich in Haydn und Mozart in Lichtblicken die Idee der Zukunft, deren Macht schon dem Evangelisten Bach verliehn war; so steht Beethoven sein halbes Leben lang auf Jener Standpunkte, bildet nach ihrer Form, — und was er so bildet ist doch vom Vorbild unterschieden, wächst der Zukunft entgegen. Nicht die rück- und vorgreifenden Kreislinien, die Mittelpunkte



sind das Bestimmende für jede der ineinandergreifenden Sphären.

Wer ermisst, wieviel und vielerlei Stimmungen hier, in dieser Sphäre des Musiklebens, erklungen und verklungen, wieviel Spannungen hier aufgereizt, wieviel peinliche gelöst oder doch gemildert, wieviel Schmerzen des Daseins wieviel Qual des Gedankens hier beschwichtigt, wieviel Rohheit und Starrheit des Gemüths hier an dieser Heilstätte der sympathetischen Kunst gesänftigt worden! Jede Zeit hat hier ihr Innres ausgeklungen, jeder Künstler vertraut uns hier, was er von den Pulsschlägen seiner Zeit erlauscht und in der eignen Seele sympathetisch mitempfunden. Eben desshalb können die Weisen, die vor uns angestimmt worden, niemals unserm Erleben und Herzensbegehr ganz genügen, weil jedes Leben ein eignes ist mit seinen neuen Schmerzen und Freuden. Der Menschheit, — einem aus der Höhe überschauenden Geiste sind sie die ewig alten, uns — Jedem der sie eben erlebt sind sie neu, ihm ganz eigen, seinen Zuständen angeschmiegt und gewachsen wie die Haut dem Körper. Alles Einzelne hier ist vergänglich, kann nur gleich einem Angedenken auf den wirken, der die Vergangenheit in der es entstand sich vergegenwärtigen, einen Augenblick lang sich in sie zurückleben kann. Hiller hielt sich befugt und verpflichtet die Händelschen Arien neu zu komponiren (und er war es, der den grossen Vorgänger in sein Vaterland zurückgeführt hatte) Hillers Lieder und Singspiele, einst so beliebt und berühmt, vermochten wir kaum zu hören. So ziehn diese vertrauten Ausleger des Herzens und seiner verschwiegensten Geheimnisse Sternbildern gleich am schimmerdurchwebten Nachthimmel empor und über den Scheitelpunkt der Völker denen sie Labsal brachten vorüber, und sinken — verschwinden im tiefern Schoosse der Nacht, unvergessen nur dem, der die bangen Stunden und die jauchzenden der Menschheit zählt. Jeder zieht vorüber, ein Augenblick im Dasein des Geschlechts. Aber ewig weilt bei den Menschen das Verlangen zu dem Trost der Seelenkunst, und ewig steigt die theilnahmvolle Stimme neu aus dem Herzschlag empor, zum begehrenden Herzen nieder.

War es Aufgabe der ersten Stufe, die Tonkunst aufzuerbaun aus rohen Anfängen der Harmonie bis in die gothischen Verkröpfungen und scholastischen Spitzfindigkeiten der kunstreichsten Kontrapunkte: so konnte der zweiten Stufe diese strenge harte Architektonik nicht mehr zusagen. Schon Bachs glücklichster Sohn, Emanuel, entsagte mit Nothwendigkeit dem hohen strengen Wesen des Vaters: die Zeit des Prophetenthums und heiliger Weihe war vorübergezogen; der Mensch richtete sich auf Erden irdischer menschlichbehaglicher ein, konnte das schwere Joch des Jeremias nicht mehr tragen, die Adlerschwingen des Johannes nicht mehr emporflügeln in der Kraft fester Glaubensbegeisterung. Die Kunst wurde behaglicher und persönlicher, sie wurde gemildert und geschmeidigt, — sie wurde so zahm, dass man fast an des alten Bach Bahre seine »Harten« scheute, seine tief dialektischen Auslegungen des innersten Tonlebens »Reflexionswesen« und »kalte Berechnung« nannte, seine Kirchenmusik »nicht kirchlich« finden konnte. Was aber frische Volks- und Jugendlust, was natürliches Zartgefühl und Herzensinnigkeit der Erdenkinder dem Gemüth' in Tönen eines Haydn, eines Mozart entlockten: das alles sänftigte nun, schmückte mit lieblichzartem Reiz und mit behender springfederkräftiger Regsamkeit die Kunst. Die Kantilenen wurden biegsamer, die Stimmen ordneten sich williger einer herrschenden Stimme bei und unter, die Harmonie wurde fliessender; die Rondo-, die Sonatenformen entwickelten sich in spielender Freiheit und streckten sich wie leichte Renner den Meister dahinzutragen; in der Oper brach Mozart mit seinen leicht und mannigfach gestalteten Arien Duetten Terzetten Finalen aus dem Bann der einförmigen italischen Oper und wusste sie seinem feinen Tonsinn seinem zartbesaiteten Gemüth — und soweit es damit sich vertrug der Stimmung und den Karakteren auf der Bühne anzupassen. Wie geistvoll und freisinnig er hierin geschaltet, ermisst sich erst, wenn man seine Gestaltungen mit denen seiner Nachfolger vergleicht, die allesammt so viel breiter lastender und dabei ärmer und einförmiger geworden, ohne doch Tieferes oder wahrhaft — dem Geiste nach Neues zu bringen. Dies ist an Winter Paer Righini Boieldieu bis auf Spohr Rossini und Neuere zu beobachten.

Allein wieder liegt in der Vollendung dieses Lebenskreises die Nothwendigkeit höhern Fortschritts vor uns.

In der Stimmung wird die Seele ihrer eignen Richtung und ihres Verhältnisses zum Aussen inne, aber unbestimmt wie von tiefer Dämmerung umhüllt und ungewiss schwankend, wie der steuerlose Nachen im Spiel der Wogen und Winde. Wohl mit Recht hat schon vor Jahrzehnten Nägeli (in seinen zu früh vergessnen Vorlesungen über Musik) behauptet: Musik gebe — setze nicht Empfindungen, sie löse sie auf: er hatte Recht der »Musik der Stimmung« gegenüber, die er allein kannte. Denn sie regt wohl Stimmungen an und weckt damit bestimmte Empfindungen und Vorstellungen: aber sie wechselt — wie es die Natur der Stimmung ist — im Grade der Spannung und Richtung, und ihr letztes Resultat ist wieder jenes *Clair-obscur,* das Alles in Frage stellt. Eben so richtig behauptet Hegel: »Das Tonreich hat wohl ein Verhältniss zum Gemüth und ein Zusammenstimmen mit den geistigen Bewegungen desselben; weiter aber, als zu einem immer unbestimmtern Sympathisiren kommt es nicht;« auch er hat keine andre Tonkunst gefasst, als diese durchaus in der Stimmung webende.

Das Nachdenken jedes Beobachtenden müsste weiter dringen, hätte nicht die Kunst bereits den nothwendigen Fortschritt gethan.

An diesem schwankenden Dämmerzustande kann des Menschen Geist nicht letzte Befriedigung finden: er müsste sich einer Kunst abwenden, die ihn nicht weiter geleiten könnte. Denn alles Bewusstwerden ist ein Vordringen aus Dunkel und Ungewissheit zum Licht und zur Bestimmtheit; der Säugling unterscheidet zunächst nur Hell und Dunkel, dann erkennt er Gestalten im Ganzen; er fasst zuerst was ihm nur irgend geboten wird mit allbegehrlichen Händchen, dann findet er Einiges erlangenswerth, Anderes verschmäht er. Die Stimmung ist der ungefähre Ausdruck des Moments; dieselbe Stimmung im Beharren wird zum festen

Begehren, steigert sich zur Leidenschaft: die Wiederkehr derselben Stimmung bezeichnet einen bestimmten Gemüthzustand, wird zum Karakterzug. Schildere dem Menschenkenner den Verlauf deiner Stimmungen vollständig und naturgetreu, so wird er daraus eine Vorstellung von deinem Zustand und Wesen gewinnen, — er wird dich enträthseln. Und auf diesem Wege, den sein Einschauen zu deinem Herzen findet, wird selbst der einzle Moment, der Anfangs nur ungefähre schwankende Stimmung und »Schwebung« der Gemüthsaite schien, schärfere — vielleicht ganz bestimmte Bedeutung gewinnen.

Halten wir auf diesem ersten Punkt inne. Seine Spuren treten frühzeitig in der Kunst hervor.

Wenn die Orientalen Jahrtausende lang an ihrer Fünftonleiter *(f – g – a – c – d)* festhielten, während sie die Zwischentöne doch kannten und in anderm Zusammenhange *(g – a – h (b) – d – e)* brauchten, — wenn die Kirchentonarten (man sehe meine Kompositionslehre) so feste Gränzen um sich zogen: was kann dieser auffallenden Enthaltsamkeit zum Grunde gelegen haben (sie war nicht etwa der Eigensinn eines Einzelnen sondern Richtung aller Zeit- und Volksgenossen) als das Innegewordensein, dass gerade dieser Tonkreis genauer Ausdruck der beharrlichen Volksstimmung oder einer der vorherrschenden und wiederkehrenden Gemüthrichtungen, also Karakterzug sei? Und dies Erkennen war ein so sichres, dass noch jetzt auf der Höhe freiesten allseitigsten Schaltens im Reich der Töne die Kraft jenes Ausdrucks sich fortbewährt und oft unbeabsichtigt hervortritt. Die Choräle jener Zeit wirken noch jetzt in dem ihnen vorausbestimmten Karakter; Beethovens lydisches Dankgebet (Op. 132) fand schon in der Tonart seinen eigenthümlichen Ausdruck; auch ich wurde in den sechsstimmigen Hymnen für Männerchor auf den mixolydischen und phrygischen Kirchenton, bei der ersten Arie des

Mose ganz absichtlos (der geschichtliche Vorgang war mir damals noch nicht ganz verständlich) auf die Urtonfolge des Orients geführt: die mittelaltrigen Harmonien in ihrem mystisch bald verschwindenden bald hervortretenden Zusammenhang und Fremdsein haben auch Liszt umschwebt in mancher seiner *Harmonies réligieuses*.

Mag man dies Alles blossen Nachklang entflohner Zeiten nennen, so tritt vorerst ganz äusserlich — und gerade damit um so deutlicher — eine feste Spur des Fortschritts schon in jenen Werken Beethovens hervor, mit denen er sich scheinbar noch ganz auf dem Pfade seiner Vorgänger Mozart und Haydn befindet. Vergleiche man solche Werke (z. B. die C dur- D dur- B dur- F dur-Symphonie, die Sonaten Op. 10, 53, 106) mit gleichen Werken der Vorgänger: so können zwei Abweichungen selbst oberflächlichem Hinblicke nicht entgehn. Die Melodien sind erstens bei Beethoven grösser geworden, — sie sind ganz äusserlich angesehn länger, und bewegen sich stetiger nach Richtung und Inhalt: es sind also auch ihrer weniger als namentlich bei Mozart, der gern (man sehe die Figaro-Ouvertüre, die ersten Sätze seiner C-Symphonie, seiner F-Sonate im ersten Bande) zwei drei verschiedne Sätze aneinanderreiht. Und zweitens ist die Durcharbeitung der Motive und Sätze reicher und stetiger zugleich: es hängt damit zusammen, dass Beethoven sogar in seinen Finalen (wie mir scheint) oft zu spät zum Schlusse gelangt. Mag die letztere Bemerkung richtig oder unrichtig sein: was spricht sich in alledem aus? Dass Beethoven länger bei seinen Sätzen weilt, — das heisst aber: dass er länger in derselben Stimmung beharrt, dass diese Stimmung, die sich bei Mozart wandelbar bald so bald ganz anders wendet und ausspricht, bei Beethoven feste bestimmte Empfindung geworden ist. Haydn steht hierin näher zu Beethoven als zu Mozart, nur dass sein Inhalt namentlich in den Symphonien ein bei Weitem einförmigerer ist, — diese kindliche Freude, volksthümlich bis zum Jubel aufrauschende Lust, dieses selbst in den stillen Momenten anmuthig leichtbewegte Wohlgefühl, gleichsam ein ununterbrochen Dankgebet im »Dasein so gelind« und heiter.

Hier dürfen wir den Faden der Untersuchung wieder aufnehmen.

Sobald unsre Kunst aus der Sphäre der schwankenden Stimmungen in die höhere eintritt, wo festgehaltne psychologisch entfaltete Stimmungen zu wahren Lebens- und Karakterbildern werden, ist für sie der Tag höherer Wahrheit und höhern Daseins, der Schöpfungstag angebrochen. Denn Wahrheit setzt einen bestimmten Inhalt voraus, den wir wahren und bewähren wollen; jedes Dasein muss sich vom Allgemeinen sondern und als eignes Fürsichsein abschliessen; Schaffen heisst Gestalten, — bestimmt Gestalten, nicht unbestimmt Ergiessen. Das Mittelalter mit seinen Lattre, Palestrina, Allegri bis hinein über Alessandro Scarlatti in die altitalische Oper hat im Ganzen nur formell gestalten können; seine Kontrapunkte verliefen wie sie mussten, seine Harmonien stellten sich aneinander gleich krystallnen Gefässen, das geweihte Wort des Gottesdienstes lauter zu fassen und der Gemeinde vorzuhalten, gleichsam eine Monstranz aus Silberklängen. Eigenthümliches Leben, Leben von eigenthümlichem festgehaltnem Inhalt trat nur in seltnen und kurzen Momenten — etwa in jenem *Benedictus* Joh. Gabrieli's, das in der Kompositionslehre angeführt ist — hervor. Ueber den Ausdruck einzelner Stimmungsmomente kommt die alt-italische Oper und ihr Zwillingsbruder, das Oratorium, mit ihren Nachklängen in England (Purcell) und Deutschland (Hasse Graun Naumann) kommt das deutschthümliche Singspiel Reinhardt Keyssers und die französische Oper nicht hinaus; erst Händel giebt festere Karakterbilder — und auch er schwankt oft genug zurück in das Unbestimmtere, in den blos musikalisch-krystallischen Formalismus, wo Ton an Ton schiesst und Motive sich fortspinnen ohne tiefere Nothwendigkeit und Bedeutung, als eben: dem Tonspiel, der Stimme weitern Verlauf zu gewähren.

Sobald der Gedanke bestimmt und karakteristisch wird, geht dem Tondichter auch das Karakteristische der Tonverhältnisse auf. Vorhanden war es natürlich von jeher, ja es trat im Volksliede naiv oft in schlagendster Weise hervor, wir begegnen ihm in Minnesinger-Weisen, in deutschen und scandinavischen Volksgesängen, in Kirchenliedern, jenem phrygischen »Aus tiefer Noth«, der »Festen Burg«, dem »Ach Gott man mag wohl in diesen Tagen«, — überall nur zerstreut, aber nirgends häufiger als in jenen gaelischen uralten Volksgesängen (die wir England verdanken) der Tonkraft des Orients, in denen eine ganze Völkerfamilie voll Kampf Liebe Trauer und Abentheuer ihr innerstes Erlebniss ergossen. Bewusster und mächtig tritt die treffende Bedeutung der Tonverhältnisse in Händels Gesängen hervor, in diesen Arien aus Semele, Saul, in den grossen Momenten seiner Chöre, wenn gleich der Meister im Sturm seines drangvollen Lebens und in der Eile, mit der er seine Oratorien geschaffen, sich oft dem herkömmlichen Tonspiel, oft einer — wenn gleich grossartigen Manier dahingeben musste. Niemand aber hat vor- und nachher in tiefer und getreuester Auffassung des Karakteristischen es dem Seb. Bach gleichgethan. In den Rezitativen seiner matthäischen Passion ist schlechthin kein Ton anders als in reiner und voller Wahrhaftigkeit nach der schärfsten karaktervollsten Bedeutung des Tonverhältnisses gesetzt; es fehlt wenig, dass man nicht dasselbe von vielen Arien, von den matthäischen Chören und von vielen andern seiner Werke sagen könnte; bis in einen Theil seiner Klavier- und Orgelwerke hinein lässt sich dieser Zug der Wahrhaftigkeit und Bedeutsamkeit verfolgen, obwohl hier im Ganzen bald blosse Stimmung bald blosses Tonspiel vorherrschend blieb.

Erst unter dem Walten dieses tiefen Einschauens in das Tonleben, erst in diesem Meister wurde die Harmonik in ihrer vollen Vernünftigkeit thatsächlich so reich folgerichtig und bedeutsam entwickelt, wie die Kompositionslehre sie zu begreifen die Aufgabe gehabt hat. Was auch von spätern Musikern gefunden und geschaffen worden, es musste — soweit es nicht Wilderniss, Einfall ohne Folgen war — jenem Zuge tiefster Wahrheit und Vernünftigkeit sich anschliessen, der dem alten Meister für seinen Dienst an der heiligen Schrift offenbart und zu eigen gegeben war.

War nun die Kunst der Karakterdarstellung mächtig geworden, so konnte sie auch verschiedne Karaktere, Person gegen Person aufstellen, das Bild der einen durch das Gegenbild der andern erläutern. Das Mittelalter hatte kontrapunktirt, weil es musste: noch Palestrina konnte das Zwiegespräch des hohen Lieds nicht anders als mit Gegenchören intoniren lassen; ja selbst in weltlichen und Bühnendarstellungen sangen statt der handelnden Individuen abermals Chöre gegen einander die hinter der Bühne standen; noch Heinrich Schütz bedurfte für die Worte Christi, der in seiner Persönlichkeit als einzelner Mensch (oder abgeschiedner Geist eines Einzelnen) zu Paulus redet, eines vollen Stimmchors. Was hier Bedürfniss der unentwickelten Kunst war, konnte sich nun zu wahrer Polyphonie gestalten, zu der Aufstellung einer Stimme gegen die andre, jede von eigenthümlichem Karakter und Gehalt.

Wir wollen gern zugestehn, dass unsre Kunst nicht befähigt ist, ein Karakterbild, überhaupt ein Objekt sofort deutlich und vollständig vor das Auge zu bringen, wie Dichtkunst und Bildnerei. Dafür hat sie vor dieser die Macht fortschreitender Entwickelung, vor jener die Möglichkeit gleichzeitiger Rede verschiedner und entgegengesetzter Karaktere voraus. Sie vermag nicht zu nennen, zu definiren wer du bist; aber sie führt alle Regungen deines Gemüths, wie sie sich vernehmbar machen, vorüber — und daraus fühlen und enträthseln wir, wer und wie du bist. Und sie stellt dich mit deinen Gleichen und deinen Gegnern zusammen und führt euch alle, wie ihr lebt und euer Leben aushaucht und aushallt, uns vorüber, dass wir das Dasein und Wesen des Einen an dem der andern in Fülle vernehmen. Es ist ein fortschreitender Monolog, ganz von dialogisch-dialektischem Inhalt erfüllt, zwei- und mehrseitig wie die Dialogen Platons — sein sollten, aber künstlerisch betrachtet mit dem Uebergewicht wahrhaft dramatischer Gegensätze und Kämpfe.

Von hier an entfaltet die Tonkunst ihre dramatische Natur und Thatkraft. Jene beiden Heroen schreiten voran: Händel, in dessen Chören jede Stimme schon nach Tonlage und Tonverwendung eigenthümlichen Karakter entfaltet, Bach, in dessen Chören, wo der dramatische Genius erwacht an der Macht des Inhalts, jede Stimme neben und mit allen andern und gegen sie voll des treffendsten Ausdrucks ist, wie nur ihm aus der Fülle der in ihm wieder lebendig gewordnen heiligen Schrift verliehn war. Man muss seine matthäische Passion, sein »Komm Jesu komm«, sein »Fürchte dich nicht«, sein *Incarnatus, Crucifixus, Resurrexit* der hohen Messe — was müsst' ich noch Alles nennen! — vor der Seele haben, unablässig mit dem Geiste durchdringen, wenn man in unsrer Zeit voll heuchlerischer Christlichkeit in Worten und Werken und Weisen und gegenüber dem lüderlichen und schwächlichen Autokratismus und Voltairianismus des Jahrhunderts, in dem Bach lebte, festzuhalten die Vorstellung von der Macht wahrer Glaubensbegeisterung, die hier gleich einer Stimme aus den Gräbern der Propheten und Apostel und Glaubenserneuerer in eine Welt hineinrief, zu eng und kümmerlich begränzt, als dass sie Hohes noch hätte fassen und hegen können.

Derselben Dramatik — die sich vom Tongeschlinge blosser Kontrapunktik unterscheidet wie Leben bewusster Geschöpfe von Korallenbauten oder jener »gefrornen Musik«, der Architektur Schlegels — begegnen wir schon bei Bach oft in der Begleitung zum Gesang', oft in reinen Instrumentalsätzen. Die Arie »Verachtest du so« (in der Kirchenmusik »Herr deine Augen«) die ersten Sätze der Kirchenmusiken »Bleib' bei uns«, »Christ unser Herr«, »Liebster Gott wann werd' ich sterben«, jenes *Crucifixus*, die D moll Fuge des temperirten Klaviers (man lese meine »Auswahl aus Bach« nach) geben davon Zeugniss. Gleiches offenbart sich in Händel und, auf ganz anderm Felde, bei ihrem nächsten Genossen, dem Dramatiker Gluck.

Kontrapunktische Kunst und Kraft lässt sich in diesem mehr geistig als rein-musikalisch grossen Manne nicht wahrnehmen, man könnte von ihm in Hinblick auf seine grossen Vorgänger und Nachfolger kühnlich aussprechen, er sei nicht fähig oder vielmehr nicht Willens gewesen (ein solcher Geist kann was er will, und will was seiner Natur und Aufgabe gemäss ist) ein Duett oder Terzett zu schreiben. Ihm stand ein ander Ziel vor dem Geist' und er hat es erreicht. Aus dem Ton- und Phrasengespiel und den verholzten auf jenes berechneten Formen der alten Oper stieg vor ihm der Genius des Drama empor: den Plunder warf er überdrussvoll — er hatte sich lange genug damit herumgeschleppt — bei Seite; der Wahrheit des Ausdrucks, dem Karakter, dem dramatischen Moment' allein wollt' er dienen, sie sollten über Alles herrschen. Wenden wir uns gleich an das Werk, in dem seine Idee auf das Kräftigste gestaltet vortritt — wenn gleich es wegen tiefgreifender Mängel in der scenischen Anlage keineswegs, wenigstens bei uns, die grössten Erfolge gewonnen — an Iphigenie in

Aulis: so finden wir jene Verständniss der Tonverhältnisse — soweit der lebhaftere scenische Einherschritt im Gegensatze zu bachscher Ruhe und Vertiefung gestattet — zum getreuesten Wortausdruck (man muss natürlich auf die Sprache des Originals, Französisch, zurückgehn) verwendet. Dem treffenden Tonfalle gesellt sich aber so feine reiche elastisch-kräftige Rhythmik zu, wie sie sonst Niemand eigen war als einst dem Aeschylus, dessen rhythmische Macht Gluck ganz gewiss nicht gekannt. Wie schlagfertig springen ihm allaugenblicklich gleichsam zum muntern Waffentanz' Anapästen herbei! wie sinnvoll misst er jedem Laute Zeit und Schwere zu! wie wahr und treffend deklamirt er nach Tonfall und Maass jedes Wort auch in Arien und Chören, und wie musikalisch-melodisch ist diese Deklamation! Man kann die Gesänge des Agamemnon, »*Brillant auteur*«, der Klytämnestra, »*Que j'aime*« und »*Armez vous*«, Iphigeniens »*Les voeux*«, die Chöre »*C'est trop faire*«, »*Non jamais*« — und wer weiss wieviel noch — als reine Musikstücke mit Befriedigung spielen, man kann sie dann mit Annehmlichkeit singen, ehe man noch gewahr wird, dass sie durch und durch, Silbe für Silbe dem Gewicht und Sinn der Worte, ja dem Klang der Sprachlaute wo er bedeutend ist, angeschmiegt sind, wie Körper dem Geiste der ihn geschaffen und braucht, wie nach Hafiz-Goethe's holdem Spruch:

Sei das Wort die Braut genannt,
Bräutigam der Geist!

die Braut in Treu' und Zärtlichkeit dem Erwählten.

Haben die grossen Vorgänger schon Wort- und Tonsprache zu innigstem Verein, bedeutungsvoller und ergreifender wie jede für sich, zusammengeschmolzen: so vermählte sich in Gluck auch die dichterische Sprachform, der Vers in seiner höchsten Macht mit der Tonsprache: und das vollbrachte er an der in sich selber ganz unrhythmischen französischen Sprache, da er im Vaterland, an den rohen oder undeutschen und ganz versteiften Fürstenhöfen, die allein bemittelt waren, weder Verständniss noch Raum zum Wirken fand. Es ist herkömmlich in Deutschland, dass die Mittelmässigkeiten Gunst finden und die Grossen allenfalls almosenartige Abfindung: so Haydn, so Mozart, so Beethoven, so Schiller — und Andre genug.

Dass man aus dem Standpunkte blossen Ton- und Stimmungspiels, der ihrer vermeintlichen Naivetät frohen Oberflächlichkeit, auch diesem Grossen »Reflexion« und »kalte Deklamation« beigemessen, ist weniger verhängnissvoll geblieben, als, dass in Deutschland nur Einzelne ihn in seiner Wahrheit kennen gelernt haben. Denn seine Opern werden uns nur in Uebersetzungen aufgeführt, und die Lehrer — wenn sie ihm gelegentlich eine Staatsvisite machen — lassen deutsch singen was nur für den italischen oder französischen Grundtext wahr und treffend sein kann. Wunderlich genug, da wir gleich der Windrose zweiunddreissigfach getheilte Deutsche stolzer sind auf unser Französisch-Parliren als auf unsre tiefschöne Muttersprache, und uns nicht unterstehn würden irgend einen Donizetti oder Ricci anders als welsch zu singen.

Das Bild des grossen Mannes, und was die Tonkunst durch ihn gewonnen, würde gar zu mangelhaft bleiben, wollte man unerwähnt lassen, wieviel er für die Karakter- und Situationszeichnung gethan: nur müssen wir uns billigerweise darein finden, dass er seine Griechen im altfranzösischen Sinn' anschaut, — ein andrer Standpunkt war ihm aus Racine und in seiner ganzen Zeit nicht zugänglich. Sein *Achille* ist ein französischer ritterlicher Prinz, seine Iphigenie ist *princesse* etwa nach dem idealisirten Vorbild Marie Antoinettes, der Beschützerin Glucks: es sind die von Corneille und Racine ererbten Karaktermasken, aus denen die Franzosen erst durch die volkverjüngende Revolution herauswuchsen. Aber, das zugegeben, ist es unmöglich einen Gesang Iphigeniens mit einem der Klytämnestra oder einer Chorführerin zu verwechseln: Jedem geschieht sein Recht in seiner eignen Weise. Ja, die Karaktere stehen nicht, sie entwickeln sich; die beiden ersten Arien des Agamemnon, die vier der Klytämnestra sind scenisch und psychologisch wahre Fortschreitungen. — Dass endlich auch das Orchester bei ihm zur Vollendung des Karakterbildes oft in der schlagendsten Weise herzutritt, sei zuletzt erwähnt.

Hiermit aber — in dieser Betheiligung des Orchesters am geistigen Inhalt des Tongedichts, die wir schon bei Bach und Händel erkennen — ist der weitere Fortschritt gegeben, der sich in Beethoven vollenden sollte. Die Personen des Drama sind theils Menschen theils menschlich personifizirte Wesen, — der Genius des Hasses in Armide, der Geist im Don Juan. Noch ganz andre Wesen umschweben die Phantasie des Tondichters, unfassbare gestaltlose, Stimmen der Natur, Klang aus höhern Regionen. Das sind die Stimmen des Orchesters. Dem blossen Musikus sind sie Klang- und Tonwerkzeuge, lebloses Handwerkzeug, eins zu diesem das andre zu jenem Gebrauche. Dem Tondichter enthüllt sich in ihrer jedem ein eigenthümlich Wesen, von eignem Leben, karaktervoller Neigung erfüllt. »Dem Vandalen sind sie Stein«, uns leben sie, geheimnissvolle vielseitige schwer zu bezeichnende Kinder des weiten Schallreichs — und doch eigenthümlichen Sinnes. Sie locken uns, sie lassen sich von uns rufen und bannen, sie dienen uns, jedes in seiner Weise. Lieben und verstehn wir sie (keiner mehr als der göttliche Musikant Haydn) so erweisen sie uns Liebesdienst. Wir können sie auch lieblos zu Fremdem Widerstrebendem zwingen, misshandeln;

dann quälen sie wieder wie sie gequält worden oder sinken ermattet welk und kraftlos dahin. Es ist eine eigne Welt, aus unserm Geiste geboren, aber nach ihren und unabänderlichen Gesetzen.

Dieser Fortschritt in das Reich fessellosester Phantasie war mit fester Hand vorgezeichnet. Sobald das Tonspiel Bedeutung, geistigbestimmten Inhalt gewinnt, kann auch nicht gleichgültig bleiben, wer in ihm das Wort führt. So gewiss die Menschenstimmen — der jugendfrohe Diskant und der strenge Bass, der milde Alt und der feurige Tenor — eignen Karakter kund geben; so gewiss muss der auf das Karakteristische gerichtete Sinn auch in Geigen und Flöten, Hörnern und Trompeten verschieden organisirte Wesenheiten erkennen und unter ihnen nach jedesmaligem Antrieb wählen. Aber diese Wesenheiten bleiben dem innern Sinn gegenwärtig. Wo sich von nun an das Element des Schalls regt, treten sie zu dir heran und fodern gleich herbeschiednen Geistern ihren Dienst als ihr Recht, hauchen und flüstern dir zu was sie eigentlich mögen und können, schmiegen sich schattengleich gleitend der Menschenstimme an, verstärken oder verhüllen sie, lösen die ermüdete ab, setzen sie fort, treten statt ihrer ein — und bald kobold-märchenhaft enthüllen sie die fremde räthselvolle Natur, verlocken tragen dich in eine andre Welt voll bekanntscheinender fremder Wesen.

Vor Alters schon sind die Vorzeichen dieser andern Lebensseite sichtbar geworden. Herr und Meister war aber vor Allen Vater Haydn. Er hatte von Jugend auf als Musikant die Instrumente geübt, ihnen gedient, bis beide Wesen sich wie in langer Ehe geistig ineinander gelebt hatten und sie nun ihm dienten und thaten was er begehrte, denn er begehrte nie was sie nicht gekonnt und gemocht. Wieviel heitre Spiele haben sie sich mit ihm gefallen lassen? Bezeichnend und bedeutungsvoll bleibt es immer, dass sein erstes grösseres Tongemälde »das Chaos« war, das Gestaltet-Gestaltlose, das bange Harren dem Werde! dem Licht! entgegen. Es war ein Schöpfungstag: die Welt der aussermenschlichen Stimmen hatte Leben, ihr eignes Leben empfangen. In Beethovens Symphonien, in der heroischen der Pastoralsymphonie der fünften der siebenten der neunten lebte das in lyrisch-epischer Breite weiter; wer hätt' es nicht längst vernommen und erkannt? wer von den Sprach-Unkundigen müsste nicht dem eingeschriebnen Zeugnisse gegenüber zugeben: dass wenigstens dem Dichter diese gestaltete Welt, die er geschaffen und der er theilweis Namen gegeben, wahrhaftig und leibhaftig vor den Augen der Seele gestanden? Und setzt sich nicht die Reihe dieser Dichtungen in Quartetten und Klaviersachen, in dieser Cis moll und F moll-Sonate, in »*les adieux*« in den Werken 110 und 111, in dem Trio aus D dur, in dem romanzenhaften Andante des grossen C dur-Quatuors, in soviel andern desselben und andrer Komponisten fort? Ist es nicht vornehmlich diese lebenerfüllte Welt der Instrumente, der schon K. M. Weber, und nach seinem Vorbilde Meyerbeer und Wagner jene Lokaltöne danken, die manchem ihrer dramatischen Bilder so spezifische — auf gar nichts Anderes als auf diesen Moment zutreffende Färbung verleihn?

Nur mit flüchtigen Zügen — mit andeutenden Punkten blos hab' ich die elementar-sinnliche, die abstrakt-verständige, die seelische, die geistige Seite des Tonlebens zu bezeichnen gesucht, ohne Bedürfniss der Vollständigkeit und ohne Streben danach. Sind die Momente Namen Werke bezeichnend, so ist der Zweck erreicht und hat die Nichterwähnung andrer Namen und Werke nichts zu bedeuten. Noch weniger darf diesen Umrissen geschichtliche Vollständigkeit und Folgerichtigkeit abgefodert werden; sie beabsichtigen nur Zeichnung jenes geistigen Lebens, das wir Musik nennen, sollen blos erinnern an den Reichthum und die Vielseitigkeit desselben.

Auf der einen Seite war dieses Leben so tief im Elementarisch-Sinnlichen befangen, dass man zweifeln durfte: ob hier schon der Geist der Kunst walte? Auf der andern Seite hat sich das Tonleben mit der Sprache, mit dem Drama verschmolzen, hat sich zum Ausdrucke, zum Körper für freie und reine Gedankenfolgen und Vorstellungen geläutert und erhoben, — hat in tiefsinnigen Entwickelungen, die es dem Klavier anvertraut, wagen dürfen, ein Theil seiner eignen Lebensfülle Wärme und Beseelung aufzugeben, nur der Schatten seiner selbst zu bleiben und dabei geistige Aufgaben zu verfolgen, für die kaum der Vollgebrauch seiner Kräfte zureichend schien. Denn das Klavier ist nur der Schatten jenes warmen Lebens der Instrumentenwelt, das uns im Orchester umrauscht und umjubelt; es hat nur den Schatten einer wahrhaft lebendig fliessenden Melodie, nur den undeutlichen Umriss jenes Stimmendialogs voll unerschöpflicher Mannigfaltigkeit und Ringerkraft, es ist einfarbig im Klangwesen und todesmatt gegen die Schallkraft des vollen Instrumentenchors.

Auch auf dieser Seite hat man das Gebiet der Kunst in Zweifel gezogen. Und gar nicht ohne Grund. Kann denn Musik mit dem Aufwand' all' ihrer Mittel und Wendungen jemals ein äusseres Objekt, eine Situation in der wir sind und die auf unser Fühlen und Bestimmen einwirkt; kann sie nur unsre Vorstellungen und Begehren zur vollen Ersichtlichkeit bringen? Wenn sie sanft schmeichelt, mag ich vielleicht fühlen, dass Zärtlichkeit sie erwärmt; ist diese Zärtlichkeit Liebe? und welcher Natur? — Wenn sie heftig wird: ist das Erregung blos im Innern oder wendet sie sich nach aussen? Wenn Beethoven in der Pastoralsymphonie die »Scene am Bach« oder in jener Sonate »*les adieux*«

dichtet: was geht eigentlich da vor? wer nimmt Abschied und wie? — Wenn Niemand umhin kann, in der letzten Asdur-Sonate (Op. 110) und in der Adur-Symphonie mehr als blosses Ton- und Stimmungsgewebe, bestimmtere Vorstellungen zu ahnen: wie vermag ich sie sicher zu enträthseln? Soll ich etwa gar bei der chevaleresken Symphonie — mit der maurischen Romanze, die uns soviel zu klagen und aus seufzerquellender Brust zu erzählen hat — mit einem neuern Ausleger an plumpstapfende Bauernlust denken? Ist nicht schon der grelle Widerspruch der Ausleger Beweis genug, dass Musik ihre Gränzen überschreitet, sobald sie über die ungefähre Stimmung hinaus zu bestimmtern Vorstellungen dringt?

Zunächst könnten wir diese Zweifel bei Seite lassen; uns konnte genügen, dass solche Bestrebungen bestimmtere Vorstellungen in den Kreis der Tonkunst zu ziehn urkundlich stattgefunden haben, und zwar von Seiten der grössten Meister, dass sie folglich thatsächlich und ohne Widerspruch in den Kreis unsrer Betrachtung gehören.

Sodann könnten wir darauf aufmerksam machen, dass es sich in jenem Streitpunkte meistens um ein blosses Mehr oder Weniger handelt. Irgend einen Grad von Befähigung für bestimmtere Vorstellungen erkennt gewiss Jeder — oder doch jeder Musiker an: Jeder muss irgend einmal dieses Tonstück heiter und jenes trüb gefunden haben; auch der geringste Tonsetzer würde betroffen stutzen, wenn wir seinen Trauergesang lustig fänden und sein Trink- oder Liebeslied an der Bahre singen lassen wollten. Das geringste Zugeständniss aber öffnet schon die Bahn, auf der wir uns befinden; von ihm aus ist nur die Frage, wie weit sie führen kann — und wie weit wir fähig und willig sind, sie zu gehn. Dass auf der andern Seite die Musik nicht fähig ist, Gestalt und Gedanken so scharfbestimmt hinzustellen wie Dicht- und Bildkunst, ist oben schon zugestanden worden. Sie knüpft an Sympathien — also an dunklere Wechselbeziehungen an, und webt aus tausenderlei solchen Anknüpfungen und Anregungen ein psychologisches Räthsel: sie giebt das innerliche Werden, um uns ahnen zu lassen, was daraus hervorgehn, geworden sein wird. Eben so giebt Bildnerei das äusserliche Gewordensein, nicht um seinetwillen, sondern damit wir aus ihm den innern Sinn und Antrieb erschauen.

Ueberhaupt ist die Zumuthung vollkommenster Deutlichkeit und die Werthbestimmung einer Kunstleistung nach dem Grad ihrer Deutlichkeit von äusserst zweifelhaftem Rechte. Warum, wenn es darauf ankäme, malt man nicht Bildsäulen mit Fleischfarben an und giebt ihnen bewegliche Augen? Warum hat nicht Beethoven in der Pastoralsymphonie die bekannten Theatermaschinen angewendet, um Donner und Gewitterregen, das Gemurmel und Flüstersauseln der Quellen und Büsche recht drastisch-handgreiflich zu malen? Warum lässt nicht Bach in der Kantate »Liebster Gott wann werd' ich sterben« das wirkliche Sterbeglöcklein läuten, statt höchst mystisch und »gar nicht natürlich« auf der Flöte sein markverzehrend Gebimmel uns in die Nerven zu bohren«? — Der Grund ist, weil Andeutung Gleichniss räthselhaft Dämmerlicht dem Dichter in Tönen oder Worten und Gestalten weit näher stehn, denn er hat nicht die Sache die er darstellen will, sondern sie wird ihm, er lebt mit ihr der Entscheidung entgegen. Der Grund ist, dass Andeutung und Gleichniss ihm mehr frommen und dienen; denn sie ziehn den Empfangenden zum Mitleben in ihren Kreis, regen ihn an zur Mitthätigkeit und dadurch zur lebendigen Theilnahme, machen ihn mit zur Partei, während volle Realität Gewissheit ihn sogleich befriedigt satt und überdrüssig entliesse. Du musst mit dem Dichter träumen, mit ihm zweifeln und irren, hoffen und zagen: das heisst sein Werk mit erleben und mit geniessen.

Der Entscheidungspunkt für uns liegt übrigens gar nicht in dem Wieweit, sondern in der Thatsache: dass die Musik aus dem Sinnlichen emporstrebt in das Reich des Geistes, wo nicht Sinnliches sondern der aus ihm sich erhebende Geistesgehalt die Hauptsache ist. Dies entspricht mit innerlicher Nothwendigkeit der Natur des Menschen, die sich zuerst als ein im Körperlichen untergetauchtes und zuletzt als ein das Körperliche durchaus überragendes Geistiges erweist. Jede Kunst nimmt denselben Weg und gelangt auf einen Punkt, wo man ihre Gränze, wo man Ueberschreitung der Gränze finden kann; selbst die klarste und bestimmteste der Künste, die Dichtkunst muss diesen zweifelhaften Punkt erreichen. — Dante's göttliche Komödie, Goethe's Faust im zweiten Theil sind naheliegende Beispiele. Hier ist es auch, wo jede Kunst mit Fug und Recht Voraussetzungen macht und Zugeständnisse fodert. Der kunstsinnigste Grieche würde Raphaels Transfiguration oder Michel Angelo's jüngstes Gericht nicht begriffen haben, weil ihm die Kenntniss der christlichen Sage gefehlt. Selbst Bibelkundige würden Raphaels Bild von dem Strafgerichte, das Ananias und Sapphira betraf, nicht ohne Nachdenken begreifen. Der Maler fand hier eine Aufgabe, die keineswegs durch das blosse Mittel seiner Kunst darstellbar ist: es sollte gezeigt werden, dass die Glieder der Christengemeine auf das Geheiss der Apostel brüderlich Geld und Gut zusammengethan, dass Ananias »Etwas vom Gelde mit Wissen seines Weibes« entwendet, dass desshalb er und nach ihm sein Weib von wunderbarem plötzlichen Tode hingerafft worden sei. Wenn ein Raphael sich dieser Aufgabe nicht entziehn mögen, wenn er anderswo dargestellt, wie Gott »zween grosse Lichter an die Veste des Himmels« gesetzt, wenn das Alles stets mit lebendiger Theilnahme entgegengenommen ist: so muss man die ängstliche Gränzsperre wohl aufgeben, und es dem Künstler überlassen, wieweit er mit dem Vermögen seiner Kunst Kraft eignen Geists und Berufs vorzuschreiten wagt. Beethoven und Andre haben bisweilen durch Ueberschrift und Erläuterung die Verständniss erleichtert oder vielleicht erst möglich gemacht; sie fodern weniger als die Voraussetzungen der Bildner und Dichter. Ich im Mose musste die Stimme Gottes vernehmen lassen, die mir aus allem Erschaffnen — und zwar nach dem Standpunkte jener Zeit in Alles überragender Mächtigkeit, aber ganz vermenschlicht mit der Milde mit dem Zürnen des wechselnden Menschengemüths erscholl; Bach war es gegeben, den Gott-Menschen — so gewiss er an dessen überirdische Natur glaubte — redend, singend einzuführen. Man erkennt es zuletzt mit Herbart: »In jedes Kunstwerk ohne Ausnahme muss Unzähliges hineingedacht werden; seine Wirkung kommt beim Beschauer weit mehr von innen heraus als von aussen hinein.«

Nicht die Fülle und Breite des ganzen Kunstdaseins hat in der vorhergehenden Erörterung dargelegt werden sollen, — das ist Aufgabe der Kunstgeschichte und Litteratur, — nur die wesentlichen Lebensmomente, in denen das Wesen der Musik neue Entwickelung neue Bahn gewonnen, mussten in Erinnerung kommen, um von jenem Wesen einen vollständigen und thatsächlichen Anblick zu geben. Ohnedem verschwimmt dasselbe zu einem gestaltlosen Meer einzelner Erlebnisse, oder die Erörterung fällt in das Gebiet abstrakter anhaltloser Spekulation, die vielleicht einigen Philosophen zusagen könnte, nimmer aber Künstlern und Kunstlehrern.

Einen andern Gesichtspunkt hat einer der ausgezeichnetsten Künstler neuerer Zeit festgehalten, Mendelssohn, — wenn ich einer eben mir zugehenden Mittheilung der »Echo« (No. 2, 1854) aus den fl. Bl. f. M. S. 286 Gehör geben darf. Der Erzähler theilt über die unsern jüngern Kunstgenossen allerdings geläufige Versicherung: hier oder da sei »neue Bahn betreten« Mendelssohns Ansicht mit.

»Was sagt denn diese Phrase eigentlich? Einen Weg betreten, den vorher noch Keiner betreten? Zuerst müsste dieser neue Weg doch in unbedingt schönere, reizendere Kunstgegenden führen? Denn nur eine neue Bahn öffnen kann Jeder, der eine Schaufel zu führen und die Beine zu bewegen versteht? In jenem höhern Sinn aber leugne ich geradezu, dass es neue Bahnen gebe, weil es keine neuen Kunstgebiete mehr giebt. Da sind alle längst entdeckt. Neue Bahnen! vertrakter Dämon für jeden Künstler, der sich ihm ergiebt! Niemals hat irgend ein Künstler in der That eine neue Bahn betreten. Im besten Falle machte er's ein unmerkliches besser als seine nächsten Vorgänger. Wer sollte die neuen Bahnen einschlagen können? Doch wohl nur die höchsten Genies? Nun, hat Beethoven etwa eine neue, von der Mozart'schen durchaus verschiedene Bahn eröffnet? Wandeln Beethovens Symphonien auf ganz neuen Pfaden? Nein, sage ich. Ich finde zwischen der ersten Symphonie Beethovens und der letzten Mozarts durchaus keinen übergewöhnlichen Kunstwerth und keine übergewöhnliche Wirkung. Die eine gefällt mir und die andere gefällt mir. Wenn ich heute die in D dur von Beethoven höre, so bin ich glücklich, und wenn ich morgen die in C dur mit der Schlussfuge von Mozart höre, so bin ich's auch. An einen neuen Weg bei Beethoven denke ich nicht und werde nicht daran erinnert. Was ist der »Fidelio« für eine Oper! Ich sage nicht, dass mich jeder Gedanke darin vollkommen anspräche, aber ich möchte doch die Oper nennen hören, die eine tiefere Wirkung, einen entzückenderen Kunstgenuss zu bereiten vermöchte. Finden Sie ein einziges Stück darin, mit welchem Beethoven eine neue Bahn gebrochen? Ich nicht. Ich sehe in der Partitur und höre bei der Aufführung überall Cherubini's dramatische Musikweise. Freilich affte Beethoven sie nicht nach, aber als liebstes Muster hat sie ihm vorgeschwebt.«

Und Beethovens letzte Periode? — fragte ich. Seine letzten Quartette, seine neunte Symphonie? — Seine Messe? — Hier ist doch weder von einer Gleichheit mit Mozart, noch mit einem andern Künstler vor und neben ihm die Rede?

»Mag sein, in gewissem Sinne, fuhr M. lebhaft fort. Seine Formen sind weiter und breiter, der Stil ist polyphoner, künstlerischer, die Gedanken sind vorherrschend düstrer, melancholischer, selbst wo sie heiter sein wollen, die Instrumentation ist voller, er ist auf der vorhandenen Bahn etwas weiter gegangen, aber er hat keine neue gegraben. Und, seien wir offen, wohin hat er uns geführt? — In wahrhaft schönere Regionen? Empfinden wir als Künstler in der That einen absolut höheren Genuss bei der neunten als bei den meisten seiner andern Symphonien? Was mich betrifft, so sage ich offen, nein! Höre ich sie, ich feiere eine glückliche Stunde, aber ein eben solches Fest bereitet mir die C moll-Symphonie, und bei jener vielleicht doch nicht ganz ein so ungetrübtes, reines, als bei dieser.«

Lag' es nicht in der bequemen Gewohnung Vieler, sich dem Wort' eines ausgezeichneten Mannes ohne Weiteres anzuschliessen, so möchte dieser Ausspruch und seine Wiederholung auf sich beruhn. Und kam' es in der Kunst blos auf ein ewig unbestimmt gelassenes »Gefallen« oder »Genuss empfinden« oder »Glücklich sein«, auf den Fortschritt zu »schönern und reizendern Regionen« (was ist schön und was schöner? an: so müsste man Mendelssohn sogar beipflichten. In den unbestimmten Regionen des Genusses Geschmacks Gefallens, des Glücklich sich Fühlens, des Reizenden und des — ohne tiefere Bestimmung Schön-

Genannten ist kein Fortschritt, sondern eben nur Genuss Schwelgen Taumel von einem Reizenden zum andern, wo nach zufälliger Neigung Gewöhnung Anreizung bald dies bald ein Andres den Vorzug gewinnt, ja wo der tiefere Gedanke durch seine befremdende Uebermächtigkeit — sei es auch durch Unbehülflichkeit und Zwang der ersten Schritte auf ungewohnter Bahn dem lieber auf gewohnten und geebneten Bahnen Genuss Suchenden leicht einen weniger ungetrübten und reinen bietet, als der gewohntere, nach Ausdruck und Auffassung geläufigere. Niemand kann die Gewaltsamkeiten, die in der neunten symphonie und der letzten Messe den Singstimmen angethan werden — und manches sonst hierher zu Zählende wegleugnen. Aber über alles Einzelne ragt die neue und tiefe Idee, die den Künstler zu solchem Kampf mit den sonst milder beherrschten Elementen seiner Kunst erregt und gezwungen. Nicht in dem Einzelnen — sei es verfehlt oder gelungen, getrübt oder rein — sondern im Ganzen und seiner Idee liegt die Entscheidung! Nicht Genuss oder Glücklichsein sondern Erkenntniss verbürgt den Fortschritt, um den es in allen höhern Angelegenheiten des Geistes ewig zu thun ist.

Und nun dürfen wir zu jener Frage zurückkehren: ob das Kunstwerk aus dem Sinn' oder der Idee hervorgehe. Menschenleben und Menschenbildung beginnen, soviel wir wahrnehmen, aus dem Sinne; so auch hat man sich den Beginn der Kunst vorzustellen. Nun ist aber die Kunst und das Bewusstsein von ihrem Dasein vorhanden: nun kann nicht blos das einzelne Kunstwerk aus einer frei dem Geist entspringenden Idee hervortreten, es ist sogar bei der Mehrzahl der höhern Werke gar nicht anders anzunehmen. Wie der Geist den Körper gebaut, so zieht die Idee zum Kunstwerke wunderkräftig ihr sinnlich Werden an den Tag hervor. Zeugniss davon geben alle Werke, denen eine bestimmte Aufgabe vorsteht, jene raphaelischen Bilder sowohl wie die Persertrilogie nebst allen Tragödien der Alten, wie das erhabenste Nationaldenkmal, jene Dramen in denen Shakespeare die Geschichte seines Volks auferstehen lasst, wie die neunte Symphonie, wie jedes Oratorium und jede Oper, die allesammt hoffentlich nicht aus sinnlichem Anklingen oder zufälligen Erregungen, sondern aus einem wenigstens äusserlich gefassten Stoff und Vorsatz hervorgegangen sind.

Mit höherer Berechtigung und Sicherheit als Anfangs darf jene Frage hier als unzutreffende abgelehnt werden. Nicht darauf kommt es an wo der Anstoss zum Kunstwerke gegeben sei, sondern darauf dass er künstlerische Folge gehabt, dass die sinnliche Anregung sich mit geistigem Leben erfüllt, — dass der Gedanke sinnlichgeistiges Leben geworden, dass Stoff und Geist in den Gluten schöpferischer Liebe zu einem lebendigen Eins zusammengeschmolzen seien.

Immerhin hat uns jene Frage zu vollständigem Ueberblick der Lebensmomente unsrer Kunst erweckt. Sie hat uns erinnert, was alles diese Kunst dem Menschengeschlechte bereits gewährt hat. Wir werden nun sicherer ermessen, welches Verhältniss Gegenwart und Zukunft zu ihr nehmen und was wir Lehrende dabei zu thun haben.

IV.

Die Gegenwart.

Das Erbe der Vergangenheit. Kirchen- und Volksgesang. Oper und Konzert. — Besitz der Gegenwart. Kirche. Oratorium. Singakademie. — Die Oper. Gluck und Wagner. Mozart. Spontini und Weber. Meyerbeer. — Die Restauration der Griechen. — Die Symphonie. Berlioz. Das neue Orchester. Die Militairmusik. — Der Antheil des Volks. Singverein. Konzert und Gartenmusik. Hausmusik. — Lehrgewerbe. Mechanisirung der Kunst. Die Erwartung der Zukunft.

Wenn es mir gelungen ist, im Vorhergehnden Verständigung über Inhalt und Entwickelung unsrer Kunst nach allen Richtungen anzubahnen, so bleibt noch das Letzte zu thun um Zweck und Mittel der Musikbildung auf sichrer Grundlage festzustellen: wir müssen unsern Standpunkt in der Kunst und — soweit uns gegeben — die Zukunft des Kunstlebens zu erkennen trachten. Noch einmal und zum letztenmal muss ich für diesen und den folgenden Abschnitt, die jener Erkenntniss angehören, die Lebhaftern meiner Gefährten — die Alles überflüssig achten, was nicht auf der Stelle thatsächliche Ausübung verspricht — um Geduld bitten, und um so mehr, da ich den Blick auf mancherlei Allbekanntes lenke. Haben sie doch so manche Stunde bei der »Schule der Geläufigkeit« stillsitzen müssen!

Unübersehbar Vieles ist im Gebiete der Tonkunst geschaffen und verbreitet worden. Unermesslich hat sich namentlich in Deutschland Reichthum und Vorrath aller Art und aller Zeiten und Länder aufgehäuft. Was beginnen wir damit und danach?

Die Quellen des Reichthums machen uns denselben übersichtlich.

Zwei Quellen sind für Musik stets die ergiebigsten gewesen: Volksgesang und Kirchenmusik. In Deutschland hat die Reformation unter dem Einflusse Luthers, der so warm Musik geliebt und ihren Einfluss auf das Volk so wohl erkannt, dem kirchlichen Volkslied und damit der Musik überhaupt eine Verbreitung gegeben, der andre Länder nichts Aehnliches an die Seite zu stellen haben: man zählte bis zur Hälfte des 17. Jahrhunderts mehr als 8000 Lieder zu 1900 bis 2000 Melodien: in der Mitte des 18. Jahrhunderts stellte Moser ein Register über 50,000 gedruckte deutsche geistliche Lieder auf, Natorp und Kessler versicherten sich einer Anzahl von mehr als 3000 Kirchenmelodien. In allen Städten, für alle Kirchen bildeten sich städtische kunstmässig gebildete Singchöre (die Thomasschüler in Leipzig, die Kreuzschüler in Dresden sind berühmt geworden) und Kurrenden, die die Strassen mit Choralgesang durchzogen. Das weltliche Volkslied (Erk-Irmers und andre Sammlungen bezeugen's) mit der Volks-Tanzmusik hatte gleichfalls weiteste Verbreitung und Mannigfaltigkeit gewonnen: die Zünfte der Stadtpfeifer, die Wanderchöre von Bergmusikanten und andern herumziehenden Banden trugen emsig wie Zugvögel den Samen in alle Welt und alle Winkel.

Hierzu kam jene anspruchlose Treue, jene darbensgewohnte entsagungsvolle Kunstliebe der Kantoren. Bei geringen Mitteln und kargem Entgelt schufen sie aller Orten zwei Jahrhunderte lang Kirchenmusik auf Kirchenmusik, — nicht einmal mit der Aussicht auf Verbreitung. Von Seb. Bach weiss man, dass er neben Kirchen- und Konzertbeschäftigung und gehäuften Lektionen ausser zahlreichen Bänden Instrumentalmusik und grössern Werken (Messen, Oratorien) fünf Jahrgänge Kirchenmusik für Solo Chor

Orchester auf alle Sonn- und Festtage geschrieben. Der unberühmte Kantor von Hohenstein, Tag, setzte neben 12 täglichen Lehrstunden und dem Kirchendienst ebenfalls jede Woche seine Kantate (und daneben noch Mancherlei) schrieb die Stimmen dazu selber aus — denn wo hätte sich Geld für einen Kopisten gefunden? führte sie auf, theilte sie »umsonst, versteht sich!« Jedem in Abschrift mit, der ihrer begehrte. Wieviel bedeutendere und geringere Namen liessen sich hier noch anreihen!

Zähle man dazu die Hofopern und Hofkapellen unsers an Höfen so wunderbarreichen Vaterlands, die Stadttheater und Orchester der Freistädte und sonst bemittelten Orte, von denen aus neben den deutschen Opern alle irgend merkbar werdenden italischen und französischen — und neben ihnen so viel weltliche Kantaten, soviel Symphonie- und Konzertmusik aufgeführt und verbreitet wurde: so begreift sich, dass Deutschland im Verlaufe von drei Jahrhunderten eine Masse von Musik aufgehäuft und in Wirkung gesetzt hat, mit der selbst Italiens und Niederlands einstmaliger Reichthum keinen Vergleich aushält. Denn diesen Ländern fehlte zur Zeit ihrer Kunstblüte das allhindringende kirchliche Volkslied Deutschlands, der Choral.

Noch ein sehr leidiger Umstand wirkte mit: die Verkommenheit wahren Volkslebens, die Absperrung des Volks von aller bewussten und selbstbestimmten Theilnahme an den öffentlichen Angelegenheiten, die Knebelung freier Bewegung im Innern und nach aussen, der Verschluss der Meere, (seitdem Autokratismus und Hofhalt nach Ludwigs XIV Manier in Deutschland soviel Gunst und Nachahmung gefunden, seitdem Zersplitterung der Nationaleinheit mit ihren Wirkungen, dem dreissigjährigen Krieg) und allem sonstigen Unheil, Freiheit Rechte Nationalbewusstsein des deutschen Volks herabgedrückt hatten bis zum Grabesrand. Waren damit Thaten — grosse Bewegungen nach aussen abgeschnitten, selbst der Gedankenlauf der einzelnen Denker in das Innerliche gebannt: so arbeitete der unertödbare Geist des Volks nach Innen und im Innern weiter; das Innen-Leben, Sehnsucht des Glaubens und Trost der Andacht, mit diesem Innerlich-Leben und Innerlich-Brüten die Kunst des Innerlichen — die Musik — wurden Hauptstätten der Thatkraft und Lebensinteressen. In der Zeit, wo Britannien seine Verfassung seine Seemacht seinen Welthandel befestigte, wo Frankreich seine Einheit vollendete und mit dreifachem Festunggürtel umpanzerte, wo Russland zur Weltmacht und Pressung nach Westen sich zusammennahm, — in der Zeit war es, wo wir, schon eingeengt und dumpf umschränkt, unsre Gemüthskraft in Tonfluten dahingossen, wo wir sangen — bald gen Himmel emporströmenden Entzückungen bald der wortlosen Angst und Beklemmung bald der Süssigkeit des Selbstvergessens Stimme gebend. Allerdings waren es die reinsten wahrhaftesten und erhabensten Lieder, die je gesungen worden. Und diese Zeit, die Zeit Bachs Händels, hat in keinem Gebiete des Lebens vom sogenannten höchsten bis zum niedersten eine Persönlichkeit von gleichem Wuchse mit Jenen gesehn. Unschätzbar muss uns ihr Erbe bleiben, wie theuer es auch erkauft ward durch Alles was verloren gehn und verkommen musste, damit Deutschland die Nachfolgerin Italiens — der Schooss würde, dies Tonleben zu gebähren.

Diese Vorzeit, welchen Zustand der Gegenwart hat sie unter dem dauernden Einfluss der allgemeinen Verhältnisse zur Folge gehabt? Wie steht jetzt unser Musikwesen? — Folgen wir mit raschem Ueberblicke seiner Entwickelung.

Im allgemeinen geistigen und staatlichen Fortgange war es bedingt, dass einerseits die Kirchenmusik mit den ihr angehörigen Instituten, andrerseits das musikalische

Zunftwesen an Gebiet und Einfluss verlieren mussten. In der katholischen Kirche begehrten häufig die Geistlichen selber Kürzung und Vereinfachung der Messen und andern liturgischen Sätze: in der protestantischen wurde die Kirchenmusik seltner; in der Liturgie der unirten evangelischen Kirche Preussens kann man aus tonkünstlerischem Gesichtspunkte nur ein höchst dürftiges im Grund' unkünstlerisches und künstlerisch unwirksames Surrogat für das erblicken, was einst die Musik der lutherischen Kirche gewesen. Die einzige bedeutende Neustiftung auf diesem Boden ist der Domchor in Berlin, zunächst für den Gottesdienst im Dom und bei Hofe bestimmt. Aus königlicher Munificenz, nicht aus dem eignen Trieb der Kirche oder Gemeine hervorgegangen, hat er eine Reihe für ihn bestimmter Kompositionen sowie die Rückführung älterer (namentlich mittelaltriger von Palestrina und Andern) zur Folge gehabt. Im Ganzen hat die Komposition von Kirchenmusik naturgemäss an Ausdehnung und innerer Kraft gegen die vorige Periode zurückschreiten müssen. Schon Haydns und Mozarts Messen und Hymnen lassen empfinden, dass ausserkirchliche Vorstellungen und reinpersönliche Stimmungen und Auffassungen sich einmischen, dass mehr natürliche (deistische) Andacht in ihnen wallt als Inbrunst glaubensfester Kirchlichkeit. Beethoven — in seiner letzten Messe — hat sich neben dem alten St. Stephan seinen eignen Dom in Sternennacht und mystischer Verzückung auferbaut. Wie Er in streitfertiger Entschlossenheit gegen den Glaubensmangel um ihn her und in der eignen Brust auf Tod und Leben sein *Credo* behauptet und den Gesang der Sphären zum Zeugniss wachruft, wie Er weinend und erbittert das *Crucifixus*, wie Er im Wirbel des vor dem Unbegreiflichen fliehenden Gedankens das *Incarnatus* bekennt, das altgewordne Dogma mit neuer — fremder Glut durchströmt im Sturm und Jubel und Ersterben aller Stimmen seines Zauberreichs! — das ist niemals der petraische felsfest begründete Glaube der alten Kirche gewesen, das ist Wiedererweckung und Auffahrt des alten von Zweifel und Aufklärung gekreuzigten Bekenntnisses im freien Reich der Töne, das ist statt der festen Satzung Mysterium, gleich dem indischen Natur und Uebernatur verschmelzenden — und innen geheim nagt erbitternd das unableugbare Bewusstsein: »es fehlt der Glaube!«

Soll ich noch vom galanten Hummel reden, von Cherubini's Restaurations- und Krönungsmessen und ähnlichen Leistungen? Am nächsten stellt sich zu den Alten Mendelssohn. Aber nur äusserlich. Eben weil ihm die Kirche nicht so nahstand als einem Haydn der ihr kindlich anhänglich blieb, oder Mozart der eifrig genug war den Protestanten das ächte Gefühl dafür abzusprechen, konnte er sich äusserlich leichter anschliessen. Er ist hier wie überall geistreicher und überaus geschickter Nachahmer oder vielmehr Eklektiker aus Bach Händel und Neuern. Der ihm eigenthümliche Grundzug seiner kirchlichen Kompositionen, abgesehn von der Kraft die sein grosses Talent und seltnes Geschick den vor ihm geschaffnen Formen abgewonnen, ist weiblich-weiches Verlangen und Heranringen zu Gebet und Andacht mehr, als jene begeisternde gemüthkräftige Frömmigkeit, die in der eignen unmittelbaren Glaubensfestigkeit, in der unanzweifelbaren Uebereinstimmung der grossen Gemeine, in der Stellung im wirklichen Kirchendienst ihren felsenfesten Grund hat.

Von seinen und den meisten neuern Kompositionen ist zu sagen: dass der kirchlich-andächtige Inhalt des Textes und die nach ihm gewählte Form nur zum Anlass dienen für künstlerisches Bilden, dass nicht Religion Kirche Gottesdienst, sondern künstlerischer Schaffensdrang oder äusserer Anlass (etwa für Singakademien) Zweck und Antrieb gewesen. Die naive Spitze dieser Richtung bildet vielleicht ein in Berlin und anderwärts aufgeführtes Werk von H. Dorn, der den Text des Requiem zu einer Folge dramatisch-symphonischer Scenen ingeniös benutzt hat. Aber jenes Urtheil wird auch bei ernstern Unternehmungen nicht abzuweisen sein: ich nenne, wär' es auch nur in Bezug auf die Stellung Mendelssohns, dessen Lobgesang. Diese Komposition ist, an biblischen Text geknüpft, nach Inhalt und Form eine kirchliche Kantate. Aber ihr vorausgeschickt wird eine vollständige Symphonie, die nach Inhalt und Form wesentlich erster Theil der nachfolgenden Kantate sein soll. Hiermit ist wiederum die Form der Kirchenmusik verlassen, es ist dafür ein erweiterter doppelter Spielraum für das Ergehn in Tönen gewonnen; die Schaffenslust hat kein Arg daran, den stärksten Pleonasmus zu begehn, erst einen Lobgesang instrumental und dann denselben vokal anzustimmen. — Wie ist Mendelssohn dazu gelangt? Durch das Vorbild der neunten Symphonie Beethovens, das auf ihn blos formell, als bedeutende und vielumfassende Gestaltung wirkte. Aber was bei dem Jüngern blos redselige Wiederholung desselben Inhalts ist, war bei Beethoven tiefe und zwar persönlich ihm eingelebte Idee, der Gedanke: dass über alles Spiel der Phantasie, über den weitesten Gedankenflug hinaus der Mensch dem Menschen das Eigenste Nächste Herz- und Verlangen einzig Stillende bleibt, dass über alle Mystik des Instrumenten-Naturlebens das Lied das Wort des Menschen, der Brudergruss den »umschlungen Millionen« von Herz zu Herzen rufen, friedebringend und voll begeisterter Anbetung zu dem »Sternenzelt« der Ewigkeit emporträgt.

In alle dem ist nicht besondre Schuld der Einzelnen, es ist der mächtige Zug der Zeit selbst in denen, die nicht Kraft oder Aufrichtigkeit haben, sich ihm bewusst und freudig anzuschliessen. Allein die Folgen sind darum nicht weniger entscheidend, — das mögen die beherzigen, die sich eine jener Halbwahrheiten der Aesthetiker haben einprägen lassen. es komme nichts in der Kunst auf das Was? alles auf das Wie? an. Kann das »Was«, der Gegenstand, vom Künstler nicht mit voller Ehrlichkeit und Hingebung erfasst werden, so durchzieht Halbheit und Unwahrhaftigkeit auch das »Wie«, die Darstellung. Indem man Wort und Form der Kirche loslöst von ihrer eigentlichen Stätte und für die Befriedigung fremden Zwecks oder allgemeiner Schaffenslust verbraucht: gewöhnt man sich von der bestimmten Wahrheit und Wahrhaftigkeit in das Allgemeine Unbestimmte hinüberzuschweifen, entwöhnt man sich des Treffenden und Karakteristischen. scheut und flieht es zuletzt. und sucht sich mit allgemeinen Phrasen als Allerwelts-Mensch bei der zahllosen Schaar der Karakterlosen Zerstreuten und Flüchtigen in Gunst zu setzen. Denn die Phrase sättigt zwar Niemand, stösst aber auch Niemand zurück — als die Minderzahl der Karaktervollen und Merkenden.

Dasselbe gilt von jener Kunstform, die man eine zeitlang mit mehr Beharrlichkeit als Recht ausschliesslich der Kirchenmusik zugezählt hat, vom Oratorium. Ein Zweig desselben waren jene feierlichen Lesungen des Evangeliums (am Charfreitag und andern Festen) in dialogischer Rezitation mit eingemischtem Chor- und Gemeinegesang. Sie, deren höchste Blüte Bachs matthäische Passion ist, gehörten dem wirklichen Gottesdienst' an. Der andre Zweig, den Händel aus Italien nach England hinübertrug und mit seiner Macht emporhob, war von Anfang an niemals dem Gottesdienst zugehörig, benutzte nur nach der Neigung jener Zeit gern Vorgänge des alten und neuen Testaments zu künstlerischer und zum Theil andächtiger Wirkung. Zum Theil, sag' ich. Denn in einigen dieser Oratorien (z. B. Händels Messias) war allerdings der Inhalt ausschliesslich religiös, in andern aber (z. B. im Judas Simson und Saul) hatten Freiheitsinn Heldenthum Liebe — wie in der Bibel selbst — mächtigen Ausdruck und breiten Antheil gefunden, so dass schwer zu entscheiden ist, welche Saite wohl am stärksten anklingt: die der Andacht und Gottgewärtigkeit oder die der menschlichen Selbstkraft und Leidenschaft. Denn dass diese Selbstkraft nach dem herrschenden Sinn jener bibeltreuen Zeit stets auf das höhere Walten Gottes zurückbezogen wird, entscheidet nicht: sonst müsste man auch das Alexanderfest mit seiner ganz unvorhergesehn »vom Himmel« fallenden Wendung an die heilige Cäcilia zu den Andachtswerken rechnen.

Entschieden tritt die Wendung zum Weltlichen in Haydn heraus. Er bildert uns zuerst die Schöpfung vor: sind auch die Lobgesänge der Engel Glanzpunkte, der biblische Mythus Leitfaden des Werks: dennoch fühlen wir uns allenthalben auf unsrer Erde, Naturkinder in der frischen Natur. In den Jahreszeiten vollendet sich diese Richtung: in beglückender Hingebung malt uns der Dichter idyllisch gefasstes Naturleben, die Arbeiten des Landbaus Jagd- und Rebenlust Liebe, die Stille die Schrecken der Natur: auch Andacht findet ihren Ausdruck als natürliches Moment in jeder Menschenbrust, keineswegs als alleinberechtigtes oder vorherrschendes. Mag man zum Unterschiede dieses Werk und andre ähnlicher Richtung (z. B. unter den neuern Schumanns Peri) Kantate nennen, genug, der Austritt aus dem kirchlichen Kreis ist entschieden: auch die neuern Oratorien die noch an biblischen Hergängen oder Mythen festhalten (z. B. Schneiders Weltgericht und Sündflut) oder ihnen nahe bleiben (z. B. Spohrs Babylon, Hillers Jerusalem) sind jenem Kreise fremd, wollen künstlerisch, nicht kirchlich wirken. Nur Mendelssohn hat im Paulus das kirchliche Oratorium Bachs nachgeformt und im Elias ein Stück biblische Geschichte behandelt in der Weise jener händelschen Zeit, der die Anschauung des buchstäblichen

Inhalts noch genügen konnte. Sein grosses nachbildnerisches Talent und seine ganze künstlerische Bedeutung hat auch hier den Blicken der Menge verborgen, wie weit jede Nachahmung hinter ursprünglicher Wahrheit zurückbleiben muss; einer karakterkräftigern und unbefangnern Zeit wird offenbar werden, welch ein Abfall von der Wahrhaftigkeit hier stattgefunden und wie tief die Unwahrheit des allgemeinen Standpunkts dieser jetzt so hochgefeierten Werke bis in ihre Einzelheiten — und in das Jetztleben der Kunst überhaupt eingegriffen hat.

Was sich in der Richtung der schöpferischen Kunst zeigt, wirkt auch in der ausführenden, und hat hier entscheidende Folgen. An die Stelle der Kirchenchöre — und neben sie mit Uebergewicht treten aller Orten Singvereine. Der erste bedeutende war von Fasch in Berlin gegründet; jetzt nach einem halben Jahrhundert, giebt es kein Städtchen ohne seinen Verein, keine Mittelstadt, die nicht — Dank dem deutschen Individualismus und Zersplitterungstriebe — deren zwei drei hat; Berlin zählt ihrer zehn oder zwanzig, jeder Gesanglehrer und jeder Kantor oder Organist sucht wo möglich einen solchen zu bilden. Kirchenmusik Oratorien Kantaten aller Art und Zeit, gelegentlich auch Opernmusik bieten diesen Akademien Stoff; ihre Richtung wird nicht blos vom Sinn der Leitenden, auch von der unvermeidlichen Rücksicht auf Fähigkeit Beständigkeit und Willenskraft bedingt, eine Rücksicht die noch einflussreicher bei den Vereinen verschiedner Städte zu jenen »Musikfesten« hervortritt, die von Thüringen aus sich über ganz Deutschland verbreitet haben.

Die strenge und einheitvolle Schule, die Disciplin festangestellter und besoldeter Chöre lässt sich von diesen freien Vereinen nicht erwarten; noch weniger die Festigkeit von Zweck und Karakter, die den alten Kirchenchören schon von aussen her durch ihre Bestimmung gegeben waren. Dies darf nicht hindern, in ihrem Aufkommen einen mächtigen Fortschritt zu erkennen. Sie haben die Kunst dem Volk' übergeben, wenn auch einstweilen nur den durch Besitz und erleichterte Bildung begünstigtern Klassen: sie haben das Volk zur Mitthätigkeit herangezogen, und überall ist dem Menschen das Wertheste Wirksamste Belebendste, wobei er sich aus eignem freien Willen und aus eigner Lust mitbethätigt. Was ich höre, geht in mein Leben hinein, weckt und bereichert es. Was ich singe, das ist mein Leben, das ist die Blüte meines Gemüths, darin bricht seine Kraft hervor, mich und die Andern zu erfrischen und zu erhöhn. Das bezeugen die Komponisten, die selbst bei der Schöpfung von Instrumentalwerken unwillkührlich singen: Beethoven hat man selbst in seiner Taubheit überlaut singen gehört. Das ist es, was den Chören der Dilettanten, die so oft ungeschult und ungeschickt zusammentreten, Ausdauer zu monatelangen Uebungen desselben Werks geben, — wie umgekehrt dies fortgesetzte Ueben sie vertrauter macht mit dem Werk' und mit der Kunst überhaupt, als vorüberfliegende Darstellung durch Andre.

Dies ist die heilvolle Seite der Singvereine: ihr kommt noch zu Statten, dass den Mitgliedern allgemeine Bildung in der Regel mehr eigen ist, als sie den Kirchen- und ähnlichen Chören sein konnte. Diese waren und sind technisch-musikalisch tüchtiger, jene humanistisch gebildeter und empfänglicher. Die andre Seite fehlt allerdings auch nicht. Mangel an technischer Tüchtigkeit macht zaghaft, scheu vor jeder Schwierigkeit: in der Kunst aber ist jedes Neue jeder Fortschritt doppelt schwierig, weil der neue Gedanke nothwendig auch neue Form mit sich führt. So hat man einst Händels Geigen zu schwer gefunden, Haydns Quartette »haydnisch« schwer genannt, Mozarts Quartette für »druckfehlervoll«, seinen Don Juan und Figaro überladen und schwer gescholten. So schliessen sich die Sing-

Vereine gern in den Kreis des Leichten und Gewohnten ein und berauben sich selber und den Kreis der auf sie angewiesnen Hörer — »die Wohlthat wird zur Plage« — der Erfrischung Kräftigung und des Fortschritts. Dem Komponisten wird es gewissermassen zur Bedingung des Aufkommens, sich dem Standpunkte der Schwächern und ihrer Gewohnheit anzubequemen. Hiermit sind Fortschritt Wahrhaftigkeit und Eigenthümlichkeit — diese Bedingungen ächten Künstlerthums — unverträglich, die Kunststätte wird zur bürgerlichen Ressource, zum Sitz des Philisterthums, im besten Fall zur Feste für irgend eine Manier oder einseitige Richtung. So hatte sich vor Jahrzehnten ein weiter Kreis um Fr. Schneider gebildet, so jetzt um Mendelssohn. Nur erhöhte und ausgebreitete Erkenntniss und gesteigerte Befähigung wird all' diese Schranken und Einseitigkeiten durchbrechen, und dann erst wird die volle Wohlthat jener Wendung der Kunst zum Volke genossen werden können.

Neben die Kirchenmusik stellt sich nach Reichthum der Mittel und Wirkung die Oper.

Die Oper soll und muss wirkliches Drama, Bühnenstück sein, denn leiblich und handelnd treten ihre Personen vor uns. An diese erste Bedingung ihres Wesens müssen gerade die musikalisch Gebildetsten erinnert werden. Gerade ihnen ist die dramatische Natur aller höhern Musikentfaltung zu voller Bewusstheit gekommen: sie vernehmen in der karaktervollen Durchführung einer Stimme gegen die andre in jedem Duett, in jeder gehaltvollen Sonate, in jedem Quartett wahrhaft dramatische Sprache, die Stimmen sind ihnen ideale Persönlichkeiten, die bald im Gegensatze bald im Verein mit andern sich bezeichnen und bethätigen. In diesem Sinn' ist jedes Quartett von Haydn, jede Symphonie von Beethoven ein Drama, sind die Opern von Mozart und Beethoven vor allen andern dramatisch.

Das Alles, wie kostbar sein Gehalt sei, erfüllt noch nicht jene erste Bedingung. Die Menschen selber die die Opernbühne betreten, nach ihrem Karakter Leiden und Handeln müssen sie lebendig karakteristisch wahr und bethätigt vor uns treten, das Drama selbst in all seinen Voraussetzungen Bewegungen Entwickelungen muss Wahrheit und Wirklichkeit werden, wie wir es vom Dichter fodern und von je gefodert haben. Nur die Sprache ist eine andre, ist Musik geworden. Das war ursprünglich Bestimmung der Oper: in ihr sollte — dahin trachteten Galilei Peri Caccini — die altgriechische Tragödie wiedererstehn. Dies war durchaus der leitende Gedanke Glucks: durch Wort und That erkennt er das Drama — Handlung und Karakter und getreueste Wahrhaftigkeit der Rede — als Kern seiner Aufgabe, für die er das blosse Musikmachen, jene Melodieschwelgerei, den Tand der Koloratur und Bravour, die für reinmusikalische Wirkung ausgebreiteten und stehend gewordnen Formen kühn und freudig dahinwirft. Es ist ein Gedanke von unabweisbarer Nothwendigkeit. Denn wo der Mensch uns gegenübertritt, zieht er unsern Antheil vorzugsweis' auf sich, wird er uns Hauptsache, überragt er nach geistiger und leiblicher Macht und Bedeutung Alles, darf Alles eh' versäumt werden, als er.

Gestehn wir es nur: keiner von allen deutschen Komponisten, wie gross und überlegen ihre kunstlerische Befähigung sonst auch sein mag, hat den Entschluss und die Karakterkraft gehabt, sich gleich Gluck dieser Foderung des Drama's unbedingt zu widmen, jenem erhabnen Vorgänger zu folgen, als der verbannte Richard Wagner. Was man auch in dieser und jener Hinsicht gegen die tonkünstlerische Gestaltung und Sprachwahrheit, selbst gegen den geistigen Standpunkt einwenden kann, den er seinen Dramen hat geben wollen, immer bleibt ihm der Ruhm, treu seiner Aufgabe nichts als das Drama herzustellen, durch nichts als durch das Drama, wie er es erfasst, wirken zu wollen. Dieser Ruhm ist gegenüber so vieler Gedanken- und Karakterschwache Treulosigkeit und Käuflichkeit, die unsre Zeit auch im Kunstgebiet kennen lernen müssen, kein geringer.

Im Uebrigen hat in der deutschen Oper der reindramatische Sinn niemals die Herrschaft behaupten können; das Rein- oder Vorherrschend-Musikalische, der Ausdruck der Stimmung hat vorgewaltet. Fehlten doch der Nation selber in der Zeit, wo sie ihre Oper aus eignem Trieb und nach fremdem Vorgang gestaltete, die beiden Voraussetzungen thatfreies und thatvoll heraustretendes Leben — und daneben oder dafür jenes prickelnde Getreibe der Intrigue, jener kleine Krieg, der unsre westlichen Nachbarn selbst in den Zeiten politischer Verkommenheit munter und thätigkeitsvoll erhält. Ja man muss zusetzen: je tiefer dem Deutschen das Wesen des Tonreichs sich erschloss, je mehr sich seine Seele damit erfüllte, um so mehr zog es ihn von dem nach aussen tretenden und wirkenden Leben der That zu innerlichem Träumen und Brüten hinein. Mozart, der glücklichste Schöpfer auf diesem Gebiete, dem er vorzugsweise die Bewunderung und Liebe dankt die sein frühes Grab umkränzten, Mozart hat vielfältigst — wer wüsste das nicht und hätt' es nicht entzückenvoll und dankerfüllt empfunden? — Züge nicht blos der innersten tiefsten Empfindung des Moments, auch der treffendsten Karakteristik in allen seinen Opern gefunden. Wem dürfte man die Grossheit und tragische Kraft so manches Chorsatzes und mehr als einer Arie aus Idomeneus, das Karakterbild des Osmin, die Liebesglut des Belmonte, die treffende Zeichnung des Leporello zwischen Don Juan und Masetto — diesen reichen Schatz der sprechendsten und feinsten Züge noch erst rühmen? Aber dennoch ist ihm der Gedanke, durch und durch dramatisch zu sein und nichts als dramatisch, — ein Drama zu gestalten, das von seiner Grundidee bis in den Ausdruck des einzelnen Worts hinein ein Ganzes ein Wahres ein Drama sei und nichts in sich zulasse, was nicht seinem Zweck und Wesen entsprechend und nothwendig — dieser Gedanke ist ihm niemals zum festen Entschluss geworden. Sogar ächt-dramaturgische Einsicht hat ihm keineswegs gefehlt; seine Briefe bei der scenischen Gestaltung des Idomeneus und vieles Einzelne beweisen es glänzend. Aber eben so geben schon seine brieflichen Aeusserungen (man lese Nissens Biographie) vollen Beweis, dass er im Grunde stets nur ein »*libretto*« begehrte, — selbst den Don Juan liess er sich als ein »*Drama giocoso*« gefallen — das dankbar für den Musiker sei, dass er daneben auch gern bereit war, den Fähigkeiten bestimmter Sänger zu dienen; seine Opern — keineswegs blos die Bravourarien in Idomeneus, Belmonte, der Zauberflöte, in allen Opern — beweisen überall, dass in ihm die süsse Macht der Musik, die Lyrik seines eignen Lebens, die Wollust des reinmusikalischen Schöpfungsdranges der ihn so gewaltig und unerschöpflich erfüllte und dahinriss, niemal soweit sich haben bändigen lassen, um den strengen Foderungen des Drama sich dauernd unterzuordnen. Drama und Musik sollten, das war eigentlich seinem höchsten Streben obwaltendes Gesetz, in gleichem Recht und gleichem Wirkensantheil sich verschmelzen. Allein das ist unmöglich. Die Wellenlinie der Stimmung und das Insichhineinleben des Gefühls sind der Schärfe des Karakters und der Schlagfertigkeit der Handlung stracks entgegengesetzt; Thatkraft und Karakter und lebendiger scenischer Fortschritt lösen sich auf in dem erweichenden Wogenspiel der Töne.

Vielleicht giebt es keinen schlagendern thatsächlichen Beweis für die Unberufenheit des damaligen deutschen Volks zur Dramatik, als die Auffassung des Figaro. Die Trilogie des Beaumarchais (der später so heiter und lüstern von Rossini ausgemalte Barbier, Figaro und *la mère coupable)* ist der bitterste schlagfertigste Kampf auf Tod und Leben gegen die recht- und sittenmordenden Vorrechte des Adels und seine ansteckende Verderbtheit, den das alte Frankreich vor dem wirklichen Eintritt der Revolution gesehn; sie war ein mächtiger Anstoss nach ihr hin, wohl mit Voraussicht rief Marie Antoinette aus: *cet homme nous perd.* Und dieses selbige Drama wird unter den Händen des Deutschen und seines Dichters ein harmloses, aus Zärtlichkeit Lüsternheit und Schelmerei gewebtes Singspiel, das keinen ernstern geschweige politischen Gedanken aufkommen lässt, das die prüdesten Mütter mit ihren blonden Töchtern hören und nachsingen. Der Sinn der Worte verschleiert sich, die stechende Diktion, die hastigen Schläge, die Springfederkraft der Handlung, alles wodurch der Franzose zum Sieg dringt, besänftigt umhüllt sich, löst sich auf in weiche Melodie, der Hass der aus Beaumarchais lacht und sprudelt wird zu süssperlendem Champagnerschaum, so geistvoll und flüchtig, wie er jemals vom galanten Louis XV einer Dubarry kredenzt oder am Rennwege von Diplomatenlippen geschlürft worden.

So schuf Mozart, so vor und neben und nach ihm das Heer der deutschen italischen französischen Komponisten, die ungefähr gleichzeitigen Italiener mit Paesiello und Cimarosa, der nationlose Cherubini, die Franzosen mit dem Belgier Gretry an der Spitze, die Nachfolger Mozarts die Paer Winter Righini Weigl Spohr, die ihn verwelschenden neuen Italiener mit dem siegesmüden Rossini voran (der zuletzt lieber Fische fangen mochte, als Opern machen soweit sie nicht nach den Traditionen der alten italischen Schule zurückblicken. Ein Schatz von Musik hat sich in diesen tausend Werken gesammelt, bei dem Einen leichter und heiterer bei dem Andern dunkler gefärbt, hier mannigfaltiger dort eintöniger und manierirt, bei Diesem melodiereicher, bei Jenem gearbeiteter oder geistvoller und freier (darin blieb Mozart voran) bei Beethoven tiefer brütend in den Geheimnissen des Tonreichs und gelegentlich in die Dialogik des Orchesters sich verlierend die sich in den Dialog auf der Bühne emporrankt und ihn zu überwuchern droht. In einem Deutschen vornehmlich, in Dittersdorf, macht sich ein Hang zu drastischer Karakteristik geltend: nur ist der Gesichtkreis — das dumpfe Dasein des Pfahlbürgers in seiner Bettelarmuth und Beschränktheit — zu eng und überlebt, und die künstlerischen Mittel sind gering.

Zwei Erscheinungen sind es, die sich zuerst aus diesem Ozean von Musik hervorheben, der so viel des Reizvollen, Tiefrührenden, Geistreichen auf seinem Wogenspiel emportrug und versenkte. Sie scheinen mir für meine Ansicht bezeichnend.

Zuerst tritt Spontini hervor mit der Vestalin Kortez Olympia. Ueberlassen wir es den Kleinmeistern, abzuwägen wieviel ihm an mozartischem Reichthum, an deutscher Ausbildung und Tiefe (wir sollten vielleicht weniger darauf pochen) gemangelt und wieviel er sonst noch gesündigt. Eins ist für ihn entscheidend und genügt uns. Er war ein Karakter und hatte Willenskraft: beides hat er in seinen Opern bewährt, die trotz aller Mängel und Abirrungen nach ächt dramatischer Gestaltung und Wirkung hinstreben. Wie ist er, der zuvor in Italien Rossinist vor Rossini war, dazu gelangt? Dadurch, dass er in Paris nicht blos Texte von dramatischem Gehalt und scenisch günstiger Anlage fand, sondern auch den thatrüstigen Geist der französischen Nation in seiner Feuerseele aufnahm. Zwar das Volksleben war durch die Usurpation Napoleons zurückgedämmt und die freie Bewegung der Geister durch den imperialistischen Despotismus gehemmt und geknebelt. Aber dieser Usurpator war ein Held, dieser Despotismus barg seine Kahlheit wie Cäsar einst seine Glatze unter Siegeslorbeerkränzen, das Kriegslager mit seinem Waffenschimmer, die donnernde *gloire de la grande armée* hatten den Rausch römischer Weltherrschaft über das Volk ergossen. Dieser Rausch dieser Glanz des neuen Imperatorenthums, zusammengefasst und persönlich geworden in den Gestalten des Helden, des verschwornen treubrüchigen Nebenbuhlers, des repräsentirenden Oberpriesterthums, der edlen Geliebten, waren der Inhalt der spontinischen Dramen. Das gedankenvolle Wort des freien Dichters musste mit napoleonischem Argwohn und napoleonischer Eigensucht unverträglich sein, konnte dem Eigenwillen des autokratischten aller Autokraten sich nicht gesellen; unter einem Napoleon verstummt Dichtkunst wie Beredsamkeit. Nur die Musik rauschte, berauschte sich unschuldig unbewusst; ungefährlich prunkte sie neben ihrem Idol daher und siegte noch nach seinem Fall in den jüngst von ihm misshandelten Residenzen. Zwar den Lärm der spontinischen Trompeten und Klapperbleche — und er war dem Napoleoniden doch so natürlich und nothwendig — fanden stillgewöhnte Deutsche lästig. Aber gerade der Lärm, sonst nichts, hat sich vererbt, und Zeit auf Zeit sich verzehnfacht.

Die zweite Gestalt ist Karl Maria Weber. Die Körnerschen Kampflieder machten ihn in den Befreiungskriegen zum Sänger des Volks. Das Volksleben aber hatte sich in den Jahren der Unterdrückung von der beschämenden Gegenwart ab in die »romantische« Zeit volks- und heldenthümlichen Lebens, in den mittelalterlichen Sagenkreis zurückgeflüchtet. Da trat Weber mit seinem Freischützen in diesen Kreis, wo noch eben das deutsche Volk durch seine jüngsten Dichter einheimisch geworden. Seine Musik gab dem Jäger, dem scheelsehnden Bauern, dem dörflichen Humor, der ländlichen Einfalt und Tanzlust und jener »romantischen« Schwärmerei fouquéscher Jungfräulichkeit und Minne volksthümlichen Ausdruck, toste und ängstete gespenstisch mit der wilden Jagd vorüber: sie war der höchste Gipfel, zu dem damals die dramatische Musik Deutschlands sich erheben konnte. Eurianthe folgte. Nirgend hat Weber sich so reich bewiesen, nirgend er oder einer seiner Vorgänger und Zeitgenossen so geistvoll und glücklich den Lokalton von Zeit Ort und Situation — Alles wichtige dramatische Momente — getroffen. Allein jener Zug nach dem Mittelalter war bereits verwischt: sein Geistergeflüster, seine Minne die Vergötterung und Herabwürdigung des Weibes eng aneinanderbindet, sein ganzer Ideen- und Gestaltenkreis ist uns fremd, seiner »Götter alt Gemeng' ist längst vorbei.« Weber und seine Dichterin hatten nicht verstanden, das Ewig-Lebendige jener Zeit heraufzuführen; Eurianthe blieb sieglos. Sieglos neben dem unermesslichen Erfolg ihres Vorgängers auf der Bühne, ruhmwürdig im Entwickelungsgange der Kunst durch jenes energische Vordringen auf Lokalwahrheit.

Spontini's und Webers dramatische Strebungen waren die Ausgeburt thatkräftiger Zeitmomente, nicht denkbar ohne diese Momente, nicht weiter reichend als deren wahrer Gehalt. Wie kein Mensch geben kann was er nicht hat, so auch keine Zeit. Die Kunst ist stets und überall das geheime Bekenntniss und unsterbliche Denkmal ihrer Zeit.

Dieselbe Periode, die gesinnung- und gehaltlose Restaurationzeit, brachte den Franzosen ihren Auber, der sich zuerst an Boieldieu hielt, dann von Rossini Glanz und Reize lieh, später von dem dramatischen Zug seiner Nation und Scribe's Bühnengewandtheit zu scenischen Wirkungen emporbegünstigt wurde. Dem Kundigen sind es Farcen neben der »Komödie der fünfzehn Jahre«, die Frankreich damals mit den Bourbonen spielte und später fortsetzte. Der Ernst der dramatischen Muse konnte dieser Zeit nicht zusagen.

Sie hat durch Meierbeer ihre höchste Genugthuung empfangen, der aus deutscher Schule sich erst der rossinischen Richtung anschloss als diese galt, dann sich der Scribe-Auberschen Scenen-Effekte bemächtigte, endlich jene von Weber gefundne Situations- und Lokalmalerei, sogar deutschen Volkston sich aneignete. Dies alles beherrscht, verwendet er mit einer Virtuosität und einem Raffinement ohne Gleichen. Sein bewundernswürdiger Scharfblick errāth ebensowohl den Ton tiefgährender Leidenschaft wie die launige Weise jener wunderlichen Helden, die im groben Kommisrock, ohne sonderlichen Dank und Entgeld, zum Theil Fremdlinge, die Schlachten des alten Fritz gegen das vereinte Festland siegreich schlugen. Für den Fanatismus der geweihten Mordpriester in der Bartholomäusnacht findet er eben so sicher die spezifische Grundfarbe wie für den Zelotismus der Wiedertäufer und die alterthümliche — man möchte sagen den Moder vergangner Zeiten duftende Psalmodie frommer Wallfahrerinnen; sogar die Saite unschuldvoller Zärtlichkeit hat er glücklich belauscht. Vielleicht hätt' es gar nicht der Gunst äusserer Verhältnisse bedurft, die ihm das ausgesuchteste Personal, verlockendste Ausstattung, den Dienst der dienstfertigen Presse sicherten, um sieghaft an die Spitze der Opernwelt, wie sie jetzt ist und jetzt sein kann, zu treten. Es fiel schon ein Andres Letztes für ihn entscheidend in die Wagschale; er war und ist der Mann dieser seiner Zeit.

Denn bei all seinen bewundernswürdigen Eigenschaften und Geschicklichkeiten hat ihm Eins gefehlt: Ehrlichkeit — Ehrlichkeit des Künstlers. Diese besteht darin, dass man irgend Etwas ausser sich selber ernstlich und treulich will, dass der schaffende Künstler seinen Gegenstand, wie er ihn schaut und fühlt, hinstellen will — oder vielmehr hinzustellen sich durch die Macht der schöpferischen Liebe gedrungen fühlt, und dieser Macht sich ohne Vorbehalt ohne Rücksicht und Seitenblick hingiebt. Nur dieser Lieb' und Aufrichtigkeit kann das wahre Kunstwerk entspringen, nur das wahre Kunstwerk übt, gleichviel welches sein Inhalt und seine Richtung sei, sittlich-geistige Macht, ist Denkmal und zugleich Rüstzeug des Fortschritts, der der Menschheit innerlich verheissen und geboten ist. Diese Ehrlichkeit hat Meierbeer, zu seinem Glück' in solcher Zeit, niemals geübt. Nirgend ist es ihm um seinen Gegenstand zu thun, liebt und bildet er ihn um seiner selbst willen; sondern er traut ihm nicht, anvertraut sich ihm nicht in hingebender Treue, er umbollwerkt ihn mit allen ersinnlichen Aussenwerken, braucht ihn und Alles was er bringt nur zum eignen Profit, um — Effekt zu machen. Dieses Machen in Effekten ist Karakterzug für den Künstler geworden, Niemand hat es so gründlich verstanden und mit so reichen Mitteln betrieben, es durchzieht und bedingt diese Werke von ihrem Ursprung bis zum letzten Zug ihrer Ausführung. Wievielerlei hat in diesen Hugenotten, in diesem Propheten zusammengeschleppt werden müssen, drängt nach einander her, drückt sich nebeneinander auf der überfüllten Bühne, was alles nicht zur Aufgabe, nicht zum eigentlichen Inhalt gehört, nicht die Handlung fördert, nicht die Karaktere zeigt und entwickelt! Was nur aus der ganzen Breite der Zeit, aus all dem Trödelkram des Lebens, zu effektuiren schien, musste herbei: Sonnenaufgang Schlittschuhlaufen Hirtenschalmei Feuerpinken Tänze Hochamt Explosionen Zigeuner Prozessionen Studenten Vesperläuten Louvre-Erleuchtung Umritt der Königin — wer kann in der Kürze zählen, was in vier oder fünf langen Stunden ausgekramt wird? Was nur Musik vermag, — im ersten Momente vielleicht der treffendste Karakterzug alter derber Zeit, im zweiten Lärm ohne Grund und Maass, im dritten ein Solfeggio auf dem grossen und kleinen Nonenakkord' auf und abschwankend, das übernächtige Schmachten moderner Sentimentalität, dieser Sehnsucht nach Sehnsucht, im vierten Koloratur, im fünften irgend eine Mesalliance von Pikkol und Kontrabass: kein Bandhändler kramt mehr Façons auf den breiten Ladentisch aus, Allen wird Alles geboten. Schade dass Eins das Andre drückt und erstickt und Alles das Eine, das Kunstwerk. Zerstreut und ermüdet schleicht man aus der kostbaren Trödelbude nach Haus.

Aber wie trefflich hat dieser Mann die Zeit studirt auf der Hochschule von Europa! Hat denn diese Zeit Karakterkraft und Thatendrang? Hat sie denn ein tief innerlichfest Wollen? Tragt denn diese »Gesellschaft«, die Salon und Theater bezahlt und beherrscht, irgend eine Macht des Hasses oder der Liebe im Busen, kennt sie neben den reinpersönlichen Interessen ein dringender und aufrichtiger Bedürfniss als Zerstreuung zwischen der ermüdenden Hatz materieller und ehrsüchtiger Bestrebsamkeiten? Meierbeer wird künftigen Geschichtschreibern ein Karakterzug der Gegenwart sein; denn »wer seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeit.« Schade, dass so herrliche Begabung so verschleudert werden musste!

Dies ist die Oper der Gegenwart. Sie ist der Zeit eigen und Bedürfniss: alle Bühnen erfüllt sie, aller Bühnen Mark zehrt sie in sich, alle nöthigt sie zum ungemessensten Aufwand', und um den auszuhalten wendet sie sich neben den fürstlichen Zuschüssen an die Gelüste der Menge, jagt und hetzt sie die Lieferanten nach immer neuen Reiz- und Lockmitteln, gräbt Vergessenheiten wieder hervor, lässt durch ihre Flotows schwäbisch-herzige Lieder mit verschimmeltem und wieder aufgesottnem Fioravantiflitter garniren, ergiesst endloses Gestrudel und Gewirr in die Ohren und wirbelt alle Zeiten und Nationen und Arten durcheinander umher, das Seichteste mit dem Tiefsten, Wahrheit und Lüge, Dichtung und Gemeinheit. Schwer wo nicht unmöglich ist es dem Komponisten, sich den Ansprüchen, die dem Opernpublikum angewöhnt worden sind, wenn er auch Edleres im Sinn trüge, zu entziehn. Die Gewaltmittel des Orchesters, die Chormassen, die Uebertriebenheit der Diktion, der Pomp der Ausstattung, die krankhafte Sucht nach äusserlich Neuem: das sind, wie einmal die Sachen stehn, Bedingungen des Erfolgs geworden — und der Erfolg ist, auf der Bühne mehr wie irgendwo, Bedingung des Wirkens, der Nicht-Erfolg, verdient oder unverdient, leicht für das Leben entscheidend.

Daher war es begreiflich, dass Musiker sich zu einer Richtung bereit finden liessen, die keuschere Verwendung ihrer Kunst zu versprechen schien. In Berlin war es, wo bekanntlich zuerst die Zurückführung griechischer Tragödien mit Unterstützung der Musik versucht wurde. Antigone war der erste Versuch und Mendelssohn der Komponist. Es ist eben so bekannt, dass dieses Werk in und ausser Deutschland grosses Aufsehn gemacht, ja mehrfach mit Bewunderung als Schritt in eine höhere Zukunft begrüsst worden ist. Wenn einmal unsre Musik sich auf die alte Tragödie einlassen sollte, so konnte es im Wesentlichen nicht besser geschehn, als von Mendelssohn, dem die Stille und Zurückhaltung sophokleïscher Dichtung von dem Sturm der Leidenschaft und dem schlagkräftigern Einherschritt äschyleïscher Dramatik noch besonders zusagen musste. Denn ihm selber war die eigentliche Macht und Höhe des Drama's nicht gegeben, ja seinem feinzurückhaltenden mehr anempfindenden als ursprünglich schöpferischen Wesen im Grunde widersprechend: das beweisen schon die dramatischen Aufgaben, die er sich gesetzt: die Lorelei die er mit Geibel, der Sturm den er einst mit Immermann schreiben wollte, Sommernachttraum und Hochzeit des Gamacho.

Allein von all' und jeder Persönlichkeit abgesehn war die Restauration der griechischen Tragödie, namentlich der

Antigone — was auch die Philologen in ihrer Amtsfreude, was auch die »gebildete Gesellschaft« in ihrer nach Neuem und Klassischem, gleichsam Geist-Edelmännischem ausschauenden Blasirtheit daran gerühmt — ein zeit- und lebensfremdes Unternehmen. Wir können (und wer möchte sich's versagen?) die Alten für uns lesen und unsre Phantasie kann sich in ihr Dasein und seine leitenden Gedanken und Grundsätze mehr oder weniger lebhaft hineinträumen: soweit das nicht gelingt, kann dann noch Verstand und Kenntniss über das unserm Wesen Fremde und Befremdende hinwegheben und den Genuss des zugänglich Gebliebnen gewähren. Eben so lassen wir uns dem stillen Buche des Dichters gegenüber die reizenden Spiele der Elfen »die sich geduckt in Eichelnäpfe stecken« wohlgefallen: die träumerische Phantasie lässt sich »schneller als die Monde kreisen« in ihre Tänze ziehn, wenngleich sie für uns nicht einmal die Realität des lebendigen Volksmährchens haben. Ein Andres ist es aber, wenn die Bühne dies längstentleerte Leben in greifbarderbe Wirklichkeit zurückzuführen unternimmt. Nicht mehr überredet uns dann Phantasie als gutwillige Vermittlerin: das leibliche Auge schaut Leibliches, und der Verstand fodert und schaut unabweislich Wirklichkeit wo sie ja leiblich vorhanden ist, gestattet nur Theilnahme soweit wir in jener Wirklichkeit die unsre, unsers Lebens eignen Gehalt erkennen. Hier vermögen wir schon dem alten Dichter nicht zu folgen. Die Macht von Sittlichkeit und Gesetz besteht ewig, aber die Formen derselben in Antigone sind uns lebensfremd. Dass die Bestattung eines keineswegs unberechtigten Königssohns bei Todesstrafe verboten und dies als Gesetz anerkannt wird, dass zugleich Bestattung die Bedingung letzten Heils für die Seele des Erschlagnen ist, und die Schwester durch die Macht der Blutspflicht und Sitte zur Uebertretung des Gesetzes und in den Tod getrieben wird: das alles sind uns so fremde Vorstellungen, dass wir nur mit dem Verstande nicht mit dem ungläubigen Gemüthe theilnehmen können. Wie soll da Musik, wahre Musik des ganz und in seiner innersten Tiefe bewegten Gemüths erweckt werden? Und wie soll sie in der fast durchaus dem äusserlichen Anschaun und der Reflexion hingegebnen Diktion des Griechen festwurzeln und erblühn? Sie musste die Fülle ihres Inhalts, die Macht und Natur ihres eignen Daseins, wie sie es seit Jahrhunderten für das unsre und aus ihm entfaltet hat, verleugnen, musste sich dem Deklamatorischen hingeben, hätte strenggenommen rein-rezitativisch werden müssen (wie die griechische Musik der Hauptsache nach gewesen ist) würde jedoch damit für uns unleidlich geworden sein. Mendelssohn vermied mit feinem Sinn sowohl diesen Irrweg als den andern, der in der vollen Verwendung unsrer Musik bestanden und den Dichter vollends zerrissen und übertaubt haben würde. Seine Klugheit und Umsicht hielt ihm hier Glucks Styl als maassgebend vor; dies darf mit Grund behauptet werden, wenn man erwägt, wie weit Antigone von seiner sonstigen Schreibart ab- und wie nahe sie der von Gluck steht. Dass die Tiefe Glucks und seine Wahrhaftigkeit nicht erreicht werden konnte, lag aber keineswegs blos in der mindern Begabung des Nachfolgers gegen das Urbild, sondern vor Allem in der Aufgabe. Gluck wählte Gedichte, die fast durchaus auf musikalischem Boden stehn und für musikalische Behandlung bis in das Einzelne hinein geeignet, ja günstig sind: genau das Gegentheil ist von der alten Tragödie zu sagen. Sogar der Zusammenhang der Worte, dieses erste Gesetz für Deklamation, musste gelegentlich geopfert werden, da der unumgehbare Rhythmus des Griechen keineswegs überall die Abschlüsse des Wortsinns beachtet, die Musik aber sich nach den rhythmischen Abschlüssen bequemen und abrunden musste. Was unter solchen Umständen zu erreichen war: Deklamation und noch zutreffender) Skansion, möglichst zur Melodie ausgebildet, die der Stimmung der Scene, wo es angeht dem treffenden Ausdruck des Moments möglichst genugthut — das hat Mendelssohn mit Einsicht Takt und grossem Talent erreicht. Allein dem alten Dichter hat er sowenig gerecht werden können, als es unsre Musik überhaupt kann; und diese unsre Kunst hat er herabgewürdigt, da er sie zu Leistungen verwandte, bei denen sie ihr Wesen nicht blos beschränken sondern in Unwahrhaftigkeit sich verstricken musste. Welches Recht haben wir Deutsche, dem üppigen Rossini oder sonst einem leichtblütigen Sänger Unwahrheit und Untreue gegen den Dichter (wie wir stets so bereitwillig und mit Fug gethan) vorzurücken, wenn wir Gleiches gegen einen Sophokles verüben oder gestatten, weil uns lüstet auch ihn zur Ausfüllung leerer Stunden und Herzen auf unsre abgetretne Bretter, in unsre griechenfremde kymmerische Dämmerung zu ziehn? Wieviel kräftiger und ehrlicher war jener erste Versuch zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, die alte Tragödie in Nachbildungen zu erneuen. Die Absicht selber konnte (S. 31) nicht in Erfüllung gehn: aber sie trat aus dem künstlerischen Bedürfnisse jener Zeit und der frischen Liebe zu den Alten naiv und unschuldig, ohne Antastung jener Unnahbaren, hervor. Konnte das eigentliche Ziel nicht erreicht werden, so führte der Versuch doch zur Schöpfung der Oper, zu Glucks hochsinnigen Gebilden, ward Grundlage für alles was auf diesem Gebiete noch Wahrhaftes und Lebenvolles hervortreten kann. Man darf darauf das seltsame und doch treffende Wort des Dichters:

> Auch dieses Wort hat nicht gelogen:
> Wen Gott betrügt, der ist wohl betrogen.

anwenden: einem in reinem Sinn dem Wahrhaftigen zugewandten Streben wird, wenn es selbst in seinem Ziel irrte, irgendwo anders würdigender Erfolg.

Das dritte weite Gebiet ist die reine Instrumentalmusik, der sich die Gesangmusik für Konzert und Haus anschliessen mag.

Was wir von Seb. Bach und seiner Zeit her, von Haydn bis Beethoven für Orchester und Solosatz, Orgel und Klavier besitzen, bedarf ausser früher Angedeutetem keiner tieferdringenden Besprechung, so wenig wie die Gesangmusik ausserhalb der Kirchen- und Opernkomposition. Diese Gesangmusik, zum grössten Theil Liedsatz, ist meistens Wiederhall der flüchtigern lyrischen Momente, die das Natürliche ewig sich neu Wiedergebährende zum zierlichen Ausdruck im Munde des Dichters und Sängers bringen. Jedes anregsame Gemüth trägt diesen allgemeinen Stoff, dieses Liebesehnen, diese Waldlust und Lenzfreude, und was sonst sich in allen Herzen meldet, schon reif mit sich herum, versteht Wort und Weise schon beim flüchtigsten Anklang, wär' es selbst kein lauterer und bestimmt treffender. Daher ist man so leicht mit unsern Lyrikern einverstanden und befriedigt: kaum denkt man noch daran, dass auch hier im kleinsten Raume bei der einfachsten Aufgabe das Tiefste zu fodern und zu leisten ist, dass auch hier wahrhaftester Ausdruck erreichbar und allein wahre Dichtung ist, alles Andre Spiel und Anspielung auf jenes Ideal, das einzig den Menschen erhebt. Unter Tausenden unsrer Lenzbesinger und Blumenbeschauer war es nur Goethe beschieden, »wie herrlich leuchtet uns die Natur« und das »herzige« Veilchen »in sich gebückt und unbekannt« zu singen, und schon mit dem Klang' und Tanz der Silben in diesen tiefen Unschuldfrieden uns hineinzuwiegen, uns einzuführen in dies ewig offne von keinem neidischen Engel mit dem Flammenschwerdt, als dem der eignen Hoffart versperrte Paradies auf Erden. Wie Viele blicken nur flüchtig von aussen dahin' und stammeln dann, halb Wahrheit halb Entstellung, von dem Vernommnen und Geschauten trügliche Botschaft! Wie wenige der aussen Lauschenden ahnen, was hier zu vernehmen, welche Tiefen hier zu erschliessen gewesen wären!

Erheben wir uns zu der ersten der Aufgaben, die oben angedeutet wurden: es ist die Symphonie. Was unsre Meister hier geschaffen, ist überall zur Wirkung gekommen, hat in Schumann Schubert Mendelssohn Gade und vielen Aeltern und Jüngern den erfreulichsten Nachwuchs hervorgerufen. Das Gleiche ist von der Quartett- und Klaviermusik bekannt: für letztere treten die Namen Chopin und Liszt zu den schon genannten.

Unter den Symphonisten, die Beethoven nachgefolgt sind, muss vor Allem Hektor Berlioz genannt werden. Was hier zunächst unsre Aufmerksamkeit an sich zieht (während die geistige Richtung seiner symphonischen Werke — merkwürdig für ihn und den Standpunkt der Kunst unsrer Zeit — späterer Erwägung vorbehalten bleibt) das ist die Bildung seines Orchesters. Man muss in seinem durch lückenlose technische Einsicht und dichterische Erkenntniss vieles Einzelnen ausgezeichneten *Cours d'instrumentation* und andern Mittheilungen lesen, wie er sein Orchester aufzuerbauen denkt. Diese Heerschaar von Instrumenten, diese Chöre von grossen und kleinen Flöten und Blasinstrumenten aller Art, diese vielfach gegliederten Streichinstrumente, diese Harfen und Piano's, diese Massen von Blech und Pauken und Schallwerkzeugen: das kann breitesten Vollschall, kann Reihen neuer Mischklänge, neue Farbentöne niegehörte Effekte gewähren — und in der That hat Berlioz deren auf das Reichste gefunden und in seinen Kompositionen oft auf das Sinnvollste verwendet; aber das geistige Leben des Orchesters, jene Poesie und Dramatik, die auf Individualisirung der Stimmen, auf karakteristischer Unterscheidung und sicherer Durchführung dieser Karaktere beruht, muss in solchen Massen beengt ja erstickt werden.

Dieser Punkt ist an sich für die Musik der Gegenwart wichtiger als die Schöpfungen des geistvollen Franzosen selber, wie hoch man auch ihren Werth anschlagen mag. Denn die neue Orchestergestaltung ist überallhin gedrungen, namentlich in die Oper, und hat überall ihren Einfluss geäussert, einen Einfluss bedenklichster Art. Sie hat sich allmählig und ohne vorbedachten Plan gemacht: Berlioz ist nicht Anstifter, wohl aber Vollender, die Intelligenz dieser Bewegung zu nennen, der sich am bedeutsamsten und — giebt man einmal das Prinzip zu — am geistvollsten Meierbeer und Wagner angeschlossen haben.

Das Erste was an der neuen Orchestration bemerklich wird, ist grosse Vermehrung der Instrument-Arten besonders des Bläserchors, dadurch bedingt verstärkte Besetzung der Streichinstrumente: mithin dem Gesang (in Oper und Kantate) gegenüber eine Schallmasse, die bald zu übertriebner Accentuation der in die Höhe getriebnen Stimmen nöthigt, bald erdrückend auf die Stimmen wirkt und selbst den Chor zu gewaltsamen Ausbrüchen hindrängt, den Komponisten aber zu ungünstiger Instrumentenwahl bewegt, wenn ein Solo durchdringen soll. So hat Meierbeer in einem Trauer- oder Liebesgesang aus G moll (ich glaube in *Robert le diable*) die Trompete zu empfindsamer Kantilene gebraucht: Gleiches wär' Auber und Andern nachzuweisen.

Das Zweite ist die Entmannung der Trompete und des Waldhorns (sogar an der Posaune hat man sich vergriffen) durch Einführung der Ventile. Sobald man aufgiebt der Wahrheit nachzutrachten, kann auch das Karakteristische nicht mehr erkannt und ertragen werden: denn Karakter ist das in sich abgeschlossne sich selber getreue Wesen, das auch durch nichts Anders wirken und gelten mag als was es selber ist. Karaktere nun vom festesten Gepräge sind in der Reihe der Tonpersonifikationen die heldenthümliche Trompete, das schwärmerische Waldhorn in ihrer Naturweise. Selbst die Lückenhaftigkeit und Beschränktheit ihres Tonsystems (man lese meine Kompositionslehre) ist ihrem Wesen und Karakter eigen: Achill mit der List und Ueberredsamkeit des Odysseus wäre nicht mehr Achill, der treue Senn kann nicht die Vielseitigkeit des abgeschliffnen engbrüstigen Städters haben; eben so wenig kann die Trompete das Tongewühl der Klarinette, das Waldhorn die schmiegsame Dienstfertigkeit des Fagotts brauchen. Der Karakter jener Instrumente, ihre Tonbeschränktheit selber haben noch stets den erkennenden Komponisten zu karakteristischen Zügen gefördert, oft genug seine Treue mit den geistreichsten Wendungen gelohnt. Schon dadurch, dass man diese Naturwesen aus dem ihnen zugehörigen Tongebiete hinauszog, aus ihrer naiven Eigenthümlichkeit weg zu Allerweltskreaturen umschuf, verstrickte man sich in Halbheit und Falschheit. Die Ventilisirung hat nun richtig den Tonbesitz erweitert; aber die neuen Töne sind zum Theil unrein, der karakteristische farbreine Klang ist durchweg getrübt und verunreinigt, die Schallkraft durchweg gebrochen.

Das Dritte ist die Einführung des sogenannten weichen Blechchors — der Kornette Saxhörner Tuben, wie man benennen und wählen mag — in das Orchester.

Keineswegs soll hier neuerfundnen oder wieder hervorgeholten alten Instrumenten der Krieg erklärt werden; das würde mir, der ich wenigstens eins (das chromatische Tenorhorn, im Mose) unentbehrlich gefunden, in keiner Weise anstehn. Haben unsre Meister bis Beethoven ohne sie Grosses geschaffen, so folgt daraus nicht, dass wir Mittel verschmähen sollen, die sie nicht brauchen konnten, weil sie sie nicht kannten, — sowenig wie jene bei den noch beschränktern Mitteln Bachs und Händels stehn geblieben sind. Einzelne der neuen Instrumente haben bereits wahrhaft künstlerische Verwendung gefunden (so die Bassklarinette

rinette in Wagners Lohengrin, die schlechthin durch kein ander Mittel zu ersetzen wäre) andern kann gleiche Bedeutung, wer weiss wie bald und wo? noch zu Theil werden; selbst die chorweise Verwendung kann irgendwo nothwendig werden. Jedes Mittel kann möglicherweise für irgend einen künstlerischen Moment geeignet, unentbehrlich sein — und dann ist es das rechte. Demungeachtet muss der Gebrauch jenes neuen Blechchors, wie er jetzt stattfindet, bedenklich, ja im Allgemeinen verderblich erscheinen.

Denn er, im Verein mit der Ventilisirung der Trompeten und Hörner, löscht die Karakterzüge der Orchestergestalt bis zur Unkenntlichkeit aus. Und das fällt schwerer in die Wagschale, als Begünstigung einzelner Momente.

Streichquartett und Bläserchor, im letztern Blech (Hörner Posaunen Trompeten mit den Pauken) und der Chor der Röhre (Holzblas-Instrumente) das waren im alten Orchester entschiedne Gegensätze. Glanz Macht Kriegsruf hehre Feier lag in den Trompeten und Posaunen, jeder Chor und jedes Instrument hatte wohlunterscheidbaren Karakter. Sollte der Gegensatz gemildert, aufgehoben werden: so traten schon von selber die Waldhörner zwischen den strengen Blechchor und die Röhre, so fand der Scharfblick des Tondichters in der Verdeckung der heftigen Stimmen durch milde, in der Umhüllung durch Nebenstimmen, in hundert Wendungen stets neue und zwar geistige Mittel, die auf seinen und des Hörers Geist erweckender wirkten als blos materielle Zuthat vermag.

Nun tritt der Chor der Kornette und Tuben hinein. Schon dem Auge deuten ihre konisch-ausgeweiteten sprachrohrähnlichen intestinisch-gewundnen durch die Schwere gegossner Ventile unterbrochnen und in der Mitschwingung gehemmten Körper auf einen gehemmten und dann gradausbrechenden, dumpfen und doch gewaltsamen Klang, wie gleichfalls die Gestalt schon der Trompeten Posaunen und Hörner ihren Klangkarakter andeutet. Dieser Chor schwacht vor Allem durch die Zwitterhaftigkeit seines Klangwesens den Gegensatz von Blech und Rohr. Die Kornette die nicht Horn und nicht Klarinette sind und doch beiden ähneln (als wollte der Maler Blau Grün Gelb aneinanderbringen und ineinander vertreiben) die grössern Tuben, halb Posaunen- halb Hornnatur und keine ganz, — daneben die Klemmung und Trübung der Trompeten und Hörner: das Alles verhüllt und erstickt die Schärfe der Karaktere, lässt die bedeutsamen Verschiedenheiten des Orchesters in eine Masse zusammenfliessen (die bisweilen an Goethe's »Getretner Quark wird breit nicht stark« erinnert und steigert blos die Schallfülle, nicht einmal die Schallstärke. Das gezogne Schwerdt ist mächtig: in der Scheide ist es zwar dicker und schwerer, hat aber die sieghafte Gewalt seiner Schärfe verloren.

Ist aber einmal der Zuwachs der Masse vorhanden, so ändert er alle Verhältnisse. Wir Künstler »hängen ab von Kreaturen die wir machten.« Sind einmal Stimmen aufgestellt, so drängen sie sich zur Theilnahme; sind sie erst einmal laut geworden, so hängt sich ihr Schallgewicht an jeden Schritt, die Massen und ihr An- und Abschwellen (aus wenig Instrumenten zu mehrern und allen, und umgekehrt) werden breiter; die feinere Durchführung der bewegliche Dialog der Instrumente wird zurückgedrängt, das Geistige weicht dem Massigen, das Orchester giebt seine durch und durch beseelte Dramatik, dieses köstlichste Erbtheil Haydns und Beethovens, auf, um als stimmvolle mächtig erhabne Leier (Orgel, wenn das besser klingt) auszuschallen. Selbst die Wahl der Prinzipalstimmen muss darauf Rücksicht nehmen, sich auf die schallvollern wenngleich oft unpassendern Instrumente lenken, oder in jenen barocken meierbeerschen Wechsel von einem oder zwei Solo-

Instrumenten (wär's sogar Pikkolflöte und Kontrabass) mit dem breitmäuligsten Massentutti gerathen. Die Verweisung bedeutsamer Instrumente geht damit Hand in Hand. So ist das karakteristische Bassethorn durch die flachere und ärmere Altklarinette verdrängt, so hat das allerdings nicht schallstarke, dafür aber oft tiefbedeutsame Kontrafagott der stierstimmigen Basstuba weichen müssen.

Will man diese Folgen der neuen Orchesterbildung an einem einfachern Körper beobachten, so betrachte man die Organisation der Militairmusik, soweit sie aus der preussischen österreichischen und russischen Armee bekannt ist. Von der Geschicklichkeit der Militairmusiker und ihrer Dirigenten, die gegen frühere Zeit hoch gesteigert erscheint, ist dabei nicht die Rede. Was kann und muss nun aus künstlerischem Gesichtspunkte von der Militairmusik im Allgemeinen gefodert werden? Zunächst (so scheint mir) kriegerischer Sinn, dann Karakterausdruck für die Waffe, der jedes Musikkorps angehört. Sollte nun die letztere Foderung aus den Mitteln des alten Orchesters erfüllt werden, so würden sich für die geharnischten Schaaren der schweren Reiterei Trompeten (hohe und tiefe) Posaunen und Pauken ergeben, für leichte Reiterei Trompeten (mehr hohe, tiefe nur als Bass) für die Jäger Hörner (vielleicht auch jene urwäldlichen Signalhörner, die 1813 den Franzosen so wild entgegenheulten, vielleicht auch die kleinen mehr trompetenartigen der französischen und belgischen Voltigeurs) für die vielseitige weitgestreckte Infanterie neben den Trommeln die volle Janitscharenmusik mit den jauchzenden Klarinetten an der Spitze, allerdings auch von Blech unterstützt und höher gefärbt. Die Kavalleriemusik würde weit einfacher, ja tonärmer auftreten: aber ihr Eigenthum wären jene Naturtöne und Naturharmonien, in denen ewig, nach dem Beispiel aller Natursänger und aller Meister, das Einfache Naturfrische Gerade Heldenhafte seinen wahrsten

Ausdruck findet: aber jene Tonarmuth selber würde den Komponisten zur Schlagkraft des Rhythmus, zum eigensten Ausdruck von Willen und Muth, von stürmischem Andrang und festem Bestehn treiben, wofern irgend ein erregbarer Sinn in ihm lebte.

Ich trete zurück aus dem halbfremden Gebiete. Forsche jeder dem es naheliegt selber, wieviel von jenen Foderungen erfüllt wird oder aufgegeben ist, seit die Schaar der Ventilinstrumente sich an die Spitze aller Waffengattungen gestellt und den geharnischten Blechchor für jede Opernarie und all' das chromatische Geseufze süsser Sentimentalität heruntergeschmeidigt hat. Im langen Frieden rostet das blankste Schwerdt: die Ventile, brutal und zahm, sind die richtige Stimme für unsre Kriegführung.

Und nun wende man sich von den Hohenpunkten der schöpferischen Kunst und ihrer Erkenntniss zum Wirken derselben aussen im Leben! Denn gewiss fasst man die Kunst nur einseitig, wenn man sie blos in den Künstlern und ihren Werken beobachtet, wenn man ihr nicht in das Leben der gesammten Menschheit (oder seiner Nation wenigstens) folgt, von dem sie nur ein Theil ist. Die Kunst ist nicht Eigenthum des Künstlers sondern der Menschheit; der Künstler gehört ihr näher zu, aber alle Menschen haben Antheil an ihr, wie sie an ihnen.

Alles nun, was von Alt und Neu geschaffen und nachgebildet worden, ergiesst sich gleich einem hundertquelligen und hundertarmigen Strom' in das Leben des Volks. Neben Musikfest und Singakademien stellen sich zur Aufnahme und Beförderung bereit alle Arten kleinerer Singvereine für Uebung und Unterhaltung (in Berlin ist sogar auf der Stadtvoigtei für die jugendlichen Strafgefangnen von 18 bis 22 Jahren Gesangübung eingerichtet) namentlich jene zahllosen Männerchöre und Männerquartette, die beiläufig unsern Tenorstimmen so verderblich werden. Den freiwilligen Vereinen sind die Gesangklassen auf allen Schulen, die Universitäts-Institute, die besoldeten Kirchen- und Theaterchöre zuzurechnen. Neben die Aufführungen im Kunstsaale drängen sich Gartenkonzerte. Harmonievereine nebst den vereinzelten Musikmachern, die Symphonien Ouvertüren Tänze Märsche, eingerichtete Opernsätze (gleichviel ob sie ohne Wort und Gesang verständlich und wirksam sein können bunt durcheinander mischen und, um den Mischmasch gleichsam zu idealisiren, ihm unter allerlei Prunktiteln jene Quodlibets als Krone auf das Haupt drücken, in denen vier- oder achttaktige Fetzen aus hundert Musikstücken in sinnverwirrender Buntheit aneinander geflickt sind: je zusammenhangloser und widersprechender, desto willkommner.

Dazu nun die Hausmusik. Kaum darf man noch fragen: wer ist musikalisch? sondern: wer ist es nicht? In den sogenannten höhern oder gebildetern Kreisen galt Musik längst als unerlässlicher Theil der Bildung: jede Familie fodert ihn, wo möglich für alle Angehörigen, ohne sonderliche Rücksicht auf Talent und Lust: in gar vielen beschränkt sich, wenigstens für die weibliche Jugend, die ganze freiere Bildung, sogar die gesellige Unterhaltung nur auf Musik, neben der etwa noch ein Paar neuere Sprachen und eine höchst ängstlich und prüde gesichtete und beschränkte Lektüre Raum findet. Man nimmt nämlich an, dass »*Robert Robert!*« und die andern Herrlichkeiten der lyrischen Bühne der Sittlichkeit und Sittsamkeit weniger Gefahr drohn als Goethe und Byron, denen man jedenfalls Halm der Wildniss und Geibel vorzieht. Was im Kreise der günstiger gestellten »Gesellschaft« so begonnen, dem eifert, schon vom Beispiel von Unkunde von falschem Ehrgeiz bezwungen, unerschrocken und unberechnend die Menge nach: bis in die Kreise des Kleinhandels und Gewerks hinein wird der endlos drangenden Arbeitsnoth Zeit, dem knappen Erwerbe Geld abgelistet und abgerungen, um wenigstens für die Töchter Klavier Noten Lehrer Musikbildung zu erbeuten, vor allem in der Hoffnung damit zu den »Gebildeten« zu zählen. Was allerwärts erübt und erlernt ist, ergiesst sich in Ueberfülle über den häuslichen Kreis, will sich in der Gesellschaft, in der Halböffentlichkeit der Singvereine geltend machen, nährt sich (wie Orchideen, die ihre Wurzeln in der Luft haben) an all' den Konzerten und Opern, ohne die jetzt das kleinste Mädchen nicht zu athmen, kein Gastwirth zu bestehn vermeint. Es ist ein Kreislauf ohne Anfang und Ende: man lernt Musik weil überall Musik gemacht wird, und man macht überall Musik weil man es überall gelernt hat — und oft nichts weiter.

In der That ist es endlich wohl gerathen, über den Staatshaushalt unsrer Kunst wenigstens einen Ueberschlag zu versuchen, um zu erfahren, was er an Zeit und Geld fodert und was er dafür gewährt. Man muss einmal die jetzt erfoderlichen Lehrstunden — wöchentlich zwei oder drei durch vier bis sechs Jahre für jeden Lernenden in jedem Zweige besonders: die Uebungszeit — täglich zwei bis vier Stunden: die zur Aufmunterung Bildung Belohnung Vergnügung den Konzerten Opern Gesellschaften gewidmete Zeit berechnen, muss beobachten, wie diese Lehr- und Uebungstunden sich zwischen die unerlässlichen Schul- und Arbeitstunden einpressen, wie dieses Aufeinanderdrängen nicht einmal Musse für innigere Auffassung der Kunst selber, geschweige für harmonische Entwicklung des ganzen Menschen gewährt. Die Geldrechnung mag Jeder selbst anlegen. Nur darauf muss noch hingedeutet werden, dass kein Lehrer so theuer bezahlt wird als der Musiklehrer, kein Unterricht so kostspielig ist als Musikunterricht.

Dies hat zunächst wieder die Folge gehabt, dass der Musikunterricht gleich jedem einträglichen Gewerbe ein Heer von Betreibenden herangezogen, die neue Schaaren von Liebhabern zu werben und auszusenden beflissen sind. Wer keinen sonstigen bestimmten Beruf und Erwerb für seinen Sohn, wer seinen Töchtern keine Mitgift und Verheirathung zu schaffen weiss und sie »zu gut« für Handarbeit achtet, der lässt sie zu Musiklehrern ausbilden. Allein wo nicht reine absichtlose Liebe zur Kunst, wo nicht Beruf für sie und das Lehramt sondern Bedürfniss und Erwerblust den Antrieb gegeben haben: da kann im besten Falle nur äusserliche — nämlich nicht der Sache sondern der übernommnen Pflicht geltende Emsigkeit und Gewissenhaftigkeit walten, da wird angestrengt und rastlos aber mechanisch und abstrakt geübt und gelernt, da wird wo möglich von früh bis spät unterrichtet und dazwischen bis zur Entnervung und Abstumpfung weiter geübt, was der Tag und Laune der Mode herzubringt. Die Kunst wird mechanisirt — es ist nicht Schuld der Geplagten, es ist Folge der falschen Stellung — und geht mechanisirt in das Volk ein. So bildet sich die besondre Klasse der »Kenner« oder der vorzugsweis so genannten »Musiker« und der enragirten »Kunstliebhaber«, die aus einem Konzert in das andre rennen, wo möglich an zwei drei Vereinen mitwirken, zwei drei Symphonien, drei oder sechs Quartette, zwei Ouvertüren zu einem Fidelio oder einer Iphigenia auf einmal verzehren, Alles nacheinander oder durcheinander hören — und natürlicher Weise von diesen hastig übereilten und gemischten Mahlen nichts davon tragen als die zerstreute Bemerkung: es sei »recht gut gegangen«, Der habe so der Andre so gesungen oder gespielt, diese Komposition sei »sehr schön«, oder habe »nicht angesprochen«, sei »schön gearbeitet — klassisch, barock, originell, geschmackvoll«, habe »Reminiszenzen« — und was der fruchtbaren Urtheile sonst abfällt. Darin zeigt sich eben die edlere Natur der Kunst, dass sie unreinen Händen entschlüpft und unlauterm oder fremdartigem Antriebe sich entzieht. Das Werk des Arbeiters, das Geschäft des Kaufmanns zielt auf Erwerb und wird dadurch nicht befleckt oder entkräftet, obgleich auch ihm kein höher Gelingen ohne Lust an ihm selber zu Theil werden mag. Auch der Künstler muss von seiner Arbeit leben, das ist Recht und Regel. Allein der Erwerb muss das ihm Zufallende, das seiner Lebensaufgabe Zufällige sein, nicht Ausgangspunkt und Antrieb, sonst ist er nicht Künstler, sonst entgeht ihm was er von künstlerischer Kraft in sich hatte, sonst kann sein Schaffen und Wirken nur ein Todtes nicht Lebenzündendes sein. Und selbst dem Empfangenden versagt sich die Kunst, wenn ihn nicht Ahnung ihrer Lebenskraft, lebendiger Drang sich von ihr mit neuem höherm Geist erfüllen zu lassen, zu ihr hinzieht, wenn ihn nur Mode, nur die Einbildung dass es zur Bildung gehöre, nur Zerstreuungssucht verführt. Ihm bleibt sie Modetand und klingende Langweile.

So muss man erkennen, dass die Gegenwart Verbreitung der Musik ohne Gleichen darlegt, dass unser Leben ganz eingetaucht ist in dieses Wellenspiel der Töne, ganz untergetaucht und übertäubt von dieser zudringlichsten weil lautesten aller Künste, die die Nachbarn zur Verzweiflung bringt, der Unterhaltung Schweigen und der Geselligkeit Stillstand gebietet, auf den Strassen uns anbettelt und anleiert, in den Gärten uns wo möglich mit wetteifernden ablösenden Schaaren der Doppel-Orchester bestürmt und durch Uebermaass und Uebereilung ihre eignen Wirkungen lähmt.

Will man zuletzt wissen, was der Hauptinhalt dieses Musiksturms ist, so frage man die Musikverleger und ihre Kataloge, was am Meisten gekauft wird; so vergleiche man die Masse der Solfeggien und die Jahre der Stimmbildung mit der Frucht: einige zufällig durch irgend eine Künstlerin in Mode gebrachte »sanglottante« Opernsätze (übel genug dem Vorbild nachgestümpert) und einige Lieder von jenem wohlfeilen Wiesewachs, angenehm und karakterlos wie Grashalme, willkommen bei ihrem Erscheinen wie die ersten Krokus im Lenz, und eben so bald vergessen: — so vergleiche man die jahreverzehrenden Geläufigkeitsübungen dieser Myriaden von Piano-Dilettanten und Virtuosen und Virtuositäts-Aspiranten mit der Summe der eigentlichen Kunstwerke, die nur zur Kenntniss der Schüler geschweige zu künstlerischer Verständniss und Darstellung kommen; — so forsche man, wie Viele neben den Wenigen die angemessnen Erfolg ihrer Anstrengung und Opfer erlangen, nach jahrelangem emsigen Lernen bald für immer von jeder Bethätigung an der Kunst oder doch von jedem Fortschreiten über den Standpunkt der letzten Lektion abstehn. Entweder — das wird man dann wohl zugestehn — muss durch so weitaussehnde Uebungen reicherer und höherer Erfolg gewonnen, oder es muss die Last und Zeitverwendung der Vorübungen vermindert und in Verhältniss mit dem kleinern Erfolge gebracht werden können, wenn die Beschäftigung mit Musik etwas Anders als arge Verschwendung von Zeit Geld und Nervenkraft, wenn sie Wohlthat des Menschengeschlechts sein soll.

Von dieser Erkenntniss ist aber die Mehrzahl so weit entfernt, dass sie Mittel und Zweck geradezu verwechselt. Dies ist allenthalben, nirgend aber so deutlich nachzuweisen als an dem verbreitetsten Zweige der Musikübung, am Klavierspiel. Hier ist vor Allem ein Fortschritt über die beethovensche und frühere Darstellungsweise anzuerkennen, — wenigstens ein geflissentlicher weiterer Anbau dessen was Beethoven (und vor ihm in ihrer Weise Dussek Louis Ferdinand und A. E. Müller) in seinen spätern Werken bereits erstrebt. Ich meine, was Liszt in scharfsinniger

Bezeichnung »Orchestration des Piano« genannt hat. Das Piano ist nach Innen (an Schallkraft Klangfarbe Schmelz der Töne und Tonfolgen) das ärmste, nach Aussen (für Tonmassen Harmonie Stimmenzahl) neben der Orgel das reichste Instrument. Spielfülle hat schon bei Bach und allen Komponisten bis Beethoven, breite Akkordwürfe saftige Verdopplungen haben schon bei Beethoven durch Tonfülle der Magerkeit des einzlen Tons ergänzend zu Hülfe kommen müssen; man kann das in der grossen B dur Sonate (Op. 106) und sonst vielfältig beobachten. Nur galt dem Tondichter Fülle geistigen Lebens, die bei ihm stets und nothwendig nach dramatischer (polyphoner) Gestaltung hindrängte, vor sinnlichem Erfülltsein, das bei ihm weiterreicht als bei den geistig und sinnlich ärmern Vorgängern, nimmer aber zur Hauptsache werden konnte.

Nun ist aber das Leben der Menschheit so reich und breit angelegt, dass jeder Gedanke sich in seinen Folgen ausleben kann und muss; auch in der Kunst. Der Reiz sinnlicher Erfülltheit des Pianospiels ist es, der die »neue Behandlung« oder Spielweise des Piano hervorgerufen hat. Das Arpeggio in seinen mannichfachsten Gestaltungen vom Eintönigen zum Vielgriffigen, vom zartesten Gesäusel bis zum Donnersturme des Instruments, das Arpeggio für sich allein oder als Unterlage der Melodie in der Höhe, als flüchtiges Ueberhin oder duftige Umhüllung der Melodie in der Tiefe oder Mitte — und was sich sonst noch hieraus ergeben wollte — ist Grundstoff dieser neuen Schule geworden; ihm schliessen sich gewagte Melodieverdopplungen, gefülltere kunst- und effektreiche Passagen aller Art an. Allerdings ist hiermit das Piano zu einer bis dahin unerhörten Klang- und Farbenfülle gesteigert worden; es ist Liszt in seinen Transscriptionen Schubertscher und andrer Werke, dann aber in eignen Werken, z. B. seinen *Harmonies poetiques et religieuses*, der diese Bahn eröffnet und ihr das

Eigenthümlichste, die feinsten und mächtigsten Wirkungen abgewonnen hat.

Allein zweierlei ist bei dieser Behandlung schwer vermeidlich. Das Arpeggio, wie man es auch gestalte, wie man die Tone darin gruppire verdopple oder verstreue, ist ewig dasselbe, ewig der eine Akkord, der durch alle Hüllen und Nebendinge kalt und abstrakt hervordringt. Das grösste Talent, der vereinte Scharfsinn noch so vielbegabter Komponisten kann, was in der Natur der Sache liegt, nicht uberwinden und verbergen. Und so hat die neue Schule nach innerlicher Nothwendigkeit Berge von Etuden Fantasien Liedern Satzen aller Art aufgethürmt, deren unvermeidlicher Inhalt das ewig monotone Arpeggio ist; andre Figuren erscheinen nur als Zwischensätze gleichsam, die Melodien müssen sich nach Wahl und Gestaltung dem Arpeggio günstig erweisen, nämlich breit und ruhig auslegen, damit jenes Raum finde. Das ist das Eine. Das Andre ist die Unmoglichkeit, mit dieser Darstellungsweise das dramatische Wesen der Polyphonie zu vereinen; neben dem Arpeggio kann nur eine Stimme auf einmal geltend werden wenn man sie auch bald in den Diskant bald in den Tenor oder Bass legt mithin muss jener eigentliche vielgeistige Reichthum der Musik aufgegeben werden; die Kunst zieht sich aus der vielgestaltigen dramatisch bewegten Fülle des Lebens in die Subjektivitat des einen Künstlers zurück, der Alles in sich hineingesogen hat und in vollsaftiger Plastizität jene *virtus* — jene Tapferkeit der Jetztzeit übt, die nur das liebe herrliche Ich auf den Schild hebt und in sich selber Anfang und Ende alles Daseins und Wirkens erblickt.

Aber gerade dies Materielle, dies Reinpersonliche Ichtige, das dem hohern Menschen Nichtige, ist das Fasslichste und Verlockendste für die grosse Mehrzahl der Zeitgenossen, die nicht über das eigne Selbst hinauskommen, denen ihre Person Mittelpunkt und Zweck des Daseins ist, wahrend der wahre Künstler nur vom Gedanken des Allgemeinen, von den Urbildern — Idealen des Ewigen Ueberpersönlichen umgeben und bestimmt, seine Persönlichkeit nur der Gluthheerd ist, in dem von der Flamme der Begeisterung durchzückt jene Gedanken geistlebendige Gestalt gewinnen, wie nach altem Mythos nur eine Jungfrau, demüthig ohne selbstisch Verlangen hingegeben, den Gott gebähren konnte.

Anders am Klavier. Da ward das Virtu-osische sinnlichvoll Ichtige mit Inbrunst oder verzweiflungsvoller Erpichtheit ergriffen. Was Liszt zuerst als sinnvolles Mittel gedient und von Andern gelegentlich weiter verwendet worden, ward Zweck. Und nun erbrausen alle Klaviere vom Sturm der Arpeggien, nun ist kein Zeit- und Nervenopfer zu gross, um »auch« auf diesem Sturm einherreiten zu können. Die Virtuosenkonzerte sind dadurch hin und wieder beengt und zurückgedrängt worden, denn wo Alles Mirakel thun kann, hört am Ende die Verwunderung auf, die bisher die Konzerte gefüllt hatte. Aber das eitle Treiben derselben war nicht entwichen um Besserm Raum zu geben; es hatte sich vielmehr atmosphärisch über das Kunstliebhaberthum verbreitet, hatte das Geistige Geistbelebende der Kunst ebenfalls zurückgedrängt; mit der Richtung auf das Technisch-virtuosische Sinnlichkeitsvolle war Empfänglichkeit Verständniss Muth für Jenes unverträglich und ging den Anhängern dieser Richtung mit nothwendiger Folgerichtigkeit verloren. Vielleicht giebt es keinen schlagendern Ausdruck für diese Wendung als das Urtheil eines der vorzüglichsten Klavierlehrers, der sich von einer neuantretenden Schülerin, um sie kennen zu lernen, Werke von Beethoven und Bach vortragen liess und dann äusserte: »Sie fassen das zu ernst und gewichtig, man nimmt es jetzt leichter.« Und wunderlicher Weise hat er Recht; kann man sich nicht mehr zu dem Hohen erheben, so zieht man es zu sich herab.

Dies ist der Anblick, den im Grossen und Ganzen die Gegenwart unsrer Kunst bietet: beispiellose Verbreitung — schrankenlose Mitbethätigung im Volke — Rücktritt des Geistigen Karaktervollen und Wahren vor dem Sinnlichen Hohlen und Erheuchelten — Häufung materieller Mittel und aufopfernde Hingebung an das Aeusserliche und Eitle neben Unentschiedenheit und Feigheit für den wahrhaften idealen Fortschritt — grosser Besitz unermüdliche Arbeit, ohne den Muth Beides für ein hohes klar erkanntes Ziel daranzusetzen.

Das Heut' ist gleichwohl im Ganzen nicht geringer gestellt als das Gestern: von Vielen wird mehr und ernstlicher gelernt und gearbeitet: grosse — eminente Anlagen haben sich in mannigfachen Leistungen gezeigt, neue Wege sind mit Kühnheit versucht und angebahnt worden. Auch die Verirrungen und Fehler, die uns heut beschämen, sie sind schon vor uns dagewesen. Namentlich jene Richtung auf das Technische und Sinnliche ist durchaus nicht unsrer Zeit ausschliesslich als ein Neues und Unerhörtes eigen: sie ist vielmehr im Lebenslaufe der Kunst naturgemäss wie Ebb' und Flut des Meers begründet. Auf jede Periode schöpferischer Genialität muss eine Periode der Verbreitung folgen, die neue Idee muss die Geister gewinnen und erfüllen. Hier treten zuerst die nachahmerischen Talente hervor, — nicht selten mit grösserm und rascherm Erfolg' als die genialen Schöpfer der neuen Zeit, die ihnen die Kraft erweckt und die Verständniss des Volks eröffnet haben. Mit und nach ihnen erscheinen, die den Beruf haben das Geschaffne durch geläufigere Darstellungen überallhin bekannt zu machen. Ihnen muss nothwendig das Mittel der Darstellung, technisches Geschick, in erhöhter Wichtigkeit vor das Auge treten — und damit beginnt die Periode sich als vorzugsweis' virtuosische zu erkennen zu geben: die Technik überschreitet ihr nächstes Ziel im Eifer für dasselbe. Aber gerade hierin ist das Ausleben der Idee, die das ganze Streben erweckt hat, bezeichnet, und man steht nun erwartungsvoll vor der Frage: ob das Ende der Dinge gekommen oder eine neue Offenbarung des ewigschöpferischen Geistes zu gewärtigen ist. Eine solche Zwischenperiode waltete nach Händel Bach und Gluck, — ein Gleiches erleben wir jetzt nach Haydn Mozart und Beethoven.

Wir dürfen uns einerseits die Mängel und Verirrungen der Gegenwart nicht verhehlen, andrerseits aber nicht verkennen, dass dieselben auch früher sich fühlbar gemacht und dass jetzt wie früher neben ihnen des Guten und Hoffnungreichen viel sich gezeigt hat.

Warum also können wir uns nicht bei dem altgewohnten Gleichgewicht des Bessern und Fehlgehnden beruhigen, wie man früher gekonnt und gemusst?

Schon die Frage deutet an, dass hinter der oberflächlichen Aehnlichkeit der Zeiten wesentlich verschiedne Verhältnisse walten; denn eine solche Frage, die jetzt laut oder stumm im Geist aller Denkenden sich regt, ist früher gar nicht aufgeworfen worden. Nur einmal regte sie sich, wenn gleich mit minderer Energie und Ausdehnung, als man um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts inne ward, dass die bisherige Musik (der mittelaltrige Kontrapunkt) nicht geeignet sei, dem neuerwachten Verlangen — Ausdruck des Gedichts, bestimmter Sinn, dramatische Darstellung — zu genügen.

Dreierlei macht jetzt die Frage gewichtig, unabweisbar. Erstens hohe Reife der Kunst und ihrer Wissenschaft, die zum Ueberblick des bisher Erreichten und noch zu Erwirkenden befähigt und alle thätig Theilnehmenden nöthigt. Zweitens die weit über den frühern Umkreis hinausgehende Betheiligung des Volks, über deren Folgen für Kunst und Volk man sich gebieterischer als je zur Rechenschaft gedrängt sieht. Drittens der Zustand der Völker selbst, namentlich unsers deutschen Volks, in dem — was auch die jetzt geschäftige Partei dem Jahr 1848 aufbürden und ableugnen oder wegschweigen möchte — ein neuer Sinn erhöhten Selbstbewusstseins, freier Selbstbestimmung, brüderlicher Einigung und thatkräftigen sittlichen Handelns erwacht ist und erstarkt, ein Sinn der betäubt, gehemmt, irregeleitet, verleumdet und verleugnet werden kann, nicht aber vertilgt.

So stehn wir Musiker vor der Frage nach der Zukunft unsrer Kunst. Ist ihr die Gränze des Fortschritts, das Ende gesetzt — oder neue Offenbarung des schöpferischen Geistes beschieden? Je bedeutungschwerer der Einschnitt der Zeit im Leben der Völker ist, in dem wir jetzt stehn, desto gewichtiger fällt die Frage denen in das Gemüth, die berufen sind sich an der Gegenwart der Kunst für ihre Zukunft zu bethätigen.

V.

Die Zukunft.

Die Zukunftfrage nach ihrer Dringlichkeit und Lösbarkeit. Nothwendigkeit des Fortschritts. Ausgang der Künste. Die Treuen am Grabe. — Fortbestehn und Fortschritt. Bestimmung der Zukunftfrage. — Erfüllung der wesentlichen Lebensmomente der Musik. — Die Instrumentalmusik. Beethoven. Die Romantik. Berlioz. Form und Freiheit in ihrer wahren Bedeutung. — Die Oper. Reine Oper und Misch-Oper. Ihr Wesen und Verhängniss. Gluck. Mozart. Wagner und das Mittelalter. — Fortschritt des Volks. Bedingung des Fortschritts der Kunst. Das Leben des Volks und seine Phasen. Zukunft des deutschen Volks. — Unvollendung der Oper. Das Drama der deutschen Zukunft. Die Oper der Zukunft. — Das Oratorium. Seine künstlerische Form. Seine Bedeutung für die Zukunft. Das eigentlich Katholische in den Religionen. — Die materialistische Ansicht.

Wo stehn wir? wohin gehn wir in unsrer Kunst? Hat sie neue Offenbarungen, einen neuen Ideen- und Lebenskreis zu erwarten, oder welcher Beruf harrt ihrer im fernern Lebenslauf der Völker?

Auf diese Fragen hat uns die Betrachtung der Gegenwart geführt.

Aber — vermögen wir denn in die Zukunft zu blicken? Sind es nicht eitel Träume, was wir, Kurzsichtige schon für die Gegenwart, als Gestalten der Zukunft uns vorspiegeln, um vielleicht vom nächsten Tage Lügen gestraft, vom heitern Blick seiner Morgensonne mit all' unsern Sorgen und Hoffnungen und Veranstaltungen hinweggelacht zu werden? —

Ich frage zurück: können wir uns der Zukunftfrage entziehn? Vermögen wir wenn wir auch wollten unsre Gedanken in jenen Augenblick zu sperren, den wir jetzt eben Gegenwart nennen, und der indem wir ihn nennen schon in die Vergangenheit untertaucht, schon dem nächsten Augenblick' uns überlässt der eben noch Zukunft war, und nun Gegenwart heisst bis zu seinem eben so flüchtigen Entschwinden? Dem Wirkenden ist Zukunft untrennbares Fortleben der Gegenwart, sein Werk von Gestern galt dem Heut' und wirkt und lebt in ihm und seinem heutigen Werke fort. Dem Betrachtenden auch ist Gegenwart und Zukunft ein ununterbrochner Strom von Ursachen und Folgen, leuchtet Erkenntniss von Vergangenheit und Gegenwart in die Zukunft hinüber. Die Geschichte der Künste wie der Völker ist eben darin wahrhaft göttliche Offenbarung der ewigen Leiterin Vernunft, dass sie jenen unverbrüchlichen Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen, jene unerbittliche Nothwendigkeit enthüllt, in der Alles was entstanden und geschehn bedingend fortwirkt auf Folgezeit und Folgethaten. Hierin allein liegt der geistige Zusammenhang und Werth des Daseins und seine Bedeutung. Alles Leben des Einzelnen wie der Völker, das Leben des Menschengeistes in all' seinen Formen von Glauben Kunst Wissenschaft gehorcht und gehört dem ewigen Rufe «Vorwärts!» Nur Blödsinn oder Heuchelei sind reaktionär, dürfen Stillstand (das wäre Tod im Leben) zu gebieten, oder «Umkehr» etwa der Wissenschaft zu predigen sich unterfangen, oder «Rückkehr» des Vorübergegangnen zu hoffen und zu erstreben vorgeben. Das Gestern kehrt nimmer zurück, es hat das Heut' bedingt und geboren; mag man das Heute schelten oder sich gefallen lassen, es zieht in unabänderlicher Folgerichtigkeit das Morgen nach sich, und lebt und wirkt nach seinem ganzen Gehalt' in ihm fort. So das Leben des Einzelnen und der Völker, im Staat' in der Familie in den Künsten.

Die Nothwendigkeit des Fortschritts in der Kunst ist schon an einer einfachen Beobachtung festzustellen: an der Unmöglichkeit des Stehnbleibens oder der getreuen Wiederholung dessen, was einem frühern Standpunkt' angehört, war es auch unsrer Theilnahme noch so nah geblieben. Welcher Musiker oder Musikfreund wäre nicht noch heut entzückt von diesen jugendfrohen im unschuldvollen Reiz und Muthwillen unübertroffnen Symphonien Haydns? Vergebens haben von Zeit zu Zeit Lehrer und Kritiker verlangt: man solle sich in Gleichem versuchen. Es ist unmöglich. Dem eigenthümlich Strebenden und Ehrlichen ist schon die Zumuthung unannehmbar; die zur Nachahmung oder Wiederholung Willfährigen — diese Pleyel Wanhall und wie sie sonst heissen — haben nichts als schale niedre Gerichte aufgetischt. Ja, wir sehn den Muthwillen mit dem Vater Haydn sorglos Fagott und Flöte — oder was er sonst will — weit dahintanzen lässt, wir haben unsre Lust daran; und keiner aller Instrumentisten hat das Gleiche vermocht, ohne gemein oder barock zu werden. So ist Mozart von manchem Opernkomponisten nachgeahmt worden (die Zauberflöte hat Zauberglöckchen, Zaubergeige, Zauberfagott, Papageno hat Larifari's nach sich gezogen), von Niemand aber getreuer als vom teplitzer Burgemeister Wolfram, der vor drei Jahrzehnten als »zweiter Mozart« begrüsst wurde. Wer weiss jetzt noch von Wolfram? Wir müssen vorwärts, weil wir nicht zurück können.

Das Vorwärts ist Nothwendigkeit; das Wie und Wohin würden wir mit Unfehlbarkeit erkennen, waren wir aller Voraussetzungen kundig und ihres zusammenfassenden Ueberblicks vollkommen mächtig. Je kundiger und besonnener wir an die Gränze zwischen Gegenwart und Zukunft herantreten, desto lichter wird unser Blick über sie hinausdringen, wofern ihn nicht beschränkte Vorliebe oder kleinliches Zagen uns trüben. Aber schliessen können wir das Auge nimmer vor jenem Räthsel; durch den Vorwärtszug des Lebens selber sind wir gedrungen, die Frage zu stellen und zu beantworten, wie es auch gelinge. Jene feurigen Jünger unsrer Kunst, die von einer »Musik der

Zukunft« weissagen, — sie mögen viel oder wenig im Einzelnen irren: in der einen Ahnung, dass der Geist vorwärts streben müsse, darin irren sie nicht. In ihnen brennt der Durst des Lebens, der Drang und der Muth dem wahren Lebensgebote »Vorwärts« zu gehorchen, die Hoffnung einer weiten Zukunft voll neuer Wandlungen und Offenbarungen des Geistes, wie viel oder wenig davon in ihren Lebenskreis falle. Ihr Glaube giebt ihnen auch die jenseits liegende Zukunft zu eigen, wie jenen Freiheitkämpfern, die mit dem unsterblich wahren *l'avenir est à nous!* in den Bann gingen oder in das blutige Grab.

Auch ein Letztes müssen wir unerschrocken in das Auge fassen. Unsterblich ist nichts Einzelnes, nicht dieser Mensch sondern höchstens die Menschheit, nicht diese Kunst sondern der Geist der jetzt sie künftig eine andre Gestalt als seinen nothwendigen Ausdruck und sein eigenstes Lebenselement aus sich hervorruft. Das haben wir allerwärts anzuerkennen. Nationen und ihre Kulturen sind versunken, so Aegypten Indien Assyrien ganz Asien, einst so völkerreich und hochgeschmückt. Versunken ist jenes einzige Volksdrama des Aeschylus, und ein Spott jeder Wiederbelebungsversuch früher von Caccini und seinen Genossen jetzt von Mendelssohn und den seinen, ein Spottbild dem alle Lebenspulse des Urbilds gebrechen, die Weltanschauung die Religion die Volkssage das Volk der Griechen, sogar der würdige Schauplatz am Felshang der Akropolis unter dem heitern Lichthimmel. Ausgelebt ist mit der Sage das Epos, mit dem Göttervolke des Olymps, mit dem jugendlich des eignen Daseins in sinnlicher Blütenschönheit frohen Volke der Hellenen die Kunst ihrer Plastik: den Buonarotti den Thorwaldsen gebrach wahrlich nicht schöpferische Kraft; aber Boden und Luft versagte sich ihnen, jene Heiterkeit leichten Daseins in milder lichtvoller Atmosphäre, jene sinnlich-unschuldige Lebensfrische, die Freude der Menschen im gegenseitigen Anschau'n eigner Schönheit der wohlgebildeten Glieder, jene Fülle der Persönlichkeit im Waffenspiel und Tanzreigen und frommen Opferzügen, die noch nicht aszetisch in abgezognen Geist und befleckten schamwürdigen Leib zerfallen ist, die sich selber in den Götterbildern verklärt und in Verklärung schaut.

Nicht mit Wehmuth und kindischem Bedauern blicken wir nach. Das reiche Leben war vollbracht, ausgelebt, nachdem es den Jugendgeist der Menschheit gesättigt, Tempel und Märkte Strassen und Haine gefüllt und überfüllt hatte, dass das marmorne Volk das lebendig wandelnde zu verdrängen schien. Die Musik war jenem nach aussen zum Licht zum Schauen gewendeten Volke nur Schallverstärkung des anschauungerfüllten Worts, wie die Schallvasen in ihren Theatern Schallverstärkung des Tons. In das Innre, in die Räthselwelt der Seele kehrte der Menschengeist ein. Da wurde Musik seine Stätte, sein Organ.

Und sollte — jetzt oder einst diese Dämmerstätte tiefgeheimster Räthsel durchtastet durchlebt sein: dürfen wir zagen, wenn dann der gesättigte Geist anderswo Befriedigung neues Leben sucht? Was jene Hellenen erschaffen lebt fort unsterblich im Geiste der Menschheit, hört nicht auf auch für uns das Leben zu erhöhn, das Dasein zu schmücken, so lange wir nur Sinn und Raum dafür finden. Mehr kann es uns jetzt nicht sein, über die Vergöttlichung des leiblichen Menschen, über die Sagen und Geschichten des kleinen Hellas, über jenes in Dunkel und Schauer verhüllte Schicksal der Alten haben wir uns hinausgelebt. So auch, was jemals die süssen Tonweisen uns zugeflüstert und zugesungen, webt unsterblich fort in der Seele des Menschengeschlechts, mag nun in jenem Gefässe das wir Musik nennen oder in einem andern sich neue Offenbarung des Menschengeistes enthüllen. Und wenn — jetzt oder einst der Geist zu neuen Formen verjüngt sich zu enthüllen fortgeschritten: werden doch jene Schmeicheltöne nimmer ablassen Echo zu sein den leisen Herzensgeständnissen, Trost und Labung nach der Schwüle des übergeschäftig qualmenden Tags, unsre Feste zu schmücken, den Fuss zu Tanz oder Kampf zu beflügeln. Mehr wird, wenn die Zeit gekommen, nicht von ihnen begehrt und angenommen.

An die treue Schaar — an die wenigen Einzelnen wendet sich hier mein mitgetroffen Gemüth, die dann selbst jenem »Wenn« gegenüber unwiderstehlicher Hang an den Altar der Kunst zieht und an ihm festhält, den das Volk verlasst, mit Nothwendigkeit — vom Rufe des vorschreitenden vorüberwandelnden Geistes anderswohin gezogen — verlasst. Euch hatte nicht Vortheil nicht Ruhmdurst, die Götzen falscher Künstler, an den Altar gelockt: so ist es auch nicht Trägheit oder pedantischer Hochmuth auf Errungnes und Erkanntes oder trotzigscheues Augenverschliessen vor dem Morgenlicht des neuen Tages, was euch da festhält. Die Stimmung eurer Seele — ihr wisst nicht wer die Saiten so gestimmt — hatte da hin euch geführt, da hatte schöpferische Liebe sich im Busen euch entzündet, da war der Brenn- und Lebenspunkt eures Sinnens und Schauens, da durchklang der ewigen Melodien eine das Herz euch. Da musstet und müsst ihr weissagen die Gesichte, die euch im Geiste flammend emporgewachsen. Nun könnt ihr nimmer anders, wohin auch der Wallezug der Zeit an eurem Heiligthum vorüberschwanke. Ihr könnt nicht »neuen Göttern nachhinken«, die ihr nicht glaubt und liebt: ihr könnt auch nicht »Zugeständnisse« machen und durch Trug, Ja und Nein zusammenlügend, an zweierlei Altären opfernd, der Wahrheit einen Vortheil zu erschleichen wähnen, dess grössern Theil doch die Lüge vorweg nimmt. Ihr könnt nur aussagen was eures Lebens Inhalt ist, oder verstummen. Der Welt seid ihr »eine Thorheit und Aergerniss.« Aber der Dichter hat von euch es gesungen:

Sagt es Niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebend'ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.

Eure Lieb' und Treue bleibt allein euch Lohn und Trost. Die Menge plaudert achtlos vorüber; vielleicht dass ein Sinniger da oder dort mit flüchtiger Rührung die Treue gewahrt die selbst vom Grab' ihrer Andacht und Liebe nicht lassen mag, wie vor Zeiten, als das junge Christenthum in Red' und Waffen sieghaft von Ost nach West und von West nach Osten Alles überglänzte, das letzte hin und hergescheuchte Häuflein der Unbegnadeten gestürzter Götter Altar umfasste. Dann legen noch, ihr Zeugen eingesunkner Lebenshöhn, eure Werke Zeugniss ab für eure Wahrhaftigkeit, und für die Unsterblichkeit des Gedankens der sie euch eingegeben. Dann weihet sie wie Aeschylus einst »der Zeit«, der erkennenden Zukunft. Mögt ihr denn gleich dem letzten Evangelisten Sebastian Bach in das Grab niedersteigen; das nächste Jahrhundert wird euch in eurem Wesen und eurer Wahrheit erkennen. Aber auch euer Dienst in Treuen kann und darf den Dionysoszug des Geists durch die Höhn und Schluchten des Daseins nicht hemmen. Der Ruf »Vorwärts!« ertönt und ertönt unablässig.

Gilt er der Tonkunst? und gilt er ihr jetzt oder in nächster Zeit? oder wird er in späterer sie zu neuem Werk' in neuer Gestaltung wecken?

Fassen wir vor Allem die wahre Bedeutung der Frage, und den Augenblick von dem an sie gewiss gilt schärfer.

Sicher wird die Tonkunst nicht aufhören, der Menschen Sinn zu ergötzen und ihre Gemüther zum Empfinden zu bewegen; denn sie ist dem Menschen eingeboren, ein Theil seines Wesens; der nicht-musikalische Mensch ist ein unvollständiger. Sicher wird sie auch stets Talente finden und Theilnehmer für Wiederholung liebgewonnener Bildungen und Uebertragung der angeeigneten Formen auf verwandte Stoffe. So weit ist jede Kunst bis zum gänzlichen Untergang der Kultur die sie trägt des Fortlebens sicher. Allein das trifft nicht den Sinn der Zukunftfrage. Das Wesen der Kunst ist Schöpfung Gestaltung des Idealen, also Fortschritt über das Daseiende hinaus zu dem noch Unerschaffnen hin. Ihre Lebensmomente zählt sie an dem Emporsteigen eines dieser Ideale nach dem andern: den Trägern dieser aus dem Wellenschlag und Wellenathem der allgemeinen Kunstbewegung emportauchenden Götterbilder hat sie schöpferische göttlich geheissene Kraft eingegeben, ihnen allein gebührt der oft verschwendete Name des Göttlichen, des Genius. Sie allein sind es, in denen und durch die der Fortschritt geschieht, in denen die Zukunft zur Wirklichkeit wird, während den Talenten die Aufgabe zufällt, das genial Geschaffne in die Breite des Lebens auszuführen, Alles umher zu erquicken und zu befruchten und zur nächsten genialen Schöpfung vorzubereiten. So führen Kanäle Graben Rinnen Schöpfräder die Wasser des einen Lebensstroms über ganz Aegypten. Schon oben hat sich der Verlauf im Leben der Kunst so gezeichnet.

Die Frage der Zukunft ist die nach neuen genialen Schöpfungen. Sie muss von der letzten offenbar gewordnen ausgehn.

Der letzte streitlos feststehende Fortschritt ist dem Musiker an den Namen Beethoven geknüpft: es ist die Durchgeistung der Instrumentalmusik durch Erhebung zu bestimmten Vorstellungen, zur Idee. Ob nach ihm noch geniale Fortschritte geschehn sind, ob ferner noch deren zu erwarten, das ist die Frage in ihrer Schärfe gefasst. Sie zu beantworten muss verwegen erscheinen, und ist doch unabweislich: jeder Denkende stellt sich die Frage, wenn auch nicht Jedem Muth und Beruf wird laut zu antworten.

Ein leitender Gedanke hat sich uns für diese Aufgabe bereits aus den vorangeschickten Betrachtungen festgestellt: dass die geniale Kraft nicht zufällig und ungeordnet in das Kunstleben eingreift, dass vielmehr der Fortschritt von tiefster Vernunft und Folgerichtigkeit geordnet erscheint. Die Kunst entfaltet sich gleich jedem Organismus in strenger Nothwendigkeit nach den Bedingungen ihres Wesens, und ihre Geburten entsprechen — ein Andres wäre Wunder des Unsinns — dem jedesmaligen Standpunkt' und Bedürfnisse des Geistes. Erst musste der mittelalterliche Kontrapunkt die Tonverwebungen schmeidigen und stimmig machen, ehe Bach diese Stimmen als so viel Persönlichkeiten zu Trägern des Worts und Geistes berufen konnte; erst musste Haydn sein kindlich-seliges Freudenspiel mit dem Orchester haben, ehe Beethoven die geistigen Tiefen dieses Mährchenlebens zu erschliessen vermochte. Nichts Anderes als der Weihedienst der katholischen Kirche konnte von Palestrina verwaltet werden, denn darin lebte sein Volk und sein Herr; nichts als das Volkslied im lieben freigewordnen Deutsch konnte dagegen tönen, so lange die Reformation Volksthat und Inhalt des Volkslebens war, bis dass das Volk von den hoffartigen und französirten Hohen hinweggekehrt nur noch im »Wort Gottes« Trost und Anhalt fand, und Bach es in rechter Kraft und Fülle auszulegen gesandt ward. Stets giebt der Künstler nur dem Gestalt und Ausdruck was, wenn gleich gestaltlos noch und mit gebundner Zunge, bereits im Volke lebt.

Noch ein Letztes muss scharf in das Auge gefasst werden, wenn nicht Vergangnes und Zukunft mit verwischten Umrissen in einander verschwimmen sollen. Es ist das die merkwürdige Erscheinung, dass die Kunst — wie das Leben ebenfalls — zu gewissen Ideen und Gestaltungen scheinbar wiederholend zurückkehrt, und gleichwohl mit diesen Gestalten fortschreitet, — bis sie ihr gelungen und vollendet scheinen und sie nun zu entschieden andern übergeht: eine Erscheinung, die bei einzelnen Künstlern wie bei verschiednen Nationen und Zeiten beobachtet werden kann. So haben alle Zeiten und sangerweckte Völker die einfachste Bildung, die des Liedes, wiederholt, so lässt sich die Form des musikalischen Drama's weit über die Griechen hinaus bis in den Orient verfolgen, taucht (wenn nicht früher) im 13., dann im 16. Jahrhundert auf, wird in Frankreich Italien Deutschland fortgebildet; — so liegt (um in Einzelnes einzugehn) der chromatischen Fantasie von Bach, der Fantasie mit Orchester und Chor und der neunten Symphonie von Beethoven ein und derselbe Grundgedanke unter. Allein die Wiederholung ist hier nur eine scheinbare, dem schärfern Einblicke von der nicht fortschreitenden sondern blos verbreiternden oder gar zurückgreifenden leicht und sicher unterscheidbar. Denn in der letztern erkennt man eben so klar das nackte Noch-Einmal des schon Dagewesenen und Ausgelebten und daher Geistentleerten und Unwahren, wie in jener Weise der Wiederholung die Kraft unbewusster Dialektik des künstlerischen Geistes, der denselben Gedanken hin und her wendet, bis er ihn durch den Gegensatz seiner Momente zur Vollendung und Wahrheit geführt hat.

Ueberblicken wir nun von diesem Standpunkt' aus die bisherige Entwickelung der Tonkunst: so zeichnen sich die Zielpunkte und Aufgaben mit Deutlichkeit, die sie bereits erstrebt hat und die ihr noch gesetzt sein können.

Im Grossen und Ganzen muss die Reihe der wesentlichen Aufgaben für die Tonkunst erfüllt und geschlossen erscheinen. Als wesentliche Aufgabe jeder Kunst kann nach allem Vorausgegangnen jetzt ausgesprochen werden: sie habe den Inhalt des Lebens, den Geist in ihren Gestaltungen zu offenbaren, alle in ihr Gebiet fallenden Gestaltungen mit dem Geiste zu erfüllen. Zuerst musste das Tonleben als sinnliche Erscheinung, als Sinnenlust erscheinen, dann das Bewusstsein davon sich in die höhere aber noch unklare und unsichre Sphäre des Empfindens emporheben. Sodann musste das Wort, der bestimmte Ausdruck des Geistes, nicht blos äusserlich mit der Weise verbunden, es musste innerlichst mit ihr verschmolzen, musste Musik werden; und umgekehrt musste die Musik im Worte bestimmten Inhalts mächtig werden: die neue Sprache von Wort und Ton war zugleich Bedingung und Beginn des musikalischen Drama's, der Oper. Zuletzt musste die Musik für sich allein den Geistesgehalt, soweit er ihr zufiel, zu fassen und zu offenbaren trachten. Ein Weiteres kann es nicht geben; überall macht sich Gränznähe merklich, schon steht Musik nicht mehr allein, schon fragt und streitet man hinüber und herüber, ob Tonkunst für und aus sich allein jener Offenbarungen fähig und zu ihnen berechtigt sei.

Uns genügt für jetzt Feststellung des Zugs, der die Musik auf ihrer nothwendigen Bahn zum Ziel führt. Schon in einzelnen Werken Bachs (man blicke auf seine von keinem Orgelspiel aussprechbaren Präludien »Das alte Jahr« — »Wer nur den lieben Gott« aus Hmoll in der zweiten Ausgabe meiner »Auswahl«, auf die chromatische Fantasie und vieles Andre) in der Hmoll-Fuge von Händel (m. s. meine Ausgabe) giebt sich dieser Zug zu erkennen, »ringen (ich wiederhole mit Wohlgeschmack das seelenvolle Wort eines Jüngern in Bezug auf Berlioz' Instrumente) die Töne nach dem Wort wie nach der Erlösung.« Vollendet wird diese Bestimmung in Beethoven, der ganze Seelen- und Lebenszustände in tiefster psychologischer Entwickelung am Klavier im Quartett im Orchester offenkundgiebt.

Man hat wie gesagt (S. 89) gegenüber den Beethovenschen Werken und andern von gleicher Richtung darüber gestritten, ob und wieweit Musik zu solchen Aufgaben befähigt und berechtigt sei. Ueberlegen allem Hinundher der Kritik hat Beethoven in seiner neunten Symphonie sich entschieden. Er, der seines Lebens reinste vollste Kraft der Instrumentenwelt gegeben und in ihr, sie zum bestimmten Geistgehalt emporhebend, seine eigenste Aufgabe gelöst: er bietet noch einmal die Macht seines eigentlichsten Reichs auf zu kühnstem gewaltigstem und freiestem Gebahren. Und all das mystisch-mythische Leben jener nicht-menschlichen Stimmen drängt nur unwiderstehlicher zum Menschenwort hin: all jene Traumgedanken fliegen vorüber, wenn die klangverhüllten Bässe drang- fast qualvoll sich in die Gestalt der Menschenrede hineinringen, das Lied, das einfache Volkslied dumpf und blöde vor sich hinsummen, dann der Theilnahme dem Mitgefühl und zuletzt dem Jubel des Orchesters übergeben. Und das noch gewährt nicht Befriedigung: Menschenstimme Menschenwort allein kann vollenden, was jenes Stammeln nur versucht und ahnen lässt. Der Mensch, der Bruderbund freien im Höchsten andachtvollen Menschenthums, ist über alle Mystik der Zauber-Instrumentenwelt hinaus dem Menschen eigenstes Bedürfniss und Befriedigung, das Wort dem Menschengeist eigenstes mächtigstes, auf den Hohn des Lebens unentrathbares Organ. Dies ist der kunstgeschichtliche und kunstphilosophische Sinn des Werks, es ist die Urkunde über Macht und Gränze der Instrumentalkunst.

Reden wir nicht noch einmal von der unberechtigten Wiederholung dieser Form in Mendelssohns Lobgesang. Freuen wir uns an seiner Ouvertüre zum Sommernachtstraum und so manchem reiz- und geistvollen Werke, das ihm und Andern auf der von Beethoven eröffneten Bahn gelungen ist. Vieles bleibt hier glücklichen Talenten noch zu schaffen, um die Fülle menschlichen Daseins im Wiederhall und Widerschein der Kunst zu verklären. Nur Fortschritt muss unmöglich bleiben, wo der geistige Gedanke sich urkundlich vollendet hat. Selbst die Form dieser Urkunde kann nur einmal Berechtigung gehabt haben.

Nach zwei Seiten ist man gemeint gewesen, Fortschritt zu erblicken.

Zunächst in der Form der Kompositionen. — Wie wäre das möglich oder von Bedeutung? Wer den richtigen Begriff von Form festhält — vernunftgemässe Ausgestaltung des geistigen Inhalts — der weiss, dass die Grundformen in unsrer Kunst wie in der Sprache längst und unabänderlich feststehn, dass ferner grosse Reihen von zusammengesetzten Formen bereits vielfach angewendet und verändert worden sind, und dass neue Veränderungen und Zusammensetzungen Jedem offenstehn und stets gelingen müssen und gerechtfertigt sind, wenn sie dem Inhalt' entsprechen, dagegen bedeutungslos oder falsch sind, wenn nicht. Im besten Falle liegt also der Fortschritt nicht in der Form. Wenn Spohr einem Violin-Konzert — im Gefühl, wie beseelt und sprechend die Geige singen kann — die Form einer Gesangscene gegeben: so war das, damals als es geschah, für ein Konzertstück eine neue und glücklich angewendete Form; aber nicht die Form als solche war neu und verdiente Lob, sondern nur ihre Gemässheit für den Inhalt. Als Mendelssohn zuerst »Lieder ohne Worte« schrieb, Musik die auch ohne Worte zu uns reden nicht blos uns anklingen sollte: so war damit keine neue Form, nur eine neue Benennung für kleinere Kompositionen gegeben, die man früher *Divertissements* nannte, deren Tomaschek unter dem Titel »Eklogen«, K. M. Weber als »*Petites pièces*«, Beethoven als »*Bagatelles*« herausgab. Wenn ferner Mendelssohn in seinem Konzert' in Gmoll die drei Sätze durch überleitende Trompeten an einander hing, R. Schumann dasselbe sogar mit den Sätzen seiner fünften Symphonie gethan — wie Beethoven mit innrer Nothwendigkeit das Scherzo seiner C moll-Symphonie in das Finale überführt: so ist in alle dem keine neue Form, sondern nur ein Aneinanderrücken der bekannten Sätze mit oder ohne triftigen Grund.

Nur dann darf eine Form, sei sie auch aus vorhandnen Theilen gebildet, neu heissen, wenn sich in ihr eine neue Idee offenbart. So die Uebertragung der Scenenform auf ein Violinkonzert, — so noch entschiedner Beethovens Fantasie mit Orchester und Chor, gleichsam eine Scene aus dem Künstlerleben. Indem der jugendliche Künstler sich seinen Träumen am Klavier überlässt, vernimmt er (denn was ist ihm im Grunde das Klavier? nur Schattenbild des wahrhaft lebendigen Orchesters!) andre Stimmen: die phantastischen Masken des Orchesters regen sich, rücken heran, erst leise tastend, dann mächtig zudringend, umspielen verlocken ihn mit schmeichelnder Lieblichkeit, wie jeder gegeben, umrauschen ihn in trunkner Wildheit — und er stürzt sich auf den Schwingen seines Instruments in kühner Lust hinein. Aber das Tonreich ist wach, einer der Chöre weckt den andern, (schmeichelnd hold) tritt Gesang hinzu, in den Jubel der Stimmen und Instrumente giesst das Klavier, an dem sich Alles entzündet hatte, seine Tonströme; was innerlich geträumt und gereift war, in verdoppeltem Behagen stürmt es zwiefachen Daseins in die Wirklichkeit.

Hiermit sind wir auf die andre Seite gewiesen, wo der Fortschritt sich zeigen soll — und allein zeigen kann: auf den Inhalt der Kompositionen. Eine neue Idee, eine neueröffnete Sphäre von Anschauungen: das wär' in der That Fortschritt, oder doch gehaltvolle Erweiterung des Kunstgebiets, gleichviel ob und wieweit sie in neuen Formen hervortraten. Und einen solchen Fortschritt hat man vielfältig mit dem Namen »Romantik« oder »romantische Schule« bezeichnet.

Was versteht man darunter?

Vor allem: ist das, was in der Litteratur Romantik heisst und in Deutschland vor einem halben Jahrhundert — in Anregung der weit umfassendern goethe-schiller'schen Schöpfungsperiode — an die Namen Tieck und Schlegel sich knüpfte, dann in Frankreich einen zum Theil burlesken Nachwuchs erlebte: ist das neu? des Namens Fortschritt, der Hoffnung auf eine Zukunft würdig?

Dann: sollte nicht schon das Wesen der Musik »romantisch« sein durch und durch? Und sollte dieser romantische Hang nicht von jeher, seit Musik sich zur freien Kunst erhoben, wenigstens in einzelnen Partien und Schöpfungen sich kund gegeben haben? z. B. in der matthäischen Passion in jenem unsterblichen »Am Abend da es kühle war« und vielen andern Kompositionen Bachs und Händels (aus Semele, Saul u. A.) und in Mozart und Beethoven? nur dass er da nirgends als eintönige Farbung und Manier auftrat, vielmehr die Meister eben im Ringen gegen dies Verschwimmende und Unfassbare, — das gleichsam Kreatürliche erst zum Geistigen Emporzubildende der Musik, — den Fortschritt zu bestimmterm Gehalt gefunden.

Wie dem auch sei: Einige Komponisten scheinen das ersehnte *clair-obscur* der Romantik in dem »Schwärmerischen und Phantastischen« zu gewahren. Ihnen behagt dies gänzlich Zusammenhangfreie der Akkorde, dies kosmopolitische Vagabundiren durch alle Gauen des Tonsystems, dies heimatlose Verleugnen all' und jeder Tonart, wie die phantastischen Zigeuner ebenfalls keine Heimat bekennen und kennen. Ihnen gefällt, dass die Melodie »gränzunbewusst« dahinschweife wie duftige Nebelstreifen sich endlos über den Horizont ziehn um zuletzt als Wolke den Regen niederzusenden, diese »Thränen des Weltallschmerzes.« Ihnen darf durchaus nicht der zweite Satz zum ersten passen; nicht Entwickelung Fort- und Ausleben der Stimmungen und Vorstellungen: die Flucht in das unberechenbar Zusammenhanglose der Fieberphantasie, das Haschen nach diesem nach jenem andern Traumaufblitzen gilt ihnen als Aufgabe des Künstlers — oder sie geben das alles nur vor, um die Unfestigkeit und Haltlosigkeit der eignen Durchbildung vor Anfechtungen von aussen und innen zu sichern. »Wir sind nur Originale weil wir nichts wissen!« sagt Goethe.

Ein geistreicher Kunstfreund wieder bezeichnet als »Inhalt der romantischen Schule« und — leider muss ich es hinschreiben — als vorherrschende »Empfindungweise der Gegenwart«: »jene unbestimmte Sehnsucht nach einem geahnten Ideale, jene Flucht aus der Wirklichkeit um in der Welt der Phantasie die Harmonie und Befriedigung zu finden, welche dort nichts zu bieten vermag, tiefe Gefühlsinnigkeit, Widerwillen gegen das rohe gemein-Reale, überwiegend elegische Stimmung.« In der That ist damit der Inhalt eines grossen Theils neuerer Musik bezeichnet. Dass auch diese Gemüthsrichtung ihr Recht und ihren Reiz hat, wer wollt' es verkennen? Allein sie ist vor allem keine neue. Ihren tiefsten Ausdruck hat sie in Beethovens Sonate Op. 101 gefunden, die Zug um Zug die Sonate Op. 7 von Mendelssohn (das kanonische Rezitativ aus Bachs Adur-Messe und das Finale von Beethovens Op. 90 haben beigetragen) hervorgerufen hat. Was aber bei Beethoven einzelner Lebensmoment, ward bei Mendelssohn vorherrschende Stimmung und Richtung, konnte und musste die grosse Menge der Zeitgenossen anziehn, die in der Flucht vor karakterfester Entschiedenheit ihrem unbestimmten weiblichgearteten Sehnen hier Ausdruck gegeben fanden; musste, gleichviel ob in bewusster und unbewusster Nachahmung oder in ursprünglicher Anregung, mehr Stimmen für sich erwecken. Diese Richtung ist wie gesagt nicht neu, aber niemals so verbreitet und vorherrschend gewesen. Nur wolle man sie nicht Fortschritt nennen und von ihr Zukunft für unsre Kunst hoffen; sie ist Auflösung der feste Gestalten zeugenden Kraft, sie ist in der That Flucht aus der Wirklichkeit, aber nicht Aufschwung zu festen hellgeschauten kühn und treu erfassten Idealen, zu einem höhern den Menschen reinigenden und kräftigenden Leben in der Idee, das wir als Urbild unsers wirklichen Lebens, als diese ideale und wahre Wirklichkeit für den Geist fassen; sie ist nicht dieser Aufschwung, der die Werke aller Künstler ächter Weihe — Beethovens wie Goethe's, Bachs wie Raphaels — bezeichnet, sondern Flucht und Scheu vor dem Wirklichen, das uns roh und gemein erscheint weil wir seinen wahren Gehalt zu fassen nicht Kraft und Muth haben. Nicht in dieser Romantik liegt die Hoffnung der Zukunft; über jene hat schon im Sinne dieser Zukunft der Magus im Norden gerichtet: »Todter und unfruchtbarer Wohlstand, scheinheiliger Pharisäer unsers Jahrhunderts! Deine moralischen und bürgerlichen Vorurtheile, und der hohe Geschmack oder Tand ihrer Verdienste ist nichts als Kaviar des Leviathans, der hoch in den Wellen des Luftkreises herrscht — und die Schamröthe eurer Jüngferlichkeit, ihr schönen Geister! ist gallikanische Schminke, Kreide und Insektendotter, aber kein adelig angeborner Purpur eines gesunden, vom Himmel geschenkten und belebten Fleisches und Bluts!«

Umgekehrt haben Andre gerade das Vordringen der Tonkunst in die Sphäre bestimmter Gestalten als das Romantische bezeichnet. Hier tritt kühner als Alle Hektor Berlioz hervor, der einzige Franzos dem Kraft und Liebe für bedeutende Schöpfungen im Gebiete der reinen Musik gegeben worden. Sein Volk ist ein Tagvolk das selbst die Nacht in Tag sich verwandelt, ein Volk des Umherschauns und unermüdlichen Thätigkeittriebes. Darin fühlt, befriedigt es sich mit einem uns Deutschen unbegreiflichen Selbstgenügen: es thut es treibt es schafft es scheitert es beginnt von Neuem, und täuscht sich wird betrogen und niedergeworfen, und erhebt sich lachend wieder zu neuem Beginnen. Es trällert seine Unruh' in tausend witzigen Chansons hin, hat das *Drame lyrique* und das Vaudeville hervorgebracht, hatte Sinn und Gastfreiheit und grosssinnige Hingebung für Lully, für Gluck, Spontini, selbst für Beethoven soweit es ihn zu fassen vermochte. Aber hier stiess es auf seine Schranke. Die stille Einkehr der Seele in sich selbst, dieses Dunkel wunderbarer Träume, diese mystisch-deutsche Nacht konnte nicht dem muntern Reigenführer einer thatfrischern freiern Zukunft der Völker eigen sein. Berlioz hat in zwanzigjährigem wahrhaft heroischem Ringen nicht die Theilnahme seines Volks für sein Schaffen erwecken können. Wie er selber nur am Vorbilde des Deutschen sich emporgerichtet, so ist er innerlichst gedrungen Verständniss und wärmende Theilnahme bei den Deutschen zu suchen.

Und dennoch, bei dem mächtigsten Ringen an den deutschen Geist heran, wie einst Jakob mit dem Engel gerungen um den hart verweigerten Segen, musste Berlioz der Natur seines Volkes zu eigen bleiben. Beethovens Idee erfüllt und begeistert ihn. Auch ihm kann das Spiel mit Klängen und unbestimmten Erregungen nicht genügen; *pensez-vous*, wirft er einem Vergnügling beim Anhören beethovenscher Musik zu, *que j'entende de la musique pour mon plaisir?* Das bezeugt jedes seiner Werke: seine *Symphonie fantastique (épisode de la vie d'un artiste)* mit der *marche au supplice* und dem *songe d'une nuit de Sabbath*, zu deren Erläuterung er ein Programm (also das Wort neben oder vor dem Tonwerke) nöthig findet, — sein *Harold en Italie* (Byron) in dessen Finale *(orgie des brigands)* Anklange der vorhergehenden Satze (*souvenirs des scenes précédentes*) wie auf dem Wendepunkte der neunten Symphonie vernommen werden. — sein *Retour à la vie*, wo Musik mit gesprochnem Worte zusammenwirkt (er nennt diese melodramatische Verbindung Mélolog) und das Finale rezitirendes Gedicht mit Orchester Solo- und Chorgesang mischt. — seine dramatische Phantasie über Shakespeare's Sturm für Chor Orchester und Piano zu vier Händen. — sein *Roméo et Juliette* (Shakespeare) ebenfalls aus Instrumental- und Vokalsätzen gemischt. Wohl mit Wahrheit — die er selber nicht ganz durchschaut haben kann — sprach Paganini bei dem ersten Auftreten des Künstlers jenes *Vous commencez par où les autres ont fini.* Berlioz hatte den Muth gehabt und den Geist, sich auf die höchste Felskuppe Beethoven nachzuringen. Und es war ihm Nothwendigkeit gewesen und Verhängniss, hier zu beginnen und hier zu weilen; denn hier erst, wo die Musik ihre Gränze berührt und zu fremder Stütze greift in das Reich des freiern Geistes einzudringen, — eben an dieser fremden Hülfe fand der geistvolle Franzos die Leitung umgekehrt in das Gebiet der Musik; die Musik musste erst etwas ausser ihr bedeuten, um ihm eingänglich zu sein, während sie den deutschen Vorgänger erst sinnlich dann seelisch erfüllt hatte (seine Werke bezeugen's) bevor sein gesammter geistiger und Lebensinhalt in ihr Ausdruck fand und aufging. Denn das auch ist merkwürdig, dass Beethoven (wie schon zuvor bemerkt worden) auch nach seiner Körperlichkeit vorausbestimmt und hingenöthigt war zu seinem Ziele. Langsam und immer härter schied seine Taubheit ihn aus der Menschengemeinschaft und bannte den mitten im lebenfrohen Wien Einsamen in die Traumwelt der Instrumente, bis er sie ganz durchgelebt hat und in ewig ungestillter Sehnsucht nach dem herzerquickenden »Worte«, nach der traulichen Brudergemeinschaft hinverlangt. Das war Ziel und Krone seiner Lebensaufgabe: die zehnte Symphonie ward nicht, sie konnte und sollte nicht werden.

Auch Berlioz hat nicht weiter dringen können. Niemand kann es. Denn der Abschluss liegt nicht im Kraftmaass dieser oder jener Individualität, sondern im Wesen der Sache. Nicht Berlioz konnte (wie ihm mit einem Enthusiasmus zugeschrieben wird, den man — ohne beizustimmen doch liebenswürdig finden muss, da er dem Gefühl des Fortschritt-Drangs und der Liebe entsprungen) die »erweiterte Ausbildung der Instrumentalmusik nach der Seite der poetischen Idee« als eigenthümlicher Beruf zufallen; das war schon die That Beethovens geworden, der jeder Nachfolgende sich nur anschliessen kann. Dies steht für Jeden fest, der Beethovens oben genannte Werke (schon die Titel würden es bezeugen) kennt; es lässt sich auch nicht durch die Behauptung in das Unbestimmte ziehn: Beethoven habe »sein ganzes Leben hindurch die Befreiung der Instrumentalmusik vom formellen Zwange« angestrebt, — das habe er in der neunten Symphonie vollbracht, die man mit jenem Verse

Nun zerbrecht mir das Gebäude,
Seine Absicht hat's erfüllt!

karakterisiren könne. Formeller Zwang besteht nur für den der der Form nicht mächtig, dem Kundigen ist jede Form nur vernunftnothwendiger Ausdruck für irgend eine Reihe geistiger Kundgebungen. Aber jede Form ist nur für ihren Inhalt vernünftig und nothwendig; folglich ist jede nur einseitig anwendbar und muss dem ihr fremden Inhalt widersprechend und zwangvoll werden. Nur die Herrschaft über alle giebt mit der Macht neue zu bilden wahrhafte künstlerische Freiheit, die nichts weniger ist als Formzerbrechen und Formlosigkeit, sondern vielmehr volles Uebereinstimmen der Idee und Empfindung mit ihrer Aeusserung. Nicht Zwang und nicht Willkühr, sondern Freiheit. Uebereinstimmung des Wollens und Thuns mit der Vernunft, ist im Wesen der Kunst gesetzt und war auch Beethovens Losung. Dies Schritt für Schritt durch alle Kunstgestalten und an den Meisterwerken aufzuweisen ist eine Hauptaufgabe der Kompositionslehre gewesen. Man hat früher Beethoven Formlosigkeit zum Vorwurf gemacht, wie jetzt das Formzerbrechen zum Verdienst; die Kompositionslehre hat erwiesen, dass gerade er seit und neben Bach der Formfesteste, namentlich für die Formen der Instrumentalmusik über Haydn und Mozart hinaus der Vollender — nämlich der jene Formen am vollständigsten und schärfsten ausgeprägt — geworden ist. Zugleich war ihm nach innerlicher Nothwendigkeit Beruf und Macht zu neuen Gestaltungen verliehn. Die letzte derselben (vorgespielt in der Fantasie mit Orchester und Chor und deren Nachahmungen von Fränzl und Andern) war die der neunten Symphonie, der Felicien Davids und Mendelssohns Symphonie-Kantaten *) nachfolgten. Wie kann man nun Berlioz »Schöpfer der Vokalsymphonie« nennen?

Wäre das nur Erörterung eines Ehrenpunkts? dann durften wir uns ihr nicht hingeben; nicht um einen Sieger- oder Erfinderpreis, um Erkenntniss und Fortschritt handelt es sich hier. Jene Form der neunten Symphonie (nenne man sie Symphonie-Kantate oder Vokalsymphonie) war für Beethovens Person und im Gange der Kunstentwickelung nothwendig also künstlerisch berechtigt, sie ist es nicht für seine Nachfolger. Der Chor der Instrumente, diese »Neue Welt« des Musik-Daseins, soll sich für die Abentheuerlichkeiten eines Harold oder eines verwilderten Kunstjüngers hergeben? Dergleichen, unendlich tiefern Gehalts, vertraut Beethoven (in seinen Sonaten Op. 110, 111, Fmoll, Cismoll)

---

*) Vollständiger hab' ich mich hierüber im Jahrgange von 1847 der allg. mus. Ztg. ausgesprochen.

dem einzeln-subjektiven Klavier; dem Chor, der Symphonie fallen ganz im grossen Sinn der alten Tragödie die allgemeinen Zustände und Interessen zum Antheil. Und noch schlagender wird, was der neunten Symphonie nothwendig war, das Hinüberwachsen selbständiger Instrumentaldichtung in Vokalsatz, den Nachfolgern zum Gebrechen. Sobald das Wort in seiner Tageshelle und Bestimmtheit eintritt, ordnet es sich die Dämmerung des Instrumentals als Beiwerk und Hintergrund unter. Vergebens will dann das Orchester wieder Selbständigkeit erringen. Es kann sich vor- und aufdrängen, kann sich breit auslegen und das Wort mit ausdauerndem Drucke zurückdämmen; aber die Macht des erwachten hellern Bewusstseins wirkt fort, so gewiss der Erwachte sich nicht willkührlich wieder in die Traumbilder des unterbrochnen Schlummers zurückzwängen kann. All die verwegnen Gebilde Berlioz bezeugen nur, dass er mit seinen Symphonien Unaussprechbares auszusprechen unternommen und Hülfe gesucht hat ausser dem Kreise dem er sich eingeweiht, — ja ausser den Gränzen seiner Kunst. Jene »Vokalsymphonien« sind Kantaten mit überwucherndem Instrumentale. Der Zutritt des Gesangs erfolgt nicht nach innrer Nothwendigkeit sondern nach dem Bedürfniss des Künstlers, das unzulängliche Ringen und Stammeln des Orchesters, dem er willkührlich Unmögliches zugemuthet, auszudeuten; der Wiedereintritt des Orchesters in Selbständigkeit erneut den Kreislauf des ewig nach innrer Nothwendigkeit scheiternden Unterfangens.

Wer wäre so herzlos, auf die Sisyphus-Arbeit eines so reichen energievollen auf Tod und ewige Verkennung hin sich selbst getreuen Geistes anders als in ehrfurchtvollem Mitgefühl hinzuschaun? Wahrlich in Berlioz auch waltet mächtig jener Drang nach Vorwärts, jenes Leben das »nach Flammentod sich sehnet«, das ihn hoch erhebt über alle Matten, denen nur Muth und Kraft gebrach sich aus dem vermeintlich Sichern und Hergebrachten das aber in Wahrheit das Ausgelebte ist herauszuwagen. Aber wir sollen an ihm lernen und bekennen: dass in der Kunst ewige Vernunftgesetze walten, die jeden ihrer Schritte bis zum Ende mit Nothwendigkeit bedingen, dass auch die reichste Intelligenz (die hat Berlioz vor vielen Kunstgenossen voraus) nicht genügt wenn man nicht jene Gesetze tief erkannt und unverbrüchlich in das Herz geschlossen hat, — und dass auch der Kunst ein bestimmter Lebensverlauf vorgezeichnet ist in ihrem Wesen, über den hinaus kein Arzt und kein Adept führt.

Oder hätte jener warme Freund von Berlioz (Hoplit) Recht, der all jenes Ringen des Künstlers daraus erklärt, dass ihm nicht gelungen sei den geeignetsten Schauplatz, die Oper, sich zuganglich zu machen? Warum sollte ihm unmoglich gewesen sein, was in Paris und allerwärts so Vielen geglückt, wäre nicht sein Wesen einer andern Bestimmung gefolgt? Kann denn der Künstler was ihm beliebt? empfängt er sein Gesetz aus innerm Trieb' oder von beliebigen Äusserlichkeiten? Nur der falsche Künstler, nur der Künstler wo er falsch ist gegen sich selbst und sein innres Gesetz wird von Aussen bestimmt. Aus festerm Stoffe schuf Jenen die Natur.

Und was hätt' er auf der lyrischen Bühne gefunden?

Hat sie eine Zukunft?

Unstreitig ist diese Frage bei dem Forschen nach der fernern Entwickelung der Kunst eine der gewichtigsten. Sie knüpft sich für uns Gegenwärtige eben so nothwendig an den Namen Richard Wagner, wie die vorige Richtung der Zukunftfrage an Berlioz Namen. Wagner hat mit einer Bestimmtheit des Bewusstseins, die keineswegs der Eitelkeit sondern fester Ueberzeugung entsprungen ist, seinen

Opern (namentlich Tannhäuser und Lohengrin) einen Fortschritt nach der Zukunft beigemessen: seine Schriften zeigen den geistvollen von der Nothwendigkeit des Fortschritts ganz durchdrungnen für seinen besondern Beruf energisch und unerschütterlich wirkenden Mann, seine Opern selbst haben gleich Berlioz Kompositionen an vielen Orten lebhaftesten Antheil, in manchem feurig edlen Gemüth Enthusiasmus erweckt und die Ueberzeugung, dass hier die verheissne Zukunft und Vollendung der Oper gegeben sei.

Ist dies? und ist überhaupt von der Zukunft Vollendung jener Idee die sich uns als Oper gestaltet hat, zu erwarten?

Die Oper ist vor Allem ein Drama, das Personen in realer Wirklichkeit und Leiblichkeit, in Handlung und Wechselwirkung darstellt, Menschen in der Bethätigung des Lebens nach aussen. Die Persönlichkeit tritt im Drama nach ihrem Karakter, nach Gedanken und Willen Gesinnung und Stimmung, unter dem Einfluss bestimmter Verhältnisse heraus in Thätigkeit mit Andern gegen Andre, der volle Mensch in voller Lebensthätigkeit. Dies ist bekanntlich die Aufgabe jedes Drama's; nur bedient sich das musikalische statt der Rede ganz oder theilweise der Gesangsprache. Sie soll als besondre höhere oder innigere »innerlichere« Sprache die »Rede des gemeinen Lebens« ersetzen und den Inhalt des Drama's in höhere oder phantastischere Regionen erheben.

Vor Allem wollen wir von der Halbheit der Misch-Oper absehn, in der gesprochnes Wort mit gesungnem wechseln. Ist einmal die Sprache dieser Wesen die vor uns auf der Opernbühne leben Musik, so möge kein gesprochnes Wort uns aus dem phantastischen Traum' erwecken! wir würden allen Glauben verlieren. Der wirkliche Mensch hat immer wirkliche Sprache; Gesang ist ihm ein ganz andres und besondres Moment seines Lebens, das er nimmermehr, als etwa in Scherz und Tandelei, mit der Sprache verwechselt und an deren Stelle verwendet. Vergebens auch hat man den Widerspruch durch Vergleich mit jenem Wechsel von Vers und Prosa bei Shakespeare und deutschen Dichtern erläutern und entschuldigen wollen. Vers und Prosa sind nur verschiedne Formen ein' und derselben Substanz, der wirklichen Sprache: der Vers ordnet nur das Spiel der Betonungen des Weilens und Eilens und der Anklänge, ohne die Bedeutung und Wirksamkeit des Worts zu ändern oder zu verschleiern. Der Gesang vermählt dem Wort' ein Element, das zwar ebenfalls in der Sprache vorhanden ist, aber nun erst aus seiner Verhülltheit und Unterordnung unter die absolute Sprachbedeutung zur Mitherrschaft — ja vermoge des begleitenden Orchesters der Stimmvielheit und des musikalischen Rhythmus leicht und oft zur Oberherrschaft kommt. Gesang und Sprache, wenn gleich verwandt ihrem Ursprunge nach, sind verschiedne Idiome die einander ausschliessen. Entweder steht das Drama auf dem Boden des wirklichen Lebens und redet dessen Sprache; oder es verlässt diesen Boden und diese Sprache und wird Oper. Die Mischoper ist Halbheit, ein grundsatzloses Unding: das Idiom der wahren Oper ist Musik.

Hiermit beginnt das Verhängniss seine Herrschaft, das von Anfang an über der Oper gewaltet hat, oft gescholten oft bekämpft und stets rückkehrend.

Diese Singenden sollen Menschen, diese gesungnen vom Instrumental' umrauschten Melodien, in denen so oft das Wort untertaucht bis zur Unverständlichkeit, sollen Rede sein? Gerade das leibliche Vortreten der Singenden zu dramatischer Bethätigung macht ihre Gesangrede zur Fabel, zum wirklichkeitlosen Phantasiespiel. Was man nie geglaubt, nie zu überreden zu zeigen gewagt hätte, alles Märchenhafte Abentheuerlich-Unmögliche, jeden Sturm unberechtigter oder übertriebner Gefühle, jeden Sinnentaumel üppiger Lust überredet man sich hier wagen zu dürfen.

Und abermals: diese Gesangsprache, diese Musik, die Räthselsprache des verhüllten Innern soll treffend und behend genug sein für den barschen hastigen Fortgang erregter Handlung, in der oft sogar das schnelle Wort des Dichters lähmend scheint? Das Drama will schlagfertig vorwärts dringen, die Musik muss weilen bis ihre Anklänge sich zu Stimmungen gefestet und uns gestimmt haben zum Einverständniss. Wie will man diesen Widerspruch versöhnen? Nothwendig muss auf jene dramatische Schlagfertigkeit verzichtet, die Handlung muss einfacher weilender, nicht entwickelt werden — was von je der Preis der Dramatiker war — sondern sich in wenig monumentale Momente zusammengezogen hinstellen, in denen die Musik sich ausbreiten, in die man sich vertiefen könne. Und damit das alles irgend möglich sei, muss der Dichter vom weiten Schauplatze des Lebens sich auf jene zählbaren Hergänge und Karaktere zurückziehn, in denen das innerliche Leben des Gemüths bedeutend genug und sonst geeignet ist, den Reichthum des nicht der Musik erreichbaren Geistes und zugleich des thatvoller nach Aussen drängenden Lebens vergessen zu machen.

Erklärt dieser erste Hinblick nicht die ganze Geschichte der Oper? Auferstehung der alten Tragödie sollte sie sein, Spiel müssigen Adels und üppiger Höfe ward sie, sobald sie sich nur festgestellt und auf der Bühne eingebürgert hatte, eine Stätte für Prunk- und Schaulust für Sinnenkitzel und Zerstreuung, an der das scheinbar ernsteste Vornehmen possenhaft umschlug. Wer waren diese »Alexander in Indien«, diese Zenobien und Armiden, Cäsaren und Katonen der grossen italischen Oper, die zu ihrer Zeit die ganze Welt erfüllten? Kastraten waren es und trillernde Kourtisanen, die mit Gold überschüttet, Gebieter des Er folgs, die launischen Herrschaften des Kompositeurs wurden, mächtig genug selbst unsern starken Händel zweimal zu ruiniren und in Wahnsinn zu stürzen, bis er von ihnen liess. Und wissen wir jetzt ohne die Berühmtheiten des Solfeggio auszukommen? haben nicht noch Mozart und Winter, Spontini und Meierbeer, Weber und Spohr, Fioravanti und Flotow dem Bravourgesang' huldigen und zollen müssen? Oder will man das Hauptzugmittel der modernen Oper ein Paar Jahrhunderte früher schauen, den Prunk der Ausstattung? Unter andern hat es schon der alte Freschi gekannt, der 1680 in seiner Berenice Chöre von 100 Mädchen 100 Soldaten 100 Reitern in eiserner Rüstung aufführt, dazu 10 Hornisten zu Pferde 6 Trompeter zu Pferde, 6 Trommelschläger 6 Fahnentrager 6 Posaunen 6 grosse Flöten 6 »Meistersänger« mit türkischen Instrumenten 6 andre mit Querpfeifen 6 Pagen 6 Sergeanten 6 Cymbalisten 12 Jäger, dazu beim Triumphzuge 12 Reitknechte 6 Wagenführer 6 andre 2 Türken die einen Löwen und zwei Elephanten führten, den Triumphwagen mit 4 Pferden bespannt, 12 Wagen und 12 Pferde mit Gefangnen und Beute, 6 Kutschen, die der Adel dazu geliehn.

Genug von diesen Kindereien. Der einzige Gluck taucht aus all der Nichtigkeit und Verderbniss empor, rein und stark. Er auf dem festen maassvollen Boden der alten französisch-aristotelischen Tragödie wollte das wirkliche Drama, nicht Musik und Zerstreuung unter dem Vorwand des Drama's. Er hat es nicht nur gewollt und gethan, er hat es — wenn gleich kurzgefasst — in deutlichen bestimmten Worten urkundlich ausgesprochen. Handlung Karaktere Wort des Dichters sind ihm heilig, ja sie allein seine einzige Aufgabe. Musik ist ihm nur Ausdruck Austönen jener geistigen Mächte.

Das ist Glucks weihevolles Loos. Ueber seinen Gedanken hinaus hat es für die Oper der Idee nach keinen Fortschritt geben, auch Wagner hat keinen höhern Gedanken fassen und offenbaren können. Sein Prinzip: vollkommenste Einheit der Musik als des Ausdruckmittels mit Dichtung und Handlung ist das glucksche.

Jedenfalls zeichnen sich neben Glucks Wege zwei andre Richtungen.

Die eine setzt sich zur Aufgabe, das Musikalische zu reicherer ja reichster Wirksamkeit zu bringen und daneben möglichst der Handlung treu zu bleiben. Dies ist der Weg Mozarts und seiner Nachfolger, der früher bezeichnet worden. Jedenfalls hat sich die Musik namentlich in der ihr eigenthümlichen Dramatik (in der Polyphonie) ungleich reicher entwickelt als Gluck sie besessen; und gewiss bietet sie hier Kräfte für dramatische Aufgaben, die jenem Bahnbrecher nicht zu Gebote gestanden.

Die andre Richtung ist die von Wagner im Lohengrin (namentlich im ersten Akt) betretne. Wenn Gluck nach dem Zeugniss seiner Worte und Thaten sich nicht von den »Formen« der damaligen Opernmusik im dramatischen Vorschritte will hemmen lassen: so zerbricht Wagner jede Form der Musik, — wenigstens geht er kühn darauf aus. Jeder dramatische Moment und jedes Wort schöpft unbesorgt um Vorhergegangnes und Folgendes aus dem Ozean der Tonwellen seinen schäumenden Becher nach eignem Gefallen und Bedürfniss. Kein erweckter Keim ist des Sprossens kein Motiv der Fortführung kein Gedanke der Vollendung sicher, jeder Standpunkt schwankt, häufig bis zu vollster Ungewissheit der Tonart; der Augenblick gebietet ergreift was eben jetzt der dramatische Moment zu fodern scheint.

Allein die Musik hat gleichwohl ihr ewiges Gesetz in sich, das man nicht zerrütten und verstossen kann, ohne sie selber zu tödten. Jeder Tonschritt jeder Akkord jedes Tongebiet hat für sich und in sich selber Sinn und Bedeutung und kann nur in diesem Sinne wirken, kann nur nach diesem Sinne sich mit gleichgesinntem Worte verschmelzen und gleichgestimmten Karakteren und Momenten der Handlung sich widmen, wofern nicht zwischen dem innerlich Geschiednen lähmendes Widerstreben und schreiender Widerspruch anheben soll. Und wenn jeder menschlichen Mittheilung logische Entwickelung zum Grunde liegen muss, wenn die Sprache mit dem Rüstzeug des schnell verstandnen Worts ausreden, ihre Sätze vollenden und verketten muss um verständlich zu werden: wie viel unentbehrlicher ist jene geheime Logik und Syntax der soviel dunklern unbestimmtern Tonsprache? Ihr die Form — irgend eine Form — versagen oder entziehn, heisst sie in das Chaos zurückschleudern.

Ich sage die Form oder irgend eine Form. Noch einmal muss ich jeder besondern Form Recht und Unentbehrlichkeit für den Inhalt dem sie sich eignet gewährleisten, während jede für fremden Inhalt nicht nur entbehrlich sondern sogar unzulässig ist. Gluck hat die alte Arienform zerbrochen. Mozart hat sich leichter flüchtiger bewegt als seine Vorgänger und Nachfolger in der Oper, Bach hat in der matthäischen Passion mit Chören von vier Takten ja von einem zwei wichtige Momente ganz erschöpft, Beethoven geht in der zweiten Messe mit schlagender Kühnheit von einem Treffzuge zum andern, wo Andre breite Formen auseinandergerollt und den Geist erstickt hätten. Aber das Urgesetz der Form: dass ein Gedanke sich ausspreche, einer den andern bedinge, — das ist nimmer aufzugeben.

Wagner selber hat es nicht über sich und seine erwählte Kunst vermocht. Was ihm in der Form der Verarbeitung (in der kunstgemässen dialektischen Wendung Erweiterung Umgestaltung der Motive u. s. w.) um der Ueberordnung von Wort und Handlung willen unannehmbar geschienen, das schleicht und drängt sich als nackte

Wiederholung ein — und muss es, da die Tonkunst wiederholt anklingen muss, was in der Seele Sympathie und Verständniss finden soll. Kein Komponist hat von der Wiederholung eines Motivs das Bedeutsamkeit für die Handlung haben soll so fleissigen Gebrauch gemacht, wie Wagner beispielsweise von jener kleinen Melodie, in der Lohengrin sein verhängnissvolles Gebot ausspricht, das die ganze Entwickelung des Drama's bedingt. Allein Wiederholung ist doch nur da richtiger Ausdruck, wo derselbe Gedanke in derselben Stimmung wiederkehrt. Wo das nicht ist, kann sie nur als äusserlich Erinnerungswort, mnemonisch nicht seelisch, aufgefasst werden: sie wirkt dann nicht durch sich, sondern durch das innerliche Zusammenhalten mit dem gegenwärtigen Momente, wie wenn z. B. ein vergeblich Gewarnter im Augenblick seines Verderbens sich die liebreiche Mahnung des Warners reuvoll zurückruft. Dergleichen Erinnerungen können an rechter Stelle die tiefste Wahrheit sein und treten dann auch bei Wagner in vollberechtigter Wirkung ein: aber sie stumpfen sich leichter ab als irgend eine Form musikalischer Dialektik, und können die eigentliche, Gedankenführung und Ausführung, nicht ersetzen.

Niemand kann es weniger als mir anstehn, einem so geistvollen und energisch wirkenden Künstler wie Wagner hiermit einen Schulprozess anzuhängen über die Frage ob er genugsam motivirt und »gearbeitet« habe, ob nicht. Weiss ich doch gar wohl, dass dieses »Arbeiten« jeder aufmerkende Schulkopf lernen und gleichmüthig damit werkeln kann. Es ist der Stolz all' jener Selbstzufriednen, die von der Tonsetzkunst Profession machen: »mit wenig Witz und viel Behagen dreht jeder sich im engen Zirkeltanz.« Aber dieses Arbeiten, spottwürdiges Werkeln wenn es sich ohne Inhalt und Beruf als schöpferisches Walten gebahrt und vordrängt: es ist zugleich die Kraft des Meisters.

sters, jene Kraft ohne die Niemand Meister ist und Meisterliches — das heisst Vollendetes — das heisst ein Kunstwerk schafft. Mit Geist und aus dem Geiste geübt ist es für Kunstjünger ächte Turnkunst der schöpferischen Geisteskraft, wie Logik und Mathematik für Jünger des Denkens, ist es für den Meister Ausgeburt jener ersten noch unvollständigen noch lebensunfähigen Lebenskeime, die seine schöpferische Liebe in göttergleicher Vollgestalt der Welt zu schenken berufen. Ein Mann von Wagners geistiger Macht hat diese Kraft und Kunst der Arbeit längst besessen oder könnte sie jederzeit gewinnen. Aber entbehren kann er sie nicht, und eben so wenig kann auf sie verzichtet werden — wär' es auch zu Gunsten dramatischer Wirkung — ohne dass Wesen und Vermögen der Musik damit aufgehoben würden. Wer das an jener Oper selber fühlen und erkennen will, der vertiefe sich in die erste Scene des zweiten Akts, wo das arge Paar in Selbstpein und Selbstanklage in Verzagtheit und grimmer Verbissenheit neue Plane schmiedet. Wie gräbt sich da der musikalische Gedanke tief und tiefer mit unermüdlicher Beharrlichkeit in die Seele! wie qualvoll windet sich, gleich der Versucherschlange als ihr zum erstenmal einst die Ferse auf das Haupt trat, jene wunderlich beklemmende Unterstimme (es ist die zum ersten Mal in der Welt künstlerisch angewendete Bassklarinette) unter der Stachelrede des argen Paares fort! Entbehren wollte Wagner auch da nicht jener Ausbreitung der Tonsprache, die so ureigen ihrem Wesen, so unentbehrlich ist für ihre Wirkung, wo die Scene (wie am Schlusse des ersten Akts und im dritten) Verweilen im Stillstand der Handlung gestattete.

Mag er nun dem Wesen und Bedürfniss der Tonsprache öfter fernab getreten sein oder nicht: das ist nicht die hier zu entscheidende Frage; das muss der Kritik — und die tiefere Begründung muss der Musikwissenschaft überlassen bleiben. Hier sollte nur die andre Richtung neben dem Pfade Glucks bezeichnet werden an seinem freidenkendsten Nachfolger. Diese Freiheit des Gedankens, der sich durch keinen Rückblick auf Herkommen und Gewohnheit verkümmern lassen will, dieses beharrlich auf den einen Punkt dem es gilt, auf die Scene gerichtete Wollen: das ist der Karakter und die Ehre Wagners. Ich habe diesen Karakter und die That Wagners an dem Punkte zuerst zu erfassen getrachtet, der für die Oper der entscheidende ist: an dem Zusammentreffen der Musik mit dem Drama und am bedingenden Einflusse dieses Vereins auf jene. Hier liegt die Entscheidung der Zukunftfrage, gleichviel ob es Jedem ohne viel umfassendere Auseinandersetzungen möglich und genehm sein mag, das hier nur flüchtig Angedeutete weiter bis zu fester Ueberzeugung zu verfolgen. Was jenen Punkt anlangt, so muss erkannt werden: dass Wagner eine Lebensbedingung des musikalischen Drama's festgehalten und zu erfüllen getrachtet — unverbrüchliche Widmung und Hingebung an den dramatischen Inhalt — soweit ihm gegeben war, dass aber dieses Prinzip nicht als seine sondern längst vor ihm als Glucks That in das Leben getreten, und keineswegs ohne Nachfolge geblieben ist.

Wie wär' es auch möglich gewesen, jene Foderung, sich im Drama der dramatischen Aufgabe zu widmen, jemals ganz aus den Augen zu verlieren? Von den Erfindern der Oper an, von Jacopo Peri und Caccini, von den ältern Italienern und unserm Händel an bis zu dem geistreichsten aller Bonvivants Rossini her ist aus aller Unreife und Verderbtheit hervor wenigstens in einzelnen Momenten jener dramatische Zug nachzuweisen; wie viel und Unvergessliches Mozart und Beethoven und wie viel Andre diesseits und jenseits des Rheins und der Alpen uns geschenkt, bleibt unvergessen. Besonders aber muss Spontini's mit seiner Scenenkunde, K. M. Webers (dem sich Wagners musikalische Diktion enger als ihm wohl selbst bewusst ist anschliesst und Meierbeers, in den Momenten wo sein eminentes Talent der Scene treu bleibt, als der nächsten Vorgänger Wagners gedacht werden.

Er verdankt ihnen viel — und wer auf ihrer Bahn nicht? — aber er hat auch das verhängnissvolle Erbtheil nicht von sich weisen können, das besonders Spontini und Meierbeer aus der Hand der Verhältnisse nehmen und in reissendem Ueberwuchern haben vermehren müssen: die breite prunkvolle Ausstattung der Scene, die aus der Unfähigkeit der Oper für raschern Fortschritt der Handlung und reichern Geistgehalt ihren Ursprung nimmt und auf Beides steigernd zurückwirkt. Spontini wird durch Nationalität durch den Schauplatz Paris und den Rhythmus des napoleonischen Einherschritts zum lapidar-prunkvollen Römer. Waffenglanz abentheuerlicher Kriegszug breites hierarchisches Gepränge Alles fodert weite Scene, Stillstand aller sonstigen Interessen, um all' die metallisch flammende Pracht, all' den bedrohlichen Glanz antikisch maskirter Paraden, all' den dienstfertigen Jubel ewig fertiger Tänzerschwärme und für jeden Gebietiger allen Göttern Opfernder aug'- und ohrüberfüllend auszubreiten. Gerade hierin barg sich der Wurm, der Spontini's sonst so hochgeschmückten Thron zernagt. Vergebens bewiesen seine Anhänger, dass dieser Prunk dem Römerthum, dem Zeitalter der Diadochen und Hohenstaufen gemäss sei: warum hatt' er sich diesen Aufgaben gewidmet? und warum war die Zeit dafür, die zehnjährige Frist Napoleons, ins Grab gesunken? Nun war die Restauration gekommen und blickte gähnend unter dem Thronhimmel hervor nach Belebungskräften umher. Was wurde da nicht alles hervorgeholt und zusammengetragen? sogar Revolution (die Stumme) und Hugenottenmord und ein befreiender Wilhelm Tell, der sich in halb Deutschland für den treuen Andreas Hofer ausgeben musste! Ein Lebensprinzip — ein positives wie die napoleonische *gloire* — wollte sich nicht ergeben, und so erging man sich in der ganzen Breite des Daseins und trug zusammen was nur irgend reizend oder seltsam oder neu schien: das ist der Trödelkram der meierbeerschen Scene, — eben so zeitgemäss (hunderte von Aufführungen beweisen es überall) als zuvor Spontini's soliderer aber einformigerer Prunk. Zur Entschuldigung kann man nur sagen: dass all' das Schauwesen möglicherweise neben jenen Vorgängen die die Fabel des Drama's bilden auch in der Wirklichkeit seine Stelle gehabt. Gewiss ist den Wiedertäufern auch die Sonne aufgegangen, ist man damals auch Schlittschuh gelaufen, ist in der Hugenottenzeit der Louvre erleuchtet und Bittgang gehalten und von Zigeunerinnen und Studenten getanzt und gejubelt worden. In manchem da zur Schau Kommenden fühlt sich auch karakteristische Lokalfarbe; nur verliert sich der Kern der Sache, stumpft sich die Schärfe der Handlung unter der Masse des Beiwerks, der Mensch unter dem überladnen Kostüm. Und nun versuche man doch, unsern Intendanzen und unsern allermodernsten Operfanatikern gegenüber — die alle so gewiss auf demselben Boden stehn wie ehedem Freschi's Zeitgenossen — ohne diesen Apparat auszukommen!

Auch Wagner hat das Verhängniss der Oper nicht abwenden können. Sinnreicher wie der Dichter des Propheten und der Hugenotten trachtet er nur den Prunk der Ausstattung als nothwendiges Moment mit der Handlung zu verschmelzen. Dazu bietet das Mittelalter geeignete Stätte. Wenn der heilige Graal seine gefeiten Streiter aussendet, ist es natürlich, dass König und Fürsten Ritter und Volk sich in sinnreich geordneten Wogen zum Strande drängen, dem Nachen entgegen mit dem sonnhell geharnischten Ritter, wundersam von einem Schwane gezogen. Da ist der prunkende Aufritt der vier Grafen unter dem Durcheinandergeschmetter ebensovieler Trompeterchöre: da ist der Wiederhall der Hifthörner an der Stelle, die näher und ferner durch die Waldhöhn in Chören herüberschallen: da erglüht der Venusberg und lässt in die sinnverwirrende Wollust seiner Heimlichkeit schauen, da gleisst der Nibelungen Hort, um abermals im Rheine zu versinken. Das ist ein Stück Poesie! Wer hätte nicht schon einmal in dieser oder jener Gestalt sie geträumt! Hier freun wir uns des zauberischglanzvollen Anblicks und haben uns nicht zu schämen; denn er ist die Sache, das Drama selber.

Er ist es.

Aber dieses Drama wäre das Drama der Zukunft? das Mittelalter ein Bild unsrer Zukunft, das Verlebte ganz Ausgelebte wäre das Kind unsrer Hoffnung? Unmöglich!

Jene Sagen und Mahren von der Teufelinne Venus und dem heiligen Graal vernehmen wir mit all dem Waffengeprassel der biedern Recken und ihren Gottesgerichtskämpfen als Nachhall längst verklungner unserm Gemüthe ganz fremder Zeiten. Unsre Phantasie bildert gelegentlich spielend damit, kann sie vielleicht einmal in den leichtern mehr dem Halbscherze gewidmeten Formen etwa der Ballade wieder hervorziehn; aber je mehr Ernst gemacht wird, sie uns in greifliche Nähe zu bringen, desto befremdeter erkalteter treten wir zurück. Nicht die Geisterwelt ist der Dichtung, selbst der dramatischen, verschlossen, wenigstens nicht bei uns Deutschen. Neben allen Lehren der Philosophie und allen Erläuterungen und Verläugnungen der Physiker und Materialisten lauert aus der Kindheit her in irgend einem dunkeln Winkel des Gemüths jener aus Graun und Verlangen gemischte Traum von einer in dieses Leben hineinragenden andern Welt, der bei'm »Geist des erschlagnen Hamlet« uns Schauer durch das Herz jagt und der Mähr vom Erlkönig in athemlosem Bangen horchen lässt, — man zwing' uns nur nicht (wie Weber im Freischützen gethan und

Wagner im fliegenden Holländer) so lange hinzuschaun, bis wir die Knöpfe am Gewand' des Geistes abgezählt. Auch das Leben versunkner Jahrhunderte leben wir noch einmal durch, soweit wir vermögen, das heisst aber: soweit wir Menschliches, uns und unser Sinnen und Fühlen darin finden. Jene Zeit des Mittelalters kann gar wohl Mitgefühl wecken, aber mit dem was ihr Menschliches und uns Verwandtes inwohnte, nicht mit ihren stählernen Recken und dem ganzen zusammengeraubten Plunder und Gerassel der hochtrotzigen hohlen Feudalwelt, nicht mit jener Minne die — wie die Neger mit ihren Götzen thun — den Gegenstand ihrer Wahl bald anbeterisch verehrt bald prügelt (Chriemhild rühmt, dass Siegfried »so zerblauet ihren Leib« und zur willenlosen Kreatur herabdrückt. Wir können nicht mitfühlen, wenn Lohengrin an der Geliebten die — sie weiss nicht warum verbotne Frage nach seinem Namen mit ewiger Scheidung straft: wir begreifen dass Venus Jünglinge verlockt, fassen aber kein Herz zu jenem Tannhäuser der vor unsern Augen aus den Armen der Wollust sich losreisst, die Bussfahrt nach Rom beschliesst weil eben Pilger vorbeiziehn, sie unterlässt und zur reinen Geliebten eben vernehmen wir von ihr zufällig das erste Wort auf die Wartburg zurückkehrt, weil ihr Name genannt wird, im Sängerwettstreit — beiläufig: es kann in der Oper kein besondrer »Gesang« angestimmt werden, es giebt da keinen Gesang mehr weil derselbe Sprache geworden ist — Angesichts der reinen Geliebten die Genussliebe preist, verstossen und zur Bussfahrt verurtheilt endlich doch nach Rom wallfahrt, dort keinen Ablass findet und nun wieder in den Venusberg zurückbegehrt, kaum noch zuletzt durch rechtzeitigen Tod erlöst. Das alles lassen wir uns wie gesagt im Mährchen halb achtlos halb mit Phantasiebildern spielend gefallen, nehmen es auf den alten Pergamenten kühl-objektiv als Vorstellung entlegner fremder Zeiten hin.

Sobald es aber auf der Bühne in ausharrender Leiblichkeit mit dem vollen Zugerüst der Wirklichkeit uns gegenübersteht, sinkt es aus dem berechtigten Asyl halbverklungner Sage, der wir gutwillig lauschen mochten, in die Sphäre aller sonstig auf Sinnenspiel berechneten Phantasmagorien hinab. Selbst die tiefern gemüthwahren Züge (wie jene Scene des zweiten Akts von Lohengrin) verlieren ihre Macht, da sie aus fremdkalten Umständen, für das theilnahmbereite Gemüth fast zusammenhanglos hervortreten.

Nein. Das ist nicht die Oper der Zukunft. Das ist Flucht aus der Gegenwart hinaus, die dem Geiste des deutschen Künstlers keine grossen allgemeinen Interessen bot, in eine Vergangenheit in der wir einst, werdende Jünglinge, des ewigen Römerns und Hellenisirens müde wenigstens deutschthümelnd träumen konnten und vaterländischen Boden unter uns zu fühlen stolz waren. Diese Flucht, sie führte einst in aussichtloser Zeit den ritterlichen La Motte Fouqué jetzt wundersamer Weise Wagner in das Vaterland der Ritter und ausgezierten Minnehöfe und des Klerus von Gottes Genaden mit seinen allen Heidenthümern abgeborgten Sagen, führte ihn der in Dresden um ganz andre Interessen gerungen auf die Stätte abentheuerlicher Standessatzungen über jene absonderlichen Rechte Berufe Ehren und Fürwahrnehmungen, die ganz wo anders als im Volk oder im Christenthum oder im Allgemein-Menschlichen ihre Wurzel hatten. Denn das Volk dem wir angehören, das unsre Vergangenheit und Zukunft ist, lag noch unbewusst und unberechtigt unberufen und unbeweglich halb eingeschüttet in der Muttererde da. Und doch ist nur in ihm der unversiegliche Stoff für wahre Kunst für ächtes Drama: das wahrhaft Menschheitliche das ewig unser Gemüth fasst und erfüllt, allein fähig und berechtigt vom Dichter zum ewig jugendlichen Leben erweckt und verklärt zu werden. Das Andre mag in volkfremden Zeiten unterhalten. Denen aber hat sich Wagners Gemüth nimmer zugewandt: sonst äss' er nicht das Brod der Verbannung im fremden Lande.

Und hier ist wie mir scheint am klarsten festzustellen, unter welchen Bedingungen der Kunst überhaupt eine Zukunft verheissen sein kann: Zukunft aber bedeutet, wie wir oben erkannt, im Gebiete des Geistes nicht Fortvegetiren und Fortgeniessen in die Breite, sondern Fortschreiten zu neuen und höhern Lebensmomenten im Leben der Nationen und der Menschheit. Leben und Lebengestaltung, das ist im allgemeinsten Ausdrucke Beruf der Kunst, wie wir ihn früher zu fassen gewusst. Das Leben aus dem Geist' und für den Geist kann sie nur offenbaren, wenn der Künstler den Odem dieses Lebens, Idee und Macht des Gestaltens, in sich trägt. Der Künstler aber, sei er auch der höchstbegabten Menschen einer, sei er Homer oder Shakespeare oder Goethe, er ist ein Kind seiner Zeit und seines Volks, er gehört ihnen an, und trägt zuletzt keinen andern Inhalt in sich als der im Schoosse der Zeit und des Volks hat werden können. Zug um Zug lässt sich das in allen Künsten und an allen Künstlern erweisen: die Erörterung auf diesen Blättern hat schon manchen Nachweis gebracht.

Soll also die Kunst einen Fortschritt erleben, so kann das nicht anders als durch Fortschritt im Leben der Zeit und des Volks geschehn. Die Frage nach dem Standpunkt' und Fortschritte der Kunst ist Eins mit der Frage nach dem Standpunkt' und Fortschritte des Volks und der Zeit.

Was ist dies nun: Fortschritt des Volks und der Zeit? Unmöglich kann das gewichtvolle Wort nur den besondern Fortschritt in irgend einer Wissenschaft Industrie oder sonst einer vereinzelten Bethätigung oder mehrern einzelnen bezeichnen und damit erschöpft sein, wenngleich jeder einzle Fortschritt auf das Ganze wirkt.

Vielmehr lässt sich auch im langathmigen Leben der Völker jene Ebb' und Flut der Fortbewegung beobachten, die wir früher S. 72 schon im Leben der Künste gewahr wurden. Irgend eine lebenzündende Idee — der Genius der neuen Zeit wie das Genie Schöpfer einer neuen Lebensphase in der Kunst ist — tritt thatsächlich in das Dasein, beseelt es mit neuer Glut zu neuer Bedeutung und neuem Bestreben. Hiermit beginnt eine neue Lebensphase für das Volk, für die Zeit, die sich allmählig in immer weitern Ringen über alle Richtungen und Bethätigungen verbreitet und allmählig in die Ruhe des Daseins übergeht. Allein Ruhe, das wäre Tod: das Leben hat und gewährt keine Ruhe. Wo noch Lebenskraft ist in einem Volke, wo sie nicht ausgetilgt ist durch Knechtung unter fremde Gewalt und Hinterlist oder einheimische und auch da bleibt Hoffnung der Wiedergeburt immer wach und berechtigt, da fällt, gleichviel wo und woher, ein neuer Lebensfunke in das Herz des Volks, und eine neue Lebensphase beginnt. Sie tritt in die Ausläufe der vorherigen, und wie auch die Kreise sich Anfangs verwirren mögen hat sie in die neuen Bahnen hineinzulenken. Nicht das ist Feind der neuen Lebensidee, was ihrem Eindringen in Zweifel oder Unfähigkeit widerstrebt: das, ihm selber zum Vortheil, hat sie zu überwinden und zu gewinnen. Feind ist nur der Wille, der das Gegentheil des Fortschritts die Umkehr des Lebensgesetzes anstrebt: die Rückzwingung in ausgelebte Lebenstadien, die Restauration. Ihre Aufgabe ist das Widernatürliche, weil kein verlebter Tag ohne seine Folgen und Fortwirkungen bleibt; es zu erzwingen muss Gewalt und Hinterlist an das Werk treten und bei Freund und Feind Verderben säen. Der gehemmteste langsamste Fortschritt ist noch Fortschritt. Die Rückzwingung ist Lebensverderbung: sie setzt sich nach der alten hebräischen Sage als altes verdürrt unfruchtbares Leichenweib mit bleierner Schwere und stahlscharfem Hass störend und verschliessend auf den Schooss der gebähren sollte.

Die Völker schreiten vorwärts kraft einer neuen in ihr Leben tretenden und alle Lebennerven und Adern durchwallenden Idee: feuriger ist der Fortschritt unter dem frischern Eindringen der beseelenden Kraft, gehemmt und verwirrt wird er unter dem Eingriff der Rückzwingung. Es ist ein Irrthum, wenn man die Wirkungen des Fortschritts oder Rückzwangs nur auf einzelne Lebensbezüge, etwa nur auf das Staatliche oder Religiose beschränkt meint. Karls II Restauration verderbte zugleich Politik und Sitte; Luthers Reformation beseelte nicht blos den Glauben ihrer Anhanger, sie weckte frische Regungen auch im Widerpart und verbreitete neues Leben im deutschen Volk' auch ausser der Kirche. Die Idee geistiger und sittlicher Befreiung aus den Banden autoritätischer Satzungen und naturzwängender Privilegien, aus dem stillen Gemach des Denkers führte sie zu den mächtigsten Volksbewegungen und politischen Ereignissen, zog sie zugleich die Erneuung deutscher Litteratur und Kunst, zugleich die seit Ludwigs XIV Staats- und Geistesmonopolisirung unmöglich gewesne Neubelebung der französischen Sprache und Poesie nach sich. In unsrer Kunst klang die Reformationsidee, gestützt auf die Bibel, in Händel und Bach aus, die humanistische Strebung unter dem Vortritt Rousseau's Goethe's und Schillers in Haydn Mozart und Beethoven. Die Idee der Freiheit und Einheit Deutschlands, zweimal — 1813 und 1848 — zum Eintritt in das Leben und all seine Richtungen machtvoll sich emporrichtend, ist weder erschöpft noch je zu vergessen oder aufzugeben. Die französische Restauration dagegen hat nach unsrer Seite hin die Lüsternheit Rossini's und die Fadheit seiner Nachfolger, die Minauderien Aubers des Kaltlebhaften und die höfischgleissenden *sacres* Cherubini's und zuletzt, geistig genommen, Meierbeer in ihrem Gefolge gehabt. Was wir Deutsche von dort überkommen, unsern gotterfüllten Kirchenhelden pietistisch nachagirt, aus dem alten Hellas und dem palestrinensischen Italien zusammengelistet haben, ist auch bekannt. Es sind Dante's rückwärtsgedrehte Gesichter.

Die Frage nach dem Standpunkt und Fortschritt unsrer Kunst ist Eins mit der Frage nach dem Standpunkt und der Fortschrittsfähigkeit unsers Volks. Ja, wenn die Aufgabe der Kunst bereits ihre volle Lösung erlebt hätte: auch da müsste der Fortschritt über sie hinaus durch Standpunkt und Lebenskraft des Volkes bedingt sein.

Ist in unserm Volke diese Kraft, der Beruf zu neuem Fortschritte?

Das wissen und beherzigen Alle, die den ewigen Ruf »Vorwärts!« der Geschichte vernommen und die Grundkraft unsers vielfältig heruntergebrachten aber nicht verderbten und verkommnen Volkes in sich selber fühlen, und an grossen Tagen wie wir sie erlebt aus den Augen Aller mit frisch-erneuter Jugendlust herausleuchten gesehn. Da bedarf es auch keines Beweises. Gefühl und Bewusstsein Aller von der Gegenwart legt Zeugniss ab für die Zukunft und ihre Nähe.

Wenn die erneuende Idee als gottgesandtes Ereigniss in das Leben des Volks tritt, dann wird auch die Kunst ihren Fortschritt in eine neue Lebensphase feiern. Eher nicht, und anders nicht.

Ob diese neue Lebensphase die bisherigen Gestalten der Kunst erhalten wird? Jede Gestaltung und die Kunst selber wird erhalten bleiben, solange sie für das fortschreitende Leben des Volksgeistes Bedeutung behält. Länger nicht.

Und nun kann ich auf jenen Theil der Zukunftfrage zurückgehn: hat die Oper eine Zukunft?

Die Idee der Oper ist bis jetzt keineswegs zur vollendeten Gestaltung gelangt, selbst bei Gluck nicht. — Das

Drame lyrique mit seinen Traditionen bot Gluck zu seiner Zeit die günstigste Grundlage: uns, die wir an Aeschylus Shakespeare und den deutschen Dichtern uns haben erheben und einen freiern Gesichtskreis gewinnen können, die wir nicht gleich den Franzosen der alten Schule schon in der Wahl der Aufgaben beschränkt, an den damals unverbrüchlichen Schematismus der Karaktere und Situationen gebunden sind, uns würden konnten schon jene Aufgaben nicht genügen, die damals das höchst Erreichbare waren. Die Musik ferner über die Gluck zu gebieten hatte zeigt nach einer Seite hin, für den Ausdruck der Einzelrede, vollkommen genügendes Vermögen: sie spricht das Wort des Dichters und die Stimmung der Scene so tief und mächtig aus, als Beides in Glucks Seele lag; sie bezeichnet wo Gluck es nöthig fand (z. B. in der Schlummerarie Rinalds, in dem Hinsinken des Orest in Betäubung, in dem Gebet aus C moll in Alceste) die wesentlich eingreifende Umgebung. Allein jede Persönlichkeit tritt gleich griechischen Bildsäulen in Abgeschlossenheit für sich allein auf, entweder allein bleibend oder mit andern wechselnd. Der eigentliche Dialog, das Gegeneinander der Stimmen und Karaktere, die bald mit ihrem Widerspruch gegeneinander streiten bald in Einigkeit zusammentreten und dennoch dabei die Grundverschiedenheit ihres Wesens behaupten, mit einem Worte: die polyphone Macht der Musik (das Wort nicht technisch sondern geistig genommen) dieses Vermögen, in dem wir das Nebeneinander (die Gruppe) der Bildkunst und das Nacheinander der Dichtkunst vereint sehn, das war in Glucks Musik — und das ist die andre Seite derselben — unentwickelt geblieben.

Zuletzt, und keineswegs bedeutungslos, ist zu beherzigen dass dieser Gluck, der treueste und hochsinnigste aller Dramatiker im Gebiete der Oper, sich fremdem Volk und fremder Sprache hat hingeben müssen, — wie bekanntlich auch Mozart meist italienische Texte komponirt hat. Je treuer aber und tiefer ein Komponist das Wort auffasst, desto unbefriedigender muss jede Uebersetzung ausfallen. Gluck in irgend einer Uebersetzung ist die Wahrheit im Mund' eines Lügners. Unser Volk aber, das Händel an England Gluck an Frankreich Mozart an die italienische Sprache hat abgeben müssen, — und unsre Sprache, die gerade für tiefe Dramatik nämlich für den freiesten treffendsten naturwahrsten Ausdruck so überlegne Kraft errungen: sie beide dürfen erwarten dass für sie und in ihnen der höchsten Vollendung nachgerungen werde.

Allein wir dürfen nicht übersehn, dass die Oper vor Allem Drama ist. Sollen wir Deutsche die Oper für uns vollenden: so muss das Drama überhaupt, das des Dichters bei uns eine Zukunft haben in dem Sinne, in dem es allein lohnt von Zukunft zu reden.

Das Drama nun, dieser vollkommenste Wiederhall des Lebens, muss sich in jedem Volk' eigen gestalten. Und nicht blos jedes Volk, jede Lebensphase eines Volks erzeugt auf der angemessnen Kulturhöhe ihre eigenthümliche Dramatik. Das alte Frankreich hat in Corneille Racine Molière, das durch die Revolution verjüngte Frankreich hat in Victor Hugo, dem jetzt Verbannten, und seinen Strebensgenossen seine Dramatik sich geschaffen. Was auch diese neue Schule Shakespeare und den Deutschen verdanke ist es nicht schon bezeichnend, dass damit die eitle Exclusivität des alten Frankreich und seiner dramatischen Traditionen gebrochen ist? und was man auch sonst an ihr vermissen und tadeln möge: sie ist das Abbild des neuen zu neuem Thatenleben erwachten Frankreichs, ein neuer Lebenakt in seiner Kunst. Auch dem deutschen Volke war (Früheres nicht zu erwähnen) in Schiller und Goethe eine erste dramatische Erhebung geworden, von der es unbereit für ein thatmächtiges Leben hinabsank in die Krankhaftigkeit und Einseitigkeit

Kleists, dem das edle aller Dichterkraft und Dichterweihe übervolle Herz am Fall des Vaterlands krankte und brach, — bis in noch verkommnerer Zeit Grabbe, der in Ungunst der Verhältnisse verkrüppelte Titan, in Unvollendung sich zerarbeiten und zerrütten musste. Die neue Lebensphase wird diesem selbst in den Gefallnen grossbegabten Volke mit der Freiheit und Einheit den Boden zu neuem Thatenleben — die Kraft hat es — und mit dem thatvollen Leben die Kunst der Thatfrohen geben, das Drama.

Wenn aber jene Zeit angebrochen, wird dann der schlagfertiger vordringender ausgebildete Volkskarakter sich zu der zweifelhaften schwankenden Gestalt der Oper, dieser »Tochter der Luft«, herüberbeugen? wird ihm für den Sturmdrang der neu das Leben durchherrschenden Idee die verschwimmende umhüllende Tonwelle genügen? wird das zarte gern weilende Wesen dem Marschrhythmus einer geweckteren Zeit folgen können, die so viel Versäumtes nachzuholen, so viel Verlornes und Versplittertes wiederzubringen hat? Zuletzt ist es doch ein nachdenklicher Zug in der Kunstgeschichte, dass die Oper nur bei Völkern — Italienern und Deutschen — zu tieferer oder vorwaltender Geltung gekommen ist, die nationaler Selbständigkeit oder thätiger Theilnahme am Staatsleben verlustig sich in den Taumel sinnlicher Zerstreuung und subjektiven Interessenspiels oder in jenes deutschthümliche nach Innen gekehrte Sinnen und Träumen hineingeflüchtet. Die Alten konnten keine Oper haben, die Römer nicht einmal nationale Kunst überhaupt; die Engländer und ihre freiern Söhne jenseit des Ozeans haben keine Oper, Frankreich hat aus nationalem Vermögen (Lully Gluck Gretry Cherubini Spontini Rossini Meierbeer sind Fremde) in der Oper nichts hervorgebracht, das an Kraft und Ernstlichkeit des Strebens mit dem Nationaldrama oder sonstigen Kunstleistungen gleichen Rang behaupten konnte; die ganze französische Oper ist Spass oder Unterhaltung oder Nachahmung.

Allerdings ist zu erwarten und zu hoffen, dass jene Ueberfüllung der lyrischen Bühne aufhöre, die unser Theater und unsre Musse überzieht wie wuchernde Schwämme feucht bröckelndes Gemäuer. Allerdings ist es ein Zeichen der gegenwärtigen sittlich geistigen Zerfahrenheit und Entleerung, dass das Theater aufgehört hat Spiegel des Nationallebens (wo ist jetzt in Europa wahres Nationalleben?) das Drama aufgehört hat Brennpunkt und Gipfel der höchsten Geistentwickelung in künstlerischer Form zu sein, und dass jene nachdenkliche Form der Oper den Thron einnimmt, der einst in Italien von Eunuchen gestützt und gehütet jetzt überall von blendendem Schaugeprang verherrlicht wird. Allerdings ist schon die Alles überdeckende, alle Kräfte in sich hineinzehrende Ausbreitung der Oper ein Zeichen ihrer Hohlheit. Aeusserlich lässt sich aus Allem Alles machen; dass man die Jungfrau von Orleans und das Käthchen von Heilbronn, Romeo und Julie und Othello — — unbekümmert um den Vandalenraub am Original — dass man zuletzt gar Lear für das Operngelüst herbeigezerrt, dass endlich eine Oper (der Nabob von Halevy) mit einer Hustenarie, einem Schnupfen- und einem Seufzer-Duett, einem Rauchpfeifentrio und einem Hundebellen- und Dudelsackchor, mit allen Naturtönen und Spässen hausbacknen Philisterthums debütirt: das alles kann nicht Wunder nehmen, wenn es nur darauf ankommt für eine denkscheue zerstreuungbedürftige Menge, für erfolgsüchtige Musiker neue Beute zu schaffen. Das wird in erhobnerer Zeit nicht mehr geschehn können.

Allein in dem unendlich reichgestalteten Leben und Geiste werden sich Aufgaben zeigen — an die jetzt kaum Einzelne in Verschwiegenheit und Entsagung denken mögen, die nur in der Form und mit den Mitteln des lyrischen Drama's verwirklicht werden können. Welcher Art diese Aufgaben sind ist nicht hier sondern an andrer Stelle zu zeigen. Dass man Nothwendigkeit und Möglichkeit neuer Bahnen ahnt, zeigen die vielfachen Versuche. Schon früher ist das Schauspiel mit Chören gestaltet, neuerdings (von Mendelssohn mit Athalia, der schon zweimal versuchten und verschwundnen) wiederholt worden; ein geistvoller Dilettant (Radziwill) hat dieselbe Form am ersten Theil des Faust anzulegen gewagt — und Gleiches ist sogar für den zweiten Theil dieses Riesenwerks beabsichtigt, ohne dass man gewahr werden will, wie weit dasselbe nach Ausdehnung und Inhalt Raum und Vermogen der Bretterwelt überragt, und wie man es verstümmeln muss um nur durch die Koulissen zu kommen. Auch die schon früher erwähnten neuern Auferstehungsversuche mit der griechischen Tragodie gehoren hierher. Das Alles ist nicht Fortschritt, es sind »ruckwarts gedrehte Gesichter«; aber sie sind getrieben von der Ahnung des Fortschritts der nothwendig ist und kommen wird. Jede Kunstform hat ihr unsterblich Recht, aber nur für Aufgaben und Verhältnisse aus denen sie als eigenthümlicher Ausdruck hervorgegangen ist.

Dasselbe gilt von der dem Bühnendrama geschichtlich und gedankenmässig so nah verwandten Form des Oratoriums.

Die Kirche weiss nichts mehr vom Oratorium als Theil des Gottesdienstes; Friedrich der Grosse hatte richtiger und aufrichtiger gesprochen als Tausende nach ihm, wenn er Grauns wohlgesinnten Tod Jesu »halb Kirche halb Oper« nannte. Dieses Werk ist wie sein Verfasser aus dem Volkskreise hervorgegangen, der damals noch weit näher dem kirchlichen Leben stand als die neuere Zeit; es ist über ein halbes Jahrhundert Labsal und Wohlthat gewesen für Tausende, die darin ihrem Andachtgefühl Genüge fanden da der tiefere reinere Quell für diese Empfindungreihen überdeckt und ihnen verborgen war. Die Form jener gottesdienstlichen Oratorien ausserhalb des Gottesdienstes und der entsprechenden Stimmungen und Verhältnisse wiederholen, ist (ich hab' es schon in Bezug auf Mendelssohns Paulus aussprechen müssen) nicht Fortschritt, kann nur in einer Zeit von Erfolg sein, die für den Fortschritt noch nicht erkräftigt in Erinnerungen äusserlichen Verknüpfungen und Versuchen Befriedigung oder Zerstreuung findet.

Auch jene andre Form des Oratoriums, die händelsche, kann nicht mehr genügen. Sie beruhte zunächst wieder auf der Anhänglichkeit der Zeit an den Inhalt der Bibel, der religios und darum wichtig erschien weil er der heiligen Schrift angehörte. In welcher Gestalt auch jener Inhalt dargebracht wurde, er war gewiss offne Gemüther zu finden. Wie schon Haydn über diesen Kreis hinausgeschritten und in ganz harmloser Unabsichtlichkeit bezeugt hatte, dass der ganzen Schöpfung und allen Lebensbeziehungen der Menschheit der Antheil der Menschen und ihrer Kunst gebührt, ist oben erwähnt worden. Wenn später F. Schneider mit dem »Weltgericht« und er nebst Andern bis auf Hillers Zerstörung von Jerusalem und Mendelssohns Elias wieder auf den spezifisch biblischen Standpunkt zurückgekehrt sind: so konnten in all diesen Werken das Talent der Komponisten der Reiz oder die Macht einzelner und vieler einzelnen Momente zu verdienter Geltung kommen; ein Fortschritt war weder in der Aufgabe noch in ihrer Ausgestaltung möglich.

Uns — und der Zeit auf die wir hoffen kann ein Gegenstand nicht um desswillen schon gelten, weil die Bibel ihn uns überliefert: biblisch oder nicht muss er menschheitliche Bedeutung und einen der Kunst geeigneten und erfassbaren Inhalt haben, die Fähigkeit Idealgestalt zu werden, wenn er als ächte und würdige Aufgabe der Kunst gelten soll. Und ferner muss dieser Gegenstand auch der besondern Kunstform zugänglich und für sie ausreichend sein, wenn seine Vorstellung zu einem wahren Kunstwerke gedeihn soll. Paulus als Lehrer und Zeuge des Glaubens ist dem Christen dem Denker dem Geschichtschreiber eine erhabne Gestalt; die Bildkunst kann diese Gestalt ausprägen und verewigen, Dichter und Redner mögen sich an seinem Preis versuchen. Aber sein Lebengeschäft war Lehre, Gegenstand nicht der Kunst sondern der Wissenschaft; sein Lebenslauf kann sich nicht abrunden und abschliessen zu einer einigen Gestalt, da er im Wesentlichen nicht That oder Thatenkreis sondern Gedanke im Glauben und Ausbreitung dieses Gedankens war. Selbst das Wunder seiner Berufung trägt den ungestaltlichen und wo nicht unkünstlerischen doch unmusikalischen Karakter an sich. Die Worte »Saul was verfolgst du mich? es wird dir schwer werden wider den Stachel zu locken« haben in der Erzählung volles Gewicht, können aber musikalisch nicht als Worte des göttlichen Warners vernehmbar werden, weil sie weder reiner Gemüthausdruck sind noch seinen Karakter aussprechen. Der alte Heinrich Schütz hat sie von einem Chor übereinander sich aufthürmender Stimmen, gleichsam von einem Geisterchor intoniren lassen, Mendelssohn von einem Chor weiblicher Stimmen. In beiden Darstellungen »war nicht der Herr.« Der Menschgewordne kann, wenn er als Geist wiederkehrt, nur in der ihm wesentlichen Gestalt erscheinen, nur als Mensch mit einer einzigen Stimme reden. Das hat Beethoven (in Christus am Oelberge) gewagt und Bach in der matthäischen Passion vermocht; niemand vermocht' es an jenen Worten. Gleiches — und weit durchdringender — liesse sich an all' jenen Aufgaben erweisen.

Aus einer tiefern und kunstsinnigen Auffassung der

Aufgabe ergiebt sich auch mit Nothwendigkeit die wahrhafte Form des Oratoriums. Die Musik kann nicht erzählen, ohne unwahr in sich selber zu werden oder in ihre lockerste für sich unbefriedigendste Form herabzusteigen, in das Rezitativ. Sie kann nur das Gemüthleben des Menschen, dieses einen oder verschiedner im Gegensatz' oder Vereine, kundgeben. Allzulange hat man, ängstlich am Leitfaden der Bibel angeklammert, das Oratorium als Epos mit dramatischen und lyrischen Momenten durchzogen betrachtet; Bach war damit als Diener der Kirche im vollsten Rechte, nicht der Kunst aber seines Berufs: dem freien Tondichter kann das Oratorium nichts anders sein als ein Drama. Schon die Natur der Musik ist in ihrer höhern Entwickelung dramatisch: ein grösseres Werk, wenn es ein einig Kunstwerk nicht blos eine Perlenreihe einzelner an losem Faden zusammengehaltner Momente, überall der Kraft unsrer Kunst offen sein nicht sie brechen und ausschliessen soll, muss sich dramatisch gestalten. Ich muss mich hier statt weiterer Ausführung auf mein Oratorium Mose beziehn, in dem die dramatische Gestaltung rein und voll — wie mir gegeben war zu schaun und zu vollführen — hervortreten sollte. Wieviel mir auch dabei gelungen oder misslungen sei: die Gestaltung des Oratoriums wird sich stets nur als dramatische vollenden, die Zukunft wird jenen ersten Eintritt in die künstlerisch rechte Bahn nicht aufgeben.

Allein ist dann nicht das Oratorium eine blosse Oper weniger die scenische Darstellung? und ist ein Drama, das auf scenische Darstellung verzichtet, nicht ein von Anbeginn Unvollkommnes? — Dieser Zweifel dürfte nach Goethe's Faust und Byrons Kain nicht Gehör finden. Genug der Aufgaben stellen sich uns, die nach innrer Lebendigkeit, nach der Nothwendigkeit dialektischer Entwickelung, nach ihrem ganzen Wesen dramatische Form begehren, und gleichwohl jeden Bühnenraum und jedes Bühnenmittel unendlich weit überragen. Hätten jene grössesten und kühnsten Dichtungen der neuern Zeit etwa nicht geschrieben werden sollen? Und ist nicht jener Held, der sein Volk aus der Knechtschaft »auf Händen getragen in das Land der Verheissung«, mit dem nach dem wundervollen Morgen-Mythos unsers Geschlechts Gott selber geredet in göttlich-menschlichem Erbarmen und menschlichgöttlichem Zürnen und Gereun, ist dieser alte Bund mit der Weissagung des neuen der ihn erfüllen nicht lösen sollte, dieser Morgen unsers Daseins, dieser Tag voller Prüfung und Hoffnung voller Thaten und Wunder in dessen Kreise Völker gegeneinander ringen und überirdische Mächte, die Geschicke vollenden: ist dergleichen unsers Schauens nicht würdig, der Vision des Dichters entzogen? Und giebt es eben dafür eine andre dichterische Macht als das Wunderreich der Töne, das Chöre gegen Chöre stellt, gegen die Menschenstimmen die räthselhaften der Instrumentenwelt?

Darf aber dieses freie dramatische Gedicht jenen Namen von altherkömmlicher Bedeutung, Oratorium, tragen, ohne an sich selber irre zu machen? So fragte noch nach einer der jüngsten Aufführungen ein hellsehender zeitkundiger Kunstgenoss, der sich dem Werke trotz seiner neuen Richtung befreundet. — Ich selber habe die Last dieses Zweifels neben manchem beglückenden Erfolg' an jenem Werk erfahren müssen. Und doch kann es nicht anders sein: die Antwort reicht über jenes Werk zu Werken der Zukunft hinüber.

Welche Wandlungen dem Ritus der Offenbarungsreligionen noch bevorstehn mögen, das zu fragen ist hier nicht der Ort. In ihnen allen, in aller Religion ist ein Grundgehalt: die Vorstellung die die Menschen vom Absoluten oder Gottlichen fassen, und in der sie den Grund ihres eignen Wesens bekennen. Dieser Grundgehalt überragt die Gränze jeder besondern Religion und jedes Ritus, er ist an keine

Statte noch Zeit gebunden, er vereint nach dem Worte Christi, die da anbeten »im Geist und in der Wahrheit«, und weiht zu seinen Helden alle die die Völker zu ihm hingeleitet, und verherrlicht ihr Vollbringen als Offenbarung des Tiefsten das dem Menschen eingegeben. Für diese Feier ist »das Oratorium« die eigne Form, nachdem es ohnehin schon längst aufgehört Bestandtheil des besondern christlich-protestantischen Ritus (des katholischen ist es nie gewesen) zu sein. Das ist für unsre Zeit und die Zukunft die wahre Bedeutung des Oratoriums, in der sich dessen Idee »nicht aufzulösen sondern zu erfüllen« hat, und die den — ohnehin ausserhalb des ritualen Gottesdienstes entstandnen Namen festhalten darf und muss, aber zu höherm Gelten, der nicht mit beliebigen Anlehnungen an die Bibel, mit etwaigen Wunderlegenden und Ereignissen von vorübergegangner Bedeutung und ritualen populär gewordnen Anklängen (etwa Chorälen und nachgeahmten Intonationen) nahe zu kommen ist, sondern nur das Ewig-Wahrhaftige und Ewig-Fortlebende der Gottesidee eignet. Eine innerlich und äusserlich freigewordne Zeit wird lichter erkennen und vollenden, was in schwankender Dämmerung begonnen.

Soviel von der Zukunft. Sie ist hier, ich wiederhole noch einmal das Anfangs Ausgesprochne, mit dem Wesen der Kunst und alles geistigen Lebens angeschaut worden als Fortschritt, und zwar Fortschritt in der Idee — Vollendung solcher Ideen, die geahnt und denen man entgegengestrebt ohne sie verwirklichen zu können, oder Eintritt neuer Idee in das Leben — Fortschritt des Geistes.

Anders begreifen Andre Wesen und Leben der Kunst.

Zunächst will man sich dabei beruhigen, dass die Kunst »von Ewigkeit her« als ein der Menschheit Eigenthümliches und Unentbehrliches dagewesen sei, folglich auch mit der Menschheit in alle Ewigkeit fortbestehn werde, sie zu erquicken und zu erfreun. Die »Mittel« mögen sich ändern oder mehren, die »Formen« wechseln oder sich ausbilden, die »Geschicklichkeit« könne wachsen oder abnehmen: die Hauptsache bleibe das Bedürfniss der Menschen und deren Beglückung durch die Kunst. In diesem Sinne hat (wenn die Mittheilung S. 92 richtig ist) Mendelssohn nur soviel anerkennen wollen, dass Einer es um ein »Unmerkliches besser« machen können als sein Vorgänger: er findet in Beethovens letzten Werken im Vergleich zu seinen frühern oder Mozarts die »Formen weiter und breiter«, den »Styl polyphoner künstlerischer« (dann wär' er zuvor also weniger künstlerisch, weniger dem Wesen der Kunst entsprechend gewesen) die »Instrumentation voller«, er sei auf der vorhandnen Bahn »etwas weiter« gegangen, — ja die neunte Symphonie bereite »vielleicht doch nicht ganz ein so ungetrübtes reines Fest« wie die Cmoll-Symphonie.

Keineswegs ist Mendelssohn Begründer dieser Auffassung: sie ist vor und neben ihm Vielen geläufig gewesen, die hier durch den Namen eines ausgezeichneten Künstlers vertreten sein sollen.

Ist dieser Gesichtpunkt haltbar, so verliert die Zukunftfrage jede Bedeutung und der Fortschritt jede Bestimmtheit. Es kommt dann überall nur darauf an, dass man »Kunst geniesse«, sich an ihr ein Fest bereite, durch sie »entzückt« und »glücklich« werde. Wenn dies aber genügt, dann kommt auf den geistigen Inhalt der Kunst überhaupt nichts mehr an. Denn Genuss Entzückung Glücks-Gefühl Reiz Schönheit, das Alles beruht zunächst auf reinsubjektivem Befinden: es giebt keinen Gegenstand der nicht Einem Genuss dem Andern Verdruss oder gleichgültig sei. Dann aber ist zwischen einem Gluck oder Mozart und Rossini oder Ricci, zwischen Beethoven und Strauss kein wesentlicher Unterschied: sie haben allerseits erfreut und entzückt, und zwar (fürcht' ich) die Rossini und Strauss mehr Menschen als jene. Der Vergnügling ist dann der Weise. In diesem Sinne kann man dann jeder Kunst und jeder Kunstrichtung Unsterblichkeit verheissen; es ist aber eine gleichgültige nichtsnutzige Unsterblichkeit, dieses kennzeichenlose Geschiebe das zu Nichts kommt als zu dem was man schon immer gehabt hat, zum Genuss: es ist, was Hegel »die schlechte Unendlichkeit« genannt hat. Selbst verzweifelte Versuche aus dieser ewigen Dieselbigkeit herauszukommen müsste man begreiflich und entschuldbar finden.

Hier ist der Punkt, wo der Gedanke wesentlichen Fortschritts (nicht blos unmerklichen Bessermachens) selbst als gefahrdrohend zurückgewiesen wird, und zwar nach und neben Andern auch von Mendelssohn. Allerdings hat er einerseits Recht, wenn er das Streben nach neuer Bahn einen »vertrackten Dämon« des Künstlers nennt. Der Künstler hat sich nur seiner Idee und Anschauung hinzugeben, nur in seine Aufgabe ganz und innigst sich zu versenken; sobald er im Schaffen ein Andres als dies beabsichtigt, bricht er die Treue, verliert er die Unschuld und Naivetät, ohne die künstlerisches Schaffen unmöglich zur Vollendung gelangt; sobald er gar aus Eitelkeit Unbedacht oder dem geheimen Bewusstsein irgend einer innern Unzulänglichkeit die natürlichen oder geprüften und bewährten Bahnen verlässt, trifft ihn die selbstverschuldete Folge. Aber andrerseits ist es sein den Momenten des Schaffens vorangehender Beruf, sich in Bildung Bewusstsein und Gesinnung auf die Höhe seiner Zeit zu weitem und freiumfassendem Ueberblick zu erheben. Mit der Erhöhung seiner geistigen Kraft ergeben sich ihm dann höhere oder neue Aufgaben und Auffassungen; was er und Andre zuvor geschaut, erscheint ihm in neuem Licht' und neuer Bedeutung, er sucht dann nicht — er ist dann schon auf neuer Bahn durch innern Antrieb, sie ist ihm natürlich und nothwendig, da Gesichtkreis Standpunkt und Aufgabe sie von innen heraus vorzeichnen. Mag er eine zeitlang einsam dahinwallen wie zuletzt Beethoven, — mag sein Bestes ein Jahrhundert lang versäumt im Staube liegen gleich Bachs matthäischer Passion, mag er verkannt werden, ja sogar irren: dennoch ist sein Streben ein edles, denn es foderte und beweist tapfre Hingebung an das für wahr Erkannte; dennoch ist es ein künstlerisches, und ganz gewiss für ihn und die Kunst kein verlornes.

Dies ist der wahrhafte Drang zum Fortschritt auf neuer Bahn, wohl und klar unterschieden von den Verirrungen der Eitelkeit und Unerfahrenheit. Jenen Verirrungen gegenüber steht aber die Zaghaftigkeit Allen Bequem- und Liebgewordnes zu verlassen, und diese »Unwissenheit im Willen« oder absichtlich festgehaltne Unerkenntniss des Wahren und Rechten, in der glückverwöhnte an Erfolg um jeden Preis gekettete Karaktere sich im Voraus des Rufs auf neue allerdings wagnissvolle Bahn erwehren möchten. Diese absichtliche oder instinktive Abwehr des Wahrhaftigen — damit es uns nicht aus unsrer Vergnüglichkeit und Erfolgsicherheit hervorziehe zu Thaten zweifelhaften Erfolgs — ist ein Zeichen der Abschwächung in so viel Tausenden der Zeitgenossen, in so viel innerlich und äusserlich Hochberufenen, erhöhte Last und Gefahr für die Treuen, Gewinn und Hülfe für die Rückfälligen. Ein Beethoven hat solche Schwächlichkeit niemals gekannt, sowenig wie Bach oder sonst ein Künstler, in dem der Genius war, die göttlich-geheissene Kraft wahrhaften Schaffens.

Haben wir also unsrerseits den Drang zum Fortschritt auf neue Bahn — wofern er nur ein wahrhafter und beruftreuer ist — nicht als irreleitenden Dämon zu fürchten: so betrachte man doch genauer, was von der andern Seite zugestanden wird.

Wenn also »die Mittel« sich ändern oder mehren: warum — aus welchem Antrieb geschieht das? und mit welchen Folgen? Die Mittel des Orchesters sind abwechselnd reicher und ärmer gewesen. Instrumente sind erfunden aufgegeben wieder hervorgeholt worden, z. B. die Harmonika und die Kornette: ist das bedeutungslos ohne Antheil des Geistes geschehn, etwa zufällig? Die Instrumente wurden aufgehäuft, als Theater und Kirche des Schallprunks bedurften um durch sinnliche Pracht und Erschütterung über die geistige Leere hinwegzuhelfen; sie wurden vermindert bis zur Dürftigkeit, als Sologesang und Bravour der Kastraten und Primadonnen alles Interesse der Oper in sich gesogen hatte. Das Orchester wurde wieder vollstimmiger, als besonders unter Mozarts Walten die Komposition sich kunst- und inhaltvoller ausbildete, der Dialog personenreicher und belebter wurde, lebhafterer Wechsel der Situation, und das Bedürfniss die Stimmung jedes Moments und jedes Handelnden zu bezeichnen hervortrat.

Ich breche ab; ohnehin ist schon an Mitteln und Formen (S. 55, 65 u. f.) der geistige Antrieb und Inhalt als einzig Bedeutsames erkannt worden. Die ganze Kunstgeschichte, soweit sie ihren Beruf erfüllt, widerlegt Punkt für Punkt jene, wenn sie ernsthaft gefasst wird, ebensowohl unkünstlerische als ungeschichtliche Ansicht. Der menschliche Geist kennt keinen Stillstand, überall nur Bewegung nur Fortschritt oder zeitweise Rückschritt; selbst die anscheinende Wiederkehr derselben Erscheinungen und Momente bezeichnet sich dem tieferdringenden Blick' als ein jedesmal Verschiednes, es sind die Synonymen der Geschichte; die Massenwirkungen Spontini's Meierbeers Wagners haben ganz andre Bedeutung als jene ehemaligen Schalllasten, und unterscheiden sich untereinander eben so bestimmt wie die Karaktere der Künstler, die sie in Bewegung gesetzt haben. Ueberhaupt ist es mit dem Wesen der Kunst unvereinbar, Inhalt und Form Geist und Material oder Mittel zu scheiden, Eins ohne das Andre fortschreiten oder stehnbleiben zu lassen. Die Kunst ist eben Geistkörperlichkeit, Geist und Körper in Zweieinigkeit; wer in Form oder Mitteln Aenderung zugiebt, muss sie auch im Geist als vorhanden eingestehn.

Andern wieder ist befremdend und unbegreiflich, dass Bestand und Fortschritt der Kunst aus der Idee hervorgehn und aufgewiesen werden soll, — dass bei Beethovens neunter Symphonie das Heranschreiten der reinen Musik zu bestimmtem wortbedürftigen Inhalt, bei Spontini Weber und Andern die zeitbewegenden Vorstellungen, bei Allen Nationalität und Zeitgeist das erste Bestimmende gewesen sein sollen, die zunächst Richtung und Aufgaben dann die Lösung und Vollendung bis in das Einzelste hinein vorgezeichnet haben. Ihnen beginnt die Kunst mit dem sinnlichen Erschallen, wächst das Kunstwerk aus seinen Einzelheiten, wie sie sich in gegebner Zeit im Seelengehäuse des Künstlers gerade zusammengefunden haben. Die Idee des Ganzen aber ist ihnen nur der durchaus gleichgültige Anlass zu jenem Rendezvous von künstlerischen Einzelheiten (Melodien Arien u. s. w.) gleichsam das Kanevas in das man die farbenquellenden Tonblumen (da sie doch einmal nicht in der Luft schweben können) einstickt und einflickt. Ob irgend ein Mährchen aus tausend und einer Nacht oder ein Jahrmarkt voll richmondscher Thoren oder die edelsten Bilder der Menschheit im Wendepunkt tiefster Interessen den Anlass oder Anstoss gegeben, gilt ihnen gleich, wenn nur die Flut der Töne daran in Wellenschlag gerathen konnte. Hiermit ist die Entscheidung auf das Einzle gewiesen, das Kunstwerk zerlegt sich in seine auseinanderfallenden Glieder, sein Werth ergiebt sich aus der Werthsumme der Arien und Chöre die darinstecken. Es ist das ein später Nachklang jener in der Litteratur längst überschrittnen altfranzösischen Kritik, die den Werth eines Trauerspiels nach der Anzahl der Sentenzen und Bilder ermass, die darin konsumirt worden: ihm gilt Goethe's Spottmaxime: »Gebt ihr ein Stück so gebt es gleich in Stücken.«

Wär' aber in den Einzelheiten, in diesen einzelnen Motiven und Melodien Arien und Duetten das Wesentliche des Kunstwerks begriffen: warum lassen sie sich nicht nach willkührlicher Auswahl zusammenfügen? Man verbinde doch einmal, sei es nach allen Regeln der Setzkunst, den Hauptsatz aus dem Allegro der einen Sonate mit dem Seitensatz einer andern! auch dem Nichtkundigen wird die Ungehörigkeit fühlbar. Jene taumeligen Potpourri's, an denen der grosse Schwarm in den Gartenkonzerten seinen Spass hat die zusammengeflickten Fetzen zu erhaschen zu erkennen und wieder entschlüpfen zu sehn, sind die Verwirklichung des atomistischen Prinzips. »Wer will was lebendig's erkennen und beschreiben, sucht erst den Geist herauszutreiben, dann hat er die Theile in seiner Hand, fehlt leider! nur das geistige Band: *encheiresin naturae* nennt's die Chemie, spottet ihrer selbst und weiss nicht wie.« Mephistopheles hat's empfohlen, der Herr der Ratten und der Mäuse.

Vielleicht erhalten wir aber das Vereinzlungs-Prinzip im Einzelnen bei Ehren, in Liedlein und Tänzen, in der einzelnen Melodie, wenn nicht in grössern Gebilden. Die einzelne Melodie, was hat sie mit Zeit- und Zukunftfrage, mit all dem Gepränge von Idee und Fortschritt zu schaffen? sie ist eben da, gleichviel wie, wenn sie nur erfreut. Und hier ist die Kunst ewig. Melodien hat es immer gegeben und kann — wird es immerdar geben. Schon durch Rechnung wissen wir, dass allein sechs Töne 24, acht 40320, zwölf an 500 Millionen Umstellungen gewähren, der unzählbarn Mannigfaltigkeiten des Rhythmus und vieles Andre nicht zu erwähnen, — wer will hier ein Ende finden?

Leider ist schon die Rechnung nicht ganz richtig. Jene Millionen Motive sind einander der Ueberzahl nach so ähnlich, dass man den Unterschied kaum gewahr wird. Dann walten bekanntlich gewisse Naturgesetze der Anziehung und Abstossung von Tonverknüpfungen (man denke der melodischen und harmonischen Regeln) fodern logisch-grammatische Nothwendigkeiten (Schlüsse Folgerichtigkeit Klarheit) ihr Recht — die Millionen schmelzen bei jedem neuen Hinblicke zusammen. Woher käm' auch sonst die Monotonie der Millionen von Liedern und Männerquartetten, Tänzen und Streichquartetten, die jahraus jahrein unerschrocken cikaden- und farfarellengleich hinausfahren in die Welt? Nicht einmal dem Urtheil der Geschichte können wir uns selbst in diesen kleinsten Räumen entziehn. Auch das kleinste Lied steht unter dem Einflusse der Zeit und Nationalität (sonst würden, wie schon bemerkt worden, die einst mit Recht beliebten Lieder nicht veralten und verschwinden) wenn es auch nicht überall des Nachweises lohnt.

Ja, wer jenem atomistischem Grundsatz' ernstlich nachginge, müsste schneller verzweifeln als der weitsichtigste Idealist. Es giebt kein neues Motiv mehr das sich als solches kennbar machte, es giebt keine neuen Rhythmen mehr (auch die in Hillers rhythmischen Studien sind nicht neu) wie es seit Bach ungeachtet manches neuen Misch-Akkords keine Erweiterung der Harmonik giebt, es giebt keine Bereicherung (die man als solche ausbeuten könnte) für die bunte Pallette unsrer Instrumentisten. Das ist ja eben die Verzweiflung und der Stachel aller, die nicht aus dem Geist' und seiner Macht und Wahrheit schöpfen und der Trivialität des ewig Dagewesenen entrinnen wollen: das treibt uns Spätlinge der Kunst, die wir uns die Neuen und Jungen nennen, zu den Verrenkungen der Melodie, zu diesen Uebertreibungen des Ausdrucks, zu dem Willkührspiel mit Harmonien und Tonarten und Motiven und Klängen, deren jedes nur seinem Sinn gemäss wirkt, im Wirbelwind der Willkühr aber nur verwirrend und betäubend an unser Ohr schlägt und es endlich auch für Verständniss der Wahrheit abstumpft.

Wann wird man endlich die nahliegende Wahrheit festhalten lernen? Nicht im Aeussern, sondern im Innern das sich äussert lebt die Kunst und ist sie begreiflich und erfassbar. Und findet ein Berlioz neue Klänge, ein Andrer noch einen neuen Mischakkord oder eine neue melodische Wagniss: das hat nicht mehr Bedeutung als eine neue Farbenmischung für den Maler, ein neues Wort, eine neue Wortfügung für die Sprache. Das macht nicht den Dichter, sondern der Dichter macht das alles wie und wo es ihm nöthig ist. Nicht die Ausdrücke sind das Leben, sind die Offenbarung des Geists und ihr Quell: sondern umgekehrt, der Geist ist das Leben, und schafft sich die Sprache zur Offenkündigung seiner selbst, und erfasst damit die Ausdrücke — gleichviel ob tausendmal dagewesen ob unerhört — als Stoff der verkündenden Rede. All' unsre Motive für sich angesehn sind nur gleichgültiger Stoff. All' dieser Stoff und Staub der Motive, für sich ist er todt, hat er schon unzähligemal dem Leben gedient, ist von ihm verlassen wieder Staub gewesen, wird abermals vom Leben ergriffen werden und beseelt. Nicht er für sich ist das Kunstwerk, sondern der geistige Inhalt der ihn an sich gezogen und daraus seinen Leib gebildet und beseelt hat. Im Finale der Cmoll-Symphonie findet sich kein Motiv und kein Akkord, die nicht schon tausendmal dagewesen wären, — und der Satz ist durchaus mächtig originell neu; denn er ist voll des heiligen Geistes der Kunst. Und wo dieser Geist fehlt, da schlägt Mozarts Wort ein: »Es ist nichts drin!«

Der Geist des Dichters — in Worten oder Tönen oder Farben — findet sich selber wieder im Gegenstande, durchdringt denselben, schafft ihn, wenn er als äusserlicher Stoff sich darbot, um in Idealgestalt »nach seinem Ebenbilde«, durchdringt und erfüllt ihn gänzlich bis in die letzte Aeusserung, wie die Seele des Menschen das Leibliche bis in den fernsten Nerv. Schöpfer der Kunst ist der Geist. Die Zukunft der Kunst ruht in der Zukunft, die der Geist sich schaffen wird.

VI.

Begriff und Aufgabe der Musikbildung.

Erkenntniss als Grundlage der Bethätigung. Freie Prüfung und Freimuth als Lehrerpflicht. — Musikbildung für Künstler und Volk. Bedeutung der Kunst im Volksleben. Reale und ideale Seite des Lebens. Die Kunst als Hüterin des Idealen im Volksleben. Ihr erhaltender und erhöhender Beruf. Ihr Sinken. — Die Musik im Volksleben. Unbestimmtheit ihres Gehalts. Ihre Theilnahme am Leben. Beseelender und entnervender Einfluss. — Beruf und Pflicht des Lehrstandes. Festhalten am Wesen der Kunst. — Pflege guter Musik; Entbehrlichkeit und Ausschluss der schlechten; Irrthum und Ausflüchte der Lehrer. Unterscheidungs-Merkmale. Freibeutereien. Etüden. Salonmusik. Bravour- und Konzertstücke. — Bildung der Kunstfreunde, der Künstler, des weiblichen Geschlechts. — Einzel- und Gesammtmusik. Gipfel der Volksmusik.

Wie wichtig auch die Gegenstände unsrer bisherigen Betrachtung erscheinen: nicht ihre Erkenntniss, Bethätigung für sie gilt es zu fördern. Diesem Zwecke wenden wir uns jetzt zu.

Der Künste Fortbestand beruht auf dem Lebensgehalte des Volks, Bethätigung an ihr übt zunächst der Künstlerstand. Indess der schaffende Künstler richtet Willen und Kraft unbedingt auf sein Werk: das allein gilt ihm zu vollenden wie sein Geist es geschaut, es hat seine Bestimmung durchaus in sich selber, ist sich selber Zweck und um seiner selbst willen da, nicht um eines andern ausser ihm liegenden Zwecks willen — wär' es auch der edelste, wär' es der der Kunst- und Volksbildung. Blicken wir gar auf den der Künstlertreue Abgefallnen, so sind es endliche und in künstlerischer Beziehung nichtige Zwecke (Ehrgeiz Eitelkeit Gewinnsucht) die ihn leiten. Der ausübende Künstler aber folgt mit gleicher Nothwendigkeit in der Regel seiner Neigung seinem Ermessen oder den ihn bestimmenden äussern Verhältnissen seines Amts, den Rücksichten auf Kraft und Neigung der Mitwirkenden, auf Fassungskraft und Geschmack seiner Zuhörer.

Offenbar bedarf es neben dieser Bethätigung des Künstlerstandes und für sie, neben der Theilnahme des blos die Kunstleistungen Aufnehmenden und für sie noch einer andern Bethätigung, die sich zum Zweck setzt nach allen Seiten hin diejenige Bildung zu verbreiten, ohne die weder Fähigkeit für Ausübung noch Empfänglichkeit genügend nach dem Bildungstande des Volks und der Kunst vorhanden sein können.

Hier treten vor allen Andern wir Lehrer an unser Werk. Als Lehrende (gleichviel ob daneben Künstler oder nicht) sind wir Vermittler zwischen der Kunst wie sie sich bis zu uns hin entwickelt hat, und denen die sich näher an ihr betheiligen — sie tiefer fassen oder sie ausüben wollen. Unser Beruf ist: nach allen Seiten hin sie zu erkennen, ihre Werke lebendig im Geiste zu tragen und dieses Leben in Bewusstsein und That aller uns Anvertrauten überzuführen, die Erfahrungen und Hülfsmittel aufzusammeln und an alle Empfangbereiten auszuspenden. Fortbestand und Pflege der Kunst sind uns Beruf und Zweck, während sie dem blos Empfangenden nur Bedürfniss sind und aus der Schöpfung des Künstlers zwar Lebenstoff empfangen, keineswegs aber derselben als bewusster Zweck vorgestanden und dem Künstler Berufspflicht gewesen.

Zu diesem hohen Berufe sind wir auf rechter Bahn, wenn vor Allem feste Anschauung vom Wesen und Zustande der Kunst in uns lebt oder die vorhergeschickten Erwägungen uns zum Gewinn fester Ueberzeugungen hierin angeregt haben. Nur klare Einsicht verbürgt zielsicher Handeln; wer das erkennt, wird sich mit der umfassenden

Vorbereitung so bereitwillig versöhnen als ich mich ihr unterzogen habe.

Ich möchte sagen: unterworfen als einer Pflicht. Es ist weder erfreulich (wenigstens nach meinem Sinn) mit so manchem rüstigen theilweis verdienstvollen und beliebt gewordnen Wirken in Widerspruch zu treten, noch darf man sich — wie gewissenhaft und redlich man es auch meine — dafür grossen Dank und schnellen Erfolg versprechen. Die Meisten möchten sich gefördert sehn, aber ohne dass die süsse Gewohnheit des Daseins ihnen gestört würde, wie der Kranke gar gern gesundete, nur schwer aber von dem ablässt was ihn krank gemacht. So spricht schon Goethe zu seiner Zeit — und er urtheilte von ihr: »diese Zeiten sind schlechter als man denkt« — warnend aus: »Man verdient wenig Dank an den Menschen, wenn man ihr inneres Bedürfniss erhöhn, ihnen eine grosse Idee von ihnen selbst geben, ihnen das Herrliche eines wahren edlen Daseins zum Gefühl bringen will. Aber wenn man die Vögel belügt, Mährchen erzählt, von Tag zu Tag ihnen forthelfend sie verschlechtert, da ist man ihr Mann; und darum gefällt sich die neuere Zeit in so viel Abgeschmacktem.« Und er hatte nicht zunächst mit Musikern zu thun, die nach ihrer Richtung subjektivem Gefühl so leicht vor unbefangner geistfreier Prüfung den Vorrang lassen; und er stand nicht in einer Zeit, in der nach Liszts geistreichem Worte »die Clique und die Claque« gebieten.

Lohnt es aber der Mühe, Goethe's Warnung — er hat sie selber nicht befolgt — zu befolgen? und ist es erlaubt? Nur Feigheit und Weichlichkeit scheuen das Licht der Wahrheit, und ziehn sich vor der Prüfung zurück um die Gefährdung ihrer Liebhabereien zu meiden, wie der Strauss dem Jäger zu entfliehn wähnt wenn er den Kopf verbirgt um ihn nicht zu sehn. So ist kein Fortschritt möglich, nicht einmal wohlgemuth Feststehn. Das ist auch nicht

Liebe zur Kunst sondern Liebelei: denn der Liebende vertraut dem Gegenstand seiner Neigung, ist stolz auf ihn und führt ihn gern an's helle Licht: nur der liebelnde Buhle weiss dass er sich und andern allerlei zu verhehlen und zu bergen hat. So auch wer die Kunst recht liebt, tritt zu ihren Werken mit Liebe heran, durchdringt sie mit Inbrunst, erhellt und läutert und erhebt seinen Geist an der Glut die sich an ihnen entzündet (»Rührung, sagt Beethoven, ist für Weiber, dem Mann soll Musik Feu'r aus dem Geist schlagen!«) erweitert seinen Gesichtkreis, die Gränzen seines Hochgefühls und Glücks, indem seine Liebesglut gleich der im Hochgebirg' aufgehnden Sonne von Gipfel zu Gipfel alle Firnen und Höhn überglänzt entzündet und das Niedre im Qualm der Schluchten vergisst. Liebe beginnt, Erleuchtung — Bewusstheit folgt und beiden fällt jede Schranke und Stockung. Nur so gewinnt man, vielleicht aus engem Beginn, den ganzen Reichthum der Kunst sich zum Besitz. Liebe und Bewunderung hafteten zuerst am Einzelnen: das staunte man an in seinem ersten überlegnen unbegreiflichen Erscheinen. Wie aber (nach Plato) Staunen Anfang aller Weisheit ist, so kann es auch Ende aller Weisheit sein, wenn man aus dem Staunen und Anstaunen nicht herauskommt. Bewunderung und Liebe müssen durch die Macht der Erkenntniss über das Einzelne und seine Schranke hinausgehoben und alles Lieb- und Bewundernswürdige, die Kunst in ihrer ganzen Fülle überleuchtend umfangen. Sei uns Bach sei uns Gluck sei uns Beethoven hochverehrt und lieb, wiegen wir uns ein in den süssen Traum der mendelssohnschen Sommernacht und auf dem Wogengespiel seiner Zaubermährchen am Seegestade, freuen wir uns der Geistblitze des funkelndreichen meierbeerschen Talents und an allem hier und dort und überall ausgestreuten Schönen! Aber geben wir uns keinem bestrickenden Reize für immer bewusstlos und willenlos gefangen zu eigen! Wer sich jedem Reize dahingiebt: im Taumel des augenblicklichen Genusses verliert er sich selbst, seine Keuschheit und seine Mannheit und zuletzt mit der Kraft tief und voll zu schöpfen den Genuss selber. Und wer sich einseitigem Zug überliefert, dem versinkt hinter dem einen Gegenstand seiner Vorliebe die ganze unerschöpflich reiche Welt. Nur der erleuchteten zugleich freien und keuschen Liebe gehört die Welt, fliesst Vergangenheit und Zukunftfähigkeit in eine kraft- und schätzevolle Gegenwart zusammen. Diese Liebe kann nicht ohne Erkenntniss entstehn und Erkenntniss nicht ohne den Muth der Wahrheit, ohne jenes edle Streben, das Wahrhafte freudig aufzunehmen und treu zu vertreten. Dieses Streben ist der wahre Adel des Menschen und seine erste Pflicht. »Nicht die Wahrheit (spricht grossherzig schon Lessing aus) in deren Besitz irgend ein Mensch ist oder zu sein vermeint, sondern die aufrichtige Mühe die er angewandt hat hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Werth des Menschen. Denn nicht durch den Besitz sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin allein seine immer wachsende Vollkommenheit besteht. Der Besitz macht ruhig träge stolz. Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit, und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze mich ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: Wähle! — ich fiele ihm mit Demuth in seine Linke und sagte: Vater, gieb! Die reine Wahrheit ist ja doch für Dich allein!«

Und wem ziemte dieser unbefangne überallhindringende Blick, scheulos Alles erkennend und freimüthig Alles würdigend, eher als dem Lehrer? Mag der Einzle für sich es verantworten und tragen, wenn er sich einseitig abschliesst: wie darf als Lehrer Ich mich unterfangen meine Einseitigkeit auf Andre zu übertragen, den Jünger der mir vertraut in mein Gefängniss zu schliessen? Alles Lieb- und Besitzwürdige hab' ich ihm zuzueignen und daraus das — nicht mir, das in jedem Moment der Bildung ihm Gemässe voranzustellen. Wie vermag ich das ohne freies und über alle Gaben der Kunst erweitertes Bewusstsein?

Mit gleich scheuloser Berufstreue fassen wir jetzt die Frage: was Begriff und Aufgabe der Musikbildung ist, welche Wirkung und Bedeutung sie hat, in's Auge.

Man berge sich nicht das Gewicht dieser Frage. Musikbildung und Musiklehre haben zunächst ihren Antheil an der Pflege der Kunst; in dieser Richtung dienen sie allen, denen als Schaffenden Leitenden Ausübenden Lehrenden die Kunst Lebensberuf sein soll, oder die neben ihrem anderweiten Beruf an der Ausübung der Kunst aus Liebhaberei Theil nehmen. Allein Künstler und Kunstlehrer wie Liebhaber gehören dem Volk' an, die Ausübung der Kunst ist auf einen Theil der Summe von Zeit Kraft und Vermögen angewiesen, die der Gesammtbesitz des Volks ist, die Wirkung der Kunst richtet sich unbeschränkt auf das Volk selber und kann auf dessen geistigen sittlichen Zustand, auf sein Befinden im weitesten Sinne des Worts nicht ohne Einfluss bleiben. In dieser Richtung zeigt sich die Kunstpflege als wichtiger Gegenstand der allgemeinen Volkserziehung.

Ich stehe nicht an, diesen Gesichtpunkt jenem andern entschieden voranzustellen, welches Ergebniss sich auch für den besondern Beruf, für Neigung und Begehren der Musiker herausstellen möge. Zuerst muss man wissen, ob ein Bildunggegenstand überhaupt unsrer Theilnahme würdig ist, und in welcher Weise und Ausdehnung er es ist; dann erst kommt die Erwägung der Mittel und Wege. Die Kunst ist eine der Richtungen und Bethätigungen des gesammten Menschen-Lebens, ein Theil von der Lebenssumme des Volks: Künstler und Kunstfreunde sind ein Theil der Menschensumme, die wir zunächst als Volk und Völker auffassen. Wir müssen zunächst prüfen, ob und wieweit und in welchem Sinne Musik und Musikbildung Bedürfniss und Wohlthat für das Ganze — für das Volk sind? ob und wieweit sie »lässlich«? ob und wieweit sie benachtheiligend sein können? Haben wir hierüber ein Urtheil gefasst, so wird sich sichrer bestimmen lassen, was für die nähern Kunstangehörigen geschehn muss, und welches die rechten Mittel für den festbezeichneten Zweck sind.

Für diesen höchsten und wichtigsten Gesichtspunkt aber bieten jene Betrachtungen über das Wesen der Kunst die ich voranzuschicken mir erlaubt — wenn ich nicht irre — sichern Boden.

Sobald wir im Sinnenthum des Menschen — im Verein all seiner Sinne — dieses Organ erkannt, das dem Menschen die erste Kunde von der Welt ausser ihm bringt und, aus embryonischer Verschlossenheit ihn erlösend, das erste Band knüpft zwischen ihm und der Welt: müssen wir zugleich feststellen, dass vollkommner Mensch nach der Seite des Sinnenthums nur der ist, der sich im Besitz aller Sinne befindet. Es ist keine Frage, dass dieser Satz auch auf das Geistige hinüberreicht. Vollständige und vollkommne Vorstellungen von der Welt und Wechselbeziehung mit ihr kann nur dem zu Theil werden, der im Besitz aller Sinnvermögen ist.

Von den besondern Künsten ist jede die ideale Blüte des Sinns, aus dem sie hervorgeht, auf und durch den sie wirkt; die darstellenden Künste sind die Blüte des Gesichtsinns, Musik ist die des Gehörs. Poesie — die geistig-künstlerische Vorstellung alles durch die Sinne und durch freie geistige Thätigkeit in das Bewusstsein Gekommnen — ist die Blüte der geistigen Vorstellung. Erst alle besondern

Künste zusammengenommen sind »die Kunst«, die Allkunst nach unsrer frühern Bezeichnung. Sobald Kunst und Kunstbildung als eine der Aufgaben und Richtungen des Menschengeistes erkannt wird, muss auch das feststehn: wie nur der nach der Seite des Sinnenthums vollkommen ist, der alle Sinne in sich hat, so ist nur da Kunstbildung vollständig vorhanden, wo sie sich über alle besondern Künste verbreitet.

Wenn überhaupt Kunstbildung Bedürfniss des Volks ist, so darf — das folgt aus Obigem — Musikbildung nicht fehlen. Aber ebenso wenig kann sie einen andern Zweig der allgemeinen Kunstbildung entbehrlich machen oder ersetzen.

Ist denn nun Kunstbildung wirklich ein allgemeines oder Volksbedürfniss? Bedürfniss nicht blos für Künstler und Kunstlehrer? Nur über diese Fragen gelangen wir zu richtiger Würdigung des besondern Zweigs jener Bildung, der Musikbildung. Fassen wir zuerst, welches die Aufgabe und Bedeutung der Kunst im Leben der Menschen und der Menschengemeinschaft, im Volk, ist.

Jedem Menschen bietet (wir sind schon durch frühere Betrachtungen zu diesem Gesichtpunkte geführt) das Leben zweierlei Richtungen. Die eine geht auf das sogenannte Reale, auf die Bedingungen des Daseins, auf jene Neigungen und Pflichten die den Einzelnen für sich erfüllen und bestimmen. Das ist die Noth des Daseins die sich stets erneut, das sind die Bedürfnisse die selbst in glücklichster Befriedigung stets wiederkehren: immer wieder fällt Hunger den eben Gesättigten an, immer verlangt der reichste Besitz reichern. In dieser Hatz endlicher Verlangen und flüchtiger Genüsse findet Niemand Genugthuung, in dieser Beschränkung auf das enge nichtige Dasein ist Jedem beklommen, fühlt Jeder sich einsam unsicher und leer. Das sogenannte Reale Wirkliche Gewisse sättigt und befriedigt Niemand, es ist die kreatürliche oder thierische — wenn gleich über das dem Thier Eigne hinaus verstandvoll ausgebildete und verfeinerte Seite unsers Daseins.

Ueber diese Sphäre des Fürsichseins ist dem Menschen das Haupt erhoben die Welt in sein Bewusstsein aufzunehmen, sein Selbstbewusstsein ist Weltbewusstsein geworden. Er ist nicht mehr ein verlornes unsicher wohin gewehtes Atom: er ist Einer mit Vielen: in der Gemeinschaftlichkeit mit ihnen findet er seine höhere Bestimmung, in der Idee des Ganzen und der das Ganze durchdringenden und bestimmenden Vernunft findet er seinen Frieden, aus dieser Idee schaut er — stellt er sich das Wesen der Dinge vor, die im Ganzen sich bewegen: diese Vorstellungen: was Jedes in der Idee des Ganzen ist, sind die Ideale der Dinge.

Das ist die ideale Seite unsers Daseins. Da sind wir erst wirklich Menschen, da heissen »Kinder Gottes« wir nach der tiefsinnigen Sprache der Schrift, die den aus der Verfallenheit der Kreatur Erlösten und zur idealen Anschauung und Lebens-Richtung Erhobnen nach dem so benannt hat, der die Welt dachte und die Macht des schöpferischen »Werde!« an ihr bezeugte. Diese ideale Welt ist nirgend greiflich, und überall im Grunde der Dinge vorhanden. Sie sättigt nicht leiblich, also verzehrt sie sich nicht leiblich: und ist doch einzig das Sättigende, einzig Ziel und Friede des Lebens, wie ewig Wecker desselben und Besieger des allem Endlichen gesetzten Todes.

Das ganze Leben führt und drängt darauf hin, Unbewusste gleich den Erkennenden. Jene Befriedigunglosigkeit des Selbstischen ist der Stachel der uns weckt, jeder Ruf des Verlangens aus der Einsamkeit heraus zu Gemeinsamkeit ist Zeugniss. Die Liebe der Mutter zum Kinde, des Vaters zum Hause, der Männer zum Stamm und zur Genossenschaft, des Jünglings zur Jungfrau, die ihm einzig begehrenswerth scheint weil er sein Ideal in sie hineingetragen: das alles ist der Schulgang, auf dem wir aus der Schranke unsers Ich herauswachsen, und unsern Antheil erst auf die mit uns gleichsam Person-Einigen dann auf die denen wir zugehören oder die wir uns erkoren erweiten, und so zum umfassenden Bunde der Nationalität und zum Bewusstsein der Allgemeinsamkeit des Menschenthums und der alleinenden Vernunft emporsteigen, die die Welt durchdringt und bestimmt.

Und wie Gefühl und Bewusstsein des Einzelnen keine Sättigung und kein Zufriedengeben findet als in der Richtung zum Idealen: so kann auch nichts Grosses und Edles geschehn, kein hohes Werk vollführt kein Bund geschlossen werden und bewahrt, als auf diesem geweihten Boden. Der Held wagt sich nur für die Idee des Rechts der Freiheit des Vaterlands der Menschenwürde, die ihm zunächst als Heldenthum und Ruhm erscheint. In diesem Sinn' allein hat der Krieg seine hohe Berechtigung. Ueber all' die reale Noth und Schädigung, die uns das quäckerische Gepinsel der Olivenblattfabrikanten in unerschöpflicher Aufdringlichkeit vormalt und vormonotonisirt, ragt er himmelhoch empor als die Stätte, wo Völker ihr Leben selber einsetzen für ihre Idee, wo die Idee zur kühnsten opfervollen That wird, und man sich selber als Pfand darbietet für die Wahrhaftigkeit seines Schauens und Wollens.

Jene grossen Momente, in denen das Volksleben sich zur Bewährung der Idee in der That zusammennimmt, können gleichwohl nur in weiten Zwischen-Räumen einander folgen; auch den Einzelnen wird im Gedräng der Wirklichkeit die ideale Seite des Lebens allzuleicht entrückt. Hier ist es nun zunächst die Kunst, die mitten im überbürdeten und verkümmerten Leben der realen sogenannten Wirklichkeit ein zweites Leben in der Freiheit und Wahrhaftigkeit der Ideale schafft und zur Vorstellung bringt, eine Welt der Vorstellungen, in denen aber die Wahrhaftigkeit zum

Vorschein kommt. Die Menschen lernen in ihr die Dinge frei von der Angst selbstischen Bedürfnisses wie von der rein persönlichen Vorliebe, gereinigt von den verhüllenden und entstellenden Zufälligkeiten, — lernen bei subjektivster Betheiligung objektiv die Gestalt der Dinge fassen und ideale Bedeutung erkennen. In der Form der Kunst oder des Glaubens oder des Begriffs bewahren wir dann jene weltlenkenden Ideen, die der eigentliche Gehalt auch unsers Lebens sind, und uns immitten der Beschränktheit des kreatürlichen Daseins und über ihm auf der Höhe geistiger Freiheit erhalten.

Einzelnen kann statt der Kunst oder neben ihr der Idealgehalt des Lebens in weitumspannenden Thaten und Bethatigungen oder in der Form der Wissenschaft bewahrt bleiben; in einzelnen Momenten kann auch aus dem Volksleben die Kunst zurücktreten, indem die Wirklichkeit selbst uns mit hohem Gehalt erfüllt: das Letztere zeigt sich, wo Kraft und Antheil des Volks, wie 1813 oder 1848 oder in der grossen französischen Revolution, sich ungetheilt und in voller Befriedigung realer That zuwenden. Von solchen drangvollen Momenten und von jenen Einzelnen (deren stets nur wenige sein können) abgesehn — also für das Volk im Ganzen und Grossen ist stets die Kunst umfassende Form für den Idealgehalt des Lebens, wie für die besondre religiöse Seite desselben die Kirche. Das Volk nimmt die entscheidenden Anschauungen und Gedanken nicht sowohl aus den Händen der Wissenschaft als aus den Gesichten der Dichter, seines Homer Shakespeare Schiller Goethe; ihm belebt sich seine Vergangenheit, das Bild seiner Helden und Wohlthäter frischer im Werke der Kunst als in den Geschichtbüchern; ja der Geschichtschreiber selber gewinnt aus der plastischen Kraft Macht und Divinationsgabe der Kunst seine höchste Wirkung auf das Volk. Eben so hat keine Kirche des Zutritts der Künste jemals entbehren können und mögen; Bibel und Koran sind erfüllt von dichterischer Macht.

Dies scheint mir der Beruf der Kunst im Leben der Völker.

Ohne sie würde der erste Hebel fehlen, der realen Last und kreatürlichen Fesselung ledig zu werden. Daher beginnt mit ihr die Kultur: — Religion und Wissenschaft treten ursprünglich in künstlerischer Form, in Einheit mit der Kunst auf. Daher nennt die Geschichte kein Volk, das ohne Kunst ein menschenwürdig Dasein geführt hätte; vielmehr zeigen sich selbst bei den unbegünstigtsten Stämmen, die der äquatorialen Glut erliegen oder im Polarsturm verkümmert sind, wenigstens spielige Ansätze von idealer Bethätigung.

Wie sich nun in den einzelnen Momenten des Völkerlebens Beruf und Aufgabe der Kunst näher bestimmt, haben wir schon früher erwogen. Ueberall stellt sich die Aufgabe nach dem Maass der Lebens- und Geisteskraft der Völker; überall ist die Kunst an das Leben des Volks, an sein geist-leiblich Dasein gewiesen, um dessen Ideal-Gehalt zu erheben. Hat sie ihr Geschäft vom Höchsten und Allgemeinsamen bis in das Kleinste und Einzelste vollbracht, dann ist eine Epoche ausgelebt und eine neue Lebensphase bei diesem Volk' oder einem andern zu gewärtigen, die dann aus ihrer Eigenthümlichkeit neue Aufgaben stellt und dazu dieselben oder andre Formen der Kunst (der Allkunst, in der die besondern Künste gleich verschiednen Organen und Ausdrücken desselben Gedanken enthalten sind) heranrufen wird.

Jenes Ausleben einer Kunstepoche begleitet also den Moment, wo der dermalige Lebengehalt eines Volks oder einer Zeit aufgebraucht ist, und selbst einer Erneuung bedarf um der Kunst frischen Stoff zu bieten. In solchem Moment' erscheint sie selber erschöpft, und ist es; sie verlor mit der Lebensnahrung — mit der Möglichkeit schöpferischer Begeisterung den idealen Gehalt. Rückgriffe zum Ausgelebten, Umhertasten nach dem Fernsten und Entlegensten, wilde Anläufe zu Neuem und Unerhörtem, Raffinement auf das Bedürfniss der Menge die innre Leere zu füllen und die Last des Alltags zu vergessen tritt an die Stelle der wahren Aufgabe: die Kunst ist Metier, ist Industrie geworden, ein Spiel für Erholungbedürftige gleich jedem andern Spiele. Auch im Spiel' ist noch ein letzter Schimmer des idealen Lebenstroms: es ist Bethätigung ohne die Last und ernsten Folgen des Geschäfts und der Arbeit. Aber dieser letzten Ader des Lebenstroms fehlt der festende fruchtbare Gehalt: sie führt Erschlaffung in die Brust, gewöhnt zu Leerheit von bestimmenden Interessen und zu Flucht vor energischem Streben: der Geist wird kindisch. Die Kunst vollendet Entleerung und Verfall des Volkslebens die sie ergriffen und mit sich hinabgezogen hatten, wie sie die aufstrebende Kraft desselben geweckt erhöht und erhalten hatte.

Hiermit sind die beiden Pole des Kunstlebens im Volke bezeichnet: ihr Beruf für ideale Erhebung und Durchgeistung des Volks — und ihr Umschlag in das idealentleerte geist- und karakterentnervende materiale Gespiel.

Was bisher von der Kunst im Allgemeinen (von der Allkunst, dem Inbegriff aller Künste) gesagt worden, findet auf die Tonkunst leicht seine Anwendung. Auch sie nimmt Theil an der gemeinsamen Aufgabe der Künste, inmitten des realen Lebens ein ideales aufzubaun. Aber wie?

Hier tritt die Zweiseitigkeit des Kunstwesens schärfer als in Bildnerei und Poesie hervor. Denn einerseits steht der Inhalt der Musik dem Leben der Wirklichkeit entfernter und in sofern der Idealität genäherter: andrerseits ist diese Kunst tiefer in das Sinnliche getaucht, weniger von ihm loszulösen. Nicht ohne tiefen Grund heisst sie Kunst der Seele: die »Seele« selbst, in sich bewegt gleich der »See« (beide Worte sind eines Stamms) die »Beseelung« des Stoffs kommt in ihr zum Ausdruck. Und wie das »Gemüth« nach seiner Urbedeutung (vom sanscrittanen *math*) zunächst nichts anders ist als die »stark erregte« Seele und dann erst der Inbegriff das All-Eins der sittlichen Gefühle: so wühlt die Musik zunächst unser Nerven- und Seelenleben auf, und weckt dann erst Ahnung und Schauen bestimmtern Inhalts. Gerade in dieser nervenaufwühlenden Kraft — die so leicht nervös und sinnlich, die Musiker so oft krankhaft-reizbar und gedankenflüchtig und ihren Karakter so oft leicht macht, und unbeständig ihr Temperament wie See und Wetter — in dieser die Nerven auflösenden darum zugleich Leidenschaft und Wehmuth erzeugenden Kraft der Musik liegt ihr gefährlicher Zauber. Er ist es, der in Manchem die Frage wecken kann, ob in dieser geheimgiftigen Raserei der Nerven, in welcher die klare Vernunft so zu sagen einen wollüstigen Tod stirbt, ein Element allgemeinmenschlicher Bildung zu suchen, ob diese verführerische Kunst, — die dem flüchtigen Blicke so harmlos erscheint und unschuldvoll, weil ihr Inhalt sich verbirgt und gleichsam unbewusst einflösst, — als Element für das Leben freier und erhöhter Völkerzukunft zu pflegen sei.

Hiernächst müssen wir (wie schon früher) zugestehn, dass Tonkunst nicht vermag ihren Inhalt mit jener Klarheit und Greiflichkeit aus dem Leben herauszunehmen wie bildende Kunst, sich so bestimmt auszusprechen wie Dichtkunst. Ihre Gaben sind Räthsel kaum dem stetig mit ihr Beschäftigten lösbar: sie ist auf ihrer Höhe die exklusivste der Künste, weil sie da besondre und tiefe Einbildung fodert — und wiederum diese Hineinbildung leicht in Blasirtheit oder Pedantismus und Phantasterei umschlägt. Das Volk, in gesunder Frische aber ohne jene besondre Bildung, fühlt und ahnt die Bedeutung dieser Räthsel; und indem es noch von dieser geahnten Bedeutung bewegt entzündet ist, nach ihr, sie festzuhalten, verlangende Hände streckt, entschwindet schon wieder Klang und Ahnung seines Gehalts, löst sich Alles auf in fliehende Nebelstreifen gleich dem Traumbild des Erwachenden. Es bleibt das Nachzittern der Bewegung, Erinnerung des Wonnemoments oft der einzige Gehalt. Nur dem Zutritt bestimmenden Worts und vielleicht dem glücklichsten Ausdruck einfacher grosser Gedanken mag bestimmterer Erfolg verheissen sein; die Cmoll-Symphonie wird in ihrem Emporringen aus beklemmender Düsterniss zum hellsten Triumphe sichrer gefasst als die Adur-Symphonie und die neunte, deren Gedanke gleich gross und grösser aber nicht so einfach ist.

Auf der einen Seite nun schliesst sich diese wunderliche Kunst theilnehmender als irgend eine andre dem Leben des Volks in allen grossen und gemeinsamen Momenten an als Ausdruck der gemeinsamen Stimmung, als dieses einzigste Organ durch das das erregte Gemüth Vieler — des Volks gleichzeitig laut werden, seine innre Bewegung gemeinsam und zu höherer Entzündung ausströmen kann. Selbst das Lied des Dichters wird erst volklebendig im Gesange; die Andacht der Gemeine tritt im Lied' erst heraus zu belebender Bethätigung; jedes Fest, wär' es auch nur der dörfliche Tanz unter der Linde, ruft Musik herbei als unentbehrliche Gehülfin. Kein grosser Moment tritt in das Volksleben, ohne seine Lieder mitzubringen; Huss und Luther, die Hugenotten und Kovenanter, der siebenjährige und der Befreiungs-Krieg geben davon Zeugniss. Man muss in belebtern Zeiten — wie noch 1849 auf dem Volksgesangfeste zu Neustadt-Eberswalde, wo sechzig Männervereine, meist von Handwerkern und Schulmännern gebildet, aus dem Umkreise vieler Meilen unter dem wackern Leiter Franz Mücke zusammengetreten waren vor zwanzigtausend Zuhörenden und die naturfrischen Sänger nahe daran waren (so zuckte Lust in den Nerven) das Lieblingslied im Sange zu tanzen: da muss man die beseelende Macht des Gesangs beobachtet haben, um sie ganz zu ermessen.

Nun aber blicke man auf jene andre Seite hinüber, wo die Musik auch dem Loose verfällt, von ihrem Berufe zu Spiel und Zeitvertreib entleerter und ermatteter Gemüther herabzusinken, wo schon die allgemeine alles Andre überbietende Hingebung an ihre Dämmerung und Traumhaftigkeit jene Leerheit an bestimmten und gemeinsamen Interessen und Ideen bezeichnet, in der sich die Perioden der Gesunkenheit und Niederdrückung des Volksgeistes karakterisiren, die zum Untergang führen, wenn nicht Kraft und Anlass zu neuer Erfrischung und Erhebung, wenn nicht zeitig genug neue gemeinsame Interessen hervortreten, eine neue oder mit verjüngter Kraft und hellerm Bewusstsein das Leben durchdringende Idee rettend in das Versinken eingreift. Nun stelle man sich den Anblick unsrer alle Gedanken alle Wechselrede alle Gemeinsamkeit überflutenden und übertäubenden Musiküberschwemmung noch einmal (ich habe schon früher darauf hingewiesen) vor Augen! Wie greifen hier Erschlaffung und Sinken des Volksgeistes und des Kunstgeistes mit gegenseitigem Niederziehn in einander! »Sie singen (konnte man in rechter Zeit in einer Zeitschrift für Musik lesen) weil sie nichts zu reden wissen, sie hören zu weil sie nichts zu thun haben, sie donnern am Piano weil sie stumm unterducken müssen wo freie Männer die Geister wach rufen, sie wüthen mit Posaunen und Tuben weil sie so zahm im Leben sind, so scharfgehalten in den Kreuzzügeln ihrer bevormündelnden Aufseher, so verstrickt in den Schlingen der Pietisterei der Prüderie der Geckerei und Pedanterei, kurz all der Rücksichten und Einschnürungen und Heruntermässigungen, all der Glacehandschuhhaftigkeit und Theebegeisterung, in denen wir, verfangen wie in flachem Wasser, weder recht gehn noch schwimmen können«, weder idealen Aufschwung missen noch erlangen. Hier begreift man, dass Musik (wie Krösus dem Cyrus rieth) tyrannischer Herrschaft Mittel sein kann, ein Volk von innen heraus — wie den Löwen durch Kitzel — abzuschwächen und herunterzubringen; hier erscheint sie als eine aus sich selber wachsende Krankheit, das Gegenbild ihrer selber, wenn aus reiner Höhe die Seelen sie weckt und die Ahnung erwachender Geister zum Schaun zu flammendem Wollen zur Heldenthat emporflügelt.

Das sind die zwei Seiten unsrer Kunst, die sie dem Volke wechselnd darbeut. Sie ist im Mythos der Alten diese süss unwiderstehlich verlockende Sirene, die den Götterleib emporhebt zum Sonnenlicht und unter dem Flutgespühl' ihren garstigen Fischschwanz birgt. Die versunkne entstellt-entstellende möchte man verwünschen und verbannen statt sie zu pflegen, fühlte man sie nicht im eignen Herzen einheimisch, die Stimme der eignen Seele. Man möchte sie dem traumversunknen Geschlecht' entreissen, wüsste man nicht, dass sie die Heroldstimme sein wird für die Stunde des Erwachens und der Erhebung.

Darf man dieses doppelzüngige Wesen im Schoosse des Volkslebens hegen und auferziehn? Lehrer und Pfleger sein einer Kunst, die ebensowohl verderben kann als wohlthun? die Seinigen diesem Bildungzweig' überliefern? So selten diese Fragen laut geworden (indess schon Plato wollte dem Musikunterricht gewehrt sehn und die freien Nordamerikaner finden ihn weniger für die männliche Jugend geeignet als für die weibliche) so oft melden sie sich gewiss im Gemüthe des aufmerksam Umherblickenden und Nachdenkenden.

Am nächsten treten sie uns Lehrern, wenn wir uns nicht unsrer Neigung hingeben, sondern redlich das Wohl der uns Vertrauenden im Auge haben. Nicht als wenn Bestand der Kunst — oder auch nur Bestimmung der Einzelnen in unsre Hand gegeben wären. Solche Verantwortung ist uns nicht auferlegt: Natur und Neigung des Menschen, Standpunkt und Lage des Volks, Verhältnisse Wille der Einzelnen haben in der Entscheidung den Vorrang. Allein wir zunächst sind es, die um Rath angegangen und zu sachverständigem Rathe verpflichtet, — wir sind es, denen Richtung und Maass der Kunstbildung zunächst anvertraut und Beruf sind — allerdings neben den nicht näher berechenbaren Einflüssen der Verhältnisse Neigung Befähigung der Bildung Suchenden, die bald mit unsern Absichten einklingen bald sie hemmen und stören.

Nun wohl! Wir haben klar erkannt, dass unsre Kunst dem Menschen eingeboren, dem Menschenthum unentbehrliche Mitgift und Kraft und Wohlthat ist — und dass sie gleichwohl zur Verderberin werden, mit dem Sinkenden hinabsteigen und sein Tieferversinken vollenden kann. Zwei Seiten und zweierlei Wirksamkeiten sind an ihr offenbar. Wer mehr als wir hat Beruf und Kraft dieses Doppelwesen in seiner Zweiseitigkeit und nach der Einheit seiner zwei Seiten zu durchschaun und zu durchdringen? — Der Kunstfremde gewiss nicht, nicht einmal der Künstler. Denn in seinem künstlerischen Schaffen folgt er viel mehr der Stimmung und Stimme seines Gemüths, dem innerlichen Anschaun als dem hellen Bewusstsein und prüfender Erwägung, die den eigentlich künstlerischen Momenten des Schaffens und Darstellens vorangehn und nachfolgen; was aber bei ihm Vorbereitung und Prüfung, jedenfalls das Untergeordnete: das ist dem Lehrenden mit ihm gemeinsame, und zwar diesem Hauptaufgabe.

Wir müssen Scheidekünstler werden. Wir müssen erkennen, was in unsrer Kunst Wohlthat und was Gift ist. Lernen wir von den Aerzten, dass Alles — jede Substanz jede »Gabe« Gift sein, schädigen und zerstören, und jedes »Gift« heilsam und Wohlthat sein kann. Ist es, wenn wir auch wollten, unmöglich die Tonkunst zu bannen ohne die Menschheit einer Lebensrichtung und Wohlthat zu berauben und sie geistig ja seelisch zu verkrüppeln, — liegt es selbst ausser unserm Vermögen der sinkenden ausartenden Kunst festern Halt und neue Erhebung zu verleihn, die sie nur aus der Wiedererhebung und geistigen Verjüngung des Volks durch die Hand des für diesen Glückstag »auserwählten« Genius empfangen kann oder an neuer uns fremder Stätte suchen muss, so können wir doch Eins, und das ist ein Bedeutendes: wir können unsre Kraft einsetzen für Erhaltung und Erfrischung des Guten, für Bewahrung und Zeitigung der Keime und Kräfte aus denen bessere Zukunft emporwachse, und können wehren dem Verderbten und Verderblichen.

Dies kann nach allen Seiten hin geschehn und ist der Grundbegriff unsrer Pflichten.

Das Erste ist, dass wir selber bei unserm Wirken festhalten am Wesen der Kunst. — Wäre doch diese Erinnerung in der That so überflüssig, als sie Vielen erscheinen mag die sich weniger aufmerksam Leben und Treiben im Kunst- und Kunstlehrgebiet angesehn haben! Die Kunst ist nicht Spiel mit materiellen Atomen nicht Technik nicht blosse Gefühlserregung oder blosses Phantasiespiel oder Verstandesarbeit, obgleich sie sinnlichen Stoffs äusserlicher Geschicklichkeit bedarf, obgleich sie alle Formen geistiger Betheiligung und zu ihrer Auferziehung die Hülfe der Wissenschaft nicht entbehren kann. Keine dieser Seiten (wir haben schon in den Vorbetrachtungen das Wesen der Kunst allseitig zu fassen gesucht) ist »die Kunst.« Und nun schaue sich um im Leben, wem weiterer Gesichtkreis eröffnet ist! Wieviel edle Anlagen verschwimmen in ewig unhaltbaren und erfolglosen Erregungen und Verdämmerungen des Gefühls, verschwärmen und verflüchtigen sich in ziel- und werkloser Phantasterei! Wieviel Lehrer beschränken ihr Werk auf technische Vervollkommnung und ziehn im Schüler die Vorstellung gross, dass Geschicklichkeit Alles sei dessen er bedürfe oder wenigstens das der Ausbildung bedürfe, während »das Andre« von selber sich einstelle, oder jedenfalls »nachkommen müsse«, — leider nur in unbestimmt bleibender Ferne! Und wieviel andre Lehrer ersticken Geist und Gemüth unter Lasten abstrakter Regeln unfruchtbaren äusserlichen Gedächtnisswerks! Wer als Künstler oder Kunstlehrer Gelegenheit genommen zu beobachten und Erfahrung zu sammeln, weiss dass diese falschen Richtungen, die vermeintlich auf die Kunst in der That aber auf Entrückung aus der künstlerischen Sphäre hinführen, für die von ihnen Ergriffnen nachtheiliger wirken als Unterlassung jeder Kunstpflege. Denn das Letztere lässt wenigstens den natürlichen Sinn frisch und unbeirrt, das Erstere schiebt ein Phantom an die Stelle des Ideals, ein Nichts oder eine Eitelkeit in das Gemüth das nach dem Licht und der Liebe der Kunst verlangte. — Ich werde noch auf diesen Moment zurückkommen müssen, durfte jedoch nicht säumen ihn an die Spitze zu stellen.

Das Zweite ist: wir wollen, soviel an uns ist, nur gute Musik pflegen und verbreiten, schlechter durchaus absagen und sie unter keinem Vorwand' und zu keinem Zwecke verwenden. Und der guten Musik wollen wir die bessere vorziehn. Nur das Gute fördert in künstlerischer wie sittlicher Hinsicht Gutes. Schlechtes erzieht Schlechtes.

Nicht Jenen gilt diese Erinnerung, die Bessers und Schlechters nicht zu unterscheiden wissen; ihnen wird tiefer Studium, wenn sie nur Fähigkeit und guten Willen haben, zu lichter und sichrer Erkenntniss helfen. Ich trete vielmehr zunächst gegen zwei Klassen Musikübender auf.

Die eine bildet sich aus Dilettanten, die unberathen von aussen und durch keine feste Richtung ihres Gemüths gelenkt mit Allem fürlieb nehmen um nur die innre Leere zu durchhallen und zu füllen, und die gleich den Allerweltskourmachern unsrer Salons in dieser Allmiteinander-Liebelei die letzte Kraft wahrer Liebe vergeuden. Es sind das die Habitué's aller erdenklichen Konzerte, die Schrecken der Nachbarn, die Pfleger und Bedrücker jener unseligen Musikleihinstitute, die so viel zur Verseichtigung und Erkältung des Musikwesens beigetragen haben, indem sie tagtäglich Mappen voll Noten zum Wechsel ausbieten, dass die Menge ihr Leihgeld zu verlieren meint, wenn sie nicht emsig wechselt und jede Tracht »wenigstens flüchtig« durchnimmt, bis eigenthümlicher Sinn in dem besitzlosen Gasthofleben vollends vertilgt ist.

Die andre Klasse bildet sich aus jenen Lehrern, die Geringes ja Schlechtes »für Anfänger gut genug« finden, oder es »zu technischen Zwecken« und »aus technischen Rücksichten« nicht entbehren zu können meinen (also schlechte Mittel nach bekannter Jesuitenmoral zu gutem Zweck' erlauben) oder in kläglichem Missverstande damit »Vielseitigkeit« erzielen, — das heisst: für den Hausbau zwar einerseits guten Grund legen andrerseits ihn aber wieder wegreissen wollen.

Dies ganze Gebahren ist doppelt gefährlich in einer Zeit, die soviel Treffliches neben soviel Nichtigem aufgesammelt hat und in der offenbar eine grosse Periode ausläuft und eine neue vielfach angestrebt wird, also von entgegengesetzten Seiten Missverstand und Unsicherheit drohn und das Bedürfniss fester Ueberzeugung und sichern Standpunktes dringender als je hervortritt. Kaum Einzelnen ist möglich Alles zu fassen, Niemandem Alles mit Liebe und Erfolg in sich aufzunehmen. Wie will der Lehrer im beschränkten Lehrgange Zeit finden für eine Zumuthung, der selten das ganze Leben Raum genug bietet? und wie will er in der stets beschränkten Lehrzeit möglich machen das widereinanderrennende Getümmel des Aechten und Falschen zu schlichten?

Soll man aber Anfängern oder Unfertigen gegenüber »Klassisches profaniren«, das sie weder verstehn noch darstellen können? — Lassen wir vor Allem jene bestimmunglosen und darum verwirrenden Phrasen: Klassisches Romantisches Modernes bei Seite. Thibaut (Reinheit der Tonkunst) hat gegenüber den mittelaltrigen Italienern und Spaniern Mozart modern und verderbt gefunden, und erst in den neuesten Tagen hat Einer von denen, die nichts lernen und nichts vergessen können weil sie nur in erbeuteten Phrasen leben, alles Verderben von Beethoven hergeleitet. Lassen wir dahingestellt, ob Beethoven und Weber Chopin und Mendelssohn Schumann und Liszt, und wen man sonst noch nennen will, klassisch sind oder was sonst. Halten wir den allgemeinsten Gegensatz dessen was wir für gut und was wir für schlecht erkennen fest. Nun frage ich zurück: wenn wir aus Furcht das Gute zu profaniren es unsern Schülern vorenthalten, woran soll sich ihr Sinn läutern, ihre Bildung ihre Erkenntniss erhöhn, ihr Naturell sich zum Guten wenden? Durch den blossen Zuwachs der Jahre doch nicht? und durch technischen Fortschritt eben so wenig, da man mit viel Jahren und geläufigen Gliedern höchst ungeistig oder dem Rechten abgewendet sein kann. Kunst- und Lebensrichtung werden grossentheils durch den Inhalt der beiden zufliesst, ja durch Gewöhnung bedingt. Das Schlechte stützt sich auf Unbildung, wendet sich an Schwäche und Verderbtheit in uns und nährt Beides, wie umgekehrt Gutes das Gute in uns zeitigt und befestigt.

Wenn zuletzt Lehrer die Unvermeidlichkeit des von ihnen selbst als schlecht oder gering Bezeichneten vorschützen: so bezeugen sie damit nur ihre Unkunde. Die Litteratur der einzelnen Orchester-Instrumente mit Einschluss der Harfe ist mir nicht vollständig bekannt, in Bezug auf sie hab' ich also kein Urtheil. Allein für Orchester (im Ganzen) und Quartett, für Chor- und Sologesang, für Klavier und Orgel ist für jede Stufe der Verständniss und Fertigkeit gute Musik in hinreichendem Maasse vorhanden (für Violin wahrscheinlich ebenfalls) dass es der schlechten nicht bedarf.

Der entschiedenste Widerspruch muss vor Allen jener zahlreichen Klasse von Gesanglehrern entgegentreten, die zum Theil die eigne Musikbildung versäumt und gar keine Vorstellung von der Tiefe und dem Reichthum deutscher Musik und der Nothwendigkeit gefasst haben jeder Nationalität die ihr eigne Musik vorzugsweis' auszubilden, zum Theil sich einbilden und Andern vorspiegeln möchten, dass deutsche Sprache und Musik ungeeignet seien Stimme und Aussprache oder den Gesang überhaupt günstig zu entfalten gleich der italischen Sprache. Jede Sprache hat eigenthümlichen Karakter und eignen Wohllaut, und es ist eine von den fahrlässigen deutschen Gutmüthigkeiten, oder vielmehr schlaffe gedankenlose Nachgiebigkeit (um den rechten Namen zu brauchen) wenn wir uns, weil vor einem Jahrhundert die italische Oper der unsern voraus war, noch immer vorreden lassen, dass man nur italienisch singen könne. Haben die Deutschen (leider die Meister selber) gar oft versäumt der Stimme des Sängers gerecht zu werden, so haben auf der andern Seite die Italiener noch weit mehr versäumt oder nicht vermocht in die Tiefen der Kunst und zu ihrer idealen Macht zu dringen. Hat die italische

Sprache vor der unsern den Vorzug allgemeinen Wohllauts (den sie übrigens theilweis mit der lateinischen spanischen und andern theilt) so hat die unsre ganz dem Volkskarakter gemäss treffendere Karakteristik ihrer Klänge, selbst abgesehn von ihrem Reichthum und ihrer Bildsamkeit vor der italischen und fast allen ältern und neuern Sprachen (Sanscritt und Griechisch vielleicht ausgenommen) voraus. Diese Macht unsrer Sprache wird zu voller Anerkennung und Geltung kommen, wenn das deutsche Volk erst freie Entfaltung nach innen und aussen errungen hat. Indess wollen wir sie uns schon jetzt nicht von der Unkenntniss und Ausländerei modischer Gesanglehrer abstreiten und ablisten lassen. Sein wir gerecht gegen das Ausland, aber zuerst gerecht gegen unser einigdeutsches Vaterland und seine Sprache und Kunst, die jetzt wieder wie in jeder Zeit des Verfalls misskannt und hintangesetzt werden.

Was aber ist gute, was schlechte Musik? Soll irgend eine Autorität, etwa der berühmteste Künstler oder Kenner, oder ein Areopag ein Ausschuss von Künstlern oder Kennern entscheiden?

Nimmermehr! Ich wenigstens erkenne wo mein ganzes Selbst, Empfinden und Erkenntniss, mitzusprechen hat schlechthin keine Autorität an als die von der Gottheit eingesetzte Vernunft, — und in der Kunst, wo die feinsten Saiten der Persönlichkeit berührt werden und bei dem redlichsten Streben nach allseitiger Gerechtigkeit im Urtheil unbewusst mitklingen, am allerwenigsten. Selbst meinen Schülern gegenüber hab' ich niemals Autorität verlangt, vielmehr stets vor jeder blinden Folgsamkeit gewarnt, und nur soviel Zutrauen angenommen, in einzelnen Lehrperioden kurze Zeit zu folgen bis der Beweis rechtzeitig und bald nachfolge. Was auch hülfe dem künftigen Künstler Autorität des Lehrers? Er selber giebt sich, sein Fühlen und Schaun Denken und Vollbringen in seinem Werke.

Wie erkenn' ich also Gutes und Schlechtes in der Kunst? —

Die Frage muss gerecht erscheinen, da man auch dem Schlechten Eindruckfähigkeit auf das Gemüth nicht absprechen kann und nirgends die Urtheile Fremder und Sachverständiger häufiger von einander abweichen als in der Kunst.

Allein eben so klar erkennt man, dass Sicherheit des Urtheils nur dem Verein von Befähigung und Durchbildung beigemessen, jene Frage (wie schon oben gesagt) nur im Hinweis auf diesen Verein — mithin ausserhalb dieses Buchs befriedigende Antwort finden kann. Gleichwohl fehlt es selbst dem der sich hinlänglich begründete Erkenntniss nicht beimessen darf nicht an Fingerzeigen, die ihn bis zu befestigter Einsicht wenigstens mit einiger Sicherheit leiten können, — wie sich in sittlichen und rechtlichen Fragen bei mangelndem Beweise mehr oder weniger zuverlässige Anzeichen finden.

Zunächst darf man Arbeiten die urkundlich nicht aus künstlerischem Antrieb hervorgegangen auch nicht künstlerische Bedeutung beimessen, wenngleich sich an ihnen irgend ein künstlerisches Geschick, Geschmack u. s. w. erwiesen haben kann. Dahin gehören vor allem diese Phantansien, *Reminiscences* (und wie sie sonst heissen) über »Motive« fremder Kompositionen. Es ist zusammengeraubtes Gut, mit einigen Fingerphrasen zusammengebündelt und verbrämt, meist aus pariser Fabrik (wo moderne Opernkomponisten selbst diese Waare dutzendweis gestatten oder bestellen, um schnell »populär« zu werden) oder nach deren Muster; der Freibeuter spekulirt auf die Beliebtheit des fremden Guts, auf die Sympathie der Virtuosen und Virtuositäts-Aspiranten und auf die Langmuth und Unkunde der langweilvollen Menge, unbekümmert darum, dass das Werk an dem sie alle schmarotzen zerrissen und verbraucht wird. — Dahin gehören ebenfalls jene Schiffladungen von Etüden und Solfeggien die mehr sein wollen als blos technische Uebung und gleichwohl sich nicht als Kunstwerke bekennen dürfen. Ein kleiner Theil dieser Lieferungen ist für die Technik erfoderlich, ein noch kleinerer hat sich in der That zu künstlerischer Bedeutung erhoben, das Meiste muss als leeres (und wie wohlfeiles!) Tonspielzeug betrachtet werden.

Dahin rechne ich Alles was sich gleichviel unter welchem Titel als »Salonmusik« giebt. Die Kunst hat Gemüth und Geist des Menschen — des Volks zum Ursprung und Sitz, nicht den Salon der exklusiven »Gesellschaft«, die sich als etwas Besondres und Bevorzugtes vom Volke sondert und rein dünkt in vermeintlich feinerer und höherer Bildung und der Vorgunst von Stand und Rang. In einem straussschen Walzer im schwäbischen herzigen Lied, in der Menuett die Haydn einem Ochsenhändler zur Hochzeit schrieb, ist mehr Lebensluft und Gesundheit als in jenen Gewächsen blasirter und ausgehöhlter Zustände, wo Anmaassung aller Art die innre Unbefriedigung verdecken und überwinden soll, aber nur unheilbarer macht. Nur wenn der Künstler am reinen Menschenthum festhält, wie es ihm im Karakter und Sinne seiner Zeit und seines Volks anschaulich wird, kann er Wahrhaftiges Gesundes Grosses vollbringen. So haben alle Grossen gethan, zuletzt Beethoven. Sobald er sich einer besondern Klasse widmet, nimmt er deren Einseitigkeit Beschränktheit Unwahrheit in sein Werk hinein: der Salonkomponist wird »elegant«, das heisst er zwängt den natürlichen Wuchs und ungestümgesunden Herzschlag aufrichtigen Gefühls in den Schnürleib willkührlich modischer Regelung und die zwischen Ja und Nein schwebende Phrase, er wird überfeinert bis zur Kraftlosigkeit, abgeglättet bis zur Verwischung jedes Karakterzugs, geziert bis zur Thorheit; seine Liebe wird kourmacherische Süsslichkeit, sein Zorn Giftigkeit (denn der Salonmensch ist der Liebe und des Hasses in Reinheit nicht fähig, seine Aufregung wird hohles Getöse, — und so wie er geworden, wirkt er auf die Seinen zurück.

Ich trage kein Bedenken neben jene Klasse von Kompositionen Werke zu stellen, die bestimmt sind besondre Geschicklichkeit (Virtuosität) des Ausführenden darzulegen; nicht zu verwechseln mit solchen, die derselben (wie Beethovens grosse C- und B-Sonate) für den Ausdruck ihrer Idee bedürfen. Wohl weiss Jeder, dass im Felde der Bravourkomposition und namentlich des Konzerts alle Meister von Bach (und Frühern) bis Beethoven Werke geliefert, voll der grössten künstlerischen Schönheit: Mozarts Konzerte (nach dem virtuosischen Maass' ihrer Zeit) die Beethovenschen — das Geniale aus G dur mit dem orpheischen Klagegesang und dem *No!* der Erinnyen im Andante — haben das bewiesen, gar viel Namen Aelterer und Neuerer wären hier noch achtungvoll zu nennen. Es ist also gewiss, dass der obige Ausspruch nichts weniger als unbedingt verdammen soll; ich würde den für keinen ausgebildeten Musiker halten, der nicht wenigstens das Beste jener Klasse kennen gelernt. Und dennoch hat jener Ausspruch ein Recht in sich, selbst den vorzüglichsten Werken gegenüber. Die Kunst bedarf der Geschicklichkeit Ausübender: aber diese ist Mittel, nicht Zweck. Sobald Geschicklichkeit, Virtuosität alleinig oder neben dem idealen Inhalt, als Zweck einer Komposition gesetzt wird, ist der ideale wahrhaft künstlerische Gehalt aufgegeben oder beschränkt und verfälscht. In mehrstimmigen Kompositionen (Konzerten) ist dies noch von einer andern Seite zu erkennen. Dem freien Komponisten ist jedes Instrument das er in seine Partitur nimmt eins der Mittel für seinen idealen Zweck: jedes braucht er wo und wie es diesem Zwecke dienen kann: er würde gleichmässig fehlen, möcht' er ein Instrument wo es zweckmässig ist weglassen, oder wo und wieweit es nicht erfoderlich verwenden. Der Konzertkomponist hingegen ist durch seine Aufgabe genöthigt, das Hauptinstrument (schon der Name bezeichnet die Abweichung) nicht gleich jedem andern Instrument sondern vor allen andern zu verwenden, mithin auf Kosten der andern und der Harmonie des Ganzen geltend zu machen. Selbst die vollendetsten Werke dieser Gattung können nicht reine Kunstschöpfungen sein; wie hoch man auch z. B. Beethovens Es- und G-Konzert zu stellen hat: sie können nicht an die Reinheit und Höhe seiner Symphonien und Sonaten (auch von ihnen die besten genommen) hinanreichen.

Darf ich wagen, noch auf jene Komponisten hinzudeuten, die durch Mode durch Erfolg oder Beschränktheit der Bildung bewogen sich auf irgend ein Fach (meist von leichter Fassung) beschränken und das gewerbmässig ausbeuten? und auf jene andern, die sich irgend einer Manier hingegeben und diese nun unabwendbar auf die verschiedenartigsten Aufgaben, alle Wahrheit und Karakteristik vertilgend, übertragen? So herrschte vor Jahrzehnten die sanfte Wuth eines Gelinek H. Herz und Andrer, Alles zu variiren, so jetzt nachdem Mendelssohn das glückliche Salonwort »Lieder ohne Worte« gefunden der mädchenhafte Hang jedes kleine Gefühlchen und Bildchen in ein »Lied ohne Worte« umzusetzen, jedem beseelten Blümchen ein Melodiechen anzubinden, und sich in Ermangelung selbstgefühlter Andacht hinter die allbekanntverständliche Choralform zu bergen, sei es selbst in Trio's und Konzerten. Ganz gewiss verräth sich auch hier Abfall oder Ferne von der reinen Kunst. Doch weiss ich nicht, ob dies ohne Bildung sich Jedem sicher kenntlich macht.

Dann erst, wenn wir Lehrer uns von der schlechten oder geringern Musik fern halten, werden wir Raum finden unsre Schüler in alles Bedeutende einzuführen, ihnen alle Richtungen ächten Kunstlebens zu erschliessen.

Das Dritte ist unser Verhalten den unsrer Lehre sich Anvertrauenden gegenüber.

Nicht dass möglichst Viele Musik üben als Künstler und Kunstfreunde: sondern dass Beide der ächten edlen Kunst zugänglich und anhänglich werden, ihre Wohlthat in sich aufnehmen und um sich her verbreiten, das ist unsre Aufgabe. Sie ist Pflicht und Ehrenpunkt für Jeden der ein Herz hat für Kunst und für Volkswohl, und lässt keine Ausnahme zu die nicht Verrath wär' an Künstler-Ehre und Lehrerpflicht.

Nicht dürfen wir jene Ausflucht gelten lassen: für den blossen »Kunstfreund« — der nur »Unterhaltung« oder »Vergnügen« begehre, den »Ernst der Kunst« eher scheue als suche — für den »Dilettanten« (wie die Männer vom Fach mit oft übelbegründeter Vornehmheit sagen) sei das »Leichtere« und »Angenehmere« genügend oder allein zulässig. Verachten wir doch, wir Männer vom Fach die wir uns bisweilen privilegirt dünken zum alleinigen Kunstbesitz, diese Dilettanten nicht, aus deren Reihen unter Andern E. T. A. Hoffmann, der geniale Erklärer des Don Juan, hervorgegangen! Möchte doch Jeder als ächter Dilettant beginnen! mit irgend einer wenn auch noch so einseitigen Liebhaberei oder Vorliebe. Daraus, nicht aus der Wahl oder Bestimmung der Kunst zum Lebensgeschäft entbrennt jene Liebe, ohne die es keine wahre Kunst giebt. Sobald wir aber selber, für uns oder Andre, die Kunst zu sogenannter Unterhaltung zum Zeitvertreib — zu klingender Langweil herabsetzen, büsst sie die beglückende Kraft ein, der jedes Begehr nach ihr, wenn auch unklar in sich selber, gilt. Sobald wir in ihr nur das vermeintlich Leichtere und Angenehmere hervorsuchen, berauben wir uns und die uns Vertrauenden nach rein willkührlichem Ermessen ihres unumschränkten Reichthums, und ziehn sie mit uns aus der kühnen Freiheit des idealen Lebens hinab in beengende Furcht und schlaffes Ergeben an das Leicht-Erlangbare. Es ist das ein Zeichen des gegenwärtigen Verfalls nicht blos der Kunst sondern auch der Karaktere. Wie man im politischen Leben nicht wagt, Krieg! oder Frieden! auszusprechen, Recht und Wort entschieden zu halten oder entschieden zu brechen: so findet sich zu allem der Kunst anklebenden Egoistischen und Schwelgerischen — zum Virtuosischen und den kindischen Ueppigkeiten der Bühne — Wagemuth unerschöpfliche Ausdauer und Ueberfluss aller Mittel. Tritt aber ein eigenthümlich Werk mit dem Anspruch hervor, dass man sich mit seiner Idee durchdringe statt den neuen Geist nach althergebrachten Vorstellungen zu bemessen, und dass man sich die für neue Gedanken unabänderlich nothwendige neue Gestaltung aneigne: so schreckt die grosse Menge mitten im sehnsüchtigen Verlangen nach »Neuem« zurück vor den »Schwierigkeiten«, und nimmt mit dem aufgestutzten und bequemgewordnen Alten fürlieb, überredet sich wo möglich dass es neu sei. Die Leitenden schützen dann wohl Unvermögen und Verzagtheit der Menschen vor, als wenn nicht Beides ihr eigen Werk wäre.

Noch weniger dürfen wir der Bildung der Künstler andre Richtung geben als zur Höhe der Kunst, etwa in Besorgniss sie dadurch in Widerspruch zu setzen mit einer niedern Richtung der Zeit. Wir kennen das Heute; wer ist des Morgen gewiss, dass er wagen dürfte sich am niedern Standpunkte genügen zu lassen, der vielleicht morgen schon überschritten ist? wer liebte die Kunst und widmete sich ihr, der nicht Wiedererhebung und Fortschritt für sie hoffte, der nicht wüsste dass beides zunächst durch die Künstler erfolgen muss, der dabei zurückzubleiben nicht für ehrwidrig und schadvoll hielte? In der That straft sich nichts so sicher als jene kleinmüthige Sorglichkeit um Zeitliches und Anschluss an das Tagesgebot in der Kunst. Nicht einmal sicher ist man dabei des äussern Vortheils, geschweige froh. Endlich und im schlimmsten Fall der Noth kann der Höherstehende sich ohne Verrath am Rechten zu geringem Dienst herablassen und den Schatz von Bildung und Gesinnung im Busen verwahren, wenn ihm nicht gelang die Tieferstehenden emporzuziehn: Goethe war 1806 bereit, mit seinem fürstlichen Freunde hinauszuwandern und das Lied vom treuen Fürstenwort vor den Thüren zu singen. Nur in uns selber seien wir treu und fest, und halten an dem für recht Erkannten! sonst würde selbst günstiger äusserer Erfolg uns innerlich unbefriedigt lassen. Diese Warnung ist für den Künstler mehr als ein blosses allgemeines Moralgesetz. Denn die Moral findet zwar ihren nächsten Richter im eignen Gewissen; aber sie beruht ausserdem auf festen allgemein anerkannten Jedem klaren und sichern Grundsätzen; selbst der Verderbte kann sich an diesen Grundsätzen zurechtfinden. Die Grundsätze welche allerdings der Kunst als leitende dienen, sind weder so fest und allgemein-anerkannt noch so klar für Alle und Alles; zudem folgt der Moment künstlerischer Bethätigung vorzugsweise der subjektiven Stimmung und Bestimmung. Wer sich daher entwöhnt der innern Stimme zu gehorchen, dem schweigt sie, den überlässt sie dem Hinhorchen und Rathen dessen was die Stimmen draussen sagen. Aber wer sind diese Stimmen? wissen Die draussen was sie eigentlich wollen? wissen sie heut, was sie gestern gewollt? — Ich könnte zwei einst gerühmte Namen von Männern nennen, die vor Jahrzehnten diesen Irrweg einschlugen mit dem Vorsatz', erst durch Modedienst gegen ihr künstlerisches

Gewissen ihre Lage zu sichern und dann nach ihrer Ueberzeugung die edlere Laufbahn zu betreten. Das Erstere glückte, das Letztere blieb unerfüllt, und mit Recht, nach innrer Nothwendigkeit. Es fehlte der ernstliche Wille, ausdauernde Kraft, es fehlte die Vorbereitung, — es fehlte mitten im reichlichen Besitz und unter dem Schwinden der Modebeliebtheit Befriedigung. Ich konnte einen dritten ausserordentlich Begabten nennen, der ruhmumrauscht nach jedem einzelnen Widerspruch, nach der feilsten Kritik sogar ängstlich und peinlich umherhorcht, weil er sich aus der Höhe seiner auf Unsterblichkeit hingewiesenen Begabung hinunter hat sinken lassen zum Dienst des Tages.

In diesem Sinne Richtung und Bildung für Künstler und Nichtkünstler unterscheiden, ist für beide Seiten verderblich; der Künstler ist auf das Volk, das Volk auf den Künstler angewiesen, jeder Theil leidet unter der Verirrung oder dem Ungenügen des andern. Beiden muss dasselbe Ziel vor Augen stehn: die Kunst in ihrer Wahrhaftigkeit und Reine und unverkümmerten Fülle. Das allein ist beiden zum Heil. Nur die Weite des Wegs, die jeder Theil wie jeder Einzelne auf beiden Seiten durchmessen mag, kann und muss nach Fähigkeit Absicht und Verhältniss eines Jeden verschieden sein. Der Kunstfreund vermag nicht, neben seinem Lebensberufe die ganze oder beste Kraft der Kunst zuzuwenden, der Musiker von beschränkterer Begabung, der seine Befriedigung in den einfachern Lebensstellungen des Ausführenden in Chören oder Orchestern oder im Kirchendienste sucht, wird nicht den ganzen Bildungweg der leitenden und schaffenden Künstler zu durchmessen haben. Aber Richtung und Sinn seiner Bildung müssen dieselben sein, auf jenes eine Ziel hingewandt, Alle müssen soweit sie gehn mit den Weiterschreitenden gehn, ihres Gleichen sein, als kunsterweckte und künstlerischwirkende Gehülfen sich fühlen und bethätigen. Hiermit ist

Jedem die ganze und dieselbe Bahn eröffnet, die Entscheidung wieweit er sie gehn wolle in seinen Willen gelegt nach eignem Ermessen seiner Neigung Befähigung und Verhältnisse. Mögen Einzelne durch Selbstüberschätzung irregeleitet werden, der Schade für das Ganze ist gering: man konnte nur durch fortwährende freche Bevormundung (denn wer sind die »Herzenskündiger«, die den Menschen und alle Menschen so sicher durchschaun, um Jedem sein Maass und Ziel zu setzen?) durch die Erzwingung eines geistigen Proletariats ihm steuern, indem man weit Mehrern das Leben verkümmerte.

Ueberhaupt ist es mit der geistigen oder künstlerischen Bildung wie mit dem Moralgesetz. Wer sich oder Andern ein äusserlich bestimmtes Ziel setzt, verkümmert und verknöchert damit. Wenn der grosste Lehrer der Menschen jenes Wort aussprach: »Liebe deinen Nächsten als dich selbst!« so war ihm die Unerfüllbarkeit des Gebots sicher bewusst. Und doch konnte kein andres aus seinem Munde gehn; es war ein Ideal-Gebot, es bezeichnet das ideale Ziel dem wir ewig zuzustreben haben; jedes endlichbeschränkte wäre nichts weiter als Besteurung und Dienstgebot, hätte den Egoismus formulirt statt ihn zu bannen. Es ist Ruchlosigkeit oder arge Bornirtheit, den Lehrer den Ausübenden irgend Jemand willkührlich auf einen engern oder niedern Bildungskreis zu beschränken, — etwa um ihn vor Unbefriedigung in der »ihm zugemessnen Stellung«, vor Unruh' und Handlungen der Unzufriedenheit und unerfüllbaren Weiterbegehrens zu bewahren, und zu einem vollkommen passenden »Werkzeug' in seinem bescheidenen Wirkungskreise« zu machen. Wer misst die Stellungen und Kräfte für das ganze Leben eines Menschen? — als etwa der russische Bojar oder General, der diesem Leibeignen befiehlt: Talent für das Waldhorn, jenem: Lippen und Ansatz für die Flöte zu haben. Gerade Weiterstreben und

Freiheit dazu erregt und erhöht des Menschen Kraft und ist seiner Natur gemäss, ist ihr Bedürfniss; Beschränkung lähmt Willen und Kraft, oder treibt auf Abwege, um anderswo die dem Berufsweg versagte Befriedigung zu finden. Unsre Handwerker führten in Herbergen und auf den Landstrassen ein rohes ödes Leben, bis die (jetzt nicht mehr bestehnden) Handwerker-Vereine sie zu freierer Bildung und innerlich befriedigender Gesittung emporhoben. Der Orchesterspieler, der nichts gelernt und angestrebt als sein Instrument handhaben, ist und bleibt Musikant, theilnahmlos für das Höhere in der Kunst, unfähig für sie mitzuwirken; wer seine Bildung erweitert hat, ist auch ein besserer und theilnahmvollerer also beglückterer Mann im Orchester.

Ein letzter und gewichtiger Grund für meine Foderung ist der, dass ein grosser Theil der ausübenden Musiker (der Kantoren und Organisten, der Chorsänger Orchester- und Militair-Musiker) als Lehrer thätig werden. Niemand aber kann geben, was er nicht selber hat. Wenn nun jene Männer blos für ihre nächsten Verrichtungen handwerkerlich zugestutzt werden; wie können sie ihre Zöglinge künstlerisch erwecken und bilden? Zu Handwerkern nur können und werden sie in der Kunst sie erziehn, und den Geist ersticken den sie wecken und befruchten sollten. Ihre falsche Richtung wird um so verderblicher wirken, da diese Männer in kleinern Städten oft die einzigen Persönlichkeiten sind, zu denen Unterrichtsuchende Zuflucht nehmen können, da sie dort oft das ganze Musikwesen in der Hand haben, und ihre Fachgeschicklichkeit bei der unkundigen Mehrzahl als Gewähr für ihre Richtung in Lehre und Leitung gilt. Gar mancher dieser Männer hat sich durch eigne Kraft zu wahrer Künstlerschaft erhoben; ich nenne nur beispielweise den trefflichen Musikdirektor Golde in Erfurt und den Bildner und Führer des berliner Domchors Neithardt. Nur dem engherzigen Zuschnitt der Bildung ist es beizumessen, wenn so viel Andre niemals auf künstlerische Bahn gelangen.

Ich darf von der Personenfrage nicht scheiden, ohne für das weibliche Geschlecht gleiches Recht auf künstlerische Bildung, auf freie Bahn zu höchster Vollendung soweit Wille und Vermögen reichen, zu fodern.

Ein wunderlich Loos ist diesem Geschlecht gefallen. Das Alterthum sperrt' es in Gynäceen wie der Orient in Harems, und durft' es, weil ihm Recht und Freiheit in Staats- und Waffenthum aufgingen. Wir ziehn es in den Kreis unsers Lebens, können und mögen seine Genossenschaft nirgend entbehren, am wenigsten in der Tonkunst. Wir erkennen und lieben diese wundervolle Feinheit und Sicherheit seines Instinkts für alles was wir das Gut' und Schöne nennen, wir bewundern die alle Zeitgenossen überragende Dichtergrösse einer George Sand, ja wir werfen uns kindisch und weibisch vor den Künsten und Sinnbethörungen jeder Kehl- und Fussvirtuosin adorirend nieder. Nur die Gefährtin zu der freien Höhe geistigen Lebens emporleiten, damit wir in gegenseitiger Würdigkeit auf der Höhe mit ihr leben können, nur das mögen wir nicht; lieber steigen wir, uns selbst erniedrigend und sie belügend, zu ihr herab. Und wenn man nach dem Grunde fragt, so soll er in der »geistigen Schwäche und Untergeordnetheit«, in der »Eitelkeit und Flüchtigkeit« des Geschlechts liegen, oder im »Mangel und der Ungewohntheit gründlicher Bildung.« In diesem Sinne hat ein auswärtiges Konservatorium das Kompositionstudium zwar als durchgreifendstes Mittel zu höherer Musikbildung anerkannt, für seine Schülerinnen aber Beschränkung auf blosse Harmonik und »Andeutungen über das Weitere« gestattet.

Wenn aber die Begabung und Vorbildung des weiblichen Geschlechts eine geringere sein sollte, wenn in der

That seine natürliche und gesellschaftliche Bestimmung der freien geistigen Entwickelung vielfach hemmend wird: was anders folgt daraus, als dass ihm Bildung um so nothwendiger ist, der schwächern Begabung (diese einmal angenommen) zu Hülfe zu kommen und den Mängeln oder Verirrungen zu wehren, die in Versäumniss der Vorbildung und Ungunst der Stellung ihren Ursprung haben. Wir bedürfen der Sängerinnen, wir können den Frauen weder Lehrerthum noch Konzertsaal verschliessen. Jeder hat den unberechenbaren Einfluss der Gattin auf das Hausleben, der Mutter auf Gemüth und Bildung ihrer Kinder vor Augen. Entweder müssen wir auf das Alles verzichten, Alles zufälligem Gelingen und der unabgewehrten Verderbniss überlassen, oder wir müssen das Recht der Frauen auf unbeschränkte Bildung erkennen und unsre Pflicht auch gegen sie vollständig erfüllen. Ueberlassen wir sie bildunglos und unaufgeklärten ungefesteten Geistes ihrem leichterregbaren leicht-aufwallenden sinnlichen Naturell, ihrer von ungeläutertem Gefühl bald da bald dorthin verlockten Neigung oder Abneigung: so fällt nicht auf sie, auf uns die Schuld ihrer Mangelhaftigkeit und nachtheiligen Einflüsse.

Das Vierte das wir zu erwägen haben sind die Richtungen der Kunst und der Bethätigungsweise für sie in Bezug auf das Leben und auf Gesittung. Dem Künstler ist die Kunst um ihrer selbst willen da, sie ist ihm Selbstzweck: die frühere Betrachtungsweise hat eben in diesem Sinne die Benennungen: »freie Künste« und »schöne Künste« für das was wir überhaupt Kunst nennen aufgestellt, im Gegensatze zum Handwerk und verfeinerten »Kunsthandwerke«, das nicht im Werke selbst sondern in der Befriedigung irgend eines Lebensbedürfnisses seinen Zweck finde. Der Künstler steht mit jener Auffassung auf einem durchaus berechtigten Standpunkte. Für den Lehrer und Erzieher aber, der das Zusammentreffen von Kunst- und kunstempfänglichem Menschen zu leiten hat, auf umfassenderm Standpunkt' auf dem die Kunst selber nur als eine der Lebensseiten des Volks und der Menschheit erscheint, — da ist eine ganz andre Frage berechtigt und von Bedeutung: welche Wirkung die Kunst und jede ihrer Gestaltungen und Richtungen auf die Lebenskreise auf den geistigen und sittlichen Zustand des Menschen und des Volks zu üben vermöge. Das Erstere haben wir schon erwogen: von Letzterm ist hier Folgendes zu erwägen.

Die Musik, an der auch die Kunstfreunde nicht blos aufnehmend sondern ausübend theilnehmen, wird bekanntlich entweder von Einzelnen allein oder mit untergeordneten Gehülfen, oder von vereintwirkenden Mehrern und Vielen ausgeführt. Aus rein-künstlerischem Gesichtpunkte gilt Eins wie das Andre, Keins kann entbehrt, Keins untergeordnet werden. Anders aus dem Gesichtspunkte der Menschenerziehung.

Zweierlei Kräfte treffen nämlich in der Kunst unabänderlich aufeinander: der Zug des Idealen der über alles Endliche und Persönliche hinauslangt und von dessen Beschränkung freimacht — und die vollste Erregung und Betheiligung der Persönlichkeit, da die Kunst den ganzen Menschen fodert und hinnimmt. Dem wahren Künstler geht die eigne Person auf in seiner Idee, dem irrenden taucht die Idee unter in seinen persönlichen Neigungen. Dies gilt vom ausführenden wie vom schaffenden Künstler, es gilt selbst für den ohne Selbstbethätigung blos empfangenden Kunstfreund.

Dieser Widerstreit beider Kräfte tritt nun in keiner Kunst so stark hervor als in der Musik. Der Ausführende setzt mehr oder weniger seine volle Persönlichkeit an die Ausführung, — und ob er dabei zu jener Höhe gehoben wird oder sich erheben kann, in der das Persönliche geläutert aufgeht in das Ideale, das hängt vom Gehalt des Werks ab und von der Fähigkeit des Ausführenden, die Sprache der Töne zu verstehn und den Gedanken oder Gefühlgang des Werks zu fassen. Hier nun tritt der Formunterschied von Einzelmusik und Gesammtmusik in sittliche zugleich und künstlerische Bedeutung.

In der Einzelmusik bin ich mit mir und für mich allein, überlasse mich einsiedlerisch meinen Gefühlen und Träumen, oder nehme Hörern gegenüber das Werk in meine Person hinein. Selbst wenn untergeordnete Begleiter sich mir anschliessen, doch ist es zunächst meine Persönlichkeit die zur Wirksamkeit und Wirkung gelangt: mein Geist meine Bildung und Verständniss meine körperliche Begabung (Kraft Stimme u. s. w.) meine Geschicklichkeit sind Träger des Werks — sei es in künstlerischer Verständniss und Treue, sei es in Unterordnung der idealen Aufgabe unter persönliche Neigungen und Absichten. Hier, wenn nicht reine Gesinnung und Kunstliebe walten, ist der Schauplatz aller Eitelkeiten und Nichtigkeiten.

Anders die gemeinsam auszuübende Musik. Hier, wo neben mir in gleicher Bedeutsamkeit Andre wirken, kann edler Wetteifer sich entzünden, Eitelkeit und Eigennutz weit schwerer Zugang und Erfolg haben. Hier eint alle Einzeln ein einiger Zweck, erwacht und stärkt sich das Gefühl der Gemeinsamkeit und Zusammengehörigkeit, das in Verbrüderung und Volksliebe seinen Gipfel findet. Gerade hier haben wir politisch zerpflückte Deutsche vor andern Völkern unsern Altar der Eintracht gefunden und bewahrt, uns gerade hat Beethoven das Bundeslied »Seid umschlungen Millionen!« gesungen, als er aus tiefsten Einsamkeiten mit seinem Herzen voll Bruderliebe hinausverlangte in den Bruderbund des Volks. Sei der Altar, den unsre Kunst »der Gemeinsamkeit und Verbrüderung« weiht, auf der luftigen Höhe des Ideals errichtet: es hat sich schon gezeigt, dass das Volk auch für sein eigen Leben gleiches Heiligthum begehrt und fester gründen wird gegen alle Versuche der Antastung. Einstweilen sei jener Altar umkränzt.

Dies ist der Gesichtspunkt, aus dem mir die Pflege gemeinsam auszuübender Musik ungleich wichtiger für Volksgesittung und Beglückung des Menschen von innen heraus erscheint als die Einzelmusik. Das Feinste mag dieser gehören, das Grösste All-Ergreifende ist jener Eigenthum: die Einzelmusik ist Vertraute zugleich und Stimme des einsamen Herzens, die Gesammtmusik ist Heroldruf an das Volk und Ausströmung der Stimmung und Gesinnung Aller. Es ist kein Fest und keine Volkserhebung denkbar ohne diese Gesammtstimme. Wenn jemals ein Gottesdienst aus Herz und Mund des Volks gefeiert werden mag, wenn namentlich die evangelische Kirche dem Hochamt und den andern Weihegesängen der katholischen Kirche eine Hochfeier aus dem Munde der Gemeine — die »ein priesterlich Volk« sein soll — gegenüberstellen will: so kann nur die Stimme der Gesammtmusik das Organ sein. Dieser Stimme kann keine Behörde den Mund öffnen wie der Papst neuerwählten Kardinälen, nicht können gemiethete Chöre sie würdig als Stimme Gottes im Volk erschallen lassen, nicht einmal bezahlen könnte der Staat solche Chöre. Nur aus freiem Mund' und Willen des Volks in freier Gemeine werden diese Weihegesänge emporlodern.

Es möglich zu machen ist unsre Aufgabe. Sie wird gelöst werden. Ich hab' es schon 1848 in meiner Organisationsschrift ausgesprochen, und zuvor in irrthümlicher Hoffnung der Staatsverwaltung an geeignetster Stelle dargeboten. Der Gedanke mit den bereiten Mitteln seiner Verwirklichung gehört jener nahenden Zukunft an, der Volksstimme höchstes Bedürfniss und höchste Weihe sein wird im Tempel und im Leben.

VII.

Begriff und Aufgabe der Kunstlehre.

Bedeutung der Kunstbildung. Ursprung der Lehre aus der Kunst. Wechselbeziehung beider. — Aufgabe der Lehre gegenüber dem Wesen der Kunst. Kunstlehre. Erziehung. Ihr Gegensatz zur Kunst. Sprödigkeit der Künstlernatur. Ausgleichung. — Allgemeine Ziel-Punkte. Erkenntniss. Darstellung. Gestaltung. Einführung in die Richtungen der Kunst. — Weiterer Umblick. Allgemeine Bildung. Verständniss für andre Künste. Zentrales und peripherisches Prinzip. — Das Bedenkliche in der Musik. Abwehr durch die Lehre. Sichtung des Stoffs. Kräftigung des Schülers. Stufengang. — Kunstrichtungen und Fächer. Gesang. Klavier. Andre Instrumente. Komposition. — Bezeichnung der Lehraufgabe.

Zustand und Fortschritt der Kunst beruhn zuletzt auf der Bildung für sie: die Pflege der Bildung aber liegt zunächst in den Händen des Lehrstands. Dies ist schon zu Anfang der vorhergehnden Betrachtung ausgesprochen. und damit die Lehre — im weitesten Sinn' — als jener Herd bezeichnet worden, von dem zunächst Pflege der Kunst ausströmt.

Wir müssen diesen Punkt jetzt, wo die ganze Betrachtung sich auf Lehre und Lehrwesen hinrichtet, schärfer bezeichnen. Keineswegs soll die Lehre und ihre Bedeutung überschätzt, aber eben so wenig darf sie verkannt oder unterschätzt werden, wie Missverstand und künstlerischer Hochmuth — oder auch Scheu vor der Arbeit eigner Ausbildung und der Wunsch den Mangel eigner Bildung zu entschulden oft sich unterfangen. Es muss die Bedeutung des Lehrwesens erkannt werden. nicht blos um der gerechten Würdigung des Lehrstands (das ist wie alles Persönliche von untergeordnetem Interesse) sondern um der gemeinsamen Sache willen, der die Person des Lehrers wie des Künstlers sich widmet. Wir müssen erkennen, welches Verhältniss Kunst und Kunstlehre zu einander haben. Je schärfer wir das festsetzen, desto sichrer und reicher werden die Folgerungen sein.

Zweierlei ist hier allgemein als selbstverständlich festzusetzen: die Kunst ist Zweck die Lehre Mittel; und: die Kunst ist auch der Zeit nach das Vorangehnde, ist Mutter der Lehre. Aus dem Geist und geistigen Bedürfniss des Menschen sahn wir sie hervorgehn; wo sie jemals entstanden, giebt sie sich als eine dem Menschengeist eingeborne nothwendige Entwickelung und Ausströmung zu erkennen. War' es irgend einer Macht möglich sie heut' aus dem Dasein zu verlöschen bis auf die letzte Erinnerung: sie würde morgen kraft ihrer Eingeborenheit in der Menschennatur wiedererstehn. Also die Lehre macht nicht die Kunst, sondern umgekehrt.

Aber eben so gewiss folgt aus dem Dasein der Kunst das Dasein der Lehre. Mit dem ersten Kunsterguss, mit dem ersten wilden Naturgesang der irgendwo erschallt tritt auch die Thätigkeit des Lernens und der Lehre hervor; wenngleich nicht in irgend einer abgesonderten oder gar wissenschaftlichen Form, wenngleich nicht durch Vermittlung eines Dritten der sich als Lehrender zwischen den ersten Sänger und seinen Nachfolger stellt, sondern zunächst als naive Folge der Kunstwirkung. Was gewirkt hat wird wiederholt, und reizt auch Andre zur Wiederholung oder Nachahmung. Es geschieht nicht einmal mit dem klaren Bewusstsein dass man nachahme; der Reiz hat den Instinkt erweckt; innres oder äusseres Bedürfniss thun das Uebrige.

Mag man hierin schon eigentliche Lehre und Lernen erkennen (gewiss knüpft ihr Dasein so an) oder nur einen der vielen nicht weiter unterscheidbaren Triebe des gesammten Lebens, das gilt gleichviel. Vom instinktiven Nachthun und Nachahmen zum bewusstern, vom Selbstbeobachten zur Benutzung fremder Beobachtung, von dem in sich selber verschlossnen Brüten und Denken des Autodidakten (in der ersten Periode des Kunstlebens sind alle Künstler Autodidakten) bis zur Prüfung und Aneignung fremder Gedanken ist ein einiger und untrennbarer Strom geistiger Thätigkeit. Er ist was man als »die Lehre« zu bezeichnen hat, so unkenntlich er auch beginnt, und so kenntlich und unterschiedvoll er sich weiterhin von dem allgemeinen Leben in der Kunst unterscheidet. Wie die Quelle die tropfenweis' aus Gestein hervorsickert noch nicht Strom genannt wird, und doch im Verein aller Zuflüsse derselbe Strom ist, der weiterhin Flotten zum Meer trägt: so ist das erste halbunbewusste Nachthun schon Eins mit jenem Lehrgebäude späterer Zeit, zu dessen Vollendung Naturtrieb Kunsterfahrung und Wissenschaft von Tausenden, die Thätigkeit von Jahrhunderten in Wort und Schrift und Beispiel zusammenwirken. Bildung für Kunst und das Streben nach ihr das wir Lernen und Lehren nennen, sie sind mit der Kunst selber in das Dasein getreten, sind Nothwendigkeit und Bedürfniss im Leben der Kunst und des Menschen. Man kann einzelne Richtungen dieses Strebens, ja man mag alle bisherigen des Irrthums und der Unzulänglichkeit zeihn; daraus würde nur das Bedürfniss einer Lehrverbesserung folgen, nimmermehr Entbehrlichkeit der Bildung und der allgemeinen Form für sie, der Lehre. Dies bestätigt sich hier aus dem innern Hergang der Sache, wie es sich Anfangs (S. 22) nach dem äussern Anblicke gezeigt hat.

Von diesem Standpunkt' aus ist erst die volle Bedeutung der Kunstbildung und ihr Verhältniss zur Kunst gründlich zu fassen. Indem wir Kunstwirkung aus uns hervorgehn lassen oder in uns aufnehmen, indem Empfänglichkeit oder Thatkraft in uns waltet, üben und bilden wir uns künstlerisch weiter, steigern wir das angeborne oder in der allgemeinen Lebensbethätigung gewonnene Vermögen, wachsen in uns natürliche Fähigkeit und erworbne Kenntniss und Fertigkeit. Kunst und ihr Fortleben und Fortschritt, Kunstbildung und ihre Werkstatt, das Kunstlehrwesen: beide fodern und bedingen sich gegenseitig. Dies vollzieht sich in jedem Momente des Kunstlebens mit so strenger innerlicher Nothwendigkeit, dass Kunst und Kunstlehre in jedem ihrer Stadien einander entsprechen, oder gegeneinander sich auszugleichen streben. In jedem Moment' ist es Aufgabe der Lehre, zu hellerm Bewusstsein zu heben dem Organismus geläufig zu machen, was in das Leben der Kunst getreten. In jedem Momente des Lebens ist der Kunst ihre Stelle gewiesen auf der Höhe des Bewusstseins und der Herrschaft, die der begreifende Geist der Lehre gefestet hat. Erfüllt die Lehre nicht ihren Beruf: so vertrocknet und verdorrt sie, so scheidet sie sich dem pedantischen Hagestolz gleich vom Leben, so ist sie statt lebenspendend unfruchtbar, so steht sie prinzipiell »im Streit mit ihrer Zeit.« Das ist der Sinn des Titels, den ich 1841 einem Blick auf »unsre Zeit« gab, und der sich seitdem mehr und mehr erfüllt hat. Bleibt die Kunst unter der Höhe des Bewusstseins, das die Lehre gewonnen und verbreitet hat: so sinkt sie von ihrem Berufe, steigt die Göttin vom Altar herab, um nächtens durch die Gassen zu schweifen und sich lüsternlistig in die Wirbelkreise der Zecher und Liebler zu mischen, oder mit den Müden und Abgestandnen beiwegs im Schlummer niederzusinken. Der Verfall auf einer oder der andern Seite führt zu neuer Ausgleichung und Erhebung beider Seiten auf höhern Standpunkt, gleichviel ob in diesem Volk' und in dieser Kunst oder anderswo in neuen Geistesphasen.

Nun können wir Wesen und Aufgabe der Kunstlehre scharf bezeichnen. Wie jede Lehre die auf ein Gebiet der Thätigkeit tritt, soll sie Empfänglichkeit und Fähigkeit Erkenntniss und Fertigkeit für ihren Gegenstand, die Kunst, entwickeln; dies soll sie in jedem Zeitpunkte nach dem dermaligen Standpunkte der Kunst. Sie hat die Aufgabe ihre Zöglinge zur Betheiligung an der Kunst zu leiten, und setzt dazu in ihnen irgend eine angeborne und schon durch das Leben in Entwickelung begriffne Befähigung — zugleich aber die Unzulänglichkeit dieser Befähigung und der bisherigen Entwickelung voraus. Diese Aufgabe hat sie nach Bedürfniss des jedesmaligen Standpunkts zu lösen.

Im Allgemeinen ist also die Aufgabe der Kunstlehre gleich der jeder andern auf Thatsächlichkeit hinführenden Lehre. Sobald wir aber das Wesen ihres Gegenstands in das Auge fassen, erkennen wir ihre Eigenthümlichkeit gegenüber andern Lehren.

Das Wesen der Kunst haben wir schon früher (S. 30) als ein zweiseitiges und »zweieiniges« erkannt. Einerseits erkennt man im Kunstwerke den geistigen Inhalt, andrerseits den Stoff an und in dem jener sich offenbart. Beides aber, Stoff und Inhalt, fällt in Eins zusammen. Es ist nicht etwa hier Stoffliches dort Geistiges, sondern der Geist allein hat den Stoff zusammengebracht und ganz durchdrungen; er ist ganz, soweit er sich im Kunstwerke giebt, im Stoffe gegenwärtig, ist nur soweit er im Stoffe sich offenbart und wiederum ist kein Stofftheil zu anderm Zweck und in anderm Sinne vorhanden, als für den Geist der sich im Ganzen — also auch in ihm offenbart. Die Pastoral-Symphonie besteht nicht Erstens aus einer Menge von Klängen Tönen Melodien u. s. w. und Zweitens aus dem Gedanken des Landlebens; Beides ist Eins, die Vorstellungen vom Landleben haben eben jene Weisen und Harmonien hervor- oder herbeigerufen sich in ihnen verkörpert und offenbart. Man verzeihe diese Wiederholung; ihr Inhalt wird sich sogleich entscheidend erweisen.

Noch Eins muss ich der Erinnerung zurückrufen.

Wie Geistiges und Körperliches im Kunstwerk' Eins — ein Untrennbar-Eines sind, so ist auch im Werden des Kunstwerks der ganze schöpferische Mensch ungetheilt und unzertrennbar beisammen mit den Sinnen (als der Blüte seiner Körperlichkeit) mit seiner Empfindung (dem unerschlossnen Bewusstsein) und klarem Bewusstsein, mit seinem Willen und seiner That, mit dem ganzen bereitliegenden Inhalt seiner bisherigen Erlebnisse, wie sie eben jetzt vom elektrischen Blitz der schöpferischen Liebe (S. 40) angeleuchtet emporzucken und zusammenströmen zu der einen Gestalt des neuen Werks.

Hierin eben liegt die Unbegreiflichkeit und Unerfassbarkeit, mit der Werden und Gewordensein des Kunstwerks umhüllt ist. Jener geistige Inhalt den der Künstler offenbart: woher ist er ihm gekommen? — Wir können wohl nachweisen, wodurch er dem Künstler zugänglich geworden: in jener Pastoralsymphonie treten Vorstellungen hervor, die allerdings dem Ideenkreise Beethovens aus dem Anschaun von Natur und Naturleben schon eigen gewesen sein müssen. Aber sie waren es lange bevor das Kunstwerk in ihm entstand, sie waren neben Beethoven Vielen und vielen Tonkünstlern zugänglich und lieb, die gleichwohl nicht zu jenem Werk' erweckt wurden. Es musste noch ein besondrer ganz persönlicher Hang dazukommen, und dieser Hang diese Neigung musste zu jener eigenthümlich geistsinnlichen Glut entbrennen, die man Begeisterung nennt, musste durch jene besondre Kraft die wir als »schöpferische Liebe« bezeichnet haben zur That werden. Ja zuletzt musste dem schöpferischen Drang auch volle gestaltende Macht — die gänzlich angeeignete und geläufige Herrschaft über all diese Ton- und Klangverbindungen (was man als »Setzkunst« bezeichnet) zu Gebot stehn, ohne die der Musiker sowenig vermag wie der Dichter ohne Sprache.

Ich habe hier die Kunst auf ihrer Höhe betrachtet, die schaffende. Die darstellende — ja die blosse Auffassung der Kunst zeigt dieselbe Natur. Auffassung und Darstellung setzen Naturanlagen und mancherlei Bildung voraus; ich muss überhaupt empfänglich sein für Kunst, muss dem besondern Kunstwerke gegenüber fähig geworden sein seine Sprache zu verstehn, muss mich durch Geistesbildung zu der Höhe seiner Idee herangehoben, durch Uebung äusserlich zu seiner Darstellung geschickt gemacht haben. Aber die Auffassung: das ist wieder, über all jene Vorgängigkeiten hinaus, ein elektrisch zündender Funke, der mit dem Ungestüm und der Unberechenbarkeit des Ursprünglichen herausschlägt aus der begeisternden Berührung des schöpferischen Geists im Kunstwerke mit meinem sympathetischen Gemüth. Ohnedem sind Auffassung und Darstellung leer und baar des eigentlichen Inhalts und Lebens.

Nun liegt der Unterschied der Kunstlehre von andern Lehren und das Wesen ihrer Aufgabe klar vor uns.

Jede andre Lehre hat eine beschränkte Aufgabe, insofern sie sich an ein abgesondert also beschränkt Vermögen des Zöglings wendet. Sie überliefert ihm ein noch nicht Gewusstes, und macht ihn geschickt es weiter zu verfolgen; oder sie übt seine Glieder in irgend einer mehr oder weniger einseitigen Richtung zu gewissen Fertigkeiten. Die Sprachlehre theilt dem Schüler den Sprachstoff (Wörter) mit, und die Gesetze nach denen er zu vervielfältigen und seine Einzelheiten zu verbinden sind: sie wendet sich an Verstand und Gedächtniss des Schülers, dessen sonstige Eigenschaften, dessen ganze Persönlichkeit mit ihrer Aufgabe nichts zu thun hat. Verstand und Gedächtniss des Lehrenden, Verstand und Gedächtniss des Lernenden kommen allein zur Bethätigung. Dasselbe findet bei jeder technischen Anlernung statt. Einsicht auf Erfahrung und Nachdenken gestützt — ja blosse Achtsamkeit und Geschick sind alles was der Anlernende braucht und im Lehrling zu wecken und steigern hat: der übrige Mensch, der ganze Mensch als solcher bleibt ausserhalb des Geschäfts der Anlernung.

Dergleichen (davon hat der Rückblick auf das Wesen der Kunst eben überzeugt) genügt nicht für künstlerische Entwickelung. Man ist nicht mit irgend einer einzelnen oder einigen Eigenschaften Künstler oder kunstempfänglich, sondern der ganze Mensch in der Einheit all seiner Vermögen ist das Subjekt der Kunst. Folglich hat die Kunstlehre nicht das abstrakt Körperliche nicht das abstrakt Geistige nicht irgend eine besondre Form der Geistthätigkeit zum Gegenstande. In der Kunst ist Sinn und Geist Einheit. Folglich kann die Kunstlehre nicht Abrichtung nicht Lehre — Entwickelung irgend einer einseitigen Geistbethätigung sein.

Sie muss Erziehung sein.

Sie muss Erziehung sein, muss den ganzen Menschen fassen und erziehn; das heisst: emporziehn aus dem Stande des Ungenügens zu dem Standpunkte, der für künstlerisches Leben und Wirken genügend ist.

Noch in einem andern Sinne muss die Kunstlehre Erziehung sein.

Eigentliche Lehre hat mit der Besonderheit des Schülers nur insofern zu thun, als sie auf seine dermalige Fähigkeit Rücksicht nimmt und ihm durch methodische Klugheit zum leichtern und sichern Besitz ihres Gegenstands verhilft. Im Uebrigen ist ihr die Persönlichkeit vollkommen gleichgültig; es giebt nicht zweierlei Mathematik oder Philosophie für den Einen und den Andern.

Anders in der Kunstlehre. Zwar giebt es ebenfalls nur eine Kunst und ein Kunstgesetz für Alle. Allein die letzte

Ausgestaltung empfängt jede Kunstthat doch in der Persönlichkeit, aus deren eigenstem Leben und augenblicklichem Zustand sie elektrisch hervorspringt. Der Geist der Kunst ist universell wie die Menschheit, jede seiner Bethätigungen ist streng individuell: Ich — Ich allein bin es, Ich in meinem jetzigen Lebensmoment, in dem diese Gestalt die man mein Kunstwerk nennt zum Leben erwacht: und diese Gestalt ist nur sie selber, kein Allgemeines sondern ein streng Individuelles. Folglich muss abermals die Kunstlehre sich an das Individuum wenden in seiner festen Persönlichkeit und Geschlossenheit: sie kann nicht einem »Irgend-Jemand« die Kunst überliefern, sondern sie muss diese bestimmte Person mit treuer Bewahrung ihrer Eigenthümlichkeit heranziehn und erziehn für die Kunst.

Erkennet nun, die ihr dies wisst und beherzigt — vor allem ihr Gefährten auf der Lehrbahn, was unser Beruf von uns fodert! Der Erzieher muss ein Erzogner sein: nicht ein Angelernter sondern ein wirklich Erzogner, in seinem ganzen Wesen und Vermögen ein Emporgezogner und Emporgehobner! ein ganzer Mensch und ein Ganzer für die Kunst. Hier ist es und gilt es wie in der Kunst selber. Der ganze Mensch in der Person des Lehrenden tritt zu dem ganzen Menschen in der Person des Lernenden. Der Lehrende weiss kraft seines Selbstbewusstseins, dass was er künstlerisch wirkt nichts als unmittelbarer Ausdruck seiner Persönlichkeit, dass in seinem Werk und Wirken nichts sein kann, als was seiner Person eigen gewesen. Er muss also auch die Person und Persönlichkeit des Schülers werth und unverletzlich halten, denn gleich ihm wird auch der Schüler nur wirken und eigenthümlich wirken durch seine ihm eigenthümliche Persönlichkeit. Man soll sie beide nicht Lehrer und Lernenden heissen: sie sind Meister und Jünger, stehn zu einander in geistiger Vater- und Kindschaft. Wer das nicht in sich fühlt, wer getheilt und kalt und lieblos herantritt, dem ist entweder die Kunst selber fremd oder Weihe und Lohn seines Lehrberuſs; nur Missverstand hat ihn auf seine Bahn geführt. Was Meister und Jünger eint, das ist nicht blos die gemeinsame Kunst und Liebe für sie (dies Band soll keiner Lehre fehlen) es ist darüber hinaus die persönliche Liebe. Jeder sieht im Andern den Genossen und auserwählten Helfer für den gemeinsamen Beruf, den um so wichtigern je reiner seine Eigenthümlichkeit erhalten ist. Wie Säule neben Säule das Gebälk des Tempels trägt, so treten Jünger und Meister Künstler neben Künstler zum Dienst im Heiligthum, sie alle Träger der Idee, die sich in den Vereinten offenbart.

Das ist Sinn und Wesen der Erziehung zur Kunst. Nur desshalb mag man sie nicht Erziehung sondern Kunstlehre heissen, weil ihre Aufgabe nur eine Seite der menschlichen Entwickelung ist, während der Name Erziehung die allgemeinmenschliche Entwickelung bezeichnet, von der alle besondern Lehr- und Bildungzweige nur Theile sind.

Dies ist der Sinn, in dem wir die Aufgabe der Kunsterziehung oder Kunstlehre anzufassen haben. Mensch tritt zum Menschen ein Ganzer zum Ganzen, vorangeschrittner Künstler zum nachfolgenden in geschlossner Einheit des ganzen Gemüths und Kunstbewusstseins, jeder in Unantastbarkeit der Persönlichkeit den Grund und Boden erkennend aus dem eigenthümliches Kunstwirken allein erwachsen kann.

Welches ist nun, näher betrachtet, der Weg diese Aufgabe zu lösen?

Die Lehre findet im Zögling Anlagen Kenntnisse Geschicklichkeiten, aber unzureichende für den Zweck, der kein andrer ist als der Kunst auf ihrem jedesmaligen Standpunkte theilhaftig zu werden. Sie soll, was unzureichend war ergänzen und vollenden. Hierzu muss sie die Kunst nach ihren verschiednen Richtungen und Entwickelungen erkannt, den Zögling nach seinen verschiednen Fähigkeiten und Anbildungen erforscht, und sich klar gemacht haben was ihm mangelt was in ihm zu entwickeln ihm zuzuertheilen ist. Um ihren Zögling zu einem ganzen Menschen und Künstler erwachsen zu lassen, muss sie vorerst die Einheit in ihm aufheben und in den auseinandergelegten Fähigkeiten und Richtungen seines Geists ergänzen und stärken wo es nöthig ist. Sie muss das Bewusstsein erhellen und befestigen, das Gefühl reizen und sichern, die Vorstellung wecken, Kenntnisse mittheilen und der Erinnerung einprägen, den Sinn und die Geschicklichkeit der Organe schärfen und erhöhn. All das muss sie sondern und am Gesonderten vollbringen, obwohl sie weiss dass die Kunstthat nicht im Bewusstsein nicht im Gefühl nicht in irgend einer einzeln Fähigkeit sondern in der Einheit und Ganzheit aller ihren Ursprung hat. So muss sie den Kunstkörper in Sätze Melodien Harmonien Töne Klänge Laute zerlegen und einzeln überliefern, obwohl sie weiss dass das Kunstwerk nichts Einzelnes und nichts blos Stoffiges, sondern diese Zweieinheit von Idee und Versinnlichung ist.

Hier also berühren wir den Punkt, wo das Geschäft der Lehre aus der Bahn der Kunst ausbeugt. Und mit innrer Nothwendigkeit. Denn die Lehre ist nicht Kunst, sie soll zu ihr führen, für sie rüsten und vorbereiten: Vorbereitung aber fodert Hervorheben und Zergliederung des Zwecks, Wahl und Zubereitung der Mittel. Die Lehrthätigkeit beginnt mit Zergliederung unter der Aussicht und dem Vorbehalt späterer Zusammenführung und Verschmelzung. Die Kunstthat beginnt mit dem Ineins aller mitwirkenden Kräfte, sie ist dieses elektrische Ineins, aus dem mit der Plötzlichkeit und Untrennbarkeit des Blitzes die Idee des Kunstwerks gestaltgewinnend hervortritt. Dies gerade ist das Wesentliche ist Bedingung der Kunstthat; und hieran reicht die Lehre nicht, das hat und giebt sie nicht, davon ist sie das Gegentheil. Das worauf sie unmittelbar und zunächst zuführt, kann nicht wirklich Kunstwerk sein, freientstehend Geschöpf aus dem Gemüth des begeisterten Künstlers. Denn auf den sie einwirkt, den entrückt sie vorerst aus seinem eignen freien Fürsichsein, in dem hemmt und stört sie durch ihren fremden Zutritt jenes Ineins aller Vermögen, dem allein das Kunstwerk nach Schöpfung Darstellung oder Auffassung entspringt.

Dies ist nun auch die Stelle, wo die geheime Verstimmung gerade der kunstbegabtesten Naturen gegen Lehrzwang — und jede Lehre, wie sie sich auch verhalte, übt Zwang aus indem sie irgend etwas will oder anders will im Widerstreit mit dem Willen oder der Unentschiedenheit des Schülers — wo diese Auflehnung im Gemüth und Handeln gerade der bessern Schüler sich fühlbar macht und keineswegs rechtlos ist. Die Lehre ist ihm mehr oder weniger klar erkanntes Hülfsbedürfniss. Aber Freiheit des Gemüths und Selbstbestimmung aus dem unmittelbaren Drang der eignen Persönlichkeit und herrschenden Stimmung, das empfindet er mit innerlichster Selbstgewissheit als Bedingung künstlerischer Bethätigung; was nicht rein aus ihm hervorgetreten, fühlt er nicht als sein Werk. Selbst das Ringen mit dem gegen die Idee widerspenstigen Stoff, die Ereiferung ja Erbossung, die Glut und der Schweiss der Arbeit — Alles was zwischen der ersten Anregung und ihrer festen Ausgestaltung liegt, diese Geburtswehen der Vollendung mit ihren Entzückungen die jeder wahre Künstler kennt, das Alles will er sich nicht erspart wissen. Ohne sie, das fühlt er, wäre die Kunst nur Spiel, oder der Künstler Gott, der nur »Es werde!« zu sprechen hätte und dann das Gewordne bei Seite schöb.

Der Gegensatz, der Zwiespalt ist da. Und er ist unvermeidlich wie die Lehre unentbehrlich ist, er tritt dem Gemüth näher je nöthiger und eingreifender die Lehre wird mit dem Wachsthum der Kunst an Inhalt und Ausbildung. Anfangs sahn wir Kunstübung und Lehre oder vielmehr Nachthun und Ablernen ununterscheidbar; da waren beide, weil Eins, im Frieden. Nun, welch' ein Weg vom Volksliede das von Mund zum Munde ging bis zu den Chören und Finalen unsrer Opern und Oratorien! von der Harfe des Barden bis zu dem vielgliedrigen Heer unsers Orchesters! vom Gesichtkreis des Natursängers — selbst eines Aeschylus oder Pindar denen jenseit ihres Volks Kymmerien und Barbarenthum liegt, bis zu dem Blick eines Shakespeare oder Goethe der den Erdkreis und die Bewegung der Jahrhunderte beherrscht! Da genügt keines Einzelnen Kraft mehr zur Ausrüstung; der Einzelne würde sich verlieren wie im pfadlosen Urwalde. Die Lehre muss vorbereiten, muss Bahn machen; nothwendig muss, wer nicht in der Irre sich selbst erschöpfen und verlieren will, ihre leitende Hand ergreifen, von ihr in wenig Monden der Unterwerfung und des Ausharrens den Schatz von Erfahrung und Einsicht gewinnen, den Jahrhunderte zusammengetragen und gesichtet haben, und den nun Niemand entbehren kann, weil er in das Kunstleben und Bewusstsein der Zeit eingegangen ist.

Der Zwiespalt, der Gegensatz ist weder wegzuleugnen noch zu tilgen, denn er liegt im Wesen von Kunst und Lehre. Uns Lehrenden liegt ob den Druck zu mindern, den Zwiespalt unschädlich zu machen und zu sühnen.

Wir vermögen es, wenn wir in aller Trennung und Vereinzlung die der Lehre nothwendig ist Gedanken und Gefühl der Zusammengehörigkeit und Einheit erhalten, die der Kunst wesentlich sind. Wo wir das Geschick üben, muss der Geist gegenwärtig muss die Uebung selbst Hinweis auf die künstlerische Bestimmung, muss sie schon durchzogen sein vom Hauch der Empfindung der sie künftig klaren Ausdruck verleihn wird. Wo wir den Gedanken im Schüler wecken, muss seine Brust schon vom Gefühl des Lebens geschwellt sein, muss sein geistig Auge schon die Gestalt schaun deren Begriff sich im Denkenden vollenden und verklären soll. Wir müssen, ich schliesse mit dem zuerst Ausgesprochnen, als ganze Menschen und Künstler zum Schüler als einem ganzen der Kunst sich öffnenden und weihenden Menschen, als werdenden Künstler herantreten, und das Gefühl der Persönlichkeit und des Künstlerthums in ihm wie in uns wach und stark erhalten als einzig mächtigen und reinen Antrieb. Dies Gefühl aber ist von jeder Eitelkeit so weit entfernt wie die Kunst selber. Es ist nichts anders als das Innewerden, dass auch wir wie von Natur alle unverdorbne Menschen dem heilvollen Einflusse der Kunst offen sind, dass wir ihn schon empfunden haben, dass wir uns dieses Heils immer reicher versichern können wenn wir immer entschiedner und reiner uns hingeben.

In diesen Grundsätzen liegt die Versöhnung des Gegensatzes, wo er unvermeidlich ist. Aber das überhebt nicht der ersten Pflicht: ihn zu meiden wo und sobald es möglich, nicht zu trennen und zu scheiden im Gemüth des Jüngers und im künstlerischen Wirken wo man sich nicht dazu gedrungen sieht. Die Lehre hat ihr Bestes gethan, wenn sie sich am innigsten dem künstlerischen Leben und Weben anschmiegt und in dasselbe gleichsam unvermerkt einfliesst wie das vorherige Leben des Künstlers in seine jetzige That. Dann tritt sie als ebenbürtige Schwester und Genossin zur Kunst. Wie das Leben des Künstlers mit allen Kräften und Vermögen zusammenströmt in die Kunstthat, so giesst diese ächte Lehre die bisherigen Erlebnisse und

Erwerbungen der Kunst in den Geist des Künstlers, der berufen ist auf die Zinne des Lebens zu treten.

Der betröge sich selber zuerst, dem das nur tönend Wort und klingende Schelle wär', Andre zu locken und mit sich selber schönzuthun.

Es kommt darauf an, diesen Grundsatz durch alle Einzelheiten des Bildunggeschäfts und an allen Einzelnen die sich uns anvertraun alles Ernstes durchzuführen.

Im Begriff der Kunstlehre liegt also, dass sie sich an den ganzen Menschen wendet um ihn zu künstlerischer That oder Empfänglichkeit zu erziehn. Hiermit ist anerkannt, dass sie nicht dem Momente dieser That angehört sondern nur zu ihm hinführt. Ihre Aufgabe ist nicht, das Kunstwerk zu schaffen darzustellen oder dem Auffassenden gleichsam einzugeben, sondern den Zögling zu dem Allen vorzubereiten und fähig zu machen, vorausgesetzt dass Natur und Wille dazu in ihm vorhanden. Wenn daher unter Andern Hegel (der seine Aesthetik begreiflich nicht im Berufe für die Kunst zu wirken sondern als einen der unerlässlichen Ausbaue seines Systems schrieb) ausspricht, dass alle Vorschriften und Lehren nicht vermöchten die Hervorbringung eines Kunstwerks gelingen zu lassen: so ist das nicht blos von seiner Kunstphilosophie sondern allgemein wahr. Aber es ist damit nicht Anklage oder Widerlegung der Kunstlehre, sondern nur Bestätigung ihres Wesens und ihrer Aufgabe ausgesprochen.

Diese Aufgabe nun zergliedert sich uns nach zweierlei Richtungen: einmal in Hinsicht auf Wesen und Inhalt der Kunstbethätigung im Allgemeinen, — dann mit Beziehung auf die besondern Fächer für die der Zögling sich bestimmen und Bildung begehren kann.

In ersterer Richtung hat die Lehre drei besondre Aufgaben. Sie soll unsre Empfänglichkeit erhöhn und erweitern, sie soll uns zur Darstellung, sie soll uns zum Hervorbringen von Kunstwerken befähigen.

Selten wird die erste Richtung für sich allein verfolgt: wo die Lehre sich auf sie beschränkt, kann sie nur wissenschaftlich oder einfach berichtend auf erweiterte Verständniss vom Wesen der Kunst oder auf Kunde von ihren Lebensmomenten hinwirken. Diese Bethätigung der Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte (mit ihren Nebenfächern, der Kritik Biographik u. s. w.) muss, wenn sie abgeschlossen für sich bleibt, noch als »Kunstferne« bezeichnet werden. Denn die Kunst ist nicht blosses Wissen; sie wendet sich an Sinn und Gemüth, an den ganzen Menschen, wie sie aus denselben hervorgegangen, und sie weckt im Auffassenden dieselben Vermögen, durch die sie auf ihn wirkt. Daher, weil blosses Wissen sich unfähig zeigt das Wesen der Kunst in sich zu fassen, werden die Bestrebungen der Wissenschaft so oft von den Künstlern unterschätzt und verschmäht, — im Gegensatze zu der Ueberschätzung von Seiten der unkünstlerischen Wissenschaftlichen; Beides mit gleichem Unrecht und zum Nachtheil der Künstler selber. An ihrer Stelle ist die Wissenschaft von der Kunst dieser selber unentbehrlich, ein nothwendiges Moment in der ganzen Entwickelung.

Die zweite Richtung geht auf Darstellung vorhandner Kunstwerke. Sie versammelt auf ihrem Pfade mit den ausübenden und allen nicht allzuübelberathnen schaffenden Künstlern und Lehrern die grosse Mehrheit der Kunstfreunde. Kunst ist Bethätigung und weckt im Theilnehmenden Lust zur Mitbethätigung: das Tongedicht ist stumm und todt — wie Wenige verstehn es aus dem blossen Anblick der Noten! — wenn es nicht ausgeführt wird.

Hier richtet sich die Lehre zunächst auf Ausbildung der Geschicklichkeit zur Ausführung, auf Einrichtung und

Schmeidigung der Finger der Kehle u. s. w. Allein sogleich tritt die Nothwendigkeit einer Reihe von positiven Kenntnissen (der Ton- und rhythmischen Zeichen u. s. w.) hervor; und so gewiss dieselben für den entwickeltern Zustand der Kunst unentbehrlich sind, so gewiss ist in ihnen (sie für sich genommen) kein künstlerisch Element enthalten, nicht Sinnenthum nicht Idealität; sie sind äusserliche Nothwendigkeiten für die Kunst, selber kunstfremd. Dasselbe muss selbstverständlich von allen Vorkehrungen für technisch Geschick zur Ausführung gelten. Ansatz Bogenführung Stimmeinrichtung Fingerübung — alles das ist nothwendig für Darstellung von Kunstwerken, an sich selber ist es kunstfremd.

Und all diese Kenntniss und Fertigkeit genügt, wie Jeder weiss, nicht für künstlerische Ausführung. Nicht die durch Noten vorgeschriebnen Töne sind das Kunstwerk, sondern der Sinn den der Komponist in ihnen offenbart haben will; ihn vollkommen aufzuzeichnen genügt keine Schrift, wie sorgfältig und umstandlich man sie auch abfasse. Der Buchstabe bleibt todt, wenn der Geist ihn nicht im Vortrage lebendig macht. Erst damit wird die Ausführung eine künstlerische; ohnedem kann sie geschickt sein, ja von staunenswerther Künstlichkeit, aber sie bleibt geistleer und todt, — auf ihrem Gipfel verhält sie sich wie Thalbergs wundergeschicktes fehlloses Spiel zu Liszts Poesie.

Dieser Vortrag nun, das eigentliche Ziel aller Ausführung, kann so wenig vom blossen natürlichen Gefühl erwartet werden als überhaupt die Naturanlage des Einzelnen für die Fassung einer durch Jahrhunderte und die Kraft von Tausenden entwickelten Kunst ohne Zutritt entsprechender Bildung ausreicht. Er fodert ausgebildete Verständniss. Wo wäre diese zu finden als in der Werkstätte der Kunst? Unerschöpflich ist der hellblickendste aller Kunst-Uebenden, Goethe, in dieser Weisung. »Wer den Dichter will verstehn, muss in Dichters Lande gehn«, — »Soll ich dir die Gegend zeigen, musst mit mir das Dach besteigen«, das mahnt auch Musiker und Musiklehrer an die höchste Bedingung für darstellende Kunst. Man muss erkennen was der Dichter gewollt, man muss ihm in die Werkstatt seines Geistes folgen und schaun, wie da seine Gedanken sich in Wort und Ton und Gestalt verkörpern, was da geschehn muss und kann: wenn man ihn einverständlich auslegen und verkünden will.

Hier greift die Lehre der Darstellung über in das höhere Gebiet der schaffenden Kunst. Sie öffnet den Blick für die Organisation des Körpers um in derselben den Geist der sie geschaffen und in ihr in vollkommner Einheit sich selber gestaltet, erkennen und ergreifen zu lassen. Kompositionslehre Kunstwissenschaft Kunstgeschichte werden hier die nächsten Gehülfen der Ausübung, — allgemeiner Bildung zu geschweigen.

Von ihnen nimmt die Kompositionslehre am Wesen der Kunst den nächsten Antheil, sie führt unmittelbar zum Gestalten zu künstlerischer Bethätigung, und öffnet damit den Blick in den Bau des Kunstwerks selber. Daher hat man längst Betheiligung an ihr auch für den Zweck verständnissvoller Ausübung oder tieferer Erkenntniss als fördersam erkannt, gleichviel für jetzt, ob man Recht gethan sich dabei früher auf Harmonik oder Generalbass zu beschränken.

Dass aber auch das Kompositionsstudium Kenntnisse und Uebungen in sich fasst, die nicht rein-künstlerischer Natur sind, ist bekannt. Es ist die dritte Richtung der Lehre. Ihr folgen, neben denen die zu schöpferischer Thätigkeit berufen sind, wie gesagt Alle denen tiefere Kunsterkenntniss Bedürfniss ist: sie findet Ergänzung und Hülfe bei Kunstwissenschaft und Geschichte, die wiederum ohne ihre Belehrung nur kunstfremdes und unsichres Wissen sein können.

Dies sind die drei Richtungen, in denen die Lehre zur Betheiligung an der Kunst führt: sie bietet Verständniss ohne oder neben Bethätigung, Befähigung für Darstellung und für Gestaltung oder Schaffen. Allein jeder dieser Lehrzweige führt auf den einen Stamm hin: Bildung für Kunst.

Nun lebt aber die Kunst nicht gleich der Wissenschaft ein abgezogen geistiges Leben, sondern sie lebt und webt in Wirklichkeiten, ihr unendlicher Inhalt in stets endlich begränzten Gestalten, die sie selber geschaffen. Die Mathematik haftet nicht an diesem oder jenem Stoffe, sie ist der ganz stofffreie Gedanke von den Grössenverhältnissen, gleichviel an welchem Gegenstande dieselben hervortreten, kann und muss also ganz beziehungslos auf irgend einen bestimmten Stoff gefasst werden. Die Kunst dagegen hat ihr Dasein in ganz bestimmten stofflichen Wesenheiten, die sie schaun oder vernehmen lässt oder dem Geiste zum innern Anschaun bringt: man kann sie nicht fassen und erkennen als in diesen Gestaltungen, den Kunstwerken, die Bildung für sie beruht durchaus in der Auffassung derselben.

Folglich kann die Kunstlehre in keiner ihrer Richtungen ihr Werk der Bildung vollbringen, als indem sie zu jenen Gestaltungen, zu den Kunstwerken hinführt, deren Gesammtheit nichts anders ist als die Offenbarung der Kunst. Sie vollständig dem Zögling überliefern ist weder möglich noch rathsam. Wenngleich alles Gewordne dem Leben der Kunst angehört, so ist uns doch nicht Alles lebenfähig und lebenwürdig: das Schwache das Verderbte darf uns nicht beschäftigen. Das aber ist Obliegenheit der Lehre, zu allem Lebenvollen und Lebenwürdigen die Bahn zu öffnen, den Jünger in alle grossen Momente und in die entscheidenden Richtungen des Kunstlebens einzuführen. Die Schule der Erkenntniss und Darstellung kann nicht schliessen, bis nicht mit allen karakteristischen Erscheinungen (soweit sie in den Bereich eines Jeden fallen) Bekanntschaft angeknüpft ist; die Schule der Komposition ist unvollkommen, wenn sie nicht jeden künstlerisch-würdigen Schaffenskreis eröffnet. Dass hier Kunstwissenschaft und Geschichte Helfer sein müssen, ist klar.

Hier schliesst der Kreis der Kunstlehre — für Musik. Aber Musik ist nur eine von den verschiednen Künsten. Empfänglichkeit und Verständniss für diese, die mit der Tonkunst vereint ein einig Wesen sind, und im Studium wie im Leben sich untereinander und mit ihr gegenseitig ergänzen und erklären, Vertrautheit namentlich mit der Schwesterkunst Poesie, — dann Geschichtkunde Menschenkunde allgemeine Geistesbildung sind nächststehende Gehülfen für Lehre und Kunst. Hier verfliessen die Gränzen in denen die Aufgabe der Kunstlehre sich zeichnet in die weitere Aufgabe allgemein-menschlicher Bildung.

Ueberzeugen wir uns vorerst, dass die Richtungen sowohl wie die weitgezognen Gränzen der Aufgabe aus der Natur der Sache bestimmt sind. Denn der Umfang von Bildung und Lehre darf nicht willkührlich von aussen vorgezeichnet werden. Nicht was dem Lehrer zufällig beliebt, was der Schüler was Viele was Vorurtheil und Mode begehren, sondern was Jedem nach innrer und äussrer Bestimmung frommt, was seine künftige Stellung fodert und ihn von innen heraus zum Herrn seiner Bestimmung macht, gehört jenem Umkreis' an. Er bestimmt sich von innen nach Idee und Zweck. Nur im Festhalten an diesem Mittelpunkte liegt die Kraft auch das umfangreichste Wissen in sich zu beherrschen, dass die Einheit des Geistes nicht verloren gehe in der Buntheit des

Wissens, der Mensch nicht verdunste im Vielgelehrten. Wir müssen zentrale Naturen sein nicht peripherische, von einem innern Kern bestimmte und gehaltne nicht von äussern Ziehungen gelenkte.

Blicken wir uns dann in unserm Gebiet' um, so erkennen wir zunächst Folgendes.

Ueberall ist die Kunst selbst Ziel und belebend Prinzip, überall aber mischen sich kunstfremde Studien und Beziehungen ein. Kunstfremd ist die blosse Form des Wissens, sind die äusserlichen Kenntnisse die zu erwerbenden Geschicklichkeiten, ist (wir haben es bereits zugestanden) schon die Leitung als solche, denn sie kann nicht anders als zeitweis in die künstlerische Selbstbestimmung eingreifen, während die Kunst Ausströmung des persönlichsten Seins ist.

Eben nach dieser Eigenthümlichkeit der Kunst sind für sie besondre Naturanlagen unerlässlich, um so entschiedner je näher man auf sie eingeht. Geeignetheit der körperlichen Organe, Empfänglichkeit und Lust, jene geistigen Richtungen und Vermögen die man Auffassung Verständniss Talent Genie nennt: das Alles fodert die Kunst von ihren Freunden und Jüngern je nach der Nähe des Anschlusses. Aber das Alles ist unberechenbarer Kräftigung Erweiterung fähig und je nach dem Ziele das Jeder sich gesteckt bedürftig. Die Natur muss Alles das »angelegt« haben, wir müssen das von der Natur Angelegte grossziehn zu Kräften und Vermögen.

Diese künstlerischen Anlagen und Entwickelungen sind untrennbar mit dem Naturell Karakter Bildungzustande des ganzen Menschen verbunden: der Mensch hat Kunstbegabung nicht wie etwas Fremdes in oder an sich, er ist Künstler und nimmt sich selber, wie er nun ist, in sein Kunstleben mit hinein. So der Künstler, so der Kunstfreund; was der Mensch ist das geht in seine Kunstrichtung hinein, und was er nicht hat kann auch in ihr nicht zum Vorschein kommen. Nero kann nur mit falscher Kehle gesungen haben, wenn ihm beliebte Gefühl auf der goldnen Leier zu lügen und giftig umherzublicken ob auch Alles applaudire.

Die grosse Aufgabe der Kunstlehre durch all' ihre Richtungen hindurch ist es:

die Anlagen zu erkennen und zu entwickeln,
die geistigen und sittlichen Kräfte jenen zu Hülfe zu rufen,
den ganzen Menschen an dem sie theilzunehmen berufen wird nach Geistigkeit und Körperlichkeit zu kräftigen und zu erheben,
seinen Geist mit den Kenntnissen und der Erkenntniss auszurüsten, deren es für das Kunstleben bedarf,
ihn in den Reichthum der Kunst einzuweisen und in allen ihm zugänglichen Richtungen ihrer Bethätigung einheimisch zu machen,
in ihrem ganzen Wirken am Wesen der Kunst festzuhalten und das seiner Natur nach Kunstfremde aber Nöthige in seiner Beziehung zur Kunst und in Verschmelzung mit dem Künstlerischen darzubieten,

damit weder der Eingriff der Lehre in die persönliche Selbständigkeit, noch das Fremde das sie bringen muss Sinn und Lust im Zögling und seine künstlerische Eigenrichtung beeinträchtigen.

Die folgenden Betrachtungen werden diese Aufgabe in ihre einzelnen Richtungen begleiten. Zuvor müssen wir uns jedoch zu einem nochmaligen Hinblick auf den Gegenstand der Lehre entschliessen.

Der eigentliche Gegenstand für die Kunstlehre ist allerdings die Kunst. So wenig aber der Künstler vom Menschen zu trennen ist, so wenig lässt, was die Kunstlehre für ihren Gegenstand thut, den Menschen unberührt; alle Zweige der Erziehung nebst allen andern Einflüssen vereinen sich, ihn zu dem zu machen was er als Ganzes als Person wird. Diesem Gedanken an das Ganze darf sich Niemand entziehn, der für die Vollendung des Ganzen mitwirkt, sei es auch in einer vereinzelten Richtung. Am wenigsten darf man es in der Richtung auf diese Kunst, deren bedenkliche Wirkungen neben den wohlthätigen uns nicht haben entgehn können.

In der Natur der Musik liegt es, dass sie stärker wie andre Künste auf das Sinnliche wirkt, sinnlich erregt bis zur Leidenschaft und bis zur Ermattung und Entnervung, dass sie zunächst das dunkle Gefühl wogen macht und damit von bestimmten Vorstellungen und Gedanken ablenkt; erst in ihrer Vollendung erhebt sie sich in die höhern Regionen geistigen Lebens. Unter den Ansprüchen, die die Beschäftigung mit ihr macht, findet technische Geschicklichkeit (und zwar in engen hastigen Bewegungen) und die Einprägung einer Menge von Kenntnissen, die ausserhalb der Musik keine weitere Anwendung oder Beziehung haben, ausgedehnten Raum.

Es ist keine Frage, dass aus diesen Umständen keineswegs Förderung der höhern Intelligenz und sittlichen Kraft zu erwarten ist. Die Musik löset das Feste im Menschen auf; das thut sie schon körperlich an den Nerven die sie bis zur Ermattung und Entnervung erbeben lässt; das thut sie geistig indem sie von Stimmung in Stimmung gleitet, von festen Vorstellungen und Gedanken ab zu schwankenden Scheinen und Träumen hinzieht, vielerlei Anstrengungen auf einen unbestimmten der Realität fernen Zielpunkt lenkt, — und zuletzt nur, in ihren höchsten Momenten durch Ahnung des Höchsten und Entzündung für dasselbe den Wenigen, die zum Gipfel gelangen, Alles zu lohnen vermag.

Ihre allgemeinere Allen näher liegende Wohlthat ist durch diese bedenklichen Wirkungen natürlich weniger berührt; erst mit der anhaltendern Beschäftigung treten letztere hervor. Es ist daher Obliegenheit und Pflicht der Lehre, denselben soviel an ihr liegt zu wehren. Mir scheint, als habe sie dreierlei dabei ins Auge zu fassen.

Erstens muss abermals sorglich erwogen werden, welche Musik dem Schüler zu bieten ist.

Ich will nicht auf die Ausscheidung schlechter oder geringer Musik zurückkommen. Im Kreise der an sich guten Werke selbst finden sich Richtungen vertreten, die künstlerisch ihr Recht haben während sie entnervend und entsittlichend auf Gefühl und Karakter wirken müssen durch Weichlichkeit Empfindelei Träumerei und Geziertheit, durch Koketterie mit einer Zartheit und Reine und Andächtigkeit, die nichts anders sind als Flucht vor dem Geraden Aufrichtigen Entschiednen und jener die Idee in ihrer ganzen Fülle Wahrhaftigkeit und Kraft gestaltenden Treue. Jemehr Anlass zu all diesen Verweichlichungen ohnehin in der Natur der Musik liegt, um so mehr ist darüber zu wachen, dass sie nicht noch durch überwiegende Beschäftigung mit Werken jener Richtung verbreitet und herrschend werden.

Soll ich Beispiele geben, an denen man das an dieser Stelle allerdings nicht zu Erweisende sich deutlicher machen könne: so nenne ich vor Allen Händel Gluck und Haydn als sprechendste Vorbilder von Geradheit Aufrichtigkeit und Gesundheit. Alles ist in ihnen hell und klar wie der Tag, gerad' und bestimmt auf den Zweck gerichtet, frisch und harmlos wie ein gut Gewissen, ganz aus einem Guss' und darum gesund. Hierin scheinen die drei mir allen Künstlern, auch den ebenbürtigen oder überlegnen Bach

Mozart und Beethoven voranzustehn. Beispiele von Hinneigung nach der andern Seite geben Dussek und Spohr, beide begabt und gebildet, beide namentlich höchst fördersam für die Kultur ihrer Instrumente, der erstere aber ganz verschwommen und gliederlos geworden durch wollüstige Schwelgerei im saftigsten Voll- und Wohlklang der Harmonien, der andere karakterlos und monoton in unaufhörlichem enharmonischen Gewinde der Stimmen, während er einst in seinem »Faust« (und selbst in seiner Erstlingsoper »der Zweikampf mit der Geliebten«) stellenweis ganz Andres hoffen liess. Auch Mendelssohn mit jenen Werken, in denen er sich kourmacherischer oft weiblicher Sentimentalität hingiebt, oder jenem auf den populär-wirkenden Choraltypus gestützten — Sehnen mehr als Empfinden quietistischer Andacht (besonders in einem Theil seiner Lieder ohne Worte und mit Worten, und vielen Oratoriensätzen) gehört nebst dem Gefolge seiner Nachahmer hierher. Wie frisch-beseelt anmuthvoll und feurig auch sein schönes reichausgebildetes Talent sich in zahlreichen andern Werken erweist: mit jenen oben bezeichneten hat er nicht wenig zur Verweichlichung und Verkleinlichung der Gegenwart beigetragen, die ihm freilich mit gleicher Gesinnung entgegenkam und eben darin ihn mit Recht als den Ihrigen, als den »Mann seiner Zeit« erkannt und nach Verdienst auf den Schild gehoben hat.

»Also musikalische Zensur! Wir verbieten was uns nicht gefällt, oder unterdrücken die Tendenz die der unsrigen entgegensteht!« — Niemandem könnte dergleichen ferner und widriger sein als mir. Nichts soll, nichts (wenn man auch wollte) kann unterdrückt werden. Wohl aber hat Jeder das Recht sich und die Seinen in der Wahl dessen was frommt zu berathen; und der Lehrer hat die Pflicht sich und Jeden der hören will aufzuklären. Ich würde selbst (meine Schüler wissen das) unangemessen finden, was mir in irgend einer Hinsicht bedenklich scheint dem Jünger schlechthin zu versagen, damit nicht das Recht der Selbstbestimmung und freie Neigung verletzt und gerade für das Versagte aufgereizt würde. Nur aufzuklären über Alles und gewinnen für das Bessere oder zeitweis Gemässere ist Recht und Pflicht.

Zweitens muss die Lehre beflissen sein, durch Inhalt und Form diejenigen Geisteskräfte im Schüler zu wecken und zu beschäftigen, die durch den Hang der Musik nach Gefühlsdunkel Unbestimmtheit und Traumhaftigkeit am meisten der Versäumniss und Verkümmerung ausgesetzt sind.

Der Geist des Menschen ist ein einiges Wesen. Gefühl, dämmerndes und klares Bewusstsein, lichtes Schauen und Erkenntniss, Phantasie- und Denkkraft sind nicht verschiedne Wesenheiten oder Kräfte, die gleich Werkzeugen nebeneinander liegen und einander ausschliessen; es sind nur verschiedne Formen der einen Kraft die wir Geist nennen, und die daher aus einer dieser Formen in die andre übergeht. Auch die Musik bleibt (wie wir wissen) nicht in den dunkeln Regionen oder Formen des Bewusstseins verschlossen, sondern ringt aus ihnen empor zum Licht; das ist ihr Lebenslauf im Ganzen und Einzelnen.

Denselben Weg muss die Lehre nehmen. Nicht im halb-bewusstlosen Thun, nicht im dunkeln Gefühl, nicht im todten »Auswendiglernen« darf sie den Schüler lassen, nicht darf sie sich feig und bequem auf das Lotterbett der Autorität strecken, ihre Lehren als unverbrüchlich ihr Beispiel als unantastbar die ihr genehme Weise des Anschauens und Empfindens als Norm für Andre und Alle dem Schüler auferlegen. Sie muss ihn zum eignen Bewusstwerden und damit zu selbständigem Gefühl und Schauen wecken, muss selber ihn zur Prüfung ihrer Lehren und Beispiele anregen und damit zum Selbstdenken, zur Freiheit des Geistes erheben. Denn der Schüler soll nicht Sclav und nicht Kopie des Lehrers werden, sondern ein eigner freier und damit eigenthümlicher Mensch. Dies ist überall die Aufgabe, nirgends aber mehr als in der Kunst, in der zuletzt die Persönlichkeit das Bestimmende, der höchste Werth der Leistungen von Freiheit und Eigenthümlichkeit der Persönlichkeit des Künstlers abhängt. Ein unfreier Karakter kann auch in der Kunst nur Lakei sein; er kann reichvergoldete Livree tragen, kann Hofpianist und alles Mögliche werden, nur nicht Künstler und der Kunst geistig froh.

Allein auch die Stufenfolge der Entwickelung zur Freiheit des Geists und zur Eigenthümlichkeit ist vorgezeichnet im Gang und Wesen der Kunst. Wer nach Eigenthümlichkeit strebt ohne den Unterbau reicher Bildung und heller Erkenntniss, der verzerrt zu Absonderlichkeit und Karrikatur, was aus starker Wurzel hoch und umfassend erwachsen sollte. Wer Verstandesthätigkeit anregt, wo zuvor Empfindung hätte erwärmen und beseelen sollen, der tödtet von innen heraus das Leben der Kunst, wie das Kind die Blüte tödtet die es vorzeitig auseinanderzerrt. Vernimm! Fühle! Erkenne! Begreife! das ist die naturgemässe Stufenfolge für jeden Werdenden, wie wir sie für die Kunst selber erkannt haben.

Ich füge das letzte Wort zu: Beherrsche und schaffe! Kunst auf dem Gipfel ihres Daseins ist That. Wissen von ihr befriedigt nicht, Fühlen genügt nicht, es muss ein Werden geschaut mitgefühlt, aus eigner Kraft und eignem Leben hervorgerufen werden. Die erste Sphäre dafür ist eigne Ausführung, die andre höhere ist eignes Bilden. Die That aber setzt Willen voraus, zu ihr zu gelangen muss Willenskraft erweckt und der Karakter gestählt werden. Selbst solchen denen höherer Schöpfungsberuf nicht inwohnt, wird die Thätigkeit des Bildens lichtern Einblick in die Kunst, erhöhtere Würdigung ihrer Aufgabe gewähren. So werden alle Gebildeten auf der Schule zu selbständigen Aufsätzen und Abhandlungen, ja zu Versemachen angeleitet, — nicht weil alle zu Schriftstellern und Dichtern berufen sind, sondern weil Macht über die Sprache Denk- und Darstellungskraft nicht anders zu vollenden sind.

Auch dieser Theil der Lehraufgabe muss im Einzelnen zur Erwägung kommen.

Noch liegt uns ob, die Aufgabe der Lehre in Bezug auf die besondern Fächer anzuschaun, die sich im praktischen Leben den an der Kunst Theilnahme Begehrenden darbieten.

Meistens entscheidet über das Fach für das man Bildung sucht nicht der Lehrer, sondern Neigung und Wille des Zöglings und seiner Angehörigen. Allein jedesmal bleibt dem Lehrer das Recht seine Mitwirkung zu versagen, und die Pflicht seinen Rath zu ertheilen. Zu dem Erstern wird ein gewissenhafter Lehrer bereit sein, wenn er die Unmöglichkeit erkennt den Schüler für das erwählte Fach zu bilden, wenn die körperliche oder geistige Begabung durchaus ungenügend oder die Gesundheit überhaupt oder für den Augenblick dabei gefährdet sein könnte. Das Weitere fodert zu sachkundigem Eingehn in die verschiednen Fächer auf.

Hierbei muss unterschieden werden.

Jedes Fach kann zunächst um seiner selbst willen, dann aber auch als Hülfsstudium für ein andres angebaut werden; so zeigte sich schon oben das Studium der Komposition als Hülfsmittel für tiefe und zugleich praktisch-belebte thatsächlich befestigte Erkenntniss, mithin nicht blos für das eigentliche Kompositionsfach erfoderlich, sondern auch für höhere Befähigung Dirigirender Ausübender Lehrender unentbehrlich.

Es ist einleuchtend, welche Wichtigkeit diese zwiefache Bedeutung jedes Fachs für den Entschluss sich ihm zu widmen hat. Man kann weder Willen noch Befähigung für die Laufbahn des Komponisten haben, und gleichwohl das Kompositionsstudium als tiefgreifendstes Bildungsmittel oder für höhere Leistung in Ausführung und Lehre mit Erfolg angreifen. Man kann weder Lust noch genügende Stimmanlage für die Laufbahn des Sängers haben, und gleichwohl den Gesang als eines der wichtigsten und eindringlichsten Bildungsmittel studiren und üben.

Soll die Lehre diesen Unterschied in den Beweggründen für ein Fach dergestalt etwa geltend machen, dass sie nur diejenigen gründlich und vollständig unterwiese, denen das Fach an sich zum Lebensberufe dient, die Andern aber leichter abfertigte?

Mir erscheint diese Frage — um den geraden Ausdruck zu gebrauchen: hinterhaltig: man muss theilweis mit »Ja!« darauf antworten, und doch dient sie jeden Augenblick die Versäumniss und Trägheit der Lehrenden zu maskiren und sich wie den Schüler zu täuschen.

Einerseits ist es wahr, dass blosse Hülfsfächer nicht gleichen Aufwand von Zeit und Kraft fodern dürfen, als das Hauptfach. Wer für das Gesangfach nicht organisirt vielleicht physisch zu schwach ist, würde seine Gesundheit in Gefahr bringen, wollte er sich rücksichtlos den Uebungen hingeben die für vollkommne Stimmschulung nöthig scheinen; der Klavierspieler dem Kompositionsstudien zu tieferer Einsicht helfen, — der Komponist dem Klavier Hülfsmittel für die Bekanntschaft mit Kunstwerken sein soll: sie müssen Zeit und Kraft nach entgegengesetzten Zielen ermessen: dem Pianisten muss sein Instrument, dem Komponisten sein Fachstudium Hauptsache sein.

Andrerseits darf indess dem Hülfsstudium nicht diejenige Fülle der Betheiligung entzogen werden, ohne die es seinen Zweck nicht erfullen kann. Wenn der Komponist nur schlecht klavierspielen lernt und der Pianist nur oberflächliche oder einseitige Kenntniss vom Kompositionsfach aufnimmt, so verfehlen beide den Zweck.

Gehn wir nun auf die einzelnen Fächer ein.

Die Kunstlehre hat zwei grosse Aufgaben vor sich: Komposition und Ausführung. Die letztere hat bekanntlich nach der Natur der Mittel zwei grosse Zweige: Gesang- und Instrumentalmusik. Die Instrumentalmusik findet so vielerlei besondre Aufgaben als es Instrumente giebt: Klavier Orgel Harfe als selbständige Organe, dann die Streich- und Blasinstrumente des Orchesters; — von den seltnern Instrumenten ist hier abzusehn.

Betrachten wir jeden dieser Zweige nach der doppelten Bedeutung, die er an sich selber und die er für andre oder für Bildung überhaupt hat.

Voran und obenan stelle ich den Gesang.

Gesang ist die eigenst-menschliche Musik. In ihm sind Empfindung und Aeusserung, Gedanke und Ausdruck ohne weitere Vermittlung von aussen Eins in der Persönlichkeit des Singenden; was seine Seele bewegt zum Lautwerden, wird durch seine eignen dafür eigenst bestimmten Organe laut; was durch ihn laut wird, kehrt als Ausdruck seines Seins in die Seele zurück. Daher giebt es keinen Klang keine Stimme, die dem Menschen sympathetischer wär', ihn tiefer bewegte als Menschenstimme Menschengesang. Daher scheint Gesang dem Menschen gleichsam angeboren, der Säugling singt und liebt Gesang eh' er spricht und Sprache versteht. Daher wird Gesang geliebt und geübt wo vielseitigere reichere Musikentwickelung noch nicht Wurzel gefunden. Die Franzosen singen unaufhörlich, besitzen zahlreiche Volkslieder, haben das leichtsinnige Vaudeville erfunden und unermüdlich unbegränzt angebaut, Messen und Opern ohne Zahl verfasst — und bis auf Berlioz nicht einmal einen ernsten Versuch in der Instrumentalkomposition gemacht. Sollte Musikbildung in einem Volke neu angebahnt werden, das darin zurückgeblieben wäre: so müsste Gesang die Grundlage sein.

Gesang endlich fodert für seine Ausführung zunächst nichts als den Singenden selber.

Er muss um seiner selbst willen gepflegt werden. Wer irgend kann und irgend Neigung hat zur Musik,. muss singen. Wo Musikbildung erworben, wo dem Menschenverein, dem Volksgemüth, der Andacht des Volks Stimme verliehn werden soll: da ist Gesang das erste und unentbehrlichste Mittel.

Er erwacht und wird zuerst gehegt in der Kinderstube. Nicht lehrmässig sondern in gleich unbefangner Weise sollte die Volksschule Gesang in ihrem Kreise hegen — und thut es bereits meistens, wenigstens in Deutschland — anfangs sogar ohne Noten. Was sich da theilnehmend und hinlänglich begabt zeigt, sollte zum Chorgesang herangezogen werden. Es würde manchen der auf dergleichen nicht näher eingegangen überraschen, wenn er beobachten oder selbst versuchen wollte, wieviel Lust und Fähigkeit dazu im Volke, namentlich im deutschen, wieviel belebende Kraft im Chorgesang des Volks wohnt. Franz Mücke in Berlin hat mit ein Paar Hundert Handwerksgesellen, die nach schwerem Tagewerk am Feierabend zusammenkamen, meinen achtstimmigen »Morgenruf« (einen der schwierigsten Sätze für Männerchor) brav ausgeführt, einer Masse von mehrern Tausend Zuhörern ein im Volkston neu komponirtes Lied aus dem Stegreif einstudirt; ich bin Augen- und Ohrenzeuge. Was in gleicher Richtung Joseph Mainzer früher in Frankreich und England geleistet, ist ebenfalls rühmlich bekannt worden.

Nach dem Chorgesang ist der Sologesang in Liedern und sonst einfachern Aufgaben für eigne Freude und den häuslichen oder geselligen Kreis die nächste Aufgabe, die sich ohne schärfere Begränzung bis zur Vollendung des kunstmässigen Gesangs erhebt. Wer über den Chorgesang zum naiven Sologesang, über den hinaus zur vollkommnen Gesangbildung hinausgehn, wer endlich die Gesangkunst als Lebensberuf ergreifen kann und will: das muss in jedem einzelnen Falle nach sachkundiger Erwägung entschieden werden.

Jede Stufe des Gesangs ist höhere Beseelung der Neigung und Befähigung für Musik überhaupt. Ja, dieser Einfluss des Gesangs, des »Selbstsingens« nicht blossen Zuhörens ist geradezu unersetzlich zu nennen; wer erwägt, dass in der Kunst die Persönlichkeit selbst mit allen Fibern ihres Daseins zur Betheiligung kommt, wird dies anerkennen selbst ohne besondre Beobachtung und Erfahrung. Ich glaube nicht, dass Jemand in Komposition und besonders in Gesangkomposition Befriedigendes leisten kann, der nicht selber und mit Antheil singt; wenigstens die Tiefe des Gemüths und die Wahrhaftigkeit der Musiksprache werden seinen Gebilden fehlen. Ich glaube nicht, dass man ohne eigne Gesangerfahrung ein guter und belebender Leiter von Aufführungen oder auch nur guter Lehrer sein kann. Wie der Komponist selbst bei dem Werden von Instrumentalsätzen jeden Augenblick zum Lautsingen geneigt ist, so werden auch Lehrende und Leitende sich oft des Gesangs nicht enthalten können, wo sie feinere und innerliche Verständniss zu wecken haben. Selbst die Wissenschaft der Musik kann nicht umhin, auf das Gesangfach für ihre Erfahrungsbeweise grosses Gewicht zu legen. Denn da der Gesang sich auf das Wort stützt: so ergiebt, was im Verein mit dem bestimmtern Wortsinn laut wird, oft sichrern Beweis als wortlose Musik.

Hier können wir nun jene hinterhaltige Frage, wieweit die Ausbildung gründlich sein müsse, an einem bestimmten Fache prüfen.

Bildung und Lehre müssen immer und unter allen Umständen gründlich sein, denn sonst erreichen sie nicht ihren Zweck. Aber dieser Zweck ist auch das natürliche Maass für das Mittel, und kann in demselben Fach' ein mannigfach verschiedner sein. Der Gesang der Volksschule, Chorgesang, Sologesang für das Haus, Kunstgesang: sie alle fodern gründliche — das heisst für sie genügende Bildung. Aber die Bedürfnisse sind verschieden abgestuft. Die Volksschule kann sogar ohne Notenkenntniss beginnen, die Stimmen der Kinder befriedigen wenn sie nur von den gröbsten Unarten befreit und nur leidlich zum Reinsingen hingeleitet werden. Der Chorgesang fodert Rein- und Richtigsingen, einen gewissen Grad von Stimmschulung für Klang und Laut, Geschick im Tontreffen und Vomblattsingen, vielerlei Kenntnisse, Verständniss, eine gewisse Erwecktheit eignen Empfindens. Jede Stufe bringt neue und gesteigerte Ansprüche. Für jede Stufe muss der Unterricht gründlich sein, das heisst: den Bedürfnissen gemäss.

Die zweite Stelle in der Reihe der Musikfächer nimmt das Klavier ein. Wenn der Gesang die subjektive Bildung von innen heraus, fördert das Klavier die objektive. Es steht an Geschick für vollständige Darstellung des musikalischen Inhalts über allen Instrumenten, da es für sich allein durch das Vermögen eines einzigen Spielers Melodie Harmonie und Polyphonie zu fassen vermag. In dieser Hinsicht ist es das universale Instrument. Daher ist für kein Instrument so reiche und besonders so gehaltreiche Litteratur vorhanden wie für das Klavier; von Bach bis Beethoven, und weiter bis Chopin Mendelssohn Liszt (und wer noch zu nennen wäre) sind dem Klavier die bedeutendsten Gaben zugefallen: was für Orchester oder Quartett u. s. w. geschrieben, ist dem Klavier in zahllosen Bearbeitungen angeeignet worden, — der zahlreichen Werke nicht zu erwähnen, wo es einem oder wenigen andern Instrumenten oder dem Gesang als Theilnehmer und Gehülfe beigesellt ist.

Auf der andern Seite steht ihm bekanntlich jene Fülle des einzelnen Klanges, die Fähigkeit seine Töne gleichmässig fortschallen oder selbst anschwellen zu lassen, in einander überzuziehn, kurz das vollgenügende Vermögen für Melodie nicht zu Gebot, das Gesang und die meisten andern Instrumente bieten. Es giebt weniger, es deutet vielmehr an, es sättigt weniger das Gefühl, regt mehr die geistige Vorstellung an und weckt jene dichterische geistig gestaltende Thätigkeit, die wir Phantasie nennen.

Hiermit ist die Bedeutung des Instruments an sich, zugleich seine Wichtigkeit für allgemeine Musikbildung bezeichnet. Höhere und umfassendere Bildung für Musik dürfte schwer ohne Geschick für das Klavier zu erreichen sein; dem Sänger Gesanglehrer Gesangdirektor ist es kaum entbehrlich, dem Komponisten (wenngleich derselbe an kein äusserliches Hülfsmittel gebunden sein darf) dient es oft zu frischer Anregung, hilft es bei mancher Prüfung.

Die Betheiligung an ihm beginnt am Leichtesten und geht bis zum Höchsten und Schwierigsten, ohne dass man bestimmte Stufen sondern könnte. Der Bildung ist ebensowenig ein System von Klassen vorzuzeichnen; sie muss Jedem soweit dienen als er vordringen kann und will.

Kein andres Instrument hat gleiche Wichtigkeit für allgemeine Kunstbildung, jedes hat Interesse und eigenthümlichen Einfluss für sich. Es kommt hier der Neigung und Fähigkeit allein die Wahl zu. Wenn im Allgemeinen die Wichtigkeit eines dieser Instrumente gegen das andre abgewogen werden sollte, müsste man der Geige als Führerin des Orchesters, als feinstem und gewandtestem Orchesterinstrument, und der Orgel als stimmgewaltigstem und zugleich für Melodie und Polyphonie geeignetstem Instrument den Vorrang einräumen.

Das dritte universale Fach ist das Kompositionsstudium. Seine Bedeutung für allgemeine Kunstbildung und tiefere Verständniss bei der Ausführung, also für Ausübende und Lehrende, ist oben schon bezeichnet worden; seine Unentbehrlichkeit für den Komponisten bedarf keines Nachweises, wenn man nur einigermassen Höhe und Reichthum der Kunstentfaltung erwägt, die das Werk von Tausenden im Laufe vieler Jahrhunderte ist, und unmöglich von einem Einzelnen aus eigner Kraft und in angemessen schneller Zeit neuhergestellt werden kann.

Dieses Fach hat vor andern ganz absonderliche Bedenken erweckt, besonders in Bezug auf Nichtkomponisten. Bald soll es »bei mangelndem Talent« unfruchtbar bleiben, bald »den technischen Uebungen« zuviel Zeit entziehn oder das Interesse an ihnen schwächen. Ja es ist sogar verdächtigt, eitel und eingebildet zu machen und durch die Vorliebe für eigne Hervorbringungen den Antheil an bessern fremden Werken zu schmälern. Das Alles ist so gewiss möglich, als Brod und Wein und Wasser möglicherweise den Tod bringen können. Ja es wird eintreffen, wenn die Lehre nichts taugt, oder man die Bildungzweige nicht in richtiges Verhältniss zu einander setzt, oder wenn Eitelkeit angebildet wird, statt durch Sittlichkeit Kunstliebe und höhere Erkenntniss gebannt zu werden.

Wenigstens ist man bald absichtvoll bald aus Nachlässigkeit darauf ausgegangen, sich hinsichts der Nichtkomponisten mit einer unvollständigen Mittheilung zu begnügen. Natürlich kann aber Bildung nicht weiter nützen als sie reicht; ja, unvollständige Bildung kann schädlich werden (und ist es oft geworden) da sie das unbefangne Naturgefühl stört und Auffassung wie Theilnahme einseitig fördert und einseitig macht.

Es sind besonders zwei Richtungen als Ausdruck jenes Irrthums hervorgetreten.

Die eine ist die der ältern Lehre, die sich für Nichtkomponisten meist auf den sogenannten Generalbass (Harmonielehre mit Anwendung auf rein-harmonische Behandlung bezifferter Bässe) beschränkt, höchstens einige kontrapunktische Uebungen angeschlossen hat. Wie wenig damit der Inhalt der Musik erschöpft und für eigentliche Kunstverständniss gethan ist, hab' ich in meiner Kompositionslehre und in dem kleinen Werke »Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit« (das nunmehr hoffentlich der Missdeutung persönlicher Absichten entwachsen ist) zu zeigen versucht.

Die andre Richtung will Nicht-Komponisten mit blos theoretischen Auseinandersetzungen abfinden, die sich als formelle Auslegung neben die Anleitung zum Vortrag bestimmter Werke stellen soll. Allerdings ist schon solche Lehre fördersam und für Verständniss und sinnvolle Darstellung (wenigstens tiefern und umfassendern Werken gegenüber) nicht zu entbehren, wenn das eindringlichere Studium der Komposition einmal nicht Raum findet. Allein man sieht bald ein, wie zerstückt und lückenhaft jene Lehre sich gestalten muss, die sich von einem Werke zum andern forthilft ohne systematische Grundlage und unter der zerstreuenden gleichzeitigen Sorge für die Mittel der Ausführung, selbst abgesehn von dem unberechenbar günstigen Einfluss der Kompositionslehre auf lebendige und selbstthätige Betheiligung, ein Einfluss der selbst da nicht ausbleibt, wo Befähigung und Beruf für wirkliches Schaffen, für die Laufbahn des Komponisten nicht vorhanden ist. Und wer kann denn über diese Befähigung mit absolutem Ja oder Nein entscheiden? Kaum über die äussersten Gegensätze höchster oder ganz unzulänglicher Befähigung. Aber welche Befähigung ist denn unzulänglich? Steigen wir von einem Beethoven zu Hummel zu Strauss zu manchem braven Regimentsmusiker und seinen Märschen hinab, so finden wir hinter ihnen immer noch die Liedersänger, die Etüden- und Fantasiefabrikanten, die Arrangeurs, die Organisten mit ihren Vor- und Zwischenspielen, manchen wackern und gefühlvollen Dilettanten, der mit seinen Improvisationen und Notationen sich und die Freunde ergötzt. Wo hört denn diese »Befähigung«, mit deren Verneinung wir uns aller Sorgen entschlagen wenn wir sie in Andern fördern sollen, und die wir so willfährig auf die erste Regung hin uns — versteht sich »in gebührender Bescheidenheit« — beimessen: wo hört denn diese Befähigung auf? hinter Beethoven oder hinter Hummel? hinter Strauss oder bei der Orgelbank, von der herab der bescheidne Kirchendiener seine Gemeine und zu allererst sich selbst erbaut?

Fassen wir nun endlich alle Fächer zusammen, so können wir die Aufgabe der Lehre für sie alle kurz so bezeichnen: die Unterweisung soll

die allgemeinen geistigen
und
die besondern auf Musik gerichteten Fähigkeiten,
dessgleichen
die körperlichen Kräfte und Geschicklichkeiten ausbilden,
sie soll
höhere Verständniss der Kunst und ihrer Werke und Aufgaben fördern,

um mit dem allen zu voller und fruchtbarer Theilnahme an der Kunst zu befähigen und anzuregen.

Diesen vier Aufgaben sind die nächsten Betrachtungen gewidmet; die ihnen folgende letzte wird das Verfahren der Lehre im Ganzen, die Methode, zum Gegenstand haben.

VIII.

Die allgemeinen Anlagen und ihre Entwickelung.

Berechtigung zur Musikbildung. Foderungen der Lehre. — Gemüthskräfte. Neigung. Aeusserliche Antriebe. — Erhalten und Kräftigen der Neigung. Vorspielen. Gemeinsamkeit. Anregung hellen Bewusstseins. — Entwickelung der Neigung zur Thätigkeit. Karakterbildung. — Intellektuelle Kräfte. Verstand im Gegensatz zum künstlerischen Geiste. Sein Antheil. — Vorstellungvermögen. — Gedächtniss und Erinnerung. — Lehrverhalten in Bezug auf die verschiednen Formen geistiger Thätigkeit. Beispiele: Tonsystem; Notenkenntniss; (Logier und das doppelseitige Fehlen gegen ihn) Tonarten; Akkordwesen. — Körperliche Befähigung. — Alter.

Bei der Anschauung der Lehre gingen wir von der Kunst aus. Die Lehre selber knüpft ihr Geschäft bei dem Menschen an, den sie zur Kunst zu führen hat.

Wer soll in die Kunst eingeführt werden? und welche Foderungen macht die Lehre an ihn? — das sind die ersten Fragen, die sich uns hier stellen.

Man ist gewohnt so zu fragen. Allein beide Fragen führen sich für uns auf eine zurück. Denn abgesehn von den Tauben und jenen seltnen Ausnahmen wirklich musikunfähiger Personen (die sich durch vollkommne Verschlossenheit und meist durch Widerwillen oder krankhafte Reizbarkeit gegen Musik karakterisiren) ist Musik von Natur im Menschen angelegt, ist irgend ein Grad von Empfänglichkeit und Neigung in Jedem vorhanden, ein Theil seines geistigen Daseins. Folglich hat schlechthin Jeder ursprünglich das

Recht an Musik und Musikbildung theilzunehmen, soweit er oder seine natürlichen Vormünder nach Neigung und Verhältnissen diesen Antheil geltend machen wollen. Beides aber, der Entschluss sich mit Musik zu beschäftigen und die Geeignetheit der Verhältnisse liegt ausserhalb der Entscheidung des Lehrers. Möge dieser nur abrathen, wenn irgend jemand ohne Neigung aus äusserlichen Beweggründen sich für Musiktreiben entschliesst oder gar dazu gezwungen werden soll; denn Zwang erstickt die Freiheit des Gemüths und tödtet die Neigung im Keime, die ersten Lebensbedingungen aller Kunst. Und möge der Lehrer, sobald er selber sich ein sicheres Urtheil gebildet hat und Gehör findet, die sich ihm Anvertrauenden über den voraussichtlichen Erfolg ihres Musikstudiums gewissenhaft aufklären. Der Erfolg stuft sich nach dem Maass der Neigung Kraft besondern Anlage, nach Willen Zeit und Mittel sehr verschieden ab. Selbst der geringste kann begehrenswürdig und irgend eines Aufwands von Zeit Kraft und Mitteln werth erscheinen: nur muss der sachkundige Lehrer den unkundig ihm Vertrauenden nicht im Irrthume lassen oder gar selber täuschen. Dergleichen straft sich zunächst durch die Plage mit dem Schüler der vergebens dem Unerreichbaren zustrebt und die Erfüllung seines Hoffens vom Lehrer begehrt, und endlich durch Erschütterung des allgemeinen Vertrauens in den Lehrer.

Hiermit führt uns also die erste jener Fragen von selbst auf die zweite dem Lehrer allein nahe gelegte. Welche Foderungen stellt die Kunstlehre an den Bildung Begehrenden? welche Foderungen in Bezug auf Gemüths- und Geisteskräfte und körperliche Anlagen?

Offenbar ist hierauf keine unbedingte Antwort möglich. Es kommt darauf an, wieweit der Bildung Suchende sich einlassen will: ob er nur Empfänglichkeit und eine gewisse Verständniss sucht und dazu sich auf Studien und Uebungen einlässt? ob er Geschicklichkeit in der Ausübung sucht um sich und Andre mit künstlerischen Darstellungen zu erfreun? ob er sich künstlerische Laufbahn als Lebensberuf vorsetzt — und zu welchem Ziele? In all' diesen Fällen zeigen sich unzählige Abstufungen, jede mit der ihr entsprechenden Foderung an Kraft und Mittel. Nur das liegt dem Lehrstand' ob, sich im Allgemeinen und soviel wie möglich in Annäherung an jede Foderung und Lebensstellung der Bildungsuchenden die Bedingungen des Gelingens klar zu machen. Dieser Untersuchung haben wir uns im Folgenden zu unterziehn.

Zuvor jedoch komm' ich auf jene Pflicht des Lehrers noch einmal zurück, den sich ihm Anvertrauenden gewissenhaft aufzuklären und zu berathen.

Niemand wird diese Pflicht ablehnen können. Aber sie ist sehr schwer zu erfüllen. Sehr schwer ist das Maass geistiger Kräfte zu erkennen, unberechenbar ist die Macht des Willens und der Beharrlichkeit, nicht vorherzusehn der Einfluss veränderter Verhältnisse. Wie oft hat jenes »Er hat Talent!« — »Er hat kein Talent!«, das mancher Lehrer nach dunkeln Instinkt und nach dem unbewusst angelegten Maass seiner eignen Befähigung wohlgemuth ausspricht, schon getäuscht, irrig verlockt oder unnöthig abgeschreckt! Welcher erfahrne Lehrer wird nicht gleich mir gestehn, dass begünstigte Zöglinge oft hinter den Anfangs gefassten Erwartungen zurückgeblieben, andre über das was man zu hoffen gewagt weit hinausgegangen sind! Wer, dem ein grösserer Schülerkreis geworden, hat nicht schon erlebt, dass begabte und strebsame Jünglinge unvorhergesehn eine Schranke gefunden für ihren Fortschritt, man weiss nicht (und sie wissen es nicht) ob in Willensschwäche, in irgend einer einseitigen Lähmung des Geists oder Gemüths oder einer unerkannten physischen Schwäche! In der That bleibt zuletzt nichts übrig und sicher, als dem

Schüler wie Aesop dem Wandrer der ihn nach der Länge des Wegs fragt »Geh!« zuzurufen. »Kann ich wissen«, antwortet Aesop bekanntlich dem Unzufriednen, »wie schnell du gehn wirst und wieweit Kraft und Wille ausdauern werden?«

Aber je schwieriger und bedenklicher die Entscheidung, desto sorgsamer müssen wir uns für sie vorbereiten und uns die allgemeinen Momente derselben klar machen.

Als erste Bedingung des Gelingens muss in Bezug auf Gemüthsrichtung »Neigung für Musik« festgesetzt werden. Ohne sie, und soweit sie nicht reicht, ist kein anerkennenswerther für Kunst oder das Gemüth des Zöglings fruchtbarer Erfolg zu hoffen.

Denn Neigung, das beharrliche Verlangen der Musik theilhaftig zu werden selbst mit Bevorzugung vor andern Gegenständen an denen wir theilnehmen können, ist ohne Empfänglichkeit und ohne wiederholt oder kräftig von ihr empfangnen Eindruck nicht denkbar. Empfänglichkeit aber ist das erste Zeichen von Befähigung, ist schon Befähigung selber, wenngleich für sich allein noch thatlose. Schon haben sich im Empfänglichen Nerv und Seele diesen Schwingungen diesem Erbeben das wir Musikstoff und Musikleben nennen hingegeben; bald werden sie nach Wiederkehr begehren, bald wird die Seele innerlich nachtönen lassen was ihr wohlgethan, das Ohr sein Schwesterorgan die Stimme wecken, der Finger schüchtern suchend über die Saiten oder Tasten streifen. Das ist der naturgemässe Gang, vom Sinn zur Besinnung zum Verlangen zur That. Ohne Neigung ohne Gemüthstheilnahme des Zöglings wird der Unterricht zur Abrichtung, die Thätigkeit des Schülers andachtlos kalt und gedankenlos zerstreut, der Eifer des Lehrers erlahmt an der innern Todtheit die er vergebens zu beseelen arbeitet, die ganze Sache wird aufgegeben sobald der äusserliche Zwang oder Antrieb wegfällt.

Ich habe »Neigung zur Musik« als erste Foderung bezeichnet. Man wird sie nicht mit all den sonstigen Antrieben verwechseln, die so Viele zur Musik führen. Man sucht sie, weil sie Zeitvertreib gewährt, weil sie die Modekunst, weil sie der Schlüssel zu mancherlei gesellschaftlichen Verbindungen und Vortheilen ist, weil man sie zum Gelderwerb benutzen, mit ihr Ehre und Auszeichnung gewinnen möchte.

Das Alles hat sein Recht: aber nur in den äusserlichen Lebensverhältnissen. Der idealen Bestimmung der Kunst ist es fremd und zuwider. Es verfälscht und erniedrigt ihr Wesen, erkältet oder tödtet ihren beseelenden Einfluss auf das Gemüth und lähmt die wirklich für sie vorhandnen Kräfte, wie jede innerliche Falschheit und Lüge. Ja es verspricht nicht einmal erheblichen äussern Erfolg, wenigstens keinen, der nicht in andern dem Gemüth zusagendern Berufskreisen sicherer fröhlicher und leichter zu gewinnen wäre: denn überall vermag der Mensch in dem am Meisten wozu Natur und Neigung ihn innerlich hinweisen. Nicht einmal neben der ächten Neigung möcht' ich jene fremden Triebfedern vor erlangter Reife mitspielen sehn, damit nicht der noch unbefestigte Sinn durch sie verwirrt und verunreinigt werde. Man erinnere gelegentlich an die Ehrbarkeit jedes Erwerbs und die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit seiner einst zu bedürfen, aber man setze nicht ihn als Ziel sondern ein höheres. Man lasse das junge Gemüth sich an dem Bewusstsein des Gelingens, an der Freude die es künstlerisch Andern bereitet hat erfrischen; allein auch diese Freude darf nicht Ziel sein. Edle und unedle Werke und Richtungen haben Antheil und Lohn und Ruhm gewonnen; ja äusserliche der Verständniss der Menge nähere, auf ihr Staunen und ihre Gelüste spekulirende Leistungen haben es meist über die edlern in äusserm Glanze davon getragen. Wie ärmlich stand im Aeussern der Kantor Bach neben dem goldüberschütteten Oberkapellmeister Hasse! wie schuldenbelastet Mozart im Vergleich zum Fischhändler Rossini! wo könnte Gluck oder Händel oder gar Beethoven solcher Beifallstürme sich rühmen wie die Kehl- und Fingervirtuosen neben ihnen! Das muss also sein. Und darum muss man es dem Jünger weisen und edlern und reinern Trieb als Ehrgeiz in ihm wecken und wachhalten. Nur der befestigte Karakter entzieht sich den Versuchungen der Gefallsamkeit und des Ehrgeizes, die um jeden Preis — gleichviel ob durch Gutes oder Verwerfliches nach Geltung trachten.

Neigung zur Musik, dieses erste Recht auf Musikbildung ist so weit verbreitet und regt sich so früh, dass es unnöthig scheint, sie absichtlich hervorzurufen. Im ersten Lebensjahre schon sehn wir das Kind nicht blos empfänglich für das Lied der Mutter, sondern aufgelegt zum Nachsingen und Vor sich hin singen. Es sind das die ersten Regungen des innern Seelenlebens. Arm und unklar an Vorstellungen, unfähig des Gedanken und Worts ergiesst das junge Menschenwesen dem Vöglein gleich seine Erregtheit in Tönen, und spiegelt damit der mütterlichen Vorliebe leicht besondre Neigung und Anlagen vor, die nichts als das Allen Gemeinsame sind. Man überlasse diese Regungen der Natur und den Verhältnissen. Der lockende Glöckchenklang oder Vogelgezwitscher, das Wiegenlied oder der Trommelmarsch mit dem Vater, zufällig ertönende Musik, besonders anregend wenn sie selten ist: das Alles wirkt von selber wie es kann und wie man es später in der Lehre hinnehmen muss.

Dem Lehrer sei dann die zartemporsprossende Neigung heilig. Auf sie allein kann er baun, ihr allein, nicht der Hinweisung auf Aeusserliches (Lohn und Strafe, Gefallen und Beschämtsein) kann er reinen Erfolg abgewinnen. Selbst den Wetteifer gespornten Ehrgeizes muss ich nach dem Vorhergesagten für ein unreines und trügerisch-verlockendes Mittel halten. Der Knabe soll es nicht so gut oder besser machen als ein Andrer, er soll es so gut machen wie die Sache fodert, soll dieser allein gedenken, dieser sich hingeben und für sie seine Kraft bewahren. Das allein soll seine Ehre, der erste Ehrenrichter soll sein Selbstbewusstsein, der zweite soll sein Lehrer sein. Nach Andern blicken lasse man im Nothfalle nur den Erschlafften und Muthlosen, damit er sich sage, dass auch ihm möglich sein werde was jenen. Wer zuviel nach Andern ausschaut, verliert sich selber und das Ziel aus den Augen.

Der Lehrer soll die Neigung heilig halten als einzig sichre unentbehrliche Grundlage. Und darum soll er sie erhalten und kräftigen, indem er sparsam aber zu rechter Zeit dem Schüler zu vernehmen giebt was ihm fasslich zusagend erhebend ist, und indem er es in der für ihn genehmen Weise giebt. Denn vor Allem ist zu beherzigen, dass junge Wesen oder auch nicht ausgebildete Erwachsne ganz anders vernehmen und man ihnen anders vorstellen muss als uns; ihnen muss mit deutlichern Zügen und kraftigern Gegensätzen verständlich und eindringlich gemacht werden, was Entwickeltern und Gebildetern schon in feiner und zarter Darstellung fasslich ist.

Dieselbe Rücksicht muss den Lehrer bestimmen, in seinen Mittheilungen sparsam mannigfaltig und bedächtig zu sein. Es ist leicht zu beobachten, dass allzuviel Musikhören oder allzuviel Musik derselben Gattung die Empfänglichkeit abstumpft, dass aber auch für die Jugend unfassliche Musik oder vielerlei in einer Folge Vorgeführtes von entgegengesetztem Karakter (wie unsre buntzusammengewürfelten Konzerte und »Soireen« mit sich bringen) den Sinn verwirrt und gegen Alles erkaltet.

Noch wichtiger ist die Rücksicht auf Erhaltung und Erhöhung der Neigung im Unterricht selbst. Erste Lehrerpflicht ist es in dieser Hinsicht, sobald und so oft wie möglich von Allem was an Kenntniss und technischer Uebung nöthig erscheint zu künstlerischen Aufgaben, zu wirklichen Kompositionen zu schreiten, an denen die reinkünstlerische Neigung einen wirklich ihrer gemässen Gegenstand findet. Dass dies jederzeit nach dem Maasse der vorhandnen Verständniss und Kraft geschehe, der Fortschritt genau danach bemessen werde, versteht sich. Ein Zeichen dass man sich nicht auf rechtem Wege befindet, ist Erlöschen der Aufmerksamkeit. Die Pädagogen nennen Aufmerksamkeit die erste Tugend des Kindes: in Wahrheit ist sie nur Ausdruck der Neigung, dauert und schwindet mit ihr. Oft auch deutet ihr Schwinden nicht auf den Tod der Neigung zu ihrem Gegenstand überhaupt, sondern nur zu einer bestimmten Seite desselben oder zu einer besondern Weise sich mit ihr zu beschäftigen. Wohlbedachter Wechsel facht bisweilen die fast erloschne Neigung zu heller Flamme wieder an.

Ein kräftig Mittel hierzu und zur Veredlung — ich möchte sagen Vermenschlichung der Neigung ist, dass man sie und die Musikübung aus der Verschlossenheit in die Person des Uebenden erlöst und in jenen Zug der Gemeinsamkeit und Brüderlichkeit hineinleitet, der der geheime Sinn unsrer Kunst ist, wie sehr man ihn auch oft verkenne und verleugne: ich weise hier auf das früher über gemeinsames Musikmachen Gesagte zurück. Versuche nur und wage der Lehrer, zwei und mehr seiner Schüler zu gemeinsamen Ausführungen zu vereinen sobald es geht, selbst mit einigem Zeitaufwand! Der Gewinn Aller an Lust und Veredlung des Strebens wird (ich spreche aus Erfahrung) ihm sicher lohnen.

Das letzte Mittel das ich hier bezeichne ist, dass man schon früh durch ein hingeworfen Wort die Ahnung geistigen Gehalts im Vernommnen zu wecken trachte. Wie leicht kommt selbst in sehr frühem Alter das Schauerliche dumpfer tiefer Klänge, das Lockende heller Höhe, das Anregende Vordringliche lebhafter scharfgezeichneter Rhythmen zum Bewusstsein! wie bedarf es oft nur eines glücklichen Worts oder Winks, um die schon emporgestiegne Ahnung in lichtes Schaun zu verwandeln und dem innern Auge plötzlich und für immer den Einblick in eine neue Welt zu öffnen, die hinter den Schleiern dumpfen Gefühls verborgen lag! Diese früh angeregten Vorstellungen sind weckender und befruchtender als in späterer Zeit, wo die Ansichtweise schon eingewohnt und gleichsam Manier geworden ist, manch Bündel kunstphilosophischer Abhandlungen; denn sie heften sich an die frisch und neu erlebten Eindrücke, und wachsen mit ihnen in die Seele hinein.

Nur sei man mit solchen Eröffnungen sparsam und vorsichtig: man beobachte den Schüler, und gebe nur dem was sichtlich in ihm schon als Ahnung emporgestiegen und gleichsam dem klarern Bewusstwerden schon entgegengereift und nah ist, den nächstliegenden einfachsten Ausdruck, gleichsam bestätigend was der Schüler schon in sich selber fühlt. Wenn der Lehrer nicht diesen Punkt zu treffen weiss, wenn er in den Fluss verhüllter Vorstellungen des Schülers Fremdes — wohl gar Unfassbares einwirft, wird er befremden und zerstreun, und vom Leben im gegenwärtigen Kunstwerk' eher abziehn als dasselbe fördern. Sobald sich der Lehrer wohl gar in Selbstgefälligkeit und Schönrednerei zu jenem hohlen Philosophiren herbeilässt, das sich aus den Aesthetiken in die Kritik und Unterhaltung verpflanzt hat und in der That nichts ist als müssiges Phrasenspiel aus dem philosophischen »Wolkenkukuksheim« irgend eines von aussen in die Kunst hineinspionirenden Aesthetikers: kann er überzeugt sein, dass er dem künstlerischen Streben des Schülers ein breites Grab gräbt. Nicht in die Kunst hineinspekuliren sondern aus ihren Werken liebevoll schauend erkennen, fördert den Jünger. Jenes führt zu leerer Schönrednerei und Komödianterei. Ein Lehrer soll keine Bezeichnung kein Gleichniss kein Wort brauchen, das nicht aus der Sache selbst hervor- sich ihm mit innrer Gewalt der Nothwendigkeit zudringt. Am Unterschied der Phrase vom nothwendigen Ausdruck der Sache selbst erkennst du den Nachsprecher und den Meister.

Neigung war erste Bedingung, die wir setzen mussten. Aber für sich ist sie unfruchtbar, sie ist nur das stumme innerliche Begehr, der Eindrücke wiederholt theilhaft zu werden die wohlgethan haben. Sie muss thatkräftig werden.

Thatkräftigkeit ist die zweite Foderung der Lehre: ohne Dasein der Thatkraft kann sie nicht einmal ihr Werk beginnen geschweige vollführen. Es ist häufig besonders an schlaffen weichlichen Naturen in früher Jugend zu beobachten, dass wirklich vorhandne Neigung sogar verleugnet und verhehlt wird, aus Scheu vor der Zumuthung unterrichtet und mit den Anstrengungen der Ausbildung behelligt zu werden. Hier sollte sich der Lehrer unter keiner Bedingung einmischen: er ist Partei in der Sache (wenigstens erscheint er dem thatscheuen Kinde so) und setzt auf lange hin Vertraun und Zuneigung des Kindes auf das Spiel. Den Eltern, dem Hause gebührt allein die erste Ermuthigung und freundliches rücksichtvolles Ueberwinden der Scheu und Verleugnung — wenn überhaupt sie überwunden werden sollen. Ob das geschehn soll? — ich wüsste mich nicht zum »Ja!« zu entschliessen. Muss denn

Alles Musik lernen und Musik machen? ist diese Allerwelts-Musikmacherei nicht eine zur Krankhaftigkeit aufgereizte Mode oder Gewöhnung gleich dem ewigen Zigarrenrauchen von Jung und Alt? Wer aus Thatscheu seine Neigung verleugnet, in dem ist sie oder ist im Allgemeinen die Thatkraft zu schwach als dass sich Sonderliches hoffen liesse. Man erhebe die Thatkraft an nöthigern und zusagendern Aufgaben, und wecke im Allgemeinen den Muth der Aufrichtigkeit! Vielleicht wird dann auch die Neigung sich kräftigen und bekennen. Wo nicht, nicht.

Nun aber hat die Lehre begonnen; es ist Empfänglichkeit Neigung Bethätigung vorhanden. Wie stärken wir die Thatkraft?

Ich weiss immer nur an der Neigung selber anzuknüpfen; jeder äussre Antrieb ist kunstfremd und entfremdet der Kunst das Gemüth, das er ihr gewinnen möchte. Wir müssen den Reiz der der Neigung Wurzel ist erhöhn und vervielfältigen, die Neigung zur Bewusstheit ihrer selbst heben. Wir müssen den Wunsch eigner Bethätigung auf Flügeln der Einbildungskraft emporheben zu weiten Ausblicken, dass der Anfänger schon vorausgeniesst in der Vorstellung was ihm künftig gelingen und gewährt sein wird. Wir müssen der Jugend nahe schnellerreichbare Ziele setzen, denn sie lebt nur in der Gegenwart. Kunstfremde Last müssen wir ihr ersparen, denn sie zieht vom Gegenstand der Neigung ab. Ist sie nicht zu ersparen, so müssen wir sie zertheilen und immer wieder so schnell als möglich zur künstlerischen Bethätigung — nämlich zum wirklichen Kunstschaffen oder Kunstdarstellen zurückkehren. Hinter jedem erreichten Ziel aber müssen wir das höhere zeigen, das nun mit köstlicherm Lohne winkt, wie auf einer Bergfahrt die sanften Hügel zu weitsichtigen Bergen einladen und diese den erhobnen Muth kühne Felskuppen hinanweisen, auf denen das Herz schwellt im Gefühl der durchgekampften Fahrniss und Mühsal, und im weiten Ueberblick aller Höhn und Flächen und Seen sich über die Erde gehoben empfindet.

Neigung und Thatkraft muss — das ist wenigstens erstrebenswerth — dem Karakter eingepflanzt und dadurch bleibend werden für das Leben.

Den Reiz müssen wir desshalb zur Entschiedenheit des Begehrens, zum beharrlichen Wollen und ausdauernden Streben kräftigen, alle Thätigkeitformen des Geists zur Betheiligung wecken und verknüpfen. Neigung Bewusstheit Wille setzen nach aussen ein festes Ziel nach innen Selbstgefühl voraus, und bilden in Verknüpfung beider und höherer stetiger Entwickelung den Karakter. Bereichere — muss man dem Lehrer zurufen — den Gegenstand der Neigung, indem du ihn deinem Zögling von allen anziehenden und zugangbaren Seiten zeigst. Erläutere und befestige die Neigung, indem du sie zur Bewusstheit ihres Gegenstands bringst! steigere den Wunsch zum Begehren, das Wollen zur Entschlossenheit, führe die zur That! Dann zeige Streben und That dem Jüngling als Ausfluss und Abdruck seines eignen Selbst, überführ' ihn dass er nur gewollt und angestrebt, was ihm schon innerlich gemäss und eigen, und dass er nur darum, unwissend warum, es begehrt. So strömen Neigung und Bewusstheit zum Selbstgefühl zusammen, bildet Selbstgefühl und Selbstbewusstsein sich in fortschreitender Bethätigung zum Karakter.

Stellen wir uns, was hier abstrakt ausgesprochen worden, an einem Beispiel vor Augen. Ich nehme an, dass ein Knabe Neigung zur Musik und Gefallen an diesem bestimmten Marsch habe. Zuerst würd' ich als Lehrer ihm den Marsch im Sinne des Knaben vorspielen, um die Lust zum Erlernen zu befestigen. Unter dem Einstudiren entdeck' ich mit dem Knaben (ich lehre nicht überliefre nichts ihm Fremdes, sondern stelle mich an seine Seite) jetzt irgend einen karakteristischen Zug vielleicht im Rhythmus, jetzt den Aufschwung der Melodie, den düstern Abstand des Minore, oder was sich sonst auffallend Karakteristisches ergiebt: das Erkannte mach' ich in irgend einer ihn überraschenden Kräftigung — mit energischer Rhythmisirung, mit Verdopplung der Melodie oder des Basses, mit grösserer Stimmfülle als auf Noten steht eindringlicher. Den Marsch so darstellen zu können muss im Knaben erhöhter Wunsch sein: ich stell' es als Frucht und Lohn weitern Fortschritts in Aussicht, und lasse nicht unbemerkt, dass was hier für den einen Marsch erkannt und errungen worden, für alle sonstigen Märsche, ja für alle Musik gewonnen ist. Flüchtige Seitenblicke, gelegentlich eingestreut, auf Marschbestimmung auf Kriegsthum auf den harten Antritt zum Sturm, auf Schmerz und Triumph im wechselnden Loose der Schlachten, das zieht alle Fibern der Knabenphantasie in den Kreis der kleinen Aufgabe: der geringe Marsch wird zum Tongedicht, der ganze Mensch ist daran betheiligt. Und wie Leben und Thun nicht freudig verlaufen ohne den geöffneten Blick nach Vorwärts und Weiter: so konnten sich gelegentlich jene beiden Märsche (mit den Intraden der Signalhörner und Trommeln) hören lassen, die in der »Schlacht bei Vittoria« so karakteristisch Britten und Franzosen einführen, so konnte man von jenem Trauermarsch auf den Tod eines Helden erzählen (nur nicht ihn aus der Sonate herausreissen) den der waffenklirrende Schritt der finstern benarbten Kriegerschaar zum Grabe geleitet, oder von jenem weitern Gemälde der heroischen Symphonie, das uns auf ein nachtüberflossen Schlachtfeld führt voll Schauer und Klagen, Trost und Erhebung in Waffenschall, bis Alles in Todesschweigen versinkt.

Zu rechter Zeit angeknüpft, in rechter Weise durchgeführt und auf die gelegnen Momente vertheilt, kann ein solches Verfahren der Anfang sein Licht und wohlthuende Wärme über ein ganzes Leben zu ergiessen, ja den unbemerkt schlummernden Funken wecken, der zur Flamme emporlodernd den Dichter macht. Nicht die Masse des Erlernten und Erworbnen entscheidet in diesen Regionen, sondern der eine elektrisch lebenweckende Schlag.

Ich habe gern auf diesem Punkte verweilen mögen. Denn auch das wird hier zuerst erkannt, wie wir unsre Zöglinge dem nachtheiligen Einflusse des Musikwesens entheben können. Unsre Kunst trägt einmal, es ist nicht zu leugnen, auflösende in Unbestimmtheit Träumerei Karakter- und Haltlosigkeit führende Stoffe in sich. Indem wir an ihrem festern geistigen Gehalt anknüpfen, selbst nicht verschmähn in ihre äusserlichen Beziehungen einzugehn — wie sollte wohl ihr transzendenter Inhalt der Jugend ohne Vermittlung erfassbar sein, da das Leben der Kunst selber eine Reihe von Jahrhunderten verbraucht und selber äusserlich angeknüpft hat um zu jenem zu gelangen? — leiten wir aus der Unbestimmtheit in Kunst und Schüler zu Bestimmtheit Bewusstheit und klarem Willen, legen wir vielleicht den Grund zum Karakter oder befestigen ihn.

Die dritte Foderung betrifft jene Formen der Intelligenz im Allgemeinen, ohne die überhaupt keine Bildung statthaben kann: Verstand Vorstellungskraft Gedächtniss. Nicht ihr Vorhandensein kommt hier zur Sprache: sie fehlen nur dem Blödsinnigen. Auch nicht ihre Entwickelung, die vielmehr dem gesammten Leben und der allgemeinen Erziehung angehört. Indess Kunst und Kunstlehre bedürfen ihrer: es muss erwogen werden, wieweit und wo.

Die Kunst braucht des Verstandes. Aber sie selber ist nichts weniger als Geschäft und Werk desselben. Dies unterscheidende Auseinandersetzen der verschiednen Gegenstände und ihrer Seiten und Eigenschaften, dieses Auseinanderwirren der Kette von Ursach und Wirkung, dieses Zurechtlegen der Dinge nach endlicher Zweckmässigkeit, überhaupt die Dinge in ihrer Fertigkeit und Endlichkeit: das Alles überlässt sie dem praktischen Leben unter Leitung des Verstands oder dem mit seiner Regelung beschäftigten Theile der Philosophie: ihr »Reich ist nicht von dieser Welt!« Sie knüpft nicht am fremden Gegenstand an um ihn zum Ich heranzutragen, sondern erweitert vielmehr das Ich in den Gegenstand hinein, in die reiche Welt aller dem künstlerischen Menschen sympathetischen und erreichbaren Gegenstände. »Lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit es auszudrücken«, meint Goethe, mache den Dichter, wenn derselbe »die Welt sich anzueignen und auszusprechen« wisse, nicht in seinen »subjektiven Empfindungen« eingeschlossen bleibe. So wird (darf man sagen) die Welt, so weit er sie fassen kann, erweitertes Ich des Künstlers; und sein zuvor auf seine Persönlichkeit beschränktes Empfinden erweitert sich, soweit nur die Kraft des Geistes langt, zum Weltgefühl: sein Wirken wird Schaffen und Beseelen. Gleichwohl sind innerhalb dieses schöpferischen Wirkens vom Beginn an bis zum höchsten Vollführen Verstand und Urtheil unnachlässlich mit am Werke.

Nur — sie sind es dem Künstler unbewusst oder unbemerkt, wenigstens in den wahrhaft künstlerischen Momenten da das Kunstwerk geboren wird im Künstler oder sich beseelt im Darstellenden. So liest spricht rechnet man (um ein Allen zugänglich Gleichniss zu geben) ohne der Buchstaben grammatischen Regeln und des Ab- und Zuzählens fortwährend bewusst zu sein.

Es scheint wichtig, diese Betrachtung für die Lehre näher festzustellen und vor Allem die Punkte zu bezeichnen, auf denen jene Geistesthätigkeiten am einflussreichsten sind, dann aber zu untersuchen, wie die Lehre sich diesen Punkten gegenüber verhalten, wie sie jene Geistesthätigkeiten bewegen soll ohne das künstlerische Gefühl und das In-Eins künstlerischer Thätigkeit ungebührend zu beeinträchtigen.

Welches sind die Momente, bei denen der Verstand vorzugsweis in Thätigkeit tritt?

Zunächst waltet er, wie sich von selbst versteht, bei allen äusserlichen der Kunst nothwendigen Verrichtungen. Er allein bestimmt und überwacht den Mechanismus der Ausführung, die zweckgemässe Behandlung der Instrumente nach Applikatur Fingersatz u. s. w., nimmt bedeutenden Antheil an Stimm- und Lautbildung und an Entwickelung der künstlerischen Fertigkeiten. Ihm ausschliesslich gehört die Schreib- und Lesekunst, ihm die Einrichtung der Uebungen und der Direktion bei gemeinsamen Ausführungen.

Dem Innern, dem Inhalte der Kunst tritt er am nächsten im Gebiete des Rhythmus. Maass Gleichmaass und Ebenmaass dienen vor allem den Inhalt der Musikwerke zu gliedern, die Glieder durch gleiche oder gleichmässig wechselnde Ausdehnung und Ausbildung kenntlicher und damit das Ganze fasslicher zu machen. Das Maass der Zeitmomente wird durch die rhythmische Betonung unterstützt, und es ist hier wieder durchaus verstandesmässig, dass der Anfang jedes Glieds durch Nachdruck (grössere Kräftigung des Haupttons) bezeichnet werde; diesen Ton will man vor den andern geltend machen, also wendet man ihm grössere Kraft zu, legt der Spieler seine persönliche Kraft vorzugsweis in ihn.

Diesem rein-verständigen Zwecke schliesst sich die gleichnissartige Bedeutung an, die uns reflexionsweis im schnellen oder schleppenden, fliessenden oder stossweisen

Gange des Rhythmus Bewegung und Karakter des sich darstellenden Wesens andeutet. Im schaffenden Künstler beruht diese karakterisirende Seite der Rhythmik nicht auf Reflexion, sondern auf dem Hineingehn des künstlerischen Gemüths in seinen Gegenstand. Die leichter oder schwerer bewegte Natur oder Stimmung desselben geht in den Künstler über und bringt in ihm gleiche Bewegung hervor wie im Gegenstande, weil der Künstler sich in denselben hineingelebt hat: darum tanzen ihm Silben und Töne wie dem heitern Gebilde selber das ihn und das er beseelt, darum schleichen oder stocken sie mit dem getrübten, alles das ohne Absicht ohne Reflexion, fast — oder vielleicht ganz unbewusst. Wie sich dergleichen im schaffenden Künstler einstellt (bisweilen allerdings als äusserlich durch Reflexion gefasstes Gleichniss oder »Malerei«, die bei solchem Ursprung bedenklich sein kann) mag für jetzt unerörtert bleiben. Dem Darstellenden und Auffassenden können diese rhythmischen Seiten durch den Verstand fasslich werden und sogar zu tieferer Verständniss des Ganzen helfen.

Eben so klar ist das Walten des Verstandes bei der Gestaltung des Kunstwerks nach aussen, in den Kunstformen. Durchaus zweckgemäss für das Geltendwerden des Inhalts und seiner Hauptmomente und für einheitliche Zusammenfassung des Ganzen ist es — in den meisten Fällen! — dass man im Hauptton und mit rhythmischem Nachdruck schliesst; dass man im Liedsatz und kleinen Rondo auf den Hauptgedanken oder Hauptsatz zurückkommt; dass man in den weitern Rondoformen und der Sonatenform mehr als einen wichtig befundnen Gedanken (Satz) wiederkehren, unter allen aber einen als Hauptgedanken (Hauptsatz) vorwalten lässt; dass man die Eintritte des Fugenthema's nach Wiederschlägen ordnet und in Durchführungen gruppirt, — und was dergleichen Anordnungen mehr sind, die man in der Formlehre (m. s. die Kompositionslehre) aufgezeichnet findet.

Selbst in Melodik (z. B. in der Motivirung) in Harmonik und Instrumentation, in Behandlung der Singstimme und des Textes für Gesang ist Mitwalten der Reflexion leicht erkennbar. Und wenn der Künstler all das handhabt und über das alles schaltet ohne sich der Ueberlegung selbst bewusst zu sein: so ist dies nur möglich, weil er längst und oft alles angeschaut durchdacht und sich angeeignet hat.

Allein demungeachtet bleibt wahr: nicht der Verstand für sich schafft das Kunstwerk, fasst und stellt es dar. Das ganze Innre, Fühlen und Schaun und Denken, die ganze Persönlichkeit nach innerlichem und äusserlichem Sein strömt dazu in Eins zusammen. Man kann die rhythmischen Maasse berechnen, die Accente abwägen: aber das bleibt todt wenn sich nicht lebendig Gefühl in die Rhythmisirung mischt. Man kann sich kalt und äusserlich vorsetzen durch rhythmische Bewegung die des Gegenstands oder der Gemüthbewegung die man darstellen will zu bezeichnen. So geht es nicht im Künstler zu. Als Mozart seinem Leporello das Tap! Tap! in den Mund legte, da vernahm er — das mögt ihr glauben! — in Leporello's feiger Seele das Heranschreiten des steinernen Gasts. Dem Künstler geht Natur und Stimmung des Gegenstands in den er sich hinübergelebt hat durch die Seele: darum tanzen ihm Silben und Töne wie dem heitern Gebilde selber das ihn und das er beseelt, darum schleichen und stocken sie mit dem getrübten und gelähmten. Das Alles ist vollsaftig Leben, nicht Reflexion. So auch dem Darstellenden.

Glücklich, wenn jemals Künstlerbildung sich in gleicher Naivetät vollendet! »Wer ist Ihr Lehrer gewesen?« fragt A. Dumas den Maler Horaz Vernet. »»Niemand.«« — »Ich meine, wer hat Sie im Zeichnen und Malen unterrichtet?« — »»Niemand. Als ich noch auf allen Vieren im

Atelier des Vaters umherkroch, schleppt' ich Pinsel und Stifte zusammen. Fand ich ein Stück Papier so zeichnet' ich, einen Fetzen Leinwand so malt' ich; und eines schönen Morgens zeigte sich, dass ich Maler geworden.«« Allein dergleichen Vorkommnisse sind selten, lassen sich nicht willkührlich und überall hervorrufen, und sind keineswegs Bedingung oder Bürgschaft höchsten Gelingens: Raphael und die meisten Maler, Beethoven und die meisten Musiker sind unterrichtet worden. Jeder Unterricht aber verfährt bewusst und reflektiv, stellt sich nothwendig und für jeden seiner Momente Zwecke die unmöglich immer mit der subjektiven oft nicht einmal klarerkennbaren Neigung und Stimmung des Zöglings zusammenfallen können. Mit alle dem stört er mehr oder weniger jene Naivetät, die allerdings die rechte Mutter der Kunst ist.

Näher dem Kunstwesen verwandt ist jene andre Richtung geistiger Thätigkeit, die geistig zu schaun und zu vernehmen giebt was leiblich nicht Aug' und Ohr berührt: das Vorstellungsvermögen. Es stellt unserm Geiste den Gegenstand in der ganzen Fülle seiner Wirkung vor, wie er in der Wirklichkeit stofflich auf Aug' und Ohr — auf unser Sinnenthum wirken würde. In der Vorstellung legt der Gegenstand seine Stofflichkeit ab und wird Eigenthum meines Geistes; aber in dieser Vergeistigung bleibt sein Dasein unzerlegt und ungestört. Ich schaue im Geist diesen Menschen wie er leibt und lebt, ich vernehme seine Stimme sein fröhlich Gelächter seine Seufzer, ich habe das Alles in unzertrennter Ganzheit soweit ich nur will vor mir. So kann man die Vorstellung Mutter des Ideals nennen und der schöpferischen Liebe, da sie jene Vergeistigung wirklichen Daseins ist, ohne die man nicht zur Idee und zur geistigen Verwirklichung derselben, zum Ideal gelangen kann. Selbst ihre Unbestimmtheit oder der Mangel an absolut-scharfen Umrissen und an zergliedernder Ergründung des Wesens sind künstlerischer Natur.

Diese Thätigkeit ist also dem Künstler unentbehrlich, ihre Erweckung, und wo es angeht ihre Verwendung an der Stelle der Verstandesoperation ist Obliegenheit der Kunstlehre. Der Maler muss erst äusserlich geschaut haben, dann in der Vorstellung festhalten was er darstellen will; ja Vieles (Erscheinungen, schwebende Gottheiten u. s. w.) kann er nimmer geschaut, sich nur vorgestellt haben. So muss der Musiker erst vernehmen, dann das Vernommene sich vorzustellen vermögen; Vieles, neue Klänge und Mischung der Instrumente, Zusammenwirken der Stimmen, Zusammenhang der Harmonien und die zarte Wellenlinie der Kantilene muss ihm seine geistige Vorstellung vorhalten, wenn es nicht zu Gehör kommen kann, Vieles was er vielleicht nie zuvor gehört hat. Wie wär' es sonst möglich für Orchester und Chöre zu setzen oder Partituren mit voller Verständniss zu lesen?

Eine letzte Betrachtung muss diese weitgreifenden Vorbereitungen vollenden: über das Gedächtniss.

Niemand kann es entbehren; der Künstler gewiss nicht. Ausser allem zu Erlernenden und zu Merkenden muss der Komponist im Stande sein seine Erfindungen vom ersten Keim an festzuhalten — und oft lange und Vieles nebeneinander; der Ausübende muss alle Vorsätze, die Vorschriften und Verabredungen bei gemeinsamer Ausführung im Sinne behalten; der Lehrer ist schwerlich geschickt seinen Schüler kräftig zu fördern, wenn sein Gedächtniss ihm nicht augenblicklich Regeln und Beispiele für jedes Bedürfniss liefert; selbst die gesellschaftliche Unterhaltung mit Musik nimmt einen schleppenden ängstigenden Karakter an, wenn sie stets an das Notenheft gebunden bleibt, während umgekehrt notenfreie Ausführung fesselloser einhertritt und künstlerischer wirkt.

Es ist daher vor Allem fast unbegreiflich, wie so viele Lehrer das aus dem Gedächtniss (»auswendig«) Spielen und Singen vielmehr hindern und verbieten als fördern, blos um die Schüler vor einer Verirrung — nicht auf die Noten sehn, das heisst: sie nicht genau beachten — zu bewahren, die so leicht unbeschadet der Benutzung des Gedächtnisses zu vermeiden ist. Mozart hat auf ein- oder zweimaliges Hören Allegri's neunstimmiges *Miserere* so sicher gefasst, dass er es richtig niederschreiben konnte; Mendelssohn hat Alles was ihm lieb geworden aus dem Gedächtnisse vorgetragen; so thut auch Liszt und Viele: ich wüsste nicht dass sie darum schlechtere Musiker wären. Indess hierauf ist später zurückzukommen.

Dennoch ist Gedächtniss an sich nicht eigentlich der künstlerischen Thätigkeit des Geistes verwandt, es ist nicht schöpferisch und gestaltend, es ist nicht fortschreitend. Wir müssen seine Natur bezeichnen, um diesen anscheinenden Widerspruch zu lösen.

Gedächtniss ist nicht eine besondre Kraft, wie die alte Psychologie deren mehrere dem Geist zuschrieb, die dieser gleich Werkzeugen in einem Arbeitbeutel mit sich herumtrüge zu gelegentlich wechselndem Gebrauche. Vielmehr ist das eine Eigenschaft des Geistes, dass jede Vorstellung die sich einmal in ihm entwickelt hat zwar aus dem augenblicklichen — anderswohin gewendeten Bewusstsein zurücktreten oder entschwinden kann (das »Vergessen«) doch aber im innern Sein mit mehr oder mindrer Kraft (leiserer oder tieferer Spur) fortbesteht als Theil des gesammten Inhalts zu dem der Geist sich entwickelt hat. Dies erkennen wir bei der Erinnerung an Vergessnes; wir wissen dann nicht blos das Vergessne wieder, sondern auch: dass wir es einst gewusst und nur vergessen hatten. Wird nun der Geist nach der Richtung des Vergessnen in Thätigkeit gesetzt, richtet er sich auf damit Zusammenhängendes oder Verwandtes: so kann diese Thätigkeit das Vergessne in sich hineinziehn wiederergreifen, aus der Nacht der Vergessenheit zum Licht des Bewusstseins hervorheben. Diesen Vorgang nennen wir Erinnerung, die Art geistiger Thätigkeit Gedächtniss.

Dass man für Einiges mehr Gedächtniss haben kann als für Andres, dass z. B. der Chronolog Jahreszahlen der Linguist Wörter leichter behält, erklärt sich leicht aus der grössern Energie und vielfachern Beschäftigung mit der einen oder andern Reihe von Gegenständen. Wer (wie die Jugend) die einzelnen Dinge hinnimmt wie sie ihm kommen, behält sie auch nur in Vereinzelung im Gedächtnisse. Wer geneigter und geeigneter ist die Dinge in Vollständigkeit ihrer Erscheinung oder selbst ihres Wesens aufzufassen, dem bleiben sie so. Diese Weise des Gedenkens kann vorzugsweis' »Erinnerung« genannt werden; sie führt den wiedererweckten Moment in festern Zusammenhang mit dem geistigen Gehalt, macht ihn »innerlich« mächtig. Nach dieser Seite hin ist Erinnerung Ausdauer der Vorstellungsthätigkeit, berührt sich also mit einer dem künstlerischen Wesen nächststehenden Richtung des Geistes. Das Gedächtniss für Einzelheiten dagegen ist nur dienstbar auch für künstlerische Bethätigung, nicht aber ihrem Wesen verwandt.

Verstand und Gedächtniss, Vorstellung und Erinnerung sind die Formen geistiger Thätigkeit, nach ihrem innerlichen Zusammenhang und ihrer feinern oder nähern Verwandtschaft mit dem künstlerischen Wesen gruppirt. Man kann und muss sie begrifflich scheiden: in der Wirklichkeit sind sie der eine untheilbare Geist.

Nun endlich darf ich zur eigentlichen Frage übergehn: welches Verhältniss nimmt die Lehre zu jenen Geistesthätigkeiten, die wir eben sondernd überblickt haben?

Die Kunstlehre muss dem Wesen ihrer Aufgabe, der Kunst, getreu bleiben.

Kann sie nicht von Anbeginn und durchweg jenes In-Eins des Sinnen- und Geistthums festhalten, das im Wesen der Kunst liegt: so muss sie es wo sie nur kann, so muss sie zu ihm hin- oder zurückstreben sobald und so oft sie kann, so muss sie es im Sinn behalten und dem Geist des Zöglings gegenwärtig halten so viel es möglich.

Wenn einseitige Geistthätigkeit nothwendig ist, muss die von mehr künstlerischer Natur der andern vorgehn.

Jede einseitige Geistthätigkeit muss in höchster Energie gebraucht werden, damit sie sich kräftig entwickeln und man baldigst von ihr zu der künstlerischen Gesammtheit zurückkehren könne.

Ueberall muss der Weg innegehalten werden, den die Natur der Kunst vorgezeichnet hat. »Vernimm!« höre bis in das Innre mit Antheil mit Hineingebung — »Empfinde!« öffne deine Seele für neue Beseelung durch die Kunst — »Fass' und halte!« ergreife das zusammengehörige Ganze in seiner Fülle und Einheit — »Begreife!« dring' auf den wesentlichen Inhalt des Empfundnen und Erfassten: das scheint mir der geregelte Gang in das Innre der Kunst und zum Ideal. Jeder Schritt hat hier seine sonderliche Bedeutung und Nothwendigkeit. Wem von den Musikerfahrnen (ich frage vor Allen gute Klavierlehrer und Dirigenten) wär' unbemerkt geblieben: wieviel mit den Fingern gemacht wird davon das Ohr nichts erfährt? — wieviel Musik zwischen Ohr und Seele verloren geht? — wie Wenige hinlänglich gebildet und gesammelt sind, über Einzelheiten (einzelne Züge, vereinzelte Eindrücke) hinauszukommen zum Ganzen? — wie viel Wenigern das Kunstwerk mehr wird als eine flüchtige bald spurlos vorübergeschwundne Erscheinung?

Gehn wir nun in das Einzelne, so muss dem Gedächtniss der unterste Rang angewiesen werden: die Kunst hat es nicht mit Einzelheiten sondern mit Ganzem zu thun. Wo Gedächtniss erfoderlich ist, werd' es nur nach jedesmaligem Bedürfniss verwandt, und stets in einer Weise die zur Erhöhung dieser Geistesthätigkeit gereicht. Kann man an die Stelle derselben Anschauung und eignes Denken, Vorstellung und Erinnerung bringen, so muss es geschehn. In gleicher Weise muss hinsichts der andern Formen der Bethätigung geurtheilt werden.

Ich gebe statt weitern Theoretisirens eine Reihe von Beispielen.

1. Vor Allem scheint wohl klar, dass die Lehre nicht (wie oft geschieht) mit dem Notenwesen sondern mit dem Tonwesen beginnen darf. Dies (die Sache) muss zur Anschauung kommen, dann erst hat die Notenschrift (das Zeichen der Sache) einen Gegenstand im Geiste des Schülers; ohnedem fällt es als todte Gedächtnisslast in den vorstellung- und theilnahmlosen Geist.

2. Nicht das ganze Tonsystem muss Anfangs und auf einmal dem Schüler überliefert werden: es lässt sich mit den fünf ersten Stufen der Normaldurtonleiter

c d e f g

schon eine Weile auskommen. Dann erst ist zur vollständigen Normaldurtonleiter zu schreiten. Erst die unvollständige dann die vollständige Tonleiter muss vor Allem wiederholt zu Gehör gebracht und wo möglich vom Zögling nachgesungen werden (gleichviel ob er Singen oder Spielen lernen will) denn nur damit kann er sich und den Lehrer überzeugen, dass er die Tonreihe gefasst und sichere Vorstellung von ihr bewahrt. Das Klavier wird benutzt, das ganze Tonsystem — mit Ausschluss der Obertasten, also die Normal-Durtonleiter durch alle Oktaven aufzuweisen. Bedarf man auch lange nicht die ganze Tonreihe, so ist doch ihre Auffassung zu naheliegend und leicht, als dass es nochmaliger Gliederung der Aufgabe bedürfte.

3. Sobald Notenkenntniss erfoderlich (keineswegs vom Anbeginn) sollen die Noten nicht etwa »auswendig gelernt« werden, am wenigsten alle miteinander, oder wohl gar in mehrern Schlüsseln. Auch jene logiersche Notentafel kann ich nicht gutheissen, die zwischen Tastatur und Notenpult angebracht in Abschnitten von der Grösse der Tasten über jeder derselben Namen und Note (im G- und F-Schlüssel) zeigt. Es ist das ein fortwährend Aufweisen und Erinnern, das selbst das Gedächtniss nicht zu energischer Thätigkeit reizt sondern zu schlaffem Hinnehmen gewöhnt.

Ich will bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam machen, wie bedenklich es ist auf blossen äussern Erfolg hin eine Sache zu beurtheilen und sich für oder gegen sie zu bestimmen. Die logiersche Lehrmethode trat vor einigen Jahrzehnten mit Erfolgen auf, die selbst Musikern von Bedeutung (z. B. Spohr) staunenswerth schienen. Dass eine Schaar von Kindern zur Tafel eilte, und ohne merkbare Anweisung oder Verabredung gegebne Melodien gleichzeitig mit richtiger stückweis' von Verschiednen gleichzeitig notirter und wohl zu einander passender Harmonie versah, schien ein Wunder; dass die Noten nicht besonders gelernt und doch allgemach eingeprägt wurden, fand man höchst erwünscht. Dass aber das innere Leben der Kunst und die musikalische Erweckung des Zöglings, sogar Verstand und Gedächtniss versäumt wurden, blieb unbemerkt und machte sich erst später fühlbar. Dann wurde die Lehrmethode zurückgeschoben, dabei aber das eminente Talent und Verdienst des Urhebers (dem ungeachtet jenes Grundmangels der erste bedeutende Fortschritt über die alte Lehrweise hinaus gelungen war) aus den Augen gelassen. Der Erfolg war trügerisch, wie das zu früh erscheinende Spiegelbild eines erst zum Horizont emporstrebenden Schiffes noch nicht das Schiff selber ist, das man schon zu sehen vermeint. Aber nicht an ihm sondern am Prinzip war die Methode zu prüfen.

Nicht Auswendiglernen nicht Notentafel ist hier das rechte Mittel. Vielmehr kann, selbst mit den jüngsten Schülern, zu einer höhern Form der Bethätigung geschritten werden.

Unser Notensystem ist ein der Sache die es darstellt (dem Tonsystem) so nahe kommend Abbild, dass die Verständniss ungemein leicht, am Klavier selbst Kindern schnell anschaulich wird. Wie die Töne in ihrer Folge von unten nach oben eine Stufenleiter bilden, die Tasten (ich nehme einstweilen nur auf die Untertasten Rücksicht, weil zu Anfang wie gesagt diese allein und keine chromatischen Töne in Anwendung kommen müssen) diese Stufen verkörperlichen: so stellt das Liniensystem ebenfalls eine Leiter, einstweilen von fünf Stufen vor. Selbst das Kind wird leicht einsehn, dass fünf Stufen nicht reichen (und allzuviel Linien verwirren), — oder man versuche es. Folglich lässt es sich gern die Mitbenutzung der Zwischenräume (die einzige Abweichung vom Bild der Leiter) gefallen. Dies mit den Räumen unter der ersten und über der fünften Linie ergiebt ein Schriftgebiet für 11 Töne, genug für den Anfang.

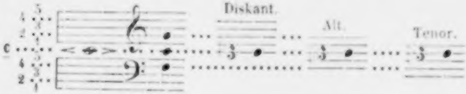
Nun bedarf es noch der Festsetzung irgend einer Stelle für einen bestimmten Ton, von der aus die Notenstellen für alle höhern und tiefern Töne abzuzählen sind, also eines Schlüssels. Dieses Abzählen

erst stufenweis (die Zwischenräume mitgenommen) auf und ab.

dann terzenweis, nämlich von Linie zu Linie, von
Zwischenraum zu Zwischenraum
zuletzt ausser aller Ordnung

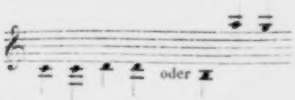
macht das Notenlesen zu einer Art von Abschätzung oder Augenmaass, gewöhnt den Blick zum Ueberschaun und Zusammenfassen — Beides so wichtig für Ausübung, besonders vom Blatt — und prägt schon früh die wichtigsten Tongestalten ein, Diatonik und den Terzenbau der Akkorde. Dabei kommt es, in einem einzigen Schlüssel geübt, der Verständniss jedes beliebigen Schlüssels oder dem gleichzeitigen Lesen mehrerer zu Hülfe, und fördert in jeder Weise den Schüler zu höherer Bethätigung als blosses Auswendiglernen.

Wie solcher Grundlage die Hülfslinien sich anschliessen, wie ein Schlüssel mit dem andern in Verbindung tritt und der C-Schlüssel mit seinem eingestrichnen c sich ganz angemessen als Mitte des Tonsystems und Scheide von Höhe und Tiefe setzt, wie endlich dies Verfahren jeden Schlüssel und jede Transposition leicht macht, muss dem Sachkundigen von selbst oder mit Hülfe dieser Figur



(die nicht für den Schüler bestimmt ist) oder meiner Musiklehre klar werden.

Schliesslich kann ich nicht unbemerkt lassen, dass diese Methode auch Missverständnissen vorbeugt, die sich an die herkömmliche Formel der Auswendiglernenden »durch den Hals gestrichen« hängen. Allzuoft haben Schüler, die sonst einsichtig und für Ausübung gut angelernt waren, Noten wie diese



als kleine *a f h g* und $\underline{\underline{c}}$ $\underline{\underline{d}}$ zum Vorschein gebracht, — was freilich auch durch richtigern Ausdruck vermieden werden kann.

Hier ist durchaus nicht Gedächtniss sondern Verstand Grundlage des Erlernens, und zwar wird dem Verstande nicht Vereinzeltes sondern die Anschauung des in Eins zusammengefassten Ton- und Notensystems zu Theil. Er muss im Notenwesen (das seiner Grundlage nach die vorzüglichste aller Schriftweisen ist, weil sie das nächstliegende Bild der Sache giebt) das durchaus Verständige mit Befriedigung erkennen; und zugleich wird er nicht durch jene einzelnen Sprüche: »auf der sovielten Linie steht dieser Ton« (was denn wiederum für andre Schlüssel nicht wahr ist) von dem worauf es eigentlich ankommt: Reihen und Gruppen von Noten im schnellen Ueberblick zu verstehn, abgezogen sondern gerade auf das Ziel losgeführt.

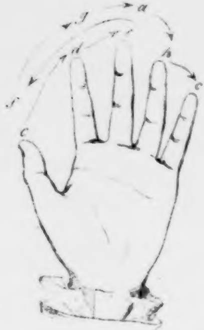
Erst allmählig ist es nöthig auf Hülflinien, auf einen zweiten Schlüssel und auf den gleichzeitigen Gebrauch zweier einzugehn. Die Verbindung mehrerer Schlüssel auf drei und mehr Systemen lasse ich im Kompositionsunterricht erst bei Vokal- und Orchestersatz eintreten; bis dahin erinnere ich blos daran, dass man sich die C-Schlüssel bekannt und geläufig machen möge. Stets und überall soll von allem lästigen oder zerstreunden Beiwerke nur das eben Nothwendige Zulass finden.

4. Auch die Tonleitern sollten, wie mir scheint, nicht auswendig gelernt werden.

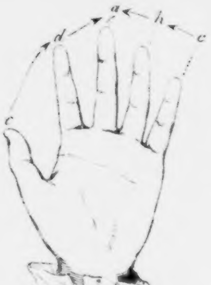
Zunächst ergiebt sich die Normal-Durtonleiter (hinsichts aller Namen verweise ich für den Fall des Bedürfnisses auf meine Musiklehre) schon aus der Folge der Tonstufen. Sie muss dem Gehör und der Vorstellungskraft eingeprägt und nach ihr müssen allmählig (natürlich unter Zuziehung der Obertasten) alle übrigen Durtonleitern nach dem Gehör gebildet werden. Die Benennung wird dann mit der leichtfasslichen Vorschrift geleitet: dass in jeder Tonleiter jede Tonstufe einmal aber nicht öfter (nicht zugleich mit ihrer Erhöhung oder Erniedrigung) auftreten muss. Ich weiss nicht (denn ich habe solang' ich früher Elementar-Unterricht ertheilt, stets dieses Verfahren beobachtet) ob unmittelbar Auswendiglernen schneller fördert. Aber gewiss lässt es Gehör Vorstellungsvermögen und den nach dem Richtigen suchenden Scharfsinn des Schülers in Unthätigkeit.

Erst wenn Gehör und Vorstellungsvermögen sich ungenügend erweisen, muss Abzählen der Tasten und Messen der Tonverhältnisse zu Hülfe gerufen, auch dann aber sobald als möglich auf jene Vermögen zurückgegangen werden.

Schwieriger ist dem Gehör und der Vorstellungskraft die Fassung der systematischen Molltonleiter (mit kleiner Terz und Sext' und grosser Septime) für sich allein oder mit ihren Umbildungen (aufwärts mit grosser abwärts mit kleiner Sext' und Septime) zu praktischen Zwecken. Jedenfalls setzt sie schon Bekanntschaft mit chromatischer Tonverwandlung und Kenntniss der Durtonleiter voraus. Hierauf stützt sich das folgende, gelegentlich beim Unterricht von mir gefundene Verfahren. Ich mache den Schüler darauf aufmerksam, dass Dur und Moll sich zuerst in der Terz dann in der Sexte der Tonleiter unterscheiden, die Terz also zuerst unsre Achtsamkeit fesselt. Nun zeig' ich die offne Hand und zähle vom Daum' an die drei Stufen *c d e* ab; *e* muss in Moll erniedrigt, in *es* verwandelt werden. Der dritte



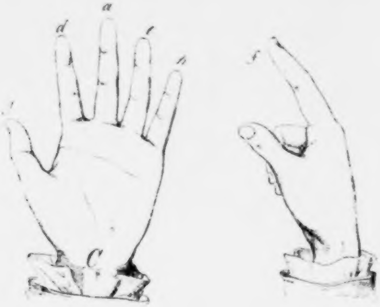
Finger ist es, bei dem die **Wandlung geschieht**, der mich also festbannte. Ich fange (gleichsam zurückgewiesen) nochmal bei dem Daumen an, zähle *f g a* ab — und wieder fällt auf den dritten Finger die zu erniedrigende Stufe, *a* muss *as* werden; dann folgen *h* und *c* zu den letzten Fingern. Also alle Finger sind unbezeichnend, nur der dritte (der längste, der Mittelfinger) fodert jedesmal in Moll Erniedrigung. Dies Verfahren überhebt den Schüler jeder Schwierigkeit.



Vielleicht zieht Mancher eine Veränderung desselben vor. Die Terz ist dritte Stufe der aufsteigenden, die Sext' ist dritte Stufe der absteigenden Tonleiter; man kann also von beiden Enden den Punkt treffen, indem man vom Daum' bis zum Mittelfinger *c d e (es)* und dann vom kleinen Finger rückwärts *c h a (as)* abzählt. Ich würde bei dem ersten Verfahren bleiben, keinenfalls aber beide gleichzeitig anwenden.

Uebrigens wird man wohlthun, den Schüler erst so lange mit dem Durgeschlecht' und den Durkompositionen zu beschäftigen, bis er sich recht hineingefühlt und ganz darin einheimisch geworden ist. Dann öffnet das Mollgeschlecht mit seinen Kompositionen seinem Gefühl eine ganz neue Welt, ohne dass ihn die Abweichungen verwirren.

Die Zusammenfassung aller Durtonarten (die Einprägung ihrer Vorzeichnungen und Tonleitern) hat erst dann Werth, wenn der Schüler zu Kompositionen mit vielfach wechselnder Modulation vorgeschritten ist, oder wenn im Einzelnen genug Tonleitern geübt sind und nun das Ganze zusammengefasst werden soll. Hier scheint mir Logiers Darstellungsweise (die wohl unvorbedacht die vorhergehende angeregt hat) vortrefflich. Logier öffnet die linke Hand und weiset mit dem Zeigefinger der Rechten auf den



linken Arm (den Stamm der linken Hand) der die »Stammtonart (Normaltonart *C* ohne Vorzeichnung) bedeutet. Der Daum und die folgenden Finger werden gewiesen und als die jedesmal eine Quinte höher liegenden Tonarten *G D A E H* bezeichnet, der rechte Zeigefinger wird einstweilen als *F* genommen. Jede der hinter *C* auftretenden Tonarten erhält eine Erhöhung, jede eingetretne Erhöhung bleibt für die folgenden Tonarten: Gdur also erhält eine Erhöhung, und zwar (hier wird der rechte Zeigefinger gehoben) vor *F*, also *fis*; Ddur zu *fis* eine neue Erhöhung (hier wird auf den Stamm gewiesen) vor *C*, also *cis* — und so fort. Umgekehrt ergeben sich die Durtonarten mit Erniedrigungen: Fdur (man sehe das Bild) erhält eine vor *h*, das nun *B* heisst, Bdur eine neue vor *E* und so fort. In schriftlicher Fassung findet sich dies Verfahren (sowie der früher übliche Quintenzirkel) mit Allem was daranhängt in der Musiklehre.

5. In der Harmonik (auf die übrigens bei der Methode für Kompositionslehre zurückzukommen ist) scheint mir das Zusammenwerfen der verschiedenartigsten Akkorde geistlos und geisttödtend, wie Alles was weder Stoff zum Nachdenken bietet noch sofort in künstlerische Anwendung tritt. Bessere Erkenntniss zeigt einen Ur-Akkord, den grossen Dreiklang, und zwei aus demselben erwachsende nebst zwei wieder aus diesen durch Weglassen (des Grundtons) hervorgehnde andre Akkorde. Der Urakkord *g — h — d* z. B. ergiebt folgende Gruppe (+ bedeutet: und, oder: dazu)

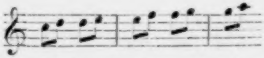
g — h — d
g — h — d + *f* ...... ohne Grundton *h — d — f*
g — h — d — f + *a* ,, ,, *h — d — f — a*

Hier ist ein Inbegriff und nichts Vereinzelt-Zusammenhangloses, ein Werk des Nachdenkens und eine Aufgabe dafür statt einer Last für blosses Gedächtniss. Der Lohn ist, dass bekanntlich die ganze Familie mit Einschluss der oben fehlenden Akkorde einem gemeinsamen hier

g — h — d — f
h — d — f
g — h — d — f — a
h — d — f — a
g — h — d — f — as
| *h — d — f — as*
| | ∧ | |
c c e g
oder
es

angedeuteten Grundgesetze folgt, das sich dem Lernenden leicht und unvergesslich einprägt.

6. Wenn in den bisherigen Beispielen besonders Verstand Gedächtniss und Erinnerung zur Uebung kamen: so dienen die Kompositionsstudien vorzugsweis zur Erweckung und Kräftigung der Vorstellungskraft, ja sie sind innerhalb der Kunst das einzige Mittel, da alle von aussen herangebrachten Gegenstände (Vorspielen Lesen und Spielen fremder Kompositionen) nur Stoff für Anschauung Auffassung und Gedächtniss oder Erinnerung sein können. Unter Kompositionsstudium versteh' ich aber nicht jenes abstrakte Harmoniewesen der Generalbassisten, sondern die Lehre und Uebung wirklichen Gestaltens. Der erste Anfang bringt schon künstlerische Gebilde hervor. Wär' es auch der unbedeutendste Gang, der sich aus dem geringsten Motiv entwickelte,



so ist das schon wirkliche Musik, so hat der Schüler schon das Motiv und seine Fortführung im Geiste gehabt, so hat er sich schon ein Weiteres, manches Andre vorstellen, hat möglicherweise seine Phantasie sich schon zu ganz neuen Gestaltungen — denn wer berechnet, was alles aus dem geringsten Motiv erwachsen kann? die ganze Musik hängt daran) — angeregt fühlen können. Der nächste Fortschritt kann schon, (wenn auch in engem Raum), ein Kunstwerk bringen. Das Volkslied das ich in meiner Kompositionslehre (Th. I Beilage XXVI, 5, vierte Ausgabe) mittheilte, könnte den ersten Periodenübungen (die in die zwei ersten Lektionen fallen) S. 44 entsprungen sein.

Indess hier darf und muss ich die Reihe der erläuternden Beispiele abbrechen, da sie bereits wiederholt in andre Auseinandersetzungen übergeführt haben. Könnt' ich überhaupt ein Lernen, das nicht sofort zum Leben zur That führt, in der Kunst billigen: so würd' ich die vom Generalmajor v. Decker (einem mathematischen Kopfe) bei Mittler in Berlin herausgegebne »bildliche Darstellung des Systems der Tonarten«, zu dem meine Kompositionslehre Anlass gegeben, unbedingt empfehlen. Eine einzige Figur zeigt da die Tonarten nach ihren Verwandtschaften und Vorzeichnungen, die Akkorde nach ihrer Abstammung und Beziehung, Modulationen Intervallenbildung und noch Vieles.

Die vierte Foderung, die die Lehre an den Schüler zu stellen hat, wofern er bildbar sein soll, würde sich auf die Fähigkeit seiner körperlichen Organe beziehn. Allein hier tritt jedes Musikfach mit besondern Foderungen hervor, die den Fachlehrern zur Beurtheilung überlassen bleiben.

Es ist nur noch ein letzter Moment zur Sprache zu bringen, der sowohl hinsichts des Körperlichen als des Geistigen von Bedeutung ist: das Alter des Zöglings.

Die gewöhnliche — und allerdings erste Frage ist: in welchem Alter kann oder soll Musikunterricht beginnen? Die zweite scheint für das Lehramt eben so wichtig: was ist von jeder Alterstufe zu erwarten und zu fodern?

Beide Fragen können nur beantwortet werden auf Grund der Erfahrungen, die die Psychologie uns wissenschaftlich überliefert.

Sie belehrt uns, dass die ersten drei Jahre zwar an der Entwickelung des Selbst- und Weltbewusstseins (des Bewusstseins von der eignen Persönlichkeit mit ihren Gefühlen Bedürfnissen Neigungen u. s. w. und von den Dingen ausser uns, sofern sie mit uns in Beziehung treten) arbeiten, dem Sinnenthum aber und seiner Bethätigung und Entwickelung entschiednes Uebergewicht im innern Seelenleben einräumen. Erst allmählig stellt sich Gleichgewicht des Sinnlichen und Geistigen her und erhebt sich der Geist aus instinktartigem Wesen und Walten zu Bewusstheit und Absichtlichkeit; allein es sind vereinzelte Blicke, Anschauungen ohne festen und bestimmten Zusammenhang, Zwecke die gesetzt und wieder fallen gelassen vergessen werden. Dieser Zustand reicht bis an das achte Jahr; in Anschauung und Wollen ist Phantasie die lose willkührliche vergessliche unzuverlässige Lenkerin. Erst allmählig beginnt nun die Befreiung des Innern aus diesem unberechenbaren Gespiele: bis über das vierzehnte Jahr arbeitet der Verstand sich heraus und baut dem jungen Wesen ein eigen und zusammenhängend Leben, zusammenhängend nicht blos als kreatürlich Fortbestehn sondern nach Bewusstheit und Selbstbestimmung. Erst mit dem Eintritt der geschlechtlichen Reife vermag das Idealleben sich zu entfalten: wer nicht zeugungfähig ist kann auch geistig nicht zeugen, kann nicht Schöpfer sondern nur Phantast sein.

Sinnenthum Phantasie Verstand Vernunft oder Idealfähigkeit sind die vier Stufen der Entwickelung unsrer Seele. Dass die Zeitpunkte nicht absolut festgestellt werden können, sondern Klima Lebensweise Persönlichkeit in jedem Einzelnen sich abweichend bestimmen, versteht sich eben so gewiss, als dass jene Stufen nicht abgeschlossne Zustände bezeichnen, in deren einem nur Phantasie im andern nur Verstand walteten. Dass endlich auch die körperliche Kraft erst allmählig wächst und ausdauernden Gebrauch ohne Nachtheil zulässt, ist bekannt.

Hiernach würde, von allen sonstigen Rücksichten (z. B. auf andre und nöthigere Bildungszweige) abgesehn, der Anfang des Musikunterrichts im Allgemeinen nicht vor zurückgelegtem siebenten Jahre, nicht gern vor zurückgelegtem zehnten (in der Mitte der dritten Periode) statthaben dürfen. Dagegen würde verspäteter Beginn (erheblich später als das vierzehnte Jahr, in der Periode höhern zur Vernünftigkeit heranschreitenden Bewusstseins) mit der Mühseligkeit zu kämpfen haben, die technische Uebung Verstandes- und Gedächtnisswerk — am unerlässlichsten im Beginn der Kunstlehre — einem daran wie an den ersten mehr spielenden und spieligen Genüssen nicht mehr Befriedigung findenden Gemüth auferlegen. Eben die innre Leere, die gereiftere Geister in jener Sphäre fühlen, reizt sie an, fremde Vorstellungen und Nebengedanken in die Kunst hineinzutragen und dieselbe abstrakt oder phantastisch zu behandeln, statt sich unter der Gunst rechtzeitiger Einführung naiv in sie hineinzuleben.

Diese Festsetzungen gelten der eigentlichen Lehrzeit. Der Sinn für Musik erwacht (wie schon bemerkt) weit früher, in den ersten Lebensjahren. Folglich kann jene unbewusste Bildung die uns aus Musikhören und eignen Versuchen, aus gelegentlichen Winken und Andeutungen zukommt, ebenfalls weit früher beginnen und dem spätern — selbst dem verspäteten Unterricht begünstigend vorarbeiten.

Was nun in jedem Alter zu erwarten, im Schüler zu entwickeln ist, ergiebt sich aus der Erkenntniss der allgemeinen Entwickelungstufen ebenfalls von selber. Ich mache nur darauf aufmerksam, dass auch hier vollkommne Uebereinstimmung herrscht zwischen Entwickelung der Kunst und der des für Kunst sich bildenden Menschen. Auch die Kunst haben wir uns zunächst als Ausbruch erregten Gefühls in sinnlicher Gestalt vorzustellen gehabt; dann streckte sie die jungen Glieder zu phantastischem Spiel, trat unter die Regelung und Zweckverfolgung des Verstands, erwuchs dann erst zu durchleuchtetem Gefühl von der eignen Seele des Menschen und von den Verhältnissen, erhob zuletzt sich zum Dasein in der Idee, im Lichte der Vernunft. Das Kind kann nur am Klang und Tonspiel sich ergötzen, in der Handhabung des Instruments die Glieder üben und am Gelingen technischer Aufgaben sich befriedigen. Der reifere Knabe fasst den Verstand der Sache, greift heftig und rücksichtlos in der Einseitigkeit seines Verstandes an, was er für recht erkannt; wer kennt nicht das schroffe *forte* des angehnden Spielers, den grellen Klang der Knabenstimme, die harten Umrisse des jungen Zeichners? Das ist naturgemäss, was darüber hinausliegt kann erzwungen und angekünstelt werden aber nicht erzogen. Erst später erwacht in der Gestalt von Empfindung und Schwärmerei Bewusstsein für das Innerliche und Feinere, erst zuletzt Ahnung und Anschaun der Idee; wer das früher hervorrufen wollte, würde nur Phantasterei und Selbstbetrug oder Heuchelei erzeugen.

Wohl weiss ich, dass dieser Stufengang oft verfrüht worden ist, und keineswegs stets erfolglos oder verderblich. Dergleichen macht sich besonders in Musikerfamilien oft gleichsam unabsichtlich. Ein früher klug geleiteter und überwachter Anfang macht dann die Kunst gleichsam instinktiv, entwickelt die Geschicklichkeit der Glieder in der Zeit grösster Schmiegsamkeit, gewährt breiteste Routine, giebt Aussicht auf eine weite Karriere. Allein die andre Seite der Verfrühung macht sich ebenfalls geltend, selbst wenn man nicht bis zum Untergraben der Gesundheit gegangen ist. Die Bildung des jungen Wesens wird einseitig-musikalisch, die Musik wird Alltagzustand statt Erhebung, der Beruf zeichnet sich als Musikanterei. Will man Mozart als glänzenden Ausnahmfall nennen, so vergesse man nicht die Schaar der Wunderkinder und Wundervirtuosen, die mit raketenhaftem Geblitz' und Geprassel kühn emporstiegen, um in dem Dunkel irgend eines Orchesters oder Lehrkreises unterzutauchen, von der Tüchtigkeit später aber naturgemäss Entwickelter in Schatten gestellt. Und dieser einzige Mozart (wenn nur aus seinem Range Beispiele genommen werden sollen) musste mit früher Nervenschwäche und frühem Tod büssen. Die Natur fodert ihr Recht am strengsten, wo die feinsten Fäden des Lebens berührt werden.

Oft will man die Alterfrage nach Rücksichten auf die dereinstige Lebenbestimmung entscheiden: wer »sich zum Musiker bestimme« (das heisst: welches Kind in einem Alter wo es noch kein eigen Urtheil über sich und die Lebenstellungen haben kann von den Seinigen zum Musiker bestimmt wird) müsse möglichst früh, wer Musik blos »zum Vergnügen« üben wolle, möge später Unterricht empfangen. Ich kann diese Ansichtweise aus künstlerischem und humanistischem Gesichtpunkte nur verwerflich finden. Es giebt keine schnödere und verderblichere Antastung des allgemeinmenschlichen Rechts auf Selbstbestimmung, als dies Hineinzwängen in irgend eine einseitige begränzte Richtung — jedes Fach ist nothwendig beschränkt und beschränkend, einseitig und einseitig machend, da es Lebenkraft und Lebenrichtung von allem Andern ablenkt und in sich hineinnimmt — bevor sich gezeigt haben und der Einzelne über den man bestimmt sich selbst überzeugt haben kann, ob diese Richtung seinem Verlangen und Vermögen auch gemäss ist. Wenn man die Jungen von Adel frühzeitigst in

Kadettenhäuser bringt, so ist die Absicht einen Offizierstand von gleichsam angeborner Hingebung für die noch nöthigbefundnen stehnden Heere zu erzielen; das vorzugweise Recht auf Offizierstellen und weitere Versorgung sind Entgeld. Wozu bedarf es eines stehnden Heers von Musikern? — deren haben nie gefehlt. Und wo finden diese prädestinirten Musiker Ersatz, wenn der weite jedem Menschen offne Lebenskreis ihnen hineingeschwunden ist in die eine Richtung, — und sich dann zeigt, dass sie ihnen nicht gemäss und nicht lohnend ist? — Wir haben ganze Familien, in denen die Musik sich so von Vater auf Sohn vererbt und überall guten Erfolg gezeigt hat: so einst die Scarlatti die Bach und Mozart, später die Schneider Schunke Pixis. Aber wer zählt die Tausende, die für Kunst und Leben auf diesem Wege verkümmert sind?

IX.

Die Musikanlagen und ihre Entwickelung.

Anlage für Musik. Schwierigkeit sie zu erkennen. Ihre Nothwendigkeit. Bedürfniss der Entwickelung. — Unrichtige Vorstellung von Anlage. Angeborne Fähigkeit. Vielfältigkeit der Anlagen. Rein-musikalische. Geistesrichtungen. Empfindung. Auffassung. Geschmack. Anmuth. Schönheitssinn. Phantasie. Fachtalent. Genie und Talent. — Gehör. Versäumniss seiner Ausbildung. Tontreffen. Tonstimmen. — Methode für Tontreffen. Tonfassen. Erste melodische Grundlage. Motiv. Gang. Harmonische Grundlage. Die Uebertragungen. Das Mollgeschlecht. Chromatik. — Rhythmus. Mangelhafte Entwickelung. Ursach derselben. Folge. — Methode. Taktgeben. Beiläufige Uebungen. Zweitheiliger Rhythmus. Zergliederung. Dreitheiliger Rhythmus. Gemischte Rhythmen. — Geistige Entwickelung.

Nicht ohne Besorgniss, mit vielen Kunstgenossen in Widerspruch zu gerathen, trete ich zu der Erörterung über Anlage für Musik. Die Talentfrage wird von den meisten Künstlern und Lehrern gleichsam im ersten Hinblick oder Hinhoren nach einem gewissen Instinkt entschieden. Sie haben sich eine mehr oder weniger klare Vorstellung von dem gemacht, was ein Künstler sein und in sich haben soll; gewisse Zeichen und Wahrnehmungen die sie sich oft selber nicht deutlich machen gelten ihnen dann als Ueberzeugung von Anlage oder Nicht-Anlage. Meistens legen sie unbewusst das Gefühl oder Bewusstsein von ihrem eignen Selbst als Maassstab an. Aber wie trügerisch kann bei redlichstem Wollen dieses Maass sein! wie leicht wird der Schwächere das Talent eines Andern überschätzen, der Ueberlegne es unterschätzen!

Dass die Frage nicht so einfach zu beantworten ist, sollte man schon anerkennen, wenn man auf die vielfachen Bestimmungen hinblickt die sich im Gebiet der Musik zeigen. Der Eine will sich nur mit ihr erfreun, der Andre sie besser oder umfassender verstehn lernen, ein Dritter bestimmt sich für »Musikmachen« in Gärten auf Bällen u. s. w., ein Vierter für ein Orchester; ein Fünfter ist mit einer Kantoren- oder untergeordneten Dirigentenstelle befriedigt, während Andre als Komponisten Elementar- oder höhere Lehrer oder Kapellmeister zu wirken denken. Jede dieser Bestimmungen hat ihr volles Recht, jede fodert irgendwelche Begabung. Was will es da sagen, wenn man Jemand kurzweg »Talent« beimisst oder abspricht? Talent — zu welchem von jenen Berufzweigen?

Selbst innerhalb eines bestimmten Gebiets: wieviel Stufen giebt es da? wer kann sie so schnell und genau ermessen? Ein Strauss, der uns den Walzer im grossen Styl gebracht — ich meine den für Bälle nicht jene Phantasiegebilde Webers Chopins Liszts, die den Walzer idealisirt haben wie einst Bach die Sarabande und Gigue — ein solcher Mann hat ganz gewiss Talent bewiesen. Hummel auch, Chopin auch, Beethoven (von seiner Genialität abgesehn) ebenfalls; und welch' ein Unterschied zwischen ihnen!

Genug, um uns zu überzeugen, dass die Talentfrage keineswegs so leicht genommen und obenhin entschieden werden darf.

Gleichwohl kann Niemand ihre Wichtigkeit verkennen. Sie macht sich gerade da am entschiedensten geltend, wo die Beantwortung der Frage am schwersten, oft kaum möglich ist: zu Anfang der Lehrzeit. Der Zögling will eine Laufbahn betreten, die irgend eine bestimmte Begabung erfodert. Er scheitert oder verliert kostbare Zeit und Mittel, wenn jene Begabung fehlt: man verschliesst ihm eine Bahn, zu der vielleicht wahre Neigung und sonst verständige Beweggrunde hingewiesen, wenn man die Begabung ihm irrig abspricht. In den meisten Fällen ist es zum Glück nicht nothwendig, gleich im Voraus entscheidend zu urtheilen; meist lassen die Verhältnisse zu, einen Versuch zu machen, wieweit die Kräfte reichen oder sich entwickeln.

Allein die Talentfrage hat noch eine andre Seite, die der Lehre fortwährende Beachtung und Betheiligung abfodert, und in so fern die wichtigere ist: die Entwickelung des Talents. Wer die Unentbehrlichkeit der Anlage begreift und ihre Entwickelung für möglich hält, muss diese als Hauptaufgabe, als Erstes und Letztes der Bildung anerkennen. Hier sind wir also genöthigt das Wesen der Anlage (des Talents, wie die Künstler sich lieber ausdrücken) schärfer zu bestimmen.

Zweierlei Vorstellungen müssen wir sogleich aufgeben: dass Talent eine einfache in sich gleichartige Kraft sei — und dass es so wie der Mensch es einmal habe, wie es ihm »angeboren« sei, nach Art und Maass bleibe.

Die letztere Vorstellung fesselt Viele, schon der Bequemlichkeit wegen. »Ich hab' einmal Talent, wozu soll ich mich noch anstrengen?« dieser Gedanke ist der Vater der meisten Mittelmässigkeiten; »dieser Schüler hat kein Talent!« das ist die Lossprechung, die bequeme Lehrer sich selbst ertheilen, wenn sie das vorhandne Talent nicht zu entwickeln bereit sind. Dass das Talent aber eine »angeborne« einfache Kraft sei, dazu finden sich die Meisten überredet, wenn ihnen im Gegensatz zu unfähigern und schwer oder gar nicht fortschreitenden Schülern andre gegenüberstehn, denen Alles leicht wird, die Alles gleichsam von selbst oder auf den flüchtigsten Wink fassen und ausüben. Noch sprechender scheint ihnen das ein Beweis für jene angeborne gleichsam spezifische Kraft: dass der Eine sich in allerlei Dingen geschickt und fähig zeigt, nur eben in dem einen Fache (der Musik) nicht, obgleich er sich um ihre Erlernung bemüht; während umgekehrt dem Andern nichts geräth ausser in diesem einen Fache. Beispiele für Beides sind in der That häufig und müssen jedem Lehrer schon aufgestossen sein. Den letzten Nachdruck erhält diese Beobachtung durch jene Familien, in denen eine Kunst gewissermassen erblich und herrschend auftritt. Die drei Scarlatti (Alexander, Dominicus, Joseph) die drei Mozart, der weitverzweigte Stammbaum der Familie Bach, die Namen Benda Schneider Schunke Pixis Müller und viele sonst (ich habe schon früher darauf hingewiesen) sind Zeugen allerdings dafür; in der Malerei stellen der Blumist Anton Vernet, der Seemaler Joseph, dessen Sohn und Enkel Karl und Horaz einen gleichen Stammbaum dar, abgesehn davon, dass die Mutter des Letztern Tochter des grossen Zeichners und Kupferstechers Moreau *le jeune* ist.

Allein gerade diese Familienhaftigkeit deutet schon auf die richtigere Verständniss der Erscheinung. Wir fassen bei der Talentfrage den Menschen gerade so wie er eben vor uns tritt als ein Einiges und fertiges Ganze auf, wägen die Summe seines dermaligen Vermögens, ohne uns klar zu machen, wie dieses Ganze geworden; — und das, diese Summe von Angebornem unbewusst Angeeignetem und bewusst Angebildetem, nennen wir Talent. Wieviel Anregungen findet der in musikalischer Umgebung Aufwachsende! wieviel eignet er sich spielend und unbemerkt an, sobald nur Lust und allgemeine geistige Regsamkeit erweckt sind! Was Andre bei gleicher Neigung und Befähigung später in der Lehre erst erarbeiten müssen (wenn sie es überhaupt nachholen mögen) hat er schon mühlos allmählich gewonnen und seiner Natur gleichsam angeeignet. Dies frühe Hineinwachsen in die Kunst giebt dem Sinn und Handeln die Schnellkraft des Instinkts, verleiht Routine und Selbstvertraun, überhebt den Lehrer allerdings vieler Zweifel und Müh'. Es ist die naturnächste Aneignung, voller Unbefangenheit und Sorglosigkeit; aber es ist nicht »die Naturanlage«, sondern sie nebst vielem unberechenbar Hinzugekommnen. Und es ist weder absolut unersetzlich, noch ohne Gefahr sich bei dem »zur Natur Gewordnen« zu beruhigen und in Trivialität zu versinken.

Wenn man freilich dieser Naturwüchsigkeit jene kalte leblose kunstfremde Lehrweise gegenüberstellt, die unbekümmert um das Innerliche und seine Erhaltung und Entfaltung genugzuthun meint, wenn sie den Zögling zu gewissen äusserlichen Kenntnissen Handgriffen und Effektmanieren anleitet: dann kann man sich der Ueberschätzung jenes frühzeitigen Hineinlebens oder doch des Wunsches kaum erwehren, es überall gefördert zu sehn. Das kann uns am Besten der hellblickende A. Dumas bezeugen. Als er mit Viktor Hugo E. Scribe und Andern 1849 in den Staatsrath berufen ward um mit seiner grossen Bühnenkunde das Theaterwesen von Paris zu berathen, schlug Scribe vor die Kindertheater zu unterdrücken. »Zerstört mir (rief Dumas aus) nicht diese Kindertheater! sie sind die kostbarste Pflanzschule der Schauspieler.« Und das Konservatorium? fragte Scribe — »Das Konservatorium macht unmögliche Schauspieler. Man gebe mir, gleichviel wen — einen entlassenen Munizipalgardisten, einen bankerotten Krämer und ich mach' einen Schauspieler aus ihm! Aber niemals hab' ich mit einem Zögling des Konservatoriums was ausrichten können: für immer sind sie durch die Herkömmlichkeit und Mittelmässigkeit der Schule *(par la routine et la médiocrité de l'école)* verdorben, sie haben nicht die Natur studirt, sie verstehn nichts als mehr oder weniger übel ihrem Meister nachzuahmen.«

Wer darf Dumas Lügen strafen? wer hat nicht dieses Geschlecht der Abgerichteten die für Künstler gelten sollen schon kennen gelernt? Nur dass (abgesehn von der Frage der Sittlichkeit bei dem Kindertheater, die uns hier nicht angeht) frühzeitige Hineinbildung nicht überall zu erlangen ist, wohl aber sehr dringliche Bedenken in Bezug auf das künftige Lebensgeschick (S. 316) erweckt.

Es wird also stets auf Lehre und Lehrverbesserung zurückzukommen, auch das Talent, die Naturanlage wird der Lehre anzuvertraun sein: sie muss die Naturgabe zu erkennen und zu entfalten zu verwenden wissen; das müssen wir alle, die wir uns Kunstlehrer nennen, lernen und als unsre erste Pflicht begreifen, wenn unser Wirken Lebenskraft und wahren Erfolg haben soll.

Leicht können wir uns nun überzeugen, dass jenes sogenannte Musiktalent keineswegs eine einfache Kraft sein kann, sondern ein Inbegriff sehr mannigfaltiger Kräfte, deren eine dasein kann, die andre nicht, eine schwächer die andre kräftiger entwickelt oder entwickelbar. Ursprünglich sind in uns die einfachsten Anlagen, — oder richtiger ausgedrückt: von Natur haben wir höchst allgemeine einfache Befähigung. Sie äussert und bestimmt sich zuerst in den Beziehungen unsrer nach aussen verlangenden und von aussen nach innen nehmenden Sinne, die sich allmählig sondern und vervielfältigen, verknüpfen und zu Bewusstheiten, zu bewusstem Streben (Willen) zu Thätigkeit und Freiheit des Geists emporführen.

Ein Blick auf den Inhalt der Musik zeigt die verschiednen Anregungen die sich in ihr vereint finden, und die Anlagen die sie herausfodert.

Die Musik also bewegt sich in Schallen Klängen Tönen Rhythmen. Schall Klang und Ton sind ihr eigenthümlich Element. Rhythmus muss sich ihnen bald anschliessen, wie dem Silbenfall in der Sprache, den Bewegungen im Tanze.

Hiermit treten also drei Gestaltreihen vor uns, deren jede Empfänglichkeit Verständniss Bethätigung fodern. Der Musiker muss Auffassung Vorstellungs- und Darstellungsfähigkeit für Tonverhältnisse haben, — was gewöhnlich unter dem Ausdrucke »Gehör« zusammengefasst wird. Er muss Sinn für rhythmische Gestalt haben, das Geschick gleiche rhythmische Theile (Schall Ton Pause) gleichmässig darzustellen, verschiedne richtig gegen einander abzumessen, die Bewegung und Glieder des Ganzen durch Betonung zu bezeichnen, — was der Musiker kurzweg »Takt« nennt. Gehör und Takt, in diesem Sinne genommen, sind die Grundbedingungen für Bethätigung an der Musik. Vielen gelten sie schon für sich allein als jene »Musikanlage« oder jenes »Talent«, von dem aller Erfolg abhangen soll.

Sie sind das Erste, was in Betracht kommt, aber nicht einmal elementarisch erschöpfend. Für Gesang und Instrumentation kommt ein drittes Elementar-Vermögen hinzu: der Sinn für Klang und Klangverschiedenheit. Der Sänger soll nicht blos rein und richtig singen, seine Stimme soll auch Kraft Fülle Reiz und Mannigfaltigkeit des Klangs haben, Eigenschaften (die Kunstsprache bezeichnet sie ungenau als »Tonbildung«) die von Natur angelegt sein, durch Bildung vervollkommnet werden müssen. Auch der Instrumentist kann seinem Instrument verschiedne Arten des Klangs abgewinnen (einen »guten oder schlechten Ton« aus ihm ziehn, wie man uneigentlich sagt) die verschiednen Karakter, mehr oder weniger Annehmlichkeit haben. Der Komponist endlich findet in den Klängen und Klangmischungen der Instrumente dasselbe Element für seine Kunst, das sich dem Maler in den Farben bietet. Es ist keine Frage, dass auch das Klangwesen »Anlage« fodert, nämlich einen für dessen Auffassung empfänglichen Sinn, und das Vermögen sich Klänge verschiedner Art geistig vorzustellen und sinngemäss hervorzubringen.

So hätten wir also zwei verschiedne Anlagen, die sich zunächst an das sinnliche Element der Musik knüpfen: Tonsinn und Klangsinn. Die rhythmische Anlage ist zwar allgemeiner Natur und gehört dem geistigen Kunstgehalt an, indem sie den sinnlichen Stoff — gleichviel welchen, ob Schall oder Ton Laut oder bewegten Körper — nach irgend einem Gesetz oder Vorsatz geordnet vorüberführt. Allein sie gesellt sich als stoffnächste und von Anbeginn gar nicht zu entbehrende jenen nothwendig zu.

Ist nun hiermit der Inbegriff dessen was man naiv und kurzweg als »Talent« bezeichnet erschöpft? So wenig als mit Klang Ton und Rhythmus die Musik vollständig beisammen ist: es fehlt der ganze geistige Gehalt. Der Akustiker, der Instrumentmacher und Stimmer brauchen und üben ihr Gehör, ohne darum Musiker zu sein. Nur dürfen jene Naturgaben nicht fehlen und nicht unentwickelt bleiben, weil durch sie allein der geistige Gehalt sich an die Musik gewiesen sieht.

Die geistigen Anlagen nun (wenn wir noch einmal das zweideutige Wort wagen wollen) sind so mannigfach wie die Richtungen oder Beziehungen, die der Geist auf die Kunst nimmt.

Nächst den mehr sinnlichen und elementaren Auffassungen, die bisher zur Sprache kamen, bedarf es vor Allem des »Gefühls« für das was in Klängen Tönen u. s. w. lebt und bedeutet, sowohl im Einzelnen (ich muss z. B. Gefühl haben für den Sinn der verschiednen Intervalle — der Terz Septime u. s. w., für die grössern Tonbewegungen und Zusammenstellungen, — Steigen und Fallen der Töne, Dur und Moll u. s. w.) als im Ganzen eines Kunstwerks. Das gesicherte Bewusstsein vom letztern kann neben dem erstern fehlen oder vorhanden sein, man muss es »Verständniss« nennen.

Blicken wir zunächst auf die Ausführung, so zeigt sich vor Allem, dass man Begabung für sie haben kann ohne darum für Erfindung angeregt zu sein oder für Beides gleiche Befähigung zu zeigen. Für Ausführung ist vor Allem eine sehr gemischte Eigenschaft geschäftig, die man als »Auffassung« bezeichnen muss und die aus allgemeinen und musikalischen Elementen gemischt ist. Es ist zunächst eine gewisse Schnellkraft, gleichsam mit dem ersten Hinblick auf die Noten den Fortgang der Komposition und die Mittel zur Ausführung zu errathen (das sogenannte »vom Blatt Spielen«) oder auch passende Harmonie die gar nicht gegeben ist (wie wir bei unsern Tyrolern und Steiermärkern hören und man bei unbezifferten Bässen wagen muss) aus dem Stegreif zuzusetzen. Auf höherer Stufe weiss diese Gabe der Auffassung den — wenigstens ungefähren Sinn einer Komposition sich anzueignen und sich demselben im Vortrag anzuschmiegen. Erfahrung Schnellblick und Sympathie oder Bekanntschaft mit dem Komponisten schmelzen hier mit ursprünglicher Erregbarkeit zusammen.

In höherer Selbständigkeit zeigt sich dann jenes instinktive Gefühl für »Maasshalten«, das sich als »Geschmack« und »Anmuth« und zu oberst als »Schönheitsinn« ausbildet, und die Harmonie des auffassenden mit dem darstellenden und schöpferischen Geiste zum Ziel hat. Gesundheit heiterer Sinn eine von Trägheit und Leidenschaft gleich entfernte Anregsamkeit bilden die Grundlage dieser in sich selber nicht scharf bestimmbaren Eigenschaften, die offenbar allgemeiner Natur sind und sich an Musik nur ebensowohl wie in andern Sphären bethätigen können. Endlich ist die freigewordne Vorstellungskraft, die »Phantasie« zu nennen, die Gestalten im Geist und aus dem Geist hervorrufende eigentlich künstlerische Kraft.

Alle diese Bethätigungsformen des Geistes fodern ohne Frage ihren Ursprung im Menschen selber, und dazu frühzeitige Erregtheit desselben nach ihnen hin, also wieder

»Anlage.« Allein für sie wirkt vom Lebensbeginn an das ganze Leben und die gesammte Bildung zusammen, so dass gar nicht mehr scharf geschieden werden kann, wann und wodurch die ersten Keime sich zu entwickeln begonnen haben. Hier fliessen also ursprüngliche Sinnesrichtung und Bildung untrennbar ineinander. Demungeachtet prägt sich die Sinnesart oft so entschieden aus, dass sie sich gebieterisch selbst gegen ernstliche Vorsätze durchsetzt, und man versucht werden könnte, noch mancherlei »Fachtalente« zu unterscheiden. So könnte man ein »Liedertalent« bei Komponisten hervorheben, die im Liede Treffliches leisten, ohne sich in grössern Unternehmungen gleich begabt zu zeigen; man könnte bisweilen in demselben Künstler »kombinatorisches Talent« neben ungleich schwächerer Ursprünglichkeit der Erfindung aufweisen: ja man darf einem Händel und vielen Italienern entwickeltern »Sinn für Gesang und Stimme« als Bach und Beethoven und vielen Deutschen und Franzosen, Haydn und Beethoven entwickeltern »Sinn für Instrumentale« beimessen als vielen Ebenbürtigen. Aber eben hier an den höchsten Beispielen wird klar, dass wir nicht mehr »Anlagen« sondern Entwickelung Bildung und karakteristische Richtung der ganzen Persönlichkeit vor uns haben.

Ein letztes Wort sei mir nach dieser vielleicht schon allzuermüdenden Erörterung vergönnt. Es betrifft »Genie« oder »Genialität.« Nicht die Begriffe von Genie und Talent philosophisch festzustellen und von allen fremden Nebenvorstellungen zu befreien ist Absicht: für solchen Zweck muss auf Theodor Mundts vielseitige Auseinandersetzung in seiner Aesthetik hingewiesen werden. Hier nur soviel zur Erläuterung, als zur Orientirung in den den Musikern und Musiklehrern geläufigen Vorstellungen für unsre Aufgabe nöthig scheint.

In diesem Kreise pflegt man mit dem Namen Genie und Genialität nichts als die höchste Stufe des Talents zu bezeichnen, oder auch Genie als das Angeborne Talent als das Angelernte. Das Letztere widerlegt sich aus den bisherigen Betrachtungen; Hervorheben eines höhern Grades (ohnehin in geistigen Dingen nicht bestimmt durchzuführen) durch unterscheidende Benennung müsste überflüssig scheinen. Wohl aber bedürfen wir jenes Namens für einen — sagen wir Beruf von eigenthümlicher Bedeutung. Wie man jenen Moment höchsten Ineinswirkens all' unsrer geistigen Kräfte »Begeisterung« nennt, gleichsam als wär' erst da ein Geist beseelend in uns getreten: so schreibt man einem »Genius«, der Eingebung eines höhern Wesens gleichsam zu, wenn uns und wenn durch uns Ideen offenbar werden — das Wort in seiner wahren früher gewiesnen Bedeutung genommen: nicht abgeleitete abgezogne Gedanken und beliebig ersonnene Ausgestaltungen, sondern Urbilder des ewig Wahren — Ideen, die wir also nicht da oder dorther genommen, sondern die zuerst (soviel man weiss und wir wissen) durch uns in die Welt treten und dem Leben nach ihrer Richtung hin einen neuen Inhalt geben. Vorbereitet kann und musste die Schöpfung des Genius in ihm und der Welt werden, man konnte sie unbestimmt ahnen. Aber ihre Gestaltung ist eine ursprüngliche, weder absichtlich hervorzurufen noch zu berechnen; man kann sie verleugnen und kreuzigen aber nicht ändern und bedingen, denn sie hat ihr Gesetz allein in sich. Und ihr Inhalt ist einer der ewigen Gedanken, auch darin mit Recht bildlich einem Genius beigemessen, dass er ein Ausfluss jener Vernunft ist, die im Grund' aller Verschleierung und Irrung die Welt regiert. Aeschylus Shakespeare Goethe waren solche Genien, von den Musikern ist vor Allen Bach Gluck und Beethoven zu nennen; in jedem trat eine ureigen neue Gestalt in das Leben ihrer Kunst.

Im wahren Gegensatze dazu hat Talent den (meist beglücktern) Beruf, auszubilden und nachzubilden, auch einseitig zu verbessern und zu verschönen oder annehmlicher zu machen, das heisst: den dämonisch hochaufgerichteten Gedanken des Genius mit der Schwäche und Furcht der Welt durch vermittelnde Zwischengestaltungen, die Nachbildungen sind, auszugleichen. Treffender kann das Geschäft des Talents nicht gezeichnet werden, als es Mendelssohn in jener schon früher benutzten Unterredung gethan. »Wenn einer Talent hat, und dennoch Gewöhnliches fabrizirt, so ist es allemal seine Schuld. Er verwendet sein Zeug nicht so, wie er es könnte, wenn er wollte. Die gewöhnlichste Ursache des Gewöhnlichen ist Mangel an Selbstkritik und an Verbesserungstrieb. . . . Ich habe die Gedanken gedreht und gewendet, — wie oft und wie vielmal denselben! — um ihre ursprünglich gewöhnliche Physiognomie in ursprünglichere, bedeut- und wirksamere umzugestalten . . . . Geben Sie mir einen Gedanken der allergewöhnlichsten Art, was gilt die Wette, ich drehe und wende ihn nach Zeichnung, Akkompagnement, Harmonie, Instrumentation so lange, bis er in einen tüchtigen verwandelt ist.« Wie sich diese Thätigkeit des Talents immer noch von der Arbeit des berechnenden Verstands unterscheidet, soll uns ein ganz Fremder sagen, Clausewitz, der (in seiner Strategie) jene »als Fertigkeit« bezeichnet, »aus einer unübersehbaren Menge von Gegenständen und Verhältnissen die wichtigsten und entscheidenden durch den »»Takt«« (das Gefühl) des Urtheils herauszufinden. Der Takt des Urtheils besteht unstreitig mehr oder weniger in einer dunkeln Vergleichung aller Grössen und Verhältnisse, wodurch die entfernten und unwichtigen schneller beseitigt und die nächsten und wichtigsten schneller herausgefunden werden, als wenn dies auf dem Wege strenger Schlussfolge geschehn sollte.«

Nun endlich können wir erwägen, welches die Aufgabe ist, die die Lehre hinsichts der Anlagen sich gestellt findet, und wie sie dieselbe zu lösen hat.

Natur gab den Keim, das Leben hat ihn auf eine gewisse Stufe der Entwickelung gebracht, die Lehre soll was bisher absichtlos geschehn mit Absicht und Zweckgemässheit zu höchsterreichbarer Vollendung führen. Sie muss dazu nicht blos den Bildungsgegenstand scharf in das Auge fassen, auch den Zögling nach Vermögen und Mangelhaftigkeit muss sie klar erkennen. Das Angeborne ist ihm hinsichts des an das Sinnliche gebundnen Talents zunächst der Sinn; der muss zu erhöhter Thätigkeit gereizt, auf das Wesentliche hingeleitet, vor Zerstreuendem bewahrt, seine Wahrnehmungen müssen zum deutlichen Bewusstsein gebracht und demselben eingeprägt, das Bewusstsein muss erhellt bestimmt befestigt, durch erweiterte Erkenntniss und Nachdenken bereichert, durch den Reiz von Neigung und Willenskraft zur Bethätigung aufgerufen werden. Wieviel hierzu schon vorbereitet ist, was von aussen zu statten kommt, ist in jedem einzelnen Fall zu erwägen.

Wenden wir uns nun zu den bestimmten Aufgaben, zuerst zur Entwickelung des sogenannten Gehörs, der Fähigkeit für Tonverhältnisse. Die Entwickelung des Sinns für Klang und Klangverschiedenheit bedarf keiner elementaren Schulung und wird erst für das höhere Kompositions-Studium bedeutend. Die Entwickelung des rhythmischen Sinnes folgt nach der des Tonsinns.

Der Tonsinn des Musikers muss fähig sein hörbar werdende Tonverhältnisse zu erkennen, der Geist des Musikers muss fähig sein Tonverhältnisse sich bestimmt vorzustellen auch ohne dass sie eben sinnlich vernommen werden. Dies sind die beiden Fähigkeiten, auf die es eigentlich ankommt; eine dritte (man kann sie nur als Tongedächtniss bezeichnen) ist: eine bestimmte Tonhöhe, z. B. die Stimmung des Orchesters im Bewusstsein festzuhalten; sie kann gelegentlich nützen, ist aber nicht entscheidend.

Warum ist jenes Vermögen für Tonverhältnisse bei Vielen selbst unter steter Musikübung so gering entwickelt?

Weil ihre Aufmerksamkeit nicht erweckt, sondern häufig gehemmt und abgelenkt wird. Und weil man allzuhäufig versäumt, höhern Antheil durch innigere Bethätigung anzuregen. Man beobachte den Klavierunterricht, neben dem Gesang die am fleissigsten angebaute Stätte musikalischer Unterweisung. Das Klavier ist überhaupt der Erregung des Tonsinns ungünstig. Denn es liefert dem Spieler unabänderlich gestimmte Saiten, die durch die rechte Taste unfehlbar den verlangten Ton geben, erfodert also in Bezug auf Tonverhältnisse zunächst nur äusserliche Aufmerksamkeit auf den Mechanismus der Tastenbenutzung. Das Gehör kann aus dem Spiele bleiben, — und wie oft es vom Schüler und Lehrer aus dem Spiel gelassen wird, kann man nur zu häufig beobachten. Musik aber ohne Tonsinn ist leeres Handthieren mit fremdbleibenden Dingen. Nehme man hierzu die Masse des im gewöhnlichen Unterrichtsgange dem Schüler sich Aufdringenden, den bunten Inhalt der meisten Tonstücke die er studirt oder sonst hört: so muss klar werden, dass unter solchen Umständen eine nicht etwa schon durch das Leben zufällig gekräftigte Fähigkeit eher betäubt und verwirrt als gefördert wird.

Langjährige Routine kann helfen; besonders im Gesang und auf solchen Instrumenten (Streichinstrumente Hörner Trompeten) auf denen der Ton vom Spieler gesucht und gebildet werden muss.

Wo dieser Weg nicht offen steht und die Bildung entschiedner gefördert werden soll, muss Gehör und Tonvorstellung methodisch gebildet werden.

Ich füge gleich zu: hier wie überall muss Uebung den Schüler zur Selbstthätigkeit bewegen. Ihm etwa die Tonverhältnisse blos zu hören geben, errathen und benennen lassen, ist erschlaffend passives Verfahren. Bald erschöpft es die Aufmerksamkeit des Schülers und nutzt den Lehrer in seiner schalen Fragerrolle ab. Der Schüler muss die Tonverhältnisse selber hervorbringen; dies erfodert und übt die Vorstellungskraft von ihnen und überzeugt ihn und den Lehrer von deren Genügen.

Ich unterscheide hier mit Rücksicht auf die Schwäche des Anfängers Vor- und Darstellung der Tonverhältnisse nach ihrer ungefähren aber kenntlichen Fassung, von der Vor- und Darstellung derselben in möglichst erreichbarer Reinheit. Das Erstere kann man als »Tontreffen«, das Andre als »Tonstimmen« oder »Tonrichten« bezeichnen. Wär' also die grosse Quinte (*c — g*) darzustellen, so ist dem Tontreffen genügt, wenn man sie von der kleinen (*c — ges*) und übermässigen (*c — gis*) sicher unterscheiden kann; die höhere Stufe (das Tonrichten) fodert, dass das Intervall genau die Stimmung habe, die ihm im Tonsystem beschieden ist.

Diese feinere und genauere Stimmung zu üben ist Aufgabe des beflissenen Gesangunterrichts und der Unterweisung auf Streichinstrumenten. Man kann sich ebenfalls dafür an einem Monochord mit beweglichem Steg und durch Klavierstimmen fortbilden. Das alles bleibt hier unerörtert Lehrern und Schülern überlassen.

Wichtiger als Grundlage für lebendige und belebende Musikbeschäftigung ist das Tontreffen.

Es kann nur mit der Stimme des Schülers befriedigend geübt werden, fodert aber weder reiche Begabung noch Ausbildung derselben. Der Umfang einer Oktav ist wenigstens Anfangs schon allenfalls genügend; bekanntlich haben die meisten Stimmen weitern Umfang, wenn auch nicht gleich gute Töne. Jeder Ton wird bestimmt und mit seinem Namen (*c d e f g* u. s. w.) angegeben, mittelstark ohne Zagen und ohne Heftigkeit und nur so lang gehalten als man zu sprechen pflegt und als zum zweifellosen Vernommenwerden nöthig ist. Die Treffübungen auf einem unbestimmenden Vokal (etwa *A* oder *O* zu Gunsten hellern oder vollern Stimmenklangs) anzustellen, oder die einzelnen Aufgaben mit allgemeinen Intervallnamen (»Singe die grosse Terz von *c*!« statt »Singe *c—e*!«) abzufodern scheint mir unmethodisch. Man muss das Tonverhältniss vereint mit der Benennung der Töne in der Ausübung vorstellen und geläufig machen, denn man will in die praktische Musik einführen und zu bestimmter Vorstellung ihres Inhalts kommen, nicht aber Wohlklang der Stimme fördern oder die abstrakten Benennungen der Theorie geläufig machen. Das Beides gehört anderswohin.

Als Hülfinstrument dient am besten das Klavier mit seinen fertigen Tönen und der Gelegenheit, auf ihm das Tonsystem äusserlich (an den Tasten) zur Anschauung und die Töne in unabänderlicher Stimmung zu Gehör zu bringen. Hiermit wird begonnen. Die sieben Tonstufen werden auf den Untertasten durch alle Oktaven gezeigt, ihre Benennung und Auffindung und der Begriff von Höhe und Tiefe, Auf- und Absteigen durch Beispiele am Klavier deutlich und geläufig gemacht.

Nach dieser Vorbereitung beginnen die eigentlichen Treffübungen. Sie müssen sich auf Anschauung des Tonsystems in seiner natürlichen Entwickelung gründen, und denselben natürlichen Gang nehmen den die Kunst in ihrem wesentlichen Aufwachsen genommen. Dies ist das Leichteste und Sicherste zugleich, damit lebt sich der Schüler sofort in das Tonwesen ein und gewinnt selbst für die höchsten Studien und Bethätigungen (Komposition) von Anbeginn naturgemässe unentbehrliche Grundlage. Jene abstrakten

Uebungen von Intervallreihen: erst alle Sekunden (*c* — *d*, *d* — *e*, *e* — *f*) dann alle Terzen (*c* — *e*, *d* — *f*) weiterhin Quarten Quinten und Septimen — sind nicht blos zum Theil kunstwidrig schwer und ohrquälerisch, sie sind durch und durch unmethodisch: sie ermüden durch ihr Einerlei, in dem gleichwohl Unterscheidungen unbeachtet unterlaufen.

Nach diesen Grundsätzen ist nun das Verfahren zu ordnen.

A. Tonfassen.

Das Erste was als Grundlage weiterer Bildung verlangt und erwirkt werden muss, ist die Fähigkeit: einen laut angegebnen Ton wenigstens soweit zu erkennen, um ihn von andern zu unterscheiden, und zum Beweis dafür wenigstens so genau nachzusingen, dass er sich von andern Tönen erkennbar unterscheidet. Dies ist, was ich mit dem Ausdrucke »Tonfassen« bezeichne.

Kaum darf man annehmen, dass diese Fähigkeit einem nicht von Natur Tauben ganz fehle. Bei Kindern ist schon im ersten Lebensjahre der Trieb Gehörtes (Ton und Klang) nachzulallen thätig; ohne ihn würde keins Reden lernen und singen, während Beides doch früh beginnt und zwar das Letztere vor dem Erstern. Derselbe Anstoss, der sogar leblose Körper (Saiten) zum Einstimmen bringt, wenn der ihnen inwohnende Ton (oder ein verwandter) von andern Körpern angeklungen wird, wirkt auch in beseelten Wesen als »Sympathie.«

Nicht die Fähigkeit fehlt, aber Aufmerksamkeit und Theilnahme können geschlummert haben. Ein Zeichen für musikalische Neigung — diese erste Bedingung für Musikbildung — ist das gewiss nicht. Gleichwohl kann, wenn sich die Aufgabe stellt, auch hier noch Abhülfe versucht werden.

Zeigt sich jene Unfähigkeit oder vielmehr Trägheit der Auffassung, kann der Schüler einen scharf (etwa mit der

Violin) angegebnen Ton nicht treffen, kann er nicht einmal durch eine Anzahl Mitsingender (wenn eine solche vorhanden) die den Ton aushält zum Einstimmen gebracht werden: so muss man ihm zuerst Tonverhältnisse von sehr auffallendem Karakter zu hören geben, — einen sehr hohen Ton nach einem sehr tiefen und umgekehrt, weite und dem nach Milde verlangenden Tonsinn unverträgliche Tonverhältnisse, z. B. grosse Septimen — und versuchen, ob er einen Unterschied wahrnimmt und im Bewusstsein festhält, z. B. zu wiederholten Malen unterscheidet. Sobald aber erst ein Ton (wenn auch nur ungefähr) erkannt mit- und nachgesungen, muss man versuchen ihn zum Nachsingen des grossen Dreiklangs aufwärts in gerader Tonfolge (*c* — *e* — *g* ohne Oktav) zu bringen, ohne Erklärung, selbst ohne Tonbenennung, blos auf den Instinkt für diese nächstzusammenstimmenden Töne rechnend.

Doch nun zu den nicht Allzuunfähigen.

B. Erste melodische Grundlage.

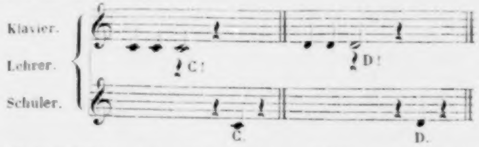
1. Die sieben Tonstufen werden aufgewiesen, zu Gehör gebracht, benannt, durch alle Oktaven gesucht.

2. Ihre Folge wird »Tonleiter«, *C* als »Tonika dieser Tonleiter« benannt und die Tonleiter von *c* bis *c* erst von unten nach oben gespielt und genannt; dann (wenn das Erstere genugsam für den Anfang eingeprägt ist) von oben nach unten in »verkehrter Richtung.«

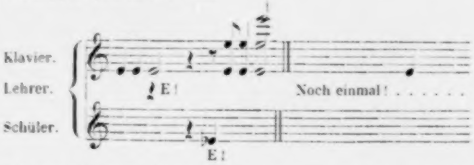
Dass es noch andre Durtonleitern, Molltonleitern und eine chromatische giebt, bleibt unerwähnt. Nichts soll dem Kunstbeflissenen gelehrt werden, als was sogleich zur Anschauung und Anwendung kommt. Anschauung Können That sind Elemente der Kunst, nicht sach- und thatfernes Wissen.

3. Jetzt wird die Tonleiter von unten nach oben, Ton für Ton einzeln und langsam, zu Gehör gebracht, dabei je-

der Ton vom Lehrer genannt und vom Schüler einzeln mit der Stimme angegeben, —

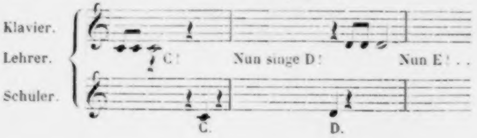

Klavier.
Lehrer.
Schüler.
C!
D!
C.
D.

ich wiederhole: jeder Ton wird vom Schüler auf den Laut gesungen der der praktische Name des Tons ist. Das Instrument dient zur Berichtigung etwa verfehlter Töne, indem der unrichtige Ton noch unter dem Gesange des Schülers oder gleich nachher auf dem Instrument, allenfalls mit Verdopplungen in der Höhe


Klavier.
Lehrer.
Schüler.
E!
Noch einmal! . . . . . .
E!

Die Berichtigung durch das Instrument ist der mit der Stimme des Lehrers vorzuziehn: Anfangs giebt sie der Lehrer, später muss der Schüler sie suchen.

4. Nun wird das Verfahren umgekehrt. Der erste Ton wird auf dem Instrument angegeben und vom Schüler nachgesungen; die folgenden werden vom Schüler angegeben und auf dem Instrumente nachgespielt,


Klavier.
Lehrer.
Schüler.
C!
Nun singe D!
Nun E! . .
C.
D.

bis auch sie nicht mehr nöthig ist und der Schüler die ganze Tonreihe ununterbrochen vorträgt.

Diese Uebung wird zuerst bis zur Oktav ausgedehnt, dann soweit die Stimme bequem reicht.

5. Hierauf wird die Tonleiter zergliedert in 2 und 2, 3 und 3 Töne u. s. w., und jede Gruppe als »Motiv« bezeichnet. Die Erklärung des Begriffs ist erfoderlichen Falls aus der Musik- oder Kompositionslehre zu entnehmen.

Der Schüler muss motivenweis singen und selbst ausfindig machen, was sich jetzt gestalten lässt; also:

c d — *e f* — *g a* . . . . . oder
c d — *d e* — *e f* . . . . .

ferner

$\underline{c}\,\underline{d}\,\underline{e}$ — $\underline{f}\,\underline{g}\,\underline{a}$ — $\underline{h}\,\underline{\underline{c}}\,\underline{\underline{d}}$ . . . . oder
c d e — *e f g* — *g a h*

und so fort.

Die einzige Regel hierbei, Folgerichtigkeit, wird als ein Grundgesetz hervorgehoben.

6. Nun wird das von 3 bis 5 gewiesene Verfahren auf die absteigende Tonleiter angewendet.

7. Endlich werden beide Richtungen gemischt; es ergiebt sich, dass das Motiv auch »verkehrt« (in entgegengesetzter Richtung) gebraucht werden kann, dass damit neue Tongestalten zu bilden sind, z. B. neben den bei 5 gebildeten auch

c d — *d c* — *d e* — *e d* . . . . . oder
c d — *e d* — *e f* — *g f*
c d e — *e d c* — *d e f* . . . . . oder
c d e — *f e d*

und andre.

Man weiset darauf hin, dass aus einfachen Motiven durch irgend welche Fortführung neue zusammengesetzt werden, man z. B. aus *c d e* ein *c d e e d c* oder *c d e f e d* machen kann.

Gelegentlich wird für Bildungen dieser Klasse der Name »Gang« mitgetheilt und das Wesen dieser Grundform (aus der Kompositionslehre) in leichter Weise kenntlich gemacht.

Nicht unbemerkt bleibe, dass alles hier Geübte wirkliche Musik ist (wenn gleich auf unterster Stufe) nicht abstrakter Lehrapparat, und dass damit das Melodiewesen, wenn gleich in höchst beschränktem Raume doch in seiner wahren künstlerischen Grundlage, zu Vorstellung und Erkenntniss kommt.

C. Harmonische Grundlagen.

Die nächsten Treffübungen stützen sich weder auf das Mollgeschlecht noch auf Chromatik, sondern wieder auf das Natürlich-Nächste und Fasslichste, auf die in der Natur gegründete Harmonie. Diese beginnt bekanntlich mit Oktav (Quint) und Quarte, wird aber zuerst vollständig und in sich festabgeschlossen durch Zutritt der bestimmenden Terz. Dies Intervall giebt daher die erste festgezeichnete Harmonie; mit ihm beginnen wir.

8. Es wird das zweite Motiv aus 5 *(c d e)* auf- und abwärts gesungen und durch Weglassung des mittlern Tons in eine Terz *(c e c)* verwandelt.

Dies wird von Stufe zu Stufe auf- und abwärts fortgeführt, so dass Terzengänge von mancherlei Motivirung, zuerst

c e c, d f d, ...

dann

e c e, f d f . . . . .

hierauf

c e, d f . . . . . und
e c, f d

entstehn.

9. Es wird der erste Ton der Tonleiter auf dem Instrument) angegeben und der Schüler hat dazu die Terz zu

finden. Dies wird bis zur zweistimmigen Darstellung der Tonleiter

$\underline{e}\ \underline{f}\ \underline{g}\ \underline{a}\ \underline{h}\ \underline{\underline{c}}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{e}}$

$\underline{c}\ \underline{d}\ \underline{e}\ \underline{f}\ \underline{g}\ \underline{a}\ \underline{h}\ \underline{\underline{c}}$

auf- und abwärts und unter mannigfacher vom Schüler anzugebender Motivirung fortgeführt, indem erst die Unter- dann die Oberstimme auf dem Instrument, oder von der Stimme des Lehrers, die andre vom Schüler — oder beide von zwei oder mehr vereinten Schülern angegeben werden.

Die „Umkehrung“ der Terz und Terzgänge zu Sext und Sextgängen wird gelegentlich gezeigt und geübt.

10. Von hier wird zum grossen Dreiklang auf der Tonika *(c e g)* geschritten. Er wird gezeigt, seine Töne werden in melodischer Form erst vorgespielt, dann gesungen, zuerst nur einfach, darauf (soweit die Stimme reicht) aufwärts abwärts hin- und herschweifend in mancherlei vom Schüler anzugebenden Motivirungen. Zur Erleichterung und Aufklärung dient, wenn man ihn auf die Tonleiter selber stützt, nämlich erst

c d e f g

dann *c e g*

singen lasst. Hat man mehrere Stimmen zur Verfügung, so wird der Akkord drei- und vierstimmig in verschiednen Lagen und Umkehrungen (soweit der Stimmumfang gestattet) intonirt, zuletzt auf einem einzigen Vokal *(A* und *O)* lang und voll ausgehalten. — Mancher Lehrer wird überrascht werden durch den Eifer und das Wohlgefallen, das die Schüler bei einem solchen durch sie selbst zusammengebauten Akkorde zeigen.

11. Nun wird der tonische Dreiklang wieder mit der Tonleiter ausgefüllt,

aus *c e g*

wird *c d e f g*

und auf *G* ein gleicher Akkord *g h d* gesetzt, nöthigenfalls unter Vorausschickung der Tonleiter,

aus *c d e f* $\underline{g}$ $\underline{a}$ $\underline{h}$ $\underline{\underline{c}}$ $\underline{\underline{d}}$

wird $\underline{g}$ $\underline{h}$ $\underline{\underline{d}}$

und hieraus unter Zufügung einer neuen Terz der Dominantakkord *g h d f*, nöthigenfalls wieder unter Vorausschickung der Tonleiter). —

c d e f g.

$\underline{g}$ $\underline{a}$ $\underline{h}$ $\underline{\underline{c}}$ $\underline{\underline{d}}$ $\underline{\underline{e}}$ $\underline{\underline{f}}$

$\underline{g}$ $\underline{h}$ $\underline{\underline{d}}$ $\underline{\underline{f}}$

auf- und absteigend.

Die fünfte Stufe von der Tonika wird als »Dominante« bezeichnet, der neue Akkord (Dominantakkord) genannt und sein Grundgesetz (*g* und *h* gehn nach *c*, *f* nach *e*, *d* nach *c* oder *e*) praktisch gezeigt und sogleich geübt:

$\underline{g}$ $\underline{h}$ $\underline{\underline{d}}$ $\underline{\underline{f}}$ — geht nach

$\underline{\underline{e}}$ …. $\underline{\underline{c}}$ $\underline{g}$ $\underline{e}$ $\underline{c}$;

$\underline{g}$ $\underline{h}$ $\underline{\underline{d}}$ $\underline{\underline{f}}$ $\underline{\underline{d}}$ $\underline{h}$ — geht nach

$\underline{\underline{c}}$ …. $\underline{g}$ $\underline{e}$ $\underline{c}$;

$\underline{g}$ $\underline{h}$ $\underline{\underline{d}}$ $\underline{\underline{f}}$ $\underline{\underline{d}}$ — geht nach

$\underline{\underline{c}}$ …. $\underline{g}$ $\underline{e}$ $\underline{c}$ oder

$\underline{\underline{e}}$ …. $\underline{\underline{c}}$ $\underline{g}$ $\underline{e}$ $\underline{c}$

$\underline{g}$ $\underline{h}$ $\underline{\underline{d}}$ $\underline{\underline{f}}$ $\underline{\underline{d}}$ $\underline{h}$ $\underline{g}$ — geht nach

$\underline{\underline{c}}$ $\underline{g}$ $\underline{e}$ $\underline{c}$ oder

$\underline{c}$ $\underline{e}$ $\underline{g}$ $\underline{\underline{c}}$

oder bleibt (als Unterton eines Quartsextakkords) stehn.

Dem Dominantakkorde schliesst sich der grosse Nonenakkord an. Es wird gezeigt, dass derselbe aus dem Dominantakkorde, wie dieser aus dem Dreiklang der Dominante —

g h d
g h d . . . »und!« . . . *f*
g h d . . . . *f* . . »und!« . . . *a*

durch Zutritt einer neuen Terz erwächst: sein Gesetz wird praktisch gewiesen und er wird gleich dem Dominantakkorde geübt.

12. Zum Schlusse werden der Dur-Dreiklang der Unterdominante und die drei in der Tonleiter befindlichen Molldreiklänge aus derselben hervorgehoben und die verwandten in der anschliessendsten Weise verbunden.

c e g wird nach *c f a*
e g c ,, ,, *f a c*
g c e ,, ,, *a c f*

geführt, ferner

c e g nach *h d g* u. s. w.
c e g ,, *c e a* u. s. w.

und so fort durch Lagen und Umkehrungen, soweit der Stimmumfang erlaubt. Zuletzt übt man den Gang in Sextakkorden auf- und abwärts:

c d e u. s. w. *g f e*
g a h *d c h*
e f g *h a g*

ferner

c h c d c d u. s. w. *c a h c d h c d* .....
g f g a g a *g e f g a f g a*
e d e f e f *e c d e f d e f*

und andern.

Beiläufig geben die auf Harmonie gegründeten Uebungen ein Mittel zur Berichtigung der Stufen, die von Anfängern leicht unrein gesungen werden, nämlich der Quarte die sie oft zu hoch, der Terz davor die sie leicht zu tief, der Septime die sie leicht zu hoch nehmen und in die Oktav hineinziehn. Man kann dann die Quarte so

c d e f g
c d e . g
c . e . g . . und! *f*

die Terz so

c d e f g f e d c
c . . . . g . . . . c und
c . . . . g . e . c g e c e g.

die Septime so

$\underline{c}\ \underline{d}\ \underline{e}\ \underline{f}$
$\qquad\qquad \underline{f}\ \underline{a}\ \underline{\underline{c}}$
$\qquad\qquad \underline{f}\ \underline{a}\ \underline{\underline{c}}$ . . . und! *h . . . . c*

umschreiben.

Ich breche hier ab; dem einsichtigen Lehrer wird die Vervielfältigung der Uebungen nach allen Seiten hin leicht werden und ihn wie die Schüler munter erhalten. Hat er genug Stimmen, so wird er zu einem Halteton (ich muss überall Bekanntschaft mit der Kompositionslehre voraussetzen) die Tonleiter einfach oder in Terzen Sexten oder Sext-Akkorden über oder unter oder um den Halteton herum, — so wird er Tonleitern Terz- und Sextgänge in Gegenbewegung singen lassen, um die Schüler zum Festhalten der eignen Tonfolge gegenüber andern abweichenden oder widersprechenden, und zur Auffassung eines Harmoniegewebes bei eigner Mitwirkung zu gewöhnen.

Wer sich klar macht, dass in dem bisher Gegebnen fast alle Intervalle in der mannigfaltigsten Weise zum Vorschein kommen, wird die Fruchtbarkeit der Uebung wohl erkennen. Das aber, was geübt worden, ist die natürliche Grundlage alles Tonwesens überhaupt, — mit Zuziehung der ersten und wichtigsten von jener Naturgrundlage abweichenden Gestalt, des Molldreiklangs.

Die bisherige Ausführlichkeit erlaubt mir, von hier kürzer zu sein. Es folgen nun

D. Die Uebertragungen

(Transposition, Transponirung) in andre Durtonarten, in denen von einer andern Tonika aus die Tonleiter erst (wie ich schon früher gerathen) nach dem Gehör angegeben, dann benannt und dann Alles wie oben in der Normaltonleiter durchgeübt wird. Kaum wird dabei mehr als Benennung und ein Versuch nöthig sein. Als Schlussübung dient

13. ein Modulationsgang durch die verschiednen Tonarten. Aus *g h d* wird *g h d* . . . (und ! . . . . *f* gebildet und dies nach *c e g* aufgelöst. Aus *c e g* wird *c e g* . . . . (und ! . . . *b* gebildet und nach *f a c* aufgelöst — und so wandert man in mannigfachen Lagen durch die Tonarten, die hiermit zum ersten Mal zu einem Ganzen verbunden auftreten. Dasselbe wird mit den Nonenakkorden geübt, soweit der Stimmumfang gestattet: hier scheint es zuträglich nicht bei der blossen Auflösung —

$\underline{g}\ \underline{h}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{f}}\ \underline{\underline{a}}$ . . . geht nach
$\underline{g}\ \underline{\underline{e}}\ \underline{\underline{c}}\ \underline{g}\ \underline{e}$ —

stehn zu bleiben, sondern diatonisch zur Septime zurückzukehren.

$\underline{g}\ \underline{h}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{f}}\ \underline{\underline{a}}$ . . . geht über
$\underline{\underline{g}}\ \underline{\underline{f}}$ . . . . nach
$\underline{e}\ \underline{\underline{c}}\ \underline{g}\ \underline{e}\ \underline{c}$,

und so die Auflösungen der None und Septime zusammenzufassen. Doch muss auch Jenes versucht, überhaupt Wechsel und Mannigfaltigkeit überall erstrebt werden.

Für Benennung in Tonarten mit vielen Vorzeichnungen giebt es ein Erleichterungsmittel, — wenn man dessen bedarf: man stellt sich die zu benennenden Tonverhältnisse zuerst ohne Vorzeichnung vor. Ich soll z. B. den Nonenakkord in Cisdur angeben, weiss aber weder ihn noch Dominantakkord noch Dominante von Cisdur sogleich zu finden. Dann entziehe ich schon der Tonika ihre Vorzeichnung, setze statt *Cis* also *C*. Von *C* kenn' ich die Dominante: *G*, da kann ich Dominant- und Nonen-Akkord, *g h d* . . und! . . *f* . . . und! . . *a* leicht bilden. Nun sollte aber nicht von *C* aus, sondern vom erhöhten *C* operirt werden. Folglich fehlen durch alle gefundnen Verhältnisse die Erhöhungen. Folglich heisst die Tonart und Tonika nicht *C* sondern *Cis*, die Dominante nicht *g* sondern *gis* der Dominant- und Nonenakkord

nicht ... *g h d f* . . . . und! . . . *a*
sondern *gis his dis fis* . . . und! . . . *aïs*

Indess wird es dieses Hülfsmittels (dessen Gegenstand nicht sowohl Tonfindung als Tonnennung ist) kaum bedürfen: es ist blos zum Trost für Aengstliche erwähnt.

E. Das Mollgeschlecht.

Mollgeschlecht und Molldreiklang gehn bekanntlich nicht aus der natürlichen Entfaltung des Tonsystems hervor, sondern werden nach künstlerischem Antrieb zu künstlerischem Zweck aus Durdreiklang und Durgeschlecht hervorgebildet. Der zuerst entscheidende Zug ist die kleine Terz der Tonika; festgestaltet und zweifelfrei tritt diese Terz im tonischen Dreiklang' als Unterscheidung des Moll von Dur auf.

Hiermit ist der Faden gegeben, der die Gehörübung nach Moll überführt.

14. Der Lehrer bringt am Instrument' erst den grossen, dann den kleinen Dreiklang, erst *c e g* dann *c es g* zu Gehör und zur Erkenntniss. Dann wird aufwärts Dur abwärts Moll

c e g ..... *g es c*
oder *c e g* .... *g e* .... *g es* ..... *g es c*

gesungen (dies scheint den Meisten leichter zu fallen als Aufwärtssingen) dann *c e g . . . . . c es g*

und umgekehrt

c es g . . . . . c e g

Nun wird auf die unter 12 beiläufig mitbenutzten Molldreiklänge hingewiesen und das Gehör im Erkennen von Moll- und Durdreiklängen geübt: jeder Durdreiklang wird in einen Molldreiklang, jeder Molldreiklang in einen Durdreiklang umgesungen und umgenannt.

15. Der Dominantakkord in Moll wird gleich dem in Dur gelehrt und mit seiner Auflösung,

$\underline{g}\ \underline{h}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{f}}$ ..... geht nach

$\underline{\underline{es}}\ \underline{\underline{c}}\ \underline{g}\ \underline{es}\ \underline{c}$

wie unter 11 gezeigt worden, durchgeübt.

Der Nonenakkord wird in Moll wie in Dur gezeigt, der Unterschied von grossem und kleinem Nonenakkorde gewiesen und die Auflösung —

$\underline{g}\ \underline{h}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{f}}\ \underline{\underline{as}}$ ..... geht über

$\underline{\underline{g}}\ \underline{\underline{f}}$ .. nach

$\underline{\underline{es}}\ \underline{\underline{c}}\ \underline{g}\ \underline{es}\ \underline{c}$

nach Moll, dann aber auch die abweichende nach Dur

$\underline{g}\ \underline{h}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{f}}\ \underline{\underline{as}}$ ..... geht über

$\underline{\underline{g}}\ \underline{f}$ .... nach ... »Dur!«

$\underline{\underline{e}}\ \underline{\underline{c}}\ \underline{g}\ \underline{e}\ \underline{c}$

gewiesen.

Hier kann auf die aus Dominant- und Nonenakkorden entnommnen Akkorde (verminderter Dreiklang und die bekannten zwei Septimenakkorde) hingewiesen werden. Einer Uebung bedarf es für sie nicht, höchstens einiger Versuche zur Probe.

Den Schluss macht die Verbindung von Dur und Moll derselben Tonika. Es wird gesungen:

$\underline{c}\ \underline{es}\ \underline{g}\ \underline{\underline{c}}$ ..... darauf

$\underline{d}\ \underline{f}\ \underline{g}\ \underline{h}$ .... aufgelöst nach Moll:

$\underline{\underline{c}}\ \underline{g}\ \underline{es}\ \underline{c}$ .... darauf

$\underline{h}\ \underline{g}\ \underline{f}\ \underline{d}$ .... aufgelöst nach Dur:

$\underline{\underline{c}}\ \underline{g}\ ,\underline{e}\ \underline{c}$

und dies durch die verschiednen Lagen u. s. w. durchgeübt.

Hier kann man beiläufig bemerklich machen, wie schwächlich diese Verbindung und der Unterschied beider Geschlechte ist, wenn der letztere blos auf dem tonischen Dreiklang oder vielmehr der Terz der Tonika beruht, und die Verbindung oder der Wechsel der Geschlechte blos auf einem beiden gemeinsamen Akkorde. Von *g h d f* kann man ebensowohl nach *c es g* wie nach *c e g* schreiten: folglich entscheidet *g h d f* nichts.

Nun wird die Unterdominante zu Hülfe gerufen. Man lässt singen erst,

$\underline{c}\ \underline{e}\ \underline{g}\ \underline{\underline{c}}$ .... $\underline{c}\ \underline{f}\ \underline{a}\ \underline{\underline{c}}$ ... $\underline{c}\ \underline{e}\ \underline{g}\ \underline{c}$

$\underline{d}\ \underline{f}\ \underline{g}\ \underline{h}$ ... folglich nach

$\underline{c}\ \underline{e}\ \underline{g}\ \underline{\underline{c}}$

dann

$\underline{c}\ \underline{es}\ \underline{g}\ \underline{\underline{c}}$ ... $\underline{c}\ \underline{f}\ \underline{as}\ \underline{\underline{c}}$ ... $\underline{c}\ \underline{es}\ \underline{g}\ \underline{\underline{c}}$

$\underline{d}\ \underline{f}\ \underline{g}\ \underline{h}$ ... folglich nach

$\underline{c}\ \underline{es}\ \underline{g}\ \underline{\underline{c}}$,

dann die ausnahmweise Wendung.

$\underline{c}\ \underline{es}\ \underline{g}\ \underline{\underline{c}}$ ... $\underline{c}\ \underline{f}\ \underline{as}\ \underline{\underline{c}}$ .... $\underline{c}\ \underline{es}\ \underline{g}\ \underline{\underline{c}}$

$\underline{d}\ \underline{f}\ \underline{g}\ \underline{h}$ . . . . »soll« nach

$\underline{c}\ \underline{e}\ \underline{g}\ \underline{\underline{c}}$

Das Wort »Soll!« bezeichnet den Ausnahmegang. Ich bediene mich nach einer richtigen Antwort der Schüler des Ausdrucks: »Ich will nicht!« — um sie unter Anerkennung der Richtigkeit zu andrer Auskunft zu bewegen.

Stärker als der Dominant-Akkord bezeichnen bekanntlich der kleine Nonen- und verminderte Septimenakkord Moll, können aber ebensowohl nach Dur aufgelöst werden. Dies muss zuletzt wenigstens mit dem letztgenannten Akkorde zur Anschauung und Uebung kommen: man lässt

c es g c … *c f as c* … *c es g c*
d f as h …. nach
c e g c

führen und hat hier den nächsten Anlass (weil Moll erwartet wurde) auf den hellern und zugleich mildern, nicht getrübten und gezwungnen Karakter von Dur hinzudeuten.

16. Jetzt erst wird die Molltonleiter, und zwar sogleich in ihrer Strenge, zur Vorstellung gebracht. Man lässt singen:

c d es f g (auf *c es g* gestützt)
f as
c d es f g as g,

dann akkordisch

g h d h c,

dann

c d es f g as g as g … *h c*,

dann

c d es f g as h c,

und umgekehrt:

c g es c
c h c g es c
c h c g as g as f es d c
c h c as g es c

zuletzt

c h as g f es d c.

Ich warne übrigens ausdrücklich davor, diese Tonfolge (bekanntlich eine der schwersten mit ihrer herben übermässigen Sekunde) mit allzugrosser Beharrlichkeit und Schärfe durchzuüben. Es hat mit ihr nicht solche Eile, dass man nicht dem Schüler Zeit lassen und sein Gefühl schonen dürfte.

Ueberhaupt wird der Lehrer bald inne werden, dass es keineswegs für jeden Schüler vollständiger und allseitiger Uebung bedarf. Ist erst die Aufmerksamkeit für eine Reihe von Erscheinungen geschärft, so geht wenigstens bei erwecktern Naturen eigne Beobachtung ohne Zuthun über den Lehrkreis hinaus. Jede Lehre ist nur Mittel zum Zweck, ist unvermeidlich (ich hab' es schon gesagt) störender Eingriff in die Ursprünglichkeit und Freiheit des Schülers, muss sich also nicht unnöthig eindrängen oder ausbreiten. Jeder Lehrer muss unausgesetzt daran arbeiten, sich entbehrlich, und seinen Zögling frei selbständig und damit vollkräftig zu machen.

Daher wird auch für die Meisten die letzte Uebung, die sich auf

F. Chromatik

stützt, ganz zu ersparen oder nur leicht und gelegentlich vorzunehmen sein.

16. Man bilde auf der Grundlage der Durtonleiter allmählich die chromatische.

Zuerst werde deren Inhalt in Form von Hülfstönen gebracht, und so:

c d cis d … d e dis e … e f e f

f g fis g … g a gis a … a h ais h … $\underline{h}$ $\underline{\underline{c}}$ $\underline{h}$ $\underline{\underline{c}}$

gesungen. Die letzten Gruppen (*e f* und *h c*) dienen zur Erläuterung der chromatisch ausgefüllten Ganztöne. Hat der Anfang Schwierigkeit, so beginne man nicht mit der Tonika, sondern mit dem Halbton vor ihr:

h $\underline{c}$ *h* $\underline{c}$ …. *c d cis d* u. s. w.

Dasselbe wird absteigend ebenfalls mit Hülfstönen

$\underline{\underline{c}}\ \ \underline{h}\ \ \underline{\underline{c}}\ \ \underline{h} \ldots .\ \underline{h}\ \ \mathit{aïs}\ \ h\ \ a \ldots a\ \ \mathit{gis}\ \ a\ \ g$

dann

$\underline{\underline{c}}\ \ \underline{h}\ \ \mathit{aïs}\ \ h \ldots\ h\ \ b\ \ a\ \ b \ldots$

dann

$\underline{\underline{c}}\ \ \underline{h}\ \ \underline{\underline{c}}\ \ \underline{b}\ \ \underline{a}\ \ \underline{\underline{c}}\ \ \underline{\mathit{as}}\ \ g\ \ c\ \ g\ \ \mathit{fis}\ \ c\ \ \mathit{fis}\ \ g \ldots .$

$\mathit{fis}\ \ g\ \ f\ \ e\ \ g\ \ \mathit{es}\ \ d\ \ g\ \ d\ \ \mathit{des}\ \ c\ \ g$

u. s. w. geübt, und dann erst die chromatische Folge gerad' aufwärts und abwärts versucht.

Vielleicht ist gelegentlich Anlass, auch willkührliche und Misch-Akkorde von hier aus zu Gehör und sichrer Vorstellung zu bringen, z. B. aus *g h d f* ein *g b d f* oder *g h d fis* zu machen, Letzteres wäre so einzuleiten

g h d g ... fis g

g h d fis ..... g

(*fis* als Hülfston) und dann

g h d fis .... e c u. s. w.

Dessgleichen würde

c e g .... gis ... a

zu dem übermässigen Dreiklang,

$d\ \ \underline{f}\ \ \underline{g}\ \ \underline{h} \ldots \underline{h}\ \ \underline{g}\ \ \underline{f}\ \ \underline{a} \ldots \underline{\mathit{des}}$

zu dem Mischakkorde *g h des f* führen, und so jede fremdere Gestalt sich an eine naturnähere und leichter fassliche knüpfen.

Ich will am Schlusse dieser Anleitung wiederholt darauf hinweisen, dass ihr die systematische Entwickelung des Ton- und Harmoniesystems meiner Kompositionslehre zum Grunde liegt. Die Richtigkeit dieser Entwickelung vorausgesetzt muss sie auch dem natürlichen Sinn am fasslichsten und der richtige Weg für seine Entfaltung sein.

Erst nach der Uebung im Tontreffen ist der rechte Zeitpunkt für feinere Tonbestimmung gekommen, gelegentliche Berichtigungen unerwähnt. Aber bald wird man gewahr, dass dann nicht viel mehr zu thun bleibt. Denn der Sinn der Meisten ist im Allgemeinen ohnehin den reinen Tonverhältnissen geneigt und trifft richtig und rein, was er klar und im natürlichen Zusammenhange sich vorzustellen vermag. Ein Paar Stufen der Tonleiter — und körperliches Befinden sind geringe Ausnahmen.

Wenden wir uns nun zu der nächstwichtigen Fähigkeit, dem sogenannten »Takt« oder rhythmischen Gefühl.

Rhythmus ist wie schon gesagt keine ausschliesslich musikalische Gestaltung, nirgend aber so wichtig ja unentbehrlich, wie in der Musik. Wenn man von seinem Wesen allein ausgeht, dann ist kaum zu begreifen wie rhythmischer Sinn in so Manchem schwach unentwickelt scheinbar gar nicht vorhanden sein kann. Gleichwohl finden sich Musikübende und Musiker genug, die bei technischem Geschick und lebhaftem Gefühl für Musik gerade nach dieser Seite ganz ungenügend erscheinen. Die beiden Elemente, die wir im Rhythmus gefunden: Betonung des aus irgend einem Grunde für das Hauptsächlichere Angenommnen, verstandgemässe Messung und Ordnung der Zeitmomente für die aneinandergereihten Töne — setzen nichts als den Allen gemeinsamen Verstand und Aufmerken voraus. Dass dem so ist, bezeugt das Beispiel von Tausenden der geringer begabten und gebildeten Musiker und von Hunderttausenden jener Rekruten und Trommler, die jährlich das schärfste Taktmaass in ihre Bewegungen bringen lernen. Wie kann dies allverbreitete Vermögen begabtern und gebildetern Personen so oft fehlen und den Musiklehrern soviel Sorge machen? — zumal wenn wir dieselbe Kraft in soviel Spielen der Kinder, in den Elementarschulen bei lautem Aufsagen, bei Schreibübungen, bei soviel Verrichtungen der Handarbeit angewandt und hülfreich finden!

Allerdings wird das Gefühl für Rhythmus, und seine Bethätigung besonders für Gleichmaass in der Bewegung bisweilen durch Karakterschwäche und Temperament beeinträchtigt. Der Schüchterne zaudert bei Schwierigkeiten, eilt aus geheimer Unruh bei langsamen Stellen: der Phlegmatische verwischt die rhythmischen Accente, zieht ähnliche Bewegungsgruppen (z. B. Sechszehntel und Achteltriolen) in einander; ungezügelt Gefühl für einzelne Momente bewegt zu maasslosem oder sonst unstatthaftem Eilen oder Zögern. Indess weiss jeder erfahrne Beobachter, dass der Mangel an rhythmischem Gefühl sich weit über jene einzelnen Fälle hinaus geltend macht.

Er entspringt in der That aus der Sorglosigkeit der meisten Lehrer (besonders der Elementarlehrer) um Entwickelung und Kräftigung derselben »Anlagen«, die sie zu fodern nicht müde werden, aus der Versäumniss, des Zöglings eignes Gefühl Erkennen und seine Selbstbestimmung zu wecken und zu benutzen. Sobald die äusserlichen Kenntnisse und Fertigkeiten es gestatten, werden Kompositionen studirt und ausgeführt, jede für sich und um ihrer selbst willen. Gewählt werden sie meist nach dem Grade bereits erlangter Fertigkeit des Schülers, nach dessen augenblicklichem Belieben oder dem Modegeschmack oder mit Rücksicht auf das Wohlgefallen der Eltern oder mit Berechnung für Salon und Konzert, im bessern Falle nach der Ueberzeugung des Lehrers von ihrem absoluten Kunstwerthe. Ob eine Komposition, an sich vielleicht trefflich, dem Geiste des Schülers auf der Stufe seiner jetzigen Entwickelung annehmlich, ob sie für diesen Geist und namentlich für dessen Bethätigung in bestimmter musikalischer Richtung eben jetzt bildend? das wird nur von den wenigsten Lehrern ernstlich genug bedacht.

Nun blicke man auf die Mehrzahl der Kompositionen, wie unsre so reich und fein ausgebildete Kunst sie liefert, Wie vielfältig gliedert sich der Rhythmus in Achteln Sechzehnteln Vierteln, grössern und kleinern Maassen! wie bilden sich diese Glieder aus gleichen punktirten triolirten synkopirten und noch künstlicher berechneten Noten! wie wechseln diese Glieder oft in der mannigfachsten Weise nach einander oder stellen sich in verschiednen Stimmen verschieden gegen einander: drei gegen zwei, fünf oder sieben gegen drei oder vier Momente! Wie wechselvoll sind Abschnitte gebildet, wie verschieden ist Folge und Maass der Betonung! Rechnet man dazu, dass die vom Komponisten vorgeschriebnen Zögerungen und Beschleunigungen alle Bestimmtheit des Maasses zeitweise verwischen oder stören, dann Alles was der Schüler ausserdem für Tonwesen Technik u. s. w. zu beobachten hat, endlich die Verödung alles Sinns und besonders des rhythmischen Gefühls durch jene technischen Uebungen in gleichen schnell dahinrollenden und damit rhythmisch todten Tonreihen, deren so viele Lehrer (besonders am Klavier) gar nicht genug auferlegen und üben lassen können: so ist eher zu verwundern, dass nur noch soviel rhythmisches Gefühl erhalten wird, als unentbehrlich ist und man meist findet.

Allein das Kärgliche Nothdürftige kann nirgend weniger genügen als in der Kunst, die das Leben auf idealer Höhe, das Leben in Frische und Vollkraft in sich tragen und in uns erwecken, uns höher und energischer mit Kraft von innen heraus beseelen soll. Der Rhythmus ist aber gerade eigentlicher Ausdruck dieser Selbst-Kraft. Er ist die Selbstbestimmung die That wird. »Jetzt!« und »Das!« in diesen beiden Grundbestimmungen des Rhythmus liegt seine Bedeutung. Jetzt — eben in diesem Augenblick will ich treffen. Dieser Moment und nicht der andre oder die andern ist mir der entscheidende oder vorzüglich gewollte. Beide Grundbestimmungen, der ganze Rhythmus ist die Kraft des Willens zur That werdend. Wille der kein ganzer, That die keine festbestimmte vollkräftige: das ist verkümmert Leben, unfähig in uns und in Andern zu treffen und zu zünden. Und das ist der Karakter der allermeisten Musik die, Musiker und Dilettanten ineinander gerechnet, gehört wird.

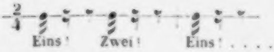
Ich trage kein Bedenken, einen grossen Theil der Verderbniss in unsrer Kunst der Versäumniss des rhythmischen Sinns beizumessen. und würde nicht in Verlegenheit sein, dies gar wohl bis in die Kompositionen an der Verweichlichung und Verwaschenheit der Modesachen. an der choralartig trainirenden Gleichbewegung vielbeliebter auf Zartheit Innigkeit Frömmigkeit hinstrebender andrer nachzuweisen. Aber allerdings ist auch diese Unentschiedenheit, dieser nichtwollende Wille. dieses »Ich möchte. aber . . .« ein Karakterzug unsrer durch langen Frieden und die Unselbständigkeit des Volks verkommnen Zeit.

Das hauptsächliche wo nicht einzige Mittel das man zur Unterstützung des rhythmischen Theils der Ausführung bei der Mehrzahl der Lehrer in Anwendung kommen sieht, ist »Taktgeben« oder Taktzählen. die Bezeichnung der Takttheile durch laut Zahlen Aufschlagen oder Treten. Wir wollen gleich die bekannten Direktionswinke (in der Musiklehre mitgetheilt) dazurechnen als Mittel mehr geistiger als körperlicher Wirkung.

Die zeitweise Anwendbarkeit ja Unentbehrlichkeit dieses »Taktgebens« bedarf keines Beweises. Nur gescheh' es dann auch mit äusserster Genauigkeit. Die leitenden Worte

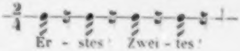
»Eins! . . . Zwei!«

müssen scharf und schnellkräftig ausgesprochen, nicht ineinander gezogen sondern abgesetzt werden

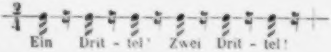


und den Schüler nicht drücken und halten sondern gleichsam elektrisch treffen. Es folgt daraus, dass man mehr mit scharfem aber nur halblautem als mit überlautem betäubendem Befehl ausrichtet. Dasselbe gilt vom Taktschlagen und Takttreten: es muss, wenn man sein bedarf, schnelltreffend aber nicht heftig und lärmend geschehn. Wirksamer als Treten ist Taktschlagen, weil es feiner und genauer ausgeübt werden kann: am treffendsten geschieht es mit einem Werkzeug von höherm hellerm Klang, mit dem Nagelrand' auf dem Notenpult' oder irgend einem kleinern metallnen Instrumente. Die Direktionsbewegungen müssen, Unentwickelten gegenüber, scharf bestimmt ja eckig sein: die rundern und feinergefühlten Führungen, mit denen man geübten Orchestern und Chören gleichsam die Wellenlinie des geistigen Rhythmus vormalt, würden im Anfänger Sicherheit und Schnellkraft untergraben.

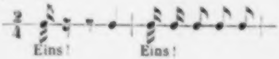
Wo bei langsamer Bewegung Angabe der Munitional Takttheile nicht genügt, kann man statt mit einsilbigen Zahlwörtern zwei-, und bei dreitheiliger Gliederung dreisilbig zählen, z. B. im Zwei-Vierteltakt die Achtel so —



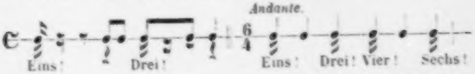
Triolenachtel so —



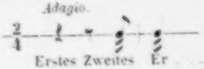
bezeichnen und damit Takttheile und Taktglieder zugleich aussprechen. Bei schnellerer Bewegung und wo schon einige Sicherheit erlangt ist wird man wohl thun, nur Haupttheile, z. B.



zu bezeichnen oder wenigstens Mittelglieder, z. B.

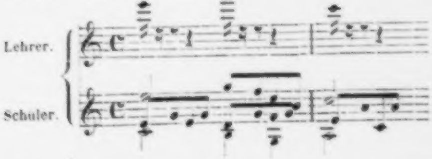


auszulassen. Bei Eintritten im Auftakt ist es allerdings sicher, den vollen Takt vorzuzählen. —

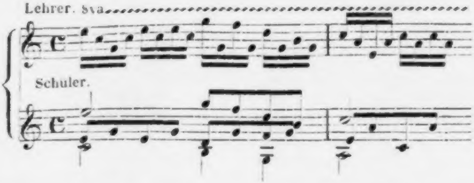


beeinträchtigt aber die Wirkung des Auftakts und sollte wo möglich unterbleiben.

Ein verwandtes Leitmittel ist das von vielen Lehrern angewandte »Mitspielen« in höherer Oktav oder auf einem besondern Instrumente. Es wirkt bestimmend wie jene Mittel, aber durch den musikalischen Inhalt sympathischer. Nur entzieht es dem Schüler Selbstgefühl und Selbstbestimmung, da es ihn nicht einen Augenblick freilässt; zugleich nöthigt es den Lehrer zu häufigem Nachgeben und Unterbrechen, damit nicht zwischen seinem Spiel und dem des Schülers allzugrosser Widerspruch entstehe. Besser wirkt die Angabe einzelner Töne und zwar in der schärfer eindringenden Höhe, z. B.



und auch da nur wo es nöthig ist. Gegen unangemessnes Eilen und Zögern oder Uebereilung und Verschleppung des Zeitmaasses ist das wirksamste Mittel, dass der Lehrer in halbsogrossen Gliedern mitspielt, z. B.



und dadurch das Maass des ersten Tons fühlbar macht, ehe der zweite folgt. Dies wirkt unwiderstehlich zur Beschleunigung des Zeitmaasses oder gegen Verschleppen des Takts; gegen Uebereilung wirkt noch besser das kurze eindringliche Mitspiel der Accent-Töne unter unerschütterlichem oder selbst zunehmendem Zurückhalten im Tempo.

All' diese Mittel sind gut und oft unentbehrlich. Allein sie sind nur Nothbehelfe, und ungeeignet das rhythmische Gefühl zu erhöhn und auszubilden. Denn sie sind das Entgegengesetzte von der Natur des Rhythmus.

Das Wesen des Rhythmus ist Bestimmung Selbstbestimmung Wille, von innen heraus bestimmte That. All' jene Mittel bestimmen von aussen. Sie können gehorsam und folgsam machen und in langer Anwendung das Aeusserliche des Rhythmus zur Gewohnheit werden lassen. Wie weit liegt das ab von innrer rhythmischer Belebung! Es giebt dafür einen Beweis im Grossen. Der Volksgesang der Deutschen aus den erhobnern Lebensmomenten des Volks ist energisch rhythmisirt, in den gedrücktern Perioden einförmig weichlich und schlaff, so z. B. der Choral in der Reformationszeit im Gegensatz zu der herrnhutischen Pietistenzeit oder moderner Indifferenz und Frommthuerei. Der Volksgesang der Italiener, dieses reichbegabten und so viel länger schon verkommnen Volks, ist einförmig und wollüstig-weich. Der Volksgesang der gaelischen und scandinavischen Stämme ist auch in seiner rhythmischen Bedeutung tiefsinnig nachdruckschwer oder leidenschaftlich aufbrausend. Das Volkslied der beweglichen schnell und wechselhaft bestimmten thatraschen Franzosen zeichnet auch im Rhythmischen (und bei der im Grund' unmusikalischen Natur des Volks vorzugsweise da) den Karakter dieser merkwürdigen Nation.

Das rhythmische Gefühl muss von innen heraus erweckt gekräftigt und verfeinert, zu Bewusstsein und Bethätigung gefördert werden. Dies ist unsre, der Lehrer, Obliegenheit, während man die Volkzustände nehmen muss wie sie sind, bis sie durch Aller Streben und höhere Fügung besser werden.

Jenes aber kann nur geschehn, wenn der Zögling sich selber bestimmt und leitet, sobald und soviel es irgend möglich ist. Und es ist bald und im weitesten Umfang möglich, wenn der Lehrer den rechten Weg geht und den rechten Punkt zur Anknüpfung findet. Alle Kunstlehre soll nicht im Eingeben und Anlernen und Abrichten von aussen nach innen bestehn, sondern im Beleben und Entwickeln von innen nach aussen. Am unerlässlichsten ist das im rhythmischen Gebiet' auf dem Felde der selbstbestimmten Bethätigung der Fall.

Nicht in jenem Gewirr von Grössen aller Art, nicht in dem bunten Durcheinanderspiel wichtigerer und unwichtigerer Betonungen, wie sie der Verlauf der meisten Kompositionen (guter und schlechter) zeigt, kann das Gefühl erstarken und zum leitenden Bewusstsein sich erheben. Es muss hier wie überall von unten auferbaut, vom Einfachsten muss begonnen und dies in der zugänglichsten Weise dargestellt werden.

Der rechte Werkplatz aber für rhythmische Schulung ist das Pianoforte mit seinem fertigen Tonsystem, und der Chor der Streichinstrumente, die der höchsten Schärfe des Eintritts fähig sind. Weniger günstig sind die Blasinstrumente, die von Athemkraft und Athembedürfniss abhängen, am wenigsten der Gesang, bei dem ausserdem das Gemüth bald durch innigere Theilnahme bald durch unmittelbar eingreifende Befangenheit mitspielt, und der seinem ganzen Wesen nach sich mehr zu wellenhafter als scharfgezeichneter Bewegung hinneigt.

Ueberall ist der Kräftigung und Festigung des rhythmischen Gefühls Zusammenwirken Mehrerer oder Vieler förderlich: die kleinen Abweichungen zu denen Einzelne nach entgegengesetzten Seiten neigen gleichen sich aus, und gehn im grossen Gefühl der Massenwirkung auf. Hülfreich ist dabei, einzelne Schüler bisweilen Takt schlagen zu lassen. Belebend für Anfänger (namentlich Knaben) ist Marschirenlassen nach fest rhythmisirter Musik.

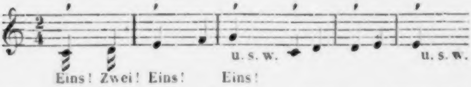
Die Uebungen selbst müssen an den einfachsten Rhythmen beginnen und sogleich auf beide Momente des Rhythmus gerichtet werden, auf Abmessung eines rhythmischen Theils gegen den andern (Geltung) und auf die rhythmisch erfoderliche Betonung der Haupttheile. Man wird sogleich gewahr, dass das Abmessen der Zeit für die einzelnen Töne und Pausen abstrakte Verstandarbeit und Sache der Aufmerksamkeit ist, also ermüdend: die Betonung hingegen (sobald der Schüler erst die Wirkung gefühlt und ihren Grund sich vorzustellen angefangen) das belebende Prinzip, die eigentliche oder entscheidende That des Schülers ist, in der er seinen eignen Willen fühlt und setzt. Mit der Betonung beherrscht er das Instrument, sich selber und den Zuhörer, gewinnt und steigert er Muth und Kraft, indem er beides gebraucht. Man kann gar nicht genug Gewicht auf diesen Punkt legen.

Nach dieser Anschauung von der Sache würden die Uebungen folgenden Gang nehmen. Ich setze voraus, dass der Lehrer wenigstens geschickt und bereit sei, gegebne (wenn nicht selbsterfundne) Sätze — Volkslieder u. s. w.

nach den Bedürfnissen der rhythmischen Schulung mannigfach darzustellen.

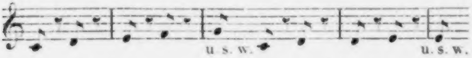
A. Beiläufige Uebungen.

1. Da Rhythmus überhaupt das ordnende Prinzip ist, so verknüpft sich seine Verwendung sogleich mit den oben dargestellten Treffübungen. Das Motiv aus zwei Tönen ist zugleich rhythmisch zweitheilig Motiv: jeder Gang der sich aus solchem Motiv bilden lässt dient zugleich als rhythmische Uebung; sobald die Töne getroffen sind, werden sie rhythmisch in gleicher Geltung und mit Betonung des ersten Tons als Hauptheil



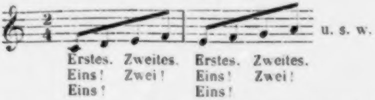
dargestellt. Der Lehrer zählt oder dirigirt, der Schüler intonirt wie bei den Treffübungen gezeigt worden.

Ich bevorworte ausdrücklich, dass auch bei dieser sogleich nach der Feststellung des Tonischen beginnenden Uebung die Töne nicht nach voller Geltung ausgehalten sondern nur sprachweis angegeben werden, z. B. die obigen Gang-Ansätze so:



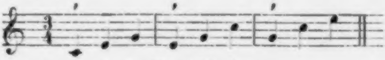
und zwar in bequemer Bewegung, allmählig (bei schlaffen Schülern früher) etwas lebhafter, aber nie hastig und nie schleppend. Diese abgebrochne Darstellung ist für die Stimme weniger ermüdend und giebt deutlichere Vorstellung vom Maass und Gewicht der rhythmischen Theile. Aushalten verschleppt (wie man an der Neigung der Sänger und Bläser sieht) und lähmt die Federkraft des Fortschritts.

2. Die viertheiligen Motive werden zuerst als Darstellung von Takttheilen und Taktgliedern



benutzt, jedoch ohne Betonung des dritten Achtels. Gelegentlich mag allenfalls, wenn der Schüler schon sicher ist, erwähnt werden, dass man die Glieder durch Aenderung der Taktvorzeichnung in Takttheile (oben Vierachteltakt) und die Taktart durch Zusammenziehung von zwei und zwei Takten in einen in eine zusammengesetzte (Zweivierteltakt in Viervierteltakt) verwandeln kann. Die feinern Abstufungen der Betonung sollten hier noch nicht zur Beachtung kommen.

3. Die dreitheiligen Tonmotive geben dreitheilige Rhythmik an die Hand, in der dem einen betonten oder schweren Haupttheil zwei leichte Theile folgen. Neben den der Tonleiter entnommenen Motiven dienen auch die im Dreiklang liegenden, z. B.



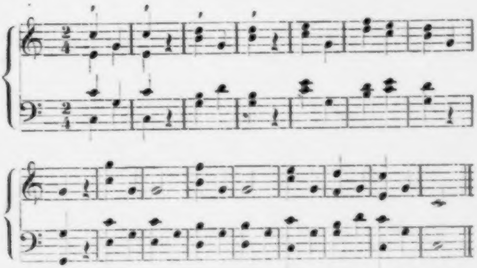
zur Ausprägung dreitheiliger Rhythmen.

Die beiläufigen Uebungen sollten nicht weiter als nöthig ausgedehnt werden. Nöthig scheint überhaupt nur irgend eine rhythmische Darstellung, weil das Bedürfniss des Rhythmus in der Natur jedes verständigen Wesens liegt und unrhythmische Darstellung gleichgültig macht, zerstreut und ermüdet. Jenes Bedürfniss wird durch die nächstliegende rhythmische Form befriedigt. Weitere Gestalten (z. B. Auftakt, ungleichartige Gliederung) sind hier noch nicht methodisch zu begründen.

Wir wenden uns nun zu den auf Rhythmus selbst gerichteten Uebungen. Wurden die beiläufigen Uebungen als blosse rhythmische Ausgestaltung der Treffübungen singend (also mit einem für scharfe rhythmische Ausprägung weniger geeigneten Organ) unternommen: so tritt nun das Instrument als besser Mittel in sein Recht.

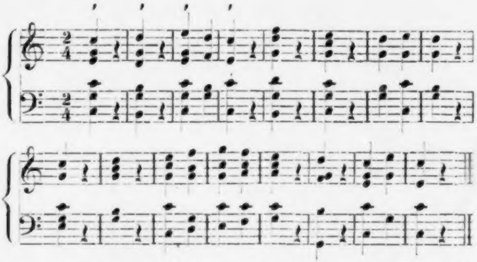
B. Zweitheiliger Rhythmus.

4. Es wird irgend ein höchst einfacher Satz in einfachster Rhythmik (Zweiviertelktakt, zweitaktige Abschnitte, gleiche Geltung) in solcher Weise geübt, dass selbst der Inhalt zu bestimmter Betonung nöthigt. Hier — ein Beispiel, dem jeder Lehrer andre und bessere zur Seite stellen kann. Schon der tonreichere Anschlag der Haupttheile in den meisten Takten bringt zur stärkern Angabe und weckt das Gefühl dafür; die Pausen zeichnen die zweitaktigen Abschnitte noch schärfer, und sichern das rhythmische Gefühl bevor die kleinen Abschnitte zu grössern zusammenfliessen.



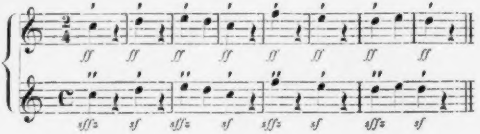
Bei dieser und jeder rhythmischen Aufgabe wird vorausgesetzt, dass sie der Technik und Kenntniss des Schülers nur geringe Schwierigkeit biete, damit sich die Aufmerksamkeit hauptsächlich dem Rhythmischen zuwenden könne. Selbst für den ersten Anfang sind dergleichen Sätze leicht zu bilden.

5. Die Betonung der Hauptheile die zuvor durch die Abfassung hervorgerufen wurde, muss in andern Sätzen ähnlichen Inhalts, z. B.



frei, ohne den Antrieb grösserer und minderer Stimmfülle, hervorgebracht werden.

6. Sobald diese Grundlage im Gefühl des Schülers befestigt ist, kann aufgewiesen werden, dass die zweitheilige Ordnung sich durch Verein von zwei und zwei Takten in eine viertheilige verwandeln lässt, ja dass letztere oft zum Grunde liegt, wo man erstere vorgeschrieben hat. Beide vorstehnde Sätze sind eigentlich nicht Zwei- sondern Vierviertelakt, wie der auf den vorletzten Takt fallende Schlussakkord zeigt. Man versuche, Haupt- und gewesenen Hauptheil (die Musiklehre erklärt das) durch schwerere und minderschwere Accente



zu unterscheiden. Ich setze voraus, dass alle Betonungen zu Anfang mit Nachdruck erfolgen: die Unterschiede mögen eher schroff und hart hervorgehoben als verwischt werden.

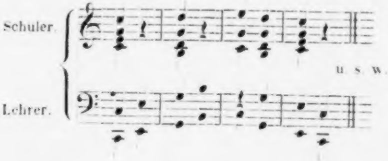
Schon bei diesen Uebungen muss der Lehrer sich mitbethätigen, zuerst blos leitend durch Zahlen und Taktiren, sobald als möglich aber mitspielend, und zwar nur die Haupttheile. Dann muss er mit dem Schüler die Rolle tauschen, er muss spielen, der Schüler zählen taktiren und zuletzt die Accentnoten geben, das Letztere in höherer oder tieferer Oktav oder in leichter Vertheilung des Inhalts unter vierhändiger Abfassung.

Kann der Lehrer zwei oder mehr Schüler vereinen, so ist es vom grössten Vortheil, die drei oder mehr Persönlichkeiten von Lehrer und Schülern gleichzeitig aber verschieden zu beschäftigen, indem Zwei spielen und der Dritte zählt oder taktirt, vielleicht Zwei vierhändig spielen, der Lehrer auf einem besondern Instrument accentuirt und ein Vierter taktirt. Alles wo möglich unter wechselnden Rollen.

Dasselbe gilt auch von allen folgenden Aufgaben, und ist bei diesen noch fördersamer.

C. Zergliederung.

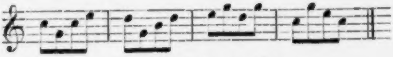
7. Eine der frühern Uebungen zweitheiliger Taktart wird von Lehrer und Schüler drei- oder vierhändig oder mit Zuziehung eines andern Instruments einfach vorgetragen. Dann wiederholt der Schüler einfach, der Lehrer aber füllt in seiner Partie die Pausenstellen, z. B.



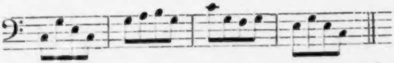
um an abweichendes Spiel zu gewöhnen und den Schüler zu geschärftem Eingreifen mit den Accentnoten zu reizen.

Dies dient zur Vorbereitung. Nun erst fügt der Lehrer

8. in einfachster Weise Taktglieder in das Spiel, z. B. zu obigem Satz in seiner ursprünglichen Gestalt diese Oberstimme

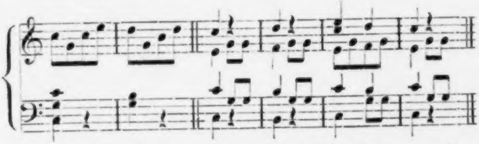


oder statt des zuvorgegebnen Basses diesen,



(selbstverständlich mit der nöthigen Erläuterung) und wechselt mit dem Schüler die Partien.

9. Jetzt werden dem Schüler allein beide Bewegungen in mannigfacher Weise, z. B.



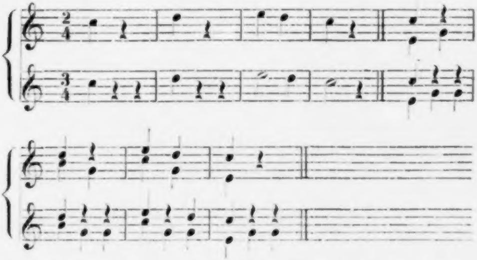
übertragen und diese Uebungen allmählig bis zur zweiten Gliederung (also Sechszehntel im viereltheiligen Takte) fortgesetzt.

Um den Schüler nicht zu ermüden, können verschiedne Sätze nach Art der obigen einfachen abwechselnd genommen werden; auch die Gliederung lässt vielerlei Ausführungen zu. Es ist aber höchst aufklärend und sicherstellend für den Schüler, die Gliederungen an den vorher einfach geübten Sätzen (als figurale Variationen) zur Ausführung zu bringen.

D. Dreitheiliger Rhythmus.

Dreitheiligkeit scheint dem Gemüth oft zusagender, weil sie sich mehr dem Wellenschlage der Gemüthbewegungen nähert, als der verständig-scharfe Gegensatz der in der Zweitheiligkeit liegt. Allein das Maassgebende bleibt im Rhythmus Verstand und Wille, das heisst Bestimmtheit und Selbstbestimmung: bildende und festende Form ist also der zweitheilige Rhythmus: der dreitheilige kann nur nach jenem zur Deutlichkeit und Uebung kommen.

10. Der Anfang scheint am zweckmässigsten mit der Umsetzung einiger der früher geübten zweitheiligen Sätze in dreitheilige, z. B.



gemacht zu werden, weil sich dann die ganze Aufmerksamkeit wieder auf den einen Gegenstand wendet, und weil so die rhythmischen Wirkungen sich gegenseitig erläutern. Darauf folgen

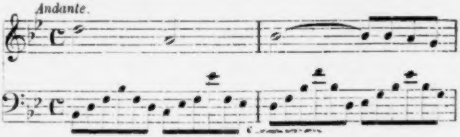
E. gemischte Rhythmen,

und zwar zuerst

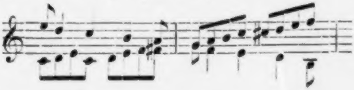
11. dreitheilige Zergliederungen zwei- und dreitheiliger, zweitheilige Zergliederungen dreitheiliger Taktarten, z. B. Sätze im Sechs- und Neunachteltakt, Triolen im Zwei- und Dreivierteltakt, Achtelbewegung im Dreivierteltakt.

Endlich kann nun

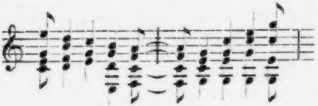
12. an besondern Beispielen der abwechselnde Gebrauch zwei- und dreitheiliger Rhythmen, zuletzt die gleichzeitige Ausführung derselben von verschiednen Spielern (da muss jeder seine Bewegungsweise unerschütterlich festhalten) und von demselben Spieler geübt werden. Das letztere (offenbar das Schwerere) gelingt am besten, wenn die eine Bewegungsweise schon festgestellt ist und halb unbewusst fortgeführt werden kann. Wäre dies Sätzchen z. B.



auszuführen, so würden die ersten drei Doppeltriolen ihre Bewegung schon so zur Gewöhnung gebracht haben, dass die Bewegung den Achteln der Melodie gegenüber achtlos fortliefe; fänd' sie Schwierigkeit, so müsste die erste Doppeltriole eine zeitlang vorher (etwa einen oder zwei Takte lang) gleichsam als Vorspiel ausgeführt werden. So müsste auch die Figur der Synkope an den nächstkleinen Gliedern Unterlage und Unterstützung finden,



ehe sie ununterstützt —



gebraucht würde.

Hier aber ist den Vorübungen offenbar eine Gränze gezogen; die letzten reichen schon in das Gebiet hinein, in welchem man unter künstlerisch freien nicht für den Schulzweck geschaffnen Kompositionen zu wählen hat. In Bezug auf weitere Ausbildung und Befestigung der rhythmischen Befähigung sind vor allem gut geschriebne Märsche (wir haben deren unter Andern von Beethoven und Ferdinand Ries) und Tänze (auch Balletmusik) dann aber Ouvertüren und Symphonien zu benutzen, da Orchestermusik im Allgemeinen kräftiger und einfacher gezeichnet und rhythmisirt wird, als Quartett- oder Piano-Kompositionen.

Ich will von diesen Vorschlägen nicht scheiden, ohne auf zweierlei hinzuweisen.

Erstens erwäge man, dass die Schulung für Ton- und rhythmische Befähigung schon an sich selber weder Beschwerlichkeit noch erheblichen Zeitaufwand fodert. Sie wirkt vielmehr für Schüler und Lehrer belebend, wenn der letztere Kraft und Theilnahme des Schülers zu wecken und in Eifer zu setzen versteht und jene Uebung neben andern vertheilt, nicht ununterbrochen bis zur Ermüdung unternimmt. Dies ist aber nach jeder Richtung hin ohnedem nothwendig. Die Musik fodert selbst für geringere Leistungen so vielerlei Kenntnisse Fertigkeiten und Befähigungen, dass ein erfahrner Lehrer gar nicht daran denken wird die Fächer auch nur eine Stunde lang zu vereinzeln. Werden jene Uebungen unterlassen, ohne dass Gehör und Takt schon vor der Lehre zur Entwickelung gelangt sind oder neben ihr sie gewinnen: so ist ewig wiederkehrende Arbeit bei jeder neuen Aufgabe die Folge, und es tritt an die Stelle belebten fühl- und thatkräftigen Sinns im besten Fall' Abrichtung und Gewöhnung. Ich selber (wenn ich auf eigne Erfahrung mich berufen darf) habe die Vernachlässigung der rhythmischen Kraft mit wahrem Erstaunen an einem Kompositionsschüler zu beobachten gehabt, der mit ungemeinem Talent Fleiss und Geschick Komposition studirte und übte, der zuvor schon sein Klavierspiel soweit ausgebildet hatte, dass er in technischer Hinsicht den schwersten Sätzen von Liszt und Andern gewachsen war, dabei aber so unrhythmisch — nämlich accentlos spielte, dass ich oft, wenn er anfing eine neue eigne Komposition mir vorzuspielen, nicht unterscheiden konnte ob der Takt zwei- oder dreitheilig war, bis ich auf die Noten gesehn.

Zweitens erwäge man, dass jene Uebungen die geistige Kraft des Schülers im Allgemeinen anregen. Er muss lebhaft und kräftig fühlen, was ihm einfach und klar gegenübertritt, er muss, was er aus dem Grunde mit auferbaut, deutlich erkennen und im Geiste bewahren, und zwar nicht in todter Gedächtnissform wie wir Fremdes, z. B. Vokabeln oder Namen und Zahlen ohne Zusammenhang merken, sondern in belebter Vorstellung wie er selber es gebildet. So gering auch neben Kunstwerken jene Gänge für Gehörbildung und die rhythmischen Umwandlungen erscheinen, so sind sie doch dem Schüler Anregung zur Selbstthätigkeit oder vielmehr der Anfang derselben. In der Selbstthätigkeit aber kommt der Mensch erst zu seinem Recht und zum freien vollen erfrischenden Gebrauch seiner Kräfte. Ein Aufsatz den der Knabe selbst verfasst, ein Lied das uns selbst aus der Seele gequollen — ja wär' es nur in kühlerer Stunde fein ersonnen, erweckt und befruchtet mehr in uns, als zehnmal besseres Fremde.

Entwickelung des Tonsinns und des rhythmischen Sinns sind die ersten und unbedingt nothwendigen Grundlagen für Musikbildung. Ich habe desshalb am längsten bei ihnen verweilt, selbst auf die Gefahr vielen Lehrern mancherlei von ihnen selbst schon Erkanntes oder Angebahntes und glücklich Fortgeführtes darzulegen. Es kommt ja hier gar nicht darauf an, ob irgend ein Gegebnes mir oder wem sonst ursprünglich angehört, sondern darauf, dass, was irgend Einer von uns gefunden und versucht, Allen die es prüfen und gutbefinden zu Statten komme. Dies Buch soll, ich erinnere hier an meinen Wunsch, vor allem als ein Nicht-meiniges gelten.

In den fernern Betrachtungen, so wichtig auch ihr Gegenstand ist, darf ich mich kürzer fassen. Sie betreffen alles was über Gehör- und Taktentwickelung hinaus zur Musikbegabung zu rechnen ist. Für sie kann nicht sowohl eine eigentliche Methode zusammengestellt als die allgemeine geistige Einwirkung und Leitung des Lehrers angeregt werden.

Jenen beiden unmittelbar an das Sinnliche geknüpften Fähigkeiten gesellt sich in gleich naher Anknüpfung eine dritte zu, die man »Klangsinn« nennen kann, die Fähigkeit für Auffassung der Klangverschiedenheiten.

Es wär' ein Irrthum, wenn man diese Fähigkeit soweit in Allen oder den Meisten voraussetzen wollte, dass sie keiner weitern Sorge bedürfte. Würden wir, wenn der Sinn für Klang geweckt und gereinigt wäre, soviel unsaubre widrige Sprachweisen voll näselnder gurgelnder zischender verwischter oder verhärteter Laute vernehmen? würden wir uns jenes thierische Gequirl und Gegrölz der Leierkasten gefallen lassen und würde man in Berlin, in dieser »Metropole der allerfeinsten und allerreinsten Intelligenz« das einzige Asyl, den Thiergarten mit einer engen Postenkette leierkästender Invaliden . . . versorgen? würde man erträglich finden überall, in Oper und Ballet wie in den Gärten, das *Cornet à piston* mit seinen geklemmten Klängen an der Oberherrschaft über die Melodie zu treffen und sich unaufhörlich den Brutalitäten der blech-überladnen Orchester preisgegeben zu sehn? Wahrlich wir dürfen nicht allzustolz sein auf unsre Kunstbildung, solange noch das Leben Zeugniss über Zeugniss ablegt von der Mangelhaftigkeit oder Verrenkung des Sinns. Was lassen wir uns für Aug' und Ohr Alles gefallen! und was Alles geht uns damit verloren!

Der Musiklehrer dem Schüler gegenüber vermag in Bezug auf Klangwesen im Grunde nichts, als unablässig Sinn und Bewusstsein wach zu halten und technisch für die verschiedenartigen Klangarten anzuleiten. Gute Lehrer für Gesang Streich- und Blasinstrumente sind in ihrem Kreise sehr wohl darauf bedacht. Weniger scheint dies bei Klavierlehrern der Fall zu sein: besonders bei denen der neuesten Richtung, die für die erfoderliche Virtuosität nimmer genugthun können und darüber oft das »Studium des Tons« (wie man es gewöhnlich nennt) die Hervorbringung mannigfacher und angemessner (das heisst dem jedesmaligen Sinn gemässer) Klangweisen versäumen. Man muss besonders in neuester Zeit an Liszts Spiel mit Bewunderung lernen, wie vielfacher Färbung das für die Mehrzahl einfarbige Piano fähig wird, wenn ein beseelter Finger es weckt.

Allein mit dieser Sorge für das nächste Fach scheint mir unsre, der Lehrer Pflicht nicht abgethan. Nicht Sänger und Geiger, nicht blos alle Ausübenden, auch Dirigenten und Komponisten bedürfen des erweckten und geläuterten Klangsinns, auch die blos Empfangenden, wie beim Anschaun eines Gemäldes neben Formsinn auch Farbensinn in Thätigkeit tritt. Ist unsre Kunst die Blüte des Schalllebens, so muss unsre Lehre so weit sie reicht unter den Menschen dies Schallleben wecken und läutern. Und das muss sie nach allen Seiten hin: denn der Mensch ist ein einig ganzes Wesen, und so nur, in Einheit aus dem Ganzen kann seine Bildung gedeihn.

Uns liegt ob, wo wir nur können Reinheit Wohlklang und Karakter der Sprache zu Bewusstsein zu bringen und zu pflegen. Wer nicht gut spricht hört auch nicht gut, wer unrein oder roh spricht dessen Klangsinn ist roh und unsauber oder unentwickelt, wessen Seele empfänglich und bewegt ist, der redet und hört auch gut und beseelt, und überträgt die Beseeltheit in Komposition Ausführung und Empfängniss.

Uns liegt ob, nicht blos die Kompositionschüler — obwohl sie vor Allen, sondern soviel wie möglich alle Zöglinge zur Aufmerksamkeit auf das Klangwesen, zur Unterscheidung und Verständniss der verschiednen Klangarten zu wecken, sie zur Beobachtung der einzelnen Instrumente und ihres Zusammenklangs in den verschiednen Mischungen anzuregen und bald hier bald dort durch gelegentliche Andeutungen (nicht durch systematisches Theoretisiren und Aesthetisiren) Verständniss anzuknüpfen. Die Klangweise einzelner Instrumente beobachtet man am besten, wenn das Instrument allein oder wenn es in Tonstücken zu Gehör kommt, die keinen tiefern Antheil erwecken und dadurch der Beobachtung vergessen machen. Klangmischungen beobachtet man in reicher Mannigfaltigkeit bei K. M. Weber Berlioz Meierbeer Wagner, Wohlklang bei Rossini, Pracht des Klangwesens bei Spontini, Alles dies mit Wahrhaftigkeit des Karakters bei Haydn und Beethoven, Andre nicht zu erwähnen, die sich in einer oder der andern Richtung hervorgethan.

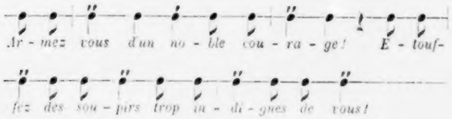
Gleiches, nicht weniger aber auch nicht mehr, haben wir zu thun, um unsre Zöglinge nach den verschiednen Richtungen, die oben als Gefühl oder Empfänglichkeit für Bedeutung der Musik, als Schönheitsinn u. s. w. bezeichnet worden, zu fördern. Nicht unsre Auffassung nicht unser Urtheil kann ihnen frommen, wären auch beide die richtigsten und tiefsten: nur eigen Gefühl und Urtheil sind dem Menschen und seinem Thun und Empfangen maassgebend und gedeihlich. Am wenigsten dürfen wir erwarten, dass Jugend oder Kindheit empfinde und entscheide wie der gereiftere Mann. Der natürliche Entwickelungsgang wiederholt sich in jedem, und lässt sich ohne Zerrüttung nicht wohl ändern. Erst muss der Sinn erwachen und der Knabe sich am Sinnenspiel ergötzen; dann muss der Jüngling im Wellengeschaukel der noch unbestimmten Gefühlswallungen sich beseelt — seelig fühlen, eh' er sich den Schlägen und Pulsen der Leidenschaft hingiebt, eh' er die schroffen Gegensätze dann die feinere tiefangelegte Verschiedenheit der Karaktere begreifen und die Alles durchherrschende Idee fassen lernt.

Das Alles muss der Lehrer kennen — nicht theoretisch oder philosophisch, sondern im Leben muss er es geschaut und empfunden und in der Kunst wiedererfahren haben: er selber muss sich nicht bei dem Sinnenspiele versäumt, nicht bei jener stets fabelhaft gebliebnen »Schönheitlinie« für immer niedergelassen haben die so oft (mit Berufung auf jenes falschgedeutete »Maasshalten« der Griechen) nichts anders bedeutet als die Gränzwacht zwischen dem uns Genehmen Angenehmen und der vollen reinen Wahrhaftigkeit des schauenden Geistes. Der Lehrer muss das volle Leben und die ganze Kunst von der Schwelle bis in ihre Tiefen geschaut und in sich aufgenommen haben, oder unablässig dahin trachten.

Und damit muss er Zeit für Zeit neben den Zögling sich stellen, ihn erkennen, und was ihm in jedem Augenblick annehmbar und förderlich ist ermessen. Das muss er ihm nicht aufreden vorpredigen oder »beweisen« und aufzwingen; nur der ungezwungne Sinn erschliesst sich, jeder Zwang jede Aufdringlichkeit scheucht die zarten Fühlfäden der sich entwickelnden Seele zurück, und verwandelt Willfährigkeit ja innres Verlangen in Widerstreben. Vielmehr muss er durch Wahl und Wechsel der Beschäftigung, durch einen scheinbar absichtlos hingeworfnen Wink, durch ein erklärend Wort wenn er die Frage auf der Lippe des

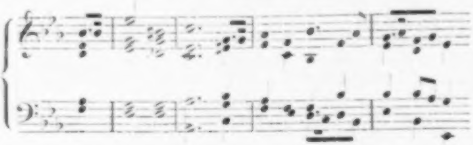
Jünglings fühlt, durch bestärkende Aufweisung dessen was eben Eindruck gemacht und zur Erkenntniss emportaucht in andern Werken oder Sätzen, durch Gegeneinanderstellung des Verschiednen — durch alle möglichen Mittel muss er den Fortschritt hervorlocken und stützen.

Ein besondres Mittel zu scharfer Auffassung und Erkenntniss zu führen ist Zergliederung; denn eben die Vielseitigkeit der musikalischen Produktion, die Vielfachheit der Ausdrücke die hier zu einer Gesammtwirkung zusammenfliessen erschwert Erkenntniss, ohne die es keinen sichern Fortschritt giebt. Schon die Melodie enthält zweierlei Stoff: Tonfolge und Rhythmus. Man entkleide nun die Melodie ihrer Tonfolge und bringe blos die rhythmische Bewegung mit den bekannten Trommellauten zu Gehör, z. B. jene mächtige Klytämnestra-Arie in Glucks aulidischer Iphigenie so:


Ar - mez vous d'un no - ble cou - ra - ge! E - touf-
fez des sou - pirs trop in - di - gnes de vous!

so werden gleich Rhythmus und Tonfolge jedes in seiner Bedeutsamkeit einleuchtend, manch' einschmeichelnde Tonfolge wird sich als Melodie unkräftig und weibisch erweisen (man betrachte diese monoton choralartigen Lieder mit und ohne Worte) bei mancher wird — man fasse das Allegretto der Adur-Symphonie wohl auf — die gesammte und doch energiefähige Kraft sich durch zurückhaltende Tonbewegung bei regem Puls des Rhythmus verkünden.

Ich habe häufig dadurch schnell und kräftig zur Erkenntniss gebracht, dass ich gegen Schüler (in der Komposition, im Jünglingsalter) mit Entschiedenheit das Gegentheil der Wahrheit (die sie schon dunkel in sich fühlten behauptete. Nichts fodert Selbstbestimmung und erleuchtete Ueberzeugung stärker heraus, als ein solcher unserm aufdämmernden Bewusstsein schroff entgegentretender Ausspruch. Auch das hab' ich oft förderlich gefunden, einer falschen Auffassung und Ansicht beizustimmen und allen möglichen Vorschub zu leisten, bis sie sich im Verfolg selbst als unhaltbar erweisen musste. In dieser Absicht konnte man (ich gebe die nächsten mir einfallenden Beispiele, dergleichen gelingt aus dem Stegreif im Unterrichten am besten) aus einem vielleicht choralartig schleppenden Marsch,



den kriegerischen Einherschritt rühmen der bei jedem Auftritt die Waffen klirren lässt, — oder an einer engbrüstigen Melodie die nicht aus der Stelle kommt den Aufschwung. So lass' ich gern einmal ein allzulang hinschleppendes Fugenthema zu: schon der Gegensatz macht Noth, die erste Durchführung wird schon unerträglich weitläufig. So zeig' ich Wohlgefallen, wenn sich in ersten Orchester-Versuchen allzufrüh die ganze Masse der Instrumente aufhäuft: unversehens zeigt sich dann bei dem Bedürfniss einer Steigerung die Unmöglichkeit derselben, da man Alles schon verschwendet hat. Dann ist es an der Zeit, auf die weise Oekonomie eines Beethoven (in der Pastoral- oder C-moll Symphonie) hinzuweisen und die innerliche Macht der einzelnen Instrumente oder weniger wohlverbundner gegenüber der blos materiellen Anhäufung zur Erkenntniss zu bringen.

Dies Verfahren setzt allerdings eine schon in kräftiger

Entwickelung begriffne Urtheilskraft und Selbständigkeit des Zöglings, und genaue Beobachtung desselben voraus. Ich bahne mir diesen Weg dadurch, dass ich unablässig den Jünger ermahne, nichts was ich oder irgend Jemand ihm sagen mag ohne Selbstprüfung für wahr und richtig anzunehmen. Dies gilt für jeden Menschen und jeden Beruf, für keinen aber mehr als für den Künstler. Ueber alle Lehren und Lehre hinaus ist sein Wirken ein rein-persönliches und muss er allein es vertreten.

Kommt der Entwickelung der an die Sinne geknüpften Anlagen und der mehr geistigen Richtungen der Einfluss des Beispiels und des ganzen anregungvollen Lebens zu Hülfe: so wird sich auch jene Summe von Kräften und Strebungen die wir Talent nennen vergrössern und Gewinn bringen. Denn wie der Geist des Menschen ein einiger ist, so kommt, was in einer Richtung geschieht, dem Ganzen zu statten. Die Entfaltung der musikeignen Begabung setzt Fassungs- und Vorstellungskraft, Gefühl und Nachdenken, Thätigkeitstrieb und Willenskraft in höhere Spannung. Sie regt selbst die sympathetische und mit ihr die höhere Theilnahme des Gemüths an, in der Gefühl und Erkenntniss zusammenschmelzen in ein einiges nicht weiter scheidbares Fassungsvermögen; ja sie weckt zum Fluge die schöpferische Phantasie (wenn sie dem Geist des Zöglings inwohnt) und lenkt ihn befähigend in die Region der Töne.

Unscheinbar ist das Samenkorn das der Lehrer zeitig ausstreut, und bleibt den Meisten unbemerkt, vergessen im Aufglanz späterer Erfolge die doch hier gekeimt, bespöttelt wenn es — wie häufig! auf taubes Gestein fiel oder zwischen erstickende Nesseln und Dornen, oder auf die gemeine Heerstrasse um zertreten zu werden.

Der Lehrer auch muss seinen Sinn auf Höheres richten als auf den Lohn des Erfolgs.

X.

Geschicklichkeit und ihre Entwickelung.

Begriff der Geschicklichkeit. Ihre kunstfremde Natur. Ihre Nothwendigkeit. — Grundsatz der Lehre. Antheil des Geists. Neigung. Sammlung. Willenskraft. — Erhöhung dieser Kräfte. Die Schwächern. Starken. Flüchtigen. Störung der Kraft. — Das vom Blatt Spielen und Singen. — Die eigentliche Technik. Ihre Stellung in Lehre und Kunst. Technik als Mittel oder Zweck. — Zerfällung der Lehre in eine technische und eine künstlerische Periode. Die Singlehrer und ihr Einfluss. Bachs Autorität. Mischung technischer und künstlerischer Aufgaben. — Maass technischer Uebung. Unmöglichkeit vollkommner Vorbildung. Clementi. A. E. Müller. Moscheles. Czerny. — Elementartechnik. Schall- und Klangbildung. Geläufigkeit. Geistiger Antheil. Selbsthören. Selbsturtheilen. Mechanische Förderung. — Geläufigkeit. Gliederung nach Organ und Foderungen. — Arm und Hand als Organe für Klavierspiel. — Fingerbildung. Hülfmaschinen. — Geistige Theilnahme. Nachdenken. Selbsterfindung. Kunstsinn. — Kunst und Kunsthandwerk.

Die dritte jener Aufgaben, die sich der Kunstlehre stellen, ist Entwickelung der für ihre Ausübung erfoderlichen »Geschicklichkeit.«

Geschicklichkeit ist bekanntlich vorzugsweis der Ausdruck für thatsächliche Befähigung. Wenn irgend etwas That werden, Gestalt und Wirklichkeit durch uns gewinnen soll, bedürfen wir dazu geeigneter und bereiter Organe. Diese Organe sind uns angeboren, bedürfen aber wie der ganze Mensch der Entwickelung je nach dem Maass der ihnen sich stellenden Aufgabe.

So zeigt sich dem ersten Hinblicke Geschicklichkeit allerdings als blosse Uebung des Körpers. Dies ist die Vorstellung vieler Künstler und Lehrer; daher der Name

»Technik« der jene Uebung als etwas Aeusserliches und Handwerkmässiges bezeichnet, im Gegensatze zur Kunst in der der Geist des Ausübenden maassgebend ist.

In diesem Sinne muss allerdings ausgesprochen werden: Geschicklichkeit ist nicht »die Kunst.« Dass ich Stimm- und Sprachorgane, Hand und Finger am Instrument in dieser oder jener Weise bethätige, hat mit der Empfindung die mich beseelt, mit der Idee des Werks das durch mich laut wird keinen unmittelbaren Zusammenhang, ist nur äusserlich Mittel für jene innerlichen Vorgänge und Triebe, das ich nach Gutdünken vielleicht durch ein andres ersetzen kann. Daher sind auch die für Gewinn technischer Fertigkeit bestimmten Uebungen nicht künstlerischen Inhalts: was in ihnen gegeben wird, ist nicht um seiner selbst willen als Offenbarung künstlerischer Empfindung oder Vorstellung hingestellt, sondern soll nur dem äusserlichen Mittel zur Vervollkommnung dienen. Daher erhöhn alle möglichen Uebungen der Anstelligkeit das künstlerische Vermögen des Sinns und Geistes nicht im Mindesten.

Vielmehr muss man das Wesen dieser Geschicklichkeit und die Bethätigung um sie kunstwidrig nennen. Denn in ihr nagt der Widerspruch am Gemüth, dass man sich an Kunst und um sie beschäftige gleichwohl aber nicht in ihr lebe, dass der Sinn unaufhörlich von ihr angereizt werde während das Gemüth niemals befriedigt sein könne. So verwandelt sich, was Ausströmung der Seele und Nahrung für sie sein soll, in ein blos nach äusserer Zweckmässigkeit bemessen Geschäft: die Kunst wird materialisirt indem man sie nur als Stoff ohne geistigen Gehalt anfasst: man gewöhnt sich dem künstlerischen Element kalt und ohne Antheil des Gemüths gegenüberzustehn, auf die Gefahr zuletzt die Empfänglichkeit für den Inhalt der Kunst einzubüssen.

Will man sich von der widerkünstlerischen Natur technischer Beschäftigung überzeugen: so blicke man dahin, wo sie sich rein und in ihrem höchsten Erfolg zeigt, auf jene Virtuosen, denen die ganze Kunst in den körperlichen Gaben und Errungenschaften ihrer Person aufgegangen ist, — wie Hühnern, denen man vom niedergeduckten Kopf über den Schnabel den Fussboden entlang einen Kreidestrich zieht, der Anblick der weiten Welt umher im Hinstieren auf den einen Strich entschwindet. Dieser schöngezogne Ton, dieses *Mezza voce*, diese Triller Arpeggien chromatischen Läufe: das ist ihnen die Kunst. — »Bewundrung von Kindern und Affen, wenn euch darnach der Gaumen steht.« Die Kunst! die hoch über allen Eitelkeiten emporschwebt in das Reich der Ideale, Psyche mit den leichten glanzströmenden Schwingen! die rupft ihr aus, so ist's ein garstger Wurm. Und um dieser ewig aufgewärmten Wunderthaten willen jahrelange geistabstumpfende Mühsal technischer Uebung unabsehbar! und dann um der persönlichen Verherrlichung willen dieses Ringen und Bücken und Dringen um nur erst zum Debüt zu kommen, diese Bewerbungen um Protektion der Kritiker der Höfe der »Gönner«, diese Heer- und Querstrassen um »ein volles Haus« und »Applaus« zu haben (wär' es auch für Hunderte von Freibillets) und nach einem Jahrzehnt (wenn es so hoch kommt) des Glanzes neben irgend einem neuen Namen Vergessenheit, eben so unverdient als zuvor die Bewundrung! Wer einen solchen Lebenslauf genau beobachtet hat, den muss der Inhalt desselben gegenüber dem ächten Künstlerwirken für immer über die technische Richtung aufgeklärt haben.

Gleichwohl ist Geschicklichkeit dem Kunstübenden unentbehrlich und muss erworben werden. Ohne Fertigkeit ist der Künstler eben nicht fertig; tiefste Einsicht reinste

Hingebung und Begeistrung kann ohne vorbereitete und genügende Geschicklichkeit nicht zu rechter That kommen.

Wie erwerben wir jene Geschicklichkeit, ohne den Nachtheilen der Aneignung zu verfallen? Dies ist die Frage die sich hier stellt.

Im Allgemeinen antwort' ich darauf: dass wir erstens selbst jener unentbehrlichen Eigenschaft und den für sie nöthigen Uebungen die der Kunst zugewandte Seite abgewinnen, sie an die Kunst knüpfen müssen; zweitens dass wir dem Kunstfremden und Kunstwidrigen auch hier nicht mehr Raum geben dürfen, als für den Zweck nöthig ist; drittens dass wir die Beschäftigung mit ihr stets dergestalt mit rein-künstlerischer Bethätigung wechseln lassen, dass in keinem Abschnitte, ja nicht eine Stunde lang Bewusstsein und Gefühl von der Kunst abgedrängt werden.

Dies alles ist gar wohl möglich und wie mir scheint ohne Schwierigkeit zu bewirken, wenn man sich die Sache klar macht.

Betrachten wir doch vor Allem diese so nöthige und in ihrer Aneignung so bedenkliche Geschicklichkeit näher. Ist sie und die Uebung für sie wirklich nur dem körperlichen Organ eigen, das wirken soll? Hat der Geist dabei wirklich nur kunstfremde Betheiligung? Hier so wenig wie irgendwo können wir Geistiges und Körperliches in unserm Thun schlechthin scheiden. Auch bei der Uebung der körperlichen Organe ist selbstverständlich der Geist in Wirksamkeit. Es kommt darauf an, diese Wirksamkeit nach allen Seiten hin anzuregen und vorzugsweis auf das Künstlerische hinzulenken, das der Technik ebenfalls noch inwohnt oder nahsteht.

Vor Allem muss neben jener Geschicklichkeit der Organe die andre beachtet werden, die ausschliesslich oder theilweis Gewandtheit und Leichtigkeit des Geistes für gewisse Operationen ist, und in der das Geistige allein wirkt oder dem Organischen entschieden voransteht. In diesem Sinne nennen wir geschickte Rechner oder Zeichner u. s. w. diejenigen, die mit besondrer Sicherheit und Leichtigkeit für ihr Geschäft ausgestattet sind.

Diese Geschicklichkeit oder Gewandtheit des Geistes ist auch in der praktischen Musik vor allem im »Notenlesen« von Bedeutung, für den Musiker vom Fach unerlässlich. Sie besteht darin, dass man die Notenschrift mit ihren Ton- und Taktbestimmungen, Vortragzeichen und dem Gesangtext so schnell lese als das Tempo bei der Ausführung fodert.

Gehn wir nun auf nähere Betrachtung aller Art von Geschicklichkeit ein: so findet sich, dass sie allerdings zuerst Naturbegabung fodert — ein geeignet Organ, dann Entwickelung und Gewohnung desselben zu erhöhter Kraft und Gewandtheit. Hier, schon im Beginn der Bethätigung, tritt der Geist in vielfache Mitthätigkeit; es bedarf der Neigung und des Entschlusses für die Uebung, der Aufmerksamkeit für die technischen Regeln und ihre Befolgung, der Beharrlichkeit am Werke. Hier mit dem Beginn ist auch die Gefahr des Ablenkens von der künstlerischen Bahn gegeben. Das Unkünstlerische technischer Uebung kann lebhafter und feiner Empfindende zurückschrecken: umgekehrt kann kältern oder zu Eitelkeit neigenden Geistern unter dem Bemühn um Geschicklichkeit das Streben nach wahrem Kunstgehalt, ja der Sinn dafür verloren gehn.

Nach der Vorbereitung kommt die Anwendung. Es ist irgend ein Grad technischer Fertigkeit erworben, und soll nun für bestimmte Aufgaben verwendet werden.

Hier bedarf es nächst dem allgemeinen Vorsatze der Sammlung des Gemüths, des Bereitseins aller geistigen Kraft eben jetzt in diese bestimmte That überzugehn, der Entschlossenheit sie jetzt gleichviel mit welchen Mitteln zu thun, des schnellen Urtheils in der Wahl der Mittel. Es bedarf der Geistesgegenwart plötzlichen störenden Verhältnissen gegenüber, des Selbstvertrauns und jener unbedingten selbstlosen Hingebung an die Sache, die den edelsten Muth verleiht. Es ist klar, dass ohne diese geistigen Eigenschaften alle Vorübungen und Vorbereitungen erfolglos bleiben; wer hat nicht schon peinlich mitangesehn, wie der Mangel an ihnen, wie Zerstreutheit und Blödigkeit oder augenblickliche Befangenheit das wirklich erworbne Geschick lähmen?

Nun erst überblicken wir die Aufgabe die sich hier der Lehre stellt vollständig. Wir erkennen in dem Begriff der Geschicklichkeit nebeneinander und ineinandergreifend Natur-Anlagen, sittliche und geistige Thätigkeiten (Neigung Willenskraft Urtheil) neben der Uebung der körperlichen Organe. Jene sittlichen und geistigen Kräfte sind allerdings allgemeine, und grösstentheils Gegenstand der allgemeinen Erziehung. Allein sie kommen hier zu besondrer Anwendung, die angeeignet werden muss. Entschlossenheit Muth Urtheilsschnellkraft können nach einer Richtung hin vorhanden sein, nach der andern fehlen.

Was kann und muss also für die Bereitschaft aller jener Eigenschaften, die die Ausübung fodert, geschehn? — Die Erörterung muss vom Allgemeinen zum Besondern fortschreiten, also bei den Eigenschaften anknüpfen ohne deren Mitwirken selbst erworbne Geschicklichkeit nicht zur Geltung kommen kann. Abermals wird sich bestätigen, dass Kunstlehre Erziehung sein muss.

Nächst der Neigung ist es vor allem Wille und Ausharren im Willen, was die That erfodert. Nur unvollkommen und nachtheilvoll wird der Wille durch Zwang oder Verlockung von aussen ergänzt. Diese äusserlichen Antriebe wirken auch nur äusserlich; sie ziehn von der Sache ab und ersticken oder übertäuben die Neigung. Das Verkehrteste hier wie in jeder Lehre sind »Strafarbeiten« und »Strafübungen«; sie verwandeln in Scheu und Pein, was Gegenstand der Neigung sein sollte. Der reine Wille besteht nur, so lange Neigung zur Sache lebt.

Soll der Wille gekräftigt, so muss die Neigung erhöht und ihre Befriedigung als erreichbar, wo möglich als nahliegend gezeigt werden. Denn der Jugendzeit, in der voraussetzlich Musikbildung begonnen wird, ist (wie schon früher bemerkt worden) nicht Fernblick und Ausdauer des reifern Alters eigen; man muss ihr nähere Zielpunkte bezeichnen und dazu die Aufgabe zergliedern. Dem Lehrer kann jede Studie nur als Theil der ganzen Ausbildung, jedes Werk das in Spiel Gesang oder Komposition zur Ausführung kommt nur als Mittel zum allgemeinen Zweck gelten; er weiss, dass vor dem letzten Schritt' in der That noch gar nichts vollkommen erreicht ist, dass Komposition oder Vortrag, wär' es auch nur eines Marsches, nur dem ausgebildeten Künstler vollkommen gelingt. Dies ist der richtige Standpunkt für den Lehrer, er ist es nicht für den jugendlichen in den Schwächen seines Alters und Schwierigkeiten der Aufgabe befangnen Schüler. Ihm muss die grosse Aufgabe in ihren Gliedern individualisirt werden. Nicht die Summe von Fertigkeiten deren er bedarf soll ihm gezeigt werden; sondern diese eine Geschicklichkeit, die den Anfang machen muss oder deren es gerade für die vorliegende Aufgabe bedarf; die ist sein erstes Ziel, das zweite ist dann die rein-künstlerische Aufgabe, die zu gestaltende oder auszuführende Komposition; und dieses zweite Ziel ist zugleich Lohn für die Anstrengung, Erfrischung für die Neigung, Ermuthigung zu neuen Anstrengungen.

Dem Schwächern muss geholfen werden, die nächsten Ziele leicht und schnell zu erreichen; man muss sich mit dem eben jetzt Erreichbaren zufrieden erklären und ihn dadurch ermuthigen, mit dem stillen Vorbehalt auf das jetzt unvollkommen Gebliebne später zurückzukommen. Dies ist wohl zu unterscheiden von planlosem Hinundhergehn. Alle Fähigkeiten und Fertigkeiten hängen unter einander so innig zusammen, dass die Lehre sie zwar trennen muss um ihnen einzeln beizukommen, gleichwohl nicht erwarten darf irgend eine zur Vollendung zu bringen, bis das Vermögen im Ganzen durch den Anbau aller Richtungen gekräftigt worden: man muss daher hier wie in jedem Bildungzweige mehrmals auf denselben Gegenstand zurückkommen, aber immer mit erhöhter Kraft und Einsicht, immer auf einem höhern Standpunkte. So führt ein steiler Bergpfad (wer dort gewesen denke der Gotthartstrasse) mehrmals über dieselbe Durchschnittlinie aber immer zu höherer Stufe. Indem man dem Schwächern die Aufgabe zerlegt, das übrigbleibende Höhere gleichsam mit ihm vergisst oder nicht gewahr wird, bewahrt man ihn vor dem herabstimmenden und schwächenden Gefühl nicht genügt zu haben, und richtet seine gesammelte Kraft auf den Punkt der jetzt einzig erreicht werden kann und soll. Und das mit voller Wahrhaftigkeit: denn was jetzt unerreichbar ist, kann nicht Aufgabe folglich auch nicht Gegenstand des Tadels sein. Unglaube an die Sache verschliesst das Gemüth, Unglaube an sich selber lähmt, unzeitige Schwierigkeit schreckt, unbegriffne hemmt, Gelingen kräftigt. Der Muth wächst, wenn von Zeit zu Zeit ein Rückblick daran erinnert, dass früher unerreichbar geschienen was jetzt gelingt, und dass darin eine Bürgschaft für weitern Fortschritt liegt. Jede Rückkehr desselben Punkts auf höherer Stufe muss zum Beweise höhern Standpunkts dienen.

Dem Starken muss bisweilen das Ziel zu hoch gestellt werden: das wird Muth und Spannkraft erhohn. Einem

Gewaltigen gegenüber gilt der Manto wunderbares Wort »Den lieb' ich der Unmögliches begehrt.«

Dem Leichtsinn, der Flüchtigkeit gegenüber sind zusammengesetztere Aufgaben rathsam, die nach dem ersten Angriffe zergliedert werden und den Schüler von anfänglicher Uebereilung und Flüchtigkeit überführen.

Ich rede von dem Schwächern, dem Stärkern. Wenden wir das auf die einzelnen Perioden und Momente der Lehrbahn an, so erreichen wir die volle Bedeutung der Grundsätze. Es giebt selten oder nie absolut Schwache und absolut Starke. Jeder hat neben starken schwache Seiten und Momente; folglich müssen jene Lehrmaximen nach jedem Moment im Schüler ermessen und angewendet werden. Hier ist der erste Wirkungskreis für menschenkundige Beobachtung und »die Kunst der Lehre« geöffnet.

Der Wille muss Entschlossenheit werden, eben jetzt — nicht irgend einmal sich zu vollziehn; er muss sich zur That zuspitzen, unbeirrt und ungehemmt durch Bedenken und Rücksichten.

Geben kann Kunstlehre diese Schnellkraft des Willens nicht; Natur muss sie begründen, das Leben sie erproben und erziehn. Wohl aber kann und muss sie an dieser Erziehung ernstlich und kräftig theilnehmen, sie muss in ihrem Kreise den Schüler zur Entschlossenheit gewöhnen. Unnachlässlich muss der Schüler angehalten werden, in einem Zuge was er sagen oder thun will zu vollenden. »Fang' an! Fahre fort! Ende!« dazwischen darf keine Pause sein, kein Rückblick keine Wiederholung oder Verbesserung stattfinden. Das ist der unverbrüchliche Grundsatz, der zur Entschlossenheit führt.

Daher scheint mir unrecht, den Schüler ohne äusserste Noth zu unterbrechen, etwa um Fehler berichtigen zu lassen oder Verirrungen zu bewahren. Unterbrechung hemmt die That, bricht die Entschlossenheit, stört und schwächt

Selbstgefühl und jene Andacht oder Versenkung in das Werk, ohne die kein Künstler etwas zu leisten vermag. »Lass den Schüler ausreden, zu Ende kommen!« nur unsichre Lehrer können das fürchten. Der seiner selbst und der Sache gewisse Lehrer merkt sich in der Stille jeden Fehler (dass er sie alle aufzählen könnte) und behält sich vor, wenn der Schüler geendet hat das was zunächst der Verbesserung bedarf (nicht alles miteinander) hervorzuheben.

Eben so wenig dürfen Selbstverbesserungen zugelassen werden. Sie entspringen dem guten Willen des Schülers, stören aber Taktgefühl und Schnellkraft des Willens — jenes entschlossne Durchsetzen, das der Kern von Thatkraft und Karakter ist. Auch der Schüler soll sich gewöhnen, Fehler und Unvollkommenheiten bis zur Vollführung des Begonnenen im Gedächtniss zu bewahren (selbst auf Gefahr Einiges zu vergessen) und später zu verbessern.

Dieser Fehler des Stockens und Abbrechens um zu verbessern zeigt sich im Gebiet der Komposition ebenfalls. Hier tritt er zunächst als Zweifel auf. Nun ist aber gewiss, dass in der Komposition nicht weniger als Alles, vom ersten Beginn' an auf mehr als eine Weise geschehn kann. Ich kann dieses Motiv, *A*, nehmen oder irgend ein andres aus der unzählbaren Menge. Ich kann es festhalten oder mit andern wechseln oder ganz fallen lassen; ich kann es verändern, auf- oder abwärts führen, — kurz es ist unberechenbar, wieviel Möglichkeiten sich darbieten; das anscheinend Falsche kann unter Umständen lässlich sein, das Gute hat seinen Feind am Bessern. Wer sich in diesem Gewirr von Möglichkeiten Erwägungen und Zweifeln verfängt, der kommt zu keiner That, dem wird wie schlechten und schwächlichen Politikern der Wille zu ehrloser karakterloser Neutralität neutralisirt, und endlich jeder Entschluss jeder Grundsatz jede Haltkraft entzogen. Für den

Künstler wie für den Krieger und jeden Mann der That gilt als Wahlspruch: »Der Zweifel ist der Teufel!« Wenn der Moment der That gekommen, muss Erwägung und Zweifel zurücktreten. Ich habe stets förderlich gefunden, Kompositionsschüler zum »Entwurf' in einem Zug« anzuhalten, selbst bei grössern Aufgaben — Fugen, Rondo- und Sonatensätzen. Danach erst kann Lehrer und Schüler sicher Alles beurtheilen und mit Ruhe verbessern. Wer anders arbeitet, kann im Einzelnen viel Gutes bringen, aber der lebendige leichte Zusammenhang (»der Fluss«, wie es die Musiker und Stylisten nennen) wird fehlen.

In der Ausübung fördert nichts so sehr Entschlossenheit, als gemeinsam Musikmachen, sei es im Orchester oder Chor oder im Spiel zu vier Händen am Klavier. Denn hier zwingt Einer den Andern vorwärts zu schreiten, ohne Bedenken und Verbesserungen Raum zu lassen.

Daher ist auch hier die beste Gelegenheit, sich eine dem ausübenden Musiker höchst wichtige Fertigkeit anzueignen, die wesentlich auf Entschlossenheit beruht: das »vom Blatt Spielen und Singen.« Vom Musiker ist zu fodern dass er sich an Aufführungen nöthigenfalls ohne Vorbereitung betheilige. Auch dem Dilettanten ist jene Fertigkeit erspriesslich; sie gewährt frischen und mannigfachen Genuss und überhebt jenes ewigen Wiederanfangens und Wiederspielens des schon Bekannten, in dem Musik in der That oft abstumpfenden und verdummenden Einfluss zeigt.

Dieses »vom Blatt Ausführen«, was fodert es? was steht ihm entgegen?

Es fodert zunächst genügende Kenntniss und Uebung; dann Schnellblick des Auges im Erkennen der Noten Takt- und Vortragzeichen. Dass dieser Schnellblick, der die Zeichen nicht einzeln buchstabiren sondern mehr errathen muss, durch die früher aufgewiesene Methode des Notenlernens gefördert wird leuchtet ein. Dasselbe gilt vom Partiturspiel und der Fertigkeit im Transponiren, die dabei nothwendig wird und über die das Nähere in der Musiklehre gegeben ist. Dass Einsicht in das Motivenspiel (schon bei Gehör- und Taktentwickelung angebahnt) in Harmonie und Kunstform dem Schnellblick ebenfalls zu Hülfe kommt, ist ebenfalls klar. Das alles sind aber nur Vorbedingungen.

Die Entscheidung liegt in jener schlagfertigen Entschlossenheit, die dem Ziel zustrebt gleichviel mit welchem Mittel und Erfolg im Einzeln und Ganzen. Vor allen Dingen muss durchgesetzt — zu Ende geführt werden, was begonnen ist. Das Gegentheil von Entschlossenheit, Trägheit Zweifel und Zaghaftigkeit darf keine Stätte finden.

Als ich in früherer Zeit auch Klavier-Unterricht ertheilte, benutzte ich zu jener Uebung das vierhändige Spiel. Ich wählte vorzugsweis gern Kompositionen von entschiedner Zeichnung, besonders auch im Rhythmischen (z. B. lieber Symphonie- als Quartett-Bearbeitungen) weil beides Entschlossenheit sympathetisch hervorruft. Die Schwierigkeiten der Technik mussten geringer sein als der Schüler mit Hülfe der Vorbereitung überwinden konnte; war er z. B. im Studium bis zu Haydns und Mozarts Sonaten gelangt so gab ich Märsche, war er bis zu den leichtern und mittlern Werken Beethovens vorgedrungen so wurden haydnsche und mozartsche Symphonien später Mozarts und Dusseks vierhändige Klaviersachen, dann Beethovens Symphonien (zunächst C dur, D dur, B dur, C moll, Es dur) gewählt. Es wurde vor dem Beginn nachdrücklich ausgesprochen: dass der Schüler, da er unvorbereitet spiele, für keinen Fehler verantwortlich sei, zumal alles im rechten (oder doch leidlichen) Tempo genommen werde. Nur Innehalten und Zurückhalten wurde schlechthin verboten; der Schüler musste vorwärts ohne Rücksicht auf Verfehltes, musste nöthigenfalls wenn eine Hand unüberwindliche Schwierigkeit fand mit der andern allein ja schlimmsten Falls mit den Augen vorwärts, um bei der ersten Gelegenheit mit der ausgebliebnen Hand oder beiden wieder einzugreifen. Nie ward Uebung zugelassen; sobald ein Werk anfing bekannt zu werden, wurd' es zurückgelegt, bis es vergessen war.

Dieses Verfahren (ich darf unbefangen davon reden, da ich schon längst nicht mehr Klavierunterricht ertheile) setzte schwächere Schüler zu Anfang ausser Fassung. Aber schon bei dem dritten oder vierten Versuche fanden sich die Meisten zurecht, und erlangten nach dem Maass ihrer Kräfte zunehmende Anstelligkeit. Freudigkeit und ausgebreitete Umschau in den Werken der Kunst waren der Lohn.

Soviel über Kräftigung der Geistes- und Karakteranlagen, die aller That und so auch der Geschicklichkeit für künstlerische That zur Seite stehn müssen. Nun erst können wir auf das was im engern Sinne Geschicklichkeit oder Technik heisst eingehn.

Dass technische Bildung unerlässlich, steht eben so fest, als die Bedenklichkeiten die sich an ihre unkünstlerische Richtung knüpfen unabweislich sind. Es kommt darauf an die nöthige Technik zu gewinnen, ohne sich von der künstlerischen Richtung zu verlieren.

Das Erste was hierzu nöthig, ist: dass man nicht durch Worte blos sondern thatsächlich dem Bewusstsein des Schülers das Technische nur als Mittel (wenngleich unentbehrliches) für das Künstlerische, dieses als Zweck vorstelle. Das Mittel muss als äussre Nothwendigkeit erworben werden, aber es muss zum Zweck hinstreben. Hierin liegt zweierlei: Einmal, dass das Mittel dem Zwecke gemäss sei, hinreichend für ihn aber nicht mehr als das Hinreichende enthaltend. Dann dass es sobald wie möglich zu seinem Zweck' in Anwendung komme.

Welches Maass von Technik ist aber das hinreichende?

Begreiflicherweise kann hier nicht absolut geantwortet werden. Beethovens grosse Bdur-Sonate Op. 106 fodert unendlich entwickeltere Geschicklichkeit als seine kleine Gdur-Sonate Op. 14: nicht eine andre sondern eine weiter ausgebildete bedarf man zu jener: so entspricht jede Stufe technischer Bildung irgend einem Kreise von Kunstwerken. Folglich kann und muss jede Stufe der technischen Geschicklichkeit sofort für die Ausübung durch sie erreichbarer Kunstwerke benutzt werden.

Diese Foderung mag den im herkömmlichen Lehrtreiben Unerfahrnen überflüssig scheinen, weil sie sich von selbst verstehe. Auch werden die meisten Lehrer den Grundsatz nicht bestreiten: allein in der Ausübung wird allzuoft unterlassen, was man grundsätzlich zugesteht. Einem Theil der Lehrer fehlt es an künstlerischem Bewusstsein, an fester Anschauung des Zwecks aller Kunstbildung: von ihnen ist nicht zu erwarten, dass sie einem ihnen selber unkenntlichen Ziel zuführen. Andre Lehrer unterwerfen sich den missverständlichen Richtungen, die in jeder Kunstperiode besonders aber in Zeiten des Sinkens die Menge der für Kunst Ungebildeten an sich ziehn. Ihnen erscheint technisches Geschick als das am Schnellsten zu Geltung und Ruhm führende, sie setzen es sich und ihren Schülern geradezu als Ziel und Zweck. Dieser Verirrung begegnet man aus begreiflichen Gründen am häufigsten vor dem Piano, das ohnehin der technischen Richtung schon in sofern Vorschub leistet, weil seine fertige Tonreihe sich selbst ohne Gehör behandeln lässt. Da werden denn nach den elementaren Vorübungen Etuden ohne Zahl durchgearbeitet, und dann wird sogleich zu Konzertstücken übergeführt, »weil das (nach dem Ausspruch' eines angesehnen Klavierlehrers) am Schnellsten entwickelt.« So wird in der That die Technik entwickelt — und im Vermögen und der Richtung des Schülers zur Hauptsache. So werden Konzerte von Hummel und Chopin und Mendelssohn und Dussek und Beethoven und Henselt nebst allen sonstigen Bravoursätzen, wie sie gerade kommen, durchgeübt zu Geläufigkeit, vielleicht zu Glanz. Nach aussen, der Menge gegenüber, kann das für Lehrer und Schüler »Glück« bringen. Wer höheres Bewusstsein von Kunst und Kunstbildung in sich trägt, der durchschaut das leere Blendwerk. Genug dieser Konzertisten sind unfähig, eine kleine Sonate sinnvoll vorzutragen; ja sie haben Gleichgültigkeit oder Widerwillen in sich erziehn lassen gegen alle Werke, in denen sich »nichts machen« lässt, das heisst: die kein Feld für ihre Wunderthaten bieten.

Wieder Andre erkennen zwar in dem Künstlerischen den Zweck und im Technischen das blosse Mittel, fassen aber Beides als zwei zeitlich zu trennende Lehrstufen. Da nun allerdings zu jeder Leistung irgend ein Grad technischen Geschicks erfoderlich, so wollen sie »zuerst die Technik« und dann das Künstlerische (Auffassung u. s. w.) erworben wissen, nehmen aber dabei diese Technik als ein Ganzes für sich zur Aufgabe, statt jede ihrer Richtungen und Stufen abgesondert als vorzubereitendes Mittel für eine entsprechende Kunststufe zu fassen.

Diese Verirrung herrscht, wie es scheint, vorzugsweis' im deutschen Gesangfach' — und zwar gerade bei vielen in der Technik ihres Fachs vorzüglichen und gewissenhaften Lehrern, die Ausserordentliches leisten könnten wenn sie dem eignen künstlerischen Hang und Bewusstsein mehr vertrauten als dem äusserlichen Bedürfniss. Man möchte ihnen zurufen: »Der Mensch lebt nicht vom Brod allein, sondern von jeglichem Wort Gottes.« Der Mensch singt nicht mit der Stimme allein, sondern in der Stimme lebt und wirkt der Geist: darum wollet diesen Geist auch nicht eine zeitlang bannen und die Stimme des Lebens »als Instrument« betrachten! sie ist kein ausserlich Werkzeug sondern in voller Zweieinigkeit mit dem Geist. Es ist nicht Gründlichkeit sondern Missverstand und Abweichen vom Ziel. Monate — Jahre sogar auf Vervollkommnung des Organs zu verwenden, unter dem Vorbehalt das Künstlerische nachzubringen. Der vollendete Sänger bedarf vollkommner Stimmbildung und dazu jahrelangen oder vielmehr unaufhörlichen Studiums. Gleiches dem Beginnenden und jedem Kunstfreund aufbürden, der weder Willen noch Vermögen für jene Vollendung hat, führt dahin, dass das ganze Studium aufgegeben wird oder Sinn und Zeit für das Künstlerische verloren geht. Es ist einmal unmöglich, erst den Künstler im Menschen zu verkrüppeln und zu tödten, und dann ihn noch lebendig und heil zu finden.

Diese Richtung vieler Gesanglehrer ist es, die immer wieder in Deutschland die deutsche Musik — und die tiefste zuerst hinter die ärmere und oberflächliche italische zurückdrängt. Der sinnlichen mehr äusserlich annehmlichen schmeichlerischen Richtung kann allerdings durch sinnlich-technische Befähigung leichter genügt werden: es ist daher natürlich, dass vorzugsweis' auf diese Fähigkeiten gewendete Bildung eher jener Kunstrichtung als der geistigern deutschen zuneigt. Auch mag das Beispiel berühmter italischer Gesanglehrer z. B. des Porpora verlocken, die kaum mehr als Stimmbildung ertheilt und grosse Gesangvirtuosen gezogen haben. Allein man täuscht sich wie mir scheint dabei, wenn man nicht das ganze Naturell des Italieners, aus dem seine Musik erwachsen, in Anschlag bringt. Geöffnete Kehle, sinnliche Feinheit und zugleich Erregbarkeit bis zu leidenschaftlichem Auflodern, daneben Leichtsinn aus einer Stimmung und Lage in die andre überzugehn, in jeder Maske sich selber festzuhalten und mit Energie geltend zu machen: das verdankt der Italiener seiner reinern mildern Atmosphäre, seinem ganzen Leben. Und das entspricht seiner Musik und genügt ihr leicht. Uns fehlt das oder ist uns theils verkümmert theils unserm Lebensgehalt fremd und ungenügend. Daher kann auch hierauf gerichtete Bildung nicht genügen: wir können damit schlechte Deutsche werden, nicht aber gute Italiener.

Die Frage übrigens, ob Technik und eigentliches Kunststudium als zwei periodisch auseinanderzuhaltende Stufen im Lehrgang aufzufassen oder im engsten Wechsel zu mischen und zu verschmelzen sind? scheint mir so wichtig, dass ich nicht unterlassen darf, entgegenstehnden Autoritäten das Wort zu lassen, damit jeder Leser zur Selbstprüfung angeregt werde.

Es ist der grosse Name Sebastian Bachs, der unsrer Ansicht entgegentritt — wenigstens vermeintlich.

»Sein Unterricht (erzählt Forkel) war der lehrreichste zweckmässigste und sicherste, den es je gegeben hat. Zuerst lehrte er den Anschlag. Zu diesem Behufe mussten die Anfänger mehrere Monate nichts als einzelne Sätze für alle Finger beider Hände mit steter Rücksicht auf deutlichen saubern Anschlag üben. Zur Einübung schrieb er 6 kleine Präludien und 15 zweistimmige Inventionen. Hierauf führte er seine Schüler sogleich an seine eignen grössern Arbeiten, an welchen sie ihre Kraft am besten üben konnten.«

Vor allen Dingen wollen wir auch hier all' und jeder Autorität absagen; nur Trägheit oder Feigheit mögen sich mit ihrer Hülfe dem Selbstdenken und Selbstprüfen entziehn. Dies gilt besonders im Lehrfach' und in den Zurüstungen zum Kunstbau. Wie langsam und schwer und träg macht sich da der Fortschritt! Fünf bis sechs Jahrhunderte hat man sich mit den künstlichsten und schwierigsten Anstalten (der Solmisation) geplagt, um für sieben Tonstufen mit sechs Namen auszukommen, ehe man wagte für sieben Dinge sieben Namen zu brauchen. Bis auf Bach beliebten die Klavierspieler Daumen und kleinen Finger möglichst ungebraucht zu lassen. Aus dem Jahr 1678 sind uns folgende Fingersetzungen für die Uebung der Tonleiter aufbewahrt:

Rechte: 3 4 3 4 3 4 3 4 ..... 2 3 2 3 u. s. w.
c d e f g a h c *c h a g*
Linke: 2 3 2 3 2 3 2 3 3 4 3 4

(der Mittelfinger wurde »übergeschrenkt«) oder

R. 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 ..... 4 3 2 3 2 3 u. s. w.
c d e f g a h c d e *c h a g f e*
L. 4 3 2 4 3 2 1 2 1 2 1 2 3 4 3 4

oder (nach Mattheson, 1735)

R. 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 5
c d e f g a h c d e f g a h c
L. 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

und rückwärts:

R. 5 4 3 2 3 .... 2 1
L. 2 3 2 3 2 ..... 3 4

Es lautet wunderlich, wenn man einem Bach ein Verdienst daraus machen muss, dass er alle Finger gebraucht, die jeder Unverkrüppelte besitzt. Uns sollen (wenn es noch nöthig) solche Thatsachen ermuntern unbefangen zu prüfen, wäre selbst ein Bach uns entgegen.

Aber ist er es denn? Er beginnt, wie Jeder muss, mit dem was man »Einrichtung der Hand« nennt. Mit Rücksicht hierauf (auf den Anschlag) haben dann die Anfänger »mehrere Monate nichts als einzelne Sätze« geübt. Aber was diente zu dieser Uebung? Zuerst seine *Six préludes pour les commençans*, dann die Inventionen; diese nennt

Forkel, besondre Fingerübungen müssen vor und neben ihnen stattgehabt haben. Allein jene Präludien und Inventionen sind nicht mehr und nicht weniger als Kunstwerke (die zum Theil bis auf diesen Tag künstlerischen Reiz und Werth behalten haben) nur mit Rücksicht auf das noch geringe technische Vermögen der Schüler.

Folglich ist Bach nicht gegen, er ist für uns.

Ueberhaupt wird sich der Widerspruch bei künstlerisch Strebenden meist als Missverständniss bezeichnen. So spricht Devrient (Briefe aus Paris) in Bezug auf künftige deutsche Schauspielerschulen aus: »Man wird die eigentlich technische Ausbildung gründlicher und allmähliger vorbereiten: man wird es dem Zögling fühlbar machen, dass von jeder Kunst zunächst das Handwerk gelernt werden müsse bevor man an das eigentlich künstlerische Schaffen gehn dürfe. Man wird zuerst lehren den Körper mit Bewusstsein und schön zu bewegen, bevor man ihm erlaubt sich dem Ausdrucke von Seelenstimmungen zu leihen: man wird zuerst eine ebenmässige Ausbildung der Sprache, eine ungezwungne und natürlich ausdruckvolle Prosa verlangen, bevor man den Eleven zulässt den erhabnen Sturm der Leidenschaften in Versen auszudrücken.« Ist denn aber Schönheit der Bewegung und natürlicher Ausdruck Handwerk? ist nicht in ihnen und in dem bewusstheitvollen — auf Selbsturtheil und ein gewusstes Ziel und Gesetz hinweisenden Gebrauch des Körpers das Element der Kunst lebendig? wenngleich nicht in der vollen Ausdehnung und Macht, die es in Werken der Kunst und jedes Kunstübenden nur allmählig gewinnen kann.

Wir dürfen also mit Recht fodern, dass die technischen Uebungen sobald als möglich zu künstlerischen überleiten und von da an (also von den ersten Lehrstunden an) in steter Abwechselung und Wechselwirkung mit ihnen bleiben, so dass kein Tag und keine Lehrstunde ohne Antheil bleibe an der Kunstübung — dies im Gegensatze zur technischen Vorbereitung gesprochen — und ohne thatsächliche Hinführung auf die Kunst als Zweck jeder Lehre und Uebung. Es ist eine der wichtigsten Aufgaben der Lehre, für jede Stufe technischer Entwickelung die angemessne Reihe künstlerischer Aufgaben bereitzuhalten.

Das Zweite das wohl erwogen werden muss ist das Maass technischer Uebung im Allgemeinen. Wir treten mit dieser schon oben berührten Frage in das ausschliessliche Gebiet der Technik, dürfen aber nicht aus den Augen lassen was oben über ihre kunstfremde Tendenz zur Erkenntniss gekommen ist.

Technische Uebung als Ganzes zusammengefasst soll zur künstlerischen Ausführung — diese ebenso als Ganzes gefasst — mithin zu allen möglichen Aufgaben der Ausführung geschickt machen.

Es scheint also, die Lehre müsse alle möglichen Fertigkeiten voraussehn und materiell vorausertheilen, so dass man nach ihrer Durchführung nichts in den Kunstwerken finde, was nicht schon in den technischen Uebungen erlernt worden. Dieser Anschauung ist jene gränzenlose Ueberwucherung an Solfeggien Vocalisen und Etüden entsprungen, der wir in Litteratur und Lehre begegnen.

Dass jene Aufgabe unlösbar mithin schon desshalb falsch sei, kann leicht erkannt werden. Wer vermag denn vorauszusehn, welche Arten von Fertigkeit jedes neue Kunstwerk fodern wird? und wann haben Voranstalten den nachfolgenden man dürfte fragen den vorhandnen Werken jemals in solcher Weise gedient? Seb. Bach hat für seine Werke die Technik wesentlich umgestaltet; auch Haydn und Mozart haben keine Techniker vor sich gehabt, die gerade für ihre Spielweise vorgearbeitet hatten. Klementi und Kramer haben sich der mozart-haydnschen Weise angeschlossen als Nachfolger, ohne auf Dussek und Louis-Ferdinand gerade technisch hinzuführen. A. E. Müller tritt wieder mehr als Zeitgenoss und im Anschluss von Dussek auf. Weder er noch Klementi haben die neuen Spielformen Beethovens vorausgesehn und vorausgeübt; vielmehr sind es ihre Anhänger, die dem Meister so oft vorgerückt, dass er »nicht klaviermässig« schreibe, nämlich nicht in den bisher angelernten Formen. Wiederum haben alle Nachfolger der beethovenschen Periode, Moscheles Kalkbrenner Hummel Czerny — und wie sie alle heissen nicht die Spielweise Liszts durch spezielle Vorübung seiner Formen vorbereitet. Das versteht sich, ist auch kein Vorwurf für all' jene verdienstvollen Männer. Denn um auf Beethoven oder Liszt speziell vorzubereiten, hätten sie Vorauserfinder, das heisst: hätten sie selber dieser Beethoven dieser Liszt sein müssen, aus deren Idee die neuen Spielformen hervorgegangen sind.

Nicht diese materielle, stückweis eine Aufgabe nach der andern angreifende Schulung sondern etwas ganz Andres muss Ziel der technischen Bildung sein. Es muss für jedes Fach der Ausübung scharf gefragt werden: welche Befähigung und Geschicklichkeit der Organe dasselbe fodert. Dies ist die wesentliche Aufgabe der technischen Schule. Darüber hinaus kann sie noch eine Strecke weit Erhöhung und Spezialisirung jener Geschicklichkeiten durch fortgesetzte bald allgemeinere bald auf bestimmte Formen gerichtete Uebung fördern.

Hiermit zerlegt sich die Aufgabe der technischen Schulung in zwei Theile: den elementaren, der die Grundbedingungen aller Ausübung in einem gegebnen Fach' erfüllen soll und in einen — ich möcht' ihn »kunstanstrebenden« Theil nennen, in welchem Gestaltungen aus dem Gebiete der Kunst vorgeübt werden. Der elementare Theil ist unerlässliche Aufgabe und muss, soweit die Naturanlage gestattet, vollständig erledigt werden. Die Fortführung im kunstanstrebenden Theil ist in der That gränzenlos wie der Begriff der Fertigkeit selber. Sie muss daher für jede Persönlichkeit und ihre Zwecke besonders ermessen werden. Hier ist es, wo man zu weit gehn kann und oft zu weit geht, bis zur Versäumniss des Zwecks um des Mittels, der Kunst um des Kunstgeschicks willen.

Diese Verirrung ist weit öfter noch Folge mangelhafter Elementarschulung als falscher der Kunst absagender Ansicht. Je sorgfältiger die Elemente geschieden erkannt geübt sind, desto weniger bedarf es späterer Umschweife.

Welches sind nun die Gegenstände der Elementarschulung?

Zuerst Kraft des Organs. Es muss den Schall mit Macht, es muss ihn in jeder Abstufung von Kraft, es muss ihn in erfoderlicher Zeitlänge hervorbringen oder hervorrufen können: Kraft, in Ausdauer und Beherrschung. Das gilt von der Stimme des Sängers, von Brust und Lippen des Bläsers, von Arm und Fingern des Spielers.

Dann Klangreinheit und Anmuth des Klangs, wohl zu unterscheiden von Reinheit des Tons (dass derselbe nicht zu hoch oder zu tief sei) und von dem besondern Sinn bestimmter Kunstaufgaben. Diese Klangreinheit und Anmuth besteht eigentlich darin, dass das Organ sich frei von jeder Beimischung, in sich selber gesund, in der Fülle der Schwingungen die es hervorbringt oder hervorruft, dass es endlich als ein beseeltes, als Organ eines seelenvoll theilnehmenden Wesens äussert.

Zuletzt Geschick und Beweglichkeit für alle Arten von Tonverbindungen.

Jede dieser Foderungen schliesst eine unberechenbare

Reihe von Stufen der Entwickelung in sich. Von dem ersten Ansatze wo die Stimme nur überhaupt kenntlichen Klang giebt, bis zu jener Klarheit und Macht, mit der eine Katalani das grosse Orchester der berliner Kapelle und den Gesang von beinah zweitausend Stimmen überherrschte, ist ein weiter Weg. Es zeigt sich hier schon auf den ersten Hinblick, wie unausführbar es sein müsste, die Technik zu vollenden bevor eigentliche Kunstbildung begonne. Dasselbe würde sich in jeder der oben bezeichneten Richtungen ergeben.

Hiermit stellt sich der Wirkenskreis für die Elementar-Technik fest.

Sie muss jeden an sie gestellten Anspruch zuerst soweit befriedigen, dass nur überhaupt mit künstlerischer Ausübung ein erträglicher Anfang gemacht werden kann. Sie muss neben der begonnenen und fortschreitenden künstlerischen Ausübung die drei Elemente so weit klären sichern und dem Bewusstsein einprägen, dass der Schüler nöthigenfalls auch ohne Leitung ihres Besitzes und der weitern Entwickelung sicher sein könnte. Sie muss Aussicht und Bahn öffnen zu dem höhern kunsthandwerklichen Anbau.

Allein schon bei dem ersten Herzutreten müssen wir gewahr werden, dass es einer der Erziehung und Regelung fähigen Kraft im Zögling bedarf. Denn von aussen können wir wenig oder nichts an seinen Organen ausrichten; er muss kraft seines Bewusstseins (Sympathie Gefühl oder Erkenntniss) und Wollens thun, was wir der Hauptsache nach nur rathen oder vorschreiben können. Sein Geist und zwar sein auf den Kunststoff hingewendeter Sinn muss erweckt und gewonnen werden. Alle Entwickelung geht von innen nach aussen.

Daher ist es schlechthin die erste Aufgabe des Lehrers, den Geist des Schülers in Mitthätigkeit zu bringen. Drei

Momente: Anschaun, That, Durchschaun folgen hier einander ganz nah. Zuerst muss, was der Schüler leisten soll, ihm gewiesen werden, den Ton den er geben soll muss er zuvor hören. Dann muss er selber das Vernommne geben oder nachsingen nachspielen. Dann muss er in sich selber, was er geleistet, mit dem Vorbild' oder der Vorschrift (besser ist das erstere) vergleichen, und klar erkennen was er hätte leisten sollen und was mangelhaft geblieben.

Es ist gar nicht leicht, die Schüler zum Selbsthören und Selbsturtheilen zu bringen. Schon der Sänger hat oft keine Vorstellung von seinem eignen Stimmklang und seiner Darstellungsweise, sonst würden manche Verwöhnungen von selbst wegfallen. Bei den Pianisten ist der Mangel noch viel häufiger, weil das Instrument schon durch die fertig liegenden Töne mehr auf äusserliche Achtsamkeit hinweist als Gesang und andre Instrumente. Wer beobachtet, wird nur Allzuviele (nicht blos Schüler) gefunden haben, die (die Noten herunterspielen) ohne selber das Gespielte recht zu vernehmen; daher zu Anfang das ruhige Beharren bei den schreiendsten Misstönen, später die innerliche Kälte gegen den Inhalt den sie eben zu Gehör bringen. Gleichwohl ist klar, dass ohne innerliche Theilnahme Musik ein durchaus äusserlich hohles Getreibe bleiben muss.

In der Elementarbildung kann jener Bewusstlosigkeit oder Unlebendigkeit (auf die wir nochmals in höhern Gebieten zurückkommen werden) nicht durch Lehren und Ermahnungen Abhülfe werden, sondern nur dadurch dass man den Weg der Natur geht und an Sympathie und Anschauung anknüpft. Das Kind singt Töne — ahmt Stimmklang und Laute nach vermöge der dunkelsten Form des Bewusstseins, der Sympathie; so hat der Klang aussen seinen Gehörnerven berührt, so hallt es ihn aus den Stimm- und Sprachorganen zurück. Was der Schüler geben soll, muss ihm zuerst zu sinnlicher Vernehmung gebracht werden. Und dies in derselben Weise wie man es von ihm fodert; dem Singschüler muss der Ton gesungen, dem Geiger auf der Geige, dem Pianisten auf dem Piano gespielt werden; und zwar in derjenigen Reinheit Klarheit Bestimmtheit Fülle, die man von ihm fodert.

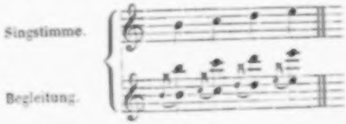
Wenn dies nicht wirkt, muss man ein schärfer eingreifend Organ zu Hülfe nehmen, bei dem Gesang die Geige, bei dem Klavier Geige oder Gesang; Gesang ist überhaupt der wahre Lehrmeister. Allein das fremde Organ ist nur ein Nothmittel, und nicht ohne Bedenklichkeit; das Vorspiel der Geige für den Gesang verleitet (durch dieselbe einbildende Kraft der Sympathie) leicht zu schärferm oder dünnerm Stimmklang und zu jenem näselnden Beiklange, den schon Shakespeare bemerkt an der »honigsüssen Stimme, recht süss und ergreifend, wahrhaftig! ja, wenn man sie durch die Nase hört, ergreifend bis zum Uebelwerden.«

Das durchgreifendere Mittel ist (da Jeder unbefangner Andre beobachtet und erkennt als sich selber) dass man den Fehler des Schülers nachahmt, vielleicht sogar mit Uebertreibung, und ihn daran inne werden lässt, was er selber thut und wohin die Verirrung führt. Dass daneben das Richtige wiederholt und im Wechsel mit dem Verfälschten dargestellt wird, versteht sich.

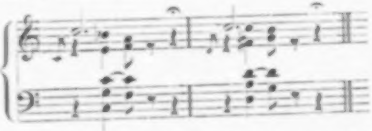
Ich bin bei der ersten Anknüpfung der Elementartechnik, bei der Feststellung von Klang und Ton gleichsam unwillkührlich in das Gebiet der Singkunst getreten. In der That ist hier die lebendige Werkstätte für Ausprägung des Schalls. Aber die Instrumentalmusik nimmt an demselben Gegenstande Theil. Auf den Streichinstrumenten und den Naturblasinstrumenten muss der Ton gesucht und gebildet, auf den Blasinstrumenten kann er durch Anblasen modifizirt werden; das alles ist ohne Theilnahme des Gehörs unmöglich. Klang und Schallkraft hängen mehr oder weniger bei dem Blasinstrument vom Ansatz, bei den

Streichinstrumenten vom Bogen, bei dem Piano vom Anschlag ab. Das Alles erfodert gewisse Handgriffe, Verwendungen und Stellungen von Mund Lippen und Zunge, die zum Theil äusserlich gezeigt werden können. Allein ohne Eröffnung des Sinns und der Verständniss bleibt die umständlichste Aufweisung unzulänglich. Was ich nicht selber gehört empfunden erkannt habe, kann ich auch nicht lebenwarm und lebenweckend hervorbringen. Ich kann es nur mechanisch bilden, wie der Taubstumme Sprachlaute nachkünstelt. Das sind im Gesang jene »absolut-falschen Stimmen«, bei denen man die Falschheit (wie Heuchelei) eher fühlt als erkennt und nachzuweisen vermag.

Daher können äusserliche Hülfmittel nur als Nothbehelfe gelten, die vielleicht einen Augenblick lang dienen über Starrheit und Trägheit des Vorstellungvermögens und der Organe einigermaassen hinüberzuhelfen, ohne baldigen Zutritt eigner Anschauung und eignen Willens aber nicht weit führen, sogar den geistigen Antheil zurückhalten und knechten. Wem wären nicht schon aus Schulen emsiger Stimmbildner Sänger und Sängerinnen gegenüber gewesen, die den Mund peinlich in die vorgeschriebne Trapez-Form zwangten, die Oberlippe über die Zähne hinaufzerrten, und damit eben so fern vom Wohlklang der Stimme blieben als zuvor? wer hätte nicht jene krampfhafte Krallenhaltung der Finger beobachtet, die Kraft erzielen soll und nur Gefühl und Feinheit im misshandelten Gliede wie in der Seele des unterwürfigen Schülers tödtet? Soll ein Organ zu Verrichtungen gebracht werden, für die das Bewusstsein noch nicht gereift ist, so giebt es mannigfache Wege der »Induktion« (geistigen Hinführung) die vor allem Mechanischen den Vorzug haben als geistige Bestimmungen zum Bewusstwerden der Sache selber hinzuführen. So findet der Stimmbildner in zweckvoller Verwendung der Laute z. B. des *O* für Vollklang, des *Tha* für bestimmten Hervortritt der Stimme, des *Llah* um die Zunge aus dem Grunde des Mundes hervorzulocken, in der Anweisung auf einen etwas höhern fernen Punkt loszusingen um die Stimme nach vorn und oben zu lenken und damit offnen und ausgiebigen Stimmhall zu gewinnen, in mancherlei Begleitungsweisen, z. B. in der Unterstützung der Melodie durch die höhere Oktav,



oder durch besondre Harmonielagen



um zu tiefen Einsatz und Sinken der Stimme zu beseitigen mancherlei Hülfsmittel der Induktion, die dem aufgeklärtern Bewusstsein vorarbeiten. Wir befinden uns damit schon auf dem Boden der Kunst, bei sinnlichem Gewahrwerden, das zu bewussterm Empfinden und zur Erkenntniss führt.

Besondre Macht der Induktion hat für Klang- und Schallentwickelung (zunächst für Gesang) die Lautirung, namentlich der Vokale. Viel zu schnell ergiebt man sich darein, gewisse Vokale (*A* und allenfalls *O*) günstiger, andre (*U* und *I*) ungünstiger für den Stimmschall zu finden. Zweckmässige Stellung des Mundes kann auch die ungünstigen Laute zu Vollklang und Macht fördern, und das Verfahren kann zu klarer sichernder Vorstellung gebracht werden. Lasse man z. B. für die Aussprache des *U* (das meist Mittelding zwischen *U* und *O* ist, gleichsam ein verunreinigt *O*) den Mund erst schliessen, dann die Lippen soweit wie möglich zugespitzt vorstrecken, so dass sich eine kleine Oeffnung (fast wie beim Pfeifen) bildet: so wird der Laut in hoher Reinheit und Macht hervortreten. Wie sich an einer Reihe solcher Vorbilder (die zuletzt in Leseübungen zusammengefasst werden) der Sinn für Klarheit und Macht des Klangs im Allgemeinen entwickelt, leuchtet ein. Die vollständige Behandlung dieser Gegenstände kann jedoch nicht hier gegeben werden, sondern findet ihre Stelle in der Gesanglehre.

Das Letzte was hier geschehn kann und muss, ist: dem Schüler die Verständniss des guten und fehlerhaften Elements öffnen. Dazu bedarf es weder tiefgreifender Erörterung noch der Ueberredsamkeit; denn es stehn hier Aeusserung und Bedeutung einander so nah, dass es meist nur eines andeutenden Ausdrucks bedarf um den Sinn zum klaren Bewusstsein zu bringen. Dass unsichrer Anschlag oder Bogenstrich auf Unsicherheit im Wollen oder Angriff hinweist und umgekehrt Sicherheit in der Handhabung und Geradheit des Sinns und der Absicht feste Tongebung Fülle des Schalls Gesundheit und innre Macht: dergleichen Bemerkungen tragen, wenn sie überhaupt treffend der Schallerscheinung entsprechen, Ueberzeugungskraft in sich, weil das innre Bewusstsein ihnen schon im Selbstempfinden nah steht. Bald führen dann Selbstgefühl und Erkenntniss zur Scheu vor dem Unlautern und Unkräftigen und zur Vorliebe für das gereinigte Element. Sinnlichere Naturen werden sogar hier zur Ueberschätzung des Stofflichen, bisweilen zu wahrer Götzendienerei hinübergezogen — wer hat nicht schon dergleichen in ihre Stimme verliebte, schwelgerisch und gedankenverloren in den ausgezogenen Ton versunkne Sängerinnen und Sänger beobachtet! — wenn man nicht zeitig über diese Stufe hinausführt.

Entwickelung des Schalls zu Kraft Ausdauer Wohlklang und Reinheit des Tons ist der Elementarbildung erste Aufgabe. Allein sie kann nicht ohne vielseitige Verwendung des Organs und überhaupt nicht in kürzerer Zeit vollendet werden, sie bleibt die ganze Lehrzeit hindurch und über sie hinaus fortwährend Gegenstand der sorgfältigsten Beachtung. Namentlich hängt sie mit den Uebungen der Tonverbindung, der Geschicklichkeit und Gelenkigkeit auf das Engste zusammen.

Hier erst betreten wir den weitesten Spielplatz der Technik, die »Schule der Geläufigkeit«, um einen Ausdruck des hierin so erfahrnen Czerny zu gebrauchen.

Für alle Musikübende kommt es darauf an, sich zu allen Formen der Tonverbindung geschickt zu machen, die bei der Ausübung erfodert werden können.

Diese Geschicklichkeit beruht zunächst in der Brauchbarkeit und angeübten Geläufigkeit der Organe. Sie ist es, die unmittelbar gar nichts Künstlerisches in sich zu haben scheint, und am meisten dazu thut unsichre Gemüther vom wahren Kunstzweck ab auf blosses Kunstspiel, auf Eitelkeit und Verkommen des künstlerischen Sinns und Strebens hinzuleiten. Hier also ist sorgfaltigste Bewahrung des künstlerischen Elements und Beschränkung des Unkünstlerischen der Aufgabe auf das Nöthigste hohe Pflicht.

Fassen wir die Aufgabe, wie sie auf den ersten Blick erscheint, an: so ist sie (wie schon gesagt) unerschöpflich und verschlingt alle Zeit und Kraft. Schon die Menge der vorhandnen Werke stellt ungezählte Anfoderungen an die Fertigkeit; jeder Tonsetzer vermag sie zu vergrössern, jeder Techniker und Virtuos geht auf ihre Vermehrung aus, um durch neue Spielformen oder Kunststücke den Vorgänger zu überbieten und das schlafmüde Staunen der Menge neu aufzustacheln.

Wir dürfen uns daher auf solche stoffliche Vollständigkeit gar nicht einlassen, nicht alles Mögliche lehren und üben wollen, wohl aber zu allem Möglichen die Organe befähigen und vorbereiten. Nicht die unbegränzte Menge der Aufgaben sondern die Befähigung der wenigen Organe für jene kann unsern Lehrgang bedingen. Hier finden wir uns durch zweierlei Betrachtungen gefördert: erstens, dass die Verwendungsarten der Organe keineswegs so vielfach sind um nicht auf wenige Kernpunkte zurückzuführen: zweitens dass auch die scheinbar unübersehliche Menge der Tonverbindungen sich auf wenige Grundformen zurückführen lässt, deren Aneignung uns ganze Massen solcher Verbindungen unterwirft oder leicht macht. Vom Stoff ausgehend — ich meine von der Menge der vorhandnen und noch möglichen Aufgaben — befinden wir uns im Gränzenlosen wie ein steuerlos Schiff auf dem Ocean. Vom Organ und den Grundgestalten alles Tonwesens ausgehend, organisirt vereinfacht erleichtert sich Alles, wissen wir überall Bescheid und Rath.

Je schärfer wir die Verwendungsarten der Organe und die Aufgaben die sich ihnen stellen unterscheiden und auseinanderhalten, je besser uns gelingt die Uebungen zu individualisiren: desto sichrer und leichter gelangen wir zum Ziel, desto weniger Raum und Opfer an Zeit und Kraft fodert die Technik uns ab.

Man müsste sehr ungerecht oder sehr unwissend sein, wollte man nicht erkennen, dass dieser Gedanke schon längst mit grossem Gewinn in Anwendung getreten ist, in keinem Felde sorgfältiger als für Klavierspiel. Allein man kann nicht von Technik reden, ohne auf ihn zurückzukommen. Und man kann nicht den Unterricht vieler Lehrer beobachten und die Folgen desselben an der um sich greifenden Materialisirung der Kunst mit ansehn, ohne zu der Ueberzeugung zu gelangen, dass jener Gedanke bald nicht genugsam ausgebeutet wird bald nicht volles Vertrauen findet, so dass neben ihm und über ihn hinaus doch immer wieder die Vorstellung eingreift: man müsse den Stoff — eben alles Mögliche was an Tonverbindungen vorhanden und noch zu bilden ist — vollständig durcharbeiten. Das führt denn allerdings zu jenem Standpunkte, wo Geist und Herz verstummen unter dem Geröll der Tonmassen, wo Eitelkeit siegt über Kunstsinn und Kunstliebe, wo der Missleitete nichts mehr liebt und anerkennt als die Wunder seiner Gelenkigkeit, und wo der kunstgebildete Zuhörer (wenn er zuhören muss) Gott noch dankt, wenn der Tausendkünstler bei seinen eignen Machwerken und denen von seines Gleichen stehn bleibt und nicht irgend einen Beethoven oder gar Bach, die er gar nicht mehr verstehn und vortragen kann, öffentlich misshandelt — »um der Kenner willen« (denn wo sollte eigner Trieb dazu herkommen?) und um sich »allseitig« zu zeigen, das heisst aber: indifferent gegen Alles ausser dem lieben Ich.

Es gehört also hier wie überall klare Erkenntniss und karakterfester Entschluss dazu, um neben allen Hülfsmitteln und trotz ihrer nicht der Verirrung vom Ziel aller Kunstbildung zu verfallen.

Kehren wir zu dem oben bezeichneten Grundsatze zurück, so findet sich in ihm die Aufgabe der Elementartechnik ausgesprochen, die für jeden Zweig der Ausführung, für Gesang und jedes Instrument besonders durchzuarbeiten ist.

Wenden wir uns an die Technik des Klavierspiels, als die besonders fleissig durchgearbeitete, um an ihrem Beispiel die Grundsätze zu erläutern.

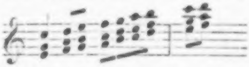
Der Klavierspieler braucht Kraft und Gelenkigkeit des Arms der Hand der Finger.

Der Arm führt die Hand nur; er muss zu richtiger Haltung und rechter Bewegung gewöhnt werden; besondrer Schulung bedarf er nicht.

Die Hand wirkt durch Schnellkraft und Schwere; sie bedarf für erstere der Beweglichkeit Leichtigkeit und Ausdauer im Handgelenk. Eine Menge von Figuren (schnelle Wiederholung voller Akkorde — wie sie z. B. Beethovens grosse C-Sonate im ersten Satz, oder die Cismoll Fantasie im letzten fodern — oder schnelle Terz- Sext- Oktavfolgen) beruht blos auf dem Geschick des Handgelenks. Diese Geschicklichkeit muss erworben werden; bekanntlich haben gute Klavierlehrer längst darauf Bedacht genommen.

Uebung ist also nothwendig, aber sie ist ihrem Gehalt nach unkünstlerisch, unkünstlerisches und gleichwohl für den Kunstzweck nothwendiges Mittel. Jene Terz- oder Terz-Sextfolgen können im Kunstwerke wesentlicher Inhalt sein; für sich allein mögen sie den nackten Tonsinn und die Lust an Beweglichkeit ergötzen, sind aber nur unfertiger Stoff. Hier bietet sich die erste Gelegenheit, unsern Grundsatz anzuwenden. Die unkünstlerische Uebung muss erleichtert und dadurch Beschränkung derselben ohne Nachtheil des Schülers möglich werden.

Die Uebung erzielt zwei- oder dreierlei. Erstens Beweglichkeit des Handgelenks, zweitens Treffen der Finger auf bestimmte Tasten, drittens für weitere Gänge (durch eine oder mehr Oktaven) richtige Führung der Hand durch den Arm. Gewöhnlich wird dies Alles vom ersten Augenblick an gleichzeitig, z. B. an Gängen dieser Art


u. s. w.

geübt; dann hat der Schüler dreierlei gleichzeitig zu beachten, die Aufgabe wird für den Beginn schwerer und nimmt von Anfang an Gehör — gewissermaassen schon Kunstsinn in Anspruch, ohne wahrhaften Kunstgehalt zu bieten. Nothwendig muss das Gefühl gegen hundertmal gehörte Tonfolgen gleichgültig werden und dadurch dem leeren Gefallen am technischen Gelingen Raum geben.

Zergliedern wir die Aufgabe.

Zuerst muss das Handgelenk gelöst und der Schüler angehalten werden nicht mittels der Armgelenke sondern nur durch das Handgelenk zu wirken. Dazu bedarf es nicht des Klaviers; am Tische kann ebensogut geübt werden, wenn man einige Versuche von Zeit zu Zeit Uebung nennen will. Am besten wird diese Uebung zu Anfang im Stehen gemacht; denn bei niederhangendem Arme kann man die Hand kaum anders als im Handgelenke leicht bewegen. Wer die Bewegung nicht gleich fasst, den bringe man dazu, die Hand bei dieser durchaus lockern Haltung zu schütteln, oder gebe dem Schüler auf, die Hand lokker hängen zu lassen, fasse den Unterarm desselben und schüttle ihn. Sehr bald wird selbst der Befangenste die Bewegung gefasst haben; denn sie ist nicht schwer, vielmehr ist das Handgelenk beweglicher als die andern Armgelenke. Nur die Befangenheit des sogleich auf Fingergebrauch hingewiesenen Anfängers spannt das Handgelenk und verleitet zu den gewaltsamern Bewegungen des Arms.

Finger
Handwurzeln
Unterarm
Oberarm

Dann muss mit dieser Schüttelbewegung Tontreffen oder vielmehr Tastentreffen, das Treffen der Hand auf einen bestimmten Punkt verbunden werden. Die bequemste Handhaltung bei Halb- oder Ganz-Erwachsnen lässt mit den gleichlangen Fingern 2 und 4 eine Terz, am besten auf Obertasten (*fis — ais*) oder mit Daum und drittem Finger auf Unter- und Obertaste (für die Rechte *h—dis* und *e—gis* für die Linke *as—c* und *des—f*) dann mit Daum und kleinem Finger eine Quinte auf zwei Ober- oder zwei Untertasten erreichen. Zuerst muss der Schüler stehend die Terz, dann sitzend die Quinte in jener lockern Weise wiederholt angeben, ohne Zeitmaass und ohne Beeilung. Später muss dasselbe an vollen Durdreiklängen (ohne Oktav) dann mit Sexten und Sextakkorden, dann mit leeren Oktaven dann Oktaven unter Einmischung einer Terz für den zweiten dann für den vierten Finger, endlich an Quartsextakkorden (Finger 1 2 4 5) und zuletzt an vollen Dreiklängen mit der Oktav geübt werden. Ist das Handgelenk erst locker, so wird diese nur in der Beschreibung umständliche Uebung mit wenig Versuchen abgefunden sein.

Zuletzt kommt die Handführung, die am besten Anfangs mit Sexten (Finger 1 5) drei Schritt weit und allmählig weiter versucht wird.

Es versteht sich, dass all' diese Uebungen neben andern und in bequemer Zeitfolge geschehn, die letzte nicht eher, als bis die Handführung schon an einfachen Tonreihen durch eine und mehr Oktaven geläufig worden ist.

Eine andre Verwendung des Handgelenks will ich bei dieser Gelegenheit nur desshalb zur Sprache bringen, weil sie selten geübt wird und doch nothwendig ist, ich meine das Tremolo. Es muss so schnell und gleichmässig in gleicher wachsender oder erlöschender Kraft ausgeführt werden, dass die einzelnen Anschläge ganz ineinanderfliessen. Dazu gehört Kraft Uebung und — Beginn der Bewegung dicht über den Tasten, ehe sie berührt werden.

Vielleicht bin ich bei dieser Erörterung ausführlicher gewesen als die Sache verdient. Allein es schien erwünscht, gerade an einem einfachern Organ die Weise und Wohlthat jener Zergliederung der Aufgaben zu zeigen. Diese Gliederung aber muss ich den Nerv aller Lehre und Fertigkeit nennen. Nichts weniger als unerheblich scheint mir übrigens, dass die Handübung grossentheils ohne Instrument geschehe. Nicht das Ueben, die Bemühung, ist für den Kunstsinn gefahrdrohend; vielmehr gilt in der Kunst wie überall der Grundsatz, dass Arbeit und Anstrengung (im rechten Maasse) Kraft und Eifer erhöhn, Oberflächlichkeit Arbeitscheu und spielig Wesen sie erschlaffen. Nur darin liegt die Gefahr, dass Uebungen ohne Noth und im Uebermaass den Sinn ermüden und abstumpfen, die Musik formelweis zur Alltäglichkeit und Gleichgültigkeit herabziehn und ihren kunstartigen nicht aber künstlerischen Inhalt als Kunst, Geschicklichkeit als Kunstthat vor Augen stellen, das Mittel (Geschicklichkeit) an die Stelle des Zwecks (künstlerische That) schieben.

Nur der Vollständigkeit wegen sei noch die andre Wirksamkeit der Hand, durch ihre Schwere die Kraft der Finger zu unterstützen, erwähnt. Die Hand legt durch Beugung nach aussen ihr Gewicht auf den kleinen Finger, durch Beugung nach innen auf den Daum, durch Hebung auf die drei mittlern Finger; Beugung und Hebung lassen sich vereinen. Die Hand entzieht den Fingern ihr Gewicht durch Senkung und veranlasst damit zu flacherm und weicherm Anschlag. Man muss an dem unvergleichlichen Spiel Liszts genau beobachtet haben, wieviel Abstufungen und Färbungen vom ehernharten Schlag bis zur weichsten sylphenhaften Liebkosung er den Tonreihen blos durch den Anschlag (bisweilen dem aufmerksamsten Hinblick ein Räthsel und bis jetzt von Niemand erreicht) verleiht, um die ächt künstlerische Bedeutung dieser Spielformen zu begreifen. Wohl mag der Meister für die seinem Geiste vorschwebenden Klangweisen die Spielarten gesucht haben, wie ein Künstler sucht durch instinktive Ahnung geleitet; er mag sie vielfach versucht und geübt haben, — ich hab' ihn nicht darum befragt, und er hat sie in seinem frühern Konzertleben nicht so vollendet besessen als ich sie im Sommer 1853 von ihm gehört. Allein das ist ein Theil seiner persönlichen Künstler-Entwickelung; man kann den fortgeschrittenen Schüler darauf hinweisen nicht aber eine Elementarübung daraus machen, da bekanntlich jene Handhaltungen nur ausnahmsweise, dem normalen Handgebrauch ungemässe sind.

Wenden wir uns mit einem blossen Ueberblick auf das dritte Organ, die Finger, mit Zurechnung der Handstreckung für weitere Spannung, der Zusammenziehung und Wendung der Hand für engern Fingergebrauch Unter- und Uebersetzen: so hat die Elementar-Uebung alle Finger zu allen Arten der Verwendung gleichmässig zu kräftigen und geschickt zu machen. Jeder Finger muss mittels seines ersten (an der Hand anknüpfenden) Gelenks zu Druck und flüchtiger Berührung (Stoss) in allen Stärkegraden und jedem Maasse der Geschwindigkeit bereit und von jedem andern unabhängig für sich allein verwendbar sein. Von Natur sind bekanntlich die Finger für ihren Dienst am Klavier keineswegs gleichmässig geeignet: der kleine und vierte sind schwächer, der vierte ist durch Gewohnheit an den dritten oder fünften gebunden und dadurch für selbständigen Gebrauch am wenigsten geeignet, der Daum ist weniger geschickt zu zartem weichem Anschlag. Diesen Mängeln muss so viel wie möglich abgeholfen werden.

Hier zeigt sich die umfassendste Aufgabe für Technik; sie ist um so unerlässlicher als der sonstige Gebrauch der Finger gar nicht auf jene aus dem Gesichtpunkte der Mechanik enggemessnen und subtilen Bewegungen hinleitet. Auch hier ist Zergliederung der Aufgabe das fördersamste Mittel.

Dass wir hier zunächst mit rein-mechanischen Fodederungen zu thun haben, müssen wir fest im Auge behalten; je schneller wir sie befriedigen, desto schneller gelangen wir auf das Gebiet der Kunst; je klarer wir dem Schüler (sobald er zu solcher Verständniss reif ist) die Nothwendigkeit der Vorübung und zugleich die mechanische also kunstfremde Natur derselben darstellen, desto sicherer bewahren wir ihn vor Vernachlässigung Ermüdung und falscher Schätzung dessen was ewig nur Mittel zu dem anderswo liegenden Zweck sein kann.

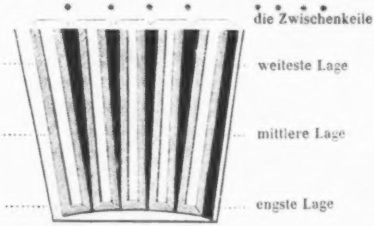
Daher mögen wir schon das der unruhigen Jugend ohnehin gewohnte Trommeln auf dem Tisch' oder Fenster als naïves Fingerturnen willkommen heissen. Ja es wird wohlgethan sein, zur Uebung der Finger auf dem Tische statt am Klavier als Vorübung in genauer Folge

1 2 3 4 5 4 3 2 1

aufzumuntern, um auch hier jeden unnützen Tonverbrauch zu sparen.

Daher sind auch mechanische Vorrichtungen um Fehlern zu wehren nicht verwerflich, wenn auch keineswegs nothwendig. Hierher wäre der von Kalkbrenner (oder Logier?) erfundne Handleiter und Logiers Chiroplast zu rechnen, die bekanntlich den Arm durch eine stützende Leiste vor dem Niederhängen und Abziehn der Hand bewahren und die Finger durch zwischengreifende Messingplättchen sondern. Bedenklicher scheint mir das von Herz erfundne Daktylion, das die Finger an Stahlfedern bindet und denselben durch das Niederziehn Kraftäusserung entlockt, beim Loslassen aber nachhilft und dem trägen Aufheben der Finger steuert — dies aber durch fremde Kraft und jenes durch Zugkraft nicht Schnellkraft der Finger.

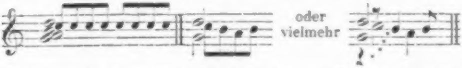
Angemessner dürften Uebungen auf Tasten ohne Saiten sein, da sie das Gehör unbelästigt lassen. Leicht liesse sich für die ersten Uebungen ein Instrument von fünf Tasten in dieser Gestalt etwa einrichten. Die Tasten liegen dem bequemsten Fall der Finger entsprechend in flachem Bogen, und lassen sich auf ihrer Grundlage durch eingreifende Keile weiter- oder engerrücken, haben übrigens (um des genauen Anschlags willen) auf ihrer obern Fläche nur die Breite der Obertasten. Durch unterliegende Federn kann jede für sich schwerer- oder leichterbeweglich gestellt und somit der schwächere Finger zu kräftigerm Anschlag bewogen werden. Jede Taste setzt bei vollkommnem Anschlag eine (unverstimmbare) Glocke von dumpfem bei dem Loslassen der Taste durch Dämpfung ersticktem Klang in Ansprache, oder kann auch stumm gebraucht werden. Ein solches Instrument (wohlfeil herzustellen) wäre für kleinere und grössere Hände, engere und weitere Haltung der Hand, schwerern oder leichtern Anschlag jedes einzelnen Fingers nach jedesmaligem Bedürfniss augenblicklich umzustellen.



Ich hielt für Pflicht, dergleichen mechanische Vorrichtungen (die übrigens unschwer gefunden oder verbessert werden) zur Erwägung zu bringen, muss aber wiederholen, dass ich meinerseits sie alle für entbehrlich halte, auch bei meinem frühern Unterricht im Klavierspiel nie gebraucht habe. Die naïvste Vor- und Nebenübung, auf dem Tische, scheint mir (wenn es deren bedarf) die beste weil sie die anspruchloseste ist. Doch kann sie nur für die einfachsten Versuche, die Finger beweglich zu machen, gelten. Weiter gehnde Uebungen auf dem Tisch oder am sogenannten »stummen Klavier« (Tasten ohne Saiten) scheinen mir allzuwiderkünstlerisch; es heisst das in Wahrheit »tauben Ohren predigen«, wenn man alle Verrichtungen gehört zu werden durcharbeitet und dabei auf das Gehörtwerden verzichtet; das ohnehin schon mechanische Klavier wird dadurch noch weiter von der Theilnahme des Kunstsinns abgerückt. Auch gemeinsame Uebung mehrerer Schüler auf stummen Tasten, während Einer auf klingendem Klavier spielt, muss ich (ungeachtet gescheute Lehrer mit dergleichen — oder vielmehr trotz dergleichen Erfolge gewonnen) ebenso beurtheilen.

Gehn wir nun auf die Foderungen zurück, die an die Finger gemacht werden müssen. Hier sind zunächst folgende Stufen zu sondern.

Erstens die Uebungen bei ruhender Hand, auf fünf Tasten für die fünf Finger beschränkt. Im Umfang einer Quinte, also Finger neben Finger, soll Anschlag und Aufheben, soll Bewegung und gleichmässige Kraft jedes Fingers geübt werden. Hierhin gehören die mannigfachen Uebungen an fünf Tasten in gerader Folge, in Terzenfolge, wiederholter Anschlag einer Taste während die übrigen Finger auf ihren Tasten ruhn, u. s. w., Uebungen die an sich musikleer und öde, zum Theil (wie diese . . . . .



und ihres Gleichen) gehörquälerisch — und doch erspriesslich sind. Sie könnten (besonders die widrigklingenden) auf dem Tisch, und zwar bei etwas flacher und ausgedehnter Fingerhaltung vorgeübt werden. Die flachere Fingerhaltung entspricht nämlich allerdings dem Bau der Finger am meisten, begünstigt also die Verwendung derselben, während die gewölbtere wieder aus andern Gründen nothwendig und selbst steile Haltung für gewisse Wirkungen anwendbar ja nöthig erscheint.

Blos Erweiterung dieser ersten Aufgabe ist die Uebung auf fünf nicht reihenweis nebeneinander liegenden Tasten, z. B. auf *c e f g a* oder *g c d e f*. Die Klavierlehrer wissen zu beurtheilen, auf welchen Tastenreihen (Ober- und Untertasten) all' diese Uebungen am fördersamsten anzufangen sind. Eben dahin sind auch die Uebungen des Arpeggio innerhalb einer Quinte mit Oktav oder None u. s. w. zu rechnen.

Zweitens die Uebungen des Ueber- und Untersetzens, um der Hand mehr als fünf Töne zu unterwerfen. Das Untersetzen (leichter als Uebersetzen und darum zuerst zu üben) kann mit der Rechten so

1 2 1 2 1 2 3 1 3 2 1 2
c d e d . . . . . c d e f e d c d . . . . . .

mit der Linken ebenso auf den Tönen

c h a h . . . . . c h a g a h

das Uebersetzen mit der Rechten so

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 3 1 3
c h c h . . . . c h a h c h . . . . . c h a g a h c h

mit der Linken ebenso auf den Tonen

c d c d . . . c d e d c d . . . . c d e f e d c d

geübt werden, wobei man dem Schüler den Zweck dieses Fingersatzes statt des an sich natürlichern (1 2 3 2 . . . . 1 2 3 4 u. s. w.) deutlich machen muss. Durch Einmischung von Obertasten, z. B. statt obiger Tonfolgen der Töne

h cis d cis, h cis dis e dis cis,
d cis h cis, a gis fis e fis gis,

u. s. w. kann der Beginn dieser Uebung erleichtert, doch muss sie auf den Untertasten für sich durchgesetzt werden.

Drittens Uebung der Durtonleiter, der in beiden vorhergehnden vorgearbeitet, oder vielmehr die aus beiden zusammengestellt ist. In gleicher Weise führen die ersten akkordischen Uebungen zu den ausgedehntesten Arpeggien.

Da es hier nicht auf vollständige Darlegung der Klaviertechnik abgesehn ist, sondern nur auf ein Paar Beispiele der Zergliederung: so darf ich hier abbrechen. Ohnehin scheinen mir die bisher erwähnten Uebungen die ersten Grundlagen jener Technik zu enthalten. Man hätte ihnen zunächst noch Trillerübung, Ablösen der Finger auf derselben Taste, chromatischen Laufer zuzufügen, später Ablösen und Eindringen der Hände, Doppellaufer und Arpeggien für eine oder beide Hände.

Laufer und grössere Arpeggien sind insofern dem Elementaren beizuzählen, als sie gleichartige Führung der Hände über weiten Tastenraum üben. Zugleich sind sie der erste kunstartige Stoff; sie können für sich nicht künstlerisch befriedigen, wohl aber künstlerisch anregen. Bei ihnen tritt also jene Verlockung aus dem Kunstleben in das Kunstgeschick, aus künstlerischer Neigung der Seele zu äusserlichem Spiel für Finger und Ohr und zu selbstgefälliger Eitelkeit zuerst hervor. Sie müssen unbedingt und genügend geübt, aber es muss eben hier zuerst und von hier an fortwährend jedes Uebermaass von Hingebung sorglich vermieden, und jedes Mittel angewendet werden, die edlern Kräfte im Gegensatz zu Spielgefallen und Eitelkeit in Wirkung zu setzen.

Soll ich zunächst die Lauferübung als Beispiel nehmen, so halt' ich keineswegs nach der Durtonleiter Uebung der modifizirten Molltonleiter (*c d es f g a h c b as* u. s. w.) für nöthig, die der normalen Molltonleiter (*c d es f g as h*) wegen der Peinlichkeit der übermässigen Sekunde für nachtheilig; ein Paar gelegentliche Versuche genügen.

Ich halte ferner auch das Durchüben der Durtonleiter durch alle Töne keineswegs für nothwendig, dieses Durchüben in ununterbrochner Folge sogar für schädlich: denn es stumpft bei der ohnehin äusserlichen und dem Mechanischen zugeneigten Natur des Klaviers das Gefühl für den Karakter der Tonarten unausbleiblich ab. Das kann man nicht blos der Reflexion erweisen, es ist auch erfahrungsmässig anzuschaun. Gerade seit technische Entwickelung sich wieder vor der künstlerischen geltend macht, gehn aus den Händen der Salon- oder Bravourkomponisten Reihen von Sätzen in Fis- oder Gesdur, Hdur u. s. w. hervor, bei denen nachweislich nur Rücksicht auf die Hand, nicht auf den Karakter die Tonart bestimmt hat. Will man den Unterschied klar erkennen, so stelle man ihnen Werke von Tondichtern in jenen entlegnen Tönen gegenüber, z. B. Beethovens Fisdur-Sonate, Bachs Fisdur-Fugen im temperirten Klavier. Dieses Nivelliren alles Karakteristischen bis zur Verleugnung und zur Verhöhnung haben wir bereits als Ausdruck und Förderung des Verfalls erkannt. Kunst ohne Karakter ist Widerkunst und Verderb.

Aber eben hier, wo der Verderb zu beginnen droht, bieten sich auch die Mittel zur Abwehr. Gerade hier können höhere geistige Kräfte zur Theilnahme kommen.

Zuerst giebt hier die Vertheilung der wirkenden Organe, der Fingersatz, Gelegenheit das Nachdenken des Schülers zu beschäftigen. Während in allen andern Lehrfächern die »Abrichtungsmaxime« getadelt und verbannt wird, bleiben Tausende von Lehrern dabei, Fingersatz vorzuschreiben, ja vollständig über die Noten zu setzen und damit den Schüler zum gedankenlosen Ausüber herabzuwürdigen. Nur bei einzelnen besonders bedenklichen Stellen mag dies als Nothmittel gegen Flüchtigkeit und Vergesslichkeit gelten. Im Uebrigen sind die Regeln des Fingersatzes so einfach, dass man nach wenig Bemerkungen selbst junge Anfänger anhalten muss, selber die Finger zu ordnen. Allerdings lassen nun viele Aufgaben mehr als einen Fingersatz zu, von denen jeder besondre Vortheile haben kann. Hier muss der Lehrer auf das Normale, das heisst auf das für die Organe und die Mehrzahl der Fälle Günstigere hinleiten, und nicht eher davon abgehn, als bis es vollkommen angeeignet ist. Hat der Schüler für irgend eine Aufgabe richtigen Fingersatz gefunden, so muss er für dieselbe Aufgabe andre Stufen oder andre Formen aufsuchen, für die derselbe Fingersatz sich eignet. Ist z. B. zu der hinaufgehnden Cdur-Tonleiter für die rechte Hand der normale Fingersatz gefunden: so muss der Schüler alle Tonleitern aufsuchen, die gleichen Fingersatz zulassen. Er wird, wenn er sie zusammenstellt,

			1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	1	....
			c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	....
						f	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	
		b	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*	
					es	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*	
	as	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*	
				des	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*	
ges	*as*	*b*	*ces*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	*ces*	*des*	*es*	*f*	

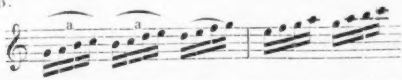
inne oder darauf hingewiesen werden, dass die C- und F-Stufe in all' diesen Tonleitern dem Fingersatz zum Anhalt dienen, indem auf sie der Daum fällt und die übrigen Finger sich danach richten — mit Ausnahme der dem *C* vorangehnden Anfangstöne, für die man die nächsten Finger wählt. Hiermit sind diejenigen Leitern geregelt, die scheinbar von dem ersten Fingersatz abweichen. Für die Tonleitern *C D E G A H* genügt bekanntlich die Bemerkung, dass der Daum auf die erste und vierte Stufe fällt. Gleiches ist an allen harmonischen Figurationen innerhalb Oktav oder None derselben Akkordlage wahrzunehmen; sie fodern denselben Fingersatz wie der gleichzeitige Anschlag desselben Akkords in gleicher Lage.

Aufmerksamkeit und Nachdenken sind nicht künstlerischer Natur, aber sie ragen weit hinaus über blosses Nachthun und Merken auf fremde Vorschrift. In der Kunst ist persönliche That also persönliche Selbstbestimmung wesentlich Erfoderniss, ja im Grunde das einzig und zuletzt Entscheidende. Vor Andern muss dem Kunstlehrer gesagt werden: Wolle dem Zögling nicht Alles sein und Alles geben! drücke nicht auf ihn mit stetem Dabeisein und Dreingreifen: sondern vertrau' seiner Kraft und Lust sobald und soviel wie möglich, und dazu rege sie an, überwach' und leite sie unvermerkt! Fortwährend Gängeln macht den Schüler unlustig und unselbständig, das kluggesparte Wort zu rechter Zeit weckt und erleuchtet. Daher scheint mir auch die Anstellung von Hülfslehrern, die von angesehnern und theurer zu bezahlenden Hauptlehrern oder den Eltern der Zöglinge zur Beaufsichtigung der Uebungen herbeigezogen werden, keineswegs zu billigen. Wohl weiss ich, wie oft besonders sehr junge Schüler jene zahlreichen und in das Kleine und Feine gehenden Vorschriften der Technik ausser Acht lassen und den Fortschritt dadurch verzögern. Allein über alles wichtig ist denn doch Gebrauch eignen Denkens und Aufmerkens. Und der, wie überhaupt Selbständigkeit und Selbstgefühl wird in der Wechselwirkung zweier Lehrer gebunden und zerrieben.

Das nächste und kunstverwandtere Mittel für Fortschritt ist: den Schüler zur Selbsterfindung seines Uebungsstoffs anzuregen. Ich komme hier auf jene schon für das Gehör angeregten Gangbildungen zurück.

Leicht kann man dem Zögling anschaulich machen, dass überall dieselben Motive häufig wiederkehren, besonders in Gängen oder sogenannten Passagen, also in dem der Organengeschicklichkeit am meisten bedürftigen Gebiete.

Wer dies recht gefasst hat, wird dergleichen Aufgaben ungleich leichter vollbringen, indem er sie auf Noten schneller übersieht und die Technik, den Fingersatz, danach einzurichten sucht. Gebe man dem Schüler irgend einen Gang, z. B.



— oder besser, rege man ihn an ihn selber zu finden; so wird klar, dass er aus einem Motiv *a* hervorgegangen ist und dasselbe auf der je vorletzten Stufe wiederholt. Zunächst hat, wer dies erkennt, nicht mehr nöthig alle Noten zu lesen; mit dem flüchtigsten Hinblick erkennt er Motiv und Art der Fortführung. Sodann aber zerlegt sich die technische Aufgabe eben so fasslich. Für jenen Gang besteht sie in der Ausführung des Motivs

Rechte: 1 2 3 4
g a h c
Linke: 4 3 2 1

und im Zusammenziehn der Hand, um bei der Wiederholung des Motivs denselben Finger wieder auf den gebührenden Ton zu bringen. Ich habe folglich im Obigen nicht etwa zwanzig Töne zu üben, sondern zunächst die Bewegung der Finger in ihrer Folge 1 2 3 4 oder 4 3 2 1, und dann die eben so gleichmässige Verengung der Hand.

Nun aber gilt es diese Aufgabe fruchtbar zu machen. Die Gruppe der vier Töne ist geübt; was kann ich aus ihr bilden? Ich kann sie auf dem zweiten Tone

c d e f — d e f g,

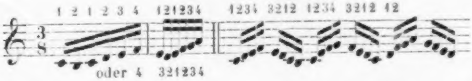
auf dem dritten (wie oben geschehn) auf dem vierten Tone

c d e f — f g a h,

ich kann sie wechselnd — aber in gleichem Wechsel — bald auf diesem bald auf jenem Tone wieder anknüpfen, z. B.

c d e f — e f g a — f g a h — a h c d

so dass nun acht Töne *(c d e f e f g a)* als Motiv erscheinen. Ich kann sie verkehrt zu abwärtsführenden Gängen benutzen, kann sie erweitern, —



und so aus Geringem mit schon erworbner Geschicklichkeit vielerlei gewinnen. Hiermit wächst der Uebungstoff und gewinnt Mannigfaltigkeit, wächst Anschauung und Bildensgeschick des Schülers mit seiner künstlerischen Selbständigkeit und Selbstthätigkeit. Und wenn er dabei gegen das ganze Passagewerk ein wenig gleichgültiger wird als die unkundige Menge: so soll uns das lieb sein. So gewiss diese Formen und Geschick für ihre Ausführung unentbehrlich sind, so gewiss ist ihr Inhalt der leichteste und das Geschick für sie zunächst ein äusserliches. Das bezeugen die Dutzendfabrikate der Virtuosen.

Das Letzte was hier geschehn muss, ist: dass man selbst hier an der Gränze von Handgeschick und Kunst den wirklichen Kunstsinn zur Theilnahme bringe. Ein glanzvoller Laufer hat in sich selber künstlerischen Reiz, leichtes Staccato rollendes Forte ein starkeinsetzender und verflüchtigt im Pianissimo sich verlierender, oder ein aus dem Leisesten zur vollen Schallkraft sich erhebender Gang, das Alles hat schon künstlerische Bedeutsamkeit. Auf diese muss Aufmerksamkeit und Antheil des Schülers gelenkt werden. Aber das kann nur geschehn, wenn man die technischen Uebungen in Beziehung zu Kunstwerken setzt, in denen sie zur Anwendung kommen.

Noch einmal will ich am Schlusse dieser Betrachtungen ausdrücklich bemerken, dass es hier nur um einige Beispiele zur Erläuterung der ausgesprochnen Grundsätze und Ansichten, keineswegs um eine irgend auf Vollständigkeit hinarbeitende Lehre der Technik zu thun gewesen. Für jede Kunsttechnik sind dieselben Gesichtpunkte und Grundsätze geltend. Sind die oben aufgestellten richtig, so müssen sie für Gesangbildung wie für den Klavierspieler oder Bläser oder Geiger in Anwendung kommen. Aber für jedes besondre Fach sind besondre Organe erfoderlich, folglich auch besondre Aufgaben zu lösen und dazu besondre Geschicklichkeiten zu erwerben. Den besondern Schulen für Gesang und die verschiednen Instrumente stellt sich die Aufgabe, nach den allgemeinen Grundsätzen, wenn sie richtig befunden sind, die Technik für ihr Fach auszubilden. Dazu war hier in diesem Buche weder Beruf noch Raum vorhanden.

Hiermit stehn wir an der Gränze der Elementartechnik. Jenseit erblicken wir, wie sich bereits gezeigt hat, zweierlei Aufgaben: erstens jene Reihe von Uebungen, die oben kunstannähernde genannt wurden, zweitens Kunstwerke selbst, die zur Ausführung künstlerisch aber damit auch technisch eingeübt werden müssen. Dass die Elementarübungen im Obigen keineswegs erschöpft sondern nur durch etwas näheres Eingehn karakterisirt werden sollten, dass sich ferner zwischen ihnen und den weitergehnden technischen Uebungen keine absolute Gränzlinie ziehn lässt, ist schon bemerkt. Doch sind wir hier auf dem Punkte, beide Richtungen zu erkennen, die gleich allmählig ablenkenden Scheidewegen eine zur Kunst die andre zum Kunsthandwerk und zum Abfall von jener führen.

Die erstere Richtung bedarf wie die andre der festen und genügenden Grundlage, die wir als Elementartechnik zu bezeichnen versucht. Sie wird sich nicht versagen darüber hinauszugehn um die Geschicklichkeit höher zu steigern, und das Beste was für diesen Zweck geschrieben sich anzueignen. Aber von Anfang an dringt sie auf das Studium solcher Werke die nicht für technische sondern künstlerische Zwecke (aus künstlerischem Triebe) geschaffen worden. Von Anfang an hält sie dies als ihr Ziel fest, geht von jedem verwendbaren Gliede technischer Uebung auf die dadurch ausführbaren Kunstwerke (klein oder gross, leicht oder schwer ausführbar) über. Und da die Kunst selber und ächte Kunstbildung ihr Ziel ist, so findet sie weder Beruf noch Raum, sich mit jenen kunstanstrebenden Werken allzuweit einzulassen: die reinen Kunstwerke und die an ihnen zu vollendende Kunstbildung haben den Vorzug, und nehmen den grössten Theil von Zeit und Kraft in Anspruch. Was an technischem Geschick über das schon erworbne hinaus für einzelne Kunstwerke nöthig ist, wird sogleich in Bezug auf das Werk nachstudirt. Dass ein dieser Richtung folgender Lehrer mit den Kunstwerken seines Fachs vertraut sein muss, um jederzeit die angemessnen zu wählen und sie dem Schüler begreiflich und lieb zu machen, ist klar.

Die andre Richtung hält, »weil ohne Technik keine Ausführung möglich ist«, an der technischen Uebung fest und giebt daneben Handstücke und künstlerische Werke nur zur Erholung und Erfrischung. Ihrem Grundsatze gemäss geht sie aus Elementarübungen in das weite Gebiet des Kunsthandwerks, um Geschicklichkeit nach allen Seiten und in allen Formen zu entwickeln. Hier ist (wie wir schon gesehn) in der That keine Gränze zu finden, und so bieten sich für wirkliche Kunstwerke nur zerstreute spärliche Momente. Da diese Werke nicht als Zweck und Hauptaufgabe begriffen werden, so waltet bei ihrer Wahl weder Grundsatz noch Plan, im besten Falle nur Rücksicht auf das Maass technischer Schwierigkeit. Meist bestimmen äusserliche Anlässe; die Polyphonie z. B. sollte eine zeitlang durch »Scarlatti's Katzenfuge« vertreten werden, weil zufällig Liszt in irgend einem Konzert gerade sie gespielt hatte. Im Uebrigen zieht der technische Hang die Wahl auf Werke, die ihm besonders günstig sind — oder zu sein scheinen. So war eine Weile die Cis moll-Sonate das Opferlamm; jetzt wird, scheint es, besonders die F moll-Sonate (die sie *Appassionata* nennen weil sie den geheimen Sinn nicht fassen) verarbeitet, — so muss man sagen, wenn auf diesem Wege solchen Werken beigekommen werden soll.

Eine letzte Bemerkung mag beide Richtungen in ihren Folgen noch schärfer karakterisiren.

Das wahrhaft Reiche und Unerschöpfliche ist auch in der Kunst der Geist, denn ihm gehört alles Bestimmte an. Das Stoffliche dagegen ist zwar gränzenlos aber sein Wesen ohne Zutritt des Geists ist: nicht bestimmt also nicht inhaltlich zu sein.

Die künstlerische Lehrbahn hat im Kunstgeist und seiner Offenbarung nach so viel karakteristischen Richtungen als Gedanken die Welt regieren einen unerschöpflich zu nennenden Reichthum sich gegenüber, aus dem Jeder nach Neigung und Vermögen seinen Antheil erhebt. Da aber Neigung und Vermögen in jedem Lehrer und Schüler verschieden sind, so ergiebt sich für alle dieser Bahn Folgenden neben der festenden und hebenden Einheit des Grundsatzes die reichste Verschiedenheit der Richtungen und Erfolge. Jeder strebt dem Ideal der Kunstbildung zu, und Jeder schaut es von seinem eigenthümlichen Standpunkt', und erringt was seiner Persönlichkeit das Eigenthümliche und einzig Förderliche ist. Denn die Kunst ist in ihrem Werden Persönlichkeit, in ihr wird der Geist Mensch, und zwar »dieser Mensch.«

Die technische Lehrbahn hat Entwickelungen die am Stofflichen haften als Ziel gesetzt, obwohl für ein weiteres Ziel, das die Kunst selbst ist, bestimmt. Ihr Stoff ist nur in sofern unerschöpflich, als er der Allen gemeinsame ist, dem nur in seiner Verwendung durch den Geist Inhalt zu Theil wird. Daher kann diese Lehrbahn nicht unternehmen, den Schüler in sich und aus sich selber nach seinem eignen Wesen und Gesetz zur Vollendung zu leiten; sondern ihr hält das Ziel allgemeiner Geschicklichkeit mit den präzisirten Leistungen die darin enthalten sind gleichsam das Modell eines »allzeit fertigen Technikers« vor, um nach diesem »idealen Muster« jeden Schüler zu »formiren.« Sie egalisirt die Geister, und damit entkunstet sie sie, denn die Kunst individualisirt. Sie verliert den Geist im Stoffe, den bestimmten Gehalt im bestimmungslosen Stoffe. So tilgt die sich selbst überlassene welsche Stimmschule den individuellen Karakter jeder Stimme aus, der schon in der Rede, schon im kleinsten Liedchen so bezeichnend, oft so rührend und begeistend mitwirkt, um eine Reihe von mehr oder weniger vollkommnen im Wesentlichen aber unterschiedlosen »Menscheninstrumenten« herzustellen. Daher die Gunst der Menge für italische und sonst geschmeidige und karakterlose Gesänge. So erziehn unsre Techniker am Klavier jene Tausende von Virtuosen und Salondilettanten, von grösserer oder mindrer Geschicklichkeit, im Wesentlichen aber unterschiedlos gleich den perlenden Wellen des geschwätzigen Bächleins — oder, wenn das zu klein dünkt, gleich den brausenden Wogen des finstern aufgeregten Meers.

»Alles ausser uns ist nur Element, ja ich darf wohl sagen, auch alles an uns; aber tief in uns liegt diese schöpferische Kraft, die das zu erschaffen vermag, was sein soll, und uns nicht ruhen und rasten lässt, bis wir es ausser uns oder an uns, auf eine oder die andere Weise, dargestellt haben.« So Goethe.

XI.

Bildungziele.

Bildungziel. Schrift und Kenntniss. Regel. Autorität. Vorbild. Bildung. — Grundsatz für Bildung. Aesthetik. Subjektivität. Weg der Natur. — Entwickelung von innen. Wesen derselben. Beispiel. — Widerspruch der Geistesträgen. — Die drei Richtungen nach dem Bildungziel. Entwickelung zu Empfänglichkeit und Verständniss. Hören. Nachdenken. Vorbereitung. — Bildung der Ausübenden. Verständniss. — Mittel der Darstellung. Schall. Klang. Laut. Ton. Wachsen und Abnehmen. — Rhythmus. Betonung. Bewegung. Zeitmaass. — Taktfreiheit. Ihre psychologische Begründung. Beispiele. — Uebung im Vortrag. Weg zur Verständniss. Bachs Verfahren.

Alles ausser uns ist nur Element, auch alles an uns: tief innen webt diese schöpferisch-gestaltende Kraft, die uns nicht ruhn und rasten lässt, bis wir dargestellt haben was sein soll.

Entwickelung der Anlagen und Kräfte, Gewinn von Kenntniss und Geschicklichkeit: das Alles ist nicht jenes »Tief-Innen« das Goethe meint, das Lebenspunkt für alle Kunst und Ziel für all' jene Strebungen ist. Abermals muss ich sagen: Kunst ist nicht Wissen, nicht Gedanke nicht Sinnenthum nicht Bethätigung für sich. Sie ist That aus dem Geiste der ihr inwohnt, Offenbarung dieses Geistes, des Ideals im sinnlichen Stoff oder sinnlichgeistiger Vorstellung. Theilnahme an ihr ist also nicht: Wissen von ihr, nicht Handthieren mit ihrem Stoffe noch sinnlich Wahrnehmen desselben: sondern sie ist Auffassung ihres ungetrennten zweieinigen Wesens oder Bethätigung aus ihrem Geist' in ihrem Stoffe.

Solche That und solche Theilnahme nur kann Bildungziel im Kunstleben, alles Andre kann nur Mittel zum Zweck sein.

Ist es möglich, hierzu über die Aneignung der Mittel hinaus etwas zu thun? und was kann erfolgreich geschehn? was muss folgenlos bleiben?

Denn das ist gewiss: wenn es unmöglich ist über die äusserliche Anlernung hinauszuwirken, so bleibt jeder Erfolg des Lernens zweifelhaft: was nützen die Mittel wenn man den Zweck nicht kennt und anzustreben vermag? Es bleibt, wenn wir nur über die Mittel walten können, bei jedem einzelnen Schüler zweifelhaft: ob er in dem was Natur ihm gegeben und das Leben in ihm erzogen hinlänglich Vermögen findet, den Zweck zu erkennen und zu erreichen.

Nichts helfen alle äusserlichen Kenntnisse und Mittheilungen, wenn sie nicht jenen Lebenspunkt, jenes Tief-Innen treffen, ohne das es weder Kunst noch Kunstverständniss giebt, ohne das sie sind was Werkzeuge in der Hand eines Todten oder ein Sehglas für blindgebornes Auge. Wir müssen die Decke vom Auge nehmen und den Sehnerv beleben. Was nützt das Flöten der Lippen und das Geklingel und Gebrause der Tasten, wo der Geist nicht Zweck und Gehalt giebt noch findet? »Wer von uns Erdensöhnen (hat Goethe schon 1772 geklagt) sieht nicht mit Erbarmen, wie viel gute Seelen in der Musik an ängstlicher mechanischer Ausübung hangen bleiben, darunter erliegen!« Ein Lehrer der da nicht abzuhelfen wüsste, ja der nicht selbst unter dem Zweifel am Gelingen sich gedrungen fühlte, immer wieder so lang' er wirkt danach zu streben, der hätte keine Künstlernatur, wäre kein Kunstlehrer. Denn der wahre Kunstlehrer ist durch und durch beseelt vom Geist und Leben der Kunst. »Zuerst noch einmal, dass ich der leb- und farblosen Richtung vieler Lehrer entgegenarbeiten wollte. Ach! meistens kalter geistloser Buchstabenkram! Lebloses Regelwerk! Fortpflanzung der Geistesknechtschaft!« Das ist das Zeugniss Diesterwegs. Gebt dem Kunstjünger für sein brünstig Verlangen und Suchen kalte Lehrer, oder legt den Liebeglühnden in den Arm einer Leiche! es ist dasselbe.

Nichts hilft da, wo nach dem Tief-Innen gelechzt und gerungen wird, blos Zeichen und Schrift, wären sie auch noch entwickelter als unsre Musikschrift schon geworden. Das weiss jeder Lehrer: wer sich nochmals davon überzeugen will, kann den Erweis in meiner Musiklehre finden. »Die Buchstaben sind todte Wörter, die mündliche Rede sind lebendige Wörter: sie geben sich nicht so eigentlich und gut in die Schrift, als sie da Geist und Seele des Menschen durch den Mund giebt.« Das sagte Luther schon von Schrift und Sprache; jeder Erfahrne weiss auch: dass im Grunde Niemand aus einem Buche herausliest was nicht schon innerlich in ihm zur Reife der Erkenntniss herangewachsen war. Wieviel mehr gilt es von dieser verhüllten Hieroglyphen-Sprache der Seele, die wir Musik nennen!

Nichts hilft da die Regel. Jede Regel ist Ausdruck eines Urtheils das nur ein einzelner Punkt aus dem ganzen System von Anschauungen oder Ueberzeugungen ist, mithin nur im Zusammenhang dieses Systems Lebenskraft und Geltung hat. Für sich allein ist die Regel nur eine Behauptung, die den in ihrer Vereinzelung mithin ausserhalb ihrer Wahrheit und Lebendigkeit sich ihr Unterwerfenden zu ihrem Sclaven macht. Sie nutzt nur dem der im Besitz der ganzen Wahrheit sie entbehren kann, den aber verderbt sie, der sich in ihr weise glaubt und sie für etwas Ansichseiendes und Ansichgeltendes nimmt statt für ein Wörtlein aus dem Spruch der die ganze Wahrheit fasst.

Sie ist ein Räthsel das durch andre Räthsel forthilft; nur der Sinn des Ganzen in seiner Ganzheit löst die Räthsel. Daher die uralte Bemerkung dass keine Regel ohne Ausnahme ist, mithin jede sammt ihren sogenannten Ausnahmen (die wieder Regeln sind) auf eine höhere das heisst allgemeinere Wahrheit hinweist.

Am wenigsten hilft in diesen Regionen der Freiheit und Selbständigkeit Autorität. Autorität kann Zutraun und Gehorsam finden: Zutraun und Folgsamkeit sind im Schüler erste Bedingungen für das Wirken des Lehrers. Aber sie reichen kaum für den Elementar-Unterricht zu; mit jedem Schritt vorwärts wird dies Beruhn auf Aeusserlichem und Fremdem unzulänglicher, Betheiligung eignen Sinns und Geists, Selbstbestimmung unerlässlicher. Autorität setzt den Geist ausser Thätigkeit, raubt dem Gehorchenden Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit, tödtet im Schüler den künftigen Künstler oder reizt den energischen Jünger zu heimlichem Widerstreben, wo er so gern sich hatte gewinnen lassen, wenn man sich freimüthig an seinen freibeurtheilenden Geist gewendet hätte. So erzieht man Diener- und Handwerkseelen: der Künstler muss zur Unabhängigkeit und Selbständigkeit, zu Freimuth und Selbstbestimmung bei der That erzogen werden. Passiv hinnehmende, mit Allem zufriedne Schüler geben wie schwächliche Muttersöhnchen keine Hoffnung.

Auch blosse Anschauung, das (vermeintlich!) gut zu Gehör Bringen genügt nicht, wiewohl es für Kunstbildung unschätzbar unentbehrlich Mittel ist. Von jenen rohen »Einpaukern« will ich gar nicht reden, die dem Schüler die Aufgabe nach ihrer Weise vorspielen oder vorsingen und nicht eher ablassen, bis er Zug für Zug nachäfft was ihnen vielleicht angemessen oder natürlich ist, ihm aber nicht. Dumas hat das schon (S. 322) erkannt und verurtheilt. Das ist praktische Sclaverei, nicht Erziehung. Das beste Vorbild kann falsch aufgefasst werden, gilt zunächst nur für seinen Fall (ich spiele den Satz *A* wie ich ihn gehört; wie soll ich nun andre Sätze, *B*, *C* u. s. w. spielen?) kann also nur diesen einen Fall erleuchten, kann auf andre unpassende Fälle unrichtig angewendet, oder gar zur allgemeinen Manier werden.

Das Einzige was geschehn, was vom Beginn der Lehre angestrebt und niemals aus dem Auge gelassen werden muss, was aber in den höhern Regionen entscheidend und einzig-befruchtend sein kann, ist: das Bewusstsein des Zöglings wecken befestigen ausbreiten und erhöhn. Bildung ist in ihrem Grunde nichts anders als Bewusstwerden. Alles was blos im Sinn und dunklern Gefühl weilt, nimmt gleich jedem Naturtriebe den Menschen gefangen, verfliesst mit dem Augenblick der Erregung, schlägt gleich dem Kamm der Meereswell' im Ueberstuurz in sein Gegentheil um. Nur Bewusstsein und Ueberzeugung geben festen Anhalt dem Menschen, der von ihnen seinen Namen führt (*mennisco*, *mânuscha* von *man*, *manuh)* als »der denkende Geist«, als »der Grosse Urkräftige.« Auch in der Kunst ist Bewusstsein das End-Entscheidende, wo du auch ihren Ursprung suchst, im Sinn' oder Handwerk. Ueberzeuge! und befreie! Das ist die Losung auch hier. Dem Verstande muss das Wahre, dem Willen das Gute, der schaffenden Kraft das Mögliche — das bisher Möglich-Gewordne gezeigt, Niemandem darf Aussicht und Muth für den kommenden Tag gesperrt, jede Entwickelung muss als Grund einer künftigen höhern gefasst werden. Das ist der Weg zu jeder Vollendung des Menschen, also des Künstlers.

Wie ist nun dem Menschen Bewusstsein überhaupt gekommen? Wird es ihm in irgend einer bestimmten Lebenzeit, zu diesem Tag' oder Jahr' eingegeben?

Das ganze Leben vielmehr, vom ersten sinnlichen Eindruck an, ist ein stetes in die Weite und Tiefe, aus

Nacht und Dämmerung zur Klarheit erwachsendes Bewusstwerden.

Hier liegt der Grundsatz für Kunstbildung ausgesprochen vor uns.

Sich eine zeitlang gar nicht, oder nur bewusstlos (gleichsam! denn in der That ist es unmöglich; man kann den Trieb zur Erkenntniss wohl vernachlässigen und hemmen aber zum Glück nicht austilgen) mit der wirklichen Kunst zu schaffen machen, und dann etwa bei gewissem Alter oder auf einer gewissen Stufe technischer Abrichtung zu lichtem Bewusstsein schreiten oder führen: das geht nimmermehr, das ist gegen den Entwickelungsgang der Natur. Daher ist es handgreifliche Selbsttäuschung oder Ausflucht um Andre zu täuschen, wenn unsre Techniker versichern: sie wollten zuvor (und dies Zuvor verzehrt ein Jährchen nach dem andern) den Zögling »technisch bilden«, dann sollte das »Klassische« das »Schöne« die »wahre Kunst« das »Aesthetische« (und was sie in der Angst vor innerlicher und lauter Mahnung sonst Alles verheissen) schon nachkommen. Es kommt nie, sowenig wie einst die »klassischen Opern« Rossini's auf die seine Freunde stets vertrösteten, und kann nicht kommen. Denn was nicht gesäet oder gepflanzt ist, kann auch nicht erwachsen. Daher können einer »unästhetischen« Jugend- und Schulbildung (man verzeihe den uneigentlichen Ausdruck) auch spätere »ästhetische Studien« nicht nach- und forthelfen. Sie schweben — wie Aesthetik und Kritik der Musik ohne den Unterbau der Kompositionslehre, die ihnen erst Stoff und Anhaltpunkte geben muss — grund- und wurzellos in der Luft. Sie sollen in den unerschlossnen und unbereiten Geist ein Bewusstsein gleichsam hineinpfropfen, das schlechterdings nur von Grund aus und vom ersten Beginn erweckt mit dem Leben erwachsen und verwachsen kann. Nun schallen die Sprüche in das Ohr hinein, überreden vielleicht, werden vielleicht vom Verstande des Schülers erwogen und für wahr angenommen und nachgesprochen, können aber mit dem schon ausgewachsenen, je dumpfer um so fertiger und fester gleich reifer Frucht in der Schale abgeschlossen im Geist liegenden Halbbewusstsein von der Musik nimmermehr in Eins zusammenfliessen und damit in das Kunstleben übergehn.

Von unten herauf! von innen heraus! nur so kann der Mensch erzogen und gebildet werden, nur so der Künstler. Was nicht so in ihm erwachsen in ihn gleichsam hineingewachsen und mit seinem Dasein Eins geworden ist, bleibt ihm äusserlich und fremd, und geht für künstlerische Bethätigung und Auffassung verloren, die beide nur aus dem eignen Leben — wie es nun geworden sei — hervorgehn. Gefühls-Erziehung für sich, — ich meine das lässige Gefühlswalten, dem viele Lehrer Alles dahingeben, weil »ja doch Gefühl die Hauptsache«, weil Musik »Gefühlssache«, weil Gefühl »sich nicht ändern oder aufdringen lässt«, — Gefühlserziehung für sich allein macht dumpfe Brüter, die nicht über ihre Subjektivität hinauskommen. Und wie eng ist jede Subjektivität, wie arm und eintönig sind die meisten, wenn sie sich nicht durch die Macht hellen Bewusstseins, durch weiten Umblick und Hülfe der Vernunft erweiten und lebenreich erfüllen! Aber eben so gewiss ist es: Ueberredsamkeit wo naturfeste Grundlage fehlt — geschwätzige Erziehung betäubt und verwirrt oder macht Schwätzer. Und Philosophiren oder Aesthetisiren, wo es nicht als Schlussstein und Krone das von unten auf erzogne Bewusstsein zusammenfasst, die zerstreut überall auf- und hinblitzenden Lichtstralen in einem Alles beherrschenden Fokus zusammenschmilzt, — Philosophiren ohne die Grundlage des vollen Lebenbesitzes der Kunst erzieht

Raisonneurs oder Abstrakt-Philosophen, nimmermehr Künstler. Denn kein Erzieher und keine Lehre kann geben was sie nicht hat.

Wir müssen gleich dem guten Arzte die Natur möglichst frei und selbständig walten lassen. Ja wir könnten, wir Lehrer, ganz im Hintergrunde bleiben, wenn die Vielheit der Anlagen, das Getümmel auftauchender und schwindender einander kreuzender und überstürzender Interessen im jugendlichen Menschen, nebst all den Zerstreuungen Hemmnissen und Verwirrungen die das Leben bringt, nicht so viel Gutem und Ersehntem Untergang oder maasslose Verspätung drohte.

Wir müssen der Natur vertraun, auf ihrem Wege wandeln und nur mit leiser unstörender Hand in dem helfen, was sie für den Zögling thun will.

Die Natur des Menschen ist auf Bewusstwerden auf Erkenntniss angelegt; sie strebt von Anbeginn darauf zu, wird aber durch Zerstreuung und Trägheit vielfach zurückgehalten. Hier müssen wir auf Sammlung und Belebung hinwirken.

Die Natur des Menschen ist auf Erhebung angewiesen, wird aber durch Trägheit und Irrthum gefesselt und irregeleitet. Hier müssen wir beseelen und erleuchten.

Die Natur jedes Menschen, wär' er auch in Fesseln geboren, hat den unaustilgbaren Drang zu Selbstbestimmung und Freiheit. Wer den unterdrücken will, geht auf Mord des Menschen von innen aus. Wir müssen jenen Drang anerkennen und auf ihn baun, indem wir die Selbstbestimmung dahin zu lenken suchen, wohin der Jünger selbst und nach eignem Triebe streben würde, wenn ihn nicht Irrthum oder Unkraft abwendeten. Dazu müssen wir uns an seine Seite stellen, uns in ihn wie er eben jetzt ist hineinversetzen, um die Welt und seine Bahn aus seinem Standpunkt und Geist zu schaun, und ihm möglich zu machen dass er sich an uns lehne und an uns erhebe. Nur wenn er unsern Geist zu dem seinigen in sich nimmt und sich aneignet was ihm gemäss, ist unser geistiger Einfluss statt störend fördernd.

Wird ein solcher Augenblick kommen? kann er absichtvoll herbeigeführt werden?

Allerdings ist die Aufgabe nicht so leicht, wie das gewöhnliche äusserliche aber dafür auch innen todte Anlernen und Abrichten. Es ist die Aufgabe: aus meinem Leben in deins zu dringen; und das, »die Kunst Menschen zu bilden ist (wie schon der alte Komenius gesagt) keine oberflächliche sondern eins der tiefsten Geheimnisse der Natur.« Es gehört dazu Menschenbeobachtung Wachsamkeit und jene von Gleichgültigkeit und Hoffnunglosigkeit himmelweit wie Treue von Tod unterschiedne Langmuth, die den Schüler nimmt wie er ist, aber stets auf Vervollkommnung hofft und hindringt. Dem kommt jener Augenblick, der ihn zu erwarten und zu benutzen und dazu Bahn zu machen weiss. Dafür ist Erziehung eine Kunst; die Kunst, der Kreatur zum Menschenthum zu verhelfen.

Wer diese Kunst des Wartens und Beobachtens versteht, wer die Entfaltungen und Fortbewegungen des Geists an sich und Andern sich klar macht, der weiss, dass nur in den Regionen stetige Fortbewegung möglich ist, wo der Geist des Fortschreitenden schon festen Fuss gefasst, schon heimisch worden. So baute Pestalozzi für die Kinder der Armut, deren er sich erbarmte, jene Felder an auf die schon das Leben und des Lebens Nothdurft führt; hier war strenges lückenloses Fortschreiten das grosse Verdienst seiner Methode.

Dagegen erfolgt der Uebertritt in eine neue Sphäre, zu einer neuen Weise des Schauens und Erkennens nicht schrittweis und allmählig. Auf einmal in elektrischer Schnelle thut sich dem Auge das neue Gebiet des Lebens auf; es ist Entdeckung Aufdeckung Enthüllung von etwas das schon dagewesen, Erinnern gleichsam an etwas nur Vergessnes, dass man eben hier auf die Vorstellung von »angebornen Ideen« oder »Erinnerungen aus einem frühern Dasein« geleitet worden ist, wo in der That nur die Schnellkraft des Geists in Schlussfolgen und Verknüpfungen verschiedner Vorstellungen bewirkt hat, an Bekanntes und Geläufigwordnes das nur scheinbar Neue und Zusammenhanglose zu knüpfen.

Warum wollte man nun bezweifeln, dass solche Momente erwartet begünstigt und benutzt werden können? Ist doch in Wahrheit nichts im Menschengeiste vereinzelt gleich einem Stein eingesenkt, Jegliches in ihm mit jedem Andern in näherer oder fernerer Verbindung, der ganze Inhalt des Geists ein Einiges, eben »der Geist!« Sobald der Verbindungspunkt einer neuen Reihe von Vorstellungen mit den bereits erschlossnen getroffen wird, ist der Lebenspunkt, das *punctum saliens* des Organismus, erweckt zu Dasein und Fortwirken; und jener elektrische Schlag, mit dem der Lichtblick in eine scheinbar neue Sphäre sich fühlbar macht ja oft dem bisherigen Dasein zu entrücken scheint, ist nichts als das oft entzückenvolle Gewahrwerden des innerlich schon gereiften nun, da wir hinschaun und wollen, offnen Fortschritts. Es ist in der That ein Erinnern, ein Innewerden dessen was wir schon gehabt.

Warum sollte zu diesem Erinnern nichts geschehn können?

Wenn ein Tonstück auf mich gewirkt hat, sollte der hellerblickende Leiter mir nicht mit der Wiederholung willkommen sein, dass ich den Reiz zweimal erführe? Sollt' er nicht inne werden, worin eigentlich dieser Reiz liegt, —

welchem besondern Theile, wenn nicht vielleicht dem Fluss des Ganzen, er vorzugsweis' entspringt? Wär' es ihm dann so schwer, durch Hervorheben des Punkts der mich berührt hat, meine Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken, und das was ursprünglich ganz unbestimmte Anregung war schärfer kenntlich, vielleicht sogleich begreiflich zu machen?

Beethovens Cmoll-Symphonie soll uns ein Beispiel geben. Sie hat auf das Gemüth des Schülers, er weiss aber selbst nicht bestimmter wie, gewirkt. Wie leicht lässt sich seine Aufmerksamkeit auf das Finale lenken, das handgreiflich schon als letzter Satz Schlussstein und Ziel des Ganzen ist und sich durch den Durklang und Instrumentalkraft Jedem kenntlich macht. »Aber den Durklang hat schon das Trio des Scherzo gebracht!« — Wohl, aber ohne Schallkraft. »Aber Durklang und Schallmacht hat schon das Andante!« — Ja; aber da tritt Dur in fremder Tonart und sanft auf, bis es in C mächtig schlägt, und dann gleich wieder in düsteres Moll und Piano versinkt; es ist gleichsam Vorbedeutung des klaren und gewaltigen Eintritts des Finale, in das auch das Scherzo nach langem Zögern abschlusslos hineinstürzt. Schon hiermit ist das Finale als Ziel und Gipfel des ganzen Werks bezeichnet. Sein Karakter ist vorbereitet und wird sogleich in siegerischer stolzer Triumpheskraft durch das erste Thema, schon durch den Rhythmus befestigt.

Absichtlich hab' ich ein schlagend und leichtfasslich Beispiel gewählt und nur wenig Züge desselben hervorgehoben. Denn es kam nicht auf tiefere und erschöpfende Untersuchung an, sondern auf eine Anknüpfung, die selbst Minder-Erweckten fasslich und anregend sein könnte. Und trotz der Beschränkung sind drei entscheidungsvolle Momente hervorgetreten: der Karakter des Dur im Gegensatze — gleichsam zur Erlösung von Moll, die rhythmische

Kraft, und die Vorstellung des Ineinandergreifens und innern Zusammenhangs der Theile eines grössern Ganzen.

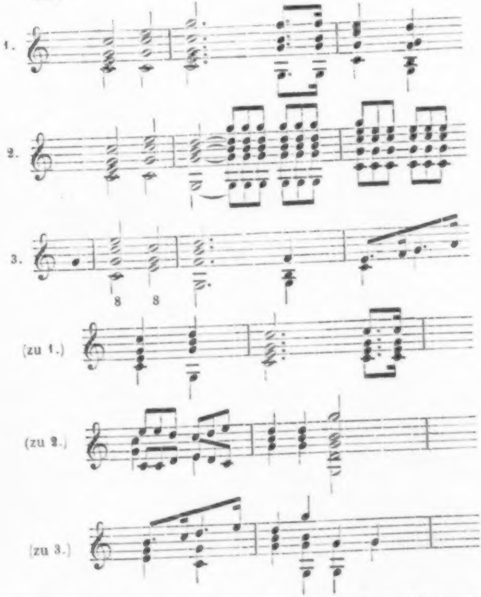
Setzen wir unsern Schüler so weit herab, dass er das Gewicht dieses Zusammenhangs nicht zu würdigen wüsste, weil er in der Musik bisher nur am Vorüberfluss der Einzelheiten sich vergnügt: so wird er hoffentlich an irgend einem Drama Gemälde oder Roman die Zusammengehörigkeit nothwendig finden, und begreifen dass sie wohl auch in der Musik Ausdruck verstandvoller Einheit sei. Er mag bezweifeln dass diese Einheit stets nothwendig sei; wir müssen zugestehn dass sie oft selbst bei Werken der Meister fehlt oder minder klar hervortritt. Um so mehr wird es ihn vergnügen und sein Aufmerken und Zusammenfassen kräftigen, wo sie ihm von nun an erscheint.

Mag der rhythmische Sinn des Schülers noch nicht zu lichterer Bewusstheit und damit zu schnellerer Auffassung erhoben sein: in jenem Thema wird der Rhythmus schon durch die Kraftschläge des Orchesters eindringlich, und kann am Klavier durch volle Griffe, starke Accente und bekräftigendes Zurückhalten der grossen Noten ausgeprägt werden. Wer sich hiergegen unempfindlich erwiese, den könnte man durch das Entgegengesetzte aufmerksam machen. Man schwäche diese Accente durch Piano, durch Zerlegung der grossen Noten in kleine, durch Bedeckung derselben mit figuralen Nebenstimmen, und selbst dem Unaufmerksamern wird der frühere Eindruck entschwunden sein. Oder — es wäre nöthig, das rhythmische Gefühl an noch einfachern Aufgaben (wie wir oben gezeigt) oder an Aufweisungen ausserhalb der Musik (in Sprache Marschiren u. s. w.) zu wecken und auf jene Stufe hinzuleiten.

Ich will ein Letztes zufügen. Liegt der Sinn jenes beethovenschen Themas nur in seinem Rhythmus? Gewiss auch im Tonischen. Wie, wenn der Schüler den rhythmischen, nicht aber den tonischen Inhalt fasste? wenn überhaupt

Tonsinn und Tonverständniss minder entwickelt wären (was oft der Fall) als Empfänglichkeit für Rhythmus?

Hier —



haben wir denselben Rhythmus als Grundlage drei verschiedner Sätze; der erste gehört bekanntlich jenem beethovenschen Finale, der zweite (eigentlich D dur) der Olympien-Ouvertüre von Spontini, der dritte Webers Ouvertüre zu Euryanthe aus Es dur, — letztere aus dem Gedächtniss angeführt. Vergleichen wir zuerst den Rhythmus näher, so beginnen Beethoven und Spontini mit dem Niederschlag also mit Nachdruck, Weber mit dem Auftakt' also nicht mit dem sofort entscheidenden Schlage. Spontini und Weber schliessen ihren Satz mit dem vierten Takte, Beethoven setzt auf dem Schlusston selber zu neuem Satz' in breiterm Rhythmus an, — das drängt weiter. Nach dem ersten Gliede beginnt bei dem heissblütigen Italiener jenes Vibriren, die Auflösung der Taktheile, die Beethoven in ruhiger gehaltner Kraft zur Vollendung seines rhythmischen Gedanken ausprägt und die zur Vergrösserung des Rhythmus bewegt; es wächst die Kraft der er vertraut. Weber verlässt die Anfangsgestalt in andrer Weise, um wohlgemuth wenngleich nicht in jener ersten Kraftrhythmik emporzusteigen; das und der Auftakt zeigen, dass die grossen Noten ihm mehr festender Anhalt waren, als entscheidende Schläge.

Sind das nicht drei verschiedne Gestaltungen, und zwar bezeichnende, derselben rhythmischen Grundlage?

Und nun vergleiche man damit den tonischen Gehalt. Gradauf bis zum Gipfel strebt Beethovens Melodie, und steigt Schritt für Schritt hinunter zu neuer Erhebung im zweiten Satze; ein einziger Akkord trägt die steigende Melodie, dann wechseln die Harmonien Schlag um Schlag. Spontini steigt mit Beethoven, tritt vor der Entscheidung (Takt 2) mit Melodie und Harmonie zurück, hebt sich aber dann zu gleicher Höhe, und ist gerade da wo seine Bewegung fiebert in der Harmonie ruhiger wie Beethoven; nicht der Gedanke schreitet hier fort, aber die Aufregung ist gewachsen. Weber setzt höher ein und steigt tief nieder, um sich wieder zu erheben; es ist ein wohlgemuth Ergehn ohne jene Macht einer grossen aus der Tiefe idealer Lebensanschauung auferzognen Idee, ohne das Fieber südlicher Leidenschaftlichkeit, — wie dem gemuthvollen Volksänger, dem neuen Troubadour jener Zeit natürlich war, die sich heldenmüthig vom Joche des Fremden losriss und nun für das Drama kein Lebensbild fand als die vorspiegelnden Ueberkommnisse der unerledigten Feudalvergangenheit.

Unstreitig giebt es zahllose stärkere Tonzeichnungen; ich will nur an die Erhebung in der pathetischen Sonate und der grossen Leonoren-Ouverture erinnern. Unstreitig ist in unserm beethovenschen Satze der lichtstralende Cdur-Schall in seiner Instrumentenpracht und seinem starkmuthigen Einhertritt und Weiterschreiten das Entscheidende. Dennoch wird man auch in jenem dreimal ausgestalteten Satze das Tonische dem Rhythmischen gemäss finden und am Letztern das Erstere fasslicher machen. Oder man wird sorgfältiger vorbereiten, indem man die Accente höherer und stärkerer Betonung zusammenstellt, oder vom Ursprung her am Steigern und Sinkenlassen des Sprachtons der Stimm-Organe der Mine und Geberde den Sinn von Steigen und Sinken der Töne erläutert.

Soviel von den Anregungen, die ein einziger sehr obenhin angeschauter Satz bietet. Ueberall und längst ist dergleichen (z. B. von Gluck Reichardt Mozart Kirnberger Hofmann, von mir in allen meinen Schriften, von Wagner und Liszt und wieviel Andern) gegeben, Reicheres und Tieferes als hier.

Nicht einmal so Vielen wie hier bedarf es, nur einer einzigen Anregung im empfänglichen Augenblick, um aus dem blossen Vernehmen und dumpfem Gefühl lichter Bewusstsein, wenigstens Gewahrwerden geistigen Inhalts und fassbarer Bedeutung anzuregen. Und das ist dann Anfang wahrer Bildung, der Weg zum Bildungziel.

Ich füge hinzu um Missverständnissen vorzubeugen: es darf nicht einmal so viel, es darf in der Regel nur eine Anregung auf einmal gegeben werden, wenigstens zu Anfang. Man soll nicht den Schüler bestürmen und taub reden, man will sich ja nicht in ihn hineinbrechen sondern ihm aus sich hervorhelfen. Das Neue und Tiefere zu fassen braucht man Musse Stille, Insichnehmen und Insichgehn, Träumen und Insichschaun. Ist die neue Welt erst in Sinn und Gedanken sicher eingewurzelt, dann magst du vor dem staunenfrohen Blick einmal alle Schätze die er sich gewonnen verschwenderisch ausbreiten und mit ihm schwelgen in der Fülle erneuten Daseins. Jener erste Einblick, diese erste Besitznahme sind unvergesslich und unerschöpflich in ihren Folgen.

Vielleicht erscheint diese Auseinandersetzung Vielen zu weitreichend oder ganz entbehrlich. Wäre sie es doch!

Aber man muss unter Musikern aller Klassen und Richtungen sich umgeschaut haben, um zu wissen welchen verhärteten Widerstand jeder Fortschritt jede Aufklärung jede Mahnung zu ihrem eignen Besten oder dem ihrer Kunst in jener Verschlossenheit gegen alles, was nicht gestrichen und gepfiffen oder gesungen wird, findet. Eingesponnen in ihr Gefühl sitzen dergleichen »Musiker« — so nennen sie sich vorzugsweis', um wie mit einem privilegirten Titel und Stand jedes Ansinnen das ihnen fremd und unbequem dünkt abzuwehren — sitzen im Netz ihrer Gefühlsfaden, merken der Spinne gleich von der ganzen weiten Welt nichts, als was diese Fäden erzittern macht. »Das fühle ich! — Das sagt meinem Gefühl nicht zu!« — hiermit ist das Brevier ihrer heiligen Sprüche voll. Giebt sich bei Andern ein andres Gefühl kund, so weichen sie der Erörterung bescheiden mit dem herkömmlichen: das Gefühl sei »subjektiv«, aus; oder: ihre »Subjektivität« sei eine andre; oder schlagen hochgemuth an ihre Brust und erklären feierlich und unerschrocken: der sei »kein Musiker«, der das nicht — oder der anders fühle. Dass diese »Fühlfaden« in der Musik wie in allen Dingen bei dem Menschen geradezu in den Geist laufen und dem klarern Bewusstsein oder gar dem verhassten Denken an- und abhängig sind, werden sie nimmer Wort haben: sie halten sich an das Vorbild der Spinne, die ihre Fäden bekanntlich ganz wo anders herholt und festhält. Lässt sich endlich ein Gedankenwort nicht mehr abweisen, ein Urtheil oder Anspruch, der ihre gewohnten Klebefäden kreuzt: so gestehn sie zu, dass das »wohl wahr« sein möge . . . ., das heisst »ästhetisch oder philosophisch«, — aber »musikalisch sei es anders«; »ästhetisch genommen« sei dieses Lied (oder was sonst) schlecht, aber »aus dem rein-musikalischen Gesichtpunkte« gut. Oder sie gliedern noch gründlicher: erst komme die Kunst des reinen Satzes u. s. w., dann »die Form«, — das Alles mache nebst Erfindungskraft und Vermeidung der Reminiszenzen und »richtigem Gefühl« und Geschicklichkeit »den Musiker«; dann komme »die Aesthetik.« Wenn die aber kommt, dann fragen die kleinen Händewascher wie einst der grosse Pilatus: »Was ist Wahrheit« in der Musik? Wahr ist was »Effekt macht«; und Effekt macht . . . . .

Wer nicht will, dem ist nicht zu helfen; dem Nichtwollenden ist nicht das ABC beizubringen. Den Wollenden die den Geist nicht verleugnen, und lieber Menschenthum — das heisst (wie wir oben erfahren) denkenden das heisst urkräftigen Geist, als Spinnenthum in sich und den Ihrigen auferziehn mögen, denen wird wo sie ihrer bedürfen könnten die leitende Hand gereicht. Mögen jene Andern im Gottestraum ihrer Gefühlseligkeit ruhn, oder gleich den ölsparenden Jungfraun im Evangelium dem Wunder urplötzlicher Erleuchtung entgegenharrn! nur dem Wollenden und Strebenden ist zum Ziel zu helfen.

Ziel alles Strebens ist Bewusstheit, wachsende und tieferdringende Erkenntniss. Ohne sie hat alles Bemühn keinen Abschluss keinen Erfolg — ja keine gewisse Bahn.

Das also ist das eine Bildungziel für alle Strebenden, überall, auch im Gebiete der Kunst.

Dieses eine Bildungziel findet sich aber (wie schon S. 255 erwähnt worden) für drei Klassen Strebender gesetzt: für die welche sich ohne künstlerische Bethätigung blos aufnehmend am Inhalt der Kunst betheiligen wollen als Auffassende, für die welche Kunstwerke darstellen wollen als Ausführende, für die welche Kunstwerke gestalten wollen aus eignem Geist als Komponisten. Das Ziel ist dasselbe für alle, nur Bahn und Mittel sind verschieden, jeder Strebende sieht seine Bahn und das ihm gesetzte Ziel für sich an, begehrt Weisung für sich. Wir müssen hierauf eingehn: das eine Ziel wird ein dreifaches, wir sehn von den drei gesonderten Bestrebungen und Bahnen aus drei Bildungziele gesetzt, und haben jede Bahn und ihr Ziel zu prüfen, wenn gleich wir die innre Einheit der Ziele wissen. Nur das dritte, das Kompositionsstudium, darf ich übergehn. Einige Bemerkungen werden später folgen. Im Uebrigen giebt mein Lehrbuch Auskunft.

Wer ohne Selbstbethätigung Musik in sich aufnehmen will, nicht um blos zu hören oder blos sich zu vergnügen sondern um zugleich in Empfänglichkeit und Erkenntniss gefördert zu werden: der ist freilich zunächst an die Gelegenheit Musik zu hören, und was sie ihm bietet gewiesen; die Lehre hat an ihm keinen Antheil, der Theilnahme Kundiger bleiben nur Rathschläge und Wünsche für ihn.

Zuerst und abermals wär' ihm zu rathen, sich nicht nach dem Beispiel der Enragé's unsrer Zeit mit Musik zu überladen, nicht all diese Opern Konzerte Gesellschaften und was sich Klingendes und Singendes ihm öffnet zu stürmen. Dadurch wird nur diese Musikwuth genährt, diese Krankheit unsrer Tage, diese Flucht aus der allgemeinen Langweile und Blasirtheit in die klingende Langweile und Blasirtheit, Betäubung und Verdumpfung des Geists und

Erschlaffung des Karakters wird dadurch auferzogen, nicht wahre Empfänglichkeit und Verständniss für die Kunst, auf die man bisweilen gereizt ist jenes Wort des Dichters anzuwenden:

> Es kostet nichts, die allgemeine Schönheit
> Zu sein, als die gemeine sein für alle!

wenn man mit anschaut, wie sie herumgezogen und missbraucht wird.

Das Zweite was ich zu rathen wage ist, dass jeder vor Allem derjenigen Musik sich zuwende die ihm zusagt. Nur was mir in das Gemüth geht, befruchtet mein Gemüth. Nichts scheint mir hohler und thörichter, als sich dem zuzudrängen was uns unverständlich und unzugänglich ist. Ein straussischer Walzer der mich erfreut, ein Liedchen das mir in die Seele dringt ist förderlicher für mich und mehr werth als die sublimste bachsche Messe die ich nicht fassen kann. Bleibe Jeder sich selber getreu, unbesorgt darum ob das was er liebt von den Kennern hoch und klassisch genannt wird oder »nieder und klein.« Das »Veilchen auf der Wiese« duftet Tausenden und aber Tausenden, denen sich der zweite Theil des Faust vielleicht niemals erschliesst.

Allein Liebe zur Kunst und Lust an ihr ist nicht Schlaf sondern thatfrisches Streben. Beginne so nieder und klein als dir beschieden, aber hebe den Blick empor und schau' um dich her nach Weiterm und Höherm. Hoffe weiter zu gelangen, wofern nur Offenherzigkeit in dir waltet und Neigung zur Sache rege bleibt. Was gefallen hat reizt zu Gleichem: man muss versuchen auch Entgegengesetztes aufzunehmen, nach dem rauschenden Marsch ein stilles Lied, nach der prächtigen Symphonie das feine Quartett, die sinnige Sonate. Wenn hier die Theilnahme versagt, muss man sich selber aufzuklären suchen. Ist denn in dieser Symphonie nur Glanz und Macht des Orchesters wirksam gewesen? dann hätte ja der erste beste Regimentsmarsch

Gleiches gewährt! Der tonische Inhalt, die Melodie wenigstens hat sicher bei Jedem grossen Antheil an der Wirkung, wie selbst der roheste Beschauer im Gemälde nicht blos einen Tumult von Farben sondern auch die Gestalten erblickt, denen die Farben eigen sind.

Hier also knüpft schon Selbstbildung an. Indem man unterscheidet erkennt man, indem man Instrumentenwirkung und melodischen Inhalt auseinandersetzt beginnt man die Vielseitigkeit des Kunstwerks zu gewahren. Und daran wachsen Lust und Eifer des Fortschritts zugleich mit der Erkenntniss. Niemand darf diese ersten Schritte, wie klein und unsicher sie auch seien und wie winzig der nächste Gewinn, geringschätzen. Was man selber errungen, belebt mehr wie alles von aussen Empfangne Hoffnung und Kraft, gleichviel für den Anfang wodurch man angeregt worden (denn Obiges ist nur Beispiel) und was man zunächst gewonnen hat.

Dann aber muss man auch Glauben haben, einen Glauben der über die eigne Fähigkeit und Person hinausreicht. Ich meine Glauben an den Fortschritt und seine Moglichkeit für Jeden und auf jedem Standpunkte. Und Glauben oder Vertraun zu der Fähigkeit und Aufrichtigkeit der uns Vorausgeschrittnen, wenn sie da wohin wir noch nicht zu dringen vermocht Hohes erkannt haben und uns als erreichbar bezeichnen. Nicht unterwerfen wollen wir uns ihrem Urtheil, für wahr nehmen was ihnen dafür gilt; das war' leeres Wortbekenntniss ohne Inhalt und Theilnahme des Gemüths, und ohne Frucht für dasselbe. Wir wollen nur im Zutraun zu ihnen versuchen — und wiederholt in verschiednen Zeitpunkten versuchen: ob uns, was bisher unzuganglich gewesen, nicht heut oder morgen fassbar und ergiebig sein moge. Wer wäre nicht schon in andern Lebenskreisen dasselbe gewahr worden? Die Lieblinge der Erwachsnen, dieser Shakespeare oder Goethe — waren sie uns als Knaben erreichbar? waren sie uns nicht unverständlich, waren uns nicht Kindermährchen und Abentheuerlichkeiten ungleich anziehender? Nun wohl! überall ist der Unentwickelte noch Kind: wie sollt' es in der Musik anders sein? Es wird nur gerade da am leichtesten übersehn, weil man uns so oft vorgeredet hat, dass Musik nur Ohr nur Gefühl fodre, und weil die Unentwickelten selber nicht wissen können, wieviel ihnen entgeht.

Möge dann nur Niemandem der weiter fortzuschreiten verlangt ein kundiger Wegweiser fehlen! zu solchem Rath müsste jeder Kunstfreund und besonders jeder Lehrende allen Fragenden (nicht blos den Schülern) gewärtig sein. Es ist einmal nicht anders: Erkenntniss und Befähigung, selbst blosse Empfänglichkeit müssen angebahnt und Schritt für Schritt gewonnen werden. Wer aus dem lustigen strauss'schen Walzer hinüberhüpfen will zur neunten Symphonie, der muss verwirrt und fassungsunfähig zurücktreten. Ich würd' ihn lieber (andrer Stufen zu geschweigen) erst zu den haydnschen Symphonien und weiterhin erst zu den frühern von Beethoven (1 2 4 5 8 6 3 7) führen. Wer aus dem Moschusparfum unsrer Salons in die reine gesunde Atmosphäre Glucks tritt, den mag frösteln; den mag Bachs gothischer Dombau mit heimlichem Entsetzen erfüllen. Zu Bach geht der Weg über Händel; das hat sich im Grossen in Deutschland gezeigt. Selbst dann muss man sich ihm mit Bedacht und Auswahl (ich hab' es in meiner »Auswahl aus Bach« versucht) nahn. Est nach dem Stahlbad in Händels und Bachs Gesängen würd' ich einen Versuch mit mittelaltrigen Tonsetzern (wem es gelüstet) gutheissen, damit nicht das noch unklare Gemüth von den Duftwolken jener altkatholischen Weihrauchgefässe, die ganz zeitgemäss wieder in Schwung gekommen, vollends umnebelt und betäubt werde gegen den positiven Inhalt gesungnen Worts.

Indess — aller Rath und Wille bleibt für den blos Auffassenden der Gelegenheit unterworfen; es muss fürlieb genommen werden mit dem was sich darbietet.

Hier zieh' ich nun die Gaben eines vertrauten und kunstgebildeten Freundes dem zudringlichen Tumult aller jener Gesellschaften »musikalischer Häuser« vor, all jenen zusammengestoppelten Konzerten die mit dem Wohlthätigkeitsinn »Verwechselt verwechselt das Häuschen« spielen oder irgend einen Virtuosen und Lehrer einführen sollen, all jenen zahl- und endlosen Männerquartetten mit denen sich unsre Musikmünchhausen am eignen Schopf aus dem Brei der langweiligen Alltäglichkeit hervorziehn möchten. Dort kann Gutes Passendes Förderndes gegeben und in Stille und Sammlung hingenommen werden, hier waltet durch all' die scheinbare Mannigfaltigkeit und Glänzigkeit hindurch gar zu oft nur eitler Sinn und Zerstreuung und jene breite Behaglichkeit der Kunstphilister, die sich im engen Kreise dreht und dabei reich und frei dünkt ohne jemals über sich selber hinauszukommen. Selbst das Gute selbst erhebende Momente verschwimmen da meist ohne nachhaltige Wirkung in der Masse. Denn kein akuter Wille führt hier auf bestimmtes Ziel: vorweg gilt, von den persönlichen Absichten abgesehn, die leere Breite gesellschaftlichen Daseins vergnüglich auszufüllen. Auch das hat sein Recht. Nur Fortschritt und Förderung wolle man da nicht erwarten.

Seien wir aufrichtig: selbst den guten Konzerten wird eine meist unabänderliche — weil in ihrem Wesen liegende Eigenschaft zum Hinderniss an der Bildung die sie auch dem Ununterrichteten gewähren könnten.

Zwar — dass vorbereitet Zusammenwirken von Künstlern jenen gesellschaftlichen Versuchen meist weit überlegen ist, wer wüsste das nicht? dass das Konzert für Symphonien Kantaten und sonst reich ausgestattete Kompositionen die geeignete Stelle bieten, dass von dieser Stelle schon reiche Ströme von Kunstgenuss und Kunstbildung sich ergossen, wem dürfte das erst gesagt werden? wem wäre der hundertjährige Ruhm der leipziger Gewandhauskonzerte, das Verdienst der wiener berliner münchner klassischen Konzerte nicht bekannt?

Nur jener eine Uebelstand ist nicht zu vermeiden gewesen: die Zerstreutheit, die aus der Zusammenstellung verschiedner und nicht zusammengehöriger Tonstücke folgt. Wähle man ordne man wie man wolle, immer wird eine Komposition der andern Abbruch thun, da sie nach Ursprung und Richtung einander fremd sind. Denn jede erste nimmt unser Gemüth in ihre Richtung hinein, jede folgende findet nicht ein unbefangen geöffnet freies, sondern ein durch das Vorhergehnde schon in dessen Sinn gestimmtes und erfülltes Gemüth, aus dem sie den vorigen Eindruck erst verdrängen und neue Empfänglichkeit hervorrufen muss. In solchem Hin und Her ist selten jene Sammlung und Vertiefung zu gewinnen der allein sich die Seele des Kunstwerks ergiebt, selten jene Andacht zu bewahren in der man das geflügelte Wesen erkennt und zu bleibendem Gewinn sich zueignet. Kunstgebildete erfahren das nur nicht so lebhaft an sich wie Bildungsuchende, weil sie schon zu schnellerer Auffassung befähigt sind und Vieles bereits kennen. Den Neulingen die ernstlich nach innerlicher Bildung verlangen möchte man rathen, lieber einen Theil des Konzerts zu opfern, als am Ende mit blosser unbestimmter Aufregung ohne festen Gewinn zerstreut heimzukehren.

Ich erinnere mich übrigens nicht, ob diese zerstreuende Eigenschaft der Konzerte schon zur Sprache gebracht worden; aber empfunden hat man sie. Dahin deutet Mendelssohns langgehegter Vorsatz, einmal »ein ganzes Konzert« (wie er sich ausdrückte) zu komponiren, nämlich eine vollständige Folge von Tonstücken, wie der Konzertabend fodert. Wäre der Vorsatz ausgeführt worden, so würde des Künstlers feiner Sinn gewiss dahin geführt haben, die einzelnen Tonsätze so wirksam aneinander zu reihn als sich hätte thun lassen. Gleichwohl wäre nur äusserliche Anschliessung erzielt worden: nur eine einige Idee kann innre Einheit durch alle Glieder hindurch schaffen und festhalten. In dieser Weise sind die neunte Symphonie Beethovens, Berlioz symphonische Arbeiten, Kantaten und Oratorien — abgesehn von allem da oder dort etwa Verfehlten — einheitliche Werke, die nicht zerstreuen sondern auf ein einig Ziel, auf Verwirklichung ihrer Idee hinführen. Auf sie findet das oben Gesagte keine Anwendung.

Auch nicht auf jene äusserst seltnen Konzerte, die von einer Alles überwältigenden und in sich nehmenden Persönlichkeit ausgefüllt werden, auf deren sachlichen Inhalt desshalb eigentlich nicht viel ankommt. Von Zeit zu Zeit, zum Glück äusserst selten, erscheinen solche Wesen voll der höchsten künstlerischen Begabung, denen ihre Person gleichsam zum alleinigen Kunstgegenstand und Kunstgehalt wird. Sie sind nicht gleich einem Beethoven oder Gluck oder Goethe Priester, die ewigen Urbilder des Menschenthums künstlerisch zu erklären. Sondern wie der Zauberer ausserhalb des Naturgangs und gegen ihn schaltet, so haben sie gleichsam zauberkräftig künstlerische Flammenmacht in sich eingesogen und durchlodern uns mit ihrem Geflamme dämonenhaft. Dämonisch ist ihr Wirken, dämonisch gleichsam vom gottgewiesnen Pfad abschweifend, und doch der göttlichen Macht voll und ein herrlich Zeugniss. Ein solcher Dämon war Paganini; schon sein Erscheinen rief grause Mährchen in der Brust der Menschen wach; er wirkte bei Lebzeiten mythisch. Es ist ein Zeichen von der abhangnahen Gipfelung unsrer Kunst, dass dasselbe Jahrhundert einen Zweiten kennen gelernt. Wer dergleichen erlebt und erreichen kann, der wird — ist ers nicht schon — entzündet, dass er nimmer vergisst.

Solche Persönlichkeiten sind selten. Dass dann das schwatzhafte Geschlecht der Kenner in Salons und Zeitungen auch jenes bedeutsame Wort zur aufputzenden Phrase gemacht und jedem Fingerkünstler der mehr gekonnt wie sie einen Dämon und dämonische Macht zuerkannt hat, kann nur irreführen die sich dem Wort gefangen geben, statt der Sache. Das ist leidige Folge der Halbbildung unsrer Zeit. Man hat gelernt mit hochtönenden bildreichen Phrasen über die Musik hinzufahren und ihr philosophastische Sentenzen aufzubinden (was ist allein in der »Wagnerfrage« zusammengefabelt worden!) statt sich erst in Liebe hineinzuleben, dann das Gefühl zum hellen Bewusstsein und zu sichrer Erkenntniss abzuklären, und endlich dem Ausspruche die Bürgschaft beweisender Entwickelung mitzugeben. Gewiss ist Jenes leichter. Die Folgen müssen getragen werden.

Wie soll aber der Unkundige Schein und Wahrheit der Eröffnungen die ihm zufliessen unterscheiden? —

Er soll vor Allem ganz unbefangen hören und wieder hören was ihm künstlerisch geboten wird, und soll sich darüber ein Urtheil bilden. Es kann nur ein Gefühlsurtheil, kann einseitig dürftig irrig sein. Aber es ist sein eigen Urtheil, es ist die Rechenschaft die er sich ablegt über den Zustand seines Gemüths gegenüber dem Kunstwerke. Hat er diese Rechenschaft sich festgestellt, dann mag er hören was Andre urtheilen. Dem soll er sich nicht unterwerfen, wären auch die Andern ihm noch so weit überlegen. Sondern er soll daran seine Meinung prüfen, und nichts von derselben aufgeben was nicht vor seiner eignen Ueberzeugung unhaltbar erscheint. Am wenigsten soll er sein Gefühl gefangen geben, wenn ihm auch der entgegenstehende Ausspruch unwiderleglich scheint. Denn das Gefühl, irrig oder richtig, ist der unmittelbare Ausdruck seiner Persönlichkeit, wie sie eben jetzt angeregt worden. Nach dieser Seite ist das Gefühl unbedingt eine Wahrheit und unabänderlich. Erst Fortschritt der Bildung kann andre Fühlung und Auffassung bewirken. Auch der Unkundige soll nur hören und prüfen, soll versuchen sich an Lehren und Aussprüchen Andrer zurechtzufinden und zu fördern. Blinde Unterwürfigkeit hilft nichts: er belöge damit nur sich selber.

Daher scheint mir auch eine Vorbereitung auf das Kunstwerk das dargestellt werden soll nur dann gerechtfertigt, wenn dasselbe von der bisherigen Richtung wesentlich abweicht und einem neuen Ziel zugewendet ist. Da kann es förderlich sein die Hörer im Voraus aufzuklären, damit sie nicht das früher Gewohnte voraussetzend und erwartend, von der Abweichung irregemacht und gestört werden.

Bestimmter und reicher ist unser, der Lehrer Antheil bei den thätig an der Kunst Theilnehmenden, zunächst bei den Ausführenden.

Ihnen ist Entwickelung der Anlagen Kenntniss Geschicklichkeit zu gewähren. Das Nöthige darüber ist schon zur Sprache gekommen.

Allein das Alles, wär' es auch im vollsten Maasse vorhanden, genügt nicht, ist nur Mittel zum Zweck. Nicht dass ein Tonstück erschalle, dass das erschallende wirke gefühlt verstanden werde, darauf kommt es an. Nicht dass ich die vorgeschriebnen Tonreihen abspiele, sondern dass ich fühle und wisse was der Komponist mit ihnen beabsichtigt und dass ich dieser Absicht — dem geistigen Inhalt' entsprechend darstelle, das ist des Ausführenden Aufgabe. Diese Auffassung des künstlerischen Inhalts heisst, auf Darstellung und Darstellungsfähigkeit angewendet, »Vortrag« und »Vortraglehre.« Mancherlei dahin Gehöriges hab' ich in der allgemeinen Musiklehre niedergelegt, das ich hier nicht wiederhole sondern dem Nachlesen überlasse.

Die Nothwendigkeit zu richtiger Verständniss und verständnissvoller Darstellung hinzuleiten ist Jedem klar, der die Unmöglichkeit erkennt das ganze Gewebe von Empfindungen und Vorstellungen das den Komponisten gestimmt und seine Feder geführt hat, — all die unaussprechbaren Laute, diese verschwiegnen Triebe diese halbverhüllten halbverrathnen Geheimnisse dieses Hell-Dunkel der Seele in Schrift zu bringen. Nicht einmal der Wortsprache genügt das Alphabet; und wie wenig liegt ihr an einem Grade hellern oder dunklern Lauts, längern oder kürzern Verweilens, stärkerer oder niedrer Betonung im Vergleich zur Musik, wo Klang Tonhöhe Schallkraft Zeitmaass durchaus von wesentlicher Bedeutung sind!

Und nun erst der Sinn der einerseits den Worten andrerseits den Musikgestaltungen inwohnt und auf den zuletzt Alles ankommt. In der Muttersprache selbst verstehn wir uns oft nicht, fassen die Wenigsten das Tiefere und Verhülltere, muss der Schrift oft noch Erläuterung zu Hülfe kommen. Wieviel ist für die Verständniss Shakespeare's, selbst des uns näherstehnden Goethe nothwendig gewesen! und wie viel bleibt noch zu thun! Und doch haben wir von den ersten Jahren an diese Sprache fast wie ein fertig angeboren Organ besessen und geübt. Wie sollt' es mit der soviel flüchtigern und dunklern Sprache der Töne wohl anders sein, die nicht Idiom und Gewohnheit des ganzen Lebens ist, sondern nur in vereinzelten Momenten erschallt, in die wir uns erst hineinfinden und hineinleben müssen? Das Element dieser Kunst der Töne lebt zwar in uns, bis auf einen gewissen Punkt haben wir Empfänglichkeit und Verständniss durch innern Trieb und Erfahrung gewonnen und gesteigert. Dass das aber in einem Zeitpunkte so reicher und umfassender Kunstentwickelung nicht allzuweit reichen kann, hat schon früher der Gang der Kunstentwickelung selbst an den begabtesten Meistern gezeigt, deren keiner anders als auf den Vorarbeiten der ältern und der Zeitgenossen sich vollenden können.

Hier erkennt man sogleich, wie ungerecht und unpädagogisch es ist, wenn mancher Lehrer den fehlgreifenden oder nur vom Sinn des Lehrers abweichenden Schüler mit einem herrischen »Sie haben keine Auffassung!« zurückschreckt, oder mit wohlfeilem Bedauern erklärt: das müsse man fühlen, und wer das nicht fühle dem sei nicht zu helfen.

Verständniss also (wir haben es schon S. 257 bemerkt) ist es, worauf bei dem Ausübenden wie bei jedem Auffassenden und Schaffenden zuletzt Alles ankommt. Ja, bei ihm noch mehr wie bei den Andern. Denn er tritt einem fertigen meist fremden Werk gegenüber, um es Zug für Zug geltend zu machen. Er muss es also erkannt haben, im Ganzen der Stimmung und Idee nach und bis in die einzelnen Züge, damit er jeden im Sinn des Ganzen geltend mache. Er muss Verständniss des Werks haben und Verständniss des Kunstmaterials in dem und durch das er jenes darstellen will.

Was von diesem Material schriftlich und genügend ihm überwiesen wird, was er an Kenntniss und Fertigkeit mitbringen muss, kommt hier nicht mehr zur Sprache. So bleiben drei Punkte zu erörtern und der Sorge des Lehrers übergeben. Sie setzen aber vor Allem Erziehung des Schülers zum Selbsthören und Selbstprüfen voraus, Fähigkeiten ohne die man noch gar nicht auf musikalischem Boden bildungsfähig ist.

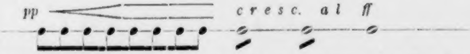
Es fragt sich erstens: wo und wieweit bietet der Musikstoff dem Vortragenden Anlass und Befugniss, über den Schriftgehalt der Komposition hinauszugehn?

Zweitens: woran soll die Kunst des Vortrags entwikkelt werden?

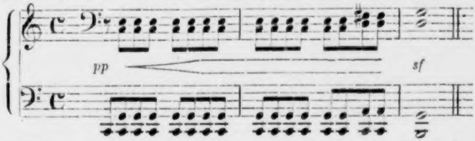
Drittens: Wie sollen die vorzutragenden Werke dem Vortragenden zur Verständniss gebracht werden?

Die erste Frage fodert zur Beurtheilung des Musikstoffs nach seiner künstlerischen Bedeutung auf und der Schrift nach ihrer Fähigkeit den Stoff genügend zu bezeichnen. Der Musikstoff aber zerlegt sich in die Elemente von Schall Klang Ton und Rhythmus, zu denen im Gesange noch der Laut als Sprachklang kommt. Ich erlaube mir wenige Betrachtungen, wär' es auch nur um dem Ueberblick sachlichen Anhalt und Inhalt zu geben.

Der Schall kommt hier nur nach Stärke und Dauer in Betracht. Es wird vorausgesetzt, dass technische Bildung Sänger und Instrumentisten befähigt hat, ihn in jedem erreichbaren Grade von Dauer und Stärke hervorzubringen, vom leichtesten Stakkato bis zur möglichsten Ausdauer, vom leisesten Anhauch' oder Anstrich bis zur äussersten Kraft, alle Stärkegrade für sich in beliebiger Folge, oder im gleichmässigsten An- und Abschwellen. In der That sind alle guten Gesang- und Instrumentallehrer stets bedacht gewesen, diese Grundlagen aller Wirksamkeit ihren Schülern anzueignen. Nur Klavierlehrer sind bisweilen gerade durch die nach andern Richtungen ausserordentlich gesteigerte Technik ihres Instruments und durch die moderne Richtung auf das Virtuosische Glänzende und Massenhafte von dem allseitigen Studium des Anschlags für jene Zwecke abgewendet worden; und abgesehn hiervon könnte für Viele noch ein Nachstudium für gleiche oder gleichmässig wachsende oder abnehmende Schallkraft bei der Wiederholung eines Tons —



(z. B. bei der erbebenden statt eines einzigen schwellenden und wieder erlöschenden Tons gesetzten Tonwiederholung im Adagio von Beethovens letzter Asdur-Sonate) oder Akkordes, z. B. für solche Stellen (Beethoven)



rathsam sein. Ich lasse dahingestellt, ob man das Anwachsen — nicht von Beethoven vorgeschrieben — eben hier billigen will. Soviel über technische Schallbildung.

Die Schrift nun ist in Bezug auf Schallstärke höchst ungenügend. Was wollen die wenigen Anzeichnungen vom *pp* oder *ppp* bis zum *ff* und alles sonst Dahingehörige gegenüber den zahllosen Möglichkeiten der Abstufung sagen? Wie Vieles (z. B. alle taktischen Accente auf die wir später zurückkommen) wird gar nicht angezeigt und muss gleichwohl vom Spieler oder Sänger gegeben werden! Und wie ganz unbestimmt in sich selber sind all jene Vorschriften! wie stark ist eigentlich *forte*, wie schwach ist *piano?* Sollte das *forte* in einer Klytämnestra-Arie, in der Cmoll-Symphonie, im ersten Satze der grossen Dmoll-Sonate von Beethoven nicht ein ganz ander Maass haben, als im Gesang Iphigeniens oder in Mozarts *Porgi amore* oder im ersten Satze der Pastoralsymphonie oder der letzten Adur-Sonate?

Man hat »Dynamometer« in Vorschlag gebracht. Sie würden noch kunstwidriger sein als die Metronomen. Denn Instrument oder Organ, Stimmung des Ausübenden und Raum der Darstellung würden jede allgemeine Vorschrift trügerisch machen und für den mechanischen Stärkemesser keinen Raum lassen.

Gefühl und Erkenntniss des Ausübenden müssen die ganz unzulängliche Vorschrift ergänzen.

Aehnlich verhält es sich mit dem Element des Klangs. Für ihn giebt es gar keine Bezeichnung, die wenigen Andeutungen für Gesang (*sotto voce*, *mezza voce* u. s. w.) für Klavier (*una corda*, *carezzando* u. s. w.) für Streichinstrumente (*sordino*, *sul ponticello* u. s. w.) und dergleichen ausgenommen.

Auch hier begnügen sich die meisten Lehrer und Ausübenden, einem gewissen Ideal das sie den »schönen Ton« nennen nachzustreben; sie verstehn darunter die freie von aller fremden Beimischung reine, in gesunder Fülle gleich weit von Gewaltsamkeit wie von Schwächlichkeit entfernte Klangweise. Mag dies die glückliche wohlthuende Mitte sein, Anfang und unaufgebliche Grundlage des Wirkens. Aber wie Vieles ist daneben, sogar in Widerspruch mit jener allgemeinen und indifferenten Schönheit, im Klangreiche zu erzielen, was an rechter Stelle bezeichnend karakteristisch entscheidend wirkt, gar nicht zu ersetzen ist! Die Kompositionslehre ist voll von Beispielen (sie hätten sich verhundertfachen lassen) wo Komponisten selbst von jenem Ideal-Klang durch Instrumentation weit abgewichen sind; Webers verstimmte Hörner und falsche Klänge in der Wolfschlucht und Lysiarts Hochzeitzug sind weder das erste noch letzte glückliche Beispiel. Oder im Gesange! Soll etwa der Graf, wenn er als nichtswürdiger Singmeister bei seiner Rosina sich einschleicht, den Wohllaut und die kräftige Blüte des liebenden Jünglings verrathen? Rossini hat es besser gewusst, und kluge Sänger verstehn ihn. Was aber in der Instrumentation und Scenik geltend wird, findet gewiss überall Geltung wo es ausführbar und an seiner Stelle, das heisst bedeutsam ist.

Hier giebt es für jeden Ausübenden der bisher nach dieser Seite säumig gewesen ein fruchtbar Nachstudium. Nicht blos die menschliche Stimme und die Streichinstrumente, alle Blasinstrumente Pauken und Trommeln sind mehr oder weniger mannigfachen Klangs fähig. Auch das Piano ist es; eine der bewundernswürdigsten Seiten in Liszts Spiel in neuester Zeit scheint mir eben die »Klangscala« zu sein, die er dem im Grunde reinmechanischen Instrument ablockt, — ich möchte fast sagen: anlügt, soviel giebt er zu hören was kein Andrer bis jetzt zu finden und zu geben gewusst.

Ich muss sogar zufügen: für das Klavier hat die Beherrschung des Klangwesens noch besondre Wichtigkeit. Gerade die besten Komponisten (vor Allen Beethoven) haben bisweilen in ihrem Klaviersatz orchestrale Vorstellungen, z. B. Beethoven in den Variationen seiner Asdur-Sonate und im Marsch auf den Tod eines Helden. Nur wenn man diese erräth und ihnen in der Darstellung hervorhilft soweit es geht, befriedigt man das geheime Verlangen des Tondichters. Dasselbe findet bei den häufigen Darstellungen wirklich orchestraler Werke statt.

Dem Klangwesen gehört die Lautirung in der Sprache an. Auch hier streben die Gesanglehrer einem Ideal von Reinheit und Fülle zu, das vor allen Dingen jeden Selbstlaut (besonders *A*) so vollkräftig und von andern Lauten so bestimmt unterschieden wie möglich, und im Uebergewicht gegen die zutretenden Mitlaute fodert. Auch sie sind damit in vollem Rechte; diese Reinheit und Fülle des Lauts ist unentbehrlich und muss Grundlage der ganzen Lautbildung sein.

Aber auch hier, welche Fülle von Zwischen- und Beilauten überall! versuche man nur die Lautscala vom geschärften dem *I* zugeneigten *E* bis zum *Ae* das sich nach *A* hin abflacht, vom reindaliegenden *A* bis zum alemannischen und schwedischen a und bis zum Uebergang in *O* hinein auszufüllen! und so überall. Dann trachte man sich an einzelnen geeigneten Worten die karakteristische Bedeutung der Lautschattirungen zur Empfindung zu bringen, — z. B. das eine Wort »Liebe« oder »innig« durch flachere oder geschärftere Aussprache des *l* zu kühlerm und dann eindringlicherm innigerm Ausdruck zu erheben! da wird man erst der innerlichen Ausdruckfülle, die die Sprache dem Sänger wie dem Redner bietet, gewahr. Ja, wir haben es schon alle gelernt. Wie lange weiss man von der Bedeutsamkeit der griechischen Dialekte, der indischen von den Dichtern so bezeichnend verwendeten! Wie oft haben wir uns vor der Bühne oder im Leben an der eigenthümlich in das Gemüth dringenden Redeweise unsrer schwäbischen und tyroler Landsgenossen erquickt, in der ein von allgemeiner Bildung und Allerweltaufklärung noch nicht durchleuchtet und aufgelockert Gemüth aus der süssbeklemmenden Qual des quellenden Herzens nach Mittheilung nach Ausdruck ringt, und uns schon halb gewonnen hat indem es uns in seine Räthselwelt mit hineinzieht. Ueberall eine Welt voll Empfindung Leben Bedeutung! überall Stoff und Hülfe dem Künstler! Wie wenig benutzt!

Aber all das Klangwesen, mit wenig geringen Ausnahmen liegt es ausserhalb der möglichen Vorschrift. Es will gefühlt erkannt angeeignet sein, und dann muss es nach eignem Ermessen und wohlerwogner Verständniss der jedesmaligen Aufgabe verwendet werden.

Ich wende mich zum Tonwesen. Hier ist zweierlei zu erwägen.

Zuerst die Reinheit des Tons, die dem System genau entsprechende Höhe, die Stimmung z. B. dieser Terz *E* zum Grundton oder der Tonika *C* dass sie gleichweit von der kleinen Terz *Es* wie von der Quarte *F* entfernt sei. Hieran haben wir wieder das Normale, das Grundmaass der Tonhöhe, — vorausgesetzt dass die gleichmässige Stimmung der zwölf Halbtöne gelungen sei.

Allein wer kennt nicht jene Schärfung leidenschaftlich gefasster Töne über ihr normales Maass hinaus, jenes Hinabsinken der Stimme unter dasselbe, wenn tiefstes Ermatten oder Leid die Spannung des Organs wie der Seele löset? Grosse Sänger und Sängerinnen, Geiger und Violoncellisten haben schon den ergreifendsten Eindruck damit hervorgerufen: auch Bläser wissen den Ton hinaufzutreiben. Ebendahin gehört auch das Hinein- oder Ueberziehen eines Tons in den andern, dies allmählige Erhöhn oder Sinkenlassen des ersten Tons durch ununterscheidbare Zwischenstufen der Höhe, bis die bestimmte Höhe des andern Tons erreicht ist. Das alles kann Ausdruckmittel werden, ist aber in der Schrift nicht enthalten, geschieht vielmehr gegen dieselbe die normalen und bestimmten Ton voraussetzt, und kann auch sehr vom Uebel sein besonders wenn es zur Manier wird. Auch hier kann nur Empfindung Erkenntniss und Verständniss des Werks und Moments entscheiden.

Das Zweite was hier erwogen werden muss ist die Bedeutung der Tonverhältnisse für das Gemüth, die Bedeutung der Intervalle als Tonfolgen, der Harmonien und sonstigen Zusammenklänge.

Es ist hier nicht der Ort, diese Bedeutungen festzustellen; man muss von jedem Lehrer wie von jedem Musiker erwarten, dass er sich damit beschäftige; manches dahin Zielende giebt die Musik- und Kompositionslehre.

Diese Tonverhältnisse sind dem Darstellenden bestimmt vorgeschrieben, und er muss (seltne Fälle nicht gerechnet) bei ihnen bleiben. In sofern hat also Auffassung und Vortrag nichts mit ihnen zu thun.

Wohl aber in einer andern Weise. Wer ihre Bedeutung erkannt hat, der wird in jedem besondern Falle das

Wesentliche und Entscheidende vom Beiläufigen unterscheiden und jenes hervorheben, wenngleich die Schrift unmöglich über all diese Momente Anweisung ertheilt.

Weit ergiebiger und durchaus der Schulung bedürftig ist das rhythmische Gebiet. Hier sind vor Allem die beiden Elemente zu scheiden: Betonung und Zeitmaass.

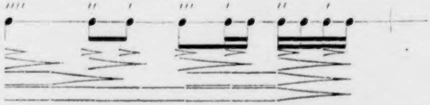
Betonung (Kraftmaass oder Dynamik) erscheint als das thätige lebendige und belebende Prinzip. Die Kraftäusserung in derselben ist Produkt der Schwere des tonerregenden Gegenstands, und der Geschwindigkeit mit der derselbe zur Tonerregung hingelenkt wird. Er hat also das materielle Gewicht und zugleich das zeitliche Moment in sich. Sie ist der Ausdruck des entschiednen und ganzen Willens. »Ich will« diesen Moment vor dem andern geltend machen und lege das Uebergewicht meiner Kraft hinein. Das Zeitmaass hingegen, vorerst auf sein Element zurückgeführt — auf Weilen bei einem Moment und Verlassen desselben, ist zweideutiger Natur; es kann den grössern also dauernden Antheil am Moment zum Grunde haben, oder auch absichtlose Folge von Trägheit und Unentschlossenheit sein. Wer sich übrigens praktisch von dieser Auffassung der beiden rhythmischen Elemente und namentlich von der belebenden Kraft des dynamischen Elements überzeugen will, der beobachte zeitlich strenggemessnen aber accentlosen Vortrag (leider fehlt es nicht an Gelegenheiten) oder die Wirkung von Flötenuhren und Leierkasten; das Zeitmaass wird bis in die kleinsten Geltungstheile festgehalten, aber mit der Betonung fehlt das Leben, es ist todte, Maschinenmusik. Dagegen hat das Rezitativ gar keine bestimmten Geltungen (selbst das taktmässige sogenannte *Recitativo a tempo* soll nur soweit als die Begleitung fodert den Takt beobachten) ist aber durchaus rhythmisch, durch den Accent belebt und bedeutungsvoll.

Die Betonung muss dem Schüler in ihrer zweifachen Anwendung durchaus klar und geläufig werden.

Zuerst als blosses Hervorheben eines Moments wegen der ihm beigelegten besondern Wichtigkeit. Dies ist die bekannte bald ausdrücklich mit *sforzato* vorgeschriebne, bald ohnedem als nothwendig erkannte Verstärkung eines Tons in verschiednen Graden. Wo und in welchem Grade sie Anwendung findet, bestimmt der Inhalt. Besonders möcht' ich auf Ermessen des Grads aufmerksam machen, da viele Spieler gewissermaassen nur ein unabänderlich Maass des *sforzato* haben, und in den süssesten Gesang so boshaft hineinbeissen wie nur feindlichste Verbitterung kann, oder die leidenschaftlichsten Schläge mit zartem Fingerdruck' abzufinden hoffen. Ueberall muss Sinn und Geist und Muth wach sein.

Sind das die zerstreuten Aufgaben der Betonung, so findet sie zweitens fortwährend Anwendung bei der Bezeichnung des Gliederbaus einer Komposition. Die einfachste sprachliche Vorlesung schon bedarf der Unterscheidung für die verschiednen Sätze Perioden Zwischensätze, und wird durch Vernachlässigung unverständlich: wieviel mehr der musikalische Vortrag. Zur Abgränzung der Sätze Abschnitte und weiter abwärts der Takttheile und Glieder ist wieder Betonung das vornehmste Mittel, — nicht das einzige, es tritt vielmehr das andre Element des Rhythmus hinzu und bindet (durch Verweilen) die zusammengehörigen, trennt die nichtzusammengehörigen Theile.

Wodurch erkennen wir in der Musik die Gliederung? Innerhalb des Takts ist sie bekanntlich vorgeschrieben; die grössern Glieder der Abschnitte Sätze u. s. w. werden bei zeitiger Anleitung dem Gefühl leicht merkbar: gründlich giebt die Kompositionslehre Bescheid. Nicht dies, wohl aber das Maass der unterscheidenden Betonung fodert eine Bemerkung. Man kann sich nämlich begnügen blos Sätze und Abschnitte zu bezeichnen, man kann bis zur Unterscheidung von Takttheilen und Gliedern u. s. w. fortgehn, indem man das je Bedeutendere durch je schärfere Accente bezeichnet. Es fragt sich, wieweit diese Gliederung zu treiben ist? Schon in der Musiklehre hab' ich den Reiz zur Sprache gebracht, der in diesem »Spiel der Accente« liegen kann, zugleich aber die Gefahr der Zerstückelung des Ganzen für untergeordnete Nebenabsichten. Diese Gefahr ist schon dem Auge deutlich zu machen, wenn man ihm buntere Accentuation, z. B.



vorzeichnet. Wo ist aber die Mitte zwischen verwischter und zerstückelter Betonung? — Darüber entscheiden in jedem einzelnen Fall' Inhalt und Tempo; lebhafte Bewegung des Ganzen macht feine Gliederung nicht nur schwer oder unausführbar, sie hat auch den Sinn, dass auf das Einzelne weniger ankomme, weil man sonst eben nicht darüber hineilen würde.

Dem Rhythmus gehört auch das Zeitmaass an. Es hat zweierlei Gegenstände.

Zuerst wird dieser Ausdruck (oder der fremdländische »*Tempo*«) auf das Maass der Geschwindigkeit für einen ganzen Satz angewendet. Sein Gegenstand ist also die Bewegung des Ganzen und all seiner Theile. Das Zeitmaass in diesem Sinne wird durch bekannte Kunstausdrücke oder metronomische Bezeichnung vorgeschrieben. Dass diese Vorschriften theils unbestimmt sind, theils in Rücksicht auf Stimmung Besetzung und Raum (grösserer Raum und stärkere Besetzung fodern langsamere Bewegung) mancherlei Abweichung rathsam machen, ist bekannt.

Dann muss man unter jenem Kunst-Ausdruck auch die Vertheilung der Zeitmomente für die einzelnen Töne (und Pausen oder Tonunterbrechungen) verstehn. Hier giebt die Schrift selber Auskunft; sie ertheilt allen Momenten des Ganzen bestimmte Geltung und macht dem Ausführenden deren Beachten, das sogenannte »Takthalten« zur Pflicht. Gilt einmal das allgemeine Zeitmaass in einem gegebnen Satze für unabänderlich, so fällt diese Bedeutung mit der zeitlichen Seite des Rhythmus zusammen.

Allein es ist bekannt und muss noch mehr wie gewöhnlich beherzigt werden, dass auch hier mit Schrift und absoluter Regelmässigkeit nicht auszukommen ist, wenn wir auch von vorgeschriebnen aber innerlich nothwendig unbestimmt gelassnen Abweichungen, von diesen allbekannten Vorschriften des Eilens und Zögerns des *tempo rubato* des *senza tempo* des *piu stretto* des Ruhezeichens, der durch *staccato* ausgedrückten Verkürzung der Töne durch kleine Pausen die nicht aufgeschrieben sind, von der vorausgesetzten Taktfreiheit des Rezitativs ganz absehn wollen.

Betrachten wir nur die Sache vorurtheilsfrei und unerschrocken, so müssen wir erkennen: dass strenges Takthalten, strenges Gleichmaass der Bewegung in der Musik so wenig naturgemäss ist, als in allen andern Lebensthätigkeiten des Menschen. Und zwar desswegen, weil die Stimmung und Erregung in uns niemals vollkommen gleichbleibt. Verschiedne Gedanken oder Zustände rufen verschiedne Stimmungen hervor, verwandte Vorstellungen oder Empfindungen sind denn doch nicht dieselben, also wieder mehr oder weniger verschieden. Dies beides muss auch von den einander entgegengesetzten und noch mehr von den einander verwandten Sätzen gelten, die sich zu einer Komposition zusammenfügen. Aber auch derselbe

Satz selbst in genauester Wiederkehr auf denselben Stufen findet nicht mehr dieselbe Stimmung. Er ist nicht mehr neu, vielleicht nun erst zur Verständniss dringend und darum nachdrücklicher auftretend; oder er hat schon gewirkt und kann leichter abgefunden werden: die Erregung des Ausführenden ist im Laufe des Ganzen gesteigert oder sein Feuer und seine Kraft ermässigt. Wär' es wohl naturgemäss und psychologisch denkbar, dass unter all' diesem Wechsel die Bewegung gleichmässig dieselbe bliebe?

Prüfen wir die Frage am ersten Satze von Beethovens Esdur-Sonate Op. 7. Sie ist wie geschaffen dazu.

Der Hauptsatz (Takt 1 bis 13) enthält schon zweierlei Momente, ein haltendes und ein mehr fortdrängendes; das letztere steigert sich bis Takt 24; dann tritt das erstere, frei von der treibenden Achtelbewegung, noch stärker in sein Recht als zuvor. Takt 41 erscheint der erste Satz der Seitenpartie, fast in der Bewegung des Hauptsatzes aber doch wohl etwas zurückgehaltner, schon durch die Synkopen der Hauptmelodie, die erst unten dann oben auftritt. Unstreitig von anderm Karakter ist der stillsinnige zweite Satz der Seitenpartie Takt 59, durch die Achtelfiguration bei der Wiederholung (Takt 67) noch mehr zum Weilen geneigt, noch nachsinnvoller der dritte Satz (Takt 81) in Cdur, worauf die Bewegung von Takt 93 und Takt 101 sich wieder steigert, in dem ungewiss schwebenden ersten Schlussatze (Takt 111 und 117) wohl zögert und im zweiten Schlusssatze (Takt 127) rasch entschlossen sich zum Ende schwingt. Verfolgt man diese Sätze durch den zweiten und dritten Theil des Allegro, so findet man den Karakter eines jeden überall festgehalten, aber weiter entwickelt.

Wie liesse sich nun wohl künstlerisch das heisst psychologisch rechtfertigen, dass bei soviel handgreiflich verschiednen wenngleich untereinander zusammenhangenden ineinander überfliessenden und überführenden Sätzen das Gemüth in gleichmässiger Bewegung bliebe? Was würde man von einem Schauspieler urtheilen, der ein Gedicht voll wechselnder Seelenbewegung gleichmässig vorscandirte? Vielmehr wird sich der Vortrag, soll er sinnvoll und sinngemäss sein, dem geistvollen Tongedicht eben sowohl darin anschmiegen, dass ein Grundmaass — gleichsam eine Mittellinie der Bewegung (nennen wir es hier mit Beethoven *Allegro molto con brio*) festgehalten, als dass jedem Satze Zug für Zug nach seinem besondern Inhalt' in erhöhter Lebhaftigkeit oder sinnigem Weilen sein Recht werde; er wird sich überall dem Ideengang' und der Stimmung anschmiegen oder aus ihm hervorgehn, wie Stimmfall und Geberde des von seinem Gegenstand' erfüllten Redenden Zug für Zug dem wechselvoll vorschreitenden Inhalte gemäss sind, weil sie aus ihm hervorgehn.

»Aber das ist ein ewiges *tempo rubato* und *senza tempo*, die Gottlob längst zurückgelegte Mode der Rokkoko-Zeit!« — Die Mode war nur widrig, weil sie etwas allerdings in der Natur Gegründetes auch am unrechten Ort' und in höchster Uebertreibung, weil sie es zerrüttend allüberall anwandte. Manier und Uebertreibung, sie waren dem gesunden Gefühl und Urtheil unerträglich, nicht die Sache war es und konnt' es sein wo sie naturgemäss wahrer Abdruck des Innern ist.

»Was aber wird nach dieser Ansicht aus der Taktmässigkeit?« — Sie bleibt in ihrem vollen Rechte. Erstens in all den vielen Sätzen deren Inhalt Taktstrenge fodert und Taktfreiheit ausschliesst oder doch auf ein Kleinstes beschränkt. Und das sind keineswegs etwa die geistärmern; ich will als Beispiel die Cmoll-Sonate Op. 111 nennen. Zweitens wird dem Taktgefühl sein Recht durch jene Mittellinie, die durch alles Eilen und Weilen hindurch (wenigstens in den allermeisten Fällen) fühlbar und maassgebend bleiben muss, der sich Abweichung und Rückkehr in milden mehr fühlbaren als pünktlich nachweisbaren Schwingungen abwenden und wieder zuneigen, gleich dem reichen aber in sich harmonischen Gemüth im Wellenspiel des Gefühls. Drittens — und damit kehren wir zum Anfang zurück — kommt gerade im heftigern Wogen der Bewegung die stärker hervorgerufne Betonung festigend zu Hülfe, die dem beunruhigten Taktgefühl alle Hauptmomente des Taktbaus schärfer zeichnet. In dieser Hinsicht kann man als Regel aussprechen: je freier die Geltung behandelt wird, desto bestimmter muss die Betonung (der »Anschall« möcht' ich sagen) der Hauptmomente gegeben werden. So wird die »taktfeste« das Zeitmaass streng beobachtende Darstellung zur »taktfreien«, die den Rhythmus geistig festhält, und nicht zur »taktlosen« die ihn vernachlässigt.

Das obige Beispiel der Esdur-Sonate zog ich manchem stärkern und vielleicht rascher beweisenden wegen des Reichthums an verschiednen und doch innig verwandten Zügen vor. Will man die Fruchtbarkeit der Ansicht im Grössern ermessen, so betrachte man Beethovens Cismoll-Sonate. Karakter und Vortrag des ersten Satzes der innig wie Resignation eines Liebenden klagt, und des letzten der in leidenschaftlich schmerzvollem nimmergestilltem Ungestüm in ein Leben voller Dunkel und ohne Labsal hinausstürmt, die sind jedem sinnigen Gemüth sofort begreiflich. Nun aber der Mittelsatz! Er ist »*Allegretto*« überschrieben; und wenn man ihn so (etwas langsamer oder schneller, gleichviel) spielt, tritt er nach dem Gesang vereinsamter Klage geradezu frivol auf: oft genug hab' ich ihn von trefflichen Pianisten so gehört, oft haben sie sich gegen den unabweisbaren Zweifel auf einen der vorzüglichsten seiner Zeit berufen, auf Ludwig Bergers Meinung: die Sonate würde gewinnen, wenn man den Mittelsatz wegliesse. Dennoch hat Beethoven Recht gehabt, man hat sich nur durch das Wörtlein Allegretto hemmen lassen (wer kann alles mit Worten hinschreiben?) ihn selber zu hören. Wie wär' es einem Beethoven möglich gewesen, aus jenem Klagelied' in ein tänzermässig Allegretto zu fallen? Sein Gesang erstirbt und der Harfenklang erlischt in der Tiefe, und ruht. Die Gedanken aber wenden sich zurück zu dem untergesunkenen Glück: »Ich denke dein! leb' wohl leb' wohl!« Irgend ein solcher Nachruf scheint abgerissen über die Lippe zu beben. Abgebrochen unterbrochen hebt das an, und findet sich allmählig erst fester und zu festerm Maasse des Fortschritts zusammen, um schmerzlich wieder in dem »Fahr' wohl!« sich zu verlieren. Umschleierte Gestalten, erloschne Klänge scheinen dann der Erinnerung in geistigem Reigen vorüberzuschweben: da können auch die Betonungen des *sforzato* nur geheimes Zucken des Schmerzes im Herzen sein, nicht roher Stoss der Hand. Nun erst ist das Vergangne vergangen, und hinaus drängt, im Herzen stürmisches Weh, der Zug unerschöpfter Lebenskraft.

Ein letztes Beispiel sei mir vergönnt: vielleicht sühnt eine Ketzerei die andre. Ich nehme es aus dem ersten Satze der Dmoll-Sonate Op. 31.

Nach dem ersten Motiv, »*Largo*« überschrieben, folgt ein ganz fremdes in Achtelbewegung, »*Allegro*« überschrieben, in »*Adagio*« schliessend. Das erste, dann das zweite kehrt wieder — also noch einmal *Largo* und noch einmal *Allegro* — diesmal aber nicht abschliessend, sondern nun das erste Motiv im Allegro zum Thema (Hauptsatz) ausgestaltend.

Dass der Anfang bis zum Auftritt des ersten Motivs im Allegro nur Einleitung ist und der Satz erst mit diesem Auftritte feste Gestalt gewinnt, darüber ist kein Zweifel. Aber wie soll diese Einleitung, wie soll darin der zweimalige

Allegrosatz vorgetragen werden? Das ist die Frage, auf die wir hier allein eingehn.

Ich bestreite, dass die Ueberschrift Allegro von Anfang an als feste Tempobezeichnung verstanden werden darf, wenn gleich auch hier der Mehrzahl (Allen die ich mit diesem Satze gehört) der Muth zu fehlen scheint, das Wort auszulegen statt sclavisch dem Buchstaben nach zu vollziehn. Zunächst sollte schon der buntscheckige Wechsel von Langsam und Geschwind stutzig machen. Und was für ein Geschwind! es kann weder stark und stürmisch, noch leicht und flüchtig vorgetragen werden, dazu taugt Inhalt und Umfang nicht. Ist es ein Allegrosatz, so weiss man nichts daraus zu machen: es ist dann nichts als eine Unterbrechung des Largo-Motivs. Erst wenn das sich zum Hauptsatz vollendet und abgeschlossen hat, gewinnt auch jenes Allegro-Motiv festere Gestalt und wird zum Seitensatz', erfüllt von schmerzlich athemloser Unruhe. Also beide Motive sind Vorläufer der beiden Themate: das zweite stört mit seinem Eindringen das erste, bis dies Hauptsatz geworden. Schon hierin liegt, dass dieses, das sich zuerst vollenden soll, Hauptsache, das störende untergeordnet ist.

Aber welche Bedeutung hat die Unterbrechung? Zusammenhangloses wird ein Beethoven wohl nicht setzen. Versuchen wir, den einzelnen Zug aus dem Sinn des Ganzen zu enträthseln.

Das Largo-Motiv ist die ersten Male nichts als ein einfach auseinandergelegter Akkord, *a cis e a*, gleichsam ein präludirender Anschlag. In gleicher Weise, nur breiter ausgelegt und vollständiger Melodie geworden, kehrt es als Anfang des zweiten Theils wieder. Hier bleibt bei dreimaliger Wiederholung das störende Allegromotiv ganz aus; jenes war also in der That Hauptsache. Zum dritten Mal kehrt es als Anfang des dritten Theils wieder — und hier erfüllt und erklärt sich seine Bedeutung im Largo: es wird zum Rezitativ, das Beethoven beidemale mit »*con espressione e semplice*« bezeichnet. Hier endlich klärt sich auch der Sinn des Allegro auf: es kehrt wieder — als Zwischenspiel des Rezitativs.

Folglich muss es sich dem Rezitativ, folglich schon zu Anfang dem Largomotiv anschmiegen. Es spricht aus, was im Largo und im Rezitativ noch nicht hat zu Worte kommen können, wie wir oft im Sinne tragen, durch Blick und Geberde verrathen, was noch nicht zur Aussprache sich hervorgerungen hat. Jener einfach-sinnige Klagegedanke, der erst im Rezitativ sich vollendet (übrigens auch das zweite Motiv des Hauptsatzes bedingt hat) bewegt auch den unterbrechenden Zwischensatz in schmerzlicher Unruhe. Das, und nicht mehr, bezeichnet Beethoven kurzweg durch den Ausdruck Allegro. Allegro sagt uns hier, dass »geschwind« (besser ausgedrückt »bewegt«) bewegter — viel bewegter als zuvor im Largo gespielt werden soll; die dreimaligen Ansätze, das Herabsinken der Bewegung bis zum Adagio, die ganze Führung zeigt, dass das Tempo noch gar nicht fest geworden ist, dass es sich erst herausbildet und erst mit dem Hauptsatze feststeht.

Von jener andern Weise des Zwischensatzes im Rezitativ, der als Widerspruch gegen den Gesang auftritt (wie das Orchester im Adagio von Beethovens G dur-Konzert gegen die Solostimme) kann hier nicht die Rede sein; dazu hat sich der Allegrogedanke nicht stark genug ausgeprägt.

Nur soviel (und vielleicht schon allzuviel) um wenigstens Andeutung von den Vortragsmitteln zu geben, die über alle Vorschrift hinausliegen, weil keine Vorschrift treffend fein und ausführlich genug sein kann. Alles was das Gemüth des Tondichters bewegt hat zu fassen. Diesen Gegenstand zu erschöpfen ist hier nicht der Ort.

Wenden wir uns nun zu jener zweiten Frage, woran die Kunst des Vortrags entwickelt werden soll, so antwort' ich: es muss an Allem geschehn, was der Schüler studirt. Auch hier kann und darf jene wunderliche Scheidung (gleich der zwischen Technik und Kunst) nicht Billigung finden, eine zeitlang den Zögling nur mit dem sogenannten »Richtigen« zu beschäftigen und dann zu dem sogenannten »Ausdruckvollen« oder »Schonen« überzuführen. Was Kunstwerk ist hat auch irgend einen Inhalt der sich äussern will oder der (nach dem hässlichen Worte) »ausgedrückt« werden soll; und diesen Inhalt kann keine Schrift vollkommen fassen, — abgesehn davon, dass schon ein Theil der Schrift dem »Ausdrucke« gilt. Will ich also blos das Niedergeschriebne zu Gehör bringen, so geht meine Absicht nicht auf »das Richtige« sondern auf das Unrichtige nämlich Unvollständige. Aber der Vorsatz ist sogar unausführbar. Wenigstens die Stärkegrade und hunderterlei Andres muss ich doch nach eignem Ermessen geben: entweder unbedacht nach Willkühr oder mit Rücksicht auf den Inhalt. Folglich bin ich stets auf den Ausdruck des Inhalts (nenne man das »schön« oder wie man wolle) gewiesen, nur dass ich mich entweder der vollkommnen Aufgabe unterziehn oder sie absichtlich unvollkommen lassen muss. Dass die unvollkommne Lösung auch das sogenannte Richtige, die getreue Beobachtung des Vorgeschriebnen in sich fasst, versteht sich.

Wir kommen übrigens bei der Erörterung des Lehrstoffs nochmals auf diese Frage zurück.

Zuletzt ist zu bedenken, wie die vorzutragenden Werke zur Verständniss kommen sollen.

Auch hier muss ich vor allen Dingen auf den Grundsatz zurückkehren, dass alle Kunstübung »künstlerisch«, das heisst mit eignen Sinns und Denkens Antheil und eigner Bethätigung beginnen und im ganzen Verlauf nie davon ablassen muss. Alles Theoretisiren, das heisst alles Lehren ohne Anschauung der Sache und Selbstthat, ist todt und ertödtend oder wenigstens irreführend. Nichts würde mir verkehrter scheinen, als etwa das Studium jener beethovenschen Sätze die uns oben beschäftigt haben mit meinen oder bessern Betrachtungen einzuleiten, oder den Schüler zu dergleichen für den Beginn des Studiums anzuregen.

Einzig kunstgemäss scheint mir nur das: dem Schüler einzustudirende Werke vorerst ohne Erläuterung über Inhalt und Darstellung hinzugeben. Wenn er noch allzuschwach dazu sein sollte (das deutet aber auf irgend eine Lücke in der bisherigen Entwickelung oder auf irgend eine Rücksichtlosigkeit bei der Wahl des Lehrgegenstands) so muss doch jede vorgängige Anleitung oder Andeutung möglichst allgemein gehalten sein. Von da aus muss Alles auf die Erweckung eigner Auffassung und Bethätigung des Schülers hinarbeiten. Nur ganz allgemeine Anweisung soll seine Schritte sichern.

Zuerst mag er (wenn er fähig ist aus den Noten ohne Hülfe wirklicher Ausführung wenigstens ungefähre Vorstellung vom Inhalt zu gewinnen) die Noten überlesen, dann das ganze Tonstück in der Weise die ihm recht, in der Bewegung die ihm angemessen scheint vollständig und ununterbrochen, ohne Rücksicht auf Fehler und sonstige Bedenken ausführen. Dies kann einmal oder wiederholt geschehn. Hiermit hat er eine Vorstellung vom Ganzen gewonnen, mehr oder weniger richtig und vollkommen. Zugleich hat er sowohl Stellen merken können die noch technischer Uebung bedürfen, wie solche die ihm vor andern Antheil abgewinnen. Die erstern fodern Nachhulfe, die andern mögen nach Gefallen einstweilen bevorzugt und wiederholt werden. Diese erste Stufe des Studiums sollte ganz ohne Einmischung des Lehrers bleiben, hochstens mag er auf das übersehne Bedürfniss technischer Uebung und die zweckmässigste Weise der Uebung hindeuten. Es ist übrigens nicht zweckmässig, diese Zwischenübungen sogleich bis zur Vollkommenheit zu treiben: Theilnahme für das Ganze ist vorerst die Hauptsache.

Durchaus zweckwidrig und irreleitend scheint mir, eine Komposition der Erleichterung wegen vorerst in langsamerer Bewegung oder stückweis zu studiren. Damit wird das Werk in ein falsches Licht gestellt also der Schüler zu falscher Auffassung verleitet oder um jede gebracht, methodisch gegen Wahrheit und Beseeltheit abgestumpft. Die entschiedenste Verirrung, wenn sie nur eigen Gefühl und Ermessen und das Verlangen nach dem wahrhaften Inhalt des Werks zur Grundlage hat, scheint mir weniger nachtheilig. »Der Irrthum (das einzelne Verfehlen) schadet nicht, das Irren (das gar nicht nach dem Rechten Streben) ist verderblich.« Auch bedarf es bei richtiger Leitung und Wahl nicht dieser Schleichwege, die im besten Falle matt und kalt ans Ziel bringen.

Nun erst tritt der Lehrer in Mitthätigkeit. Er veranlasst den Schüler, sich und ihm vom Inhalt einigermassen Rechenschaft zu geben. Mag sich das Anfangs auch nur auf die äusserlichsten Bemerkungen einschränken, darauf dass dies Eine gefalle, das Andre schwer sei: Aufmerksamkeit Antheil Nachdenken sind damit erweckt. Der Fortgeschrittnere wird, erst lückenhaft dann vollständiger, den Inhalt des Ganzen überschaun und die einzelnen Theile sondern, die wiederkehrenden Sätze wiedererkennen, vielleicht ihre Umgestaltung bemerken. Hier rege der Lehrer fragweis' an, helfe nach wo die Einsicht noch zu schwach ist und reize die Theilnahme des Schülers bald für diesen bald für jenen Satz an, frage, was damit zu machen? wie der eine und andre vorzutragen sei? ob kräftiger oder sanfter? Je anregsamer der Schüler, desto mehr wird er hier für den

Inbegriff all dieser Einzelheiten gewonnen. Neigung Einsicht und Uebung wachsen miteinander. Hier kann schon das Beispiel des Lehrers, Vorspielen von Einzelheiten — und zwar in dem dem Schüler erschlossenen Sinn' aber in höherer Vollendung — belebend und aufklärend eingreifen.

Ich sage: im Sinne des Schülers. Tritt das Vorbild das der Lehrer giebt in einem fremden Sinn' auf, sei es auch der richtige: so muss es nothwendig den Schüler verwirren, in sich selber uneins machen, oder zum Widerstreben oder gar zum Aufgeben seiner Selbständigkeit treiben; das letztere scheint mir aber mit dem Aufgeben des Künstlerischen gleichbedeutend. Der Lehrer soll nicht durch sein überlegen Vorbild blenden und unterjochen: gewinnen und unvermerkt hinüberleiten muss er Sinn und Ueberzeugung zum Rechten, dass der Schüler zuletzt im Vorbild nur die gelungne Verwirklichung seiner eignen Anschauung erblickt.

Nun bleibt das Letzte: aus der Vereinzlung der Theile zum Ganzen zurückzukehren, und erkennen zu lassen wie in ihm alle Theile zusammenhängen und aufeinanderwirken. Vom Ganzen beginnen, da jedes Kunstwerk gleich den Organismen der Natur ein Ganzes ist, — das Ganze durchdringen bis in die letzte Einzelheit, da jenes ohne sie nicht vollkommen wär', — bei allem Einzeln stets das Ganze, in dem und um desswillen das Einzle ist, im Auge behalten: das scheinen mir die drei Momente zu sein, auf die Alles ankommt.

Ein Bedenken bleibt noch zu erwägen, das gegen die ganze Vortraglehre, soweit sie über das Vorgeschriebne hinausweiset, aufgestellt werden kann.

Wer bürgt uns (kann man fragen und fragt man oft) dafür, dass wir selbst mit bestem Willen den Sinn des Komponisten treffen, sobald und soweit wir über seine Vorschrift (über die Schrift) hinausgehn? wohl gar uns, wie oben bei den ersten Allegro-Eintritten der Dmoll-Sonate, mit ihnen in Widerspruch setzen? Hätten wir noch das Werk vom Komponisten selbst gehört oder unter seiner Leitung studirt, so könnten wir daraus die Schrift ergänzen oder selbst verbessern! oder hätten wir wenigstens Rathgeber, die von ihm gehört und gelernt und es uns hinterbrächten!

Allerdings ist der Komponist der beste Kenner seines Werks, ist wer ihn selbst gehört ein zutrauenswürdiger Rathgeber. Wer wollte das leugnen oder unbenutzt lassen? Gleichwohl wird selbst dann eignes Eindringen und Nachdenken nicht erspart. Nicht jeder Komponist ist fähig sein Werk selbst darzustellen. Von Beethoven ist bekannt, dass er nicht Technik genug für seine schwierigern Werke besessen, dass er selber sich nicht für einen guten Lehrer gehalten, und in der letzten Hälfte seines Lebens — also in seiner entscheidenden Zeit nach aussen durch Taubheit gehemmt war. Nicht jeder Berichtende ferner ist in so feinen Dingen wie der geistige Organismus eines Kunstwerks vollkommen zuverlässig; eigentlich ist es Niemand, weil jeder nur berichtet was er gefasst, und jeder nothwendig seine Subjektivität mit hineinträgt die niemals in Kunstsachen unbetheiligt bleibt.

Allein in allen Fällen wo solche Weisung fehlt oder nicht genügt (und das sind die meisten) was soll da geschehn? Will man bei der Vorschrift stehn bleiben? Es ist erwiesen, dass sie, dass jede Schrift unvollständig und unzureichend ist. Wer eignem Fühlen und Forschen durchaus misstraut, wird damit nicht sichrer gestellt, sondern unvermeidlich auf das Ungenügende und Geisttödtende der Schrift gebannt. Wer möchte wohl einem Schauspieler zumuthen, seine Rolle blos herzusagen, weil er »vielleicht« sie falsch auffassen und betonen könnte?

Und wenn endlich jener günstigste Fall eintritt, dass der Komponist selbst Darsteller und Lehrer für sein Werk wird: was ist der Gewinn? die Erkenntniss dieses seines Werks und die unmittelbar aus ihm hervortretende Förderung. Wir müssen aber nicht für ein Werk oder einen Komponisten sondern für alles Erreichbare befähigt und gebildet werden.

Forkel erzählt von Bach: »Um seinen Schülern die Schwierigkeiten seiner eignen grössern Werke zu erleichtern, bediente er sich eines vortrefflichen Mittels. Er spielte ihnen das Stück welches sie einstudiren sollten selbst erst im Zusammenhang vor, und sagte dann: so muss es klingen. Man kann sich (sagt Forkel) kaum vorstellen, mit wieviel Vortheilen diese Methode verbunden ist.«

Bezeichnen wir diese Methode nach ihrem Wesen, so heisst sie: Vorbild durch Autorität unterstützt. Von beiden Kräften hat sich unser Urtheil schon festgestellt. Das Vorbild ist belebend beseelend, ja unentbehrlich. Aber es ist unzureichend, denn es unterliegt wieder der Auffassung des Schülers, reicht nur für den Fall den es trifft, und lässt das eigne Vermögen im Uebrigen ungefördert. Autorität ist Fesselung. Forkel hat nur den Vortheil, in seinem Falle das vollkommenste Vorbild und die höchste Autorität zu verbinden.

Wenn es darauf ankommt, schnell zu dem Ziele zu gelangen, eine bestimmte Reihe von Werken in einer vorherbestimmten Art zur Ausführung zu bringen, dann hat Forkel recht. In diesem Falle war gewissermassen Bach. Seine Werke können neben denen der Vorgänger und Zeitgenossen als so neu oder doch als so weit überlegen gelten, dass sie in Wahrheit »unerhörte« Aufgaben boten. Zu andern heranzubilden fand Bach keinen Beruf, und er einzig hatte das Recht dazu; nicht Haydn nicht Mozart oder Beethoven oder irgend ein Nachfolger konnte und kann gleiches Recht haben wie jener einsame Riese. Nun aber war er zugleich der grösste Spieler seiner Zeit, gewiss der beste Ausleger dessen was so eben aus seinem Geiste geboren worden. Da hatte sein Vorbild unermesslichen Werth, durfte vielleicht unentbehrlich scheinen.

Und dennoch, neben der heiligen Würde des Meisters ist die Wahrheit heiliger, neben seiner weisheitvollen Führung ist für den Menschen Freiheit und Selbstbestimmung kostbarer und fruchtreicher, und für den Künstler erste Lebensbedingung. Diese Freiheit der Selbstbestimmung nach eigner Erkenntniss ist, wenn wir auf uralte Sagen hinüberhorchen und dabei der Menschheitsentwickelung gedenken die daran hing, selbst um die Ewigkeit thatlosen Paradieseslebens einstmals nicht zu theuer erkauft worden. Was Theologen Erbsünde genannt, ist die erste Erlösung des Menschen, der Fortschritt zu Bewusstheit Erkenntniss Selbstbestimmung That. Unser Glück ist die That, die eigne selbstermessne.

XII.

Der Lehrer und sein Werk.

Der Lehrer. Seine Würde. Lehrbefähigung. Sittliche Befähigung. Das weibliche Geschlecht. Lehrergeduld. — Methode. System. A. Die Grundpfeiler der Lehre. Bildungsideale. — 1. Theilnahme ohne Bethätigung. — 2. Ausführung. — 3. Komposition. — Berücksichtigung der Individualität, der Verhältnisse. Lehrzeit. — Die drei Momente der Methode. B. Das Was. — Anknüpfung und Ueberleitung zum Guten. Lehrmittel. — Kompositionslehre. Ihre drei Methoden. — Der weitere Lehrgang. Bildungskreis. — Kunstbildung. — C. Das Wann der Methode. Ordnung der Fächer. — Zeitmaass für dieselben. — Ordnung innerhalb der Lehrzweige. Ausübung. — Ordnung des Lehrstoffs nach dem Standpunkte des Schülers. — Ordnung der Kompositionslehre. — Schule des Gedächtnisses. — D. Das Wie der Methode. Leitender Grundsatz. — Bildung des Menschen. Selbständigkeit. Karakter. Lehrkritik. Bildung des Künstlers. — Unterrichtformen. Selbstunterricht. Unterricht Einzelner. — Musik-Schulen und Konservatorien. Schluss.

Der Geist des Volks und der Zeit (das haben wir erkannt) ist es in dem die Kunst erwächst, der Künstler ist es aus dem sie geboren, der Lehrer durch den sie gepflegt und ihre Frucht erhalten und verbreitet wird. Die Aufgabe des Lehrers hat sich uns bisher aus dem Gesichtpunkte der Volks- und Kunstbildung gezeigt. Wir wechseln nun den Standpunkt.

Wie muss der Lehrer sein? und wie seine Aufgabe anfassen? Diese Fragen sind es, die uns zuletzt beschäftigen.

Der Lehrer soll was er zu lehren hat dem Schüler zu eigen, der Kunstlehrer soll die Kunst im Zögling lebendig machen. Zweierlei muss er beherrschen: die Kunst die er dem Jünger, und den Jünger den er der Kunst erschliessen will. Kunstkenntniss und Menschenkenntniss! Behandlung und Verschmelzung beider für den einen Zweck. Die Aufgabe ist an sich schon, abgesehn von ihrem Zwecke, gross, wie alltäglich sie auch gar zu oft angefasst und abgefertigt wird. Und wird sie oft allzu-alltäglich angefasst, und sind wir Musiklehrer mit und ohne Schuld in der Schätzung der Welt oft tiefer gestellt als unsre Aufgabe und unser Selbstbewusstsein rechtfertigen, gelten wir trotz verhüllender Höflichkeits- und Scheinbildungsphrasen Vielen nur als »Luxusdiener des Hauses« oder Aushelfer für »guten Ton« und Mode: so müssen wir um so eifriger sorgen, unsre und der Unsrigen Schuld zu tilgen und uns mit unserm Berufe so hoch zu stellen, als ihm gebührt.

Vor allem wollen wir »nicht Diener« sein, nicht Diener irgend eines Menschen. Diener ist, wer um Lohn wirkt. Sind wir auch der Mehrzahl nach auf Erwerb angewiesen, so soll der Erwerb nicht Lohn sondern »Ehrensold« sein. Dazu macht ihn nicht der herkömmliche Name Honorar, sondern der Beweis von unsrer Seite und die Ueberzeugung derer für die wir wirken, dass wir einem höhern Zweck als dem Erwerb uns widmen: dem ehrenhaften Dienst der Kunst und Kunstbildung, nicht dem Dienst der Personen mit ihren Gelüsten und Einfällen. Wir müssen das Bewusstsein — aber das aufrichtige, nicht den blossen Schein der nicht lange täuscht — in uns und um uns festhalten, dass wir Edlers und Höhers geben als uns »bezahlt« werden kann. Handwerker und Taglöhner, die ehrlich nur um den klingenden Lohn arbeiten für sich und die Ihrigen, stehn ehrenvoller da und sind besser daran, als Lehrer die ihren hohen Beruf und die Kunst zum blossen Gewerb erniedrigen.

Unbesorgt um den Schein des Widerspruchs setze ich sogleich zu: wir wollen uns so gut wie möglich bezahlen lassen. Wen die Noth hetzt oder verwirrt, oder wer bei geringem Honorar sich mit Lehrstunden überbürden muss, der kann kein guter Lehrer sein, weil er sich nicht die Frische des Gemüths erhalten, nicht an der eignen künstlerischen und Lehrerbildung fortarbeiten, inmitten äussrer und innerlicher Unruh nicht zu liebevoller und sorgsamer Theilnahme für den Zögling kommen kann. Kein Lehrer ist vollendet und fertig; und wär' ers heut, so würde noch heut oder morgen ein Fortschritt irgendwo ihn vorwärts rufen oder unfertig und ungenügend zurücklassen. Denn eines Theils ist die Kunst ihrem Wesen nach im ewigen Fortschritt' und Ausbau begriffen, bis sich vielleicht der Antheil der Menschen von ihr ab zu andern Lebensformen wendet. Anderntheils ist Lehr- und Erziehungskunst nicht eine in sich geschlossne Wissenschaft, sondern stets auf Erfahrung hingewiesen. Was der Lehrer an sich an seinem Verfahren und am Schüler erlebt, muss er durch Nachdenken (erst geistige Verarbeitung, Unterscheidung dessen was in der Persönlichkeit des Lehrers und Schülers, in Zufälligkeiten und in der Methode seinen Ursprung hat, erhebt das rohe Erlebniss zur Erfahrung) zu seiner Belehrung nutzen. Das Alles fodert neben Fleiss und Uebung im Unterrichten Musse für eignen Fortschritt.

Die Ehre und den reichern Vergelt müssen wir uns aber erwerben.

Man kann den nicht für einen guten Lehrer halten, der nicht sein Fach hinsichts der Kenntnisse und Geschicklichkeiten gründlich beherrscht, der nicht die Werke für dasselbe vollständig und durchdringend kennt, um jederzeit die zu wählen die den Schüler eben jetzt fördern können. Ja ich wage auszusprechen, dass der Lehrer mehr wissen und können muss, als materiell genommen für seinen Lehrkreis gehört; und zwar desswegen, weil es in geistigen Dingen überhaupt kein strenges Maass giebt, und der unter dem genügenden bleibt der sich abzugränzen gedenkt. Daher scheint mir ein noch so geschickt Ausübender kein vollkommen befriedigender Lehrer für Ausführung, der sich nicht durch Kompositionstudium tiefere Einsicht in Entstehung und Bau musikalischer Kunstwerke erworben hat; nur besondre Begabung im Verein mit umfassender und durchdringender Kenntniss Ausführung und Beobachtung vieler und der besten Werke nach allen Richtungen hin kann bisweilen jenes allerdings am tiefsten eindringende Studium ersetzen. Eben so mein' ich, dass ein Instrumentallehrer grossen Vortheil von Kenntniss und Uebung des Gesangs und von Bekanntschaft mit Orchesterwerken haben wird, und dass ein Kompositionslehrer ohne Klavierspiel und Gesang seiner Aufgabe kaum genügen kann.

Aus demselben Grunde würd' ich besonders für höhere Lehrzweige solche Lehrer vorziehn die sich neben Fachtüchtigkeit Empfänglichkeit für andre Künste (besonders Dichtkunst) Einsicht in sie und ihre Werke, Geschichtkenntniss, überhaupt allgemeinere Bildung angeeignet haben. Diese Vielseitigkeit ist Mittel und Bürgschaft für höhere Befähigung überhaupt, und gewährt dem Lehrer die unentbehrliche Geschicklichkeit eine Sache von verschiednen Seiten anschaulich zu machen, da dem Lernenden bald dieser bald jener Gesichtspunkt erreichbarer und aufklärender ist.

Je höher ein Lehrer sich durch Fähigkeit und Leistung stellt, destomehr wird er begreiflich machen was er werth ist und wie sehr er sogar für den Anfang der Studien den Vorzug vor untergeordneten Lehrern verdient. Jener so vielfach schädliche Wahn, dass wenigstens »für den Anfang« ein geringerer Lehrer »gut genug« sei, kann nur durch das Wirken der guten Lehrer überwunden werden. Nur der beste Lehrer ist »gut genug.«

Ausdrücklich muss ich wiederholen, dass für den Kunstlehrer nicht künstlerische Befähigung genügt, dass es neben ihr der Lehrbefähigung bedarf. Die Lehrbefähigung aber hat zwei Seiten, eine sittliche und eine intellektuelle.

Die sittliche Befähigung beruht darauf, dass man Lust am Lehren und den ernstlichen dauernden Willen habe, den Gegenstand im Zögling zu fördern. Beides ist ohne Liebe zur Jugend, ohne Antheil am Zögling nicht denkbar. Daraus müssen wir Freudigkeit und Unermüdlichkeit den Schwächen und Verirrungen gegenüber schöpfen, daraus uns zu Wachsamkeit und steter Beobachtung, stets tiefer dringender Erkenntniss des Zöglings anregen lassen, daraus die Gemüthkraft gewinnen ihn zu fassen und zu erheben und zu halten, die elektrische Macht in ihn zu dringen und an unserm sein Gemüth zu entzünden. Der Lehrer, besonders der Kunstlehrer bedarf dieser in das Innre, in den Willen und gesammelten Geist des Schülers dringenden Energie in hohem Grad' und von Anfang an, wenn nicht das ganze Treiben schlaff und äusserlich, unbeseelt und unfruchtbar bleiben soll.

Dies ist das Einzige was mit äusserst seltnen Ausnahmen dem weiblichen Geschlecht an höherer Befähigung zum Kunstlehramte fehlen mag, während es feinen Sinn, inniges Gefühl, Talent und Geschick aller Art nebst den wünschenswerthen Kenntnissen vor Manchem von uns häufig voraus hat.

Neben dieser erweckenden Kraft bedarf es fast eben so nöthig einer zweiten, die nur aus der Liebe zur Sache und zum Wirken für sie entspringen kann. Das ist Geduld.

Lehrergeduld aber ist nicht jenes lässig faule »Gehn lassen wie es geht«, jenes verdrossne »Sich drein Ergeben«, das in Manchem aus lang' und oft getäuschten Erwartungen aufwächst und dem Goethe drastischen Ausdruck verliehn wenn er einmal grollend klagt: »In der Jugend traut man sich zu, dass man den Menschen Palläste bauen könne, und wenn es um und an kommt, so hat man alle Hände voll zu thun um ihren Mist beiseite zu bringen.« Diese Geduld ist Erstorbenheit des Berufs und eigentlich Ungeduld, auf eigner Täuschung und falscher Voraussetzung leichten Gelingens oder besserer Befähigung des Schülers beruhend. Sie ist Treulosigkeit oder Abwälzen eignen Irrthums und eigner Schuld auf den Schüler. Vor letzterm sind gerade die bessern Lehrer nicht sicher. Je geschickter und geistreicher ein Lehrer um so reizbarer oft lehrt er: denn es peinigt ihn zu sehr, dass seine Schüler langsam begreifen was er schnell gelernt. Warum aber, muss man ihn fragen, lehrt er denn? warum hat er diese Schüler übernommen und ihnen zuviel zugetraut? und warum behält er sie? —

Einen edlern Sinn hat die Tugend der Lehrergeduld: sie ist nicht Leiden und Dulden sondern wahrhafte Thatkraft. »So ist«, sagt sich der beruftreue und muthige Lehrer, »der Mensch, die Jugend, so ist dieser mein bestimmter Schüler. Sobald ich ihn übernehme, so lang ich ihn nicht verlasse, bin ich zu Allem was geschehn kann verpflichtet, für Alles was dieser Schüler erreichen kann verantwortlich. Sei denn, du mein Schüler, wie und was du bist, und werde was du kannst!«

Man erlaube mir, einen Grundsatz den ich für mich selber mir gebildet zur Prüfung auszusprechen: er hat mich zu den meisten Fortschritten, die man in meiner Methode bemerkt haben will, gefördert. Ich sage mir: »Der Schüler hat gefehlt; das ist meine Schuld! die muss ich tilgen!« — Und in der That, ist es nicht so? Wenn der Schüler unaufmerksam theilnahmlos zerstreut unfleissig ist, das heisst wenn ihm für immer oder zeitweis' Antheil an der Sache oder ausdauernde Willenskraft fehlt, ist das seine Schuld?

Ich muss den Antheil wecken den Willen kräftigen, — oder zurücktreten. Wenn er etwas nicht fassen kann, das heisst wenn ihm geistige Fähigkeit mangelt oder — ich die Sache vielleicht richtig aber nicht für ihn erreichbar oder befriedigend dargestellt habe, ist das seine Schuld? kann er sich helfen? Ich, ich muss ihm helfen, ihm das Ungefasste auf immer neue Weise fasslich machen oder zurücktreten. Wenn ihm eine Fachbefähigung fehlt, Gehör Takt Organengeschick: ich muss sie hervorrufen oder zurücktreten, und zwar zurücktreten indem ich den Grund ausspreche und keine weitere Abhülfe zu wissen bekenne.

Diese Geduld und Aufrichtigkeit wird dem Lehrer auch Ansehn und Kraft gegenüber dem Schüler und den Angehörigen desselben verleihn. Nicht die Wünsche des Zöglings und der Seinigen kreuzen oder ablehnen, nicht sie schmeichlerisch oder dienstbar erfüllen ziemt dem Lehrer. Er kann nicht von jenen, sie aber von ihm Einsicht in das Fach verlangen; denn sie haben im Bedürfniss seiner Einsicht und Fachkunde ja ihn berufen, und er als fachlich Ueberlegner muss jene für das Rechte gewinnen. Zugleich aber ist er nicht Herr des Schülers oder gar der Seinigen: und Herrschaft — fremder Wille vermag innerlich, zumal im Kunstfache, nichts Lebendigs und Fruchtbares hervorzurufen. Folglich kommt es darauf an, das Begehr mit dem für Recht Erkannten in Einklang zu setzen. Und das wird gelingen, wenn nicht Starrsinn auf der einen Unverstand auf der andern Seite widereinanderrennen.

Eitelkeit (der Wunsch sich — seine Kinder gelten zu sehn) Vorurtheil äusserliche Sorge sind die Quellen jener Wünsche des Schülers und der Seinen. Ist das Alles denn stets so durchaus grundlos, dass man nicht irgend ein Theilchen von Berechtigung daran anerkennen müsste, ja selbst das Irrige daran eine Strecke weit gelten lassen und sogar zum Guten benutzen und wenden könnte? Die Eitelkeit sich zu zeigen hat ja den Wunsch zu gelten, zu wirken hinter sich; das verdient immer noch Anerkennung (wenn es auch nicht unbedingt reiner Kunsttrieb ist) und lässt sich zum Guten wenden, sobald man begreiflich macht: dass wer wirken und gefallen will, sich erst dazu befähigen muss, und dass es Niemand gleichgültig sein kann, womit und wem er gefällt, ob mit Gutem dem Einsichtigen oder mit Geringem dem Einsichtlosen. Eben so ist kein Vorurtheil ohne sein Recht, das heisst ohne tiefern Grund, der nicht durch Ableugnen oder Abweisen sondern nur durch Aufklärung und Erhebung zu einem höhern Standpunkt überwunden werden kann. Das Vorurtheil vieler Modernen gegen die sogenannte »alte Musik« (Bachs und seiner Zeit) und zu Gunsten »moderner« (etwa der neuen Klavierschule, des italienischen Gesangs) oder der Unternehmungen Wagners und Berlioz — und umgekehrt das Vorurtheil der sogenannten »Klassischen« für alles was den Namen Bachs oder Mozarts und allenfalls Beethovens trägt (wären es zufällig auch untergeschobne Machwerke oder Aushülfen geringer Schüler, — bekanntlich laufen unter Bachs Mozarts Beethovens Namen dergleichen Sachen im Buchhandel unter und haben schon ganz ansehnliche Lehrer getäuscht) alle diese Vorurtheile haben ihr gutes Recht, wie jeder unbefangne Sachkundige weiss, auch auf diesen Blättern zur Erinnerung gekommen. Aber ihnen allen fehlt die andre Seite, die Erkenntniss dessen, was im Verschmähten Annehmbares und im Vorgezognen Unzulängliches enthalten ist. Nicht durch Widerspruch ist da praktisch zu helfen, sondern dadurch, dass man an dem Guten anknüpft das bereits zu Gefühl und Erkenntniss gekommen, und von da auf das ihm Verwandte aber noch nicht Erkannte überleitet.

So muss doch auch der Sorge für die Zukunft ihr volles Recht zugestanden werden: man muss den Schüler für die Zukunft, für ein Leben der Wirksamkeit, ja wo es nöthig ist für die Möglichkeit künftigen Erwerbs aus der Kunst erziehn, und den Anspruch darauf an sich gerecht finden, selbst wo er unzeitig oder irrig aufträte. So gewiss es aber unrecht wäre, den Schüler unnöthig aufzuhalten oder einseitig zu bilden, etwa nur für das eben jetzt Geltende oder nur für das was man aus frühern und vielleicht höhern Zeiten für besser oder allein für gut hielte: so gewiss wird man Einsichtige für den Gedanken gewinnen, dass nichts übereilt oder einseitig und unvollständig gelassen werden darf, wenn nicht dem Erfolg' und der Zukunft ebensoviel fehlen soll als man bei der Vorbereitung derselben versäumt hat.

Wo diese Einsicht und der Wille ihr Folge zu geben, oder wo die nöthige Begabung fehlt und nicht zu erzielen ist: da fodern Pflicht und Klugheit vom Lehrer den Rücktritt; er betrügt den Schüler und sich selber, indem er durch erfolglos Abmühn die eigne Kraft — und seinen Ruf gefährdet.

Die geistige Lehrbefähigung erweist sich im Verfahren dem Schüler gegenüber, in der Lehrmethode.

Methode ist die Kunst, dem Gegenstand der Lehre beizukommen, ihn für den Schüler zugänglich und fasslich zu machen. Der Gegenstand der Lehre steht fest, seine Beherrschung wird am Lehrer vorausgesetzt. Wie soll er nun mit jenem in den Schüler kommen?

Das ist die Hauptfrage bei der Methode. Denn Lehre und Lehrverfahren sind um des Schülers willen da; sie sollen nicht einem Tagewerk gleich vom Lehrer abgesponnen werden wie er's gewohnt, sondern sie sollen auf den Schüler und in ihm weiter wirken.

Nun sind zwar die Menschen, ist die Jugend, jedes der

Geschlechte (und wie man sonst die Einzelnen zu klassifiziren hat) im Allgemeinen von einer Art, haben im Allgemeinen übereinkommend gewisse Eigenschaften und Neigungen. Allein immitten des Gemeinsamen zeigen sich doch wieder so vielerlei Abweichungen des Temperaments und Karakters, der Sinn- und Gemüthsart, so vielerlei Richtungen und Stufen von Neigung und Vermögen, dass man mit gleichem Rechte sagen muss, es gleiche kein Mensch dem andern, noch weniger wie ein Blatt dem andern. Und gerade diese Besonderheiten im Gemeinsamen sind es die den Begriff und Inhalt der Persönlichkeit ausmachen. Will man also bestimmte Personen fassen und auf sie wirken: so genügt offenbar nicht die Vorstellung vom Allgemeinsamen der Menschen: man muss in die Klassenunterschiede von Geschlecht Alter Begabung, man muss in das Wesen des Einzelnen dem es beizukommen gilt eindringen.

Entsprechend dem Gemeinsamen in den Menschen lassen sich nun mannigfache Anweisungen oder Rathschläge für die Lehre finden und unter gewissen sie bestimmenden Hauptsätzen oder Absichten zusammenstellen. Ein Inbegriff solcher Grundsätze heisst bekanntlich Methode. Jenachdem man von diesem oder jenem Grund- oder Vorsatz ausgeht, kann man verschiedne Methoden bilden. So hat man in der Ausübung der Musik bald rein-technische Abrichtung, bald Entwickelung technischer oder sonst äusserlicher Regeln versucht, und Aehnliches auch im Felde der Komposition unternommen. Jede solche Methode kann Gutes und Förderndes haben, soweit sie sich nämlich an diese oder jene Seite der Kunst anlehnt. Dies ist wahrheitgemäss sowohl technischer Abrichtung als abstraktverständiger Unterweisung (z. B. dem Generalbass und der alten Kontrapunktlehre) zuzugestehn, da die Kunst ihre technische und ihre rein-verständige Seite hat. Nur eine Methode kann aber die vollkommen befriedigende sein: die das Wesen ihres Gegenstands (der Kunst) zur Grundlage hat, und sich von hier aus folgerecht auferbaut, überall auf dem wahren und vollständigen Begriff der Sache und auf wahrer Erkenntniss der Menschennatur beruhend. Wenn jene folgerechte Entwickelung allein System genannt werden kann, so giebt es unter allen möglichen Methoden nur jene eine systematische.

Zugleich sehn wir indess, dass dieses allgemeine System und die darauf beruhende Methode das Recht jedes Einzelnen nach seiner besondern Weise zu sein und beachtet zu werden zwar anerkennt (da die Besonderheiten und ihr Recht in der Menschennatur beruhn) nicht aber selber zur Befriedigung bringt, weil es ganz unmöglich und gar nicht ihres Berufs ist, alle Besonderheiten vorauszusehn und zu bedenken. Das überlässt sie mit der Ausübung im Einzelnen dem Lehrer. Er muss, vom festen System geleitet und gesichert, dasselbe jedem besondern Schüler anschmiegen um jeden in der ihm eignen ihm allein zugänglichen oder günstigsten Weise zu dem gemeinsamen Ziel Aller zu leiten, das am Ende kein andres sein kann als die erreichbare Vollendung eines Jeden. So hat der Arzt für jede Krankheit ein bestimmtes Heilverfahren; aber für jeden besondern Fall muss er, ohne im Wesentlichen von jenem abzugehn, es individualisiren, der Natur jedes besondern Kranken anpassen.

A. Die Grundpfeiler der Lehre.

Diese Zweiseitigkeit des Lehrverfahrens, das Festhalten bestimmter Grundsätze und das Anpassen und Anschmiegen an jede Persönlichkeit, muss in jedem Lehrzweige beobachtet werden, in keinem aber mehr als in der Kunstlehre, da in der Kunst die Individualität des Ausübenden zu ihrem höchsten Rechte kommt also von Anfang an erhalten und gekräftigt werden muss. Denn über alle ideale Bestimmung, über allen objektiven Inhalt der Kunst und die Vernunftgesetze hinaus die sie regieren, ist es doch zuletzt die Person des Künstlers nach ihrer Eigenthümlichkeit, durch die das Kunstwerk geschaffen oder dargestellt, durch die es wirklich, kraft deren es auch empfunden wird. Ich kann nur komponiren und darstellen was in mir ist, kann nur empfinden wozu und in welcher Weise mir Empfänglichkeit inwohnt. Was daran gefördert werden soll, muss durch Förderung meiner Persönlichkeit von innen heraus, also durch Eingehn in dieselbe geschehn.

Dies ist der Grund, aus dem oben stete scharfe und liebevolle Aufmerksamkeit auf jeden einzelnen Schüler, unablässige Beobachtung desselben dem Lehrer zur Pflicht gemacht wurde. Erfahrne Lehrer wissen, dass nicht zwei ihrer Schüler einander vollkommen geglichen also vollkommen gleichmässig zu behandeln gewesen sind. Die Meisterschaft des Lehrers zeigt sich eben darin, dass er die Grundsätze seiner Methode festhält und gleichwohl jedem Schüler nach dessen scharferkannter Weise anpasst.

Darf ich jüngern Lehrern einen Rath ertheilen, so wär' es mein mehr instinktiv als mit voller Klarheit der Absicht ergriffnes Verfahren zu Anfang meiner Lehrthätigkeit. Sobald ich einen Schüler übernahm, legt' ich mir schriftlich eine Art von Rechenschaftsbericht über seine Fähigkeiten Neigungen Vorbildung u. s. w. ab, und zeichnete die Absichten und Erwartungen auf die ich von ihm gefasst. Von Zeit zu Zeit verglich ich meine erste Auffassung mit dem später Bemerkten, meine Erwartungen mit dem Erfolg', und bestätigte oder berichtigte meine Ansicht. Noch jetzt stehn mir längst vorübergegangne Persönlichkeiten in voller Deutlichkeit und Durchschaulichkeit (so gut ich sie zu durchschaun vermocht) vor Augen. Wenn ich vielleicht in Erkenntniss und Methode fortgeschritten bin: so muss ich in jenem Bestreben ein vorzüglich Förderungsmittel für mich erblicken.

So zeigen sich also für die Aufgabe des Lehrers bei jedem einzelnen Falle zwei Anknüpfungspunkte: gleichviel welches seine Methode ist.

Der eine Anknüpfungs- und Stützpunkt ist sein Bewusstsein von der Kunst und dem besondern Kunstfache, für das er im gegebnen Falle bilden will. Er fragt sich, was im Allgemeinen zur Bildung für Musik und zur Bethätigung in ihr, was im Besondern für jedes besondre Fach erfoderlich ist. Diese Erfoderlichkeiten in Vollkommenheit gedacht stehn ihm als »Bildungsideale« vor Augen, denen er jeden Schüler soweit es möglich zuzuführen hat.

Versuchen wir, diese Bildungsideale für verschiedne Richtungen etwas bestimmter zu zeichnen.

---

1. Die dem Kunstleben fernste Stelle nehmen diejenigen ein, denen es blos um erhöhte Empfänglichkeit erweiterte und gesicherte Verständniss zu thun ist, ohne dass sie an Kunstausübung eignen Antheil nehmen mögen. An ihnen findet (wie wir schon erkannt haben) die Lehre nur entfernter Bethätigung.

Empfänglichkeit und Neigung werden hier wie überall vorausgesetzt und sind zu steigern, der Sinn ist anzuregen und zu verfeinern. Was sinnlich erfahren was gefühlt worden, kann nur bewahrt und für Fortbildung in Kunst und Leben fruchtbar werden, indem es sich in die Sphäre lichtern Bewusstseins erhebt. Das träumerische »Weiss nicht wie mir geschieht«, es hat seine Zeit unbedingter Nothwendigkeit, es ist gleich dem mütterlichen Schooss', in dem die junge Seele warm gehegt und geborgen dem Tag' und seinem Bilderglanz und Thatendrang entgegenschlummert.

Aber das Auge muss sich öffnen, damit es schauen und fassen könne, der Geist muss zu vollem Erwachen, zum Bewusstsein seiner selbst sich erheben. Ich habe gehört, ich habe gefühlt! nun werd' ich inne was mir geschehn und geworden, ich vermag es mir zu deuten und zu bezeichnen! zuletzt erkenn' ich es seinem Wesen nach, und damit erst hab' ich es ganz durchlebt, ganz mir angeeignet; Sinn Gefühl Gedanke sind um einen Lebensmoment reicher geworden.

Dass dies Alles auf das Vollständigste, dass es an möglichst Vielem geschehe, Empfänglichkeit und Verständniss in allen Richtungen und über alle Gestaltungen der Kunst sich erweitern und an allen in voller Energie sich bethätigen, das ist die nächste Foderung. Sie führt den merkenden Geist zunächst auf Festhalten des Erfahrnen in der Erinnerung, dann auf Vergleiche der aufgefassten Einzelheiten nach Aehnlichkeiten und Unterschieden, endlich auf den Zusammenhang aller. Kein Kunstwerk steht für sich da, kann für sich vollkommen gefasst und begriffen werden; jedes hängt zusammen mit vorausgegangnen (vielleicht auch gleichzeitigen) auf die es sich gestützt oder zu denen es in Gegensatz getreten, die auf es eingewirkt haben. Kurz vollkommne Verständniss und Erkenntniss ist auch im Kunstgebiet' ohne Geschichtkunde nicht erreichbar.

Allein als Geschichtkunde darf nicht jenes Gerüste von Namen Jahrzahlen und einzelnen Thatsachen aus dem Dasein der Kunst und Künstler gelten, das oft genug nur der Unkunde von der Sache selbst zum Bollwerk dient. Ich bin der Geschichte nur kundig, wenn ich weiss was wirklich — was dem Wesen nach geschehn ist. Ich bin der Kunstgeschichte nur kundig, wenn ich ihren Inhalt, den Inhalt der Kunstwerke, Gedanken und That der Künstler gefasst und mir angeeignet habe. Dies wieder kann nicht auf fremden Urtelsprüchen beruhn, die ich nachlese und nachspreche, sondern nur auf eigner Auffassung und Beurtheilung.

Hier führt (wenn der Schritt nicht früher geschehn) geschichtliche Auffassung zu Kritik und Kunstwissenschaft, das heisst zum Eindringen in Beschaffenheit und Organismus des einzelnen Werks und in die Grundlagen, in die letzten Gründe für alle künstlerische Gestaltung.

Nun aber beruht Kunst nicht im abstrakten Denken; in dieser Form ist nicht mehr Kunst sondern »Kunstferne«; Kunst kann vom Sinn nicht lassen. Folglich giebt es keine wahrhafte Erkenntniss ihrer, die nicht auf eigner sinnlicher Wahrnehmung oder aus dieser hervorgegangner vollkommner und ganz sichrer geistiger Vorstellung beruht. Dies ist also der Unterbau, dessen Kunstgeschichte Kritik und Kunstwissenschaft durchaus und unablässig bedürfen, ohne die sie (wären auch ihre Aussprüche sämmtlich wahr) blutlosen Schatten gleich aus den verlangenden Armen unfassbar zurückgleiten in die Nacht, und uns rathlos verlassen. Hab' ich nicht erfahren und empfunden wie Dreiklänge hell funkeln oder mild beschwichtigen, so bleibt mir die Kunde jener mittelaltrigen Harmonik Palestrina's ein leeres Wort. Hab' ich nicht den Klang dieser Oboen und Flöten vernommen und gefühlt, so werd' ich vergebens das lebend'ge Gewebe des Orchesters zu durchlauschen trachten, so wird jedes erklärende Wort nur ein neues Räthsel statt der Auflösung des alten. Aber umgekehrt auch: hab' ich noch so viel Einzles vernommen und empfunden, so wird ohne zusammenfassend von Grund aus aufstrebend Denken, ohne die Wissenschaft alle das einzelne Material bandlos auseinanderfallen. Die Kunst ist eben ein Ganzes und Eines.

Allein auch das muss zuletzt in Erinnerung kommen: Kunst ist ebenfalls nichts durchaus für sich Bestehndes, sie ist nur eine Seite des ganzen Menschenthums, nicht loszulösen vom Leben der Menschheit sondern in steter Beziehung und Wechselwirkung mit dessen gesammtem Gehalt. Nur der hat die Kunst wahrhaft in sich empfangen, dem sie Bestandtheil seines Lebens geworden. Nur der hat ihre Verständniss, der sie in Einklang gebracht mit seinem ganzen Denken und Fühlen. Wenn wir oft auf Persönlichkeiten stossen, deren Gesinnung und Handlungsweise auf Sittlichkeit Sinnigkeit Vernünftigkeit Grossheit gerichtet ist, und die sich gleichwohl in der Kunst das Entgegengesetzte gefallen lassen: so müssen wir aus diesem innern Widerspruch schliessen, dass die Kunst ihnen nur äusserlich geblieben nicht innerlich Verständniss geworden ist, daher auch nicht ihren wohlthätigen reinigenden und erhebenden Einfluss auf Gemüth und Geist ausüben kann.

Empfänglichkeit für alle Kunstgestaltungen, durchdringende Verständniss für jede, Aneignung der unserm Geist gemässen, Bereicherung und Erhebung an den uns eigen gewordnen, — wie ich im Vorhergehenden anzudeuten versucht: das scheint mir die ideale Aufgabe für alle Verständniss und Geistesgewinn Suchenden. Wieweit dies ohne künstlerische Bethätigung, wieweit es jedem Einzelnen unter der Gunst der Verhältnisse möglich, das bleibt hier unerörtert. Meistens wird wohl tiefere Empfänglichkeit also rege und ausdauernde Neigung zu künstlerischer Bethätigung vorwärts führen. Dann erweitert sich die Aufgabe des Lehrers. Aber die bisher bezeichnete besteht neben allen weitern fort; und desshalb musste sie vollständig gezeichnet werden.

---

2. Der Ausführende nimmt die nächste Stelle für unsre Betrachtung ein.

Vor Allem ist Empfänglichkeit und Verständniss ihm wie Jedem nothwendig, zunächst aber für sein Fach. Dem Sänger muss die Stimme dem Instrumentisten sein Instrument Liebling und Organ seiner Seele für die Kunst sein. Er muss es gründlich verstehn, wo es zu ihm spricht; es muss heraustönen, was ihm die Seele bewegt. Von diesem erwählten Mittelpunkt aus muss sich Theilnahme und Verständniss erst über die verwandten dann über alle Organe der Kunst ausbreiten. Dem Bläser müssen nächst seinem Instrument' alle Blasinstrumente, der Gesang, alle Instrumente einzeln und verbunden lieb und verständlich werden. Wie könnt' er die Verwandtschaft und das Vorbild des Gesangs übersehn? wie vermöchte man die Klarinette oder sonst ein Instrument tiefer zu erkennen ohne Vergleich mit andern? So muss der Geiger von den andern Streichinstrumenten, dann von Gesang und den Bläsern, muss der Pianist von allen Instrumenten und dem Gesang lernen, und sich an ihnen bereichern, — Jeder von seinem Mittelpunkt' aus.

Allein jedes Organ hat in den Kunstwerken schon sein langes reiches Leben geführt, und da erst seine Bedeutung entfaltet. Jedem Ausübenden ist umfassende verständnissvolle Kenntniss der für sein Musikorgan vorhandnen Werke Bedürfniss. Von hier aus seinen Gesichtskreis erweitern, ist ihm dann nächster Beruf und Lohn. Nur dass ihm nicht in der Vielheit der überallhin sich öffnenden Richtungen der feste Kern verloren gehe! sein Streben wie jedes muss zentral sein nicht peripherisch, ausstralend aus belebender Mitte, nicht umherschweifend in wechselnden Interessen.

Mehr als dem thatlos Auffassenden ist dem Ausübenden durchdringende Verständniss nothwendig. Was er nicht Zug für Zug gefühlt und erkannt, wird er nicht Zug für Zug verstandvoll und eindringlich wiedergeben können; und wenn es ihm einmal durch die Gunst des Augenblicks gelingt, wird er doch nie des Gelingens sicher sein. Die Beispiele von begabten und geschickten Ausführenden, die sich in Werke und Formen deren Verständniss sie nicht erworben nicht haben finden können, sind allzuhäufig; was haben Virtuosen und Virtuositätslehrer schon für Missethaten an Beethoven oder Bach verschuldet! und grosse Sänger der italischen Oper an deutscher Musik!

Dass das technische Geschick des Ausübenden allen ihn erwartenden Aufgaben gewachsen sein muss, versteht sich. Allein wo ist das Maass zu finden?

Ich meine: nur in der Aufgabe, die Jeder sich setzt. Hier unterscheidet sich der Virtuos mit dem an diesen Namen geknüpften Streben von der Aufgabe, die wir von der reinen Kunst gestellt sehn. Grosse technische Bildung wird auch für Darstellung der grössern beethovenschen Werke (ich nenne sie beispielweis mit Rücksicht auf ihre technische Schwierigkeit) gefodert, ja vielseitigere als für virtuosische Leistung. Gleichwohl macht diese wieder ihre eignen Ansprüche für sich, z. B. am Piano auf eine früher unerhörte (und, beiläufig gesagt, mit reicherm Inhalt unverträgliche) Spielfülle des Arpeggio, Weitgriffigkeit und Kraft. Bedeutende Technik braucht auch der Orchesterspieler und Chorsänger, wenngleich ihm nicht die volle Geschicklichkeit des Solospielers und Sängers nothwendig ist.

Allein wie ist hier ein Maass aufzustellen? Selbst wenn man es in den eben vorhandnen Werken suchen wollte, müsste man irren da jeder Tag neuen Maassstab bringen kann. Was vor 40 oder 50 Jahren für die mozartischen Aufgaben genügte, konnte bei den weitergehnden beethovenschen unzulänglich erscheinen; das beethovensche Maass ist von Berlioz Meierbeer Wagner überschritten. Es muss Jeder soweit wie möglich ausgebildet werden, und zwar in solcher Weise dass er zu weiterer Ausbildung nicht blos fähig sondern auch angereizt ist.

Ein andrer Unterschied, zwischen Solo und Orchester oder Chor, scheint wesentlicher als jenes äusserliche Maasssuchen. Dem Solo fallen die gesonderten individuellen und darum feinern zartern Aufgaben zu, dem Chor und Orchester die massenhaften also voller kräftiger einfacher auszuführenden. Der Chorsänger muss kraftvolle ausdauernde Stimme haben, dem Orchesterspieler muss Fülle Schlagkraft Aushallen und Ausziehn des Schalls aus seinem Instrumente zu Gebot stehn. Beiden ist dies nöthiger als die Feinheit und Gewandtheit des Solo's, während man nicht selten Solisten (auch allzuemsige Quartettspieler) findet, denen unter der Verfeinerung Brauchbarkeit für Massenwirkung verloren gegangen.

Ein letzter Anspruch ist an Orchesterspieler und Chorsänger zu machen: sie müssen geschickt sein innerhalb ihres Wirkungskreises vom Blatt auszuführen. Der Solist kann und muss vorausstudiren, sie nicht.

Empfänglichkeit Verständniss Bekanntschaft mit den Leistungen im Fache, technische Befähigung für dasselbe, das sind die Züge, die das Bildungsideal für Ausübende zeichnen. Fügen wir den letzten für alle vereint Wirkenden hinzu: Verständniss für die Stellung eines Jeden im gemeinsamen Werke. Jeder muss begriffen haben, dass er (auch der Solist) nur ein Theil im Ganzen ist und nicht für sich sondern im Ganzen wirken und gelten soll. Da wird ihm für sein Wirken das rechte Maass, dann findet er im Gelingen des Ganzen den rechten Künstlerlohn, für die Vorbemühungen und den Aufhalt durch schwächere Mitwirkende Geduld und Freudigkeit. Ohne sie würde Niemand die zahlreichen Proben und Wiederholungen ertragen.

3. Das Bildungsideal für den Komponisten scheint sich mir aus tiefster Empfänglichkeit und durchdringendster Erkenntniss, dann aber aus dem Geschick zusammenzustellen: jede Kunstform mit vollkommner und durchaus

gleicher Leichtigkeit darzustellen. Jede Form ist einseitig, also nach Geistesrichtungen hin, die andre Form verlangen, fesselnd und unrecht. Nur wer alle Formen in seiner Macht hat — und damit auch im Stand ist neue zu bilden, nur der ist frei, ist des unkünstlerischen (oder unmeisterlichen) Zwiespalts zwischen Inhalt und Form ledig, findet mit dem Inhalt oder vielmehr in ihm selber die einzig gemässe Form. Denn das ist eben die Meisterschaft, dass Inhalt und Form nicht auseinanderfallen sondern in naturgemässer Einheit hervortreten. Nur für den unfertigen Künstler, für den der noch nicht ausgelernt hat oder der sich des Lernens überhebt, besteht die Trennung.

Fassen wir nun noch einmal alle Bildungsideale zusammen, um sie mit dem allen Gemeinsamen zu vollenden.

Erstens muss in Jedem dessen Bildung uns obliegt Neigung zur Kunst und zum erwählten Fache, Frische des Gemüths und Thatkraft, und Eigenthümlichkeit der Person erhalten und erhöht werden. Eine Lehre die dagegen fehlt, die wohl gar diese Grundvermögen antastet, ist verderblich und verwerflich, brächte sie auch sonst noch so viel Gewinn. Ihre Frucht ist Trug.

Und zweitens muss, weil der Künstler vom Menschen nicht zu trennen ist, die allgemeine sittliche und geistige Bildung der künstlerischen als feste Grundlage dienen, und der Bestimmung des Zöglings entsprechen.

Mag die Sorge dafür nicht unmittelbar dem Fachlehrer obliegen, doch darf er diese Verhältnisse, ohne deren Stütze sein eigen Werk hinfällig wankt und unvollendet oder nutzlos bleibt, nicht aus dem Auge lassen, muss er durch Rath Ueberführung und Anregungen aller Art unermüdlich auf sie hinweisen und hindrängen. Mag man ihm gelegentlich das Beispiel (angeblich!) ungebildeter oder sittlich schwacher und doch ausgezeichneter Künstler entgegenzuhalten suchen! Es wird ihm leicht werden zu beweisen, dass diese Künstler der Bildung ihrer Zeit keineswegs fremd geblieben, und dass sie — wo sie als Menschen schwach gewesen es auch in der Kunst waren. Ueberhaupt sollen wir nicht die Schwächen der Menschen aufsuchen sondern die Stärken, um es ihnen nachzuthun. Die Schwächen eines Mozart (oder wen man sonst nennen will) kann jeder Champagnerliebhaber und Kourmacher leicht überbieten; versuchen wir, seinem edlen liebevollen Sinn und der reichen Entwickelung seiner Kunst nachzukommen.

Endlich drittens muss jeder Bildungskreis so weit gezogen werden, dass er den Fortschritt oder Uebergang in einen andern möglich lässt und erleichtert, und dass er den äussern Verhältnissen (selbst des nöthigen Erwerbs) Rechnung trägt. Der Komponist muss wenigstens seine nichtvirtuosischen Werke zur Verständniss bringen, er und die Ausübenden müssen darauf hingeleitet werden, gelegentlich die Direktion zu übernehmen. Alle müssen befähigt werden zur Lehrthätigkeit, der die Meisten von uns schon um des Erwerbs willen nicht entbehren können.

Soviel über diese Ideale, die der Lehrer für jede künstlerische Bestimmung sich gebildet haben und als Zielpunkte festhalten muss, wenn er nicht ziellos im Unbestimmten umherschwanken will.

Diese Bilder seines Geistes sollen in seinen Schülern Wirklichkeiten werden. Sie für sich haben, wenn sie gelungen, ihr unverleugbar Recht; denn sie sind Ausdruck der Sache selbst.

Aber die Persönlichkeiten an denen sie sich erfüllen sollen tragen das allgemeine Loos der Unvollkommenheit Schwäche Unzulänglichkeit in und an sich — in ihren Verhältnissen.

Wir dürfen vom Rechten nicht ablassen, der Unzulänglichkeit gegenüber nicht verzagen. Wie der Schüler auch sei, mit ihm ringen wir dem Ziel entgegen soweit es geht.

Allein dazu müssen wir hellsehn. Wir müssen den Schüler durchdringend erkennen und unabänderlichen Verhältnissen Rechnung tragen. Vergleichen wir das Bild das von ihm in unser Aug' und Urtheil gedrungen mit dem allgemeinen Bildungsideal dem er zustrebt: dann erst stellt sich für ihn — für jeden einzelnen Schüler ein individuelles Ziel und Streben fest, gleichsam ein Bildungsideal für diese bestimmte Persönlichkeit. »Was kann aus diesem Zögling werden? — was hat er dazu? was mangelt ihm? — was kann ich als Lehrer dazu thun und was muss von andrer Seite für ihn geschehn?« — das sind dann die Fragen, die der Lehrer in jedem einzelnen Falle sich beantworten muss.

Diese Fragen sind von ganz anderm Gewicht als die beliebte Talentfrage, über die ich mich S. 318 ausgesprochen. Sie umfassen den ganzen Menschen nach all seinen Anlagen und bisherigen Entwickelungen, nach seiner allgemeinen und musikalischen Bildung, nach sittlicher Richtung und den äussern Einwirkungen und Verhältnissen. Jene Talentfrage ist und bleibt abstrakt. Diese Fragen dringen auf das Leben, entscheiden das Verfahren des Lehrers bei jedem Schüler, und sind vom äussersten Gewicht für Entwickelung und Zukunft des Schülers. Wer sie gewissenhaft sich stellt und in unermüdlicher Wiederkehr an ihrer Beantwortung arbeitet, der wird erst inne wie mannigfaltig die Menschennatur, und wie reich die Aufgabe des Lehramts.

Ich habe einen braven Musiker (Virtuosen auf seinem Instrument) unterrichtet, der sich gleich in der ersten Stunde selbst für die einfachste begriffliche Auseinandersetzung (Kompositionslehre Th. I S. 21—31) unfähig zeigte, wohl aber jeder musikalischen Darstellung empfänglich, der 80 gelungne Bearbeitungen eines Chorals unter dem Titel »Gänge« vorlegte, später mit Liedsätzen aller Art Rondo's und Ouverturen für Harmoniemusik Beifall ärndtete, gewiss aber noch jetzt nicht im Stand' ist die von ihm bearbeiteten Formen zu erklären. Ich habe nicht vermocht einen Schüler zu vollenden, der die seelenvollsten Sätze für Lied Rondo Sonate (besonders die Hauptsätze) fand, nicht aber über sich vermochte aus einem solchen Satze heraus- und fortzuschreiten, den Satz in Bewegung zu bringen, in Gang aufzulösen. Er hatte Gangbildung und jene Fortbewegung (beiläufig auch die dafür so fordernde Fuge) begriffen und gut geübt, konnte sie auch an fremden Sätzen ausführen. Nur wenn er selber erfand, versank er träumerisch und schwelgerisch in dem einen Satze der ihm von Herzen geflossen war, und konnte sich davon nicht lösen und weiterbewegen sondern nur wieder einen Satz daranstellen in gleicher Unauflöslichkeit und Unbewegsamkeit. Es war ein weiches weiblichverschlossnes Gemüth ohne Thatkraft und Willen.

Jeder erfahrne Lehrer wird dergleichen einseitige Richtungen und Mangelhaftigkeiten beobachtet haben. Wieweit könnt' ich die Bilderreihe fortsetzen! Zwei Schüler hatt' ich gleichzeitig zu leiten, beide geschickt erfindungsreich voll Eifer und wohl bewandert. Der Eine von einem gleichsam angebornen stets der Lehre vorauseilenden Takt für Instrumentation (er hat sich als Virtuos und Quartettist rühmlich gezeigt) aber unfähig zu singen, und unempfänglich für alle Weisungen und Anregungen in Bezug auf Stimm- und Textbehandlung. Der Andre nach allen Seiten glücklich auffassend, aber Anfangs scheinbar ohne Farbensinn, aus einer orchestralen Verirrung in die andre gerathend, bis endlich auch diese Seite frei ward: er hat später orchestrale Werke mit Beifall aufgeführt und in Partitur herausgeben können.

Ich habe einen jungen Pianisten beobachten können, den im Glanz des Anschlags und der Passage nur wenige der berühmten Virtuosen übertrafen, während er im Uebrigen der Musik geradezu verdummt und verständnisslos gegenüber stand. Ich habe eine junge Sängerin voller Talent und Bildung gekannt, mit grossartiger gemütherhebender Stimme begabt und das eigne Gemüth auf das Edelste und Tiefste der Kunst gerichtet, — die durch leidenschaftliche Ueberstürzung und Ungebändigtheit alle Sorgfalt des Lehrers und alle wohlberechtigten Hoffnungen scheitern machte.

Ich muss als Lehrer wissen wen ich vor mir habe: dann werd' ich jene Fragen beantworten, dann erst planvoll handeln, mein künstlerisch Wissen und Können und meine Methode dieser bestimmten Persönlichkeit zuwenden und anpassen können.

Zuletzt kommen dann die äussern Verhältnisse und Absichten des Zöglings in Erwägung Sie können fördernd, können hemmend sein. Der Lehrer der sie nicht in Anschlag bringt, rechnet falsch. Nicht eine abstrakte Person sondern eine Persönlichkeit unter bestimmten Verhältnissen hat er zu behandeln, unter Verhältnissen die bald abzuändern bald unabänderlich sind. Aus dem Gewirr aller hierher zu rechnenden Umstände will ich nur einen, die dem Unterricht und der Uebung offne Zeit, hervorheben.

Jeder Unterricht fodert wohlzugemessne Zeit, die Uebung hinreichende Musse: leider fehlt es bald am Einen bald am Andern.

Der Lehrer muss dies im Hinblick auf die Aufgabe und Kräfte des Zöglings wohl ermessen und sich darüber offen und gewissenhaft aussprechen. Ist Erfolg des Zeitmangels wegen unmöglich, so muss er verzichten; nichts marternvoller als Absichten Anlagen Anstrengungen vergebens gegen unüberwindliches Hinderniss sich abnutzen sehn. Ist die Uebungszeit beschränkt wenngleich nicht ganz unzureichend, so muss der Lehrer dies genau zur Sprache bringen und auf die desshalb nöthige Verlängerung der Lehrzeit im Voraus aufmerksam machen.

Ist die Lehrzeit durch Umstände auf einen unzulänglichen Zeitraum beschränkt, so muss der Lehrer wohl erwägen, was er in gegebner Zeit für den Schüler nach dessen Standpunkt' und Begehr zu thun vermag; und dies muss er vor Allem gewissenhaft aussprechen. Dann kann allerdings nicht vollständige Durchbildung zum Ziel gesetzt werden, sondern man muss sich auf einen Theil der Lehre beschränken, der gerade der nöthigste scheint, muss eine Lücke der bisherigen Bildung ausfüllen und den Zögling wo möglich in den Stand setzen auf dem Gegebnen künftig weiter zu bauen. Hierzu kann es oft statthaft werden, einzelne Gebiete nur anzubahnen statt vollständig (wie sich eigentlich gebührt) anzubaun, damit dem fernern Studium weitester Spielraum geöffnet sei.

Für die Ausübung kommt es in solchen Fällen meist darauf an Versäumnisse in Stimmbildung oder Handhabung des Instruments nachzuholen, Fortschritte der Technik anzubahnen, zu tieferer Verständniss im Allgemeinen oder für gewisse Kunstrichtungen zu fördern. Mir scheint es dabei falscher Ehrgeiz, wenn der Lehrer darauf ausgeht in gewissen Erwerbnissen — in ein Paar wohlstudirten Arien oder Sonaten sich und seinem Wirken gleichsam ein augenfällig Denkmal zu setzen. Vielmehr muss ihm daran liegen, was er dem Schüler giebt mit dessen sonstiger Bildung und Befähigung zum vollsten Einklang zu verschmelzen, damit zweierlei Lehre nicht innern Zwiespalt hinterlasse. Er muss es dem guten Restaurator schadhafter Gemälde gleichthun, dessen Arbeit am besten gelungen ist wenn man sie vom Original nicht unterscheiden kann. Er sollte wo möglich nur hinzuthun; und wenn er mit dem früher Gelehrten in Widerspruch treten muss, sollte Milderung vielmehr als Schärfung des Widerspruchs erzielt werden. Gilt es auf einen andern Punkt der Auffassung hinzuleiten, so würd' ich zu Anfang den Stoff nicht gern aus dem frühern Lehrgange nehmen, nicht bereits Erlerntes und — gleichviel wie Aufgefasstes umlernen lassen, sondern neuen aber nahverwandten Stoff wählen. Denn Umlernen ermüdet, eine bereits festgewordne Auffassung durch eine neue verdrängen verwirrt das Gemüth, selbst wenn der Verstand den neuen Gründen beizupflichten genöthigt wird. Das Neue wird frischer gefasst, wärmer und tiefer — weil mit ungetrübter Lust bewahrt: und dann wirkt es auf das Gemüth und durch dasselbe auf das früher Gefasste zurück.

In der Komposition hab' ich in solchen Fällen öfter das frühere Harmoniestudium für genügend gelten lassen und nur die Choralbehandlung zu heben versucht, habe die Figuralübungen verkürzt, von der einfachen Fuge die Formen der Verkehrung Vergrösserung und Verkleinerung nur theoretisch angeführt, ebenso in der Doppelfuge die zweite und dritte Form, habe bald den Liedsatz flüchtiger behandeln müssen, bald (wenn die Zeit mangelte) die grössern Formen nur theoretisch und an wenig Beispielen aufgewiesen, und was sonst erlaubt und möglich schien.

Erfreulich sind dergleichen Lehraufgaben im Grunde nicht: man wirkt lieber auf das Ganze. Allein sie sind bisweilen die einzige Wohlthat, die der Schüler zu empfangen im Stande. Dem Lehrer aber steht nicht wohl an, nur da bereit zu sein wo er nach seinem besten Gefallen und zu seiner hellsten Ehre wirken kann: er muss spenden wo man sein bedarf, soweit sein Vermögen reicht.

Ist nun das Ziel der Lehre für den Schüler festgestellt, so kommt die Methode zur Sprache.

Drei grosse Fragen sind hier zu fassen:

Was soll geleistet werden? —
Wann soll es geschehn? —
Wie soll es geschehn? —

B. (Das Was der Methode),

die erste dieser Fragen, hat uns eben schon beschäftigt. Der Lehrer hat nicht blos das nach dem Willen des Schülers und seiner Vorgesetzten und nach seinem eignen Gutachten gesetzte Ziel in das Auge zu fassen, sondern auch (gemäss jenen Bildungsidealen) die Erfodernisse für dessen Erreichung zu beherzigen. Dann tritt jene Erkenntniss des Schülers mit den daran geknüpften Fragen hinzu.

Diese letzte Aufgabe ist oben in einen einzigen Moment zusammengefasst worden. Allein in der Ausführung erstreckt sie sich über die ganze Lehrzeit. Denn theils ist selbst der scharfsichtigste Lehrer nicht im Stande seinen Schüler gleich Anfangs vollständig und mit Untrüglichkeit zu erkennen: wie hätte wohl jene Verschlossenheit gegen das Gesangliche oder Orchestrale (S. 499) früher als bei den Aufgaben dafür wahrgenommen werden können? Theils ist ja der Schüler kein ein für allemal abgeschlossen unabänderlich Wesen, sondern in fortwährender Entwickelung aller Fähigkeiten und Neigungen in steter Veränderung begriffen. Zum Anfang der Bildung bei der Aufnahme des Schülers, während der Durchführung und zum Schluss der Lehre steht jene Prüfung als erste Pflicht und letzter Bestimmungsgrund vor den Augen des Lehrers.

Die Angelegenheit scheint mir zu wichtig, als dass ich nicht — selbst mit Wiederholung manches bereits Bemerkten — nochmals auf sie eingehn müsste.

Zunächst also was soll geleistet werden?

Die allgemeine Antwort ist: der Schüler soll für die Tonkunst erschlossen und befähigt werden. Zergliedern wir diesen ersten Bescheid, so liegt darin: es muss seine Lust und sittliche Kraft für die Kunst erweckt erhalten erhöht, seine Empfänglichkeit gereizt und auf das Gute gelenkt, seine Einsicht und Geschicklichkeit (dies Wort im weitesten Sinne genommen) hervorgerufen geläutert gesteigert werden.

Irgend ein Maass des Gefallens an der Kunst wird vorausgesetzt. Wo gar keine Lust vorhanden, scheint mir (ich hab' es schon ausgesprochen) jeder Bildungsversuch fruchtlos und verderblich; wo geringe Lust, scheint mir Erfolg sehr zweifelhaft. In beiden Fällen versagt auch die sittliche Kraft, vor allem der Wille. Man kann dann Beschäftigung mit Musik, selbst Aufmerksamkeit Folgsamkeit Fleiss und äusserlich Nachthun durch Befehl und Strafen erzwingen, oder durch Ueberredung und äussre Lockmittel (Belohnung Erregung des Wetteifers und Ehrgeizes und dergleichen) gewinnen. Es kann sogar damit eine gewisse Emsigkeit im Musiktreiben und Gewöhnung dazu erzielt werden. Allein das Alles ist äusserlich Treiben und Wesen. Beseelung des Schülers, Lohn im reinen Gemüth, Erfolg wohl gar von ihm aus für das Kunstleben ist dabei nicht zu hoffen.

Wenn also (wie wir schon früher beherzigt) Empfänglichkeit und Lust der einzig feste Grund sind, auf dem Kunstbildung anzubauen: so muss, was von dieser Empfänglichkeit und von den mit ihr zusammenhängenden Neigungen und Strebsamkeiten vorhanden, mit Sorgsamkeit gehegt und benutzt, durchaus nicht gestört werden. Hier tritt jene Beachtung des Standpunkts auf dem der Schüler sich findet und auf die ich schon oben allgemein hingewiesen, als erste Lehrerpflicht hervor. Ich spreche hier als obersten Grundsatz aus: »Knüpfe bei jedem Schüler da an, wo Neigung und bisherige Bildung ihn hingestellt. Von da reinige Sinn und Neigung und erweitere seinen Gesichtkreis und sein Urtheil.« Ich wage dem Lehrer zu sagen: »Verführe zum Guten!«

Verführung ist ein gefährlich Wort in einer ohnehin so vielfach von Jesuitismus aller Art durchzognen Zeit. Der Verführer täuscht und unterjocht, indem er absolut unwahre Beweggründe vorschiebt oder doch die wahren hinter halbwahren nur als die eigentlichen Bestimmungsgründe vorgespiegelten verbirgt. Nur durch Wahrhaftigkeit soll man auf Ueberzeugung und dadurch auf den Willen wirken. Allein es giebt mancherlei Stufen der Ueberzeugung. Ich kann mich durch blosse sinnliche Wahrnehmung oder durch mein Gefühl für überzeugt achten, während ich erst später zu gründlicher — und vielleicht ganz andrer Ueberzeugung heranreife. Nun beginnt nicht blos der Musikunterricht in der Regel in früherer Zeit, bevor Verstand und Bildung für gründlich Urtheil Kraft gewonnen; es liegt auch im Wesen der Kunst selber, dass sie sich zuerst und zunächst an den Sinn, dann an das Gefühl wendet, ehe sie Gegenstand hellern Bewusstseins wird. Der Lehrer weiss, dass der Sinn dass das dunklere Gefühl für sich allein keineswegs sichre und umfassende Erkenntniss geben. Dennoch wird er der Natur seiner Aufgabe gemäss bei jenen Kräften anknüpfen müssen, bis der Schüler zu höherer Ueberzeugung herangereift ist. Dies, also wieder das treueste Eingehn auf den Schüler wie er eben ist, habe ich Verführung zu nennen gewagt.

Versuchen wir den allgemeinen Grundsatz an bestimmten Momenten.

Neigung und Talent für die Kunst sind (wir haben es schon erfahren) weitumfassende Worte. Ich kann Neigung und Talent für Alles in der Kunst haben (dann ist das Verfahren des Lehrers unbedingt frei) oder für einzelne

Richtungen und Theile. Der letztere Fall ist es, an dem unser Grundsatz anknüpft.

Mehr verstand- als gefühlbegabte Naturen müssen zunächst für das Rhythmische Sinn haben; man wird sie nicht besser gewinnen können als durch solche Aufgaben, in denen vorzugsweis der rhythmische Sinn Bethätigung findet: Komposition und Ausführung von Märschen oder sonst bestimmt und stark rhythmisirten Kompositionen. Kräftig werden sie die Hauptmomente fassen und zeichnen, gern und leicht werden sie sich in das Spiel der untergeordneten Nebenaccente führen lassen, die Kunst und ihre Uebung wird ihnen, wenn auch vorerst einseitig, vertraut werden. Von hier muss der Uebergang auf bestimmt und ebenmässig rhythmisirte wenn auch nicht so scharfbetonte Sätze z. B. auf Tänze, oder sonst klar gezeichnete Kompositionen (z. B. die Mehrzahl der haydnschen und mozartschen, der frühern beethovenschen Werke) geschehn.

In Bezug auf Gesang haben Naturen jener Art vorzugsweis Neigung für das Deklamatorische im Verein mit fasslicher Rhythmik. Da scheinen manche noch erhaltungswürdige Lieder des ältern Reichardt, die gellertschen Lieder von Beethoven, viele der naiven oft so reizenden Lieder von Taubert (z. B. viele seiner Kinderlieder) italienische Gesänge namentlich von Rossini (letztere nur in Bezug auf Rhythmik) vielen in andrer Beziehung zum Theil tiefern vorzuziehn.

Soviel von der Anknüpfung. Nun ist sie aber, wie der Beweggrund für sie, einseitig. Wie wird die andre Seite (sie sei kurz als die tonische bezeichnet) erweckt? Man muss durch das Gewonnene überführen. Zunächst sind Vollgriffigkeit und Tonhöhe in scharfer Zeichnung (in entschiednem Hinaufschlagen) ebensowohl rhythmischer Bedeutung und müssen in dieser zugänglich werden. Dann machen sich selbst dem unerweckten Anfänger die bedeutendern tonischen Karakterzüge fühlbarer, wenn man sie an vertrautgewordnen Formen aufweiset. Der Gegensatz eines hellen und muthigen Marsches in Dur und eines Trauermarsches in Moll, oder des Marsches in Dur und seines gemässigter und gesänftigter auftretenden Trio's in Moll wird dem von der rhythmischen Seite Herankommenden bald einleuchten und die Gefühlsseite für das Tonische bis in die feinern Züge hinein anregen. Für die Fortbildung würden Variationen (die bisweilen drastisch gezeichneten von Haydn, z. B. aus der Gdur-Symphonie, einige mozartische und beethovensche, z. B. aus der Asdur-Sonate, einige von K. M. Weber u. A.) die geeignetste Form sein. Ich gebe übrigens nur flüchtig zusammengefasste Beispiele, lieber von ältern Komponisten als von Zeitgenossen, um unter diesen nicht einmal scheinbar einen vor dem andern, wo nicht Urtheil Pflicht ist, zu bevorzugen oder hintanzusetzen. Ohnehin ist es unmöglich, für jedes Fach den Lehrstoff hier auch nur mit einigermassen genügender Fülle zusammenzustellen. Das muss den Fachlehrern überlassen bleiben.

Das zweite Beispiel für Anknüpfung und Ueberführung mögen die geben, die vorzugsweis Neigung und Geschicklichkeit für die technische Seite der Kunst in ihrem Glanze für Fertigkeit und Bravour haben. Wer wollte dieser Seite Reiz und Berechtigung absprechen? und was vermöchten wohl dem Reiz und der Neigung gegenüber Vorstellungen oder Vorenthalten dessen was einmal, was vielleicht allein die Lust erweckt und an sich gefesselt hat? wie wollte man Anhänger von Herz Thalberg oder Rossini in jene Tiefen eines Beethoven oder Gluck und Händel hineinstürzen, die ihnen einstweilen unheimlich und verschlossen sind? In der That trifft man auf dergleichen Einseitigkeiten (ich möchte sie nach der Hauptschaubühne ihrer Thaten, dem Piano, »Handtalente« nennen, die für Alles unzugänglich und unfähig scheinen ausser für dies Tongewühl, in dem sie glänzen bis das Bessere darin wie in berauschenden Wogen untergegangen ist.

Man muss ihnen gewähren, wozu sie einzig gestimmt sind. Aber auf dem Schauplatz ihrer Thaten selber ist das Weitere und Tiefere zu finden. Zunächst ist dieselbe Passage der Wirkung nach nicht mehr dieselbe, sobald man sie nach Schallmaass und Klang, nach Betonung und Bindung verschieden färbt und zeichnet. Diese Verschiedenheiten darzustellen ist schon eine neue Aufgabe für die Technik; aber zugleich haben sie karakteristische Bedeutung, und so führt die Anfangs äusserlich gestellte Aufgabe selber in das geistig Bedeutsame über. Sodann lehnen sich jene mehr dem äusserlichen Glanz oder üppiger Lust zugewandten Werke andern von verwandtem und doch tieferm Gehalt an. Der Thalbergianer wird sich gern und leicht für Chopin und Liszt bereit finden, wird an den Konzertstücken von Weber Mendelssohn und Beethoven, an des letztern grosser C- und B-Sonate verwandte Aufgaben seiner bisherigen Richtung finden, — und in diesem erweiterten Gesichtkreise zuerst mannigfachern dann auch gehaltvollern Inhalt finden. So stellen sich zwischen das rossinische (und ähnliches) Rouladenwerk und jene tiefern auf dergleichen ganz verzichtenden Tongedichte Glucks Händels (wo dieser sich auf figurirten Gesang einlässt, ist er dem damaligen »italienischen Geschmack« verfallen und mit der Mode seiner Zeit veraltet) und Andrer Gesangkompositionen von Mozart, aus Titus *Cosi fan tutte* u. s. w. und ähnliche Werke, die feine glänzende Koloratur mit tieferm Ausdrucke verknüpfen, und melismatische Ausführungen bald sinnig und gefühlvoll (die Elviren-Arie aus Don Juan) bald zu tiefer Bedeutsamkeit Bachs »Verachtest du« in der Kirchenmusik »Herr deine Augen«, Händels »Holder Schlaf« aus Semele) erheben. Auch neuern Komponisten ist dergleichen gelungen. An solchen Werken kann der Sinn aus dem blos Gefälligen und Glänzenden zu dem Geistigen emporgeleitet werden. Er wird um so zutrauensvoller dazu schreiten, wenn man es ihm auch in den Werken seiner frühern Lieblinge zeigt, wozu Rossini Bellini besonders auch Spontini genugsam Stoff bieten.

Nächstverwandt dem ersten Grundsatz' ist der zweite: gieb — erwecke jedem Zögling, was ihm fehlt. Er fällt mit dem ersten in sofern zusammen, als jener zwar bei der vorhandnen Neigung und Kraft anknüpfen, aber von da zu dem bisher Nichtvorhandnen fortschreiten lässt.

So wenig hier wie irgendwo lassen sich die Verschiedenheiten der Neigungen und Anlagen einerseits und der Lücken in Naturell und Vorbildung andrerseits mit einiger Vollständigkeit aufzählen. In jedem einzelnen Falle kommt es darauf an, sich Gehalt und Mangel des Zöglings klar zu machen, Elemente und Werke der Kunst genau zu kennen, um jedem Mangel abzuhelfen.

Unruhige flüchtige weiche Naturen werden durch kräftige rhythmische Schulung und Beschäftigung mit kraftig rhythmisirten Kompositionen innerlich gefestet, — vorausgesetzt dass man dem ersten Grundsatze treu sie erst für Festigkeit empfänglich gestimmt hat. Phantastischem Hange (wie er gerade in unsern Tagen sich an jenen der Abendröthe gleich in unbestimmte Gränzenlosigkeit erlodernden Gluten zu entzünden liebt) kann Anhalt und fester Boden zu wirklichem Aufschwunge gegeben werden, wenn man klares Bewusstsein, Streben zu festen Zielpunkten, Erkenntniss jener Tondichtungen hervorzurufen weiss, in denen fessellose Freiheit des schaffenden Geistes mit tiefster Folgerichtigkeit oder Vernunft zusammengewirkt haben. Denn nochmals muss erinnert werden, dass nicht Freiheit sondern Willkühr mit Vernunft im Widerspruch steht, dass vielmehr die Einheit von Freiheit und Vernunft Mutterboden der Kunst und aller Kunstschöpfung und Kunstdarstellung ist, Willkühr aber, das Einsetzen rein-persönlicher Laune an die Stelle der Alles bestimmenden Vernunft das Gegentheil vom Idealstreben ist, und entweder als Zwang gegen uns auftritt oder in uns Wahngebilde heraufbeschwört und ixiontische Wolkendunstgestalten statt der unsterblichen Göttin umarmen lässt. Nur haltlose Entzündlichkeit — Enthusiasmus ohne Geist und Wahrheit können sich für solche Wolkengebilde und an ihnen enthusiasmiren und mit ihnen spielen.

Den enthusiastisch Irrenden stehn jene Handwerkseelen gegenüber, die nur das Aeusserliche der Kunst ergreifen, in der Ausführung leicht Geläufigkeit und Sicherheit jedoch ohne Beseelung, in der Komposition bisweilen überraschend Formengeschick jedoch ohne Inhalt erwerben, und äusserlich fertig werden während sie innerlich unbefruchtet und unfruchtbar bleiben. Man begreift bisweilen kaum, was sie eigentlich zur Kunst hingezogen. Meist sind dies Persönlichkeiten, die von Kindheit auf in musikalischen Umgebungen aufgewachsen und denen die Musik alltäglich geworden ist, so dass sie keinen weitern Eindruck von ihr empfangen können. Man kann sie äusserlich fördern, kann ihnen sogar die Ausdrücke innerer Erwecktheit anlernen, und sie können vielleicht auf den flüchtigen Sinn der unkünstlerischen Menge Scheinwirkung gewinnen. Tieferes in ihnen zu wecken ist mir wenigstens nie gelungen: der Nerv künstlerischen Lebens fand sich todt, wo soll da der Funke zünden?

Ungleich günstiger stehn die durch mangelhafte oder einseitige Bildung oder durch Schiefbildung (auf falsche Zielpunkte gerichtete Bildung) Gehemmten. Wo allgemeine Bildung fehlt oder die musikalische Vorbildung unzulänglich ist, muss vor Allem die Ueberzeugung geweckt werden, dass ohne Ergänzung kein genügender Erfolg denkbar ist. Schwerer lastet innerlich falsche und todte, nur auf Mechanik und Abrichtung, äusserlich Regel- und Gedächtnisswerk — kurz auf kunstfremdem Grund beruhende Anlernung. Da heisst es: abgewöhnen! verlernen und vergessen! umlernen was man schon gelernt zu haben meinte! Je eifriger der Schüler im frühern Unterricht gearbeitet, desto härter fällt ihm die Zumuthung. Die Pietät selber die der vorangehende Lehrer im Gemüth des Schülers erweckt haben mag sträubt sich gegen Umkehr. Hier gilt es vor allen Dingen, die Ueberzeugung des Schülers vollständig zu gewinnen, dann aber neben der Nothwendigkeit der Umkehr oder Nachholung das Erhaltungswürdige der bisherigen Bemühungen recht deutlich hervorzuheben; denn in der That ist ein vollkommen erfolglos gebliebner Unterricht kaum denkbar.

Ist ein Gesangschüler in der Tonbildung versäumt, so kann er daneben Fertigkeit und Ausdruck ausgebildet, ein Andrer kann neben technischer Ausbildung den Ausdruck versäumt haben. Was jeder von ihnen erlangt, muss seinem Bewusstsein klar und vom Mangelnden bestimmt geschieden als werthvoller Besitz vorgehalten, dann aber das Verbildete oder Versäumte in seiner Unentbehrlichkeit gewiesen werden. Oft darf man nur die eigne Beobachtung wecken, um zu überzeugen, oft z. B. nur den fehlerhaften Ton nachahmen und den richtig gebildeten daneben stellen, oder beide bei dritten Personen beobachten lassen. Ueberzeugen wird man zuletzt nur an Werken. Fehlerhaft gebildete Stimmen haben keine Kraft oder verletzenden Klang. Man gebe solchen Schülern grossartige oder in zarten langausgezogenen Tönen fortschreitende Kompositionen Händel Gluck Mozart Beethoven im Fidelio und den gellertschen Liedern Spontini Cherubini und Andre, namentlich auch die ältern Italiener haben deren gegeben) und begleite sie in gebührender Fülle, man führe sie, wenn Gelegenheit da ist, in das Orchester oder lasse sie Solo gegen Chor singen, oder stelle sie mit Sängern von überlegner Stimmkraft zusammen: so wird ihnen selber die Unzulänglichkeit ihrer Mittel klar, und sie werden gern bereit sein sich durch Nachholen die Mittel zum Erfolg zu schaffen. In gleicher Zusammenstellung, in Vergleichen mit ähnlichen Instrumenten (z. B. mit dem schneidenden Oboeklang, mit der gepressten Höhe des Fagotts, mit dem verschleierten Klang der Sordinen) kommt auch der fehlerhafte Stimmklang zum Bewusstsein. Noch leichter wird der Pianist von der Nothwendigkeit richtiger Handbildung und Fingersetzung überzeugt.

Das Studium des Ausdrucks, wenn es versäumt worden, kann geradezu als Fortführung des bisher Erlernten auftreten, obwohl es richtiger und mit tieferer Wirkung von Anfang an hätte stattfinden sollen. Dass Ausdruck, dass kunstmässige Darstellung dessen was der Komponist eigentlich gewollt und in seiner Schrift nur unvollkommen hat bezeichnen können, der eigentliche Zweck alles Lernens und Uebens in der Ausführung ist, davon überzeugt man leicht. Oefters muss (S. 502) ein entschiedner Schritt rückwärts geschehn, muss man auf Kompositionen eingehn, denen der Schüler technisch schon entwachsen ist, wo es nöthig auf solche, die er bereits studirt hat, und an denen nichts weiter als der Vortrag für Studium übrigbleibt, und der Vortrag allein über den Erfolg entscheidet. Ich gestatte mir nur zwei Nachweise für Gesang und Klavier, um meiner Ansicht festen Anhalt zu geben.

Für den technisch ausgebildeten im Vortrag aber vernachlässigten Schüler giebt das Studium des Rezitativs den kräftigsten Anstoss, sich auf den geistigen Inhalt der Kompositionen einzulassen. Das Rezitativ bietet keine Koloratur, keine festausgebildete Melodie, selten Anlass durch das sogenannte *messa di voce* und dergleichen sinnlich zu bestechen. Es fodert zunächst sinngemässe musikalisch-bemessne Rede, dann die freie Macht leidenschaftlicher deklamatorischer Accente. Das Wort, der geistige Inhalt ist in ihm durchaus das Herrschende. Wird das versäumt, so fällt jedes musikalische Interesse weg; soll es durch die herkömmlichen deklamatorischen Phrasendrehungen, durch diesen pathetisch steifen Stelzenschritt paradirender Operistinnen, durch diese Verbrämung und Verbreiung ewiger Hülfsnoten u. s. w. stellvertreten sein, so gleicht ein Rezitativ dem andern und macht eins das andre in ewigem Einerlei lästig und lächerlich. Diese Weise der meisten Sänger ist es, die einen talentvollen neuern Komponisten sogar zu dem verzweifelten Gedanken gebracht, das Rezitativ in einem grössern Werke ganz zu meiden. Gerade dieser Trostlosigkeit gegenüber ist dem nur einigermaassen einsichtigen und empfänglichen Zögling so leicht zu zeigen, wieviel Tiefgreifendes wieviel Mannigfaltigkeit dem Rezitativ abzugewinnen ist, wenn man seinen Wort- und Geistgehalt fasst. Selbst für Instrumentisten kann diese Form in Bezug auf Geistigkeit im hohen Grad überzeugend und belehrend werden: man kann ihnen daran zeigen, was Verstandniss und Gemüth einer kaum musikalisch zu nennenden Tonreihe abzugewinnen vermögen, man kann die Pianisten auf die Rezitative in Bachs chromatischer Phantasie, in Beethovens Dmoll- und Asdur-Sonate (Op. 110) in dessen neunter Symphonie, man kann ebensowohl Geiger Violoncellisten und Klarinettisten auf so manche rezitirende Stelle verweisen. Für den Sänger schliessen sich an das Rezitativ zunächst jene einfachen Gesänge, die erst durch geistige Beseelung Inhalt gewinnen, während andre schon bei äusserlicher Auffassung Interesse (freilich nur äusserliches) erregen. Ich nenne beispielweise die kleinern Sologesänge von Händel (man sehe meine Ausgabe von 16 derselben) im Gegensatze zu den grössern mehr formellen und der veralteten Form damaliger Zeit unterworfnen, die gluckschen Arien aus der aulidischen Iphigenie im Gegensatze zu vielen aus Alceste Armida und der tauridischen Iphigenie, die schon durch Grossheit und edle Behandlung der Stimme einigermaassen befriedigen können, aus Don Juan die Ddur-Arie der Donna Anna im Gegensatz zu der Fdur-Arie oder der Esdur-Arie der Elvira, die schottischen Lieder von Beethoven im Gegensatze zu den meisten andern.

Im Felde des Klavierspiels mag ein bekanntes Werk zwei Beläge geben. Es ist Beethovens Asdur-Sonate Op. 26. Zuerst die Variationen. Dem blos formellen Spiel bieten sie kein Interesse, wenn auch das inniggefühlte Thema selbst den mehr technisch gewöhnten Spieler anziehn mag. Keine der Variationen giebt Anlass zu glänzendem oder sonst äusserlich gewinnendem Spiel: nicht einmal der Reiz bedeutender Schwierigkeit ist vorhanden. Wer nur dergleichen sucht, muss hier unbefriedigt zurücktreten. Versteht aber der Lehrer seine Aufgabe und die Variationen, so sind gerade sie vor viel tiefern Werken geeignet, manchen Zug feiner Empfindung dem Schüler zum Bewusstsein und zur Geltung beim Vortrag zu bringen. Gleichen Anlass böte Mozarts Cmoll-Fantasie.

Nun aber der Marsch jener Sonate. Dass er bestimmtere Bedeutung hat, zeigt schon die Ueberschrift *Marcia funebre*; damit begnügen sich die meisten Spieler und führen das Tongedicht (denn ein solches ist der kurze Satz) recht klagenvoll und thränenreich im langsamsten Trauergeleite vorüber. Anders scheint es Beethoven verstanden zu haben. Er hatte keinen gewöhnlichen Leichenkondukt im Sinn', es ist ein Trauermarsch *sulla morte d'un eroe*, wie er ausdrücklich sagt. Nicht ermattete Leidtragende bewegten sich vor seinem Schauen, es ist der feste Schritt kriegerischer Schaaren, die finstern Gram und Grimm im Antlitz ihren Heldenführer zur Gruft leiten, vielleicht Rachegedanken im Herzen. Schon äusserlich wird das durch die Trommelwirbel *(tremolo)* und den Schrei der Bläser (vielfach zeigt Beethoven sich von orchestraler Vorstellung — wie Bach von der der Orgel bestimmt) im Trio bezeichnet, innerlich durch den energisch unwandelbaren Rhythmus, durch die Zusammengenommenheit des Gedankens im Marsche, durch das weit und mächtig vom ersten Anfang an empordringende *Crescendo*. Jeder Zug thut kund, dass nicht müdschleichende Hingebung sondern ungebrochne Energie den Schritt vorzeichnet. Wenig Kompositionen möchten so geeignet sein, Empfindung Phantasie und Nachdenken zu wecken.

In Bezug auf Kompositionslehre darf wohl eine Betrachtung über die aus fremdem Unterricht in die Leitung nach meinem System Ueberzuführenden hier ihre Stelle finden.

Im Wesentlichen zeichnen sich in der Kompositionslehre drei verschiedne Methoden.

Die alte Lehre beginnt bekanntlich mit Unterweisung in der Harmonie, überliefert die Akkorde und ertheilt gewisse Regeln zu deren Behandlung. In welcher Weise dies und die damit zusammenhängende Lehre von den Vorhalten u. s. w. geschieht und generalbassmässig geübt wird, ist bekannt. Von hier beginnen die sogenannten kontrapunktischen Uebungen, deren Inhalt und Uebergang in Choralsatz Figuration Imitation und Fuge ebenfalls als bekannt vorausgesetzt wird. Die freiern Formen sollen dann, so will die Mehrzahl der Lehrer nach jener Methode, nach dem Vorbild »guter Werke« angeeignet werden. Von Anfang an bis zu Ende findet das melodische Prinzip nur beiläufige und untergeordnete Beachtung; durchaus herrscht das harmonische Prinzip, Anfangs als akkordisches dann (um mich so auszudrücken) als stimmiges Wesen, nämlich die Beachtung des Verhaltens einer Stimme zu der andern oder gegen die andre. Nun waltet aber in der Musik neben dem harmonischen das melodische Prinzip. Ja es waltet vor. Nicht blos historisch tritt Melodie in der Kunst und mit psychologischer Nothwendigkeit in jedem der Natur folgenden Menschen früher als Harmonie hervor, sie behauptet auch fortwährend den Vorrang. Dies kann Jeder schon daran innewerden, dass Melodie die allgemeinste und eindringlichste Wirkung ausübt, dass der Hörer unabsichtlich und naturgemäss auf sie achtet sie im Gedächtnisse festhält und sie nachsingt oder nachspielt, während man selbst den Unterrichteten (wofern er nur unbefangen ohne besondre Absichtlichkeit zuhört) vergeblich nach dem Gang der Harmonie in den Einzelheiten, nach der Zahl und Folge der Akkorde u. s. w. fragen würde.

Dass dies Verfahren weder vollständig noch naturgemäss ist, scheint jetzt wohl nicht mehr bestritten zu werden. Man sucht es nur noch mit der Behauptung zu vertheidigen: dass Melodie überhaupt »nicht lehrbar«, dass sie »Sache des Talents« oder »Genie's« oder »der Natur« sei, und wie diese halbwahren dilettantischen Redensarten sonst heissen. Allerdings wird man ohne Talent (wir haben das vieldeutige Wort schon bedacht) in der Melodie nichts Erhebliches leisten. Aber gilt das nicht von der Harmonie ebenfalls? warum bleiben denn die Myriaden von Harmonisten, die sämmtliche Harmonien und Modulationen Bachs und Beethovens vollkommen inne haben, soweit hinter der modulatorischen Macht dieser Männer und andrer begabter Künstler zurück? Allerdings zeigt sich das Talent vorzugweis' in der melodischen Gestaltung, aber nur weil eben sie der eigentliche Lebenssitz aller Musik ist. Allerdings ist nicht Alles lehrbar und lernbar: sowohl in der Melodik als Harmonik wie überall entscheidet nach aller möglichen Anleitung und Vorübung zuletzt die Persönlichkeit, die Summe aller angebornen und ausgebildeten Kräfte. Es wär' aber wunderlich feig, desshalb auf Vorbildung gerade für die Hauptsache zu verzichten. Es ist sogar unmöglich, in der Musik den Lebenspunkt derselben, die Melodie, zu übergehn. Die alte Lehre selber hat ein gutes Theil ihrer Regeln nur aus dem melodischen Prinzip abgeleitet; sie hat es nur weder vollständig noch systematisch gethan, und dadurch weder zur Vollständigkeit in sich selber noch zu den Vortheilen eines eigentlichen Systems kommen und den höchsten Gewinn aller Lehre, Bewusstheit und Freiheit, dem Schüler gewähren können. Ihre Zöglinge sind, wenn sie zu Freiheit und Künstlerthum gelangten, nicht durch sie sondern gegen sie frei und Künstler geworden.

Gleichwohl ist in dem was sie giebt soviel künstlerischen Stoffs und soviel Uebung in der Handhabung desselben enthalten, dass man allerdings von ihr auf einen freiern und belebendern Standpunkt überleiten kann. Nach meinen Erfahrungen konnte für Generalbassisten das Melodische (soweit es vor und neben der Elementar-Harmonik auftritt) nachgeholt und die Begleitungskunst ohne allzugrossen Aufhalt ausgebildet werden. Für die Kontrapunktisten, wenn sie auch schon zur Fuge gelangt waren, bedurfte es meist noch eines Nachstudiums in der höhern Choralbehandlung. Sehr bereitwillig gehn dann, sobald die Zeit dazu gekommen ist, die Schüler auf das rationelle Studium der Formen ein, die ihnen gar nicht oder an blossen Mustern zur Nachbildung oder nur als herkömmliche nun einmal feststehnde gewiesen worden. Auch für freiere Anschauung und Selbstdenken an der Stelle auferlegter

Regel sind sie zu ermuthigen; der Trieb zu Mündigkeit und Selbständigkeit liegt in jedem Menschen.

Misslicher steht es mit den Zöglingen einer dritten Methode, die ihre Vorläufer schon vor einem Jahrhundert in »Riepel« und später in »Logier« (dem höchst scharfsinnigen, nur durch seine Stellung von künstlerischer Bahn abgezognen Lehrer) gehabt und die das Komponiren unter äusserliche Verstandesregeln und eine Art von »geistigen Handgriffen« ohne Theilnahme eignen Fühlens und Denkens bringen will. In einer Zeit, wo die Luft miasmatisch geschwängert ist mit musikalischen Phrasen, gelingt das so gewiss als man mit Hülfe des Reimlexikons und eines metrischen Handbuchs Verse drechseln kann. Allein die Seele ist nicht dabei, wird entwöhnt dabei zu sein — und damit ist gewöhnlich die ganze Zukunft verloren. Die Schüler haben äusserlich und scheinbar alles, innerlich und in der That nichts; man weiss bei ihnen nicht anzukommen, sie nirgend zu fassen und zu entzünden.

Soviel über den ersten Abschnitt der Lehre, die Aufnahme und Behandlungsweise des antretenden Schülers.

Ziehn wir nun das weitere Lehrverfahren in Betracht, so versteht sich, dass das bisher Erwogne fortwährende Gültigkeit behält.

Durch das ganze Lehrverfahren hindurch ist jene Frage, was geleistet werden soll? die zuerst bestimmende.

Blicken wir noch einmal auf den Anspruch zurück, den der künstlerische Beruf im Allgemeinen macht, und den der Jünger mit unsrer Hülfe zu erfüllen hat. Künstlerische Bildung, und zunächst Bildung für das dem Schüler nach Wahl und Befähigung beschiedne Fach: das ist, müssen wir abermals antworten, die Aufgabe. Künstlerische, nicht

Gelehrtenbildung, und ebensowenig handwerkliche Abrichtung.

Diese Bildung ist eine weitumfassende, ja sie ist im Grund' unbegränzbar, da der Künstler ohne vollständige künstlerische und ohne allgemeine tiefeindringend menschheitliche Bildung nicht sichergestellt sein kann. Wir haben bereits beobachtet, wie kein Bildungszweig für sich bestehn und genügen kann, wie der Komponist technischer Bildung bedarf, der Instrumentist durch Singfertigkeit der Sänger durch Klavierspiel gewinnt, wie der Geschicklichkeit des Ausführenden Verständniss und dazu Studium der Komposition nöthig ist, wie Allen Kunstgeschichte, Sinn und Bildung für andre Künste, Einleben besonders in Poesie, geschichtliche und sonst humanistische Bildung, kurz geistige und sittliche Entwickelung förderlich sein muss. Fällt auch ein Theil dieser umfassenden Foderung nicht in den Wirkenskreis des Musiklehrers, so muss dieser doch auf das Ganze Rücksicht nehmen, um dem Schüler die nöthigen Weisungen und Rathschläge (wenn sie von ihm gefodert werden) zu ertheilen und für Alles die nöthige Zeit zu lassen. Kein Lehrer darf ohne Rücksicht auf die Mitlehrer in andern Fächern vorschreiten, wenn nicht der Schüler Nachtheil empfinden soll.

Eben weil der Bildungskreis für den Künstler ein weitumfassender ist, muss, damit der Zögling nicht überbürdet werde nicht in der Vielheit der Strebungen zerfahre, scharf zwischen Erfoderlichem und Entbehrlichem unterschieden werden.

Allzuviel lernen wir, blos um davon schwatzen, um »mitreden« zu können, um uns mit Fetzen einer allgemeinen Bildung die nicht unser eigen ist herauszuputzen wie die Krähe mit Pfaufedern. Jene zerstreuten Notizen aus der Kunstgeschichte oder den Lebensläufen der Künstler, mit denen die Gedankenleerheit technischer Unterweisung bisweilen ausgefüllt werden soll, — der breite Apparat, den besonders früher G. Weber und Andre aus der Akustik in die Harmonik hineinzogen, um physikalisch zu demonstriren was nur kunstphilosophisch und künstlerisch begründet werden kann und soll, — das Studium der Aesthetik und Kunstgeschichte selbst, wo der feste Grund dazu fehlt den nur Hineinleben in die Kunst und klarer Umblick gewährt: das Alles ist leerer Schall und Schein.

Alles Wissen ist taub und todt und blosse Bürde, das nicht in unser eigen Leben eingeht, mit unserm Leben und Streben zusammenschmilzt. Ueberlassen wir den todten Wissenskram jenen vom Aussen in auseinanderlaufende Richtungen gezognen und zerfahrenden »peripherischen Naturen«, die ohne Sammelpunkt im eignen Gemüth Stillung ihrer Unruh in der Vielgeschäftigkeit nach jedem Reiz oder Begegniss suchen. Der Künstler muss »zentraler Natur« sein, ein ganzer und ganz in sich einiger von einer einigen Idee erfüllt und bewegt. Auf diesen Lebenkern muss er Alles beziehn und die ganze Welt in ihn hineinzunehmen trachten in voller Einheit und Geschlossenheit in sich selber. Nach aussen unbegränzt, im Innern geschlossen und fest! darin liegt die Versöhnung des scheinbarn Widerspruchs weitester und zugleich enthaltsamer Bildung. Halten wir diesen Grundsatz fest, so kann selbst Fremdes wenn wir es anfassen nicht verwirren, denn wir wissen dass es fremd ist und verlieren uns nicht an ihm.

Wenige Beispiele mögen den allgemeinen Grundsatz in Anwendung zeigen.

Zunächst im Kunstkreise selber. Komponist und Sänger sollen Klavierspiel üben, — aber nicht wie Pianisten oder Virtuosen von Fach. Komponisten müssen die Orchesterinstrumente kennen, es ist ihnen erspriesslich, wenn sie wenigstens eins und das andre (etwa Violin und ein Blasinstrument) selbst behandeln. Aber sie haben weder

Zeit alle, noch den Beruf eins bis zur Vollkommenheit zu lernen. Sie sollen auch singen: aber vollständige Stimmschulung liegt ausser ihrem Berufskreise. Jeder Musiker soll in den Werken seines Fachs bescheidwissen. Aber als Künstler, um das Beste um alles ihn Bereichernde und Fördernde sich anzueignen, nicht als Litterator der von allem Vorhandnen und allen äusserlichen Verhältnissen desselben Kunde zu sammeln hat.

Dann im weitern Bildungskreise. Die bildenden Künste gewähren dem Musiker wie Jedem Anregungen, die zu Beseelungen werden und auf Komposition und Auffassung unberechenbaren Einfluss haben können: Gruppirung Farbengebung Karakterzeichnung gewähren ausserdem Stoff zu Vergleichen und fruchtbarem Nachdenken. Oft genug hat eine Antike mir geholfen den Grundsatz der Einfachheit und Geradheit zu befestigen, ein raphaelisch oder rubenssches Bild die Wichtigkeit klarer Konstruktion und Gruppirung, das Verhaltniss der Nebendinge zur Hauptsache anschaulich gemacht. Auch dem Musiker muss Aug' und Verständniss geöffnet werden. Allein in die Technik jener Künste, in Perspektive Gewandung Anatomie einzugehn, ist nicht sein Beruf. So soll ihm Dichtkunst und Geschichte Geist und Gesinnung stählen, und vielleicht dem Komponisten Stoffe für künftige Schöpfungen gewähren; die Einzelheiten des Versbau's, umfassende Kenntniss aller Thatsachen oder gar Geschichtforschung sind ausserhalb seines Berufs.

Gehn wir nun näher auf den Kunstlehrstoff ein. Auch hier muss man unterscheiden, was Zweck was blos Mittel was entbehrlich ist.

Der Zweck ist Empfänglichkeit Verständniss Befähigung. alles das im besonders erwählten Kunstgebiet' und in möglichster Fülle und Energie.

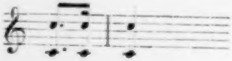
Kenntnisse Geschicklichkeiten sind blos Mittel für jenen Zweck, nur zulässig soweit sie nöthige Mittel sind. so weit aber unerlässliche Aufgabe.

Selbst die Werke, deren Ausführung erlernt werden soll, sind zunächst nur Mittel zur Erhöhung der Fertigkeit und Verständniss. Erst ein weiterer Zweck der Lehre ist es, den Zögling mit den Erzeugnissen der Kunst bekannt zu machen, und auch diese Absicht hat den Endzweck ausgebreiteter Erkenntniss und Theilnahme hinter sich.

Daher wird der einsichtige Lehrer kein Werk in den Studienkreis ziehn als zu dem ganz bestimmten Zwecke. das Grundvermögen des Zöglings zu fördern, und zwar gerade da wo es dieser Förderung bedarf. Nicht Neigung nicht Mode, selbst nicht der künstlerische Werth eines Werks kann letzter Entscheidungsgrund sein, sondern nur das jedesmalige Bedürfniss der Entwickelung. Ich würde, wär' ich noch mit Klavierunterricht beschäftigt, mit einem Schüler von vorzugsweis weichem schwärmerischem oder träumerischem Karakter nicht Beethovens A dur-Sonate (Op. 101) studiren, um ihn nicht ganz in jenem Element unterzutauchen. Ich würde die grosse F moll-Sonate nicht preisgeben. wo Phantasie und Geisteskraft noch nicht erstarkt wären, diesen Mitternachttraum zu fassen.

Gleiches gilt von den Aufgaben der Kompositionslehre. Jede derselben, jede Kunstform namentlich entspricht irgend einer Seite in der Künstlerentwickelung und fordert gerade nur sie oder vorzugsweise sie. Jede ist also ein ganz bestimmtes Moment in der allgemeinen Entwickelung. Hiernach muss ermessen werden. ob wann und mit wieviel Nachdruck und Beharrlichkeit sie zu benutzen ist. Ich habe, wo es an melodischer Beweglichkeit fehlte, Walzer-

und ähnliche Liedformen (auch melismatische Variationen) wo rhythmische Bestimmtheit fehlte den fleissigen Anbau des Marsches vorgezogen. Hier setz' ich, um zum Festhalten an einem Motiv und zu dessen vielseitiger Ausbeutung zu bewegen, gern ein sehr geringes Motiv



(ohne weitere Bestimmung) für mehrere Marschaufgaben fest, und dringe auf immer mannigfaltigere und karaktervolle Ausführung bei stetem Festhalten. Für solche Zwecke muss man trotz scheinbarer Ungeordnetheit weder Mischung der Aufgaben noch selbst Rückschritt auf Dagewesenes scheun: Beides ist oft unvermeidlich, da Schwächen und Hülfbedürftigkeiten der Zöglinge oft erst später sichtbar werden oder entstehn. Ich habe einen die Fuge musterhaft durcharbeitenden aber dabei in Künstlichkeit und Schroffheit sich verirrenden Schüler zu den flüssigsten Lied-Rondo- und Sonatinenformen und zur beharrlichen Beschäftigung mit Rossini (besonders seinem reizvollen *Barbière*) angehalten, sehr oft in die Figuralarbeiten einen Rückschritt zur Menuett gemischt, bei der Fuge, wenn der Gegensatz sich nicht karaktervoll gestalten wollte, Versuche mit zweistimmiger Nachahmung angeregt.

Auch für Ausführung sind dergleichen Seitenwege und Rückschritte zu rechter Zeit höchst wohlthuend. Die Kunst ist wie das Gemüth selber keine mathematische von Lehrsatz zu Lehrsatz unabänderlich und unerbittlich vorwärtsschreitende Demonstration. Sie liebt wie das Gemüth die Wellenlinie wohligen Ergehens, das junge Gemüth kann nicht in sie hineingestossen und hineingezwängt werden, es bedarf der Weile sich in sie hineinzuleben. Die gerade Linie zum Ziel muss dem Geiste des Lehrers klar und fest eingeprägt sein, aber er muss sie dem unfestern Gemüth biegsam machen und sänftigend umhüllen, wie die Bacchanten ihre Lanzen mit Weinlaub und Trauben.

So nur gewinnt man die Gemüther, erwärmt sie, entzündet sie zu seelenvollen Gebilden, in die sie ihre Lust und das warme Blut ihrer Leidenschaft eingiessen. Ohnedem ist alle Musik doch nur Spielerei und Trödelmachwerk. »*Questo non tira sangue!*« sagte von dergleichen Gluck; und er musst' es verstehn, der alte Löwe der so oft Blut geleckt hatte. Jene kalten *Phraseurs* aber schalt er »Du Leimer!«

Das Alles muss, wie gesagt, nicht ein für allemal sondern in jedem Moment des Lehrgangs von Neuem erwogen werden. Und hiermit führt die erste der methodischen Fragen zur zweiten, auf

C. „das Wann der Methode",

die bisher nur beiläufig mitberührt wurde.

Soviel ist klar, dass nichts Gegenstand der Unterweisung sein kann und soll, wozu der Schüler nicht gereift und vorbereitet ist. Gleichwohl wird vielleicht gegen keinen Grundsatz so häufig gefehlt als gegen diesen: schon bei der Erörterung über Entwickelung der Anlagen ist darauf hingewiesen worden, dass man Anlagen fodert und vermisst statt sie hervor- und aufzuerziehn.

Es bedarf hier offenbar einer nach allen Seiten hin wohlermessnen Lehrordnung, in der nichts fehlt, aber auch nichts an unrechter Stelle, nichts unvorbereitet zur Geltung kommt. Diese Lehrordnung hat dreierlei Gesichtspunkte: Anordnung der Lehrzweige nach ihrer gegenseitigen Bedingniss, — technische Schulung, — geistige Bildung.

Die Anordnung der Lehrzweige hat auf die Fähigkeiten des Schülers und auf die Beziehung eines Zweigs zu dem andern und der allgemeinen Entwickelung Rücksicht zu nehmen.

Als erstes Fach für jeden Musikübenden muss auch der Zeit nach Gesang genannt werden. Da wird der Mensch von innen heraus musikerweckt; da ist er selber Organ seiner Musik und braucht ausser sich weder eines Instruments noch musikfremder Technik; da kann selbst mit geringem Mittel schon Annehmbares ja Ergreifendes geleistet werden. Wer den deutschen Volks- und Schulgesang, wer die Rolle kennt die die französischen Chansons im gesellschaftlichen und politischen Leben übernommen, wer die rührenden tiefergreifenden Hymnen von 6000 Kinderstimmen in der londner Paulskirche gehört hat, der weiss das. Und wie der Gesang an sich beseelend und erhebend ist, so ist ers auch für Instrumentalausführung und Komposition, muss ihnen also vorausgehn, den künftigen Instrumentisten schon in sich aufgenommen und durch sich gefördert haben. Dass kunstmässige Stimmbildung nicht so schnell vollendet werden kann, dass Gesundheit- und andre Rücksichten (z. B. Bethätigung auf Blasinstrumenten) den Gesang zeitweis' oder gänzlich ausschliessen, versteht sich.

Das nächste Fach für jeden Ausübenden (das erste, sobald Gesang ausbleibt) ist das Instrument, dem er sich vorzugsweis' widmet.

Das dritte Fach ist für Jeden der umfassendere Bildung begehrt Klavierspiel. Es darf nicht verspätet werden, und sollte beginnen sobald wenigstens der Sinn im Gesang erweckt und für das erwählte Hauptinstrument (wenn ein solches ausser dem Klavier erwählt ist) guter Grund gelegt worden.

Orgelspiel setzt Klavierspiel voraus; die Hand muss für letzteres schon zu sichrer Haltung zu Geläufigkeit und Leichtigkeit gebildet sein, wenn sie nicht im schwerern

Druck der Orgeltasten steif und schwerfällig und am gebundnen Orgelspiel unlenksam werden soll. Dass übrigens bei zweckmässiger Anordnung und Leitung beide Instrumente wohl miteinander verträglich sind, haben die Zeitgenossen unter Andern an Mendelssohn beobachten können, der einer der vorzüglichsten Klavier- und Orgelspieler war. Ein Jahrhundert früher bewunderte die Welt Seb. Bach als grössten Orgel- und Klavierspieler.

Komposition kann mit lebendigem Erfolg nicht wohl geübt werden, bis Empfindung und Vorstellungskraft durch Gesang Instrumentalübung und Auffassung von Andern ausgeführter Musik schon erweckt und bereichert worden sind. Beginnt man diesen Lehrzweig ohne die Stütze von Empfänglichkeit und einer Summe von Vorstellungen: so ist in der Regel abstraktes Wissen und kaltverständig Gestalten nicht aber lebendig Anschaun und herzvoll Schaffen der trügerische Lohn.

Nach meiner Erfahrung ist Klavierspiel die fast unerlässliche Vorbedingung, und zwar eine soweit reichende Bildung für dies Instrument, dass der Jünger alle Formen, die im Laufe der Kompositions-Studien allmählig zur Uebung kommen, schon am Instrument kennen und ausüben gelernt. Für den Anfang würde mithin soviel Geschicklichkeit genügen, als zur Darstellung sogenannter Handstücke und zum gebundnen Spiel einfacher und künstlerisch gesetzter Choräle gehört. Hier treten übrigens beide Studien schon in Wechselwirkung; indem das Klavierspiel Erfahrungen und Anschauungen gewährt, bietet der Kompositions-Unterricht (ich verweise auf die vierte Ausgabe von Th. 1. meines Lehrbuchs) schon bei der monodischen Gangbildung, bei den Liedsätzen der Naturharmonie, bei den Harmoniegängen und den überall angeregten Versetzungen in andre Tonarten mannigfache Spielübungen.

Bis hierhin, für den freien Liedsatz und leichte Rondoformen kann allenfalls auch Bildung auf einem andern Instrumente (Geige Violoncell Klarinette) statt des Klavier genügen. Sobald aber polyphone Studien beginnen, zeigt sich mit jedem Schritt weiter die Unentbehrlichkeit des Klaviers als des polyphonen Instruments. Allerdings soll der Tonsetzer befähigt werden, seine Gedanken ohne Hülfe des Instruments zu bilden; allerdings gewährt es schon einen gewissen Anhalt auch für diese verwickeltern Formen, wenn man viel in ihrer Weise gehört, und sich geübt hat durch den blossen Anblick der Noten den Inhalt sich zur Vorstellung zu bringen. Allein mit alle dem ist schwerlich so lebhafter und belebender Fortschritt zu erwirken, wie mit einer wenn auch nur mässigen Geschicklichkeit und Bethätigung im Klavierspiel für diese Formen; selbst Virtuosität in homophonen Aufgaben erweist sich ohnedem unfruchtbar. Das Kompositionsstudium muss überall die Wege gebahnt und die Anschauung erweckt und genährt finden durch Klavierbildung, wenn es nicht innerlich und äusserlich lahm hinschleppen soll.

Der Kompositionsunterricht gewährt Einsicht in das Wesen der Kunst ihrer Elemente und Gestaltungen, in die Triebfedern und Bedingungen künstlerischen Schaffens und Wirkens, Bekanntschaft mit den bedeutendsten Werken und Künstlern, vielseitige Anregung zu eignem Forschen Erkennen und Denken. Aber das alles vereinzelt, wie er es für seinen jedesmaligen Zweck braucht. Hiermit und mit der geistigen Bildung, die sich an Ausübung in Gesang und Spiel knüpft, ist endlich der Boden gewonnen für die mehr wissenschaftlichen Studien von Kunstgeschichte und Kunstphilosophie. Ohne einen Reichthum von Anschauung und künstlerischer Lebenserfahrung in der eignen Brust, ohne geübte Kraft eignen Denkens bleiben diese Studien abstraktes Wissen, arten sie unausbleiblich in unfruchtbares Formelspiel aus, dergleichen man allzuoft an jenen Philosophenschülern beobachtet hat, die statt eigner Geisteskraft und Geistesarbeit sich mit der Schulsprache des Meisters brüsten.

Soviel über die Anordnung der Lehrzweige.

Wohl müsste noch ein Wort über das Zeitmaass dieser Folge von Lehrgegenständen gesagt werden. Allein hier bestimmt neben den mitwirkenden Verhältnissen am meisten das Maass des Fortschritts für die Einzelnen in verschiedenster Weise: der Eine reift in halber und Viertel-Zeit, der Andre bleibt und hält zurück. Im Allgemeinen kann man annehmen, dass jeder Unterrichtzweig Anfangs drei, dann (etwa nach einem Jahre) zwei wöchentliche Lehrstunden, zuletzt (wenn der Schüler schon sichergestellt ist und an die grossen Aufgaben kommt) nur eine fodert, bei zwei (höchstens drei) Stunden täglicher Uebung. Der Kompositionsunterricht würde nur bis in die Fuge hinein drei, nur bis zur Vollendung der Vorstudien für das Orchester zwei wöchentliche Lehrstunden zulassen. Der Gesangunterricht dürfte für die Zeit der kunstmässigen Stimmbildung, die stete Beobachtung fodert, vier und sechs ja wo möglich zwölf Lehrstunden (sechs Morgens, sechs in späterer Tageszeit), und Ausschluss aller Uebung in Abwesenheit des Lehrers wünschenswerth machen. Auch für den Instrumental-Unterricht kann zu Anfang, bis die Hand eingerichtet Bogenstrich und Ansatz für Streichinstrumente und Bläser festgestellt sind, täglicher Unterricht mit Ausschluss selbständiger Uebung vortheilhaft sein.

Im Allgemeinen aber muss man wohl jede Ueberbürdung mit Unterricht für nachtheilig erklären. Abgesehn von der Last die dadurch dem Schüler erwächst hindert unablässige Gegenwart und Einwirkung des Lehrers den Schüler zur Selbständigkeit zu kommen, erstickt die Aufmerksamkeit und eigne Ueberlegung und Fühlung, verewigt gleich despotisch-argwöhnischen Regierungen die Unmündigkeit, und stellt ewig schülerhafte unterstützungbedürftige Schwächlinge hin, wo es freier und in Freiheit kräftiger Männer und Künstler bedürfte. Der Lehrer soll sich sobald es geht zurückziehn und überflüssig machen: nicht das Lehren ist Ziel, sondern Vollendung Ende der Lehre. Auf einen bindenden Lehrtag muss ein Tag freien und selbständigen Wirkens folgen, wenigstens ein Tag. Nur der Gesang fodert für Stimmbildung unbedingt ein Andres, weil da feine Beobachtung eines Andern nöthig, und falsche Uebung stimmgefährlich ist.

Nach diesen Erwägungen lässt sich nun mit Rücksicht auf den Fortschritt jedes Schülers ermessen, wann dem ersten Lehrgegenstande der zweite und jeder fernere sich anschliessen dürfe. Nichts soll hier übereilt, nie der Schüler überbürdet werden; nur Frische des Geists und der Lust verbürgt Erfolg. Stets soll auch von nebeneinander gepflegten Lehrzweigen einer als Hauptsache dargestellt werden, damit der Zögling nicht schwanke sondern seine Vorliebe und das volle Gewicht seiner Kraft entschieden dem einen Gegenstand zuwende. Ist der bis auf einen gewissen Punkt festgestellt, so kann ein andrer an seiner Statt Hauptsache werden.

Neben der künstlerischen Bildung ist die allgemeine zu vollenden. Hat auch der Musiklehrer nicht für sie zu sorgen, so bedarf er doch ihrer Beihülfe und muss Mahnung und Rath erfoderlichen Falls nicht zurückhalten. Mit Uebergehung des Allgemeinen bemerke ich, dass Gesang ohne Sprach- und Redübung (Deklamation) nicht gedeihn kann, und dass diese Bildungzweige besonders jetzt unentbehrlich — oft allein rettungbietend erscheinen, wo wieder einmal das welsche Wesen mit seiner eintonig-allgemeinen

Phraseologie und mit dem unerschöpflichen Gewässer der Solfeggien und Vocalisen Geist und Gemüth gänzlich zu ersäufen droht, und vom Gesang unsrer Sängerinnen oft nichts übriglassen möchte als thierisch — oder um höflicher zu reden: vogelhaft Getön. Tönen ist auch dem Thier verliehn, — Wort und Geist der Rede ist des Menschen. Auch dem Komponisten ist diese Schule unentbehrlich.

Wenden wir uns nun zur Ordnung innerhalb der Lehrzweige.

In Bezug auf die Ordnung der technischen Schulung bleibt wenig zu sagen. Es versteht sich und ist schon früher ausgesprochen, dass hier methodisch vom Einfachern und Leichtern zum Zusammengesetztern und Schwierigern fortgeschritten werden muss. Wenn dies aber die Regel ist, so kann es sehr wohl zur Ermunterung des Schülers gereichen, dass man bisweilen und ausnahmsweis' auf schwierige Uebungen einige leichtere folgen lässt, oder an jene leichtere — wenigstens nicht in Schwierigkeit wachsende Aenderungen knüpft. Das gewährt Erholung ohne Stillstand, und Selbstvertraun. Wir haben aber schon früher erwogen, welchen Antheil an der scheinbar blos äusserlichen Geschicklichkeit Muth und Willenskraft haben. Das Nähere muss für jedes Fach der Ausübung besonders festgestellt werden. Nur in Bezug auf Klavierspiel sei angemerkt, dass polyphones Spiel, für welches es mancherlei Abweichungen vom regelmässigen Fingersatz bedarf, nicht geübt werden darf, bis dieser hinlänglich befestigt ist.

Mehr finden wir in Bezug auf den geistigen Fortschritt zu erwägen. Er kommt hier besonders in Betracht, wenngleich wir schon erkannt haben, dass in der Wirklichkeit Technisches und Geistiges oder Künstlerisches sowenig in der Kunsterziehung als in der Kunstausübung geschieden werden dürfen.

Kein geistiger Fortschritt ist möglich, zu dem nicht die Vorbedingungen erfüllt und Kräfte gesammelt sind. Dieser Satz erscheint eben so unbezweifelbar, als er häufig und unbedacht ausser Augen gelassen wird. Der Grund aber dieser auffallenden Erscheinung ist ein doppelter. Zunächst die unselige Trennung des Technischen und Künstlerischen, die vorzugsweis technische Richtung vieler Lehrer (namentlich Pianisten) die eine Folge des heutigen Kunstzustands ist. Dann die Unbereitwilligkeit so vieler Lehrer aus sich herauszugehn, sich von ihrem Standpunkt' auf den des Schülers zu versetzen.

Wenn der Techniker seine Schüler, sobald sie nur und weil sie technisch dazu gereift sind, zu den tiefsten Werken eines Beethoven oder Bach anlernt, zu der Cismoll-Fantasie, zu der Fmoll-Sonate (der sogenannten *Appassionata*) zu der chromatischen Fantasie oder zu Passions-Arien: so kann ihn nur eigne Fremdheit im Inhalt solcher Werke, oder der äusserliche Umstand etwa dass man zufällig gerade mit ihnen jetzt die »klassischen Honneurs« macht, im Verein mit gänzlicher Unberücksichtigung des Schülers bestimmt haben. Wie kann (ich hab' es schon zuvor bemerkt) ein nicht für das Tiefste Durchgebildeter, ein nicht auf den Höhen der Kunst Wandelnder für Werke Sinn und Verständniss haben, die der Mehrzahl der Künstler ein mit sieben Siegeln verschlossen Buch sind und bleiben? Dergleichen muss nicht blos misslingen und den Kenner mit grösserm Unwillen erfüllen als die fadesten Salonstücke, sondern es muss auch den Schüler zu Gedankenlosigkeit und innrer Taubheit gewöhnen, da er Unverständliches handhabt und wohl gar in den Kreis seiner niedern Vorstellungen Hohes hinabzieht.

Ueberhaupt muss mehr als jede andre Kunst die unsre auf ihrer Höhe exklusiv bleiben: sie kann mit ihren tiefsten Werken nicht volksthümlich werden, weil sie eine Sprache redet die nicht die gewöhnliche, und die weit über die sogenannte angeborne Musik und natürliche Verständniss hinausreicht. Es war in jenem Jahr 1848, das neben den wunderlichsten Verirrungen soviel Züge edelster Gesinnung und Absichten zum Vorschein brachte, einer der gutgemeinten Wünsche, die höchsten Tonschöpfungen eines Beethoven auch den Unvermögenden zur Darstellung zu bringen. Allein ohne Vorbildung — das heisst ohne vollständige, Jahre erfodernde Emporbildung würde Unentgeldlichkeit des Zutritts nichts gefruchtet haben. Abgesehn von der Fremdheit der Sprache sind diese mystisch im Innern webenden Vorstellungen nicht »demokratisch«, denn sie gehören nicht dem naturwüchsig sich selber ausbildenden Menschenthum an. Sie sind aber auch eben sowenig »aristokratisch«, denn sie stehn noch unendlich weiter ab von den Konvenienzen und der exklusiven Leerheit der »Gesellschaft.« Sie sind nur den Innerlich-Lebenden und zu ihnen Empor- und Herangebildeten, jenen dichterisch-prophetisch Träumenden zugänglich, jenen Sehern, deren Jakob Böhm einer war. Die Musik ist volksthümlich und demokratisch, wo sie Volksstimme ist oder thatsächlichen Boden betritt.

Wer der Musik in ihren höhern Regionen theilhaftig werden soll, der muss dazu auferzogen werden. Mehr oder weniger ist das mit allen Künsten ebenso. Immer wird die ungebildete Menge sich eher zu den Kotzebue und Aubers, zu den Trivialitäten betender Kinder oder wettreitender Fuchsjäger an den Schaufenstern unsrer Bilderläden wenden, als zu den Shakespeare und Goethe, zu den Gluck und Beethoven und zu Raphaels stillen Madonnen. Höhere Entwickelungen oder Begriffe für Ungereifte sind nur Veräusserlichung und Verschlechterung des Innerlichen.

Aber die Bildung ist nicht blos an die Bedingung stufenweiser Entwickelung gebunden, auch an die allgemeine Lebens- und Geistes-Entwickelung. Schon für sich zieht das Alter, von allem Andern abgesehn, Gränzlinien die man nicht ungestraft verletzt: nur dass die Strafe zunächst die schuldlose missgeleitete Jugend trifft. Die Jugend hat ihre eigne Gefühls- und Handlungsweise, die man zwar verdrehn stören und hemmen kann, aber nur zum Schaden und nimmer zum Gewinn. Jugend will spielen, und wenn sie sich aus dem Spiel zu bestimmterm Streben aufrichtet, dann entscheidet sie sich heftig und schroff und einseitig. Sie muss, weil die vermittelnde Fülle fehlt, in starken Gegensätzen, ja in Uebertreibungen sich gefallen. »Ein Jüngling muss (Goethe sagt's) die Flügel regen, in Lieb' und Hass gewaltsam sich bewegen«: wer ihm darin gewaltsam störend und wehrend entgegentritt, erzieht nur Heuchler und Duckmäuser, nur Altklugheit und Kastratismus, aber kein Künstlerthum und keinen offnen Sinn für Kunst. Hat man der Jugend, ihrem heutigen Standpunkte gewährt was einzig ihr heut gemäss und erlangbar war, und man lenkt dann später von höherm Standpunkt ihren Blick auf das früher einseitig und unvollkommen Erfasste zurück: so kann das, klug benutzt, ein beflügelnder epochemachender Moment werden. Der Gesichtkreis wird weit, der Blick wird hell, der Muth wird froh und stark, wenn wir an uns selber unsern Fortschritt erkennen. Wir lernen Bescheidenheit, und gewinnen zugleich Zuversicht und grossere Vorstellung von unsrer Aufgabe, wenn wir wahrnehmen wie weit sie unsre frühere Einsicht überragt, und dass uns nun erst gelungen uns ihr näher zu ringen.

Endlich aber ist jeder Fortschritt mit sorgfältiger Rücksicht auf den gesammten Entwickelungsgang zu bemessen, damit nicht eine Strebung die andre störe. So musste schon oben bemerkt werden, dass polyphones Spiel nicht eher geübt werden darf, als bis regelmässiger Fingersatz hinlänglich festgestellt ist, um durch die für jenes nothwendigen Abweichungen nicht verloren zu gehn. So darf taktfreies Spiel nicht eher gestattet werden, als bis der rhythmische Sinn an taktfestem Vortrag' erstarkt ist. So darf auch die Kompositionslehre von den naturnächsten Formen und Gesetzen zu den über sie hinausgehnden Fällen nicht eher vorschreiten, als bis jene gefasst und dem Schüler nicht blos angelernt sondern angeeignet sind. Gleiches lässt sich für das Gesangfach und allenthalben als nothwendig erweisen. Schritt für Schritt muss überall ein fester Standpunkt nach dem andern errungen werden, jeder muss fest betreten auf jedem müssen wir fest werden, keiner aber darf uns fesseln, wenn der neue Fortschritt möglich und sicher ist.

Soll dies auf künstlerische Weise gelingen, so kann nicht die Rede davon sein, dass man etwa dieselben Aufgaben erst auf eine dann auf die andre Weise löse, z. B. Sätze die taktfreien Vortrag fodern eine zeitlang gegen ihren Sinn taktstreng darstellen lasse und später erst sie sinngemäss noch einmal einstudire. Das hiesse durch die Unwahrheit zur Wahrheit gelangen wollen, und wär' eben so verhängnissvoll als die Scheidung von Technik und Kunst in der Künstlerbildung.

Der einzig richtige Weg ist, dass man für jedes Fach den Stoff sichte und nach den Bildungszwecken ordne. Gieb, muss man zuerst vom Lehrer fodern, dem Schüler nur Gutes, nur was du selber nach künstlerischer Einsicht für »künstlerisch-Gutes« erkennst, nicht was durch einen berühmten Namen, durch den Geruch der Klassizität oder durch Salon und Mode sich gegen deine Einsicht aufdringen will. Nur zu Anfang und soweit es nöthig ist, um den Schüler aus bisheriger Unentwickeltheit oder Verbildung auf Besseres überzuleiten statt abzuschrecken und zu entfremden, kann und muss der Lehrer Nachgiebigkeit gegen Schwäche walten lassen.

Unter dem Guten sodann soll »das Belebende« allem Andern vorgehn, das was im Schüler selbst höhere Belebung entzündet, was nach Beethovens Ausdruck »Feu'r aus dem Geist schlägt.« Welche Werke sind belebend? Diejenigen, die ihren Inhalt karaktervoll ausprägen und das im Fortschreiten, nicht im Stillstehn thun. Im temperirten Klavier gehören die Bmoll-Fuge (3/2) und die Hmoll-Fuge (4/4) zu den tiefsinnigsten Tonsätzen; aber sie sind nicht fortschreitend sondern stehnbleibend, und darum nicht belebend. In ein und derselben Sonate (Emoll Op. 90) giebt Beethoven im ersten Satz' ein Ideal von Karakter- und Fortschrittskraft, während dem zweiten Satze, so süss und innig er uns zuspricht, so psychologisch nothwendig er dem ersten folgt, die Fortschrittskraft fehlt.

Das Gute, das Beste soll aber endlich zu rechter Zeit und bestimmtem Zweck für den ganzen Entwickelungsgang gegeben werden, also stets dem Schüler auf seinem jedesmaligen Standpunkt' und dem Lehrer für den jedesmaligen Moment seines Wirkens gemäss sein. Das Beste muss unfruchtbar bleiben, kann schädlich werden zur Unzeit. Nichts ist kläglicher und verderblicher als dies Herumtappen, dies zwecklose zufallartige Vor- und Rückwärts-Irren Allesdurcheinandermischen unkundiger oder unbedachter Lehrer. Und nichts erkennt und dankt der Schüler lebhafter als plangemäss sichre Leitung.

Dass diese Grundsätze durchführbar sind, wird jeder Lehrer der in seinem Fache Bescheid weiss bezeugen. Versetzen wir uns, um ein allgemeiner Beispiel zu geben, in das Klavierfach, und beschränken uns auf einen einzigen

Komponisten. Beethoven. Wie vielfältigen Lehrstoff bieten allein schon seine Werke!

Zwar lässt sich Lebendiges und Geistiges niemals vollkommen zutreffend klassifiziren, es spottet gleichsam der Gränzlinien, die der scheidende Verstand zieht. So kann es auch gar nicht fehlen, dass den hier anzustellenden Scheidungsversuch vielerlei triftiger Widerspruch treffen wird. Doch mag er für das erste Zurechtfinden gewagt sein.

Dreierlei kann (wie wir früher erkannt) Inhalt der Musik sein: reines Tonspiel, Gefühlsleben, ideale Vorstellung. Diese Unterscheidung wird man an sich gelten lassen können: nur in der Anwendung zeigt sie sich desshalb unzulänglich, weil erstens die je höhere Sphäre die untere in sich schliesst und zweitens die untere mehr oder weniger in die folgende höhere hineinspielt. Allein es ist hier nur auf ein erstes Zurechtfinden abgesehn.

Der ersten Stufe, der Sphäre des Tonspiels, würden von Beethoven die Sonaten Cdur Op. 2, Cmoll und Fdur Op. 10, E und Gdur Op. 14, Bdur Op. 22, Esdur Op. 27 und 29, Gdur Op. 31, Cdur Op. 53, Fisdur Op. 78, Bdur Op. 106 zugehören. Obwohl (wie sich bei einem Beethoven von selbst versteht) keine von ihnen ohne tiefern Gehalt für die Seele ist, so fodern sie doch zunächst technisch Geschick und dazu jene »Fühlung« (möcht' ich es nennen) die sich musikalisch begabten und musikgewandten Ausführenden gleichsam instinktartig von selbst ergiebt, und mit einzelnen Weisungen des Lehrers berichtigt und vervollständigt werden kann.

Der zweiten Stufe, dem zu deutlichen Stimmungen und sicher gezeichneten Seelenzuständen gesammelten Gefühlsleben, könnten die Sonaten Adur und Fmoll Op. 2, Esdur Op. 7, Ddur Op. 10, Cmoll (die *Pathetique*) Op. 13, Asdur Op. 26, Ddur Op. 28, Dmoll Op. 31, Emoll Op. 90

zugezählt werden. Dass die Asdur-Sonate sich wenigstens im Trauermarsch zu idealer Vorstellung erhebt, steht urkundlich durch die Ueberschrift fest; Gleiches liesse sich vielleicht für die Sonaten Op. 28 und 31 erweisen.

Dem idealen Standpunkte gehört die Cismoll-Sonate (*una quasi Fantasia*) Op. 27, die (wunderlich und unpassend — gewiss nicht von Beethoven selber *Appassionata* benannte) Fmoll-Sonate Op. 57, urkundlich die Esdur-Sonate (*les adieux*) Op. 81, ferner die Sonaten Adur Op. 101, Asdur Op. 110 und Cmoll Op. 111. Solche Werke sind nicht in einzelnen Zügen oder Partien, sondern im Zusammenhang des Ganzen zu fassen, und nur dem zugänglich der sich durch Anlage und Bildung zur Ahnung und zum Schaun des Idealen emporgehoben hat. Wieviel Geistig-Erschautes, Geahntes, wieviel im verhüllten Innern geheim halbunbewusst Erlebtes ist hier zu Tongestalten zusammengeflossen, die öfter nicht einmal fähig waren, den idealen Inhalt zu offenbaren! und zwar nicht aus Unzulänglichkeit des Künstlers sondern des Kunstvermögens, das ewig hinter dem Ideal zurückbleibt. Solchen Aufgaben kann nur der Ebenbürtige nahn; sie fodern »Divination«, die so sicher sein kann wie der physiognomische Blick des tiefsten Menschenkenners. Der schaut die Wahrheit, selbst wo er sie nicht beweisen kann. Dem Zögling darf hier der Meister nur mit äusserster Vorsicht näher treten, nur wenn er sicher ist, in ihm weder blinde Nachbeterei noch Unglauben und Zweifelsucht (aus Nothwehr gegen das noch Unfassbare) hervorzurufen, die dessen Gemüth gegen die Kunst verhärten und alle Idealität vernichten würden.

Dass obiges Beispiel weder vollständig durchgeführt noch methodisch scharf gegliedert ist, bemerkt jeder Kundige. Es kam auch nur auf Andeutung in flüchtigem Umriss an; das Nähere muss für jedes Fach besonders gegeben und für jeden Schüler gegliedert werden.

Nur einer solchen Organisation des Lehrstoffs kann es gelingen, für umfassende Bildung Raum zu schaffen. Von einer solchen ist zu fodern, dass sie den Zögling in alle wesentliche Richtungen des Kunstlebens einführe, soweit sie nur in das Fach fallen für das gebildet werden soll.

Hier aber kommt die bereits früher auf diesen Blättern festgehaltne Anschauungsweise zu statten, die die Kunst als fortlebenden geschichtlich sich entwickelnden Organismus fasste. Die natur- und kunstverwandteste Methode wird sich dem geschichtlichen Entwickelungsgang' anzuschliessen haben. Nur mit dem Erstorbnen und der Breite des geschichtlichen Auslebens wird sie den Zögling verschonen, und den Anknüpfungspunkt wird sie da suchen müssen, wo die Gegenwart mit ihrem musikalischen Inhalt' und Einfluss schon vorgearbeitet, Empfänglichkeit und Verständniss schon angeregt und angebahnt hat.

Soll ich für diesen Theil der Lehraufgabe wenigstens in flüchtigen Zügen Andeutung geben, so würde der Klavierunterricht, von Uebungen Handstücken und leichtern neuern und neuesten Kompositionen abgesehn, die wenigen Klavierwerke Haydns die neben seinen Nachfolgern noch künstlerischen Werth behaupten, dann die zahlreichern Mozarts von dauernder Bedeutung dem Schüler bekannt machen. Von jenen sind es besonders zwei Esdur-Sonaten im ersten Bande der gesammelten Werke, von diesen würden vorzüglich die vierhändigen Fantasien in Fmoll, einige Sonaten und kleinere Tonstücke, die Cdur-Fantasie (mit der allerdings etwas trocknen Fuge) die Cmoll-Fantasie (zum Studium des Vortrags im Einzelnen) vor Anderm den Vorzug verdienen. Während nun allmählig zu den leichtern an Mozarts Weise anlehnenden Werken Beethovens übergegangen würde, müssten ein Paar Werke Dusseks *(le rétour à Paris, l'invocation)* und Louis Ferdinands (Fmoll Quatuor) ein Paar Fugen Händels (Fmoll und Hmoll, m. s.

meine Ausgabe) nachgeholt werden: Dussek und Louis Ferdinand als Zwischenglieder der Entwickelung, Händel als erster Anknüpfungspunkt mit der polyphonen oder bachschen Periode. Bei weiterm Fortgange tritt K. M. Weber neben Beethovens mittlere Werke, und kann Bach (vielleicht mit Hülfe meiner »Auswahl«) zugänglich gemacht werden. Dem höchsten Studium dienen Beethovens und Bachs tiefere Werke zur Aufgabe. Auch hier hab' ich nur das Wichtigste beispielweis angeführt, ohne ältern (Clementi, Hummel) oder jüngern Meistern (Chopin Schumann Mendelssohn Liszt) damit den gebührenden Rang irgend anzuzweifeln.

Im Gesangfache würde sich dem Liedstudium Händel mit seinen unsterblichen liedmässigen Gesängen anschliessen; ihm würde Gluck, dann Mozart Beethoven — dieser besonders auch mit seinen schottischen Gesängen — zuletzt Bach folgen. Alles Uebrige schicklich beizuordnen müsste dem Lehrer für jeden Schüler überlassen bleiben: ältere und neuere Zeit, Deutschland Italien und Frankreich bieten bekanntlich reiche Blumenlese. Dass Bach überall später als seine Nachfolger auftritt, hat seinen Grund in der Tiefe dieses Meisters, zu der man erst reifen muss.

Noch eine Bemerkung sei mir in Bezug auf Kompositionslehre gestattet. Im Lehrbuche lag vollständige und systematische Entwickelung einer Form aus der andern als erste Pflicht ob. Als erster praktischer Gewinn für den Schüler tritt hervor, dass keine Form besondre Schwierigkeit darbietet weil stets die vorhergehnden zur Vorbereitung gereichen, dass also der Schüler von Anfang an ungestört und unbeschwert in seinem Berufe bleiben kann, bildend und schaffend.

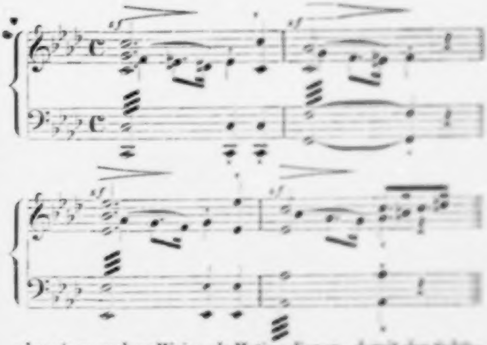
Im persönlichen Unterrichte kann und muss die Energie des Auffassens und Bildens noch gesteigert werden. Sobald dem Schüler ein Mittel übergeben ist, muss es nach allen Richtungen hin zur Ausgestaltung und Anwendung kommen.

Die monodischen Gänge und die Sätze der Naturharmonie müssen sobald der Schüler in ihrer Bildung sicher ist, am Instrumente aus dem Stegreife gebildet werden und zwar bald in dieser bald in einer andern Tonart.

Bei der dritten Harmonieweise muss harmonische Figuration zur Begleitung und zur Belebung der Gänge (namentlich von Sextakkorden) eingeführt und improvisatorisch am Instrumente geübt werden.

Sobald die Modulation in fremde Tonarten mit dem ersten Modulationsmittel (dem Dominantakkorde) geübt ist, werden Liedesgrundlagen mit Benutzung der Modulation entworfen, Durchgang und Hülfston einfach gezeigt und geübt und dann Liedsätze (Melodie und Harmonie gleichzeitig, wobei die Weise des Entwerfens und ihre Vortheile zu zeigen) gebildet. Walzer und andre Tänze werden zweitheilig, Märsche dreitheilig gesetzt.

Neben diesen lebendigen Uebungen schreiten die Mittheilungen der Modulationslehre, dann Vorhaltlehre u. s. w., dann die gründlichere Durchgangslehre bis zu ihrer aller Vollendung vorwärts, so dass der Theorie und Elementarbildung vollständiges Recht wird, der Schüler aber gar nicht mehr aus der Thätigkeit des Bildens und Schaffens heraustritt. Jedes neue Mittel wird sogleich als neues Motiv benutzt: neue Harmoniegänge (zunächst die Folgen von wirklichen, dann die aus willkührlich umgebildeten Dominantakkorden) werden Grundlage von Sätzen, für Liedsätze gedrungnern Baues (z. B. für Trauermarsch, feierliche Aufzüge) müssen Vorhalte Vorausnahmen Haltetöne frei eintretende Vorhalte in dieser



oder einer andern Weise als Motive dienen, damit der Schüler sogleich ihren Sinn fühle und ihren Gebrauch sinngemäss übe.

Sobald die Modulationslehre vollendet ist, werden Anhang und Schlusssatz gezeigt und vorzüglich bei dem Marsch' angewendet. Nun wird auch das Trio zum Marsch, Menuett mit Trio, die grössere Folge von Walzern eingeführt. Das Lehrbuch giebt über die vorzugsweise Wichtigkeit dieser Formen Auskunft.

Neben diesen Uebungen wird Behandlung des Volkslieds (überhaupt weltlicher Melodien) und Chorals gleichzeitig geübt. Der Choral, so wichtig für reiche Harmonieentfaltung und in seiner höhern Behandlung als Grundlage für polyphonen Satz, gewinnt damit Raum um durchdringend studirt zu werden, ohne den Schüler allzulange zu fesseln und durch Schwierigkeit und Einförmigkeit zu ermüden.

Hier schliesst sich die Choralfiguration in den drei ersten Formen an. Neben ihr (nach der ersten) wird die figurale Variation geübt, die Figuration auch auf weltliche rhythmisch eignere Melodien angewendet, gelegentlich ein Versuch mit dem Etüdensatz und mit dem gesungnen Lied gemacht. Das Gesanglied wird naiv (wie es im Munde des Volks und der Gesellschaft lebt) behandelt, mehr dem Instinkt des Schülers überlassen, und nur durch gelegentliche Winke wo es nöthig ist gelenkt und gefördert, dabei aber nachdrücklich auf künftige gründliche Gesangstudien hingewiesen.

Während die Choralfiguration dritter Form zu voller Aneignung kommt, und nachher, werden die ersten Rondoformen in langsamer Bewegung gezeigt und geübt, — sie sowohl wie Variation und Etüde mit Rücksicht auf Ausführbarkeit und Wirksamkeit am Klavier.

Nun nimmt das Studium der einfachen Fuge für sich allein den Schüler in Anspruch, obwohl ihm nicht gewehrt werden darf, aus Lust und zur Erholung gelegentlich auf frühere Formen zurückzukehren. Bisweilen findet sich selbst (wenn die Fugenarbeit ermüdet oder trocken und abstrakt wird) Anlass, geflissentlich auf die leichter ansprechenden Formen zurückzugehn. Fuge und Choralfiguration werden ohne Rücksicht auf Ausführbarkeit und Wirkung am Instrument behandelt. Zeigt sich der Schüler schwach in der Bildung des Gegensatzes, so kann (wie schon gesagt) gelegentlich eine Zwischenübung in der Form zweistimmigen polyphonen oder imitatorischen Liedsatzes (nach dem Vorbild bachscher Präludien und Inventionen) eingeschoben werden. Zuletzt fasst jene Weise des Rondo's in langsamer Bewegung, in der der Hauptsatz Liedform hat, der Seitensatz Fuge (Fugato) ist, (Th. II des Lehrbuchs S. 328 No. 483 der 3ten Ausgabe) Homophonie und Polyphonie erleuchtend zusammen. Gern such' ich solche Aufgaben, die einen Lehrkreis schliessen und krönen, dadurch geistig fruchtbar zu machen, dass ich ihnen irgend einen thatsächlichen Boden gebe, z. B. eine dramatische Situation erdichte für die jene Form geeignet wär'.

Jetzt kommen die drei grossen Rondoformen (in schneller Bewegung) auf Klavier berechnet, zum Studium, und dann vollständig die Formen der Doppelfuge. Dann wieder die Sonatinenform und die Tripelfuge, für die es meist nur einer Ausführung bedarf.

Endlich werden neben dem umfassenden Studium der Sonatenform die Vorstudien für Gesang (das Rezitativ!) und Orchester gemacht, und Textstudien angeknüpft. Bei begabtern oder schon vorgeübtern Schülern werden diese Vorstudien schon früher eingeschoben.

Dass der erfahrne Lehrer sich weder an diesen noch an irgend einen Lehrplan fesseln, sondern in jedem einzelnen Falle das jedesmalige Bedürfniss des Schülers beachten wird, versteht sich.

Dass übrigens dieser Lehrgang unmöglich dem Lehrbuche hat zur Richtschnur dienen können, bedarf keines Beweises; er würde die systematische Entwickelung zerrissen und ein Hin und Her von Anknüpfungen und Uebergängen hervorgerufen haben, das Leser und Studirende verwirren und ermüden müsste. Ein Andres ist es mit dem lebendigen Unterricht in der Hand eines das ganze Material beherrschenden Lehrers, der den Schüler gleichsam an der Hand leitet, unausgesetzt ihn beobachten und sicherstellen, mit ihm weilen und eilen, nöthigenfalls zurücktreten und nachholen kann. Daher bedarf auch der lebendige Unterricht nicht jener Vollständigkeit von Mittheilungen (z. B. der Ausnahmfälle bei Vorhalten u. s. w.) und Formen (z. B. der zweimalzweistimmigen Naturharmonie, der freiern Choralfiguration, der Imitation, des gehnden und festen Basses u. s. w.) die dem Lehrbuche, das Allen Alles zu bieten hat, unerlässlich sind. Er ermisst das besondre Bedürfniss des Schülers, darf Manches für gelegentlichen Anlass aufsparen, Vieles den Nach- und Nebenstudien des Schülers aus dem Lehrbuch' überlassen.

Zum Schlusse dieser Erörterungen über »das Was der Methode« komm' ich auf einen Gegenstand zurück, dessen Wichtigkeit schon früher (S. 299) in die Augen fallen musste: auf das Gedächtniss und seine Pflege.

Ich habe schon der Besorglichkeit vieler Lehrer gedacht, die vom Erstarken und Gebrauch des Gedächtnisses Vernachlässigung des Notenlesens Ungenauigkeit und Flüchtigkeit im Vortrage fürchten, und darum der Anwendung dieser Fähigkeit mit Verboten entgegentreten. Dass diese nachtheiligen Folgen sich einstellen können und oft schon eingestellt haben, wer wollte das leugnen? Nur wird dem mit blossen Verboten auch nicht abgeholfen. Der Schüler findet die Hülfe des Gedächtnisses nicht blos bequem, sie ist ihm — ist dem Musiker in der That unentbehrlich. Jene Nachtheile haben öfters im übereilten Vertraun des Schülers auf das Gedächtniss, meist aber in der Unentwickeltheit und Unzulänglichkeit desselben, — also im Vorurtheil oder der Säumigkeit des Lehrers ihren Ursprung.

Können wir denn, wenn wir auch wollten, das Gedächtniss entbehren?

Nicht einen Schritt weit.

Zunächst bedürfen wir sein für den ganzen Lern-Apparat, für Ton- Takt- und Notenwesen, für alle Regeln und Anweisungen. Das Alles muss gemerkt werden. Aber noch mehr: es darf und kann nicht blos äusserlich gemerkt werden, sondern mit lebendiger Vorstellung der Sache selbst. Es ist ganz fruchtlos, wenn ich mir Tonreihen Intervallnamen Maasse Akkorde Geltungen Betonungen u. s. w. dem Namen und der Verstandesbestimmung nach merke, sobald ich sie nicht nach ihrem sinnlichen Dasein meiner Vorstellung eingeprägt und gegenwärtig habe. Keine Regel kann mir nützen und keine Anleitung genügen, wenn ich nicht Verwirklichung und Wirkung zugleich mir eingeprägt habe. Ich muss nicht blos mir merken, dass irgend ein Akkord mit diesen andern in Beziehung stehe mit jenen keinen Zusammenhang habe, dass ein andrer Akkord sich in gewisser Weise fortbewegen (auflösen) wolle: ich muss Klang und Gang in meiner Vorstellung gegenwärtig haben. Ich bedarf des Gedächtnisses, und zwar in künstlerischer Form — der Vorstellung.

Ich bedarf sein auch bei der Ausführung. Jeder Anfänger weiss, dass man sich nicht von Note zu Note forthelfen und zwischen jeder gelesenen erst auf dem Instrument oder mit Stimme und Wort zurechtfinden kann. Man muss irgend eine Strecke weit vorauslesen, muss sogar während man in der Ausführung eines Theils der Komposition begriffen ist das Folgende lesen und so gut wie möglich nach Eintheilung technischer Ausführung Vortrag u. s. w. zurechtmachen. Das aber muss im Gedächtnisse bleiben und aus dem Gedächtniss ausgeführt werden, während das Auge schon zur dritten Stelle vorauseilt. So ist das aufmerksamste Von Noten Spielen oder Singen innerlich Stück für Stück ein fortwährend Aus dem Gedächtniss Spielen. Dieselben Lehrer die gegen das Auswendigspielen und Singen eifern und anstreben, können nicht umhin dem Schuler fortwährend »die Augen voraus!« zuzurufen, — das heisst aber eben: das Gedächtniss gebrauchen, damit nicht bei jeder Note fortwährend Alles stocke.

Dirigent und Lehrer müssen fast Alles was eben ausgeführt wird im Gedächtniss haben. Wie sollten sie, wenn ihr Auge an die Noten gefesselt wär', einen Blick für die Ausübenden haben, Zeit finden auf der Stelle zu lenken zu hemmen zu treiben, zu beruhigen und aufzuregen, die verkörperte Seele des Orchesters, der Ablenker aller Verirrung im Entstehn ja vor demselben zu sein?

Und wie kann vollends der Komponist ohne Gedächtniss schaffen? Kriecht er etwa von Note zu Note? Wie lange trägt er grössere Werke -- durch tausend Fremdheiten und Störnisse hindurch — mit sich herum, ehe der eine Stern der ihm zuerst in unsichrer Dämmerung erschienen war zur lichtströmenden Sonne gewachsen, in deren frohem Stral eine neue Welt sich regt, voll Leben Bestimmtheit Bedeutung bis in die kleinste Einzelheit!

Gewiss! wir können Gedächtniss weniger entbehren wie die Meisten.

Wir müssen es nicht zu bannen und zu binden sondern frei und thätig zu machen suchen.

Wie geschieht das?

Ich antworte: durch diese selbe Behandlung des Lehrwesens, die sich uns überall als alleinkünstlerische und kunstwürdige zeigt.

Mache deinen Schüler, rath' ich dem Lehrer, frei und selbständig! dann wird sein Leben in der Sache von selber auch das Gedächtniss zu Hülfe rufen und kräftigen. Eines Mehrern bedarf es von Seiten des Lehrers nicht: das Weitere thut dann im Schüler Bedürfniss und Lust.

Hat der Schüler seiner Vorstellung die Normal-Dur-Tonleiter, seinem erkennenden Verstande den Sinn der Notenschrift eingeprägt, so findet die Errichtung der andern Tonleitern, der Gebrauch der verschiednen Schlüssel schon in Erkenntniss und geübter Vorstellungskraft Anhalt. Dasselbe gilt von allen Regeln und Abweichungen, die zu heller Anschauung und Verständniss gekommen sind.

Die eigentliche Schule für Gedächtniss und Vorstellungskraft sind aber jene Uebungen mit denen Ton- und Taktsinn erzogen und das Kompositionsstudium begonnen wird. Erst das kleinste Motiv dann zusammengesetztere, erst die einfachste Fortpflanzung dann freiere, zuerst die engste Folgerichtigkeit dann Freiheit und Mischung: da reichen Merken Gedenken Vorstellung Ausgestaltung einander die Hand. Wenn weiterhin die Kompositionslehre Schritt für Schritt vom Einfachern und Beschränktern zu immer reichern Zusammensetzungen und umfassendern Bildungen führt, — wenn mit ihrer Hülfe (oder dieselbe sogut es geht ersetzend) der Ausübungslehrer jene selbige Bildungsweise in den vorgelegten Tonstücken nachweiset: dann wächst mit Erkenntniss und Uebung auch jene Kraft.

Dem Missbrauch aber — das heisst dem Vertraun auf Gedächtniss bevor ihm das Erfoderliche sicher eingeprägt worden — wehren wir durch Erweckung der Aufmerksamkeit für das Einzelne das flüchtige Schüler sich entschlüpfen lassen, und durch Wechsel der Aufgaben bei denen jene Flüchtigkeit sich zu zeigen begann.

Wenden wir uns nun zur letzten jener oben gestellten Fragen, auf

D. das Wie der Methode,

so findet sich nach allem Vorausgeschickten nur wenig zu erinnern.

Der eine Grundsatz, dass Kunstlehre am Wesen der Kunst festhalten muss, sei dem Lehrer auf jedem Schritte Gesetz und Leitstern. Er sagt Alles was nothig ist.

Er bestimmt vor allem: dass der Schüler als Künstler aufgefasst werden muss, der Anfänger schon mit der Vorstellung, dass in ihm ein Künstler vor uns steht. Ich sage nicht: ein künftiger Künstler, sondern ein gegenwärtiger, so leicht Jeder einsieht wieviel dem Schüler — dem Anfänger am Künstlerthum fehlen muss. Und ich spreche das in

Wahrheit nicht aus Gefallen an Paradoxie sondern mit Ueberzeugung aus.

Denn wenn in diesem Anfänger das Künstlerthum nicht schon ist, wann kommt es in ihn hinein? wo beginnt es? — Wenn die Anlagen entwickelt sind? aber sie entwickeln sich von Anbeginn des Lebens fortwährend, über die Lehrzeit über alle Voraussicht hinaus, so lange noch Kraft und Lust zum Fortschritte lebt. Beethoven hat bis zur neunten Symphonie bis zur zweiten Messe sein Vermögen entwickelt und gesteigert: Liszt ist vor zehn Jahren der grösste Pianist gewesen und jetzt ein unermesslich höherer geworden. Oder soll etwa das Künstlerthum bei irgend einem Maass von Geschicklichkeit Kenntniss oder Einsicht beginnen? — Aber bei welchem? Niemand lernt aus. Wir Lehrer und Künstler allesammt sind Schüler, und bleiben es. Unsrer Aufgabe gegenüber »soll Niemand Meister heissen.« Wir bleiben Strebende, die Mitschüler unsrer Schüler. Dem Fertigen gilt ewig der Richtspruch: »Lass die Todten ihre Todten begraben!« Und wenn wir ihnen das, es ist ja doch Wahrheit! in rechter Weise zu erkennen geben: so werden sie nicht etwa hochmüthig und eitel werden, und sich überheben gegen uns, sondern demüthig und freudigbewegt vor der Hoheit des Berufs und der Unermesslichkeit der Aufgabe. Das hab' ich oft genug erfahren.

Auch will ich bei jenem ersten Gebot nicht im Mindesten nach vornehmer Künstlerweise zwischen dem »Mann von Fach« unterscheiden und dem »Dilettanten.« Wohl weiss ich, wie nieder Streben und Flug so vieler Dilettanten bleibt, dass sie Künstler zu nennen wie Spott klingt. Aber ich weiss dasselbe von so viel Berufsmännern, die nach altem Dichterwort von der »hohen der himmlischen Göttin« nichts als »Käs' und Butter« begehren für den »bellenden Magen« des Haushalts. Wenn nur alle Kunstgenossen als rechte Dilettanten heranträten, mit Vorliebe —

gleichviel wie einseitiger. Nicht äusserliche Bestimmung und Stellung, sondern innerliche Neigung und wirkenskräftige Bethätigung macht den Künstler. Soweit und so lange Jeder theilnimmt an der Kunst, so weit und so lange gehört er ihr an und unserm Kreise.

Der Künstler aber kann nicht mehr sein und geben, als in seinem Menschen ist. Wir müssen, ich wiederhol' es, den Menschen aufrecht halten und kräftigen, damit er als Künstler aufgericht und kräftig dasteh' und wirke.

Wir müssen im Zögling vor Allem Selbstgefühl und Selbstgewissheit erhalten, seine Selbstbestimmung und Richtung, seinen Willen und die Summe seiner Willentlichkeiten den Karakter stärken und stählen, nicht durchkreuzen nicht durch den Rost des Zweifels anfressen lassen, nicht durch Ansehn oder dialektische Künste der Ueberredsamkeit oder überschimmernde Beispiele vom Gegentheil des Erstrebten das Vorwärtsstreben in Schwanken bringen. Wohl dürfen wir der Verirrung nicht feige den Lauf lassen. Aber zweierlei müssen wir stets bedenken. Erstens dass nicht jeder Irrthum Verirrung und von bleibendem Nachtheil ist, sondern mancher sich selbst widerlegt oder dem reifenden Bewusstsein und Urtheil erliegt. Zweitens dass auch in der Verirrung irgend ein Theil Wahrheit und Recht ist, wär' es auch nur das der persönlichen Stimmung und Selbstbestimmung. Schlagen wir roh und gebieterisch hinein, so haben wir um ebensoviel Unrecht, stören und schwächen den Irrenden. Knüpfen wir am Recht' an, das im Irrthum verhüllt liegt, wär' es auch das kleinste: so erhellt sich von da die Erkenntniss, fühlt der Verirrte in sich selber sich gesichert, und damit gekräftigt und willfährig den Theil Unrecht und Irrthum abzustossen. Ich würde den Schüler der ohne Technik Spieler, ohne Studium Komponist sein wollte, der Thalberg oder Goria dem Beethoven vorzög', oder in der Fmoll-Sonate nichts als Passagenwerk fänd', keineswegs verdammen und verstossen. Was er wollte würd' ich wahrheitgemäss anerkennen und festhalten: von da würd' ich mit ihm weiterstreben, und er würde willig folgen, wenn ich richtig angeknüpft hätte.

Die höchste Festigung aber finden wir nur in der eignen Ueberzeugung, um so sichrer und freudiger je angestrengter wir sie errungen haben. Darum, mein' ich, ist keine Lehre (wär' sie noch so gehaltvoll) so folgenreich und fruchtbar als der erweckte Reiz zum Selbstfinden und Selbstdenken.

Ich lobe mir die Lehre die »sich überflüssig macht«, die sobald wie möglich des Schülers Selbstkraft weckt und anstatt ihrer weiter wirken lässt, den Jünger auf eigne Füsse stellt statt mit Krucken (oder wenn es deren gäb' mit Siebenmeilenstiefeln) zu begnadigen. Nur anregen und anbahnen, nur helfen und bewahren vor Verirrung soll der Lehrer, — und auch das nur soweit es unumgänglich nöthig. Die begriffne Notenschrift (ich hab' es schon anderswo gesagt) ist unendlich fester und anwendungreicher als die todt überlieferte: die mit eigner Mühe zusammengesuchte Tonleiter ist belebender als die gegebne; der Fingersatz den ich mir selbst ersonnen klärt mich weiter auf, als der noch so klüglich vorgeschriebne. Selbst der Irrthum muss zum Vortheil werden. Mag der Anfänger immerhin diesen Fingersatz

1 . 2 3 4 5 ? 1 2 3 1
c d e f g a h c, es f g as

versuchen: er wird aus sich selber oder auf die leichteste Frage das Richtige finden. Eingedenk dem goetheschen Wort:

Der Irrthum schadet nicht, das Irren ist gefährlich!

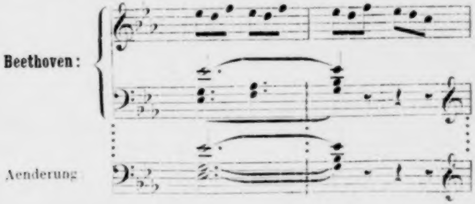
wollen wir nur Festhalten und Fortpflanzung des Irrthums bannen, — und auch das nur durch die belebtere Kraft des Schülers.

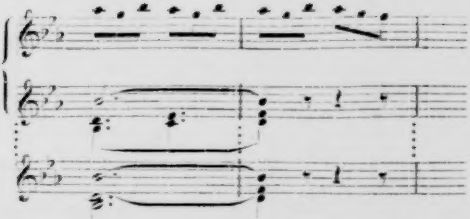
Dasselbe gilt durch die ganze Lehre, bis in die höchsten Regionen. Soll Auffassung und Vortrag einer Komposition gelehrt werden, so muss ich Inhalt und Bau anschaulich machen. Ich zeig' ihn nicht, sondern bewege den Schüler ihn zu finden. Hier (sprech' ich) ist der erste Gedanke: kehrt der wieder? und wo? wird er blos wiederholt oder verändert? Wo findet sich ein neuer Gedanke? wo kehrt dieser wieder? Ist der Bau äusserlich vorgestellt, so frag' ich nach Sinn und Vortrag des ersten Satzes, lehne jedes Hin und Her jedes Ergehn in Gefühlsausspinnungen und Bildereien ab, und dringe auf die einfachsten Bestimmungen: der Satz sei zart oder stark zu fassen, u. s. w.

Wenden wir uns lieber gleich an einen bestimmten Fall; er soll nicht erschöpft werden, sondern nur einige Andeutungen befestigen.

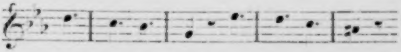
Ich wähle Beethovens Esdur-Sonate, Op. 7. Kompositionskunde wird nicht vorausgesetzt.

Welcher Gedanke tritt zuerst auf? Der Schüler mag antworten: der in den ersten zweimal zwei Takten wiederholte. «Es sei!» «Erscheint derselbe wohl als eine so mannigfach und weit ausgeführte Melodie wie dies oder jenes Lied? sollte nicht das Folgende dazugehören? liegt nicht auch da der erste Gedanke (das erste Motiv) zum Grunde?» Eine leise Aenderung der Unterstimmen





würde das weisen: der Schüler würde nun erkennen, dass der erste Satz (er soll *A* heissen) aus jenem weilenden Motiv der ersten zwei Takte und aus der empordringenden Achtelbewegung gebildet ist. Mag er nun diesen Satz irrig bis zum dritten



u. s. w.

(er soll *C* heissen) erstreckt meinen, man würde den dazwischen liegenden in Bdur (er heisse *B*) schon durch den Wechsel der Tonart bezeichnen können. Die Zergliederung des Folgenden übergeh' ich.

Nun würde die Wiederkehr aller Sätze aufgesucht und dann die Frage nach der Darstellung erörtert. »Wie soll *A* vorgetragen werden?« »Sanft und weilend!« sei die Antwort. »Wohl! und wie der Satz *C*?« — Kaum ist es denkbar, dass hier nicht der Irrthum der ersten Antwort vom Schüler selbst erkannt würde. Gehn wir der Kürze wegen auf den Satz *C* über. »Welchen Inhalt zeigt er?« In zweimal zwei Takten geht er abwärts, in vier Takten aufwärts mit erhöhter Bewegung. »Wie wollen wir ihn vorstellen? — Kehrt er wieder, und wie?« Die Figurirung der Ober- dann der Unterstimme (zuvor des Tenors) kann dem Schüler nicht entgehn und bezeichnet ihm diese Stimmen zu besondrer Rücksicht.

Genug hiervon. Es kann nicht fehlen (und ist mir stets gelungen) durch solche — durch noch weniger Fragen aus dem Schüler selber Verständniss und Darstellungsplan vom Ganzen bis in die einzelnen Momente zu entwickeln.

Denselben Grundsatz wend' ich im Kompositionsunterricht an. Nach den ersten nöthigen Einleitungen erweiset er sich als fortwährend Gestalten. Aber sobald als möglich werd' ich aus einem Bildner zum Frager. »Welches dieser Motive soll ich nehmen? was soll mit ihm geschehn?« — das ist die unablässige Frage; jeder nur einigermaassen haltbare Vorschlag wird angenommen, — an den Folgen zeigt sich dann sein Werth. Jeden Augenblick hört der Schüler ein: »Nun weiss ich nichts weiter!« und muss forthelfen.

Wie dies Verfahren besonders bei klassenweisem Unterricht belebend, selbst die Trägsten und Schwächsten erregend wirkt, hab' ich nicht selten zu eigner Ueberraschung auf dem Konservatorium beobachtet.

Dann aber, wenn Selbstdenken Selbstvorwärtsstreben Selbsterfinden erweckt und in frischer Thätigkeit bewährt sind: dann öffne man dem Blicke des Jüngers neue weite Aussichten, denen er schon wenngleich unbewusst sich näher gerungen, die er vielleicht schon geahnt hat. Das flügelt empor! Da fasst den Jüngling Muth und Freudigkeit für unabsehbar weite Bahn!

Dazu muss der Lehrer nicht blos in Wissen und Können reich ausgerüstet sein, er muss auch Zutraun und Liebe des Jüngers besitzen. Stelle dich, der du den ächten Beruf des Erziehers begriffen, getrost und freudig neben den Knaben! sorge dass er gern zu dir tritt und heb' ihn empor zu dir, mit ihm Hand in Hand steige die Bahn aufwärts deren End' Ihr beide nicht erblickt. Hilf ihm! hilf ihm sich selber helfen! Laste nicht auf ihm mit deinem Uebergewicht, sondern befreie ihn, Schritt um Schritt wieweit es geht, von dir! Denn er soll nicht zum ewigen Schüler erzogen werden, nicht Schüler bleiben sondern aufhören es zu sein.

In diesem selbigen Sinne muss auch Mahnung und Urtheil stärkend und ermuthigend aus dem Munde des Lehrers gehn, nicht erschlaffend und Verzagen weckend. Das Lob sei keusch. Uebertrieben -- üppig loben erschlafft oder macht übermüthig. Aber das verdiente soll aufrichtig gespendet werden, nicht in feiger Besorgniss vor nachtheiliger Wirkung verhehlt oder verkümmert. Was kann nicht nachtheilig wirken? man dürfte gar nichts thun — und gar nichts unterlassen, wollte man alle möglichen Nachtheile berechnen und meiden. Der Tadel aber soll nicht beugen, soll niemals Selbstgefühl und Zutraun knicken sondern stärken. Das wird bei vollster Aufrichtigkeit erreicht, wenn man im Tadel das Gute neben dem Fehl, die heilversprechende Kraft im Zögling neben der Verirrung anerkennt und zu Hülfe ruft. Ja Fehler und Tadel können zum Segen werden, wenn der Jüngling im Fehl den Feind seiner selbst und seines eigentlichen Begehrens erblicken, und in sich selber das rettende Vermögen finden lernt.

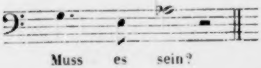
Daher darf die Beurtheilung auch nicht aufdringlich sein, der Tadel namentlich sich nicht an all' und jedes Verfehlte hängen (denn das verwirrt und entmuthigt) sondern auf das Nächstnöthige sich richten, wie das Lob nur auf das bisher nicht Gelungne, auf den wahren Fortschritt.

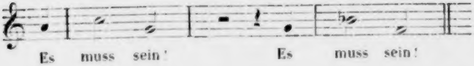
Auch das Maass des Lehrgangs muss hiernach bestimmt werden. Wir müssen zögern und reich geben wo der Schüler schwach und unsicher ist, dürfen beflügelt vordringen und Viel ihm überlassen und erlassen, sobald er durch Gelungnes festgestellt und mit neuer Lust erfüllt ist. Dann wollen wir an Wendepunkten in grossen Rückschauen zusammenfassen und zum Bewusstsein bringen, was bisher errungen worden. Das rüstet den Schüler mit Freudigkeit und Muth zu neuem Emporstreben. Uebereilung macht unsicher und schwindelnd; selbst nicht übereiltes aber vielumfassendes Vorschreiten verwirrt ohne jene Sammlung gewährenden und befestigenden Rückblicke. Aber auch Zögern über das Maass ist nachtheilig, es lähmt und schwächt Lust und Eifer. Es ist ein nur zu häufiger Fehlgriff besonders unerfahrner Lehrer, den Fortschritt so lange zu verschieben bis das Vorhergehnde vollkommen (wie sie meinen) erfasst ist und geleistet wird. Er darf und muss vielmehr erfolgen, sobald der Schüler das Vorhergehnde soweit gefasst und geleistet hat, als ihm jetzt erreichbar und zur Begründung der nächsten Aufgabe genügend ist. Denn das Vollkommne, wer leistet es, und wagt es im Ernst vom Schüler zu fodern? Nur Eigensinn und Trägheit des Lehrers verhärtet sich gegen diese Wahrheit.

Unsre Schüler wollen Künstler werden. So müssen wir sie zur Kunst führen, zu ihr selber, nicht zu den Gerüsten und Spalieren blos, die der Kunstgärtner immerhin nöthig haben mag. So müssen wir die Kunst in ihnen einpflanzen, oder vielmehr — denn wer könnte wohl in den Menschen ein Leben hineinbringen, das nicht schon keimend in ihm wäre? — wir müssen die künstlerischen Keime in der Seele wecken stärken befruchten zeitigen.

Wer Künstler erziehn will, der wirke auf den Sinn, durch den Sinn auf das Gefühl, der erleuchte! entzünde! belehre!

Die Erleuchtung des Kunstjüngers und Künstlers das sind die grossen Aufklärungen, die dem Blick das Anschaun neuer Seiten des Kunstlebens, dem Streben neue Bahnen erschliessen. Wieviel danke ich Gluck's Gesängen Bachs Rezitativen und Motetten, wenn sich dem Schüler inmitten moderner Verwöhnung die Wahrhaftigkeit und Tiefe der Gesangsprache nicht kundbar machen wollte! wie Manchem ist an jener händelschen Hmoll-Fuge das Wort: »Red' und Seelenbewegung in jeder Stimme« zur Wahrheit geworden! wie Mancher hat erst an jenem wunderbaren Andante des C-Quatuors (Op. 59) ganz gefühlt die Tiefe und Mächtigkeit jener musikalischen Dramatik die wir Polyphonie nennen! Da in dem Andante ist nichts von den verschrieenen Künsten der Polyphonie, von denen verschrieen, die nur die Form nicht den lebendigen Inhalt sehn, und denen jene Form unlebendig und darum lastend wie ein eiskalter Leichnam auf die Schultern gelegt worden. Da vernimmst du nichts als ein Klaglied, einfältig wie die Wahrheit die vom Herzen kommt. Aber nicht ein einzeleinsam Wesen spricht zu dir, in seiner Einzelheit verfangen: sie finden sich zusammen, Leidtragende, Jedes mit seinem Schmerz, und alle wie eine Familie vereint in Banden und Gefangenschaft gemeinsamen Leids. Was wird da erzählt! und will aufschrei'n in Schmerz und erstickt in scheuer Furcht! wie quält sich das und grollt, wie wogt das empörte Gemüth gegen unwürdig Geschick! wie rührend das Lächeln unter Thränen, wenn der entschwundnen schönern Tage gedacht wird in der Heimat! Ihr, die dergleichen nimmer begriffen, oder in der innerlichen Erstorbenheit eures Gemüths und inmitten der frivolen Zerfaserung eures im Alltaggespül aufgelösten Wesens das nicht zu gestehn und festzuhalten wagt: lernt hier das abgrundtief' und weltenreiche Gebiet des Künstlers ahnen! Das müsst ihr, wollt ihr Künstler sein und Führer zur Kunst! dahineinschaun schwindelfrei müsst ihr in die geheimnissvollen räthselhaften Gründe! An die Stirn muss euch jener düstre Spruch geschrieben werden,





der sich aus Beethovens Brust emporrang in einer seiner letzten Offenbarungen in dem sechszehnten Quatuor.

Wer da steht, vermag auch zu entzünden und höher anzufachen die Flamme die im jugendlichen Gemüth erglommen und oft in Gefahr ist unter verdeckender Asche zu verdüstern, wo nicht zu ersticken. Weise dem Jüngling die hohen Gedanken der Vorangegangnen Vollendeten und enthülle die tiefsinnigen Plane nach denen sie Unsterbliches geschaffen, nach denen Homer seine Ilias gleich der schattenlos emporstrebenden Pyramide, Aeschylus seine Orestie, Raphael seine Verklärung, Gluck die Oper, Bach sein Evangelium, Beethoven das Mysterium geschaffen! Und dann offenbare sich ihm, was ihm auszugestalten verliehn ist.

Und hast du ihn geführt und in Thatfähigkeit hingestellt, dann steige mit ihm in die tiefsten Gänge die der Geist der Berufenen geöffnet und gewallt. Da zeig' ihm bis in den einzeln Zug das Walten des einen Geists und Gedankens, der das Ganze geschaffen. Da ist zu lernen! da belehre zum letztenmal! denn da ist die letzte und höchste wie die erste Lehre. Woran das gewiesen wird, gilt gleich. Sei es am Allegretto der siebenten Symphonie, wo aus einfachem Keime das Lied in zusammengehaltenster Einfachheit aufwächst, dann die zweite Tonreihe zu seeleschmelzendem Gesang erwacht und der Bass in bedeutsamen Pulsen mahnt. Sei es im »*Credo patrem omnipotentem*« der letzten Messe, wenn über dem bekenntnissfesten Bass und der Exaltation des ganzen Chors hoch oben und in eigenster Weise man das Hosianna von andern Stimmen zu vernehmen meint. Woran der Blick geöffnet werde, das gilt gleich.

Hiervon genug.

Nicht darf ich den Kreis der Betrachtungen geschlossen achten, denen wir uns hier unterzogen, ohne wenigstens einen Blick auf die Lehrveranstaltungen zu werfen, die für Kunstbildung sich darbieten.

Selbstunterricht — Unterricht Einzelner — Unterricht vereinigter Schüler: das sind die drei Formen, unter denen der Jünger zu wählen hat.

Von ihnen muss vorerst der Schulgesang in Volks- und höhern Schulen nebst all' den flüchtigen Veranstaltungen zur oberflächlichen Betheiligung an gemeinsamer Musikübung gesondert werden. Die Schule nähert — das ist nach dieser Seite hin ihr Beruf — die Kunst dem Menschen, macht sie der Menge die nicht oder noch nicht nähern Antheil und Beruf für sie hat zugänglich, macht sie volksthümlich, den gesellschaftlichen Zwecken dem Volks- und Kirchengesang erreichbar und dienstbar. Der Schule ist Volksbildung Zweck, die Kunst ist nur eins ihrer Mittel, und zwar keins der nächsten und wichtigsten. Die Kunstlehre hat im Gegensatze dazu nicht den Zweck die Kunst zu dem Menschen hernieder zu bringen und nach ihm und seinen Absichten einzurichten, sondern den Menschen zur Kunst emporzuheben. Der Mensch und seine gesammte Bildung sind ihr nur Träger des Kunstideals. So wichtig nun auch der Antheil der Schule an der Kunst und die Kunst als Mittel und Theil der Volksbildung auf der Schule ist, so gehört doch die Erwägung dieses Verhältnisses und aller damit verwandten nicht auf diese der Kunst als ihrem Zweck und Gegenstand gewidmeten Blätter. Was wir über Kunstpflege und Kunstlehre zu sagen finden, ist ein für sich abgeschieden von der allgemeinen Schule Bestehndes. Uns ist nicht allgemein-menschheitliche Bildung sondern Kunstbildung die Aufgabe.

Selbstbildung für Kunst im Allgemeinen oder für gewisse Kunstzweige ist keineswegs unmöglich oder unerhört. Musik ist, wenigstens in Deutschland England Frankreich Italien so allverbreitet, dass nirgend Anregungen und Vorbilder fehlen: kaum wird man irgend einen Zweig ohne zurechtweisende Lehrbücher finden; wer endlich in einer Richtung einheimisch geworden, wird sich auch in die verwandten leicht genug hineinfinden, oder den Weg den er zum Theil unter Anleitung gemacht weiter verfolgen können. Man darf sogar in der verdoppelten Anstrengung die Selbstunterricht nöthig macht Prüfung der Lust und Willenskraft und Steigerung der Energie erblicken. Aber eben sowenig darf man den ungleich grössern Zeitaufwand, die Ermüdung und Entmuthigung vielfachen Irrens und Umhersuchens und die Zweifelhaftigkeit des Selbsturtheils und endlichen Erfolgs unerwogen lassen. Es bedarf keines langen Beweises. Wer einen nur irgend zutrauenswürdigen Lehrer gewinnen kann, wird sich nicht leicht den Mühseligkeiten und Zweifeln des Selbstunterrichts hingeben.

So bleiben im Grunde nur zwei Lehrveranstaltungen zu erwägen: Unterricht Einzelner und Unterricht vereinter Schüler.

Der Einzelunterricht hat für Kunstbildung (ich rede natürlich nur von der Tonkunst nicht von den Werkstätten der Maler und Bildhauer) den unermesslichen Vortheil voraus, dass nicht blos Zeit und Kraft des Lehrers ungetheilt dem einen Schüler zu statten kommt, sondern dass der Lehrer sein ganzes Verfahren der Persönlichkeit dieses einen Schülers anpassen, überall das gerade ihr Gemässe thun, nach ihrem Bedürfnisse zögern eilen nachholen, das an ihr Mangelhafte stärken, ihre Kraft und Neigung beflügeln und benutzen kann. Diesen letztern Vortheil besonders nenn' ich unermesslich, weil in der Kunst Persönlichkeit und Eigenthümlichkeit entscheidend sind, und um so entscheidender, je höher man steigt.

Der Unterricht von zwei vereinten Schülern nimmt an den Vortheilen des Einzelunterrichts einigermaassen Theil. Beide Formen des Unterrichts bedürfen übrigens keiner Erörterung oder Empfehlung; sie sind allen Lehrenden am meisten bekannt, und werden überall die verbreitetsten sein, wenn die Musik zu so allgemeiner Mitbethätigung des Volks gelangt ist, wie bei den Kulturvölkern unsrer Zeit.

Gleichwohl hat sich jetzt wie früher das Bedürfniss gemeinsamen Unterrichts gezeigt und »Musikschulen« in den verschiedensten Gestalten hervorgerufen, Singschulen zur Erzielung von Chören für den Kirchendienst seit Papst Silvester und Gregor I bis zum berliner Domchor, Singschulen für das Theater, Orgelschulen oder »Kircheninstitute« zur Heranbildung der Kirchen- und Schul-Musiker, Orchesterschulen und allgemeine Musikschulen mit dem unvermeidlich gewordnen Namen »Konservatorien.«

Vergebens hat man mit Ernst und Scherz gegen die Konservatorien gestritten, vergebens angeführt: dass »der Genius« sich überall Bahn breche (dann bedürft' es gar keines Unterrichts, wenigstens für ihn) dass Konservatorien noch keine »Genies hervorgebracht« (wer vermag das als Lehrer? und welchem Lehrer ist verbürgt, Schüler von höchster Begabung zu finden und zu vollenden?) dass sie nichts als Invaliden-Versorgungen seien für ausgediente und verunglückte Künstler und Lehrer.

All diesen vielherumgetragnen Einsprüchen tritt unerschütterlich das Bedürfniss entgegen. Auf der einen Seite bedürfen bisweilen Staat und Kirche der Auferziehung von Musikern für ihre Zwecke: so ist das pariser Konservatorium entstanden. Auf der andern Seite begehren Viele aus dem Volke Musikbildung, ohne für Privatunterricht bei guten Lehrern Mittel und für die ihnen zugänglichen Lehrer rechtes Zutrauen zu haben; so sind die Konservatorien in Prag und Wien, Leipzig Köln und Berlin entstanden.

In der That aber spricht nicht blos das äussere Bedürfniss für gemeinsamen Unterricht. Er stellt den unleugbaren Vortheilen des Einzelunterrichts eben so unbestreitbare gegenüber.

Erstens kann für gewisse Fächer kaum anders als in gemeinsamer Uebung erzogen werden; nämlich für Chorgesang, wozu man auch Ensemble rechnen kann, und für Orchester, wozu wieder Quartett und überhaupt Instrumental-Ensemble zu rechnen. Es bedarf für Musiker und Musikverständige keines Beweises, dass jene Fächer besondre Geschicklichkeiten fodern und dass man vortrefflicher Solosänger oder Solospieler sein kann, ohne darum für Chor Orchester und Ensemble geschickt zu sein.

Zweitens können gewisse Fähigkeiten selbst bei dem sorgsamsten Einzelunterricht nicht so kräftig ausgebildet werden als im Gesammtunterricht; und das sind gerade die zuerst erfoderlichen: Takt und Gehör. Der Einzelne wird durch augenblickliche Stimmungen oder Unsicherheiten zum Zögern oder Eilen, zum Zutiefsingen oder Hinauftreiben der Töne bewogen. In der Masse gleicht sich fast von selber Eins am Andern aus; und da in der Mehrzahl stets das Natürliche Richtige vorherrscht, so werden die Abweichungen von der Masse des Richtigen verschlungen und endlich instinktiv in den Irrenden vertilgt. Besonders der Rhythmus gewinnt erst in Massenwirkung die rechte Kraft der Betonung und zeigt erst da recht deutlich und kenntlich seine ordnende Gewalt. Auch die rhythmische Uebung kann (wie bereits früher angedeutet) erst hier reich und belebend geordnet und gegliedert werden. Wenn von einer Schaar von Schülern Einer den Takt laut zählt, ein Zweiter die Direktionsbewegungen macht, ein Dritter am Piano oder sonstigem Hauptinstrument die Taktheile zu hören giebt (vorausgesetzt dass der Inhalt der Komposition es gestattet) die Uebrigen vollständig ausführen, figurirt (bald einfacher bald bunter) begleiten, und was sich sonst der Art anordnen lässt: so ergiebt das so mannigfaltig anregende Uebung und Befestigung, wie der Einzelunterricht gar nicht zu bieten vermag.

Gleichwohl scheint mir nicht in diesen mehr zufälligen und einseitigen Vortheilen der eigentliche Werth der Konservatorien zu beruhn, sondern vielmehr in der Vielseitigkeit und Vollständigkeit der Bildung und in der Einheit und Einmüthigkeit des Verfahrens nach allen Seiten hin, Vortheile die sie vor jedem Einzelunterricht voraus haben müssen, wofern sie kräftig und redlich ihrer Aufgabe zu genügen trachten.

Soll unsre Kunst nicht vollends zur Industrie, zu Handwerk und Mode herabsinken, so muss die Bildung für sie vollständig und durchdringend so muss sie durchgeistet und künstlerisch werden. Was man gewöhnlich »Fachbildung« nennt, nämlich Anlernung für eine bestimmte Reihe von Leistungen, kann im Kunstgebiete durchaus nicht genügen. Mit allen äusserlichen Kenntnissen und Geschicklichkeiten zum Klavier- oder Orgelspiel ist man kein guter Klavierspieler und Organist, wenn man nicht volle und sichre Verständniss der Kunstwerke mit denen man wirken will besitzt. Schon dafür, geschweige für höhere Leistungen bedarf es, wie wir gesehn, umfassenderer Bildung. Selbst der Chorsänger und Orchesterspieler wird durch sie zu höherer Leistung erhoben, weil er nicht mehr blosses Werkzeug, willen- und theilnahmloser Diener ist sondern beseelter mitempfindender eingeweihter Genoss. Ein Orchester von blossen Technikern wirkt handwerkmässig; der Zutritt von Virtuosen steigert, wenn sie redlich für die Sache nicht für persönliche Eitelkeit wirken, das Ganze zu Feinheit und Lebendigkeit: das Mitwirken von Kompositionsverständigen (ich meine künstlerisch vollkommen sich Bildenden) erhebt die Leistungen zu wahrhaft künstlerischer Bedeutung. Es giebt dafür kein glänzender Beispiel als die berühmten Konzerte des pariser Konservatoriums, in denen man stets die grössten Meister, einen Rode Kreuzer Baillot, an der Spitze des Orchesters gesehn. Ueberhaupt muss ein Orchester, dessen Mitglieder umfassende und dabei gleichartige Bildung erhalten und von unten auf nach gleicher Methode gleiche Spielweise geübt, in dem die Auffassung der Einzelnen untereinander sich ausgeglichen hat, vor einem aus verschiednen Schulen und Kapellen bunt zusammengesetzten entschiednen Vortheil voraushaben.

Der letzte Vortheil nach aussen, den Konservatorien durch ihren umfassenden Bildungskreis gewähren, ist die Gelegenheit zur Lehrerbildung, und zur Anlernung für die Kunst des Lehrens. Wie wichtig aber der Lehrerstand und gründliche umfassende Lehrerbildung, ist auf diesen Blättern genügend zur Sprache gekommen.

Bei alle dem bleibt der Einzelunterricht in jenem hochwichtigen Punkte der Erhaltung und Ausbildung der Persönlichkeit in grossem Vortheil, und allerdings kann wo es nicht an Mitteln fehlt auch ausserhalb der Konservatorien umfassende Bildung — und dann tieferdringende gewonnen werden. Es ist aber dann noch erfoderlich, dass irgend Jemand, entweder ein sachkundiger Vorgesetzter oder ein besonders zutrauenswürdiger Lehrer den Bildungsgang und das Ineinandergreifen der Fächer ordne.

Diesem zuerst und zuletzt entscheidenden Vortheil des Einzelunterrichts kann das Konservatorium nur unter zweierlei Bedingungen gegenübertreten.

Vor Allem dadurch, dass es sich unter der Leitung eines einzigen Sachkundigen, oder wenn es Mehrere sein sollen unter einem innerlich und nach künstlerischem Standpunkt' einigen Vorstand klar und fest organisire, einen weiten für jedes vertretne Fach genügenden Bildungskreis ziehe und bei jedem Fach' und jedem Schüler nicht nach äusserlichen sondern nach künstlerischen Ansprüchen diesen Kreis vollständig erfülle, ohne die Schüler zu überbürden und durch Vielheit und Buntheit der Bestrebungen zu zerstreun.

Dann dadurch dass es in jedem Lehrzweige der des Einzelunterrichts vorzüglich bedarf wohl unterscheide, was an und mit Vielen geleistet werden kann und wo man auf den Einzelnen eingehn muss.

Die rein-theoretischen Studien (Geschichte u. s. w.) bedürfen selbstverständlich nicht des Einzelunterrichts, würden für Einzelne Verschwendung von Lehrkraft und Mitteln verursachen.

Der Beginn aller Ausführungsfächer fodert zwar Eingehn auf jeden Einzelnen, um das Organ (Stimme Hand u. s. w.) zu richtiger Bethätigung zu bringen. Allein neben dieser Sorgfalt für den Einzelnen ist doch der Anspruch ein von Allen gleichmässig zu lösender, die Uebung für den Schüler oft ermüdend, daher im Einzelunterricht Ruhe im Gesammtunterricht Wechsel unter den Schülern rathsam, hier also der letztere im Vortheil. Im weitern Verfolg ist Vieles gemeinsam möglich oder sogar besser als im Einzelunterricht zu leisten; alle chorischen und orchestralen Aufgaben, sowie Takt- und Treffübungen dienen als Beispiel.

In den Kompositionsstudien kann allerdings schon in den Liedformen die Eigenthümlichkeit Einzelner hervortreten; doch ist gemeinsamer Unterricht bis zu den umfassendern Aufgaben der grossen Rondo- und Sonatenformen wohl ausführbar, wofern die Klassen nicht übermässig besetzt sind und man Zeit findet, *jeden Einzelnen* zu beobachten und in seinen Arbeiten sorgfältig nach seiner Weise zu beurtheilen und anzuweisen. Ich habe im berliner Konservatorium den ersten Kursus (Melodik, Harmonik, Liedsatz, Choral) mit 14 und 16 Schülern, den zweiten (Figuration, Fuge, kleine Rondoformen) mit 7 und 9 Schülern, die grossen Aufgaben mit 4 und 6 Schülern durchführen können, und würde Hülfsmittel für noch mehr gefunden haben.

Für die grossen Aufgaben und für die letzte Ausbildung in Komposition und Ausführung tritt nun wieder der Vorzug, ja bisweilen die Nothwendigkeit des Einzelunterrichts entschieden hervor. Je zweckmässiger der Gesammtunterricht eingerichtet worden ist, um bei kräftiger Förderung der Schüler Zeit und Mittel zu erübrigen, desto freigebiger können und müssen beide nun für den höhern Unterricht verwendet werden, um es dem Einzelunterricht möglichst gleich zu thun. Die Tüchtigkeit der Lehrer aber wird sich auch darin erweisen, schon im Gesammtunterricht die Schüler zu individualisiren und mit *jedem* Fortschritte das Recht der Eigenthümlichkeit zu höherer Geltung zu bringen.

Einsicht in Kunst und Lehre, reine künstlerische und eine der Zukunft, der Erziehung der *Jugend* für bessere Zeiten zugewandter uneigennütziger aufopfernder Sinn, sie allein können solche Lehranstalten im Sinne dieser Blätter gründen und erhalten.

Mögen sie denn, weil es einmal eingeführt ist, »Konservatorien« heissen! Sie müssen etwas Höheres sich zum Ziel setzen, als das knappe »Erhalten«. Konservatonennt man in unsern um Stichworte nicht verlegnen Tagen den Sinn, der »das Bestehende« festhält. Allein das Bestehende ist, wie diese Blätter vielfältig zur Erwägung gebracht, nicht immer das Gute und Beste. Ja es ist in der That niemals das Beste. Denn die Menschheit ist auf Leben das heisst auf Bewegung und Fortschritt angewiesen: nur das Todte »besteht« — bis es zerfällt durch innre Scheidung der Elemente und äussern Angriff. Jenem Stichworte gegenüber steht das andre: »Zerstören«, Destruktivität, das Gespenst aller an der Zukunft Verzweifelnden und den Fortschritt Fürchtenden, der Rettungsgedanke jener Unglücklichen, die unter dem unerträglich scheinenden Druck der Gegenwart weder Fähigkeit noch Hoffnung haben für Fortschritt und Zukunft.

Zerstörung bleibe dem umfriedeten Kreise der Kunst auch in den Gestalten des Neids und der Furcht und Parteiung fern und fremd! Diesen Nachtgeschöpfen treten Lieb' und Erkenntniss mit leuchtender Aegide siegreich entgegen.

Beharren im Bestehnden weil es besteht und bequem und sicher scheint: das ist Verleugnung des Berufs, der der Menschheit in all ihren Strebungen eingeboren, das ist die Losung derer, die schneckengleich in ihrer verhärteten Haut alle Interessen und Aussichten enthalten finden und mit dem hinfälligen fünfzehnten Ludwig »*Après moi le déluge!*« rufen.

Unsere Losung sei Fortschritt! Das ist die Losung der Kunst. Genährt und erleuchtet durch die Thaten und Gedanken der voraufgeschrittenen Geister wollen wir unser Leben und Wirken über die Spanne Zeit des heutigen Tags der Zukunft und Ewigkeit weihn, dass wir inmitten der Enge persönlichen Daseins selber froh werden des Vorausgenusses und der Theilhaftigkeit nach uns kommender Zeiten.

Und wenn — »jetzt oder einst« — von dieser Dämmerstätte tiefgeheimster Räthsel, die wir Musik nennen, hinweg der Geist anderswo seine Befriedigung sein neues Leben sucht und findet, wenn jetzt oder einst unsre Kunst von diesem glänzenden Herrschersitze den sie sich erbaut im Nachinnenleben der Völker herabsteigt, und sich in unsre Stunden stiller Freuden und geheimer Schmerzen als süsse Trösterin und holde Genossin einschmeichelt, und willig dem Jubel- und Zornruf der Völker ihren donnerstarken Heroldsmund beut: auch dann, — dann gewiss nicht haben wir umsonst gestrebt. Derselbige Geist den wir in der Kunst mündig gemacht und thatkräftig: ihm gehört jeder Fortschritt an der in der Kunst geschehn, und auch der Fortschritt über die Kunst hinaus.

Sachregister.

Aesthetik 53. 287. 431.
Allegorie 41. 85.
Allegri 78.
Allkunst 48. 50. 51.
Alte Musik 1.
Alter 312. 314. 316.
Allvater 39.
Anfänger 223.
Anlage 262. 324. 351.
Anmuth 326.
Anregung 290.
Arpeggio 136.
Auber 115. 181.
Auffassung 326. 443. 551.
Aufmerksamkeit 286.
Aufrichtigkeit 204.
Ausdruckfähigkeit 90.
Ausführung s. Darstellung.
Autodidakt 243.
Autorität 225. 266.

Bach, E. 73.
Bach, Seb. 2. 24. 28. 53. 71. 79. 81. 92. 98. 150. 189. 321. 392. 475. 526. 539.
Beethoven 2. 21. 23. 28. 45. 53. 71. 76. 87. 101. 103. 135. 150. 153. 155. 160. 162. 173. 189. 205. 374. 424. 436. 467. 514. 556.
Begeisterung 20. 44.
Begreifen 301.
Benda 321.
Berlioz 17. 28. 124. 158. 161. 163.
Besinnung 37.
Betonung 57. 294. 460.
Bewusstheit 430. 442.
Bewusstsein 32. 37. 266. 287. 433.
Bildnerei 51.
Bildung 24. 434. 444.
Bildungsideal 489.
Bindseil 64.
Biographik 256.
vom Blatt 386.
Boieldieu 74.
Bravourgesang 168.

Caccini 109. 173.
Cantus planus 58.
Cherubini 102. 112. 181.
Chiroplast 412.
Chladny 64.
Chopin 24.
Chorgesang 271. 494.
Chromatiker 65.
Cimarosa 71. 112.
Clausewitz 329.
Clementi 395.
Correggio 52. 70.
Czerny 396. 404.

Dämonisch 42. 449.
Daktylion 412.
Dante 91. 182.
Darstellung 205. 492.
David, Felicien 162.
Deklamation 529.
Devrient 394.
Diesterweg 428.
Dilettant 222. 230. 233.
Direktion 354.
Donizetti 84.
Dorn 102.
Drama 184.

Dualismus 64.
Dumas, A. 296. 322.
Durtonart 305.
Dussek 135. 265. 396. 538.
Dynamik, s. Betonung.
Dynamometer 455.

Eckardt 2.
Ehrgeiz 284.
Einzelmusik 238.
Einzelunterricht 559.
Elementartechnik 397. 422.
Empfanglichkeit 261. 489.
Empfindung 301.
Entschlossenheit 380.
Entwickelung 290.
Erfolg 284.
Erkenntniss 203. 266.
Erinnerung 300.
Erwerb 283.
Erziehung 248. 362.

Fachtalent 327.
Fasch 106.
Fassen 301.
Fertigkeit 378.
Fingerbildung 411. 414. 417.
Fingersetzung 393.
Flotow 118.
Folgerichtigkeit 337.
Form 155. 161. 169. 170.
Fortschritt 2. 24. 93. 180. 182. 193. 196. 566.
Franzos 158. 270.
Freiheit 267. 433.
Funftonleiter 76.

Gabrieli 2. 78.
Gade 124.
Galilei 109.
Gang 338.
Gedächtniss 298. 299. 544.
Gefuhl 266. 325. 432.
Gehör 69. 324. 330. 369.
Geist 37. 40. 201. 266.
Geisterwelt 176.
Gelinek 229.
Gemüth 215.
Generalbass 258. 276.
Genie 20. 261. 327.
Genuss 94.
Gesammtmusik 238.
Gesang 270. 272.
Gesanglehrer 224.
Gesangschule 391.
Geschichtkunde 260. 490.
Geschicklichkeit 376. 379. 397.
Geschlecht, das weibliche, 336. 481.
Geschmack 41. 326.
Gestaltung 259. 270.
Gluck 24. 28. 41. 44. 53. 82. 83. 168. 183. 264. 524.
Goethe 23. 45. 52. 83. 91. 123. 204. 258. 424. 427.
Götterschöpfung 47. 60.
Graun 78. 187.
Gretry 112.

Händel 24. 28. 78. 79. 81. 264.
Halevy 186.
Handübung 407.
Harmonie 64.
Harmonielehre 276.
Harmonik 258. 310.
Hasse 78.
Hauptfach 268.
Hauptmann 17.
Hausmusik 131.
Haydn 24. 28. 53. 71. 74. 77. 85. 105. 150. 264.
Hegel 40. 75.
Herbart 64.
H. Herz 229.
Hiller 73. 105. 188. 199.
Hiob 52.
Hofmann, E. T. A., 230.
Homer 47. 52.
Hulfsfach 268. 269.
Hugo, Viktor 322.
Hummel 102. 396.

Ideal 42. 197.
Idealgebot 234.
Idealitat 210.
Idee 44. 61. 95. 181.
Instrumentalmusik 123.
Instrumentenwelt 85.
Junger 250.
Jugend 289. 533.

Kalkbrenner 396.
Kant 64.
Karakter 261. 289.
Katalani 398.
Kenner 133.

Keppler 64.
Keyser 28. 78.
Kirchenmusik 98. 101.
Kirchentonarten 76.
Klang 55. 374. 456.
Klangbildung 324.
Klangsinn 369
Klassisch 2. 29.
Klavier 88. 155. 273. 525.
Kleist 70.
Komenius 434.
Komposition 270. 275. 495. 526.
Kompositionslehre 258. 545.
Komödianterei 288.
Konsequenz, s. Folgerichtigkeit.
Konservatorium 560. 565.
Kontrapunktik 65.
Konzert 133. 447.
Kraft 397.
Kri[illegible] 256. 491.
Künstler 9. 10. 47. 252.
Künstlerbildung 296.
Kultus 191.
Kunst 30. 40. 197. 213. 220. 237. 244. 259.
Kunstberuf 213.
Kunstbildung 209. 231. 233. 243. 259. 267. 431. 555.
Kunstferne 256. 295. 491.
Kunstgeschichte 256. 258.
Kunstgränze 91.
Kunsthandwerk 237.
Kunstlehre 20. 22. 25. 245. 247. 255. 259.
Kunstlehrer 13. 301
Kunstrichtung 237.
Kunstwerk 44. 246.
Kunstwissenschaft 256. 258. 491.

Lattre 2. 78.
Laut 457.
Lautbildung 402.
Lehraufgabe 268.
Lehre 241. 244. 251. 253. 279.
Lehrer 6. 249. 375. 377.
Lehrerberuf 203. 219.
Lehrerbildung 235.
Lehrergeduld 481.
Lehrerpflicht 220. 230
Lehrmethode, s. Methode.
Lehrordnung 530.
Lehrstand 2. 5. 241
Lehrstoff 521. 534.
Lehrzeit 500. 528.
Leibnitz 64.
Lessing 206.
Licht 32.
Lichtwesen 33.
Liebe 41.
Liebe, die schopferische 43. 60.
Lied ohne Worte 229.
Liszt 17. 21. 77. 124. 135. 299. 396. 410.
Liturgie 101.
Logier 303. 309.
Louis, Ferdinand 135. 396. 538.
Luther 96. 428.
Lyrik 123.

Mainzer 271.
Malerei 51.
Malerei der Tonkunst 53.
Manierist 229.
Materialismus 197.
Meierbeer 29. 45. 87. 116. 174.
Meister 250.
Mendelssohn 47. 92. 102. 105. 119. 124. 153. 188. 205. 226. 229. 265. 299. 329. 448.
Mensch 40.
Menschenkunde 260.
Mensuralmusik 58.
Methode 485. 502. 509. 518. 524. 547.
Militärmusik 129.
Mischoper 165.
Mittelalter 177.
Mittelmassigkeit 84
Mixtur 65.
Modern 29. 138.
Molltonleiter 307.
Moscheles 396.
Motiv 311. 337.
Mozart 24. 28. 53. 71. 74. 77. 169. 173. 200. 299. 321.
Mucke 217. 271.
Muller 135. 321.
Mundt 327.
Musik 27. 30. 51. 54. 100. 214. 216. 263.
Musikbildung 97. 207. 314.
Musiker 441.
Musikgehalt 88.
Musikgewerbe 133.

Musiklehrer 6. 9. 12. 14.
Musiksinn 314.
Musiktreiben 130. 285.
Musikwesen 100. 292.
Mysterium der Kunst 60.

Nachdruck 57.
Nägely 75.
Naturanlage 261.
Naturbursche 21.
Naumann 78.
Neigung 280. 282. 284. 286. 289. 383.
Niederländer 65.
Notenschrift 302.
Notensystem 301.

Oberweg 47.
Ohr 41.
Oper 31. 54. 108. 164. 168. 185.
Oper, alt italische 167.
Oper der Zukunft 2. 176. 178. 182.
Oper, franzosische 185.
Oratorium 78. 104. 187. 191. 192.
Orchester 85. 124. 128. 494.
Organ 261. 405.
Organum 64.
Orgel 525.

Paer 74. 112.
Paganini 449.
Paisiello 71. 112.
Palestrina 2. 66. 78. 80. 150.
Pantheismus 38.
Peri 109. 173.
Peripherisch 261.
Pestalozzi 434.
Phrase 288.
Pixis 321.
Plato 205.
Pleyel 144.
Poesie 51. 260.
Polyphonie 81.
Psychologie 299. 313.
Purcell 78.

Quellen für Musik 98.

Raphael 42. 44. 46. 91.
Reaktion 180.
Realitat 209.
Reflexion 61. 84. 295. 296.
Religion 213.
Restauration 181.
Revolution 84. 181.
Rezitativ 38. 513.
Ricci 84.
Righini 74. 112.
Romantik 156.
Romberg, A. 29.
Rossini 74. 112. 173. 181. 413.
Rhythmus 57. 294. 350. 352. 356. 373. 439.

Salonmusik 21. 66. 227.
Scarlatti 78. 321.
Schaffen 259.
Schall 33. 54. 455.
Schallbreite 64.
Schallwelt 63.
Schallwesen 33.
Schlegel 82.
Schlussel 305.
Schneider, F. 105. 188. 321.
Schonheitslinie 372.
Schonheitsinn 226.
Schonrednerei 288.
Schopfung 201.
Schubert 124.
Schutz, H. 80. 189.
Schumann 17. 28. 105. 124.
Schunke 321.
Scribe 322.
Seele 215.
Selbstunterricht 558.
Shakespeare 46. 52.
Singen 67.
Singverein 106.
Sinn 31. 33. 39. 49.
Sinnenmusik 62.
Solo 494.
Sologesang 271.
Spharen des Geistes 71. 72.
Spiel 63.
Spohr 65. 74. 105. 11[illegible] 154. 265.
Spontini 54. 113. 173. 439.
Sprache 11.
Stimmbildung 391. 401.
Stimme 66. 270.
Stimmung 68. 75.
Strafarbeit 382.
Sympathie 68. 334. 399.
Symphoniekantate 162.

Tag 99.
Takt 324. 369.

15

Taktfreiheit 464.
Taktgeben 353.
Taktgefühl 357. 361. 365.
Talent 20. 69. 261. 277. 281. 318. 320. 324. 328. 350. 498.
Technik 377. 388. 395. 406. 424. 431. 451. 494.
Tempo s. Zeitmaass.
Tempo rubato 465.
Teniers 44.
That 89.
Thatkraft 36. 288.
Thibaut 223.
Timbre s. Klang.
Ton 56. 458.
Tonbildung s. Klangbildung.
Tonfassen 334.
Tongedächtniss 330.
Tonleiter 306. 418.
Tonsinn 330.
Tonstimmen 332.
Tonsystem 302.
Tontreffen 332.
Tragödie, griechische 29. 30. 109. 119.
Transposition s. Uebertragung.
Treffübung 333. 335. 338. 344. 348.
Treue 147.

Uebersetzen 415.
Uebertragung 343.
Umkehrung 339.
Unendlichkeit, die schlechte 498.
Untersetzen 415.
Urakkord 310.

Verbrüderung 16. 18. 286.
Vergänglichkeit 145. 148.
Verkehrung 337.
Vernehmen 301.
Vernet, Horaz 296. 321.
Vers 83.
Verständniss 259. 452.
Verstand 292. 294.
Verwandtschaft der Künste 52.
Virtuosität 137. 228.
Vokalsymphonie s. Symphoniekantate.
Volk 8. 9. 23. 99. 111. 113. 141. 150. 178. 181. 202. 211.
Volksgesang 98. 216. 240. 271. 356.
Volkslied 66. 70. 79. 150.
Volksschule 273.
Vorstellung 51.
Vorstellungsvermögen 297.
Vortrag 257. 454. 470. 473.

Wagner 17. 54. 87. 109. 469. 475.
Wahrheit 206.
Wanhall 144.
Weber, K. M. 28. 87. 115. 173. 439. 539.
Weigl 112.
Weltseele 38.
Wille 382. 384.
Winter 74. 112.
Wissenschaft 213.
Wolfram 144.

Zeit 10.
Zeitfolge 56.
Zeitmaass 294. 462.
Zensur 265.
Zentralität 261.
Zergliederung 405.
Zukunft 28. 140. 142. 179. 193.
Zukunftfrage 149.

CHORSCHULE.

VOLLSTÄNDIGE

CHORSCHULE.

VON

ADOLF BERNHARD MARX.

MIT ÜBUNGSSÄTZEN IN PARTITUR.

LEIPZIG.
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HÄRTEL.
1860.

ENTD. STAT-HALL. LONDON

Das Recht der Herausgabe in englischer und französischer Uebersetzung
hat der Verfasser sich vorbehalten.

Vorrede als Einleitung.

Wenn neunjährige Bedenkzeit, die jener römische Schalk *) einst den armen Schriftstellern (nur sich selber nicht) angerathen, das Gewissen zufriedenstellen könnte, so dürft' ich mit doppelter Beruhigung dies Buch dahingeben; denn Gedanken und Versuche zu demselben reichen weiter zurück und haben nimmer von mir ablassen wollen. Was mich indess arbeiten und zögern und zuletzt ein Ende machen geheissen, was ich vor Allem, vor dem Werke selbst zu aller Berufenen Erwägung bringen möchte, das ist nichts Anderes, als die Wichtigkeit des Gegenstandes, dem das Buch zu dienen wünscht. Nach welcher Richtung man hinausschaut, diese Wichtigkeit des Gegenstandes tritt vor das Auge hin und wächst vor ihm empor.

Sie beruht, diese Wichtigkeit, auf der Bedeutsamkeit des Chorgesangs für Volksleben und Kunstbildung. Soll Musik im Volke lebendig werden und das Leben des Volks erhöhn, soll wahrhafte Musikbildung — nicht Anlernung und Anputz von aussen, sondern Eingeburt in das Leben und Entfaltung aus demselben — gepflegt werden: so kann das nimmermehr gelingen, als durch Pflege des Chorgesangs.

Das Volk, besonders unser deutsches Volk, liebt Musik; sie ist ihm Aushall der allgemeinen Lebensbewegung, die Stimme des Gemüths, in der es das Wogen des eigenen Seelenlebens vernimmt. In allen der Musik zugänglichen Völkern ist es so, bei uns war es so, soweit (bis zu den römischen Geschichtschreibern hinauf) die Kunde vom Volk der Deutschen reicht. In seinen Volksliedern träumt das Volk sein Dasein, sein Gemüthsleben künstlerisch noch einmal durch, ohne sich bewusst zu werden, was damit im Grunde gemeint sei und geschehe, wie die Völker an ihren Mythen und Sagen festhalten, ohne der verhüllten Wahrheit, die in ihnen ruht, alsobald näher zu dringen; nur dem bewusstern Einblick enthüllt sich im Mythos der Gedanke, der Lebensinhalt des Volks im Liede. Das Volkslied ist der verhüllte Ausdruck des Volkssinnes und Volkslebens; das beharrende Grundwesen und die

---

*) *Nonum prematur in annum. Horatius.*

Wandlungen und Fortschritte dieses Lebens, Beides ist Grundgehalt des Volksliedes.

Die musikalische Form desselben ist der Chor, und nur der Chor; schon deswegen, weil für die Vielheit von Menschen, die das Volk bilden, die Vielheit der Singenden im Chor einzig der gemässe Ausdruck ist. Der Volkssinn selbst drängt zu dieser Form hin. Mag es gelegentlich nur ein Einzelner sein, der das Volkslied anstimmt, das Volk kann nicht lange stumm und untheilnehmend bleiben; es muss selber dabei sein, wo sein eigen Gemüth und Leben sich regt, es stimmt ein, wär' es auch nur im Schlussreim (im sogenannten Refrain), sei es auch in naturalistischer Einstimmigkeit; der Gedanke, das Bedürfniss des Chorgesangs sind unabweislich. Und wo nur ein Ansatz zu reicherer Musikbildung hat haften wollen, da geht das Volk über jene rohe Einstimmigkeit hinaus, die Stimme an Stimme, Menschen an Menschen ohne Rücksicht auf Besonderheit und Freiheit fesselt; unsre deutschen Studenten und Handwerksburschen, die Sonntag Abends aus Gärten und Dörfern heimkehrenden Schaaren fröhlicher Paare wagen sich wohlgemuth und oft ganz glücklich in Zweistimmigkeit hinein, unsre deutschen Aelpler lassen sich, blos dem eignen Sinne vertrauend, im vierstimmigen und fünfstimmigen Vollklang vernehmen. So kehrt diese Kunstbildung, die Harmonie, zurück in den Volksgesang, der Urgrundlage aller Musikbildung. Es wird, so lange man Kunde hat vom Leben der Tonkunst, unvergessen bleiben, dass der Volksgesang es war, der luthersche Choral im Munde des Volks, aus dem heraus und um den herum — wie Reben sich um die Ulme legen und Kinder die Kniee des Vaters umringen — die Musik ihre lebenvollste höchste Entfaltung gewonnen. Zunächst aber war es wieder die Form des Chors, die hervortrat; einmüthig stimmte das Volk seine Weise an, in vier und mehr Stimmen breitete sie sich im Kirchenchor aus, sinnig traten die Stimmen, jede nach ihrer eignen Weise, auseinander. Niemand hat diesen letzten Schritt, von dem (nach den Vorübungen der alten Kontrapunktisten) alle weitere Kunstentfaltung ausgegangen ist, lieblicher geschildert, als Martin Luther selber. Er findet es »wohl zu verwundern, dass Einer eine schlechte (schlichte) Weise hersingt, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte einfältige Weise gleich als mit Jauchzen gerings herumher spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken und gleichwie einen himmlischen Tanzreigen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich herzen und lieblich umfangen!« Was hier in kindlicher Lust geübt und geschaut wurde, sollte zu tiefster und vielfältigster Bedeutsamkeit und gewaltigster Geistesmacht in Bach erwachsen.

Was nun für jene Sphäre des naiven Volksgesanges, für Verbreitung des eigentlichen Volkslieds und eine Strecke weit darüber hinaus von Schulen und sonstigen Veranstaltungen geschieht, muss gewiss dankbar aufgenommen und hochgeschätzt werden. Aber in seiner Beschränkung genügt es nicht, sobald die Möglichkeit gegeben ist, weiter zu dringen. Dies zeigt sich schon in der Unbestimmtheit der Abgränzung. Soll man bei dem rein naturalistischen Einüben einstimmiger Lieder nach dem Gehör stehn bleiben? soll man Ziffer- oder Buchstabenschrift zu Hülfe nehmen? darf man es mit der wirklichen Notenschrift versuchen? kann man sich über Einstimmigkeit zu Zweistimmigkeit, zu Harmoniegesang, zum freiern und reichern polyphonen Satze, wie Luther ihn vernommen und sinnig geschildert — und noch weiter hinauswagen? — Jeder Gränzpunkt mag nach gegebenen Umständen und für gewisse Alters- und Bildungsstufen gerechtfertigt sein und muss gleichwohl mit dem Heranreifen zu höhern Stufen unhaltbar werden. Der Fortschritt der Bildung kennt keine Gränze, duldet keine Sperre; Kaiser und Könige und Päpste zerschellen am Widerstreben und sehn ihre Reiche zersplittern oder sich von ihnen ausgestossen, — wie wollte Schulsatzung dagegen halten?

Nein. Stillstand, wo man ihn auch versuchen wollte, ist unhaltbar. Sinn und Bedürfniss des Volks verlangen unaufhaltsam vorwärts. Der flüchtige Hinblick auf einen der entscheidendsten Momente geschichtlicher Entwickelung hat schlagenden Beweis geliefert; unzählige, wenn gleich minder gewichtige, reiht das Volksleben Tag für Tag daran. Das Volk bleibt nicht bei dem Volksliede stehn, es begehrt nach den weitern und tiefer reichenden Offenbarungen seiner Lieblingskunst; und nachdem es lange genug die Werke derselben in stillem Genuss entgegengenommen, fühlt es sich gedrungen, selbstthätig in erhöhter Theilnahme mitzuwirken zu ihrer Darstellung. Es war ein fruchtbarer, volksthümlicher Gedanke Fasch's, an die Stellen der bisherigen gedungenen Chöre Stimmen des Volks, natürlich zunächst die vorgebildeten, zu versammeln zu künstlerischer Erbauung an den würdigsten Chören, die er zu finden oder zu schaffen wusste; was auch der nächste Bestimmungsgrund gewesen, der Gedanke erwies sich fruchtbar über alle Berechnung hinaus, da er Tausende von Gesangvereinen über Deutschland und das Ausland in das Leben rief zu wetteifernder Bethätigung und allmählich auch die Betheiligung der weniger begünstigten Volksschichten anbahnte. Keine Mittelstadt Deutschlands ist ohne ihren Singverein, die grössern Städte hegen deren mehrere nebeneinander, nachbarliche vereinen sich zu gemeinsamen Musikfesten, denen wenig fehlt, um wahre, Allen offne Volksfeste zu sein; so zuerst in Thüringen, so am heitern Rhein, so in der Schweiz deutschen Stammes.

Die Lebenskräftigkeit der freien Vereine bezeugt das Verlangen im Volke nach Betheiligung am künstlerischen Volksgesange, das heisst am Chorgesange, zu welchem wir den natürlichen Volksgesang haben hindrängen sehn. Eben dahin weiset das Bedürfniss des Lebens. Man kann das nicht deutlicher erkennen, als am Bedürfniss der Kirchenmusik. Die Kirchen aller Bekenntnisse haben dieses Bedürfniss stets empfunden; in allen Zeiten, wo es galt, der Kirchlichkeit neues oder erhöhtes Leben einzuflössen, hat man nicht säumen mögen, die Macht des Gesanges und namentlich des Chorgesanges zu Hülfe zu rufen. Nirgends ist dies deutlicher geworden, als in den Kirchen evangelischen Bekenntnisses. Denn da sie den Gedanken eines besonders geweihten Priesterthums ablehnten und jenem tiefen Wort, »Ihr sollt ein priesterlich Volk sein,« nachtrachteten, das für alle Menschen gleiche Weihe zu gleichem Recht und gleicher Betheiligung anerkennt; so mussten sie (wie oben erwähnt worden ist) nothwendig die Stimme des Volks erwecken und hieraus auch ihre höhere Kirchenmusik hervorrufen oder wenigstens an sie anlehnen. Als Organ wurden, wo nur irgend Mittel dafür bereit waren, Kirchenchöre gestiftet und erhalten, unter denen der Leipziger Thomanerchor und der Berliner Domchor vor andern glänzen, jener durch mehr als ein Jahrhundert in würdigster Bethätigung, dieser durch die grosse Geschicklichkeit und Beflissenheit seines Leiters zu feinster Ausführung gefördert.

Hier haben wir nun den Gipfelpunkt erstiegen, den bis jetzt die Chorbildung erreicht hat. Aber eben hier thut sich, wie rüstigen Gebirgsreisenden oft geschieht, die neue Höhe, die demnächst zu erklimmen ist, auf.

Halten wir zuvörderst bei dem praktischen Bedürfnisse der Kirche fest, für ihren Zweck sich Chöre zu gewinnen.

Wenn also die Kirche der Kirchenmusik und dazu der Chöre bedarf oder auch nur sie begehrenswerth findet: so muss dies ja von allen Kirchen insgesammt gelten, gleichviel, ob den einzelnen Gemeinden so reiche Mittel zu Gebote stehn, wie jenen oben beispielsweise genannten Chören und einer Anzahl ähnlich ausgestatteter. Entweder, sollte man meinen, ist Kirchenmusik ein wesentlicher oder doch höchst wünschenswerther Theil der öffentlichen Andachtsübung, oder nicht. Im erstern Falle muss sie, wie gesagt, jeder Kirche gewährt sein; im andern Falle darf sie als ein nicht Wesentliches und nicht Wünschenswerthes, sondern Fremdartiges und darum Zerstreuendes in keiner Kirche zugelassen werden, wären auch Mittel zu ihrer Herstellung vorhanden. Das kirchliche Leben hat geschichtlich längst und in steter Wiederholung für die erstere Annahme entschieden; Gemüth und Ueberlegung würden auch für sich keine andere Entscheidung treffen.

Allein woher die Mittel nehmen für alle Gemeinden? — Kein Staatsschatz reicht dafür aus.

Verlassen wir, einstweilen ohne der Frage Rede zu stehn, den kirchlichen Standpunkt. So gewichtig er auch sei, er ist nicht ausschliesslich zu erwägen und er ist nicht der rein-künstlerische. Das Leben des Volks im Inbegriff all' seiner Richtungen und das Leben der Kunst, sie haben beide vollwichtige Berechtigung, gleichviel, ob neben oder vor jener einzelnen Richtung. Je freier und reicher sich aber das Leben der Völker entfaltet, desto vielfältiger werden Momente hervortreten neben dem einen früher ausschliesslich offengelassenen kirchlichen, die das Volk als Glanzpunkte seines eignen Lebens zu feiern und mit dem Kunstmittel, das eigenster Ausdruck der Volksstimme ist, mit Chorgesang aus dem Mittel des Volks, mit dem Volkschor zu beseelen hat. Und je höher die Kunstbildung im Volke sich hebt, desto weniger kann jener naturalistische Volksgesang genügen, der allerdings Anbeginn und Grundlage, nicht aber zugleich Vollendung und Krönung dieser Lebensbewegung ist.

Das Volksleben braucht Chöre, denn der Volkschor ist seine künstlerisch organisirte Stimme. Es braucht Chöre, zahlreich genug und geschickt für alle Momente der Feier in Freud' und Leid, zu kirchlicher und jeder sonstigen Erhebung.

Kein Staatsschatz — jetzt kann auf die vervollständigte Frage geantwortet werden —, kein Staatsschatz kann so viel Chöre bezahlen. Das Volk allein, das überall gegenwärtige, kann sie überall und damit zu vollem Genügen aus eignem Mittel, aus dem Mittel seiner gesammelten Stimmen und Kräfte herstellen. Auch wären bezahlte Chöre kein Volkschor, sie wären kein freier Chor, sondern hingen vom Bezahler und ihrem Bedürfniss ab, bezahlt zu werden. Und sie wären ein besondrer Verein; so fühlten sie sich, und in solchem Gefühl würden sie vernommen, nicht als frei hervortretende Schaar aus dem ganzen Volke, in deren Vollklang das Volk sich selbst vernähme.

Das Volk braucht Chöre, die seinem Bedürfniss überall und augenblicklich bereit seien. Aber die Kunst bedarf ihrer ebenfalls. Zwar kann man aus dem Gesichtspunkte freier Kunst dem Chor nicht jenes fast ausschliessliche Vorrecht beimessen, das er im Volksleben als künstlerisches Organ der Volksstimme hat; der Kunst für sich ist jede Form gleich wichtig und unentbehrlich, weil jeder eine besondre, nur in ihr zu offenbarende Idee inwohnt. Aber eine von diesen Formen ist jedenfalls der Chor, und für die grossen Gestaltungen der Kirchenmusik, des Oratoriums, selbst der Oper die entscheidungvollste. Wenn, wie bereits anderswo *) dargelegt worden, gerade für das Oratorium (und vielleicht die Oper) noch ein wesentlicher Fortschritt zu erwarten ist: so muss der Hinblick darauf die Bedeutung des Chors erhöhn. Es muss die Zeit kommen, wo der fortschrittmuthige Tondichter nicht mehr als Almosenempfänger hin und her sucht, wo sich ein Chor für ihn bereitwillig finde. Und es muss die Zeit kommen, wo die Bereitwilligkeit der Chöre, besonders der thatlustigsten jungen Chöre nicht in den jetzt für jedes neue Werk schier endlosen Vorübungen erlahme, nicht durch die Mühen für das eine Werk vom Unternehmen neuer, vielleicht gewagter, zurückgeschreckt werde. Nicht blos der Vortheil einzelner Künstler steht hier in Frage, sondern oft der Fortschritt der Kunst. Denn jede neue Idee bedingt neue Formen, also neue Schwierigkeit, weil eben die neuen Formen nicht an den bisherigen Werken vorgeübt sein können. Die Last der neuen Schwierigkeiten fällt, oft mit bedenklichem Gewicht, auf die Schultern des zum Fortschritt Gedrungenen (denn das Kunstwerk, wie seine besondre Richtung sind ja nicht Erzeugniss des freien Willens) oder sie scheucht den schwächern Karakter von dem Pfade seitab, den die innere Stimme geboten hatte auf jede Gefahr hin zu wallen. Beides ist öfter, ist noch in den letzten Jahrzehnten erlebt worden.

Hier stehn wir auf der letzten Höhe, von der herab die Bedeutsamkeit des Chors für Gegenwart und Zukunft nach allen Richtungen hin überschaut werden kann. Alles, — Volksleben und Kunst, — Kirche, wie ausserkirchliche Verhältnisse, — Alles bedarf des Chors. Für Alles sind Chöre bereit zu halten. Im Volke selber — nicht in vereinzelten Lohnmitteln und Lohnkräften —, nur im gesammten Volke sind die gemässen Mittel für das Bedürfniss des gesammten Volks zu finden.

Es kommt darauf an, diese Mittel in Thätigkeit zu setzen.

Es kommt darauf an, nicht blos sie in Thätigkeit zu setzen, sondern dieser Thätigkeit eine Schnellkraft zu ertheilen, die den Chören gleichsam allgegenwärtige Wirksamkeit verleiht, die keinen berechtigten Moment des Lebens ohne den erfoderlichen Chor lässt. Und soweit das Bedürfniss reichen kann — das heisst also: so weit die Gränzen chorischer Kunst sich ausspannen —, so weit muss diese schnellkräftige Thätigkeit reichen.

Das ist die Aufgabe.

Sie ist hochgestellt und weitbemessen, aber nicht höher und weiter, als die Sache fodert. Nur wenn man den Begriff der Sache, der es gilt, unvollständig fasst, wird man die Aufgabe zu hoch gespannt finden, — nur wenn man sich dahin verirren wollte, die Lösung von irgend einem Einzelnen und in engbemessener Frist zu gewärtigen, würde man an der Lösbarkeit der Aufgabe zweifeln und verzweifeln dürfen. Sie reicht so weit über Vermögen und Zeit eines Einzelnen, als das gesammte Volksleben über das Leben des Einzelnen. Aber eben desshalb ist sie Allen gesetzt, die zur Sache berufen sind;

---

*) Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts (vom Verf.) S. 187.

keiner von ihnen Allen darf sich ihr entziehn; jeder muss von seiner Stelle aus geben und fördern, was ihm gegeben und nahegelegt ist.

Drei Momente heben sich aus jener grossen Aufgabe hervor.

Erstens gilt es, dass überall sich Chöre bilden, wo Neigung oder äusseres Bedürfniss Chorgesang fodern.

Hierzu bedarf es vor Allem der Bildner und Leiter. Dass man sich dabei nicht auf die eigentlichen Gesanglehrer beschränken darf, leuchtet ein; es giebt deren nur sehr wenig im Verhältnisse zu der Gesammtmasse der Musikverständigen, an kleinern Orten fehlen fachmässig gebildete Singlehrer meist ganz, endlich sind gerade die geschickten Singlehrer bei vorzugsweiser Richtung auf Stimmbildung nur zu oft in wahrer Kunstbildung versäumt und säumig. Man begreift das, wenn man erwägt, dass die geschicktesten Stimmbildner nur für die Ausbildung des Organs einen Zeitraum von drei, vier, sechs Jahren fodern.

Es muss vielmehr die Masse der Musikverständigen gewonnen und dafür gesorgt werden, sie soweit wie möglich für Chorbildung und Leitung auszurüsten. Ohnehin ist der Chor nicht der Ort für vollkommne Stimmbildung und macht auch weniger Ansprüche darauf, so gewiss besser geschulte Stimmen ein besseres Material für den Chor abgeben.

Zweitens darf die Chorbildung nicht in irgend eine willkürliche Gränze eingeschlossen, oder gar (durch Umgehung der Notenschrift) vom Pfad' und Bestand der Kunst abgelenkt werden; sie hat fortzuschreiten, so weit die Kunst des chorischen Gesangs reicht und die jedesmaligen Mittel gewähren. Von vorn herein und von oben herab der Chorbildung irgend eine Gränze ziehn, heisst das Bedürfniss und den Trieb des Fortschritts verleugnen und verkümmern lassen; jeder Chor soll in seiner Ausbildung so weit vorschreiten, als seine individuelle Kraft gestattet, als seine Zeit- und sonstigen Verhältnisse zulassen.

Drittens muss den Chören Schnellkräftigkeit verliehen werden, dass sie mit dem möglichst kleinsten Zeitaufwande zur Verwendung bereit seien. Es muss ihnen, um den technischen Ausdruck zu gebrauchen, die Kunst zu treffen und vom Blatt zu singen mitgetheilt werden. Ohnedem ist von einem allgegenwärtigen und allbereiten Chorstande, wie wir ihn oben als hohes Ziel des Volksbedürfnisses und Volksgesangs erkannt, gar nicht zu reden. Chöre, die für jede Leistung wochenlanger, ja mehrmonatlicher Uebungen bedürfen, können den Anfoderungen des Volkslebens nicht genügen und finden im Kreise des Volkslebens nicht die nöthige Musse, wofern nicht andre wichtige Interessen der Bildung und des Lebens verabsäumt werden sollen.

Man müsste sehr unbekannt im Lebenskreise der Musik oder sehr undankbar sein, wenn man nicht erkennte, wie viel bereits für jene grosse Aufgabe geschehn ist. Aber man müsste die Grösse und Wichtigkeit der Aufgabe verkennen, wollte man sie für bereits gelöst erachten. Namentlich im letzten Punkte bleibt noch viel zu thun. Und gerade dieser Punkt ist der entscheidende. Das allgegenwärtige Bedürfniss oder Verlangen nach Chorgesang verträgt sich nicht mit übermässigem und ewig wiederkehrendem Zeitopfer; jedes ersparte Jahr, jeder ersparte Monat ist ein unschatzbarer Gewinn, wenn die Möglichkeit der Ersparung sich über alle Chöre der Kunstunternehmungen und des Volkslebens ausdehnt. Wir hören täglich selbst mittelmässige Orchester jede beliebige nie gesehene Ouverture oder Symphonie vom Blatt ausführen und die Fehler und Mangelhaftigkeiten mit wenigen Proben ausgleichen; die wenigen Proben ermüden die Ausführenden nicht, stumpfen sie nicht für das Werk ab, sondern erhöhen Verständniss und — wenn es dazu angethan ist — Liebe für dasselbe. Man vergleiche die Zahl solcher Orchesterproben mit der der Chorübungen!

Sollte nicht gleiche Schnellkräftigkeit für die Chöre erlangbar sein? — In Allem steht das Vom Blatt Singen dem Vom Blatt Spielen gleich, mit Ausnahme eines einzigen — allerdings gewichtigen Punkts. Der Singende muss seine Töne (von einem ersten gegebenen) aus freier geistiger Kraft finden, während die Spielenden sie mit Hülfe feststehender Technik auf ihren Instrumenten ergreifen können. So steht die Sache im Allgemeinen — und aus dem Groben angesehn. Tritt man näher, so finden sich Verhältnisse, die den Unterschied nicht unerheblich verkleinern. Waldhornisten und Trompeter haben keinen Anhalt an einer vorgemessenen Technik, die ihnen richtiges Tongeben sicherte; nur die richtige und bestimmte Vorstellung des verlangten Tons macht ihnen dessen Ergreifen möglich. Den Ausübenden auf Bogeninstrumenten kommt ihre Applikatur zu Hülfe; sie wissen, dass der Aufsatz eines bestimmten Fingers einer bestimmten Tonstufe entspricht. Aber — nur ungefähr. Wenn dem vorgeschriebenen Griffe nicht richtige Tonvorstellung zu Hülfe kommt, wird das Spiel unbefriedigend, wo nicht unausstehlich sein; denn die Regeln der Applikatur bezeichnen wohl den richtigen Finger, können aber nicht vormessen, auf welchem ganz bestimmten Punkt' er die Saite fassen muss, — abgesehen davon, dass schon das Einstimmen der Instrumente nicht ohne sichere Vorstellung der Tonhöhe möglich ist. Selbst bei den Blasinstrumenten mit Tonlöchern bedarf es sicherer Tonvorstellung zu mancherlei Nachhülfen, um den Ton zu berichtigen.

So zeigt sich also Fähigkeit der Tonvorstellung und deren Ausbildung als Grundbedingung für das Vom Blatt Singen, wie dieses als Lebensfrage für Volkschor und Kunstchor.

Was kann nun für Ausbildung jenes Vorstellungsvermögens geschehn? Das ist die hochwichtige Frage für jeden Chorbildner. Von ihr ist das vorliegende Buch ausgegangen; sie erkennt es als seine Hauptaufgabe.

Ich fragte mich: warum der in der Musik wahrhaft Durchgebildete, z. B. der freie Komponist, jedes Tonverhältniss sicher ergreifen könne? warum der unvollkommen Gebildete zwar eine gewisse Reihe von Tonverhältnissen beherrsche, andre aber nicht? — Körperliche Ursachen (den Stimmumfang und seine Gränzen bei Seite gelassen) konnten hier nicht zu Grunde liegen; das Stimmorgan durchläuft beim Durchziehn von einem Ton zu einem andern beliebig fernliegenden alle Zwischenstufen von halben, Vierteltönen und noch kleinern Unterschieden. Das Körperliche ist zu Allem bereit und dienstfertig. Nicht also im Körperlichen findet das Tontreffvermögen seine Gränze, sondern im Geistigen, in der Mangelhaftigkeit des Begriffs, der Kenntniss und geistigen Anschauung der Tonverhältnisse.

Wir können uns alle Tonverhältnisse vorstellen, die wir begriffen haben. Wir können alle Tonverhältnisse treffen (körperlich darstellen), die wir uns vorstellen können. Daher kann nur der Durchgebildete, der alle Tonverhältnisse, jeden Zusammenhang der Töne begriffen und sich anschaulich gemacht hat, Alles treffen; daher können Mindergebildete nur eine gewisse Reihe von Tonverhältnissen oder Tonverbindungen treffen, nämlich die einfachern und näherliegenden (z. B. Einklang, Oktaven, Terzen), die zuerst und am häufigsten zum Vorschein und zur Ausübung kommen, oder auch andre, die zufällig ihnen häufig nahegetreten sind, — z. B. unsre Aelpler Septimen und Nonen, die sie in ihrem naturalistischen Harmoniegesang und im Trieb' ihres zur Ueberschwänglichkeit hinneigenden Gemüths häufig verwenden. Durchgebildet also kann (von den sonstigen Erfodernissen abgesehn) nur derjenige Chorsänger sein, der alle Tonverhältnisse, alle Tonverbindung sich vorzustellen, zu treffen vermag. Diese Durchbildung ist eine der höchsten Aufgaben der Lehre, für die Vollendung des Chorgesangs die letzte und höchste Entscheidung.

Die Methode, diese Aufgabe auf das Sicherste zu lösen, findet sich vorgezeichnet in der systematischen Entfaltung der Tonverhältnisse, vielmehr der gesammten Musikverhältnisse. Diese Entfaltung ist eine durchaus naturgemässe, sie geht Schritt für Schritt vom Einfachsten zum Zusammengesetzten, vom Nächsten zum Entferntern; die Tonkunst selbst hat sich geschichtlich so entfaltet, — wenn man auf das Wesentliche sieht und die Breite, die Beiläufigkeiten, unwesentliche Rück- und Vorausgriffe und Versuche bei Seite lässt. Die Kompositionslehre *) hat keinen andern Weg gehen können; es giebt nur Ein System (wie es nur Eine geschichtliche Entwickelung giebt), das dort lieber an den wichtigen praktischen Zweck hat geknüpft, als in rein wissenschaftlicher Form gegeben werden sollen. Die Chorschule kann eben so wenig einen andern Weg gehn, wenn sie nicht in Willkür, Schwierigkeit oder Unzulänglichkeit gerathen will. Allerdings giebt es für jede Lehre vielerlei Wege, aber nur einen sichersten und nächsten: die systematische, das heisst naturtreue Entfaltung.

So hat die Kompositionslehre der Chorschule die Hand gereicht. Aber umgekehrt wird die Chorschule den durch sie Gebildeten besser wie jede sonstige Lehre jenes vollkommne Vorstellungsvermögen verleihen, ohne das ein lebendiges Kompositionsstudium unmöglich ist. So haben sich beide hochwichtige Lehren verschwistern müssen.

Berlin, 18. März 1860.

Adolf Bernhard Marx.

---

*) Fünfte Ausgabe 1858.

Bemerkung.

☞ Die einzelnen Stimmen zu den in diesem Buche enthaltenen Uebungssätzen, sowie die Partitur und Stimmen zu der dieser Chorschule sich anschliessenden, § 430 daselbst erwähnten „Sammlung klassischer Stücke“ für gemischten Chor sind ebenfalls in unserem Verlage erschienen.

Leipzig. **Breitkopf & Härtel.**

Inhaltsanzeige.

Erstes Buch.

Seite.

Vorbereitung 1

Erste Abtheilung. Die Chorschule 3

Erster Abschnitt. Aufgabe der Chorschule.
- 1. Allgemeine Bezeichnung der Aufgabe.
- 2. Bedeutsamkeit derselben 4
- 3. Unterscheidung der Chorschule von andern Anstalten für Gesangpflege 6
- 4. Zergliederung der, der Chorschule gesetzten Aufgabe 9

Zweiter Abschnitt. Zulassung zur Chorschule 12
- 1. Nähere Bestimmungen.
- 2. Altersbestimmung 13
- 3. Gesundheitsverhältnisse.
- 4. Mängel in der Begabung 14
- 5. Lebenswandel und Verhalten 16

Dritter Abschnitt. Gliederung der Schülerschaft.
- 1. Alter und Geschlecht 17
- 2. Werth der verschiedenen Chorbildungen 18
- 3. Stimmlage 19
- 4. Satzweise für die verschiedenen Chorbildungen 20
- 5. Bildungsstand 21
- 6. Einigung, nicht Trennung 22

Vierter Abschnitt. Schuleinrichtung 23
- 1. Bildung von Lehrgängen.
- 2. Anordnung der Hauptstunden 25
- 3. Hülfstunden.
- 4. Häusliche Uebung 27
- 5. Zeit für Gesang.
- 6. Räumliche Einrichtung 28
- 7. Schülerstellung.
- 8. Begleitungsinstrument 30

Seite.
Fünfter Abschnitt. Der Lehrer 31
1. Eigenschaften des Gemüths 32
2. Musikalisch- geistige Begabung.
3. Abwägung der Eigenschaften 34
4. Begabung der Gehülfen 35

Zweite Abtheilung. Grundzüge des Lehrwesens 36

Erster Abschnitt. Das Lehrverfahren im Allgemeinen.
1. Zielpunkte für den Lehrer.
2. Zusammenfassung und Zergliederung des Chors 39

Zweiter Abschnitt. Der allgemeine geistige Lehrtheil 41
1. Das Theoretische.
2. Der Rhythmus 46

Dritter Abschnitt. Der sinnliche Lehrtheil 49
1. Athemlehre.
2. Laut- und Sprachbildung 50
3. Stimmbildung 52

Vierter Abschnitt. Der künstlerische Lehrtheil 54
1. Treffmethode.
2. Vortrag 59
3. Lehrstoff 60
4. Begleitung.

Dritte Abtheilung. Vorkenntnisse für den Chorlehrer 65

Vorbemerkung.

Erster Abschnitt. Sprachbildung 66
1. Allgemeine Eigenschaften der Sprache.
2. Bildung der Selbstlaute 69
3. Die Umlaute 73
4. Die Doppellaute 74
5. Die Mitlaute 76
6. Verein von Wort und Gesang 79

Zweiter Abschnitt. Athemlehre 81
1. Organische Athemverrichtung.
2. Anwendung auf Gesang 84

Dritter Abschnitt. Organische Stimmbildung 88
1. Lehre vom Stimmschall.
2. Anwendung in der Chorschule 90
3. Lehre vom Stimmklang 92
4. Anwendung in der Chorschule 94
5. Stimmregister 100

Vierter Abschnitt. Musikalische Stimmbildung 102
1. Tonung 103
2. Umfang 107
3. Ausgleichung und Tonverbindung 112
4. Beweglichkeit 114

Zweites Buch.

Seite
Ausführung 117
Vorbemerkung 119

Erste Abtheilung. Einstimmiger Gesang.

Erster Abschnitt. Feststellung der Grundlagen.

1. Einsatz des einzelnen Tons.
2. Tonreihe 122
Zweiter Abschnitt. Treffübungen auf Grundlage der Dur-Tonleiter 126
1. Vorbereitung.
2. Treffübung. 129
3. Treffen nach Motiven 132
4. Ablösung von der Tonleiter 139
Dritter Abschnitt. Stimmbildung. Notenschrift 142
1. Stimmerweiterung.
2. Stärkung, Ausgleichung der Stimme 145
3. Stärkemaass.
4. Notenschrift 146
Vierter Abschnitt. Taktwesen. Schreibart für verbundne Töne 147
1. Taktwesen.
2. Geltung 150
3. Schreibart für verbundne Töne 155
Fünfter Abschnitt. Ausführung von Gesängen 156
1. Tonarten.
2. Neue Taktarten. 158
3. Methode der Einübung 159
4. Einzelne Bemerkungen 160

Zweite Abtheilung. Harmonie-Gesang 164

Erster Abschnitt. Harmonie der Parallelstimmen.

1. Uebung der Oktavenfolge.
2. Uebung von Terzen und Sexten. 165
3. Ausführung von Gesängen 166
Zweiter Abschnitt. Naturharmonie 168
1. Treffübungen.
2. Stimmerweiterung 170
3. Ausführung von Gesängen 173
Dritter Abschnitt. Die ersten Harmonien
1. Feststellung der Durdreiklänge 175
2. Verbindung der Dreiklänge 177
3. Dominant- und Nonenakkord 179
4. Die Molldreiklänge 181
5. Ausführung von Gesängen 182
Vierter Abschnitt. Harmoniefreie Töne innerhalb der Tonleiter 184
1. Der diatonische Durchgang 185
2. Diatonische Halbtöne 187
3. Ausführung in Gesängen 188
Fünfter Abschnitt. Weiterer Ausbau der Harmonie 189
1. Die willkürlich gebildeten Septimenakkorde.
2. Akkordverschränkung.
3. Bewusstheit und Theorie 191

Seite
4. [illegible] und [illegible] [illegible]
5. Ausführung in Uebungen [illegible]
Sechster Abschnitt. Chromatik [illegible]
1. Chromatisch-[illegible] Töne [illegible]
2. Chromatisch-[illegible] Töne [illegible]
3. [illegible] [illegible]
4. Ausführung in Uebungen [illegible]
Siebenter Abschnitt. Die [illegible] und ihre Modulation [illegible]
1. [illegible] der [illegible]
2. [illegible]
3. Ausführung in Uebungen [illegible]
Achter Abschnitt. Die Molltonarten und ihre Modulation [illegible]
1. Die Molltonarten
2. Uebungen in Moll [illegible]
3. Ausführung in Uebungen [illegible]

Dritte Abtheilung. [illegible] [illegible] der [illegible] [illegible]
Erster Abschnitt. [illegible] der Stimmen
1. [illegible] der [illegible] [illegible]
2. [illegible] Satz [illegible]
Zweiter Abschnitt. [illegible] der [illegible] [illegible]
Dritter Abschnitt. [illegible] [illegible] [illegible]
1. [illegible] [illegible]
2. [illegible] Uebungen [illegible]
a. [illegible] [illegible]
b. [illegible] und [illegible]
c. [illegible]
d. [illegible] [illegible]
e. [illegible] [illegible]

Drittes Buch

[illegible] [illegible]
I. [illegible] [illegible] [illegible]
II. [illegible] und [illegible] [illegible]
III. [illegible] [illegible]
IV. [illegible] [illegible]
VI. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
VII. [illegible] Töne [illegible]
VIII. [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]

Erstes Buch.

Vorbereitung.

Erste Abtheilung.

Die Chorschule.

Erster Abschnitt.

Aufgabe der Chorschule.

1. Allgemeine Bezeichnung der Aufgabe.

§. 1.

Dies Buch stellt sich Anweisung zu vollständig befriedigender Ausbildung für Chorgesang zur Aufgabe. Es nennt sich und die praktischen Lehranstalten für jenen Zweck »Chorschule«, gleichviel, ob dergleichen Anstalten selbständig bestehn, oder als »Singklassen« Theil einer allgemeinen Schule, oder als »Vorübungsklassen« Zubehör eines Singvereins sind. Nicht die äusserliche Stellung bestimmt den Karakter der Chorschule, sondern der Zweck und das für ihn bemessene Verfahren.

§. 2.

Näher bezeichnet sich die Aufgabe der Chorschule dahin: sowohl für vorherrschend künstlerische, als vorherrschend kirchliche, gesellschaftliche oder sonst volksthümliche Zwecke Chöre herzustellen, die der Bestimmung des Chorgesangs in jeder Hinsicht so weit gewachsen sind, dass es für die Ausführung von chorischen Werken nur der für jede Musikaufführung nöthigen Proben u. s. w. bedarf. Der Chor muss in seiner Befähigung den brauchbaren Orchestern gleichgebracht werden, von denen ebenfalls gefodert wird, dass sie, nur mit Hülfe verhältnissmässig weniger Proben, ihren Aufgaben durchaus gewachsen seien.

§. 3.

Für diesen Zweck hat die Chorschule die technische und geistige Befähigung ihrer Zöglinge vollständig und mit möglichst kleinem Zeitaufwande zu entwickeln. Namentlich hat sie die Fertigkeit, Tonwerke ohne weitere Vorbereitung verständlich auszuführen (»vom Blatt singen«), sorgfältiger auszubilden, als irgend einem Zweige des Unterrichts Einzelner obliegen kann, weil Versammlung und Einübung vieler Ausübender ungleich schwieriger zu bewirken ist, als Vorbereitung Einzelner, und weil die Last unaufhörlich wiederkehrender Einübung Sinn und Lust ertödten und die freie Kunst zum Handwerk herabdrücken muss.

§. 4.

Keine Lehre kann ihr Werk eigentlich vollenden, weil von jedem erreichten Punkt' aus neuer Fortschritt und weitere Vervollkommnung möglich ist, mithin eine scharfe Gränzlinie für Ausbildung nirgend gezogen werden kann. Selbst der Gegenstand der Lehre, die Kunst, erfährt neue Entwickelungen, bringt also neue Foderungen an die Lehre mit sich.

In diesem Betracht kann auch die Chorlehre sich nicht verpflichten, vollkommene Chorsänger zu stellen. Sie hat ihre Aufgabe gelöst, wenn sie die Zöglinge so weit bildet, dass dieselben aus ihr heraus als brauchbare Mitglieder in jedem Chor mitwirken können. Von da an tritt Ausübung im Chor und Anweisung der Chor- und Musikdirektoren an die Stelle der Schule. Die Schule beginnt, das Leben vollendet.

2. Bedeutsamkeit derselben.

§. 5.

Die Wichtigkeit der Aufgabe, welche die Chorschule sich stellt, spricht sich dahin aus, dass diese Schule unternimmt, leichter, schneller und sicherer fertige Chöre herzustellen, als unvorbereitete Versammlung von Sängern oder unmethodische Vorübung jemals vermag. Hiermit finden chorische Werke leichter Zugang zur Aufführung, zu der bisher allzu oft Zeit und Mittel gefehlt haben. Hiermit wird es möglich, dem Gottesdienst überall die gemässeste Kirchenmusik (Chorgesang) zu gewähren, was bisher nur selten unter besondrer Gunst der Verhältnisse möglich war. Hiermit endlich wird jedem geselligen oder volksthümlichen Bedürfnisse das entsprechendste Organ, die Möglichkeit gemeinsamen und dabei kunstmässigen Gesangs auch für die Fälle dargeboten, wo jenes Bedürfniss über den blossen, nur für die einfachsten Aufgaben genügenden Naturgesang hinausverlangt.

§. 6.

Diesem nächsten Ergebnisse schliessen sich andre von kaum geringerer Wichtigkeit an. Zunächst für Gesangpflege überhaupt.

Denn ihrer Bestimmung gemäss übernimmt die Chorschule einen grossen Theil der Gesangbildung überhaupt, gereicht also der Bildung für Einzelgesang zur Unterstützung, sei es als ergiebige Vorschule, wenn der Unterricht im Einzelgesang noch nicht rathsam oder nicht erlangbar ist, —

sei es als kräftige Nachhülfe. So gewiss der Einzelunterricht im Gesange nach gewissen Seiten hin (namentlich in sorgfältiger und feiner Ausbildung des Stimm- und Sprachorgans) über den Bereich der Chorschule hinausgeht: so gewiss bietet in andern Richtungen diese vor jenem entschiedne Vortheile. Dies ist namentlich für die Geschicklichkeit des Vom-Blatt-Singens der Fall. Die Grundlagen dazu: Tonsinn und rhythmischen Sinn (Befähigung, Tonverhältnisse und Rhythmen aufzufassen und darzustellen, — was der Musiker mit »Gehör« und »Takt« bezeichnet) und Vorstellungskraft für musikalischen Stoff, diese Grundlagen lebendiger und belebender Musikübung kann keine Lehre so gut anbauen und befruchten, als die Chorschule.

§. 7.

Eben durch diese Entwickelung von Gehör, Takt und Vorstellungskraft gewährt die Chorschule für alle Musikbildung den unentbehrlichen Unterbau, da keine tiefere Kunstbildung, namentlich aber kein lebendiges Kompositionsstudium, kein auf selbständiger Auffassung beruhender Vortrag, kurz keine von innen herausgehende und wieder zum Gemüth dringende Kunstleistung denkbar ist, als auf diesen Grundlagen.

In gleicher Weise kommt die Chorschule der Musikbildung am Klavier ergänzend zu Hülfe, da die Möglichkeit mechanischer Behandlung des Instruments allzuleicht Anlass wird, das eigentliche Musikvermögen im Innern der Spieler unbethätigt und unentwickelt zu lassen.

§. 8.

Endlich liegt es in der Aufgabe der Chorschule, zahlreiche Schüler zu gemeinsamer Uebung zu versammeln. Sie vermag daher Vielen gleichzeitig Bildung zu ertheilen, denen für Einzelunterricht Zeit und Mittel, vielleicht auch Begabung fehlen. Hiermit erweist sich die Chorschule als durchgreifendste Veranstaltung, Empfänglichkeit und Bildung für Musik im Volke zu verbreiten.

Hierzu ist sie aber nicht blos die durchgreifendste Veranstaltung, sie vermag auch sich fern zu halten all' der Verschwendung von Zeit, Kraft und Geld, und am reinsten zu bleiben von all der Ueberreizung, Eitelkeit und andern Verirrungen, die sich leicht an die Einzelmusik hängen. In dieser soll und will der Einzelne gelten, im Chor geht er im Verein Aller auf; dort ist Anlass zu mancherlei Eigensucht und Selbstgefälligkeit, hier Gelegenheit, Gemeinsinn und Verbrüderung anzuregen. In der Kunst hat allerdings jede Form mit der andern gleiches Recht, man kann weder dem Einzelgesang vor dem Chor noch diesem vor jenem den Vorzug geben. In Bezug auf sittliche Entwickelung ist aber der Gesichtspunkt ein ganz anderer und der obige Ausspruch vollberechtigt.

3. Unterscheidung der Chorschule von andern Anstalten für Gesangpflege.

§. 9.

Neben der Chorschule bestehen für Gesangpflege zwei von jener wohl zu unterscheidende Formen. Die eine ist rein naturalistisches Singen im Familien- oder überhaupt geselligen Leben, so wie in allgemeinen Schulen, die sich auf dasselbe beschränken. Die andere ist Unterweisung im Sologesang, sofern dieselbe mehr oder weniger kunstgemäss ertheilt wird. Jede der drei Lehrweisen (Naturgesang, Chorschule, Einzelgesang) hat ihre eigenthümliche Bestimmung und Bedeutsamkeit und demgemässe Einrichtung.

§. 10.

Das naturalistische Singen hat nicht allgemeine Befähigung für Gesang, sondern blos Ausführung einzelner Gesänge zum Ziel, ohne auf Vorbildung zu rechnen. Daher müssen die Gesänge möglichst einfach und leicht ausführbar gewählt werden, können kaum andere als einstimmige sein und werden ohne Noten und Vorkenntniss blos nach dem Gehör, durch wiederholtes Vorsingen, Vorspielen und Mitsingen eingeprägt.

So wenig dieses Singen als eigentliche Schulung gelten kann, so unschätzbar ist es im Leben des Volks. Es entspringt dem natürlichen Hang zum Gesange, wendet sich unmittelbar zum jedesmaligen Ziel, dem auszuübenden Tonsatze, und erhält die Singenden in voller, von keiner Lehrveranstaltung getrübter Naturfrische und Lust. Entsprungen aus Singelust, erregt und erhebt es sie; es ist der unschätzbare, durch nichts Anderes zu ersetzende Mutterboden für Kunstleben und für spätere Kunstbildung, für die es nicht blos Sinn und Lust erweckt, der es auch gleichsam absichtslos durch Vertrautmachen mit musikalischen Gestaltungen vorarbeitet.

Mit vollem Rechte lassen sich Schulen, denen es für eigentliche Gesangbildung an Zeit und Mitteln fehlt, oder Klassen, deren Zöglinge [illegible] diese Bildung noch nicht gereift sind, wenigstens auf solchen Naturgesang ein und sind im Stande, damit nach der Seite der Musikbildung hin Erspriessliches zu leisten. Auch sind die Methoden von Choron, Mainzer, Wilhém und Andern (denen der geschickte Musikdirektor Franz Mücke in Berlin zuzuzählen ist), den Naturgesang in ganzen Massen ungeschulter Menschen anzubauen, besonders für Nationen, deren Musiksinn noch unerweckt ist, ganz gewiss von Bedeutung.

Nur ist einleuchtend, dass damit der Zweck der Chorschule, dem Bedürfnisse der Kunst oder einer künstlerisch befriedigenden Ausstattung des Gottesdienstes und höherer gesellschaftlicher Betheiligung an der Kunst nicht entfernt entsprochen werden kann. Denn jenem Gesang ist nur das Einfachste und Fasslichste, keineswegs alles Begehrenswerthe und Höhere, aus dem reichen Schatze der Kunst nur der kleinste Theil erreichbar und die allgemeine Bildung nur höchst unsicher und von langem Zeitaufwand abhängig.

§. 11.

Zwischen Naturgesang und kunstgemässe Chorschule stellen sich verschiedenartige Lehrweisen, die des erstern Unzulänglichkeit für jede höhere Leistung begriffen haben und gleichwohl das Ziel der Chorschule nur da für erreichbar halten, wo für wirkliche Kunstbildung weite Zeit, reichliche Mittel und besondre Befähigung der Zöglinge vorhanden sind. Der bezeichnendste Karakterzug für diese Lehrweisen ist, dass sie sich mehr oder weniger vom wirklichen Kunstzustande zurückhalten, entweder die Kunstschrift (die Noten) oder die Tonbenennungen vermeiden, oder auch statt der verschiedenen Tonarten eine Normaltonart (*C*dur, *A*moll) festhalten. Die Zifferschrift, die Natorp und Andere in Deutschland, Chevé in Frankreich für Chorgesang eingerichtet, die Zahlennamen, deren sich Thomascik statt der im Kunstleben eingebürgerten Buchstabennamen bedient (mit dem Vorbehalt, später zu den kunstmässigen Benennungen und Schriftzeichen überzugehn, also zweierlei Namen und Zeichen zu lehren), alle diese Veranstaltungen beruhen zunächst auf der Besorgniss, dass die eigentliche Kunstsprache und Kunstschrift nicht allgemein und leicht fasslich seien.

Wie weit und auf welchem Wege die Chorschule sich diesen angeblichen Schwierigkeiten gewachsen zeigen kann, wird sich in der Entwickelung der Methode ergeben. Jene Mittelversuche bezeichnen vor Allem das Bedürfniss einer methodischen Schulung und die Unzulänglichkeit des naturalistischen Abrichtens in der Anschauung und Erfahrung ihrer Unternehmer. Dem Streben derselben, über den Naturalismus hinaus zu einer, wenngleich bedingten, Kunstbildung zu gelangen, ist weder Scharfsinn noch Verdienst und eine gewisse Summe des Erfolgs abzusprechen.

Für das, methodischer Schulung in der That nicht gewachsne Kindesalter (bis zum 10. oder 12. Lebensjahre), oder für Schulen, denen in der That Zeit und Mittel zu gründlicher Singlehre fehlen, ist gleichwohl jedem halben Unternehmen der reine Naturgesang, das sogenannte Gehörsingen und Einüben eines Liedervorraths vorzuziehn. Er in seiner Frische und Unbekümmertheit ist der wahre »Kindergarten« für Gesang, und erhält die Gemüther frisch und rege, bis die Zeit zu gründlicher Bildung gekommen ist, — gleichviel ob auf der Schule oder später. In diesem Sinne hat das Festhalten erfahrener Lehrer (eines Schütze, Hentschel und Anderer) an demselben sein gutes Recht.

§. 12.

Von jenen vermittelnden Lehrweisen scheidet sich die wahre Chorschule vor Allem darin, dass sie ihre Aufgabe: zu Chorgesang zu befähigen, ganz und vollständig auf sich nimmt. Sie will nicht für diesen oder jenen Chorgesang, sondern für jeden kunstgemäss befähigen. Enger kann sie sich ihre Aufgabe schon desswegen nicht vorzeichnen, weil sich nirgends dafür ein Anhalt findet. Es giebt allerdings Chorgesänge von verschiedenen Graden der Verständlichkeit, der Schwierigkeit in der Ausführung, des Aufwands an Stimmmitteln u. s. w.; allein dieser Grade sind unzählige, so dass man nirgend einen entscheidenden Grund findet, gerade hier stehn zu bleiben und nicht früher oder später.

Eine Untersuchung, wie weit man bei der Ausführung gehn wolle oder könne, ist auch desswegen höchst überflüssig, weil es im Wesen der Chorschule liegt, von Abschnitt zu Abschnitt einen der Arbeit lohnenden Erfolg zu gewähren. Man kann also nöthigenfalls (oder beliebig) nach jedem Abschnitt auf weitern Fortschritt verzichten, ohne die bisherige Mühe verloren zu haben.

§. 13.

Der Sologesang und seine Schule unterscheiden sich von der Chorschule von Grund aus schon durch ihre Aufgabe. Der Unterricht im Sologesang hat es mit Einzelnen zu thun, die Chorschule mit vereinigten, und zwar zahlreichen Schülern, deren viele sich zur Ausführung jeder Chorstimme vereinen. Obgleich daher beide Lehren dem Grunde nach gleichen Stoff bearbeiten (Stimm- und Sprachbildung, Auffassung und Vortrag und die nöthigen Kenntnisse), so ergiebt sich doch aus jenem Grundunterschied ein wesentlich verschiednes Verfahren für jede.

Der Lehrer für Sologesang verwendet seine volle Aufmerksamkeit und Zeit auf den einzelnen Schüler, den er vor sich hat, und dieser muss künftig als Einzelsänger seinen Aufgaben mit seinem eigenen Vermögen ohne Mitwirkung anderer Sänger in seiner Partie genügen. Folglich kann und muss hier die äusserste Sorgfalt und volle Zeit auf die Ausbildung des Einzelnen verwendet werden. Dies macht sich besonders bei Stimmbildung und Vortrag geltend, die auf das Sorgfältigste bis in das Feinste hinein durchgeführt werden müssen und können.

§. 14.

Die Chorschule dagegen fasst ihre Schüler als Masse zusammen zu gemeinsamer Bildung, wie dieselben künftig als Chorsänger zu gemeinsamer Wirksamkeit kommen werden. Dies ist Karakter der Chorschule, Kern ihres Verfahrens. Von hier aus geht sie zwar auch an Zergliederung der Masse, theilt sie in die verschiedenen Stimmen, in kleinere Abtheilungen, ja lässt sich bisweilen auf Uebung oder Nachübung und Besserung Einzelner ein. Allein das kann nur ausnahmsweise geschehn, niemals mit der Sorgfalt und dem Zeitaufwande für die Einzelnen, die dem Einzellehrer Pflicht und zu erlangen sind. Es bedarf auch dessen nicht. Denn der Chorsänger ist dazu bestimmt, seine Partie künftig im Verein mit Andern auszuführen, so dass die Stimmen aller an einer Partie Vereinten in Eins zusammenfliessen, die Wirksamkeit jedes Einzelnen im Ganzen aufgeht, Mängel und Fehler desselben weniger bemerkbar und nachtheilig werden.

§. 15.

Gleichwohl leuchtet ein, dass Fähigkeit und Werth des Chors von der Befähigung der Einzelnen, aus denen er zusammengestellt ist, wesentlich bedingt wird, dass folglich auch der Chorsänger, so weit als die Chorschule vermag, auszubilden ist. Dies muss auch in Bezug auf Stimm- und Sprachbildung durchaus als Pflicht der Chorschule anerkannt werden; sie muss das Stimm- und Sprachvermögen ihrer Zöglinge so weit ausbilden, als ihr nach ihrer besondern Aufgabe und Einrichtung möglich ist. Kann sie hierin nicht so weit gehn, als Einzelunterricht vermag und muss: so ist doch dem Chorsänger der Weg zum Einzelgesang und seiner Ausbildung durch die Chorschule nicht versperrt, sondern erleichtert und verkürzt.

Wie weit übrigens der Chorlehrer in der Stimmbildung gehn soll, lässt sich nicht allgemein bestimmen; es hängt das von der Anlage und Vorbildung der Schüler, oder vielmehr ihrer Mehrzahl, ab. Nur das Eine kann ihm maassgebend sein, dass er nicht tiefer in Stimmbildung eingehn darf, als der Zweck der Schule, die Masse der Schüler zum Chorgesang zu befähigen, zulässt.

4. Zergliederung der, der Chorschule gesetzten Aufgabe.

§. 16.

Die Chorschule hat sich der Pflege aller Fähigkeiten und Bildungsgegenstände zu unterziehn, die ihr Zweck, Bildung zum Chorgesang, fodert und ihre dem Zweck gemässe Einrichtung zulässt.

In Bezug auf das Reinmusikalische übernimmt sie ihre Aufgabe vollständig, ohne Voraussetzung oder Foderung irgend einer Vorbildung oder Vorkenntniss.

Auch an allgemeiner Bildung fodert sie nur, was jede gute Elementarschule gewährt: Verstandesentwickelung und Lernfähigkeit, wie sie bis zum 10. oder 12. Lebensjahr auf jenen Schulen gewonnen werden soll, — deutliche, reine Aussprache, geläufiges Lesen, — Anfangsgründe des Rechnens. Einige Geläufigkeit im Schreiben und Kenntniss der lateinischen (französischen) Buchstaben sind wünschenswerth, ausgebreitetere und höhere Bildung ist hier wie überall förderlich. Doch schliesst ein Mangel hierin die Wirksamkeit der Chorschule nicht aus.

§. 17.

Fasst man nun, abgesehn von allen Vorkenntnissen und aller Vorbildung, den rein künstlerischen Theil der Aufgabe, den die Chorschule für ihren Zweck sich gesetzt hat, genauer in das Auge: so zeigt sich, dass er Folgendes in sich schliesst.

Allen besonderen Aufgaben stellen wir die Kenntnisse und Anweisungen aller Art voran, die für Ausübung des Chorgesangs nöthig sind.

Sodann Geschicklichkeit im richtigen Athemnehmen und Athemverwenden, dem Material und der Vorbedingung für Gesang und Sprache.

§. 18.

Von diesen allgemeinen Erfodernissen gehen wir zu den besondern Zweigen der Lehre. Hier tritt Ausbildung des Stimmorgans zuerst auf.

Die Stimme muss zu dauernder und schallmächtiger Verwendung erhoben und für jeden Stärkegrad geschickt gemacht werden, soweit die Kraft des Sängers ohne Ueberbietung reicht. Die Stimme muss Schallmacht erhalten.

Der Klang der Stimme muss, gereinigt von jedem trübenden oder entstellenden Beiklange, rein und mit dem Wohllaut eines gesunden, frei und gerade wirkenden Organs sichergestellt werden. Die Stimme muss Wohlklang erhalten.

Das Tongebiet der Stimme muss erweitert werden, soweit es die Natur des Organs gewährt; das ganze Stimmgebiet muss soweit wie möglich gleichartig dem Willen des Sängers zu Gebote stehn. Die Stimme muss Stimmumfang und Ausgleichung ihrer Töne nach Schallkraft und Klangweise erhalten.

§. 19.

Dann die musikalische Verwendung des Organs.

Die Stimme muss alle gefoderten Töne und Tonverhältnisse richtig und rein angeben. Die Richtigkeit besteht darin, dass nicht ein Ton unsers Tonsystems statt eines andern (*z. B. c statt d*), die Reinheit darin, dass der anzugebende Ton nicht um ein Weniges zu hoch oder zu tief gefasst, nicht ein Ton genommen werde, der unserm Tonsystem fremd ist, — höher als der nächste tiefere und zugleich tiefer als der nächste höhere Ton des Systems, z. B. ein Ton zwischen *e* und *f*.

Die Stimme muss Beweglichkeit erhalten, Folgen von Tönen so schnell und leicht hervorzubringen, als die billigerweise an Chorgesang zu stellenden Ansprüche fodern können.

Für diese Foderungen der Richtigkeit, Reinheit und Beweglichkeit ist Ausbildung des Tonsinns (des Gehörs nach der Ausdrucksweise der Musiker) und der Vorstellungskraft für Tonverhältnisse nothwendig. Tonsinn ist die Fähigkeit, angegebene Töne richtig zu vernehmen und festzuhalten; Vorstellungsvermögen für Tonverhältnisse bezeigt sich darin, dieselben im Bewusstsein zu haben oder wiederzufinden, wenn sie nicht mehr — oder bereits längere Zeit nicht mehr durch das Ohr vernommen werden.

§. 20.

Ferner Ausbildung des rhythmischen Kunstvermögens.

Der Sänger muss geschickt sein, die Geltung oder verschiedenen Zeitverhältnisse der Tonfolgen aufzufassen und richtig darzustellen. Gleichheit der Zeitdauer für die einzelnen Töne, doppelte, drei-, vier-, mehrfache Schnelligkeit oder Langsamkeit in strenger Abmessung — oder in allmählichen Uebergängen aus dem Schnellern in das Langsamere, und umgekehrt, müssen begriffen und zu sicherer, geläufiger Ausführbarkeit geübt werden.

Auch die andre Seite des Rhythmus, **Betonung** oder Hervorheben der rhythmischen Hauptmomente vor den untergeordneten durch grössere Schallmacht, muss durch alle Abstufungen und Gegensätze hindurch sicher und geläufig sein.

§. 21.

Dann die **Ausbildung der Sprache.**

Die **Laute** müssen rein von aller Vermischung und Beimischung, klar und in jedem Grade der Schallkraft gleich wohlgebildet hervortreten, sie müssen sich in ihrem Zusammenhang als Silben, Worte, Sätze wohl verbinden, dass der **Fluss der Rede** ungebrochen dahinziehe und dennoch das Einzelne deutlich und wirksam aus ihm hervortrete.

Allerdings gehört Sprachbildung, soweit sie hier gefodert wird, strenggenommen zu der vorauszusetzenden Vorbildung. Auch kann sich in der That die Chorschule nicht auf den vollständigen Anbau dieser Geschicklichkeit einlassen, sie kann nicht Sprech- oder Leseschule werden. Gleichwohl ist es bekannt, dass Lautbildung und Sprache gar zu oft und allzusehr vernachlässigt werden und, von anderm Nachtheil abgesehn, allzuoft den Gesang und seine Wirkung hemmen. Die Chorschule muss daher willig und bereit nachhelfen, und hat übrigens für den Singzweck noch besondere Einrichtungen mit der Sprache zu treffen, die der reinen Sprachübung fremd bleiben.

§. 22.

Für die wirkliche Ausführung von Gesängen muss vor Allem gefodert werden, dass die Chorschule die schon hervorgehobne Geschicklichkeit des **Vom-Blatt-Singens** fordere, ohne die der Chor als solcher gar nicht selbständig auftreten, sondern in ewiger Knechtschaft und Unbehülflichkeit nur zu einer Aufgabe nach der andern mühsam und langweilig abgerichtet werden kann. Nur durch Fertigkeit im Vom-Blatt-Singen wird der Chor allseitig und allzeitig verwendbar, gewinnt Zeit für alle billigerweise an ihn zu machenden Ansprüche und büsst nicht in unaufhörlichen stets von Neuem beginnenden Uebungen jene Frische des Gemüths ein, ohne die es weder Kunstleistung noch Kunstgenuss giebt.

Das Vom-Blatt-Singen erfodert **Geläufigkeit** im **Notenlesen**, wie in der **Sprache**, die gesungen werden soll, sicheres **Gehör**, geübte **Vorstellungskraft für Ton- und rhythmische Verhältnisse**, endlich Achtsamkeit und Gewöhnung für die Leitung, die den Chorgesang in Gang setzt und erhält.

§. 23.

Das Letzte endlich, was die Chorschule in ihren Zöglingen zu wecken und zu erhöhen hat, ist Verständniss für das was gesungen werden soll und derselben gemässe Darstellung, nach der Kunstsprache: Vortrag.

Allerdings wird der Vortrag, soweit dies überhaupt möglich ist, bei Chorgesang vom Leitenden — dem Direktor — bestimmt und kann schon um des Zusammenwirkens willen nicht den einzelnen Sängern überlassen bleiben. Allein es ist eben nicht möglich, das Innerliche einer Kunstleistung — den Vortrag — durchaus genügend von aussen zu bestimmen. Und selbst soweit es möglich ist, erleichtert Verständniss und Mittheilnahme des Gemüths auf Seiten der Ausübenden Alles unendlich und lässt als selbstempfundne Lebensäusserung hervortreten, was ohnedem nur als kalte, leblose Abrichtung theilnahmlos hingenommen wird.

Zweiter Abschnitt.

Zulassung zur Chorschule.

§. 24.

Musik hat ihre Wurzel in der Natur und Neigung des Menschen; und diese Neigung ist bei lebhafterer Erregung nicht anders zufriedenzustellen, als durch selbstthätige Betheiligung, — wie wir an den kleinsten Kindern bei ihrem ganz frei hervortretenden Singen wahrnehmen. Folglich hat jeder Mensch, in dem der Trieb sich regt, das Recht, an Musik auffassend oder selbstthätig (je nach der Lebhaftigkeit des Triebes) theilzunehmen, soweit es Fähigkeit und Verhältnisse gestatten.

Gemeinsamer Gesang ist der volle Ausdruck dieses gemeinsamen Triebes und Rechts; dieser Ausdruck verwirklicht sich im Chor. Chorgesang und Chorschule bieten dem allgemeinen Musiktriebe den weitesten und zugänglichsten Spielraum.

Die Chorschule ist die Volksschule für Musik. Dieser ihrer wahren und höchsten Bestimmung gemäss muss sie sich ohne Rücksicht auf Stand und sonstige Verhältnisse Allen öffnen, die nach ihrer körperlichen und geistigen Beschaffenheit und ihren persönlichen Verhältnissen fähig und willig sind, sich ihr anzuschliessen.

1. Nähere Bestimmungen.

§. 25.

Fähig und berechtigt zur Theilnahme sind alle, die

1. das Alter von 10 oder 12 Jahren, und damit voraussetzlich die nöthige

körperliche und geistige Reife für methodischen Unterricht und Uebung erreicht, — zugleich

2. sich in den Besitz der bedungenen Vorbildung (§. 16) gesetzt haben,

wogegen, auch bei dem Vorhandensein dieser Befähigungen, diejenigen ausgeschlossen werden müssen, welche

a. durch Gesundheitsverhältnisse für immer oder zeitweilig am Singen gehindert sind, oder denen dasselbe aus solchen Rücksichten nachtheilig werden müsste, — ferner diejenigen, welche
b. durch widrigen und nicht ohne unverhältnissmässige Opfer von Seiten der Schule zu verbessernden Stimmklang,
c. durch gleich störende und eingewurzelte Sprachmängel,
d. durch übergrosse Unfähigkeit des Tonsinns an einer für sie nützlichen und die Schule mindestens nicht hemmenden Betheiligung

gehindert sind. Dass unverbesserliche Trägheit und tiefere sittliche Verirrungen die Chorschule wie jede andere zum Ausschlusse schlechter Schüler berechtigen, versteht sich. Trägheit und Entsittlichung sind unverträglich mit Kunstbildung.

2. Altersbestimmung.

§. 26.

Die Festsetzung eines bestimmten Alters für Aufnahme der Schüler kann niemals vollkommen zutreffend sein, da Naturell und Erziehung einen Theil der Kinder früher, den andern später reifen lassen. Im Allgemeinen darf wohl festzuhalten sein, dass die Jugend bis zum 9. oder 10. Jahre weder körperlich noch geistig für methodische Singbildung gereift und Naturgesang für sie die geeignetere Form musikalischer Beschäftigung ist. Man wird auch nichts verlieren, wenn der Eintritt bis zu dem 12. Jahre hinausgeschoben wird; um so lebhafter kann dann der Fortschritt sein. Es bleibt dabei Zeit genug, die Bestimmung der Chorschule sich erfüllen zu lassen.

Früherer Eintritt sollte nur gestattet werden, wenn körperliche und geistige Reife sicher vorhanden sind und ausserdem besondere Verhältnisse den frühern Eintritt rathsam machen, — z. B. besondre Neigung und Begabung für Musik das Kind zu musikalischem Lebensberufe hinweisen.

3. Gesundheitsverhältnisse.

§. 27.

Die hindernden Gesundheitsverhältnisse sind entweder wirkliche und tiefere Krankhaftigkeit der Organe, namentlich der Brust und des Kehlkopfs; dann unterliegen sie ärztlicher Beurtheilung und machen die Aufnahme durchaus unstatthaft. Oder sie sind ungefährliche, die Singfähigkeit nur vorübergehend beeinträchtigende Zustände, z. B. Heiserkeit, Klanglosigkeit des Sing- und Sprechorgans; dann muss Genesung abgewartet werden.

Dem Ermessen des Leitenden bleibt in jedem besondern Fall anheimgegeben, ob er selber entscheiden, oder ärztliche Zwischenkunft fodern will.

Bisweilen genehmigt, verordnet sogar der Arzt das Singen zur Kräftigung schwächlicher Organismen. Für die Chorschule muss gleichwohl die Aufnahme solcher Schüler stets bedenklich erscheinen. Sie ist ausser Stande, jeden Einzelnen unausgesetzt mit der ärztlich für Krankhaftigkeit wünschenswerthen Sorglichkeit zu behüten, und darf den Fortschritt der Schülermasse nicht durch allzuweit gehende Rücksicht auf Einzelne hemmen.

§. 28.

Auch die Zeit begonnener und noch nicht vollendeter Geschlechtsreife (Mutation) muss den Eintritt in den Chor, oder nach erfolgter Aufnahme die Mitwirkung höchst bedenklich machen, da die Stimme während derselben mit mancherlei Unannehmlichkeiten behaftet ist, und bei anhaltendem oder angestrengtem Singen leicht für immer Schaden leidet.

Diese Zeit fällt für beide Geschlechter in das Alter von 14 bis 17 Jahren; näher lässt sie sich nicht bestimmen, weil Klima und Körperbeschaffenheit der Einzelnen den Eintritt der Reife mitbedingen. Indess verräth sich (andrer Vorgänge nicht zu erwähnen) der mit jener Periode eintretende Umschlag der Stimme dem aufmerksam Beobachtenden durch eine gewisse Art der Heiserkeit, durch kreischenden — gewissermaassen metallischen oder gläsernen Stimmklang, oder umgekehrt durch Dumpfheit und Hohlheit der Stimme, oder durch unwillkürlichen Wechsel zwischen beiden Klangweisen, durch Unfähigkeit des Stimmorgans, den richtig vernommenen Ton rein nachzusingen (schwankende Intonation), endlich durch schwere Ansprache der höchsten bisher erlangbaren Töne. Bei Knaben, die in das Jünglingsalter treten, verräth sich der Zustand durch unwillkürliches und plötzliches Ueberschlagen oder Ueberschnappen aus der Lage der Männerstimme in die höhere Oktave, bei Allen durch erschwertes Athemnehmen und Aushalten der Töne.

In dieser Zeit darf überhaupt nur mit grosser Schonung gesungen werden. Mitwirkung im Chor, wo unmöglich jeder Einzelne mit unausgesetzter Sorgfalt beobachtet und gehütet werden kann, sollte lieber unterbleiben, bis die Wandlung vorüber ist; Aufnahme neuer, eben in diesem Zustande befindlicher Schüler ist bis nach dessen Vorübergang zu verschieben.

4. Mängel in der Begabung.

§. 29.

Widrigkeiten im Stimmklange (Dumpfheit, Kreischen, eingewurzelte Heiserkeit u. s. w.) oder in der Sprache (Stammeln, Unfähigkeit für gewisse Mitlaute u. s. w.) können einen solchen Grad erreichen, dass sie selbst den Stimmklang eines ganzen Chors verunreinigen. Dann müssen sie bis zu ihrer Beseitigung Ausschluss aus der Chorschule zur Folge haben.

Oft sind sie zu beseitigen, nicht aber im Wirkungskreise der Chorschule, sondern durch ärztliche Hülfe, oder längere sorgfältige Behandlung im Einzelunterrichte, während die Chorschule nicht die Förderung der Masse versäumen darf, um Einzelnen aus ungünstiger Begabung emporzuhelfen. Der Leitende hat in jedem besondern Falle zu entscheiden, ob Hindernisse in Einzelnen in der Chorschule selber ohne Nachtheil des Ganzen, oder in besondern Hülfsstunden zu beseitigen sind.

§. 30.

Dasselbe gilt von der Unfähigkeit, Tonverhältnisse genügend aufzufassen und wiederzugeben — vom sogenannten Mangel an Gehör. Viel zu schnell sind Lehrer oft bei der Hand, weniger fähigen oder weniger anregsamen Schülern den Tonsinn abzusprechen, statt ihn zu entwickeln. Nur sehr Wenigen mangelt er so weit, dass keine Entwickelung und Verwendung für musikalische Zwecke statthaben könnte; diese Wenigen machen sich durch gänzliche Theilnahmlosigkeit für Musik oder Widerwillen gegen dieselbe kenntlich. Bei der Mehrzahl der Menschen ist Lust an Musik und der entsprechende Sinn für Tonverhältnisse vorhanden, allerdings in sehr verschiedenem Maasse. Allein selbst von sehr geringer Stufe aus ist weitere Entwickelung bis zu einem nicht vorherzubestimmenden Grade möglich. Nicht Mangel an Naturanlage, sondern Vernachlässigung derselben trägt die Schuld, wenn Tonsinn — und damit wahre, von innen herausgehende Musikbildung bei so Vielen versäumt werden. Dies kann man, gegenüber der Bequemlichkeit so vieler Lehrer, nicht oft und nachdrücklich genug aussprechen.

§. 31.

Die geeignetste Stätte für Entwickelung des Tonsinns ist allerdings die Chorschule. Sie darf daher wegen mangelhafter Entwickelung desselben Niemand ohne dringende Nothwendigkeit ausschliessen.

Allein eben so gewiss kann nicht von ihr verlangt werden und darf sie sich nicht erlauben, ihre Bestimmung für die Gemeinschaft der Schüler, für Chorbildung, hintanzusetzen, um Einzelnen im hohen Grad Unbefähigten mit Zeitaufwand auf Kosten des Ganzen nachzuhelfen. Sie kann nur zur Aufnahme solcher Schüler verpflichtet sein, die mit wenig Versuchen fähig werden, in einen vom Chor angegebnen Ton richtig einzustimmen. Ob und wieweit sich neben den eigentlichen Chorstunden Zeit für die Heranführung Minderbegabter findet, muss dem Ermessen des Leitenden anheimgestellt bleiben. Wer die obige — sehr geringe — Befähigung zeigt, dem kann die Chorschule bei regem Willen von seiner Seite weiterhelfen.

§. 32.

Vom Tonsinn oder Gehör verschieden ist Tontreffen, — die Fähigkeit, den vernommnen oder richtig vorgestellten Ton mit der Stimme richtig anzugeben. In der Regel haben richtiges Gehör und richtige Vorstellung auch richtiges Treffen zur Folge.

Allerdings können aber auch bleibende oder vorübergehende Krankhaftigkeiten (Heiserkeit, Mutation u. s. w.), augenblickliches Befinden (Ueberreizung, grosse Ermüdung) und äusserliche Einflüsse (übermässig kalte oder warme Temperatur, eine mit Rauch oder Gasen geschwängerte Atmosphäre) die Richtigkeit der Tongebung selbst bei vollkommen gebildetem Tonsinn beeinträchtigen. Es versteht sich, dass in all diesen Fällen nur die Hebung des Hindernisses bewerkstelligt oder abgewartet werden muss.

5. Lebenswandel und Verhalten.

§. 33.

Aus dem Einflusse der allgemeinen Zustände auf den Gesang folgt aber für den Leiter der Chorschule die Pflicht allgemeiner Rücksicht und Aufsicht über den sittlichen und gesundheitlichen Lebenswandel der in der Schule Aufnahme Begehrenden oder schon Aufgenommenen, soweit er sie zu üben vermag.

Leidenschaftlichkeit (besonders eingewurzelte), Uebermaass in körperlicher Anstrengung (im Tanzen u. s. w.), allzuviel und anhaltend Sitzen, ermüdendes Spiel auf Instrumenten, anhaltend und angestrengt Reden, Unmässigkeit in körperlichen Genüssen aller Art, häufige und anhaltende Verkürzung des nöthigen Schlafs (namentlich der Nachtruhe), allzuheftiges oder allzulanges Singen, oder Gesang unmittelbar nach heftiger Anstrengung, Ausschreiten aus dem natürlichen Stimmumfang (namentlich Erzwingen der Höhe und Tiefe, oder allzulanges Verweilen bei den höchsten oder tiefsten Tönen), häufiger und anhaltender Gebrauch des Falsetts, der Fehler des »Gaumensingens«: alles das hemmt die günstige Stimmwirkung und droht, endlich das Organ bleibend zu verderben, ja der Gesundheit allgemein schädlich zu werden.

Sind dergleichen Neigungen unüberwindlich, so müssen sie Ausschluss aus der Chorschule oder verweigerte Aufnahme zur Folge haben. Aeussern sie sich blos vereinzelt oder vorübergehend, so müssen ihre Folgen aufgewiesen und muss die Betheiligung der einstweilen Singunfähigen am Chorgesange bis zu Beseitigung des Uebels abgelehnt werden.

Dritter Abschnitt.

Gliederung der Schülerschaft.

§. 34.

Die Gesammtheit aller zur Aufnahme in der Chorschule Befähigten zertheilt sich aus verschiedenen Bestimmungsgründen in mancherlei Klassen, die hier zur Betrachtung kommen müssen.

1. Alter und Geschlecht.

§. 35.

Nach Alter und Geschlecht treten die Schüler in drei Gruppen auseinander.

Die erste Gruppe bilden die dem Alter der Unreife in beiden Geschlechtern Zuzuzählenden, die nämlich noch nicht zur Geschlechtsreife gelangt sind.

Die zweite Gruppe bilden die Gereiften des weiblichen,
die dritte Gruppe die Gereiften des männlichen Geschlechts.

§. 36.

Im männlichen Geschlechte wird die Reife (Mannhaftigkeit) durch Uebergang der Knabenstimme in die um eine Oktav tiefer liegende Männerstimme bezeichnet.

Im weiblichen Geschlechte bringt der Eintritt der Reife (Mannbarkeit) keine solche Veränderung der Tonlage hervor. Indess ist die gereifte weibliche Stimme von der des unreifen Alters beider Geschlechte nach Schall- und Klangweise verschieden. Die Knabenstimme tritt greller und unlenksamer, gleichsam verdichteter, stoffhaltiger heraus; die Stimme des unreifen Mädchens ist dünner und gleichsam flirrend unbestimmt; die gereifte weibliche Stimme vereint Fülle und gleichmässigere Haltung mit Milde des Klangs.

Dazu kommt, dass die erweiterten und erstarkten Athemwerkzeuge Kraft und Ausdauer im Gesang erhöhen, und dass Reife des Geistes, Fülle und Tiefe der Gefühle und Stimmungen, Bestimmtheit und Ausdauer der Gesinnung auch auf die Aeusserungen des Gesang- und Sprachorgans bedeutenden und sehr kenntlichen Einfluss üben.

§. 37.

Besonders aus letzterm Grund ist es nicht wohlgethan, die erste und zweite Stimmgruppe zu mischen, oder nahe zu verbinden. Die Verschiedenheit im Klang und Karakter gereifter und unreifer Stimmen theilt ihrem Verein schillernd zwitterhaftes Wesen mit, und hindert wahrhafte Verschmelzung.

Die Chorschule muss daher grundsätzlich beide Gruppen auseinanderhalten und jede für sich in besondern Lehrgängen ausbilden. Dies ist in der Regel auch wegen der verschiednen Bildungsstufe und geistigen Reife rathsam; man darf und muss vom reifern Alter mehr verlangen und ihm mehr bieten, muss mit ihm schneller vorschreiten und tiefer eindringen, als mit dem unreifen, muss selbst Darstellung und Lehrweise für beide Stufen eigenthümlich gestalten.

Nur ausnahmsweise, wo es an Sing- oder Lehrkräften oder an Zeit gebricht, oder zu besondern Kunstzwecken, wenn Chöre von gänzlich geschiedner Bedeutung und Führung (wie z. B. im Eingangssatze der matthäischen Passion der Choral gegen die beiden figurirten Chöre) neben und gegen einander treten, mag man beide Gruppen zusammenstellen.

§. 38.

Günstiger ist der Verein der ersten und dritten Gruppe, weil in ihm wenigstens keine Zweideutigkeit, kein innerlicher Widerspruch unter dem Anschein der Gleichartigkeit waltet. Nur der Unterschied der geistigen Entwickelung wird meist unabweislich und allerdings dem Lehrgang mehr oder weniger hinderlich sein.

Gleichwohl ist dieser Verein durch mancherlei Verhältnisse (z. B. auf höhern Schulen, bei Kirchenchören) oft unabänderlich geboten.

§. 39.

Am günstigsten ist der Verein der zweiten und dritten Stimmgruppe, weil hier Gleichheit der Geistes-, Gesinnung- und Körperreife mit Mannigfaltigkeit und Vollständigkeit der Stimmlagen und geschlechtlichen Karaktere zusammentreffen.

Dieser Verein heisst bekanntlich gemischter Chor (auch vierstimmiger Chor vorzugweise) oder Chor von gemischten Stimmen.

§. 40.

Aus diesen Betrachtungen, und da man ebensowohl einen Chor ausschliesslich aus der dritten Stimmgruppe, als aus der ersten oder zweiten bilden kann, ergeben sich

vier Chorbildungen,

mit denen die Chorschule sich zu befassen und denen gemäss sie ihre Schüler zusammenzustellen hat:

1. der ausschliesslich aus der ersten Stimmgruppe,
2. der ausschliesslich aus der zweiten Stimmgruppe,
3. der ausschliesslich aus der dritten Stimmgruppe,
4. der aus dem Verein der zweiten und dritten Gruppe

gebildete Chor. Die ausnahmweisen Verbindungen der ersten und zweiten, ersten und dritten oder aller drei Gruppen bedürfen keiner besondern Erwägung.

2. Worth der verschiednen Chorbildungen.

§. 41.

Da der gemischte Chor die im Allgemeinen günstigste Chorstellung ist, so findet auch die Chorschule in ihm allein ihren vollständigen und insofern höchsten Wirkungskreis. Diesem, dem Wesen der Sache nach (wie sich bald zeigen wird) vierstimmigen Chor (§. 43) schliessen sich die vielstimmigern gemischten Chorstellungen an.

Nur einseitig befriedigend ist der auf eine einzelne Stimmgruppe beschränkte Chor, selbst wenn er aus seiner ursprünglichen Zweistimmigkeit durch Stimmtheilung zur Drei- und Mehrstimmigkeit erhoben wird.

§. 42.

Allein die Verhältnisse bedingen in der Regel, dass die Chorschule sich wenigstens eine Zeitlang auf eine einzige Gruppe beschränke. Entweder hat sie, als Angehörige allgemeiner Schulen oder aus ihnen ihren Schülerstand empfangend, nur Schüler unreifen Alters zu behandeln. Oder sie hat in gesellschaftlichen Verhältnissen Anlass, ihre Schüler ausschliesslich aus der zweiten oder aus der dritten Gruppe zu nehmen. Erst später — wenn überhaupt — gelangt sie dann dazu, die dritte Gruppe mit der ersten oder zweiten zu vereinen.

3. Stimmlage.

§. 43.

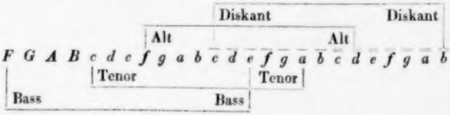
Die Stimmen jeder Gruppe scheiden sich der Stimmlage nach bekanntlich in hohe und tiefe.

In den beiden ersten Gruppen, die in dieser Hinsicht einander gleichstehn, heisst bekanntlich die hohe Stimme Diskant oder Sopran, die tiefe Alt.

In der dritten Gruppe, die eine Oktave tiefer steht als jene, heisst bekanntlich die hohe Stimme Tenor, die tiefe Bass.

Diskant, Alt, Tenor, Bass — sind die vier Stimmklassen (auch Stimmen vorzugsweise genannt), in die man alle Stimmen dem Umfang nach einordnet, die man auch, vom Diskant abwärts, als erste, zweite, dritte, vierte Stimme bezeichnet.

Den Umfang oder das Tonsystem dieser vier Stimmen findet man hier



zusammengestellt. Selten haben Singstimmen grössern Umfang, viele haben, besonders in der Höhe, geringern, oder ihre Töne sind an den Gränzen des Systems von geringerm Werthe.

Die Stimmen der ersten Gruppe haben ebenfalls einen meist beschränktern Umfang an wirklich brauchbaren Tönen, während die Reihe ihrer möglichen, wenn auch musikalisch nicht verwendbaren, Töne bisweilen zu fabelhafter Höhe hinaufreicht. Mit brauchbaren Tönen reicht der Alt dieser Gruppe selten unter $\bar{c}$ oder *h*, der Diskant selten über $\bar{\bar{f}}$ oder $\bar{\bar{g}}$.

§. 44.

Dass übrigens Diskant und Alt, Tenor und Bass nicht blos der Tonlage, sondern auch dem Klang und Karakter nach verschieden sind, ist bekannt. Vor Allem haben die tiefen Stimmen ihre Kraft und Klangfülle zugleich mit Leichtigkeit der Ansprache mehr in der Tiefe, die hohen mehr in der Höhe. Dann ist der Bassklang körniger, stoffiger und dicker, auch rauher; der Tenorklang dagegen glatter, aber durchdringender, und zugleich grösserer Weiche fähig. Der Altklang ist gefüllter, gleichsam breiter, der Diskantklang dagegen heller, runder, bei starkem Anschall eindringlicher, bei leichtem glatter und flötender.

Blosse Wortbeschreibung für sich kann über dergleichen Wesenheiten nur Andeutung, unmöglich Klarheit und sichre Erkenntniss geben. Die obigen Andeutungen setzen (wie jede sonst mögliche) eigne, oft wiederholte sinnliche Wahrnehmung voraus, und sollen der Beobachtung nur als Anhalt und Erinnerung dienen.

§. 45.

Eben so einleuchtend und bekannt ist, dass jene vier Stimmklassen die Stufenfolge der Stimmunterschiede keineswegs erschöpfen, dass man vielmehr Anlass hat, Unterabtheilungen (hohen und tiefen oder ersten und zweiten Bass, Tenor, Alt, Sopran) oder auch Mittelgattungen (Bariton zwischen Bass und Tenor — eigentlich höherer Bass, dessgleichen *Contr'alto* und *Haute-contre* zwischen Alt und Tenor —, ersterer eigentlich tieferer Alt, letzterer ebenfalls, bisweilen als höherer Tenor verwendet) anzunehmen. Weder auf diese Mittelgattungen, noch auf die elf Unterabtheilungen der neuern italienischen Singmethode kann die Chorschule sich einlassen; sie hält sich zu den vier grossen und wesentlich verschiedenen Klassen.

Wohl aber werden bei drei- und mehrstimmigem Satze für eine Stimmgruppe, bei fünf- und mehrstimmigem Satze für gemischten Chor eine oder mehr Stimmen getheilt und von oben nach unten als erste, zweite u. s. w. gezählt.

4. Setzweise für die verschiedenen Chorbildungen.

§. 46.

In jeder einzelnen Gruppe stehen nur zwei Stimmklassen einander gegenüber; allein der rein zweistimmige Satz bietet dem Komponisten und dem Bildungsverfahren allzubeschränkten Boden. Die Chorschule darf und muss sich eine Zeitlang auf Zweistimmigkeit einlassen, von ihr aber wenigstens zum dreistimmigen Satze fortschreiten, indem sie eine der beiden Stimmklassen theilt, oder nöthigenfalls (§. 56) aus den tiefsten Stimmen der ersten und den höchsten Stimmen der zweiten Klasse eine Mittelstimme bildet.

Dagegen hat sie keinen Anlass, die Stimmklassen abgesondert vorzunehmen, etwa erst Diskant oder Tenor, dann Bass oder Alt. Sie fasst zuerst beide Stimmklassen in Einstimmigkeit zusammen, dann bedient sie sich ihrer zur Zweistimmigkeit.

§. 47.

Auch der vierstimmige Satz kann und muss innerhalb einer einzigen Stimmgruppe zur Uebung kommen. Allein er findet da insofern kein vollkommen günstiges Feld für seine Entwickelung, als vier Stimmen innerhalb zweier Oktaven (die jede Stimmgruppe nur wenig überschreitet) in freier Bewegung gehemmt, und die Aussenstimmen (tiefste und höchste) allzuoft in die äussersten Tonlagen getrieben werden. Gleichwohl drängt das Bedürfniss vollständiger Harmonie zur Vierstimmigkeit hin; auch der Ausweg, bei zwei oder drei Singstimmen die Vollständigkeit und Fülle der Harmonie durch Begleitung zu ergänzen, genügt nicht vollkommen.

Günstiger sind Kompositionen, die drei- und vierstimmigen Satz mischen, nämlich dreistimmigen Satz zum Grunde legen, am geeigneten Ort aber eine Stimme theilen, — oder umgekehrt vierstimmigen Satz zum Grunde legen, da aber, wo er nicht wohl durchführbar ist, ohne die Stimmen aus der zusagendsten Lage zu drängen, zwei Stimmen in eine zusammenziehn.

§. 48.

Das beschränktere Stimmgebiet der ersten Gruppe macht für sie zweistimmigen Satz ausführbarer. Allerdings muss man von da zur Dreistimmigkeit, selbst zur Vierstimmigkeit vorschreiten; hier aber empfehlen sich, wie gesagt, Kompositionen, die sich aus Drei- und Vierstimmigkeit durch Verknüpfung von zwei Stimmen in Zwei- oder Dreistimmigkeit zurückziehn, sobald sich die Mehrstimmigkeit nicht wohl durchführbar zeigt.

5. Bildungstand.

§. 49.

Der letzte Anlass zur Gliederung und Trennung des Schülerstandes kann in der Verschiedenheit des Bildunggrades liegen. Diese Verschiedenheit ist ebensowenig zu übersehen, als die des Alters und der davon abhängigen Geistesreife. Die Lehre muss sich überall nach dem Standpunkte der Lernenden richten: sie darf vorgeschrittenere und befähigtere Schüler nicht allzugering behandeln, indem sie zu tief unten mit ihnen beginnt, sie bei Bekanntem oder Leichtfasslichem unnöthig aufhält; eben so wenig darf sie mehr voraus setzen und fodern, als mindergebildete Schüler besitzen oder fassen können.

Allerdings ist daher wünschenswerth, dass die Chorschule vorgebildete und nicht oder zu wenig vorgebildete Schüler trenne und in abgesonderten Lehrgängen fördere, um beiden Theilen gerecht werden zu können.

6. Einigung, nicht Trennung.

§. 50.

Indess kann und darf man diesem an sich gerechten Begehr nicht allzuleicht und allzuweit nachgeben, wenn nicht Sing- und Lehrkraft zugleich zersplittert und (da besonders in der Jugend Stand und Vermögen auf die Bildung bedingend einwirken) die Scheidewand der Verhältnisse durch die Schule selber noch befestigt werden soll. Nur das durchaus Unverträgliche mag die Schule, soweit sie kann, auseinanderhalten; gar viel Verschiedenheiten lassen sich bei gutem Willen und Geschick des Lehrers ausgleichen; stets muss Einigung erstrebt, Trennung nur, so weit und so lange sie unvermeidlich ist, gestattet — und sobald als möglich wieder aufgehoben werden.

Reinen Ständeunterschied, sei er auf Rang, Vermögen oder Herkommen gegründet, kennt die Chorschule nicht. Sie als Kunstschule hat es mit dem Menschlichen zu thun, nicht mit Zufälligem. Wie man auch über jene Unterschiede denken mag, das Volk steht über jedem Stande, da jeder nur ein Theil von ihm sein kann. Kunst und Kunstschule sollen über Zufälligkeit und Beschränkung erheben und freimachen. In ihnen, wenn irgendwo, ist Eintracht und Bund aller sonst der Spaltung und dem Hader Verfallenen zu verwirklichen. Das ist ihr Wesen.

§. 51.

Ueberhaupt muss die Abzweigung Unerwachsener von Erwachsenen, Minder- von Mehrgebildeten zwar an sich selber gerechtfertigt und wünschenswerth erscheinen, in der Ausführung aber werden sich oft unüberwindliche Hindernisse zeigen, die in den äusserlichen Bedingungen für Bestehn und Wirksamkeit der Chorschule ihren Sitz haben. Vor Allem muss die Schule, um in Wirksamkeit zu treten, einen Chor haben, für jede Partie soviel einzelne Sänger, dass deren Besonderheit aufgeht in dem Zusammenfluss aller. Bei 2 bis 4 einzelnen Sängern an einer Partie vernimmt man noch die Besonderheit jeder einzelnen Stimme; es müssen wenigstens 5 bis 10 Sänger zu einer Partie vereint sein, wenn dieselbe wirklich chormässig heraustreten soll. Die grössere Sängerzahl ist auch desswegen wünschenswerth, weil man ohnedem in Gefahr ist, bei zufälligem Ausbleiben weniger Schüler das Zustandekommen des Chors in Frage gestellt zu sehen.

Sodann fodert, wie Jeder bemerkt, Zertheilung der Schülerschaft höhere Anstrengung der Lehrkraft; zwei und mehr Lehrer oder vervielfältigte Lehrstunden sind erfoderlich, wenn die Schüler nicht unter demselben Lehrer und in denselben Lehrstunden zu vereinigen sind. Das Ermessen des Leitenden muss in jeder besondern Lage das Richtige zu finden suchen; im Allgemeinen ist Einigung der Trennung vorzuziehen.

Vierter Abschnitt.

Schuleinrichtung.

1. Bildung von Lehrgängen.

§. 52.

Die Chorschule fasst ihrer Bestimmung gemäss (soweit die zuvor erwähnten Rücksichten gestatten) die Schüler als Gesammtheit in einen Chor zu gemeinsamer Unterweisung zusammen. Dazu darf sie begreiflicherweise nur Schüler vereinen, die so weit auf gleicher Stufe musikalischer Bildung stehn, dass sie miteinander dieselben Uebungen unternehmen können.

Der Verein aller zu gemeinsamer Unterweisung geeigneten Schüler bildet eine **Klasse**, oder einen Lehrgang. Solcher Lehrgänge werden zwei oder mehrere nebeneinander entstehn, sobald im Laufe der Zeit eine neue Schülerschaar in die Chorschule eintritt, die sich mit den bereits vorgeschrittenen Schülern nicht auf gleicher Stufe befindet.

Sollten von den Schülern des vorhergehenden Lehrgangs einige nicht im Stande sein, mit den übrigen fortzuschreiten, so müssten sie, wie auf allen Schulen, dem jüngern Lehrgange zugewiesen werden, um in diesem das Versäumte oder nicht hinlänglich Erlernte nachzuholen.

§. 53.

Diese abermalige und unvermeidliche Theilung der Schüler, im Verein mit den früher unter Umständen rathsam befundenen, schützt beiläufig die verschiedenen Lehrgänge vor Ueberfüllung, die — wie jeder erfahrene Schulmann weiss — entweder den Fortschritt hemmt, oder sorgfältigere Durchbildung unmöglich macht. Die Unternehmungen J. Mainzer's und Anderer, grosse Schülermengen zu gemeinschaftlichem Gesang anzuleiten, gehören, wie schon S. 6 gesagt, dem naturalistischen Einsingen. Sie haben nur auf dem Boden solcher Völker Werth, die in Musikbildung und erhelltem Musiksinn zurückgeblieben sind und in Ermangelung lebendigen Volksgesangs äusserlich schnell angelernt werden sollen, damit nur erst ein Anhalt für Musik gewonnen sei. Sie geben Zeugniss vom Scharfsinn und Geschick ihrer Führer, können aber das Ziel der Chorschule nicht erreichen, so blendend ihre augenblicklichen Erfolge bisweilen hervortreten.

§. 54.

Wieviel Schüler zweckgemäss und mit Sicherheit auf guten und bündigen Erfolg in einen Lehrgang zusammengefasst werden können, lässt sich nicht allgemein bestimmen, da die Art und Bildungsstufe der Schüler und das Geschick des Lehrers hierbei von offenbarem Einflusse sind. Nur für ungefähren Anhalt lässt sich allenfalls Folgendes festhalten.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

§. [illegible]

[illegible]

[illegible]

§. [illegible]

[illegible]

Bass giebt zweideutige Klangmischung, und bedroht die gänzlich aus ihrem natürlichen Wirkungskreise gezogenen Stimmen mit bleibendem Nachtheil.

2. Anordnung der Hauptstunden.

§. 57.

Die Chorschule setzt für jeden Lehrgang zunächst Lehrstunden fest, die den wesentlichen und regelmässigen Gang der Unterweisung bilden und desshalb Hauptstunden genannt werden. Sie werden vom Lehrer selbst ertheilt und von allen dem Lehrgang angehörigen Schülern gemeinsam besucht.

Es ist klar, dass Schnelligkeit und Sicherheit des Fortschritts zum Theil von der Zahl der Lehrstunden abhängt. Ist es also möglich, so würden, wenigstens für den mehr elementaren ersten Theil des Lehrgangs, 6 Lehrstunden wöchentlich (täglich eine) höchst förderlich sein. Doch gewähren auch drei wöchentliche Lehrstunden (mit je einem Zwischentage) hinlänglich lebhaften Fortschritt, haben sogar, wo Chorbildung nicht eilt und der Eifer der Schüler nicht gesichert ist, den Vortheil für sich, nicht durch Alltäglichkeit zu ermüden. Nöthigenfalls muss man auch mit zwei Lehrstunden auszukommen versuchen. Für die höhern Aufgaben genügen sie durchaus.

Doppelte Lehrstunden (mehr als eine am Tage) und weniger als drei oder gar zwei versprechen keinen befriedigenden Erfolg.

§. 58.

Die Hauptstunden geben den vollständigen Inhalt der Unterweisung. Hier werden die Stimmen gerichtet und festgestellt, hier wird die Sprache berichtigt und gereinigt, werden die Uebungen im Tonwesen eingeleitet und sichergestellt, alle nöthigen Kenntnisse mitgetheilt; hier erfolgt die Ausführung der Chorsätze und Einführung in kunstgemässen Vortrag.

Wären alle Schüler gleichmässig und genügend begabt und beflissen, so würden die Hauptstunden für sich allein zum Zwecke führen. Allein dies ist eben nicht der Fall; aus mancherlei Gründen bleibt bald dieser, bald jener Schüler zurück.

3. Hülfstunden.

§. 59.

Zur Nachhülfe für Schüler, die mit den übrigen in der Hauptstunde nicht gleichen Fortschritt gemacht, werden Hülfstunden eingerichtet. Sie dienen dazu, diejenigen, die sich einzelne Lehren und Lehrabschnitte oder einzelne Fertigkeiten nicht haben genügend aneignen können, mit einem Worte die Schwächeren den Fertigen in der bestimmten Einsicht oder Fertigkeit, die jene noch nicht erlangt haben, nachzubringen, so dass diese nicht mit unnöthigen Wiederholungen belästigt werden.

Folglich nehmen an den Hülfstunden nicht alle Schüler des Lehrgangs Theil, sondern nur die in einem bestimmten Punkte Zurückgebliebenen. Allenfalls können ein Paar Fertige zur Unterstützung der Uebung zugezogen werden; doch ist auch dies nicht als Regel zu nehmen, sondern darf nur im Nothfalle geschehn. Denn der Zweck der Chorschule fodert, dass jeder Schüler zur Selbständigkeit erzogen werde, seine Aufgabe aus eigenem Vermögen lösen könne, nicht blos mit Andern und gestützt auf sie singe, gleichsam von ihnen in's Schlepptau genommen werde. Solche Sänger bringen nachher Verschleppung und Unsicherheit in den ganzen Chor.

§. 60.

Jede nachübende Abtheilung sollte für sich nicht länger als eine halbe Stunde beisammen und in Arbeit bleiben. Diese Zeit genügt, weil jede Hülfstunde einer scharfbestimmten einzelnen Aufgabe gewidmet werden muss.

Hieraus folgt, dass jede Hülfstunde nur einseitigen Inhalt haben, mithin nicht so anregend sein kann, als die Hauptstunden, vielmehr den Antheil des Schülers früher erschlaffen lässt. Musik-, besonders Singunterricht ist aber unfruchtbar, sobald der Antheil des Gemüths im Schüler erlischt.

Aus diesem Grunde sollen überhaupt Hülfstunden nicht gehäuft, sondern sparsam nur in solchen Momenten festgesetzt werden, wo man ihrer eben benöthigt ist. Die Zeit für sie mag ein- für allemal festbestimmt bleiben, damit Schüler, Lehrer und Lokal stets bereit seien.

§. 61.

Wenn es irgend angeht, sollen die Hülfstunden von Schülern aus demselben Lehrgang ertheilt, und für jede Uebung solche Schüler als Gehülfen verwendet werden, die gerade die jetzt zu übende Fertigkeit oder den zu befestigenden Lehrtheil sicher sich angeeignet haben, und geschickt sind, Andern darin fortzuhelfen, — gleichviel, ob diese Gehülfen in andern Stücken den Mitschülern voran- oder nachstehn.

Schon hierin liegt Anlass, bald diesen, bald jenen Schüler, je nach der besondern Fähigkeit eines jeden, als Gehülfen zu verwenden, den Einen z. B. für gewisse Treffübungen, die er vorzugsweise sicher inne hat, den Andern für irgend einen andern Gegenstand, für den er sich besonders befähigt hat. Aber auch unter Gleichbefähigten muss gewechselt und allmählich jeder Schüler im Wechsel mit den andern als Gehülfe verwendet werden, der sich dazu geeignet zeigt, damit Jeder zu seiner Zeit der aufmunternden Auszeichnung theilhaftig werde und den Vortheil geniesse, durch Lehren zu lernen.

Dass diese Rücksicht niemals die Wahl auf solche lenken dürfe, die der Aufgabe nicht ganz gewachsen sind, versteht sich.

Nur wenn es durchaus an verwendbaren Schülern für die Thätigkeit des Gehülfen fehlt, müssen Hülflehrer oder der Hauptlehrer selber die Hülfstunden leiten.

§. 62.

Die Hülfstunden stehn unter Aufsicht des Hauptlehrers.

Derselbe muss die besondere Aufgabe für jede Hülfstunde scharf bestimmen, die Schüler, für die sie statthaben soll, namentlich bezeichnen, das Verfahren der Gehülfen sorgfältig vorbereiten und beaufsichtigen, den Beginn (wenn der Gehülfe nicht schon bewährt ist) leiten und die Einrichtung erfoderlichen Falls mit seinem vollen Ansehn unterstützen. Des Letztern bedarf es nur selten, ausser bei der ersten Einführung, wofern der Geist der Schule gut ist und die Einrichtung mit Umsicht und Unparteilichkeit getroffen wird. Vielmehr befördert dieselbe kameradschaftlichen und brüderlichen Sinn unter den Schülern, wenn man ihnen begreiflich macht, dass Recht und Vortheil Aller durch gegenseitige Hülfe und Achtung gewinnen, dass Niemand die Auszeichnung des Gehülfen beneiden darf, da Jeder ihrer ebenfalls theilhaftig werden kann, und dass jeder Mangel an Achtung, den Schüler dem Besten unter ihnen erweisen, auf sie selber zurückfällt.

4. Häusliche Uebung.

§. 63.

Besondere häusliche Uebungen liegen nicht im Interesse der Chorschule. Sie fodert deren nicht; ja sie kann sie nicht einmal wünschenswerth finden, weil unbeaufsichtigtes Singen besonders Anfangs neben etwaigem Gewinn auch allerlei Verirrungen und Verwöhnungen Raum geben kann, die jenen zweifelhaft machen.

5. Zeit für Gesang.

§. 64.

Die günstigste Zeit für Gesang überhaupt, also auch für die Uebungen der Chorschule, ist die vormittägliche, eine oder mehr Stunden nach dem Frühstück, — nächst dieser die nachmittägliche, zwei oder drei Stunden nach dem Mittagbrod, also nach der gewöhnlichen deutschen Lebenseinrichtung Morgens zwischen 9 und 12 Uhr, Nachmittags zwischen 4 und 7 Uhr. Zeitiger nach eingenommenem Mahl ist das Stimmorgan nicht rein und bedürfen Brust und Unterleib der Ruhe.

Auch in der günstigsten Zeit muss in Haupt- und Hülfstunden Anstrengung und Ermüdung vermieden werden. Hierzu dient schon ein wohlermessener Wechsel unter den Lehr- und Uebungsgegenständen, sowie unter den verschiedenen Abtheilungen der Schüler; wo das nicht genügt, müssen bisweilen kleine Ruhezeiten von ein Paar Minuten eintreten.

6. Räumliche Einrichtung.

§. 65.

Für die Singübung bedarf der Chor eines hinlänglich weiten und nicht zu niedern Raums, damit die Schüler, ohne einander zu stören, sitzen und zum Singen sich erheben können, auch Raum genug vor sich haben, dass ihre Stimmen frei ausschallen können. Auf der andern Seite sind aber auch zu weite oder gewölbte Räume nicht zuträglich, weil in ihnen der Stimmschall sich verliert oder verwirrenden Wiederhall hervorruft.

Dass für hinlängliche Helligkeit, um auf allen Plätzen lesen zu können, und angemessene Temperatur zu sorgen sei, versteht sich.

Die vortheilhafteste Einrichtung für Chorgesang und Chorschule ist ohne Zweifel die, dass die Reihen der Singenden sich in Stufen amphitheatralisch übereinander erheben, so dass jede hintere Reihe über die vordern Reihen hinwegsinge. Ist diese Einrichtung unausführbar, so müssen die Chorreihen öfters wechseln, die hintern vorgenommen, die vordern zurückgestellt werden, damit jede des Vortheils der ersten Reihen theilhaftig werde und der Lehrer allmählich alle Schüler in der Nähe beobachten könne.

§. 66.

Der Schülerraum muss wo möglich hinreichend weit sein, dass die Singenden sowohl sitzen, als vor ihren Sitzen stehn können, ohne einander zu drängen. Denn die Singübungen (nur mit Ausnahme der Treffübungen) werden am günstigsten im Stehn ausgeführt, fortwährendes Stehn aber ermüdet. Tische zwischen den Reihen der Sänger sind entbehrlich, breite Tische ungünstig, weil sie die Reihen zu weit auseinanderrücken und das Zusammenwirken beeinträchtigen.

§. 67.

Der Lehrer muss seine Stelle so nehmen, dass er von ihr aus alle Schüler überblicken und hören, und wiederum von Allen gesehn und vernommen werden kann. Der günstigste Punkt dafür ist vor der Mitte des Chors, und einige Fuss weit (je nach der Breite der Chorstellung) von ihm entfernt. Vor ihm steht das zur Leitung des Chors bestimmte Instrument, neben oder hinter ihm ist die für gewisse Aufweisungen und Uebungen nöthige Notentafel (Tafel mit einigen Liniensystemen und einem freien Raume für sonstige Aufzeichnungen) aufgestellt.

Die Schüler bedürfen ebenfalls kleiner Notentafeln (Notenpapier), auf denen sie ihre Uebungen aufzeichnen.

7. Schülerstellung.

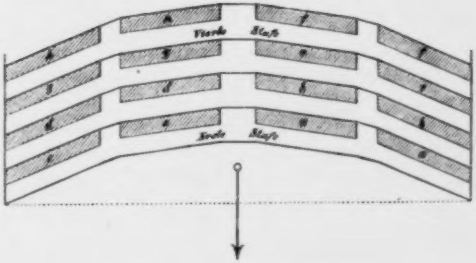
§. 68.

Die Aufstellung des Chors darf wo möglich nicht allzusehr in die Breite gezogen werden, weil sich sonst der Lehrer, um Alle zu überblicken und zu vernehmen, allzuweit vom Chor zurückziehn muss. Wenn Raum und Schülerzahl es gestatten, sollen nicht leicht mehr als zweimal 8 Schüler in eine Reihe kommen; meistens wird der Raum nur für zweimal 6 Schüler in einer Reihe genügen. Dies ergäbe, wenn man einen Zwischenraum von 1 bis 2 Fuss zurechnet, eine Chorbreite von 16 bis 22 Fuss, und würde den Lehrer in eine Entfernung von etwa 6 bis 7 Fuss zurückweisen.

Günstiger und raumgebender ist eine Aufstellung, in der sich die Mitte des Chors ein wenig zurückzieht, so dass der Chor in stumpfen Winkeln oder einem flachen Bogen gegen den Lehrer zu sich öffnet.

§. 69.

Die Stellung der Stimmen ordnet sich am günstigsten nach diesem Grundrisse,



den man sich nach Erfodern in der Tiefe durch vermehrte Sitzreihen, in der Breite durch vermehrte Plätze in jeder Reihe vergrössert zu denken hat.

Im **zweistimmigen Chor** steht die erste Stimme bei a b e f (soweit sie Raum braucht), die zweite bei c d g h.

Im **dreistimmigen Chor** steht die erste Stimme bei a b, die zweite bei c d, die dritte bei e g, und, wenn sie mehr Raum braucht, bei e g f h.

Im **vierstimmigen** (gemischten) **Chor** steht der Diskant in a b, der Alt in c d, der Tenor in e f, der Bass in g h.

Bei dem **achtstimmigen** und **Doppel-Chor** steht der erste Diskant (Diskant des ersten Chors) bei a, der erste Alt bei b, der erste Tenor bei e, der erste Bass bei f; der zweite Diskant (Diskant des zweiten Chors) steht bei c, der zweite Alt bei d, der zweite Tenor bei g, der zweite Bass bei h.

Für diese achtstimmige Stellung ist der oben erwähnte Zwischenraum vortheilhaft: er trennt die ersten von den zweiten Stimmen, und befördert die Klarheit des Ganzen, indem er zugleich vor Verwirrung sichert.

§. 70.

Dieselbe Stellung begünstigt den Wechsel von vier- und mehrstimmigem Gesange, bis zum achtstimmigen. Dann nimmt jede Stimme eine Reihe ein (z. B. der Diskant die erste Reihe a c) und kann demnach jede zu fünf- bis achtstimmigem Satz in ihre Hälften zerfällt werden.

Wie man die Abtheilungen zu noch vielstimmigerm Gesange treffen kann, zeigt der blosse Anblick des Grundrisses, der z. B. ebensowohl vier Chöre mit 16 als zwei mit 8 Stimmen ordnet. Indess hat die Chorschule nicht Anlass, über Achtstimmigkeit hinauszugehn.

In gleicher Weise verfährt man bei dem Wechsel von zwei- und drei- bis vierstimmigem Satze. Die erste Stimme steht in a b e f, die zweite in c d g h, soweit sie Raum brauchen. Soll eine der Stimmen, oder sollen beide getheilt werden, so zerlegt sich die erste Stimme in die Hälften a b und e f, die zweite in die Hälften c d und g h. Muss aus Mitgliedern beider Stimmen eine Mittelklasse gebildet werden, so stellt die erste Stimme ihre abzugebenden Sänger in e f, die zweite die ihrigen in g h auf, die Mittelstimme besetzt demnach die Reihen e f, g h.

§. 71.

Von diesen Vorschlägen können und müssen aus Rücksicht auf den Raum und dessen Gestalt, auf die Lage der Fenster, auf die Menge der Singenden, die Gegenwart von Zuhörern u. s. w. mancherlei Abweichungen stattfinden; selbst die Gewohnheit des Leitenden kann Rücksichten fodern. Es sollten nur im Allgemeinen die günstigsten Aufstellungen angedeutet werden; jeder Leitende mag sehn, wieviel er davon verwirklichen kann oder aufgeben muss.

8. Begleitungs-Instrument.

§. 72.

Zur Ausstattung der Schule gehört endlich — den nöthigen Musikalien-Vorrath unerwähnt — ein Instrument, auf dem der zu singende Ton oder die vorzutragende Tonfigur zu Gehör gebracht und der Gesang geleitet und unterstützt werden kann.

Bedarf der Leitende eines besondern Spielers, so nimmt er neben demselben seine Stelle.

§. 73.

Von allen Instrumenten ist der Flügel oder doch ein Pianoforte für die Chorschule das geeignetste, weil das Pianoforte das System aller Singstimmen — und dazu noch die höhern und tiefern Oktaven — umfasst, weil es für Darstellung von Harmonie und Polyphonie geeignet ist und sein materiell dürftiger und flüchtiger Schall Achtsamkeit und geistige Theilnahme weckt.

Dazu kommt die im Verhältniss zum reichen Inhalt leichte Behandlung und die Ausdauer der Stimmung.

§. 74.

Schärfer eingreifend, und insofern geeigneter zur Berichtigung des Tons, ist die Geige. Allein sie verleitet Anfänger im Gesange leicht zu widrigem Stimmklange, zu dünnem und scharfem Singen, auch zu sogenanntem Nasenton, weil unentwickeltere Menschen, besonders Kinder, das, was sie hören, im Ganzen (nicht blos Tonhöhe, sondern auch Schallkraft und Klangweise) nachzuahmen pflegen. Ausserdem ist die Geige wenig zu künstlerisch befriedigender Begleitung geeignet und umfasst nur das Stimmgebiet von Diskant und Alt, mit Ausnahme des *f*.

Am ungünstigsten würde die Orgel sein. Mag man stark oder schwach registriren, ihre in unveränderlicher Schallkraft starren Töne, ihre Unfähigkeit zu lebendiger Bezeichnung des Rhythmus durch Betonung der Haupttakttheile und sonst hervorzuhebenden Töne, — Alles macht sie zum Gegentheil lebendigen Gesangs, und drückt denselben nieder, statt ihn zu heben *).
Nur wo durchaus kein Klavier zu haben ist, mag man die Orgel benutzen, dann aber die sanftesten Register (Violon 8 Fuss, allenfalls Rohrflöte 8 Fuss u. dergl.) anwenden.

Fast alles von der Orgel Gesagte gilt auch vom Harmonium **).

Fünfter Abschnitt.

Der Lehrer.

§. 75.

Für jedes Lehrwesen ist Persönlichkeit und Befähigung des Lehrers Unterpfand des Erfolgs, so auch für die Chorschule. Keine Anweisung zum Lehrverfahren kann nützen, wenn der rechte Mann fehlt, sie auszuführen.

Diese Wahrheit wird indess leichter und allgemeiner Anerkennung als Anwendung finden, da in der That von einem der Sache vollkommen gewachsenen Lehrer an Gaben des Gemüths, des Wissens, des Könnens nicht wenig gefodert werden muss. Und dazu kommt, dass die Schwierigkeit, vollkommene Lehrer zu finden, mit der Gemeinnützigkeit der Chorschule und dem Bedürfniss ihrer ausgebreiteten Wirksamkeit in bedenklichem Widerspruche stehen muss. Denn für alle Fächer der Musikübung ist mehr gethan, als für Ausbildung befriedigender Lehrer, und in keinem Felde des Wissens und Könnens steht im Allgemeinen die Lehrkunst so tief, als in dem der Musik.

---

*) Vergl. darüber Th. IV der Kompositionslehre S. 19 u. f.

**) Nur durch Berichte, nicht durch Anschauung kennen wir das Semeiomelodion, das der geschickte Sänger und Gesanglehrer Hr. Armin Früh aus Berlin in Paris vorgestellt hat. Es stellt die Noten der Tonstufen auf einer Tafel vor Augen, jeder Notenkopf kann nach rechts oder links bewegt werden, um Erhöhung oder Erniedrigung der Stufe zu bezeichnen, jeder angeschlagene Notenkopf giebt den Ton zu hören (ob durch Orgelpfeifen, Zungen oder wie sonst? wissen wir nicht), den die Note bedeutet. Der Zweck ist, Ton und Tonzeichen (Note) vereint aufzuweisen und allmählich einzuprägen; Begleitungsinstrument kann und soll es wohl nicht sein.

Es muss daher mit Sorgfalt geprüft werden erstens: was Alles zur vollkommenen Ausrüstung eines Chorlehrers zu fodern, und dann zweitens: wieviel davon im Nothfalle zu erlassen oder nachzuholen ist, ohne die Eröffnung einer Schule nutzlos erscheinen zu lassen.

1. Eigenschaften des Gemüths.

§. 76.

Das Erste und durchaus Unerlässliche sind die Eigenschaften des Gemüths, die keinem Lehrer fehlen dürfen, wenn sein Wirken lebendige Frucht bringen soll: Liebe für die Sache, hier die Kunst des Chorgesangs, Lust an Unterweisung, Eifer für seine jedesmalige Aufgabe an den Schülern. Denn auch den Schülern ist Liebe zur Sache, Lernlust und Eifer zum Werke unentbehrlich, und diese Eigenschaften entzünden sich nur an jenen.

Vergebens würde der Lehrer trachten, jene Eigenschaften durch deren Schein, durch Vorspiegelung derselben zu ersetzen. Die Jugend hat ein ursprüngliches Gefühl in sich, durch das sie Schein von Wahrheit unterscheidet und gegen jenen verschlossen bleibt, oder gar zu gleicher Vorspiegelung verleitet wird.

2. Musikalisch-geistige Begabung.

§. 77.

Die musikalisch-geistige Begabung des Lehrers lässt sich am Stoffe sicher ermessen, der sich nach den Auseinandersetzungen §. 17 bis 23 in folgende Hauptfächer zusammenstellt:

1. Stimmbildung nach Schallmacht und Klangweise,
2. Tonbildung und Treffen,
3. rhythmische Bildung,
4. Sprachbildung,
5. Kenntnisse, soviel die Sache fodert, endlich
6. künstlerische Auffassung, soweit es für chorische Darstellung ihrer bedarf.

§. 78.

Dieser Uebersicht gemäss muss der Chorlehrer vor Allem für alle Fächer seiner Lehre die erfoderlichen Kenntnisse in voller Sicherheit und Geläufigkeit haben, um sie den Schülern klar und leicht mitzutheilen.

Er muss geläuterte Aussprache, Einsicht in die Reinheit derselben die Mittel sie herzustellen haben.

Er muss entwickeltes Gehör mit Beherrschung aller zu singenden Tonverbindungen vereinen.

Er muss sich auf Stimmbildung verstehn und sie an den Schülern praktisch zu bewerkstelligen wissen.

Er muss allgemein und musikalisch so weit gebildet sein, den Sinn der Chorsätze richtig aufzufassen und die Schüler zu kunstgemässem Vortrag anleiten zu können, wobei rhythmische Bildung sich von selbst versteht.

§. 79.

Wissen ist in der Kunst ohne Können nicht genügend; daher ist das letztere schon oben theilweise zur Sprache gekommen. Ausser dem Erwähnten ist höchst wünschenswerth, dass der Chorlehrer Sänger sei und mit der Einsicht in Stimmbildung den Besitz einer kunstgerecht gebildeten Stimme verbinde, um den Schülern zu Gehör zu bringen, was und wie sie singen sollen.

Er muss soviel Fertigkeit und Sicherheit im Klavierspiel haben, um den Schülern Töne und Tonfolgen sicher vorzuspielen, ihren Gesang zu leiten, ihn namentlich mit Hülfe seines Spiels in rechter Stimmung und festem Takte zu erhalten, und zuletzt denselben kunstgemäss zu begleiten.

Wenn er nebenbei des Violinspiels so weit mächtig ist, um im Nothfalle die Richtigkeit des Tonfassens damit zu fördern, so kann dies vortheilhaft sein, wenngleich nicht unerlässlich. Nur wenn Klavierspiel fehlt, ist Violinspiel unentbehrlicher Ersatz.

Einsicht und Geschick in Harmonie und überhaupt Komposition sind höchst förderlich, um für jede vorkommende Schwäche oder Verirrung der Singenden die zweckmässigste Begleitung oder Hülfe zur Hand zu haben, und weil ohne sie weder gründliche Einsicht in Musik, noch sichere Auffassung ihrer Werke denkbar ist.

§. 80.

Zu alle dem muss der rechte Lehrer für die Ausübung seines Amts, für das Lehren, pädagogisch gebildet sein.

Dies kann nicht oft genug empfohlen werden, da noch immer so viel Musiklehrende gerade hierin versäumt und säumig sind, und sich zum Lehren berufen und ausgerüstet vermeinen, wenn sie nur irgend einen Grad von Musikkenntniss und Musikgeschick ihr Eigen nennen dürfen. Indess der beste Musiker ist in dieser Eigenschaft allein noch kein guter Lehrer; Beispiele genug haben gezeigt, dass vorzügliche Musiker, Tonsetzer und Ausübende, gleichwohl schlechte Lehrer gewesen sind. Lehren ist eine Kunst, an deren Fortbildung Jahrhunderte — vielmehr Jahrtausende gearbeitet haben. Sie beruht also nicht auf dem Nachdenken und der Erfahrung eines Einzelnen, ist so wenig als die Tonkunst selber das Werk eines Einzelnen. Sie hat sich aus der Arbeit und dem Nachdenken von Tausenden auferbaut; man beraubt und lähmt sich selber, wenn man diesem reichen Erbe, dem Rathe der Einsichtigsten und Erfahrensten muthwillig oder träg entsagt.

Hierüber kann indess im vorliegenden Buche nicht vollständig gehandelt werden; das Seinige hat über Musikbildung und Musiklehrwesen der Verf. in der Methodik (»Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege«) gegeben. Nur die besondere Methode für Chorbildung kommt weiterhin noch in Betracht, an das Allgemeine kann nur erinnert werden.

3. Abwägung der Eigenschaften.

§. 81.

Dass so vollständig ausgerüstete Chorlehrer sich gewiss nicht sobald in wünschenswerther Vollzähligkeit finden, kann keinem Umsichtigen entgehn. Namentlich ist der Verein wahrer Musikbildung mit dem Vermögen und Geschick für Gesang und Stimmbildung selten; die Mehrzahl der Stimmbildner verliert bei ihrem zunächst auf Körperliches gerichteten Detailgeschäft die Zeit, wo nicht gar endlich den Sinn für das Künstlerische.

Für den Zweck der Chorschule muss anerkannt werden, dass — wenn ein allseitig befriedigender Lehrer nicht zu gewinnen ist — der musikgebildete vor dem blos gesanglich gebildeten den Vorzug verdient. Das Nothwendigste der Stimmbildung liegt der Beobachtung und dem Nachdenken eines Musikgebildeten nicht so fern, dass es nicht (wenigstens so weit das Bedürfniss der Chorbildung reicht) bei regem Sinn und Willen nachgeholt werden könnte. Tonrichtigkeit, Tonreinheit, Stärkemaass, Betonung und alles sonst mit dem Ton Zusammenhängende kann dem Musiker nicht fremd und unbehandelbar sein, Sprache und Athemgebrauch eben so wenig. Nur die Klangbildung bleibt grösstentheils Vorrecht des eigentlichen Stimmbildners, wiewohl auch hier das Nöthigste dem beobachtenden und nachdenkenden Lehrer nicht unerreichbar bleibt und namentlich die gröbern Verstösse und Mängel leicht genug, wenn man achtsam ist, erkannt werden. Musikbildung dagegen ist schlechthin unentbehrlich und weit schwerer nachzuholen, weil sie zur Empfänglichkeit und zum Verständniss erzogenen Sinn bedingt und weit umfassender und vielseitiger ist, als die Befähigung des blossen Stimmbildners oder Gesanglehrers ohne Musikbildung.

§. 82.

Das Erste ist: dass der Lehrer Lust und Liebe für sein Fach habe; das Zweite: dass er Lehrgeschick, das Dritte: dass er Musikbildung habe. Dann das Vierte: dass er des Pianoforte hinlänglich mächtig sei. Endlich das Fünfte: dass er, wenn ihm Sangesgabe und Geschick für

Stimmbildung abgehn, unablässig bemüht sei, diesen allerdings bedenklichen Mangel durch sorgfältigste Beobachtung und Uebung zu überwinden und durch jede von aussen erlangbare Hülfe möglichst unschädlich zu machen. Denn die Wichtigkeit des Singgeschicks für Chorlehrer soll und kann nicht im Mindesten verleugnet, es soll nur das Zustandekommen der gemeinnützigsten Musikschule nicht vom Vorhandensein einer einzelnen Eigenschaft unbedingt abhängig erscheinen. Nicht das Vollkommne, aber Viel kann erreicht werden, wenngleich jene Eigenschaft nur im mindern Grade vorhanden ist.

4. Begabung der Gehülfen.

§. 83.

Das bisher vom Lehrer Gesagte bezieht sich zunächst auf den eigentlichen oder **Hauptlehrer**. Die aus der Schülerreihe für bestimmte Uebungen hervorgezognen **Gehülfen** bedürfen (wie schon §. 61 erwähnt) nur des Geschicks für diese ganz scharf umgränzte Leistung. Von **Hülflehrern** (wenn deren nöthig sind) ist zu wünschen, dass sie hinlänglich ausgebreitete Bildung besitzen, um nöthigenfalls den Hauptlehrer zu vertreten.

Vereint eine grössere Anstalt für Chorgesang mehrere gleichzeitige Lehrgänge unter verschiednen Hauptlehrern, so muss einer derselben, und zwar der Musikgebildetste, als **Leitender** an der Spitze des Ganzen stehn.

Wird ein besonderer Begleiter zugezogen, so muss derselbe vollkommne Geschicklichkeit und Willfährigkeit haben, den Chor genau nach den Absichten des Hauptlehrers oder Leitenden zu unterstützen.

Zweite Abtheilung.

Grundzüge des Lehrwesens.

Erster Abschnitt.

Das Lehrverfahren im Allgemeinen.

1. Zielpunkte für den Lehrer.

§. 84.

Das Gelingen der Unterweisung hängt, besonders bei dem Verein zahlreicher Schüler — und ganz besonders im Kunstgebiete, wo äusserlicher Zwang nur äusserliche Bethätigung, wo allein *Gemüthsbetheiligung* wahren, beseelenden Erfolg sichert —, vor Allem davon ab, dass Antheil und Kraft der Schüler erweckt und rege gehalten werden. Nur Antheil und Eifer des Lehrers und sein aufrichtiger Eifer für Förderung der eben versammelten Schüler ist im Stande, gleichen Eifer in ihnen zu wecken und zu erhalten. Kaltsinnigkeit oder Gleichgültigkeit des Lehrers wird unfehlbar von den Schülern getheilt, fremde Reizmittel zerstreuen und helfen höchstens auf kurze Strecken weit, vorgespiegelter Eifer (§. 76) lässt die Jugend unberührt oder reizt sie zu noch Ueblerm.

§. 85.

Stimmung und Fortschritt der Schüler hängen wesentlich auch davon ab, dass der Lehrer stets *Besonnenheit* in dem zeige, was er den Schülern zumuthet. Man darf und soll von der Jugend Anspannung ihrer Kraft fodern, nicht aber verlangen, was über dieselbe hinausgeht oder sie erschöpft; Ersteres hebt das Selbstgefühl, Letzteres schreckt ab.

Um hier das Rechte zu treffen, muss der Lehrer *Einsicht* in die Schwächen der Jugend und *Geduld* mit ihnen haben, muss er seine Schüler und deren jedesmaligen Standpunkt kennen, das heisst *Menschenkenntniss* und unablässige *Beobachtung* üben, und danach nicht blos im Allgemeinen, sondern für jede Lehrstunde, ja für jeden Schritt *Bedachtsamkeit* und Planmässigkeit walten lassen. Der sorgsamste Lehrer kann hierbei fehlgreifen; aber dann wird er es alsbald inne werden, und wieder einlenken.

§. 86.

In besondrer Rücksicht auf die Bethätigung des Chors, die gleichzeitig Gemüths- und Organkraft in Anspruch nimmt, muss der Chorführer noch mehr wie andre Lehrer unablässig bedacht sein, den Schülern Ruhe des Gemüths und Beruhigung oder Erholung der Organe zu gewinnen.

Ruhe des Gemüths ist aber weit verschieden von Gleichgültigkeit und Theilnahmlosigkeit, bei deren Walten keine ächtkünstlerische Bethätigung denkbar ist. Vielmehr muss eben desswegen der Lehrer Eifer, Beseelung, ja wo möglich Begeisterung für die Sache zu wecken trachten. Sobald aber diese wohlthätige Stimmung in Ueberreizung und Leidenschaftlichkeit ausartet und dem Sänger Selbstbeherrschung raubt, muss der Lehrer zur Mässigung zurückführen, — zunächst durch Unterbrechung, dann durch treffende Vorstellung und besonders durch den Nachweis, dass Ueberreizung nicht blos die nöthige Kraft aufzehrt, sondern der Aufgabe selber untreu wird und ihrer Darstellung fremden — das heisst unlautern Stoff beimischt. Das Werk muss den Sänger meistern, nicht umgekehrt.

§. 87.

Auch für die Organe sind beruhigende Unterbrechungen zuträglich, und zwar nicht blos um der Erholung willen, sondern auch, um sich aus fehlerhafter Verwendung leichter herauszufinden. Jedes Organ hat den Hang, zunächst in derselben Weise der Bethätigung zu beharren. Ist also z. B. der Stimmanschlag oder der Toneinsatz unrichtig erfolgt, so muss eine kürzere oder längere Zeit der Beruhigung und Besinnung eintreten, wenn das Organ nicht demselben Fehler verfallen soll. Je ungeduldiger man zu neuem Ansatze treibt, desto wahrscheinlicher ist Wiederkehr des Fehlers.

§. 88.

Schon aus Rücksicht auf die Kräfte der Schüler ist es unzulässig, bei ein und derselben Beschäftigung allzulange zu verweilen, oder wohl gar ein Bildungsfach nach dem andern aus missverständlichem Streben nach »Systematik« abgesondert erschöpfen zu wollen, z. B. alles Theoretische, oder die gesammte Stimmbildung u. s. w. vollständig durchzuarbeiten. Die geistige Spannung würde der Aufhäufung alles Theoretischen, dessen Anwendung nothwendig lange warten liesse, bald erliegen; ebenso würden die zum Theil sehr zarten und verletzbaren Stimmorgane unausgesetzter Uebung nicht gewachsen sein.

Es würden sich selbst die Anlagen bei solchem Beginnen unzureichend erweisen, weil die Entwickelung einer jeden nur im Zusammenhang mit der harmonischen Entwickelung aller Kräfte vollendet werden kann. Gehör und Vorstellungskraft z. B. sind keineswegs von Anfang an für vollkommne Reinheit des Tons gereift; sie müssen erst längere Zeit an verschiednen Stoffen (Lauten, Klängen u. s. w.) allmählich herangebildet werden, der ganze Mensch muss musikalischer werden, um nach den einzelnen Seiten hin zu genügen.

§. 89.

Endlich würde solches Verfahren allzulange vom eigentlichen Ziel der Chorschule zurückhalten und die Schüler ermüden und erkalten, wo nicht gar für immer abstumpfen.

Offenbar ist nämlich kunstgemässe Ausführung chorischer Werke, oder (mit dem üblichen Namen) Vortrag das wahre Ziel der Chorbildung; alles, was sonst in der Aufgabe der Schule enthalten, ist nur Mittel zu jenem Zwecke; erst in und mit ihm beginnt das künstlerische Leben. Theoretisch kann Beides, Mittel und Zweck, geschieden werden; ja die Schule hat an jedem Theile des Lehrstoffs so viel zu entwickeln, dass sie zeitweise zu tiefeingreifender Zerlegung des Stoffs genöthigt ist. In der künstlerischen Wirklichkeit aber fliesst alles Geschiedne wieder zu der ursprünglichen Einheit zusammen. Vortrag ohne die Mittel dazu ist unausführbar, die Mittel ohne künstlerische Verwendung sind lebloser Stoff.

§. 90.

Hiermit ergiebt sich die einzig sachgemässe Ordnung für chorischen wie für jeden Kunstunterricht.

Es müssen die verschiednen Kräfte und Geschicklichkeiten mit den jedesmal erfoderlichen Kenntnissen bis zu dem nächsten Punkt' entwickelt werden, wo sich mit ihnen eine Reihe künstlerischer Darstellungen — seien sie Anfangs auch noch so beschränkt — unternehmen lässt. Mit solcher Ausrüstung betritt dann der Chor zuerst künstlerischen Boden und erkennt an der That selber Bedeutung und Nothwendigkeit der Vorübungen und Vorkenntnisse, die ihn zur That gefördert haben.

Festgestellt, erfrischt, ermuthigt greift dann der Chor eine zweite Reihe von Vorbildungen an, um durch sie zu einer zweiten und höhern oder reichern Reihe von Kunstleistungen zu gelangen. So hebt sich das Gebäude chorischer Ausbildung stufenweis' empor bis zu der äussersten Höhe, die der Chorschule gewährt sein mag. Keine der Vorstufen kann künstlerisch-vollständige Befriedigung gewähren — und es darf von keiner mehr gefodert werden, als sie zu bieten im Stande ist —, aber jede hat ihr eignes und an sich befriedigendes Ziel, und jede führt zur höhern. Die Kunst selber ist geschichtlich nicht anders emporgewachsen.

2. Zusammenfassung und Zergliederung des Chors.

§. 91.

Wendet man den obersten Grundsatz aller Kunstlehre, den Schüler sobald als möglich zur Kunst zu führen, auf die Chorschule an, so spricht er hier aus: sobald als möglich müssen die Schüler als Chor gefasst werden, — und da es möglich ist, gleich von Anfang an.

Die Chorschule — das gilt als Regel — fasst ihre Schüler sogleich als Chor zusammen; hierauf ist jede Lehre gerichtet, hierzu jede Uebungsreihe geordnet. Dies ist keineswegs leere Folgerung aus dem vorherbestimmten Ziel der Schule, sondern erweist sogleich seine fördernde Kraft.

Vor Allem schon darin, dass nur auf diesem Wege die Masse der Schüler sofort in Bethätigung und Betheiligung gesetzt wird, während der Beginn mit Einzelnen die Uebrigen bei Seite stellt und zu Gleichgültigkeit und Zerstreutheit veranlasst.

§. 92.

Dann aber in Folgendem.

In einer Gesammtheit von Menschen ist das Natürliche und Richtige, das zugleich das Leichteste ist, in der Regel vorwiegend. Die Mehrzahl in einem Chore wird schon durch die in Allen waltende Sympathie, vermöge deren wir von Kindheit auf geneigt und geschickt sind, vernommene Laute und Töne nachzutönen, bewogen, den richtig gegebnen Ton richtig nachzusingen, den Stimmklang so, wie er vernommen ist, nachzubilden u. s. w. Beiläufig kann man sich am Stimmklang' und Toneinsatz überzeugen, dass das Richtige das Leichtere ist; alle Verunstaltungen des Stimmklangs — der Nasenklang, Kehlklang u. s. w. — fodern Nebenverrichtungen einzelner Organtheile oder zwangvolle Stellung derselben; es ist schwer, einen Ton um ein wenig höher oder tiefer (unrein) anzugeben, als man ihn vernommen.

Die dem Richtigen zugeneigte Mehrzahl hat um so sicherer über die Abweichenden das Uebergewicht, da es nur Ein Richtiges giebt, neben ihm aber entgegengesetzte Abwege. Wenn von 40 Musizirenden 20 richtig Takt halten, 10 geneigt sind zu eilen und 10 zu schleppen: dann findet jede Schaar von 10 Irrenden 30 Entgegenwirkende sich gegenüber.

Diese Gesammtübung fördert den Chor, so weit die natürliche Fähigkeit der Mehrzahl reicht und die Störung der Abweichenden überbietet. Ihr kommt noch der Muth zu statten, den jeder Einzelne im Zusammenwirken mit Vielen besser als mit Wenigen oder im Alleinstehn bewahrt.

§. 93.

Indess wird bei der Ungleichheit der Befähigung und unter dem nie ganz verschwindenden Einflusse der Irrenden die Gesammtübung für sich niemals genügen, – um so weniger, als die Chorschule sich nicht am Fortschieben der Masse befriedigen darf, sondern die einzelnen Schüler bis zu selbständiger Tüchtigkeit durchzubilden hat.

Hier tritt dann Zergliederung des Chors ein, um an den Einzelnen und mit Sorgfalt auszuarbeiten, was die Gesammtübung an Allen aus dem Gröbern vorgearbeitet hat. Diese Form der Uebung tritt ein, wenn Theile des Chors oder auch ausnahmsweise der ganze Chor dem Zusammensingen nicht augenblicklich gewachsen sind, oder der Lehrer ungewiss bleibt, ob alle Sänger sich selbständig und befriedigend betheiligen, was bisweilen selbst dem geübtern Lehrer geschehn kann.

§. 94.

Die nächste schon in der Natur des Chors liegende Zertheilung ist in den verschiednen Partien oder Stimmen desselben vorgezeichnet. Wenn ein zwei- oder mehrstimmiger Chor seine Aufgabe (oder einen Theil derselben) nicht gleich vollstimmig zu lösen vermag: so muss jede Stimme, die Unsicherheit zeigt, in dem verfehlten Satz' abgesondert unterwiesen werden. Hierbei muss man sich streng auf den Sitz des Fehlers beschränken; denn nichts lähmt den Antheil des Chors mehr, als wenn man vereinzeltes Ueben unnöthig lang' ausdehnt.

§. 95.

Um die Fertigkeiten, besonders die Stimm- und Treffübungen, bis zu möglichster Befriedigung zu führen, muss der Lehrer die Zergliederung noch weiter erstrecken; er muss bis zu den Einzelnen hinuntersteigen, — wenn dies auch nur ausnahmsweise bei besondern Schwierigkeiten oder zu gelegentlicher Prüfung geschieht. Dies wird durch das jedesmalige Gebot des Lehrers:

1. »Alle!«
2. »Erste (zweite .....) Stimme!« oder »Diskant!« u. s. w.
3. »Diskant (Alt ....) die erste (zweite ....) Reihe!«
4. »Diskant! Die ersten .... zweiten Sechs!« oder Drei u. s. w.
5. »Der .... der!« einzelne Schüler,

bestimmt. Eintritt und Reihenfolge der Uebung müssen unerwartet kommen, damit die Schüler in steter Aufmerksamkeit und Spannung erhalten werden.

Hier lernt der Lehrer die Schüler und lernen sie sich selber erst durchdringend kennen. Die Einzelnen, die sich hier nicht alsbald zurechtfinden, werden den Hülfstunden zur Nachübung zugewiesen.

§. 96.

Diese Methode kommt auch zur Anwendung, wenn besondre Schwierigkeiten oder fein zu beobachtende Fertigkeiten, denen die Masse der Schüler als solche nicht zugänglich ist, überwunden oder gewonnen werden sollen,

z. B. reine Aussprache der Selbstlaute, genau ermessner Stimmanschlag u. s. w. Hier hat der Lehrer mit Wenigen — oder nöthigenfalls mit dem Einzelnen zu beginnen, der der Sache am besten gewachsen ist, und von da zu immer Andern zu gehn, bis er allmählich mehr und mehr und zuletzt den ganzen Chor wiedervereint hat. Denn alle Einzelübung muss wieder zum Chor, als dem normalen Zustande, zurückstreben.

Dass alle Zergliederung für einen Theil des Chors nach dem andern die Zahl der erwünschten Ruhemomente (§. 87) vergrössert, leuchtet ein.

§. 97.

Allerdings giebt es noch ein Erleichterungs- und Beschleunigungsmittel für alle Chorübung. Es besteht darin, dass man die schwächern Schüler zu den stärkern stellt, damit diese jenen zum Anhalt dienen. Allein wenn dies Verfahren auch nicht durchaus verwerflich, in manchen Fällen vielleicht der einzige Ausweg ist, so hat es doch leicht zur Folge, dass die Schwächern, statt nach Selbständigkeit zu streben, sich auf die Stärkern verlassen, sich von ihnen »mitnehmen« lassen. Unselbständige Sänger aber sind an sich werthlos und hemmen die Bewegung des ganzen Chors, da sie nothwendig mit ihrem Einsatze stets ein wenig nachkommen (sie müssen ja den Einsatz der Sichern erst hören), mithin den Gesang allmählich verschleppen.

Vielmehr muss, um dieser Gewöhnung zu steuern, die Ordnung der Schülerplätze (selbstverständlich ohne Trennung der Stimmklassen und Aenderung ihrer Aufstellung) öfter gewechselt werden. Erst nach erlangter Selbständigkeit Aller ist rathsam, je zwei Sänger bei einander zu lassen, damit sie sich gewöhnen, Einer dem Andern beim Notenhalten, Athemnehmen u. s. w. beiständig zu sein.

Selbständigkeit und Ineinanderpassen der Einzelnen sind die Bedingungen einheitvollen und schnellkräftigen Wirkens.

Zweiter Abschnitt.

Der allgemein geistige Lehrtheil.

1. Das Theoretische.

§. 98.

Der Zweck der Chorschule ist Anlernung zum Chorgesang, also Ausübung; alle theoretischen Mittheilungen sind daher nur Mittel zu jenem Zwecke, nur auf denselben zu richten und nach ihm zu bemessen. Was nicht für diesen Zweck nöthig ist, muss ausgeschlossen bleiben; im Einzelunterrichte mag der Lehrer über die Gränze des durchaus Nöthigen hinausgehn, um seinen Schüler in allgemeinerer Kunstbildung zu fördern; in der Chorschule darf er schon aus Rücksicht auf die Schülermenge nicht über die Gränze hinausgehn; es bedarf aller seiner Zeit, den Chor bis in die Einzelnen hinein für seine Bestimmung durchzuarbeiten.

Diese Beschränkung darf indess nicht in Geiz ausarten. Auch dem Chorsänger wird ein weiterer Umblick in seiner Kunst und das Bewusstsein desselben zur Wohlthat; selbst wenn man darauf verzichten wollte, ist doch die Gränze zwischen dem durchaus Nothwendigen und dem vielleicht Entbehrlichen keineswegs so scharf zu ziehen. Endlich kommt die Schülerzahl, der allgemeine Standpunkt ihrer Bildung und Befähigung, die Summe etwaiger musikalischer Vorbildung in Betracht; mit weniger zahlreichen, mit befähigtern und vorgebildeten Schülern kann der Lehrer leichter und weiter vorschreiten, als mit einer Menge und weniger befähigten. So mag z. B. geringer ausgestatteten oder allzustark besetzten Schülerklassen die Benennung der Intervalle, Akkorde u. s. w. ganz oder theilweis' erspart, günstiger gestellten Klassen aber mitgetheilt werden, ohne dass man Eins oder das Andre schlechthin verwerfen dürfte.

§. 99.

Aus der Bedeutung des Theoretischen für die Chorschule stellt sich auch die **Ordnung** seiner Mittheilung fest. Da es nicht um seiner selbst willen, sondern blos als Mittel zum Zweck' auftritt, so darf es nicht als besonderer Lehrtheil im Zusammenhange behandelt — etwa als Vorschule oder Vorkenntniss vorausgeschickt werden, sondern es muss sich zerlegen, jede seiner Mittheilungen muss gerade da, wo die Ausübung ihrer bedarf, auftreten, jede Lehre muss sogleich zur Ausübung führen, durch die Stelle, die sie einnimmt, sich als Mittel für den bestimmten Zweck bewähren.

Nur in dem Falle darf ein Theil der theoretischen Mittheilungen zusammengefasst werden, wenn dadurch die Auffassung des Ganzen erleichtert wird. Als Beispiel kann die Lehre von der Vorzeichnung der Tonarten dienen. Wenn erst die Kenntniss derselben nöthig wird, ist es leicht, sie vollständig zu geben und einzuprägen.

Nähere Auseinandersetzung und Nachweisung ist in der **allg. Musiklehre** (6. Ausgabe) vom Verf. gegeben. Dieses Werk, rein-theoretisches Elementarbuch und Encyklopädie, hat seiner Bestimmung gemäss die Theorie zusammenhängend darzustellen gehabt, erinnert aber S. 408 selber, dass seine Ordnung nicht als praktische Lehrordnung dienen könne.

§. 100.

Endlich ergiebt sich aus dem oben Festgestellten auch die **Form** des theoretisch Mitzutheilenden. Alles Wissen findet in seiner Wissenschaft, im systematischen Zusammenhang seine feste Grundlage. Aber daraus folgt keineswegs, dass die wissenschaftliche Form (mit logisch-scharfen Begriffs-Bestimmungen, systematischer Entwickelung u. s. w.) diejenige sei, deren der Chorlehrer sich zu bedienen hat. Seiner Aufgabe gemäss muss er vielmehr die Form der Veranschaulichung jener andern durchaus vorziehn, weil sie dem Zweck' und Wesen aller Kunst am nächsten steht.

Wo und soweit es angeht, wendet sich der Chorlehrer, wie jeder Kunstlehrer, zuerst an den Sinn des Schülers, dass dieser wahrnehme, was zur Auffassung kommen soll. Mit Hülfe dieses Sinnes erweckt er im Schüler die Sympathie, vermöge deren wir das zur Vernehmung Kommende, unbewusst wie, nachbilden. Hier schliesst sich Erinnerung an das Erfahrne und Vorstellungskraft an, die das nicht mehr sinnlich-Gegenwärtige unserm Geist, als wär' es eben noch sinnlich gegenwärtig, vorhält zu weiterer Verwendung und Verknüpfung. Nun erst werden nach einander Verstand, Gefühl und Kunstbewusstsein in Bethätigung gesetzt; hiermit erst ist das Gebiet des wahren Wissens beschritten.

§. 101.

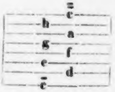
Wie die Grundlage der ganzen Lehre nur auf der sinnlichen Auffassung des Schülers beruhen kann, so muss auch der Fortgang derselben nicht in blosser Ueberlieferung des im Kunstbetriebe bereits Festgesetzten bestehn, sondern sich soviel und sobald als möglich an das eigne Erkenntnissvermögen des Schülers wenden, ihn auf die Gesichtspunkte leiten, von denen aus er selber das Richtige findet. Das weckt und stärkt die eigne Kraft und ist fruchtbarer, als alle Ueberlieferung.

Wie weit der Chorlehrer hierin ohne nachtheiligen Zeitverlust gehn kann, bestimmt sich nach dem Standpunkte der Schüler — und seinem eignen. Wem es aber Ernst ist, der wird bald finden, dass wenigstens bei nicht ganz vernachlässigter Vorbildung der Schüler erweckte Denkkraft auf der Grundlage klarer Anschauung besser fördert, als äusserliches Anlernen.

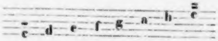
§. 102.

Dies gilt namentlich von der Notenschrift, die hier nicht blos als schlagendes Beispiel, sondern wegen der besondern Wichtigkeit des Gegenstands für die Chorschule näher erwogen werden soll. Vor Allem ist festzusetzen, dass die Chorschule sich für ihren Zweck, fertige Chöre zu bilden, der allgemein eingeführten und unersetzlichen Notenschrift nicht enthalten darf. Aus Furcht vor Schwierigkeit willkürliche Schriftweisen (§. 11) einzuschieben, um zuletzt doch unvermeidlich auf die Notenschrift zurückzukommen, heisst die Schwierigkeit verschieben, ohne sie zu beseitigen, zwei Bemühungen statt einer auflegen. Obenein ist die gefürchtete Schwierigkeit nur eine eingebildete; die Notenschrift ist in allem Wesentlichen reines Abbild der Sache selbst, die sie darstellt, mithin fasslicher als alle andern, nur willkürlichen Schriftweisen.

Sobald die Schüler die Tonleiter von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$ auf- und abwärts und den Begriff von Hoch und Tief gefasst haben, zeigt man ihnen auf dem Klavier die Tasten für jene Tonreihe und vergleicht dieselben den Stufen einer Treppe oder Leiter; man zeichnet eine solche Treppe an die Tafel, besetzt sie mit den Tonnamen



und weiset auf die Aehnlichkeit mit den Untertasten der Tastatur und mit der Tonleiter hin. Hiermit ist die Notenleiter als getreues Abbild der Tonleiter begreiflich gemacht. Nur die grosse Zahl der Linien ist lästig; der Lehrer macht selbst darauf aufmerksam und theilt mit: man habe sich desshalb auf fünf Linien beschränkt, aber die Zwischenräume mitbenutzt. Er zeichnet die Notenleiter von fünf Linien (Liniensystem) und schreibt die Tonnamen ein,



indem er auf die unterste (erste) Linie $\bar{c}$ stellt. Sodann führt er das Notenzeichen (die Note) in Gestalt eines Punkts ein*).

Hier beginnt die erste Uebung. Der Lehrer spricht aus: »auf der ersten Linie steht $\bar{c}$; welcher Ton folgt unmittelbar über *c*, also nach der Höhe?« — Antwort: *d*. — »Wo steht dieses *d* auf der Notenleiter, wenn es eben so stehn soll, wie in der Tonleiter?« — Antwort: unmittelbar über der Note *c*, also über der ersten Linie (über der Stelle von *c*) im ersten Zwischenraume. So wird der Reihe nach aufwärts bis $\bar{\bar{d}}$, dann bis $\bar{\bar{e}}$ (»über der fünften Linie«), dessgleichen abwärts der Reihe nach bis $\bar{c}$, dann bis *h* (unter der ersten Linie) für jeden Ton seine Notenstelle gefunden, mit der Note bezeichnet und der Name darunter geschrieben. Diese Uebung wird nach oben und unten noch um einen Schritt fortgesetzt und dazu statt einer sechsten langen Linie, die man seltner brauchen und oft lästig finden würde, eine kurze »Nebenlinie« über und eine unter das Fünflinien-System zugefügt, um auf die obere die Note für $\bar{\bar{f}}$, auf die untere die für *a* zu stellen. Grössere Ausdehnungen erfolgen ebenso, sobald man grösserer Tonreihen bedarf, — nicht früher.

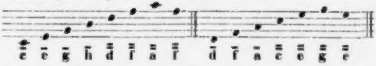
Dies Alles wird leicht gefasst. Damit aber die Noten nicht, wie sie oben benannt worden, auswendig gelernt, sondern die Schüler zum steten Abzählen der Notenstellen bewogen werden, wechselt der Lehrer die letztern, indem er c̄ bald auf die erste, bald auf die zweite oder eine andre Hauptlinie, bald auf die obere oder untere Nebenlinie stellt und von hier aus das Abzählen übt.

---

*) Es liegt nahe, das Fünfliniensystem an der den Schülern zugewandten offnen Hand aufzuweisen. Der zu unterst stehende Daumen deutet die unterste oder erste Linie, der Zeigefinger die zweite u. s. w. an. Auch das Abzählen der Notenstellen auf und zwischen den Linien kann so begonnen werden. Dies Verfahren empfiehlt sich bisweilen besonders bei grosser Schülerzahl oder geringer Fassungskraft; doch muss man baldmöglichst zu wirklichen Linien übergehn.

§. 103.

Der ersten Uebung schliessen sich freiere an. Zuerst wird darauf hingewiesen, dass die Linien für sich und die Zwischenräume für sich die Folge des je dritten Tons (Terzen) eine Linie um die andre oder ein Zwischenraum um den andern den fünften Ton geben; auch diese Zählweisen werden geübt; zuletzt wird ausser aller Ordnung hin und her gefragt, welcher Ton auf dieser, jener Notenstelle stehe.

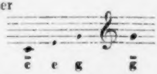


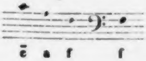
Dieses Abzählen und Abmessen der Notenstellen ist dem Auswendiglernen unendlich vorzuziehn. Es ist eine anregende Beschäftigung für die Schüler; es ist die einzige Weise, Noten geläufig und vom Blatt zu lesen und mit dem Tonsystem in Zusammenhang zu bringen; endlich macht es gleichzeitig für alle Schlüssel geschickt, während Auswendiglernen der Noten nach dem einen Schlüssel für das Lesen in andern Schlüsseln verwirrt.

§. 104.

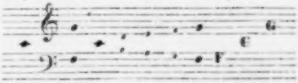
Nun bleibt noch die Mittheilung der Schlüssel und ihrer Bestimmung übrig. Anfangs wird nur einer, auch später nur der praktisch nothwendige verwendet.

Für Diskant und Alt wird mit dem ḡ-Schlüssel begonnen, der bei Weitem der ausgebreitetste ist und in Zusammenhang mit den Bassnoten (in unserm *f*-Schlüssel) setzt; beides geht dem c-Schlüssel auf der ersten Linie (Diskantschlüssel) ab. Es wird für jene Stimmen ausgesprochen: »Wir setzen c̄, um es kenntlicher herauszustellen, auf die Nebenlinie unter dem System und bezeichnen die dritte Linie von da (die zweite Hauptlinie, auf der ḡ steht, mit dem ḡ-Schlüssel.« Hier ist dies eingeführt. Den Tenoristen wird derselbe Schlüssel zuertheilt und gesagt, dass ihre Stimme von selbst eine Oktave tiefer erklingt. Den Bassisten wird gesagt: »Wir setzen c̄, um es kenntlicher herauszustellen, auf die Nebenlinie über dem System und bezeichnen die dritte Linie von da unterwärts, auf der klein *f* steht, mit dem *f*-Schlüssel. Hier





ist dies ausgeführt, und hier



zeigt sich der Zusammenhang des $\bar{g}$- und f-Schlüssels, $\bar{c}$ als Mittelpunkt zwischen Bass und Diskant; zugleich stellt das Notensystem die drei im Musiksystem so bedeutungsvollen Namen *F, C, G* klar hervor.

Uebrigens ist wünschenswerth, dass auch die Bassisten, obgleich sie für ihre Noten einen eignen Schlüssel haben, im Lesen nach dem g-Schlüssel geübt werden.

2. Der Rhythmus.

§. 105.

Für jede Lehre bedarf es der Erhaltung äusserer Ordnung; besonders für die Uebungen vereinter Schüler ist bestimmter gleichzeitiger Einsatz, Fortschritt oder Stillstand, Absatz unerlässlich.

Der Wille des Leitenden bestimmt, der Wille der Ausführenden muss mit jenem Eins werden. Straffheit des Willens verwirklicht die Ordnung.

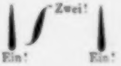
Dieser Wille, darauf gerichtet, dass jetzt (in diesem Augenblick) eingesetzt, jetzt (nicht einen Augenblick früher oder später) fortgeschritten oder abgesetzt werde, spricht sich im Rhythmus und in seiner Anwendung als Takt in der Musik aus. Ohne ihn ist nichts als Unbestimmtheit, Unordnung, Gestaltlosigkeit.

Der Rhythmus ist es, der in der Kunst selber Maass und Ordnung schafft, jedem Moment Zeit und Stärke nach vernünftigem Ermessen zuertheilt; er ist es auch, der in der Chorschule den vernünftig über Zeit und Gewicht waltenden Willen darstellt, der dem Leitenden Herrschaft über den Chor, den Singenden Zusammenhalt und einträchtig Wirken gewährt. Er ist der wahre Schulmeister.

§. 106.

Daher muss er sogleich bei den ersten Versuchen und Uebungen eingeführt und nutzbar gemacht werden.

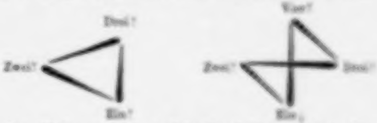
Wenn den Schülern gezeigt werden soll, in welchem Zeitraume sie Athem zu schöpfen haben, bezeichnet der Lehrer durch raschen Niederschlag der Hand den Augenblick, wo die Einathmung beginnt, durch allmähliches (nicht zu langsames) Heben die Zeit der Einathmung, durch raschen Niederschlag die Ausathmung oder vielmehr deren Beginn. Man kann diese drei Bewegungen so:



versinnbildlichen.

Wenn die Schüler (alle oder ein Theil) einen Laut aussprechen sollen, — z. B. A, — so giebt nach vorgängiger Aufforderung mit Worten der Niederschlag das Zeichen. Sollen sie den Laut aushalten (lang aussprechen), so wird taktirt wie oben.

Dasselbe geschieht, wenn ein Ton eingesetzt oder ausgehalten werden soll. Bei längerm Aushalten können drei oder vier Schläge



geführt werden. Näheres für die, welche dess bedürfen, in der Musiklehre.

§. 147.

Diese Verwendung des Rhythmus ist zugleich Beginn der taktischen Schulung für die künstlerische Verwendung, indem sie den Schülern die taktischen Zeichen bekannt und geläufig macht und sie an taktische Ordnung gewöhnt.

Sobald dann Uebungen eintreten, die künstlerischen Rhythmus zulassen, muss derselbe sogleich angewendet werden, und zwar nach beiden Bestandtheilen, die im Rhythmus enthalten sind, nach Zeitmaass und Betonung. Das Zeitmaass erhält die Ordnung in der Folge der Töne, die Betonung dient zuerst zur Bezeichnung der rhythmischen Abschnitte, — der Takte, Takthälften u. s. w.

Der künstlerische Rhythmus wird mit dem Beginn der Treffübungen eingeführt. Motive von je zwei Tönen werden zunächst als zweitheiliger, von drei Tönen als dreitheiliger Takt bezeichnet und durch die oben gewiesenen Taktschläge geregelt. Das Weitere giebt die im zweiten Buch mitgetheilte Methode. Der erste Ton jedes zwei- oder dreitheiligen Taktes erhält als Hauptton Nachdruck; so späterhin der dritte im viertheiligen, der vierte im sechstheiligen Takt u. s. w. Hierzu bedarf es keiner vorgängigen Erklärung; es genügt, dass der Lehrer mit Stimme und Wort

Ein! Zwei! Drei!

oder bloss mit schärferm Niederdruck des Taktschlags die Betonung andeutet; die Schüler fühlen es leicht und eignen es sich an; im Nothfalle macht man den Hauptmoment durch lautern Taktschlag fühlbarer. Dasselbe geschieht bei der Form des Auftakts,

Zwei! Ein! …… Zwei! Drei! Ein! ……

§. 148.

Damit das Taktgefühl tiefere Wurzel in den Schülern fasse, müssen sie die Direktionszeichen des Lehrers mit gleichen, aber ganz leichten Bewegungen

[illegible]

§ [illegible]

[illegible]

[illegible]

§ [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

§. 111.

Endlich ist nothwendig, die Uebungssätze auch in Bezug auf Rhythmus methodisch zu ordnen, damit Gefühl und Einsicht der Schüler sich am Einfachern und Leichtfasslichen stufenweise für das Zusammengesetztere und Schwierigere entwickeln können. Die Unterlassung dieser methodischen Fürsorge von Seiten so vieler Lehrer ist Ursach, dass bei so Vielen das Taktgefühl unentwickelt bleibt und man so oft über dessen Mangel klagen hört, während diese Anlage noch verbreiteter ist als andre für Musikübung erfoderliche.

Dritter Abschnitt.

Der sinnliche Lehrtheil.

§. 112.

Die Organe der Lautbildung, der Stimmbildung und des für beide nöthigen Athems sind bekanntlich die sinnlichen Werkzeuge für Gesang; die Chorschule hat, wie jede Gesanglehre, zu ihrem zweckmässigen Gebrauch anzuleiten, überhaupt ihre Zöglinge zu kunstmässiger Verwendung der Sprache und Singstimme geschickt zu machen, hat indess (wie schon §. 15 erörtert worden) weder die Fähigkeit noch das Bedürfniss, hierin so weit zu gehn, als der Einzelunterricht.

Soweit die Chorschule Beruf hat, hierin zu führen, so weit muss sie die Fähigkeit dazu bei den Lehrern voraussetzen. Die nöthigsten Winke sind zum Ueberfluss in der nächsten Abtheilung gegeben, wiefern dies überhaupt in schriftlicher Abfassung ausführbar erschien.

1. Athemlehre.

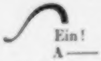
§. 113.

Der Athem ist die erregende Kraft für die Stimme sowohl in der Sprache wie im Gesange. Man muss sich in zweckmässiger Weise und rechtzeitig mit ihm versehn und ihn zweckmässig verwenden; zweckwidriges Verfahren beeinträchtigt nicht nur augenblicklich die sprachliche und gesangliche Wirksamkeit, sondern kann auch bleibenden Nachtheil für die Frische des Stimmorgans und für die Gesundheit zur Folge haben.

Indess sind diese Verrichtungen so einfach und in der Regel bei Jedem so vollkommen zur Lebensgewohnheit geworden, dass dem Lehrer nur gelegentlich Rath und Anweisung zu ertheilen übrig bleibt.

§. 114.

Daher scheint es unnöthig und sogar bedenklich, den Fehlern beim Athemnehmen und Athemhalten (wie der verdiente Thomascik u. A. wollen) durch förmliche Vorübungen — die Schüler sollen unter Anleitung des Lehrers Athem nehmen und stumm auslassen — vorzubeugen. Dergleichen Vorübungen sind zu unlebendig, um nicht widerkünstlerisch zu erscheinen. Wo möglich überlasse man das Athemschöpfen und -Verwenden dem Naturell der Schüler und helfe den Fehlern Einzelner durch Erinnerung und einzelne Versuche ab. Nur wenn sich eine fehlerhafte Gewöhnung unter Mehrern oder Vielen verbreitet zeigt, kann es nöthig werden, nach ertheilter Anweisung die Schüler taktmässig vollen Athem nehmen und einen Ton einsetzen zu lassen. Durch Aufheben der Hand — und zwar in bequem rundlicher Führung



und in dem Zeitraume von einem Viertel etwa im *Allegro moderato* — oder *Andante con moto* — wird die Zeit und Allmählichkeit des Athemnehmens und mit dem Niederzucken der Hand der Einsatz des Tons bezeichnet. Anfang des Athmens und Einsatz des Tons müssen auf das Pünktlichste geschehn, die Allmählichkeit des Athemschöpfens muss der gelind-allmählichen Hebung der Hand (die desswegen in der oben gezeichneten rundlichen Linie erfolgt) entsprechen. Für die Zeit der Athmung giebt es kein bestimmtes Zeitmaass, weil sie bei jedem Einzelnen vom Bau der Organe, von deren Uebung und von Gewöhnung abhängt. Desshalb eben ist keine förmliche Anlernung, sind nur andeutende Versuche zulässig.

§. 115.

Im Uebrigen fällt die Athemlehre mit verschiednen Lehr- und Uebungs-Abschnitten zusammen.

Die richtige und ökonomische Verwendung des Athems auf den Ton wird bei der Stimmbildung gelehrt.

Die rechte Zeit für Erneuung des Athems im Laufe des Gesangs muss mit Rücksicht auf den Zusammenhang von Sprache und Gesang bemessen werden, da jedes Athemschöpfen den Sprach- und Gesangfluss augenblicklich unterbricht. Die hierauf zielenden Bemerkungen sind im Laufe der Gesangübungen ohne und mit Text einzuflechten. Was in all diesen Beziehungen zu sagen ist, finden die vielleicht eines Raths bedürftigen Lehrer in der folgenden Abtheilung zusammengestellt.

Die letzten Anleitungen über Athemverwendung fallen mit denen zu kunstmässigem Vortrag zusammen.

2. Laut- und Sprachbildung.

§. 116.

Laut- und Sprachbildung gehören nicht zu den eigentlichen Obliegenheiten der Chorschule, sie werden vorausgesetzt. Allein es ist bekannt, dass häusliche Erziehung und Schulen oft nicht so viel dafür thun, als der Gesangzweck wünschenswerth macht, und dass das Leben im Wechsel von Hast und Lässlichkeit Vieles wieder fallen lässt und verdirbt, was die Schule wohlgemacht hatte. Bei der grossen Wichtigkeit der Aussprache für Gesang muss sich daher die Chorschule wenigstens im Nothfall auf Reinigung und Berichtigung der Aussprache einlassen, kann sich aber nur zu dem Nothwendigsten verstehn, dessen Verfehlen die Gesangwirkung selber beeinträchtigen würde.

Selbst das Maass dieses Nothwendigsten ist nicht durchgreifend zu bestimmen; es kommt auf den allgemeinen Bildungs- und Sprachbildungsstand an, den der Lehrer in seinen Schülern vorfindet, und auf die Zeit, die ihm zu Gebote steht.

§. 117.

Nähere Auskunft über Laut- und Sprachbildung findet, wer von den Lehrenden ihrer bedarf, in der folgenden Abtheilung. Das Nothwendigste, was in dieser Hinsicht zu erstreben, ist

erstens: reine und volltönende Aussprache der Selbstlaute (Vokale),
da in ihnen der Stimmschall selber enthalten ist und reiner oder getrübter von ihnen hervorgetragen wird;

zweitens: Fluss der Rede,
ohne welchen Fluss des Gesangs nicht denkbar ist;

drittens: Beseitigung übler Gewöhnungen,
z. B. des schreierischen oder dumpfen Redeklangs, der schleppend ineinandergezognen, oder umgekehrt der durch ungehöriges und häufiges Absetzen zerbröckelten Redeweise.

Dies Alles wird, sobald und soweit es überhaupt nöthig ist, in den Hauptstunden zur Sprache und Berichtigung gebracht, in den Hülfstunden mit den fehlerbegehenden Schülern durchgeübt. Für diese — ohnehin nicht eigentlich der Chorschule, sondern der bedungnen Vorbildung angehörigen Gegenstände kann häusliche Uebung angeregt werden, besonders wenn der Schüler im Hause sachkundige Helfer findet.

§. 118.

Redefluss und Beseitigung von Verwöhnungen werden meist mit blossem Hinweis auf den Fehler und Darstellung des Richtigen gewonnen. Nöthigenfalls lässt man von Zeit zu Zeit die zu singenden Texte von einem wohlredenden Schüler vor- und von einem der schwächern nachlesen. Ohnehin werden Anfangs die Texte vor der gesanglichen Ausführung gelesen.

Bei der Bildung der Selbstlaute — namentlich des für Gesang wichtigsten, des **A** — ist meistens sorgfältiger Eingehn nothwendig. Hier muss der Lehrer vor Allem den Laut selber rein und wiederholt zu vernehmen geben und versuchen, ob die Schüler, oder Einige, oder doch Einer kraft der uns Allen inwohnenden Sympathie ohne weitere Erklärung im Stande ist, den

Laut richtig nachzubilden. Ist erst Einer, oder sind Einige dies vermögend, so muss er immer Mehrere, zuletzt Alle hinzuziehn. Hier also findet der Aufbau des Chors von Einzelnen zu Allen (§. 96) Anwendung.

§. 119.

Misslingt der Versuch, so muss der Lehrer den Laut erst rein, dann in der falschen Weise, wie der Schüler ihn gegeben, aussprechen (z. B. bei der weitverbreiteten Verwöhnung, das **A** nach dem **O** hinzuziehn erst das reine **a**, dann das dumpfere **å** zu hören geben) und dies mehrmals wiederholen, bis wenigstens Einzelne den Unterschied wahrgenommen haben und das Richtige treffen.

Uebrigens darf man Anfangs nicht zu strenge Foderungen machen; man kann nicht verlangen, dass die Schüler sogleich Lebens- und Ortsgewohnheiten ablegen, sondern muss zufrieden sein, wenn sie allmählich die Verwöhnungen bekämpfen und dem Richtigen näher kommen.

§. 120.

Erst wenn diese Versuche scheitern, muss dazu geschritten werden, den Mechanismus der Lautbildung (Mundstellung u. s. w.) aufzuweisen und durchzuüben. Dies ist allerdings der rationale Weg und erscheint Vielen als der einzig gründliche und unbedingt vorzuziehende. Allein er führt vom natürlichen Leben der Sprache, mithin vom künstlerischen Wege der Unterweisung ab, er zersetzt die Laute und Organbewegungen, die dem Kunstlehrling lieber zu frischer Anschauung kommen sollen. Nur im Nothfalle muss man diesen Weg mechanischer Zergliederung zu Hülfe nehmen.

Ist einmal dieser Fall vorhanden, so thut man wohl, gleich alle Selbstlaute zusammenzufassen, weil sie sich (besonders **A** und **O**, **E** und **I**) im Zusammenhange besser aneignen als vereinzelt. Hier also tritt das §. 99 erwähnte ausnahmsweise Zusammenfassen theoretischer Mittheilungen in sein Recht.

§. 121.

Auf Bildung und Berichtigung der Mitlaute sich einzulassen, findet die Chorschule noch weniger Zeit und Beruf. So gewiss auch diese Bestandtheile der Sprache für Reinheit, Wohllaut und Ausdruck von Wichtigkeit sind, so hängt doch Stimmklang und Singen weniger mit ihnen als mit den Selbstlauten zusammen. Nur auffällig störende Verwöhnungen müssen zur Sprache gebracht und in den Hülfstunden beseitigt werden.

Die nöthigen Anweisungen für das Lautwesen bringt die folgende Abtheilung.

3. Stimmbildung.

§. 122.

Die Stimmbildung — oder Bildung der Stimmorgane für Gesang — hat, wie schon §. 18 andeutet, die Aufgabe

1. Schall und Klang der Stimme für die Zwecke des Gesangs zu berichtigen und zu verbessern,
2. der Stimme genügenden Umfang zu geben, sie fähig zu machen, so viel Töne, als von ihr gefodert werden, hervorzubringen,
3. ihr genügende Beweglichkeit zu ertheilen.

§. 123.

Alle diese Lehrtheile fodern nächst richtiger Anleitung Zeit zur Gewöhnung des Organs. Es genügt nicht, dass der Lehrer sich verständlich gemacht und der Schüler guten Willen gefasst habe; das Organ muss sich auch in die neuen Haltungen und Bewegungen hineingefunden und dieselben sich zur andern Natur gemacht, sie zu diesem Zwecke sehr oft ausgeführt haben. Und diese Eingewöhnung kann nicht etwa durch allzulang fortgesetzte Uebung schnell erzwungen werden, weil die Kraft des Stimmorgans besonders bei Anfängern nur beschränkt ist und übermässige Anstrengung das Organ zu beschädigen oder zu entkräften droht. Daher ist schon §. 88 bemerkt worden, dass die Stimmübungen mit den Sprach- und theoretischen Uebungen wechseln müssen, um keine Zeit zu verlieren und dennoch kein Organ zu ermüden.

§. 124.

Stimmschall und Stimmklang werden gemeinschaftlich durch ein- und dieselbe Reihe von Uebungen gebildet. Wie bei der Lautbildung hat auch hier der Lehrer zu versuchen, ob nicht der ungetrübte Natursinn die Schüler mit Hülfe kurzer Andeutungen auf den richtigen Weg bringt, oder ob es nicht genügt, einen Ton oder einige Töne in rechter Weise vorzusingen oder von einem Gehülfen oder rechtsingenden Schüler vorsingen zu lassen, um den Chor — oder einstweilen wenigstens einige Schüler auf den rechten Weg zu bringen. Da es mehrere Abweichungen vom richtigen Stimmgebrauch giebt, so werden sich ebensowohl Schüler finden, die von dem einen oder andern Fehler frei sind, als andre, die ihn begehn; es werden z. B. einige sich zu schreierischem Stimmgebrauche, andre zu dumpfem Stimmschalle gewöhnt haben, andre wieder von einem oder dem andern Fehler frei sein. Jeder nun, der von einem Fehler frei ist, kann hierin als Vorbild dienen, gleichviel, ob er in andrer Beziehung ebenfalls richtig singt, oder fehlt.

Hierin liegt eine Hülfe für solche Lehrer, die sich ausser Stande finden, selber überall das Richtige zu zeigen. Uebrigens wirkt Vorsingen des Schülers (seine Zuverlässigkeit vorausgesetzt) günstiger als das des Lehrers, weil jugendliche Stimmen unter einander verwandter sind, als mit ältern.

Erst wenn damit nicht auszukommen ist, muss auf Erläuterung des Organgebrauchs und stimmbildnerische Anlernung eingegangen werden. Das Nöthige darüber bietet Lehrern, die Raths bedürfen, die folgende Abtheilung.

§. 125.

Der Stimmumfang wird durch alle überhaupt zur Ausbildung der Stimme stattfindenden Uebungen theils erweitert, theils kunstgemäss ausgeglichen. Auch die Beweglichkeit der Stimme wird durch jene Uebungen angebahnt und durch besonders angeordnete entwickelt, wozu die nächste Abtheilung das Nöthige bringt.

Vierter Abschnitt.

Der künstlerische Lehrtheil.

§. 126.

Drei künstlerische Aufgaben stellen sich der Chorschule: sie sind bereits früher als die Geschicklichkeit des Richtig- und Reinsingens, des Treffens und Vom-Blatt-Singens und des künstlerischen Vortrags bezeichnet; bei dem letztern kommt Lehrstoff und Begleitung mit in Betracht. Die Geschicklichkeit des Richtig- und Reinsingens kommt später in Betracht; die andern Gegenstände des künstlerischen Lehrtheils fodern hier schon vorgängige Erwägung.

1. Treffmethode.

§. 127.

Die Geschicklichkeit des Treffens besteht darin, dass man von einem zu Gehör gebrachten Ton aus jeden andern richtig anzugeben vermöge, ohne dass der letztere ebenfalls unmittelbar zuvor zu Gehör gebracht worden sei.

Vereint sich mit der Geschicklichkeit, jeden verlangten Ton unverzüglich zu treffen, noch die andre, Takteinrichtung und Aussprache des Textes ebenfalls ohne Vorbereitung sofort richtig auszuführen, so bildet das Alles zusammengenommen die Fähigkeit, vom Blatt zu singen, das heisst, Gesänge ohne besondre Vorbereitung und Einübung auszuführen.

§. 128.

Diese Befähigung ist für jeden Sänger wichtig, für den Chorsänger aber am meisten, ja, kaum zu entbehren, da es, wie schon §. 3 erwähnt, unverhältnissmässig umständlicher ist, jedes besondre Tonstück einer Menge von Sängern von Grund aus einzuüben, als einem Einzelnen. Jeder Sänger sollte, der Chorsänger muss diese Geschicklichkeit bis zur Vollkommenheit ausbilden.

Hierzu ist die Chorschule ungleich geeigneter als der Einzelunterricht, ja fast allein geeignet, während sie in andern Fächern dem Einzelunterrichte nachsteht. Daher ist die Ausbildung dieser Geschicklichkeit ein Hauptgegenstand der Chorschule; die Methode dazu bildet den Hauptinhalt des zweiten Buchs und erweiset sich da als Leitfaden der gesammten Chorunterweisung. Hier kommen nur vorläufige Erwägungen, um die Treffmethode festzustellen, zur Sprache. Sie erscheinen um so nöthiger, als gerade die Methode für Entwickelung der Treffgeschicklichkeit von mancherlei Fehlgriffen gehemmt ist.

§. 129.

Vor Allem muss darauf hingewiesen werden, dass die Geschicklichkeit des Treffens und Vom-Blatt-Singens von andern für den Gesang erfoderlichen Befähigungen, namentlich von der Entwickelung des Stimmorgans, vollkommen unterschieden ist und ganz andre Seiten der allgemeinen Gesangbildung berührt, obgleich sie natürlich einen gewissen Grad der Stimmbefähigung voraussetzt. Ihr Kern ist, dass man fähig sei, jeden verlangten Ton, ohne ihn unmittelbar zuvor gehört zu haben, von einem andern gegebnen Ton aus richtig zu geben. Dieser zu treffende Ton kann zwar im Unterricht mündlich gefodert werden (»Singet .... von dem Ton *c* aus .... *e*!«), in der Ausübung des Gesangs aber findet er sich in der Notenschrift angegeben.

Im Ganzen fodert daher die Geschicklichkeit, vom Blatt zu singen, zwar:

1. Fähigkeit, die Notenschrift geläufig zu lesen,
2. Sicherheit und Gewandtheit in der Auffassung des Takts,
3. Geschick, den Text zu verlautbaren,
4. sichre Vorstellung vom Verhältnisse des zu treffenden Tons zu einem vorhergehenden andern;

alles dies aber wird anderweit angebahnt und geübt, nur die letztgenannte Befähigung ist der Treffgeschicklichkeit vorzugsweis' eigen und ihr eigentlicher Kern.

Für die Treffbildung genügt daher schon Richtigsingen (Fassen des gewollten Tons mit deutlicher Unterschiedenheit von jedem andern), während Reinsingen, unstreitig für kunstgemässen Gesang unerlässlich, einen Theil der eigentlichen Stimmbildung ausmacht, nicht der Treffübung.

§. 130.

Die Geschicklichkeit des Treffens beruht also auf der Entwickelung des Vermögens, sich die Tonverhältnisse vorzustellen; dies ist die eigentliche Treffschule, alles Uebrige gehört andern Gebieten ausschliesslich oder gemeinschaftlich an. Jenes Vorstellungsvermögen hat aber, wie jede Kraft, verschiedne Grade; man kann zu ungefährer oder schärferer Vorstellung fähig, für wenig oder mehr oder alle Tonverhältnisse vorgeübt sein. Hiermit ist die Möglichkeit stufenweiser Ausbildung gegeben.

Alles kommt mithin auf die günstigste Anordnung dieses Stufengangs an. Und dieser findet sich vorgezeichnet in der durchaus naturgemässen Entwickelung des Musikinhalts selber*). Dies ist der Grundgedanke, den die Treffmethode auszuführen hat. Sie geht Schritt für Schritt der systematischen Entwickelung der Musik nach, soweit dies für ihren eignen Zweck erfoderlich ist.

---

*) Die Kompositionslehre des Verf. weiset diese Entwickelung auf, oder vielmehr, beruht auf ihr.

Uebrigens kommt es bei ihr wie überall nicht darauf an, alles Mögliche vorzuüben; dies würde, wär' es überhaupt ausführbar, dem Schüler jeden Eifer, jeden Reiz des Neuen rauben und den Gesang mechanisiren. Nur einführen muss die Treffschule in jede Reihe von Gestaltungen, jede muss fasslich gemacht und dazu müssen die nächstliegenden und aufklärendsten Fälle jeder Reihe hervorgehoben werden. Das Weitere bringt dann die Ausübung; auf diese Weise wird ihr der Erfolg gesichert, Strebsamkeit aber und belebende Ereiferung nicht entzogen.

§. 131.

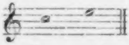
Aus dem Zweck des Treffens und Vom-Blatt-Singens, der einzig die Kunstausübung aus dem Stegreif ist, folgt aber, dass die Uebung sich

1. auf diejenige Notenschrift,
2. auf diejenige Tonbenennung

richte, die unserm Musiksystem eigen sind, dass sie die Tonverhältnisse

3. in der Form, in der unsre Musik sie verwendet,

fasse und geläufig mache, ohne Unter- oder Zwischenschiebung fremder und ablenkender, oder lästiger und zerstreuender Dinge. Die Noten



z. B. bezeichnen ganz bestimmte Töne, zweigestrichen **c** und **e**; Aufgabe der Treffübung ist, diese Noten zu lesen und die bezeichneten Töne zu fassen. Eine andre Schrift oder andre Tonnamen einführen, oder die bestimmten Töne in einen abstrakten Begriff, z. B. den des Intervalls der grossen Terz umsetzen, ist nichts Anderes, als Rücktritt von der Wirklichkeit der Kunstausübung. Man ist dann genöthigt, von der fremden Schrift und Benennung auf die übliche zurückzugehn, das heisst, dasselbe zweimal, unter verschiedenen Formen zu verarbeiten.

§. 132.

Daher können Versuche, statt der üblichen Notenschrift eine andre unterzuschieben oder jener vorauszuschicken, nicht gebilligt werden. Solche Versuche sind erst, für die Volksschule, in Deutschland, später von Galin und Chevé in Frankreich mit Zifferschrift gemacht worden, der dann die unersetzliche Notenschrift am Ende doch nachfolgen musste, wenn es zu nennenswerthen Ergebnissen kommen sollte. Man hielt die Zifferschrift für leichter verständlich, weil ihre Zeichen den Kindern schon geläufig seien, und weil man die unübertreffliche Klarheit der Notenschrift nicht begriff.

§. 133.

Ebensowenig kann gebilligt werden, dass ein Theil der Lehrer sich für Treffübung der in Italien und Frankreich üblichen Tonnamen

ut (do) re mi fa sol la si

bedient. In jenen Ländern sind diese Tonnamen die einzig berechtigten, eben weil sie dort üblich sind. Aber aus demselben Grunde sind sie es bei uns nicht. Denn bei uns hat es die Musik nicht mit Tönen **do, re, mi** u. s. w., sondern mit Tönen **c, d, e** zu thun, wir müssen also die fremden Namen erst in unsre übersetzen, um zu der Vorstellung der gefoderten Töne zu gelangen. Dies allein wäre schon entscheidend, selbst wenn die fremden Namen einen Vorzug vor den unsern hätten. Allein das Gegentheil ist klar erweislich.

§. 134.

Die fremden Namen leiden nämlich entweder an Weitschweifigkeit, oder, wenn man diese vermeiden will, an Unbestimmtheit; aus einem wie dem andern Grunde sind sie mithin am wenigsten für Treffübungen geeignet, bei denen Alles auf Bestimmtheit und Unverzüglichkeit ankommt.

Unser System hat bekanntlich jeder Tonstufe einen bestimmten Namen beigelegt und bezeichnet, eine Ausnahme für die **H**-Stufe ungerechnet, Erhöhung und Erniedrigung aller übrigen Stufen gleichmässig durch Anhängen der Silben **es** und **is**; wenn wir **c** fodern, so kann damit nicht **ces** oder **cis**, wenn wir **cis** fodern, kann damit nicht **c** gemeint sein.

Auch die romanische Nennweise hat selbstverständlich für Erhöhung und Erniedrigung bestimmte Bezeichnung; der Franzose z. B. hat dafür die Worte **dièse** und **bé-mol**, braucht also für die Töne **c**, **cis** und **ces** die Namen **do, do dièse** und **do bé-mol**. Es ist einleuchtend, dass diese weitschweifige Nennweise für Treffübungen kaum brauchbar sein kann, daher auch der oben genannte Chevé sich gedrungen gesehn, von der landesüblichen Benennung (wenn gleich unglücklich) abzugehn.

Um nun der Weitschweifigkeit zu entgehn, lassen unsre romanisirenden Gesanglehrer die Zusatzwörter geradezu fort, benennen die drei verschiednen Töne **c, cis, ces**
kurzweg mit dem einen Namen
do,
fallen also in den andern Uebelstand der Unbestimmtheit. Der Schüler muss sich also erinnern

1. dass der Name **do** die **C**-Stufe bedeutet,
2. dass derselbe im Fall der Erhöhung (nach Ausweis der Tonart) nicht **c**, sondern **cis**, im Falle der Erniedrigung nicht **c**, sondern **ces** bedeutet, kommt also stets auf Umwegen dahin, wohin unsre Nennweise unmittelbar ihn stellt.

§. 135.

Als Beweggrund für die Anwendung der fremden Nennweise wird ihre angebliche Geeignetheit für Stimmbildung angegeben. Unser Name **f** (**e—f**) erstickt den Stimmklang (aus gleichem Grunde hat man auch in neuerer Zeit statt **ut** den Namen **do** eingeführt), die ganze Namenreihe bringt fünfmal den mindergünstigen Selbstlaut **e**, zweimal **a**, während die romanischen Silben zwei **a**, zwei **o**, zwei **i**, ein **e** bringen, mithin mannigfaltiger und jedenfalls austönender sind. Allein eben hierauf kommt bei der Treffübung gar nichts an.

Stimmbildung und Treffübung sind zwei von Grund aus verschiedne Aufgaben, verschieden im Ziel und eben desswegen in den Mitteln; jede von ihnen ist wichtig und umfassend genug, um selbständige, nach ihrem besondern Zweck ermessene Behandlung fodern zu dürfen, keine kann als Nebensache bei der andern gelegentlich mitgenommen werden. Stimmbildung fodert (bis auf die Fertigkeitsübungen für sogenannte Koloratur, für die weder unsre noch die fremden Tonbenennungen angewendet werden) Weilen bei den einzelnen Tönen, Treffen fodert rasches Ergreifen des Tons und ungesäumtes Fortschreiten von einem zum andern, also gerade das Gegentheil von der Stimmentwickelung.

§. 136.

Aus gleichen Gründen kann auch das Treffen nach abstrakten Intervallnamen und die Einübung der Intervalle nicht als methodische Treffübung gelten. Allerdings müssen alle Intervalle rein gesungen und die Schüler dazu geübt werden, auch mag man sie (sobald es an der Zeit ist oder nöthig befunden wird) mit den Namen »Sekunde, Terz, grosse — kleine Terz« u. s. w. bekannt machen und Intervalle auf verschiednen Stufen (**c—e**, **d—f** u. s. w.) singen lassen, um die Stimme überall zur Reinheit anzuleiten. Aber das Alles hat mit der Treffübung nichts zu thun.

Bei dem Intervallsingen wird (beispielweise) nicht gefodert:

»Singe nach **c̄** den Ton **ē**!«

sondern:

»Singe die grosse Terz von **c**!«

natürlich in vollständiger Entfremdung von der praktischen Ausübung der Kunst. Auf unsern Notenblättern liest man nirgends abstrakte Intervallnamen, sondern Noten, die ganz konkret bestimmte Töne bezeichnen. Das Notenblatt hält uns die bestimmten Noten

c̄ **ē**

vor, wir nennen sie mit den allgemein eingeführten Namen, und sie bringen uns, wenn wir dazu gereift sind, die Vorstellung der beiden Töne vor die Seele. Der Intervallsänger muss sich erst besinnen,

dass die grosse Terz von **c** der Ton **e** ist,

ehe er zur Vorstellung und Ausführung der Tonfolge kommt, die uns das Notenblatt oder das Gebot des Lehrers unmittelbar darbietet.

Ja, was noch mehr! jede Aufgabe, die dem wirklichen praktischen Ton- und Notensystem entnommen ist, erweckt uns die Vorstellung dieses Systems mehr oder weniger vollständig, macht uns also in demselben einheimischer. Fodert man von uns **c — e**, so tritt die Tonreihe **c d e**, oder ein grösserer Theil der Tonleiter (oder die ganze), oder der Akkord **c e g** vor die Seele und wird uns allmählich immer übersichtlicher und vertraulicher, so dass wir derselben Reihe mit gleicher Leichtigkeit auch andre Tonverhältnisse entheben.

2. Vortrag.

§. 137.

Dass der Vortrag von Chorsätzen nicht dem einzelnen Sänger, sondern dem Leitenden zur Bestimmung obliegt, ist schon (§. 23) bekannt. Der Sänger muss nur fähig sein, die Bestimmungen des Leitenden zu fassen — was ohne eigne Verständniss für den Inhalt der Kunstwerke kaum denkbar ist — und zu verwirklichen. Ohne diese doppelte Fähigkeit kommt das Tonwerk nicht in dem Sinne zu Gehör, den es kundgeben soll, bleibt also der Zweck des Gesangs unerreicht. Hiermit ist die Unentbehrlichkeit der Vortragsbildung erwiesen; wollte die Chorschule sich diesem Theile der Ausbildung entziehn, ihn etwa dem künftigen Leiter des Chors überlassen: so hiesse das nichts anders, als einen Theil der eignen Obliegenheit der Zukunft aufbürden und diese in ihrem eignen Geschäfte hemmen.

§. 138.

Wenn gleichwohl sonst verdiente Lehrer diesen höchsten Theil der Ausbildung dem Chor entziehn, ja von ihm gleichsam abwehren wollen: so geschieht dies nur in der Voraussetzung, dass die Anleitung zum Vortrage nichts Anderes sein könne, als eine Reihe ästhetischer, der Kunstausübung fernstehender Lehren, und dass sie mehr dazu dienen könne, die Schüler mit unverstandnen Redensarten anzufüllen oder gar zu Schauspielereien zu verleiten, als zu wahrer Verständniss und gefühlter Auffassung und Darstellung zu fördern.

Allein neben dieser falschen Anleitung giebt es zum Glück eine richtige. Sie und nicht jene steht der Chorschule zu.

§. 139.

Der Vortrag eines bestimmten Tonwerks beruht darauf, dass die für die Ausführung erfoderlichen Kräfte und Fertigkeiten im Sinne des Tonwerks verwendet werden. Wie nun Inhalt und Sinn der Werke verschieden sind, so machen sie auch an das Vermögen der Ausführenden und dessen Verwendung verschiedne Ansprüche, — einige fodern mehr Stimmkraft, Umfang, Fertigkeit u. s. w., andre weniger, — einige sind jüngern, nach Gemüth, Phantasie, Bildung noch unentwickeltern Ausübenden fasslich, andre fodern höhere geistige Entwickelung. Kurz, man erkennt, dass die Befähigung zum Vortrag' ebensowohl nach ihrer geistigen wie nach der organischen und technischen Seite vielerlei Verschiedenheiten und Abstufungen zulässt, wie jede andre Befähigung.

Hiermit ist also die Möglichkeit gegeben, auch den Vortrag an dem geregelten Stufengange der ganzen Unterweisung theilnehmen zu lassen. Schritt für Schritt, Stufe für Stufe müssen Gefühl und Bewusstsein erregt und erhellt werden, und dazu bedarf es nur eines gelegentlichen treffenden Worts (das Meiste und Beste giebt im geregelten Lehrgange die Sache von selbst), keiner weitgreifenden Erörterung, noch vielweniger einer bei jeder neuen Aufgabe von Neuem beginnenden Erklärung, wie bei dem Mangel methodischer Ausbildung. Denn was einmal recht in das Innre gedrungen, das bleibt und wirkt weiter.

3. Lehrstoff.

§. 140.

Kein geordneter Lehrgang kann seinen Lehrstoff unmittelbar und vollständig aus dem Leben, aus dem gegebnen Schatz von Kunstwerken nehmen. Denn jedes Kunstwerk hat seinen Zweck für sich, vom Lehrzwecke ganz verschieden; die Lehre hat aber den Zweck, alles, was das gesammte Kunstleben in unendlicher Breite, mit endlosen Hin- und Herzügen durch eine Reihe von Jahrhunderten hervorgebracht, in möglichst kurzer Zeit anzueignen. Dazu bedarf sie der Methode und muss sich für diese vollkommen angemessenen Lehrstoff zu bilden trachten, soweit sie ihn nicht glücklicher- und zufälligerweise findet.

In diesen Gebilden muss der methodische Zweck vor dem künstlerischen Drang und freien Behagen, dem sich sonst der Künstler hingiebt, das Vorrecht behaupten. Dass dergleichen Tongebilde daher nicht eigentliche Kunstwerke, nicht künstlerischer Begeisterung entsprungen sein, nicht die Begeisterung wahrer Kunstwerke im Gemüth der Singenden und Hörenden erwecken können, — das leuchtet ein. Allein hiermit ist ihnen keineswegs die Möglichkeit geraubt, Ansprechendes, künstlerisch Anregendes zu bringen. Tausende von Kompositionen, die ohne Nebenzweck entstanden, sind erweislich und geständlich keinem tiefern Antrieb' entsprungen und gleichwohl mit Recht anziehend befunden und beliebt worden.

Auch der im dritten Buche der Chorschule zusammengestellte Lehrstoff ist nur aus diesem Gesichtspunkte zu beurtheilen. Nicht Kunstwerke galt es zu schaffen, sondern methodisch gebildete und geordnete Sätze, denen allerdings künstlerische Anregsamkeit — aber nur als Zweites — zu wünschen war. In gleichem Sinn' ist mancher von den Texten (denen man wohl oft die Ungewandtheit im Versbau anmerken wird) entstanden und manche Aenderung, Textkürzung u. s. w. in den benutzten fremden Sätzen zu verstehn.

4. Begleitung.

§. 141.

Zuletzt ist noch Einiges über die Benutzung der Begleitung für den Lehrzweck anzumerken. Man darf hier jedoch nichts als einige Winke fodern und geben, da Geschicklichkeit und Musikbildung des Begleitenden vor Allem maassgebend sein, die Mittel (Begleitungsweisen) und das ganze Verhalten bestimmen müssen. Technisches Spielgeschick wird vorausgesetzt, aber Einsicht in Komposition oder Erfahrung und vielfache Uebung zum Ersatz fehlender Kompositionskunde können bei voller Benutzung der Begleitungsmittel nicht wohl entbehrt werden.

Im Allgemeinen soll der Begleiter die vorgeschriebne Begleitung nach den Noten ausführen. Hierzu bedarf es keiner Bemerkung.

Sodann soll sein Spiel der technischen Uebung zu Hülfe kommen, den zu fassenden Ton zu Gehör bringen, den unreinen berichtigen helfen, dasselbe für Tonfolgen leisten. Was hierzu rathsam, ist an Ort und Stelle bemerkt.

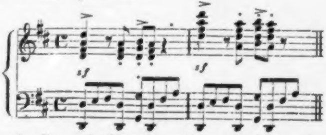
Endlich soll das Spiel als wirkliche Begleitung die Ausführungen des Chors unterstützen, berichtigen, erleichtern. Hierauf allein richtet sich unsre Betrachtung. Denn der Tonsetzer selber folgt blos dem Kunstzweck, ohne dem Lehr- und Uebungszwecke Rücksicht gewähren zu können, da er ja nicht einmal voraussehn kann, wo dieser oder jener Chor von Ausübenden der Hülfe bedürfen wird. Hier muss der Begleitende sich selber berathen und seinem Chor augenblicklich helfen können; hier darf er nicht blos, er muss von der vorgeschriebnen Begleitung abweichen, bis die Schwäche überwunden und Rückkehr zu jener möglich ist.

Die Aushülfe des Begleitenden kann entweder für den rhythmischen oder für den tonischen Theil der Komposition nöthig werden.

§. 142.

In Bezug auf das Rhythmische ist es allgemeine Pflicht des Begleitenden, bestimmt, kräftig, ja, wenn der Chor im Rhythmischen nicht genügt, scharf zu accentuiren und im letztern Falle sogar über den eigentlichen Sinn der Komposition hinauszugehn, bis die Schwäche des Chors überwunden ist. Dies ist nicht blos Lehrerpflicht, sondern es wird auch dem Instrumentisten leichter, zu accentuiren und die Betonung zu steigern, als dem Sänger, dem bald Stimmkraft oder Athem versagt, bald die Rücksicht auf Aussprache des Textes hinderlich wird.

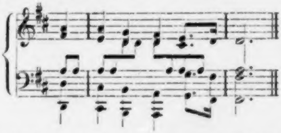
Die Betonung wird aber nicht blos durch stärkern Anschlag, sondern auch durch Vollgriffigkeit und Kürze des Anschlags gekräftigt; ja man wird bisweilen wohlthun, alle diese Mittel auf die zu betonenden Momente zu verwenden und die Nebenmomente zurückzustellen. Sollte z. B. zu Anfang des Halleluja aus Händel's Messias der rhythmische Vortrag des Chors gekräftigt werden, so möchte diese Spielweise —



der Fortführung des Basses in Oktaven und dem Aushalten der ersten Viertel vorzuziehen sein. Allerdings würde der Begleiter, wenn der Chor sicher und kräftig rhythmisirt, den gehenden Bass gleichmässig in Oktaven fortführen, die Akkorde festhalten, die Figur der Geigen als Gegensatz einführen u. s. w.

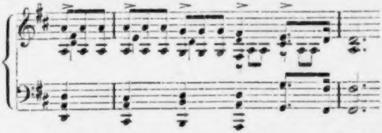
§. 143.

Kommt es darauf an, den Chor in gleichmässigem Schritte zu erhalten, so genügt vollgriffig festes Spiel. Ist der Vortrag des Chors ungleichmässig, oder zeigt sich Neigung, die Bewegung vu verschleppen, so muss der Begleiter in einer Stimme die Takttheile zergliedern, um an den zwischen die Singtöne fallenden Gliedern die Bewegung deutlich vernehmbar zu machen. So könnte z. B. in demselben Händel'schen Chor für die Stelle »der Herr wird König sein« vorübergehend eine Begleitung wie diese —



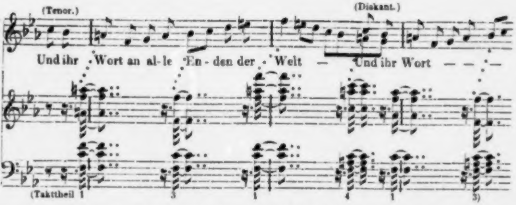
nöthig werden, obgleich die Achtelfigur dem stillerhabnen Gange des Chors, der hier an einen Choral erinnert, keineswegs so gemäss ist, als einfache Begleitung ohne Gliederung.

Soll die Bewegung zurückgehalten werden, so wirkt Drittelgliederung noch durchgreifender. Wäre z. B. ein Chor in dem vorigen Satze allzusehr zum Eilen geneigt, so könnte vielleicht diese Begleitungsweise —



so gewiss sie dem Karakter der Komposition noch ferner steht als die vorige, — vorübergehend rathsam werden.

Soll umgekehrt die Bewegung beschleunigt werden, so muss der Begleiter durch scharfen Anschlag der Takttheile oder Takthälften und Haupttheile eingreifen, indem er mit jedem Takt dem Momente der Chorbewegung ein wenig vorgreift. Ein andrer Chor aus dem Messias, »Ihr Schall geht aus«, bietet ein Beispiel. Nach der Aufstellung des ersten Satzes folgen die Worte »Und ihr Wort an alle Enden der Welt« in Achtelbewegung. Soll hier die Bewegung erhöht oder der Chor aus Verschleppung derselben zum rechten Zeitmaasse gefördert werden, so würde die Begleitung zweckmässig so, wie hier (ungefähr! mit Weglassung der Zwischenpausen) angedeutet ist,



zu nehmen sein, obgleich im Werke selbst das Orchester wesentlich mit den Singstimmen, in Achteln u. s. w. geht. Diese Begleitung hat der Komponist gegeben und sie ist erweislich der Idee des Chors die einzig gemässe. Jene oben angedeutete hat nur zu dem Zwecke, den Chor lebhafter zu bewegen, methodisch ihr Recht und Werth; sie muss der originalen Begleitung weichen, sobald der Schulzweck erreicht ist. Uebrigens soll die wunderliche Takteinrichtung im obigen Beispiele nur das Vorschlagen und Eilen andeuten, so gut es gehen wollte.

§. 144.

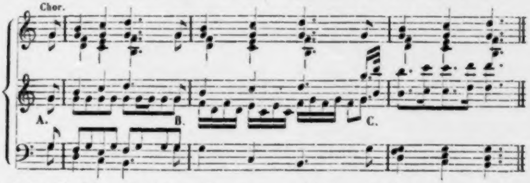
In Bezug auf das Tonische dient Vollgriffigkeit nicht so gut, den Chor in der rechten Stimmung (Tonhöhe) zu erhalten, als Verdopplung des Basses durch die tiefere Oktave; an der einen durchgreifenden Stimme finden auch die andern Stimmen Anhalt, während Vollgriffigkeit die einzelnen Töne ineinanderschwinden lässt und nicht Deutlichkeit, sondern Schallmacht zur Folge hat.

Neigt der Chor zum Sinken, so dient die Verdopplung der Oberstimme durch die höhere Stimme als kräftigstes Gegenmittel.

Dass eine einzelne Stimme, wenn sie unsicher wird, deutlich und nachdrücklich, wo möglich durch die höhere Oktav verstärkt mitgespielt werden muss, selbst wenn augenblickliche Versäumniss andrer Stimmen oder vorübergehende Unvollständigkeit der Harmonie die Folge wäre, sagt sich jeder einsichtige Leiter von selber. Ueberhaupt ist, besonders in Sätzen, wo jede Stimme selbständigen Gang hat, genaues Mitspielen aller Stimmen weder von künstlerischer Wirkung (anders in der Orchesterbegleitung), noch für die Sicherung des Gesangs dienlich. Hier aber kann nur Einsicht in Komposition oder, vielleicht lange Routine das Rechte an die Hand geben; einzelne allgemeine Rathschläge reichen nicht hierhin, geschweige weiter; es zeigt sich die Wichtigkeit gründlicher Musikbildung.

Nur ein einfaches und oft sehr eingreifendes Mittel sei noch zum Schluss erwähnt, das ist rhythmische Ausprägung des Tons oder der Töne, die in einer Chorstimme nicht sicher herauskommen. Angenommen, die zweite

Stimme im nachstehenden Satze wäre mit dem Festhalten des *g* oder die dritte mit dem Fortschritte von *g* nach *f* und *e*, oder endlich die erste mit ihrer Melodie unsicher: so würde die erste Begleitungsweise (A) für die zweite, die andre



(B) für die dritte, die dritte (C) für die erste Stimme sich hülfreich erweisen.

Dritte Abtheilung.

Vorkenntnisse für den Chorlehrer.

Vorbemerkung.

§. 145.

Diese Abtheilung bietet Lehrern, die der Unterstützung hier bedürfen, die nöthigen Vorkenntnisse und Anleitungen zur Ausbildung von Sprache und Stimme für den Gesangzweck, während die rein-musikalische Vorbildung vorausgesetzt wird, oder nöthigenfalls aus der allg. Musiklehre des Verfassers ergänzt werden mag.

Vollständige Anleitung zu Sprach- und Stimmbildung ist hier nicht statthaft, da die Chorschule zu deren Benutzung weder Raum noch Beruf findet, sondern sie (§. 15) dem Einzelunterricht überlassen muss. Selbst ein Theil von dem hier zu Gebenden wird in der Chorschule nicht ausführbar sein, sondern nur ausnahmsweis', etwa in Hülfstunden (wenn der sie Leitende dazu befähigt ist) Anwendung finden. Es ist aber heilsam, wenn der Lehrer nicht auf das Nothdürftige beschränkt bleibt, sondern freiern Spielraum findet. Wer sich noch weiter umschaun will, wird auf physiologische Werke (Joh. Müller u. A.), Lautirmethoden (Olivier, Angermann u. A.) und Gesangschulen (Garzia, Schmitt, Schwarz, Sieber u. A.) verwiesen.

Was also hier gegeben werden soll, beschränkt sich auf das für

Sprach- und Stimmbildung

und die damit zusammenhängende Athemlehre für die Chorschule Nothwendige. Was über die Geschicklichkeit des Treffens und über Vortrag zu bemerken ist, bleibt — nebst der methodischen Einreihung aller Lehrgegenstände — dem folgenden Buch' überlassen.

§. 146.

Uebrigens kann die Chorschule sich nicht darauf einlassen, ihren Lehrern erst vollständige Sprach- und Gesangbildung zu ertheilen, sie muss geeignete Lehrer voraussetzen. Nur solchen ist sie verpflichtet, mit Rath und Anleitung zur Seite zu treten, deren Musikbildung wünschenswerth macht, dass sie für die Chorschule wirken, während die Stimmbildungskunst und die damit zusammenhängende Einsicht in Sprach- und Lautbildung ihnen nicht vollständig genügend zu Theil geworden. Solche Lehrer dürfen keineswegs für den Zweck der Chorschule aufgegeben werden, mindestens da nicht, wo es an Lehrenden fehlt, die mit gleicher Musik- und Lehrerbildung das Geschick des Stimmbildners vereinen. Ihnen vorzugsweis' ist diese Abtheilung gewidmet; ob den nach der Seite der Stimmbildung bereits anderweitig Vorbereiteten hier und da nutzbare Winke zufallen, ist nicht voraus zu berechnen.

Allerdings muss anerkannt werden, dass schriftliche Anweisung für sich allein bei Gegenständen, die vorzugsweis' im Bereich des Sinnenlebens liegen, nicht zureicht; lebendige, auf sinnlicher Darstellung, eigner Wahrnehmung, auf Beobachtung, Versuch und Uebung beruhende Anleitung muss vorangehn oder hinzukommen. Dann aber dient die schriftliche Anweisung als Anhalt und Erinnerung und zum Antrieb für weiteres Vordringen; ja sie kann intelligenten und zu eigner Beobachtung geschickten Köpfen die mündliche Anleitung im Nothfalle wenigstens einigermaassen ersetzen, da die nöthigsten Beobachtungen nicht allzutief liegen und eine der andern den Weg bahnt, z. B. richtige Lautbildung richtigem Stimmanschlage vorarbeitet. Nur unwissenschaftliche, auf ihre Empirik — oder vielmehr auf der Empirik der italischen oder französischen Schule — beruhende Stimmbildner wollen das nicht Wort haben und ihre Kunst lieber als etwas Unaussprechliches in Geheimniss und Schweigen hüllen.

Erster Abschnitt.

Sprachbildung.

1. Allgemeine Eigenschaften der Sprache.

§. 147.

Im Allgemeinen hat man von der Sprache für den Gesangzweck, wie schon §. 21, 117 erwähnt,

1. Richtigkeit und Deutlichkeit,
2. Reinheit und Klarheit,
3. Wohllaut,
4. Ausdruck und Karakter,
5. Verschmelzung mit dem Sington

zu fodern.

§. 148.

Richtigkeit — die darin besteht, dass man keinen andern, als den sprachlich gewollten Laut gebe — bedarf hier keiner weitern Anweisung.

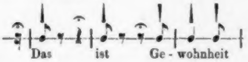
Der gefoderte Laut soll aber auch **Deutlichkeit** haben, sich unzweideutig von andern, namentlich von den ihm nächstliegenden oder ähnlichen, unterscheiden, z. B. A von O, E von Ö, Ü von I, dessgleichen D von T, B von P oder dem nahestehenden W, — u. s. w.

§. 149.

Die **Reinheit** des Lauts besteht darin, dass er für sich allein, unvermengt mit andern nicht zum Wort gehörigen hervortritt. Eine der verbreitetsten Abweichungen vom Gesetz der Lautreinheit ist die Gewohnheit Vieler, dem Anfang der Worte oder selbst der Silben den Laut **N** oder **M** vorauszuschicken; eine Redeweise, wie diese,

»N- das N- ist N-Ge(n)wohnheit«

hat der Verf. selber von einem übrigens ausgezeichneten Operntenor gehört. Dieser Fehler ist Folge und Ausdruck innerlicher Unentschiedenheit und Befangenheit, die, wo man im Begriff ist zu reden, den Sprachkanal innerlich verschliessen möchte; man kann ihm abhelfen, wenn man taktmässig scharf und kurz auf den Niederschlag, z. B.



aussprechen lässt.

Eine Reihe von Verstössen gegen die Reinheit des Lauts ruft bei vielen Sängern, die mehr an klanghellen Solfeggien und Vocalisen als an wirklicher lebendiger Sprache geübt worden sind, die Furcht vor den Mitlauten und vor den weniger hellen Selbstlauten hervor. Um sich den Stimmklang nicht durch Mitlaute verkümmern zu lassen, hängen sie Selbstlaute an und sprechen, beispielsweise, statt

mir, dir, nur
so: mi-er, di-er, nu-er
oder auch: miar, diar, nuar, —
statt »Dies Bildniss ist bezaubernd schön«
so: »Diese Bildnise iste bezauberende schöne«
oder auch: Diesa Bildenissa u. s. w.

aus, — wie man von mehr als einem sonst ausgezeichneten Sänger schon öfter öffentlich gehört hat. Wer die Mitlaute karaktervoll und kurz zu bilden und alle Selbstlaute zu vollkommner Schallkraft zu erheben gelernt hat, bedarf dieser sprachwidrigen und verwaschenden Zusätze nicht, und kann sich ihrer leicht entwöhnen.

§. 150.

Auch in der Lautbildung selber kann die **Klarheit** des Lauts durch ungehörige Beiklänge auf mannigfache Weise getrübt werden. Die übelste Verwöhnung ist hier nächst dem allbekannten **Näseln** und noch vor ihm das Zurückdrücken des Lauts nach dem Hintergrunde der Mundhöhle — die sogenannten **Gaum- und Gurgel-Laute**, über welche Fehler weiterhin

Näheres zu bemerken ist. Der bald erwürgt, bald röchelnd hervortretende Klang der Gaum- und Gurgellaute ist nicht nur für den Hörenden der widrigste, sondern auch dem Stimmorgan selber schädlich.

Man kann diesem Fehler — wofern er nicht etwa aus einem Halsübel entspringt, das ärztliche Behandlung fodert — dadurch entgegenarbeiten, dass man gewöhnt, auf einen entfernten etwas höher liegenden Punkt oder eine dort aufgestellte Person loszusprechen, und zwar mit heftiger Lautirung — besonders der Silben

Da! Dha! Ta! Tata! Tala!

nicht aber mit starkem Stimmschall, sondern vielmehr in der Art, wie man einem Fernstehenden heimlich, aber eifrig etwas zuflüstert. Der Sprechende muss den Laut gleichsam auf den entfernten Punkt hinstossen und den Stoss bei seinem Ausbruch innerlich an den Lippen fühlen.

§. 151.

Ausser jenen Verwöhnungen ist noch das **Lispeln** zu verbannen, das entweder Folge einer zu grossen oder unbeweglichen Zunge ist, oder der Verwöhnung, die Zunge zu weit vorzustrecken und mit derselben die Oeffnung zwischen beiden Zahnreihen zuzudämmen. Man kann das Uebel, wenn es nicht im Bau der Zunge liegt oder allzutief eingewurzelt ist, dadurch beseitigen, dass man alle Zischlaute

s, ce, zet,

schärft und verlängert,

ss, sz, ze, tze, tzet,

und sich darin beharrlich übt, auch die zum Lispeln besonders verleitenden Laute

d und *l*

mit besondrer Achtsamkeit hütet und oft mit Zischlauten, z. B. in Lautverbindungen wie

cede, cedece, zade,
zahle, Letzen, Latz, Salze,

in engem Aneinanderschluss der Laute übt.

Pfeifender Klang in der Aussprache ist meist die Folge fehlerhafter Zahnstellung und dann schwer zu beseitigen.

§. 152.

Wohllaut bezeichnet sinnliche Annehmlichkeit der Aussprache. Unsern Sinnen ist wohl, wenn sie beschäftigt, gereizt werden, nicht aber allzuheftig bis zum Schmerze gereizt, nicht allzulange bis zur Ermüdung beschäftigt.

Wohllautend also ist die Aussprache, wenn die einzelnen Laute klar, aber nach keiner Seite hin übertrieben hervortreten, und wenn sie sich lind, aber deutlich gesondert aneinander schliessen. Allzuhelle Klangbildung der Selbstlaute lässt sie **gellend**, zu dumpfe Sprachweise lässt sie **hohl**, **plump** und **gemein** hervortreten, wie man sich leicht an einem breitgedrückten (nach E hingeneigten) oder an einem aus hohlem Munde hervortretenden (nach O hingeneigten) A verdeutlichen kann. Zu harte Belautung der Mitlaute, die ohnehin den Stimmklang beschränken, zerbröckelt die Sprache und lässt ihre Bestandtheile trocken und steif hervortreten, wie man am übertrieben harten *tt* und *pp* oder am überladen saftigen (speichelvollen) *sch* der schwäbischen Mundart zeigen kann. Dagegen entnervt wieder allzulässige, gleichsam hinfällige Bildung der Mitlaute die Sprache und raubt ihr den Kern, gleichsam das Gebein, das dem Körper erst Anhalt und feste Gestalt giebt.

Mässig helle, offne Selbstlaute, kräftig, aber mild, ohne Uebertreibung und ohne Schwächlichkeit gebildete Mitlaute gewähren der fliessenden Aussprache gewinnenden, seelenvollen Wohlklang.

§. 153.

Karakter und Ausdruck gewinnt die Aussprache, wenn man in Uebereinstimmung mit Sinn und Stimmung die Laute heller oder dunkler, härter oder gelinder bildet. In Beziehung auf Karakter und Ausdruck ist übrigens unsre deutsche Sprache dem schmelzendern und heller klingenden Italienisch und dem gelenkigern Französisch weit überlegen.

Es erscheint als doppelte Pflicht für jeden Lehrer, gegenüber so vielen italienernden Stimmbildnern die Achtsamkeit der Schüler wiederholt und mit Beweisen auf die Vorzüge unserer Sprache hinzuleiten und ihnen die so oft verkannte Muttersprache lieb und nach Sinn und Kraft wahrhaft eigen zu machen.

2. Bildung der Selbstlaute.

§. 154.

Gehn wir nun auf die einzelnen Laute und zwar zuerst auf Bildung der Selbstlaute, dann auf die Doppellaute, zuletzt auf die Mitlaute ein.

Die Stimme tönt und strömt aus in den Selbst- und Doppellauten (Vokalen, Diphthongen, Triphthongen) und wird begränzt und gefärbt in den Mitlauten (Konsonanten), von denen nur vier,

L, M, N, R

selbständig, ohne Mithülfe von Selbstlauten vernehmbar werden können. Auch der Hauchlaut *H* bedarf eines anschliessenden Selbstlauts (*Ha*, *He* u. s. w.), um ausgiebig zu wirken.

§. 155.

Dem Sänger liegt daran, die Klarheit und Macht seiner Stimme bei jedem gefoderten Laute (Selbstlaute) möglichst gleichmässig geltend zu machen. Hierzu bedarf es nicht blos zweckmässiger Bildung der verschiednen Laute, sondern für alle Laute der Gewöhnung, frei herauszusprechen und herauszusingen.

Man beobachte die Sprechweise befangner und blöder oder träger Personen, so wird man leicht gewahr, dass sie das Wort gleichsam im Munde behalten, statt es frisch heraustreten zu lassen — gewissermaassen keck (wenngleich ohne Gewaltsamkeit) herauszustossen. Der Gipfel dieser Verwöhnung ist jenes Zurückziehn, gleichsam Verschlucken des Worts nach dem Gaumen, das schon oben als Gaum- und Gurgellaut bezeichnet worden.

Die gegen diese Verwöhnung dort bereits angerathene Uebung leitet schon dahin, zu bemerken, dass der eigentliche Sitz aller Laute mit wenig Ausnahmen vorn auf den Lippen zu finden ist, und hauptsächlich den Lippen, der Zungenspitze und den schnellkräftigen Bewegungen der Unterkinnlade zugehören muss, wenn jeder Selbstlaut rein und deutlich, jeder Mitlaut kurz, aber dabei kräftig wirkend hervortreten soll.

§. 156.

Was nun zunächst die Selbstlaute betrifft, so stellen sie sich zu zweckmässiger Uebung in folgender Ordnung

A	**O**	**U**	**E**
weit	rund	spitz	breit

(vorerst mit Auslassung des *I*) zusammen. Die daruntergesetzten Wörter deuten die Mundhaltung an.

§. 157.

Zur Aussprache des **A** wird der Mund weit geöffnet, von einem Mundwinkel zum andern. Die Zunge berührt mit ihrer Spitze ganz sanft die innere Fläche der untern Zahnreihe und liegt flach und ruhig gestreckt auf dem Grunde des Mundes. Die Lippen decken die Zähne, ohne nach oben oder unten gezogen zu werden, so dass die Schneide der obern Zahnreihe ein wenig, die der untern gar nicht frei bleibt. Diese Haltung muss in allen Theilen vollkommen zwanglos, gelind und leicht bewerkstelligt werden. Namentlich müssen die Mundwinkel zur Bildung der weiten Mundöffnung nicht straff, sondern kaum merklich zurückgezogen werden; man darf kein Ziehn oder Zerren in denselben empfinden, weil solche Spannung den Laut nach der Kehle zurückdrücken würde. Ebensowenig dürfen die Mundwinkel herabsinken oder herabgezogen werden; das würde den Laut in ein unrein **O** verwandeln.

Hält die Zunge sich nicht in ruhiger Lage, sondern ist die Verwöhnung eingetreten, dieselbe vom Grunde des Mundes zurückzuziehn oder in der Mundhöhle emporzuheben: so lasse man statt des reinen **A** die Silbe

La! — Lla!

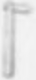
mit scharfem Anschlag des **L** aussprechen. Dieser Mitlaut wird durch gemächliches Abziehn der Zungenspitze von dem vordersten Theil der Munddecke (des harten Gaumens), wo derselbe an die Wurzeln der vordersten Oberzähne gränzt, nach dem untern Rande der vordern Unterzähne gebildet, nöthigt also zur Streckung und Niederlegung der Zunge.

Will der Laut nicht frei aus dem Munde hervortreten, ist der Schüler verwöhnt, den Mitlaut **L** durch Erhebung der Zungenmitte zu bilden — was allerdings falsch ist und zu Gaumentönen veranlasst, so lasse man statt des reinen **A** die Silbe **Da, Daa, Dah** sprechen, mit dem Ausdruck', als gäbe man etwas, oder wiese auf etwas ganz bestimmt, ja mit dem Ausdrucke der Ungeduld (das soll die Verlängerung durch äa oder ah andeuten) hin. Denn der Mitlaut D entsteht durch festes, aber bestimmtes Abschlagen der Zungenspitze von den vordern Ober- nach den Unterzähnen, leitet also die Zunge zur Streckung nach vorn und schnellt gleichsam den Stimmlaut aus dem Munde hervor.

Befriedigt diese Hülfe nicht, so spreche man

Ta!

statt »Da«, oder lasse versuchsweise sogar die Zungenspitze zum Munde herausstrecken und dann A aussprechen. Das letzte Mittel (bei vielen Lehrern das erste oder einzige) ist Niederdrücken der Zunge mittels eines Griffels oder Löffelstiels, oder (zum Selbstgebrauch) einen Griffels mit Stiel, — also unmittelbarer mechanischer Eingriff. Beide letztern Mittel sind in der Chorschule wohl nicht anwendbar.



§. 118.

Zur Aussprache des O hebt sich die Unterkinnlade ein klein wenig (aus der Mundhaltung für A) empor, die Lippen strecken sich etwas vor und werfen sich nach oben und unten auf, so dass Mund- und Lippenöffnung sich der Gestalt des lateinischen O nähert. Die Zunge hebt ihre Ränder ein wenig nach oben und trägt (ohne dass Lehrer und Schüler auf sie zu achten haben) zur Rundung des Schallkanals bei.

Wenn diese Gestaltung (die wie alle andern zwanglos vor sich gehen muss) nicht ohne Weiteres gelingt, so mag man statt des reinen O die Silbe

Po!

aussprechen lassen, weil der Mitlaut P, scharf gebildet, die fest nach innen gezogenen und aneinander gepressten Lippen heftig auseinander und vorwärts treibt.

Uebrigens ist die oben beschriebene Mundhaltung nicht mit jenem schlaffen gemeinen nach vorn Hinausschieben der Lippen (dem sogenannten Karpfenmaul) zu verwechseln, das einen matten, nach A hinneigenden, oder bei kräftigerem Luftstoss einen nach U hinneigenden Laut ergiebt.

§. 119.

Zur Aussprache des U wird die Mundhöhle verlängert, indem die Lippen sich so weit als möglich vorstrecken, was nicht anders als durch Zuspitzen und Annähern derselben bis auf eine kleine Öffnung vorn geschehen kann. *Zur* Erleichterung veranlasse man den Schüler, seinen Mund so zu halten, als wolle er von einem ganz bestimmten Punkt' ihm gegenüber etwas, z. B. ein Federchen, wegblasen. Dabei bildet Jeder von selbst die Mundstellung für U, nur dass man den Hauch beim Wegblasen leise durch Kehle und Mund hervorstreichen lässt. Vermittelt wird diese Hülfe, wenn man statt des reinen U die Silben

Uhuh! — Uwuh!

aussprechen lässt.

§ [illegible]

[illegible]

§ [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ſich ſperrend vor die Oeffnung der Zahnreihen legt, ſo kommt der Laut lispelnd hervor.

§. 162.

Die bisherige Darſtellung hat jeden Selbſtlaut in ſeiner reinen, von den andern deutlich geſchiedenen Natur aufgewieſen. Doch konnte ſchon dabei wahrgenommen werden, daſs ein Laut dem andern mehr oder weniger nahe ſteht und ſchon damit die Möglichkeit hat, ſich ihm noch mehr zu nähern, ja in unmerklichen Abſtufungen in ihn überzugehn. In dieſer Ordnung

U — O — A — E — I

und der umgekehrten von I nach U ſtellen ſich die Nachbarſchaften dar; U ſteht dem O nah' und kann in daſſelbe übergehn, O ſteht rückwärts dem U und vorwärts dem A nah' — und ſo die andern. Daher giebt es, die Zwiſchenſtufen mitgerechnet, ſtreng genommen eine unzählbare Reihe von Selbſtlauten.

Gewöhnlich begnügt man ſich, von jedem Selbſtlaute zwei Stufen feſtzuhalten, bei A, E, I, O den urſprünglich reinen oder hellen und dem gegenüber eine dunklere Bildung, bei U den urſprünglich dunklen und ihm gegenüber eine hellere Bildung. So iſt A in den Wörtern »Tapfer, Wandern, Walten« hell, in den Wörtern »Waare, Wahl, Vater« dunkler, dem O zugewandt, — E in den Wörtern »Held, Denn« heller, in »Gern, Leben« (in der erſten Silbe) dem A zugeneigt und dunkler, — I in »Liebe, Tief, Dienſt« ſchärfer zugeſpitzt und heller durchdringend als in »Lindern, Trift, Trinken«, — O in »Sonne, Morgen, Sonderbar« heller, mehr dem A zugeneigt, in den Wörtern »Boten, Wohnen« dunkler, mehr dem U zugeneigt, — endlich U in »Buſen, Tuba« dunkler, in »Wunden, Gebunden« ein wenig nach dem O hingeneigt und heller. Bisweilen deutet die Schreibart ſchon durch eingeſchobene oder verdoppelte Buchſtaben auf die Schattirung hin, ſo in den Worten »Liebe, dienen, Haar, Lehm, Loos«, bisweilen nicht.

B. Die Umlaute.

§. 163.

Gleiche Umbiegungen eines Selbſtlautes gegen den andern deuten die ſogenannten Umlaute

Ü (und y), Ä und Ö

an; ü und y ſind Ausſchweifungen von u und i, in denen erſteres das u, in denen letzteres das i ein wenig vorwaltet; ä iſt ein dem a ſtark angenähertes, ö ein dem O zugewandtes E. Die Bildung dieſer Umlaute gelingt am beſten, wenn man

für ü und y die Mundſtellung von U,
für ä die von A,
für ö die von O

als Grundlage nimmt und dann die Zunge wie zur Bildung des I hebt.

Dem übrigens die Unterſcheidung von je zwei Lautſchattirungen nicht ausreicht und dass die Schreibweise der Umlaute nicht allenthalben angewendet wird, wo der Umlaut selbst in Gebrauch kommt, zeigt sich an dem einen Worte

»gegeben«,

das dreierlei **E** enthält; der Umlaut **ö** tritt als viertes daneben.

§. 164.

Die Chorschule kann sich auf diese feinern Unterschiede, so bedeutsam sie für Sprache und Ausdruck sind, lehrend nicht weiter einlassen; höchstens kann sie Missgriffen durch Erinnerung und Vorsprechen abhelfen, die Lautbildung aber, soweit sie bis hierher zur Sprache gebracht ist, kann sie nicht weiter üben, als an den Selbst- und Umlauten, ohne Rücksicht auf die Zwischenlaute. Jene stellen sich vom dunkelsten zum hellsten Selbstlaut und den diesem anhängigen Umlauten in folgende Ordnung,

U, O, A, E, I, ö, ü, ä

zusammen. Für den Gesangzweck ist diese Ordnung,

A, O, U — A, E, I, ö, ü, ä, A,

die vom schalloffensten Laut erst stufenweis' in die Reihe der dunkeln, dann der hellen Laute führt, vorzuziehn. In dieser Ordnung muss man trachten, alle Laute in möglichst gleicher Schallfülle, mit gleicher Leichtigkeit hervorzubringen. Die Durchübung dieser Lautreihen ist für gesangliche Aussprache fördersam; die Bildung der Laute dürfte nach den obigen Andeutungen (wenn man die Zungenthätigkeit bei **O, E** und **U** unbeachtet lässt) am leichtesten gelingen.

4. Die Doppellaute.

§. 165.

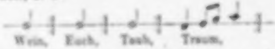
Die eigentlichen Doppellaute (abgesehn von den bisweilen hierher gerechneten Umlauten) sind bekanntlich

ai, ei, eu, äu und au,

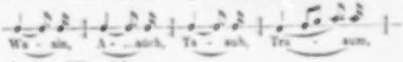
und werden in der nicht-gesanglichen Aussprache so eng wie möglich aneinandergeschlossen, gleichsam zu Einem Laute zusammengeschmolzen, so dass keiner der beiden Laute, oder der zweite vor dem ersten hervortritt. In **eu** und **äu** ist bekanntlich der zweite Laut eigentlich kein **u**, sondern ein **ü**.

Fallen im Gesang Doppellaute auf kurze Noten, so dass nicht der Stimmschall, sondern die Sprache vorwaltet, so werden sie ebenso gesprochen, wie in der Rede.

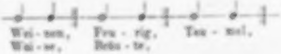
Ganz anders muss man verfahren, wenn der Gesang vorwaltet und Doppellaute auf auszuhaltende Noten oder auf Gruppen von zwei und mehr Tönen fallen. Hier muss, da die Endlaute **i** und **u** oder **ü** der Ausgiebigkeit des Stimmschalls hinderlich sind, der erste Laut **a, e, ä** zu Gunsten der Stimmwirkung festgehalten und dann der eigentliche Doppellaut angeschmolzen, ja, wenn eine neue Silbe (derselben oder eines andern Wortes) folgt, gleichsam mit dieser vereint werden. In derselben Absicht verwandelt der Sänger den ersten Laut in **ei** in ein **a**, den ersten Laut in **eu** in ein dem **a** näherstehendes und stimmgünstigeres **ä**, so dass **ai** und **ei**, **eu** und **äu** gleiche Lautung haben; selbst das **ä** im Doppellaute **äu** wird vortheilhaft mit **a** vertauscht, wenn die Stimme klangvoll hervortreten soll. Man spricht also im Gesange zu längern Noten oder Tonreihen, z. B.



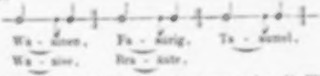
nicht das **ei**, **eu**, **au** zu Einem Laute verschmolzen, auch nicht die ungünstigeren zweiten Selbstlaute (**i**, **ü**, **u**) abgesondert (**e-i**, **e-ü**, **a-u**), sondern etwa so



bei mehr als einer Silbe nicht



sondern etwa so



aus. Die Takteintheilung ist hier nur andeutungsweise, die Wiederholung des ersten Buchstaben der Doppellaute soll nicht zweimaliges Aussprechen, sondern (wie der Bogen anzeigt) nur dessen Hinüberlangen oder Anschleifen an den zweiten Laut und die folgenden Mitlaute bedeuten. Genau genommen bedürfen übrigens die Uebergänge des ersten Selbstlauts in den zweiten noch einer Vermittelung: es geht

in **ai** das **a** durch **ä** in **i**,
in **au** das **a** durch **o** in **u**

über, und allenfalls kann man

ei als **äi** statt **a-ä-i**,
eu als **ä-ö-ü** statt **a-ö-ü**

auslauten lassen. Die Chorschule kann sich indess mit solchen Subtilitäten (deren hier nur der Vollständigkeit wegen gedacht wird) nicht befassen.

§. 166.

Die obigen Abweichungen vom Sprachgebrauche, ja von der Sprachrichtigkeit, schrecken Anfangs durch ihre Ungewohnheit ab, gerade die sprachgebildetern und bewusstern Schüler sträuben sich absichtslos dagegen. In solchem Falle muss man vor Allem die Abweichung vom lautern Sprachgebrauch' ausdrücklich anerkennen, dann aber die Unschädlichkeit und Nothwendigkeit derselben für den Gesang weisen und die Schüler beharrlich anhalten, einstweilen blos den ersten Laut mit gänzlicher Weglassung des zweiten zu fassen, also statt

Wa-aise, Fa-aürig, Ta-aumel,

wie oben gesetzt worden, geradezu

Wa-ase, Fa-arig, Ta-amel

(mit Verlängerung des **a**) zu sprechen. Sprachbewusstsein und Sprachgewohnheit sträuben sich dagegen und reizen bald, den Nachschlaglaut einzumischen, gleichsam einzuschmuggeln. Dann aber schlüpft er unmerklich und gewichtlos durch — und eben das ist das Rechte.

§. 167.

Die Selbst- und Doppellaute, besonders die erstern, fodern als Träger der Gesangstimme die Beachtung des Lehrers und nöthigenfalls Berichtigung, Versuche, förmliche Uebung.

Diese Uebung muss zuerst rein sprachlich, im Sprechton, erfolgen, dann auf bestimmten Gesangtönen fortgesetzt werden. Dieser letztere Theil der Uebung muss in der bequemsten Stimmlage beginnen, vor Allem im Register der Bruststimme, in der Mittellage, überhaupt in den tiefern, nicht aber den tiefsten Tönen. Für Laute besonders, die weite Mundöffnung fodern (**A** und **O**), ist tiefere, für Laute, die engere Mundstellung fodern (**I**, **E**, auch **U**), ist höhere Tonlage begünstigend.

Dies für den Anfang. Allmählich aber muss man jeden Laut in jeder Lage, auch im Falsett bilden lernen und überall mit Wohl- und Vollklang hervorbringen.

3. Die Mitlaute.

§. 168.

In den Mitlauten tritt nicht der Stimmschall hervor, sie dienen nur, dem Selbstlaut einen Beiklang zu geben, der demselben voraustritt oder nachfolgt, oder beides zugleich. In den Wörtern

»Da! All! Ball! That!«

zeigen sich die drei Fälle; überall tritt der Stimmschall auf dem Selbstlaute vor, lebt und wirkt nur auf ihm, nicht in den vorangehenden und nachfolgenden Beiklängen. Ja, man kann leicht beobachten, dass der eigentliche Gesangschall — der Gesang abgesehn von der ihm verbundnen Sprache — durch die Beiklänge zurückgehalten oder abgeschnitten wird, oder beides. Gleichwohl ist sprachlich bekannt, dass Silben oder Wörter meist erst durch den Zutritt der Mitlaute zum Selbstlaute besondre Gestalt und Karakter erhalten.

Hiermit ist vor Allem die Geltung der Mitlaute für Gesang und Gesangbildung festgestellt. Sie sind sprachlich, also auch im Gesang für den Sprachinhalt, unentbehrlich. Aber sie sind nicht der sprachliche Träger, das sprachliche Element der Gesangstimme, die vielmehr nur in den Selbstlauten ausgiebt, in den Mitlauten blos Grenze, Umschattung, Umfärbung findet. Daher bedarf es für sie keines förmlichen Anlernens, wie bei den Selbstlauten, sondern nur bei hervortretenden Fehlern und Schwächen gelegentlicher Berichtigung, — und für sie alle einer allgemeinen Anweisung.

§. 169.

Nur ein einziger Mitlaut, das

R,

fodert ausnahmsweise wegen einer häufig vorkommenden und den Stimmschall verunstaltenden Verwöhnung nähere Anweisung. Dieser Laut muss, wenn er wohlklingend und kräftig hervortreten soll, durch rollende Bewegung oder Schwingung der Zungenspitze gebildet werden. Ein ähnlicher Laut lässt sich durch Schwingung im hintern Theil der Zunge (der Zungenwurzel), die sich dem Gaumsegel mittheilt, hervorbringen, hat aber erstickten, mehr schnarchenden als rollenden Klang.

Es kommt also darauf an, die Zunge in flacher Lage zu erhalten (ihr Aufbäumen nach hinten zu vermeiden) und in ihrer Spitze zur Bewegung zu bringen. Dazu leitet die Verbindung des mit der Zungenspitze zu bildenden Mitlauts **T** mit dem Selbstlaut **A**, bei dem die Zunge flach bis vorn ruht und sich nicht erhebt. Man lasse die Schalllaute

ta, ta-ta, tatāta,
tatarāta, tatrāta, trāta,

und zwar die erste Reihe erst langsam, dann allmählich schneller, mit Verweilen auf der accentuirten Silbe (¯) aussprechen, dann die Lautreihen der zweiten Linie in schneller Angabe folgen, so dass die durch **T** in der Zungenspitze angeregte Bewegung dort bleibe und sich nicht auf den hintern Theil der Zunge verpflanze.

Noch günstiger für diese Uebung scheint der Selbstlaut **U**, bei dessen Angabe die Zuspitzung des Mundes auch die Zunge nach dem Vordergrunde desselben zieht, mithin die Rollbewegung ebendahin verweist. Man setze die obigen Schalllaute in **tu** um und übe sich an ähnlich lautenden Wörtern, z. B. »Turteltaube, tourterelle, Thurmtreppe, Troubadour« u. a.

In der Jugend und bei beharrlicher, aufmerksamer Uebung ist der Fehler gar wohl zu beseitigen; später hält es schwer.

§. 170.

Die allgemeine Anweisung für Angabe der Mitlaute ergiebt sich ebenfalls aus ihrem Wesen.

Da die Mitlaute Unterbrechungen oder Dämpfungen, also Hemmnisse des Stimmschalls sind, so müssen sie, soweit der Sprachgehalt zulässt, beschränkt werden. Sie sollen nicht verlängert (wie man von einem sonst vorzüglichen Sänger an »mein-nem Sohn-ne« u. A. zu hören bekam), sondern auf den kleinsten Zeitraum zusammengedrängt werden; man muss sie schnell und dabei — um nicht undeutlich zu werden — kräftig und entschieden bilden, ohne gleichwohl die weichern Laute in ihre härter klingenden Verwandten, z. B.

b, d, w, v, g oder j, g oder gh, s
in p, t, v, f, ch, k, ce,

oder einfache Laute in Doppellaute zu verwandeln, z. B. »Wir« in »Wirr« und »Beseelt« in Besselt« zu verwandeln. Uebrigens sind die Mitlaute schon ihrer Natur nach nicht oder schlecht geeignet, längere Zeit schallend zu bleiben, ohne widrig zu wirken, wie man am fortsummenden **M** und **N**, oder am weichen Zischlaute **S** deutlich machen kann.

§. 171.

Eben so sprachwidrig ist allerdings der entgegengesetzte Fehler, die Mitlaute zu verweichlichen, in dem dunklen Triebe, den Stimmklang vor ihrem Hemmniss möglichst zu bewahren. Oft genug hat man nicht blos von Sängern, sondern selbst von berühmten Schauspielern »Graft« für »Kraft« und »Grängung« für »Kränkung« hinnehmen, oder »Ich leide Pein« in »Ich leide Bein« verwandelt, oder gar die Umsetzung von **B** in den naheliegenden **W**-Laut (»Bein« und »Baden« in »Wein« und »Waden«) sich gefallen lassen müssen. Aus demselben Antriebe schieben Andre zwischen die Mitlaute Selbstlaute ein und finden es ungemein zart, statt

»im Garten sollst du mein warten«

lieber

»im Gareten sollest edu meine wareten«

zu singen.

§. 172.

Das von den Mitlauten Gesagte gilt auch von ihrer Verdoppelung. Auch Doppellaute, z. B.

ll, mm, nn

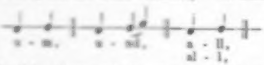
in den Wörtern »Lallen, Stimme, Wonne«, dürfen nicht verlängert werden; sie erhalten nur, zum Unterschiede von den einfachen Lauten, schärferes Gepräge. Noch unstatthafter ist ihre Auseinanderlegung in zwei einzeln auszusprechende Laute, z. B. der obigen Wörter in

Lal-len, Stim-me, Won-ne,

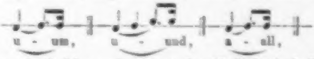
weil damit der Stimmschall zweimal durch die zwei Mitlaute unterbrochen (oder gefärbt) würde und das dritte Mal durch den Absatz zwischen beiden.

§. 173.

Endlich dürfen, weil nur der Selbstlaut Träger des Stimmschalls sein kann, bei einer Folge von Tönen zu einer einzigen Silbe nicht etwa Selbstlaut und Mitlaute geschieden, auf die Töne vertheilt, — es darf nicht so



sondern es muss der Selbstlaut auf alle Töne erstreckt und der Mitlaut auf dem letzten im letzten Momente, nachdem auch dieser Ton auf dem Selbstlaute vollen Schall erhalten, angeschlossen, mithin ungefähr so



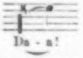
gesungen werden. Auch hier, wie §. 163, ist die Takteintheilung nur ungefähre Andeutung für den Eintritt der Mitlaute und soll die wiederholte Aufzeichnung des Selbstlauts nicht dessen zweimalige Aussprache, sondern nur dessen Ausdehnung auf den folgenden Ton bezeichnen.

6. Verein von Wort und Gesang.

§. 174.

Nach diesen, zunächst der Lautbildung geltenden Bemerkungen kommt die Verschmelzung von Laut und Ton in Betracht.

Laut und Ton müssen vor Allem Ein ungetrennter Schall werden. Das Gegentheil davon zeigt sich nur zu häufig; der Laut wird in irgend einem zufälligen — und zwar tiefern Sprachtone vorangeschickt und dann der vorgeschriebne Sington, ungefähr so

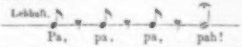


nachgebracht; die langgezogne Vornote soll den unbestimmten Vorschlag des Sprechtons andeuten. So entsteht ein Gemisch von abgesonderten Sprach- und Singmomenten, die sich gegenseitig stören und den Gesang zersetzen.

Man steuert dieser Verwöhnung am besten, wenn man die Silbe

Pa!

(bei der die Stimme gleichsam herausplatzt) ganz kurz und in schneller Folge wiederholt in steten Absätzen



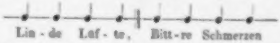
auf einem bequem gelegnen Ton*, eher zu tief als zu hoch, in mässiger Stärke des Stimmschalls, aber mit starkem Anschlag des Mitlauts angeben und zuletzt aushalten lässt. Die tiefere Stimmlage mindert als Sitz des Sprechtons die Neigung, vorauszusprechen; die Kürze und Wiederholung des Einsatzes hindert das Zerfällen von Sprech- und Gesangton, oder beschränkt wenigstens den Fehler auf den ersten Anschlag des Tons.

Was an jener Silbe gelernt ist, überträgt sich dann leicht auf andre, ebenfalls nach vorn drängende Laute, zunächst auf **Fa** und **Tha**, und allmählich auf alle Lautgebung.

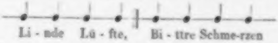
Uebrigens muss vor Beginn dieser Uebung (die nur mit Einzelnen in den Hülfstunden, nicht mit Massen vorzunehmen ist) der eigentliche Ton mehrmals deutlich zu Gehör gebracht werden, damit nicht Unsicherheit in der Vorstellung des Tons zu jenem Fehler hindränge.

§. 175.

Bei mehrsilbigen Worten müssen die aneinandertretenden Mitlaute verschiedner Silben zu einem einzigen Laute verschmolzen und dem Ton des folgenden Selbstlauts vorausgesandt werden. Man darf im Gesange nicht, wie in der Sprache, die Worte in ihre durch Mitlaute umgränzte Silben, z. B.


Lin - de Lüf - te, Bitt - re Schmerzen

zerlegen, weil das doppelte Störung ergäbe, sondern muss so, wie hier

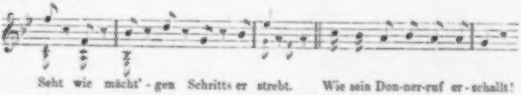

Li - nde Lü - fte, Bi - ttre Schme-rzen

geschehn, die Mitlaute der verschiednen Silben in Einen Laut zusammenfassen, damit jede Silbe und jeder Ton auf einem Selbstlaut' ausschalle. Der Anblick dieser grammatisch unrichtigen Abtheilung der Silben muss stutzig machen, der Zusammenhang des Worts hebt das Auffallende auf und bringt leicht zur Versöhnung mit dem Ungewohnten.

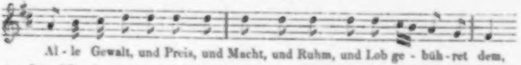
§. 176.

Was endlich die Verbindung einer Folge von Worten mit Gesang betrifft, so ist Folgendes zu unterscheiden:

Soll das Wort, der sprachliche Gehalt, zu voller Geltung kommen, z. B. in diesen Stellen


Seht wie mächt' - gen Schritts er strebt. Wie sein Don-ner-ruf er - schallt!

aus **Händel's** Acis und Galatea, oder dieser


Al - le Gewalt, und Preis, und Macht, und Ruhm, und Lob ge - büh - ret dem,

aus dem Messias, so werden die Worte, ja bei Gelegenheit (um den Sprachklang noch körniger herauszuarbeiten) selbst die Silben von einander gesondert. Bisweilen schreibt es der Komponist durch Pausen oder »Gestossen« (*staccato*) ausdrücklich vor, bisweilen muss man es dem Sinn des Tonstücks entnehmen.

Soll aber das gesangliche Element vorwalten, so kann wohl ein engeres Zusammenschliessen, ja Verschmelzung der Worte rathsam werden; nur muss dann kräftige Betonung der Verständlichkeit zu Hülfe kommen. So könnte wohl jener Goethe'sche Vers bei inniger Auffassung in dieser Verschmelzung der Worte

Daswȧsserräuscht, daswȧsserschwöll

zum Vortrag kommen.

§. 177.

Diesen Ausnahmefällen gegenüber stellt sich die Regel fest, auch im Gesang' die Worte zu Gunsten des Sprachinhalts von einander zu trennen, die Trennung aber zu Gunsten des gesanglichen Zusammenhangs auf so kurze Zeitmomente zu beschränken, als die erstere Rücksicht irgend gestattet.

Besonders will dies Grundgesetz dann festgehalten sein, wenn Worte mit gleichen Lauten, z. B.

»ja Alles, — das holde Erröthen, —
Wohl lag ich einst in Gram und Schmerz,«

oder überhaupt mit Selbstlauten, z. B.

»O Ewiger! — Sie antwortete aber,«

aneinandertreten. Hier würde Verschmelzung der Worte zu Weichlichkeit und Unverständlichkeit führen.

Zweiter Abschnitt.

Athemlehre.

§. 178.

Der Athem ist bekanntlich das erregende Element sowohl für den Sprachlaut als für den Stimmschall im Gesange; für Sprache wie für Gesang muss man also Athem schöpfen und verwenden. Während aber für Sprache beide Verrichtungen von der ersten Kindheit an zur Lebensgewohnheit worden und höchstens einige beiläufige Bemerkungen (nicht zu spät, nicht zu hastig, nicht laut Athem zu schöpfen) fodern, wird für den Gesang ein weit genaueres Eingehn nothwendig, da der Gesang weit mehr Athem verbraucht als die Sprache, und zugleich Zahl und Ausdehnung der Momente für Athemschöpfen beschränkt; das Letztere, weil Sprachzusammenhang und Sprachverständniss durch zu häufiges, unzeitiges oder zu langes Athemnehmen nicht so stark beeinträchtigt werden, als Zusammenhang und Wirkung des Gesangs.

Aus diesem Grunde folgt hier die Athemlehre nach der Sprachlehre, im nächsten Zusammenhange mit der Stimm- und weitern Gesanglehre.

Zunächst ist hier die organische Verrichtung des Athmens für sich, dann in ihrer Anwendung zum Vortrag von Gesangwerken zu betrachten.

1. Organische Athmenverrichtung.

§. 179.

Vor Allem muss Haltung und Kleidung der Singenden den Athemorganen und den dabei mitwirkenden Theilen des Körpers (Hals, Brust, Leib) nicht hemmend, sondern günstig geordnet sein.

Die Haltung des Körpers muss frei und aufrecht, aber durchaus nicht steif und gezwungen, nicht durch Anlehnen oder Aufstützen gehemmt, der

Körper muss zu freier, leichter Wendung nach beiden Seiten hin im Stande sein. Die Schultern werden, um der Brust freien Spielraum zu gewähren, ein wenig zurückgenommen, aber vollkommen zwanglos und ohne Spannung der Brust. Die Arme bleiben frei und locker, ohne Andruck an den Körper und ohne steifes Wegstrecken. Namentlich sollen die Notenblätter nicht steif und weitweg, sondern mit leichter Beugung von Ellbogen und Handgelenk so gehalten werden, dass die Brust ungehemmt und der Mund frei bleibt, über das Notenblatt hinwegzusingen. Wird die freie Körperhaltung nicht gleich getroffen und festgehalten, so kann man vorübergehend die Arme auf den Rücken legen, dass jede Hand fast den Ellbogen des andern Arms berührt.

Aus dieser Anweisung ergiebt sich schon, dass Stehen vor dem Sitzen den Vorzug hat. Nur bei den Treffübungen, die wenig Athem- und Stimmaufwand fodern, ist Sitzen um der grössern Ruhe willen vorzuziehn.

Die Kleidung darf Brust, Leib und Hals nicht hemmen, muss sie vielmehr für die weitesten Ausdehnungen freilassen. Nichts ist nachtheiliger, als Einschnüren von Brust und Leib und Einzwängen des Halses.

§. 150.

Was nun das Athemnehmen betrifft, so giebt es dafür dreierlei Formen.

Zunächst muss jenes hastige Schnappen nach Luft (die Folge von Uebereilung — das heisst versäumter rechter Zeit zum Athemnehmen — von Angst oder Unruhe) wobei der Brustkasten mit Anstrengung der Hals- und Schultermuskeln, mit krampfhaftem Druck des Kehlkopfs und der Zungenwurzel ein wenig Athem erhascht, ganz abgelehnt werden. Diese Weise der Einathmung wird unangenehm hörbar, hat gequälten Stimmklang (Gröhlen, Quetschen u. s. w.) und Ermüdung, zuletzt sogar Verletzung der Organe zur Folge.

Vortheilhafter und naturgemäss ist das leichte Athemnehmen, dessen wir uns bei dem Sprechen bedienen und bei dem die Brust, von dem sich zurückziehenden Unterleib unterstützt, ruhig und gleichmässig, nicht übereilt oder stossweis', aber auch nicht schleppend und zögernd die Lungen für die Luft ausdehnt. Diese Athmung versorgt mit hinlänglicher Athemmasse für ruhige Rede und für kurze Sätze des Gesangs, nicht aber für das volle Bedürfniss weiter ausgedehnter Gesangsätze.

Dazu ist das von den Physiologen mit dem Namen »Flankenathmen« bezeichnete tiefe Athemnehmen erfoderlich, zu dem die Seiten (Rippen) und der Brustkasten sich erweitern und heben zu ruhigem, gleichmässigem Einnehmen der Luft, und sich eben so ruhig und gleichmässig beim Auslassen des Athems wieder senken.

§. 151.

Dem Sänger müssen beide Weisen des Athemnehmens, die nach der ersten fehlerhaften bezeichnet worden sind und für die man die Namen »ganzer und halber Athem« hat, geläufig sein. Er nimmt halben Athem, wo leichte kurze Tonfolgen nicht mehr Athemverbrauch fodern, als das ruhige Sprechen; er nimmt ganzen Athem, wo er dessen für ausgedehntere oder sonst vollen Athem fodernde Sätze bedarf.

Der halbe Athem darf nicht hastig genommen, der ganze nicht unnöthig langsam eingesogen, beide Verrichtungen müssen leicht, ohne Anstrengung, gleichsam ohne Absicht ausgeführt werden. Zu schnelles Athemnehmen wird leicht hörbar und für Brust und Kehle angreifend; *zögernde*, allzulang' ausgedehnte Einathmung ermüdet und nöthigt zum sofortigen Ausathmen, ehe noch der Gesang begonnen hat.

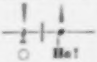
Auch der Zeitpunkt für Athemnehmen ist wohl zu bedenken. Hat man sich verspätet, so muss der Gesang verspätet, oder das Athemnehmen übereilt werden; hat man zu früh Athem genommen, so muss, da die Brust steter Erneuung der Luft bedarf, nochmals geathmet werden.

§. 152.

Nur im Nothfalle soll sich übrigens der Lehrer in diese Verrichtungen mit Geheiss und Beispiel mischen, da sie um so naturgemässer erfolgen, je unbefangner sie geschehn, und ohnedem das Maass der Athemkraft in den Einzelnen allzuverschieden ist, als dass man mit bestimmten Regelungen sicher durchgreifen könnte.

Für Halb-Athemnehmen wird ohnehin keine besondre Anleitung so leicht nöthig; allenfalls bedarf es wiederholter Abmahnungen vor zu hastigem oder gar lautwerdendem Athmen.

Sollte das Vollathmen zu früh oder zu langsam erfolgen, so dass der Athem dem Gesange nicht zu Gute kommt: so kann der Lehrer, wenn blosse Erinnerungen fruchtlos bleiben, ein paar Mal (vergl. §. 114) durch Direktionsbewegungen — Taktschlag von Auftakt und Niederschlag



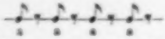
(Pause und ○ bezeichnen den Moment des Athemnehmens) — den Augenblick der Einathmung und den Einsatz des Tons üben. Der Einsatz geschieht auf einem tiefern, durchaus bequemen Ton, zu dem Hauchlaute

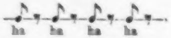
Ha!

der die Ausathmung bestimmt und schärft. Die Bewegung für Athem und Ton muss lebhaft, aber nicht übereilt (etwa im Viertelschritt des *Allegro moderato*) erfolgen, der Ton darf nicht länger angehalten werden. Auch ist darauf zu halten, dass die Schüler nicht etwa soviel Athem wie möglich nehmen, sondern nur soviel, als sie leicht und bequem nehmen können.

§. 153.

Erst wenn das Alles geordnet und sichergestellt ist, kann zur Kräftigung der Brust für langsamern Athemverbrauch geschritten werden. Hierzu muss der Schüler voll (aber gemächlich, ohne Hast) Athem nehmen, sodann denselben in kurzen absetzenden Stössen,



oder nöthigenfalls


endlich in leisem Aushauch oder Ausschall, scharf auf einen bestimmten Punkt gerichtet, herausgeben. Als diesen Punkt hat man die Schärfe der vordersten Oberzähne, oder vielmehr die Mundöffnung unter denselben zu bezeichnen.

Uebrigens ist diese Uebung für die Chorschule weniger nothwendig und rathsam, als für die Ausbildung einzelner Schüler. Es erscheint rathsamer, ohne sie die Athemkraft zu regeln und zu erhöhn, allenfalls sie gelegentlich Einzelnen zu zeigen und zu gewärtigen, dass die bessern sich an ihr betheiligen.

8. Anwendung auf Gesang.

§. 184.

Nächst der Weise zu athmen und den Athem zu verwenden, kommen im Gesange die Momente, wo geathmet werden soll, in Betracht.

Damit dem Sänger nirgends Athem fehle und er auch nicht genöthigt sei, übereilt und mit Heftigkeit Athem zu nehmen, ist es nothwendig, dies stets zu gelegenster Zeit zu thun. Nun ist jedes Einathmen Unterbrechung des Gesangs; folglich muss es nicht nur auf das kleinste Maass zurückgeführt, nur so viel Athem genommen werden, als man eben bedarf, sondern es muss auch der Athem in solchen Momenten genommen werden, wo die Unterbrechung nicht oder minder nachtheilig ist.

Diese Momente bestimmen sich nach dem sprachlichen und musikalischen Inhalte des Gesangs.

§. 185.

Die günstigsten Momente sind natürlich die vom Komponisten selbst durch Pausen festgesetzten Momente der Unterbrechung; sie müssen unbedingt zum Athemnehmen benutzt werden.

Alle fernern Bestimmungen über den Zeitpunkt des Athmens können nur ungefähre sein, weil neben den unzählbaren Möglichkeiten in Text und Melodie, nach denen die Zulässigkeit der Unterbrechung sich bestimmt, die besondre Athemkraft jedes Sängers, die Niemand im voraus bemessen kann, entscheidet. Nur allgemeine Andeutungen sind dem Lehrbuche, nähere sind dem persönlich Leitenden möglich.

§. 186.

In Bezug auf Sprachgehalt kann zum Athemnehmen am füglichsten Unterbrechung da eintreten, wo der Sinn eines Satzes oder Satztheiles mehr oder weniger vollkommen ausgesprochen und abgeschlossen ist, also:

1. am Ende eines ganzen Redesatzes,

2. am Ende eines Abschnitts,

der meistens durch die Interpunktion kenntlich gemacht ist.

Kann ein solches Ende nicht ohne Erneuerung des Athems erreicht werden, so soll man wenigstens

3. nicht zwischen den nächstzusammengehörenden Worten,

z. B. zwischen Artikel oder Beiwort und Hauptwort oder Zeitwort, am wenigsten

4. mitten im Worte

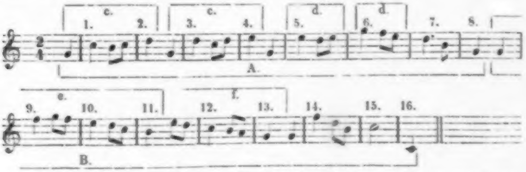
absetzen.

Selbst von diesen Bestimmungen muss bisweilen abgewichen werden, wenn die Athemkraft durchaus nicht reicht, oder wenn man zu besonderm Nachdrucke neuen Athems bedarf, oder endlich, wenn Inhalt und Stimmung Abweichungen vom regelmässigen Redezusammenhang fodern.

§. 187.

In Bezug auf das Musikalische, auf die Melodie, kommen gleiche Grundsätze zur Anwendung.

Jede einigermaassen ausgedehnte Melodie besteht aus Perioden, die Periode aus Sätzen, die Sätze enthalten bisweilen Abschnitte und kleinere Glieder; selbst dem Unkundigen wird der Abschluss dieser verschiednen Gliederungen mehr oder weniger fühlbar. Die Sätze ferner sind aus Motiven (Vereinen von zwei oder mehr Tönen) erwachsen, die sich ebenfalls leicht erkennen lassen. Hier z. B.



sehn wir eine Periode von sechszehn Takten, die zwei Sätze (Vorder- und Nachsatz) A und B, jeden von 8 Takten, in sich schliesst. Das erste Motiv ist c., vom Auftakt in den zweiten Takt reichend; wir erkennen es zunächst durch das Gefühl eines Ruhepunkts nach seinem bewegtern Theile, dann an seiner gleich eintretenden Wiederkehr. Die folgenden vier Takte (5. bis 8.) bilden einen Abschnitt für sich, indem sie einen Theil des Motivs, den in Takt 1 enthaltenen, weiterführen. Im Nachsatze wird derselbe Motivtheil (nennen wir ihn das Motiv d.) viermal gesetzt; doch bewegt das durch c. angeregte Gefühl des Zweitaktmaasses und der abschneidende Sprung Takt 11, auch hier ein — wenigstens ziemlich zutreffendes Zweitaktmaass in den Abschnitten e. und f. anzunehmen. Nähere Erläuterung giebt Theil 1 der Kompositions- oder die allgemeine Musiklehre.

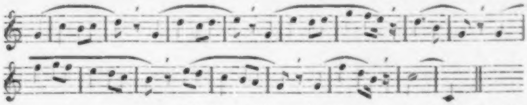
§. 188.

Nehmen wir nun an, dass dieses Tonstück gesungen werden sollte, obgleich es, ganz abgesehn von seiner Unbedeutendheit, für Gesang gar nicht günstig komponirt ist, da es dem Sänger keine Ruhepunkte zum Athemnehmen bietet. Indess ist das bisweilen unvermeidlich, — oder nicht vermieden.

Der Sänger müsste dann die Melodie unterbrechen, wo er Athem braucht und wo die Unterbrechung am wenigsten schadet.

Am besten wär' es, wenn er den Vordersatz A. und dann den Nachsatz B. ununterbrochen gäb'; allein auch diese Hälften übersteigen die Athemkraft. Es müssten daher wenigstens beide Sätze in Abschnitte von vier und vier, fünf und drei Takten zerlegt werden, wiewohl die Ungleichartigkeit der Gliederung unangenehm auffällt und auch so noch der Athemkraft zu viel zugemuthet wird.

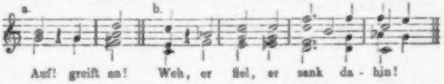
Wahrscheinlich wird es noch weiterer Zergliederung bedürfen; es wird so



gesungen werden müssen. Die letzten Noten der Abschnitte sind verkürzt, die Pausen geben Raum zum Athemnehmen.

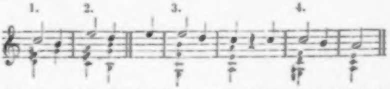
§. 189.

Abgesehn vom Grundbau der Melodie und seiner Berücksichtigung bei der Eintheilung des Athemnehmens ist auch das einzeln Zusammengehörige so wenig in der Melodie wie im Texte zu trennen. Hierhin gehört Auftakt und Niederschlag, besonders wenn der erstere schnellkräftig, wie hier bei a.



in den Hauptton hineindrängt, weniger, wenn, wie bei b., der Fortschritt zum Hauptton ruhiger oder weilender erfolgt; im letztern Falle könnte bei langsamer Bewegung wenigstens nach dem zweiten »er« Athemholen rathsam werden, um dem folgenden »sank« gebührenden Schall und Nachdruck zu geben.

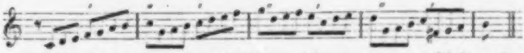
Hierhin gehören ferner alle Töne, die das Streben haben, zu einem andern Ton fortzuschreiten (sich in ihn aufzulösen, wie die Kompositionslehre es nennt), wovon hier



ein Paar Beispiele gegeben werden. In den Akkorden bei 1. und 2. haben Septime und None (bei 2. fehlt der Grundton *d*) das Verlangen, sich nach *h* und *d* aufzulösen, bei 3. und 4. haben die Vorhalte *e* und *c* das Verlangen, sich nach *d* und *c* aufzulösen.

§. 190.

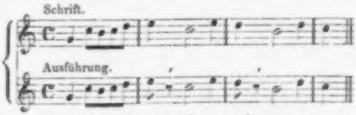
Im Nothfalle muss jede Tonfolge, wenngleich sie eng zusammengehört, unterbrochen werden. Der folgende Gang



würde bei mässiger Bewegung nicht ohne Athemerneuung ausführbar sein; man könnte noch am besten bei den mit ″ bezeichneten Stellen (wo grössere und enger geschlossne Bewegungen ein Ziel erreicht haben) abbrechen; nöthigenfalls müsste man es auch bei einer der mit ′ bezeichneten Stellen. Uebrigens werden dergleichen Figuren im Chorsatze (z. B. in Händel'schen Werken) meist sehr einfach und gleichartig gebildet, was der Athemeintheilung zu statten kommt.

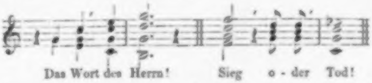
§. 191.

Nächst dem Bau der Melodie muss endlich das Gewicht einzelner Töne und Tongruppen berücksichtigt werden. Man athmet gern in dem für Nebentakttheile bestimmten Zeitraume, um den Haupttakttheilen volle Kraft zumessen zu können. Aus demselben Grunde nimmt man gern vor Synkopen, z. B.



Athem, weil diese nachdrücklicher oder fester auftreten müssen.

Aus gleichem Grunde nimmt man früher, als der Athem eigentlich mangelt, frischen Athem, um Worte, selbst ein einzeln Wort, mit vollem Nachdrucke geben zu können. Den ersten der hier



stehenden Sätze könnte man bei mässiger Bewegung wohl in einem Athem singen, aber das letzte Wort würde dann nicht volle Kraft erhalten. Im zweiten Satze wird jedenfalls in der Pause Athem genommen, während die folgenden Worte in einem Athem zusammengefasst werden können. Soll indess das letzte Wort mit vollem Gewicht schliessen, so mag immerhin, ohne Rücksicht auf die Zusammengehörigkeit der Worte zwischen ihnen noch einmal (nach »oder«) Athem genommen werden. Unbedingt kann man über dergleichen Fälle nichts vorausbestimmen; es kommt auf den Grad von Kraft an, den der Ausdruck erfodert, und auf das Maass von Kraft, das dem Sänger zu Gebote steht.

§. 192.

Ueberall, wo mit Unterbrechung des musikalischen Zusammenhangs geathmet werden muss — bei weitgeführten Tonfolgen oder langauszuhaltenden Tönen u. s. w. —, ist darauf zu sehn, dass wo möglich nicht alle Sänger derselben Stimme gleichzeitig absetzen, damit die Unterbrechung nicht allzufühlbar werde; es ist besser, dass ein Theil der Sänger in andern Zeitpunkten, wären sie auch an sich selber noch minder günstig, absetze. Geübte Chorsänger beobachten sich gegenseitig und helfen einander aus, indem der Eine fortsingt, während der Andre das Bedürfniss hat, Athem zu nehmen. In der Chorschule muss, nachdem die Schüler bis zur Selbständigkeit angelernt sind, auch hierauf hingeleitet werden. Wenn es, um die Schüler von einander unabhängig zu machen, Anfangs (§. 97) rathsam ist, sie ihre Stellen wechseln zu lassen, so muss man später sie paarweise zusammenlassen zu gegenseitiger Unterstützung.

Dritter Abschnitt.

Organische Stimmbildung.

§. 193.

Für den Zweck des Gesanges muss die Stimme zu allen den Fähigkeiten ausgebildet werden, deren sie für jenen bedarf. Diese Fähigkeiten sind theils rein-organischer Natur, theils hängen sie näher mit der musikalischen Aufgabe zusammen, die dem Sänger gesetzt ist. Die letztern kommen im nächsten Abschnitte, die erstern im gegenwärtigen zur Sprache. Uebrigens ist der Unterschied nicht scharf festzuhalten, da auch die sogenannte rein-organische Bildung mit Rücksicht auf den musikalischen Zweck erfolgt.

Gegenstand der rein-organischen Stimmbildung ist die Schallkraft der Stimme nach Maass und Dauer, der Klang, — die Geeignetheit für die verschiednen Arten, wie die Stimme vermöge der Richtung des Athemstroms hörbar wird und die Aneignung der beiden Stimmregister.

1. Lehre vom Stimmschall.

§. 194.

Die Stimme wird gesangmässig schallend oder hörbar durch den aus Lunge und Luftröhre in den Kehlkopf dringenden und dort die Stimmbänder in Schwingung setzenden Athemstrom.

Der Athem kann bekanntlich auch unvernehmbar hinausziehn, oder sich ohne Betheiligung des Gesangorgans, also tonlos, blos durch Laute vernehmbar machen, wie beim Flüstern. Soll er sich aber für Gesang bethätigen, so muss er, wie gesagt, die Stimmbänder in Mitthätigkeit setzen; sie sind das tongebende Organ, der Athemstrom ist blos das erregende Mittel; der Stimmschall ist das allgemeine Erzeugniss jener Einwirkung des Athems auf die Stimme; der Antheil der Mundstellung u. s. w. kommt erst weiterhin in Betracht.

§. 195.

Soll der Athem festen Schall geben, nicht als blosser Hauch ungehört hindurchziehn, oder mit mattem unsicherm Anklingen hervortreten: so muss er die Stimmbänder mit einer gewissen Kraft und Plötzlichkeit, wie ein Schlag, treffen. Nachdem man, in rechter Stellung und Weise, Athem genommen, muss man die Kehlöffnung (die Stimmritze) einen Augenblick lang schliessen; dieser Kehlschluss ist fühlbar und daher Jedem bekannt, oder gleich bemerklich zu machen. Durch ihn häuft sich der Athem vor — nämlich unter der Stimmritze an, und wird nun mit kurzem Anschlag durchgestossen.

Dies ist der richtige Athemanschlag für den Zweck des Sängers. Das Hervortreiben dagegen des Athems durch einen in der Brust den Lungen gegebnen Stoss oder Druck, wie bei Husten oder Keuchen, hat nur dumpfen Hall und Erschöpfung des Organs zur Folge.

§. 196.

Der Ausdruck, dass der Athem mit kurzem Anschlag durch- oder hervorgestossen werde, soll nur die Form der Athemthätigkeit, ihre Plötzlichkeit bezeichnen, ohne die kein gesunder Schall, oder überhaupt kein Schall erzielt werden kann; er darf durchaus nicht auf Heftigkeit gedeutet werden, Kehlschluss und Luftstoss müssen leicht geschehn, der Anschlag unmittelbar in der Kehle fühlbar werden. Gewaltsames Herausstossen des Athems bringt nicht gesanglichen Schall, sondern den Schrei hervor, bei dem man den Athem massenweis' herausplatzen lässt; der Gesang hält die Mitte zwischen der Gewaltsamkeit des Schrei's und der Machtlosigkeit des Flüsterns.

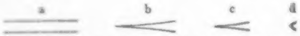
§. 197.

Von dem ersten schallerregenden Luftstoss an muss der Athem in stillem gleichmässigem Flusse, leicht und anstrengungslos durch das Stimmorgan hinausziehn und dasselbe, so lang' es gefodert wird und die Athemfülle reicht, im Schall' erhalten. Ruhige Beherrschung des Athemzugs in Verbindung mit richtigem Athemanschlag' ist erstes Bedingniss guten Gesangs und fodert den Lehrer zu steter Achtsamkeit, den Sänger zu steter Besonnenheit und Selbstbeherrschung auf. Jede Gewaltsamkeit ist hier unnöthig und schädlich, denn selbst für kräftigen Schall bedarf es nur wenigen Athems. Massenhaftes Hervorpressen desselben mit Brust und Kehlkopf gewährt keineswegs jene Schallmacht, die unerfahrne Sänger davon erwarten, sondern nur dumpfen, gleichsam in sich selber erstickenden Schall bei widrig gepresstem Kehlklang, und hat Heiserkeit auf kürzere oder längere Zeit zur Folge.

Die hier angedeutete Weise der Athemverwendung ist für die verschiedenen Register und Klangarten, wie für alle Tonlagen gleichmässig festzuhalten. Allerdings kann man einige höhere, sonst nicht leicht oder gar nicht zu fassende Töne des Brustregisters durch das Aufgebot grösserer Athemkraft — durch Stärkersingen ermöglichen. Indess ist es weit vorzuziehn, dass man von Anfang an das Tongebiet mit gleichmässig gelindem Athemzug' in seine Gewalt bringe und auf die hiermit nicht erreichbaren Töne lieber einstweilen verzichte, — schon darum, weil keineswegs für die höhern Töne jederzeit stärkerer Schall zulässig ist.

§. 198.

Der Stimmschall muss dem Sänger in jedem Grade der Kraft, soweit das Vermögen des Organs reicht, zu Gebote stehn. Der Unterschied aber für starken und schwachen Schall (mit allen Zwischenstufen vom *ff*, *f*, *pf* oder *mf*, *p* bis *pp*, sowie dem unmerklichen Schwellen und Schwinden) beruht einzig auf der Athemverwendung. Auch bei dem höchsten Grade von Kraftäusserung darf kein gewaltsames Hervorstossen oder Nachpressen des Athems stattfinden, der Athemstrom muss stets aus gelindem Ansatze hervorquellen. Nur darin liegt der Unterschied zwischen Stark- und Schwachsingen, dass bei letzterm der Athemstrom gleichmässig gelinde bleibt, oder nur sehr allmählich sich verdichtet (mehr Luft in denselben Zeitraum zusammendrängt), bei ersterm die Verdichtung schneller vor sich geht. Man kann dies mit Hülfe bekannter Musikzeichen



einigermaassen versinnlichen; a soll gleichmässiges Festhalten des Stärkegrads, b das sehr allmähliche und darum sanfte Anschwellen, c und d die schneller und noch schneller erfolgende Anschwellung des Athemstroms bei je höhern Stärkegraden, a und b sollen schwachen, c und d stärkern und noch stärkern Schall andeuten.

Uebrigens muss die Steigerung des Athemstroms lediglich der Brust überlassen bleiben; Nachdrücken mit der Kehle (das sich dem Sänger mehr oder weniger als gewaltsam fühlbar macht) giebt der Stimme gepressten Klang und zieht Heiserkeit nach sich.

2. Anwendung in der Chorschule.

§. 199.

Der Unterricht Einzelner darf kein Zeitopfer scheuen, die Verwendung des Athemstroms und sein Maas für die verschiednen Stärkegrade zu regeln; die Chorschule kann nicht gleiche Sorgfalt aufwenden, muss aber so viel thun, als ihre Zeit, gegenüber einer Masse von Schülern, gestattet.

Vor Allem muss sie nachtheiligen Verirrungen entgegenwirken, einerseits das gewaltsame Hervorstossen und Herauspressen bannen, das besonders

Knaben und ungebildetere Männer für Kraft halten, andrerseits jenes Verhalten oder matte Hingeben des Athems, das besonders bei der weiblichen Jugend aus Blödigkeit und Befangenheit entspringt, mit der Wurzel ausrotten. Der rechte Gesang steht zwischen Schwächlichkeit und Gewaltsamkeit. Jene Befangenheit und Mattigkeit verliert sich im Zusammensingen mit Mehrern meist von selber, dagegen bedarf das schreierische Uebernehmen, das aus innerer Unbildung oder ungezügeltem Eifer entspringt, sorgfältiger Abwehr.

§. 200.

Die chorischen Uebungen finden in der Regel und besonders zu Anfang mit dem Stärkegrad der Stimme statt, der den Sängern ohne die mindeste Heftigkeit und Anstrengung zu Gebote steht und ungefähr den Stärkegrad freier und lebhafter, nicht aber erregter Rede gleichkommt. Wird nach einer oder der andern Seite — durch mattes oder heftiges Singen — davon abgewichen, so muss der Lehrer zunächst durch Erinnerung und Vorsprechen einfacher, ruhiger Redesätze entgegenwirken; sehr leicht wird im Reden der Fehler der Mattigkeit oder ungebührlichen Heftigkeit erkannt und dann auch gemieden.

Hat sich der Fehler stossweisen oder gepressten Athemverbrauchs eingestellt, so müssen die Fehlenden in besondern Hülfstunden erst einzeln, dann zu zweien und mehrern vereint zu lindem Herausziehn des Athems angeleitet, ja eine Zeit lang bei leisem Gesang festgehalten werden, bis sie mit mässigstem Athemzug sanfte und doch helle Töne hervorbringen können und dann allmählich zu höhern Stärkegraden fortschreiten. Dergleichen Uebungen mit dem ganzen Chor unternehmen, scheint weder rathsam noch ausführbar; in den Hauptstunden mag der sangeskundige Lehrer gelegentlich zeigen, wie man schon mit geringer Athemmasse die Stimme zum Schallen bringt und ohne Anstrengung den Schall verstärkt.

§. 201.

Die verschiedenen Stärkegrade müssen zwar dem Chorsänger zu Gebote stehn, doch bedarf es dazu keiner ausgedehnten Uebungen; je unbefangner sie im Chor eingeführt werden, desto sichrer vermeidet er die nach beiden Seiten (der Mattigkeit und Gewaltsamkeit) hin drohenden Verirrungen.

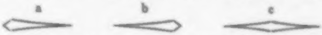
Zuerst treten die Unterschiede von Stärker und Schwächer im Verein mit den taktischen Uebungen auf, also sehr früh, wie das folgende Buch zeigen wird. Die stärkere Betonung des Haupttakttheils vor den Nebentakttheilen liegt so tief in der musikalischen Natur, ja im Ordnungstriebe der Menschen, und wird überdem durch accentuirtes Taktzählen und die Bewegungen des Taktschlagens so sicher hervorgerufen, dass es selten einer Nachhülfe oder Berichtigung bedarf.

Dann geben die vom Chor vorzutragenden Tonsätze Anlass, einen Satz gegen den andern, oder denselben Satz bei seiner Wiederholung stärker oder schwächer auszuführen. Diese Gegensätze müssen besonders Anfangs mit Entschiedenheit als einfaches

Stark oder Schwach (*f* oder *p*)

hervortreten, selbstverständlich ohne die oben bezeichneten fehlerhaften Ausschreitungen.

Das Letzte ist, eine Tonreihe, hierauf denselben Ton in wiederholter Angabe von schwächerm zu stärkerm Anschall zu führen und umgekehrt, und dies endlich auf einen auszuhaltenden Ton zu übertragen, der erst abnehmend (a), dann zunehmend (b), endlich erst zunehmend und ohne Unterbrechung wieder abnehmend (c) gesungen wird; man nennt die bei a angedeutete Schallweise Schwindeton, die bei b Schwellton; die bei c angedeutete Ausführung hat den italischen Namen *messa di voce* behalten. Das Nähere gehört dem folgenden Buch an.



3. Lehre vom Stimmklang.

§. 202.

Im Vorhergehenden ist nur ganz allgemein betrachtet worden, in welcher Weise die Stimme zum Schallen kommt, wie der Athemstrom als erregendes Mittel dazu in Bewegung zu setzen ist und wie er den Schall in verschiednem Maasse, stärker oder schwächer, hervorzubringen hat. Jetzt muss die Weise des Stimmschalls, der Klang der Stimme und seine verschiednen Arten, in Erwägung gezogen werden.

Der Stimmklang hängt hauptsächlich von der Richtung des Stimmstroms ab, der bei seinem Austritt aus dem Kehlkopfe die Schlundhöhle (die weichen Theile hinter den Gaumsegeln, sie mit inbegriffen) und die Mundhöhle durchzieht und dabei durch die Einwirkung all' dieser Theile sein Gepräge, Klangweise und Verstärkung, empfängt. Durch veränderte Stellung des Kehlkopfs kann der Stimmstrom auf verschiedne Punkte der der Stimmritze gegenüberstehenden Mundwölbung oder auch der weichen Theile hinter den Gaumsegeln gelenkt werden. Die feste Munddecke mit den Zähnen dient der Stimme als Resonanzboden, während die weichen Theile der Schlundhöhle (hinter den Gaumsegeln) den Schall dämpfen, gleichsam verschlingen.

§. 203.

Hieraus ergiebt sich vor Allem, dass die Richtung des Stimmstroms auf die weichen Theile fehlerhaft, nämlich stimmerstickend, die Richtungen auf die festen Theile die allein stimmgünstigen sind.

Der Richtungspunkte nach der festen Mundwölbung sind (nicht blos fünf, wie man oft festsetzt, nämlich: die scheitelrechte — die nach der obern Stirngränze, — die nach der untern, zwischen Nasenwurzel und Augenbrauen fallenden Stirngränze, — die auf den Ansatz der Oberzähne an die Mundwölbung, — die auf die Mundöffnung zwischen beiden Zahnreihen gehende) unbestimmbar viele. Die Chorschule kann sich zunächst nur auf einen (allerdings nicht näher bestimmten) allgemeinen Gegensatz einlassen und muss das Weitere von der längern Ausbildung und geschärftern Intelligenz der Schüler erwarten.

Dieser allgemeine Gegensatz hebt zweierlei Richtungen des Stimmstroms hervor: die eine geht in fast scheitelrechter Richtung ungefähr gegen die Mitte des festen Mundgewölbes, die andre mehr nach vorn auf den Ansatz der Oberzähne an das Mundgewölbe.

Die erstere Richtung (die mehr scheitelrechte) gewährt runden, vollen, aber etwas bedeckten Stimmklang; die andre (schräg vorleitende) Richtung giebt der Stimme freien, ausgiebigen, hellen Klang, nicht so voll, aber schärfer treffend.

Die Richtung des Stimmstroms wird durch den blossen Willen des Sängers bewirkt und, Achtsamkeit vorausgesetzt, selbst von Anfängern leicht getroffen. Sie macht sich auch dem Sänger fühlbar; er fühlt den scheitelrecht aufsteigenden Schall oben im Kopfgewölbe, den vorwärtsdringenden am Ausgange des Mundgewölbes, lernt auch allmählich die Zwischenpunkte wahrnehmen.

§. 204.

Der dunklere (oder bedeckte) Stimmklang ist nicht gleichbedeutend mit schwachem (oder *piano-*) Schall, und der hellere Stimmklang nicht mit starkem Stimmschall oder *Forte*. Starker und schwacher Schall hängen vom Maasse, heller oder dunkler Klang von der Richtung des Athems ab; man kann stark singen mit dunkler und schwach mit heller Stimme, obgleich der dunkle Klang sich leichter bei schwachem Stimmschall ergiebt, der helle leichter bei starkem.

Ferner ist der dunklere Klang günstiger für Hervorbringen der tiefern, der helle günstiger für Angabe der höhern Tonlagen.

Gleichwohl ist die Klangweise ein bedeutsames Ausdrucksmittel für den Sänger und muss ihm in ihren verschiednen Abstufungen in allen Tonlagen, bei schwachem und starkem Stimmschall und in beiden Stimmregistern (von denen weiterhin zu reden sein wird) gleichmässig zu Gebote stehn, wenn er allen Anfoderungen genügen soll. Wieweit die Chorschule hierin gehn kann, ist nicht allgemein zu bestimmen, hängt von der Fähigkeit der Schüler und von der ihr gewährten Zeit ab. Wenigstens sollte sie trachten, den allgemeinen Gegensatz von Hell und Dunkel zur Anregung zu bringen. Uebrigens findet sich gewöhnlich das männliche Geschlecht, besonders im Knabenalter, geneigter zu hellem, das weibliche Geschlecht geneigter zu dunkelm Klange.

§. 205.

Die für freies Heraussprechen (§. 150) gerathene Maassnahme dient der Richtung des Stimmstroms zur Vorbereitung und Unterstützung; sie beginzeigt den hellen Klang am meisten und verträgt sich nicht mit dem Zurückdrücken der Stimme nach der schallerstickenden Schlundhöhle.

Zugleich tritt aber nun der Grad der Mundöffnung für die Klangbildung in Mitthätigkeit; Erweiterung der Mundhöhle hat Verengerung der Schlundhöhle, also beschränkten Raum für Thätigkeit in ihr, zur Folge, und umgekehrt. Daher begünstigt weite Mundöffnung den hellen, enge Mundöffnung dunklen Klang. Die Gränze der letztern ist da zu finden, wo die Lippen sich so weit ihrer Länge nach einander genähert haben, dass die Luft zwischen ihnen nur eben noch Raum findet, ungehindert auszuströmen. Die Gränze der weiten Mundöffnung ist mit der Aussprache des reinen hellen A-Lauts gegeben.

Endlich ergiebt sich, dass die Stufenfolge der Selbstlaute der des hellen oder tiefen Stimmklangs entspricht und förderlich wird. Die Lautfolge

I, E, A, O, U

entspricht ebensoviel Abstufungen vom hellen zum dunkeln Stimmklange; zwischen diese Laute treten dann dunklere und hellere Umlaute, wie zwischen die Klangstufen die unbestimmbare Reihe von Uebergängen von einer zur andern.

4. Anwendung in der Chorschule.

§. 206.

Die Chorschule muss *jedenfalls* darauf halten, dass der Stimmstrom nicht nach der Schlundhöhle gedrückt und dort erstickt oder durch widrigen Beiklang verunreinigt werde, sondern dass er die einzig zweckgemässe Richtung nach einem Anschlagpunkt an der festen Mundfläche nehme; dies Letztere nennt man den richtigen Stimmanschlag. Als Grundlage für Beides dient das Freiheraussprechen, das schon wiederholt in Erinnerung gebracht ist. Uebrigens scheint die Stimme von Natur schon geneigt, den rechten Weg zu nehmen, wie man an Kindern beobachten kann, die fast ohne Ausnahme (wenn nicht Befangenheit sie stört) hell und frei heraussprechen; nur Verwöhnung oder der Einfluss unreiner Atmosphäre zieht und drängt vom Richtigen und Naturgemässen ab.

Findet der Chorlehrer die Schüler auf natürlichem Wege, so muss er ihre Unbefangenheit nicht durch Bemerkungen und Versuche stören; bemerkt er an Einzelnen widrige Klangbildung, so gehört die Beseitigung in die Hülfstunden, wofern nicht der blosse Hinweis auf die Richtigsingenden genügen sollte.

§. 207.

Wird Anleitung und Uebung unerlässlich, so muss vor Allem darauf geachtet werden, dass der Kehlkopf ruhige, durchaus zwanglose Haltung bewahre, dass er nicht gewaltsam hinab- oder hinauf- und seitlich zusammengedrückt werde. Die erstere Weise (das Hinabpressen des Kehlkopfs) soll der tiefen Tonlage der Stimme grössere Fülle und Kraft geben und erhält aller-

[illegible] Bestimmung. Allein der Klang wird gemacht, rauh oder blökend, — die Stimme wird [illegible] des Schmelzes, Sicherheit und Beweglichkeit, — die mittlere Tonlage verliert Kraft und Fülle und die ganze Stimme ihre Gleichheit. Durch Hinaufpressen des Kehlkopfs, unter Mitwirkung der innern Theile selbst und über den Stimmbändern und gepresster Kopf- und Halshaltung selbst besonders hohe Töne erzwungen werden. Allein der Erfolg ist, dass die Stimme gedrückt oder gequetscht und spröde, dumpf und hohl, oder auch kläffend erklingt (man bezeichnet die verschiedenen Arten dieser fehlerhaften Klangbildung als Kehlton, Gaumenton, Halston), dass sie nothwendig zu anhaltender Thätigkeit, zu kräftiger Bewegung, zum Wechsel zwischen hellen und dunklen Klange, zum Schwellen und Schwächerwerden des Tons, und zu deutlicher Aussprache, ja dass [illegible] zu gewohntem [illegible] Kehlkopf-Heiserkeit und zuletzt bleibende Beeinträchtigung des Organs eintritt. Diese Verirrungen thun sich übrigens dem Singenden sogleich durch den Stimmen-den Zwang kund, der dabei dem Kehlkopf und den Theilen über ihm geschieht, dem Hörenden durch die Wirkungen des Klangs. Die Vorschrift ergiebt sich auch hier als die Leichteste und Wohlklingendste.

Verwandt den obenerwähnten Übungen ist die Nasenführung, bei der durch Verengung der Gaumenbögen der Stimmstrom innerlich zur Nasenhöhle gepresst und genöthigt wird, sich zuerst an ihr zu brechen, — eine Verirrung, die sich besonders im Passaggio einstellt und den Stimmklang unedel, dünn und näselnd, bei gesteigerter Schärfe hart klingend und schmetternd macht. Es genügt meist, den Fehlenden auf diesen Fehler aufmerksam zu machen, indem man ihn zurückhält, um ihn davon abzubringen.

§. [illegible].

Genügt zur Beseitigung der eben angeführten Fehler diese blosse Bezeichnung nicht, so müssen [illegible] diejenigen, die demselben Fehler verfallen sind, [illegible] zu besonderen Übungen. Diese Übungen müssen in der bequemeren Stimmlage beginnen und es muss vor Allem auf das Strengste die richtige und ganz zwanglose Haltung des Körpers, Halses und Kopfes hergestellt und festgehalten, kein Rücken-, Neigen oder Zurückbiegen des Kopfs, kein Pressen des Halses oder Kehlkopfs geduldet werden. Es muss ferner die Mundöffnung nur mässig erfolgen und darf ausser dem Singen nicht geändert, auch nur ein mässiger Stärkegrad angehalten und ebenso das Hervorpressen oder Vorbringen bei den tieferen und höheren Tönen vermieden werden; namentlich müssen die [illegible] Übungen einstweilen nur mit sehr mässiger Stimme singen.

Besonders ist gegen den Fehler des sogenannten Kehl- oder Gaumenklangs rathsam, die höheren Tonlagen zu meiden und den Schüler nur mit dunkler Stimmfärbung und im dunkleren Laute (namentlich **o**) auf dem dunklen **u** oder **ŭ** zu singen, die Zunge aber ruhig niederliegen zu lassen, die die

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

$$[illegible]$$

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Den Vorzug vor dergleichen mechanischen Eingriffen (die wenigstens hinsichtlich der Zunge leichter das Widerstreben des gewaltsam behandelten Muskels, als anhaltende Besserung zur Folge haben) hat geistige Hinlenkung, Wirkung auf Vorstellung und freien Willen des Schülers. Hierzu dienen nächst dem Heraussprechen im Allgemeinen die Selbst- und einige Mitlaute, vermöge ihrer Geneigtheit, den hellen oder dunklen Klang hervorzurufen und den Stimmstrom aus dem Grunde der Mundhöhle und aus der Mitte derselben zum geraden und kräftigen Heraustritt aus dem Munde zu bestimmen.

Allerdings hat dieses Mittel seine bedenkliche Seite. Fast bei allen Lauten ist die Zunge in Mitthätigkeit, die gleichwohl durch stete Regsamkeit dem freien Austritte der Stimme häufig hinderlich wird. Man muss daher die Hülfe der Laute nur vorübergehend anwenden und stets das Ziel festhalten, die Stimme frei von den Hülfslauten richtig zu gebrauchen.

§. 311.

Der normalen Stimmrichtung für hellen Klang entspricht der hellste Laut, das A. Bei der Anwendung des A tritt jede Unregelmässigkeit und Unreinheit der Tonung (Intonation) kenntlich hervor. Wer diesen Laut in seiner ganzen Rein- und Klarheit — wie die Worte

Klarheit, Vater, Saale

mit sich bringen — besitzt, ist schon auf dem Wege zu hellem Klang; nicht so, wer ihn — wie etwa in den Worten

Wallfahrt, Baarhaupt, Andacht

die zweiten Silben verlangen — undeutlich und nach O hinneigt.

Wenn Anfängern der reine A-Laut nicht gelingt, muss man durch vorgesetzte Mitlaute dazu verhelfen. Hier ist es zunächst der Laut

T, die Silbe Ta,

die auf die Stelle des richtigen Stimmanschlags (über den Oberzähnen) hinweisen und die Stimme gleichsam zum Munde hinausschnellen.

Wenn Blödigkeit oder Unentschlossenheit den freien Austritt der Stimme hemmen, kann bisweilen

G — die Silbe Ga —

zu kräftigem Ausstoss des Athems bewegen, bisweilen der Laut

F — die Silbe Fa —

helfen, so dass die Unterlippe sich leicht an die Oberzähne legen und durch stark, gradaus dringenden Athemstrom abgedrängt werden muss, bis der Mund sich normal für A öffnet.

§. 312.

Wenn endlich die Zunge sich (wie gewöhnlich bei Anfängern) hemmend wölbt und hinauf, statt vorgestreckt bis an den Unterzähnen ganz flach im Grunde des Mundes ausgestreckt liegen zu bleiben; dann ist zunächst der Schüler zum Selbstvernehmen des Fehlers zu bringen, indem man ihn Töne ganz leise, kaum vernehmbar einsetzen und ein wenig aushalten lässt. Dies gelingt nur, wenn die Zunge nicht im Wege ist. Sodann muss der Verwölbung entgegengetreten werden, indem man dem Selbstlaut ein **T** voransetzt und

Ta, Tata

singen lässt. Denn diese Mitlaute fodern, dass die Zungenspitze sich an die Oberzähne anlege, mithin die Zunge sich strecke.

Weniger sicher ist die Anwendung des

L, — der Silbe **La**, —

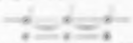
kräftig angelautet und losgelassen. Dieser Laut bildet sich dadurch, dass man die Zungenspitze über den Oberzähnen vorn an den Gaum drückt und dann die Stimme ausströmen lässt. Soll nun **A** folgen, so muss man zuvor das **L** zum Ton der Stimme bei wenig geöffnetem Mund anhaltend lauten lassen, dann aber Unterkinnlade mit der Zunge zugleich (die unverändert in jener ruht und nur ihre Spitze an die Unterzähne legt) zur normalen Mundstellung für **A** hinabrücken.

§. 213.

Neigt ein Organ trotz alledem zu gespitzten oder zu dunklen Lauten, nach **E** oder **O** hin: so muss man bei diesen beginnen, sie aber durch Umlaute nach **A** hinführen. Zwischen **O** und **A** steht bekanntlich das offner werdende **Ö** (wie das französische **eu** in [illegible]) und das dunklere **A**, das schon §. 182 gewonnen wurde. Zwischenlaute zwischen dem scharfen **E** (z. B. dem ersten im Worte »Elend«) nach **A** sind das flachere **e** (z. B. im französischen *père*, *grave*) in der letzten Silbe der Worte »gegeben, Gespenster«, und dann das **Ä**, das bald als solches geschrieben wird (»Ähren«), bald als **e**, z. B. in den Worten »gegeben, Genehmigung« die zweite Silbe, oder in »[illegible]« die dritte Silbe, deren **e** ganz wie das vorangehende **ä** lautet.

Der Selbstlaut **I** ist oft sehr dienlich, die Richtung des hellen Stimmklanges zu gewinnen; man lenkt dann von **I** auf **E** und weiter auf **A**. Umgekehrt kann man von **A** aus durch Zwischenlaute den Weg zu **Ö**, **E** und **I** bahnen, wenn die Stimme sich eher mit jenem Laut als diesem zusammenfindet.

Vorzügliche Stimmbildner empfehlen auch die Benutzung des Mitlauts **R**, — vorausgesetzt, dass derselbe richtig gebildet wird. **R** muss bekanntlich nicht durch Schnarren im hintern Theil der Zunge gebildet werden (wo es zuletzt als **ch** — wie beim Auswerfen lautend — im Hintergrunde des Mundes gleichsam röchelnd kleben bleibt), sondern ganz vorn durch stark vibrierende Bewegung der Zungenspitze. Hiermit löst sich die Starrheit der Zunge und deren hinderliches Aufwölben. Nun soll **R** auf dem zu singenden Ton angelautet und dabei leise gesungen, aber mit



durch alle Zwischenstufen hindurch in unmerklichen Uebergängen auf **A** — das heisst, in die normale Stimmrichtung übergeleitet werden.

§. 214.

Die letzte Hülfe ist bei dem Selbstlaut **I** zu suchen, dessen Bildung den Athemstrom gleichsam gegen die Mundöffnung zuspitzt, also in die normale Richtung des hellen Stimmklangs bringt. Hierzu allein kann jener Laut dienen, während er im Uebrigen den Stimmschall beeinträchtigt, im Allgemeinen also für Gesang ungünstig ist. Man darf ihn nur zur Einrichtung der Stimmen, als Aushelfer in der Noth, gebrauchen; sobald er seinen Zweck erfüllt hat, muss man von ihm über é — è — ä nach **A** überleiten.

§. 215.

Neigt das Organ trotz alledem zu gespitzten oder dunklen Lauten, nach **E** oder **O** hin: so muss man eine Zeit lang nachgeben und die Stimmentwickelung auf diesen Selbstlauten beginnen. Besonders finden sich nicht selten Stimmen geneigter für die dunklere Klangweise, der das dunklere **O** entsprechender ist, als das helle **A**. Dann aber muss man, sobald es geht, von dem Anfangs aus Noth ergriffenen Laut durch die Zwischenlaute — z. B. vom dunklen **O** in den Worten »Rose, Schooss, Moos« zu dem hellen in den Worten »Gold, Schloss, Tross, dem lateinischen mors« — in das dunklere **A** und von da in das reine helle **A** hineinlenken.

§. 216.

Nur bei den ganz hohen Tönen erleidet die normale Stimmrichtung eine Abweichung. Mit dem allmählichen Emporsteigen in der Tonreihe wird der Athemstrom (wenn die Töne nicht breit und gellend werden sollen) nach den höhern Knochenpartien des Kopfes hingelenkt, darf nicht durch einen Druck im Halse bestimmt und eingepresst, sondern muss in jenen Partien, zwischen Auge und Nase, concentrirt werden, und nimmt seinen Ausweg zum Theil durch die Nasenlöcher. Hiermit wird der Stimmschall scheinbar etwas schwächer und dünner, aber zugleich hellklingend, markig und metallen, während die durch Halsanstrengung hervorgepresste Höhe breit und gellend erklingt und der Stimme schadet.

§. 217.

Wem diese Stimmeinrichtung nicht zu Gebote steht, der muss die Höhe auf den Selbstlauten **I** und **E** üben, bei deren Aussprache die sich emporwölbende Zunge der Stimme den Ausgang nach vorn theilweise verschliesst. Im Nothfalle muss man den Nasenlaut **N** ohne Selbstlaut auf dem zu singenden Tone lang' aushalten und die günstigeren Selbstlaute **I** und **E** (wie in den Worten »Nie, Nimmer, nennen«) nachfolgen lassen. Allerdings ist dies ein Nothmittel, und bedenklich, weil es zum Näseln hinleitet. Man muss daher diese für die Höhe nicht ganz zu umgehende Richtung sobald als möglich, aber allmählich und mit Vorsicht hemmen, oder auf ihr rechtes Maass zurückführen.

Die Gefahr ist übrigens geringer, als sie scheint, weil man die Höhe (besonders die höchsten Töne) ohnehin nicht anstrengen, sondern nur sehr allmählich und vorsichtig anbahnen und niemals durch allzuhäufigen Gebrauch gefährden darf. Für die Mitteltöne ist aber normale Stimmrichtung durchaus genügend und allein recht.

5. Stimmregister.

§. 218.

Zuletzt ist noch jener besondern Klangverschiedenheit Aufmerksamkeit zuzuwenden, die man mit dem Namen **Stimmregister** bezeichnet. Jede Stimme ist fähig, zweierlei Tonreihen hervorzubringen (wenngleich vorzüglich Diskant und Tenor darauf angewiesen sind, von beiden Gebrauch zu machen), die sich nicht blos nach ihrem Klange, sondern auch der Tonlage nach unterscheiden. Die Register heissen bekanntlich Brustregister oder **Bruststimme**, und **Falsett** oder Fistel. Der Unterschied beruht darauf, dass bei den Tönen der Bruststimme die Stimmbänder in ihrer ganzen Breite schwingen, bei den Falsettönen aber nur die innern Ränder der Stimmbänder. Die Annahme von drei Registern (**Kopfstimme** als drittes) oder noch mehreren hat keinen triftigen Grund.

Auf einem gewissen Punkte findet der Sänger sich ausser Stande, die Reihe seiner Brusttöne weiter nach der Höhe zu fortzuführen; wohl aber kann er von da an noch eine Reihe von Tönen durch das Falsettregister hervorbringen. Umgekehrt reichen die Falsettöne nur bis zu einem gewissen Punkte nach der Tiefe zu; von da findet der Sänger nur noch die tiefer reichende Tonreihe der Bruststimme.

Die Grenze beider Register (**Stimmbruch** genannt) ist bei den verschiedenen Sängern nicht dieselbe. Will man sie bestimmen, so lasse man den Sänger seine Tonreihe von unten nach oben mit gleich schwachem Athemstrom (ganz *piano*, ohne die mindeste Steigerung) Ton für Ton abgesetzt singen; da stellt sich der letzte (höchste) Brustton und nach ihm der erste (tiefste) Falsetton deutlich heraus, — nämlich so, wie beide dermalen in der Stimme von Natur liegen, abgesehn von dem, was kunstmässige Ausbildung darüber hinaus bewirkt. An der Scheide beider Register sind nämlich einige Falsettöne (die tiefsten) dem Brustregister und umgekehrt einige Brusttöne (die höchsten) dem Falsettregister erreichbar zu machen.

§. 219.

Die Register sind nicht blos durch ihre Tonlage, sondern durch ihr ganzes Wesen unterschieden.

Die **Bruststimme** tritt zwanglos, frei und offen aus Brust und Kehle hervor, hat kernigen, kraftvollen Karakter, Ausdauer und mehr Geeignetheit für Aussprache. Sie gehört, wie gesagt, der tiefern und mittlern Tonreihe, in der meist gesprochen wird; sie hat gewöhnlich den Umfang

1. bei **Kindern** von *c* bis *g*, später von *b* oder *h* bis $\bar{c}$ oder $\overline{cis}$,

2. bei **Diskantstimmen** nach erlangter Geschlechtsreife von *h* oder *$\overline{c}$* bis *$\overline{\overline{a}}$* oder *$\overline{\overline{c}}$*,
3. bei **Altstimmen** nach erlangter Geschlechtsreife von *g* oder *a* bis *$\overline{c}$* oder *$\overline{d}$*,
4. bei **Tenorstimmen** von *d* oder *e* bis *$\overline{f}$* oder *$\overline{g}$*,
5. bei **Bassstimmen** von *F* oder *G* bis *$\overline{d}$* oder *$\overline{e}$* —

und noch weiter.

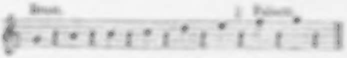
Das **Falsett** wird nicht ohne einen gewissen *Zwang*, der sich dem Sänger fühlbar macht, gebildet, ist daher unfreier, unkräftiger, weit früher ermüdend, ungünstiger für freies Heraussprechen und kräftige Lautbildung, bei häufigem und anhaltendem Gebrauche nachtheilig für das Stimmorgan. Gleichwohl ist es vielen Tenoristen und Diskantisten für höhere Tonlagen unentbehrlich. Es kommt also darauf an, das Falsett der Bruststimme dem Klang' und der ganzen Verwendbarkeit nach so gleichartig wie möglich anzuschliessen, oder, da die Klangverschiedenheit und sonstigen Unterschiede sich nie beseitigen lassen, den Uebergang aus einem Register in das andre mehr in die Wahl des Sängers zu stellen, als an die ursprüngliche Naturgrenze desselben zu binden.

§. 220.

Zu diesem Zweck' und um des Vorzugs willen, den im Allgemeinen die Bruststimme hat, muss zuerst die Stimmbildung auf die Bruststimme beschränkt werden. Sind diese sichergestellt, so muss in der §. 219 beschriebenen Weise über sie hinaus zum ersten Falsetton geführt und eine kleine Reihe von Falsettönen (zwei bis vier, soviel sich ohne die mindeste Anstrengung, gleichsam von selbst ergeben) angeschlossen werden.

Nachdem in solcher Weise beide Register angebahnt sind, muss man auf die Klangverschiedenheit und das innere Gefühl bei Hervorbringung der Falsettöne aufmerksam machen und die Art beider Register im Bewusstsein des Schülers feststellen.

Nun erst kann die Ausgleichung erfolgen. Sie beginnt damit, dass man die Bruststimme durch gelinde Verminderung des Athemstromes in der Höhe um einen, dann um zwei Stufen ausdehnt, ihr also die untersten Töne der Falsettreihe aneignet. Setzen wir für eine Tenorstimme die ursprüngliche Grenze der Bruststimme auf *$\overline{e}$*, so würde die bisher beschriebene Uebung so —



beginnen, dass man von *g*, oder einem tiefern Ton' aus zuerst die Bruststimme für sich, dann das Falsett (*$\overline{f}$* und *$\overline{g}$*, später noch *$\overline{a}$* dazu — die Noten im G-Schlüssel erklingen bekanntlich im Tenor eine Oktave tiefer) für sich feststellte. Nun ginge man nochmals die Bruststimme durch und erweiterte sie durch gelinde Verstärkung des Athemstroms von *d* oder *e* an auf einen, später auf zwei Töne, so dass beide Register sich zuerst so

Falsett . . . . $\bar{f}$ $\bar{g}$
Brust g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$

dann so:

Falsett . . . . $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$
Brust g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$

darstellen, mit einer, dann zwei gemeinschaftlichen Stufen.

In gleicher Weise beginnt man mit dem Falsettregister, geht es erst auf-, dann abwärts durch und sucht es über den höchsten oder die beiden höchsten Stufen der Bruststimme zu erstrecken, indem man (die obige Stimme vorausgesetzt)

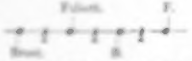
$\bar{f}$, $\bar{g}$, $\bar{a}$, $\bar{g}$, $\bar{f}$, $\bar{e}$

mit Falsett singen lässt, so dass zuletzt beide Register sich in dieser Weise

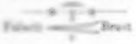
Falsett . . . . $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$
Brust g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ ($\bar{g}$)

decken; drei oder vier Stufen sind beiden gemeinsam.

Zuletzt versucht man, jede der gemeinschaftlichen Stufen abwechselnd mit Brust und Falsett



anzugeben und aus dem Falsett durch verstärkten Athemstrom



in Brustton überzuführen.

Vierter Abschnitt.

Musikalische Stimmbildung.

§. 221.

Der organischen Stimmbildung schliesst sich die näher auf den Gesangzweck gerichtete Ausbildung an, von der im gegenwärtigen Abschnitte zu reden, die übrigens von dem Vorhergehenden, wie schon bemerkt, nicht scharf zu trennen ist.

Die Stimme muss geschickt werden, alle Tonverhältnisse, die unser Musiksystem enthält, mit voller Sicherheit zu Gehör zu bringen, was man mit Tonung oder Intonation bezeichnet.

Sie muss zu demjenigen Umfang ihres Tonsystems entwickelt sein, der vom Chorsänger zu seiner Partie gefordert werden darf, soweit das Organ diesen Umfang ohne sonstigen Nachtheil gewährt.

Sie muss **Beweglichkeit** haben, alle Arten von Tonfolgen, die vom Chorgesang gefodert werden dürfen, in dem vom Chor leistbaren Grade von Geschwindigkeit kunstgerecht auszuführen.

Sie muss, ebenso wie ihre Schallkraft und Beherrschung der verschiednen Abstufungen und ihre Aneignung der verschiednen Klangarten und der Register, auch Intonation und Beweglichkeit in allen Tonlagen zu voller **Gleichmässigkeit** ausgebildet haben.

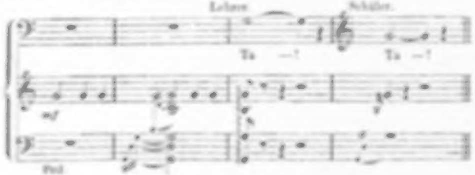
1. Tonung.

§. 222.

Die richtige Tonung (Intonation) hängt von zwei Ursachen ab. Zunächst muss der Sänger von dem zu singenden Ton eine ganz bestimmte Vorstellung haben, und dazu muss ihm derselbe unmittelbar vorher vollkommen deutlich zu Gehör gebracht worden sein. Töne zu finden, die nicht unmittelbar vorher selber zu Gehör gekommen sind, sondern die man von einem andern Ton' aus durch die blos geistige Vorstellung ihres Verhältnisses zu dem gegebnen Tone trifft, das ist eine besondre Geschicklichkeit (die des Treffens), von der nicht hier, sondern im folgenden Buche die Rede sein wird. — Sodann muss die Stimme des Sängers im Stande sein, den richtig vernommenen Ton richtig zu Gehör zu bringen.

§. 223.

Vor Allem muss also der zu singende Ton richtig, klar und Anfangs wiederholt den Schülern zu vernehmen gegeben und deren Aufmerksamkeit darauf hingeleitet werden. Dieses **Tongeben** oder Tonangeben kann durch blosses Vorsingen von Seiten des Lehrers geschehn; sicherer ist Mitbenutzung des Instruments, etwa in dieser Weise, —



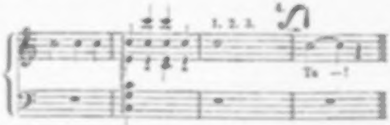
wobei der Lehrer zum letzten Viertel des dritten Takts das Zeichen zum Athemholen (§. 114, 182) giebt und der Chor auf den Niederschlag einsetzt.

§. 224.

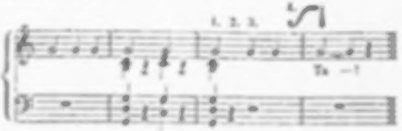
Sobald wie möglich muss das Vorsingen wegfallen. Zur Angabe des zu fassenden Tons ist, reine Stimmung vorausgesetzt, der Flügel das geeignetste Organ, weil er den Ton sicher und bestimmt hergiebt und die Aufmerksamkeit um so mehr reizt, je weniger sein Schall im Vergleich mit Blas- und Streich- oder orgelartigen Instrumenten Fülle und Dauer hat. Aufmerken und nach vorgängigem Vernehmen Festhalten im Bewusstsein ist aber unbedingt Hauptsache; nur durch diese Thätigkeiten wird der Sänger selbständig und sicher. Einschneidendes Vor- und Mitspielen (wozu Violin oder Oboe vorzüglicher wären) oder Vor- und Mitsingen einer eindringlichen oder vereinter Stimmen kann gewissermaassen zum Einstimmen zwingen, macht aber eben desshalb nicht selbstbewusst und selbständig. Man kann und muss bisweilen mit scharfer Tonangabe eingreifen, um bei überfüllter Chorklasse sich Allen vernehmbar zu machen, oder besondre Trägheit zu überwinden; aber man soll nicht damit anfangen und darf nicht dabei stehn bleiben.

§. 225.

Vortheilhafter, als dergleichen Heftigkeiten sind für das Tongeben solche Spielformen, die den Ton dem Ohre geistig einprägen; vor allem vorübergehende Benutzung der höhern Oktave,



dann Harmoniewechsel,



um den Ton in mehr als einer Beziehung zu zeigen und einzuprägen.

Solche Umständlichkeiten sind übrigens nur für den Anfang, bald muss einfache Tonangabe genügen. Das Spiel muss stets in mässiger Stärke sein.

§. 226.

Nachdem der zu singende Ton dem Schüler zu Gehör gebracht worden, muss dieser ihn recht scharf sich vorstellen und mit dem festen Willen, ihn und nichts Anderes zu fassen, nachsingen; denn scharfe Vorstellung und fester Wille, die sich einzig auf den geforderten Ton richten, sind unerlässlich. Der Ton muss auf diese Weise ganz allein, ohne Vorton, ohne Nachziehn in Tiefe oder Höhe gegeben, wie man sagt: *auf den Kopf getroffen* werden, wie der gerade Hammerschlag den Nagelkopf trifft; besonders ist der verbreiteten

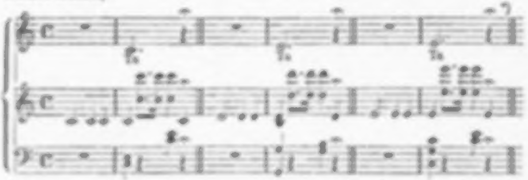
Gewohnheit entgegenzuwirken, einen tiefern Ton (unmusikalische Naturen singen Anfangs Alles vom Sprechton aus) vorauszuschicken und von da zu dem gewollten Ton hinaufzubiegen.

§. 227.

Ist ein Ton unrichtig gefasst, so muss sogleich abgesetzt und nach einer kleinen Ruhe, nach erneutem Vorspielen des Tons von Neuem eingesetzt werden; übereilte Wiederholung würde Wiederholung des Fehlers zur Folge haben, da das Stimmorgan noch auf den falschen Ton (auf den Grad der Spannung, der ihn hervorgebracht) gestellt ist. Kleinen Schwebungen bei einzelnen Stimmen des Chors mag der Lehrer unter dem Singen abzuhelfen versuchen. Zeigt sich aber die Tonfassung unsicher und Wiederholung nöthig, so muss man vor Allem die Schüler anhalten, den Ton nur ganz leise einzusetzen und gleichmässig auszuhalten; heftiger Einsatz und Starksingen setzt sie ausser Stande, fein zu hören und das Stimmorgan sicher zu beherrschen. Ist erst diese Mässigung erlangt, dann kann durch erneutes Vorspielen und durch gewisse Begleitungsweisen der Auffassung nachgeholfen werden.

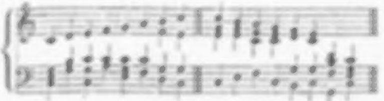
§. 228.

Der gewöhnliche Fehler ist der, den gefoderten Ton zu tief zu fassen. Ihm kann bei empfänglichem Gehör der Schüler schon dadurch entgegengewirkt werden, dass man den zu tief gefassten Ton durch Nachschlag der höhern Oktave schärft,



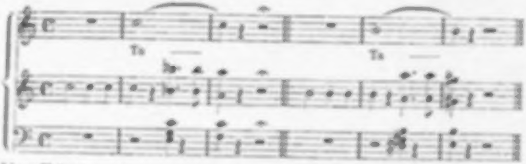
---

*) Die Fortsetzung dieser Begleitungsweise schliesst sich jeder Harmonisirung der Tonleiter, z. B. dieser einfachsten,



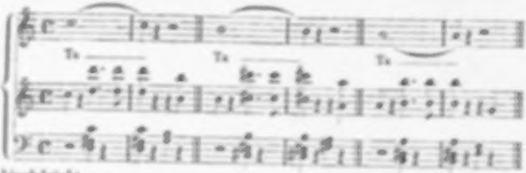
an. Die Fortsetzung der folgenden beiden lässt sich selbst ohne Harmoniekenntniss leicht zusammensuchen, hat also hier um so weniger Anspruch auf Raum, da die Verwendung nur eine beschränkte sein kann.

oder durch Nebenstellung widerstrebender Töne, am besten der Septime des Dominantakkordes gegen den als Oktav' in diesem Akkorde zu fassenden Sington



hinaufdrängt.

Seltner ist der Fehler, den Ton zu hoch zu nehmen. Man kann ihm bei dem Vorhandensein empfänglichen Tonsinns schon dadurch entgegenwirken, dass man den fehlerhaften Ton als Septime des Dominantakkordes fasst und mit Hülfe der danebengestellten Oktave

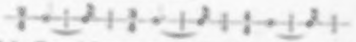


hinabdrückt.

Im Chorgesang würde, der Chor müsste denn sehr schwach besetzt sein, wohl nur das erste Mittel durchgreifen; die andern gehören mehr für die Uebung Einzelner oder Weniger in den Hülfsstunden.

§. 229.

Ist ein Ton richtig gefasst, so wird er mit kleinen Ruhepunkten einige Mal wiederholt und damit dem Gehör und Organ eingeprägt. Dann erst lässt man ihn länger, aber bestimmte Zeit hindurch, erst bei zweitheiliger Ordnung bis zum dritten Schlage, dann bei dreitheiliger bis zum vierten, dann bei viertheiliger Ordnung bis zum fünften Schlage



aushalten. Jeder Ton wird zuerst zu der Silbe **Ta**, sobald aber der Stimmanschlag sichergestellt ist, zu dem reinen **A**-Laut gesungen, nur mit mässiger Stärke (noch besser ganz schwach) eingesetzt und vollkommen gleichmässig, ohne Ab- und Zunehmen, ausgehalten; erst wenn die Toneinheit feststeht, werden die Töne mit grösserer Stärke, wiewohl stets ohne Heftigkeit, gesungen.

2. Umfang.

§. 230.

Nun ist die Fähigkeit, einen Ton richtig und rein nachzusingen, auf eine Reihe von Tönen auszudehnen — soviel deren jede Stimme bedarf, — die man das Stimmgebiet nennt. Das Stimmgebiet ist, wie schon §. 13 gesagt worden, für jede Stimmklasse ein anderes, bald höher, bald tiefer gelegen. Aber die Natur der Stimme und die Weise, den Sänger in Besitz seines Stimmgebiets zu setzen, ist für alle Stimmklassen und Stimmen dieselbe. Selten oder nie ist das Stimmgebiet von Natur vollständig brauchbar, es muss Schritt für Schritt erworben, erweitert, brauchbar gemacht werden, das Letztere in dem Sinne, dass jede Tonstufe nach Schall- und Klangweise und in Hinsicht auf Tonreinheit den bisher gestellten Foderungen entspreche.

In dieser Weise muss das Stimmgebiet für jede Stimme nach Höhe und Tiefe so weit ausgedehnt werden, als ohne Nachtheil für Schall und Klang, für Tonbeherrschung und Unversehrtheit des Organs geschehen kann. Für die Chorschule bestimmt sich diese allgemeine Foderung dahin: jede Stimmklasse zu dem von ihr zu verlangenden Umfang zu fördern.

Allein es muss hierin, wie überhaupt in der Stimmbildung, mit grosser Sorgsamkeit verfahren, es muss in rechter Weise und am rechten Orte begonnen, mit Umsicht und Ruhe fortgeschritten, niemals zu früh oder zu viel gefodert, nichts erzwungen werden. Jeder Zwang, jede Ueberspannung des Stimmorgans ist nachtheilig und droht vor Allem, gerade dem Zwecke, den man gewaltsam erreichen will, hinderlich zu werden. Uebereiltes und erzwungenes »Hinaufschrauben der Stimme« zur Höhe beeinträchtigt Klang und Reinheit der höhern Tonlagen; »Erpressen« der Tiefe macht die Tiefe und endlich die ganze Stimme rauh, trocken und unsicher in der Reinheit des Tons.

§. 231.

Vor Allem ist erforderlich, dass die Besitznahme und Ausbildung des Stimmgebiets von der rechten Stelle beginne.

Jede Stimme hat eine Mittellage, ein Gebiet von vier bis sechs Tönen, die ihr die bequemsten sind, für die sie die meiste Bildungsfähigkeit und Ausdauer hat. Diese Mittellage umschliesst (gewöhnlich mehr nach oben als nach unten ausgedehnt) den Sprechton, das heisst die ungefähre Tonhöhe, in welcher man bei ruhiger Gemüthsverfassung zu reden pflegt. Der Sprechton ist bei den Einzelnen verschieden, so auch die Mittellage. Durchschnittlich kann man letztere für den

Bass auf die Tonreihe c—g,
Tenor „ „ „ g—$\bar{c}$,
Alt „ „ „ $\bar{d}$—$\bar{a}$,
Diskant „ „ „ $\bar{g}$—$\bar{\bar{c}}$

annehmen, bei Kindern etwas tiefer.

Von der Mittellage aus wird die gesammte Stimmbildung, wird auch die Erweiterung des Stimmgebiets begonnen; aus den tiefern und höhern Stimmlagen, in die man die Stimme allmählich führt, wird stets zur Mittellage zurückgegangen, in der das Organ Erholung und Befestigung findet. Die Mittellage gehört überdem in allen Stimmklassen dem Brustregister an, der wichtigsten und ausdauerndsten Stimmweise, deren Feststellung die nächste Aufgabe bei der Stimmbildung sein muss.

§. 232.

Zuerst sind es also die Töne der Mittellage, die, einer nach dem andern, zur Uebung kommen; man lässt sie in der Ordnung der Tonleiter von unten nach oben singen, also z. B. die Tonreihe des Diskants so

$\bar{g}$, $\bar{a}$, $\bar{h}$, $\bar{\bar{c}}$;

dann dieselbe Tonreihe abwärts um ein Paar Stufen ausgedehnt,

$\bar{\bar{c}}$, $\bar{h}$, $\bar{a}$, $\bar{g}$, $\bar{f}$, $\bar{e}$,

um die Brusttöne zu vervollständigen. Nun wird wieder diese Tonreihe umgekehrt (also nach der Höhe) geführt und um eine Stufe nach oben

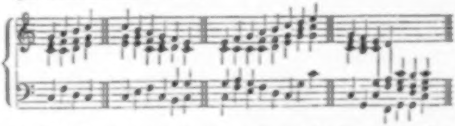
$\bar{e}$, $\bar{f}$, $\bar{g}$, $\bar{a}$, $\bar{h}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$

erweitert. Dann würde von $\bar{\bar{e}}$ aus hinab nach $\bar{d}$ und $\bar{c}$, ferner von $\bar{e}$ hinauf nach $\bar{\bar{g}}$ geführt werden, vorausgesetzt, dass das Organ sich dazu willig erweist. Das Verfahren für die andern Stimmklassen lässt sich hiernach, mit Rücksicht auf ihre verschiedenen Gebiete (§. 61) leicht feststellen.

Die Ausdehnung des Stimmgebiets muss, wir wiederholen es, nur sehr allmählich erfolgen. Besonders nach der Höhe zu muss man die neuen Töne nur leicht und sparsam, gleichsam nur versuchsweise fassen lassen, bei den tiefen Tönen nur halbe Stärke und mässigen Athem anwenden, die tiefsten nur selten zur Uebung ziehn; das Falsett kommt (§. 220) erst zur Uebung, wenn das Brustregister schon einigermaassen sichergestellt ist. Allerdings kann die Chorschule den einzelnen Schüler nicht so sorglich hüten, wie der Einzelunterricht; aber bei der Zergliederung des Chors lernt der Lehrer die Kräfte genugsam kennen und muss um der Schwächern willen (so weit nicht schon die Hülfsstunden nachhelfen) lieber ein wenig zögern, als deren Stimmen gefährden.

§. 233.

Bei diesen Uebungen wird jeder Ton in der §. 229 beschriebenen Weise gesungen, nach jedem abgesetzt und dann erst der folgende in gleicher Weise eingesetzt. Bei den Uebungen können nachfolgende Akkordreihen, die sich den obigen Tonreihen anschliessen,



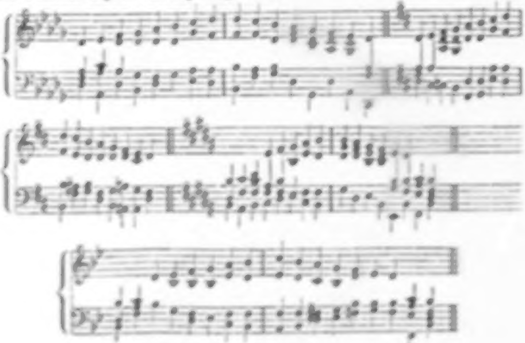
nebst den §. 225 gegebenen als Begleitung dienen. Sie lassen sich selbst ohne Harmoniekenntniss leicht nach der Höhe und Tiefe verlängern und für jedes Stimmgebiet verwenden.

§. 234.

Ein günstiges Mittel, den Stimmumfang allmählich, gleichsam unvermerkt, zu erweitern, bietet die Anwendung höher oder tiefer gelegener Tonarten, zunächst **Des** und **D** dur, um die Stimmen nach oben, desgleichen **H** und **B** dur, um sie nach unten auszudehnen. Alle Uebungen, die zuerst in **C** dur angestellt worden, werden in jenen nächstgelegenen Tonarten*) wiederholt, ohne dass man den Wechsel des Tons erwähnt; die Tonreihen der untergeschobenen Tonart (z. B. von **Des** dur **des, es, f, ges**) gelten als Tonreihen von **C** dur und werden hiernach (also die obigen Töne **c, d, e, f**) genannt. Wird die Verwechselung wahrgenommen, so muss die Erklärung genügen: man lasse »höher« (oder »tiefer«) singen.

---

*) Da es ermüdend wäre, stets dieselbe Begleitung anzuwenden, so setzen wir für Harmoniekundige ein Paar Begleitungsweisen:



Die Erleichterung, die der Wechsel in den Tonarten bietet, beruht darauf, dass der Schüler seine Stimme in den gewohnten Verhältnissen und in den schon geläufigen Tonreihen bewegt und unvermerkt über die bisherigen Gränzen gelangt. Das Gefühl und Gedächtniss für die Tonhöhe verschiedner Tonarten stellt sich erst her, wenn dieselben und die Modulation zur bewussten Uebung kommen.

§. 235.

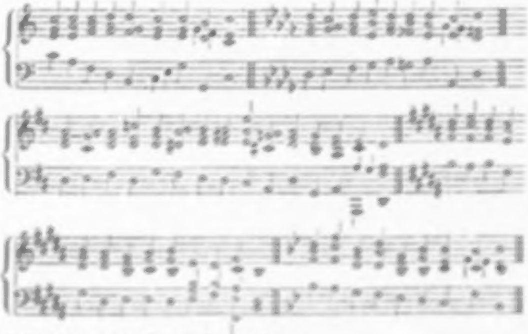
Am bequemsten wechselt man die Tonarten von einer Lehrstunde zur andern, so dass man eine Lehrstunde durch nur in *C*dur übt, die andre Stunde gleich mit *Des* oder *D* u. s. w. beginnt und in dieser Tonart bleibt; hier werden die Sänger den Wechsel kaum gewahr, oder wenigstens nicht durch ihn gestört. Sollen die Tonarten im Laufe derselben Stunde gewechselt werden, so muss eine Pause dazwischentreten, die zu theoretischen Mittheilungen u. s. w. benutzt werden kann, und dann die neue Tonart durch umständliches Vorspiel*) eingeführt werden.

§. 236.

Wenn die Töne des Stimmgebiets nach der eben beschriebenen Weise einzeln, einer nach dem andern, eine Weile geübt sind, müssen sie in engerer Folge gesungen werden, damit sie sich nach Schall und Klang unter einander ausgleichen und die Tonfassung leicht erfolge. Diese Uebung geschieht im Takte und nach den Taktschlägen des Leitenden in der Weise, dass auf den Nieder-

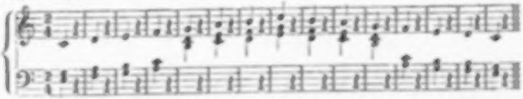
---

*) Für solche, die sich nicht genugsam in der Harmonie festgestellt haben, um solche Vorspiele zu finden, theilen wir einige wenige mit,



die Jeder leicht in andre Tonarten übertragen kann.

schlag der Ton gegeben, auf den Aufschlag geathmet wird, in ziemlich lebhafter Bewegung, vom tiefsten Ton' aufwärts zum höchsten und umgekehrt. Diese Begleitung,



die beliebig weit nach oben und unten fortgesetzt und leicht in andre Tonarten übertragen werden kann, ist hier die angemessenste, weil sie die fliessendste ist. Die Töne werden auf die leichtfliessende Silbe **La** — **la** gesungen; sollte die Haltung der Zunge nicht sichergestellt sein, so muss statt jener die Silbe **Da** verwendet werden.

Diese Uebung muss neben der ersten fleissig fortgesetzt und selbst bei gutem Erfolge von Zeit zu Zeit wiederholt werden, damit das Stimmorgan (besonders die, die Stimmbänder spannenden und entspannenden Kehlkopfmuskeln) sich zu den bestimmten Graden der Spannung gewöhne, welche für die Tonverhältnisse unsers Musiksystems erfoderlich sind. Die Bewegungen jener Muskeln müssen so sicher und bestimmt zutreffen, wie die Finger eines wohlgeschulten Klavierspielers. Die taktmässige Ausführung und die lebhaftere Bewegung tragen zur Schärfung der Vorstellungs- und Willenskraft bei. Uebrigens darf weder die Bewegung übertrieben, noch die jedesmalige Gränze des Stimmgebiets überschritten werden, wenn nicht die Reinheit der Töne gefährdet werden soll.

§. 237.

Bei den, die Tonleiter durchlaufenden Uebungen bieten erfahrungsmässig gewisse Stufen oft besondre Schwierigkeit. Anfänger nehmen im Laufe der Durtonleiter leicht

die vierte Stufe (also *f* in *c d e f*) zu hoch,
die dritte und sechste (also *e* und *a* in der Durtonleiter von *C*) zu tief,

aus Gründen, die hier nicht erörtert werden können. Wird die umgestaltete Molltonleiter (von der im folgenden Buche die Rede ist), also von *D* moll

d e f g a h cis d
und: *d c b a g f e d*

durchgegangen, so nehmen sie im Hinaufsteigen aber

die dritte Stufe (*f*) zu hoch,
die sechste (*h*) zu tief,

im Hinabsteigen aber

die sechste zu hoch,

weil die Erinnerung an die Durtonleiter irre führt.

Man steuert diesen Verirrungen, wenn man den unsichern Ton in wechselnden Verbindungen vorführt, z. B. in Dur auf die Quarte zwar zunächst in gerader Richtung (mit

c d e f)

hinleitet, dann aber, wenn sie unrein hervortritt, folgende Tonreihen

c, d, e, . . . g, f, —
c, e, g, f, d, e —

einschiebt und übt*). Aehnliche Hülfen für andre Fälle findet jeder Lehrer leicht selber. Die Molltonleiter übrigens, die modifizirte wie die normale, ist für die Uebung in der Chorschule nicht wichtig.

§. 238.

Wenn endlich diese Hülfen nicht genügen, oder die diatonische Tonfolge wegen Sprödigkeit des Organs oder Unentwickeltheit des Gehörs nicht gelingen will, dann schickt man oft mit gutem Erfolg akkordische Uebungen, und zwar auf dem Sextakkorde,

$\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{c}$

voraus und lenkt von da durch

e g f e, c e d c

wieder in die Tonleiter ein.

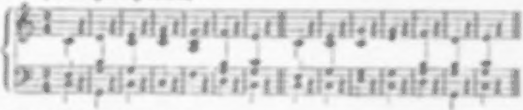
3. Ausgleichung und Tonverbindung.

§. 239.

Sobald ein mässiges Stimmgebiet einigermaassen sichergestellt ist, kommt es zunächst darauf an, alle Töne desselben unter einander auszugleichen, nämlich dahin zu sehn, dass alle in gleicher Schallstärke, Schalldauer und Klangweise hervortreten. Nur die äussersten Töne werden (§. 232) kürzer und schwächer genommen, bis auch sie sicher und ohne Anstrengung gefasst werden können. Die letzte, §. 236 gezeigte Darstellungsweise der Tonleiter, in gesonderten Tönen, bietet sich hierzu als erstes Mittel; sobald die Tonreihen einigemal durchgegangen sind, muss auf die Ungleichheiten hingewiesen und zur Ausgleichung geleitet werden, wobei es vortheilhaft ist, die stärker hervortretenden Töne zu mässigen und allmählich erst die ganze Tonreihe zu

---

*) Die Begleitung kann so,

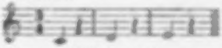


oder nach Belieben anders erfolgen.

stärken. Für den Zweck der Ausgleichung ist Anfangs gut, die Tonreihe durch Ruhepunkte, z. B. in diese Gruppen

c d e, e f g, g a h c,

zu zergliedern, dann aber die Töne durch Anwendung eines breitern Taktmaasses, zunächst Dreivierteltakt



u. s. w.

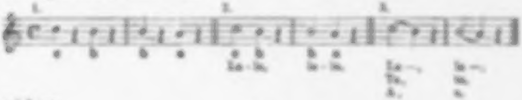
zu verlängern, damit Lehrer und Schüler sie besser erkennen können.

§. 240.

An die langsame Durchführung der Tonleiter (§. 239) schliesst sich die Verbindung von zwei und mehr Tönen, zunächst die erstere, an. Die Tonverbindung (*legato*), in welcher ein Ton dem andern lückenlos folgt, ist der Gegensatz zu dem Lockersingen, zu der Folge von vereinzelten, durch Absätze (Pausen) getrennten Tönen. Dieser Gegensatz erstreckt sich sogar auf die Richtung der Uebungen; die lockere Tonfolge wird besser in aufwärts gehender Richtung, Tonverbindung besser in abwärts gehender zu üben begonnen.

§. 241.

Man beginnt dieselbe mit der abwärts steigenden Tonleiter und lässt diese in viertheiliger Ordnung so singen, dass die Töne auf den ersten und dritten Schlag fallen, die zweiten und vierten Schläge aber pausirt werden; diese lockere, schon §. 236 gezeigte Darstellung der Tonreihe soll die Töne rein feststellen und einprägen. Dann lässt man den ersten von je zwei Tönen zwei Schläge halten, auf den dritten Schlag den nächsten tiefern Ton fallen, auf den vierten Schlag absetzen oder Athem nehmen. Zu der ersten Uebung werden die Tonnamen gebraucht, zu der zweiten Anfangs auch, dann zu jedem der zwei Töne die Silbe **La**. Nun erst setzt man statt des wiederholten **La** ein einziges zu zwei Tönen auszuhaltendes, geht von da, den Einsatz zu schärfen, auf die Silbe **Ta** und zuletzt auf das reine **A** über, so dass die Reihenfolge der Uebungen sich in dieser Weise



erscheint.

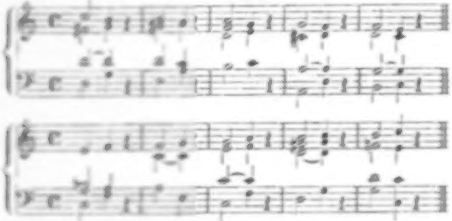
§. 242.

Jeder Ton muss hierbei deutlich vom andern unterschieden, bei der dritten Uebung weder Tonabsatz noch Lautwiederholung (Ta-a, A-a) fühlbar, eben so wenig aber ein Ton in den andern hinübergezogen*), so darf nichts hörbar werden, als der ganz bestimmte erste und der vom ersten Augenblick an eben so bestimmte zweite Ton. Man erleichtert die Tonverschmelzung, wenn man den ersten der beiden Töne fest einsetzt und den zweiten mit etwas geringerer Stärke folgen, auch den letzten Ton leichter enden, gleichsam ausgehn lässt. Doch darf dies Ausgehnlassen nicht zu weit getrieben werden, die Töne müssen durchweg deutlich bleiben; noch weniger darf die Stimme bei dem Ausgange zu tieferer Tonlage sinken und damit die Reinheit des Tons verloren gehn.

---

*) Uebergehen eines Tones in den andern (Portament), so dass zwischen beiden noch andre unbestimmbare Abstufungen der Höhe oder Tiefe zur Aussprache kommen, ist im Ges-

Als Begleitung für diese Uebung dient die in der Anmerkung zu §. 228 gegebne Akkordreihe, von der zwei und zwei Akkorde verbunden werden. Zum Einschärfen der Toneinheit kann auch so



begleitet werden. Alle diese Begleitungen sollen indess nur zur Stütze für die ersten Uebungen dienen, bald muss man die Schüler anhalten, die Tonverbindungen ohne Begleitung auszuführen, indem man erst die beiden Töne vorspielt, dann blos den ersten angiebt.

6. Beweglichkeit.

§. 243.

Die Verbindung von je zwei Tönen führt zu der von drei und mehr, und begründet zugleich eine neue Fertigkeit, deren der Sänger bedarf, nämlich der, eine Reihe von Tönen in lebhafter Bewegung auszuführen. Sowohl dem Zweck der Bewegung als der Zahl der Tonformen nach, die mit Geläufigkeit auszuführen sind, hat der Chorgesang weit weniger zu leisten, als der Sologesang; billigerweise kann ihm keine schnellere Bewegung zugemuthet werden, als ungefähr Sechzehntel im *Allegro moderato*, und keine andern Formen, als einfache, auf die diatonische Tonfolge (später allenfalls mit einigen fremden Halbtönen gemischt) oder auf die einfachsten Akkorde gegründete,

---

gesang unstatthaft (und im Sologesang auch nur mit Maassen anwendbar), weil mehrere Stimmen nicht füglich im Stande sind, so Ueberziehn gleichmässig auszuführen; auch entspricht diese Ausdrucksform nicht dem positiven Chorcharakter.

während andre Formen (z. B. chromatische Folgen und der Triller) für den Chor weder ausführbar sind, noch seinem Sinn entsprechen. Von diesen Beschränkungen aber abgesehn, bedarf nicht blos der Chorsänger der Anlernung zu lebhafter fliessenden Tonfolgen, weil sie in den Kompositionen gefodert werden, sondern die Uebung dient auch zur Schmeidigung und Ausgleichung der Stimme.

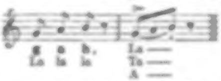
§. 244.

Die Uebungen schliessen sich der vorhergehenden zur Verbindung zweier Töne an, setzen aber sichere Beherrschung der Tonreihe nach Reinheit und Schallmaass voraus, innerhalb der sie stattfinden sollen. Sie beginnen, wie alle Stimmübung, in der Mittellage, gelingen aber besser in der Richtung nach oben, müssen folglich in dieser beginnen. Sie werden mit sehr mässiger Schallkraft, eher mit leiser als zu starker Stimme, unternommen, weil der heftigere Athemdruck die Beweglichkeit des Stimmorgans beeinträchtigt. Endlich muss auch die Bewegung Anfangs sehr mässig genommen werden, allenfalls wie Achtel des *Allegro moderato*, weil sonst die Reinheit und Deutlichkeit der Töne gefährdet ist.

Man beginnt mit drei Tönen,

g a h,

die erst einzeln und mit ihren Tonnamen, dann zu der wiederholten Silbe **La**, dann zusammengezogen unter einem einzigen **La**, endlich zu **Ta** und **A**



gesungen werden; der erste Ton erhält einen kleinen Nachdruck, der letzte muss leicht ausgehn, auch ein wenig kürzer genommen werden, ohne dass jedoch die Deutlichkeit leidet. Diese Uebung wird auf

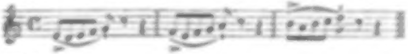
$\overline{a}$ $\overline{h}$ $\overline{\overline{c}}$ und $\overline{h}$ $\overline{\overline{c}}$ $\overline{\overline{d}}$

wiederholt, dann mit

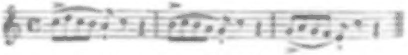
$\overline{\overline{c}}$ $\overline{h}$ $\overline{a}$, **h a g, a g f, g f e**

abwärts geführt.

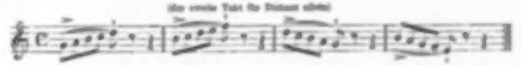
Aus dieser Uebung geht zunächst die nachfolgende



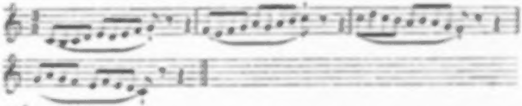
und ihre Verkehrung



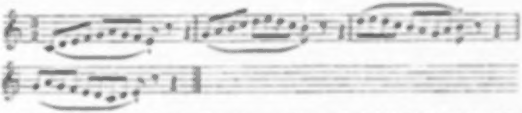
dann die letzte, die der Chorschule unerlässlich ist,



hervor; dem Lehrer muss die Bildung ähnlicher und grösserer Tongruppen z. B.



und



überlassen bleiben, wofern er deren anwendbar und nöthig findet. Jedenfalls scheint es damit Zeit zu haben, bis man ihrer zu bestimmten Tonwerken bedarf; dann können sie vorweg geübt werden. Die Schule hat nur anzubahnen und sicherzustellen, die Ausübung vollendet jede Fertigkeit, indem sie zu ihrer Bethätigung schreitet. Ein Nachtrag der vorstehenden Aufgaben findet sich übrigens bei Gelegenheit der Hülfstöne und Durchgänge, im dritten Abschnitt der zweiten Abtheilung des folgenden Buchs.

Besonderer Begleitung bedürfen die vorstehenden Uebungen nicht; sie werden erst vorgespielt, dann wird nur der erste Ton jeder Gruppe angeschlagen; nöthigenfalls finden sich Akkorde für jede Tongruppe, wenn man den ersten und letzten Ton zusammenfasst.

Zweites Buch.

Ausführung.

Vorbemerkung

§ [illegible]

[illegible]

[illegible]

§ [illegible]

[illegible]

Erste Abteilung

Einstimmiger Gesang

Erster Abschnitt

Feststellung der Grundlagen

1. [illegible]

§ [illegible]

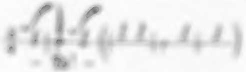
[illegible]

[illegible]

[illegible]

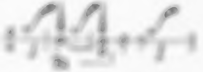
§. 339.

Diese Uebungen haben
Befolgung der Direktion,
bestimmtes Athemnehmen,
bestimmte Aussprache der Textsilbe,
bestimmte Fassung des Tons,
bestimmten Absatz,
bestimmtes Schallmaass
zum Zwecke. Sie ordnen sich insgesammt in dieser Weise,



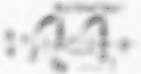
zu welcher der Zusatz in der Parenthese sofortige Wiederholung des Versuchs andeutet.

Jetzt muss Reinheit des Stimmeinklangs, Richtigkeit und Reinheit des Tons festgestellt werden. Der Lehrer weiset darauf hin, dass er bisher stets zweierlei Bewegungen gemacht, Aufschlag und Niederschlag, und dass zum Niederschlag Laut und Ton angegeben, zum Aufschlag aber geschwiegen und Athem genommen sei. Nun solle der Ton länger gehalten werden, und zwar genau in dieser Weise, —



so dass mit dem ersten Niederschlage der Ton eingesetzt, mit dem zweiten Niederschlag abgesetzt werde, der Ton sei wie bisher einstimmig und in gleicher Stärke, ohne Nachlass oder Steigerung auszuhalten.

Dies wird, unter sorgfältiger Vorausangabe des Tons, einigemal ausgeführt und an ihm wieder genaue Befolgung der leitenden Taktschläge durchgesetzt. Zunächst führt dann der Lehrer Zählen zu dem auszuhaltenden Ton unter Beibehaltung der Taktschläge

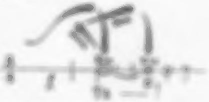


ein, mit der Bestimmung, dass mit dem zweiten Ausruf des
Eins!
augenblicklich Alles schweige. Darauf muss das Aushalten ein wenig verlängert werden, damit der Ton klar deutlich zu Gehör komme. Der Lehrer erinnert, dass er zwischen Nieder- und Aufschlag noch einen Seitenschlag

(von unten nach oben Linien-Schlag aufwärts) einfügen, während drei Schläge führen und dazu

Ein! Zwei! Drei!

zählen würde; mit dem nächsten (vierten) Ruf »Eins!« müsse der Ton augenblicklich abgesetzt, bis dahin gleichmäßig ausgehalten werden. Die Weise der drei Schläge wird gezeigt und dann



der Ton g, nachdem er zu Gehör gebracht worden, von Allen gesungen.

§. 258.

Mit der Verlängerung des Tons kann derselbe vom Lehrer und den Schülern erst in voller Klarheit gefasst und seine Richtigkeit und Reinheit, wie auch der Stimmklang mit voller Sicherheit beurtheilt werden; diese Eigenschaften festzustellen, nachdem zuvor alle übrigen Bedingungen des Tonsingens erfüllt worden, ist jetzt Hauptsache.

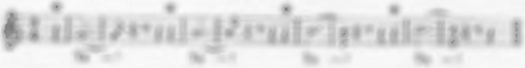
Nun muss auch, selbst wenn Klang und Tonhöhe richtig getroffen waren, der Chor aufgelöset werden, wie §. [illegible] gezeigt worden, einstweilen, ohne Rücksicht auf die Stimmklassen, in zwei, dann in vier und noch mehr Theile, nöthigenfalls (bei unbefriedigender Leistung) bis zu den Einzelnen hinab. Dies geschieht vor Allem, damit der Lehrer die Leistung der Einzelnen sicherer erkennen, dann aber auch aus Rücksicht auf die Schüler; denn der Mitwirkende ist weniger im Stande, den gesungenen Ton zu beurtheilen, als der Zuhörende.

Bei dieser Uebung wird vor Allem die Klangweise (Stimmansatz u. s. w.) geregelt, dann, sofern es nöthig ist, die Tonhöhe berichtigt. Die Fehlenden werden, wenn sie nicht selbst zum Rechten zu bringen sind, in Hilfsstunden nachgeholt, alle, die denselben Fehler haben, vereint.

6. Tonreihe.

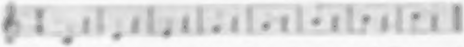
§. 259.

Diese Uebung wird zweimal auf demselben Tone, g, dann auf den drei nächsten höhern Tönen, a, h, c wiederholt, wie oben gezeigt worden, dann aber die ganze Reihe dieser Töne in gleicher Stärke und festem Zeitmaasse



ausgeführt. Auf dem je dritten Viertel wird Athem genommen; dies ist hier durch das Zeichen * angedeutet. Auf dieselbe Weise wird dann die Tonreihe von c bis h, dann die Tonreihe von g bis a, dann die Tonreihe von a bis g.

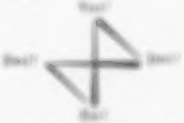
endlich die achtstufige Tonleiter von c̄ bis c̄ oder d̄ aufwärts und von c̄ bis c̄ abwärts gesungen. Dies geschieht zuerst in breiter Darlegung jedes Tones, wie die nachstehenden Noten angeben, dann (mit der Begleitung aus § 330) in lebhafterer Folge und kürzerer Haltung,



wobei jedes zweite Viertel zum Athemnehmen benutzt wird. Das erste Buch hat zu dem Allen Anweisung ertheilt.

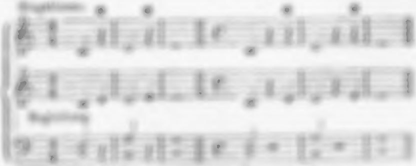
§. 375.

Sind die Vorübungen sorgfältig angestellt worden und die Anlagen der Schüler nicht zu gering, so wird es für die lebhaftere Durchführung der Tonleiter nur der vorgängigen Angabe des ersten Tons, c̄, bedürfen. Zeigt sich Unsicherheit im Eintritt der folgenden Töne, so kehrt man zum Dreivierteltakte zurück und bestimmt, dass jeder Ton zwei Viertel lang gehalten, der dritte Schlag aber zum Athemnehmen benutzt werde. Zu diesem dritten Schlage giebt dann der Lehrer den folgenden Ton auf dem Instrument an. Gelingt auch dies nicht, so kann schon hier das viertheilige Maass eingeführt werden, um mehr Musse für Auffassung der einzelnen Töne zu schaffen. Der Lehrer kündigt an, er wolle nun mit vier Schlägen, Niederschlag, Seitenschlag links, Seitenschlag rechts, Aufschlag, —



leiten; zwei Schläge solle jeder Ton gehalten, zwei pausirt werden, auf dem letzten solle man Athem nehmen und zugleich werde er dann den folgenden Ton im voraus angeben.

Die Begleitung mit den voraus angeschlagenen Tönen stellt sich zuletzt so



dar und kann nach § 330 leicht weitergeführt werden.

§. [illegible].

Werden die Töne wohl richtig gefasst, ist aber ihre Reinheit noch nicht befriedigend, so genügt bisweilen schon schärfere Hervorstellung der Singtöne in der Begleitung, um die erwünschte Reinheit zu gewinnen. Die nächstliegende Begleitungsform (§. [illegible]) ist Vorsingen [illegible] Singtöne in der höhern Oktave, nachdem der erste Ton vollkommen [illegible] angegeben worden, und Begleitung mit Sextakkorden, wie §. [illegible] [illegible] das einzige für Chorübung bequeme Mittel. Muss Einzelnen in den Stimmen nachgeholfen werden, so kann man zu tief oder zu hoch gefasste Töne durch die bereits §. [illegible] angegebenen Harmoniemittel einstimmen. Sie sind indess, wie gesagt, mit Vorsicht und mehr für einzelne Töne verwendbar, da ihre Fortführung in fremdartige Modulationen führt.

Sobald die Singenden sich sichergestellt fühlen, fällt diese künstlichere Begleitung und das Vorausschlagen der Töne weg und wird auf die einfachen Weisen zurückgegangen.

§. [illegible].

Vom Beginn der hier angeordneten zusammenhängenden Uebungen ist der Schüler anzuhalten, die Taktschläge leicht und leise (§. [illegible]) mitzumachen, während der Lehrer die Takttheile durch die kurz, aber nicht heftig oder schallend ausgesprochenen Zahlworte

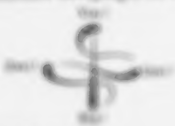
Eins! Zwei! u. s. w.

bezeichnet. Gelegentlich muss er bald einen, bald den andern Schüler statt seiner zählen lassen.

§. [illegible].

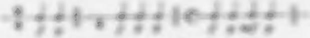
Die bisherigen Uebungen haben folgende Resultate und Geschicklichkeiten festgestellt oder angebahnt:

1. Befestigung der rhythmischen Ordnung und damit zugleich Ordnung der gemeinschaftlichen Leistungen; gleichviel ob in zwei- und dreitheiliger, vielleicht auch viertheiliger Ordnung gleicher, unzergliederter Takttheile. Das Gefühl der Taktordnung muss hierbei der Lehrer wecken, indem er die Hauptmomente durch schärfern Nachdruck der auf sie fallenden Taktschläge bezeichnet, besonders bei grösserer Schülerzahl oder geringerer Empfänglichkeit, durch festeres, aber nicht heftiges Aufschlagen; im Gegensatze zu den weichen und sanfteren zu führenden Bewegungen für die Nebentheile.



ausgeführt durch schärfere Betonung des
(Eins!).

im Gegensatze zu dem leichter auszusprechenden «Zwei» und «Drei», — oder in viertheiliger Ordnung durch Betonung des «Eins» und «Drei» (das «Eins» noch stärker als «Drei») herstellte. Ungefähr kann man sich dies so



vorstellen, wenn man den Gegensatz von *f* und *p* zufügt.

Diese Ordnung muss von Anfang an bestimmt, ja mit Strenge den Schülern eingeprägt, Zeitmaass und Betonung ihnen ganz fest angeeignet, besonders dem Vortrage hierauf unausbleiblich gehalten werden. Erst später, wenn der rhythmische Sinn ganz sichergestellt ist, kann man von dieser Strenge gelegentlich nachlassen und dem Wellenschlage des Gefühls so viel Spielraum gewähren, als überhaupt der Chorgesang zulässt.

8. Athemaufnahme, Schallmasse und Klangweise der Stimme. Hier muss vor Allem den nachtheilig wirkenden Verwöhnungen — Singen bis zur Athemlosigkeit, heftigem oder kläglich-geräuschvollem Athemaufnehmen, schreiendem oder dumpfem Stimmschall, Gaumen- oder Nasenklang und ähnlichen Widrigkeiten — entgegengetreten werden. Indess darf man nicht alsbald volles Gelingen erwarten oder erzwingen wollen; dies liegt ausser dem Vermögen der Schüler, deren Sinn erst für klare Auffassung des Richtigen geschärft, deren Organ erst für dessen vollkommene Darstellung, vielleicht nach langer Vorbereitung gebildet werden muss.

9. Reinheit der Aussprache und der Töne sind ebenfalls anzustreben, aber nicht anders als allmählich zu erreichen; man muss der Unentwickeltheit des Sinnes und Organs Rechnung tragen und lieber allmählichere Fortschritte annehmen, als durch Ungestüm und unverständige Beharrlichkeit den guten Willen der Schüler und die Frische ihres Organs gefährden. Überdies wirkt das Uebergewicht des Richtigen (§ 49) von Stunde zu Stunde kräftiger gegen die Abweichungen, die doch nur, jede für sich genommen, vereinzelten oder wenigen Schülern zuzurechnen.

Ausdrücklich ist zu erinnern, dass auf dieser Stufe der Anleitung jede theoretische Mittheilung soviel wie möglich ausgeschlossen, oder auf das eben ganz praktisch Nothwendige beschränkt bleibt. Das Taktwesen (das wir der Kürze halber unter seinem technischen Namen aufgeführt haben) wird nicht erklärt, sondern nur thatsächlich bezeichnet; es giebt jetzt für den Schüler noch keine Viertel, Taktarten, Pausen u. s. w., sondern nur Schläge oder Winke, den Einsatz u. s. w. zu bezeichnen; von Tonart, Tonleiter u. s. w. ist auch nicht die Rede. Alles, namentlich die Organbildung, wird soviel als möglich ohne weitere Erörterung dargestellt und geübt und nur im Beispiel (§ 133 u. w.) und [illegible] die theoretische Erklärung anzuregen.

Zweiter Abschnitt.

Treffübungen auf Grundlage der Durtonleiter.

1. Vorbereitung.

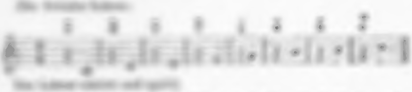
§. [illegible]

[illegible]

c d e f g a h c

[illegible]

[illegible]



[illegible]

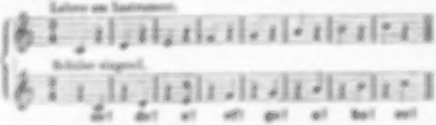
Tonleiter

[illegible]

§. [illegible]

[illegible]

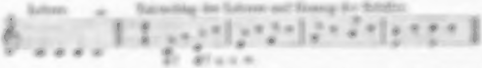
der Lehrer auf dem Haupttakttheil den Ton auf dem Instrumente ohne Begleitung anschlägt und die Schüler ihn zu dem folgenden Takttheile



bestimmt und hell, aber ohne Heftigkeit, kurz, aber nicht so kurz, dass nicht der Ton deutlich vernommen würde. Nöthigenfalls wird hierbei auf die früheren Uebungen zurückgegangen; meistens ist das nicht nöthig, die Tonleiter ist der Vorstellung schon genügend eingeprägt, um die folgenden Versuche sofort gelingen zu lassen.

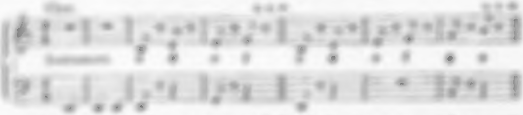
§. 116.

Jetzt sollen die Schüler die ganze Tonleiter aufwärts allein und ohne Vorspielen singen; nur der erste Ton wird vom Lehrer wiederholt angegeben, und dann beginnen die Schüler so —



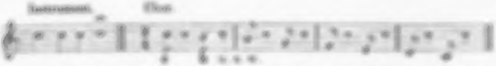
vom tiefsten zum höchsten Ton, jeden Ton vom nächsten durch Absatz der Stimme getrennt, jeden Ton ganz bestimmt angegeben (»auf den Kopf getroffen«), in mässiger Stärke, wie zuvor. Die Schüler werden angewiesen, nach je zwei Tönen Athem zu schöpfen, aber ganz leicht und kurz, ohne dass dadurch die Bewegung unterbrochen oder verzögert wird; das Tempo nimmt der Lehrer so, dass der Athem für je zwei Töne vollkommen ausreicht und zum Athemschöpfen [illegible] Zeit bleibt, — etwa *Allegro moderato*.

Schwanken die Schüler im Tonhalten, so versucht man, sie durch Mitspielen des ersten Tons von je zweien (c e g h) und dann von je vieren (c g) sicherzustellen. Diese Uebung nimmt also folgende Gestalt



an. Gelingt dies nicht, so muss auf die Vorbereitungen zurückgegangen werden.

Diese Uebung wird möglichst wiederholt und dann in gleicher Weise die herabsteigende Tonleiter



geübt. Ist auch sie gelungen, so wird abwechselnd erst die auf-, dann die absteigende Tonleiter

c d e f g a h c — c h a g u. s. w.

und umgekehrt erst die ab-, dann die aufsteigende Tonleiter geübt, damit sie in beiden Richtungen dem Sänger so klar und sicher in der Seele und in der Kehle sitze, wie die Untertasten einer Oktave dem Klavierspieler in den Fingern.

Nach jeder Ausführung der Tonleiter, also nach je acht Tönen, wird einen Augenblick geruht.

§. 108.

Diese Uebung dient der ersten Reihe der Treffübungen und einem grossen Theil aller fernern Ausführungen als Grundlage und muss deshalb sicher und klar durchgeführt werden. Man muss, auch nachdem sie gelungen, öfter auf sie zurückkommen und namentlich sie den weitern Treffübungen dieser Reihe voranschicken.

Sie wird begonnen mit der Gesammtheit aller Schüler, dann werden die Singenden in zwei Hälften gesondert, die einander ablösen, indem eine vorsingt, die andre wiederholt, z. B. erst die eine Hälfte

c d e f g a h c,

dann die andre Hälfte

c d e f g a h c,

und umgekehrt, oder eine der andern entgegensingt, z. B. die eine Hälfte

c d e f g a h c,

dann die andre Hälfte

c h a g f e d c

und umgekehrt. Hierauf wird der Chor noch weiter zergliedert, in Drittel oder Viertel der Gesammtheit, damit jeder Fehler und jede Unsicherheit klar erkannt und beseitigt werde. Hiernach wird die Uebung von Allen wieder wiederholt; der Chor muss nicht anders als mit dem Vollgefühl seiner Einheit und Kraft entlassen werden.

§. 109.

Die vorige Uebung muss dem Lehrer wenigstens ungefähre Kenntniss der Stimmbeschaffenheit seiner Schüler gewähren; er muss wenigstens mit einiger Sicherheit erkannt haben, welche Stimmen mehr zur Höhe, welche mehr zur Tiefe geeignet sind; auch der Stimmklang des Einzelnen stellt sich dabei heraus.

Diesen Wahrnehmungen gemäss theilt er nun die Gesammtheit der Singenden (Schüler) in zwei ungefähr gleiche Theile, in

erste und zweite,
hohe und tiefe Stimmen,
Diskant und Alt.

und trennt die beiden Stimmklassen örtlich von einander; der Diskant findet nach § 69 seine Stelle bei c c, der Alt bei a a. Versetzungen von einer zur andern Stimme bleiben vorbehalten, wenn der Lehrer bei näherer Beobachtung sie gerathen findet. Abgesehen hiervon bleiben von nun an Alt und Diskant gesondert, obgleich sie noch eine Zeit lang in demselben Tongebiete geübt werden.

Den Schülern wird angedeutet, dass von nun an jede Stimmklasse zusammenhalten, stets aber auf die andre achten muss, um gleichzeitig oder abwechselnd mit ihr in Thätigkeit zu treten. Hiermit wird die innere Einheit des Chors für die Zeit, wo seine Stimmklassen abgesonderte Aufgaben finden, angebahnt und das Ineinandergreifen der Stimmen vorbereitet.

6. Treffübung.

§ 101.

Die zweite, eigentliche Treffübung geht unmittelbar aus der ersten hervor und hat Theile der Tonleiter zum Gegenstande.

Der ganze Chor singt die ganze Tonleiter aufwärts, dann der Alt allein die Töne

c d e f g;

der Diskant setzt auf dem letzten Ton ein und singt

g a h c,

Alles in der oben gezeigten Weise:

Alt
a.
Diskant.
c d e f g g a h c

Nun wechseln die Stimmen; der Diskant singt

c d e f g,

der Alt fügt nach mit

g a h c.

Sogleich aber wird diese Uebung durch eine kleine Änderung geschärft, indem die vorangehende Stimme nur die vier ersten Töne

c d e f

giebt und die nachfolgende Stimme mit

g a h c

fortfährt, — dann umkehrt die vorangehende Stimme

c h a g

giebt und die folgende Stimme mit

f e d c

fortfährt. Die Kunststück ist klein, es besteht darin, dass die nachfolgende Stimme nicht den letzten Ton der vorangehenden nachsingt, also nicht auf einem angegebenen Ton sich stützt; hiermit beginnen die Stimmen selbständi-

[illegible] Nur der vorangehenden Stimme wird der Anfangston gegeben.

Diese Uebung wird mit stetem Wechsel der Stimmen, dann auch bei kleinerer Gliederung des Chors (z. B. in vier Stimmen) fortgesetzt, bis eine gewisse Sicherheit und Leichtigkeit erlangt ist.

Die Bewegung wird dabei lebhafter als zuvor genommen, so dass die vier oder fünf Töne jeder Stimme in Einem Athem — aber stets abgesetzt — gesungen werden können.

§. 305.

Bei diesem zweiten Schritte zur Selbstständigkeit wird den Schülern gesagt: es müsse von jetzt an jede Chorabtheilung die Töne, die von der andern gesungen werden, im Gedächtniss mitsingen, so dass sie augenblicklich im Stande sei, alles, was die vorangehende Stimme gesungen, zu wiederholen, oder den letzten Ton derselben, oder den nächsten Ton (den nächsten höhern im Hinaufgehen, den nächsten tiefern im Hinabgehen) anzugeben — und zwar mit Stimme und Namen. [illegible]

a d e f,

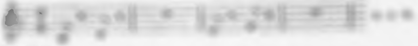
und auf seinen Wink [illegible] Abtheilung mit

g a h c

[illegible]

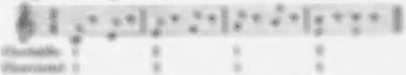
§. 306.

[illegible]



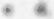
[illegible]

Dann wird die Classe wieder in zwei, dann in vier und noch mehr Glieder getheilt und die Tonleiter erst auf-, dann abwärts, ebenso wie zuvor mit eins und eins Tönen, mit zwei und zwei Tönen mit wechselnden Abtheilungen durchgeführt, erst in bequemer, dann in lebhafterer Bewegung, erst mit regelmäßiger Folge der Chorglieder, z. B.

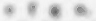


dann mit willkürlichem Wechsel durchgeübt. Zwischenpausen zum Athemholen sind dabei unnöthig.

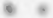
Ist dies gethan (es gelingt meist auf den ersten Versuch), so wechselt der Lehrer, nachdem er dies [illegible], in voller Willkür mit Gruppen von zwei und eins Tönen, lässt z. B. die erste Abtheilung



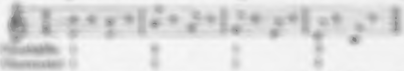
die zweite



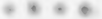
die erste, oder eine neue Gruppe, die dritte oder vierte



singen und übt in gleicher Weise die absteigende Tonleiter [illegible] regelmäßig,

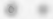


dann mit willkürlichem Wechsel der Gruppen durch, endlich auch mit willkürlichem Wechsel von zwei und eins Tönen, so dass z. B. die erste Chorgruppe



die zweite

die erste, oder eine neue Gruppe



erhält.

Zuletzt werden die Uebungen auf- und abwärts unmittelbar aneinander gehängt und nur mit einem kurzen Ruf

»Aufwärts! Abwärts!
Auf! Ab!«

in dieser Weise

in rechten Gang gebracht.

Die sämmtlichen Übungsgruppen werden durch kurzen Ruf:

»Eins! Zwei! ......«

oder auch [illegible]

werden, da diese Winke nicht mehr, gleich den Taktschlägen, in regelmässiger, aber ununterbrochener Folge geschehen.

3. Treffen nach Motiven.

§. 74.

Hierauf tritt der Lehrer mit der alsbald ergiebig werdenden Erklärung auf: eine Folge von zwei, drei oder mehr Tönen heisse

Motiv*),

jeder musikalische Satz sei aus solchen Motiven, die man sich als Keim des Satzes vorzustellen habe, hervorgegangen und zusammengesetzt. Dies ist sogleich an der Tonleiter selbst und ihren Zergliederungen anschaulich zu machen. Man lässt die vier ersten Töne der Tonleiter, dann die vier letzten singen und nennt die Reihe von vier Tönen ein

Motiv von vier Tönen;

man zerlegt die Tonleiter in je zwei und zwei Töne und nennt jede Gruppe von zwei Tönen ein

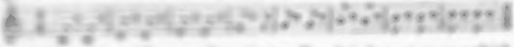
Motiv von zwei Tönen,

weiset auch darauf hin, dass im ersten Falle zweimal das Motiv von vier Tönen, im andern das von zwei Tönen in Anwendung gekommen sei. Hierbei wird ausgesprochen: in jedem Tonsatz werde das einmal ergriffene Motiv in der Regel eine Strecke weit wiederholt oder sonst benutzt, es erleichtere also die Auffassung und Ausführung ungemein, wenn man das Motiv erkenne, das eben jenem Satze zum Grunde liege.

Man mag dabei bemerken, dass sich die Wiederholung desselben Tons,

c c, — d d — u. s. w.

als Motiv gelten könne. Findet man die Anmerkung nicht überflüssig, oder bringt ein Schüler die [illegible] in Anregung, so muss das Motiv sogleich an einer neuen Darstellung der nun geübten Tonreihe, in dieser Weise



angewendet werden. Alles, was theoretisch zum Vorschein kommt, muss sogleich [illegible] Gesang werden. Ob [illegible] Bemerkung stattfinden soll, hängt von der Befähigung der Classe ab, [illegible] Anlagen und Fortschritten [illegible] abzuwägen.

§. 75.

Eine neue Reihe von Treffübungen knüpft sich an die Darstellung der [illegible], die man von den Motiven machen kann. Der Lehrer kündigt an: die Schüler sollten jetzt einen Theil der nöthigen Uebungen selbst erfinden. *Diese Aufgabe dient* besonders den lebhafteren Geistern, später auch den Schüchternen und Schlafferen, als neues Reizmittel. Es ist aber darin auch das durchgreifendste Mittel gegeben, im Bau der Tonsätze heimisch zu werden; denn auf Verwendung der Motive beruht die Fortspinnung des musikalischen Fadens für den Komponisten, — und ebenso auf der Einsicht in den Inhalt dessen Ausführung. Diese Einsicht aber ist dem stufenweisen Fortschritte, wie sich gleich jetzt und immerfort zeigen wird, leicht und sicher erlangbar.

---

*) [illegible] Motiv [illegible] Schülern, so kann man dafür [illegible] setzen.

Der Lehrer weiset darauf hin, dass durch den Motivengebrauch, der jetzt geübt werden solle, die Ausführung des Gesangs auf das Bedeutendste gefördert und erleichtert werde.

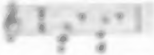
Als erste Art von Motivenverwendung bezeichnet er

Wiederholung des Motivs,

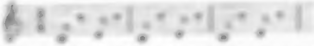
also nochmalige oder mehrmalige Darstellung desselben Motivs. Er bringt sie zur Anschauung, indem er eins der einfachsten Motive, von zwei Tönen,

c d,

erst von der einen Chorhälfte taktmässig



singen lässt, dann die andre Chorhälfte auffodert, es ganz in gleicher Weise nachzusingen, endlich das Motiv vom ganzen Chor einigemal wiederholt



u. s. w.

vortragen lässt. Zu üben ist hier nichts Bemerkenswerthes, doch durfte die Aufzeichnung nicht fehlen.

§. 306.

Als zweite Verwendungsweise nennt der Lehrer

Versetzung des Motivs,

das heisst, Wiederholung desselben auf andern Stufen. Dies soll an demselben Motiv gewiesen werden.

Hierbei bestimmt aber nicht der Lehrer, auf welche Stufe die Versetzung geschehen soll, sondern er regt die Schüler an, diese Bestimmung zu treffen. Er bezeichnet das Motiv ganz allgemein, keineswegs vollkommen erschöpfend: es bestehe aus zwei in der bekannten Tonleiter aufeinanderfolgenden Tönen und beginne mit dem Ton c; dies solle von nun an mit dem Ausdrucke bezeichnet werden: von unten auf c.

Er fragt: »Wo soll es nun stehen?« — Ein Schüler antwortet vielleicht: »auf c!« Das kann geschehen, aber es ist blosse Wiederholung, wie oben §. 305, nicht Versetzung, und bringt also nichts neues.

Ein andrer Schüler schlägt vor: »auf e!« — Dies, wie überhaupt

Alles, was nicht geradezu falsch oder irreführend ist, wird angenommen; der Lehrer lässt also

c d, e f

singen und fragt: welcher Ton der nächste sein würde? Meistens wird richtig g angegeben. Fällt die Antwort anders aus, so geht der Lehrer auf den Vorschlag des Schülers zurück, der nach dem Motiv c d den Ton e forderte. Er macht bemerklich, dass dies der nächste Ton nach dem Motiv sei, dass also die Versetzung auf den nächsten Ton beschlossen worden; folglich müsse nach der Tonreihe c d, e f wieder der nächste Ton, g, genommen, das Motiv auf g gestellt werden. Nun wird das Motiv noch einmal wiederholt, aber auf h. Das Ergebniss ist — die vollständige Tonleiter

c d, e f, g a, h c,

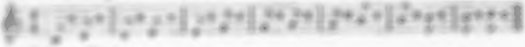
die schon gefühlt worden ist. Der Vorschlag war richtig, hat aber zu keiner neuen Gestalt geführt, sondern nur anschaulich gemacht, dass die Tonleiter aus viermaliger Versetzung des Motivs auf den jedesmaligen nächsten Ton gebildet erscheine.

Fragt ein Schüler, ob man immer in derselben Weise versetzen müsse? so wird diese Weise als einfachste und nächste bezeichnet, anderen Verfahren aber in Aussicht gestellt.

§. 107.

Der Lehrer fodert neue Vorschläge, das Motiv c d zu stellen. Ein Schüler schlägt vor: [illegible] auf f oder g, oder auf h. — Dies alles kann geschehen, wird als richtig anerkannt, für jetzt aber abgelehnt, weil noch nichts gefühlt worden, als was im geraden Laufe der Tonleiter, als einzigem Anhalt, den wir bis jetzt haben, liegt; c d … f, oder c d … g, oder c d … h sei nicht der gerade Gang der Tonleiter.

Ein zweiter Schüler schlägt vor, das Motiv auf d zu stellen, also auf den zuletzt angenommenen Ton. Die Versetzung wird also d e heissen, die nächste Versetzung sich wieder auf den zuletzt angenommenen Ton, e, stellen und hiermit eine Tonfolge entstehen, die der Lehrer bis zur Oktave nöthigenfalls



durchsingen lässt.

Dies ist die erste neue Gestaltung, da die §. 106 gefundene schon [illegible] war; noch mehr Gestaltungen sind vorgeschlagen und richtig befunden, wenn auch noch nicht ausgeführt worden. Die Schüler werden darauf hingewiesen, dass aus demselben geringen Motiv zwei und mehr Tonfolgen entstehen können; sie fangen schon jetzt an, die Wichtigkeit des Motivs und seiner Erkennung gewahr zu werden.

[illegible] und oft [illegible] noch [illegible] Gestaltungen werden, so [illegible] es zur Fertigkeit [illegible] kann [illegible] sich nach seiner [illegible] in jedem einzelnen Falle bestimmen, [illegible] in lebhafterer Bewegung, erſt vom ganzen Chor, dann bei zertheiltem Chor (§. 81) von den einzelnen Gruppen geübt. Bei der letzten Uebung kündigt der Lehrer an:

»Wir üben das . . . Motiv (z. B. c d) und verſetzen es auf die . . . (z. B. letzte . . . nächſte) Stufe!«

und beruft dann eine Gruppe nach der andern durch ſtummen Wink zur Ausführung.

§. 109.

Der Lehrer läßt noch einmal das Motiv c d ſingen und auf die nächſte Stufe verſetzen, ſo daß die Tonreihe

c d e f

entſteht. Er erinnert daran, daß ein Motiv auch mehr als zwei Töne in ſich faſſen könne (§. 104), z. B. vier; folglich konnten die vorſtehenden vier Töne Motiv ſein. Er läßt ſo ſingen und führt dabei ſtatt der bisherigen zwei Taktſchläge die Direktion mit vier Taktſchlägen (§. 108) ein. Dann fragt er: »was kann mit dem Motive geſchehen?«

Es kann wiederholt werden.

Es kann verſetzt werden, verſetzt auf die nächſte Stufe, —

c d e f, g a h c

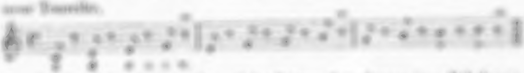
es ergibt ſich wieder die alte Geſtalt aus §. 103.

Es kann verſetzt werden — auf die vierte Stufe, das ergibt die Tonreihe

c d e f, f g a h ....,

die einmal geſungen wird.

Es kann verſetzt werden — auf die [illegible] Stufe, das ergibt eine neue Tonreihe,



die erſt mit einem Ruhepunkte auf den letzten [illegible] (zur Erholung), dann bei lebhafterer Bewegung ohne Ruhepunkt an den Tonnamen (wie immer) erſt vom ganzen Chor, dann gruppenweiſe durchgeführt wird.

Wir nehmen an, daß dies Alles auf Vorſchläge der Schüler (§. 99) geſchehen iſt, die befragt wurden, auf welchen Ton das Motiv geſtellt werden ſolle. Es bleibt noch ein unmittelbarer Vorſchlag: das Motiv auf den [illegible] Ton zu ſetzen, was die Tonreihe

c d e f, d e f g, e f ....

ergibt. Hier wird durch den Sprung von f nach d, g nach e .... etwas vom geraden Gange der Tonleiter abgewichen; aber der Sprung führt auf ſchon dageweſene Töne. Sollte ſich bei dem Sprunge Schwierigkeit in der Ausführung zeigen, ſo wird dieſelbe durch das Zwiſchenſingen ausgefüllt, ſtatt

c d e f, d ....

wird c d e f .... e .... d ....

geſungen. Dasſelbe geſchieht auch in ſonſtigen ähnlichen Fällen.

§. 169.

Jetzt erinnert der Lehrer: man habe aus demselben Motiv vier verschiedene Tonreihen bilden können, die sich nur in dem Punkte, wo das Motiv einsetzt, unterschieden. Nun sollen alle vier Gestaltungsweisen vermischt werden. Der Chor wird in Gruppen getheilt; eine derselben beginnt mit

c d e f.

eine andre bringt auf den Wink des Lehrers das erwähnte Motiv auf dem vom Lehrer genannten Tone, z. B. die zweite Gruppe auf den Wink und Zuruf »d!« die Töne

d e f g.

die dritte auf den Zuruf »f!« die Töne

f g a h.

die vierte auf den Zuruf »g!« die Töne

g a h c;

ja, man kann, wenn der Chor schon sicher genug ist, hin und her greifen, z. B. nach der letzten Gruppe f oder e folgen, so dass der Chor

f g a h oder e f g a

zu singen hätte.

Diese Uebung, die langsam und sorglich begonnen, allmählich zu grösserer Lebhaftigkeit gesteigert wird, befördert den sichern Ueberblick und die Handhabung der Tonreihe, sowie die allgemeine Achtsamkeit und Geistesgegenwart.

§. 170.

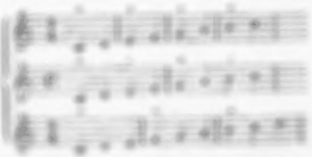
In gleicher Weise führt der Lehrer ein Motiv von drei Tönen,

c d e

zu den §. 158 gewonnenen Dreiklangsfolgen ein, deren Versetzungen den Tonreihen:

c d e, f g a u. s. w.
c d e, e f g u. s. w.
c d e, d e f u. s. w.

ergeben; die erste Tonreihe ist dem Tongehalt nach wieder die alte aus §. 168 bekannte, aber unter abweichender Bewegung. Die drei Bewegungsweisen

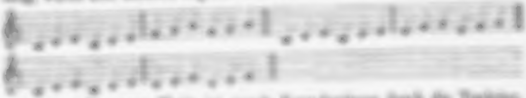


werden ohne weitere Erklärung als dass jetzt der erste von zwei Tönen, jetzt der erste von drei, jetzt der erste von vier Tönen Nachdruck und der dritte von vier Tönen ebenfalls Nachdruck, aber geringern als der erste, erhalten selbst, gleich im Gesang' ausgeführt. Noch zweckmäßiger ist es, wenn man gar keiner Erklärung und mündlichen Anweisung bedarf, sondern die bloßen schönen und leichtern Tonschritte bei den Schülern Verständniß finden. Wird der Unterschied vom zwei- und viertheiligen Maaße nicht gleich gefühlt und erkannt, so geht man darüber hinweg; später findet sich das Verständniß für feinere Unterscheidungen von selbst.

Vom dreitheiligen Motiv ist nur noch auf Motive von sechs Tönen (oder besser gesagt: zweimal drei Tönen) hinzuführen. Aus dem dreitheiligen Motive c d e würden folgende sechstheilige

c d e f g e
c d e e f g
c d e d e f
c d e e d e

zu bilden sein, nämlich auf dem jetzigen Standpunkte, von künftigen Fortschritten abgesehn. Das letzte dieser Motive ist allerdings bloße Wiederholung, würde aber dennoch folgende neue Tonreihen



gestalten. Das erste Motiv ist gerade Fortschreitung durch die Tonleiter, würde aber h, auf a, auf g, auf f, e und d zur Wiederholung gestellt werden können und hierdurch abweichende Tonreihen gestalten.

Nach allem bisher Entwickelten bedarf es für Motivbildung und Fortführung keiner weitern Erläuterung, — und wenn der Chor nicht allmählich fortsingen kann, keiner [illegible], nicht einmal einer so weit, wie bisher genügt, geführten Durcharbeitung. Nach den Erklärungen des Vorlesers wird, was hier gelernt werden soll, viel schneller gewonnen.

§ 71.

Alle bisherigen Gestaltungen beruhten auf der steigenden Tonleiter; die Motive selbst waren steigende, c d, c d e c c e.

Jetzt wird die dritte Veränderungsweise des Motivs,

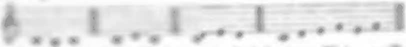
Verkehrung

angewendet. Verkehrt heißt ein Motiv, wenn es in entgegengesetzter Richtung geführt wird, abwärts, wenn es aufwärts ging, und aufwärts, wenn es abwärts ging. Das Motiv c d geht aufwärts; verkehrt wird es, wenn man vom letzten Ton abwärts zum ersten geht, also d c statt c d; die ganze aufsteigende Tonleiter c d e f g a h c wird durch Verkehrung zur absteigenden Tonleiter c h a g f e d c gemacht. Diese Erklärung soll den Schülern nicht theoretisch mitgetheilt, sondern praktisch zutheil werden.

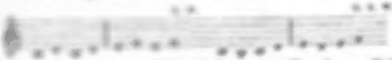
Zunächst spricht der Lehrer vor: (Wir wollen jetzt das Motiv c d verkehren selbst aufnimmt, als d c; — und verwendet das verkehrte Motiv auf dieselben Weisen, wie § 70 das ursprüngliche c d. In gleicher Weise werden die Motive c d e f und c d e in f e d c und e d c verkehrt, — und verwendet, wie zuvor die ursprünglichen.

§ 72.

Fasst man ein Motiv mit seiner Umkehrung zusammen, so zeigt sich, dass man einmal hinauf-, einmal hinabsteigt. Kann das nicht innerhalb eines Motivs geschehen? — Hier



zeigen sich mehrere solche Motive, die nach bekannter Weise zu Tonreihen verwendbar sind. Ob diese und wie sie derselben durchgeführt werden müssen, hängt von der Fassungskraft des Chors ab. Nur zwei derselben,



sind etwa auf- und abwärts empfehlenswerth für spätere Zwecke zur Uebung.

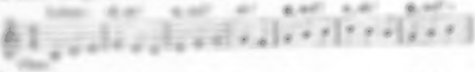
§ 73.

Nun aber erfolgt ein entscheidender Fortschritt: es wird mit dem ursprünglichen Motiv und seiner Umkehrung gewechselt. Hier übernimmt zunächst der Lehrer die Bestimmung, da bei der wachsenden Menge der Begriffe die Wahl durch die Schüler leicht in Schwanken und Zeitverlust führen könnte. Erst nachmals werden die Schüler zu Vorschlägen aufgefordert, wenn das Verfahren schon Gang gekommen ist.

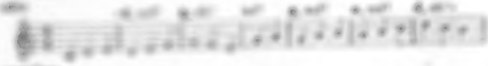
Der Lehrer setzt das Motiv fest — nehmen wir c d e an — und lässt es einmal singen. Dann theilt er den Chor in Gruppen, deren jede auf seinen Wink einsetzen soll, und kündigt nur an:

1. den Ton des jedesmaligen Einsatzes nennen,
2. durch die Worte auf! ab! (oder aufwärts! abwärts!)

bestimmen, ob das ursprüngliche Motiv oder die Umkehrung genommen werden solle. Beispielsweise könnte die Ausführung sich so



oder



gestalten.

Es ist vortheilhaft, wenn der Lehrer an der Stelle der früheren Gleichmässigkeit jene Unregelmässigkeit des Inhalts beobachtet, damit keine Uebung mechanisch sich herausstelle. Er wird einem der vorstehenden Beispiele etwa und zwei Takte einander gleich (es wird bemerkt: man könnte statt der drei Töne die ersten sechs als Motiv ansehen), im zweiten Beispiel scheinen die vier ersten Takte mit den folgenden Stufen in Versetzung wiederzukehren, so dass sie ein Motiv von zwölf Tönen darbieten.

§. 274.

Wieviel Motive durch dergleichen Zusammensetzungen und wieviel Tonreihen durch Wiederholung, Versetzung und Verkehrung dieser Motive gebildet werden können, würde schwer zu berechnen sein. Alle diese Möglichkeiten gar praktisch durchzuarbeiten, ist ganz unausführbar.

Wie weit der Lehrer in der praktischen Durchbildung gehen soll, hängt von der Befähigung der Schüler ab. Der Zweck dieser Uebungen ist, wie schon gesagt: ihnen die Tonleiter nach beiden Richtungen (auf- und abwärts) im Ganzen und in der Zertheilung zu klarer Vorstellung und sicherer, geläufiger Darstellung vollkommen eigen zu machen, so dass jedes Chorglied auf den Wink des Lehrers den ihm zufallenden Abschnitt mit untrüglicher Sicherheit einsetzen und durchführen kann. Nur die lückenlose Tonfolge der Tonleiter ist Inhalt aller dieser Aufgaben; die bereits §. 263 erwähnten Rückgriffe zu schon dagewesenen Tonstufen sind die einzige Abweichung von der lückenlosen Darstellung der Tonart.

Nach den Erfahrungen des Verfassers wird dieses Ziel unschwer und ohne allzugrossen Aufwand von Uebungen erreicht. Die Reihe der oben gegebenen Uebungen im Nothfalle zu vergrössern, muss jedem Lehrer jetzt leicht werden.

6. Ablösung von der Tonleiter.

§. 275.

Bisher war die lückenlose Tonleiter Anhalt für Tonreihen; jetzt muss man diesen Anhalt nach und nach aufheben lernen. Durchgreifende Uebungen für diese Geschicklichkeit folgen später; hier findet eine Vorübung ihre Stelle, die für die nächstfolgenden Aufgaben genügt. Diese Vorübung führt dahin, Töne ausser der Reihe der Tonleiter zu treffen.

§. 276.

Der Chor wird in zwei Hälften getheilt; die eine Hälfte singt

5 8 5,

die andre singt: 5 5

Wenn dies nicht sogleich gelingt, singen beide Hälften zusammen

5 8 5

und dann wiederholt die eine Hälfte alle drei Töne, während die andre angewiesen wird, zwar mitzusingen, aber den mittlern Ton nur leise mitzusingen und bei nochmaliger Wiederholung ganz wegzulassen, so dass sie zu dem Gesang der andern Hälfte,

5 8 5

singt: 5 5

mitsingt. Meistens bedarf es dieses Umwegs nicht. Bei dieser und allen folgenden Uebungen wechseln beide Hälften ihre Aufgaben.

Nun wird das Motiv von drei Tönen [illegible]; die eine Chorhälfte singt

c d e,

die andre: c . . . e;

endlich werden beide Motive verbunden, die eine Hälfte singt

c d e d c,

die andre: c . . . e . . . c,

die eine: c d e d c,

die andre: c . . . e . . . c,

zuletzt beide: c e und c d e d c.

Erläuterungsweise wird ausgesprochen: man habe jetzt gelernt, die dritte Stufe (von der ersten) oder eine Terz*) auf- und abwärts (c e und e c) zu treffen.

Man verschmähe diese Umständlichkeit nicht, weil die allermeisten Schüler ohne Zweifel im Stande sind, die Töne c—e auf- und abwärts nach dem blossen Gehör sofort nachzusingen. Die Geschicklichkeit des Treffens beruht nicht auf dem instinktiven Nachmachen- oder Nachsingenkönnen, sondern wesentlich vielmehr darauf, dass alle Töne in bewusstmässigem Zusammenhange gefasst werden. Die einzige Grundlage dafür ist aber bis hierher die Tonleiter.

§. 277.

In gleicher Weise wird die neue Uebung über die ganze Tonleiter fortgesetzt. Der Lehrer lässt den ganzen Chor

c . . . und dann d,

dann den einen Halbchor von da drei Stufen weit,

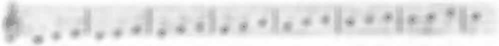
d e f

singen, den andern Halbchor daraus

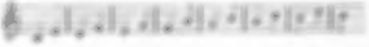
d . . . f

hervorheben und die ganze vorige Uebung auf den neuen drei Stufen wiederholen. Dann geht der ganze Chor von c stufenweise bis e, ferner von c bis f, von c bis g, bis a, bis h, — und auf jeder neu erlangten Stufe (e, f, g, a, h) wird die Terzübung wiederholt.

Zum Schlusse wird vom einen Halbchor



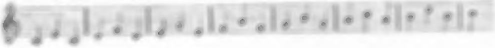
und vom andern



---

*) Ob diese Benennung eingeführt werden darf, hängt vom Bildungsstande des Chors ab. Unerlässlich ist sie nicht.

endlich von beiden Halbchören



gesungen.

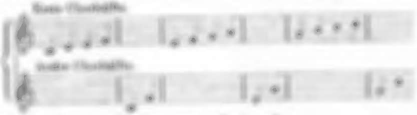
§. 275.

In ganz ähnlicher Weise wird nacheinander der Schritt auf die vierte, fünfte, sechste, achte Stufe,

c̄ — f̄, c — g, c — a, c̄ — c̄,

nicht aber auf die siebente Stufe (c — h) geübt; der Schritt auf die siebente Stufe müsste hier noch auffallend und widrig erscheinen und wird später auf leichte Weise geschehen.

Jede Tonstufe, die von c aus getroffen ist, wird durch die ganze Tonleiter, soweit die Stimmen des Chors reichen, geübt. Die Folge der Schritte zur vierten Stufe (der Quarte) wird zunächst in dieser Ordnung



durchgeführt, die man alle Quarten nach einander

c d e f. d e f g.
c f. d g.

u. s. w. hin und her, auf- und abwärts übt. Die letztere Uebung muss in lebhafter Bewegung erfolgen, dann haben die fehlerhaften Schritte f — h und h — f keine erhebliche Schwierigkeit.

Quinten hintereinander (c — g, d — a) zu üben, ist nicht ratsam; wohl aber können Sexten (c — a, d — h) geübt werden, soweit der Stimmumfang reicht.

§. 276.

Das Bestätigen macht die Uebung aller dieser Schritte durcheinander.

Der Lehrer lässt zunächst von einer Chorhälfte c̄, von der andern den Ton angeben, den er nach c haben will; er fordert z. B. nach c̄ von der andern Chorhälfte d, dann wieder nach c vom andern Halbchor f u. s. w., so dass Tonreihen, wie diese —

c d, c f, c a, c g, c f, c c ......
oder: c a, c g, c f, c c ......
oder: c g, c a, c f, c g, c c ......

entstehen, von denen c stets von der einen Chorhälfte gesungen wird, die andern Töne von der andern. Eine besondere Tonreihe kann diese

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Dritter Abschnitt.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

§ [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

§ [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

dies nur ausnahmsweise, wenn die drei Stimmen nicht anders herzustellen sind, und vorübergehend geschehn darf, damit nicht der Stimmkarakter leide.

Uebrigens darf die Drei- und Viertheilung nicht abhalten, jeder einzelnen Stimme den erreichbaren Umfang zu eigen werden zu lassen. Stets muss auf Zweitheilung zurückgegangen und der Diskant zu dem Umfang von $\overline{c}$ bis $\overline{\overline{g}}$ und weiter, der Alt von $\overline{\overline{d}}$ bis g oder sogar f gefördert werden.

2. Stärkung, Ausgleichung der Stimme.

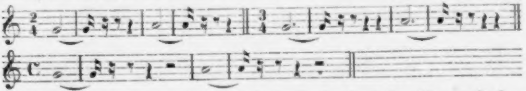
§. 286.

Mit diesen Uebungen fallen die Stimmübungen zur Steigerung der Schallkraft, zur Ausgleichung der Stimme und engen Verbindung (Verschmelzung) der Töne zusammen. Alle Uebungen, und so auch die nachfolgenden, werden in der Mittellage begonnen und von da über die tiefern und höhern Tonlagen allmählich ausgebreitet.

Zunächst ist die Athemkraft zu erhöhn. Man beginnt mit der Mittellage (für den Diskant und fast auch für den Alt $\overline{g}$ $\overline{a}$ $\overline{h}$ $\overline{\overline{c}}$) und lässt die Töne nach der frühern Weise zu der Silbe

Ta

kurz und mit Absätzen singen, dann (wie schon §. 229 andeutet) bis in das dritte, hierauf bis in das vierte und fünfte Viertel in mässiger Bewegung



aushalten. Zeigt sich ein Theil der Schüler für das Aushalten bis zum fünften Viertel zu schwach, so bleibt man einstweilen bei dem Aushalten bis in das dritte und vierte, nimmt aber allmählich und unmerklich langsamere Bewegung.

Sobald die Töne einmal mit der Silbe **Ta** durchgeführt sind, wird das reine

A

zur Anwendung gebracht, Benutzung des Athems und Stimmanschlag geregelt und auf taktscharfen Einsatz, der durch Aussprache des **T** besser als durch den blossen Selbstlaut befördert wird, gehalten. Bei dieser Uebung werden alle Töne gleich stark genommen und gleichmässig ausgehalten.

3. Stärkemaass.

§. 287.

Hieran schliesst sich die Uebung, die Töne in bestimmtern Stärkegraden zu singen. Sie beginnt, wie alle Stimmübungen, bei dem bequemsten Ton für den vereinten Chor, bei $\overline{g}$. Man lässt denselben vom Chor singen und gleicht das Kraftmaass wenigstens einigermaassen aus, indem man die vorlautesten Stimmen zur Mässigung, die schlaffen zur Anspannung anweist.

Sobald der Ton in ungefährer Gleichmässigkeit erschallt, lässt man ihn wiederholen, fodert aber auf, ihn ein wenig leiser zu singen und wiederholt diese Foderung so lange, bis ein vom bisher üblichen Schallmaasse vollkommen deutlich unterschiednes Piano austritt. Darauf wird eine dem ganzen Chor erreichbare Tonreihe erst im gewöhnlichen Stärkemaasse, dann im Piano gesungen und wiederholt.

In gleicher Weise wird das Forte angebahnt; man beginnt mit dem bequemsten Ton in gewohnter Schallkraft und lässt ihn erst ein wenig, dann immer mehr verstärkt wiederholen, bis sich ein ganz deutlich vom gewohnten Schallmaass unterschiednes Forte herausstellt. So ergeben sich drei Abstufungen der Schallkraft, die man den Schülern als

mittelstark (*mezzo forte*),
leise (*piano*),
stark (*forte*)

bezeichnet. Jede wird in der gemeinsamen Tonreihe wiederholt dargestellt.

4. Notenschrift.

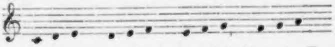
§. 288.

Auf dem jetzt erreichten Punkte des Lehrgangs ist die Anwendung der Notenschrift theils wegen des angewachsenen Uebungsstoffs, theils für die bevorstehende Ausführung von Gesängen nothwendig.

Die Weise, mit den Noten bekannt zu machen, ist §. 102 gezeigt. Dieser Lehrtheil muss bald nach Begründung der Treffübungen angebahnt und in gleichem Schritte mit diesen fortgeführt werden, so dass die Schüler erst die Noten innerhalb der fünf Linien lernen und die Notenleiter sich allmählich mit der Erweiterung des Stimmgebiets ausdehnt.

Es wird irgend ein Motiv, z. B. **c d e**, festgesetzt und gesungen; dann wird es von jedem Schüler auf seiner Notentafel (§. 67) aufgezeichnet. Anfangs schreibt, wenn Alle mit der Notirung des Motivs fertig sind, der Lehrer dasselbe an die grosse Tafel und fodert auf, hiernach etwaige Fehler zu beseitigen, sieht auch selber bald bei diesem, bald bei jenem Schüler nach und lässt von diesem die Notirung der Nächstsitzenden nachsehn.

Hierauf wird die Verwendungsweise des Motivs (z. B. dass es auf die nächste höhere Stufe gesetzt werden solle) bestimmt, das Motiv mit der nächsten Fortführung (also z. B. **c d e**, **d e f**) genannt und gesungen und den Schülern aufgegeben, es nun drei-, vier-, mehrmals auf Noten fortzuführen (das obige Beispiel würde mit viermaliger Verwendung so



notirt werden müssen), worauf zuletzt unter jede Note der Tonname geschrieben und das Ganze von Noten, mit Unterlegung der Tonnamen, in gleichmässiger Bewegung nach den Winken des Lehrers gesungen wird.

Der einzige Schlüssel, den die Chorschule für Diskant- und Altstimmen anzuwenden hat, ist der *g*-Schlüssel. Sollte es nöthig befunden werden, auch den Diskant- und Altschlüssel zur Anwendung zu bringen, so muss es so spät wie möglich geschehn und jedenfalls nicht eher, als bis der *g*-Schlüssel vollkommen geläufig worden. Uebrigens erleichtert die §. 102 bis 104 gezeigte Methode des Notenlehrens das Hineinfinden in andre Schlüssel ungemein.

Vierter Abschnitt.

Taktwesen. Schreibart für verbundne Töne.

§. 289.

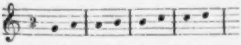
Um allzugrosse Zersplitterung des Lehrstoffs zu vermeiden, muss wenigstens ein Theil der Taktlehre hier zusammengestellt werden. Dies darf aber durchaus nicht verleiten, in der Ausübung der Lehre den zusammengehäuften Stoff den Schülern gleichfalls ungetrennt zu überliefern. Vielmehr greift der gegenwärtige Abschnitt unmittelbar in die eigentliche Gesangübung ein, die der folgende Abschnitt vorzeichnet. Es muss also jede Lehre des vorliegenden Abschnitts unmittelbar mit den Uebungen des folgenden Abschnitts verknüpft und in die letztern übergeführt werden.

1. Taktwesen.

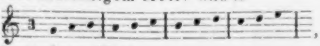
§. 290.

An einer längern Notirung der Treffaufgaben, z. B. an der §. 288 gezeigten, wird jetzt den Schülern bemerklich gemacht, dass aus der längern Notenreihe das Motiv, aus dem jene gebildet und zu treffen sei, nicht klar genug hervorträte, um gleich auf den ersten Blick erkannt zu werden.

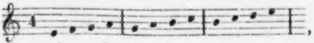
Es wird daher festgesetzt, das Motiv und jede Wiederholung desselben durch dazwischengezogne Striche zu scheiden, um sie auf den ersten Blick deutlich zu erkennen. Ein Notensatz, der ein Motiv von zwei Tönen durchführt, wird also dieses Ansehn



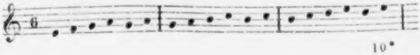
haben, ein Satz mit dreitönigem Motiv wird so



ein Satz mit viertönigem Motiv so

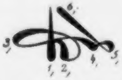


ein Satz mit sechstönigem Motiv so



notirt werden. Die vorgesetzten Ziffern zeigen gleich die Zahl der Notenstellen an.

Diese Beispiele werden vom Chor ausgeführt, und zwar in gleichmässiger Bewegung, also gleicher Dauer aller Töne und unter Leitung durch die bekannten Direktionszeichen. Für Motive von zwei, drei und vier Tönen sind dieselben §. 249 und 252 gegeben. Motive von sechs Tönen werden bei langsamer Bewegung so



bezeichnet; bei schneller Bewegung wird mit zwei Schlägen der erste und vierte Ton bezeichnet. Stets wird der erste Ton durch schärfern Niederschlag, auch wohl durch betonte Aussprache des Zahlworts

Ein!

(§. 104) hervorgehoben, um die Schüler zu gleicher Betonung anzuregen. Nöthigenfalls werden sie gelegentlich dazu aufgefodert; doch muss dabei jede Uebertreibung abgelehnt und wo möglich die Betonung dem unabsichtlich wirkenden Sinn für Ordnung abgewonnen werden.

§. 291.

Sobald diese Uebung in Gang gesetzt ist, wird den Schülern einfach mitgetheilt,

> dass die Tonstücke selbst durch Eintheilung in gleiche Abschnitte geordnet und übersichtlich gemacht werden,

und dass man jeden solchen Abschnitt von einem Strich zum andern

Takt,

die Striche aber, welche die Takte scheiden,

Taktstriche

nennt.

Es wird ferner an den vorstehenden Beispielen gezeigt, dass in dem einen Tonstücke jeder Takt zwei, in einem andern jeder drei, vier, sechs Töne*) u. s. w. in sich fasse, dass es hiernach verschiedne Ordnungen oder

Taktarten

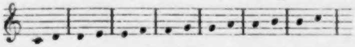
gebe, zwei- oder drei-, vier-, sechstheilige u. s. w., in jeder Taktart aber die Töne, nach deren Zahl die Taktart bestimmt werde, hiessen. Sie seien es, welche schon bisher durch die Taktschläge bezeichnet worden sind.

---

*) Dass diese Erklärung nichts weniger als genau ist, da durch Zergliederung der Takttheile in kleinere Töne mehr, und durch eingestreute Pausen weniger Töne als Takttheile in einem Takte — und weniger oder mehr Töne (Theile und Glieder durch einander gerechnet) in einem Takt' als im andern zum Vorschein kommen können, ist leicht einzusehn. Allein auf dem gegenwärtigen Standpunkte genügt die Erklärung, und würde jedes weitere Eingehn abstrakte Theorie ohne sofortige Verwendung bleiben. Der praktische Unterricht muss sich stets dem Moment anschliessen.

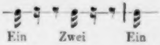
§. 292.

Diese theoretischen Mittheilungen müssen sogleich zu praktischer Anschauung und Uebung dienen. Sobald die erste Taktart (die zweitheilige) genannt ist, schreibt der Lehrer eine nach derselben abgefasste Tonreihe, z. B.



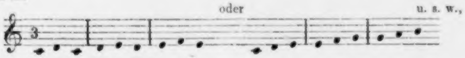
an die grosse Tafel und fragt, wieviel Töne jeder Takt enthalte? — welche Taktart also hier vorhanden sei? Nach Ermittelung der letztern wird sie durch eine Ziffer unmittelbar vor der ersten Note angezeichnet, die Schüler lesen die Tonreihe vor, tragen sie in ihre kleinen Notentafeln und singen sie zu den Tonnamen (**c d** ...) und nach den Taktschlägen des Lehrers.

Gelegentlich, besonders wenn sich Unsicherheit im Takte zeigt, zählt der Lehrer zu den Taktschlägen die Takttheile mit lauter, aber nicht heftiger Stimme und ganz kurzer Aussprache, so —

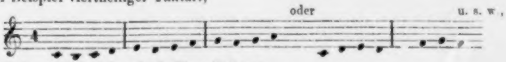


(nicht Eins, sondern Ein), um den Schülern das Taktmaass einzuschärfen.

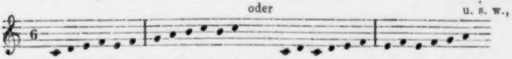
In gleicher Weise schreibt der Lehrer eine Tonreihe dreitheiliger Taktart, z. B.



ein Beispiel viertheiliger Taktart,

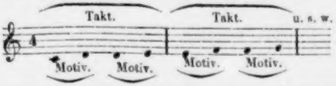


endlich ein Beispiel sechstheiliger Taktart,



an die grosse Tafel und verfährt damit, wie zuvor.

Bei dieser Gelegenheit kann angemerkt werden, dass nicht etwa jedes Motiv stets einen Takt ausfülle; das Motiv **c d** z. B. könne in viertheiliger Taktart in jedem Takte zweimal



aufgeführt werden; bei spätern Fortschritten zeige sich das noch deutlicher.

Ohne besondern Anlass (z. B. durch Fragen der Schüler) kann übrigens diese Bemerkung unterbleiben, weil sie keinen unmittelbar praktischen Nutzen hat.

2. Geltung.

§. 293.

Nach der Aufweisung von Takttheilen und Taktarten werden die Schüler darauf aufmerksam gemacht, dass bisher in jeder Tonreihe ein Ton so lange Zeit erhalten habe, wie der andre, ein Ton wie der andre sei auf einen Taktschlag gefallen und die Taktschläge seien der Zeitdauer nach ganz gleichmässig gefallen. Indess sei es möglich, einem Ton längere oder kürzere Zeit als dem andern zuzumessen, z. B. einen Ton noch einmal so lang oder nur halb so lang wie den andern zu nehmen.

Die Länge, die einem Ton im Vergleich zum andern zugemessen sei, heisse die

Geltung

desselben.

Von allen Geltungen werden zunächst nur zwei,

das Viertel und
die Halbe

mitgetheilt, die klar unterschiednen Notengestalten gewiesen und die Grösse der Geltung dahin bestimmt:

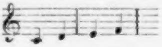
eine Halbe gilt soviel als zwei Viertel, oder noch einmal soviel als eins,

und

ein Viertel gilt halb soviel als eine Halbe, oder zwei Viertel gelten soviel wie eine Halbe.

§. 294.

Beide Geltungen werden sogleich praktisch an einem Satze zur Anwendung gebracht. Der Lehrer schreibt diese Noten



an die Tafel und fragt:

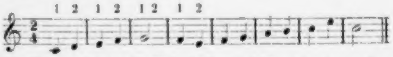
»Wieviel Noten stehn in jedem Takte?«

— Zwei.

»Welche Geltung haben sie?«

— Viertelgeltung — es sind Viertelnoten.

Nun wird die frühere Taktvorzeichnung (§. 292) vervollständigt und aus obigem Anfang ein ganzer Satz, z. B.



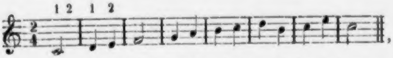
gebildet. Die Taktart ist $\frac{2}{4}$, die Takttheile sind Viertel, sie werden durch die Taktschläge des Leitenden bezeichnet. Folglich fallen auf die Halbe im dritten Takte zwei Schläge. Man kann diese

Takteintheilung

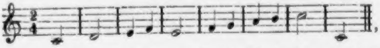
(das ist bekanntlich der Kunstname) anfangs durch übergesetzte Ziffern, wie oben in den vier ersten Takten, vor Augen stellen.

Die Schüler schreiben den Satz ab und singen ihn zu den Tonnamen vom Blatt. Zur Erleichterung oder Erinnerung wird darauf hingewiesen (durch Abfragen herausgebracht), dass das Motiv des ersten Taktes in Takt 2, 5, 6 wiederkehrt, Takt 4 aber verkehrt wird.

Etwas schwerer für Anfänger ist die Ausführung dieses Satzes,



der in seinem ersten Takte nicht die Takttheile zu Gehör bringt, sondern eine Halbe, — ferner dieser,



der bis Takt 3 auf die Takttheile warten lässt und überhaupt nicht durch Herausstellung eines Motivs die Fasslichkeit befördert.

§. 295.

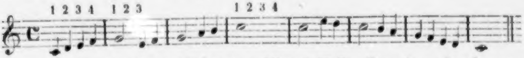
Jetzt wird

die Ganze

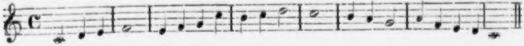
oder ganze (Vierviertel-) Note gezeigt und deren Geltung so:

»Eine Ganze hat (gilt so viel als) zwei Halbe, oder vier Viertel,«

festgesetzt, auch die Taktvorzeichnung ($\frac{4}{4}$ oder vielmehr **C**) mitgetheilt und ein Satz (Periode), z. B. dieser,

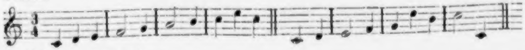


angeschrieben, der alle drei Geltungen (Viertel, Halbe, Ganze) zur Anschauung bringt. Die Takteintheilung und Direktion mit vier Schlägen wird erläutert und das Ganze in bisheriger Weise zur Ausführung gebracht. Einer oder zwei andre Sätze, deren Eintheilung nicht gleich in voller Deutlichkeit (für Anfänger) hervortritt, z. B.



genügen, diese Taktart fester einzuprägen.

In gleicher Weise wird der Dreivierteltakt gezeigt und an ein Paar Sätzen



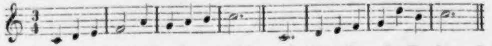
praktisch ausgeprägt.

§. 296.

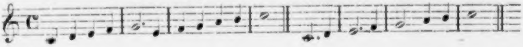
Hier ist der nächste Anlass, die Bedeutung des

Punkts

hinter einer Note, deren Werth (oder Geltung) er um die Hälfte erhöht (oder verlängert), zu zeigen. Die vorstehenden Sätze schliessen offenbar in unfester, schlaffer Weise, nicht auf dem ersten und betonten, sondern auf dem dritten, nicht betonten Takttheile. Dies war unvermeidlich, weil wir nicht Noten von Dreiviertelgeltung haben. Der Punkt erhöht den Werth einer Halben um die Hälfte, von zwei auf drei Viertel. Die nachstehenden Sätze



haben mit Hülfe des Punkts festen Schluss erhalten. Dass der Punkt auch in andern Taktarten Anwendung findet, wird an diesen Sätzen (oder ähnlichen)



gezeigt.

§. 297.

Hiernächst muss die

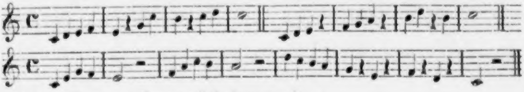
Pause

eingeführt werden. Wozu sie dient, ist Sängern, die für ihr Organ der Ruhemomente bedürfen, leicht begreiflich zu machen; allenfalls erinnere man daran, wie Jeder gewohnt ist, die Schläge einer Glocke mit Unterbrechung

Eins .... Zwei .... Drei

zu zählen.

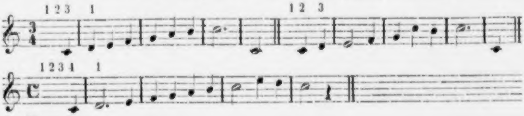
Es werden vorerst nur die Viertel- und die halbe oder Zweiviertelpause gezeigt, die ganze Pause erst später, wenn man ihrer bedarf. Einige Sätze



genügen, diese neue Form praktisch zu machen.

§. 298.

Ohne weitere Erklärung wird ferner an Beispielen, wie diese,



die Form des

Auftakts

gezeigt. Es bleibt dabei, dass jeder Takt in einer Taktart die volle Zahl der

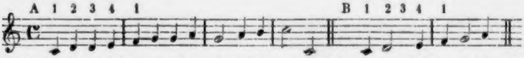
Takttheile haben muss, z. B. im Dreivierteltakte jeder Takt drei Viertel. Nun fängt aber der erste der vorstehenden Sätze mit einem einzigen Viertel an, es fehlen also zwei Viertel. Diese kommen am Ende des Satzes nach. Bei der Ausführung werden (wie die Ziffern vor dem ersten Ton der obigen Sätze andeuten) die fehlenden Takttheile durch Taktschläge bezeichnet. Erst später, wenn der Chor taktsicher ist, können diese stummen Schläge wegfallen.

§. 299.

Nach der Form des Auftakts ist die

Synkope,

jedoch ohne nähere Erläuterung und ohne nähere Erklärung des Kunstnamens, nur als Uebung im Takteintheilen einzuführen. Man lässt einen Satz, wie diesen bei A



notiren und ausführen, ändert aber dann die beiden ersten Takte wie bei B und wiederholt den Satz in dieser Gestalt.

§. 300.

Wenn Bildungsstand und Wissbegier der Schüler über die Form des Auftakts Erläuterung fodern, dann findet der Lehrer keine anschaulichere, als in der Sprache. In ihr fällt die Betonung bald auf die erste Silbe, z. B. in

Váter, — Lábsal, — Váterland, —
Ándacht schwebt empor, —
Freúde schöner Götterfunken, —

bald auf die zweite Silbe, z. B.

Gedánke, — Beseélung, — Verráth, —
Das Váterhaus, —
Ein Veílchen auf der Wiese stand, —

bald auf die dritte Silbe, z. B.

in der Thát, — die Gewált, — er ist dá, —

bald auf die vierte Silbe, z. B.

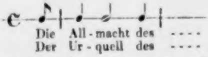
in der Gewáltthat, — in der Besónnenheit,

welcher letztere Fall im Viervierteltakt mit drei Vierteln (oder auch drei Achteln) Auftakt gesetzt werden könnte. Man lasse die Schüler diese Worte sprechen und bestimmen, welche Silbe Nachdruck gefodert hat, mithin im Gesang' auf den Haupttakttheil (erster Ton im Takte) gelegt werden muss; hiernach ergiebt sich, ob mit vollem Takt oder im Auftakt, und mit wieviel Silben im Auftakte gesungen werden muss.

Auch die Synkope lässt sich auf diesem Wege, z. B. an den Sätzen

Die Allmacht des Herrn, —
Der Urquell des Bösen, —

die sich füglich so



betonen lassen, anschaulich machen; dass auch andre Rhythmisirungen hier möglich sind, bemerkt man leicht.

§. 301.

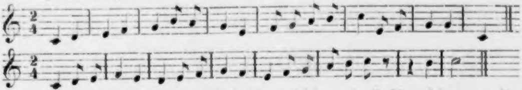
Nun erst wird in der, §. 293 gebrauchten Weise den drei bekannten Geltungsarten die des

Achtels

nach Werth und Gestalt der Note und Pause mitgetheilt und an einigen Sätzen, wie diese, zu den Tonnamen gesungen. Takttheile sind hier, wie die Vorzeichnung zeigt, die Viertel, einige derselben sind aber in kleinere Noten zerlegt; den Namen

Taktglieder

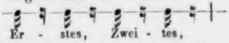
für alle Zerlegungen der Takttheile können sich die Schüler (wenn es auch nicht gerade nöthig ist) merken.

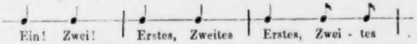


Findet die Eintheilung (Takteintheilung, §. 294) Schwierigkeit, so zählt der Lehrer statt »Ein! — Zwei!« — (§. 292)

»Erstes! Zweites!«

(jede Silbe kurz, aber in genauem Gleichmaass ausgesprochen) und setzt dabei fest, dass das Zahlwort den Takttheil, jede Silbe desselben ein Taktglied bedeute. Dieses Zählen muss übrigens schon vor der Stelle, die Schwierigkeiten bietet, beginnen; z. B. im ersten obiger Sätze könnte füglich zu den drei ersten Takten gezählt werden. Ist dagegen die Achtelgeltung bereits eingeprägt, so kann (z. B. Takt 4 jenes Satzes) zu der schärfern Zählweise nach Takttheilen zurückgegangen werden.





§. 302.

Nach der Aneignung des Achtels kann die Taktart des

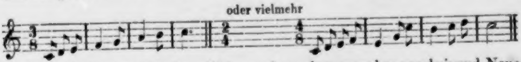
Dreiachteltakts,

der wesentlich nichts Anders ist, als der Dreivierteltakt, in halb so grossen Takttheilen dargestellt, und der

Sechsachteltakt

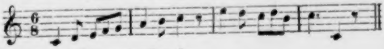
mitgetheilt werden, neben den bisher betrachteten Taktarten die üblichste.

Um anschaulich zu machen, dass die Grösse der Takttheile das Wesen der Taktart nicht ändert, sind ein Paar Sätze, z. B. aus §. 295 der vorletzte und aus §. 297 der erste in Taktarten mit kleinern Gliedern umzuschreiben;



und die Schüler tröstlich darauf hinzuweisen, dass manches anscheinend Neue mit Dagewesenem gleichbedeutend und schon gelernt ist.

Der Sechsachteltakt wird an ein Paar Sätzen, wie dieser,



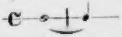
zur Anschauung und Uebung gebracht.

2. Schreibart für verbundne Töne.

§. 303.

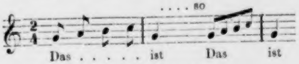
Zweierlei Arten von Verbindung kommen hier zur Betrachtung.

Erstens kann die Absicht sein, einen Ton über die Dauer seiner Geltung hinaus zu verlängern; dann wird er bekanntlich nochmals geschrieben und beide Noten werden durch einen **Bogen** verbunden, wie hier

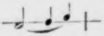


durch die ganze Note, verbunden mit einer Viertelnote, dem Ton die Geltung von fünf Vierteln gegeben wird.

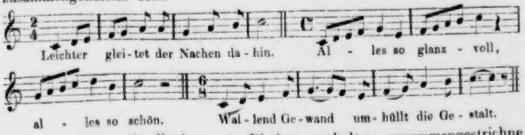
Zweitens kann die Absicht sein, verschiedne Töne zur Verlautbarung einer einzigen Silbe des Textes zu vereinen. Dann werden die Noten, wenn es Achtel (oder Noten noch kleinerer Geltung) sind, zusammengestrichen, z. B. statt



geschrieben, oder sie werden durch Bogen, z. B. so,



zusammengehalten. Hier


Leichter glei-tet der Nachen da-hin.
Al - les so glanz - voll,
al - les so schön.
Wal-lend Ge-wand um-hüllt die Ge - stalt.

sind einige Sätze, die alle Arten von Bindung enthalten, zusammengestrichne Achtel, mit Bogen verbundne verschiedne Töne, durch Bindung verlängerte Geltung desselben Tons.

Bei der Uebung wird

1. jeder Ton mit seinem Tonnamen,
2. jeder Ton zu der Silbe **La**,
3. jede verbundne Tonreihe zu der einmaligen Silbe **La**

und dann erst alles zum Text, wie er oben steht, gesungen.

Fünfter Abschnitt.

Ausführung von Gesängen.

§. 304.

Jetzt ist der Zeitpunkt gekommen, zum ersten Mal aus den Vorübungen zur Ausführung wirklicher Gesänge überzugehn. Dies hat sich schon im vorigen Abschnitte fühlbar gemacht, in dem man zuletzt den Text, als das Letzte, das zum vollständigen Material wirklichen Gesanges noch fehlte, nicht länger hat entbehren können; auch ist bereits §. 289 auf die Verschmelzung des vorigen Abschnitts mit dem jetzigen hingewiesen. Erst durch die Lehren und Uebungen des vorigen Abschnitts ist die Ausführung wirklicher Gesänge nach Noten möglich geworden; nun aber darf der Fortschritt dazu nicht verzögert werden. Denn der wirkliche Gesang ist nicht blos Ziel der ganzen Chorschule, er ist auch das kräftigste Mittel, die Jugend für Gesang zu beseelen und mit den nöthigen, noch lange nicht vollständigen Vorübungen zu versöhnen.

Der Singstoff für den gegenwärtigen Standpunkt ist im dritten Buche No. 1 bis 18 gegeben. Von §. 294 an kann seine Verwendung beginnen. Von da an muss der Inhalt des vorigen Abschnitts mit der Ausführung der Gesänge in gleichem Fortschritte mit einander gehn, nichts wo möglich gelehrt werden, was nicht sogleich zur Anwendung kommen kann. Erkenntniss und Ausführung müssen im Kunstleben Eins werden.

1. Tonarten.

§. 305.

Einer ersten Vorerinnerung bedarf es zunächst für die neben **C** dur eingeführten Tonarten; man findet neben **C** nach der Reihe noch **F**, **G**, **D**, **B**, **Es**, während bis jetzt alle Uebungen nur in **C** dur stattgehabt haben und die ausnahmsweise Benutzung von **B**, **H**, **Des** und **D** dur (§. 234) gleichsam verstohlen, unter der Namenreihe von **C** dur und ohne Erklärung erfolgte. Dies ist nicht mehr zureichend, sobald von Noten gesungen werden soll. Auch die Setzweise in **C**, während in andern Tonarten ausgeführt wird (wie für Hörner und Trompeten geschieht und neuerdings für Anfänger im Gesange vorgeschlagen worden ist), würde die Lösung der Aufgabe nur hinhalten, ohne sie zu beseitigen. Denn früher oder später muss doch der Chorsänger mit den

Tonarten bekannt und in ihnen einheimisch werden, wenn er fähig sein soll, auf dem Standpunkt' unserer heutigen Musik mitzuwirken und aus unsern Stimmen, wie sie alle gestochen und geschrieben sind, zu singen.

§. 306.

Es kommt also nur darauf an, die Kenntniss der Tonarten auf die wenigst lästige Weise mitzutheilen. Hierzu gelangt man vor Allem durch Vertheilung der Last auf verschiedne Zeitpunkte.

Vor Allem bleiben die Molltonarten bei Seite, bis dieselben in den Kreis der Uebungen treten.

Sodann ist es der rein praktischen Bestimmung der Chorschule gemäss, auch jene Uebersichten über sämmtliche Tonarten, die der Quintenzirkel und die Logier'sche Hand gewähren*), vorerst bei Seite zu lassen und blos mit der Erklärung derjenigen Tonart zu beginnen, die eben zur Anwendung kommen soll.

§. 307.

Dies würde bei No. 2 der Chorsätze **F** dur sein.

Der Lehrer spricht aus: die bisherigen Uebungen (und so auch No. 1 der Chorsätze) wären auf die Tonreihe von **C** — **c d e f g a h c** — gegründet gewesen. Einen solchen Inbegriff (eine Reihe) zusammengehöriger Töne nenne man

Tonart;

man habe also bisher aus der Tonart von **C**, kurzweg aus **C** gesungen. No. 2 gründe sich auf eine andre Tonreihe, die mit **F** anfange und die Tonart von **F** bilde. Diese Tonreihe fange an

f g a,

die nächste Stufe sei aber nicht **h**, sondern ein bisher noch nicht gebrauchter Ton, **b** genannt; die ganze Tonreihe von **F** heisse demnach

f g a b c d e f.

Hierauf wird die Tonreihe, wenn es angeht, den Schülern auf dem Klavier gezeigt, jedenfalls die Reihe der Tonnamen auf- und abwärts eingeprägt. Dann wird mit einem der befähigtern Schüler der Versuch gemacht, die ganze Tonleiter

$\overline{f}\ \overline{g}\ \overline{a}\ \overline{b}\ \overline{\overline{c}}\ \overline{\overline{d}}\ \overline{\overline{e}}\ \overline{\overline{f}}$

zu Gehör zu bringen (nöthigenfalls hilft das Klavier) und vom getheilten Chor in alter Weise auf- und abwärts

Diskant: . . . . $\overline{\overline{c}}\ \overline{\overline{d}}\ \overline{\overline{e}}\ \overline{\overline{f}}\ \overline{\overline{f}}\ \overline{\overline{e}}\ \overline{\overline{d}}\ \overline{\overline{c}}$ . .
Alt: $\overline{f}\ \overline{g}\ \overline{a}\ \overline{b}\ \overline{\overline{c}}$ . . . . $\overline{\overline{c}}\ \overline{b}\ \overline{a}\ \overline{g}\ \overline{f}$

singen zu lassen. Nöthigenfalls werden einige Treffübungen die neue Tonart vollends einprägen.

---

*) Man sehe darüber die allgem. Musiklehre nach.

§. 308.

Zuletzt wird die Schreibart erklärt. Man betrachte, sagt der Lehrer, den neuen Ton **b** als eine Veränderung, die mit dem allbekannten Ton **h** vorgenommen worden, und zwar als Erniedrigung oder Tieferstimmung von **h**. Daher schreibe man für diesen Ton die Note **h**, setze aber zum Zeichen der Erniedrigung ein *b* (Erniedrigungszeichen) vor. Stehe ein solches Zeichen, wie bei dem Chorsatze No. 2, zu Anfang der Noten, gleich nach dem Schlüssel, so gelte es für alle vorkommenden **h**-Noten; überall werde **b** statt **h** genommen.

Nach derselben Methode weiset man bei No. 4 die Tonart **G**, bei No. 6 die Tonart **D** auf und so ferner; bei ersterer kommt das Kreuz oder Erhöhungszeichen und die Namenänderung durch die Anhängsilbe **is** zur Sprache, erst bei No. 12 (Tonart **B**) wird *b* Erniedrigungszeichen genannt und dessen Anwendung für alle Töne, die erniedrigt werden sollen, nebst der Namenänderung durch die Anhängsilbe **es** mitgetheilt.

Die Zusammenfassung aller Tonarten, und zwar erst der Kreuztöne, dann der **B**-Töne, eilt nicht; sie geschieht gelegentlich, wenn die grössere Zahl in Anwendung gekommener Tonarten ein Zusammenfassen vortheilhaft macht. Das Nähere sagt die allgemeine Musiklehre.

2. Neue Taktarten.

§. 309.

Gleich bei No. 3 der Chorsätze tritt eine Taktart auf, die in der vorbereitenden Lehre nicht Erwähnung gefunden hat, der $\frac{4}{8}$ Takt. Der Lehrer erinnert an den bereits gezeigten $\frac{4}{4}$ Takt und sagt: eben so wie dieser, sei auch der $\frac{4}{8}$ Takt eine viertheilige Taktart, nur dass seine Theile Achtel wären, wie in jener Taktart Viertel; es würden sich noch mehrere bisher unerwähnte Taktarten finden, die aber eben so leicht aus den bereits bekannten zu begreifen wären, also keiner Vorbereitung bedurft hätten.

§. 310.

Hierbei, also zuerst bei No. 3 der Chorsätze, kommt noch eine Abweichung im Taktiren zur Sprache.

Ganz nach der Regel taktirt der Lehrer diesen Satz mit vier Schlägen. Bald wird sich aber das Unangemessene dieser Weise für schnelle Bewegung fühlbar machen und die Leitung mit zwei Schlägen als die zweckmässigere eingeführt werden.

Derselbe Fall tritt bei No. 12 ein; auch hier bewirkt die lebhafte Bewegung, dass statt der vier Taktschläge zwei (zu dem ersten und dritten Viertel) bequemer und fördernder sind. Dies muss Anlass geben, beide Fälle zusammenzuhalten und abermals die Gleichheit im Wesentlichen bei abweichender Aussengestalt zum Bewusstsein zu bringen. Je mehr abweichende Gestaltungen man unter demselben Begriffe zusammenfassen lernt, desto gewandter wird man in der Ausführung.

Dass übrigens hier die Form des Allabrevetakts zum Vorschein kommt, kann wissbegierigen und fähigen Schülern gelegentlich gesagt werden; nöthig ist es nicht.

3. Methode der Einübung.

§. 311.

Für den Anfang, nur so weit und so lange es je nach der Befähigung des Chors nöthig ist, würde sich das Verfahren für das Studium der Chorsätze in folgender Weise ordnen, die sich jedoch, wir wiederholen es, mit der zunehmenden Befähigung des Chors Schritt für Schritt vereinfacht.

1. Der Lehrer erläutert nach der Vorzeichnung oder deren Nichtvorhandensein die Tonart des Satzes, oder befragt, wenn sie schon bekannt sein kann, die Schüler darum, lässt die Tonleiter auf- und abwärts erst nennen, dann singen. Die Rücksicht auf die Paralleltonart kann erst hervortreten, wenn die Molltonarten eingeführt sind.

2. Die Tonreihe des Satzes wird ohne Rücksicht auf Takt und Geltung, blos nach den leitenden Winken des Lehrers in je zwei oder drei gleichen Schlägen und in bequemer Bewegung zu den Tonnamen durchgesungen. Zeigt sich irgend eine Schwierigkeit oder Stockung, so wird wiederholt, oder der verfehlte Punkt noch einmal nach Anleitung der Methode nachgeübt. Würde z. B. in No. 1 der Chorsätze die hinabschlagende Quarte und Quinte verfehlt, so müsste auf die Uebungen §. 268 zurückgegangen werden.

3. Leichtigkeit und Sicherheit werden befördert, wenn man vor dem Singen die Schüler anhält, die Motive eines Satzes zu erkennen. In No. 1 z. B. ist das Motiv offenbar in Takt 1 und 2 enthalten und kehrt in Takt 3 und 4 in Versetzung auf die nächste Stufe wieder; wer dies erkannt, dem müssen diese Takte ohne Weiteres gelingen. In No. 2 könnte man die vier Achtel des ersten Takts als Motiv ansehn; der eigentliche Kern, das eigentliche Motiv sind aber die zwei ersten Achtel.

Beiläufig zeigen beide Sätze, was §. 292 gesagt ist: dass Motiv und Takt keineswegs immer zusammenfallen.

4. Takteintheilung und Geltung werden durch Abfragen den Schülern zum Bewusstsein gebracht; dann wird die Tonreihe abermals unter Anwendung der üblichen Tonnamen gesungen.

5. Der Text wird vom Lehrer oder einem zuverlässigen Schüler langsam und deutlich vorgelesen, jeder Laut rein, klar und voll, jedes Wort festgeschlossen und von den andern sauber geschieden. Nöthigenfalls wird der Text von sämmtlichen Schülern nach Takt gelesen.

6. Nun erst wird der Satz mit untergelegtem Texte vom Chor gesungen und dabei das Nöthige über die Zeitpunkte des Athemnehmens bestimmt. Zuletzt wird

7. das gehörige Stärkemaass, die grössere oder mindere Schärfe der Betonung und was sonst der künstlerische Vortrag fodert, festgestellt. Hierbei muss jedoch so viel wie möglich dem Naturgefühl überlassen bleiben; es ist zuträglicher, einzelne Missgriffe durchschlüpfen zu lassen, als das Naturell zu gängeln und in seiner Unbefangenheit zu stören.

§. 312.

Zeigt sich nach einer Reihe von Uebungen diese Umständlichkeit des Durcharbeitens nach und nach entbehrlich, so treten an deren Stelle blosse Fragen und Auffoderungen des Lehrers:

Welche Tonart ist vorhanden?
Seht euch die Tonreihe durch!
Welche Taktart?
Seht euch die Takteinrichtung an!
Leset euch den Text durch!
Ueberlegt, wo am besten Athem genommen werden kann!

bis zuletzt auch diese wegfallen und der Lehrer nur eine kurze Bedenkzeit vor dem Anfange des Gesangs giebt, damit Jeder die ihm nöthigen Betrachtungen anstelle.

Alles was hier umständlich auseinandergesetzt ist, muss der Chorsänger durchaus beobachten; es kann ihm nichts davon erlassen werden und seine Geschicklichkeit erweist sich darin, dies Alles auf das Sicherste und Schnellste zu leisten. Dahin hat die Methode zu fördern.

§. 313.

Zur Ausführung der Chorsätze werden die Schüler mit Stimmbüchern versehn, jeder mit einem besondern. Nur im Nothfalle können zwei zu einem Stimmbuche zugelassen werden, niemals mehr.

Die Schüler werden angewiesen, diese Bücher bei lockerer Armbiegung in der Linken zu halten, nicht näher, als die Sehkraft fodert, aber auch nicht weiter vorgestreckt, als bequeme Armbiegung ergiebt. Besonders muss darauf geachtet werden, dass Arm und Ellbogen nicht am Körper anschliessen und dass die Stimmbücher nicht so hoch gehalten werden, dass sie den Mund des Sängers verdecken und die freie Ausströmung des Stimmschalls hindern; der Mund muss dem gegenüberstehenden Zuhörer vollkommen sichtbar bleiben, wenn der Schall volle Wirkung haben soll.

4. Einzelne Bemerkungen.

§. 314.

Wenige Bemerkungen knüpfen wir an die einzelnen Chorsätze, wenn auch vielen, doch nicht allen unnöthig, die sich an Chorschulung betheiligen wollen.

No. 1. Athemnehmen in Takt 2 und 4 während der Pause, versteht sich; Takt 6 geschieht es vor »dem«, damit Geschlechts- und Hauptwort beisammen bleiben.

No. 2. Hier würde nach jedem Takt Athem zu nehmen und zum ersten Mal an sanften Vortrag zu erinnern sein, im Gegensatz zu No. 1, das festern Schall fodert.

No. 3. Hier ist das Athemnehmen, nach vier und vier Achteln, bei der Kürze der Töne schwieriger; es kann nur schnell, also jedesmal nur wenig und kurz geathmet werden; vor und nach »hell« (Takt 6) wäre zu athmen, dann nach »lieblich«. Man mische sich jedoch nur im Nothfall' in diese Angelegenheit, vertraue wo möglich der Natur.

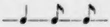
Hier ist leichter Vortrag, Sonderung der einzelnen Achtel in den ersten vier Takten mit gelinder Betonung des ersten und neunten Achtels zu üben.

No. 4 giebt Anlass, den Gegensatz von $\frac{4}{4}$ Takt und Achtelbewegung im $\frac{4}{8}$ Takt in der Betonung zu zeigen. In ersterer Taktart wird nur das erste Achtel im Takte (in No. 3, aus Rücksicht auf den Inhalt, sogar nur das erste von acht Achteln) im $\frac{4}{8}$ Takt das erste und dritte betont. Dergleichen muss leicht, wo möglich nur durch Taktschlag und Begleitung erreicht werden.

No. 7, der erste Satz im Auftakte; der Niederschlag ist fester zu betonen.

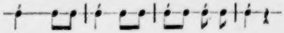
No. 8 zeigt zum ersten Mal getragenen Gesang; die Töne, mit Ausnahme der Punkte, wo Athem genommen werden muss, müssen ganz ausgehalten werden. Man lasse No. 3 und No. 8 nach einander singen, um den Gegensatz von leichtem und getragnem Gesange zu verdeutlichen.

No. 9. Das rhythmische Motiv

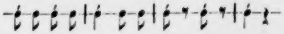


ist schon in No. 6 gebraucht worden; hier fodert der Sinn des Satzes grosse Leichtigkeit (die sogar das Wort theilenden Pausen in Takt 7, 14 und 15 deuten dahin) und schärfere Betonung, die sich so —

1)



2)

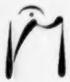


(1 für den ersten und dritten, 2 für den zweiten und vierten Abschnitt von je vier Takten) bezeichnen liesse.

Zu dem Worte »singt«, Takt 12, erscheint zum ersten Mal ein

Ruhezeichen

oder Halt. Die Schüler müssen angewiesen werden, vor dem Worte Athem zu nehmen, den Ton stark zu fassen und ausgehn (allmählich abnehmen) zu lassen, besonders aber gleichzeitig abzusetzen, da nichts unerfreulicher wirkt, als wenn Einzelne den Ton noch nachsingen und nachdrücken, während die Uebrigen schon abgesetzt haben. Der Leitende hat dafür bekanntlich das Zeichen,



nämlich Niederschlag zu $\bar{e}$, sofort rasche Wiedererhebung und Festhalten des Arms in der Höhe, so lange der Ton gehalten werden soll (natürlich mit Berücksichtigung der Chorkräfte), dann, um aufmerksam zu machen, ein rascher, kurzer Seitenwink und gleich aus ihm heraus der neue Niederschlag.

No. 10 giebt Anlass, Anwachsen und Abnehmen der Stimme zu versuchen. Die Bezeichnung findet sich über den Noten; nur müssen die Synkopen (»Vater ... uns«) noch innerhalb des Abnehmens einen mässigen Nachdruck erhalten; das Ganze aber muss mit sanfter Stimme *(piano)* eingesetzt werden, damit im Anschwellen der Töne niemals das Maass der Stimmkraft und der Ausdruck des Satzes gefährdet werde.

Nur bei zuverlässigen und sinnigen Schülern mag der Versuch mit dieser Vortragsweise gemacht und auch da nur leicht angestellt werden. Gehn die Schüler nicht gleich verständnissvoll auf die Sache ein, so lässt man sie einstweilen bis zu grösserer Geistesreife fallen.

No. 12 soll, im Gegensatz zu No. 10, mit frischer, voller Stimme herausgesungen und bei den schärfenden Unterbrechungspausen Takt 3, 4, 7, 8 u. s. w. derb betont werden; nirgends aber darf das zu Härten und Uebertreibungen führen. Man blicke auf §. 197 zurück.

No. 16. Dieser und die beiden folgenden Sätze sind bestimmt, im Pausiren und Einsetzen zu üben, beides unentbehrliche Geschicklichkeiten für den Chorsänger.

Vor Allem ist hier — nicht früher, weil es hier erst nöthig ist — die ganze oder

Taktpause

zu zeigen, ihre Bedeutung auszusprechen (sie gelte überall so viel, als ein Takt an Geltung enthalte: $\frac{4}{4}$ im Vierviertel-, $\frac{2}{4}$ im Zweivierteltakt u. s. w.; die grössern Taktarten, $\frac{6}{4}$, $\frac{8}{4}$, kommen hier noch nicht in Betracht) und ihre Gestalt im Unterschiede von der halben oder Zweiviertelpause einzuprägen.

Dabei wird den Schülern Anweisung ertheilt, wie sie bei mehrern aufeinander folgenden Taktpausen sich deren Zahl leicht und geräuschlos merken können. Sie sollen nicht die einzelnen Pausen mit leiser Stimme, »Ein, Zwei«, zählen, denn das leiseste Flüstern einer Mehrzahl wird immer noch vernehmbar. Sondern sie sollen durch Einschlagen des Daumens, zweiten, dritten Fingers u. s. w. an der müssigen rechten Hand und hinzugedachte Zahlwörter die Taktzahl merken. Daneben können und müssen die Taktirbewegungen (§. 108) immerhin fortgehn.

Das Einsetzen, das richtige Einsetzen des Tons beruht darauf (§. 262), dass jede Stimme die Tonfolge der vorangehenden Stimme in Gedanken mitsingt. Lassen die Schüler Unsicherheit blicken, so hält der Lehrer am Schlusse der vorhergehenden Stimme (z. B. am ersten Schlusse des Alts) inne und fragt Schüler aus dem Diskant, mit welchem Ton der Alt geschlossen?

Uebrigens ist No. 16 lebhaft und mit merklicher Betonung der Haupttakttheile, nicht aber mit starker Stimme, sondern mehr freundlich zu singen. Heller und erregter muss

No. 17 heraustreten. In beiden Sätzen wird die Begleitung schon genügen, die Betonung hervorzulocken.

Der Scherz No. 18 wird die Schüler zu ernstlicher Aufmerksamkeit anhalten und giebt, wenn die Intelligenz derselben es gestattet, Anlass, sie zu taktfreierm Vortrage, zu Eilen und Zögern anzuleiten. Doch darf das nur gewagt werden, wenn das Taktgefühl für Gleichmaass schon sichergestellt ist. Gleichmaass ist auf lange Zeit oder vielmehr für immer als Regel, Taktfreiheit als Ausnahme anzusehn.

Zweite Abtheilung.

Harmonie-Gesang.

§. 315.

Bei dem zwei- und mehrstimmigen Gesange kommt es darauf an, dass die Sänger einer Stimme die gleichzeitigen Töne der andern hören, ohne durch sie gestört oder irre gemacht zu werden, und dass jede Stimme, die später, als eine andre einsetzt, ihren Einsatz aus der Tonreihe der vorangehenden Stimme entnimmt. Nur damit ist der Chor tüchtig und jedem Sänger an jeder Stimme bewusste Theilnahme am Ganzen gewährt.

Den Uebungen dient die §. 279 erworbne Geschicklichkeit, zu einem gegebnen Ton die Terz, Sexte, Oktave zu geben, zum Anhalt.

Der Chor wird bleibend in seine beiden Stimmen, Diskant und Alt, später in drei und vier Stimmen getheilt, wie es die Aufgaben gerade mit sich bringen.

Erster Abschnitt.

Harmonie der Parallelstimmen.

§. 316.

Nach bekannten Harmoniegrundsätzen können zwei Stimmen wohllautend in Oktaven, Terzen und Sexten Schritt für Schritt mit einander gehn. Dies ist die einfachste Harmoniemusik, daher auch die fasslichste und am leichtesten ausführbare. Sie kommt zuerst nach dem einstimmigen Gesang' zur Uebung und Anwendung. Sie ist ihrer Natur nach zweistimmig.

1. Uebung der Oktavenfolge.

§. 317.

Der ganze Chor singt die Tonleiter von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$ gerade durch. Nach dem Schlusse lässt man den letzten Ton, $\bar{\bar{c}}$, vom Diskant allein wiederholen und fodert ihn auf, diesen Ton im Sinne zu behalten.

Dann fodert man den Alt auf, noch einmal allein von Anfang, also von $\bar{c}$, zu beginnen, unterbricht aber gleich nach Angabe dieses Tons und lässt denselben vom Alt, dann die Oktave, $\overline{\overline{c}}$, vom Diskant wiederholen und endlich beide Töne gleichzeitig einsetzen und lang, nach der Stimmkraft der Schüler, aushalten.

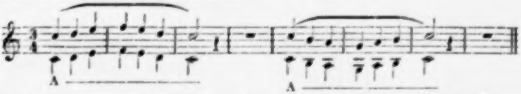
§. 318.

Damit dieser erste Zweiklang dem Bewusstsein der Schüler fest eingeprägt werde, theilt man die Stimmen und lässt denselben abwechselnd von der ersten Hälfte des Diskants und Alts, dann von der zweiten Hälfte beider Stimmen angeben und aushalten, so dass die ruhende Chorhälfte die Wirkung des Zweiklangs ganz ungestört in sich aufnimmt. Es versteht sich, dass auch die später zur Uebung kommenden Zwei- und Mehrklänge durch diese Theilung des Chors zu hellerm Bewusstsein gehoben werden.

§. 319.

Sobald die erste Oktave, $\overline{c}$—$\overline{\overline{c}}$, festgestellt ist, lässt man den Alt von seinem $\overline{c}$ aus drei, dann vier Stufen auf- und wieder abwärts, dieselbe Tonfolge vom Diskant in der höhern Oktave nachsingen und dann beide Stimmen dasselbe in Oktaven vereint vortragen.

Dieselbe Uebung wird vier Stufen abwärts, dann wieder aufwärts gerichtet und hierauf mit der ersten so



zu einem Ganzen verbunden, das den wesentlichen Umfang beider Stimmen ausfüllt. Zuerst werden die Tonnamen gebraucht; sobald die Töne sicher gefasst werden, wird auf **Ta** und **A** gesungen, wie oben angedeutet ist.

Wenige Treffübungen, die alle schon früher vorbereitet sind, namentlich

c d e c, d e f d, c
c e d c, d f e d, c
c e, d f, e, e c, d h, c

(und ähnliche) genügen, den Oktavengesang innerhalb des jetzigen Tongebiets, und damit für jedes weitere, festzustellen.

2. Uebung von Terzen und Sexten.

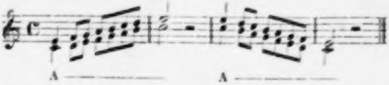
§. 320.

Abermals wird vom ganzen Chor die Tonleiter von $\overline{c}$ bis $\overline{\overline{c}}$ gesungen und dann der Anfang von $\overline{c}$ bis $\overline{e}$ wiederholt. Der Diskant behält den letzten Ton ($\overline{e}$) im Sinne, der Alt wird angewiesen, von neuem mit c einzusetzen, dann aber wird er unterbrochen. Beide Stimmen singen ihre Töne, der Alt c und der Diskant e, abwechselnd und zuletzt zusammen.

In gleicher Weise werden beide Stimmen von e bis f geführt, das der

Diskant im Sinne behält. Der Alt beginnt wieder von e, wird nach d unterbrochen und beide Töne, d und f, werden erst abwechselnd, dann vereint angegeben und ausgehalten.

Jetzt trägt der Alt allein die Tonleiter von $\overline{e}$ bis $\overline{\overline{e}}$ vor, der Diskant wird auf $\overline{e}$ geführt und singt von da die Tonleiter bis $\overline{\overline{e}}$, beide Stimmen setzen $\overline{e}$ — $\overline{e}$ ein und führen von da die Tonleiter in Terzen auf- und abwärts, erst zu den Tonnamen, dann in einem bestimmten Rhythmus

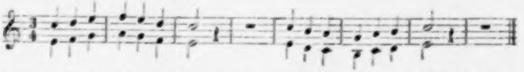


auf **La**, **Ta** oder **A** aus. Dies hat selten Schwierigkeit; höchstens bedarf es der Ermuthigung, dass jede Stimme unbeirrt ihre Tonfolge durchsetze.

Wenige nach frühern einstimmigen Motiven zu bildende Motive genügen, Gehör und Vorstellungskraft in Terzengängen einheimisch zu machen.

§. 321.

In gleicher Weise wird das Tonverhältniss der Sexte eingeführt. Auf Grundlage der Tonleiter führt man den Alt auf $\overline{e}$, den Diskant auf $\overline{\overline{e}}$ und lässt beide Töne zusammen angeben. Dann führt man die Stimmen einige Schritte weit fort, zunächst so,



dann so weit der Stimmumfang gestattet, endlich in verschiedner Motivirung.

Erlaubt es die Entwickelungsstufe der Schüler, so kann man ihnen neben den Uebungen dieses Abschnitts die Intervallnamen

Oktave, Terz, Sexte

mittheilen. Unentbehrlich sind sie nicht.

3. Ausführung von Gesängen.

§. 322.

Den vorstehenden Uebungen schliessen sich wieder einige Chorsätze zur Anwendung der neuerlangten Fertigkeit an. Hauptaufgabe ist hier, die Schüler überhaupt erst zur Führung verschiedner Stimmen zu befähigen. Jeder muss die andre Stimme hören und ihrem Inhalte folgen können, ohne dadurch in seinem abweichenden Gesang irre gemacht zu werden. Vergebens wäre das von Einigen angerathene Bemühn, die Schüler gegenseitig zur Nichtbeachtung der andern Stimmen zu bringen. Das würde, wenn es gelingen könnte, die Sänger des Genusses an der von ihnen ausgeführten Musik und damit jeder geistigen Betheiligung und Förderung berauben. Aber es kann gar nicht gelingen, weil die Sänger eben — nicht taub sind; es kann sie höchstens verleiten, ihre Stimme zu steigern (die Andern zu überschreien), also schlecht zu singen.

Die Grundlage zu der Geschicklichkeit, hörend und bewusst sich an mehrstimmigem Gesange richtig zu betheiligen, ist die einfachste Form der Mehrstimmigkeit — die Zweistimmigkeit. Und der Grundstein für Satz und Gesang kann die Terz heissen, die jeden Akkordbau beginnt und vollführt und zwei Singstimmen in die engste Form der Verträglichkeit setzt. Nächst ihr macht sich die Sexte, die Umkehrung der Terz, geschäftig geltend.

Für diese Intervalle kann kaum genug, nie zu viel geschehn; der Chor muss sie gründlich durcharbeiten, bevor er weitergehn darf.

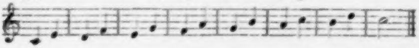
§. 323.

Daher ist gleich

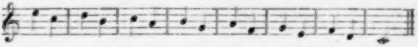
No. 19 fast gar nichts anders, als Terzenfolge auf- und abwärts nach Art der Tonleiter.

No. 20 prägt das Intervall in zwiefacher Gestalt, melodisch und harmonisch aus. Sollte sich in diesen Sätzen, oder in

No. 21 Unsicherheit im Zusammenklang der Stimmen oder Unreinheit im Intervall zeigen, so kann No. 20 den Lehrer veranlassen, beiden Stimmen im Einklang (zu den Tonnamen) folgende Nachübung



und abwärts



zu geben, zu der schon §. 277 angeleitet hat.

No. 22, eine Uebung in Sexten; alle übrigen Intervalle ordnen sich hier der Sexte nur als Hülfsmittel zur Ausführung des Satzes unter, wie in den vorigen Sätzen der Terz.

Beim Beginn des Studiums ist rathsam, nur die beiden Singstimmen zu begleiten, dann, wenn die Intonation sicher genug ist, die Singstimmen allein gehn zu lassen. Erst zuletzt mag man versuchen, ob die in der Partitur gegebne Begleitung, ohne zu stören, wohl in den Sinn des Gesangs hineinklingt.

Die Begleitung stützt und hebt den Sänger; sobald sie aber selbständigen Inhalt gewinnt, bedrängt sie ihn auch in der Führung seiner Stimme, da sie derselben als etwas Anderes, als ein Gegensatz, gegenübertritt. Zu Allem muss der Sänger sich gewöhnen, was im Kunstleben Zutritt hat: er mag sich auf die Begleitung stützen, wenn das ihm gewährt wird; er muss die Stütze entbehren können; er darf durch selbständige Begleitung nicht irre werden.

No. 23 zeigt nicht blos fremdere Intervalle (darunter eine Sekunde), sondern auch von Takt 10 bis Takt 14 eine fortschreitende Stimme gegenüber einer ruhenden. Allerdings sind diese Intervalle noch nicht methodisch vorgeübt. Indess ist (wie von der andern Seite schon §. 140 sichtbar gemacht hat) Komposition und Lehrmethode niemals vollkommen exakt zu vereinbaren, — und es ist gar nicht unpädagogisch, bisweilen durch kleine Ausschreitungen die Kraft und den Eifer der Schüler hervorzureizen.

Nöthigenfalls müssen diese Takte mit jeder Stimme abgesondert geübt werden; doch wird nur bei schwachbefähigten Schülern diese Nothwendigkeit eintreten und sich lästig machen.

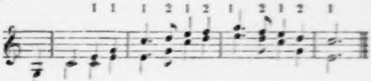
No. 26 ist Wiederholung von No. 9, bedingt aber als zweistimmiger Satz für die Ausbreitung seiner Schalle Mässigung im Fortschritte.

Zweiter Abschnitt.

Naturharmonie.

§. 324.

Unter Naturharmonie verstehn wir den Inbegriff von Zusammenklängen, die die einfachsten Verhältnisse zu einander haben; derselbe ist im nachfolgenden zweistimmigen Schema (welches zwei, mit 1 und 2 bezeichnete Harmonien zeigt),

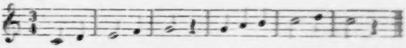


gleich in künstlerischer Gestaltung dargestellt. Nähere Auskunft kann man in der Kompositionslehre finden. Hunderte von Volksliedern und andern volksthümlichen Weisen bewegen sich nur oder vorherrschend in diesen Tönen.

1. Treffübungen.

§. 325.

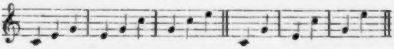
Zur Grundlage der neuen Aufgaben dient die Tonleiter, in dieser Rhythmisirung



zu den Tonnamen gesungen. Man hebt durch Anfrage bei den Schülern oder durch Hinweisung die Töne c — e — g — c̄ als diejenigen hervor, die schon durch Betonung und längeres Verweilen ihnen vor den andern aufgefallen sein müssen, lässt dann die Tonleiter wiederholen und fodert den Chor, oder die sich sicher Fühlenden auf, diese Töne mit Auslassung der übrigen zu singen. Sobald dies ein paar Mal gelungen ist, werden dieselben Töne bis ē fortgesetzt und von da abwärts bis g gesungen; beide Folgen, — also

$\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$ $\bar{e}$ $\bar{c}$ $\bar{g}$ $\bar{c}$ —

werden in etwas lebhafter Bewegung durchgeübt und in einigen abweichenden Wendungen, z. B. diese,



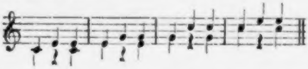
auf- und abwärts weiter durchgearbeitet. Jede Stimme wird, so weit ihr Umfang gestattet, geführt.

Zuletzt wird jede der beiden Stimmen geübt, nach Angabe des Grundtons $\bar{c}$ auf dem Instrumente jeden Ton der Harmonie ($\bar{e}$, $\bar{g}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{e}}$) erst in, dann ausser der Reihe frei einzusetzen.

§. 326.

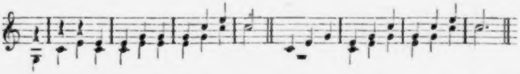
Nach diesen Vorbereitungen beginnen die zweistimmigen Uebungen.

Der Alt setzt $\bar{c}$, nach ihm der Diskant $\bar{e}$ ein; der Alt singt $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$, der Diskant fasst wieder $\bar{e}$ und singt $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$, endlich singen beide Stimmen gleichzeitig ihre Tonreihen (von $\bar{c}$ und $\bar{e}$) auf- und abwärts. Zeigt sich Unsicherheit, so wird diese Formel



nachhelfen. Aehnliche Hülfen sind leicht zu finden.

Hiermit ist die erste Harmonie, $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$, zweistimmig festgestellt und wird durch nachstehende Formeln,



die auch abwärts geführt und sonst vermehrt werden können, wenn es dessen bedürfen sollte.

Bei allen mehrstimmigen Uebungen wird der A-Laut untergelegt.

§. 327.

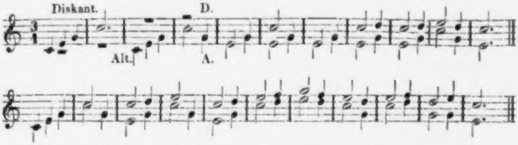
Die zweite, §. 324 gegebne (im Schema mit 2 bezeichnete) Harmonie (g — d und d — f) ist zu wenig entwickelt, als dass sie selbständig geübt werden könnte; wohl aber muss sie im Wechsel mit der ersten geläufig werden. Zu diesem Zwecke singen beide Stimmen vereint

$\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$ $\bar{e}$ $\bar{c}$,

dann der Alt allein

$\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$ $\bar{e}$,

dann führen beide Stimmen nachstehende Formeln aus,



in der der Wechsel der Massen und Bewegung innerhalb jeder Masse zur Uebung kommen. Zum Schlusse der Uebungen kann die Formel aus §. 324 gesungen werden.

§. 328.

Zuletzt werden beide Stimmen geübt, nach blosser Angabe der Tonika $\bar{c}$, jeden Zweiklang der ersten Harmonie, nämlich

$\bar{c}-\bar{e}$, $\bar{e}-\bar{g}$, $\bar{e}-\bar{\bar{c}}$, $\bar{g}-\bar{\bar{e}}$, $\bar{c}-\bar{\bar{e}}$, $\bar{c}-\bar{\bar{c}}$,

ferner nach Angabe von g die nachstehenden Zweiklänge der zweiten Harmonie,

$g-\bar{d}$, $g-\bar{g}$, $\bar{g}-\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{d}}-\bar{\bar{f}}$,

gleichzeitig frei einzusetzen. Fehlt eine Stimme, so wird der verfehlte Ton mit Hülfe der Tonleiter aufgesucht; wenn z. B. von g aus $\bar{\bar{d}}$ und $\bar{\bar{f}}$ gefasst werden sollen und die erste Stimme $\bar{\bar{f}}$ nicht treffen kann, so muss sie von g aus dessen Oktave, $\bar{g}$, fassen und von da aus durch die Stufenreihe

$\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ . . . . .

bis $\bar{\bar{f}}$ hinaufsteigen. Wenige Nachhülfen dieser Art stellen den Einsatz der gefoderten Töne sicher.

§. 329.

In allen zweistimmigen Uebungen ist rathsam, die beiden Stimmen bisweilen wechseln, — den Diskant die untere, den Alt die obere Stimme nehmen zu lassen, weil für die zweite Stimme das Tontreffen schwieriger ist. Natürlich muss dabei der Stimmumfang berücksichtigt, keine Stimme darf allzuweit und allzulange über ihre Gränze geführt werden.

2. Stimmerweiterung.

§. 330.

Die Tonreihe der ersten Harmonie bietet in ihrem geraden Gange von unten nach oben eine so innig zusammengehörende Folge von Tonverhältnissen, dass sie vom Gehör und darum auch von der Stimme auf das Leichteste gefasst werden und die Stimme sich sicher und gern durch sie hindurch bewegt. Daher kann diese Tonreihe sehr vortheilhaft zur Stimmübung und namentlich für den Zweck der Stimmerweiterung und Ausgleichung benutzt werden, ganz besonders in der Richtung nach oben.

§. 331.

Sobald die Harmonie (**c** — **e** — **g**) der Vorstellungskraft der Schüler sicher eingeprägt ist, lässt man ihre Töne in gerader Folge vom untersten zum obersten, in muthiger lebhafter Bewegung, eher stärker als schwächer, nicht mit Absätzen, sondern verbunden, zu dem **A**-Laute singen. Der Alt wird in Kurzem ohne Beschwer die Tonreihe

$g \quad \bar{c} \quad \bar{e} \quad \bar{g} \quad \bar{\bar{c}} \quad \bar{\bar{e}}$,

der Diskant die Tonreihe

$\bar{c} \quad \bar{e} \quad \bar{g} \quad \bar{\bar{c}} \quad \bar{\bar{e}} \quad \bar{\bar{g}}$

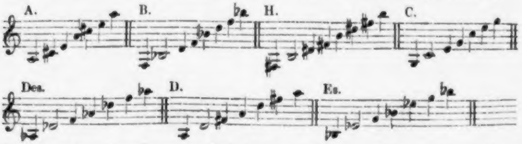
erschwingen, wenn ihnen auch bisher die obersten Töne ($\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{g}}$) nicht bequem erreichbar gewesen sein sollten; bald wird sich auch die Schallkraft dieser Tonreihen ausgleichen und die erschwungenen Töne werden ihnen bald auch ausser der geraden Folge, zuletzt selbst im freien Einsatze zu Gebote stehn, so schwer das Letztere bei den höchsten Tönen gelingt, wenn die Stimme nicht vollkommen geschult ist.

Sind die äussersten Töne in **C** dur (also für den Alt $\bar{\bar{e}}$, für den Diskant $\bar{\bar{g}}$) allzuschwer erreichbar und von zu harter Ansprache, so muss **B** dur, nöthigenfalls **A** dur zu Grunde gelegt werden, so dass der Alt die Tonreihe $b \ \bar{d} \ \bar{f} \ \bar{b} \ \bar{\bar{d}}$ oder $a \ \overline{cis} \ \bar{e} \ \bar{a} \ \overline{\overline{cis}}$, der Diskant die Tonreihe $\bar{d} \ \bar{f} \ \bar{b} \ \bar{\bar{d}} \ \bar{\bar{f}}$ oder $\overline{cis} \ \bar{e} \ \bar{a} \ \overline{\overline{cis}} \ \bar{\bar{e}}$ erhält. Für den Diskant wird als Anhalt zum Einsatze der Grundton, **b** oder **a**, vorausgeschickt.

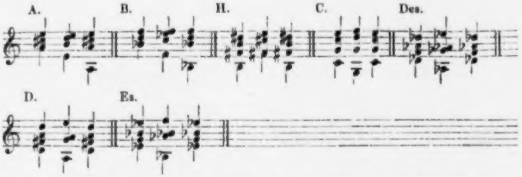
§. 332.

Ist die Stimme für diese Tonlagen in **C** oder **B** oder **A** dur befähigt und nach Klang und Stärke einigermaassen ausgeglichen, so geht man allmählich zu höhern Tonlagen über, indem man statt **A** dur **B** dur, dann **H**, **C**, **Des**, **D**, **Es** dur zu Grunde legt, soweit die Stimmen ohne Zwang gewähren und soweit ihnen für ihre Bestimmung (§. 43) nöthig ist. Die äussersten Gränzpunkte nach der Höhe würden für den Alt die Töne $\bar{\bar{e}}$ oder $\bar{\bar{f}}$, für den Diskant die Töne $\bar{\bar{b}}$ oder $\bar{\bar{h}}$ sein.

Für Harmonieunkundige setzen wir aus den vorgenannten Tonarten die wichtigste Harmonie, die im Schema §. 324 mit 1 bezeichnete, mit ihrer vollen Tonreihe für Alt und Diskant, — der Grundton ist als Halbe geschrieben, —



ferner aus denselben Tonarten die beiden, im Schema enthaltenen Harmonien, so vollständig die Naturharmonie sie hat,



hierher, allerdings in der Annahme, dass diese Hülfe nur selten nöthig sein wird, — und darum in möglichster Kürze.

§. 333.

Diese Erweiterung des Stimmumfangs muss, wir wiederholen frühere Erinnerung, sehr allmählich und mit grosser Vorsicht geschehn. Es ist keineswegs nothwendig, damit schon für die nächsten Reihen von Aufgaben zum Ziele zu kommen, selbst wenn diese gelegentlich Töne foderten, die noch nicht genügend angeeignet und ausgeglichen wären. Vielmehr muss der oben angerathene Fortschritt in der Stimmerweiterung, wie (§. 281) jeder andre anfangs gleichsam nur versuchsweis' unternommen, die Uebung zunächst nur im beschränkten Raum' angestellt werden, z. B. im Diskant erst mit

$\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$,

wenn das gut geht, mit

$\bar{f}$ $\overline{as}$ $\overline{\overline{des}}$ $\bar{\bar{f}}$,

dann mit

$\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$ und $\overline{des}$ $\bar{f}$ $\overline{as}$ $\overline{\overline{des}}$ $\bar{\bar{f}}$,

im Alt erst mit

$\bar{d}$ $\bar{f}$ $\bar{b}$ $\bar{\bar{d}}$,

wenn das gut geht, mit

$\overline{dis}$ $\overline{fis}$ $\bar{h}$ $\overline{\overline{dis}}$,

dann mit

b $\bar{d}$ $\bar{f}$ $\bar{b}$ $\bar{\bar{d}}$ und h $\overline{dis}$ $\overline{fis}$ $\bar{h}$ $\overline{\overline{dis}}$

und so weiter.

Vor jeder neuen Tonlage ist, wie sich versteht, dieselbe sorgfältig zu Gehör zu bringen.

§. 334.

Wenn bei diesen Uebungen die Reinheit sichergestellt werden soll, ist zu Anfang jede Tonreihe von der Terz des Akkordes bis zu ihrer Oktave (wie wir oben geschrieben haben, z. B. $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$) zu nehmen, weil die Terz als scharf karakteristisches Intervall zur scharfen Fassung drängt. Dann erst, wenn hier die Reinheit erlangt ist, mag man bei dem Grundton ($\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$) beginnen und zuletzt bis zur Quinte ($\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{g}}$ und $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{g}}$) steigen.

Das Hinabschreiten ist von weniger sicherm Erfolge; man übt am besten, wenn man von der Terz bis zum Grundton ($\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$ $\bar{e}$ $\bar{c}$) hinabgeht, weil der letztere sich Jedem auch ohne Harmoniekenntniss als Schwer- und Ruhepunkt des Akkordes fühlbar macht.

3. Ausführung von Gesängen.

§. 335.

Die vorstehenden Uebungen finden ihr nächstes Ziel in den Chorsätzen No. 27 bis 38 des dritten Buchs, in denen selbstverständlich nicht blos die eigentliche Naturharmonie, sondern auch die frühern Tonformen in Anwendung kommen.

No. 27 bringt vor allem die Triole zum Vorschein, die nach unserm Grundsatze (§. 99) erst hier zu erklären ist. Allerdings will es dem Rechnenkundigen anfangs nicht einleuchten, dass ein Viertel drei Achtel in sich fassen soll. Allein man verständigt sich bald mit ihm darüber, dass es bequemer sei, den uneigentlichen Ausdruck zu ertragen, als sich mit neuen Ausdrücken und die Notenschrift mit neuen Zeichen zu belasten; der in der allg. Musiklehre eingeführte Name »Triolenachtel« erleichtert die Verständniss.

Die Triole tritt in No. 27 in zweierlei Gestalten auf: in drei verschiedenen Achteln und in einem Viertel und Achtel; beides muss erläutert werden. Sie ist ferner das erste Mal mit $\widehat{3}$ bezeichnet, das zweite Mal nicht; in Beides muss der Sänger sich finden lernen.

No. 28. Die Sechszehntel in der Oberstimme Takt 7 und 15 verdienen den Vorzug vor den Achteln, sind aber nur zu wählen, wenn die Stimmen leichtbeweglich genug sind.

Das Ganze muss leicht und kurz angebunden gesungen, der Text deutlich und launig (soweit das Letztere durch ein treffend Wort des Leitenden zu erwirken ist) gesprochen werden.

No. 30. Hier ist Verhallen der Töne (Takt 1—2, 3—4) und Anwachsen der Stimme, wie vorgezeichnet, zu erzielen. Dergleichen soll bekanntlich (§. 201) nicht allzu emsig erstrebt werden, lässt sich aber gerade an diesem Tonsatze leicht empfinden und daher erlangen. Man suche vor Allem, Uebertreibung zu verhindern und Gleichmässigkeit im Ab- und Zunehmen zu gewinnen. Die Schüler müssen auch hierin gegenseitig auf einander achten lernen.

No. 32 fodert vor Allem getragenen Gesang; No. 29 muss als Vorschule gedient haben.

In diesem Chorsatze sondern zum ersten Mal die Stimmen ihren Inhalt deutlicher, es tritt eine kleine Nachahmung auf, eine entfernte Vorbereitung auf künftige polyphone Sätze. Aus diesem Grunde muss die Aufmerksamkeit der Schüler auf diese Punkte gelenkt und der Satz wiederholt ausgeführt werden. Die Schüler müssen nicht blos gegen einander singen, sondern auch durch ihre Stimme hindurch die andre heraus hören lernen. Sie müssen aus dem Ganzen fassen, wenn sie im Ganzen sinngemäss mitwirken sollen.

No. 33 verlangt leichte, aber bestimmte Betonung der Haupttakttheile.

Nach »gestellt« und »der Welt« sollte einen Augenblick lang angehalten und bei der zweiten Hälfte des Lieds (nach dem zweiten Halt) die Bewegung ein wenig beschleunigt werden, wenn der Chor es leicht und lustig fasst. Lange Uebung würde den Sinn für das Lied abstumpfen.

No. 34 bietet wieder Gelegenheit, die Stimmen in selbständigerer Führung und Nachahmung zu üben; es ist ein Fortschritt von No. 32; die Nachahmung tritt durch die Pausen deutlicher heraus.

No. 35 fodert getragnen Gesang. Besonders müssen die weitern Stimmschritte von Takt 9 bis 19 in der Oberstimme mit Sorgfalt ausgeführt werden, der erste von zwei verbundnen Tönen dient als Stützpunkt der Stimme für den zweiten.

No. 37 ist eins jener deutschen Volkslieder, die selbst bei munterm Anlass eine gewisse Lässlichkeit als Grundkarakter nicht verleugnen. Neu ist den Schülern der $\frac{9}{8}$ Takt; er muss als dreimal Dreiachteltakt gefasst, und mit drei Schlägen (auf Achtel 1, 4, 7) taktirt werden.

No. 38, der erste dreistimmige Satz. Der Chor ist nach der Anweisung von §. 285 in drei Partien zu theilen, wenn nicht der Alt stark genug ist, beide untere Stimmen zu besetzen und die oberste dem Diskant allein zu überlassen.

Dritter Abschnitt.

Die ersten Harmonien.

§. 336.

Wir beginnen hier den Fortschritt über die Naturharmonie zu der kunstmässigen Ausarbeitung und Ausbreitung der Harmonie, also zunächst zu allen bisher gefundenen und künftig noch auffindbaren Akkorden, zu deren Verschränkung in Vorhalten u. s. w. und zu der weitern darauf beruhenden Kunstentfaltung. Grundlage sind also hier die **Akkorde**.

Es giebt deren eine nicht geringe Zahl. Aber sie sind sich im Bau unter einander ähnlich genug (beruhen nämlich alle auf Terzenbau, bestehn aus übereinandergesetzten Terzen), um ihre Erlernung, sobald man erst Fuss gefasst hat, zu erleichtern. Und Fuss haben wir, wie sich gleich zeigen wird, schon bei der Terzenfolge und der Naturharmonie gefasst.

Jeder Akkord wird in derselben Weise geübt, wie gleich bei dem ersten gezeigt werden soll. Namentlich müssen die Schüler nicht blos geschickt werden, die Töne eines Akkordes in gerader Folge von unten nach oben, oder von oben nach unten zu singen, sondern auch ausser der Reihe von jedem gegebenen Ton eines Akkordes jeden andern Ton desselben Akkordes zu treffen.

Man wird sich in der Anwendung der Lehre bald überzeugen, wie leicht diese Aufgabe gelöst wird; allein das entbindet nicht von fleissiger Durchübung.

1. Feststellung der Durdreiklänge.

§. 337.

Der erste Akkord, der zur Uebung kommt, ist der **Dreiklang auf der Tonika.** Er ist nach Anleitung von §. 326 bereits ein- und zweistimmig geübt, auch gelegentlich schon in No. 38 der Chorsätze dreistimmig angewendet worden. Jetzt wird er zuerst **dreistimmig** durchgearbeitet und dazu der Chor in drei Stimmen getheilt.

Der Lehrer giebt c̄ als Grundton an und lässt den Ton von der tiefsten Stimme fassen, dann fodert er der zweiten Stimme den nächstliegenden Akkordton, e, endlich der ersten Stimme den dritten Akkordton, ḡ, ab; diese Töne werden nicht vorher zu Gehör gebracht, sondern müssen vom Grundton aus getroffen werden. Jeder Ton wird zu seinem Tonnamen gesungen.

Dieselbe Uebung wird in entgegengesetzter Richtung angestellt; es wird ḡ zu Gehör gebracht und von der ersten Stimme gesungen, dann muss die zweite ē, die dritte c̄ fassen, ohne dass diese Töne zuvor angegeben worden.

In gleicher Weise giebt der Lehrer der zweiten Stimme ē zu hören und zu singen und lässt von da bald die erste ḡ, bald die dritte c̄ fassen.

Endlich kann mit den Stimmen gewechselt, von jeder Stimme jeder beliebige der drei Töne gefodert werden.

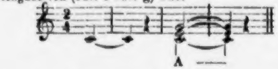
Die Ausdehnung dieser Uebung hängt von der Anstelligkeit des Chors ab. Meist wird es nach den frühern Uebungen nur eines Versuchs bedürfen.

§. 338.

Nun lässt der Lehrer alle drei Stimmen den Akkord gleichzeitig zu dem reinen **A**-Laut einsetzen, indem er zuerst nur den Grundton c̄ angiebt, später statt dessen ē oder ḡ mit der Erklärung:

»Ich gebe .... e (g) an! singt hiernach zusammen c — e — g!«

und nun auf den Wink, wie hier angedeutet ist,



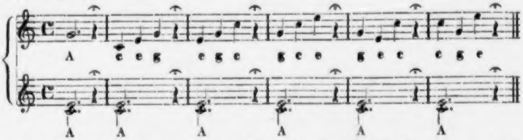
den Akkord singen lässt. Dies muss einigemal wiederholt werden, damit der Klang sich den Schülern vollkommen einpräge.

Ob der Lehrer dabei die Kunstausdrücke »Akkord« und »Dreiklang« — jedenfalls ohne weitere Erklärung, als: man nenne solche zusammenklingende Töne Akkord u. s. w. — gebraucht, hängt von der Bildungsstufe des Chors ab. Unentbehrlich ist ihre Anwendung und Einprägung keineswegs; jedenfalls muss der Lehrer jeder Stimme den Ton nennen, den sie geben soll.

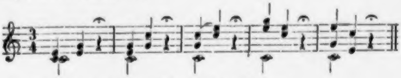
§. 339.

Nachdem der Akkord auf diese Weise eingeprägt ist, muss er verwendet werden, indem man seinen Inhalt gleichsam auseinandersetzt und die Stellung seiner Töne ändert.

Zuerst lässt man wieder den Akkord von allen Stimmen auf **A** einsetzen, dann aber nur zwei Stimmen stehen bleiben, während die dritte die Töne des Akkordes in mannigfacher Folge zu den Tonnamen durchgeht. Hier ein Beispiel,



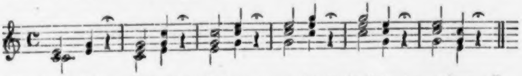
dem sich beliebig viele (so viel nöthig, in der Regel bedarf es nur weniger) nachbilden lassen, indem man bald die melodische Tonfolge ändert, bald die Grundlage wechselt, z. B. **e — g** oder **c — g** statt **c — e** festhalten lässt. Zum Schluss (und Uebergang in das Folgende) werden zwei Stimmen bewegt und bleibt eine, z. B. in dieser Weise



stehen. Untergelegt wird allen Stimmen der **A**-Laut.

§. 340.

Wichtiger ist die Uebung, alle Stimmen zugleich innerhalb des Akkordes zu bewegen. Den Anfang macht hier die gerade Führung auf- und abwärts;



den weitern Anbau findet jeder Lehrer, wenn sich Bedürfniss dazu zeigen sollte, leicht selber.

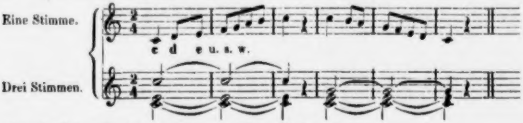
Die Ruhepunkte in all diesen Beispielen dienen dazu, dass der Lehrer die weitere Folge anordne.

Zuletzt wird der Chor in vier Stimmen getheilt, um die vorhergehenden Uebungen vierstimmig noch einmal, so weit es nöthig, durchzuarbeiten.

§. 341.

Jetzt wird den Schülern gesagt: der durchgeübte Akkord (die Harmonie, ... wie man sich auszudrücken beliebt) habe in jeder Tonart noch zwei ganz gleiche, auf der fünften und auf der vierten Stufe.

Theils um dies, theils um den innigen Zusammenhang von Akkord und Tonleiter zu zeigen, wird die Tonleiter zu den Tonnamen einmal aufwärts durchgesungen und gewiesen, dass der erste, dritte, fünfte und achte Ton der Tonleiter den zuvor durchgeübten Akkord bilden. Es wird ferner auf dem Instrumente der Akkord vollstimmig angeschlagen und dazu in der Oberstimme die ganze Tonleiter bis zu ihrer Oktave gespielt mit der Bemerkung: die Tonleiter gehe durch den Akkord durch, indem sie von einem seiner Töne zum andern führe; man könne dies im Gesange ausführen, ohne dass Tonleiter und Akkord sich gegenseitig störten. Dies wird einigemal, in dieser



oder ähnlicher Weise versucht. Anleitung bringt §. 354.

Dann wird in der Tonleiter von **c** aus **g** und **f** gesucht und auf ersterm Tone der Akkord **g**—**h**—**d**, auf letzterm der Akkord **f**—**a**—**c** errichtet. Ein Paar Versuche genügen, in diesen Akkorden eben so einheimisch zu werden, als im ersten. Das Verfahren ist dasselbe.

2. Vorbindung der Dreiklänge.

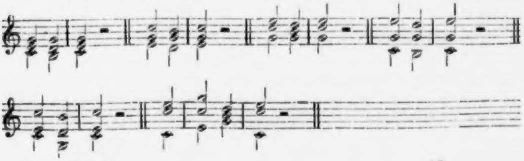
§. 342.

Nach diesen Uebungen kommt es darauf an, die gefundenen Dreiklänge unter einander in Verbindung zu setzen, zusammenhängend zu singen; und zwar zuerst die nächst zusammengehörigen, **c**—**e**—**g** mit **g**—**h**—**d** und **c**—**e**—**g** mit **f**—**a**—**c**, erst drei-, dann vierstimmig.

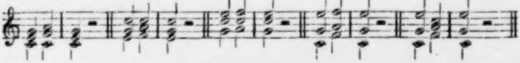
Hiermit beginnt der eigentliche Harmoniegesang, nämlich der Gesang einer Folge zusammenhängender Harmonien. Die Uebungen geschehen von Noten, die an der grossen Tafel angeschrieben und von den Schülern in ihre Stimmtafeln eingetragen werden.

§. 343.

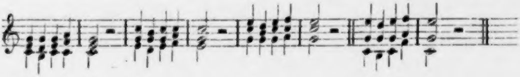
Die erste Uebung ist hier formulirt.



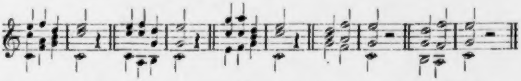
und setzt die ersten zwei Dreiklänge, **C** und **G**, in Verbindung. Die nächste Uebung



verbindet den ersten und dritten Dreiklang, **C** und **F**; die dritte Uebung



vereint den Inhalt beider vorhergehenden; eine vierte Uebung



setzt die nicht zunächst zusammenhängenden Akkorde von **F** und **G** in Verbindung.

Man macht bei der ersten dieser Uebungen den Schülern bemerklich, dass sie nichts zu leisten haben, was nicht längst vorbereitet wäre; die erste Stimme wiederhole (in der ersten Formel) den Ton **g**, die zweite gehe von **e̅** nach **d̅** und von **d̅** nach **e̅**, die dritte von **c̅** nach **h** und von **h** nach **c̅** zurück, und so fort; nur dass die drei Stimmen dies Alles gleichzeitig ausführten, sei das Neue, sie müssten neben einander singen und sich gegenseitig hören, ohne einander irre zu machen.

In der Regel glücken schon die ersten Versuche; nöthigenfalls lässt man eine Stimme, die sich unsicher zeigt, einmal allein singen.

3. Dominant- und Nonenakkord.

§. 344.

Zu den folgenden Uebungen wird der Chor in vier Stimmen getheilt.

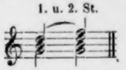
Der ganze Chor singt zu den Tonnamen die Tonleiter von **c̅** bis **g̅**, dann von **g̅** bis **f̿** und zurück bis **g̅**, so dass die Tonleiter in dieser Stellung

g̅ a̅ h̅ c̿ d̿ e̿ f̿

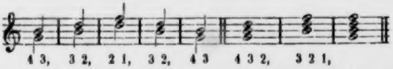
hervortritt; der Alt singt bis **d̿** mit und setzt bei diesem Ton wieder ein, lässt also **e̿** und **f̿** aus. Dann werden vom Chor die Töne **g̅** und **h̅** und **d̿** hervorgehoben und als Akkord zusammen (auf dem **A**-Laut) eingesetzt und ausgehalten. Dies geschieht, wie früher der Einsatz der Dreiklänge geschehn ist; nur vereinigen sich jetzt die erste und zweite Stimme auf **d̿**, die dritte Stimme nimmt **h̅**, die vierte **g̅**.

§. 345.

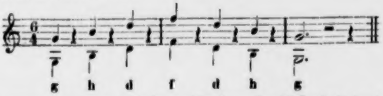
Jetzt wird den drei Unterstimmen aufgegeben, den Akkord g̅—h̅—d̿ abermals gemeinsam einzusetzen und vier Schläge lang gleichmässig auszuhalten; der ersten Stimme wird aufgegeben, mit der zweiten vereint (wie zuvor) d̿ einzusetzen, diesen Ton zwei Schläge lang zu halten, dann aber, mit dem dritten Schlage, von d̿ ohne Absatz auf f̿ zu gehn und dies zwei Schläge lang zu halten. Der volle Akkord g̅—h̅—d̿—f̿, der hiermit in dieser Weise



hergestellt ist, wird einigemal, jetzt gleich vollständig, eingesetzt und ausgehalten. Bei seiner Bedeutsamkeit ist rathsam, ihn dem Sinne ganz sicher einzuprägen. Dazu dienen nachstehende Formeln,



(die Ziffern bezeichnen die Stimmen, welche einsetzen) nach denen die beiden Oberstimmen, nun wieder zu den Tonnamen, die Akkordtöne nach einander auf und ab (g̅ h̅ d̿ f̿ d̿ h̅ g̅) singen. Nun wird der ganze Akkord gleichzeitig auf dem **A**-Laut in der tiefern Oktave angegeben und dann von den beiden Unterstimmen in Aufeinanderfolge der Töne **g h d̅ f̅ d̅ h g**, endlich von den vereinten Stimmen in Oktaven



zu den Tonnamen gesungen. Die letzte Prüfung der Sicherheit besteht darin, dass man den Akkord durch beide Oktaven

Diskant
g h d̅ f̅ g̅ h̅ d̿ f̿ d̿ h̅ g̅ f̅ d̅ h g
Alt Alt

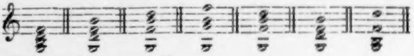
für jede Tonlage von den geeigneten Stimmen zu den Tonnamen einsetzen lässt.

Wie sich diese Uebung vervielfältigen lässt, ist leicht zu finden.

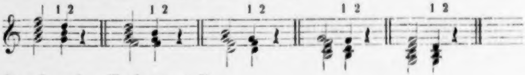
Nur der Aufweisung wegen ist ein paar Mal aus dem Dominantakkord der Nonenakkord, aus **g—h—d—f** durch einen letzten Terzenschritt **g—h—d—f** … und … **a** hervorzubilden.

§. 346.

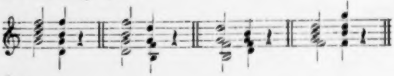
Der nächste Gebrauch, der jetzt vom Dominantakkorde zu machen, ist seine Durchführung durch verschiedne Stellungen seiner Töne. Zuerst durch die Tonlagen,



dann durch die Umkehrungen, die zuerst so,

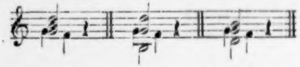


dann in andern Tonlagen, z. B.



geübt werden.

Schwierigkeiten können sich nur an den Ton **f**, besonders im Zusammentreffen oder Wechsel mit **g** heften. Sie werden leicht beseitigt, wenn man **f** auf **g** folgen, dem Dominantakkord den Dreiklang auf **g**, z. B. in diesen Formeln

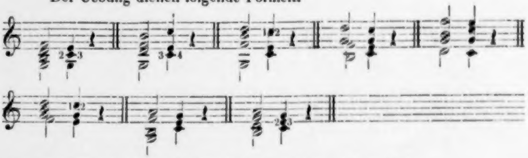


folgen lässt. Die folgende Uebung vollendet die Sicherheit im Fassen des Dominantakkordes.

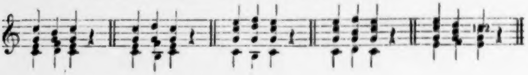
§. 347.

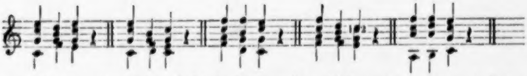
Es kommt nämlich nun darauf an, den Dominant- und den Nonenakkord vor Allem in denjenigen Akkord überzuführen, nach dem ein natürliches Verlangen hinzieht, in den tonischen Dreiklang; ohne diesen Fortschritt bleibt der Dominant- und der Nonenakkord in unbefriedigender Schwebe, und gerade das Gefühl davon hindert den vollkommen befriedigenden Einsatz, weil die Unbefriedigung unsicher macht.

Der Uebung dienen folgende Formeln



zum ersten Stoffe, dem sich dann diese erweiterten Formeln





anschliessen. Auch hier wird jede Stimme darauf hingewiesen, dass sie keine Tonfolge zu singen hat, die nicht schon geübt und geläufig ist, dass es mithin nur darauf ankommt, sich nicht durch den Zutritt der andern Stimmen stören zu lassen.

Sollte diese Uebung den Chor noch nicht hinlänglich sicherstellen, so lässt man folgende Formeln vom ganzen Chor (jede Stimme geht mit, soweit ihr Umfang gestattet)

$g—h—\overline{d}—\overline{f}$, $\overline{e}—\overline{c}—\overline{g}$,
$h—\overline{d}—\overline{g}—\overline{f}$, $\overline{e}—\overline{g}—\overline{c}$,
$\overline{d}—\overline{f}—\overline{g}—\overline{h}$, $\overline{\overline{c}}—\overline{g}—\overline{e}$,
$\overline{f}—\overline{d}—h—g$, $\overline{c}—\overline{e}—\overline{c}$

im Einklang zu den Tonnamen singen.

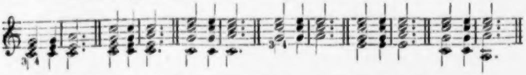
4. Die Molldreiklänge.

§. 348.

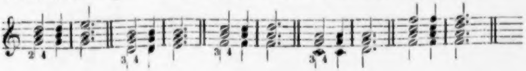
Die Einführung der Molldreiklänge kann ganz einfach auf Grundlage der Tonleiter geschehn. Der Chor wird in drei Stimmen getheilt, oder bei vierstimmiger Stellung die dritte und vierte Stimme vereint; die Unterstimme wird von $\overline{c}$ nach $\overline{a}$ geleitet, wiederholt diesen Ton und die zweite Stimme wird angewiesen, die nächste höhere Terz $\overline{\overline{c}}$ anzugeben. Beide Stimmen treten zu diesem Intervall zusammen und die erste Stimme wird aufgefodert, die höhere Terz, $\overline{\overline{e}}$, anzugeben. Dann treten alle Stimmen zu dem Dreiklang $\overline{a}—\overline{\overline{c}}—\overline{\overline{e}}$ zusammen. Die Angabe der einzelnen Töne geschieht wie gewöhnlich mit ihren Namen, die der Zusammenklänge zu dem **A**-Laute.

§. 349.

Bisweilen ergiebt sich die Anknüpfung der Molldreiklänge an vorangehende Durdreiklänge noch leichter, als ihr Hervorsuchen aus der Tonleiter; jedenfalls müssen beide Weisen versucht werden. Jeder Molldreiklang knüpft sich am bequemsten an den Durdreiklang des Paralleltons, der Molldreiklang **a—c—e** an **c—e—g**, mittels dieser Formeln,



der Molldreiklang **e—g—h** an **g—h—d**, eben so **d—f—a** an **f—a—c**

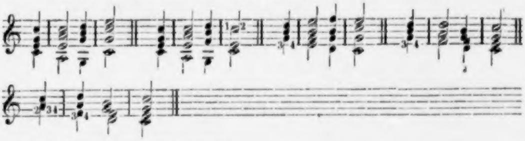


und so jeder beliebig zur Uebung auszuwählende Molldreiklang. Indess genügen vorstehende Formeln reichlich.

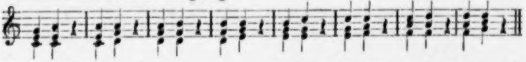
§. 350.

Sobald ein Molldreiklang gefunden ist, wird er, ganz so, wie §. 313 für die Durdreiklänge gezeigt ist, durch seine Lagen und Umkehrungen geführt.

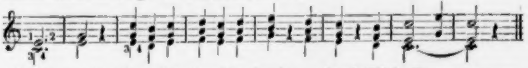
Dann werden die Molldreiklänge mit andern Akkorden in Verbindung gesetzt, wie §. 313 die Durdreiklänge. Hierzu ist §. 350 schon der Anfang gemacht. Weiter führen nachstehende Formeln,



während dieser Harmoniegang



die Molldreiklänge im Gegensatze zu den Durdreiklängen einprägt, auch nebenbei den verminderten Dreiklang hören lässt, und dieser Satz, dessen Kern die Folge von Sextakkorden ist,



Akkorde an einander reiht, die nicht durch gemeinschaftliche Töne zusammenhängen, sondern nur durch melodischen Fluss der Stimmen.

5. Ausführung von Gesängen.

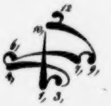
§. 351.

Für diesen Abschnitt giebt das dritte Buch die Chorsätze No. 39 bis 46. Hier ist es, wenn sich das Bedürfniss zeigen sollte, schon leichter, mehrere, namentlich einfachere und leichtere Chorsätze herbeizuschaffen, als uns die Rücksicht auf Raum und Preis des Werks gestattet; die liturgischen Formeln der Agenden, Choral- und Liedersammlungen bieten mancherlei Verwendbares. Wenn indess die Vorübungen gründlich und belebend durchgearbeitet sind, wird es kaum reichern Singstoffs bedürfen; auch bringen begreiflicher Weise die spätern Chorsätze alles das, was jetzt gefodert wird, mit Neuem vermehrt, wieder.

Ueber die einzelnen Chorsätze wird Folgendes bemerkt.

No. 39. Hier kommt die seltene Taktart des $\frac{12}{4}$ Takts zum Vorschein. Weit öfter wird der $\frac{12}{8}$ Takt gebraucht; beide sind dem Wesen nach gleich, wie schon §. 302 vom [illegible] und [illegible] Takt gesagt worden. Nur wird (dies kann hier zur Sprache kommen) durch die grössere Geltung der Takttheile in der Regel ein grösserer oder ernsterer Sinn, den die Komposition offenbaren soll, angedeutet; wollte man vorliegenden Satz in $\frac{12}{8}$ Takt umschreiben, so fehlte den Ausführenden die Andeutung, dass ihr Vortrag ernster und grosssinniger sein müsse, als bei kleiner bemessenen Sätzen.

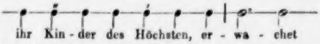
Uebrigens kann im $\frac{12}{4}$ Takte (wie im $\frac{12}{8}$ Takte) nicht jeder Takttheil durch einen Taktschlag bezeichnet werden; man schlägt entweder, wie im [illegible] Takte, fasst also je drei Theile zu einem Schlage zusammen, oder bezeichnet den je dritten von drei Theilen durch einen kleinen Seitenschlag, was sich ungefähr so



darstellen würde.

Der vorstehende Satz überschreitet allerdings die bis hierher erreichte Gränze; Takt 2 und 4 sind Vorhalte gebraucht, auch Durchgänge melden sich, der unregelmässigen Führung des Takt 9 — 10 zu geschweigen. Wir haben uns schon §. 323 über dergleichen Ausschreitungen ausgesprochen; der einsichtige Pädagoge weiss, dass sie öfters nicht wohl zu vermeiden, öfters heilsam sind.

Der Vortrag muss mehr sprechend als gesungen sein. Nicht ohne Absicht wird solche Redeweise wiederholt zur Uebung gebracht werden; Chöre verirren sich leicht dahin, das Wort um des Stimmschalls willen zu vernachlässigen. Der Lehrer muss hiergegen besonders Stellen, wie zu Anfang die Viertel (»ihr Kinder des Höchsten er-«) sorgfältig üben; jeder Laut muss vollkommen deutlich und gesondert, Ton und Lautirung des ganzen Chors wie in einem einzigen Schlage zusammenfallend herauskommen. Dabei muss die Sprache nicht zu jener hölzernen Gleichmässigkeit herabsinken, die man oft als regelrecht oder korrekt anpreisen hört, während sie nur unlebendig und unkünstlerisch ist. Jene Viertel z. B. müssen neben aller Bemessenheit des Sprachlauts noch richtige Betonung



erhalten und über diese Betonungen oder durch sie durch bis zur Mittelsilbe von

»erwáchet«

zu kräftigem Vollschall anwachsen.

Dies muss nicht durch äusserlichen Zwang erzielt, sondern es muss das Gefühl der Schüler dafür erregt und, wenn es erregt ist, zum klaren Bewusstsein erhoben werden. Es bedarf dazu oft nur eines Worts, oft nur eines Winkes.

No. 41 fodert festen scharfen Einsatz und vollen Stimmschall. Besonders im dritten Abschnitte müssen die durch einander hindurchgehenden Diskant- und Altstimmen fest und bestimmt schreiten.

No. 43 setzt die Redeübung von No. 39 fort, knüpft aber gesungne Stellen daran; so kann man den Gegensatz der Vortragsweisen neben einander zeigen und die Chorsprache weiter ausbilden.

No. 45. Hier bietet sich die erste ernstere Gelegenheit, das schon einstimmig vorgeübte Pausiren und Einsetzen nach Pausen anzuwenden.

Stellen, wie die Takt 18 bis 20, wollen mit Nachdruck und Gewicht von den gegen einander tretenden Stimmen vorgetragen sein, Tonwiederholungen, wie Takt 10 bis 12 und Takt 23, verlangen in der Regel Festigkeit in Schall und Takt; der Ton soll sich gegen die andern Stimmen behaupten.

No. 46 bringt wieder kleine Nachahmungen, die von Stimme zu Stimme laufen. Dergleichen muss den Schülern stets zum Bewusstsein gebracht werden; der Einblick erleichtert ihnen das Treffen und erhöht ihren Antheil am Ganzen, das sich ihnen hiermit in allen Theilen (Stimmen) beseelt und bedeutsam erweist.

Vierter Abschnitt.

Harmoniefreie Töne innerhalb der Tonleiter.

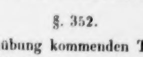
§. 352.

Die hier zur Durchübung kommenden Tongestaltungen sind keineswegs neue Erscheinungen. Einiges von ihnen ist schon in den Chorsätzen zum Vorschein gekommen, auch ist in §. 341 bereits die Grundlage der ganzen Gestaltenreihe gegeben. Beides war, wenn man nicht allzutrocken schreiben wollte, unvermeidlich, obwohl erst jetzt Vorübung und vollere Anwendung ihre Stelle finden.

Die Aufgaben werden sich nach allem Vorausgegangnen nicht schwer erweisen. Zweierlei Grundlagen für alle Tonfortschritte sind dem Schüler gegeben: die Tonleiter (in Dur) und der Akkord. Beide sind abgesondert durchgearbeitet worden. Doch ist bei den akkordischen Uebungen stets auf die Tonleiter zurückgegangen, der Akkord aus ihr herausgehoben, z. B.

c e g c
aus: **c d e f g a h c,**

und die Fortschreitungen der einzelnen Stimmen aus einem Akkorde zum andern konnten ebenfalls nur in diatonischer Weise geschehn; sollte z. B. vom Dreiklang **c** auf den Molldreiklang **a** gegangen werden,



so musste die zweite Stimme diatonisch einen Schritt nach **a** hinauf, die vierte musste ihren Schritt ebenfalls (laut oder in Gedanken, §. 262) **diatonisch von c über h nach a** bewirken.

Diese Verknüpfung von Tonleiter und Akkord kommt jetzt zur Verwendung.

1. Der diatonische Durchgang.

§. 353.

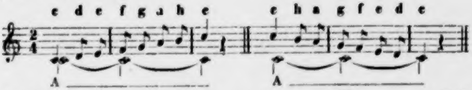
Die Sänger sollen lernen, von einem Akkordton zum andern durch die zwischenliegenden Töne hindurchzugehn. Diese zwischenliegenden Töne, z. B. hier

c e g c
c d e f g a h c

zu dem Akkorde **c—e—g** die Töne **d, f, a** und **h**, heissen, wenn sie zum Akkorde laut werden, bekanntlich Durchgänge oder Durchgangstöne.

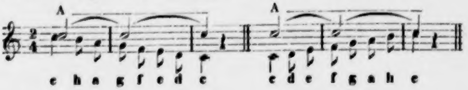
§. 354.

Die Uebungen beginnen bei zweitheiliger Stellung des Chors (Diskant und Alt) damit, dass eine Stimme die Tonika zu dem A-Laute festhält, die andre die Tonleiter zu den Tonnamen in mässiger Bewegung auf- und abwärts singt. Diese Formeln



sind für beide Stimmen zu brauchen; erst hält der Alt $\bar{c}$ aus und der Diskant geht auf- und abwärts, dann hält der Diskant aus und der Alt geht auf- und abwärts.

Hierauf fassen beide Stimmen die Oktave $\bar{c}$ – $\bar{\bar{c}}$, das obere **c** wird von einer Stimme festgehalten, während die andre ab- und aufwärts geht,

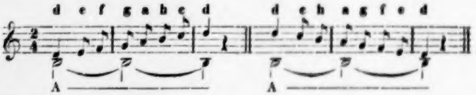


ganz wie zuvor.

§. 355.

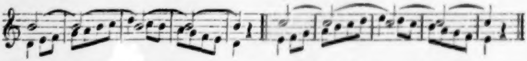
Die vorstehende Uebung — offenbar nur Vorübung, weil statt des Akkordes nur ein einzelner Ton gegen die Tonleiter gestellt und festgehalten wird — kann kaum eine Schwierigkeit bieten. Wird grössere Sicherstellung nothwendig erachtet, so giebt sie sich in folgendem Verfahren, der weitern Ausdehnung der Vorübung.

Beide Stimmen setzen $\bar{c}$ ein, der Alt geht einen Schritt hinunter nach **h**, der Diskant einen Schritt hinauf nach $\bar{d}$; beide Töne werden gleichzeitig auf dem **A**-Laut eingesetzt und ausgehalten, sie sind Grundlage der folgenden Uebung. Es hält nämlich der Alt **h** fest und der Diskant geht von **d̄** bis **d̿** die Tonleiter auf- und abwärts,



wie zuvor.

Dessgleichen fassen beide Stimmen den Zweiklang **c̄ — ē**, oder suchen ihn auf, und stellen dieselbe Uebung an, indem eine Stimme **c̄** festhält und die andre die Tonleiter von **ē** bis **e̿** auf- und abwärts durchgeht. Alle diese Uebungen sind gleich der von §. 354 weiter auszudehnen, so dass unter andern auch diese Gegenstellungen der Stimmen



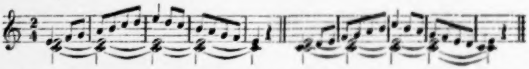
hervortreten, in denen eine Stimme durch den festgehaltenen Ton der andern (den Halteton) hindurchgeht.

Alle diese Uebungen haben, wie gesagt, keine Schwierigkeit; doch müssen sie so lange fortgesetzt werden, bis der ausgehaltne Ton ganz feststeht gegenüber der Tonbewegung in der andern Stimme, und diese Bewegung nicht irre wird durch den entgegenstehenden Ton.

§. 356.

Nun ist der Fortschritt zu Harmonie, welcher Durchgangsbewegungen entgegentreten, sicher angebahnt.

Ganz in obiger Weise halten jetzt, bei dreitheiliger Stellung des Chors, zwei Stimmen die Terz **c̄—ē** fest und die dritte Stimme setzt erst von **ē**, dann von **c̄** aus

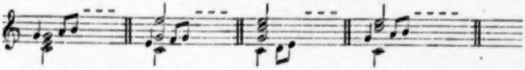


die Tonleiter entgegen. Das weitere Verfahren richtet sich ganz nach §. 354.

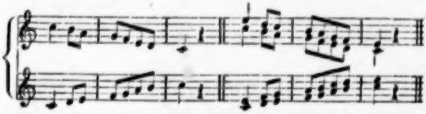
Nun wird **c̿ — ē** festgehalten und die Tonleiter erst von **ē**, dann von **e̿** aus entgegengeführt. Ob dieselben Uebungen auf **h — d̄** und **d̄ — f̄** verpflanzt werden sollen, — und wieweit dabei Stimmwechsel statthaben kann, hängt vom Stimmumfang und Bedürfniss der Schüler ab. In Rücksicht auf das Letztere kann bisweilen rathsam werden, die Tonleiter von **ē** aus auch gegen die auszuhaltende Sexte **ē — c̿**, und von **h** aus gegen die Sexte **f̄ — d̿** auf- und abwärts zu führen.

§. 357.

Die letzten Schritte sind in dieser Uebungsreihe die Durchführung der vollständigen Tonleiter gegen einen vollen Akkord



und die Gegeneinanderführung von zwei, dann von zweimal zwei in Terzen mit einander gehenden Stimmen auf-

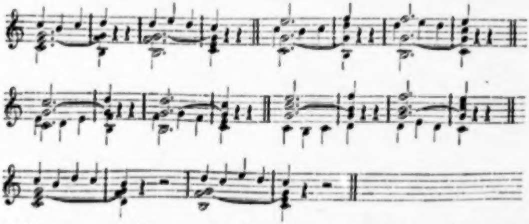


und abwärts, um die Sänger zu rücksichtloser Durchsetzung ihrer Partien zu gewöhnen. Hierbei muss ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass die Stimmen manche Töne gegen einander bringen, die für sich mit gleichzeitig erscheinenden unverträglich sind (z. B. **f** mit **g**, **f—a** mit **g—h**), dass man aber durch diese Widersprüche tapfer durchdringen müsse und der Zusammenhang des Ganzen Alles bald ausgleiche. Der Lehrer muss dies am Klavier deutlich machen und die Uebungen selbst bei vollständigem Gelingen einigemal wiederholen. Denn nur die feste Anschauung des Widerspruchs und die Aussicht auf seine Lösung führt zu seiner Bewältigung.

2. Diatonische Hülfstöne.

§. 358.

Der Durchgang führt von einem Akkordton zu einem andern. Der **Hülfston** ist bekanntlich gleich dem Durchgangstone harmoniefremd, führt aber nicht zu einem andern Harmonietone, sondern zu demselben, auf den er folgte, zurück. Wenige Formeln, die wir hier



gleich zusammenstellen, genügen, die Hülfstöne geläufig zu machen. Man muss die Schüler darauf hinweisen, dass hier nichts gefodert wird, was nicht bereits im Einzelnen vorgeübt wäre, dass es also nur darauf ankomme, sich durch die mitwirkenden Stimmen nicht stören zu lassen.

3. Ausführung in Gesängen.

§. 359.

Den Vorübungen folgt die Uebung an No. 47 bis 50 des dritten Buchs. Die geringere Zahl genügt, weil Durchgänge gelegentlich schon öfter sich eingeschlichen haben; sie sind kaum lange zu entbehren, wie der Denkvers zu No. 47 erklärt. Allerdings ist auch den nachfolgenden Uebungen (in Vorhalten) bereits vorgegriffen und wird gleich wieder vorgegriffen werden.

No. 48 bringt gleich im ersten Takt eine durch den Akkord **a**–$\overline{\textbf{cis}}$–$\overline{\textbf{e}}$ durchgehende Unterstimme; **h** und $\overline{\textbf{d}}$ sind Durchgänge.

Im Allgemeinen sind Choräle wegen der unlebendigen Gleichheit aller, oder der meisten Töne kein günstiger Singstoff. Abgesehen von der andächtigen Stimmung, die ihrer musikalischen Schwäche (Ausnahmsgesänge, wie die von Luther, bei Seite gelassen) zu Hülfe kommen kann, findet das Gemüth, findet die Stimme im gleichbemessenen und gleichgiltigen Gang der Töne keinen Anlass und Stützpunkt, sich aufzuschwingen. Der vorliegende Choral vermeidet wenigstens zum grossen Theil diesen Mangel in der Rhythmik. Uebrigens hat er eigentlich Takt 2 und 4 Strophenschlüsse, die hier, für den Gesangzweck, besser unbenutzt bleiben durften. Zum Athemnehmen wird, wie bekannt, die letzte Note ein wenig verkürzt.

No. 49 bringt Durchgangsstellen, besonders in der Oberstimme, reichlich und prägt den schon in No. 47 herausgestellten Gegensatz von fliessendem Durchgang und festem Akkorde reichlicher aus; die festschlagende Begleitung wirkt dazu mit.

Diese Begleitung tritt (wie öfters in allen Kompositionen geschicht) mit den Gesangtönen bisweilen vorübergehend in Widerspruch; so Takt 3 mit $\overline{\textbf{a}}$ gegen $\overline{\textbf{h}}$, Takt 4 mit $\overline{\textbf{g}}$ und $\overline{\textbf{fis}}$ gegen $\overline{\textbf{a}}$ und **g** der Oberstimme. Der Sänger muss solchen Widerspruch, da er sich häufig findet, ertragen und seine Töne dagegen festhalten lernen. Dass der Lehrer anfangs schont, ein paar Mal die Begleitung nach der Singstimme ändert, versteht sich.

Ohnehin ist gerathen, bei dem Einstudiren anfangs blos die Singstimmen mitzuspielen, — wenn dieselben nicht sicher genug sind, dieser Hülfe entbehren zu können (wie z. B. der musterhafte Domchor unter Direktor **Neithardt** in Berlin) und die freie Begleitung erst nach Sicherstellung des Chors hinzutreten zu lassen.

No. 50 bringt, abgesehen von den Durchgängen, besonders die fliessendsten aller Harmoniegänge, die in Sextakkorden, zur Anwendung. An ihnen lernen die Stimmen am besten, einmüthig und fest mit einander zu gehn und bei lebhafterer Bewegung unter einem Schalllaute sich gegenseitig im Schwunge zu verschmelzen; solche Stellen (Takt 35 bis 37) sind besonders geeignet, Schallmacht im Fluss der Töne zu wecken. Nicht ohne Härtlichkeit geht der Sextgang bei den Worten »zu dir erheben wir unsre Hände« von Statten. Es kann nicht davon die Rede sein, diesen Satz hier aus einem andern, als dem gesangbildnerischen Gesichtspunkte zu prüfen; aus diesem muss man auch solche Formen in den Kreis der Uebungen ziehn. Für sich allein ist übrigens jede der Stimmen leicht; das Auffallende und Erschwerende liegt nur darin, dass jede Stimme einen andern Akkord in sich fasst, z. B. Takt 26 die erste Stimme **a—cis—e**, die zweite **e—gis—h**, die dritte **cis—e—gis**. Sobald dies anschaulich gemacht ist, verliert sich die Schwierigkeit; jede Stimme weiss, was sie gegen die andern durchzusetzen hat.

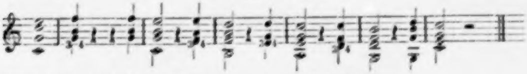
Fünfter Abschnitt.

Weiterer Ausbau der Harmonie.

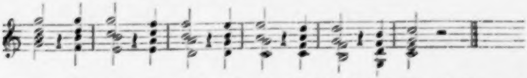
1. Die willkürlich gebildeten Septimenakkorde.

§. 360.

An die §. 350 geübten Harmoniegänge lehnt sich jetzt die Uebung der durch willkürliche Umgestaltung des Dominantakkordes entstandenen Septimenakkorde. Hierzu dient dieser Harmoniegang,



der sich mannigfach umstellen lässt, z. B. in dieser Weise,



und der zugleich benutzt worden ist, die abweichende Führung der Terz und Septime (**h** und **f**) im Dominantakkorde zu zeigen.

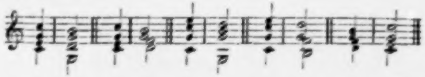
Es ist nicht rathsam, auf diesen entlegenern Gestaltungen mit Beharrlichkeit zu bestehn; gelingt ihre Darstellung nicht nach einigen Versuchen, so lässt man dieselben einstweilen auf sich beruhn und kommt später auf sie zurück.

2. Akkordverschränkung.

§. 361.

Unter diesem Namen werden die Gestalten des Vorhalts, der Vorausnahme und des Haltetons (Orgelpunkts) zusammengefasst und an wenigen Formeln gezeigt.

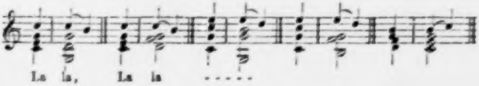
Die Vorhalte bahnt der Lehrer an, indem er folgende bereits geläufig gewordne Formeln



als Grundlage und Anhalt zu dem Folgenden eine nach der andern auf **Ta—ta** oder **La—la** singen lässt und nach dem Vortrag einer jeden bestimmt:

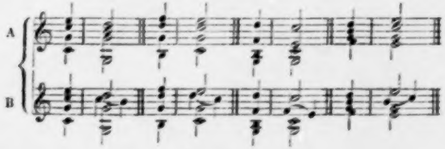
> »die erste Stimme soll ihren Ton aus dem ersten Akkord' ein Viertel lang zu dem zweiten Akkorde wiederholen und dann den Ton des zweiten Akkordes anschliessen!«

so dass die Formeln sich so

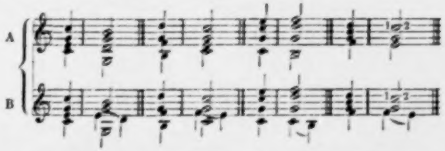


umgestalten.

Für die zweite Stimme dienen diese,



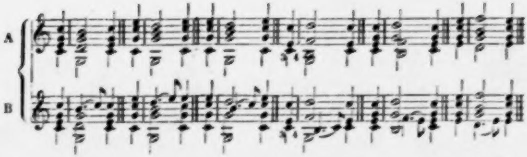
für die dritte und vierte diese Formeln,



bei denen A die Grundlagen und B die Ausführung giebt und die wie die Formeln für die erste Stimme behandelt werden.

§. 362.

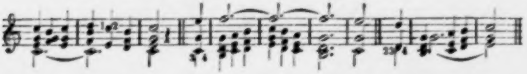
Für die Gestalten der Vorausnahme kommen diese Formeln



in langsamer Bewegung zur Anwendung, indem man den je drei ruhenden Stimmen aufgiebt, ihre Töne festzuhalten, der vorgreifenden Stimme dagegen, ohne Rücksicht auf die andern Stimmen, den fremden Ton streng nach dem Takte zu setzen. Als Text gelten die Tonnamen.

§. 363.

Für den **Halteton** endlich genügen diese Formeln,



um den vorübergehenden Widerspruch zwischen ihm und einem Theil der Akkorde zur Anschauung und Darstellbarkeit zu bringen. Diese Form kommt übrigens im nächsten Abschnitte nochmals von einer andern Seite zur Anschauung und Uebung.

3. Bewusstheit und Theorie.

§. 364.

Als Nachübung, gleichsam als Probe für die vorhergehenden Uebungen ist rathsam, einen Theil der Akkordverbindungen, z. B. den §. 343 gezeigten singen und dazu von den Schülern die Akkorde nennen, nämlich blos dessen Töne aufsagen zu lassen. Denn nur das können wir treffen, was wir in seinem Zusammenhang im Bewusstsein haben; und nur wenn wir den Zusammenhang begreifen, können wir richtig und sicher in einen schon im Gange befindlichen Gesang eingreifen.

Der Lehrer lässt z. B. die erste Formel singen und fragt: »welche Akkorde habt Ihr gesungen?« Antwort: »**c—e—g**, dann **h—d—g**, dann wieder **c—e—g**.« Die Ordnung der Töne ist dabei gleichgültig; gewöhnlich nennt jeder Schüler seinen Ton zuerst.

Oder der Lehrer lässt aus §. 353 die erste Formel aus A singen und die Akkorde nennen. Dann lässt er dieselbe Formel wiederholen und ihre Umbildung aus B singen und fragt: »Welche Abweichung ist hier erfolgt?« Die Prüfung ist leicht und eindringlich.

§. 365.

Dieser Abschnitt bietet allerdings vielfache Gelegenheit zu theoretischen Eröffnungen. Allein es ist, wie schon §. 98 bemerkt worden, dem Zwecke der Chorschule nicht gemäss, dass man hierin weiter gehe, als zur Bildung für Chorgesang nothwendig erscheint und etwa die Gelegenheit benutze, »nebenbei« für andre Lehrzweige Kenntnisse mitzutheilen, die jeder Einzelne in der allgemeinen Musiklehre oder anderswoher erwerben kann.

Den Begriff oder auch nur die äussere Beschreibung der Akkorde zu geben, erscheint für den Chorlehrer nicht nothwendig. Auch die Benennung der Akkorde und ihrer Umkehrungen und Lagen ist entbehrlich; höchstens sind die Namen Durdreiklang, Molldreiklang, Dominantakkord, Sextakkord zu rascher Verständigung bei mancherlei Uebungen wünschenswerth, und da müsste bei dem Sextakkord' ausdrücklich bemerkt werden, dass er nur eine Umstellung der Töne des Dreiklangs wäre.

3. Ab- und Zunehmen. Gesang.

§. 366.

Die letzte Mittheilung in diesem Abschnitte lenkt wieder auf den Unterschied der Stärkegrade zurück, der praktisch schon mehrmals angewendet worden ist, jetzt aber zu bestimmterm Bewusstsein kommen muss. Man macht bemerklich, dass nicht blos drei Stärkegrade, wie §. 287 angenommen, sondern vom leisesten bis zum stärksten Stimmschall weit mehr, unberechenbar viele stattfinden können, dass ausser den drei benannten noch das höchste Stärkemaass mit *ff* (*fortissimo*) oder auch *fff*, das geringste mit *pp* (*pianissimo*) oder auch *ppp* bezeichnet wird, so dass wenigstens fünf verschiedne Stärkegrade

pp, *p*, *mf*, *f*, *ff*

unterschieden werden.

Dann wird das allmähliche Ab- und Zunehmen (*decrescendo*, *crescendo*) erläutert.

§. 367.

Die Uebung beginnt mit dem Zunehmen aus dem *p* oder *pp* bis zum *f* und *ff*. Hierauf folgt erst die umgekehrte Uebung.

Diese Uebung wird, um der Vorstellung der Schüler gleich einen sichern Anhalt zu geben und ihnen zugleich das stufenweise Zunehmen der Stärkegrade anschaulich und leicht zu machen, gleich an Sätzen mit Text unternommen, die Sätze des dritten Buchs sind dazu bestimmt.

Erst wenn an wiederholten Tönen (gleichsam einem zergliederten Ton) und einfachen Tonfolgen Zu- und Abnehmen geübt und bis zur Gleichmässigkeit ausgebildet sind, wird das Abschwellen (Abnehmen) eines gehaltnen Tons, dann das Anschwellen (Zunehmen) und viel später An- und Abschwellen eines einzigen lang' ausgehaltenen Tons geübt. Alle diese Geschicklichkeiten sind einem vollkommnen Chor nothwendig. Aber sie erfodern schon höhere Durchbildung der Stimme und geübte Achtsamkeit aller einzelnen Sänger, können also nur sehr allmählich erworben werden. Man beginne sie hier, erweise sich aber lässlich und hüte sich, die Schüler mit übereiltem Andringen auf vollkommnere Leistung zu ermüden und in Gezwungenheit zu versetzen.

4. Ausführung in Gesängen.

§. 368.

Hier treten die Sätze No. 51 bis 54 des dritten Buchs in Anwendung.

No. 51, der schwungvolle Choral, in dieser Eigenschaft fast ohne Gleichen, will schwungvoll, in leichter, lebhafter Bewegung gesungen sein. Die Vorhalte treten nebst den Durchgängen in leichtester Weise auf und werden in den Fluss der Stimmen, den die Melodie des Chorals angeregt hat, mit hineingenommen, dass man sie, so zu sagen, nicht bemerkt. Dies scheint die rechte Vortragsweise für den Vorhalt überhaupt, nicht jenes nachdruckvolle Herausheben, das nur ausnahmweise sinngemäss ist. Der Vorhalt ist melodischer Natur, nicht harmonischer, und will desshalb die Bewegsamkeit und natürliche Leichtigkeit der Melodie bewahren.

No. 52. Nach der Leichtigkeit des ersten Abschnitts, in dem das »Lockersingen« (§. 236) Anwendung findet, muss die mit dem Vorhalt anknüpfende Figur um so geschlossener sich an den Vorhalt legen, der dazu einen leichten Nachdruck erhält.

No. 53. Von den aus willkürlicher Umgestaltung des Dominantakkordes entstehenden Septimenakkorden ist besonders der sogenannte kleine (**d—f—a—c**) hier in Wirksamkeit getreten; sie alle in's Spiel zu bringen, scheint nicht wohl ausführbar (man müsste sie auf einander häufen, oder den Singstoff ganz beträchtlich vermehren) und nicht nothwendig.

Bei dem Vortrage dieses Chorsatzes wird man wohlthun, die volle Kraft der Stimmen bis zu den Worten

»bei Gott! Aber du«

zu sparen, hier aber mit Schallmacht und kräftiger Betonung herauszutreten. Der Chor muss lernen, die Oekonomie mit seinem Stimmvermögen über ganze Sätze hin, mit all' ihrem An- und Abschwellen, zu bemessen. Dies, und überhaupt der Vortrag, muss nicht erzwungen, sondern erzogen werden, bis es sich dem Naturell der Sänger eigen gemacht, gleichsam eingefleischt hat.

No. 54. Hier ist der dem grossen Nonenakkord' abgewonnene Septimenakkord hervorgetreten und Harmoniegänge bewegt, die das in No. 50 allerdings leichter hervortretende Element in weiterm Gestaltenspiel zeigen. Die Ausrufe »Erhöre mich!« verlangen Fülle und Betonung, mögen aber erinnern, dass beides ohne Uebertreibung und Gewaltsamkeit verwendet werden kann und muss.

Sechster Abschnitt.

Chromatik.

§. 369.

Bis hierher ist man der Diatonik ganz naiv gefolgt, ohne selbst den Unterschied von Ganz- und Halbton hervorzuheben, der doch schon in der Durtonleiter vorhanden ist und den Unterschied von grosser und kleiner Terz, grossem und kleinem (Dur- und Moll-) Dreiklang bedingt. Es ist wichtig, ja entscheidend für den Erfolg — und beiläufig dem Wesen der Kunst entsprechend — dass der Schüler sein Tonsystem, z. B. das des Durgeschlechts, vor Allem aus dem Ganzen auffassen und jeden Ton nur nach seiner Stellung in diesem Ganzen anschauen lerne. Die Auseinandersetzung des Einzelnen muss erfolgen, wenn sie den Ueberblick über das Ganze nicht mehr verwirren kann.

§. 370.

Jetzt aber kommt es darauf an, den Schülern das Vorhandensein von Zwischentönen zwischen den zur Tonleiter gehörigen Tönen zu zeigen. Am besten geschieht das am Klaviere; die Untertasten geben die Tonreihe von **C**, von der alle Uebung ausgegangen ist, die Obertasten geben die jener ersten Tonart fremden Töne.

Es wird hier ausdrücklich zur Erinnerung gebracht, dass einige von den bereits gesungenen Tonsätzen nicht auf der ersten Tonart, **C**, sondern auf den Tonarten **B**, **D**, **Es**, **F**, **G** beruht, und einige jener jetzt zu betrachtenden neuen Töne enthalten haben.

Nachdem diese neuen Töne, oder vielmehr die Obertasten, welche sie angeben, den Schülern gewiesen worden, wird die Tonleiter vorgespielt und dann unter Anschlag der Töne gesagt:

»zwischen **c** und **d** liegt ein Zwischenton auf der Obertaste, —
zwischen **d** und **e** liegt abermals ein Zwischenton, —
zwischen **e** und **f** aber findet sich keine Obertaste, folglich kein Zwischenton,« —

und so durch die ganze Tonleiter.

Sollte es an einem Klavier fehlen, so müsste der Lehrer sich darauf beschränken, die Zwischentöne auf einem andern Instrument' oder mit der Stimme zu Gehör zu bringen.

§. 371.

Hiernach wird einleuchtend gemacht, dass die Schritte von einer Stufe der Tonleiter zur andern von ungleicher Weite sind. Von **e** zu **f**, **h** zu **c** findet sich kein Zwischenton, von **c** zu **d**, **d** zu **e**, **f** zu **g**, **g** zu **a**, **a** zu **h** finden sich Zwischentöne; folglich sind die letztern Schritte grösser als die erstern. Man nennt die grössern, also

c — d, d — e, f — g, g — a, a — h

Ganztöne, die kleinern,

e — f, h — c

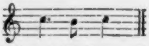
Halbtöne.

Endlich werden (wie schon bei dem Gebrauch neuer Tonarten im Einzelnen geschehen ist) die fremden Töne nach den Tönen der ursprünglichen Tonreihe genannt, auf die sie folgen; aufwärts schreitend heisst der Ton, der auf **c** folgt, **cis**. Die weitere Ausführung wird (allenfalls aus der allgemeinen Musiklehre) als bekannt vorausgesetzt.

1. Chromatisch erhöhte Töne.

§. 372.

Nachdem das Nothdürftigste aus der Theorie festgestellt ist, beginnt die Uebung der erhöhten chromatischen Töne. Der ganze Chor singt einstimmig die vollständige Tonleiter abwärts als Grundlage durch und beginnt von Neuem vom obersten Ton' abwärts, geht aber vom nächsten Ton' wieder auf jenen zurück, so dass die Formel



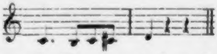
hervortritt. Diese, das heisst also ein Halbton, dient nun als Motiv, das von **h** aus, also

$\bar{\text{h}}$ $\overline{\text{ais}}$ $\bar{\text{h}}$,

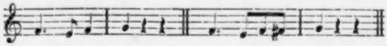
von **a** aus: $\bar{\text{a}}$ $\overline{\text{gis}}$ $\bar{\text{a}}$

u. s. w. fortgeführt wird.

Hierauf, oder statt dessen im Falle des Misslingens, singt der Chor die Tonleiter von unten und bildet diese Formel, die — wie alle Treffübungen — zu den Tonnamen gesungen wird. Der Lehrer bemerkt, dass zwischen **h** und **c** kein Zwischenton vorhanden ist, wohl aber zwischen **c** und **d**, der also **cis** heissen müsste. Er giebt diese andre Formel,

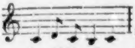
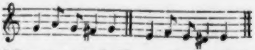


in langsamer Bewegung zu den Tonnamen (**c h c cis d**) zu singen und wiederholt beide Formeln von **f** aus,



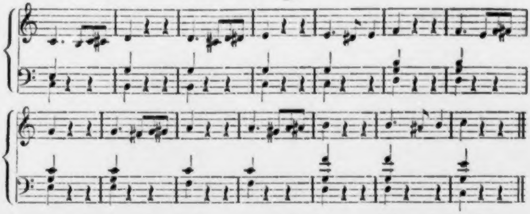
und vom höhern **c** aus. Sobald der Versuch im Chor auf Schwierigkeit stösst, muss er mit einem einzelnen Schüler, der die beste Fassungskraft für Tonverhältnisse gezeigt hat, wiederholt und nach gutem Erfolg ein Schüler nach dem andern, stets die zuverlässigern voran und die schwächern zuletzt, hinzugezogen werden.

Finden beide Uebungen Schwierigkeit, so dient diese Formel

, die auf **g** und **e**  zu der Silbe **La** wiederholt wird, unfehlbar zur Aushülfe; es ist nämlich schwerer, in diesem Zusammenhange **f** und **d**, als **fis** und **dis** zu singen. Jede Formel, die gelungen ist, wird mit den Tonnamen wiederholt.

§. 373.

Den Beschluss macht diese Uebung,



in der alle chromatischen Erhöhungen der Tonleiter enthalten sind und die in der oben bezeichneten Weise ausgeführt wird.

§. 374.

Bei der Neuheit der Aufgabe ist es rathsam, das Gelingen und namentlich die Unterscheidung der Ganz- und Halbtöne vollkommen sicher zu stellen. Zu diesem Zwecke fodert der Lehrer vom vereinten Chor die Formel

$\overline{\mathbf{c}}$ **h** $\overline{\mathbf{c}}$

und erinnert (durch Anfrage bei den Schülern), dass $\overline{\mathbf{c}}$ **h** oder **h** $\overline{\mathbf{c}}$ einen Halbton bilden. Dann lässt er die Formel des Ganztons

$\overline{\mathbf{d}}$ $\overline{\mathbf{c}}$ $\overline{\mathbf{d}}$

und gleich darauf die des Halbtons

$\overline{\mathbf{d}}$ $\overline{\mathbf{cis}}$ $\overline{\mathbf{d}}$

singen und die Grösse beider (Ganz- und Halbton) aussprechen. In dieser Weise folgen die Formeln $\overline{\mathbf{e}}$ $\overline{\mathbf{d}}$ $\overline{\mathbf{e}}$ und $\overline{\mathbf{e}}$ $\overline{\mathbf{dis}}$ $\overline{\mathbf{e}}$, **f e f**, **g f g** und **g fis g** und so fort, so weit der Stimmumfang reicht.

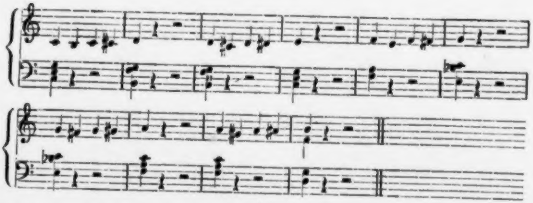
Um die chromatischen Erhöhungen vollends geläufig zu machen, wird hierauf die Folge der Halbtöne

c h c, d cis d, e dis e u. s. w.

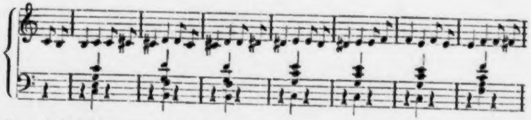
etwas lebhafter durchgegangen, bisweilen aber zwischen dieser und der vorherigen Uebung gewechselt.

§. 375.

Zuletzt kann die chromatische Tonleiter, jedoch in Abschnitte zerlegt, in dieser Form

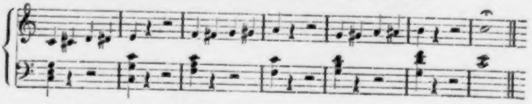


durchgenommen und mit einem aushaltenden **c** geschlossen werden. Rhythmisch belebter, folglich aufmunternder, ist diese Form,

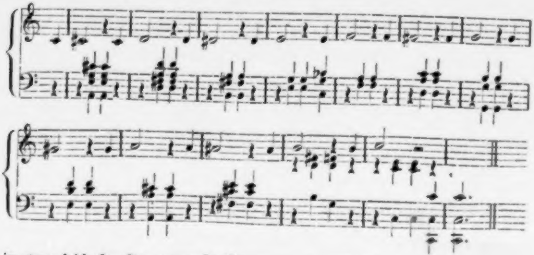


deren Durchführung nach der Höhe jedem Lehrer zu Gebote steht.

Diese, stets um den Grundton der Stufe herumgehende und auf ihn sich stützende Weise der Einübung ist die leichtere, übt auch beiläufig den Halbton auf- und abwärts. Schwerer und darum jenen Uebungen erst nachzubringen, ist der gerade chromatische Fortschritt, der in dieser Weise



oder, rhythmisch belebter, in dieser Form



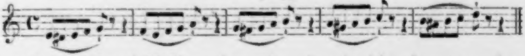
in etwas lebhafter Bewegung durchgenommen werden kann.

§. 376.

Wir wollen ausdrücklich bemerken, dass die Anordnung dieser Uebungen keineswegs willkürlich ist. In der ersten Uebung (§. 372) dient die schon längst geläufige Tonleiter als Anhalt und der Rhythmus verweist mit Nachdruck auf die diatonischen Töne. Die zweite Uebung prägt den Unterschied von Ganz- und Halbton ein und befestigt damit die Fassung des letztern; die folgende Uebung ist Wiederholung der ersten, nur ohne Stütze des Rhythmus, die letzte giebt ganz selbständige Chromatik.

§. 377.

Hier ist die Stelle für eine, bereits §. 244 vorausverkündete Nachübung geläufiger Tonverbindung erreicht. Mit Hülfe der jetzt vorgeübten chromatischen Hülftöne und Durchgänge kann nämlich hier eine Nachübung, nach der Weise der frühern, mit diesen Tongruppen



stattfinden. Man wird bald gewahr werden, dass sie nicht schwerer, sondern zum Theil leichter ist, als die ehemalige.

§. 378.

Bis hierher hat die Tonleiter als Grundlage und Anhalt gedient, jetzt wird die Harmonie dazu benutzt.

Es wird der Dreiklang **c e g** gesungen, dann zu jedem seiner Töne der untere Halbton, also

c̅ h c̅, e̅ dis e̅, g̅ fis g̅,

gefodert und in drei Abschnitten vom vereinten Chor zu den Tonnamen gesungen. Dasselbe wird mit den Dreiklängen auf **g** und **f** ausgeführt.

Es wird der Dominantakkord **g h d̅ f̅** (der Diskant schliesst erst bei **d** oder **h** an) und dessen Umstellung **d̅ f̅ g h̅** gesungen. Dann wird jedem seiner Töne der untere Halbton zugesetzt und in vier Absätzen

d cis d, f e f, g fis g, h ais h

dies ausgeführt.

Endlich wird mit den Molldreiklängen auf **d**, **e** und **a** ebenso verfahren, wie oben mit den Durdreiklängen.

Vielleicht ist es hülfreich, die zugefügten Töne den Schülern als Hülftöne zu reicherer oder geschmeidigerer Ausführung der Melodie zu bezeichnen; nothwendig ist es nicht.

§. 379.

Jetzt wird dasselbe ausser der Ordnung der Akkordtöne geläufig gemacht. Der Lehrer fodert:

»Singt mir den Akkord auf **g̅**!«

also: **g̅–h̅–d̅**;

»Singt diese Töne in absteigender Folge!«
also: $\overline{\overline{\mathbf{d}}}$—$\overline{\mathbf{h}}$—$\overline{\mathbf{g}}$;
»Setzt den Hülfton zu $\overline{\overline{\mathbf{d}}}$!«
also: $\overline{\overline{\mathbf{d}}}$–$\overline{\overline{\mathbf{cis}}}$–$\overline{\overline{\mathbf{d}}}$;
»zu **h** .... zu **g** ....!«
»zu allen Tönen!«
also: **d—cis—d, h—aïs** ....
»Singt **g—h—d**!
Setzt den Hülfton zu $\overline{\mathbf{g}}$ .... zu $\overline{\overline{\mathbf{d}}}$ .... zu $\overline{\mathbf{h}}$ .... zu $\overline{\mathbf{g}}$ .... zu $\overline{\mathbf{d}}$ ....
zu $\overline{\mathbf{h}}$ .... zu $\overline{\mathbf{g}}$ .... zu $\overline{\overline{\mathbf{d}}}$ ....!«

und verfährt in gleicher Weise mit den andern Akkorden.

Erweitert und befestigt wird diese Uebung, wenn man die diatonischen Hülftöne unter jedem Akkordtone, also z. B. zu **g—h—d** die Töne **f** unter **g**, **a** unter **h**, **c** unter **d** singen und beide Arten der Hülftöne,

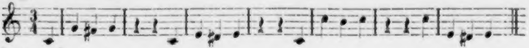
g f g, g fis g, h a h, h aïs h, d .....

mit einander wechseln lässt.

§. 380.

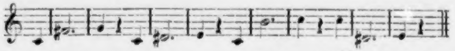
Hieran reiht sich als Schluss der ganzen Aufgabe die Uebung, Hülftöne zu fassen, ohne dass zuvor der Akkordton laut geworden, auf den jene sich stützen. Man verweist die Schüler darauf, dass die Akkordtöne Stützpunkte für die Hülftöne sind, dass also jene gesungen — oder doch deutlich vorgestellt werden müssen, wenn man diese sicher fassen will.

Der Lehrer lässt den Akkord $\overline{\mathbf{c}}$ $\overline{\mathbf{e}}$ $\overline{\mathbf{g}}$ $\overline{\overline{\mathbf{c}}}$ singen, fodert dann in oder ausser der Reihe einzelne Töne desselben zum vorangeschickten Grundtone (z. B. $\overline{\mathbf{c}}$—$\overline{\mathbf{g}}$, $\overline{\mathbf{c}}$—$\overline{\mathbf{e}}$, $\overline{\mathbf{c}}$—$\overline{\overline{\mathbf{c}}}$, $\overline{\mathbf{c}}$—$\overline{\overline{\mathbf{e}}}$ u. s. w.) und lässt zu denselben, wie schon oben geschehn, Hülftöne setzen. Hieraus würden, obige Ordnung vorausgesetzt, folgende Formeln

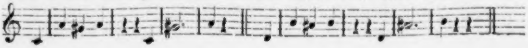


hervorgehn.

Nun wird gefodert, die Stütztöne wegzulassen und vorstehende Formeln so



zu singen, indem man die ausgelassenen Stütztöne $\overline{\mathbf{g}}$, $\overline{\mathbf{e}}$, $\overline{\overline{\mathbf{c}}}$ und $\overline{\mathbf{e}}$ sich bestimmt und deutlich vorstellt. Zeigen sich Schwierigkeiten, so wird jeder Formel der zweiten Reihe die ihr zum Grunde liegende Formel der ersten Reihe vorangeschickt. Dasselbe Verfahren wird auf andre Akkorde angewendet, z. B. auf $\overline{\mathbf{c}}$—$\overline{\mathbf{f}}$—$\overline{\mathbf{a}}$ und $\overline{\mathbf{d}}$—$\overline{\mathbf{f}}$—$\overline{\mathbf{g}}$—$\overline{\mathbf{h}}$, aus denen sich unter andern diese Formeln



ergeben. Der Musikverständige gewahrt, dass hiermit die am schwierigsten zu treffenden Intervalle der übermässigen Sekunde, Quarte, Quinte, der grossen und der verminderten Septime dem Chor zugänglich werden, die zwar im Chorgesang seltner, aber doch bisweilen zur Anwendung kommen.

§. 381.

Die wichtigste Eröffnung unter allen vorstehenden Mittheilungen ist die:

> dass der Zusammenhang allein klare Vorstellung und sicheres Fassen der Töne möglich macht

und

> dass jedes Tonverhältniss fasslich wird, sobald man es in Verbindung setzt mit andern Tonverhältnissen, die der Vorstellungskraft bereits geläufig sind,

wobei auf die Wahl der Tonverhältnisse, an die man anknüpfen will, im Grunde nicht viel ankommt, wenn sie nur Anknüpfung gestatten. So haben wir §. 380 das schwer zu treffende Intervall $\bar{\mathbf{c}}$—$\bar{\mathbf{h}}$ in der vorletzten Formelreihe an $\bar{\mathbf{c}}$—$\bar{\bar{\mathbf{c}}}$ geknüpft und den Akkord $\bar{\mathbf{c}}$—$\bar{\mathbf{e}}$—$\bar{\mathbf{g}}$—$\bar{\bar{\mathbf{c}}}$ im Sinne gehabt; allenfalls hätten wir auch an den Akkord $\bar{\mathbf{c}}$—$\bar{\mathbf{f}}$—$\bar{\mathbf{a}}$ anknüpfen und von **a** diatonisch weitergehn können. Der Lehrer muss dabei Rath ertheilen, kann gelegentlich zeigen, dass diese Anknüpfung näher liegt, als jene, soll aber nie zwingend eingreifen, sondern die Vorstellungs- und Erfindungskraft des Schülers frei gewähren lassen.

§. 382.

Während dieser Gehör- und Treffübungen, die nicht auf den ersten Anlauf gelingen werden, muss den Schülern das Lesen und Schreiben erhöhter Noten (mit dem ♯) geläufig eingeübt, auch müssen ihnen die Namen der erhöhten Töne und ihre Ableitung von den Stufennamen durch die angehängte Silbe **is**

(»aus **c** wird **c**...**is**!«)

geläufig sein. Dann erst kommen die für diesen Standpunkt bestimmten Gesänge zur Ausführung.

Es ist gut, hierbei länger zu verweilen, auch wohl frühere Gesänge wiederholend einzumischen und damit den Schülern Erholung und Erfrischung zu gewähren. Denn der nächste Fortschritt, zu den erniedrigten Tönen, erscheint gerade den aufgeweckten Schülern leicht als unnöthige Belästigung, da sie nicht einsehn, warum dieselben Töne bald so, bald anders (z. B. der Zwischenton von **c** zu **d** bald **cis**, bald des) genannt werden müssen, und dies ihnen im Laufe der Chorschule nicht begreiflich gemacht werden kann.

2. Chromatisch erniedrigte Töne.

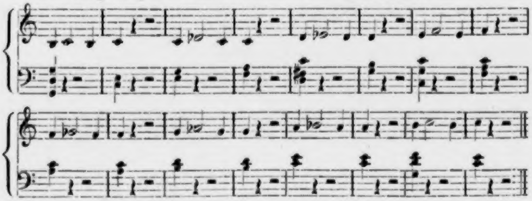
§. 383.

Es wird daran erinnert, dass bereits die Zwischentöne gefunden, der Halbton gefasst worden. Mehr oder andre Tonstufen seien in unserer Musik nicht anwendbar, wohl aber sei es aus Gründen der Komposition nöthig, die Zwischentöne auch unter andrer Bezeichnung und Benennung zu gebrauchen. Habe man sie bisher als Erhöhungen der unter ihnen liegenden Tonstufe gefasst, z. B. **cis** als Erhöhung der darunter liegenden Tonstufe **c**: so seien sie jetzt als Erniedrigung der über ihnen liegenden Tonstufe zu fassen und zu benennen. Als Anhalt bei dieser Mittheilung dienen die Erniedrigungen von **h**, **e** und **a** zu **b**, **es** und **as**, die schon früher für die Tonarten **B** und **Es** nöthig gewesen sind.

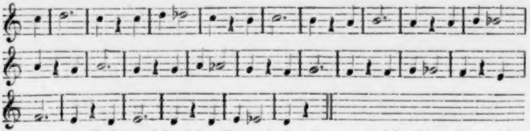
Die Benennung durch Anfügung der Silbe **es** und die Ausnahmen bei **e** (**es** statt **ees**), **a** (**as** statt **aes**) und **h** (**b** statt **hes**) werden mit einander gezeigt und eingeprägt, auch das Erniedrigungszeichen und das Widerrufungszeichen, letzteres für Erniedrigung und Erhöhung mitgetheilt.

§. 384.

Die chromatisch erhöhten Töne, die ihrer Natur nach in die Höhe weisen, ihr Ziel über sich suchen, werden am besten gefasst, wenn man sie an die höhere Stufe der Tonleiter knüpft. Mit den erniedrigten Tönen, die nach unten streben, muss in gleichem Sinne verfahren, sie müssen an die tiefere Stufe der Tonleiter geknüpft werden. Die Tonleiter wird in dieser Weise



durchgegangen. Nach dieser Uebung — oder statt ihrer, im Fall des Misslingens, werden diese Formeln

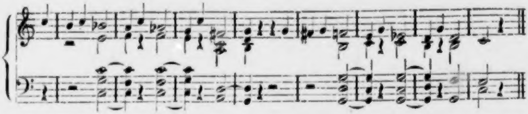


angewendet. Es lässt sich nicht allgemein bestimmen, welche Formelreihe hier sowohl, wie bei den chromatischen Erhöhungen die günstigere für den Anfang ist, da die Vorstellungsweise der Schüler bald zu der einen, bald zu der andern hinneigt. Bisweilen thut es gut, von der Ordnung der Tonleiter abzuweichen und sich gleich auf akkordische Grundlagen zu stellen, — z. B. in diesen Formeln

c des c — g as g (Akkord **c—e—g**)
d es d — g as g (Akkord **d—f—g—h**)

durch die man die widerspruchvolle Folge **d** nach **des** gehend und andre dergleichen der ersten Formelreihe (die sich indess auch schon nutzbar erwiesen) vermeidet.

Bekräftigend für das Einprägen der Erniedrigungen wirkt dieser Tongang,

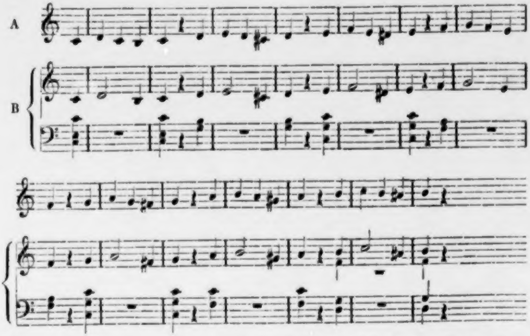


bei dem, wie bei ähnlichen Formelreihen, die wir früher gebracht, der Rhythmus auf die Kerntöne der Uebung hindrängt.

3. Verbundne Hülftöne.

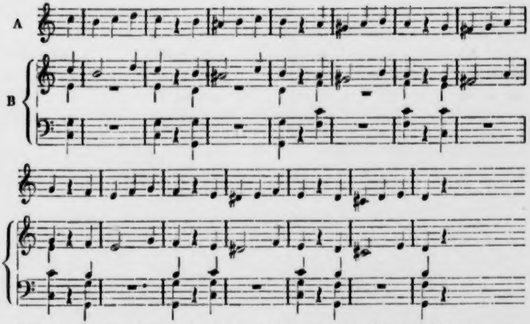
§. 385.

Den Beschluss dieser Reihe von Uebungen machen einige Versuche mit verbundnen Hülftönen; sie bieten selten Schwierigkeit, wenn die bisherigen Uebungen hinlänglich vorgearbeitet haben. Man legt die Formeln aus der Reihe A



eine nach der andern zum Grunde und lässt jede sogleich in der unter B gewiesenen Form durch Auslassung des zweiten Stütztons umwandeln.

Dasselbe geschieht in entgegengesetzter Richtung mit den hier



aufgestellten Grundformeln bei A, die bei B zu verbundnen Hülftönen zusammengezogen werden. Beiläufig kommt hier wieder ein ausser dem Zusammenhange schwieriges Intervall, die verminderte Terz **f—dis** und **ais—c** zur Uebung.

§. 386.

Dass übrigens alle vorstehenden Uebungen für die Chorschule nothwendig seien, wollen wir keineswegs behaupten. Bei ihnen allen kommt es, wie schon §. 381 gesagt worden, auf das Eine an, dass der Sänger geübt werde, den Zusammenhang der Töne zu fassen und fremderscheinende Töne sich im Zusammenhang mit sicher erreichbaren vorzustellen. Diese Verknüpfung des Fremden und Zweifelhaften mit dem Bekannten und Sichern kann auf mehr als eine Weise geschehn; jede ist gut, die den Zweck erreicht. Hierauf also, dass der Schüler erweckt und gewandt werde, irgend einen Zusammenhang zu suchen, kommt es an, nicht auf das einzelne Mittel, für das immer ein anderes eintreten könnte.

Das Lehrbuch hat in der Mittheilung nicht geizen dürfen, der Lehrer muss mit der Zeit und dem guten Willen seiner Zöglinge geizen. Er muss von den dargebotenen Mitteln nicht mehrere, als er dem jedesmaligen Schülerkreis nöthig findet, verwenden. Die Schule soll helfen, nicht drücken.

4. Ausführung in Gesängen.

§. 387.

Die Chorsätze No. 55 bis 57 bringen einige Fälle chromatischer Hülftöne oder Durchgänge zur Verwendung; reichlicher mitzutheilen, schien verfänglich, weil der häufige Gebrauch der Chromatik leicht zu Verweichlichung und Süsslichkeit führt, eine Neigung, die besonders bei der ohnehin weitverbreiteten Verweichlichung unserer Zeit ja nicht gefördert werden darf. Einen ganz entgegengesetzten Karakter zeigen in

No. 57 die sprungweisen chromatischen Hülftöne. Sie schärfen den Einherschritt der Melodie, während die in den ohnehin mässigen geraden Lauf der Diatonik sich mischenden chromatischen Töne die Schritte zerkleinern und eben dadurch jene Verweichlichung drohen, die nichts Anders ist, als das Uebermaass im Kleinen und Zarten.

Aus dem Sinne der chromatischen Töne folgt ihr Vortrag. Wo sie durch ihre Fremdheit auffallender eintreten, als die Naturstufe thut, müssen sie durch mässigen Nachdruck verschärft werden, besonders wenn sie auf Haupttakttheile treten, oder sonst rhythmisch hervortreten, oder auch mit andern Stufen der Harmonie in Widerstreit gesetzt werden. Fälle dieser Art finden sich in

No. 55, Takt 1, wo **gis** auf dem gewesenen Haupttakttheil (man lese nöthigenfalls die allgemeine Musiklehre nach) auftritt, Takt 6, wo dasselbe der Fall ist und überdem **gis** mit dem danebenstehenden **f** in Widerstreit geräth.

Wo dagegen die chromatischen Töne nur Verkleinerung der Schritte, feinere Zerlegung der Tonfolge sind, müssen sie innig und zart an die umgebenden Töne geschlossen, gleichsam mit ihnen verschmolzen werden. Dies ist in

No. 56 durchgängig, in No. 55 bei allen oben nicht erwähnten Stellen der Fall.

Siebenter Abschnitt.

Die Durtöne und ihre Modulation.

1. Uebersicht der Tonarten.

§. 388.

Bereits früher sind neben der zuerst und vorherrschend gebrauchten Tonart von **C** einige andre einzeln zum Vorschein gekommen und nach Tongehalt und Vorzeichnung den Schülern zugeeignet worden. Jetzt kann man, an die frühern Mittheilungen anknüpfend, ihnen die Uebersicht über sämmtliche Durtonarten gewähren. Nothwendig ist diese Kenntniss gerade nicht; es genügt allenfalls, wenn der Chorsänger die Vorzeichnung jeder einzelnen Tonart und ihre Befolgung lesen und anwenden kann. Gleichwohl erhöht es seine Sicherheit ungemein, wenn er im Stande ist, schon an der Vorzeichnung die Tonart zu erkennen und sich die Tonart nach der Stufenfolge ihrer Leiter klar und zusammenhängend vorzustellen. Auch die Mittheilungen aus der Modulationslehre würden ohne jene Grundlage kaum recht verwendbar sein. Dass übrigens die Kenntniss der Tonarten mit ihren Vorzeichnungen erst durch Kenntnissnahme von den Paralleltönen vollständig wird, ist bekannt.

§. 389.

Die Methoden für diesen Lehrabschnitt sind bekannt: es ist der doppelte Quintenzirkel, der eine für die Tonarten mit Erhöhungen, der andre für die mit Erniedrigungen. Jeder muss wenigstens sechs Schritte weit (von **C** bis **Fis** und von **C** bis **Ges**) verfolgt werden. Am zweckmässigsten beginnt man mit dem Quintenzirkel für Erhöhungstöne und lässt den für Erniedrigungstöne erst in einer spätern Lehrstunde, nachdem jener erstere sich vollkommen festgesetzt hat, folgen.

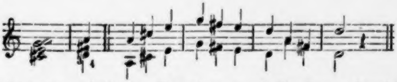
Welche leichtere Darstellungen, besonders einer Menge von Schülern gegenüber, in neuerer Zeit zur Anwendung gestellt worden, ist nöthigenfalls in der allgemeinen Musiklehre oder in der Methodik (Musik des 19. Jahrhunderts) nachzulesen.

§. 390.

Sehr förderlich ist es, von jener zunächst rein theoretischen Lehre baldigst wieder zur praktischen Verwendung überzugehn.

Sobald der Quintenzirkel der Erhöhungstöne geläufig geworden, übt man die Schüler erstens, die Tonleiter jeder beliebigen Tonart aus dem eben erlernten Kreise auf- und abwärts herzusagen und zu den Tonnamen zu singen.

Dann erbaut man mit ihnen, wie früher §. 345 in **C**dur geschehn, den Dominantakkord in jeder dieser Tonarten und lässt denselben im Verein mit dem tonischen Dreiklang in harmonischer und melodischer Form, — z. B. in **D**dur so



(**fis** in Takt 2 der melodischen Formel muss als Durchgang bezeichnet werden) singen.

2. Modulation.

§. 391.

Wenngleich die Chorschule keinen Anlass hat, das vollständige System der Modulation zu enthalten, so ist es doch vortheilhaft, wenigstens eine kurze Einweisung in diesen Gegenstand zu geben und so viel wie möglich den Schüler in den Stand zu setzen, dem Laufe der Modulation mit Bewusstsein zu folgen. Dies sichert das Treffen in ähnlicher Weise, wie das Bewusstsein der Harmonie das Treffen der einzelnen akkord- und harmoniefreien Töne.

Das Kernmittel aller Modulation ist bekanntlich der Dominantakkord, dessen Eintritt sogleich seine Tonart feststellt. Der Dominantakkord aber ist bereits bekannt. Die Schüler werden an ihn erinnert und es wird ihnen nochmals eingeschärft, dass derselbe auf der fünften Stufe steht (z. B. in **C**dur auf **G**) und in der That nichts ist, als der Dreiklang auf dieser Stufe mit Zufügung noch eines eine Terz über dem Akkorde liegenden Tons,

g—h—d ..... und ..... **f**

in **C**dur. Auf diesen Kern aller Modulation hat die Chorschule sich einzulassen; ob sie einige Schritte darüber hinausgehn darf? ermisst sich nach der Lernfähigkeit der Schüler.

§. 392.

Vor Allem werden die Schüler bis zur Geläufigkeit geübt, in jeder ihnen bekannt gewordenen Tonart den Dominantakkord zu errichten. Der Lehrer thut wohl, hierbei zuerst der Ordnung des Quintenzirkels zu folgen, um sie einzuprägen, dann aber auch ausser der Reihe zu fragen. Bei dieser Uebung im Auffinden oder Auferbauen der Dominantakkorde thut man (aus Gründen, die sich bald ergeben werden) wohl, den Quintenzirkel der Erniedrigungstöne vorauszuschicken.

Man beginnt bei **C**dur und dem Dominantakkorde von **C**, also **g—h—d—f**. Nun fragt der Lehrer:

»Welches ist die fünfte Stufe von **F**dur?« ..... **c**.

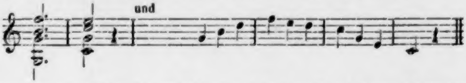
»Der Dreiklang auf **C**? ..... **c—e—g**.

»Der Dominantakkord, der aus **c—e—g** entsteht?« .... **c—e—g** .... und .... **b**;

so werden nach einander die Dominantakkorde von **B**, **Es**, **As**, **Des**, **Ges**, dann die von **Fis**, **H**, **E**, **A**, **D**, **G** und wieder **C** festgestellt.

§. 393.

Nach dieser theoretischen Vorübung wird den Schülern in Erinnerung gebracht, dass sie schon gelernt und eben wieder geübt haben, den Dominantakkord in den Dreiklang der Tonika überzuführen; man lässt sie



singen; die zweite Formel wird bis zum siebenten Ton (**c**) vom Alt in der tiefern Oktave, dann vom Diskant und Alt im Einklange gesungen.

Nun lässt der Lehrer den letzten Akkord von unten nach oben,

c—e—g—c

singen und fragt: in welcher Tonart wohl der Ton **C** die Dominante ist? — das heisst: welches die fünfte Stufe unter **c** ist.

Die Antwort muss sein: **F**; die Tonleiter von **F** wird gesungen, dessgleichen der tonische Dreiklang **f—a—c**.

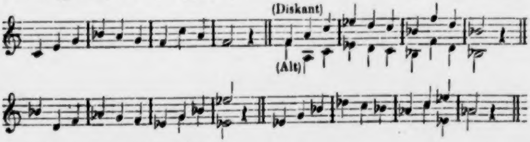
Nun wird von der Dominante von **f**, also von **c** aus, der eben dagewesene Dreiklang **c—e—g** gesungen und die Frage gestellt:

»Wie heisst der Dominantakkord, den wir aus **c—e—g** bilden können?«

Wird vielleicht **c—e—g** ... und ... **h** geantwortet, so erinnert man, dass es in **F**dur kein **h** giebt, sondern statt dessen **b**, der Dominantakkord also **c—e—g—b** heissen müsse.

Dieser Akkord wird nach **f—a—c** übergeführt und gefragt, in welcher Tonart **f** die Dominante, das heisst: welches die fünfte Stufe unter **f** sei? — Wird hier wieder **h** geantwortet, so erinnert man, dass wir uns in **F**dur befunden haben, wenn wir von **F** aus eine weitere Tonika suchten, dass also diese, die fünfte Stufe unter **f**, nicht **h**, sondern **B** heissen muss.

Hiernach durchgeht man mit der oben für **C** gegebnen melodischen
oder **e g**
Formel (**g h d, f e d, c g e, c**) den Quintenzirkel mit folgenden Formeln,



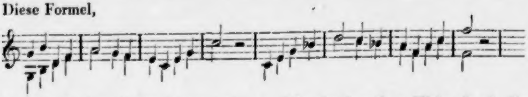
die zuletzt nach **Ges**dur führen.

In gleicher Weise kann man rückläufig wieder nach **c** führen. Man nennt **Ges**dur in **Fis**dur um, verwandelt den Dreiklang **fis—ais—cis** in den Dominantakkord von **H**, nämlich in **fis—ais—cis** — und .... **e**, und gelangt im Verfolg dieses Weges nach **E, A, D, G** — und **c**.

Für Benennung der Töne, Einprägung der Dominantakkorde und Tonarten ist diese Uebung sehr fördersam; das Treffen der Töne gelingt leicht und versetzt die Schüler bald in Eifer und Lust am Gelingen.

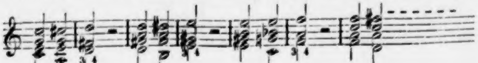
§. 394.

Am nächsten liegt von hier aus der Fortschritt zum Nonenakkorde, der bekanntlich in leichtfasslicher Weise aus dem Dominantakkord erwächst. Diese Formel,

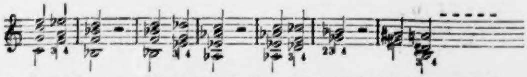


die jeder Lehrer leicht fortsetzen kann, führt in derselben Weise durch die Nonenakkorde, wie die §. 393 gegebne durch die Dominantakkorde geführt hat.

Ist die Fassung der Halbtöne noch nicht befriedigend festgestellt, so können zwei Harmonie- und Modulationsgänge sie befestigen; der eine,



vorzugsweise für chromatische Erhöhungen, der andre



für Erniedrigungen. Sie setzen allerdings grosse Geläufigkeit in der Bildung und Nennung der Dominantakkorde voraus, können also nur bei vorzüglich herangebildeten Schülern, denen gerade jene Sicherheit in der Fassung der Halbtöne fehlt, während sie im Uebrigen sichergestellt sind, Anwendung finden.

Ueberhaupt sind, wir wiederholen es (aus §. 388), alle diese Uebungen nicht allgemein nothwendig; der Lehrer muss ihre Anwendbarkeit nach dem jedesmaligen Bedürfniss und Vermögen der Schüler ermessen.

3. Ausführung in Gesängen.

§. 395.

Für diesen Abschnitt bietet das dritte Buch nur die Chorsätze No. 58 bis 61, es ist also im Voraus klar, dass von all' den möglichen Modulationen nur ein Paar einzelne herausgehoben sein können. Allein Vollständigkeit ist hier unausführbar und selbst reichere Zusammenstellung muss unnöthig erscheinen. Es kommt nur darauf an, in diese Reihe von Tongestaltungen einzuführen; dem Leben in der Kunst, der fortgesetzten Theilnahme am Chorgesang darf dann die weitere Erfahrung und Ausbildung überlassen bleiben.

No. 58, der sehr bekannte Gesang der sizilianischen Schiffer, bringt die gebrauchteste, weil nächstliegende Modulation in die Dominante, hier von **F** nach **C** dur. Statt des Dominantakkordes ist es hier (Takt 6) der Dreiklang der Dominante, **g—h—d** statt **g—h—d—f**, der die Modulation bewirkt. Nur auf Befragen hat der Lehrer sich auf dergleichen einzulassen, und einfach zu sagen: dass man aus Kompositionsgründen bisweilen den Dominantakkord unvollständig lasse.

No. 59, aus Spontini's Vestalin, bringt dieselbe Modulation, hier von **Es** nach **B** dur in breiter Auslegung, und ausser ihr gegen den Schluss die Modulation in die Unterdominante, von **Es** nach **As**. Abgesehn von den unerlässlichen Kürzungen (die Einleitung und der Mittelsatz der Solostimmen haben wegbleiben müssen), kann die Mangelhaftigkeit des Textes — es ist die gebräuchliche Uebersetzung aus dem französischen Original — nicht unbemerkt bleiben und muss zur Sprache gebracht werden, wenn intelligentere Schüler, etwa Takt 5, Anstoss an ihr nehmen.

Beide Gesänge fodern getragnen sanften, aber nicht kraftlosen Gesang.

No. 60, aus Winter's unterbrochnem Opferfest. Der, übrigens kindlich einfache und leichte Gesang bringt eine Modulation von **G** dur nach **A** moll und sogleich zurück nach **G** dur. Alles Weitere fodert keine Bemerkung.

No. 61 dagegen bringt neben der Modulation in die Dominante und zurück fremde Akkorde: **d—f—a—c** (schon dagewesen), **dis—f—a—c** und den übermässigen Dreiklang **f—a—cis**. Wie fremd auch die Zusammenklänge seien, der Stimmgang führt leicht in sie hinein, vorausgesetzt, dass die chromatischen Uebungen gewissenhaft durchgearbeitet sind; man kann sich hier überzeugen, dass es nicht nöthig ist, jede besondre Gestalt in den Vorübungen aufzuweisen, wenn nur Geläufigkeit in den Grundformen der Diatonik, Akkordik und Chromatik erworben ist.

Sinn und Vortrag liegen im Uebrigen klar am Tage.

Achter Abschnitt.

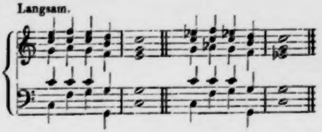
Die Molltonarten und ihre Modulation.

1. Die Molltonarten.

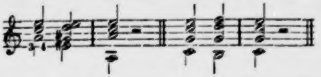
§. 396.

Nach den Uebungen in den Durtonarten wird einfach ausgesprochen, dass es noch eine ganz andre Reihe von Tonarten gebe, die Molltonarten heissen; die Durtonarten hätten auf ihrer Tonika einen Durdreiklang, z. B. **C** dur den Durdreiklang **c—e—g**; die Molltonarten hätten auf ihrer Tonika einen Molldreiklang. Dies sei der erste und wesentlichste Unterschied zwischen beiden Arten von Tonarten.

Dies wird sogleich am Klavier gewiesen, indem man nach einander Dur und Moll in dieser Formel



bezeichnet. Dann wird es vom Chor selber mit Hülfe nachstehender Formel



versinnlicht, die nach allem Vorhergehenden leicht herzustellen ist. Man hebt aus der Tonleiter den Akkord **a—c—e** hervor und lässt die dritte Stimme **a gis a** singen, wie §. 372 die erhöhten Hülftöne geübt worden sind; dann treten die Stimmen zur Ausführung der Formel, die weiter nichts Fremdes bietet, zusammen.

§. 397.

Nun erst wird das Tonsystem von Moll mitgetheilt; man spricht aus, dass jede Molltonleiter aus ihrer Durtonleiter, das heisst aus der Durtonleiter, die auf derselben Tonika steht, gebildet wird,

z. B. **C** moll aus **C** dur; und

dass Moll von Dur sich nur auf der dritten und sechsten Stufe unterscheiden, die beide in Moll erniedrigt werden;

z. B. die Tonleiter von **C** dur heisse bekanntlich

c d e f g a h c,

daraus werde in **C** moll

c d es f g as h c.

Dies wird den Schülern wieder an der Hand*) aufgewiesen. Man zählt an den ausgebreiteten Fingern der offnen Hand vom Daum aus die drei ersten Töne der Tonleiter, z. B. von **C** dur **c d e**, beginnt nochmals vom Daum die folgenden Töne, **f g a**, zu zählen und macht darauf aufmerksam, dass der dritte und sechste Ton auf den längsten Finger fallen. Da, wird dann gesagt, fallen die Erniedrigungen in Moll hin; man zählt ganz in derselben Weise **C** moll ab und nennt

c d . . . nicht **e**, sondern **es**,
f g . . . nicht **a**, sondern **as**,

dann weiter **h** und **c**, wie in Dur. Selbst bei minder befähigten Schülern greift dies Verfahren schnell durch.

§. 398.

Die geeignetste Tonart, den Karakter des Mollgeschlechts sinnlich festzustellen und die Uebungen zu beginnen, ist in Rücksicht auf die Stimmlage **D** moll. Man lässt vor Allem die Tonreihe

$\overline{\mathbf{d}}\ \overline{\mathbf{e}}\ \overline{\mathbf{f}}\ \overline{\mathbf{g}}\ \overline{\mathbf{a}}\ \overline{\mathbf{b}}\ \overline{\mathbf{cis}}\ \overline{\overline{\mathbf{d}}}$

feststellen und auf- und abwärts hersagen; dann lässt man sie vom ganzen Chor im Einklange zu den Tonnamen singen.

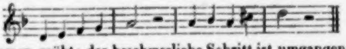
Voraussetzlich wird der Versuch bei dem Schritte von **b** nach **cis** mehr oder weniger ungünstig ausfallen; vielleicht wird der Chor schon bei der Mollterz **f** und später bei der kleinen Sexte **b** fehlgreifen und in Erinnerung an Dur **fis** und **h** fassen.

Die letztern Anstösse sind am leichtesten zu überwinden. Der Lehrer giebt auf dem Instrument' oder mit seiner Stimme den Molldreiklang $\overline{\mathbf{d}}$—$\overline{\mathbf{f}}$—$\overline{\mathbf{a}}$ an und lässt ihn erst einstimmig in melodischer Gestalt (**d**, darauf **f**, darauf **a**), dann akkordmässig dreistimmig singen und dann die Tonleiter von **d** bis **a** (**d e f g a**) auf- und abwärts singen; **B** schliesst sich dann gewöhnlich von selbst an; wo nicht, so wird der Molldreiklang auf **g** in dieser Tonfolge: $\overline{\mathbf{g}}\ \overline{\mathbf{b}}\ \overline{\mathbf{g}}\ \overline{\mathbf{d}}\ \overline{\mathbf{g}}\ \overline{\mathbf{b}}$ zu Gehör gebracht und gesungen, und dann **g a b a g** nachgesungen. So wird die Reihe der ersten sechs Töne, **d e f g a b**, gewonnen und geübt.

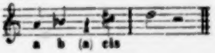
---

*) Die Musik des 19. Jahrhunderts. Allgemeine Methodik S. 306.

Der schwierige Punkt ist der Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe, von **b** zu **cis**, auf- und abwärts. Dies muss den Schülern ausdrücklich gesagt, dann aber muss ihnen gezeigt werden, wie man die Schwierigkeit leicht überwindet. Zu diesem Zwecke wird die Tonleiter in dieser Stellung



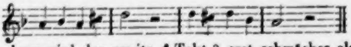
zu den Tonnamen geübt; der beschwerliche Schritt ist umgangen und die Tonleiter doch unverändert*) und vollständig gegeben; der Schritt **a—cis** fällt in diesem Zusammenhange leicht, während **a—c** schwer sein würde. Ist diese Tonfolge einigemal gelungen, so wird ihre letzte Hälfte für sich geübt und endlich in $\overline{\mathbf{a}}$ $\overline{\mathbf{b}}$ $\overline{\mathbf{cis}}$ $\overline{\mathbf{d}}$ verwandelt. Will dies nicht gleich gelingen, so lässt man **a b a cis** dergestalt singen, dass alle Töne stark gesungen werden, das zweite **a** aber ganz schwach, bis es endlich nur in Gedanken gesungen, seine Stelle aber durch eine Pause



ausgefüllt wird.

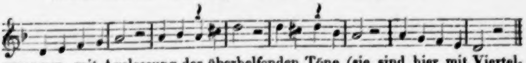
§. 399.

Aehnlich wird mit der absteigenden Tonleiter verfahren. Man beginnt mit obiger Darstellung der aufsteigenden Tonleiter und lässt dann die zweite Hälfte auf- und abwärts in dieser Form



wiederholen; dann wird das zweite **d** Takt 3 erst schwächer als die andern Töne gesungen, dann durch eine Pause ersetzt.

Zuletzt wird die vollständige Tonleiter auf- und abwärts



gesungen, mit Auslassung der überhelfenden Töne (sie sind hier mit Viertelpausen bezeichnet) wiederholt und so die normale Tonleiter eingeprägt.

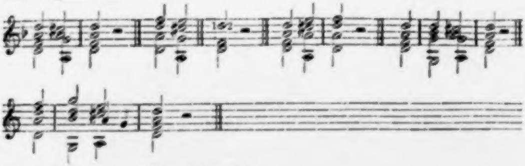
§. 400.

Es ist rathsam, den Karakter des Mollgeschlechts vor weiterm Fortschritt erst sicher einzuprägen. Dies ist im Obigen in melodischer Form geschehn und muss nun in harmonischer Form vollendet werden. Wir geben dazu folgende Formeln,

---

*) Bekanntlich verändern viele praktische Musiklehrer, um jenen Anstoss zu vermeiden, die Tonleiter; sie lassen aufwärts **d e f g a h cis d** und abwärts **d c b a g f e d** singen und spielen, geben also statt der einen richtigen Tonleiter zwei andre, und zwar beide verfälscht. Allein damit kommt der Karakter des Mollgeschlechts nicht zu vollem und kräftigem Ausdrucke.

Erst muss man jeden Gegenstand rein und in kräftiger Ausprägung kennen lernen; dann mag man ihn mit Fremdem mischen. Auch wir werden die umgewandelten Tonleitern zur Anwendung bringen.



die zunächst die bezeichnendsten sind.

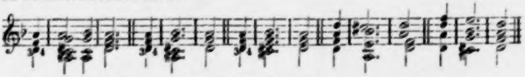
Nun macht man bemerklich, dass der Dominantakkord in beiden Geschlechtern, z. B. in **D**dur und **D**moll, derselbe sei, nicht so aber der Nonenakkord. Derselbe entstehe bekanntlich durch Zufügung einer Terz über dem Dominantakkorde; diese sei aber in Dur gross, in Moll klein; daher heisse z. B. in **D**dur der Nonenakkord

a—cis—e—g—h,

in **D**Moll aber

a—cis—e—g—b, —

und so in allen Tonarten gleicher Maassen. Sogleich wird der Mollnonenakkord (und der von ihm abstammende verminderte Septimenakkord) zu karakterisirenden Formeln



und zur letzten Ausprägung des Mollkarakters verwandt.

§. 401.

Jetzt erst muss die Vorzeichnung von Moll bestimmt werden. Dies geschieht allerdings am schärfsten durch den Lehrsatz:

jede Molltonart wird vorgezeichnet gleich ihrer Parallel-Durtonart,

setzt aber den Begriff der Paralleltöne voraus, der für den Chorsänger sonst keinen Werth hat. Es ist wohl einfacher, auch hier an der Logier'schen Hand, oder dem Quintenzirkel anzuknüpfen und festzustellen:

1) in **A**moll ist keine Vorzeichnung;
2) von hier ab schreitet man Quinte für Quinte weiter und findet Schritt für Schritt eine neue Erhöhung;
3) die Erhöhungen folgen einander wie bei den Durtonarten, erst zu **f**, das zu **fis** wird, — dann zu **c**, das **cis** wird, — dann zu **g**, das **gis** wird, — dann zu **d**, das **dis** wird;

hiermit ergiebt sich für **E**moll ein Kreuz, für **H**moll ergeben sich zwei Kreuze u. s. w.

§. 402.

Geht man von Amoll aus den Quintenzirkel abwärts, wie bei den Durtönen mit Erniedrigungszeichen: so findet man zuerst Dmoll mit einem B, Gmoll mit zwei Been u. s. f.

Nothwendig muss bei der Lehre von den Vorzeichnungen in Moll den Schülern eröffnet werden:

> dass dieselben den Inhalt der Tonleiter nicht ganz zutreffend angeben,

sondern dass ausser den von ihnen angezeigten Erhöhungen und Erniedrigungen die siebente Stufe stets erhöht werden müsse, dass z. B. Amoll nicht

a h c d e f g a,
sondern: a h c d e f gis a,
Gmoll nicht: g a b c d es f g,
sondern: g a b c d es fis g

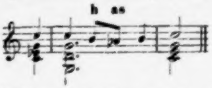
heisse, mithin bisweilen Erhöhungen und Erniedrigungen zusammentreffen, was in Dur niemals der Fall sei.

Diese theoretische Entwickelung muss jedenfalls der Einführung in Moll erst nachfolgen, und zwar nach guter Weile und ganz gemächlich; ja bei geringerer Bildungsstufe der Schüler kann sie ganz bei Seite bleiben, da die jedesmalige Vorzeichnung für die Ausübung genügt.

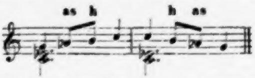
2. Uebungen in Moll.

§. 403.

Die Vorübungen, welche mit Akkordverbindungen, Vorhalten, Durchgängen u. s. w. in Dur bereits stattgefunden haben, machen besondre Vorübungen für Moll entbehrlich. Nur in Bezug auf Durchgänge und Vorhalte, die die sechste und siebente Stufe verbinden, ist noch eine Rücksicht und Vorbereitung nöthig, weil die normale Molltonleiter von der sechsten zur siebenten Stufe einen herben und keineswegs fliessenden oder sanften Fortschritt bietet, wie jene Formen meist begehren. Die Auflösung eines Vorhalts z. B., wie diese,



oder Durchgänge, wie die hier mit den Tonnamen bezeichneten,



würden allerdings in den meisten Fällen anstössig und keineswegs annehmlich sein. Allein sie kommen selten oder nie zur Anwendung.

Für solche Fälle, wo es auf Milderung des herben Mollschritts ankommt, erhöht man im Hinaufsteigen die sechste, erniedrigt man im Hinabsteigen die siebente Stufe, bildet z. B. die hinaufsteigende Tonleiter von **C** moll in

c d es f g a h c

und die hinabsteigende in

c b as g f es d c

um. Zeigen sich dabei die Schüler schon zu fest an die normale Tonleiter gewöhnt und nehmen im Hinaufsteigen **as** statt **a**, im Hinabsteigen **h** statt **b**, so umgehe man die schwerfallenden Töne, lasse zu den Tonnamen im Hinaufgehn statt: **g a h c**

erst einigemal: **g h a h**

und dann **c** singen, dessgleichen im Hinabgehn nicht sofort

c b as g,

sondern nach dem normalen **h** einen Hülfton einschieben,

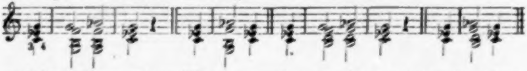
c h b as g,

und dann dieses **h** wieder ausfallen.

§. 404.

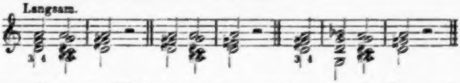
Auch die Modulation bedarf für Moll keiner neuen Vorübung, da sie der in Dur gleich ist. Allenfalls können zwei Punkte noch Aufmerksamkeit verdienen.

Erstens der Mollnonen- *mit dem von ihm abgeleiteten* verminderten Septimenakkord. Man mag sie in diesen Formeln



zu Gehör bringen und auf ihren engen Zusammenhang mit dem Dominantakkorde hinweisen, um mit ihrem Klange bekannt zu machen und auf Fälle ihrer Verwendung zu Modulationen vorzubereiten.

Zweitens der Wechsel des tonischen Dur- und Molldreiklangs unmittelbar oder bald nach einander. Diese Formeln



leiten am besten den Wechsel ein; dann erst lasse man den Dur- und Molldreiklang unmittelbar wechseln.

3. Ausführung in Gesängen.

§. 405.

Wir dürfen uns hier auf einen einzigen, als No. 62 im dritten Buche gegebenen Choral beschränken, der zwar eigentlich dem System der Kirchentöne zugehört, in der Chorschule aber als Tonart von **A** moll gelten kann, mit Vertauschung der siebenten Stufe **gis** gegen **g**. Er mag genügen, den Karakter von Moll zum Ausdruck zu bringen.

Dritte Abtheilung.

Besondre Verhältnisse der Ausübung.

§. 406.

In dieser letzten Abtheilung stellen wir einige Bemerkungen zusammen, die einestheils nicht irgend einem besondern Felde der Chorlehre, z. B. dem einstimmigen oder mehrstimmigen Gesang, den Dur- oder Mollübungen zugehören, sondern allen insgesammt, anderntheils zurückgreifen in den Schülerstand und das Verfahren betreffen, das gegenüber der dritten Stimmgruppe (§. 35) und dem gemischten Chor (§. 39 bis 42) zweckmässig erscheint.

Erster Abschnitt.

Einsatz der Stimmen.

§. 407.

Sobald eine oder mehr Stimmen, oder der ganze Chor erst eingetreten ist, jeder Singende seinen Ton gefasst hat, ist die Fortführung Sache der bisherigen Vorbereitung und weiterer Uebung. Aber das Fassen des ersten Tons, der richtige Einsatz (nach dem Sprachgebrauche) kann noch Schwierigkeiten unterworfen sein und fodert desshalb einige Bemerkungen.

Der freie Einsatz ist nicht so zu verstehn, dass jeder Chorsänger im Stande wär', ohne alle Vorbereitung seinen ersten Ton zu fassen. Dies würde das schärfste Gedächtniss für die Höhe der Stimmung voraussetzen, oder vielmehr (da diese zu verschiednen Zeiten und an verschiednen Orten verschieden sein kann) für die Höhe der eben jetzt und eben hier üblichen Stimmung. Vielmehr muss dem Chor, oder der Chorstimme, die eintreten soll (wie sogar dem Solosänger), die Tonhöhe vor seinem Einsatz' auf irgend eine Weise angegeben werden, entweder durch Angabe eines einzelnen Tons, der den Anfang der Stimme, die Tonart, den Akkord u. s. w. bezeichnet, oder durch einen vollständigen Akkord, oder durch eine Reihe von Akkorden, die ihn in die Tonart und zuletzt in den Einsatz einführt, oder durch eine künstlerisch gebildete Einleitung, die dasselbe thut, oder endlich durch vorausgehende Solo- oder Chorstimme.

§. 408.

Die erste Bedingung für richtigen Einsatz ist daher: dass der Sänger auf den Ton oder die Töne, die seinem Einsatze vorausgehn, höre und achte und den Gang der Tonreihen oder Harmonien, der seinem Einsatze vorausgeht, aufmerksam verfolge, innerlich mitsinge, um dann seinen Einsatz gleichsam als Fortführung des Vorangegangnen anzuknüpfen. Dies ist unbedingt nothwendig für richtigen, sichern und selbständigen Einsatz; ohnedem wird der Einsatz falsch erfolgen, oder man wird seine Richtigkeit wenigstens niemals verbürgen können, oder man wird unselbständig bleiben und stets der störenden und hemmenden Einhülfe von Seiten des Leitenden oder andrer Singenden bedürftig sein. Jene Aufmerksamkeit, das stete Verfolgen dessen, was vor und neben der eignen Stimme hergeht, hat aber noch seinen besondern Lohn in sich; denn sie allein gewährt volle Theilnahme des Gemüths an dem auszuführenden Tonwerk', ohne sie wirkt der Chorsänger gleichsam taub und nur mechanisch mit.

§. 409.

Die Chorschule hat nicht blos diese Foderung steter Aufmerksamkeit aufzustellen, sie hat auch dazu erzogen. Sie ist nicht dabei stehn geblieben, einen eben zu Gehör gebrachten Ton fassen zu lassen; sie hat im Treffen nach Motiven und der Zerlegung des Chors in verschiedne Partien bei diesen Uebungen alle Sänger nach einander gewöhnt, das von einigen vorgetragne Motiv auf denselben oder andern Tonstufen zu wiederholen; ebenso hat sie den Inbegriff der einen Akkord bildenden Töne nach ihrer harmonischen Zusammengehörigkeit und, soweit ihr Spielraum gestattet und ihre Aufgabe fodert, selbst den Zusammenhang der Akkorde, den Uebergang von einem Akkord in den andern u. s. w. gezeigt und darzustellen geübt.

§. 410.

Im Verfolg dieser Uebungen kann der Lehrer nicht emsig genug sein. Zeigt sich später Unsicherheit im Einsatze, so muss er auf dieselben zurückgehn und durch eindringende Fragen:

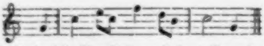
»Welchen Ton habt Ihr zuletzt gehört?«
»In welchem Akkorde steht der Gesang?«
»Welchen Akkord habt Ihr zuletzt gehört?«

die Aufmerksamkeit der Schüler immer von Neuem wecken und schärfen.

Namentlich muss er das bei dem Motivtreffen angebahnte Geschick, eine Reihe von Tönen klar aufzufassen und in der Erinnerung festzuhalten, unermüdlich üben und erhöhn. Waren anfangs Motive von zwei bis vier Tönen durchgearbeitet worden, so müssen später Sätze von zwei Takten und nöthigenfalls noch längere festgehalten werden können. War bei den motivischen Treffübungen der Rhythmus höchst einfach, so muss später ein mannigfacher

Rhythmus ebensogut festgehalten werden, wobei es aber unerlässlich ist, stets von der naiven Auffassung auszugehen und zum Bewusstwerden vorzuschreiten.

Nehmen wir diesen Satz



von zwei Takten als Beispiel. Der Lehrer bringt ihn ein paar Mal zu Gehör und fodert einen der sichersten Schüler auf, ihn (auf den Silben **la la** für jeden Ton) nachzusingen; ein Paar andre Schüler müssen, wenn richtig gesungen worden, das Sätzchen wiederholen; ist gefehlt worden, so wird angefragt, wer einen Fehler bemerkt hat und den Satz richtiger singen kann. Ist dies geschehn, so nennt der Lehrer den ersten oder die zwei ersten Töne (hier also **g** oder **g** und **c**) und fodert auf, die Tonreihe mit den Tonnamen

g c e e u. s. w.

zu notiren. Dann wird der Rhythmus festgestellt, wobei es gleichgültig ist, ob die beabsichtigte Geltung getroffen wird oder nicht, ob z. B. der obige Satz mit Vierteln und Achteln, oder mit Halben und Vierteln, oder mit Achteln und Sechszehnteln notirt wird, ferner gleichgültig, ob die zusammengesetzte Taktart in die ihr zum Grunde liegende zerfällt wird, z. B. die obigen zwei $\frac{6}{8}$-Takte in vier $\frac{3}{8}$-Takte.

§. 411.

Diese Uebungen, eine Fortsetzung der frühern Treffübungen, sollen nicht auf irgend einem bestimmten Punkte des Lehrgangs, sondern stets da angestellt werden, wo sich bei der Ausübung das Bedürfniss zeigt, dem Aufmerken nachzuhelfen und dem Einsatze besser vorzuarbeiten.

Ebenso muss öfter die Erkennung der Harmonie geprüft, die Schüler müssen gefragt werden, welchen Akkord sie eben am Instrument' oder an einer bestimmten Stelle des Tonsatzes, der gesungen wird, gehört haben. Hierauf soll nicht mit dem wissenschaftlichen Namen (z. B. der tonische Dreiklang von **C** dur, der Durdreiklang, Dominantakkord auf **G**) geantwortet werden, sondern mit der Aufzählung der Töne: »wir haben den Akkord **c—e—g** gehört.« Denn nicht der Begriff des Akkordes, sondern das klare Bewusstsein seines Tongehalts dient zur Stütze für den Einsatz; es liegt sogar wenig daran, in welcher Ordnung die Töne genannt werden.

1. Anknüpfung des Einsatzes.

§. 412.

Am einfachsten stellt sich die Aufgabe richtigen Einsatzes im einstimmigen Gesange, wo der erste Ton gegeben wird und nach etwaigen Pausen der zuletzt gesungne Ton zum Anhalt für den neuen Einsatz dient. Um auch hier die Geschicklichkeit sichern Einsatzes zu fördern, giebt das dritte Buch in No. 16—18 wenigstens ein Paar Gesänge von Wechselstimmen, die durchaus als einstimmig gelten müssen, weil stets nur eine einzige Stimme am Werk' ist. Für den Fall des Bedürfnisses wird es keinem Lehrer schwer fallen, sich noch mehr Gesänge dieser Art zu verschaffen.

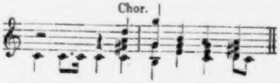
§. 413.

Fast eben so einfach ist der zweistimmige Satz in der Naturharmonie, in welcher bekanntlich nur zwei engverbundne Harmonien mit einander wechseln und deren ganzer Inhalt selbst dem wenig entwickelten Tonsinne sich leicht zugänglich erweist. Sehr schnell erkennt sich jede der beiden Harmonien, und fast eben so leicht findet sich der Uebertritt aus einer in die andre, als die Bewegung innerhalb einer einzigen.

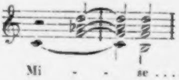
§. 414.

Im Harmoniegesang dient entweder ein einzelner Ton, oder ein vorhergehender Akkord zum Anhalt für den Einsatz.

Dem einzelnen Ton, der dem Einsatze vorangeht, folgt entweder wieder ein einzelner Ton; dieser Fall ist dann gleich denen im einstimmigen Gesang'. Oder es folgt sogleich ein voller Akkord; dann muss jede einzelne Stimme vom vorangehenden Ton aus ihren Akkordton fassen können, z. B. vom vorangehenden **C** aus eine Stimme **c**, die andre **e**, die dritte **g**. Dies ist schon im Harmoniegesang vorgeübt. Je einfacher der Akkord sich dem vorausgehenden Ton' anschliesst, desto leichter ist selbstverständlich sein Eintritt; in **C** dur würden sich daher einem vorangehenden **C** am leichtesten die Akkorde **c—e—g**, dann **f—a—c**, hierauf **a—c—e** anschliessen. Mit der Entlegenheit der Harmonie wächst die Schwierigkeit. Es wäre z. B. wohl möglich, dass der Chor einmal nach **e**



mit dem Akkorde **d—fis—a—c** einzutreten hätte. Das Gleiche, nur noch schwerer, zeigt der Einsatz eines *Miserere* *)



von Leonardo Leo, wo der Bass zum ersten Eintritte des Satzes **c** einsetzt und die Oberstimmen **d—f—as** (**h—d—f—as**) nachbringen. Von **c** aus die Töne **fis a d**, oder **f as d** in melodischer Form auffinden, würde den Meisten nicht leicht fallen. Sobald dem Chor im ersten Falle gesagt wird, er solle sich auf dem Ton **c**, den er vernehmen wird, den Akkord **c—e—g** vorstellen, die dritte Stimme solle sich denken, sie habe dazu **e** gesungen und müsse von da nach **fis** gehn u. s. w., sobald im zweiten Fall' ebenfalls der Akkord **c—e—g** oder **c—es—g** über **c** vorgestellt wird und die zweite Stimme sich denkt, sie habe **g** zu singen und von da nach **as** zu gehn u. s. w., fällt die Schwierigkeit des Einsatzes weg.

---

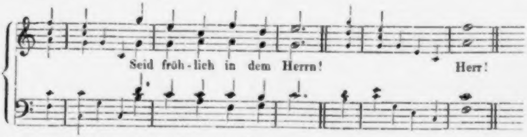
*) Aus dem Gedächtniss.

Schneller kommt man im einzelnen Falle zum Ziel, wenn man durch Angabe der zu singenden Töne den Sängern einhilft. Allein solch naturalistisches Ueberhelfen bleibt ohne Frucht für weitere Fälle, während jenes Verfahren die Bildung im Allgemeinen fördert.

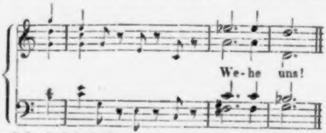
§. 415.

Geht dem Einsatz ein Akkord voraus, so muss vor Allem gesorgt werden, dass derselbe von den Sängern klar gefasst werde. Die Uebungen im Harmoniegesange haben die Fähigkeit dazu gefördert; der Lehrer muss auch später, besonders bei hervortretender Unsicherheit, öfters fragen: welchen Akkord die Schüler gehört haben, — wie schon oben erinnert worden.

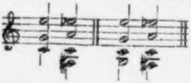
Am leichtesten ist der Einsatz, wenn er in demselben Akkord' erfolgen soll, der vorangeht. Schwieriger ist er, wenn ein andrer Akkord vorangeht, und die Schwierigkeit wächst mit der Entlegenheit der Einsatzharmonie. Träte z. B. nach einem Vorspiel auf **c—e—g** der Chor mit dem Dreiklang' auf **G** oder **F**



ein, so würde der oft durchgeprüfte Zusammenhang der Akkorde den Einsatz sichern. Weniger leicht würden fernerliegende Akkordeinsätze, z. B.

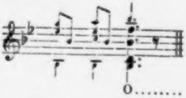


gelingen. Jede Schwierigkeit dieser Art wird durch Erläuterung des Harmoniezusammenhangs, z. B. der letzte Fall durch diese Akkordstellungen



beseitigt.

Dasselbe gilt von Einsätzen, denen nur ein vorliegender Halteton zum Anhalte dient, z. B. diesem

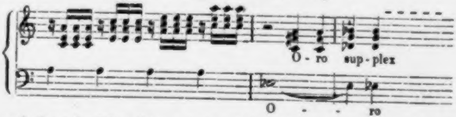


des ersten Chors aus Acis und Galatea von Händel. Der Vorakkord **a—c—es** (**f—a—c—es**) wird durch den Halteton **B** gestört, führt übrigens mit seiner Oberstimme nach **b** und nicht nach **f**, mit dem die Oberstimme des Chors auf dem dritten Viertel einzusetzen hat. Hier ist der Halteton als Grundton des Einsatzakkordes ein besserer Anhalt als die Harmonie des zweiten Viertels; auf ihn muss der Chor hingewiesen, zugleich aber muss ihm die ganze Harmonie deutlich gemacht werden.

§. 416.

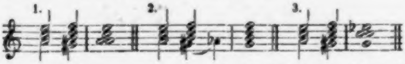
Besondre Schwierigkeiten hängen sich an Einsätze, denen ein enharmonischer Tonwechsel zum Grunde liegt; sie sind um so beachtenswerther, da nur vollständigere Einsicht in die Komposition, als in der Chorschule gewonnen werden kann, das Wesen dieser Umnennungen vollständig klar machen kann.

Der Lehrer muss den einzelnen Fall benutzen, um an ihn die Erläuterung anzuknüpfen. Fassen wir einen solchen aus Mozart's Requiem in das Auge. Das »Oro supplex« tritt folgendermaassen ein,



also nach dem vier Viertel lang vorgespielten Akkord' **a—c—e** soll der Chorbass mit — **es** eintreten, einem Ton, der mit jenem Akkorde nicht in Verbindung, vielmehr im Widerspruch steht; **es** gegen **e** erscheint querständig und findet sich in keiner Tonart mit ihm zusammen. Gerade die musikalischern Naturen werden dieses **es**, so lange sie es eben nur als **es** nehmen, unerfassbar finden.

Der Lehrer nenne dasselbe um, heisse den Schülern, es sich als **dis** vorzustellen, und sie werden mit Hülfe von **a e dis**, **a dis** leicht die Brücke finden; bei den Hülftönen sind sie dazu vorgeübt. Intelligentern Schülern kann gelegentlich erklärt werden, dass dieses **es** zunächst wirklich als **dis** gedacht sei und der Akkord **dis—fis—a—c** heisse, der nach **E**, einer nächstverwandten Tonart von **A** moll, führen würde; nun aber habe Mozart den Ton in **Es** verwandelt, um sich mit dem folgenden Akkorde nach **As** moll zu wenden. Es kann ein einfacherer Fall als Erläuterung eingeschoben werden. Der Akkord **gis—h—d—f** oder **e—gis—h—d—f** gehört **A**moll an und hat (§. 347) die natürliche Neigung, sich, wie hier bei 1.



nach **a—c—e** zu bewegen, und namentlich **gis** als erhöhter Ton (vielmehr als Terz des zum Grunde liegenden Dominantakkordes **e—gis—h—d**) aufwärts nach **a**. Bei 2. tritt derselbe, **A**moll zugehörige Akkord ein, verwandelt aber im vierten Viertel des Takts sein **gis** in **as**, das heisst sich selber in den Akkord **as—h—d—f** (**g—h—d—f—as**), der **C**moll angehört und nach **C**moll, oder auch nach **C**dur führt. Offenbar ist es umständlich, statt einer halben Note **gis** zwei verbundne Viertel **gis-as** zu schreiben; daher wird bei 3. die Note **gis** beibehalten und (man muss sie im Stillen umnennen) doch nach **g** hinabgeführt, entweder nach **g—h—d—f** (und das nach **C**), wie unter 2., oder gleich nach **C**dur oder **C**moll.

2. Polyphoner Satz.

§. 417.

Die mannigfaltigsten und schwierigsten Aufgaben für den Einsatz bietet der polyphone Satz, in dem bekanntlich jede Stimme selbständigen Inhalt hat, vermöge desselben oft gegen andre bereits in Thätigkeit getretene frei einsetzen und ihre Melodie gegen die Melodien der gleichzeitig fortwirkenden andern Stimmen durchsetzen muss.

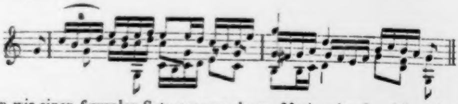
Auch hier wird der richtige Einsatz nur dadurch gesichert, dass jeder Singende dem Gewebe der Stimmen und besonders dem Gang der Harmonie folge, um in der letzten seinem Einsatze vorausgehenden Harmonie den nöthigen Anhalt zu finden. Hierzu ist schon in allem bisher Geübten die nöthige Vorschule gegeben; auch ist vom zweistimmigen Satz' an die Durchführung der eignen Stimme durch die daneben wirkenden geübt worden.

§. 418.

Hiernächst gewährt es besonders sichern Anhalt, wenn man die Singenden anleitet und übt, den Hauptinhalt polyphoner Sätze zu erkennen und sicher festzuhalten.

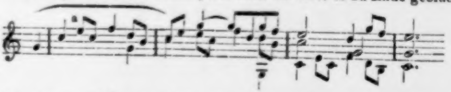
In allen solchen Sätzen ist nämlich entweder ein Motiv, oder ein Satz oder eine weitergeführte Melodie Kern des Inhalts; das Erste ist der Fall bei allen Figuralsätzen, z. B. den Choralfigurationen, das Zweite bei den Fugen, das Dritte in den Kanons. Sobald der Sänger diesen Kern erkannt hat, wird ihm leichter, ihn im Gewebe der übrigen Stimmen zu erfassen und durchzuführen. Ein Paar Vorübungen können dieses Verfahren deutlich machen.

Hier



sehen wir einen figuralen Satz vor uns, dessen Motiv mit a bezeichnet ist. Dieses Motiv tritt im Viertel 1 in der Oberstimme, Viertel 2 in zwei Stimmen, dann im Viertel 3 und 5 in Versetzung, Viertel 7 in Verkehrung, Viertel 4 etwas umgestaltet, Viertel 6 ähnlich (krebsgängig, nach dem alten Schulausdrucke) hervor; sobald man den ganzen Chor auf dasselbe aufmerksam macht, allenfalls es von allen Stimmen im Einklange singen lässt, wird es von Allen leichter erfasst werden.

Im §. 410 haben wir ein Sätzchen aufgestellt, das nach seinem Schlusse von einer andern Stimme wiederholt werden könnte, — entweder auf denselben Stufen, oder auf andre Stufen versetzt. Es könnte aber auch von einer zweiten Stimme wiederholt werden, ehe noch die erste es zu Ende gebracht,



ja, es könnten an solchem, auf gar mannigfache Weise ausführbaren Stimmgewebe mehrere Stimmen theilnehmen, deren jede selbständige Melodie hätte, aber denselben, oben mit a bezeichneten Satz als Kern ihrer Melodie. Es bedarf keines Nachweises, wie sehr die Durchführung eines solchen Satzes erleichtert wird, wenn der Kern allen Stimmen im Voraus bekannt und geläufig ist. Besonders bei Fugen wird das Studium erleichtert, wenn man zuvor das Thema von allen Stimmen gemeinsam, oder von den tiefen und hohen in den beiden Lagen des Führers und Gefährten getrennt singen lässt.

Zweiter Abschnitt.

Chorschule für Männerstimmen.

§. 419.

Nach §. 43 ist bekannt, dass die Männerstimmen Tenor und Bass der Tonlage nach den Frauen- oder Kinderstimmen Diskant und Alt im Wesentlichen gleich stehn, nur mit dem Unterschiede, dass die Männerstimmen eine Oktav tiefer erklingen, ihr tiefstes e das der kleinen Oktav, das tiefste e der Frauenstimmen (ausnahmsweisen Umfang für beide Theile bei Seite gesetzt) das eingestrichne e ist.

Wie die Stimmen der ersten Gruppen in hohen und tiefen, oder ersten und zweiten Diskant oder Alt zerlegt werden konnten, so können auch Tenor und Bass in ersten und zweiten oder hohen und tiefen zerlegt werden, wie schon §. 45 gesagt worden.

In all' diesen Beziehungen steht also der Männerchor dem Frauen- oder Kinderchor gleich. Dass alle Tonverhältnisse, alle Fertigkeiten und Kenntnisse dem einen Chor so nothwendig sind, wie dem andern, ist einleuchtend. Es folgt hieraus, dass es für den Männerchor keiner besondern Lehranweisung bedarf.

§. 420.

In Hinsicht auf den Männerchor sind indess zwei Fälle zu unterscheiden.

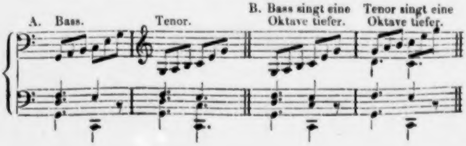
Sind die Choristen bereits in den Jahren der Nicht-Reife chormässig geschult worden, so hat es dabei sein Bewenden; sie werden nur noch der Nachübung in den für Männerchor üblichen Schlüsseln bedürfen.

Uebernimmt aber die Chorschule die Bildung von Männerstimmen, die nicht chormässig vorgebildet sind, so ist das Verfahren durchaus dasselbe, was bis hierher gewiesen worden. Auch die Gesänge, die bis hierher zur Uebung mitgetheilt worden, sind für den Männerchor verwendbar. Nur drei Punkte bedürfen noch nachträglicher Berücksichtigung.

§. 421.

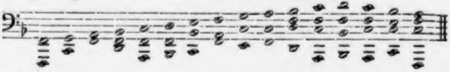
Der erste Punkt betrifft den Klangkarakter der Männerstimmen, soweit er mit der **Tonlage** zusammenhängt. Die tiefern Tonlagen haben bekanntlich dunklern Klang, die Tonhöhe spricht sich nicht so klar und scharf in der Tiefe, wie in der Höhe aus, im Tenor nicht wie im Diskant, im Bass nicht wie im Alt, obgleich die Tonverhältnisse dieselben sind. Dies hat Einfluss auf Tongeben, Einhelfen und Begleitung.

Diskant- und Altstimmen werden in ihrer wahren Tonlage begleitet und unterstützt; soll ihnen g oder g̅ oder eine Tonfolge innerhalb beider Töne zu Gehör gebracht, oder begleitet werden, so giebt man auf dem Instrumente diese selbigen Töne zu hören. Den Männerstimmen gegenüber kann man eben so verfahren, die Töne G bis g und g bis g̅, wenn sie bezeichnet oder begleitet werden sollen, auf dem Instrumente ihrer wahren Tonhöhe nach angeben. Allein heller und eingreifender ist die Bezeichnung in der Höhe, die Begleitung der kleinen Melodie für Bass oder Tenor bei A.

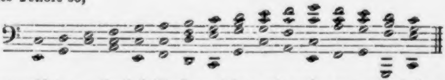

A.
Bass.
Tenor.
B. Bass singt eine Oktave tiefer.
Tenor singt eine Oktave tiefer.

ist nicht so hülfreich, als die bei B., weil die letztere heller und eindringlicher ertönt.

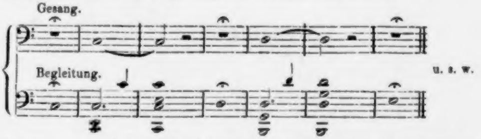
Man wird also gern Männerstimmen so begleiten und ihnen in solcher Lage einhelfen, als lägen sie eine Oktav höher. Nur wenn dabei Irrungen entstehn, oder der Karakter der Stimmen bezeichnet werden soll, greift man zur tiefern Lage, begleitet z. B. die Tonleiter des Basses so,



die des Tenors so,



und vermeidet, um die tiefe Tonlage nicht noch mehr zu verdunkeln, in der Tiefe die Vollgriffigkeit. Aber selbst bei der Anwendung der tiefen Lage zur Leitung von Uebungen wird man die höhere Oktave der Singtöne gern nachschlagen lassen, z. B. die Begleitung der Tonleiter für Bass so



einrichten, um durch die nachschlagende höhere Oktave den Sington zu bestimmen oder zu befestigen, wie schon §. 225 gerathen hat.

§. 422.

Der zweite Punkt, der für den Männerchor in Betracht kommt, sind die für ihn gebräuchlichen **Schlüssel**. Bekanntlich werden die Noten für den Bass im **f**-Schlüssel, die für den Tenor im Tenor- (**c**-)Schlüssel notirt, doch öfter auch im $\overline{\mathbf{g}}$-Schlüssel. Der Bassist muss also einen, der Tenor zwei Schlüssel geläufig kennen, beide müssen, wenn ihnen aus früherm Unterrichte der $\overline{\mathbf{g}}$-Schlüssel bekannt ist, neue Schlüssel zulernen.

Hier zeigt sich wieder die Nothwendigkeit der rationalen Methode für das Notenlernen (§. 102) und ihr Vorzug vor dem Auswendiglernen. Wer jene Methode sich angeeignet hat, kann die Noten in jedem beliebigen Schlüssel auffinden und sie bald geläufig lesen. Wer aber blos die Noten unter einem Schlüssel auswendig gelernt hat, versteht sie nicht nur unter einem andern Schlüssel nicht, sondern wird auch durch den Zutritt jedes neuen Schlüssels verwirrt und gehindert, da der Schlüssel zu allen fehlt und er sich merken muss, dass eine gegebne Note, z. B. die auf der zweiten Linie im **f**-Schlüssel nicht (wie im $\overline{\mathbf{g}}$-Schlüssel) $\overline{\mathbf{g}}$, sondern **H**, im Tenorschlüssel nicht $\overline{\mathbf{g}}$ oder **H**, sondern **f**, in jedem andern Schlüssel etwas Anderes bedeutet.

§. 423.

Endlich kommt die Karakterverschiedenheit von Männer- und Frauengesang in Betracht, der manche Texte und Kompositionen für den einen nicht oder weniger geeignet erscheinen lässt, als für den andern.

Dieser Umstand muss anerkannt, aber es kann ihm hier nur wenig Rechnung getragen werden, wenn Raum und Preis sich nicht ungebührlich steigern sollen. Ohnehin ist für Männergesang so viel komponirt, dass es keinem Lehrer schwer fallen kann, Singstoff aller Art zu finden.

Dritter Abschnitt.

Gemischter Chor.

1. Allgemeine Fingerzeige.

§. 424.

Der gemischte Chor ist (§. 41) ohne Frage die höchste Gestalt des Chors überhaupt, da er männliche und weibliche Stimmen vereint. Er muss daher die höchste Stufe sein, die die Chorschule zu erstreben hat, wofern die jedesmaligen Verhältnisse dieses Ziel nicht geradezu unerreichbar machen.

Es bieten sich hier drei Möglichkeiten. Entweder ist eine Hälfte des Chors, nur die der Männer oder nur die der Frauen, — oder es sind beide Hälften, jede für sich, vorgebildet, — oder die Chorschule hat die Pflicht übernommen, beide gemeinsam ohne vorgängige Bildung zu unterweisen. Nur der letzte Fall kommt hier zur Erwägung. Wenige Bemerkungen genügen nach allem Vorangegangnen.

§. 425.

Fehlt es der Chorschule nicht an Zeit und Lehrkräften, so ist es vortheilhaft, wenn beide Chorhälften, die Männer und Frauen, in abgesonderten Lehrgängen vorgebildet und erst zuletzt vereinigt werden, weil die Zeit, unter vier Stimmen vertheilt, allerdings für jede knapp wird.

§. 426.

Sollen aber beide Chorhälften gleichzeitig geübt werden, so muss der Lehrer als durchgreifenden Grundsatz festhalten,

dass der Tenor gleich dem Diskant, der Bass gleich dem Alt steht,

nur darin sich unterscheidend,

dass ihre Töne eine Oktav tiefer hervortreten,

und zwar, indem sie dasselbe zu singen vorhaben, was Diskant und Alt. Natürlich auch umgekehrt; wenn Alt und Diskant singen wollen, was die Männerstimmen ihnen vorgesungen haben, so singen sie unbeabsichtigt eine Oktav höher. Man fodre (§. 419) vom Bass oder Tenor das tiefste **c** und die Tonleiter von da bis zum nächsten höhern **c**, so singen sie vom kleinen bis zum eingestrichenen **c**. Man fodre dasselbe vom Diskant oder Alt, so singen sie vom eingestrichenen **c** bis zum zweigestrichenen.

Nichts ist irreleitender, als von diesem Grundsatz abzuweichen und bei der abstrakten Tonfolge, wie das Klavier sie darstellt, stehn zu bleiben. Hat der Klavierspieler die Tonleiter vom kleinen bis zum eingestrichnen **c** durchgespielt und soll weiter hinaufgehn, so schreitet er vom eingestrichnen **c** weiter nach dem zweigestrichnen. Haben Männerstimmen dieselbe Tonleiter vom kleinen zum eingestrichnen **c** gesungen und Frauenstimmen sollen sie nach der Höhe fortsetzen: so müssen sie nicht mit dem eingestrichnen **c**, wie die Klavierspieler, sondern mit dem zweigestrichnen beginnen und nach dem dreigestrichnen zu fortschreiten; denn ihre eingestrichne Oktave ist nicht die Fortsetzung, sondern die Wiederholung der kleinen Oktave der Männerstimmen.

§. 427.

Daher muss die Chorschule durchweg

Tenor und Diskant,
dessgleichen Bass und Alt

als zusammengehörig, als dieselbe Stimmart, nur männlich und weiblich karakterisirt, fassen und behandeln.

In der Stimmbildung gilt vom Tenor, was vom Diskant, gilt vom Bass, was vom Alt gesagt worden ist.

In den Treffübungen für den vereinten Chor gehn die vereinten Männerstimmen mit den vereinten Frauenstimmen, bei den Uebungen, wo tiefe Stimmen und hohe geschieden werden, geht der Bass mit dem Alt, der Tenor mit dem Diskant.

Im Durchüben von Motiven und Sätzen, z. B. von Fugenthematen, werden ebenfalls Diskant und Tenor, Alt und Bass als eine Stimme zusammengefasst. Ist übrigens eine Theilung dieser Stimmpaare räthlich, um jeder einzelnen Stimme Selbständigkeit zu geben, so lässt man anfangs zweckmässig die Männer- den Frauenstimmen voraufgehn, weil den Männern gewöhnlich mehr Zuversichtlichkeit und Muth inwohnt, als den Frauen.

2. Besondre Uebungen.

§. 428.

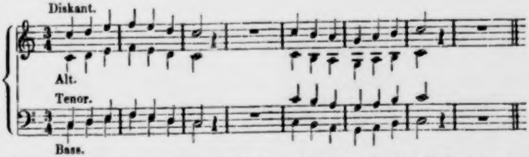
Nur im Harmoniegesange bieten sich für gemischten Chor einige besondre Uebungen zu Gunsten sichern Tonfassens, Treffens und der Durchführung verschiedner Stimmen gegen einander, die besonders dem polyphonen Satze zu Statten kommen. Sie ordnen sich am besten den für einfache Chorgruppen angeordneten Uebungen bei, gleichsam als Fortsetzung derselben. In der That müsste man, wenn die Gruppe der Männer- und Frauen- (oder Kinder-)stimmen gemeinsam geübt werden sollte, von jenen ältern Uebungen auf die nachfolgenden übergehn.

Den einzelnen Tönen wird auch hier die Silbe **La** untergelegt.

§. 429.

a. Oktavenfolge. (§. 317.)

Nachdem jede Stimmgruppe für sich Oktavengänge geübt, verbinden sich beide dazu,



ein Versuch, der keiner Uebung bedarf, sondern nur ein paar Mal unternommen wird, um den Chor mit dieser Wirkung ausgebreiteten Oktavengangs bekannt zu machen.

b. Terzen und Sexten. (§. 320.)

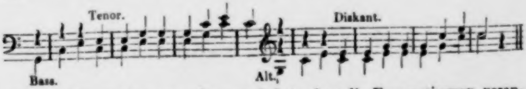
Wie bei der Oktavenfolge bedarf es nur der Ausführung von Terz- und Sextgängen, wie die früher vorgeschriebenen, um den Sängern die Wirkung dieser breiten Lagen empfindbar zu machen.

c. Naturharmonie. (§. 324.)

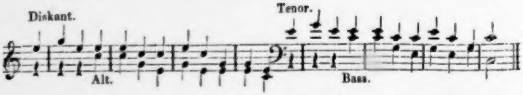
Die Naturharmonie giebt zu mancherlei Uebungen Anlass, die keine Schwierigkeit bieten, wohl aber den Chor in der Beherrschung des Tongebiets befestigen.

Das Erste ist, dass die frühern Uebungen von beiden Stimmgruppen gleichzeitig ausgeführt werden, wobei die Männerstimmen (wie schon gesagt) eine Oktav tiefer ertönen.

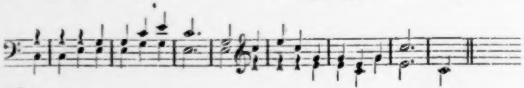
Das Nächste ist, dass die Gruppen mit derselben Tonfolge nacheinander auftreten, z. B. nach dem Vorbilde von §. 326 so,



dass die Männerstimmen, oder umgekehrt, dass die Frauenstimmen vorangehn, oder dass die Stimmen sich allesammt in entgegengesetzter Richtung bewegen,

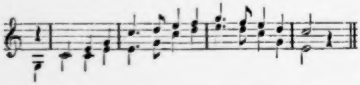


oder endlich, dass sie einander ablösend in entgegengesetzter Richtung

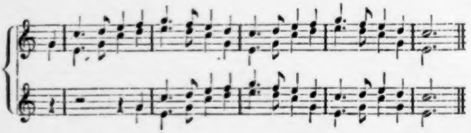


gehn.

Die letzte Uebung betrifft den Wechsel der beiden harmonischen Massen. Nachdem beide Stimmgruppen ihn in dieser Form (§. 324)



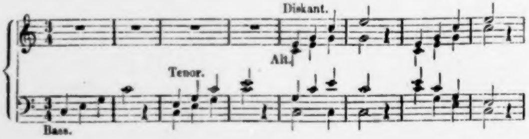
in Oktavverdopplung ausgeführt haben, stellen sie den Kern dieser Uebung (Takt 2 und 3) dergestalt gegen einander auf,

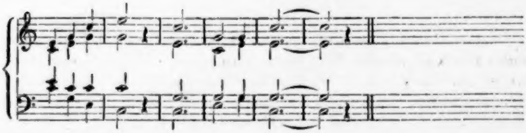


dass bald die weibliche, bald die männliche Gruppe vorangeht. Alle diese Versuche können kaum Uebungen genannt werden; sie gelingen meist auf den ersten oder zweiten Ansatz und dienen blos zur Einprägung dieser Tongestalten.

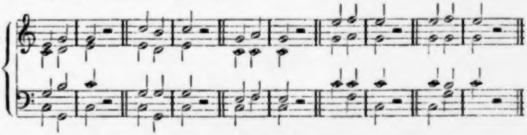
d. Akkordsingen. (§. 337.)

Den frühern Uebungen schliessen sich einige mit Hülfe des erweiterten Stimmgebiets, das der gemischte Chor beherrscht, erweiterte an, z. B.





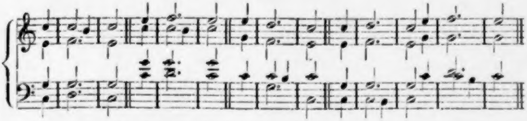
oder für Akkordverbindung diese,



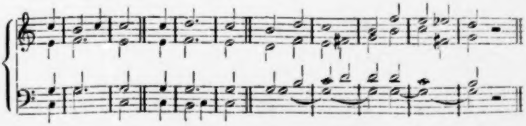
nach deren Beispiel jeder Lehrer erfoderlichen Falls noch mehr Sätze bilden kann. Die Darstellung ist übrigens, wenn die frühern Uebungen vorausgeschickt sind, so leicht, dass es kaum weiterer Aufgaben bedürfen kann und die obigen genügen, die Schüler mit dem Stimmklang des gemischten Chors bekannt zu machen.

e. Akkordverschränkung. (§. 361.)

Auch hier genügen, nach den für eine einzelne Gruppe gegebnen Uebungen, ein Paar Versuche, z. B. für Vorhalte



für Vorausnahme und Halteton,



während alles Weitere der Uebung an den auszuführenden Gesängen überlassen bleiben darf und nöthigenfalls jeder Lehrer im Stande sein würde, nach den gegebnen Uebungsformeln andre und weiter reichende zu bilden.

§. 430.

Besondre Chorsätze für gemischten Chor aufzustellen, ist bei der Menge vorhandner Kompositionen für denselben nicht nothwendig. Die dieser Chorschule sich anschliessende »Sammlung klassischer Chöre« wird der Schule sowohl wie Singvereinen überhaupt einen hoffentlich erwünschten Beitrag darbieten, — der erstern, nachdem sie zu den gesammelten Chören herangereift ist.

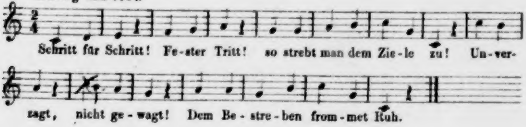
Drittes Buch.

Uebungstücke.

I. Einstimmige Gesänge.

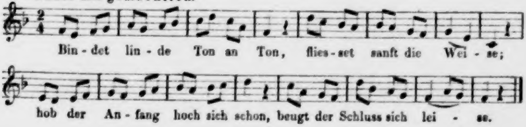
Nr. 1.

Ruhig und fest.


Schritt für Schritt! Fe-ster Tritt! so strebt man dem Zie-le zu! Un-ver-
zagt, nicht ge-wagt! Dem Be-stre-ben from-met Ruh.

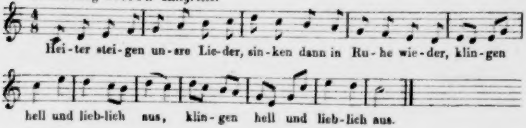
Nr. 2.

Sanft und gemächlich.


Bin-det lin-de Ton an Ton, flies-set sanft die Wei-se;
hob der An-fang hoch sich schon, beugt der Schluss sich lei-se.

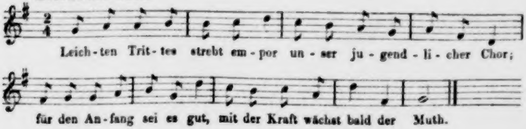
Nr. 3.

Anmuthig belebt. *Allegretto.*


Hei-ter stei-gen un-sre Lie-der, sin-ken dann in Ru-he wie-der, klin-gen
hell und lieb-lich aus, klin-gen hell und lieb-lich aus.

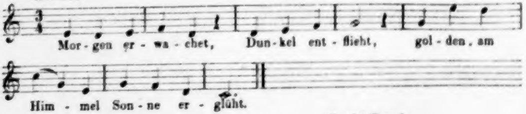
Nr. 4.

Leicht und kurz.


Leich-ten Trit-tes strebt em-por un-ser ju-gend-li-cher Chor;
für den An-fang sei es gut, mit der Kraft wächst bald der Muth.

Nr. 5. Morgenlied.

Heiter.


Mor - gen er - wa - chet, Dun - kel ent - flieht, gol - den, am
Him - mel Son - ne er - glüht.

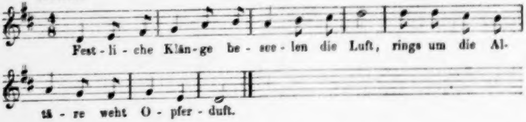
Muntere Lieder
Füllen die Luft,
Blumen verbreiten
Lieblichen Duft.

Alles ist Freude,
Alles ist Lust!
Heiterer Sinn auch
Füllt mir die Brust.

Bessel.

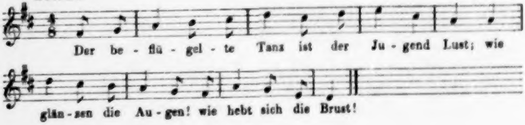
Nr. 6.

Belebt.


Fest - li - che Klän - ge be - see - len die Luft, rings um die Al -
tä - re weht O - pfer - duft.

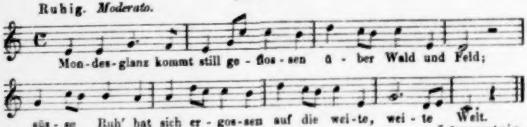
Nr. 7. Tanz.

Leicht.


Der be - flü - gel - te Tanz ist der Ju - gend Lust; wie
glän - zen die Au - gen! wie hebt sich die Brust!

Nr. 8.

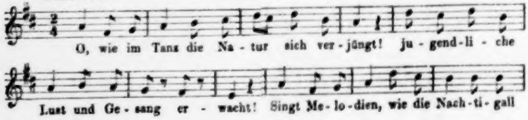
Ruhig. *Moderato.*

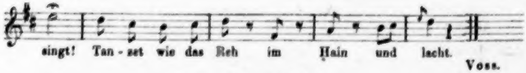

Mon - des - glanz kommt still ge - flos - sen ü - ber Wald und Feld;
sü - sse Ruh' hat sich er - gos - sen auf die wei - te, wei - te Welt.

Löwenstein.

Nr. 9. Tanzlied.

Elastisch.

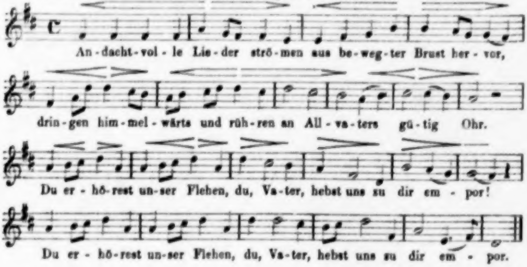

O, wie im Tanz die Na - tur sich ver - jüngt! ju - gend - li - che
Lust und Ge - sang er - wacht! Singt Me - lo - dien, wie die Nach - ti - gall


singt! Tan - zet wie das Reh im Hain und lacht.

Voss.

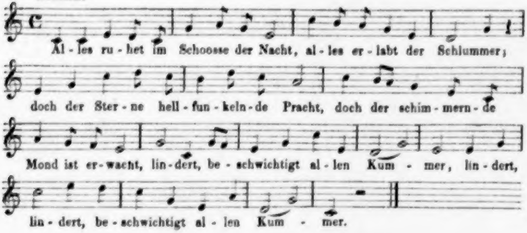
Nr. 10. Andacht.

In mässiger Bewegung. *Moderato, quasi Andante.*


An - dacht - vol - le Lie - der strö - men aus be - weg - ter Brust her - vor,
drin - gen him - mel - wärts und rüh - ren an All - va - ters gü - tig Ohr.
Du er - hö - rest un - ser Flehen, du, Va - ter, hebst uns zu dir em - por!
Du er - hö - rest un - ser Flehen, du, Va - ter, hebst uns zu dir em - por.

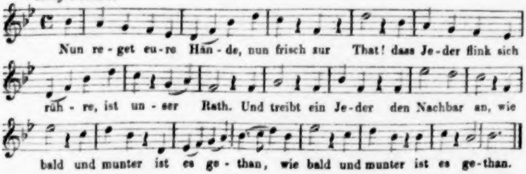
Nr. 11. Stille.

Andante.

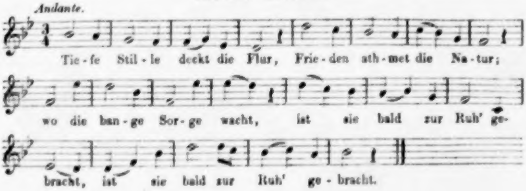

Al - les ru - het im Schoosse der Nacht, al - les er - labt der Schlummer;
doch der Ster - ne hell - fun - keln - de Pracht, doch der schim - mern - de
Mond ist er - wacht, lin - dert, be - schwichtigt al - len Kum - mer, lin - dert,
lin - dert, be - schwichtigt al - len Kum - mer.

Nr. 12. Rührig und frisch.

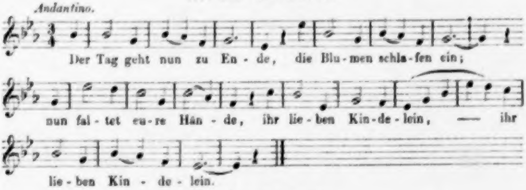
Allegro vivace.


Nun re - get eu - re Hän - de, nun frisch zur That! dass Je - der flink sich
rüh - re, ist un - ser Rath. Und treibt ein Je - der den Nachbar an, wie
bald und munter ist es ge - than, wie bald und munter ist es ge - than.

Nr. 13. Frieden.

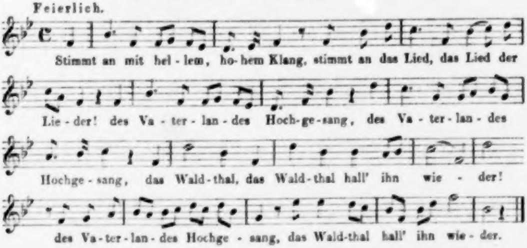

Andante.
Tie - fe Stil - le deckt die Flur, Frie - den ath - met die Na - tur;
wo die ban - ge Sor - ge wacht, ist sie bald zur Ruh' ge-
bracht, ist sie bald zur Ruh' ge - bracht.

Nr. 14. Abendlied.


Andantino.
Der Tag geht nun zu En - de, die Blu - men schla - fen ein;
nun fal - tet eu - re Hän - de, ihr lie - ben Kin - de - lein, — ihr
lie - ben Kin - de - lein.

Und schaut um euch im Kreise,
Und schaut zum Himmel auf!
Wie zieht so traulich leise
Die dunkle Nacht herauf. **Löwenstein.**

Nr. 15. Das deutsche Vaterland.


Feierlich.
Stimmt an mit hel - lem, ho - hem Klang, stimmt an das Lied, das Lied der
Lie - der! des Va - ter - lan - des Hoch - ge - sang, des Va - ter - lan - des
Hochge - sang, das Wald - thal, das Wald - thal hall' ihn wie - der!
des Va - ter - lan - des Hochge - sang, das Wald - thal hall' ihn wie - der.

Der alten Barden Vaterland,*)
Dem Vaterland der Treue,
Dir, niemals ausgesung'nes Land,
Dir weih'n wir uns auf's Neue.

Zur Ahnentugend wir uns weih'n,
Zum Schutz für deine Hütten;
Wir lieben deutsches Fröhlichsein
Und alte deutsche Sitten.

---

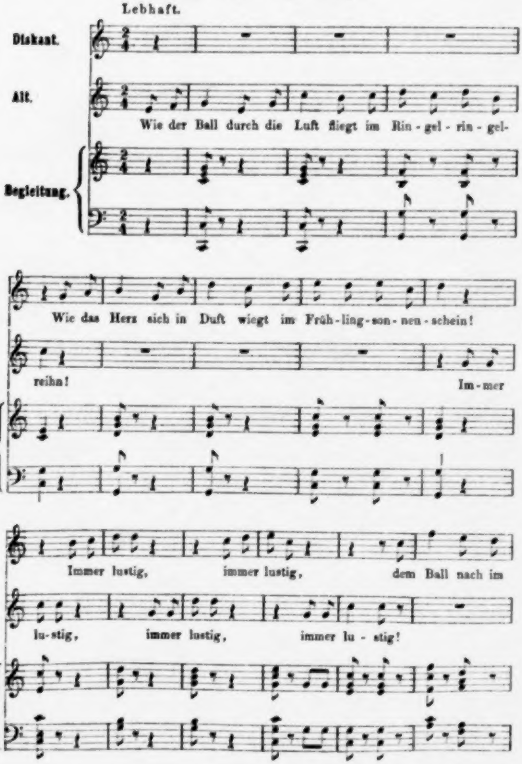
*) Diese Verse sind leicht zur Melodie einzurichten.

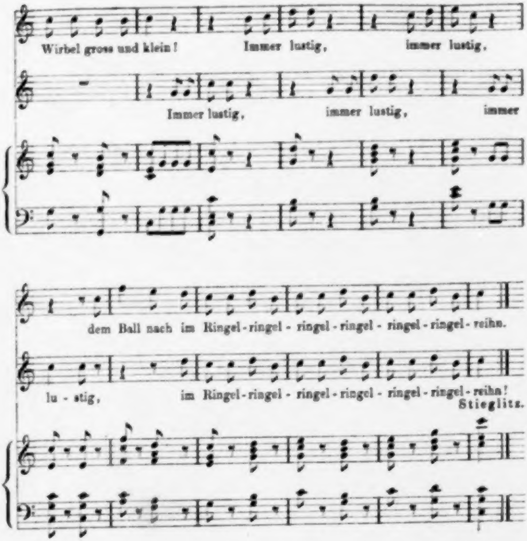
Die Barden sollen Lieb' und Wein,
Doch öfter Tugend preisen,
Und sollen biedre Männer sein
In Thaten und in Weisen.

Ihr Kraftgesang soll himmelan
Mit Ungestüm sich reissen,
Und jeder ächte deutsche Mann
Soll Freund und Bruder heissen.

Klaudius.

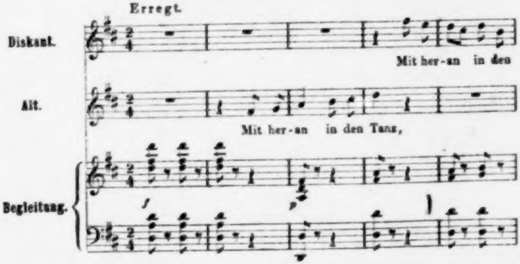
Nr. 16. Reigen zum Ballspiel.

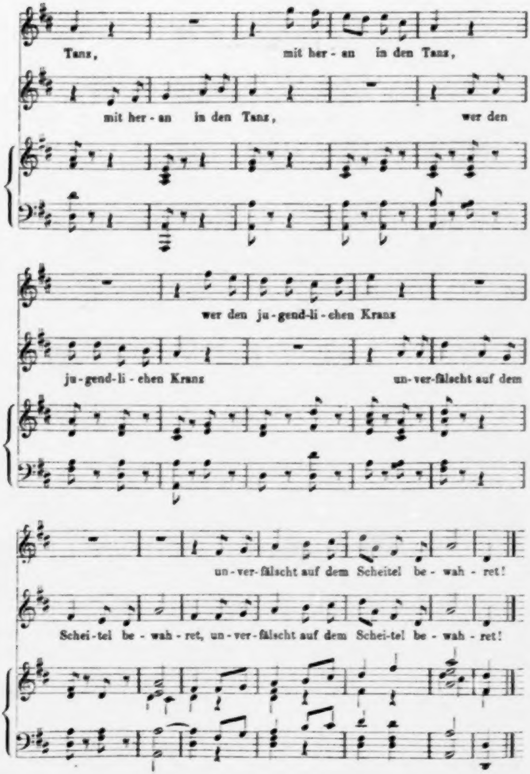

Lebhaft.
Diskant.
Alt.
Begleitung.
Wie der Ball durch die Luft fliegt im Rin-gel-rin-gel-reihn!
Wie das Herz sich in Duft wiegt im Früh-ling-son-nen-schein!
Immer lustig, immer lustig, immer lustig, immer lu-stig!
Immer lustig, immer lustig, dem Ball nach im


Wirbel gross und klein! Immer lustig, immer lustig,
Immer lustig, immer lustig, immer
dem Ball nach im Ringel-ringel-ringel-ringel-ringel-ringel-reihn.
lu-stig, im Ringel-ringel-ringel-ringel-ringel-ringel-reihn!

Stieglitz.

Nr. 17. Tanzreigen.


Erregt.
Diskant.
Mit her-an in den
Alt.
Mit her-an in den Tanz,
Begleitung.
f
p

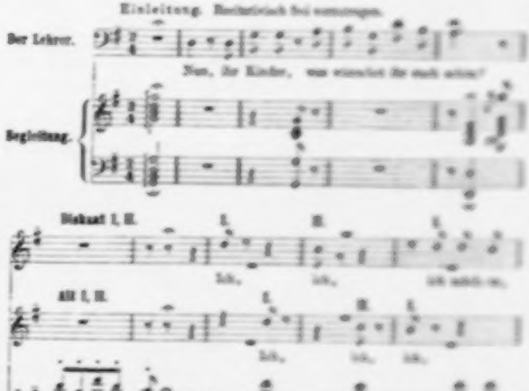

Tanz, mit her - an in den Tanz,
mit her - an in den Tanz, wer den
wer den ju - gend-li - chen Kranz
ju - gend-li - chen Kranz un - ver-fälscht auf dem
un - ver- fälscht auf dem Scheitel be - wah - ret!
Schei-tel be - wah - ret, un - ver - fälscht auf dem Schei-tel be - wah - ret!

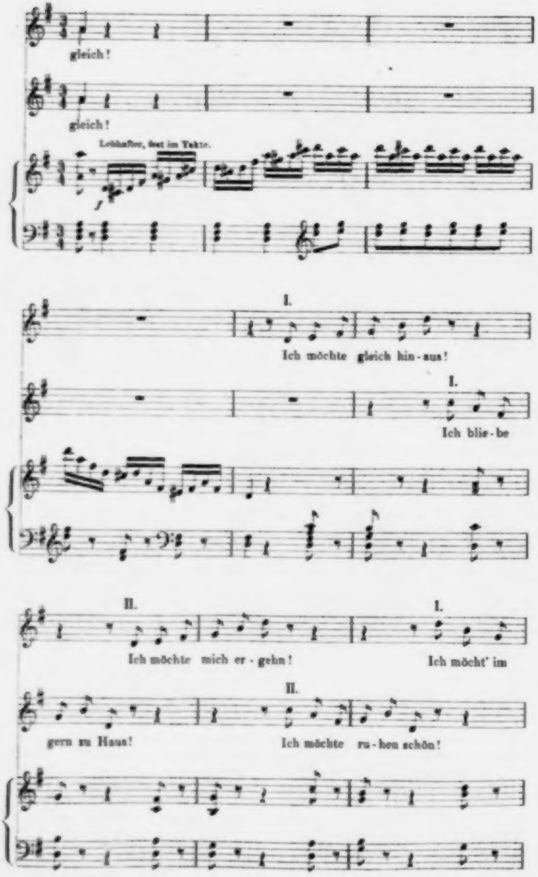
Mit heran! wir versteh'n,
In dem Reigen uns zu drehn,
Wie er mischt, wie er trennt,
Wie er paaret!

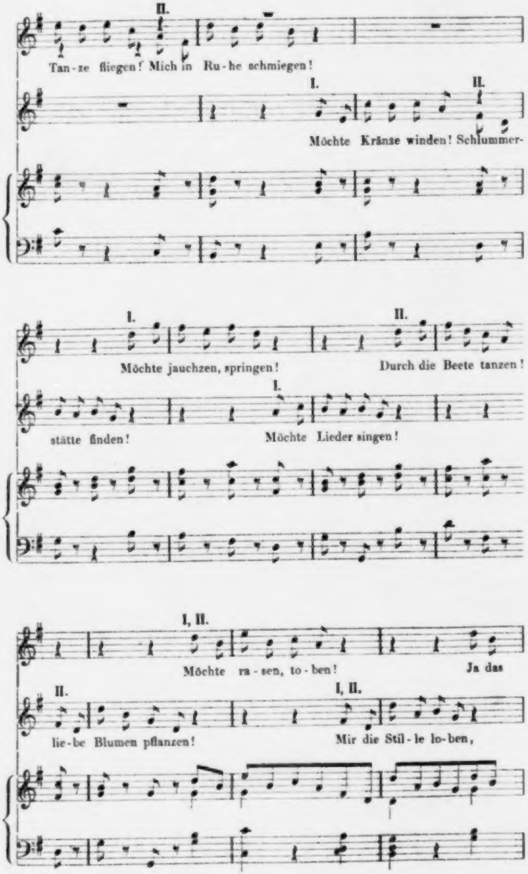
Voss.

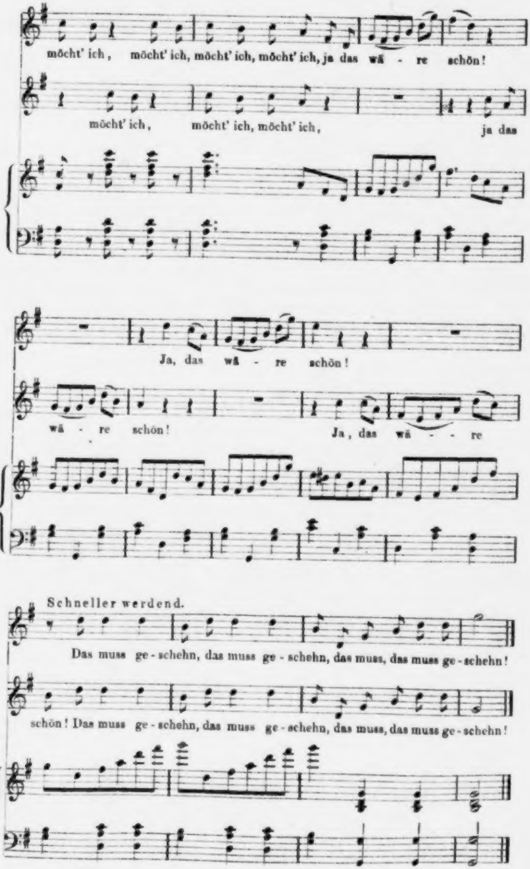
Nr. 18. Die Wünsche.

(Ein Scherz.)


Einleitung. Recitativisch frei vorzutragen.
Der Lehrer.
Nun, ihr Kinder, was wünschet ihr euch schon?
Begleitung.
Diskant I, II.
I.
II.
I.
Ich,
ich,
ich möcht' es,
Alt I, II.
I.
II.
I.
Ich,
ich,
ich,
I, II.
Ich möchte, was nur?
was nur
II.
I.
I, II.
möchte, was nur gleich?
was nur? was nur

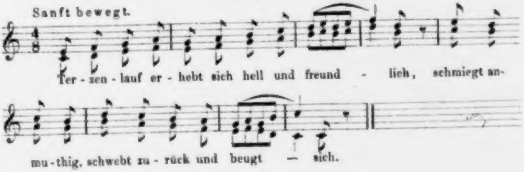

gleich!
gleich!
Lebhafter, fest im Takte.
I.
Ich möchte gleich hin-aus!
I.
Ich blie-be
II.
Ich möchte mich er-gehn!
I.
Ich möcht' im
gern zu Haus!
II.
Ich möchte ru-hen schön!


II.
Tan-ze fliegen! Mich in Ru-he schmiegen!
I.
II.
Möchte Kränze winden! Schlummer-
I.
II.
Möchte jauchzen, springen!
Durch die Beete tanzen!
I.
stätte finden!
Möchte Lieder singen!
I, II.
Möchte ra-sen, to-ben!
Ja das
II.
I, II.
lie-be Blumen pflanzen!
Mir die Stil-le lo-ben,

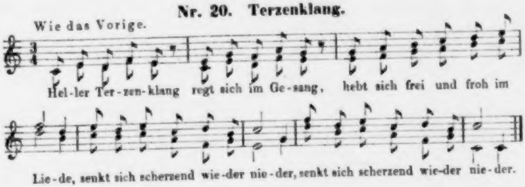

möcht' ich, möcht' ich, möcht' ich, möcht' ich, ja das wä - re schön!
möcht' ich, möcht' ich, möcht' ich, ja das
Ja, das wä - re schön!
wä - re schön! Ja, das wä - - re
Schneller werdend.
Das muss ge - schehn, das muss ge - schehn, das muss, das muss ge - schehn!
schön! Das muss ge - schehn, das muss ge - schehn, das muss, das muss ge - schehn!

II. Terzen und Sexten.

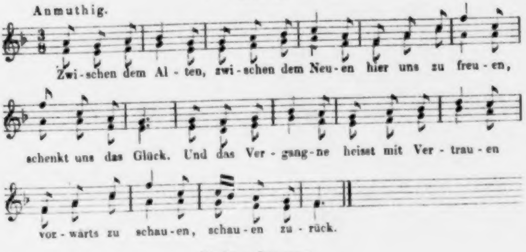
Nr. 19.


Sanft bewegt.
Ter - zen - lauf er - hebt sich hell und freund - lich, schmiegt an-
mu - thig, schwebt zu - rück und beugt — sich.

Nr. 20. Terzenklang.


Wie das Vorige.
Hel - ler Ter - zen - klang regt sich im Ge - sang, hebt sich frei und froh im
Lie - de, senkt sich scherzend wie - der nie - der, senkt sich scherzend wie - der nie - der.

Nr. 21.

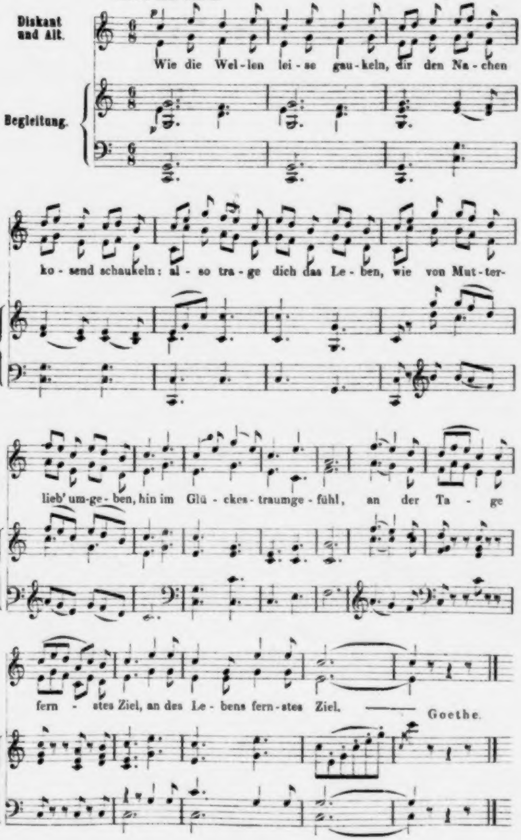

Anmuthig.
Zwi - schen dem Al - ten, zwi - schen dem Neu - en hier uns zu freu - en,
schenkt uns das Glück. Und das Ver - gang - ne heisst mit Ver - trau - en
vor - wärts zu schau - en, schau - en zu - rück.

Dankt es dem regen
Wogendem Glücke,
Dankt dem Geschicke
Männiglich Gut.
Freut euch des Wechsels
Heiterer Triebe,
Offener Liebe,
Heimlicher Glut.

Goethe.

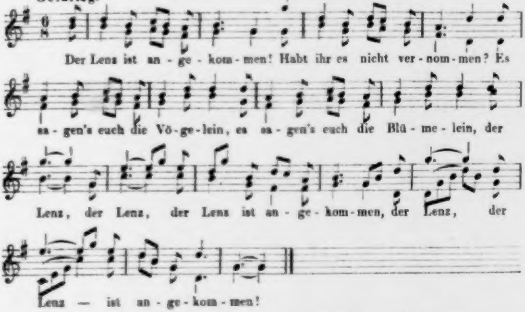
Nr. 22. Stiller Wunsch.

Sanft und leise.


Diskant und Alt.
Begleitung.
Wie die Wel-len lei-se gau-keln, dir den Na-chen
ko-send schaukeln: al-so tra-ge dich das Le-ben, wie von Mut-ter-
lieb' um-ge-ben, hin im Glü-ckes-traumge-fühl, an der Ta-ge
fern-stes Ziel, an des Le-bens fern-stes Ziel.

Goethe.

Nr. 23. Lenzes Ankunft.


Gefällig.
Der Lenz ist an - ge - kom - men! Habt ihr es nicht ver - nom - men? Es
sa - gen's euch die Vö - ge - lein, es sa - gen's euch die Blü - me - lein, der
Lenz, der Lenz, der Lenz ist an - ge - kom - men, der Lenz, der
Lenz — ist an - ge - kom - men!

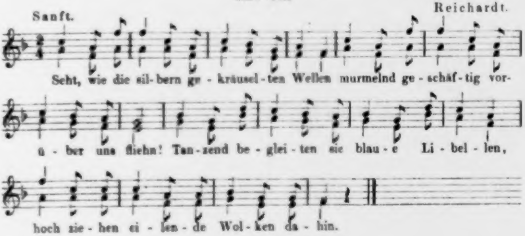
Ihr seht es an den Feldern,
Ihr seht es an den Wäldern;
Der Kuckuk ruft, der Finke schlägt,
Es jubelt, was sich froh bewegt:
Der Lenz ist angekommen.

Hier Blümlein auf der Haide,
Dort Schäflein auf der Weide!
Ach, seht doch, wie sich Alles freut;
Es hat die Welt sich schon erneut!
Der Lenz ist angekommen!

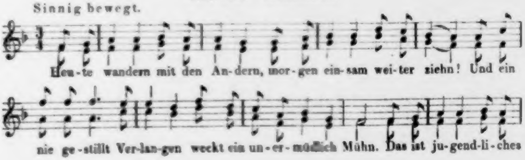
K. Karow.

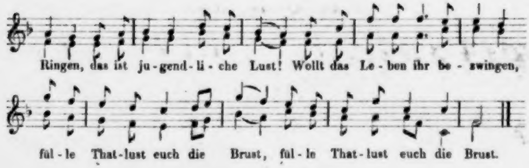
Nr. 24.

Reichardt.


Sanft.
Seht, wie die sil - bern ge - kräusel - ten Wellen murmelnd ge - schäf - tig vor-
ü - ber uns fliehn! Tan - zend be - glei - ten sie blau - e Li - bel - len,
hoch zie - hen ei - len - de Wol - ken da - hin.

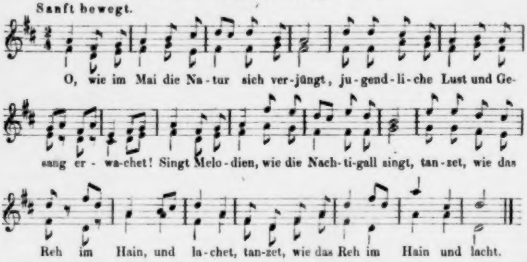
Nr. 25. Wandern.


Sinnig bewegt.
Heu - te wandern mit den An - dern, mor - gen ein - sam wei - ter ziehn! Und ein
nie ge - stillt Ver - lan - gen weckt ein un - er - müdlich Mühn. Das ist ju - gend - li - ches


Ringen, das ist ju-gend-li-che Lust! Wollt das Le-ben ihr be-zwingen,
fül-le That-lust euch die Brust, fül-le That-lust euch die Brust.

Nr. 26. **Tanzlied.** (Vergl. Nr. 9.)

Sanft bewegt.


O, wie im Mai die Na-tur sich ver-jüngt, ju-gend-li-che Lust und Ge-
sang er-wa-chet! Singt Melo-dien, wie die Nach-ti-gall singt, tan-zet, wie das
Reh im Hain, und la-chet, tan-zet, wie das Reh im Hain und lacht.

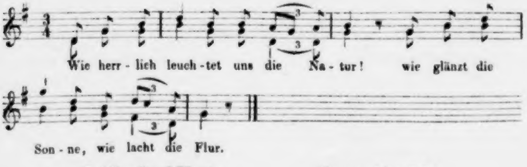
Tanzmelodien, von der Lerch' in der Luft
Tönen, und im Hain von den Nachtigallen,
Tanzend verstreu'n auch die Blüten den Duft,
Tanzend noch entwehn sie dem Baum und fallen.

Rasch denn! Zu Tanz und Gesang uns ertönt!
Rascher Schalmei'n und ihr, helle Geigen!
Jünglinge hebt und die Mädchen verschönt
Fröhlicher Gesang in dem Frühlingsreigen.

Voss.

III. Naturharmonie.

Nr. 27. **Mailied.**


Wie herr-lich leuch-tet uns die Na-tur! wie glänzt die
Son-ne, wie lacht die Flur.

Und Freud' und Wonne
Aus jeder Brust,
O Erd' und Sonne!
O Glück! o Lust!

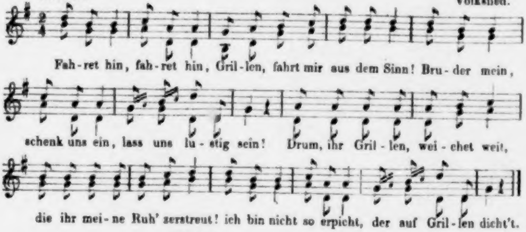
Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blütendampfe
Die volle Welt.

Goethe.

Nr. 28. Jägerlied.

Leicht.

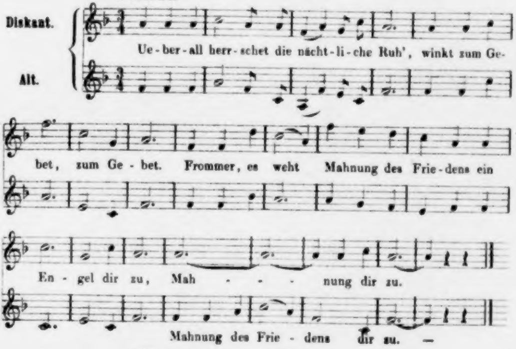
Volkslied.


Fah-ret hin, fah-ret hin, Gril-len, fahrt mir aus dem Sinn! Bru-der mein,
schenk uns ein, lass uns lu-stig sein! Drum, ihr Gril-len, wei-chet weit,
die ihr mei-ne Ruh' zerstreut! ich bin nicht so erpicht, der auf Gril-len dicht't.

Kritisir'n,
Phantasir'n
Muss aus meinem Kopf marschir'n,
So man ras't,
Trarah blas't,
In dem Waldpalast.
Und ich sag's und bleib' dabei:
's leb' die edle Jägerei,
So im Wald,
Sich aufhalt,
Bis das Herz erkal't.

Nr. 29. Die Nacht.

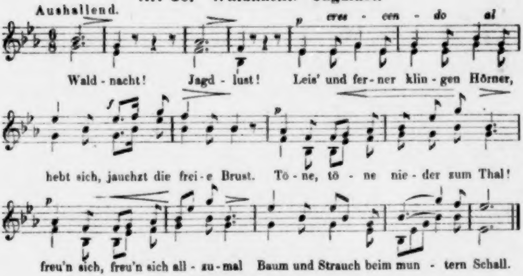
Weilend.


Diskant.
Alt.
Ue-ber-all herr-schet die nächt-li-che Ruh', winkt zum Ge-
bet, zum Ge-bet. Frommer, es weht Mahnung des Frie-dens ein
En-gel dir zu, Mah-nung dir zu.
Mahnung des Frie-dens dir zu. —

Alles zerflossen in dunkle Gestalt,
Oben der Stern, —
Ahn'st du den Herrn,
Welcher die schlummernden Gärten durchwallt?

Heyden.

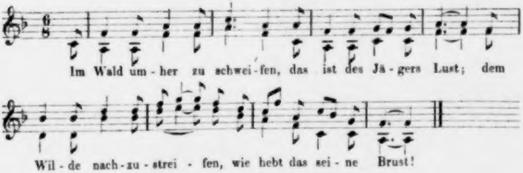
Nr. 30. Waldnacht. Jagdlust.


Aushallend.
p cres - cen - do al
Wald - nacht! Jagd - lust! Leis' und fer - ner klin - gen Hörner,
f
p
hebt sich, jauchzt die frei - e Brust. Tö - ne, tö - ne nie - der zum Thal!
p
freu'n sich, freu'n sich all - zu - mal Baum und Strauch beim mun - tern Schall.

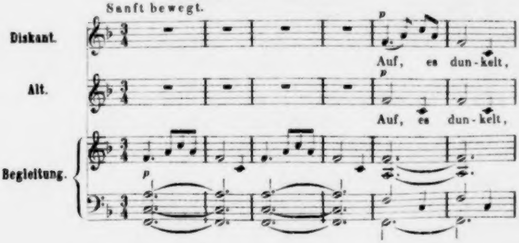
Klinge, Bergquell!
Epheuranken
Dich umschwanken,
Ries'le durch die Klüfte schnell!
Fliehet, flieht das Leben so fort,
Wandelt hier, dann ist es dort,
Hallt, zerschmilzt ein luftig Wort.

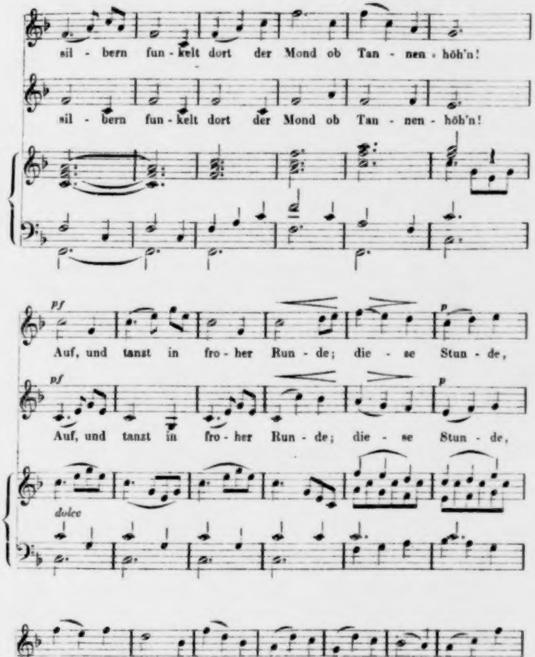
Tieck.

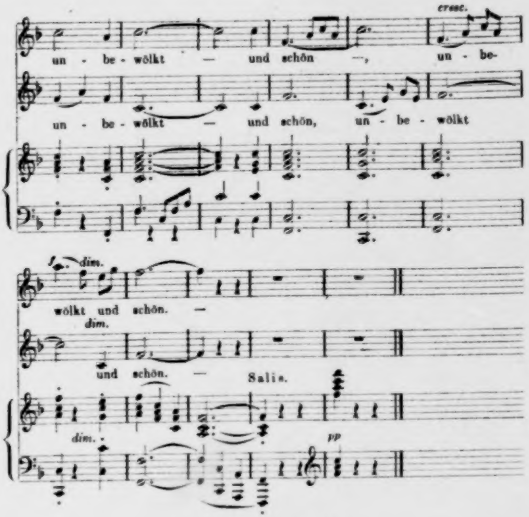
Nr. 31. Jägerlust.


Im Wald um - her zu schwei - fen, das ist des Jä - gers Lust; dem
Wil - de nach - zu - strei - fen, wie hebt das sei - ne Brust!

Nr. 32. Mondnacht.

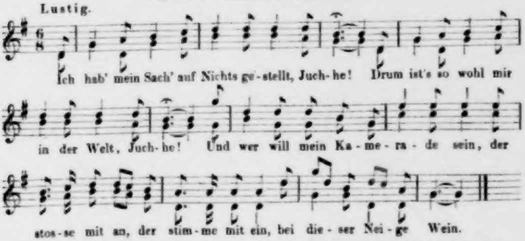

Sanft bewegt.
Diskant.
p
Auf, es dun - kelt,
Alt.
p
Auf, es dun - kelt,
Begleitung.
p


sil - bern fun - kelt dort der Mond ob Tan - nen - höh'n!
sil - bern fun - kelt dort der Mond ob Tan - nen - höh'n!
pf
Auf, und tanzt in fro - her Run - de; die - se Stun - de,
pf
Auf, und tanzt in fro - her Run - de; die - se Stun - de,
p
dolce
die - se Stun - de däm - mert un - be - wölkt und schön, däm - mert
die - se Stun - de däm - mert un - be - wölkt und schön, däm - mert


cresc.
un - be - wölkt — und schön —, un - be-
un - be - wölkt — und schön, un - be - wölkt
f dim.
wölkt und schön. —
dim.
und schön. —
dim.
pp

Salis.

Nr. 33. Vanitas vanitatum.


Lustig.
Ich hab' mein Sach' auf Nichts ge-stellt, Juch-he! Drum ist's so wohl mir
in der Welt, Juch-he! Und wer will mein Ka - me - ra - de sein, der
stos-se mit an, der stim-me mit ein, bei die - ser Nei - ge Wein.

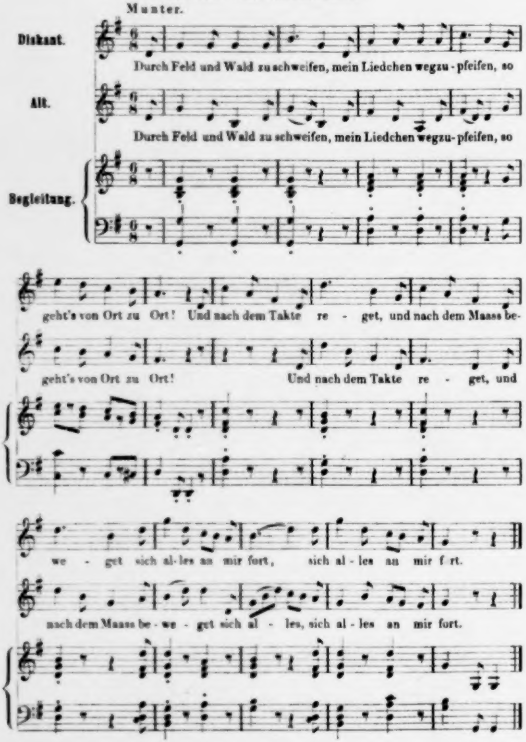
Ich stellt' mein Sach auf Geld und Gut,
Juchhe!
Darüber verlor ich Freud' und Muth,
O weh!
Die Münze rollte hier und dort,
Und hascht' ich sie an einem Ort,
Am andern war sie fort.

Ich stellt' mein Sach auf Reis' und Fahrt,
Juchhe!
Und liess meine Vaterlandesart;
O weh!
Und mir behagt' es nirgends recht,
Die Kost war fremd, das Bett war schlecht,
Niemand verstand mich recht.

Nun hab' ich mein Sach auf Nichts gestellt!
Juchhe!
Und mein gehört die ganze Welt;
Juchhe!
Zu Ende geht nun Sang und Schmaus.
Nur trinkt mir alle Neigen aus;
Die letzte muss heraus.

Goethe.

Nr. 34. Der Musensohn.


Munter.
Diskant.
Durch Feld und Wald zu schweifen, mein Liedchen wegzu-pfeifen, so
Alt.
Durch Feld und Wald zu schweifen, mein Liedchen wegzu-pfeifen, so
Begleitung.
geht's von Ort zu Ort! Und nach dem Takte re - get, und nach dem Maass be-
geht's von Ort zu Ort! Und nach dem Takte re - get, und
we - get sich al-les an mir fort, sich al - les an mir fort.
nach dem Maass be - we - get sich al - les, sich al - les an mir fort.

Ich kann sie kaum erwarten
Die erste Blum' im Garten,
Die erste Blüt' am Baum.
Sie grüssen meine Lieder,
Und kommt der Winter wieder,
Sing' ich noch jenen Traum.

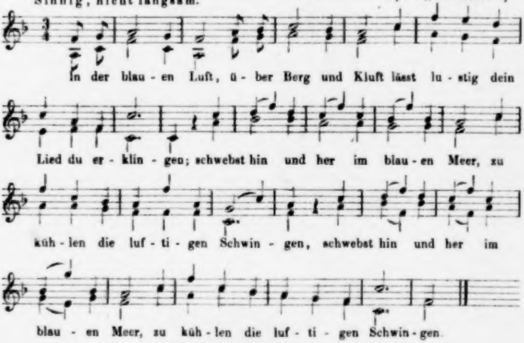
Ihr gebt den Säften Flügel
Und treibt durch Thal und Hügel
Den Liebling weit vom Haus.
Ihr lieben holden Musen,
Wann ruh' ich ihr am Busen
Auch endlich wieder aus?

Goethe.

Nr. 35. Vogels Freude.

Sinnig, nicht langsam.

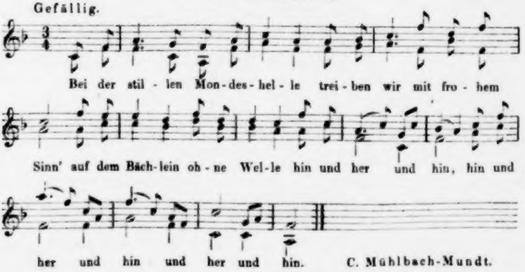
(Aus „200 Lieder“.)


In der blau - en Luft, ü - ber Berg und Kluft lässt lu - stig dein
Lied du er - klin - gen; schwebst hin und her im blau - en Meer, zu
küh - len die luf - ti - gen Schwin - gen, schwebst hin und her im
blau - en Meer, zu küh - len die luf - ti - gen Schwin - gen.

Wo die Wolke saust,
Wo der Waldstrom braust,
Kannst auf du und nieder du schweben;
Mit einem Mal
Aus Luft zu Thal,
Was führst du ein herrliches Leben.

Nr. 36. Stille Fahrt.

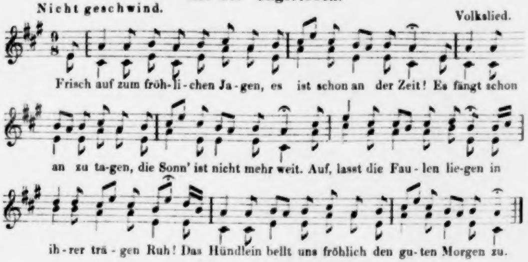
Gefällig.


Bei der stil - len Mon - des - hel - le trei - ben wir mit fro - hem
Sinn' auf dem Bäch - lein oh - ne Wel - le hin und her und hin, hin und
her und hin und her und hin.

C. Mühlbach-Mundt.

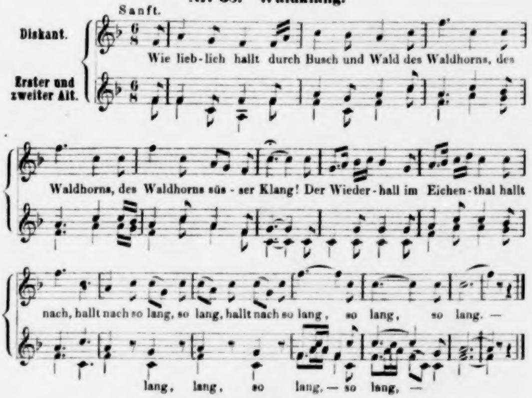
Nr. 37. Jägerleben.

Volkslied.


Nicht geschwind.
Frisch auf zum fröh-li-chen Ja-gen, es ist schon an der Zeit! Es fängt schon
an zu ta-gen, die Sonn' ist nicht mehr weit. Auf, lasst die Fau-len lie-gen in
ih-rer trä-gen Ruh! Das Hündlein bellt uns fröhlich den gu-ten Morgen zu.

Wir rüsten uns zum Streite
Und jagen Paar an Paar;
Die Hoffnung reicher Beute
Versüsset die Gefahr ......
Das edle Jägerleben
Verjünget unsre Brust;
Den kühnen Fang zu geben,
Ist unsre grosste Lust.

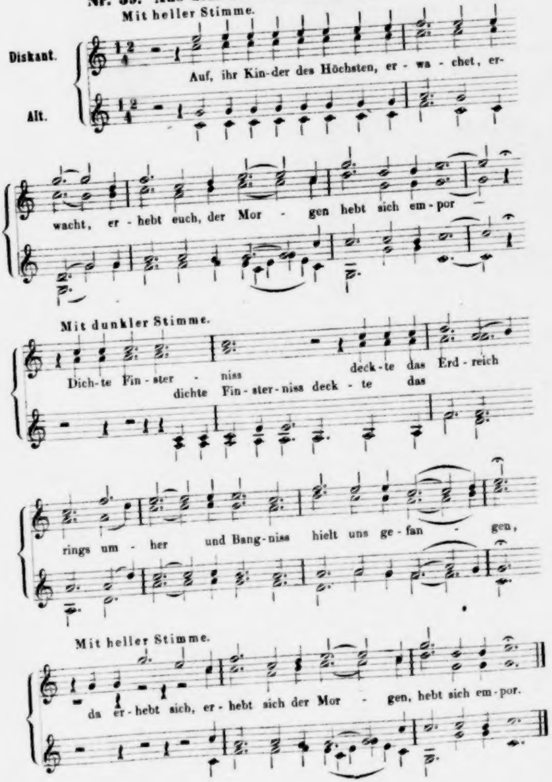
Nr. 38. Waldklang.


Sanft.
Diskant.
Erster und zweiter Alt.
Wie lieb-lich hallt durch Busch und Wald des Waldhorns, des
Waldhorns, des Waldhorns süs - ser Klang! Der Wieder-hall im Eichen-thal hallt
nach, hallt nach so lang, so lang, hallt nach so lang, so lang, so lang. —
lang, lang, so lang. — so lang, —

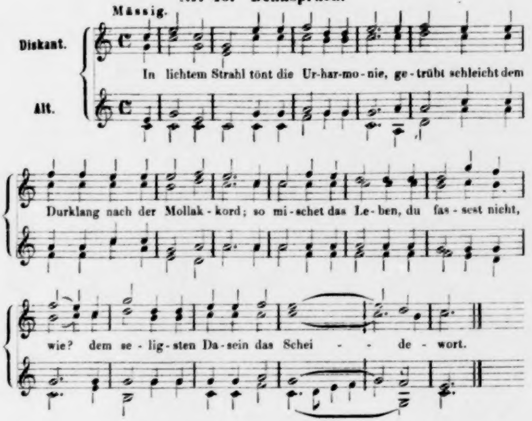
Und jede Brust fühlt neue Lust
Am frohen Zwillingston;
Wie flieht der Schmerz aus jedem Herz
Sogleich davon, davon.

IV. Die ersten Harmonien.

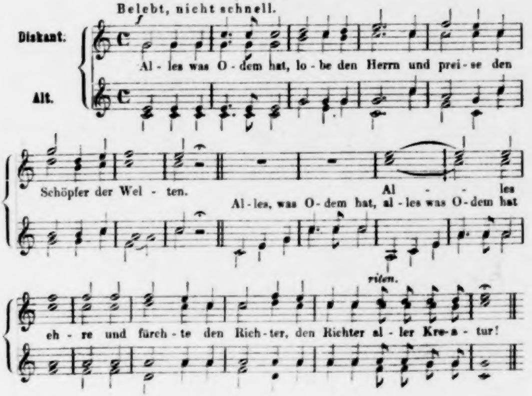
Nr. 39. Aus dem Kloster. Früh Morgens.

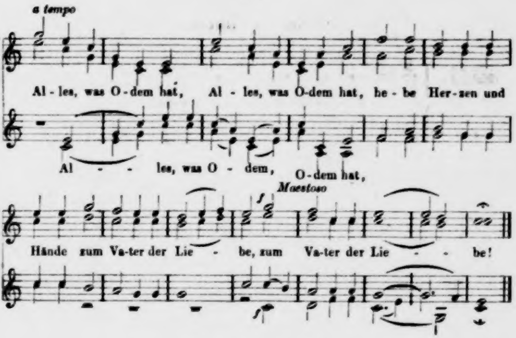

Mit heller Stimme.
Diskant.
Alt.
Auf, ihr Kin-der des Höchsten, er - wa - chet, er-
wacht, er - hebt euch, der Mor - gen hebt sich em - por
Mit dunkler Stimme.
Dich-te Fin - ster - niss deck-te das Erd - reich
dichte Fin - ster - niss deck - te das
rings um - her und Bang - niss hielt uns ge - fan - gen,
Mit heller Stimme.
da er - hebt sich, er - hebt sich der Mor - gen, hebt sich em - por.

Nr. 40. Denkspruch.

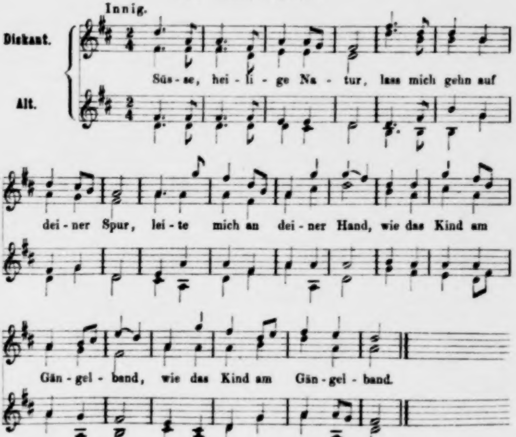

Mässig.
Diskant.
Alt.
In lichtem Strahl tönt die Ur-har-mo-nie, ge-trübt schleicht dem
Durklang nach der Mollak-kord; so mi-schet das Le-ben, du fas-sest nicht,
wie? dem se-lig-sten Da-sein das Schei - - de - wort.

Nr. 41. Lobgesang.


Belebt, nicht schnell.
f
Diskant.
Alt.
Al-les was O-dem hat, lo-be den Herrn und prei-se den
Schöpfer der Wel-ten. Al - - les
Al-les, was O-dem hat, al-les was O-dem hat
riten.
eh-re und fürch-te den Rich-ter, den Richter al-ler Kre-a-tur!


a tempo
Al - les, was O - dem hat, Al - les, was O-dem hat, he - be Her - zen und
Al - - les, was O - dem, O - dem hat,
Maestoso
Hände zum Va-ter der Lie - be, zum Va-ter der Lie - - be!

42. Mutter Natur.


Innig.
Diskant.
Alt.
Süs - se, hei - li - ge Na - tur, lass mich gehn auf
dei - ner Spur, lei - te mich an dei - ner Hand, wie das Kind am
Gän - gel - band, wie das Kind am Gän - gel - band.

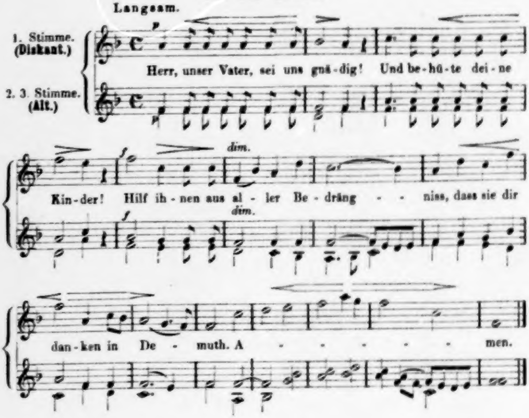
Wenn ich dann ermüdet bin,
Sink' ich dir am Busen hin,
Athme süsse Himmelslust,
Hangend an der Mutterbrust.

Ach, mir ist so wohl bei dir!
Will dich lieben für und für.
Lass mich gehn auf deiner Spur,
Süsse, heilige Natur.

Stollberg.

Nr. 43. Bitten.

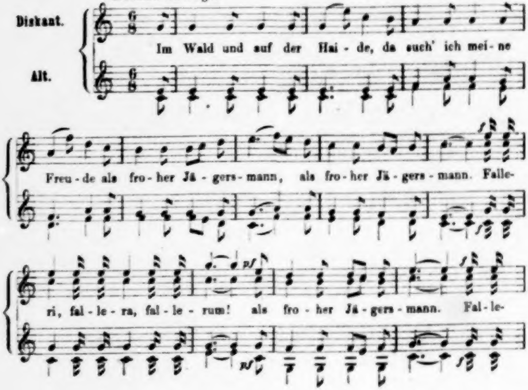
Langsam.

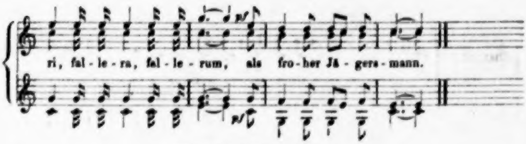

1. Stimme. (Diskant.)
2. 3. Stimme. (Alt.)
Herr, unser Vater, sei uns gnä-dig! Und be-hü-te dei-ne
Kin-der! Hilf ih-nen aus al-ler Be-dräng - - niss, dass sie dir
dim.
dim.
dan-ken in De - muth. A - - - - - - men.

Nr. 44. Jägers Lust.

Leicht bewegt.

Volkslied.

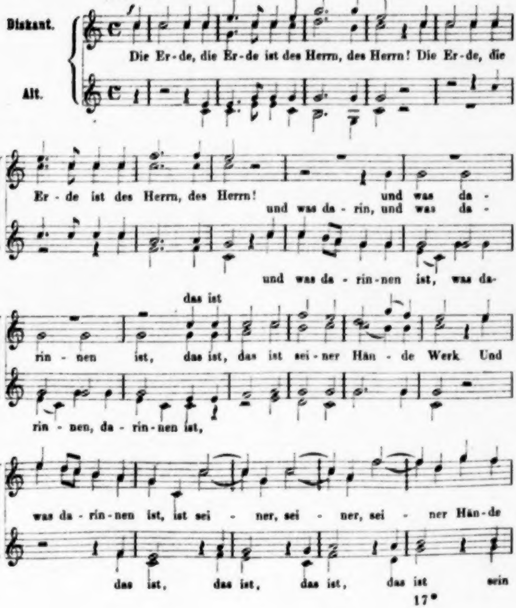

Diskant.
Alt.
Im Wald und auf der Hai-de, da such' ich mei-ne
Freu-de als fro-her Jä-gers-mann, als fro-her Jä-gers-mann. Falle-
ri, fal-le-ra, fal-le-rum! als fro-her Jä-gers-mann. Fal-le-

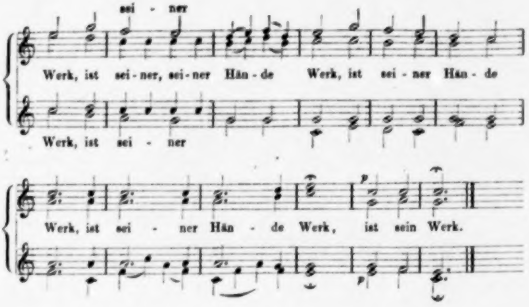

ri, fal-le-ra, fal-le-rum, als fro-her Jä-gers-mann.

Die Forst' in Treu zu pflegen,
Das Wildpret zu erlegen,
Hab' meine Freud' daran,
Hab' meine Freud' daran.
Falleri! u. s. w.

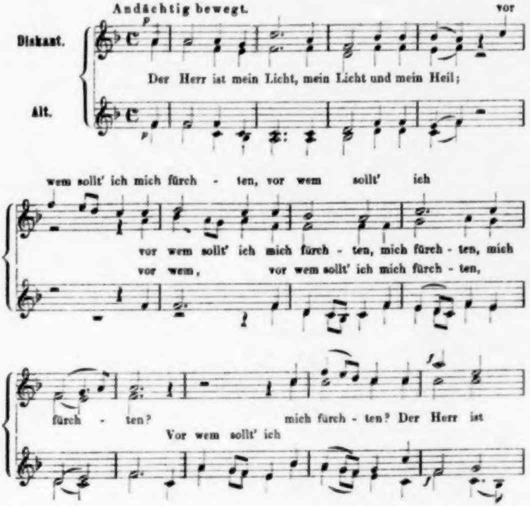
Nr. 45. Verkündigung.

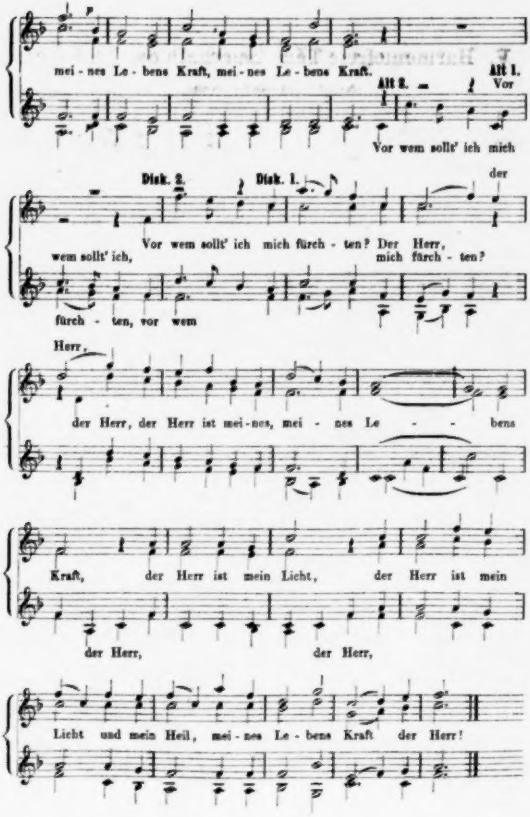
Mit Gewicht.


Diskant.
Alt.
Die Er-de, die Er-de ist des Herrn, des Herrn! Die Er-de, die
Er-de ist des Herrn, des Herrn! und was da-
und was da-rin, und was da-
und was da-rin-nen ist, was da-
das ist
rin-nen ist, das ist, das ist sei-ner Hän-de Werk. Und
rin-nen, da-rin-nen ist,
was da-rin-nen ist, ist sei-ner, sei-ner, sei-ner Hän-de
das ist, das ist, das ist, das ist sein


sei - ner
Werk, ist sei-ner, sei-ner Hän-de Werk, ist sei-ner Hän-de
Werk, ist sei-ner
Werk, ist sei-ner Hän-de Werk, ist sein Werk.

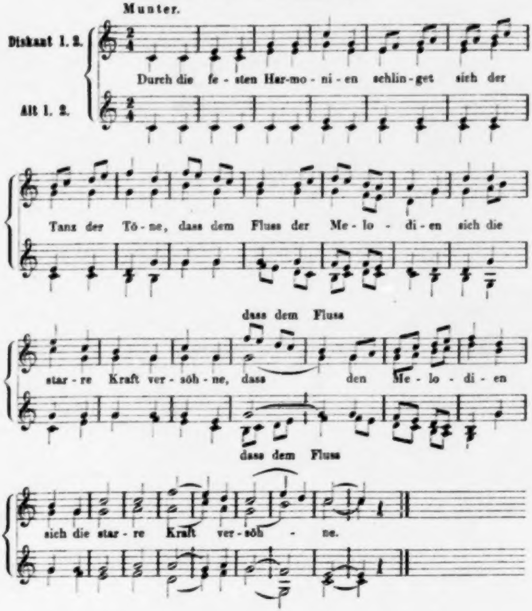
Nr. 46.


Andächtig bewegt.
vor
Diskant.
Alt.
Der Herr ist mein Licht, mein Licht und mein Heil;
wem sollt' ich mich fürch-ten, vor wem sollt' ich
vor wem sollt' ich mich fürch-ten, mich fürch-ten, mich
vor wem, vor wem sollt' ich mich fürch-ten,
fürch-ten?
mich fürch-ten? Der Herr ist
Vor wem sollt' ich

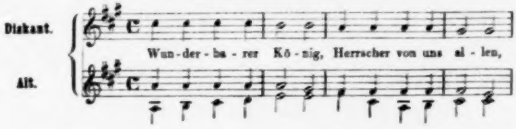

mei - nes Le - bens Kraft, mei - nes Le - bens Kraft.
Alt 1.
Vor
Alt 2.
Vor wem sollt' ich mich
Disk. 2.
Disk. 1.
der
Vor wem sollt' ich mich fürch - ten? Der Herr,
wem sollt' ich,
mich fürch - ten?
fürch - ten, vor wem
Herr,
der Herr, der Herr ist mei - nes, mei - nes Le - - - bens
Kraft, der Herr ist mein Licht, der Herr ist mein
der Herr,
der Herr,
Licht und mein Heil, mei - nes Le - bens Kraft der Herr!

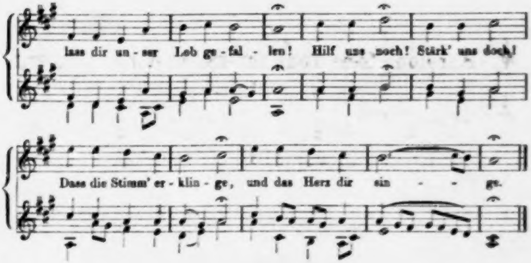
V. Harmoniefreie Töne innerhalb der Tonleiter.

Nr. 47. Beschreibung.


Munter.
Diskant 1. 2.
Alt 1. 2.
Durch die fe - sten Har - mo - ni - en schlin - get sich der
Tanz der Tö - ne, dass dem Fluss der Me - lo - di - en sich die
dass dem Fluss
star - re Kraft ver - söh - ne, dass den Me - lo - di - en
dass dem Fluss
sich die star - re Kraft ver - söh - ne.

Nr. 48. Choral.

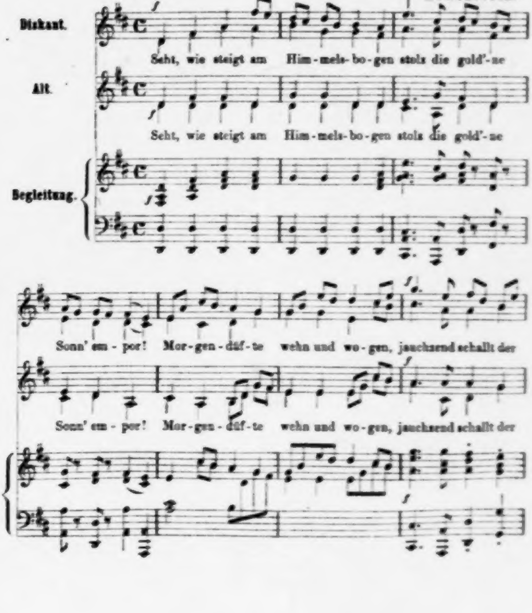

Diskant.
Alt.
Wun - der - ba - rer Kö - nig, Herrscher von uns al - len,

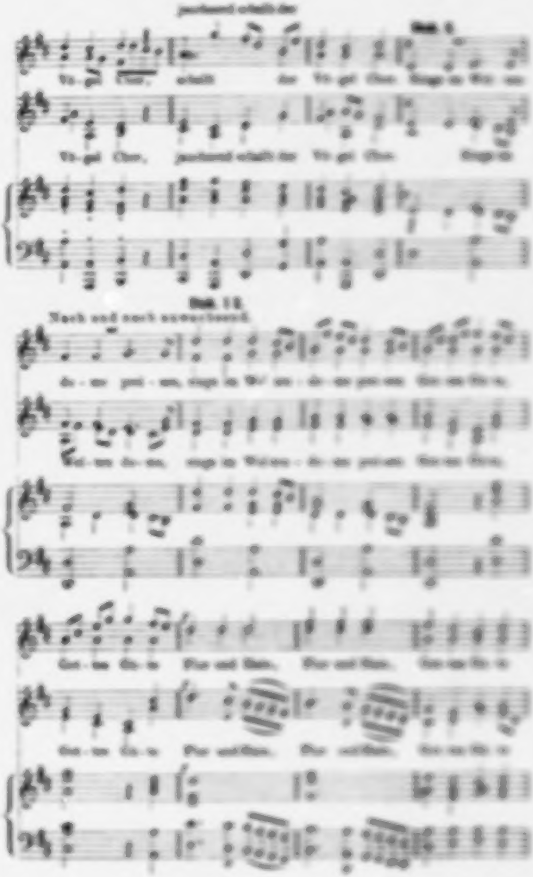

lass dir un - ser Lob ge - fal - len! Hilf uns noch! Stärk' uns doch!
Dass die Stimm' er - klin - ge, und das Herz dir sin - - - ge.

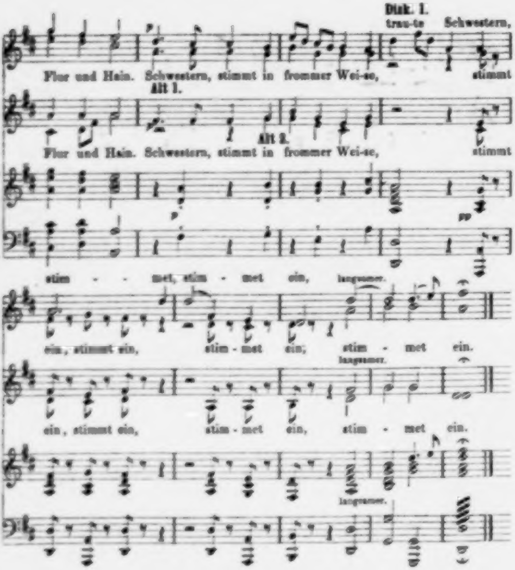
Nr. 49. Morgengesang.

Muthig.

Löwenstein.

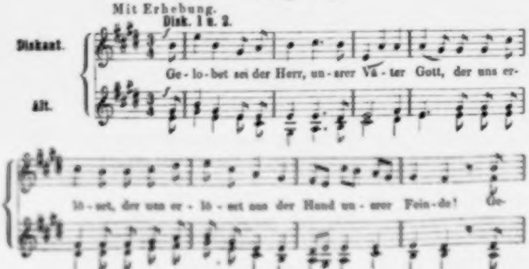

Diskant.
Alt.
Begleitung.
f
Seht, wie steigt am Him - mels - bo - gen stolz die gold' - ne
Seht, wie steigt am Him - mels - bo - gen stolz die gold' - ne
Sonn' em - por! Mor - gen - düf - te wehn und wo - gen, jauchzend schallt der
Sonn' em - por! Mor - gen - düf - te wehn und wo - gen, jauchzend schallt der

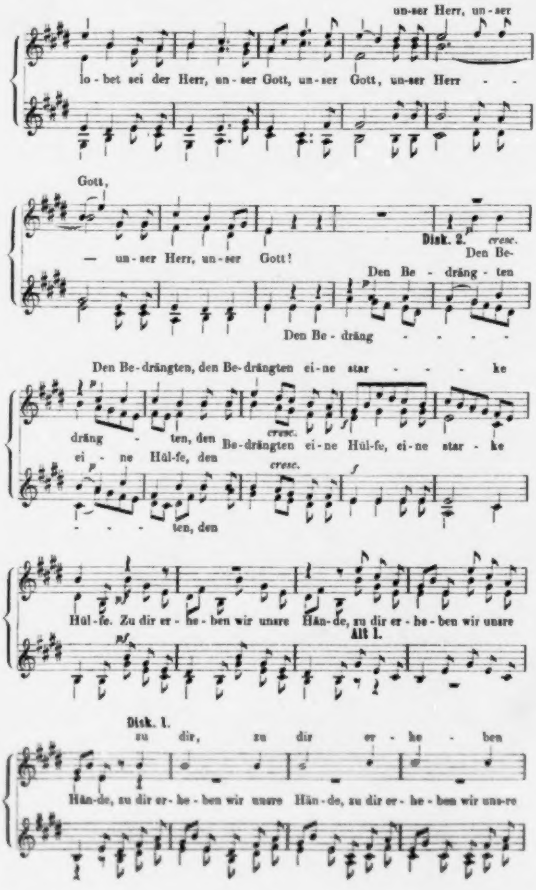

jauchzend schallt der
Noch und noch anwachsend

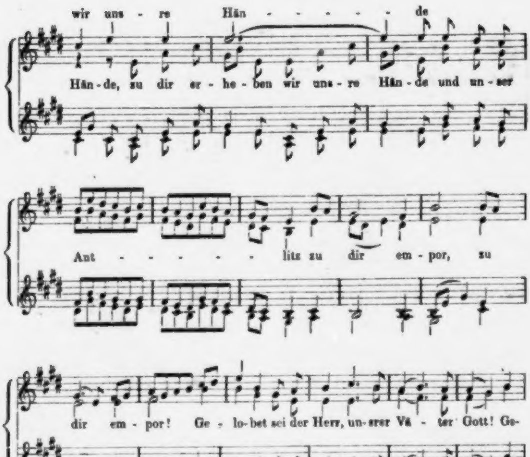

Disk. I.
trau-te Schwestern,
Flur und Hain. Schwestern, stimmt in frommer Wei-se, stimmt
Alt I.
Flur und Hain. Schwestern, stimmt in frommer Wei-se, stimmt
Alt 2.
pp
stim - - met, stim - met ein,
langsamer.
ein, stimmt ein, stim - met ein, stim - met ein.
langsamer.
ein, stimmt ein, stim - met ein, stim - met ein.
langsamer.

Nr. 50. Lobgesang.

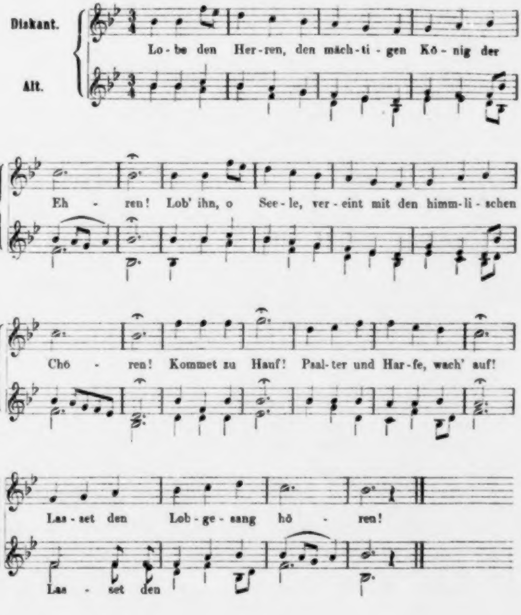
Mit Erhebung.


Disk. I u. 2.
Diskant.
Alt.
f
f
Ge-lo-bet sei der Herr, un-srer Vä-ter Gott, der uns er-
lö-set, der uns er-lö-set aus der Hand un-srer Fein-de! Ge-


un-ser Herr, un-ser
lo-bet sei der Herr, un-ser Gott, un-ser Gott, un-ser Herr - -
Gott,
— un-ser Herr, un-ser Gott!
Disk. 2.
cresc.
Den Be-
Den Be - dräng - ten
Den Be - dräng - - - -
Den Be-drängten, den Be-drängten ei-ne star - - - ke
p
dräng - ten, den
cresc.
Be-drängten ei-ne Hül-fe, ei-ne star - ke
ei - ne Hül-fe, den
cresc.
f
- - - ten, den
Hül-fe. Zu dir er - he-ben wir unsre Hän-de, zu dir er - he-ben wir unsre
Alt 1.
pf
Disk. 1.
zu dir, zu dir er - he - ben
Hän-de, zu dir er - he-ben wir unsre Hän-de, zu dir er - he-ben wir uns-re

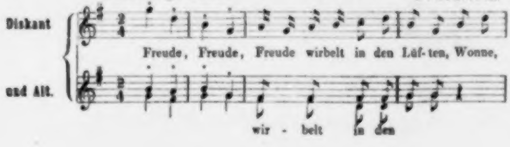

wir uns - re Hän - - - - - - de
Hän-de, zu dir er-he-ben wir uns-re Hän-de und un-ser
Ant - - - - - - lits zu dir em-por, zu
dir em-por! Ge-lo-bet sei der Herr, un-srer Vä-ter Gott! Ge-
lo-bet sei der Herr, uns-rer Vä-ter Gott, un-ser Herr, un-ser Gott, un-ser
Herr, un-ser Gott, ei-ne star-ke Hül-fe un-ser Gott!

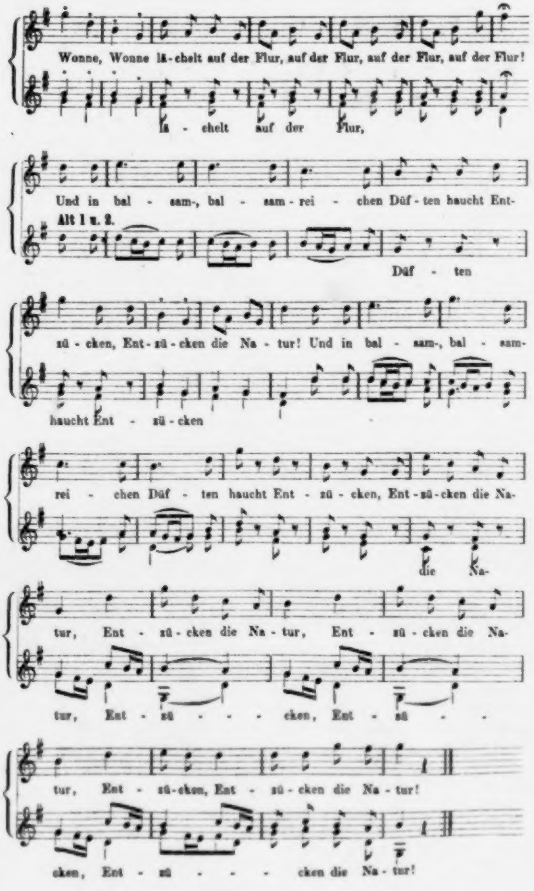
51. Choral.


Diskant.
Alt.
Lo-be den Her-ren, den mäch-ti-gen Kö-nig der
Eh - ren! Lob' ihn, o See-le, ver-eint mit den himm-li-schen
Chö - ren! Kommet zu Hauf! Psal-ter und Har-fe, wach' auf!
Las-set den Lob-ge-sang hö - ren!
Las - set den

Nr. 52. Naturfreude.

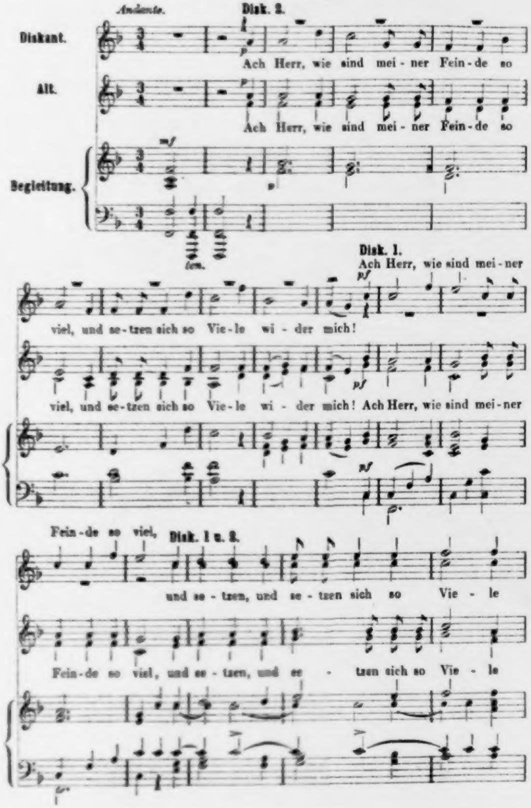
Anmuthig, leicht. Löwenstein.

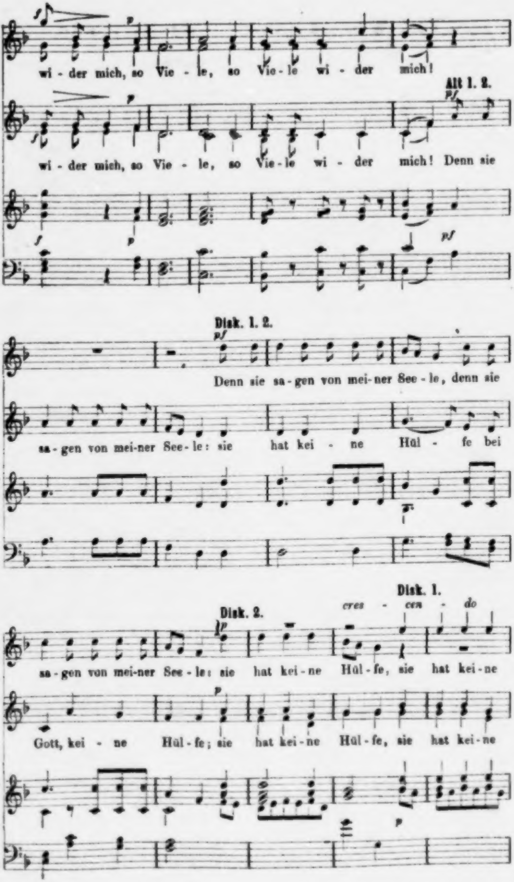

Diskant
und Alt.
Freude, Freude, Freude wirbelt in den Lüf-ten, Wonne,
wir - belt in den

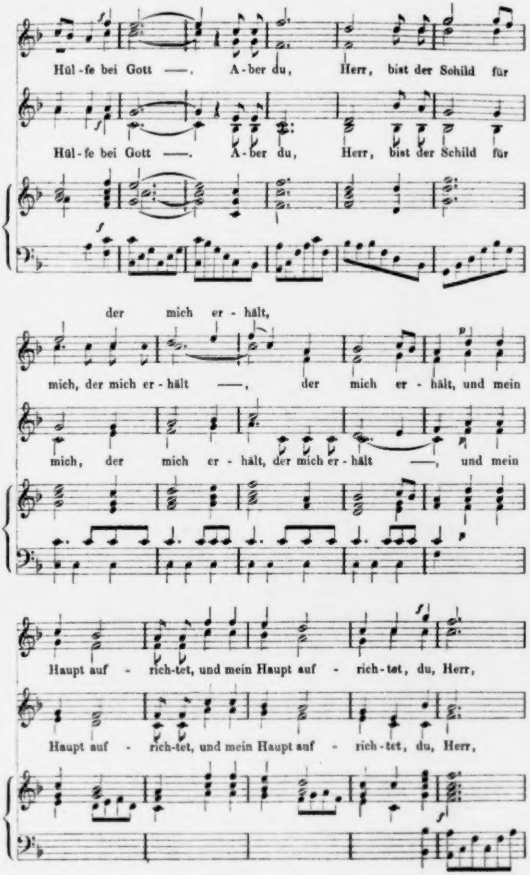

Wonne, Wonne lä-chelt auf der Flur, auf der Flur, auf der Flur, auf der Flur!
lä - chelt auf der Flur,
Und in bal - sam-, bal - sam-rei - chen Düf-ten haucht Ent-
Alt 1 u. 2.
Düf - ten
zü-cken, Ent-zü-cken die Na - tur! Und in bal - sam-, bal - sam-
haucht Ent - zü-cken
rei - chen Düf - ten haucht Ent - zü-cken, Ent-zü-cken die Na-
die Na-
tur, Ent - zü-cken die Na-tur, Ent - zü-cken die Na-
tur, Ent - zü - - - - cken, Ent - zü - - -
tur, Ent - zü-cken, Ent - zü-cken die Na-tur!
cken, Ent - zü - - - - cken die Na-tur!

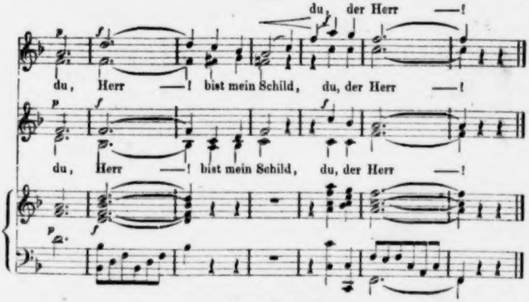
VI. Weiterer Ausbau der Harmonie.

Nr 53. In Bedrängniss.

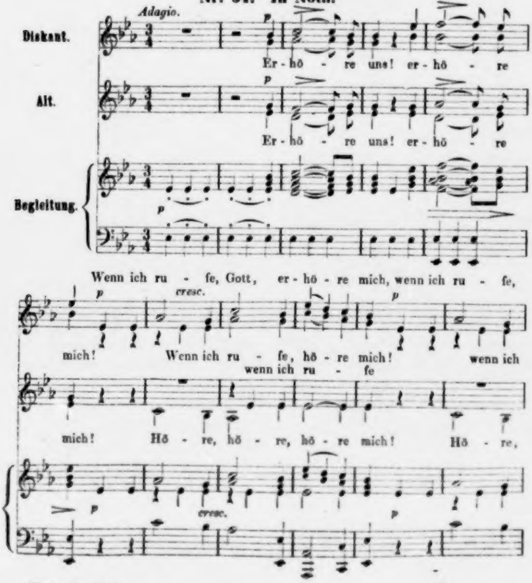

Andante.
Disk. 2.
Diskant.
Alt.
Begleitung.
p
mf
ten.
Ach Herr, wie sind mei - ner Fein - de so
Ach Herr, wie sind mei - ner Fein - de so
Disk. 1.
Ach Herr, wie sind mei - ner
pf
viel, und se - tzen sich so Vie - le wi - der mich!
viel, und se - tzen sich so Vie - le wi - der mich! Ach Herr, wie sind mei - ner
pf
Fein - de so viel,
Disk. 1 u. 2.
und se - tzen, und se - tzen sich so Vie - le
Fein - de so viel, und se - tzen, und se - tzen sich so Vie - le

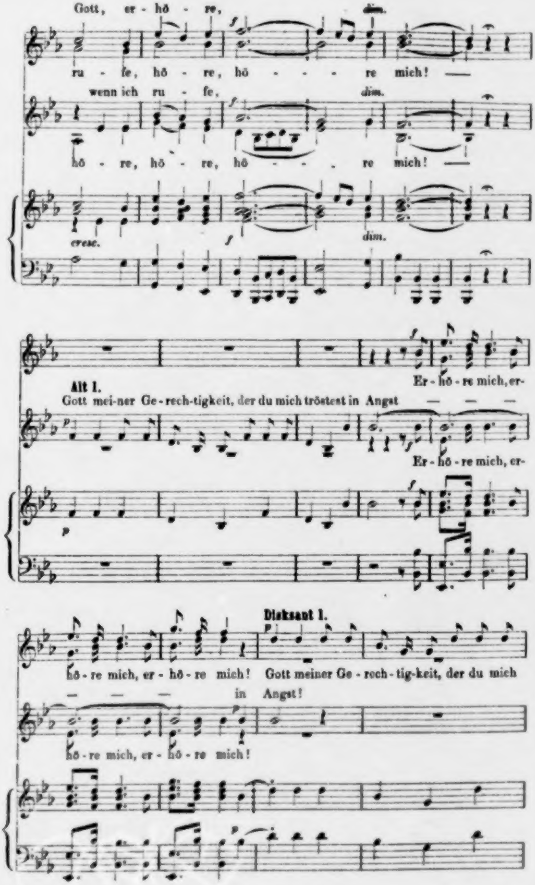

wi - der mich, so Vie - le, so Vie - le wi - der mich!
Alt 1. 2.
wi - der mich, so Vie - le, so Vie - le wi - der mich! Denn sie
Disk. 1. 2.
Denn sie sa - gen von mei - ner See - le, denn sie
sa - gen von mei - ner See - le: sie hat kei - ne Hül - fe bei
Disk. 1.
Disk. 2.
cres - cen - do
sa - gen von mei - ner See - le: sie hat kei - ne Hül - fe, sie hat kei - ne
Gott, kei - ne Hül - fe; sie hat kei - ne Hül - fe, sie hat kei - ne
f
p
pf

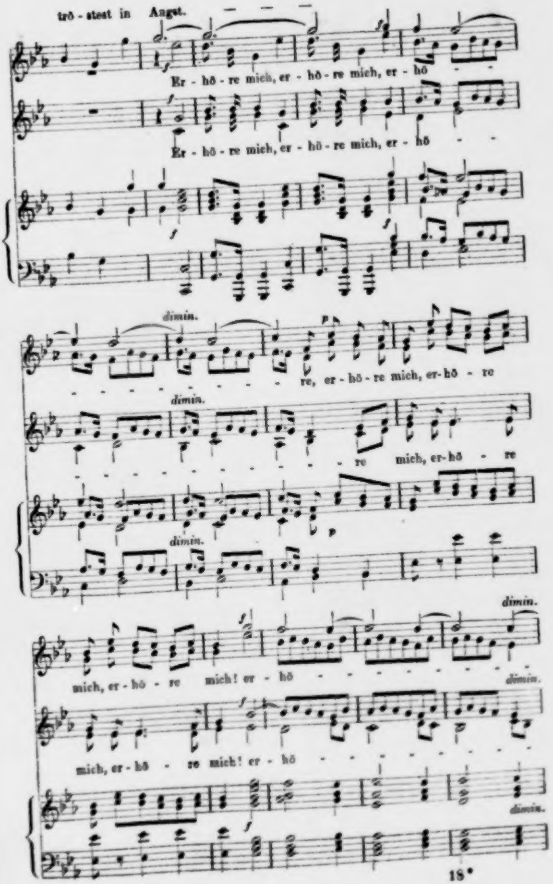

Hül-fe bei Gott —. A-ber du, Herr, bist der Schild für
Hül-fe bei Gott —. A-ber du, Herr, bist der Schild für
der mich er-hält,
mich, der mich er-hält —, der mich er-hält, und mein
mich, der mich er-hält, der mich er-hält —, und mein
Haupt auf - rich-tet, und mein Haupt auf - rich-tet, du, Herr,
Haupt auf - rich-tet, und mein Haupt auf - rich-tet, du, Herr,

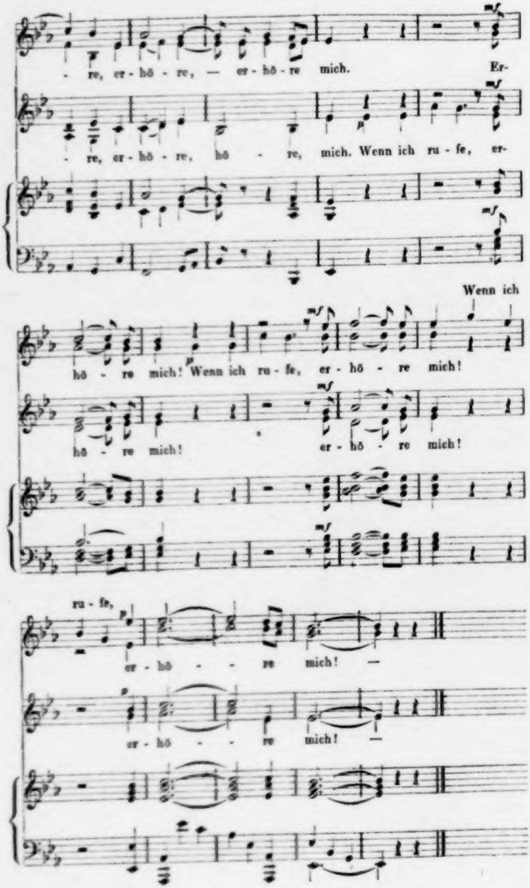

du, der Herr —!
p
f
du, Herr —! bist mein Schild, du, der Herr —!
p
f
f
du, Herr —! bist mein Schild, du, der Herr —!
f
p

Nr. 54. In Noth.


Adagio.
Diskant.
p
Er-hö-re uns! er-hö-re
Alt.
p
Er-hö-re uns! er-hö-re
Begleitung.
p
Wenn ich ru-fe, Gott, er-hö-re mich, wenn ich ru-fe,
p
cresc.
p
mich! Wenn ich ru-fe, hö-re mich! wenn ich
wenn ich ru-fe
mich! Hö-re, hö-re, hö-re mich! Hö-re,
p
cresc.
p

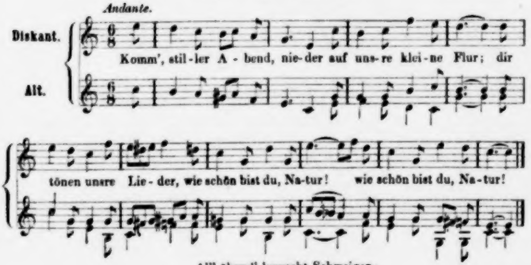

Gott, er - hö - re,
dim.
ru - fe, hö - re, hö - - - - re mich! —
wenn ich ru - fe,
dim.
f
hö - re, hö - re, hö - - - re mich! —
cresc.
f
dim.
Alt I.
Er - hö - re mich, er-
Gott mei-ner Ge - rech-tigkeit, der du mich tröstest in Angst — — —
p
Er - hö - re mich, er-
f
p
Diskant I.
p
hö - re mich, er - hö - re mich! Gott meiner Ge - rech - tig-keit, der du mich
— — — in Angst!
hö - re mich, er - hö - re mich!
p


trö - stest in Angst.
Er - hö - re mich, er - hö - re mich, er - hö
Er - hö - re mich, er - hö - re mich, er - hö
dimin.
re, er - hö - re mich, er - hö - re
dimin.
re mich, er - hö - re
dimin.
dimin.
mich, er - hö - re mich! er - hö
dimin.
mich, er - hö - re mich! er - hö
dimin.


mf
- re, er - hö - re, — er - hö - re mich. Er-
mf
- re, er - hö - re, hö - re, mich. Wenn ich ru - fe, er-
mf
Wenn ich
mf
hö - re mich! Wenn ich ru - fe, er - hö - re mich!
mf
hö - re mich! er - hö - re mich!
mf
ru - fe,
p
er - hö - - re mich! —
p
er - hö - - re mich! —

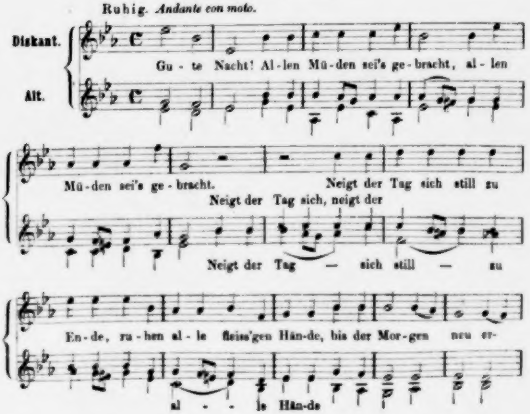
VII. Chromatik.

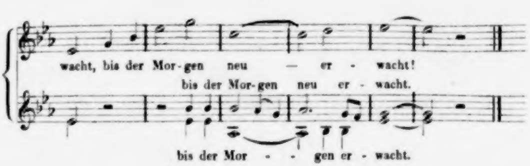
Nr. 55. Abendlied.


Andante.
Diskant.
Alt.
Komm', stil-ler A-bend, nie-der auf uns-re klei-ne Flur; dir
tönen unsre Lie-der, wie schön bist du, Na-tur! wie schön bist du, Na-tur!

All' überall herrscht Schweigen;
Nur steigt aus unserm Chor
Hier, unter grünen Zweigen,
Ein Danklied noch empor.

Nr. 56. Gute Nacht.


Ruhig. Andante con moto.
Diskant.
Alt.
Gu-te Nacht! Al-len Mü-den sei's ge-bracht, al-len
Mü-den sei's ge-bracht. Neigt der Tag sich still zu
Neigt der Tag sich, neigt der
Neigt der Tag — sich still — zu
En-de, ru-hen al-le fleiss'gen Hän-de, bis der Mor-gen neu er-
al - - le Hän-de

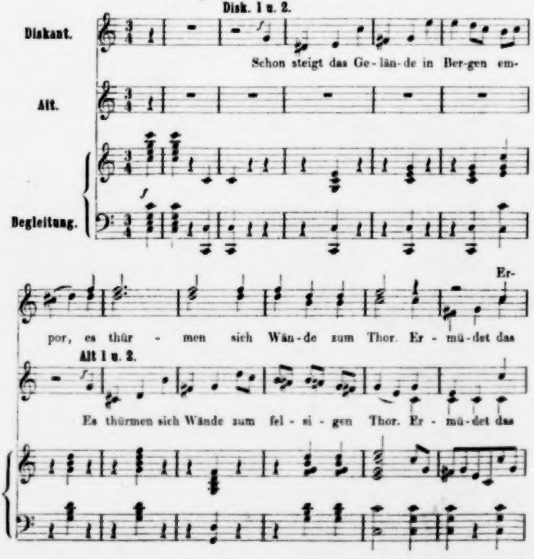

wacht, bis der Mor-gen neu — er - wacht!
bis der Mor-gen neu er - wacht.
bis der Mor - - gen er - wacht.

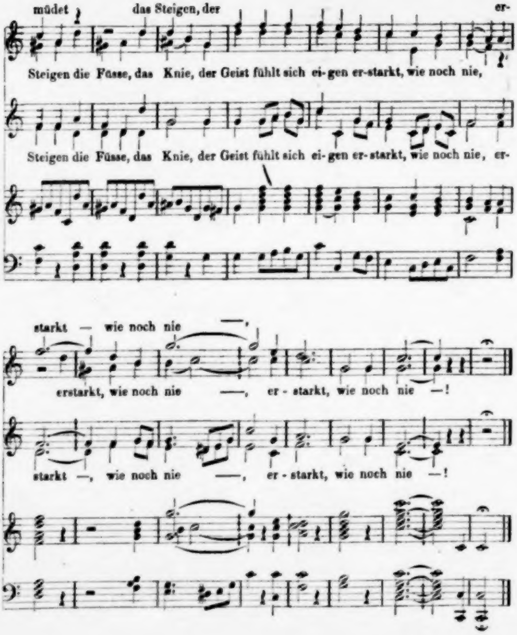
Schlummert süss!
Träumt euch euer Paradies!
Wem die Liebe raubt den Frieden,
Sei ein schöner Traum beschieden.

Th. Körner.

Nr. 37. Bergfahrt.

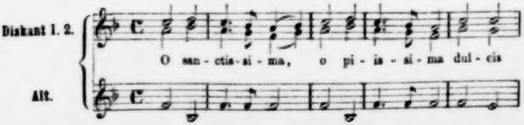
Frisch bewegt. *Risoluto.*

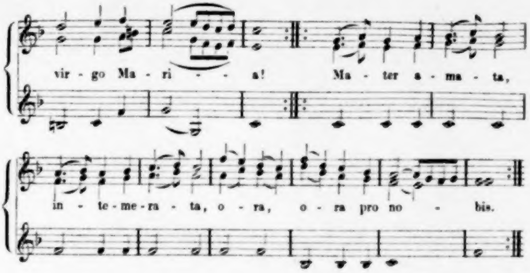

Disk. 1 u. 2.
Diskant.
Schon steigt das Ge-län-de in Ber-gen em-
Alt.
Begleitung.
f
f
Er-
por, es thür - men sich Wän-de zum Thor. Er - mü-det das
Alt 1 u. 2.
f
Es thürmen sich Wände zum fel - si - gen Thor. Er - mü-det das


müdet das Steigen, der er-
Steigen die Füsse, das Knie, der Geist fühlt sich ei-gen er-starkt, wie noch nie,
Steigen die Füsse, das Knie, der Geist fühlt sich ei-gen er-starkt, wie noch nie, er-
starkt — wie noch nie
erstarkt, wie noch nie —, er-starkt, wie noch nie —!
starkt —, wie noch nie —, er-starkt, wie noch nie —!

VIII. Modulation.

Nr. 58. Sizilianisches Schifferlied.

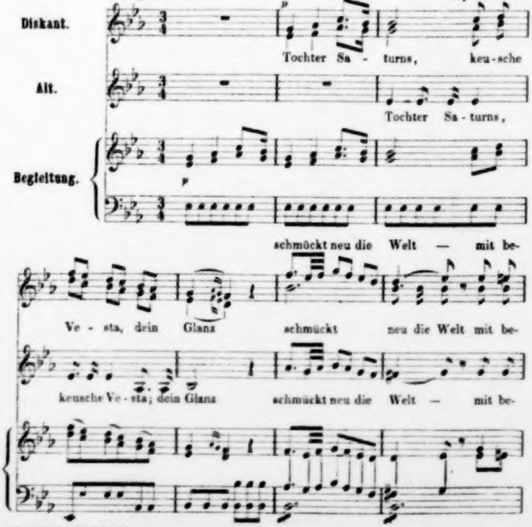

Diskant 1. 2.
Alt.
O san-ctis-si-ma, o pi-is-si-ma dul-cis


vir - go Ma - ri - - a! Ma - ter a - ma - ta,
in - te - me - ra - ta, o - ra, o - ra pro no - bis.

Nr. 59. Morgengesang der Vestalinnen. *)

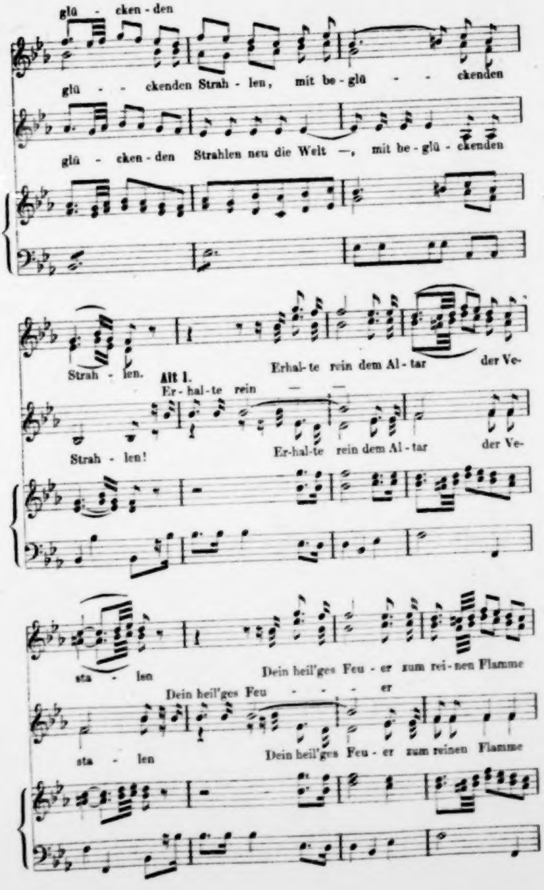
Larghetto con moto.

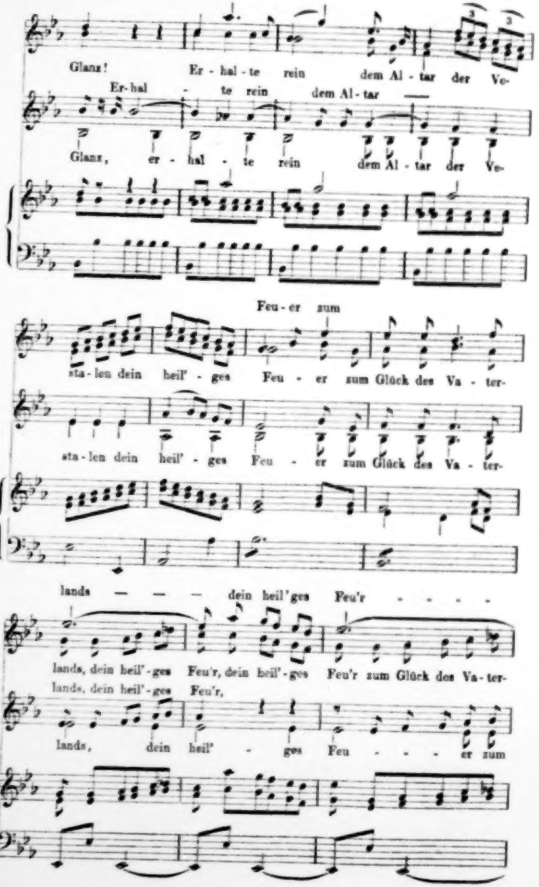
Spontini.

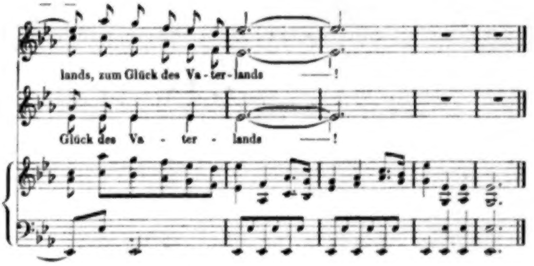

Diskant.
Alt.
Begleitung.
p
Tochter Sa - turns, keu - sche
Tochter Sa - turns,
p
schmückt neu die Welt — mit be-
Ve - sta, dein Glanz schmückt neu die Welt mit be-
keusche Ve - sta; dein Glanz schmückt neu die Welt — mit be-

---

*) Nicht ohne unvermeidliche Abkürzungen.


glü - cken - den
glü - - ckenden Strah - len, mit be - glü - - ckenden
glü - cken - den Strahlen neu die Welt —, mit be - glü - ckenden
Strah - len.
Erhal - te rein dem Al - tar der Ve-
Alt I.
Er - hal - te rein — —
Strah - len!
Er-hal-te rein dem Al - tar der Ve-
sta - len
Dein heil'ges Feu - er zum rei - nen Flamme
Dein heil'ges Feu - - - - er
sta - len
Dein heil'ges Feu - er zum reinen Flamme

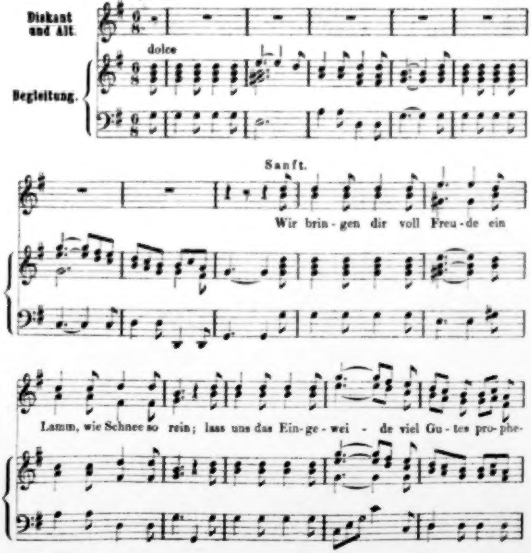

Glanz! Er-hal-te rein dem Al-tar der Ve-
Er-hal - te rein dem Al-tar —
Glanz, er-hal - te rein dem Al-tar der Ve-
Feu-er zum
sta-len dein heil'-ges Feu - er zum Glück des Va - ter-
sta-len dein heil' - ges Feu - er zum Glück des Va - ter-
lands — — — dein heil'ges Feu'r - - - - -
lands, dein heil'-ges Feu'r, dein heil'-ges Feu'r zum Glück des Va-ter-
lands, dein heil'-ges Feu'r,
lands, dein heil' - ges Feu - - - er zum

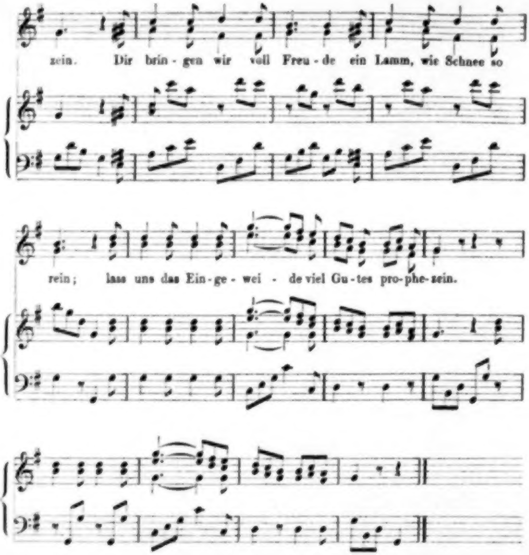

lands, zum Glück des Va-ter-lands —!
Glück des Va - ter - lands —!

Nr. 60. Opferlied der Indianerinnen.

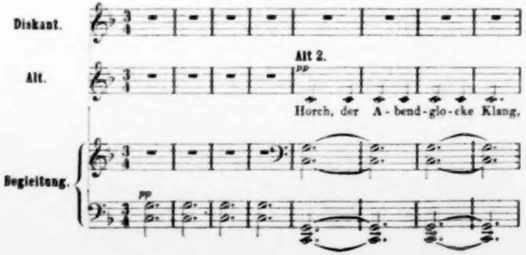
Allegretto.

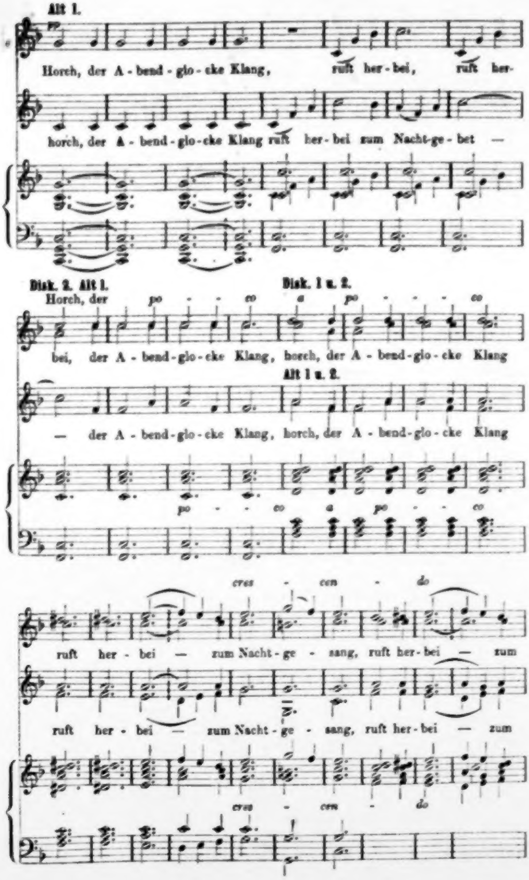
Winter.

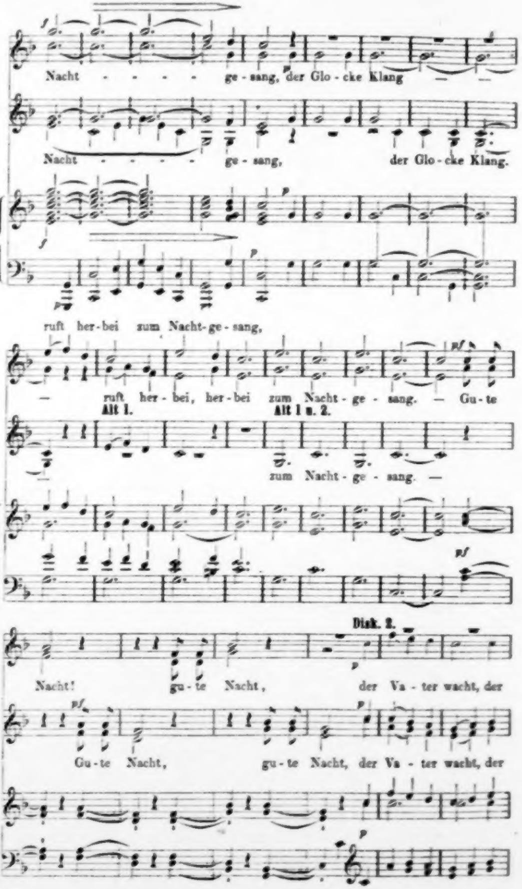

Diskant und Alt.
dolce
Begleitung.
Sanft.
Wir brin-gen dir voll Freu-de ein
Lamm, wie Schnee so rein; lass uns das Ein-ge-wei - de viel Gu-tes pro-phe-

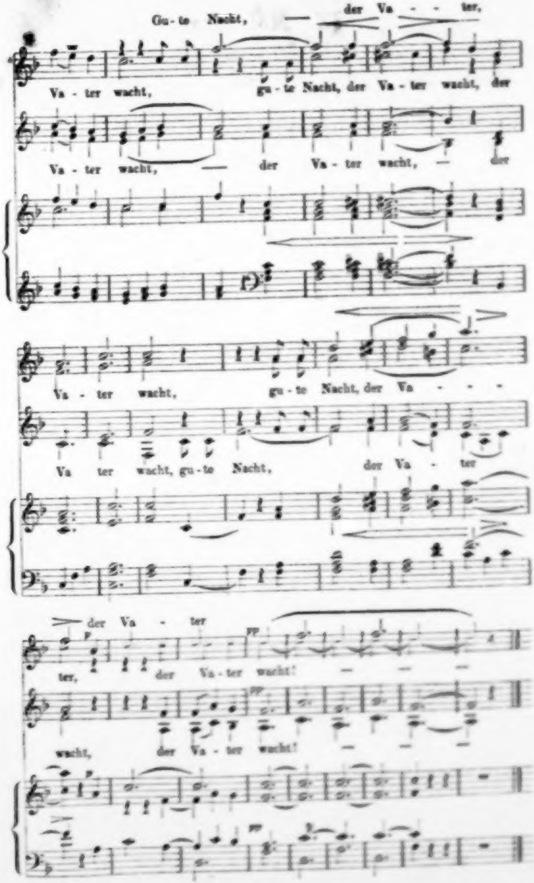

zein. Dir brin - gen wir voll Freu - de ein Lamm, wie Schnee so
rein; lass uns das Ein - ge - wei - de viel Gu - tes pro - phe - zein.

Nr. 61. Abendglocken.


Diskant.
Alt.
Alt 2.
pp
Horch, der A - bend - glo - cke Klang,
Begleitung.
pp

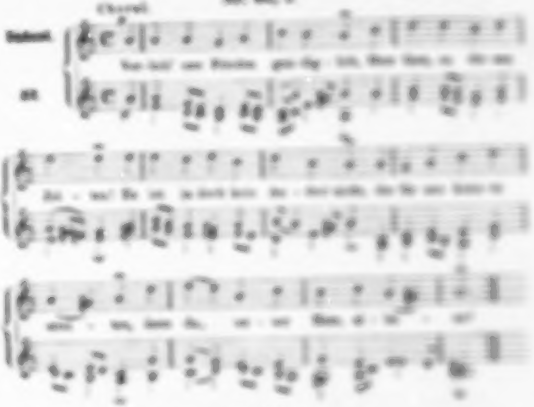

Alt 1.
pp
Horch, der A - bend - glo - cke Klang, ruft her - bei, ruft her -
horch, der A - bend - glo - cke Klang ruft her - bei zum Nacht - ge - bet —
Disk. 2. Alt 1.
Horch, der po - - co a po - - - co
Disk. 1 u. 2.
bei, der A - bend - glo - cke Klang, horch, der A - bend - glo - cke Klang
Alt 1 u. 2.
— der A - bend - glo - cke Klang, horch, der A - bend - glo - cke Klang
po - - co a po - - co
cres - cen - do
ruft her - bei — zum Nacht - ge - sang, ruft her - bei — zum
ruft her - bei — zum Nacht - ge - sang, ruft her - bei — zum
cres - cen - do


f
Nacht - - - - - ge-sang, der Glo-cke Klang — —
p
Nacht - - - - - ge-sang, der Glo-cke Klang.
f
p
p
ruft her-bei zum Nacht-ge-sang,
pf
— ruft her-bei, her-bei zum Nacht-ge-sang. — Gu-te
Alt I.
Alt I u. 2.
zum Nacht-ge-sang. —
pf
Disk. 2.
p
Nacht! gu-te Nacht, der Va-ter wacht, der
pf
p
Gu-te Nacht, gu-te Nacht, der Va-ter wacht, der
p

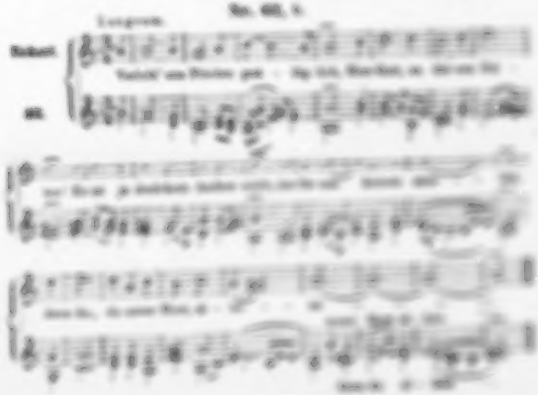

Gu-te Nacht, der Va - - ter,
Va-ter wacht, gu-te Nacht, der Va-ter wacht, der
Va-ter wacht, der Va-ter wacht, der
Va-ter wacht, gu-te Nacht, der Va - - -
Va ter wacht, gu-te Nacht, der Va - ter
der Va - ter
pp
ter, der Va-ter wacht!
pp
wacht, der Va-ter wacht!
pp

IX. Molltonart.

No. [illegible], a.



No. [illegible], b.



Preis 15 Sgr.

Gluck und die Oper.

Von

Adolf Bernhard Marx.

Mit dem wohlgetroffenen Portrait Gluck's, Autographen und
vielen Musik-Beilagen.

Erste Lieferung.

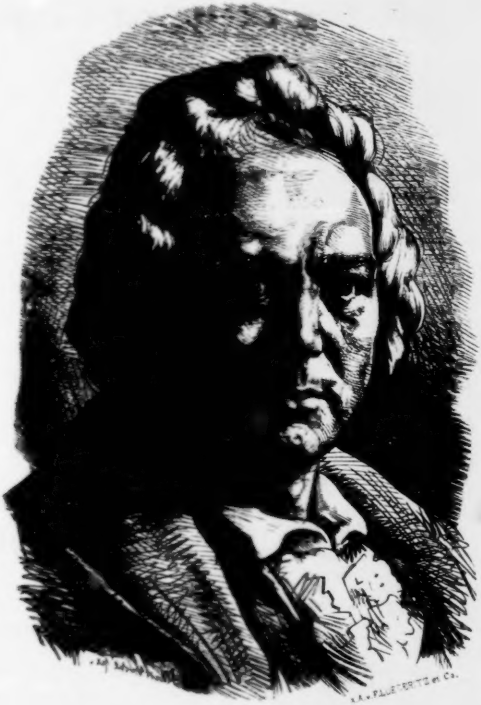
Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen behält sich der Verfasser vor.

Berlin, 1862.
Verlag von Otto Janke.

oder an der Seite aufgeschnittene, verdorbene und beschmutzte, sowie alle Exemplare, welche
des Lesens an sich tragen, werden unter keiner Bedingung zurückgenommen.

Gluck und die Oper.

Erster Theil.



CHRISTOPH WILIBALD GLUCK.

Nach Hudons Büste von Albert Hertel.

Gluck und die Oper.

Von

Adolf Bernhard Marx.

Mit dem wohlgetroffenen Portrait Gluck's, einem Autographen
und vielen Musik-Beilagen.

◆

Erster Theil.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen behält sich der Verfasser vor.

Berlin, 1863.
Verlag von Otto Janke.

Marzo Lr. /.

Erstes Buch.

Vorbereitungen.

Der Künstler und seine Aufgabe.

Ich unternehme, das Leben eines Künstlers zu schildern, der ein Jahrhundert mit seinem Ruhme gefüllt hat und mit der Macht seines Gedankens nicht blos fortleben wird in der Erinnerung und auf den Blättern der Geschichte, sondern fortwirken im Leben der Kunst selber, so oft sich dasselbe zu seiner Bestimmung, der Herstellung des Ideals, erhebt. Dieses Leben der Kunst lässt, gleich dem des Menschen und der Natur überhaupt, den Wechsel von Tag und Nacht gewahren. Der helle Tag in ihm ist die Zeit, wo der Geist jene schimmernden Idealbilder emporruft, die das wahre Leben, die Wirklichkeit und Unsterblichkeit des Geistes sind, im Gegensatze zu jenen Verzeichnungen und Verschattungen der leiblichen Endlichkeit, die dem idealfremden Menschen für die eigentliche Wirklichkeit gelten, während sie nichts sind, als trübe, nichtsbedeutende Regentropfen, auf denen die Sonne des Geistes das selige Friedensbild malt, das im Zusammenklang aller Lebensfarben von der Erde zum Himmel und vom Himmel zurück zur Erde schwingt; das Sonnenbild leuchtet ruhig weiter, die Tropfen stieben hindurch. Dann, nach ewigen Gesetzen der Lebenserhaltung, nimmt die beschwichtigende Nacht jene Bilder und Entzückungen in ihren Schooss zurück zur Ernährung und Labung des allgemeinen Lebens, bis sich dasselbe zu neuem Tage, zu neuen Anschauungen des Idealen gekräftigt und mit zeugender Kraft erfüllt hat. Mit der herniederdämmernden Nacht verbleicht der Farbenglanz des Idealbildes, das dem weichenden Tag entstiegen war. Jetzt sind emsige Talente geschäftig daran, das Gebild' in fasslicherer Verkleinerung und klüglicher Umschleierung seines urkräftigen Lichts der Menge, die es selber nicht hat fassen und ertragen oder erhalten können, vertraut zu machen, und von ihm zu bewahren, soviel sie selber haben erlangen mögen; dankbares Nachsinnen aber zeichnet den Gedanken, den das Tagesbild offenbart hatte, jenen Blättern ein, welche die Geschichte des Menschengeistes bewahren.

In allen kommenden Zeiten des ewigen Tag- und Nachtwechsels, der dem Lebenslauf unserer Kunst ferner gewährt ist, wird der Gedanke Christoph Wilibald Glucks zu erneuter Macht und Wirksamkeit sich aufrichten. Auch in den der Ruhe und Sammlung bestimmten Momenten kann der Name Gluck so wenig aus der Erinnerung des Forschers und Kenners in unserm Kreise weichen, als der aufwärts strebende Kunstjünger sich die Vertrautheit mit seinen Werken, der nach umfassender und tiefer Bildung Verlangende sich die Bekanntschaft mit denselben versagen.

Gluck war einer der Männer, die aus niederm Ursprung und herabziehender Umgebung, aus persönlicher Dürftigkeit und Dienstbarkeit hervorgerufen werden zu Thaten des Glanzes, einem Ziele zu, das ihnen selber von Anfang an bis zu seiner Erreichung unbewusst war, und das sie mit einer Unwiderstehlichkeit nach sich hinzieht, die den vollen Ausdruck höherer Bestimmung an sich hat, der alle Kräfte des Berufenen sich hingeben und aneignen, alle Hindernisse weichen, alle Verhältnisse dienen müssen. Im Lebenskreise der Tonkunst war er der drei Sendboten einer, — er zwischen Händel und Mozart, — die der deutsche Geist ausgesandt zu dem ihm eigenthümlich zugefallenen Berufe, das, was andre Völker unter der Gunst erregsamern Naturells und einer unmittelbar von ihren Vergewaltigern, den Römern, herübergekommenen Jahrtausende alten Bildung frisch und blütenreich begonnen, zu idealer Vollendung emporzuführen. So ward es gesehen auf dem Felde der Kirchenverbesserung, die von Italien aus angeregt, aber in Deutschland verwirklicht wurde; so auf dem Wege der Philosophie, wo Spinoza seine Nachfolger nur in Deutschland finden konnte; so im Lebenslaufe der Dichtkunst christlicher Zeitrechnung*). Auf dem Gebiete der Tonkunst war jenen drei Sendboten der Beruf zugefallen, das, was in Italien, in Frankreich, in England angestrebt und ersehnt worden, diesen edlen Kulturstätten, und damit dem eignen Vaterland' und dem gesammten Kunstwesen in einer jenen Völkern selber nicht erreichbaren idealen Vollendung darzubringen. Keins dieser Völker hat über sie hinaus einen Fortschritt zu thun vermocht. Nur in Deutschland selber ist ein solcher durch Beethoven möglich gewesen, aber auf einem Gebiete, das von den andern Nationen gar nicht ernstlich angebaut werden konnte, auf dem Gluck ihnen die erste höhere Stufe wies und selber weit abstand nach Geschick und Beruf von seinen nächsten deutschen Nachfolgern.

Ihm war, im Gegensatze zu den andern Beiden und zu sonstigen deutschen Tonkünstlern, denen es gegeben worden, auf die mannigfaltigsten Aufgaben mit Glück einzugehn, eine scharfgezeichnete, unverrückbare Bahn zugewiesen: das ernste musikalische Drama zu vollenden, in dem Sinne, wie dasselbe in Italien und Frankreich angestrebt worden war. Alles, was er ausserdem geschaffen, verdient nach Umfang und Inhalt kaum, neben jener eigentlichen Lebensaufgabe zur Betrachtung gezogen zu werden. Jene einzige Aufgabe aber hat er mit solcher Energie gefasst, dass die durch den Lauf von mehr als zwei Jahrtausenden immer wieder auftauchende Idee eines musikalischen Drama's erst an seinen Schöpfungen zur Entscheidung herangereift erscheint.

---

*) „Es ist ein einziger grosser Gang zu der Quelle der wahrhaften Dichtkunst zurück, auf dem alle Nationen von Europa die Deutschen begleiten, oft überholen, am Ende aber Eine nach der Andern zurückbleiben. Italiener, Spanier, Franzosen und Engländer blieben auf diesem Wege in verschiedener Weise bei der griechisch-römischen oder bei der alexandrinischen Bildung haften; die Deutschen allein setzten den steileren, aber belohnenderen Weg fort und gelangten zur schönsten Blütezeit griechischer Kunst und Weisheit.“ Gervinus, Gesch. d. deutschen Dichtung. I, 10.

Schon die griechische Tragödie hatte sich der Musik — gleichviel, wie man sich dieselbe bei den Griechen vorzustellen hat — als Trägerin des Gedichts bedient, sie im Verein mit dem Worte zu ihrem Idiom erhoben und in der Verknüpfung aller Künste die höchste Kunstwirkung gesucht; ja, schon das Morgenland, China und Indien, hat ähnliche Wege betreten, und gleiche Strebungen haben sich früh und fortlaufend in den Spielen des Mittelalters gezeigt, wie weit auch dies alles hinter den idealen Schöpfungen der Hellenen zurückgeblieben ist. Dann ward zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts (und etwas früher) die Wiederherstellung der griechischen Tragödie mit musikalischer Diktion im Sinne der Alten ausgesprochener Zweck eines Vereins geistvoller und gelehrter Italiener, die sich keineswegs an blosser Spekulation begnügen mochten, sondern mit gestaltungskräftiger Lust sogleich auf thatsächliche Verwirklichung losgingen. Dass aus dem, was hier in idealem Sinne begonnen wurde, sich die Oper in Italien mit unverkennbarer Hinwendung auf Sinnengenuss, das lyrische Drama in Frankreich mit seinen höfischen Pointen und seiner an Grösse streifenden Vornehmheit herausarbeitete: das gewährte den unerlässlichen Unterbau für Gluck's Unternehmen, diese Oper, dieses lyrische Drama mit der jetzt erst gewonnenen Kraft geeigneten Formgeschicks und scenischer Einsicht zur Wahrheit, das ist zur Idealität zu erheben.

Erst mit Glucks Werke trat die Frage vom musikalischen Drama thatsächlich vor das Bewusstsein und Nachdenken der gebildeten Menschheit; und noch bis zu dieser Stunde steht sie ihm als ungelöste Aufgabe vor, als eine Aufgabe, deren Wichtigkeit man nicht bezweifeln kann, da der Gegenstand fortwährend die begabtesten Völker und eine grosse Reihe vorzüglicher Dichter, Künstler und Denker beschäftigt hat. Die Hellenen nahmen, wie es stets ihre Art war, ihre Stellung zu dieser Frage ganz naiv; sie verbanden dichterische mit musikalischer Diktion, ohne das Wesen beider und den etwaigen Zwiespalt zwischen der Musik einerseits, dem Wort' und der Handlung andererseits zum hellern

Bewusstsein zu bringen, ein Zwiespalt, der auf der voraussetzlich niedrigen Stufe ihrer Musik nur wenig empfindbar sein mochte. Erst an dem Gegensatze, der zwischen Gluck und seinen Vorgängern hervortrat, wurde klar, dass die Musik ihrer Natur nach keineswegs mit dem Wort' und dem dramatischen Einherschritte durchaus zusammenstimme, dass beide Theile sich oft widerstreben und nur durch gegenseitige Nachgiebigkeit und Opfer sich vereinigen lassen. Welcher Art diese Opfer? wie weit die Nachgiebigkeit nothwendig und statthaft? das war die Frage zwischen Gluck und seinen Vorgängern und Zeitgenossen, das ward später die Frage zwischen Mozart mit seinen Nachfolgern und Gluck, das wird die Frage sein, die jedem künftigen Operndichter und Opernkomponisten und allen denkenden Theilnehmern zu thatsächlicher oder gedanklicher Entscheidung gegenübertritt. Es ist eine Sphinx, die mit fragenden Blicken in tausendjähriger Unbeweglichkeit vor uns ruht, durch ihr Beharren uns bewegt und anzieht und nicht ohne gewichtvollen Urtelsspruch entlässt, die nur den Unbesonnenen und Vorwitzigen in den Abgrund der Vergessenheit stürzt, neben der die Sinnenden, jeder mit der ihm zugefallenen Lösung — an ihrer Spitze Gluck — als berufene Priester der Erkenntniss und erkenntnissvollen That thronen, lebendige Monumente der fortschreitenden Geistesarbeit.

Der erste flüchtige Hinblick auf diese über Jahrhunderte zurück und vorwärts reichende Fortbewegung einer Idee, die stets von Neuem die Theilnahme der Kunstwelt und aller die Bedeutsamkeit der Kunst im Volksleben Begreifenden anregt, er gewährt einen belehrenden und erhebenden Einblick in die Werkstätte geschichtlichen Lebens. Nichts erfolgt hier zufällig, nach Stimmung, Laune, Willkür. Ueberall waltet, wenngleich den eben am Werke Seienden oft unbewusst und unbegriffen, Folgerichtigkeit, Vernunft in streng dialektischer Entwickelung des höhern Gedankens aus den ihn unterbauenden und erst in ihm versöhnten Gegensätzen. Gebrach auf der einen Seite den die Wiedererweckung des griechischen Drama's Anregenden für ihre Idee die Fülle der gestaltenden Kraft, war dieses Vorhaben schon an sich der Gegenwart ab- und einer unwiederbringlich versunkenen Vergangenheit zugewandt: so betraten im Gegensatze dazu die Bildner der Oper den Boden realer Wirklichkeit; nur die Namen und Masken entlehnten sie der Vergangenheit — und zwar den Vorfahren des eignen Volks; was hinter diesen Masken lebte, waren sie selber nach ihrem Wesen in der Gegenwart. Damit aber fanden sie Gunst und Vermögen, die Kraft und Geschicklichkeit und Einsicht zu sammeln, deren es zu lebendiger und lebenwirkender Gestaltung bedurfte. Hatte nun auf der einen Seite die Idee vergebens nach Verkörperung gerungen, auf der andern das leibliche Wachsthum noch nicht vermocht, das Ideal an sich selber zu verwirklichen: so trat aus beiden Unzulänglichkeiten, die jede ihre nur einseitige Berechtigung hatten, das versöhnende höhere Recht hervor, die Idee nicht als vergangenes oder vergängliches, sondern als ewiges Dasein in vollgenügender Lebenskraft zu verwirklichen. Dies geschah durch Gluck. Nicht dem versunkenen Hellenenthum, nicht der dahinfliessenden Gegenwärtigkeit seines Jahrhunderts, dem ewigen Menschenthum baute Gluck seine Altäre mit den Kräften, die seine Vorgänger gesammelt und gezeitigt hatten. Andre folgten ihm und werden ihm noch folgen mit der Aufrichtung neuer Altäre für neue Gottheiten, das ist: Ideen. Aber dazu — und zu dem Begreifen dessen, was nach ihm geschehn ist und geschehen wird, führt kein anderer Weg, als über ihn hinaus. Schrittlings, streng folgerecht ist der Gang der Geschichte. Selbst die Sprünge jener neuerungs- und originalitätsüchtigen Wildlinge, die sich Genies dünken, sind gleich den Explosionen und Meteoren im Naturreiche nur Ausläufer des organischen Fortschritts und Wuchses, der sich im ewig neuen Werden des Vernunftreiches gleichmässig erweist, wie im ewigen Wandel des Naturreichs. Das aber, dies Erkennen der unausgesetzt waltenden Vernunft in jedem Zweige geistigen Lebens, ist die grosse Lehre der Geschichte, an der wir unser eignes Streben, wieweit es vernünftig, ermessen und vor den Truggespenstern Zufall und Willkür sicher wissen. Allen zugänglich weilt die gedankenvolle Göttin mit schwerem Augenaufschlag, allen giebt sie Bescheid nach dem Maass der Frage. Wer endlichen Rath für das heutige Thun von ihr begehrt, den allerdings verwirrt der Hinblick auf das gestrige, das nimmer wiederkehren kann; wer Nichtigem, Aeusserlichem nachtrachtet, den weist sie zu dem zerknüllten und verstäubten Tand, den das für ewig Versunkene zurückgelassen. Man muss fragen, vernehmen gelernt haben. Denn in allem Dasein mischen sich Ewiges und Vergängliches.

Woran wir nun diese grosse Lehre der Geschichte mit vollster Sicherheit erfassen können, das sind jene Männer, die berufen waren, einen hervorragenden geschichtlichen Prozess zur Entscheidung, dialektische Gegensätze zur Versöhnung in einem höhern Schlusssatze zu bringen. Als einer von ihnen ist oben bereits Gluck uns gegenübergetreten. Mögen seine Schöpfungen der Gegenwart fernergetreten sein (geschieden aus ihr sind sie keineswegs), die Gesammtthat seines Lebens lebt fort, wirkt fort und wird auch die Werke hoch emporhalten über dem dahinrauschenden Wellenspiele des vergänglichen Lebens. Jener geschichtliche Prozess, der in Gluck zu weitreichender Entscheidung kam, ist aber um so bedeutungsvoller, da er neben der dramatischen Frage noch eine weit tiefere, das Wesen der Tonkunst selbst treffende mitumfasst. Die Frage: ob Musik blos Formenspiel, blos Sinnenlust, allenfalls höchst allgemeiner und unbestimmt bleibender Ausdruck ungefährer Stimmung? — oder ob sie treffender Ausdruck des Gemüthslebens und damit erst gleich den andern Künsten wirkliche Kunst, Offenbarung des innern Menschenlebens sei? — diese Frage hat unausgesetzt Philosophen und andre Denker beschäftigt, je nach ihrer unbewussten Entscheidung im Innern der Künstler die Richtung auf das Geistige oder Leibliche, auf das Ewige oder Vergängliche bestimmt. Zeugende Urkunden dafür oder dagegen sind allerdings alle Werke der Kunst, vor Allem die höchsten, gleichviel, welchem Kunstzweige sie gehören. Allein wie zweifelvoll lässt das Zeugniss der reinen Musik im Vergleich zu der mit dem Wort verbundenen! und dieser wieder im Vergleich zu der, die sich auf das Wort, auf bestimmten persönlichen Karakter, auf eingreifende bestimmte Verhältnisse einlässt und an diesen allgemeiner vertrauten Wesenheiten dreifache Beistimmung wirbt, gleichsam Eideshelfer des alten Rechtsganges, deren Eid den des Hauptzeugen oder der Partei verstärkte! Hier legen sich Glucks Werke dem Urtheil als gewichtigste Zeugnisse vor: in den Italienern, seinen Vorgängern, voll des süssen Sinnen- und gewandten Formenspiels, und in ihm, dem das ganze Drama nach Wort, Person und Handlung zuerst vor allen Andern zur Wahrheit werden sollte, sehn wir jene Lebensfrage der Tonkunst in Thatsächlichkeit und gleichsam leiblicher Persönlichkeit vortreten, um ein Zeugniss, so schwer wie das Schwerdt des gallischen Brennus mit dessen væ victis*) in die Wagschale zu werfen.

Solche Männer, wie wir an Gluck ihrer einen erkennen, sind nicht willkührlich oder zufällig hervorgetreten und hervorgehoben: wer vermöchte das? sie sind Organe, die der arbeitende Geist der Menschheit sich geschaffen zu bestimmtem Zwecke, alle Stralen einer Kulturperiode, wie in einem Brennspiegel, in der Seele dieser Erkorenen zusammenfassend zu Einer weithin leuchtenden und zündenden Flamme. Sie haben es nicht aus sich selber beschliessen und vollführen können, sondern es ist an ihnen und allerdings dann durch sie**) vollzogen worden. Kein Andrer kann's, sie müssen's. Händel, der mächtige Händel, konnte nicht, was Gluck vorbehalten war, obgleich er denselben Schauplatz fast in denselben Jahren betreten und ein hochherrlicher Ringer war auf der Kampfbahn zum selbigen Ziele. Gluck selber hat lange gestrebt und gerungen, ohne des Ziels, das ihm gesetzt war, ansichtig zu werden; ja er ist, nachdem er es erblickt, wieder gewichen von der Bahn, bis dennoch seine Idee sich durch ihn vollzog und er seinen Namen an das Fussgestell des Götterbilds schreiben durfte.

---

*) Wehe den Besiegten.

**) Trahimur, non trahimus, wir werden dahingezogen, nicht wir ziehen dahin.

Dieser durch das einheitliche Leben der Menschheit waltende Geist weiss aber auch zu jeder Aufgabe das rechte Organ zu bilden und heranzurufen. Nicht Begabung schlechthin genügt, sondern die eigenst gemässe muss an's Werk. Nimmermehr hätte das deutsche Volk hinlängliche Gewandtheit und spielende Sorglosigkeit genug besessen, Kunstformen und Stimmen für den Zweck der Oper, die werden sollte, zu schmeidigen. Das fiel den warmblütigen, elastischen, leichtlebenden Italienern zu, denen die milde Natur, die Gewohnheit, sich öffentlich und gefällig darzustellen, das Zusammenwohnen mit den Gebilden der klassischen Kunst, die von den Römern her überlieferte Gewandtheit in scenischer Rede und Darstellung hülfreich diente. Dann erst trat das schon von Natur mehr auf Innenleben gewiesene deutsche Volk heran, um jenem Formenspiel den idealen Inhalt einzugiessen, der verführerischen leichtfertigen Undine die treue Menschenseele einzuhauchen. Von allen deutschen Künstlern aber war wiederum Gluck gerade für diese Aufgabe das eigenst vorgebildete Organ. Nicht etwa durch allgemeine Ueberlegenheit des Talents und der Bildung, — so oberflächlich wird nicht über hohen Beruf entschieden, — sondern durch die eigenthümliche Wahl und Richtung der Kräfte. Man kann Keineswegs schlechthin annehmen, dass Gluck seinen Vorgängern und Zeitgenossen an musikalischer Kraft überlegen gewesen; Händel überragt ihn hierin und in künstlerischer Durchbildung um eines Hauptes Länge, Francesco Majo kann ihn an Reiz und Mannigfaltigkeit der Melodie vielleicht überbieten, des dicht ihm nachfolgenden überreichen Mozart nicht zu erwähnen. Ja, soweit sich überhaupt Geistiges wägen und schätzen lässt, darf man wohl aussprechen: Glucks musikalisches Vermögen ist genau — knapp zugemessen für seine besondere Aufgabe, dem Wort' und der Handlung die Musik auf das treueste anzueignen; reichere Begabung, höhere musikalische Durchbildung hätte ihn davon abgezogen. In seiner Beschränktheit — Beschränktheit nach dem Maasse der überreichen Tongeister Mozart und Händel — was kam ihm zu statten? Wort und Karakter und Handlung! und dazu die Macht, das Alles in höchster Bedeutsamkeit zu erfassen: — und dazu die Karakterkraft und Treue, nichts als das Eine zu wollen: den hohen Menschengebilden und Menschengeschicken, die seinen Geist erfüllt hatten, den Schauplatz idealen Daseins zu bereiten.

Das ist der Mann, dessen Leben zu schildern ich unternommen.

Jugend und Schule.

Christoph Wilibald Gluck wurde seinen Aeltern, Alexander Gluck und Anna Walburgis, am 2. Juli 1714 zu Weidenwang, einem Dorfe bei Neumarkt in der obern Pfalz *), geboren. Von sechs ihm nachgebornen Geschwistern ist der älteste Bruder, Christoph Anton, geboren am 11. April 1716, vermuthlich schon als Knabe gestorben; drei Brüder und zwei Schwestern blieben neben Christoph am Leben. Die jüngere Schwester verheirathete sich später an einen Husarenrittmeister Klaudius Hedler. Aus ihrer Ehe stammte die später ausgezeichnete Sängerin Marianne, die der Oheim, unser Gluck, adoptirte, der er seinen Namen verlieh und die er in ihrem sechszehnten Jahre, 1776, durch den Tod verlor.

Der Vater, Alexander, war in frühern Jahren Büchsenspanner des Prinzen Eugen von Savoyen, dann Förster zu Weidenwang, 1717 Waldbereiter im Dienste des Grafen Kaunitz gewesen. Ueberhaupt war es eine Försterfamilie: der Grossvater, Johann Adam, und zwei Oheime Glucks waren ebenfalls Jägersleute. Aus diesen niedrigen Stellungen ward Alexander 1722 zum Forstmeister des Grafen

---

*) Die genau berichtigte Feststellung des Geburtsjahrs und Orts ist das Verdienst Anton Schmidts, dessen höchst verdienstlichem Werke: „Christoph Willibald Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken . . . Leipzig, Fr. Fleischer, 1854.“ die reichhaltigste und sorgsamste Sammlung der Lebensverhältnisse und Hergänge zu danken, und die uns wie jedem, der unternehmen wollte, über Gluck zu schreiben, die dankenswertheste, fast unentbehrliche Vorarbeit geworden ist.

Kinsky, 1724 zu gleicher Stellung bei dem Fürsten Lobkowitz befördert. Mit dem Uebertritt in den kaunitzischen Dienst 1717 musste der Vater mit den Seinen nach Böhmen übersiedeln, und zwar zunächst nach Neuschloss bei Böhmisch-Leypa in den Waldbergen des Leitmeritzer Kreises. Dem ersten Umzug folgten andre nach Kamnitz, wo man durch Forst und Höhenzüge sich westwärts in das erweiterte Elbthal bei Tetschen wendet, nach Eisenberg, nach Reichstadt. Hier trat der Vater in den Dienst der Grossherzogin von Toskana, in welchem er 1747, nachdem unser Gluck schon längst von ihm geschieden, starb.

Soviel wie gar nichts ist uns über die ersten Jahre des kleinen Christoph berichtet: wer hätte wohl von dem armen Försterbuben wissen und erzählen sollen, der im Dunkel des Waldes, in der Armuth und Dienstbarkeit des väterlichen Hauses aufwuchs und von einem Wohnsitze zum andern mit herumgezogen wurde, nirgends recht heimisch werdend? Nicht Weidenwang, nicht Neuschloss konnte der Kleine als seine Heimath empfinden lernen: der Wald war es, der Wald mit seinen träumerischen Schatten, mit den märchenhaft durchzitternden Streiflichten. Hat er da Musik vernommen, so konnt' es keine andere sein, als der Kibitzruf im Busch und der Hirschenschrei, der das Weibchen zur Atzung ruft oder zur Quelle. Zu Hause, bei der ärmlich beschränkten Mutter, unter dem scharfen Hinblicke des rauhen Vaters, der nach Jägersart oft so hart war und den Druck des ewigen Dienstthums seine Knaben in tyrannischer Eigenwilligkeit entgelten liess, war nicht viel Freude zu holen. Der trautere Tummelplatz wird wohl der Wald gewesen sein mit seinen Waldbeeren, mit seinen Verstecken, wo man den Vogelnestern nachspüren, dem Wild' auf ferner Waldwiese lauschen, wo unser Christoph, wenn er allein war, träumerisch jenem Rauschen und leisen Hall nachhängen konnte, die unter der Heimlichkeit der brütenden Mittagssonne, unter dem Hauche der erwachenden Abendlüfte so ahnungsvoll durch den Wald ziehn. Niemand hat ihn da beobachtet, Niemand davon erzählt, er selber ist, soviel wir wissen, sich dessen niemals erinnerlich gewesen. Aber viel später, als er längst aus dem heimischen Forst in das Getreibe und Geräusch der Städte, aus dem Schoosse des Naturlebens auf die naturferne — damals der Natur so weit abgerückte Hof- und Theaterwelt übergesiedelt war: viel später sind jene Waldhalle, jene leisen und so übermächtig das naturtreue Herz rührenden Liebesrufe und geheimen Seufzer in ihm wieder wach geworden und er hat sie seinen Schöpfungen eingehaucht, wo es galt, unsre Ureinheit mit der Mutter Natur wiederherzustellen. Nichts geht im Künstlerleben verloren und nichts, was in dasselbe eingegangen, bleibt so leicht verschwiegen; alles Erlebte kehrt in den Kunstgebilden wieder. Jene Naturklänge werden wir weit später im Orpheus und andern Schöpfungen wiederfinden.

Der Vater natürlich war ein Forstmann nach anderer Weise. Wie oft mussten seine Buben, der Christoph und der Anton, im strengsten Winter den in den Forst reitenden Vater barfuss begleiten und ihm Jagd- und Messgeräthe nachtragen! Gluck hat es noch im spätern Alter in traulichen Stunden seinen Freunden und Besuchenden in Wien erzählt und sich dabei in die munterste Laune geplaudert! er scheint von der Höhe, die er erreicht, mit Behagen auf den niedern Anfang zurückgeblickt zu haben. Der Vater beabsichtigte dabei neben der Hülfe für ihn selber zunächst wohl nur Abhärtung der Knaben, wie sie für Försterleute ziemt; dies deuten Glucks spätere Erzählungen an. Ob er sie, namentlich seinen Christoph, im Stillen für die Jägerei bestimmt, ist nicht ersichtlich. Gewiss scheint, dass ihm die Bestimmung zum Musiker nicht in den Sinn gekommen (wie hätte der Förster auf solche Pläne gerathen sollen!) wenigstens nicht so frühzeitig. Vielmehr spricht sich deutlich die Absicht aus, dem Knaben eine tüchtige Schulbildung zu Theil werden zu lassen, die nach damaligen Begriffen (zumal in den untern Schichten des deutschen Lebens) viel weniger für den Musiker als für den höhern Forst- und Hausbeamten des Adels rathsam schien. Nach Vermögen für die Ausbildung des Sohnes zu sorgen, der sich von frühester Kindheit überaus lebhaft, von feurigem

Temperament und kräftig [illegible] Natur gezeigt, lag offenbar in der Ähnlichkeit des Vaters.

Schwerlich haben sich [illegible] [illegible] Lehrprodukten [illegible] als die Landschulen in Kamnitz und Eisenberg, die wohl den Anfänger jener üblichen böhmischen Lese- und Musikschulen gleichgestanden haben werden. Dass auf einer böhmischen Schule, in diesem von jeher so musikreichen Lande, unter dem Einflusse des katholischen, der Musik vielbedürftigen Kultus, Gesang geübt wurde, versteht sich. Auch Gluck lernte da singen, sang bald ziemlich gut vom Blatt, fand sogar Gelegenheit, sich auf Violine und Violoncell zu üben und soll beide Instrumente schon damals fertig und sinnvoll gespielt haben. Dass die Kirchenmusiken, die er oft zu hören Gelegenheit hatte, zur Weckung des Musiksinns und des Musiktriebs beigetragen, lässt sich wohl annehmen. Einen Eindruck scheint der Knabe nicht davongetragen zu haben, da er später nie einmal [illegible] bekannt mit Kirchenkompositionen angeregt worden ist.

Den jedenfalls bescheidenen Bildungsstufen, den jene Landschulen bieten konnten, genügte den Absichten des Vaters nicht auf die Länge. Nachdem der Knabe jene Schulen eine [illegible] lang besucht, schickte der Vater ihn 1726 dem Jesuiten-Gymnasium zu Komotau, wo er sechs Jahre, bis 1732, angehörte. Wie der Unterricht auf diesem Gymnasium in damaliger Zeit beschaffen gewesen und was namentlich unser Gluck aus ihm davongetragen, ist nicht näher ermittelt. Im Allgemeinen ist von den Lehranstalten der Jesuiten*) bekannt, dass in ihnen ein geistlähmender Formalismus herrschte, dass die Schüler unter andern Kenntnissen auch im Lateinischen geübt wurden, hier jedoch mehr auf den äußern Prunk und Vollführung der sogenannten rhetorischen Redekünste, als auf tieferes Eingehen in das klassische Alterthum und den Geist desselben sich hingeleitet sahen. Auch zu Aufführungen und geistlichen Darstellungen sollten die Schüler nicht [illegible]

---

*) Man vergleiche Karl v. Raumer's Geschichte der Pädagogik, zweite Ausgabe, Theil I, S. 263 u. ff.

„was sie nicht durch Autorität oder Beispiel eines probaten Schriftstellers beweisen“ könnten; das Hauptaugenmerk ging darauf hin, zu blindem Gehorsam, zur Beugung des freiheitathmenden Geistes unter Satzung und Glauben, zur unbedingten Anhänglichkeit an die „eine, wahre Kirche“ zu erziehen. So kam also Gluck aus der Dienstbarkeit unter dem strengen und selber dienstbaren Vater in die methodische Schule für Dienersinn. Schwächere Karaktere müssen an solcher Misshandlung ihrer Jugend erlahmen, zermürbt oder zu Tücke und Heuchelei, — starke zu gespannter Kraft und erhöhtem Unabhängigkeitssinn aufgereizt werden. Gluck muss den bedrängenden Einfluss tief empfunden und einen kräftigen Trieb zu freier Selbstbestimmung in sich auferzogen haben, wenn er nach solcher Schulzeit fähig geblieben, das ihm zugewiesene Kunstgebiet aus eigner Machtvollkommenheit des auf den Grund der Sache dringenden Genius umzugestalten. Und dennoch, so gewiss dies geschehen, ist ihm lebenslang die Spur dieser Jugendzeit, die Narbe der Fesseln geblieben, die er gleichsam von der Geburt an seine Jugendzeit hindurch getragen. Wir werden sie wiederfinden in seinem Verhalten, selbst in einzelnen Zügen seiner Werke.

Unserm Gluck gewährte jedenfalls das Gymnasium neben dem Unterricht in den ordentlichen Lehrzweigen den grossen Vortheil, dass er in der Musik weiter unterwiesen wurde, einigen Unterricht im Klavier- und Orgelspiel erhielt, auch bei den Musiken in der Ignatiuskirche mitzuwirken Gelegenheit fand.

Von Komotau siedelte er 1732 nach Prag über, um sich wissenschaftlich und auch in der Musik weiter zu fördern. Aus welchen Hülfsquellen dies möglich wurde, ist nicht bekannt. Der Vater hatte neben ihm noch fünf Geschwister zu erhalten und konnte für ihn immer weniger thun; die Bedürfnisse wuchsen, die Einnahmen nicht.

Ob Gluck damals schon beschlossen, — er hatte nun achtzehn Jahre, — sich der Musik zu widmen, ob er oder sein Vater bisher ein anderes Ziel im Auge gehabt, das ist nicht bekannt. Jedenfalls geschah kein Schritt zu der höhern Laufbahn des Komponisten hin; dazu würden die Mittel gefehlt haben, wär' auch (was nicht zu ermitteln und zu glauben ist) Einsicht und Absicht dazu vorhanden gewesen. Nur das äusserliche Bedürfniss trat bestimmend heran; Gluck musste für den Lebensunterhalt sorgen und konnte ihn füglich nur in der Musik finden. Er ertheilte Unterricht im Gesang und Violoncellspiel, sang und spielte Violin und Violoncell in verschiedenen Kirchen, namentlich in der Teinkirche, hier unter Leitung des damals geschätzten Czernohorsky, Komponisten, Orgelspieler und regens chori (Direktor) an dieser Kirche, hatte auch dazu eine „monatliche Bestallung", wenngleich die damit verbundenen Einkünfte nach üblichem Maasse nicht allzureichlich ausgefallen sein können. War der Magen des hochaufschiessenden, starkknochigen Burschen, der vom Forst her Geduld bei schmalen Bissen, aber auch heroischen Appetit gelernt hatte, allzuschwer zu befriedigen, so zog er, zumal in den Ferien und den zahlreichen Festtagen des katholischen Landes, auf Dörfern und Flecken als wandernder Musikant — als prager Student, wie man es in den Städten nannte — umher, sang den Alten launige Weisen, trug auch manch dörfliches Lied wieder heim, das immerhin in seinen lustigen und volksmässigen komischen Singspielen später wieder auftauchen mochte, spielte gelegentlich den schwarzäugigen Dirnen und den leicht erregten Burschen zum Tanz auf, brachte Jedem, was Jedem behagte. Gern wurd' er gesehn, der launige, stets muntere Musikant mit den klugen, hin und her flackernden und dann wieder so stier eindringenden Augen unter der hohen Stirn; gern wurd' er gehört und gern bezahlt. Nur das Geld fehlte gar oft in den Dörfern. So bezahlte man ihn in — frischen Eiern. Die sammelt' er denn im Quersacke, schritt mit seinen langen Beinen und stählernen Knieen weiter zum nächsten und dritten Dorfe, bis er die Eier gegen Brod umsetzen und am ersten Waldsaume sein phäakisch Mahl halten konnte.

Das Treiben sättigte nicht blos, es übte zugleich den jungen Musikanten auf seinem Instrumente. Bald konnte er sich in die grössern Städte wagen und gab vor gebildeten Zuhörern Konzerte, in denen er mit seinem Violoncell — denn das und Violin blieben seine Lieblingsinstrumente — Beifall und bessere Einnahmen erwarb, auch bei dem Adel, der damals überwiegende Geltung in allen Angelegenheiten hatte, Gunst und Unterstützung fand, besonders bei der Familie der Lobkowitz, denen viele seiner Vorfahren im Forste gedient hatten und die nun in dem geschickten Musiker einem ihrer Zugehörigen und gewissermaassen Bediensteten gern Gunst erwiesen, wie das von Alters her in der Art des wohlwollenden österreichischen Adels lag.

Bis 1736, also bis in sein zweiundzwanzigstes Jahr, lebte Gluck in diesen Verhältnissen, ohne Ahnung einer grössern Zukunft, seiner Lage so froh, so liebewarm für Alles, was ihm geschah, dankbar, dass er lebenslänglich Böhmen sein eigentliches Vaterland, die Böhmen seine Landsleute und Wohlthäter nannte.

Besinnen wir uns hier einen Augenblick. Was haben wir erblickt? — Einen Knaben aus ärmlicher Beschränktheit, aus der Einsamkeit des Forstes auf den allgewöhnlichen Schulweg gebracht. Nichts deutet, nichts leitet mit Absicht auf die künftige Bahn des Kindes hin, von der weder er noch die Seinen auch nur eine ungefähre Vorstellung gehabt haben können. Zur Musik kommt er, wie alle Schulkinder: Mag er dabei mehr Lust und Geschick bewiesen, sich später sogar hervorgethan haben, so geschah das doch in einer Richtung, die er bald für immer verlassen sollte. Nicht der Konzertsaal, nicht die Laufbahn des Virtuosen war ihm bestimmt, er sollte sich vielmehr als Gegner des Virtuosenthums bezeigen, sobald er auf der Bahn, die sein wartete, zum Bewusstsein seiner Bestimmung gelangt war. Und der Konzertsaal war seinen Werken nicht hold.

Wie ganz anders war sein Weg, als der der meisten unserer Tonkünstler! Beethoven sieht das Licht im Schooss' einer Musikerfamilie, sammelt schon im dritten Lebensjahre den ersten musikalischen Honig von den Lippen seines Vaters, richtet sich schon so früh an dem in der Kinderphantasie riesengross gewachsenen Bilde des Grossvaters Ludwig auf, der es bis zum Kapellmeister!

gebracht. Mozart ist der Sohn eines hochgeschätzten Musikers, gleichsam mitten in Musik geboren und aufgewachsen. Schon im dritten Jahre weckt ihn das Klavier der Schwester zu sinnigen Tonspielen, schon im nächsten Jahr erhält er vom Vater Unterricht, schon im fünften Jahr ersinnt er kleine Tonstücke, die der Vater aufschreibt und die dem Sachkundigen die klug anregende und leitende Hand des Vaters*) verrathen. Im sechsten Jahre besucht er München und Wien, im siebenten und achten Paris und London und versetzt überall die grosse Welt als Virtuos und Tonsetzer in Staunen. Aehnliches wäre von Bach und Händel zu berichten. Noch eins kommt all' diesen Künstlern zu statten. Sie alle werden zuerst und vornehmlich an das Klavier geführt, an dies seltsame Instrument, das in jedem Ton unbefriedigend ist, in jeder Melodie von den andern Instrumenten beschämt wird und gleichwohl — eben darum — der glücklichste Vater der schöpferischen Phantasie zu den reichsten und vielseitigsten Gebilden sich erweist. Melodie mag aus dem Gesang, aus dem Spiel der Bogeninstrumente naturgemäss in die Seele fliessen; schöpferische Allseitigkeit, die Macht, Melodie gegen Melodie gleichzeitig aufzuführen, selbständige Stimmen zu gruppiren und dramatisch gegen einander zu bewegen: mit einem Worte, die Dramatik der Musik, die Polyphonie, sie findet nur im Klavier das gemässe Hülfsorgan. Nun! gerade das wird Gluck erst später zugänglich, — und es bleibt ihm fremder, als die zuerst ergriffenen Instrumente, die so innig in die Seele sich hineinsingen, dass das nachkommende Klavier sie leicht erkältet. Nirgends ist von irgend einer hervorragenden Leistung am Klavier die Rede. Die geistreiche Genlis erwähnt (allerdings aus Glucks späten Jahren, als er sich in Paris aufhielt) seines Gesangs und Spiels und meint vom letztern: er habe „ohne Finger" gespielt. Dass er ungeachtet des Stimmmangels und der Unfertigkeit der Finger beim Vortrag seiner Arien entzückend gewesen, weil das

---

*) Eine genügende Reihe derselben ist in Nissens Biographie Mozarts mitgetheilt.

Genie — das tiefste und thatkräftigste Gefühl der Sache, könnte man übersetzen — alles ersetze *), darf man ihr schon glauben.

Bei **Bach** und **Händel** kam noch früheste Beschäftigung mit der Orgel und Meisterschaft auf diesem Instrumente, das gleichsam unwiderstehlich zur Polyphonie hinführt, dazu. Alles vereinigt sich, den Weg Glucks in dieser ersten Periode seines Lebens als einen vom Beginn an dem der andern Meister grundverschiednen zu bezeichnen und die Ungunst erkennen zu lassen, mit der er in Bezug auf rein musikalische Entwickelung in Vergleich zu jenen in die Bahn getreten ist. Dieser Vergleich ist aber nicht zu umgehen, — denn wo soll man Maass und Erkenntniss für einen Künstler finden, als bei seinen Kunstgenossen? — und wir werden mehr als einmal auf ihn zurückkommen. Zunächst gleich bei Glucks höherer Musikbildung.

---

*) Ihre eignen Worte sind: Sans voix, sans doigts, Gluck est ravissant, lorsqu'il chante ses beaux airs en s'accompagnant du Piano. Le génie n'a point besoin ni d'agrément ni de fini; du moins il peut s'en passer. Sie galt selber für eine geschickte Spielerin.

Die Ausbildung des Musikers.

Was bisher für Glucks künstlerische Bildung geschehen war, konnte nur seine Geschicklichkeit im Spiel und Gesang, seinen Musiksinn im Allgemeinen gefördert haben. Ob er sich in dieser Zeit mit eigner Erfindung beschäftigt, ist unbekannt; wohl aber haben wir Grund, es zu vermuthen. Wer überhaupt lebhaften Trieb zum Komponiren in sich hat, der kann ihn nicht lange zurückhalten, der wartet nicht erst auf die Hülfe der Schule. Bei Gluck — eben so wie bei Haydn — kam nun noch das äussere Bedürfniss dazu. Vom fahrenden Musikanten fodert das Volk neue Lieder, frische Tänze neben der Wiederholung der alten beliebten. Aus dem Musikladen (wieviel deren gab es denn damals?) kann das nicht erst geholt werden, man macht es bequemer selbst, zu beiderseitiger Lust: auch Haydn*) hat so begonnen. Eben so war es damals mit den Konzertgebern bestellt; jeder schrieb sich sein Konzert aus den ihm beliebigen Passagen und unumgänglichen Melodien zusammen; was hätt' er sonst spielen sollen? Ein letztes Anzeichen für Glucks Thätigkeit im Tonsatz ist, dass Fürst Lobkowitz sich Glucks höherer Ausbildung annahm; er muss dazu doch Anlass gehabt haben.

---

*) Noch in den ersten Jahrzehnten unsers Jahrhunderts verfasste und verkaufte der geschickte Stadtmusiker Taubert in Halle zu jedem Ball' in Stadt und Umgegend neue Tänze, den Bogen zu acht Groschen. Abschrift zu behalten, fiel ihm nicht ein; es war bequemer, neue zu erfinden.

Im Jahr 1736 konnte Gluck nach Wien übersiedeln. Er fand Aufnahme und Unterhalt im lobkowitzischen Hause, und eben da Unterweisung in den Anfangsgründen der Komposition oder, wie man damals sich ausdrückte, des Satzes, also der Harmonielehre und der fünf Arten des einfachen Kontrapunktes. Ob mehr? ist nicht bekannt. Zugleich aber bot Wien ihm Gelegenheit, Kompositionen von Antonio Caldara (vielleicht dessen Demofoonte und Clemenza di Tito, die 1733 und 1734 dort in Scene gegangen waren), Joh. Joseph Fux, Francesco und Ignazio Conti und Giuseppe Porsile zu hören.

Ebenfalls im lobkowitzischen Hause lernte der lombardische Fürst Melzi den jungen Musiker kennen und ward von seinem Spiel und Gesang dermaassen eingenommen, dass er ihn zu seinem Kammermusikus ernannte. Auch er muss Hoffnungen auf Glucks schöpferisches Vermögen gesetzt haben; denn er führte ihn bald mit sich nach Mailand und übergab ihn dem Giovanni Battista Sammartini zu weiterer Ausbildung. Vier Jahre, bis 1741, ist Gluck in dessen Lehre gewesen.

Sammartini (eigentlich hiess er San Martini) war schon um 1726 Kapellmeister an einer Klosterkirche und Organist an zwei oder drei andern Kirchen in Mailand. Er war ein fleissiger Komponist, der in der Jugend für das Theater geschrieben (wovon nichts Näheres bekannt ist), später fleissig fortgearbeitet und über funfzig Messen gesetzt hat, auch Symphonien, in denen das Quartett die Hauptrolle spielte, besonders aber die Violinen (nach damaliger Art) alle Hände voll Läufer und sonstige Passagen bekamen*). Auch als Lehrer war Sammartini in jener Zeit sehr angesehen.

---

*) „Die Symphonien (sagt Burney in seiner Reise Theil I. S. 67. von Sammartini's Arbeiten) waren sehr sinnreich und voll von dem Geist und Feuer, welches dem Verfasser eigen ist. Die Instrumentstimmen in seinen Kompositionen sind gut ausgearbeitet: er lässt keinen von den Spielern lange müssig gehen und vornehmlich haben die Violinen keine Ruhe. Man möchte jedoch manchmal wünschen, dass er seinen Pegasus auf die Stange ritte, denn er scheint oftmals ganz mit ihm durchzugehen."

Was er eigentlich mit Gluck getrieben, ist nicht bekannt. Man kann annehmen, dass er ihn im Allgemeinen den damals gewöhnlichen Weg der Lehre geführt, ihn aus den Uebungen im einfachen Kontrapunkt zu denen des doppelten Kontrapunkts*) geführt, vielleicht auch zur Fuge angeleitet hat. Weit sind beide darin wohl nicht gegangen, denn schon hatte man sich in Italien von ernstern und tiefer angelegten Arbeiten, von dem Wege der Alessandro Scarlatti, Frescobaldi u. A. ab und mit grösster Bevorzugung dem Theater zugewendet; nur mit der Oper war in jener Zeit in Italien Glück und Ruhm zu erlangen. Auch müssten sich, wenn Gluck in diese Regionen der Kunst tiefer eingedrungen wäre, wenn er sich in denselben eingelebt hätte nach der Weise der grossen Kunstgenossen, deutliche Spuren davon in seinen Werken finden, wie in so vielen lebens- und lustvollen Schöpfungen Mozarts und der Andern. Aber gerade das Gegentheil wird sich bald zeigen.

Dafür hat der praktisch so vielbeschäftigte Lehrer sicher nicht versäumt, den Schüler in die damalige Praktik und Weise der Instrumental- und Opernkomposition Italiens einzuführen, auch ihn an kirchlichen Aufführungen wohl mitbetheiligt, um ihn durch Anschauung über Einstudiren und Direktion zu belehren. Von dem Allen finden wir sichere Spuren. Unmittelbar nach beendeter Lehrzeit betrat er selber den Schauplatz des Opernkomponisten und zeigte sich sowohl in der Direktion geschickt, als in den damals üblichen Formen des Opernsatzes wohl bewandert. Man könnte sogar versucht sein, in seinen muntern Symphoniesätzen mit den rührigen Geigen die Spur sammartinischer Schreibart zu suchen, wenn diese Schreibart wirklich (wie Burney meint) sammartinisch und nicht vielmehr die damals allgemein übliche oder doch verbreitetste gewesen wäre.

---

*) Einfacher Kontrapunkt heisst bekanntlich der Satz einer Stimme gegen eine andere gleichzeitige; doppelter Kontrapunkt die Satzweise, welche zwei gleichzeitige Stimmen so gestaltet, dass die unterste zur obersten und die oberste zur untersten werden kann, ohne dass die Umkehrung der Stimmen Fehler in den Satz bringt.

Selbst über die oben angedeutete Beschränkung des Unterrichts durch Ausschluss der tiefern Satzstudien liegt ein, wie uns scheint, treffender Belag vor. Dass nämlich Glucks Opernmusik keine Benutzung tieferer kontrapunktischer Kunst blicken lässt, ist noch kein Beweis dafür, dass er ihrer nicht mächtig gewesen. Die Richtung der italischen Oper seiner Zeit konnte von den kunstreichern Formen keinen Gebrauch machen, führte vielmehr von ihnen ab; **Händel** mit seinen fugirten oder figurirten Ouvertüren steht als Ausnahme fast einsam da. Nun aber hat Gluck eine Kirchenkomposition hinterlassen, die einzige, die vorhanden und deren Dasein festgestellt ist, sein

De profundis,

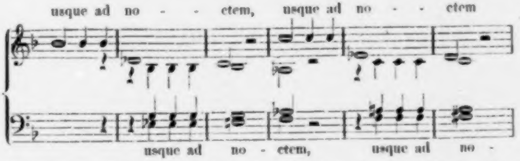
das in Paris bei Porri in Partitur erschienen ist *). Eine grössere Kirchenmusik giebt nicht nur Anlass zu polyphoner Stimmbehandlung, sie nöthigt fast dazu, wenigstens den, der ihrer mächtig ist und ihren Reiz in eigner Arbeit empfunden hat. Was finden wir nun im De profundis?

Der Psalm (der hundert und dreissigste) ist zwar mit sechs Abschnitten (No. 1—6) überschrieben, aber ohne vollkommenen Einschnitt als ein Ganzes behandelt, durchweg im Tone hoher, andachtvoller Feier, wie dem Inhalt und der geweihten Stätte des Tempels ziemend war. Schon nach dieser allgemeinen Auffassung darf man die Komposition ihres Schöpfers würdig, und fähig erachten, noch jetzt innige Theilnahme und künstlerisch-religiöse Erhebung in Ausführenden und Hörenden zu wecken **). Einzelne Züge, von denen nur ein einziger aus No. 5, a custodia matutina usque ad noctem (von der Morgenwache bis zur Nacht):

---

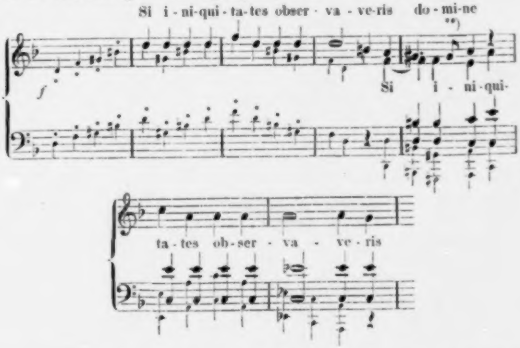
*) Es ist in der „**Sammlung vorzüglicher Chorsätze** für den Gebrauch in Singvereinen und Chorschulen“, die der Verf. im Gefolge seiner „**Chorschule**“ bei Breitkopf und Härtel herausgegeben, vollständig mitgetheilt, Singstimmen und Klavierauszug.

**) Das Tempo, Adagio espressivo, würden wir lebhafter, fast wie Andante nehmen.


usque ad no - - ctem, usque ad no - - ctem
usque ad no - ctem, usque ad no -

hier Raum finde, werden die, die Gluck auch nur einigermassen kennen, sogleich an die Weise des grossen Redners und seiner Hochsinnigkeit erinnern.

Die Komposition ist durchweg für vierstimmigen gemischten Chor geschrieben und vom Quartett, Oboen, Fagotten, Hörnern und Posaunen nebst der Orgel*) begleitet. Das Orchester hat bisweilen kleine Absätze des Chors mit einfach harmonischen Zwischenspielen auszufüllen, öfter synkopirt es, um dem einfachen Gesang gegenüber lebhaftere Bewegung zu unterhalten. Nur ein paarmal setzt es zu selbständiger Betheiligung an, z. B. bei No. 2,

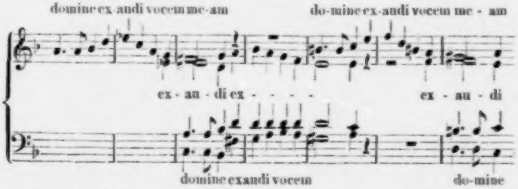

Si i - ni-qui - ta-tes obser - va - ve-ris do - mi-ne
**)
f
Si i - ni - qui-
ta - tes ob - ser - va - ve - ris

---

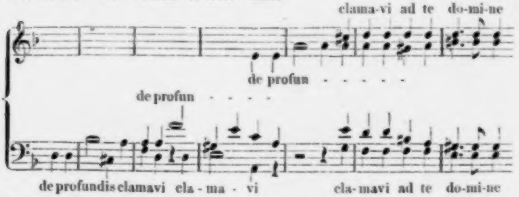
*) Die Vorschriften Oboe o (oder) Violino 1, Viola o Violino 2, Organo o Pianoforte sind wohl nur Rücksichtnahme auf beschränktere Mittel.

**) Hier geht das obligate Orchester mit dem Diskant des Chors in Oktaven; und so wenig es sonst die Art des Verf. ist, auf kleine Flecken in gegen den Diskant allein (Takt 2), dann gegen Diskant und Alt, endlich gegen den ganzen Chor. Im Ganzen verdoppelt es, blos die Singstimmen; dasselbe thun die Posaunen und die Orgel unausgesetzt.

Der Chor selber ist im Wesentlichen durchaus homophon, so dass die Oberstimme melodieführend, die Unterstimmen nur begleitend mitwirken, wenngleich bisweilen eine oder ein paar Stimmen den andern vorgreifen. Anläufe zu polyphonem Satze fehlen nicht, aber sie wagen sich gleichsam nicht recht hervor. Ein Beispiel bietet gleich in No. 1 der zweite Satz*),


domine ex-audi vocem me-am
do-mine ex-audi vocem me - am
ex - au - di ex - - - - -
ex - au - di
domine exaudi vocem
do-mine

in dem der Diskant voraufgeht und der Tenor zwei Takte später nachahmt, aber nur vier Schritt weit und bald von den andern gleichbewegten Stimmen verschlungen. Ein einzig Mal wird ein ernstlicherer Ansatz zur Dramatik des Chors genommen, bei der Wiederkehr der ersten Worte. Hier


clama-vi ad te do-mi-ne
de profun - - - - -
de profun - - - -
de profundis clamavi cla - ma - vi
cla-mavi ad te do-mi-ne

---

einem schönen Bilde pedantisch-peinlich Gewicht zu legen, zur Rechtfertigung dieser Oktaven wüsst' er nichts zu sagen, als dies: Gluck hat das Orchester seinen grosssinnigen Gang dahin wandeln lassen und es kleinlich gefunden, den Gesang auf der Achtelnote nach h umzubiegen. Er hat wohlgethan.

*) Hier und bei ähnlichen Mittheilungen ist aus Rücksicht auf den Raum die Begleitung weggelassen.

schreitet der Bass voran und man kann die Bedeutsamkeit seiner Weise, besonders bei dem Hauptworte pro-fundis nicht verkennen. Der Tenor antwortet fugenmässig, aber mit einer Taktrückung, die den ersten Nachdruck auf das ganz nebensächliche Wort de fallen lässt; der Alt hat nur den Aufschritt im de profun- behalten, aber die bedeutsam den Nonen- oder verminderten Septimenakkord anklingende Sext' in eine kalt bestimmende Quarte *) verwandelt; mit dem Eintritte des Diskants ist der Gedanke, der so treffend begonnen war, ganz aufgegeben.

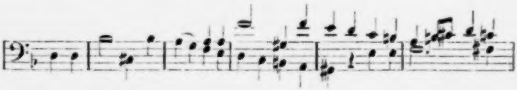
Es ist nicht nöthig, auf die Komposition weiter einzugehn und ihren Werth, ihren grosssinnig andachtvollen Sinn näher nachzuweisen. Auch das Fernhalten von durchgeführter Individualisirung und Dramatik der Stimmen (von den Musikern Polyphonie genannt) ist kein unbedingter Vorwurf; das Werk steht darin auf gleicher

---

*) Der Anfangston d bezeichnet als Tonika den tonischen Dreiklang, den Ruhesitz der Tonart; der an sich sanfte Aufschritt in der kleinen Sexte trifft auf den bedeutsamsten Ton der oben erwähnten Akkorde, auf die None des kleinen Nonenakkordes. Dieser ist bekanntlich aus dem Dominantakkorde durch Zusatz der None zu der Septime erwachsen. Hat nun schon der Dominantakkord das Verlangen, sich in den tonischen Dreiklang aufzulösen und dort Ruhe zu finden, neigt sich in jenem Akkorde die Septime nieder und erweist sich damit als Hauptträgerin jenes Verlangens: so überbietet die ihr zugetretene None diesen Ausdruck und steigert ihn bis zum Ueberschwenglichen und Wilden im Durnonenakkorde, bis zum herben Weh' im Mollnonenakkorde. Der verminderte Septimenakkord, den wir oben gleichfalls genannt und den Gluck eigentlich in jenem Satze verwendet, ist aus dem Mollnonenakkorde durch Weglassung des Grundtons hervorgegangen; er ist der verkümmerte, seiner Wurzel beraubte Nonenakkord, ist (wie die Kompositionslehre zeigt) in jeder Beziehung kümmerlich, haltlos, schwankend. Sein Wesen ist zusammengefasst in der Verbindung der beiden Aussentöne, hier die niederschreitende Septime b — cis bildend, nach der aufschreitenden Sexte d — b.

Dies alles sagt dem für Musik Erweckten schon unmittelbares Empfinden; auch ist es gewiss vielen Lesern schon längst zu klarer Erkenntniss gekommen. Allein gegenüber der ewig wiederholten Annahme, dass die Sprache der Töne keines bestimmten Ausdruckes fähig und Erkenntniss ihres Inhaltes nicht zu erlangen sei, scheint es nicht überflüssig, wenigstens hin und wieder auf diese Erkenntniss hinzudeuten, besonders wo man sich über einen Zeugen der Wahrheit, wie Gluck, zu verständigen hat.

Linie mit den meisten damaligen und nachherigen Kirchenmusiken Italiens und auch Deutschlands. Uns soll es in Erinnerung bleiben und nach langer unverdienter Vergessenheit dem Leben zurückgegeben sein. Indess zeigt eben der Weg, den Gluck dabei genommen, dass ihm jene schatzreiche Schreibweise nicht nahegelegen, nicht Bedürfniss, oder von verlockender Kraft gewesen, dass er oft nach ihr gegriffen, alsbald aber wieder abgelassen hat. Am deutlichsten tritt das in der obigen Stelle des de profundis hervor. Der Satz hebt bedeutsam an, will unverkennbar Fugensatz werden, sinkt aber schon bei clamavi in Ermattung, um sich dem — obenein unzeitigen Eintritte des Tenors zu bequemen. Wie nahe lag die dem Anfang entsprechende Führung,



wenn polyphone Fassung in Gluck's Sinn und Gewohnheit einheimisch gewesen wäre!

Nur dies sollte hier dargelegt werden, um die wahrscheinliche Richtung und Begränzung der Lehre, die Gluck im Laufe von vier Jahren bei Sammartin gefunden, zu bezeichnen. Fern liegt selbstverständlich die Anmaassung, den Meister meistern zu wollen; selbst die Andeutung in Noten ist zu naheliegend und gering, um etwa gar als Eitelkeit, verbessern zu wollen, missdeutet zu werden. Gluck hat so unermesslich Grösseres vermocht, dass dergleichen, was jeder deutsche Schüler lernen kann, ihm sicher leicht erreichbar gewesen wäre, wenn er nur in der Richtung seines Geistes oder auf seinem Bildungsgang' Anlass dazu gefunden hätte.

Das Merkwürdige ist aber, dass auch hier seine künstlerische Ausrüstung weit hinter der seiner grossen Kunstgenossen zurückbleibt, — und dass sich nachher zeigt: eine tiefergreifende Musikbildung wär' ihm für seine ganz besondere Aufgabe nutzlos, wo nicht ableitend und störend gewesen. Möge man aber, mögen besonders Jünger und Lehrer der Kunst bei dieser Auffassung Folgendes wohl beherzigen: Gluck war an der Mangelhaftigkeit seiner Musikbildung schuldlos und wurde dadurch getröstet, wodurch wir Menschen oft getröstet werden, dass unverschuldeter Fehl gerade zum Heil ausschlägt. Der schuldvoll Versäumende, hat er gleichen Trost zu hoffen? Die Kunst fodert den ganzen, vollgerüsteten Mann. Nur weil dem alten Meister noch ganz andere Kräfte zuwuchsen für seinen eignen, von Niemand vorhergesehenen Beruf, konnt' er denselben erfüllen.

Uebrigens weiss man zwar nicht, zu welcher Zeit das De profundis geschrieben ist; man darf aber vermuthen, dass es nach der Zeit der Iphigenie in Tauris entstanden, denn es finden sich in ihm Nachklänge — nicht Entlehnungen, sondern Vergrösserungen aus dieser Oper.

Grundlagen für die italische Oper.

Schon in der Zeit seiner Studien hatte Gluck die Gelegenheit benutzt, die das kunstliebende Haus des Fürsten Melzi bot. Er hatte sich der vornehmen Welt als Spieler, als Sänger, offenbar auch als Komponisten gezeigt und warme Theilnahme gefunden. Wir dürfen dies als unzweifelhaft ansehn, da er in Folge dessen aufgefodert ward, für das Hoftheater in Mailand eine grosse Oper zu schreiben.

Dass er die Auffoderung angenommen, versteht sich. Hiermit beginnt seine thätige Künstlerlaufbahn. Er betrat den höchsten Schauplatz, den es damals für Tonkünstler gab, den der italischen Oper. Sie herrschte nicht blos in Italien, auch in Deutschland, Spanien, Portugal, England, Russland, Dänemark, Schweden, mit entschiedenstem Uebergewicht über das lyrische Drama Frankreichs und die hamburger Oper, soweit diese sich von der italischen Weise loslöste*).

---

*) Schon Heinrich Schütz (öfter Sagittarius genannt) hatte seine künstlerische Bildung in Venedig, bei den hochverdienten Andrea und Giovanni Gabrieli (Onkel und Neffe) gefunden, und bezeichnet in der Vorrede zu seinem Werke: „Musicalia ad chorum sacrum, 1648“ Italien als die rechte Hochschule für Musik. Er will hiermit Jedermann „an die von allen vornehmsten Componisten gleichsam Canonisirte italienische Classicos Auctores gewiesen haben; deren fürtreffliche und unvergleichliche Opera werden denenjenigen, die solche absetzen und mit Fleiss sich darin umbsehen, in einem und dem andern Stylo als ein helles Licht fürleuchten.“

Allerdings bezieht der Rath sich zunächst auf kirchliche und Madrigalen- (weltliche Chor-) Komposition, und gerade dafür haben die grossen

Gluck begann damit, sich unbedingt dem italischen Opernwesen anzuschliessen. Da hinein hatte sein Geschick ihn gestellt, wie vor ihm Händel, dann Hasse, später Naumann, Mozart, noch viele Andre hingeführt worden waren. Einen andern Weg gab es für ihn gar nicht; nun kam es darauf an, wohin er gelangen würde.

Wollen wir Gluck und seine Laufbahn begreifen, so müssen wir uns den Zustand und das Wesen der italischen Oper klar machen. Aus welcher Idee war diese Oper hervorgegangen? Wie hat sie sich entwickelt, und aus welchen Ursachen hat sie gerade so werden müssen? welchen Zustand hat Gluck, als er zum Werke trat, gefunden? — Diese Fragen müssen wir uns beantworten, um Gluck's nächste Thätigkeit, seine spätere Schöpfung und die fernere Entwickelung der Oper, ihr Wesen selber zu begreifen.

Der klar ausgesprochene Vorsatz*) bei jenen Männern, die den entscheidenden Anlass zum Werden der Oper gaben, war (wie schon oben, S. 6, gesagt ist) Wiederherstellung des altgriechischen Drama's mit der Verschmelzung von Musik und Wort zu dramatischer Diktion. Keinem Volke konnte dieser Vorsatz näher liegen, als den Nachkommen der Römer, die selber — so gut ihre von Grund aus nicht ideale und künstlerische, sondern realistische und politische Natur gestatten wollte — die Kunstbildung, oder wenigstens griechische Künstler und Kunstwerke sich erobert und erkauft und das Heimatland mit diesen Schätzen überfüllt hatten. Unter diesem zusammengebrachten Reichthum wandelten die Nachkommen. Selbst der Trümmergraus, den so viele zerrüttende Völkerstürme

---

Deutschen, Bach (der nie in Italien gewesen) und Händel in Italien nichts lernen können. Gleichwohl spricht Schütz die Richtung aus, die damals und auf länger als ein Jahrhundert maassgebend, für die Oper fast unvermeidlich war.

Auch J. J. Rousseau, der sich zuerst mit unbedingter Verwerfung der französischen Musik und der französischen Sprache für Komposition (obgleich er selber in ihr komponirte) zur italischen Musik bekannt hatte, nachher aber zu Gluck bekehrte, rief seinen Zeitgenossen zu: wollt ihr komponiren lernen, so geht nach Neapel.

*) Vincenzo Galilei Dialogho della musica ant. e mod. 1588.

gehäuft hatten, gab noch Zeugniss von der Grösse der einstigen Weltherrscher, wie vom Geist und der Anmuth der von ihnen niedergestürmten und dann erhaltenen Griechen. Eben war wieder ein solcher Sturm über die letzten Sitze der Griechen gefahren[*]) und hatte Philosophen und Kunsterfahrene mit den sorglich bewahrten Schätzen hellenischen Geistes hinübergeweht in die römische Freistatt. Was war natürlicher, als dass die neuerweckte Theilnahme für griechische Bildung und Kunst endlich (nach anderthalb hundert Jahren) auch auf jenen Gedanken einer Wiederherstellung des griechischen Drama's führte?

Aber wo waren die Griechen, wo die Römer für dies antike Drama? Versunken waren die Staaten des Alterthums, ganz ausgelebt und ausgelöscht waren diese Götter, denen die alte Tragödie sich ursprünglich gewidmet, deren Eintritt hoch in Wolken über der Scene das Geschick der bedrängten Helden segensvoll entschieden hatte. Selbst die Namen der Helden und Herrscher konnten dem Geschlechte der späten Nachkommen nur hohler prahlerischer Schall sein, oder geheimes Weh den Sinnenden, die das einst weltherrschende Vaterland zerrissen und zerklüftet und eine Reihe von Jahrhunderten lang die misshandelte Beute fremder Tyrannen sahen. Dazu die Aussichtlosigkeit, die scheinbare Unmöglichkeit der Wiederherstellung! Diese Nachkommen der Römer hatten keinen Staat, an dem sie hätten theilnehmen, kein Vaterland, das sie zu Mannesbewusstsein hätte erheben können. Selbst das allgemeinste Band jenes Italiens, die gemeinsame Religion, hatte längst die Macht der Einigung und Begeisterung eingebüsst, mit der es in ganz andern Zeiten die Völker zu halten vermocht. Ein Volk Italiens war in Wahrheit nicht vorhanden, nur eine Summe von so und soviel Millionen einzelner Italiener. Wenig Einzelne mochten den Gedanken der Wiederherstellung zu fassen wagen[**]), gerade sie, die den tiefen Verfall am klarsten erkannt. In Vielen, in den Edlern und Geisteskräftigen, nagte gewiss das Verlangen danach; denn kein Volk kann und darf sich jemals aufgeben. Aber Niemand konnte die erst unsern Tagen vorbehaltene herrliche Wiedergeburt Italiens vorhersehn. Einstweilen war dem Italiener für seinen Lebensinhalt nichts geblieben, als die bald eitel aufblähende, bald beschämende und beugende Erinnerung an die grosse Vergangenheit, die Gemeinsamkeit des über Alle gekommenen Leids und die kleine Rechnung von Gewinn und Entbehren des Einzellebens.

---

[*]) In der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts war Byzanz vor Muhamed gesunken.

[**]) Dante, Macchiavelli.

Dies Einzelleben musste in Wahrheit der Gesammtinhalt des Daseins werden, alles Uebrige, das darüber hinauszustreben schien, war, genau besehen, Spiel und Phrase. Die Wiederherstellung der alten Grösse konnte geträumt und ersehnt werden, nicht verwirklicht.

Aber wie reich und — wenn es für ein edles Volk Trost gäbe für Unterjochung und staatliche Vernichtung — wie trostvoll und erquickend war dies Leben der Einzelnen im Schooss' einer mildlabenden und wieder hoch erhebenden Natur, in der Umgebung eines unausschöpfbaren Reichthums von Kunstgebilden! Dazu die Erschliessung jedes Organs, des Auges, das sich der Licht- und Farbenpracht weit und entgegenleuchtend öffnet! der Stimme, die nimmer durch nordische Nebel und Stürme gekränkt wird! des Ohrs, das liebevoll der kosenden Stimme lauscht! Alles wird hier zum augenblicklichen Genusse, selbst die Kirchenfeier ist für Aug' und Ohr ein lächelndes Fest, um so mehr, je mehr sie, nachdem der Glaubensernst längst dahingeschwunden, ein heiteres noch über den Tod hinaus schmeichelndes Spiel geworden ist, eines der heiligen Spiele, die Jakob Böhm, der deutsche Mystiker, den Engeln im Himmel angedichtet. Und der augenblickliche Genuss wird um so sorgloser von diesen Jugendseelen eingeschlürft, da bereits neue, immer neue Genüsse warten.

Dieses Geschlecht konnte nimmermehr die griechische Tragödie wiedererwecken, wenn das überhaupt möglich gewesen wäre. Es hatte künstlerischen Sinn und Freiheit des Geistes genugsam, um den reizenden Gedanken zu fassen; aber unter den Händen musste ganz Anderes sich gestalten, als was man zu wollen sich eingebildet. So ward aus dem griechischen Drama — die Oper Italiens; die hochherrliche Gestalt der Juno erwies sich als ixiontisches Wolkengebilde. Und glücklich so. Mehr wusste dies Volk, wie es damals und bisher war, nicht zu fassen, mehr konnt' es nicht ertragen, als was wahrhaft in ihm selber lag. Dies ist so gewiss, dass der Standpunkt der italischen Oper sich im Wesentlichen bis heute nicht verrückt hat. Er würde für ewig feststehn, wenn nicht die Wiedergeburt des Volks auch für seine künstlerische Zukunft unübersehbare Folgen ermöglichte.

Treten wir nun einstweilen von jener ersten Idee zurück: was blieb von dem Unternehmen thatsächlich übrig? ein Drama, dessen Idiom Gesang, musikalische Rede sein sollte. Man hatte schon bisher den Gesang zu dramatischer Darstellung verwendet. Bald sollte er (wie in unserm Schauspiel „mit Chören" oder „mit Musik") als beiläufiger Schmuck dienen, oder im Schauspiel wie im wirklichen Leben sich einmischen, bald als Sprache der handelnden Personen, an der Stelle der reinen Wortrede. Allein die Musiker jener frühern Zeit waren zunächst nur darauf eingerichtet, Chöre (vier-, fünf- und mehrstimmige) zu komponiren. Man stellte daher, wenn Gesang als Sprache der Personen auf der Bühne dienen sollte, hinter der Bühne vollstimmige Chöre auf. Auf der Bühne erschienen nur die handelnden Personen (etwa ein verliebter Apoll, der die spröde Daphne mit Liebeserklärungen bestürmt) und statt ihrer sprachen, das heisst sangen hinter der Bühne die Chöre, im schreienden Widerspruche der Erscheinung mit dem zu Gehör Kommenden.

Der Widerspruch war zu handgreiflich; überdem ward die Ungeeignetheit des Chorgesangs (besonders nach der damaligen umschweifigen und schwerfälligen Kompositionsweise) sich der Redebewegung des Gedichts lebhaft genug anzuschliessen, nach gerade allzufühlbar. So konnte die Musik der griechischen Tragödie, von der man so viel Wunder vernommen, unmöglich beschaffen gewesen sein. Vincenzo Galilei wies in besonderer Abhandlung *) darauf hin, gab auch praktische Beispiele, wie der Gesang (vermeintlich nach griechischer Weise) für eine einzelne Stimme beweglich und ausdrucksvoll eingerichtet werden könne. Ob schon vor ihm Einzelgesang für Bühnenzwecke verwendet worden, ist eine Frage, die wir hier bei Seite lassen dürfen.

Sobald die griechische Tragödie wiederhergestellt und Gesang ihre Sprache werden sollte, trat jene Frage, auf die wir S. 7 hingewiesen, hervor: in welchem Verhältniss und welcher Weise das sprachliche und das musikalische Element sich vereinen sollten.

Der Inhalt des Gedichts sollte, das hatte Galilei theoretisch begründet, klar hervortreten, nicht, wie bei der bisher üblichen Musik, von der Ueberlast des Gesangs gelähmt, verdunkelt und erstickt werden, das Wort sollte herrschen, wie es voraussetzlich bei den Griechen geherrscht hatte. Der Gesang wurde Einzelgesang, der Einzelgesang wurde Rezitativ **). Dass das Rezitativ Anfangs unbeholfen war, sehr weit entfernt von seiner spätern Schnellkraft, thut nichts zur Sache.

Aber konnte wohl diese dürre Gesangweise dem sinnlichregen, geistreichen Volke genügen? — die Griechen selbst waren ganz gewiss nicht bei ihr stehen geblieben, sie hatten ihre Nomoi (Weisen, Liedweisen, — „Gesätze“ und „Gesetze“ ist die genauere Uebertragung, — eingemischt. Man ging, vielleicht unabsichtlich und unvermerkt, vom Rezitativischen zum Satzmässigen ***), zur Liedweise vorwärts. Diese beiden Formen sind der Kern der musikalischen Gestaltung bei den ersten Unternehmern der musikalischen Tragödie, die sich dem Galilei angeschlossen, bei Jacopo Peri und Giulio Caccini. Bei dem letztern können wir den Uebergang des Rezitativs in das Lied gleichsam mit ansehn. Sein Prolog zu dem musikalischen Drama Euridice, den er der „Tragédia" in den Mund legt, ist wesentlich nichts anders, als ein Rezitativ, das sich aber zu den verschiedenen Strophen des Gedichts vollkommen liedmässig wiederholt. Bei Peri zeigt sich ein weiterer Fortschritt. Einzelne Gesänge geben bei fest ausgeprägter Liedform so getreuen, ja tief ergreifenden Ausdruck des Worts, dass man bisweilen in Versuchung geräth, sie mit einzelnen Zügen in Gluck zusammenzuhalten.

---

*) Dialogho della mus. ant. e mod. 1588.

**) Mit diesem Namen bezeichnen wir bekanntlich die Gesangweise, in der die Tonfolge und der ganze Bau durch das Wort bestimmt wird, nicht durch musikalische Triebe und Beweggründe.

***) Satz heisst in der Musik bekanntlich jeder bestimmt gestaltete und abgeschlossene Gedanke.

So waren denn vom Anfang an, in thatsächlicher Antwort auf jene Grundfrage, zwei Formen für Gesangsprache hervorgetreten, in deren einer (dem Rezitativ) das Wort unbedingt vorherrschte, in deren anderer (dem Liedsatze) das musikalische Element selbständige Gestalt annahm, keineswegs zur Schädigung des Worts. In dieser Redeweise sollte die griechische Tragödie, dieser ideale Traum der Zeit, auferstehn. Dass es unmöglich war, haben wir schon erfahren.

Hier erfüllte sich nun, was wir im Verlauf aller menschlichen Dinge beobachten können und als Ausdruck der unfehlbaren und unerbittlichen Logik aufzufassen haben, die durch alle Geschichte waltet. Was der Mensch in seinen Geist und sein Streben genommen, wirkt unausbleiblich im Innern und nach aussen weiter. Die Italiener, Nachkommen und nächste Erben der Alten, hatten jenen idealen Gedanken der Wiederherstellung gefasst, — und der verlieh ihnen die freie Gestalt der Musikrede, das Rezitativ, verlieh ihnen die Seelenmacht edlen, nach Wahrhaftigkeit trachtenden Gesangs. Allein die Möglichkeit und die Kraft, das ideale Ziel zu erreichen, war dem gesunkenen Volke nicht gegeben, es war von einstiger Höhe hinabgesunken in die kreatürlichen Spiele der Genusssucht. Und so konnte man auch in der Kunst jenes edlere Streben nicht festhalten, musste hinabsinken zu Spiel und sinnlichem Genuss.

Eigenthümlich bestimmt treten beide Richtungen in einer Arie*) von **Giacomo Carissimi**, aus seiner Kantate auf den Tod der schottischen Königin Maria, dicht nebeneinander hervor; Carissimi sei wegen seines grossen Verdienstes um Ausbildung der Melodie ältern Komponisten vorgezogen. Man betrachte die Arie vorerst mit Auslassung der Takte 7 bis 12, und wird den tiefsinnigen Inhalt derselben, das Zusammentreffen der Melodie mit dem Wortsinn und Gesammtinhalt des Gedichts, sicher erkennen. Hier ist jene ernste, treffende Sprache, die der Tragödie, wenn sie gesungen werden soll, ziemt. Aber nun die Stimmblüten des achten und elften Taktes! woher kommen sie? — dem Worte, dem Gedicht entspriessen sie nicht; nicht einmal aus dem Gange der Melodie, abgesehen vom Texte, sind sie zu motiviren. Dennoch liegt die Entstehung psychologisch klar am Tage. Das *a morire* wird zweimal zu demselben Motiv**) emphatisch ausgesprochen, und bildet damit den grossartigen, pathetisch hinabsteigenden ersten Abschnitt der Melodie; die dritte Wiederholung des Motivs stirbt in dem aushallenden Tone gleichsam dahin. Das ist treffend, grosssinnig im Einzelnen und Ganzen; es spricht aus, was der Text will. Aber die Fülle des Gemüths ist damit nicht erschöpft; es bleibt zu sagen, was im Innern beweglich lebt, was Seele und Sinn erregt und nicht zu der Bestimmtheit des Worts gelangen kann, was von der Taghelle des ausgesprochenen Gedankens sich scheu zurückbirgt; das wallet und wendet sich, unbestimmt wohin, in den Tonblumen des achten und elften Taktes hin und her, unbestimmt und rührend wie der Seufzer aus bewegtem Herzen.

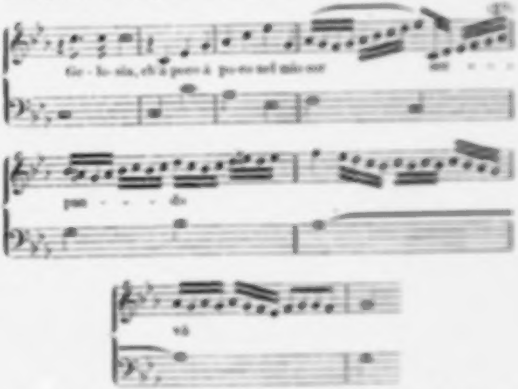
Hier also hat die feste Gesangsprache gleichsam unvorhergeschehen einen Anlauf in das Rein-Gesangliche genommen; für den Ausdruck des Worts war dieser Erguss der Stimme durchaus nicht nothwendig, nur für das Ausströmen dessen, was über das Wort hinaus die Seele bewegte.

---

*) Man sehe die Beilage No. 1. Die Oberstimmen der Begleitung in No. 1 bis 4 sind zugesetzt; aber auch die Spieler jener Zeit fügten dem geschriebenen Basse Generalbassspiel oder freiere Begleitung zu.

) **Motiv nennt bekanntlich die Kompositionslehre jede Gruppe von zwei oder mehr Tönen (Akkorden u. s. w.), aus deren folgerichtiger Verwendung (Wiederholung u. s. w.) musikalische Sätze sich bilden. Das obige Motiv hat vier Töne.

Halten wir nun mit Carissimi's Gesang ein Fragment aus einem Gesange seines Zeitgenossen Luigi Rossi zusammen,



und das Ueberschwanken nach der sinnlichen Seite tritt greifbar hervor. Auch Rossi beginnt — wenngleich mehr deklamirend (gleichsam rhetorisch) als empfunden — mit der festen Aussprache des Worts. Aber schon hier ist in dem Aufschritte von ē nach ēs nicht sowohl der Ausdruck des Worts als die gesangliche Auslegung des Stimmumfangs massgebend; und nun ergiesst sich (die Malerei des Gleichnisswortes serpendo muss den Vorwand geben) die Stimme wohlig und schrankenlos dahin; das süsse Fleisch des Welschen kann sich gar nicht bergen, es blüht und lächelt aus all dem Leid der tragischen Maske lieblich und üppig hervor.

Schritt für Schritt lässt sich der Gang verfolgen, der diese italischen Sänger von dem ursprünglichen hochgesinnten Ansatze

[illegible]

[illegible]

[illegible]

fühlt und Treue unserm Händel! wie einheitvoll fliesst ihm die Melodie aus der allgemeinen Stimmung des Textes, und weiss zugleich jedem bedeutsamen Worte den rechten Ausdruck zu verleihen. Die zeitige Wendung nach der trübern Unterdominante Takt 1 und 3 (zu la pena) und noch öfter*) bei grosser Verspätung der aufrichtenden Oberdominante wird dem sinnigen Hörer nicht unempfunden bleiben.

Die letzte Mittheilung aus jener Zeit entnehmen wir einer Kantate**) von Alessandro Scarlatti, ebenfalls einem Sohne des siebzehnten Jahrhunderts, der von 1658 bis 1725 oder 1728 gelebt hat. Die Verwandtschaft dieser Arie mit einem berühmten Gesang Händels aus dem Alexanderfeste ist wohl nicht zu übersehen. Ob indess Händel den Gesang Scarlatti's wirklich gekannt, ob er wissentlich oder unbewusst sich ihm genähert, das scheint uns durchaus unwichtig. Wir wollen nur abermals die Natürlichkeit, die anmuthvolle Naivetät und innige Wahrhaftigkeit, damit die alten Meister begabt worden — und die Nähe hervorheben, in der auch Scarlatti zu unserm Händel steht. Mit beiden werden wir noch nähere Bekanntschaft machen.

Was den Gesängen dieser Zeit öfter fehlt, — dürfen wir sie mit dem Maassstabe messen, den erst die bis zu uns fortgeschrittene Kunstbildung bietet, — das ist reichere Entfaltung durch einen Gegensatz, der als Nebengedanke in Text und Gesang, oder in der Begleitung aufträte, der statt des blossen Ausdrucks einer gewissermassen abstrakt in der Luft schwebenden Empfindung das Bild eines vollständigen psychologischen Zustandes, eines wirklichen

---

forscher muss gleich dem Naturforscher mit der schärfsten Betrachtung und Bestimmung der Einzelheit beginnen und niemals die gründende konkrete Wahrheit dahingeben, um zu bequemen oder auch blendenden Allgemeinheiten zu gelangen.

*) Vergl., was Fortlage gründlich über einen gleichen Fall bei Mozart: Das mus. System der Griechen, auch des Verf. Kompositionslehre Th. I. S. 291 und 292, gesagt hat.

**) Beilage No. 4.

Menschen als Träger jener Empfindung vor die Augen stellte. Denn der Mensch ist niemals (es müsste im Wahnsinn sein) einer einzigen Empfindung ganz dahingegeben; jede, selbst die stärkste, hat ihren Gegensatz und das mehr oder weniger lebhafte Bewusstsein des gesammten Seelengehalts neben sich; erst die Summe von diesem Allen ist die volle Wahrheit. Dazu reifte jedoch die Kunst erst später und sehr allmählig heran; wir werden es Schritt für Schritt zu beobachten haben.

Zunächst betrachten wir, was aus diesen gegebnen Grundlagen für die werdende Oper sich hat aufrichten lassen.

Unterbau der italischen Oper.

Vergebenes Trachten ist es, gründliche Erkenntniss aus unvollständiger Beobachtung zu schöpfen. Diese Wahrheit ist so einleuchtend und längst allgemein anerkannt, dass man kaum wagen darf, sie zu wiederholen. Nur in einem der Musikgebiete sträubt man sich gegen sie, im Gebiete der Oper. Die grosse Mehrzahl aller Opernkomponisten und über die Oper Urtheilenden hat nur den Musikinhalt im Auge, berücksichtigt das Gedicht entweder gar nicht, oder doch nur als ein Untergeordnetes, Nebensächliches, unter der Bedeutsamkeit der Musik Verschwindendes. Ja man ist, wenn irgendwo das Gedicht zu seinem Rechte kommen und ernstlich in Betracht gezogen werden soll, schnell fertig, auf die geringen Texte vieler, z. B. mozartischer Opern hinzuweisen, die Anlass zu der schönsten Musik gegeben haben; — als wenn nicht der unschönste Körper mit kostbar schimmernden Gewändern überkleidet werden, als wenn nicht in einem so vielfältig zusammengesetzten Aufbau, wie die Oper ist, die Vorzüglichkeit eines Theils die Mängel andrer Partien verzeihlich machen könnte, und als wenn nicht selbst die trefflichsten Kompositionen oft genug an den Mängeln des Gedichts gescheitert wären, wie selbst Mozarts Idomeneus und Cosi fan tutte bei allen wiederholten Versuchen, sie der Bühne zu erhalten; vieler andrer nicht zu gedenken, die man in Deutschland zu Hunderten zählen kann.

Dies mag Jeder vorerst für sich überlegen. Jeden Falls muss anerkannt werden, dass das Gedicht der Zeit nach der Musik vorangeht, dass es dieser letztern Anlass und Anhalt giebt, dass es den thatsächlichen Stoff liefert und die Personen auf die Bühne stellt, welche Träger der musikalischen Diktion wie der Handlung sind. Schon desswegen kann die Betrachtung gar nicht anderswo, als am Gedichte anknüpfen: dieses spricht aus, was die verbundnen Künstler ursprünglich gewollt haben, und dann erst ist zu beobachten, was aus dem Vorsatze geworden.

Hieraus folgt aber sogleich, dass nicht blos das Urtheil über das Werk, sondern auch das über seinen Schöpfer am ersten Vorsatz — an der Wahl des Stoffes — anzuknüpfen ist. So gewiss jeder Mensch sich seiner besondern Richtung und Neigung gemäss bestimmt, so gewiss ergreift jeder Künstler den seiner Natur und jedesmaligen Richtung entsprechenden Stoff. Nicht einmal die dafür Gleichgültigen bilden hiervon eine Ausnahme; ihre Gleichgültigkeit giebt nur Zeugniss von der Unentschiedenheit ihrer Neigung oder Einsicht. Die Wahl des Stoffes, dieser erste Schritt zum Werke, ist zugleich der erste Karakterzug, den wir am Künstler gewahr werden und zu wägen haben. Ja, nicht blos die einzelnen Künstler, die Nationen selber werden zuerst durch diese Wahl gekennzeichnet. Die Hellenen fanden ihre Befriedigung in der Herstellung des Ideals, die Römer in den Metzeleien der Gladiatoren und Löwen.

Die Italiener fanden für ihre ernste Oper (von der hier, bei der Hinführung auf Gluck, allein die Rede ist) keine willkommnern Stoffe, als die Sagen und Persönlichkeiten ihrer unerreichten grossen Vorfahren, der Griechen und Römer, einige mittelalterlich aufgefasste Bilder aus dem Morgenlande zugerechnet. Alle vom Alterthum herübertönende Namen — Titus, Alexander, Telemach mit der verführerischen Kalypso, die verlassene Dido, Armida, Berenice, der fabelhafte Rhamses II (nach den Griechen Sesostris genannt) nebst Artaxerxes und Darius, dann die erzstarren Römer Nero, Kato, Regulus, Kajus Gracchus, Scipio, neben ihnen der furchtbare Feind Roms, Hannibal — alle wurden heraufbeschworen aus ihren schattigen Ruhestätten vor den Lampenglanz der Oper; nicht zu vergessen den Wütherich Tamerlan, die Heroen und Halbgötter Theseus, Jason und Herkules, und wer weiss, wer noch. Neben sie traten, gleichsam ausnahmsweise und nur spärlich, Personen und Hergänge der modernen Zeit oder des Mittelalters.

Dass sich jenen klassischen Persönlichkeiten als helfende Mächte die himmlischen Heerschaaren des Olymps zugesellten, versteht sich. Lange vor unserm Zeitabschnitt' und fortwährend hatten sie die Herrschaft behauptet, wenn auch nicht in ihren alten Tempeln und dem Glauben des Volks, doch auf den Schaubühnen, bei den Festen der Fürsten und in den allegorischen Dichtungen der Hofpoeten. Schon aus dem vierzehnten Jahrhundert erzählt uns Tristano Calco*) vom Vermählungsfest des mailändischen Herzogs Galeazzo Visconti. Da trat unter dem Klang kriegerischer Instrumente Jason mit den Argonauten auf, führte mit ihnen einen Tanz aus und legte das goldene Vliess vor dem neuen Paar' als Festgabe nieder. Nach ihm kamen Merkur, Apollo, Diana mit ihren Nymphen, Theseus und Atalanta, Iris, Hebe, kurz der ganze olympische Tross, mitten darunter auch Judith aus dem alten Testamente herbei, alle mit Tänzen, Gesängen und Gaben. Wie oft dergleichen sich wiederholt (und jener Festlichkeit vorangegangen), ist nicht auszurechnen. Die Italiener waren also der glänzenden Gesellschaft längst gewohnt.

Nun waren jene Glanzgestalten des unvergesslichen Alterthums auf die Schaubühne der Oper getreten; was hätte den Italienern, den gesammten romanischen Stämmen näher stehen können? Aber was begannen sie jetzt, diese Helden und Eroberer, diese Tyrannen und altehrwürdigen Herrscher? was konnten die tief herabgesunkenen Enkel ihnen zu schaffen geben?

Diese Helden und trauervollen Königinnen, dieser blutige Nero und Tamerlan, dieser steife Republikaner nach dem Verschwundensein der Republik, Kato, dieser von den Knabenjahren her einzig dem Römerhass geweihte Hannibal, diese Stifter von Weltreichen, Cäsar und Alexander, was hatten sie zu schaffen? — Sie liebten. Das war der Kern ihres Lebens auf der Bühne.

---

*) Nuptiae ducum mediolanensium.

Mit diesem ersten Wort ist das Wesen der italischen grossen (oder ernsten) Oper bezeichnet. Die ganze Schaar von Helden und Herrscherinnen, die so viel Jahrhunderte lang mit den mannigfachsten Strebungen und Schicksalen die Welt erfüllt, sie ist eine eitle leere Namenreihe, eine einzige weitaufgebauschte Täuschung; nicht Menschen in der Mannigfaltigkeit ihres Lebens und Karakters stehen vor uns, es sind larven- und flitterreiche Maskenanzüge, aus denen das ewig gleiche Gesicht der alltäglichen Vergnüglichkeit breit hervorlächelt. Denn bei diesen unvergänglichen Maskenliebesspielen ist auch nicht einmal jener Allen angedichtete letzte Rest ihres Lebens, die Liebe, festgehalten. Wie dürfte man hier an jene heilige Weihe wahrer Liebe denken, an die Hingebung zweier von innen heraus für einander bestimmten Seelen, die, wenn das Leben sich dem einzig ihnen bewussten Ziel feindlich und unüberwindlich zeigt, sich zu den Todten betten, noch im Tode der Vereinigung froh! Das glaubt man von einer Julia, man glaubt es jedem unschuldigen Mädchen, jedem unverdorbenen Jüngling, dass sie lieben; jenen Helden und Staatsmännern und Tyrannen nimmermehr. Ihnen mag, was man im äusserlichen Getreibe Liebe zu nennen sich erlaubt, als Tändelei in müssigen Augenblicken, wo sie so zu sagen nicht sie selber waren, gekommen sein und dem Hausgesinde Anlass zum Geklatsch gegeben, allenfalls jene Klasse von erotischen Dichtern und Erzählern gefüttert haben, die vom Abhub vornehmer Tafeln leben. Die wahre Liebe passte nicht in diese prunkenden Masken, und vollends unmöglich war es, dass sie sie ganz hätte ausfüllen können.

Hiermit kommen wir zum zweiten Karakterzug der grossen Oper. Das einzige Motiv, die Liebe, genügte nicht für die gewählten Masken; man musste den Glanz und Reichthum ihrer Existenz wenigstens äusserlich zur Anschauung bringen, damit der liebende Kaiser sich von dem liebenden Schäferknecht' in etwas unterschiede und die Zuschauer in Logen und Parterre sich am Abbild' ihres — oder des ersehnten vornehmen Prunkes vergnügten. Schaugepränge ward die voranstehende Bedingung für dies Bühnenleben. Hiermit besonders wurden auch die Höfe der Fürsten in das Interesse gezogen; der Prunk der Bühne trat an die Stelle der mittelalterlichen Aufzüge und öffentlichen Feste, mit mehr Mannigfaltigkeit und vielleicht minderm Aufwande.

Nach dieser Seite hin geschah viel. Schon im funfzehnten Jahrhundert zeigte Beverini's Drama mit Musik, Darius, in drei Akten vierzehn Verwandlungen und Schaustücke, darunter ein Schlachtfeld mit den indischen Elephanten, die Thürme mit Bewaffneten, die Festungswerke von Babylon, das persische Lager mit den Kriegsmachinen, den Vorhof des Palastes, die königliche Halle, das Grabmal des Ninus, ein dunkles Gefängniss, die Ruinen eines alten Schlosses, das Zelt des Darius, Reiterei und Fussvolk in Schlachtordnung, den ganzen Pallast von Babylon. In der Oper Berenice von Freschi figurirten 1680 Schaaren von 100 Mädchen, 100 Soldaten, 100 Geharnischten zu Pferde, 40 Hornisten, 6 Trompetern, 6 Trommlern, 6 Fahnenschwenkern, 6 Posaunen, 6 Flötenbläsern, 6 Troubadours „mit türkischen Instrumenten"; dann erschienen bei dem Triumphzuge noch 12 Reitknechte, 12 Wagenführer, Löwen und Elephanten, der vierspännige Triumphwagen, 12 andre Wagen, mit Gefangenen und Kriegsbeute beladen, zuletzt sechs Karossen, die der Adel dazu hergeliehen. Malerischer mag erscheinen, was Vittorio Rossi von der alten florentinischen Schaubühne berichtet: „Durch bewegliche Wände sah man bald Wiesen, bald Meer, Gärten, Himmel und Hölle, Sturm und Ungewitter; aus den Bäumen, die sich öffneten, stiegen unvermuthet reizende Dryaden hervor; in den Wäldern, die sich plötzlich erhoben, tummelten sich Faunen, Satyrn und Nymphen; Najaden plätscherten in Quellen und Flüssen; Vieles, was vordem nie gesehen worden war, wurde vor das überraschte Auge der Schaulustigen gebracht." So wurde dem Auge vorgebildert, wo man tieferer Anregung nicht mächtig war oder nicht mehr begehrte.

Diese Richtung blieb herrschend. Schon 1632 war zu Rom eine Oper Fetonte aufgeführt worden, in der zum Schlusse Himmel und Erde brennen, Jupiter in den Wolken erscheint und den Sonnenwagen nebst dem vorwitzigen Lenker Phaeton mit dem Donnerkeil niederschmettert: Lybia, Phaetons Gemahlin, stirbt in Ohnmacht dahin, Klymene, seine Mutter, stürzt sich ins Meer, ungeheurer Aufruhr aller Elemente, Dunst und Rauch erfüllen die Bühne, alle Handelnden laufen davon. Denselben Fetonte komponirte Jomelli nach 1748 für Stuttgart, und Graun (natürlich unbedingt der italischen Weise anhängig) musste ihn auf Befehl Friedrichs des Grossen für Berlin komponiren, wo er im Januar 1777 im Opernhause gegeben wurde. Wenn der König unter Vortritt eines Kammerdieners mit zwei silbernen Armleuchtern eintrat, um sich zu seinem Polsterstuhl in der Mitte des Parterre sechs Fuss hinter dem Dirigentenstuhl zu begeben, empfingen ihn, rechts und links in die Logen des Prosceniums gestellt, zwei Chöre von je acht Trompetern mit Pauken, die erst wechselnd gegeneinander, dann vereint bliesen. Dann erst setzte die „Symphonie“ des guten Graun ein, die sich mit ihren Paar Saiteninstrumenten und mitgehenden Oboen und der lockern damaligen Schlenderweise fadenscheinig genug ausgenommen haben muss. Allein darauf kam nichts an; der Herr war prachtvoll begrüsst. Niemand konnte, selbst abgesehen von der hohen Verehrung für Friedrichs Person, an diesem stehenden Vorspiel Anstoss nehmen, es war ein Stück mehr des Gepränges.*)

---

*) Natürlich war der Prunk in den Hof- und Festopern am reichsten entfaltet und die Hinwendung auf die herrschenden Personlichkeiten als eigentliche Pointe des Ganzen am schärfsten hervorgehoben. Bei der Geburt Josephs I. (1678) wurde in Wien ein Festspiel aufgeführt: „Die triumphirende lateinische Monarchie“. Vor herabgelassenem Vorhang' erscheint die Freude, redet die Versammlung an, schwingt sich in die Lüfte und enthüllt nun erst die Scene. Da sieht man auf weitem Felde einen Heereszug mit Kriegselephanten und lasttragenden Kameelen. Bellona naht als Heerführerin auf einem Elephanten; Herrschsucht, Wuth, Hass, Verwirrung sind in ihrem Gefolge; Friede, Ueberfluss, Religion flüchten vor ihnen; die Trägheit, aus ihrem Schlummer gestört, sucht, von einer Schildkröte ge-

Es ist begreiflich, dass dies Alles nicht hinreichen konnte, die Opernabende zu füllen, wenn man auch die Ballette in Rechnung stellen wollte, die zwischen den Akten als Zwischenspiele, ohne Zusammenhang mit der Oper, — eine Zerstreuung in der andern, — aufgeführt wurden. Selbst die wahre Liebe kann im Drama nur dauernd beschäftigen, wenn sie tief als Brennpunkt des ganzen Daseins, das sich ihr hingegeben, aufgefasst wird; wie hätte jene Liebe, welche man den unpassenden Masken anlog, fesseln können? — sie war eben nur ein Hergang, wie jeder andere auch, eine dramatisirte Anekdote, der noch andere sich zugesellen müssen, um die Unterhaltung fortzuführen. Daher ward nun für die Oper ein Drittes nothwendig: Bereicherung und Mannigfaltigkeit des thatsächlichen Inhalts durch Verdoppelung seines Hauptmoments und durch fremdartige Zusätze. Ohnehin kann jedes dramatische Beginnen die Herkunft des Drama's aus dem Epos nicht verleugnen. So lange Dichter und Zuschauer noch unfähig sind, in die Tiefe des menschlichen Daseins zu dringen, suchen sie ihr Genügen in der Breite: zuerst kommt es darauf an, dass nur irgend etwas vorgeht, dann, dass recht viel geschieht; wie hätte die Oper sich dem entziehen können, nachdem sie sich von ihrem ersten Ziel abgewandt?

Es wurde daher neben das eine Liebesverhältniss ein zweites, wo möglich ein drittes gestellt, der Liebe wurden nicht blos Eifersucht, Untreue, Sprödigkeit als verwandte Motive zugesellt, sondern ausserdem die ihr fremdesten, Ruhmbegier, Herrschsucht, Verdrän-

---

tragen, ihnen nachzukommen. Das Weitere entspricht diesem Anfange. — In der von Fux für den Geburtstag der Gemahlin Karls VI. komponirten Oper Dido setzen sich auf der Jagd nicht weniger als vier Gottheiten (Venus, Amor, Hymen und Iris) in Bewegung, um Aeneas und Dido in der bewussten Grotte zusammenzubringen. Darauf tritt ungenirt Elisa vor und redet die Kaiserin glückwünschend an. Damit endet die Oper. Mehr kann man in Winterfeld „Zur Geschichte heiliger Tonkunst", Theil II. lesen. Dergleichen gehört eher in die Hofgeschichten, als in die Kunstgeschichte; die Kunst hat sich da als Magd dem Hofe verdungen und wirkt in seinem, nicht in ihrem Sinne.

gung von Königen und Königssprossen vom Throne, Hofintriguen, — kurz, der ganze gemeine und gemüthfremde Hofwust, den man mit jenen Masken aus der schlechtesten Zeit der römischen Kaiser herübergenommen und an den kleinern Höfen täglich zu beobachten hatte. Das Alles, Ueppigkeit, Ehrsucht und Intrigue lag auch in der Sinnesart der Italiener jener Zeit; wie hätte wohl ein sinnlich höchst erregsames, mit feinem, beweglichem Geist ausgerüstetes Volk in politischer Verkommenheit, unter der täglich verschlechternden fremden und einheimischen Tyrannei sich anders gebahren sollen? Die Oper war das Kind des wirklichen Lebens, dem Erzeuger Zug um Zug sprechend ähnlich. Es konnte nicht anders sein.

So tritt uns denn gleich in Alessandro Scarlatti's Oper Griselda*) jene Lieblingsvorstellung von dem schrankenlosen Herrenrechte des Mannes über das Weib entgegen, wo jedes Gefühl von Recht, Treue, Milde anstandlos mit Füssen getreten wird. Gualterio, normannischer Herrscher von Sizilien, hat aus Liebe ein schönes Hirtenmädchen, Griselda, zur Gemahlin erkoren, sie hat ihm vor funfzehn Jahren eine Tochter geboren, viel später einen Sohn Everardo. Nun vernimmt er, dass seine Vasallen mit der unstandesmässigen Vermählung unzufrieden seien, und er spricht den Beschluss aus, sich von der Gemahlin zu scheiden. Das muss aber im schroffsten Ausdruck' unbeschränkter Herrengewalt vollzogen werden. In der Prachthalle für öffentliche Vorstellungen, vor der Versammlung der Grossen und des Volks muss Griselda erscheinen und auf die inquisitorischen Fragen ihres Gemahls aussprechen: er habe sie aus ihrer Niedrigkeit emporgehoben, er sei König, sie Hirtin gewesen. Jetzt eröffnet er ihr, er sei der Henker (il carnefice) ihrer Tochter gewesen, dazu hab' er als Vater das Recht gehabt; auch bereue er nicht, was er gethan, aber jetzt gefalle es ihm (ma pur conviene) seine Gaben zurückzunehmen.

Griselda willigt sogleich in gebührender Demuth des Weibes ein, vom Throne herabzusteigen und nicht mehr seine Gemahlin zu sein. Sie bittet um Vergebung, dass sie zu lange gezögert, ihm einen ihr so theuren Namen zurückzugeben, legt Krone und Scepter in seine Hände und gelobt: sie wolle, was ihm gefalle, ihr gefalle, was er wolle, nur möge er ihr nicht befehlen, ihn nicht mehr zu lieben.

---

*) Sie kam 1721 in Rom, auf dem Theater Capranica, zur Aufführung.

Noch in ihrer Gegenwart bringt einer der Thronvasallen, Ottone, die Botschaft: schon berühre das Schiff, das die neue Königsbraut im Geleite des Fürsten Corrado herbeiführe, den Hafen. Gualterio sagt Griselden hastiges Lebewohl; er eile, sagt er, der Braut entgegen.

Nun füllt sich die Tafel des Dichters. Otto, der rücksichtslose Bote, liebt selber Griselden und sucht sie zu bestimmen, mit seiner Hülfe den Thron zu behaupten; sie weiset das Ansinnen zurück, — nicht allein aus Treue gegen den abtrünnigen Gatten, sondern (er sei Vasall, sie Königin, è Vasallo, io son Regina!) auch in fürstlichem Stolze.

Die Braut, Costanza, landet, in ihrem Gefolge Roberto, der sie liebt, den sie liebt; gleichwohl ist sie willig, sich Gualterio zu vermählen, und zu diesem Zweck' angekommen. So ist Griselda dem Gualterio vermählt (wenn auch verstossen) von Otto geliebt, Gualterio hat als Gemahl Griselda's eine neue Braut erkoren; Konstanze liebt den Einen und wird sich dem Andern vermählen. Ueberall Liebe, und nirgends hält der Dichter an ihr fest.

Griselda ist zurück in ihre Schäferhütte verwiesen worden, die gesondert auf ländlicher Flur liegt. Noch einmal sucht Otto vergebens, sie zu gewinnen, indem er sogar ihren Sohn Everardo zu tödten droht. Jetzt erscheint auch Fürst Corrado mit dem Sohne und Trabanten, soll der Mutter den Knaben entreissen, überlässt ihn ihr aber und entfernt sich. An seine Stelle tritt Otto mit Gefolge heran und giebt Befehl, den Sohn von Griselda hinwegzuführen und zu tödten.

Sie ist allein (Zwischenscenen übergehen wir) und entschlummert in ihrer Hütte auf dem ländlichen Bette, das man von aussen, etwa durch die geöffnete Thür, gewahr wird. Gualterio hat der Braut zu Ehren eine königliche Jagd veranstaltet; sie braust vorüber: Hirsche und anderes Gethier setzen in hastigen Sprüngen über die Flur, durch die Büsche; Landleute, Jäger mit Wurfspiessen eilen nach. Konstanze verlässt die Jagd, tritt in die Hütte, gewahrt Griselda, die noch schläft und im Schlafe weinend „geliebte Tochter“ ruft. Denn — um nur gleich das Geheimniss zu verrathen — Konstanze, Gualterio's Braut, bald Griselda's Nachfolgerin, sie ist beider Tochter, die Griselda todt geglaubt, deren Mörder Gualterio sich genannt. Griselda erwacht, beide Frauen fühlen den Zug des Herzens.

Gualterio kommt dazu und spricht gegen Konstanze aus, ihren schönen Augen sei die Hütte kein würdiger Anblick. Griselda bittet „ihren König“, sie nicht schuldig an dem Zusammentreffen zu glauben, er verbietet ihr, ihn künftig ihren König zu nennen, er wolle ihr Feind heissen. Konstanze will sich von Griselda nicht wieder trennen. Endlich (Vieles übergehen wir) erfährt man, im letzten Akt, in der siebenten Scene, dass Gualterio Griselda noch liebt und stets geliebt hat, dass er um sie, mit ihr leidet, dass das gottlose Schicksal ihn gezwungen, gegen sie ungerecht, tyrannisch zu sein, dass er, um sie glücklich zu machen, sie unglücklich gemacht. Gleichwohl quält und demüthigt er sie weiter und gebietet ihr zuletzt, sich Otto zu vermählen: „Gehorche! Dein König befiehlt es Dir!“ Sie antwortet: „Mein König! mein Gott! einst mein Gatte, noch meine Wonne“, ruft sogar das Volk an, das sie von Thron und Ehebett vertrieben, will eher den Tod von Gualterio's Hand, als mit Otto leben, — und nun endlich erhebt Gualterio sie wieder zu sich in Gnaden empor und das Volk ruft pflichtschuldig sein Viva! Gualterio giebt Konstanze als seine und Griselda's Tochter zu erkennen — und Alles ist glücklich, denn alle Leiden waren nur Prüfung, nur Scherz.

Nehmen wir als zweites Beispiel Händel's Oper Admet, die 1726 oder 1727 am 31. Januar zum ersten Mal in London gegeben wurde. Wir wählen diesen Stoff ungeachtet der Gefahr, in

Einzelheiten Unrichtiges zu geben[*], weil wir auf die Oper ohnehin später zurückkommen müssen.

Der Grundgehalt der Oper ist der vom Alterthum her oft behandelte einfache, den man an den Namen Alceste geknüpft hat. Admet muss nach dem Willen des Schicksals sterben, wenn nicht ein Anderer sich für ihn dem Tode weiht. Niemand ist dazu erbötig; da tritt die Gattin vor und giebt sich, nicht des Lebens und Glücks und nicht der Kinder achtend, den Todesgöttern als Opfer hin. Admet, der das Opfer erfährt, als es schon entschieden, ist in Verzweiflung, kann aber die Gattin den Todesgöttern nicht entreissen; seinem Gastfreunde Herkules (oder, nach anderer Auffassung, dem Apoll) ist es vorbehalten, sie dem Gatten zurückzugeben. Dies ist der einfache, allbekannte Hergang.

Er konnte natürlich dem italienischen Dichter (sein Name ist unbekannt) für eine Oper nicht genügen. Die Oper zeigt Admet auf seinem Schmerzenslager, Herkules hat sich entschlossen, den Gastfreund zu verlassen, auf neue Abentheuer auszuziehen, das Orakel hat verkündet, Admet müsse sterben, wofern sich nicht Jemand für ihn dem Tode dahingebe. Alceste beschliesst, sich für den Gatten zu opfern; sie sagt dem Schlummernden das letzte Lebewohl und stösst sich (hinter der Scene) den Dolch in die

---

[*] Wir kennen nämlich diese Oper nur aus der von Cluer in London herausgegebenen Partitur und aus einer zweiten anscheinend sehr korrekten Abschrift auf der Berl. K. Bibliothek. Beide enthalten indess nicht die Rezitative, geben also keine genügende Auskunft über den Inhalt des Gedichts. So sahen wir uns an Winterfelds Darstellung („zur Geschichte heiliger Tonkunst“, Thl. II.) verwiesen. Allein wenn wir schon an andern Orten die dilettantische und sogar willkührliche Unsicherheit seiner Auslassungen über den Inhalt der Musik gewahr worden sind, so belehrt uns hier Chrysander (in seiner umsichtigen Biographie Händels) dass auch Winterfelds Mittheilungen über das Gedicht nicht durchaus zuverlässig sind, da er der Hamburger Bearbeitung statt dem Original gefolgt ist. Wie weit die Unzuverlässigkeit reicht, können wir (da auch uns das Original nicht zugänglich gewesen) nicht ermessen; es scheint aber auf Einzelheiten nicht anzukommen, denn im Ganzen tritt die Richtung der italischen Oper hervor, wie wir sie noch weiter verfolgen werden.

Brust, — die erste Abweichung von der alten Darstellung. Augenblicklich ist Admet genesen, erfährt aber bald, um welchen Preis; Herkules, der noch anwesend ist, beruhigt ihn durch die Zusage, die Dahingeschiedene aus der Unterwelt zurückzugewinnen. Dort finden wir Alceste an einen Felsen geschmiedet und von zwei Furien gepeinigt; Herkules bekämpft den Cerberus und die Höllengeister, befreit Alceste und führt sie von dannen.

Soweit einigermassen die ursprüngliche Fabel; nun die wesentlichen Anwüchse.

Schon früher war dem Admet Antigona, eine trojanische Fürstin, Tochter Laomedons, verlobt. Er wähnt sie unter den Trümmern von Ilion, als Hercules es zuerst zerstöret, begraben; sie hält sich für treulos verlassen und erblickt in Admets Erkranken eine Strafe der Götter. Nun erfährt ihr Begleiter, Meraspes, Admet sei genesen und Alceste sei todt. Sofort beschliesst Antigona, sich in seine Nähe zu begeben, vorerst aber, um seine Gesinnung zu erforschen, unerkannt als Schäferin in den Pallast zu dringen.

Admet hat vom Dichter einen Bruder erhalten, Thrasymedes; der soll Antigonens Absichten fördern. Allein dieser hat ihr Bild erlangt und ist in Liebe für sie entbrannt, ohne sie selber gesehen zu haben. Er führt das Bild überall mit sich und hofft, die Niegesehene, wenn sie ihm begegne, sicher zu erkennen. Sie sucht sich ihm zu verbergen, nennt sich Rosilda; vergebens. Thrasymedes beschliesst, die verkappte Rosilda zu rauben und wirft ihr Bild, als ihrer unwürdig, weg.

Orindo, ein Höfling, findet es und übergiebt es als Bild der frühern, bei Troja's Zerstörung umgekommenen Braut dem Admet. Diesem erwacht die alte Neigung und zugleich der Schmerz, hoffnungslos zwei Abgeschiedene zu lieben, die erschlagene Braut und die für ihn gestorbene Alceste.

Den weitern Verwickelungen und künstlichen Lösungen wollen wir nicht folgen, sie sind bunt genug zusammengewebt, um (wenn man auch die Hälfte davon*) abrechnet) zu zeigen, wie völlig ungenügend der Grundgehalt des Drama's dem italischen Dichter erschienen war. Wohl mag es sein, dass (wie Winterfeld annimmt) die Doppelgeschichte Händel die Möglichkeit gewährt habe, zwei erste Sängerinnen gleichmässig zufriedenzustellen, neben der eigensinnigen und stets widersetzlichen Cuzzoni (die er schon einmal, in aufbrausendem Zorne, voll Manneskraft und Herrschergefühl, zum Fenster hinausgehalten und hinabzuwerfen gedroht) die Faustina-Bordoni. Wie viel aber auch von der winterfeldschen Darstellung abgezogen werden mag, sie entspricht immer noch dem Bilde, das sich Jeder von der italischen Operndichtung aus den vornehmsten Stützen derselben, Apostolo Zeno und Metastasio*), beide

---

*) Anmerkung S. 53.

---

*) Vom letztern, der in Glucks Zeit die italische Oper mit seinen Dichtungen einzig versorgte und beherrschte, führen wir A. W. Schlegels (Vorlesungen über dramatische Kunst) Karakteristik an.

„Zu dem erstaunlichen Glück, das Metastasio in ganz Europa und besonders an den Höfen gemacht, hat es beigetragen, dass er ein Hofdichter war, nicht blos vermöge seines Amtes, sondern durch die Manier, worin er dichtete, grade wie die Trauerspieldichter aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten. Glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe; prosaische Gesinnungen und Gedanken, mit einer gewählten poetischen Sprache ausgestattet, eine höfliche Schonung in allem, in der Behandlung der Leidenschaften wie des Unglücks und der Verbrechen, Beobachtung der Schicklichkeit und scheinbare Sittsamkeit, denn die Wollust wird in diesen Schauspielen nur eingeathmet, aber nicht genannt, und es ist immer nur vom Herzen die Rede: alle diese Eigenschaften mussten diese tragischen Miniaturen der feinern Welt empfehlen. Der Pomp edelmüthiger Gesinnungen ist nicht gespart; daneben sind aber frevelhafte Streiche in ziemlich leichtsinnigen Verknüpfungen angebracht. Es ist nichts Seltenes, dass eine beleidigte Geliebte ihren verschmähten Liebhaber abschickt, um den Treulosen hinterrücks zu erstechen. Fast in allen Stücken geht ein tückischer Bösewicht herum, der Verräthereien spielt, für den aber schon irgend eine königliche Grossmuth, die am Ende alles ausgleicht, im voraus bestellt ist. Diese Leichtigkeit, womit niedrige Falschheit zu Gnaden angenommen wird, als wäre es nur eine liebenswürdige Schwäche, wäre recht sehr anstössig zu nennen, wenn es überhaupt mit der Spiegelfechterei tragischer Ereignisse rechter Ernst würde. Allein die Giftbecher werden immer zur gehörigen Zeit von den Lippen weggestossen; die Dolche entfallen den Händen oder werden ihnen entrungen, ehe sie den tödtlichen Streich vollführen, höchstens ritzen sie wie Nadeln; aus einem Kerker oder mitten unter den drohendsten Gefahren bietet ein unterirdischer Ausgang wiener Hofpoeten, vor Augen bringen kann und für das sich auch im Laufe unserer Darstellung noch Bestätigungen finden werden.

Fassen wir jetzt, was sich uns einzeln dargestellt, zusammen. Das Alterthum muss seine Berühmtheiten hergeben als Helden der Oper. Ihnen allen ohne Unterschied wird ein einziges Hauptmotiv untergeschoben, die Liebe. Diese Liebe ist schon nach dem Namenklang und Karakter der Helden eine offenbare Unwahrheit, und ebenso werden die Helden schon durch das ungehörige Hauptmotiv zu nichtigen Trugbildern. Man umhüllt sie mit Prunk, umgiebt sie mit Götterschaaren, deren Wahrheit und Nothwendigkeit gleich zweifelhaft sind. Im Gefühl der Unbefriedigung, die jenem Hauptmotiv und allem Auspatz anhaftet, verdoppelt man es, setzt zwei und mehr Liebesverhältnisse durchkreuzend nebeneinander, und geräth in ein Wirrsal von Interessen und Intriguen, von Listen und Pfiffen und Gewaltsamkeiten ohne Schranken und Ende. Nichts ist nun noch wahr und fest, nirgends kann der Antheil haften; er schaukelt hin und her, lässt sich willenlos und träumerisch eingewiegt von einem Punkte zum andern gleiten.

Das ist ein dolce far niente mit seinem Halbschlummer des Geistes und Gemüths, wie Banquiers nach fettem Mahle, Beamtete oder sonst angestrengte Tagwerkler nach dem Abschluss der Schreibstube genehm finden. Das ist Unterhaltung für den, den es unterhält, und hierüber hat Jeder selbst, sonst kein Andrer zu reden. Das ist das Spiegelbild eines Volkes, dem, wie damals und bis jetzt dem italischen, jedes tiefere Lebensinteresse abhanden gekommen. Ein Drama ist das nicht und giebt das nicht.

Und nenne man es ein Drama! was soll hier Musik? — Sie kann nichts gemein haben mit Listen und Schlichen, mit Verstel-

unerwartet das Mittel zur Flucht dar. Die Scheu vor dem Lächerlichen, dieses Gewissen aller Dichter, die für die schöne Welt schreiben, ist sehr sichtbar in der Vermeidung aller nicht schon hergebrachten Kühnheiten, in der Enthaltung vom Uebernatürlichen, weil solch ein Publikum selbst zu der bunten Schaubühne der Oper keinen Wunderglauben mitbringt."

lung und Verheimlichung: höchstens kann sie nebenhergehn und auf sie hindeuten. Ihre Kraft, ihr eigentlich Leben beruht durchaus auf Wahrhaftigkeit, auf lauterm, geradem, einfältigem Ausdrucke dessen, was im Gemüthe sich begiebt. Sie ist die Stimme der einfachen unverstellten Natur.

Was konnte sie hier? —

Der musikalische Ausbau.

Wenn also von einem wahren Drama bei der italischen Oper, seit das Ideal der griechischen Tragödie dahingeschwunden war, nicht mehr ernstlich die Rede sein konnte: was blieb übrig? — Die Musik. Die Musik sollte diesen leeren Masken als ein zauberhafter Lebensstrom eingegossen werden und die todten Hülsen beseelen. Das war die Aufgabe, die sich den Komponisten stellte.

Allein, so gewiss der Tonkunst belebende, ja, wie sich viel später zeigen sollte, begeistende Kraft inwohnt, ihre, wie jede Wirkung ist an Bedingungen geknüpft. Wenn sie nicht frei und sich selbstüberlassen ist, wie in den Instrumentalwerken, wenn sie gar sich als Idiom leiblich erscheinender und handelnder Personen hergiebt: so folgt sie dem Gesetze, das in der Natur, im Karakter dieser Personen und ihrer Handlung liegt. Sie hat dann die Bestimmung, im Sinne der Personen zu reden, den Willen des Dichters als ihr Gesetz zu erfüllen.

Leider haben wir aber die Hohlheit und Unwahrheit dieser Personen und Zustände hinlänglich erkannt und werden noch Bestätigungen der ersten Auffassung zur Genüge finden. Wahrheit und Karakter fand der Komponist nicht in diesen herbeigelogenen Masken; mit diesen Cäsaren und Katonen konnte seine Kunst sich nicht befassen, so wenig er selber sie begreifen, oder an sie glauben konnte.

Hier kam dem Italiener das leichte Naturell zu Hülfe. Der Karakter, die Handlung, die der Dichter selbst ohne Glauben und Ernst geliefert, sie wurden für ihn harmloser Maskenscherz; darunter, erst hinter der vorgehaltenen, jeden Augenblick sich verschiebenden Larve pulsirte das wahre, warme, weiche Leben mit seinen ewig sich erneuenden Reizen, wie der Südländer es aus den Mutterhänden der gütigen Natur empfangen hat und liebt. Stimme dieses Lebens zu sein, das versteht die Musik und verstand sie schon damals in Italien; bisweilen spielte sie sogar, ein geniales Kind, die ernstlich gemeinten Leidenschaften der Erwachsenen nach, und täuschte zuerst sich selber, dann mit glühenden Wangen und dem blitzenden Schwarzauge die leicht berauschten Hörer.

Die Musik wurde die Stimme dieser nur durch sie beseelten Masken, der Gesang wurde die Seele der Oper. Folglich wurden die Sänger die Träger der Oper, folglich war es die erste Pflicht der Komponisten, für diese auf das Beste zu sorgen. Die Herrschaft war vom Dichter auf den Sänger übergegangen, der Komponist, der an jenem weder volle Befriedigung noch genugsamen Anhalt fand, musste sich dem Sänger zuwenden, dessen Subjektivität nun den Thron einnahm, der der Idee und den Karakteren der Dichtung gebührt hätte. Das Alles konnte gar nicht anders sein. Es spricht sich darin nicht eine Schuld oder Mangelhaftigkeit der Komponisten, oder Dichter, oder Sänger aus. Alle lebten und wirkten im Sinn' ihrer Nation, die auch geworden war, was Natur und Geschichte dermalen aus ihr gemacht hatte. Kein Künstler kann sich der Weise seines Volks entziehn, wenn er nicht (wie später Spontini) von dem Volke selbst scheidet; und auch da wird sich Naturell und Vaterland nicht verleugnen.

Nun findet die Subjektivität, das alleinige Gelten oder Vorwalten der Persönlichkeit, den gemässen Ausdruck in der Melodie, genauer gesagt, in einer alleinherrschenden Melodie. Sobald eine Melodie gegen die andere oder mehrere gegeneinander auftreten, geben sie die Vorstellung von zwei oder mehr verschiednen Subjektivitäten, das heisst Personen*), die sich mehr oder weniger von einander unterscheiden, einander als Gegensätze dienen, sich karakterisiren und in Handlung treten. Offenbar legt sich hiermit ein grösserer geistiger Reichthum aus, aber eben so gewiss lag den Italienern, wie wir oben gezeigt zu haben meinen, das Erstere, die Befriedigung an der Subjektivität, an der einen und alleinherrschenden Melodie näher.

Dies hat sogleich seinen Einfluss auf die ganze Richtung der Opernmusik gehabt. Für diese allein herrschende Melodie musste durchaus die günstigste Stimme erkoren werden; die günstigste aber ist die Oberstimme, zu allererst der Diskant, als oberste von allen. Der Tenor war neben ihm nicht zu umgehen, stand aber weit zurück; selten oder nie (soweit wir mit den Opern uns bekannt gemacht) ward er für die Hauptrolle benutzt. Der Alt oder Contralto (tiefe Altstimme) kam häufig zur Verwendung; er konnte noch, wo der Diskant nicht mitwirkte, Oberstimme sein; der Bass dagegen kam äusserst selten in den Solopartien zur Anwendung, fehlte sogar oft in den Chören. Anders verhielt es sich mit der komischen Oper. Allein mit ihr haben wir es, wie schon gesagt, bei der Hinführung auf Glucks ernste Opern für jetzt nicht zu thun; nur ein einziger Hinweis wird später gestattet sein.

Hiermit war zunächst die Herrschaft der Sängerinnen entschieden. Von ihrer Leistung hing das Schicksal der Oper ab, also musste jedes Theater die vorzüglichsten zu erlangen suchen und die Komponisten vor Allem dahin trachten, für die Persönlichkeit der Sängerinnen, für die besondere Art und Kunst einer jeden, dass all' ihre Vorzüge und Vortheile auf das Beste hervorträten, zu sorgen. Sie wurden die Leibschneider für Stimme und Manier der Sängerin. Die Herrschaft war vom Dichter hinabgeglitten zu dem Musiker, ihm nahm die Sängerin das Scepter aus der Hand, und wusste ihm nicht einmal sonderlich Dank; denn Alles begab sich in natürlicher Folgerichtigkeit. Wenn einmal die Subjektivität, das Reinpersönliche herrscht, so findet es seinen Sitz da, wo die Person selbst leiblich und handelnd und anlautend uns gegenübersteht. Die Sängerin war die Oper.

---

*) Die Kunstsprache bezeichnet bekanntlich Ersteres als Homophonie, Letzteres als Polyphonie.

Doch nicht ganz. Neben die Sängerinnen traten als Mitherrscher die Kastraten.

Uns ist der Anblick dieser schmählig Verstümmelten fremd geworden, deren sich zuerst die päpstliche Kirche für ihren Gesang („zur Ehre Gottes" sagt Papst Klemens VIII. in dem darüber erlassenen Breve) bediente, dann auch die Oper. Nicht Mann, nicht Weib, nicht Knabe, der naturgemässen Entwicklung zur Mannesreife nach Körper und Geist beraubt, betraten diese Wesen die Bühne. Was ein Mann sei, was der Hochsinn, die Liebe des Mannes, war ihnen unerfahren geblieben. Der Gestalt nach Mann (wenn man die Fett- und Speckgeschwulst Vieler, die krankhafte Abmagerung Anderer in den Kauf nehmen will) waren sie der Stimme nach Weiber oder Knaben, oder schienen es; denn durch die Verstümmelung, im Knabenalter vorgenommen, ward das Stimmorgan auf der Stufe jenes Alters festgehalten, gab eine Diskant- oder Altstimme aus. Daneben erwuchs die Brust zu der Ausdehnung und dem Schallvermögen des Mannes; wohl begreiflich ist, dass ihre Stimme der weiblichen an Kraft und Ausdauer noch überlegen war und von solchen, denen sinnlicher Eindruck am fasslichsten und liebsten, vorgezogen wurde.

Diese Wesen traten in der Oper als Liebhaber und Helden auf. Aetius in Händels Oper war Kastrat, Nero in dessen Oper Agrippina, Cäsar in Vinci's Catone, Artaxerxes in dessen Oper gleichen Namens, Jason in Giu. Scarlatti's Jssipile sangen Diskant, Rinald in Traetta's Armida dessgleichen; in der Iphigenie in Tauris von Traetta sang Orest Alt (bis zum zweigestrichenen f hinauf, Pylades Diskant, in der Iphigenie von Majo sang Pylades Alt und Orest Diskant; alle waren Kastraten. Wie weit liesse sich das Register noch fortführen!

Wir wollen gegen diese Lieblinge der italischen Oper keineswegs ungerecht sein. Nicht blos ihre Stimmbildung war schätzenswerth, oft bewundernswürdig, auch der musikalische Sinn, der sich oft so frühzeitig in der Jugend entfaltet, die kreatürliche Musik, war gewiss in ihnen oft mächtig; ist doch unsere Kunst einmal dieses wunderliche Schoosskind der Musen, das mit der gauklerischen Leichtigkeit und Flatterhaftigkeit des Luftgeistes Ariel (sie selber beseelt-tönende Luft) hier an den Gedanken rührt, dort im körperlichen Sinne sich genügt, kaum des Mittelpunkts, gewiss nicht der Gränzen seiner Herrschaft sicher bewusst. Diesen armen Entmannten hat das Messer den Keim der Mannheit, wahres Mannesbewusstsein und Mannesgefühl rauben können. Aber die Phantasie blieb unausgerottet und mag ihnen wohl Anschauungen vom Gefühl und den Leidenschaften des Mannes vor die Seele gespielt haben, wie geniale Frauen ebenfalls Bilder vom Mann in ihren Dichtungen und Schilderungen aufstellen, die viel Anziehendes und Treffendes enthalten, wenn auch nicht den wahren und ganzen Mann. Durch ihre Phantasie fühlten die Kastraten und sahen gleichsam in einer Art von Luftspiegelung, was sie in Wirklichkeit nicht oder unreif besassen. So ward in einer Oper Farinelli, der berühmteste Kastrat, als unglücklicher Held in Ketten vor den Kastraten Senesino geführt, der einen wüthenden Tyrannen und seinen Feind darzustellen hatte: Farinelli hat, so will es das Drama, von jenem das Todesurtheil zu erwarten. Aber gleich bei der ersten Arie erweicht er das harte Herz des aufgebrachten Wütherichs so sehr, dass Senesino seine Rolle vergisst und ihm, vom Throne herab, mit Thränen in die Arme stürzt.

Derselbe Gewährsmann (Burney) der uns diesen Zug tiefen Hingenommenseins von herangereifter Auffassung berichtet, bietet auch einen andern, in dem die kinderhafte Eitelkeit der Klasse sich zeichnet: theuer genug hatten die Armen das Vorrecht bezahlt, sich der Eitelkeit und schlimmern Eigenschaften geschändeter Knabenentwickelung hinzugeben. Burney erzählt von Rom, aus dem Jahr 1722.

„Hier fand, so lange die damalige Oper im Gange war, alle

Abend ein Wettstreit statt zwischen Farinelli und einem berühmten Trompeter, der ihm eine Arie mit seinem Instrument begleitete. Dieser Streit schien Anfangs freundschaftlich oder blos scherzhaft, bis die Zuschauer anfingen, Theil daran zu nehmen und sich auf die eine oder die andere Seite zu schlagen. Nachdem sie verschiedene Male Töne ausgehalten hatten, wobei jeder die Kraft seiner Lunge zeigte und es dem andern an Stärke hervorzuthun suchte, dauerten beide zusammen einen aushaltenden Ton, und dann einen Doppeltriller in der Terz, welchen sie so lange fortschlugen, während die Zuhörer ängstlich auf den Ausgang warteten, dass beide erschöpft zu sein schienen. Der Trompeter der ganz athemlos geworden war, gab ihn in der That auf und dachte, dass sein Nebenbuhler eben so erschöpft und der Sieg unentschieden sei, als Farinelli mit lächelnder Miene, um ihm zu zeigen, dass er bisher nur mit ihm gescherzt, auf einmal in eben dem Athemzuge mit neuer Stärke ausbrach und nicht nur den Ton schwellend anhielt und trillerte, sondern auch sich in die schnellsten und schwersten Läufe einliess, bis ihn zuletzt das Jauchzen der Zuschauer zum Stillschweigen brachte." Kaum könnte man einen Vorgang erfinden, der so schlagend das ganze, aus Sinnlichkeit und Eitelkeit zusammengebraute Wesen bezeichnete. Und das war nicht die Art eines oder aller Kastraten, nicht blos die mit Gold und Edelsteinen übersätteten, eben so hochmüthigen als verbuhlten Sängerinnen nahmen daran Theil. Die ganze „Gesellschaft" der Fürstenhöfe, Vornehmen und Reichen (das übrige, das eigentliche Volk blieb ausser Rechnung, hatte sich aber gleichfalls gern und gleichgesinnt angeschlossen) die ganze Gesellschaft hatte daran ihre höchste Befriedigung. Der Lohn zeigt es: Caffarelli, der Kastrat, hinterliess ein Vermögen von 12000 Dukaten jährlicher Einkünfte; Farinelli war der einflussreiche Günstling und Minister am Bourbonenhofe in Madrid. Diese Kastraten und Sängerinnen waren Gebieter der Komponisten, hatten Macht und Einfluss genug bei dem englischen Adel, unsern grossen Händel, der ihnen nicht genugsam willfahrte, zweimal mit seinen Operunternehmungen zu Grunde zu richten. Außer die-

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

weiblichen Sopranstimmen (Hypsipile, Rhodope, Eurynome) und dem Helden Jason, einem Mezzo-Sopran singenden Kastraten.

Genug; es war also entschieden, dass die Oper um der Sänger willen da sei, dass nur an ihm der Antheil hafte. Hiernach bestimmte sich durchaus folgerecht die ganze Anlage der Musik.

Wir schreiben oder begehren eine Ouvertüre, die als musikalischer Prolog auf die Oper, der sie angehört, vorbereiten, in ihre Stimmung einführen, ihren Inhalt vorbedeuten soll. Dem Italiener jener Zeit lag in seiner Oper kein bestimmter Karakter, keine aufrichtig angestrebte Idee vor; Vergnüglichkeit, Unterhaltung — gleichviel womit — war ihm Aufgabe geworden. Daher gab er vor der Oper eine Symphonie. Sie hatte der Regel nach nicht die oben angedeutete Bestimmung unserer Ouvertüre, überhaupt keinen nähern Bezug auf die Oper, wonach doch bei uns selbst die geringern Komponisten nach Kräften streben. Dies spricht sich schon in der Form der Symphonie vollkommen deutlich aus. Dieselbe bestand regelmässig aus drei Sätzen, nach der Art der ältern kleinen Sonaten. Ein Allegrosatz, der wichtigste Theil des Ganzen, begann. Er hatte Sonatenform*), oder strebte doch nach ihr oder der Sonatinenform hin, wenngleich es gewöhnlich an festausgeprägten Gedanken gebrach, die man mit Sicherheit als Hauptsatz, Seitensatz u. s. w. hätte unterscheiden können. Auch die Ouvertüre besteht aus einem solchen in der Regel sonatenförmigen Satze, dem (nicht immer) eine Einleitung vorhergeht; aber diesem einen ununterbrochen abfliessenden instrumentalen Ergusse folgt unmittelbar die Oper, so dass also jener in diese hineinführt. Nicht so die Symphonie. Jenem ersten Instrumentalsatze folgt ein zweiter, gewöhnlich in langsamer Bewegung, und diesem ein dritter in lebhafter Bewegung; der zweite Satz hat meist Liedform, der dritte ebenfalls oder kurz gehaltene Rondo- oder unreif gebliebene Sonatenform; jeder der drei Sätze schliesst vollkommen für sich ab. Der erste Satz führt also nicht in die Oper, sondern zu einem zweiten und dieser zum dritten Instrumentalsatze, durch den das Ganze sich als selbständiges Instrumentalwerk abrundet und sogar seinen Gegensatz (um sich als vollständige künstlerische Schlussfolge [*] zu erweisen) in sich trägt: den langsamen Satz zwischen den beiden lebhaften. So war denn die Symphonie nichts als eine vorläufige Unterhaltung vor der Hauptunterhaltung. Man konnte denn doch nicht mit stummem Aufziehn des Vorhangs, oder nach ältester Weise mit einer Fanfare beginnen.

---

*) Wem diese Formen und ihre Bedeutung nicht bekannt sind, den müssen wir auf „Beethoven, Leben und Schaffen", oder die Kompositionslehre verweisen. Hier in äusserster Kürze nur so viel. Liedsatz heisst eine Komposition, die nur Einen wesentlichen Gedanken enthält; Rondo eine, in der ein Liedsatz als Hauptsatz mit andern Sätzen (Seitensätzen) oder Gängen wechselt; Sonatenform eine Komposition, in der Haupt- und Seitensätze nicht blos einander ablösen, sondern auch in mannigfache Beziehung gesetzt werden. — Schon diese oberflächliche Beschreibung lässt den Nachdenkenden errathen, dass diese (wie alle) Kunstformen nicht willkürliche äusserliche Gebilde sind, sondern gehaltvolle und bedeutsame Weisen des künstlerischen Vorstellens; alle Kunstformen zusammengenommen sind die nothwendigen Formen des künstlerischen Gedankens.

Nun öffnete sich die Bühne. Wir wissen schon, dass sie vornehmlich den Sängern und Sängerinnen gehört, dass Handlung und Karaktere gar nicht ernstlich genommen werden, sondern blos den Vorwand geben, jene Herrschaften reichlichst und in annehmlichster Maskirung zur Geltung zu bringen. Ohnehin sind wir gewahr worden, wie unwahr und musikfremd der grösste Theil der Operngrundlage war. Die Komponisten konnten sich den unabänderlichen Verhältnissen nicht entziehen; ihr Verfahren war ihnen gemäss.

Im Ganzen genommen bestand daher die Oper vor Allem aus einer möglichst reichen Garnitur von Arien, zwanzig bis vierzig und mehr. Wir finden (wenn wir uns nicht verzählt haben) in Majo's Artaxerxes 29, in Scarlatti's Griselda 37, in Händels Alexander 31, in dessen Richard 26. Dürften wir Händels ältere Opern zuzählen, die er 1706 für Hamburg, aber unter dem Einflusse des italischen Vorbildes geschrieben und aufgeführt, so würde Almira (Text nach dem Italienischen von Feusting) mit 44 deutschen Gesängen*) und 15 italienischen Arien, Nero (ebenfalls von Feusting) mit 75 Arien auftreten.

---

[*] Wie der logische, so wird der künstlerische Gedanke erst durch Zusammenstellung mit dem Gedanken des Gegentheils fest und deutlich

Den Arien schlossen sich, aber in sehr geringer Zahl, Duette, noch weit spärlicher Terzette, Quartette und, meist sehr kurz und bedeutungslos, Chorsätze an, die besonders zur Besiegelung des letzten Akts dienten und oft nur vom gesammten Solopersonal gebildet oder durch dasselbe verstärkt zu sein scheinen, da sich in vielen Partituren die Ueberschrift Coro und vor den Chorstimmen die Namen der singenden Personen finden. Meist genügt ein Terzett oder Quartett, oft schon ein Duett oder eine breitausgeführte Arie zum Aktschlusse; das Operfinale hatte seine Entwickelung noch zu erwarten.

Diese sehr vielen Arien und sehr wenigen Ensemble's (wenn wir auch da und dort einen Marsch oder eine Jagdmusik u. s. w. zurechnen) waren untereinander durch ein unendlich langes, ewig gleichbleibendes Recitativo secco**) verknüpft, das sich nur äusserst selten — und selten bedeutungsvoll zu einem accompagnato erhob. Ein solches trockues Rezitativ sollte gar nichts anderes vorstellen, als die platte prosaische Rede des gemeinen Lebens; selbst wenn es leidenschaftliche oder sonst bedeutende Worte auszusprechen hatte, erhob es sich selten über die ihm gezogene Linie. Und man darf sich die Last dieses Secco nicht gering vorstellen. Vinci's Cato (wir greifen ihn als Beispiel heraus) beginnt mit einem solchen Rezitativ von 68 Zeilen; es folgen drei Arien, natürlich wieder mit secco verbunden. Die vierte Scene (die gleich darauf folgende) bringt wieder 76 Zeilen, und nach 9 Zeilen begleiteten Rezitativs noch 16 Zeilen secco. Der zweite Akt beginnt wieder mit 90, bringt nicht lange darauf 96 Zeilen secco, — wir mögen nicht weiter nachzählen.

---

*) In diesen Hamburger Opern (Dr. Lindner hat schätzenswerthe Beiträge zu ihrer Geschichte gegeben), kamen verschiedene Idiome, italienisch, französisch, hochdeutsch und plattdeutsch, neben einander in demselben Werke, zur Anwendung.

**) Das Secco ward blos akkordisch, durch den Quartett-Bass und den Cembalisten am Flügel begleitet. Im accompagnato, das in den Partituren oft blos durch VVni (Violini) angedeutet wird, hatte das Orchester (meist nur das Quartett) die Harmonie, auch zwischen dem Vortrage des Sängers Zwischensätze vorzutragen, die allerdings die Bedeutsamkeit des Rezitatives erhöhen konnten.

So waren also die Arien die eigentlichen Lebenspulse der Oper, alles Uebrige hatte nur höchst untergeordnetes Interesse, das Rezitativ aber war nichts als ein nothwendiges Uebel, eine Bürde; und von den Arien genossen natürlich die der ersten Sänger und Sängerinnen den entschiedensten Vorzug vor denen untergeordneter Exekutanten; denn das ganze Interesse an der Oper war ja auf die Herrlichkeit der Singenden gestellt. Daher konnte Niemand im Grunde sich wundern, dass das Publikum den Weg mitging, den die Oper selbst genommen. In den Logen, im Parterre wurde geplaudert und gescherzt, getrunken und genascht, oder die seidenen Vorhänge der Logen rauschten zusammen und es wurde dahinter ein feines Zwischenmahl genommen, gespielt, geliebt, — wer kann auch drei Stunden und drei Akte lang aufpassen? Nun aber kam die Zeit für eine Hauptperson, für eine Lieblingsarie; die Vorhänge rauschten auseinander, Alles wurde still, aufmerksam, der Enthusiasmus brauste fanatisch in südlicher Glut auf — und das vorige Spiel begann wieder. Die Schilderung rührt nicht von uns her, sondern von einem Enthusiasten für die damalige italienische Oper, von Heinse, der bei aller Unzuverlässigkeit und Dilettantenhaftigkeit Geist und Kunstsinn, besonders Musiksinn genug besessen hat, um noch gehört zu werden.

Was sollte aber die Arie? Sie sollte die Kunst des Sängers hervortreten lassen, also seine Virtuosität vor Allem, dann seine Macht über das Gemüth. Die letztere Eigenschaft kam ungleich seltener, gewissermassen nur ausnahmsweise zur Anwendung; dazu waren hauptsächlich ausser dem begleitenden Rezitativ die einfachern, mehr liedmässigen Arien (Cavata oder Kavatine genannt) bestimmt. Der Zahl und Bedeutung nach weit überlegen waren die solennen Arien, die Glanzpunkte der Rollen und Akte.

Nun ist es eine alte, schon von Shakespeare bestätigte Erfahrung: wenn der idealitätfremde Philister sich auf das Glatteis der Kunst begiebt, so widerfährt ihm irgend etwas. Die ganze Oper Italiens hatte sich auf Unterhaltung, auf kostbare Unterhaltung zugespitzt, und die Spitze war eben die solenne Arie. An sie gerade musste sich die langweiligste Einförmigkeit hängen. Alle diese Arien, mit sehr seltenen Ausnahmen, haben ein' und dieselbe Form, und zwar eine Form, die schon in sich selber einförmig und lastend ist, geschweige bei unerschöpflicher Wiederkehr. Dieses Wort ist nicht als rednerischer Ausdruck zu nehmen; im ersten Akt von Vinci's Artaxerxes kommt jene Form in 11, von Scarlatti's Griselda in 15, von G. Scarlatti's Hypsipile in 6, von Hasse's Semiramis in 8 Arien hintereinander zur Anwendung. Es würde leicht sein, die Reihe dieser Beispiele zu verlängern; nur Francesco di Majo zeigt sich freier, und später Piccini.

Man vergleiche damit die Mannigfaltigkeit der Formen unserer Arien, von Gluck und vollends Mozart: welch' ein Uebergewicht schon an äusserlichem Wechsel der Gestalten! Dieser Formreichthum entspross dem Reichthum karakteristischer Aufgaben, die sich dem Komponisten aus treuem Festhalten an einem wahren Drama ergeben. Der Wechsel der Formen entspricht dem des Inhalts.

Aber eben so folgerichtig ergab sich jene eine Form aus der Bestimmung der solennen Arie.

Der entscheidende Augenblick, das Vortreten des Gesangvirtuosen, war gekommen, der Held oder die Heldin musste bedeutungsvoll und glänzend eingeführt werden. Dazu diente ein breites, stattliches Ritornell (Instrumentaleinleitung), das auf die Erscheinung aufmerksam machte und zugleich in den Inhalt des ersten Gesangsatzes einführte. Dieser erste Satz musste eben so breit und stattlich das musikalische Thema der Arie feststellen und in eine ausführliche Passage führen, ganz entsprechend dem Aus- oder Uebergang vom Hauptsatz zu dem folgenden Seitensatz in der Sonatenform, und ganz folgerichtig; wenn man nicht mehr bei dem Satze bleiben will, so geht man, bildet man (nach der Kunstsprache) den Gang.

Dieser hatte natürlich sein Dasein, als Passage oder Koloratur, in der Kehle der Sängerin, und gab der Fertigkeit derselben Gelegenheit zu glänzen. Nun musste das Thema in Erinnerung gebracht werden. Nach einem Ganz- oder Halbschluss auf der Dominante des Hapttons, der mit einem kürzern, meist dem Ritornell entlehnten Instrumentalnachspiele befestigt wurde, setzte der Hauptsatz wieder ein, nahm jedoch andere Wendungen, zog eine zweite Passage (gewöhnlich in ruhigerer, mehr auf die Darlegung des Stimmreizes bedachter Bewegung) nach sich und wandte sich endlich auf die Dominante zum Schluss im Hapttone; auch dieser Schluss (Ganzschluss) wurde mit ausführlichem Instrumentennachspiel (wieder aus dem Ritornell) befestigt, nachdem die Dominante zu einer Fermate oder Kadenz, das heisst zu einer dritten Passage der Sängerin Gelegenheit geboten.

Dieser erste Theil der Komposition, den wir nach unserer Weise als Hauptsatz bezeichnen müssen, war nun, wie sehr man auch von ihm erbaut sein mochte, erschöpft; nicht aber die Sing- und Hörlust. In der That fehlte jener Auslassung der Gegensatz. Daher folgte dem Hauptsatz' ein neuer Satz, meist von eignem Inhalte, öfter auch dem Hauptsatze verwandt, bald in derselben, bald in neuer und zwar gern kürzerer und lebhafterer Taktart, in verwandter Tonart, — etwa Moll nach Dur derselben Tonika, oder in der Parallele. Dieser Satz musste der Ausführlichkeit des Hauptsatzes gegenüber kurz gehalten werden und zum Hauptsatz' als der Hauptsache zurückführen; die vollständige Wiederholung des letztern schloss das Ganze cyklisch und zu vollster Befriedigung ab. Nennen wir den neuen Satz nach seiner Stellung Mittelsatz, so lässt sich der ganze Bau den Hauptstücken nach so

HS — MS — DC*)

schematisiren und bringt uns die zweite oder erste Rondoform**) zu Gesicht, ein in sich abgeschlossenes Ganze, gleich der Symphonie, nur bedeutsamer durch den kostbarern Inhalt.

*) DC bedeutet Da capo des Hauptsatzes.

**) Allerdings bleibt in frühern Kompositionen die Bestimmung der Form

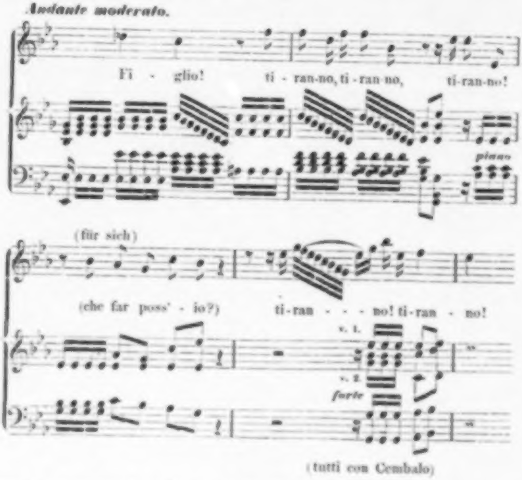
Wie würde, — fragen wir jetzt, — mit der grossen Reihe solcher Abgeschlossenheiten der lebendige Gang eines wirklichen Drama's verträglich sein, wenn wir überhaupt noch an denselben denken dürften? — Und, das lässt sich schon hier erkennen, wie schwer, wie fast unmöglich musste es den Komponisten fallen, unter dem Joche dieser Einförmigkeit Originalität zu entfalten! Nicht das ist zu verwundern, dass sie meist so gar einfarbig, bis zur Unterscheidungslosigkeit, einhertreten, sondern dass sich trotz aller Schranken und Fesseln Persönlichkeit und Talent doch noch häufig und erfreulich genug Luft machen. Wir werden davon Beispiele geben. Für jetzt haben wir die Arie näher zu betrachten.

Die zuerst hervortretende Partie derselben ist die Passage, die der Stimmfertigkeit des Singenden und dem rauschenden Bewunderungssturm der Zuhörer den Hauptanlass geben soll. Beide kommen zu ihrem Rechte, der Bravoursänger wird zufriedengestellt. An sich selber aber, aus rein künstlerischem Gesichtspunkte, kann der Passage nur in seltenen Ausnahmefällen tiefere Bedeutung zuerkannt werden. Das Wort, der bestimmte Gedanke, fällt bei ihr (S. 38) weg, wenn sie nicht gar im Widerspruche zu ihm steht; sie ist nichts als kreatürlicher Ausbruch der sich selbst überlassenen Aufregung oder der im Unbestimmten schwebenden, in Lebenslust sich wiegenden Seele. Dies kann wahre Tonpoesie sein, so gut wie leicht hingewehte Glanzwölkchen auf dem Bilde des Landschafters oder die dunkeln Locken, die das Antlitz des Zürnenden umrollen, Poesie für das Auge sind.

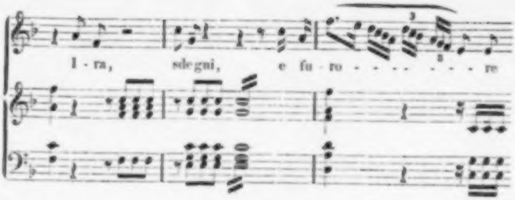
---

oft zweifelhaft, weil die Bildung der Sätze sich noch nicht scharf genug vollzieht; es fehlt der noch unentwickelten Zeit die formale Durchbildung im Ganzen gerade eben so, wie dem einzelnen noch nicht vollständig entwickelten Kunstjünger späterer Zeit. Uebrigens ist die Erfindung der obigen Form von Einigen etwas wunderlich dem Hasse zugeschrieben worden, während wir die Form bei Händel und A. Scarlatti finden. Fink (von der Oper) schreibt sie dem letztern zu, der sie zuerst in seiner Oper Theodora, 1693 angewendet habe, während Kiesewetter (Gesch. S. 93) ihr schon vor Scarlatti begegnet sein will. Sie musste sich gestalten, sobald man über die Gränze des Liedsatzes hinausging. Dies geschah wohl Schritt für Schritt.

Geben wir gleich zwei Beispiele. Wenn in Scarlatti's Griselda die Gequälte in der Aufregung zwischen Otto's Andrängen (S. 51) und dem angedrohten Verluste des Sohnes sich von Einem zum Andern wendet, — eine Arie voll Pathos und grosssinnig gefasst, wenngleich natürlich die vaterländische Art nicht verleugnend, — und nicht weiss, was sie thun könne, ihr der bestimmte Gedanke fehlt, so beunruhigt sich erst das Orchester, bis dann, nach der Frage, was kann ich thun? die Mutter, mit einem letzten Blick auf den Knaben, sich gegen Otto wendet:

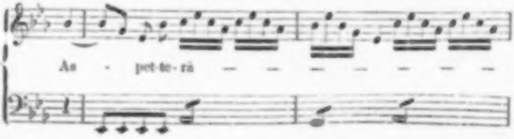

Andante moderato.
Fi - glio! ti - ran-no, ti - ran-no, ti-ran-no!
piano
(für sich)
(che far poss' - io?) ti-ran - - - no! ti-ran - no!
v. 1.
v. 2.
forte
(tutti con Cembalo)

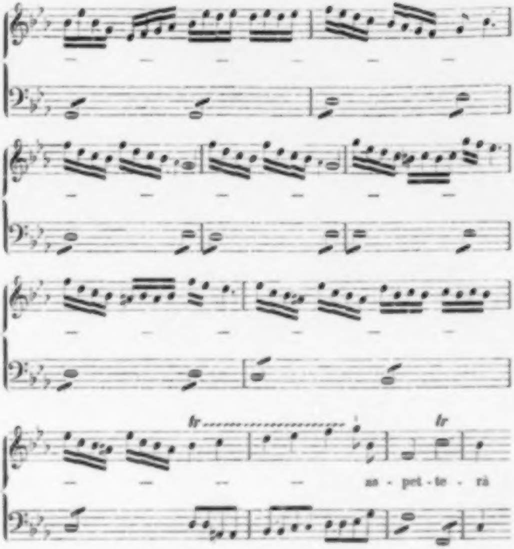
und einer verwundeten Löwin gleich ihre Stimme dahinrollt. Gleicher Wendung begegnen wir in Händels Theseus:



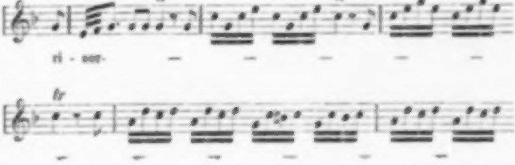
die, wie jene, von mächtiger Stimme ausgeführt und von Blick und Spiel der Sängerin unterstützt, gewiss hinreissend wirken musste. Solche besondere Fälle konnten nur selten eintreten; sie treten aus der Sphäre blosser Koloratur für die Stimme in die höhere karaktervollen Ausdrucks.

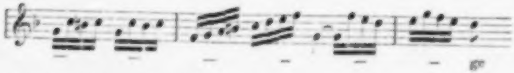
Die eigentliche Koloratur ist nur Stimmbewegung rein-musikalischen Gehalts, Wirkung auf das Ohr ohne Anspruch auf Theilnahme des Gemüths, als in so fern die vernommenen Töne einer Menschenstimme gehören und alles Menschliche Sympathie weckt. Ja, der musikalische Gehalt muss nothwendig gering sein, weil die stimmgünstigen Motive selbst sehr beschränkt sind: der Laufer durch die Tonleiter oder einen Theil derselben, die Steigung oder Senkung in Akkordtönen (und zwar auch nur in wenigen Akkorden) Triller und Trillerkette — das sind die günstigsten, eigentlich allein günstigen Grundlagen; der chromatische Tonlauf (ein Liebling neuerer Sängerinnen, nicht der ältern) ist in seiner Kleinlichkeit der Stimme nicht günstig; bunte Mischung der Motive eben so wenig. Betrachten wir einen Bravoursatz, den Richard Broschi 1735 für seinen Bruder, den Kastraten Farinelli gegeben:



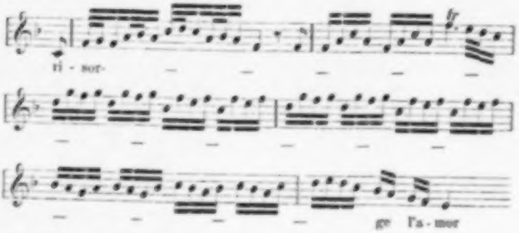

tr
tr
as - pet - te - rà

fügen wir, damit der untergeordnete Rang des Tonsetzers nicht als Entschuldigung diene, aus Händels Admet (Arie der Alceste, Akt 2) diese Passage:

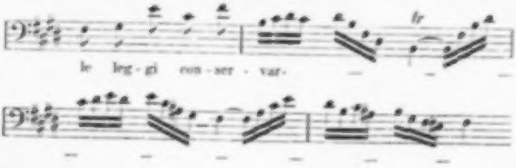

tr
tr
ri - cor-
tr



und diese (eben daher) ein Paar Takte weiterhin:



(der Text heisst: Jo son qual fenice risorta dal foco, e in me poco a poco risorge l'amor, die flatternde Klangfigur der Singstimme mag das Wiedererwachen der Liebe, oder die Freude bezeichnen, phönixgleich der Flamme — der Pein der Furien — enthoben zu sein) und zuletzt aus Galuppi's Berenice eine kürzere Passage für den Römer Flavius (eine von den seltenen Bassrollen) zu:



die den Ausgang einer Rede des Flavius an den Kaiser bildet; der zusammenhängende Text sagt: erinnere Dich, wer Du bist, wem Du Treue geschworen und dass Du die Gesetze aufrecht erhalten musst. Jedes Beispiel ist bezeichnend.

Zum vollen Anblicke geben wir*) aus Francesco Majo's Artaxerxes (im Jahre 1762 geschrieben) eine vollständige Bravourarie, die zweite Arie des ersten Aktes, der Rolle des Arbaces zugehörig, aus einer ganzen Opernreihe als eine der gehaltvollsten auserwählt. Man wird eine gewisse Grossheit im Ganzen und manchen den Sinn des Textes treffenden Zug im Einzelnen nicht verkennen, Vorzüge, die keineswegs der Mehrzahl dieser grossen Arien eigen sind; ja man mag der Komposition, trotz aller Weitläufigkeiten und Wiederholungen, als einem gehaltvollen und abgerundeten Ganzen Antheil schenken. Dass aber dieselbe Form in derselben Ausführlichkeit und isolirenden Abschliessung in allen Opern aller Komponisten jener Zeit, und in jeder Oper so häufig wiederkehrt, das ist es, worauf unser Urtheil über den Zustand im Ganzen sich gründet.

---

*) Beilage No. 5.

Noch eine scheinbar sehr äusserliche, in der That aber erwägenswerthe Bemerkung muss hier ausgesprochen werden. Die ganze Bravourarie (No. 5 der Beilagen) hat im Ritornell 21, im Hauptsatze 87, im Mittelsatze 20, im Dacapo wieder 87, im Ganzen also 215 Takte im Vierviertelmaasse, das Tempo darf wohl als Allegro moderato bestimmt werden. Diese Ausdehnung ist keineswegs Ausnahme, sondern die gewöhnliche; in Hasse's 1747 aufgeführter Semiramis hat z. B. die vierte Arie (des Mirtäus, — die drei vorhergehenden und vier nachfolgenden Arien haben dieselbe Form) im Ritornell 22, im Hauptsatze 85, im Mittelsatze 26, im Dacapo wieder 85, im Ganzen also 218 Takte, wieder im Viervierteltakte; das vorgeschriebene Maas ist Andante. — Wie will bei solcher Ausdehnung einzelner lyrischer Momente Fortschritt und Lebendigkeit der Handlung bestehn? und gar, wenn solche Aufhalte reihenweise, hier wieder achtmal, aufeinander folgen? Ueberall ist dem Drama der Bewegungsnerv durchschnitten.

Nur noch Weniges dürfen wir über den sonstigen Inhalt der Arien und der Opernmusik überhaupt zufügen.

„Edler leichter Gang der Melodie, Ebenmaass der Perioden, Klarheit, Reinheit passender, mannigfaltiger Harmonie, schöne Proportion des Ganzen", — das ist es, was vorlängst Heinse*) von der italischen Musik rühmt; er schliesst: „kurz, die Musik wird so viel als möglich selbst Natur.“

---

*) Hildegard von Hohenthal. Th. 2. S. 173.

Tiefer und mit wissenschaftlichem Geiste (während aus Heinse ein nicht einmal stets wahrhafter Enthusiasmus spricht) fasst Chrysander*) die gesammte Entwickelung der italischen Musik in Kirche und Oper, die glückliche Begabung und Ausstattung des Volks und seine grossen Verdienste in das Auge und sieht dieselben besonders in ihrem Gefühl für künstlerische Form, in ihrem angebornen Schönheitsinne begründet: „hell auf leuchtet in der italischen Tonkunst, was den Lebensgeist jeglicher Kunst bildet, die Schönheit.“

Es liegt uns hier nicht ob, die Aussprüche beider Männer eingehend zu prüfen, sondern blos, Inhalt und Standpunkt der italischen Oper, auf deren Schauplatz Gluck alsbald erscheinen wird, nach Vermögen darzustellen und dabei jede Trübung des Bildes, auch die lockende durch verklärenden Schimmer, der nicht zu der Natur der Sache gehört, fernzuhalten. Daher lehnen wir sowohl ab, nachzusehn, wie die Musik Natur geworden, — als uns auf den verführerischen, aber leider nicht näher bestimmbaren Gedanken der Schönheit einzulassen, über den schon Plato geurtheilt: Was schön sei, ist schwer zu sagen.

Soviel ist unter Künstlern wohl feststehend: die Kunst — der schaffende Künstler strebt nicht nach Allgemeinheiten und Unbestimmtheiten, sondern nach bestimmter, konkreter Gestaltung. Und wenn es gewisse Regionen in den Künsten giebt, deren Gebilde sich gedanklich nicht vollkommen feststellen lassen (das Spielleben in der Musik, die Arabeske, jenes „Mährchen“ von Goethe, oder der schwebende Gesang „schwindet ihr dunkelen Wölbungen droben“ in Faust) so ist doch jedenfalls das Drama zum festesten Gestalten hingewiesen; denn es stellt sichtbare, greifbare Personen auf und hat jede nach Karakter und Situation klar für sich selber, unterschieden von den andern darzustellen. Hiernach ist uns nicht das die Frage: ob die italische Opernmusik irgend einem Begriffe von Schönheit entspricht, oder sich — ein höchst zweideutiges Lob — der Natur nähert, sondern: ob sie wahrhaft dramatisch, thatsächlich ist, die handelnden Personen nach Karakter und Lage bestimmt hinstellt?

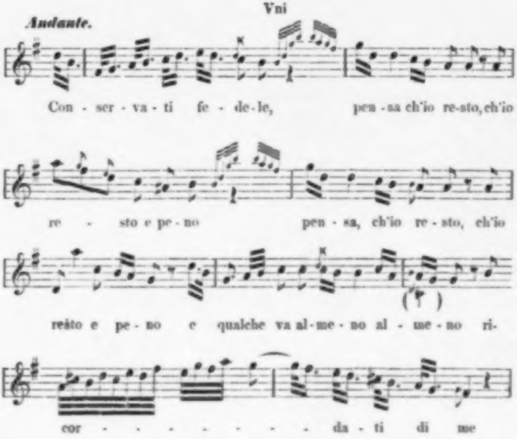
---

*) Biographie Händels, Theil 1 S. 159 u. f.

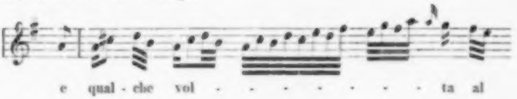
Aber ist das noch eine Frage, nachdem wir mit angesehen, wie die Oper von Grund aus sich von der Tendenz, ein Drama zu sein, abgewendet und der Vergänglichkeit der Sinne gewidmet hat? wie die Persönlichkeiten und Karaktere sich als Maskenscherz ergeben haben, als Vorwand, am buntgemischten, leichtfertigen Spiegelbilde des eigenen, nur vornehmer und phantastischer ausstaffirten Daseins sich zu ergötzen? Die Kunst ist kein Maskenspiel, das die gelangweilten Gesichter mit Flitterputz und halb verwischter Schminke zu Ehren bringen möchte; vor ihrem durchdringenden Hinblick' entschwindet die Maske des Alltags, der sogenannten Wirklichkeit, und das wahre Menschenantlitz, das Ideal tritt hervor. Die Musik der italischen Oper muss weiter bezeugen, welchen Standpunkt diese Oper eingenommen.

Welches ihr Inhalt in den solennen Arien gewesen, haben wir beobachtet. Betrachte man jene vor vielen andern ausgezeichnete Bravourarie Majo's (Beilage 5) so findet man neben den Koloraturstellen eine ganz annehmliche, bisweilen an bedeutsamen Ausdruck streifende Kantilene; nur dass die solenne Form Hauptsache bleibt.

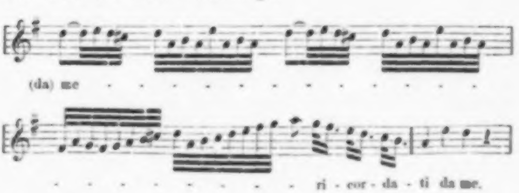
Gehen wir nun zu den andern Arien über, so zeigt sich sehr häufig derselbe Wechsel von Koloratur und — nennen wir es zum Unterschied' oberflächlich Wortgesang, nur dass hier der letztere vorwaltet und die Koloratur sich mehr als Schmuck anhängt. Gleich die, jener Bravourarie in Majo's Artaxerxes vorangehende Arie der Mandane giebt ein Beispiel. Nach einem Ritornell von 10 Takten setzt der Gesang so ein: —


Andante.
Vni
Con - ser - va - ti fe - de - le, pen - sa ch'io re-sto, ch'io
re - sto e pe - no pen - sa, ch'io re - sto, ch'io
resto e pe - no e qualche va al - me - no al - me - no ri-
cor - - - - - - - - da - ti di me

nur 4 Takte weiter folgt:


e qual - che vol - - - - - - - - - ta al

und abermals 5 Takt weiter folgt:


(da) me - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - ri - cor - da - ti da me.

und Gleiches könnten wir aus hundert Arien nachweisen; die süssen Kehlen können ihres Ergusses nicht genug finden, die träumerischen

Hörer schlürfen die Wellen des Genusses im Halbschlummer der Seele wollüstig ein und die Kenner taxiren mit wichtigem Ernst und Selbstgefühl einen Sänger und Laufer gegen den andern. Ganz besonders aber wissen sie zu schätzen, wenn die Sängerin zu den vorgeschriebenen Verschnörkelungen noch neue hinzuthut: der Musiker weiss, wie viel dazu gehört.

Demungeachtet hat Heinse recht, den leichten Gang der Melodie (edel ist sie selten, sie ist zu süsslich dazu) das Ebenmass der Perioden u. s. w., kurz alles das zu preisen, was man gewöhnlich unter dem allgemeinen Ausdrucke Schönheit versteht. Nichts störte jenen Komponisten den sanft harmonischen Wellenschlag der Seele, weder der ernste Anspruch der Handlung, noch die Strenge des Karakters, noch der Sturm der Leidenschaft. Denn das Alles war für sie nicht vorhanden, das Alles wollten sie nicht in ihrem süssen Lande, in diesem schönsten Traum Europa's, „wo sich — wir sprechen wieder mit den Worten eines Anhängers der italischen Musik*) — das gesammte Leben so leicht zu einer wohlgefälligen wenn auch oberflächlichen Harmonie abrundet, wo das Ernste eben so leicht ausgelassen heitere, als das Tändelnde feierlich ernste Züge borgt."

---

*) Chrysanders, a. a. O. Th. 1, S. 209.

Lichtpunkte im Nebel.

Nicht die Geschichte der italischen Oper zu schreiben, liegt uns für diesmal ob, sondern den Standpunkt zu erhellen, den diese Oper bis zu Gluck erreicht und den Gluck vorgefunden, als er den italischen Schauplatz betrat. Streben und Zustand dieser Oper im Allgemeinen und Ganzen zu schildern, war die Aufgabe des vorigen Abschnitts. Leicht hätten die Nachweise reichlicher gegeben, die Karakterzüge tiefer in die Einzelheiten hinein verfolgt werden können, z. B. in die Orchesterbehandlung, die im Allgemeinen eben so leicht abgefunden ward, als der gesangliche Theil, ja noch weit oberflächlicher, weil der Gesang unbedingt Hauptsache, die Begleitung durchaus untergeordnete Nebensache*) sein sollte und musste, — wie der Gesichtspunkt einmal genommen war. Allein es schien nicht nöthig.

Will man zuletzt noch von aussenher über die Sachlage vergewissert werden, so blicke man auf den Betrieb des Opernwesens.

Die Liebhaberei für die Oper lag so tief begründet im Zustande der Nation und ihres ganzen damaligen Lebens, dass die Thätigkeit dafür in das Ungemessene ging. In Venedig allein waren von 1637 bis 1700, also in 64 Jahren, auf sieben Theatern von 40 Komponisten 357 Opern aufgeführt worden, 1710 wurde Agrippina von Händel als 441ste Oper gegeben; in Bologna zählte man von 1601 bis 1700 doch wenigstens mehr als 70 Opern; Venedig, Bologna, Florenz, Turin, noch mehr Rom und Neapel waren Hauptsitze der Bewegung.

---

*) Paisiello's oft wiederholtes Bonmot, Mozart habe das Fussgestell auf die Bühne, die Bildsäule in das Orchester gestellt, bezeichnet ganz den italischen Standpunkt. Dass Gesang und Begleitung die beiderseits wesentlichen Bestandtheile eines höhern aus ihrer Zusammenschmelzung hervorgegangenen Kunstwerks sind, konnte Paisiello nicht begreifen.

Hiermit stand die Rührigkeit der einzelnen Komponisten, besonders der beliebtern, in Verhältniss. Von Alessandro Scarlatti zählt man 109 Opern, daneben gegen 400 Kantaten und eine Menge Kirchenmusik. Piccini hat es neben zahlreichen andern Werken auf 149, Galuppi wenigstens auf 70 Opern gebracht. Hasse, von den Italienern il caro Sassone genannt (er war ganz im italischen Wesen aufgegangen) wird von Burney um ein Verzeichniss seiner Werke gebeten. Er antwortet: er kenne sie selber nicht mehr alle; soviel wisse er, dass er alle Opern Metastasio's mit Ausnahme des Themistokles gesetzt, einige drei- auch viermal, die meisten zweimal; ausserdem manche Oper von Apostolo Zeno; dazu 14 oder 15 Oratorien, verschiedene Messen, Miserere's, Salveregina's, Kantaten, Serenaten, Intermezzo's und Duette für Gesang; seine Trio's, Quatuors und Konzerte für Instrumente seien so zahlreich, dass er sie nicht wiederkennen würde. Naumann (auch ein italienisirter Deutscher) gewährt uns einen Blick in die Opernwerkstatt. „Es ist aber," schreibt er am 12. Oktober 1773 aus Italien, „hier nicht anders zu thun, eine Oper muss in einem kleinen Monat gemacht, gelernt und aufgeführt sein."

Wie wäre bei so kaninchenhafter Fruchtbarkeit Vertiefung, bei solcher Ausbreitung einer im Wesentlichen stets auf eine einzige Tendenz hingewendeten Thätigkeit Originalität möglich gewesen? Alle strebten nach sanfter Kantilene, fürchteten jeden entschiedenen Zug als Härte, schmückten sich mit dem ewigen Schellengeläute der Koloratur; was Wunder, wenn der ehrliche sanfte Sachse selber zweifelt, alle seine Produkte wiederzuerkennen? Alles dies lag in der Natur der Sache und musste unabänderlich so bleiben. Noch 1803, nach der ersten Aufführung von Paisiello's Proserpina, in Paris, schreibt der hellsehende Reichardt: „Paisiello's Musik war durchaus so, wie es alle diejenigen, welche sein schönes Talent für angenehme, gefällige Melodie kennen, und dadurch nicht zum blinden Enthusiasmus für ihn verleitet werden, erwarten mussten. In mehrern sehr angenehmen, reizenden Sätzen war er wieder der liebliche Melodist, der er in seinen italienischen Opern ist; aber auch hier wie dort sangen alle Personen, Pluto und Jupiter wie Proserpina, in denselben angenehmen Melodien. Pluto und Proserpina sangen einmal sogar ein allerliebstes pikantes*) Duett, worin beide durchaus dieselben Melodien wechselten, die auch zu beider Gesang sogar von derselben Harmonie begleitet wurden."

Gleichwohl konnte, — das fodert Gerechtigkeit und unser Zweck, zu sagen, — ein so schönbegabtes Volk unmöglich so viel arbeiten, ohne trotz der beschränkenden Richtung Beweise seines Talents zu geben. Sobald sich neben der niedern Hinwendung auf Glanz und sinnliche Vergnügung der mehr seelische Moment der Stimmung emporhebt, ist der erste Schritt zur Theilnahme des Gemüths geschehen. Das macht sich, und zwar nicht eben selten, allerdings in der gleichsam jungfräulichen Scheu und Zurückhaltung, die dem weichen Südländer eigen und jener entnervten Zeit gemäss war. Dies ist es eigentlich, was manchem mehr mit Wohlgefallen, als mit unbedingter Hingebung an der Kunst Theilnehmenden als „weises oder ächt künstlerisches Maasshalten," oder als Schönheit erscheint (gleichsam als wenn Schönheit sich von Schonen ableitete, — Aeschylus und Shakespeare, Bach und Gluck haben sich nicht binden lassen) und vielfache Missverständnisse verursacht hat. Zum Glück haben die Italiener selber weiter gestrebt, wenn ihnen auch im bisherigen Zustande nicht die Kraft und Aufrichtigkeit der Deutschen zur Vollendung verhalf.

Um wenigstens ein paar Fingerzeige nach den Höhen ihrer dramatischen Komposition zu geben, führen wir zuerst zu Pergolese's serva Padrona, einem Intermezzo, das (seltsam genug für unsre Anschauung) 1752 in Paris in den Zwischenakten einer Tragödie (Oper) von Lully zur Aufführung kam, weil man den italienischen Buffo-Komödianten noch kein selbständiges Auftreten gestattete.

---

*) Der angenehme Pluto! die allerliebste Proserpina! das pikante Ehepaar!

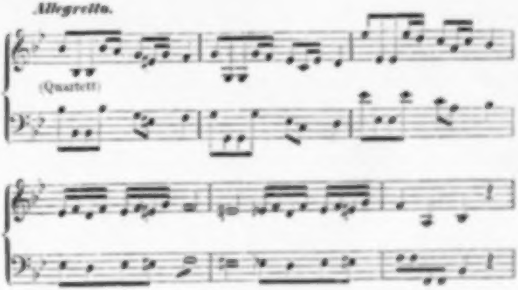
Ein Alter, Uberto, hat die liebe Noth mit seiner jungen hübschen Magd Serpina die ihm über den Kopf gewachsen ist und die Herrin im Hause spielt. Der steife, hülfsbedürftige Herr unter dem Pantoffel der Magd, die dralle launische, der Uebermacht sich wohlbewusste Dienerin, — Gestalten, die Jedem schon unter die Augen getreten sind, — dargestellt mit der drastischen Laune, dem stets wachen Spiel und Ineinanderpassen italienischer Buffonen in karaktervoller landesgewohnter Maske: das würde schon für sich allein vergnügen. Dazu das unaufhörliche aufgeregte Geschwätz im leichtesten Plauder-Rezitativ (hier ist das Secco trefflich am Orte) fortgesetzt in den eben so redseligen Arien. Zum Ueberfluss steht zwischen Beiden noch eine dritte Person, Vespone, der Diener des Herrn, der Sclav der Magd, der unglückselige geplagte Sündenbock für jede Laune, die da oder dort aufsteigt. Sein Beruf auf Erden ist, gescholten und geschlagen zu werden; seine Handlung ist, Stösse zu empfangen und jammervolle Gesichter zu schneiden voll Leid und Angst. Er ist Persona muta; was sollt' er auch sagen? Die Bosheit der gescheuten, gedrückten und jeden Augenblick zur Ausgelassenheit bereiten Welschen hat am Stummen ihr waidliches Ergötzen. Es ist der Schatten zu dem Gefunkel des ewigen Geschwätzes. Denn im Grunde geht nichts vor, als dass der Alte seine Chokolate nicht zu rechter Zeit erhalten.

Er, der mürrische, klapperdürre kurzgeschorne Graukopf ist die Lieblingsfigur des Komponisten; gleich die erste Arie:

Aspettare e non venire,
Stare a letto e non dormire,
Ben servire e non gradire,
Son tre cose da morire!

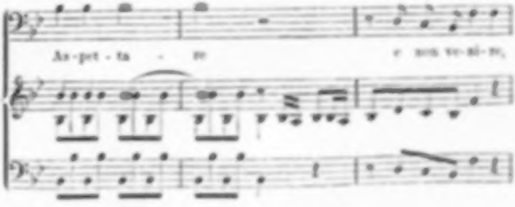
zeichnet ihn nach dem Leben: aus dem Gemurr' und Geschelte kommt er nicht hinaus; daran hat er, um seine Galle zu ergiessen, daran hängt er verdriesslich fest. Und gerade der Verdruss behagt ihm; er spürt daran, dass er noch lebt. Ob die Liebe das ändern wird? —

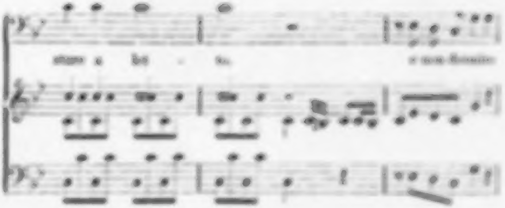
So zeichnet ihn schon das Ritornell. Das kurzköpfige Motiv Takt 1:



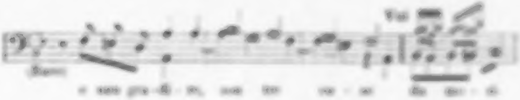
wiederholt sich zweimal; Takt 4 schüttelt sich der unwirsche Alte; er will vorwärts und thut wirklich einen Schritt; aber dieses verdutzte hält ihn, und er weiss nicht weiter.

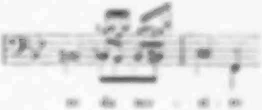
Nun das aspettare, dieses widerwärtige Warten (-lassen) und nicht kommen:



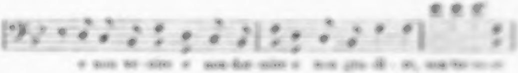


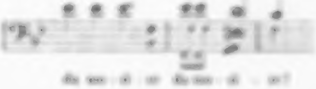
wie er sich langweilig, zäh, [illegible] [illegible], [illegible] Rhythmen von 3 und 2, oder vielmehr von 2 + 1 Takten bildet, wie der Alte sich in jede neue [illegible] [illegible] und [illegible] hineindrückt und — nachdem das [illegible] [illegible] wieder eine Stufe höher (auf d) aufgetreten in der vorigen Weise — das die [illegible]

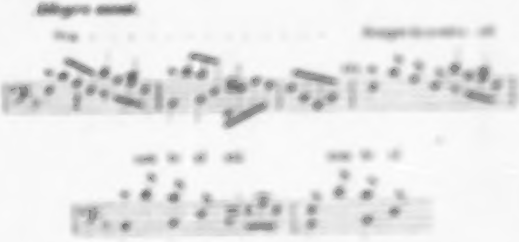




[illegible] nachkommt? und wie er weiterhin ganz umständlich, [illegible] wird:







[illegible]

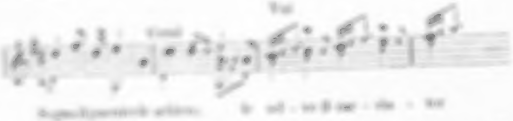
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

geschriebene Hand des Setzers, ist klar in der Form und munter, wenngleich sie uns so viel Spätergeborenen trivial erscheinen muss. Die vierte Arie (Tenor) lässt sich — nicht eben tief, aber ganz anmuthig:



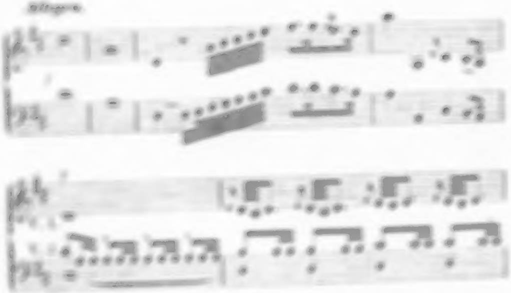
auf die Vorstellungen des Textes ein.**). Andere Tonsätze, z. B. die Arien No. 6, 7, 12, 16 athmen entschiedenere Stimmung und streben nach Ausdruck. Ueberall athmet hier eine zarte Seele voll

---

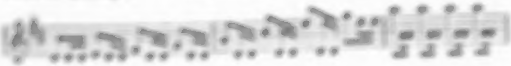
*) [illegible]

**) Ueberhaupt liebte man, die Gleichnisse des Textes in der Begleitung zu malen. In Zingarelli's Olympiade wurde namentlich deswegen eine Arie (Quel destriero) sehr bewundert und gerühmt, weil die zweite Violine den Galopp des Pferdes malt:

Allegro.



[illegible]



Anmuth (verzierte Manieren abgerechnet) und Jugendfrische, unterstützt durch Gewandtheit im Satze. Von allen uns bekannt gewordenen Tonsetzern jener Zeit steht dieser Majo unserm Mozart am nächsten, ist ihm in Gefühls- und Schreibweise verwandt, wenn gleich an Kraft und Muth weit untergeordnet; ja, mit einigen Sätzen reicht er so nahe an die letzte der ältern Mozartischen Opern, den Idomeneus, dass manche seiner Arien denen der Ilia gleich ältern Schwestern vorangehn. Wär' es irgend einem Italiener möglich gewesen, den entscheidenden Fortschritt über den damaligen Standpunkt der Oper hinauszuthun, welche Begabung, von der musikalischen Seite, hätte dieser Majo herangebracht? Aber auch bei ihm zeigen sich nur einzelne Lichtblicke, nicht das Bewusstsein eines einigen dramatischen Kunstwerks und nicht die energisch treue Widmung, die es in Anspruch nimmt.

Majo nun unternimmt im Jahre 1764, Iphigenie in Tauris zu schreiben. Seinem Dichter, Verazi, ist die alte Sage zu rauh. Nach seiner Auffassung hat Orest den Muttermord unversehens begangen; er hat nur Aegisth erstechen wollen, um nach dem Gebot der Volkssitte den Vater zu rächen, und Klytemnästra ist unversehens in die Klinge gerannt. Gleichwohl muss er, so verhängen es die Götter, nach mancher Trübsal noch die Todesangst wegen Muttermord ausstehn, bis Iphigenia und Pylades ihn retten und glücklich machen. Dass dieses „Unversehens" die Tragödie aufhebt und in einen unglücklichen Zufall umsetzt, mag man auf Rechnung des Dichters schreiben. Aber die Milderung entspricht eben dem weichen Sinn des Volkes, das zwar gelegentlich Dolch und Schwerdt ganz wacker zu führen weiss, in der Kunst aber den tiefern und bittern Ernst scheut, mit dem allerdings nur die dahinter verborgene Idee versöhnen kann.

des Streichquartetts gemalt. Mit etwas gutem Willen kann man Takt 4 in der Spitzenmanier der ersten Violin (sie war damals so beliebt wie — der Schnupftabak), und kann allenfalls zum Vorschein das Umherirren des galoppirenden Gauls und weiterhin die Hiebe oder das Pfeifen der Reitpeitsche vernehmen. Jomelli war ein raffinirter Instrumentist, hierin allen Zeitgenossen voraus.

Nun aber ist die ursprüngliche Fabel verblichen, in sich gebrochen. Da müssen allerlei Zuthaten helfen. Thoas ist nicht ächter König von Taurien, er ist nur Usurpator; die rechtmässige Thronerbin ist Prinzessin Tomyris, und ihr Partner ist der König der Sarmaten oder Scythen (beide Namen finden sich), Merodat. Also wieder das beliebte Durcheinandergewirr.

Die Symphonie (ausser dem Saitenquartett mit Oboen, Hörnern und Fagotten besetzt) bildet ihren ersten Satz aus allgemeinen Phrasen, aber ganz lebhaft; irgend etwas scheint sich zu regen. Im zweiten Satze (Cantabile) tritt ein langes Flötensolo hervor, sonst aber ohne weitern Gehalt; soll das Iphigeniens Wünsche, Gebet andeuten? — wenigstens lässt der unvorhergesehene Eintritt eine Absicht vermuthen. Aber gerade darin, in dem ganz äusserlichen Hinstellen eines Instrumental-Individuums, zeigt sich das Unvermögen zur Orchestersprache. Der dritte Satz schliesst ganz lustig ab. Es ist sehr wenig geworden, aber doch vielleicht der Gedanke vorhanden gewesen, das Drama zu prologisiren.

In die Oper weiter einzugehn, haben wir hier weder Bedürfniss noch Raum. Nur einen Satz geben wir*), die damals berühmte Kavatine Orest's, der in der Schwester den Schatten der getödteten Mutter zu erblicken wähnt. Orest ist das nicht, — wie hätte Majo den Anblick des ächten Atridensprösslings erzeugen können? auch die Furien und der wirkliche Schatten Klytemnästra's dürfen nicht hervortreten. Geben wir aber diese Ansprüche auf, so bleibt immerhin ein Gesang voll Anmuth, voll Gefühl und innigem Ausdruck flüssig, von einem geschickt und sinnig geführten Orchester unterstützt. Und das ist schätzenswerth; diese Oper konnte nicht weiter bringen.

Dieselbe Fabel hat Traetta in einer Oper von andrer Dichterhand benutzt; er soll sie 1758 in Parma geschrieben haben; dort hatte damals, erzählt man, am Hofe durchgehends französische Sitte und französischer Geschmack geherrscht; Traetta habe sich demselben bequemt, französischen Styl, Chöre und Ballette angenommen. Hiervon ist in der Partitur wenig oder nichts zu spüren. Aufzüge, Märsche, in Majo's Iphigenie eine Kampfscene mit Musik, Chöre, die sogar an der Handlung einen gewissen Theil nehmen (in dieser Oper und Griselda) sind in Italien nicht unerhört; ob Ballet als Theil der Oper öfter zur Anwendung gekommen, wissen wir nicht. Der musikalische Inhalt aber ist bei Traetta so entschieden italisch und nicht-französisch, dass die augenblickliche Anbequemung jedenfalls nicht tief gedrungen sein kann.

---

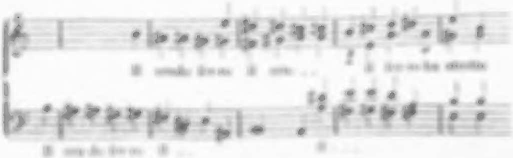
*) Beilage No. 6. Die Führung der Bratsche von Takt 9 an ist in der Abschrift der hiesigen Bibliothek zweifelhaft.

Schon die Eröffnung durch eine Symphonie in drei Sätzen, anstatt der französischen Ouvertüre in einem Satze mit Einleitung, oder statt der händelschen, die nach dem Hauptsatze zur Einleitung zurückkehrt, ist durchaus italienisch. Der erste Satz ist munter, regsam von der ersten bis zur letzten Note, sonst ohne Erhebung, eine Reihe von Gemeinsprüchen — nicht blos nach unserm, der fortgeschritteneren Zeit gemässen Maassstabe, sondern auch im Vergleich mit Orchestersätzen Händels und Rameau's, an welchen letztern man in Traetta's Iphigenie späterhin ein einzig Mal erinnert wird; möglich, dass Traetta rameau'sche Opernmusik in Parma kennen gelernt und dass auf jenen vereinzelten Moment (wir kommen noch auf ihn) die Nachricht von der Anbequemung sich bezieht. Der zweite Satz ist anmuthig gefühlt, regt sanfte Empfindung an, soll vielleicht „stilles Verlangen" oder dem Aehnliches andeuten. Ein artiges Wechselspiel bildet sich von Flöten und Bratsche gegen Violinen und Fagotte. Der dritte Satz, kurz und nett wenn auch nicht bedeutend, sogar durch einen trübertönten zweiten Gedanken gehoben, hat den Karakter des Finale mehr als damals gewöhnlich ausgeprägt. Dies ist, rein musikalisch genommen, ein Fortschritt; aber die entschiednere Abschliessung der Symphonie trennt sie auch um so entschiedner von der Oper.

Dieser selber nun ist allerdings in einer Weise angelegt, dass von Haus aus jedes lebhaftere Eingehn auf den Kern der Handlung abgelehnt wird. Wenn der Vorhang sich hebt, finden wir Orest noch auf dem Schiffe. Er ist im Begriffe zu landen und gebietet den Freunden, zu bleiben und das Schiff an einem entlegenern Orte zu verbergen: „für meine Ruhe (al mio riposo!) ist dies die vorgeschriebene Stelle." Entweder, sagt er, kehre er mit dem Palladium zu ihnen zurück und besänftige den Schatten der zürnenden Mutter, oder sie bringen die Nachricht, dass er nicht mehr lebe, nach Argos. Jetzt eilt Pylades, von dem anzunehmen ist, dass er früher ans Land gestiegen, herbei und ruft: lass uns fliehen, Orest! er flüchtet Thoas. Wie sich nach diesem Eingang in — nicht epischer, sondern chronikalischer Breite die Oper weiter entwickelt, kann hier nicht mitgetheilt werden.

Der Komponist bringt neben vielen, der damaligen italischen Richtung unbedingt Angehörigen doch auch Sätze, in denen er mit ungewöhnlichem Ernst, nach dem Maassstabe der damaligen Oper gemessen, auf das Drama selbst eingeht. Wir müssen uns auf zwei Momente beschränken.

Der erste ist die einzige Erinnerung an Rameau, der zweite Chor (Scene 5) der Krieger, die Orest gefangen hinwegführen. Schon in der vorigen Scene haben sich diese blutgierigen Taurier, die den „Coro di Soldati" des „tiranno crudele" Thoas bilden, als ganz gutmüthige, mitleidvolle Leute bewiesen, die ihren Gefangenen, den misero giovine Orest, auch unter dem Marsche in Es-dur beklagen. Dasselbe geschieht jetzt in der folgenden Scene in A-moll, unisono. Aber nun, mit einem scharfen Eintritt in C-dur hebt sich der Komponist zu schmerzlichem Ausdrucke; ja, der bis dahin verschmolzene Chor öffnet sich bei den Worten il crudo fero . . . .



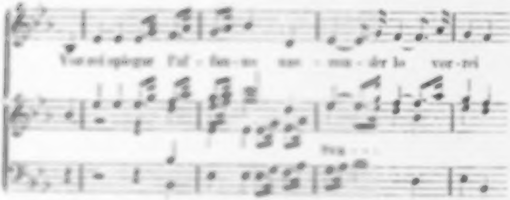
zu individualisirtem Ausdruck in seinen Stimmen, was den Opernkomponisten Italiens selten*) zu geschehn pflegt.

Der zweite, weit bedeutendere Moment ist die Scene des zweiten Akts, wo dem schlafenden Orest die Furien erscheinen.

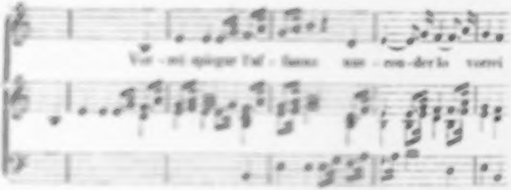
Heinse bemerkt zu dieser Scene: „Traetta hat mit Lessing geglaubt, die Furien seien von den Griechen **schön** vorgestellt

---

*) Damit der Satz nicht allein einsam bleibe, gesellen wir ihm einen andern ganz artigen aus der zweiten Arie von Hasse's Semiramis:



der bald darauf erscheint —



wiederkehrt und seltsam mit einer Weise aus einem neueren pariser Produkt (Offenbachs „Orpheus in der Hölle") zusammenklingt. Hasse hat anmuthig gescherzt, Traetta hat menschlichem Antlitz gefühlt. Natürlich ist die Oper überall von den „kontrapunktischen Gelüsten der Scholastiker" frei geblieben, die **Chrysander** im Gegensatze zur Selbständigkeit der schönen Kunst Italiens erwähnt. Ein Künstler weiss überhaupt nichts von Gelüsten; er beherrscht alle Formen und verwendet jede, wie seine Aufgabe fordert, und zwar meist unbeabsichtigt. **Händel** wird späterhin einen Beweis liefern.

worden. Seine Musik gleicht dem reizend-furchtbaren Medusenhaupte im Pallast Rondanini."

Wir könnten die Musik für sich betrachten und nach üblicher Sprachweise schön nennen, die Melodie seelenvoll, die Begleitung (Quartett, Oboen, Hörner) sinnig. Aber mit dergleichen Allgemeinheiten würden wir dem Komponisten Unrecht thun, der hier ganz entschieden auf einen höhern Standpunkt tritt, auf den dramatischen. Es ist schon rühmlich, wenn ein Italiener jener Zeit die Furien auf die Scene zu führen wagt. Aber auch Heinse's Bemerkung fodert Erörterung.

Er erinnert daran, dass die Griechen selbst die Furien „schön", das Medusenhaupt „reizend-furchtbar", — also

1) reizend und
2) zugleich furchtbar

dargestellt haben; dem Komponisten rühmt er aber nach, dass er dem Vorbilde der Griechen gefolgt.

Will man uns nicht für die Ungewissheit des Ausdrucks schön verantwortlich machen, so stimmen wir der Auffassung Heinse's gern bei. Aber gerade in dieser Auffassung, in der Traetta wissentlich oder unwissentlich ihm vorangegangen, liegt eine sehr weitgreifende Verirrung. Gerade durch die Vielfältigkeit von Vorstellungen, die man in dem allgemeinen Worte Schönheit zusammenwirft, ist eine Reihe von unhaltbaren Ansichten und Urtheilen und Lehren hervorgerufen worden, die Künstler und Kunstfreunde gar zu oft in die Irre leiten. Vielleicht dient der von Heinse gegebne Anlass, wenigstens einen Theil des wirren Knäuels, der sich so Vielen in den Weg rollt, zu entwirren.

Vor allem: wo haben denn die Griechen die Furien sich schön vorgestellt? In der Dichtkunst werden sie mit allem Graus ausgerüstet, der ihrer Idee gemäss schien. Man lese die Eumeniden des Aeschylos*):

---

*) Uebersetzung von Droysen.

Grauvoll zu nennen, anzuschauen grauenvoll!
— — — — ungeflügelt sind
Die dort und schwarz und gar entsetzlich anzuschau'n;
Sie schnarchen unnahbaren Odems lauten Hauch,
Aus ihren Augen trieft es, quillt es grausenhaft,
Ihr Putz, zu scheusslich ist er, um den Göttern je,
Der Menschen Wohnung traulich jemals sich zu nah'n.

So beschreibt gleich Anfangs die pythische Seherin sie. Wenn Klytemnästra's Schatten die schwer schlafenden Rächerinnen der Blutschuld weckt: so stöhnen sie, so heulen sie, so hetzen sie sich selber an:

Fass' ihn! fass' ihn! fass' ihn! fass' ihn! Hetz!

durchaus hält die Tragödie diesen Anblick fest vor Augen.

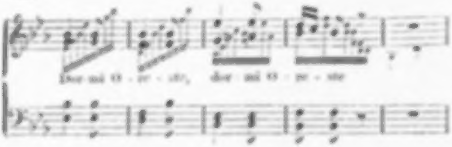
Nicht das hatten übrigens Heinse und vor ihm Lessing im Auge, sondern die Darstellung der Furien durch die bildende Kunst. Nun wollen wir nicht an die Schlangengeisseln und das mit Schlangen durchflochtene Haar der Erinnyen, noch weniger an die Schweinshauer erinnern, die nach älterer Darstellung aus ihren Zahnreihen hervorragten. Vielmehr erkennen wir die Gelassenheit und Schönheit der hellenischen Gesichtsbildung auch in der Darstellung der Eumeniden, wie der Meduse an. Allein eben hier liegt die Aufklärung der Sache, wie uns scheint, vor Augen.

Wir sehen zwei Künste, Dichtkunst und bildende, in der Auffassung desselben Gegenstandes auseinandergehn; der einen ist gewährt, was der andern nicht. Die Dichtkunst stellt nicht die furchtbaren Göttinnen in leiblicher Gegenwärtigkeit vor uns hin, sie schildert sie nur, lässt sie vor unserer Vorstellungskraft vorübergehn, und überlässt Jedem die nähere Ausführung des Phantasiebildes, stellt Jedem frei, wie lange er dabei weile, wie er es wende. Das vermag die bildende Kunst nicht. Was sie einmal hinstellt, das bleibt unerbittlich und unabänderlich. Daher lässt sie sich auf das Hässliche, Feindseligblickende, auf die Verzerrungen des Leidens oder der Leidenschaft nicht ein (ausser in tief untergeordneter Groteske), weil Widerwärtiges im Beharren unerträglich und sogar unwahr werden müsste; — Leid und Leidenschaft wechseln den Ausdruck. Und wo sie genöthigt ist zur Darstellung des Widrigen oder Schmerzvollen, da mildert und mässigt sie es, damit nicht die Fortdauer des Anblicks das wahrhaft Hingestellte selbst zur Unwahrheit steigere; das Hässliche und Schmerzliche tröstet uns im lebendigen Erscheinen durch Bewegung und Wechsel über seinen Anblick, festgehalten erst wird es unleidlich. Daher sinken in der unsterblichen Gruppe der Niobe die Kinder noch mit Anmuth unter den Todespfeilen, die Mutter hat in ihrem unsäglichen Leid nur einen wehmuthvoll sanften Aufblick nach dem Sitze der zürnenden Götter.

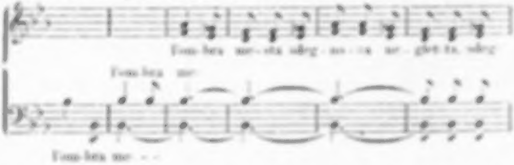
Greifen wir noch einmal nach dem bedenklichen Gedanken Schönheit, als der angeblichen Aufgabe der Kunst, zurück, so findet sich diese Aufgabe für die eine Kunst anders gestellt, als für die andre. Der Bildner, der die Vorstellung des Aeschylus in Marmor verwirklichen wollte, würde ein Zerrbild geben. Aber eben so gewiss hätte umgekehrt Aeschylus sich nicht genug gethan, wenn er sich die Enthaltsamkeit des Bildners hätte zum Gesetz machen wollen.

Nun soll der Musiker dieselbe Aufgabe lösen. Seine Kunst ist eine fliessende, nicht steingewordene, er redet, und steht so dem Dichter zur Seite; folglich darf er, muss er mit dem Dichter über den Bildner hinausgehn. Aber noch mehr. Seine Sprache, fern von der gedanklichen Bestimmtheit der Dichtersprache, ist durchaus wogendes Gemüth, sie muss tiefer treffen, als die Wortsprache, wenn sie sicher treffen, wenn sie verstanden werden soll. Am wenigsten darf die dramatische Musik scheu zurücktreten. Sie muss mit kurzen scharftreffenden Schlägen siegen, wenn sie nicht den Fortgang des Drama's lähmen soll. Aeschylus beschreibt die Furien, und wenn er sie reden lässt, so ist es unsere Sprache und Denkweise, die wir vernehmen, wenngleich tief in Trauer und Grauen getaucht. Der Musiker muss ihre Sprache von der des Menschenlebens um sie her unterschieden gestalten. Denn er kann es.

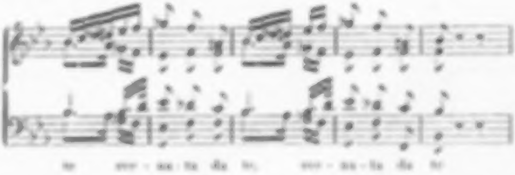
Dies hat Traetta nicht begriffen, er hat es nicht vermocht. Sein Chor setzt mit leiser Stimme, zu leiser, wallender Begleitung ein:


Dor-mi O-re-ste, dor-mi O-re-ste

wird etwas dringender, trübt sich —

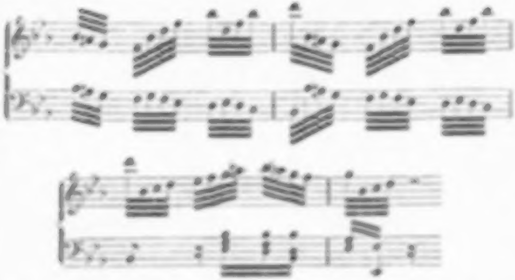

Tom-ba ne-ra sdeg-no-sa
Tom-ba ne-
Tom-ba ne- - -

bei der Erinnerung der getödteten Mutter (wobei der Schluss des Satzes d'una madre svenata da te:

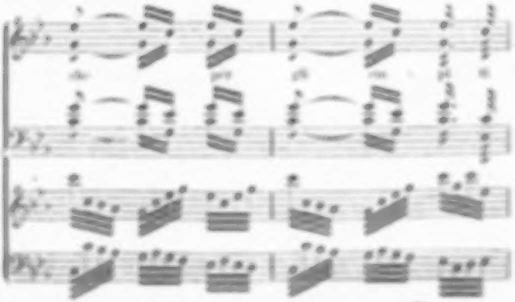

te sve-na-ta da te, sve-na-ta da te

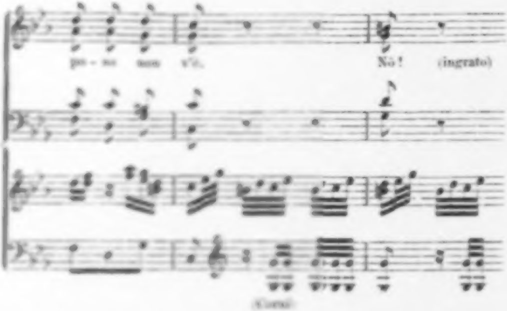
nicht unerwähnt bleiben darf) drängt heftiger ein. Das alles ist schön, rührend, — aber es sind nicht die Furien. Man mag uns hier widersprechen, mag die schauervolle Erscheinung der Furien auf der Bühne dem Tonbilde zu Hülfe rufen und annehmen, dass die Musik ihre Ergänzung und Erläuterung vom Anblicke zu erwarten gehabt. Hier entscheidenden Beweis aus dem Inhalte der Musik zu führen, fehlt uns der Raum. Und dennoch findet sich der Beweis von anderer Seite her. Man muss nur dramatisch zu rechnen verstehn.

Dieser Chor, ¾ un poco Largo vorgezeichnet, hat mit Vor- und Nachspiel 83 Takte. Es folgt ein Solosatz, Orest klagt und fleht aus dem Schlafe (Crude larve, ... che volete), ¾ più Lento, 32 Takte lang; hierauf ein zweiter Chorsatz (vendetta vendetta), ¾ Allegro, 29 Takte lang. Der Ausdruck ist dem Texte gemäss heftiger, angriffsvoller, das Orchester —



ist aufgeregt, die Geigen schwingen geisselgleich, die Stimmen werden (weiterhin) gellend:





man kann nicht trefflicher schreiben, — den Standpunkt Traetta's einmal vorausgesetzt, — als hier geschehe.

Aber nun folgt ein zweiter Solosatz Orest's ⁴⁄₄ (das Tempo ist nicht angegeben, es wird Andante sein, höchstens Moderato) mit stattlichem Vorspiel eines Violoncells, 41 Takte lang, dann ein dritter Chorsatz, ⅜ Allegro, 56 Takte lang, dann ein drittes Solo Orests, ⅜ Andante, 9 Takte lang, dann ein vierter Chorsatz, ⅜ più Allegro, 17 Takte lang, — drei Solo- und vier Chorsätze in einer Ausdehnung von 41 Takten ⁴⁄₄- und 226 ⅜-Maass, um die einfache Aufgabe der bedrohenden Furien und des flehenden Orest zu lösen. So kann kein Drama bestehn, es fehlt die nothwendigste Bedingung desselben, der Fortschritt.

Warum hat Traetta so weitausgedehnt geschrieben? — Weil er bei jedem Satzschlusse fühlte, noch nicht genug, noch nicht das Rechte und Genügende gesagt zu haben. Oder will man, wie gewöhnlich beliebt wird, das Gedicht für die Fehler der Komposition verantwortlich machen? Was hilft diese kahle Entschuldigung dem Komponisten, der sein Werk fallen sieht oder schwach werden? Warum hat er sich zu der Annahme des Gedichts entschlossen? Warum hat er nicht (wie Mozart bei dem Orakel in Idomeneus) auf Abänderung gedrungen? und warum hat nicht

Tractta vermocht, den Text energischer zusammenzufassen und mit kurzen Schlägen auszuprägen! Denn das war allerdings möglich.

Dennoch wissen wir, so viel Schwaches und herkömmlich Undramatisches die Oper auch enthält, keinen Italiener jener Periode zu nennen, der dem Drama so glücklich zugestrebt, als, in jener Scene, Tractta.

Hiermit scheiden wir für jetzt von der Betrachtung des italischen Opernwesens, wie es sich bis in Glucks Zeit hinein entfaltet hatte. Uns lag ob, den Karakter der italischen Oper zu zeichnen und die Gränzlinie festzustellen, bis zu welcher sie sich entwickelt hat und die zu überschreiten ihr nicht gegeben war. Diese Feststellungen waren aber nothwendig, um den Standpunkt Glucks und den durch ihn später bewirkten Fortschritt begreiflich zu machen.

Im Mindesten nicht sollte diese Auseinandersetzung unsern ehemaligen Kunstgenossen jenseits der Alpen zum Unglimpf gereichen. Die Geschichtschreibung kennt weder Hass noch Liebe, weder Huldigung noch Unglimpf; Erkenntniss und Darstellung nach dem Leben und der Wahrheit sind der Inbegriff ihrer Aufgabe, zu ihr reichen jene Regungen nicht hinan, ja, sie haben vor ihrem Blicke gar keine Bedeutung. Jede Persönlichkeit, jedes Volk, jede Zeit hat ihre besondre, im Fortgang des geschichtlichen Allebens ihr zugemessene Bestimmung, die sich dem Erkennenden als unbedingt nothwendiges Moment in jenem Alleben, in der Entwickelung des Menschengeschlechts enthüllt. Jedes dieser Momente an sich und im Zusammenhange des Ganzen zu begreifen und aufzuweisen, das allein ist die Aufgabe der Geschichtschreibung. Von irgend einem Moment aber fodern, was nicht in ihm liegt und nach der durchaus vernunftnothwendigen Entwickelung des Ganzen gar nicht in ihm liegen kann, das würde Zerrüttung des ganzen Geschichtsganges und Verleugnung oder Entstellung der Wahrheit sein.

Es ist uns angenehme Pflicht gewesen, zuletzt wenigstens einige reizvolle Blüten zu zeigen, in denen sich das Seelenleben Italiens duftig erschloss und die auf einem neben reich erblühenden

Frühling weissagend hindeuteten, — gleichviel, wie bald und wo er sich erschliessen sollte. So verriethen vor der Entdeckung von Amerika antreibende Bäume voll Blüten den staunenden Europäern, dass jenseits ihrer Meeresgränze ein neuer Lenz ihrer harre. Nicht in Italien und nicht durch Italiener sollte der Lenz erwachen, den Tractta und Majo träumerisch verkündeten. Dazu fehlten ihnen alle Bedingungen.

Aber nimmermehr wäre die neue Zeit gekommen, hätten diese Italiener nicht nach dem ihnen verliehenen Naturell, mit allen diesen ihnen vorzugsweise gegebnen Kräften und Verhältnissen sie vorbereitet und zu ihr hingeführt. Wir haben erkannt, dass die Landesart, die Vergangenheit des Volks, das sich den nächsten Erben der Römer und Griechen fühlen durfte, die Eigenthümlichkeit der Menschen, — dass alle Verhältnisse zusammenwirken mussten, um sie gerade dazu geeignet zu machen, wozu schlechthin kein ander Volk und Land geeignet war. Mag, was sie in der Kunst geleistet, unserm durch die fortschreitende geschichtliche Entwickelung auf Höheres gerichteten Blicke künstlerisch und ideell nicht genügen: so haben sie doch die ihnen zugewiesene Aufgabe gelöst; mehr aber ist von Niemand zu rühmen. Ja, man erkennt klar, dass gerade dies nicht geschehen wäre, wenn sie die ihnen gesetzten Schranken hätten übersteigen können; sie hätten dann weder der Durchbildung der für die Oper nothwendigen Formen und der Geläufigkeit in ihnen, noch der Ausbildung der Gesangskunst so beflissen und ungestört obliegen können.

Auch Gluck, der jetzt gleich auftritt, verdankt diesen Vorgängern die Möglichkeit seines künstlerischen Daseins.

Zweites Buch.

Italische Zeit.

Gluck's erste Werke.

Der Schauplatz war bereit und eröffnet, Gluck folgte der an ihn ergangenen Aufforderung (S. 31) und betrat 1741 mit der Oper:

Artaserse,

von Metastasio gedichtet, das Theater in Mailand.

Man erzählt*), Gluck sei schon mit dieser ersten Oper von der herkömmlichen Bahn „möglichst" abgewichen und habe sich dem musikalischen Ausdrucke „nähern" wollen. Bei der ersten Probe im Theater vor zahlreichen Zuhörern sei die Komposition nicht verstanden worden, Spott und Schadenfreude hätten sich vernehmen lassen. Darauf habe Gluck eine zurückgebliebene Arie in „gewöhnlicher Kitzelmanier" gesetzt; diese habe in der Hauptprobe gefallen, aber man habe sie, da sie von den übrigen Sätzen der Oper so handgreiflich abgestochen, für Sammartini's Arbeit erklärt; Gluck sei dem ganzen ihm feindlichen Vorgange gegenüber unbewegt geblieben, ohne sich zu Erklärungen herbeizulassen. Nun sei die Aufführung gekommen, die ganze Oper habe Beifall gefunden, nur jene Arie habe man für flach und unbedeutend erklärt.

Ist dieser Bericht glaubhaft? — Wir meinen, nein! Allerdings ist strenger Beweis dafür oder dagegen nicht zu führen, weil die

---

*) Schmid's Biographie S. 25.

Partitur längst vernichtet worden. Allein wir werden Gluck noch dreizehn oder vierzehn Jahr später ganz dem herkömmlichen Opernwesen, wie wir es geschildert, anhängig finden, müssten also, wenn wir an jenen frühen Fortschritt glaubten, einen mehrjährigen Rückschritt, und zwar einen ganz unmotivirten, annehmen. Wo hätte auch der ehemalige Jesuitenzögling, der fahrende Musikant, der Schüler Sammartini's die Gedanken und den Muth finden sollen, gleich mit dem ersten Werke reformatorisch aufzutreten, sich mit der ganzen musikalischen Welt in Widerspruch und seine Zukunft auf das Spiel zu setzen? Solche Beschlüsse fodern höhere Reife der Erkenntniss und des Muthes.

Nur das kann bereits 1741 geschehn sein, dass deutsche Treuherzigkeit und Aufrichtigkeit Gluck, ihm selber unbewusst, schon damals öfter zu wahrhafterm Gefühlsausdruck hingezogen habe, als dies bei den meisten Italienern der Fall gewesen. Hiervon finden sich ein Paar Jahre später Beweise. Allein auch den Italienern war diese Richtung keineswegs fremd.

Genug, der Artaxerxes fand Beifall und begründete Glucks Ruf; von nun an galt er als ein Maestro, und zwar als einer nicht vom gewöhnlichen Schlage.

Die Folge davon war, dass Gluck Auftrag erhielt, für das nächste Jahr den

Demofoonte

von Metastasio, für 1743 den

Siface,

für 1744 die Oper

Fedra

zu komponiren, alle diese Opern für das Hoftheater in Mailand. Die Partituren dieser vier Opern sind bei einem Theaterbrande verloren gegangen.

Neben ihnen lieferte Gluck 1742 für das Theater San Samuele zu Venedig Metastasio's Oper

Demetrio unter dem Titel **Cleonice**

ferner von demselben Dichter für das Theater San Giovanni Crisostomo in Venedig die Oper

Ipermnestra.

dann für Kremona im Jahre 1743 den

Artamene.

endlich für Turin 1745 die Oper

Alessandro nell' Indie.

unter dem Titel

Il Rè Poro.

von welcher ausdrücklich das Ballet erwähnt wird, in dem Tänze indischer Schiffer und anderer Nationen, dann auch die Feier der Vermählung des Bacchus und der Ariadne mit Bacchanten und Satyrn zur Anschauung kamen. Als erste Tänzer werden Monsieur le Febure und Mademoiselle le Febure genannt; vielleicht war auch das Ballet selber von französischem Einfluss' angeregt.

So hatte denn Gluck in fünf Jahren acht grosse Opern geliefert. Vom Demetrius wird versichert, die Oper sei „alle stelle" gegangen. Wissen wir auch, dass der südliche Enthusiasmus viel leichter „zu den Sternen" aufrauscht, als der unsrige, dass die Italiener schnell fertig sind, Künstler, die ihnen zu gefallen verstanden, bald il divino, bald Principe della musica zu nennen, darauf kommt es hier nicht an. Die Hauptsache ist, dass Glucks Opern grossen Beifall gefunden haben; denn sonst würde er nicht in der Lage gewesen sein, so viel Werke in so kurzer Zeit auf die Bühne zu bringen. Er ward den besten Komponisten Italiens beigezählt, der „giovine Tedesco", — der Jüngling war allerdings über dreissig Jahr alt, — und sein Ruf fing an, sich über Europa zu verbreiten. Lord Middlesex benutzte seinen Einfluss auf die londoner Musikverhältnisse, empfahl Gluck als Komponisten für Haymarket-Theater, und die dortige Direktion berief ihn nach London.

Im Jahre 1745 begab sich Gluck in Gesellschaft seines alten Gönners, des Fürsten Lobkowitz, von Turin über Paris nach London. —

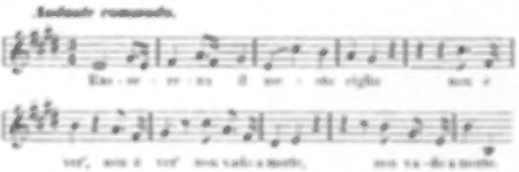
Von den bisherigen Opern ist uns nichts bekannt, als aus der

Oper Artamenes eine Auswahl von sechs Arien, die in London 1746 herausgegeben worden sind*). Diese Arien haben ganz die stehende, S. 69 schematisirte Form der italischen seriosen Arien,

HS. — MS. — DC.

nur dass sie im Umfange kürzer, in der Schreibart einfacher gehalten, besonders die Ritornelle weniger ausgedehnt sind, auch die Koloratur sehr beschränkt und die Richtung auf den Ausdruck des Textes mehr hervortretend, wenn auch nicht durchweg energisch ausgeprägt ist. Jedenfalls verdient diese Haltung und eine gewisse für scenische Wirkung vortheilhafte Breite und Kontinuität der Melodie Aufmerksamkeit, wenngleich das Alles nicht entscheidend war und einer Rückkehr zum italischen Wesen, wie wir bald sehn werden, keineswegs in den Weg trat.

Die erste Arie giebt den Abschied eines Helden, der zum Tode geht. Sie wurde von dem Mezzosopran (Kastraten) Monticelli gesungen und musste jedesmal unter rauschendem Beifall wiederholt werden. In ihr ist die Sprache Hauptsache, allerdings sehr weit entfernt von der Energie des Ausdrucks, die später Gluck zu Gebote stand; schon der Anfang des Gesanges:


Andante commodo.
Ras - se - re - na il me - sto ciglio non è
ver', non è ver' non vado a morte, non va - do a morte.

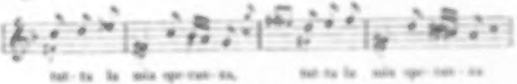
bezeugt Beides. Das Thema, die ersten vier Takte, wird nach damaliger Weise (der die Italiener bis auf diesen Tag anhängig geblieben sind und die ihnen vortheilhaft scheint, um ihre Melodien einzuprägen und populär zu machen) im Ritornell, zu Anfang des Gesangs, dann noch dreimal gesetzt, kommt also, wenn man das

---

*) The favorite songs in the Opera call'd Artamene by Sign. Gluck (hier ist er also italienisirt), J. Walsh in London.

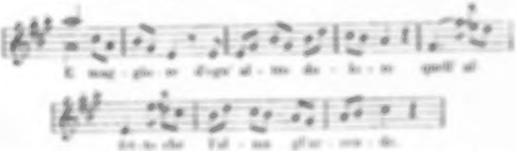
Dacapo des Hauptsatzes zurechnet, zehnmal zu Gehör, die ersten zwei Takte noch öfter. Will man nun auch für die obigen Worte den Ausdruck des Satzes treffend finden, so kann das doch nicht bei wechselndem Texte (Vò con fiele e fiamme sotto il mio fato ad incontrar) fortgelten.

Die zweite Arie (D-dur) giebt den Abschied desselben Helden — ein nicht günstiger Parallelismus — von der Geliebten; sie bringt namentlich im Mittelsatze (D-moll ¾) manchen sprechenden Zug, z. B.:

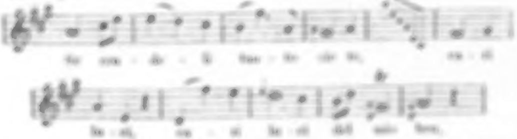

tut-ta la mia spe-ran-za, tut-ta la mia spe-ran-za

wogegen der Hauptsatz weniger dergleichen zeigt.

Die Kantilene der dritten Arie:


E mag-gio-re d'ogn' al-tro do-lo-re quell' af-
fet-to che l'al-ma gl'ar-ren-de.

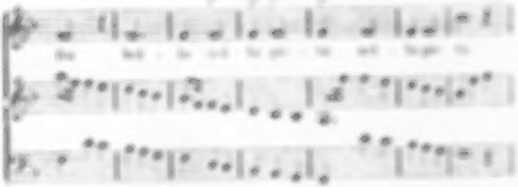
ist fliessend und anmuthig. Dasselbe lässt sich von der fünften Arie sagen:


Se ren-de-te tan-to ca-ro, ca-ri
lu-mi, ca-ri lu-mi del mio ben,

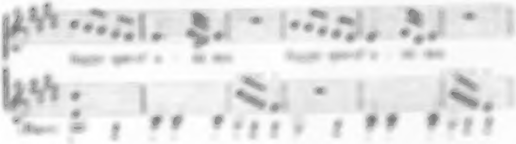
in der die überschwengliche Decime sich schön hervorhebt, während in der vierten Arie die fliessende Bewegung des Orchesters gegenüber der ruhenden Singstimme*) —

---

*) Die Angabe von f und p für die Singstimme ist aus Walsh genommen.



wie das artige Hineinspielen der Violinen in der achten Arie



bemerkenswerth erscheint.

In London trat Gluck zuerst, und zwar am 7. Januar 1746 mit einer neuen Oper,

La caduta de' Giganti

auf, die zu Ehren des Herzogs von Cumberland und seiner Siege über die Aufständigen gegeben wurde. Wir haben nicht zu der Bekanntschaft dieser Oper gelangen können, müssen also den Nachrichten folgen, die besonders Burney*) hinterlassen hat. Hiernach wurde die Oper von italischen Sängern ausgeführt; die Tänze erhielten weit mehr Beifall, als Gluck's Gesänge, die wegen mangelhaften Vortrags geringern Eingang fanden, obgleich sie „zu ihrer Zeit gewiss viel Vortreffliches" enthielten. Von der ersten Arie (von Gandi) heisst es, sie sei eine ganz eigenthümliche Schöpfung, aber viel zu einförmig gewesen; die zweite Arie soll mit Geist erfunden und gut gezeichnet sein. Von einem nun folgenden Duett wird gesagt, es seien darin zuviel Gesangsverzierungen und Effekte

---

*) Burney Hist. of Mus. Band 4. Seite 453.

[illegible], von der [illegible] wird hier [illegible], es sei originell oder „herrlich," weil [illegible], so habe der Gesang [illegible], im Gesange wird bald [illegible] Tonfall, namentlich auch in der Koloratur [illegible], bald [illegible], dass er einen mehr [illegible] und künstlerische Ziele [illegible] habe.

Wir sind ausser Stande, diese [illegible] zu [illegible], da wir das Werk, wie gesagt, nicht kennen. Oft meinen wir in [illegible] nichts zu verstehen, als die gewöhnlichen [illegible], die sich gegen jedes [illegible] über das [illegible] und [illegible] erheben. [illegible] scheint uns aber wenig oder nichts darauf anzukommen, ob ein [illegible] sich da oder dort einen mehr oder weniger [illegible], [illegible], originell gezeigt hat, — abgesehen davon, dass derartige Bestimmungen an sich schwankend und unsicher oder [illegible] sein müssen. Es [illegible] nicht von Glück zu reden, wenn er nur in derartigen [illegible] [illegible] gegriffen, wenn er nicht einen wesentlichen Fortschritt nach jener Idee hin gethan hätte, die so lange (S. [illegible]) die [illegible] beschäftigt.

Da [illegible] werden wir [illegible]. Des [illegible] [illegible] und That ist nicht nach der [illegible] und dem [illegible] [illegible] aller [illegible] zu bemessen, was seine [illegible] und seine gesammte Beschäftigung ausmacht, sondern nach dem Ziel, das er sich gesetzt, und nach den Schritten, die dieses Ziel ihn zugeführt haben. Die Idee, die im [illegible] lebt, ist allein sein wahrer Inhalt und sein Besitz. Daher bekümmert es uns nicht allzu sehr, wenn es nicht ermöglicht gewesen, jedes Werk des Meisters kennen zu lernen, sofern wir uns nur überzeugten, dass damit kein wesentliches Moment verloren gegangen. In Bezug auf den „[illegible]" werden die [illegible] des [illegible] dahin gehen. Wir werden uns überzeugen, dass [illegible] nach [illegible] keinen wesentlichen Fortschritt über den [illegible] Stand[illegible] hinausgethan hat, dass wir also keinen [illegible] haben, bei dieser Oper einen [illegible] und darauf einen [illegible] [illegible] (S. [illegible]) zu [illegible].

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

dern und seinen Style. Dies sei vornehmlich dem Einflusse der Werke Rameau's, Händels und Arne's beizumessen, die er jetzt kennen gelernt; dann aber auch der Erfahrung, die Gluck an seinem Pasticcio gemacht; von der Zeit an habe er von gewissen Arien, die man pathetische nenne (so werden wohl die von uns als „schöne" bezeichneten, in der stereotypen Form 109. 108. 107. seine gemeint), „Es ist Alles recht schön! aus questo non tira sangue." Nach Fétis*) ist jener Ausspruch gewagt.

Ein trefflicher Kernausspruch für Gluck, dieses „Es zieht nicht Blut!" so viel stärker, wie unser modernes „Es geht zu Herzen!" als der Mann stärker ist, wie das Weib. Nur der grosse Tragiker, der mit Grund erschauendem Blick in den Abgrund menschlicher Leiden dringt und uns hereinweist mit Urkraft an diese schauervolle Tiefe, dass unser Blut wechselnd erstarrt und entbrennt, nur er, dem der Anblick das eigene Blut aus den Adern zu ziehen drohte, und der die Grenzgestalten der Unterwelt heraufbeschwört, festzuhalten sich unterfing und es vermochte, konnte das Wort finden und sprechen.

Hat Gluck es so damals schon, 1746 in England, gefunden? — Wir müssen ebenfalls zweifeln, dass damals schon seine Entwickelung so weit gediehen gewesen, da wir ihn viel später noch auf dem italischen Standpunkte namentlich auch jener „pathetischen Arien" und der Koloratur sehnlich finden, die mit wenig Ausnahmen (S. 77) doch wohl den weitesten Abstand vom Inhalte des Gedichts bezeichnen.

Wenig Gewicht legen wir jedenfalls auf die Belehrung, die Gluck aus dem Versuch eines Pasticcio und aus der Bekanntschaft mit dem englischen Komponisten Arne geschöpft haben soll. Dass die Tonweise zu fremdem Texte nicht so bequem passt als zu dem ursprünglichen, liegt offenbar, als dass ein geschulter Kopf erst des Versuchs bedurft hätte, um darüber aufgeklärt zu werden. Was aber Arne betrifft, so zeigten seine Opern zwei oder dreimal Beständlich: erstens eingemischte schottische und englische Volksmelodien, zweitens eigne Kompositionen, die theilweise nach italischer Manier, drittens andere, die in Nachahmung Händels verfertigt waren — keiner dieser Bestandtheile hätte wohl auf Gluck wesentlichen Einfluss haben können. Besonders soll Arne's Vorbild ihn bewogen haben, „alle Schwierigkeiten und Passagen" aus seiner Komposition zu verbannen und „dieselbe nach der Natur", d. i. ungezwungen und einfach zu gestalten"*). Allein ein Blick in die nachstfolgenden Werke bis zu dem viel spätern Eintritt in die neue Laufbahn, die ihn erwartete, zeigt, dass er sich auch fernerhin der Passagen und sogenannten Schwierigkeiten nicht enthielt und der Natur und Einfalt nicht näher trat, als die italische Weise, — noch immer die seine, — mit sich brachte.

---

*) In seiner Biographie universelle, Art. Gluck.

Ganz anders verhält es sich mit Rameau und Händel, zwei Künstlern von Eigenthümlichkeit und darum von Macht. Sie verdienen auch in Bezug auf Gluck aufmerksame Beachtung.

---

*) Füssli's allg. Künstler-Lexikon. Art. Gluck.

Rameau.

Weiss man auch über Glucks damaligen Aufenthalt in Paris nichts Näheres, so ist doch gewiss, dass sich dort der Anlass geboten, mit Rameau's bekannt zu werden. Paris war der eigentliche Sitz der Opern dieses Meisters, der daselbst bis zu seinem Tode 1764 gelebt hat; diese Opern aber, der Höhepunkt, den nach Lully das Drame lyrique, die grosse Oper der Franzosen, erreicht hatte, mussten jedenfalls die Aufmerksamkeit Glucks auf sich ziehen und konnten ihm zu weiterer Entwickelung seiner Ansichten Anlass geben. Dass Gluck jedenfalls eine dieser Opern, Castor und Pollux wohl in den Tagen gehört, ist bewiesen; es ist eine eben so scharfsinnige als edle Aeusserung Glucks in Bezug auf sie (wir werden darauf zurückkommen) aufbewahrt worden. Gerade diese Oper war es, die sich vorzugsweise in der Gunst des Publicums erhalten zu haben scheint; sie wurde 1754 von Neuem in Scene gesetzt und erlebte nach La Borde 100 Vorstellungen.

Lully, nicht der erste Opernkomponist Frankreichs, aber der erste von geschichtlicher Bedeutung (übrigens bekanntlich nicht Franzose, sondern Italiener) hatte die grosse Oper in Frankreich auf Grundlagen festgestellt, die dem Volke, die besonders dem Hofe Ludwigs XIV. gemäss waren. Das Volk hatte ein geschichtliches Dasein, das heisst, geschichtliche Einheit und Bethätigung; es war nicht von fremden Tyrannen und einer Unzahl kleiner Fürsten wie damals Italien, atomisirt und herabgedrückt worden zu rein privatem Dasein. Daher konnte seine Bühne nicht das blosse Lusthaus für Sinnengenuss und Vergnüglichkeit sein, wie die italischen Oper, sie musste sich in straffem Zusammenhang mit der Geschichte — als dem Wiederhall der Thaten und der eigenen Thatkraft — erhalten. Griff auch Frankreich, das die Römer erobert, unterworfen und so rücksichtslos durchwühlt und durchgeknetet hatten, dass die Franzosen für alle Zeit romanisirte Gallier geblieben sind, — griff auch Frankreich gleich Italien zu den antiken Mythen und Hergängen, so machte sich doch der grössere Ernst eines geschichtlichen Volks darin geltend, dass Karaktere und That, dass der dramatische Gehalt auch in der Oper kräftiger festgehalten wurde, das Drama nicht zu leerem [illegible] umschlug. Schon die Benennungen, die man für die Oper festhielt, Tragédie, Tragédie lyrique, Drame lyrique, geben davon Zeugniss.

Allerdings war längst der Herrscher des Landes und sein Hof Mittelpunkt des Nationallebens geworden, allerdings hatte dieser vierzehnte Ludwig wohlbefugtermaassen wenn auch nicht rechtmässigerweise sagen dürfen, l'état, c'est moi! denn er hatte das ganze Volk in sich hineingenommen. Der Einfluss auf die Kunst, namentlich auf die Oper, konnte nicht ausbleiben; sie gab sich, unwiderstehlichem Zuge folgend, der vergötternden Huldigung hin, die dem Staatsgotte gebührte*), und war glücklich, sich nach seinem Geschmack und seinen Passionen einrichten zu können; dass Lully dem jungen Könige Gelegenheit bot, mit seiner Maitresse la Vallière im Ballet der Oper persönlich Menuett zu tanzen, hat ganz gewiss ihm und der Oper Gunst gebracht. Aber trotz alledem blieb diesem Drama [illegible] Richtung, dramatischer Haltung eigen, um so viel, als Ludwig und das französische Volk höher stand und thatkräftiger auftrat, als die Fürsten und das geknechtete Volk Italiens. Namentlich ward der Musik nicht jene rücksichtslose Üppigkeit gewährt, die wir in den [illegible] und den Kastratenopern Italiens beobachtet haben, — sie war sogar zu arm dazu mit ihrem steifen, psalmodirenden Recitativ und den kleinen mit jenem zusammenfliessenden Liedchen statt der schönen Arien; sie musste schon der eigenen Schwäche wegen sich am Drama festhalten, und kam damit der Richtung des Volks entgegen. Zu allen Zeiten hat diese dramatische Richtung der Franzosen und ihre damit innerlichst zusammenhängende Armuth an musikalischer Anlage den Standpunkt ihrer Opern entschieden.

---

*) Wahrlich war dieser Kultus nicht, das liegt einmal in der Art des Absolutismus. [illegible] erzählen uns die Memoiren jener Zeit gelegentlich bemerken mit Erstaunen, welche Ausgaben allein in der Oper die Mythologie verursachte . . . . jeder [illegible], jede Decoration kostete nicht weniger als einhundert Livres täglich, ungerechnet das Kostüm, das nicht unter dreihundert Livres für Jeden auszustatten war. Was an [illegible] und [illegible] [illegible], Gewittern und Feuerwerken auf und neben der Bühne verpufft wurde, belief sich jede Nacht auf [illegible] Livres. Ausserdem gab es [illegible] [illegible] [illegible], z. B. bei der Aufführung von Lully's Alceste — man [illegible] „[illegible]" — als [illegible] [illegible] alle Gallerien und Logen und [illegible], gab es Illuminationen an [illegible] des Theaters, die jeden Abend [illegible] Livres kosteten. Was gehört es [illegible] und dem König, allerlei phantastischen Personen, [illegible] zu geben.

Nun trat Rameau auf. Ein seltsamer Karakter, wie er nur in Frankreich werden konnte, voll [illegible] Eingriffes, unerschöpflicher Thatkraft, hochmüthig, leichtsinnig, abwechselnd [illegible] und gemein, der Musik so reich begabt, wie nur ein Franzose sein kann. Rameau war 1683 geboren, Sohn eines Organisten in Dijon. Schon als Knabe war er Meister auf der Orgel, im 12 Jahren führte er Fugen mit anderen Aufgaben aus dem Stegreife durch. Dann widmete ihn der Vater [illegible] an, in dessen er aufgenommen, er entfloh, schloss sich einer herumziehenden Komödiantenbande an, versuchte sich als Sänger, als Geiger, [illegible] Beschäftigung und kehrt zurück in die Heimath, zu Buch-

---

[illegible] Vogel [illegible] [illegible], mit [illegible] von [illegible], von [illegible], [illegible], [illegible], [illegible] und [illegible], die [illegible] der Welt zu [illegible], um den [illegible] der [illegible] [illegible], und [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] und [illegible] mit ihren [illegible] und ihren [illegible] [illegible]. Und das Volk von [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] der [illegible], [illegible] der [illegible].

studien, die er mit eisernem Fleisse treibt. Er wird Organist, erst zu Paris, dann zu Clermont in Auvergne und beginnt 1722 und 1726 eine Reihe von theoretischen Werken und Arbeiten zu liefern von geschichtlicher Bedeutung, während man von seiner Komposition bis 1733 nichts, als kleine Klavier- und Gesangstücke von geringem Werthe kennen lernt. Da wirft er sich mit einer dieser [illegible] Schwenkungen, die nur ihm eigen sind, auf die Oper, — er war 50 Jahre alt, — findet gleich mit der ersten angenommenen Beifall, schreibt 22 Opern, erobert die Gunst der Nation, des Königs (Ludwigs XV.) und weiss seinen Einfluss neben dem bis dahin allein vergötterten Lully, wo nicht über ihn zu behaupten. Dann wendet er sich von der Oper mit leisem Verdruss ab, [illegible] den theoretischen Arbeiten [illegible] gewollt zu haben.

Diesen Mann voll dramatischer Energie und Eigenwilligkeit müssen wir wenigstens in einer seiner Opern kennen lernen, um Glucks Verhältniss zu ihm zu bestimmen. Natürlich ziehen wir Castor und Pollux vor, auf die Gluck Bezug genommen hat.

Der Oper*) selbst geht nach damaliger Weise ein Vorspiel voraus. Wollen wir das Vorspiel, das ganze Drama aus dem rechten Gesichtspunkte auffassen, so müssen wir uns nach Versailles versetzen. Louis XIV. hatte diese prunkenden [illegible], diese stolzen Gemächer geschaffen, um sie mit dem [illegible] und prachtvollen [illegible] auszufüllen; die [illegible] wie all diese [illegible] und [illegible], hatten die Säle und Gallerien mit den [illegible] des Königs und mit einem [illegible] Götter und [illegible] [illegible], die [illegible] die Treppen hinab in die [illegible] und Gärten mit Wasserspiegel der Götter drängten. Zwischen den kokett lächelnden oder sittsamen Göttinen promenirten in steifen Atlas- und Sammetgewändern, in Wolken von Spitzen gehüllt und von Edelsteinen umblitzt diese Hofherrn und Damen, oder zogen in Jagd- und Amazonenkleidern auf stolz kourbettirenden Rossen hinaus zur königlichen Jagd.

---

*) Sie wurde zum ersten Mal in der Académie royale de musique am 24. Oktober 1737 aufgeführt und trägt den Titel: Castor et Pollux, Tragédie, mise en musique par Mr. Rameau [illegible]. Der Druck ist [illegible].

Nun waren wir herumgekommen zu dem weichlichen, lüsternen, entnervten Louis XV. Noch trugen die Damen über den Schminkpflästerchen im weiss und roth gemalten Gesichtchen, auf dem hochgesteckten mit Perlen- und Edelsteinen befestigten gepuderten Haar den kleinen dreieckigen Reithut, kokett auf das Ohr gesetzt, liessen sich im Amazonenkleide mit Aufschlägen, eng geknöpft im Mieder, auf die leichten Renner heben, und jagten im vollen Galopp die Waldwege dahin, dass das lange Gewand in weiter Bogenwelle nachwehte und der feine Fuss mit goldenem Sporn sich verrieth. Aber schon ermüdete das hohe Leben am Hofe, wie der König draussen im Feldlager. Man sehnte sich nach Natur und ländlichem Genuss, — und nun tänzelten und spielten unter die alten Götter zärtliche Schäfer [illegible], [illegible], rosenroth und himmelblau und [illegible] [illegible] Hüten und Hirtinnen mit zierlich, wenn auch steif gebrochenem Perlenhaar hinein, — wie wir sie noch heut auf Boucher's und Watteau's Bildern uns anschauen können. Das Leben war poetisirte Poesie geworden, oder Allegorie; die Zeit konnte nichts Höheres und Zierlicheres, die beste [illegible] gab die [illegible] Natur.

Hätte da die Hofsitte zurückbleiben können? Glück genug, wenn unter all dem Spiel die Erinnerung an den wahren Inhalt des Lebens nicht ganz verloren ging.

Über dem Vorspiel zu [illegible] und [illegible] schliesst sich mit einem allegorischen Bilde. Auf der einen Seite zeigt sich ein [illegible] in Trümmern, wie es einst [illegible] war, auf der andern erblickt man [illegible] Wiesen, wie es nun hier glänzte, im Hintergrunde Felder und Kriegsgewölk. Der Chor der Künste und Tugenden ruft Venus an, die einzige den Kriegsgott bezwingende, er möchte, wenn [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], der Erde Frieden verleihen. Hierauf [illegible] [illegible] [illegible] und beide wenden sich mit gleicher Bitte an Venus. Unter dem Gesang Amors und der Vergnügungen steigen Venus und Mars vom Olymp herab; Mars ist entbrannt, die schöne Göttin wiederzusehen (man muss diese Göttersprache französisch hören: je vous revois, belle Vénus) und ist ganz geneigt, Frieden zu gewähren; er, Amor und Venus stimmen zusammen in den Vorsatz:

Ne formons que des jeux
. . . . . Naissez, dons de Flore,

und beschliessen, es soll sich die Pracht eines neuen Schauspiels entfalten, — das ist denn Kastor und Pollux. Lag wirklich der Wunsch in den Lüften, aus den ruhlosen und kostspieligen Kriegen herauszukommen? dachte man bei der bemeldeten Minerva und den verhüllten sonstigen Göttinnen, die den Kriegsgott (Ludwig XV.) zur Ruhe bringen sollten, an die königlichen Maitressen, die bald ins Lager folgen, bald den Herrn zurückführen sollten? — wir wissen es nicht.

Wenn der Vorhang sich wieder hebt, steht der Scheiterhaufen vor uns, der die Leiche des Kastor trägt und verzehren wird. Kastor ist in Abwesenheit seines unsterblichen Bruders Pollux von Lynkeus besiegt und erschlagen worden, die Spartaner betrauern den gefallenen Helden, le plus malheureux des amants, — denn ohne Liebe, darauf müssen wir uns gefasst halten, geschieht kein Schritt auf dieser französischen Welt. Telaire, die Geliebte des Kastor, will sterben, um Zeuge der Grabfeier an dem Erschlagenen zu werden. Ohnehin ist sie bedrängt: denn Lynkeus, der Mörder, verfolgt sie mit seiner Liebe, liegt ihr zu Füssen, und sie verabscheut ihn. Phöbe, ihre Freundin, ist ihr gefolgt, sucht sie zu trösten und verweist auf Pollux; der werde den Bruder rächen und sie schützen.

Schon zieht auch Pollux mit seinem Gefolge von Athleten heran, er hat bereits Kastor gerächt, Lynkeus erschlagen. Er legt die blutige Beute, Lynkeus Rüstung, zu Telairens Füssen und bekennt, dass er nicht mehr für ihre Liebe leben könne. Da sie entgegnet, sie könne es, er sei ihre einzige Hoffnung, so ist er auf der Stelle, noch am Grabe des erschlagenen Gefährten, mit Hand, ihr seine

Liebe zu erklären. Das war nun nicht nach ihrem Sinne; sie hat ihn nur um Verwendung bei seinem Vater, dem Donnergott, bitten wollen, dass der den Geliebten aus der Asche wieder auferstehen lasse und ihr ersparte, zu jenem in das Grab hinabzusteigen. Pollux ist erstaunt, fasst sich aber schleunig, und gelobt dem Schatten des Bruders und der Prinzessin, er wolle sich ihrer würdig erweisen.

Im zweiten Akte finden wir ihn dann auch im Tempel des Jupiter. *Zwar* kann dieser göttliche Pollux die Liebesgedanken nicht los werden, fragt, ob „Natur" — oder „Liebe," die sein Herz theilen, Sieger sein werde und überfliesst mit der gedrechselten Phrase: L'amitié brûle d'obtenir, ce que l'amour brûlait d'entendre, die Entscheidung seinem Vater Jupiter. Da jener herabkommt, verkündet er, dass er „aux dépens de sa flamme" Alles thun werde, „pour votre gloire." Der Oberpriester tritt ein, das Volk drängt nach, der Tempel des Gottes wird geöffnet und Jupiter lässt sich aus den obern Regionen nieder. Er hat eine lange Erörterung mit Pollux, den er von dem Vorsatze, Tod und Unsterblichkeit mit Castor zu theilen, abwenden möchte. Hebe mit ihrem Gefolge wird herbeigerufen, damit Pollux die ewigen Freuden, denen er entsagen will, kennen lerne. Sie tanzen. Vergebens.

Im folgenden Akte hat Phöbe, die eine unerwiderte Liebe für Pollux im Herzen trägt, sich mit den getreuen Spartanern am Eingange zur Unterwelt aufgestellt, um Pollux den Eintritt zu wehren. Der Himmel verfinstert sich, der Chor der Dämonen steigt auf aus dem finstern Reiche, vergebens: Pollux, von dem ihm folgenden Merkur angeführt, dringt ein.

Der vierte Akt spielt in den elysäischen Gefilden. Castor weilt hier und hat vergebens an der Stätte ewigen Friedens Ruhe für seine ungeduldige Seele gesucht. Pollux tritt zu ihm, verkündet ihm, dass er ihn gerettet und dass er ihm das Leben wiedergeben wolle. [illegible] Castor nimmt nach einigem Zaudern an und Pollux sendet den Merkur, der ihn begleitet hatte, mit der Botschaft ab.

Im letzten Akte sind wir in den Umgebungen von Sparta. Kastor wird von Merkur eingeführt, von Telaire zärtlich empfangen. Ist aber nur einen Augenblick hier; er will zurück ins Schattenreich, wo sein Bruder und seine [illegible] ihn erwarten; auch den Thron und Glückwunsch des Volkes weist er zurück. Da muss denn der Donner rollen, Jupiter erscheinen und einige Wunder verrichten, die Sonne muss erbleichen und ihren Glanz verdoppeln, um die neuen Götter zu beleuchten. Die Brüder sollen sich in die Unsterblichkeit theilen, der Chor der Gestirne soll die Lüfte durchjubeln und durchtanzen [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und so bleibt in der That an der Vollständigkeit wunderbarer und [illegible] Anordnungen nichts zu wünschen; Himmel und Erde, [illegible] und Hölle haben ihren Tribut erlegt. Dass die unglücklich liebende Phöbe sich in den Schoss [illegible] stürzt, wollen wir der Vollständigkeit halber nicht verschweigen.

Das Schauspiel ist, wie man sieht, sehr bunt; diese französischen Götter athmen [illegible] Hauch aus, diese [illegible] [illegible], die durch jede Thürspalte hinein und hinter jedem Busche hervorblinzeln, ist abgeschmackt; die Handlung ist nicht übersichtlich und geht der Hauptsache nach nicht [illegible] vor. Das Alles ist nicht gerade sehr dramatisch, man kann erwidern, als diese Dichtung [illegible] nicht, als die der deutschen Oper. Nur der [illegible], das Opfer des [illegible] für den Bruder, ist [illegible] [illegible] und [illegible] von [illegible] überlastet.

Was man aber auch von der Dichtung urtheile, die Musik ist von [illegible] Haltung und trägt das Drama. [illegible] treten zwei [illegible] [illegible] Gegensätze an die Oberfläche.

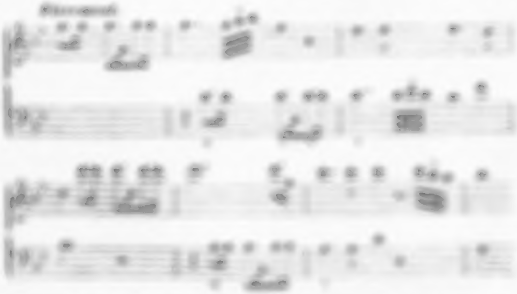
Der erste ist Rameaus eigene Stellung in der französischen Oper [illegible] und auch ihn nicht seines Gleichen*). Rameau trat mit 50 Jahren zur Oper, aber seine Jugend- und Bildungszeit und [illegible] die bedeutsame Periode seines zweiten Stadiums hat er der Orgel, diesem polyphonen Instrument (S. 23) und kontrapunktischen Uebungen zugewandt. Das tritt ihm nun seltsamer Weise in die Oper, in dieses Schau- und Prunkstück der Lebelust Zeit Ludwigs des Entfaltetsten, der nichts fremder hätte sein müssen, als die strenge Gebundenheit des Kontrapunkts. Jetzt wagt er den wunderliche Einsatz — und die Franzosen folgen ihm noch.

---

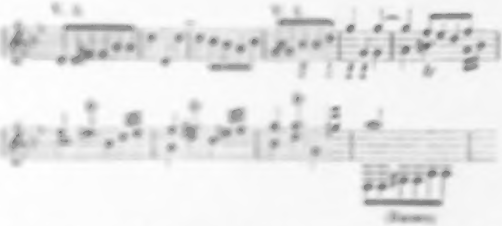
*) [illegible]

Der zweite Kunstzweig ist eine scharf rhetorisch zugespitzte Rhythmik. Während bei den Italienern der Gesang mild und weich wie durch Wiesen ein stiller Bach dahinfliesst und selbst in den Ausnahmestellen wo Wort und Leidenschaft kräftiger hervortreten, das musikalische Gleichmass stets bewahrt wird, macht sich hier eine rohkräftig einschneidende Deklamation geltend und beherrscht den Gesang. Doch es ist Zeit, von dem ganzen Verfahren wenigstens Beispiele zu geben.

Die Oper wird nicht durch eine Symphonie (S. 45) sondern durch eine Ouverture eingeleitet. Diese beginnt mit einer Einleitung vornehmlich Grave, harmonisch, schwer und einschneidend geschrieben:

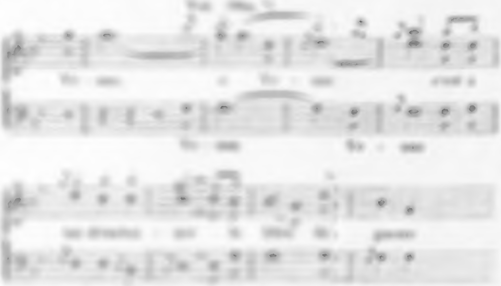


ähnlich den langsam feierlichen Ouvertüren, mit Wiederholung und Schluss auf der Dominante. Es folgt der Hauptsatz, ein Fugato-



wacker und eifrig durchgeführt, mit [illegible] Schlüssen (in B. u. s. w.) und Zwischen[illegible], aber in [illegible] Weise.

Die Ouvertüre schliesst in G-moll, und G-moll setzt der erste Satz nach gehobenem Vorhang ein, der [illegible] der [illegible] und Vergangenen; aber der Einsatz ist so [illegible] stark declamirt,

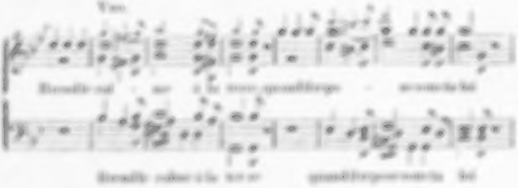


dass der [illegible] der [illegible] [illegible] wird, viel mehr der Chor in den [illegible] [illegible] hineinschlägt. [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible]

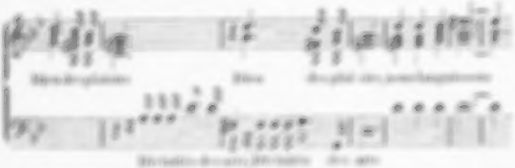
---

[1] [illegible]

sein erster Satz in B-dur geschlossen, tritt der zweite*) voll Bedeutsamkeit, nur in ruhiger Haltung —



vor und setzt nochmals mit Bass und Tenor auf 7 (Schlussfall auf F-dur) und zum viertenmal mit dem Alt auf 7 ein. Karakteristisch ist noch der Schluss:



der wieder [illegible] schwer, mit französischem [illegible] angepasste Rhythmik geltend macht, — zündende Kraft leidenschaftlichen Wollens.

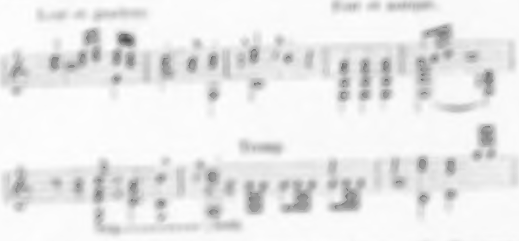
Wir dürfen hier eine allgemeinere Bemerkung nicht unterdrücken, die sie zur Karakteristik beider Nationalitäten, der deutschen und der französischen, gereicht und überdies später uns helfen wird, das Lebensbild Gluck's zu vollenden. — Nicht bloss bei Rameau, sondern ganz allgemein, namentlich auch in [illegible] von

---

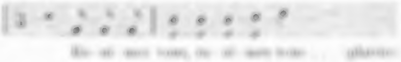
*) Hier haben wir schon eine [illegible] [illegible], die Stimmen zu [illegible]; die Ordnung ist gegeben, der Tenor als Bass [illegible], der Alt [illegible] der Violin [illegible], der Bass mit dem [illegible] [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

Volksliedern tritt diese deklamatorische Rhythmik bei den Franzosen vor dem eigentlichen Tonleben in den Vordergrund, weil die Franzosen, ungeachtet in ihnen oft ein eigenthümlicher Zug von Sentimentalität im Hintergrunde lauscht und sich einzumischen sucht, mehr ein klares Verstandesleben führen und auch in den Künsten geltend machen. Während nun die Italiener so ziemlich den Gegensatz zu jenen bilden und sich zu einem theils wirklich zerflossenen, theils mit sehr allgemeinen leicht fasslichen Formen (z. B. der Marschform) abgefundenen Rhythmik genügen lassen, bildet bei den Deutschen rhythmisches und Tonleben ein innig zusammenhängendes Ganzes, in dem sich weder einseitig der Verstand, noch die allgemeine Gefühlsanregung, sondern das vollentfaltete Gemüth (die Franzosen haben nicht einmal ein Wort dafür) geltend macht. Diejenigen, wenn auch nicht alle, die man Künstler zu nennen beliebt, doch alle unsere besten Tondichter. Wohl mag daher manchem von uns eine Kompositionsweise, wie die romanische, auffallen; ihr geht das deutsche Gemüth ab. Aber es ziemt dem Deutschen, jede Volksart aus ihrem eigenen Standpunkte zu kennen und zu begreifen.

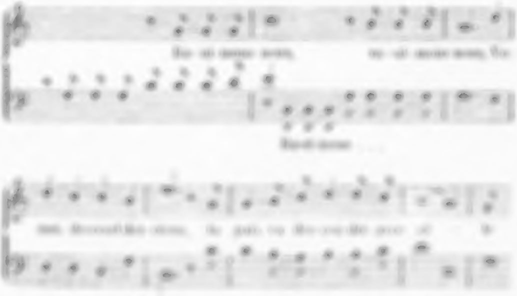
Nur noch einen Zug wollen wir aus der Musik mittheilen, den Anfang des Satzes, der die descente de Vénus et de Mars nach Flöten und Violinen beginnen:



und Violinen natürlich die schlängelnden Gänge, die Trompete schlägt hinein und bedeutet den Kriegsgott; es folgt sogar wieder [illegible] nicht jene Figur in zierlichen [illegible], der wir noch nach hundert Jahren in jedem französischen Ballet bei den graziösen Drehungen und Schwenkungen der Tänzerinnen begegnen. Und wunderbar lässt selbst hier der Organist und Kontrapunktist Rameau nicht auf sich warten. Nachdem schon [illegible] [illegible] eine Bravourarie aus irgend einem alten Oratorium [illegible] [illegible] [illegible] gesungen, stimmt jetzt, bei der [illegible], [illegible] an:



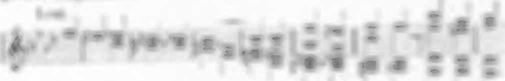
und der Chor, — man bedenke wohl: ein französischer Opernchor — schliesst sich an,



und arbeitet so weiter: — man glaubt sich mitten im protestantischen Oratorium irgend eines wackern Nachfolgers von Händel. [illegible] [illegible] hatte nach [illegible] [illegible], [illegible] und [illegible] wie [illegible], der Hunger nach substantiellerer Nahrung die Franzosen gebracht, dass sie dies in ihrer Oper sich [illegible] [illegible]. Und sie hatten Recht.

[illegible] ist zu wichtig, auf die Musik der Oper selbst hier näher einzugehen, da wir [illegible] [illegible] zu [illegible] als merkwürdigen [illegible] hier nur in Bezug auf Gluck [illegible].

Der Trauerchor am Scheiterhaufen wird von Oboen und Fagotten eingeleitet:

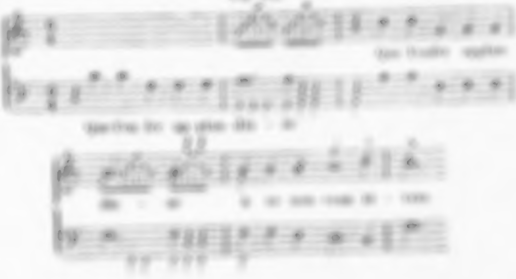


der Gesang (Que tout gémisse) folgt in einfachen, würdigen Haltung; [illegible] kann die angeeignete französische Deklamation nicht [illegible] einer Kirchenmusik zu einem Trauerakte.

Dieser Chor ist es, über den Gluck sich viel später (es muss im Jahre 1779 gewesen sein) so treffend und witzig geäussert. Man wollte ihm Lob spenden und äusserte: der berühmte Trauerchor in Kastor und Pollux sei doch nichts als [illegible] Psalmodie, seine Todtenfeier dagegen in der [illegible] Iphigenie [illegible] hügel), den die [illegible] [illegible] Er antwortete: corpus adfuit? In der That macht dies für den Komponisten einen wesentlichen Unterschied, ob der entseelte Körper wirklich da ist, um bestattet zu werden, oder ob der Grabeshügel bloss nur ein Symbol des Todes ist. [illegible] Gluck sich nur nicht erinnern, dass die kirchliche Weise dem Vorgänger [illegible] anhaften.

Und zum Schlusse sei noch, wieder in Bezug auf einen späteren glücklichen Moment, der [illegible] mit schönem Einsatze:

[illegible]



notiert. Die Gavotten sind munter und doch nur Rand; später werden wir Gluck'sche Schlüsse kennen lernen.

Hat nun Rameau auf Glucks spätere Entwickelung Einfluss gehabt? — Beweisen kann es nicht werden, wohl aber vermuthet.

Vor allem hat eine rameau'sche Oper einen ganz andern Anblick, als irgend eine italienische. Die dramatische Haltung war eine straffere, die Musik war ihr und vor Allem dem Text enger angeschlossen, Chor und Ballet waren wesentlich am Hergange betheiligt, welches letztere bei den Italienern nur sehr ausnahmsweise statt hatte. Dann konnte Glucks Aufmerksamkeit die Beachtung des deklamatorischen Momentes, diese scharfe Betonung der französischen Gesangweise um so weniger entgehen, als sich dieselbe bei Rameau bis zum Uebermasse gesteigert findet. Selbst die Willkür, die, ganz im Gegensatze zu der deutschen Weise und der klassischen Poesie, die französische Verskunst und Deklamation durchweht und dieselbe Silbe ebensowohl betont als unbetont gelten darf, da die Silben nur gezählt werden, kein selbständig Gewicht haben, musste dem Beobachter zur klaren Anschauung kommen.

Vieles von alle dem fand in Gluck verwandte Seiten. Anderes musste ihm wenigstens in Erinnerung kommen, als er später den Entschluss fasste, mit eigenen Schöpfungen für und in Frankreich aufzutreten, — und Gluck war, wie schon sein unbedingter Anschluss an Italien gezeigt, gern bereit, sich der herrschenden Weise zu bequemen, wenn nicht eine mit Gewissensmacht entgegenstehende Idee ihm entgegentrat.

Nur die Polyphonie Rameau's war ihm seinem Wesen und seiner Entwicklung nach fremd, konnte ihm nicht dramatisch verwendbar erscheinen; wir werden auf diesen Punkt, so bereit wir überdies sein mögen, Gluck beizustimmen, bald näher eingehen müssen. Und schon dieses Uebermasses musikalischer Entwicklung in dieser einen, für die Oper ausgleichenden Richtung musste ihn, den Deutschen von italienischer Schule, Rameau's Tradition noch allzu unnatürlich erscheinen; es war noch nicht natürlichen genug über die Unfertigkeit in der Bildung freier und ausgeführter Gestalten hinausgekommen, die man in Lully's Opern beobachten kann. Die Musik brauchte Zeit, Ausbildung, um zu wirken, sie muss ihren Gedanken ausklingen lassen. Das Uebermass hierin hatte Gluck in Italien vor sich — und hatte es auf sich genommen. Jetzt trat ihm das andere Extrem, Rameau gegenüber.

Händel.

Das Grösste, was Gluck in London begegnen konnte, war Händel, die persönliche Bekanntschaft mit ihm der grösste Gewinn der Reise. Wie früh Gluck händelsche Werke kennen gelernt, und welche, das ist unbekannt; aber jedenfalls war der Eindruck, den diese Werke und die persönliche Begegnung gemacht, ein tiefer und bleibender. Noch in seinem Alter führte Gluck in Wien den Engländer Kelly[*] in sein Schlafzimmer und zeigte ihm Händels Bild, das er neben seinem Bett aufgehangen, um gleich beim Erwachen ehrfurchtsvoll den gigantischen Genius zu begrüssen, den er lebenslänglich als Muster studirt hatte.

Händel war Glucks würdigster Vorgänger auf der Laufbahn in Italien gewesen, hatte dort hohen Ruhm erworben. Dann hatte er sich nach England begeben und die italische Oper in Aufnahme und Gunst gebracht, schliesslich aber seine Unternehmungen im Zwiste mit den Kastraten und Sängerinnen, auf deren Seite der Adel stand, scheitern sehn. Seit 1740 hatte er sich von der Oper ganz zurückgezogen und lebte, hochverehrt vom britischen Volke, seiner Thätigkeit für kirchliche und Oratorienmusik. Welch ein reiches Leben, reich an Thaten und Erfolgen, hatt' er durchlebt! wieviel Erfahrungen, besonders über die Zuverlässigkeit theatralischer Unternehmungen, hatt' er gemacht!

---

[*] Reminiscences. Th. I. S. 255.

Nun kommt sein Nachfolger in Italien nach England. Er will da Glück machen im fremden Lande; wie? das ist ihm noch keineswegs klar, denn er kennt das neue Publikum nicht. In Italien ist er den allgemeinen Weg aller Komponisten gegangen, hat Beifall gefunden, Manches vielleicht besser gemacht, als die Italiener. Vielleicht ist in seinem deutschen Gemüthe manche Regung wach geworden, die dort im leichtsinnigen Getriebe keine Stätte hat finden können; wohl mag er von Paris her aus fremden Anschauungen, Vorstellungen mitgebracht haben, die noch lange nicht gereift und ausgetragen waren.

Er giebt seinen Sturz der Giganten, — und der Erfolg befriedigt im Mindesten nicht.

Wer kann rathen, wenn nicht Händel?

Der junge Meister geht zum alten; Gluck zählt 31, Händel 60 Jahre, fast noch einmal so viel als jener. So stehen beide deutsche Künstler im fremden Lande einander gegenüber, Gluck hochgewachsen und von Innen heraus durch das schwüle Feuer der ewigen Unruhe und Unbefriedigung ausgetrocknet, das ihn von Jugend auf in der Dürftigkeit, dann in den ewigen Wagnissen und Hetze der Theaterlaufbahn, jetzt im Angesichte bisher zweifelhafter oder augenblicklicher Erfolge unablässig durchlodert. Er ist noch lange nicht mit sich fertig, er ahnt vielleicht, dass Alles noch anders werden, anders kommen müsse; aber wie? das ist noch vollkommen unerforscht. Er legt seine Oper Händel vor, — aber dieser hat sie im Theater schon kennen gelernt. So steht denn, schwer an Geist und Kraft, schwer an stattlicher Fülle des Körpers, mit dem vollwangigen Kopf und den grossen, runden Augen unter der harmonisch gewölbten Stirn und den Perückenlocken, die gleich einer Löwenmähne, nur weiss gepudert, niederfliessen, der bejahrte Meister vor dem jüngeren, und schaut ihn mit den Augen, die strahlen und blitzen können im Zorn oder in der Begeisterung, so gut und zugleich so verständniss schelmisch in die unruhigen Augen, die im Kampfe von Verlegenheit und Selbstbewusstsein hin- und herspähen. Vorher war der alte Herr nicht allzugut auf Gluck zu sprechen gewesen: „Er versteht so viel vom Kontrapunkt", hatte er ausgesprochen, „als wie mein Koch Waltz". Jetzt spricht er ihm (so hat sich Reichardt in London erzählen lassen) gemüthlig und wohlwollend zu. „Ihr habt Euch mit der Oper zu viel Mühe gegeben; das ist aber hier nicht wohl angebracht. Für die Engländer müsst Ihr auf irgend etwas Schlagendes und so recht auf das Trommelfell Wirkendes sinnen."

Der herrliche Mann hatte wohl Grösseres im Sinn, als er aussprach. Viele Kunstgriffe konnt' er ernstlich anrathen, denn hat er niemals sich bedient. Ihm umschwebte die Erinnerung an den Donnerruf seiner Chöre, die plötzlich und brausend, mit Einheit barsch auf den einen Punkt, auf das eine Wort schlagen, in dem die Entscheidung liegt, und die in fortgesetzten Siegesschlägen überwältigen. Dergleichen, das oft genug seine lieben Engländer hingerissen hatte, war nun schwerlich in der glucklichen Oper anwendbar; auch mochte er dem Anfänger nicht diese Macht zutrauen, die derselbe in der That erst viel später beweisen sollte. So mag sich der künstlerisch verstandene Rath auf den Lippen umgewandelt haben.

Gluck ging treuherzig und folgsam darauf ein, setzte den Chören seiner Oper Posaunen zu und erzielte damit lebhaften Beifall. — Wir kennen die Oper und den Chor (v. 1746) nicht, können aber nicht erkennen, ob und wieweit dieselben sich von der allgemeinen Haltung der damaligen italischen Opernchöre entfernt und den Zusatz der Posaunen gerechtfertigt haben. Doch scheint darauf wenig anzukommen; viel später erst schlägt der entscheidende Fortschritt Glucks.

Welches war denn nun Händels eigentliche Stellung, Gluck gegenüber, im Gebiete der Oper? Diese Frage muss beantwortet werden, wenn wir den Einfluss des älteren Meisters auf den jüngeren erkennen wollen.

Was zuerst die künstlerische Ausrüstung im Allgemeinen betrifft, so war zwar Händel auf das Höchste ausgebildet. Er kam aus tüchtiger deutscher, — oder genauer gesagt, italienischer Schule, die, damals [illegible] auf kirchliche Komposition gerichtet, sich keine Fundamente legen, wie zu einem Oratorium, nicht zum leichten [illegible] einer italischen Oper. Man darf diese Schule die protestantische nennen: von Luther her war sie auf „das Wort“ und dessen Festhalten und getreuen, genauen Ausdruck gerichtet, während die katholische Musikschule, gemäss ihrer allein seligmachenden Kirche „die Heiligung“, deren allgemeine, schon in sich selbst an das [illegible] gewonnene Element als Hauptgegenstand der Kunst festzuhalten hatte. In dieser Schule war Händel frühzeitig Meister auf Orgel und Klavier, den höchsten Instrumenten, geworden, dann Meister in Harmonie und Kontrapunkt; er wusste mit vollkommener [illegible], Sicherheit und Leichtigkeit in allen damals vorhandenen Formen. In dieser weiteren geistigen [illegible] hatte sich seine Kunst [illegible]: schon geringe Begabung wird da gesteigert und [illegible], wie vielmehr Händels. Als Musiker konnte er Alles, das stand ihm [illegible] wie die übrigen [illegible], die Posaunen, wenn seine [illegible] die Rede hielt (Acis und Galathea), wie die Einheit des kirchlichen [illegible] (Saul). Alles stand ihm zu Gebot. Ja, ein [illegible] unbedingter [illegible] in geistiger [illegible] verwandt er, wie wohnt [illegible] zu Goethe's Dichtung, mit einem leichten Handstrich, und noch einem, und schnell folgenden neuen eine Stimmung und eine Gruppe nach der andern (Allegro und Pensieroso) [illegible] und [illegible] vollständig ausgesprochen vor das Auge zu zaubern. Er war ein Riese gegen Gluck, als der ihn [illegible], und Gluck war ein Schüler von ihm. [illegible]!

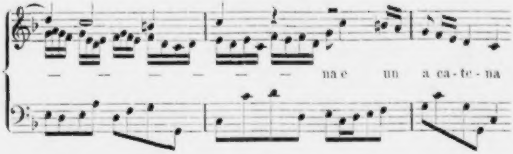
Dieser seiner musikalischen Ausbildung, — und dann wie bei [illegible] Herz, — und dann einem [illegible] Leben in [illegible] Nationen hatte dieses Wunder gethan: dies in solcher Mächtigkeit auch nur der Deutsche konnte, das Alte beim Händel aus italischen Oper [illegible], und in alle dem stand ihm [illegible] gleich; selbst Alexanders Gastmahl [illegible] mit seinem Besten von Händels Geringstem.

[illegible]

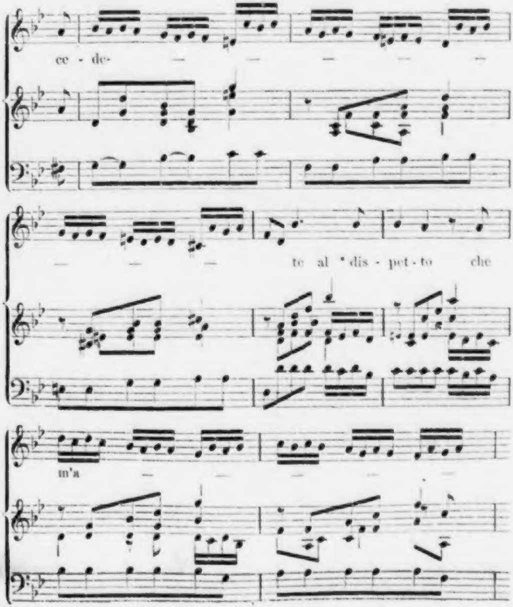
[illegible]

[illegible]

[illegible]


— — — — — — na e un a ca-te-na

aus der Oper Alessandro, Akt 2. No 17, und diesen zweiten aus derselben Oper Akt 2. No. 14 (beide Arien gesungen vom Kastraten Senesino, also höhere Stimmenregion):


ce - de- — — — — —
— — — te al dis - pet - to che
m'a — — — — —

so wird man unserer Ansicht wohl nicht widersprechen, die Gebundenheit und Umschleierung der Stimme, die gleichwohl hier Hauptsache sein sollte, nicht verkennen.

Ja, — weil denn doch Wahrheit die höchste Ehrfurcht ist, die man der Majestät eines Händel bezeigen kann, und die höchste Pflicht dessen, der für Aufklärung der Kunstgenossen und Kunstfreunde zu wirken sucht, — endlich wird doch auch begreiflich, dass die italischen Sänger, mit denen Händel stets in Hader gerieth, ohne sie je entbehren zu können, nicht blos durch Neid und Kabale gegen ihn aufgeregt worden sein mögen, sondern dass sie seine Gesänge fremd, steif und für ihr Höchstes in der Kunst, für ihre Bravour, hemmend und verdunkelnd gefunden, — und das Letztere mit Recht, — ohne zum Bewusstsein des innern Werths und des Punkts zu kommen, von wo sie mit dem grossen Meister auseinandergingen. Die Schuld des Zwiespalts (wenn man Schuld nennen dürfte, was nothwendige Folge der ganzen Lebensrichtung war) lag auf Händels Seite, der Unvereinbares zu vereinen trachtete: Polyphonie und fessellos schweifende Bravour nach dem Sinne der Sänger, — Gediegenheit und italische Oper.

Es knüpft sich hier noch eine viel wichtigere Frage an: ist denn diese Schreibart, dieses mehr oder weniger polyphone Stimmgewebe der dramatischen Diktion überhaupt zuträglich? —

Wir müssen sorgfältig unterscheiden.

Aus reinmusikalischem Gesichtspunkte, das haben wir in diesem und andern Werken oft genug anerkannt, ist die polyphone Schreibart die inhaltreichere, weil sie statt der einen Melodie im homophonen Satze deren zwei oder mehrere neben- und gegeneinander stellt; sie ist das Drama innerhalb der Musik. Unsere Frage trifft aber nur die Polyphonie in ihrer Anwendung auf dramatische Diktion.

Wenn ferner das Drama selbst Person gegen Person auf die Bühne bringt, wie in Duetten, Terzetten u. s. w., so tritt die Polyphonie in ihr volles Recht als gemässer Ausdruck für Verknüpfung und Gegensatz verschiedner Personen. Welche besondere Form der

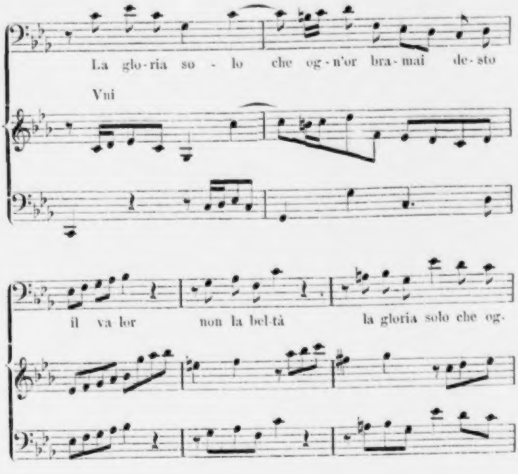
Polyphonie jedem besondern Falle gemäss sei und wieweit der Komponist hierbei gehen wolle, haben wir hier nicht zu erörtern. Gewiss ist, dass die dramatischen Meisterwerke Mozarts, Beethovens und Anderer sich solcher Verwendung der Polyphonie nicht haben enthalten können.

Ein Anderes ist es mit der Polyphonie, die sich im Orchester der auf der Bühne handelnden und redenden Person gegenüber entfaltet. Auch sie kann in besonderer Lage durchaus gerechtfertigt sein, wenn nämlich ein äusserlicher Gegensatz, den der Handelnde zu bekämpfen, oder ein innerlicher Zwiespalt zur Anschauung gebracht werden soll, der im Handelnden selbst die Einheit der Person gewissermassen aufhebt, gleichsam ein Ich gegen das andre Ich stellt. Hier kann das Orchester oder ein Theil von ihm als einiger Gegensatz zum Handelnden auftreten, es kann sich selbst in mehrere Stimmen, gleich so viel idealen Persönlichkeiten, auseinandersetzen und so den einen Handelnden umgeben. Beispiele für alle diese Fälle sind leicht zu finden; auch wir werden dergleichen noch treffen.

Nun können wir die obige Frage beantworten. Ausser in den angeführten Fällen müssen wir Polyphonie, namentlich innerhalb des Orchesters, der dramatischen Diktion widersprechend und nachtheilig erachten, und zwar um so mehr, je mehr sie sich ausbreitet und geltend macht. Denn das Drama lebt, erscheint, wirkt in der Person, in dem Menschen, der leibhaftig auf der Bühne vor uns steht. Alles Uebrige kann nur Nebenwerk zu seiner Unterstützung und Hervorhebung sein, das Orchester nicht mehr und nicht weniger, als Kleidung und Koulisse, obgleich es selbstverständlich ungleich höhere und mannigfaltigere Bedeutung hat. Alles Nebenwerk aber, das die Hauptsache, Aeusserung oder Erscheinen des Handelnden beeinträchtigt, ist im Widerspruche mit dem Zweck des Drama's.

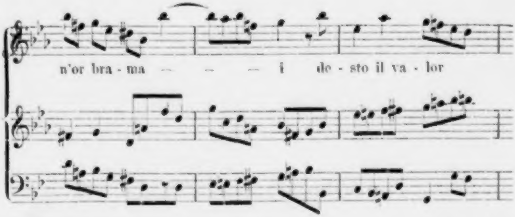
Es treten hier zwei Extreme vor uns, in deren Mitte das Rechte liegt. Zweckwidrig ist die Verwendung der Polyphonie im Orchester für dramatische Diktion, wenn sie ohne Berechtigung und im Uebermaasse statt hat. Das ist das eine Extrem. Das andre ist, das

Orchester zur Bedeutungslosigkeit herabzusetzen, es zu dem Bretterboden zu machen, auf dem der Akteur herumtritt, oder zu dem Steinblocke Paisiello's*), auf dem das geschminkte Götterbild thront. Das Rechte ist, den Handelnden als Hauptsache frei und hoch gewähren zu lassen, dem Orchester aber lebensvollen Antheil, wo und wieweit es berechtigt ist, zu gewähren. Das zweite Extrem ist das, wozu die italische Oper hinneigte; in das erste ist, wie wir uns bei aller Ehrfurcht vor dem hohen Meister nicht verhehlen können, oft Händel gerathen. Scheinen die bisherigen Beispiele noch nicht überzeugend, weil die Sätze wenigstens zum Theil einer untergeordneten Absicht, dem Stimmdienste, zugewendet sind, so geben wir hier noch eines aus einer Karakterarie. Es gehört der Oper Admet an. Herkules ist es, der so —


La glo-ria so - lo che og-n'or bra-mai de-sto
Vni
il va-lor non la bel-tà la gloria solo che og-

---

*) Anm. S. 81.



hervortritt. Er hat bei dem Gastfreund' Admet geruht und richtet sich aus seiner farnesischen Ruhe wieder auf; die Krankenstube, so lieb ihm auch König Admet ist, widersteht ihm, er will auf neue Abentheuer aus. Ob es der hellenische Herkules ist, den Händel hier gezeichnet, haben wir nicht zu untersuchen; jedenfalls nimmt er sich reckenhaft und verwegen genug, jede der drei Stimmen tritt kühn und eigenwillig daher, jede setzt sich und kämpft sich gegen die andern zwei auf eigne Faust durch. Aber wer sind denn nur, was wollen denn nur diese beiden Orchesterstimmen, die mit der Singstimme ringen? So stark Herkules ist, selbst er tritt nicht frei hervor aus diesen Antäusarmen, die sich hier unberufen an ihn gewagt.

Doch schon genug des Frevels an den Manen des erhabnen Künstlers, der neben solchen Kleinigkeiten Unsterbliches in Fülle geschaffen, auch in seinen Opern. Gäb' es eine Autorität, der gegenüber redliches Forschen zurücktreten müsste — und dürfte, so wär' es die seine. Ist aber etwas Wahres in unserer Ansicht, wie hat es seinem hellen Künstlerauge verborgen bleiben können? Die Antwort ist diese. Wäre das Drama als solches, — das, was auf der Bühne spielt, ihm klar aufgegangen und seine wahrhaftige Aufgabe geworden, so würden auch die Personen desselben jederzeit vollkommen klar vor ihn hin und aus ihm herausgetreten sein. Das war aber nicht der Fall und darum wurde das Lieblings- und Meisterspiel seiner Jugend, seines ganzen Lebens, auch in der Oper in ihm rege und er überliess sich ihm, wie der kräftige Schwimmer dem Spiel der Wogen, die ihn schaukeln und tragen und die er freudig beherrscht.

Wir erkennen an diesem grossen Manne, dass Niemandem Alles gegeben ist. In Allem war er diesem Gluck, der jetzt rathbegehrend vor ihm stand, überlegen. Aber die Idee des wahrhaften Drama's war ihm nicht beschieden; noch war sie Niemandem offenbart worden, sondern sie blieb diesem rathsuchenden Gluck aufbewahrt.

Dass aber Händel auf dem Boden der italischen Oper verharrte, zeigen vor Allem die von ihm behandelten Stoffe und deren Auffassung.

In seiner Agrippina (1708 in Venedig aufgeführt) will die Kaiserin ihrem Sohne Nero die Krone zuwenden; ihr Gemahl Klaudius ist nämlich in's Feld gezogen und es hat sich die Nachricht verbreitet, er sei in einem Seesturme verunglückt. Zu diesem Zwecke soll Nero sich bei dem Volke durch Wohlthaten beliebt machen, sie aber will ihm die einflussreichen Hofherren Pallantes und Narcissus gewinnen; zu demselben Zwecke stellt sie sich in Pallantes verliebt und bewegt ihn, ihr eine Liebeserklärung zu machen; das gleiche Spiel treibt sie mit Narcissus. Klaudius indess ist nicht im Meere verunglückt, er ist durch seinen Feldherrn Otto aus dem Wasser gerettet worden, kehrt zurück und will seinen Retter zum Mitregenten des Reichs erheben. Agrippina trachtet nun, sich bei Otto einzuschmeicheln, dieser aber liebt Poppäa mehr wie die Krone und strebt nur nach ihrem Besitze . . . . . . genug für uns, um auch in dieser Oper das allbeliebte Wirrsal durcheinander gehender Interessen und wahrer oder vorgespiegelter Liebesverhältnisse zu erkennen, die das Gemüth kalt lassen und wahrhaft dramatische Komposition unmöglich machen.

In seinem Rinald (1711 in England geschrieben, es ist der Armidenstoff) tritt der Held der Oper als Verlobter Almirenens auf, der Tochter des Herzogs Gottfried von Bouillon: Argantes aber, der König von Jerusalem, ist Liebhaber Armidens. Diese entführt Almirenen und Rinald bricht in ihr Zauberreich ein, die Braut zu rächen und zu befreien. Nun verliebt sich Armida in Rinald und Argant in Almirena. Endlich kommen Gottfried und Eustachius mit Hülfe eines Sternsehers als Befreier herbei, Argant und Armida kämpfen gegen sie, werden besiegt, gefangen und getauft: „sie schütteln entschlossen das niedrige Joch des Fleisches ab, und verscheuchen die blinden Triebe von ihren edlen Seelen wie trübe Nebel." — Händel selber hat den Stoff gewählt und den Plan der Oper entworfen; seinen Entwurf hat dann Rossi in italienische Verse gebracht und Hill dieselben in das Englische übersetzt. Von einer Verstrickung Rinalds in Armidens Liebeszaubernetze ist keine Rede; die Verlobten (Rinald und Almirena) bleiben einander treu wie Gold. Das mag sehr löblich und tugendhaft sein; aber nun ist kein innerer Konflikt vorhanden, sondern nur der äussere, der in der Entführung, Befreiung u. s. w. liegt; die Oper ist kein eigentliches Drama, sondern ein Bühnenstück geworden. Hiermit sieht sich denn die Musik von wahrhaft dramatischer Betheiligung zu einer blos lyrischen hingewiesen; sie hat nicht Gelegenheit, am innerlichen Ringen und Entwickelungsgange von Karakteren Theil zu nehmen, sondern findet nur abgeschlossene lyrische Situationen zu beseelen. Das hat denn Händel hier wie anderwärts köstlich gethan.

Ueber den Stoff und Aufbau der Oper Admet (1726 — 27 in England) haben wir schon S. 52 das Nöthigste gesagt; wir wollen nur darauf aufmerksam machen, dass hier Admet statt Alceste, in der vorigen Oper Rinald statt Armidens der Oper den Namen giebt, folglich als Hauptperson bezeichnet wird. Dies ist karakteristisch für die Auffassung. Das thätige Prinzip in der Oper ist nicht Rinaldo, sondern Armida, nicht Admet, sondern Alceste. Armida entführt Almirenen, verliebt sich in Rinald, ringt nach seinem Besitz, wird überwunden, nachdem sie zuvor im Kampfe gestanden; Rinald tritt als Almirenens Verlobter in die Oper und verlässt sie als derselbe; die Braut ist ihm entführt worden und wird ihm zurückgewonnen. Admet ist vollends, und zwar schon vom Ursprung der Fabel her, zur Passivität verurtheilt; er erkrankt, und Alcestens

That rettet ihn; er lässt geschehen, dass Alceste für ihn in die Unterwelt steigt, und nicht er, sondern Herkules sie dem Leben zurückgewinnt; Antigona sucht ihn nach Alceste's Hinscheiden auf, und er überlässt sich der Liebe zu ihr, bis endlich Alceste wieder vor ihn tritt und von ihm erkannt wird. Den Schwerpunkt auf Rinald und Admet legen, heisst nicht weniger, als, ihn ausserhalb der Thatkraft, ausserhalb des Drama's suchen. Denn der Inhalt des Drama's ist zuletzt die That.

Die Oper Admet bietet den günstigsten Anlass zur Anknüpfung der letzten Bemerkungen, die wir in Bezug auf Händel hier niederzulegen haben.

Einen in unsern Augen wesentlichen Fortschritt hatte Händel in seinen Opern über den italischen Standpunkt hinaus allerdings gethan, das unermessliche Uebergewicht seiner Gemüths- und Musikkraft als selbstverständlich bei Seite gelassen. Er hatte die Form der Symphonie in drei Sätzen, die wir S. 65 ungeeignet gefunden, auf die Oper einzuführen, verlassen*) und an ihre Stelle die energischer zusammengefasste Form der Ouvertüre gesetzt. Die Ouvertüre ist bei ihm entweder nur auf einen lebhaft geführten Hauptsatz beschränkt (so in Acis und Galathea) oder sie schickt dem Hauptsatz' eine langsame, meist punktirte und gewichtvoll schreitende Einleitung voraus, die entweder unmittelbar in den Hauptsatz einführt (Ouvertüre zu Agrippina) oder förmlich auf der Dominante einen Schluss bildet (so in den Opern Alexander, Richard, Aetius) und am Schlusse des Hauptsatzes wiederkehrt. Hiermit ist allerdings die Ouvertüre energisch abgerundet, aber doch nicht in gleichem Maasse gegen die Oper abgesperrt, wie die Symphonie in drei gesonderten Sätzen.

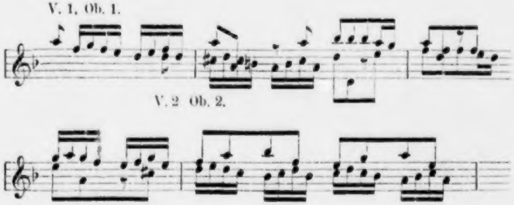
Nähern Bezug auf die Oper scheinen uns die Ouvertüren nicht zu haben, sie sind aber meist bedeutungsvolle Tonergüsse, der Hauptsatz frei fugirt oder figural, die das Gemüth für das Nachfolgende, was es auch sei, sammeln und spannen. Händels regsamer Sinn und seine zur Natur gewordene Meisterschaft spielten behaglich in diesen Gebilden; die Italiener hatten nichts Gleiches daneben zu stellen, hatten aber ihre Freude daran.

---

*) Die Oper Rinald (1711) hat als Vorspiel noch drei Sätze, ein fugirtes Allegro mit einer am Schlusse wieder in Erinnerung kommenden Einleitung, — ein Adagio — und eine Gigue.

Ein Anderes zeigt sich bei der Oper Admet. Wenn irgendwo, so scheint uns — wie viel wir auch gegen die Gestaltung des Stoffes zu erinnern haben — Händel hier dem dramatischen Gedanken nahegetreten zu sein. Instinktiv hat er schon seine mächtige Schöpferhand angelegt; dass sie sich wieder hinwegzieht, dass die klare Erkenntniss fehlt, festzuhalten, was schon vor das Seherauge des Künstlers getreten war, — das beweiset vor allem Andern die Entwickelung des Stoffes, die wir bereits theilweise betrachtet haben.

Der Oper geht eine Ouvertüre voran, die sich in bekannter händelscher Weise gestaltet. Sie beginnt in D-moll mit einem streng, sehr ernst und feierlich gehaltenen Largo, das auf der Dominante einen Halbschluss bildet und zu dem freifugirten Hauptsatze lebhafter Bewegung führt. Geigen und Oboen setzen so ein:



Bass und Bratsche (mit Fagotten vereint) vollenden die erste Durchführung. Den weitern Verlauf übergehn wir; es ist ein lebhafter, tüchtig gearbeiteter Satz, ernst und scharf gestimmt, dadurch spannend und das Folgende durch den Kontrast vorbereitend, sonst ohne nähern nachweisbaren Bezug auf die Oper.

Auch führt dieser Ouvertürensatz gar nicht unmittelbar in dieselbe. Es folgt vielmehr ein karaktervolles Tonstück, unter dem der Vorhang sich hebt. Alles auf der Bühne ist dunkel; nur eine Lampe, die dem Erlöschen nahe scheint, wirft ihren Flackerschimmer auf ein Schmerzenslager im Hintergrunde. Da liegt, im unruhigen Halbschlummer hin- und hergeworfen, ein bleicher Mann. Es ist Admet der König. Die Musik setzt jene Tanzweise fort, die Boten und Larven des Todes sind herangeschwebt, umringen, umtanzen in grausamer Lust das Siechbett und langen mit fleischlosen Armen hinein nach ihrer sichern Beute. Der Tag bricht an, der letzte, wenn sich Niemand für den König opfert; und wer sollte das? Die Larven verschwinden, und noch einmal öffnet Admet die Augen. Er ist so müde, der angstvolle Wechsel von Schlaflosigkeit und hastig unterbrochenem Halbschlummer hat ihm die letzte Kraft ausgebrannt, und noch in der schmerzlichen Ermattung liegt er da so edel und würdig. „Schliesst euch, ihr Augenlichter, zu ewigem Vergessen! Ja! mit meinem Sterben hebt mich hinaus aus der Pein, ihr ewigen Götter!“ das sind seine Worte, nach denen er wieder entschlummert.

Nun hat ihn auch sein letzter Freund verlassen, Herkules; der kann nicht müssig länger weilen, was soll er am Siechbette?

Da schleicht leisen Trittes, dass sie den Armen nicht aufstöre, die Gattin herbei, Alceste. Wohl ist bekannt, dass Admet nur erhalten werden kann, wenn ein Anderer sich für ihn dem Tode giebt. Aber wer thäte das? — Sie schleicht herbei, beugt sich nieder auf das todtbleiche Antlitz: „Ihr lieben Augen, lebt wohl! ruht euch, theure Augensterne! ja schlafet, und staunt nicht allzusehr, wenn im Erwachen ihr mich nicht mehr schaut.“ — Denn schon hat sie den Dolch gefasst, ihr Blut mit dieser ihrer Hand für den Gatten hinzugiessen.

Wir haben gewagt, uns die Scene vorzustellen, wie sie gegeben sein mag. Denn selbstverständlich fehlen hierüber bestimmte Nachrichten; selbst das Tanzstück, so wie ein der Arie Chiudetevi miei lumi vorangehendes Rezitativ kennen wir nur aus Chrysanders Berichte.*) Die Arie selbst legen wir aber vor,**) um eine klare Anschauung von der Weise zu befördern, wie Glucks grösster Vorgänger seine Operngesänge bildete. Die Begleitung wird blos vom Bogenquartett (und dem in der Regel vorauszusetzenden Spiel des Dirigenten oder Cembalisten am Flügel) ausgeführt. Der stille, gelassene Gang des Gesanges, die edle, ergebene Weise, mit der Admet dem nahen Tode entgegenschaut, bedürfen keiner Erörterung. Diese Weise lässt uns einen Grundton aus Händels eigenstem Wesen vernehmen: grosssinnige Stille, aus der dann der Machtruf der Leidenschaft oder der Erhebung zum Ewigen, zur Freiheit, zur Volkestrauer (Judas Makkabäus) und was sonst dem Menschen als Höchstes gilt, um so ergreifender hervorbricht.

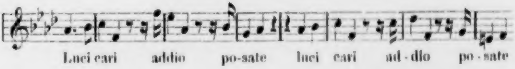
Nur — dramatischen Einherschritt, Vordringen nach irgend einer Seite, sei es tiefere Gebeugtheit, sei es Zusammenraffen der Kraft zum Widerstande, — das vermögen wir hier nicht zu finden. Der Karakter steht, er bewegt, er entwickelt sich nicht, der Gesang ist lyrisch, nicht dramatisch. Wohl beherzigen wir bei diesen verwegenen Worte die Natur der Aufgabe. Wenn jemals im Drama Stillstand veranlasst war, dann hier, wo ein Sterbender in tiefster Ermattung sich selber schon aufgegeben hat. Allein erstens trägt schlechthin jeder Zustand Gegensatz und Wandel in sich, und zweitens ist diese Richtung auf — sagen wir, das Standbildliche statt auf das Dramatische bei Händel geradezu vorherrschend. Schon die Ouvertüren sind, zwar innerlich energisch bewegt, aber sie bleiben auf ihrem Grundgedanken stehen, führen nicht dramatisch weiter. Diese Arie Admets ist ein einiger unveränderlicher Erguss. Ihr folgt die Herkles-Arie, von der wir S. 140 den Anfang gegeben haben. Sie ist ein Karakterbild (gleichviel, ob von Herkules), erfüllt sich musikalisch tüchtig, kommt aber dramatisch nicht weiter; das Bild steht.

---

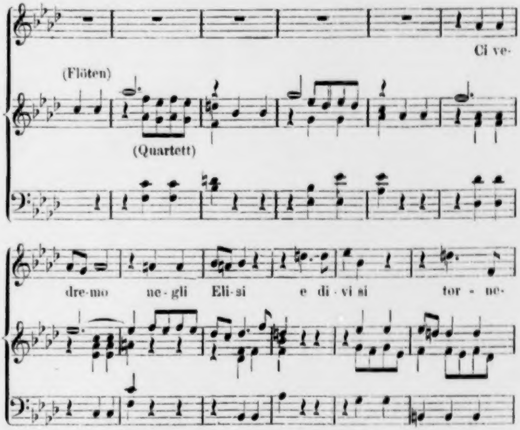
*) In den uns vorliegenden Partituren (S. 53) fehlt Beides, Chrysander hatte die vollständige Partitur vor Augen.

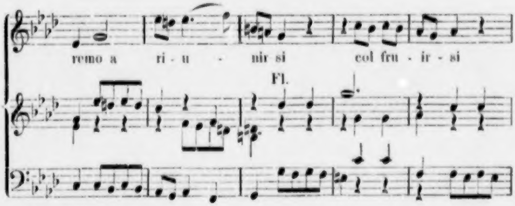
**) Beilage No. 7.

Dasselbe müssen wir von der nächsten Arie, Luci cari, addio! sagen. Edel, still, wehmuthsvoll ist dieser Abschied Alceste's vom schlummernden Gemahl, dem sie nie wieder in das liebe Auge schauen wird, der nicht erschrecken möge, wenn sein Blick im Erwachen sie nicht mehr findet. Es ist ein innigrührendes lyrisches Bild. Und wie liebevoll hat es der Meister geschmückt! Während der Gesang mit kurzen Gliedern gleich Seufzern auftritt


Luci cari addio po-sate luci cari ad-dio po-sate

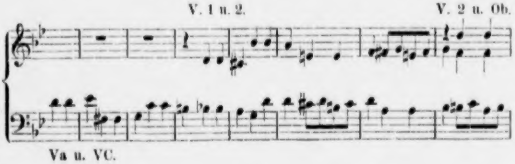
und immer wieder zu dieser Weise zurückkehrt, umgiebt das Orchester ihn gleich einem Chor liebevoll mitklagender und tröstender Stimmen. Ja, sie sind es, die der Scheidenden den süssen Trost einer Wiedervereinigung in den elisäischen Gefilden


Ci ve-
(Flöten)
(Quartett)
dre-mo ne-gli Eli-si e di-vi-si tor-ne-



zuflüstern. Wieder (S. 136) verflicht sich die Singstimme mit dem Reigen der Orchesterstimmen, gleich einer Schwester unter Schwestern, wie Sakontala ihr Dasein mit dem Leben der Blumen und Bäume umher zusammenfliessen fühlt. Das ist musikalisch sinnig und reizvoll, aber dramatisch ist es nicht.

Wie sehr übrigens diese Oper Händel am Herzen gelegen, zeigt sich auch noch darin, dass er zum zweiten Akt, in dem wir Alceste in der Unterwelt von Furien gepeinigt finden, eine besondre vollständig ausgeführte Ouvertüre geschrieben hat. Nach einer breit, in grossen Strichen geschriebenen Einleitung folgt der Hauptsatz,



eine eifrig — man möchte sagen feindselig dahinziehende Verkehrungsfuge (Fugato), in der die Stimmen abwechselnd das Thema in ursprünglicher und entgegengesetzter Richtung einander gleichsam in hohnvollem Widerspruch entgegenstellen. Für Händel war das nicht eine Künstlichkeit, sondern es wollte sich darin der Hader der Unterirdischen Luft machen; und zu dem, was er irgend auszusprechen hatte, stand ihm jedwede Kunstform in gleicher Unbedingtheit zu Gebote.

Nun endlich dürfen wir fragen, was Gluck aus seinem Begegnen mit Händel davongetragen haben kann.

Talent und Gemüth sind unübertragbar. Händels Kunstgeschick war jetzt Gluck unerreichbar, Händels Opernweise war vollkommen verschieden sowohl von Glucks damaliger, als von der, die er später schaffen sollte. Aber die Begegnung mit dem Genius, besonders auf gleichem Pfade, ist ein Segen für Jeden, und für den Ebenbürtigen eine Bestärkung und Förderung, unberechenbar.

Gluck schied von Händel als ein Erhobener und Gekräftigter. Das war die wahre Frucht der londoner Reise.

Gluck in Deutschland.

Gegen Ende des Jahres 1746 verliess Gluck England. Zuvor hatte er, wie wir erzählt haben, acht bis neun Jahr in Italien gelebt, vier bis fünf selbständig daselbst gewirkt und Beifall gefunden. Gleichwohl verlangte er nicht dorthin zurück; er scheint eine bleibende Stätte gewünscht zu haben, die für den Ausländer doch wohl nicht so leicht in Italien zu erlangen war. Auch mag er sich trotz aller glücklichen Erfolge und trotz seinem jetzt noch unbedingten Anschluss' an die italische Oper dort nicht heimisch gefühlt haben. Es zog den Deutschen nach Deutschland.

Gluck landete in Hamburg, und sah sich die dortige Oper an, bekanntlich von Alters her in bedeutender Wirksamkeit, an der auch Händel seine ersten dramatischen Arbeiten in die Welt gestellt hatte. Dort war der Venetianer Pietro Mingotti an der Spitze einer italienischen Operngesellschaft beschäftigt, italische Opern aufzuführen; seine Gattin Regina Mingotti wirkte als erste Sängerin; man fand Beifall und gute Einnahmen. Hier eröffnete sich für Gluck die Stelle des Kapellmeisters.*) Es scheint übrigens, als hätte die Truppe ihre Thätigkeit zwischen Hamburg und Dresden getheilt. Denn obgleich Dresden seine stehende italienische Operngesellschaft im königlichen Dienst hatte, die ihre Aufführungen im sogenannten grossen Opernhause veranstaltete, so war doch seit 1746 auch Pietro Mingotti mit der Aufführung italienischer Opern beschäftigt, wozu ein hölzernes Theater im Zwinger (an der Stelle, wo sich jetzt das Standbild König Augusts befindet) errichtet war, — beiläufig ein sprechendes Zeichen von der Verbreitung der italienischen Oper, wenn eine Stadt wie Dresden zwei Unternehmen neben einander tragen konnte. Befriedigen konnte die Stellung bei Mingotti Gluck unmöglich; sie war für ihn nur der erste Fuss, den er in Deutschland setzen konnte. Auch verliess er sie schon am 7. November, ohne sogleich einer neuen Anstellung gewiss zu sein.

---

*) Lindner (die erste stehende deutsche Oper), dem wir ausser vielen interessanten Mittheilungen in seinem Buch' auch die von Glucks Wirksamkeit in Hamburg danken, setzt sie in das Jahr 1748. Dies scheint indess ein Irrthum, oder ein Druckfehler, da feststeht, dass Gluck schon zu Anfang von 1748 in Wien gewesen und schon am 14. Mai desselben Jahres dort seine

Gleichwohl sollte diese vorübergehende Stellung nicht ohne künstlerische Frucht bleiben.

Am 13. Juni 1747 nämlich wurde in Dresden die Vermählung der Prinzessin Anna, Tochter Augusts III., mit dem Churfürsten von Baiern, und am 20. Juni der Einzug des neuen Paars gefeiert. Am 13. Juni war Gallaoper im grossen Opernhause; man führte Archidamia, grosse Oper in drei Akten von Hasse auf. Natürlich konnte der schlaue Mingotti nicht zurückbleiben. Ein Festspiel (wenigstens von zwei Akten, da es nicht drei werden wollten) wurde gedichtet und von Gluck komponirt:

Le Nozze d'Ercole e d'Ebe.

Dramma per Musica . . . . L'Anno 1747. La Musica del Sigr. Cristoforo Gluck. In der Vermählung des Halbgottes Herkules und der Göttin ewiger Jugend sollten der neue Herkules und die neue Göttin das Abbild der ihrigen finden. Gluck hatte das Festspiel durchaus in italischer Weise behandelt; Jupiter war Tenor, Her-

---

Oper Semiramis in Scene gegangen ist. Niemand kann übrigens weiter als wir von der Pedanterie entfernt sein, dem gewissenhaften Forscher aus einem Irrthum im Datum (wenn es kein blosser Druckfehler ist) eines nicht wichtigen Ereignisses einen Vorwurf zu machen.

kules war — Sopran und wurde in Ermangelung eines Kastraten von Madame Mingotti gesungen. Zuschnitt und Inhalt der Arien u. s. w. waren italisch.

Am 29. Juni wurde das Festspiel*) im Pillnitzer Schlossgarten auf einer daselbst aufgeschlagenen Bühne vor dem Hofe dargestellt. Ob Gluck persönlich zugegen gewesen, ist nicht gewiss, aber wahrscheinlich. Herkules-Mingotta, die bei dieser Gelegenheit zum ersten Male vor dem Hofe gesungen hatte, wurde bereits nach vier Wochen, am 22. Juli, bei dem Hoftheater mit 2000 Thlr. Gehalt als Primadonna angestellt und galt bald als eine der ersten Sängerinnen ihrer Zeit. Wieviel Antheil bei der Anstellung ihr Verdienst und Porpora's günstiges Urtheil, wieviel der Wunsch der Königin gehabt, in ihr der Faustina, der Geliebten des Königs und Frau Hasse's, eine Nebenbuhlerin zu geben, ist nicht zu ermitteln. Ob Gluck's Komposition Beifall und Dank geärndtet, ist ebenfalls nicht bekannt. Gewiss ist nur, dass er in Dresden keine Anstellung gefunden hat.**)

So hatte sich also, bis zu Semiramis gerechnet, dem noch lange nicht zur Vollendung gelangten Künstler nach seinen pariser und londoner Erfahrungen eine Musse von zwei Jahren in schöpferischer Thätigkeit (das Festspiel bei Seite gelassen) ergeben, das Erlebte in sich reifen zu lassen und neue Vorsätze zu fassen.

---

*) Moritz Fürstenau ist es, der im Dresdner Journal vom 29. April 1756 die hier benutzte Auskunft über die Angelegenheit des Festspiels gegeben hat. Die Partitur befindet sich in der Privat-Musiksammlung des Königs von Sachsen.

**) Aus Glucks (wahrscheinlichem) Aufenthalt in Dresden bei Gelegenheit des Festspiels scheint Dlabacz (Künstlerlexikon, Art. Gluck) eine „Anstellung Glucks in Dresden bei der churfürstlichen Kapelle mit ansehnlichem Gehalt“ gefolgert zu haben und A. Schmidt ist ihm in dieser Annahme gefolgt. Herr Kammermusikus Moritz Fürstenau, dessen Zuverlässigkeit keinem Zweifel unterworfen sein kann, hat die Güte gehabt, auf unsere Anfrage hinsichts dieses Punktes zu antworten: . . . . „dass von einer Anstellung des Meisters in Dresden gewiss nie die Rede gewesen ist, — ich hatte sonst irgend eine Notiz bei meinen langjährigen Forschungen in den Archiven hiesiger Stadt gefunden.“

Hatten die Vorbilder Rameau's, Händels unmittelbar bestimmenden Einfluss im Gemüthe des nun in der Mitte der Dreissiger stehenden Mannes gewonnen, so musste sich das jetzt zeigen.

Es zeigte sich davon nichts. Noch schlummerte das Samenkorn, dem eine so reiche Aerndte bestimmt war, wie taub und todt in der Seele des Künstlers.

Wir werden hier eine Spur gewahr, die sich durch Glucks ganzes Leben verfolgen lässt und manchen in seinem Wirken hervortretenden Zügen, wenn wir nicht irren, zur Erklärung dient.

Jeder Mensch ist von Geburt, ja von Abstammung her das Produkt seiner Naturanlagen und der in ihm bestimmend zusammenwirkenden Verhältnisse; wie bald und wie weit er sich dem Einfluss' und den Nachwirkungen der letzten entwinden mag, das entscheidet über seinen Karakter. Das Verhältniss, in das Gluck hineingeboren war, wüssten wir nicht treffender zu bezeichnen, als mit dem Ausdrucke der Dienstlichkeit, womit die Bestimmung zum Dienen, aber mit würdiger Selbständigkeit im Dienste, gemeint ist. Schon der Vater, schon die Vorfahren Glucks waren alle zur Dienerschaft des Adels gehörig, als Förster und Büchsenspanner bei der Person des Herrn abgerichtet, scharf aufzupassen auf den Wink der Herrschaft, auf Ordnung im Dienst und auf Zucht im eignen Hause. Aus der Hand des strengen Vaters war dann Gluck in die Schule des Gehorsams bei den Jesuiten und in die noch unbedingtere der Mittellosigkeit gekommen; als herumziehender Musikant, als Konzertgeber war auch er darauf hingewiesen, scharf aufzupassen auf Geschmack und Belieben der Zuhörer, von denen er lebte, des Adels, der sich seiner annahm und wirklich seine Zukunft begründete; endlich in Italien war gar nicht aufzukommen, als in der unverückbaren Bahn der damaligen Oper, selbst wenn er einen andern Gedanken in sich getragen hätte. So finden wir auch jetzt wieder Gluck dem Zug angeerbter und anerzogener Dienstlichkeit folgend, wohin ihn die allgemeine Geschmacks- und Kunstrichtung winkte. So hatte er noch in Hamburg gedient und es sollte noch länger dabei bleiben.

Gluck war nun in Deutschland. Was konnte Deutschland — damals — bieten?

Noch lange nicht war die Verwüstung, die geistige besonders, die der dreissigjährige Krieg angerichtet, überwunden, und noch war die geistige Wiedergeburt, die Lessing vor Allen begonnen, die politische, die Friedrich der Grosse angeregt, nicht in das Leben getreten. Das Volk war zerspalten durch den nicht vollzogenen Religionsfrieden, verarmt, herabgedrückt, ohne Nationalgefühl, ohne eignes Streben, ohne die Bedingung dazu, gemeinsame Interessen und gemeinsame Bildung; es war kein Volk. Auf seinen Schultern und dem Ertrag seiner Arbeitsfrohne, wiegte sich ein müssiggängerischer, ungebildeter, brutaler Adel; denn es ist der ewige Fluch der Bevorrechtung, dass sie den Bevorrechteten zuerst herabzieht und verderbt. Diesem Adel war nächst dem Ehrgeiz und Standesvortheil Vergnüglichkeit Zweck, seine und der Fürsten Laune einziges Gesetz, wie stets der Fall sein muss, wo nicht ein mündiggewordnes Volk das Recht und Interesse Aller zum Gesetz erhebt. Die oberste Schicht deutschen Lebens bildete die wundersame Menge dieser drei- oder mehrhundert kleinen Höfe und kleinen Despoten, dieser Senate und Patrizierschaften der in sich verkrochenen und „reichsfrei“ abgesperrten Städte, sie alle mit ihren stets mobilen Heeren despotischer Beamten und grundgelehrten Juristen*), mit ihren Günstling- und Maitressenschaften, das alles blühend wie ein weiter Sumpf, um so grüner gleissend, je fauler. Nur für diese Gesellschaft schien die Welt geschaffen; auf jedem Fürstenstühlchen brüstete sich ein kleiner allmächtiger Louis quatorze, denn nichts ist leichter gelernt, als Absolutismus. Von diesen Herrschpunkten aus war Alles französirt, französische Sprache, französische Sitte, französische Kunst und Fussstösse für das Volk. Die Zeitungen hatten von nichts zu berichten, als von den Festivitäten und Reisen und Zeremonien der grossen Herrn, vom Auspeitschen, Hängen,

---

*) Schlosser Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Th. II. S. 217 u. f. 515.

Rädern und Köpfen der armen Sünder. Selbst die Universitäten, weit entfernt von dem Gedanken, Stätten einer allgemeinen Volksbildung zu sein, waren ganz zu Industrieanstalten und Fabriken der Abrichtung für das Geschäft der künftigen Beamten und Aerzte geworden, wo die grösste Verachtung gegen jede Art reiner und ächter Menschenbildung herrschte.

Konnte ein solches Volk ohne That und Selbstheit ein Drama haben? eine Oper, die Drama wäre? — Die Oper musste kleinem und spieligem Zeitvertreib' oder der Nachahmung und Wiederholung des Fremdländischen verfallen; die Versuche Kaisers und der Andern in Hamburg haben es erwiesen; der geringe Ansatz des deutschen Elements wich bald dem Schimmer der vorgeschrittenen welschen Oper; sie sass in Hamburg, in Dresden, überall.

Ueberall konnte Gluck nichts finden, als diese welsche Oper, immitten deren er selber stand.

Zunächst zog ihn nach Auflösung der hamburger Verhältnisse Wien an. Abgesehen davon, dass seine Rückkehr nach Böhmen für Besitzergreifung*) und baldigen Verkauf eines vom Vater ererbten Grundstückes (einer Schenke unweit Johnsdorf bei Georgenthal in Böhmen) rathsam war, wirkte die Erinnerung an seinen frühern Aufenthalt, an die Freunde und Gönner, die er sich dort bereits erworben. Entscheidend aber war die Bedeutung der grossen Hauptstadt Oesterreichs.

Wien, dieses Herz des südlichen Deutschlands, dieses unverlierbare Kleinod unsers einen Vaterlandes, immitten fruchtbarer, anmuthiger Landstriche gelegen, von einem wohlhabenden, heitern, lebenswarmen Volke der Hauptsitz, als Kaiserstadt besonders in damaliger Lage der Verhältnisse der Mittelpunkt, in dem das deutsche Volk aus Bergen und Ebenen mit den Czechen und Magyaren, den slavischen und sarmatischen Stämmen, den lombardischen und südlichern Italienern in bunter Mischung zusammentraf, Wien war der prädestinirte Sitz jener Tonkunst, die sich naturgemäss zuerst dem

---

*) Dlabacz Künstlerlexikon. Art. Gluck.

Vorherrschen der sinnlichen Seite zuneigt, ehe die ideale Seite zu ihrem Rechte kommen kann, ja, die stets, nach jedem idealen Aufschwunge geneigt und bereit ist, jener sinnlichen Seite sich wieder mit Vorliebe und Uebergewicht zuzuwenden. Dies ist nicht zu loben und nicht zu schelten; es ist Karakterzug und Naturnothwendigkeit. Deutschlands Reichthum erweist sich unter andern auch hierin, dass gegenüber der ganz andern Kunstentwickelung des Nordens in unsern Bach und Händel der Süden gerade diese, ihm eigene Bahn dahergezogen kam und — mehr als unser Lob, unsre Liebe gewann. Wien ist Italien in Deutschland.

Dass die italische Oper, ohnehin überallhin verbreitet, in Wien schon früh und bleibend einen Hauptsitz gefunden, war nothwendige Folge der Sachlage. Dazu kam noch das Bedürfniss, das der wiener Hof mit allen übrigen theilte, für seine Unterhaltung ein leichtfassliches, mannigfaltig zusammengefügtes und prunkvolles Schauspiel zu gewinnen, und zuletzt das Vergnügen der Kaiserfamilie, sich persönlich mit Tonspielen zu beschäftigen. Schon unter Leopold I., der selbst fleissig komponirt und Klavier gespielt, sah man seit seinem Regierungsantritte, 1657, musikalisch-dramatische Vorstellungen*), das Personal an Sängern und Instrumentisten, meist aus Italien, war wesentlich. Josef I. und Karl VI.**) folgten dieser Richtung. Des letztern Nachfolgerin Maria Theresia zeigte sich ebenfalls als Freundin und Begünstigerin der Musik. Sie gewährte (wie wir weiterhin erfahren werden) dieser Kunst in der Bildung ihrer Kinder und in den Hofunterhaltungen eine bisweilen merkenswerth hervortretende Stelle*).

---

*) S. 48 in der Anmerkung ist schon auf zwei derselben hingedeutet.

**) Unter letzterm und seinen Kapellmeistern Fux und Caldara setzte sich in der Zeit von 1720 bis 1740 die „Hofmusik“ aus folgendem Personal zusammen. An der Spitze stand ein Hof- und Kammermusikdirektor (Principe Pio), 2 Hofkapellmeister (Fux, Caldara), 2 Compositori, 1 Konzertmeister; Ausübende waren 7 Cantatrice, 5 Sopranisten, 6 Altisten, 8 Tenoristen, 9 Bassisten, 8 Organisten, 1 Cembalist, 23 Violinisten, 1 Gambist, 1 Lautenist, 6 Violoncellisten, 3 Kontrabassisten, 2 Kornettbläser, 4 Posaunisten, 5 Fagottisten, 6 Hautboisten, 1 (?) Hornist, 15 Hoftrompeter und 2 Heerpaukern. Sie dienten in der Kirche, in der Oper, bei Tafel und wo es sonst erfoderlich war.

Nach dieser Kaiserstadt Wien also wendete sich jetzt Gluck. Er kam zu Anfange des Jahres 1748 dort an, sein Ruhm von Italien her, seine frühere Beliebtheit, seine Gönner hatten vorgearbeitet, und so fand er unverzüglich Gelegenheit, in günstiger Weise hervorzutreten. Am 14. Mai, zur Geburtsfeier der Kaiserin, wurde seine Oper:

La Semiramide riconnosciuta,

gedichtet vom kaiserlichen Hofdichter, Abbate Pietro Metastasio, im neuerrichteten Opernhause nächst der Burg aufgeführt. Es war die erste Oper seit der pariser und londoner Reise, und zugleich der erste thatsächliche Beweis, dass es Gluck nicht entfernt beigekommen, die allgemein und namentlich in Wien und am Hofe beliebte italische Weise zu verlassen. Er verharrte in kluger Dienstfertigkeit. Wie hätt' er auch in dem Augenblicke, wo es galt, Gunst und Stellung zu erwerben, sich vom Wege abwenden dürfen, auf den Alles hinwies? Wenn er sich in einzelnen Momenten über das Niveau der italischen Oper erhob und tiefern Klängen aus der deutschen Brust Raum gab, so waren das Ausnahmen, dergleichen wir schon vor der Reise, in der Oper Artamenes begegnet sind. Diese Oper war (S. 107) bereits 1743 in Italien geschrieben worden und die uns vorliegenden sechs Arien zeigen keine Spur einer etwa nach englischen oder händelschen Einflüssen erfolgten Ueberarbeitung oder gar Umarbeitung. Was wir also an ihnen bemerkt haben, ist glucksches Eigenthum, unmittelbar aus seiner Gefühls- und Anschauungsweise hervorgegangen.

Der Hauptsache nach finden wir in der Semiramis das Wesen der italischen Oper, wie wir es kennen, vollständig wieder, von Seiten des Dichters sowohl, als des Komponisten. Die Fabel ist folgende.

---

*) Der preussische Gesandte v. Podewils sagt in einer Depesche aus dem Jahre 1747 von Maria Theresia: Quoiqu'elle joue du clavecin, quelle chante fort bien et qu'elle entende assez la musique, elle ne s'en soucie pas beaucoup. War das in den Reichs- und häuslichen Geschäften der Kaiserin, war es überhaupt begründet? — wir wissen es nicht; es kommt auch nichts darauf an.

Semiramis ist (nach Metastasio's Dichtung) die Tochter des Aegypterkönigs Vessor; ein Bruder von ihr, Myrtäus, wird von seiner Kindheit her am Hofe Zoroasters, des Königs von Baktrien, erzogen. Am ägyptischen Hofe findet sich Scytalkes, ein indischer Fürst, unter dem angenommenen Namen Idrenos ein. Er und Semiramis entbrennen gegen einander in Liebe; da Semiramis nicht die Einwilligung ihres Vaters erlangen kann, so beschliessen die Liebenden nächtliche Flucht. Allein ein falscher Freund, Sibaris, der ebenfalls Semiramis liebt und sich in ihr Vertrauen geschlichen hat, weiss durch einen Brief, in dem er Semiramis einer andern Liebe und der Absicht bezüchtigt, Scytalkes auf der Flucht zu ermorden, diesen zu täuschen und dermassen mit Eifersucht zu erfüllen, dass er auf der Flucht die Geliebte durchbohrt und, um den vermeintlichen Mord zu verbergen, in den Nil stürzt.

Diese Vorgänge bilden die Vorgeschichte oder Voraussetzung zum Drama. Seitdem sind funfzehn Jahre verflossen, Semiramis ist aus doppeltem Morde gerettet worden, unter allerlei Verkleidungen entflohn und zu dem Herrscher Assyriens, Ninus, gelangt, der sie zu sich auf den Thron erhoben und dem sie einen Sohn geboren hat. Nach dem Tode des Gemahls hätte die Herrschaft auf den Sohn übergehn sollen, der des Vaters Namen trägt. Die Mutter hat ihn aber weibisch und verweichlicht erziehn lassen, (sie selber erzählt es in der ersten Scene der Oper) hält ihn verborgen und hat, in Männerkleidung sich für ihn ausgebend, unter seinem Namen den Thron bestiegen.

Es ist ein Zeichen von der Lockerheit des dramatischen Baues, dass dieser letztere Vorgang vollkommen unberücksichtigt (einen äusserst beiläufigen Anlauf von Seiten des Sibaris ungerechnet) bei Seite gelassen wird. Der junge Ninus bleibt in seiner Verborgenheit, das Gemüth seiner Mutter wird von keinem Gedanken an ihn bewegt, die späte Entdeckung hat für Semiramis nicht den mindesten Nachtheil.

Die Oper selbst, die uns zu dieser Vorerzählung genöthigt hat, vesetzt uns in die Mitte ganz andrer Ereignisse.

Wenn der Vorhang sich hebt, befinden wir uns in Babylon, in einer grossen offenen Halle des königlichen Pallastes, wir haben die Aussicht auf den Euphrat, über den eine Prachtbrücke mit Bildsäulen führt; am andern Ufer Schiffe, Zelte, Krieger. Semiramis, unter dem Namen des Ninus und im Männergewande empfängt ihren Vertrauten Sibaris, der aus Aegypten anlangt und seine Ueberraschung ausspricht, sie, die ägyptische Prinzessin, in Männerkleidung und auf dem assyrischen Throne zu finden. Sie gebietet ihm Schweigen, denn hier, wo Jeder sie für Ninus halte, könne die Entdeckung der Wahrheit Leben, Reich und Ehre kosten: sie theilt ihm den Mordanfall Idrens (Scytalkes) und ihre Rettung, so wie die Vernachlässigung (S. 159) und Beseitigung des thronberechtigten Sohnes mit. Wunderlich, dass Sibaris das Alles erst jetzt erfährt.

Dies geschieht nur beiläufig; nicht darauf zielt die gegenwärtige Handlung, sondern es soll Tamyris, die einzige Erbin des baktryschen Reichs, unter den sie umwerbenden Fürsten den Gemahl wählen; Ninus (Semiramis) nimmt sie unter seinen Schutz (ihr Vater sei viel mehr der Vertheidiger als der Vasall Assyriens gewesen) und lässt sie neben dem Throne niedersitzen. „Unter dem Klange barbarischer Instrumente“ ziehen nun die Freier mit grossem Gefolge heran über die Prachtbrücke, Myrtäus, der ägyptische, Hirkan, der skythische, Scytalkes, der indische Fürst. Einer nach dem Andern tritt mit seiner Werbung hervor, Ninus und Tamyris berathen heimlich. Als Scytalkes sich naht, erkennt Semiramis in ihm den ehemaligen Geliebten Idren und erglüht; aber auch er ist durch den Anblick des Königs, den er der frühern Geliebten seltsam ähnlich findet, betroffen und erbleicht. Gerade er macht auf Tamyris den erwünschten Eindruck, und vergebens erinnert Ninus die Prinzessin, dass das ängstliche Gefühl Treulosigkeit verrathe. Hirkan dringt auf Entscheidung, Ninus lässt am Altare friedliche

Unterwerfung unter dieselbe schwören, verschiebt sie dann aber bis zum Sinken der Tages.

Scytalkes hat Semiramis erkannt; vergebens sucht Sibaris ihn zu überreden, dass ihn nach Verlauf von „drei Lustren" blos sein Verlangen irreleite, vergebens räth er ihm (von der Absicht bewogen, den Nebenbuhler zu entfernen und Semiramis für sich zu gewinnen) der Tamyris ein beruhigtes Herz zu bieten und sich durch neue Liebe von der alten zu heilen. Scytalkes schöpft Argwohn gegen Sibaris. Und da er bald nachher mit Semiramis allein ist, spricht er erst von einer treulosen Dame, die er in Aegypten geliebt und die dem König (dem angeblichen Ninus) ähnlich gewesen; dann plötzlich fährt er gegen Semiramis mit Scheltworten — „Lügnerin! Undankbare!" — heraus und bittet wieder ob des Missgriffs um Vergebung, bittet, Tamyris ihm günstig zu stimmen. Semiramis verspricht es, von Eifersucht erfasst, nur zum Schein, sucht gleich darauf die Fürstin insgeheim zu überreden, dass Scytalkes ihrer Liebe nicht würdig sei, dass er das treuloseste, abtrünnigste Herz in sich trage, findet aber keinen Glauben. Endlich scheint sie sich drein zu ergeben, dass Scytalkes der Tamyris zu Theil werde und kündigt den andern beiden Fürsten an, dass ihre Neigung unerwiedert sei. Hirkan schlägt dem Myrtäus vor, Scytalkes zu ermorden, Myrtäus kann diese Wuth nicht theilen, erinnert an den Eid friedlicher Unterwerfung und zieht vor, seinen Schmerz den Lüften, den Wellen zu erzählen.

Der zweite Akt führt uns in den erleuchteten Thronsaal. An einer grossen Tafel sind vier Sessel und gegenüber ein fünfter aufgestellt. Sibaris äussert die Hoffnung, seinen Nebenbuhler Scytalkes zu beseitigen, Hirkan tritt mit blossem Schwerdt ein, denselben zu morden, Sibaris aber weiss ihn davon abzuwenden, indem er ihm entdeckt: Tamyris werde nach der Sitte des Landes dem erwählten Gemahl bei Tafel den ersten Becher reichen, diesen aber habe er vergiftet. Hirkan lässt es geschehn.

Nun ist der verhängnissvolle Augenblick gekommen. Tamyris bietet zum Zeichen ihrer Wahl dem Fürsten Scytalkes, der so wenig wie sie von Sibaris schwarzem Verrath eine Ahnung hat, die giftgewürzte Schale. Scytalkes schwankt, in Gegenwart der Semiramis anzunehmen, die alte Neigung macht ihr Recht geltend, er weiset die Gunst, um die er geworben, zurück. Allgemeines Staunen. Hirkan wirft sich zum Vertheidiger der Fürstin auf, die nun — der Hofpoet Metastasio hat die Wohlanständigkeit zu verantworten — den Becher ihm anbietet. Natürlich ist Hirkan, der den Giftgehalt kennt, in Verlegenheit; Alles dringt in ihn, zuzufassen: er aber wirft mit den Worten: „So nimmt Hirkan eine Verschmähung auf!" den Becher majestätisch zu Boden. Tamyris ist entrüstet. Vergebens bietet ihr nun noch Myrtäus seine Hand; sie will nichts mehr von Liebe hören, sondern nur dem ihre Hand reichen, der den Scytalkes ermorde. Semiramis aber lässt denselben, um ihn sicherzustellen, durch Sibaris in Gewahrsam bringen, sie hat in Scytalkes Weigerung seine Liebe erkannt.

Hirkan verlangt mittlerweile von Sibaris, ihn zu Tamyris zu begleiten und dieser den wahren Grund seiner Zurückweisung der schicksalsschwangern Schale zu entdecken. Hierzu kann Sibaris sich nicht verstehn, verspricht aber, ihm noch vor Anbruch des Tages Tamyris zu überliefern; er solle nur Schiffe und Gefährten bereit halten. Hirkan willigt ein.

Endlich kommt es zwischen Semiramis und Scytalkes zur Erklärung. Er möge, fodert sie, ihr sagen, dass in Scytalkes Brust das Herz Idren's lebe, so wolle sie ihm kund thun, dass im Busen des Pseudo-Ninus Semiramis Herz für ihn schlage. Vergebens vertheidigt sie sich gegen seine Anschuldigungen des Verraths, vergebens bietet sie ihm ihren Dolch, sie zu durchbohren. Er wankt, aber die alten Verläumdungen, mit denen Sibaris ihn früher irregeführt, wirken noch fort; „Geh!" schliest er, „ich glaube Dir nicht!" und sie ruft aus: „o Grausamkeit! o Schmerz!"

Den dritten Akt fassen wir kurz zusammen. Wir sind am Ufer des Euphrat, Hirkans Schiffe stehn in Flammen, er erwartet von Sibaris die Braut, dieser treibt zur Flucht. Myrtäus an der Spitze der Assyrier überwindet ihn und die Scythen; Sibaris, der zuvor Anstifter und Helfer Hirkans gewesen, stellt sich nun auf die Seite der Sieger, täuscht in der That Myrtäus und bezeichnet ihm Scytalkes als gefährlichsten Nebenbuhler. Endlich enthüllt sich Sibaris allseitiger Verrath. Vergebens offenbart dieser dem Volke, dass unter dem Gewande des Ninus ein Weib es beherrsche. Das Volk ist es wohl zufrieden, Idren und Semiramis, Tamyris und Myrtäus vereinen sich und das Volk jubelt pflichtschuldig.

Wir haben uns vollständigere Darstellung des Drama's nicht versagen dürfen. Zum letztenmale sollte das italische Musikdrama nach Richtung und Gehalt zur Anschauung kommen, und zugleich musste Glucks Verhalten bei solcher Aufgabe an der Semiramis beobachtet werden.

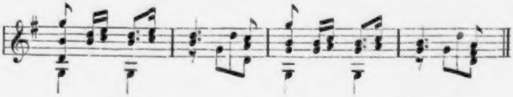
Abermals breitet sich in dieser Oper das Gewirr von durchkreuzenden Interessen, Staatshandlungen und Intriguen vor uns aus. Nirgends zeigt sich eine Begebenheit oder Persönlichkeit, an der das Gemüth oder auch der Humor Antheil nehmen könnte. Der wahre, vom Thron verdrängte Ninus kommt gar nicht zum Vorschein, für uns also gewiss nicht in Betracht. Tamyris mit ihrer Gattenwahl füllt die Scene. Allein diese Werbung dreier Freier, dieses Auswählen, das von Einem zum Andern tastet, ohne dass man bei irgend einer der vier Personen auch nur den Keim einer wahren Liebe sähe, geschweige sich in sie hinein lebte, — das ist ein Stückchen Hofklatsch, dergleichen die Kammerdamen und Kammerzofen einander zutragen; es ist nicht einmal komisch, nur abgeschmackt. Sibaris knüpft eine Hinterlist, einen Verrath nach dem andern an, um den Besitz von Semiramis zu erlangen. Liebt er sie? nirgends zeigt sich davon eine Spur; vielmehr ist sein erster Verrath ihrem Leben höchst gefahrdrohend. Aber auch seine Bosheit kommt nicht zur Anschauung, er ist nicht einmal ein drastischer Bösewicht, sondern raunt seine schlimmen Rathschläge heimlich in die Ohren und giesst sein Gift hinter der Scene in die gastliche Schale. Scytalkes liebt Semiramis; allein die Liebe ist funfzehn Jahr alt, seitdem hat Semiramis sich einem Andern vermählt und Scytalkes tritt als Freier mit der ernstlichen Absicht auf, sich Tamyris zu vermählen. Wir haben seine Liebe nicht erlebt; was kümmert uns sein eifersüchtiger Zorn, der keinen Anlass hat, als die einstmaligen Verläumdungen des Sibaris?

Die einzige Persönlichkeit der Semiramis bildet von unserm obigen Urtheil eine Ausnahme, — und wir werden bald die Frucht davon zu geniessen haben. Sie liebt noch jetzt diesen Idren-Seytalkes, der sie einst tödten wollte, aber tödten aus Liebe; sie liebt ihn noch so tief, dass sie sich gegen seinen Argwohn vertheidigt, dass sie ihm Macht über ihr Leben giebt. Hier ist der einzige Lebenspunkt des ganzen Drama's; die Liebe ist etwas altbacken, die Vermählung mit Ninus hat ungeachtet ihrer stattfinden können, diese einzige Naturregung ist umsponnen und durchkreuzt und verborgen von dem hochaufgethürmten Gerümpel der Oper: aber sie ist da, sie lebt, es ist möglich, dass wir an sie glauben.

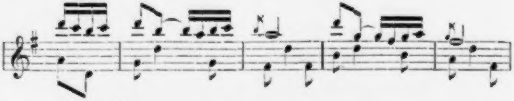
Wer sich diese Sachlage klar macht, muss erkennen, warum die italische Oper es nicht hat weiter bringen können, und was geschehn musste, um über ihren Standpunkt hinauszukommen. Erkannt hat dies Gluck auch jetzt noch nicht, — sonst hätte die Oper ihn zurückgestossen, — aber ein Gefühl davon ist jetzt und schon früher in ihm wach geworden und hat sich in jenen Ausnahmen erwiesen, deren wir schon in Artamenes gefunden.

Indess, folgen wir ihm Schritt für Schritt.

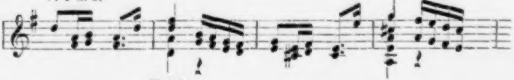
Gluck eröffnet die Oper mit der herkömmlichen Symphonie in drei Sätzen, die (S. 65) statt in die Oper zu führen, sich selbständig in sich abschliesst. Der erste Satz ist ein Allegro, munter, aber gering und an gemeiner Lustigkeit gleich den meisten Sätzen in den Symphonien der Italiener. Dies alles zeigt sich in den beiden Sätzen der Hauptpartie,



(Bass — — — — — — — — — — — — —)



die zu einem vollen Schluss' in D-dur führen; es zeigt sich in einem dritten Satze (D-dur), den man als Seitensatz — wenn nicht als Umänderung des ersten Hauptsatzes ansehn kann,



nach welchem die Hauptsätze in E-moll (gleichsam einen zweiten Theil der Sonatenform bildend) und dann (als Theil 3) in Unterdominante und Hauptton wiederholt werden. Die Form ist, wie der Sachkundige sieht, nicht bestimmt und vollständig ausgeprägt; die Gedanken foderten nicht mehr, und der Standpunkt der Kunstbildung gewährte für diese Form nicht mehr.

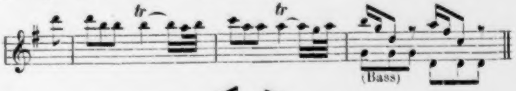
Auf diesen geringen ersten Satz folgt — gar nicht vorherzusehn — ein zweiter in G-moll, etwa Andante maestoso zu bezeichnen, von einem Pathos, einem grossartigen Wurfe, wie bis dahin noch keine italische Oper (wir kennen deren sehr viele) aufzuweisen gehabt. Die Tiefe desselben zu empfinden, dazu bedarf es nur, dass man ihn kennen lerne.*) Was Händel der italischen Oper an grossartigen Instrumentalsätzen gegeben, ist polyphon geschrieben; in dieser innern Dramatik der Musik war er Meister. Jetzt, in diesem kleinen Andante, tritt zum erstenmal **Gluck** als sein Ebenbürtiger aber ganz Andrer hervor. Sein Satz ist durchaus homophon, er liegt ganz in der ersten Violin, in deren Kantilene der Einklang des Orchesters in voller Macht gleich einem bestätigenden und abschliessenden antiken Chor hineingreift. Es ist die Schwunghaftigkeit Glucks, es ist der grosse Zug, die scenische Breite seiner Melodie, es ist seine tragische Klage, die den Blick — wie Er selber in seinem Bilde — hineinbohrt in den einen Punkt des Leids (Takt 3 bis 5), es ist derselbige Gluck, den Jeder schon aus seinen spätern Schöpfungen kennen gelernt, der hier zum erstenmal sich aufrichtet. Die Klaue des Löwen!

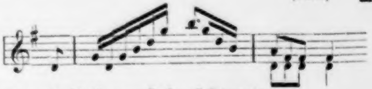
---

*) Wir geben den Satz in der Beilage No. 8.

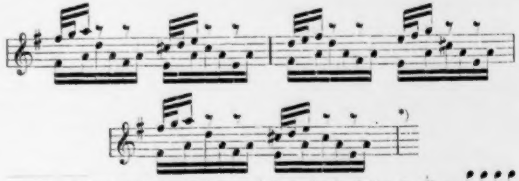
Wie ist er dazu gekommen? — es muss ein Hinblick seiner Seele auf Semiramis gewesen sein, ein Blick, so schnellzündend und flüchtig wieder in die Nacht hineinschwindend, wie der Blitz; er muss ein einzig Mal diesen parfümirten, kammerdienerischen Hofpoeten Metastasio vergessen haben und die ächte Semiramis der Dichter geschaut, die Tochter der Luft, die die Tauben nährten als ihre Ammen. Noch einmal wird er ihr in's Auge blicken.

Der dritte Satz der Symphonie, — da siad wir wieder in der italienischen Oper. Er ist, wie alle diese Finalen, munter und gering, fidel in beiden Hauptsätzen —





wie ein wiener Schleifer, und der Seitensatz

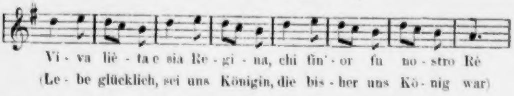


---

*) Violinen und Oboen, Bass und Bratsche begleiten in dieser Form, die Hörner halten a aus.

tänzelt spitzig und witzig nach, mit dieser unvermeidlichen Spritzfigur aus der Rokoko-Zeit, wo Alles Tabak schnupfte. Genug davon.

Nun stand Gluck vor der Oper selber. Der musikalische Grund und Boden des Drama's ist das bekannte Secco-Rezitativ; hieraus heben sich die Arien und sonstigen Musiksätze hervor. Ausser den Arien gab es für den Musiker wenig zu thun. Zu dem Aufzuge der drei Freier ist nur bemerkt, dass er „unter dem Klange barbarischer Instrumente" erfolgt.*) Dann findet sich im zweiten Akte zur Einleitung der Scene, wo Tamyris unter den Freiern wählen soll, ein Chor mit Tanz (A-moll) und eingemischten Solosätzen der Freier (Il piacer, la gioja scenda, Fidi sposi, al vostro cor — Wohlgefallen, Freude fülle, Treuverlobte, euch das Herz), ungemein einfach, angenehm und weich komponirt, ohne dramatische Bedeutung, nur zum Schmuck der Scene. In der zwölften Scene des dritten Akts knüpfen sich zwei Sätze, der Semiramis und Hirkans, durch Rezitativ aneinander; es ist der lockerste Ansatz zu einer Art von freiem Ensemble. Endlich zum Schlusse spricht ein klein Chörlein die Zustimmung des Volks zu Semiramis Usurpation aus


Vi - va liè - ta e sia Re - gi - na, chi fin' - or fu no - stro Rè
(Le - be glücklich, sei uns Königin, die bis - her uns Kö - nig war)

und wiederholt sich nach der Vereinigung der beiden Paare.

Gegenüber diesen wenigen und geringen Sätzen bietet das Gedicht eine Reihe von 27 oder 28, die Partitur von 22 oder 23 Arien. Hiermit ist schon ausgesprochen, dass das lyrische und subjektive Element überwiegt. Noch deutlicher wird dies durch die Stellung der Arien. Eine von ihnen bildet den Schluss des zweiten Akts. 21 oder 22 sind an den Schluss ihrer Scenen gestellt und nach ihrer Beendigung tritt der Sänger oder die Sängerin ab. Die Scene, das heisst aber die dramatische Entwickelung, zeigt sich daher als der blosse Weg zu der jedesmaligen Arie und diese tritt als Ziel und Gipfelpunkt der Scene hervor. Sie bildet für den Sänger jedesmal, was man in der Koulissensprache „einen dankbaren Abgang" nennt. Die ganze Einrichtung spitzt sich auf das Interesse, das die Zuhörer an den lyrischen Momenten — und an der Kunst der Sänger nehmen. Der Sänger ist Mittelpunkt und Herr der Oper. So hat es Metastasio, ganz im Sinne seiner Zeit, geordnet, und so Gluck es angenommen.

---

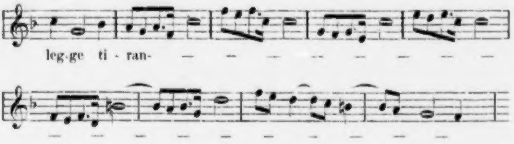
*) Wenigstens in der Abschrift der Berliner Bibliothek, die vollständig scheint, findet sich hierzu kein Satz.

Hiermit aber war entschieden, dass die Oper auch unter Glucks Händen kein Drama werden, sondern sich nur in einzelnen Momenten ausnahmsweise zur dramatischen Höhe erheben konnte. Wie schwer — fast unmöglich — wär' es selbst dem begabtesten Musiker geworden, in einer so langen, fast ununterbrochenen Reihe von Arien mehr zu leisten! und zwar von Arien, die nach Herkommen und Zuschnitt des Textes fast ausnahmsweise ein' und derselben weitschweifigen Form (S. 69)

HS. MS. DC.

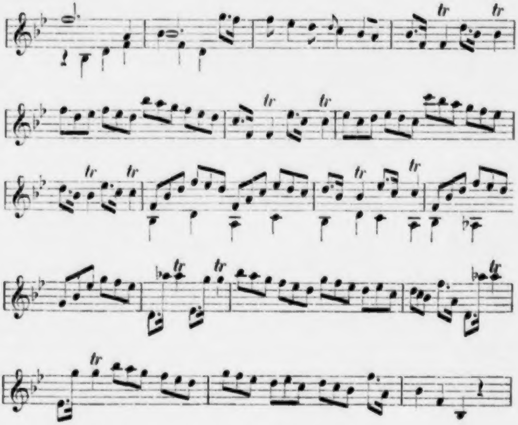
verfallen waren! Noch liess der rettende Lichtstrahl, der diese Wolkenschicht durchbrechen konnte, auf sich warten.

Von diesen Arien nun sind einige geradezu als Bravour- oder Koloraturstücke zu bezeichnen, da man den Schwerpunkt ihres Inhalts in nichts Anderm zu setzen wüsste. Das gilt, beispielsweise, von der ersten Arie des Seytalkes, — von der ersten des Hirkan, aus der wir folgende Passage



als Nilmesser beigeben, — von der gleich folgenden des Myrtäus, die man ganz artig nennen könnte, wenn nicht jene unvermeidliche

Arienform (und die unablässigen Viertelstriche des Orchesters) bleierne Langeweile darüber gössen. Von ihr geben wir das Ritornell,

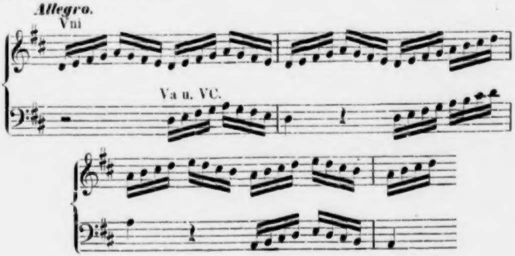


um keines der Kennzeichen zu versäumen, an denen man Glucks Stellung in der italischen Oper ermessen kann. — Gleichen Anblick giebt die Arie des Myrtäus, Jo veggo in lontanazza, die vom 13 Gesangtakte (nach weitschweifigem Ritornell) so zu sagen fast nichts Anderes als Koloratur ist, — dessgleichen die Arie des Seytalkes, Non saprei, in deren breitem Ritornell Solo-Violin und Solo-Violoncell 32 Takte lang sich abwechselnd und duettirend hören lassen.

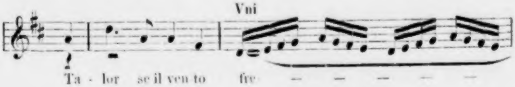
Ihnen schliesst sich Hirkans Arie, Talor se il vento frema (Wenn manchmal die Stürme brausen) an. Sie ist wieder mit Bravour aller Art, mit Trillern und Trillerketten gefüllt. Dabei giebt sie aber Anlass, eine Manier Metastasio's in das Auge zu fassen, die sich der ganzen damaligen Oper mitgetheilt hat und die wir ernstlicher zu erwägen haben.

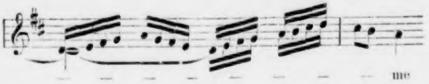
Dem Dichter nämlich wie dem ganzen Institut der italischen Oper war es um Ernst und Wahrhaftigkeit des Drama's und der darin waltenden Leidenschaften im Grunde gar nicht zu thun; davon haben wir uns längst überzeugt. Sollte nun eine Leidenschaft, ein tieferes Gefühl nach den Ansprüchen der Situation zur Sprache kommen, so fehlte dazu — das Gefühl. Was man aber nicht in sich findet, sucht man ausserhalb. So war denn auch Metastasio pfiffig genug, ein Gleichniss hinzumalen, wo das Herz stumm und thumm blieb. Und der Musiker? er musste wohl mit, er fand und hatte nichts Anderes; so hier Gluck, so später, namentlich im Idomeneus, Mozart. Dies ist auch keineswegs, wie Aesthetiker oft gewollt, unbedingt verwerflich; es kommt darauf an, welche Bedeutung das Gleichniss im Gemüthe des Redenden hat. Ist der Letztere von der Vorstellung, die das Gleichniss geschaffen, selbst erfüllt und tief ergriffen, so kann er gar nicht anders, als das Gleichniss, den einzig gestalteten Inhalt seiner Seele, auszusprechen; sein Fühlen hat im Gleichnisse Bestimmtheit gefunden. Dann muss auch der Tonsetzer mit psychologischer Nothwendigkeit folgen. Ist das Gleichniss dagegen nur beiläufiges Spiel, gleichsam eine Flucht vor dem Ernste der Empfindung, so ist diese Folgsamkeit nicht bedingt, kann fehlerhaft sein.

In unserer Arie wirft sich Gluck über Hals über Kopf in das Bild des Gleichnisses. Das Orchester (Quartett und Trompeten) stürmt ein Ritornell los

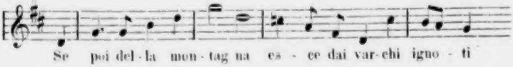


und stürmt im 12. Takte mit der Singstimme weiter,



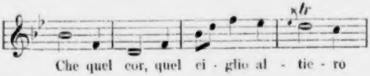


dass man sich fast fürchten könnte, wenn nicht durch die grimmig drohende Miene halbverborgenes Lächeln hervorzuckte. Dabei fehlt es sogar nicht an grossartigen Linien, z. B. im Mittelsatze;

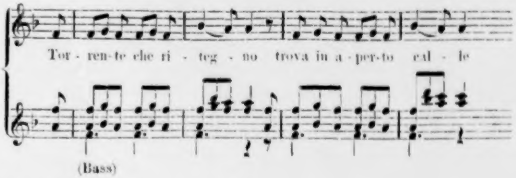


mehr war nicht zu verlangen. Hirkan ist ein Renommist.

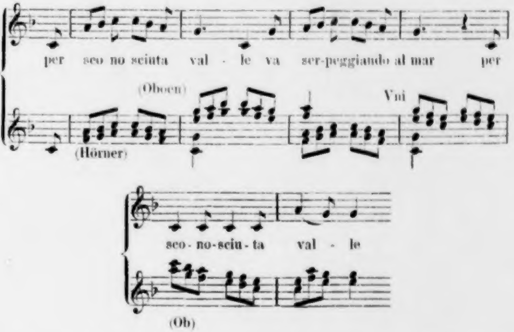
Einen ähnlichen Weg nimmt die erste Arie der Tamyris, Che quel cor, quel ciglio altiero (dass dies Herz, die stolze Augenbraue Liebe fühle) bei der wir den Verdacht nicht unterdrücken können, dass die Vorstellung der stolzen Augenbraue die Melodie



hervorgerufen habe; wenigstens scheint der eigentliche Inhalt (dass dies Herz Liebe fühle, glaub' ich, hoff' ich nicht) der Melodie ferner zu stehn, als jene Vorstellung. Dasselbe müssen wir von der letzten Arie des Sibaris annehmen. Dieser Erzverräther stellt in der Arie die Betrachtung an, dass Niemand ohne Anstrengung (ohne Schweiss senza sudor) ein hohes Ziel erreiche; dazu schickt er das Gleichniss vom Strome voraus, der, im graden Laufe gehemmt, durch unbekannte Thäler sich zum Meere schlängle. Woran sollte sich bei derlei Reflexionen der Musiker halten? — das Gleichniss — oder wir müssten sehr irren — giebt ihm die Musik; so —


Tor - ren-te che ri - teg - no trova in a - per-to val - le
(Bass)

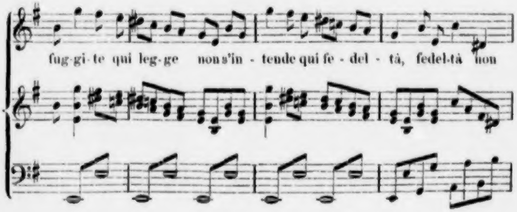
findet der Bach Widerstand, und so —

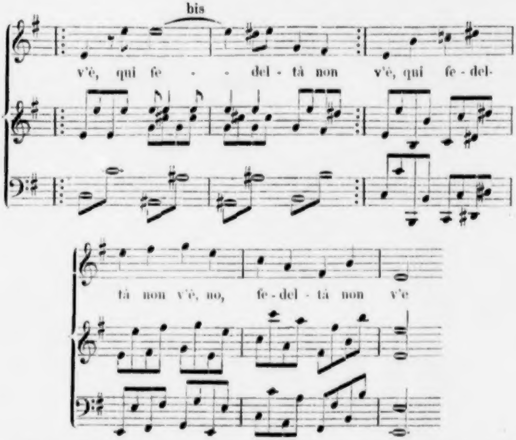

per sco no sciuta val - le va ser-peggiando al mar per
(Oboen)
Vni
(Hörner)
sco - no-sciu - ta val - le
(Ob)

schlängelt er sich durch die schattigen Thäler, — das konnte den Musiker beschäftigen, nicht der maulwurfgleich im Verborgenen reflektirende Intriguant, der das Wort hat.

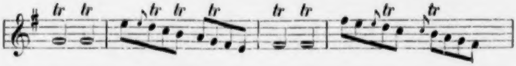
In andern Arien mischen sich dem blossen Tongespiel' Anklänge von Stimmung und Gefühl in glückverheissender Weise zu. Hierhin gehört die Arie des zärtlichen Myrtäus, Fiumicell', che s'ode appena, — das Bächlein, das kaum wagt, zwischen Rasen und Blumen dahinzumurmeln. Die Melodie fliesst sanft, stellenweise gefühlvoll dahin. Angeknüpft an das Gleichniss des Textes (selbstverständlich sind jene Worte Gleichniss) findet Gluck Naturmelodie, die ihm vielleicht einst sein Böhmen zugeflüstert, Horn und Oboe spielen malerisch-bedeutsam hinein, der Bass, Pizzikato ein Viertel um's andre (♩ 𝄽 ♩ 𝄽) schlagend, giebt der Grundlage, die Viola, Violoncell und Fagott in einfachster harmonischer Figuration bilden, festern Halt, während die Geigen synkopirend darüber hinziehn wie linde Lüfte. Von Dramatik keine Spur, für das Drama keine Bedeutung zeigend, hat doch die Arie jenes Naturbild sinnvoll aufgefasst und würde noch jetzt den Hörer gewinnen, wenn nicht jene unheilvolle stehende Form auch sie in die Länge zöge.

Aehnliches liesse sich von mehrern Arien sagen, namentlich denen der Tamyris, deren zweite (die erste ist S. 171 erwähnt) angenehm, sogar im Rhythmus von 5 und 5, 3 und 3 Takten bisweilen eigen gezeichnet ist, — deren letzte noch heute durch ihren angenehmen Gesang gefallen könnte, wenn jene Form sie nicht allzusehr in die Länge zöge, während andere karakteristisch, oder doch karakteranstrebend genannt werden dürfen, — dann der des Scytalkes, Voi, che le mie vicende, die sich, der Situation gemäss (er ist auf Semiramis Befehl festgenommen und hält sich für verrathen) zu schmerzlicher Erregtheit erhebt, aber leider wieder an jener Form scheitert, welche den Mittelsatz sogar zur Koloratur treibt. Hat man diesen Scytalkes, die zweite Person des Drama's, in solcher Erregung gesehn, wie z. B. zum Schlusse des Mittelsatzes,


fug-gi-te qui leg-ge non s'in - tende qui fe - del - tà, fedel-tà non


bis
v'è, qui fe - - del - tà non v'è, qui fe - del-
tà non v'è, no, fe - del - tà non v'è

so ist es überraschend; ihn gleich darauf mit dergleichen Flitterwerk



(buchstäblich kopirt) aufziehen zu sehn. Damals war es nicht überraschend, heute bei den Italienern auch nicht. Indess, schon genug haben wir uns dabei aufgehalten, den herrschenden Standpunkt und das hin und wieder hervortretende Anstreben eines höhern zu kennzeichnen. Dergleichen haben wir auch bei den Italienern gefunden.

Ein einziger Moment hebt sich über das Alles hoch hinaus. Es ist die 12. Scene des zweiten Akts, Semiramis und Seytalkes sind allein. Er wirft ihr, noch einmal auf die alten Verläumdungen zurückkommend, Verrath vor. Sie antwortet: „O Himmel (o stelle) das kannst du sagen! das kannst du denken!" Er: „Sie vertheidigt sich noch, als hätte sie mir nicht nach dem Leben getrachtet, als hätt' ich keinen Nebenbuhler gehabt!" Und nun bricht das volle Bewusstsein ihrer Schuldlosigkeit und Liebe hervor: „Was hör' ich? Wer hat dich verleitet, solche Schuld von mir zu glauben? . . . . ich, meinen Abgott (l'idol mio) verrathen! du warst und bist das Licht meiner Augen!" — und da er immer noch beharrt, bietet sie ihm den Dolch, ihr das Herz zu durchbohren; wir haben schon S. 162 auf diesen Moment hingewiesen.

Hier, endlich hier ist ein ächt dramatischer und pathetischer Moment — und hier erwacht Gluck, hier fühlt er, was in ihm lebt, und bewährt es. Das ganze Rezitativ, von Eingriffen des Orchesters beseelt und vorwärts getrieben (also nicht mehr das übertrockne Secco) ist so fliessend und beredt, wie in den spätern Opern, wenn auch die grossen Züge, die unfehlbaren Treffer noch warten lassen. Und nun strömt die Arie, Tradita, sprezzata (Verrathen, verschmähet) in Einem einigen, ununterbrochenen Ergusse den Schmerz verkannter, verschmähter Liebe dem überraschten, gefangenen Hörer in das Gemüth. Da steht vor uns dieser Gluck, noch nicht gefestet, noch nicht gestählt wie er später war, aber mit allen den Kräften schon ausgerüstet (wir weisen mit Wohlgefallen auf die vordringenden Bässe) und in all der zähen Beharrlichkeit seines für die tragischen Wirkungen erweckten Gemüths, die er je später je mehr bewähren sollte*).

Dieser ganze Vorgang scheint uns höchst belehrend über Gluck nicht blos, sondern über das Wesen der Kunst selber.

Die Kunst ist nicht ein zufälliges Zusammentreffen und Zusammenraffen von Kräften und Stoffen, sondern eine von Grund aus und durch und durch vernunftgemässe und vernunftnothwendige Bethätigung des Menschengeistes, wie derselbe nach seiner Kraft und Bestimmung und an dem Einflusse der Zeit- und Lebensverhältnisse jeglichen kunstschaffenden Volkes und Menschen sich bewegt. Wenn einst Leibnitz die Musik ein verborgenes und unbewusst geübtes Rechnen (Berechnen der Schwingungszahlen eines

---

*) Wir geben die Arie in der Beilage No. 9.

Tons gegen den andern) des Geistes nannte: so dürfen wir mit gleichem oder grösserm Rechte die Kunst eine verborgene und unbewusst ausgeübte Logik des vernünftigen Geistes nennen. Der Künstler im Schaffen weiss nichts von dem strengen Vernunftgesetze, das ihn leitet; ihm erscheint sein Schaffen und den Aufnehmenden sein Werk als ein absolut freies, -- und ist es auch nicht blos im augenblicklichen Bewusstsein, sondern es muss nothwendig so in ihm werden und in uns eingehn, weil dasselbe weit tiefern und entlegnern Bestimmungsgründen entspringt, als den Anschauungen und Ueberlegungen des letzten Augenblicks, den man vorzugsweis' und ausschliesslich den schöpferischen nennt, während er nichts ist, als das Aufspringen der schon gereiften Blütenknospe. Der erste Blick auf Kunstwerk und Kunst lockt und ergötzt uns mit dem schmeichelhaften Schein vollkommner Ungebundenheit; das tiefere Schauen entzückt uns mit der Erkenntniss eines Alles durchdringenden, Alles einenden, Alles sichernden und der Unsterblichkeit würdigenden vernünftigen Waltens. Verkennt man diesen ewig waltenden Vernunftzug, so fällt Kunst und Kunstwerk dem Zufall und der vollkommnen Unsicherheit zur Beute. Denn wenn wirklich die losgebundne, durch nichts bedingte Laune Schöpferin des Kunstwerks ist, wodurch ist Einer sicher, dass seine Laune die des Andern für sich habe? dass er vom Andern verstanden werde? dass er nicht bei dem Andern Gelächter ärndte, wo er Thränen gesäet hat? Das tiefere Bewusstsein des Künstlers giebt anderes Zeugniss, und die Kunstgeschichte bestärkt es über die Schranken der Persönlichkeit weit hinaus. Der Künstler ist im Schaffen und in der Zeit unmittelbar nachher absolut von der Nothwendigkeit und Unabhängigkeit seiner Schöpfung überzeugt; erst, wenn er sich von ihr losgelöst hat, kann er abweichen — und, alle Künstler haben es erfahren, er wird es niemals ohne Gefahr und ohne Leid*). Ist dies ein Kennzeichen vom lockern Walten blosser Laune? — Und die Kunstgeschichte, wofern sie es wirklich ist, bezeugt sie nicht auf jedem Blatte die vollkommen logische Entwickelung der Kunst im einzelnen Künstler und im Gesammtwerk Aller? Nichts tritt hervor, was nicht im vorhergehenden Leben des Künstlers, des Volks, der Zeit und der bisherigen Kunstentwicklung herangereift und nothwendig bedingt wäre.

---

*) „Ah, j'ai tant pleuré!" sagte Spontini aus innerlichster Erinnerung, als er dem Verf. mancherlei Aenderungen (im Mose) anrieth und dessen innern Kampf wahrnahm.

Gluck war kein Denker, er war ein Künstler. Der Strom der Zeit treibt ihn mit Unabwendbarkeit zur italischen Oper, und er giebt sich ihr hin, er kennt und weiss gar nichts Anderes; sein deutsches Gemüth und die Klänge, die er aus Böhmen mit über die Alpen genommen, schlummern in ihm, regen und verrathen sich kaum in Einzelheiten. Haben Rameau und Händel seinen Gesichtskreis erweitert, seinen Sinn erhöht, so überwiegt doch bei Weitem die Richtung der ganzen ihn umgebenden Welt, der er sich in anerzogener Dienstlichkeit untergiebt; ja vorerst fesselt ihn selbst die geringe Kunstschule, die ihn für die italische Oper, und nur für sie, zugerichtet hat.

Nun tritt er zur ersten Oper in Deutschland. Deutschland? das war Italien, gen Norden ausgedehnt; eine deutsche Oper gab es nicht. Diese erste Oper, Semiramis, ist eine durch und durch italische. Verlange man nicht von dem Künstler, der nicht Denker ist, dass er sich kunstphilosophisch das Wesen der italischen Oper und die höher führenden Stege klar mache! was hätte ihn dazu bringen sollen? sogar die Musse fehlte; er musste zugreifen, was der untrügliche Opernpapst Metastasio gewährte; er musste seinen Dienst thun und eine Stätte gewinnen, von der aus zu wirken und zu leben sei. Er schreibt eine italische Oper. Das alles war Nothwendigkeit.

Aber auch das Weitere. Mitten in der italischen Oper regt sich da und dort das deutsche Gemüth. Wie ein hochaufgestautes Wasser jedes Ritzchen aufsucht, um durchzusickern und vielleicht mächtigern Abfluss zu gewinnen: so quillt bei jedem Anlass, bei jedem Naturbilde, bei jeder gelegentlichen Regung das geschäftig wühlende Gemüths- und Musikleben hervor, und endlich — gerade wo es einzig möglich war, wo die Oper ein einzig Mal Drama wird — bricht es machtvoll durch, und gewährt einen Blick in die schnell wieder verhüllte Zukunft des Künstlers und der Oper. Die verborgene Logik des künstlerischen Schaffens regte sich, nicht der endliche Gedanke des Verstandes.

Durch Thatsachen, nicht durch Gedanken schritt Gluck vorwärts.

Aber wie emsig er fortschritt! wie er Alles zu seinem Fortkommen zu benutzen trachtete, Alles versuchte, das Unhaltbare fallen liess, überall sein eigen Naturell, die angeborne und anerzogne Richtung sich geltend machte! das ist höchst merkwürdig, und gleich jetzt an einem an sich weniger bedeutenden Werke zu beobachten.

Dieses Werk hat im italienischen Original gleichen Titel mit einem ganz andern; beide sind Festspiele und führen den Namen Tetide, — Anlass genug, beide zu verwechseln und das ältere im jüngern gewissermaassen historisch aufgehn zu lassen. Obenein sind die Zeitverhältnisse des erstern nicht vollkommen aufgeklärt und die am Orte der Aufführung, in Kopenhagen, vorhanden gewesene Partitur (vielleicht die Originalpartitur) ist bei dem grossen Schlossbrande mit dem damaligen im Schlosse befindlichen italienischen Theater und dem Theaterarchiv zu Grunde gegangen.

Halten wir, um den Zeitpunkt des Werkes, von dem wir zu reden haben, möglichst sicher zu stellen, fest, dass Gluck zu Ende des Jahres 1746 England verlassen, in Hamburg bei Mingotti Direktor oder Kapellmeister geworden und mit dessen Truppe am 29. Juni 1747 in Dresden seinen Ercole aufgeführt, dann zu Anfang von 1748 in Wien angelangt ist und daselbst am 14. Mai desselben Jahres seine Semiramis aufgeführt hat. Dass er im folgenden Jahre von Wien nach Italien gewandert, um zu Ende des Jahres oder zu Anfang von 1750 seinen Telemach dort aufzuführen, werden wir später zu berichten haben. Die Zwischenzeit, — jedenfalls die ersten Monate von 1749, — ist der Sitz der nun zu erzählenden Vorgänge.

Am 29. Januar 1749 nämlich war zu Kopenhagen der Thronerbe, nachherige König Christian VII., geboren worden. Dieses Ereigniss musste nach damaligem Hofgebrauche durch ein musikalisches Festspiel gefeiert werden, und Gluck ward ausersehn, dasselbe zu komponiren. Er schrieb dazu die Serenate *)

Tetide,

in zwei Aufzügen, begab sich auch zur Aufführung desselben und sonstiger musikalischer Bethätigung persönlich nach Kopenhagen. Hier wurde sein Festspiel am 9. April**) aufgeführt. Zuvor, am 12. März, hatte schon ein grosses Hoffest stattgefunden und Abends (wie die „Nachrichten“ vom März 49 sagen) war „eine magnifique italienische Musique“ aufgeführt worden. Endlich gab Gluck noch am 19. April ein besonderes Konzert***), wie es scheint, zu seinem

---

*) **Serenate** ist einmal der Name für eine Abendmusik rein instrumentalen Inhalts, dann aber auch für ein, Abends aufzuführendes dramatisch-musikalisches Festspiel zur Feier einer bestimmten Persönlichkeit und mit Bezug auf dieselbe. Der andre, eben so geläufige Name für Serenate im letztern Sinn ist Azione teatrale.

**) Das Datum giebt der „Post-Rytter“ vom 7. April in folgender Anzeige: „Zur Feier der höchst glückseligen Geburt Seiner königl. Hoheit des Kronprinzen Christian wird Mittwoch den 9. April auf dem italienischen Theater im Schloss Charlottenburg vorgestellt ein dramatisches Gedicht, genannt: Der Götter Zank.“

Das Festspiel muss gefallen haben, weil Gluck sich bewogen gesehn, noch ein Konzert zu seinem Vortheil zu geben.

Nach Ausweis der folgenden Anmerkung hat Gluck im Schlosse selber gewohnt.

***) Der „Post-Rytter“ vom 14. April 1749 enthält die Bekanntmachung, wie folgt:

„Sonnabend 19. April wird von Herrn Kapellmeister Gluck auf dem italienischen Theater im königl Schloss Charlottenburg ein aus Vokal- und Instrumental Musique bestehendes, sehr schönes und applausibles Konzert aufgeführt, in welchem er besonders zum Auditorii grösstem contentement auf einem aus lauter Glas bestehenden und nicht früher hier bekannten Instrumente sich hören lassen will. Billets sind im genannten Schloss beim Kapellmeister selbst zu bekommen. Da dieses Konzert nicht öfter als dies einzige Mal aufgeführt wird, flattirt er sich um so mehr auf der geehrten Liebhaber angenehmer Gegenwart . . . . . “

Vortheil, in welchem er sich auf einem „aus lauter Glas“ bestehenden Instrumente*) hören liess. Nach diesem Konzerte scheint seine Abreise von Kopenhagen festgesetzt und erfolgt zu sein. Auch seine von London her uns bekannte Oper Artamenes ist in dieser Zeit zur Aufführung gekommen, vielleicht auch noch Anderes von seiner Kompostion.**)

Das Festspiel selbst kennen wir aus der abschriftlichen Partitur, welche die berliner K. Bibliothek aus Pölchau's Nachlass erworben hat. Der Titel der Partitur nennt das Werk, wie wir gethan, Tetide, und bemerkt, dass es „in“ Kopenhagen geschrieben sei, nicht blos „für“ Kopenhagen. Im Dänischen wird es mit Bezug auf den Inhalt des Gedichts „Gudernes Trætte“ betitelt; auch der „Post-Rytter“ vom 7. April 1749 bezeichnet es als „ein dramatisches Gedicht, genannt: Der Götter Zank.“

Tiefer auf dieses Festspiel einzugehn, finden wir keinen Beruf. Von Seiten des Dichters wird die damals allgemein übliche Hofschmeichelei gespendet; alle Götter Griechenlands werden an den windreichen Belt berufen, und bewerben und zanken sich um die Obhut und Wartung des neuen Königssprossen. Die Komposition kann natürlich von dieser etwas niedrig gezogenen Grundlinie nicht loskommen, höchstens flattert die Muse gleich einem im Netze gefangenen Rebhuhn ein Streckchen empor, um bald wieder hinabzusinken.

---

*) Was ist das für ein Instrument? – Nicht die später so beliebt gewordne Harmonika, wohl aber ein Vorläufer derselben, Verillon genannt, ein Instrument, das durch eine Reihe nebeneinander gestellter und durch eingegossene Flüssigkeit gegen einander abgestimmter Trinkgläser gebildet ward; die Glasränder wurden mit feuchtem Finger gestrichen und dadurch zum Tönen gebracht.

Ein Irländer, Puckeridge, hatte sich auf dem Verillon, wahrscheinlich in London, hören lassen; wenigstens ist er daselbst mit seinem Instrumente im Jahre 1750 verbrannt. Man kann also annehmen, dass Gluck das Instrument in England kennen gelernt hat.

**) Die hier benutzten Nachrichten verdanken wir grösstentheils der Güte des eben so liebenswürdigen als originalen und beliebten Komponisten, Herrn Niels Gade, Kapellmeister in Kopenhagen. Derselbe nimmt an, Gluck sei 1748 oder 1749 als Kapellmeister dort angestellt gewesen, wozu wir jedoch die nähern Beweise vermissen. Auch theilt er mit, dass schon 1775 Glucks Alceste und 1861 durch Kapellmeister Gläser Glucks aulidische Iphigenie in Kopenhagen aufgeführt worden sind.

Nur zeigt sich, — und das ist merkenswerth genug, — in der Kompostition hin und wieder eine Körnigkeit der Ausführung, die man in andern italischen Kompositionen Glucks in dieser Weise nicht findet, auch in den beiden Opern vor und nach Thetis, Semiramis und Telemach, nicht.*) Wir glauben nicht zu irren, wenn wir an diesen Stellen einen Nachklang aus Händel, aus Glucks Aufenthalt in London, zu vernehmen meinen. Ganz gewiss war in Gluck seit seiner Reise nach Paris und London ein Gefühl der Unbefriedigung am italischen Wesen aufgewachsen, und wir werden zu beobachten haben, dass er bald diesen, bald jenen Weg versuchte, darüber hinauszukommen, bis er endlich den rechten, ihm gemässen fand. Sich unmittelbar auf Händels Pfad zu begeben, konnte ihn, wie er geworden war, weder anmuthen, noch war er dazu technisch vorgebildet. Wohl aber war er Musiker genug, um die Macht der händelschen Weise zu empfinden und gelegentlich davon herüberzunehmen, was ihm gemäss und erlangbar war. Wie bereit er war, den englischen Aufenthalt auszubeuten, rückt uns sein Konzert auf dem Verillon vor Augen. Er war und blieb der allzeit dienstfertige Musikant aus den böhmischen Wäldern, mit dem von Naturduft für immer durchzogenen Herzen, mit dem frischen, treuen Gemüth, in dem später die grossen Ideen und Anschauungen sich eine Wohnung suchen konnten. Denn in Wahrheit, sie suchten ihn, nicht er sie.

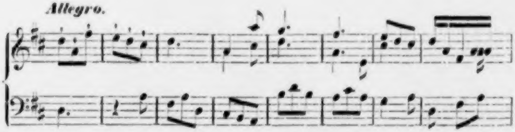
Der erste Aufzug des Festspiels wird statt der Ouvertüre oder

---

*) Diese Abweichungen haben sogar Zweifel an der Aechtheit des Werks angeregt, und einen hiesigen schätzenswerthen Kenner in gelegentlicher Aeusserung auf die Autorschaft Hasse's schliessen lassen. Allein von Hasse's weichlich-glatter Art scheinen uns gerade jene Stellen am weitesten abzuliegen, und im Uebrigen die damalige glucksche Weise, dem Bessern wie dem Geringern nach, deutlich genug ausgeprägt. Die letzte und zuverlässigste Entscheidung haben jetzt allerdings die Nachrichten gebracht, die wir Herrn Kapellmeister Gade verdanken.

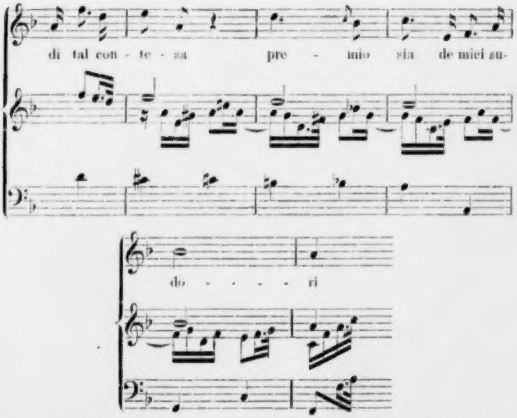
Symphonie mit einer Einleitung (Introduzione) eröffnet, die in breiten Strichen, rauschend (obwohl nur Quartett) und kräftig, ja barsch daherzieht, vielleicht auf den Hader und Streit bezüglich, der später zur Sprache kommt. Der Satz ist kraftvoll, ja arbeitstüchtiger, als die Einleitungsmusiken zu Semiramis und spätern Opern.

Nun, bei erhobenem Vorhang, tritt kein Geringerer an den wüsten Belt, als der donnerfrohe Kronion; der schilt in einem grossen begleiteten Rezitative die übrigen Olympier: welch ein Zorn sie denn entflamme? heut sollten sie die Heiterkeit des ruhigen Olymp nicht stören, denn heute . . . kurz heute sei Christian geboren. Das wird nun in einer Arie, von der wir nur den Anfang des Ritornells



geben, frisch und energisch weiter besprochen; es ist rüstige deutsche Arbeit, nicht ohne Verwandtschaft mit händelscher Weise, übrigens in der herkömmlichen italischen Form von HS. MS. DC.

Mars und Asträa berichten nun dem Göttervater: gerade dieser Christian sei Anlass ihrer Ereiferung, jeder von ihnen nehme dessen Obhut in Anspruch. Kurz, alle Götter hofiren um den königlich dänischen Achill in Windeln herum; besonders breit macht sich der schlanke Apoll, auch hier von einem Kastraten im Sopran gesungen, der sich alsbald mit einer Bravourarie in bewusster Form waffnet. Wir geben nur einen Zug daraus,


di tal con - te - sa pre - mio sia de miei su-
do - - - - - ri

der uns auf spätere ähnliche bei Gluck hinzudeuten scheint.

Soviel, und nicht mehr, von dieser Gelegenheitsmusik; wir werden dergleichen noch genug zu betrachten haben. Als Ersatz geben wir aus dem zweiten Akte, der gleich dem ersten durch eine instrumentale Einleitung eröffnet wird, den Schlussatz.*)

---

*) Beilage No. 13.

Das Erwachen zum Fortschritt.

Die Oper Semiramis hatte grossen Beifall gefunden, und war zu zahlreichen Wiederholungen gelangt. Sie hatte Glucks frühern Ruf erneut und erhöht, seine Stellung in Wien war gesichert, wenngleich sie noch keine amtliche war. Dazu kam, dass er als trefflicher Sänger, Geiger, Violoncellist, dass er überdem durch seine muntere Laune sich nach allen Seiten begehrenswerth für die Kunstfreunde, beliebt in den Gesellschaften machen konnte. Alle Thüren standen ihm offen, allenthalben war er willkommen und hochgeehrt.

Wir müssen hier ein für allemal einen Punkt zur Sprache bringen, der uns von der Mehrzahl aller an Kunst Theilnehmenden nicht so reiflich erwogen zu werden scheint, als erfoderlich ist, um zu sicherm Urtheil zu kommen. Die Erörterung, mag sie auch zunächst uns zum Schutze gereichen, hat daher eine weiterreichende Bedeutung.

Es kann nämlich Niemand entgangen sein, dass unser Urtheil über Semiramis weit absteht von dem bedeutenden Erfolge, den dieses Werk bei den Zeitgenossen gefunden hat. Derselbe Fall liegt vor in Bezug auf die italische Oper jener Zeit im Allgemeinen, und wird sich spätern Werken gegenüber noch oft wiederholen.

Welchen Werth kann denn nun das Urtheil irgend eines Einzelnen gegenüber einer ganzen Zeitgenossenschaft haben? Soll nicht auch hier des Dichters Wort, — wer seiner Zeit genug gethan, habe gelebt für alle Zeiten, — gelten? —

Vor Allem wollen wir jedwedem Einspruche gegenüber das Grundrecht der Menschheit, das Recht freier Forschung und durchaus unbeschränkter Selbstbestimmung aus eigner Vernunft, aufrecht erhalten. Ihm gegenüber giebt es keine Autorität, — schon desswegen nicht, weil ja die Autorität erst selbst der Vernunft dessen, den sie sich unterordnen will, bedarf, um erkannt und anerkannt zu werden. Hält man unserm Forschen die Stimme der Zeitgenossen oder des Volks entgegen, so müssen wir ja vor Allem prüfen, welches Gewicht diesen Stimmen gebührt, damit wir zu deren Anerkenntniss gelangen können.

Nun aber prüfe man doch das Urtheil über eine Oper!

Das Publikum, die Gesammtheit der Hörer und Schauer, urtheilt naiv über den empfangenen Eindruck: die Oper hat gefallen oder nicht. Aber was hat denn gefallen? die Komposition? die Ausführung? die Ausführenden? der dramatische Inhalt? das Spiel? die Ausstattung? Das Alles und noch sonst Vieles fliesst in dem einen Urtheil zusammen. Allerdings strebt der gebildetere Theil, zu unterscheiden, hebt Ausführende hervor, sondert, soviel er vermag. Wieviel aber von einem der zusammenfliessenden Elemente auf das andre — und auf die Stimmung der Hörer gewinnend oder störend hinüberwirkt, ist das im flüchtigen Verlaufe der Darstellung oder in der schon verschwimmenden Erinnerung so sicher zu erkennen?

Gleichviel; das Werk hat gefallen. Was heisst das? — Doch wohl nichts Anderes, als: es hat dem Sinn' und Geschmacke, der Gefühls- und Anschauungsweise derer entsprochen, die ihm Beifall zollen. Ihnen also hat der Künstler das Gemässe, sagen wir: das Rechte geboten; und wenn eine ganze Zeitgenossenschaft ihm, wie das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert der italischen Oper, beipflichtet, so hat er der Zeit das Gemässe dargebracht. Folgt aber daraus, dass ein Werk dem Sinne des Einen oder selbst der ganzen Zeit entspricht, dass es auch dem des Andern und einer andern Zeit gemäss sei? Gewiss nicht: die Sinnesart, die Gedanken des Einen sind nicht nothwendig die des Andern, die Zeiten und mit ihnen die herrschenden Gedanken wechseln, sonst wäre nicht Mannigfaltigkeit, sondern graues Einerlei, nicht Wechsel, nicht Fortschritt in der Welt, sondern todter und tödtender Stillstand.

Bis hierher haben wir nur vom Wechsel der Gedanken im Zeitlaufe geredet. Fassen wir diesen Wechsel näher in das Auge, so finden wir ihn als ein nicht zufälliges und bedeutungsloses Aendern der Meinung, sondern als Fortschritt, oder Erweiterung, oder neue Richtung des geistigen Lebens karakterisirt. Diesem gegenüber, als der höhern oder erweiterten Einsicht, steht die nicht hierzu gelangte Zeitgenossenschaft im offenbaren, wenngleich unverschuldeten Unrecht und wir würden uns wissentlich und schuldbar dessen theilhaftig machen, wenn wir uns der überschrittenen Meinung prüfungslos unterwürfen.

In der That giebt es für Urtheilende und besonders für Künstler kaum eine lähmendere Verirrung, als diese Unterwürfigkeit gegen das Publikum der gegenwärtigen oder vergangenen Zeit. Die Meinung des Publikums ist der Ausdruck dessen, was es bis hierher sich anzueignen vermocht hat, also jedenfalls eines rückwärtsstehenden Gedanken, während der Geist im unablässigen Vorwärtsschreiten lebt und sich erweist. Der neue Gedanke, der Fortschritt, kann aber nicht aus einer Vielheit von verschieden gearteten und gestellten Köpfen, sondern nur aus einem einigen Kopfe geboren werden; folglich findet er zuerst in der Vielheit der noch nicht gewonnenen Köpfe seinen natürlichen Widersacher. Und es verfliesst bisweilen lange Zeit, ehe die Vielheit erkennt. Bach's matthäische Passion, das grösste Werk der evangelischen Kirchenmusik hat hundert Jahre warten müssen, bis es dem Volke nur übergeben wurde. Bach, den wir den fünften Evangelisten zu nennen wagen, fragte nicht seine Zeit, sondern gehorchte der Stimme ewiger Wahrheit, wie jeder wahre Künstler thut. Der Götzendienst gegen das Publikum seiner Zeit blieb ihm bei seinem Werke fern. —

Im Obigen haben wir uns die Gesammtheit der über ein Werk

Entscheidenden gleichsam als ein grosses Geschwornengericht gegenüber gestellt, das nach der nicht weiter zu erörternden Stimme seines Gewissens (des unmittelbaren Fürwahrhaltens) entscheidet. Nicht anders verhält es sich mit denen, die wirklich urtheilen, nämlich aus Gründen. Denn diese Urtheile, diese Urtheilsgründe sind ja ebenfalls zunächst nichts anderes, als die Anschauungs- und Denkweise, das Wissen ihrer Zeit, angewendet auf ein bestimmtes Werk. Wieder also müssen wir Nachkommen erst prüfen, ob diese Gründe für uns noch Gültigkeit haben, im Einklang sind mit unserm Denken und erweiterten Wissen*). Wie oft und wie arg die Mei-

---

*) Um eine ganz nahe treffende Bestätigung unserer Ansichten und zugleich einen Prüfstein zu haben, mit dessen Hülfe Jeder untersuche, ob das Urtheil aus dem Standpunkte der Zeitgenossen und überhaupt die frühere Urtheilsweise für ihn noch befriedigend sei, geben wir den schon S. 110 berührten Bericht Burney's über Glucks Sturz der Giganten. Burney war nicht Musiker, nicht Mann vom Fache, konnte folglich kein tiefer begründetes Urtheil haben. Allein er war (was wieder vielen Fachmännern abgeht) ein gebildeter Mann, ein vielgereister und an Erlebnissen und Wahrnehmungen in der Kunst reicher. Und was berichtet er über die Oper?

„Die Sanger waren Monticelli, Jozzi und Ciacchi, mit Signora Imer, Pompeati, die man spater unter dem Namen Madame Cornelia besser kannte, und Frasi. Die erste, Frau Imer, überschritt nie die Mittelmässigkeit in Stimme, Auffassung und Handlung; und die Pompeati, obgleich sogenannte zweite Sangerin, hatte eine so mannliche und heftige Manier, dass wenig Weibliches an ihr merklich war. Die neuen Tanze von Auretti und der reizenden Violetta (spätern Madame Garrik) hatten viel mehr Beifall als die Gesänge, die für diese Zeit trotzdem beträchtliche Verdienste hatten. Die erste Arie, in G-moll, ist von einer originellen aber monotonen Art. Die zweite Arie hat viel Geniales und Ausgezeichnetes in sich. Dann kommt ein Duett, in dem er viel neue Passagen und Effekte versucht. Die folgende Arie für Monticelli ist sehr eigenthümlich in Melodie und Begleitung; ich erinnere mich einer Störung in der Ausfuhrung der Gesangpartie. Monticelli nannte sie „deutsche Arie.“ Seine (Glucks) Genossen in Italien schienen in dieser Zeit zuviel zu feilen; und er bedurfte der Feile, die, wenn er sie spater angewendet hatte, ihn zum grössten Komponisten seiner Zeit gemacht hätte. Die nächste Arie ist in einem eignen Takt (?) und gleicht keiner andern, der ich mich erinnere. Sie hat grosse Verdienste von Neuheit und Begleitung; der Gesangpartie fehlt nur ein wenig Anmuth und Ruhe. Die folgende Arie, für Jozzi geschrieben, der ein guter Musiker mit einer kleinen Stimme ist, ist voll von neuen und genialen Passagen und Effekten. Diese Arie möchte ich nung der Zeitgenossen geirrt, ist bekannt genug. Es hat eine Zeit gegeben, die den Nachahmer Virgil über Homer, eine andere, die Giulio Romano über Raphael setzte, eine andre, die nicht abgeneigt war, Kotzebue sich näher zu fühlen, als Gœthe. Glucks Fortschritt selber war ja nur dadurch möglich, dass er von den herrschenden Vorstellungen seiner Zeit abging. —

Gluck also war in Wien angesehen und beliebt worden; überall, besonders in musikalischen Häusern, war er willkommen. Auch im Hause des reichen Wechslers Joseph Pergin, dessen beide Töchter die Musik liebten und fleissig übten, war er willkommener Gast, bald unentbehrlicher Freund. Zuletzt, es war zu Anfang des Jahres 1749, fasste er innige Neigung zu der ältern Tochter, Marianne, gewann ihre Gegenliebe und die Zustimmung der Mutter. Nur des Vaters Zustimmung war nicht zu erlangen, ihm schien die Stellung eines Musikers ohne Amt nicht gesichert, nicht genügend. Die Liebenden schworen sich ewige Treue und hofften auf die Zukunft. Gluck aber verliess, sei es, um den Umständlichkeiten des Passwesens, sei es um der Kostspieligkeit der Fahrt auszubeugen, in eine Kapuzinerkutte gehüllt, Wien und wanderte nach Rom, wohin er berufen war, die zweiaktige Oper

Telemacco

(ossia l'Isola di Circe) für das Theater Argentina zu komponiren. Die Oper wurde in Rom, darauf in Neapel mit grossem Beifall aufgeführt.

Diese Oper, in die Zeit von 1749 bis 1750 fallend, mithin ein bis zwei Jahre jünger als Semiramis, erscheint als denkwürdiger Moment in Glucks künstlerischer Entwicklung, der vielleicht nur

---

gern gut ausgeführt hören in der Oper; sie ist von Anfang bis zu Ende lebhaft gehalten. Etwas muss man von einem jungen Manne, der diese Oper schrieb, erwarten, so unvollkommen sie auch war. Sie wurde trotzdem nur fünfmal aufgeführt."

So spricht nicht irgend Jemand in einem Journalartikel, sondern Burney in seiner Geschichte der Musik. Er beurtheilt Gluck aus dem Standpunkte der zeitgenossischen Oper.

desswegen bisher nicht in seiner vollen Bedeutsamkeit erkannt worden ist, weil die Partitur, soviel wir wissen, nur in Wien vorhanden ist und somit der Betrachtung nicht überall zugänglich war*). Die Bedeutsamkeit der Oper liegt aber nicht sowohl in ihrem künstlerischen Werth, als darin, dass man in ihr den ersten Versuch Glucks erkennt, den Standpunkt der italischen Oper zu überschreiten und zu einem festern dramatischen Gebilde zu gelangen. Der Versuch konnte nicht gelingen, weil die dazu nöthige Grundlage — und dem Komponisten die gereifte Kraft fehlte; Beides sollte ihm erst zwölf Jahre später zu Theil werden. Aber gerade das erhöht das psychologische und kunstgeschichtliche Interesse. Wir überblicken klar die Vorstufen, die zur Vollendung emporführen sollten und nicht übersprungen werden konnten; wir erkennen abermals, dass Künstler und Kunst nicht durch willkührlich aufstossende Einfälle vorwärts geführt werden, sondern durch fortgesetzte und folgerechte Arbeit des Geistes. In den Wissenschaften hat diese Folgerichtigkeit der *geistigen Arbeit sogleich erkannt werden müssen*, weil hier Selbstbewusstsein des Geistes erste Bedingung ist. Es ist Zeit, auch in den Künsten die Vernunft und ihre Folgerichtigkeit als Lenkerin zu erkennen.

Auf den Text als Grundlage der Oper näher einzugehn, haben wir nicht Anlass, da nur die psychologisch und kunstgeschichtlich bezeichnenden Momente derselben für unsern Standpunkt wichtig sind, die Oper selbst aber von Gluck in späterer Zeit nicht blos aufgegeben, sondern förmlich aufgelöst worden ist. Dies hat bei keiner seiner sonstigen Opern stattgefunden, auch bei Paride ed Elena (von der später zu reden sein wird) nicht in gleichem Maasse. Sie alle — nämlich die aus der frühern Zeit — sind nach und vom Repertoir verschwunden, wie das allen Opern von Händel, allen italischen und französischen, den frühern von Mozart u. s. w. geschehn ist. Ferner hat Gluck auch aus andern seiner frühern Opern hin und wieder einen einzelnen Tonsatz (Arie u. s. w. in ein späteres Werk hinübergenommen, wie der allgemeine Brauch seiner Zeit und namentlich von Händel, seinem grossen Vorgänger, auch häufig geschehen war. Anders bei Telemach. Dieses Werk scheint dem Komponisten in späterer Zeit förmlich in dem Licht' einer Fundgrube und Vorstudie vorgestanden zu haben, so vieles hat er aus ihm in jüngere Werke verpflanzt und so viel geistige und künstlerische Motive hat er wieder hervorgezogen, um sie mit gereifter Kraft und an geeigneterer Stelle neu zu bearbeiten. Offenbar hatte er neben der Einsicht, dass die Oper später nicht mehr haltbar sei, die Erinnerung festgehalten, dass er sie mit ernstlicher Hingebung und mit dem Streben nach einer über den damaligen Standpunkt hinausgehenden Dramatik geschaffen habe. Möglich, wenn auch nicht nachzuweisen, dass ihn die Erinnerung an den festern Bau der rameauschen Oper dazu angeregt. Das konnte jedenfalls nur auf die Gestaltung der Oper im Ganzen gewirkt haben; die Musik an sich ist durchaus italisch, nur in einzelnen Momenten mit der höhern Energie des deutschen Geistes durchdrungen; Rameau wird in keiner Note vernommen.

---

*) Wir verdanken die Bekanntschaft mit der Partitur der gar nicht hoch genug anzuerkennenden Liberalität und Güte des verehrten Direktoriums der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, dieses Vereins, der Liebe und Eifer für die Kunst und ihre Förderung schon so lange und vielfältig bewährt hat.

Allein gerade für diesen Zweck, der Oper höhere dramatische Bedeutung und Gestaltung zu geben, sah Gluck sich durch den Text nicht genugsam unterstützt. Gegenstand und Behandlung desselben durch den Dichter gehören der Sphäre des Drama-Spielens zu, das wir nun schon sattsam als die der italischen Oper beobachtet haben. Es kann dabei zu einzelnen Zügen von tieferer Bedeutung kommen, nimmermehr zu einem einigen, auf ein höheres Ziel hingeleiteten Werke. Dass auf der Insel der zauberkundigen und liebesbedürftigen Circe neben Ulysses und seinen in Zauberbanden festgehaltenen Gefährten auch der Sohn des Helden, Telemach, der Sohn des Königs Idomeneus, Meriones, und Asteria zusammentreffen, in der später die Tochter des Idomeneus, die Schwester des Meriones erkannt wird, — dass Circe ihren geliebten Helden durch

Ränke und Zaubergewalt fesseln will, endlich aber doch die glückliche Abfahrt der ganzen Gesellschaft mit ansehn muss, — dass Telemach, ausgezogen, den schmerzlich vermissten Vater zu suchen, sich auf der Insel der Zauberin in Asteria verliebt, dann noch von dem Wahnbilde, seine Mutter sei gestorben, ergriffen und so von dreifacher Seelenbewegung hin und hergezogen wird, bis sich Alles glücklich löset und nur Circe mit ihrem wohlverdienten Leid und Zorne zurückbleibt: das hat unmöglich einem wahren Drama festen Grund und Boden und dem Höherstreben Glucks nachhaltige Theilnahme und Kraft ertheilen können.

Woran hat sich nun Glucks neues Trachten erwiesen? — In zweierlei oder dreierlei.

Vor Allem in dem Streben, die Komposition zu grössern Massen zusammen zu schmelzen. So bildet z. B. gleich Anfangs der erste Chorsatz (B-dur 3/4) mit dem Solosatze der Circe, Asteria und Telemachs in demselben Ton und dem wiederholenden Chor ein Ganzes. Ihm folgen zwei für Pantomime bestimmte Instrumentalsätze (A-moll, A-dur 3/4) die durch Wiederholung des ersten Chors mit den frühern Sätzen zusammen gefasst werden. Hier schliesst sich ein zweites Solo der drei Stimmen (A-moll 3/4) und diesem wieder ein kurzer auf den ersten zurükweisender Chor an. Dies Alles ist ein durch Modulation und Schlussweise verbundenes Ganze. Nicht formell, aber der Bedeutung nach darf dieser Masse die vorangehende Pantomime (von neuerer Hand „Ballo“ überschrieben*) A-moll 3/4) dann nach dem zweiten Chorsatze das von ihm und den letzten Worten Circe's vorbereitete Orakel (A-moll 4/4) endlich den folgenden, vom Orakelspruch ergriffenen Chor (E-dur 4/4) hinzurechnen.

In einer andern Weise giebt sich dieses Streben dadurch zu erkennen, dass das begleitete Rezitativ weit häufiger, als in frühern (und spätern) italischen Opern Glucks und der Italiener zur Anwendung kommt, dass das Secco in das begleitete Rezitativ und

---

*) Die Partitur ist **Abschrift**, von der bekannten Hand des wiener **Kopisten**, der auch die Mehrzahl der Berliner gluckschen Partituren geliefert hat.

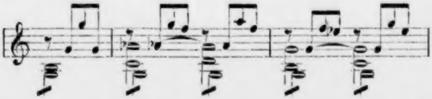
dieses in festgebildete Melodie (Arioso) überführt, so dass die Diktion der Oper zu einheitsvollerm und dabei mannigfaltigerm Zusammenhalt erhoben ist. So hat z. B. gleich nach obigen Sätzen Circe ein begleitetes Rezitativ, das sich erst weiterhin in das Secco hinablässt. Nach ihrer Arie, mit der sie abtritt, treten Asteria und Telemach mit Secco auf, erheben sich daraus zum begleiteten Rezitativ und kehren zum Secco zurück. Die volle Bedeutung des hier angestrebten Fortschritts wird erst später, bei Orpheus, zur Sprache kommen, wenn er in dieser Oper und in Alceste zur Vollziehung kommt. Für diesmal fehlte dem Streben nach Erhebung und Einheit vor Allem der Boden einer ächt dramatischen Handlung.

Endlich bewährt sich aber Glucks höheres Trachten in der Behandlung der einzelnen Momente. Einige gehören allerdings unbedingt dem Standpunkte der italischen Oper an, so z. B. die Bravourarie der Circe; doch es sind ihrer sehr wenige. In der Mehrzahl aller ist ferner jene Weichheit und Nachgiebigkeit vorwaltend, die aus Landesart und Sinnesart des Volks in seine Oper übergegangen war. Gluck hat noch nicht die künstlerische Kraft und den moralischen Muth gehabt, sich bleibend aus dieser Atmosphäre süsser Hingebung in die frischere Alpenluft zu erheben, wohin sein Geist schon verlangte, sich da zu stählen und zu verewigen. So treten in merkwürdigem Wechsel hesperisches Naturell, dem er sich so lange angeschlossen, und deutsches Ringen neben einander. Das Letztere kommt fast nirgends zum vollen Siege; aber gerade dadurch wird es die Vorarbeit zu Glucks künftiger Vollendung.

Bedeutsam und einflussreich ist noch der Umstand, dass sogar der Gegenstand der Oper in seiner Grundlage mit einer spätern Oper Glucks, mit Armida, zusammentrifft. Hier wie dort ist eine zauberkräftige Liebende oder Liebe Begehrende Träger der Handlung; hier wie dort muss sie sich zuletzt verlassen sehn und füllt die vereinsamte Scene mit ihrem Schmerz und ihrem Zorn.

Gehen wir nun zur Betrachtung der einzelnen Sätze über.

Die Ouvertüre — also vor allen Dingen keine Symphonie — des Telemach ist gleich zu Anfang eine Bestätigung unserer Ansicht — später als Ouvertüre zu **Armida** verwendet werden. Der ganze Inhalt, Maestoso-Einleitung und Allegro, die ganze Gestaltung ist beibehalten, namentlich von der Einleitung der glanzvolle, ritterliche Hauptgedanke, — allerdings weniger passend für den herrlichen Dulder Odysseus und seinen „verständigen" Sohn, als für die ritterlichen Abentheurer des Mittelalters, — auch jener schmerz- oder reuvolle Zug,



der ebenfalls mehr dem Mittelalter, als hellenischer Zeit gemäss ist und desshalb in Armida den Schluss der Ouvertüre macht, während im Telemach mit dem Hauptsatze des Allegro geschlossen wird. Beides mit Recht. In der jüngern Oper ist Armida Hauptperson und Mittelpunkt allen Antheils, im Telemach Circe nur die Bewegerin und Bedroherin; ihr Leid am Schlusse der Oper erscheint nur als gerechtes Ende ihrer Ränke.

Die **Pantomime** (A-moll) karakterisirt die Stimmung der mit frommen Bräuchen und Weihen vor die Gottheit Tretenden und das Orakel Erflehenden ganz wohl, wenngleich man den Schluss des ersten Theils (es ist zweitheiliger Liedsatz) mehr der musikalischen Gewohnheit als dem Inhalte beimessen darf.

Der erste **Chor** (No. 2*) durch eine Geigenfigur etwas angeregt, ist fliessend, angenehm bewegt, wohlklingend. In gleichem Sinne schliesst sich der **Solosatz** der Circe, Asteria und Telemachs an, zuerst durch einen festgehaltenen Rhythmus des Gesangs karakterisirt, dann auf die Geigenfigur zurückgreifend. Der **Chor** wiederholt im Wesentlichen dieselbe Weise.

Ihm folgt neue **Pantomime** (No. 3) ein sanftbewegter Satz in

---

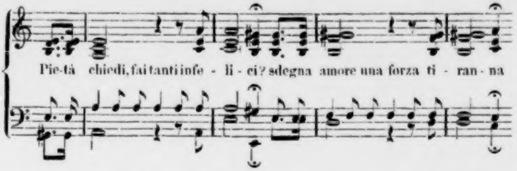
*) Diese No. 2 und die weiterhin vermerkten Nummern sind in der Partitur von neuerer Hand eingetragen. Sie sind nicht einmal vollständig, wie man leicht erkennt.

A-moll und ein zweiter verwandter in A-dur, worauf der erste Chor wiederholt wird.

Angeregter tritt der zweite Solosatz (A-moll ³/₄) in Rhythmen von drei und drei Takten, mit dem Ausdrucke der Beunruhigung auf; die Frauen sind von Liebe, Telemach vom Verlangen nach dem Vater, den er sucht, bewegt. Der Chor schliesst wieder in C-dur ab.

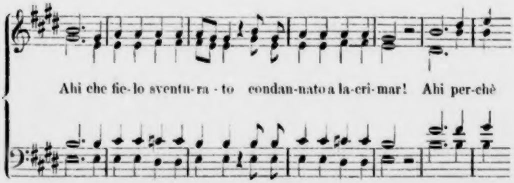
Circe gebietet (Rezitativ) zu schweigen; die Gottheit strahle nie gesehenen Glanz. Der Chor fleht um das Orakel, zu jener Geigenfigur zurückgreifend. — Alle bisherigen Sätze sind, jeder für sich genommen, kurz; keiner ist von tieferer Bedeutung, keiner bietet neue oder erhöhte Stimmung, von keinem lässt sich wohl mehr sagen, als wir vom ersten Chor oben gesagt. Allein sie bleiben ein fest zusammengehöriges Ganzes, — das sich alsbald noch weiter erstreckt, — und darin liegt das Neue und Bedeutsame, wenn man auf die andern Opern Glucks und der Italiener jener Zeit hinblickt.

Nun spricht das Orakel zu Circe: sie heische Mitleid und mache so viel Unglückliche? die Liebe (der Liebesgott) verschmähe tyrannische Gewalt, und die Strenge feindlicher Gestirne verdamme zu ewigen Leiden. Die Stimme des Orakels ist Bass (ernst genug wenn Ulysses Tenor, Telemach Alt, Meriones Diskant singt) das Quartett allein leitet ein und begleitet; der Gesang, nach der Einleitung so


Pie-tà chiedi, fai tanti infe - li - ci? sdegna amore una forza ti - ran - na

beginnend und in gleicher Weise (mit verbreitertem Schlusse) noch zwei Strophen durchschreitend, ist ernsthaft und würdig genug gehalten. Wie ein Orakel spricht, war unserm Meister noch nicht bewusst; er sollt' es erst sechzehn Jahre später, bei Alceste, erfahren.

Und nun tritt der Chor ein, —

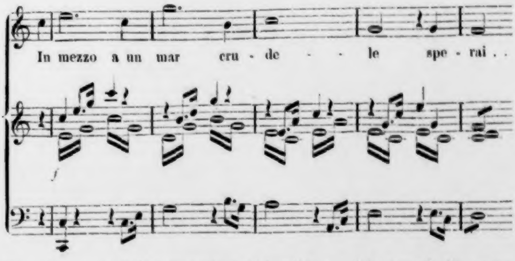

Ahi che fie-lo sventu-ra - to condan-nato a la-cri-mar! Ahi per-chè

derselbe Chor, der einst in Alceste, nach Es-dur versetzt und kräftiger gezeichnet, die Einleitung bilden sollte. Hier im Telemach ist er etwas weiter gestreckt und hält an seinem Motive fest, während in Alceste die Klagen der Solostimmen eingreifen; hier ist das Orchester durch nachschlagende Achtel in den Geigen in Unruhe gesetzt, in Alceste ist die Haltung einfacher und grossartiger. — Ein Bedürfniss der Entlehnung war nicht vorhanden, dazu ist die Erfindung nicht bedeutend genug. Man erkennt nur, dass die ältere Oper dem Komponisten gegenwärtig geblieben sein muss*).

Das folgende begleitete Rezitativ ist bedeutsam genug, den Stolz und die Betroffenheit der Zauberin zu zeichnen. Die Arie derselben (No. 4) tritt, ganz nach herkömmlicher Weise und Form, mit hochtrabendem Vorspiel, HS. — MS. — DC. und grosser Bravour einher. Versetzt man sich einmal auf ihren Standpunkt, so kann man sie bedeutend nennen; das Thema

---

*) Auch in der aulidischen Iphigenie finden wir in dem Chore „O Diane, sois nous propice“ seinen Nachklang. Es ist ein bedenklich und meist unfruchtbares Geschäft, dieses Aufsuchen von Anklängen und Entlehnungen. Hier aber bezeichnen sie einen Entwickelungsmoment in Glucks Leben.



(la calma anch' io) tritt stolz und kräftig gezeichnet auf, die ganze Kantilene ist wohlgeführt, die Koloratur fliessend und vortheilhaft für die Sängerin, — was wäre für Circe mehr zu thun gewesen? die Zeit der Zauberin Armida war noch lange nicht gekommen.

Nach weiterstrecktem Rezitative folgt ein Terzett (No. 5) der Asteria, des Meriones und Telemach, so anmuthig und wohlklingend, wie irgend eines jener Zeit; die Stimmen lösen sich ab und verbinden sich wieder (gelegentlich mit einer kleinen Nachahmung) ganz artig, wenn auch ohne karaktervolle Unterscheidung.

Nun findet sich wieder eine dieser Verkettungen verschiedner Sätze, die Glucks Streben nach grösserer Einheit und Eindringlichkeit zu erkennen geben. Nach dem Schlusse des Terzetts erzählt Meriones den andern Beiden von unheimlichen Begegnissen, die er gehabt, von einer klagenden Stimme, die zu ihm geredet. Hier geht das Secco in Arioso über, es folgt Rezitativ*), dann ein neues Arioso, dann abermals Rezitativ, wieder Arioso, nochmals Secco, dann Rezitativ und endlich

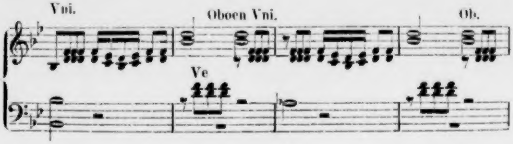
eine Arie (No. 6) des Telemach, nicht tief, aber edel gehalten, fliessend und beredsam geschrieben, ganz frei vom Modetand jener Zeit. Sie, wie das Terzett, würde noch heute gern und mit Theilnahme gehört werden; das Bemerkenswerthe für unsern Standpunkt ist aber, dass hier eine Folge von neun verschiednen Tonformen vor uns steht, die sich zu einer grössern Masse zu einen streben, während nach damaliger Weise Zerstückelung des Ganzen in zusammenhanglose Theile die Regel war und jeder Theil nur für sich zu gelten trachtete. Mag man auch in dieser Masse mehr Aneinanderreihung als innere Verschmelzung anerkennen, immer bleibt das Streben nach Einheit festgestellt und damit der erste beachtenswerthe Versuch, zur Einheit des Drama's vorzudringen.

---

*) „Rezitativ" soll ein für allemal begleitetes Rezitativ bezeichnen.

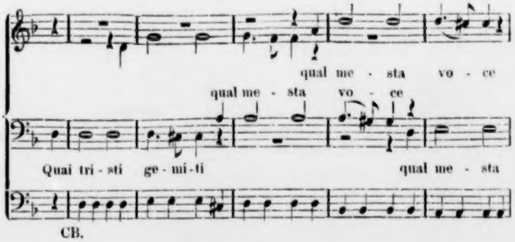
Sogleich folgt wieder eine grössere Zusammensetzung. Telemach und Meriones haben sich entfernt, Asteria bleibt allein, betrübt über Telemachs Entfernung. Ihr Monolog bildet sich aus Secco, Rezitativ, einer gefühlvollen Ariette, Rezitativ und Arie (No. 7), die zwar nicht ohne Gefühl, aber ohne den genügenden Aufschwung geschrieben ist, diese Reihe von Sätzen zu krönen. Allerdings gewährte die elegische Stimmung der Scene und der hingegebene Karakter Asteria's nichts Besseres — und so gab sich denn Gluck dieser an sich schon ermüdenden Stimmung in der ganzen Endlosigkeit damaliger Arienform hin.

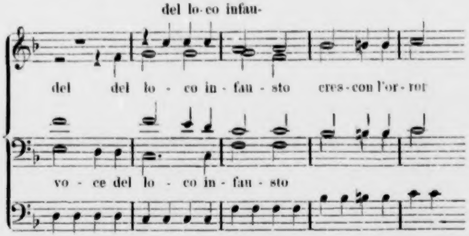
Wir übergehn ein langes Secco und eine lange, weichliche Arie des Ulysses, um die beiden jungen Helden in jenem Walde der Trauer und Schrecken wiederzufinden. Ein Vorspiel zu ihrem Rezitative



deutet die Stätte unheimlicher Klagen an; einst werden wir dem Gedanken (nicht dem Tonbilde) in voller Reife wieder begegnen, wenn Alceste den Hain des Todes betritt, sich als Opfer darzubringen.

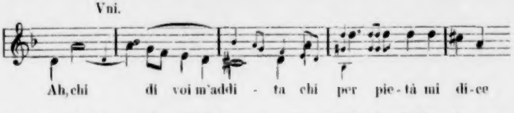
Seltsam trifft es sich, dass auch hier, im Chor der Zaubergefangenen (No. 8),


qual me - sta vo - ce
qual me - sta vo - ce
Quai tri - sti ge - mi - ti
qual me - sta
CB.

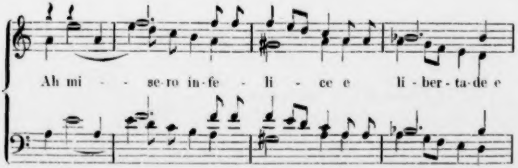

del lo-co infau-
del del lo - co in - fau - sto cres-con l'or-ror
vo - ce del lo - co in - fau - sto

dessen Bedeutsamkeit einleuchtet und der den Eindringenden (Telemach) ermahnt, den Ort der Schrecken zu verlassen, im Grundkarakter an einen Chor aus Alceste (Che annunzio) mahnt, so handgreiflich auch beide in den einzelnen Zügen auseinandergehn.

Wir übergehn ein Rezitativ der beiden Jünglinge. Telemach fodert von den Unsichtbaren Kunde über seinen Vater. Seine Frage

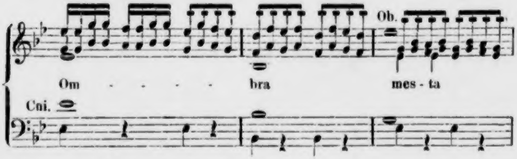

Vni.
Ah, chi di voi m'addi - ta chi per pie - tà mi di - ce

ist das Urbild zu der Einleitung in die aulidische Iphigenie, nur hier weiter geführt und in dem folgenden Chor



noch nachdrücklicher wiederholt. Die Führung des Chors in Oktaven wird in Alceste, im Priesterchor, wiederkehren.*)

Sogleich folgt (nach Rezitativ) wieder eine bedeutsame Arie (No. 9) Telemachs, der den Geist seines Vaters anruft. Die Arie ist an sich bedeutsam, für uns ist sie es noch dadurch, dass sie gleich nach dem Eingang das vollständige Motiv zu dem Beschwörungsprodukte Armidens und Hidraots



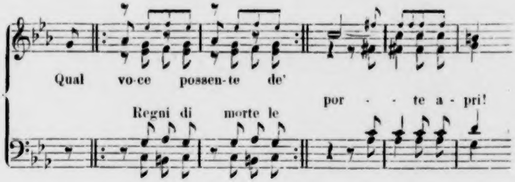
darbietet, auch mit der Instrumentation der Hörner und Oboen, und mit Beharrlichkeit verarbeitet. Auch abgesehen hiervon kann die Komposition noch bis heute lebhafter Theilnahme von Jedem, der sie kennen lernt, sicher sein. Sie erhebt sich hoch über den Standpunkt der damaligen italischen Oper.

Wir müssen uns kurz fassen, übergehen daher das Rezitativ, das Quartett (No. 10) der Circe und der drei Männer, das anschliessende Arioso des Ulysses, das Terzett der drei Männer (sehr kurz), das Rezitativ der Circe, den Chor ihrer Begleiterinnen (einstimmig, mit Orchesterbegleitung) und dessen vierstimmige Wiederholung. Alle diese Sätze bieten mancherlei Angenehmes, nichts Bedeutendes. Dasselbe müssen wir von der Arie des Meriones (No. 1 im zweiten Akte) und von dem Duett (No. 2) desselben mit Ulysses sagen, in dessen fast ununterbrochenen Terzen- und Sextengängen Gluck ganz auf italischem Boden steht.

---

*) Fétis giebt an, dass dieses Thema ursprünglich einer Messe von Feo gehöre, deren Partitur sich in der Bibliothek des pariser Konservatoriums befinde. Wir haben keinen Grund zum Zweifel, mögen aber den Entlehnungen nur da folgen, wo sie zur Karakteristik dienen. Gluck wird nicht grösser und nicht kleiner, mag ihm dieser Satz gehören, oder nicht, mag er ihn von Feo genommen haben, oder zufällig auf ihn gerathen sein.

Bedeutender tritt darauf Circe mit Rezitativ und Arie (No. 3) hervor, in der sie „die Schreckensgebilde der ewigen Nacht von ihren kimmerischen Sitzen“ herbeiruft. Der Zaubersang, schwarz und hohl genug gemalt, kehrt zum Rezitativ zurück und der Chor (No. 4) der Geister antwortet,



den Diskant mit Oboen und Fagott in drei Oktaven, die andern Stimmen mit hochliegendem Quartett unterstützend, schauerlich genug. Circe spricht weiter zu ihnen (Arioso) in steigender Aufregung ihrer Zaubergewalt und wieder antwortet der Chor, den Unwürdigen bedrohend, der Circe verrathen. Und zum dritten Mal erhebt Circe (Arioso) ihren unheilschwangern Spruch. Wieder stehen wir vor einer zusammenhängenden Reihe von Sätzen, die diesmal ein bedeutendes Nachtbild aufstellen.

In dieser ganzen Reihe von Sätzen lässt sich die dramatische Macht voraus erkennen, die Gluck einst entfalten sollte, ohne dass irgend eins seiner diesmaligen Tonbilder später zur Verwendung gekommen wär'. Es ist erhebend, wie er sich, dem Löwen gleich, der Blut geleckt, aufrichtet, wo sich nur eine Spanne Raum bietet, darauf zu fussen. Aber das Alles konnte nicht zur Vollendung führen; es steht folgenlos im Drama, oder vielmehr: das Drama fehlt dem tragischen Beginnen.

Daher sinkt im weitern Verlauf auch Glucks Kraft; in der bald folgenden Arie des Ulysses steht er ganz in der grossen italischen Arie mit HS. — MS. — DC., nur ohne Bravour und in wahrhaft grossartiger Führung. Es ist eine von den bei Metastasio und seinen Zeitgenossen bieliebten Gleichnissarien, wo das Bild des Dichters dem Komponisten den Stoff zu entsprechendem Tonbilde gewährt.

Müssen wir uns auch versagen, über den weitern Verlauf der Oper und die noch, zum Theil höchst bedeutsam hervortretenden Sätze zu berichten, so bleibt jedenfalls die Arie der Circe „Sa estingue non bastate il mio funesto ardor“ (A-dur $^4/_8$) zu erwähnen, die sich mit allen irgend wesentlichen Momenten, ja fast Note für Note in der tauridischen Iphigenia in der Arie „Je t'implore et je tremble“ wiederfindet. Es ist das derselbe Tonsatz, den man aus Seb. Bachs B-dur Suite, wo er als Gigue steht, kennt*).

Hiermit scheiden wir von dieser Oper, mit dem Bewusstsein, ihr nicht vollkommen gerecht geworden zu sein, da allseitige Ausführlichkeit mit dem Raum und der Rücksicht auf das Ganze nicht verträglich ist. Fassen wir noch einmal das ganze Werk in raschem Ueberblicke zusammen, so haben wir Folgendes über dasselbe auszusprechen. Es zeigt in einem Theil seiner Sätze die Weichheit und Milde des italischen Naturells, unter dessen Einflusse Gluck seine höhere Kunstbildung empfangen und so lange gelebt hatte, und zu dessen Stätte, zu dessen vornehmsten Sitzen — Rom und dem sonnigsüssen Neapel — er wiederkehrte; es zeigt diese Stimmung vielleicht reiner als irgend eine andre glucksche Oper. Dabei hält es sich von den Hauptverirrungen der italischen Oper, der Weitschweifigkeit und Einförmigkeit der Form und der überallhin ergossenen Koloratur fern; nur ein oder zweimal giebt es sich ganz der alten Weise hin. Neben diesen Italien zugeneigten Partien, und zum Theil in ihnen selber, ist ganz unzweideutig ein Trachten nach Erhebung auf einen höhern und zwar dramatischen Standpunkt, nach dramatischer Erfassung der einzelnen Momente, nach Verknüpfung derselben zu einem Ganzen rege geworden und hat zu bedeutenden Gestaltungen, wenn auch nicht zu vollem Gelingen geführt. Diese Gestaltungen leben im Komponisten fort und kehren in der Zeit höherer Reife und unter der Gunst von Aufgaben wieder, die das Gelingen möglich machen; sie treten theils in ihrer ursprünglichen Gestalt in die spätern, glücklicher begründeten Werke, theils wirkt ihr Sinn in denselben fort.

---

*) Die Uebereinstimmung ist so weitreichend, dass es an ein Wunder gränzen würde, wollte man sie zufälligem Zusammentreffen zweier so weit von einander abstehender Geister beimessen. Es bleibt also nur anzunehmen, dass Gluck irgendwo, vielleicht in Prag oder Wien, die bach'sche Komposition kennen gelernt, ihre Dramatik tief empfunden und bewahrt hat, bis Telemach sie heraufrief. Möglich war die Bekanntschaft jedenfalls, da die bach'sche Gigue bereits 1726—30 und dann wieder 1731 in einer Sammlung veröffentlicht worden ist, die den Titel hat: „Clavir Ubung bestehend in Präludien“ u. s. w. Man sehe das Vorwort zum dritten Jahrgange von Bachs Werken, herausgegeben von der Bach-Gesellschaft.

So ist die Oper, wie wir oben gesagt, der merkwürdige Vorversuch für die Reformation der Oper, die Gluck später vollführen sollte, und ferner ist sie, da sie sich in ihrer eignen Gestalt nicht erhalten konnte, mit bedeutenden Theilen und Gedanken in die spätern Werke der gereiften Reformation übergegangen. Dies scheint uns die tiefere Bedeutung der Entlehnungen, die Gluck sich bei den spätern Werken erlaubt hat. Dergleichen etwa der Armuth des erfinderischen Geistes beizumessen, würde ein Verkennen der künstlerischen Schöpferkraft sein, die sich auch in Gluck reich genug bewährt hat, und die man eben sowohl bei Händel, Bach, Mozart, Spontini anzweifeln dürfte, als bei Gluck; denn sie alle (und viele Andere) haben gelegentlich Entlehnungen ausgeführt, — keiner häufiger, als Händel.

Bei alle dem ist nicht zu leugnen, dass dergleichen Verfahren für unser modernes Bewusstsein etwas Befremdliches hat, da wir uns ein Kunstwerk nicht anders vorzustellen gewohnt sind, als aus

Einer Idee, aus Einem Antrieb' in Einem Ergusse hervorgegangen. Wie ist nun diese Vorstellung, die offenbar auf gutem Grunde beruht, mit den Abweichungen hervorragender Künstler in Einklang zu bringen?

Wir machen erstens darauf aufmerksam, dass grössere Werke, z. B. Opern, unmöglich in einem einigen Ergusse geschaffen werden können; dazu sind sie zu weitumfassend und wechselvoll. Man fasst zuerst die Idee des Ganzen, (wenn nicht gar irgend eine Einzelheit sich unabweislich vorandrängt) trägt sie lange mit sich herum, sieht sie sich ausbilden und vielleicht in einzelnen Zügen verwandeln; helle Anschauung dieser Partie, Zweifel oder Unklarheit über jene treten nebeneinander, Momente gänzlichen Erfülltseins wechseln mit Momenten ruhigen Sinnens oder gar der Abkühlung und Zerstreutheit, — Niemand vermag monate- oder jahrelang die Begeisterung festzuhalten, kein Nervensystem würde sie nur einen Tag lang ertragen, ohne in Wahnsinn oder Tod zu sinken. Begeisterung ist ein Blitz, der zündet, kein Ofen, der nachwärmt. Nun! jene Momente des Nachlassens gehören dem Nachsinnen, der Erinnerung; durch nichts Tieferes geleitet und bedingt, hilft sich der Künstler, wie er kann, und seine Kunstbildung und Intelligenz muss die Ergebnisse aller Momente zu einem Gusse zusammen zu schmelzen trachten.

Zweitens war in früherer Zeit, namentlich für die italische Oper — und für Glucks Verhältnisse, die Nothwendigkeit innerer Einheit noch gar nicht so klar und allgemein erkannt, dagegen der Anspruch, Vieles und schnell zu schaffen unnachsichtlich gestellt. Was ein Bach, ein Händel, was die italischen Operisten (S. 82) nach amtlicher und persönlicher Stellung zu liefern hatten, übersteigt der Masse nach so weit das Maass unserer Zeiten, dass man es begreiflich, ja unvermeidlich finden muss, wenn sie sich halfen, wie sie konnten. Ihre mehr lyrischen als dramatischen und karakteristischen Sätze (wofern sie nicht gar blosses Tonspiel waren) waren nicht festgewachsen an dem Stamm einer alles bedingenden Idee, konnten daher um so leichter verpflanzt oder übertragen werden.

Schwanden nun bei dem Andrang neuer Werke die frühern aus der Erinnerung der Menschen, hielt der Komponist sie nicht in ihrer Ganzheit wiederherstellbar, so folgte daraus keineswegs, dass nicht Einzelnes aus ihnen im Gedächtniss und der Neigung des Komponisten haften blieb und sich bei passender Gelegenheit ihm wieder einschmeichelte, oder im Nothfall' Aushülfe bot, namentlich wenn im spätern Lebensalter die Zeit unbequem drängte; — und Gluck war bei der aulidischen Iphigenie 60, bei Armida 63 Jahr alt. Aehnliches ist bei den alten vielbeschäftigten Malern zu beobachten, die sich nothgedrungen bald von ihren Schülern helfen liessen, bald — entlehnten.

Endlich und besonders haben wir uns, — das sei auf Anlass der unleugbaren und bedeutungsvollen Entlehnungen und ihrer Betrachtung gesagt, — ein für allemal von jener unseligen Reminiszenzenjagd loszusagen, dieser wohlfeilsten und unfruchtbarsten Art von Kritik. Wie sich ehedem die Philologen darin gefielen, Parallelstellen zusammenzutragen und zu zeigen, dass schon der und jener Poet Gleiches gesagt, wie der ihrige: so wissen sich die musikalischen Dilettanten viel damit, Tonphrasen aufzujagen, die schon einmal dort oder da zum Vorschein gekommen seien. Sie vergessen dabei, dass gewisse Tonverbindungen gleich gewissen Redesätzen sich nothwendig überall oder häufig wiederholen müssen, weil sie allgemeine, überall wiederkehrende Vorstellungen oder Aeusserungen enthalten, dass ferner andre Formen und Ausdrücke bei demselben Komponisten wiederkehren müssen, — wir könnten ebensowohl von Mozart und Beethoven, als von Gluck und Händel, als von Raphael und Homer deren anführen, — weil sie der eigenthümlichen Vorstellungsweise des Künstlers gemäss und unentbehrlich sind; endlich vergessen sie, dass überhaupt die Bedeutsamkeit einer Komposition selten in irgend einem Motiv' oder einzelnen Satze, sondern in der Verarbeitung, dass heisst in der Verfolgung und Verknüpfung desselben mit andern liegt*).

---

*) Niemand von den nennenswerthen Schriftstellern über Musik ist emsiger gewesen im Aufsuchen von Parallelstellen, als Chrysander in seiner Bio-

Wir kehren zu Gluck zurück.

Während er mit seiner Oper in Italien Glück machte, sollte auch in Deutschland einer seiner innigsten Wünsche der Erfüllung nahe treten. Pergin, der geliebten Marianna Vater, starb zu Anfang des Jahres 1750. Sobald Gluck davon Nachricht erhalten, eilte er nach Wien zurück, suchte die schon früher ihm günstige Mutter mit den Töchtern in ihrer Zurückgezogenheit auf, erneute seine Werbung und erhielt nun ohne Bedenken das Jawort von der Geliebten und ihrer Mutter; beide waren ihm ja stets geneigt gewesen. Am 15. September 1750 wurde der Bund der Ehe für das Leben geschlossen; Gluck hatte für das ganze Leben eine treue theilnehmende Gefährtin, sie einen Gatten gewonnen, der neben allen Thaten einer ruhmvollen und reichbelohnten Laufbahn ihr ein Herz voll unwandelbarer Liebe bewahrte. Nichts störte, nichts trübte den stillen Verlauf dieses häuslichen Lebensglücks, nichts ist hier zu erzählen von Anfechtungen oder Abweichungen, von kleinen Ver-

---

graphie Händels. Eine Melodie aus Agrippina findet er (Th. 1. S. 196) dreimal in spätern Werken benutzt, wahrscheinlich von Händel aus Alessandro Scarlatti genommen, einem Duett von Mark' Antonio Cesti (um 1660) angehörig, wo nicht aus einem Volkslied' auf der Strasse oder Bühne aufgegriffen. Einen andern Satz weiset er in elf Wiederholungen bei Händel, Bach, Steffani, Perti nach und bemerkt, dass er aus dem alten Kirchengesang' stamme und schon im 16. Jahrhundert vielfach für den „gelehrten Kontrapunkt“ ausgebeutet worden sei. Es würde nicht schwer halten, denselben Satz noch hundert- oder tausendmal aufzuweisen, denn er ist nichts als die diatonische Tonfolge eine Quarte weit auf- und abwärt [illegible] a h c̄ h a g) geführt, bald so, bald anders rhythmisirt, bald mit dieser, bald jener Abweichung vom geraden Gange.

Welchen Werth die Aufsuchung von Parallelstellen für den Philologen hat, wagen wir nicht zu bestimmen; denn wir tragen gerechte Scheu, in ein Fach hineinzureden, das nicht das unsrige ist. Im Kunstgebiete scheint uns auf dergleichen Parallelismen weniger anzukommen, als darauf, die Bedeutung der Sätze technisch und geistig zu ergründen; und gerade das Beides wird noch von Allzuvielen versäumt oder nicht mit vollem Ernst und Nachdruck betrieben.

* Es versteht sich, dass diese Bemerkung im Mindesten nicht unsere Schätzung der chrysanderschen Arbeit schmälern kann, deren Verdienstlichkeit ganz wo anders liegt.

irrungen oder störenden Erinnerungen. Liebe, Werbung, Ehe, Alles ging ohne Verwickelung, ohne die mindeste Romantik besonderer Wonnen und Schmerzen gleich einem klaren Bache, der still durch die Ebene zieht, dahin. Gluck bedurfte der Stille und Befriedigung im äussern Leben, um seine grossinnigen Anschauungen und Gedanken zu später aber voller Reife austragen zu können. Er vollendete mit der Langsamkeit des Bildhauers, als er erst zu den rechten Werken gelangt war.

Noch war er nicht dahin gelangt. Die nächste Aufgabe war, die Oper

La clemenza di Tito

von Metastasio in Musik zu setzen. Er brachte sie 1751 in Begleitung seiner Gattin, die von nun an ihn meistens auf seinen Reisen begleitete, nach Neapel und dort zur Aufführung.

In Neapel lebte der hochgeehrte und hochbegüterte Kastrat Gaetano Majorano, genannt Caffarelli, und unter diesem Namen berühmt. Er hatte in Glucks Oper eine Rolle übernommen. Gluck, in seinem erhöhten Selbstgefühl, stattete nach seiner Ankunft Niemandem den Antrittsbesuch ab, auch dem Caffarelli nicht, der gleichwohl längst an die Huldigungen Aller gewöhnt war. Der Sopransänger stutzte, indignirte sich, erzürnte sich über die unerhörte Anmaasslichkeit des nordischen Maestro, der erst in Neapel lernen solle, was Gesang sei — und schloss damit, Gluck den ersten Besuch zu machen. Man war eine zeitlang gespannt, zuletzt lernten Beide sich gegenseitig schätzen und befreundeten sich. Uns Neuern mag dies Hahnen-Kapaunengefecht gegenseitigen Stolzes possierlich und Gluck im Unrecht erscheinen gegen die herkömmlichen und ganz verständigen Gebote der Höflichkeit. Indess hatte die Sache noch eine ganz andre Seite. War auch Gluck in Italien längst anerkannt, hatte er auch eben, ein Jahr früher, seinen Telemach in Neapel aufgeführt und zur Geltung gebracht, dennoch blieb er der Fremde, der tedesco, der Schüler Italiens, und das Selbstgefühl der Italiener, das leicht in Stolz und Eitelkeit umschlägt, auch wohl der Neid manches Kunstgenossen, der sich vom Ankömmling verdrängt meinen konnte, blieben wach und rege, konnten den Boden unterwühlen. Dem gegenüber auf den Sieg des Werkes warten, war bedenklich; wer weiss, was bis zur entscheidenden Stunde geschah? Hier galt es, dem nationalen Stolze den geschärftern persönlichen gegenüberstellen. Gluck trat als Herr auf, und er war Herr. Weltklugheit hat er stets gezeigt; Stolz gegen einen Kastraten? das ist dem Manne nicht zuzutrauen. Eher mag ihm schon damals die Frage aufgestiegen sein, was denn diese Wesen der Oper eigentlich sein könnten? Doch hat er ihrer noch lange nicht entbehren können.

Dass diese Auffassung des Hergangs nicht aus der Luft gegriffen ist, zeigt ein zweiter Vorfall, den Reichardt in seinen Studien für Tonkünstler (wahrscheinlich nach mündlicher Ueberlieferung aus Italien) erzählt. Gluck hatte für seinen Titus auch die Arie Se mai senti spirarti sul volto gesetzt. Gegen sie hatten sich alle neapolitanischen Maestri, Alles was „vom Fach" in Neapel gegenwartig war, förmlich verschworen. Es galt besonders einem Satze, den das Orchester gegenüber einem Halteton der Singstimme auszuführen hatte; man mochte wohl nach der losen Orchesterbehandlung, die die Italiener gewohnt waren, urtheilen, während Gluck auf Caffarelli's Stimmkraft rechnete, der die Arie singen und den Ton gegen das Orchester aushalten sollte. Die Kritiker blieben aber dabei nicht stehen; sie behaupteten, es seien „Satzfehler," Verstösse gegen die Regeln der Komposition in jener Stelle, und legten zuletzt die Partitur dem hochverehrten, damals 67 Jahr alten Francesco Durante, dem Gründer der neapolitanischen Schule, zur Entscheidung vor. Der Alte war, wie wohl vorkommt, einsichtiger und gerechter als die Jungen. Er sprach: „Ich mag nicht entscheiden, ob diese Stelle den Regeln der Komposition so ganz gemäss sei; allein das kann ich Ihnen sagen, dass wir Alle, bei mir angefangen, uns höchlich preisen dürften, einen solchen Satz gedacht und geschrieben zu haben." Der Alte, der nicht bloss Theoretiker sondern auch Praktiker war, scheint schon an sich erfahren zu haben, was von dem Absolutismus der sogenannten Satzregeln zu halten sei. Der Vorgang ehrte zuerst ihn.

Der Erfolg der Oper machte die Widersacher verstummen. Mit neuem Ruhme kehrte Gluck im Dezember nach Wien und in den Kreis seiner Freunde und Bewunderer zurück.

Jene Arie (Se mai senti spirarti sul volto) an der sich die neapolitanische Kritik versucht, hatte den Feldmarschall Prinzen Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen, einen Liebling Marien Theresiens und leidenschaftlichen Musikfreund, neugierig gemacht. Der Prinz hielt eine eigne Kapelle unter Leitung des Hofkapellmeisters Giuseppe Bono, mit der er wöchentlich Akademien (Konzerte) vor geladenen Gästen gab. Er liess die Arie in Partitur kommen und sie durch die Kammersängerin Heinisch in der nächsten Akademie vortragen. Sie fand grossen Beifall und bewirkte, dass der Prinz Gluck in seine Nähe zog. Gluck liess für den Prinzen viele seiner Symphonien und Arien abschreiben, führte auch in den Akademien die erste Geige persönlich an. Dergleichen Verhältnisse zum Prinzen und das dafür zu zahlende Honorar wurden durch Kapellmeister Bono vermittelt; auch Dittersdorf, der wackre Komponist des „Doktor und Apotheker“ und andrer komischer Opern, und vorzüglicher Geiger, stand im Dienste des Prinzen.

Dieses Verhältniss hat für uns nur ein Interesse: es gab Anlass zu einer neuen Komposition Glucks.

Der Prinz nämlich lud zu Anfang des Jahres 1754 Kaiser und Kaiserin nebst einigen Mitgliedern der kaiserlichen Familie und des Hofes zu Festlichkeiten auf sein in der Nähe der ungarischen Gränze belegnes Lustschloss Schlosshof ein. Dass in der Reihe der Festlichkeiten Musik nicht fehlen durfte, versteht sich. Kapellmeister Bono erhielt Auftrag, zwei dramatische Spiele von Metastasio zu komponiren*), Gluck übernahm gleichfalls die Komposition eines Festspiels:

---

*) Wir kennen nur das eine, L'isola disabitata. Die Komposition ist ganz in herkömmlich italischer Weise. Vorauf geht eine Symphonie in drei

Le Cinesi

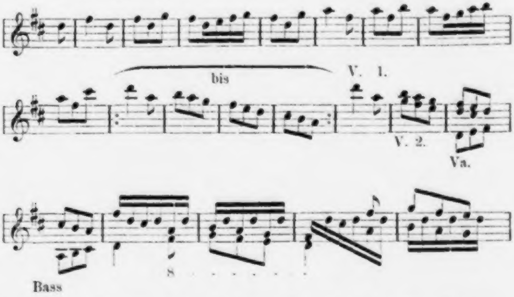
von Metastasio, nicht zu verwechseln mit der dreiaktigen Oper L'eroe cinese, die Metastasio 1735 gedichtet und Kapellmeister Reutter komponirt hatte.

Das Gluck'sche Festspiel, das am 24. September 1754 zur Aufführung kam und in Metastasio's Werken als „Le Cinesi. Azione teatrale rappresentata in Schlosshof (li 24. Settembre) l'anno 1754 in presenza dell' Augustissima Corte“ aufgeführt ist*), hat einen höchst einfachen Inhalt. In einer chinesischen Stadt finden sich Lisinga, ein vornehmes Fräulein, Sivene und Tangia, ihre Freundinnen, und Silango, Lisinga's Bruder und Sivene's Liebhaber, ein junger, eben von der Reise nach Europa zurückgekehrter Chinese, in einem Zimmer im Hause der Lisinga zusammen. Die drei Mädchen sinnen am Theetisch' auf eine unschuldige und neue Unterhaltung; Silango hat sie an der Thür belauscht und tritt ein, den „Nymphen“ (Ninfa ist eine Höflichkeitsphrase für jedes mögliche Frauenzimmer, wie bei uns „schönes Geschlecht“) seine Dienste anzubieten. Erst wollen die scheuen Mädchen ihn fortschicken, dann lassen sie sich seinen Beirath gefallen. Kurz, es läuft darauf hinaus, dass dramatische Scenen, von Lisinga eine heroische, von Sivene eine pastorale u. s. w. vorgeschlagen und probeweise gleich ausgeführt werden. Dies giebt Anlass zu einigen Arien, die durch das unvermeidliche Secco aneinanderhängen. Dem Ganzen geht die herkömmliche Symphonie in drei Sätzen voran; der erste Satz (D-dur) mit Quartett, Oboen und Hörnern, munter und rührig,

Sätzen, dasselbe lockre, leichte, gedankenlose Gespiele mit oberflächlich aufgegriffnen, bedeutungslosen Motiven, wie gewöhnlich, übrigens fliessend und gemein-lustig; das Secco uferlos, z. B. gleich zu Anfang 64, nach der ersten Arie 47 Zeilen, die Arien in bewusster Form (HS. MS. DC.) bedeutungslos, aber mit fliessender Koloratur, zum Schluss' ein flacher, geringer Chorsatz. Der gute Bono hat es gemacht, wie die Meisten.

*) Die Partitur, die unserm verdienten Vorgänger Schmidt nicht bekannt ist, befindet sich in Abschrift in der K. Berliner Bibliothek. Der Titel lautet hier: „Le Cinesi, componimento drammatico, che introduce ad un Ballo.“

aber (nach unsern heutigen Begriffen) ordinär, wie für ein Vorstadttheater; der zweite Satz (H-moll) ein liedförmiges Adagio, sinnig aber etwas langweilig; der dritte Satz (D-dur) so beginnend —



und im gleichen Sinne fortgehend. Die Orchesterbehandlung entspricht der Geringheit des Inhalts; das Quartett hat den Satz zu führen, Oboen und Hörner füllen oder verdoppeln; Pianostellen werden nur von Geigen und Bratsche, Fortestellen vom Tutti vorgetragen.

Nun hebt sich der Vorhang und uns empfängt ein Secco von 85 Zeilen. Jetzt kündigt Lisinga ihre Rolle an: „Dies ist die königliche Stadt der Epiroten, ich bin Hektors treue Wittwe, mir zur Seite der kleine Astyanax, bleich von Furcht . . . .“; im begleiteten Rezitativ und dann in der Arie schilt sie Pyrrhus, beschwört sie ihn, das unschuldige Kind zu schonen u. s. w. Es ist eine durchaus pathetische Arie; man müsste sie für ernstlich gemeint nehmen, wenn nicht die Handlung widerspräche. Das aber wird Glucks kleinste Sorge gewesen sein. Waren schon die grossen Opern Italiens mehr Spiel und Zeitvertreib als Ernst, so konnte das Spiel vor den hohen Herrschaften gewiss nicht mehr beabsichtigen, als Gelegenheit zu mancherlei wechselnden Unterhaltungen zu geben. Man hörte gern pathetische Scenen, — hier war eine; man liebte Zärtlichkeit (wenn auch etwas altmodige) und Süssigkeit, mit diversen Passagien verbrämt, — die folgende Arie bringt das. Auf Silango's Einladung erhebt sich die schöne Sivene und kündigt an: sie stelle sich eine unschuldige Nymphe vor, Licoris geheissen, die dem Tyrsis verlobt sei und ihn anklage, sie zu wenig zu lieben. Genug, es folgt eine dritte und vierte Arie, ein (etwas schwerfälliges) Quartett aller Debütanten schliesst.

Es würde sehr pedantisch sein, mit Gluck über einen Scherz noch nach hundert Jahren zu rechten; im Gegentheil, er hat wohlgethan, die Gäste so, wie ihnen behagte, zu unterhalten; und sich der einträglichen Aufgabe (Gluck wie Bonno erhielten goldne mit Dukaten gefüllte Dosen) zu versagen, dazu war er zu weltklug und gegen seinen Gönner, den Prinzen, wie gegen den Hof zu dienstlich bereit. Oder hätte er etwa seiner Scene der Andromache Ironie beimischen sollen, um anzudeuten, dass der Ernst nicht Ernst sei? Die Musik kann allenfalls durch Uebertreibung oder Einmischungen im entgegengesetzten Sinne ironisiren; damit aber hätte Gluck die ohnehin flüchtige Wirkung der Scene — und der Sängerin zerstört. Der Erfolg gab ihm Recht, er hatte den Geschmack der Hörer getroffen; und darauf kommt es geladenen Gästen gegenüber zunächst an. Gluck hatte sich grossen Beifalls der höchsten und allerhöchsten Herrschaften zu erfreuen und das Spiel wurde den nächsten Winter auf dem Hoftheater mehrmals wiederholt. Ja, **Dittersdorf**, selbst geschickter und begabter Komponist und mit allem damals Beliebten wohlbekannt, rühmt die „göttliche Musik eines Gluck“ und bemerkt, dass zur Symphonie (die er „glänzend“ nennt) Glöckchen, Triangel, Handpauken und Schellen „im lieblichen Spiel“ erklungen seien*) — wovon unsre Partitur nichts merken lässt. **Schmidt**, der überhaupt einen vollständigen Bericht aller Festlichkeiten in Schlosshof giebt, liefert zu diesem „lieblichen

---

*) „Es war (sagt Dittersdorf) nicht allein das liebliche Spiel der glänzenden, stellenweise von kleinen Glöckchen, Triangeln, Handpauken und Schellen, bald einzeln, bald zusammen, begleiteten Symphonie, welche die Zuhörer gleich Anfangs, ehe noch der Vorhang emporrauschte, mit Entzücken erfüllte! — Die ganze Musik war durch und durch ein Zauberwerk!“

Spiel“ die Dekoration. „Nach dem Aufrollen des Vorhanges (erzählt er) erblickte das Aug' ein Gemach von so kunstvoller architektonischer Erfindung, dass der überraschte Zuschauer den Sinn der Vorstellung nicht sogleich zu fassen vermochte. Die von Angelo Pompeati angegebene Bühnenverzierung war im chinesischen Geschmack ausgeführt, und die durchscheinende, von den, hinter derselben angebrachten zahllosen Wachslichtern bewirkte Beleuchtung von zaubervoller Wirkung. Bildhauer, Lackirer und Vergolder hatten dabei alle Mittel ihrer Kunst reichlich angewendet. Was jedoch der, aus vielen, mit chinesischen Figuren gezierten Säulen bestehenden Dekoration den grössten optischen Reiz und theatralischen Glanz verlieh, waren die dicht aneinander gereihten und befestigten, in den Glashütten Böhmens geschliffenen prismatischen Stäbchen, welche in den zwischen diesen Säulen offen gelassenen Feldern angebracht waren und im schönsten Farbenglanze spielten.“ —

Wir haben schon aus dem Titel der Partitur (S. 209) erfahren, dass das Festspiel Le Cinesi zur Einleitung eines Ballets bestimmt war. Auch dieses Ballet, das den herrlichen Titel führte: „L'orfano della China, Ballo tragico-pantomimo dall Sign. Angiolini, Maestro di Ballo D. S. M. Imperiali di tutte le Russie. La Musica dell' celebre Cavaliere di Gluck“, hat also Gluck komponirt. Das Ballet „hat 16 Nummern und kann den Stempel einer Gelegenheitsmusik nicht verleugnen, trotzdem es gewiss zu dem Besten damaliger Musik in diesem Genre gehört.“*)

Im Juni desselben Jahres (1754) übertrug Maria Theresia dem Grafen Jakob von Durazzo die Oberleitung des Hoftheaters. Durazzo, des berühmten Fürsten Kaunitz „liebster und vertrautester Freund“ (wie ihn ein in jene Zeit Eingeweihter nennt) wurde später, wenn nicht schon jetzt, Glucks Gönner; Gluck wurde zu gleicher Zeit als Kapellmeister für die Oper am Hoftheater mit einem Gehalt von 2000 Gulden angestellt.

---

*) Moritz Fürstenau im Dresdner Journal vom 22. Juli 1860. Die Partitur befindet sich in der Privatmusiksammlung des Königs von Sachsen.

Hiermit begann für ihn eine vielseitige Thätigkeit. Neben seinen eigentlichen dramatischen Arbeiten beschäftigten ihn Kompositionen für Kammermusik, und lieferte er zugleich für die häuslichen Feste der kaiserlichen Familie eine bedeutende Anzahl von Melodramen und Symphonien, „obschon er, wie Schmidt*) bemerkt, zu letzterer Tonsatzgattung keine sonderliche Neigung fühlte; denn die Musik übte nur dann die entschiedenste Wirkung auf sein Gemüth aus, wenn sie einer Wortdichtung und einer dramatischen Handlung angepasst war.“ — Wir kennen von all diesen Nebenarbeiten nichts, wissen nicht einmal, welcher Art die „Melodramen“ gewesen. Indess dürfen wir uns wohl darüber beruhigen: an den Symphonien, deren wir bereits einige kennen, ist abzunehmen, dass all' diese Kompositionen weder eignen und bleibenden Kunstwerth gehabt, — es geht nichts verloren, was der Erhaltung werth ist, — noch zur vollständigern Karakteristik des Künstlers beitragen würden, wenn sie sich noch auffänden. Auch von dem chinesischen Schaustückchen müssen wir dasselbe sagen. Es zeigt uns allerdings Gluck noch im Jahr 1754 auf dem rein-italischen Standpunkte; allein wir müssen begreiflich finden, dass ein so geringfügiger Anlass ihn nicht auf neue Bahnen hat führen können, und dass er, selbst wenn er damals schon den Gedanken eines Fortschritts in sich getragen haben sollte (was keineswegs anzunehmen ist) nicht an so unergiebiger Aufgabe angeknüpft hätte, die vielmehr mit seinen spätern Gedanken im Widerspruch stand. Er that klüglich das Gemässe, nicht mehr und nicht weniger.

Gegen Ende des Jahres begab sich Gluck abermals nach Rom, wohin er berufen war, seine Opern

Il Trionfo di Camillo

und

Antigono

---

*) Wir folgen in diesen Mittheilungen der Erzählung des umsichtigen Biographen, der im Thatsächlichen kaum zu einzelnen Zusätzen oder Berichtigungen Anlass giebt.

zur Aufführung zu bringen. Auch hier, wie zuvor in Neapel, erwarteten ihn Neider und Feinde; man hatte eine Kabale angesponnen, Glucks neue Werke und seinen alten Ruhm zu untergraben. Der kaiserliche Gesandte zu Rom, Kardinal Albani, benachrichtigte Gluck davon und erbot sich, ihm mit seinem vollen Ansehn Beistand zu leisten. Der Künstler dankte dem Gesandten, lehnte jedoch dessen Hülfe ab; Selbstgefühl und Einsicht überzeugten ihn, dass er nur durch sein Werk siegen, dass fremder Beistand, Protektion vielleicht die Kabale beseitigen, nicht aber die Römer gewinnen und überzeugen könne. Er siegte auf seine Weise, durch eigne Kraft; seine Kompositionen fanden allgemeinen und grossen Beifall und die Kabale zerfiel in das Nichts, so dass man nicht einmal Näheres von ihr erfahren.

Der Papst verlieh ihm in Anerkennung seiner Verdienste den Orden vom goldnen Sporn, er wurde „Cavaliere dello Sperone d'oro." Die Inhaber dieses Ordens führten den Titel Comites Palatii Romani; sie genossen in Rom und im ganzen Kirchenstaat alle Freiheiten des Adels, konnten frei und ungehindert den päpstlichen Pallast betreten und hatten daselbst gleichen Rang, wie an andern regierenden Höfen. Von nun an, oder genauer, vom Zeitpunkt seiner Rückkehr nach Wien, im Mai 1755, nannte und schrieb sich Gluck sorgfältig „Ritter von Gluck."

Uns Neuern mag das Gewicht, das ein grosser Mann darauf legte, vom Papste zu einer Rangstufe erhoben zu sein, die so vielen unbedeutenden Junkern in die Wiege gelegt wird, sonderbar erscheinen und dem Selbstgefühl eines solchen Mannes nicht gemäss; wir haben lange genug beobachtet, aus welcherlei Gründen und an welcherlei Menschen Orden in Masse vertheilt werden, mögen es auch seltsam finden, wenn würdige Männer die Bescheinigung ihres Verdienstes in Gestalt eines Bändchens oder Kreuzchens im Knopfloch öffentlich mit sich herumführen. Allein in Glucks Zeit und Verhältnissen lagen Gründe, die ihm den Orden und den Karakter als Ritter (wenngleich nur päpstlichen) wichtiger machten. Damals, und namentlich in Wien und andern Residenzen, bildete der Adel den für Kunst gebildetern und vermöglichern Theil des Publikums. Sich ihm gegenüber nicht blos auf den stets wieder in Frage kommenden Erfolg seiner Werke zu stützen, sondern auch im wohlverdienten und wohlerworbenen Rang ihm keineswegs als untergeordnet gegenüberzustehn, das war allerdings nicht gering zu schätzen. So lange noch Adelsprätensionen allgemeine Geltung hatten, war das eine Waffe der Nothwehr, wenn man nicht gelegentlich, wie Mozart*), der Lakaienhaftigkeit irgend eines Grafen Arco zur Beute werden wollte. Uebrigens hat sich der österreichische Adel stets humaner erwiesen, als der an den kleinen Höfen da hinten.

Noch in demselben Jahre (1755) trat Gluck mit zwei neuen Arbeiten hervor. Die erste war ein Pastorale,

La danza,

von Metastasio gedichtet und früher, 1744, schon mit Musik von Bono aufgeführt. Diese Kleinigkeit, deren Titel „La Danza. Componimento drammatico pastorale à due voci, che serve d'Introduzione ad un Ballo cantato in Laxenburg alla presenza della Maestà Loro Imperiali e Reali . . . .“ ihre Bestimmung angiebt, enthält ein Symphonie in drei Sätzen, vier Arien und ein Duett, alles ohne sonderliche Bedeutung; sie wurde in Verbindung mit einem Schäferballet zuerst in Laxenburg, dann im Burgtheater aufgeführt.

Bedeutender in jeder Hinsicht ist das andere Werk, die aus Scenen verschiedener Opern Metastasio's zusammengestellte Oper

L'innocenza giustificata,

in einem Akte, die am 8. Dezember 1755 aufgeführt und in der Mitte des August 1756 auf dem Hoftheater wiederholt wurde. In dieser Oper erkennen wir, — um nur gleich auf ihre Bedeutung im Entwickelungsgange Glucks und der Oper hinzuweisen, — einen abermaligen Aufblick in die Zukunft, wiederum ein Erwachen zum Fortschritt.

---

*) Jahn, Biographie Mozarts, Theil 3, Seite 29.

Der Stoff dieser Oper war für Wien nicht neu. Schon hundert Jahr früher diente er zu einer Prachtoper, die unter dem Titel „Das ewige Feuer der Vestalinnen“ zur zweiten Vermählung Leopold I. am 15. Oktober 1673 in Wien aufgeführt wurde; Nicolo Minati war der Dichter, Antonio Draghi der Komponist; die Tanzmusik hatte Heinrich Schmelzer geliefert, Burnacini hatte die Dekorationen gemalt, Ventura war Maschinist und Garderobier, Santini Ordner der Tänze und Gefechte.

Der Hergang war folgender.

Rom war unter dem Diktator Cäcilius Metellus mit Karthago in Krieg begriffen; nach dem Ausspruche der sibyllinischen Bücher war nur Heil zu hoffen, wenn das uralte Bild der grossen Göttermutter von Pessinus in Rom einziehe. Publius Kornelius Scipio empfängt das Ehrenamt, das Heiligthum nach Rom zu führen, zugleich soll Klaudia, vestalische Jungfrau, zu grösserer Befestigung des Friedens dem Bruder des Hannibal vermählt werden.

Sie aber liebt Scipio und Scipio liebt, ohne ihren Namen zu wissen, sie. Ihm bestimmt man Akrisia, die Tochter des Königs Attalus, welche vom Sohne des Metellus geliebt wird. Zwar scheint ihr Scipio annehmbarer, doch weiss sie Metellus als Reserve zu fesseln. Dem Scipio aber wird Klaudia's Bild als das der Akrisia übersandt, worauf er sich für Akrisia entscheidet, da er Klaudia für diese hält.

Schon naht das Schiff, das das Heiligthum nach Rom bringen soll; allein es fährt auf einer Sandbank fest. Nichts vermag, es von ihr loszumachen; da zieht es Klaudia an ihrem Gürtel leicht und bequem fort. Das Feuer der Vesta erlischt, Niemand vermag es anzufachen; da zuckt ein Wetterstrahl vom Himmel nieder, entzündet Klaudia's Fackel und an ihr lodert die heilige Flamme wieder empor. Klaudia wird dem Scipio zu Theil, Akrisia weiss sich an Metellus schadlos zu halten, Rom und Karthago werden schon mit einander fertig werden.

Hier haben wir abermals, — es geschieht zur letzten Erinnerung, — den altitalischen Wirrsal von Liebes- und Staatsinteressen vor uns. Dabei ist denn nach Hofgeschmack der ganze Olymp wieder in Aktivität gesetzt: Amor ist auf Akrisiens Seite, Vesta und die Tugend halten es mit Klaudia; in Vulkans Werkstatt erscheint Amor und begehrt einen neuen Pfeil, mit dem er Scipios Herz für Akrisia in Brand schiessen will (nachher thut es das falschbenannte Bild) und die Cyklopen schmieden ihn auf abgestimmten Ambossen*). Weiterhin Doppelspiel im Himmel und auf Erden; unten freies Feld vor Rom, mit aufgeschlagenen Zelten zum Empfang des Heiligthums, oben Versammlung aller Götter; die sonstigen Herrlichkeiten verschweigen wir.

Einfacher und damit schon dramatischer gestaltet sich die Oper für Gluck. Wir wissen übrigens von ihr, dass der Text der ersten und vierten Arie aus der Kantate Il Natal di Giove, der zweiten und neunten aus der Oper Attilio Regolo, der dritten aus Ezio, des Duetts mit vorhergehendem Rezitative aus Zenobia, der sechsten Arie aus l'Olimpiade, der siebenten aus Sogno di Scipione, der achten aus La pace fra la virtù e la bellezza ist; alles dies von Metastasio, der Text der zehnten Arie (Ah rivolgi) nicht. Wer aber die Zusammenstellung gemacht, ist unbekannt. Wichtiger als die Auffindung dieses Namens wäre die Ermittelung, ob und welchen Einfluss Gluck auf die Gestaltung des Textes gehabt; allein dazu fehlen die Mittel. Wir dürfen nur sagen: entweder ist dem Komponisten bei jener Oper schon die richtige Einsicht, dass die Besserung der Oper vom Text ausgehn müsse, zu Hülfe gekommen und er hat den Dichter aufgeklärt und beeinflusst, — oder der Dichter und sein Gedicht haben den rechten Komponisten erkannt und gefunden. Denn dass Gluck in der That der einzige Tonsetzer war, durch den der bevorstehende Fortschritt geschehn konnte, das hat an ihm und allen Zeitgenossen die Geschichte der nächsten Jahrzehnte vollständig erwiesen. Jene Einsicht war es, die bei der Oper Telemach gefehlt und deren Mangel damals den Fortschritt gehemmt hatte.

---

*) Gleiches hat im dritten Jahrzehnt unsers Jahrhunderts Spontini im Alcidor zum Entzücken der Berliner vollbracht. Die Kinderspiele sterben nicht aus.

Der Hergang der gluckschen Oper ist folgender.

Klaudia, vestalische Jungfrau, ist fälschlich in Verdacht gekommen, zu ihrem Jugendgespielen, dem römischen Ritter Flavius ein unerlaubtes Verhältniss zu haben. Der Konsul Valerius, Klaudia's und der Oberpriesterin Flaminia Vater, fodert von letzterer, dass sie die Angeklagte dem Senat zum Richterspruch' überliefere. Ohnmächtig ist Flaminia's, ohnmächtig des Flavius Widerspruch; vergebens fragt Flaminia nach den besondern gegen Klaudia sprechenden Beweisen, da die Anzeichen vom Zorn der Götter nur Allgemeines, nicht bestimmt Klaudia Treffendes anzudeuten schienen; vergebens betheuert sie: „O glaube mir, ich weiss es, Klaudia ist schuldlos!" Gern möchte der Vater glauben, aber was vermag er? schon versammelt sich der Senat und erwartet die Angeklagte zum Gericht, und schon umtost das aufgeregte Volk den Tempel und fodert das Opfer.

Flaminia empfängt von Klaudia die Betheurung, dass sie sich schuldlos wisse, dass sie auch Flavius gegenüber keinen Vorwurf auf sich geladen, sie seien beide von frühester Kindheit wie Geschwister zu einander gewesen. Flaminia glaubt an ihre Unschuld, fürchtet aber dennoch den Sieg der Verläumdung, und fleht zu den Göttern um Mitleid; Klaudia vertraut der Gerechtigkeit der Götter und fragt die Schwester: „Wie? du bestätigst meine Unschuld, und dennoch weinst du?

Nachdem die Oberpriesterin sich entfernt, tritt Flavius wieder auf; vergebens, meint er, trachte verkehrter Neid, Klaudia's Ehre zu verdunkeln. Sie bittet ihn, sich zu entfernen, sie auf immer zu meiden, damit nicht die Anklage durch seine Gegenwart schwereres Gewicht erhalte.

Unerwartet kehrt nun Valerius mit der Nachricht zurück, der Senat habe sie als schuldig zum Tode verurtheilt, der Ausspruch der Augurn, der der Ausspruch der Götter sei, gelte als Beweis und Zeugniss, unnütz erschein' es, noch Gehör bei dem Senate zu fodern.

Da eilt Flavius herzu: die Götter selber trügen Sorge für die Unschuld; die grosse idäische Mutter verschmähe diese Mauern, wo Ungerechtigkeit walte; das Schiff, das aus Phrygien der Göttin Bild herbeitrage, stocke in seinem Laufe; vergebens mühten sich hundert und hundert Arme, es fortzubringen; man solle kommen und sehn, dass es tausend Anstrengungen unbewegt widerstehe. Da richtet Klaudia sich auf, im Bewusstsein ihrer Unschuld des Triumphes sicher. Sie bietet sich dem Senat' an: so schwach sie sei, wolle sie zum Beweis' ihrer Unschuld, das Schiff zum Ufer hinbewegen.

Alle begeben sich hinweg zum Schauplatze, wo die Göttermutter Klaudia's Unschuld offenbaren wird; das Volk (Chor) fleht um den Beistand der Göttin bei seiner Arbeit am Schiffe, und fodert Klaudia's, der Schuldigen Tod. Da führt Klaudia's Hand das folgsame Schiff zum Ufer und Alles ist beglückt. —

Vergleicht man diesen Stoff, wie er hier sich gestaltet hat, mit allen bisher betrachteten oder sonst aus jener Zeit vorhandenen Fabeln, so muss der Unterschied in die Augen springen. Hier liegt statt der sonst beliebten Mischung ein einfacher und darum durchschaulicher Hergang vor, der klaren Auffassung und unbeirrten Theilnahme erst des Komponisten, dann der Zuhörer sicher, ein Hergang, an dessen Inhalte das Gemüth Antheil nehmen kann. Die Unschuld in Bedrängniss, die fromme Zuversicht der Gefährdeten, die Theilnahme der Angehörigen, die Bewegung des irregeleiteten Volks, die wunderkräftige Gerechtigkeit der Göttin im Gegensatze zu den verirrten Augurn und Senatoren: das Alles findet in unserer Brust Wiederhall, während jene Wirrnisse der Intrigue und durcheinander spielender Zufälligkeiten und äusserlicher Interessen nur die Neugier und den Witz müssiger Köpfe beschäftigen, das Gemüth nicht — oder doch nur höchst beiläufig und vorübergehend berühren können.

Nun aber vermag die Musik auch nichts Anderes, als zum

Gemüthe zu sprechen, indem sie aus dem Gemüthe herauftönt, als diesem In-Eins von Gefühl, Gedanken und Wollen oder Begehren. Auch die Musik kann sich mit den Schlichen verworrener äusserlicher Interessen und Intriguen nicht befassen, wird nur ausnahmsweise, wo das Gemüth von ihnen berührt wird, an ihnen betheiligt.

So lag also zum ersten Mal ein musikalischer Stoff vor Gluck. Mag er zu seiner Bildung mitgewirkt, von seiner Natur im Gegensatze zu den frühern Opern ein helles Bewusstsein gehabt haben, oder nicht, das Ereigniss war da und konnte nicht ohne Folgen bleiben.

Der Stoff war musikalisch, — dramatisch war er nicht. Dramatisch ist nicht ein blosses Ereigniss, das Menschen betrifft, sondern ein solches, an dem Menschen leidend und handelnd sich betheiligen, ein solches, das ganz oder theilweis' aus ihrem Karakter entspringt und an dem dieser Karakter handelnd sich weiter entwickelt. Das Schicksal Orests oder Karl Moors entspringt zum Theil aus dem Karakter beider, er und äusseres Verhängniss haben dazu zusammengewirkt; aber bei der Entwickelung ihres Schicksals bethätigt sich und entwickelt sich zugleich weiter der Karakter beider Helden der Tragödie.

Dies ist nicht der Fall in Glucks Oper. Verdacht und Anklage erheben sich gegen Klaudia ohne deren Schuld aus dem Dunkel völliger Unbestimmtheit; man kann nicht einmal ihr schwesterliches Verhältniss zu Flavius als schuldvoll, weil Verdacht erregend, hervorheben, weil dazu jedes berechtigende Anzeichen fehlt; sogar das Erlöschen der heiligen Vestaflamme bleibt unbestimmt und unmotivirt. Klaudia ist schuldlos, vertrauend auf ihre Unschuld und die Gerechtigkeit der Götter, und das bleibt sie; das rettende Wunder tritt, natürlich ohne ihr Zuthun, ein und sie geht ihm entgegen; ihre That, — das Anlegen der Hand an das Schiff und dessen Fortbewegung aus der bisherigen Unbeweglichkeit — ist nur innerlich durch die wunderbare Mitwirkung der Göttin von Bedeutung, an sich selber ist sie nichts, wird auch nicht einmal sichtbar. Gefahr und Errettung geschehn an Klaudia, nicht durch sie. Die übrigen

Personen haben vollends am eigentlichen Ereignisse keinen irgend wesentlichen Antheil.

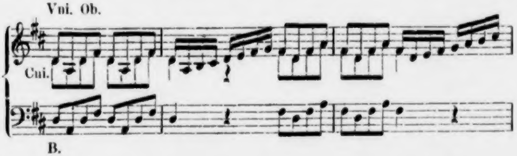
Der Fortschritt, der sich an dieser Oper zeigt, ist unleugbar, aber er ist nur ein halber; er ist ein „Man könnte" ....! noch lange nicht ein: „So soll es sein!" Das ist auch ganz naturgemäss. Gluck — oder wer den Stoff gelenkt hat — steht immitten seiner Zeit und ihrer Ansichten und Gewöhnungen. Ein Künstler kann sich nicht füglich aus dem Getriebe seiner Bethätigungen herausziehn und seitwärts ein beschaulich Leben in der Stille führen, bis er den Gedanken für seine neue Richtung reif ausgetragen, das Greifenei der Zukunft monate-, jahrelang ausgebrütet hat. Er fühlt, er schaut! was offenbarungartig sich ihm in urplötzlichem Lichte vorstellt, das muss gleich Leben, Schöpfung, künstlerische That werden. Da steht es vor dem Schöpfer, der selber nicht recht zu sagen wüsste, wie es gekommen, gleichwie die Mutter im jungen Entzücken nicht weiss, wie das Kind geworden, das sich ihrem Schooss entwunden. Das Weitere schlummert unter dem bergenden Mantel der Zukunft.

Wie ist nun die Musik geworden? — Dies erscheint dem Musiker als erste Frage; vielleicht trägt Glucks Entwickelung bei, einige Kunstgenossen zu überzeugen, dass es erst die zweite ist und nur, zu ihrem Heil, die zweite sein darf.

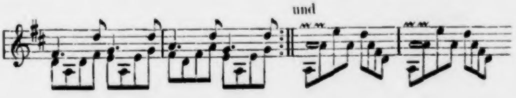
Die Musik ist geworden, wie sie konnte; sie giebt Zeugniss davon, dass der Fortschritt begonnen, aber dass er noch nicht vollendet ist. Das Streben nach Dramatik, das inbrünstige Verlangen nach der Wahrheit ist da, der Schimmer von beiden trifft schon gleich einem fernen Lichte das Auge, — aber sie sind noch nicht erreicht. Noch schwebt der Künstler zwischen dem herkömmlichen Altgewohnten und zwischen dem, was ihn mächtig der Zukunft entgegenzieht; er scheint zu erwachen, wo Empfindung, Leidenschaft ihn aus dem Gedichte herbeirufen, er schlummert wieder ein, wo das nicht ist. Seltsam verliert sich oft die Wahrheit, die ein Kern ist wie ein Donnerkeil, in dem zu weiten Rahmen der festgebackenen alten Form und büsst ihre Kernhaftigkeit und die Kraft des Fortwuchses ein. Vorzeichen davon haben wir bereits in Semiramis gefunden.

Die vorliegende Oper beginnt wieder mit der herkömmlichen Symphonie in drei Sätzen; noch hat also Gluck die Unzuträglichkeit dieser Form nicht erkannt, die er nicht einmal liebt, der seine musikalische Kraft nicht einmal gewachsen ist, die er nur nach dem Herkommen auf sich nimmt, nachdem er in glücklicher Ahnung schon im Telemach zu der Ouvertüren- statt Symphonieform gegriffen. Jedenfalls trägt die Symphonie der Innocenza, wenigstens im ersten und dritten Satze, unverkennbar das Streben nach Karakterbezeichnung; und es ist die erste Symphonie, von der sich dies sagen lässt. Offenbar hat das Gedicht Gluck angezogen und ihm eine Vorstellung von den alten Römern erweckt. Ein plastisches Bild von ihnen ist noch nicht hervorgetreten, es ist einstweilen nur der nackte Gedanke des Kriegerischen, der hier waltet; folglich bringt es die Musik nur zu allgemeinen Formeln und zu karakterandeutender Färbung. Aber das ist eben der Gang alles Geschichtlichen, nicht Sprung, sondern vernunftgemässe, systematische — wir möchten fast sagen: methodische Entwickelung.

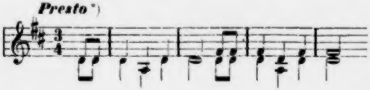
Der erste Satz, D-dur, lässt besonders die hartschallenden D-Hörner spielen, die kühn bis zum $\overset{\equiv}{c}$ hinaufschwingen und im Verein mit Geigen und Oboen den Hauptsatz



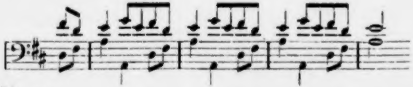
einführen. Die Hörner spielen fanfarenhaft weiter,



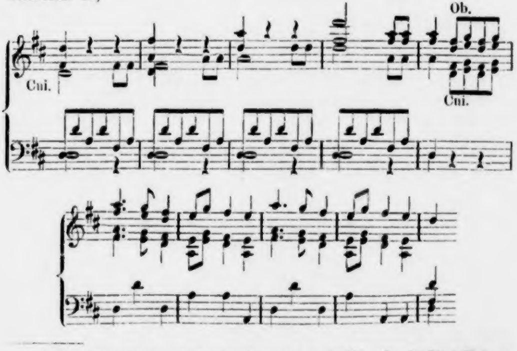
durch den ganzen Satz hin. Es ist ein Zeichen von der Enthaltsamkeit jener Zeit, dass Gluck für seine Absicht nur Hörner, nicht auch Trompeten verwandt hat, obwohl er sie später (in der Arie No. 6) braucht. — Der zweite Satz ist ein kleiner Liedsatz in zwei Theilen, in der Art einer langsamen Menuett, sanft, ohne besondre Bedeutsamkeit; er soll nur den Gegensatz gegen die andern Sätze bilden, sonst nichts. — Der dritte Satz bringt sogleich das muntre Hörnerspiel wieder, zu Anfang so,



wobei das Orchester auf die ersten Viertel mit Macht schlägt, dann vier Takte weiter so,



weiterhin so,

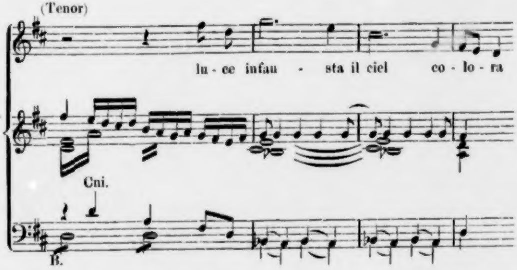


---

*) Man wird Presto nicht schneller nehmen dürfen, als wir Allegro pomposo, allerhöchstens Allegro vivace. — Cni (Corni) deutet die Hörner an.

wieder mit Schlägen des Orchesters auf die ersten Viertel, auf **Takt 6 und die folgenden.**

Die erste Scene führt, wie wir oben erzählt, den Konsul Valerius mit seiner Botschaft auf. Seine Arie (No. 1) ist eine Bravourarie nach herkömmlichem Zuschnitte mit HS. MS. DC., aber sie zeigt breite grossartige Führung, wie der Opera seria ziemt (selbst die Koloratur hat grossartigen Wurf, ist nicht blosser Ohrenkitzel) und karaktervolle Haltung; ja sie erinnert durch die gleich Anfangs breit und fest melodisirenden Hörner an den ersten und dritten Satz der Symphonie. Es ist vergnüglich zu beobachten, wie der alte Meister die Hörner hier von der Symphonie her liebbehalten, und wie klüglich er sie verwendet, um das unheilschwangre Licht (luce infausta), mit dem der Himmel sich überzieht — es ist ein metastasiosches Gleichniss — mittels der Hörner

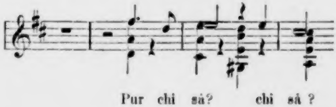


und ihrer Stopftöne*) zu malen. Funfzig Jahr später hat **Beethoven** zu ähnlicher Wirkung in der A-dur-Symphonie und anderwärts von **g** aus **fis** stopfen lassen, um einen dumpfgepressten Klang zu gewinnen, wie hier (noch gewagter) Gluck den Stopf-

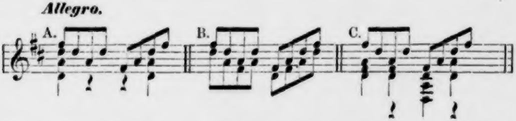
---

*) **Stopftöne** werden bekanntlich durch theilweisen Verschluss des Schalltrichters mittels der eingeführten Hand hervorgebracht und bewirken Vertiefung des Tons und Verdunkelung des Klangs. **Schalltrichter** heisst die untere erweiterte Oeffnung des Instruments.

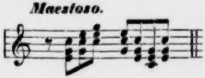
ton as dem Naturton g vorausschickt. Wir wollen noch den guten Ausdruck der Frage bei lockerm Orchester —



hervorheben; diese Weise der Begleitung ist der ältern Zeit und Gluck selber bei Weitem nicht so geläufig, als sie uns geworden, und doch für lebhafte Diktion geradezu unentbehrlich. In seinen frühern Werken, z. B. der Semiramis — und auch in seinen spätern — leidet die Beweglichkeit und Leichtigkeit des Orchesters oft durch zweckwidrige Ausfüllung, durch Neben- und mitgehende Stimmen, wie wenn man (beispielsweise) statt der Figur bei A

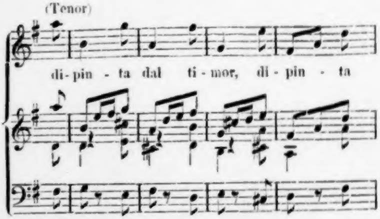


die Doppelfigur bei B oder die begleitete bei C setzen wollte. Dies gilt begreiflicherweise nur, wo es auf Beweglichkeit und Leichtigkeit ankommt. Wenn Seb. Bach, um sein Orchester mit Pracht zu erfüllen, Geigen und Bratschen, oder auch drei Trompeten gedrängt voll auf- und abwärts führt,

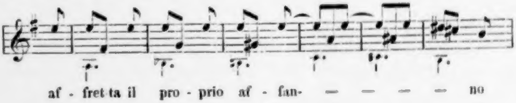


so rechtfertigt sein ganz andrer Zweck, was oben ungemäss erscheinen müsste.

In Folge seiner Unterredung mit Flaminia hat Valerius in einer Arie (No. 2) die Betrachtung auszusprechen, dass die Furcht vorherzusehende Geschicke in das Grössere ausmale. Was ist damit zu machen? — Gluck hat eine Arie in herkömmlicher Form und Koloratur hingemalt, die wenigstens in einer Stelle


(Tenor)
di-pin - ta dal ti-mor, di-pin - ta

auf die schmiegsame Furcht hindeutet und im Mittelsatze so —

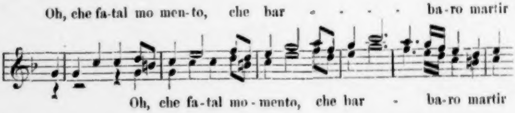

af - fret-ta il pro - prio af - fan- — — — — no

weiterwirkt.

Von den beiden folgenden Arien wüssten wir wenig zu berichten. Bedeutsamer tritt Klaudia im begleiteten Rezitativ Flavius mit der Bitte gegenüber, sie zu verlassen und zu meiden; leider weiss nur das folgende Duett sich nicht über das Niveau der alltäglichen italienischen Duette, — schon der unvermeidliche Text

Cl. Va, ti consola, addio!
Fl. Come, crudele, oh Dio!

deutet dahin, — zu erheben. Erst singt sie, dann singt er, dann singen sie alle beide,


Oh, che fa-tal mo men-to, che bar - - - - ba-ro martir
Oh, che fa-tal mo - mento, che bar - ba-ro martir

sogar eine Nachahmung wagend, bald aber in süssen Terzen zusammenschmelzend. Der Text ist Liebe; mit der Liebe hat es hier nichts auf sich, wie wir wissen.

In diesen drei Sätzen war Gluck auf den alten Standpunkt zurückgesunken; das Drama hatte ihn verlassen, wie konnt' er anders? Nun ändert sich das. Valer verkündet den Spruch des Senats auf Tod, und gerade hieran erhebt sich Klaudia. Wenn, spricht sie im Rezitativ aus, ein widrig Geschick und Roms Bestimmung wollen, dass unschuldig Blut vergossen werde, so möge das meinige fliessen. In höherm Aufschwunge verkündet sie (in der Arie No. 5): „Eine unbekannte Flamme fühl' ich in der Seele, die Gottheit fühl' ich, die mich begeistert . . . " Hier ist Erhebung, Entzündung des Gemüths, hier ist ein dramatischer Moment, und sogleich erhellt sich Glucks Blick für die Wahrheit, sogleich hebt das Pathos der Tragödie, das durch ihn erst geschaffen werden sollte, seine Brust. Wie mag er — man blicke auf sein Bild von Duplessis, wenngleich es aus viel späterer Zeit stammt — emporgeschaut haben, als die Scene sich vor seinem innern Aug' erschloss! wie das Haupt lauschend und staunend emporgehoben! wie mag er Athem gesucht haben, den Mund zwischen Lächeln und Schmerz leise geöffnet! Denn hier war ihm die erste tragische Scene offenbart worden.

Und wie merkwürdig sich alles zusammenfügt*) zu Einem klar daliegenden Zusammenhange! Diese Hörner, die in der Symphonie so munter hineingespielt haben in das Orchester, sie treten hier wieder hervor, jetzt aber mit mächtigem, weithallendem Rufe (sie steigen, Es-Hörner, bis $\overset{\equiv}{\text{c}}$ empor), denn Klaudia steht vor dem Todesspruch', und ihre Unschuld, ihre Glaubenszuversicht ruft die Götter an, die schon ihrem innern Auge sichtbar werden in überirdischem Glanze, schmerzlich Sinnen und Verzückung kämpfen und wechseln, wie Sonnenstrahl gegen verfinsterndes Gewölk.

Hier ist Gluck erlöst aus den Fesseln jenes unseligen Formalismus der herkömmlichen Arien; ja, ächt dramatisch — denn die

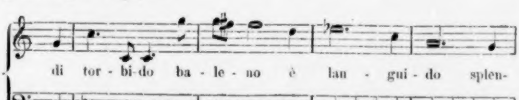
---

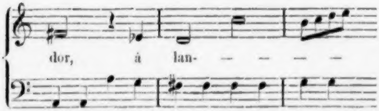
*) Beilage No. 10.

Entscheidung drängt — hat diese Arie gar keinen Schluss, sondern wird durch die Botschaft Flavio's (Rezitativ) dass die Götter selbst die Unschuld in ihre Obhut nehmen, unterbrochen.

So tief hatten diese Töne Wurzel geschlagen in Glucks Seele, dass sie — wenngleich verändert — nach zweiundzwanzig Jahren ihm in Armida zweimal wiederkehrten. Das nennt man nun Reminiszenz oder Wiederholung! es ist nichts, als der unwiderstehliche Drang der Seele, sich auszutönen, wie ihr nach der Natur dieser Persönlichkeit nothwendig, einzig geboten und gemäss und wahr ist. Denn der Ausdruck der Wahrheit liegt nicht in der Willkühr des Individuums, sondern in der innersten Natur der Kunst und des Künstlers. Er ist gebieterisch, nothwendig, unabänderlich, neben ihm das Heer der Willkührslügenphrasen ist lässlich, locker, hin- und herspielig, nichts entscheidend. Und dies Gespiel' ist so wohlfeil! Wüssten es die Reminiszenzenjäger, sie würden ihre endlosen Rechnungen schnell schliessen. Hätte Gluck in Armida nur neue Phrasen statt ewiger Wahrheit begehrt, er hätte sie näher gehabt, als in der alten Oper.

Wenn Klaudia sich dann dem Senate zur Wunderprobe darbietet, strömt auch Valerius seinen Muth in einer wackern, etwas haudegenmässigen Arie (No. 6, D-dur, Quartett und Trompeten) aus, Klaudia aber lässt sich in einer Arie (No. 7) voll Tugend und Passagen vernehmen. Das Drama ist wieder bei Seite getreten; auch in der folgenden Arie (No 8) des Flavius, der nicht den Muth hat, der Probe beizuwohnen (und beiläufig die Scene nicht leer lassen darf), ist es nicht zu spüren, wenngleich die Arie trotz ihrer herkömmlichen Form und ihrer Passagen, wenigstens in Einem grossartigen Zuge, —





der freilich wieder in Passage ausläuft, — die mächtige Hand verräth, die sie gebildet.

Die nun folgenden, durch Rezitativ aneinander hängenden Chorsätze sind frisch, rührig, obwohl ohne tiefere Bedeutung; indess greifen sie in die Handlung, und das ist wieder ein Wahrzeichen des begonnenen Fortschrittes und Vorzeichen der Zukunft.

Endlich stehen wir vor dem entscheidenden Augenblicke, Klaudia wird das Schiff fassen und bewegen und zum Ufer leiten. Die Musik kann dabei nichts thun; sie legt den Nachdruck auf den vorhergehenden Moment, auf Klaudia's Anruf der Götter, der im Rezitative beginnt und in einer, wieder nicht abgeschlossenen, sondern durch die Rede Valer's (Rezitativ) unterbrochenen Arie *) sich vollendet.

Den Schluss der Oper bildet ein Ensemblesatz der vier Hauptpersonen und des dreistimmigen Chors mit Hörnern und Trompeten, frisch genug und beweglich.

---

*) Beilage No. 11.

Hofdienst.

Ein Blick auf die lichtvolle Höhe des musikalischen Drama's hatte Gluck über seinen bisherigen Standpunkt erhoben und, wenn wir in seiner Partitur nicht ganz falsch gelesen haben, ihn mit der Ahnung der Wahrheit und seines eigentlichen Berufs entzückt. Dieser Blick sollte über seine Zukunft entscheiden.

Allein man müsste den Menschen nicht kennen und Glucks Lebenslauf und Karakter ganz aus den Augen verlieren, wollte man erwarten, ihn nun geraden Wegs, unbeirrten unaufhaltsamen Schritts in jener Richtung vorwärts dringen zu sehn. Gluck war, als er die „gerechtfertigte Unschuld“ schrieb, einundvierzig Jahr alt, hatte vierzehn Jahre dem italischen Theater gedient, zuvor vier Studienjahre der Richtung desselben gewidmet, hatte seit seinem achtzehnten Jahre sich genöthigt gesehn, den Geschmack der Menschen, von denen er sein Brod verdienen musste, zu beachten und ihm zu willfahren, war von Kindheit auf, ja — wenn und soweit Sinnesart sich vererbt — von Vater und Vorfahren her zur Dienstlichkeit besonders gegen den beschützenden Adel gewöhnt. Eine solche lebenslängliche Richtung ändert sich nicht sogleich bei dem ersten Einblick der Sonne. Auch ist begreiflich, dass Gluck nach so langer Dürftigkeit das Gelangen zu Vermögen und Unabhängigkeit sehr am Herzen gelegen, und endlich, dass er das Bedürfniss schöpferischer Bethätigung brennend empfunden habe. Auch trieb ihn gebieterisch der Dienst; zu seiner Zeit waren Kapellmeister nicht blos zur Direktion, sondern auch zur Komposition verpflichtet.

So darf uns nicht wundern, wenn wir Gluck gelegentlich wieder in die alte Bahn zurücktreten sehn, nicht blos jetzt, sondern wiederholt und viel später. Zwei sehr verschiedne Triebkräfte wirkten in ihm: seine Idee, die in der letzten Oper erwacht war, und die Foderungen des Thätigkeitsbedürfnisses, des Dienstes, der Zeitgewöhnung; man würde ihn nicht begreifen, wenn man diese Zwiefältigkeit nicht erkennen wollte. Spricht sie gegen ihn? — keineswegs. Auch bei den reinsten Künstlerkarakteren, bei Bach und Beethoven, begegnen wir ihr. Beide dienen wechselnd der Musik als freiem Tonformenspiel und der Musik als Ausdruck des Idealen in bestimmten, gedanklichen Aufgaben; der letztere hat die geistige Aufgabe der reinen Musik mit Bewusstsein ergriffen und sich öfters in bestimmten Worten darüber ausgesprochen, daneben aber jene andre Seite der Kunst keineswegs aufgegeben. Nur das können wir nicht in Abrede stellen, dass der Gehalt der formalen Musik bei jenen Meistern und Andern ungleich reicher ist, als der der formalen gluckschen Opern.

Eine solche folgte der Innocenza giustificata auf dem Fusse. Zur Feier des kaiserlichen Geburtstages komponirte Gluck im Jahre 1756 Metastasio's dreiaktige Oper

Il Rè Pastore,

und brachte sie im Dezember auf dem Hoftheater zur Aufführung. Die Aufführung war trefflich und der Beifall allgemein.

Diese Oper*) ist vom Dichter mit feinem Sinn', aber ganz in gewohnter italischer Richtung gebildet worden.

Weite angenehme Flur, von Heerden mit ihren Hirten über-

*) Der vollständige Titel lautet: Il Rè Pastore, Dramma per Musica in tre Atti da rappresentarsi nell' Imperial privilegiato Teatro presso la Corte nel felicissimo giorno natalizio di Francesco I., Imperatore de' Romani sempre Augusto. L'anno 1756. La poesia è dell' Abbate Pietro Metastasio. La Musica è di Cristoforo Gluck.

streut, von einem Flusse durchströmt, den ein breite ländliche Brücke überspannt, weiterhin Hütten der Schäfer und die Aussicht auf die Stadt Sidon in der Ferne, das ist der Schauplatz, der uns empfängt. Amyntas der Schäfer weilt da, auf einem Steine sitzend, und singt ein süsses Lied von seiner Liebe für Elisa. Er erblickt die Nahende und fragt besorgt, ob sie nicht die gefahrdrohende Nähe von Alexanders, des Mazedoniers, Lager fürchte. Sie besorge, erwidert Elisa, keine Gefahr, auch thu' er der Tugend Alexanders Unrecht mit seiner Furcht; Alexander sei gekommen, Sidon von seinem Tyrannen zu befreien; man glaube, dass der berechtigte Erbe des Throns, seines Standes unkundig, im Verborgenen lebe. Weiter kündigt sie ihm an, die Mutter sei ihrer beider Verbindung günstig und wolle des Vaters Einwilligung erwirken. Ihn betrübt, dass er so gering sei und ihr nichts zu bieten habe, als eine arme Heerde, eine niedere Wohnung, während sie von Kadmus Stamme geboren, die günstigen Verhältnisse des väterlichen Hauses verlassen solle. Sie beruhigt ihn, nicht Reichthum und Familie, Amyntas suche sie bei Amyntas; dann malt sie das Beisammenleben aus.

Hier tritt Alexander mit seinem Begleiter Agenor und kleinem Gefolge auf. Er knüpft unerkannt eine Unterredung mit Amyntas an, der ihm berichtet, sein Vater Alcäus sei vor fünf Jahren gestorben; er habe von ihm ein Gärtchen, Lämmer, eine Hütte und ein zufrieden Herz geerbt, verlange auch kein besser Loos. Auf Alexanders Fragen, ob er von Grösse, von Ehren nichts wisse, ob er bewaffnete Schaaren nicht fürchte? erwidert der unschuldige Hirt, er fürchte weder Nebenbuhler, noch hab' er Gewissensbisse; und auf die Frage, ob er nicht zu Alexander geführt sein wolle? antwortete er: Nein! „ich würde der Welt einen Augenblick seiner wohlthätigen Kraft rauben; Jeder ist sich seinem Stande schuldig; eine andre Pflicht hat Amynt, eine andre Alexander; ihm ist die Welt zu eng, mir eine Hütte weit genug.“ „Aber,“ erwiedert Alexander, „der Himmel kann in einem Augenblicke dein Geschick ändern!“ und er erhält die Antwort: das könne sein, indess habe der Himmel ihn zum Hirten bestimmt.

So wird in lieblicher Weise vom Dichter das demüthig begnügliche Dasein des zärtlichen und beglückten Hirten, gegenüber der Grösse des unerkannten höchsten Herrschers auf Erden gemalt.

Alexander hat sich überzeugt, in Amyntas den rechten Erben des Throns von Sidon gefunden zu haben, und rühmt das edle Herz, die Sanftmuth, die heitere Tugend desselben. Er beschliesst, sein Werk ungesäumt zu vollführen: den Unterdrückten beizustehn, sei ihm ein schöner Fest, als Sieg und Eroberung.

Jetzt, nach Alexanders Entfernung, tritt in Schäfertracht Tamyris auf, die Geliebte Agenors. Sie ist die Tochter des Tyrannen von Sydon, Strato, nach dessen Tode flüchtig, in Elisens Wohnung verborgen und will Alexander meiden, den sie den Mörder ihres Vaters nennt, während Agenor versichert, Strato habe sich selbst ermordet. Er ist zärtlich gegen sie, muss aber eilig zu Alexander, der ihn erwartet. Die ganze Scene greift nicht weiter in die Handlung ein; sie dient nur, die neue Persönlichkeit einzuführen. Hiermit beginnt nun das dreifache Gewebe: zwei Liebespaare und Alexanders Absicht, Amynt auf den Thron zu erheben, der ihm rechtmässig zusteht, diese drei Interessen laufen nebeneinander fort.

Elise hat ihrem Amynt die glückliche Botschaft gebracht, dass der Vater in die Verbindung willigt. Da naht Agenor mit grossem Gefolge sydonischer Herren, die feierlich die königlichen Insignien herbeitragen, geleitet von der Schaar der Leibwächter. Er begrüsst ihn als König; nicht Amynt, Abdolominus heisse er, sein Vater sei von Strato des sydonischen Thrones beraubt worden, habe den einzigen Erben des Throns mit sich gerettet und sterbend das Geheimniss ihm, dem Agenor, anvertraut, er aber habe in Alexanders grossem Herzen Beistand gesucht und gefunden. Agenor fodert Amynt auf, ihm zu Alexander zu folgen und geht voraus. Amynt und Elise sind von der Ankündigung höchlich überrascht; er argwohnt, verspottet zu werden, sie freut sich, dass ihr Geliebter ihr König sein werde. Damit schliesst der Akt.

Im zweiten Aufzug erblicken wir auf der einen Seite das grosse Zelt Alexanders, auf der andern waldbewachsene Ruinen, in der

Ferne das mazedonische Lager, Wachen im Mittelraume. Tamyris tritt auf, von Elisa geleitet. Sie hatte die Absicht Agenor aufzusuchen, ihm ihr Herz aufzuschliessen; jetzt fürchtet sie wieder und entfernt sich; zum zweitenmal ist sie zwecklos aufgetreten, ausserhalb der Handlung geblieben. Auch Elisa entfernt sich; sie hat Amynt aufsuchen wollen, wird aber von Agenor zurückgewiesen. Amynt erscheint, Elise zu suchen; auch ihn hindert Agenor: seine königliche Grösse gestatte das nicht. „Dann," meint Amyntas, „wär' ich als Hirt weniger Sclav gewesen, als jetzt, wo ich König sein soll! wozu dient mir denn mein Königthum?" Agenor belehrt ihn: „Wenn es dir nicht dient, so dienst du ihm; der Himmel hat nicht das Königthum dir, sondern dich dem Königthum gegeben."

Auch Alexander tritt nun hinzu, Amynt Herrscherlehren zu geben: er soll mit der neuen Heerde verfahren, wie mit der alten; und da Amynt fragt, wen er nach Alexander's Scheiden um Rath angehn solle, sieht Alexander schon in der Frage (im Zweifel an der eigenen Fähigkeit) die Bürgschaft, dass Amynt ein grosser König sein werde, verweist ihn aber doch schliesslich auf den Himmel; der sei der Herrscher Vormund. Nur Tamyris macht dem Mazedonier noch Sorge. Agenor hat sich für sie verwenden wollen, ist aber nicht dazu gekommen. Jetzt beschliesst Alexander, Tamyris zu vermählen und mit einem einzigen Diadem zwei schöne Seelen zu krönen. Agenor erbleicht, findet aber nicht den Muth, Alexander aufzuklären. Zum Schlusse des Akts vereinen sich die liebenden Paare, Amyntas im königlichen Ornate, zum Ausdruck ihrer Gefühle. Agenor hat dem armen König untersagt, sich mit Elisa zu erklären, er werde sie sonst ermorden. Die Mädchen werden zweifelhaft an der Liebe der Männer und diese wagen nicht, sich offen gegen sie auszusprechen.

Der dritte Aufzug zeigt das Innere einer grossen und entzückenden (e deliziosa) Grotte mit natürlichen Steinsitzen, hindurchschlängelndem Wasser, Durchsichten auf anmuthige Hügel in der Ferne und näher auf ein Kriegszelt, das die Nähe des mazedonischen Lagers andeutet. Schon sinkt die Sonne; Amynt, mit tausend Gedanken der Ehre von Agenor bestürmt, schwankt und zittert in der Gefahr, niedrig zu erscheinen, oder sich untreu zu zeigen. Agenor tritt zu ihm, will ihn überzeugen, dass Elisa und ein Thron nicht vereinbar seien, preiset ihn glücklich, dass die Sterne Tamyris ihm zur Gemahlin bestimmten: er solle sie lieben, sie sei würdig der Neigung eines Königs. Amynt weiset die Mahnung, „seine Gattin" zu lieben, als überflüssig zurück, das sei schon der Fall (er hat Elisa im Sinn) und ohne sie würde der Thron ihm missfällig sein.

Nach seiner Entfernung tritt Elise zu Agenor. Sie hat vernommen, dass Amynt sich mit Tamyris vermählen soll, und kann es nicht glauben. Agenor versichert, getäuscht von Amynts unbestimmter Rede, von Elisens Erwähltem selbst vernommen zu haben, dass er Hand und Herz Tamyris geben wolle. Ihm fehlt der Muth zu widerstehn, nicht aber Elisen und den Andern.

Kurz, — wir werden in den von weiter Halle umgebenen Vorraum des berühmten tyrischen Herkulestempels versetzt, — Alexander tritt auf, Tamyris huldigt ihm, erklärt aber, dass sie Agenor mehr als den Thron liebe; Elisa fodert Gerechtigkeit und ihren Amyntas; zuletzt erscheint dieser, im Hirtenkleide, gefolgt von Hirtinnen, die auf zwei Becken die königlichen Gewänder tragen. Er spricht: „Herr, ich bin Amyntas und bin Hirt!" und legt den Königsschmuck Alexander zu Füssen. Er will in seinem Wollengewande zur Heerde, zu seinem Frieden zurück; Tamyris verdiene, sagt er, den Thron, aber Elisa verdiene nicht, von ihm verlassen zu werden. Alexander mag so treue Liebende nicht trennen, sie sollen herrschen; ein schönes Loos, meint der Welteroberer, sei es für ein Reich, einen Hirten zum König zu haben; für Agenor und Tamyris werde sich ein andrer Thron finden. Worauf das Volk pflichtschuldigst jubelt.

Das war also die nächste Oper, die der Innocenza giustificata folgte. Vor näherm Eingehn lenken wir den Blick auf die vier, im Texte genau vorgeschriebenen Dekorationen. Keine von ihnen ist nothwendig, am wenigsten die letzten beiden; aber die Schaulust musste befriedigt werden.

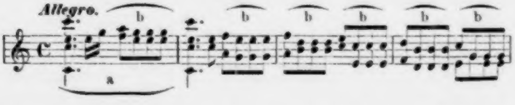
Fragen wir nach der eigentlichen Tendenz des Gedichts, so scheint nur eine Antwort möglich: zur Feier des kaiserlichen Geburtsfestes soll die Herrlichkeit des Herrscherthums und der hohe Beruf desselben durch den Gegensatz des niedern Hirtenlebens hervorgehoben, zuletzt aber dem Herzen, der Liebe der Sieg sogar über jene Herrlichkeit gewährt werden. Diese Zweiseitigkeit ist nicht zu verkennen, das Herrscherthum keineswegs blos als Motiv aufzufassen, der Liebe Bedrängniss zu bereiten; die Erscheinung Alexanders, die Lehren und die Mahnungen aus seinem und Agenors Munde, der hohe Sinn des Amyntas legen ein zu grosses Gewicht auf jene Seite.

Steht dies fest, so ist das Urtheil über die Oper begründet. Keine der beiden Seiten kommt zu voller Geltung, so dass sie das Gemüth vollkommen einnehmen könnte. Glanz und Pflichten des Herrscherthums werden nur von ferne gezeigt, nur lehrweise besprochen. Dabei kann das Gemüth sich nicht betheiligen; es würde nur angeregt werden, wenn der Herrscher zu wirklicher, Theilnahme weckender Bethätigung käme. Aber auch die Liebe kann in diesem Hergange nicht ihre Macht erweisen; die Agenors ist ohnmächtig, Tamyris tritt zu wenig hervor. Wahr und innig ist Amynts Neigung; aber die Prüfung erregt in ihm keine Leidenschaft, die uns mitentzünden könnte, sie ist doktrinair, Fischblut statt warmen Herzschlags, beschaulich statt handelnd oder in die Handlung eingreifend. Er lässt sich herbei, den Thron anzunehmen; da er aber Elisen dafür verlassen soll, so entsagt er lieber dem Throne; zu irgend einem leidenschaftlichen Konflikt nach aussen oder im Innern kommt es nicht.

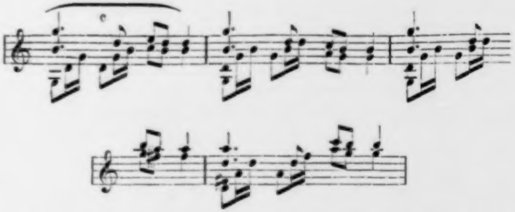
Was soll bei diesem kühlen Vorgange die Musik? was konnte hier Gluck? — er konnte Musik machen, wie er gewohnt war. Schon die Besetzung verweist auf den alten Standpunkt; Alexander ist Tenor, Amyntas war durch den Sopransänger Fernando Mazzanti, Agenor durch den Musico (Sopran 2 oder allenfalls Alt) Paolo Barreggi besetzt, das Quartett am Schlusse des zweiten Akts wurde daher von nichts als Sopranstimmen (erstem und zweitem) ausgeführt.

Doch zeigt sich gleich Anfangs jener bei Telemach gefundene Fortschritt in der Form festgehalten, — es ist statt der dreisatzigen Symphonie eine Ouvertüre (C-dur) gegeben, die um so bestimmter in die Oper einführt, als sie gar nicht vollkommen (auf der Tonika) sondern auf der Dominante schliesst und damit gleich zu dem ersten Gesang, in C-dur, hinleitet. Diese Ouvertüre, ausser dem Quartett der Bogeninstrumente mit Oboen, Hörnern, Trompeten und Pauken besetzt, hat allerdings etwas Pomphaftes, ist breit ausgelegt und stark aufgetragen, mag man das nun auf den kaiserlichen Geburtstag, oder auf die Einführung des mazedonischen Helden beziehn, oder es nur als hebenden Gegensatz gegen die süsse Scene, die ihr folgt, auffassen. Unser braver Schmidt nennt sie „die längste, am fleissigsten und trefflichsten gearbeitete Ouvertüre unter ihren bisherigen Geschwistern und zugleich die erste, die Gluck in einem und demselben Zeitmaasse gesetzt hat," — also mit einem Worte die erste Ouvertüre, denn das bisherige waren Symphonien. Man kann diesen Ausspruch hinnehmen, wofern er nur nicht die Erwartung hinsichts des Inhalts zu hoch spannt, und wofern man den Ausdruck Arbeit nicht im Sinne der deutschen klassischen Schule nimmt; blosse Wiederholungen, erstreckten sie sich auch noch weiter, als in dieser Ouvertüre, sind noch keine Arbeit. Jedenfalls ist aber die Ouvertüre nicht die erste, da Gluck schon zu Telemach eine Ouvertüre statt der Symphonie gegeben und diesen Fortschritt nur bisher nicht festgehalten hatte.

Der Hauptsatz der Ouvertüre tritt in dieser Weise,



natürlich mit Trompeten und Pauken, auf, das Motiv b füllt noch weitere fünf Takte (erscheint also sechszehn Mal in planster Weise) und führt zu einem Halbschluss' auf G. Jetzt folgt, in G-dur, ein neuer Satz,



den man als Seitensatz nehmen kann, dessen Motiv c aber (es erscheint acht Takte hintereinander) dem Motiv a des Hauptsatzes so ähnlich ist, dass von einer Gegenstellung beider Sätze, diesem Lebensprinzip aller zweisatzigen Formen, gar nicht die Rede sein kann. Dann bildet sich aus den Motiven b und c ein Gang über E-dur zum Schlusse in G-dur; zu einem eigentlichen Schlussatze kommt es nicht. Wir mögen den weitern Verlauf, der nichts Neues bringt, auf sich beruhn lassen; das Ganze steht zwischen Sonaten- und Sonatinenform in der Mitte. Schwer kämpft Gluck sich vorwärts, nur Schritt für Schritt gelingt ihm, wie der Kunst selber, der Fortschritt. Hier beschränkt er sich auf die Wahl der Ouvertüren- statt der Symphonienform; dies ist gut, Ausführung wie Erfindung sind schwach. Ouvertüren vor den Opern hat schon Händel gebracht, und wie weit gehaltvollere! aber sie sind alle fugirt oder figurirt, verarbeiten ihren Gedanken reich, aber streng verschlossen in sich selber. Die freiere, aufgeschlossene Sonaten- und Sonatinenform*) tritt hier gering auf, aber sie verspricht für die Zukunft.

---

*) Die Fuge hat einen einzigen Gedanken, das Thema, den sie im Dialog der Stimmen erörtert, indem eine Stimme nach der andern ihn ausspricht und die andern Stimmen bald unterstützend beistimmen, bald mit Widerspruch entgegentreten, dadurch aber ebenfalls zur Erörterung beitragen. Alles, was ausser dem Thema zur Sprache kommt, ist aus demselben entlehnt, oder aus ihm abgeleitet, oder unwesentlicher und nicht-entscheidender, episodischer Zusatz. Die Doppelfuge hat zwei solche Themate (Subjekte) zum Inhalt und beschränkt sich auf sie, wie die einfache Fuge auf ihr eines Thema. Die

Nun aber öffnet sich die Scene, Amyntas steht da, von unschuldvoller Zärtlichkeit warm durchhaucht; im dumpfen Gemurmel des Bächleins vernimmt er die Frage, wo Liebchen weilt. Es ist nur ein Augenblick, nicht einmal dramatischen, nur lyrischen Inhalts, aber an eine Persönlichkeit geknüpft, die ihren Karakter bewährt. Und sogleich erblüht Glucks Musik, wie eine liebliche Alpenblume an unzugänglicher Felswand auf dem kleinsten Stückchen Erde, das am Steine klebt. Und er singt unschuldvoll und ruhig, wenngleich zärtlich bewegt, wie der Hirt selber in seinem einfältig edlen Gemüth Elisen im Herzen empfindet und mit dem befreundeten Bache (amico rio) von ihr plaudert*). Gerade für diese Ruhe hat er sich dem krystallklaren, ungefärbten C-dur hingegeben, lässt er sich vom einfachen, fliessend und stillbewegten Quartett wiegen; die Flöte klingt in sanfter Füllung mit der Melodie der Geige zusammen und quellende Horntöne hauchen hinein, während die Pizzikatoschläge des Basses dem Ganzen Haltung und festern Rhythmus verleihn. Es ist der einzige wahrhaft musikalische Moment in der Oper, und Gluck hat nicht an sich fehlen lassen. Wie natürlich und dramatisch belebend ist es, dass Amyntas bei Elisens Nahen sein Lied ohne Schluss abbricht und gleich im Rezitativ Elisen anredet!

Hätte Metastasio diese eine Seite des Drama's wahrhaft im Herzen getragen und Verständniss für unsere Kunst, nicht blos Kennt-

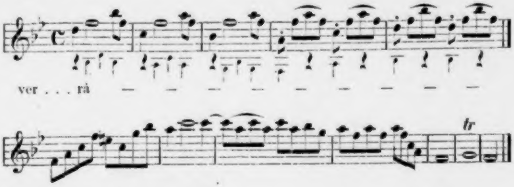
---

Figuration verfolgt statt des Thema's einen unbestimmt verlaufenden, nicht streng zu einem festbegränzten Gedanken zusammengenommenen Tonfaden, von dem sie nicht loslassen kann, wenn sie nicht den innern Halt verlieren soll. In der Sonaten- und Sonatinenform treten zwei (vielmehr drei, Hauptsatz, Seitensatz, Schlusssatz) oder noch mehr gesonderte und wesentlich verschiedne Sätze, die Verbindungs-Partien ungerechnet, auf; es kann sogar die Fugenform zu vorübergehender Betheiligung herangezogen werden. Diese Vielheit der Gedanken kann (und soll) dazu dienen, auf die Vielheit der Erscheinungen in der Oper hinzuführen.

Der Unterschied zwischen Sonaten- und Sonatinenform kann hier ausser Betracht bleiben.

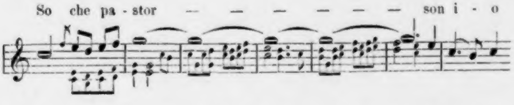
*) Beilage No. 12.

niss vom Herkömmlichen gehabt, so musste die zärtlich bewegte Unterredung beider Liebenden, die der Dichter wirklich giebt, — dieser liebliche Traum Elisens: „Zum Busche, zur Wiese, zur Quelle zieh' ich hin mit der freundlichen Heerde; zum Busche, zur Wiese, zur Quelle geleitet der Liebste mich hin!" in einem Duett zur Sättigung des Herzens führen. Dazu kommt es aber nicht, und so verliert auch Gluck den Boden, den er schon so glücklich betreten. Die glücklich spielenden Worte der Liebenden werden zu einer Bravourarie mit breitem Ritornell und nach jenem unseligen Zuschnitte von HS. MS. DC., dem man nun einmal nicht entgehen kann. Von der Bravour wenigstens mögen hier

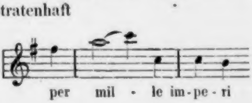


ein Paar Proben Raum finden.

Dass die folgende Arie Amynts, der sein „Ich weiss, dass ich ein Hirt bin — —



(„und werde meinen Stand nicht für tausend Herrschersitze geben") dem Mazedonier sehr prahlerisch entgegenbläst und die tausend Reiche sehr kastratenhaft



herauskräht, dass diese Arie gleichfalls Brauvourarie in bewusstem

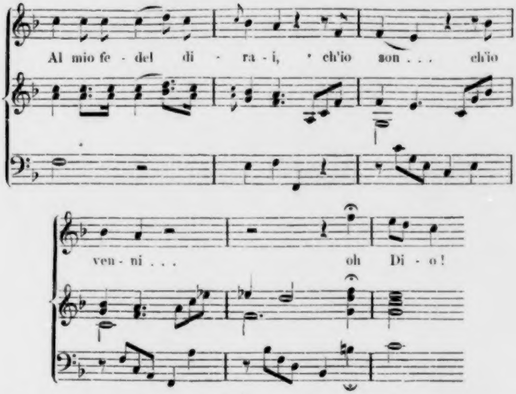
Zuschnitt' ist, versteht sich. Auch mit Alexander ist nichts Bessers anzufangen; er ist nur ein Koulissenheld, der höchstens mit seinem Säbel rasseln und mit beiden Armen agiren kann. Seine Arie hat rollende Bässe, rauschende Geigen, ist überhaupt kräftig und tüchtig gebildet. Allein in ihrer Abgeschlossenheit (sie hat die bewusste Form) erscheint sie wie ein Setzstück in der Theaterdekoration, das man hinstellen kann, oder auch wegnehmen, weil es niemals ein organisches Glied des Ganzen ist. Die folgenden Arien und ein Duett zum Schlusse des ersten Akts bieten nichts Bemerkenswerthes.

Im zweiten Aufzuge tritt zuerst Tamyris mit einer Arie auf, in der sie ihr Schwanken zwischen dem Entschlusse, sich Agenor zu eröffnen und der mädchenhaften Scheu*) ausspricht. Es ist karakteristisch, dass Gluck dies Schwanken des unentschlossenen Gemüths nicht darzustellen verstanden hat; oder versagte die technische Gewandtheit? Diese innere Gespaltenheit, diese Zweiseitigkeit oder der innere Streit, der sich hier verrathen soll, kann schwerlich seinen Ausdruck anders finden, als mit Hülfe der Begleitung, die das Andre geben muss zu dem Einen, das die Stimme giebt, oder die widersprechenden, abgerissenen Aeusserungen der Rede zusammenknüpfen und verschmelzen in dem einen Ausdrucke der Unruhe und des Schwankens. So hat unter andern Mozart mehrmals gethan, z. B. meisterhaft in dem Terzett der Vitellia, des Annio und Publio „Vengo" in Titus. Allein solche Aufgaben konnten ihre vollkommne Lösung erst später finden, nachdem die Musik und besonders das Orchester leichter und flüssiger geworden war. Wieder werden wir auf den langsamen und bedächtigen Schritt geschichtlicher Entwickelung hingewiesen; erst musste man Tonsatz und Gesang formal lernen, dann kam man zum Ausdruck einer einigen und einfachen Stimmung, dann erst konnte man sich an den Aus-

---

*) Al mio fedel dirai,
Ch'io son . . . . ch'io venni . . . . oh Dio!
Tutto il mio cor tu sai,
Partagli col mio cor u. s. w.

druck innerer Widersprüche wagen. Gluck spricht die Worte des Gedichts mit dem Ausdrucke der Sanftmuth aus, unterbricht seine Melodie, wo der Dichter seine Rede, bewegt auch sein Orchester,


Al mio fe - del di - ra - i, ch'io son . . . ch'io
ven - ni . . . oh Di - o!

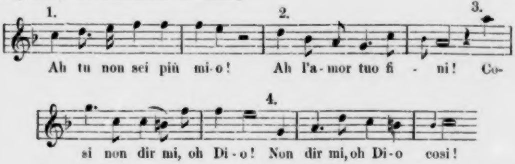
aber mit alledem ist der Grundton der Stimmung, dies Schwanken innerer Unruhe, die vergebens nach diesem, nach jenem Worte greift, nicht getroffen, Glucks Weise beruht auf jedem der Worte und findet an ihnen Befriedigung, verschmilzt sie sogar über alle Pausen hinweg zu einer einigen Melodie.

Diese Beschränkung erwächst zu einem hervortretenden Karakterzug Glucks; wir werden sie wiederfinden und dann erfahren, welch' ein Kleinod ihm zum Ersatz des unverschuldeten Mangels in den Schooss gefallen ist.

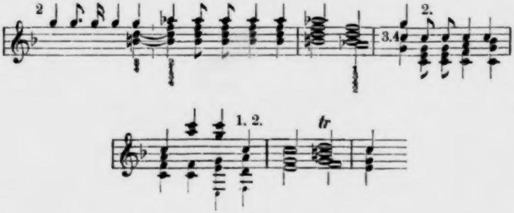
Den letzten Blick werfen wir auf das Quartett der vier Liebenden, das den zweiten Aufzug schliesst. Die übergangenen Tonsätze enthalten manches Erfreuliche, nichts aber, das nähern Aufschluss oder weitere Entwickelung gäb'.

Die Liebenden klagen sich ihr Leid; „Ach du bist nicht mehr der Meine!“ — „Ach dein Lieben hat geendet!“ klagen Elise und

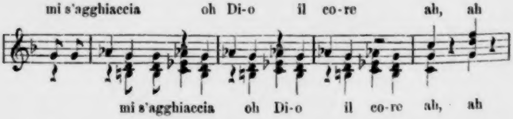
Tamyris, „So sprich nicht zu mir, o Gott!" entgegnen Amynt und Agenor; die Kantilene ist sanft, —


1.
2.
3.
Ah tu non sei più mi-o! Ah l'a-mor tuo fi - ni! Co-
4.
si non dir mi, oh Di-o! Non dir mi, oh Di-o così!

aber das ist kein Quartett, kein Satz von vier einander entgegentretenden, karakteristisch unterschiednen Stimmen, das ist eine einzige Melodie, unter vier Individuen vertheilt. Allerdings gehen dann Elise und Amynt, Tamyris und Agenor in Terzen, endlich alle vier im planen vierstimmigen Satze



zusammen*) ja, es findet sich ein einziger Moment von Gegenstellung


mi s'agghiaccia oh Di-o il co-re ah, ah
mi s'agghiaccia oh Di-o il co-re ah, ah

einer Stimme gegen die drei andern; allein das Alles kann wohl unser Urtheil nicht entkräften.

---

*) Die Ziffern deuten die Ordnung der Stimmen an.

Den Schluss der Oper macht ein kleiner Chor, oder vielleicht nur ein Ensemble der fünf handelnden Personen, deren Namen die Partitur voranschreibt.

Die nächste stammverwandte, nämlich der italischen Richtung angehörige Arbeit wurde durch die Vermählung Erzherzog Josephs von Oestreich, nachherigen Kaisers, mit Isabella von Bourbon, Herzogin von Parma, veranlasst. Der Hof übertrug (mit Uebergehung des ersten Kapellmeisters, Reutter) Gluck die Leitung der Hofmusikfeste, und dieser setzte dazu die Serenate

Tetide,

die zweite dieses Namens, die am 10. Oktober 1760 aufgeführt, den Schluss der Festlichkeiten bildete*), so wie Hasse Metastasio's Oper „Herkules am Scheidewege“ als eigentliche Festoper zur Aufführung für den ersten Tag der Festlichkeiten gesetzt hatte. Dass Hasse durch und durch veritalienert war, wissen wir.

Auf den Inhalt dieses Festspiels einzugehn, haben wir keinen Anlass. Es ist wie alle seines Gleichen aus jener Zeit, eine dramatisirte Huldigung für das zu feiernde Paar; die dramatische Form aber dient nur, das vornehme Publikum mit der gewohnten Kunstspeise möglichst reichlich und köstlich zu bewirthen; und diese Speise ist keine andre, als der Gesang, vornehmlich der Bravourgesang der kostbarsten Virtuosen, die irgend aufzutreiben waren. Von ernstlich dramatischen oder künstlerischen Zielpunkten ist in den Festspielen dieser Zeit noch weniger die Rede, als in den Opern. Das Secco verknüpft in üblicher Weise und Lockerheit möglichst viel Prunkarien, die sämmtlich denselben Zuschnitt haben, ganz entsprechend ihrer gleichmässigen Bestimmung. Etwaige Duette haben dieselbe Bestimmung und Form. Vielleicht vereint ein Terzett oder Quartett alle diese wohlklingenden Virtuosenkehlen, den Schluss krönt ein leichter Chor; aber all diese Sätze sind nur Nebendinge, die Hauptsache sind immer und immer die Arien und ihre endlose Koloratur. Nicht die Richtung des Geschmacks hat man zu bewundern, sondern seine Ausdauer. Aber auch sie nicht. Diese steife, inhaltlose Eintönigkeit war das getreue Spiegelbild der Höfe des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts; auf beiden Seiten derselbe kostbare Prunk und dieselbe innere Leere, dasselbe Feuer der rollenden Töne und glitzernden Edelsteinketten bei derselben innerlichen Kälte, dieselbe vorgeschriebene und unabänderliche Haltung, derselbe Zuschnitt in den Arien mit der Queue der Kadenzen, wie in den silberstoffnen Roben mit der gestickten Purpurschleppe. Für die sprüchwörtlich gewordne Hof-Langeweile hielt das Bewusstsein der vornehmen Stellung schadlos. Und dann war man ja gar nicht gehalten, zuzuhören; was gab es unter der Kunstproduktion alles zu schauen, zu flüstern, zu geniessen! Das gehört mehr in die Hofgeschichte, als in die Kunstgeschichte.

---

*) Schmidt, der ausser der Partitur auch das gedruckte Textbuch vor Augen hatte, giebt den Titel so an: Tetide. Serenata da cantarsi per le felicissime nozzi delle L. L. A. A. R. R. L'Archiduca Giuseppe d'Austria e la Principessa Isabella di Borbone. Per commando degli Augustissimi Regnanti. Poesia del Sig. Giannambrosio Migliavacca.

Wir verdanken die Einsicht der Partitur-Abschrift (die den Titel Tetide, Operetta in un Atto del Sig. Cavagliere Gluck hat) der auszeichnenden Güte des Direktoriums der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserreichs.

Die Künstler konnten und mochten sich dem nicht entziehen, ihnen half die zehnte Muse, die Gehülfin aller, der Schlendrian.

Auch Gluck konnte vom vorgezeichneten Wege nicht ablenken, bei der Thetis weniger als jemals. Denn vor ihm war Hasse, der Italianissimo, mit seiner Oper aufgetreten, hatte, genau besehen, den Vortritt vor ihm; Gluck durfte ihm nicht den zweiten Vortheil lassen, den herrschenden Geschmack allein für sich in das Spiel zu ziehn. Seine Thetis musste das Mögliche thun, die Gesangvirtuosen und den Hof zu gewinnen.

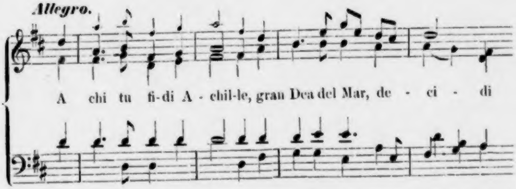
So allein wissen wir uns den Fleiss, das Talent und die kluge Sorgfalt zu erklären, die Gluck auf dieses Festspiel verwendet hat. Ueberall der Glanz und die Feierlichkeit des Kaiserhofs, überall die Koloratur auf das Reichste, aber auch auf das Vortheilhafteste zur Schau gelegt, klüger ermessen, als meist in den grossen Opern.

Eine Symphonie in drei selbständigen Sätzen, „Ouvertüre" genannt, eröffnet munter das Fest; sie steht mit den bessern Symphonien ihrer Zeit auf einer Linie, ohne zu näherer Betrachtung Anlass zu geben.

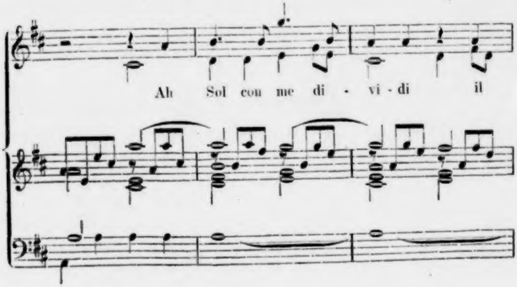
Wenn dann der Vorhang sich hebt, stellte (wie Schmidt erzählt) die Scene die Burg der Göttin Thetis dar. Der ganze, über einer leuchtenden Klippe sich erhebende Bau schien, sammt seinen Bogen und den sie stützenden Säulen, aus gefrornem Meerwasser zusammengesetzt, und weit eher ein launiger Einfall der erfindungsreichen Natur, als ein Erzeugniss der bildenden Kunst zu sein. Algen schlängelten sich um die Säulen, Korallen schossen in Aesten hervor, überall erglänzten Muscheln, gleich Edelsteinen, neben vielen andern Schätzen des Ozeans. In den Zwischenräumen des wundersamen Baues lagerten Nereïden, Tritonen und andre Halbgötter des Meeres; andre sassen auf kleinen moosbedeckten, mit Meerpflanzen bekleideten Klippen, wieder andre wandelten in den Wellen umher, welche rings die Burg umflossen. In grössern und ungleichen Entfernungen erblickte man die Urnen der Flüsse, die dem Meer' ihren gewohnten Tribut zollten. Inmitten der Klippen sass die Göttin Thetis auf ihrem Throne, umgeben von verschiedenen, in den mannigfaltigsten Stellungen gruppirten Nymphen und andern Gottheiten des Meeres.

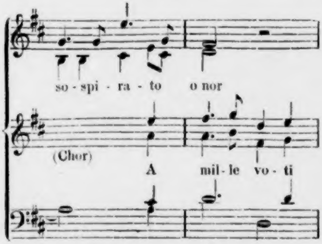
Schimmernd und prunkvoll genug mag der Anblick gewesen sein, wenn er nur zu irgend einer Handlung geführt hätte! Allein es war nur die alte, neu aufgeputzte Bühne für diesen Kastraten Manzoli, der den Apoll diskantisiren, für diese berühmte Gabrieli, die als Thetis applaudirt werden sollte, für all' die andern Gottheiten der Koloratur; es war ein neues Schaustück jener spieligen und prunkseligen Rokokozeit, die für diese thatlose und pflichtlose und poesielose hohe und höchste Gesellschaft, da die täglichen Paraden noch nicht erfunden waren, Zerstreuung aus Zerstreuungen zusammenstoppelte, und eine um die andre aus den matten Händchen fallen liess, wie blasirte Kinder das Spielzeug, womit man sie überschüttet hat. Und das ist in seiner rastlosen Vergänglichkeit unsterblich, wie das Hohe in seiner ewigen Wahrheit.

Wenn der Vorhang diesen glänzenden Anblick enthüllt hat, treten **Apollo** (Diskant) und **Mars** (Tenor) in Begleitung des Chors unterer Gottheiten vor Thetis und begehren Entscheidung, wem Achill anvertraut sein sollte. Der Chor eröffnet frisch und nicht ohne Aufschwung, den Satz,

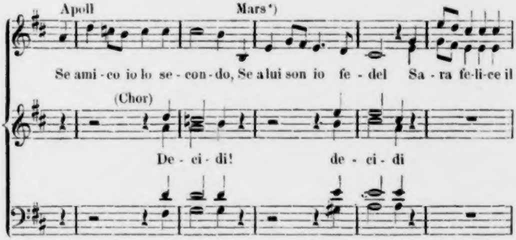

Allegro.
A chi tu fi-di A - chil-le, gran Dea del Mar, de - ci - di

und führt ihn 13 Takte weit ganz stattlich zum Schluss' auf A fort, vom Quartett, Hörnern, Trompeten und Pauken gekräftigt. Die Stimmen des Apoll und Mars treten ganz feiervoll, wie ihnen und dem festlichen Augenblicke ziemt, ein,


Ah Sol con me di - vi - di il


so - spi - ra - to o nor
(Chor)
A mil - le vo - ti

vom Quartett, Oboen und Fagotten geleitet, der Chor fällt unter Trompeten- und Paukenschall mit seinem ersten Satze wieder ein, tritt eben so frisch mit seinem „Entscheide!“ zwischen die kurzen Wechselreden der beiden Götter,

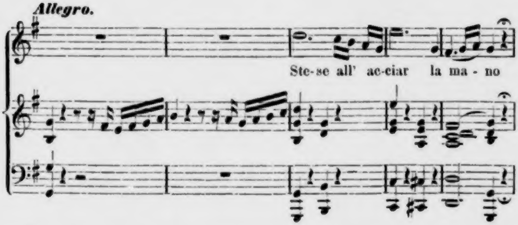

Apoll
Mars*)
Se ami - co io lo se - con - do, Se a lui son io fe - del Sa - ra fe - li - ce il
(Chor)
De - ci - di! de - ci - di

der ganze Satz ist in gleichem Sinne, kurz angebunden, durchgeführt, hat dramatische Wirkung; Schade, dass das nicht weiter führen sollte.

Das folgende begleitete Rezitativ der Thetis, wie alle fernern Rezitative lassen wir bei Seite; sie dienen ja nach alter Weise doch nur als Lückenfüller und Leitfaden von einer Arie zur andern.

Die erste dieser Arien gehört dem Mars. Der Kriegsgott tritt muthvoll genug,

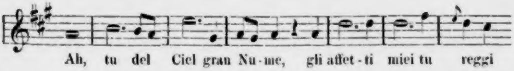
*) Hier und im vorigen Notensatze ist der Tenor (Mars) in der Höhe notirt, wie er erklingt.



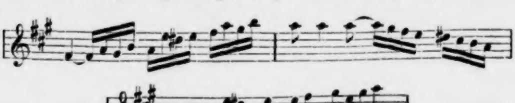
wenn auch Anfangs etwas stutzig auf, führt aber dann seine Arie — natürlich HS. MS. DC. — ganz karakteristisch und mit nicht zu übermässiger Bravour durch.

Ihm folgt Apoll mit einer, seiner mildern Erscheinung ganz gemässen Arie, wieder in der bekannten Form. Wenn wir beide Arien als karakteristisch bezeichnet haben, so darf man nicht mehr erwarten, als leichte Andeutung des Karakters, der einen dieser Götter vom andern unterscheidet; zu mehrerm war kein Anlass vorhanden.

Jetzt kommt der erste Prachtmoment, **Thetis-Gabrieli** tritt vor. Ein breites Ritornell, lebhaft figurirt (nur Quartett) leitet ein, das Gesangthema breitet sich solenn und ausführlich,

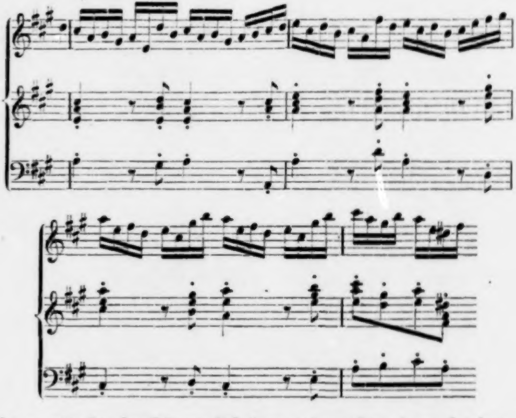


(und so noch vier Takte weiter) vor uns aus, und nach 21 Takten ergiesst sich die Kantilene in die erste kleinere Passage, nach 13 weitern Takten in die erste grosse Passage, die in bunter, aber dabei grossartiger Figurirung (wir geben nur eine Probe)



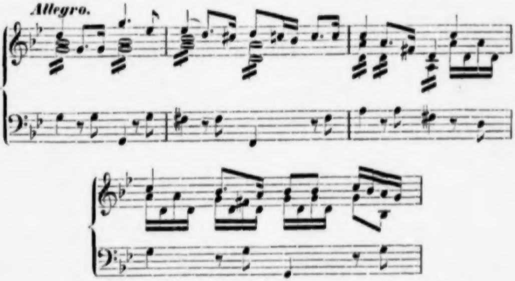
bis $\overset{=}{\text{h}}$ und dann bis $\overset{\equiv}{\text{c}}$is steigt, und uns unglücklicherweise zu spät Gebornen ein ziemlich befriedigendes Bild von den Herrlichkeiten der berühmten Sängerin giebt.

Zugleich sehen wir aber Gluck in der Bildung all' dieser Passagen (und es sind ihrer zusammen, ohne die Kadenzen, 32 Takte) so sorgfältig auf den Vortheil der Sänger bedacht, namentlich auf die Flüssigkeit der Bewegung und das Hervorheben der Höhe, wie das in seinen Opern keineswegs immer der Fall ist. Auch die Begleitung, z. B. in dieser Stelle



ist so günstig, der Stimme Anhalt zu geben, ohne sie zu drücken, wie man es nicht immer findet, z. B. bei Händel nicht, der selbst in Bravoursätzen den Reichthum seiner Tongebilde öfter nicht zurückhalten mochte. Das Lob ist für Männer wie Gluck ein winziges; ein sehr mittelmässiges Talent vermöchte gleiches zu erwerben. Allein es gehört hier zur Karakteristik des Moments; da mit dem Festspiele nichts Tieferes zu gewinnen war, da die Gabrieli und die andern Virtuosen zur Geltung kommen sollten — und Hasse als Nebenbuhler auf diesem Felde gar nicht gering zu achten war: so that Gluck auf der vorgezeichneten Bahn sein Möglichstes, ohne auf Anderes zu sinnen.

Es folgt eine Arie der Pallas, grandios in damaliger Manier, stolz geführt, — schon der Rhythmus des Basses, der durch die ganze ebenfalls nach damaliger Manier weitspurige Arie vom Anfang an



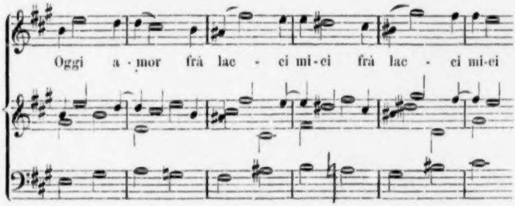
fortwirkt, bezeichnet das, — übrigens ohne Passage. Die Sängerin, Maria Pinelli, mag eine mehr volle und starke, als biegsame und und bewegliche Stimme gehabt haben; dies wird durch eine zweite Arie derselben noch wahrscheinlicher, in der Gluck Passagen gesetzt hat, — aber langsamer Bewegung, in Achteltriolen.

Zwischen beiden Arien steht eine sanfte für Venus bestimmte, von angenehmer Kantilene und einem bescheidnen Pröbchen Koloratur; vielleicht war die Sängerin, Therese Giacomazzi, nur seconda Donna. Dafür bringt nach der zweiten Arie der Pallas eine zweite der Thetis wieder ein Heer von Schaumwellen der Koloratur, die man nur mit dem Wogengekräusel um die Krystallburg vergleichen kann.

Jetzt werden die Stimmen der Pallas, Venus, des Apollo und **Mars (3 Diskante, 1 Tenor) zu einem wohlklingenden, aber karakterlosen** und sehr langen Quartett vereinigt; woher hätte auch

Karakter oder nur Individualisirung der Stimmen kommen sollen? Eine dritte Arie der Thetis überbietet wo möglich die beiden ersten an Reichthum und Kühnheit der Koloratur, führt die Stimme nach h hinab, giebt ihr Schwünge von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{h}}$, von $\bar{d}$ bis $\bar{\bar{a}}$, — kurz, Signora Gabrieli konnte zufrieden sein.

In sanfter Feierlichkeit folgt eine Arie Hymens, zu deren Karakterisirung (schon das Thema beruht auf dem Vorhaltsmotiv) wir nur eine kleine Stelle



geben. Ganz ohne Passage kann indess auch diese Arie nicht bleiben.

Ein Duett der Thetis und Apollo's ist ganz in italischer Manier geschrieben. Den Schluss des Ganzen bildet ein sanft - feierlicher Gesang von fünf Solostimmen mit Chor, natürlich die Vierstimmigkeit nicht überschreitend.

Soviel über diese klug und geschickt geschriebene Hofmusik.

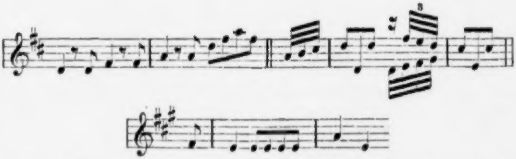
Das folgende Jahr, 1761, brachte ein neues Werk von Gluck, sein Ballet

Don Juan

oder „das steinerne Gastmahl“, im Kärnther-Hoftheather zur Aufführung. Das Ballet*), dem die Fabel der berühmten mozartischen Oper zum Grunde liegt, fand grossen Beifall, hat sich aber für längere Zeit nicht erhalten können. Gluck selbst hat so geurtheilt, indem er mehrere der bedeutendsten Sätze, z. B. die Ouvertüre

---

*) Es ist in vollständigem Klavierauszuge von Wollank bei Trautwein (Bahn) in Berlin herausgegeben worden.



und zwei der karakteristischern Balletnummern später in Iphigenie in Aulis und Armida verwendete. Wer sich für die Fabel interessirt, findet sie in dem Klavierauszuge.

Diesen Werken schliesst sich nach der Seite der italischen Musik die Oper

Il trionfo di Clelia,

Gedicht in drei Aufzügen von Metastasio, an, die zur Einweihung des neuerbauten Opernhauses in Bologna vom Grafen Bevilaqua, der an der Spitze des Unternehmens stand, erwählt und zu deren Komposition Gluck eingeladen war. Zur Ausführung waren vorzügliche Künstler berufen: der uns schon von Thetis her bekannte Kastrat Manzoli, der Tenorist Giuseppe Tibaldi, den Gluck später nach Wien berief und zu höherm Ruhm förderte, und noch Andre. Das Orchester war einige 70 Mann stark. Zur Leitung desselben bedurfte es nach damaliger Weise zweier Flügel; am ersten sass Gluck, den Zweiten hatte der Kapellmeister Mazzoni aus Bologna inne.

Gluck hatte den später so beliebten Dittersdorf*) in seiner Begleitung, hörte mit diesem, den er für seinen Schüler ausgab, in einer eigens vom Grafen Bevilaqua veranstalteten Gesellschaft die vorzüglichsten Künstler und Künstlerinnen (ihrer dreissig) die in Bologna anwesend waren, und machte sich nun an die Arbeit. Er hatte schon in Wien vorgearbeitet, die Ausführung aber bis zur Bekanntschaft mit dem Sängerpersonal verschoben um sich (nach italienischer Weise, der auch Mozart anhängig blieb) nach ihrer

---

*) Dittersdorf erzählt die Vorgänge in seiner Lebensbeschreibung.

Art, besonders nach Stimmumfang und Geschicklichkeit hinsichts der Koloratur zu richten*). Nun lieferte er binnen zehn Tagen schon den ersten Akt zum Ausschreiben und die ganze Oper zur Aufführung am zweiten Pfingsttage. Dabei arbeitete er nur Vormittags und Abends, die Nachmittage niemals. Nach Tische machte er Besuche oder ging bis zur Abendmalzeit in ein Kaffeehaus.

Auch dem grossen Sänger Farinelli, der sich, nahe den achtziger Jahren in Bologna zur Ruhe gesetzt hatte, und dem gelehrten Pater Martini, den die Musiker Padre di tutti i Maestri nannten, machte er hier Besuch. Der erstere bat Gluck und Dittersdorf mehrmals zu Gaste, der letztere, fast im gleichen Alter mit seinem Freunde Farinelli, nahm die Ehrfurcht, die Gluck ihm zollte, in väterlicher Weise auf.

Nach siebzehn grossen Proben, die kleinern Uebungen ungerechnet, kam die Oper zur Aufführung und fand grossen Beifall, — nur bei Gluck nicht, der mit der Aufführung nicht zufrieden war und jenes vollkommne Ineinandergreifen vermisste, das er in Wien geschaffen hatte und von dort gewohnt war, das sich aber bei den italischen Orchestern nicht erreichen liess.

Allerdings war Gluck schwer zu befriedigen und desshalb ein strenger Beurtheiler und Dirigent, unbeugsam, wo es galt, das

---

*) Diese Rücksichtnahme auf Aeusserliches und Vorübergehendes, das sich ändert, sobald neue Darsteller für die ersten eintreten, die daher aus dem Gesichtspunkte der freien Kunst nicht zu billigen ist, die auch Gluck bei seinen Hauptwerken nicht leicht hat vorwalten lassen, blieb gleichwohl für ihn lebenslängliche Maxime. Noch 1777, als er den Antrag empfangen, für München die Oper Cora zu setzen, schrieb er an den Unterhändler Dalberg: „In Betreff der musikalischen Bearbeitung gedachten Gedichts kommt es darauf an, von den Talenten der dazu bestimmten Sänger und von den Eigenschaften ihrer Stimmen vollständig unterrichtet zu sein.“ Und 1780 in gleicher Angelegenheit: „J'ai lu avec plaisir l'opéra, que Vous avez bien voulu me communiquer, mais comme je ne connais point les Sujets qui pourraient l'executer, je ne saurais m'y charger d'y composer la musique.“ — Dies und Aehnliches von Mozart und Andern findet sich in Jahns Mozart.

Das Handwerk ist der Wandnachbar der Kunst. Auch Bildhauer und Maler haben kunstfremde Rücksichten zu nehmen; namentlich hat Raphael sich dabei geistvoll erwiesen. Woraus noch nicht folgt, dass Liebedienerei und Rücksichtnahme Raphaele macht.

Kunstwerk zu rechter Darstellung zu bringen. Niemals gestattete er dem ihm untergebenen Personal die geringste Vernachlässigung seiner Pflichten, wie er selber sich einer solchen nie schuldig machte; ja, er konnte sich, hierin seinem Vorgänger Händel gleich, so streng und scharf und furchtbar erweisen, dass er mit Wahrheit sagen durfte, er habe die Seinen niemals widerspenstig gefunden. Die Ursache dieser Folgsamkeit, die niemals versagte, lag in der Ueberzeugung der Musiker, dass Gluck nichts verlange, als was die Sache selbst fodere, — denn dafür hat jeder ächte Musiker Sinn und Bereitwilligkeit, — und in seiner eignen ganz unbedingten Hingebung an die Sache, um die er sich selbst gänzlich vergass.

Hierüber ist die Aeusserung eines Zeitgenossen, wenngleich aus der spätern Zeit Glucks, sprechend*). „So ein gutmüthiger, lieber Mann der Herr von Gluck in jedem andern Lebensverhältniss ist, so macht er doch, sobald er auf dem Platze als Direktor steht, den wahren Tyrannen, der durch den geringsten Schein von Fehler in Harnisch und bis zu den stärksten Aeusserungen der Hitze gebracht wird. Zwanzig, dreissig Male reichen nicht hin, dass er die geübtesten Spieler der Kapelle, unter denen gewiss Virtuosen sind, die Passagen wiederholen lässt, bis sie die von ihm bezweckte Wirkung des Ensemble hervorbringen. Er brüsquirt sie alsdann so sehr, dass sie ihm schon oft den Gehorsam aufgekündigt“ — wohl nur Einzelne — „und nur durch Zureden des Kaisers: „„Ihr wisst ja, er ist nun einmal so. Er meint es nicht so arg“ “ — haben bewogen werden können, unter ihm zu spielen. Auch müssen sie immer doppelt bezahlt werden, und diejenigen, die z. B. für ihr Spielen sonst einen Dukaten erhielten, bekommen, wenn Gluck dirigirt, deren zwei. Kein Fortissimo kann ihm an gewissen Stellen stark und kein Pianissimo schwach genug sein. Dabei ist es ganz originell, wie jede Stelle des Affekts, des wilden, sanften, traurigen, sich am Klavier in allen seinen Mienen und Geberden malt. Er lebt und stirbt mit seinen Helden, wüthet mit

---

*) **Joseph Kämpfer**, berühmter Kontrabassist, ehemals Offizier. S. **Kramers** Magazin d. Mus. 1783. S. 561.

dem Achill, weint mit der Iphigenia, und in der Sterbe-Arie der Alceste bei der Stelle: Manco . . . . moro . . . . e in tanto affanno non hò pianto — sinkt er ordentlich zurück und wird mit ihr beinahe zur Leiche."

Da haben wir das Lebensbild eines Künstlers, der ganz in seinem Werk aufgeht, der nur für seinen Beruf lebt und damit bezeugt, wie sehr es ihm Ernst ist. Sich so selbstvergessen hingeben, seine Persönlichkeit gewissermassen preisgeben, war eigentlich ein Widerspruch gegen Glucks hohes Selbstgefühl und sein Bestreben, die persönliche Würde unantastbar zu erhalten, wovon wir schon Beweise gehabt und noch mehr finden werden; wie übermächtig muss der Antrieb zu solcher Selbstvergessenheit gewesen sein, die so leicht den Spott der Oberflächlichen wecken, oder für Charlatanerie genommen werden kann, wenn die Ueberzeugung vom Ernst und der innern Nothwendigkeit fehlt!

In Bologna konnte Gluck wohl nicht vollkommen durchdringen. Er war da nicht Herr, sondern nur Gast, wenn gleich ein hochverehrter.

Von der Oper selbst wissen wir nichts zu berichten; wir kennen sie nicht. Nach Schmidts Mittheilungen ging ihr eine Symphonie in drei Sätzen voraus; Schmidt sagt: in vier Sätzen, weil er eine „kurze Einleitung" (die allerdings in den italischen Opernsymphonien selten oder nie vorkommt) als selbständigen ersten Satz auffasst. — Das Personal bestand aus den weiblichen Partien der Klelia und Larissa, aus denen Tarquins, des Horatius, Kastraten (diese vier Soprane) des Manlius, auch Kastraten, Alt, und des Porsenna, Tenor. — Die meisten Arien sind Bravourarien in bekannter stereotyper Form; kurz die ganze Oper steht auf hergebrachtem italischem Standpunkte. Selbst der so gern lobende Schmidt erkennt an, dass Gluck hier mehr den Anfoderungen der „nobile direzione" (Kastraten und Primadonnen gehörten zu den noblen Passionen) so wie der bei der Aufführung betheiligten Sänger und Sängerinnen, als jenen der dramatischen Kunst entsprochen habe.

Anklänge aus Frankreich.

Neben den Werken, die wir bisher betrachtet, läuft eine Reihe ganz verschiedener Leistungen, die Gluck in der Zeit von 1755 bis 1762 und noch später beschäftigt haben. Der wiener Hof hatte, wie zu allen Zeiten die Art deutscher Höfe gewesen ist, in dem Bedürfniss stets neuen Zeitvertreibs*) auch das französische Theater heranzuziehen gesucht. Nicht die grossen französischen Opern wurden herbeigeholt, — man blieb den italischen treu, — sondern die kleinen, leicht vorübergaukelnden Operetten, die nur amüsiren wollen ohne Anspruch auf tiefere Theilnahme, solche, wie Duni, Monsigni und Andere in Paris im Gegensatze zu dem schwerbeweglichen Drame lyrique beliebt gemacht, die waren es, deren man in Wien begehrte. Graf Durazzo, der dem Hoftheater vorstand, hatte sich für diesen Zweck mit Favart in Paris in Verbindung gesetzt, stand besonders seit 1759 mit ihm in ununterbrochenem Briefwechsel, und liess sich von demselben, der selber Operndichter war, bald Operetten, bald komische Operntexte zur Bearbeitung durch wiener Komponisten, bald endlich Schauspieler und Tänzer für die französische Bühne in Wien zusenden.

---

*) So sah auch Graf Durazzo die Sache an. La comédie française, sagt er in seinem ersten Briefe, vom 20. Dezember 1759, an Favart (s. dessen Memoiren) est plutôt dans les cours étrangères un amusement de la noblesse, qu'une école nationale.

Für diese Unterhaltungsstücke, die theils in den kaiserlichen Lustschlössern zu Schönbrunn und Laxenburg, theils in der Favorite und in den Sälen der Hofburg ausschliesslich vor der kaiserlichen Familie und dem eingeladenen Adel, theils auch im Hofburgtheater vor dem Publikum aufgeführt wurden, musste Gluck thätig werden. Er ist gern und mit Lust darauf eingegangen, so fern auch die neue Aufgabe seinen frühern und besonders seinen spätern Werken stand; dies giebt nicht blos seine stete Bereitwilligkeit für Komposition, sondern auch der Gehalt seiner Arbeit wenigstens theilweise zu erkennen. Dabei scheint uns anziehend und bezeichnend, wie glücklich er sofort als ächter Theatermensch, der sich gleich in alle Masken und Lagen zu finden weiss, in den Ton der französischen Operette eingegangen ist. Mag er denselben bereits in Paris, gleichsam auf der Durchreise, aufgefasst, oder erst jetzt aus Monsigny's und andern Partituren kennen gelernt haben: immerhin war es eine Annäherung an Frankreich und den dortigen Sinn, und musste später ihm zu Statten kommen.

Nach **Reichardts** Notizen waren fünf Operetten, —

La fausse éslave, 1758,
Le cadi dupé, 1761, Text von Lenommier, auch von Monsigny komponirt,
L'arbre enchanté,
L'ivrogne corrigé, 1760, Text von Anseaume,
Le diable à quatre,

ganz von Gluck komponirt. Zu sechs andern,

Les amours champêtres, 1755, Text von Favart,
LeChinois poli en France, 1756, Text von Anseaume,
Déguisement pastoral, 1756, Text von Bret,
L'île de Merlin, 1758,
Cythère assiégée, 1759, Text von Favart und Fagan,
On ne s'avise jamais de tout, 1762, Text von Sedaine,

hat er „Airs nouveaux“ gesetzt, entweder durchgängig neue Musik zu früher bereits von Andern komponirten Texten (wie Le cadi dupé und On ne s'avise jamais de tout zuvor von Monsigny gesetzt worden waren), oder vielleicht nur neu komponirte Sätze neben beibehaltenen ältern Melodien. Wir dürfen wohl das Erstere annehmen; jedenfalls kommt wenig darauf an, ob er alle diese Chansons erfunden, oder einen Theil davon vorgefunden und beibehalten hat. Ganz gewiss sind Cythère assiégée, die er später umgearbeitet, und L'île de Merlin, die er mit jener Operette nach Paris an Favart geschickt*), von ihm. Auch L'arbre enchanté ist ohne allen Zweifel Glucks alleiniges Werk. Er hat dasselbe bei Gelegenheit eines Festes, das Erzherzog Maximilian gab, am 27. Februar 1775 in Versailles vor der königlichen Familie, auch in derselben Zeit mit Berton (der auch an Cythère assiégée sich betheiligt hat) in Paris aufgeführt. Alle diese Arbeiten**) finden sich abschriftlich in der wiener Hofbibliothek unter dem gemeinschaftlichen Titel: Airs nouveaux, oder Airs accompagnés, oder Vaudevilles nouveaux de . . . . . . (folgt der Name des besondern Stücks) zusammengefasst.

Cythère assiégée werden wir später in der Umarbeitung betrachten. Von den andern Operetten ist uns nur,

L'arbre enchanté.

komische Oper in einem Akte von Vade, in Verse „und Arietten" gebracht von Moline***), bekannt. Zwei Dichter dazu nennt der

---

*) Favart meldet am 24. Februar dem Grafen Durazzo, dass diese Werke hinsichts des Ausdrucks, Geschmacks, der Harmonie und selbst der französischen Prosodie vollen Beifall gefunden hätten. J'ai examiné, schreibt er, et fait exécuter les deux opéras comiques, Cythère assiégée et l'île de Merlin; je n'y ai rien trouvé à desirer pour l'expression, le gout et l'harmonie, et même pour la prosodie française. Je serais flatté, que M. Gluck voulut exercer ses talents sur mes ouvrages, je lui en devrais le succes.

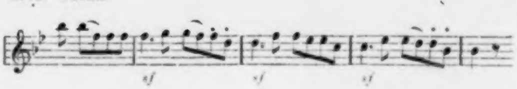
**) Fetis in seiner Biographie universelle des musiciens, Art. Gluck, erwähnt noch eine Opéra comique: Le chasseur en défaut, die von Gluck in Wien komponirt sein soll. Wir kennen das Werk nicht, auch Schmidt erwähnt es nicht. Wohl möglich, dass Fetis es in der reichen pariser Bibliothek aufgefunden hat.

***) Bei Le Marchand in Paris ist ein dürrer und unvollständiger Klavierauszug erschienen. Wir haben die genauere Kenntniss der Operette dem ver-

Titel, der dritte oder vielmehr erste ist Boccacio, der den Schwank erzählt.

Ein verliebter Alter nämlich, Thomas heisst er, alt genug, um mit seiner Verliebtheit von Rechtswegen angeführt zu werden, will seine Mündel Klaudine in seinem Ehegarn fangen; das junge Mädchen behagt ihm, und nebenbei hätt' er nicht nöthig, über ihr Vermögen Rechnung zu legen. In Ermangelung anderer Liebenswürdigkeiten ist er geizig und dazu leichtgläubig wie ein Dompfaff. Allein Klaudinens Herz ist nicht mehr frei. Lubin, ein junger Pächter vom Gute des Herrn von Bonsecour, liebt sie und hat es besser als Thomas verstanden, sie für sich einzunehmen. Er hat sich unter dem Namen Pierrot als einfältiger und anhänglicher Diener bei Thomas eingenistet, um der Geliebten nahe zu sein und sich mit ihr zu verständigen. Dies leidet auch keinen Aufschub, denn auf den heutigen Tag hat der Alte schon die Heirath angesetzt. Die Liebenden erklären sich, ein Fischer, Blaise, der zum Hochzeitmal Fische liefert, ist mit Rath und That zur Hülfe bereit. Auch eine jüngere neckische Schwester Klaudinens, Lucette, läuft nebenher.

Schon aus der Anlage erkennt man, dass hier leichte Waare feilgeboten wird. Um so seltsamer scheint es, dass Gluck statt einer leichten Ouvertüre oder Einleitung eine förmliche Symphonie in drei Sätzen nach der Gewohnheit der italienischen Oper vorausschickt, mit Quartett, Oboen, Fagotten und Hörnern besetzt. Allerdings ist sie leicht genug gehalten. Der erste Satz (Allegro) hat dieses Thema



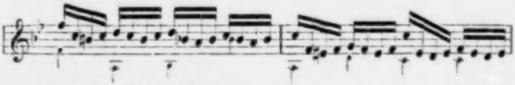
für den Hauptsatz; die Oboen gehn mit den Violinen, der Bass

---

dienten Forscher, Herrn Organisten Wilhelm Rust in Berlin zu danken, der die Partitur aus den vorhandnen Stimmen mit eigner Hand vollständig hergestellt und uns gütigst geliehen hat.

streicht dazu fortwährend sein b in Achteln; das setzt sich in gelinder Bewegung fort bis zu einem Schluss (nach Art der Sonatinenform) auf der Dominante, und „mit wenig Kunst und viel Behagen“ durch einen zweiten Theil hindurch zum Ende. So gering der Inhalt uns Neuern, an reichere und ausgesuchtere Kost Gewöhnten erscheinen könnte, doch ist er nicht ohne Annehmlichkeit und hat sicher damals recht wohl gefallen. Gluck hat seinen Satz sogar nicht ohne Beflissenheit geltend gemacht; gleich nach der ersten Aufstellung des Thema's wiederholt er es in der tiefern Oktave (also sanfter und dumpfer klingend) und giebt den Oboen erst b, dann f auszuhalten, was dann wohl eine Art von ländlicher Färbung giebt und den Schauplatz bezeichnet.

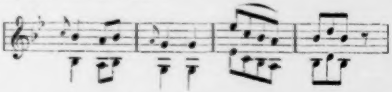
Merkenswerther scheint, dass er fester geformt hat, als sonst wohl in diesen frühern Arbeiten seine Art war. Er sucht sein Orchester in Bewegung zu bringen, schliesst seinen ersten Theil so fest ab, als nach Art der Sonatinenform, ohne Zuziehung der zweiten Dominante geschehen kann, fügt sogar einen Schlusssatz (die später von Mozart fast bei allen Arien u. s. w. angewendete erweiterte Schlussformel) hinzu



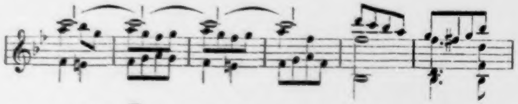
und wiederholt sie. Seine Neigung für reine Instrumentalmusik war bekanntlich nicht gross, seine technische Bildung nicht mit der von Händel, Rameau und Andern zu vergleichen; demungeachtet — und vielleicht gerade darum war er, wo es ging, bereit, sich auch nach dieser Richtung zu versuchen und zu fördern. Und das kam ihm später wohl zu statten.

Nach dem ersten Satze folgt als zweiter eine Menuett, abermals in B-dur und mit derselben Besetzung, wie das Allegro. Schon dies weicht von der damaligen Art ab, noch mehr die Ausführlichkeit oder Umfänglichkeit des Satzes, den wir in den damaligen italienischen Symphonien (die gluckschen mitgerechnet) wenigstens kurz abgefertigt finden. Die Menuett hat ihre zwei Theile, deren erster einen Halbschluss auf F, deren zweiter einen ausführlichen Ganzschluss in B-dur macht; beide Theile werden wiederholt. Dann aber setzt ein dritter Theil (mit dem Anfang des ersten, aber anders behandelt) ein, abermals in B-dur, aber mit Wendungen nach Es-dur, F-dur, G-moll u. s. w. Er gleicht dem zweiten Theil (Mittelsatz) einer Sonatenform; nach ihm folgt der erste Theil der Menuett mit fester Schlusswendung in B-dur als dritter (oder hier vierter) Theil des Ganzen.

Statt des Schlussaccordes tritt aber der dritte Symphoniesatz, Prestissimo, mit diesem Thema



ein, beide Geigen allein, ohne Begleitung, pianissimo, ein leichter, leichtbeweglicher Satz, einigermassen verwandt mit haydnschen Finalen, aber sehr weit hinter deren Ausführung zurückbleibend. Um die Art zu bezeichnen, fügen wir noch den Nachsatz des obigen Thema's zu, wie er gegen den Schluss des ersten Theils hin in F-dur auftritt,

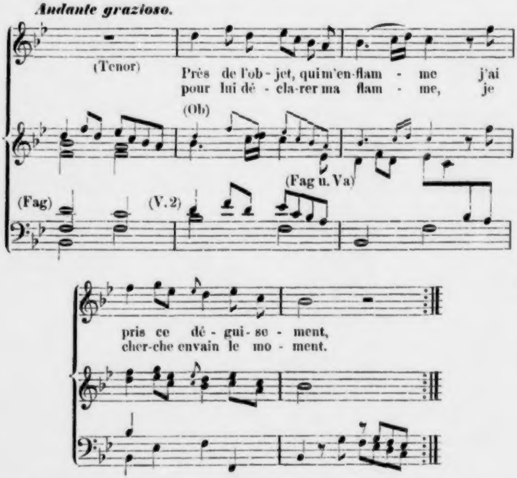


die erste Violin $\overset{\equiv}{\mathrm{c}}$ aushaltend, Bratsche und Bass an der Unterstimme, die Bläser leicht einschlagend. Auch das Finale bildet einen zweiten Sonatentheil aus, wenngleich dem Ganzen gemäss sehr leicht gehalten.*)

---

*) Ueberhaupt wollen wir, obgleich wir oben die beflissenere und dabei geläufige Schreibart der Symphonie zu deuten versucht, nicht verschweigen, dass eben diese Schreibart (namentlich im Finale) uns einen Zweifel erweckt, ob die Symphonie wirklich von Gluck, ob sie nicht vielleicht von dem zwar

Wir haben keinen Anlass, die Handlung oder die Komposition Schritt für Schritt zu begleiten. Eröffnet wird jene durch den Liebhaber. Sehr zärtlich und sehr französisch tritt er auf, — das Orchester hat Quartett, Fagotte und eine Oboe, —


Andante grazioso.
(Tenor)
Près de l'ob - jet, qui m'en-flam - me j'ai
pour lui dé - cla-rer ma flam - me, je
(Ob)
(Fag u. Va)
(Fag)
(V. 2)
pris ce dé - gui - se - ment,
cher-che envain le mo - ment.

und ist betrübt, dass Thomas schon heut Abend Klaudine heim-

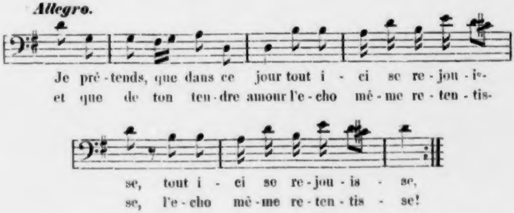
---

oberflächlichen, aber gewandten **Berton** herstammt, der auch zu Cythère Ballet gesetzt und „bei der Aufführung" unserer Operette sich betheiligt haben soll. Ein historischer Anhalt für diese Vermuthung ist, soviel wir wissen, nicht vorhanden, und die Schreibart in einer Zeit, wo der individuelle Karakter der Komponisten noch nicht (oder doch nur in den wesentlichen Sätzen) so scharfgezeichnet heraustrat, wie später, ist allerdings ein oft sehr schwankender Beweis.

Auch in der **dänischen Thetis** — wir wollen es hier nachträglich anmerken — hat uns Manches in der Schreibart an Glucks Autorschaft zweifelhaft gemacht. Beide Werke sind indess zu unwichtig, als dass wir hier auf nähere Erörterung eingehn dürften.

führen will. Man sieht, es ist ein Theaterliebhaber, wie ihn die französische Operette eben brauchen kann, mehr Artigkeit und Sanftmuth, als Gefühl. Gluck spielt artig mit Nachahmungen, mit denen er sich sonst wenig zu schaffen macht, und trifft für das leichte Spiel den rechten Ton. Noch andre Arietten Lubins, Klaudinens, Lucette's sind von ähnlicher Haltung, auch zwei Duette der Liebenden. Das Alles ist Operetten- oder Vaudeville-Waare, wie sie das damalige Frankreich zur Genüge darbot, vielleicht da oder dort ein wenig musikalischer, als die Landesprodukte; — was liess sich aus diesen Liebeleien und Scherzen Besseres machen? das wächst und vergeht, wie die Wiesenblümchen Jahr für Jahr.

Aus all diesem Gespiele tritt denn doch der alte Thomas kernhaft hervor. Ist auch sein Karakter nicht liebenswürdig, so hat er doch einen. Er weiss ganz genau, was er hat und was er will, er geht geradenwegs auf die Hochzeit los. Ob sie ihn liebt? — daran denkt er nicht, oder zweifelt er nicht; genug, das schmucke Mädchen, bei dessen Anblick er einen zweiten Lenz in sich prickeln fühlt, es soll und muss sein werden! noch heut Abend soll Hochzeit sein! und Alles —


Allegro.
Je pré - tends, que dans ce jour tout i - ci se re - jou - is-
et que de ton ten - dre amour l'e - cho mê - me re - ten - tis-
se, tout i - ci se re - jou - is - se,
se, l'e - cho mê - me re - ten - tis - se!

Alles soll mit ihm sich freu'n und das Echo selber soll Klaudinens Zärtlichkeit wiederhallen, — denn natürlich kann er sie sich nicht anders als jauchzend und hopsend, gleich ihm selber, vorstellen. Er überbietet sich förmlich in diesem Vorsatze, seine Freude überallhin zu verbreiten; so steif sein Tänzeln ausfällt — die Knie wollen nicht gehorchen — wackelt er doch Takt 3 und 5 ganz muthig und launig daher. Hier ist Karakter und Humor und ein kerniger Rhythmus, wie im norddeutschen „Fahnenschmidt" und manchem süddeutschen Sang, wie Gluck sie einst in den baierschen und böhmischen Bergen gehört hat. Die ganze Ariette hält Farbe, ist durchaus deutsches Gewächs, nicht französische Mache.

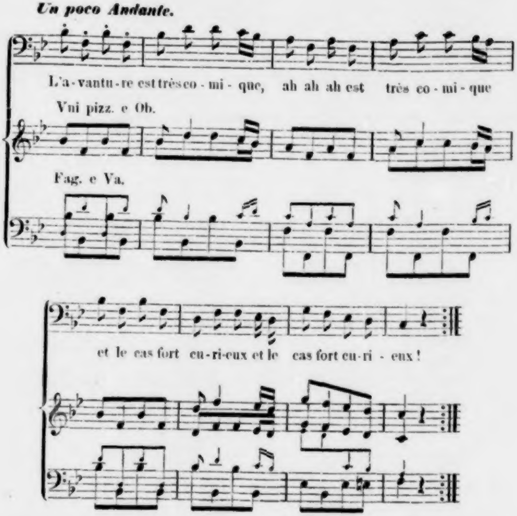
Und so ist's auch der ganze Thomas. Die Entwickelung hängt davon ab, dass es Lubin möglich werde, Klaudinen noch in der letzten Stunde zu entführen, trotz dem Alten, der sie nicht aus den Augen lässt. Man rechnet auf seine Leichtgläubigkeit. Vor allen Dingen schmeichelt man seiner Eigenliebe; Lubin - Pierrot scheint nichts als das Glück des Alten im Sinne zu haben, indem er in seiner Gegenwart und sogar auf sein Geheiss dem Mädchen Artigkeiten und Liebesbetheurungen spendet. Der Alte lässt sich überreden, Klaudine sei in ihn verliebt; sie singt (sehr artig) von Liebe, und er bezieht jedes Wort auf sich, während Lubin in ihren Blicken und Mienen lesen kann, dass alles nur ihm gilt. Dies alles spielt im Garten unter einem stattlichen Birnbaume.

Plötzlich (auf Verabredung mit Lubin) bemächtigt sich Klaudinens eine unwiderstehliche Lust, von den Früchten des Baums zu geniessen. Thomas ist froh, ihr den wohlfeilen Wunsch erfüllen zu können, lässt eine Leiter herbeischaffen und Pierrot (Lubin) den Baum besteigen, um Birnen zu pflücken. Kaum ist der oben, so erhebt er ein mächtiges Geschrei: eben habe Thomas Klaudinen — beide stehn getrennt zu den zwei Seiten des Baumes — geküsst! nun umarme er sie . . . . das zieme sich nicht! nun nehm' er gar die Leiter weg und entfliehe mit dem Mädchen!*) — Der unschuldige Alte begreift nicht, hält Pierrot für närrisch, lässt sich aber endlich bereden, der Baum sei verzaubert und verwandle die Wahrheit in nichtigen Schein.

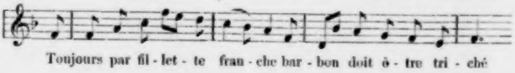
Das findet nun der Alte höchst drollig, und wird dabei selber höchst drollig. Er singt:

---

*) Wir geben die Ariette als Beilage No. 14.


Un poco Andante.
L'a-vantu-re est très co - mi - que, ah ah ah est très co - mi - que
Vni pizz. e Ob.
Fag. e Va.
et le cas fort cu-ri-eux et le cas fort cu-ri - eux!

alles zappelt an ihm vor Verwunderung und Neugier, und das ganze Orchester zappelt und klappert mit dem drolligen Alten. Nun muss er's selber probiren — und haspelt sich ungelenk hinauf. Endlich sitzt er oben fest — und nun spielt das Pärchen die Scene wirklich, die vorher Pierrot-Lubin ihn angeschuldigt hatte zu spielen. Sie nehmen die Leiter weg, entfliehn und er sitzt oben. Zum Ueberfluss muss noch Blaise, der treulose Fischer, dazukommen und seinen Patron auf dem Baume hocken sehn. Er giebt die Moral —


Toujours par fil - let - te fran - che bar - bon doit ê - tre tri - ché

und lustig pfeift die Flöte mit. Nun wird der Alte noch geneckt und gehöhnt:

Mi, mi, mi, mi, chantez mon petit
Sol, sol, sol, sol, chantez rossignol!

singt ihn der Schalk an und pfeift dazu, wie man Vögelchen lockt — und die Flöte wird geradezu zur Nachtigall.

Zuletzt kommt der gnädige Herr Bonsecour, Lubin's Pachtherr und für den Alten ein bedenklicher Gegner, und gewinnt oder erzwingt den Heirathskonsens. Das Ganze ist ein artiger Spass nach alter Zeit, wo man noch nicht nöthig hatte, den Olymp und Orpheus und die Hölle und die pariser Lorettenwirthschaft zu Hülfe zu rufen, wenn man tändeln und lachen wollte; man fand es näher, bei Nachbar und Nachbarin. Ein einfaches wohlklingendes Ensemble macht den Beschluss. —

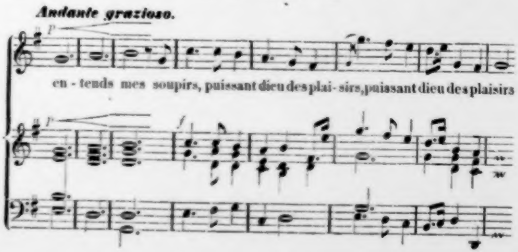
Hier haben wir also Gluck auf einem von seinen italischen Bethätigungen ganz abliegenden Gebiete thätig vor uns, überraschend für die Mehrzahl der Kunstfreunde, die sich gewöhnt haben, in ihm nur den grossen Tragöden zu erblicken. In der That ist in allen Erörterungen über ihn fast ausschliesslich die tragödische Thätigkeit in Betracht gezogen.

Wie hat er sich nun in der andern Richtung, in der Operette erwiesen.

Vor Allem tritt wieder seine Dienstbereitwilligkeit für jegliche künstlerische Aufgabe hervor. Er hat Kraft und Begeisterung für ächt dramatische Aufgaben, lässt sich aber auch mindergünstige Operntexte gefallen, und weicht selbst vor geringen nicht zurück wenn der Hofdienst ihn ruft. Jetzt dient er, ebenfalls auf Antrieb des Hofes, der französischen Operette, trifft ihren Sinn, hat sogar die Sprachbehandlung herausgelauscht, und macht seine muntre Laune geltend, die er aus Böhmen nach Wien mitgebracht und niemals verloren hat.

Aber das spricht noch nicht genug aus zur Würdigung des hier Geleisteten. Als ehrlicher Künstler thut er, sobald er sich einmal der Aufgabe unterzogen hat, alles für sie, was in seinen Kräften liegt. Dieser Zauberbaum, was liess sich an ihm thun, als dem Thomas Humor, dem Liebhaber Zärtlichkeit, dem Fischer Spass in den Mund legen, und wo selbst dazu keine Gelegenheit war, so artige Musik zu machen, als sich eben finden wollte und die französische Art vertrug? das alles hat er gethan — und sich dabei noch nicht zufrieden gegeben. Er scheint gefühlt zu haben, dass das, was die Musik hier leistete, hinter dem Wohlgefühl zurückbleibe, das man von ihr erwarten dürfe.

Hier greift er nun zu dem einzigen Mittel, das noch helfen kann, zur Instrumentation. Nur so wüssten wir zu erklären, dass diese kleine leichte Operette im Ganzen vollklingender instrumentirt ist, als sonst, besonders in den bisherigen Kompositionen, Glucks Art war. Natürlich können Trompeten und Posaunen keine Stelle finden. Dafür ist unter 16 Gesangnummern und den drei Sätzen der Symphonie kein einziger Satz, der — wie so viele in den italienischen und den spätern Opern — blos vom Quartett besetzt wäre; in einem Satz ist wenigstens ein Fagott, in fünf Sätzen sind zwei Fagotte, in dreien Oboen, Fagotte und Hörner dabei, statt der Oboen finden sich auch Klarinetten, auch die Flöte stellt sich ein. Dass die Instrumentation dabei sinnig ist, haben wir wenigstens an ein paar Stellen angedeutet. Selbst die Klangfülle bleibt nicht blosser Materialeffekt, sondern dient dem Sinne, z. B. in Lubins gefühlvoller Ariette Du jeune objet, que j'adore. Wenn sich der Liebende mit schwellendem Herzen an den Gott des Jugendglücks wendet, scheint auch das Orchester (Quartett, Oboen, Hörner, ein Fagott) den Seufzer voll Lieb'- und Hoffnungsdrang


Andante grazioso.
p
en - tends mes soupirs, puissant dieu des plai - sirs, puissant dieu des plaisirs
p
f

mitzuseufzen in den lang aushaltenden Schwelltönen aller Instrumente.

Wichtiger ist, dass Gluck auf dem neuen Felde ganz seinem Grundkarakter gemäss auftritt. Wo er nur Anhalt findet, dringt er auf dramatische Wahrheit und Karakteristik; wo das nicht erreichbar ist, macht er Musik im Sinn' und nach dem Geschmack seiner Zeit, — so dass ein denkender Leser, der von Glucks Zukunft noch nichts wüsste, zu der Frage gedrängt würde: wie wird das erst werden, wenn er einmal ganz auf dramatischen Boden treten könnte? Dabei ist merkenswerth, dass das, was wir im Gegensatze zu den dramatischen Momenten abstrakt als „Musik“ (nichts als Musik) bezeichnet haben, stets der Landesweise gemäss ist, der er sich anschliesst; dieses Abstrakt-Musikalische ist in den italischen Opern italischer Art, in den französischen Operetten (soviel wir davon kennen) durchaus französisch; Niemand würde Lubins Arietten, z. B. die erste, Près de l'object, für italische Musik ansehn.

Gehen wir aber näher auf diesen „Zauberbaum“ ein, so ist selbst an solcher Kleinigkeit Glucks Originalität nicht zu verkennen. Die komischen Opern Italiens, z. B. die Buona figliuola Piccini's, die hierhergehörigen Kompositionen von Galuppi, die spätern Cimarosa's und Paesiello's haben ihr Augenmerk fast ausschliesslich darauf gerichtet, angenehme, leichte Gesänge mit entsprechender Begleitung zu liefern; die komische Person, der Buffo, muss durch endloses Geplauder in schnellen Achtelreihn ergötzen; die Franzosen haben in ihren Vaudevilles und Operetten so ziemlich dieselbe Richtung, nur dass sie sich dem Volksliede (dem französischen, mehr witzig-pointirten als gemüthlichen oder karakteristischen) nahe und ihre Musik viel kürzer halten. In Gluck ist das Streben nach ganz bestimmter Karakteristik unverkennbar. Wieweit man das schon in Lubins erster Ariette gelten lassen und den kindlich-einfältigen, zärtlich gestimmten jungen Landmann erkennen will, steht dahin. In der andern, Ah Monsieur Thomas, scheint uns die Einfalt des Pierrot, für den Lubin gelten will, und — durch die Uebertreibung in der Unermüdlichkeit des Geklages, wie in einzelnen Schärfungen über das Maass der Wahrheit zugleich die Verstellung, die Lubin übt, wohl bezeichnet zu sein. Den Preis trägt jedenfalls Thomas mit seinem Jubelliede davon, wie sich auch gebührt, da er die einzige karakteristische und komische Figur ist, die Andern im gewöhnlichen Liebesgewässer plätschern oder sonst guter Dinge sind. Die rhythmische Aufregung (Takt 3 und 5, S. 264) nach dem gemessenen Auftritt voll Selbstgefühl, diese Bestimmtheit der Glieder, diese Eckigkeit der Melodie (erst die Quinten- dann die Quartenschritte) das Alles und überhaupt das Ganze zeichnet den steifgewordnen, aber immer noch kraftvollen Alten, der sich in seinem G-dur wie ein Kind freut und Alles zu seinem Feste herbeiruft. Hier ist Gluck selber, in Maske natürlich und ein Deutscher. —

Nur von einem einzigen Italiener ist er gerade hierin überboten worden, von Pergolese, dem ätherisirten Sänger des Stabat mater, dem man es am wenigsten zugetraut hätte, in der Serva padrona*). Da machte sich einmal geltend, was die Italiener mitten unter den Alterthümern, im täglichen Anschaun dieser antiken Theatermasken und Satyrbilder,

„Im Widerwärtigen grosse tüchtige Züge,“

und in Vertrautheit mit ihren Mimen und Improvisatoren auf der Strasse und Kanzel vor den andern modernen Völkern voraus haben. Der ehrliche Deutsche brachte seinen Alten so vergnüglich, wie die christlich-gesänftigte Zeit ihn bilden und tragen konnte; in das antikisch-kolossale verzeichnet tritt dieser Uberto des Italieners wie ein fremdes Wesen in die Zeit, der er doch angehört Zug um Zug, nur jeder bis zur äussersten Gränze des Möglichen getrieben. Ein Zoll mehr wär' unglaubhafte Karrikatur geworden. —

Eine dieser Operetten von Gluck sollte noch später (in den sechziger Jahren) ihren Lohn davontragen, und zwar nach damaligem Zeitgeschmacke. Sie wurde zu Schwetzingen aufgeführt und gefiel dem Kurfürsten von der Pfalz so ausnehmend, dass er entzückt ausrief: „Mir deucht, Gluck habe für seine Mühe einen guten Trunk verdient!“ und ihm ein Fass des vortrefflichsten Rheinweins zusandte. Gluck hatte daran noch in der Erinnerung sein Gefallen; er selbst erzählte den Vorgang 1772 dem englischen Botschafter Stormont und Dr. Burney.

---

*) S. 83.

Nehmen wir gleich, um das Bild zu vollenden und mit der ganzen Richtung abzuschliessen, ein Werk hierher, das einige Jahre später geschrieben und im Januar 1765 zum erstenmal in Wien auf der Hofbühne aufgeführt wurde,

La rencontre imprévue,

komische Oper in drei Akten*) von L. H. Dancourt, Musik von Gluck. Dancourt, der von 1725 bis 1801 lebte, war ehemaliger Arlequin in Berlin und Libretto-Macher für die französische Bühne; den Stoff zu seiner komischen Oper hatte er einer Posse von Le Sage entlehnt. Die Arbeit des ci-devant Arlequin entspricht dem Hauptmetier des Verfassers gar nicht übel; dennoch fand Gluck sich mit ihr zusammen, wir wissen nicht, ob auf fremden Anlass, oder in dem Triebe, sich irgendwie zu bethätigen. Auch war man in jener Zeit, besonders in Deutschland, leicht befriedigt; die Oper kam im Mai 1790 in Paris auf die Bühne, wurde vom 26. Juli 1780 an bis in das neunzehnte Jahrhundert in deutscher Bearbeitung auf der Wiener Hofbühne unzählige Male, im Jahre 1783 auch in Berlin gegeben.

---

*) Der vollständige Titel heisst: La rencontre imprévue, Opéra comique en trois Actes, Composée par M. le chevalier Gluck. Der Titel der deutschen Bearbeitung heisst: die unvermuthete Zusammenkunft, oder die Pilgrime von Mekka.

Uns lag die Partitur der deutschen Bearbeitung und ein dünngearbeiteter französischer Klavierauszug (blos Singstimmen mit Bass, erstere aus der Violin, bisweilen eine oder zwei Oktaven zu hoch, abgeschrieben) vor, beide Eigenthum der K. Bibliothek aus Pölchau's Nachlasse. Die Handlung ist aus beiden nicht vollkommen deutlich zu entnehmen. Die Tonsätze scheinen vollständig, wenigstens stimmen beide Handschriften, von verschiedner Hand, hierin überein; im Einzelnen, z. B. den Tonarten, findet sich manche Abweichung.

Die Fabel ist, soweit wir sie aus den uns vorliegenden Manuscripten zu erkennen vermögen, die der spätern mozartischen „Entführung aus dem Serail.“ Rezia, eine persische Prinzessin, ist vor zwei Jahren von einem Seeräuber entführt und an den Sultan Achmed verkauft worden, in dessem Harem sie weilt. Ihr Geliebter, Prinz Ali, langt mit seinem Diener Osmin an, findet Rezia, vereint sich mit ihr und es wird, in Abwesenheit Achmeds, Flucht beschlossen. Da bringt Balkis, eine Dienerin Rezia's, die Schreckensbotschaft, der Sultan kehre so eben zurück. Man will sich zu den „Kalendern,“ einer Schaar Derwische, die in der Nähe weilen, retten; aber der Sultan überrascht die ganze Gesellschaft, wüthet, will das Liebespaar hinrichten lassen, lässt sich aber, da er erfährt, dass beide prinzlich sind, besänftigen und vereinigt sie.

Hiermit wäre noch nicht begreiflich, woher die Komik und die drei Akte kommen sollen. Dazu verhelfen aber hauptsächlich Nebenpersonen von mancherlei Art. Zuerst findet sich ein spasshafter Kalender ein, zu dessen Trupp später die Flucht beschlossen wird; dann ein armer Schlucker von Maler, Schwindelkopf (Vertigo) geheissen, der seinen Pinsel immer höher preist, je weniger er verdient. Endlich versucht Balkis, ehe sie Ali's Liebe zu einer Andern (Rezia) kennt, sein Herz für sich selber zu fangen, muss aber erfahren, dass dieser von seiner Geliebten nicht lassen will, und erklärt zuletzt, das würde sich schon geben, wenn er erst ihre Gebieterin sähe. Diese Episode muss dem Dichter ausnehmend gefallen haben, denn er wiederholt sie mit einer zweiten Dienerin Rezia's, Dardane, und mit einer dritten Namens Amine.

Das hat sich Gluck gefallen lassen. Ja, noch mehr. Diese dreimalige Situation hat es nicht einmal dahin gebracht, sich zu einem wirklichen Duett zu konzentriren; es bleibt bei einem Wechsel von Solosätzen oder Arietten mit der Erwiederung der andern Person. Gluck scheint nicht gewagt, oder nicht ausführbar gefunden zu haben, am Gedichte, wie man es ihm darbot, zu ändern oder ändern zu lassen. Wir werden dasselbe Verhalten bei Werken wiederfinden, die ihm nothwendig mehr am Herzen liegen mussten, als diese rencontre imprévue, — und nicht zum Vortheil des Musikers und des Werks. Er nimmt den Text hin, der ihm — und wie er ihm geboten wird, und überträgt ihn dann, so scheint es, Satz für Satz in Musik.

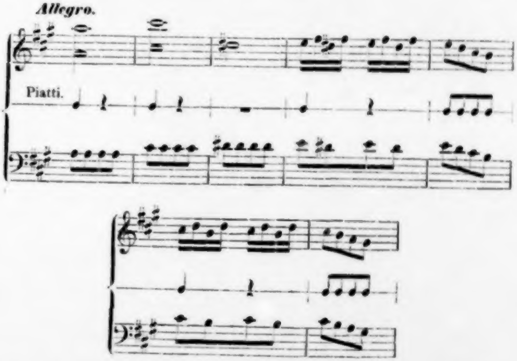
Wie ist das zu verstehn? fehlt ihm dramaturgische Einsicht, oder gar dramatischer Sinn? — ist er blos Uebersetzer seines Dichters in die Musiksprache? —

So gewiss es unser höchster Grundsatz ist, überall die volle Wahrheit auszusprechen und sie höher zu halten als jede Person, so gewiss können wir beide Fragen zu Glucks Gunsten beantworten und unsern Ausspruch erhärten. Schon bis hierher hat Gluck durch die That, nämlich durch seine Komposition, — wenn nicht dramaturgische Einsicht, doch jedenfalls dramatischen Sinn und Verstand bewiesen, indem er die dramatischen Momente aus aller Spreu, unter der sie verschüttet lagen, herausgefunden und zu voller dramatischer Geltung gebracht hat; diese Einsicht und Kraft werden wir Schritt für Schritt im Wachsthum begriffen sehn. Allerdings lässt sich dramaturgische Einsicht von dramatischem Sinne wohl unterscheiden, sofern jene auf einem wissenschaftlich oder auf vielen Erfahrungen und den Reflexionen darüber begründeten System von Grundsätzen beruht, der dramatische Sinn aber sich nur auf den vorliegenden einzelnen Fall richtet und über denselben unmittelbar in künstlerischer Anschauung entscheidet. Jene systematische Einsicht hat Gluck nicht bewiesen, diesen künstlerischen Sinn in allen Momenten, die geeignet waren, ihn zu erwecken.

Eben so klar haben wir gerade in diesen entscheidenden Momenten bemerken können, dass die Musik zwar am Worte festhält, nicht aber übersetzungsartig sich auf den eigentlichen Wortsinn beschränkt, sondern diesen Sinn auslegt und dadurch erweitert. Auch diese Kraft werden wir in steigendem Fortschritte beobachten können, je weiter Gluck im Leben und Wirken vorrückt. Allein er war nicht dramaturgischer Denker, er war durch und durch Mann der That, seine Kraft erwachte erst, wenn er auf dem festen Boden seiner That stand, das heisst, wenn er das Gedicht fertig und fest in der Hand hielt, das er zu beseelen und dramatisch zu verwirklichen hatte.

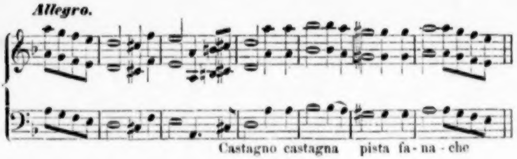
Zu dieser Erwägung hat die Operette nur den ersten Anlass gegeben; wir durften ihn nicht versäumen, um für Wichtigeres den richtigen Gesichtspunkt festzustellen. Jetzt zur Operette zurück, über die wir uns kurz fassen dürfen.

Eingeleitet wird die Oper durch eine Ouvertüre, die schon durch die Farbe der Instrumentation den türkischen Boden bezeichnen soll. Neben dem Quartett, Oboen, Fagotten und Hörnern treten noch Querpfeifen (Fiffro, eine Quarte zu hoch geschrieben) Becken, auch wohl grosse Trommel auf. Der Anfang



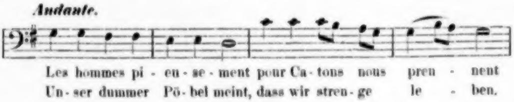
karakterisirt das Ganze in seiner Weise, die Instrumente schreien und schwirren in diese Lustigkeit hinein, es ist immerhin Karakter, wenn auch nicht tiefgefasster.

Ganz in derselben Weise tritt der Kalender (Bass) auf. Groteske Lustigkeit ist der Grundton seines Gesangs, den das Orchester fast durchweg im Einklang begleitet, wie auch die Ouvertüre viel Einklang gebracht hat. Auf ein Paar Derbheiten kommt es dieser wunderlichen Person nicht an, wie sich schon zu Anfang


Allegro.
Castagno castagna pista fa - na - che

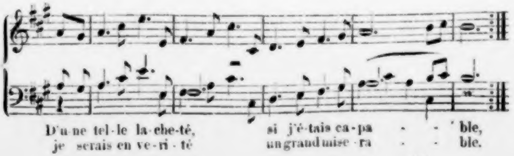
zeigt; der Text soll Türkisch vorstellen.

Diese Manier ist nur Maske, offner zeigt sich der Mann im folgenden Gesange, dem durch Mozarts Variationen im weitern Kreise bekannt gebliebnen

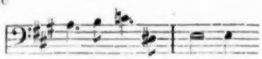

Andante.
Les hommes pi - eu - se - ment pour Ca - tons nous pren - nent
Un - ser dummer Pö - bel meint, dass wir stren - ge le - ben.

volksmässigen (vielleicht einem Volkslied' entlehnten) Liede. Mit der Melodie im Basse geht die Violin von $\overline{\overline{g}}$ aus, dazwischen liegen dickgehaltne Akkorde. Das aufgeblasene Dummlistige, diese Mönchspolitik, die dem Derwisch von hundert Vorgängern im Amt' überliefert und auf die er so stolz ist, als hätt' er sie eben erst selbst erfunden, das Plumpspassige der heiligen Person wird durch die Setzweise ganz gut bezeichnet. Mozart hat das wohl bemerkt und sie beibehalten. Diese Variationen, zu denen Gluck ihm nicht blos das Thema, sondern auch die Richtung gegeben, gehören zu seinen karakteristischten Tonstücken.

Dieselbe Person tritt nochmals im dritten Akt auf und singt folgende Melodie,


D'u-ne tel-le la-che-té, si j'é-tais ca-pa - - ble,
je serais en ve-ri-té un grand mise-ra - - ble.

mit dem Zusatze

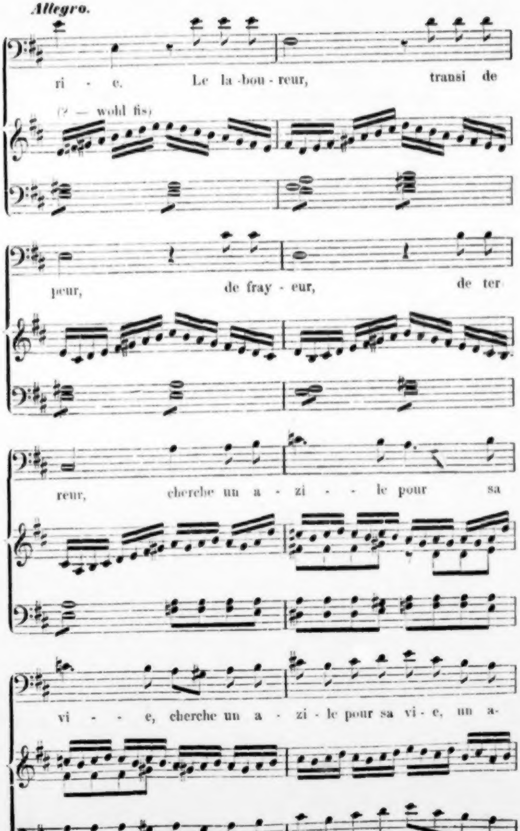


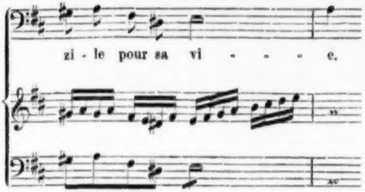
bei der*) unsre Reminiszenzenfreunde vielleicht an Mozarts Titus denken können; wir begnügen uns an der hohen Miene des Schelms, der für einen ehrlichen Mann gelten will. — Diesem Gesange geht ein andrer vorauf, gesungen vom „Chéf de la caravane" (doch wohl demselben Derwisch) zum Lobe des Weins und zur Verhöhnung von Mahoms Verbot; Pikkolflöte und Fagott führen mit der ersten Geige die Melodie und geben im Verein mit dem Tamburo die Lokalfarbe.

Dem Schelm aus Morgenland steht der Schelm aus Abendland gegenüber, der grosse Maler Schwindelkopf. Er ist der maasslose Prahlhans, der offenbar an seine Prahlereien und die eigne Herrlichkeit glaubt. Er sei begeistert, erzählt er in der ersten Arie, seinen Pinsel regiere des Himmels lichter Strahl, — er wolle die Macht des Donners malen (im französischen Texte noch: Je vais m'envoler dans les cieux) und die Komposition agirt dazu mit maulreisserischen Geigenwürfen. Im dritten Akte muss er sich wieder rühmen: Des combats j'ai peint l'horreur; Kavallerie, Infanterie, Kanonen, Alles wird gemalt. Das war eine Arie aus G-dur, No. 28 der deutschen, No. 7 der französischen Kopie. Doch der Spass behagt; gleich folgt in D-dur (als No. 29 und resp. 8) eine zweite Arie, die den ungestümen Strom beschreibt, wie er sich von der Höhe der Berge hinabwirft und die Felder verwüstet, wie nichts seiner Wuth widersteht. Natürlich malt die Musik immer mit, so bei rien ne resiste à sa fu —

---

*) Aehnlichen Genuss können sie S. 249 im ersten Notensatze und S. 266 finden.


Allegro.
ri - e. Le la-bou-reur, transi de
(? — wohl fis)
peur, de fray-eur, de ter
reur, cherche un a - zi - - le pour sa
vi - - e, cherche un a - zi - le pour sa vi - e, un a-



die Wirbel des wilden Wassers und in der Melodie das Elend des Landmanns, der jammernd die Hände ineinander schlägt. Ja, wir können nicht verhehlen, dass nach No. 28 und 29 noch eine No. 30 kommt, wo Freund Vertigo schäferlich das Bächlein malt, so hell! so nett! — denn er kann Alles malen, und Gluck macht den Spass gern mit, und die Leutchen in Logen und Parterre werden ihn gar nicht müde.

Uns Neuern — wiewohl wir gegen ausdauernde Abgeschmacktheiten (Orpheus in der Hölle u. s. w.) auch nicht unzugänglich sind — mag dieses Beharren bei ein und demselben Spasse, dies sorgfältige Auspinseln eines possierlichen Karakters wunderlich erscheinen. Es lag das in der Zeit, in dem engen, geduckten Philistersinn des deutschen Bürgers, der, von jedem Beamten und Junker getreten und gedemüthigt, kaum aufzublicken und nur stumm zu lachen sich getraute, und nicht satt ward, wenn er einmal einen Spass hatte. Wir finden dies Hineinwühlen in jedes Kleinleben in den Romanen jener Zeit, in Rabeners Satyren, in Dittersdorfs Opern, in den Weise-Hillerschen Liederspielen, — selbst Moliere ist in seinen Karakterzeichnungen nicht frei davon. In dieser Reihe steht mit seiner Operette Gluck; von jenem freien Geiste, von jener idealen Ueberschwenglichkeit shakespearischer oder aristophanischer Lust ist in der ganzen Zeit keine Spur. Erst die französische Revolution musste die Zustände lüften.

Wir könnten noch von manchem Gesang unschuldvoller Zärtlichkeit aus Ali's Rolle berichten. Allein jener eben hervorgehobne Moment ist der karakterisirende für das Werk und Gluck.

Noch im Jahr 1807 versuchte man in Wien, die Oper wieder in Scene zu setzen; allein der Erfolg war ungünstig. Nicht blos die Zeiten hatten sich geändert, nicht blos der Spass an der Tonmalerei Vertigo's, früher neu und frisch, war aus Haydns Händen reicher und mannigfaltiger gespendet worden, Mozart's Entführung aus dem Serail hatte denselben Stoff mit ganz unleugbarer Ueberlegenheit in Besitz genommen. Hier war Gluck durch seinen genialen Nachfolger, der dem ältern Werk' auf die Schultern trat, übertroffen; in seinem eigenthümlichen Gebiete, das sich uns jetzt erst öffnen wird, konnte sich das nicht ereignen.

Warum aber steht er hier seinem grossen Nachfolger Mozart so weit nach? — Mit der blossen Behauptung, er sei eben geringer begabt gewesen, mit diesem ganz ungehörigen Abmessen und Abschätzen eines Geistes gegen den andern wird ein denkender Beobachter wohl schwerlich zufrieden gestellt werden, besonders wenn er die hohe Begabung Glucks kennt, oder noch kennen lernt, eine Begabung, an der Mozart sich gekräftigt und aufgerichtet, und die er — auf dem Gluck eigenthümlich zugehörigen Gebiete der grossen Oper — niemals überboten, auf diesem Gebiete (sagen wir nochmals) nicht einmal erreicht hat, — so wenig, wie irgend ein andrer Nachfolger. ?

Auch das befriedigt nicht, zu sagen: es seien eben verschiedne Gaben und Neigungen gewesen, die den Einen zum Sieger in der grossen, den Andern zum Sieger in der komischen oder romantischen Oper gemacht. Was ein Mozart oder Gluck geschaffen (zumal so grosse und gewichtige Werke, wie eine Oper ist), das haben sie ganz gewiss nicht ohne Neigung und regsten Eifer angefasst; Gluck hat es, wie wir eben gesehen, bewiesen, — und von Mozarts Bräutigams-Oper (so wie den andern) wird man es eben so wenig bezweifeln. Was aber die Begabung anlangt, so beruht sie als solche auf einem empfänglichen Herzen und auf der schöpferischen Phantasie, auf der Fähigkeit, geistig zu schauen, zu durchschauen und zu verknüpfen, was leiblich gar nicht oder nicht in solcher Weise vorhanden ist, die den müssigen veronesischen Edelmann Romeo zum Helden der Liebe und Raphaels Bäckermädchen zur gebenedeiten Mutter Gottes und Himmelskönigin erhoben hat. Wer nun diese Gabe hat, der vermag eben zu schauen und darzustellen, was Weltlauf und eigner Geist ihm zuführt, — wofern ihm Kraft und Mittel der Darstellung zu Gebote stehn.

Hiermit meinen wir aber, der eigentlichen Lösung jenes Räthsels nahe getreten zu sein.

Für Glucks eigentliche Aufgabe, vor der wir jetzt stehen, reichte seine Begabung vollständig; sie bedingten sich gegenseitig. Das Kleinleben der ko~~n~~mischen Oper fodert aber für den bunten Wechsel seines Treibens eine Rührigkeit und Vielgewandtheit des Gestaltens, die zu jener Zeit noch gar nicht vorhanden war, weder in Gluck noch einem Andern. Das war der ganz unschätzbaren Macht Mozarts zu erreichen vorbehalten; und seine wie vor ihm Haydns grosse Thaten in der Instrumentalmusik waren erforderlich, jene Macht vorzubereiten. —

In dieser letzten Zeit, zwischen 1750 und 1760, beeiferte sich Gluck auch des ernstlichern Studiums der Literatur und besonders der Poesie, trat mit den vorzüglichsten Männern der Wissenschaft an seinem Wohnsitz in Beziehung und Umgang, vervollkommnete sich auch in der französischen und lateinischen Sprache. So erzählt Schmidt, — und wir haben keinen Grund zu irgend einem Zweifel. Dass der Geist Glucks, gleichviel mit welchem Hülfsmitmitteln, zu einer neuen Erhebung gereift war, wird sich sogleich zeigen.

Drittes Buch.

Reformation der Oper.

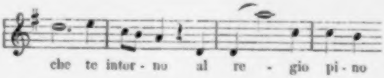
Der Gedanke der Reformation.

Wir sind bei dem Wendepunkt' im Leben Glucks und in demjenigen des musikalischen Drama's angelangt. Blicken wir noch einmal auf Glucks Vergangenheit zurück, um diesen Wendepunkt in seinem organischen Entstehn, in seinem vernunftnothwendigen Zusammenhang mit dem Vorhergegangnen und nach seinem eben so vernunftnothwendigen Inhalte zu begreifen.

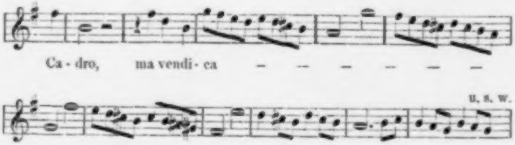
Zur Musik hingewiesen durch innern Trieb und äussern Drang, wird Gluck durch Gönnerschaft nach Wien, von da nach Mailand in die italische Schule geführt und mitten in das italische Leben und Musikwesen hineingestellt. Das Alles war nicht Wahl, sondern Nothwendigkeit. Er gab sich ihr hin, hätte gar keinen andern Entschluss und Weg zu finden gewusst; er folgte der italischen Weise, weil er gar keine andre kannte. Dass er im Innern Deutscher blieb, und was daraus für seine Kunst folgen könne, war ihm nicht zu klarem Bewusstsein gekommen.

Nun tritt er, unbedingt dem italischen Gesetz unterwürfig, in das Leben. Seine Opern finden Beifall; sie sind durchaus der italischen Weise jener Zeit angehörig. Wenn sich in einigen Arien aus Artamenes und vielleicht anderswo in Einzelheiten bisweilen tiefere Regungen des Gemüths zeigen, so liegt auch hierin keine Neuerung; Gleiches ist in den Italienern vor und neben ihm zu finden; nicht einzelne Abweichungen entscheiden, sondern die Richtung des Ganzen, und die haben wir bei Gluck wie bei den Italienern abgewendet vom Drama, hingewendet zu Zerstreuung und Sinnlichkeit befunden, nur durch einzelne lyrische Momente gewissermassen veredelt und entschuldigt.

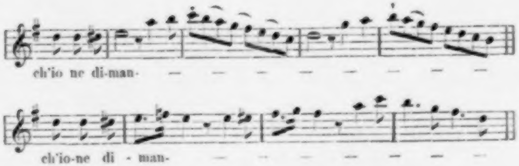
Konnte der deutsche Künstler daran für immer Genüge finden? — Hasse hatt' es gekonnt; er, der sein Weib der Wollust des polnischen Königs August überliess, konnte auch seine Kunst ganz entdeutschen. Gluck konnt' es nicht, das hatte sich schon in Artamenes verrathen. Er konnt' es nicht seinem Gemüth' abgewinnen; gestehen wir, dass er es auch nach seinen Gaben nicht vermochte, die sinnliche Seite des Musiktalents und dessen formelle Entwickelung stellten ihn den Italienern gegenüber mehrfach in Nachtheil. Seine Koloratur war in der That der italischen zwar nachgebildet, aber, wenn wir seine Leistungen in der wiener Thetis ausnehmen, oft nicht gewachsen. Am günstigsten bewegt er sich seinem Karakter gemäss noch in grossen Stimmschritten, wie z. B. dieser beiläufige aus der dänischen Thetis —



oder diese Passage aus Semiramis



zeigt, die jedoch auch in Unbestimmtes und Wirkungsloses verläuft. Dagegen weiss er öfter die Höhe nicht vortheilhaft und glänzend genug herauszustellen, wie z. B. in diesen Passagen aus Rè Pastore,


ch'io ne di-man- — — — — — — — — —
ch'io-ne di - man- — — — — — — — —

öfters versäumt er, die Tonbewegung auf bestimmte Zielpunkte hinzuführen und dadurch zu kräftigen. Das Alles ist so leicht zu gewinnen, dass viel Geringerbegabte, als Gluck, es gekonnt; ihm muss also (den Ausnahmsfall der wiener Thetis ungerechnet, wo besondere Antriebe im Spiel gewesen sein mögen) die rechte Lust daran, und damit der rechte Wille gefehlt haben. Demnächst ist wohl auch nicht in Abrede zu stellen, dass wenigstens mancher Italiener, z. B. Majo, ihm in Mannigfaltigkeit und sinnlicher Anmuth des Tonsatzes überlegen war. In beiden Richtungen hat er auch niemals seine Befriedigung gesucht. Es trieb ihn anders wohin.

Wohin? — das muss ihm, wenn nicht früher, wenn nicht in der Semiramis, jedenfalls im Telemach zum Bewusstsein gekommen sein. Hier und in der Innocenza giustificata wurde klar, wo seine Kraft und sein Beruf lag. Er muss so gut wie jeder sinnvolle Hörer erkannt haben, wie weit die dramatischen Momente, die sich ihm in diesen Opern boten, in seiner Komposition abstanden von den andern, wo das gedankenlose Spiel der italischen Weise ihn gefangen hielt; er muss tiefer als irgend Jemand gefühlt haben, dass da — in jenen vereinzelten Momenten sein Gemüth und seine Kraft war, und im Spiele nimmermehr Befriedigung fand. Konnte wohl der Wunsch ausbleiben, mehr solcher Momente theilhaftig zu werden? Hat er nicht bereits im Telemach nach einer, wenn auch nur formell erreichbaren Einheit — das Gedicht versagte Tieferes — als der ersten Bedingung für ein Drama, gestrebt?

„Wie, wenn gar eine ganze Oper in diesem Sinne geschaffen würde!“ — Der Gedanke liegt so nahe, dass man ihm als psychologische Nothwendigkeit voraussagen müsste, wenn die Geschichte hier verstummt wäre. Sobald einmal Gefühl und Erkenntniss von seiner eignen Neigung und Richtung erwacht waren, musste jede wiederholte Anregung gleich einer neuen Welle weiter nach dieser Richtung treiben, und jede fremdartige Aufgabe musste durch ihren Gegensatz das Verlangen nach dem einzig Gemässen schärfen.

Gern wollen wir anerkennen, dass jenes Streben nach erweiterter Bildung, von dem Schmidt erzählt, dass der Aufenthalt inmitten des erschlossenern Lebens der Italiener und der dort überall zu Tage stehenden Kunstwerke Griechenlands und Italiens, auf die Chrysander hinweiset, — dass das Alles mitgewirkt hat, Glucks Gedanken zu erweitern und zu erhöhn. Aber der Hauptantrieb musste doch aus ihm selber, aus seiner eigentlichen Lebensthätigkeit und Lebenserfahrung kommen; kein Anderer konnte so tief empfunden und erkannt haben, als er, was ihn an der italischen Weise hemmte und was die günstige, die einzig rechte Aufgabe für seine eigne Weise war.

Man erzählt, Gluck habe ausgesprochen: er betrachte dreissig Jahre seines Lebens für verloren, die er angewandt, um die Schreibart Jomelli's und Pergolese's nachzuahmen. Wenn diese Nachricht Grund hat, so bezeichnet Glucks Ausspruch nur das ungestüme Gefühl von der Befriedigungslosigkeit des bisherigen Standpunkts und von der Nothwendigkeit des Fortschritts; so weit, aber nicht weiter, hat der Ausspruch Berechtigung. Jene Jahre waren keineswegs verloren, nur die italische Schule konnte Gluck zu seinem Ziel führen; auch war er der ihm offenbarten Idee keineswegs so absolut unhängig, dass er der ältern Bahn vollständig den Rücken gekehrt hätte. Endlich scheint es uns nicht in der Seele des Künstlers zu liegen, sich in einem gegebnen Augenblicke mit vollem Bewusstsein und voller Bestimmtheit vom bisherigen Weg ab, zu einem entgegengesetzten hinzuwenden. Pilze wachsen in Einer Nacht auf; grosse Wendungen in höhern Naturen geschehen allmählig, wie die Anschauung sich am höhersteigenden Lichtgestirn erhellt und erweitert, aber mit um so grösserer Wucht. —

Wenn man mehr solcher dramatischen, musikalischen Momente gewänn'! — wenn man eine ganze Oper in diesem Sinne schaffen könnte! —

Was stand in den italischen Opern im Wege? — Die Komposition, die musikalische Arbeit an sich trug offenbar nicht die Schuld; von einzelnen etwaigen Schwächen abgesehn, war sie geworden, wie sie unter diesem Texte werden konnte; das hatte Gluck im Guten und Schlimmen an sich selber erfahren, besonders bei Telemach. Also der Text, die vom Dichter gegebene Grundlage trug den Keim des Verfehlens wie des Gelingens in sich.

Höchst merkwürdig wird so Gluck aus rein musikalischem Antriebe hingeführt auf den Grund der ganzen Angelegenheit, — und nur aus solchem Zurückgehn auf den Grund der Dinge kann überall Reformation und Fortschritt erwachsen. Auch Luther hat sich nur auf die Bibel, nicht auf Kirchenväter stützen können; und Spätere haben getrachtet, auf den Grund der Bibel, auf die ewige Vernunft zu dringen.

Worin die Dichter gefehlt, musste nun unserm Gluck an der Leuchte seines tonkünstlerischen Verlangens klar werden. Sie hatten in und mit Allem gefehlt, was sie der Musik Unzugängliches geboten hatten, im Heranziehn aller dem Gemüth, folglich der Musik fremden Interessen, dieser Staatsaktionen und Intriguen, dieser nach ihrer eignen Natur unmusikalischen Staatsmänner und Helden des Alterthums; sie hatten gefehlt in dieser Häufung und Durchkreuzung verschiedner Interessen, die zu keiner ungestörten Hingebung an ein eignes oder doch entschieden vorwaltendes Interesse kommen lassen.

Die Handlung musste einen durchaus musikalischen Gehalt gewinnen, und sie musste einfach werden; dies waren die Grundbedingungen, wenn die Musik zu wahrer Wirkung kommen und sich am Drama selbst betheiligen, nicht neben ihm verkümmern und es stören sollte. So sah sich Gluck auf die Sorge um ein zweckmässiges Gedicht, auf die Prüfung der Aufgaben hingewiesen, an denen ein Musikdrama überhaupt erst möglich ist; vor und neben ihm waren so zu sagen Drama und Roman in der Oper noch nicht geschieden. War diese Grundlage gewonnen, so ergab sich das Trachten nach dramatisch-musikalischer Karakteristik für den Dichter wie für den Musiker von selbst, so gewannen die Arien wahrhaften Inhalt aus dem Karakter und der Stimmung der Personen, hatten nicht mehr nöthig, sich mit Gleichnissen (Metastasio) und deren musikalischer Auspinselung zu befassen.

Glucks Weg beweist, mit welchem Rechte wir unsere Betrachtungen stets an das Gedicht geknüpft haben. Ohne Zurückgehn auf den Grund ist weder ein fester und befriedigender Kunstbau, noch ein sicheres Urtheil möglich. So lange die deutschen Komponisten nicht dies beherzigen und hierin sich feststellen, ist ein künstlerisch glücklicher Erfolg ihres Schaffens nicht zu erwarten.

Nun bedurfte Gluck eines Dichters, und er fand ihn in Raniero di Calzabigi aus Livorno, einem Manne von philosophisch-ästhetischer Bildung, der sich durch eine neue Ausgabe der dramatischen Arbeiten Metastasio's in Paris und eine vorangeschickte geistreiche Abhandlung rühmlich bekannt gemacht hatte und als Rath bei der niederländischen Rechnungskammer in Wien lebte. Seine dramaturgischen Ansichten hatte er aus denen der Franzosen genommen, dabei jedoch eine regere Empfänglichkeit für wahres und ungeschminktes, unverkünsteltes Gefühl bewahrt. Die Verbindung mit diesem Manne lag nahe. Gluck suchte den Umgang Gebildeter, Calzabigi musste bei seiner Neigung zu kunstphilosophischen Betrachtungen das Verhältniss mit einem berühmten Tonkünstler erwünscht sein. Und dieser Künstler hatte vor Andern das voraus, dass er gern über Kunst sprach, dass seine Ansichten und Urtheile — wir werden deren noch kennen lernen — nicht selten den Einblick in die Tiefen der Kunst öffneten, die den Meisten verborgen bleiben. Schon zwei Jahre vor der Reise nach Bologna, 1760, also nach der Innocenza und dem Rè Pastore (1755 und 1756) eröffnete Gluck seine Gedanken, seine

Wünsche dem gelehrten Freunde. Dieser ging mit Geist, mit Eifer darauf ein; er nahm die dichterische Arbeit auf sich.

Vor Allem kam es auf die Wahl des Stoffes an. Man wählte Orpheus.

Orpheus, der Sänger, — der Unglückliche, dem die geliebte Gattin durch den Tod entrissen wird, — der Held, der sie der Unterwelt wieder abzugewinnen unternimmt, ist gleichsam providentiell; der Stoff liegt Poeten und Musikern so nahe, dass man überall gern nach ihm greift; der Orpheus des Angelo Politiano, Euridice von Peri und Caccini, Orpheus von Monteverde aus dem funfzehnten bis siebzehnten Jahrhundert haben es bezeugt. Nur war in jenen frühern Zeiten die Musik solchen Aufgaben noch nicht gewachsen.

Welche nähere Verabredungen Gluck und Calzabigi getroffen, welches der Antheil eines Jeden an denselben gewesen, darüber fehlt, wie man sich denken kann, jede Kunde. Gleichwohl fürchten wir nicht irre zu gehn, wenn wir vor Allem drei Momente Gluck beimessen.

Erstens die Verwendung des Chors. Der Musiker fühlt vor jedem Andern die Herrlichkeit des Chorgesangs in seiner Stimmen-Fülle. Zudem hatte Gluck die Macht eines in die Handlung eingreifenden Chors bei Rameau kennen gelernt; voraussetzlich müssen ihm auch Traetta's Furienchöre bekannt gewesen sein, da dessen Oper (S.91,94) 1760 in Wien aufgeführt worden war; auch er sollte jetzt den Chor der Erynnien vernehmen. Dann aber hat sich jederzeit beobachten lassen (man blicke auf Shakespeare, Racine, Klopstock, Schiller, Goethe, Kleist, — die Alten nicht zu erwähnen) dass die Dichter vom Chor eine ganz andre Verwendungsweise im Sinne haben, als der Musiker verwirklichen kann. Calzabigi's Chöre aber sind vorzüglich zu musikalischer Verwendung geeignet.

Zweitens das Rezitativ. Gluck muss die erdrückende Last des Secco noch ganz anders empfunden haben, als wir, und muss sich davor in jeder Weise, also zunächst bei dem Dichter, haben sicherstellen wollen. Dass hierin Calzabigi nicht vorangegangen, dafür giebt es einen einfachen Beweis: er hat, wenn auch nicht im alten Uebermaass, doch immer noch zu viel, zu ausgedehntes Rezitativ gebracht: unmöglich hätte Gluck so viel wünschen können: dass er sich es endlich gefallen liess, lag, wie wir wissen, in seiner Nachgiebigkeit gegen den Dichter im Einzelnen, vielleicht auch in einer nicht klugerwogenen Zuversicht (sie zeigt sich am stärksten später bei Armida) auch Schwierigkeiten gewachsen zu sein.

In einem dritten Punkte meinen wir ebenso klar Glucks Einfluss zu erkennen: in der rein-lyrischen Haltung der Gesänge von Seiten des Dichters. Dichter, selbst lyrische, lieben Bilder, Gleichnisse, Beschreibungen, Reflexionen einzuflechten; zu Erstern sind besonders die Italiener geneigt, wie wir am bewundertsten Musikpoeten derselben, an Metastasio, bemerkt haben. Hierbei den Einfluss des Musikers auf den Dichter vermuthen, scheint nicht ungerechtfertigt.

Wir haben diesen Vorgang umständlicher behandeln müssen, als sonst wohl nothwendig geschienen hätte, weil man in späterer Zeit den Antheil Glucks an der Reformation der Oper zu schmälern und das erste Verdienst dem Dichter zuzuwenden getrachtet hat. Wäre diese Wendung in der Wahrheit gegründet, so würde Glucks Verdienst kaum dadurch gemindert; immer wär' er derjenige, den der erfinderische Calzabigi als einzig geeigneten Ausführer seiner Idee erkannt hätte; selbst die spätern Werke seiner Zeitgenossen haben bewiesen, dass er der einzige war. Aber jene Wendung ist eine falsche.

Sie rührt von Gretry her, der nicht blos, wie man schon aus der Richtung seiner eignen Opern entnehmen kann, unfähig*) war,

---

*) Sein Standpunkt kann nicht besser gezeichnet werden, als von ihm selber in seinen Memoiren, Th. I. S. 243. „Man kann richtig ausdrücken mit einem Aufwande von Harmonie, mit grosser Arbeit des Orchesters und einem oft nur untergeordneten Gesang oder einer wenig sangbaren Deklamation. Das ist, was im Allgemeinen Gluck gethan hat.

Man kann richtig ausdrücken, indem man aus der Deklamation einen reinen und gefälligen Gesang hervorgehn lässt, zu dem das Orchester nichts

Glucks Idee zu fassen, sondern auch offenbar von Scheelsucht gegen den überlegenen Kunstgenossen irregeleitet. Er sagt in seinen Memoiren Th. 1 S. 345. „Als die Verfasser des Textes von Orpheus und Alceste in Deutschland den Vorsatz fassten, der lyrischen Tragödie einen grossen Fortschritt zu gewähren, als nach ihnen der Bailly von Rollet eine Handlung in drei kleine Akte einschloss, deren Entwicklung dem göttlichen Racine fünf abgefodert hatte: vertilgten diese Verfasser von Haus' aus die Längen, mit denen die lyrische Tragödie überladen war .... Es ist gerecht, zu glauben, dass diese Dichter die wirklichen Verbesserer des lyrisch-tragischen Drama's sind. Wenn man aber dann beobachtet hat, auf welche Weise Gluck sich ihrer Gedichte bemächtigt, mit welchem Muth er das Beiwerk der Handlung reissendschnell durchbrochen hat, um alle seine Kraft zu entwickeln, wenn sie zum Gipfel gekommen: so ist man versucht zu glauben, dass er selber den Plan eingegeben, zu dessen Herrn er sich gemacht hat. Ja! man ist Dichter und Musiker, wenn man wie Gluck verfährt, gleichwie man sich eine Idee aneignet, wenn man sie verschönt.

Beiläufig wollen wir bemerken, dass die drei Dichter nur zwei sind, nämlich Calzabigi für zwei, du Rollet für die dritte Oper; ferner, dass der um ein Jahrzehnt später gekommene Rollet nur herangezogen wird, damit die Franzosen wenigstens mitbetheiligt scheinen am deutschen Fortschritte, der hier einen Italiener und einen Franzosen zu Urhebern erhält; ferner, dass es sich zwischen Gluck und Calzabigi nicht um die französische Oper, tragédie lyrique genannt, sondern um die Verbesserung der italischen handelte. Gretry hat das auch gewusst; denn er schiebt zuletzt den unbestimmter bezeichnenden Namen Drame lyrico-tragique ein. In-

---

als die untergeordnete Begleitung ist. Das ist im Allgemeinen, was **Ich** zu thun versucht.

Man kann einen noch reinern und einschmeichelndern Gesang machen, der zwar nichts ausdrückt, doch auch nicht dem Sinn der Worte zuwider ist. Das ist, was **Sacchini** gethan.“

Die wohlgefällig sich selbst bespiegelnde Mittelmässigkeit.

teressanter ist das Halbdunkel, dieses Nein-Ja-Nein, in das die Urheberschaft gehüllt werden soll. Die Dichter — sagen wir, der eine Calzabigi — hat den Plan der Verbesserung gefasst und ist der wirkliche Verbesserer, Gluck hat sich nur der Gedichte bemächtigt — dies „bemächtigt" klingt wie Raub — das ist das erste Ja. Man ist versucht zu glauben, dass Gluck den Plan eingegeben, zu dessen Herrn er sich gemacht; das ist das gebrochne hervorgestotterte Nein, — denn wenn er den Plan eingegeben hat, so muss er doch sein eigen gewesen sein. Dann endlich ist Gluck Dichter, weil er die Idee sich angeeignet und sie verschönt hat; das ist das zweite zweifelhafte Ja.

Genug, zuviel hiervon.

Seltsamerweise hat selbst der treffliche Schmidt in der Ausmalung des Verhältnisses ein etwas zweifelhaftes Licht auf dasselbe fallen lassen. Zuvörderst spricht er zwar ganz bestimmt aus, dass Gluck seine Gedanken dem Calzabigi eröffnet habe und dass Calzabigi auf Glucks Ideen eingegangen sei. Dann aber wird, — offenbar, um Calzabigi's Befähigung hervorzuheben, erzählt: Calzabigi habe die Mängel der italischen Oper tief eingesehen und sei seit lange eifrig bemüht gewesen (wodurch?) ihre Mängel zu verbessern, ihr einen höhern Glanz zu verleihen (kam es darauf an?) und eine tiefere dramatische Wahrheit abzugewinnen.

Dem, was hier für die Urheberschaft Calzabigi's herausgelesen werden könnte, setzen wir vor Allem Schmidt's eigne vorhergehende Angaben entgegen; — dann die öffentlichen Erklärungen Glucks in den Dedikationen zu Alceste und Paris und Helena (die wir weiterhin mittheilen) durch die er sich Calzabigi gegenüber ganz unumwunden als Urheber der Reformation zu erkennen giebt; — endlich Calzabigi's weiteres Verhalten. Er selber nämlich war über den neuen Versuch (seinen neuen Versuch, sagt Schmidt) nicht ausser Sorgen. Und an wen wandt' er sich mit seinen Bedenken? — an Metastasio, den Vertreter der alten, jetzt zu überwindenden Richtung; Schmidt setzt hinzu, um dessen Gegnerschaft zu vermeiden, welche die Verwerfung des Orpheus zur Folge gehabt haben würde.

Das ist das Benehmen eines vorsichtigen, klugen Mannes, nicht eines von seiner Idee emporgetragenen Reformators.

Gluck ist der Urheber der Reformation; gewiss aber hat Calzabigi trefflich mitgewirkt. Dies hat auch Gluck so lebhaft und dankbar erkannt, dass er ihm später (in seinem Schreiben an den Mercure de France, das wir mittheilen werden und das vielleicht Anlass zu Gretry's Fehlgriff gegeben hat) das erste Verdienst bei der Reform der Oper zuschreibt. Dass neben der Dankbarkeit auch kluge Bescheidenheit mitgewirkt hat und Rollets Einfluss, ist wohl anzunehmen.

Das aber ist seit lange die verhängnissvolle, den freien Aufschwung hemmende Stellung der Deutschen gewesen, dass sie der vielbelobten Bescheidenheit und allen erdenklichen „klugen" Rücksichten ihr Bewusstsein, ihr Selbstgefühl — diese erste Bürgschaft hoher Thaten — und die Pflicht, sich gegenseitig zu ermuthigen, zum Opfer bringen, während die Eitelkeit der Franzosen (diesmal der französirte Lütticher Gretry) und die plumpe Anmaasslichkeit der Engländer kein Bedenken tragen, sich gegen uns zu überheben und uns, wo sie nur können, zu beeinträchtigen. Wie lange ist es her, dass Lamartine unsern Mozart entdeutscht und zu einem Italiener gemacht hat, weil — Salzburg eine italienische Stadt sei? Und das hat eine ihrer ersten litterarischen Grössen gethan.

Ueberall, im Kleinen und Grossen, macht sich fühlbar, was eitles Soldatenspielen und welsche Schliche an uns gesündigt haben.

Die Oper Orpheus.

Die Oper Orpheus wurde gedichtet und komponirt. Gluck studirte Gesang und Orchester ein, Calzabigi wurde bei dem Spiel der Darstellenden gern mit seinem Rathe gehört, der Balletmeister Angiolini*) ordnete das Ballet und hatte guten Sinn genug, sich den Absichten und der Komposition Glucks gemäss auf anmuthvolle und den dramatischen Hergang unterstützende Pantomime zu beschränken; immer hat das italische Ballet sich der Anmuth, der malerischen und dramatischen Wirkungen mehr beflissen, als das französische, das seinen Ruhm stets in Künstlichkeit und widerwärtigen aber schwierigen Verrenkungen gesucht hat. Die Maschinerie wurde trefflich von Quaglio besorgt. Ueberhaupt waren die besten Bühnenkräfte herangezogen, und von allen Seiten wurde mit seltner Hingebung zusammengewirkt. Besonders muss der Sänger des Orpheus, der Kontralto (Kastrat) Guadagni gerühmt werden. Seinen grossen Gesangsgaben, in denen Gefühl und Sinn für den Karakter der Rolle obenanstehn, fügte er die noch seltnere der Lenksamkeit und unbedingten Hingebung in die Idee und Anweisung des Komponisten zu, so dass er, ganz gegen Sitte und Gewohnheit seines Landes, sich keinen Zusatz, keine Verzierung, keine Kadenz erlaubte, Alles nur im Sinn' und nach der Vorschrift des Meisters einfach und getreu wiedergab.

---

*) Wir sind ihm schon S. 212 begegnet.

Am 5. Oktober 1762 erfolgte die Aufführung im Hofburgtheater.

Die Ouvertüre rief in glänzenden Prachtklängen den Beginn der Kunstfeier aus und senkte sich in breite nachdenkenvolle Harmonien.

Wenn der Vorhang sich hebt, enthüllt er ein anmuthiges stilles Gebüsch von Lorbeern und Cypressen, das sich in schönen Linien um eine kleine Ebene mit dem Grabmal Euridice's legt. Eine Schaar von Hirten und Nymphen, Orpheus Gefolge, füllt die Scene, umwandelt, bekränzt mit Blumen und dem Zweig der Myrte, im Feierschritt der Trauer das Grabmal. Sie begehn mit Blumenspenden und Weihrauch und dem Opferbrauch geweihter Ausgiessungen die Leichenfeier Euridice's, die breiten Wellen des Trauergesangs steigen, vom ununterbrochenen Hall der Posaunen getragen, empor, die Blicke, die ausgebreiteten Hände flehen zu den Göttern da oben, und klagen ihnen das Leid, und senken sich wieder tief, als wollten sie der Verlornen nach in den Schooss der Erde, zum stillen Reich der Todten dringen.

Sie haben noch Worte der Feier und den Trost der Opferweihen. Er, der verlassene Gatte, ist hingesunken am Grabmal und verstummt; kaum entreissen die langhinwallenden Melodien des Klagegesangs seinen Lippen den Seufzer: Euridice! Dreimal seufzt er auf; dann trägt er nicht mehr das laute Geprunk der Klage, die er viel tiefer im Busen trägt. „Genug, genug, o Genossen!“ ruft er ihnen zu, „eure Trauer erschwert die meine. Streut noch einmal purpurne Blumen, umkränzt den Marmor, und dann verlasst mich. Ich will allein bleiben unter diesen trauervollen und dunkeln Schatten, allein mit der unseligen Gesellschaft meines Elends!“

Er spricht so gelassen und würdevoll, wie unmessbarem Leid geziemt und der stillen Hoheit der Dahingeschiedenen, die allein seine Seele ganz erfüllt.*) Stumme feierliche Umwandlung und Umkränzung des Grabsteins folgt, die Wiederkehr der Klage schliesst schön geordnet den Vorgang: unter den letzten Harmonien des feierlich nachhallenden Orchesters hat der Chor sich entfernt.

Nun ist er allein mit seinem Schmerze, nun hemmt nicht mehr die Rücksicht auf das, was im Beisein des Volkes dem König ziemt, nun darf er ganz Mensch sein. Doch nichts von jenen Ausbrüchen verzweiflungsvollen Schmerzes, dem niedere Naturen sich hingeben dürften. Das Nächste scheint der Verlust und das Leid darüber. Ihm näher steht, ihn einzig erfüllt das Gefühl, wie sie ihm Alles gewesen und Alles sei. „Ich rufe meine Liebe, wenn der Tag sich zeigt, wenn er sich birgt. Doch, o! eitel ist meine Klage, das Idol meines Herzens antwortet mir nicht!“ Nicht den Schmerz, nur das Verlangen, das in dem Hinschaun auf die Geschiedne sich rührend zärtlich verschönt, nur das vernehmen wir.

Ungestümer wird sein Ruf nach Euridice, nach der lieben Gattin. „Wo weilst du? Dein Gatte weint! — von den Göttern fodert er dich, bei den Sterblichen sucht er dich, und streut mit seinen Thränen seine Klagen in alle Lüfte!“

Immer heftiger drängt der Schmerz, die Grausamkeit der Götter wird angeklagt, die Gattin zurückgefodert, der Entschluss gefasst, sie zurückzugewinnen aus der Unterwelt selbst. Da erscheint der Gott der Liebe; „Dir steht Amor bei!“ ruft er dem Verzweifelnden zu, verkündet ihm, dass Jupiter selbst mit seinem Leid Erbarmen habe, dass er ihm gewähre, zu Lethe's trägen Wellen hinabzusteigen; könne er mit seinem Gesange die Furien und Ungethüme und den heillosen Tod bezwingen, so kehre die Geliebte mit ihm zum Tage zurück. Allein er dürfe sie, — so wollen die Götter, — bevor er dem Abgrund' entstiegen, nicht anblicken; sonst verlier' er sie wieder, und für immer; und — fügt der Gott hinzu — Euridice dürfe von der Bedingung nicht Kunde erhalten. Er verschwindet.

---

*) Virgil:

Te, dulcis conjux, te solo in littore secum,
Te veniente die, te descendente canebat.
Dich, o süsses Weib, mit ihm am einsamen Ufer,
Dich am erwachenden Tag, am niedertauchenden sang er.

Zu jedem Wagniss ist Orpheus gleich entschlossen; jetzt fasst er das Entzücken, dass Euridice wieder leben, dass er sie wieder bei sich haben soll, — aber zugleich die Qual, die Wiedergefundne nicht anschauen, nicht an seine Brust drücken zu dürfen; jetzt erbangt er, was sie (wenn er ihr abgewendet bleibe) sagen, was sie denken werde; bei der Vorstellung des Wahnsinns, der sie erfassen müsse, gefriert ihm das Blut, erbebt ihm das Herz. Allein — er wird es können, er will es, er ist entschlossen, die Götter mögen ihm beistehn! er nimmt ihre Bedingung an. Blitz und nachhallender Donner antworten seinem letzten Ausrufe, der Donnergang des Orchesters scheint den Heldengang zur Unterwelt anzudeuten. Das ist der erste Aufzug.

Wieder hebt sich der Vorhang und enthüllt die schreckenvolle Unterwelt mit ihren Abgründen und ihrem Strom des Todesgrauns; von der Ferne her wallt finstres Rauchgewölk, von Flammen durchzuckt, das sich über die ganze schaurige Stätte lagert.*) Sobald die Scene sich öffnet, beginnen Furien und Gespenster den Reigen, den die Lyra des Orpheus mit ihren Harmonien unterbricht. Orpheus erscheint, und der Chor der Furien stimmt den finstern, in Trauer getauchten Gesang an: wer den verwegnen Fuss in die Nacht des Erebus setze? Und sie schwingen sich in heftigerm feindseligem Reigen und schütteln die Schlangen in ihren Händen und im schrecklich umherwallenden Haargelock, und in den erneuten Gesang mischt sich das Wuthgestöhn' des Cerberus. Neue Schrecken scheinen sich zu enthüllen, denn der erste Reigen kehrt wieder. Das ganze Orchester folgt dem Einherschritt der Furien.

Zu mildem Harfenklange, den ein zweites schwächeres Orchester hinter der Scene stützt, fleht Orpheus die Furien, die Geister, die zürnenden Schatten, sich zu besänftigen, und in seine rührenden Accente reisst hinein das

---

*) Die Schilderungen der Scene sind nicht Ausgeburten unserer Phantasie, sondern der Partitur entnommen.

in Münch.

NO!

der unerbittlichen Widersacher. Das ist jener unsterbliche Moment, der seit einem Jahrhundert dramatischen Lebens nicht wieder seines Gleichen, sondern nur einmal in Beethoven einen Nachhall gefunden, und von dem J. J. Rousseau sagt, dass man sich bei der Aufführung dieser Oper nicht erwehren könne, jedesmal zu zittern, so oft das schreckliche No! sich wiederhole.

Und vor dem Flehen des Liebenden schmilzt der harte Widerspruch der Erynnien. „Armer Jüngling, was willst du? was sinnst du?" entgegnen sie besänftigter und darum nur noch trüber: „hier, auf dieser unheilvollen Schwelle der Schrecken lagert nichts als Trauer und Geseufz'! Was willst du? was?"

Nun vertraut er den fast Mitfühlenden: „Tausend Qualen, ihr leidbeladene Schatten, wie ihr, trag' auch ich" — — — und die Furien erzittern unter dem neuen Gefühl des Mitleidens, das ihrer unbezähmbaren Wuth Einhalt gebietet; schon seufzen die Pforten der Unterwelt auf ihren schwarzen Angeln und gewähren sichern und freien Eintritt dem Ueberwinder. Sie weichen zurück und entfernen sich, und ihre Rede stirbt in dunkelm Gemurmel hin. Orpheus geht ein in die Unterwelt.

Die Scene verwandelt sich. Elysium breitet seine entzückenvollen Räume, mit Gebüsch umkränzt, mit Blumen geziert, von Flüssen und Bächen durchglänzt, aus. Anmuthiger Tanz seliger Geister. Orpheus tritt ein und schaut umher in dieser schönern Natur und lauscht den einschmeichelnden Harmonien, die der Gesang der Vögel mit dem Gemurmel der Bächlein und dem Flüstern der Luft in den Büschen bildet. „Alles athmet ruhiges Genügen, aber nicht für mich!" Das ist das erste Wort, mit dem er in sich zurückkehrt. Er verlangt, er ruft nach Euridice.

Der Chor seliger Helden und verherrlichter Frauen ist nach ihm eingetreten, kündigt ihm Euridice's Kommen an und ladet ihn, den grossen Helden, den zärtlichen Gatten ein in das Reich der

Ruhe; Amor gebe ihm Euridice zurück, schon erstehe sie, schon nehme sie ihre erste Schönheit wieder an. Neue Tänze schlingen sich lieblich begrüssend um den Helden, und der Chor der Seligen ruft Euridice auf, zu ihrem Genossen zurückzukehren. Von einer Schaar verklärter Frauen wird sie Orpheus zugeführt, der, ohne sie anzublicken, mit dem innigsten Verlangen ihre Hand ergreift und sie schnell hinwegführt. Freudentanz und Gesang der Seligen begleitet ihren Gang.

Der dritte Akt zeigt Orpheus und Euridice in einer dunkeln, labyrinthisch gewundenen Höhle auf der Wanderung zur Oberwelt zurück; Felsmassen legen sich in den Weg, wildes Gestrüpp überdeckt die Felsen. Orpheus führt Euridice bei der Hand ohne sie anzublicken, und fleht „die einzig Geliebte“, zu folgen. Nun tritt ein, was zuvor Orpheus gefürchtet: Euridice wird durch seine beharrliche Abwendung irre. Sie fragt, ob er es sei? ob sie träume? ob sie wache? ob sie irr' im Geiste sei? Er beschwichtigt sie mit Worten der Liebe: Orpheus sei er, lebe noch und sie werde unsre Sonne, unsre Welt wiedersehn; alles solle sie in Kurzem erfahren, aber sie dürften nicht zögern, müssten den Weg verfolgen. Nun zweifelt sie an seiner Liebe, weil er sie nicht umarme; er möge sie wenigstens anblicken, ihr sagen, ob sie noch schön sei! Ihm wankt der Muth, je mehr er sie hört; doch sucht er sie zu beruhigen, zu gewinnen. Genug, zu den Zweifeln und der Sorge des liebenden Herzens gesellt sich der weibliche Eigensinn, peinlich lang ist der Weg und der Widerstreit der Nichtverstehenden, dem räthselvollen Benehmen gegenüber, zu dem Orpheus durch die grausame Bedingung gezwungen ist. Schon hat sie die Hand unwillig ihm entzogen, Beide lehnen sich, vom Aufruhr der Empfindungen erschöpft, an einen der umherstehenden Bäume. Euridice findet in der Qual selber Kraft zu neuen Klagen über das grausame Schicksal, aus dem Tode zu solchem Schmerz erwacht zu sein. Sie ruft dem geliebten Gatten: „Verlässest du mich so? tröstest du mich nicht? Der Schmerz verwirrt meine Sinne und du hilfst mir nicht? so muss ich sterben, ohne deine Umarmung, ohne dein Lebewohl?“ Sie fühlt sich ermatten, sie ruft ihm „Gedenke mein!“ gleich einer Scheidenden zu.

Seine Kraft ist erschöpft, Angst und Zärtlichkeit zwingen seinen Blick zu ihr zurück. Aber in demselben Augenblicke stirbt sie dahin; vergebens ruft er sie, vergebens klagt er, vergebens fragt das zärtliche Herz, was er ohne Euridice beginnen solle. Er beschliesst, nicht mehr zu leben, er hat das Schwerdt ergriffen, sich zu durchbohren.

Da erscheint Amor wieder, entwaffnet ihn, giebt ihm, — der genug zu des Gottes Verherrlichung gelitten, — giebt ihm und dem Leben Euridice zurück. Die Liebenden umarmen sich nun. Wir sind in den prachtvollen Tempel des Liebesgottes versetzt, Hirten und Hirtinnen strömen zahlreich herbei, Euridice's Rückkunft zu feiern. Tanzreigen und Chorgesang, in den sich die Stimmen des Orpheus, des Liebesgottes und Euridice's mischen, schliessen die Oper. —

Dies war das Schauspiel, das am 5. Oktober zum erstenmal vor die zahlreich versammelten Zuhörer trat; auch der Hof war gegenwärtig. Schwerlich haben die Zuhörer sogleich die ganze Bedeutung des Schrittes, den Gluck und sein Dichter mit diesem Werk' auf der Bahn der Oper vorwärts gethan, ermessen; der Abstand vom Neuen zum bisher Gewöhnten war zu gross. Noch zehn Jahr später, 1772, erzählte Gluck dem Engländer Burney, wie viel Mühe es ihm bei den Uebungen zu Orpheus gekostet, Tänzer und Spieler nach seinem Sinne zu lenken. Sehr begreiflich; denn sie sollten leisten, was bisher niemals ernstlich gefodert worden war, sie sollten sich selber, ihre besondern Kunstfertigkeiten und Neigungen verleugnen, um ganz und unbedingt in den Karakter der Rolle, die sie übernommen hatten, aufzugehn. Das Gegentheil, dass die Rolle, das ganze sogenannte Drama, nach den Gewohnheiten und Begehren der Sänger zugeschnitten wurde, war bisher Sitte gewesen. Aehnlich war die Lage der Zuhörer; auch sie hatten sich gewöhnt, um der Virtuosen willen das Drama aus den Augen zu lassen.

Es ist daher begreiflich, dass die Italiener und sonst die entschiedenen Anhänger der italischen Oper, deren Liebhabereien hier unbefriedigt blieben, sich gegen die neue Schöpfung verschlossen. Indess bei den Unbefangenen, für die Sprache der Wahrheit und Natur nicht Verschlossenen fand die neue Dichtung den Weg vom Herzen zum Herzen. Man war froh überrascht, dass die Opernkünstler Menschen geworden waren, dass in diesen wirklichen Menschen alles Rührende und Hohe zum Ausdrucke kam, das der wahre Reiz unsers Lebens ist, und endlich, dass diese Offenbarungen unserer edelsten Natur nicht meteorisch oder als augenblickliche Laune auftauchten, sondern ein volles, innerlichst einiges und vernunftmässig zusammenhängendes Leben sich entfaltete, dem all' jene Momente eingeboren zugehörten.

Sobald erst dieser Gesichtspunkt gewonnen war, wuchs die Theilnahme. Schon nach der fünften Aufführung war der Erfolg der Oper sichergestellt, der Widerspruch zum Schweigen gebracht; es folgte eine Aufführung der andern in ungezählter Reihe. Auch in Italien fand das neue Schauspiel grossen Anklang. Im Winter 1771/72 wurde der Orpheus während Glucks Anwesenheit (?) in Bologna gegeben und soll da mehr als 20,000 Fremde hingezogen und der Theaterdirektion gegen 80,000 Dukaten eingebracht haben.*)

Lassen wir diese Aeusserlichkeiten bei Seite und kehren noch einmal zu der S. 289 schon erwogenen Frage zurück; denn jetzt können wir, gestützt auf den Anblick des Werkes, genauer den Antheil Glucks von dem Calzabigi's unterscheiden.

Gluck sprechen wir auf Grund alles bisher Mitgetheilten das Gefühl von der Nothwendigkeit zu, auf rein-musikalischen Boden zu kommen, wahre Menschen statt der alten leeren Masken zu gewinnen, Menschen mit natürlichem Gefühl; ein wirkliches Drama, in dem jene Menschen handelten. Dies muss er gefühlt, erkannt, gefodert haben. Wohl möglich, dass Calzabigi ihm in denselben

---

*) Nach dem Courier de l'Europe vom 14. Febr. 1777 war Gluck abwesend, der Ertrag für die Stadt bestimmt, und betrug nach Angabe des Magistrats 100,000 Zechinen.

Gedanken begegnete. Aber das stärkere Bedürfniss muss bei dem gewesen sein, der seine Lebensaufgabe hier zu suchen und zu erfüllen und der die altherkömmliche Verirrung bis auf den Bodensatz durchgekostet hatte; folglich müssen wir ihn als den Anreger, — das heisst aber als den eigentlichen Reformator ansehn; denn der erste, der Grundgedanke ist hier das Entscheidende, der eigentliche Gegensatz gegen das Alte. Entweder dies muss man annehmen, oder die blinde Zufallslaune statt der Vernunft walten lassen, die dem Fremden statt des Berufenen und zur Entscheidung Gedrängten das Werk in den Schooss wirft.

Calzabigi geht auf Glucks Bedürfniss und Gedanken ein und wird der Dichter des Orpheus. Möglich, dass Gluck den Stoff vorgeschlagen; aber das ist wieder nicht wahrscheinlich. Wäre Gluck im Projekt der Sache so weit gegangen, so hätt' er auch wohl die grosse Bedenklichkeit des Stoffes für den Musiker erkannt; auf der andern Seite weisen die Anklänge des Gedichts an Virgil (S. 296) auf einen Verfasser, der der klassischen Litteratur wohl näher stand, als Gluck. Auch die von den alten Ueberlieferungen abweichende Lösung müssen wir für Calzabigi's Werk ansehn; sein feiner Kopf war dazu geeigneter, als Glucks grosssinnige Einfalt. Das Uebrige ist früher gesagt.

Betrachten wir endlich, ohne weitern Hinblick auf Aeusserliches, das Werk selbst, so tritt uns sogleich der Inhalt als ein jedem edlen Gemüth verwandter entgegen. Orpheus, der Sänger jener unschuldvollen Urzeit, ist ganz hingegeben der Liebe zu Euridice. Wir finden ihn an ihrem frischen Grabe, und noch ist er ganz Zärtlichkeit; erst allmählig bricht der Schmerz durch sie hindurch und drängt zu dem Entschluss, durch die Schrecken der Unterwelt zu ihr zu dringen und sie sich zurückzugewinnen. Wir begleiten ihn auf seinem kühnen Gange, seine muthvolle Liebe besänftigt, überwindet die Furien und Gespenster der Unterwelt, der Held dringt ein in ihre kreischenden Pforten, gelangt zu den Gefilden des Seligen.

Dies ist die eigentlich handelnde Partie des Gedichts, ihre zwei Träger, Orpheus und der Chor der Erynnien, sind die eigentlich dramatischen Personen. Hierin liegt der Kern und die Energie des Drama's.

Alles andere ist für den Hergang, wie die Mythe ihn giebt und Calzabigi ihn umgestaltet, mehr oder wenig nöthig; aber dramatisch, in Handlung seinen Karakter entwickelnd, ist es nicht.

Zunächst der Liebesgott giebt nicht den Entschluss ein, in die Unterwelt zu dringen, sondern bestärkt blos darin und verkündet jenen gefahrdrohenden Beschluss der Götter: Orpheus dürfe die Wiedergewonnene nicht anschaun, bevor er sie zur Oberwelt zuückgeführt. An der That der Befreiung hat Amor keinen Theil; erst nachdem Orpheus jene Bedingung gebrochen und Euridice wiederverloren, erscheint er als der Rettende, erklärt die Götter für befriedigt, weil Orpheus Liebe den Ruhm des Liebesgottes genugsam verherrlicht hat, und vereint das liebende Paar. Allein die Handlung ist bereits zu Ende, wenn der Gott erscheint, der hier vollends als deus ex machina vortritt und wirkt; seine Gabe ist nicht aus der Handlung hervorgegangen, sondern steht ausser allem Zusammenhang mit ihr und vernichtet den Ernst derselben, da nur eine Prüfung zum Ruhme des Gottes gewesen, was Orpheus und wir für Ernst genommen.

Diese Wendung gehört Calzabigi an; der Mythos weiss nichts davon, dass jene Bedingung, nicht zurückzublicken nach der Gattin, Euridice habe verborgen bleiben müssen; er lässt Orpheus in der Besorgniss, ob es auch wirklich die Gattin sei, die ihm folge, zurückschauen — und nun Euridice dem Tode wieder, und jetzt unrettbar zur Beute werden. Wir meinen, Calzabigi habe Recht gehabt, vom Mythos abzuweichen, das Zurücksinken in den Tod aus ungreifbarem Anlass hätte ein gar zu stumpfes Ende gegeben. Allein selbst seine sinnreiche Wendung kann das Grundgebrechen der Fabel nicht heilen.

Dieses Grundgebrechen ist: dass der Mythos nicht in **Handlung zu Ende geht**, wenigstens nicht in einer anschaulichen und wirkungsvollen, — und das gerade sind Bedingungen eines dramatischen Vorgangs, — sondern an dem in unsern Augen durchaus natürlichen und vorwurfsfreien Bruch der Bedingung und der wunderartig, geheimnissvoll, unsichtbar und unbegreiflich eintretenden Strafe. Die Schlangen des Laokoon sind ebenfalls Vollstrecker der göttlichen Rache, aber sichtbare, sinnlich wirkende. Der Tod des Königskindes in Shakespeare's Wintermärchen erfolgt ungesehn hinter der Scene; aber er hat seine Ursache im Drama, in der Härte des Vaters, im Leid der Mutter.

Wenn nun der Mythos in Handlungslosigkeit, in Undramatik ausgeht, gleichsam abstirbt, wenn ferner auch dem Dichter nicht hat gelingen können, einen dramatischen Schluss zu finden: so zeigt sich die bedenkliche Schwäche des auf den ersten Anblick so verlockenden Stoffes. Es ist vorauszusehn, dass dem Tondichter abermals nur ein Schritt vorwärts, wenngleich diesmal ein mächtiger, vergönnt worden. „Schritt für Schritt“, wir haben es schon gesagt, sollt' er sein hohes Ziel erreichen.

Dass übrigens Euridice nicht dramatische, sondern nur lyrische Persönlichkeit ist, bedarf keines Nachweises.

Sehen wir nun, was Gluck aus dem Gedichte geschaffen.

Die Komposition.

Gluck hatte seinen nächsten Zweck erreicht, er stand im Orpheus auf durchaus-musikalischem Boden, wenn auch nicht auf durchaus-dramatischem. Aber selbst in dieser letztern Hinsicht war ihm ein entscheidender Fortschritt gegönnt worden: vom Dichter, wie von ihm selber war die Absicht auf Verwirklichung der dramatischen Idee gerichtet, das Drama sollte nicht mehr der Kuppler sein für musikalische Sinnlichkeiten und Eitelkeiten, es sollte zur Wahrheit werden. Die Musik aber sollte Sprache dieses Drama sein, wahr, aufrichtig, getreu und stark, wie das Drama selbst vor dem Geiste der beiden Dichter stand.

Der neue Standpunkt hatte vor Allem Eine durchgreifende Folge, die gänzliche *Umwandlung des Rezitativs*. 1.

Wir wissen von den italischen Opern der Italiener und Glucks, dass das Rezitativ in ungemessener Ausdehnung den Grund und Boden der Oper abgab, an sich aber bedeutungslos war und nur zu formaler Verknüpfung der Arien, Duette u. s. w. diente. Dieser ganz äusserlichen und untergeordneten Bestimmung gemäss war es fast unausgesetzt Secco; nur in seltenen Ausnahmfällen erhob es sich zu höherer Bedeutsamkeit und wurde dann vom Orchester unterstützt. Diese Ausnahmegestalten schwammen dann, selten und dazu räumlich beschränkt, wieder als vereinzelte Erscheinungen auf dem weiten Gewässer des Secco. Das Secco aber, zu dem nur der

Bass die tiefsten und der Flügel (nämlich der dürre, spritztönige Kielenflügel damaliger Zeit) die übrigen Töne des Akkordes kurzabgebrochen angab, war unwidersprechlich die unterste Form musikalischer Rede, auf die dürftigsten musikalischen Mittel beschränkt. Es war nichts, als die Sprache des Alltags, auf bestimmte Tonstufen gestellt und dafür der freien Modulation und Bewegung der Rede verlustig: man wollte nur nicht geradezu aus dem Musikelemente hinausfallen. Daher hielten sich Komponisten und Sänger auch nur an den Sinn des alltäglichen Hin- und Herredens; das Secco ging leicht, fliessend, nichts-bedeutend, ununterscheidbar ein Moment am andern dahin und befriedigte Alle, weil Niemand darauf achtete.

Sobald das Drama Ernst wurde, sobald es ein einiges Kunstwerk ward, in dem jeder Theil im Ganzen und für das Ganze mitwirken sollte, konnte jenes Sich-gehen — oder vielmehr Sich-fallenlassen nicht mehr bestehn. Das Rezitativ musste wesentlich mitwirkender Theil des Ganzen werden; eben so bedeutsam, als jene andern Theile, in denen die Macht des vorherrschenden musikalischen Elements zu festen Musikgestalten der Arie u. s. w. führt, musste es die Macht des vorherrschenden sprachlichen Elements geltend machen, da, wo die Musik noch nicht zu festerer Gestaltung gelangt ist, oder wo diese Gestaltungen nicht mehr genügen für die höchste Macht und Freiheit des Gedankens und der Leidenschaft.

Diese hohe Sprache, diesen geistigen Träger des Drama's und seines Zusammenhalts in allen seinen ohnedem auseinanderfallenden Theilen konnte Gluck nicht entbehren. Und er hat sie sich geschaffen, dürfen wir sagen, obgleich die Bestandtheile lange schon vorhanden waren, das begleitete Rezitativ sowohl wie das Secco; geschaffen, obgleich schon in Vorgängern die hohe Bedeutsamkeit des Rezitativs, namentlich in Händel, geltend gemacht worden war. Allein diese Bedeutsamkeit trat nur in vereinzelten Momenten hervor, auch bei Händel nur in genialen Erleuchtungen, in sogenannten Genieblitzen, die blenden und erschüttern können, ohne die nachhaltige Kraft stetigen Fortwirkens zu haben. Gerade dieser Kraft bedarf das Drama, und gerade diese hat Gluck geschaffen. Sein Rezitativ verband den einheitvollen Fluss des alten Secco mit voller, nirgends fehlender Bedeutsamkeit für jeden Moment, den leidenschaftlichsten, wie den flüchtigsten.*)

Dies ist eine grosse That. Man verblende sich darüber nicht durch das verbreitete Vorurtheil: das Rezitativ sei mehr Werk des reflektirenden Verstandes, als des Gemüths oder Genie's. Kein Künstler schafft aus der Reflexion, die hat keine Schöpferkraft; sie kann nur hölzern nachklappern, was das Gemüth des Künstlers und seine hohe unmittelbare Anschauung geschaffen; wer das sich klar machen will, vergleiche reichardtsche Rezitative mit gluckschen.

Die nächste Aeusserung dieser Reform zeigt sich in der Umkehr des Verhältnisses vom Secco zum begleiteten Rezitativ. In der alten Oper herrschte jenes vor, in der neuen gluckschen musste es dem begleiteten den Vortritt lassen und sich auf die seltenern Fälle beschränken, wo es innerlich bedingt war. Der Gewinn dieser Neuerung aber ist nicht darin zu suchen, dass die Partitur um eine Handvoll musikalischer Phrasen reicher wurde; das hätte sich durch einige Arien mehr eben so gut erreichen lassen. Die Bedeutung ist eine weit tiefere. Träger des begleiteten Rezitativs ist das Orchester, das nicht blos für die Stimme den harmonischen Grund und Boden abgiebt, sondern sich am Inhalte des Gesangs bald zustimmend, bald widersprechend selbst betheiligt und so einen Chor bildet ganz im Sinne des antiken Chors, um so wirksamer, als er seine Mitwirkung vom Rezitativ auf die Arien und andern festgeformten Sätze der Oper und von diesen auf jenes fortpflanzt, das Ganze zu einer ohnedem unerreichbaren Einheit zusammenschmilzt und die einzelnen Partien zu höherm Adel und grösserer Bedeutung erhebt. Wenn dann — grade im umgekehrten Verhältnisse zu früher — das Secco als Ausnahme eintritt, wobei jedoch das Orchester den vollständigen Akkord angiebt, so gewinnt es, der breitern Orchestermitwirkung entbunden, beflügelten Schritt. Hiermit ist ihm seine Stelle im Ganzen zugewiesen.

---

*) Dass Gluck diesem Fortschritte bereits im Telemach durch ausgebreitete Anwendung des begleiteten Rezitativs vorgearbeitet, ist S. 191 zur Sprache gekommen.

Die Wichtigkeit des Fortschrittes, den Gluck hier gethan, empfinden wir nur weniger lebhaft, weil wir seine Wirkung an Glucks, Spontini's und vieler Anderer Werken seit einem Jahrhundert gewohnt sind. Der Fortschritt aber findet seinen Adel darin, dass er nicht willkürliche Neuerung war, sondern nothwendige Folge des reformatorischen Grundgedankens, das Drama zur Wahrheit zu machen.

2, Die zweite, mit jener Neuerung zusammenhängende Folge war die durchgreifende Umgestaltung der Arie. Sie hatte, wo nicht immer dramatischen, doch einen unmittelbar an das Gemüth gerichteten und dem dramatischen Einherschritte sich anschliessenden Inhalt bekommen, schwamm nicht mehr isolirt, wie Eisschollen im trüben Gewässer, im Secco dahin. Sie sollte reden und zum Herzen reden; damit fiel der läppische Bravourtrödel, damit fiel jene auf Isolirung und Eitelkeit gemünzte, bisher unvermeidliche Form von HS — MS — DC über den Haufen; sie konnte zu rechter Zeit und selten noch angewendet werden, nicht aber die Schablone für Alles und damit der Verderb für Alles sein. Die Arie ward mannigfaltig, indem sich ihre Form nach dem jedesmaligen Inhalt bildete, und bedeutsam durch diese Freiheit der Gestaltung nach eignem Gesetz.

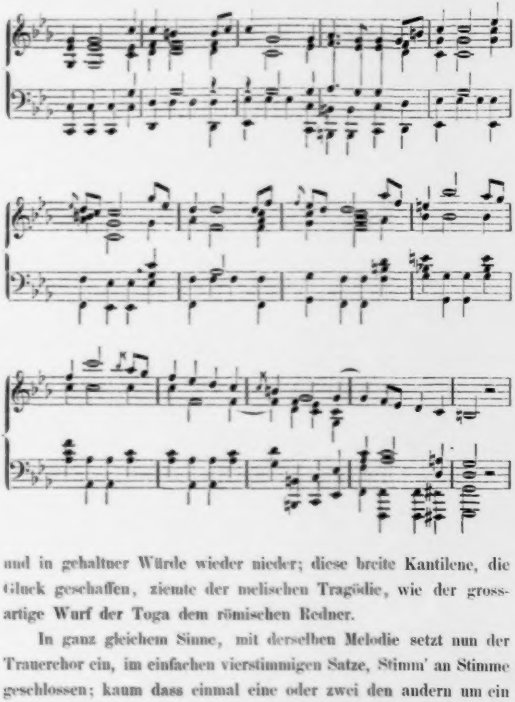
Der höchste Gewinn war aber jene Einheit der Komposition, Jenes gegenseitige Bedingen und Zusammenwirken aller Partien, wodurch allein volle Wahrheit und fortgesetzt immer tiefer dringende Wirkung erlangt werden kann. Die Frühern haben im musikalischen Drama hiernach nicht einmal gestrebt; sie konnten es nicht (auch der herrliche Händel nicht), weil ihnen dazu die unerlässliche Grundlage fehlte: ein Gedicht, das diese Einheit erst möglich macht. Auch hierin empfinden wir Neuere Glucks schöpferische Wohlthat nicht lebhaft genug, nicht blos, weil wir neben ihrem Bestehn geboren und aufgewachsen sind, sondern auch, weil nach ihm, unbeschadet köstlicher Gaben von Seiten vieler Komponisten, der Grundgedanke und die Grundbedingung des musikalischen Drama's, die Gluck als der erste in das Auge gefasst hatte, in Schlaffheit, Zerstreutheit und Spieligkeit ausser Acht gelassen wurden und die kräftigsten Geister sich neuen, ganz andern Aufgaben zuwandten, als dem Weiterbau des von Gluck Gegebenen. Das hohe Drama ging von Gluck auf die freien Dichter Schiller und Gœthe über, die Musik suchte und fand ihre Freiheit und Selbständigkeit im Reiche des selbstbewussten Geistes unter Beethovens Schöpferhand. Aber das Alles mindert nicht Glucks Verdienst, das musikalische Drama zur Einheit gefördert zu haben.

Und wie herrlich hat er diese Einheit im Orpheus durchgeführt! wie weise ist ein Moment gegen den andern abgewogen! wie glücklich ist die Folge davon für das Drama! Aber nur soweit das Gedicht Drama ist, nur soweit vermag Gluck seine Idee zu verwirklichen; ihm sanken, wie damals dem siegflehenden Mose, die segenbeschwerten Hände, wenn die Stützen fielen, die nothwendig waren, sie zu halten.

Nach der Ouvertüre aus C-dur setzt der Trauerchor in C-moll ein*) mit breiter Einleitung, um der Sammlung der Feiernden und der Umschau der Zuhörer Raum und Ruhe zu gewähren. Ununterbrochen tönt dazu der Schall weitgelegter Posaunen, zu denen Kornette als vierte Blechstimme die Melodie bilden. Der Satz trägt seine Weise hoch empor

---

*) Wir folgen hier der italienischen Partitur, die in Paris (gestochen von Chambon, ohne Angabe des Verlegers) erschienen ist. Sie enthält die Komposition, wie sie ursprünglich aus Glucks Händen hervorgegangen ist. Von ihr weicht die Bearbeitung, zu der Gluck sich später aus Rücksicht auf die pariser Verhaltnisse bewegen liess, mannigfach ab. Wir werden auf diese Bearbeitung zurückkommen, erwähnen sie aber schon hier, damit Niemand, der die Oper nur aus dieser kennt, an unsern Mittheilungen irre werde.



und in gehaltner Würde wieder nieder; diese breite Kantilene, die Gluck geschaffen, ziemte der melischen Tragödie, wie der grossartige Wurf der Toga dem römischen Redner.

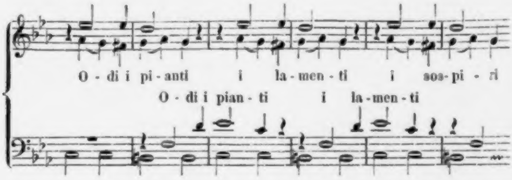
In ganz gleichem Sinne, mit derselben Melodie setzt nun der Trauerchor ein, im einfachen vierstimmigen Satze, Stimm' an Stimme geschlossen; kaum dass einmal eine oder zwei den andern um ein Viertel vorgreifen oder nachkommen; auch das Orchester schliesst sich eng den Stimmen an, höchstens durch eine Synkope den Rhythmus lebhafter gliedernd, oder die Melodie hinaufführend, wo der Chor nicht folgen kann, ohne sein Maass zu überschreiten. Denn Maasshalten ziemt der ernsten Feier, in der nicht die Leidenschaft losgebunden umherschweifen und ihre Gewalt üben darf, sondern gebändigt schweigen muss vor dem sittlich und darum nachhaltiger wirkenden Gedanken gemeinsamer Trauer. Darum gehn auch die Stimmen still miteinander, nicht sich vordringlich zeigend, ihre Besonderheit herausstellen wollend; jede Eigenthümlichkeit taucht unter in der andachtvollen Feier des Volks.

Was hätte sich, nach modernem Sinne, hierzu thun lassen! Die Stimmen hätten sich kunstreich von einander lösen, mannigfaltig zeichnen und karaktervoll gegen einander führen lassen, das Orchester hätte hineinschneiden können mit heftigen Schmerzensschreien, oder malen die innere und äussere Bewegung der Leidgenossenschaft, oder von ihnen aus den Schleier des Todes und der Trauer weit dahinbreiten können über die ganze Natur; die Phantasie des Tonkünstlers schweift hier, losgebunden, in ungemessenen Räumen umher.

Nicht so Gluck. Er ist der treue Diener der Scene. Was sie fodert, spricht er aus, und nichts anderes und nicht mehr; am wenigsten malt er erst noch aus, was dort auf der Bühne schon vor Augen steht.

Zweimal senkt sich der Chor, erst auf G-dur, dann auf G-moll, zu einem Schlusse: beidemal tönt des hingesunkenen Orpheus Schmerzruf „Euridice!“ in die kurze Pause, und wird sogleich vom Chor in sich hineingenommen; ein drittes Mal greift der Ruf, jetzt erst mit dem Anklang tiefern Schmerzes, in den hier wallender medolisirten Chor. Von da werden die kurzen Chorpausen nur von Einsätzen der Blechinstrumente gefüllt. Weder der Chor, noch der Ausruf des Leidenden ist besonders hervorgetreten, Alles ist nur dem einen Gedanken der Trauerfeier hingegeben.

Nach der Auffoderung, die Feier zu schliessen (natürlich einfaches Rezitativ) folgt das stumme Opfer. Die Musik spricht das Gefühl der Trauer in edelster Weise aus, gehalten von der Würde des Augenblicks, aber doch viel inniger und hingegebener, als der Chor. Mit Recht; die reine Musik muss tiefer greifen als die vom Wort' erklärte, um verstanden und wirksam zu werden. Dann wiederholt der Chor seinen Gesang, natürlich ohne Einmischung des Orpheus, jetzt aber zu leiser Gliederung der Stimmen


O - di i pi - anti i la - men - ti i sos - pi - ri
O - di i pian - ti i la - men - ti

vorschreitend; denn zuletzt begehrt die Persönlichkeit ihr Recht. Ein breites Nachspiel, auf die Einleitung gestützt, giebt dem Trauergeleite Raum, sich zu entwickeln und in ziemender Langsamkeit zu entfernen. Sinnvoll wendet das Nachspiel seine Modulation nach F-moll und bildet, statt nach C-moll zurückzugehn, in der neuen Tonart seinen Schluss, einen Halbschluss auf c—e—g, das tiefere Dunkel der Unterdominante mit dem tröstlichen Aufblick des Durakkordes vereinend. Man fühlt nicht blos mit Gluck die Richtigkeit der Wendung, man kann sie auch erweisen.*)

Hiermit ist die Scene ganz vollständig und zur Sättigung des Gemüths in einheitvollster Stimmung abgeschlossen. Was man möglicherweise hätte dazuthun und hineinthun können, würde nur gestört und zerstreut haben, wär' es auch eine materielle Bereicherung des Inhalts zu nennen. Es ist moderne Weise, zwar dies Eine, aber daneben jenes Andre und Dritte zu wollen und die Scene leiblich und geistig mit einem Bunterlei anzufüllen, das allenfalls zerstreuen, niemals aber treffen kann, weil es allenthalben zugleich hinzielt; die schlagendsten Beläge giebt Meierbeer, z. B. in den Hugenotten und dem Propheten, — aber nicht er allein; man trachtet dergleichen auch wohl mit dem schönklingenden Aushängeschild der „Romantik" zu schützen. Gluck war nicht romantisch, hatte nichts von der schillernden Unbestimmtheit dieses missbrauchten Wortes an sich. Er wollte stets nur Eins, nur eĩn ganz Bestimmtes, und das erreicht' er. Hierin stand er neben den Dichtern und Künstlern des klassischen Alterthums. Die höhere Geistes- und Kunstentwickelung kann zu höhern oder neuen Offenbarungen führen; aber der Sinn und Grundsatz, der in Gluck zu Tage tritt, wird ewig Geltung bewahren.

---

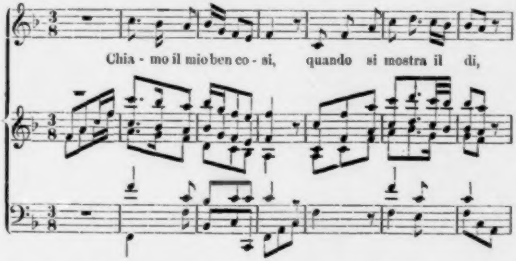
*) Der Ort dazu wird die Musikwissenschaft sein; Hindeutungen finden sich im „Beethoven" und der „Kompositionslehre."

Nun endlich tritt Orpheus mit seiner vollen Persönlichkeit hervor.

Orpheus wurde dargestellt von dem Kastraten Gaetano Guadagni, der damals 37 Jahr alt war, mithin in der vollen Entwickelung seiner Kraft stand, und den Gluck bei der Komposition im Auge hatte. Guadagni hatte tiefe Altstimme (Contralto) und für diese Stimmlage ward Orpheus komponirt. Nun darf man aber die Vorstellung des Kontralts irgend einer unserer Sängerinnen nicht auf den Karakter einer Kastratenstimme übertragen. Durch jene Operation, die den Kastraten macht, wird die Entwickelung des Stimmorgans — bestimmter gesagt: des Kehlkopfs, die mit der Mannbarkeit eintritt und die Diskant- oder Altstimme des Knaben in Tenor- oder Bassstimme verwandelt, abgeschnitten. Aber die sonstige Körperentwickelung geht im Wesentlichen weiter, Brust und Lunge des Knaben gewinnen die Ausdehnung und Kraft, die Mundhöhle gewinnt die Weite und Resonanz des männlichen Alters; männliche Kraft dringt mit Uebergewalt durch das knabenhaft gebliebne Stimmorgan, und gewinnt im reifen Mundraum überlegne Schallverstärkung, — im Verhältniss zur Knabenstimme. Hierin liegt der Grund zu der Uebermacht der Kastratenstimme und zu jener gleichsam gewaltthätigen Eindringlichkeit derselben, zu dem leidenschaftvollen Vibriren, das aufregend auf die Seele wirkt, wenngleich es rein-physiologischen Ursprungs ist. Dies muss man im Sinne haben, will man Glucks Komposition hier gerecht würdigen. Keine Altsängerin ist der Stimme nach fähig, den Kastraten hier zu ersetzen, weil ihrer Stimme zu diesem $\bar{\bar{c}}$ und $\bar{\bar{d}}$, den Lichtpunkten der Melodie, Gewalt und Eindringlichkeit fehlt; eher vermag es ein hoher Tenor, der Stimmbildung und Hingebung vereint.

Nun also tritt Orpheus-Guadagni hervor. Wird er sich Ausbrüchen der Leidenschaft, der Verzweiflung überlassen? nichts wär' unwahrer und zugleich aus dem Gesichtspunkte des Dramatikers unbedachter. Sänger, selbst Orpheus, sind nicht leidenschaftliche Naturen, wiewohl sie zur Leidenschaft erwachen können; ursprünglich ist ihr Leben der Melodie gleich, in der sie Genuss und Zweck finden; es wiegt sich in sanftschmeichelnden Wellenlinien und giebt sich gern der Harmonie des Wohlklanges sinnig dahin, bis sie aus dem süssen Traum aufgestört werden. Orpheus konnte von Verzweiflung ergriffen werden, als neben ihm Euridice vom giftigen Schlangenbiss entseelt hinsank. Die Leidenschaft wird wiederkehren; jetzt und noch eine Weile ist er der Liebende, noch selig im Rückgedanken an sie, wenngleich von der Ruhelosigkeit des Leids hin- und herbewegt.

So hat Gluck ihn gefasst. Seine Arie



ist nichts, als fliessende zärtliche Melodie; mit der Singstimme gehn erste Violin und Klarinetten (Chalumeaux) im Einklange, die Flöte in der Oktave, die zweite Violin der Melodie eng angeschlossen. Der Sänger lebt nur im Gesange, sein Gesang wallt über von der einen zärtlichen Empfindung, die seine ganze Seele ist, Alles schwebt auf und ab in ihm und um ihn her, zur schmerzlich einschneidenden Höhe, dann in die Tiefe, wo die verhaltene Thräne den Ton zu ersticken droht. Kein anderer Inhalt taucht auf, die

Arie, nur 34 kurze Takte, hat gar nichts weiter zu sagen; was sie aber sagt, wird ganz bestimmt und deutlich und ganz vollständig ausgesprochen, sogar ein zweites zarter erklingendes Orchester hinter der Bühne mischt bei den Schlussworten: „Wenn der Tag sich birgt . . . Non mi risponde" („der Abgott meines Herzens . . . antwortet mir nicht") sich echoartig („Eco 2^d Orch.") in die Zwischenräume des grossen Orchesters.

Wir haben oben die breite, grossartige Schreibart des Meisters gerühmt; hier ist sein Gesang kleinbemessen, — drei Abschnitte von 3 (Ausdruck der Unruhe) einer von 4 Takten, zwei von 3, einer von 5, einer von 4 Takten; er suchte weder das Eine, noch das Andere, er trachtete nur nach getreuestem Ausdruck der Scene.

Im folgenden Rezitativ wird die Empfindung, die Klage dringender, das Orchester greift lebhaft ein. Die Arie wiederholt sich zu andern Text („So such ich meine Liebe") aber Note für Note. Das Wehgefühl wird heftiger (Rezitativ) der Ausruf „Euridice!" hallt im Echo wieder (zweites Orchester, Violinen und Klarinetten) — und zum drittenmal kehrt die Arie wieder. Dann erst bricht die Verzweiflung am Dasein ohne sie (Rezitativ) hervor und drängt zum Entschlusse, sie aus der Unterwelt zurückzugewinnen.

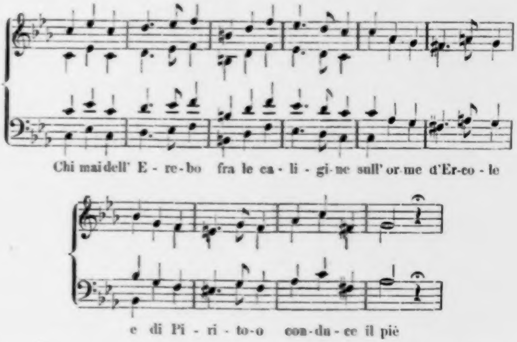
Hier überblicken wir Glucks — und allerdings auch seines Dichters Absicht vollständig. Das Bild des Sängers, der wilde Thiere zu sänftigen und Felsen zu bewegen wusste, das muss hier rein und hold hervortreten, denn bald werden wir es vom Graus der Unterwelt umrungen sehn; die Leidenschaft muss zum Wort kommen, aber darf nicht stören; ihr gehört das Rezitativ.

Nun tritt der unglückliche Gott Amor auf. Was ist mit ihm anzufangen? — Man lässt ihn reden und giebt ihm eine Soubretten-Arie. Das war nicht Glucks Stärke; aber was konnt' er thun? der helfende Gott war nicht zu missen.

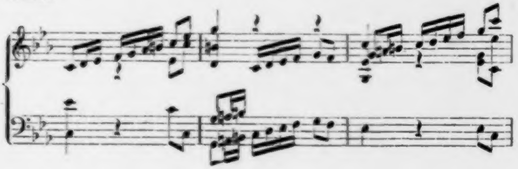
Gluck, den wahren, finden wir wieder mit dem Eintritt des zweiten Akts; das Rezitativ des Orpheus und der orchestrale Abschluss des ersten Akts sind vollkommen sachgemäss, geben aber **keinen hinlänglichen Stoff für das Walten des Meisters.**

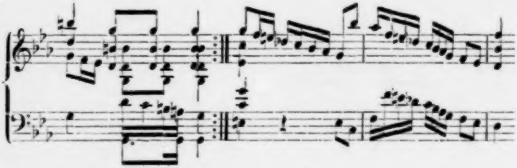
Die Orchestereinleitung (Es-dur) stellt in strengen herben Strichen das Nachtbild der Unterwelt auf und führt ihre unheimlichen Gestalten auf die Scene. Die Lyra des Sängers (zweites Orchester und Harfe) lässt sich von ferne schüchtern, nur präludirend, vernehmen und wird sogleich (nach 3 Takten ohne Schluss) vom Gesang der Furien zum Schweigen gebracht.

Das erste Bild der Blutgebornen

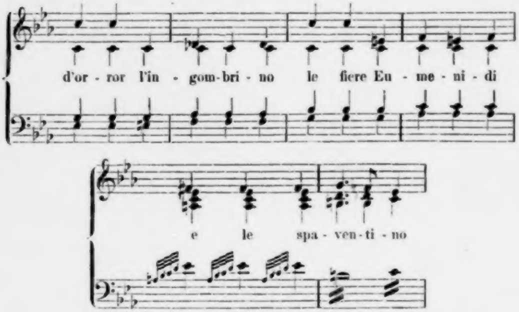

Chi mai dell' E - re - bo fra le ca - li - gi - ne sull' or - me d'Er - co - le
e di Pi - ri - to - o con - du - ce il piè

schreitet strengbemessen in öden Oktaven (des Chors, die Saiten geben dazu vibrirend die Akkordbegleitung) daher, im trüben frostigen C-moll, ohne vollen Schluss. Der drohende Tanz der Nachtgestalten





ist gewaltiges, feindseliges Ringen der Orchestermächte gegen einander, wieder in C-moll und wieder ohne Schluss; trefflich macht sich die normale Molltonleiter geltend. Der erste Chor kehrt wieder, aber mit breithinlagernder, festentschlossener Fortsetzung —



und noch viel weiter — entschlossen, aber trüb; denn freudlos, haben sie schon im Aeschylus geklagt, ist das Rächeramt der Eumeniden. Auch Gluck hat nur gethan, was für ihren Anblick nöthig war; nur das Geheul des Cerberus deutet (Takt 5 oben) auf die umherlagernden unsichtbaren Schrecken, die verborgen schrecklicher sind, als hätt' er sie ausführlich hingemalt.

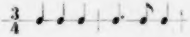
Wir verfolgen für jetzt die Scene nicht weiter. Denken wir an Traetta (S. 94) zurück, so zeigt sich Gluck als der wahre Dramatiker, Traetta befangen in welscher Schönthuerei. Der Dramatiker muss gleich dem Chirurgen eine rasche, tapfere Hand haben; was geschehen soll, muss gleich geschehn; nur der Augenblick ist sein. Und Furien lassen sich einmal nicht rosenfarben malen. Jenen raschen Griff hat aber Niemand von allen Operisten gehabt gleich Gluck, nur in einem einzigen Werk, aber nicht in einer Oper, Händel in seinem Allegro und Pensieroso. —

Diese ganz wundervolle Scene führt uns nun doch pflichtgemäss auf die zweite wesentliche Schwäche des Stoffs. Orpheus ist Sänger, hat, die Furien zu überwinden, keine Waffe, als seinen Gesang. In der Oper aber giebt es keinen Gesang; denn die Rede selbst ist schon Gesang worden. Man wolle das nicht kurzweg mit dem Worte: „theoretisches Bedenken!“ abfertigen; Theorie und Praxis müssen einverstanden sein, oder eine von beiden ist irrig. So Viele vor und nach Gluck gegen den obigen Satz gehandelt, sie haben die Folgen zu tragen gehabt.

Auch Gluck. Diese Scene ist von jeher bewundert worden und hat es verdient. Der Gegensatz der flehenden Bitte gegen das starre No! muss von Jedem sogleich verstanden und empfunden werden: auch wüssten wir nicht, wie die Partie des Orpheus anders hätte gefasst werden können. Allein — er singt hier, wie überall in der Oper, wir begreifen daher nicht die Wundermacht, die sein Gesang auf die Furien ausgeübt haben soll; süssere oder ausdrucksvollere Melodien (kaum würde Gluck in Beidem hier überboten werden) oder eine eigenthümlichere Begleitung (zu der jeder Anlass fehlt) würde daran nichts ändern. Hiermit ist aber entschieden: dass der Karakter des Orpheus keine dramatische Entwicklung hat; er tritt auf als zärtlicher Sänger, der sich vorübergehend bis zur Leidenschaftlichkeit erregen lässt, so steht er den Furien gegenüber, so bleibt er durchaus. Weder Gluck hat das ändern können (oder ein Andrer könnt' es) noch Calzabigi es vermeiden; es lag unabänderlich in der Aufgabe. Wieder ein Hinweis auf die Wichtigkeit der Stoffwahl.

Gluck hat eine Ahnung — oder volle Erkenntniss von dieser verwundbaren Stelle gehabt. Da sich für Orpheus Partie nichts weiter thun liess, war er unerschöpflich in der Zeichnung des Furienchors, nicht, indem er Schwarz auf Schwarz setzte, — das wäre Gedankenlosigkeit, — sondern indem er den anscheinend unwandelbaren Karakter als Seelenkundiger in alle seine Falten und Wendungen verfolgte und an ihm das Wunder des orphischen Gesangs sichtbar machte, was an Orpheus selber nicht offenbar werden konnte.

Zuerst tritt der Furienchor mit seiner öden, seelenlosen Frage Chi mai dell Erebo (S. 316) heran, seelenlos und seelerkältend, in sich selber gebunden durch die Fessel seines Amts, — das letztere scheint der feste Rhythmus

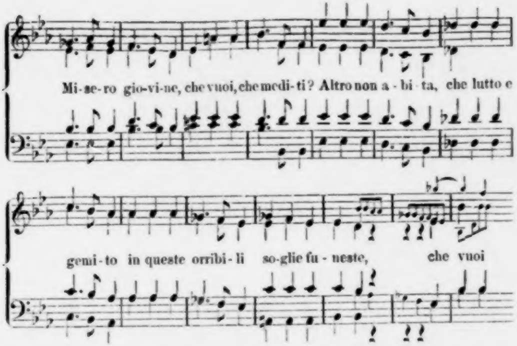


zu bedeuten.

Dann, nach dem feindseligen Reigen, wiederholt er die Frage und lüftet in der Fortführung den bergenden Vorhang von den Schrecknissen, die dahinter lauern. Die Musik der darauf folgenden Pantomime ist dieselbe, die uns zuerst gesagt hat, dass wir in der Unterwelt sind.

Jetzt hebt Orpheus seinen ersten Gesang an und das No! der Erynnien, vom ganzen grossen Orchester mit Posaunen und Kornetten beschwert, fällt mit Bleigewicht in den flehenden Gesang, den das zartere ferne Orchester mit Harfenklang trägt. Dieser Theil der Scene ist weit ausgemalt; ihm fällt (wie Rousseau S. 298 bestätigt hat) die Bewunderung der Zuhörer am entschiedensten zu. Aber die Fortführung verdient sie nicht minder.

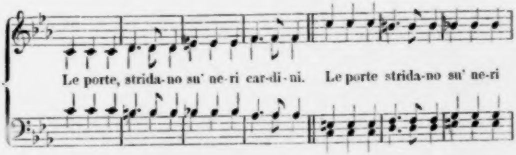
Orpheus schliesst seinen Gesang in Es-dur, und der dritte Chorsatz (das No! ist nur Gegensatz zu Orpheus Bitte) setzt in Es-moll gemildert (Raddolcito e con espressione di qualche compatimento) aber noch trüber ein, — das innere Schwanken macht sich fühlbar, —


Mi-se-ro gio-vi-ne, che vuoi, che medi-ti? Altro non a - bi - ta, che lutto e
gemi-to in queste orribi-li so-glie fu - neste, che vuoi

um bald wieder in die öden Oktaven zurückzufallen, die hier unablässig in die Tiefe weisen. Hier, von der Pause her, schleicht eine bebende Bewegung durch das Orchester, das zum erstenmal, nur vorübergehend, eingreift.

Der vierte Chorsatz (nach Orpheus zweitem Gesange) in F-moll strebt aufwärts, gehoben (con maggior dolcezza) von der unbekannten Regung des Mitgefühls. Jenes Gesetz des Rhythmus (S. 319) waltet hier und überall; es hält die Einheit in der Bestimmung des Chors vor Augen.

Nach dem dritten Solosatze kehrt dieser Chorsatz wieder, entwickelt sich aber weiterhin aus dem Einklange,


Le porte, strida-no su' ne-ri car-di-ni. Le porte strida-no su' ne-ri

breit über 10 Takte hingelagert, bis zur höhern Oktav', und zieht sich in Umkehrung der Stimmen wieder in sich zusammen; die

Bässe halten dazu c als Orgelpunkt fest. Es ist unablässig derselbe Karakter, und im steten bedeutungsvollen Wandel. Die Musikmittel (wenn man einmal so unterscheiden will) sind einfach, aber durchaus bezeichnend, malerisch, karaktervoll und durchgeführt. Gluck hat, wie jeder wahre Künstler, nicht Das oder Jenes gewollt, nicht schön sein, nicht originell sein wollen. Er will stets nur Eins: die Scene, und ihr Stimme geben; oder vielmehr: er hat sich in die Scene und ihre Personen vertieft, und sie ist es nun, die durch ihn spricht.

Das aber ist der einzige Weg zu der von der Jugend auf tausend Irrwegen gesuchten Originalität. Und ohne diese einzig wahre Originalität giebt es weder Kunstwerk noch Künstlerschaft. Alles Andre ist eitler Tand.

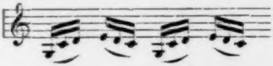
Das wahre dramatische Interesse ist strenggenommen mit dem Schluss der Furienscene zu Ende. Im weitern Verlaufe der Oper hat Gluck gethan, was die Scene und der Dichter ihm an die Hand gaben; mehr war nicht möglich. Es ist aber merkenswerth, wie getreu Dichter und Komponist einander in die Hand gearbeitet haben und wie folgsam besonders der letztere dem erstern Schritt für Schritt zur Seite geblieben ist. Was wir früher von Glucks Karakter und besonders seiner Dienstbereitwilligkeit gesagt, wird hier thatsächlich erläutert. Der Anstoss der Schöpfung des musikalischen Drama's konnte nur von ihm ausgehn; nur ihm gehört Idee und Gesetz zu, gleichviel, in welcher Form er das seinem Dichter zu Gehör gebracht und wieweit dieser ihm entgegen und zu Hülfe gekommen ist. Nun stand das Gedicht da, — und sogleich ist Gluck ihm unbedingt ergeben und gehorsam, der Vollstrecker des Dichterworts. Setzen wir nach reiflicher Prüfung der Mängel des Gedichts zu: wir sehen nicht ein, was sich bei grösster Selbständigkeit des Musikers Wesentliches hätten bessern lassen. Das Gedicht musste abgelehnt, oder so genommen werden, wie es war.

Die Scene in Elysium wird durch einen Tanz der Seligen eröffnet, einen sanften menuettartigen Liedsatz in drei Theilen in F-dur, vom Quartett und Flöten ausgeführt; letztere gehen bald mit den Violinen, bald nehmen sie Haltetöne, oder weichen zu Gunsten ihrer Tonlage ab. Es ist ein sanftes begnügliches Dasein, das sich in diesen Tönen andeutet. Darüber hinauszustreben, etwa mit phantastischen Klängen und Einstreuungen, dazu fühlte Gluck keinen Anlass; was er davon in sich trug, sollte gleich bessere Verwendung finden.

Denn nun tritt Orpheus in Elysium ein. „Wie rein dieser Himmel! wie klar die Sonne! welch ein neues heiteres Licht sich verbreitet! welche süss einschmeichelnde Harmonie webt der Gesang der Vögel mit dem Gemurmel der Bäche und dem Säuseln der Lüfte!“ So singt er, — und so, in rührend-komischer Folgsamkeit, malt Gluck alles hin. Jeder Zug ist fein gefühlt, aber keiner ist für sich das Geltende, das Ineinander aller ist es, wie in der Natur selber das Allzusammen aller Einzelheiten, die, jede für sich, vielleicht wenig bedeuten.

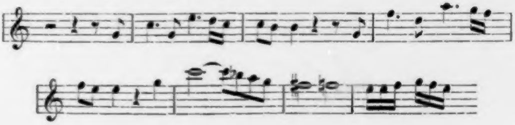
Glucks sinniger Tonbau stellt sich — in C-dur folgendermaassen zusammen.

Als harmonische Grundlage geben getheilte Violen Terzen in Achtelbewegung (es ist $^4/_4$ Takt, das Tempo muss man sich wohl als Andante denken) der Bass berührt das je erste und dritte Viertel in leis' anregendem Pizzikato. Diese Grundlage füllt und belebt sich in der ununterbrochen dahinfliessenden Triolenbewegung



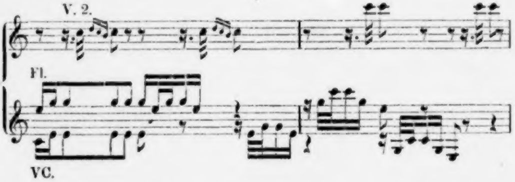
der ersten Violin, das Waldhorn haucht langezogene Töne wie Waldhall hinein.

Darüberhin zieht gleichsam die artikulirte Sprache dieses Natur-Instrumental-lebens, die Oboe,



ihre Melodie; sie allein hat festen Gesang, der sich dann arabeskenartig auflöst und vor dem nahen Eintritt der Singstimme in ruhendem Aushalten gleichsam verbirgt.

Nun lauscht der treue Gefährte des Dichters noch jener schmeichelnden Harmonie, die sich aus Klängen da- und dorther webt. In all' die Tonbilder hinein, die oben bezeichnet sind, spielen noch zweite Violin, Flöte und Violoncell (letzteres Solo) in dieser Weise



hinein; die Wandlungen in derselben übergehn wir, da es nur darauf ankam, diesem Gewebe einmal auf den Grund zu kommen. — Vorbilder, wenn auch anders ausgeführte, konnte Gluck im alten Scarlatti oder bei Händel gefunden haben, hätt' er nicht das Urbild aus Böhmen seit lange mit sich herumgetragen. Auch Beethoven hat dergleichen Träume von der Allseligkeit des Naturlebens in seiner Pastoralsymphonie geträumt; jedem, der es urkräftig im Busen fühlt, ist es ureigen und neugeboren, und die vorangegangen, das sind nicht verdrängende Nebenbuhler, sondern fröhlich willkommne Genossen.

Nun tritt der Gesang ein, bald Arioso, zu dem das Klangbild weitertönt, bald Rezitativ zu ruhendem Orchester. Der Chor der Seligen (wieder F-dur) tönt in ruhiger Gelassenheit, nicht ohne Beiklang von Feier, das unstörbare Genügen*) aus, das jenen Gefilden beschieden ist; man kann nicht einfacher schreiben, als hier geschehen, und mit Recht, denn der Akt musste ruhig beschlossen werden. Alles Weitere entspricht dem angeschlagenen Schlusston.

---

*) „Was ich (sagt J. J. Rousseau) in Gluck vorzüglich schön und ausserordentlich finde, sind nicht sowohl die hervorragenden Schönheiten, wovon seine Werke voll sind, als vielmehr seine weise Mässigung und Enthaltsamkeit. In Hinsicht auf das, was man das Gefühl des Schicklichen in

Der dritte Akt ist schon S. 303 als die Stelle bezeichnet worden, in der das Grundgebrechen des Mythos für dramatische Gestaltung, und der Dichtung Calzabigi's allsichtbar zu Tage tritt. Hier zu helfen, ist ein ungelöstes, scheint uns ein unlösbares Problem für den Dichter. Calzabigi hat es nicht gelöst. Daraus folgt

---

der Kunst nennt, scheint mir nichts so vollkommen, als die Scene des Orpheus in den elysäischen Gefilden. Durchgehends begegnet man da dem Genuss eines reinen und stillen Glückes, mit solcher Gleichmässigkeit im Ausdrucke dargestellt, dass weder der Gesang noch die Tanzmelodie das bestimmte Maass dieses Genusses überschreitet.

Corancey (s. dessen Poesies, suivies d'une Notice sur Gluck et d'une autre sur Jean-Jaques Rousseau), gegen den Rousseau diese treffende Bemerkung ausgesprochen, theilte sie Gluck mit und dieser erwiederte einfach: „Ich richtete mich blos nach der Schilderung, welche Eurydice vom Aufenthalt der Seligen macht:

Rien ici n'enflamme l'ame,
Une douce ivresse laisse
Un calme heureux dans tous les sens."

Die Antwort entspricht dem Karakter und Grundsatze Glucks; wir wollen auch nicht an der Aufrichtigkeit Corancey's zweifeln, sondern seine Mittheilung für wahr annehmen. Demungeachtet ist diese Antwort in späterer Zeit gemacht (wie schon die französischen Verse andeuten, die Eurydice zuertheilt sind), nämlich in der Zeit, wo die Oper, im Jahre 1774, für die pariser Bühne zugerichtet wurde; wir werden noch darauf zurückkommen. Hat Gluck also die Antwort ertheilt, so hat er sich auf den spätern, damals näherliegenden Text bezogen, um sein Verfahren an ihm zu erläutern. Der ursprüngliche Text giebt in Orpheus Worten: „Qui tutto spira un tranquillo contento" (hier athmet alles ein ruhig Genügen) gleichen Anhalt, — wenn es seiner bedurfte.

Ob Gluck weiter gesprochen: „Das Glück des Tugendhaften soll vorzüglich in seiner Fortdauer bestehn, folglich muss es sich auch immer gleichbleiben; denn das, was wir eigentlich Vergnügen nennen, kann daselbst nicht stattfinden, weil das Vergnügen verschiedner Abstufungen fähig ist; sonst wird es auf die Länge zum Ueberdruss": mag Corancey in Elysium beweisen.

Bei dieser Gelegenheit und ähnlichen benutzen wir des trefflichen Schmidt Uebersetzung, kennen aber das Original.

aber unwidersprechlich, dass dann auch der Komponist nicht helfen könne; man rede treffender; man singe tausendmal schöner als Gluck: der Inhalt, folglich das Resultat, sie bleiben dieselben.

Gluck stand nun vor dem dritten Akte, der in seiner ganzen Länge bis dicht vor dem Ende handlungslos und einzig mit der quälerischen Unterredung der Liebenden beschäftigt ist, in der Sie die Pein unlösbarer Zweifel zu tragen, Er sich in fruchtlosen Bestrebungen zu erschöpfen hat, jene Zweifel zu besiegen.

Ein Vorspiel von wenig Takten (F-moll) deutet die ängstlich-schwüle Stimmung an und führt das Paar auf die Scene, die es nicht wieder verlassen soll. Die Unterredung beginnt im Rezitativ, das konnte gar nicht anders sein; dass das Rezitativ trefflich gesprochen ist, versteht sich. In eignen Zügen verräth sich die fortwährende Beklommenheit. Zwar Orpheus hebt — nach dem F-moll des Vorspiels — hell genug mit einer Wendung nach C-dur („Komm, folge meinen Schritten“) an und schliesst seinen ersten Satz fest in F-dur. Aber schon die ersten Worte Eurydice's („Bist du es? täusch' ich mich? träum ich? wach' ich? ist es Irrsinn?“) wenden sich in das nächtige B-moll, und seine Antwort, die so hell und ermuthigend klingen sollte, („Geliebte Gattin, Orpheus bin ich und lebe noch!“) wenn sie aus freier Brust käme, wendet sich auf dem peinlich beklemmten verminderten Septimenakkorde*) — gerade zu den Worten Orfeo son' io — nach D-moll, mit dem

---

*) Wir möchten den Leser bitten, unsre Karakterbezeichnungen nicht als rednerische Figuren oder Willkürspiele der Phantasie zu nehmen; sie beruhen auf wissenschaftlich begründbarer Anschauung, — wobei natürlich dahingestellt bleibt, ob und wieviel wir im Einzelnen geirrt haben. Jene Willkürspiele, die Liebhaberei poetisirender Dilettanten, sind verderblich, denn sie beruhen auf Unwahrhaftigkeit; dagegen kann der Irrthum, der sich bei dem Trachten nach Wahrheit einschleicht, noch nützen, indem er zur Berichtigung, also Aufdeckung der Wahrheit reizt.

Ueber den oben erwähnten Akkord nur folgende Andeutung:

Von allen Akkorden geben nur der grosse und kleine Dreiklang volle Zufriedenstellung, und zwar der erstere als der naturgeborne (1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 oder 4 : 5 : 6 ist sein Bestand, in Zahlen ausgedrückt) in Klarheit und Ordnung, der andre (seine Ordnung, 1 : 2 : 3 . . . . 5 : 6 . . . . 4 : 5, ist gebrochen) in

Ausdrucke des getrübten oder gebrochenen Muthes. Beiläufig ein Beweis, einer aus unzählig vielen, wie verständnissvoll Gluck durch das Wort auf dessen Bedeutung für den gegenwärtigen Moment der Handlung zu dringen weiss.

Wir können das Rezitativ nicht seiner ganzen Länge nach, 32 Zeilen, verfolgen. Es ist durchaus trefflich geführt; könnte man es auch da oder dort verbessern, die Länge bliebe dieselbe; und könnte man (wir sehen nicht, wie) kürzen, die Einförmigkeit des Inhalts und der Stimmung bliebe dieselbe. Dichter und Komponist büssen die Wahl des Stoffs.

Endlich kommt ein frischer Zug. „Komm,“ ruft Orpheus mit erneutem Muthe, „befriedige deinen Genossen.“ Sie soll ihm folgen. Aber in ihr sind nun Argwohn, nicht mehr geliebt zu sein, und der aus ihm geborne Eigensinn zum Gipfel gesteigert; schon hat sie ihm mit Unwillen die Hand entzogen, jetzt antwortet sie, so

---

gebrochnem, getrübtem Lichte. Daher setzt auch nur von jenem ersten, dem Durdreiklange aus, die Natur ihre Akkorderzeugung fort.

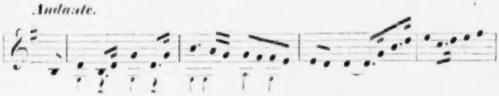
Aus dem Durdreiklang' erwächst der Dominantakkord (sein Bestand in Zahlen 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7), also in C dur g — h — d — f, in A dur e — gis — h — d. Dieser Akkord ist der erste, der in sich keine Befriedigung findet, sondern derselben anderswohin entgegenstrebt und zwar in die Tonika, in den Dreiklang der Tonika. Er ist der erste und mildeste Ausdruck des Verlangens.

Aus dem Dominantakkord' erwächst in stetig fortschreitender Zeugung, der Nonenakkord, — die Verhältnissreihe 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 (: 8) : 9 spricht seinen Bestand aus; der Nonenakkord in A-dur heisst also e — gis — h — d — fis. Er hat den Dominantakkord in sich und setzt ihm einen Ton an, der über die Oktave, das heisst aber über den ersten Abschluss der Tonleiter, hinausgreift in eine höhere Reihe von Tönen. Er wiederholt also den Ausdruck des Dominantakkordes, aber indem er ihn überbietet, in überschwenglicher Weise.

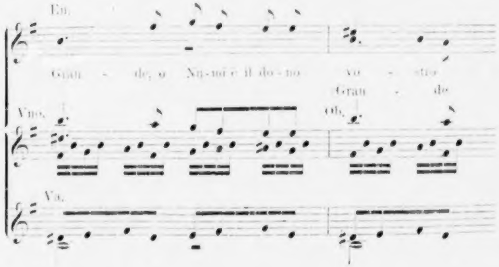
Auch die Molltonart bildet aus dem Dominantakkord' ihren Nonenakkord (der in A-moll heisst also e — gis — h — d — f) der aber nach der Weise des ganzen Mollgeschlechts nur das getrübte Abbild des Nonenakkordes in Dur ist; haben wir diesen überschwenglich genannt, so muss jener schmerzlich-übertrieben heissen.

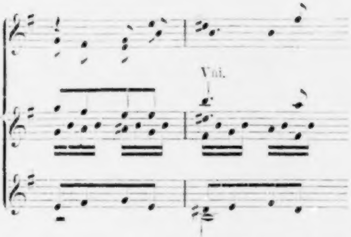
Der „verminderte Septimenakkord“ ist nichts anders, als der Moll-Nonenakkord, aber seines Grundtons, seiner Wurzel beraubt, mithin noch verkümmert in seinem Wesen.

klar entschlossen, wie er: „Nein, lieber ist der Tod mir, als mit dir zu leben.“ Mit diesen Wechselreden entwickelt sich ein Duett, (G-dur, Andante überschrieben; es ist wohl Risoluto gemeint) das schon im Ritornell



andeutet, wie mit frischem Muthe Orpheus die Hand bietet zum Vollbringen. Der Gesang beider Personen entspricht dem, so weit wir oben die Worte mitgetheilt haben; er ist muthig, lebhaft, er weckt im Verein mit dem Vorspiel den bisher im langen Rezitativ stockenden Schritt. Aber nun kehrt — unvermeidlich! — der Grundton der Situation, Klage und vergebliches Andringen, zurück. [illegible] Rede beider Leidenden ist gut, ausdrucksvoll wiedergegeben, die Bewegung wird durch das Orchester (erste Violin) durch Ineinandergreifen der Singstimmen





gehoben, das Letztere — das Ganze könnte (wie das Beispiel zeigt) bedeutsamer geschehn, gleichviel! die Situation steht unbeweglich, wechselndes, steigendes Interesse (daher selbst der äusserliche Ausdruck dafür, wechselndes Zeitmaass) ist unerlangbar.

Zuviel schon über ein unheilbares Uebel! Es folgt wieder Rezitativ, dann eine Arie Eurydice's, dann wieder Rezitativ bis zum verhängnissvollen Blick und dem Tode der eben Erweckten. Ueberall, namentlich in der Arie, trifft man auf schöne Züge; aber sie entscheiden nicht. Diese Arie tritt wieder in der alten, jetzt (S. 308) meist von Gluck verlassenen Form von HS — MS — DC, nur ohne Bravour, auf. Hier ist die Form mit ihrer Breite wohlangewendet; denn ihr Inhalt ist Betrachtung des bereits vor Augen stehenden, durchempfundenen Zustands.

Das Rezitativ führt von dem Augenblick des zweiten Todes, nach Orpheus letztem Worte: „Ich verzweifle!“ zu einer Arie des Verlassenen. Man sollte eine Arie der Verzweiflung erwarten; allein das wäre nur eine ausgeprägtere Wiederholung des letzten Rezitativs geworden. Gluck wendet sich noch einmal zu jener Stimmung zärtlichen Gedenkens zurück, die der Grundton in Orpheus Karakter ist. Dass er wohlgethan, scheint durch den Erfolg bestätigt: die Arie („Che farò senza Euridice“, C-dur) ist lieblich und süss, sie ist sogleich ein Liebling der Hörer geworden und bis heute berühmt und beliebt geblieben. Gleichwohl ist gerade sie, der schwächere und kühlere Nachklang jener ersten, ein Beweis, dass das Drama längst zum Stillstand gekommen ist; Orpheus steht uns gegenüber, wie zu Anfang; nach dem trüben Grundtone des ganzen dritten Akts kann der zärtliche Ton der Arie kein Fortschritt, keine Erhebung, kaum Abwechselung sein. Gluck hat das Beste gethan, was geschehen konnte: man mag sich süssere Weisen, leidenschaftlichere Accente (sie würden fremdartige oder übertriebne sein) vorstellen: das Wesen der Sache war entschieden.

Ein letztes Wort über die Ouvertüre; wir bringen sie absichtlich zuletzt zur Sprache, wie Gluck sie zuletzt gesetzt hat.

Was konnte Gluck in ihr aussprechen? Einführung in den Anfang der Oper war unnöthig: sie ist schon in der breiten und bedeutsamen Einleitung der ersten Scene vollständig gegeben. Vorbedeutung des Inhalts der Oper, wie Beethoven, Mozart, Gluck selber in der aulidischen Iphigenie gethan, war überflüssig: der Stoff legt sich so einfach dar, dass keine Erläuterung nöthig ist. So blieb dem Komponisten nur die subjektive Seite frei. Da stand diese Oper, die er gewünscht und herbeigeführt, die erste, die er wahrhaft sein, die Verwirklichung seiner Idee nennen konnte, vollendet vor ihm, gerüstet, in das Leben zu schreiten. Dieser Gedanke, dieses Hochgefühl beseelt ihn vor Allem. Glänzend und regsam, prunkvoll mit Trompeten, Hörnern, Pauken und Bässen auf die Taktmitten schlagend und dann hell und mächtig ausrufend, so beginnt die Ouvertüre. Und das bleibt ihr Grundton, eigentlich ihr ganzer Inhalt, — nur dass sie sich bisweilen unerwartet in breiten stillen Akkorden niederlässt, oder in bedeutsam weitschrittigen Oktaven aller Stimmen niedersteigt, wohl in Erinnerung an die Niederfahrt zum Erebus.

Das war die erste Oper aus Glucks Idee. Fassen wir das Resultat unserer Betrachtungen kurz zusammen: die Oper war durch und durch musikalisch, — durch und durch dramatisch war sie nicht; doch enthielt sie grosse dramatische Momente. Der Grund lag im Stoffe; mit seiner Wahl war Alles entschieden.

Nach Orpheus.

Die Oper Orpheus war der erste Schritt auf der neuen Bahn, die sich vor Gluck erschlossen hatte. Dieser Schritt wurde, wie wir schon erzählt haben, durch den Erfolg der Oper glänzend gerechtfertigt. Schon im Jahre 1764 wurde Orpheus in Frankfurt am Main, 1769 in Parma, in Wien unaufhörlich in italienischer, deutscher, französischer Sprache (das letztere seit 1774) aufgeführt, durch den Grafen Durazzo wurde der Stich der italischen Partitur in Paris unter Vermittelung des uns schon bekannten Favart bewirkt.

Hieraus folgern, dass Gluck von nun an dem, was er für das Höhere und ihm eigenthümlich Gebührende erkannt, unbedingt und ausschliesslich anhängen würde, das mag unsern Vorstellungen von der Wahrhaftigkeit und Treue künstlerischer Berufspflicht entsprechen, — dem Karakter und der Handlungsweise Glucks entspräch' es nicht. Ihm, der damit begonnen hatte, sich aus Dunkelheit und Dürftigkeit Schritt für Schritt emporzuarbeiten, ihm mit diesem Grundzug der Dienstlichkeit in seinem Karakter und mit diesem, allen Künstlern eignen Drang, sich zu bethätigen, — ihm scheint es schlechthin unmöglich gewesen zu sein, sich zu versagen, wo nur irgend eine Gelegenheit zur Bethätigung sich darbot. Wir werden sogar später erleben müssen, dass er, um nur zur Wirkung zu kommen, an seine eignen Werke, an das, was er mit Wort und That als das Rechte anerkannt, die Hand verderblich anlegt; wir müssten an seiner Ueberzeugung irre werden, wenn sie nicht allzu klar in Worten und Werken vor uns stände. Man muss eben bei der Betrachtung der Menschen begreifen lernen, dass sie von allzu vielfältigen Strebungen bewegt werden, als dass ihr Verhalten stets derselben geraden Linie folgen könnte, die die Grundlinie ihrer Bestimmung, das in ihnen lebende Ideal ist. Um diese ideal-gerade Lebenslinie schlingt sich, in Wellenlinien links und rechts abweichend, das wirkliche Leben; und gerade diese Wellenlinie, bald so, bald anders gewunden, ist der Ausdruck des individualen Karakters jedes Menschen.

Nach Orpheus, im Dezember 1763, kam in Wien die dreiaktige Oper

Ezio,

Gedicht von **Metastasio**, Musik von Gluck, zur Aufführung.

Wann ist diese Oper komponirt? — Aus der Aufführung zu Ende des Jahres 1763 folgt noch nicht, dass die Komposition aus derselben Zeit stammt; **Telemach** ist in Wien erst 1765 aufgeführt, aber schon 1749 (S. 188) komponirt worden. Das „Wiener Diarium" (Jahrgang 1764 No. 2 Anhang) sagt zwar: „Der Ritter von Gluck hat vor kurzem den „Ezio," eines der besten Stücke des unsterblichen Metastasio, von Neuem in Musik gesetzt. Diesem „vor Kurzem," das die Entstehung der Oper in das Jahr 1763 zu setzen scheint, steht aber eine andre Nachricht*) entgegen, der zufolge „die Oper **Ezio** von Herrn **Christoph Kluck** im Jahr 1751 in Leipzig aufgeführt worden wäre", also nach der **Semiramis**, vor oder nach **Titus** komponirt sein müsste. Dass Gluck die Oper etwa 1764 umgearbeitet oder gar neu gesetzt haben sollte, ist wohl kaum anzunehmen; dazu fehlte für Wien jeder Anlass, wie er sich später für andre Opern in Paris fand. Die Worte des Diariums: „von Neuem,“ dürften nur ein Hinblick sein auf die Kompositionen des Ezio durch andre Musiker vor der gluckschen. Indess ist dies nur Vermuthung.

---

*) Sie ist von dem zuverlässigen Moritz Fürstenau im dresdner Journal (29. April 1856) mitgetheilt.

Die Schreibart des Namens, **Kluck** oder vielmehr **Klukh** statt **Gluck** ist in der Familie einheimisch; der Vater unsers Tonsetzers unterschrieb sich (Schmidt S. 11) stets **Alexander Johannes Klukh**. Bei der schwankenden Orthographie jener Zeit, besonders in Namen, würden dergleichen Abweichungen ohnehin nicht von Gewicht sein.

Wir kennen die Oper nicht; sie ist weder in Berlin noch in Wien zu finden: Schmidt theilt nur das Verzeichniss von acht Musiksätzen mit, die dem zweiten Akt angehören, den Aloys Fuchs in der Sammlung eines wiener Malers entdeckt hat. Nur zwei Arien haben wir in der k. Bibliothek zu Berlin gefunden; die eine (Ecco alle mie catene) aus dem zweiten Akte, der Partie des Ezio angehörig, einen edlen, gefühlvollen Gesang, — und die andere, aus dem dritten Akte, dem 12. Auftritte, der Partie der Fulvia angehörig, die wir in der Beilage*) mittheilen; sie ist blos mit Quartett begleitet; der grossartige Wurf in Rezitativ und Arie (die übrigens die herkömmliche Form von HS. — MS. — DC hat) bedarf keiner weitern Erläuterung. Mag übrigens die Oper 1751 oder 1763 komponirt sein, so weiset schon der Text Metastasio's ihr die Stelle in der Reihe der italischen Arbeiten an. Hierin können auch jene beiden Arien nichts ändern. Vorgänger zu der ersten finden wir in Glucks Artamenes und den bessern Italienern; die weit bedeutendere, ächt dramatische — soweit die Form erlaubt — zweite Scene ist entweder (wenn die Oper aus 1751 stammt) ein Vorzeichen des Fortschritts gleich jener Scene aus Semiramis, oder (wenn die Oper 1763 entstanden ist) eine Frucht des Fortschritts, der im Orpheus bereits geschehn ist.

Dürfte man übrigens dem Urtheil des Berichterstatters im Diarium vertrauen, so müsste man sich für die letztere Annahme entscheiden. Es heisst dort: „Glucks Genius, der in ganz Europa bekannt ist, bedarf unsers Lobes nicht; nie ist jedoch ein Tonkünstler der Natur treuer gewesen, als er; fast alle haben sie der Kunst geopfert. Arien, Triller und andere Künsteleien unterbrechen oft auf eine widersinnige Weise den Fortgang der Empfindungen und Leidenschaften, anstatt dass sie den Ausdruck derselben hätten unterstützen, verstärken und veredeln sollen. Mit einem Worte, der Dichter war der Sclave des Tonkünstlers; dieser kitzelte das Ohr, ohne dass der erstere das Herz zu rühren vermochte. Der Ritter Gluck übt gerade das Gegentheil. Der Dichter gilt bei ihm nicht allein, was er gelten kann, sondern seine Arbeit erhält neue Annehmlichkeiten und neue Reize durch seine wohlangebrachte Kunst. Alles dieses scheint er auch mit dem neugesetzten „Ezio" geleistet zu haben . . . ." — Allein die Fassung des Urtheils, dieses Zusammenwerfen von „Arien, Trillern und andern Künsteleien," — also einer Kunstform, die einer Denkform entspricht, mit einer melismatischen Verzierung, die gut oder schlecht angebracht sein kann, und Künsteleien, Schwierigkeiten, die nicht dem Kunstzweck, sondern die Eitelkeit dienen, — deutet wohl mehr auf Wohlmeinen und gereinigten Sinn für die Kunst, als auf Sachkenntniss. Auch andere Urtheile des Diariums, (z. B. das über Glucks rencontre imprévue, Schmidt S. 198) bestätigen dies. Selbst die zweimalige Aeusserung, die Oper sei von Neuem, oder sei neugesetzt, ohne den mindesten Hinblick auf die vorangegangne Komposition und den Anlass zur Neu- oder Umarbeitung, ist nicht geeignet, auf den Ausspruch allzu sicher bauen zu lassen. Derselbe kann gar wohl ein Nachhall der neuen, durch Orpheus angeregten Gedanken sein, übertragen auf die neue Oper*). Wir müssen die Entscheidung Andern überlassen, denen es vielleicht glückt, den Ezio vollständig kennen zu lernen.

---

*) Beilage No. 15.

Auf Ezio folgte im Januar 1764 die von uns schon S. 271 vorausgenommene Oper „La rencontre imprévue," deren Komposition in das Jahr 1763 bis Anfang 1764 zu setzen ist. Schon dem Inhalte nach konnte sie sich weder dem Orpheus, noch der hergebrachten italischen Weise anschliessen, sondern tritt in Linie mit Glucks französischen Operetten, wohin wir sie bereits gestellt haben. Sie kann also selbstverständlich weder die im Orpheus eröffnete neue Bahn verfolgt haben, noch mit ihr im Widerspruche stehn; sie ist ein Seitenweg, der von Gluck nicht weiter fortgesetzt worden.

---

*) Wie man sich überreden kann, seine Foderungen erfüllt zu sehn, wo gar nicht daran gedacht worden, zeigte sich in viel jüngerer Zeit, als Rossini begann, auch in Deutschland Anhang zu gewinnen. Den Ausstellungen der strengern Kunstfreunde gegenüber wurde bei jeder neuen Oper aus seiner Feder behauptet: der Maestro sei zwar bisher leichtfertig u. s. w. gewesen, aber jetzt hab' er sich entschlossen, klassisch zu werden (!) und diese (jedesmal die neueste) Oper sei nun „wahr und wahrhaftig" klassisch.

Bald darauf, am 3. April 1764, fand Erzherzog Josephs Krönung zum römischen König in Frankfurt am Main statt. **Gluck** wurde mit der Leitung der musikalischen Angelegenheiten durch den Grafen Durazzo beauftragt, führte dort seinen **Orpheus** auf, der bei dem ganzen Publikum den grössten Beifall fand und erhielt nach seiner Zurückkunft ein Geschenk von 300 Dukaten.

In demselben Jahre sollte er auch mit einem der hervorragendsten Männer jener Zeit ein eigenthümliches Zusammentreffen haben, mit dem Staatsminister, Fürsten **Kaunitz**.

Kaunitz war von allen Adligen der erste, der nach Eugen von Savoyen den rohen Ton in Oesterreich brach, mit dem zeither Künstler und Gelehrte behandelt worden waren. Er machte sich, ohne seiner persönlichen und Standeswürde zu vergessen, eine Pflicht daraus, ihnen Zuvorkommenheit und Auszeichnung zu erweisen, zog sie nicht nur zur Tafel, sondern trug kein Bedenken, sie neben Grafen und Fürsten zu setzen. Er nahm an, dass es für jeden seiner Gäste gleiche Ehre sei, an seiner Tafel Platz zu finden, und gab gelegentlich den Männern von Geist den Vorzug vor dem über solche Tischnachbarschaft betroffenen Adel, — so sicher und hochgemuth wusste dieser von dem höchsten Gefühl seines Werthes getragne Staatsmann sein Urtheil über herkömmliche Prätensionen hinwegzuheben. Auch Gluck speiste oft bei ihm, und der Fürst unterhielt sich mit ihm auf die schmeichelhafteste Weise, oft ohne den ersten Adel neben sich auch nur zu beachten; die Geltung eines Jeden sollte, so wollte es Kaunitzens später bis an Wahnwitz gesteigertes Selbstgefühl, nur von Seiner Schätzung ihr ächtes Gepräge bekommen, wie das Metall vom Prägstock in der Münze.

Natürlich musste gelegentlich auch Gluck dem hohen Gönner, dem schon seine Familie angehörig gewesen, dienstwillig sein; und das machte sich (wie Swieburne erzählt) unter andern in kaunitzisch-seltsamer Weise bei Gelegenheit der Vermählung Erzherzog Leopold II. im Jahre 1764 zu Insbruck. Kaunitz war vorausgereist, um nachzusehn, ob auch Alles für die Festlichkeiten wohl in Ordnung sei. Vor allem war es die Oper, die seine Aufmerksamkeit auf sich zog. Er befragte Gluck, und dieser versicherte, dass Schauspieler, Sänger, Dekorationen, Alles in Vollkommenheit da und seines Winks gewärtig seien. „Das wollen wir gleich sehn,“ erwiederte Kaunitz, „lassen Sie sogleich die Oper aufführen!“ — Wie? gleich? ohne Auditorium? fragte Gluck. „Monsieur Gluck,“ sprach Kaunitz in seiner kalten, eintönigen Weise (natürlich als deutscher Hofmann französisch) „sachez, que la qualité vaut bien la quantité, je suis moi seul une audience.“ Die Oper wurde aufgeführt und Kaunitz mit seiner langen magern Figur füllte ganz allein das Haus, während Gluck im höchsten Eifer dirigirte und Sänger und Musiker mit gleichem Eifer arbeiteten. —

Gegen das Ende dieses Jahres hatte Gluck zwar die Direktion am Hoftheater bereits an Kapellmeister Gassmann abgetreten, übernahm aber im Auftrage des Hofes für die Festlichkeiten bei der Vermählung des römischen Königs Joseph II. am 22. Januar 1765 die Komposition eines Festspiels von Metastasio:

Il parnasso confuso,

das zum ersten Mal an jenem Tage in Schönbrunn aufgeführt wurde. Vier Erzherzoginnen hatten die Rollen des dramatischen Spiels übernommen, Amalie stellte den Apoll, Elisabeth, Josephine und Charlotte stellten die drei Grazien vor, Erzherzog Leopold dirigirte und begleitete am Klavier. Wir kennen dies Festspiel so wenig, wie Schmidt und die frühern Biographen, dürfen aber annehmen, dass es gleich den andern Festspielen der italischen Richtung gefolgt sein wird, über die wir genugsam unterrichtet sind.

Gleich darauf, am 30. Januar kam die von uns schon S. 188

erwähnte Oper Telemacco auf dem Hofburgtheater und später in Schönbrunn zur Aufführung.

Das letzte Erzeugniss, das in diesem Jahr (1765) aus Glucks Feder hervortrat, war abermals ein Festspiel von Metastasio,

La corona

betitelt, dessen Komposition Gluck im Auftrage des Hofes gefertigt, und das zur Namensfeier des Kaisers Franz von den vier obengenannten Erzherzoginnen aufgeführt werden sollte. Der am 18. August plötzlich eingetretene Tod des Kaisers hinderte die Aufführung.

Wir kennen die Komposition nicht. Nach Schmidts Bericht traten darin Atalanta, Klimene, Asteria und Meleager, allesammt Soprane, auf. Die Eröffnung geschieht durch eine Symphonie in drei Sätzen (also Rückschritt in das italische Wesen) der acht Seiten Rezitativ folgen. Sechs Arien und ein Duett bilden den weitern Inhalt; bei vier dieser Sätze wird Bravour und Länge (wahrscheinlich also HS. — MS. — DC) ausdrücklich erwähnt; ein Chor (wohl vierstimmiger Solosatz aller Agirenden, der oft als „Coro“ bezeichnet wird) macht den Schluss.

Das war, nach unserer Schätzung, eine Zeit der Brache. Nun folgt Arbeit und Aerndte.

Die Oper Alceste.

War auch Gluck dienstfertig und thatlustig genug, um nicht von der Hand zu weisen, was die Aufträge des Hofs und die Dichter der ältern Richtung ihm darboten: so konnte doch jener Trieb, jene überzeugungsfeste Anschauung von der wahren Bestimmung der Oper, die ihn zu Orpheus geführt hatten, nicht ohne Fortwirkung bleiben. Ueber alle Nebensächlichkeiten und Vergänglichkeiten hinweg musste sein eigenthümlicher Beruf ihn auf der Bahn vorwärts leiten, die er selber sich eröffnet hatte. Er verband sich zum zweiten Male mit Calzabigi, seinem einsichtigen Gefährten bei Orpheus.

Die Wahl des Stoffes fiel diesmal auf Alceste. Wir dürfen wohl annehmen, dass diese Wahl vom Dichter ausgegangen ist. Denn es wurde die Fabel des Euripides zum Grunde gelegt, und der alte Klassiker stand voraussetzlich dem litterarisch-gebildeten Dichter näher, als dem Musiker. Uebrigens war der Stoff auch der neuern Bühne nicht fremd; es wär' also möglich, dass unsre obige Annahme nicht gegründet und Gluck es gewesen wäre, der den Stoff vorgeschlagen. Es kommt nicht viel darauf an.

Einmal sind wir diesem Stoffe schon (S. 52) begegnet; es war bei Händel, die Oper hiess bei ihm Admet. Von einer andern Alceste berichtet Wieland im deutschen Merkur 1773, Band IV, Stück 1. Sie war 1693 in Leipzig zur Ostermesse aufgeführt worden (also älter als Händels Oper) und hatte den Italiener Aurelio Aureli zum Dichter. „Das Singspiel (sagt Wieland) war zu der Zeit . . . . eine Art von Raritätenkasten, worin Alles, was im Himmel, auf Erden und unter der Erde zu sehen ist, in schönster Unordnung vor den Augen der Zuschauer vorbeizog, wo alles Natürliche durch Wunderwerke geschah, wo die Sinne immer auf Unkosten des Menschenverstandes belustigt und das Wahrscheinliche, Anständige und Schickliche eben so sorgfältig vermieden wurde, als ob es mit dem Wesen der Oper nicht bestehen könnte.“ So war es im siebenzehnten, so haben wir es im achtzehnten Jahrhundert befunden; die Verirrungen und Ausschweifungen mögen sich gemindert und beschränkt haben, die Grundrichtung blieb dieselbe.

Mit Orpheus war die Reformation gekommen. Wir haben gesehen, dass sie von Grund aus begonnen hatte, von der Wahl des Stoffes und dann von der Gestaltung des Gedichts. Erst auf dieser Grundlage konnte die Musik erstehn, nur von ihr aus begriffen und beurtheilt werden. Sehen wir nun, wie Alceste geworden ist. Calzabigi hat seinen Stoff aus Euripides genommen; wir müssen ihm dahin folgen.

Bei **Euripides** hat Apollo die Schicksalsgöttinnen bewogen, dem auf den Tod erkrankten König Admet, der ihm einst Güte erwiesen, als er vom Olymp verbannt und rinderhütender Sclav bei ihm gewesen, Rettung zu gewähren, wenn ein Anderer bereit sei, für ihn zu sterben. Nicht Freund, nicht Vater, nicht Mutter, — erzählt Apollo, der das Drama mit dieser Exposition, wie es Euripides Art war, eröffnet, — habe sich bereit gefunden, wohl aber die Gattin; sie sei jetzt im Todeskampfe, schon seh' er den Thanatos (Todesgott) nahen. Dieser tritt auf. Vergebens sucht Apollo ihn zu gewinnen; zuletzt kündigt er ihm an: Herakles werde dennoch ihm die Beute wieder entreissen.

Nachdem beide sich entfernt, berichtet eine Sclavin Alceste's Abschied, zuletzt vom Ehebett; dies wird in behaglicher Fülle ausgemalt. Nun tritt Alceste selbst auf mit Admet, den Kindern, Gefolge. Grosse Klage. Auf Admets Flehn, ihn nicht zu verlassen, entgegnet sie

„Ich schau', ich schaue den zweigeruderten Kahn! . . . .
Er führt, er führet mich (siehst du nicht?) in der Todten Halle."

nimmt Abschied, beschwört Admet, den Kindern keine Stiefmutter zu geben, und sinkt entseelt nieder. Grosse Klage des Knaben Eumelos und aller Versammelten.

Jetzt erscheint Herakles auf der Fahrt nach dem menschenvertilgenden Rossegespann des Thrakerkönigs Diomedes. Er will bei dem Gastfreund' Admet ruhen, gewahrt aber die Zeichen der Trauer. Indess verbirgt Admet, dass es Alceste ist, die er betrauert, um die heilige Pflicht der Gastlichkeit ungestört üben zu können. Herakles tritt in Admets Pallast.

Admets Vater, Pheres, der zuvor für den Sohn zu sterben verweigert, erscheint, der Todten einen Schmuck zu weihen. Admet weiset ihn mit dem Vorwurfe zurück, seine Schuld sei Alceste's Tod, weil er sich geweigert, das Opfer zu sein; worauf Pheres entgegnet:

„Stirb du für mich nicht, aber ich auch nicht für dich! . . . .
Du selber, der dem Tode schamlos sich gesträubt,
Und, fortzuleben über sein beschieden Loos,
Die da (auf Alceste deutend) erwürgt, du zeihest der Muthlosigkeit
Nun mich, du Allerfeigster, den ein Weib besiegt . . . ?"

Während dies in Breite vorgeht, hat Herakles wacker gezecht und gejubelt, endlich die Wahrheit, Alceste's Tod, erfahren, den Weg in die Unterwelt zurückgelegt, den Thanatos überwunden. Jetzt kehrt er zu Admet zurück, ein verschleiertes Weib (Alceste) mit sich führend, tadelt erst den König, dass derselbe ihm die Trauer verhehlt, fodert ihn aber dann auf, ihm das Weib, das er als Kampfpreis gewonnen, bis zu seiner Rückkehr von der Fahrt gegen Diomedes zu bewahren. Admet erkennt die Verschleierte nicht, sondern findet nur, dass sie „wundersam an Gestalt und Leibesmaass" Alceste gleiche. Endlich, von Herakles zur Aufnahme gedrängt, fasst er ihre Hand und erkennt nun die Gattin. Herakles bestätigt, sie aber muss schweigen,

. . . . „bis die Todtenweihe wiederum
Von ihr genommen und der dritte Tag erscheint."

Welche Bedeutung dieses Drama für die Hellenen gehabt, die darin ihre eigne Geschichte, ihre Götter, ihren Mythos, ihre sittlichen Anschauungen vor sich treten sahen, — welchen Gehalt dasselbe in seinen Einzelheiten offenbart, davon kann hier gar nicht die Rede sein. Uns für unsern besondern Zweck stellt sich nur die Frage, welchen Anhalt die euripideische Dichtung für die Oper gegeben. Hierzu bemerken wir vorerst nur Folgendes.

Bei Euripides erscheinen fast alle Momente des Vorgangs als vorübergegangne; sie treten nicht als gegenwärtige Handlung oder Begebenheit auf, sondern werden erzählt, so, — abgesehen davon, dass gleich Apollo als erster auf der Bühne erzählend auftritt und mit Thanatos eine Art Vorspiel aufführt, — die Todesnoth Admets, die Weigerung der Seinen, sich für ihn zu opfern, der Entschluss Alceste's, für ihn zu sterben, die That ihrer Errettung. Ja, ihr Hinsinken in den Tod geschieht zwar vor unsern Augen, aber erst, nachdem die wiederkehrende Sclavin auf die Frage des Chors, ob nunmehr die Zeit der Todtenklage gekommen, erwiedert hat: „Ja, es ist vollbracht." Dagegen ist die Nebenpartie, Admets Streit mit Pheres, ausführlich auf die Bühne gestellt, wohl aus dem artistischen Grunde, um die beiden Momente, in denen Herakles auftritt, auseinander zu halten, da sonst jede Frist zur rettenden That fehlen würde. Ja, späterhin kommt sogar Admet auf die Vorwürfe, die Pheres ihm gemacht, zurück, indem er sie als Selbstanklage gegen sich selber wendet und einen Sclaven schilt, dass er ihn verhindert habe, sich der Gattin nach „hinab in die gähnende Gruft" zu stürzen

„Und bei Jener, der Frauen herrlichem Vorbild',
Im Tode zu ruh'n . . . "

worauf er noch die üble Nachrede der Feigherzigkeit in das Auge fasst. Dies mag zu Alceste's Verherrlichung, zur Wiederherstellung Admets gereichen, welcher unvermeidlich, der Grossthat der Gattin gegenüber, im ungünstigen Licht' erscheint; es entspricht auch der naiven Stellung des Hellenen gegenüber dem unleidlichen Todesgraun besser, als unsern Begriffen. Allein das Drama mit seiner leiblichen Gegenwärtigkeit ist hier zurückgewichen und hat der Erzählung den Vortritt gelassen, wie es nimmermehr bei Sophokles, oder gar bei Aeschylus der Fall gewesen. Und wenn wir in Ehrfurcht vor dem unsterblichen Dichter hierüber verstummen, so müssen wir doch geltend machen, dass das musikalische Drama Gegenwärtigkeit der Handlung fodert, um Augenblick für Augenblick dieselbe mitzuleben, mitzufühlen und das Gemüth der Hörer zu gleicher Theilnahme zu erwecken. Nur in untergeordneten Aufgaben, z. B. der Ballade, kann die Musik sich auf Erzählung einlassen, und auch da nur mit Scheinwahrheit.

Sodann erweisen sich aber, in Folge der Hinwendung des Drama's zur Erzählung, die Träger desselben schlechthin handlungslos und damit dramatisch entnervt. Alceste hat gehandelt, — aber vor Beginn des Dramas und vor dem Prolog Apollons, — wenn man einen blossen Entschluss Handlung nennen will, dessen Verwirklichung (das Sterben schlechthin) vom Beschliessenden nicht ausgeführt, sondern erlitten wird. Admet ist vollends thatlos, wenn nicht sein Suchen nach einem Freunde, der für ihn stürbe — und das liegt wieder vor dem Drama und vor dem Prolog — dafür gelten soll. Seine Rolle ist ohnehin bei Euripides unglücklich und muss für das Drama stets bedenklich bleiben. In der Erzählung, vollends in einem Mythos, lassen wir es unbemerkt vorübergleiten, dass die Gattin den Tod des Gatten von ihm auf ihr eigen Haupt nimmt und er sie thatlos überlebt; im Drama stellt sich das unerbittlich bestimmt vor Augen. Pheres Urtheil über Admet (S. 339) ist richtig; Admet muss es anerkennen, und sein Begehr, der Gattin in die Gruft zu folgen, ändert daran nichts. So bleibt nur Herakles als Handelnder übrig; aber er ist Nebenperson und seine Handlung erfolgt hinter der Bühne.

Endlich bleibt Alceste, wenn sie dem Leben und dem Gatten wiedergegeben ist, stumm. Dieser Zug ist antik; das Bedürfniss, das Recht des Individuums tritt zurück vor dem Ethos, vor dem innern Gesetz in der Brust des Volkes. Wir Modernen haben nicht gleiches Gesetz, es ist mit dem alten Götterglauben versunken. Für unser psychologisches Bedürfniss muss Alceste reden. In der Oper vollends ist eine schweigende Hauptperson — trotz der Stummen von Portici — ein Unding. Es kommt hierbei an den Tag, dass der moderne Dichter bisweilen nicht antik sein darf, dass es ihm gelegentlich zum Vorwurf gereichen kann, sich antik zu erweisen. Wir werden hierauf noch zurückkommen.

Beobachten wir nun, wie Calzabigi-Gluck den euripideischen Stoff behandelt haben.*)

Vor dem Königshause zu Pherä sehen wir auf weitem Platze das Volk in dichtgedrängten Schaaren versammelt; es erwartet Kunde vom Befinden des schwererkrankten Königs. Auf einem Altar rechts brennt Weihrauch, links bemerkt man Evander und Ismene, Admets und Alceste's Vertraute. Ein Trompetensignal verbreitet Stille, der Herold verkündet: es sei keine Hoffnung mehr, der König müsse sterben. Alles ergiesst sich in Klagen, eine feierlich ausgeführte Pantomime giebt dem Gefühl der Verzweiflung und Trauer Gestalt. So wird uns das Leid gezeigt, wir fühlen es mit, ersehnen mit dem Volke Rettung und werden das rettende Opfer in seiner vollen Gewichtigkeit, wenn es gebracht wird, erkennen.

Lassen wir die Namen Euripides und Calzabigi und das Gewicht eines jeden bei Seite, so müssen wir die Stellung des neuern Dichters ächt dramatisch und der des ältern überlegen finden. Er hat es verstanden, uns vor den Moment zu stellen, wo der Vorgang zur entscheidenden Wendung gereift ist; er verwickelt uns in ihn, wir fühlen die Entscheidung, welche es auch sei, voraus — und sogleich tritt sie heran. Das war nicht die Weise des Euripides, aber es war die des Aeschylus und in neuern Zeiten des Shakespeare. —

---

*) Wir folgen auch hier dem Original, der in Wien bei Trattner 1769 mit dem Titel: „Alceste, Tragedia, messa in musica dal Signore Cavaliere Cristoforo Gluck“ gedruckten Partitur. Die auf den Bühnen und im Publikum eingebürgerte französische Umgestaltung bleibt hier unberücksichtigt. Wir werden sie später zu prüfen haben.

Evander hat das Volk aufgefodert, zum Tempel zu gehn und das Orakel zu befragen. Da öffnen sich die hohen Pforten des Pallastes und hervor tritt Alceste mit ihren Kindern Eumelos und Aspasia und grossem feierlichem Gefolge. Der Chor des Volkes tritt in zwei Hälften auseinander, sie zu empfangen, sie mit zwiefachem Mitgefühl — hier den leidenden König, dort die bald vereinsamte Fürstin beklagend — zu umgeben und in dem Ausrufe

„traurige Bilder
des Schmerzes, der Thränen, des Mitleids"

zusammenzuströmen. Alceste giebt in ruhig würdigster Weise, gebeugt unter die Hand der Götter, ihrem Schmerz Ausdruck, die Kinderstimmen umschmeicheln sie mit kindlichem Zuspruch und Trost, der Chor betrauert die Kinder, die Mutter. Alceste fodert auf, zum Tempel hinzueilen und die Barmherzigkeit der Götter anzuflehn, und das Volk bricht in den ungestümen Ruf: „zum Tempel! zum Tempel!" aus, worauf es den breiten Strom seiner Klagen abermals ergiesst. Alles bewegt sich zum Tempel, wo die heilige Feier des Gebets, nach dem Willen der Fürstin, beginnen wird. —

Das todtdrohende Leiden des Königs, das innige Mitgefühl des Volks, der Kummer der tiefgebeugten Mutter und der geängsteten Kinder, Alles fliesst zusammen zu Einem grossen Bilde der Trauer und hoffnungsloser Erwartung des Ausgangs; hoffnungsloser, — denn wo her sollte Rettung kommen vor dem unbedingt heranschreitenden Tode? Die volle bittre Schaale des Schmerzes wird uns dargereicht, wie damals dem Volke; keine Aussicht auf Heil, das kommen könnte, lenkt ab oder unterbricht die Hingebung des Gemüths, nur die Grossheit gemeinsamen, das Haus und das Volk umfassenden Leids würdigt und erhebt das Gefühl über Leidenschaftlichkeit hoch empor. Es ist nicht die Trauer, es ist die Feier der Trauer. In solchem Sinne hat auch Aeschylus seinen Chor geführt, während das sinnlose Lallen der Leidenschaft nur auf der

Lippe der unseligen Kassandra*) seine Stätte fand, und auch da nur schnell vorübergehend. —

Wir treten in den Tempel Apollons, mit der Kolossalstatue des Gottes und dem geweihten Dreifuss' für die Opfer geschmückt. Unter sanfter Musik tritt der Oberpriester ein; Tempeldiener, Priester mit Räucherbecken und Werkzeugen für Opfer schreiten ihm voran, Opferthiere, umkränzt, mit vergoldeten Hörnern, werden vorübergeführt; der Zug dehnt sich weit aus, bewegt sich feierlich langsam vorüber, umkreiset das Bild und den Altar des Gottes. Streng, fast finster, mit scharfer Betonung erhebt sich der Wechselgesang des Priesterchors und des Oberpriesters, düster und anhaltenden Eifers voll dringt er zum Gott empor aus herber Erdennoth. Dann unterbricht ihn und hemmt den Beginn des Opfers der Oberpriester, da die Königin naht, die der Trauerandacht beiwohnen will.

Unter denselben sanften Tönen, die den Zug der Priester eingeführt, betritt Alceste mit ihrem Geleit' und dem nachdringenden Volke den geweihten Raum. Ihrem maassvoll innigen Gebete folgt andringlicher Nachklang aus dem vorigen Priesterchor. Der Oberpriester verkündet der Königin, dass ihrem Flehn, ihren Gaben der Gott sich zuneige; schon deuten hundert sichere Zeichen seine Gegenwart an, schon umschimmert das Götterbild ein Lichtreif, schon erzittert der Altar, schwankt der Dreifuss, bebt die Erde; Alles soll schweigen, Alceste den Stolz des königlichen Diadems ablegen, die Stirn zur Erde beugen, hören und zittern. Und nun, unter machtvollem Getön, verkündet die Schauerstimme des Orakels: „Der König stirbt, wenn nicht ein Anderer für ihn stirbt!“ — Das Volk, die Priester sind erstarrt in grossen Gruppen zu Bildern des Schreckens. „Unheilvolle Kunde neuen Entsetzens!“ — das Wort wälzt sich schwer lastend von Mund zu Munde, von Schaar zu Schaar. Plötzlich werden im Hintergrunde neue Stimmen wach; „Fliehet! entfliehet!“ tönt es in beflügelter Angst aus der Brust der armen Menschenkinder — „Fliehet die Stätte des Grauns!“ —

---

*) In der Orestie.

und Alles, vom Schreckensruf hingerissen, stürzt nach allen Seiten in Todesfurcht beflügelt von dannen; noch weither hört man ihr „Fliehet!“ Der Tempel ist leer.

Alceste ist geblieben, allein mit den Kindern. „Wo bin ich? was hab' ich vernommen? Welch ein verhängnissschweres, gar nicht dunkles Orakel hat der Gott verkündet!“ Sie fühlt das Gewicht des Augenblicks, tausend widersprechende Gefühle, — so menschlich! — schwellen ihr das Herz! keinen der Getreuen sieht sie um sich — allen ist das Leben lieb! armer Admet! — Da fasst sie den erhabnen Gedanken; die Gottheit, sie erkennt sie nun, sie fühlt sie im eignen Busen: sie selber wird für den Gatten sich opfern. Sie ruft die Gespenster, die Gesellen des Todes an; nicht ihr Erbarmen begehrt sie, wenn sie den geliebten Gatten ihnen entziehen will, so überlässt sie dafür ein treues Weib. Sie beklagt nicht ihr Geschick, schon fühlt sie niegekannte Kraft im Busen, sich über sich selbst erhoben.

Indem sie sich mit den Kindern entfernen will, eilen von beiden Seiten Evander und Ismene herbei: die Königin möge eilen, bald werde Admet nicht mehr athmen, schon laufen Todesschauer über sein Antlitz, er blicke nach den Kindern, nach der Gemahlin umher, habe ihren Namen stets auf den Lippen. So wird sie vom Gedanken zum Entschluss, vom Entschluss zur Eile gedrängt. Ihr Name auf den Lippen des Sterbenden! — dieses Wort hat sich ihrer Seele bemächtigt; es wird weiter wirken. Sie entfernt sich mit den Kindern; der grosse Augenblick ist nahe.

Nun sammeln sich zu Evander und Ismene einzeln, zu zweien, zu dreien die Tempeldiener, die Priester, die Bürger, die Frauen; sie alle, die zuvor entflohn, schleichen voll Scham wieder herbei und fragen durcheinander: ob noch Niemand sich erboten? ob die Hoffnung eitel sei? so sollen sie verlassen werden! Aber Einer nach dem Andern gesteht: „ich habe nicht das Herz — ich fühle mir nicht die Kraft — ich zittre, es zu denken.“ Und dann finden sie, dass der Himmel allzuviel fodre, und stürzen sich erleichtert, fast erheitert auf einen Gemeinspruch: „Knechte und Herrscher, sie sind zum Kummer geboren. So bergen sie ihre Schwäche und übertönen die Stimme der eigenen Brust. Das ist Menschenart.

Hiermit schliesst der erste Akt. —

Vor allen Dingen wollen wir Neuere uns ernstlich fragen, was unsere Opern dieser zugleich sittlichen und dramatischen Grösse gegenüberzustellen haben? — In einfachen und dabei ganz voll in Gestalt und Farbe gesättigten Bildern, jedes in sich abgerundet und geschlossen, und jedes hinüberweisend zum folgenden, tritt hier die Trauer eines Volks, die milde Grösse einer Königin, die Gatten, Kinder und Volk als ihre Familie um sich vereint, vor unser Auge. Der strenge Tempeldienst, das furchtbare Orakel, die Flucht Aller, das alles lenkt den Blick auf die eine, die bereit ist zum Opfer des Lebens, die zum Tode geht, während die Menschen umher, wie sie sind, schon schnellfertig sich dem ängstigenden Ansinnen entwinden. Das Volk ist damit nicht erniedrigt, aber Sie ist erhöht über das allgemeine Loos menschlicher Schwachheit.

Mit der Todeskrankheit des Königs war der Vorgang zur Entwickelung gereift, mit dem Entschluss Alceste's hat diese Entwickelung begonnen. Der Entschluss ist gefasst, aber er ist noch nicht vollzogen. Alles Bisherige hat uns indess Schritt für Schritt der Entscheidung entgegengeführt, Alles ist vor unsern Augen geschehn, hat mit der vollen Kraft des Drama's uns in den Lauf der Begebenheiten mitten hineingestellt. Der zweite Akt führt Schritt für Schritt weiter. —

Wenn der Vorhang sich wieder hebt, blicken wir in einen dunkeln dichten Wald bei Pherä, den Gottheiten der Unterwelt geweiht, mit den uralt-rohen Standbildern derselben. Es ist Nacht. Durch die Nacht tritt Alceste festen Schrittes heran. Ihr folgt mit unsicherm Fuss' Ismene. „Halt!“ ruft sie bebend, denn sie ahnet die Wahrheit, „warum verlässt du den Gemahl, der noch athmet, die Kinder in Klage, die Königsburg in Trauer? Ihre Angst ergiesst sich in weite Rede; Alceste, entschlossen und die Brust gepresst vom Entschlusse, hat nur das Wort: „Schweig' und geh'!“ Wieder ergiesst sich Ismene, Zeit zu gewinnen, in Worte — „„Du gehst nicht?"" — „Ich gehorche." — „„Lass mich allein."" — Noch einmal fleht die Getreue vergebens.

Jetzt endlich ist Alceste allein, allein in der Nacht, allein mit ihrem Entschlusse, dem Tode dicht gegenüber. Mit weiten Schritten irret sie dahin, dorthin; das Menschliche, die Angst ist in ihr erwacht. „Sie ist fort — ich bin allein — zarte Gefühle, hohe Gedanken, ihr seid nun frei." Wo sie sei, wohin sie sich wenden müsse, sie weiss es nicht. Klagenvolle Töne — woher? — hauchen ihr Furcht in die Seele, wie tief, wie finster die Nacht, in der sie untergetaucht ist! Nun lagert unheimlich tiefes Schweigen auf dem Dunkel des Waldes; unter all den Schrecken athmet die Unglückliche allein. Und dennoch erhebt sie sich, die Liebe steht ihr bei: „Helft mir, ihr Götter!" — ruft sie — „Der Augenblick ist gekommen!" Und sie ruft den Gebieter der Schattenwelt, den Herrn des Abgrunds, und sie ruft die unversöhnbaren Gottheiten des Phlegeton. Der unterweltliche Gott (Thanatos, der Tod) antwortet ihr ruhig und mild: „Was begehrst du, Alceste? —

Sie erbebt im Innersten. Sie hört ihn, noch sieht sie ihn nicht; „Wer spricht mir? was antwort' ich? Ah (jetzt erblickt sie seine übermenschliche Gestalt mit bleichem unbeweglichem Antlitze) was seh' ich! Welch Entsetzen! Wohin flieh' ich? wo verberg' ich mich?" — alle Schrecken des Geschöpfs vor dem Tode fallen auf sie. Da erschallt, — ist es neuer Schrecken? ist es Trost und Erbarmen? ist es Prüfung? in dieser starren Eintönigkeit der unsichtbare Chor der Unterirdischen. „Und du willst sterben, du Arme (fragt er) wenn der Blütenkranz der Jugend noch so reich dich schmückt? Zu tief in Knechtschaft beugt dich blinde Liebe." Sie kämpft den schwersten Kampf; noch einmal mahnen die Unterirdischen. Da schwebt Sein Bild in ihre Seele, des Sterbenden, in dessen letzte Seufzer ihr Name sich mischt. Nun ist Alles entschieden. „So komm," ruft wild die eherne Stimme des Unterirdischen, „der Tod nimmt dich an und zeigt zum Lethestrom den Steg; schon ruft er, schon schmählt er, — so eile dich! — der alte Steuermann auf dem Todtenstrom'." Sie fleht, noch Abschied nehmen zu dürfen von den Kindern, vom Gatten. „Sei's dir gewährt!“ antwortet, jetzt wieder ruhig und mild, der Gott. Sie dankt in lieblicher Ergebung und darf sich entfernen. Eine trübe, nicht heftige Pantomime der Unterirdischen begleitet sie. —

Die Scene verwandelt sich. Eine Halle der Königsburg empfängt uns, mit den Heiligthümern und Götterbildern des Hauses auf der einen, dem ehelichen Lager auf der andern Seite. Festliche Erleuchtung, die nahe Genesung des Königs zu feiern: Genossen desselben, Vornehme, Frauen, Dienerschaft, Alles ist in freudiger Erregung und jubelt; die Trauergedanken sollen vom Sitze der Freuden entweichen; Tanz, Jubel, Freudenlieder erfüllen den Raum. Admet erscheint, vom trauten Evander begrüsst. Noch schwanken ihm die Gedanken, noch weiss er nicht gewiss, ob er träumt oder wach ist. Jetzt erfährt er zum ersten Male vom Orakel und dem Opfer, das dasselbe gefodert, und das, wie seine Genesung beweise, gebracht sein müsse. Er nennt den Willen der Götter grausam, das Opfer, das irgend ein unbekannter Freund gebracht, hochherzig, und fragt nach Alceste. Dass sie es ist, die sich als Opfer dargebracht, ahnt er nicht.

Indem tritt sie ein, von Ismene und Gefolge begleitet. Er eilt ihr mit gesprächiger Freude und Zärtlichkeit entgegen. Sie vermag nicht zu antworten; er begreift ihr Schweigen, ihren Trübsinn nicht; jetzt sei die Zeit der Freude; schon vollbringe ihre Gegenwart ein neues Wunder an ihm, ihr zärtlicher Blick entzünde süssbelebende Glut in ihm. Wie soll er sie begreifen, so lange er das Geheimniss seiner Rettung nicht kennt? Er fragt, ob sie ihn noch liebe? er fragt nach den Kindern — endlich, gedrängt von seiner Zärtlichkeit und Unruhe, deutet sie auf das Orakel, endlich muss sie sich selbst als das Opfer nennen. „Du!“ ruft er, „wie Alceste! du selber! o grauses Verbrechen! o schwarzer Tag!“ Die Verzweiflung macht ihn grausam gegen die Geliebte, er will nicht leben, das Opfer, er nimmt es nicht an — und doch (sie sagt es ihm, tiefgebeugt von seinem Schmerze) ist es unwiderruflich, und seine Verzweiflung vermag nichts zu ändern. Vergebens ist sein

Beschluss, zum Tempel zu eilen, von Neuem das trügerische Orakel zu befragen.

Er hat sie verlassen, sie bleibt in Trauer zurück, und schon naht der schicksalschwere Augenblick, schon fühlt sie sich verschmachten, ihre Kräfte schwinden, schon verschwimmt ihr das Tageslicht, versagt ihr das Athmen; sie bittet Ismene, die trauten Begleiterinnen, in den letzten Augenblicken ihr beizustehn; und schon stimmt Ismene, mit ihr der Chor, an: „O, wie so reissend schnell, in seiner Blüten Reiz, schon dir das liebliche Leben entfleucht!“ Ismene klagt den Himmel des Unrechts an, das ihrer Aller Schmerz, das Alceste's Frömmigkeit und Tugend nicht habe wenden können; Alceste aber, stets mild, entgegnet: „Beruhige dich! Mit Unrecht beschuldigst du die Götter, kränkst du Alceste! Ich selber, freiwillig hab' ich mich dargeboten, und mein Tod ist fromme Liebe, nicht Härte! . . . Ihr alle, bringt den Göttern mit mir Weihung und Gebet, und weinet nicht!“ Wieder erhebt sich die Klage des Chors um die schöne, die jugendliche, die reine, die liebe, die dem Tode zur Beute sinkt. Sie aber richtet ihr Gebet an Vesta, die da war und ist ihre erste schützende Gottheit, und sagt dem keuschen Ehebett Lebewohl, — und wieder stimmt der Chor feierlichen Trauergesang an.

Jetzt werden die Kinder zu ihr geführt; sie sagt ihnen Lebewohl; rührend entgegnen, ihr Loos nicht begreifend, die Kinder. Sie will sie zum Vater geleiten; da fasst sie mit Schauder die Zukunft der Kinder in das Auge, die in Dienstbarkeit, dem Scheelblick, dem Argwohn, dem Hass einer Andern, die nicht ihre Mutter ist, hingegeben sind. „Theure Kinder, ihr habt nicht mehr eine Mutter!“ — So enthüllt sich ihr die andere Seite ihrer That. Sie kann nicht bereuen, aber sie lerrt den bittern Kelch bis auf den Boden. Edelsinnig hat sie sich zum Opfer gebracht; aber die Folgen fallen auf den erretteten und nun verzweifelnden Gatten, auf die geliebten und nun verlassenen Kinder. Sie hatte, als sie das Opfer beschloss, nur den Tod in das Auge gefasst, nicht über den Tod hinausgeblickt. Wir gehn in Ketten, mögen wir das Leben ertragen, oder den Tod uns erwählen.

Die erste Klage des Chors beschliesst mit schwerem Gewichte den Akt. —

Es ist schwer, ihn zu preisen, so gross und hoch ist er über den ersten Akt hinausgewachsen, und so klar liegt seine Bedeutung jedem Auge offen da. Er hat zur That geführt, was im ersten beschlossen war. Alceste hat den Hain der Unterirdischen als williges Opfer betreten. Sie wankt, denn die menschliche Natur erträgt nicht das Heranschreiten des Todes, dem man sich entziehen könnte; leichter ist's, mit rascher Hand ihn sich zu geben. Dass sie menschlich fühlt, dass sie den Schauer des Todes empfindet, wie alle Kreatur, gerade das erhebt ihre Grossheit weit über das Maass der Menschen, wie sie eben sind. Sie ist kein Modell der Hochherzigkeit, sie ist wirklicher Mensch, und darum können wir mit ihr fühlen und an ihr uns erheben. Dass ihr Karakter vor unsern Augen sich entfaltet, vom Gedanken zum Entschluss, vom Entschluss zur That reift, das ist die dramatische Kraft. Sie fasst sicher und hält fest.

Nun, auf ihren Ruf, steigt der bleiche Thanatos empor aus dem Schoosse der Nacht. Nur der eisige Schauer, der aus seinem Hauche weht, nur die Unabänderlichkeit, sobald er erst das Opfer angenommen, wirken hier; es bedarf so wenig um ihn gehäufter Schrecken, dass vielmehr die Unterirdischen das arme Weib mitleidvoll abmahnen vom Lebensopfer. Gerade darin liegt die Dramatik der Erscheinung; denn gerade dadurch wird sie menschlich fassbar, trotz allen Grauens ein Wesen, das neben uns, wenngleich in schauriger Uebergewalt, bestehn, neben dem wir leben und uns menschlich fassen und seine Unvermeidlichkeit ertragen lernen. Dieser Tod ist gross, denn er ist so parteilos, wie unüberwindlich. Der Thanatos des Euripides feilscht um seine Opfer, deren eins ihm schon entzogen ist, er besorgt neuen Verlust und muss vom weissagenden Gott erfahren, dass auch das andere Opfer ihm entzogen werden wird. Er ist aufgetreten, ehe noch die Handlung begonnen und Alceste gesehn worden; und wenn sie endlich hinsinkt, hat er die Scene längst verlassen. —

Der Tag ist angebrochen, wenn der Vorhang sich wieder hebt. In der prachtvollen Vorhalle, mit Säulen, mit Beute früherer Siege geschmückt, mit der Durchsicht auf die ruhende Stadt, da irrt der ruhelose König umher. Er hat seinen Vorsatz ausgeführt, das Orakel nochmals befragen lassen. Eben kommt Evander in Eile zurück. Admet stürzt ihm entgegen und muss erfahren, dass Alceste's Opfer nicht zurückgenommen werden, dass er nicht für sie sterben kann; die Gottheit bleibe stumm; sie werden Alceste verlieren. Und eben naht sie, wankend, von Ismene unterstützt, mit den Kindern und Dienerinnen. Sie sagt ihm Lebewohl, sie begehrt, dass er den Kindern keine Stiefmutter gebe; der Unglückliche, der zuvor den Tod gerufen (Oh morte! —) was könnt' er verweigern? hat das Leben noch einen Inhalt für ihn?

Da reisst in den endlosen Abschied der Liebenden der Schall furchtbarer Stimmen hinein, Finsternisse breiten sich aus, Schatten und Gespenster schrecklichen Anblicks erfüllen in schnell wachsender Menge den Raum, der Todesgott ruft Alceste, die Gespenster umdrängen sie fürchterlich. Vergebens bietet Admet sich dem Tode zum Opfer für Alceste! „Sie kann nicht länger leben,“ antwortet der Gott, „es ist nicht länger gestattet!“ Streng, doch ohne Härte, wird der Verwegene zurückgewiesen; sie sinkt mit dem letzten Lebewohl, in das sein Verzweiflungsruf „Ich sterbe!“ hineintönt, im Kreise der Unterirdischen nieder und entschwindet mit ihnen den Blicken.

Die Umstehenden bleiben, vom Schrecken gelähmt, sich bang befragend, zurück. Ihr Klagechor tönt laut empor: „Weine, Vaterland, o Thessalien, todt ist Alceste!“ und von draussen hallt die Klage wieder: Weine, Vaterland, o Thessalien! todt ist Alceste!“ Zum zweiten, zum dritten Mal, nach Ismene's, nach Evanders Klagen, erhebt derselbe Chor und Gegenchor den weittönenden feierlichen Ruf. Es ist die Feier des Todes.

Da stürzt Admet, der sich entfernt hatte, zurück, vom Geleit, von den Genossen, den Kindern, den Dienerinnen Alceste's verfolgt. Er will das Leben enden, und sie trachten ihn zu entwaffnen; allen Mahnungen an das Reich, an die Kinder ist er taub; Alceste allein lebt in ihm, mit ihr sich wiedervereinen ist sein einzig Begehr.

Nur der Gott, sein Gastfreund Apollo, der Alceste geprüft und lauter befunden, kann helfen. Er schwebt heran auf einer Lichtwolke, neben ihm, wolkengetragen, Alceste; die Liebenden werden sich wiedergegeben. —

Das ist die Oper Alceste, wie Calzabigi und Gluck sie geschaffen, — nicht, wie sie später für Paris umgebildet und von dort aus verbreitet worden ist. Wie wir die Oper geschildert, so wurde sie durch Gluck am 16. Dezember 1766 und die folgenden Tage auf dem Hofburgtheater aufgeführt. Unsern Zeitgenossen, von einzelnen Ausnahmen zu schweigen, ist sie nicht so, sondern in der französischen Umgestaltung, die (trotz einzelner scenischer Verbesserungen, die der praktische Bühnenverstand der Franzosen an die Hand gab) in wesentlichen Zügen eine französische Verunstaltung im Sinne dieses ideal- und poesielosen Volkes genannt werden muss, bekannt geworden, und hat selbst in dieser Gestalt die innigste Theilnahme und dauernde Bewunderung erweckt, wo man nur im Stande war, sie kennen zu lernen. Wir werden auf die französische Alceste noch zurückkommen; jetzt bleiben wir bei dem Original.

Sobald einmal der Stoff ergriffen war, ist nicht abzusehn, wie er sich in allen wesentlichen Momenten hätte vollendeter gestalten lassen. Wie folgerecht und energisch, Glied an Glied geschlossen, die Entwickelung bis zum Ende fortschreitet, bedarf keines Nachweises. Dagegen darf nicht unbemerkt bleiben wie glücklich der Karakter Admets zur höchsten Würdigkeit erhoben ist, die der Mythos ihm gewähren konnte. Hier ist gar keine Rede davon, dass er, um nur leben zu können, ein Opfer statt seiner geworben und dadurch, wie bei dem Griechen Pheres ihm vorwirft, Alceste's Opfertod herbeigeführt. In der neuern Dichtung liegt er besinnungslos nieder und erfährt das Orakel und Alceste's Gelübde erst, nachdem sie vollendet sind. Er hat nicht hindern können, so will er wiederherstellen; er befragt das Orakel, er begehrt für Alceste zu sterben, er widersetzt sich den Unterirdischen, und da Alles vergebens ist, trachtet er, sich der Lebenslast zu entledigen. Mehr hat er, mehr hätte kein Sterblicher vermocht; nur ein Gott kann erretten, und Apollo selbst ist es, der Rettung bringt.

Hiermit wird die Nebenfigur des Herakles überflüssig, und Admet wird die Demüthigung erspart, thatlos zur Seite zu stehen, während der Fremde die Gattin zurückgewinnt. Auch Herakles war nur ein Sterblicher; konnte — der Gedanke liegt nahe — Admet nicht versuchen, was einem andern Sterblichen gelang? Euripides mag an den Mythos gebunden gewesen sein; der neuere Dichter hat Freiheit, seinen Stoff künstlerisch-frei zu gestalten.

Müssen wir hiernach Calzabigi's Schöpfung in allen wesentlichen Momenten billigen, so kann uns das doch nicht über die Bedenklichkeiten des Stoffes hinwegheben. In Bezug auf ihn müssen wir fast in gleichem Maasse wie bei Orpheus aussprechen, dass er für ein Drama nicht vollkommen hinreicht. Handelnd kann nicht Admet, nur Alceste auftreten, und ihre Handlung ist nur eine einige, obwohl stetig von einem bedeutungsvollen Momente zum andern fortschreitende. Die Trauer, das Orakel, der Gedanke des Opfers, der Entschluss, die Ausführung: das sind diese inhaltschweren Momente, die sie zu durchschreiten hat, in denen ihr Karakter und unsere Theilnahme emporwächst. Allein diese Momente bilden nicht nur den einzigen aktiven Inhalt des Drama's, es liegt auch im Hergang unabwendbar bedingt, dass derselbe in sich selber erlahmt, lange bevor der Schluss des Drama's erfolgen kann. Bis zur zweiten Scene des zweiten Akts, bis zu dem Momente, wo Alceste die Todesgottheiten herbeiruft, ist sie handelnd, so weit wächst ihr Karakter, ihre That, unser Antheil; — man mag die nächste Scene (mit den Unterirdischen) hinzurechnen, wenn man die That erst mit den nächsten Folgen für vollzogen ansehn will. Von da an hört Alceste auf, handelnd zu sein; vorher hat sie den Tod herbeigezogen, jetzt leidet sie ihn; alles Weitere, ihr Erbangen, der Abschied, das Hinsinken — es handelt nicht, es ist nur eine Reihe von Rührungen: und diese Reihe muss lang sein, da so viele Verhältnisse sich nicht kürzer lösen lassen. So ist von diesem Augenblicke, sagen wir es geradezu, die Heldin ein rührend leidendes Weib geworden, die Tragödie ein Rührspiel, unsere erhebungsvolle Bewunderung ist in thränenreiche Wehmuth umgewandelt gegenüber den hoffnungslosen Leidensstationen.

Verhängnissvoll wird es jetzt, dass Alceste die einzige Trägerin der Handlung ist: ihr gegenüber steht kein zweiter Handelnder, sie ist mit ihrem Schicksal allein. Der Stoff bot eine, eine einzige Handlung, keine Gegenhandlung. Wir brauchen nicht erst zu sagen, dass in den Nebenpersonen keine Handlung oder Gegenhandlung ist; das Gefolge des Fürstenpaars ist nur ihr Wiederhall, die Unterirdischen sind nur die Vollstrecker dessen, was Alceste beschlossen hat.

Gleichwohl ist der Fortschritt von Orpheus zu Alceste höchst bedeutend. Hier war kein allegorischer Liebesgott vonnöthen, hier war das Drama und die Entwickelung der Karaktere in energischem Fortschreiten; selbst nach dem verhängnissvollen Schlusspunkt' in der Mitte bleibt unser Gemüth in angeregtester und mannigfaltiger Theilnahme. Sogar die lange Kette der Loslösungen vom Leben mögen, dürfen wir uns nicht verkürzen lassen; hat das Drama sein Ende erreicht, so fodert die Rührung des langen Lebewohl ihr Recht.

Wird die Musik im Stande sein, so lange den weichen Ton der Rührung zu halten? Sie ist die Tochter der Luft! sie hat die unstäte Natur ihrer Mutter: sie kann anschwellen zum Sturm, sie kann verhallen zur Athemlosigkeit, sie wechselt, oft launisch und wild die Strömungen und kleidet sich in Feuerglut, wenn sie eben in fahlblauem Frost erstarrt schien. Das Alles kann sie, stehenbleiben kann sie nicht.

Die Komposition.

Schon bei Orpheus liess sich die Treue und Grossheit erkennen, mit der Gluck seinen Gegenstand erfasst und hält. Bei Alceste sind diese Eigenschaften zur Vollendung gekommen. Wir werden ihn zu ganz andern Schöpfungen begleiten, ganz neue Anschauungen ihn entfalten sehn. Aber jene Eigenschaften konnten nicht höher gesteigert werden, weder in ihm, noch in irgend einem seiner Nachfolger bis auf diese Stunde, noch waren sie in irgend einem seiner Vorgänger im Drama — wir sagen: im Drama — in irgend vergleichbarem Maasse vorhanden.

Seine Treue erwies sich darin, dass er ganz vollständig in seinem Gegenstand aufging, durchaus gar nichts anders wollte, als ihn hinstellen, wie er ihn lebendig in sich trug. Viel später, in Paris, hat er sich darüber gegen den ihm befreundeten Corancey*) in seiner energischen Weise selbst ausgesprochen: „Ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen, dass ich Musiker bin**), — das sind seine Worte, das Weitere scheint

---

*) S. dessen Poesies suivies d'une notice sur Gluck. 1796.

**) Dieser Ausdruck hat Missverstehenden als Geständniss Glucks gegolten, er habe sich von der Musik ab- und der abstrakt-verständigen Deklamation zugewandt. Er hat aber in seinen Opern niemals aufgehört, wirkliche Musik, wirkliche Melodie zu schaffen, gleichviel, wie weit ihm Einzelnes gelungen. Jene Worte sind nur die energische Absage von allen Gewohnheiten und Liebhabereien des Musikers, die ihn von der Sache, der er gehört, abziehn.

Ausführung des Kerngedankens von Seiten Corancey's. Daher spricht er immer nur das Eine aus, was ihm im Geist' als das Eine lebt, was gilt, was ihm als solches das Herz erfüllt; dies Eine nimmt ihn vollständig ein. Jener Reichthum anziehender, buntwechselnder Vorstellungen, den die Künstler lieben und die Dilettanten bewundern, steht ihm nicht zu Gebote, er würde nicht im Stande gewesen sein, ihn zu verwenden; daher ist er geradezu arm, wo es ihm unmöglich war, mit ganzer Seele dabei zu sein. Sobald er aber dabei ist, greift er mit einer Sicherheit, die man fast unfehlbar nennen möchte, den treffendsten Ausdruck heraus. Dies gilt nicht allein vom gesanglichen Theil, auch vom orchestralen; und hier wird offenbar, dass unmittelbare künstlerische Anschauung, der Instinkt des Genies ihn leitet; ein System der Instrumentation hat sich erst nach ihm, von Haydn bis Beethoven, ausgebildet.

Noch kenntlicher tritt in Alceste jener andre Karakterzug, die Grossheit der Auffassung hervor. Schwerlich darf man Gluck tiefe Vertrautheit mit den Werken der Klassiker beimessen; dem mag aber sein, wie ihm wolle: die Weise, wie er im Verein mit seinem Dichter die Aufgabe gelöst, ist der des grössten alten Tragöden, des Aeschylus verwandt. Ohne Frage ist hier Calzabigi vorangeschritten; aber Gluck hat nicht nur vermocht, mit ihm zu gehn, er ist auch in der Musik da, wo das Gedicht verstummt, über ihn hinausgegangen, hat die vom Dichter geistvoll gezogenen Umrisse mit Leben erfüllt und die Belebten zu höherm Dasein emporwachsen lassen. Der Verstand ist Calzabigi's, die Idealität Glucks Antheil. In grösster Einfachheit fasst Calzabigi-Gluck seinen Stoff, und zwar, wie schon gesagt, gerade in dem einzig rechten Momente, wo die Entwickelung vollkommen gereift ist und eintreten muss. Von diesem Beginn führt er in unvermeidlichem, unhemmbarem Fortschreiten die Entwickelung unerschrocken und unerbittlich zur höchsten Gipfelung empor und schliesst den Vorgang in vollkommner Befriedigung. Gleich unerbittlich schreitet in ihrem Reiche die Naturnothwendigkeit, im Menschenleben das Schicksal daher, das eine Gottheit in die Menschenbrust gesäet hat. Aber bei dem grossen

Alten, und so bei seinem späten Enkel, ist noch ein Moment hinzugekommen: das ist die Feier der Dichtung, die die schwerdrückende Nothwendigkeit, die Anagkä der Hellenen, versöhnt in der Besinnung, in dem Bewusstsein des Menschen, dass ein noch Höheres in ihm lebt, als das Schicksal. Dies Bewusstsein ist die Hochfeier des Menschenthums, gottgesandte Propheten und Dichter, beide Wahr-Sager, sind ihre Priester.

Diese Grossheit beruht, eben wie bei Aeschylus, vor Allem auf tiefdurchdachter Auffassung des Stoffs in seiner Ganzheit, die es möglich macht, jedes Einzelne an die rechte Stelle zu setzen, das voll und ungestört zur Geltung zu bringen und dann mit der Sicherheit und Leichtigkeit vollständiger Beherrschung und mit strengster Folgerichtigkeit zum Nächsten fortzuschreiten. So schliessen sich die einzelnen Vorgänge leicht und fest aneinander, wie die Kette vereinter Gestalten in einem feierlichen Reigen, — und das ist es, was die Dichtung, die in Worten und Tönen, hoch hinaushebt über die Wirklichkeit in die Hochfeier, in die Verklärung der Kunst. Gluck ist sich der Grundbedingung wohl bewusst gewesen, in späterer Zeit spricht er sich darüber gegen Corancey aus und giebt zugleich unbewusst Zeugniss von der Heftigkeit, mit der seine Aufgabe in ihm arbeitet. „Zuerst (spricht er) gehe ich immer jeden Akt einzeln durch, sodann (es wird wohl umgekehrt geschehn sein) das ganze Stück. Den Plan der Komposition entwerfe ich immer, wenn ich mitten im Parterre*) sitze. Bin ich einmal mit der Komposition des Ganzen und mit der Karakteristik der Hauptpersonen im Reinen, so betrachte ich die Oper als fertig, obgleich ich noch keine Note niedergeschrieben habe. Diese Vorbereitung kostet mich aber auch gewöhnlich ein ganzes Jahr, und zieht mir nicht selten eine schwere Krankheit zu . . . .“ Man erfährt hier authentisch, dass er mit der dichterischen Konzeption anfängt, Mitdichter ist, bevor er zur Notenfeder greift; und dass er, weit entfernt, aus der

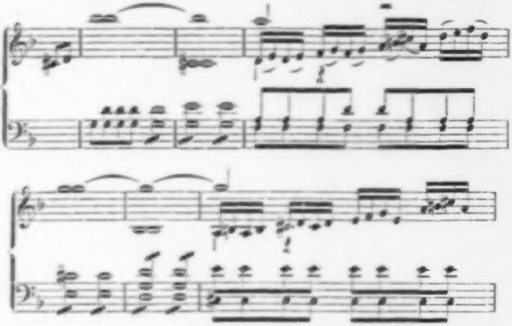
---

*) Der Ausdruck ist bildlich; Gluck meint, er stelle sich den Hergang geistig so lebhaft und vollständig vor, wie später der Zuschauer im Parterre ihn leiblich vor Augen sehn.

Reflexion (wie Missverstehende gemeint) zu gestalten, mit aufreibender Hingebung der Seele schafft. Man kann auch ohne diese Hingebung komponiren: ma questo non tira sangue, das zieht nicht Blut — sagt der Löwe Gluck, der Blut geleckt hatte.

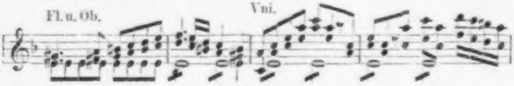
Folgen wir nun der Komposition in das Einzelne.

Die Oper wird durch eine Ouvertüre eingeleitet, die erste Ouvertüre zu einer Tragödie, die auf das Drama direkt einführt. Sie ist der wahre Prolog — oder, wie Gluck sich (nach Mosel) ausgedrückt haben soll, die Vorrede — zum Drama, der auf den tragischen Inhalt vorbereiten soll. Wie ein ernstmahnendes „Hört!“ schallt in D-moll aus vollem Orchester der erste Akkord, wird von den Bässen und der Bassposaune breit vorgezählt und wiederholt sich nach seufzerähnlichen Anklängen der obern Saiten in schärferer Lage. Nun beginnt die Melodie ihre grossartige Klage. Wir haben nicht nöthig, den Inhalt näher zu erzählen, da das Tonstück allgemein bekannt ist; nur auf die grossartige, ächt tragische Führung der ersten und zweiten Violin machen wir aufmerksam, die von $\bar{\bar{a}}$ ($\bar{\bar{b}}$) langsam hinabgestiegen sind bis $\bar{d}$ und nun



in grossem Aufschwung und Niedertauchen $\bar{\bar{b}}$, dann $\bar{cis}$ ergreifen, emporklimmen auf $\bar{\bar{g}}$, niedertauchen zu b. Bratsche und Bass begleiten, Oboen und Flöten greifen mit scharfem Schrei in das hohe $\bar{\bar{b}}$, dann in $\bar{\bar{g}}$ ein und halten fest, während die Geigen niedertauchen und wieder emporstreben; das tiefe $\bar{c}$is und b der Melodie wird von den Fagotten, die seufzerähnlich hineintönen, unterstützt. In gleicher Weise gestaltet sich die ganze Ouvertüre. Sie ist durchaus homophon, nirgends tritt Stimme gegen Stimme. Aber die Eine geltende Stimme ist durchaus voll Gefühl und Grossheit, und der Inhalt ist ein durchaus einfacher, das tragische Geschick Alceste's. Wie sie allein die Scene füllen wird, so redet die Ouvertüre auch nur von ihr allein. Das Leid Admets hätte keinen Gegensatz geboten, die heilvolle Lösung durch den Gott soll, darf nicht angedeutet, nicht geahnt werden; sie muss als ein Wunder unerwartet eintreten. Hätte Gluck das polyphone Geschick Händels besessen, es hätte hier ihm nicht nützen, vielleicht vom einzig richtigen Gedanken abziehn können.

Dieser Gedanke beherrscht Gluck ausschliesslich und lässt es, merkwürdig für den Fachkundigen, nicht einmal zu festabgeschlossenen Satzbildungen kommen. Jener oben angeführte Satz kann als Hauptsatz gelten; er wendet sich nach D-moll zurück mit einer leidenschaftlicher bewegten Erinnerung an die Einleitung und wendet sich nach A-dur moll zu einem Seitensatze,



der auf der Dominante schwebend erhalten wird (wie dem Sinn ängstlich-sanften Flehens gemäss ist) und eben so wenig zu festem Schlusse gelangt, als der Hauptsatz. Es kann sogar angezweifelt werden, ob dieser Satz in A-moll wirklich Seitensatz ist, ob nicht vielmehr der folgende Satz in C-dur dafür gelten könnte und nun der nächste in A-moll Schlusssatz ist. Die Kompositionslehre giebt über diese Fachfrage Auskunft, wir können uns ihrer entschlagen, da der einfache Inhalt festere Gliederung und Gegenstellung der Sätze oder Ansätze eher zurückgewiesen, als gefodert hat. Ohnehin waren die Instrumentalformen (mit Ausnahme der Fuge) noch nicht fest ausgebildet. Gluck hat hier das Höchste geleistet, das ihm bisher gegeben worden, — und was er vermochte, ist gerade hier das Rechte und Ausreichende. Uebrigens nennt er das Tonstück nicht Ouvertüre, sondern „Intrada", es sollte nur einführen in die tragische Scene, die im Begriff war, sich zu eröffnen.

Die Ouvertüre schliesst unbefriedigend auf der Dominante der Tonart, auf A — cis — e, — sie ist nicht für sich da; soll nur einführen in die Scene, die sich jetzt mit einer Trompetenfanfare in D-dur und der Ankündigung des Herolds eröffnet. Das Rezitativ desselben wendet sich von D-dur nach G moll, nach B-dur, schliesst in C-moll, und sogleich erschallt in Es-dur die Klage des Volks, untermischt mit denen der beiden Vertrauten. Der Ton dieser Klage konnte vom Komponisten leicht tiefer angestimmt werden, der Chor konnte trauervoller erschallen und mächtiger schwellen; es wäre schon, wenn es hierauf ankam, wirksam gewesen, wenn Gluck seinen Gesang, so wie er dasteht, ununterbrochen dem Chor gegeben hätte, statt ihn zwischen Chor, Solo (zweistimmig) und Orchester zu vertheilen: 3 Takte Chor, 1 Solo, 1 Chor, 1 Solo, 1 Chor — und dann noch 6 Chor, 4 Orchester, — das Weitere in breitern Lagen. Dies hätte nahe gelegen, und was breite Lagen des Chors vermögen, hatte Gluck schon an Orpheus erfahren und hat es in Alceste selbst weiterhin erprobt. Es scheint, als habe er die litaneienhafte Anlage dem Inhalte des Moments gemässer befunden. Noch ist im Volke kein Leid und keine Leidenschaft wach geworden, es spricht nur sein Mitgefühl und Besorgniss um die Zukunft, wenn es den König verloren habe, aus. Dazu passt das hin- und hergehende Wort besser, als die prunkhafte Auslegung einer Trauer, die noch nicht vorhanden, die erst im Wachsen ist. Auch unser, der Zuhörenden Mitgefühl (Gluck sass bei uns, „im Parterre") gehört zunächst und zumeist nicht dem kranken Könige, sondern Alceste.

Eine ernste Pantomime und Evanders Rath, das Orakel zu befragen, dann Wiederholung aus dem vorigen Chor und zuletzt Ausraf verkünden die Königin, die nun aus dem Pallast in die Mitte des Volkes tritt.

Sobald die Hauptperson erschienen ist, ändert sich die Haltung des Volks. In zwei Halbchören tritt es auseinander, der Königin die Mitte der Scene freigebend. Die Halbchöre wechseln und vereinen sich dann wieder; diese Ordnung wiederholt sich, es ist dieselbe feierliche Ordnung, die der alte Grieche in seiner Strophe, Antistrophe und Epode vor Augen hatte. Der Gesang, mit dem Halbchor zur Rechten, dem zur Linken beginnend, beide wiederholend, steht mit den vier Chorsätzen in G-moll, wendet sich mit dem letzten nach C-moll und dann mit den vereinten Halbchören nach D-moll zum Schlusse! die Halbchöre sind nur durch leise Färbung des Orchesters, — Oboen für den ersten, Flöten für den zweiten — unterschieden; beim Verein der Chöre vereinen sich diese Instrumente mit den Posaunen. Die Gegenwart Alceste's hat im Volke tieferes Gefühl erweckt. Aber es ist gehaltene Wehklage, Feier der Trauer voll Mitgefühl und Ehrfurcht für die einherschreitende Königin; noch hat die Aufregung der Leidenschaft keinen Zutritt, denn sie würde nicht psychologisch im Sinne des Volkes begründet sein. Gluck verschmäht redlich und klüglich, durch vorzeitiges Aufbrausen eine Wirkung zu erzielen, die dem Folgenden obenein Nachtheil bringen müsste.

Streng in derselben Ordnung, —
Halbchor zur Rechten,
Halbchor zur Linken,
beide nach einander wiederkehrend,
Vereinigung beider, —

führt der Chor seinen Gesang zu Ende; er hat sich dabei von D-moll nach A-moll (mit Schluss auf A — cis — e) bewegt und dann nach dem Haupttone (G-moll) zurückgewendet, wo er mit Berührung der Unterdominante (C-moll) schliesst. Der erste Chor, der mit den eingemischten Solosätzen, beruhte auf Es-dur, rundete da eine Art von erstem Theil in B-dur ab, wandte sich sogleich wieder nach Es-dur, nahm zu einem ausgeführtern Solo trauervollern Inhalts

(„Unselige Königsburg, die bald vom Geseufze klagender Stimmen wiederhallen wird“) die Unterdominante As-dur und deren trübe Parallele F-moll, dann deren Oberdominante C-moll zu Hülfe und kehrte nach Es-dur zurück. Die folgende Pantomime steht in C-moll. —

Nicht ohne Absicht zählen wir die Modulationswendungen beider Chöre nach. Eine uralte Reihe von Beobachtungen und immer wiederkehrenden Streitigkeiten hat sich damit beschäftigt, an den verschiedenen Tonarten verschiednen Sinn oder Karakter zu erkennen, oder diesen besondern Sinn der Tonarten zu bestreiten. Die Beobachtungen mussten sich vielfach wiedersprechen, da der Gegenstand seine Natur mehrmals wechselte (die Tonarten der orientalischen, griechischen, mittelalterlichen und neuern Musik, um nicht tiefer zu gehn, sind verschiedner Natur) und da die Bestimmungen, besonders von Aesthetikern und Schöngeistern ausgehend, Wahres mit Willkührlichem mischten und Streit und Spott hervorriefen, ohne der Entscheidung eine feste Grundlage zu bieten, die sich allerdings im Wesen der Musik und im Verfahren der Künstler als zuverlässigsten Zeugen finden liesse.

Dass wir nicht hier (hoffentlich bald anderswo, Einiges im Anhang) Raum finden, dieser Sache auf den Grund zu gehen, ist wohl einleuchtend. Allein wir dürfen nicht einen der gewichtvollsten Zeugen vorübergehn lassen, ohne ihn zu befragen; und ein solcher ist Gluck mit seinem ernstlichen Dringen auf Wahrheit und seinem tiefen Gefühl für die Bedeutung des Musikalischen. So gewiss wir nun in ihm (wie in andern Komponisten) nicht systematische Erkenntniss vom Sinn der Tonarten, sondern nur jenen künstlerischen Instinkt vorauszusetzen haben, der Sinn und Hand des Künstlers im Moment des Schaffens leitet: so ist doch gerade diese Unmittelbarkeit Bürgschaft für das vorurtheilslose Zeugniss, das die Werke dieses und aller Künstler über ihr Gefühl von der Karakterverschiedenheit der Tonarten ablegt. Nehmen wir für jetzt nur die Karakteristik der beiden Tongeschlechte, — des Durgeschlechts als des hellern, festern, naturwüchsigen, des Mollgeschlechts als des trübern, unfestern, naturentfremdeten, — als zutreffend an, (die Kompositionslehre giebt darüber Auskunft, wenngleich nicht vollständige) so vergleiche man denn die beiden gluckschen Tonsätze (Scenen) die wir oben in das Auge gefasst, und es zeigt sich bei

I. **Es-dur,** B-dur, Es-dur,
As-dur, F-moll, C-moll,
Es-dur;
bei II. **G-moll,** C-moll, D-moll,
D-moll, A-moll (mit Durschluss),
G-moll mit C-moll,

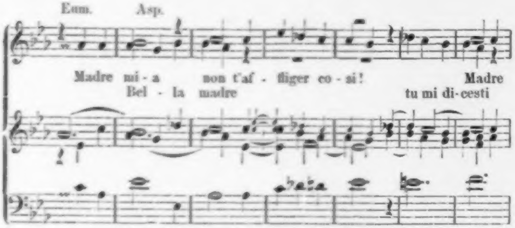
bei I. als Hauptsitz Dur, fünf Durmomente, gegen zwei Mollmomente, bei II. als Hauptsitz Moll, und überall Moll, mit Ausnahme des einen Dur-Schlussakkords und einer Wendung auf D — fis — a, (Takt 8) das aber gleich zu D — f — a wird. Die Mollwendungen bei II. sind aber um so bezeichnender, da sie von der (in der Kompositionslehre rationell begründeten) Regel abweichen, der zufolge Moll sich gern zuerst in die Paralleldurtonart wendet.

So karakterisirt hier die Modulation von Grund aus die Stimmung beider Sätze, wie Lichtgrad und Farbenwahl die Stimmung eines Gemäldes. —

Nach dem Chorschluss' in G-moll redet Alceste in ruhiger Würde, mild und klar (es ist Secco-Rezitativ mit aushaltenden Basstönen) zum Volke von seinem Grund zur Klage, von ihrem Leid. Ruhig und sicher hat sie in B-dur begonnen, (hier also die Durparallele) bald sich in das trübere Moll gewendet. Mild ergiesst sie dann in einer Arie (Es-dur) ihre Klage, würdig und naturwahr entfaltet sich ihr Wesen, wie es ursprünglich angelegt war, bevor das ungeheure Geschick sie ergriff. Was zuerst in ihrem Innern vorgeht, wessen sie sich besinnt, eh' sie spricht, erzählt uns der feinsinnige, eindringliche Gesang der Oboe zu dem harfenartigen Pizzikato der Geigen und Bässe, zu den Achtelstrichen getheilter Violen, zu den aushallenden Tönen von Horn und Fagott. Dann findet sie in demüthiger Beugung Worte: „Nicht begehr' ich, ihr ewigen Götter, den Himmel mir vollkommen heiter.“ Nur einen

Strahl des Trostes ersehnt sie in ihrem Leid (Adagio) und auch hier vermält sich, das Bild der fürstlichen Persönlichkeit vollendend, Anmuth mit der grossinnigen Haltung bei solchem Leid. Nun erst (Allegro: „Niemand begreift mein Leiden, die Angst, die den Busen mir füllt“) kann die schmerzliche Bewegung nicht länger unterdrückt werden; sie ergiesst sich, sie spricht in starken Accenten. Merkenswerth ist wieder die Modulation; vom Hauptton Es-dur strebt sie unablässig nach der dunklern Unterdominate, nimmt schon im ersten Takte den Weg nach deren Parallele, dem trüben F-moll und bringt den ganzen Allegrosatz in ihr zum Schlusse.

Hier, wo sie den obigen Satz („Niemand begreift mein Leiden“) zu Ende führt („der nicht das Herz einer Mutter . . . . hat“) entgegnen ihr die einzigen Stimmen, die ihren Schmerz zu lindern vermögen. Die eignen Kinder, die an Alceste's Hand herangeschritten waren, unterbrechen den Gesang der Mutter mit Worten kindlichen Trostes, sie drängen sich, in kindlicher Bangigkeit einander unterbrechend, heran,


Eum.
Asp.
Madre mi - a non t'af - fliger co - si! Madre
Bel - la madre tu mi di - cesti

und ihre Stimmen schmelzen erst zusammen, wenn sie die Lehre der Mutter, dass die Götter gerecht und gnädig seien, dieser wiederholen. Die Begleitung dieses Zwischensatzes wird von englischen Hörnern, Bratschen (die meist mit jenen gehn, — die kleinen Noten gehören erstern) und Fagott gebildet. Nun erst schreitet die Arie weiter, erhebt sich hoch und kraftvoll, aber stets mild und anmuthig und wird auf dem Schlusstone selber vom Chor aufgenommen, der, in Es-moll einsetzend und nach G-moll zurückkehrend, seinen Klagegesang in derselben Ordnung der Halbchöre und ihres Zusammentritts wiederholt. Nach Alceste's Auffoderung, zum Tempel zu eilen, ruft der Chor dreimal stürmisch Al tempio, wendet sich aber dann zum ersten Chorsatze (Es-dur) zurück und krönt denselben mit einem breiten Erguss seiner Stimmen, die hier zum erstenmal, im Gegensatze zu allen bisherigen Sätzen, sich individuell ausbilden und dem ganzen bisherigen Vorgang einen vollsättigenden Abschluss geben. —

Fassen wir mit raschem Ueberblicke das bisher Geschehene zusammen, so zeigen sich folgende Massen:

I. Der erste Chor mit Solosätzen, Es-dur als Haupttonart, — mit Inbegriff der Pantomime in C-moll,

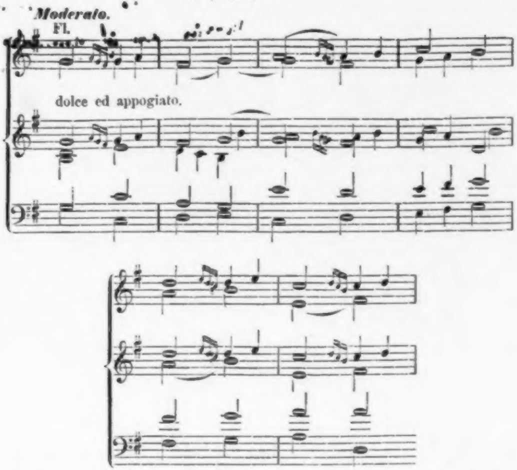
II. der zweite Chor, G-moll als Haupttonart,

III. die Arie der Alceste, Es-dur als Haupttonart, mit Inbegriff des Gesangs der Kinder in As-dur und des an den zweiten Chor anknüpfenden Schlusschors in Es-dur, —

alle diese Massen durch ihre Tonarten karakterisirt und verbunden, alle von gemässigter, nicht leidenschaftlicher Haltung, von Beginn an Theilnahme an dem sich bereitenden Schicksal bekundend, in dieser Theilnahme gesteigert durch den Anblick der Fürstin und die wachsende Gefahr, aber nicht weiter gehend, als die Natur der Verhältnisse und Personen mit sich bringt. Mehr fodern, grössern Reichthum dichterischer oder musikalischer Mittheilung, aufgeregtere Leidenschaft erwarten, hiesse die Weisheit der Exposition verkennen und den Fortgang beeinträchtigen. Dies gilt für den Musiker, wie für den Dichter. —

Im Tempel schürzt sich der Knoten des Drama's. Hier wird Alles bezeichnender, drängender, nichts aber übereilt, sondern jeder Moment in sich selber zur Reife gebracht.

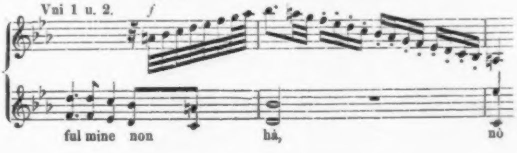
Den Zug der Priester mit den Weihrauchspendern und heiligen Opfern geleitet eine stille, feierliche Musik, blos Quartett und Flöten,



die Flöten in ihrer tiefsten, am wenigsten klanghellen Lage, die immer wiederkehrenden rundläufigen Verzierungen, vielleicht eine Erinnerung an die vom religiösen Zeremoniell vorgeschriebenen Beugungen.*) In durchaus unveränderter Haltung, durch zweimal

---

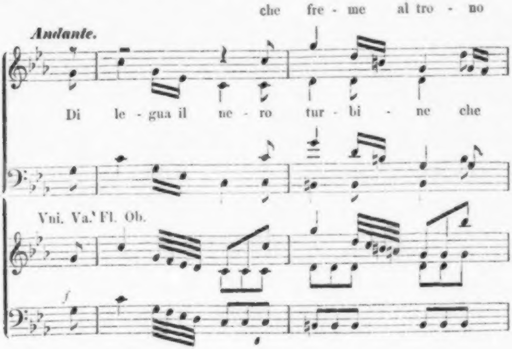
*) Es ist wenig Gewicht auf solche Deutung eines Nebenzugs zu legen. Dass aber die Vorstellung in Gluck, bei seiner stets wachen Aufmerksamkeit auf jeden Moment der Scene wohl mitgewirkt haben könne, ist nichts weniger als unwahrscheinlich. Hat er doch im ersten Chor bei der Vorstellung Ismene's und Evanders, dass der Zorn des Himmels keinen schärfer treffenden Blitzstrahl habe, die Vorstellung des Blitzes (S. 14 der Partitur)



16 und zweimal 20 Takte bewegt sich im kindlichen G-dur, in der stillen Friedseligkeit jener vorgeschichtlichen Zeit der Feierzug mit seinen stillen Flöten und Saiten vorüber.

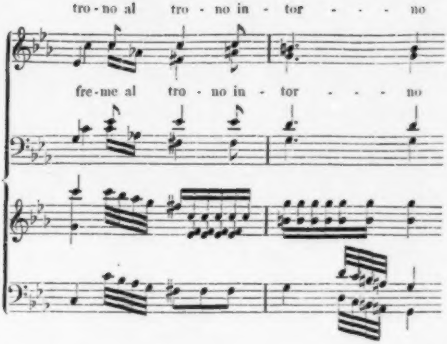
Es war der letzte Augenblick des Friedens; jetzt beginnt das strenge Walten der Tragödie.

Zu breiten bis zum Dröhnen anschwellenden und wieder verhallenden Lagen der Posaunen, der Hörner und Fagotte erhebt der Oberpriester seine Stimme: „Hinweg du schwarzer Wirbelsturm, der um den Thron jetzt wüthet!“ Der feierlich ausgedehnte Ruf mit den weithallenden Zwischenrufen der Posaunen und Hörner steht unbeweglich gefesselt und fesselnd auf C — e — g, und sogleich hebt, wieder mit Posaunen und vollem Orchester, der Priesterchor im düstern C-moll sein Gebet an;



---

nicht zurückhalten können; er hatte sie so lebhaft in sich, wie dort auf der Bühne die Handelnden. Die Geigenfigur hat handgreiflich diese besondre Bedeutung, denn sie tritt im Uebrigen ganz unmotivirt ein; es sind die einzigen Sechszehntel im ganzen Satze.


tro - no al tro - no in - tor - - - no
fre - me al tro - no in - tor - - - no

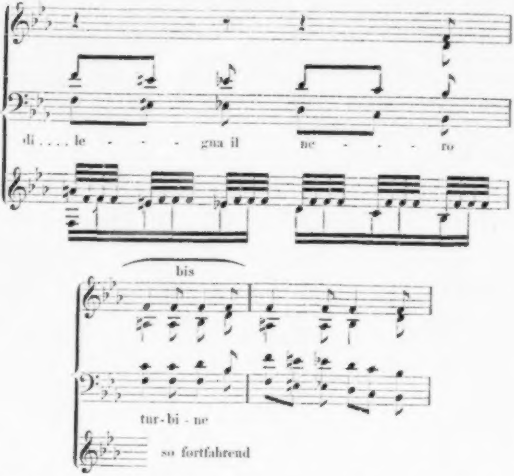
die Sorge, die Angst ist zum Zorne geworden, die Priester des jugendlichen Lichtgottes sind zum Fanatismus aufgeregt; ahnen sie schon im Dunkel ihrer Brust das Orakel mit seinen Schrecken? Flehender aber in quälerischer Beschränktheit folgt die Fürbitte des Oberpriesters, in engem Tonraum eingeschlossen, fast unbeweglich an $\bar{c}$ geheftet, — denn er hat nur einen Gedanken, — und sogleich tritt der Chor wieder machtvoll ein, mit Einem Schlage nach Es-dur versetzt. Sage man nicht schulweise, dass die Modulation in die Parallele die nächstliegende und nächstgebotene sei. Die nächste oder fernste, das ist nicht entscheidend; der hellleuchtende Durschall, der im Schwunge die Macht des Chors und der Posaunen emporhebt, das ist hier, worauf man zu achten hat.

Bezeichnen wir, um den Gang der Entwickelung klar zu machen, den ersten Chorsatz mit **A**, den Gesang des Oberpriesters mit **B**. Wir haben also

den Chorsatz **A** in C-moll,
den . . . . Solosatz **B** in C-moll
den Chorsatz **A** in C-moll

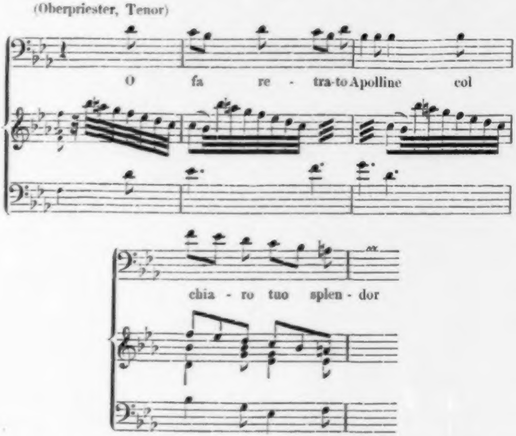
vernommen, Alles in kurzen, heftigen Schlägen hervortretend. Diese Schlagkraft, eine Haupteigenschaft des Dramatikers, ist Glucks Karakter eingeboren. Er tastet nicht herum, er deutet nicht an, sucht nicht heranzuschleichen und beizukommen; er trifft.

Der Chor schliesst auf B, der Priester mit Satz **B** folgt im selben Ton' und mahnt den Gott: er sei des sterbenden Königs Hirt gewesen; sogleich tritt auf seinem Schlusston der Chor mit einem neuen abschliessenden Satze, **C**, herzu,



mit den Posaunen und andern Bläsern bewaffnet, während alle Geigen und Bratschen in der Zweiunddreissigstelfigur murren und „alle Bässe zusammen" — das heisst mit den Violoncellen die in der Höhe so ungestümen Kontrabässe — mit den Sechszehntheilen unterstützen.

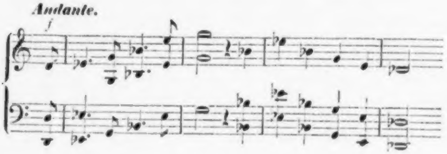
Und sogleich schliesst wieder das Gebet des Priesters, der Satz **B**, an. Bisher war es einfach begleitet worden, Violinen, Flöten und Oboen, Violoncelle und Fagotte. Jetzt, nach der fieberhaften Bewegung bei **C**, ist die Erregung gesteigert, die Geigen schwirren, wie unaufhörliches Wetterleuchten in schwüler wolkenbeladener Sommernacht, unausgesetzt, von den Flöten gefüllt und körniger,



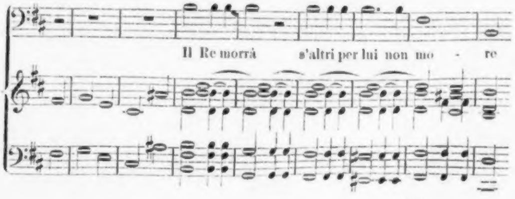
nieder; der Satz wiederholt sich und sogleich bemächtigt sich der Chor seiner, mit der dröhnenden Kraft der Posaunen. Wie Wetterleuchten das Gewitter, so kündigt der Satz die nahenden Schrecken des Orakels. —

Wir dürfen nicht in das Einzelne folgen. Einundsiebzig Takte füllt das stürmische Gebet dieser Priester, die Anordnung ist strengbemessen, wie feierlicher Reigen uralter Zeit im Tempel. Zweimal athmen die Priester auf, in der Mitte und am Schlusse; da hat das Orchester allein den Satz **A** mit jener Figur auszuführen. Gegenüber der Milde, die sich von Alceste aus verbreitet hatte, nach der friedvollen Weise des heiligen Opferzugs tritt dieser Chor, dessen Flehen so viel vom Gewittersturm in sich trägt, wie das Erwachen zu rauhester Wirklichkeit nach schmeichelnd-täuschendem Traume herein. Man begreift nun die Weisheit der bisher geübten Zurückhaltung. Aber diese Weisheit ist nicht Bühnenklugkeit, sondern Wahrhaftigkeit. Erst in den berufenen und verpflichteten Priestern durfte die Bitte des Volks zum Ungestüm erwachsen. —

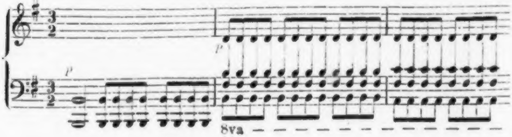
Noch einmal erhebt (Rezitativ, zum erstenmal mit bedeutsamen Zwischensätzen des Orchesters) der Oberpriester erhabenes Gebet zu seinem Gotte, noch einmal drängt der Chorgesang in ungestümer Gährung (Satz **A**, **B** und **C**) nach, und der Priester kündigt das Nahen der Königin an. Dieselbe Weise, die den Opferzug geleitet hatte, führt jetzt Alceste ein. Ihrem Gebet an die ewige Gottheit (Rezitativ) schliesst zum letztenmal der Priesterchor sich an. Die Erfüllung ist nahe, — der Oberprieser kündet, höchst würdig vom Orchester eingeführt (vorher Chorschluss in C-moll),



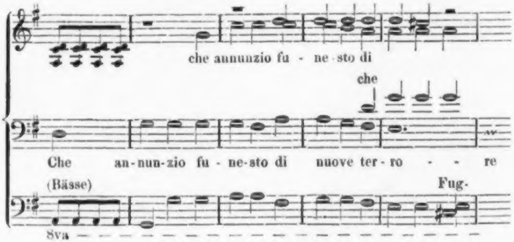
die nahe Erfüllung des Gebets an, seine Rede, von der überzeugenden Macht des Orchesters bekräftigt, lässt die Nähe des Gottes empfinden, das Beben der Erde, das ihn umströmende Licht gewahren, — es ist eins der grössten Rezitative, die bis heute geschaffen worden, damals, bis man an ihm gelernt hatte, das grösste. Und nun erschallt mit Geistermacht das Orakel



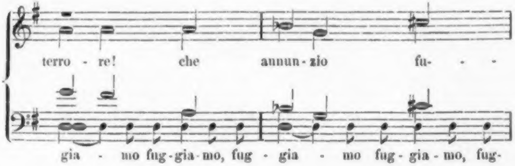
und verbreitet den Fieberfrost des Schreckens. Erst sind es die Bässe, gleich drauf das ganze Saitenorchester, im breiten $^3/_2$ Takt,

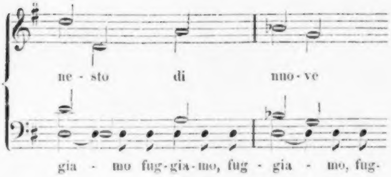


die von dieser Bewegung ergriffen werden; die Bässe treten dann zum Chor, während die andern Saiten bis zu Ende des Satzes dieselbe Fieberbebung behalten. Dazu tritt der Chor in grossartiger Bewegung, und bald lassen sich jene zur Flucht mahnenden Stimmen aus dem Hintergrunde mit ihrem „Fuggiamo“ vernehmen,


che annunzio fu - ne - sto di
che
Che an-nun-zio fu - ne-sto di nuove ter - ro - - re
(Bässe)
Fug-
8va

(sie sind mit „Coro di Bassi dentro la scena“ in der Partitur bezeichnet), die sich mit ihrem pulsirenden Rhythmus immer deutlicher und treibender durch den zusammentretenden Chor


terro - re! che annun - zio fu- - -
gia - mo fug-gia-mo, fug - gia - mo fug - gia - mo, fug-



herdurcharbeiten, während der Orchesterbass mit halben Schlägen auf d der schwankenden Masse noch Halt geben, die Chorstimmen von dröhnenden Posaunen, die Oberstimme von den scharfen Oboen geleitet. Zuletzt wird der ganze Chor (⁴⁄₄ Takt) in strudelnde Bewegung und abgebrochne Rufe hineingerissen und verhallt in der Flucht. —

Höchst merkenswerth und für Gluck karakterisirend ist die Führung des Orchesters in der ganzen Scene. Im Rezitative des Oberpriesters geht das Saitenorchester bei der Aufstellung und Weiterführung der einleitenden Figur (S. 371) im Einklang und Oktaven, der Kontrabass bis $\overline{\overline{\text{g}}}$[*]), bis $\text{g}\overline{\overline{\text{e}}}\text{s}$, — man kennt die dumpfstöhnende Macht dieser höchsten Kontrabasstöne. Dann, bei der Verkündigung, dass ein Lichtkreis sich um das Bild des Gottes entzünde, fassen die Oboen, die kurz zuvor auf $\overline{\text{b}}$ eingetreten — wir möchten sagen: erglommen — sind, dann $\overline{\overline{\text{c}}}$ genommen haben, zu der Flackerfigur der ersten Geige die aushallende Terz $\begin{matrix}\text{d}\overline{\overline{\text{e}}}\text{s}\\ \overline{\text{b}}\end{matrix}$, dann $\begin{matrix}\overline{\overline{\text{c}}}\\ \overline{\text{as}}\end{matrix}$. Die Einleitungsfigur tritt vor, um zu den Worten „Der Altar schwanket“ zu führen; dabei legen sich statt der Oboen zwei Flöten mit dem hohlen Klang ihrer tiefen Töne $\left(\begin{matrix}\overline{\text{b}}\\ \text{g}\end{matrix}\right)$ still ein. Sie hauchen ihren Klang in die tremolirenden Bratschen und zweiten

---

[*]) In der Partitur steht $\overline{\overline{\text{e}}}\text{s}$; dies ist offenbar einer der vielen Druckfehler, da die Figur stets in Oktaven geht und gleich nachher der Bass unbedenklich bis $\text{g}\overline{\overline{\text{e}}}\text{s}$ und später bis zu $\overline{\overline{\text{g}}}$ selbst geführt wird, das auch keineswegs schwerer zu fassen ist, als $\overline{\overline{\text{g}}}$.

Geigen, während Bässe, Posaunen, Oboen und erste Violin jene Figur dreimal empor- und hinabführen; man wird sie nicht „heraushören" oder erkennen, aber man wird ihr Dasein fühlen; — und wenn es Niemand sonst fühlt, wird ein verwandter Geist es ahnen, — und wenn es Niemand ahnt, so hat Gluck es vor der Seele gehabt; Jeder schafft zu allererst für sich selbst.

Während hier und weiterhin — auch die Hörner (G-Hörner) treten zu und fassen bis zu dem gellend-harten $\substack{\overline{\overline{a}} \\ f}$ (in Noten, in Tönen $\substack{\overline{\overline{c}} \\ c}$) hinauf — das Orchester in seiner vollen Macht und „Fortissimo" wirkt und sich erst bei der Mahnung zu ehrfürchtiger Stille beruhigt und „piano" wird, kündigt ein leiser Gang (man sehe die Noten S. 371) der durch Dämpfung bedeckten ersten Violin, der Bratschen, Violoncelle (alle gedämpft), der Fagotte und der Altposaune den nahenden Augenblick des Orakels an (das wir uns von einer einzelnen durch ein Sprachrohr verstärkten und zugleich dumpfer erschallenden Stimme oder durch einen Chor von Bassisten vorgetragen denken), das von Posaunen, Hörnern, Oboen, Fagotten und dem Quartett*) begleitet wird. Das Quartett behält seine Dämpfer und den bedeckten Schall bis zum $\frac{3}{4}$ Takt; da erst ist „senza sord." vorgeschrieben. —

Noch niemals war bis dahin eine solche Scene geschaffen, wie diese ganze Tempelscene, niemals, bis auf diese Stunde, hat sie in irgend einer Oper übertroffen werden können, weder von Gluck, noch irgend einem Andern; denn, soweit unsere Einsicht in Drama und Musik reicht, es fehlt ihr Nichts an Grösse des Gedankens und Vollendetheit der Ausführung, wir wüssten aus dem seit einem

---

*) In der Partitur steht bei der Einführung zum Orakel „Tromboni", aber es ist nur eine im Altschlüssel (bis $\overline{\text{ais}}$) notirt und erst zum Orakel ertönen die Posaunen dreistimmig. Da ist auch über einem leergebliebenen Notensystem (der Druck ist sehr nachlässig) „corni", der Eintritt der Hörner, vermerkt. Die Kontrabässe, nehmen wir an, treten erst mit dem $\frac{3}{4}$ Takt ein, wo sie malerisch mitwirken; vorher würden sie der Singstimme und den Posaunen schaden.

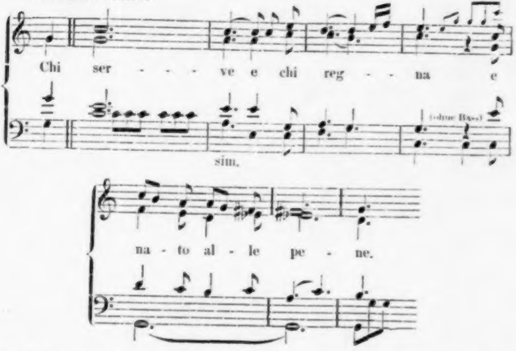
Jahrhundert so hoch angewachsenen Schatze der Kunst nichts zuzufügen, nichts zu ändern, oder wegzuwünschen. Es ist aber nicht die Macht der gluckschen Rede allein, die hier wirkt, es ist zugleich, wir müssen es wiederholen, die Weisheit der Führung, die sich hier belohnt sieht. Schritt für Schritt ist das Drama hierhin geführt worden, wo alle seine Schrecken auf uns fallen. Und wenn sie uns mit Unerbittlichkeit treffen und noch Furchtbareres voraussehn lassen, so zeigt sich eben in der gelinden, überall gerechtfertigten Führung die Nothwendigkeit des Ausgangs, der sich zu öffnen beginnt. Gerade hier, wo Gluck den Lohn seiner Enthaltsamkeit und Wahrhaftigkeit empfängt, geht ihm trotz der Mängel seiner musikalischen Bildung nichts ab an Mitteln der Darstellung; er bedarf der Auflösung des Chors in einzelne Stimmen, und es gelingt; er bedarf seltsamer Lichter und Farbentöne für alle Wunder, die sich aufthun, und sein Orchester gewährt ihm Alles, vor Haydns und Beethovens Zeit, wie diesen selber. —

Ein Monolog Alceste's (Rezitativ) mild und beredsam zugleich, folgt; er ist weit ausgeführt, — nach solchem Sturme war Beruhigung Wohlthat, — und bringt zu jener unsterblichen Arie, in der sie den Gedanken der Aufopferung ausspricht und die Schatten und Nachtgespenster, die Gesellen des langhinstarrenden Todes heraufruft und ihr mächtiger Ruf im Erz der Posaunen und Hörner seinen gleichmächtigen Wiederhall findet. Es ist die, aus der französischen Umarbeitung bekanntere B-dur-Arie. Hier ist der Wendepunkt des Karakters. Die milde Gattin und Mutter ist zur Heldin geworden. Noch ist ihre That nicht vollbracht; aber jener Ruf verbürgt das Vollbringen.

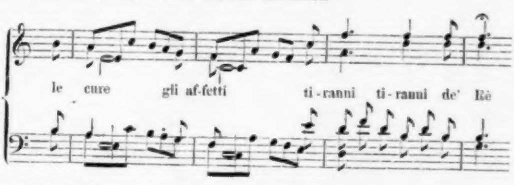
Evander und Ismene rufen Alceste zum sterbenden König; was bleibt ihm, fragt Evander, in seinem Todeskampfe? ruhig und gross antwortet sie: es bleibt Alceste. Und nun spinnt sich jene seltsam wahre Scene an, wo, Einer nach dem Andern, die Entflohenen zurückkehren und sich einander befragen, wie betroffene und beschämte Kinder. Nach kurzem Vorspiel (G-moll) zählen wir zwölf einzeln eintretende Stimmen, bevor der Chor zusammen ist.

Strenge Durchführung eines Motivs würde hier widersinnig sein, für den Zusammenhalt sorgt der Wechselgesang von Oboe und Flöte und ein langsam sich hindurchschleichendes Fagott. Und nun stürzt sich der ganze Schwarm der leichtberuhigten Menschenkinder in das indifferente C-dur, und ist so regsam im 6/8 Tackt und fühlt sich so ganz sicher in seiner Alltagseinsicht,

Andante molto.


Chi ser - - - ve e chi reg - - na e
(ohne Bass)
sim.
na - to al - le pe - ne.

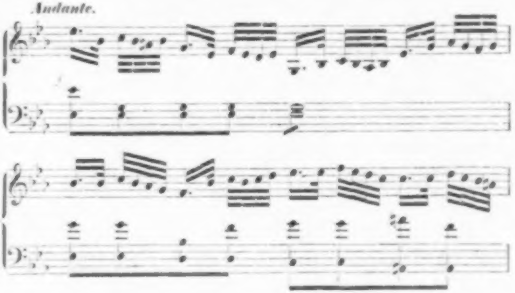
(Wer dienet und wer herrschet, er ist geboren zu Leiden) dass er kaum ein flüchtiges Achselzucken (fis — a — c — es) hat für die Leiden, und dass er sich bis zur Keckheit


le cure gli af-fetti ti-ranni ti-ranni de' Rè

aufstachelt (der Satz kehrt gleich, auf fünf Takte verbreitert, wieder, alle Stimmen gehen in Einklang und Oktaven) und lebhaft, frisch zu Ende rollt. Die Musik kann so wenig wie das menschliche Gemüth in Einer Stimmung beharren; beiden ist die entgegengesetzte bisweilen nothwendige Rettung. Es ist wohlthuend wie naturwahr, dass der Akt so schliesst. —

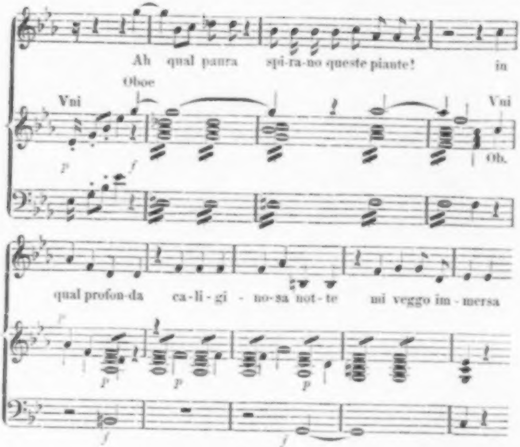
Im zweiten Akt übergehen wir das einleitende Rezitativ und Ismene's unbedeutende Arie; sie kann nach ihrem Inhalt und darf an dieser Stelle nicht mehr bedeuten.

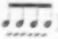
Nun endlich ist Alceste allein, und der Augenblick der That gekommen. Ein breit hin- und herwogendes Vorspiel,

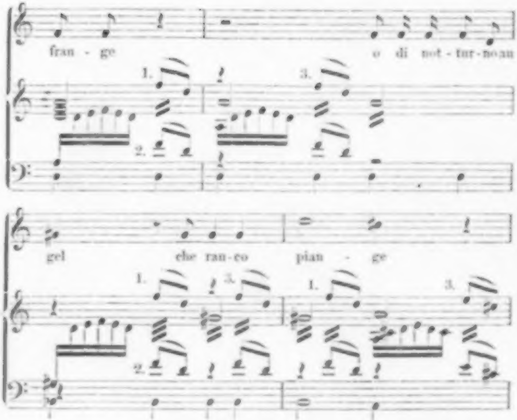


fünf Takte lang und in Zwischensätzen weiter wirkend, deutet auf das Schwanken im Augenblicke, wo der grosse Gedanke That werden soll. Alceste hat allein sein wollen, und erschrickt nun, allein zu sein. Jeder Ton malt, jeder Ton trifft hier, jeder muthige Schritt vorwärts, jedes Zurückweichen ist von diesen Tönen vorgezeichnet; keiner könnte geändert werden, von keinem Zuge dürfte die Darstellende abweichen, ohne der Lüge zu verfallen. Es ist die Pein des Erzählers, nicht Alles sagen und Alles beweisen zu dürfen, was gesagt und bewiesen werden könnte und sollte.

Jetzt vernimmt sie jenen heimlichen Klageton, der ihr Furcht einhaucht; es ist die fein und spitz eindringende Oboe, — kein ander Instrument wäre möglich, —

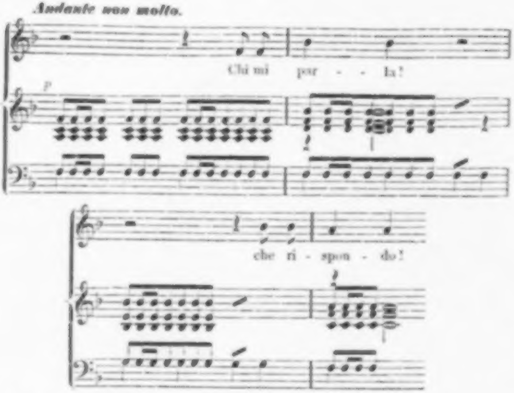

Ah qual paura spi-ra-no queste piante! in
Oboe
Vni
p
f
Vni
Ob.
qual profon-da ca-li-gi - no-sa not-te mi veggo im-mersa
p
p
p
p
f
f

die sich hier vernehmen lässt und mit der zugleich, in weiblichem beflügeltem Schreck, die Singstimme einsetzt; aber Alceste spricht weiter („Ach welche Furcht hauchen diese Klagen“) und der Oboeklang glimmt weiter bis „hauchen,“ setzt bei „piante“ wieder an und sinkt bei den Worten „in wie tiefe, schwarzdunkle Nacht“ (seh' ich mich untergetaucht) wie der Schatten der Stimme hinab, während die obern Saiteninstrumente Achtel (wir nehmen an, piano) in bebenden Tönen (tremolo, ) anschlagen und die Bässe mit hartem Strich (forte) eingreifen. Weiterhin taucht dies Bild wieder auf. Still hält, wenn Alceste von dem Trauerton inmitten der stummen Schrecken spricht, die Oboe langhin ihren Ton aus, — das Rezitativ ist taktfest geworden, — die erste Violin irrt leise tastend hin und her, bis der Nachtvogel seine heisere Klage laut werden lässt („suono d'aqua . . . e si frange“ geht vorher)



und nun die Klarinette (bei 1, „chalamaux" steht in der Partitur) abwechselnd mit der Oboe (3) hohle Seufzer aushaucht, die sich in der Oboe schärfen, und die das klagende Fagott (2) verdoppelt, — stets bei dem dritten Ton (die Partitur enthält jedesmal die richtige Pause) verhallend.

Nun ruft Alceste die Götter der Unterwelt, und der Todesgott fragt zurück. Es ist das Urbild zu Mozarts Geisterstimme in Don Juan, so wie jener Aufzug im Tempel das Vorbild für die gleichen Momente in Idomeneus und der Zauberflöte, das Rezitativ des Oberpriesters für das gleiche im Idomeneus, das Orakel für das im Idomeneus und die Stimme der steinernen Bildsäule ist. Mozart war zu reich, um entlehnen zu müssen; ist aber einmal der spezifische Ausdruck gefunden, so kann man nicht ohne zu lügen von ihm abgehn. — Die Gegenfrage des Unterirdischen, von Posaunenhall umschimmert, ist ganz ruhig hervorgetreten, hat aber eben dadurch Alceste und das Orchester mit Schauer und Beben erfüllt,



in das stöhnende Rufe der Oboen, Klarinetten und Fagotte hineingreifen. Lange weilt Alceste, immerfort von diesem Tonbild umgeben, athemlos nach jedem Worte langend, mit Ohnmacht kämpfend, vor der unbeweglichen Gestalt des bleichen Dämons, — und nun hebt der Chor der unsichtbar bleibenden Geister des Schattenreichs seinen Gesang an*), vom Hall der Posaunen und rauher D-Hörner (neben Quartett und Oboen) umwittert, durchaus leise, und durchaus eintönig. Furien und Teufel haben Leidenschaft und Sprünge der Wuth, Selige wallen, vom Hauche des Ewigen angeweht, die Götter des Todes sind kalt, unwandelbar. Zweimal spricht der Geisterchor zu Alceste und mahnt sie, das Leben festzuhalten. Sie beharrt. Nun ist es entschieden, nun reisst der Todesgott sich herauf aus seiner Milde und Ruhe (Geigen und Bratschen bezeugen's) und schreit und schilt unter dem Schrei der Posaunen und den harten Streichen der Geigen und langt mit gierigen Armen nach seiner Beute. Dennoch kehrt er zur Milde zurück, da Alceste Aufschub, um Abschied zu nehmen, begehrt.

---

*) Beilage No. 16.

Alles ist entschieden, Alceste dankt todmüde; keine Kraft wird hier heraufbeschworen, denn keine kann noch frommen. Nur der Urgrund ihres Daseins, ihre Milde und Ergebung, kommt zum Ausdrucke. Sie bedarf der Ruhe; auch das Drama, auch der Hörer bedarf nach solchen Stürmen Ruhe und Beschwichtigung. Eine stille, trübe, wie Grabgesang den Aufruhr der Seele stillende Pantomime der Unterweltlichen (C-moll) schliesst. —

Benutzen wir den Ruhepunkt zu einem flüchtigen Rückblick auf die Modulation.

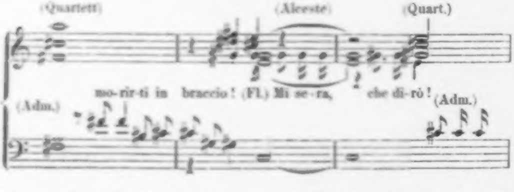
Alle Tonsätze der Oper standen in den schattigen B-Tonarten. Der Aufzug im Tempel hat die erste Kreuz-Tonart, das kindliche G-dur, für den Götterdienst des kindlichen Volks. Das Orakel ertönt in H-moll; hat man einmal die heisse Glut von H-dur empfunden, so liesse sich H-moll dunkler Lohe vergleichen. Der folgende Chor wendet sich nach G-dur zurück. Alceste's Arie hat B-dur; die rückkehrenden Flüchtigen treten schüchtern in G-moll auf, enden aber, zufrieden, sich sichergestellt zu finden nach Innen und und Aussen, im klaren, indifferenten C-dur. — Wir müssen es darauf ankommen lassen, welche Bedeutsamkeit man diesen Hinweisen zugestehn mag, so lange nähere Begründung fehlt.

Die folgende Scene spielt in der Königsburg. Der Freudenchor, in B-dur, ist breit ausgeführt, die Geigen sind munter genug, auch die Hörner (ihrer vier, in B und F) sind's, soweit ihr dumpfer Klang gewährt. Es ist Freude, vielmehr: es möchte Freude sein; das Vorangegangne und irgend eine leise Ahnung, sie setzen Dämpfer auf, daher der Chor auch nicht weiter kommt, keinen Aufschwung nimmt, vielmehr am Ende, wie schon in der Mitte, zu verrinnen scheint. Der folgende Tanz, ohnehin unbedeutend, widerspricht dieser Auffassung nicht; Evander in seiner Arie, fröhlich und gedankenlos wie ein Höfling, noch ein menuettartiger Tanz, die Wiederholung des Chors, — das Alles spielt vorüber; es ist ein Moment der Erholung, nothwendig für das Ganze, in sich selber ohne Bedeutung.

Nun beginnt die Tragödie wieder; allerdings der zweite, S. 353 karakterisirte Theil.

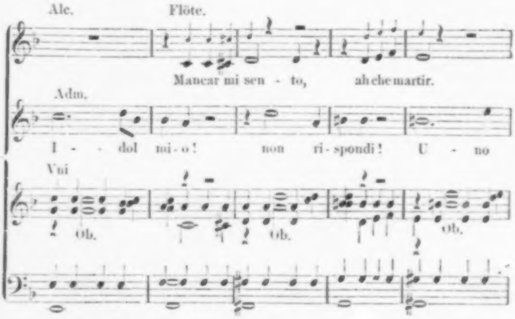
Im Secco-Rezitative treten Admet und Evander vor. Das Secco, die unterste Stufe, des Musiklebens, ist das Erglimmen; es deutet die Musikflamme an, noch wärmt es nicht; nur die Worte lenken zum Ernst des Vorgangs wieder ein; die Musik trägt sie blos. Hier war das Secco an seiner Stelle; doch auch hier hat es mehr Farbe, als ehedem, durch die aushaltenden Basstöne. Die ganze Lage der Hervorgetretenen hat etwas Gespanntes, Unbefriedigendes; Admet erfährt erst jetzt den Ausspruch des Orakels, beide wissen nicht, wer sich für den König zum Opfer dargebracht.

Nun tritt Alceste auf, und sogleich erwacht das Orchester zur Betheiligung, das Rezitativ wird begleitetes. Admet, in der Freude, genesen zu sein, mit Alceste leben, einst in ihren Armen sterben zu können, spricht mit Erguss; sie vermag nicht zu antworten, nur für sich seufzt sie: „Unglückliche, was werd ich sagen!" Ihr Seufzer ist wundersam verschleiert; zwei Flöten



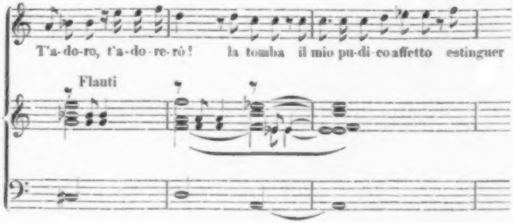
lassen still ihren hohlen heimlichen Hauch dahingleiten und die Worte der Armen umhüllen. Dann, bei seinen Worten, verstummen sie und treten erst nach sechszehn Takten bei ihren heimlichen Worten „Oh momento! oh dolor!" wieder vor, wieder sanft aushallend und deckend, aber in höherer Tonlage $\left(\begin{smallmatrix}\overline{\overline{\text{f}}}\\ \text{d}\end{smallmatrix}\right)$ also heller. Eben so sinnvoll mischen sich bei Admets Klage, den ihr Erbleichen, ihr Seufzen, ihre Blicke gen Himmel ängstigen, Oboen ein mit kurz anschlagenden tiefern Tönen. So sind Flöten und Oboen ungesucht Begleiter, gleichsam Sinnbilder Admets und Alceste's geworden.

Ihr Wechselspiel leitet das Rezitativ zu fester Form hinüber, in feinsinniger Führung eines richtigen Gedankens. Der Tonsatz, der sich hier bildet, führt zwei Stimmen, die des leidenden Paars, zusammen, ohne eigentlich Duett zu werden; es ist nur Wechselrede, bisweilen eng ineinandergreifende, nicht Zusammengehn, — eine rein dramatische Form, nur aus einer ganz bestimmt vorgezeichneten Situation hervorgetreten. Denn beide sind durch das Geheimniss, das noch nicht zum Ausspruche kommen kann, geschieden; Admet dringt heftiger und heftiger in sie, zu reden; sie verstummt, weil ihr Wort ihn in Verzweiflung stürzen muss. So redet er Anfangs achtzehn, sie zuletzt sechs Takte lang allein, wo beide zusammentreffen, —


Alc.
Flöte.
Mancar mi sen - to, ah che martir.
Adm.
I - - dol mi - o! non ri - spondi! U - no
Vni
Ob.
Ob.
Ob.

ist es doch nicht Zweigesang, nur Wechselrede, die der letzten Silbe des Andern vorgreift.

Das Duett oder der Wechselgesang — immer mehr macht sich die Lähmung des Dramas (S. 353) fühlbar — kann nichts entscheiden, die Handlung nicht vorwärts bringen; es ist wohlgesprochen, feinsinnig gebildet. Schwung hat es nicht erhalten können, aus Glucks Hand nicht; ein anderer Komponist hätte es mit erborgten Reizen oder vorgespiegeltem Pathos schmücken mögen. Das Rezitativ knüpft wieder an, Oboen und Flöten treten wieder in ihr bezeichnendes Mitspiel, namentlich bei Alcestes Betheuerung, „Ich bete dich an, ich werde dich (ewig) anbeten! das Grab wird meine reine Liebe nicht auslöschen können," die Flöten


T'a-do-ro, t'a-do-re-rò! la tomba il mio pu-di-co affetto estinguer
Flauti

auf dem hohlen tiefsten $\overline{\text{es}}$ im Einklange; nachher der Wechsel beider Instrumentarten mit der Wort auf Wort wechselnden Gegenrede der Liebenden, — das klar angeschaute orchestrale Motiv wird durchgeführt, weiter, als wir ihm hier folgen dürfen.

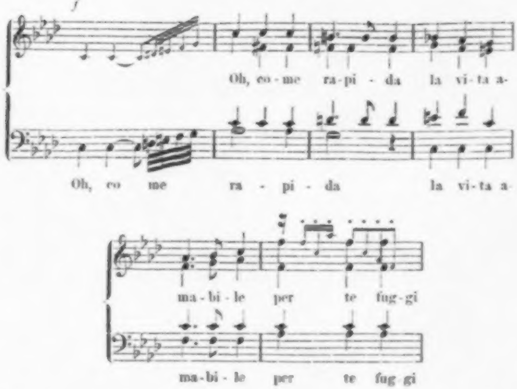
Endlich erfolgt denn die Enthüllung. Admet ist ausser sich; alles was Liebe und Verzweiflung dem edelsten, auf den Tod verwundeten Herzen auspressen können, findet in der Arie „No crudel, non posso vivere" den vollsten und wahrhaftesten Ausdruck; die Melodie würde ohne Worte sprechen, und jedes Wort findet so vollgültigen Ausdruck, dass man es auch ausserhalb der Melodie nicht beredter aussprechen könnte. Hier kann man lernen, was im Gesangwerke volle Wahrheit ist. Nicht eine Melodie, die sich am Ausdrucke der allgemeinen Stimmung genügen und die Worte beihergehn lässt, wie sie eben mögen und können, — nicht ein zutreffender Ausdruck für jedes Wort ohne die Macht, der Stimmung des ganzen Vorgangs volle Rechnung zu tragen; — weder das Eine noch das Andre kann vollkommen wahr genannt werden, sondern das Zusammentreffen beider Momente und ihr Zusammenschmelzen zu Einem aus Wort und Ton gebornen Kunstwerke.

Dass, was wir kurzweg Melodie genannt, alles Musikalische in sich schliesst, versteht sich.

Wieviel hohe Momente wären noch hervorzuheben! vor allen der schwertreffende Trauerchor und Alceste's Arie. Aber was ist nun mit alle dem geschehn? — sie hat Abschied genommen, viel und lange; die That liegt hinter ihr, das dramatische Interesse hinter uns, es bleibt nur noch das elegische. Dies wird mit der vollen Ausführlichkeit, welche die einmal entwickelten Verhältnisse fodern, behandelt; die Bewegung auf der Bühne entspricht der hohen Feier der Tragödie. Aber, wie wir schon auszusprechen gehabt, das menschliche Gemüth vermag nicht, solchen Stillstand in elegischer Stimmung zu ertragen, und die Musik hat eben so wenig Töne finden können, in diese Reihenfolge von Momenten gleicher Stimmung Wechsel und damit Belebung zu bringen, wollte sie sich nicht mit Wort und Handlung in Zwiespalt setzen und geradezu zur Unwahrheit greifen. Dies letztere lag aber am wenigsten in Glucks Karakter, und so geht er gleichsam mit Resignation dem Dichter Schritt für Schritt nach, in den Einzelheiten gehorsam, wenn erst das Ganze angenommen und unabänderlich war. Er geräth damit — wie gern sähen wir uns hier widerlegt! aber gebieterische Pflicht ist es, die Ueberzeugung, wie sie auch sei, auszusprechen — bis dahin, wo die sonst so prägnante Kraft des Gestaltens versagt und der Gesang in eine Art von Psalmodiren, ven gesangartiger Rede ohne eigentlich musikalischen Kern versinkt und da erlischt.

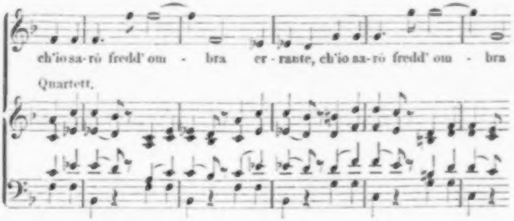
Wo aber die Macht des Drama's zurückweicht, bleibt immer noch die hohe Weihe der tragischen Feier.

Wenn Alceste nach Admets Entfernung sie zum nahen Tode zu schmücken gebietet, erhebt die Gefährtin mit schwerem Hineinfall des Orchesters zweimal die Klage und zweimal fällt der Chor


f
Oh, co - me ra - pi - da la vi - ta a-
Oh, co me ra - pi - da la vi - ta a-
ma - bi - le per te fug - gi
ma - bi - le per te fug - gi

mit seiner und des Orchesters ganzer Schwere ein. Nach Alceste's Gebot, nicht die Götter anzuschuldigen, folgt, von einzelnen Stimmen ausgehend, die sanftere, von Mitgefühl durchdrungne zweite Klage des Chors, wieder in zwei durch Solo getrennten Sätzen. Der Gedanke liegt hier nahe, dass schon der Wegfall all' dieser Wiederholungen den Verlauf gekürzt hätte. Allein die Ungunst der Lage, in der Gluck sich befand, liegt tiefer, als dass ihr durch eine Handvoll Takte weniger hätte abgeholfen werden können, man hätte nur die letzte erhaltbare Bedeutung, die der Feierlichkeit, gefährdet.

Nun Alceste's Gebet an Vesta! Calzabigi ist verhängnissvoll Euripides' Fusstapfen gefolgt, und eben so verhängnissvoll hat Gluck sich gefügt. Wenn irgendwo seine dramaturgische Einsicht angezweifelt werden kann, — aber wie stark hat sie sich in hundert Zügen der Komposition erwiesen! — so ist es hier, überhaupt bei dieser Fügsamkeit in die einzelnen Vorzeichnungen des Dichters. Der antike Dichter konnte, er musste den Abschied von den Heiligthümern des Hauses geben; ihm kam der religiöse Gebrauch und die Kürze des durch die Musik nur wenig gehemmten Wortes zu statten. Der neuere Musiker konnte, er durfte ihm dahin nicht folgen; Calzabigi-Gluck war zur Unzeit antik. Der Gesang „Vesta, tu" tritt aus der Stimmung der Scene heraus, man muss ihm eine gewisse freudig-andächtige Erhebung beimessen. Die Melodie zieht sich weit hin, flüchtet sich endlich gar in das Orchester, während die Singstimme (nach den Worten „Ed in tetro vino allora")


ch'io sa-rò fredd' om - bra er - rante, ch'io sa-rò fredd' om - bra
Quartett.

(der Text geht weiter: una madre così amante come quella, che morì") abstrakt-deklamatorisch nebenhergeht. — Ergiebt man sich erst in diese Weise, so muss man anerkennen, dass Gluck sie durch die Orchesterfärbung wohl unterstützt hat. An die Stelle der Geigen sind Klarinetten getreten, zu ihnen gesellt sich Posaunenklang, vom Quartett wirken blos Bratsche und Violoncell mit (das letztere führt den Bass), so dass ein neuer und feierlicher Klang hervortritt, nicht unähnlich einer milden Orgelregistratur*) Sicherlich hat Gluck bei der antiken Scene nicht an die Orgel gedacht; wohl aber kann der Klang, der schon in früher Jugend ihn gewiss mit Andacht durchschauert hat, hier aus dunkelm Grunde seiner Seele emporgetaucht sein.

---

*) Nicht unbemerkt darf bleiben, dass die Partitur eben hier nicht ganz klar erscheint. Obenan stehen zwei Systeme mit Pausen, die Violinstimmen. Unter ihnen beginnt die eigentliche Partitur, mit Noten ausgefüllt und hier erst mit der Ueberschrift Moderato. Hier zu oberst stehen zwei Systeme mit Violinschlüssel und der Ueberschrift „Chalamaux", also die zwei Klarinettstimmen. Nun folgen zwei Systeme mit Altschlüssel und eins mit Bassschlüssel; über dem letztern steht „Posaun", dasselbe Wort „Posaun" steht über dem Bassysteme, zwischen beiden steht die Singstimme. Wir halten die beiden Systeme mit Altschlüssel für getrennte Bratschenstimmen (die Gluck und seine Zeitgenossen oft angewendet), welche sich mit den Klarinetten decken, dann das obere System mit Bassschlüssel für eine Posaunen-

Dem Solo schliesst auf seinem letzten Tone von Neuem der Chor „Oh come rapida" an, diesmal gesteigert in F-moll versetzt. Dem Chor folgt der zweite Abschied, „Oh casto, oh caro nuzial mio letto", den Alceste zu nehmen hat. Er steht wieder in F-dur, ist ohne Violinen, nur von zwei Klarinetten, denen sich ein englisch Horn zugesellt, Bratsche und Violoncell und einer Posaune *) begleitet und kann uns in dem bei dem ersten Abschiedsgesang' ausgesprochenen Urtheil nur bestärken. Auch hier haben Calzabigi und Gluck sich dem Vorbilde, das Euripides ihnen bot, anvertraut, ohne zu erwägen, dass weder unsere Musik, noch unsere Vorstellungs- und Gefühlsweise dem antiken Gang' unbedingt und ausnahmslos folgen kann; ein Irrthum, den wir dem Philologen eher nachsehn, als dem Musiker. Vielleicht ist Gluck zur Nachgiebigkeit gegen den Dichter dadurch bewogen worden, dass beide Solosätze ihm eine neue Schattirung für die allgemein waltende Stimmung darboten, eine fast freudige Erhebung im Gefühl der Andacht und in süsser Erinnerung. Nach dieser Seite hin hat er gethan, was der mehr rhetorisch betrachtende als seelisch bewegte und bewegende Text gewähren konnte. Uns scheint dieser Gegensatz von tieferer und erhellterer Wehmuth oder Trauer bei weitem nicht kräftig genug für dramatisch-musikalische Wirkung.

---

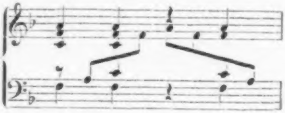
stimme, — und zwar für Tenorposaune, denn die Melodie (es ist die obere im Basse des Notenbeispiels) geht bis $\bar{g}$ (und zwar mehrmals) hinauf, nie unter f, und ist sanft und sangbar geführt.

Aber die „Posaun" bei der Bassstimme? — Das Wort „Posaun" scheint Zusatz in der Korrektur des Drucks, wahrscheinlich von Glucks Hand, und an der Basslinie wiederholt, wie die Tempobezeichnung auch. In der Regel wird, wie Alles italienisch geschrieben ist, Tromb und Tromboni gesetzt.

*) Hier ist abermals die Tenorposaune (bis $\bar{g}$ gehend) im Bassschlüssel notirt und mit „Bosaun" vor ihrem System bezeichnet, auch beim letzten System mit nochmals „Bosaun" vermerkt; eine Bestätigung unserer Lesart.

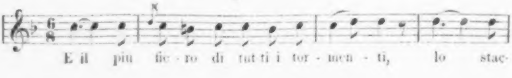
Dem Solo folgt jener von Einzelstimmen eingeleitete Chor, den wir S. 386 die zweite Klage genannt.

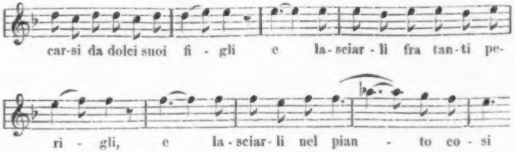
Die folgenden Rezitative mit dem Abschied von den Kindern, die hier wieder, wie in Alceste's erster Arie, die rührende Stimme der Unschuld vernehmen lassen, sind voll tiefempfundener Züge. So auch die grosse Schlussarie Alceste's. Allein die schwere Hand des dramatischen Stillstands! Vier und funfzig Takte lang (die Unterbrechung von einem Takt am Schlusse des Vorspiels ungerechnet) wird diese Begleitfigur



in einem 55 Takte langen Andante-Satze vorübergeführt und muss natürlich Einförmigkeit verbreiten, wie viel Momente des Reizes und Gefühls auch der erst von der Oboe, dann vom Gesang geführten Melodie, dem Wortausdruck und der Modulation entspriessen. Es ist eine versteinernde und noch Thränen vergiessende Niobe. Ja, man kann den ganzen Gesang edel und gefühlt nennen: nicht in ihm, sondern in der Häufung all dieser stehenden Momente liegt das Drückende. Gluck hat sich dem Tode des Gedichts überliefert und büsst es. Man darf nicht auf Gräbern schlafen.

Aber sogleich ersteht er. Das Andante wendet sich vom leise beschatteten F-dur auf die Dominante und stellt seine Schlussworte (Ah, la madre mori) in das düstere C-moll. Und dies verwandelt sich mit dem Eintritt eines neuen lebhaften Zeitmaasses in Dur (den Accord c — e — g), um nach F-dur zurückzuströmen. Hier hat er die Betäubung der Grabesluft abgeschüttelt und ersteht in seiner Kraft. Sein Wille siegt: in voller Energie des Rhythmus strömt Melodie und Rede




car-si da dolci suoi fi - gli e la-sciar - li fra tan-ti pe-
ri - gli, e la-sciar-li nel pian - to co - si

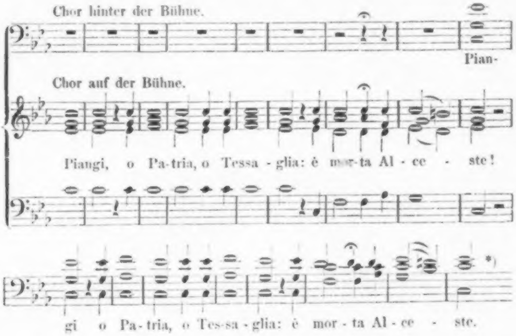
hier dahin, im Leid, in der Klage selbst richtet sich Alceste's Seelenmacht zu voller Heldengrösse auf und lässt das Orchester aufgähren und erbrausen, wie der gewaltige Reiter sein Ross. Und abermals ergiesst der Chor seine tiefe erste Klage: Oh come rapida. Damit schliesst der Akt. —

Fassen wir noch einmal die Vorgänge nach Admets Entfernung kurz zusammen:

1. Chor Oh come rapida, erste Klage, F-moll;
2. Rezitativ;
3. Chor, crudel preda, zweite Klage, F-moll;
4. Alceste's Scheiden von der Schutzgöttin des Hauses, F-dur;
5. Chor, erste Klage, F-moll:
6. Alceste's Abschied vom ehelichen Gemach, F-dur;
7. Chor, zweite Klage, F-moll;
8. Rezitativ und Arie Alceste's, F-dur;
9. Chor, erste Klage, F-moll.

wobei noch zu merken ist, dass die Chöre No. 1 und 3 nebst den vorangehenden Solosätzen wiederholt werden. Was bereits oben (S. 386) gesagt worden, hat jetzt volle Bestätigung erhalten. Die Ausbreitung des elegischen Moments und der Stillstand des dramatischen müssen zugestanden werden; Gluck hat überall gethan, was möglich war, ohne dass jener tiefliegende Fehler hätte vergütet werden können. Sehen wir davon ab, so wandeln die Scenen vorüber gleich den ernstsinnigen Gestalten eines hochfeierlichen Reigentanzes. Wenn das klassische Wort gilt, dass die Kunst uns von den Leidenschaften reinigen soll, indem sie uns über ihren Bereich hinaushebt, so ist das hier in der Reinigungsfeier des zweiten Akts gelungen. Allein diese reinigende Weihe gehört nur dem freien Geist' und seinem selbsteignen Organ, dem freien Wort', an. Die Musik, die der warmen Welle des Blutes nicht entrathen kann, vermag hier nicht mitzugehn, nur sich zu opfern, —

Der dritte Akt ist die Fortsetzung des zweiten; nach dem Abschiede kommt das Scheiden. Wir wollen die Klagen Admets, die Scheideworte Alceste's, den grausen Herantritt der nun sichtbaren Todesgötter im Sturm des Orchesters, ihren entseelenden Gesang, nicht näher in Betracht ziehen, dürfen auch über die Klage, die von der Todesstätte sich weithin über das Land ergiesst, —


Chor hinter der Bühne.
Pian-
Chor auf der Bühne.
Piangi, o Pa-tria, o Tessa - glia: è mor-ta Al - ce - ste!
*)
gi o Pa-tria, o Tes-sa-glia: è mor - ta Al - ce - ste.

und sich nach den Ausführungen Ismene's und Evanders und beider Vereinter dreimal wiederholt, endlos zu wiederholen scheint, schweigen, auch von den Tönen schweigen, die das verklärende Er-

---

*) Der Chor auf der Bühne ist mit Diskant, Alt, Tenor und Bass besetzt, vom Quartett, Flöten mit beiden Geigen, einer Solo-Oboe mit der ersten Geige und zwei englischen Hörnern für die Mittelstimmen begleitet. Der Chor hinter der Bühne ist mit Alt, Tenor und Bass besetzt, nur von den Posaunen und Fagotten begleitet. In der Partitur ist erst „Fag.“, dann „Fag. solo“ vermerkt. Dies „solo“ soll wohl nur andeuten, dass die Fagotte ohne Quartettbass (auf dessen System sie stehn) gehen; die Bassposaune mit einem einzigen Fagott verdoppeln, wenn man zwei hat, wäre grundlos.

scheinen des Gottes begleiten. Den Standpunkt der Oper und Glucks festzustellen, wenn dies nicht schon gelungen ist, sind diese letzten Momente nicht geeignet. —

Das war die Oper Alceste. Gluck hatte die Aufführung sorgfältig und wohlbedacht, wie immer, vorbereitet und geleitet. Die Rolle des Admet hatte er dem Tenoristen Joseph Tibaldi anvertraut, den er schon 1762 in Bologna als berühmten Sänger kennen gelernt, damals in seiner Oper Il trionfo di Clelia verwendet und später nach Wien berufen hatte. Tibaldi war zu seiner Zeit eine der schönsten Tenorstimmen Italiens, besass alles, was einen Sänger schätzenswerth macht, — nur keine Seele; er war einer der frostigsten Sänger. Nun hat er einige seiner höhern Brusttöne eingebüsst und kann sie nur durch ein widriges Falsett ersetzen. So kommt er zu der Rolle Admets. Und siehe da! seine Geberde ist anständig, frei, angemessen, angenehm, sein Minenspiel begleitet und unterstützt die Geberde, selbst sein stummes Spiel zeigt Richtigkeit der Empfindung und Einsicht, beweist dass er die Handlung innerlich mitlebt, an seiner Stimme wird nichts vermisst. Glucks Komposition und Glucks Leitung hatten ihn erhoben und verwandelt. Er stieg im Ruhm und der Liebe des Publikums höher, als je zuvor.

Die Rolle der Alceste war einer gebornen Wienerin, Frau Bernascosi (nach ihrem Mann', einem Italiener, genannt) anvertraut und wurde von ihr mit einer Wahrheit und Tiefe der Empfindung gegeben, die allgemeine Bewunderung erregte. Bisher war sie nur in leichten, komischen Partien aufgetreten und hatte durch ihren angenehmen Gesang und ihre biegsame, den Umfang von drei Oktaven umspannende Stimme gefallen. Alceste war ihre erste tragische Rolle und sie folgte dem Sinne des Komponisten so getreu, dass man sie unter allen damals bekannten Sängerinnen für die einzige hielt, die den Geist der gluckschen Musik aufzufassen

---

*) Sonnenfels gesammelte Schriften, Band V, Seite 176 und 182. Die Notiz ist am 15. Januar 1768, nach der sechsten Vorstellung der Alceste, gegeben.

und getreu wiederzugeben verstände. Besonders war man von ihrer Schlusscene zu Ende des zweiten Akts, und zwar von ihrer Darstellung des bewegten $^6/_8$-Satzes ergriffen, den wir oben hervorgezogen. „Bei den Worten E il più fiero di tutti tormenti bezeichnete sie (rühmt man ihr nach) die Trennung mit der Bewegung gewaltsamer Entfernung; es war eine jener malenden Geberden, die dem Auge so deutlich sind, wie die Worte dem Ohr. Dann aber zuletzt, schoss sie, von ihrer Empfindung geleitet, ihren wilden gefühlvollen Blick auf Aspasia, liess ihn eine Weile unbeweglich auf ihr ruhen: dann aber, als das Gefühl der Nothwendigkeit der Trennung mächtig in ihr erwachte, warf sie sich dem Kinde an den Hals, umschlang es mit beiden Armen, als wäre dieser Augenblick wirklich vorhanden, und als könne sie den grausamen Moment fernhalten.“ — Der elegische Sinn des Akts scheint sie erfüllt und geleitet zu haben. So kam die Oper Alceste am 16. Dezember 1767 auf dem Burgtheater zur Aufführung.

Die Aufnahme war, wie sie bei einem sinnigen aber noch lange nicht von Glucks Idee durchdrungenen Publikum sein konnte. Denn Orpheus hatte gefallen, die Herzen bewegt, die Phantasie geweckt, aber noch lange nicht die Gewohnheiten und den erschlafften Sinn des Jahrhunderts besiegt. Und Alceste brachte noch weit höhern Ernst und machte noch eindringlichere Ansprüche geltend; Orpheus stand noch halb in Italien, Alceste ganz in Deutschland, unbeschadet des italischen Dichters und der welschen Sprache. Das Urtheil konnte Anfangs nicht anders, als getheilt sein. Gluck selber erzählte noch 1772 dem ihn besuchenden **Burney**, dass die Oper bei Gelegenheit der Krönung des römischen Königs zu Frankfurt aufgeführt worden sei und allgemein gefallen habe, — nur der Kaiserin Maria Theresia nicht. Darauf habe sie sie noch einmal gehört, und nun ihm eine Börse mit 100 Dukaten, dem Calzibigi aber einen Brillantring gesendet.

Sonnenfels*) schrieb schon nach der ersten Aufführung:

---

*) Im wiener Diarium No. 104 vom Jahre 1767.

„Ich befinde mich in dem Lande der Wunderwerke. Ein ernsthaftes Singspiel ohne Kastraten, eine Musik ohne Solfeggien, oder, wie ich es lieber nennen möchte, ohne Gurgelei, ein welsches Gedicht ohne Schwulst und ohne Flatterwitz! Mit diesem dreifachen Wunderwerke ist die Schaubühne nächst der Burg wieder eröffnet worden!“ — Man sieht, er stand noch bei dem 5. Oktober 1762, bei dem Erscheinen des Orpheus, der das Wunderwerk vollbracht hatte. Von der andern Seite wurde gespöttelt: „Gewiss ist es erbaulich, sich neun Tage lang ohne Schauspiel zu behelfen, und am zehnten eine Seelenmesse hören zu müssen! — Ich glaube gar, hier ist es auf Thränen abgesehn! wohl möglich, dass ich deren vergiesse aus langer Weile! — um zwei Gulden eine Närrin zu kaufen, die für ihren Mann stirbt!“ — Das ungefähr waren die Witzworte jener Tage. Und sie waren, wie Sonnenfels ausdrücklich bemerkt, nicht vom Paradies hergekommen, dem Sitze der Unbemitteltern, sondern vom „adeligen Parterre.“ Der gute Sonnenfels! als wenn privilegirter Stand und Reichthum je das Privilegium der Bildung gehabt, oder auch nur erstrebt hätten!

Auch der nüchterne Klügling fehlte nicht, der sich von etwaigen Anregungen seiner Phantasie durch interessant angesetzte Blutigel wieder herzustellen suchte, der nasskalte Berliner Nikolai, dessen Familie unter tausend Namen noch fortwuchert und fortgedeihen wird, so lange die Welt steht. Der kam*), derselbe, der sich auch an Gœthe herangeschleimt, denn auch auf Wien und Gluck zu sprechen mit der breitlächelnden Freundseligkeit und dem kühlen Neid gleichmüthiger Mittelmässigkeit, die das Höchste und Niedrigste auf Ein Niveau zu bringen versteht. „Der Ritter Gluck (berichtet er) ist unter den wienerischen Tonkünstlern am berühmtesten; hat aber (aber!) obgleich in Wien so wie allenthalben höchst gepriesen, auf den musikalischen Geschmack daselbst, soviel ich habe bemerken können, keinen sehr merklichen Einfluss gehabt.“ — Nun lobt er allerlei, natürlich nicht ohne Aber. „Die Arie Misero, che faro ist mir unvergesslich, so wie viele andere einzelne erhabene Stellen. Aber ich gestehe auch, vieles wollte mir nicht gefallen (Geschmack, Gefallen waren damals noch Richter) verschiedenes schien mir sogar zweckwidrig. Im Ganzen schien es mir gar nicht, als ob mit dieser Form von Musik bisher ausserordentliche Wirkungen erreicht worden wären.“ — Besonders ungehalten ist er über die Behauptung, dass man glucksche Musik nicht verstehe, wenn sie nicht unter Glucks Leitung — will natürlich sagen: in Glucks Sinne — gehört worden sei; darüber eifert er acht Seiten lang, und steift sich darauf, er habe „die besten Stellen aus der gluckschen Alceste von den besten Sängern in Berlin in zwei Proben gehört,“ — also Einzelnes (denn Alceste kam damals in Berlin nicht zur Aufführung) und ausserhalb der Scene.

---

*) Reise. 1781. Band 4. S. 524.

So ward Alceste von den verschiedensten, aber stets fremden Standpunkten angesehn. Wie konnt' es anders sein, da Gluck seinen eignen Standpunkt eben erst geschaffen hatte? Dennoch wusste das Werk sich die unbefangnen Gemüther zu erschliessen. Fast zwei Jahre lang ward in Wien Alceste ununterbrochen gegeben, ohne dass man eine andere Oper zu hören verlangt hätte.

Die Oper Paris und Helena.

Fassen wir die beiden Opern der neuen Richtung, Orpheus und Alceste, mit raschem Ueberblick zusammen: so muss die grosse Gleichheit der Aufgabe, die der Dichter in beiden dem Komponisten und sich selber gestellt, auffallen. In beiden Opern ist nicht der Kampf eines Karakters gegen einen andern, — was eigentlich den Begriff des Drama's macht, — sondern das Ringen einer Person, die streng genommen die einzig handelnde ist, gegen ein ausserhalb menschlicher Macht liegendes Geschick, gegen den Tod, der hier den geliebten Gegenstand schon ereilt hat, dort ihn in nächster Nähe bedroht. Die einzig mögliche Handlung beruht darauf, dass dem Heldenmuth und der Sangesgewalt des Orpheus, dass der heroischen Hingebung Alceste's allerdings die Macht gegeben ist, den Gegner Tod, diesen unfassbaren zweiten Handelnden, zu besiegen. Wieviel nun auch dem Dichter und Komponisten gelungen war, doch ist begreiflich, dass man aus diesem enggezogenen Kreise herausverlangte, dass man statt des über die Gränze des Menschenthums hinausreichenden Konflikts das Ringen von Mensch gegen Menschen unternehmen wollte.

Schon den Gedanken muss man, wie er auch ausgeführt worden sei, einen Fortschritt auf der Bahn nennen.

Er führte zu der Oper*)

Paris und Helena,

die bald nach der Aufführung der Alceste gedichtet und komponirt und im Jahre 1769 in Wien aufgeführt wurde. Der Dichter ist in der Partitur nicht genannt, wohl aber von Gluck selber in dem Briefe, den derselbe im Februar 1773 in den Mercure de France setzen liess. Es war Calzabigi, der Verfasser der vorhergehenden zwei Opern. Auch Salieri nennt Calzabigi als Dichter, seltsamerweise Schmidt weder ihn noch einen andern, obgleich er an andrer Stelle Glucks Brief mittheilt. Jedenfalls ist kein Grund, an der Autorschaft zu zweifeln; dass die Ordnung des Drama's in fünf Akte statt der frühern drei nichts dagegen beweiset, leuchtet gleich ein; der Dichter trachtete, seinen Stoff klarer zu gliedern.

Der Stoff ist die bekannte Entführung der Helena durch den Priamiden Paris. Paris hatte den Streit der drei Göttinnen um den Vorzug der Schönheit zu entscheiden gehabt und sich durch das Versprechen der Venus gewinnen lassen, dass dafür das schönste Weib der Erde sein werden solle; dieses schönste Weib war Helena. Paris erlangt sie; die Folge davon ist der trojanische Krieg und der Untergang Troja's. Die griechische Sage nennt Helena die Gemahlin des Königs Menelaos. Hiermit tritt Paris' Handlung sogleich in das schärfste Licht; er hat schwer gefrevelt, besonders schwer die Atriden verletzt; damit sind die furchtbaren Folgen durchaus gerechtfertigt und für die eifersuchtvolle Erbfeindschaft zwischen Asien und Europa sind persönliche Verhältnisse von hinlänglichem Gewicht geschaffen, wie die Dichtkunst ihrer statt abstrakter Völkerverhältnisse bedarf. Eigenthümlich lag im griechischen Bewusstsein selber der Gedanke im Hintergrunde, dass jenes Privatverhältniss mit Menelaos Gemahlin gar nicht wesentlich, sondern nur der scheinbare Anlass der unabwendbar herangewachsenen Ereignisse sei. Denn die Sage hat bekanntlich zwei Gestalten. Nach der einen wird wirklich Helena von Paris nach Troja geführt und dort nach der Zerstörung der Stadt dem Menelaos zurückgewonnen. Nach der andern ist aber an die Stelle der Helena blos ein Scheinbild von ihr dem Paris zu Theil geworden; dies hat er nach Troja geführt, während die wirkliche Helena nach Herä's Anordnung durch Hermes entrückt und dem König Aegyptens zur Aufbewahrung für Menelaos anvertraut bleibt. Der tiefsinnige Aeschylus stellt in seiner Orestie den zehnjährigen Kampf, die Zertrümmerung Troja's, die grausen Schicksale des Atriden Agamemnon und seines Hauses vor Augen. Und dann, im Satyrspiel Proteus, das den Schluss der Orestie bildet, landet Menelaos nach siebenjähriger Irrfahrt auf der Vorinsel Aegyptens, Pharos, und empfängt da aus Hermes Händen die Gattin Helena ungekränkt zurück, während das von Troja zurückgeführte Scheinbild sich in Luft auflöst. Hiermit wäre denn dem troischen Kampf und allen seinen Folgen der triftige Anlass entzogen, die sterbenden und siegenden Kämpfer erschienen allesammt als Getäuschte, um ein Nebelbild kämpfende und die von der Tragödie so eben Erschütterten müssten sich als Angeführte empfinden, wenn nicht im Griechen über alle Täuschung hinaus das Bewusstsein der tiefern Anlässe jenes Kampfes gewaltet hätte.

---

*) Sie ist 1770 bei Trattner in Wien unter dem Titel Paride ed Elena dramma per musica, in Partitur herausgegeben worden.

Der Dichter der gluckschen Oper konnte sich hierauf nicht stützen, er hat es nur mit der wirklichen Helena zu thun; mit ihrer Entführung schliesst sein Werk. Da schien ihm der getreue Inhalt der Sage gegen das sittliche Bewusstsein verstossend, und mit Recht, weil Strafe und Sühne des Frevels in seinem Werke nicht zur Anschauung kommen können; nur Pallas Athene weissaget sie. Der Dichter mildert daher den Vorgang; ihm ist Helena, die Königin von Sparta, nicht Gemahlin, sondern nur Verlobte des Menelaos. Hiermit ist die Heiligkeit der Ehe gerettet, und nur die persönliche Kränkung des Menelaos bleibt bestehn. Dasselbe Gefühl ist wohl auch Anlass jener zweiten Gestalt der griechischen Sage. Dem Dichter muss, scheint uns, unbenommen sein, ebensowohl von der

Sage, wie von der wirklichen Geschichte abzuweichen, sobald er in seiner Idee triftigen Anlass dazu findet. Man mag jene Wendung nicht-antik finden. Aber wodurch wäre denn der neuere Dichter verpflichtet, antik zu sein? Er sei Dichter, — und Alles ist gethan. Die Sage ist einfacher und mächtiger, als die Umgestaltung; das ist gewiss. Aber sie konnte nicht bestehn, weil die sühnenden Folgen nicht zur Anschauung kommen konnten. Und damit scheint uns der neuere Dichter gerechtfertigt, wenn überhaupt der Stoff behandelt werden sollte. Aber ob der Stoff zu behandeln, ob er glücklich gewählt war, das bleibt die Frage. Die Entscheidung wird, wie immer, mit dem Dichter auch den Komponisten treffen.

Jedenfalls lag in diesem Stoffe der verführerische Reiz, zwei Völkernaturen und zwei Persönlichkeiten in entschiedenem Gegensatz' einander gegenüber zu stellen, in einem Gegensatze, der nach beiden Seiten anziehende Bilder darbot. Es treten feingebildete, feinsinnige, üppig und weichlich entwickelte, mit reichen Schätzen der Persönlichkeit und des Besitzes ausgestattete Asiaten in Gegensatz zu den rohern, aber sittlich und kriegerisch gekräftigten Bewohnern des unbegünstigtern aber auch nicht verweichlichenden Sparta. Es tritt gegen die reine, herbjungfräuliche, schwer zu gewinnende Tochter des Heldenlands jener Hirt von den Abhängen des Ida auf, der müssig und träumerisch hinter den Herden seines königlichen Vaters herschlenderte, von den Nymphen verstohlen beobachtet, die Töchter des Landes gewinnend und wieder verlassend, die Reize der Göttinnen mit Kennerblick wägend, der Diener und Schützling Aphrodite's und eben so sorglos wie sie um die dräuenden Folgen seiner Begehrlichkeit. Wohl konnte der zwiefache Gegensatz den Dichter wie den Komponisten anziehn. Wird er genügen, ein Drama zu gestalten? Sehen wir zu. —

Die Handlung beginnt am Meeresgestade. Wir haben den Blick auf Sparta, in der Ferne Schiffe, näher Zelte der Trojaner, mitten auf der Scene unter tempelartiger Rosenlaube die Bildsäule der Venus. Paris und die Seinen sind beschäftigt, der Göttin Opfer zu bringen. Weihrauch, Tanz und Gesang. Der Chor fleht zu Venus empor, das Opfer nicht zu verschmähn, Paris günstig zu sein. Er selber ist ganz versenkt in Liebe und sehnsüchtigstem Verlangen nach Helena. Dreimal sendet er zwischen dem Chorreigen der Opfernden Blick und Stimme nach Ihr aus, für die, in der allein er noch lebt.

Ein Trojaner verkündet, dass Boten der Königin nahen. Paris sendet ihnen zu achtungsvollem Empfange Begleiter entgegen.

Jetzt tritt im spartanischen Gewande, unter dem Namen Erast — Amor im Geleite von Spartanern auf. Amor gilt der Helena und den Spartanern als einer der Ihrigen. Auch Paris empfängt ihn als solchen, ohne den Gott in ihm zu ahnen. Erast befragt Paris nach dem Zweck seiner Ankunft und Paris nennt sich als den Richter in dem grossen Streite der drei Göttinnen über den Vorzug der Schönheit; jetzt sei er gekommen, um der Königin, Helena, zu huldigen. Erast lässt gewahr werden, dass er seine Gefühle und Absichten kenne und macht ihm Hoffnung auf seine Unterstützung. Ueberrascht fragt Paris, woher er die Geheimnisse seines Herzens kenne, muss sich aber mit der Antwort zufrieden geben, dass Liebe sich nicht verbergen lasse. Noch einmal sichert Erast seinen Beistand zu und entfernt sich. Sein Gefolge bleibt, die asiatische Pracht zu bewundern, die Troer bereiten die für die Königin bestimmten Geschenke.

Das ist der Inhalt des ersten Akts. —

Der zweite spielt im Thronsaale. Erast schildert der Königin Paris Reize: ein so schönes Antlitz geb' es unter uns nicht; das blonde Haar, die rosigen Lippen, der schwimmende Blick, die sanfte Sprache, das bescheidne Erröthen, Alles wird angepriesen, so dass Helena den Vertrauten allzubereit zum Loben finden muss.

Nun tritt Paris selber ein, mit grossem Gefolge und Sclaven, die die Geschenke tragen. Paris redet Helena: „O Königin“ an, unterbricht sich aber, von ihrem Anblick überrascht. Beide sind im Anschaun des Andern verloren. Von Erast ermuthigt, fasst Paris sich, seine huldigende Rede zu vollenden, während Helena dem Vertrauten, der sie befragt, entgegnet: diesmal hab' er Ursach gehabt, zu preisen, aber er solle schweigen. Paris gesteht, in seinem Ausspruch' über die drei Göttinnen geirrt zu haben, der Preis der Schönheit schwebe zwischen der Göttin von Cythere und Helena: sie aber lehnt bescheiden den Wettstreit mit Venus ab: die Geschenke asiatischer Pracht, obwohl geringgeschätzt hier zu Lande, seien ihr um des Gebers willen lieb. Sie wagt hinzudeuten auf mehr als eine Schöne, die nach seiner Rückkehr verlange, die um den Undankbaren, Treulosen den Himmel mit Gelübden bestürme. Damit will sie die Keckheit seiner Huldigung strafen; sie vertraut ihm nicht und Erast flüstert dem Paris zu: „Sie kennt dich, schweige!" Helena verlässt den Fremden, der seine Hoffnung getäuscht, seinen Muth entschwunden sieht.

Das ist der Inhalt des zweiten Akts. Der erste hat Paris und die phrygische Weise, der zweite Helena und an ihr die spartanische Sitte gezeigt. Der dritte Akt stellt beide gegeneinander.

Im Pallasthofe treten Helena und Paris mit ihrem Gefolge auf; dem Gaste zu Ehren führen die Athleten unter Anruf des delischen Gottes Kampfspiele auf. Nach ihrem Schlusse begehrt Helena, Paris solle nun seinerseits ein Lied vortragen, sie wünsche durch ihn die süssen Harmonien Asiens kennen zu lernen. Paris stimmt einen Gesang der Liebe an, den er an Helena persönlich richtet. Helena ist betroffen, und da Erast bestätigt, dass Paris Worte ihr selber gelten, so bricht sie auf, sich zu entfernen. Paris sinkt mit dem Ausrufe „Weh mir Armen!" nieder. Auf Helena's, auf Erast's Fragen klagt er über Beklommenheit, über Verwirrung, begehrt Hülfe, verliert die Besinnung. Helena ist selbst betroffen: „Kaum (spricht sie) erkenn' ich mich — ich finde keine Worte — zu meinem Verdruss fühl' ich Seufzer meiner Brust entsteigen und Thränen meine Augen füllen!"

Paris hat sich gefasst, bestürmt sie mit Vorwürfen, mit der Erklärung, er liebe sie, er bete sie an. Helena hat ihre Selbstbeherrschung verloren, bleiben will sie nicht, sich zu entfernen vermag sie nicht. Sie gebietet dem Knieenden, sich zu erheben, vergebens erwart' er, dass ihre Tugend einer erheuchelten oder unsinnigen Liebe nachgeben werde. Sie weiset ihn entschieden zurück, gebietet ihm, abzureisen, und entfernt sich. Paris verzweifelt. — Die Athleten mit ihrem sieggekrönten Genossen kehren zurück und runden den Akt in kräftigerer Haltung ab.

Der vierte Akt spielt im Gemach der Königin. Sie hat von Paris einen Brief empfangen und liest daraus: „Mich leitet Venus bei meinem grossen Unternehmen, du bist als Lohn mir verheissen, Asien erwartet dich, dieser arme Strand, dieser dürre Boden ist deiner Schönheit unwürdig.“ Länger schweigen, meint sie, helfe nicht, zu dringend sei die Gefahr, ihr gekränkter Ruhm möge ihm antworten und ihn beschämen. Und nun schreibt sie ihm zurück: wenn Venus wirklich die Vermählung mit ihr ihm verheissen, wenn der Himmel wirklich um seinen Liebeswahnsinn Sorge trage, so habe doch sie ihre Hand einem Andern verpfändet und sei nicht gesonnen, zurückzutreten.

Indem sie den Brief durch Erast absenden will, tritt Paris ein. Erast giebt ihm den Brief und entfernt sich. Paris dringt von Neuem in Helena, bietet ihr seinen Dolch, ihn zu durchbohren. Sie schwankt, beruft sich wieder auf die Verlobung mit einem Andern, und auf Paris Frage: „Liebst du ihn?“ antwortet sie, sie achte den Verlobten, sie achte den Rath, den Befehl ihres Vaters; war es nicht Liebeswahl, die sie bestimmt, so fesseln doch jetzt Tugend, Pflicht, Nothwendigkeit, — kurz, sie schwankt, sie ist Paris geneigt. In seiner Gegenwart fühlt sie keine Kraft, ist sie dahingezogen, ihm ihr ganzes Herz zu eröffnen. Er entfernt sich, und noch einmal beschliesst sie, der Vernunft zu gehorchen. Sie wird es — hofft sie — können; aber ihr Herz ist erregt und getheilt.

Hiermit schliesst der Akt; die Entscheidung, sieht man, ist innerlich getroffen, sie muss nur noch ausgesprochen und vollzogen werden. Das bringt der fünfte Akt.

In den Gärten des Königshauses treffen Erast und Helena zusammen. Er verbirgt ihr nicht, dass er dem phrygischen Prinzen zugethan sei, der sich jetzt von Neuem den Winden, dem Ungewitter preisgebe; schon seien die Segel gespannt, schon habe er ihm Lebewohl gesagt, um in die Heimath zurückzukehren und sich da zu trösten. Dies entzündet Helena. Sie empört sich über den Betrug, über die Verrätherei über die schwarze Treulosigkeit, die an ihr begangen werde, sie schilt die Einfalt der Frauen, die die Gefahr nicht erkennen. Sie will die Schiffe verbrennen, und dann soll der Treulose vergebens um Mitleid flehen.

Da tritt er ein. Der über die verrätherische List erzürnten Helena und dem Paris giebt sich Erast nun als Amor zu erkennen. Vergebens erscheint jetzt Pallas, vergebens mahnt sie ab und weissaget das unvermeidliche Unheil. Die Liebenden sind untrennbar vereint. Die letzte Scene zeigt am nächtigen Gestade die troischen Schiffe festlich erleuchtet. Die Abfahrt erfolgt unter frohschallendem Gesange.

Das ist die Oper Helena. Wie weit der Dichter von den antiken Anschauungen und Formen abgewichen, das zu untersuchen lohnt nicht der Mühe; es ist handgreiflich. Wenn er nur den Foderungen des Drama genügt hätte! dann wollten wir uns eben so willig seiner Leitung überlassen, als der muthwilligen Laune Shakespeare's in Troilus und Kressida, dem ausgelassensten Spiel mit den Karakteren des Alterthums. Allein dem ist nicht so.

Der Gegensatz der Persönlichkeiten und Volksstämme ist gewonnen. Aber Handlung, eine für ein Drama genügende Handlung hat sich nicht ergeben können. Die Liebe des Paris, — ohnehin in der Luft schwebend, da er liebt, bevor er noch den Gegenstand seiner Liebe gesehn hat, — wirbt mit Worten, nichts als Worten, um Gehör; Helena, durch den ersten Blick auf Paris gewonnen, widersteht schwach, bald gar nicht mehr. Von thatsächlichen Hindernissen ist nichts, als die kühle Verlobung mit einem fernbleibenden, ungeliebten Manne zum Vorschein gekommen; die ganze Oper wäre, die Vornehmheit der Personen bei Seite gelassen, nichts, als eine ganz alltägliche Liebeswerbung, wie deren zu Tausenden erlebt werden. Allein es will schon etwas bedeuten, wenn der Werber Paris heisst, um den Asien in Flammen aufloderte, und die Umworbene Helena, der Liebling Homers, das Idol der Schönheit bis auf diese Stunde. Das steigert die Bedeutung des Vorgangs und muss Dichter und Komponisten erheben, wofern sie nicht an ihrem Stoffe lächerlich werden wollen.

Dies also ist der Kern des Drama's. Er konnte aufgeputzt, verschönt, geadelt werden, — und das ist geschehn: im ersten Akte durch das Opferfest, im dritten durch die Kamfspiele der Athleten, im fünften Akte durch das Erscheinen Athene's und ihrer Begleitung in den Wolken. Allein der Aufputz kann nur zerstreuen, nicht die innere Leere in einen gehaltvollen und antheilwürdigen Vorgang umwandeln. Dazu kommt, dass Pallas Athene sowohl wie Erast-Amor leere Maschinerien sind. Die Göttin steht mit ihrer vergeblichen, allzuspäten Warnung und Bedrohung ausserhalb des Drama's; sie wirkt nicht in ihm, und ihre Drohung wird künftig, nach langen Jahren, nicht im Drama vor unsern Augen sich erfüllen. Gott Amor ist diese landläufige Allegorie, die der Liebe aufhelfen soll, wo diese keinen eignen Anhalt im Leben hat; er ist nur der sichtbare Vertreter jener leichtfertigen Verheissung, durch die Venus den Phrygier entzündet und Alles in Verderben gestürzt hat.

Zu diesem hohlen Puppenspiel tritt wundersamer Weise Gluck mit der treugläubigen Unschuld und Unbewusstheit eines Kindes. Vier und funfzig Jahre war er alt geworden, und er konnte sich noch glaubenvoll hingeben, und seinem jugendlich gebliebenen Künstlergemüthe konnten die geschnitzelten Papierblumen sich beleben, duftige Kelche dem Entzückten öffnen, Leben und Wonne ringsum verbreiten. Merkwürdig langsam, Fuss für Fuss ist der Fortschritt Glucks und durch ihn der Oper. Aber auf jedem Schritte trägt und segnet ihn die treue Widmung an seinen Lebensberuf.

Allerdings muss er auch büssen für jeden Irrthum und Mangel an Erkenntniss. Jetzt wieder muss er diese Oper, die er aus liebendem Herzen geboren, nach kurzem Glanze dahinsinken sehn in Vergessenheit. Er selber zerpflückt den reizvoll reichen Kranz und streut seine Blüten dahin und dorthin. Welche Lehre für Musiker, wenn sie lernen wollten!

Die Komposition.

Wenn wir die Komposition der Oper gerecht würdigen wollen, müssen wir unser Urtheil über das Gedicht einstweilen bei Seite lassen und uns ganz auf Glucks Standpunkt versetzen; dann erst werden wir die Tiefsinnigkeit seiner Anschauung ganz ermessen können, die bis auf diese Oper hin ohne Beispiel war.

Zunächst benutzt er den glücklichsten Zug in der Zeichnung des Dichters, um ihn zu farbenreichem Lebensbild erblühen zu lassen; das ist der Gegensatz, der im Karakter beider Nationalitäten und der zwei Hauptpersonen hervortritt. Indem aber Gluck diesen Gegensatz fasst, veredelt er ihn zugleich.

Die Phrygier erscheinen in ihrer Weichheit, der Folge ihres Klima's und ihrer Lebensweise; aber ihr Karakter zeigt vielmehr reine Kindlichkeit und Unschuld, als Weichlichkeit oder Zerflossenheit; man muss sie liebenswürdiger finden, wenn man die Spartaner mehr achtet. Von diesen treten übrigens nur die Athleten auf, die Kämpfer von Beruf.

Dem Paris hat der Dichter Züge geliehen, die geradezu verweichlicht und weibisch zu nennen sind; der Gipfel ist jener Moment, wo er, der Ohnmacht nahe, Beistand begehrt. Man muss der Worte Gervin's*) denken, die auf so manchen Opernkarakter anwendbar sind: . . . . wenn die Liebe das ganze Wesen eines Mannes im eigentlichen Sinne dauernd beherrscht, dann verleugnet er seine Mannesnatur und geräth in die Sphäre des Weibes, das von diesem Einen Gefühle sein ganzes Leben bestimmen lässt." Jener äusserste Moment im Karakter des Phrygiers fällt zum Glücke dem Rezitativ anheim, und so ist es Gluck möglich geworden, nur auf die zarteste, innigste Liebe, die seinen Paris beseelt, einzugehn und ein überreiches Bild dieser unergründlichsten und unausschöpflichsten aller Leidenschaften zu geben.

---

*) Geschichte der deutschen Dichtkunst I, 327.

Dies ist ein sehr beherzigenswerther Umstand im Leben des Tondichters. Die geweihte Liebe des Gatten und der Gattin hatte er in Orpheus und Alceste gesungen, den Sturm der Leidenschaft sollten spätere Werke schildern; hier ist es die rein auf sich selbst beschränkte, in sich selber beruhende Liebe, die ihm als Aufgabe gesetzt ist. Und er giebt sich ihr ganz hin, lässt sie schrankenlos, unerschöpflich, wie sie ist, gewähren. So war ihm beschieden, — was keinem andern Komponisten zu Theil geworden, — die Liebe in den wesentlichsten Phasen zur Anschauung zu bringen.

Dem Paris gegenüber steht Helena. „Ich habe", sagte später J. J. Rousseau zu dem Dichter Corancey*), „viel italienische Partituren gesehn, in denen sich ächt dramatische Stücke finden. Aber Gluck scheint sich zum Gegenstande seiner Studien gemacht zu haben, dass er jede seiner Personen in der Sprache reden lässt, die für sie passt, und dass er sie in dieser Sprache erhält. Er hat sich sogar zu einem Anachronismus verleiten lassen. In die Rolle des Paris hat er mit dem glänzendsten Aufwande den höchsten Grad von Weichheit gelegt, dessen die Musik fähig, über Helena dagegen eine gewisse Strenge verbreitet, selbst wo sie ihre Liebe zu Paris ausspricht. Er hat den Phrygier und die Spartanerin zeichnen wollen; aber erst Lykurg gab Sparta jene Strenge der Sitten und Sprache."

Corancey, dem wir die Nachricht entnehmen, theilte Rousseau's

---

*) Journal de Paris. 1788 No. 231.

Ausspruch Gluck mit. Dieser liess Rousseau für die aufmerksame Theilnahme danken und sagen: er habe der Helena diese Sprache gegeben, nicht, weil sie Spartanerin sei, sondern weil sie bei Homer selbst diesen Karakter hat. „Sagen Sie ihm (fügte er zu) um die Sache mit Einem Wort auszudrücken, dass sie von Hektor geachtet wurde.“*)

Wieviel an dieser etwas gedrehten Erläuterung Gluck zugehört, wieviel der Absicht, den guten deutschen Musiker recht litterarisch-stattlich herauszuputzen, wissen wir nicht. Rousseau hat die Karakterzeichnung in Glucks Oper wohl aufgefasst, aber in seiner Bemerkung des angeblichen Anachronismus, wie uns scheint, fehlgegriffen. Lykurg wäre wohl ein schlechter Staatsordner gewesen, wenn er seine Gesetzgebung auf etwas Anderes gegründet hätte, als auf die Natur seines Volks und Landes; die Spartaner waren schon vor ihm Spartaner, und seine Gesetzgebung konnte ihnen nur ihre Art zum Bewusstsein bringen und befestigen. Auch kann der Dichter seine Karaktere nicht nach dem Datum organisiren; er hat typische Karaktere zu bilden, bleibende Inbegriffe, in denen sich die grossen Faktoren der Geschichte kundgeben, nicht die Zollmaasse der Chronologie. Wie man übrigens über das Alles urtheilen mag, uns scheint schon dies für den Tondichter bezeichnend und hoch ehrend, dass er Anlass zu solchen Erörterungen gegeben hat. Auch wollen wir, wieviel das Gedicht vermissen und tadeln lasse, dem Dichter doch danken, dass er dem Musiker zu solcher Schöpfung die Hand geboten.

Betrachten wir endlich selber Glucks Werk.

---

*) Nicht gerade das ist in Homer zu lesen, nur Hektor's milder Sinn wird von Helena (Ilias 24. Ges. V. 766...) gepriesen.

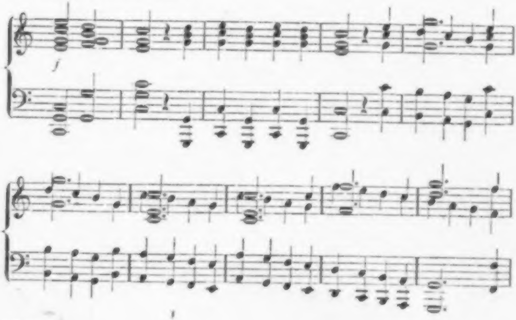
> . . . nie hört' ich von dir nur ein Wort im Bösen, noch Unglimpf.
> Ja, wenn ein Andrer im Hause mich anfuhr unter den Brüdern
> Oder Geschwistern des Manns und stattlichen Frauen der Schwäger,
> Oder die Schwäherin auch, denn der Schwäher ist mild wie ein Vater!
> Immer besänftigtest du und redetest immer zum Guten,
> Durch dein freundliches Herz und deine freundlichen Worte.

Den ersten grossen Fortschritt thut die Komposition in der Ouvertüre. Wenn wir die zu Alceste die erste Ouvertüre zu einer Tragödie nennen durften, — wobei noch unentschieden blieb, zu welcher Tragödie, — so ist die Ouvertüre zu Paris und Helena die erste, die sich in unmittelbaren Bezug zu dem Drama setzt, das folgen soll; man sieht, dass Gluck Schritt für Schritt aus dem Unbestimmten zu bestimmter Karakteristik vorschreitet; auch diesmal ist er noch nicht am Ziele.

Drei grosse Bilder entrollt er vor unsern Augen, und dazu verwendet er drei Sätze. Hiermit tritt er der alten Symphonieform wieder näher. Aber die Sätze sind formell nicht getrennt, — jene alte Form ist also nicht wiederhergestellt, — und der Inhalt der drei Sätze ist kein willkürlicher, sondern steht in nothwendiger Beziehung zu dem Inhalt des Drama's und stellt einen innerlichen Zusammenhang der Sätze unter einander dar.

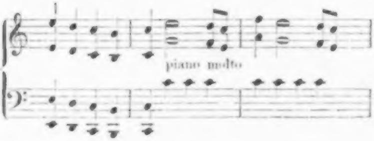
Der erste Satz tritt mit Trompeten und Pauken und vollem Orchester auf,

Allegro maestoso. *)

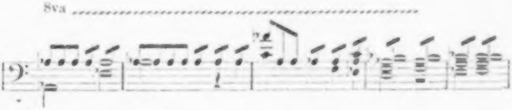


---

*) In der Partitur ist das Zeitmaass nicht angegeben; der Inhalt rechtfertigt wohl unsre Ueberschrift.



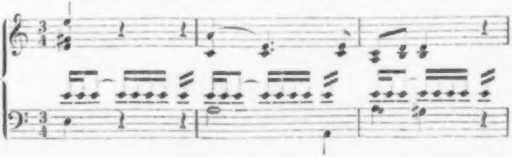
voll Prunk und Hoffart und voll Eindringlichkeit; Seufzer und Flehen scheinen sich (piano molto) einzumischen und im unermüdlichen Andrang, wie der Leidenschaft Art ist, sich zu steigern. Diese beiden Momente wechseln mit einander, werden hin und her gewendet, in mancherlei Wandelung durchgelebt, — oder, nach technischem Ausdrucke, verarbeitet, ohne dass es zu einer bestimmt geordneten Sonderung in Haupt- und Seitensatz käme, die beide zu wirklichen einander entgegenstrebenden Gegensätzen erhöbe. Zuletzt bemächtigt sich, wo man die Rückkehr zum Anfang (den dritten Theil) zu erwarten hätte, der Bass mit einer Wendung nach As-dur des ersten Satzes,

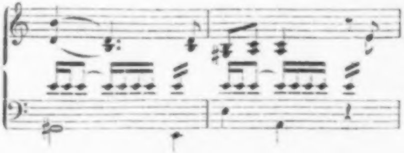


und führt ihn in vorstehender Gestalt durch mehrere Tonarten nach A-moll.

Hier knüpft der zweite Satz der Ouvertüre,

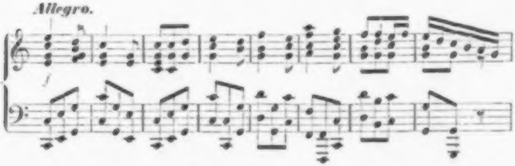
Moderato con espressione.





weich, zaghaft an; bezieht sich der kleine Satz, bezieht sich die unaufhörlich nagende Bratsche auf Helena's Nachgedanken? auf Reue? Jedenfalls hat beides wenig Bestand, die Entscheidung ist bald getroffen.

Der dritte Satz schliesst mit vollem Orchester



an; laut verkündet er die freudeprunkende Heimführung, sanfte Flöten (man denkt an die weichlich üppigen lydischen Flöten des Alterthums) mit dem Spiel der Hörner und Fagotte regen süsse Heimlichkeit, bräutlich Erbangen an, winken nach Kránae's Au*) hin. Und in freudigem Jubel, weit hinaustönend im Erzklang der Hörner und Drommeten, schliesst das Ganze glanzvoll und lebensmuthig ab. Die Zukunft und Minervens Verkündigung, — wer denkt an sie? sie liegen weit ausserhalb des Drama's.

Der Inhalt der Musik ist — wohlzumerken! nach unserm heutigen Maasse gemessen, das heisst nach einem Fortschritte von hundert Jahren und den Wunderthaten Haydn's, Mozarts und Beethovens, die drei Jahrhunderte bedeuten — nicht reich und nicht tief zu nennen. Wie fein hat Haydn auszuzeichnen verstanden! wie viel hat Mozart zur Sache und neben der Sache zu sagen gehabt! Wie tief hat sich Beethoven in die vordem verhüllten Geheimnisse der Tonwelt versenkt, ist als der ächte Faust dieser Welt hinabgestiegen zu den Müttern, zu den Urquellen des Tonlebens! Von alle dem weiss Gluck nichts und hat Gluck nichts; es wär' ein widerhistorisches, Alles verwirrendes Verfahren, von einer Zeit zu begehren, was erst die spätere Zeit hat bringen können.

---

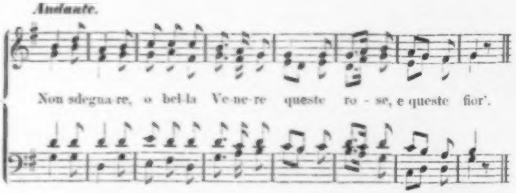
*) Ilias III, 445.

Aber Gluck hat auch nichts weiter gebraucht, als was er gehabt und gegeben. Was zu sagen war, hat er vollkommen befriedigend ausgesprochen; und alles, was spätere Zeit zum Vorschein gebracht, hätte hier nur verwirren können. Jeder Sachkundige kann sich leicht vergewissern, dass dieses Wort nicht eine zu Gunsten Glucks gewagte Behauptung, sondern buchstäblich auf ernster Ueberzeugung beruht. Es ist nämlich dem Mann vom Fach leicht, alles in späterer Zeit erst Gefundene oder Vervollkommnete, — reichere Instrumentation, bunteres Spiel der Weisen und Farben, festere Gestaltung der Themate und des ganzen Baues, — der gluckschen Ouvertüre hinzuzudenken oder zu verleihen. Dann wird er, wie wir, erkennen, dass das Alles nicht fördern, sondern nur stören könnte.

Glücklich bereitet diese Ouvertüre durch den Gegensatz, den sie dazu bildet, auf die Einleitung der Oper vor. Nach den muthig herausfodernden Schlussfanfaren der Ouvertüre enthüllt der gehobene Vorhang den Blumentempel Aphrodite's und ihren Altar, von den opfernden Troern im Feiertanz umzogen. Mit Harfenklang leitet das Quartett (pizzicato) leicht und anreizend ein liebliches Chorlied ein*).

---

*) Der ganze Satz ist später von Gluck in die französische Bearbeitung der Alceste übergegangen, so ungehörig, wie man in Rom etwa Minerva zur Mutter Gottes, zur Dulderin Maria gemacht hat.


Andante.
Non sdegna-re, o bel-la Ve-ne-re queste ro - se, e queste fior'.

von kindlich-unschuldiger Einfalt. Anmuthig und heiter singen die Blumenbekränzten, sinniger schliesst ein Solo an, vom Bogenspiel des Quartetts, Oboen und Fagott leise begleitet; lenkt aber zur Melodie des Reigens (die schon auf einem aushaltenden Halbschlusstone, d, harfenartig anklingt) zurück. Der Chor wiederholt, ein zweites Solo folgt und führt in derselben Weise, wie das erste, zur abermaligen Wiederholung des Chorsatzes. Niemals ist Zartheit und Adel in einem Chorsatz inniger verschmolzen worden: so nur konnte vor Aphrodite's Altar geopfert und für den Liebebethörten ihr Beistand erfleht werden.

Wir nehmen an*), dass Paris bis jetzt seitwärts, „auf weichem Lager hingestreckt" (wie Homer ihn öfter zeigt) geruht habe, seiner Sehnsucht einzig hingegeben; denn sein Wort richtet sich nicht an die Göttin, der geopfert wird, sondern an Helena, die er noch nie gesehn und der doch all' seine Gedanken hingegeben sind. „O, meiner süssen Glut ersehnter Gegenstand", hebt er an, „die Luft, die du athmest, endlich athm' ich sie! . . . . Die Worte sind innig, die Komposition**) giebt unendlich mehr, als der Dichter hat geben können. Sie ist nicht blosser lyrischer Erguss eines zärtlich liebenden Herzens, wie man deren schon öfter gehört; sie ist ein Karakterbild, und zwar ein so bestimmt und treffend gezeichnetes, dass es nur für diese Persönlichkeit, in diese Verhältnisse passt.

---

*) Das Weilen in der Melodie der Arie überredet uns, anderer Gründe zu geschweigen.

**) Wir geben sie unter den Beilagen als No. 17.

Weichlich hingelagert zeichnet sie den von den Lüften seiner Heimath, von den Nymphen und Göttinnen selbst umschmeichelten und verzärtelten Jüngling, der so oft schon in den heimlichen Büschen des Ida Schönheit und Liebe geträumt und sich nun auflöset im Gedanken an das schönste Weib, das die Göttin ihm beschieden hat. Zärtlich, weichlich — und doch durchaus edel, wie dem Königssohn und dem Preisrichter der Götterschönheit ziemt, bewegt seine Seele sich und sein Gesang; er schreitet vor zur Erhabenheit, so gewiss ist es wahr, dass volle Hingebung, gleichviel woran, Gefühl und Persönlichkeit adelt.

In G-moll hat er gesungen, in B-dur führt das Orchester pizzicato jenes Chorlied wieder vor, das zuvor in G-dur erklungen war.

Zum zweitenmal sendet Paris schwärmerische Liebesworte nach Ihr aus, die einzig seine Seele füllt. Er hat sich erhoben, und erhoben richtet sich sein Gesang empor, die Flammen der Liebesbegeisterung schlagen hoch auf. Aphrodite's Tauben ruft er herbei, sie sollen mit leichtem Fittig auf den Winden herbeieilen, die rosengezügelten, ihm zum Beistande. Der Gesang schwingt frei und kühn, weithinschallend sich empor.

Ganz verwandelt zeigt sich der Sänger, der zuvor zart, zagend, bang seine Worte kaum hervorseufzte, hier; die Liebe, die zuvor ihn beklommen gemacht, weckt mit dem Verlangen kühnen Muth; seine Weise ist muthig geworden, schwungvoll, einschmeichelnd, es ist der reiche Flor aller Kräfte, über die die Liebe gebietet, wundergleich in Einem Augenblick erschlossen*). Das Orchester wiederholt den Hymnus der Liebe zum schwungvollern Reigen der freudig erhobenen Opfernden.

Und zum drittenmal erhebt Paris sein Lied. „Geliebter Strand, an dem so oft die Geliebte sich heiter erging, ihr Bächlein, wo sie sich spiegelte, wenn sie das Haar sich mit Blumen schmückte, ... sagt mir, wo sie weilt," — ein Lied unruhig wogenden, nicht mehr zurückzudrängenden Verlangens.

---

*) Wir geben den Gesang als Beilage No. 18.

Ein Troer unterbricht den Gesang mit der Nachricht (Rezitativ) dass Botschaft von der Königin nahe; hiermit also ist diese Scene abgeschlossen. —

In der That, es gehörte Muth dazu, diese Komposition zu unternehmen, und künstlerische Macht, einer ununterbrochenen Kette von vier — oder, vollständig gezählt, von zehn Sätzen nahverwandten, und zwar zarten Inhalts gewachsen zu sein; die Aufgabe war durch den Umstand noch erschwert, dass Paris — Diskant singt, also noch weicher erscheint, und mit den zwei Solosätzen des Opferchors gleichsteht. Dazu sind seine Arien, wenigstens die zwei ersten, eher lyrischen als dramatischen Gehalts, in sofern sie nicht einer bestimmten Situation des Drama's angehören; nur die dritte schliesst sich dem Drama an, da sie durch dessen Fortbewegung betroffen wird; für die andern konnte oben nur das geltend gemacht werden, dass sie Karakterbilder, also nicht rein-lyrischen Inhalts seien. Die Schwierigkeit der Aufgabe liegt aber nicht in einem zufälligen Fehlgriffe des Dichters, sondern wieder in der Wahl des Stoffs, der nichts als die für sich seiende, sich selbst überlassene, thatlose Liebe darbot. Immer wieder werden wir darauf hingewiesen, dass im ersten Beginnen, in der Stoffwahl, die Entscheidung über das werdende Kunstwerk liegt.

Oder hätte, was Dichter und Komponist in drei Arien vertheilen, bei erhöhter Energie in eine einzige Arie zusammengedrängt werden können? ist das nicht in Mozarts Arie „Konstanze!" geschehn, in der Belmonte seine volle Liebesglut ergiesst? — Der Unterschied ist der, dass Mozarts Arie nur ein Brennpunkt ist in Belmonte's Leben; nicht die Liebe, sondern die Rettung Konstanze's ist die Aufgabe der Oper. Paris aber lebt in der Liebe, ist und fühlt nichts als Liebe. Dies muss zur Anschauung kommen; er würde noch zehn Arien mit diesem einzigsten Inhalt seines Lebens füllen, wenn er nicht unterbrochen würde.

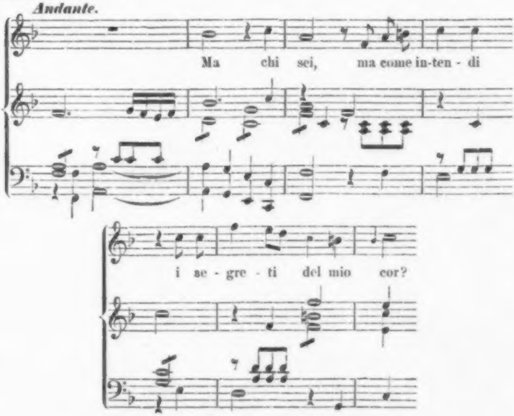
Was für diese Aufgabe geschehen konnte, hat Gluck in bewundernswürdiger Weise gethan. Jeder dieser vier Sätze ist für sich ein vollkommenes Karakterbild, sie zusammen zeichnen die

Phrygier und diesen Paris nach dem Leben und in höchster Liebenswürdigkeit; jede dieser Arien ist dabei für die Stimme wie für die Seele wundervoll gesungen, weich, elegisch wie Italiens süssester Traum. Das Orchester tritt in der einfachsten Weise auf, und lässt dabei nirgends etwas vermissen. Das Chorlied wird, wie wir schon gesagt, vom Quartett harfenartig, die Solosätze werden mit Bogenspiel, Oboen und Fagott begleitet; dort schallt der Stimmenchor um so weicher und voller hervor, hier helfen die einfachen Bläser und der saftige Bogenzug der einzelnen Stimme auf; der einfache Gegensatz genügt, das Ganze anmuthig zu färben. Die erste Arie wird fast ausschliesslich vom sanftbewegten vollen Saitenspiel getragen; nur eine einzelne Oboe mischt sich gleich einer fürbittenden Stimme mit einzelnen gefühlten Worten schüchtern ein, nur dreimal und auf wenig Töne beschränkt; bei den bedeutungsvollern Momenten des Textes, -- bei al fin respiro, bei der erhebungsvollen Wendung nach B-dur (Ovunque il guardo io giro) und andern ruht das Orchester von seiner Bewegung, damit nichts das Wort des Liebenden störe. In der zweiten Arie ist das Orchester eben so einfach, aber dramatisch näher betheiligt, wie der Fortschritt der Situation erfodert. Es ist muthig eingreifend (besonders die erste Violin) zu Anfang, spielend und kosend bei co' freni di rose, ermuthigend bei il volo spiegate, lässig spielend, leicht aufflatternd bei battendo su venti, es ist in jedem Augenblicke das Spiegelbild der Vorstellungen, die nach einander in Paris Phantasie auftauchen. Dazu genügt wieder das Quartett; nur ein Solo-Fagott unterstützt, wo es nöthig ist, die Bratsche. Wir wenden uns nochmals (S. 411) an die Fachmänner und fragen sie: ob man all' diese Sätze mit den spätern Orchesterweisen verbessern könnte?

Bei dem Reigen, der dieser Arie folgt, tritt die Oboe an die Stelle der Singstimme und führt ihre ganze Melodie durch. Dass im Allgemeinen der Singgedanke nicht wörtlich für Instrumente passt, da das erläuternde und helfende Wort wegfällt, dass er für das Instrumentale umschrieben und sonst verwandelt werden muss, kann hier nicht zur Geltung kommen. Paris emporflügelnde Weise hat den Reigen geweckt; sie muss ihn führen.

Erst bei dem dritten Gesange des Liebenden schwillt der Odem des Orchesters, wie die Brust des Sängers. Aber auch da genügen neben der wogenden Bewegung der Geigen die gehaltenen Töne zweier Bratschen- und einer Hornstimme; der Bass festigt in Viertelschlägen den Takt.

Nun tritt also Amor auf im spartanischen Gewande, unter dem Namen Erast, mit Gefolge von Spartanern, Amor, Diskantstimme, von einem Mädchen dargestellt, mit dickem schwarzgrauem Barte, dickem wildem Haargelock, in schweren Gewaffen zu denken. Eine Einleitung zum Rezitativ, führt den seltsamen Boten ein, Maestoso, in übertriebner Grandezza, die über sich selber stolpert, offenbar burlesk. Dann kräht der Gott sein „Stranier, la mia Regina . . ," in hoher Stimmlage, und Paris antwortet bescheiden. Aus der Unterredung entspinnt sich ein Duett, in welchem Paris den angeblichen Erast ganz verwundert fragt, woher er seine Herzensgeheimnisse kenne? —



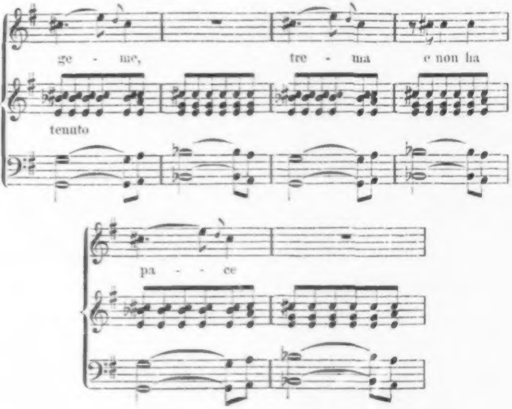
ein Duett, durch und durch belebt und anmuthig geführt, durchaus duettmässig, beide Stimmen gut beschäftigt, wohl dialogisirt, gelegentlich recht entschieden in Gegensatz gebracht. Bis zu ihm hin wüssten wir in keiner Oper Gleiches aufzuweisen.

Dennoch muss von hier an die Oper sinken, sie ruht auf allzu lockerm Grunde. Amors Arie, in der er nochmals seinen Beistand verspricht, ist zwar Affettuoso überschrieben, aber nur Menuettenstyl, artig, weiter nichts. Gluck hat es wohl gefühlt; er bläst das Dings auf mit Flöte, Fagott und Hörnern und Geigenoktaven, — vergebens! staffirt Gott Amor mit ein Paar Soubrettenpassagen, — vergebens. Breites Ballet (die Spartaner begaffen die fremdländischen Herrlichkeiten) füllt die Scene, lässt den Geist leer.

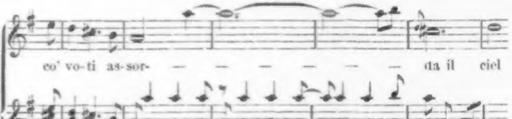
Jene erste Scene, — das war der erste Akt; in sich unendlich viel, für einen Akt unendlich wenig. Hier war das Schicksal der Oper entschieden.

Der zweite Akt bringt vor Allem eine Masse von Rezitativ; es muss viel und breit geredet werden, weil nicht gehandelt wird. Auf die grosse, mit Huldigungen nicht sparsame Rede des Paris weiss Helena sich nicht anders sicher zu stellen, als durch halb nach Spott und halb nach Abfertigung (vielleicht auch nach heimlichem Verdruss) klingende Erwähnung der vielen Schönen, die nach Paris seufzen und um seine Rückkehr den Himmel bestürmen. Dies ergiebt eine Arie, die aber in ihrem regelmässigen Verlaufe von Zwischenreden des Paris, Amors und der Helena selber unterbrochen wird. Die Haltung Helena's dürfte man mit der eines edeln und gescheuten aber noch nicht abgeschliffenen, unter den Schutz der gesellschaftlichen Formen gestellten Fräuleins vom Lande vergleichen. In der That konnte der Komponist nicht mehr aus dem Gedicht herausnehmen. Die Grundweise ist menuettartig, aber edel; neben dem melodischen Gehalt bietet sie einer verständnissvollen Schauspielerin Wink und Anhalt zu diesem sanftironischen Benehmen, zu diesem lauernden Weilen, zu diesen heimlich spöttischen Verneigungen, mit denen verliebte Zudringlichkeit abgelehnt wird. Dazu dient schon der Menuettkarakter, dann die rhythmischen

Dehnungen, (Ritornell 6 Takte, Gesang 5 und nochmals 5 Takte u. s. w.) deren sich Gluck auch sonst öfter bedient. Bei den Worten, wie mehr als eine Schöne . . . „seufzt und zittert und nicht Frieden findet,“ wird der Komponist fast burlesk; die Seufzer malt er, und womit? —


ge - me,
tre - ma
e non ha
tenuto
pa - - ce

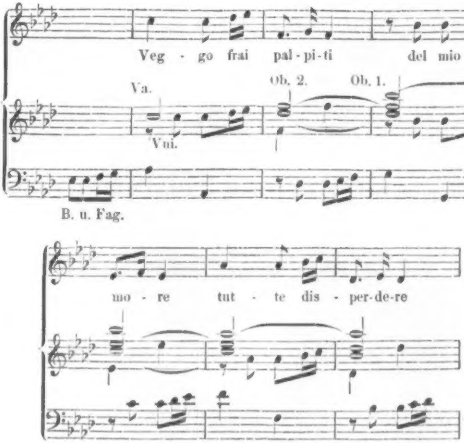
mit dem Basse, — Violoncell und Kontrabass. Selbst die Singstimme muss sich bei den Worten: mit Gelübden „betäubt sie den Himmel,“


co' vo-ti as-sor- — — — — — — da il ciel

zu einem Soubrettenspass hergeben, den wir nicht zu rechtfertigen wüssten, kaum mit der Unergiebigkeit des Gedichts zu entschuldigen. Auch hier hat sich Gluck, sobald er einmal das Gedicht im Ganzen angenommen, seinem Dichter auf Gnade und Ungnade ergeben: aber selbst das Gedicht, wie es vorliegt, zwang ihn keineswegs zu solcher Ausgelassenheit in Helena's Munde.

Der Sitz des Uebels in dieser und vielen ähnlichen Kompositionen ist darin zu finden, dass Gluck und seiner Zeit noch nicht die Antithesen und Episoden des Orchesters so bequem zur Hand waren, die später Mozart so glücklich benutzte, wo der Text, wo der wesentliche Inhalt ihn im Stiche liess, oder wo sich ihm das Bedürfniss fühlbar machte, durch etwas Neues anzuregen und das Stocken oder die Leere der Hauptsache zu verbergen. Gerade in diesem geistreichen Spiele liegt ein wesentlicher Reiz der mozartischen Schreibweise, den er übrigens nicht blos in der Oper, auch in Instrumentalsätzen geltend macht. Er ist nicht von ihm erfunden; Francesco Maio, Piccini und Andre haben ihn schon benutzt. Warum nicht Gluck? — warum in seinen grössern Instrumentalwerken nicht Beethoven? — Weil beiden zu sehr an der Hauptsache gelegen war, um fremde Zuthat oder Zerstreuung zuzulassen. Allein, wo die Hauptsache schwach und unbefriedigend an sich selber war, da durfte, da musste man ihr von aussen zu Hülfe kommen. Beethoven hat es in solchen Fällen, z. B. in Fidelio, gethan; Gluck hat es nicht über sich vermocht. Treue mit Freiheit verbinden, lernt man erst in der Instrumentalmusik.

Paris wird also von Helena verlassen und klagt, dass die schönen Bilder süsser Liebe sich in Nichts auflösen. Das ergiebt eine Arie, die den Akt schliesst. Die Arie ist empfindungsvoll, sie ist, — man blicke auf dieses Beispiel, —


Veg - go frai pal - pi - ti del mio ti-
Va.
Ob. 2.
Ob. 1.
Vni.
B. u. Fag.
mo - re tut - te dis - per - de - re

fein gearbeitet; aber es fehlt der Aufschwung, der für einen Aktschluss wünschenswerth ist, es fehlt ein zweiter Satz lebhafter Bewegung. Gluck selber hat dieses Kunstmittel wohl gekannt und in der Schlussarie des zweiten Akts der Alceste trefflich benutzt, selbst wenn man (wie in der französischen Alceste geschehen) den besiegelnden Schlusschor weglässt. Warum hat er hier nicht Gleiches gethan? — weil der weich passive Karakter des Paris es nicht gestattete, und weil es Gluck unstatthaft fand, in einer künstlerisch ernstlich gemeinten Oper den Karakter zu verfälschen.

Ueberblicken wir den ganzen zweiten Akt, so müssen wir ihn gering und weit hinter dem ersten zurückstehend finden. Im ersten war die Venusfeier, die Liebeshingegebenheit des Paris voller Reiz und voller Karakteristik; man durfte sagen, dass die eine der handelnden Parteien, die phrygische, treffend gezeichnet sei; Amor mochte burlesk gefunden werden, war aber Nebenperson; beiläufig war sein und Paris Duett durchaus löblich komponirt. Im zweiten

Akte sollte die andre Partei in Helena zur Anschauung kommen; aber nur sehr ungenügend konnte diese „von Hektor geehrte“ Schönheit karakterisirt werden; Paris kann sich nicht weiter entwickeln, sondern nur wiederholen. Kurz, Gluck fand nichts zu thun für seine neue Bahn. Er war der Simson, dem das alte weichliche, spielige Italien, diese ewig lauernde Delilah, das Haupthaar geschoren hatte. Aber es wuchs wieder.

Der dritte Akt beweist es; er entrollt vor Allem ein Karakterbild der Spartaner.

Ein kurzer Marsch führt ein und zeichnet in Kernstrichen den einfachen, derben Karakter; selbst die kindische Freude zu Anfang des zweiten Theils ist treffend bei diesen Athleten, die das kriegerische Volk vertreten, denen Kampf und Todesgefahr tägliches Spiel ist. Klar und ruhig eröffnet nun Helena dem Paris: das Volk von Sparta wolle seine Gegenwart durch Kampfspiele feiern. Sie redet ihn, durchaus in objektiver, kühler Haltung und Höflichkeit, als Sprössling von Helden, zum Diadem Gebornen an; aber gerade diese leichte Behandlung, die sich in der Komposition selbst nachweisen lässt, ist ihrer Würde und ihrem Karakter ungleich gemässer, als ihr Verhalten im zweiten Akte. Sie hat im Secco gesprochen, Paris entgegnet unter dem Schleier aushaltender Akkorde: das reizvollste Schauspiel für seine Blicke sei ihre Schönheit; doch will er sich das Waffenspiel gefallen lassen.

Und nun stimmt der Chor der Athleten*) seinen Hymnus an! denn ein Hymnus ist es, nicht ein blosses Kampflied. „Von der schimmernden Götterburg steige nieder zu uns, du schöner Gott von Delos, der du der Welt, den Sternen, dem Himmel Leben verleihest und Schwung und Glanz ....“ So stimmen die spartischen Athleten an.

Eine gütige Laune seines Schicksals führte Gluck zu derselben Aufgabe, die Rameau einst in seinem Kastor und Pollux in die Hand genommen, in dieser von Gluck so hoch geschätzten Oper, die er nicht aufhörte, zu ehren. Rameau hatte mit einem kecken Zuge, wie seine Art und Kraft war, von diesen Kernmenschen einen Umriss gegeben und es dabei bewenden lassen; man konnte sich die Muskelbeladenen, Unschreckbaren vorstellen. Gluck führt die verwegnen derben Gesellen in all' der dreisten Ungebundenheit auf, die das tägliche Spiel mit dem Leben erzeugt, mit dem Muthwillen und gutmüthigen Trotz, der aus dem Bewusstsein überlegner Kraft entspringt. Sie treten ungeschlacht daher, und dennoch ist, wie im farnesischen Herkules, ein ganz unverkennbarer Zug von Idealität in ihnen, nicht blos in den Worten, mit denen sie den Delier anrufen, den Lichtgott, zum Zeugen ihres Wettkampfs, sondern auch in der Musik, und eigentlich nur in ihr, die aus den allgemeingehaltenen Worten ein durchaus eigenthümliches Bild geschaffen hat. Man muss nur, wenn bei diesen Athleten der Idealität erwähnt wird, nicht an irgend etwas Hochgeistiges denken, oder an Reizvolles und „Schönes" — nach den schwankenden Vorstellungen, die dies Wort zu umspielen pflegen, — sondern statt solcher Schein-Idealität und Schönheitslüge nichts erwarten, als ein Urbild des Athletenthums. Denn hier, das ist nach Glucks Sinn, treten die Athleten auf nach dem Vollbegriff ihres Daseins, unbemängelt von dem, was die Wirklichkeit Diesem versagt, Jenem aufgebürdet hat.

---

*) Beilage No. 19.

Untersuchen wir genauer, so ist es vor Allem die Rhythmik des Satzes, in der die Eigenwilligkeit und Ungebundenheit des Sinnes ausgeprägt wird im Verein mit der Gebundenheit, die das Métier der Ringer, Faust- und Schwerdtkämpfer auferlegt. Die rhythmische Ordnung beginnt im Vorspiel mit

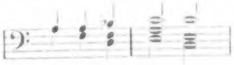
3 und 2,
3 und 2
3 und nochmals 3

Takten; der Gesang folgt mit

3 und 2 — und 1
3 und 2 — und 1
3 und 2 und dann 5

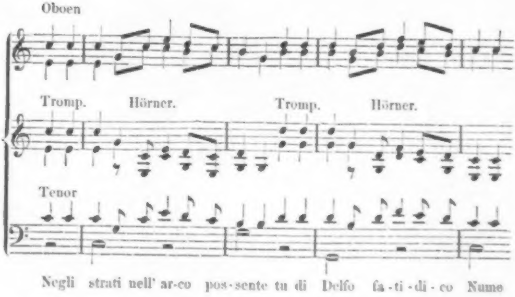
Takten, Alles schwertreffend, ja schwerfällig. Launisch wird der Eintritt vom ersten leerbleibenden Takttheil auf den zweiten gerückt: „Jetzt will ich nicht — und Jetzt will ich!“ scheint hier geltend gemacht. Gluck hat schon früher seinen Rhythmus stets frei gestaltet: die normale — nämlich fasslichste und behaglichste Satzbildung von 4 und 4 Takten hat er schon sonst auf 5 Takte erweitert, wo das Gefühl dahingegebenes Verweilen oder nachdenkenvolle Ruhe foderte; er hat die Viertaktigkeit auf 3 und 3 Takte zusammengedrängt, um mit schneller folgenden Schlägen zu treffen und beflügelten Gang zu gewinnen. Hier ist die Freiheit des Rhythmus bis an die Gränze der rhythmischen Regelmässigkeit, bis an den Unrhythmus getrieben, und nur für den vollwichtigen Ausdruck des Inhalts.

Mit dieser Rhythmik verbindet sich die Modulation. Schwertreffend, ungebunden, durchaus launisch ist ihr Gang. D-moll ist — oder scheint der Hauptton, wenigstens nach dem Anfang zu urtheilen: der Schluss fällt mit voller Wucht auf G-moll. Der Einsatz des Anfangs war D-moll, aber schon vom zweiten zum dritten Takte wird nach einem andern Tone gelenkt, vom vierten zum fünften nach einem dritten, B-dur. Jenen ersten Ton müsste man für F-dur



halten, es war aber (mit einer Art von äolischer Wendung) C-moll gemeint, wie sich weiterhin, von dem Eintritt des Alts Takt 2 und 3 zeigt. So fällt die Modulation schwer und träge von D nach C, von C nach B. Das Weitere mag Jeder für sich erforschen. Es sind wenig Gedanken; aber Athleten haben wenige.

Nach dem Chor stimmt ein Einzelner (Tenor) einen schwungvollen Preisgesang an auf den delischen Gott. Rauschend und glänzend begleitet das Orchester; in ihm und dem anapästenreichen Rhythmus der Melodie, — Gluck hat diese Anapästen immer lieber gewonnen, — findet die kriegerische Lust volle Gewähr. So


Oboen
Tromp.
Hörner.
Tromp.
Hörner.
Tenor
Negli strati nell' ar-co pos-sente tu di Delfo fa-ti-di-co Nume

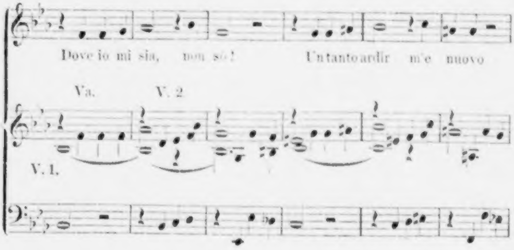
führt der Tenor mit Oboen und abwechselnden Trompeten und Hörnern den Satz; zu den Trompeten schlagen die Pauken; die Bratschen, in vier Stimmen (oder zweien mit Doppelgriffen) auseinandertretend, füllen in Achtelbewegung die Harmonie, mit den Bässen treffen die Geigen, mit drei' und vierfachen Griffen hineinreissend die ersten, dann die ersten und dritten Takttheile. Zuletzt stimmt der Chor dem Liede bei.

Eine Pantomime folgt, ein trefflich Kampfbild, Stimme gegen Stimme, wie zwei Ringer oder Schwerdtkämpfer gegeneinanderstehn, sogar mit Umkehrung, die obere Stimme zur untern, — wie das Kampfglück wechselt, breit genug für scenische Entwickelung und in unermüdeter Kraft durchgeführt. Was man in der Kunst „Arbeit“ nennt, das hat (wie seine Symphonien u. A. zeigen) Gluck nicht gelernt; wo es ihm aber nöthig war, da hat er's gefunden; was er schuldlos versäumt, hat ein gütig Geschick ihm über Erwarten ersetzt.

Helena gebietet den Kämpfern ein Ende und die Athleten ziehn mit ihrem anapästischen Liede von dannen. Sind es Athleten, die Gluck gemalt, kriegsgefangne Scythen und andre Barbaren, wie später Rom sie mit Löwen und unter einander sich zerfleischen gesehn? — Es sind Spartaner, die Athleten von Griechenland, die hier in vollgesättigter Ausführung den Gegensatz zu jenem phrygischen Bilde des ersten Akts bilden. Beide Bilder gehören zu Glucks Meisterstücken. Das Entschiedne gelang ihm, im Zarten wie Starken; mit den unentschiednen Mitteldingen wusst' er nichts anzufangen.

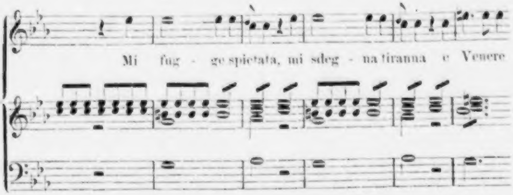
Das gilt gleich vom Folgenden. Helena begehrt von Paris ein Lied, — er soll singen, nachdem die Spartaner gefochten haben; und er singt ein verliebtes Liedchen zur Harfenbegleitung und schwirrenden Quartettakkorden. Was konnte das werden, als klein und fein, bestellte Zärtlichkeit? Helena's Indignation, Paris Schreck und Ohnmacht, Helena's Verlegenheit (sie schickt Erast nach Hülfe) und Schwanken bis zu ihrem „Dank dem Himmel, er kommt wieder zur Besinnung!" das Alles fällt dem Rezitativ anheim.

Nun entspinnt sich zwischen Beiden ein Duett. Paris (C-moll) dringt mit seinem „t'amo, ma nò, t'adoro!" in sie; hier ist nicht mehr Spiel und Bestellung, hier ist das Leiden der Leidenschaft in seiner Partie, kühle Befangenheit in der ihrigen, — die solche Verwegenheit gar nicht begreift; in dieser Haltung beider Karaktere ist das Duett trefflich geführt und schliesst mit Helena's stürmischem Abgange.



Paris bleibt allein und ergiesst sich (wieder C-moll) in schmerzvolle Klage. Sein Solo ist der Schluss des Duetts, ganz in dessen pathetischer Weise gehalten und in heftiger Aufführung schliessend.

Der Harmoniker findet hier den übermässigen Dreiklang in seiner schmerzlichen Zerrung*),



den man für ein Erzeugniss unserer Zeit hat ausgeben wollen.

Fassen wir nun Duett und Solo zusammen, so finden wir darin Anlass zu einer allgemeinern und wichtigen Betrachtung?

In jenen beiden Sätzen darf nämlich der Ausdruck der Worte treffend genannt werden, und hiermit ist allerdings auch verbunden, dass die Verschiedenheit der beiden Karaktere so weit zum Ausdrucke kommt, als die Worte reichen. Wenn also Paris klagt, dass „die Tyrannin" ihn fliehe, die „undankbare Venus" (Venere m'inganna) ihn betrogen habe: so giebt die Musik dafür, wie für Helena's Worte die richtige Betonung. Allein wir sind der Meinung, dass mit richtiger und selbst pathetischer Betonung des Textes noch nicht Alles gethan ist. Viele vor uns haben dasselbe empfunden und sind sogar so weit gegangen, eben hierauf über Gluck den Ausspruch begründen zu wollen, er habe nur reflektirt und nur deklamirt, statt zu komponiren, nämlich aus künstlerischer Anschauung lebensvolle Tonbilder zu schaffen. Kam es dann aber zu näherer Bezeichnung des Mangels, so suchte man ihn in dem angeblich mindern Reichthum der Musik, oder gar im Mangel technischer Geschicklichkeit; der gelehrte aber wenig musikalische **Forkel** hat sich seiner Zeit darüber des Breitesten vernehmen lassen und den armen Gluck tüchtig vor sein Schulkatheder genommen.*) Wie kann man aber Inhalt und Sprache (Tonsprache) so von einander scheiden, dass man ganz abstrakt „mehr Sprache“ oder geschicktere Sprache fodert, um — wir wissen nicht, ob denselben oder „mehr Inhalt“ zu Tage zu bringen? Der Inhalt, oder besser gesagt die Idee des Kunstwerks bedingt seine Aeusserung, die Sprache: was an Sprachlichem (oder Musikalischem) ausser diesem Inhalte laut wird, ist ungehörige und zerstreuende Zuthat.

---

*) Er verzerrt den naturwüchsigen, klaren und zufriedenstellenden Durdreiklang durch Ueberspannung der schwebenden Quinte zur grellen Miene giftiger Verbitterung.

Nun aber ist nicht das sprachliche Wort für sich die dem Komponisten gesetzte Aufgabe, der gesammte Inhalt der redenden Person ist es: der Komponist hat nicht blos das Wort zu betonen, er muss den Gesammtinhalt der Person, wie er im Wort, in Handlung und Geberde und im verschwiegen bleibenden Gedanken oder Gefühl webt und weset, in künstlerischer Anschauung vor sich haben und dem Hörer zur Anschauung bringen. Das Wort fällt dem Gesang anheim, aber darüber hinaus muss der Gesang und muss das Orchester jenen Gesammtinhalt fassen: vornehmlich dies ist Aufgabe des Orchesters.

Dies hat Gluck oft genug meisterlich und als Selbstdichter gethan, oft und so auch in jener Scene, von der wir ausgegangen nicht erreicht, oder gewollt, wie uns wenigstens scheint. Uebrigens ist die Foderung leichter gestellt, als befolgt: es ist eine feine, oft schwer zu ziehende Linie zwischen dem Zuwenig blosser Wortbetonung und dem Zuviel, das Unnöthiges und Ungehöriges einmischt. Gluck neigte vermöge seiner Treue gegen die Dichtung zum Erstern, seine welschen Zeitgenossen und seine Nachfolger, weniger nach dramatischer Treue und Wahrhaftigkeit als nach reichen und und wechselvollen Tonbildern strebend, haben sich mehr zum Andern hingeneigt. —

---

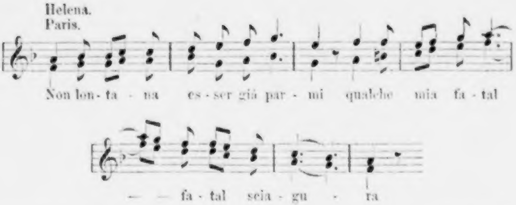
*) Bescheidner und präzis dazu hat Hughes (Lettres, I, 54, 55, by several eminent persons) dieses Urtheil in Bezug auf Clayton formulirt. „Nach meiner Meinung hat Clayton im Allgemeinen natürlich genug ausgedrückt, mitunter sogar pathetisch. Aber weil Sie vorauszusetzen scheinen, darin bestehe das ganze Geheimniss der Setzkunst, so benutze ich diese Gelegenheit, Sie zu versichern, dass es ebensowohl möglich ist, in einer fehlerhaften Komposition die Worte natürlich und pathetisch herauszubringen, als in einem schlechten Gemälde eine Aehnlichkeit zu erreichen. Wenn die Partitur nicht auf den Grundsätzen der Komposition, auf Harmonie und Kontrapunkt erbaut ist, bleibt ein Gesangstück mangelhaft, sei der Wortausdruck auch noch so natürlich. Das ist eigentlich erst die Kunst der Komposition, die Spielraum genug hat, abgesehen von allen Worten ein bewundernswürdiges Geschick zu entfalten . . . . . .“

Wenden wir uns zur Oper zurück.

Mit rauschender Intrade kehren nach Paris Entfernung die Athleten zurück, den mit dem Olivenzweig gekrönten Sieger zu feiern. Die Ciaconne aus C-dur, die sie tanzen, ist der aulidischen Iphigenie in D-dur einverleibt, die Gavotte aus G-dur, die als Trio hineintritt, ebenfalls. Das ist der Aktschluss.

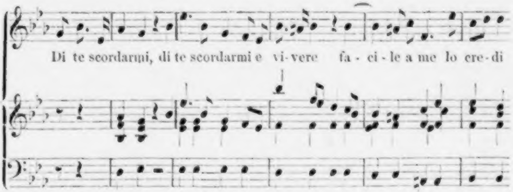
Beobachten wir bei dem Uebergang zum vierten Akte die Karakterentwickelung der Helena. Im zweiten Akte tritt sie mit ihrer Spötterei als junges, von keiner Leidenschaft berührtes Mädchen auf, angeregt von dem leidenschaftlichen Gebahren des Fremden, den sie ganz gut abzuführen meint. Im dritten Akte sehen wir die junge Herrscherin, die gesiegt zu haben meint und wohlgefällig die Waffentüchtigkeit ihres Volks zur Schau stellt. Da wird sie abermals von Paris Andrängen überrascht und, im Begriff ihn zu verlassen, von der in Sparta gewiss unerhörten Ohnmacht, von dem ganzen leidenschaftlichen Wesen betroffen, verwirrt, aufgeregt, wie ihr nie geschehn. Ueberall folgt die Komposition dieser Aufgabe treu nach, wenngleich nicht überall so glücklich, wie im ersten Akt und der Athletenscene des dritten.

Im vierten Akt ist Helena erschüttert; jenes Mitleid, das sie mit dem Ohnmächtigen empfunden, ist so nahe dem Mitgefühl verwandt. In einem, musikalisch wohlgeführten, dramatisch nichts entscheidenden und nichts fördernden Terzett steht sie rathlos zwischen Paris und Amor. Die allegorische Puppe entfernt sich, Paris bleibt, den Sieg ahnend, und Helena bleibt, nicht liebend mit dem Herzen, aber in der Phantasie schon dem Werber sich hingegeben denkend. So schliesst sich unmittelbar an das Terzett (F-moll) als dessen Fortsetzung ein Duett,


Helena.
Paris.
Non lon - ta - na es - ser già par - mi qualche mia fa - tal
— — fa - tal scia - gu - ra

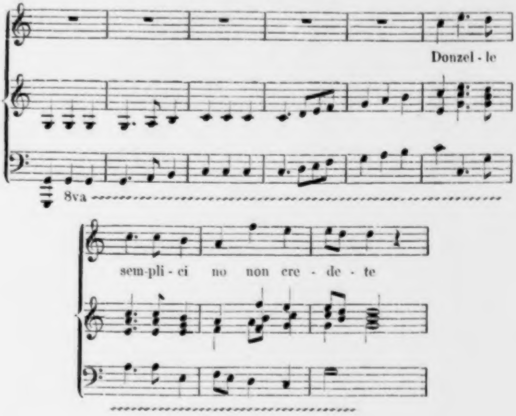
fieberhaft aufgeregt, unruhig bis zur Unordnung im Rhythmus. Beide fühlen sich vom Anhauch des dunkeln Geschickes umweht, die gemeinschaftliche Bangigkeit ist schon Zusammengehörigkeit: Helena ist gewonnen, aber ihre Liebe nicht; wird sie je lieben? Entzündet ist sie; das verräth sich unter Anderm schon in der gespanntern Tonlage; sie hatte bisher Mittellage, vom Terzett an hohe Lage, im Duett Oberstimme gegen Paris, während im Duette des vorigen Akts ihre Stimme tiefer lag, als die seine. Entzündet ist sie: aber höchste Schönheit und Liebe scheinen unvereinbar in Einer Person, und die Spartanerin war zu herb für eine Liebesheldin.

Er dagegen ist gewachsen im Gefühl seines Sieges, fühlt sich gehoben und geadelt; kaum erkennt man in seiner Antwort auf Helena's Flehn, sie zu vergessen,

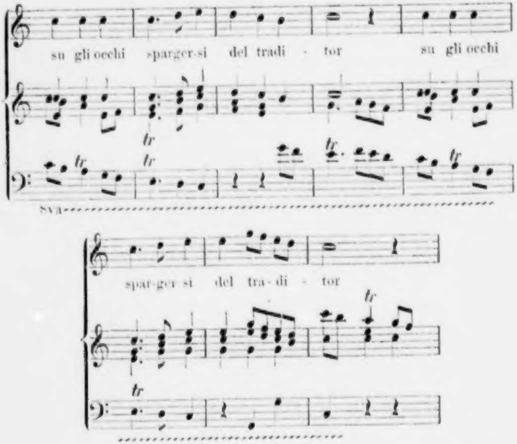

Di te scordarmi, di te scordarmi e vi-vere fa - ci - le a me lo cre-di

in der ganzen edel geführten, ein einzig Mal bis zur Verzückung der Liebe steigenden Arie den süssen Schwärmer des ersten Akts und den faden Sänger des dritten. Hier erst beginnt man, an seine Liebe zu glauben und ihn zugleich Helena's würdig zu achten. So fühlt auch sie; das zeigt sich in ihrer folgenden Arie, wo sie sich ihm gegenüber schwankend, besiegt, vielleicht liebend, gewiss bereuend (ma fra tanto odio ed amore, risolvo e mi pento) fühlt. Die Arie ist gefühlt und grosssinnig zugleich, und schliesst mit wehender Bewegung des Orchesters den Akt. Hier hat sich das Orchester zu selbständigem Eingreifen in die Handlung erhoben, und es ist zu vollem Ausdruck der Stimmung und Lage vorgeschritten, wie oben vermisst werden konnte.

Die letzte Betrachtung gilt wieder dem Karakter der Helena, wie er sich im folgenden Akte vollendet. Wie hoch richtet sie sich da bei Amors falscher Kunde von Paris treuloser Flucht auf! Wie waffenfrohe Geschwader auf stampfenden Rossen rückt das Orchester heran, und trägt die Singstimme



und fährt kriegsfertig unter ihr daher,


su gli occhi spargersi del tradi - tor su gli occhi
8va
spar-ger-si del tra-di - tor
tr

wie sich versteht, unter dem Schall von Trompeten und Pauken und den starken C-Hörnern, die gleich zu Anfang (und nachher öfter) bis zu ihrem $\overset{\equiv}{c}$ (erklingt eine Oktav tiefer in gedrungner Kraft) mit der Melodie heraufklingen.

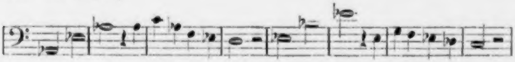
Hier haben wir die ächte Spartanerin vor uns, und hier ist sie unwidersprechlich und gänzlich Glucks Schöpfung; denn die Worte, die Warnung der einfältigen Mädchen vor den Thränen, die der Verräther sie vergiessen lassen wird, geben dazu keinen Anlass.

Es war das erste Mal unter allen Opern in Paris und Helena vollbracht, dass ein Karakter fortschreitend durch verschiedne Stadien entwickelt wurde. Man kann es am Karakter des Paris nachweisen, noch entschiedner an Helena.

Aber auch die Oper im Ganzen ist karakterfest zusammengeschlossen, wie bis zu ihr keine. Man erinnere sich, dass schon die Ouvertüre (S. 408) bestimmte Hindeutungen auf den Inhalt der

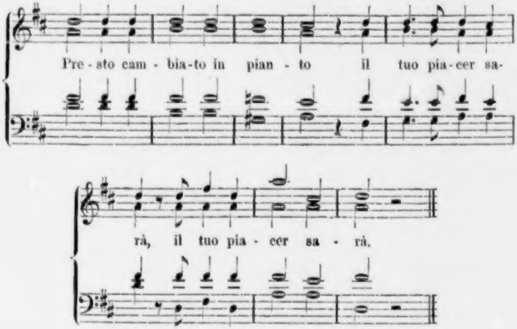
Oper gebracht hat. Zum Schlusse der Oper kehren die Gedanken der Ouvertüre wieder.

Erast hat sich als Gott Amor zu erkennen gegeben, Helena hat sich kleinlaut (E-moll) drein ergeben, die Seine zu werden. Da erscheint Pallas, von Wolken getragen, um (Rezitativ) Paris zurechtzuweisen; und ihr Rezitativ wird eingeleitet durch jenen Satz der Bässe,

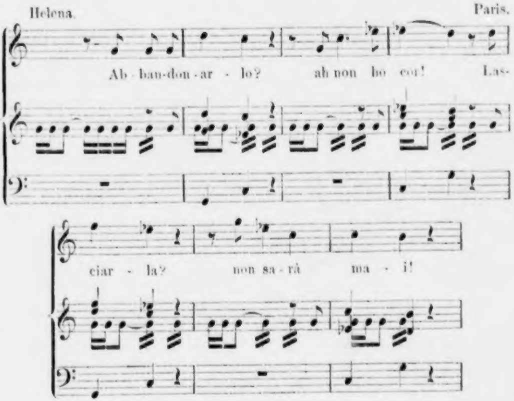


der vom ersten Satze der Ouvertüre zum zweiten führte.

Die Drohung der Göttin ist eindringlich genug, wird durch den Spruch ihrer Begleiter, dass seine Freude sich bald in Leid wandeln werde,


Pre - sto cam - bia-to in pian - to il tuo pia-cer sa-
rà, il tuo pia - cer sa - rà.

noch eindringlicher; wer würde nicht durch den Zorn der Göttin erschüttert? Paris ist es, schon sieht er das Meer unter tausend Segeln erseufzen; auch Helena schwankt, beide schwanken, Helena fragt sich: „Was beschliess' ich jetzt? verlass' ich ihn? ach, ich habe nicht das Herz!“ — Wohl haben wir den zweiten Ouvertürensatz richtig verstanden; hier


Helena.
Paris.
Ab - ban-don - ar - lo? ah non ho cor! Las-
ciar - la? non sa - rà ma - i!

kehrt er zu Helena's Bedenken und zu Paris Frage: „Lass' ich sie? Niemals wird das sein!“ wieder.

Nun erst, der Gefahr gegenüber, der Foderung gegenüber, von ihrem Worte zurückzutreten, findet Helena das Wort: „Ich lieb' ihn!“ denn jetzt ist es nicht mehr blosser Ausdruck der Zärtlichkeit, sondern tapfern Ausharrens: „mit ihm will ich auf jede Gefahr hin dem Schicksal mich hingeben.“ Hier ist auch Paris' Leidenschaft geadelt; was als Eigenwilligkeit und Weichlichkeit aufgetreten war, ist zum Heldenthum erhoben. Und zu der Rede der Liebenden, T'amo, t'adoro, e teco a qualcunque cimento voglio espormil destin! kehrt der dritte Satz der Ouvertüre wieder, den seligen Triumph zu feiern.

Es war das erste Mal, dass der Inhalt der Ouvertüre wiederkehrte, fortwirkte in einer Oper. Ob die Ouvertüre zuerst entstanden, oder zuletzt aus der Oper genommen? — Beides ist möglich; hier könnte die Ouvertüre der Oper vorangegangen sein.

Gluck selber spricht.

Mit den drei Opern Orpheus, Alceste, Paris und Helena war die Reform der Oper, die Schöpfung eines wahren Musikdrama's begründet.

Vollendet war sie noch nicht. Schritt für Schritt sollte Gluck, wie er begonnen, sich weiter kämpfen bis an das ihm gesetzte Ziel. Gerade hierin zeigt sich die Bedeutsamkeit des Vorgangs, dass er nicht einem augenblicklichen Einfall, einer blitzschnell hervortretenden genialen Erleuchtung entspringt, sondern mit der Folgerichtigkeit, mit der innern Nothwendigkeit, die allem organischen Wachsthum, die der geschichtlichen Entwickelung der Kunst selber eigen sind, sich herausarbeitet, dass er die Frucht ernstlicher und nachhaltiger Arbeit ist, nicht die Gunstbezeugung einer glücklichen Stunde.

Die italische Oper — um nicht weiter zurückzugehn — war der Mutterboden für Glucks neuemporspriessende Welt; nur auf ihm konnte sie erwachsen, nie hat er thatsächlich (wenn auch vielleicht mit einem ungeduldig hingeworfenen Worte) die Muttererde verleugnet. Aber als Vater hat der deutsche Geist gewaltet, umgeschaffen, selbst aus dem Verkommenen, Verwesenden Nahrung und Lehre gezogen. Als gälte es gründlicher Kritik, so wurde Punkt für Punkt das Vorhandne betrachtet und aus seiner Unzulänglichkeit emporgehoben zu höherm Genügen, wenn auch noch nicht zur

Vollendung. Nur war es nicht eine Kritik in Worten, die Gluck übte, sondern in Thaten. Und die Nothwendigkeit, wie die Natur dieser Thaten war ebenfalls nicht in irgend einem gegebenen Augenblicke klar, musste ebenfalls Schritt für Schritt erkannt werden: wir haben die Spuren bei Artamenes, Semiramis, Telemach, der gerechtfertigten Unschuld, dem Könighirten gefunden.

Das Erste war, aus dem welschen Spiele Ernst zu machen, den Willen zu haben, ein wirkliches musikalisches Drama zu schaffen, ein Drama, dessen Sprache Gesang sei.

Dazu musste ein Gedicht geschaffen werden, das selbst mit dem Drama Ernst machte und die Möglichkeit musikalischer Diktion gewährte, die Musik nicht zu Spiel und Zier verwendete, sondern nach der ihr inwohnenden Gemüthskraft und ihrer Schwesterschaft mit der Dichtkunst ihr die Möglichkeit gewährte, Sprache des Drama's zu sein.

Dies ist in Orpheus erreicht, und eigentlich von Seiten des Gedichts nur dies. Orpheus ist kein Drama, keine aus dem Widerstreit zweier Karaktere hervorgehende Handlung; es ist ein lyrisch-episches Gedicht in dramatischer Form, für die Scene verwendbar und möglichst geschickt für sie eingerichtet. Aber tiefer Ernst ist es dem Dichter wie dem Komponisten um ihren hohen Gegenstand: dieser Gegenstand ist geeignet, das Gemüth tief zu ergreifen und gänzlich zu erfüllen. Damit ist für die Musik die Möglichkeit gewonnen, Sprache des Drama's (dramatisirten Vorgangs) zu werden, dramatische Diktion, nicht blosse Zuthat, die als solche nichts als Spiel und Ungehörigkeit ist für ein wahres Kunstwerk.

Sobald dies entschieden war, musste die Musik sich von Grund aus neu gestalten. Der lockere, vertrocknete Faden des alten Secco zerriss; die ganze Musik wurde gleich der Sprache des Dichters ein einiges Ganzes, in dem jeder Moment um sein selbst willen, nach seiner Wichtigkeit für das Ganze zur Geltung kam, keiner blos Lückenbüsser oder Ueberhelfer von einem wesentlichen oder beliebten Moment zum andern war. Träger für diese ununterbrochne Wirksamkeit der musikalischen Sprache war das Orchester, das desshalb ungleich reicher sich bethätigte, und zwar nicht blos in den Arien und sonst festgestalteten Sätzen, sondern auch im Rezitativ; das Secco wurde nur ausnahmsweise da zugelassen, wo die Betheiligung der Musik am weitesten zurücktrat, das begleitete Rezitativ trat um soviel vor, als jenes zurück; zugleich traten die Chöre, die bisher meist blosser Schmuck der Scene, oder materielle Bekräftigung der Aktschlüsse gewesen waren, in wesentliche Mitbetheiligung am Drama. So waltete Ein bestimmender Gedanke durch alle Formen der Musik: Secco, begleitetes Rezitativ, Solo und Arie, Duett, mehrstimmiger Satz, Chor — alles bildete die lebendigen Glieder eines einigen Organismus, der keins von ihnen entbehren konnte, jedes nach der ihm inwohnenden Bestimmung verwandte.

Gluck hat, das muss ausgesprochen werden, mit dieser Organisation der Musik erst die dramatische Musik geschaffen. Der alten Verwendungsweise — das hatte sich ihm an eignen Werken offenbart — war es unmöglich, der Idee eines Drama's genugzuthun. Nehmen wir dazu, dass jedenfalls der Antrieb zur Umgestaltung der Operndichtung (S. 285) und die neue Richtung derselben ebenfalls von ihm ausgegangen ist: so darf man ihn den Schöpfer der wahren Oper nennen; wie viel hundert Opern auch ihm vorangegangen sind, seine Oper war die erste, die die Bestimmung erhalten hatte und zu verwirklichen unternahm, ein wahres Drama zu sein. —

Der wesentliche Fortschritt, der von Orpheus zu Alceste geschehen, liegt darin, dass Alceste handelt.

Aber sie allein handelt. Ihre Handlung ist eine höchst einfache und mehr geistig als schaubar vor sich gehende, dazu ist sie gegen einen Widerpart gerichtet, der ausserhalb des Drama's steht, gegen das Schicksal, das Admets Tod bestimmt hat, wofern sich nicht ein Andrer als Opfer für ihn darbiete. Nur der Vollzieher dieses Schicksalsspruches, der Thanatos, tritt persönlich in die Scene; will man ihn als Widerpart Alceste's oder als dessen Stellvertreter auffassen, so besteht gleichwohl die Handlung nur als

Kampf eines Menschen gegen ein aussermenschliches Wesen, das nach Macht und Bestimmung durchaus inkommensurabel ist. Man könnte, trotz dem hohen Ansehen des Vorgängers, Euripides, die die Frage aufwerfen: ob Alceste der Stoff zu einem wirklichen Drama sei?

Wie man sich auch über das alles entscheide, der Fortschritt in die Sphäre des Drama's hinein ist unverkennbar und bedeutend. Er hat auch sofort seine Früchte getragen. Nicht nur hat er das in Orpheus Erreichte befestigt und erhöht, nicht nur hat er eine gereiche Aernte ächt-dramatischer Frucht in den einzelnen Scenen gebracht, neben den Hauptpersonen noch andre bis dahin unbekannte Gestaltungen auf die Scene geführt: die Priester, das Orakel (nach den Vorspielereien in Telemach und bei Traetta) den Thanatos, den Chor der unterirdischen Mächte, — nicht nur das; er hat der Musik neue Formen gebracht, zu denen wir das Duett der Kinder in Alceste's Arie und jenes eigenthümliche Ensemble der von der Flucht aus dem Tempel beschämt sich wieder Zusammenfindenden rechnen.

Auch jene grossinnige, seit Aeschylus nicht wiedergekehrte, in der Oper weder vor- noch nachher gesehene Gestaltungsweise, die wir S. 357 als Hochfeier der Kunst bezeichnet haben, entfliesst diesem Fortschritte zur Höhe des Drama. Sie hängt aber gleichmässig mit der sittlichen Grösse der Personen, besonders Alceste's, zusammen, die in der Oper weder vor- noch nachher ihres Gleichen gehabt und die mit diesem ihrem Gehalt neben die hohen Gestalten der griechischen Tragödie treten darf.

In einem Punkte besonders kann dies unser letztes Wort angefochten werden. Gross ist eigentlich in Alceste nur ihr Entschluss, sich zum Opfer darzubringen und dessen Vollziehung. Vorund nachher ist die Scene eine durchaus häusliche, wenngleich durch fürstliche Stellung und die Theilnahme der Götter erhabene; die Herbeiziehung der Kinder (die in der Oper nothwendig reden, das heisst singen müssen) darf geradezu als blosses Rührmittel bezeichnet werden, das zur Sache nicht nothwendig war. Dies mag dem an Aeschylus Grossheit sich Erinnernden kleinwüchsig erscheinen. Aber Euripides selber ist denselben Weg gewandelt; wie weit er von Aeschylus absteht, seine Klassizität wird jeder Philologe verfechten. Und bei Aeschylus selber in den Grabesspenderinnen die Amme? — Und Shakespeare's Einmischungen, um das aufgeregte Gemüth wieder herzustellen und gegen neue Schrecken zu kräftigen? — Es sind das alles Nothwendigkeiten.

Eben so entschieden ist der Fortschritt zu Paris und Helena. Wir haben schon bemerkt, dass hier wirkliche Handlung eines menschlichen Wesens gegen ein anderes, wirkliche Karaktere hervortreten, aus deren Gegensatz die Handlung entspringt. Auch was an dem Gehalt der Handlung mangelhaft oder klein ist, haben wir nicht verschwiegen. Jedenfalls ist hier zum erstenmal in der Oper Karakterzeichnung und Durchführung der ergriffenen Karaktere unternommen.

Dies, was wir in raschem Rückblicke hier zusammengefasst, erscheint als Summe des bis hierher auf dem Wege der Reform von Gluck Gefundenen. Zugleich meinen wir damit unsere Ansicht von der Folgerichtigkeit der geschichtlichen Entwickelung befestigt zu haben.

Dass Glucks Aufgabe nur allmählich zur Ausführung gekommen, hat auch der verdienstvolle Fétis (Biographie universelle des Musiciens. Art. Gluck) wohl erkannt. Allein die Weise, wie er den Fortschritt zeichnet, scheint uns nicht unbedenklich. Er meint: Gluck habe in den „bisher besprochenen Werken,“ — Telemach, Aristeus, Baucis und Philemon, Clelia, Antigonus, Titus, — die Reform „seines Styls“ begonnen; jedes neue Erzeugniss sei ein Schritt vorwärts auf der Bahn gewesen, die „er sich vorgezeichnet (qu'il s'était tracé) habe.“ Diesen Ideen folgend habe er in Wien von 1761 bis 1764 Alceste, Paris und Helena und Orpheus geschrieben.

Vor allem wollen wir die Chronologie (die dem auch geschichtlich bewährten Verfasser eben so bekannt ist, wie irgend Jemandem) wiederherstellen. Unmöglich kann die Folgerichtigkeit erkannt werden, wenn man die Folge der Werke willkührlich umstellt. Nun ist aber

Telemach im Jahre 1750 oder 1749,
Aristeus u. s. w. . 1769,
Clelia 1762,
Antigonus 1754,
Titus 1751,
Alceste 1766,
Paris und Helena . 1769,
Orpheus 1762

komponirt: wie will man in diesem willkührlichen Zickzackgang Folgerichtigkeit erkennen lassen? wie kann der Fortschritt mit Alceste beginnen und mit Orpheus schliessen?

Dann kann man vielleicht wünschen, aber geschichtlich nicht behaupten, dass jede Schöpfung Glucks — oder auch nur jede hier genannte — ein Fortschritt gewesen. Wir haben schon erfahren und werden noch öfter erfahren, dass der treffliche Mann hin und wieder nicht umhin gekonnt, von seiner Bahn und Ueberzeugung zurückzulenken auf die alten, von ihm so siegreich überwundenen Standpunkte. Man mag das entschuldigen oder verdammen, leugnen und verschweigen kann man es nicht.

Endlich muss man, schon zu Ehren der Macht des menschlichen Geistes, unterscheiden zwischen der allmählig sich ausbreitenden Einsicht in die Unzulänglichkeiten des bisherigen Zustandes und zwischen der genialen Offenbarung des neuen Zustandes, der zu schaffen sei, — zwischen den vereinzelten und einseitigen Versuchen, sich der alten Unzulänglichkeit zu entwinden, und der genialen, auf dem Grund der Sache beginnenden und befestigten Neuschöpfung, die einen bisher nimmer geschauten neuen Tag über die Opernwelt heraufführte. Die erwachende und wachsende Erkenntniss und die vereinzelten Versuche, Werke des Nachdenkens und Talents, gehören der Zeit vor Orpheus. Das Werk des Genius hat in Orpheus begonnen.

Welches Bewusstsein hat nun Gluck von seinen Werken gehabt?

Zwei Urkunden sprechen sich darüber aus. Die erste ist die Zueignungsschrift, mit der er die Partitur der Alceste dem Grossherzog von Toskana überreichte. Die Partitur ist 1769 gedruckt, die Zueignungsschrift also voraussetzlich von demselben Jahre. Wir geben die italienisch abgefasste Schrift in Schmidts deutscher Uebersetzung.

„Als ich es unternahm, die Oper Alceste in Musik zu setzen, war meine Absicht, alle jene Missbräuche, welche die falsch angebrachte Eitelkeit der Sänger, und die allzu grosse Gefälligkeit der Komponisten in die italische Oper eingeführt hatten, sorgfältig zu vermeiden, Missbräuche, die eines der schönsten und prächtigsten Schauspiele zum langweiligsten und lächerlichsten herabgewürdigt haben. Ich suchte daher die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Ich habe mich demnach gehütet, den Schauspieler im Feuer des Dialogs zu unterbrechen, und ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen oder plötzlich mitten in einer Phrase bei einem günstigen Vokale aufzuhalten, damit er entweder in einer langen Passage die Beweglichkeit seiner schönen Stimme zeigen könne, oder abwarten, bis das Orchester ihm Zeit lasse, Luft zu einer langen Fermate zu schöpfen. Auch glaubte ich nicht, über die zweite Hälfte einer Arie rasch hinweggehn zu dürfen, wenn gerade diese vielleicht die leidenschaftlichste und wichtigste ist, nur um regelmässig viermal die Worte der Arie wiederholen zu können; eben so wenig erlaubte ich mir die Arie dort zu schliessen, wo der Sinn nicht schliesst, nur um dem Sänger Gelegenheit zu verschaffen, seine Fertigkeit im Variiren einer Stelle*) zeigen zu können. Genug, ich wollte alle jene Missbräuche verbannen, gegen welche der gesunde Menschenverstand und der wahre Geschmack schon lange vergbens kämpfen.

Ich bin der Meinung, dass die Ouvertüre den Zuhörer auf den Karakter der Handlung, die man darzustellen gedenkt, vorbereiten und ihm den Inhalt derselben andeuten soll; dass die Instrumente immer nur im Verhältniss mit dem Grade des Interesses und der Leidenschaften angewendet werden müssen, und dass man vermeiden soll, im Dialog einen zu grossen Zwischenraum zwischen dem Rezitativ und der Arie zu lassen, um nicht dem Sinn entgegen die Periode zu unterbrechen, und den Gesang und das Feuer der Scene am unrechten Orte zu stören.

Ferner glaube ich, einen grossen Theil meiner Bemühungen auf die Erzielung einer edlen Einfachheit verwenden zu müssen: daher vermied ich es auch, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken, ich habe niemals auf die Erfindung eines neuen Gedankens irgend einen Werth gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt und dem Ausdruck angemessen war. Endlich glaubte ich zu Gunsten des Effektes selbst die Regel opfern zu müssen.

Dies sind die Grundsätze, die mich geleitet haben! Glücklicherweise entsprach die Dichtung meinem Vorhaben auf's Herrlichste. Als der berühmte Verfasser der Alceste, Herr von Calzabigi, meinen Plan eines lyrischen Dramas durchführte, hat er alle blühenden Schilderungen, alle unnützen Bilder, alle kalten und wortreichen Sittensprüche durch kräftige Leidenschaften und anziehende Situationen, durch die Sprache des Herzens und eine stets abwechselnde Handlung ersetzt. Der Erfolg rechtfertigte meine Ansichten, und der allgemeine Beifall in einer Stadt, wie Wien, führte mich zu der Ueberzeugung, dass Einfalt und Wahrheit die einzigen richtigen Grundlagen des Schönen in den Werken der Künste sind.

---

*) Gluck hat im Sinne, dass die Sänger das herkömmliche Da Capo mit neuen Verzierungen auszuschmücken liebten.

Ich habe überdiess, ungeachtet des wiederholten Ansinnens der ausgezeichnetsten Personen, den Druck der Alceste zu beschleunigen, das ganze Wagniss meines Unternehmens, mit den tiefeingewurzelten Vorurtheilen in offnen Kampf zu treten, sehr lebhaft empfunden, und desshalb den Entschluss gefasst, mich mit dem mächtigen Schutz Eurer Königlichen Hoheit zu waffnen, und um die Gnade zu bitten, meiner Arbeit Höchstdero erlauchten Namen, welcher schon längst alle Stimmen des erleuchteten Europas für sich gewonnen hat, voransetzen zu dürfen. Der grosse Schützer der schönen Künste, der Beherrscher eines Volkes, das mit ihm den Ruhm theilt, nicht nur jene der Unterdrückung entrissen zu haben, sondern auch selbst die grössten Muster in einer Stadt hervorzubringen, welche zuerst das Joch des allgemeinen Vorurtheils gebrochen hat, um sich den Weg zur Vollkommenheit zu bahnen: nur ein solcher Fürst kann die Reform des edelsten der Schauspiele, in welchem alle schönen Künste gleichen Antheil haben, erfolgreich unternehmen. Sollte dieses gelingen, so wird auch mir der Ruhm erblühn, den ersten Stein zum grossen Bau gelegt zu haben. Mit diesem öffentlichen Zeugnisse des erhabenen Schutzes habe ich die Ehre, mich ehrfurchtsvoll zu nennen u. s. w.

Die zweite Urkunde ist die Zueignungsschrift von Paris und Helena an den Herzog von Braganza, vom 30. Oktober 1770. Sie ist ebenfalls italienisch geschrieben und lautet in Schmidts deutscher Uebersetzung so.

„Wenn ich Eurer Hoheit, diese meine Arbeit widme, bin ich weniger bemüht, einen Schützer, als einen Richter zu finden. Nur ein gegen die Vorurtheile der Gewohnheit gewaffneter Geist, eine zureichende Kenntniss der erhabenen Lehren der Kunst, ein, sowohl nach grossen Mustern als nach den unveränderlichen

Grundsätzen des Schönen und des Wahren gebildeter Geschmack sind es, die ich in meinem Maecenas suche und in Eurer Hoheit vereinigt antreffe. Nur in der Hoffnung, Nachahmer zu finden, entschloss ich mich, die Musik der „Alceste" herauszugeben, und glaubte mir schmeicheln zu dürfen, dass man sich beeifern würde, die von mir eröffnete Bahn zu verfolgen, um die Missbräuche zu zerstören, die sich in die italienische Oper eingeschlichen und sie entwürdigt haben. Ich habe mich jedoch überzeugt, dass meine Hoffnung vergeblich gewesen ist. Die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist, und zu allen Zeiten dem Fortschritte der Künste tausendmal nachtheiliger war, als die Unwissenden, wüthen gegen eine Methode, welche, wenn sie sich begründet, ihre eigene Anmaassung zu vernichten droht.

Man hat geglaubt*), nach unvollkommen einstudirten, schlecht geleiteten und noch schlechter ausgeführten Proben sogleich absprechen zu können: man hat in einem Zimmer die Wirkung berechnet, welche die Oper auf der Bühne hervorbringen könnte. — Ist das nicht der Scharfsinn jener griechischen Stadt, welche ganz in der Nähe die Wirkung mehrerer Bildsäulen, die für hohe Säulen bestimmt waren, berechnen wollte? — Einer dieser überspannten Kunstfreunde, deren Seele ihren Sitz nur in den Ohren hat, wird manche meiner Arien zu rauh, manche Passage zu hart oder zu wenig vorbereitet finden; er bedenkt aber nicht, dass, in Beziehung auf die Situation, eine Arie oder Passage gerade diesen erhabenen Ausdruck verlangte, und dadurch den glücklichsten Gegensatz bildete. Ein Pedant in der Harmonie wird ferner hier und da eine geniale Nachlässigkeit oder einen falschen Eindruck bemerken wollen, und sich für berufen halten, das Eine wie das Andere als unverzeihliche Sünden gegen die

*) Wer einen dieser Beurtheiler kennen lernen will, lese, was S. 394 von Nikolai angeführt ist. Auch Friedrich der Grosse liess sich, scheint es, von dem Ausfall dieser Proben oder der norddeutschen Kritik beeinflussen.

Geheimnisse der Harmonie zu erklären, worauf sich bald eine Menge vereinigen wird, diese Musik als barbarisch, wild und überspannt zu verdammen.

Den übrigen Künstlern geht es in dieser Hinsicht nicht viel besser; man urtheilt über sie mit eben so wenig Gerechtigkeit und Einsicht, und Eure Hoheit werden davon leicht den Grund errathen: denn jemehr man nach Vollkommenheit und Wahrheit strebt, desto nothwendiger werden die Eigenschaften der Richtigkeit und Genauigkeit. Die Züge, welche Raphael von den übrigen Malern unterscheiden, sind in manchen Fällen kaum bemerkbar. Leichte Abweichungen in den Umrissen zerstören die Aehnlichkeit eines Karrikaturkopfes nicht, aber sie verunstalten das Antlitz einer schönen Gestalt gänzlich. In der Musik will ich nur ein Beispiel anführen, es ist die Arie aus der Oper Orfeo: „che faro senza Euridice". — Nähme man damit nur die geringste Veränderung entweder in der Bewegung oder in der Art des Ausdruckes vor, so würde sie eine Arie für das Marionettentheater werden. In einem Stücke dieser Gattung kann eine mehr oder weniger gehaltene Note, eine Verstärkung des Tons, eine Vernachlässigung des Zeitmaasses, ein Triller, eine Passage u. dgl. den Effekt einer Scene gänzlich zerstören. Wenn es sich nun darum handelt, eine Musik nach den von mir aufgestellten Grundsätzen durchzuführen, so ist die Gegenwart des Tonsetzers eben so nöthig, als die Sonne den Schöpfungen der Natur. Er ist die Seele und das Leben derselben, ohne ihn bleibt Alles in Unordnung und Verwirrung; allein er muss gefasst sein, allen Hindernissen zu begegnen, wie man Menschen begegnet, welche, ungeachtet sie Augen und Ohren haben, dennoch unbekümmert über die Beschaffenheit derselben sich berufen fühlen, über die schönen Künste zu urtheilen, blos, weil sie nur mit Augen und Ohren begabt sind: denn die Wuth, gerade über Dinge, die man am wenigsten versteht, schnell abzusprechen, ist ein gewöhnlicher Fehler der Menschen. Ja, einer der grössten Philosophen dieses Jahrhunderts hat es in jüngster Zeit gewagt, über die Musik zu schreiben und seine Ideen als Orakelsprüche mit der Ueberschrift zu veröffentlichen:

„Sogni di Ciechi e Fole di Romanzi.“*)

Eure Hoheit werden das Drama „Paris“ bereits gelesen und dabei bemerkt haben, dass es der Einbildungskraft des Tonsetzers jene starken Leidenschaften, jene grossartigen Gemälde, jene tragischen Situationen nicht darbietet, welche in der „Alceste“ die Gemüther der Zuschauer erschüttern, und zu ernsten Affekten Gelegenheit bieten. Hier wird man dieselbe Kraft und Stärke in der Musik ebenso wenig erwarten, als man in einem, im hellen Licht gemalten Bilde weder dieselbe Kraft des Halbdunkels, noch dieselben grellen Gegensätze fodern würde, die der Maler nur bei einem Gegenstande anwenden kann, der ihm zur Wahl eines beschränkten Lichtes allein Raum gewährt. In der „Alceste“ handelt es sich um ein Weib, das nahe daran ist, ihren Gemahl zu verlieren, den zu retten sie Muth genug besitzt, um unter den schwarzen Schatten der Nacht in einem schauerlichen Haine die Geister der Unterwelt heraufzubeschwören, und die noch in ihrem letzten Todeskampfe für das Schicksal ihrer Kinder zittern und von einem angebeteten Gatten sich gewaltsam trennen muss. Im „Paris“ handelt es sich jedoch um einen liebenden Jüngling, der mit der Sprödigkeit eines zwar edlen, aber stolzen Weibes zu kämpfen hat, und dieses endlich mit allen Künsten erfinderischer Leidenschaft besiegt. Darum habe ich mir Mühe gegeben, einen Farbenwechsel zu ersinnen, den ich in den verschiedenen Karakteren des phrygischen und spartanischen Volkstammes fand, indem ich dem unbeugsamen und rauhen Sinn des einen den zarten und weichen des andern gegenüberstellte. Darum glaubte ich, dass der Gesang, der in meiner Oper lediglich die Stelle der Deklamation vertritt, in der Helena der, ihrer Nation angebornen Neuheit nachahmen müssen: ebenso dachte ich, dass, weil ich diesen Karakter in der Musik festzuhalten suchte, man mir es nicht zum Fehler anrechnen würde, wenn ich mich je zuweilen bis zum Trivialen herabgelassen habe. Will man die Spur der Wahrheit verfolgen, so darf man nie vergessen, dass nach Maassgabe des vorliegenden Gegenstandes selbst die grössten Schönheiten der Melodie und Harmonie zu Mängeln und Unvollkommenheiten werden können, wenn man sie am unrechten Orte gebraucht. Ich erwarte von meinem „Paride“ keinen besseren Erfolg, als von meiner „Alceste,“ insofern es die Absicht betrifft, in den Tonsetzern die gewünschte Veränderung hervorzubringen; doch alle schon längst vorhergesehenen Hindernisse sollen mich keineswegs abschrecken, zur Erreichung meines guten Zweckes neue Versuche zu machen. Erhalte ich nur die Zustimmung Eurer Hoheit, dann werde ich mit zufriedenem Gemüthe mir stets sagen können: Tolle Syparium; sufficit mihi unus Plato pro cuncto populo.“*)

---

*) Arteaga. Träume der Blinden, Thorheiten der Romane.

Dies sind die beiden Urkunden, in denen Gluck selber sich über seine drei reformatorischen Werke ausgesprochen. Dass sie ächt sind, steht fest; sie sind der Alceste und dem Paris vorgedruckt. Hat Gluck sie selber und allein verfasst? — das ist eine andre, nicht mit voller Sicherheit zu beantwortende Frage. In einem später mitzutheilendem Brief an Klopstock zeigt sich Glucks Feder im Briefschreiben ungewandt und litterarisch gar nicht ergiebig. In seinem spätern Schriftwechsel in Paris soll er sich nach Grimms**) Angabe seine Artikel durch den Bailly du Rollet haben überarbeiten lassen; gleichwohl macht die Bemerkung der Redaktion des Journal de Paris zu Glucks Schreiben an Framery und an La Harpe (die man später finden wird) die Mitarbeit eines jedenfalls sprachsichern Franzosen sehr zweifelhaft. Sind aber diese beiden Schreiben aus seiner Feder geflossen, so kann man ihm auch die andern zutrauen. In Coranceys Mittheilungen, von denen wir schon (S. 324) eine Probe gesehen, lässt sich ziemlich sicher Glucks Wort und Corancey's litterarische Ausstattung scheiden. Mag aber Gluck alleiniger Verfasser jener Schriften gewesen sein oder nicht: er hat sie erlassen, muss sie also vertreten. Nur fodert die Billigkeit, dass man den Grundgedanken von der Abfassung unterscheide, und ferner, dass man den Mann nicht schlechthin nach den Worten beurtheile, sondern an den Thaten des Mannes die Richtigkeit seiner Worte prüfe; er kann gar wohl die seiner Zeit geläufigen Stichworte nachgesprochen haben, ohne ihren Widerspruch mit seinen Werken inne zu werden.

---

*) Nimm den Syparier, mir genügt der eine Plato statt des gesammten Volks.

**) Corréspondance litteraire IX, 354. Ob Grimm glaubwürdig? — ein Freund von Gluck war er nicht.

Diese Foderung ist von entscheidender Wichtigkeit für Glucks Beurtheilung; denn seine eignen Schriften haben wesentlich beigetragen, ein Vorurtheil gegen seine Komposition zu befestigen, nämlich die Meinung, dass seine Musik grundsätzlich deklamatorisch, und mehr ein Werk der Reflexion, als künstlerischer Anschauung sei. Diese Meinung muss hier, an der Gränze der ersten Reformationsperiode, wohl erwogen werden.

Allerdings spricht Gluck als wahre Bestimmung der Musik aus, die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken. Allerdings äussert er: die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Nach diesen Worten erscheint allerdings die Musik nur als Gehülfin der Dichtkunst, die Dichtkunst als alleinige Erfinderin und unbedingte Herrscherin; sie gestaltet, giebt die unantastbaren Umrisse, die Musik erhebt dieselben nur zu blühenderm Leben, wie Farben und Lichtvertheilung die Umrisse eines Bildes zum Gemälde vollenden; die Poesie erfindet, giebt den Ausdruck der Gefühle, das Interesse der Situationen während die Musik nur das Gegebene verstärkt. Wäre dem wirklich so, dann müsste man dieser Tonkunst geradezu den Karakter einer Kunst streitig machen:

denn sie wäre dann nicht schöpferisch, sondern höchstens das, was für geringe Kupferstiche das Handwerk des Kolorirens; allenfalls könnte man sie der Geschicklichkeit des ausführenden Schauspielers oder Deklamators gleichstellen, der zu den gegebnen Worten die Betonung und zu der Stimmung die gemässen Mienen und Geberden zu finden hat. Hätte Gluck wirklich so und nur so gewirkt, so dürfte man allerdings seine Komposition für blosse Deklamation mit musikalisch bestimmter Betonung und für das blosse Machwerk der Reflexion erklären, des Verstandes, der — allenfalls durch Regsamkeit des Gefühls unterstützt — dem Gedicht gegenübertritt, sich dessen Inhalt und Zielpunkte deutlich macht und hiernach bestimmt, was zur Erreichung derselben durch Anwendung musikalischer Mittel noch geschehen könne.

Man erkennt augenblicklich, dass hier eine Lebensfrage gestellt ist. Gluck wäre nicht Künstler, wenn wirklich Reflexion das bestimmende Prinzip für seine Komposition gewesen wäre, wenn er wirklich nichts gewollt und gethan hätte, als er selber aussagt. Seltsamerweise tritt er als Zeuge gegen sich selber auf und müssen wir ihn gegen ihn selber vertheidigen. Am Schlusse der ersten Reformperiode darf dies nicht unterbleiben, da dieselbe Ansicht, die seine Worte kundgeben, schon öfter (wie gesagt) von Andern gegen ihn geltend gemacht, er als Reflexionskomponist bezeichnet worden ist.

Ja, noch mehr: Was schon für ihn Lebensfrage genannt werden musste, gewinnt noch erhöhte Bedeutung, wenn wir uns erinnern, dass derselbe Vorwurf, der für den Künstler in dem Worte Reflexion ausgesprochen sein soll, auch auf andre Künstler angewendet und zu einem jener Lehrsätze der geläufigen Kunstphilosophie erhoben worden ist, die nach dem Ausdrucke der Schrift „auf beiden Seiten hinken," nämlich nach ihrer Unbestimmtheit ebensowohl richtig als falsch genannt werden können, und entgegengesetzten Parteien gleich bereitwillig dienen. Der Reflexion wird nämlich die Naivetät, als das rechte Kunstprinzip dem falschen, gegenübergestellt, der Künstler solle, wird gefodert, naiv sein, — als wenn er anders könnte! — nicht reflektiv sein, — als wenn die Reflexion nicht ebenfalls angeborne vom Lebensanfang bald unbewusst bald bewusst geübte Form der Geisteskraft wäre, gleich jeder andern! Und von dieser Operationsbasis aus, die freilich in der Luft steht, wird nun von diesem, oder jenem Künstler und Kunstwerke behauptet, sie seien der Reflexion angehörig oder verfallen. Am meisten behagt das — zu eignem Schaden — denjenigen Künstlern, die sich der Schwäche ihrer eignen Reflexion bewusst sind.

Indess, wir kehren zu Gluck zurück.

Allerdings hat es solche Reflexionsmänner in der Musik wie in allen Künsten gegeben. Müllner war in der Poesie ein solcher, die französischen Poeten, besonders die Tragiker, sind es nach der Natur ihres idealitätlosen und von Grund aus prosaischen Volkes ? meist, die Akademiker waren es in der Bildnerkunst. Eine ganze Reihe von Musikern (wir nennen nur den geistreichen J. F. Reichardt) waren, zum Theil durch Glucks Scheinvorbild angeregt, Reflexionskomponisten. Nur Gluck war es nicht.

Ihm war seine Kunst von Grund aus etwas Anderes, als wofür er selber sie in jenen Sätzen seiner Dedikationsschriften ausgegeben, — oder der für ihn arbeitenden Feder irgend eines Aesthetisch-Gebildeten auszugeben gestattet hat. Ihm war sie nichts weniger, als Machwerk blosser Reflexion, ihm war sie, was sie jedem ächten Künstler ist: Erzeugniss seines ganz beisammenseienden und mächtigen Gemüths im Zusammenwirken, — sagen wir: im Ineinssein aller sinnlichen und geistigen Kräfte, in deren Reihe sowenig Gedanke als Gefühl fehlen oder feiern durfte.

Dafür zeugt, ehe man noch die Werke prüft, schon das tiefe Gefühl für seine eignen Arbeiten, das er stets bewahrt hat. Noch im Jahre 1786, in seinem einundsiebzigsten Jahre, gerieth er bis zum Weinen in Leidenschaft und Feuer, wenn die Rede auf seine Opern kam. So lange, — wohlzumerken: über die Zeit seiner schöpferischen Thätigkeit hinaus, — hält die Genugthuung an reflektiven Ergebnissen nicht vor, und so äussert sich nicht die Befriedigung an Gewinnsten der Klugheit. Auch das berühmte Urtheilswort über Machwerke der Komponisten: das Alles sei recht gut und schön, ma questo non tira sangue!" bezeugt, dass Gluck recht wohl gewusst, wo der Sitz künstlerischen Schaffens sei; im siedenden Lebenssafte wollt' er ihn finden; anders könne das Werk „nicht Blut ziehn," nicht seelerwärmend in das Leben dringen. Hier steht Gluck uns bei, ihn gegen seine eignen Worte zu vertheidigen.

Indess Worte geben keine Entscheidung, nur die Werke geben sie.

Blicken wir nun auf sie, so zeigt sich, dass wenigstens in einer Beziehung eher der umgekehrte Vorwurf gemacht werden könnte: er habe — in dieser einen Beziehung — der Reflexion, dem kräftig eindringenden und beharrenden Nachdenken zu wenig Mitwirkung eingeräumt. Wir haben dess schon gedacht: Gluck hat sich bei der Annahme des Operntextes zu willenlos in die Behandlung des Stoffs und die Ausführung von Seiten des Dichters ergeben, zu wenig erwogen, ob das ihm Vorgelegte für den Musiker behandelbar, günstig sei, oder nicht energisch genug seine Einsicht geltend gemacht. In allen drei der Reform angehörigen Opern haben wir auf die dramaturgischen Schwächen der Gedichte und auf die Folgen davon für die Musik hingewiesen. Der dritte Akt des Orpheus, der zweite des Paris, grosse Partien in diesen Opern und in Alceste geben unwidersprechliche Beläge dafür. Gluck hat an diesen Partien nichts der Kunst und seiner Würdiges leisten können, aber kein andrer Künstler hätte mehr vermocht als er; denn der Grund der Schwäche liegt nicht in der Person, sondern in der Sache.

Darf man ihn desshalb verdammen? wir meinen, nein! und haben wohl bewiesen, dass wir nicht Lobredner, sondern ehrliche unparteiische Berichter sein wollen. Verurtheilen darf man Niemand schlechthin wegen Mangelhaftigkeiten, wofern sie nicht verschuldet sind. Gluck hat — schon bis hierher — so Grosses vollbracht, dass man beklagen, nicht aber tadeln darf, wenn er dieses Grosse nicht zur Vollkommenheit erhoben hat; man denke der verhängnissvollen Mangelhaftigkeit in Luthers grossem Werk, um gegen die Wohlthäter des Menschengeschlechts — Billigkeit zu lernen. Soviel für den Fall, dass hierbei (wie wir glauben) Gluck die durchdringende dramaturgische Einsicht gefehlt hat.

Vergessen wir aber nicht den andern Fall, dass die Einsicht vielleicht vorhanden, aber nicht durchdringend geltend zu machen war, sei es, dass der Dichter nicht zu überzeugen, sei es dass er ausser Stande gewesen, abzuhelfen. Sollte dann Gluck zurücktreten? — Der Fernstehende hat leicht ein rigoristisch „Ja!" bei der Hand; dem schaffensdürstigen Komponisten, dem Tonsetzer, der einzig auf die hastig vorwärtsdrängende nimmersatte Bühne sein Leben gesetzt, wird es schwerer. Wo hätte Gluck einen andern und bessern Dichter gefunden? hat er nicht oft genug, im Widerspruch mit eigner schon bewährter Ueberzeugung, sogar zu dem Plunder der welschen Spielstube zurückgegriffen, um nur stets auf der Bahn und im Hofdienste zu bleiben?

Endlich müssen wir doch auch über Gluck hinausblicken, um gegen ihn vollkommen gerecht zu werden. Hat denn irgend einer seiner Nachfolger bis auf diesen Tag mehr gegeben, als er? oder nur so viel? — Wohl hat man jene öden Strecken vermeiden können, auf die wir hingewiesen; aber nur desswegen, weil man überhaupt mit dem künstlerischen Aufbau nicht Ernst gemacht nach Glucks Vorbilde, weil man das hohe musikalische Drama, das Gluck geschaffen, aufgegeben hat gegen leichtes und zerstreutes Bühnenspiel, das, ungeachtet der unsterblichen Züge, die Mozart und Andere eingewebt, längst und fortwährend zum Gespötte geworden ist.

Gerade auf diesen einzigen Punkt, an dem Glucks Schöpfung anfechtbar ist, sind die Wenigsten unter seinen Beurtheilern eingegangen. Nur Jahn, ihnen allen an wissenschaftlicher Bildung wie an Geist und umsichtigstem Streben nach Gerechtigkeit und Wahrheit unbedingt voranstehend, hat in seinem Mozart (Theil 2, S. 221 u. f.) die Mängel der drei gluckschen Operngedichte treffend beurtheilt, — wenn wir allenfalls den Rückblick auf die Antike ausnehmen, auf den wir noch zurückkommen werden. Wir vermögen seinen Tadel nicht zu widerlegen, — und das ist uns lieb, so viel Freude haben wir an den grossen, überzeugungsvollen Worten, die er über unsern Gluck gefunden. „Wenn wir," spricht er aus, „in Gluck schon die Einsicht in wesentliche Mängel der damaligen Opernmusik und die Energie, mit welcher er denselben entgegentrat, anerkennen müssen, so steigert sich unsere Bewunderung, wenn wir seine Leistungen dem Dichter gegenüber würdigen. Gluck besass nicht nur einen freien und kühnen Geist, einen lebhaften Sinn und scharfes Verständniss für das dramatisch Wirksame, für das Karakteristische: er hatte, was zu allen Zeiten wenigen gegeben ist, eine tiefe Empfindung für das Grosse. — Von Grösse war nun in seinen Operntexten keine Spur zu finden, aber wie Winkelmann aus den Kunstwerken einer spätern Zeit das ächte Wesen der griechischen Kunst in ihrer Reinheit und Schönheit zu erkennen vermochte, so fasste Gluck das Grosse, welches in den Hauptsituationen seiner Opern lag, ohne dass der Dichter es hatte zur Gestaltung bringen können, in seiner tiefsten Quelle auf, und indem er dem Dichter nachzugehen glaubte, schuf er aus seiner eigensten Natur heraus neu und gross. Der hohe Schwung und der edle Stolz, welcher die freien und sichern Züge seiner Gebilde beseelt, die Wahrheit und Einfachheit seiner Darstellung, kurz alle die Züge der künstlerischen Grösse sind es, welche seinen unvergänglichen Ruhm ausmachen." —

Haben nun wir auf diesem Punkte Mangel an durchdringender Erwägung, an Reflexion beklagt: so geschah, wie gesagt, das Entgegengesetzte von anderer Seite; man zieh ihn der Reflexion, soll heissen vorwaltender oder gar ausschliesslicher Reflexionsthätigkeit im Innern seiner Komposition; seine Melodie sollte nichts als formulirte Deklamation, seine Musik sollte gedachte, nicht empfundene sein. Der Ursprung dieser Ansicht ist wohl in dem weiten Abstande der gluckschen Musik von der seiner italischen Zeitgenossen und der Nachfolger insgesammt zu suchen, Mozart nicht ausgeschlossen. Die glucksche Musik musste nach ihrer auf ein wahres und ernstes Drama gerichteten Absicht mehr geistigen Inhalt, mehr allgemeinmenschliche Gedanken in sich nehmen und mehr zu denken geben, als die nicht auf ein solches Ziel unbedingt gerichtete Musik der Andern. Statt nun die tiefere Gedankenarbeit aus der Aufgabe zu erklären, maass man sie der Persönlichkeit des Komponisten bei; und man machte sie ihm zum Vorwurfe, weil sie ungewohnt und unbequem zu tragen war und dem erschlafften Sinne der Zeit nicht zu schmeicheln vermochte. So ward also Gluck zum Reflexionsmann' ernannt.

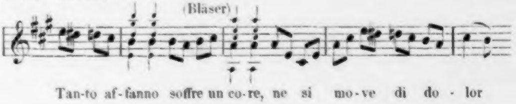
Es ist mit dergleichen Schlagwörtern ein eigen Ding: sie sind leicht ausgesprochen, schwer zu rechtfertigen; aber gleichwohl haften sie, weil sie leicht ausgesprochen sind. Kommt nun gar ein Selbstgeständniss dazu, wie jenes scheinbare von Gluck, wer will dann dagegen aufkommen? Selbst der scharfsinnige Jahn las aus Glucks Dedikationsschrift heraus, dass die Musik nach Glucks Prinzip nur das genau auszudrücken habe, was der Dichter in Worten gesagt; merken wir vor Allem an, dass diese Ausschliesslichkeit, dieses „nur das" (S. 222) **nicht** in Glucks Schrift zu finden ist. Jahns eignes Urtheil, das wir oben mitgetheilt, widerlegt aus Glucks Werken, was er aus Glucks Worten entnommen hat.

Lassen wir jedoch jede persönliche Ansicht bei Seite und gehen auf die Sache selber ein.

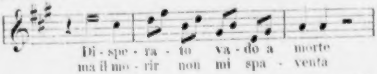
Reflexion für sich vermag so wenig ein Kunstwerk zu schaffen, als Gefühl, oder Phantasie, oder Sinn für sich; nur das Ineins aller Kräfte vermag es. Folglich ist auch Reflexion (man gestatte das schiefe und unzulängliche Wort, weil sich der Prozess einmal darangehängt hat) bei künstlerischer Schöpfung nöthig, und das Urtheil kann nur darauf gehen, ob Reflexion in rechter Weise, ob sie genügend, ob sie nicht mit Beeinträchtigung der andern Kräfte oder Formen geistiger Kraft in Thätigkeit gekommen ist. Dies kann nicht mit einem Schlagwort ausgemacht, es muss Schritt für Schritt untersucht werden. Zum Glück können wir uns dabei kurz fassen; denn wir haben den Stoff schon vor Augen.

Die Reflexion waltet bei Gluck vor, wo Gefühl und Phantasie keinen Boden finden, Wurzel zu schlagen, folglich auch die Musik keinen, sich reicher zu entfalten; als Beispiel dienen die S. 450 bezeichneten und viele früher angeführte Partien der Opern. Hier schliesst sich Gluck dem Text' als dessen Diener an, weil er nicht gewusst oder nicht vermocht hat, sich einen bessern Text zu verschaffen, und nun nichts weiter zu thun findet. Hier wird das Rezitativ, weil es lang und inhaltlos ist, ermüdend, hier werden die formirten Sätze psalmodirend, statt melodisch, weil das Gefühl fehlt das in Glucks Seele Melodien hätte erwecken können. Gab es hier einen Ausweg? — *Allerdings*. Vor allen Dingen kann man zu jedem beliebigen Texte beliebige Melodien, und bei musikalischer Begabung reizende Melodien beliebigen Inhalts setzen; man muss nur den Inhalt des Textes, wenn man nichts mit ihm anfangen kann, bei Seite schieben. Sodann kann man, wenn man einen unergiebigen Text nicht geradezu beseitigen mag, allerlei Aufputz, Nebengedanken u. s. w. daranhängen, kann dabei die reizendste Musik spenden und Hörer, wie sie meist sind, vollauf vergnügen. Mancher glücklich begabte und geschickte Musiker hat das gekonnt, Gluck ebenfalls in seinen Arbeiten italischer und französischer Schule. In den seiner eignen Idee entsprossenen Werken hat er es nicht vermocht, — zum Mindesten nicht, als er sie schuf. Er hat es nicht über sich vermocht, sondern lieber mit seinem Dichter, wo es einmal nicht anders ging, darben wollen, als ihm und der gemeinsamen hohen Aufgabe abtrünnig werden.

Wir finden diese Entsagung ehrwürdig. Sie ziemte dem Sendboten, der die Wahrheit an seiner zuverlässigen Hand hereinführen sollte in die Scene, die lange genug der Tummelplatz aller Lügengelüste gewesen war. Sie bürgte für den Gehalt der von ihm vollzogenen Reform, während selbst die entschuldbare Abweichung von der scharfen Linie der Wahrheit und Treue leicht weiter führt, als man gemocht. Hat man sich erst, vom bunten Tonflor verlockt, herbeigelassen, den nichtigen Inhalt reizend zu schmücken und dem nichtssagenden Texte die Anmuth süsser Melodie zu leihen, warum soll nicht gelegentlich auch der behandelbare, bedeutsame Text willkührlich in das verführerische Tonspiel gezogen werden? So haben die welschen Zeitgenossen Glucks, so die unsern stets gethan; so hat selbst Mozart es sich in allen seinen Opern gar oft gestattet. Oder will man (um nur Ein Beispiel aus vielen zu geben) diese Melodie,



und die Phrase (beide aus der Sesto-Arie im Titus)


Di - spe - ra - to va - do a morte
ma il mo - rir non mi spa - venta

oder die ganze Arie für mehr, als reizendes Spiel, will man sie etwa wirklich für den wahrhaften Ausdruck eines reuigen, zum Tode gehenden Verräth'ers ausgeben, der von der Angst seines Herzens redet, der zu denselben Tönen ausspricht: er gehe verzweiflungsvoll zum Tode, und: es sei nicht der Tod, der ihn schrecke? — Gluck hätte diese Arie nicht schreiben können; dazu hätte ihm der mozartische Reichthum und leichte Fluss der Musik gefehlt. Aber er hätt' es auch zweitens nicht gekonnt nach seiner hohen Tugend unbedingter Wahrhaftigkeit und Treue. Nur für sie hatte er Macht im Tonreiche, aber volle; nicht weiter reichte seine Begabung, als sein Beruf.

Wie verhielt es sich nun mit Glucks Komposition bei den behandelbaren und ergiebigen Partien des Gedichts?

Hier ärndtete er hundertfach den Lohn seiner Tugend. Kein Opernkomponist vor und nach ihm hat der Wahrheit so mächtigen und zugleich scenischen Ausdruck verliehen. Selbst Mozart, über den die reichste musikalische Begabung ergossen worden, hat nur im Idomeneus, und auch da nur im Rezitativ, im Orakel (das auch in Don Juan wiederklingt) und in den Chören sich an die glucksche Kraft gelehnt, ohne sie festhalten zu können, da seine Natur ihm ganz andre Wege zeigte, übrigens auch die Oper ihrer Anlage nach den italischen Standpunkt nicht verliess, den Gluck zwanzig Jahr früher überwunden hatte. Der Unterschied war aber besonders folgender. Waren bei Mozart und allen Andern einzelne Partien des Rezitativs vortrefflich und die Masse desselben (man sehe Don Juan und Idomeneus) bedeutungslos, so trat bei Gluck das Rezitativ als geschlossene Masse hervor, die durch und durch als der feste Grund und Boden der gesammten scenischen Diktion in Ehren und Treue gehalten und in jedem einzelnen Momente zu der demselben gebührenden Bedeutung gebracht wurde. Vom gesprächlichen Secco bis zu den ergreifendsten Accenten der Leidenschaft bildet so das Gesammtrezitativ der Oper ein einzig Ganzes, wahr, treu, nothwendig selbst in den durch die Schuld des Gedichts öden Strecken, deren wir erwähnt, wie ja auch der Bildner an menschlicher Gestalt neben den bedeutungsvollen Partien leere findet und nicht immer ablehnen oder verbergen kann.

Auch Jahn (S. 226) hat den „grossen Nachdruck“ wohl erkannt, den Gluck auf das Rezitativ legt; er findet „die Wahrheit und Kraft des Ausdrucks, den Reichthum an einzelnen Zügen feiner und geistvoller Karakteristik nicht minder zu bewundern, als dass Gluck nur sehr selten“ — sagen wir: nie! — „in den Fehler verfällt durch Detailausführung und besonders durch Malerei den Eindruck des Ganzen zu zerstören, weil seine künstlerische Natur allem Kleinlichen fremd war.“ Allein die wesentliche Bedeutung des Rezitativs, die gesammte Diktion und damit das ganze Drama zur Einheit zu bringen, scheint er nicht erkannt zu haben, bringt er wenigstens nicht zur Sprache. Daher erkennt er auch nicht die Unvermeidlichkeit jener öden Partien, sobald einmal der Text feststand; er misst sie (auch Th. III. S. 89) dem falschen Prinzip von der absoluten Unterordnung der Musik bei, das in Glucks Dedikationsschrift allerdings, nicht aber (wie Jahn selbst gewahr worden) in seinen Werken zu finden ist. Wäre Jahn selbst Künstler, wie er ausgezeichneter Philolog ist, so würd' er augenblicklich erkannt haben, dass jene Partien gar nicht anders zu behandeln waren, sobald einmal der Text feststand und Gluck nicht auf schönthuerischen Tand und Unwahrheit eingehn wollte; er würde dann den Grund der Mangelhaftigkeit mit uns im Gedicht' und Glucks Willfährigkeit, nicht in dem angeblichen Prinzipe gefunden haben.

Gleiches ist über die Chöre anzumerken. Nicht ihre hohe Bedeutsamkeit im Einzelnen ist das Entscheidende, sondern, dass sie wesentliche Theile des Ganzen sind, immer mehr, je weiter Gluck vordringt, an der Handlung theilnehmen. Hiermit sind wir noch nicht zum Gipfel gelangt.

Endlich und zuletzt kommen wir auf Glucks Melodie in den Arien und sonstigen Solosätzen. Grade an sie heftete sich jener Vorwurf der Reflexionsweise, sagen wir vorherrschender Reflexion mit Zurückstellung des gesanglichen oder reinmusikalischen Elements. Die Melodie der Solosätze sollte mehr Deklamation als Gesang sein.

Schlagwörter sind leicht, aber Prüfung wiegt schwerer. — Prüfen wir.

Die Worte des Gedichts sind so wenig der ganze Inhalt, den der Dichter im Sinne getragen, wie die Worte des Menschen alles kund geben, was in seiner Seele vorgeht. Neben dem Worte steht, was der Mund verschweigen will, oder nicht aussprechen kann, was sich vielleicht in Miene und Geberde verräth, oder auch nicht; ja neben der Persönlichkeit kommt die Lage, vielleicht die Umgebung in Betracht, unter deren Einfluss jene sich befindet. Nicht:

Lasset uns Worte machen!

sondern:

Lasset uns Menschen bilden, uns zum Ebenbilde!

ist der an den Dichter, und so auch an den Tondichter ergangene Ruf.

Wenn also der Tondichter sich an die Worte des Gedichts hält, nichts thut, als sie musikalisch zu betonen, dann erfüllt er seinen Beruf nicht, dann giebt er, — gleichviel, wie er die Worte betont, — keineswegs den vollen Inhalt des Gedichts; nicht die Rede, den Menschen hat er geben sollen, den Menschen in dem was er aussagt und verschweigt, was er in Blick, Miene, Geberde kundgiebt und was er verbirgt, den Menschen mit seiner Lage und Umgebung.

Aber wenn das blosse Wort ohne den weitern Inhalt nicht genügt, so kann auch dieser Inhalt nicht ohne das Wort genügen; beides muss der Musiker zusammenfassen.

Und da er zu allererst das Wort, und das Wort allein vor sich hat, übrigens auch das Wort den sichersten Anhalt gewährt, so wird der Musiker, wie schnell auch das Gesammtbild des Lebens, das er zu geben hat, zusammenschiesse, vom Wort' ausgehn. Dies ist der vernunftnothwendige Hergang für jeden Komponisten; er zeigt vor Allem die Wichtigkeit des Worts, dann die Nothwendigkeit, über dasselbe hinauszugehn. Dieses Hinausgehn kann aber vernunftgemäss nicht Verläugnung und Aufhebung des Wortes sein, sonst fehlte am Gesammtinhalt gerade der erste und deutlichste

Theil, — sondern Erfüllung des Worts durch alles, was neben ihm den Inhalt des Lebens trägt.

Hiermit ist die Aufgabe des Komponisten bezeichnet; sie bleibt ebensowohl unerfüllt, wenn nur das Wort, als wenn der sonstige Lebensinhalt mit Vernachlässigung des Worts gegeben wird.

Hier aber ist auch die Gränzscheide, die zwischen Gluck (setzen wir die Namen Händel und Bach zu) und der Mehrzahl der Komponisten besteht. Die Mehrzahl begnügt sich mit der Auffassung der allgemeinen Stimmung (wenn nicht mit noch Geringerm) und ist zufrieden, wenn sie und das beihergehende Wort einander nicht allzuhart Lügen strafen. Was sie dahin zieht, ist dieses beseligende Schwimmen in Tonelement, diese Musikflüssigkeit, die sie trägt, ebensowohl Naturanlage, wie Gewinn zeitiger und unablässiger Bildung und Uebung. Das Ergebniss dieses Verfahrens ist eine mehr oder weniger anziehende Komposition, welche der Stimmung im Ganzen und selbst dem Worte, wenigstens in den Hauptmomenten, sich annähert, bisweilen ihr vollkommen entspricht, bisweilen sie gleichsam im Helldunkel lässt, so dass man gleich viel Anlass hat, sie getroffen, als verfehlt zu nennen, und sich in der gemeinsprüchigen Meinung von der Unbestimmtheit der Musiksprache glücklich bestätigt findet. Das Merkzeichen für solche Musik ist, dass sie sich auch ohne Worte, am Klavier oder im Orchester noch ganz wohl ausnimmt, etwa wie das Bild, das ein geschickter Künstler uns für einen Achill oder Plato hinstellt, noch immer einen ganz hübschen und stattlichen Mann abgiebt, wenn es auch gerade kein Achill oder Plato ist.

Die Andern fassen vor allem das Wort mit Energie und Inbrunst und halten an ihm als dem unverlierbaren Kern, als dem innersten Lebenssitze fest, aus dem nun in ihrer fortarbeitenden Phantasie aller sonstige Lebensgehalt hervorstralt und in organischer Einheit mit ihm das volle Lebensbild ergiebt, das der Dichter für sich selber nicht hat vollenden können, aber der Musiker eben so wenig, sondern nur der Schwesterbund von Poesie und Musik.*)

*) Man wolle nur hierbei nicht an ein Auseinanderfallen der beiden Momente denken, ähnlich wie die glucksche Dedikation Zeichnung und Farbe

Auf diesem Weg' ergiebt sich allerdings nicht so flüssige, mannigfaltige, — wir geben auch zu, nicht so reizvolle Musik; am wenigsten vertragen solche Sätze willkürliche Behandlung[*]), wohl

---

scheidet, um jene der Dichtkunst, diese der Musik als Aufgabe zuzuertheilen. Sehr richtig bemerkt Jahn (S. 227) dazu: . . . . „so kann man Färbung und Zeichnung gar nicht scheiden; der wahre Maler kolorirt oder illuminirt nicht die nackten Umrisse, er nimmt die Gestalt nur nach ihrer vollen Farbenwirkung in sich auf: in dieser Totalität allein hat sie für ihn Existenz, und so stellt er sie dar. Der Gegensatz von Zeichnung und Kolorit hat nur für die Technik eine Bedeutung, nicht für die künstlerische Anschauung und Produktion." Vom ersten Hinblick auf das Wort bis zur Vollendung des Tonbilds ist hüben und drüben der Schöpfungsakt für den wahren Künstler ein einiger und untrennbarer. Kunstwerke entstehen nicht durch Alluvion.

[*]) In dem grossen Abstande des gluckschen Standpunkts von dem der meisten Komponisten und besonders seiner Zeitgenossen liegt auch der Anlass und die Rechtfertigung jener Aeusserung Glucks in der Dedikationsschrift zu Paris und Helena, die weiland Nikolai in acht Seiten langen Harnisch gejagt hat. Gluck verwahrt sich dagegen, dass man seine Opernmusik, die durchaus für die Bühne und mit Rechnung auf scenische Darstellung geschaffen worden, nach Proben im Konzertsaal' oder im Zimmer beurtheile.' Er weiset ferner, allerdings in so starken Zügen, wie sie seinem höchst erregbaren Gefühl für den wahren Inhalt seiner Musik gemäss und natürlich waren, — auf die Verunstaltung und Verdrehung hin, die falscher Vortrag anrichten kann. Das Alles ist vollkommen richtig, jeder Komponist wird es, auf seine eigenen Werke angewandt, aus seiner Seele gesprochen finden: zudem bedurfte Gluck, gegenüber dem berliner Versuch und Friedrichs des Grossen Abneigung (der ganz in der welschen Weise verfangen war) der Abwehr, oder glaubte ihrer zu bedürfen.

Gluck setzt eben so stark und selbstbewusst zu, dass für die Aufführung seiner Werke seine Gegenwart so nöthig sei, wie die Sonne für das Leben der Natur: Er sei die Seele und das Leben derselben. Das war ein stolzes Wort, aber ihm ziemend. Und zudem war es streng wahrheitsgetreu und sachgemäss. Jeder Komponist kennt sein Werk am tiefsten und erkennt in der Selbstleitung (wenn er ihrer technisch gewachsen ist) die sicherste Bürgschaft für sinngetreue Darstellung. Doch kann ein Musiker für den andern eintreten, — vorausgesetzt, dass beide auf gleichem Boden stehn. Wo hätte nun wohl Gluck einen einverständig neben ihn Tretenden finden sollen, er, der mit seiner neuen Idee ganz einsam dastand, im vollkommnen Gegensatze mit allen Zeitgenossen? — Sie alle trugen sich mit den alten Ansichten und Formen und kannten oder begriffen seine Idee und Schöpfung nicht.

Wir bedauern, dass auch Jahn (S. 235) diese Sachlage nicht berücksichtigt hat, sondern blos eine Ueberschätzung des Einflusses „zufälliger" Mängel erblickt, wo Gluck von Verkennen und Verfehlen seiner Intention redet, und dass er ihn der „Appellation an die Nachwelt" verlustig erklärt, gar Verwendung zu blossem Instrumentalvortrag. Dafür ist es der Weg zum wahrhaften und treffenden Ausdrucke des Dramatischen, zu fester und ganz unzweideutiger Sprache, zu bestimmter Karakterzeichnung und fortschreitender Karakterentwickelung. Wir müssten sehr irren, wenn nicht bestimmte Sprache, treffender Ausdruck, Karakter und Karakterentwickelung wesentliche Erfodernisse des Drama's wären, denen genugzuthun ebensowohl die griechischen Tragiker, wie Shakespeare, wie Gluck gestrebt haben. Hierin wagen wir Gluck den Zögling der Alten zu nennen, unbeschadet vieler Abweichungen von ihrem Pfade, die theils aus Irrthum und Schwäche der Dichter ihm aufgenöthigt wurden, theils nach der Natur der Musik und überhaupt nach dem Wesen der neuern Zeit nothwendig, also recht waren. Wo ihm von den Alten Kenntniss und Einfluss zugekommen, ist hierbei gleichgültig.

Hält man nun den Standpunkt fest, von dem nach unserer Ansicht Gluck ausgegangen ist, so gewinnt man den richtigen Gesichtspunkt für seine Kompositionsweise und begreift, wie die Anschuldigung des Deklamatorischen und Reflektiven hat entstehen müssen, wieweit sie wahr, und wie wenig sie erschöpfend für die Komposition in ihrer Vollendung ist. Ja! — Gluck hat reflektirt und deklamirt, wofern man damit bezeichnen will, dass er seinen Gegenstand tief und gedankenreif aufgefasst, das Wort des Dichters in voller Energie ergriffen und betont hat. Nein! — er ist weder Deklamator noch Reflexionsmensch, denn er hat zugleich mit dem Worte den nicht zu Worte gekommenen Inhalt des Moments erfasst. Aber der Mehrzahl musste das schwer begreiflich bleiben, nachdem sie es sich auf dem entgegengesetzten Standpunkte bequem gemacht.

Daher drang Gluck schwer durch. Nur das findet schnell Aufnahme und wird populär, was der Fassungskraft der Mehrzahl erreichbar ist.

---

wenn er den Erfolg von seiner persönlichen Gegenwart abhängig mache. Gluck hatte vor Allem sein Werk zur Verständniss zu bringen, das lag ihm zunächst am Herzen und war die nächste Bürgschaft für die Theilnahme der Nachwelt, — an die übrigens Gluck hier nicht gedacht hat.

Ende des ersten Theils.

Inhalts-Verzeichniss

des erſten Theils.

Erstes Buch.

Vorbereitungen.

Seite

Der Künstler und seine Aufgabe 3

Glucks Bedeutung. — Tag- und Nachtwechsel im Leben der Kunst. — Händel, Gluck, Mozart, die drei deutschen Sendboten in die fremdländische Kunst. — Beethoven. — Glucks ausschliesslicher Beruf. — Das uralte Problem des musikalischen Drama's. Hellas, Morgenland, Mittelalter, Italien, Frankreich. Gluck. Mozart. — Werkstätte geschichtlichen Lebens und ihr Grundgesetz. — Geschichte, die Lehrerin. — Wesen der Tonkunst und Glucks Zeugniss davon. — Der Geist der Menschheit und seine Organe. — Ihre spezifische Berufung und Begabung. — Glucks Beruf.

Jugend und Schule 13

Geburt und Familie. Verhältnisse des Vaters. — Kinderleben. — Landschule. Jesuiter-Gymnasium. — Musiklehre. Ausübung der Musik. Prag. — Wandernder Musikant. Konzertgeber. — Vergleich der Entwickelung Glucks mit der Beethovens und Mozarts. — Einfluss der Instrumentenwahl auf die geistige Richtung. Bach. Händel.

Die Ausbildung des Musikers 22

Haydns Anfang, mit Glucks gleichstehend. — Uebersiedelung nach Wien, dann nach Mailand. — Unterricht in der Komposition bei Sammartini. Wieweit derselbe gegangen. Glucks De profundis.

Grundlagen für die italische Oper 31

Gluck widmet sich unbedingt der italischen Oper. — Deren weitanerkannte Herrschaft. — Deren Richtung bei ihren Begründern. Die Maske des Alterthums und die Wiederherstellung desselben. — Die Frage vom Verhältniss der Sprache und Musik in ihrer Verbindung. Galilei, Peri, Caccini, Carissimi, Rossi. Salvator Rosa, Leonardo Leo, Alessandro Scarlatti.

Unterbau der italischen Oper 43

Wichtigkeit des Operntextes und seiner Betrachtung. — Italische Opernstoffe. Deren wahrer Gehalt. Das Motiv der Liebe. Schaugepränge. Phaeton und andre Opern. Mythologie und Allegorie. — Häufung und Verwickelung des Stoffes. Alessandro Scarlatti's Griselda. Händels Admet. — Stellung der Musik dazu.

Seite

Der musikalische Ausbau 58

Die Musik, auf Tonspiel zurückgedrängt. Der Sänger, Träger der Oper. — Herrschaft der Sängerinnen. Die Kastraten. Farinelli. Senesino. Caffarelli. — Symphonie statt Ouvertüre. Uebergewicht der Arie. Vernachlässigung des Ensemble und Chors. Ausbreitung des Secco-Rezitativs. Einförmigkeit im Bau der Arien und Duette. Die Arienform und ihr Sinn. Die Koloratur als Ausdrucksmittel und als Virtuosität. Richard Broschi. — Heinse, Chrysander über Italien und seine Oper.

Lichtpunkte im Nebel 81

Ausbreitung der Oper. — Fruchtbarkeit der Komponisten. A. Scarlatti, Galuppi, Hasse. Schnellschreiberei. Naumann. — Einförmigkeit der Richtung. Paisiello. — Pergolese mit seiner Serva padrona, ein Karaktermaler. — Francesco Majo mit seinem Artaserse. Jomelli's Olimpiade. — Iphigenie in Tauris von Majo und von Traetta. Traetta's Furienchöre in Iphigenia. Heinse. Aeschylus. Unterscheidung der bildenden, Dicht- und Tonkunst an diesem Gegenstande.

Zweites Buch.

Italische Zeit.

Glucks erste Werke 105

Artaserse. Demofoonte. Siface. Fedra. — Demetrio (Cleonice). Ipermnestra. Artamene. Alessandro dell' Indie (il Rè Poro). — Erste Reise nach Paris. — Arien aus Artamenes. — Reise nach London. La caduta de' Giganti. Burney über diese Oper. — Pasticcio von Gluck. — Rameau. Händel. Arne.

Rameau 115

Rameau's Castor et Pollux, von Gluck geschätzt. Lully und das Drame lyrique. — Ludwig XIV. und seine Franzosen. Der Staatsgott, sein Hof und seine Kunst. — Rameau. Seine Zeit. Sein Kastor und Pollux. Glucks Urtheil.

Händel 131

Glucks Verehrung für Händel. Zusammentreffen Händels und Glucks. Händels Karakter und Rath. — Händels Standpunkt in der italischen Oper. — Seine Polyphonie und die dramatische Diktion. — Händels Agrippina, Rinald, Admet. — Glucks Gewinn an seinem Begegnen mit Händel.

Gluck in Deutschland 151

Glucks Aufenthalt bei Pietro Mingotti in Hamburg. — Sein Festspiel Le Nozze d'Ercole für Dresden. — Der Karakterzug der Dienstlichkeit in Gluck. — Zustand Deutschlands. — Glucks Festsetzung in Wien. — Karakter Wiens. Frühere Musikzustände. — Maria Theresia und ihr Haus. Glucks Oper La Semiramide riconnosciuta. — Die Klaue des Löwen Der erste dramatische Moment. — Vernunft, die Lenkerin der Kunst. Der schöpferische Augenblick. — Gluck, nicht Denker, sondern Künstler. — Gluck in Kopenhagen. Sein Konzert auf dem Verillon. — Das dänische Festspiel Tetide. Spuren deutschen Karakters.

Das Erwachen zum Fortschritt 184

Das Urtheil der Zeitgenossen und seine Bedeutung. — Zergliederung desselben. Burney. — Glucks Werbung um Marianne Pergin. — Seine Oper Telemach. — Vorversuch der Opernreformation. Fund-

Seite

grube für die spätern Werke. — Gebrauch der Entlehnungen aus frühern Werken bei Gluck und seinen Zeitgenossen. Reminiszenzenjagd. — Glucks Vermählung mit Marianne. — Seine Oper La clemenza di Tito. Sein Zusammentreffen mit Caffarelli in Neapel. Seine Kritiker und Durante. — Seine Verbindung mit dem Prinzen von Sachsen-Hildburghausen. Sein Festspiel Le Cinesi. Das Ballet L'orfano della Cina. — Glucks Anstellung als Kapellmeister am Hoftheater. Seine Leistungen. — Seine Opern Il Trionfo di Camillo und Antigono. Römische Reise. — Er wird Ritter vom goldnen Sporn. Bedeutung dieses Ordens, besonders für Gluck. — Sein Pastorale La danza. — Seine Oper L'innocenza giustificata. — Der Stoff musikalisch, nicht dramatisch. — Das Aufrichten zum Fortschritt. — Das Streben nach Karakteristik in der Symphonie. — Orchesterbehandlung. — Die erste tragische Scene.

Hofdienst 230

Rückwendung in die italische Weise. — Bach und Beethoven. — Glucks Oper Il Rè Pastore. — Ouvertüre, statt Symphonie. — Gluck bei der Aufgabe, innern Widerspruch zu zeichnen. Mozart. — Glucks Festspiel Tetide aus dem Jahre 1760. — Sein Ballet Don Juan. — Seine Oper Il trionfo di Clelia. — Glucks Rücksichtnahme auf das Personal. — Gluck als Direktor.

Anklänge aus Frankreich 257

Glucks „Airs nouveaux“. — Sein L'arbre enchanté. — Piccini, Galuppi, Paisiello, Cimarosa. Pergolese. — Glucks La rencontre imprévue. — Mozart. — Die Komik des achtzehnten Jahrhunderts. — Glucks Streben nach erweiterter Bildung.

Drittes Buch.

Reformation der Oper

Der Gedanke der Reformation 283

Rückblick auf Glucks bisherigen Standpunkt. Die Vorzeichen des Fortschritts. Das Ungenügen am Bisherigen und für das Bisherige. Glucks Koloratur. Der Vortheil der Italiener und der seinige. — Der erste Blick vorwärts. Fördernde Momente. Die Erkenntniss. — Gluck steigt auf den Grund der Sache. Die Operndichtung. — Neuer Grundsatz für sie. — Calzabigi wird gewonnen. — Die Fabel des Orpheus wird gewählt. Politiano, Peri, Caccini, Monteverde. — Der Chor der Oper. Das Rezitativ. Der lyrische Theil der Dichtung. — Zweifel an der Urheberschaft Glucks bei der Reformation. Gretry. Schmidt. Gluck. Calzabigi. Widerlegung des Zweifels.

Die Oper Orpheus 294

Vorbereitungen. Aufführung. — Das Gedicht und die Scene. — Erfolge der Oper. — Der Antheil Glucks und Calzabigi's am Drama. Beurtheilung des Drama's.

Die Komposition 305

Schöpfung des grossen Rezitativs. — Umwandlung der Arie und Arienform. — Einheit der Komposition. Das Orchester als Chor des Drama's und Träger der Einheit. — Kritik der Komposition. — Physiologische Karakteristik des Kastratengesangs. — Naturklang im Orchester. — Zur Karakteristik der Akkorde. — Bedeutung der Ouvertüre.

Nach Orpheus 330

Erfolge des Orpheus. Glucks weiteres Verhalten. — Die Oper Ezio und das wiener Diarium. — La rencontre imprévue. — Gluck und Kaunitz. — Il parnasso confuso. — La corona.

Seite

Die Oper Alceste 337

Calzabigi, der Dichter. Wer den Stoff gewählt. — Händels Admet. Alceste von Aureli. Wieland über die italische Oper. — Euripides Alceste giebt den Stoff für die Oper. Das euripideïsche Drama. — Drama und Erzählung. — Darstellung des Operngedichts Alceste. — Beurtheilung. Das Drama. Die Karaktere. Der Bruch der Handlung. — Der Gränzpunkt für die Kraft der Musik.

Die Komposition 355

Treue und Grossheit, die Eigenschaften Glucks. — Feier der Dichtung. — Glucks Verfahren bei der Opernkomposition. — Die Ouvertüre. — Die Einleitung. Antike Ordnung. — Karakter der Tonarten. — Malerei. — Die Tempelscene. — Im Haine des Todes. — Mozart. — Secco-Rezitativ. — Der verhängnissvolle Moment der Oper. Psalmodien. Einfluss des antiken Gedichts. — Feier der Dichtung abermals. — Die Ausführenden. Die Verständniss. Nikolai. Erfolg.

Die Oper Paris und Helena 396

Orpheus und Alceste. Der Fortschritt zu Paris und Helena. — Der Dichter. — Der Stoff. — Die klassische und die moderne Auffassung. — Das Gedicht und Gluck.

Die Komposition 405

Hauptmoment für dieselbe der Gegensatz in den Karakteren. Phrygien und Sparta, Paris und Helena. — Gerechter Maassstab für Gluck. — Die erste Karakterouvertüre. — Drei Liebesarien statt einer. — Singgedanke im Instrumentale wiederkehrend. — Ironie in der Musik. — Rameau's und Glucks Athleten. Idealität. — Glucks Rhythmik. — Deklamation und Komposition. — Die erste Durchführung eines Karakters in der Oper. — Die erste Benutzung des Ouvertüreninhalts für die Oper.

Gluck selber spricht 434

Rückblick auf die Reformschritte. Die italische Oper. — Orpheus. Die Schöpfung der dramatischen Musik. — Alceste. Fortschritt zum Drama. — Helena. Handlung und Karakterzeichnung. — Fétis chronologische Ordnung. — Glucks Zueignungsschrift zu Alceste. — Dessen Zueignungsschrift zu Paris und Helena. — Prüfung der Aechtheit und des Inhalts. — Glucks Aeusserung über die Aufgabe der Musik in der Oper. Widerlegung. — Ob er Reflexionsmusiker gewesen. — Sein höherer Standpunkt. — Wo ihm Reflexion gemangelt. — Er und seine Nachfolger. — Jahns Urtheil. — Reflexion und Naivetät. — Prüfung an Gluck. Mozart. — Das Rezitativ und Jahns Urtheil. — Die Chöre. — Die Solo-Melodie. — Glucks stolzes und richtiges Selbstbewusstsein, gegenüber Friedrich II., Nikolai und Jahn. — Die beiden Standpunkte des Komponisten.

Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Preis 15 Sgr.

Gluck und die Oper.

6/3

Von

Adolf Bernhard Marx.

Mit dem wohlgetroffenen Portrait Gluck's, Autographen und
vielen Musik-Beilagen.

Elfte Lieferung.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen behält sich der Verfasser vor.

Berlin, 1862.
Verlag von Otto Janke.

☞ **Oben oder an der Seite aufgeschnittene, verdorbene und beschmutzte, sowie alle Exemplare, welche Spuren des Lesens an sich tragen, werden unter keiner Bedingung zurückgenommen.**

Gluck und die Oper.

Zweiter Theil.

[illegible]

Gluck und die Oper.

Von

Adolf Bernhard Marx.

Mit dem wohlgetroffenen Portrait Gluck's, einem Autographen
und vielen Musik-Beilagen.

Zweiter Theil.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen behält sich der Verfasser vor.

Berlin, 1863.
Verlag von Otto Janke.

Viertes Buch.

Die französische Zeit.

Nieder und hoch.

Mit drei grossen Werken also hatte Gluck seine Idee von der Oper verwirklicht. Wien war die Schaubühne seiner Unternehmung. War er zufriedengestellt?

Er konnte es nicht sein. Wie hoch ihn auch sein Selbstgefühl und das Bewusstsein von seiner Leistung aufrichten mochte: der Künstler bedarf der vollen Wirkung nach aussen, nicht sowohl (wie die Meisten annehmen) aus Ruhmbegier oder gar zur eignen Bestätigung und Bestärkung, sondern einfach, weil es sein Beruf ist, seine Idee in das Leben zu führen, und weil er nicht ablassen kann dafür zu wirken, so lange die Möglichkeit dazu vorhanden ist. Diese Wirkung nach aussen war aber keineswegs zufriedenstellend, und konnte es nicht sein.

Gluck trat mit seiner Idee der Richtung und Gewohnheit eines ganzen Jahrhunderts entgegen, einer Gewohnheit, die nicht da oder dort, sondern überall, bei allen Völkern so tiefe Wurzeln geschlagen, dass man kaum an die Möglichkeit einer andern Richtung dachte. Er hätte sich mit seinen einfachen, gesunden und grossen Gedanken an das Volk wenden müssen. Aber die Völker allesammt lagen für freiere und höhere Geistesrichtungen in dumpfem Schlaf versunken, führten der Masse nach ein gedrücktes Werkeltagsleben. Gluck fand nur Höfe, Adel, die einzelnen Begüterten des Bürgerstandes, die sich zu jenem herangestohlen hatten; und da war für geistige Interessen kein Bedürfniss rege, nur Rettung vor der Langweiligkeit des leeren, eiteln und hoffärtigen Daseins durch Sinnenkitzel, Spielerei und kostspieliges Schaugepränge ersehnt. Die italische Oper, wir haben es schon gezeigt, beruhte auf dieser Lebensrichtung, war mit ihr auf das Engste verflochten, alle Einrichtungen, die Bildung der Sänger, die Ansichten der Musiker waren damit im Einklang; wie hätte Gluck mit seiner reinen und hohen Idee da leicht durchdringen können? War überhaupt Wien der richtige Mittelpunkt, von dem aus die neue Idee sich über die Welt verbreiten konnte? war Deutschland in seiner damaligen Verkommenheit, in die kürzlich erst Lessing, Friedrich der Grosse und wenige Andre Lichtstralen hineingesendet, die ganz andre Seiten des Lebens trafen, — war dieses Deutschland die rechte Stätte für ein neues und zwar dramatisches Unternehmen? hatte nicht Friedrich selbst sich der gluckschen Musik unzugänglich erwiesen, sich ein Paar Sätze aus Alceste konzertmässig vortragen lassen und dann die Aufführung herb abgelehnt? Wien selber hatte sich nach seiner naturfrischen Empfänglichkeit theilnehmend erwiesen; aber viel weiter war man mit der Sache nicht gekommen; die dritte Oper, Paris und Helena, hatte sich — allerdings durch Schuld des Dichters und des ihm allzubereitwilligen Musikers — nicht halten können.

Gluck fühlte das Alles. Er empfand es schmerzlich, ohne gleichwohl in seiner Ueberzeugung zu wanken. Die Dedikation zu Alceste gab ihm Anlass, seine Idee im Gegensatze zu dem bisherigen Treiben darzulegen mit dem Selbstgefühl, das ihm ziemte, klar soweit sein Künstlerbewusstsein reichte, fehlgreifend wo er (oder sein Mitarbeiter) über die Bestimmung der Musik philosophirte. In der andern Dedikation tritt die Unbefriedigung am bisherigen Erfolge deutlich hervor; missmuthig weiset er, wie einst Friedrich auf die Kosaken („Sieht Er, mit solchem Gesindel muss ich mich herumschlagen!") mit verwendeter Hand, auf „die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber", als die Gegner jeden Fortschritts, und stellt ihrer schulmeisterlichen Splitterrichterei den künstlerischen Beruf und Muth gegenüber, den festen Beschluss, nicht der Weichlichkeit und Schulkonvenienz nachzugeben, sondern tapfer, streng, ja hart — wenn es sein muss — das zur Sache Gehörige geradsinnig auszusprechen. Es war dieselbe Widerbellerei, damals von Agrikola und andern norddeutschen Schulpedanten gegen Gluck erhoben, die später gegen Mozart, gegen Beethoven und Andere laut ward und dem unbegriffenen neuen Gedanken gegenüber stets sich wiederholen wird.*) Die Sache wäre nicht der Erwähnung werth, hätte sie nicht Anlass zu Glucks Zeugniss über die Wahrheit gegeben. —

Mittlerweile gab die Vermählung des Infanten Joseph mit der Erzherzogin Amalie Anlass zu Festlichkeiten, die am 27. Juni 1769 in Wien begannen und am 24. August in Parma fortgesetzt wurden. Gluck, eben noch mit Paris und Helena beschäftigt, erhielt den Auftrag zu den theatralischen Festmusiken. Dieselben bestanden aus vier verschiedenen dramatischen Spielen. Das erste war der

---

*) Damit man sich über das, was Gluck widerfahren, beruhige, theilen wir den Bericht der „Chronik von Berlin“ (Band 9, Seite 133) über Don Juan mit. Es ist ewig der bissige Protest der Nichtbegreifenden gegen die neue Idee.

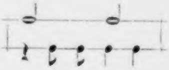
„Dass Herr Mozart ein vortrefflicher, ein grosser Komponist ist, wird alle Welt gestehn; ob aber nie was grösseres vor ihm sei geschrieben worden, und nach ihm wird geschrieben werden, als diese Oper quaestionis, daran erlaube man uns zu zweifeln. Nicht Kunst in Ueberladung der Instrumente, sondern das Herz, Empfindung und Leidenschaften muss der Tonkünstler sprechen lassen, dann schreibt er gross, dann kommt sein Name auf die Nachwelt. Gretry, Monsigny, Philidor sind und werden davon Beweise sein. Mozart wollte in seinem Don Juan etwas Ausserordentliches schreiben, so viel ist gewiss; das Ausserordentliche ist auch da, aber nicht das Unnachahmliche und Grosse! Grille, Laune, Stolz, aber nicht das Herz war Don Juans Schöpfer; und wir wünschen lieber in einem Oratorium oder sonst einer feierlichen Kirchenmusik die hohen Möglichkeiten in der Tonkunst von ihm bewundern zu können als in seinem Don Juan, dessen Ausgang so ziemlich analog ist mit einer Schilderung des jüngsten Gerichts, wo, wie Seifenblasen, die Gräber aufspringen, Berge platzen, und der Würgengel mit der Schreckenstrompete zum Aufbruch bläst. Bei allem Dem hat diese Oper der Direktion gute Einnahmen geschafft, und die Gallerie, die Logen und das Parkett werden in der Folge nicht leer sein; denn ein geharnischter Geist und feuerspeiende Furien sind ein sehr starker Magnet.“

Prologo delle Feste d'Apollo,

der dem Ganzen zur Einleitung diente.

Eine Symphonie[*]) geht dem Prolog voran. Ihr Hauptsatz (C-dur 4/4) ist — die Ouvertüre zu Telemach, die wir Th. I, S. 192 besprochen haben. Sie war glänzend genug, um auf dem Hoffeste zu figuriren, unbeschadet der nicht passenden Züge; zu neuer Arbeit mag Gluck wohl Zeit und Lust gefehlt haben. Der zweite Satz ist ein etwas abgestandenes Andante in A-moll; statt des dritten Satzes — die Symphonieform ist also nicht zweckmässig befunden worden — tritt sogleich die Handlung ein.

Ein Chor (wieder C-dur — im Anschluss an die Symphonie) von Deliern, die Handlung geht auf der Insel Delos vor, ruft den mächtigen Gott, den blonden Phöbus an, sich zu erheben und nach Delos zurückzukehren. Der Chor hat Vollschall; von besondern Gedanken ist nichts zu verspüren, die Stimmen gehen plan miteinander, kaum, dass sie sich rhythmisch, etwa so,



gelegentlich unterscheiden. Kurz, wir sind auf altherkömmlichem italischen Boden.

Aufrisius, Oberhaupt der auf Delos weilenden Athener (Diskant, der Kastrat Millico) und Arcinia, die Führerin der athenischen Mädchen, rufen im langen Rezitativ den Gott an; der Priester (Tenor) fühlt sich vom Gott erfüllt, sieht die Zukunft des hohen Paars und den Ruhm Parma's durch alle kommenden Jahrhunderte; — es ist die alte geschmacklose Kriecherei vor Hohen und Allerhöchsten, bei der Herz und Kopf kalt und leer bleiben.

---

[*]) Die Partitur der Werke, die Schmidt nicht gekannt, findet sich in der Bibliothek des Joachimsthals zu Berlin. Der wohlbewanderte Dr. O. Lindner hat schon in der voss'schen Zeitung vom 17. Juni 1860 darauf hingewiesen.

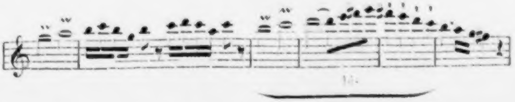
Gluck hat dabei gethan, was seines Amts war. Der Priester muss nicht allein prophezeien, sondern auch eine stattliche Bravourarie in der bekannten Form von HS. — MS. — DC. zu singen. Nach ihm trägt Aufrisio eine liebliche Ariette mit Koloratur und in bewusster Form, Arcinia eine Bravourarie vor, in der der Gesang mit einer obligaten Trompete konzertirt; der Text (ma della tromba grave insignior il fragore) hat dazu den Anstoss gegeben. Der erste Chor wird zum Schlusse wiederholt.

Das zweite Festspiel heisst

Atto di Bauci e Filemone;

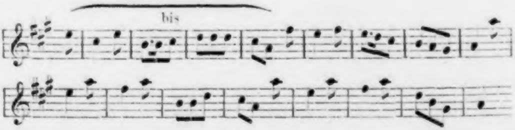
das Paar tritt hier in der Blüte der Jugend auf, Jupiter verleiht ihnen Unsterblichkeit und versetzt sie unter die Halbgötter. Natürlich ist das mythologische Paar ein Vorbild ewiger Jugend u. s. w. des fürstlichen Paares.

Nach einer Ouvertüre (E-moll) mit Quartett, Oboen, Fagotten, Hörnern und einem obligaten Violoncell singen Philemon und Baucis, beide Sopran, ein angenehmes Duett, ganz in italischer Weise; sie lieben sich und sind glücklich, das ist der Inhalt. Jupiter (Tenor) tritt auf und beklagt sich über das gottlose Volk, über diese unselig Gebornen (empio popolo, . . . mal nata gente), die, jedes Naturgesetzes vergessend, ihn, den Fremdling, schlecht behandelt hätten. Das Paar bietet ihm Gastfreundschaft an und er giebt sich ihnen als reputirlicher Bürger von Kreta (di Creta abitator non vile) zu erkennen, der sich dankbar erweisen könne. Philemon (das Alles ist natürlich Secco) spricht sich zufrieden aus und singt eine menuettartige Arie zu Baucis Lobe. In solcher Unschuldigkeit fliesst das Ganze weiter. Nach allerlei Zwischenreden trägt Baucis eine Bravourarie (Il mio pastor tu sei) nach bewusstem Zuschnitte vor, aus dem König-Hirten entlehnt. Die berühmte Lucrezia Agujari hatte die Partie zu singen; wir geben blos diese Stelle,



zum Zeichen ihrer Sängerbegabung und der Art der Komposition. Da galten die schönen Worte der Alcestendedikation nicht.

Hieran schliesst sich (wenn die Partitur, wiener Abschrift, vollständig ist) ein Solo mit Chor, also A-dur unmittelbar an C-dur, was Glucks Art sonst nicht ist. Dieser Gesang, — „Di due bell' anime Il fido amore fregiar d'onore Da noi si vuol . . . . . “, — streift so nah' an den ersten Chor aus Paris und Helena, dass man, wie hier die Melodie zeigt,



die Entlehnung aus einem Werke für das andre wohl nicht verkennen kann; auch die Pizzicato-Begleitung ist beibehalten. Aber welcher Satz ist der ursprüngliche? Wir meinen, der in Paris und Helena, so treffend erscheint er da und so unendlich höher steht diese Oper, als die Festspiele allesammt; gleichwohl muss auffallen, dass die obige Gestaltung die bei weitem weniger abgerundete ist. Auch der zweite Mittelsatz aus der Opernscene findet sich im Festspiele.

Jupiter giebt sich zu erkennen. Ein Chor, feierlich durch seine choralartige Form, singt „Ewigen Preis dem König der Götter“, der sich dann nach vorgängigem segenspendendem Rezitativ in einer sanften Arie mit obligater Viola, obligatem Violoncell und zwei Fagotten vernehmen lässt. Wir übergehen ein Duett des Liebespaars mit anschliessendem Chor und eine zweite Arie des Jupiter. Dieser will nun die Gottlosen, die ihm Aufnahme verweigert, strafen; es folgt eine Sturmscene, „Tempesta con fulmini“ überschrieben, mit auf- und abjagenden Geigen und vollem Orchester. Philemon und Baucis bitten um Erbarmen, ihre Hütte wird in einen Tempel verwandelt, sie werden dessen Hüter, der Himmel erwartet sie.

Das dritte Festspiel ist

L'atto d'Aristeo

benannt. Wir haben nicht Ursach, auf das bedeutungslose Spiel näher einzugehn. Es wird durch eine muntre Introduktion eingeleitet. Im gewöhnlichen Secco schwimmt eine Arie, eine recht artige, sinnige Ariette heran, dann eine Bravourarie nach bewusstem Zuschnitte, eine kurze, empfindungsvolle Kavatine. Nun ertönt eine Symphonie, in sanften Weisen zum Altar zu geleiten. Ein Tanzchor, eine Bravourarie, (Umarbeitung der Schlussarie des zweiten Akts aus Semiramis) noch ein Tanzchor, ein Terzett und der Schlusschor haben geringe Bedeutung.

Das vierte Festspiel war die Oper Orpheus, in einen einzigen Akt zusammengezogen.

Wie muss Gluck nach seinen drei Opern bei diesem Hofdienste zu Muthe gewesen sein, mit dem er in das alte Herkommen zurückkehren und mit seinen Gedanken und Werken in den schroffsten Widerspruch treten musste! Aber er diente. War es jener angeborne und anerzogene Hang, den wir früh schon gewahr worden? waren es die Verhältnisse zu Hof und Amt? war es der Drang nach Bethätigung und der Mangel eines seiner Idee entsprechenden Operngedichts, was ihn fesselte? wir wissen es nicht; wahrscheinlich alles dies vereint.

Indess war es an der Zeit, dass er aus diesen aussichtlosen Verhältnissen, — aussichtlos für den Fortschritt auf seiner Bahn, — erlöset wurde. Und er ward es. Diese faden Festspiele waren seine letzte Hoffrohne. Er selber suchte neue Wege für seinen Beruf.

Daneben hatte er Gelegenheit, einem jüngern Musiker, dem nachher geschätzten Antonio Salieri, hülfreich zu werden. Salieri, damals 20 Jahr alt, ein Schüler des Wiener Kapellmeisters Gassmann, hatte sich voll Verehrung Gluck angeschlossen und von ihm zu lernen gesucht. Nun hatte Boccherini, Tänzer bei der wiener Oper und leidenschaftlicher Liebhaber der Poesie, eine komische italische Oper, Le donne letterate, geschrieben. Auf Calzabigis Rath vertraute er die Komposition dem jungen Salieri an, der sich frisch an die Arbeit machte. Darauf gewann Calzabigi den Theaterunternehmer und leitete eine Zusammenkunft desselben, des Dichters, Salieri's, Glucks und J. Scarlatti's ein. Salieri sass am Klavier und trug vor, Gluck und Scarlatti sangen in den mehrstimmigen Sätzen mit, der Dichter war äusserst gespannt, was seine Worte und scenischen Finessen unter der Musik am Klavier für einen Effekt machen würden, der feine Calzabigi beobachtete den Impresario, der nicht wusste was er denken sollte und auf Erleuchtung von aussen wartete; — Salieri's Geschick hing in der Schwebe. Da war aber Gluck! — „Gluck, der mich (erzählt Salieri) stets geliebt und aufgemuntert hatte," zeigte sich gleich Anfangs mit der Arbeit zufrieden und empfahl das Werk dem Impresario mit der gewichtvollen Versicherung: „es enthalte, was hinreicht, dem Publikum Vergnügen zu machen."

Die Oper wurde angenommen, Glucks Ausspruch wurde bekannt, das Werk fand Beifall und Salieri war die Bahn glücklich eröffnet. Beide Komponisten, der ältere und der jüngere, blieben lebenslang Freunde: Salieri aber zog bei jeder neuen Arbeit Gluck zu Rathe. Wir wollen nicht (gegen Schmidt und Andere) in Abrede stellen, dass Gluck günstigen Einfluss auf Salieri gehabt; namentlich mag die grössere Ruhe und Breite der Gestaltung, die sich gegenüber den meisten Zeitgenossen in Salieri's Kompositionen zeigt, von dort stammen. Nur fehlte dem Jünger die Geistestiefe und Karakterkraft, den weitgezogenen Umrissen auch gemässen Inhalt zu verleihn und überhaupt Glucks eigentliche Idee zu fassen. Nur sehr bedingt kann man ihn einen Jünger Glucks nennen.

Gluck selber hatte sich aus dem Getreibe des Bühnenlebens in die Stille des Hauses zurückgezogen, das der Sammelplatz aller Gebildeten geworden war. Nicht, zu ruhen, war seine Absicht. Er sann auf neue Werke und bereitete sich auf sie vor. Dazu bot ihm ein Dichter die Hand, den er bereits in den letzten Jahren aus seinen Gedichten kennen gelernt und liebgewonnen hatte.

Klopstock war es. Wir Jüngere, die wir an Schiller und Goethe aufgewachsen sind, können gar nicht ermessen, welche Begeisterung zu seiner Zeit Klopstocks Erhebung erregte, sein grosser Sinn, wenn vor ihm das Bild des Erlösers, oder das der Alten aufstieg, oder die Gedanken an Freiheit und Vaterland ihn entflammten, — welchen Wiederhall seine Stimme weckte, die gleich Glockenschall und Waldesrauschen um so mächtiger tönte, je weniger der Dichter ihm bestimmt individualisirten Inhalt verlieh. Er stand hierin mit dem Gluck, der Orpheus und Alceste geschaffen, auf gleicher Linie, ja, man darf geradezu seiner Poesie zu gutem Theil reinmusikalischen Inhalt beimessen. Nur Gluck ging weiter, schon in Paris und Helena.

Dass Klopstock Glucks verwandte Seele zu schöpferischem Anschluss entzündet, ist leicht begreiflich. Gleichwohl sollte daraus keine Frucht spriessen, die beider vorzüglichen Männer vollkommen würdig gewesen wäre.

Das erste Werk, das aus dieser Neigung Glucks entsprungen, ist ein Reihe von

Klopstock's Oden und Lieder,

beim Klavier zu singen, in Musik gesetzt von Gluck,
bei Artaria in Wien herausgegeben.

Wenn irgend ein Werk der gegen Gluck (I. S. 447) ausgesprochenen Behauptung, er deklamire blos, er singe nicht, zu statten kommen kann, so ist es diese Reihe von Liedern. Sie sind durch und durch deklamatorisch, nämlich einzig auf Betonung des Wortes gerichtet: Manches ist mit Nachdruck gegeben, Vieles geradezu verholzt zu nennen: Blüte des Gesangs, Hauch des Seelenlebens wüssten wir in keinem dieser Sätze nachzuweisen.

Und dennoch beweist dies Alles nichts gegen Glucks künstlerischen Standpunkt. Er hat nur in der Wahl der Gedichte fehlgegriffen.

Was ihn zu ihnen hinzog, war eben kein besonderer Inhalt, sondern der hohe Ton, der durch alle hindurch klingt und sich vor Allem in den scharfgezeichneten und karakterathmenden antiken oder der Antike nachgebildeten Versmaassen ausprägt. Diese Rhythmen, stets wirksam, damals neu und noch wirksamer, waren offenbar Gluck zuerst fühlbar geworden; der nächste Beweis ist, dass er öfter das prosodische Versmaass über die Komposition gesetzt, gleichsam als deren Regel und Schlüssel; den weitern Beweis finden wir in der unbedingten Treue, mit der die Komposition sich dem Versmaasse fügt. Gluck hat geirrt. Man kann klopstocksche Gedichte freier und wirksamer, einige sogar gleich streng und doch musikalischer behandeln. Allein es ist ein einzelner Fehlgriff, der den Komponisten dieser einen Aufgabe gegenüber unfrei gemacht hat, nicht aber ihn als allgemein unfrei bezeichnen kann.

Wohl möglich, dass ihm selber diese Sätze nur als Versuche und Vorübungen zu einem ganz andern und ungleich wichtigern Unternehmen dienen sollten, mit dem er sich lange sehr ernstlich trug.

Dies war die Komposition der

Hermannsschlacht

von Klopstock, dieses merkwürdigen Gedichts, mit dem Klopstock um 1768 hervorgetreten ist.

Von der Komposition ist keine Note niedergeschrieben worden. Demungeachtet war es Gluck hoher Ernst mit der Unternehmung, wie es Klopstock hoher Ernst mit dem Gedichte gewesen war. Ihn hatte Liebe zum Vaterlande begeistert, das damals in ihm mit den Begriffen von Freiheit und Gerechtigkeit zusammenschmolz. Daher hatte er sein Gedicht dem Kaiser von Deutschland gewidmet, den er für den ächten Vertreter des Vaterlands hielt. „Ich übergebe," hat er geschrieben, „unserm erhabenen Kaiser dieses vaterländische Gedicht, das sehr warm aus meinem Herzen gekommen ist. Nur Hermann konnte seine Schlacht wärmer schlagen. Sie, gerecht und bedacht und kühn, wie jemals eine für die Freiheit, und deutscher als unsre berühmtesten, ist es, die gemacht hat, dass wir unerobert geblieben sind."

Gluck war nach Deutschland zurückgekehrt und hatte überall die italische Oper wiedergefunden. Aber schon stiegen die ersten Lichtwolken eines neuen Tages empor über dem Volke. Es gab ein Vaterland, an dem ein Gluck, von Klopstocks Hand geleitet, theilhaben konnte, wenn auch das Volk noch nicht an ihm. Klopstocks Hochgefühl riss den Musiker, der stets für alles Grosse und Wahre das Herz offen gehabt, hin zur Komposition. Sie scheint fast unabsichtlich in ihm entstanden und gewachsen zu sein. Denn er hielt sie fest, aber nur im Geiste, er trug sie Freunden begeisterungsvoll vor, — aber er kam nie dazu, auch nur eine Note aufzuzeichnen. Und das währte geraume Zeit; 1775 trug Gluck verschiedne Sätze aus der Hermannschlacht dem Dichter vor, 1783 dem Kapellmeister Reichardt, gegen den er äusserte, er müsse noch besondre Instrumente zu dieser Komposition erfinden. So ist das Werk mit seinem Geist' entflohn.

Dass er es aber unternommen, ist in mehr als einer Beziehung denkwürdig, zunächst für seinen Karakter bezeichnend. Denn die Zielpunkte, die der Mensch sich setzt, bezeichnen sein Streben und seinen Karakter, bezeichnen sie noch treffender, als Vollführen und Gelingen, das beides (besonders das letztere) von vielerlei Verhältnissen abhängt.

Klopstocks Gedicht ist, wie er selber: grossinnig, hochtönend, mehr erhabener Schall als bestimmendes Wort, mehr Musik als Vorstellung, mehr schimmervolle, erhebende Vorstellung, als fest umrissener Gedanke.

Schon die Anlage drängt zur Musik hin.

Der unwandelbar festgehaltene Schauplatz ist bekanntlich ein Fels über dem Schlachthale, zu dem das Schlachtgetöse heraufschallt, von dem die Bardengesänge hinunterhallen und die Streiter zu höherer Kampfeswuth entzünden. Aber die Schlacht und die Helden erblickt man nicht; nur einzelne Boten und Nebenpersonen gelangen hinauf, und nur zuletzt, nachdem schon alles entschieden ist, tritt Hermann selber auf. Das Gedicht hat also gewissermassen keine Handlung (heisst auch nicht Drama, sondern Bardiet) und lässt den grossen Vorgang nur gleichsam im Wiederhall und in einzelnen, an sich nicht wichtigen Zeichen zu uns gelangen.

Dies ist, wenn man das Gedicht als Drama fasst und an scenische Darstellung denkt, eine grosse Schwäche. Die Darstellung, gleichviel was Musik leistete, hätte künstlerisch nicht befriedigen, — aber eben desswegen hätte die Komposition dramatisch nicht gelingen können, wie hoch auch die Kräfte des Komponisten reichten. Abermals, — wie bei Beethoven, — erkennen wir die Obhut, an deren Hand die Menschen wirken oder gehemmt werden, über menschlich Vorbedenken weit hinausreichend, an hervorragenden Menschen nur erkennbarer, wie an unbestimmtern und weniger beobachteten. Gluck hat die Hermannschlacht schreiben wollen, wie Beethoven nach der neunten Symphonie die zehnte und den Faust und die dritte Messe. Allein sie sind nicht dazu gelangt, denn sie hätten damit scheitern müssen und ihr reines hohes Bild hätte sich daran getrübt.

Dass Gluck aber jenes Werk hat schaffen wollen, das ist ein Beweis seiner Grossinnigkeit und Grossherzigkeit. Kein Deutscher kann diese Kunde von der ersten Freiheitsschlacht für unser Vaterland vernehmen, diese einfachen und grossartigen Bilder ursprünglicher Vaterlandsliebe und jener Heldengrösse schauen, die nur aus ihr erwachsen ist, ohne tiefinnerlichst bewegt zu werden. Das unwiderstehlich mächtige Aufathmen dieser Liebe zum Vaterlande, die hoheitvolle Gemüthsbewegung, der kühne Einherschritt jener in der Ferne nur schimmernden, nicht in bestimmten Zügen kenntlichen Gestalten unserer Ahnen lässt im Empfänglichen den Mangel reicherer Gedanken- und schärferer Karakterbildung gar nicht gewahr werden, über mancherlei geschichtlich Unbegründetes (Druiden, Barden, Einmischung römischer Mythologie) arglos hinwegblicken, — oder vielmehr die dichterische Nothwendigkeit, also Berechtigung anerkennen. Kein anderes Volk hat solch ein vaterländisch Gedicht aufzuweisen. Denn sie sind alle den Römern erlegen und tragen bis auf den heutigen Tag das Gepräge dieser reichsten und rechtfremdesten Sclavenbesitzer, der Römer, auf Stirn und Brust, und haben damit als Erbtheil die Hingebung an Tyrannen behalten, wo nicht (wie die französischen) neben der Eitelkeit sich mit dem Scheinbild der Freiheit zu brüsten, den Durst, Andern und sich Tyrannei aufzulegen. Nur den Deutschen durch ihren Hermann wurde damals die Freiheit, und bis auf diesen Tag Selbständigkeit in Sprache, Gesinnung und Bildung erhalten.

Der deutsche Musiker aber, der hohen Sinn in sich trägt und machtvollen Klang in der Brust, — ein Gluck musste seine Brust bis zum Zerspringen ausgedehnt fühlen, wenn er sich vom Geist in der Mondnacht auf jenen Fels über der ewigen Schlacht führen liess, und da der Schlachthörner hohlen Schall, den dumpf vom Schildrand gebrochnen Kriegsruf (die Deutschen hielten den Schildrand vor den Mund, dass das Kampflied dumpfer und fürchterlicher hervorbräche) und die Gesänge der Barden vernahm, — geben wir uns der Vorstellung des Dichters hin, der den Musiker mit seinen „Zwei Chöre; Drei Chöre; Alle:“ immer schärfer hetzt, — unter den Gesängen jenen Lieblingschor Glucks:

O Wodan, der im nächtlichen Hain
Die weissen siegverkündenden Rosse lenkt,
Heb' hoch mit den Wurzeln und den Wipfeln den tausendjährigen
Eichenschild,
Erschüttr' ihn, dass fürchterlich sein Klang dem Eroberer sei!

Wodan! unbeleidigt von uns,
Fielen sie bei deinen Altären uns an!
Wodan! unbeleidigt von uns,
Erhoben sie ihr Beil gegen dein freies Volk!

Weit halle dein Schild! dein Schlachtruf töne
Wie das Weltmeer an dem Felsengestade!
Furchtbar schwebe dein Adler und schreie nach Blut und trinke Blut!
Und die Thale des heiligen Hains decke weisses Gebein!

So anziehend aber und aufregend der erste Anblick des Gedichts für den grossinnigen Tondichter war, so unausführbar musste es sich ihm unter der Arbeit erweisen. Vor allem, weil der Grösse des Gegenstandes keine ebenbürtig reiche Entwickelung des Vorgangs und der Karaktere entspricht, überhaupt kein eigentlicher Fortschritt der Handlung und Personen, ja statt der Handlung nur Schilderung derselben oder ihre Ausflüsse in Nebenhandlungen statthaben. Dann, weil dieser Mangel an Reichthum und Wechsel besonders im musikalischen Theile, in den Barden und Jungfraugesängen fühlbar wird; was die Musik geben konnte, musste sich so ziemlich in den ersten Gesängen erschöpfen, namentlich in jenem Wodanliede, das vielleicht eben desswegen Glucks Liebling war, weil es der erste der mächtigern Gesänge, vielleicht auch, weil es der letzte Gesang gewesen sein mag, den er geschaffen und über den er nicht hinausgekonnt. Endlich mussten die antiken oder den antiken nachgebildeten und äusserst frei (ohne Rücksicht auf den Abschluss der Sätze) gehandhabten Versmaasse der sinngemässen Melodiebildung auf das bedenklichste hinderlich sein. Sie liessen dem Musiker nur die Wahl zwischen rezitativischer und wirkungsloser Gestaltung, oder vollkommener Rücksichtlosigkeit auf das Wort und die Satzbildung des Dichters; ihm blieb, von einzelnen glücklich zu ergreifenden und rhythmisch mächtigen Zügen abgesehn, nur der allgemeine Schall und die Grosssinnigkeit, die Allem zum Grunde liegt, als erfüllbare Aufgabe.

Bestätigend für diese Auffassung ist Reichardts Angabe, dass die gluckschen Gesänge der Hermannsschlacht rein-deklamatorisch gewesen seien, — sie mussten wohl; dann auch, dass er noch auf neue mächtigere Instrumente für die Bardenchöre gesonnen. Glucks Orchester mit Naturhörnern und Posaunen war reich und mächtig und vielfarbig genug für jeden Ausdruck, wenn die Aufgabe zu wechselnden Mischungen der Klangweisen und zu mannigfaltiger Führung der Stimmen Anlass gegeben — und er dieselben in seiner Gewalt gehabt hätte, wie nach ihm die Erben seiner Kunst. So stand er mit seiner Aufgabe im unbestimmten Allgemeinen, und suchte das Allgemeine der Musikwelt — den Schall — durch neue Mittel zu bereichern und zu färben.

Noch ein zweiter Plan sollte in Glucks Geist aufsteigen, ohne zur Erfüllung zu kommen; er ward durch Dr. Burney den bekannten Geschichtschreiber über Musik und Reiseerzähler allgemeiner bekannt. Wohl möglich, dass Burney's Gegenwart zu weiterer Verfolgung des Plans mitgewirkt; der erste Anstoss kam anderswoher.

In Wien nämlich war Händels Alexanderfest, Dichtung von Dryden, mit einer untergelegten sinnlosen italischen Uebersetzung aufgeführt worden: die Uebersetzung hatte der Wirkung wesentlichen Abbruch gethan.

Gluck wurde vom Stoffe zu neuer Behandlung desselben angeregt. Ein Dichter (er ist nicht genannt) gab Glucks Auffassung Gestalt. „Das Drama" beginnt mit einem Bacchusfeste, dem Alexander und Thais beiwohnen. Sie lassen Timotheus herbeirufen, um den Zauber seines Gesangs zu geniessen. Bevor er anlangt, streiten die Liebenden über seinen Werth; Thais behauptet, der Sänger sei unter seinem Rufe, Alexander, er überrage seinen Ruf. Nun tritt Timotheus auf und singt den Krieg von Troja. Alexander wird davon tief bewegt und bricht in die Klage aus, dass ihm für seinen unsterblichen Ruhm ein Homer fehle, wie Achill ihn gefunden. „Diese Art Kantate, (erzählt Burney[*]) deren Theile Gluck selbst unter einander verbunden hatte, brachte bei der Aufführung eine überaus grosse Wirkung hervor. Nur Gluck war noch nicht zufriedengestellt; er vermisste Handlung und scenisches Spiel, und wünschte wiederholt, ein Dichter möchte diesen Stoff zum Vorwurf einer Oper wählen."

Es ist nichts daraus geworden, denn es konnte nichts daraus werden.

Gluck wohnte damals, als Burney (am 30. August 1772) Wien besuchte, in seinem eignen, sehr geräumigen und geschmackvoll eingerichteten Wohnhause am Rennwege, einer langen Gasse in der Vorstadt Landstrasse. Da lebte er im Schoosse seiner Familie (Gattin und Nichte Marianne, die er als Tochter angenommen) und im Umgange mit gebildeten Freunden und Fremden, wie es scheint, ohne sonderlichen Antheil an dem Streite, den seine Reform hervorgerufen. Wien war damals in zwei Parteien gespalten, an deren Spitze auf der einen Seite die Namen Calzabigi und Gluck, auf der andern Seite Metastasio und Hasse standen. Hasse betrachtete, wie alle Italiener, deren einer er geworden war, die Stimme, den Gesang als Hauptgegenstand der Aufmerksamkeit auf der Bühne. Er und Metastasio verwarfen alle Neuerungen schlechtweg, hingen klettenfest an der gewohnten Manier, wiesen dem Dichter das Rezitativ und den erzählenden und thatsächlichen Theil der Oper, dem Musiker die Arien, Duette und Chöre als Antheil am Ganzen zu und wollten jeden in seinem Bezirke respektirt wissen. Es war zwischen ihnen und der andern Partei der ewig unausgefochtene Streit zwischen dem Philister, der auch in der Kunst blos geniessen und sich unterhalten will, und dem überall auf das Ideale und Erhebung am Ideal gerichteten wahren Künstler oder ächten Kunstfreunde.

---

[*] Seine Reise Th. 2. S. 176 der Uebersetzung. Wer der Dichter gewesen, wissen wir nicht. Das Wort „Aufführung" wird wohl Vorlesung des Gedichts bedeuten, da von der Komposition desselben nichts gemeldet wird, im Gegentheil Gluck noch gar nicht mit dem Gedicht einverstanden war.

Burney strebte natürlich nach Glucks Bekanntschaft und liess sich nebst dem englischen Gesandten, Lord Stormont, durch die Gräfin Thun, eine Freundin Glucks, bei ihm einführen. Gluck der bei solchen Gelegenheiten die Honneurs des Hauses gern mit einer gewissen Förmlichkeit machte, ging dem Besuche mit Frau und Nichte feierlich entgegen. Burney fand Glucks Gesicht stark von den Blattern gezeichnet, seine Züge und seinen Blick ziemlich widrig. Aber bald milderte sich der Ausdruck, und Gluck, der, wenn er wollte, ein wahrer Dragoner sein konnte (Burney's Worte), zeigte sich artig und gefällig.

Natürlich kam man sogleich auf Musik und Gluck liess von seiner Nichte zwei der besten Scenen aus Alceste singen, indem er sie begleitete. Das junge Mädchen (sie war dreizehn Jahr alt, eine Schülerin Glucks und später des Kastraten Millico) sang mit starker, wohltönender Stimme und „mit unendlichem Geschmack, Empfindung und Ausdruck.“ So urtheilt Burney, der die besten Sänger jener Zeit kannte, mithin wohl zu urtheilen vermochte. Anderwärts nennt er „diese vortreffliche kleine Sängerin“ und spricht aus, sie sei schmächtig von Wuchs, scheine von zarter Organisation und fühle dabei so tief, was sie singe, dass er um ihre Gesundheit besorgt sein würde, wenn sie Profession vom Singen machen wollte. Das süsse Kind, dem nur eine kürze Blütenzeit zugemessen war, sollte Gluck entschädigen für den Mangel eigner Nachkommenschaft. Wie lieb mag ihm die junge knospende Stimme gewesen sein, wenn sie sich aus mitfühlender Brust seine mächtigen Accente wiederzugeben bestrebte, oft mit Glück, bisweilen mit unzulänglicher Kraft der Seele!

Damals, als Burney sie hörte, war Gluck froh; er zeigte sich, wie die Gräfin bemerkte, gesprächiger und gefälliger, als sie sich jemals erinnerte, ihn gefunden zu haben. Burney erinnerte ihn an England und seine damals, 1745, so beliebte Arie Rasserena aus Artamenes. Gluck trug sie und andre seiner damaligen Lieblingsarien vor und bemerkte sehr artig gegen die beiden Britten: England sei es gewesen, das ihn darauf geleitet (Th. I, S. 114) nur dem Studium der Natur zu folgen; Händel sei damals in England so in Ehren gewesen, dass Niemand etwas anderes (La caduta dei Giganti?) habe hören mögen.

Nun trug Marianne noch Verschiednes von andern Meistern, namentlich von Traetta, vor. Dann sang Gluck selber mehrere der besten Scenen aus seinen Opern, fast die ganze Alceste, besondere Stellen aus Paris und Helena und aus seiner neuen Oper Iphigenia in Aulis (wir werden gleich zu ihr kommen), von der er erst wenig Nummern niedergeschrieben, die er aber im Kopfe so vollkommen sicher ausgebildet hatte, dass er das Nichtnotirte eben so sicher aus dem Gedächtnisse vortrug, wie das Notirte aus der Partitur. „Mit so wenig Stimme als möglich (sagt Burney) wusste er die Gesellschaft zu unterhalten, ja gar in hohem Grade zu ergötzen; denn er ersetzte den Mangel an Stimme (er war 58 Jahr alt) durch Reichthum der Begleitung, durch Nachdruck und Heftigkeit in den Allegros, und durch so treffenden Ausdruck, dass man den Mangel bald vergass.

Es mochte dem alten Herrn doch zu viel geworden sein.

Nach wiederholter Zusammenkunft kam Burney am Morgen des 11. September zu Gluck, um Abschied zu nehmen. Er traf ihn noch in den Federn und Gluck rief ihm, sich dehnend, zu, Je suis un peu poltron ce matin.

Der Britte hat so gut erzählt, dass wir auch sein Urtheil über Gluck bewahren mögen.

„An Erfindung (sagt Burney) zumal in der dramatischen Malerei und theatralischen Wirkung kommt ihm weder ein lebender noch verstorbener Tonsetzer gleich. Er studirt sein Gedicht zuerst lange, ehe er zum Tonsatze schreitet; er erwägt genau die Verhältnisse der Theile zu einander, wie auch die Grundlage eines jeden Karakters, und strebt mehr dem Gefühl und Verstande zu genügen, als dem Ohre zu schmeicheln. Darum ist Gluck nicht nur ein Freund der Dichtkunst, sondern er ist selbst Dichter. Stände ihm für den Ausdruck seiner Gedanken eine ausreichendere Sprache, als die der Töne zu Gebote, er würde ein eben so grosser Dichter geworden sein; und doch wird diese Sprache der Töne, so wie sie ist, unter seiner Bearbeitung eine überaus reiche, körnige, zierliche und nachdruckvolle. Selten kann man eine Arie aus ihrer Stelle nehmen und vereinzelt mit grosser Wirkung vortragen; denn das Ganze bildet eine Kette, wovon ein abgelöstes Glied seine wahre Bedeutung verliert. . . . . .

Wenn aber Gluck in seiner Kantilene die einfache Natur studirt, so ist er doch in seiner Begleitungsweise zuweilen nicht nur gelehrt, sondern darin noch mehr als Dichter — er ist Maler. Seine Instrumente malen sehr oft den Gemüthzustand des Singenden und verleihen den Leidenschaften die lebhafteste Färbung.“ —

In Bezug auf Iphigenie setzt er zu: „Wenn es den Verfechtern der alten französischen Musik möglich ist, irgend eine andere Musik, als die Lully's und Rameau's mit Vergnügen zu hören, so muss es diese „Iphigenie“ sein, in der sich Gluck dem Nationalgeschmacke der Franzosen, ihrem Styl und ihrer Sprache so weit angeschmiegt hat, dass er den einen oft nachahmt, und den andern in sich aufgenommen zu haben scheint.“

Wir wollen die Ruhe, in der wir Gluck gefunden — nach langer Zeit die erste, deren er genoss — durch keine Bemerkung stören.

Nach Frankreich.

Schon haben wir im Vorbeigehn von dem Werke vernommen, das mitten unter den Hofarbeiten, Unternehmungen und Projekten Glucks seinen Ursprung nahm und, zu hoher Bedeutung bestimmt, von allen damaligen Entwürfen allein vollendet werden sollte. Es war Iphigenie in Aulis.

Gluck hatte einst, vor zwanzig Jahren fast, Frankreich und die grosse französische Oper in ihrem Rameau kennen gelernt, wenn auch nur auf flüchtigem Besuche. Was in Italien galt, konnte seinen Geist nicht befriedigen; das Vaterland, ganz dem italischen Opernwesen verfallen, der wiener Hof wie alle andern deutschen Höfe, — sie alle konnten ihm für seine Idee keine Stätte, kein Verständniss bieten. Schon sein grosser Vorgänger, Händel, konnte keine seiner würdige Stätte im Vaterlande finden, so heruntergekommen waren durch die schlechte Wirthschaft der Fürsten die Zustände dort; er hatte in England ein zweites Vaterland suchen müssen und dort, inmitten eines durch Freiheit und Selbständigkeit erstarkten und rührigen Volkes, die Bahn für sein volksthümlich Wirken gefunden, nachdem seine Bethätigung für die italische Oper in England durch seine Streitigkeiten mit den Primadonnen, Kastraten und dem Adel, — das heisst am innern Widerspruche mit sich selber, ein Ende genommen hatte. Auch Gluck musste seinen Werken eine günstigere Stätte suchen, und konnte sie nur im Auslande finden.

Sollte er nicht bei jenem Zusammentreffen mit Burney an England, an eine Thätigkeit für England gedacht haben? — Es findet sich allerdings keine Nachricht darüber, und nur eine Spur (wenn man sie dafür gelten lassen will) in dem Projekt, das Alexanderfest neu zu bearbeiten. Gedichtet lag es schon vor und Gluck hatte dabei Hand angelegt; die Erinnerung an Händel, an Dryden, an England war angeregt, der Gedanke, das Gedicht zu einem Drama zu gestalten, musste sich alsbald unausführbar erweisen, für keine von beiden Gestalten war in Wien besondre Theilnahme zu erwarten. Wie viel oder wenig Grund man aber dieser Vermuthung beilege, es geschah nichts für das Alexanderfest, nichts für England.

Für Frankreich dagegen ward mehr als ein Antrieb rege. Zwar war Paris damals noch nicht so verheissungsreich und anziehend, als es später den fremden Komponisten erschien, vielmehr war Gluck der erste Deutsche (und nach Lully der erste Fremde von Bedeutung) der sich dorthin gewendet. Aber schon richtete sich die Aufmerksamkeit auf diesen Mittelpunkt des Glanzes und der geistreichen Bildung, als den man seit Ludwig XIV. Paris zu betrachten gewöhnt war; schon lauschten alle regsamen Geister auf Voltaire und Rousseau, die dort ihre Fackeln erhoben hatten, der Eine um den pfäffischen Einfluss, diesen ewigen Feind der Freiheit und des Fortschrittes, zu vertilgen, der Andere, um die Wege zu Freiheit und Fortschritt zu erleuchten: schon gewöhnte man sich, von dort aus diese Lebenserneuung zu erwarten, deren Bedürfniss allenthalben schmerzlichtief empfunden wurde.

Galt dies für Alle, so musste für Gluck noch gewichtiger der Gedanke sein, dass Paris ganz allein eine grosse Oper besass, die etwas Anderes war und wollte, als die italische, und die in ihrem Rameau (eigentlich schon in Lully) der Idee Glucks näher stand, wohl zu deren Entstehn mitgewirkt hatte. Denn die französische Oper trug vor Allem die Bestimmung in sich, ein Drama zu sein; sie hatte schon aus Lully's und Ludwigs XIV. Zeit her die geeignetsten Dichter der Nation gewonnen und für sich erzogen; endlich war die Nation, ihrem Naturell und ihrer geschichtlichen und staatlichen Bedeutung gemäss, zu Thätigkeit geneigt und rasch entschlossen, sie war damit von Grund aus dramatisch zu nennen. Ward sie gewonnen, so entbrannte dort (durfte man hoffen) ein wirksamerer Enthusiasmus, als damals in Deutschland zu erwarten war.

Auch Fétis weiset auf diesen Punkt hin. Er meint, Gluck habe fühlen müssen, dass dort, in Paris, sein System dramatischer Wahrheit am besten aufgenommen werden würde und er sich ihm da mit vollkommener Hingebung überlassen könne. Er habe auch gewusst, dass die Franzosen, wie noch jetzt, weniger Sinn für die Musik an sich selber haben, als an ihre Verwendung auf scenische Handlung.

In der That neigte Gluck immer entschiedener dahin, seinen Grundsatz dramatischer Wahrheit auf das Strengste zur Geltung zu bringen. Im Orpheus hatte er noch kein Arg gehabt, einen Kastraten für die Hauptpartie zu verwenden. In Paris und Helena, wo zwei Liebende einander gegenübertreten und der Unterschied der Geschlechter sich im Unterschiede der Stimmen hätte ausprägen sollen, musste die Unnatürlichkeit ihm fühlbar werden, gegen die Diskantstimme der Helena eine zweite Diskantstimme für die Rolle des Liebenden aufzuführen. Er sprach, jetzt durch den Nicht-Erfolg der letzten Oper geweckt, aus: nach seiner Ueberzeugung sei die Aufstellung von Kastraten in der Oper mit dramatischer Wahrheit und scenischer Wirksamkeit unvereinbar. Italien und Deutschland hatten sich fortwährend der Kastraten bedient, Frankreich nicht.

Allen diesen Beweggründen gab nun ein Mann Ausdruck und Halt, der gerade für das jetzt zu Unternehmende der geeignetste Anreger und Helfer war: du Rollet, Bailli des Malteserordens, ein „Mann vom feinsten Kunstsinn und Geschmack," wie Reichardt*) ihn bezeichnet, den Gluck schon vor Jahren in Rom kennen gelernt hatte und der sich jetzt als Attaché der französischen Gesandtschaft in Wien aufhielt. Er hatte die drei gluckschen Opern den Reformperiode gehört und war von Glucks Idee lebhaft ergriffen worden, was ihm bei seiner Vertrautheit mit den festen Formen der französischen Tragödie näher liegen musste, als den deutschen und italischen Zeitgenossen. Mit Gluck längst persönlich befreundet, in Paris wohl orientirt, begriff er, was Paris für Gluck und Gluck für Paris sein könne. Der Entschluss, für Paris eine Oper zu schreiben, war von Gluck bald gefasst, als Stoff wurde Iphigenie in Aulis gewählt, Racine's Trauerspiel sollte als Anlage benutzt werden.

---

*) „An das musikalische Publikum."

Du Rollet ging sogleich an die Arbeit, das Trauerspiel zur Oper umzugestalten. Gluck, sobald er den Text in Händen hatte, ging mit gleichem Eifer daran, das Gedicht sich geistig anzueignen. Bald war die Komposition im Kopfe vollendet; einige Sätze, die bereits notirt waren, wurden in Gegenwart des Dichters dem kaiserlichen Hofe vorgetragen und fanden grossen Beifall.

Rollet, von Glucks Musik entzückt, that nun ungesäumt den ersten Schritt, um die Annahme und Aufführung der Oper in Paris einzuleiten. Er schrieb an einen der Direktoren der Academie Royale de Musique (Theater der grossen Oper) d'Auvergne folgenden Brief.*)

„Wien in Oesterreich, den 1. August 1772.

Mein Herr!

Die Hochachtung, welche Ihrer Person und ebensowohl Ihren ausgezeichneten Talenten wie Ihrem mir bekannten ehrenwerthen Karakter gebührt, hat mich bestimmt, Ihnen mitzutheilen, dass der berühmte, in ganz Europa bekannte Gluck eine französische Oper gesetzt hat, deren Darstellung auf dem Pariser Operntheater er angelegentlich wünscht.

---

*) Dieser Brief und die weitern Schriftstücke, die sich auf die pariser Angelegenheiten beziehn, ist in „Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution operée dans la Musique par M. le Chevalier Gluck (à Naples et à Paris 1781) mitgetheilt. Deutsch sind sie von Siegmeier unter dem Titel: Ueber Gluck und seine Werke — 1823 herausgegeben.

Wir werden nur die wichtigern Schriftstücke benutzen, da vieles zu seiner Zeit Wichtige jetzt an seiner Bedeutung verloren hat.

Nachdem dieser grosse Mann mehr als vierzig italische Opern geschrieben hat, die auf allen Bühnen, wo die italische Sprache Zutritt findet, mit dem grössten Beifall gekrönt worden sind, ist er durch ein reifliches Studium der Alten und Neuen, und durch tiefes Nachdenken über seine Kunst zu der Ueberzeugung gelangt, dass die Italiener in ihren dramatischen Schöpfungen sich von dem richtigen Wege der Kunst entfernt haben, dass die französische Behandlung des musikalischen Drama's die richtige ist, und dass, wenn sie bis jetzt noch nicht zu ihrer Vollendung gelangt ist, dies weniger den Talenten der wahrhaft achtungswerthen französischen Musiker zugeschrieben werden muss, als den Verfassern der Operngedichte, welche das Vermögen der Tonkunst verkannt und in ihren Erzeugnissen den Witz dem Gefühle, die Galanterie den Leidenschaften, die Süssigkeit und den Farbenreiz des Versbau's der Erhabenheit des Styls und der Handlung vorgezogen haben. Als nun Gluck nach diesen Betrachtungen seine Gedanken einem Manne von Geist, Talent und Geschmack mitgetheilt hatte, erhielt er von demselben zwei italische Dichtungen, die er in Musik setzte. Sie wurden auf den Theatern in Parma, Mailand, Neapel aufgeführt, hatten dort unglaublichen Erfolg, und bewirkten in Italien eine Umwälzung im Opernfache. Eine dieser, während des letzten Winters in Glucks Abwesenheit zu Bologna gegebene Opern*) zog mehr als zwanzigtausend Fremde zu den Aufführungen herbei, und trug der Theaterdirektion gegen 80,000 Dukaten ein.

Bei seiner Rückkehr nach Wien glaubte Gluck zu bemerken, dass die italienische Sprache wegen der häufigen Anwendung der Vokale sich zwar mehr zu dem, was die Italiener Passagen nennen, eigne, aber bei weitem nicht die Klarheit und Kraft der französischen Sprache habe, so, dass der Vorzug den wir der erstern (in Bezug auf Vokalisation) einräumen, auf die wahre dramatische Musik sogar zerstörend wirke, weil in ihr jede Passage unangemessen sei, oder wenigstens den Ausdruck schwäche.

---

*) Die hier gemeinte Oper ist Orpheus. Merkenswerth erscheint, dass der Franzose die grossen und kleinen Städte Italiens nennt, Wien aber, wo Orpheus und Alceste zuerst gegeben worden sind, nicht, und dass er von einer Opernrevolution spricht, die Gluck in Italien bewirkt haben soll, wo sie am allerwenigsten statthatte und statthaben konnte.

Nach diesen Beobachtungen musste Gluck die gewagten Behauptungen einiger der berühmtesten Schriftsteller mit Unwillen ablehnen, welche die französische Sprache zu verläumden gewagt, als sei sie für grosse musikalische Schöpfungen untauglich. Niemand kann aber über diesen Gegenstand ein richtigeres Urtheil fällen, als Gluck, der, im vollkommenen Besitze beider Sprachen, die französische — obschon ungewandt im Sprechen — dennoch gründlich versteht, weil er durch das emsigste Studium alle ihre Feinheiten und ihre Prosodie kennen gelernt und besonders über die letztere die tiefsten Beobachtungen angestellt hat. Auch hat er seit langer Zeit seine Talente in beiden Sprachen und in verschiedenen Gattungen der Schreibart versucht, und an einem Hofe Erfolg gehabt, dem beide Sprachen geläufig sind, obwohl das Französische für die Gesellschaft vorgezogen wird, — an einem Hofe, der um so urtheilsfähiger in diesem Felde ist, als Ohren und Geschmack fortwährend in Uebung sind. Seit diesen Beobachtungen wünschte er seine Meinung zu Gunsten der französischen Sprache durch thatsächliche Proben zu rechtfertigen, als ihm der Zufall die tragische Oper Iphigenia in Aulis in die Hände spielte. Er glaubte, in diesem Werke zu finden, was er gesucht.

Der Verfasser, oder, genauer zu reden, Einrichter dieses Gedichts ist dem Dichter Racine mit gewissenhafter Genauigkeit gefolgt, denn dessen Tragödie wollte er als Oper bearbeiten. Um diesen Zweck zu erreichen, war es nöthig die Handlung zusammenzuziehen und die Episode der Eriphile zu beseitigen. Im ersten Akte hat man, an der Stelle des Vertrauten Arkas, Kalchas eingeführt; dadurch ward die Exposition in Handlung verwandelt, der Stoff wurde vereinfacht und die Handlung gewann durch diese Zusammenziehung lebhaftern Fortschritt. Das Interesse hat durch diese Aenderung nicht gelitten, es ist vielmehr so vollständig erhalten worden, wie in Racine's Trauerspiele. Da nach Hinweglassung der gedachten Episode die Lösung der Racine'schen Dichtung in der Oper nicht beibehalten werden konnte, so wurde die Handlung am Schlusse, der bessern Wirkung wegen, geändert, wozu sowohl die griechischen Tragiker, wie Racine selbst in dem Vorworte zu seiner Tragödie den Anstoss gegeben hatten.

Die Oper zerfällt in drei Akte, eine Eintheilung, die mir als die günstigste für eine Gattung schien, deren Handlung einen raschen Gang erfodert. Man hat, ohne dem Stücke Gewalt anzuthun, in jedem Akt aus dem Inhalte selbst ein glänzendes Divertissement in der Weise gewonnen, dass die Handlung dadurch nur gehoben und vervollständigt wurde. Man hat auch umsichtig dafür gesorgt, Situationen und Karaktere dergestalt gegen einander in Gegensatz zu bringen, dass sie eine pikante und nothwendige Abwechslung gewähren, welche die Aufmerksamkeit der Zuschauer ununterbrochen fesselt, und das Interesse der Handlung durch die ganze Zeit des Stückes lebendig erhält. Ohne Zuflucht zur Maschinerie zu nehmen und grosse Kosten zu verursachen, hat man Mittel gefunden, dem Auge ein edles und prachtvolles Schauspiel zu bereiten. Ich glaube kaum, dass eine neue Oper jemals in Scene gesetzt worden ist, die so wenig Geldmittel in Anspruch nimmt und doch ein überaus glänzendes Schauspiel gewährt. Der Verfasser des Stückes, dessen Vorstellung, mit Einschluss des Divertissements, nicht über zwei und eine halbe Stunde dauern dürfte, hat sich zur Pflicht gemacht, Racine's Gedanken, ja selbst dessen Verse beizubehalten, so weit es die Oper, die sich vom Trauerspiele wesentlich unterscheidet, zulassen möchte. Racine's Verse sind mit hinlänglicher Sorgfalt eingefügt, dass man im Styl des Ganzen kaum einen Unterschied bemerkt. — Die Wahl der „Iphigénie en Aulide“ erscheint mir um so glücklicher, als der Bearbeiter, indem er Racine folgte, soviel es möglich war, sich den Erfolg seines Unternehmens sichern und dadurch für den Verlust aller Eigenthümlichkeit hinlänglich entschädigt werden konnte.

Gluck's Name würde mich der Nothwendigkeit überheben, viel von der Musik dieser Oper zu sprechen, wenn das Vergnügen, das ich bei mehrern Wiederholungen empfand, mir zu schweigen erlaubte. Mir scheint, dass dieser grosse Mann in seiner Schöpfung alle Kräfte der Kunst erschöpft hat. Einfacher, natürlicher Gesang, stets aufrecht erhalten von wahrem, ergreifendem Ausdruck und einer bezaubernden Melodie; eine unerschöpfliche Abwechslung der Gedanken und Wendungen; die höchsten Wirkungen der Harmonie, auf das Schreckliche, Erhabene und Sanfte gleichmässig angewendet; ein schnell fortschreitendes, aber zugleich edles und ausdrucksvolles Rezitativ, Partien unsers französischen Rezitativs von der vollkommensten Deklamation; die grösste Abwechselung in den für den Tanz bestimmten Sätzen, von einer ganz neuen Gattung, voll der angenehmsten Frische; Chöre, Duette, Terzette, Quartette, alle gleich ausdrucksvoll, rührend und gut deklamirt bei der gewissenhaftesten Beobachtung der Prosodie; kurz, Alles scheint in dieser Komposition dem Geschmacke der Franzosen so ganz angemessen, und nichts darin enthalten zu sein, was dem Ohre derselben sich als fremdartig aufdringen könnte. — Und dies Alles ist das Werk des schöpferischen Talents eines Gluck; in ihm sehen wir überall den Dichter und Musiker zugleich; überall erblicken wir den Mann von Genie und Geschmack; nichts ist gewöhnlich, nichts vernachlässigt. —

Sie wissen, mein Herr, dass ich kein Enthusiast bin und dass ich bei allen Fehden über die neue Gattung der Musik eine entschiedene Unparteilichkeit beobachtet habe; ich schmeichle mir daher, Sie werden das Lob, das ich hier der Musik der „Iphigenie“ zu spenden mich bemüht habe, nicht misstrauisch deuten. Ich fühle mich eben so sehr Ihrer Beipflichtung versichert, als ich gewiss bin, dass Niemand die Fortschritte der Kunst sehnlicher wünscht, als eben Sie. Haben Sie dies nicht durch Ihre eigenen Worte und durch den Beifall bewiesen, den

Sie Männern lang gezollt haben, die sich in derselben Kunst auszeichneten? — Als Mann von Talent und als wackerer Staatsbürger werden Sie gewiss das Verdienst nicht verkennen, dass ein so berühmter Fremdling, wie der Ritter von Gluck, es der Mühe werth erachtet, sich mit unserer Sprache zu beschäftigen, und sie gegen die verläumderischen Beschuldigungen unserer eignen Schriftsteller in Schutz zu nehmen. —

Gluck wünscht nur zu wissen, ob die Akademie der Musik so viel Vertrauen in sein Talent setzen könne, um sich zur Aufführung seiner Oper zu bestimmen. Er ist bereit, die Reise nach Frankreich zu unternehmen; aber er muss die apodiktische Gewissheit haben, dass, und zu welcher Zeit seine Oper zur Darstellung gelangen werde. Wenn Sie für den Winter, die Fasten — oder Osterzeit noch nicht Alles besetzt haben, so könnten Sie nichts Bessers thun, als ihm eine dieser Zeiten anzuweisen. Gluck hat für den Monat Mai eine dringende Einladung nach Neapel erhalten; er will jedoch allen, aus irgend einer Verbindlichkeit entspringenden Vortheilen entsagen, wenn ihm die Zusicherung ertheilt wird, dass die Pariser Akademie, der ich dieses Schreiben zu unterbreiten bitte, seine Oper anzunehmen geneigt ist. Von der gefälligen Mittheilung Ihres baldigen Entschlusses wird auch Glucks Entschluss abhängen, ich aber werde mich geschmeichelt fühlen, wenn ich die Vortheile, welche für unsere Nation und deren Sprache, die auch Sie, mein Herr, durch Ihre Kunstbestrebungen verschönern helfen, daraus erwachsen würden, mit Ihnen theilen kann.

Ich verharre . . . . .“

Wir haben dem Briefe des Dichters der aulidischen Iphigenia seine gebührende Stelle nicht versagen dürfen. Aber eben so wenig können wir seinen ganzen Inhalt vertreten. Dass die Selbstgefälligkeit der Franzosen im gluckschen Rezitativ „ihr französisches Rezitativ“ erkennt, mag in Paris gut gewirkt haben; der Wahrheit gemäss ist, dass nie ein Franzose vor oder nach Gluck etwas dem gluckschen Rezitativ Nahekommendes geschrieben hat. Indess das und Anderes verschwindet gegen die talentvolle und eifrige Leistung und Theilnahme, die Rollet Gluck gewidmet.

Der Erfolg schien dem Schritte Rollets nicht sonderlich entsprechen zu wollen. Der Direktor d'Auvergne beantwortete den Brief Rollets einstweilen gar nicht, liess ihn aber (vielleicht in der guten Absicht, die öffentliche Aufmerksamkeit auf Gluck und seine Oper zu lenken) im Oktoberheft des Mercure de France abdrucken. Ueber den Plan einer Reform der Oper wurde bei der pariser Verwaltungsbehörde hin und hergestritten; aber die Angelegenheit des deutschen Komponisten rückte damit nicht vorwärts.

Indess bot doch jener Schritt d'Auvergne's Gluck einen Anlass, die Sache wieder anzuregen. Er richtete im Februar 1773 ein Schreiben an den Redakteur des Merkur, in Bezug auf das vor fünf Monaten veröffentlichte Schreiben Rollets. Glucks Brief lautet folgendermaassen:

„Mein Herr! Man könnte mir gerechte Vorwürfe machen und ich selber würde sie mir nicht sparen, wenn ich nach Ansicht des Briefes an einen der Direktoren der Akademie der Musik, den Sie uns im Oktoberheft Ihres Journals mitgetheilt haben, und dessen Gegenstand meine Oper Iphigenie ist, mich nicht beeilte, dem Verfasser dieses Briefes für die mir so gütig zugetheilten Lobeserhebungen zu danken, zugleich aber zu erklären, dass seine Freundschaft, und ein ohne Zweifel zu gütiges Vorurtheil von mir, ihn zu weit geführt hat, und dass ich selbst weit davon entfernt bin, zu glauben, ich habe dieses schmeichelhafte Lob wirklich verdient. Noch grössere Vorwürfe würd' ich mir machen, wenn ich gestattete, dass die Erfindung der neuen Gattung der italischen Oper, deren Versuch der Erfolg gerechtfertigt hat, mir allein zugeschrieben würde. Herr von Calzabigi ist es, dem das Hauptverdienst dabei gebührt, und wenn meine Musik einigen Beifall erhalten hat, so glaube ich dankbar bekennen zu müssen, dass ich ihm dafür verpflichtet bin, da er es ist, der mich in den Stand setzte, die Quellen meiner Kunst strömen zu lassen. Dieser Schriftsteller, voll von Genie und Talent, hat in seinen Dichtungen Orpheus, Alceste und Paris einen den Italienern nur wenig bekannten Weg eingeschlagen. Diese Werke sind voll der glücklichsten Situationen, der furchtbarsten und erhabensten Züge, die dem Tonsetzer Gelegenheit bieten, grosse Leidenschaften auszudrücken, und eine kraftvolle, ergreifende Musik zu schaffen. Denn wie gross auch das Talent des Komponisten sei, er wird immer nur mittelmässige Musik machen, wenn der Dichter in ihm nicht jene Begeisterung zu wecken vermag, ohne die alle Gebilde der Kunst nur matt und leblos erscheinen. Nachahmung der Natur ist anerkanntermaassen das Ziel, das Beide sich setzen müssen und nach welchem auch ich strebe. Einfach und natürlich strebt meine Musik, soviel es mir möglich ist, immer nur nach der höchsten Kraft des Ausdrucks und nach Verstärkung der Deklamation in der Poesie. Darum wende ich niemals Triller, Passagen und Kadenzen an, womit die Italiener so freigebig sind. Ihre Sprache, die sich dazu besonders eignet und noch verschiedene andre Vortheile besitzt, bietet daher mir in dieser Hinsicht keinen Vortheil. In Deutschland geboren, und mit der französischen und italischen Sprache durch eifriges Studium ziemlich vertraut, glaube ich mir doch kein Urtheil über die feinen Schattirungen, die einer Sprache vor der andern den Vorzug gestatten, erlauben zu dürfen; ja ich bin der Meinung, dass jeder Fremde sich enthalten müsse, hier einen Ausspruch zu thun. Indess wird mir wohl das erlaubt sein zu sagen, dass die Sprache mir immer am besten zusagen wird, in welcher der Dichter mir die meisten Mittel an die Hand giebt, die verschiedenen Leidenschaften auszudrücken; und diesen Vortheil glaube ich in der Oper Iphigenie gefunden zu haben, deren Poesie mir ganz dazu geeignet schien, mich zu einer guten Musik zu begeistern. Obgleich ich niemals in der Lage gewesen bin, meine Werke irgend einem Theater anzubieten, so kann ich doch nur mit Dank erkennen, dass der Verfasser des Briefes an einen der Direktoren der grossen Oper, meine Iphigenie demselben vorgeschlagen hat. Ich gestehe, ich würde diese Oper mit Vergnügen in Paris gearbeitet haben, weil ich, von ihrer Wirkung geleitet, und von der

Hülfe und den Rathschlägen des berühmten Herrn Rousseau aus Genf unterstützt, bei meinem Forschen nach einer edlen, rührenden und natürlichen Melodie, und einer der Prosodie jeder Sprache und dem Karakter eines jeden Volkes angemessenen Deklamation vielleicht das Mittel gefunden hätte, den Lieblingsgedanken meiner Seele zu verwirklichen, das ist: eine allen Nationen zusagende Musik zu schaffen, und dadurch den lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken verschwinden zu lassen. Das Studium der Werke dieses grossen Mannes über die Musik, und unter andern des Briefes, in welchem er den Monolog der „Armida" von Lully zergliedert, zeugen von der Erhabenheit seiner Einsicht, wie von der Sicherheit seines Geschmacks, und haben mich mit Bewunderung erfüllt. Es ist in mir die Ueberzeugung geblieben, dass, wenn er sich der Ausübung dieser Kunst gewidmet hätte, er selbst alle die wunderbaren Wirkungen hervorgerufen haben würde, welche das Alterthum der Musik zuschreibt. Mit dem grössten Vergnügen benutze ich diese Gelegenheit, ihm hier öffentlich den Zoll meiner tiefen Verehrung darzubringen.

Ich bitte Sie, mein Herr! diesen Brief in das nächste Stück Ihres Merkur gefälligst aufzunehmen u. s. w. Ritter Gluck."

Dieser Brief fand im Februarhefte des Merkur von 1773 Aufnahme. Wir glauben nicht fehlzugreifen, wenn wir der Feder des Bailli du Rollet wenigstens einen Antheil an demselben zuschreiben. Ein kleines, nicht zu verachtendes Zeichen dafür ist die Enthaltsamkeit, mit der Rollets im Briefe gedacht wird, während das Verdienst Calzabigi's um die Reform der Oper im Uebermaasse hervorgehoben ist. Abermals wird Gluck zum Herold der damals geltenden ästhetischen Grundsätze gemacht. Diese „Nachahmung der Natur," die Gluck (oder sein Gehülfe) hier als Ziel für Dichter und Tonsetzer bezeichnet, ist besonders von Frankreich aus damals als bestimmendes Lebensprinzip für die Kunst proklamirt worden und hat mit dem andern Prinzip „des Geschmacks" lange genug dem Raisonnement über Kunst als Grundlage gedient. Wohl möglich, dass auch Gluck das erste Prinzip theoretisirend oder doch gesprächsweis' angewendet hat: in seinen Werken hat es nicht weiter gegolten, als ihm gebührt, nämlich da, wo realistische Hindeutungen auf die Natur angemessen sind. So haben wir Naturmalerei, z. B. im Orpheus (S. 297) Andeutungen von Sturm, Wolkenflug, dem heisern Gekläff des Cerberus und dergleichen öfter gefunden. Aber das geschah, wo nichts Anderes vorlag, was den Geist des Tondichters ausschliesslich hätte beschäftigen können, das Naturereigniss vielmehr der wesentliche Inhalt der Scene war, oder neben dem wesentlichen Inhalt und ohne Störung desselben Andeutung foderte.

Klug mag ferner die grosse Verehrung gewesen sein, die hier dem in Paris hochangesehenen Rousseau erwiesen wird. Schwerlich konnte jedoch die Phrase aus Glucks Kopfe entsprungen sein, Hülfe und Rathschläge Rousseau's zu gemeinschaftlichem Werk*) in Anspruch nehmen zu wollen. Ein solches Zusammenwirken muss jeder Künstler sofort als unausführbar erkennen, abgesehen davon, dass Glucks gerechtes Selbstgefühl sich ihm unmöglich hätte fügen können. Zuletzt muss auch der Gedanke, den Unterschied der Nationalitäten zu bannen, mag er nun von Gluck oder Rollet ausgesprochen sein, leer und unausführbar genannt werden. Auch in späterer Zeit hat man öfter von nationalitätfreier, reinmenschlicher Kunst gesprochen oder einzelnen Künstlern die Ehre beizulegen gemeint, in solchem Sinne geschaffen zu haben. Geschichte und Kritik wissen von solchen Abstraktionen nichts: sie erkennen in jedem Künstler die Nationalität, der er angehört, und wissen sie gründlich nachzuweisen. Auch ohne das Zeugniss der Geschichte muss schon das freie Nachdenken zu der Ueberzeugung führen, dass dergleichen abstrakte Kunst ein Unding ist. Jede Nationalität ist das Erzeugniss der Menschenart, welche die Nation bildet, der klimatischen und andern Naturverhältnisse, unter denen die Nation lebt, der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, der bisherigen Erlebnisse, unter deren Einflusse die Nation aufgewachsen ist und steht. So gewiss und so weit alle diese Verhältnisse bei verschiedenen Völkern verschieden sind, so weit müssen auch die Nationalitäten verschieden sein; den ersten Ausdruck erhält diese Verschiedenheit in der der Sprachen; er lässt sich aber überall, namentlich in den Künsten vernehmen, immer so weit die Verschiedenheit reicht. Nur in gleichgültigen Dingen verschwindet sie bis auf ein Kleinstes, und nur in karakterlosen Persönlichkeiten ist sie nicht ausgeprägt. In Gluck machte sich der deutsche Karakter überall geltend, mochte er sich italischen oder französischen Aufgaben widmen. —

---

*) . . . . . et avec l'aide du fameux M. Rousseau de Genève, que je me proposais de consulter, nous aurions peut-être ensemble, en cherchant une mélodie noble, sensible et naturelle, avec une déclamation exacte selon la prosodie de chaque langue et le caractère de chaque peuple, pu fixer le moyen que j'envisage, de produire une musique propre à toutes les nations, et de faire disparaitre la ridicule distinction des musiques nationales.

Wie es sich nun auch mit jenem Briefe verhalte, er regte die Angelegenheit wieder an. Der Direktor d'Auvergne trat mit Rollet in Briefwechsel und empfing von diesem den ersten Akt der Oper zur Prüfung. Er überzeugte sich jetzt von der Bedeutung der Sache, stellte aber eben desshalb eine eigenthümliche Bedingung. Er wolle, schrieb er (Reichardt hat es aus d'Auvergne's und Rollets Munde) die Aufführung der Iphigenie befördern, wenn Gluck sich verpflichte, der pariser Akademie sechs Opern dieser Art zu liefern; denn die vorliegende schlüge alle bisherigen französischen Opern nieder.

Auf diesem Wege war nicht zum Ziel zu gelangen. Da kam von anderer Seite Beistand.

Marie Antoinette, noch vor Kurzem und bis zu ihrer Abreise von Wien Schülerin Glucks im Gesange, war jetzt Gemahlin des Dauphin, der als Ludwig XVI. mit seiner Gemahlin einem so furchtbaren Schicksal entgegenlebte, damals von Niemand geahnt, am wenigsten von dem leichten Sinn der siebzehnjährigen Marie Antoinette. Am 8. Juni 1772 hatte sie in Paris ihren Einzug gehalten, das lange schon gequälte Volk hatte seine Noth vergessen und sich gutmüthig und anhänglich, wie die Völker so lange wie möglich sind, der jungen Fürstin entgegengedrängt: einer der Höflinge (der alte Marschall Brissac) konnte der auf dem Balkon der Tuillerien sich darstellenden Dauphine sagen: Sehen Sie hier hunderttausend Anbeter zu Ihren Füssen. Es war der Wahrheit gemäss. Die junge Oesterreicherin, allerliebst, fast schön, von dieser unregelmässigen und anfechtbaren, aber anziehenden Schönheit*), die noch von keinem unruhigen Gedanken, von keiner Leidenschaft getrübt war, sie hatte Allen gefallen, auch dem mit unsaubern Blicken sie betastenden Ludwig XV., der sich in Lüsten und Lastern seinem nahen Tod entgegenwälzte.

Wer wäre geeigneter gewesen als die Dauphine, Glucks Werk zu fördern? — Schon hatte Maria Theresia und Joseph, damals römischer König, dasselbe mit Gunst aufgenommen. Gluck wandte sich geradezu an Marie Antoinette, die Kaiserin und Joseph befürworteten seine Bitte und konnten sich darauf berufen, die Komposition bereits aus mehrmaligem Vortrage der vorzüglichsten Sätze zu kennen.

Die Dauphine erwirkte nun den Befehl an die Direktoren der Oper, Glucks Werk zur Aufführung zu bringen. Gluck aber wurde eingeladen, nach Paris zu kommen und seine Oper selbst einzustudiren und in Scene zu setzen.

---

*) Die Brüder Goncourt, Legitimisten, und Louis Blanc, der unparteiische Geschichtschreiber, haben sie so gezeichnet.

Die antike Iphigenie.

Welches Werk brachte Gluck nach Frankreich? es ist Zeit, mit seiner Iphigenie näher bekannt zu werden.

Du Rollet hat, wie wir wissen, seinem Operngedichte Racine's Tragödie zum Grunde gelegt, Racine seinerseits ist dem Euripides gefolgt, hat aber dessen Gedicht der französischen Neigung und Denkweise gemäss umgestaltet. Käm' es uns nun einzig darauf an, Glucks Komposition zu fassen, so würden wir das Operngedicht nehmen, wie er es aus Rollets Händen empfangen hat. Allein eine Oper von Gluck, eine von denen, in welchen seine Idee vom musikalischen Drama verwirklicht wird, ist ein Ereigniss in der Geschichte und Wissenschaft der Musik; und diese Iphigenie, mit der Gluck den wichtigen Schritt nach Frankreich that, hat besonders hohe Bedeutung. Sie führte ihn in die Mitte eines damals Italien und Deutschland in mehr als einer Rücksicht überragenden, besonders für das Drama erweckten Volkes, das im Gebiete der Oper der gluckschen Idee am nächsten stand. Was war er diesem Volke zu bieten im Begriff? — was hatt' er und sein Werk von diesem Volke zu erwarten? — Nach beiden Seiten musste der Erfolg von Bedeutung erscheinen; das Werk und sein Meister einerseits, das französische Volk andererseits mussten sich dabei karakterisiren.

Richten wir vollends den Blick über Gluck hinaus auf die Kunstgattung der Oper, die — wenn nicht aus der griechischen

Tragödie, doch aus der damaligen Vorstellung von ihr entstanden, jener verwandt und doch so wesentlich von ihr unterschieden ist, so wächst die Bedeutung der Sache. Iphigenie ist nacheinander den griechischen Tragikern, dem französischen Dichter, der gluckschen Oper ein gemeinschaftlicher Stoff gewesen. Wie haben die Klassiker, (namentlich Euripides) wie hat der französische Tragöde, wie haben der Dichter und Komponist der Oper diesen Stoff aufgefasst? — Man erkennt auf der Stelle, dass das Verhältniss der klassischen zur modernen Tragödie und zugleich zur Oper an keinem Stoffe besser zur Darstellung kommen kann, als an dieser Iphigenie, die alle drei Stadien durchmessen hat. Wohl lohnt es, den Stoff und seine dreifache Behandlung gründlicher in Erwägung zu ziehn.

Zuerst betrachten wir die euripideïsche Dichtung.

Der hellenische Mythos, dem Euripides in seiner Tragödie folgt, ist bekanntlich der, dass Agamemnon, durch die Feindseligkeit der Artemis und göttliches Orakel getrieben, als Heerführer der Griechen seine Tochter Iphigenie zum Opfer darbringt, um dadurch von Artemis günstigen Wind zur Fahrt nach Troja zu erlangen. Zu diesem Zwecke hat er seiner Gemahlin Klytemnästra trügerische Botschaft gesandt: „es werb' um Iphigenia's Hand der wackre Held Achilleus," der sich weigere, gegen Troja mitzukämpfen, „folg' ihm von uns nicht eine Braut in's Vaterland:" Klytemnästra soll die Tochter in das Lager senden zur Vermählung. Nur Kalchas, Odysseus und Menelaos wissen um diesen Schritt.

Allein in seiner Brust (wir folgen immer der euripideïschen Tragödie) währt der Kampf zwischen Vaterliebe und Ehrgeiz fort: — Menelaos erinnert ihn, sein Herrschgelüste hab' ihn erst willig gemacht zum Opfer und er habe „gern, nicht gezwungen" der Mutter die Hersendung geboten: er will jetzt durch einen greisen Diener heimlich neue Botschaft an Klytemnästra gelangen lassen: sie möge die Tochter nicht senden: die Vermählung werde später gefeiert werden.

Vergebens: — der Bote wird von Menelaos angehalten. Im

Streite der Brüder, der daraus entsteht, spricht zwar Agamemnon aus: „meine Kinder tödt' ich nimmer!" Aber eben, ein Bote verkündet's, ist Iphigenie mit Klytemnästra angelangt, das Heer hat es bereits vernommen und schaarenweis' eilt rings das Volk herbei. Jetzt ist selbst Menelaos, der Nächstbetheiligte am Heereszuge, von Mitleid ergriffen; er will auf Helena's Wiedererlangung verzichten. Anders Agamemnon. Ueberwunden, wie es scheint, durch den Schicksalswillen, der den Rettungsversuch scheitern liess, spricht er unwiderruflich aus:

„Doch treibt mich einmal des Geschicks Nothwendigkeit,
Den blut'gen Mord der Tochter zu vollbringen;"

er fürchtet das Heer, den Kalchas, den Odysseus, die ihn selber, Menelaos und Iphigenien ermorden würden. Fruchtlos sucht Menelaos (der sich sogar erbietet, Kalchas zu ermorden) Muth zur Rettung der Tochter zu wecken; Agamemnon begehrt nur, dass Klytemnästra nicht eher Kunde erhalte, bis Iphigenie geopfert sei.

Klytemnästra und Iphigenie sind angelangt und von Agamemnon freundlich bewillkommt worden. Nachdem er sich zu Kalchas begeben und die Frauen sich in Agamemnons Zelt (vor welchem die Handlung spielt) zurückgezogen haben, tritt Achilleus auf, dem Feldherrn das ungestüme Drängen des Heers und seiner Myrmidonen zur Abfahrt nach Troja oder zur Heimkehr zu melden. Ihm schreitet Klytemnästra entgegen und begrüsst den mit Agamemnons Trug Unbekannten in traulicher Weise, die nur durch die vorgespiegelte nahe Vereinung mit der Tochter veranlasst sein konnte. Auch jener greise Diener, der die zweite Botschaft hätte bringen sollen, tritt herzu, und das ganze Truggewebe, wie Agamemnons jetziger Entschluss, das Opfer zu vollbringen, wird enthüllt. Der verzweifelnden Mutter, die ihm vorstellt,

. . . . Ewig wär' es dir ein Schimpf,
Wenn du nicht hülfreich ihr würdest. Warst du nicht mit ihr vereint,
Hiessest du ja doch der Jungfrau, der unseligen, Bräutigam!

sagt Achill seinen Beistand zu. Er kennt Iphigenie nicht, ist überhaupt von liebender Hingebung so fern, dass er kühl genug ausspricht:

> Traun! tausend Jungfrau'n haben schon nach meiner Hand
> Gejagt: was mehr, wenn dieses auch
> (das falsche Gerücht von seiner Verlobung)
> gesprochen ward?
> Allein es hat Agamemnon Schimpf mir angethan.
> Erbitten musst' er meinen Namen sich . . . . .

und dass nur der spröde Stolz des Heldenjünglings und Mitleid ihn bewegen.

Auf seinen Rath versuchen Mutter und Tochter, den Sinn des Vaters zu wenden. Hier entfaltet sich vor allem der rein mädchenhafte Karakter Iphigeniens. Schon zuvor, beim ersten Hintritt zum Vater, zeigt sich die jungfräuliche Scheu:

> „O Mutter, lauf' ich zu ihm (zürnet er mir nicht?)
> Und drücke des Erzeugers Brust an meine Brust?“

eben so, da der einzige Helfer in Todesnoth, Achill, ihr naht. Jetzt, wenn sie des blutigen Looses kundig zum Vater tritt, sind Thränen ihre nächste Waffe. „All' meine Kunst,“ so spricht sie, „sind Thränen.“ „Demüthig flehend“ hängt sie an den Knie'n des hohen Vaters, ruft die Erinnerung an ihre süsse ungefährdete Kindheit zurück, —

> Zuerst hab' ich dich Vater, du mich Kind genannt,
> Zuerst, die Händchen deinen Knie'n umschlingend einst,
> Gab und empfing ich aller Freuden süsseste —

fleht zu dem schon erschütterten schmeichelnd und ergeben empor:

> Sieh mich doch an! O gönne mir Anblick und Kuss:
> Damit ich sterbend dieser Huld noch wenigstens
> Gedenke, wenn auch meine Rede nichts vermag. —

Solchem Flehn würde blosser Ehrgeiz weichen. Aber jetzt gedenkt Agamemnon höherer Pflicht; der Tochter entgegnet er:

> Durch dich muss frei auch unser Land, so du's vermagst
> Kind, und durch mich sein, und Barbarenvölkern nicht
> Dienstbar der Grieche sich die Frau'n entreissen sehn —

und damit ist alles entschieden. Agamemnon ist — erst jetzt — in seiner Hoheit hergestellt. Nicht um Helena handelt es sich, auf die selbst der Gatte verzichten konnte, sondern um die Freiheit und Zukunft Griechenlands; dafür hat er das Opfer der Tochter beschlossen und wird es bringen.

Iphigeniens Schicksal ist also entschieden, ihre Bitte verstummt, — nicht die Liebe zum Leben, das sie so jung verlassen soll; weit ergiesst sich ihre Klage, doch in glänzend hohen Vorstellungen. Jenes war naturgemäss, dieses der Kraftgebornen, der Tochter des Heroengeschlechts ziemend. Nur Klytemnästra beharrt im Widerstreben und Achill ist, gegen das ganze Heer den Widerstand durchzuführen, bereit. Bald muss er erfahren, dass wirklich Alles gegen ihn steht, dass man ihn nicht zur Rede gestattet, schon Steine gegen ihn aufhebt. „Dennoch helf' ich dir!" ist sein Heldenwort.

Da erhebt sich Iphigenie hoch über menschliches Zagen vor dem Tode. Des Vaters hoher Gedanke, den er zuletzt ausgesprochen, ist hier nicht unvernommen geblieben; er lebt in ihrer Brust fort; über Todesscheu und Klage siegt er in ihr. Nach langem Schweigen tritt sie der Mutter und dem Freund entgegen:

> Sterben ist mein fester Wille . . . . .
> Auf zu mir blickt jetzt das ganze mächtige Hellenenland,
> Und an mir hangt seiner Schiffe Fahrt und Troja's Untergang,
> Und das Heil der Enkelinnen; dass, wenn ein Barbar sie schaut,
> Er nicht lüste nach den Frau'n des glücklichen Achaierlands,
> Helena's Raub büssend, welch' er, sein Verderben, einst geraubt.
> . . . . Nein! Griechenlande geb' ich meinen Leib dahin!
> Opfert mich! zerstöret Troja! denn ein Denkmal ist mir das
> Lange Zeit! Das ist Vermählung mir und Kinder! das mein Ruhm!
> Der Barbar' dien' uns Hellenen, aber den Barbaren nicht
> Der Hellen', o Mutter: Sclav ist der Barbar, der Grieche frei.

Dies ist ihr hohes Wort; es ist der Gedanke des Vaters, es ist sein Ehrgefühl, seine Liebe zum Vaterlande. Und bedürft' es für sie noch eines Lohns, so könnte kein erhebenderer ihr zu Theil werden, als jetzt das ehrfürchtige Wort des jungen Helden,

> Agamemnons Tochter, selig, wie nur je ein Mann,
> Wär' ich geworden, hätt' ich deine Hand erlangt!

Hellas um dich, und dich um Hellas preis' ich hoch;
Denn edel sprachst und würdig du des Vaterlands,
Da du, den Streit mit unbezwungner Göttermacht
Aufgebend, den nothwend'gen bessern Weg erkorst.
Doch sehnliches Verlangen hat mein Herz erfüllt,
Nun ich dein Wesen schaute, du Grossmüthige.
Berath' es noch! zur Rettung steh' ich dir bereit.

Der zuvor sie nicht geliebt, nur um seiner Ehre willen und aus Grossmuth sie hat retten wollen, er steht jetzt in Ehrfurcht und hochehrendem Verlangen ihr gegenüber.

Iphigenie geht zum Altar, Klytemnästra bleibt zurück. Jene wird durch Artemis errettet, die statt ihrer den „Hirsch mit klopfenden Seiten am Grunde“ niedergelegt, während „das Mädchen in die Erd' entschwand“, — bei Aeschylus „durch die Luft.“ Ein Bote, und nach ihm Agamemnon bringen der Mutter die Kunde. —

Dies ist dem Wesentlichen nach, der Inhalt der euripideïschen Tragödie; man kann seinen Kern in einen einzigen Satz zusammenfassen: Iphigenie wird als Opfer gefodert, dargeboten, von der Göttin selber entrückt. Dieser Kern aber ist zum ersten und letzten Theil Ausfluss vom Willen der Göttin; auch der Entschluss Agamemnons, das Opfer zu bringen, ist nichts weniger als frei, er wird durch das Orakel und den Willen des Heers erzwungen.

Aus diesem Kern, dem vom Schicksal gegebnen, entwickelt sich die ganze Handlung, an ihm entwickelt sich der Karakter aller Handelnden. Unter ihnen steht Iphigenia voran, deren jungfräulich edles Wesen aus den naturgemässesten Grundlagen, in denen sie nur als scheues Mädchen, liebende demüthige Tochter erscheint, dem hohen Gedanken des Vaters sich zugänglich erweist, aus der Allen angebornen Todesfurcht sich zum freudigen Opfer des Lebens für die Freiheit und Zukunft des Vaterlands aufschwingt. Der empfangenden, nicht ausgebenden weiblichen Natur ist es gemäss, dass sie den entscheidenden Gedanken nicht aus sich selber findet oder erfindet, sondern empfängt, aber vollkommener — ausgetragen und verschönt in das Leben giebt. Dass sie nun, stärker wie die starke Mutter und der unbeugsame Held, diesem Gedanken sich ganz weiht, frei und freudig, nicht gezwungen und leidend wie Agamemnon, das ist es, was sie zu einer Heldengestalt, zu einem der reinsten Ideale der Dichtung erhebt. Und diese Erhebung wirkt um so mächtiger, da sie sich vor unsern Augen vollbringt. Die naturgemässe Jungfrau erhebt sich im Drama selber über die Schranken der Natur zu der Höhe des Ideals.

Schon Aristoteles hat diese Wandlung, die in Iphigenie vorgeht, hervorgehoben. Allein statt darin einen naturgemässen Fortschritt zu erkennen, bezeichnet er sie als einen Widerspruch im Karakter Iphigeniens und bemerkt: die flehende Iphigenie sei der später sich willig opfernden durchaus nicht ähnlich. So wird in seinen Augen zum Tadel, was dem Dichter (wie uns scheint) nur zu hohem Lobe gereichen kann. Jede der beiden Hälften ihres Daseins war nothwendig, Iphigeniens Karakter vollständig und naturgemäss zu entfalten. Es sind nicht zwei auseinanderfallende oder einander widersprechende Zustände, sondern ein durchaus folgerichtiger Fortschritt, eine durchaus begründete Entwickelung eines einen und einigen Wesens. Der Mensch ist nicht ein Unwandelbares gleich einem Stein, sondern er ist in fortwährendem Werden also Sichverändern begriffen. Die Kette der Entwickelungen, die er zu durchlaufen hat, das ist sein Leben; die Glieder dieser Kette stehen gegen einander in dem Verhältnisse von Ursach' und Folge und können einander nicht entbehren. In der Einsicht hiervon entdeckt man die Vernunftnothwendigkeit, die des Menschen Leben und Schicksal bedingt. Iphigenie ist nicht Heldin, wie es Niemand sein kann, bevor Gelegenheit und Antrieb vorhanden sind; aber sie wird es. Iphigenie, von ihrem ersten Standpunkte, mit der Klage um den Verlust des Lebens im Munde, zum Altar geschleppt, wär' ein armes Schlachtopfer für fremde Interessen gewesen; wir hätten ihr Leid beweinen können, wie anderes auch, allein ohne jene Erhebung, welche stets die Aufgabe der Tragödie, oder überhaupt der idealen Kunst ist. Iphigenie, sogleich auf die Heldenhöhe gestellt, die sie erst später erreichen sollte, wäre kein naturgemässes Geschöpf, nicht unseres Gleichen gewesen, sondern ein mechanisch zugeschnittenes Modell von Heldengrösse; ja dieses Heldenthum wär' eine Lüge gewesen, da der Aufschwung gefehlt hätte, der eben den Helden macht. Gerade diese Zweiheit in ihrem Dasein, dieses Emporwachsen aus dem ersten Zustande in den zweiten, ist das Naturgemässe, Wahre und darum das Aecht-Künstlerische. Dass aber die Wandlung keine willkührliche, sondern wieder vollkommen naturgemässe ist, meinen wir oben gezeigt zu haben.

Iphigenien gegenüber steht Achill, —

> Cheiron erzog ihn, fern von den Lastern Sterblicher,

menschlich und mild, keusch und zuchtvoll, im hohen Bewusstsein von Recht und Ehre und dem, was ihm ziemt, hülfebereit und Widerstand wie Gefahr nicht achtend, ein reines Heldenbild aus Erz gegossen. Liebe hat er nicht gekannt; erst Iphigeniens Erhebung weckt ihm ehrfürchtige Theilnahme, zeigt ihm, eben da sie dem Tod' entgegenschreitet, ihre Würdigkeit und die Beseeligung, die ihre Hand ihm hätte gewähren können. Zu spät kam diese Erkenntniss, als dass Liebe irgend einen Einfluss auf die Handlung hätte äussern können. Der Dichter hat dieses Motiv nur zur Verherrlichung Iphigeniens gebraucht, für die Handlung nicht geltend gemacht; man erkennt sogleich, dass es dem Kern derselben ganz fremd ist.

Agamemnons Karakter ist schon oben bezeichnet. Klytemnästra ist in diesem Drama nur hoheitvolle Fürstin und Mutter; für die gefährdete Tochter hat sie nur Bitten, sie umfasst schutzflehend Achills Knie, sie wendet sich vergebens an das Vaterherz. Wie sich ihr Karakter nach dem Opfertode der Tochter noch wenden wird, das deutet ein einzig Wort an. Die Tochter strebt, sie zu beruhigen: sie möge nicht trauern,

> . . . . kein Grabhügel thürmt sich über mir,
> Der Zeusentsprossnen Altar wird mein Todtenmal.

und die Mutter entgegnet:

> Ihm steht um deinetwillen schwerer Kampf bevor;

den Griechen rückte diese eine Zeile den Gattenmord und alle fernern Geschicke der Atriden vor das Auge.

Soweit Euripides. Wir haben hier nicht den Werth seiner Dichtung zu erörtern, sondern nur die Frage zu beantworten, ob diese Dichtung, so wie sie vor uns liegt, geeignet sei, einer Oper zur Grundlage zu dienen.

Die Antwort kann nur Nein! lauten, und giebt abermals einen Beweis ab, dass es ein ungerechtes, weil unerfüllbares Begehr ist, der neuere Dichter solle sich stets der Antike treu erweisen. Dies ist ein Schulbegehr einiger Philologen, die gleichwohl am besten wissen, wie weit der Inhalt des antiken Lebens und folglich der antiken Kunst von unserm Lebensinhalt und folglich von unserer Kunst entlegen ist. Die feurigste Bewunderung der Alten kann hieran nichts ändern. Wir werden ewig an den Alten zu bewundern und zu lernen haben, wir mögen in mehr als einer Richtung sie uns überlegen erkennen, — wiewohl es ein misslich Unternehmen ist, ein Kunstwerk am andern, eine Kunstperiode an einer andern durchaus verschiedenen zu messen. Aber so wenig wir unsern Lebensinhalt gegen den der Alten hingeben können und mögen, so wenig kann der neuere Dichter etwas Anderm nachhängen, als seinem eignen Trieb' und Gedanken, wie sie ihm aus seiner Zeit und seinem Volk erwachsen sind.

Der ganze wesentliche Inhalt der euripideïschen Tragödie, das was wir oben als deren Kern bezeichnet haben, ist unserm Gefühl und Ideenkreise fremd; die griechische Schicksalsidee, Artemis, das Orakel, das Opfer der Tochter, um günstigen Fahrwind zu erlangen, das Alles vermögen wir als einstmalige Vorstellungen der Hellenen zu fassen; aber nicht unser Gemüth, nur Verstand und Gedächtniss können sich daran betheiligen. Die Heldengrösse Iphigeniens können wir begreifen, bewundern; aber dem Inhalt ihrer That müssen wir fremd gegenüberstehn, weil wir an dem Glauben, der das Opfer foderte, keinen Theil haben. Selbst jene hohen Worte von der Freiheit und Zukunft des Vaterlands, die gewiss alle Griechen begeistert haben, — auch uns sind sie der bewundernswürdige Ausdruck einer Heldenseele in ihrem höchsten Aufschwunge, wir werden tiefgerührt und erhoben bei dem Gedanken an die Reinheit und Grösse, zu der hier ein Menschenwesen sich von allen Schlacken der Selbstheit läutert und erhebt aus der Schwäche und Gebeugtheit des Geschlechts. Allein diese Rührung und Erhebung, die uns das Herz bewegen, sie gelten dem gesammten Menschenthum und Menschenloose, sie haften nicht an dieser vor uns stehenden Person, an der Heldin des Drama's; denn Beweggrund und Inhalt ihrer That sind unserm Gefühl und Ideenkreise fremd. So muss selbst unsre Theilnahme abstrakt bleiben, während die Kunst für die von ihr geschaffenen Personen konkrete, an ihnen selber haftende Theilnahme fodert.

Diese bei dem Karakter Iphigeniens angeknüpfte Betrachtung führt uns tiefer auf den zweiten Unterschied der antiken Dichtkunst von der modernen.

Zuerst haben wir gewahr werden müssen, dass der Grundgehalt der euripideïschen Tragödie uns fremd ist. Die Götter Griechenlands, die Schicksalsidee der Alten, sie haben für uns keine Lebensbedeutung. Der Grieche lässt Schicksal und Götterbestimmung eintreten, wo Thaten und Ereignisse sich ihm nicht aus den Personen selbst als vernunftnothwendige Folgen ihrer Art, oder allgemeine Bedingungen menschlichen Daseins in der Natur und im Zusammentreffen der Menschen enthüllen. Als dritter Bestimmungsgrund tritt dann das Ethos, die allgemeine Sitte und Ansichtsweise des Volkes mit einer fast unbedingten Herrschgewalt in das Leben der Alten. Wir sind tiefer gedrungen; das Schicksal soll uns nicht wie jenen das tiefverhüllte bleiben, sondern wir trachten, in dieser Hülle die ewigwaltende Vernunft zu erkennen, die jedem Einzelnen, wie dem gesammten Dasein Aller der letzte Bestimmungsgrund und Lenker ist; wir stellen Menschen in sittlicher Freiheit dar, die sich selber bestimmen und damit richten, Menschen, die nicht dunkelm Schicksal und fremdem Götterwillen, auch nicht dem allgemeinen Volkswillen, — nichts ausserhalb ihrer Stehendem, sondern der eignen Vernunft zu folgen haben und hierin ihr unumstössliches Recht und Gericht empfangen. Aus dieser Idee sind die Hamlet, Lear, Makbeth, Othello, sind Romeo und Julie, Wallenstein — und wie sie alle heissen, die Helden der neuern Zeit — geschaffen worden. In diesem Sinne sind selbst jene Boten des verhüllten Schicksals, deren der Dichter bisweilen bedarf, der Ritter in der Jungfrau von Orleans, die Hexen in Makbeth, nur Abspiegelungen dessen, was dem eigentlich Handelnden im Innern lebt und ihn treibt; sie erscheinen desshalb auch nur als Nebenpersonen und Nebendinge.

So begründet sich aus dem ersten Unterschiede des Antiken und Modernen der zweite. Die antiken Personen sind typische Karaktere, Urbilder des unter den unwandelbaren Bestimmungen des Schicksals, der Götter, des Ethos handelnden und leidenden Menschen. Die modernen Personen sind Individuen, die sich mit Selbstbestimmung und darum freier und mannigfaltiger entwickeln. In jenen kommt mehr das Nationale zur Erscheinung, wie denn in der That der alte Grieche und Römer mehr im Volk aufging; in diesem kommt das Persönliche zu vollerer Geltung und durchdringender Anschauung, weil eben die Person mit ihrem besondern Inhalte, mit ihrem Gemüth dabei sein muss, wenn sie sich in sittlicher Freiheit und Selbstbestimmung bewegen soll. Dies spricht sich in dem überragenden Reichthum der Karaktere moderner Dichtung gegenüber der steten Wiederkehr der antiken Karaktere, nun aber rückwirkend in der unübersehbaren Mannigfaltigkeit der Handlung in den neuern Dramen gegenüber dem engen Kreise der alten Vorgänge deutlich genug aus.

Dass übrigens die Alten in ihren edelsten Karakterbildern, in unserer Iphigenie, in der Antigone des Sophokles und so viel Andern das Ideal sittlicher Freiheit und Selbstbestimmung in seiner Erhabenheit geschaut, wer dürfte das verkennen? — aber selbst die erhabensten Gestalten hatten sich nicht frei machen können von jenen dreifachen Banden, welche das ganze Vorstellungsvermögen des Alterthums umschlangen.*) Auf der andern Seite haben Neuere

*) Seltsam tritt dieser innere Widerspruch an Achilleus in der euripi-

(wir nennen nur Schiller mit seiner Braut von Messina) zu den antiken Gestaltungen zurückgestrebt; aber es hat blos dazu dienen können, die Unzuträglichkeit des Alten für eine ganz andre Zeit anschaulich zu machen. Noch schlagender hat sich die Unmöglichkeit, das Ausgelebte wieder zu beleben und unter widersprechenden Lebensverhältnissen aufrecht zu erhalten, an jenen Versuchen offenbart, die vor ein Paar Jahrzehnten mit der Herstellung der Antigone nach antiker Weise gemacht worden sind. Weder die Gunst eines schwärmerisch dafür eingenommenen Königs, noch das anschmiegsame Talent des Musikers (Mendelssohn), noch die Beeiferung, mit der so viele Philologen die vermeinte Wiedergeburt eines Lieblingsgedichts befürworteten, haben die mangelnden Grundbedingungen des Lebens ersetzen können.

Was wir bisher auszuführen versucht, betraf die neuere freie Dichtung im Gegensatze zu der antiken. Wie viel schwerer fällt es in das Gewicht, wenn wir uns endlich zu unserm eigentlichen Gegenstande, zur Operndichtung, hinwenden! Die Musik ist mit ihren höchsten Aufgaben auf das innere Leben des Menschen gewiesen, zunächst auf den Ausdruck seines Gefühls, dann seiner Stimmung, seines Gemüths, und hierdurch erst mittelbar, seines individuellen Karakters, der ihn bestimmenden Gedanken. Das Alles vermag sie nicht an typischen Standbildern, sondern nur an bestimmten Individualgestalten, die ihr eignes Leben haben und kund-

---

deischen Iphigenie hervor. Zuerst, Iphigenien beizustehn entschlossen, höhnt er den

. . . . Seherschwarm. Was ist ein Seher denn? ein Mann,
Der wenig Wahrheit sagt und viel der Lügen auf
Zufall; und hilft der Zufall nicht, ist er dahin.

Dann, wenn Iphigenie dem Altar naht, fasst ihn die gewohnte Gläubigkeit und Sitte; der Bote erzählt:

Der Sohn des Peleus aber lief um den Altar,
Den Korb ergriffen und des heiligen Wassers Flut.
Und sprach: O Thiererwürgerin, Zeus Artemis,
Die helles Licht umschwinget in der Dunkelheit,
Empfah' das Opfer, welches wir dir dargebracht.
Das Griechenheer und Agamemnon . . . .

geben, und zwar nicht objektiv und gedanklich, sondern subjektiv in der Form des persönlichen Empfindens, durch das erst die bestimmenden Gedanken hindurchschimmern.

Aus diesem Grunde sind die herrlichen Gestalten der Iphigenie und des Achill, sind alle Personen der antiken Tragödie so, wie die Alten sie geschaffen, für unsre Tonkunst, für die Oper unnahbare Wesen: sie stehen wie hocherhabne aber unregsame Marmorbilder dem Musiker gegenüber, der vergebens in der steinernen Brust nach dem klopfenden, warmen Herzen fühlt, der den Gedanken begreifen und bewundern kann, welchem jene gehorchen, vergebens aber das Wogen des Gemüths zu finden und zu begleiten trachtet, an dem die Wogen des Tonlebens Anregung und Halt fänden. Wir haben oben Iphigenie und Achill auf die Höhe ihres Daseins im Drama geleitet. Jene erhabene Rede: „Sterben ist mein Wille“ und: „Agamemnons Tochter“ könnte der Musiker nur in der Form des Rezitativs — und zwar dem Inhalte gemäss nicht in leidenschaftlicher, sondern in ruhiger Redeweise geben, bliebe also weit entfernt von jenen Regionen, in welchen seine Kunst zu voller Geltung kommt.

Das Operngedicht Iphigenie.

Zwischen Euripides und dem Operngedichte bildet Racine's Tragödie das Mittelglied.

Racine, der seine Tragödie 1674 schrieb, schliesst sich selbstverständlich der französischen Anschauungs- und Darstellungsweise an, zu deren Ausbildung er so viel beigetragen hat. Wir werden ihm daraus keinen Vorwurf machen dürfen; als Dichter musst' er vor Allem sich selber und seinem Standpunkte treu bleiben. Dieser Standpunkt ist nicht der griechische, nicht der unsrige; aber für ihn der einzig rechte.

Vor allem giebt Racine dem Achill eine veränderte Bedeutung. Achill ist der Verlobte Iphigeniens, kehrt eben von einem Kriegszug, den er für seinen Vater unternommen, zurück und begehrt Vollziehung der Vermählung. Für die Tragödie wäre nach unsern Begriffen dieses neuen Motiv nicht nothwendig gewesen, es entsprang nur aus dem Hang der Franzosen, die von den beiden wechselnden Polen „amour“ und „honneur“ oder „gloire“ nicht loskommen, wenigstens in ihren Tragödien nicht. Indess für die Oper muss man dies Motiv willkommen heissen, so viel niedriger sich damit der Karakter des Achill stellt; denn der antike Achill ist, wie wir gezeigt, der Musik eine unlösbare Aufgabe.

Die zweite höchst wesentliche Abweichung von der euripideischen Tragödie ist die Einmischung einer neuen Person. Um die

Wundererlösung Iphigeniens durch Artemis, die an ihre Stelle einen Hirsch zum Altar legt und jene verschwinden lässt, zu umgehn, nimmt Racine Eriphile zu Hülfe, Tochter der Helena und des Theseus. Das Orakel hat als Opfer

„une fille du sang d'Hélène“

gefodert: Kalchas, Agamemnon und alle Uebrigen haben diese Worte auf Niemand als Iphigenie, die „vom Geschlecht“ der Helena ist, beziehen können, da sie von Eriphile nichts wissen: die Doppeldeutigkeit des Orakels schürzt also den Knoten. Eriphile ist auf Lesbos die Kriegsbeute Achills geworden und nach Argos zu Iphigenie gesandt worden. Ihres Namens bedient sich Agamemnon bei der zweiten Trugbotschaft, die die Herbeikunft Iphigeniens hindern soll: Achill, will er melden lassen, sei durch Liebe für Eriphile von Iphigenie abgewendet worden, — ein durchaus grundloses Vorgeben.

Eriphile aber ist in Liebe für Achill entbrannt, beneidet Iphigenie, ist bereit sie zu verdrängen, und da sie endlich die Hoffnungslosigkeit ihrer Liebe erkennen muss, drängt sie sich vor der schon zum Altar schreitenden Iphigenie heran und giebt sich selber den Tod, worauf ein Blitz den Scheiterhaufen mit ihrer Leiche entzündet. Das alles wird von Ulysses erzählt.

So ist denn aus der einfachen Handlung des Alten eine doppelte, ein Intriguenstück geworden, das an die Doppelhandlungen der italischen Oper angränzt, wenn auch die französische Dichtung gar manche Vorzüge vor den Operngedichten aufzuweisen hat. Näher auf jene einzugehn, ist für unsern Zweck nicht vonnöthen. Ein neckisches Schicksal hat übrigens die Klugheit des französischen Dichters verfolgt. Er hat die ganze Episode der Eriphile blos herbeigezogen, weil (wie er in der Vorrede sagt) die Franzosen unmöglich an Wunderthaten griechischer Götter (der rettenden Artemis) glauben können. Gleichwohl müssen sie nicht nur an das opferfodernde Orakel, sondern auch an ein zweites glauben, das der ihre Abkunft nicht kennenden Eriphile zu Theil geworden ist. Und endlich wird der Donnerschlag, der genau zur rechten Zeit den Scheiterhaufen entzündet, auch kein kleineres Wunder sein, als der „Hirsch mit klopfenden Seiten“, nicht einmal ein effektvolleres, da beide Wunder nur erzählt werden.

Wie man nun auch von Racine's Dichtung urtheilen möge, sie hat dem Operntext als Grundlage dienen können; und das hätte die euripideïsche Tragödie bei aller hohen Ueberlegenheit — oder vielmehr vermöge derselben — nicht gekonnt. Verschaffen wir uns nun einen Ueberblick über das Operngedicht, ohne weitern Rückblick auf Racine's Vorarbeit.

Wenn der Vorhang sich hebt, finden wir Agamemnon vor seinem Zelt im griechischen Lager. In Worten, die er an Diana selbst richtet, spricht er aus, es sei vergebens, dass sie das furchtbare Opfer fodere und dafür günstigen Fahrwind verspreche; um solchen Preis werde Griechenlands Schmach nicht gerächt werden; er verzichte auf den ihm bestimmten Ruhm, seine Tochter werde nicht geopfert werden. Er ruft Apollo an, dass der seinen Boten Arkas leite; wir erfahren, er wolle Klytemnästra und Iphigenie mit der Nachricht von Achills Untreue (Racine's Erfindung, ohne dass jedoch die Nebenbuhlerin genannt wird) täuschen und von der Fahrt in das Lager abhalten. Käme, setzt er hinzu, seine Tochter nach Aulis, so könne nichts sie vor der Mordgier des Kalchas, der Griechen, der Götter schützen.

Wir wollen hier anmerken, dass Kalchas im Operngedichte ganz den Karakter trägt, den die Franzosen gewohnt sind, dem Priesterthum beizulegen; er ist geneigt zu Stolz und Herrschsucht, zu List und Gleissnerei. Dieser typische Karakter, der durch alle französischen Dramen derselbe bleibt, hat geschichtlichen Ursprung und ist desswegen für die französische Kunst eine Unvermeidlichkeit. Denn stets standen dort (man denke an Richelieu und Mazarin und Viele vor und nach ihnen) Staat und Kirche in der Weise einander gegenüber, dass jedes das andre zu seinen eignen Zwecken benutzen und dafür in denen des andern fördern mochte, was denn auf die unveränderlichen Grundzüge des Priesterthums hinführen musste.

Indem Agamemnon sorgenvoll der Opfergierigen denkt, drängt auch schon das Griechenheer in Aufruhr heran, Kalchas vor sich hertreibend und mit Ungestüm verlangend, dass er ihnen nicht länger widerstehe, dass er den Willen der Götter ihnen offenbare. Kalchas fragt mit verdächtiger Sanftmuth die Stürmischen, warum man ihm Gewalt anthun wolle, findet aber dann auf erneutes Andringen den Himmel bereit für das Verlangen des Heers, fühlt sich erfüllt vom Sehergeiste. Widerstrebend spricht er aus, dass der Zorn der Göttin nur durch das Opfer des reinsten Bluts besänftigt werden könne, fleht mit Agamemnon (wenn dessen Zutritt nicht Werk des Komponisten ist) um Schonung und fragt die Griechen, ob sie das scheussliche Opfer bringen könnten? Aber hier hat nur noch der aufgeregte Zorn eine Stimme; man fodert den Namen des Opfers, dessen Blut den Altar übergiessen soll, man ruft die Göttin an, dass die Heeresfahrt gelinge und der Volkeszorn im Blute des letzten Trojaners sich ersättige. Kalchas gebietet ihnen Entfernung und verheisst noch für den heutigen Tag das Opfer.

Er selber ist mit Agamemnon zurückgeblieben. Dieser weigert dem Gebote der Göttin den Gehorsam und fügt auf Kalchas Mahnung zu: wenn seine Tochter anlange, so willige er in das Opfer; — er hofft, dass seine listige Botschaft die Ankunft abwenden werde. Vergebens, warnt Kalchas, trachte man die Götter zu hintergehn — und in diesem Augenblick eilt das Volk vorüber, Klytemnästra und die Tochter frohlockend zu begrüssen; die Botschaft hat sie nicht erreicht.

Agamemnon ist niedergeschmettert, während Kalchas die Grossen der Erde mahnt, sich unter den Willen der Götter zu beugen. Und schon vernimmt man die huldigenden Gesänge, mit denen die Jugend Griechenlands Iphigenien umgiebt und mit der hohen Mutter einherführt; Agamemnon hat nur noch die Bitte, dass Iphigeniens, des Opfers Name noch Geheimniss bleibe. Die Preischöre tönen weiter unter den Seufzern des Vaters, der sich bald entfernt. Das Volk hat Iphigenie zu einem blumengeschmückten Throne geführt; in frohen Tänzen und Gesängen umschmeicheln sie die junge Fürstin, während Klytemnästra dem Gemahl folgt und fragen will, ob er die Seinen und ihre Grüsse empfangen mag. Das Freudenfest währt fort; Iphigenie sehnt Achills Nahen herbei, durch sie und die Preisgesänge der Chorführer erfahren wir, dass der Bund der Liebe das junge Paar vereint.

Plötzlich kehrt Klytemnästra zurück und zerreisst mit hastigem Herrschwort das Fest. Jetzt erst hat die Trugbotschaft von Achills Treulosigkeit sie erreicht, sie eilt herbei, der Tochter jeden Gedanken an Achill zu verbieten, ihren Stolz, ihren Hass gegen ihn aufzurufen. Iphigenie bleibt betäubt, schmerzerfüllt allein zurück. Aber schon eilt Achill herbei; Iphigeniens Beschuldigungen, seine Betheurungen, die Versöhnung der Liebenden bilden den Schluss des ersten Akts.

Der zweite zeigt Iphigenie in der Mitte ihrer Begleiterinnen, die sie zu beruhigen trachten. Denn sie hat, durch Agamemnons unerklärliches Bezeigen irre geführt, annehmen müssen, Agamemnon sei durch den gegen Achills Treue entstandenen Verdacht in Zorn gegen ihn entbrannt; zwischen den unzähmbaren Stolz des Vaters und den Zorn des Geliebten gestellt, erbangt sie um ihr Loos.

Es scheint sich glücklich entscheiden zu wollen. Klytemnästra tritt mit der Nachricht auf, die Vermählung werde bereitet, Agamemnon habe sich selbst zum Tempel begeben, die Feier dort zu ordnen. Auch Achill eilt freuderfüllt herbei, Patroklus begleitet ihn, Thessalier in kriegerischem Zuge, Sclaven mit Kriegsbeute beladen, die Achill aus dem Feldzuge nach Lesbos gewonnen, folgen. Wieder umkreisen Preisgesang und der Tanz der kriegerischen Schaaren und freudigen Dienerinnen die glückliche Braut und feiern sie und den jungen Helden, dessen Stirn „der Sieg, die Liebe und Hymen umkränzen.“ Im Feiergesang erheben die Liebenden mit Klytemnästra, Patroklus und dem Chor aller Umgebenden ihren Anruf zu Hymens Gottheit, und Achill will die glückliche Braut hinführen, wo Agamemnon, am Altar sie zu vereinen, ihrer harrt.

Da kann Arkas nicht länger schweigen; Agamemnon, eröffnet er ihnen Allen, wartet am Altar Iphigeniens, aber um sie zu opfern, sie ist das von den Göttern gefoderte Opfer. Alles ist entsetzt; die Thessalier dringen in Aufruhr vorwärts, sie wollen alle sterben, um Iphigenie zu retten. Klytemnästra sinkt zu Achills Füssen, seinen Schutz zu erflehn, er sei der Unglücklichen hier an Vater- und Gattenstatt, ihre Zuflucht, ihre Götter, denn der Vater wolle ihren Tod und die Götter haben sie verlassen. Achill bricht in Zorn aus: nicht den Vater, nicht das Heer sollen sie fürchten, Er werde jenen hier erwarten, der ihn verläumdet habe, sie mit dem Tod bedrohe. Zwischen dem Grimm der Mutter und dem Zorn des Verlobten steht Iphigenie und fleht, in Agamemnon, der ihn verrathen habe, der sie tödten wolle, den Vater zu erkennen und zu schonen.

Die Frauen entfernen sich, Patroklus wird ihnen nachgesandt, sie zu beruhigen, Achill bleibt allein zurück. Da tritt Agamemnon auf, mit ihm Arkas, Kriegsgefolge. Der Streit beider Fürsten entbrennt sogleich; aus Achill spricht verletzte Ehre und das Recht des Verlobten, Agamemnon beruft sich auf seine Herrscherwürde, auf sein Vaterrecht. Achill entfernt sich mit der Drohung: nur über seine Leiche werde man zum Opfer gelangen. In Agamemnon kämpft verletzter Stolz, der Drohung Achills gegenüber, und Vaterliebe. Die Natur siegt, Iphigenie soll leben. Arkas mit dem Gefolge wird abgesandt, Klytemnästra und die Tochter nach Mykenä zu geleiten. Da soll sie, Allen verborgen, gerettet sein.

Dies ist der Schluss des zweiten Akts.

Der dritte zeigt, dass Agamemnons Entschluss ohnmächtig bleiben soll. Arkas ist dem Befehl getreu zu Iphigenie gedrungen, aber das Heer ist in Aufruhr, entschlossen, sich und den Göttern das Opfer, das die Götter selbst verlangen, nicht entreissen zu lassen. Iphigenie scheut aussichtsloses Blutvergiessen, lieber will sie gehorchen, sterben. Achill eilt herzu, er will sie hinwegführen unter dem Beistande seiner Thessalier. Vergebens dringt er in sie. Sie hat den Gedanken gefasst, dass die Götter ihren Tod fodern und dass man ihrem Willen sich unterwerfen müsse; er möge sie verlassen, der Ruhm, unsterbliche Laufbahn warte sein: ihre Liebe bis zum letzten Augenblicke gehöre nur ihm. So sagt sie ihm Lebewohl. Auf sein erneutes Andringen gebietet sie, abzustehn und erinnert (in unbestimmten Worten: Avez vous cru, qu'Iphigénie put oublier sa gloire et son devoir?) an ihren Ruhm und ihre Pflicht. Achill betheuert, auch er werde zum Tempel dringen und das Opfer zu hindern wissen. Im höchsten, Alle bedrohenden Zorn stürzt er davon.

Klytemnästra eilt zur Tochter und findet sie unabänderlich ergeben in den Willen der Götter. Iphigenia fleht, das empörte Lager zu verlassen und ihr Geschick nicht den Vater entgelten zu lassen. Wieder dringt die verzweifelnde Mutter mit Vorstellungen in sie, die Worte vergehn ihr im innern Kampfe — und Iphigenie eilt zum Opferaltar, den Dienerinnen die Sorge um die Mutter überlassend. Klytemnästra findet ihre Besinnung nur, um den Göttern selbst ihren Widerstand (non je ne le souffrirai pas!) zuzurufen, dann sinkt sie ohnmächtig nieder, dann, wiedererwacht, wähnt sie, die Tochter unter dem Opfermesser zu sehn: die Götter ruft sie zum Beistande — schon hört man von ferne die Tempelgesänge, die das Opfer vorbereiten. Sie eilt dahin, die Tochter zu retten, oder mit ihr zu sterben. Die Gesänge gehn ruhig weiter.

Die Scene verwandelt sich. Wir sind am Meeresgestade. Der Altar ist errichtet, Iphigenie vor ihm auf den Knien, Kalchas erhebt die Arme gen Himmel, das Opfermesser in der Hand, die Griechen in Masse sind um den Altar geschaart. Der Opfergesang mit feierlichem Reigen tönt ruhig weiter.

Plötzlich wird er unterbrochen. Achill mit den Thessaliern bricht zornmüthig ein, Iphigenie zu retten, der Kampf ist im Begriff, zwischen Achill mit den Thessaliern und dem übrigen Heer zu entbrennen; auch Klytemnästra ist herbeigekommen. Da tritt Kalchas zwischen die streitfertigen Massen; er gebietet Halt, fodert Gehör: der Himmel spreche sich aus, erleuchte ihn. Und nun erklärt er: der Eifer der Griechen habe den Zorn der Götter gebeugt, die Tugend der Tochter und die Thränen der Mutter hätten Gnade vor ihnen gefunden, die unsterbliche Tapferkeit Achills hätte sie gezwungen, ihre strengen Befehle zu widerrufen. Und sogleich ist ein Wunder bereit, sein Wort zu bestätigen. Der Scheiterhaufen entzündet und verzehrt sich, der Altar stürzt zusammen, der Fahrwind erhebt sich, das Meer rauscht auf, die Ruhmesbahn ist den Griechen offen.

Die Empfindungen der Liebenden und der Aeltern bedürfen keiner Erklärung: mit ihnen erheben sich die Wünsche des Volks für das Glück des Paars zu den Wölbungen des Himmels, die Vereinigung zu feiern beginnen hymenäische Reigen ihre bunten Verschlingungen: hier sollte man den Schluss der Oper erwarten.

Anders wendet es der Dichter, — mit ihm, wenn nicht ihn bestimmend, der Musiker. Zwischen den Tänzen schon stimmt eine Chorführerin einen weit ausgeführten Siegsgesang an. Die Tänze gehen weiter, und mitten im letzten sehr muthigen tritt noch einmal Kalchas vor und ruft den Griechen zu: „Stürmt hin, stürmt hin zum Siege!" Der Tanz geht unter Trompetengeschmetter zu Ende — und nun stimmt der ganze Chor den Paian an: „Wir stürmen, wir stürmen*) zum Siege! der Glanz unserer Thaten, er blende die kommenden Zeiten!" so schliesst die Oper.

Die Bemerkung liegt sehr nahe, wie weit ihr Gehalt unter dem der euripideïschen Iphigenie steht. An die Stelle der waltenten Gottheiten, deren Dasein im Volksglauben fest begründet war, tritt hier ein Priester von höchst zweifelhaftem Karakter, der bei nahender Gefahr das Opfer im Namen derselben Götter losgiebt, in deren Namen er es gefodert hatte. Iphigeniens hohe Idee, sich für das Heil und die Freiheit des Vaterlands freiwillig als Opfer darzubringen, ist gewichen**), um der unbedingten Ergebenheit in den Willen der Götter und des Vaters Raum zu lassen. An die Stelle der allgemeinen und höchsten Interessen eines Volks sind die Angelegenheiten Einzelner, wenn auch antheilwürdiger, getreten. Wo hätten auch jene Ideen von Vaterland und Freiheit in jener Zeit, wo die Oper entstand, einen Halt gefunden, als in der Erinnerung und in Wünschen, die weitumher die Luft durchirren mochten?

---

*) Kalchas Worte sind: Volez, volez à la victoire! Der Siegsgesang beginnt: Partons, volons à la victoire!

**) Nur jene farblose Erwähnung ihrer gloire und ihres devoir (S. 56) ist als unverständlicher Nachhall geblieben.

Ein Vaterland hat nur, der selbstbewusst und selbstthätig theilnimmt an den Angelegenheiten des Landes, das ihn geboren. Das Drama kann aber nur auf dem festen Boden wirklich vorhandener Zustände fussen, nicht auf Wolkengebilden der Phantasie. Der Grieche konnte jene Idee fassen als Träger seines Gedichts, Racine hat sie schon fallen lassen müssen, mit ihm der Operndichter. Ohnehin haben wir schon aus der euripideïschen Dichtung erkannt, dass ihr sachlicher Inhalt wie der Karakter ihrer Personen für die Oper eine ganz unannehmbare Aufgabe sind.

Gleichwohl — und das erscheint uns merkwürdig und achtungswerth für die neue Dichtung — war der Gedanke des Griechen zu mächtig, als dass er gänzlich hätte dahinfallen können. Nach all' dem Jubel, der der Vereinigung des schwergeprüften Paares erschallt, mahnt, ganz ausserhalb der eigentlichen Entwickelung, Kalchas an den Kampf, und aus freiem Antriebe, wenigstens nicht in unmittelbarer Folge auf die Mahnung, erhebt das Volk seine mächtige Stimme, den Kampf und Sieg in alle kommenden Zeiten hinüberzuschallen. Da es nicht dem Heil und der Freiheit gelten kann, was der Dichter als Palme hier emporhebt, so ist es der Kriegsruhm, der dythyrambisch sich ankündigt, der Sporn der Franzosen zu jeder Zeit und ihr Trost für verlorne Freiheit.

Stellen wir uns nun ohne weitere Rücksicht auf das griechische Urbild neben den Operndichter, so finden wir, dass er dem Komponisten eine reiche Aufgabe gestellt und ihm, was noch viel mehr sagen will, Gelegenheit gegeben hat, sich nach einer Seite hin zu entwickeln, die ihm bisher nur sehr bedingt zugänglich war, ja nach der hin sich noch keiner seiner Zeitgenossen und Vorgänger bewegt und bewährt hatte, einzelne Ansätze bei Händel und einen (Th. I, S. 84) bei Pergolese ausgenommen. Wir meinen die Karakterdarstellung.

Dass sich die Musik aus dem blossen Tongespiele zu Gefühlsäusserungen erhebe, genügt noch nicht für die Zwecke des wahren Drama's. Das Drama bedarf statt abstrakter lyrischer Aeusserungen zu seinem Zwecke wirklicher Menschen, bestimmter von andern unterschiedner Individualitäten, mit einem Worte der Karakterdarstellung. Der Karakter zeigt aber und bewährt sich am deutlichsten und entschiedensten im Widerstreit mit entgegengesetzten Persönlichkeiten, die er gewinnen oder besiegen, oder denen er unterliegen muss. Nur derjenige Vorgang ist für wahre Dramatik geeignet, der auf solchem Kampf entgegengesetzter Persönlichkeiten beruht. Und zwar muss der Widerstreit nicht in vereinzelten Anlässen, Stimmungen, Launen der Handelnden seinen Sitz haben, sondern eine nothwendige Folge ihres Wesens, ein Ausfluss ihres Karakters sein. Dieser Widerstreit der Karaktere konnte weder in Orpheus noch Alceste statthaben; in beiden Opern hatten die Helden nur mit aussermenschlichen Gewalten zu ringen. In Paris und Helena standen die beiden Träger der Handlung allerdings gegen einander im Widerstreit; wir haben aber schon gesehen, wieviel daran fehlt, um den Ansprüchen der Dramatik auch nur einigermassen genugzuthun. Anders steht die Sache in Iphigenie.

Hier hatte erstens der Komponist eine Reihe von Karakteren sich gegenüber, alle der Musik zugänglich, weil sie auf reinmenschlicher und gemüthlicher Grundlage beruhn; zweitens Karaktere, deren jeder antheilwürdig hervortritt; drittens Karaktere, deren jeder seine Eigenthümlichkeit gegen die des andern stellt und durchführt. Hieraus und aus den gegebnen Verhältnissen musste sich dann nothwendig eine weit kräftigere, schlagfertigere, mannigfaltigere Handlung entwickeln, als bis dahin in irgend einer Oper, die gluckschen mitgerechnet, gesehen worden war. Denn die frühern Opern brachten zwar oft eine weit längere Kette von Vorgängen und Verwickelungen zum Vorschein, aber keine eigentliche Handlung, die mit Vernunftnothwendigkeit aus gegebnen Verhältnissen und Karakteren hervorgeht.

So gewiss dies Alles dem Dichter als hohes Verdienst angerechnet werden muss, so wenig lässt sich auf der andern Seite der grosse Fehler verkennen, dass es der Oper an Gipfelpunkten von entsprechender Höhe gebricht, und besonders an einem höchsten, zu dem empor das ganze Drama führt, von dem aus es uns erschüttert, und dann beruhigt, mit voller Befriedigung entlassen könnte. Jeder Vorgang, jede Handlung besteht aus einer Reihe von Momenten, die auf ein bestimmtes Ziel hinführen, gleichviel, ob dies Ziel erreicht wird, oder der Handelnde daran scheitert. Ohne Ziel wäre die Handlung zweck- und vernunftlos, ohne hinlänglich bedeutendes Ziel muss sie antheillos lassen. Ein solches Ziel muss dem ganzen Hergang eines Drama's gesetzt sein, und das ist der Entscheidungsmoment für das Ganze. Aber auch jede der grossen Abtheilungen des Drama's, also vornehmlich die Akte, fodert ein ihrer Bedeutung an Wichtigkeit und Eindruck entsprechendes Ziel, wenn sie uns nicht unbegnügt und erkaltet entlassen soll. Dies ist, was wir mit dem Namen Gipfelpunkte bezeichnet haben. Der Name soll zu gleicher Zeit neben dem vernünftigen Zusammenhang zwischen dem Ziel und den Schritten dahin auch die Harmonie und Wohlgestalt der allmähligen Erhebung vor die Augen halten. Die Grundformen plastischer Schönheit, Pyramide und Wellenlinie, haben für alle Kunst überhaupt, namentlich auch für den Dramatiker und Musiker Bedeutung.

Hiernach muss nun ausgesprochen werden, dass in Iphigenie die Gipfelpunkte keineswegs dem Gang und der Bedeutsamkeit der Handlung entsprechen. Dies ist keineswegs eine sogenannte theoretische Frage, eine solche nämlich, die zuletzt ohne thatsächliche Folgen bliebe. Sie hat vielmehr, wenn wir nicht ganz irren, entschiedene Folgen gehabt. Der Eindruck, den Iphigenie gemacht, war (wie wir später umständlich erfahren werden) ein ausserordentlicher; er würde ein unauslöschlicher gewesen sein und die Oper auf allen Theatern in ununterbrochner Wirksamkeit erhalten haben, gebräch' es ihr nicht an jener letzten und höchsten Kräftigung.

Der Knoten der ganzen Handlung schürzt sich durch die Foderung Dianens, dass ihr zur Sühne Iphigenie geopfert werde; dann solle den Griechen günstige Fahrt gewährt sein zum Kampfe gegen Troja, den Rache, Ehre, Sicherstellung der Zukunft zur Nothwendigkeit für Griechenland machen. Der eigentliche Gegenstand des Drama's ist also für den modernen wie für den alten

Dichter jene allgemeine Volksangelegenheit, die Möglichkeit, zu dem Kampfe zu gelangen, an den die Wohlfahrt Aller geknüpft ist. Iphigeniens Opferung ist nur das Mittel für jenen Zweck; entweder muss sie geopfert, oder die Geneigtheit der Göttin muss auf andre Weise gewonnen und sichergestellt werden.

Dieser reine Gesichtspunkt konnte von Euripides, nicht aber (wir haben uns schon davon überzeugt) vom neuern Dichter festgehalten werden; der letztere musste zu individualen Interessen greifen, um den allgemeinen einen sichern Anhalt im Gemüthe der Zeitgenossen zu verleihen. Wir können nicht missbilligen, dass er die Liebe und Verlobung Achills mit Iphigenie als Voraussetzung genommen, wiewohl wir die Kleinheit dieses Interessenpunkts im Vergleich mit der allgemeinen Angelegenheit nicht übersehn. Allein aus jener Wendung des modernen Dichters folgt noch nicht die Vernachlässigung des hauptsächlichen Moments; immer bleibt es dabei: Iphigenie muss geopfert, oder ihre Erhaltung zugleich mit der Erfüllung des unabweislichen Volksbegehrs durch den augenfälligen Willen der Göttin bewirkt werden.

Diese gerechte Foderung hat der Dichter der Oper nicht erfüllt. Iphigeniens Rettung ist das Werk ihres Verlobten — also reine Privatangelegenheit; die nachträgliche Genehmigung durch Kalchas giebt um so weniger Gewähr, da der Priester sich schon einmal, fast mit denselben Worten, und ebenfalls der Gewalt weichend, und ebenfalls aus dem Stegreif auf Offenbarung der Gottheit berufen hat, um das Gegentheil von dem zu gebieten, was jetzt entschieden wird. Die Versicherung, dass Iphigeniens Tugend und Achills Tapferkeit die Göttin gewonnen, dieser rein moralische Beweggrund, ist nicht greifbar genug für das Drama und nicht hinreichend gewichtig für so schwere Angelegenheiten, die Handlung sinkt herab zur Privatsache, wo sie den Gipfel gemeinsamen Interesses Aller hätte erreichen und dann alle beruhigt und befriedigt entlassen sollen. Der Dichter selber hat es gefühlt. Was er in der Handlung versäumt hat, will er durch jenen merkwürdigen Anhang (Volons à la victoire) nachholen. Aber man hört ihn nicht mehr, die Handlung war schon geschlossen. Der Beweis ist, dass jener Anhang von den Bühnen wie aus den Klavierauszügen ausgeschlossen worden.

Dieselbe Mangelhaftigkeit trifft den Gang des ersten Akts. Die Handlung knüpft an dem allgemeinen Interesse an, der Akt schliesst mit der Versöhnung des liebenden Paares. Zwei Liebende, die den grundlosen Verdacht leicht überwinden und sich dem süssen Gefühl ihre Seelen hingeben, das ist ein allzustiller Nachklang nach der grausen Foderung der Göttin und dem Sturm des wildempörten Volkes. Der Akt endet nicht, er erlischt.

Dasselbe muss vom zweiten Akte gesagt werden. Agamemnon schwankt zwischen Ruhmbegier und Vaterliebe. So stellt ihn auch Euripides dar; aber er reinigt und erhebt ihn, da er den Gedanken an Heil und Freiheit des Vaterlandes in ihm wach ruft. Für den modernen Dichter bestand dies Motiv nicht in seiner vollen Kraft; er beschränkt sich auf den Widerstreit von Ruhmbegier und Vaterliebe und schliesst den Akt mit einem Monolog und dem Sieg der letztern. Er hat das rührendere Motiv vorgezogen, aber damit das Familieninteresse vollends über das höhere allgemeine siegen lassen; verwandter mit dem letztern wäre die Ruhmbegierde gewesen, da der Ruhm nur im Dienste des Vaterlandes errungen werden konnte.

Soviel aus dem allgemeinen dramatischen Gesichtspunkte. Die Oper hat noch entschiednere Ansprüche geltend zu machen. Für sie wird es stets bedenklich bleiben, nach dem Aufgebot der chorischen und orchestralen Massen zu einer oder zwei Einzelstimmen mit schwächerer Begleitung herabzusteigen. Der Grund liegt nicht blos in dem Verlust materieller Mittel, sondern vielmehr darin, dass der Verein materieller Mittel eine Vervielfältigung des geistigen Inhalts oder eine höhere Spannung der Kraft und Leidenschaft zum Anlass hat (wenigstens bei ächten Kunstwerken) die Minderung also ebenfalls den geistigen wie materiellen Gehalt trifft. Es ist keineswegs bedeutungslos, dass die Opern stets begehren, ihre Akte mit Finalen, also massenkräftig und zugleich mit reicherm geistigen Gehalt zu schliessen.

Die Komposition.

Wie man sich auch für und gegen Rollets Gedicht entscheiden möge, seine höchste Würdigung hat es in Glucks Komposition gefunden. Es hat ihn auf den Gipfel seiner That geführt. Was er im Hinschreiten zu Orpheus und Alceste gewollt, was er in beiden Opern und im Paris noch nicht vollkommen hat durchführen können, hat er jetzt nach seiner Idee und dem Maasse seiner Kraft so weit vollendet, als dieses Gedicht nur irgend gewähren konnte. Dieser Ausspruch mag Manchem allzu ängstlich bedingt erscheinen. Allein unbedingtes Lob, — es ist so leicht auszusprechen und so schwer zu rechtfertigen! Vollendet konnte Glucks Werk nicht hervortreten, weil das Gedicht nicht vollendet war, weil es ebenfalls seiner Aufgabe und Glucks Idee immer noch nicht vollständig genügte. Und Gluck hat, wie es scheint, immer noch die dramaturgische Einsicht oder die moralische Kraft gefehlt, den Dichter zu vollkommner Lösung der Aufgabe zu bewegen. Ob es möglich gewesen? wir wissen es nicht. Jedenfalls ist es das Loos des Opernkomponisten, die Leistung des Dichters auf sich zu nehmen; er gewinnt mit dem Dichter, er leidet mit ihm.

Was dem Tondichter vor Allem in dieser Iphigenie gewährt worden, das ist wahrhaft dramatischer Boden. Und sogleich bewährt er sich als wahrhaft dramatischen Komponisten. Längst hatte er dem welschen Tongespiel' entsagt und Wahrheit des Ausdrucks als seine Aufgabe bekannt und bewährt. Jetzt gewinnt er jene Schlagfertigkeit der Sprache, die wir als höchste Foderung erkennen müssen, als unerlässliche an den dramatischen Komponisten, wenn sein Unternehmen den rechten Erfolg haben soll. Diese Schlagfertigkeit ist schon für das gesprochne Drama von höchster Wichtigkeit: wir wollen statt jedes Beweises nur auf den Gegensatz kalderonscher und shakespearischer Redeweise hindeuten. Für das musikalische Drama verhundertfacht sich diese Wichtigkeit, weil die Musik ohnehin so weit hinter der Schnellkraft der Sprache zurückbleibt; wo der Dichter mit Einem Wort' Alles bestimmt hinstellt, muss der Musiker Saite auf Saite des Gemüths wecken, um aus ihrem allmähligen Zusammenwirken endlich — vielleicht tiefeingreifend, aber gewiss weit später und unsicherer — dahin zu gelangen, wohin der freiere Dichtergeist längst gelangt ist.*) Diesen umhertastenden weiligen Gang der Tonsprache zu festigen und zu beflügeln, ist gewiss dringendes Bedürfniss, wenn nicht das Drama an der Umschweifigkeit jener Sprache erlahmen soll.

Jetzt tritt diese Schlagfertigkeit als sprechender Karakterzug in der Musik der Iphigenie hervor. Jene Wahrhaftigkeit und Innigkeit, die wir in den letzten drei Opern hervordringend fanden, so weit nur die Gedichte nicht allzuhemmend dem Komponisten entgegenstanden, sie walten auch in Iphigenie. Dagegen ist an die Stelle jener feierlich breiten Ausströmungen des Tonlebens, die wir besonders in Alceste zu bewundern hatten und die bisweilen an den weiten Faltenwurf priesterlicher Prachtgewänder und die Herrlichkeit äschyleïscher Chorreigen erinnern, jetzt Gedrungenheit, schnelltreffende Entschiedenheit, Raschheit des Thatmenschen getreten. So wollt' es der nun erst erlangte dramatische Schritt. Es ist weder bis dahin noch später eine Oper geschrieben worden, die hierin, in Bezug auf dramatische Schlagfertigkeit, der Iphigenie gleichgekommen wäre, oder nur nahe. Schon die gedrungene Kürze der Sätze giebt davon Zeugniss. Der Chor zur Bewillkommnung der Fürstinnen fliegt in fünf Presto-Takten vorüber; die erste Arie der Klytemnästra — man denke an die breiten Arien der Primadonnen in den italischen Opern und noch in Mozarts Idomeneus — hat zwölf Takte mit Wiederholung; der Chor bei der Kunde, dass Iphigenie geopfert werden solle, hat zwei Takte, der der Thessalier, die für sie die Waffen ergreifen, hat neun Takte, — andere Beispiele übergehn wir.

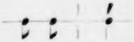
---

*) Der Dichter, der Liebende sagt: ich liebe dich! — und Alles ist gesagt. Wieviel Noten, wieviel Takte braucht der Musiker, um dasselbe, selbst mit Hülfe des Wortes, zu sagen.

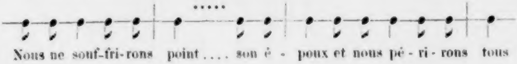
Noch schärfer springt diese Schnellkraft aus dem Rhythmus hervor. Der Rhythmus ist (wie wir schon anderswo gezeigt haben) der Ausdruck des Willens und hiermit der Thatkraft, die jetzt! in diesem Augenblick — und hierhin! auf diesen Punkt vor allen andern — trifft. Es giebt keine Oper weder vor noch nach Iphigenie, — und ausserhalb des Operngebiets nur wenig Werke von Händel und mehrere von Beethoven, — die einen so schlagenden und doch so fein gestuften, einen so mannigfaltigen und dabei so sichertreffenden Rhythmus hätten, wie diese glucksche Oper. In der That wüssten wir auch im ganzen Gebiete der Dichtkunst nur die Chöre des Aeschylus der Schöpfung Glucks an die Seite zu stellen. Diesen gewaltigen, von innerlicher Nothwendigkeit gelenkten Rhythmus hat Gluck der armen, unrhythmischen, in lauter willkührlichen und willkührlich hin- und hergeschobenen Accenten herumklappernden und herumschnatternden französischen Sprache verliehen.*) Aber sie hat ihn nicht festhalten können. Woher hatte nun Gluck diesen Rhythmus? die einzigen Vorgänger, Aeschylus und Pindar (Klopstock hat nur begeistert gespielt) kannte er nicht, wenigstens nicht in ihrer Rhythmik, die erst viel später festgestellt wurde. Er kann nur aus dem lebendigsten Gefühl der Scene und des Worts geschöpft haben. Dabei tritt als Kennzeichen seines eignen Karakters allaugenblicklich der fest zuschlagende Anapäst

---

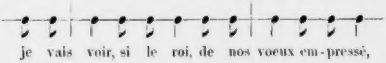
*) Spontini in lehrreichen Unterredungen mit dem Verf. bemerkte: so wie Gluck behandelten weder die Komponisten noch sonst die Franzosen ihre Sprache; nur Talma habe gesprochen, wie Gluck.



hervor, nicht blos, wo sein angrifflustiges Wesen geboten ist, wie z. B. im Thessalierchor,


Nous ne souf-fri-rons point .... son é - poux et nous pé - ri - rons tous

sondern auch ausserdem, z. B. im ersten Rezitativ der Klytemnästra,



wesshalb wir ihn eben als individuellen Zug Glucks in seiner damaligen Zeit ansehn.

Ein dritter Punkt muss hier noch zur Sprache kommen, der mit dem zweiten, der straffen Rhythmik, eng zusammenhängt und an keiner Oper so klar zur Anschauung kommen kann, als an dieser Iphigenie. Das ist die glucksche Melodiebildung.

Im Gesange treffen (wie wir schon bemerkt haben) Wort- und Tonleben als zwei verwandte und doch verschiedne Elemente zusammen; seine Vollkommenheit beruht darauf, dass jedes derselben zu vollem Walten komme; so viel dem einen oder andern daran mangelt, so viel mangelt der Melodie an ihrer Vollkommenheit. Alle wahren Künstler haben wenigstens in den höchsten Momenten ihres Schaffens nach dieser Vollkommenheit gestrebt, die nichts Anderes ist, als vollkommne Gerechtigkeit gegen die beiden zusammentreffenden Elemente. Allein die Schwierigkeit, den Grundsatz durchzuführen, ist unverkennbar: nicht die augenblickliche Anschauung oder Begeisterung genügt hier, sondern nur eine tiefe auf Wahrhaftigkeit und Treue gestützte Durchbildung für diese Aufgabe kann Gewähr leisten. Wo sie fehlt, wird das eine oder andre Element vorwalten und das Ganze um eben so viel mangelhaft bleiben. Die Mehrzahl der Komponisten, unter ihnen Mozart, lässt dem musikalischen Elemente vor dem Wortgedanken den Vorzug; sie begnügen sich, jene höchsten Momente ihres Schaffens ausgenommen, am allgemeinen Sinn der Worte, um aus diesem das Tonbild der Stimmung zu finden und die Worte — das ist aber nichts anders, als: die einzelnen Momente des Gedankens — dann unterzubringen und abzufinden, wie es eben gehen will.

Dies war keineswegs Glucks Weise. Er strebte nach vollständiger Wahrheit, indem er mit jenem allgemeinen Sinn auch jeden einzelnen Moment des Gedankens oder des geistigen Lebens, jedes Wort, ja das Gewicht und die Bedeutsamkeit jeder Silbe, jedes Lautes zusammenzufassen und das alles zu vollkommner Melodie zu verschmelzen trachtete. Er drang, — man kann dies oft Ton für Ton beobachten und nachweisen, — durch das vollkommen angeeignete Wort zur Melodie. Diese Art von Melodie ist es, die wir die glucksche Melodie nennen. Mag ihr (wir leugnen es nicht) hier und da vielleicht der Schmelz und Reiz der frei umherschweifenden Melodie fehlen; dieser allerdings einschmeichelnde und besonders leichtfassliche Reiz sollte und konnte durch Wahrhaftigkeit der Gesangsprache oder des Sprachgesangs — wie man die neue Weise nennen will — reichlich und edel ersetzt werden. Wenn sich so Wort und Ton mit gleichwahrer scenischer Darstellung verschmolzen, dann war aus drei verschiedenen Elementen das glucksche dramatische Geschöpf einheitvoll und durchaus wahrhaft vollendet. Darum foderte er auch, wie wir schon erfahren, für seine Wirkung die Bühne und die ganz von seinem Sinn' durchdrungne Darstellung.

Die Kräfte aber, aus denen diese glucksche Melodie schöpfte, waren nächst der Auffassung der Aufgabe und des Worts die freieste zutreffendste Rhythmik, und das regste, feinste Gefühl für den Tonfall der Sprache und Empfindung. Das Beides kam erst jetzt, in Iphigenie, an ihrer karaktervollen Lebendigkeit zur Reife.

Bei der hohen Bedeutung dieser neuen Stufe, zu der die Entwickelung der gluckschen Melodie, besonders aber der glucksche Rhythmus gelangt ist, dürfen wir nicht unbemerkt lassen, dass gerade sie von einem Widerspruche betroffen worden ist, der aus zu redlichem und geachtetem Munde kommt, als dass man ihn verschweigen könnte. Jahn*) ist es, der bei hoher Anerkennung des glucksehen Wirkens „die Knappheit und Straffheit der Ausführung" hervorhebt, welche „nicht durchaus das Werk bewusster Ueberlegung, sondern zum Theil die Folge einer nicht leichten Erfindungskraft" sei. Er verknüpft damit die Annahme, „dass seine poetische Phantasie leichter und lebendiger angeregt war als die musikalische und dass die musikalische Gestaltung bei ihm mitunter die sekundäre war." Endlich will er als Ursache jener Knappheit und Straffheit geltend machen, „dass Gluck in eigentlich thematischer Verarbeitung keine grosse Kunst und Geschicklichkeit bewährt und dass er sogar im Bau der Sätze und selbst in einzelnen Wendungen mitunter eine gewisse Unbeholfenheit" verrathen habe. So wird als Schwäche oder Unvollkommenheit angesehen, was wir als Frucht und Lohn erhöhter künstlerischer Anschauung (gewiss nicht als „Werk bewusster Ueberlegung") auffassen.

Jahns Ausspruch ist ein allgemeiner über Gluck; mit allgemeinen Aussprüchen ist aber nicht gut zu Ende zu kommen, man muss, um sie zu befestigen oder zu wiederlegen, der Sache näher treten und sie in ihre Einzelheiten verfolgen.

Gehen wir nun zuerst auf Orpheus und Alceste ein, so finden wir, wie zu seiner Zeit schon nachgewiesen worden, anstatt jener Straffheit und Knappheit vielmehr eine Fülle und Breite der Auslassung, die bisweilen der Hymne näher steht, als dem Drama. In Paris und Helena wird von dieser Ausführlichkeit viel nachgelassen, doch macht sie sich noch genugsam geltend, wo es nicht einmal durchaus nöthig wäre, z. B. im Duett Amors und des Paris, im Terzett, in der Arie „Donzelle semplici" der Helena. Fragen wir nach dem Grunde, so finden wir ihn, wie schon gezeigt worden, vollkommen zureichend in dem weniger oder mehr dramatischen Inhalt dieser drei Opern. Erst in Iphigenie tritt jene Straffheit und schlagfertige Kürze klar an den Tag, die Jahn im Sinne gehabt haben kann, wenn er von Straffheit und Knappheit sprach. Wir haben sie bereits als Folge der energisch dramatischen Aufgabe bezeichnet und werden dafür in das Einzelne gehende Nachweise, soweit der Raum gestattet, zu liefern haben; wo wir abbrechen müssen, wird weitere Forschung die Spur dieser Alles durchdringenden urdramatischen Kraft bis in die einzelnen Takte verfolgen können. Dann erst wird man mit voller Befriedigung erkennen, welche Folgerichtigkeit auch hierin den Tondichter von der ersten zur zweiten, zur dritten, zur vierten Oper geleitet hat.

---

*) Mozart. Th. II. S. 228 u. f.

Soviel über die allgemeine Behauptung. Wie verhält es sich nun mit den unterstützenden Sätzen, dass die angebliche Knappheit (wir lassen uns den Ausdruck gefallen ohne ihn zu billigen) in minderer musikalischer Erfindung und Geschicklichkeit ihren Ursprung habe?

Unser verehrter Gegner hat sich hier*), wie uns scheint, auf bedenkliche Voraussetzungen gestützt. Begabung überhaupt und Erfindungskraft für Musik sind nichts weniger als einfache, sie sind sehr zusammengesetzte Wesenheiten; man kann erfinderisch sein für Melodie und nicht für Harmonie, für Homophonie und nicht für Polyphonie, für Gesang und nicht für Instrumentation; wir wollen die Reihe der Unterschiede nicht weiter verfolgen, mögen auch nicht, was sehr leicht wäre, Beispiele einseitiger Begabung oder Mangelhaftigkeit aus der Reihe bedeutender Tonsetzer zusammentragen; ohnehin ist darüber in dem unten angeführten Werke geredet worden.

Eben so verhält es sich mit der Geschicklichkeit im Satze; sie hat so viel Grade und so vielerlei Richtungen, dass es bei irgend nennenswerthen Tonsetzern kaum möglich ist, mit einem allgemeinen Ausspruch' etwas Haltbares zu sagen. Jedenfalls, — um diesen Punkt mit einem einzigen Zuge in seiner ganzen Bedenklichkeit zu zeichnen, finden wir Künstler von achtungswerther Begabung und Bethätigung, die nach einer oder der andern Seite nur mangelhaft entwickelt waren, z. B. K. M. Weber in Bezug auf Kontra punkt, und in derselben Beziehung Mozart und Beethoven in Vergleich zu Bach, oder auch nur zu Mendelssohn.

---

*) — und zwar mit Bezugnahme auf des Verfassers eigne Aeusserungen in der „Musik des neunzehnten Jahrhunderts.“

Nicht das abstrakte Kräftemaass karakterisirt den Menschen, sondern das Verhältniss der Kräfte zu der gesetzten Aufgabe. Dies haben wir, wenn wir Glucks geringere Ausrüstung im Vergleich mit andern Meistern anerkannten, stets festgehalten; und gerade dies ist es, was in Jahns Ausspruche verabsäumt worden ist. Glucks Aufgabe, wie seine Leistungen liegen vor uns. Fehlt es bei den letztern (einzelne Schwächen, wie sie jeder Künstler zeigt, und jene Partien, wo das Gedicht hinderlich war, ausgenommen) an der erfoderlichen Begabung und Geschicklichkeit? — so musste, scheint uns, die Frage nach dem Kräftemaass präzisirt werden. Dann würde das Auge des Fachmanns Zug für Zug an den Leistungen wohl zu erkennen vermögen, wo Mangelhaftigkeit sich zeigt und ob irgend ein Zuwachs an Kraft die Aufgabe vollkommner gelöst haben würde. Das will sich uns aber nirgends kundgeben; wir wüssten nicht, was für Glucks ganz scharf begränzte Aufgabe durch höhere Begabung oder Geschicklichkeit im Melodischen, Kontrapunktischen u. s. w. hätte Bestimmtes gewonnen werden können, wiewohl wir längst anerkannt haben, dass Tiefe und Vielseitigkeit der Bildung die geistige Kraft im Allgemeinen erhöht.

Wir haben oben allgemeiner von Ausbildung und Geschicklichkeit gesprochen. Jahn hat sich bestimmter erklärt: die Geschicklichkeit „thematischer Verarbeitung" ist es, die er an Gluck vermisst. Allein dieser besonders der ältern Schule geläufige Ausdruck ist selber ein sehr unbestimmter; er umfasst alles Mögliche, was an einem gegebnen Satze und mit demselben unternommen werden kann, von der mehr zufälligen oder unentscheidenden Aenderung in einzelnen Melodienoten oder Akkorden, bis zu wesentlichen Aenderungen, Erweiterungen, Verengerungen des Satzes, bis zu dessen kontrapunktischer Verknüpfung mit Gegenstimmen, bis zu seiner Verwebung in einem grössern Ganzen, — die ganze Kompositionslehre nimmt an dem Ausdruck Antheil, und eben darum sollte man ihn bei ernstlicher Erörterung nicht heranziehn. Aber eben diese „thematische Verarbeitung“, deren kunstgelehrter Name schon den Kunstfreund leicht verblendet, sie kann bei sehr mässiger Begabung so leicht erworben werden, ist von so Vielen erworben worden zu eitelm Spiel und ist namentlich so viel deutschen Opernkomponisten schon verderblich geworden, wenn dieselben über dem Spiel mit musikalischen Formen und Umformungen die Hauptsache vergassen! Gerade das Gegentheil erblicken wir bei Gluck, — der sich übrigens oft, — z. B. im Duett und Terzett des Paris, ganz satzgeschickt erweist. Möglicherweise hätte grössere Satzgeläufigkeit auch ihn, wie Mozart und Andre, vom keuschen Dienst der Wahrheit abziehn können. So hielt er aus innerer und äusserer Nothwendigkeit fest. Merkwürdig stehen ihm in den entscheidungsschwersten Momenten die durchgebildetsten Künstler, Seb. Bach in der matthäischen Passion und Beethoven in der zweiten Messe zur Seite.

Wenden wir uns endlich zur Komposition der Oper selbst.

Die Ouvertüre — wer kennt sie nicht? sie ist sogar in den Konzerten eingebürgert und dazu vom berliner Hofrath J. P. Schmidt (man nennt oft statt seiner Mozart) und von R. Wagner mit einem Abschlusse versehn worden — die Ouvertüre fasst in grossen einfachen Zügen die Hauptmomente der Oper zusammen. Die andächtige, schmerzerfüllte Hinwendung zu Diana wird in der Einleitung*) angedeutet; dann im Allegro tritt im schütternden Erzschritte des Heers das gebieterische Schicksal heran; neben der rührenden Bitte der Tochter, die geopfert werden soll, lassen sich jene erstickenden Seufzer und Klagen des Vaters, der Mutter vernehmen, die Kalchas Wort:

> Que de cris! que de pleurs! o père déplorable!

ahnungsvoll voraussagt. Die Ouvertüre, neben all diesen Karakterzügen von kriegerischem Feuer und jener Heiterkeit erfüllt, die der Kraft inwohnt, schliesst nicht. Mit jenem Motiv des Heerestritts schreitet sie zur Dominante, der Vorhang fliegt auf und Agamemnon erhebt seinen Anruf an die Göttin,

---

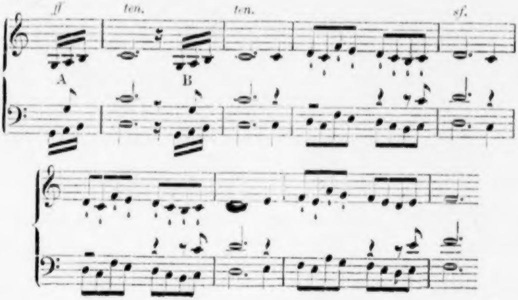
*) Wir haben schon Th. I, S. 198 bemerkt, dass das Motiv früher im Telemach verwendet worden ist.

Diane impitoyable, envain Vous l'ordonnéz!

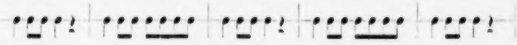
in denselben Tönen, die die Ouvertüre eingeleitet hatten und die jetzt Bestätigung und Erläuterung finden. Bald wird auch der Erzschritt des Heers verwirklicht werden.

Ist schon der poetische Gedanke der Ouvertüre und ihr fester Anschluss an das Drama von hoher Bedeutung, so muss auch die musikalische Durchführung als bemerkenswerther Fortschritt in der Entwickelung Glucks und der Tonkunst bezeichnet werden. Die Ouvertüre schliesst sich der zu Paris und Helena in sofern an, als sie gleich jener nahen Bezug auf die Oper nimmt. Aber ihr Gang ist kunstgemässer geregelt und ihre Sätze treten in festerer Abrundung auf. Dies zeigt sich schon in der Einleitung, deren Thema zwei bestimmt gezeichnete Sätze, jeden von klarer Bedeutung, enthält und durch Wiederholung auf der Dominante befriedigend einprägt. Man kann, was gesagt werden sollte, nicht kürzer — 4 und 4 Takte, bei der Wiederholung 6 und 4 Takte — und dabei befriedigender aussprechen.

Jetzt tritt der fest zutreffende Hauptsatz des Allegro, in C-dur nach dem Andante in C-moll, ein, die Hauptaccente durch Hornstösse



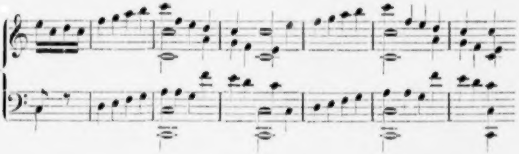
(bei A und B durch Trompeten und Pauken) bekräftigt. Stark und prachtvoll schallt dann der Ruf des Orchesters, unter dem festgegliederten Rhythmus der Trompeten, Pauken und Hörner



weit hinaus, er weckt wohl Manchem Erinnerungen an die Pracht der Iliade

. . . . laut nachjauchzten die Völker,
Laut auch schrien die Argeier daher . . . .

in ihren Schlachtrufen. Denn die Oper stellt uns ja vor diesen unsterblichen Kampf und die Ouvertüre wälzt alsobald ihre Orchestermassen in gewichtvollem Andrange hin und her. Auch hier (Takt 14 des Allegro) gestaltet sich der Rhythmus der Trompeten und Pauken ganz eigenthümlich. War er im vorhergehenden Satze klar geordnet, so trifft er hier*)



geradezu verwirrend in den Gang des Orchesters, dieses im Vierschritt, das Blech sechsgliedrich geordnet. So kündigt sich diese Schlagfertigkeit und die Bedeutsamkeit des Rhythmus schon im Prolog an. Nur Beethoven steht hierin neben Gluck; die Mehrzahl der Komponisten — fast alle — kommen über der Sorge um das wohlanständige Gleichmaass gar nicht zu dem Gedanken von der Bedeutsamkeit, — und der gleichgültigen Menge ist jenes auch fasslicher und bequemer, als diese.

---

*) Das Notenbeispiel ist nicht Klavierauszug, sondern dürre Skizze, nur zur Verdeutlichung des Rhythmus bestimmt. Der Klavierauszug ist überall zu haben.

Der Bau der Ouvertüre ist klar und festgegliedert, wenngleich nicht mit der später erst vollkommen ausgebildeten Form durchaus übereinkommend. Aber ist denn diese Form unerlässlich und zwingend? — die Kompositionslehre (wie wir sie begriffen haben) weiset für jede Form den Sinn auf, der sie geschaffen, aber sie nöthigt keine auf und weiset keine ab. Nach den obigen Sätzen tritt ein wesentlich verschiedner auf, dem wir Andeutung der Bitte Iphigeniens beizulegen wagen. Das würde seit Haydn und Beethoven der Seitensatz geworden sein und seinen Sitz in einer neuen Tonart genommen haben. Hier tritt dieser Seitensatz nicht regelmässig in der Dominante (G-dur) sondern ebenfalls im Hauptton (C-dur) auf und G-dur wird für die Wiederholung des Hauptsatzes (des ersten) benutzt. So gewinnt dieser an Fortschrittskraft, die dem Seitensatz ohnehin nicht inwohnt. Den weitern Gang und Inhalt der Ouvertüre mag Jeder für sich prüfen.

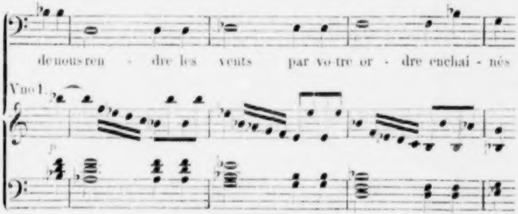
Agamemnon tritt, wie wir schon gesagt, mit dem Motiv der Einleitung auf, dem die Worte sich gut genug, wo nichts Tieferes zur Sprache kommt, anbequemen. Der Satz steht in G-moll, wird dunkler und mild in Es-dur wiederholt; die entscheidendern Worte fallen in das Rezitativ, wo sich schon überall diese Anapästen regen, durch die die ganze Oper streitfertig wird. In E-moll kehrt das erste Motiv wieder; feste Satzbildung und bewegliches Rezitativ mischen sich im leichtesten Uebergange von einem zum andern: nirgends Vorliebe für Gesang oder für Rede, beides nur Mittel für den jedesmal erfoderten Ausdruck.

Nun folgt erst Agamemnons Arie, die Enthüllung seines Innern. Wie wohlfeil wär' es gewesen, den Helden, „den Völkerhirten Agamemnon," den schmerzerfüllten oder den finsterbrütenden zu malen! Von alle dem ist im Agamemnon; aber in der Tragödie und Oper sind es die Züge des Schwankens und Trugs, die entschieden hervortreten. Und diese Aufgabe hat Gluck gelöst, soweit die gerade für Trug und Lüge so wenig geeignete Musik gewähren wollte. Neben dem Worte schleicht lauersam das verhüllte Fagott; jedem Worte wird sein rethorisch Recht, bei verrais tu . . . . sans palir

fragen die ersten Worte, sinken gleichsam erbleichend die zweiten zurück, — die Worte

Dieu bienfaisant, exauce ma prière,

(vielmehr der ganze darangeknüpfte Satz) sind schmeichelnd, innig, der Pizzikato-Bass des Orchesters hebt sich ebenfalls zum Sitze der wohlthätigen Gottheit empor, — nicht blos der Rhetorik (die hier recht eigentlich am Orte ist, denn Agamemnon möchte Alles überreden, die Gottheit die er zu betrügen denkt, und sich selber, der schlau und fromm zugleich zu sein trachtet) ist volles Recht widerfahren, — und zwar im Orchester ebensowohl, wie im Gesange. Gleiche Stellung hatte das Orchester schon im Einleitungsatze des Gesangs eingenommen. Wenn Agamemnon schmerzlich und bange sich dem Willen der Göttin sträubt, — „envain vous promettéz de nous être propice, de nous rendre les vents par votre ordre enchainés“, kann er der verlockenden Vorstellung doch nicht so ganz unzugänglich bleiben: das Orchester

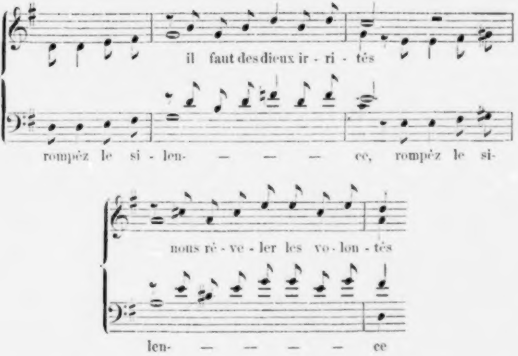

de nous ren - dre les vents par vo-tre or - dre enchai - nés
Vno 1.
p

spielt in seinen Gesang hinein, wie der Fahrwind in die Segel spielen wird. Das ist keine Malerei, denn der Wind ruht ja; es ist der unabsichtliche Ausdruck der innern mit dem erlösenden Fahrwinde, mit dem „exauce ma prière“ beschäftigten Vorstellung.

An dieser Arie und der Einleitung zeigt sich wieder recht deutlich die Unhaltbarkeit jener Ansichtsweise, (Th. I. S. 157) die Gluck mehr deklamatorisch als musikalisch finden will; er ist beides zugleich, rhetorisch oder deklamatorisch und musikalisch. Gleichwohl — und das ist das Karakteristische — hat die Arie keinen Zielpunkt, bringt sie uns nicht zu irgend einer haftenden Gemüthsstimmung. Wie konnte sie auch? ist denn eine solche im Redenden vorhanden? Kaum hat Agamemnon sich zur Gottheit hinangeschmeichelt, so denkt er heimlich und schlau darauf rechnend seiner List, seines Boten. Dann wieder kehrt er zum Anrufe der Gottheit zurück (die Arie nimmt — gar nicht knapp — zweite Rondoform an) und zuletzt erst bricht die Angst, es könne seine List misslingen, im Rezitative hervor. Wir wüssten nicht, wie Agamemnons Karakter und Lage treffender hätte vom Musiker gezeichnet werden können.

Und sogleich bricht ungestüm im harten Gestampf der Tritte das Heer ein, keinen Widerstand zu dulden entschlossen. Noch niemals bis dahin hatte der Chor thätigen Antheil an der Handlung genommen. Denn die Furien im Orpheus widerstehn blos, sagen blos Nein, und sie sind aussermenschliche Wesen; so auch sind die Unterirdischen in Alceste blos der Widerschein und Wiederhall des einen Todesgotts. Hier aber tritt der Menschenchor, das Heer, das „Volk in Waffen,“ auf und greift bestimmend in den wesentlichen Gang des Drama ein. Wie hochwichtig dieser Fortschritt ist, erkennt man erst bei der Erwägung, dass gerade darin, einer Menge, dem Volke Mithandlung und Stimme zu geben, die dramatische Dichtkunst so gut wie nichts vermag, während die Musik hierin ihre ganz eigenthümliche Macht entfaltet.

Diese Komposition erfüllt, was der dramatische Moment irgend fodert. Klar und schallend in voller Harmonie wird der erste Satz (C'est trop faire de resistance) angekündigt; dann drängt ungestüm herzutretend (Erinnerung an den Hauptsatz der Ouvertüre) einmüthig, also im Einklange bis auf zwei hineinschallende Harmonien, die Masse der Empörten herzu und bedrängt in wechselnden Schaaren


il faut des dieux ir - ri - tés
rompéz le si - len- — — — ce, rompéz le si-
nous ré - ve - ler les vo - lon - tés
len- — — — — ce

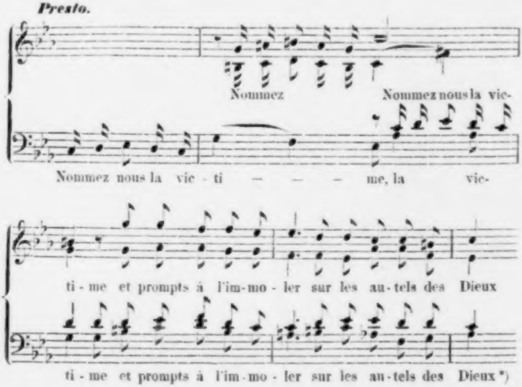
den Priester. Dann treten die Heerführer vor mit noch bestimmterer Frage, trotzig wie eben Soldaten sind, und nach des Priesters gleissnerischer Gegenfrage bricht wieder der Chor des Heeres ein, wie zuvor,*) nur mit festerm Abschlusse. Nun spielt ihnen — oder ist es Ernst? — der Priester die Begeisterungscene vor und fragt zuletzt, ob sie es bringen wollten, das schreckliche Opfer? —

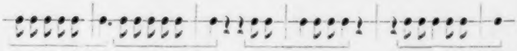
Wir haben vielleicht gefehlt mit der Frage, ob es Ernst sei. Die Frage hat Grund; unser Zweifel deutet nicht sowohl auf Mangel religiösen Glaubens, den die Phantasie ersetzen könnte, sondern auf poetischen Unglauben: das Orakel kommt aus dem Stegreif und ohne hinlängliche Motivirung durch den Dichter herbei. Wie dem auch sei, Gluck war es damit Ernst, und den Griechen, die es auf seiner Bühne vernehmen, ist es ebenfalls Ernst. Gluck hat sein Orakel mit Schauern des Geheimnissvollen umgeben und den Worten des Priesters die Gewaltsamkeit des von der Gottheit Besessenen verliehn. Und der Chor, im kalten finstern C-moll, mit ganz anderm Ernst als zuvor, wo sich noch kriegerischer Muthwille in den Ungestüm der Drohung mischte, wälzt die Wucht seiner Stimmen wie Woge über Woge daher, und der Rhythmus seiner Rede bezeugt in seiner Raschheit und Schlagfertigkeit die Unaufhaltsamkeit des blutigen Beschlusses. Kalchas gewährt, was Niemand ihnen zu weigern vermag.

---

*) Corancey äusserte gegen Gluck sein Bedenken über diese Wiederholung; Abwechselung sei doch in der Kunst eine gute Sache, sei wesentlich nothwendig. Gluck antwortete: „diese Soldaten haben nur Einen Gedanken, und für ihn nur Einen Ausdruck.“ —

Man kann Glucks Grundsatz der Wahrhaftigkeit und Treue nicht treffender bezeichnen, als hier geschehn ist.


Presto.
Nommez
Nommez nous la vic-
Nommez nous la vic - ti — — — me, la vic-
ti - me et prompts à l'im-mo - ler sur les au-tels des Dieux
ti - me et prompts à l'im-mo - ler sur les au-tels des Dieux *)



Das bisherige fassen wir als ersten grossen Abschnitt der Oper zusammen.

Nun prüfe man. Die Ouvertüre führt auch musikalisch auf den Inhalt der Oper. Ihre Einleitung tönt wieder in den ersten Worten der Scene und wird durch sie erläutert, ihr Hauptsatz ist seinem wesentlichen Inhalt nach der gebieterische Willensspruch

---

*) tout son sang va couler, — geht der Text weiter.

des Heers und der Fürsten. Da steht Agamemnon in der Qual seiner Herrscherwürde, die Angst um die Tochter und die Unwiderstehlichkeit des Volkswillens bedrängen ihn. Da wird Kalchas herbeigezogen, der in seiner Brust schon das Geheimniss des Götterwillens, den Tod Iphigeniens trägt. Das Heer hat ihn gezwungen, hat feierlich zornmüthigen Gebetruf zur Göttin emporgesendet und wartet. Ganz eigenthümlich mischt sich hier liturgischer Klang und der immer von Neuem hervorbrechende Ungestüm (que notre fureur s'assouvisse dans le sang du dernier Troyen) der Empörten. Und jedem dieser Momente hat der Mund der Tonkunst den vollkräftigsten Ausdruck verliehen; und das Alles dringt schnellkräftigen Trittes Schlag auf Schlag heran, nichts fehlt, nichts ist überflüssig, Alles trifft.

In diesem Sinn ist die ganze Oper geschaffen, wo der Text nicht unüberwindliches Hemmniss wird.

Ein zweiter Abschnitt bildet sich von der weitern Unterredung Agamemnons mit Kalchas ab. Kalchas räth Unterwerfung, Agamemnon widersteht (Rezitativ) und ergiesst Widerspruch und Klage in einer Arie, die gleich seiner ersten deklamatorisches und gesangliches Element so innig mischt, dass man keins für versäumt achten, dass man das letztere nur günstiger stellen könnte, wenn man das erstere um eben so viel zurücksetzte. Auffallend ist an dieser Arie, dass sich besonders im Hauptsatze ein französisch-nationaler Grundton vernehmen lässt, eine Hinneigung zu äolischen Wendungen, wie man auch aus altfranzösischen Volksmelodien kennt; hat Gluck aus dieser Quelle geschöpft? oder hat er sich so ganz in die Sprache vertieft, dass die Weise von selbst diese Farbe angenommen? — wir meinen, das letztere.*)

---

*) An diese Arie knüpft sich eine Erörterung, die bezeuget, wie scharf und fein Gluck auffasste.

Am Klavier wird die Arie (Peuvent ils ordonner, qu'un père) gesungen; in dem Satze „Je n'obeirai point" fällt das „Je" auf eine Viertelnote, später hat es nur Achtelgeltung. Corancey findet die Länge des Viertels (übrigens in lebhafter Allegro-Bewegung) unangenehm und bekennt das gegen den

Warnend tritt Kalchas der List Agamemnons entgegen, und schon, indem er noch redet, eilt flüchtig und freudig der Chor den heranziehenden Fürstinnen entgegen: Agamemnons List war eitel. Würdig und lehrhaft richtet sich der Priester auf, tiefgebeugt, widerstandlos erseufzt der Vater. Schon hört man auch die Gesänge, schon erscheint auf blumengeschmücktem Wagen die hohe Klytemnästra mit der Tochter, von der liebevollen Huldigung der Jünglinge und Jungfrauen Griechenlands umschmeichelt. In diese lieblichen Gesänge mischt sich die Wechselrede des Priesters, der sein Opfer ersieht, und des Vaters, der den Priester anfleht, dass der Name des Opfers noch Geheimniss bleibe. Agamemnon hat sich entfernt, die Fürstinnen sind zum festlichen Sitze gelangt, während die feiernden Gesänge sich weiter entrollen.

Jetzt erhebt sich Klytemnästra, die dereinst das Mordbeil gegen den Gemahl schwingen wird. Nichts ahnend ist sie lieblich und hold in ihrer Freude bei der Huldigung, die ihrer Tochter zu Theil wird. Was sie singt, ist ein kleines Lied und danach ein kurzes Rezitativ in dem sie der Tochter heisst zurück zu bleiben; sie wolle den Gemahl fragen, wann er die Seinigen empfangen werde. Das Lied ist klein und das Rezitativ ist einfach wie sein Wortinhalt; demungeachtet sind beide beachtenswerth. Vor allem zeigt sich Gluck an ihnen wieder in jener anspruchslosen Treue, die nur die Sache, der es gilt, in das Auge fasst. Es ist soweit wir uns umschauen ohne Beispiel, dass eine der Hauptpersonen in einer grossen Oper, eine Primadonna, eine hohe leidenschaftvolle Fürstin

---

Meister; dieser verweiset ihn einstweilen auf die Wirkung im Theater. Corancey findet sie hier durchaus günstig und befrägt den Meister um so verwunderter, worin der Unterschied liege. Gluck antwortet: „Mir liegt wenig daran, ob meine Musik im Konzertsaale gefällt.“ Bei dem ersten langen „Je- (♩) übrigens zaudert Agamemnon, zwischen Natur und Religion im Gedränge, bevor er den Göttern Trotz bietet; nachher bei der Wiederholung giebt es kein Zaudern mehr, da spricht er entschieden und schneller (♪), denn die Scheu ist überwunden.

mit einem kleinen Liede eingeführt wird.*) Gluck führte treu und einfältig aus, was die Verhältnisse gerade hier aus Klytemnästra's Karakter hervorriefen, — und er hatte es seiner naiven Treue und der Einsicht des Dichters zu danken, dass dieser Karakter sich aus so unscheinbarem Anfang in seiner ganzen Fülle bis zur Riesengrösse entfalten konnte. Der Dichter hat trefflich vorgearbeitet, aber der Musiker hat ihn verstanden. Und nun prüfe man, etwa am Klavier, die kleine Komposition zuerst ohne Gesang, so wird man einen anmuthigen Satz vernehmen; man singe ihn ohne Worte, und er wird sich für die Stimme fliessend und singbar erweisen; man prüfe endlich den Vortrag der Worte, und man wird jede Silbe wohlgesprochen finden, jede nach Rhythmus und Tonfall vollkommen zu der ihr gebührenden Geltung gebracht.

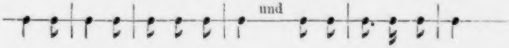
Aber wer ist diese Klytemnästra, die hier so lieblich singt und so hold? — darf das verschwiegen bleiben, bis ihre grause Kraft hervorgerufen wird? — So scheint es Gluck nicht gemeint zu haben; grosse Geschicke werfen, ehe sie noch herangetreten sind, ihren Schatten weit voraus, und ein zu furchtbaren Thaten bestimmter Karakter muss den schlummernden Keim derselben in sich getragen haben, bevor er selber jene hat ahnen können. Nun: was bedeutet neben den Geigen mit verdoppelnden Hörnern, die den Satz bilden, der lauersam aushaltende Ton der Fagotte? warum verschleiern im Rezitativ die langausgezogenen Akkorde des Quartetts die Singstimme, die zur Mittelstimme wird? — Die gewöhnliche Antwort ist: der Komponist habe sich nichts, wenigstens nicht das, was der Ausleger hineinträgt (ist das schon erwiesen?) gedacht, oder er habe blos den Satz füllen wollen. Gluck soll sich nichts gedacht haben? — oder etwas anderes, — aber was? — oder den Satz füllen, der schon voll war ohne die Fagotte? Wir, wir schweigen; die Folge wird für uns reden.

Iphigenie bleibt allein auf ihrem Blumenthron zurück, um sie kreist der heitere Tanz der Jugend. Man darf diese Tänze nicht mit der neuern Balletmusik vergleichen; sie sind nicht so glänzend, einige sind jetzt veraltet, aber sie haben Karakter. Allerdings ist hier keine Spur von hellenischer Tanzweise, wie wir sie nach alten Ueberlieferungen und Bildern uns vorzustellen haben. Nicht antiquarischer Ueberlieferung durfte Gluck (wenn er von ihr gewusst) Folge leisten, sondern seinem Dichter; der und sein Vorgänger Racine konnten das griechische Leben nur aus französischem Gesichtspunkte schauen und geben; in allem Aeusserlichen musste Gluck sich anschliessen und es kam nur darauf an, wie weit es ihm gelingen werde, unter der französischen Maske reinmenschliches Leben zu bewahren, und auf diesem Wege sich den Alten wieder zu nähern. Unbedingt mit ihnen zu gehn, wir haben es schon gesehn, war unmöglich.

---

*) In die Ariette „Glöcklein im Thale“, mit der Euryante auftritt, hat K. M. Weber ein vollständiges Bild mittelalterlichen Burglebens und dazu ein gut Stück Romantik minnesiecher Herzen zu legen versucht.

Dies kommt wieder recht klar zur Anschauung in einem nach zwei Tänzen eintretenden Tanzchor. Mit ungewöhnlich vollem Orchester (neben dem Quartett Flöten, Oboen, Hörner und Fagott, die Bläser meist verdoppelnd, die Oboen öfter mit ländlichem Klang aushaltend) wird Iphigeniens Reiz besungen. „Non jamais, jamais aux regards du perfide Paris les trois rivales immortelles, qui sur le mont Ida disputerent le prix, n'offrirent tant d'appas, ne parurent si belles," — so beginnt das Tanzlied, in dem Chor und Solostimmen wechseln. Wir müssen auf das bei dem Klytemnästraliede Gesagte zurückkommen. Man führe den Chor ohne Gesang auf dem Klavier aus, und man wird sich an der elastischen artigen Tanzweise erfreuen; man lasse den Chor ohne Worte singen, und er wird wohllautend und angeregt zum Tanze locken. Dann gehe man auf die Worte ein, um zu bewundern, wie ihnen ihr Recht wird, und wie karaktervoll über die Einzelheiten hinweg der Sinn des Ganzen festgehalten ist. Die rhythmischen Hauptmotive



regen Schwungkraft für den Tanz an, das erste „jamais" wird vom

Singbasse förmlich demonstrativ hervorgehoben, über dem ruhig hinabsteigenden Basse werden im Diskant die Worte „du perfide Paris“ zu mädchenhaftem Hohne; das „tant d'appas“ klingt wie „Aufhebensmachen“, und die Schlussworte, „ne parurent si belles“, werden in allen Stimmen zur artigsten Huldigung. Mag man auch den und jenen Punkt anzweifeln: drei Solosätze, nach denen der Chor wiederholt, und ein vierter, ebenfalls mit Wiederholung des Chors, sind genau von demselben Sinne gebildet. Und das Alles sind Nebensachen, Schmuck des Drama's, nicht das Drama selbst. Darin erkennt man, dass hier nicht glückliche Momente gelächelt, sondern ein festausgebildetes System der Tondichtung waltet, die glucksche Melodie.

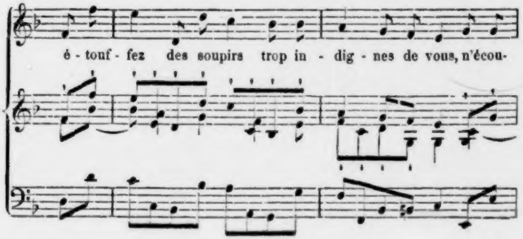
Tanz kettet sich an Tanz, sie werden zuletzt fast leichtfertig. Da tritt Klytemnästra dazwischen. Mit einem kurzen „Allez!“ ist das Fest zerrissen, Alles entfernt, sie mit Iphigenie allein. Wie ist ihr ganzes Wesen verändert! Sie hat die falsche Botschaft von Achills Untreue vernommen; nackt und geflügelt strömt ihre Rede (il faut sauver notre gloire offensée), nur wo Scham oder geheime Besorgniss gebieten („il faut partir à l'instant de ces lieux“ und „Achille désormais doit vous être odieux“), ziehen sich die Saiten verschleiernd darüber. Iphigenie versucht zu antworten, da schlägt der Zorn der Mutter jeden Gedanken an Widerspruch nieder.

Die Arie der Klytemnästra hat mehr von einer Heerfahrt, als von der Ermahnung einer Mutter an sich, so voll Bestimmtheit, voll Angriffslust fährt sie daher. Jedes Wort athmet den empörten Stolz der Mutter, der Fürstin, der Tochter Zeus, jedes Wort trifft mit seinem vollen Gewicht, und alle Einzelheiten gehen auf in dem einheitvollen kampflustigen Zug des Ganzen, das auch ohne Worte ein karaktervolles Tonstück sein würde, mit den Worten ein unwiderstehlicher Strom zornfunkelnder Beredsamkeit, an der das Orchester (Quartett, Oboen, Hörner, — das genügt ihm und mit Recht!) eben so viel Theil hat, als der Gesang. Und das strömt unaufhaltsam und unerschöpflich, wie weiblicher Erregtheit Art ist, dahin, dass man vergeblich auf einen einzigen Augenblick des

Nachlassens oder gar der Schwäche warten würde. Gluck hat in dieser Arie zu der alten welschen Form (HS. MS. DC.) zurückgegriffen; aber er hat alles Leere und Ueberflüssige ausgeschieden, so dass nur der abrundende und festabschliessende Karakter der Form zur Geltung kommt*); wieder ein Beweis, dass jede Form gut ist, wenn man sie ihrem Sinne gemäss anwendet.

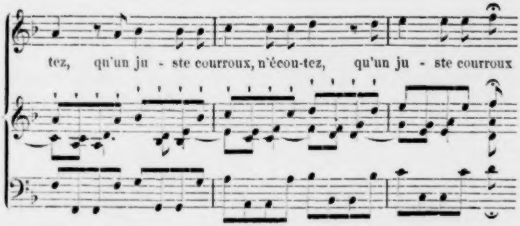
Noch etwas kommt an dieser Arie besser wie an vielen andern Sätzen zur Anschauung: die Unmöglichkeit, der gluckschen Musik durch irgend eine Uebersetzung genugzuthun. Gluck, wir haben es schon gesagt, fasst nicht abstrakt nur die allgemeine Stimmung, sondern neben ihr den Sinn jedes Worts, den Accent und dazu noch den Sprachlaut jeder Silbe, und das Alles in gleichbleibender Treue und Wahrhaftigkeit auf. Wie will da irgend eine Uebersetzung beikommen? sie muss zur Lüge werden. Und nur so, die Wahrheit in Lüge verdreht, hat Deutschland Gluck kennen gelernt! — —

Man durchlaufe die Arie von Anfang zu Ende, um Satz für Satz die Beläge zu finden. Dieses „étouffez“,

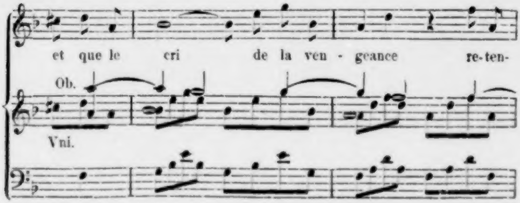

é - touf - fez des soupirs trop in - dig - nes de vous, n'écou-

---

*) Wir haben nichts dagegen, wenn man dabei an die zweite Rondoform denkt.


tez, qu'un ju - ste courroux, n'écou-tez, qu'un ju - ste courroux

bei dem die hohe Gestalt sich zusammenbiegt und die geballten Hände gegen die Brust drückt, wie erstickt klingt das „touf“ auf dem kurzen hohen f, wie grimmvoll im Schlag der Anapästen der Oktavensprung bei „étouf-“ und des „sou-!“ wie kampflustig dringt der Satz von „n'écoutez“ bis zum Halt! und dazu das helfende, drängende Orchester mit der zerrigen zweiten Geige*)! und dann, wie bricht prasselnd die weibische Wuth, die furia francese im folgenden „contre un amant, qui vous outrage“ heraus! Aber gleich richtet sich die Zürnende zu hoher Erhabenheit auf, wenn sie nun den Vater und die Götter — diese eifersüchtigen Götter, von denen sie herstammt — Iphigenien zur Rache herbeiruft. Da ist sie die grimmig lächelnde strafende Fürstin, deren Worte wie Geisseln umherschwingen

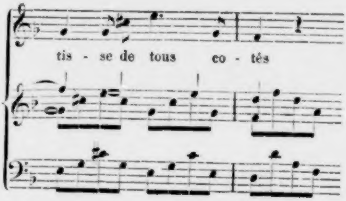


---

*) Wir geben den Satz vollständig; am Klavier thut man besser, die zweite Stimme wegzulassen und die erste so

$a\ \bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{a}}\ |\ \bar{b}\ b\ \bar{e}\ \bar{\bar{g}}$

u. s. w. zu bilden.

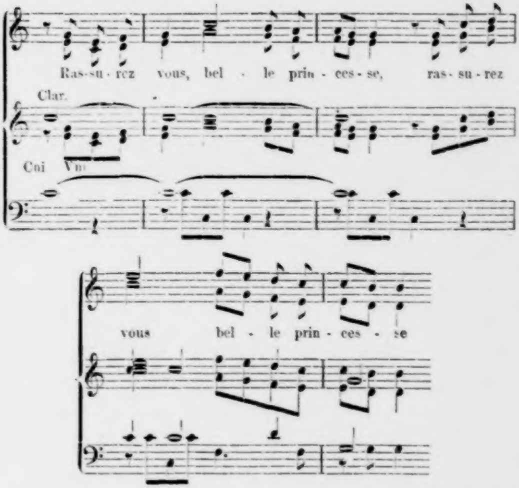


und dann wie Schlangen sich winden. Solche Geisselschlangen wird einst der Schatten Klytemnästra's gegen ihren Sohn Orest wach rufen!

Hier mit dieser Arie hätte der Akt, — wär' es möglich gewesen, hier zu schliessen, — einen geistigen Gipfelpunkt, wenn auch keinen dramatisch vollgültigen, gefunden. Aber solches Glück war dem Schöpfer der Oper nicht beschieden. Klytemnästra verlässt die Scene; Iphigenie bleibt in Klagen zurück. Ihre Arie ist voll Ausdruck, voller Schönheiten, aber das kann hier nicht genügen. Achill tritt auf; die Liebenden erklären sich über den trugvoll erweckten Argwohn. Dazu ist weites Rezitativ, eine Arie Iphigeniens, eine Arie Achills, endlich zum versöhnenden Schluss ein weitausgedehntes Duett beider nöthig. Hier ist das Drama erlahmt, oder vielmehr, es ist vergessen. Denn nicht um die Liebe der Beiden handelt es sich, sie ist nur Nebenmotiv; Opferung oder Rettung Iphigeniens, das ist die Aufgabe.

Mit dem Drama ist auch Gluck erlahmt. Er konnte nicht Leben wecken, wo es entflohn war; die Blumen, die er auf den Leichnam streut, trösten uns nicht.

Die Handlung des zweiten Akts kennen wir schon. Den anmuthigen Einleitungschor benutzen wir als gelegentliches Beispiel einer Instrumentationsform, die Gluck häufig benutzt, bald zu besonderer Bedeutung, bald als blosses Bindemittel und zur Füllung des Instrumentenspiels. In jenem Chor sind es Klarinetten und Hörner, also vier vollklingende Instrumente,


Ras-su-rez vous, bel - le prin - ces-se, ras-su-rez
Clar.
Col Vni
vous bel - le prin - ces - se

die durch Chor und Quartett c — c aushalten. Ein reich und voll ausgebildetes System der Instrumentation hat Gluck nicht, das ist erst durch Haydn, Mozart und Beethoven (besonders durch den ersten und letzten) festgestellt worden. Aber nach allen Seiten hin zeigen sich in Gluck einzelne Züge, die den Weg seiner grossen Nachfolger andeuten, oft so künstlerisch gelungen dastehn, dass die spätere Instrumentationskunst nichts daran zu bessern vermöchte. Wir haben deren schon zahlreiche gefunden, die bald ideal-bedeutsam, bald dramatisch eingreifend, bald sinnlich - reizend und schmückend hervortreten. Der oben bezeichnete gehört nur den letztern Kategorien: die allgemeine Bemerkung hätte (da es nicht am Orte scheint, die glucksche Instrumentation vollständig abzuhandeln) an manchem andern Orte gleichfalls angeknüpft werden können. Hier steht sie, weil sie hier keine besondern Interessen unterbricht.

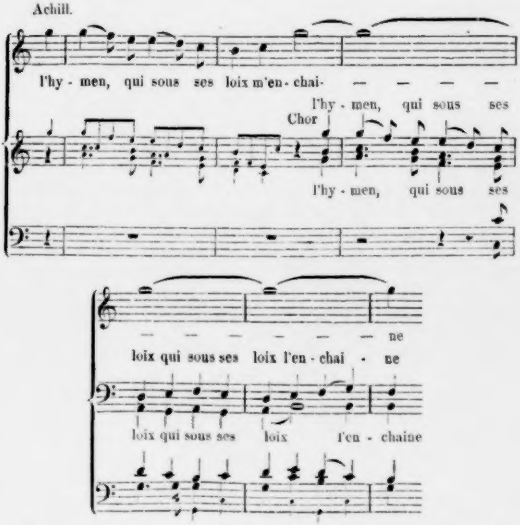
Dem Chor schliesst ein kleines Lied einer Chorführerin zum Preis Achills an, das wir Takt für Takt ein Meisterstück nennen. Es ist wieder einer von den Gesängen, aus deren fliessender Melodie zugleich der sichre, hier grossartige Sinn des Ganzen und die Bedeutsamkeit jedes einzelnen Zuges klar hervortreten. Wach, muthig, behende schreitet der Gesang daher, der den Peliden einem Löwen vergleicht. Mädchenhaft leicht und dabei vollkommen verständlich wird gleich zu Anfang (L'indomptable lion, ardent — bei den letzten zwei Worten) angedeutet, wie der Löwe sich jäh aufrichtet; aber er findet sich (Violin und Bass bei den Worten co . . . lère par les) in leichten Banden, er ist (par les traits de l'amour) durch den Pfeil des Liebesgottes so leicht dahin gestreckt; dies „aisement terrassé" ist so sicher, so feierlich sieghaft gezeichnet, das folgende soumis . . . . . ist so schalkhaft zufrieden gesprochen, nachdem Hörner und Geigen (mit den Oboen) wie mit Fingern darauf hingewiesen, der süsse Triumph, wenn der Löwe das mächtige Haupt beugt und in seinen Banden (Wiederholung der gleichen Stelle) die siegreiche Hand der Liebe koset, — das Alles ist so vollendet gegeben, dass man mit demselben Blicke den „unnahbaren Achill" und die zarte Siegerin umfasst. Wir dürfen die Kleinigkeit nicht übergehn, denn kein andrer Komponist hat dergleichen. Uebrigens hat allerdings der Satz mehr von der „Galanterie Racine's," als von der Antike.

Der Chor wiederholt. Nach einem Rezitative spricht Iphigenie ihr Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung in einer Arie aus, die der volle Ausdruck ihres zarten jungfräulichen Wesens ist und sie, wenn nicht als die euripideïsche Fürstentochter, doch als ihr zarteres und gemüthwärmeres Ebenbild darstellt. Gluck hat hier den alten Dichter in die neuere Sinnesweise übersetzt, nicht philologisch, aber dichterisch treu.

Und nun beginnen jene verfrühten Anfänge der Hochzeitfeier. Die thessalischen Kriegsschaaren ziehen herbei. Ihr Marsch (volles Orchester mit Trompeten und Pauken) ist durchaus nicht geräuschvoll, nicht prunkend, aber von jenem festen Muth und jener gefassten Heiterkeit erfüllt, an der Homer die Griechen von den asiatischen Schaaren unterscheidet; feierliche, hohe Gedanken regen sich in der Melodie. Dann stimmt Achill den Preisgesang

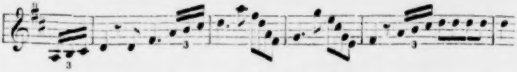
Chantons, celebrons notre reine

an, der einst eine so schmeichelhafte, dann so düstere Berühmtheit erhalten sollte. Wir werden davon noch hören. In der Oper ist der Chor mit Achills anführender Solostimme (hoher Tenor, hautecontre) mit den glanzvollen Eingriffen der Trompeten und Pauken ein festlicher Moment, der naturgemäss in den Lauf der Dinge passt und gleichsam als Erfrischung vor den nachfolgenden dient. Ganz artig werden bisweilen, z. B. nach dem ersten vollen Eintritt des Chors, die Stimmen gruppirt,

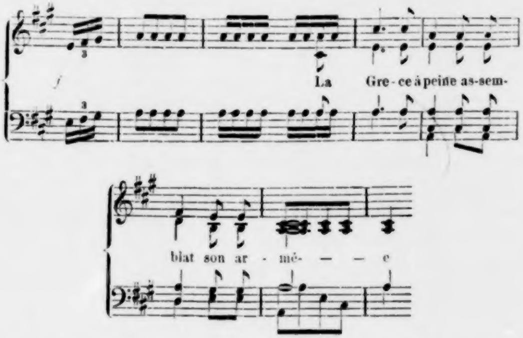

Achill.
l'hy - men, qui sous ses loix m'en - chai- — — — — — — — — — — ne
Chor
l'hy - men, qui sous ses loix qui sous ses loix l'en - chai - ne
l'hy - men, qui sous ses loix qui sous ses loix l'en - chaine

natürlich nur in der leichten Weise, die dem Momente gemäss ist.

Dann schliessen Tänze an, zuerst ein marschartiger in lebhaftem Tempo zunehmender Aufzug, dann jener Balletsatz,



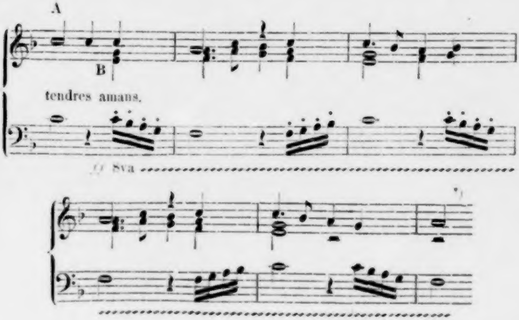
der einst dem Ballet Don Juan als Ouvertüre gedient hatte, dann ein Chor zum Preis Achills, in dem Patroklus einen Mittelsatz Solo einmischt, Alles vom Feuer des Kriegerthums und der Lust durchdrungen. Der Chor giebt wieder ein Beispiel, wie der nervige Rhythmus in einfachster Weise bewirkt, was andern Komponisten mit viel reichern Tonmitteln nicht gelingt. Der Anfang (vierstimmiger Chor, Quartett, Oboen, Hörner, vielleicht Fagotte)



zeichnet durch sein trotzig-muthwilliges Pochen gleich den Karakter des Ganzen, das sich weiterhin natürlich viel mannigfaltiger entwickelt. Nach Patroklus Solo und der Wiederholung des Chors folgt noch ein sanfterer Chorgesang und dann jene Passecaglie, die einst, in Paris und Helena das Siegsfest der Athleten geschmückt hatte. Dort stand der Satz in C-dur, hier hat Gluck für die wärmere Situation das wärmere D-dur gefunden.

Alle diese Sätze sind ein einziger Erguss von Freudigkeit, Kraft und Heiterkeit; ein für Alles muthig bereiter Sinn hat sie geschaffen, Gesundheit und Mannhaftigkeit, — und Einfalt, die nicht mehr begehrt zu wirken, als ihr eben obliegt, wesen in ihnen durchaus. Es weckt eigne Gedanken, wenn man dergleichen mit so viel verzärtelten und buntgeputzten und dabei doch so gewaltsam hinaufgetriebenen Gebilden neuerer und neuester Zeit vergleicht. Nur Beethoven hat mit der Hoheit seines Schaffens diese mannhaft heitre Lust, diese Naturfrische und Einfalt zu verbinden gewusst, wenn er aus dem Lichtdunkel seiner unaussprechbaren Geheimnisse den Menschen wieder näher trat.

Und als wären die Gemüther, denen nun gleich so Herbes bevorsteht, gar nicht zu ersättigen in Glückseligkeit und Erhebung, stimmen Alle vereint den feierlichen Hymnus an, der sich an Hymen richtet, erst die vier Solostimmen allein, dann diese mit dem Chor im Wechsel mit feierlichem Hineinschwunge des Orchesterbasses, ... de plus —



Alles höchst einfach und treffend.

Bald und schnell folgt durch Arkas (Rezitativ) die Enttäuschung.

---

*) Bei A ist die Oberstimme der Solopartie, bei B der Chor, beide vierstimmig angedeutet.

Iphigeniens wartet statt Vermählung der Opfertod. Klytemnästra, Iphigenie, Achill haben wenige Worte der Frage, der Chor schlägt mit zwei Takten in dieselbe hinein, nach Arkas bestimmter Antwort erhebt der Chor der thessalischen Krieger (Alt, Tenor, Bass, zuvor alle vier Stimmen) den Waffenruf für Iphigenie; man dürfte ihn fast rezitativisch nennen, so vollkommen waltet hier das Wort, nur wieder mit kräftigster Rhythmik; mit Recht, da es hier nicht auf Vertiefung in Gefühle, sondern auf Hinstellung des schlagfertigen Willens ankommt.

Klytemnästra ruft (Rezitativ) Achills Schutz an, schrankenlos, wie es ist, ergiesst sie das Leid der verrathenen Gattin und Mutter in weithin geführter Arie. Tiefeinschneidend, und doch keinen Augenblick die Hoheit der Fürstin vergessen, spricht hier Schmerz und tiefste Bekümmerniss: der Singstimme gesellt sich die herbfühlende Oboe, die einzig mögliche Geleiterin. In der Tiefe des Schmerzes wird noch die ziemende Haltung bewahrt; neben der Grossheit der Melodiebildung ist es besonders der Beginn und Beschluss durch die Oboe, die das Ganze abrundet und von jener herumreissenden Leidenschaftlichkeit der neuesten französischen Oper rein hält.

Man kann fragen, ob der durch die Arie bewirkte Stillstand nach so heftiger Erregung und Thatbereitschaft psychologisch und dramaturgisch zu rechtfertigen sei? Allein so gewiss die Erregung naturgemäss war, so gewiss kann ihr keine That sofort folgen, die Entwickelung muss abgewartet und zu ihr müssen die Gemüther hingeleitet werden.

Dies erfolgt weiter (von rezitativischen Zwischenreden abgesehn) in einem Terzett Iphigeniens, der Mutter und Achills. Der milde versöhnliche Sinn Iphigeniens ist der alles verbindende Faden des weit ausgeführten Satzes. Sie spricht für den Vater, Achill und Klytemnästra haben nur Hass und Zorn im Herzen. Die drei Stimmen sind trefflich geführt in vollkommener Haltung ihrer Karaktere, sie strömen zuletzt in weitaushallendem Anrufe zum Himmel empor. Kunstvoller verschlungen und bilderreicher sind allerdings spätere Terzette Mozarts, Beethovens und Anderer. Hier war von all' diesem schimmernden Reichthum nichts zu gebrauchen; die Karaktere und die Lage sind zu einfach.

Gründlich kann man an diesem Terzett unsern Ausspruch prüfen, dass Gluck der vollendetern Kunst späterer Zeit gar nicht bedurft hat, ja dass deren Besitz ihn möglicherweise hätte verwirren und irreleiten können. Der Sachkundige kann sicher genug sich vorstellen, was die Gewandtheit der Neuern an dieser Stelle vermocht hätte. Der Moment, die Karaktere, Glucks ganze Stellung und Idee konnten nichts gebrauchen, als das Gegebne. Eben so gut könnte man die Prachtgewänder Paul Veronese's den keuschen Madonnen Raphaels anlegen, als die spätere Kunstzier den gluckschen Gestalten.

Es folgt nun der Streit Agamemnons und Achills, und Agamemnons Arie. Allein der Streit ist hohl, denn er kann keine Entscheidung herbeiführen; auch die Arie ist dramatisch erfolglos und im Mindesten nicht fähig, einen Akt nachdrucksvoll abzuschliessen. Gluck hat hier abermals unterliegen müssen. Einzelne treffende Momente ändern daran nichts.

Im dritten Akt ist es wieder der Chor, der frisch in die Handlung eingreift; das Volk fodert sein Opfer. Daneben enthüllt sich aber jetzt das Ungenügsame der ganzen Haltung Iphigeniens für das Drama. Sie ist der Mittelpunkt desselben, aber ihre Ergebung in den Willen der Götter und des Vaters schliesst sie von jeder thätigen Theilnahme an der Handlung aus. Der Mythos selbst bedingt diese dramatisch ungünstige Stellung; das Höchste, was geschehen konnte, hat Euripides gegeben, indem er seine Heldin aus der Bedrängniss der Todesfurcht zu dem begeisternden Gedanken des Vaterlandes und zu freiem Entschluss emporhob. Dies war für die Neuern und besonders für die Oper unannehmbar; und so blieb kindlich fromme Ergebenheit Grundzug ihres Karakters, eigentlich der ganze Gehalt desselben. Dadurch wird sie liebenswerthe, rührende Erscheinung, — aber der Nerv der That mangelt ihr, die Bedingung eines dramatischen Karakters.

Gluck hatte über diese Schranke nicht hinausgekonnt, so wenig ein anderer Tonsetzer es gekonnt hätte; jeder Versuch dazu wäre Lüge geworden. Was aber in ihrem Karakter lag, das hat er liebenswerth wie sie selber hervorgehoben. Wenn Iphigenie jetzt in ihrer Arie (B-dur, Il faut de mon destin subir la loi suprème) ihrer Ergebung und zugleich ihrer Liebe für Achill Ausdruck giebt, so findet Gluck die rührendste Weise dazu, weiss die Worte: „Oui sous le fer de Calchas même" so anmuthvoll zu beugen, wie das Opfer selbst in Liebe lächelnd den jungfräulichen Hals beugen wird, deutet bei „jusqu'-au tombeau" mit so leisem und doch verständlichem Wink auf die Schauer des Todes, dass das Grausenhafte selbst sich in Anmuth hüllt. Ihr Lebewohl (eine zweite Arie in Es-dur) ist eine matte Antwort auf Achills Betheuerung, ihr nach zum Tempel*) zu eilen und dem Opfer zuvorzukommen. Achill bricht in Zorn aus (Arie D-dur) und bedroht Kalchas, den Altar, Agamemnon selbst, wenn er ihm entgegentrete. Wir können Gretry's Urtheil, dass die Arie eine Art von Marsch sei ohne bestimmten Karakter**), nicht vollkommen widerlegen. Eben weil wir Gluck so hoch stellen, dass wir von ihm nur Vollendetes gelten lassen, treten wir zurück, wo es fehlt.

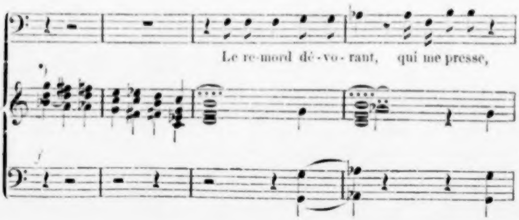
Dies ist nun zum drittenmal der Fall; Achills Arie müssen wir in Eine Linie stellen mit dem Duett Agamemnons und Achills und mit Agamemnons grosser Scene am Schlusse des zweiten Akts.

---

*) Zweimal wird „der Tempel" erwähnt: nachher finden wir „den Altar" am Meeresgestade.

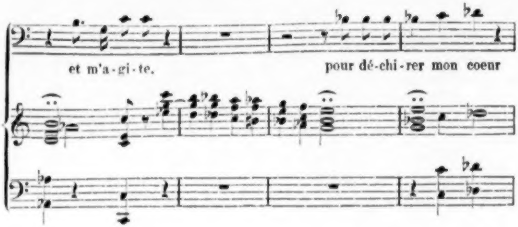
**) L'air, que chante le héros, est une espèce de marche assez commune, dont le chant pourrait s'adopter également à toutes sortes de fêtes. Le bruit général de l'orchestre semble faire seul tout le mérite du tableau. Sans doute l'habile artiste avait senti l'impossibilité d'atteindre la vérité; et sagement il s'est abstenu de vains efforts, qui n'eussent montré que l'insuffisance de l'art, en l'écartant davantage de son but (I, 302). Gretry hat niemals den Beruf gehabt, so ernste und hohe Wahrheiten zu verkünden; er hat erst durch Gluck erfahren, dass es deren giebt, und vergilt das mit Neid, den er wohl selber nicht erkennt. Aber das Richtige trifft er, wie uns scheint, — und dann darf uns sein Antrieb nicht am Zugeständniss hindern.

Dürften wir Gluck nach dem Maasse messen, das für die Mehrzahl der Komponisten ziemend ist, so könnten wir alle drei Sätze höchlich beloben. Das Duett ist voller Regsamkeit in beiden Stimmen, voller Fluss und Feuer in seinem ganzen Verlaufe geschrieben, die Stimmen sondern sich, so weit die beiden gemeinsame Stimmung des Zorns und Hochmuths es gestattet, dann schmelzen sie, ganz dieser Gemeinsamkeit folgend, in Sexten- und Terzengängen zusammen; der Antheil des Orchesters ist durchaus angemessen, die Strudel des Zornergusses machen sich in ihm geltend. Das Rezitativ Agamemnons, der unmittelbare Ausfluss des Duetts ist Anfangs von demselben Feuer erfüllt, dann wird es höchlich beredt und folgt jeder Wendung in der Brust des aufgeregten und schwankenden, schwer sich entscheidenden Vaters. In dem Augenblick, wo er das Kriegsgefolge heranruft, Iphigenien zum Opfertode zu führen, deutet das Orchester (Akkord von Flöten und Oboen, denen sogleich das Quartett folgt) die Umkehr zum Vatergefühl an, malt gleich darauf den zerreissenden Schmerz im Vaterherzen; weiterhin das Schlangengezisch, da der Vater sich schon als Mörder seines Kindes von den Eumeniden verfolgt sieht, führt zagenden Schritts daherschleichend die nagenden Gewissensbisse heran,



---

*) Die Mittelstimme wird von Oboen geführt, die erste und dritte von den Geigen; der Bass wird ebenfalls von den Oboen geschärft.



die dem Vater das Herz abpressen. Das und mancher sprechende Zug in der Arie wäre genug des Ruhms für hundert achtbare Tonsetzer, — nur nicht für Gluck. Er musste das Ganze zu einem einigen, individuell gezeichneten Karakterbild' ausgestalten und es zugleich zu der Macht erheben können, die für den Gipfelpunkt eines Akts zureicht. Aber das machte nicht blos der Dichter, auch der Grundkarakter Agamemnons unmöglich. Agamemnon ist nicht festentschieden und nicht gerade, ist auch der geringere Held neben dem Peliden. Er hat das dynastische Recht für sich, weil er es hat und weil es Recht sein soll, weil die Fürsten den Bruder des Menelaos an ihre Spitze gestellt haben; der überkommenen Macht fehlt die innere unfragliche, und so ist er ein hohler Karakter, nicht würdig und nicht geeignet, durch einen Gluck gehalten zu werden. Gluck zeichnet ihn hin nach der Vorschrift des Dichters und so gut die fertige Hand vermag. Mehr konnt' er nicht — und das genügt nicht; er konnte nicht mit ganzem Herzen und seliger Schöpferlust dabei sein.

Nicht anders vermögen wir über Achills Arie zu urtheilen. Das unauslöschliche Kriegsfeuer, die Lust am Kampfe, die der Gefahr, des sichern Todes lacht, das Alles liegt im Achillkarakter, und dahin deutet die Arie. Aber der Achill der Oper ist ein Liebender, und singt in Gegenwart der Geliebten und nicht er — sie ist vom nahen Tode bedroht, und ihr Mörder hat zwiefach Achills ganzen Zorn erweckt. Von dem allen finden wir nichts in der Arie; sie begnügt sich an jener Grundlage des achilleïschen Karakters.

Anders hat die Stimme der Zuhörer über diese Arie geurtheilt. Bei der ersten Aufführung sah man plötzlich das Parterre von Degengefunkel durchblitzt; die Offiziere waren, hingerissen vom Moment und ihrem chevaleresken Karakter, aufgesprungen und hatten die Schwerdter aus der Scheide gerissen, Achill zum Beistande.*) Gleichwohl hat Gluck selber unsere Bemerkung hören

---

*) Gern nehmen wir Schmidts Bericht über diese drei Scenen auf, wenn wir auch im Allgemeinen von seinem Urtheil nicht durchaus befriedigt sein können.

„6. Scene. Achilles stösst auf Agamemnon; sie gerathen (Rezitativ) heftig an einander; sie reizen und bedrohen sich und werden noch heftiger im Duette: „De votre audace téméraire j'arrêterai le cours“ — Presto in F maj. c-Takt mit Streichquartett, Oboi und Corni. Nichts gleicht diesem Tonstück an leidenschaftlicher Wirkung! Alles ist naturgemäss: Agamemnon nimmt weder Drohung noch Vorschriften an, und Achilles herrscht ihm beim Abgehn in einem Rezitative zu, dass man ihm eher das Herz zerstücken müsse, bevor er seine Geliebte geopfert sehe.

Die 7. Scene ist das wichtigste Stück des ganzen II. Aktes. Es malt den Vater und Heerführer im rührendsten Bilde. Ueber Achilles in Zorn entbrannt, will nun Agamemnon die Opferung der Tochter beschleunigen, und ruft die Krieger herbei; aber er fasst sich wieder, die Natur spricht; er fühlt ganz die Furchtbarkeit der That, die er begehen will; er hört das Geschrei und Zischen der Eumeniden: „O Dieux que vais-je faire? C'est ta fille!“ — Doch bei der stürmischen Abwechslung seiner Gefühle erwachen Stolz und Zorn auf's Neue: „Faut-il sacrifier l'intérêt de la Grèce, faut-il d'Achille endurer le mépris?“ — Der Kampf wird stärker; doch die Natur siegt. Bei der lebhaften Vorstellung der grausamen Handlung regen die Gewissensbisse sich in ihrer ganzen Schrecklichkeit; er schickt seinen Getreuen ab, damit er Mutter und Tochter sogleich aus dem Lager entferne. Das begleitete Rezitativ und die darauf folgende Arie: „O toi l'objet le plus aimable“ — bilden, sammt ihrem, der Situation sehr angemessenen Rhythmus, ein vollendetes Meisterstück, das als der Kern und das Herz der Oper angesehn werden kann.

Dieser Abschnitt gereicht den Gaben des Dichters zur Ehre; aber wir haben kein Wort, um eine Vorstellung von den Wirkungen zu geben, die für die Musik Glucks maassgebend wäre. Die Furien selber sind es, die man hört; es ist der Schauder des mit dem Blute der Iphigénie beströmten Altars, den dieser Maler so darstellt, dass selbst die, dem Schrecken und

Bayerische Staatsbibliothek München

müssen. Corancey fragte ihn, woher in dieser Arie der Schauder entstehe, den die Zuhörer empfinden, da der Gesang doch nichts als eine angenehme Marschmelodie sei? — Gluck antwortete: „die Musik hat, besonders im melodischen Theile, nur sehr beschränkte Mittel. Es ist das plötzlich eintretende durchdringende Unisono aller militairischen Instrumente, nachdem man lange nur sanfte Instrumente gehört hat, was hier erschüttert.

Wenn Achill hinausgestürzt ist aus Iphigeniens Zelte, vernimmt man wieder den Ruf des Volks, das ungestüm sein Opfer fodert. Jetzt tritt Klytemnästra auf und es bildet sich ein neuer grösserer Abschnitt, dessen Mittelpunkt Klytemnästra ist, und in dem sich Glucks Grösse wieder unverkürzt entfalten kann. Klytemnästra schilt das Volk mit kurzen Worten hinweg und umschlingt die Tochter schmerzvoll mit ihren Armen; Iphigenie beschwört sie, dem Willen der Götter*) zu weichen, zu fliehen, sich nicht im

---

dem Mitleiden nur wenig zugänglichen Seelen zermalmt werden. Agamemnons Ingrimm ist verschwunden; er ertheilt Befehle zur Abreise der Tochter; da verbreitet sich die süsseste Ruhe über sein Herz. Eine gefühlvolle, zärtliche Harmonie folgt auf das Zischen der Eumeniden und lässt auch in den Seelen der Zuschauer am Ende dieses erstaunenswerthen Aktes eine angenehme Ruhe zurück."

Und nun zur Achillesarie:

„. . . Er will zum Tempel eilen, und dem Streiche zuvorkommen, der ihr droht, und verlässt sie mit den Worten: „Calchas d'un trait mortel percé sera ma prémière victime." — Es ist dieses eine heroische Arie, Allegro in D maj. C-Takt, mit Streichquartett, Oboi, Flauti, Corni, Trompetten und Pauken. Die Melodie zu derselben hat den Flug und das Feuer des Blitzes, und die Harmonie sämmtlicher Instrumente offenbart die fürchterlichste Grausamkeit und Stärke der Schlacht zu Mord und Verderben."

*) „Les dieux (sagt Iphigenie von ihren Tagen) les ont marqués du sceau de leur colère." Schmidt (S. 221) äussert bei ähnlichem Anlass (wie uns scheint, etwas hyper-racinistisch" . . . . .) weil es nicht wohl zur höheren Kultur der französischen Iphigenie (!) passte, bei welcher, so wie bei der Mutter und dem jungen Helden, man nur zu deutlich merkt, dass sie an die Gottheit der Diana nicht glaubten.

Giebt es nicht ausser dem kirchlichen Glauben auch noch einen poetischen? — Nur der französische Dichter hat keinen Glauben; Gluck hat Glauben.

empörten Lager der Gefahr auszusetzen. „Was ist mir Ruhm und Rang und Leben!“ entgegnet die Mutter; sie will ihr Kind nicht überleben. Alles das ist, wie sich versteht, Rezitativ und vollkommen gesprochen. Noch einmal fleht Iphigenie, sie solle leben, für Orest leben, ihren Bruder, der möge glücklicher sein. Dies ist Arie: nur wenn Iphigenie bittet, nicht den Vater zu beschuldigen, unterbricht Klytemnästra: „Lui, par qui le couteau de ses mains apreté…“ und aus dem hassvollen Ton' ahnt man die dereinstige Blutrache; vergebens erinnert Iphigenie an seine Bestrebungen, sie zu retten. In dieser Arie tritt in nackter Schöne wieder Iphigeniens Karakterbild hervor, die nichts versteht und vermag, als lieben und sich opfern. War denn das euripideïsche Heldenbild den neuern Dichtern und der Tonkunst unnahbar, so gab Gluck dafür das Ideal reiner und zärtlicher Jungfräulichkeit, wie die neuere, ganz veränderte Zeit es versteht. Und in Wahrheit, Er hat es gethan, nicht der Dichter, Er fast gegen den Dichter und dessen kühle Worte. Die Arie beginnt weich (Klarinetten mit den Geigen, aushallende Hörner) ja etwas ermattet; Iphigenie ist es selber von der unablässigen Bestürmung und Abwehr. Bald schärft der natürliche Schmerz den Ausdruck, besonders bei dem Wunsche: Orest möge seiner Mutter „moins funeste“ sein. Dann in rührender Ergebung fallen wie krystallhelle Tropfen die Worte: „du sort, qui me poursuit, n'accusez point mon père“ von den Lippen des unschuldigen Opfers. Und wieder erhebt sich der Chor des empörten Volks, das ungestüm sein Opfer ruft.

Iphigenie mahnt nochmals, sich mit Würde dem Unvermeidlichen zu fügen, es sei Zeit, den Göttern zu gehorchen, — „ah! faisons-les du moins rougir de leur ouvrage!“*)

Die Mutter empört sich, verliert einen Augenblick die Besinnung, Iphigenie hat sich entfernt und jene findet ihre Gedanken wieder, von den hülfreichen Dienerinnen umgeben und gehalten.

---

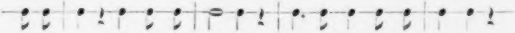
*) Wieder der französische Dichter. Gluck hat er nicht damit geschadet; es fällt in das Rezitativ.

Hier ist es, wo Klytemnästra sich zur Höhe ihres unbesieglichen Karakters erhebt. „Mächtige Götter, die ich berufe, Nein! ich duld' es nicht!“ Den Göttern selbst ruft sie ihr Nein! entgegen. Das Orchester reisst gewaltsam hinein, sie windet sich in den hemmenden Armen der Dienenden, jedes Wort, jeder Schlag des empörten Orchesters ist erzen. Sie sinkt in Ohnmacht zusammen.

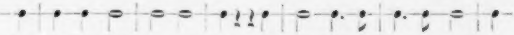
Grosse Pause, Seufzerakkorde im Orchester und wieder Pause, und abermals Seufzer, und Stille. Dann, klanglos, wie verloren: „Ma fille“! und wieder erseufzt der leise Chor der Instrumente. Dann die Vision der Tochter unter dem Opfermesser, alles nur herausgehaucht, zitternd hervoreilend und wieder athemlos unterbrochen — und endlich unter dem Schrei des Orchesters der Schrei: Il déchire son sein! Das ganze Rezitativ ist Zug für Zug vollendet.

Und nun kommt die Arie. Das Orchester gährt auf (G-moll) und trägt auf dem Kamm' seiner Wogen den Gesang dieser Mutter, die ganz allein dem Gebot des Orakels und dem Andrang des Volks und der Fürsten trotzt und die Blitze des höchsten der Götter herabruft auf das Volk der Griechen und seine Schiffe, für die Iphigenie bluten soll.

Es ist wieder die Macht des Rhythmus, die den ganzen bis hierher angeschauten Satz durchwaltet. Auf den Wogen des Orchesters — das ist kein rednerisches Bild unsrer Erfindung, sondern Beschreibung dessen, was wirklich vorgeht — schreitet der Gesang in dieser Form



heran und in dieser Form

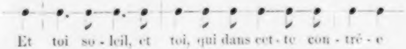

que sous les coups é - cra - sés les Grecs soient ré - duits en pou - dre

weiter. Nun betrachte man die Freiheit und Mannigfaltigkeit der rhythmischen Glieder! Man betrachte, wie der Anfang (Jupiter lance ta) heranspringt gleich der gereizten Löwin in behenden

Sätzen und auf „fou . . . . dre“ fällt, — wie, fester schlagend aber rasch treffend die Worte wiederholt werden und das „foudre“ gleichsam hingestossen wird, — wie der Rhythmus dann bei „que sous les coups écrasés“ mit nachdruckvollem Weilen grimmig feststellt, was die Zürnende schon im Geiste vor sich sieht.

Eben so tief ist Tonfolge der Melodie und alles Uebrige vom Geiste der schlagendsten Wahrheit durchdrungen; die Stimme springt und windet sich im Anfang, drückt sich (que sous les coups écrasés) lauernd hinab, dringt Schritt für Schritt (les Grecs soient réduits) bis zu dem letzten Worte (poudre), das explosionsartig ausgestossen wird, — es fehlt der Raum, Alles zu erläutern.

Und doch überbietet der Mittelsatz (auch diese Arie hat die Th. I, S. 70 erwähnte Form von HS. MS. DC. — Ausführlichkeit, aber keine Note mehr, als der volle Eindruck fodert) den ersten Theil. Die Oboen gehn stärkend und schärfend mit der Singstimme, der Grund (Bässe und Bratschen in Sechszehnteln) bebt, die Geigen lecken gierig empor, der Aufruf an Apollo, dem die Zeusentsprossene sich verwandt fühlt, tritt mit stolzer Erhabenheit und vollstem Nachdruck auf,



und steigert sich und wirft das dritte „toi“ fast verachtungsvoll aus dem empörten Mutterherzen der Gottheit in das Antlitz.

Da ertönen in ungestörtem Gleichmuth, in liturgischer Feier von fern die Gesänge des am Altar geschaarten Volkes. Das Opfer hat begonnen. Wo ist der Stolz der Hohen? Sie stürzt zum Altar.

Von allem Folgendem schweigen wir: alles ist vollendet, der Schlusschor hebt sich „zu den Wölbungen des Aethers.“

Wir haben schon erzählt, dass nach diesem Schlusse des Drama's, inmitten der festlichen Reigen, eine Stimme den Kriegsgesang anstimmt: „Glückliche Krieger, so stürmet zum Siege!“ es ist die

Arie der spartischen Königin Helena (aus Paris und Helena) „Donzelle semplici“, die Gluck hier heraufführt.

Dann, nach Kalchas gleichem Ausruf erhebt sich das ganze Volk und stimmt den Päan, den Kriegsgesang, den Gesang unsterblichen Ruhmes an. Dies ist die seltsamste und zugleich erhabenste Wendung, die jemals die Opernbühne erlebt hat. Sie schreitet geradezu aus dem Drama heraus, das sich von Anfang bis zum Ende nicht aus dem Kreise persönlicher — wenngleich hoher Interessen hat herauswinden können. Alle diese liebenswürdigen und stolzen Persönlichkeiten, die so lange die Bühne gefüllt mit ihrer Liebe, mit ihrem Trug, mit ihrer Heldenhaftigkeit und dem Nimbus hochpriesterlicher Herrlichkeit und fürstlicher Vornehmigkeit, — alle sind verschwunden mit ihren kleinen Sonderinteressen vor dem Bedürfniss und Recht des Volkes, das sich nun — scheinbar ganz zusammenhanglos mit dem Vorhergehenden — erhebt zur eignen Beschickung seiner Angelegenheiten, zu dem Kampfe, den es für seine Freiheit und Sicherung führen wird. Das sollte jetzt, im Jahre 1774, funfzehn Jahre vor 1789, den Franzosen aufgeführt werden, die es funfzehn Jahre später nachspielen sollten. Und Marie Antoinette war die Beschützerin dieser Oper, gänzlich unbewusst der Zukunft, der hier eine von Niemand geahnte und verstandene Vorbedeutung voranschritt. Doch nicht gänzlich ungeahnt. Als Ludwig XVI. und Marie Antoinette, er zwanzig, sie noch nicht neunzehn Jahr alt, am 10. Mai 1774, drei Wochen nach der ersten Aufführung der Oper, die Kunde von Ludwigs XV. Tod empfingen, stürzten sie beide auf die Knie und riefen mit hoch emporgestreckten Armen: „Leite du uns, beschütz' uns, Gott! wir sind zu jung und zu schwach für den Thron!“

Wer hat diesen Schluss veranlasst? — Wir meinen alles Ernstes: nur Gluck hat es gekonnt, und wenn nicht, — nur er hat ihm diese ganz unberechenbare Bedeutung gegeben, so gewiss weder er noch Rollet sie geahnt. Denn Rollets Worte sind gewöhnlichen Inhalts, der Ruhmdurst der Franzosen. Glucks Gesang aber ist etwas durchaus Eignes und Einziges; weder er noch sonst Jemand hat vorher oder nachher etwas der Art geschrieben; möglicherweise können Gluck Anklänge aus ganz alten bretagneschen Volksliedern gallischen Ursprungs (aber verändert) vorgeschwebt haben. Es ist ein kühner, wilder Dithyrambus*), vom ganzen Chor einstimmig gesungen, vom ganzen Orchester (ohne Blech) einstimmig begleitet, dreimal wiederholt, von den unablässigen Taktschlägen der grossen Trommel vorwärts getrieben, von den Fanfaren der Trompeten und Hörner besiegelt, eine frei schweifende, mänadisch trunkne, modulationsentbundne, mächtig und ordnungslos rhythmisirte Weise, der nordisch-gallische Riesenbote, der gemilderten Marsaillaise vorangeschritten.

---

*) Wir geben ihn als Beilage No. 20.

Gluck in Paris.

Dies also war die Oper, die Gluck für Frankreich geschrieben und mit der er sich unter Marie Antoinette's Schutz gestellt hatte. Sie, damals noch Dauphine und beim Volke beliebt, hatte die Annahme der Oper und Berufung des Komponisten, um sie einzustudiren und zu dirigiren, bewirkt.

Im Spätsommer 1773 langte Gluck, von seiner Gattin und Mariane, seiner Nichte, begleitet, in Paris an. Wie traf er die Verhältnisse? —

Die Franzosen sind von jeher ein lebendig erregtes, gescheutes, thatkräftiges und darum durch und durch dramatisches — um nicht zu sagen, theatralisches Volk gewesen. Aber Gemüthsleben hat sich wenig, Idealität noch weniger in ihnen entwickelt; das hing mit jenen Richtungen ihres Wesens nothwendig zusammen. Und aus Beiden, dem was sie stets gehabt und dem was ihnen stets gemangelt, ergab sich mit Nothwendigkeit, dass sie zwar jederzeit, von ihrer prickelnden Unruhe getrieben, viel — unablässig gesungen, dabei aber ein von Grund aus unmusikalisches Volk geblieben sind. Alle bedeutenden Komponisten, die in Frankreich gewirkt, — Lully, Gretry, Gluck, Spontini, Rossini, Meierbeer, nur Rameau macht eine Ausnahme, — sind Ausländer, die Arbeiten der Franzosen nur konventionell und nachahmerisch; die Theilnahme für Musik ist stets rege gewesen, hat sich aber (von den meist witzig zugespitzten oder verliebt-angestachelten Liedern abgesehen) fast mit

Ausschliesslichkeit der Oper, also wieder der Bühne zugewandt; und wo sie auf andre Kunstzweige einging, (oft mit bewundernswürdiger Beflissenheit und Geschicklichkeit im Materiellen) da hat es niemals an den seltsamsten Fehlgriffen im Künstlerischen gefehlt. Mischung verschiedner Symphonien, vielfache Besetzung der Quatuors, und dergleichen mehr.

Lully, der Italiener, hatte ihnen im Verein mit angesehenen Dichtern, unterstützt von der „Akademie der schönen Wissenschaften", ihre grosse Oper, ihr Drame lyrique zurechtgestellt. Rameau hatte in gleicher Richtung weiter gearbeitet; wir haben aus dessen Kastor und Pollux (Th. I, S. 118) einen für unsern Zweck genügenden Einblick in dieses Wesen gewonnen. Im Grunde war Unterhaltung des Hofs und besonders schmeichlerische Huldigung für den König der eigentliche Zweck der Oper, mithin von einem wirklichen Drama nicht die Rede. Wohl aber zeigte sich straffere Richtung und dramaturgische Ueberlegenheit im Vergleich zur italischen Oper; die Folge war festere Richtung aller Mittel auf den vorgesetzten Zweck, namentlich Verwendung der Chöre und Tänze innerhalb der Handlung. Dann konnte einem so selbstbewussten Volke nur eine Oper genügen, die sich seiner eignen Sprache bediente; bei ihm konnte es nicht dahin kommen, wie bei dem damaligen deutschen Volke, dass (die freie Stadt Hamburg und später Leipzig kaum ausgenommen) fremde Kunst und Sprache die einheimische so tief und so lange niederhielt.

Gleichwohl blieb die Ueberlegenheit der Italiener in der Musik bestehen. Ihre süsse Sprache, ihre vollen und wohllautenden Stimmen, ihre musikalische Erfindung, Alles war unwiderstehlich verführerisch. Neben Lully und Rameau wussten sich die Italiener Eingang zu verschaffen, — später ebenfalls. Gegen Rameau trat 1752 eine Gesellschaft italischer Buffosänger mit Pergolese's Serva patrona (wir kennen sie, Th. I, S. 84) und andern komischen Operetten auf, die, da das Privilegium der grossen Oper nichts anderes gestattete, seltsamer Weise zwischen den Akten der grossen und schwerfälligen Opern als Intermezzi aufgeführt wurden. Die angenehmen Stimmen der Italiener, ihre heitern und bisweilen karakteristischen Melodien verschafften sich schnell Anhang.

So standen denn von Lully her bis auf die Zeit von Gluck hinunter zwei Musikschulen und zwei Parteien einander in Paris gegenüber, die sich schnell Parteinamen schafften, einander Buffonisten (Anhänger der italienischen Buffosänger) und Antibuffonisten (Anhänger des Drame lyrique) nannten und mit allen Waffen des Witzes und Geistes bekämpften. Muntere Talente unter den Franzosen, bedeutender als alle der Belgier Gretry, nahmen Anlass, neben der grossen Oper die beweglichere, dem Natursinn nähere Operette auszubilden; natürlicher Ausdruck und angenehmer Gesang im Verein, das war ihr vorgesteecktes Ziel: und als einmal der geschickte Sänger Cailleau in der Probe zu Gretry's Huronen seine Arie „Dans quel canton est l'Huronie" so natürlich sang, dass bei den Worten, „Messieurs, Messieurs en Huronie!" das Orchester aufhörte zu spielen, weil man glaubte, er sänge nicht mehr, sondern wolle reden: da meinte man voller Vergnügen, den Gipfel der Vollkommenheit erreicht zu haben, die Kunst sei wieder baare Natur geworden. Kein Wunder, dass der ideale Gluck dem Gretry unbegreiflich und nicht eben sympatisch war.

Zwischen diese beiden Parteien trat jetzt der deutsche Meister. Der grossen Oper gehörte er nach seinen Aufgaben an; Iphigenie war eine grosse Oper. Aber er entfernte sich um so viel von den altfranzösischen Ueberlieferungen, als seine höhere musikalische Begabung und besonders seine Richtung auf ideale Wahrheit ihn über die Franzosen hinaushob. Diese ideale Wahrheit unterschied auch seine Musik von dem, was Gretry und den Seinigen als Naturwahrheit galt; dieser Abklatsch der Naturrede kann schon an sich nur in niederer Kunstsphäre zur Aufgabe werden und diente hier nur als Beigabe zur angenehmen und leichten Unterhaltung, die Hauptzweck der Operette blieb.

So stand denn Gluck ziemlich einsam auf dem Schauplatze seiner künftigen Thaten. Zwar war, besonders nach Orpheus, sein Ruf auch nach Paris gedrungen und man war seit seiner Ankunft sehr auf sein Werk gespannt. Indess hatte man schon bei dem Benehmen der Direktion Mangel an gutem Willen, wo nicht Schlimmeres durchblicken sehn und konnte noch auf manche Widerwärtigkeit gefasst sein. Wir mögen dies nicht einmal schlechthin tadeln. Es zeugt bei einer Nation von Selbstgefühl, wenn sie sich dem Fremden nicht auf den ersten Anlauf hingiebt. Um so werthvoller ist dann der Sieg über anfängliche Sprödigkeit.

Aber auch die italienische Partei war naturgemäss Gegnerin der gluckschen Unternehmung; wir haben das in Wien bei der ersten Reform-Oper, Orpheus, beobachtet. Die italienische Musik wird stets Alle für sich haben, die zu nicht Mehrerem als zu sinnlicher Ergötzung und leichter, aufregungsloser Unterhaltung aufgelegt sind; sie ist die Musik der Diplomaten und Banquiers, der Höfe und müden Bureaumänner. So zählte sie zu ihren Anhängern in Paris denn auch eine ganze Reihe leichter schriftstellerischer Talente, unter denen Marmontel, Grimm und Andre zu nennen wären. Sie waren durch ihre im voraus eingenommene Stellung zu Gegnern Glucks bestimmt, ehe noch von ihm die Rede war.

Seltsamer Weise sollte noch ein Mann von ganz anderm Gewicht auf die Seite der Italiener treten. Das war Jean Jaques Rousseau. Selbst im Besitze hervorragender musikalischer Bildung und in der Komposition leichter Operetten ein glückliches Talent beweisend, war er tief erfüllt von den Vorzügen der italienischen Musik vor der französischen und verfocht diese seine Ansicht mit allen Mitteln des Witzes und Scharfsinns, die ihm so reich zu Gebote standen;*) er sprach sogar der französischen Sprache die Brauchbarkeit für Musik gänzlich ab. Das war allerdings schon vor länger als zwei Jahrzehnten geschehn und hatte nicht im Mindesten Bezug auf Gluck. Allein es war nicht vergessen und fiel unvermerkt in die gegnerische Waagschale.**)

---

*) Sein Brief sur la Musique française, 1753, ist hier das Hauptstück; die frühere Lettre d'un Symphoniste de l'Académie R. de Musique à ses Camérades de l'Orchestre war die mehr witzige als beweisende Vorbereitung.

**) Am besten und zuverlässigsten ist die Ansicht über italienische Musik

Richtete man nun aus diesen Regionen des Geistes das Auge nach dem Hofe, so fand sich, wie Jeder erräth, Ludwig XV. und neben ihm seine Maitresse, die Dubarry, den Italienern zugeneigt: was konnte ihnen Iphigenie, die reine, bieten? Auch Ludwig XVI. hatte nur für die Italiener Neigung. Er war sittlich rein, aber geistig träge; seine Bildung und selbst seine Liebhaberei richtete sich auf ganz andre Dinge (Geographie, Schiffahrt, Mechanik) als auf Kunst, — und wir wollen ihn darum nicht tadeln.

So blieb denn in der That Marie Antoinette Glucks einzige Beschützerin in diesen Regionen. Als Deutsche, als Tochter Maria Theresia's und des musikfrohen lustigen Wiens hatte sie Sinn und Anregbarkeit für Glucks Kunst schon mit nach Paris gebracht;

---

im Gegensatz zur gluckschen wohl aus dem Munde eines Sachverständigen, Gretry's (Memoiren Th. I. S. 112, 120) zu vernehmen. „Die italienische Schule“, sagt Gretry, „ist die beste, welche es giebt, sowohl für Komposition, als für Gesang. Die Melodie der Italiener ist einfach und schön, und es ist niemals erlaubt, sie hart und eigenwillig (baroque) zu machen . . . . . Ich möchte nicht, dass die Italiener Glucks Tragödie in ihrer ganzen Strenge annähmen, weil ihre Sänger geschickte Leute sind und man, ohne der Theilnahme zu schaden, weniger dringlich (moins pressé) weniger deklamatorisch, weniger dramatisch sein kann. Wird die Melodie kunstgemäss und mit Gefühl vorgetragen, so erlaubt sie nicht blos diese leichten Zögerungen im Gange des Drama's, sondern fügt einen Reiz mehr zu, indem sie die Grausamkeiten der Tragödie mehr auseinander hält und sich als lindernder Balsam über sie legt . . . . Warum ist Gluck, als er nach Paris kam, nicht eben so verfahren? — weil er für Frankreich komponirt hat und nicht für Italien.“

Gretry hat dies nicht gegen Gluck geschrieben, sondern nach Glucks Tode, gewiss aber aus eigner Ueberzeugung, wenngleich er nach seinem Standpunkte nicht zu richtiger Erkenntniss kommen konnte, so dass er Gluck den Erfinder, von Mehül, Cherubini, Lesueur überboten findet, weil diese feuriger im Lenz ihrer Tage fortgesetzt hätten, was jener begonnen. Eigenthümlich wird aber hier der wesentliche Unterschied zwischen dem italischen und gluckschen Drama verschleiert; die Richtung des erstern wird ohne Weiteres als unbestreitbar festgehalten, die Folgen daraus (ce léger retard dans l'action) erscheinen so unschuldig wie möglich, und die gluckschen Abweichungen als blosse abgenöthigte Zugeständnisse für die unvollkommne französische Gesangskunst.

Tiefer ging das damalige Raisonnement über Musik im Grunde nirgends, wenn es auch oft einen grössern Anlauf nahm.

dass sie als Dauphine protegiren konnte, und zwar ihren ehemaligen Lehrer, musste ihr recht gelegen kommen. Fürsten lieben es ohnehin, Empfänglichkeit und Bildung vorausgesetzt, Berühmtheiten in ihre Nähe zu ziehen und einen Abglanz des Ruhms auf den Schimmer ihres eignen Daseins hinüberzuleiten. Dies waren wohl für die Dauphine, die ein Paar Wochen nach der ersten Aufführung der Iphigenie Königin wurde, die nächsten bewegenden Gründe. Wahre Verständniss der gluckschen Idee und Theilnahme an dieser kann bei ihrem leichten Wesen und ihrer sehr leichten Bildung (sie schrieb nicht einmal korrekt französisch) nicht angenommen werden; sie nahm vielmehr an allen Berühmtheiten der Musikwelt, die in ihre Nähe kamen, an Gretry und Piccini ebensowohl, wie an Gluck ziemlich gleichen Antheil, ohne, wie es scheint, den Unterschied zwischen Unterhaltungstalenten und einem schöpferischen Reformator sich vollkommen klar zu machen.*) Indess schliesst das nicht aus, dass sie nicht besonders Wohlgefallen empfunden, ihrem alten Lehrer hülfreich zu werden; auch mag man ihr wohl zutrauen, dass ihr, die von Gluck selbst im Gesang unterrichtet worden, wenigstens eine Ahnung von Glucks Bedeutung innegewohnt habe.

In der That ward ein Unterschied in den Beziehungen zu Gluck merkbar. Gluck beschäftigte sie, wie überhaupt die Welt, mehr als die Andern. Als ehemaliger Lehrer schon war er ihr näher gestellt; jetzt führte er der jungen unterhaltungsbegierigen Fürstin seine junge Nichte mit der frühreifen Seele und Stimme zu, und Maria Antoinette hatte Wohlgefallen an der jungen Sängerin. Dann hatte Gluck das hohe Selbstgefühl des wahren Künstlers, das sich so vortheilhaft vom Hochmuth des blossen Virtuosen unterscheidet, wie Licht vom Blendwerk. Endlich kam ihm jene, von der Allen zugänglichen Marie Therese hervorgerufene Freimüthigkeit zu statten, die der gesunden jungen Fürstin inmitten des höfischen Getreibe's zusagen musste, wie das Anwehn frischer Bergluft nach dem Qualm der Städte. Und sie hielt ehrlich und wacker zu ihm, so lange und so oft er in Paris war. Er musste häufig während ihrer Toilette neben den Hofherrn und Damen ihr aufwarten; sie unterhielt sich dann wohl mit Auszeichnung, und gelegentlich mehr als mit Andern, mit ihm und liess sich von ihm über den Stand seiner Angelegenheiten Bericht erstatten.

---

*) „Die Königin (erzählen E. und J. Goncourt in ihrer Biographie von Marie Antoinette, S. 146) protegirte die grossen Musiker, oder vielmehr, sie bewarb sich um ihre Freundschaft und machte ihrem Stolze den Hof. Sie ging vertraulich mit ihnen um und es war eine neue Art warmen und beflissenen Schutzes, der Gretry mit soviel Lobeserhebungen und Artigkeiten überschüttete und der Tochter desselben den Titel einer „Pathe der Königin“ ertheilte.

Diese Angelegenheiten gingen nicht so leicht vorwärts, als man hätte wünschen mögen. Gluck lernte jetzt das Personal kennen, mit dem er wirken sollte. Er fand, wie Castil-Blaze*) sagt, ein Orchester, das in seinen Noten nichts sah, als ut und re, Viertel- und Achtelnoten; eine Schaar von Gliederpuppen, die man den Chor nannte; Schauspieler, von denen einige eben so leblos waren, wie die Musik, an die sie sich gewöhnt hatten, während andre sich anstrengten, durch übertriebnes Geberdenspiel und Ueberbietung der Stimme dem Gesang Leben und Kraft einzuflössen. Er traf, erzählt Ginguené,**) schwere, gewaltsam ausgedehnte Stimmen, kalte, falsch-emphatische Deklamation bei den ersten Sängern, unrein singende und dabei unbewegliche Chöre, ein ungeschicktes betäubendes und im Vortrag eintöniges Orchester, ein Publikum endlich, das sich Geschrei statt Gesangs, die alte psalmodisch-schleppende Rezitation statt rhythmischer Deklamation aus alter Gewohnheit gefallen liess. So Ginguené und Castil-Blaze, zwei Franzosen, durch deren Urtheil die rousseauschen Auffassungen als Grundton deutlich hindurchklingen. Wir werden indess wohlthun, Uebertreibungen uns fern zu halten. Gewiss ist in allem, was jene Männer berichten (Castil-Blaze, der 1820 geschrieben hat, natürlich nur aus Ueberlieferung) ein Theil Wahrheit. Aber eben so gewiss war im Gesang- und Orchesterpersonal nur die Richtung falsch und die Vorbildung ungenügend, auch die Musikanlage wohl geringer, als bei den Deutschen und Italienern; denn endlich ist es doch Gluck gelungen, mit diesem Personal die Oper trefflich aufzuführen.

---

*) De l'Opéra en France. Der Ausdruck „ut et re“ kann auch eine spöttische Nebenbedeutung haben. Will man in Frankreich Jemand wegen einer Ungereimtheit verhöhnen, so fragt man: Savez-vous la musique? und auf die Bejahung antwortet man: „Eh bien, Ut!“ Das soll heissen, er sei wohl nicht über Ut (die erste Note oder erste Erkenntniss) hinausgekommen.

**) Notice sur la vie et les ouvrages de Piccini.

Allerdings war Glucks persönliche Leitung und Belehrung unentbehrlich gewesen, die Ausführenden mit dem Geiste des Werks zu durchdringen, da dieser Geist ein neuer, auch in Frankreich bisher noch gar nicht geahnter war; es zeigte sich wieder, wie begründet die Aeusserung Glucks (Th. I. S. 459) war, dass seine persönliche Leitung — nämlich, so lange seine Idee noch nicht begriffen war — für das Gelingen nöthig sei. Die Mitglieder des Orchesters begriffen, dass sie nicht seelenlose Handarbeiter sein müssten, sondern Künstler, mit Gefühl und Verständniss begabt; das Chorpersonal trat aus seiner Verholzung heraus, um an der Handlung mithandelnd theilzunehmen; die Choristen fühlten sich zum Range von Künstlern, von Schauspielern erhoben; Ehrgefühl und das den Franzosen angeborne Talent für theatralische Darstellung wurden Glucks Gehülfen.

Natürlich musste seine Hauptsorge der Darstellung der vorzüglichsten Rollen gelten. Hier zeigte sich Fräulein Arnould*) in der Rolle der Iphigenie durch Glucks Beistand gleichsam verwandelt; sie sang rein, während sie bisher oft distonirt hatte; aber sie trug auch Anmuth und Gefühl in ihre Rolle, und wusste die Gemüther für sie zu gewinnen. Auch Larrivée wird wegen seiner Darstellung des Agamemnon gelobt; nur soll sein Vortrag mehr heftig als warm, seine Darstellung mehr anmaassend als würdevoll gewesen sein und (wir folgen hier Schmidt) keineswegs der Strenge und dem edlen Stolz eines Agamemnon entsprochen haben. Gluck suchte ihn freundlich in die rechte Bahn zu lenken, bis ihm

---

*) Sie war in Paris 1744 geboren, mithin dreissig Jahr alt.

Larrivée einmal erwiederte: Lassen Sie mich nur erst im Kostüme sein! da werden Sie mich nicht wiedererkennen. Gluck wartete die Generalprobe ab, die im Kostüme gegeben wird, und bei derselben Stelle, wo Larrivée sich auf das Wunder des Kostüm's berufen hatte, rief er ihm zu: Larrivée, Larrivée, ich erkenne Sie! — Uebrigens wollen wir zu bedenken geben, ob denn wirklich in der Rolle des Agamemnon würdevolle Strenge und Stolz so bestimmt ausgeprägt sind, als wir nach den Ueberlieferungen des Alterthums vorauszusetzen gewohnt sind, — und auch da nicht gerade aus Euripides, sondern aus Aeschylus, der Agamemnon in ganz andern Verhältnissen aufführt. — Auch die andern Rollen waren günstig genug besetzt. Wenn man Legros-Achill tadelt, dass er allzuheftig seine schöne Stimme geltend gemacht, so mag das Gluck unangenehm berührt haben, die Franzosen waren zu dergleichen Uebertreibungen von Alters her geneigt und gewöhnt. Uebrigens kam man allseitig dem Geist und Vortrag des Drama's näher.

Gluck hat in der unermüdlichen Schulung und dem sorgfältigen Einstudiren sich ein wahres Verdienst erworben. Unstreitig hat er dabei grosse Mühe gehabt; er meinte einmal halb scherzweise halb ärgerlich: wenn er für die Komposition einer Oper 20 Livres verlangen dürfte, so müsse er für das Einstudiren 20,000 Livres erhalten. Solche Ausbrüche der Ungeduld sind begreiflich; indess Komponisten werden Gluck eher zu beneiden als zu beklagen finden, dass ihm vergönnt war, sein Werk möglichst vollständig nach seinem Sinn' einzustudiren.*)

---

*) Schmidt theilt (S. 196) mit, dass Gluck aus Rücksicht auf die Sänger genöthigt gewesen sei, die meisten Sätze der Oper in andre Tonarten zu übertragen und noch mancherlei von den Umständen (?) gebotene Veränderungen vorzunehmen. Wir gestehen, dass wir beide Annahmen, von wem sie auch herrühren mögen, für grundlos halten müssen, von etwaigen Aenderungen im Ballet abgesehn. Denn erstens finden wir alle, wenigstens alle irgend beachtenswerthen Tonsätze in den für sie karakteristischen Tonarten: lägen sie uns in Versetzungen vor, so müsste man annehmen, dass Gluck ursprünglich ungeeignete Tonarten ergriffen hätte, was doch nach allem bei den

Einen Kampf anderer Art hatte Gluck mit dem pariser Ballet zu bestehn, das in der Person des berühmten Vestris seinen Löwenantheil an der Oper foderte. Vestris hatte Mancherlei, das für ihn sprach. Vor allem die grosse Vorliebe des Publikums für das Ballet. Dann das althergebrachte Vorrecht des Ballets auf breitesten Raum in der grossen Oper, — ein bisher unbestrittenes Vorrecht; denn je weniger mit dem Drama selbst Ernst gemacht wird, desto unstörender kann der Tanz sich geltend machen, wo und so viel er mag. Das war nun bei Glucks Oper keineswegs zulässig, denn sie wollte und sollte ein wirkliches Drama sein. Der Dichter hatte klüglich das Ballet nicht ausschliessen wollen, aber er hatte den Tanz auf die Punkte hingewiesen, wo er schicklicherweise im Laufe des Drama's als Moment der Handlung selbst eintreten konnte: bei dem Empfang Iphigeniens, bei dem Eintritt zur hymenäischen Feier, bei dem freudigen Schlusse.

Hiermit war indess das Balletcorps, wie es scheint, keineswegs befriedigt und Gluck war noch weniger geneigt, sein Werk den Gelüsten der Tänzer preiszugeben. Er hatte sich, nicht ohne Widerstreben, bereitfinden lassen, der Oper so viel Tänze einzuschalten, wie wir in der Partitur finden. Aber die Tänzer waren unersättlich: Vestris foderte noch einen Tanz mehr, um seinen Sohn damit einzuführen. Gluck widersetzte sich. Das war dem alten viel umschmeichelten Tänzer, den man so oft Le dieu de la danse genannt hatte, unerhört. „Eh — eh, — moi, le diou de la danse . . . .“ sprudelte er hervor; so tanzt im Himmel, wenn Ihr der Gott des Tanzes seid, nur nicht in meiner Oper, fuhr der rauhe Deutsche entgegen. Dann beschwerte sich der Gott, dass die Oper nicht mit einer Chaconne schliesse; nur in einer Chaconne

drei vorhergehenden Opern Bemerkten nicht anzunehmen ist. Zweitens waltet ein festgeordneter Modulationsgang durch die ganze Oper, so dass sich nirgends die Spur einer später eingetretenen Versetzung, oder einer Aenderung im Satze um jene auszugleichen, zeigt. Drittens bewegt sich jede Rolle in einem ganz festen Stimmkreise, so dass sie für den Sänger entweder vollständig passend oder vollständig unpassend gewesen sein muss.

könne ein Tänzer alle seine Künste loslassen. „Eine Chaconne!“ erwiederte Gluck, „wo haben die Griechen jemals eine Chaconne getanzt?“ „Haben sie nicht? haben sie nicht?“ schrie der Gott, „meiner Treu, desto schlimmer für sie!“ — Oft genug hatte Gluck, der seine Kunst mit all der Würde vertrat, die ihr zukommt, den Tänzer vergebens zu überzeugen getrachtet, dass bei einem so ernsten und anziehenden Gegenstande, wie Iphigenie, die Sprünge und Tänze übel angebracht seien. Vestris dachte gar nicht daran, nachzugeben, er der einmal öffentlich ausgesprochen: es gebe nur drei grosse Männer in Europa, Friedrich II., Voltaire und ihn. Gluck wurde durch diese Zudringlichkeiten so weit gebracht, dass er seine Oper zurückzog und im Begriffe war, Paris zu verlassen. Die Sache kam bei Hofe zur Sprache, ward aber durch Marie Antoinette's Einfluss zur Begütigung, wenn auch vielleicht nicht zu voller Zufriedenstellung Glucks ausgeglichen. Es soll lebhafter Vorstellungen (von Seiten der Direktoren vermuthlich) bedurft haben, um ihn zur Zurückgabe der Partitur zu bewegen.*)

Endlich schienen alle Wege gebahnt; Iphigenie sollte am 13. Februar 1774 aufgeführt werden, der Hof hatte den Tag genehmigt, die Bekanntmachungen waren erfolgt. Da — meldete sich der erste Tenorist, Legros, krank und die Direktion war schnell bereit, ihn durch einen Stellvertreter, einen Sänger zweiten Rangs zu ersetzen. Natürlich wäre der Eintritt eines geringern Sängers in eine der Hauptrollen unter allen Umständen ein Nachtheil gewesen; in Paris hätte er einer Niederlage des Werks gleichgegolten, das dadurch dem Publikum ebenfalls als ein Werk zweiten Rangs bezeichnet worden wäre. Gluck erkannte dies sogleich, argwöhnte auch wohl hinter der Meldung der Krankheit Kabale und foderte, dass die Aufführung bis zu Legros Genesung ausgesetzt werde. Das, erwiederte die Direktion, sei unmöglich: schon sei das Publikum, schon der Hof benachrichtigt, unter solchen Umständen sei eine Verschiebung ohne Beispiel, die Oper müsse am bestimmten Tage gegeben werden, so gut es gehe. Gluck blieb unerschütterlich und erklärte, er werde seine Partitur eher in's Feuer werfen, als zu einer schlechten Vorstellung hergeben. Es musste nach Hofe berichtet werden — und die Vorstellung ward aufgeschoben. Gluck hatte gesiegt.

---

*) Wir haben die Angelegenheit dargestellt, wie sie besonders von Métra (Correspondance secrète politique et litteraire, ou Mémoires pour servir à l'histoire des cours ... I, 178, 619) erzählt wird. Betrachten wir aber die grosse Menge von Balletsätzen — und findet sich am Schlusse der Oper (vor dem Siegsgesang) endlich sogar auch die Chaconne in grösster Ausführlichkeit: so will uns bedünken, dass Gluck hinlänglich für den Tanz gesorgt hat, um Vestris zufrieden zu stellen. Auch scheint er uns wohlgethan zu haben, da die Tänze geschickt genug gestellt sind, um den Antheil am Drama nicht zu stören.

Natürlich blieben all diese Vorgänge dem Publikum nicht verborgen, sie dienten nur dazu, die allgemeine Erwartung auf das Höchste zu spannen. Welcher Partei man auch angehörte, welche vorgefasste Meinung man auch mitbrachte, — gegen den Deutschen für Lully und Rameau, für Gretry und die Operette, gegen die französische und für die italienische Sprache und Musik, — für Alle war der Tag, an dem Iphigenie aufgeführt werden würde, ein Tag der Entscheidung. Er war es auch für Gluck. Denn dieses sein Werk hatte er für Frankreich, in der französischen Sprache und im Anschluss an die französische Dramaturgie — soweit es seine eigne Idee zuliess — geschrieben. Dieses Frankreich sollte jetzt urtheilen. Wird es, dem römischen Vater gleich, das vor ihm niedergelegte Kind aufnehmen? — oder nicht? —

Der Tag der Entscheidung war gekommen, der 19. April. Der erste Eindruck, den das volle Haus empfing, war der, dass hier eine von Innen heraus neue Erscheinung hervortrete. Einzelne, und zwar viele Partien wurden sogleich empfunden und erhielten rauschenden Beifall: wir haben schon erzählt, dass die Offiziere im Parterre bei Achills Arie „Calcas d'un trait mortel percé" die Schwerdter aus den Scheiden rissen, so sehr hatte die Arie sie selbstvergessen zur Theilnahme hingerissen. Die Bedeutung des Ganzen wurde noch nicht gefasst; das konnte auch nicht anders sein bei der Neuheit der Idee und bei den noch nicht überwundenen

Mängeln der Darstellung. Allein schon von der zweiten Vorstellung an war der Sieg des Werks entschieden, mit jeder folgenden ging man verständnissvoll und wärmer auf dasselbe ein. Und dabei blieb es. Die Vorstellungen der Oper Iphigenie vom Ritter Gluck (berichtet der Korrespondent des Kramerschen Magazins aus Paris unter dem 2. April 1792) haben jedesmal über 9000 Livres, in den ersten 14 Vorstellungen 70,818 Livres eingetragen. Am 2. April ist sie zum 151. Mal aufgeführt worden und hat 15,125 Livres eingetragen."

Der Sieg war errungen, aber er war auch von Seiten der Tagespresse geschickt vorbereitet worden.

> „Am 13. dieses Monats," schrieb im April 1774 die Gazette de Politique et de Litterature, „sollte zur Eröffnung des Theaters die erste Vorstellung der Oper Iphigenie, in Musik gesetzt vom Ritter Gluck, stattfinden; die Unpässlichkeit eines der ersten Sänger hat Aufschub bis zu Dienstag den 19. April 1774 veranlasst. Noch niemals hat das Publikum mehr Ungeduld für eine neue Aufführung bewiesen: schon die Proben wurden zahlreich besucht und mit ausserordentlichem Eifer verfolgt; schon sind die Kunstliebhaber in Parteien getheilt und ihre vorzeitige Hitze verspricht die Erneuerung des Krieges, der sich 1751 auf Anlass der italienischen Bouffonen entzündet hatte. Diese Streitigkeiten mögen ihre lächerliche Seiten haben, aber auch stets günstige Folgen für den Fortschritt der Künste und des Geschmacks."
>
> „Glucks wohlverdienter Ruf ist geeignet, die Hoffnungen der einen, die Besorgnisse der anderen Partei im Publikum zu rechtfertigen. Es ist unmöglich, dass die neue Art von Oper, die er zu begründen unternommen, die Meinung aller Anhänger der verschiedenen Musikgattungen sogleich vereinige." —

Und nun wird über seine zahlreichen Leistungen in der italischen Oper berichtet, über seine Beobachtung der eingetretenen Verirrungen, über die drei Opern, in denen er mit Hülfe Calzabigi's seinen Fortschritt begonnen. Es wird erwähnt, dass Alceste in

Wien fast zwei Jahre hintereinander gegeben worden sei, ohne dass man eine andre Oper habe hören wollen; dass Orpheus Anfangs Widerstand von Seiten der italienischen Partei erfahren habe, dann aber zwei Jahre lang mit dem grössten Erfolg gegeben worden sei; dass übrigens Orpheus die erste italische Oper sei, die im Stich herausgekommen, da man sich in Italien mit Abschriften von den beliebtesten Arien begnüge. Besonders wird hervorgehoben, dass Gluck wohl erkannt, Form und Ausstattung der französischen Oper seien für seine Pläne vortheilhaft und geeignet, grosse Wirkungen zu erzielen; er sei auch keineswegs der Meinung (Rousseau's) dass die französische Sprache unverträglich sei mit der reichsten und ausdrucksvollsten Musik, oder die französischen Ohren unfähig, sie aufzufassen. So wurde die Aufmerksamkeit und Theilnahme des Publikums auf die wohlwollendste und klügste Weise geweckt.*)

In der That erwies sich von diesem Anfang her die Regsamkeit und Intelligenz des französischen Volks an Gluck auf anerkennenswerthe Weise. Er wurde bewundert, geliebt, er wurde angefochten, — das Erstere ungleich mehr, als das Letztere, beides aber nicht anders, als dass man auf beiden Seiten seine Meinung mit Gründen und mit so viel Bildung, als eben aufzutreiben war, zu befestigen trachtete. Angesehne Männer nahmen an der Erörterung Theil, unter denen Jean Jaques Rousseau obenansteht; es entwickelte sich von Neuem (aber weit bedeutsamer als früher unter den Bouffonisten und Antibouffonisten) ein weitausgesponnener Streit, der nicht bei der ersten Oper stehen blieb, sondern mit den folgenden Werken Glucks Schritt hielt. Wir müssen gestehn, dass der Gehalt des ganzen Streits uns nicht seiner Berühmtheit entsprechend erscheint; von beiden Seiten werden Versicherungen und Berufungen auf Geschmack und Ohr gewechselt, ohne dass der Sache, der

---

*) Die Quelle für diese Mittheilung und die weitern über den geführten Streit sind die Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par Mr. I. Ch. Gluck, 1781. Siegmeier hat eine deutsche Uebersetzung davon gegeben unter dem Titel: Ueber den Ritter Gluck etc.

Musik sowohl wie der gluckschen Idee auf den Grund gegangen würde. Gleichwohl werden wir diese Bewegung der Geister nicht ganz aus den Augen lassen dürfen: sie gehört zu dem Karakterbilde der Zeit und beweist schon durch ihr Dasein, wie tief Gluck in seine Zeit und Kunst eingegriffen, und dass sein Werk geistige Macht gehabt, solche Bewegung der Geister hervorzurufen.

Sprechenden Ausdruck fand für diese Bewegung Grimm unmittelbar nach der ersten Aufführung.

„Seit vierzehn Tagen,“ schreibt er,[*] „denkt, träumt Paris nichts als Musik. Musik ist der Gegenstand all' unserer Erörterungen, aller Unterhaltung, sie ist die Seele all' unserer Soupers; es würde lächerlich erscheinen, an etwas Anderm theilzunehmen. Auf eine politische Frage antwortet man mit einem Harmoniegange, auf eine moralische Betrachtung mit dem Ritornell einer Arie; versuchen Sie, für Racine, für Voltaire Sympathie zu wecken, und man erinnert Sie an die Einwirkung des Orchesters in dem schönen Rezitativ des Agamemnon.“

„Muss ich erst noch sagen, dass es Glucks Iphigenie ist, die diese ungeheure Gährung angeregt hat? — um so gewaltiger, je mehr die Ansichten getheilt und alle Parteien von gleicher Wuth erfüllt sind. Diese schwört, keine andern Götter anzuerkennen, als Lully und Rameau: jene kann nur an die Melodien der Jomelli, Piccini, Sacchini glauben, während dort einzig auf Gluck geschworen wird, der die alleinige dramatische Musik gefunden, aus dem ewigen Quell der Harmonie, aus dem innerlichsten Zusammenklang der Seele mit den Sinnesnerven geschöpft hat; eine Musik, die keinem Lande zugehört, die er aber genial unserer Sprache angeeignet hat. Schon ist dieser Partei die wunderbarste Bekehrung gelungen: J. J. Rousseau ist der eifrigste Kämpe für das neue System geworden. Mit unerhörter Selbstverleugnung erklärt er, Glucks Oper habe alle seine Meinungen umgestürzt, er sei nun vollkommen überzeugt, dass die französische Sprache so befähigt wie jede andre sei, eine starke rührende gefühlvolle Musik zu tragen . . . .“

---

[*] Grimm et Diderot Correspondance litteraire. April 1774.

„Bei der ersten Aufführung, am 19. April, wurden viele Sätze stark applaudirt, das Ganze aber ziemlich kalt aufgenommen. Aber bei der zweiten Aufführung — „l'opéra fut aux nues!“ und der Komponist wurde eine halbe Stunde lang gerufen, erschien indess nicht.“

Nur die Italianissimi waren nicht zu erobern. Im Januar 1775 wird Iphigenie von Neuem in Scene gesetzt, „und noch immer findet die welsche Partei nichts darin, als Spektakel, barocke Einfälle ohne Geschmack, ohne Genie und selbst ohne Ausdruck. Besonders tadeln sie, dass ein herzzerreissendes Trauerspiel, wie Iphigenie, im Pastoralstyl (!) und stellenweis' im Kneipenstyl*) geschrieben sei. Was man als genre nouveau bezeichne, sei nichts als aufgewärmter Lully.“

Laharpe, Redakteur der Gazette der Littérature, berichtete ebenfalls gleich nach der Aufführung:

„Dienstag den 19. April 1774 fand die erste Aufführung von Iphigenie statt. Wir sind noch nicht in der Lage, das Urtheil des gebildeten Publikums über diese tragische Oper festzustellen; doch wagen wir zu glauben, dass der Erfolg die Hoffnungen vollständig erfüllen wird, die man aus dem Genie und den Talenten Glucks hat schöpfen dürfen. Es war unmöglich, dass die Zuhörer nicht von einer Menge neuer grosser starker einfacher Schönheiten lebhaft getroffen worden wären, die aus einer durch und durch leidenschaftlichen anregenden und dramatischen Musik hervorbrechen; andre Schönheiten mussten bei der ersten Darstellung unbemerkt bleiben, weil sie auf Harmonieverbindungen und Beziehungen zwischen Orchester und Gesang beruhen, für welche den französischen Ohren noch die Auffassungskraft fehlt. Wir behalten uns vor, über die ausgezeichneten Leistungen der Sänger und des Orchesters, wie über allerlei Mangelhaftigkeiten der Aufführung, die den Antheil nur allzusehr geschmälert und den raschen Gang der Handlung gelähmt haben, ein andermal zu berichten."

---

*) Polonius: . . . . . sei es für Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoral-Komödie, Historiko-Pastorale, Tragiko-Historie, Tragiko-Komiko-Historiko-Pastorale, für untheilbare Handlung oder fortgehendes Gedicht. Den „Style de guinguenette“ hat er doch nicht gekannt, der würdige Oberkammerherr und Aesthetiker.

„Indess werden unsere Leser uns Dank wissen, wenn wir ihnen einen Brief mittheilen, den wir zu diesem Zweck erhalten haben. Sie werden in demselben den Ton und Styl eines Mannes von ausgezeichnetem Geist erkennen, eines Mannes, der für alle Künste leidenschaftlich eingenommen ist und mit jener kostbaren Feinfühligkeit, ohne die man kein gesundes Urtheil über Kunsterzeugnisse haben kann, die tiefen Kenntnisse vereint, welche den Geschmack erweitern und sicherstellen zugleich aber dies Feuer der Einbildungskraft, welches den Gedanken beseelt und färbt, und den für das Schöne empfänglichen Seelen die gewonnenen Eindrücke unverkümmert mittheilt."

Dieses Schreiben ist ein Brief des Abbé **Arnaud** an die Gemahlin des Generalpächters d'Augny, das um seines Inhalts willen und als eine der gehaltvollsten Schriften, die wir aus jener Zeit über Gluck besitzen, auch hier nicht übergangen werden darf. Arnaud schreibt Folgendes.

„Mein Antheil an dem Erfolge, womit das Werk des Ritters von Gluck aufgenommen worden ist, entspringt keiner andern Quelle, als meinem Geschmack an den schönen Künsten, oder vielmehr meiner tiefgewurzelten Neigung für dieselben. Die Musik unserur Opern schien mir stets mehr unruhig als thatkräftig, und die der italischen Oper mehr reich als schön. Wohl fand ich, der Wahrheit zur Steuer, in den letztern Rezitative und Arien von grösster Kraft und Wirkung; allein diese Schönheiten bieten sich nur selten dar, und dann stets mit handwerksmässigen Stellen ohne Zweck, ohne Karakter und Wahrscheinlichkeit gepaart. Ich sehnte mich stets nach einem grossen musikalischen **Gesammtkunstwerke**, das einen und denselben Plan, dieselben

Stufengänge und Entwickelungen, dieselbe Steigerung des Interesses bekundete, die zu einer wohlgeordneten und gut geschaffenen Tragödie erfoderlich sind. Dies Alles glaube ich nun, in Glucks „Iphigénie“ zu erblicken.

Hören Sie die Ouvertüre! Nicht durch gewagte Uebergänge, sondern durch die Formen selbst verbindet der Künstler den Prolog mit dem Gegenstande. Hören Sie, wie mit einem Mal alle Instrumente sich auf einen einzelnen Ton stürzen: wie sie sich im Einklange vereinigen und bis zur Oktave desselben Tons erheben! — Aber schnell theilen sie sich, und jedes eilt wieder an seinen Platz, um die Seele auf eine grosse Begebenheit vorzubereiten. Während die höheren Instrumente sich mit einer Geschmeidigkeit bewegen, welche die Empfindung des Rhythmus zu schwächen droht, schleudert der Tonsetzer, um diese Empfindung festzuhalten, in die übrigen Instrumente den Anapäst, der unter allen prosodischen Füssen sich am meisten zu Kriegsgesängen eignet; um dem Ohr einen Ruhepunkt zu gewähren und die sanften und rührenden Stellen des Schauspiels anzudeuten, lässt er dem Schoosse dieser kriegerischen und leidenschaftlichen Formen einen Gesang entquellen, der ohne sich auszudehnen, eine liebenswürdige und anmuthige Wendung nimmt. Dieser Gesang wird mit richtigem Gefühl und mit grosser Gewandtheit bis zu jenen edlen und rührenden Klagen geführt, die den erhabenen und tragischen Karakter der Handlung bezeichnen.“

„Wendete ich mich an junge Künstler, so würde ich von der Reinheit der Zeichnung in allen Theilen, von den Gegensätzen derselben und von der Art und Weise zu ihnen sprechen, wie die, das Ohr beherrschenden Gedanken sich entwickeln und zu Dialogen gestalten, und ich würde sie die Macht der, vom Genius beherrschten Kunst sehr lebhaft empfinden lassen. —“

„Der edle Anfang des ersten Aktes hat Sie mächtig gerührt: allein Sie gedenken nicht der Gelübde des Kalchas, die das Orchester, das von nun an den Karakter einer erzürnten und unerbittlichen Gottheit annimmt, stets zurückstösst. Bemerken

Sie die Harmonie, wie sie bei den; in einem Tone gesungenen Worte: „Que de cris! que de pleurs!“ — seufzet; horchen Sie der Harmonie, die diese ganze bewundernswürdige Stelle begleitet und Sie werden fühlen, bis zu welcher Höhe des Ausdrucks und des Lebens das Talent die tonischen Verhältnisse steigern kann. Bei Agamemnons Gebet muss man die Wahrheit bewundern, mit der die Musik die Einzelheiten ausdrückt. Hören Sie die Bässe beim Beginn des Gebetes; ihr Gesang steigt immer aufwärts, und dieses Fortschreiten giebt uns einen wahren Begriff von den Bewegungen einer sich erhebenden Seele. Betrachten Sie doch dies alles nicht etwa als die Bemerkungen eines Enthusiasten, der sich vorgenommen, Alles zu bewundern! — Kehren Sie nur, mit Beibehaltung aller harmonischen Tonbeziehungen, das Verfahren um, und Sie werden mit der Nachahmung auch die Wahrheit verschwinden sehn. Als das Erhabenste jedoch, und zugleich als Kennzeichen einer tiefen, vom Genius erweckten und in Bewegung gesetzten Empfindungskraft kann man die Art betrachten, wie der Tonsetzer den, aus dem tiefsten Herzen Agamemnon's emporsteigenden Schrei der Natur ankündigt und ausdrückt; diese seufzenden Stimmen der Oboen, die düstre Antwort der Bässe, das chromatische Fortschreiten des Gesanges, und der Instrumente, die jenen immer von fern begleiten; dieses harmonische Zwischengemurmel, welches, indem es den Raum zwischen den klagenden und einsilbigen Tonlauten der Bässe und Oboen ausfüllt, alle Theile des Orchesters, ohne der Wirkung des Dialoges Einhalt zu thun, innig verbindet und vereinigt! — Dies alles sind Schönheiten, von denen schon Eine hinreichen würde, tausend Fehler zu verhüllen; O! wie gut haben Sie dieses empfunden, als Sie mir schrieben! — Dieser Gesang Agamemnon's hat auf mich einen Eindruck gemacht, der bis jetzt mir unbekannt war. Dreimal habe ich eine Bewegung nach vorwärts gethan, ohne zu wissen warum; vielleicht war es ein unwillkührlicher Drang, dem unglücklichen Vater zu Hülfe zu kommen!“

„Aber warum sagen Sie nichts von dem Auftreten der Iphigenie? — Wie wirksam ist doch dieser Augenblick! wie sanft der Chor! wie jugendlich! wie frisch! wie jungfräulich! welch' ein Gegensatz zu der vorhergehenden Musik, und besonders zu der Lüge Agamemnon's, der am Rande des Schauplatzes zittert, während Alles um die Tochter her frohlockt!“

„Der Zuschnitt und die Formen dieses Duetts — ich gebe es zu — sind italisch; allein der Tonsetzer hat diese Formen gehörig zu biegen und den Worten anzupassen gewusst, ohne der Sprache die mindeste Gewalt anzuthun. Diese Art zu entlehnen, mit Geschmack angewendet, macht auf das Ohr denselben Eindruck, den eine glückliche und neue Metapher auf den Geist macht, gleichwie das Antlitz eines schönen Mädchens durch einen fremden und ungewöhnlichen Schmuck noch anziehender wird. Der dialogische Theil dieses Tonstückes verbirgt noch eine andere Absicht, deren Feinheit Ihnen ohne Zweifel nicht entgangen sein wird. Achilles beklagt sich über den Verdacht der Iphigenie: diese antwortet ihm in zärtlichster und rührendster Weise; gleichwohl wiederholt Achilles seine Klagen und Vorwürfe; aber Iphigenie lässt ihm keine Zeit, sie zu vollenden; beunruhigt und ungeduldig unterbricht sie ihn inmitten des Verses und nimmt selbst das Wort; sie fühlt sich gedrängt, ihren Geliebten zu besänftigen; sie will eine Sprache nicht mehr hören, die ihr Herz zerreisst; keine Blumen sind so weich, so zart, als das Herz eines jungen empfindenden Mädchens, das zum ersten Mal den Eindrücken der Liebe gehorcht. Ja, Tibull, Racine und Fénélon hätten unsern Tonsetzer um eine Bewegung beneidet, die seine Musik hier ausdrückt. Gluck hat jenem Theile des Duetts, wo die Stimmen sich vereinigen, die reizendste, den Worten angemessenste Lebhaftigkeit verliehen. Sobald er jedoch zur Anrufung Hymens gelangt, ändert er die Bewegung, und ernste, feierliche Anklänge schneiden den bisherigen fröhlichen und leichten Gesang ab. Diese Anklänge, die übrigens, da sie nicht lange dauern, weder die Einheit der Zeichnung, noch die, in dieser Stelle herrschende Melodie aus unserer Empfindung verdrängen, haben ihm ohne Zweifel nöthig geschienen, um uns theils an die Würde des Stoffes den er behandelt, zu erinnern, theils um die Würde des Karakters um die Lage der handelnden Personen beizubehalten. Nun kommt er zum Duett zurück, und lässt Sie Töne vernehmen, die er gleichsam aus dem Ganzen der Harmonie heraushebt, um eine Oktave höher stellt und mit glänzenden Trillern schmückt, die dem Ohre das sind, was dem Auge das Schimmern des Lichts ist. Diese Töne schweben auf den Wogen des Orchesters und rufen von Neuem alle Formen des frühern Gesangs wach."

„Die Passacaille ist eines der schönsten Stücke der Instrumentalmusik, das man im Theater hören kann. Der Tonmeister hat meines Erachtens den edlen und erhabenen Styl mit dem richtigsten Gefühle durch zwei muntere Tänze gemässigt, die Rameau gern als die Seinigen anerkannt haben würde. Die Arie, die Sie tyrolisch nannten, ist für Sclaven gesetzt, denen man die Freiheit wiedergegeben hat. Zwar ist sie nicht edel gehalten, aber darf sie das sein? Dass sie anziehend und wirklich originell ist, werden Sie zugeben und werden ohne Zweifel über die Mannigfaltigkeit der Modulationen erstaunt gewesen sein, die der Verfasser in sehr kurzem Zeitraume durchläuft; es ist eine Art harmonischen Labyrinths. Man ist froh sich wieder zurückzufinden, nachdem man mehr als einmal in Unruhe war, sich auf immer darin zu verirren. Sie haben gewiss auch die Bemerkung gemacht, dass die Formen des Chores im ersten Akte, der Sie in Staunen versetzte, das wirre und stürmische Gewühl des aufrührerischen Volkes möglichst getreu darstellen. Die andern Chöre haben Ihnen weniger Freude gemacht. Sollte man den Grund dazu nicht in dem Umstande finden, dass wir bisher gewohnt waren, in unsern Chören eine bis zur Uebertreibung verzierte Musik zu hören? — denn in unsern meisten Opern sind die Personen des Chors fast immer müssig; ihr Amt ist nur das Amt der Orgelpfeifen, die uns irgend ein schönes Stück zu Gehör bringen. Aber Glucks Chöre sind mit der Handlung verwebt und treten selbst als handelnde Personen auf; wenn sie jedoch zu sehr auf eine künstlerische Art darstellen wollen, so verwirren sie den Sinn und verdunkeln die Worte, anstatt sie zu verschönern oder ihnen einen höhern Ausdruck zu verleihen. Darum hat unser Tonsetzer diese Chöre nicht immer silbenmässig fortschreiten lassen, sondern auch die Harmonie so viel als möglich zusammengedrängt, damit die Worte sich desto reiner und deutlicher gestalten, und jeder Schein von Kunst und Unwahrscheinlichkeit verschwinde. Bemerken Sie noch den Chor: „Chantons, celebrons notre reine!" — Er ist der einzige, der weder Bewegung noch Handlung hat, aber auch der einzige, dessen einzelne Theile der Künstler in hervorstehender Weise verziert hat."

„Ich weiss, dass Leute von vielem Geist behaupten: es gebe in dieser Oper keinen Gesang, weil man in derselben kein einziges Cantabile findet; ja, ich höre sagen, dass diese Behauptung Wurzel gefasst habe, denn man trifft überall viel gute Leute, die stets bereit sind, ihre Gefühle den Meinungen Anderer unterzuordnen, mögen diese auch von Vorurtheilen befangen sein. Kommen wir den Schwachen zu Hülfe!"

„Man muss in jeder Arie die wesentlichen, den Gesang bildenden Noten von den verzierten und den Passagen unterscheiden: in dem Cantabile rückt der Tonsetzer die ersteren in bedeutenden Entfernungen auseinander, um dem Sänger die Freiheit zu ertheilen, sowohl seine Stimme, als die Fertigkeit im Gesange glänzen zu lassen; diesem zufolge ist das Cantabile nichts als eine ausgedehnte und fliessende Melodie. Um sich hiervon zu überzeugen, richte man seine Augen auf eine Partitur, und man wird finden, dass überall, wo die wesentlichen Noten näher zusammengerückt sind und den Gesang kräftiger und voller machen, die Bässe sich in jedem Augenblicke verändern, anstatt, dass sie im Cantabile drei bis vier Takte lang auf einer Note liegen bleiben. Stücke der letztern Gattung können ihr Glück nur in Italien machen, wo man die Oper besucht, nicht um einer ächt dramatischen Handlung beizuwohnen, sondern um ein Konzert zu hören: das heisst, sich an zwei oder drei Arien zu ergötzen, ohne sich weder um das Vorhergehende noch um das Nachfolgende weiter zu bekümmern. In Frankreich hingegen, wo der Zuschauer ein fortgesetztes Interesse verlangt, muss dieses unaufhörlich unterhalten werden. Sie werden fühlen, bis zu welchem Grade die Handlung durch ausschweifende und gesuchte Verzierungen gestört und erkältet wird. Was diesen Punkt betrifft, könnte man meines Erachtens, noch eine weit bessere und einfachere Behauptung aufstellen. Man erinnert sich noch an die Cantabile's des Herrn Gluck zu Rom, Neapel, Mailand, Venedig und Wien. Die Talente der berühmtesten Sängerin, die Italien jetzt besitzt, der Dem. Gabrieli, haben sich niemals vortheilhafter entfaltet, als in Stücken dieser Gattung und in den Tonsätzen dieses grossen Meisters, obschon dieser kein einziges in seine „Iphigenie“ aufgenommen hat. Ohne Zweifel hatte er hierzu seine Ursachen, und er blieb auch dabei stehen, dass eben diese Ursachen weit besser, als jene Einwürfe wären, womit wir, die wir weder eine Oper geschaffen haben, noch Tonsetzer und Musiker sind, ihm entgegen treten. Allein nach einigen glücklichen Beispielen hat man allgemeine Grundsätze festgestellt, verbreitet und mit Beifall öffentlich bekannt gemacht. Es würde uns nun zu viel kosten, sie aufzuopfern, und es scheint daher weit rühmlicher und für unsere Eigenliebe schmeichelhafter, diese Grundsätze zu rechtfertigen und zu vertheidigen. O über die eitlen Anfoderungen und Bemühungen! Ihr Leute von Geist! Häuft nur eure Bemerkungen, baut Theorien verwerft Gesetze; ein Mann von Genie wird kommen, wie ein brausender Strom, eure Dämme überschwemmen, mit sich fortreissen und alle Gesetze und Gesetzgeber auf immer verschwinden lassen.“

„Als ich nach der vorletzten Probe das Opernhaus verliess, hörte ich einen sogenannten, um seine Meinung über die Oper befragten, Kunstliebhaber ganz kaltsinnig antworten: die Musik zu den Balleten scheine ihm sehr unbedeutend zu sein. Hierbei fiel mir ein, dass ein ähnlicher Kenner der Malerkunst, der nachdem er ein grosses Gemälde von Annibale Carracci lange genug betrachtet hatte, weder von der Schönheit der Erfindung, noch von der Grösse der Anordnung, weder von der Richtigkeit der Zeichnung, noch von der Wahrheit des Ausdruckes, noch von der schönen Vertheilung des Schattens und des Lichtes redete, sondern ganz ernsthaft sich dahin aussprach, dass sich an dem einen Ende der Drapirung einige Falten befänden, die ihm nicht gelungen zu sein schienen!" —

„Wenn man an die Stelle der Tänze, deren Karakter jenem des Dramas fremdartig gegenübersteht, und wozu Gluck die Musik nur aus Gefälligkeit komponirte, edle religiöse und kriegerische Tänze setzt, wie Noverre sie zu der dichterischen und malerischen Musik desselben Tonsetzers erfunden hat, so wird unser lyrisches Theater das von Athen um Nichts mehr zu beneiden haben."

„Was Sie Madame, vom Rezitative sagen, ist zu gleicher Zeit voll Feinheit und Tiefe, und bekundet eine grosse Kenntniss der Sprache und der Musik; allein, wenn man, wie Sie zu wünschen scheinen, das Tragen der Stimme, die Läufer, Kadenzen, Triller u. s. w. in dasselbe einführen wollte, stünde da nicht zu befürchten, dass das wahre Wesen des Rezitativs zerstört, und aus demselben wieder der eigentliche Gesang hervorgehn würde? Die Deklamation würde von Neuem einen trägen Karakter annehmen und zu jenen Fehlern zurückkehren, die zu verbannen man seit langer Zeit emsig bemüht gewesen ist. — Es giebt in der Musik des Ritters von Gluck drei Gattungen von Rezitativen: das erste kommt der Rede gleich, das zweite ist biegsamer und nähert sich mehr dem Gesang, und endlich das pathetische Rezitativ, das man kurzweg das begleitete oder obligate nennt. Erlauben Sie mir im Vorbeigehen die Frage zu stellen, ob Sie nicht darüber staunen, dass das reichhaltigste unserer Kunstwörterbücher zugleich auch ohne Seele und Leben ist? — Wenn Sie zugeben, dass Glucks Rezitative in dem Munde der Dem. Arnould nichts Unangenehmes für Sie haben, so werden sie doch die Beleidigung, die einige Schauspieler

Ihrem Ohre zufügen, gewiss nicht auf die Rechnung des Tonsetzers schreiben! in der That überlässt Gluck, um die Einförmigkeit der weiblichen Versausgänge, die immer entweder mit einer matten und einfältigen Haltung der Stimme, oder mit einem, alle Wahrscheinlichkeit zerstörenden Triller verbunden sind, zu vermeiden, nach dem Beispiele der Italiener dem Basse die Obliegenheit, die ganze Phrase zu schliessen; er legt daher auf die vorletzte und letzte Sylbe nicht verschiedene Noten, sondern einen und denselben Ton, und zwar so, dass, indem er den Nachdruck auf den vorletzten wirft, der letzte nur einen schwachen Nachklang giebt, wie es der Karakter der Sprache fodert. Sie werden mir endlich zugeben, dass er dass Sylbenmaass stets heilig beobachtet. Stösst man bisweilen auf Harmoniengänge, an die unser Ohr noch nicht gewöhnt ist, so muss man sich desshalb an unsere Musiker halten, die, seit dem berühmten Lully, sich beständig in denselben Gränzen bewegt und es für eine der heiligsten Pflichten gehalten haben, die einmal angeschlagene Modulation möglichst auszudehnen. Dazu gehört aber, besonders bei dem Rezitative, wo man der Hülfsquellen eines beständigen und bestimmten Taktmaasses entbehrt, eben so grosse Schnelligkeit in den Veränderungen der Modulation, der Akkorde und der Läufer, als wir sie in den Bewegungen der Seele unsers Tonsetzers wahrnehmen. Das ist der wahre Triumph des zierlichen Gesanges, und das einzige Mittel, die musikalische Deklamation zu beleben."

„Hier wäre der Ort, Ihnen, Madame, noch ein Wort über die pathetischen Rezitative des Agamemnon und der Klytemnästra zu sagen, wie nicht minder über das bewunderungswürdige Trio des zweiten Aktes, über das Quartett am Schlusse des Stückes, über den Abschied der Iphigenie, den Zorn des Achilles, die Bewegungen des Orchesters, das Gluck in eine Menge leidenschaftlich handelnder und beredter Personen verwandelte, und endlich über das hohe Verdienst des Ganzen, das unser Publikum, bisher gewohnt, nur einzelne Schönheiten in unsern Opern zu finden, noch gar nicht empfunden hat. Um Ihnen jedoch über alle diese Gegenstände befriedigend berichten zu können, müsste ich die Partitur vor Augen haben. Ich begnüge mich damit, noch zu bemerken, dass es kein Wunder ist, wenn unsere Musiker so lange zögerten, sich mit dem obligaten Rezitativ zu bereichern. Die Ursache davon liegt, wenn ich nicht irre, in dem Unterschiede zwischen der Versbildung des Italieners und der des Franzosen. Wenn der Erstere seine Verse vorträgt, lässt er zwischen den Worten beträchtliche Zwischenräume, deren er sich bedient, die Lage der Personen bald anzukünden, bald zu erläutern und zu entwickeln; dies Alles gehört zu den Verrichtungen des obligaten Rezitativs. In der französischen Versweise dagegen, wo ein Zusammenstoss von Worten, die sich durch Vokale berühren, nicht gestattet ist, fliessen die Worte ineinander, und bilden ein Ganzes; der Tonsetzer hat sich daher lange auf einfache Begleitung der Worte beschränken müssen. Diese Ansicht würde noch mancher Erläuterung bedürfen, was jedoch um der Bequemlichkeit und besonders der Annehmlichkeit willen, besser für eine mündliche Besprechung, als für diesen ohnehin schon viel zu langen Brief verspart werden soll. Ueberdiess ermüdet mein Kopf, die Ideen ersterben, und nur Ihre Gegenwart wird im Stande sein, sie wieder zu beleben."

Hat hier ein gebildeter und besonnener Mann mit gebührender Ueberlegung von der Sache gesprochen, so blieben auch wunderliche Mäkeleien nicht aus. Derselbe Laharpe, den wir oben ganz wohlwollend gefunden, konnte sich über das Duett Achills und Agamemnons gar nicht zufrieden geben. Er fand es *) unwürdig zweier Helden, gleichzeitig zu reden; dergleichen geschehe nur bei den Zänkereien des Pöbels. Dann hielt er die Aufgabe, die das Duett stellt, der Musik überhaupt nicht für günstig, weil der Ausdruck des Stolzes hart und antiharmonisch sei, daher auch der gesungene Streit nicht so gut wirke, als würd' er gesprochen. Dass

---

*) Im Journal politique et litteraire vom 5. März 1777.

der Gesang die Sprache der Oper, und es einer der Vortheile der Gesangsprache sei, neben dem lauten Worte des Einen die gleichzeitigen, aber noch nicht zum Wort kommenden Gedanken und Gefühle des Andern oder mehrer Anderer laut werden zu lassen, das entging dem braven Kritiker. Er fand auch gleich seinen Gegner in Suard*), der ihm drei Tage nachher zu bedenken gab: die Helden redeten ja nicht, sie sängen gleichzeitig, und übrigens hätte selbst Homer keinen Anstoss daran gefunden, die Helden sich waidlich ausschimpfen zu lassen. Solche Streitigkeiten wurden ins Unendliche fortgeführt.

Dass das nichtschreibende Publikum an diesen Kämpfen für und wider Gluck den lebhaftesten Antheil nahm, versteht sich. Bei Hofe war es dann die Königin, die für ihn Partei nahm**). Wieviel Bravo's spendete sie ihm, wie oft erregte sie für ihn den lauten Beifall des Hofes; wie wusste sie ihn mit Verheissungen glücklichen Erfolgs von den ersten Mittheilungen aus der Oper an zu ermuthigen, sein Selbstgefühl, ja seine Eitelkeit mit zarter Sorgfalt zu umgeben! Wurde bei ihr Musik gemacht und Gluck setzte sich an's Klavier, so war sie es, die Polizei übte und Stillschweigen gebot; sie war es sogar, die kein Bedenken trug, einen Streit, der in ein Duell auszulaufen und Gluck unangenehm zu werden drohte, zu ersticken***). Der Prinz d'Henin hatte nämlich, zu Besuch bei der Sängerin Arnould, Gluck und seine Oper arg und sogar unschicklich mitgenommen. Der Herzog von Nivernois, der die Theilnahme der Königin für Gluck wohl kannte und ohnehin ihn begünstigte, warf sich zum Kämpen für Gluck auf und es kam zur Herausforderung. Indess wurde die Sache durch einen Besuch, den der Prinz dem Ritter Gluck abstattete, beigelegt.

Es ist wahr, dass unsre Gewährsmänner, die Goncourts, Legitimisten und Lobredner der Königin aus unserer Zeit, zufügen:

---

*) Journal de Paris. Suard schrieb unter dem Namen des „Anonyme de Vaugirard.“

**) Die Brüder Goncourt erzählen dies Alles.

***) Die Goncourt und Metra, letzterer S. 43.

Garat und die St. Huberti hätten bei dieser Königin, die alle Berühmtheiten zum Handkusse verstattet, gleiche Aufmerksamkeit und gleichbereite Gönnerschaft gefunden. Mag sich aber auch die Fürstin in dieser Gunsterweisung nach allen Seiten gefallen, oder sie für Pflicht gehalten haben: immer blieb, wie wir schon bemerkt haben, ein näheres Verhältniss zu Gluck fühlbar, er stand ihr in deutsch-gemüthlicher Weise schon von Wien her näher, während die Andern nur Schutz und Gunst Suchende schienen; er trat in seiner Naivetät und selbstbewussten Würdigkeit treuherzig als Meister in seiner Kunst, gern mit ihr dienend aber in ihr Herr, heran, während die französischen und italienischen Künstler mehr die Art der Höflinge und Unterthänigen hatten. Gluck trat, wenn Antoinette Musik haben wollte, mit gebührend tiefer Verbeugung in den glänzenden Kreis der Hofdamen, neben dem sich gelegentlich auch Ludwig XVI. zeigte, theilnahmlos, vielleicht an seine Uhren oder ein neuersonnenes Riegelschloss denkend. Auf den freundlichen leisen Wink der Königin richtete sich dann Gluck auf*), und schritt zum Klavier; nun war Er Gebieter, und die stolze Diana von Polignac, die eben neugierig den Kopf auf ihren prächtigen Schultern nach ihm umgedreht, und die andern hochgeschmückten Damen waren dann seiner Gaben gewärtig, und die junge Königin war bedacht, jede Störung vom Meister abzuwenden.

Es hatte sich noch etwas ereignet, das im Busen der Königin sicherlich fortwirkte für Gluck, wenngleich er nur die entferntere Veranlassung gegeben. Als bei der ersten Aufführung der Iphigenie Achill-Legros mit seiner herrlich schallenden Stimme vortrat und sein

Chantons, célébrons notre Reine!

anstimmte, da erhob sich, von der Musik und der Beziehung, die der Moment nahe legte gleichzeitig ergriffen, das ganze Haus mit stürmischem Beifall, und plötzlich wandten sich alle Blicke, alle

---

*) Ein neuerer Künstler, **Hamman**, hat einen solchen Augenblick in einem artigen Genrebild, „Gluck à Trianon", aufzufassen verstanden.

diese hochemporgerichteten Menschen der Königin zu, die ihre Verlegenheit, ihr Vergnügen gar nicht zu bergen wusste. Wer fühlt nicht, dass dieser Augenblick im braven Herzen der jungen Deutschen eine Art von geheimen Bund knüpfte mit dem alten Meister, dessen Tonjubel den Jubel des Volks erweckt hatte, dessen Triumph der ihrige geworden war?

Furchtbarer Umschlag menschlicher Verhältnisse! Wer hätte damals ahnen können, dass nach einer gar nicht langen Reihe von Jahren die leicht zählbaren Anhänger der Königin versuchen würden, dasselbe „Chantons notre Reine“ zu einem abermaligen Triumph ihrer Fürstin auszumünzen, — die Triumphe für sie waren so selten geworden! — und dass das erzürnte Volk mit seinem Donnerrufe den ängstlichen Versuch und jede Freude der armen Fürstin für immer niederschlagen würde!

Blicken wir noch einmal in den glanzvollen Musiksaal der Fürstin zurück, welch ein seltsamer Verein von Menschen hätte sich dem zukunftskundigen Auge gezeigt! Diese vergoldeten nichtsthuerischen Höflinge, diese Damen im Atlasglanz ihrer Reize, den stolzen Nacken von Juwelen umfunkelt, dieser so gutmüthige und in seiner geistigen Schwerfälligkeit so unliebenswürdige König, für den Thron geboren, aber nicht für ihn gerüstet, der Noth der Zeit und den Ansprüchen des Volks nicht gewachsen, — sie alle sind versammelt um das süsse Spiel der Töne, — denn mehr ist ihnen die Kunst nicht, wenn sie ihnen so viel ist. Voran die junge Königin, sie allein ganz gewiss voll Lust an den Weisen, die ihr Etwas und Besonderes bedeuten, sie allein, die vom neuen Feuertrunk gekostet und in ihre Seele genommen, die sich an ihm berauscht, dessen Gefunkel das Königthum und Ruhm, Liebe, Schönheit, all' ihre eignen Gaben, wiederspiegelt. Dass der innerste Gedanke dieses Kunstwerks, wie jedes, Natur und Wahrheit ist, dass Natur und Wahrheit ihre Schwester herbeirufen, die Freiheit, dass Gluck in seinem Umkreise die Revolution herangeführt, wie jene adlichen Philosophen Frankreichs im ihrigen: wer (ausser etwa Rousseau) hätte daran denken sollen? am wenigsten Marie

Antoinette, die es zunächst treffen musste und die sich daran in den Tagen der Noth zum Heldenthum erhob, sie, der einzige Mann in diesem Kreise.

Und in der Mitte Gluck, so unbewusst des tiefen Grundes all dieser Dinge, wie die Andern. Er ist dienstwillig bereit, mit dem Herzblut seines Lebens die Andern zu unterhalten. Das Genie ist der Narr in der Weltkomödie, die vor höhern Geistern, den Verstehenden, aufgeführt wird. Es spricht aus, was es unter Entzückungen und Qualen erkannt, und was den Andern allmählig und endlich klar werden wird, wenn der Verkünder längst in kühler Erde ruht.

Pariser Leben.

Natürlich war die Kunde von Glucks grossem Erfolge nach Wien gelangt. Maria Theresia suchte den schon früher bei ihr beliebten Meister dadurch zu belohnen, dass sie ihn unter dem 18. Oktober 1774 zu ihrem „Kammerkompositeur" ernannte.*)

Gewichtiger in künstlerischer und ökonomischer Hinsicht waren die Folgen des Siegs, die sich in Frankreich für Gluck ergaben. Gluck erhielt für Iphigenie — und so für jede folgende Oper — ein Honorar von 20,000 Livres; ausserdem hatte er, sobald er drei Opern zur Aufführung gebracht, eine lebenslängliche Pension von 1000 Livres zu erwarten, die bei der vierten Oper um 500, bei der sechsten um 1000 Livres stieg.*) Es begreift sich, dass Gluck darauf dachte, diese Vortheile sobald als möglich zu erlangen. Hatte doch ohnehin schon bei der Einleitung der ganzen Unternehmung die Operndirektion aus ganz richtigen Gründen Gluck verpflichten wollen, statt der einen Iphigenie sechs Opern (S. 35) zu liefern!

---

*) Schmidt theilt das „Dekret" mit. Es ist deutscher Kanzleistyl.

Von Ihrer Majestät der Kaiserin, Königin Maria Theresia etc. Unserer allergnädigsten Frau wegen, dem Chevalier Gluck in Gnaden anzufügen:

Allerhöchstgedacht I. k. k. apost. Majestät hätten demselben in Ansehung seiner in der Musik besitzende gründliche Kenntnisse, und dargethanen besonderen Geschicklichkeit, wie auch in verschiedenen Compositionen erprobten Fähigkeit, die Stelle eines k. k. Compositeurs mit einem aus dem k. k. Univ. Kameralzahlamte zu beziehen habenden Gehalte von Zweitausend Gulden dergestalt allerhuldreichst zu verleihen geruht, dass er seine sich eigen gemachte Kunsterfahrenheit mit allmöglicher Beflissenheit erweitern und sich somit als wirklicher kaiserl. königl. Hofkompositeur selbst tituliren und schreiben, wie auch von Jedermann dafür angesehen, geachtet und benamset werden möge und solle.

Welchemnach ihm, Chevalier Gluck diese allerhöchst gefällig geschöpfte Entschliessung zur gehorsamsten Nachricht und Berechtigung auf allerhöchsten Befehl hiermit in Gnaden bedeutet wird.

Gluck beschloss, als zweite Oper für Paris seinen Orpheus auf die Bühne der grossen Oper zu verpflanzen. Allein hierzu waren grosse Umänderungen nöthig, andern unterzog sich der Komponist, wo er es vielleicht — wer kann das jetzt noch ermitteln? — nicht nöthig gehabt hätte.

Vor Allem besass das französische Theater keinen Kastraten. Einen solchen aufzustellen, war den witzigen Parisern gegenüber unmöglich; auch hatte Gluck schon früher (S. 24) erkannt, dass mit Kastraten keine vollkommene dramatische Wirkung zu erreichen sei. Die Rolle, die ursprünglich für Kontralto geschrieben

---

Uebrigens verbleibe I. k. k. Majestät demselben mit kaiserl. und königl. Huld und Gnade zugethan. Signatum Wien, am 18 Monatstag Oktober des 1774 Jahres.

Fürst Joseph Khevenhüller-Metsch m. p.
L. S.
Auf I. k. k. apost. Majestät
allerhöchst eigenen Befehle
Johann Franz Michael von Kynmayer
k. k. wirkl. Hofrath.

*) Dies erzählt J. F. Reichardt in seiner Schrift „an das musikalische Publikum.“ Er war 1785 und 1786 in Paris. „Ich lernte (schreibt er) an Glucks Opern eine Gattung kennen, die an Grossheit und ächtem Kunstwerth Alles, was man in Italien und Deutschland und England sieht und hört und denkt, so unendlich weit übersteht, dass man nur durch die unbeschreiblich grosse und ganze pariser Vorstellung einer solchen Oper selbst eine Idee von der einzig wahren grossen Oper bekommen kann.“

In Paris traf er mit Sacchini zusammen, dem jede für Paris komponirte Oper mit 10000 Livres bezahlt worden war. Derselbe machte noch Ansprüche auf jene lebenslängliche Pension, die Gluck erhalten hatte und berief sich auf dessen Vorgang. Die Antwort war: Gluck, den grossen Reformator, sehe man in Allem als eine Ausnahme an.

war, musste daher in hohen Tenor (haute-contre) umgeschrieben werden und verlor damit, wie Fétis richtig bemerkt, jenen Karakter tiefer Schwärmerei*), der ihrem Inhalte so wohl entsprach.

Diese Umsetzung hatte Aenderungen der Komposition und Versetzungen in fremde Tonarten zur Folge, die gar nicht genug beklagt werden können. Schon im Einleitungschor werden die Ausrufe des Orpheus, „Euridice!" gewaltsam verzerrt; die erste Arie des unglücklichen Liebenden aus dem einzig wahren F-dur in das unmögliche C-dur versetzt, dadurch beiläufig die Modulationsordnung der Sätze,

im Original C-moll mit Schluss auf C-dur,
dann F-dur,
jetzt C-moll und dann C-dur

zu Grunde gerichtet. Nach der Einleitung des zweiten Akts in Es-dur tritt der Furienchor nicht, wie so natürlich, in C-moll, sondern in D-moll auf, wieder gegen den Karakter und die natürliche Modulationsordnung. Die Arie „Che faro" wird aus C-dur nach F-dur versetzt, gerade wie die erste aus F-dur nach C-dur . . . . es ist allzuverdriesslich, länger hinzublicken. Konnte das Gluck? — genug, er hat es gethan; nehmen wir an, dass er den Verhältnissen hat weichen müssen.

Allein er hat sich auch dazu verstanden, für Legros, der sich weigerte, den Orpheus zu singen, wenn er nicht im ersten Akt einen „glänzenden Abgang" erhielte, zu den längst überwundenen und verkommenen Italienerkünsten zurückzugreifen. Der — wenn nicht dramatische, doch wenigstens andeutungsvolle Schluss des ersten Akts fiel und Legros erhielt eine grosse Bravourarie in B-dur: „L'espoir renait dans mon ame." Damit war der ganze Karakter des Orpheus vernichtet, sein rührendwahres „Chiamo" Lügen gestraft: nun hätt' er lieber gleich nach französischer Theaterheldenweise den Degen ziehn, die Furien aus der Unterwelt jagen und

---

*) Fétis: le caractère de profonde mélancholie, qui convenait si bien au sujet.

Euridice auf starkem Arm davontragen sollen, — wir werden dergleichen auch noch erleben.

Von den nachgefüllten Tänzen und allem Uebrigen schweigen wir. Moline heisst der kluge Mann, der den Orpheus so französirt hatte; allein Gluck hatte eingewilligt. Und in dieser, oder trotz dieser Umgestaltung gefiel die Oper, die am 2. August 1774 zum erstenmal aufgeführt wurde, ganz ausserordentlich, auch Legros gefiel mit seiner Bravourarie und seinem Geschrei; denn er übernahm sich immerfort. Und in dieser Umgestaltung haben auch die Bühnen Deutschlands die Oper aufgenommen.

Nur meine man nicht, Glucks Orpheus, den wahren, zu kennen, wenn man den französischen gehört hat.

Am 28. Februar 1775 kam noch Glucks Arbre enchanté in Versailles zur Aufführung. Wir haben darüber und über den Inhalt der Operette, die sich natürlich nicht lange auf der Bühne behaupten konnte, bereits Th. I. S. 259 geredet. Sie machte für diesmal den Beschluss der gluckschen Thätigkeit, als deren Kern Iphigenie erscheint. Allein diese eine Oper war entscheidend gewesen; Orpheus konnte nur erweitern und befestigen, was jene vollbracht hatte, und zum Glücke wurde von Allem, was uns am französirten Orpheus bedenklich erschienen, nichts wahrgenommen, die glucksche Wirkung blieb für ihn und die Franzosen ungeschmälert bestehn. Den Franzosen war eine neue Musik zu Theil geworden, in der sie ihre eigne ernste Oper gleichsam in der Verklärung erblickten, sich in einer bisher unerhörten Weise musikalisch gefördert sahen, in der ihre Sprache, die einst von Rousseau so hart angefochtene, wieder zu Ehren, zu edelster Verwendung kam.

Gluck selber aber hatte für sein Werk eine Aufnahme, für seine Person eine Verehrung und Liebe gewonnen, wie sie damals in der That kein anderes Land ihm hätte bieten können. Sein Ansehn war so hoch gestiegen, dass man nicht wagte, den Namen eines andern Musikers auszusprechen. Das Insiegel gleichsam drückte ein Briefchen Voltaire's unter Glucks Diplom: Voltaire war nun einmal den damaligen Franzosen der „grosse Apollo;"

zwei Worte von ihm, wären sie auch nichtssagend gewesen, wogen die beste Abhandlung eines Andern auf. Und zwei solche Worte kamen. Unter dem 25. Januar 1775 schrieb Voltaire aus Ferney an die Marquise du Deffan, die, wie es scheint, Anhängerin der ältern Musik und Gegnerin Glucks war:

> „Haben Sie Nachsicht, Madame, mit Gluck, oder vielmehr mit dem Ritter Gluck! Ich glaubte Sie benachrichtigt zu haben, dass eine Dame von hoher Schönheit und einer so vollkommenen Stimme, dass sie der des Fräuleins le Maure nicht nachsteht, mir ein gemessenes Rezitativ (R. a tempo) von diesem Reformator vorgesungen und damit ein ausserordentliches Vergnügen gewährt hat, obgleich ich eben so taub als blind bin, wenn der Schnee die Alpen und das Juragebirge versilbert.
>
> Verzeihen Sie mir, wenn ich bei Glucks Schöpfung einiges Vergnügen empfand. Es ist möglich, dass ich Unrecht gehabt; es ist möglich, dass die übrigen Werke dieses Meisters von weit geringerer Schönheit sein werden. Indess empfinde ich doch, dass bei meiner geringen Begabung mit Phantasie doch die Musik es ist, welche in Sachen des Geschmacks am Meisten auf mich wirkt. Indess werde ich allen Glucks in der Welt zum Trotz die schönsten Sätze eines Lully nicht weniger lieben.“ *)

In Paris selbst nahm nach der Art des leicht zu enthusiasmirenden aber auch leicht abfallenden und vergessenden französischen Volkes die Gluck umgebende Verehrung hin und wieder eigenthümliche Gestalt an. Besonders waren es die vom Meister geleiteten Proben, die für die Franzosen hohen Reiz hatten; man sah da mit eignen Augen und hörte mit eignen Ohren, wie der Meister mit brennendem Eifer und unermüdlicher Geduld rang, sein Werk in's Leben, in die Wirklichkeit zu rufen, wie er die Ausführenden geradezu umschuf und aus schlecht abgerichteten Mechanikern Künstler bildete, fähig und werth, seine Helden und hohen Frauengestalten darzustellen, — eine Schöpfung eigner Art, die noch zehn Jahr

---

*) Voltaire. Oeuvres complètes. Paris 1785. Th. 63. S. 16.

später, als Gluck längst von Partis geschieden war, dem Kenner Reichardt (S. 135) die Aeusserung abgewann, dass „nur die unbeschreiblich grosse und ganze pariser Vorstellung eine Idee von der einzig wahren Oper“ geben könne. Schon in den Proben zu Iphigenie hatte sich Zutritt verschafft, wer konnte. Die Generalproben zu Orpheus und später zu Alceste waren die ersten, die man in Frankreich dem Publikum förmlich zugänglich machte: der Zudrang zu ihnen war bald so hoch gestiegen, dass man Tausende zurückweisen musste.

Trat nun der sechszigjährige Meister in das Orchester, wo Alles seines Winks gewärtig war und seiner Offenbarungen harrte, so fühlte er sich unter den Seinigen, gleichsam im Schoosse seiner Künstlerfamilie. Und nun galt es, mit voller Kraft und Freiheit an die Arbeit zu gehn! Nun legte Er, der so ehrbar und selbstbewusst steil aufrecht*) herangeschritten war, Hut und Stock ab, entledigte sich, um ganz freie Bewegung zu haben, des Ueberrocks, nahm zuletzt noch die reiche erhitzende Perrücke ab und bedeckte sein ehrwürdig Haupt mit einer leichten schwarzseidenen Mütze.

*) So sehen wir ihn im Profilbilde, das St. Aubin 1781 von ihm genommen und das sich bei den „Mémoires pour servir à l'histoire de la Revolution opérée dans la musique par Gluck“ findet. Nicht eigentlich den Künstler giebt das Bild — den finden wir eher in Duplessis herrlichem Gemälde — aber den hochachtbaren Meister mit scharfbeobachtendem Hinblick, gutmüthig aber mit Befehlskraft, das Muster eines Kapellmeisters.

Ein solcher war auch Spontini, soweit seine italienisch-französische Bildung reichte, — und sie reichte zwar in deutscher Musik nicht auf den Grund, aber tiefer, als irgend ein französischer oder italienischer Komponist, höchstens mit einer Ausnahme, bewiesen hat. Auch er, namentlich in seinen eignen Opern, hatte vom Dirigentenstuhl aus das Ganze, vom Orchester bis zur letzten Koulisse, im Auge. Unter ihm war die berliner Oper auf nie vor- oder nachher erreichter Höhe, auch dem Repertoir nach; denn neben seinen eignen Werken erschienen die von Gluck, Cherubini, Mozart, Beethoven vollzähliger und häufiger, als man sich jetzt vorstellen kann. Die Berliner haben ihn erst ersehnt und vergöttert, dann aus falschangebrachter Loyalität unter Misshandlungen vertreiben lassen, die als ewiger Flecken auf dem Musikleben der Stadt haften bleiben; denn noch niemals ist einem Komponisten von solchem Range Solches widerfahren. Seine Verdienste aber werden und sollen nimmer vergessen werden.

Dann begann die Arbeit. Dann leuchteten die Blicke, flogen Winke, Befehle rechts und links und überallhin. Alles hatte er im Auge, den letzten Choristen wie den ersten Helden, den Ripienisten an der zweiten Geige, wie die grossen Entwickelungen auf der Bühne, die feinste Geberde der Sängerin, die auf ein Haar mit jedem Tonfall des Rezitativs stimmen musste — denn in seinen Noten lag Handlung und Geberde und Mienenspiel vorgezeichnet für Jeden, der lesen konnte — wie die Sturmschläge des Orchesters. Sein Sinn hatte Alles vorempfunden, Alles geschaffen; sein Gedanke, sein Lehrwort, sein Befehl, sein grimmiges Schelten, seine stets wache Laune lenkte, bestimmte Alles. Es war ein Schauspiel vor dem Schauspiele; und ein höchst merkwürdiges und anziehendes. Man sah den Geist und die Kraft im Kampfe mit der Materie und ihrer Trägheit, man sah das Kunstwerk werden, heraustreten aus seinem Schöpfer. Legte er zuletzt den Stab nieder, wie umdrängte ihn da Alles! wie beeiferte sich Alles, ihn noch einmal zu sehn, wo möglich einen Blick von ihm aufzufangen! Hofherrn vergassen ihren Rang, Prinzen drängten sich heran, ihm den Oberrock zu reichen, und die Perrücke, und den Stock. Es war ein schönes Zimmetrohr mit goldenem Knopf und zierlicher, golddurchflochtener Seidenquaste.

So anziehend übrigens diese Proben für die Zuschauer waren, so ärgerlich waren sie, besonders Anfangs, für die verwöhnten und oft gar hoffärtigen Mitwirkenden. Trat eine stolze mit Gold und Diamanten behangene Primadonna an den Flügel, und bekam statt des Bravo! das sie von Prinzen und dem ganzen Publikum gewohnt war, ein „Mademoiselle, il faut bien recommencer!“ zu hören, so gab das Augen! und hohe beleidigte Mienen! und Sträuben und Drohen! Da erklärte denn der unlenksame Deutsche ganz kalt: „Sehen Sie, Mademoiselle, man hat mich herkommen lassen, um Iphigenie aufzuführen. Wollen Sie singen? so ist es gut; wollen Sie nicht? das steht bei Ihnen. Nur geh' ich dann zur Königin, sag ihr: ich kann die Oper nicht aufführen, setze mich in meinen Wagen und reise morgen nach Wien zurück.“ — Was war mit dem

Mann anzufangen? Man gab nach.*) Und die Folge war der Triumph Aller.

Natürlich beeiferte sich Jeder, der einen Weg dazu offen fand, noch viel mehr, den Meister in den Kreis seines Umgangs zu ziehen. Unter den Bewerbern war die Gräfin Genlis besonders glücklich, die auch später in ihren Memoiren Gluck und ihr Verhältniss zu ihm anziehend zur Sprache bringt, und aus deren Munde wir bereits (Th. I, S. 21) erfahren haben, wie trefflich Gluck ohne Fertigkeit zu spielen und ohne Stimme zu singen verstand. Sie war selbst gut musikalisch, hatte eine schöne Stimme und spielte trefflich die Harfe, wurde auch öfters bei den Musikunterhaltungen der Königin mit Gesang und Spiel betheiligt; wahrscheinlich hatte sie bei diesen Gelegenheiten mit Gluck Bekanntschaft gemacht und er sie als eine Dame aus der Umgebung seiner Beschützerin kennen gelernt. Die Gräfin, deren äusserst nahe Beziehungen zum Hause Orleans bekannt sind, hatte ihre Wohnung im Palais-Royal und konnte unmittelbar aus dem Speisesaal in eine der königlichen Logen gelangen. Sie erzählt in ihren Memoiren, dass sie auf diesem Wege das ausserordentliche Vergnügen (le plaisir extrême) gehabt, Gluck in allen Proben zu sehen, wie er gegen Sänger und Musiker in Zorn gerathen sei, ihnen allen aber auch treffliche Lehren ertheilt habe. Natürlich sei sie nicht minder bei den Aufführungen zugegen gewesen und habe so einen guten Theil ihrer Tage damals im Opernhause zugebracht. Sie wusste Gluck durch ihre lebhafte und intelligente Theilnahme an Musik und besonders an seinen Kompositionen in ihren Umgang zu ziehen, und das trug nach beiden Seiten gute Früchte; Gluck fand sich bei ihr angenehm unterhalten und sie gewann die erwünschteste Förderung in ihrer Lieblingskunst und eine angenehme Erinnerung für ihr ganzes Leben. Zwei- dreimal wöchentlich besuchte Gluck seine neue Freundin. Da traf er mit Monsigny, dem Komponisten artiger Operetten, mit Mondonville, der sich in demselben Fache bekannt gemacht, und andern Musikern zusammen: es wurde musizirt und über Musik gesprochen. — Gluck sprach gern und eben so geistvoll als feurig von Kunst und nur von ihr gern. Dazu lehrte er sie seine besten Arien singen, auch seine Iphigenien-Ouvertüre (die sie besonders liebte) und andre auf der Harfe spielen.

---

*) Kramer's Magazin etc. 1783

Aus diesem ruhm- und freudenreichen Leben musste nun doch — auf Wiedersehen! — geschieden werden. Gluck musste nach Wien zurückkehren, um dort andre Opern für Paris in Ruhe vorzubereiten. Er reiste mit Gattin und Nichte über Strassburg heim. In Strassburg traf er mit seinem Lieblingsdichter Klopstock zusammen. Persönlich kannten sich beide noch nicht, doch war Klopstock bereits von Glucks Unternehmen, die Hermannschlacht zu komponiren, und von der Bedeutung des Meisters unterrichtet; an Gleim hatte er geschrieben: „Gluck in Wien, der, nach dem Ausspruche eines grossen Kenners, der einzige Poet unter den Komponisten ist, hat einige Strophen aus den Bardengesängen mit dem vollen Tone der Wahrheit ausgedrückt. Ich kenne zwar seine Komposition noch nicht; aber Alle, die sie gehört haben, sind sehr dafür eingenommen.*)"

Jetzt sollte er ihn und seine Komposition kennen lernen; man begreift, mit welchem Verlangen er den Augenblick erwartete: „Eine empfindliche Freude (schreibt Petersen**) unter dem 9. März 1775 an Merk) für Klopstock war es, dass er den Ritter von Gluck und dessen Nichte etliche Stücke aus der „Hermannschlacht" und seinen Liedern, von Gluck und Bach vertrefflich in Musik gesetzt, meisterlich spielen und singen gehört."

Die in Strassburg angeknüpfte Bekanntschaft wurde in Rastadt acht Tage später fortgesetzt und Klopstock hatte wieder seine Freude am Gesang des jungen Mädchens, — doch nicht ganz ungestört. Gluck konnte nun einmal in der Musik, zumal im Vortrag seiner eignen, keinen Fehlgriff ertragen. So sehr er seine Nichte liebte, so unterbrach er sie doch nicht selten mitten im reizendsten Vortrage, selbst in Gegenwart des markgräflich badischen Hofes (der Gluck einige Tage bei sich festgehalten hatte, um den berühmten Mann zu geniessen) hart genug durch ein „Halt! das war falsch! noch einmal!“ Wenn dann gar Jemand, selbst ein Kenner, der nicht den geringsten Fehler in Ton oder Ausdruck bemerkt hatte, fragte, wo denn der Fehler liege? dann fuhr Gluck mit grossem Unwillen heraus: „Was! das hören Sie nicht? Wehe Ihnen, wenn Sie das nicht hören! da liegts!“ — Bisweilen war es eine feine Schattirung, die gewiss Niemand ausser ihm im Laufe des Vortrags hätte bemerken können. Aber Er hatt' es doch gehört, und das war ihm allein entscheidend.

---

*) Klopstock und seine Freunde, von Klamer Schmidt. Th. 2. S. 221.

**) Briefe an und von Merk. Von Wagner. 1838.

Gelegentlich wünschte Klopstock von der Nichte seine „Sommernacht“ (Willkommen o silberner Mond) zu hören. Das verweigerte Gluck geradezu, — „das kann sie noch nicht!“ sang es dann selber mit seiner rauhen Stimme, aber allerdings mit unnachahmlichem Vortrage.

Indess scheint der jugendlich fühlende Klopstock (er war erst 50 Jahr alt) als ächter Dilettant am Gesang der Nichte doch mehr Vergnügen gefunden zu haben, als an dem des Oheims. Er setzte, noch in der Gesellschaft folgenden Revers auf:

„Ich Endes Unterschriebene, Bezauberin des heil. römischen Reichs, wie auch des unheiligen gallikanischen Reichs, urkunde und bekenne hiermit, wasmaassen ich Klopstock'en versprochen habe und verspreche, dass, sobald ich Erzzauberin in die Erzstadt des Erzhauses, Wien genannt, zurückgekehrt bin, und mich alldort drei Tage und drei Nächte hinter einander von meiner Reise verpustet habe, ich sofort und ohne Verzug, wie auch ohne fernern Aufschub ihm zusenden will: 1. die Arie, in welcher Orpheus der Euridice nachruft, 2. die Arie, in welcher Alceste ihren Kindern nachruft; und dass ich unter jede dieser Arien setzen will einige Worte, in welchen enthalten sein soll, so viel nämlich davon in Worten enthalten sein kann, die Art und Weise, Beschaffenheit und Eigenthümlichkeit, und gleichsam

> die Schattirung meines musikalischen Zaubervortrags, damit bekannter Klopstock diese meine Worte, benebst den Arien, seinerseits wieder zurücksenden könne seiner Nichte zu Hamburg, welche, seinem Vorgeben nach, der Zauberei auch ergeben sein soll. Urkundlich geschehen zu Rastadt am 17. März 1775.

von der guten Mariane und allen Anwesenden, Damen und Herren, auch von den fürstlichen Personen unterzeichnet.

Gluck langte von dort in Wien an, wo er mit Jubel und Auszeichnung empfangen wurde, und sorgte dafür, dass Klopstocks Wunsch in Erfüllung ginge. Er selbst schrieb am 24. Juni desselben Jahres an Klopstock nachstehenden buchstäblich kopirten Brief.

> „Ich hoffe sie werden Von dem Hrn. Graffen von Cobentzl die Verlange Arien richtig Erhalten haben, ich habe selbige durch diese gelegenheit wegen Erspahrung der Postspesen ihnen geschickt, die anmerkungen habe ich müssen weeklassen, weilen ich nicht wuste, mich auszurücken, wie ich Es Verlangte, ich glaube, Es würde ihnen Eben so schwer vorkommen, wan sie sollten jemanden durch Brieffe belehren, wie, und mit was vor Einen aussdruck Er ihren Messias zu declamiren hätte, alles dieses besteht in der Empfindung, und kan nicht wohl explicirt werden, wie sie bässer wissen, als ich; — Ich Ermangle zwar nicht zu pflantzen, aber handlen habe ich bis dato noch nicht können, dan kaum war ich in Wien angekommen, so verreiste der Kaiser, und ist noch nicht zurücke gekommen, über dieses muss man annoch die gutte Virtlstunde beobachten, umb Etwas effectuiren zu können, bey grosen Höffen findt man selten gelegenheit, Etwas guttes anzubringen, indessen höre ich dennoch, das man will Eine Academie der schönen Wissenschaften allhier Errichten, und das der Eintrag Von den Zeitungen, und Calendern soll Eine portion des fondi aussmachen, umb die Kosten zu bestreitten; wan ich werde bässer Von der sache unterrichtet sein, werde nicht Ermangeln ihnen alles zu berichten. Indessen haben sie mich Ein wenig lieb, bis ich wiederumb so glücklich bin sie zu sehen. Mein Weib und Tochter machen ihnen Ihre Compli-

menten und freyen sich sehr Von ihnen Etwas zu hören, und ich Verbleibe dero

Ihnen Ergebenster
Gluck."

Wir erinnern Angesichts dieses Briefes an den Th. I, S. 446 zur Sprache gebrachten Zweifel, der zuerst (soviel wir wissen) von Grimm angeregt, dann auch von einigen Neuern getheilt worden ist. Allerdings könnte der Brief, dessen Aechtheit feststeht (er ist im Original vorhanden), zweifelhaft machen, dass die Zueignungsschriften zu Paris und Orpheus aus derselben Feder geflossen, — wenn nicht die später mitzutheilenden Zuschriften Glucks an Framery und La Harpe doch auswiesen, dass man Gluck auch jene Schriften zutrauen darf.

Uebrigens wollen wir dem alten Meister aus seiner Stylisirung und Orthographie keinen Vorwurf machen. Alle diese wohlfeilen, jetzt allerdings strenger einzufodernden Geschicklichkeiten waren damals und noch lange nachher keineswegs so verbreitet, auch nicht unter hochstehenden Personen; Friedrich der Grosse schrieb nicht besser deutsch, Maria Theresia auch nicht, lange nach Gluck Beethoven auch nicht. In Wien zumal galt das Italienische und Französische viel eher als Zeichen der Bildung, wie die Muttersprache, — und Marie-Antoinette schrieb sogar als Dauphine und Königin von Frankreich das Französische nicht korrekt, — so wenig wie die Tanten des Königs, die Töchter Ludwigs XV. Jenes „le style, c'est l'homme", galt noch nicht.

Künstler und Geschäftsmann.

In alten Volksmährchen wird erzählt, dass bisweilen Engel, gerührt vom Anschaun des blöde auf Erden herumkriechenden und aus seiner verwirrten Angst nach Erlösung seufzenden Menschengeschlechts den Allerhöchsten um Erlaubniss bitten, eine Zeitlang unter diesen Erdenkindern zu weilen, ihnen zu Trost und Hülfe. Sie sinken dann hinab zur Erde, sie werden einem armen Menschenleib' eingeboren und wachsen auf, wie andre Menschenkinder auch. Die Seligkeit und Reinheit des Himmels haben sie vergessen, denn sonst ertrügen sie nicht das Dasein hienieden. Aber einige Erinnerungen von dort sind ihnen, obwohl verdunkelt und vereinzelt, geblieben; und damit thun sie wohl dem Geschlechte, bis ihre Zeit um ist, und sie erschöpft von dem Ringen gegen Unverstand und Verhärtung zu ihrer Heimath zurücksterben. Denn alle Bedürftigkeit und Schwäche des Geschlechts haben sie auf sich nehmen müssen und tragen die Last der Gebrechen, die sich in ihnen selber eingenistet und das Erbtheil derer sind, denen sie helfen wollen und die sich in Unverstand und neidischer Erbossung gegen sie sträuben. Jene Erinnerungen aber, ihre einzige Macht, sind der Abglanz des ewig Wahren.

Unten bei den Menschen heissen diese Erinnerungen, wenn die Mährchen Wahrheit sprechen, Ideen, ureingeborne Gedanken des Wahren und darum Ewigwaltenden; und die Träger der Ideen heissen Genien, sind Sendboten, die den Verworrenen und Verirrten immer wieder die ewige Wahrheit zurückrufen sollen. Man muss sich nur vor der Verzerrung der Vorstellung hüten, die jedes flinke Talent mit dem Titel eines „Genie's“ behängt.

Wir müssen uns denn darin finden lernen, dass auch jene Sendboten dem Loose der menschlichen Schwäche nicht enthoben sind; Glück genug, wenn sie nur in ihrem eigensten Berufe treu und rein beharren. Ein solcher war einst Aeschylus, in der Malerei Raphael, in unserer Kunst Beethoven; noch einige Künstler wären zu nennen, nicht viele.

Von Gluck haben wir schon einsehn müssen, dass er zu diesen in ihrem Beruf Reinen nicht gehörte, so gewiss er demungeachtet Träger einer Idee war, der des ächten Drama's mit musikalischer Rede. Durch seine Geburt war er hineingeworfen worden in ein Leben der Dürftigkeit und Dienstbarkeit, hatte ausgekostet wie bitter Armuth schmeckt, und hatte mit angesehn, wie Rang und Reichthum heben. So war sicherlich sein erster Vorsatz — seine Grundrichtung gewesen, sich mit seinem Talent emporzuringen zu Rang und Besitz. Dann war ihm aus seinem treuherzigen deutschen Gemüth allmählig die Hohlheit des alten Treibens und die Idee des ernstgemeinten Musikdrama's offenbar geworden und er hatte sich ihr mit voller Kraft und Hingebung geweiht. Aber das alte Treiben, — es gehörte zu seiner Dienstpflicht und es zinsete ihm ebenfalls mit Gold und Ehren, und erfreute die Menschen ebenfalls. Zwei Menschen waren in ihm zu Einem zusammengewachsen: der kluge nach materiellem Gewinnst trachtende Diener, und der mit höherer Sendung Betraute. Beethoven hatte nur das Letztere sein können, selbst wo er damit begonnen, auf das Erstere auszugehn.

So haben wir zuletzt mit ansehen müssen, wie Gluck sein eigen Werk, sein erstes auf der Bahn der Idee, den Orpheus, für Paris verübelt hatte. So werden wir gleich noch mehr Vorgänge der Art erleben.

Geschäftlich kam es jetzt darauf an, Paris mit neuen Opern zu versorgen. Gluck hatte dazu das Singspiel

Cythère assiégée

ausersehen, das er schon 1759 geschrieben und Favart (Th. I, S. 259) so günstig beurtheilt hatte. Damals war es eine „Opéra comique, jetzt wurde daraus eine Opéra-Ballet*) in drei Akten, also ein mehr zur Ergötzung des Publikums, als auf höhere Zielpunkte gerichtetes Theaterstück, in welchem dem Tanz und sonstigen festlichen Aufzügen beliebig freier Spielraum gelassen wird.

Der Inhalt dieses, von dem französischen Poeten Favart ausgegangnen Singspiels ist kürzlich folgender. Wir befinden uns in den Gärten von Cythere, vor den Festungswerken. Myrthen- und Rosengebüsche bilden vor dieser der Venus geweihten Stadt Pallisaden; durch Säulengänge, die sich auf den Mauern erheben, erblickt man in der Ferne den Pallast des Liebesgottes. Daphne, Doris, Kloë, Nymphen (Mädchen) und Hirten, Bewohner von Cythere begehen ein Fest zu Ehren des Adonis. Alle feiern mit Gesang und Tanz diese süsse Herrschaft, diese Flammen der Liebe; sie rufen Venus an, sie besingen Adonis.

Da stürzt Karitas herein, eine andere Nymphe, und bringt die Schreckenskunde: Cythere solle von grimmen Feinden angegriffen werden; schon habe einer derselben sie verfolgt, bei der Hand ergriffen, ihr angekündigt, er wolle sie dem Mars opfern; „für meine Reize (sagt sie selber) für meine Thränen hatt' er keine Rücksicht.“ Andre hätten ihm die Beute streitig gemacht und unterdess sei sie entflohn. Daphne ruft den Gott der Liebe zu Hülfe, die andern denken darauf, sich zu vertheidigen.

Im zweiten Akte lernen wir die Feinde kennen. Es ist „das unempfindliche Volk der Scythen,“ das Mars aus Zorn gegen Adonis ausgesandt hat, Cythere zu zerstören. Einer der Führer, Barbarin, zeigt sich sehr hasenfüssig, ein andrer, Olgar, ist der, vor dem Karitas entflohn; er lamentirt über „die Verschmähung,“ die er von „einer grausamen Nymphe“ erfahren. Der Feldherr Brontes kommt herbei und bramarbasirt. Indem er den Sturm auf Cythere befiehlt, lässt sich eine weisse Fahne erblicken, Daphne kommt zur Unterhandlung herbei und fodert — Unterwerfung, dann, da man das abweist, Zweikampf.

---

*) Der Titel der in Paris gestochenen Partitur ist: Cythère Assiegée. Opéra-Ballet en trois Actes; Représenté par l'Académie Natiónale de Musique le 11. Août 1775. Mis en Musique par Gluck. Poëme de Favart.

Olgar soll mit Doris kämpfen; sie fodern gegenseitig Unterwerfung, er kann ihren Reizen nicht widerstehn, er fühlt „eine Flamme in seinem Herzen . . . .“ kurz, er überreicht ihr kniend seine Waffen. Der wüthende Brontes führt das Heer zum Sturme, aber die Mädchen auf dem Walle — „durch bezaubernde Genüsse unterjochen sie die ganze Welt“ — werfen die Stürmer zurück, die „unempfindlichen Scythen“ ergeben sich und werden gefesselt. Brontes wüthet.

Im dritten Akte finden wir Brontes allein, klagend und wüthend. Zu ihm gesellt sich Kloë, überredet ihn, dass auch ihr das weichliche Treiben in Cythere nicht behage, dass sie zu ihm übergehe. Sie nimmt ihm eine seiner Waffen nach der andern, um zu sehen, wie sie — ihr stehe; zuletzt bindet sie ihn, Olgar und Doris und dann alle Andern kommen herzu und gewinnen auch Brontes. Alle singen das Lob der Wollust und der Bramarbas stimmt ein.

Dies also war die Unterhaltung, die der Komponist von Iphigenie und Orpheus, im Einvernehmen mit der Operndirektion, den Franzosen darbot. Die Wahl der Freuden und Unterhaltungen ist ein Gradmesser für den Standpunkt der Bildung und Gesinnung. Ein Volk, das in seinem Leben mehr der Genussseite und Zerstreuung zuneigt, wird auch für seine künstlerische Erholung nichts Höheres und Ernsteres begehren; und wenn dies Höhere erscheint, so wird es (wir haben es bereits in Italien erkannt) nur die durchsichtige Maske für den eigentlichen frivolen Inhalt sein. Hier in dieser Ballet-Oper ist aber nicht einmal Liebe und Vergnüglichkeit im Gegensatz zu rauhem Kriegerthum als Gehalt zu nennen; es ist mit gar nichts Ernst, die Krieger sind Narren und die Liebler sind

Gecken. Dass so etwas von einem gar nicht geringgeachteten Poeten hat ausgesonnen und von ihm, Gluck und der Direktion den Franzosen auf ihrer vornehmsten Bühne hat dargeboten werden können, ist ein Fingerzeig auf den gänzlich zerfahrnen und ausgehöhlten Zustand der Nation, die durch eigne Verkommenheit und Misswirthschaft seiner Herrscher, — wie ein gesunder Körper durch einen Tropfen Blausäure verkäset werden kann, — ökonomisch und moralisch so weit heruntergebracht war, dass das Blutbad der Revolution als einzige Wiederherstellung übrigblieb. Schon lauerten unter dünner Decke ihre Schrecken; schon war durch Rousseaus weisenden Finger ihr Genius auf die Mauern der wankenden Tempel und Palläste gezeichnet. Einstweilen tanzte man auf der dünnen Decke. Und Gluck, der Günstling Marie-Antoinette's, spielte dazu auf. Es war nicht der Künstler Gluck, es war der Geschäftsmann.

Kaum ist es nöthig, noch von der Komposition zu reden; sie wurde, wie sie auf solchem Boden nicht anders werden konnte.

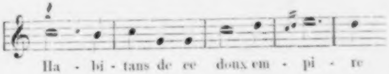
Vor allem ist die Musik nicht durchgängig von Gluck, sondern ein Theil der Tänze ist von Berton,*) einem plattirten pariser Kompositeur, gesetzt. Dann hat Gluck vier Tänze aus der eben in Paris aufgeführten Iphigenie, die Ouvertüre (nur mit Auslassung des Mittelsatzes) und noch einen Einleitungssatz, dessgleichen den Athletenchor (der hier Scythenchor wird) aus Paris und Helena, vier Gesänge**) aus seinen letzten Festspielen (S. 5) herübergenommen. Es kam ja nur darauf an, eine Oper zu liefern.

---

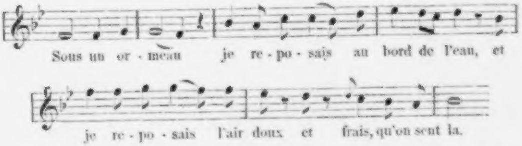
*) S. 192 der Partitur ist angezeigt: Tous les divertissements depuis l'annonce de la marche (im zweiten Akte, S. 60 der Partitur) jusqu'à la fin de la partition sont de la composition de Mr. le Chev. Gluck, et les divertissements, que l'on joue à l'Opéra, sont de la composition de Mr. Berton. Die Erklärung ist nicht ganz deutlich; es kommt aber auch nichts auf diese Dinge an.

**) Die Ariette der Daphne, Ah quel bonheur, ist aus le Feste d'Apollo, die Gesänge Nymphes, chantez victoire, Le Barbare me declare, Les dieux dans leur grandeur sind, der erstere aus Philemon und Baucis, die zwei andern aus Aristeus. Vielleicht giebt es noch andre Entlehnungen. Ihnen allen und überall nachzuspüren, scheint uns unfruchtbar.

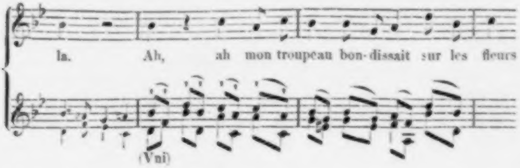
Das Neukomponirte ist flach, durchaus nicht dem Gluck, den wir seit Orpheus kennen, gemäss und ziemend. Theils gehört es der flachen, freundseligen Alltäglichkeit der französischen Operette zu. So gleich der Einleitungschor



mit der languissanten Dehnung von vier auf fünf Takte, wozu die Tänzer Positur machen, sich sanft mit dem Oberkörper zurückdehnen und die Arme in Rundung heben; denn hier ist Alles „convenu." So vor allem die „Romance" der eben voller Schrecken dem fremden Krieger entronnenen Karitas,

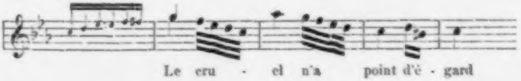

Sous un or - meau je re - po - sais au bord de l'eau, et
je re - po - sais l'air doux et frais, qu'on sent la.

die die ganze lässige Willkühr der französischen Rhythmik und das „trainirende, weichlich-schlaffe Wesen" der ältern, noch heute nur theilweis überwundenen Operettenkantilene darlegt. Ob das Gluck irgend woher genommen, oder im Sinne der französischen Chansons nachgebildet, wissen wir nicht; wohl ist ihm so geschicktes Hineinfinden in fremde Weise zuzutrauen und schon in den Airs nouveaux zum Vorschein gekommen. Mag nun Gluck die Melodie entlehnt oder der französischen Art nachgebildet haben, die Romanze zeigt in der Willkührlichkeit der Textbehandlung, in dem Hin- und Herwerfen der Stimme, in der haltlosen, diskursiven Rhythmik, in der unordentlichen Motivenführung die ganz unmusikalische Natur der Franzosen. Dazu ist das flache Ding mit der geleckten Sorgfalt und Zierlichkeit eines Watteau ausgeführt; die Klarinetten, als symbolische Farbe des Hirtenlebens, gehen unausgesetzt mit; wenn Karitas (unmittelbar nach obigem Satze) erzählt, ihre Heerde sei auf den Blumen umhergesprungen, so sind gleich die Violinen mit einer halb stechenden, halb streichelnden Figur


la. Ah, ah mon troupeau bon-dissait sur les fleurs
(Vni)

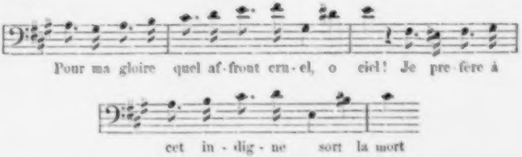
bei der Hand, uns die ungeschickten Sprünge anschaulich zu machen. Sonst hatte Gluck die Gewohnheit, solche Komponisten, die ihre Sachen aus allerlei Schnitzeln zusammentrugen, „Du Leimer!“ anzureden; hier — leimt er auch.

In demselben Styl ist gleich die folgende Ariette der Karitas geschrieben oder vielmehr entlehnt; als Merkzeichen geben wir nur diesen einen Zug: —


Le cru - el n'a point d'é - gard

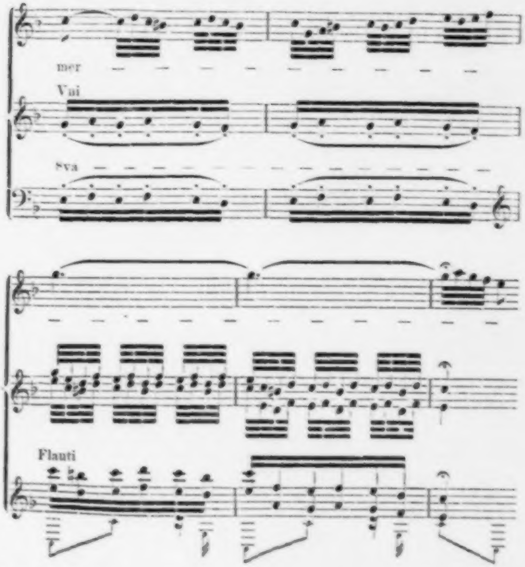
es ist von diesem zahmen Olgar die Rede, der sich zuerst ergiebt, und der versichert hat, er wolle sie dem Mars opfern.

In andern Sätzen, namentlich der Arie des Brontes im dritten Akte,

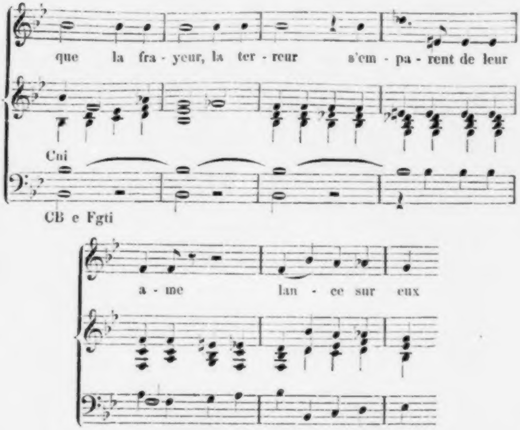

Pour ma gloire quel af-front cru-el, o ciel! Je pre-fère à
cet in-dig-ne sort la mort

zeigt sich wieder Glucks drastische Natursprache, die durch sich selber komisch sein kann und die wir aus den „Pilgrimmen“ und dem Zauberbaum kennen. Dann wieder, in andern Sätzen, ist für

Koloratur gesorgt, z. B. in der Arie der Daphne „Ah quel bonheur d'aimer“ (aus Le feste d'Apollo) im ersten Akte, wo sich neben der Koloratur ein artig klingendes Tonspiel an die Worte . . . le bien suprême est de s'ai —

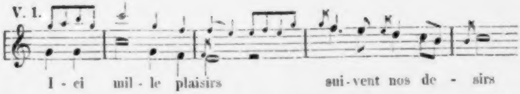


knüpft. Wunderlich mischt sich anderswo (in der Arie der Daphne „Dieu puissant“ im ersten Akte, einer breit ausgelegten Bravourarie nach altem welschem Zuschnitte) mit der Koloratur ächt gluck-sches Pathos, —



worauf denn nach den Worten „lance sur eux un trait vainqueur“ sogleich wieder Koloratur sich entrollt. Offenbar ist es hier dem alten Meister fast gegen die Abrede Ernst geworden, wenn die Feinde Zerstörung drohn, und Daphne den Gott um Hülfe beschwört. Auch im folgenden Terzett, das nachher Quartett und Ensemble mit Chor wird, um einen ganz guten Aktschluss zu bilden, haben wir — wenn die drei Nymphen leis' und hastig (vivement et doux) ihr „Songeons á nous défendre“ zischeln — den Gluck vor uns, wenngleich im Kleinen.

Es liesse sich noch manches loben, manches verwunderlich finden; aber das Resultat würde stets dasselbe bleiben: dass Gluck hier sich selber untreu geworden, dass er nicht als Tondichter, sondern als Opernlieferant thätig gewesen. Zum letzten Beweise lässt er sich noch im Finale auf der That (in flagranti, wie die Juristen sagen) ertappen. Er hat auszusprechen: Ici mille plaisirs suivent nos desirs; mancherlei Melodien liessen sich zu diesen Worten finden, oder aus ihnen ziehn. Er setzt so,



die erste Violin mit der Singstimme. Hier ist klar, dass die Melodie zuerst gebildet und dann der Text ihr angepasst worden ist; die Originalmelodie (übrigens ist alles genau kopirt und die Melodie aus den „Pilgrimmen" entlehnt) ist in der Violin (in den kleinen und hinaufgestrichenen Noten) enthalten; die Singstimme muss sich wohl oder übel fügen, wenn auch nach „plaisirs" ein ungehöriger Absatz und Sprung in die None erfolgen musste. Das ist nicht Glucks, des wahren Gluck Weise, der stets von innen heraus erfand.

Genug, die Oper war fertig und wurde am 11. August 1775 in Paris aufgeführt. Zwanzig Jahr später konnte sie gefallen, jetzt, unmittelbar nach — ja neben Iphigenie und Orpheus, war das nicht wohl möglich; sie verstiess allzuhart gegen die Vorstellung, die Gluck den Franzosen von der Oper und von seinem eignen Karakter gegeben hatte. Sie gefiel nicht. Die Vermuthung Schmidts, dass sie nicht sorgfältig genug einstudirt worden sei, und die andre Annahme, dass Glucks Gegner seine Abwesenheit benutzt hätten, das Publikum gegen ihn aufzuwiegeln, haben kein Gewicht: die Schuld liegt allein und offenbar im Werke. Arnaud erwiederte den Tadlern der Oper! „Ihr habt Recht, Cythere ist schwach. Aber was wollt Ihr? Herkules versteht nun einmal besser mit der Keule, als mit dem Spinnrocken der Omphale umzugehn; darum bleibt er doch, auch im Garne der perfiden Schönen, Herkules. Das Bonmot gefiel den Franzosen; zog man wieder gegen Cythere zu Felde, so hiess es gleich: Was wollen Sie? er ist einmal Herkules und kann nicht anders, c'est toujours Hercule. Das Bonmot war gut, aber die Oper wurde darum nicht besser, und die Aufnahme auch nicht. Und in der That, es liegt mehr Anerkennung Glucks darin, dass die Franzosen diese Cythere von sich gewiesen, als wenn sie sie beifällig aufgenommen hätten.

Noch zwei andre Werke beschäftigten Gluck während seines Aufenthalts in Wien für Paris. Es war seine Alceste, die den französischen Begriffen anbequemt werden sollte, und eine neue Oper, Roland, nach Quinaults altem Gedichte. Zu beiden hatte er von der Direktion Auftrag erhalten, ebenso zu Quinault's Armida. Indem er nun mit Armida und Roland, besonders mit letzterm, beschäftigt war, erhielt er aus Paris eine Kunde, die ihn mit vollstem Gewicht treffen musste.

Wir wissen, dass es seit längerer Zeit in Paris eine italienische Partei gab, die sich nothwendig im Gegensatze zu Gluck befinden musste. Schon zu Ludwigs XV. Zeit stand dessen berüchtigte Maitresse, die Dubarry, mit dem König und dem damaligen Dauphin, Ludwig XVI., auf Seiten dieser Partei. Als Marie Antoinntte 1774 Gluck unter ihren Schutz nahm, fand sich die Dubarry mit ihrer Partei sofort und doppelt gereizt, dem Deutschen einen Kämpen gegenüberzustellen, von dessen Ueberlegenheit man sich überzeugt hielt. Es war der ewige Gegensatz von Geist und Materialismus, der sich in beiden Gegnern und ihren Parteien personifizirte.

Schon zur Zeit Ludwigs XV. hatte die Dubarry Nicola Piccini*) zum Gegner Glucks ausersehen, den damals berühmtesten italischen Opernkomponisten. Jetzt war es gelungen, für Piccini, gleichzeitig mit Gluck, den Auftrag zur Komposition des Roland zu erwirken, nur dass für Piccini der alte Opernstoff von Marmontel neu bearbeitet wurde.

Dies war die Nachricht, die Gluck empfangen hatte und die er mit Recht als Treubruch und als Gefährdung seines Unternehmens ansehn, zugleich als Kränkung seiner Künstlerehre und seines Selbstgefühls empfinden musste. Er erliess an seinen Freund du Rollet, mit dem er in Verbindung geblieben, nachstehenden Brief:

„So eben erhalte ich Ihren Brief vom 15. Januar, in welchem Sie, theuerster Freund! mich zum fleissigen Fortarbeiten an der Oper „Roland“ ermahnen. Dies ist nun nicht mehr möglich.

---

*) Piccini, Neapolitaner, war 1728 geb., mithin 14 Jahr jünger, als Gluck.

Denn, sobald ich vernommen hatte, dass die Direktion, der nicht unbekannt war, dass ich diese Oper komponire, den nämlichen Text auch Herrn Piccini zur Bearbeitung übergeben habe, wurde Alles was fertig war, den Flammen übergeben. Es taugte vielleicht ohnehin nicht viel, und in dem Falle wird das Publikum Herrn Marmontel sehr verpflichtet sein, der ihm auf diese Weise die Unannehmlichkeit ersparte, eine schlechte Musik zu hören. Ueberdies fühle ich mich nicht geeignet, einen Wettstreit einzugehen. Herr Piccini würde gar zu viel vor mir voraus haben; denn ausser seinem persönlichen Verdienste, das unstreitig gross ist, hat er noch den Vorzug der Neuheit, weil man von mir bereits vier Opern*) (gut oder schlecht, gleich viel) in Paris gehört hat; das lockt, das reizt die Fantasie nicht mehr; überdies habe ich ihm den Weg gezeigt, den er nur verfolgen darf. Ich sage nichts von seinen Protektionen. Ich bin versichert, dass ein gewisser Politiker meiner Bekanntschaft**) halb Paris bei sich bewirthen wird, um ihm Anhänger zu verschaffen, und dass Marmontel, der so gut Mährchen zu erzählen weiss, dem ganzen Königreiche das ausschliessliche Verdienst des Herrn Piccini vorerzählen wird. Ich bedaure nur Herrn Hébert***) dass er in die Hände solcher Personen gerieth, deren Einer ein blinder Anhänger der italischen Musik, der Andre der Verfasser sogenannter komischer Opern ist; denn sie werden ihm den Mond zur Mittagszeit scheinen lassen.

Alles das thut mir wirklich leid; denn Hébert ist ein feiner Mann, und desshalb stehe ich auch nicht an, ihm meine „Armida“ zu geben, jedoch nur unter den Bedingungen, die ich Ihnen bereits in meinem letzten Briefe mitgetheilt habe, und von denen die vornehmsten, wie ich nochmals wiederhole, diese sind: dass man mir, wenn ich wieder in Paris bin, wenigstens zwei

---

*) Iphigenie, Orpheus, l'Arbre enchanté und Cythère.

**) Der Marchese Caracciolo, neapolitanischer Gesandter zu Paris.

***) Damals Opern-Direktor.

Monate Zeit gebe, mir meine Sänger und Sängerinnen bilden zu können; dass es meiner Willkühr anheim gestellt bleibe, so viele Proben abzuhalten, als ich für nöthig erachten werde, ferner, dass man keine Rolle doublire, und endlich, dass man eine Oper für den Fall in Bereitschaft halte, wenn eine der mitspielenden Personen erkranken sollte. Dies sind die Bedingungen, ohne welche ich die „Armida“ für mich behalten werde. Ich habe die Musik schon danach eingerichtet, dass sie nicht so leicht veralten wird.

„Sie sagen in Ihrem letzten Briefe, mein lieber Freund! dass keine meiner Arbeiten jemals der „Alceste“ gleich kommen werde. Diese Prophezeihung unterschreibe ich noch nicht. „Alceste“ ist eine vollständige Tragödie, und ich glaube, dass ihr nicht viel zu ihrer Vollkommenheit fehlt. Allein Sie können sich nicht vorstellen, wie vieler Schattirungen und Wendungen die Musik fähig ist, und wie vielerlei Wege sie verfolgen kann. „Armida“ ist von der „Alceste“ so verschieden, dass man glauben sollte, beide Opern seien nicht von demselben Tonsetzer. Auch habe ich die wenige Kraft, die nach der „Alceste“ mir noch übrig blieb, dazu angewendet, „Armida“ zu beendigen. Ich habe dahin gestrebt, mehr Maler und Dichter, als Musiker zu sein; indess das werden Sie selbst beurtheilen, wenn Sie die Oper hören; ich gedenke auch mit ihr meine Künstlerlaufbahn zu beschliessen. Freilich wird das Publikum wenigstens eben so viel Zeit brauchen, die „Armida“ zu verstehn, als nöthig war, um die „Alceste“ zu begreifen. Es ist eine Art Feinheit in der „Armida,“ die man in der „Alceste“ nicht findet: denn es ist mir gelungen, die verschiedenen Personen so sprechen zu lassen, dass man sogleich hören wird, ob „Armida“ oder eine andere Person spreche. Ich muss enden, sonst könnten Sie glauben, ich sei ein Tollhäusler oder ein Charlatan geworden. Nichts kleidet so übel, als wenn man sich selbst lobt; das ziemte nur dem grossen Korneille: allein wenn ich oder Marmontel unser eigenes Lob posaunen, so lacht man uns in's Gesicht. Uebrigens haben Sie Recht, wenn Sie sagen, dass man die französischen Tonsetzer zu sehr vernachlässigt: denn ich müsste mich sehr irren, wenn Gossek und Philidor, die den Zuschnitt der französischen Oper genau kennen, dem Publikum nicht viel bessere Dienste leisten würden, als die besten italischen Komponisten, wenn man nicht für alles Neue gar zu enthusiastisch eingenommen wäre; Sie sagen mir ferner, lieber Freund! dass „Orpheus“ bei dem Vergleich mit „Alceste“ verliert. Aber mein Gott, wie ist es möglich, zwei Werke, die nichts Vergleichbares haben, mit einander vergleichen zu wollen? Das Eine kann wohl mehr als das Andre gefallen: doch lassen Sie nur „Alceste“ mit Ihren schlechtesten Schauspielern und „Orpheus“ mit Ihren besten besetzten, so würden Sie sehen, das „Orpheus“ den Preis gewinnen wird; die besten Sachen werden in schlechter Aufführung um so unerträglicher. Zwischen zwei Arbeiten verschiedner Natur kann kein Vergleich stattfinden. Wenn z. B. Piccini und ich, jeder die Oper „Roland“ komponirt hätte, dann könnte man beurtheilen, welcher von Beiden es am besten gemacht hätte; allein verschiedene Texte müssen nothwendig eine verschiedene Musik hervorbringen, deren jede in ihrer Art das Schönste sein kann; in jedem andern Falle — „omnis comparatio claudicat.“ — Fast muss ich zittern, dass man „Armida“ mit „Alceste“ vergleichen wird — zwei so verschiedene Dichtungen, von denen die Eine zu Thränen rührt, die Andre wollüstige Empfindungen erweckt. Sollte dies geschehn, so weiss ich mir weiter keinen Rath, als den lieben Gott zu bitten, dass er der guten Stadt Paris ihren gesunden Menschenverstand wieder schenke.

„Leben Sie wohl, mein theurer Freund!“

Dieser Brief wurde in der „Année litteraire“ vom Jahre 1776 (Th. 8. S. 322) abgedruckt. Die „Memoiren über die von Gluck in der Musik bewirkte Revolution,“ welche den Brief mittheilen, sagen S. 45, dass die Veröffentlichung weder mit Glucks noch mit Rollets Willen geschehen sei; wir können das Mitwissen des Einen oder Andern nicht beweisen, aber auch nicht einsehen, zu welchem Zwecke Gluck bei so viel andern Arbeiten und so wenig Lust zum Schreiben, wie er stets gezeigt, diesen weitläufigen Brief geschrieben haben sollte, wenn nicht von dem Wunsche bewogen, seinen Inhalt ganz oder theilweise bekannt werden zu sehen, und seinem Wiedererscheinen damit vorzuarbeiten. Jedenfalls sollte die Veröffentlichung nicht ohne Folgen bleiben, wie sich später zeigen wird.

Die zuerst fertige Oper war

Alceste;

mit ihr kehrte Gluck im Februar 1776 nach Paris zurück.

Die ursprüngliche, von Calzabigi gedichtete Oper sollte, wie schon gesagt, für Frankreich umgearbeitet werden. Wir haben bereits am Orpheus eine solche Umarbeitung betrachtet; die der Alceste wird unsre volle Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Zwar — für das Fortleben der Oper im Publikum ist die Entscheidung bereits, wie es scheint, unwiderruflich erfolgt; alle Theater haben die umgearbeitete Oper angenommen, die Ausgaben der Klavierauszüge haben sich angeschlossen, das Publikum kennt nicht die ursprüngliche, sondern nur die für Paris umgearbeitete Alceste; wir wollen auch einräumen, dass die letztere in mehr als einem Momente gewonnen hat, wenngleich sie unsers Dafürhaltens gegen das Original weit zurücksteht. Wie dem aber auch sei, um Gluck und die französischen Gesichtspunkte zu erkennen und einen tiefern Einblick in die Kunstgattung der Oper zu gewinnen, darf man jenem Vorgange nicht fremd bleiben.

Seltsamer Weise ist man sogar über den Bearbeiter nicht einig. Winterfeld*) und Chrysander in seinem Händel nennen als Umarbeiter den Franzosen Guillard, ersterer mit der Ausführung, die Oper sei von Gluck und Guillard ganz umgearbeitet; die Partitur**) nennt den Bearbeiter gar nicht. Allein wir halten für festgestellt, dass nicht Guillard, sondern der Bailli du Rollet, der Dichter der Iphigenie in Aulis, die Umgestaltung des Gedichts unternommen und damit auch die der Musik veranlasst hat. Der nächststehende Zeuge ist Grimm,*) der über die Oper, deren Aufführung er als Zeitgenosse mit angesehn hat, berichtet, und der in seiner literarischen Stellung die sicherste Kunde zu finden wusste. Er spricht geradezu aus: „Der Plan (nämlich die Originalerfindung) gehört theilweise Calzabigi, die Ausführung (nämlich für die französische Bühne) den seltenen Talenten des pp. Rollet.“ Auch Reichardt, der persönliche Bekannte Glucks, der wenige Jahre später nach Paris kam, bezeichnet Rollet als Bearbeiter.**)

---

*) Zur Geschichte heiliger Tonkunst, Th. 2. S. 310.

**) Ihr Titel lautet: Alceste. Tragédie-Opéra en trois Actes par Monsieur le Chevalier Gluck. Représenté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le 30. Avril 1776 u. s. w.

Es war aber nicht blos die französische Theateranschauung maassgebend bei der Einführung der neuen Oper, sondern auch ein berühmter Vorgänger. Schon Quinault hatte 1674 eine Alceste geschrieben und Lully sie komponirt. Diese Operndichtung sollte in Paris auf die neue nicht ohne Einfluss bleiben. Wir finden keinen Beruf, auf das ältere Werk näher einzugehn, als sein Gegensatz zu Calzabigi's Gedicht und sein Einfluss auf die Umarbeitung fodert.

Quinaults Drama heisst „Alceste, ou le triomphe d'Alcide,“ lässt also die Wahl zwischen Alceste und Herkules als Hauptperson offen. Alceste nämlich mit ihrer einfachen That, wie die Mythe sie darstellt, war dem dramaturgischen Urtheil der Franzosen ein bei weitem nicht genügender Stoff, obgleich, wie wir gleich sehen werden, weder Alceste noch Herkules das eigentliche Ziel des Dichters waren, sondern die Verherrlichung und Unterhaltung Louis-Apolls XIV.

Daher geht denn auch der eigentlichen Tragödie ein Prolog voran, betitelt: „Le retour des plaisirs“; schon in der Widmung klagt der Poet über den Winter und den Krieg, und bittet den König um

---

*) Grimm et Diderot correspondance, III, 1, 145, III. 5. 493.

**) Wahrscheinlich rührt die Verwechselung daher, dass man „L'auteur d'Iphigénie“ als Verfasser der französischen Alceste festgehalten. Guillard hatte die tauridische, Rollet die aulidische Iphigenie geschrieben

Ruhe, damit auch die „Plaisirs“ wiederkehren möchten. Im Prolog treten auf: die Nymphe der Seine, „la gloire“ nebst Gefolge, die Nymphe der Tuillerien, Schaaren von Najaden und Hamadryaden, die Nymphe der Marne, Schaaren von Flussgöttern und „les plaisirs.“ Die Seine seufzt nach Louis Rückkehr, achtmal fragt sie: „Le héros, que j'attends, ne reviendra-t-il pas?“ die Buhlerin Montespan hätte nicht inbrünstiger rufen können. Der Ruhm versichert, er sei nicht fern, er lasse „die zitternde Welt wieder aufathmen.“ Auf die Einladung der Seine kommt die Nymphe der Tuillerien mit einer neuen Schaar tanzender Nymphen herbei: die Bäume öffnen sich und lassen die Gottheiten der Flur hervortreten, die auf allerlei Instrumenten spielen; die Quellen verwandeln sich in singende Najaden, die „Plaisirs“ fliegen durch die Luft herbei, Alle singen, spielen, tanzen.

Ob man hiernach ein ernstlich gemeintes Drama erwarten kann? —

Die Tragödie bringt eine Unzahl agirender und figurirender Personen, darunter achtzehn Gottheiten und zehn oder elf „troupes“ oder Chöre. Die Handlung ist, wie man schon hieraus erräth, auf das Bunteste gestaltet. Admet ist noch nicht der Gatte Alceste's, sondern erst im Begriff, sich ihr heut zu vermählen. Herkules liebt ebenfalls Alceste, erträgt es kaum, dass Admet den Vorzug haben soll, will sich entfernen, bleibt aber. Unglücklicherweise ist noch ein dritter Anbeter Alceste's bei der Hand, Lykomedes, König von Skyros und Bruder der Meeresgöttin Thetis; er ist nicht gewillt, gleich Herkules müssig zuzusehn. Da nun alle zu Schiffe steigen wollen, — wir sind im Hafen, das Hauptschiff, „pour une fête galante“ geschmückt, und andre Kriegsschiffe liegen vor uns, — führt Lykomedes Alceste auf das Schiff. Indem aber Admet und Herkules folgen wollen, versinkt das Verdeck, Thetis steigt aus den Fluthen und nennt sich als Vollbringerin. Die thessalischen Schiffe wollen Lykomedes Schiff (dessen „Verdeck“ versunken ist!) verfolgen; da sendet Thetis, der Verfolgung zu wehren, die Nordstürme, die auf finstern Wolken daherjagen. Augenblicklich ist auch Aeolus bei der Hand und sendet die Zephyre zu Hülfe. Kampf in den Lüften, die Aquilonen versinken.

Rechnet man noch eine fremde Liebesepisode zu, so hat man einen Ueberblick des ersten Akts.*)

Wir fassen uns nun kürzer. Herkules hat Alceste dem Lykomedes entrissen und übergiebt sie Admets Vater, Pheres, für Admet: dieser aber ist von Lykomed auf den Tod verwundet. Apollo erscheint mit den „Künsten" (Musen) und verkündet, dass Admet sterben müsse, wenn nicht Jemand für ihn sich dem Tode darbiete: aber dessen Tod würde auch zum Lohn' unsterblichen Ruhm erhalten (ohne den, blos aus Liebe kann es der Franzose nicht denken), die Künste würden ihm ein „ganz prachtvolles" Monument errichten. Alceste bringt das Opfer, Admet ist gerettet. Nun fodert er, da das Orakel ihm bekannt ist, die Künste auf, ihm das Bild seines Retters zu zeigen, — und aus dem Altar des Monuments steigt Alceste's Bild empor, die sich den Dolch in die Brust stösst. Herkules bringt unter unermesslichem Aufwande von Götterhülfe — der Mond erscheint, öffnet sich und lässt Diana*) aus einer Lichtwolke hervortreten, Merkur fliegt herab und öffnet mit dem Schlage seines Stabes die Unterwelt, Pluto giebt seinen eignen Wagen dazu her, um „l'ombre d'Alceste" und Herkules hinaufzukutschiren — genug, Herkules bringt Alceste aus dem Schattenreiche zum Leben und zu Admet zurück, dessen Liebe sich dadurch bewährt hatte, dass er vor der Höllenfahrt des Alciden eingewilligt, demselben Alceste, wenn sie nur gerettet würde, zu überlassen.

Gerade das Abgeschmackteste im ganzen Spiel, dieses Monument mit Alceste's heraufsteigendem Bilde, scheint den Franzosen als sinnreiches Mittel, Admet zu einer bessern Haltung zu verhelfen, am meisten zugesagt zu haben. Auch Grimm, Deutscher von Geburt, aber völlig auf französischem Standpunkte, kann die Augen nicht vom herrlichen Quinault losreissen, während der neuere Dichter übel wegkommt. „So lang (sagt Grimm) die Oper ist, so kurz ist der Inhalt, und diese ausserordentliche Einfalt ist ohne Zweifel ein ganz neues Verdienst auf einer Bühne, auf der man bisher nur durch die fortreissende Folge der merkwürdigsten und mannigfaltigsten Situationen glaubte gefallen zu können. Dieses Gedicht ist mit solcher Geschicklichkeit angelegt, dass die Theilnahme in bewundernswürdigster Stufenfolge vom ersten Auftritte bis zum letzten abnimmt. Admet ist im zweiten Aufzuge so flach, so lächerlich, dass man sich den Antheil nicht verzeihen kann, den man ihm im ersten geschenkt; der ganze dritte Aufzug ist nichts, als eine frostige Wiederholung des zweiten. Welch ein Unterschied zwischen diesem Gedicht und dem Quinaults!"

---

*) Man erinnere sich der gleich aufgebauschten Anlage von Händels „Admet", Th. I, S. 52.

**) Deus e — cistellula.

Und dies scheint nicht Grimms Meinung allein gewesen zu sein; während der Proben (erzählt Gretry*), dem man wenigstens nicht offenbare Lügen vor den Zeitgenossen zutrauen kann) dachte man (wohl im Direktorium) darauf, ein Komité zusammenzuberufen, um zu erwägen, ob man das Werk dem Publikum vorführen dürfe. Gluck hatte den Wahrspruch der Franzosen gewünscht; aber der Prozess war noch nicht entschieden. Diese berufenen Geschwornen waren in dramaturgischer Bildung oder wenigstens Gewandtheit den übrigen Völkern voraus; aber sie waren Franzosen und konnten über die ihrem Volke gesetzte Schranke nicht hinaus.

Lassen wir die französischen Ansichten bei Seite; wie stand es denn in der That mit der Umgestaltung?

In Calzabigi's Gedicht trat uns vornehmlich zweierlei bedenklich entgegen: der Mangel an Handlung, und die heruntersetzende passive Rolle, die Admet spielt. Beides hatte seinen Grund im Inhalt des Mythos selber, war auch von Euripides, dem Calzabigi gefolgt, nicht überwunden worden, weil es in der That nicht zu überwinden ist. Setzen wir hinzu: auch nicht durch Kürzung der äusserlichen Anlage; denn der Inhalt ist so gewichtig, dass er mit der vollen Bedeutung einer Tragödie (im alten Sinn) auch entsprechende Grossheit der Ausgestaltung, die feierliche Dreizahl der Akte und die Breite der Scene in Anspruch nimmt.

---

*) Memoiren, Theil I. Seite 200.

Hat nun der Franzose durch seine Bearbeitung eines der beiden Bedenken gehoben? — Wir meinen: das Gegentheil.

Calzabigi legt Alceste's Rettung aus dem Tode Apollo bei, der hiermit für das ganze Drama die leitende Gottheit bleibt. Es kann Admet nicht erniedrigen, wenn er nicht vermag, was nur der Gott vollbringen kann. Rollet nimmt Herkules zu Hülfe, der die Rettung vollbringt; dann erscheint noch Apoll und — bestätigt, ist also für das Drama nur eine müssige Glanzfigur. Nun erst ist Admet in seiner Unthätigkeit neben dem Vollbringer Herkules gedemüthigt; was der Heros vollbringen konnte (muss Jedem beifallen), sollte er wenigstens versuchen, statt die Opferung Alceste's vor seinen Augen sich vollziehen zu lassen. Dazu kommt, dass Herkules mit seiner retterischen That eine gar nicht dankbare Rolle spielt. Er tritt erst im dritten Akt auf und kündigt sich bramarbisirend (wie kann er anders?) an. Dann stürzt er den Todesgöttern, die Alceste davontragen, nach, bedroht die „troupe inhumaine", sie solle seinen rächerischen Arm fürchten; mit seiner Keule greift er — den Tod an und die „troupe inhumaine" fürchtet sich und flüchtet: „Notre fureur est vaine"; — eine Erfindung, werth, in Offenbachs Orpheus in der Hölle zu stehn.

Auf diese einzige Scene beschränkt sich der Zuwachs an Handlung. —

Das Trübseligste aber muss, wer sich der harmonischen Entwickelung des Originalwerks erinnert, in dieser Zerrüttung finden, die dem schönen Bau widerfahren ist. Hier zeigt sich die ganze Oberflächlichkeit der französischen Dramaturgik und diese Unfähigkeit der Franzosen, das Wunderbare und Ueberirdische, oder auch die Macht des menschlichen Gemüths (sie haben ja nicht einmal ein Wort dafür) entweder zu entbehren, oder — wenigstens poetisch — zu glauben. Das Orakel erschreckt Alle, jagt Alle in die Flucht, nur Alceste fasst den Gedanken, sich zum Opfer zu bringen.

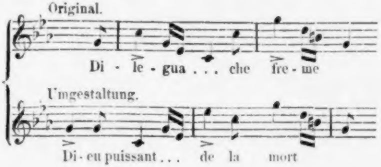
Dies ist ja der Grundgedanke des Drama's und des alten Mythos, dass der drohenden Göttermacht die Macht des menschlichen Gemüths entgegentritt als ebenbürtige und gleichberechtigte, wenn auch nicht gleichmächtige. Das aber fassen diese Franzosen nicht, bei ihnen (ganz angemessen ihrer politisch - religiösen Zwitterstellung) muss das Menschenthum erst durch das Priesterthum vermittelt — und verkleinert werden bis zu blöder Unmündigkeit. Den stummen Schreck des Volks nach dem Orakel muss der Oberpriester mit der abgeschmackten Phrase „Tout se tait!?“ lächerlich machen. Nun erwacht der Chor, schwankend im Entsetzen; gleich setzt ihn der katechisirende Priester mit seiner Frage: „Wer von euch will sich dem Tode darbringen?“ zurecht; dann zwei Takte weiter: „Niemand antwortet?!“ zuletzt — damit nur das „Fuggiamo!“ zu Stande komme, noch einmal die Erinnerung: „Euer König wird sterben!“ „Die klugen „Prosaner!“

So muss auch Alceste's Opfergedanke dem Priester in die Hände fallen. Wenn sie, jetzt nur für sich, ausspricht, dass sie für den Gatten sich dem Tod überliefere, ist wieder der Priester zur Hand mit einem salbungsvollen: „Dein Geschick ist erfüllt!“ und beschreibt ihr nun in einer Arie: wie der Tod sich schon anschickt, seine Beute zu verzehren, wie er schon über ihrem Haupte schwebt, wie ihr Gatte nur auf Kosten ihres Lebens athmet, und die Todesdiener sie beim Sinken des Tages an den Pforten der Unterwelt erwarten. Kein Wunder, dass nun auch Alceste zu einer Phraseuse wird: „J'y volerai,“ antwortet sie, „remplir un devoir, qui m'est cher.“ Dergleichen hat im Französischen mehr Finesse, als im Deutschen.

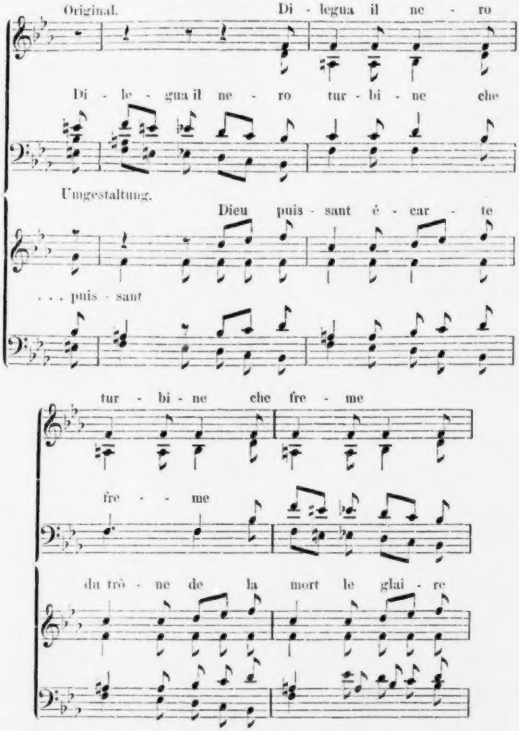
Hiermit ist das Drama gerade in seinem edelsten und ergreifendsten Momente zerstört. Die ganze erste Hälfte des zweiten Akts, in der Alceste's Gedanke zur That wird, in der sie, — man lese Th. I, S. 346 nach, — den Hain der Unterirdischen betritt, die letzte Gefährtin entfernt, dann den Todesgott ruft und verlassen seinen bleichen Schauern gegenübersteht, — die schauerliche und doch so mild erhabne Gestalt des Thanatos, der Anfangs so still und schonungsvoll harrt, als erbarme ihn das junge zum Grab sich drängende

Leben, der erst, nachdem die Schaar der Unterirdischen, selbst von Mitleid bewegt, sie vergebens abgemahnt, zürnend und scheltend sein unerbittlich Wesen hervortreten lässt — und doch noch dem Flehn der Mutter den Abschied von den Ihrigen bewilligt: das Alles ist weggefallen, und damit auch der einzige Gegenhandelnde, mit dem Alceste zu thun haben kann, denn das ist eben (Th. I, S. 397) der Thanatos. Hiermit ist denn im eigentlichen Sinne das Herz des Drama's ausgebrochen und weggeworfen, nur dass einzelne Fetzen davon da und dort wie zum Hohn' eingeflickt werden. Auch Admets einzige Ehrenrettung, dass das Opfer vollbracht gewesen, eh' er darum gewusst, ist damit verscherzt, — oder man müsste den aufdringlichen Priester statt der Gottheit gelten lassen.

Es ist weder nöthig noch erfreulich, der Verunstaltung länger zuzuschauen. Auch die Kinder Alceste's, die zweimal so rührend ihre unschuldigen Stimmen einmischen, sind beseitigt oder vielmehr noch schlimmer davongekommen; sie werden zwar auf dem Theater mit herumgezogen, aber sie bleiben stumm. An einzelnen Verbesserungen fehlt es nicht. Dahin gehört vielleicht, dass die Ouvertüre gleich in die erste Scene führt; sie wird auf dem schlusseinleitenden Dominantdreiklange bei auffliegendem Vorhange drastisch von einem Ausrufe des Volkschors: „Dieux, rendez nous notre roi, notre père!“ abgebrochen, und nun erst ertönt die Heroldsfanfare. Dahin gehört ferner die straffere Zusammenfassung des Einleitungschors. Anderes wieder ist kläglich, und obenein ohne sichtlichen Grund verderbt und verstümmelt. Dies hat besonders den Priesterchor betroffen. Vor allen Dingen ist der Rhythmus ächt französisch verdreht, statt des schwungvollen Auftakts im Original (Th. I, S. 367)


Original.
Di - le - gua . . . che fre - me
Umgestaltung.
Di - eu puissant . . . de la mort

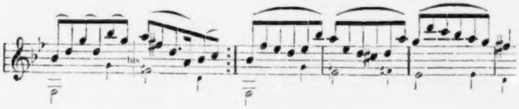
der die Betonung auf die Hauptmomente wirft, ein träges Hinlegen auf den Niederschlag mit Verlust der kräftigen Naturbetonung. Dann ist der dritte Gedanke des Chors ächt „reaktionär


Original.
Di - legua il ne - ro
Di - le - gua il ne - ro tur - bi - ne che
Umgestaltung.
Dieu puis - sant é - car - te
. . . puis - sant
tur - bi - ne che fre - me
fre - - me
du trô - ne de la mort le glai - re

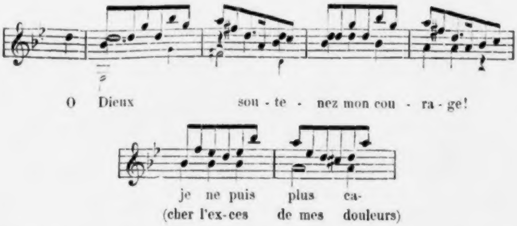
abgewiegelt“, die ganze machtvoll ausgewachsene Scene verschnitten und verkürzt, der prachtvolle Eintritt des Chors in Es-dur dem leidigen Oberpriester zum Opfer gefallen — es thut allzuweh, all' diese Wunden zu betasten, die Gluck dem eignen Werke geschlagen.

Aber dennoch war Gluck dabei und konnte die Hand von dem verhängnissvollen Werke nicht abziehn, ohne, gleich Achilles Lanze, die heilende Kraft nach der verletzenden zu bewähren.

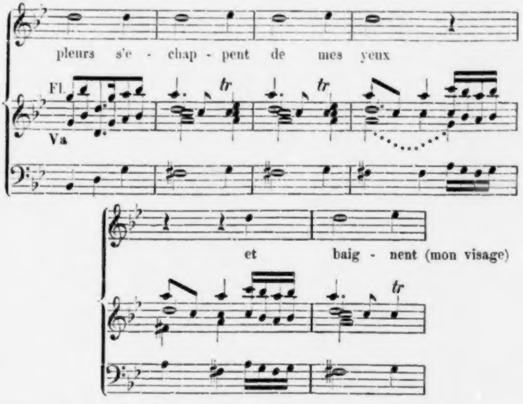
Wenn wir uns denn einmal in die französische Alceste versetzt haben und in diese Freude, die gedankenlos den Pallast durchtaumelt, wenn wir uns nach mancherlei Anderm auch die ungemässe Einmischung des ersten Chors aus Paris und Helena — wie weit ab liegt der Venusdienst von Alceste! — haben gefallen lassen: dann folgt in G-moll noch ein Tanz, wir nehmen an, ein Solotanz. Unter dem gedankenlosen Schwarm der Herumhüpfenden war irgendwo Ein seelbegabtes Wesen, und das ward überschlichen von banger Ahnung. Eine einsame Flöte führt den Tanz aus,



dazu singt Alceste ihr geheimes Leid. Die Soloflöte wird in der tiefern Oktave von der mundverschlossenen Bratsche wie von ihrem Schatten begleitet, Geigen und Bass tragen in langen Tönen und Bindungen die Melodie; es sollte Freude sein, aber der Aufschwung konnte nicht gelingen. Dazu nun Alceste's Gesang: „O Dieux, soutenez mon courage!" Sie erträgt es schweigend nicht länger, ihr Leid und die Schrecken, die bald über den Gemahl und die Kinder und die unwissend Frohen alle hereinbrechen werden, — Ein ersticktes Wort reisst sich von ihren Lippen, Eine unterdrückte Melodie, zaghaft auf Einem Ton weilend, wenig bewegt, still sich bergend unter dem Tanz der Flötenmelodie,


O Dieux sou - te - nez mon cou - ra - ge!
je ne puis plus ca-
(cher l'ex-ces de mes douleurs)

dann bei den Worten „Ah, malgré moi des pleurs . . .“ stockt der schüchterne Lauf der Flöte, und sie girrt und zittert, —


pleurs s'e - chap - pent de mes yeux
Fl.
Va
tr
tr
et baig - nent (mon visage)
tr

jeder Ton ist Seele und Wahrheit und Natur.

Allein Einzelheiten entscheiden nicht. Wieder hatte Gluck selber Hand angelegt an eins seiner Heiligthümer.

Umwölkter Horizont.

Schon die Enthüllungen, die Gluck in Wien über die an ihn und gleichzeitig an Piccini vergebene Oper Roland erhalten, deuteten auf einen Wandel in der Stimmung der Pariser, oder wenigstens darauf hin, dass seine Stellung in Frankreich noch keineswegs unanfechtbar geworden.

Er begab sich, diesmal allein, mit der Partitur der umgestalteten Oper Alceste, nach Paris, betrieb die Proben mit Nachdruck; schon am 23. April 1776 fand die erste Aufführung statt.

Die Oper — fiel vollkommen durch, sie wurde förmlich ausgezischt. Wir wollen, um auch den Schein der Ungerechtigkeit zu vermeiden, zufügen, dass die Schuld nicht in Rollets von uns gerügten Fehlern lag und dass das Original schwerlich bessern Erfolg gehabt hätte. Der Stoff war, wenn man nicht geradezu auf Quinault und seiner „Götter bunt Gemenge“ zurückgehn wollte, für die Franzosen zu einfach. Das hatte Gluck nicht vorausgesehn. Er hatte hinter den Koulissen dem Hergange beigewohnt und stürzte ganz ausser sich über die Kränkung hinaus aus dem Opernhause. Draussen trifft er auf einen Freund und ruft ihm, Thränen in den Augen, zu: „Alceste ist gefallen!“ „Vom Himmel!“ antwortet der Freund, ihn umarmend. Ein herziges Wort, das Gluck gewiss zum Selbstbewusstsein zurückgerufen hat.

Man verbreitete damals die Nachricht, eine Kabale habe den Fall der Oper bewirkt. Die Sängerin Arnould, die der Unterweisung Glucks und ihrer Rolle Iphigenie ihren ganzen Ruhm verdankte, habe sich, erzählte man, um die Rolle der Alceste beworben, Gluck aber in der Besorgniss, dass die körperlichen Kräfte der Sängerin einer so anstrengenden Aufgabe nicht gewachsen sein möchten, dem Fräulein Rosalie Levasseur den Vorzug gegeben. Das habe denn die Arnould aufgebracht und diese habe ihren grossen Anhang gegen die Oper aufgewiegelt. Wir können nicht wissen, ob hiervon etwas gegründet ist, meinen aber jedenfalls, den eigentlichen Grund des Fehlschlags in der Unverträglichkeit der Oper und ihres Inhalts mit der Richtung des französischen Geschmacks suchen zu müssen.

Uebrigens kamen die Franzosen allmählig zu besserer Verständniss des Werks; Alceste machte mit jeder neuen Aufführung Fortschritte in der Gunst des Publikums. Doch gab man fortwährend der Iphigenie und dem Orpheus, besonders der erstern den Vorzug: ohne Frage stand Iphigenie dem französischen Naturell näher.

Kein Unglück kommt allein, sagt ein altes Sprüchwort.

Einen Tag vor dem verhängnissvollen 23. April war in Wien Mariane, Glucks geliebte Adoptivtochter, den Blattern erlegen. Die Gattin eilte zu dem tiefgebeugten Gatten nach Paris, mit ihm zu weinen, wenn sie ihn nicht zu trösten wusste.

Das war der zweite Schlag, der kurz nach dem ersten Gluck traf. Der schwergetroffene klagte mündlich und schriftlich Jedem, der die liebliche, seelenvolle Sängerin gekannt, sein Leid, der Alte an der jähen Gruft der Jugend. Von Wieland ist auf Glucks an ihn ergangenen Brief die Antwort erhalten. Sie lautet folgendermassen.

Weimar, den 13. Juli 1776.

„Ich bin ganz beschämt, verehrungswürdigster Mann, auf Ihre freundliche, vertrauensvolle Zuschrift aus Paris so lange geschwiegen zu haben, und jetzt doch mit leeren Händen vor Ihnen zu erscheinen. In der Verfassung, worin mich Ihr Brief antraf, konnt' ich mit Ihnen weinen, Ihren Verlust innig fühlen und beklagen, aber etwas hervorbringen, das des entflohenen Engels und Ihres Schmerzes und Ihres Genius würdig wäre, das konnt' ich nicht, und werd' ich niemals können. Ausser Klopstock konnte das nur Goethe. Und zu dem nahm ich auch meine Zuflucht, zeigte ihm Ihren Brief; und schon den folgenden Tag fand ich ihn von einer grossen Idee erfüllt, die in seiner Seele arbeitete. Ich sah sie entstehn, und freute mich unendlich auf die völlige Ausführung, so schwer ich diese auch fand; denn was ist Goethe unmöglich? Ich sah, dass er mit Liebe über ihr brütete, nur etliche ruhige einsame Tage, so würde, was er mich in seiner Seele sehen liess, auf dem Papiere gestanden haben: aber das Schicksal gönnte ihm und Ihnen den Trost nicht. Seine hiesige Lage wurde um selbige Zeit immer unruhvoller, seine Wirksamkeit auf andre Dinge gezogen, und nun, da er seit einigen Wochen dem unbeschränkten Vertrauen und der besondern Affektion unsers Herzogs, zugleich eine Stelle im geheimen Conseil einzunehmen, sich nicht entziehen konnte, nun ist beinahe alle Hoffnung dahin, dass er das angefangne Werk sobald werde vollenden können. Er selbst hat zwar weder den Willen, noch die Hoffnung aufgegeben; ich weiss, dass er von Zeit zu Zeit ernstlich damit umgeht: aber in einem Verhältnisse, wo er nicht von einem einzigen Tage Meister ist, was lässt sich da versprechen? Indessen sehen Sie, theuerster Herr, was mich von einer Woche zur andern zurückhielt, Ihnen zu schreiben; denn immer hoffte ich, mit dem beiliegenden Zeugniss, wie sehr Karl August Sie liebt und an Ihrem Schicksal Antheil nimmt, Ihnen zugleich entweder das ganze Stück, welches Goethe dem Andenken Ihrer liebenswürdigen Nichte heiligen wollte, oder doch wenigstens einen Theil desselben schicken zu können. Goethe selbst hoffte immer, und vertröstete mich: ich bin auch gewiss, so wie ich den herrlichen Sterblichen kenne, dass es noch zu Stande kommen wird — und so spät es auch kommen mag, Freude wird Ihr Genius und der Geist Ihrer Seligen daran haben, das bin ich gewiss — aber länger konnt' ich's doch unmöglich anstehen lassen, Ihnen von allem diesem Nachricht, und also von meinem seltsamen Stillschweigen Rechenschaft zu geben.

„Ich habe Augenblicke, wo ich eifrig wünsche, ein lyrisches Werk hervorbringen zu können, das werth wäre, von Gluck Leben und Unsterblichkeit zu empfangen. Zuweilen ist mir auch, ich könnt' es. Aber dies ist nur vorübergehendes Gefühl, nicht Stimme des Genius. Uebrigens fehlt es mir an Sujets, die zugleich dem lyrischen Drama anpassend wären. Vielleicht, liebster Ritter Gluck, kennen Sie Eines, das Sie ausgeführt und alsdann bearbeiten möchten. Irre ich mich hierin nicht, so theilen Sie mir Ihre Gedanken mit, und ich will versuchen, ob ich die Muse noch einmal geneigt machen kann. Einmal war mir Antonius und Kleopatra stark im Kopf und Herzen — aber, wenn ich mich auch hinein arbeiten könnte, so ist diess wenigstens kein Sujet für Wien, wo dieser Exzess von Liebe, wie ich nicht zweifle, zu anstössig gefunden würde. Die drei grössten Sujets, Orpheus, Alceste und Iphigenia haben Sie schon bearbeitet — und was ist noch übrig, das Ihrer würdig wäre? Ohne Zweifel giebt es noch interessante Gegenstände und Situationen — aber werde ich sie ausführen können? Ja, wenn ich neben Ihnen, unter Ihren Augen, von Ihrem Feuer erwärmt, von Ihrer Allgewalt über alle Kräfte der Musik ergriffen, arbeiten könnte! — Aber hier in Weimar! —

„Dieses Blatt von Karl August ist schon lange in meinen Händen. Verzeihen Sie mir, dass ich's Ihnen so lange vorenthalten habe. Ich habe Ihnen die Ursache gesagt, und doch entschuldigt sie mich kaum gegen Ihn und Sie.

„Möchten Sie in Wien einige Entschädigung, wenigstens durch dieses Nepenthe, diesen Zaubertrank, den Parthenia*) dem leidenden Admet anbietet, finden können! Und o möchten wir einst glücklich genug sein, Sie hier zu sehen und zu hören! Und ich den Mann von Angesicht sehen und in seiner Gegenwart mich eines Theils der Empfindungen entledigen können, womit mich selbst das Wenige, was ich (nur sehr unvollkommen vorgetragen) von seinen herrlichen Werken gehört habe, auf ewig für ihn erfüllt hat!" — —

---

*) Eine Person aus Wielands Alceste.

Ein dritter Umstand, wohl geeignet, dem Meister Bedenken zu erregen, war die gespanntere Stimmung, die seiner in Paris wartete. Sein erstes Auftreten hatte Gegner gefunden, die zwar vor dem überraschend grossen Erfolg der Iphigenie zurückgetreten, aber von ihrer Vorliebe für die italienische und französische Oper keineswegs abgezogen waren. Der Erfolg des Orpheus war minder gross; die Aufnahme der Cythère assiegée sprach gegen Gluck, — Anlass genug, die Gegner wieder zu ermuthigen. Der Kampf der italienischen Partei mit der gluckschen trat in den Vordergrund, die französische schloss sich jener an. Man muss sich erinnern, welche Leerheit an tiefer anregenden allgemeinen Interessen in einem allmählig verkommenen, erst durch die grosse Revolution physisch und moralisch sich wiederherstellenden Volke, besonders in den gebildetern und günstiger gestellten Schichten der Nation statthatte, um das Gewicht zu begreifen, das der Opernstreit im Publikum allmählig gewann.

Nun bedarf aber jede Partei eines Namens den sie auf ihre Fahne schreibt, dessen Träger die Verkörperung ihrer Idee oder ihres Prinzips ist. Wir haben schon erfahren, dass die italisch-französische Partei Nicola Piccini gegen Gluck aufgestellt hatte. Blicken wir noch so scharf hin, so vermögen wir einen wesentlichen Einfluss Piccini's auf Glucks Schöpfungen oder Schicksale nicht zu entdecken. Gleichwohl ist das Zusammentreffen beider Männer in Paris nicht blos für die Geschichte jener Tage in Bezug auf die kunstliterarischen Zustände beachtenswerth, sondern öffnet auch einen tiefern Einblick in Glucks Karakter. Fassen wir das ganze Verhältniss von Anfang an bis zu Ende, über das Jahr 1776 hinaus, zusammen.

Der Neapolitaner Piccini mit seinen einhundert neunundvierzig Opern, — so viel zählt man ihm nach, wir kennen aus der Partitur nur sieben, — war einer der fruchtbarsten und beliebtesten Komponisten Italiens. Ihm lag nach Ausweis seiner Werke und gelegentlichen Aeusserungen nichts mehr am Herzen, als angenehmer, einschmeichelnder Gesang zur Vergnügung des Ohrs und allenfalls zur Rührung des Herzens; er war ganz Italiener. Die Oper war ihm, wie der ganzen Schule, nichts als ein anmuthig Spiel, nimmermehr dramatischer Ernst, wie sie erst durch Gluck wurde. Daher war ihm jeder schärfer eingreifende Ausdruck, jede sogenannte Härte (ohne die es bei Händel und Gluck, bei Mozart und Beethoven nicht abgeht, wo die volle Wahrheit an den Tag kommen soll) ja jede hohe Leidenschaftlichkeit, jeder Griff des Rhythmus über das Ebenmaass hinaus, jeder mächtige Vollschall des Orchesters und Chors scheu, wo nicht abscheuerregend. Wie weit er davon entfernt war, Glucks Idee zu fassen, zeigt sich schon an dem äusserlichen Umstande, dass er nach Gluck Iphigenie in Tauris komponirt und am 23. Januar 1781 in Paris, auf derselben Bühne, die noch von Glucks Eumenidenchören wiederhallte, zur Aufführung gebracht hat. Aber freilich, seine Iphigenie war marmontelisirt und sollte den Thoas heirathen. Dergleichen ist in Italien fortwährend geschehn; aber die Komponisten standen dort allesammt auf gleichem Boden und jeder mochte versuchen, zu demselben Stoff bessere oder andre Melodien zu finden. Nach Gluck stand die Sache anders; es fragte sich da, ob man ihm auf dem Pfade voller Wahrhaftigkeit folgen, oder dieselbe verleugnen wollte. Text und Komposition bezeugen, dass Piccini das Letztere gewählt und nur sein welsches Spiel getrieben hat.

Der eigentliche Punkt des Anstosses zwischen beiden Komponisten war, wie wir schon erwähnt, die, beiden zuertheilte Oper Roland. Betrachtet man das alte Operngedicht von Quinault, oder den von Marmontel für Piccini abgefassten Text, so begreift man kaum, wie Gluck an diese ehr- und hirnlose Liebelei, an diese geradezu gemeine Versunkenheit eines Helden wie Roland hätte mit einem seiner würdigen Erfolge Hand anlegen können. Unserm

Dafürhalten nach hat das Schicksal es wohlgemeint, seine Arbeit zu vereiteln.

Er und seine Freunde waren keineswegs dieser Meinung. Vor Allem verdross es ihn mit Recht, bei dieser Oper hintergangen worden zu sein, indem man sie zugleich dem Nebenbuhler auftrug: wir haben seinen Brief darüber gelesen. Noch nach seiner Ankunft in Paris hatte er die Beeinträchtigung nicht verschmerzt. Die Genlis erzählt, Gluck habe sich über Piccini durchaus mit Gerechtigkeit und Einfachheit ausgesprochen und, ohne damit zu prunken, sich ganz billig bewiesen; indess habe er doch geäussert: wenn Piccini's Roland Erfolg habe, dann wolle Er den Roland noch komponiren. Das hat der Genlis nicht gefallen, sie hätte mehr Bescheidenheit gewünscht, sie! — das wäre „de si bon gout“ gewesen. Wir — sind nicht „de si bon gout.“ Einem Manne wie Gluck ziemt Selbstbewusstsein und Freimuth; er hatte nicht seine persönliche Vorzüglichkeit eitel herauszustellen, sondern die Geltung strenger Wahrhaftigkeit und Idealität gegenüber der alten abgestandenen Spielhaftigkeiten zu wahren. Er durfte und musste so reden. Dafür konnte er billiger gegen Piccini sein, als dieser gegen ihn; denn er hatte den höhern Standpunkt und begriff jenen, der ihn nicht begreifen konnte.*)

Munterer gingen seine pariser Anhänger los. „Wissen Sie schon (fragt Einer) dass Gluck kommt und den Roland mitbringt?“ — Wie? (entgegnet der Andre) Roland? den komponirt ja Piccini! — „Desto besser! so bekommen wir einen Roland und ein Roländchen dazu“. Den alten Recken zu einem Roländchen, Orlando zu einem Orlandino zu machen, war schon arg genug; aber Orlandino ist obenein der Titel einer winzigen Parodie auf Ariosts Orlando furioso von Coccejus.

---

*) Ein deutscher Künstler verlässt die Gesellschaft bei Marmontel, um Glucks Armida zu hören, und fragt sehr deutsch unbefangen Piccini, ob er nicht mitgehn wolle? — Dieser eifert dagegen: Bewahre mich Gott und alle Heiligen, dass ich mir je durch glucksche Musik die Ohren verderben lasse.

So steht Piccini kalt und stumm im Konzert beim englischen Gesandten, Herzog Dorset, während Alles von einer haydnschen Symphonie entzückt ist. Dorset drängt ihn, sich auszusprechen. Je n'aime pas, erwiedert er frostig, les Sinfonies. Er begriff nur die Ouvertüren zu welschen Opern.

Auch Piccini's Stellung war nicht die angenehmste. Er war schon in der letzten Zeit Ludwigs XV. durch dessen Kammerdiener La Borde (Verfasser des essai sur la Musique) nach Paris eingeladen worden. Seine Operette, „la buona figliola", und viele seiner Opernarien, die in Konzerten und Gesellschaften gesungen worden waren, hatten in Paris guten Anklang gefunden; sein grosses Ansehn in Neapel kam ihm ebenfalls zu statten. Endlich langte er gegen Ende des Dezember 1776 mit seiner Frau, seinem achtzehnjährigen Sohn und einem jungen Engländer, seinem Schüler, in Paris an, wo die italienische Partei möglichst vorgearbeitet und seine Thaten aller Welt verkündet hatte; Ginguené, sein Freund, versicherte, dass Piccini bis dahin bereits einhundert dreiunddreissig Opern geschrieben, er selber habe die Partituren gesehn. So zog denn der italienische Maestro vom Wonnesitz Neapel ein in die tumultuarische, von Geist und Intrigue durchblitzte Seinestadt, ein weicher, vorsichtiger, gelegentlich giftender Karakter. — „Wird man hier Ohren haben für die einzige Musik, die in der Welt es geben kann? wird der Tedesco mit seinem barbarischen Geschrei die Ohren dieser Francesi, dieser Halbbarbaren füllen? Am Ende halten sie es für Gesang!" — Seine Freunde umgaben ihn in enggeschlossenem Kreise, jedes rauhe Lüftchen abzuwehren; keine Anstrengung schien ihnen zu gross.

An der Spitze der für ihn, oder die italische Musik Eingenommenen stand, wie früher die Dubarry, so jetzt Ludwig XVI., seltsamer Weise auch auf diesem Seitenwege dem Fortschritt abwendig. Die Königin, ohnehin jeder Berühmtheit sich beeifert annähernd, hätte dem König zu Liebe Piccini gern in Frankreich festgehalten, sie liess ihn wöchentlich zweimal nach Versailles kommen, um bei ihm Singstunde zu nehmen, und behandelte ihn ganz gut, — „qui le traitait parfaitement bien", sagt Piccini's Freund Ginguené. Gleichwohl scheint sich doch Marie Antoinette gegen ihren alten Lehrer vertrauensvoller, achtungsvoller benommen zu haben.

Ein bedenklicher Umstand für Piccini war es, dass ihm, der nach Paris gekommen war, um für die Franzosen zu schreiben, die Kenntniss der Sprache fehlte. Ginguené traf ihn, wie er versichert, stets mit Racine's, Voltaire's, Rousseau's Schriften beschäftigt, um sich im Französischen zu vervollkommen. Marmontel, der damals unter den Schöngeistern oder Litteraten ziemlich hoch stand und sich von Gluck vernachlässigt fand, war seine Hauptstütze. Er hatte ausser dem Roland noch fünf andre Operngedichte Quinaults (Theseus, Isis, Atys, Amadis, Armida) für ihn nach den neuern Ansichten und seiner eignen stets auf der Oberfläche spielenden Manier umgeschrieben. Jetzt besucht er ihn jeden Morgen auf drei bis vier Stunden und arbeitet mit ihm bei verschlossenen Thüren. Erst liest er ihm einen Auftritt vor, erklärt ihn Satz für Satz, verdeutlicht die Aussprache, bezeichnet Versmaass und Betonung. Dann überlässt er den Tonsetzer sich selber, dieser komponirt die Scene und trägt sie am folgenden Morgen dem Dichter vor. Nun geht es an die Kritik in Bezug auf das Sprachliche, und endlich ist die Scene festgestellt. Diese Arbeit währte ein volles Jahr. Dann endlich war die Oper fertig zum Ausschreiben und Einstudiren.

Unterdess, da in Paris Alles ein gefälliges Ansehn haben muss, waren dieselben Männer, welche beide Komponisten gleich zwei Kampfhähnen gegen einander loszulassen gehofft, — nur dass Gluck sogleich seiner würdig vom Wettkampfe zurückgetreten war, — darauf bedacht, die beiden Nebenbuhler zusammenzubringen. Berton, der Kompositeur, jetzt Operndirektor, fasste den Plan und führte ihn aus; wir werden später erfahren, dass gerade er die beiden Männer eigennützig für seine eignen Absichten zu umgarnen dachte. Jetzt machte er den liebenswürdigen Wirth, veranstaltete ein glänzendes Zweckessen, stellte beide Künstler einander vor und liess sie sich umarmen. Sie bekamen die beiden Ehrenplätze nebeneinander, und natürlich gaben sie den Mittelpunkt des Tischgesprächs ab. Es wurde trefflich gespeist und noch besser getrunken. Einer der Geladnen fragte Gluck, wieviel Opern er wohl geschrieben?

— „Nicht viele,“ war die Antwort, „ich glaube kaum zwanzig, und auch diese nur mit vielem Studium und grosser Anstrengung.“ Gleich liess sich ungefragt Piccini mit seinem scharfen italienischen Accent vernehmen: „Ich habe mehr als hundert geschrieben, und zwar mit wenig Mühe.“ — „Das sollten Sie nicht sagen, caro amico!“ flüsterte ihm Gluck zu, — er war vierzehn Jahr älter als sein Nachbar, der nun sein Gesicht noch fester zuschloss. Nicht so Gluck. Arglos und frohmuthig liess er sich die französischen Weine schmecken, vielleicht ein wenig zu viel, während der vorsichtige Italiener kluge Zurückhaltung beobachtete. „Ja, ja! diese Franzosen“ — brach Gluck treuherzig und unbedacht wieder hervor — „sind ganz brave Leute, aber sie machen mich lachen; da soll man ihnen Gesang liefern, und sie können nicht singen. Mein lieber Freund, Ihr seid nun ein berühmter Mann in ganz Europa; Ihr denkt blos darauf, Euren guten Ruf zu erhalten, macht ihnen schöne Musik. Nun! seid Ihr damit weiter gekommen? Glaubt mir, Geld, Geld zu gewinnen, darauf muss man hier bedacht sein, auf nichts Anderes.“ — So sprach Gluck, — erzählt Piccini's Freund Ginguené; es wird auch wohl den Parisern zeitig genug erzählt worden sein. Der bedachtsamere Piccini erwiederte sehr höflich: der Herr Gluck habe durch sein eigen Beispiel bewiesen, dass man gleichzeitig für seine Glorie und und seinen Vortheil sorgen könne.

Hat Gluck wirklich so gesprochen? — Warum nicht? Die Franzosen waren wirklich wenig musikalisch und keine guten Sänger; das konnte natürlicherweise Gluck nicht entgehn. Dann war es wirklich sein Begehr, sich ein Vermögen zu erwerben; wer könnt' ihm das verargen? Jetzt, in der Weinlaune, von der Nachbarschaft des zugeknöpften Piccini humoristisch angeregt, hebt er diese Punkte hervor in kecker Unbekümmertheit, als gäb' es gar nichts Anders. Hätt' er bei Tafel von seinen tiefern Antrieben peroriren sollen? oder dem Welschen die dramatische Rührigkeit und Empfänglichkeit und den Geist der Franzosen auseinandersetzen, die alle dem italischen Wesen entgegen waren? Gerade in seiner genialen Bedachtlosigkeit traf er stets das Rechte.

Nun kam also Piccini's Roland zum Einstudiren. Niemals waren Proben beschwerlicher, stürmischer, lärmender gewesen. Piccini hatte sich in einen Winkel gedrückt und verzweifelte. Marmontel sprach ihm zu; Ah! war die zehnmal wiederholte Antwort, „tutto va male, tutto!“ Gluck sprach nicht zu, er that Besseres. Er gab sich die grösste Mühe, durch sein Direktionsgeschick und durch sein Ansehn die Verstimmungen zu lösen, die Schwierigkeiten zu beseitigen, das Werk seines Nebenbuhlers zu gelungener Darstellung zu bringen.*) Und es gelang. Die Oper wurde mit Beifall aufgenommen und behauptete sich ziemlich lange auf dem Repertoire. Uns ist sie aus der Partitur bekannt, und wir können das damals von den Gluckisten ausgesprochne Urtheil: sie sei hübsche Konzertmusik aber ohne Erhabenheit, ohne Enthusiasmus, — nur bestätigen, wenn wir uns in den damaligen Geschmack zurückversetzen.

Gleichen Erfolg hatte Piccini's nächste Oper, „le finte Gemelle.“ Nicht so seine Iphigenie in Tauris (S. 176) Gedicht von Dubreuil, die am 23. Januar 1781 zum ersten Mal aufgeführt wurde. Sie konnte sich, gesteht Marmontel selber, trotz manches Lobenswerthen neben der gluckischen nicht halten, die am 2. April 1782 zum 151sten Mal aufgeführt wurde und an diesem Abend 15,125 Livres eintrug. Der Erfolg ist kein Maassstab für den Werth; wieviel geringe Werke haben grossen Erfolg und wieviel Meisterwerke Anfangs, ja bisweilen lange Zeit keinen Erfolg gehabt, wenn das Publikum nicht für sie herangereift, oder die Darstellung mangelhaft war!**) Der Erfolg beweist nur, dass ein Werk einen im Publikum lebendigen und empfänglichen Punkt getroffen hat. Will man aber in ihm einen Maassstab finden, so sprechen folgende

---

*) Ginguené, Notice sur Piccini.

**) Piccini selbst sollte das an seiner Iphigenie erfahren. Die erste Aufführung hatte nicht für ihn gesprochen, die zweite sollte entscheiden. Da muss unglücklicherweise Fräulein Laguerre, die die Rolle der Iphigenie hat, zuviel Champagner getrunken haben. Sie betritt die Bühne, sie stammelt, sie schwankt, man muss sie halten, — „C'est Iphigénie en Champagne!“ ruft ein Witzbold, — und das fällt auf die Oper; gleichwohl erlebt sie zwanzig Vorstellungen hintereinander.

Zahlen über die gluckschen Erfolge gegenüber denen Piccini's. Iphigenie in Aulis hat in 14 Vorstellungen 70,818 Livres, Armida in 14 Vorstellungen 69,405 Livres eingetragen; Armida erlebte 1788 die 300ste Vorstellung, während Piccini's beliebteste Oper, Dido nur 40 bis 50 Aufführungen ermöglichte.

Wie aber Berton sich zwischen beiden Komponisten bewegt, wollen wir zum Schluss dieser Personalgeschichten Ginguené nacherzählen.

„Als Piccini sich von der (dritten) Ankunft Glucks und dem Gegenstande seiner Reise (der Iphigenie in Tauris) vergewissert hatte, nahm er mich“ — berichtet Ginguené — „eines Tages bei Seite führte mich in sein Kabinet und sprach: Mein Freund, ich bin sehr unglücklich: man hat hier weder Redlichkeit noch hält man Wort.*) Und nun erzählt' er: der Operndirektor (Berton) habe vor etwa sechs Monaten ihn zu sich gebeten und ihm gesagt, er leide schon lange bei den Ungerechtigkeiten, die ihm, dem Piccini, widerführen, und er wolle ihm endlich eine glänzende Gelegenheit bieten, sich auf das Vortheilhafteste zu zeigen. Hier, fügte er hinzu, nehmen Sie dies treffliche Gedicht; ich schlage Ihnen vor, es in Musik zu setzen. Es ist Iphigenie in Tauris. Der Herr Gluck komponirt eine andre Iphigenie, und nun wird ja das unparteiische Publikum Gelegenheit haben, unter Ihnen beiden zu entscheiden. Man wird, wie in Italien, zwei Meister an demselben Werke sehn; das ist ein Gebrauch, den ich in Frankreich einführen will. — „Aber, mein Herr, dazu müsst' es dasselbe Gedicht sei.“ — Es ist nicht gänzlich dasselbe Gedicht, aber derselbe Stoff und derselbe Plan;**) Sie können sich wegen der Wahl, die ich für Sie getroffen, auf mich verlassen. Ich gebe Ihnen mein Wort, dass Ihr Werk vor dem Seinigen in Scene gehn soll, geben Sie mir das Ihrige, dass Sie von alle dem (de ceci) mit Niemand, selbst mit Ihren vertrautesten Freunden nicht, reden wollen."

---

*) . . . . ni bonne foi, ni fidélité à sa parole.

**) Es war natürlich weder dasselbe Gedicht, noch derselbe Plan. Mais, sagt der Franzos' in solchen Fallen, c'est égal; hier ist eine Iphigenie und dort ist eine Iphigenie, und — es sind de beaux vers.

Piccini gab, wie er erzählt, sein Wort, las das Gedicht, billigte es und arbeitete mehrere Monate daran im tiefsten Geheimniss. Er hatte zwei Akte fertig, da erfährt er, dass Glucks Iphigenie unverzüglich gegeben werden soll. Er eilt zu Berton und mahnt ihn an sein Versprechen; dieser sagt: er sei gezwungen, er habe Befehl von der Königin.

Es ist keineswegs ausgemacht, dass Berton unredlich gehandelt. Er hatte nur keinen Begriff von Gluck, sah in ihm nichts als einen Opernkomponisten, wie andre auch, und kam auf den dummklugen Einfall des Wettkampfs. Dass Piccini ihm behaglicher war, als Gluck, wollen wir ihm nicht verargen.

Armida.

Unter all diesen Vorfällen und neben dem immer heftiger werdenden litterarischen Kriege, der um Gluck entbrannt war und an dem er selber, wie wir bald vernehmen werden, thätigen Antheil nahm, hörte der Meister nicht auf, an seiner Oper **Armida** zu arbeiten, die er bereits in Wien 1775 begonnen hatte.

Bis zum Juli 1777 hatte die Komposition ihn beschäftigt, erst mit dem Anfang des Juli begannen die Proben; der ehrwürdige Meister stand also bei dieser neuen Schöpfung in seinem dreiundsechszigsten Jahre. Aber was bedeutet für einen kräftigen Geist die Zahl der Jahre? er zählt nicht nach den Jahren, sondern nach den Obliegenheiten seines Berufs. Sophokles widerlegte die tückische Anschuldigung der Alterschwäche im achtzigsten Jahre durch ein neues Meisterwerk.

Gluck war mit hohen Gedanken und jugendlichen Vorstellungen und Vorsätzen an sein Werk getreten. Es war hoch und stolz in ihm emporgewachsen, und er war sich dessen und seines Berufs ganz sicher und hochgemuth bewusst. Bei einem seiner Besuche während der Toilette der Königin, bei denen diese nicht aufhörte*), das Wort an ihn zu richten, fragte Marie Antoinette ihn, ob er Armida bald vollendet hätte und ob er mit der Arbeit zufrieden wäre? Gluck antwortete, in seiner ganzen Länge emporgerichtet, mit der kältesten Miene und in seiner deutschen Aussprache: „Madame, il est bientôt fini, et vraiment ce sera superbe.“ Die Hofdamen rümpften à la Genlis ihre Näschen und die Hofherren murmelten etwas von Unbescheidenheit. Marie Antoinette aber vertheidigte ihn: er müsse ja doch gewusst haben, was er geleistet, da alle Welt es sage. Die brave Frau, die später in stürmischern Tagen, im Angesicht des Todes, mit stets ungebeugter Tapferkeit ihre Freunde, den Gatten, sich selber vertheidigen sollte, hatte auch diesmal nicht auf den Grund gesehn. Glucks Selbstgefühl wurzelte tiefer, als im Urtheil des Tages; aber auch diesmal hatte Sie das ungefähre Gefühl des Rechten und die Willigkeit, dafür einzustehn.

---

*) Campan Mem. I, 154.

Natürlich fielen diese Vorgänge nicht in Glucks Gegenwart; sie sind ihm vielleicht unbekannt geblieben. Ob aber nicht doch, als er in Armida eines der Ideale schuf, die das weibliche Geschlecht verherrlichen, Marie Antoinette's Bild, wie Er es innerlich sich ausgemalt, ihm einige Züge geliehen? — Sie stand damals in voller Entwickelung ihres bald durch das königliche Diadem, bald durch idyllische Zurückgezogenheit vervielfältigten Reizes, nicht blos als Königin, sondern als ein wahrhaft exotisches Wesen hervorgehoben, und dazu als seine mächtige Beschützerin vor seinen Augen da. Das Leben legt verborgen den Samen, der in des Künstlers Brust heimlich keimt und unvorhergesehen irgend einmal im vollen Glanze des Ideals heraustritt als unsterbliches Kunstwerk.

Gluck hatte, als er seine Oper unternahm, einen verwegnen Gedanken gefasst. Er hatte beschlossen, das alte Operngedicht von Quinault unverändert beizubehalten. Man sagt, er habe es gethan, „um dieses Meisterwerk des lyrischen Theaters der Franzosen in seiner Ganzheit zu erhalten.“ Das mag der eine, ostensible Grund gewesen sein. Ein andrer rein persönlicher war wohl die schon damals emportauchende und später wiederholte Behauptung (wir haben sie Th. I, S. 290 aus Gretry mitgetheilt), er verdanke seine Erfolge mehr der Trefflichkeit seiner Gedichte, als dem eignen Talente; — wobei dann immer die Frage blieb, wie es denn gekommen sei, dass sich stets diese Gedichte zu ihm hingefunden, und die marmontelschen mit ihres Gleichen stets zu den andern Komponisten? Der Gedanke, dass Stoff und Dichter durch Wahlverwandtschaft jederzeit den ihnen gemässen Komponisten anziehn und umgekehrt, wäre damals wohl schwerlich zur allgemeinen Erkenntniss gekommen: so mag sich denn Gluck bewogen gefunden haben, auf den Vortheil neuerer und zeitgemässerer Dichtung zu verzichten. Sei dies, oder Mangel dramaturgischer Ueberlegung der Anlass seiner Wahl, billigen können wir sie nicht.

Der Stoff der Oper*) ist bekanntlich der Episode aus Tasso's befreitem Jerusalem entnommen. Armida, die junge und zauberkundige Fürstin von Damaskus, die Feindin der christlichen Kreuzfahrer, weiss den gefährlichsten Kämpfer der Christen, Rinald, durch Zauber in ihre Gewalt zu bringen. Sie hat seinen Tod beschlossen; aber sein erster Anblick verwandelt den Hass in Liebe und sie entführt ihn in Zaubergärten, wo er, von ihren Reizen und Zauberkünsten umstrickt, seiner Heldenbestimmung vergessen, mit ihr weichlichen Genüssen sich hingiebt. Ein stärkerer Zauber, den zwei Christenhelden herbeiführen, bringt ihn zur Besinnung; er entreisst sich Armidens Banden, um zur Eroberung von Jerusalem zurückzukehren, Armida bleibt einsam, verzweifelnd zurück.

Zum erstenmal verliess Gluck mit dieser Oper den Boden der Antike, um das phantastische Reich der Romantik zu betreten. Wie wird er, den wir im Hinblick auf seine Opern aus hellenischem Stoffe den Bildhauer in der Musik nennen möchten, auf diesem wankenden, beweglich wechselnden, in allen Farben schillernden Boden sich nehmen?

Quinault, an dem er festzuhalten gewillt war, hat weder den Standpunkt der Romantik noch der Antike betreten. Ihm lag hier, wie in allen seinen Operngedichten nur ob, ein für das Auge und die Phantasie wechselreiches Gemälde zu entrollen zur mannigfaltigsten und glanzvollsten Unterhaltung des Hofes. Standen ihm die Götter Griechenlands hier nicht zu Gebote, so mussten die Zauberkünste des Mittelalters eine neue Welt voll zauberischer, gleichsam göttlicher Wesen herbeischaffen, Schaaren verlockender Nymphen, die allegorische Figur des Hasses und dazu das weite Gefolge dämonischer Gestalten. Das Alles war nur äusserliches Spiel, nur Schaugericht. Wenn dann das Rein-Menschliche doch irgendwo hervortreten musste, so geschah es ohne Zusammenhang mit dem Ganzen, in der nackten Plattheit alltäglichen Gefühls.*)

---

*) Die Partitur ist unter dem Titel „Armide, Drame héroique . . . . mis en musique par Gluck“ in Paris bei Des Laurier im Stiche herausgekommen.

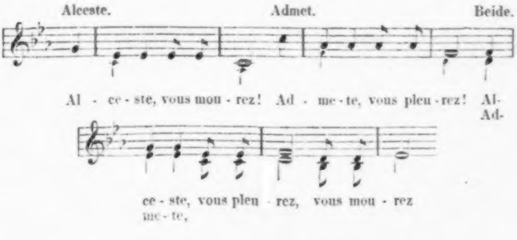
Gluck war gemeint, den Quinault beizubehalten, aber unter seinen Händen verwandelte sich unversehens Quinaults Töpfergeschirr in Gold; die Puppen wurden lebende, hohe Wesen.

Vor allem Armida. Sie ist der eigentliche Mittelpunkt und Brennpunkt der ganzen Oper, von der alles Leben der andern Personen ausgeht. An sie knüpft sich aber auch gleich eine für Glucks Karakter gewichtige Betrachtung.

Man ist in der Regel schnell fertig mit dem Ausspruche: der Inhalt Armidens und der Oper sei ihre Liebe zu Rinald. Nichts kann, wie uns scheint, oberflächlicher und irriger sein: Armida ist nichts weniger als eine sogenannte Liebesgeschichte. Ueberhaupt hat Gluck keine Oper geschrieben, deren Grundgedanke die Liebe wäre, nach der romantischen oder modernen Bedeutung dieses

---

*) Das zog denn auch den Komponisten herab, z. B. Lully in der Rührscene aus Alceste:


Alceste.
Admet.
Beide.
Al - ce - ste, vous mou - rez! Ad - me - te, vous pleu - rez! Al- Ad-
ce - ste, vous pleu - rez, vous mou - rez
me - te,

Worts. In Orpheus und Alceste ist die heroische Treue des Gatten und der Gattin Triebfeder des Drama's, die allerdings Liebe voraussetzt, aber eine Liebe, die schon vor dem Beginn des Drama's emporgeblüht und in die Lebensessenz der Helden übergegangen ist. In Paris und Helena wirbt der Begehrliche, und erlangt Helena durch den Beistand Amors und der Venus; aber Niemand, der uns bei der Betrachtung jener Oper gefolgt ist, wird in Helena eine Liebende erblicken, selbst in Paris — man denke seines Benehmens gegenüber den Drohworten der Minerva — kaum einen ächten Liebenden. Diese allgemeinste und gemeinste Leidenschaft, wofern sie nicht, wie in dem göttlichen Gesichte Shakespeare's, zu der emporlodernden und verschwindenden Flamme der Selbstopferung sich vergeistigt und den Eigenwillen der Liebe zum höchsten Rechte verklärt, — diese Leidenschaft zu verewigen, scheint nicht in Glucks Bestimmung gelegen zu haben. Er traf Töne der innigsten Zärtlichkeit und Liebesbegeisterung im Paris und anderswo; aber den Mittelpunkt dramatischer Darstellung fand er jederzeit nicht in diesen einfachen Gemüthszuständen, sondern in zusammengesetzten und dadurch gesteigerten.

Armida tritt nicht als Liebende vor uns, sondern als mächtige und stolze Königin, dazu mit Zauberkraft gerüstet; Gemeinschaft mit den Dämonen, Herrschaft über sie verträgt sich nicht wohl mit hingebender Liebe. Ihre Reize werden gepriesen, sie aber denkt und freut sich nur des Kampfs gegen die verhassten Christen, die um ihr heiliges Grab den Orient erniedrigen wollen. Daher entbrennt sie in Hass gegen den Helden Rinald, als dieser ihre Gefangenen ihr entreisst. Nun hat sie ihn selber gefangen, in Zauberschlaf versenkt, will ihn tödten, wird aber bei seinem Anblick von Zärtlichkeit überrascht und entführt ihn in das Paradies, das ihr Zauber für ihn und sie aus wüstem Fels geschaffen. Ist das Liebe? Sie selber glaubt es nicht. Es ist Zwiespalt ihres Innern, das Ringen von Lieb' und Hass, von Stolz und Hingebung; sie weiss, dass nicht ihr Reiz allein, dass Zauberkraft ihn fesselt, sie ahnt, dass sie ihn verlieren wird, sie selber ruft den Dämon des Hasses herbei, sie von dieser Liebe zu befreien, — und vermag die Pein nicht zu ertragen, wenn mit der Liebe das Herz zu zerreissen droht. Das ist nicht Liebe; das ist tödtliches Ringen einer mächtigen, auf Stolz und Hass und kriegerische Macht angelegten Natur gegen diese heranschleichende verweichlichende Liebe für einen Jüngling, den sie niederschlagen müsste, statt seinen Reiz zu bestaunen. Weh' ihr, dass sie es nicht vermocht. Die Folgen sind unausbleiblich; mitten aus allen Zauberhaftigkeiten treten sie mit psychologischer Nothwendigkeit hervor.

Das ist der Inhalt der Oper, eine der glänzendsten und anziehendsten Aufgaben für das lyrische Drama. Sie wiederholt die hellenische Sage von den Amazonen und ihrer Königin Penthesilea, die den Achill gehasst und geliebt und in diesem Zwiespalt von seiner Hand den Tod gefunden. Aber sie wiederholt ihn in den brennenden Farben der Romantik, die Morgen- und Abendland, Helden- und Zaubermacht gegeneinander stellt.

Dies Alles, was wir hier anzudeuten versucht, ist Glucks Idee und Schöpfung, dem Puppenwerk Quinaults gleichsam aufgedrungen. Dass demungeachtet die unbedachte Beibehaltung des Gedichts mit all' „seinen seichten und zweckwidrigen Partien"*) sich strafen musste, werden wir schon bei dem Hinblick auf das Scenarium voraussehn.

Der erste Akt zeigt uns Armida mit ihren zwei Vertrauten, Phönize und Sidonia, in den Gärten des Pallastes. In einer langen Reihe von Solo- und Duettsätzen preisen die Dienerinnen Armidens Reiz und Glück, und wünschen ihren Trübsinn zu bannen. Sie kann sich ihm nicht entwinden, denn Rinald (sagt sie) der tapferste Christ, sei ihren Verlockungen entgangen und die Hölle habe hundertmal verkündet, dass Waffen gegen ihn nichts vermöchten. Nun habe gar ein abscheulicher Traum ihre Wuth erhöht; ihr habe geträumt, dass Er sie niedergeworfen, und Sie ihn ... allzureizend (aimable) gefunden.

---

*) Schmidt.

Ihr Oheim, König Hydraot, kommt (natürlich mit Gefolge) dazu. Er wünscht sie bei seinem todesnahen Alter vermählt zu sehn und das Reich durch Nachkommenschaft gesichert. Er erinnert an ihre Zaubermacht („dir steht die ganze Hölle bei“) an all' die Könige, die ihr Diadem ihr zu Füssen legen, und preiset die Vermählung als höchstes Glück. Sie dagegen zieht das Glück der Freiheit ihren „tausend Anbetern“ vor; wenn sie jemals sich binden solle, müsse der Ruhm ihr Herz der Liebe öffnen; Rinalds Besieger allein sei ihrer würdig. Diese Scene hat wieder, die Rezitative ungerechnet, zwei Arien Hydraots und zwei Armidens gefodert. Schaaren des Volks von Damaskus strömen herbei, Armidens Reiz und ihre Siege über die Christenritter zu feiern.

Da wird Arontes schwer verwundet herbeigetragen; er hatte die Gefangnen vor Armida zu führen, aber ein einziger unbändiger Krieger hat sie befreit. „Das ist Rinald!“ ruft Armida, und Arontes muss es bejahen. Alles ruft wild zu den Waffen.

Im zweiten Akte finden wir in waldiger Gegend Rinald selber, von Artemidor, einem der befreiten Ritter, Abschied nehmend. Artemidor kehrt in das Lager der Kreuzfahrer zurück, aus dem Rinald durch den strengen Spruch des Feldherrn (Gottfried von Bouillon) verbannt ist. Er warnt Rinald vor Armidens gefährlicher Nähe; dieser aber fühlt sein Herz bewahrt vor ihrer Macht, er liebt die Freiheit, den Ruhm allein, und will sich dahin begeben, wo Recht und Unschuld seines Arms bedürfen. Beide scheiden.

Eine weite, sonnige Landschaft, von einem klaren Flusse durchströmt, von Gebüschen hin und wieder beschattet, thut sich auf. Diese Stelle hier vor uns haben Hydraot und Armide zu finsterm Werk' erkoren. Sie rufen die Geister des Hasses und der Wuth auf,*) in angenehme Gestalten sich zu hüllen und den stolzen Helden zu bezaubern. Schon erblickt ihn Armida von ferne; Hydraot

---

*) Esprits de haine et de rage,
Démons, obéissez nous!
Livrez à notre courroux
L'ennemi, qui nous outrage

sagt ihr, dass seine Krieger im Hinterhalt liegen, sie aber will das Werk für sich vollbringen und entfernt sich mit dem Oheim.

Nun tritt Rinald auf. Er scheint ermüdet. Der weiche Reiz der Umgebung, die duftige Atmosphäre, der Zauber der herbeigerufenen Geister schläfern ihn ein; er legt Stück für Stück Waffen und Rüstung ab und entschlummert unter Blumen am Quell. Najaden, Nymphen und Hirten schlüpfen herbei, eilen auf leisem Fusse heran, umweben und umgarnen ihn mit schmeichelndem Tanz, mit süssem Gesang; er ist gefangen.

Jetzt schreitet in zorniger Hast auch Armida heran, den Dolch in hochgehobener Rechten, Zorn im Blicke. Sie will den Schlafenden tödten; sein Anblick fesselt sie, bald ist Sie die Gefangne, die Waffe entsinkt ihrer Hand, sie ruft die Dämonen herbei, dass ihrem Verlangen sie dienstbar seien,*) dass sie in liebliche Zephyre sich umgestalten und ihn mit ihr in die fernste der Einsamkeiten entführen. Der Schlummernde und die Liebende entschweben durch die Lüfte.

Sie glaubte zu lieben; sie glaubte sich geliebt. Nur einen Augenblick lang. Gleich zu Anfang des dritten Akts finden wir sie mit ihren Vertrauten, die vergebens sie umschmeicheln, in tiefen Felsgrotten unter dem Pallaste. Wohl hat sie erkannt, dass nur ihre Zaubermacht, nicht ihre Reize allein Rinald gefesselt haben. Nun hat sie beschlossen, ihn zu hassen; nie hat sie so Schweres unternommen. Die Begleiterinnen müssen sie verlassen. Sie ruft den Dämon des Hasses herauf, von der Liebe sie zu retten und ihren Zorn ihr zurückzugeben. Schnell steigt der Hass mit graunvollem, schlangen- und flammenbewaffnetem Geleit' aus dem Abgrund' empor und beginnt grause Umgänge und Beschwörungen, die Liebe aus Armidens Herz zu reissen. Aber das Herz selbst droht zu zerreissen: Armida ruft dem scheusslichen Dämon Halt zu, und wendet sich, wie jener auch drohend weissage, zur Liebe zurück.

*) Venez, secondez mes desirs,
Démons, transformez vous en d'aimables Zephirs
Je cede à ce vainqueur . . . . .

Der vierte Akt führt nun die lösende Macht herbei. Vom Feldherrn ausgesandt, Rinald in das Lager zurückzugeleiten, tritt Ubaldo mit dem dänischen Ritter auf. In enger wilder Waldschlucht finden sie sich von Abgründen umgeben, von Unholden bedräut. Vor Ubaldo's zauberkräftigem Goldstabe verschwinden alle Schreckbilder und die Ritter befinden sich in weiter lachender Gegend.

Allein hier gerade wartet ihrer die grössere Gefahr. Sie erblicken von Weitem die Zauberstätte, wo Armida weilt und wo sie Rinald aufsuchen müssen. Da erscheint ein Dämon unter der Gestalt Lucindens, der Geliebten des Dänen, von einer Schaar von Landbewohnern umgeben. Ganz naiv tritt sie heran: „enfin je vois l'amant," — als wär' es in der Ordnung, die dänischen Mädchen mitten in Asien zu finden. Auch hätte sie den Dänen gefangen, wäre nicht Ubaldo mit dem Zauberstabe dazwischen getreten und hätte die Täuschung zerstört. Die Geliebte ist verschwunden und vergebens fragt der Däne: wo ist sie? ich sehe nicht mehr „cette beauté si chère": dieser Quinault hat einmal kein herzliches Wort, sondern blos demonstrative Galanterie, froschkalt im Innern.

Aber das genügt nicht für die Situation. Es muss noch ein andrer Dämon erscheinen unter Melissens Gestalt, der Geliebten Ubaldo's, der sogleich getäuscht ist und gefangen wäre, wenn nicht der Däne seinerseits mit einem strahlenden Zauberschilde dazwischen träte. Beide setzen sich vor, die gefährlichen Verlockungen zu fliehen, — und damit schliesst der Akt.

Endlich im fünften Aufzuge finden wir in einer Prachthalle des Pallastes Rinald und Armida vereint. Er ist gänzlich hingegeben weicher, schmachtender Zärtlichkeit, gänzlich seiner Vergangenheit und seines Heldenberufs vergessen, er seufzt, dass sie ihn verlassen wolle. Sie ist von trüben Ahnungen erfüllt, will (sagt sie ihm) die Mächte der Unterwelt aufsuchen, sie zu berathen, die Genien der Freude (les plaisirs) werden ihn überall umgeben. In süsser Zärtlichkeit (aimons nous, tout nous y convie) schmelzen zuletzt beide Seelen zusammen.

Sie scheidet. Eine Truppe glücklicher Liebender (Dämonen in holder Gestalt) schwebt heran, den Verlassenen mit Gesang und Tanz zu erheitern; er gebietet, ihn sich selbst zu überlassen, als Armida wiederkehrt.

Nun treten die beiden zaubergerüsteten Boten ein. Ihr Ruf: „Notre général vous rappelle!" entscheidet Alles. Indem sich alle drei entfernen wollen, erscheint Armida. Vergebens. Er ist entschieden,*) sie zu verlassen und dem Ruf der Ehre zu folgen; nur Mitleid hat er noch für sie: „trop malheureuse Armide!" Sie bleibt zurück, verlassen, der Reue, dem Zorn hingegeben; den Wonnesitz ihrer kurzen Freuden lässt sie in Flammen und Graus untergehn.

Das ist der Gang der Handlung. Ihre Schwächen, und wieviel eine geschickte Hand daraus hätte bilden können, wird man leicht erkennen. Vor Allem ist die Zahl der fünf Akte, an der die alte französische Schule so fest hielt, wie an andern angeblich aristotelischen Wahrsprüchen, auch hier verhängnissvoll geworden, wie sich besonders am ersten und vierten Akte zeigt; der Inhalt beider war nothwendig, aber für einen ganzen Akt zu klein; der des vierten Akts hat zudem keine Gipfelung, — er geht in horizontaler Linie vorüber, statt sich und uns zu erheben.

Bedenklich ist auch die allzugehäufte Verwendung des Wunderbaren. Der Dichter darf den Phantasieglauben des Zuschauers fodern, aber nicht missbrauchen und abnutzen, indem er ihn ohne dichterische Nothwendigkeit in das Spiel zieht. Diese Ungeheuer, die den erlösenden Rittern den Weg sperren, und auf den ersten Wink des gefeieten Stabes in Dunst aufgehn, — diese zweimal in ganz gleicher Weise vor sich gehende Versuchung der beiden Ritter, — das Alles kann uns nicht ernstlich berühren, es sind müssige Phantasmagorien für Aug' und Ohr. Kaum darf man von dem süssen Spiel um den entschlummerten Rinald herum günstiger

---

*) Aber welche Worte! Armide, il est temps,
Que j'évite le peril trop charmant,
Que je trouve à Vous voir.

urtheilen. Selbst die Beschwörungsscene Hydraots und Armidens und die mit dem Dämon des Hasses, — sie lagen im Stoffe bedingt, aber sie konnten und mussten tiefer angelegt und mit dem Ganzen inniger verschmolzen werden.

Dies Alles sind Erinnerungen gegen das Gedicht. Wir haben aber schon einsehen gelernt, dass die Beschaffenheit des Gedichts unvermeidlichen Einfluss auf die Komposition und damit aaf Gestaltung und Erfolg des ganzen Kunstwerks übt. Das hat sich denn auch an Armida zeigen müssen, trotzdem Gluck intelligent und genugsam begabt gewesen ist, gelegentlich selbst aus Schwächen des Gedichts Vortheile zu ziehn, — Vortheile, allerdings nur für den einzelnen Moment, nicht für das Ganze.

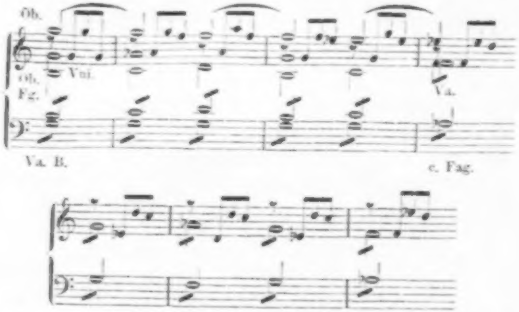
Besonders ungünstig für die Komposition musste noch die Anlage des Gedichts zu zahlreichen kleinen Partien sein, wie sie namentlich im ersten Akte hervortritt. Quinault verdient hier kaum einen Vorwurf. Er schrieb für Lully, bei dem die Arie und das Duett noch nicht zu fester, ausgiebiger Gestaltung erwachsen war, sondern sich mehr in der Art unsers Arioso's aus dem Rezitativ hervorhoben und wieder in dasselbe zurückflossen. Der Vortheil, ja das Bedürfniss der Musik ist aber gerade weiterer Raum, um sich in eine Stimmung zu vertiefen und sie mit wiederholten und gesteigerten Wellenschlägen auf uns zu übertragen. Hierüber hatte Gluck in Orpheus und Alceste (die Originale meinen wir) zu sichere Erfahrungen gemacht, als dass er über das Gegentheil hätte zweifelhaft sein können.

In Wahrheit, er hatte den Franzosen oder seinem Selbstgefühl ein gefährliches Opfer gebracht, indem er Quinault beibehielt.

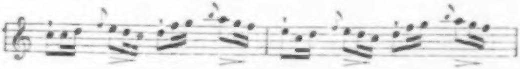
Die Komposition.

Auch für Armida trug Gluck kein Bedenken, Sätze aus seinen frühern Opern zu benutzen. Die Ouvertüre vor Allem war die aus Telemach (Th. I, S. 193) und später zu dem Festspiel Le feste d'Apollo (S. 6) benutzt. Die Arie des Hasses, „Plus on connait l'amour“, ist der Grundlage nach aus der Arie des Jupiter aus Philemon und Baucis (S. 8) entlehnt. Der Chor aus demselben Festspiele, „Re superno“, ist in Armida zu einem Balletsatze verarbeitet; auch die Beschwörungsscene Hidraots und Armidens ist der Grundlage nach schon im Telemach enthalten. Hat es einmal in der Sitte der Zeit und in ihrem Bedürfniss stets neuer Musikwerke gelegen, ältere Sätze neu zu verwenden, so kann auch in Armida dieser Brauch keine weitere Verurtheilung finden; nur werden wir stets streng fragen müssen, ob der entlehnte Satz auch der neuen Absicht entspricht; — und wie auch die Antwort ausfalle, stets werden wir der Ueberzeugung sein, dass kein entlehnter Satz sich so vollkommen für Wort und Situation eignen könne, wie ein aus beiden unmittelbar hervorgegangner. Dies Urtheil würden wir aber ebensowohl gegen die Italiener, ebensowohl gegen Bach, Händel, Mozart festzuhalten haben.

Die Ouvertüre, C-dur, beginnt mit einem marschartigen Satze, brav aber einfach, dem ein zweiter Gedanke folgt (er ist schon Th. I. S. 193 von uns angedeutet),

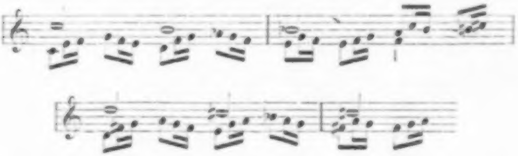


vielleicht den Schmerz, die Reue Armidens (einst der Zauberin Circe) andeutend. Nach fanfarenartigem Schlusse folgt der Hauptsatz. Das Motiv —



ist klein, spielend, aber rührig. Wohl mag dem Meister „die Abentheure" vorgeschwebt haben, diese bunte, gaukelnde Muse der Romantik und der Odyssee, die lustig und verwegen auf dem leichten Ross mit wehender Mähne hinaussprengt, sie weiss nicht wohin, zu kämpfen, sie weiss nicht wozu. Aber die schillernde Farbe, den phantastischen Flug, den hatten erst Haydn und Mozart anzubahnen, erst Weber zu versuchen in seinem Oberon, und Beethoven zu erreichen. Es ist Niemandem Alles gegeben, sondern die Kunst ist das Tagewerk für alle Künstler und ruft jeden zu Seiner Zeit ans Werk. Glucks Ouvertüre ist den äginetischen Bildwerken vergleichbar mit ihren gefrornen, zu Allem lächelnden Gesichtern und den eckigen Gliedern. Aber der Alte hat genuggethan, für seine Zeit, — und auch für uns, wenn unsre Phantasie nachhilft; und ohne sie hat auch Beethoven und Homer nicht genuggethan.

Seitensatz und Schlusssatz (es ist Sonatenform) sind klein und gering, der erstere (Armuth jener Zeit!) zum Hauptmotiv zurückgreifend, der letztere nicht minder. Im zweiten Theile tritt wieder das Hauptmotiv auf, aber gegen ein anderes von nachsinnender, wehmüthiger Bedeutung:



man empfindet, bisweilen erräth man wenigstens den Verlauf in der Seele des Meisters. Zuletzt kehrt — und das war im Telemach nicht geschehn — jener Zug schmerzlicher Reue als Schluss der Ouvertüre wieder, und sobald sich der Vorhang hebt, wird Armida vor uns stehn und wir werden wissen, auf wen jener Zug deutet.

Krieg, Reue, Abentheuer der irrenden Ritterschaft, Mitleid, Klage um die unholde Schöne: das ist der Gedankenzug Glucks. Allein die Kunst, — sie im Ganzen, nicht blos sein Kunstvermögen, — war nach Formgewandtheit und Orchestration noch nicht ausreichend. Die Instrumentalmusik, die reine Musik hatte erst die zweite Stufe ihrer Entwickelung betreten. Nur sein Gedanke war gross und vollständig; sein Werk konnt' es nicht sein.

Armida selbst war diese „Abentheure", die wunderschöne Verkörperung dieser Muse des Mittelalters.

Und Marie Antoinette selbst war in all' ihrem Unbedacht und ritterlichen Edelsinn, in all' ihrem Irren und Tiefschaun diese wiedererstandne „Abentheure" oder Armida.

Jetzt hebt sich der Vorhang. Armida mit ihren Vertrauten. —

Hier erleidet Gluck die erste Strafe für sein unerwogen Festhalten an Quinault. Eine ganze Reihe einzelner Liedsätze für drei weibliche Stimmen breitet sich aus. Erst Phönize mit zwei Sätzen in F-dur, dann Sidonie mit zwei Sätzen in C-dur, dann beide mit zwei Sätzen in C-dur, — alles das im [illegible]-Takt, alles das artig, sanft, nichtsbedeutend, ermüdendes Einerlei. Dann wieder Phönize (D-moll ¾) und wieder Sidonie, abermals Phönize, dann beide. Denke man sich beliebige Melodien, immer muss Einerlei und Ermüdung dieser Anhäufung kleiner Liedsätze folgen.

Endlich spricht Armida! — „Mitten unter ihrem Gefolge (sagt Reichardt*)) deklamirt sie allein heroisch, von der edelsten Instrumentalmusik in bedeutenden Rhythmen begleitet, während ihre Damen auf französische Chansonsmelodien singen." Stolz, ja Hoffärtigkeit und Verdriesslichkeit sprechen aus ihrer Weise. Es ist nicht blos der Ausdruck der Worte**), sondern der des Karakters, der hier spricht. Mächtig durch Stellung, Reiz und Zauberkraft, sieht sie den schwachen Oheim ihr unbedingt ergeben, vernimmt sie nichts als den Laut tiefgebückter Schmeichelei. Da muss Hochmuth und Ueberdruss emporschiessen und das Verlangen nach einem ebenbürtigen Feind oder Genossen. Hier, in der ersten Scene, wird ihr Karakter darauf angelegt.

Wie seltsam selbstvergessen hat Gluck später auf sein Werk zurückgeblickt! es muss noch während seines jetzigen oder während des letzten Aufenthalts in Paris, 1779, gewesen sein. Gretry erzählt: „Ich weiss, dass Gluck in Armida eine Scene voll Anmuth, Weichheit und Empfindung geschrieben hat; es ist die zwischen Rinald und Armida, „Armide, vous m'allez quitter". Der gute Greis sprach, von religiösem Gefühl getrieben, oft aus: „wenn ich verdammt werde, so ist es um dieser Scene willen." Wahrlich, auf allzutiefe Zärtlichkeit war diese Armida nicht angelegt, mit dem hohen Wuchs, mit dem wilden Gelock des Prachthaars und den fast zusammenstossenden Augenbrauen über den tiefen Augen und dem kräftigen Oval des warmen Antlitzes! Die wenigen Momente einer Zärtlichkeit, an die sie selbst kaum glaubte, waren das Einzige, was die feindselige Zauberin uns und unserm Mitgefühl nah stellte; sie waren ihr einzig Labsal in einem Leben voll Zorn und Gram.

---

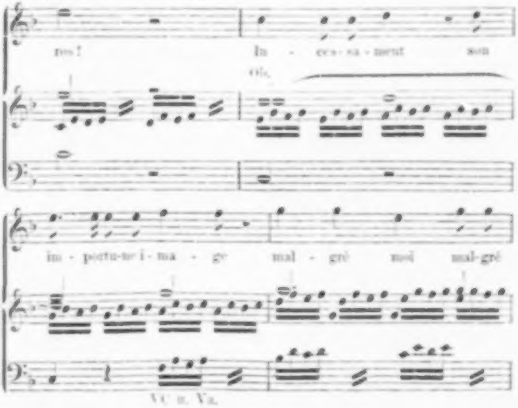
*) Der wackre geistvolle Künstler mit dem hellblickenden Auge, — wie gern hört man den Mann in seinem Fache! — er hat 1805 in seiner berliner musikalischen Zeitung S. 110 gesprochen.

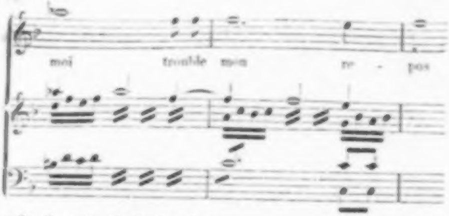
**) Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous.
Renaud, pour qui ma haine a tant de violence,
L'indomptable Renaud échappe à mon courroux.
Tout le camp ennemi pour moi devient sensible,
Et lui seul, toujours invincible,
Fait gloire de me voir d'un oeil indifferent.

Und wie fest wird der Karakter in gleicher Bahn geführt! Nach dem ersten Gesang Armidens (G-moll ¾) fliesst wieder das Geschwätz der Zofen heran, und abermals spröde und hoffärtig tritt Armida dazwischen mit dem Gefühl tiefer Kränkung:

Les enfers ont prédit cent fois,
Que contre ce guerrier
Nos armes seront vaines,
Et qu'il vaincra nos plus grands rois!

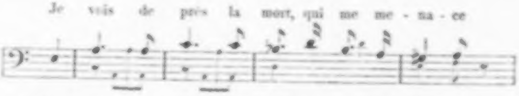
und ihr Stolz schwillt auf zu schwertreffendem Zorne: der Gesang dringt über dem gährenden Orchester Schritt für Schritt aber unbeugsam, wie gegen einen harten Feind, vorwärts, bei der Erinnerung an so viel gefangne hé –



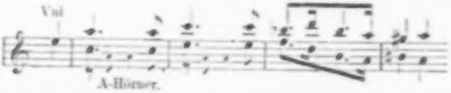


und geht dann in Rezitativ über.

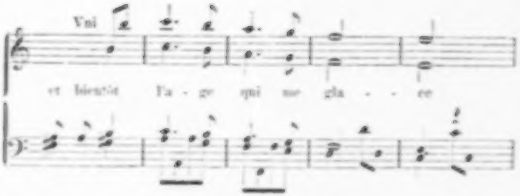
Nun kommt der Oheim heran, ein schwachgeborner und noch schwächer gewordner Greis, ein Kartenkönig, durchaus legitim, der vor Allem auf Deszendenz hält, eigentlich eine blosse Anstandsfigur, damit Armida nicht alleinstehe. Ein kleinlich-pomphafter Paradesatz (nur zehn Takte) führt ihn und seine kleine Garde ein. So gering die Person, so meisterhaft ist die Zeichnung: Alles hat Gluck angewendet um das Bild des ausgehöhlten Alten zu vollenden. Die Stimme ist Bass, aber in hoher Lage zwischen d oder e und $\overline{e}$ oder $\overline{f}$, immer nach oben gedrängt, z. B. gleich Anfangs so:



und dies ist nicht etwa blosse Rücksicht auf die gewöhnliche hohe Lage der französischen Bässe, sondern Absicht des Tonsetzers, der die Stimme durch die hochgezogene Lage der begleitenden Geigen gleichsam mit Gewalt noch hinaufzieht, z. B. zum vorstehenden Satze so,



und gleich darauf in hohlen Oktaven so,



und bald danach sechszehn Takte lang durch die zwei Oktaven höher mit der Singstimme gehenden Geigen. Dies ist offenbarer Karakterzug, sowie die gleich Anfangs (bei „la mort, qui me menace") kläglich-äolisch nach der Unterdominante verlangende und doch sich noch aufrecht erhaltende Modulation. Im Uebrigen ist die Arie so ein melismatisches Geschiebe, wo jedes Wort gesungen wird, ohne dass das Ganze zu fester Gestaltung käme; auch die Rhythmik, — Abschnitte von 4, 3, 2+2, 2 + 1 (+ 1, Zwischenspiel) 3 — ist locker, ungeordnet; kurz Alles ist haltlos, wie der Alte selber.

Das sind denn in den Augen der Italienischen ebensoviel Unverzeihlichkeiten.

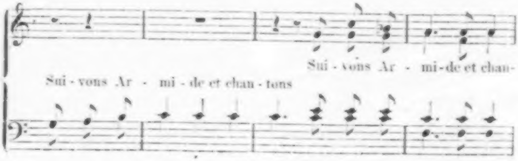
Aber warum hat Gluck sich auf dieses kleine froschkalte Königlein eingelassen? — es giebt nur eine Antwort: weil Quinault es aufgeschrieben hat. So, wie sie dasteht, ist die Figur ganz überflüssig. Ein einsichtiger Dichter neuerer oder der gluckschen Zeit hätte diesen Hydraot weggelassen, oder zu etwas gemacht. Vielleicht konnt' er allein zauberkundig und damit Armiden als deren böser Genius dienstwillig sein; dann mocht' er als gebrechlicher Greis auftreten, in dem sich erst zu rechter Zeit der Höllenfunke zu gramvoll düsterer Lohe entzündete. Dann hätt' auch der Komponist Zielpunkte der Erhebung und Entzündung gefunden, auf die er in fester Richtung und Gestaltung losgehn konnte. Der Mangel daran ist der eigentliche Grund der Gestaltlosigkeit jener ersten Arie Hydraots; in ihr scheint in der That mehr Reflexion und „esprit" oder Klüglichkeit, als gestaltende künstlerische Kraft zu walten.

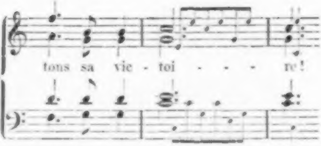
Und seltsamerweise muss nach Quinaults verhängnissvoll beibehaltener Anordnung gleich nach einer Zwischenarie Armidens wieder der Alte mit einer zweiten Arie heranstreten. Wir sehen voraus, wie sie werden muss, und doch überrascht uns wieder diese französisch fröstelnd-witzige Tonspinnerei, der Gemüth und musikalisch feste Gestaltung fremd sind. Das muthet Einen an, als trät' auf einmal ein Mensch aus einem vergangnen Jahrhundert heran und wollte mit uns verhandeln. Miene, Blick, Geberde, Haltung, Kleidung, jeder Schritt, jeder Gedande — Alles gehört einer vergangnen Welt an, hat zu uns und unserm Tage keine Beziehung, kein Verhältniss. Dazu das Gesicht wachsbleich, das Auge bewegungslos, kalt, stechend; ein fröstelnder Hauch weht leis' über die schmal eingezogenen Lippen, ein eigner Duft lässt ganz unbestimmt — ist es Verwesung? — Leben ist es nicht! — sich spüren.

Auch die beiden Arien Armidens, vor und nach der zweiten Hydraots, gehören mehr Quinault als Gluck an. Gluck hatt' es verdient!

Aber nun beginnt Seine Oper. Das Bisherige war die dichterisch ungeschickte, weil musikalisch unmögliche Exposition. Von Seite 35 der Partitur ist er frei von den Banden der unmusikalischen Dichtung, und übt sobald es möglich seine alte Macht.

Nun tritt der Chor auf, Armidens Reiz und Sieg zu feiern, straffe kriegerische Fröhlichkeit, festlich und stolz, besonders im dritten Satze,


Sui - vons Ar - mi - de et chan-
Sui - vons Ar - mi - de et chan - tons



der sich gleich zu den Worten „tout l'univers retentit de sa gloire!" wiederholt, im Prunk überfliessender Rhythmen (2 + 4 = 6) ausgebreitet. Wie hell und klar tönt das in seinem frischen C-dur! Natürlich ist Tanzbewegung dabei, die sich dann in einem netten Tanzliede fortsetzt. Anmuthsvoller Chor- und Sologesang*) schliesst an, Alles ist Ein glanzvoller Strom der Huldigung, wie er der mächtigen und jugend-schönen Fürstin wohlansteht.

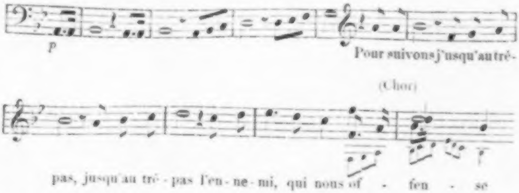
Hier ist Alles Musik, fliessende, natürliche, von Gemüth zu Gemüth strömende, sichergestaltete Musik. Wieder steht das Reflektive dicht neben dem Rein-Künstlerischen, jenes, wo dieses unmöglich war, dieses, wo sich ihm die Pforte eröffnen liess. Wieder erkennt man, wie die Meinung von Glucks reflektivem Karakter (Th. I, S. 447) hat entstehen können, und wie irrig sie war.

Jetzt tragen sie Aront herbei, der berichtet, wie ein einziger Krieger alle Gefangnen befreit. Alles ist erstaunt, betroffen; der Frageruf „Un seul guerrier!" verbreitet sich allmählig über Alle, Armida, die Begleiterinnen, der halbe Chor (Diskant und Bass — geschiedne Stimmen), die andre Hälfte (Alt und Tenor — gedrängte Stimmen) fassen ihn nach einander, bis Alle in den Ausruf „ciel!" zusammenschlagen. Aront erzählt weiter, Armiden verräth den Sieger ihr Herz: „O ciel, c'est Renaud!" — und Aront bestätigt: „C'est lui-même."

Alles ist verstummt. Endlich regt sich das Orchester in seiner Tiefe, dann finden die Solostimmen Worte, dann der Chor. —

---

*) Es sind drei Solosätze; in der Partitur ist der zweite und dritte mit „Sidonie" überschrieben. Dies scheint ein Irrthum, nur der dritte hochliegende kann ihrer hohen Stimmlage gehören, die beiden ersten haben Phönizens tiefere Stimmlage.


p
Pour suivons j'usqu'au tré-
(Chor)
pas, jusqu'au tré - pas l'en - ne - mi, qui nous of - fen - se

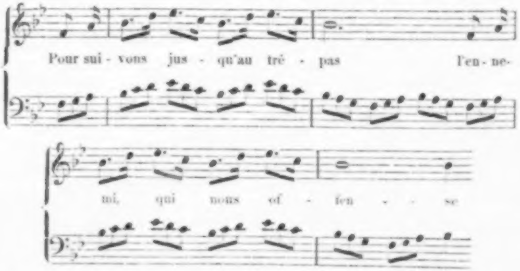
dieser bei der Triolenbewegung des Orchesters. Alles will auf den Feind! rächen die Schmach, ihn bestrafen. Das Orchester wälzt sich der empörten See gleich im Ungestüm daher, den Chor mit fortreissend, der die Worte: „Qu'il n'échappe pas à notre vengeance!“ mehr stossweise, wie von fremder Macht getrieben, hinausruft und das letzte Wort in der Lust des Zornes förmlich hinausjauchzt. Chor und der Verein der Solostimmen greifen antistrophisch ineinander, immer breiter und wüthiger schwellen die Wogen der Musik. Es ist ein Prachtgemälde, ein Bild des wilden Ares; er schreitet auf empörten Wogen daher.

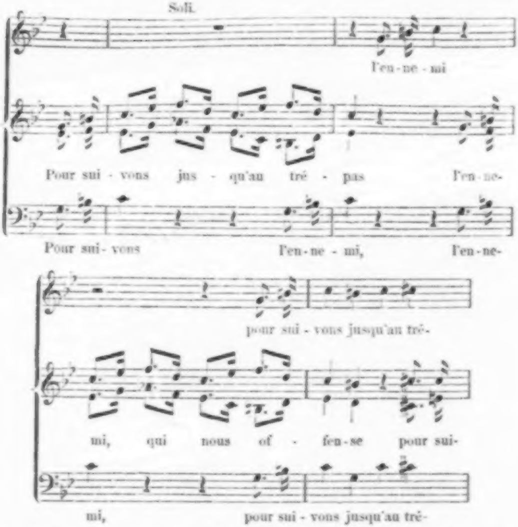
Hier ist der ganze Gluck! und hier ist er ganz Musiker. Aber er ist mehr, er ist hier wieder der ganze Dramatiker. Nicht blos der Gedanke der Scene, der Quinault gehört, sondern die Ausführung von Moment zu Moment ist dramatisch. Unser braver Reichardt spricht aus: „Nirgends ist Gluck in seiner Theatermusik mehr Dichter und Schauspieler, als in der Rolle der Armida . . . . . . (er) deutet Auffassung und Spiel an.*)“ Es ist wahr. Aber es gilt von allen Partien der Oper, wo ihn nicht der Text gehindert hat, namentlich von diesem Chor, der den Schluss des ersten Akts bildet. Er muss nur nicht nach gewöhnlichem Theaterschlendrian blos abgesungen werden von festgewurzelten Sängern, allenfalls mit „Schritt vor!“ und „Schritt zurück!“ und herkömmlichem Armgesäbel. Er muss ein volles Bild kriegerischen Auszugs geben, Waffenergreifen, Hinausrücken der Schaaren, Heranstürmen andrer. Und die Wogen der Töne müssen majestätisch heran sich wälzen und schwer in voller Wucht fallen, nicht in gedankenloser Hast vorübergestäubt werden, wie märkischer Sand vom trocknenden Ostwinde.

---

*) a. a. O.

Merkwürdig ist bei so manchem Zeichen unvollkommner Technik das Hervortreten vollkommen genügenden Geschicks im rechten Momente. Geist und tiefe Anschauung ersetzen und gewähren diesem Gluck — aber nur ihm, dem schuldlos Unvollendeten haben sie es gewährt! wehe dem, der in Arbeitscheu auf gleiche Gunst zählt! — sie gewähren ihm, was der Moment heischt. Dieser Chor hätte vom durchgebildetsten Musiker, nach den Bedingungen scenischer Darstellung, nicht wirkungsreicher ausgeführt werden können. Zuerst wird, das ist der Anfang des Chors, das Thema festgestellt, der Chor in Oktaven, das Orchester ebenfalls. Die Modulation wendet sich aus dem lebenquellenden B-dur nach G-moll, gleich wieder nach Es-dur und nach C-moll zu einem Halbschlusse. Hier treten die Solostimmen (in Oktaven) mit Tenor und Bass des Chors in Wechselrufen gegeneinander, während über dem in Triolen fortrollenden Orchester Diskant und Alt des Chors

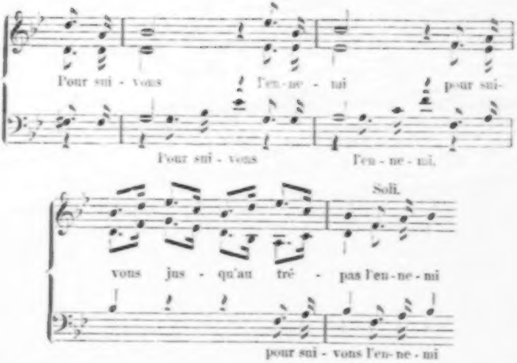

Pour sui - vons jus - qu'au tré - pas l'en - ne-
mi, qui nous of - fen - - se


Soli.
l'en - ne - mi
Pour sui - vons jus - qu'au tré - pas l'en - ne-
Pour sui - vons l'en - ne - mi, l'en - ne-
pour sui - vons jusqu'au tré-
mi, qui nous of - fen - se pour sui-
mi, pour sui - vons jusqu'au tré-

den festen Anhalt für das Ganze bilden. So rückt der Satz von C-moll nach D-moll, nach G-moll*), — und hier tritt der Chorbass mit seiner durchdringendsten Gewalt gegen die andern Chor- und die Solostimmen, —

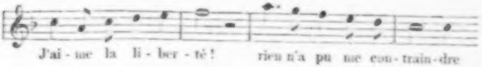
---

*) O. Jahn bemerkt in seiner Karakteristik Glucks im Mozart: man treffe bei Gluck mehr diese Verpflanzung der Sätze, als kunstreiche Verarbeitung: jene Verpflanzung sei aber die kunstloseste Art der Ausführung. Wir dürfen dem verehrten Mann um so weniger widersprechen, da er unsre eigne Aeusserung in der „Musik des neunzehnten Jahrhunderts“ für sich hat anführen können. Er hat in beiden Theilen seines Ausspruches recht. Allein wir geben erstens zu bedenken, dass gerade die Verpflanzung die nächstliegende und klarste Verwendung eines Satzes ist, der dabei getreu festgehalten und zugleich in ein neues Licht (einen neuen Ton) gestellt, erhoben oder gemildert wird, — daher wir sie bei allen Komponisten am häufigsten an-


Pour sui - vons l'en - ne - mi pour sui-
Pour sui - vons l'en - ne - mi.
Soli.
vons jus - qu'au tré - pas l'en - ne - mi
pour sui - vons l'en - ne - mi

und wendet sich wieder zum Hauptsatze zurück. Durch alle Stimmen waltet unermüdliche Schlagkraft und heroischer Geist.

Wenn der Vorhang sich wieder hebt, treten unter einem Vorspiel von reisigem Einherschritt Rinald und Artemidor auf. Rinald „mesuré et avec majesté", — das ist Ueberschrift und ganz getreue Karakterbezeichnung. Gleich der Anfangssatz Rinalds ist ritterlich und jugendlich, musikalisch voll ausgestattet und abgeschlossen. Gluck hatte Eile, das Bild des jungen Helden deutlich zu zeichnen, denn nach dieser Scene und bis zum Schlusse der Oper sehen wir ihn in zauberhafter Umstrickung und Verweichlichung, seinem eigentlichen Selbst entrückt. Es ist gar zu liebenswürdiger Uebermuth unangetasteter Jugend, wenn er auf Artemidors Warnung vor Armidens Reizen und Fallstricken sein


J'ai - me la li - ber - té! rien n'a pu me con - train - dre

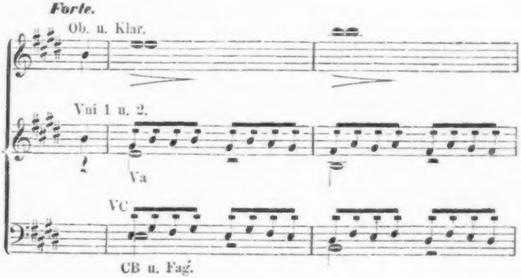
---

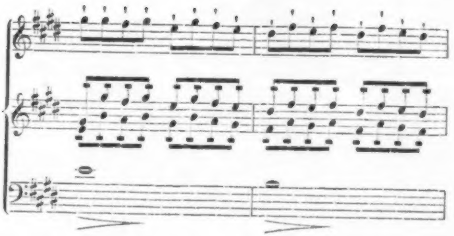
treffen; dann, dass ein vollkommen treffender Satz oft keine Umgestaltung ohne Nachtheil zulässt; endlich, dass nicht der kunstreichsten, sondern der wahrsten und treffendsten Behandlung der Vorzug gebührt.

fröhlich in die Morgenluft hinaussingt, da man ihn so bald vom Zauberschlummer bewältigt niedersinken und seine Augen schwer sich schliessen sehen wird.

Und nun treten Hydraot und Armida mit arger Zauberkraft gerüstet auf und rufen die Dämonen der Unterwelt. Merkwürdig und lehrreich für jeden Musiker, der lernen will! Bis Seite 35 der Partitur geht Gluck gefesselt und gebückt unter den Unzukömmlichkeiten des Gedichts; von da an ist Alles vortrefflich, um hundert Jahr jünger, Alles voll Leben und Bedeutung.

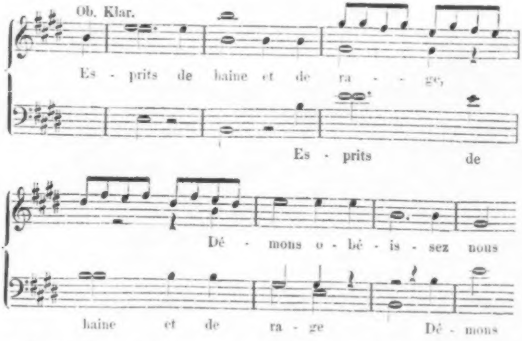
Wir Nordländer denken uns Zauber und Beschwörung in feuchte Grotten, in das Finster unheimlicher Nacht verborgen; unsre Spukgestalten sind unsichtbar oder in Dunkel gehüllt und von unsicherm Flackerlicht verstohlen, flüchtig angeleuchtet; es sind Nachtgespenster, und der Zauber ist ein Werk der Nacht. So bei uns. Dort im Orient ist es anders; da scheut der alte Hydraot und sein Zögling Armida nicht das Glutauge der Sonne. Die Beschwörung beginnt, — entbrennt, möchte man sagen, im funkelnden E-dur; dunklere Lohen schlagen bald empor und überschleiern allgemach den allzuheitern Himmel mit Glutdampf. In der Musik sind die einfachsten Mittel vollkommen genügend, wenn sie recht verwendet werden. So —

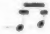


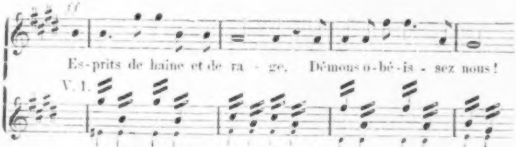


setzt das Orchester ein. Das fegt wie auf Drachenflügeln pfeifend und rauschend und lastschwer daher, und diese Rufe der in solchem Verbande schreierischen Oboen und Klarinetten und der nachhallenden Tiefe, die bald noch drängender einander folgen werden, sie reichen, wenn irgend ein Ruf, bis in die Hölle nieder.

Eben so fest geschlossen verschlingen sich dann die beiden Singstimmen. Wir haben vorher Hydraot den Lehrmeister Armidens genannt, — es war ein Einfall. Jetzt, bei der That, ist das erregte Weib voran. Eng und fest


Ob. Klar.
Es - prits de haine et de ra - - ge,
Es - prits de
Dé - mons o - bé - is - sez nous
haine et de ra - ge Dé - mons

greifen die Singstimmen in einander und mit ihnen die Rufe der Tiefe und Höhe im Orchester: dann ketten sich jene in Oktaven aneinander in finster entschlossener Einmüthigkeit. So dringt der unerbittliche Zug der Beschwörung in gleicher Schärfe zum Ziel. Nur einmal, bei den Worten „(cachez vous) sous une agreable image, enchantez ce fier courage par les charmes les plus doux," greift Armida zu weiblicher Heimlichkeit, das Orchester geht ganz leise beiher, die Achtel, zuvor in  vibrirend, kommen einfach wie auf schleichendem Fusse heran. Dann gleich — nur nach sieben Takten des pianissimo — jauchzt der Hass wieder auf in Armiden und den Geigen;



(Bass, eine Oktav tiefer.)

Hydraot und die Orchesterstimmen unterstützen.

Lehrreich für den Musiker, besonders unserer Tage, ist auch hier Glucks Enthaltsamkeit. Für diese gewaltsame Scene genügen ihm neben dem Quartett Oboen, Klarinetten und Fagotte, obwohl er im Orchester Hörner, Trompeten und Posaunen zur Verfügung hat. Wieviel Posaunen und Tuben, Pikkolflöten und Flageolettgeigen hätte die moderne Schule für einen solchen Moment aufgeboten! Man wende nicht ein; „die damalige Zeit!" Wir haben allmählig erfahren, dass man damals gar nicht arm und karg war an Mitteln, namentlich Gluck; die Kompositionslehre und die Biographie Beethovens weisen nach, dass auch dieser letzte der grossen Meister dieselbe weise Sparsamkeit geübt hat, wie Gluck. Will man noch einen Gewährsmann, so nennen wir Napoleon I. Dessen Grundmaxime war, nach seinem eignen Ausspruche: dem gehört der Sieg, der die letzte Reserve hat.*)

---

*) **Spontini**, der in Bezug auf deutsche Musik oft irrte und fehlgriff, doch mehr Kunde, Verständniss und Theilnahme für sie hatte, als irgend ein

An sich, wir haben es schon gesagt, ist diese Beschwörungsscene ein Meisterbild. Im Drama ist sie der Theatersprache nach ein blosses Setzstück, ohne innern Zusammenhang mit dem Ganzen und ohne sichtbare Folgen, nämlich im Sinn der Scene. Denn was nun bald zum Vorschein kommt, ist lieblichen, einschmeichelnden Sinnes: die finstre, gewalthätige Beschwörung hätte vor Allem das Erscheinen der Dämonen, in Schrecken der Hölle gehüllt, zur Folge haben und ihre grausen Gestalten hätten sich dann auf Armidens Geheiss in verführerischen Zauber verwandeln müssen, um von jener Scene in die folgende hinüberzuführen.

Uebrigens hat die Scene ihr (weit schwächeres) Vorbild in Glucks Telemach.

Rinald naht, Hydraot und Armida ziehen sich zurück, der Zauber beginnt.

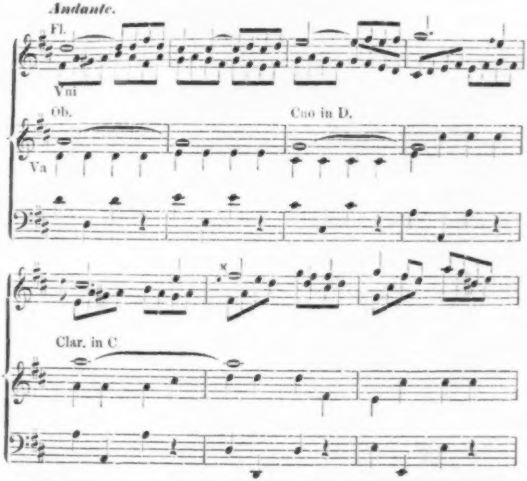
In der reizenden Landschaft, die den jungen Helden aufnimmt,

Italiener und Franzose von Bedeutung, der sich gegen den Verf. oft „einen Schüler Glucks“ (im geistigen Sinne) genannt, unternahm in gutem Glauben, die Instrumentation der Armida zu bereichern und setzte namentlich zu der Beschwörungsscene Hörner, vielleicht auch (wir erinnern uns nach 20 — 30 Jahren nicht mehr genau) Posaunen. Der Verf., der jenen verehrte und von ihm freundschaftlich aufgenommen war, durfte wagen, dem Meister sein Bedenken auszusprechen, wurde aber mit der Versicherung zurückgewiesen, Gluck selber würde heut zu Tage so instrumentirt haben.

Wenige Morgen darauf wurde er zu Spontini gerufen, der ihm heiter und freundlich lächelnd entgegenkam und sprach: „Sie sehen, ... dass ich in unserm Streite recht gehabt; lesen Sie hier den eigenhändigen Brief des Kronprinzen.“ — Und was enthielt der Brief? Der Prinz (nachher Friedrich Wilhelm IV.) schrieb dem Meister mancherlei Verbindliches, beschwor ihn aber dann, künftig Gluck unverändert zu lassen. „Der Beryll“, schloss der Brief beissend genug, „ist ein edler und glänzender Stein, aber neben Diamanten nimmt er sich nicht gut aus.“ So, wenn nicht wörtlich, doch dem Sinne nach, lautete der französisch geschriebne Brief, den Spontini ganz zufrieden dem Verf. als seine Rechtfertigung hingab.

Und wahrlich, Spontini war ein sehr gescheuter Kopf, sogar ein argwöhnischer Karakter. Aber hier trug es seine Arglosigkeit davon; er dachte gar nicht daran, dass der Prinz ihm eine Lektion habe geben wollen, so sicher machte ihn sein gerechtes Selbstgefühl. Er hatte nur die vorherigen Artigkeiten gelesen, nicht die Kritik seines Eingriffs in Gluck aufgefasst.

entfaltet nun das Orchester ein Naturbild, wie wir schon eins im Orpheus gefunden, aus Naturklängen und süsser Träumerei gewebt, Die taubensanfte Flöte führt die Melodie,



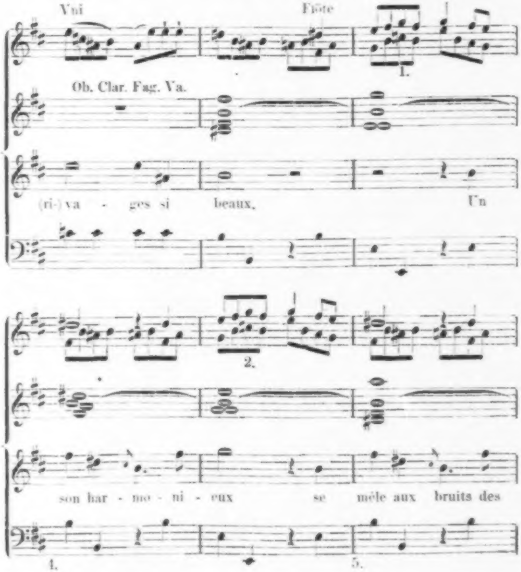
die Violinen fliessen sanft darunterhin in gleichmässiger Bewegung. Oboen, Horn, Klarinette hauchen verhallende Töne hinein, die bald in andrer Ordnung (Horn $\bar{a}$, Klarinette $\bar{\bar{a}}$, Oboe $\bar{a}$) wiederkehren, wobei die Oboe sich zu einer kleinen Nebenmelodie, wie zufällig hineingekommen, herbeilässt.

Und nun der Gesang. Man kann nicht sagen, dass der Gesang Hauptstimme sei, er findet sich in den einheitlich fortfliessenden Orchestersatz hinein; das Naturbild ist Hauptsache, der Sänger giebt sich dem Anschaun hin und spricht, was er allmählig schaut, allmählig aus; die Pausen des Gesangs gehören dem Umherschaun. Dies ist ganz dem Texte gemäss, der Zug für Zug die Natur schildert, —

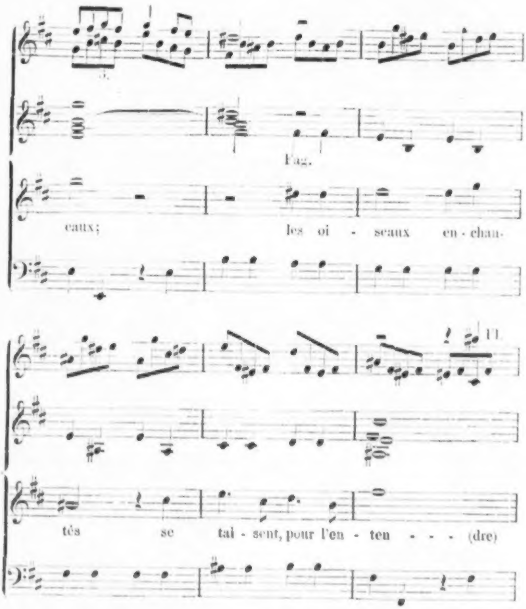
> Plus j'observe ces lieux et plus je les admire (4 Takte Zwischenspiel) ce fleuve coule lentement (1 Takt) et s'éloigne à regret d'un séjour si charmant (2 Takte) les plus aimables fleurs u. s. w.

es ist, was mehr sagen will, vollkommen der Situation und Stimmung des einsam Wandelnden gemäss, der vom eignen Gefühl und dem wirkenden Zauber aus sich selber entrückt und der Natur hingegeben wird. Hier also geschieht mit Recht, was man in den meisten Fällen zu tadeln hätte, der Gesang verfliesst in dem Orchester.

Und dabei, welcher Gesang! z. B. in dieser Stelle,



Vni
Flöte
1.
Ob. Clar. Fag. Va.
(ri-) va - ges si beaux, Un
2.
son har - mo - ni - eux se mêle aux bruits des
4.
5.


Fag.
caux; les oi - seaux en - chan-
tés se tai - sent, pour l'en - ten - - - (dre)
11

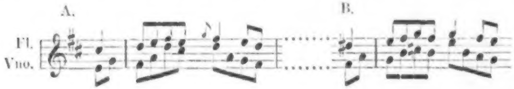
von „rivages“ an! die Melodie ist fliessend, ganz untergetaucht in träumerische Weichheit und Zärtlichkeit, ohne einen Augenblick lang den Adel und die Grossheit aufzugeben, die Rinalds Karakter zum Grunde liegen. Man muss dergleichen Schritt für Schritt prüfen, — z. B. bei „enchanté“, — um es vollständig zu fassen. Diese Scene verdient es; denn sie hat in Wahrheit nicht ihres Gleichen.

Wir können indess nicht vorübergehn, ohne eine Schulfrage in das Auge zu fassen.

Es ist bekannt, dass die ältere Theorie die Folge von grossen Quinten (wenn dieselben Stimmen eine Quinte, z. B. c — g, und unmittelbar darauf noch einmal eine Quinte, z. B. d—a oder h—fis geben) als absolut verwerflich bezeichnet, ohne sich weiter auf Gründe einzulassen. Die Kompositionslehre (und vor ihr schon G. Weber) hat das Urtheil der alten Lehre in manchen Fällen gelten lassen, in andern ungerechtfertigt befunden, indem sie reihenweis aus allen Meistern Quintenfolgen aufgewiesen und daran erinnert, dass man nicht mit einem oberflächlichen „Schlecht!" oder „Uebelklingend!" darüber hinfahren, sondern Wirkung und Ursache genauer untersuchen müsse.

Hier, im vorstehenden Satze, finden wir nun die Quinten reihenweise: bei 1, 2, 3 zwischen Flöte und Violin, bei 4, 5 zwischen Singstimme und Bass. Was ist davon zu halten?

Stellen wir vor Allem die Thatsache fest. Wir haben genau aus der pariser Partitur abgeschrieben, indess die alten Drucke sind oft sehr fehlerhaft; sollte nicht ein falscher Abdruck anzunehmen sein? — Der Einblick in Glucks Handschrift würde entscheiden; allein wir kennen dieselbe nicht, sie existirt wahrscheinlich nicht mehr. Gleichwohl spricht Folgendes für die Richtigkeit der Mittheilung. Vor Allem ist gerade die Armidenpartitur besonders korrekt gestochen. Dann ist die Abfassung gar zu deutlich, als dass man die Richtigkeit des Drucks anzweifeln könnte. Zuerst nämlich tritt S. 83 der Partitur diese Stelle (wir bezeichnen sie mit A)



zweimal, wie man sieht, ohne Quinten auf, dann S. 86 abermals zweimal ohne Quinten in A-dur. Dann erst, S. 88, stellt sie sich mit auf- und abgehenden Quinten $\begin{pmatrix}\text{fis} & \text{g} & \text{fis}\\ \text{h} & \text{c} & \text{h}\end{pmatrix}$ wie bei B dreimal hintereinander auf. Man könnte c h in den Geigen für einen Stichfehler halten und dafür (wie bei A) die Noten c d setzen. Allein dann müsste vor der ersten Note kein ♮ und vor der andern ein ♯ stehn, das heisst, man müsste bei zwei Noten vier Fehler annehmen, und zwar dreimal hintereinander. Das ist doch nicht wahrscheinlich, so wenig wie, dass dieselbe Stelle siebenmal gleichmässig wiederholt worden wäre.

Hat also Gluck die Quinten mit Absicht gesetzt? — Mit bewusster schwerlich, das ist nicht Künstlerart und wäre für ihn zu spitzfindig. Er hat, scheint uns, den Gedanken so klar und fest, wie er bei A viermal in Dur auftritt, gefasst. Nun versinkt die Musik tiefer in jene Träumerei. Hier, in Moll, kommt ihm das lufthohle, glattgleitende Wesen der Quintenfolge in das Gefühl, noch erhöht durch das Klangwesen der hohlen Flöte über der Geige — und das schreibt er getreulich aus seiner Seele ab.

Nicht die abstrakte Regel, und nicht die Sonderlingssucht von ihr abzuweichen bestimmt den Künstler, sondern blos seine innerliche Anschauung des jedesmaligen Moments. Weh ihm, wenn er die Regel nicht zuvor begriffen und das Wahre in ihr sich angeeignet hat! und weh' ihm, wenn er im Augenblick des Schaffens sich ihrer bewusst ist!

Zur Oper zurück!

Rinald hat sich seiner Waffen entledigt und ist in Schlummer gesunken. Nymphen, Hirten schweben im Tanze mit Lied- und Chorgesang heran; zuerst eine Najade, in deren Lied Strophe für Strophe ein fernes und ein noch ferneres Echo der letzten Worte hineinhallt, ein reizendes weiches Spiel dreier fern und ferner aufgestellten Singstimmen. Der folgende Chorreigen mahnt frisch, gelind antreibend, der Jugendlust zu geniessen; noch drei Sätze, Tanz und Gesang, alle voll Reiz, voll lieblicher Schmeichelei, folgen.

Reichardt sagt, diese Stelle bei Lully und Gluck vergleichend: „Bei Lully schläft Rinald einen ruhigen Schlaf, bei Gluck träumt er lieblich.“

Nun tritt Armida vor, mit einem Wurfspiess bewaffnet, Rinald zu tödten. „Aus dem reizenden Gesange der Najaden*) erhebt ihre Deklamation sich dergestalt, dass man fast davor erschrickt und wie diese in dem herrlichen Monolog:

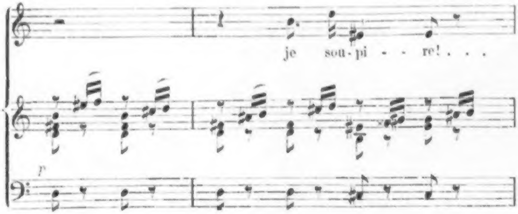
---

*) Reichardt.

> Enfin il est en ma puissance,
> Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur!

durch das obstinate heroische Vorspiel angekündigt und durch alle Empfindungen des grausamen Entschlusses, der durch den Anblick des schönen Helden gehemmten Wuth, des Mitleids, der Scham, der Bewunderung, der Liebe und der Hoffnung auf die Wirkung des Zaubers mit treffender, schauerlicher und hinreissender Wahrheit hindurchgeführt und begleitet wird."

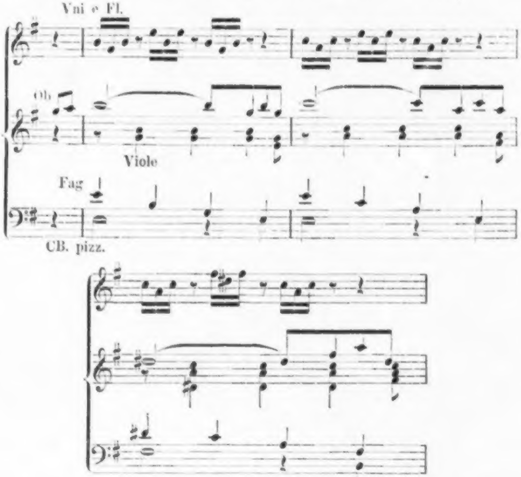
Wir mögen den Worten des alten Kenners nur wenig Andeutungen zufügen. In A-moll tritt Armida auf und hebt ihr Rezitativ an. Bei der Erinnerung an die Schmach, die ihr durch die Befreiung der Gefangnen widerfahren, wendet sich der Satz nach H-moll; sie erhebt abermals den Stahl (E-moll) und fühlt sich wieder entwaffnet und (quel trouble me saisit) ihr Zornfeuer erlöschen (B-dur) bis der nochmals erneute innre Kampf mit dem hinsinkenden



endet. Nun ist ihr Zorn erloschen, der zitternde Arm versagt sich dem Hasse, der ihn bewaffnet hatte. Diese Umkehr der Gefühle ist mit kurzen entschlossenen Zügen sprechend und rührend hingestellt; die Arie, die in G-dur das Rezitativ krönt, — „Ah quelle cruauté de lui ravir le jour" ist Schwärmerei der jungen, zauberschnell erwachten Liebe, die erste Zärtlichkeit in dieser herb angelegten Seele, die selbst verwundert scheint über das neue Gefühl, und den Stolz noch nicht ablegen kann, der sie bisher ganz erfüllte.

Wie rührend ist die Arie für den, der bei ihr des ersten herben Auftretens der feindlichen, nun überwundenen Jungfrau denkt! Und wie wird ihr Schicksal sich erfüllen!

Diese Arie ist wieder eins von den orchestralen Geweben, auf denen der Meister seine Gestalten zu zeichnen liebt, wenn Naturleben den Hintergrund bildet. Hier führt die Oboe*) den Reigen der Instrumente. Die Einleitung der Arie bildet sich so,



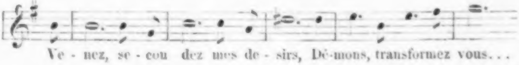
---

*) Die Oboe mit ihrem feingezognen leicht sentimentalen Klang' ist hier ganz an ihrer Stelle. Gleichwohl hat die sehr häufige Verwendung der Oboe (und des Fagotts) in Glucks Zeit auch noch den äusserlichen Anlass, dass dies Instrument früher ausgebildet war, als Klarinette und Bassethorn, die erst durch Mozart zu höherer Geltung kommen konnten, nachdem ihre Behandlung vervollkommnet war. Beethoven fand dann alle Mittel zu vollkommen freier Verwendung bereit.

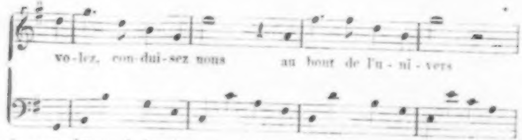
dass der Fagott eine begleitende Figur der Oboe gegenüberstellt, getheilte Violen in synkopirter Bewegung den Körper der Harmonie bilden, der Bass das Ganze in festen Pulsen zusammenhält, die Violinen mit klangausfüllenden Flöten flatternd und zuckend hineinschweben. Denn sie ruft ihre helfenden Dämonen (venez, secondez mes desirs!) und diese schweben und zücken gleich leichten wehenden Flammen nieder und entheben sie mit dem Geliebten der Erde.

Seltsam! ein Gesang der Liebe in — E-moll! wär' es noch für glühende, stolze, triumphirende Liebe in E-dur!

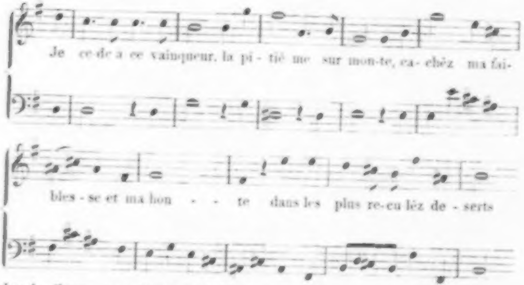
Aber ist es denn Liebe, wahre Liebe, die hier waltet? — dieses auflodernde Entzücken einer Seele, die im Andern die andre Hälfte des eignen Daseins erkennt und in Wonne mit ihm zusammenschmilzt? — Nein! das ist nicht Liebe; sondern ein stolzes herbes Herz wird unerwartet vom Strahl eines geistverwandten, ebenfalls nur dem Ruhme zugewandten Wesens getroffen, gerührt, und träumt sich das lustfunkelnde Gefilde (E-dur) das es sich als Sitz der Liebe denkt, — es träumt ihn blos (E-moll) und höchstens schwankt es zwischen Liebe und Stolz. Gleich zu Anfang des Gesangs verräth sich der Stolz in den Quartenschlägen


Ve - nez, se - con dez mes de - sirs, Dé-mons, transformez vous. . .

und dem spröden Rhythmus; erst bei den folgenden Worten (en d'aimables Zéphirs. Venez, sécondez mes desirs) dehnt sich und schmilzt der Gesang. Nein, das ist nicht Liebe; denn die Liebe vertraut nur sich selber, nicht einmal den Reizen, die ihr helfen könnten, geschweige dämonischem Beistand. — Auch der dumpfe, trübe Fagott wär' ein seltsamer Liebesgesell; und hier schleicht er fast ununterbrochen neben Armidens jugendlichen Accenten her. Und Armida selbst, wenngleich bisweilen ein Lächeln holder Schwärmerei


vo-lez, con-dui-sez nous au bout de l'u-ni-vers

sie verschönt, kehrt immer wieder zu dem trüben Grundklange dieses E-moll zurück,


Je ce-de à ce vainqueur, la pi-tié me sur mon-te, ca-chèz ma fai-
bles-se et ma hon - - te dans les plus re-cu-lèz de-serts

der in ihrem von Stolz und Hass aufgesäugten Herzen nistet.

Ein wunderbar seltsam Gebilde, ganz ohne Gleichen unter den Tausenden Liebender, diese Zauberjungfrau mit den sammetschwarzen in sich gewendeten Augen, die nur selten einmal Blitze des Hasses hervorzucken lassen unter der weichen Prachtfülle tiefblonden Haarsturzes, — so würde der rechte Maler sie malen.

Der dritte Akt bringt in Armidens Arie sogleich die Bestätigung unsrer Ansicht. Nicht Liebe mit ihren süssen und bangen Träumen, besorgtes Nachsinnen spricht im Vorspiel und in der Arie. Uebrigens verfällt hier Gluck wieder der gerechten Strafe, sich allzu sorglos oder allzu kühn dem alten Dichter überlassen zu haben. Schon die Arie ist reflektiv gebildet; die folgende Scene der Vertrauten mit ihrem Zofengeschwätz und der schwankenden Armida sinkt noch tiefer. Man muss es aussprechen: Armida ist kein

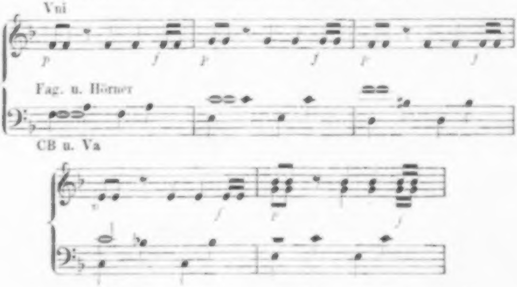
---

*) Die sanft verlangende Sexte waltet.

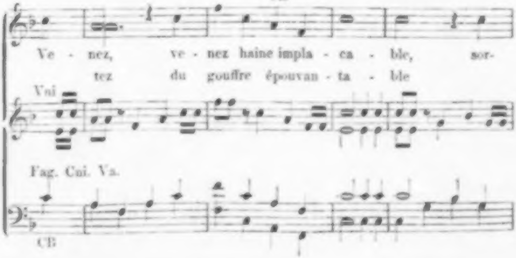
Werk aus dem Ganzen, — deren es überhaupt wenige giebt. Schroffer wie sonst treten die Momente auseinander, in denen Gluck aus dem Vollen gestalten konnte und jene, die ihn mit gebundenen Händen hinter dem Dichter herschleichen sehn.

Einer der ersten Reihe folgt nun wieder. Armida ruft den Hass zur Rettung vor der Liebe herbei. Sie ruft ihn — in F-dur. Der Hass, und F-dur? Ja wohl, denn sie ist in Liebe.

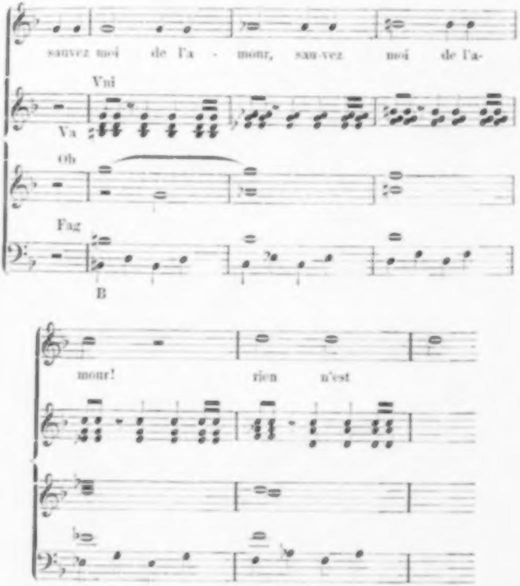
Wieder ertönen die bekannten Rufe der Bläser,


Vni
p
f
p
f
p
f
Fag. u. Hörner
CB u. Va
p
f
p
f

ungefähr wie bei der Beschwörung Armidens mit Hydraot, aber zusammengefasst, nicht abwechselnd. Die schwankende, fröstelnde Geigenfigur, das Wiegen der Bässe, bis Alles in Eine Weise zusammenfliesst


bis
Ve - nez, ve - nez haine impla - ca - ble, sor-
tez du gouffre épouvan - ta - ble
Vni
Fag. Cni. Va.
CB

in ein grosses Machtgebot. Hier ist Armida zum frühern, zum wahren Selbst zurückgekehrt, grossartig gegen die Liebe, deren sie sich nicht zu erwehren gewusst, den vertrauten Hass herbeirufend. „Rette mich vor der Liebe! nichts ist so furchtbar als sie!“ Da —


sauvez moi de l'a - mour, sau-vez moi de l'a-
Vni
Va
Ob
Fag
B
mour! rien n'est

ist das Geständniss! Die Liebe hat sich als ein Fremdes, ihrem Grundwesen Feindliches ihr eingedrängt, sie gleichsam überfallen: — auch hatte sie stets ihre Reize unmächtig gefühlt, Rinald zu fassen und zu halten, und nicht ohne bittre Qual windet sich das Wort „Amour“ (man erwäge den Zusammenklang der Oboen) gleich einem erzwungnen Geständniss von ihren Lippen los. Die Oboen klagen fort, der Fagott drängt immer weiter in seinen gepressten hohen Tönen bis $\overline{\overline{g}}$ empor. Und dazu die quälenden Gedanken: „Gieb mir meinen Zorn zurück! Meine Wuth, entzünde sie neu!" Die Sprache wird mächtiger, einschneidender, ohne dass Armidens gebieterisch ruhige Haltung einen Augenblick verloren ginge.

Glucks Schicksal ist mit dem Armidens verknüpft: wo sie sich erhebt, erhebt auch er sich.

Der Hass tritt auf. Nichts ist bedenklicher, als eine allegorische Person auf der Bühne, wie Gluck sie hier, zum erstenmal in seinem Leben in ernsthafter Bedeutung (denn Amor im Orpheus und Paris war nur Aushülfe) aus Quinaults Händen annimmt. Und wär' es noch ein Dämon in der Einsamkeit seiner Schrecken, oder von ein Paar dunkeln unheimlichen Gehülfen umschlichen! Aber hier ist es „La haine avec sa suite," der Hass mit Gefolge, und zwar nach der Verwöhnung aller grosssen Bühnen mit grossem Gefolge. Ein voller Chor singender und tanzender Figuren erstickt den letzten Glauben; der Anblick hört auf, schreck- und grauenerregend zu sein, er wird grotesk.

Gluck hat das Mögliche gethan. Der Dämon (Rezitativ: Ich entspreche deinem Begehr, deine Stimme, bis zu den Tiefen der Hölle ist sie gedrungen) redet scharf, giftig hassvoll, im Orchester geisselhaft treibende Figuren. Und die Arie! das fegt so schadenfroh lustig daher! — wir müssen endlich irgendwo abbrechen; der Raum fehlt.

Den ganzen vierten Akt übergehn wir; er gehört Quinault an, nicht Gluck. Gerade er wurde bei der ersten Aufführung beifällig aufgenommen, er stand dem Fassungsvermögen der Zuhörer näher: es sind angenehme, leichtfassliche Melodien darin, — und Spielerei genug für die Augen der leicht Gelangweilten und leicht Unterhaltenen.

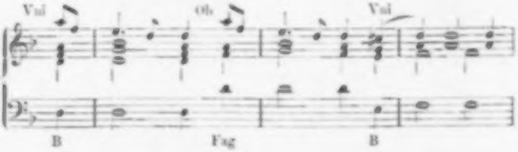
Der letzte Akt zeigt uns Rinald und Armida. „Neben Renaud (Reichardt spricht) deklamirt und singt Armide stets im heroischen Tone, während Renaud's hingesunkene Kraft, seine zärtliche Ohnmacht in weichen engen Tonfolgen schleicht, bis überwältigende Liebe ihrer beider Gesang, ihr ganzes Wesen in Eins schmilzt. Und mit welcher hohen Kunst ist nicht die ganze erste Scene des fünften Akts zu einem unnachahmlich schönen dialogisirten Duett bearbeitet! Bei diesem innigen Ineinanderfliessen beider Naturen hat Gluck auch den gedehnten melismatischen Gesang, am Ende des meisterhaften Duetts auf dem letzten Worte der Verse

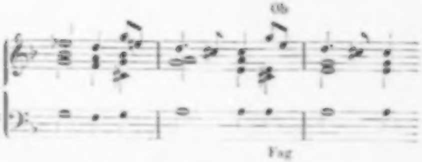
Non je perdrai plutôt le jour,
Que d'éteindre ma flame

nicht verschmäht, so sehr er ihm sonst in der leidenschaftlichen Darstellung feind war. Und von welchem Ausdruck ist er nicht, da er nur hier vorkommt."

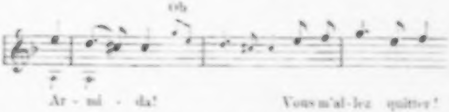
Wie gern liessen wir dem trefflichen, geistreichen Manne das letzte Wort! Er war so ganz erfüllt von Glucks Grösse! erkannte tiefer als sonst ein Zeitgenosse, Glucks Sinn! denn er folgte seiner Bahn als Künstler. Allein — was bei Gluck Anschauung und Ursprünglichkeit, war bei ihm (Th. I, S. 449) Erkenntniss und führte, wie seine Werke zeigen, zur Reflexion, der Gluck nur dann verfiel, wenn er über den Text nicht zu künstlerischem Schaun und Empfinden gelangen konnte. So findet Reichardt denn auch im Duett und seinem melismatischen Schluss klüglich erwogne Absicht, wo Gluck nur der Lage der Sache gefolgt ist. Gerade darin beruht die „hohe Kunst."

Dieses Duett der Liebenden beginnt so trüb, so versunken in Sinnen, so ganz abgewendet vom Genuss der Liebe und des Beisammenseins. Schon die Tonart, D-moll, schon die Einleitung

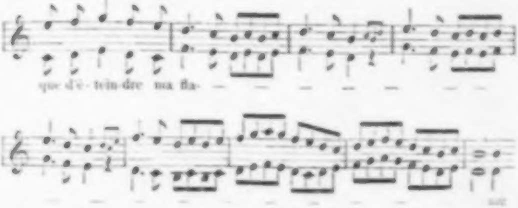




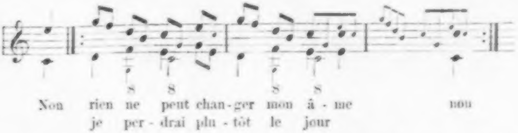
zeigt es, und eben so folgt der Gesang Rinalds



zu demselben Motiv; er hat, vom Zauber umstrickt, seine Kraft und sein Heldengemüth verloren. Armida antwortet (rezitativisch) düster: „j'ai besoin des enfers,“ Rinald wiederholt seine Frage; immer ist sie düster, er nur weich, ein Trauerschleier über Alles gebreitet. Natürlich! nicht Liebe, ein schwarzes Vorgefühl erfüllt ihr Gemüth, sie fürchtet und begehrt Liebe und träumt sich in sie hinein. Während er sich unsinnig schilt, dass er je an den eitlen Siegeslorbeer gedacht, zittert sie, die Stolze, Ruhmgierige, dass sein Stolz erwachen und ihn ihr entführen werde. Aus solchen Elementen bildet sich dies Duett, und nur zu allerletzt sinken beide, selbstvergessen in süsse Träumerei gewiegt, in jene linden Tonwellen,

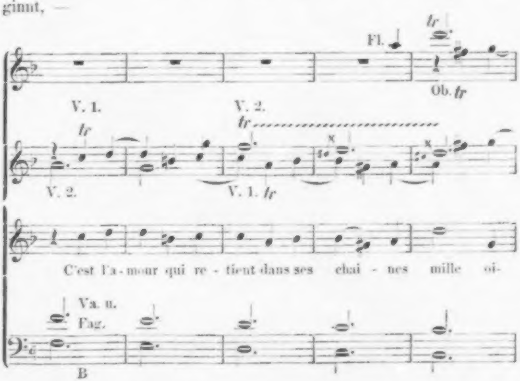


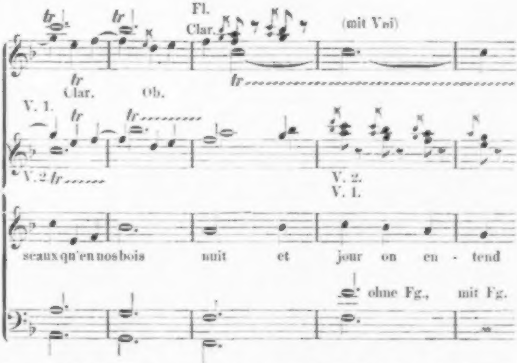
über die wir oben Reichardt gehört haben. Dergleichen stellt sich ein, wenn tiefere Gedanken und Empfindungen fehlen, und hat da sein Recht. Das letzte Labsal ihrer Seele ist dieser Traum von Liebe, dessen letzten Saum


8 8 8 8
Non rien ne peut chan-ger mon â - me non
je per - drai plu - tôt le jour

(das Motiv g f d h c) sie festzuhalten strebt, wie der Verurtheilte den Traum der Befreiung noch im Erwachen fortzuträumen ringt.

Sie entfernt sich und der Tanz der Genien zu Rinalds Vergnügung hebt an. Zuerst eine breit ausgeführte Chaconne (sie hat fünfte Rondoform) artig, etwas eigensinnig, eine karakteristische Gestalt; dann nach einem zweiten Tanze ein **Tanzchor** mit Solo, ein Meisterstück verführerischer Umschmeichelung. Eine Stimme beginnt, —


Fl.
tr
Ob. tr
V. 1.
V. 2.
tr
tr
V. 2.
V. 1. tr
C'est l'a-mour qui re - tient dans ses chai - nes mille oi-
Va. u.
Fag.
B



dazu schleichen Violen und Fagott mit dem Bass und der zitternden Flöte, voll und sanftklingend, still, wie Liebende durch die verschwiegenen Büsche, ruhigen Schritts abwärts und bieten dem Ganzen sichern Anhalt und dem Gesang erwünschte Grundlage: auch die zweite Violin schmiegt sich den Wandelnden an, zweimal ($\overline{\overline{g}}$ — $\overline{\overline{f}}$ und $\overline{c}$ — $\overline{\overline{b}}$) exzentrisch, wie entzückt und entrückt, abschweifend. Dazu die wechselnden Einflüsterungen von Oboe und Klarinette mit der leitenden ersten Violin, — dazu die Stille der Modulation, die F-dur geradezu nicht verlässt, — dazu der breite, gleichsam überfliessende Rhythmus von 8 + 2 oder mit dem Nachspiel von 10 + 2 Takten.

Voller und duftiger wiederholt der Chor mit derselben, nur umgestellten Instrumentation. Das ganze Bild ist hergezaubert, mit seinem sanften Schimmerschein dem träumerischen Auge des Heldenjünglings die klare Erkenntniss, wenn sie käme, zu verwirren und zu entziehn. Und eben in diesem unverrückbaren, der Menschennatur fremden*) Weilen meint man die scharfgespannten Lauer-

---

*) Ganz dieselbe Idee, wenngleich anders angewendet und symphonisch ungleich reicher gestaltet, erfüllte **Beethoven** bei dem Scherzo der neunten Symphonie. Vergl. Beethoven. Leben und Schaffen. Vom Verf.

blicke der Dämonen im Verborgnen leuchten zu sehn; eben darin verräth sich, dass hier nicht Natur, dass magische Vorspiegelung waltet. —

Nun kommen denn die Ritter. Ihr Anblick erweckt und beschämt Rinald, ihr Ruf,

Notre Général vous rappelle!

entscheidet. Dieser Ruf fand bei der Aufführung ungeheuern Anklang. Gluck hatte es vorausgesehn. Als er bei der Vertheilung der Rollen die des Ubaldo dem Schauspieler Larrivée übergab, sagte er zu ihm: „Ich erwarte von Ihrer Gefälligkeit die Uebernahme dieser Rolle, die für Ihr Talent eigentlich zu unbedeutend ist. Indess findet sich ein Vers, der, wie ich hoffe, Sie schadlos halten wird; es sind die Worte: „Notre Général vous rappelle." Larrivée ward durch den Beifallssturm, den diese Worte bei jeder Aufführung hervorriefen, schadlos gehalten. Er mag trefflich gesungen haben. Allein der Beifall galt doch in erster Linie nur der gerad' auf's Ziel gehenden Komposition und dem ächt militärischen Rufe der Trompeten zum Kampfe.

Das Weitere bedarf keiner Erläuterung. Ausserordentliches hatte Gluck in dieser Oper geleistet. Das Ausserordentlichste war der innerliche Kampf mit dem Musikalisch-Unmöglichen, den der Meister mit der unbedingten Annahme des alten Gedichts auf sich geladen.

Solch ein Kampf, dem Untreue gegen die eignen Grundsätze zum Grunde liegt, ist wie Bürgerkrieg. Sieg und Niederlage werden gleich schmerzlich empfunden.

Gluck, der Schriftsteller.

Am 23. September 1777 ward Armida zum erstenmal in der Académie royale de musique aufgeführt, nachdem (wie wir erzählt) die Proben mit dem Anfang des Juli begonnen hatten. Um diese Angelegenheit durchzuführen war Gluck genöthigt gewesen, eine unter dem 30. August 1777 an ihn ergangne Einladung von Seiten der Direktion des mailändischen Theaters abzulehnen, die ihn für die Komposition einer Oper zur Eröffnung des neuerbauten Theaters alla Scala hatte gewinnen wollen.

Fast die ganze Oper Armida ward bei der ersten Aufführung mit Gleichgültigkeit aufgenommen; nur der erste Akt, und zwar dessen letzte Scenen, einige Sätze des vierten und ein Theil des fünften Akts wurde lebhaft beklatscht. So blieb es auch bei den nächsten Aufführungen; nur nach und nach ging dem Publikum die Verständniss für das Werk und seine zahlreichen Schönheiten auf und fasste die Oper in der Neigung der Pariser feste Wurzeln. So wiederholte sich an ihr das Schicksal der Alceste; sie hatte sich ihr Publikum auch erst erziehen müssen.

Von Paris aus verbreitete sich nun der Ruf des Werkes überall hin. Durch Reichardts Eifer und B. A. Webers redliche Bemühungen kam es 1805 auch auf das berliner Theater, wo es innerhalb sechs Wochen zwölfmal (viel für das damalige Berlin) aufgeführt wurde. Weber hatte achtunddreissig Proben gehalten.

Während dieser Vorgänge, eigentlich von den ersten Briefen Rollets und Glucks (S. 25, 31) an, hatte der Streit für und wider Gluck im Gespräche des Publikums und in den Zeitschriften nicht aufgehört, vielmehr an Lebhaftigkeit zugenommen. Es wurde zu jeder Waffe gegriffen, mit Ernst und Witz gestritten, Gedichte zu Glucks oder auch zu Piccini's Preise (wenigstens gegen Gluck) erschienen bald in diesem, bald in jenem Blatte. Auch Parodien, auf Armida wie auf Alceste, gingen über die Bretter; diese beweisen übrigens in Frankreich nichts, als dass das parodirte Werk in irgend einer Weise, im Guten oder Schlimmen, Aufsehn erregt hat. Der eigentliche litterarische Streit, abgesehen von den beiläufigen Spielen des Witzes, nahm aber eine solche Bedeutung und Ausdehnung an, dass er jedenfalls als ein Karakterzug in der Kunstgeschichte jener Jahre Beachtung verdient, wenn wir auch seinen Gehalt nicht so hoch anschlagen können, als unsre Vorgänger. Dass diese denselben sehr beachtenswerth gefunden, geht schon aus der sorgfältigen Aufsammlung der Streitschriften und Gedichte hervor, die in den „Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution" u. s. w. bewirkt worden, und aus der zweimal aufgelegten deutschen Uebersetzung von Siegmeier.

Eine ganze Reihe namhafter, zum Theil bedeutender Schriftsteller nahm an diesem Streite Theil; wir haben bereits Rousseau und Voltaire aufgeführt, dann Grimm, La Harpe, Arnaud, Rollet, Ginguené, die Genlis; Andre werden folgen. Es ist nicht leicht eine biographische Nachricht über Gluck ergangen, die nicht einen mehr oder weniger tiefen Griff in diese Schriftensammlung gethan. Auch wir haben bereits Anlass genommen, Einiges aus derselben mitzutheilen und werden Anderes nachbringen. Wir haben bereits S. 117 gesagt, dass dieser Streit ein Karakterzug der Zeit gewesen, wir aber den innern Werth der Schriften nicht allzuhoch anschlagen können; sie dienten gleichwohl dazu, den Antheil des Publikums an der neuen Erscheinung anzuregen und dessen Nachdenken zu wecken; so förderten sie nach zwei Seiten die Bildung der Franzosen und später der Deutschen.

Der Streitpunkt war nur scheinbar die Vorzüglichkeit der gluckschen oder italischen Oper. Gluck und die Italiener haben Opern geschrieben. Aber ihre Schöpfungen hatten einen wesentlich verschiednen Inhalt und Zweck; unter dem Namen Gluck und Italien bargen sich zwei wesentlich verschiedne Prinzipe, — und diese waren der eigentliche, tiefer verborgne Gegenstand des Streites, der aber beiden Theilen nicht so klar zum Bewusstsein kam, dass man zu ihm hinuntergestiegen wäre. Die Entscheidung über Glucks Schöpfung konnte aber und kann nicht getroffen werden, wenn man nicht auf kunstphilosophische und musikwissenschaftliche Grundsätze zurückgeht. Man muss zuerst feststellen, welches die Aufgabe der Kunst überhaupt sein soll: ob Spiel und Unterhaltung, oder ob Darstellung des Ideals? — ob Erregung des Sinnengenusses, oder ob Bethätigung und Erhöhung des Geistes? — dann erst kann man zwischen Gluck und den Italienern, oder auch zwischen ihm und der den Italienern zuneigenden französischen Operette, sich entscheiden. Man muss das Wesen und den Organismus der Musik vollständig überschaut und bis in seine innersten Triebfedern und Gesetze durchdrungen haben; dann erst kann man über Glucks Schöpfung bis in die Einzelheiten hinein und bis zu ihrer Gesammtheit, als einem einigen Organismus, hinauf klar sehn. Ja, — wir wagen, gefasst auf ausgebreiteten Widerspruch, das Dritte auszusprechen: man muss in sich selber erlebt haben, welche Triebe vielfältiger Natur und Entstehung im Komponisten walten und weben, man muss selber Komponist sein und als solcher sich zu freier Urtheilskraft durchgebildet haben, wenn man in so tiefen und räthselhaft verhüllten Dingen ein sicheres und aufklärendes Urtheil finden will. Die Kunst bietet sich gleich der Natur Allen zur Theilnahme, für Genuss und Erhebung, dar. Aber ihr Wesen ist, gleich dem der Natur, ein Mysterium, zu dem der Zutritt Stufe für Stufe errungen sein will.

Von alle dem ist in diesem Schriftwechsel gar nicht die Rede. Dass, wie wir gesagt, unter den Namen „Gluck“ und „Italien“ zwei wesentlich und für ewig geschiedne Prinzipe gegen oder neben einander auftreten, dass also die eine Seite schlechterdings nicht nach dem entgegengesetzten Prinzipe beurtheilt werden kann, sondern stets nur die Frage ist: zu welchem Prinzipe jeder Dichter und Komponist sich bekannt und wieweit er demselben treu geblieben? — das kommt nirgends zur Klarheit. Man begnügt sich auf beiden Seiten mit Versicherungen über Vorzüglichkeit oder Verwerflichkeit des einzelnen Werks oder Satzes; man beruft sich von italischer Seite auf das „Ohr“, von gluckscher Seite auf „den Karakter“, man führt dort eine Reihe berühmter Komponisten und die Verbreitung über alle Theater an, hier das Urtheil gewichtiger Kenner und Denker, welche Glucks Reform theils gebilligt, theils als nothwendig vorausgesagt haben. Gelegentlich findet man es unendlich lächerlich, wenn Arnaud einmal von dem „Jungfrauen-Chor“ (chœur virginal) in Glucks tauridischer Iphigenie redet (eine Benennung, die gleichwohl wirklich nach Besetzung und Karakter trifft), oder gar von Anapästen“, wo der Rhythmus wirklich (S. 65) in dieser prosodischen Form einherschreitet. Dann wieder soll es ein Argument für Gluck sein, wenn Rousseau auf die Frage, was er von Gluck halte? mit dem Vers' aus der Oper antwortet: „J'ai perdu mon Euridice.“

Fügen wir zur Vervollständigung unserer, vergangne und künftige Momente des Gefechts zusammenfassenden Skizze gleich eine Anekdote aus dem Journal de Paris vom 21. Januar 1776 zu. „Vorige Woche gab man Alceste. Als Madame Levasseur in der Schlussarie des zweiten Akts die Worte sang, „il me déchire et m'arrache le cœur“, rief Jemand (es war Marmontel, der Dichter und Partisan Piccini's): „Ah, Madame, Sie sind es, die mir die Ohren zerreissen!“ — Gleich antwortete ein Andrer (das war Arnaud) „Welch ein Glück, wenn Sie dadurch andre bekämen!“ Das waren die Plänklergefechte, die reizen ohne zu entscheiden.

Sehr bedeutsam ist, dass an dem eigentlichen Streite Gluck selber theilgenommen hat, und seinem Karakter und Selbstbewusstsein gemäss mit offnem Visir. Es scheint, er habe keine Antastung seines Künstlerthums ertragen mögen, habe auch einer aufgeweckten, leicht umzustimmenden und musikalisch wenig entwickelten Nation gegenüber für bedenklich erachtet, Missurtheil und Unglimpf aufkommen zu lassen. Genug, er selber ist in den Streit eingeschritten und hat sich da ganz dem stolzen Selbstbewusstsein gemäss benommen, das ihm ziemte, und das zu verbergen kleinlich und fruchtlos gewesen wäre.

Diese Einmischung hat noch einen besondern Vortheil für uns: sie gewährt die Möglichkeit, den schriftstellerischen Standpunkt und die Stufe allgemeiner Bildung Glucks festzustellen.

Bei seinen Zueignungsschriften, (Th. I. S. 440) deren Gedanken mit Glucks künstlerisch dargelegten Grundsätzen im Widerspruch stehen, konnte man (das. S. 446) zweifelhaft sein, ob er selber die damals geläufigen ästhetischen Redensarten nur arglos und unerwogen nachgesprochen, oder ob eine fremde Feder, etwa Calzabigi's, für ihn gearbeitet. Der unbezweifelt ächte Brief an Klopstock (S. 144) sprach eher für die letztere Annahme, als für Glucks höhere litterarische Bildung, so tief steht er dem Inhalte, sogar der Orthographie*) nach unter jenen Schriften. Grimm endlich (von der italienischen Partei, also Glucks Gegner) behauptet geradezu: bei seinen pariser Aufsätzen habe Gluck sich (von Rollet) helfen lassen.

Jetzt finden wir ein Zeugniss über die Aechtheit zweier Schriftstücke von Gluck; — und wenn diese ächt sind, so ist Glucks Befähigung für die übrigen ausser Zweifel gestellt.

Framery nämlich, einer jener Artikelfabrikanten, die nur durch das Licht glänzen, das sie anbellen, hatte im Mercure de France, Septemberheft 1776, gegen Arnaud's Schrift (von der wir noch hören werden) behauptet, Gluck habe Sacchini bestohlen, nicht etwa Sacchini Jenen. Hierauf antwortet nun Gluck im Novemberheft derselben Zeitschrift. Die Redaktion des Journals de Paris aber, die Glucks Brief ebenfalls abdruckt, sagt in einer Vorbemerkung:

---

*) Dass die Orthographie zu jener Zeit ohnehin vernachlässigt wurde, ist bekannt. Friedrich der Grosse schrieb schlecht deutsch, Marie Antoinette, und mit ihr geborne französische Prinzessinnen schrieben fehlervolles Französisch. Wie der wackre Blücher unsre Muttersprache zusammengehauen, ist bekannt.

> „Wir haben für Schuldigkeit gehalten, diesen Brief so abzudrucken, wie er von Herrn Ritter Gluck geschrieben ist, selbst ohne die stylistischen Unrichtigkeiten zu beseitigen, gerade wie wir mit dem Briefe gethan, den dieser berühmte Komponist an Herrn de la Harpe erlassen hat.“*)

Hätte du Rollet, oder irgend ein andrer Litterat die beiden Briefe verfasst oder durchgesehen, so würde, das leuchtet ein, von allen möglichen Fehlern eher die Rede sein können, als von Unrichtigkeiten des Styls.

Glucks an Framery gerichtetes Schreiben lautet folgendermassen.

„Das Septemberheft des Merkur (1776) enthält ein Schreiben von einem gewissen Herrn Framery. Dasselbe soll eine vorgebliche Ehrenrettung des Herrn Sacchini sein; aber Sacchini wäre sehr zu beklagen, wenn er eines solchen Vertheidigers bedürfte. — Fast Alles, was Framery über Gluck, Sacchini und den Sänger Millico in seinem Briefe sich zu sagen einfallen lässt, ist unwahr. Glucks italische Alceste ist wegen der Schwierigkeit der Aufführung (da der Tonsetzer nicht zugegen sein konnte, um sein Werk selbst zu leiten) weder in Bologna noch in einer andern Stadt Italiens gegeben worden. Alceste wurde nicht eher als im Jahre 1768 in Wien aufgeführt. Bei der Wiederholung dieser Oper sang Herr Millico die Rolle des Admet. Wahr ist es, dass Sacchini die in Framery's Briefe angeführte Stelle: „Se cerca, se dice“ in seiner Arie aufgenommen hat. Die musikalische Phrase steht in Gluck's italienischer Alceste zu den Worten: „Ah, per questo gia stanco mio cuore.“ — Wir wollen noch hinzufügen, dass man gegen das Ende dieser Arie auch eine Stelle aus der Arie: „Di scordami“ der ebenfalls in Wien gedruckten Oper „Paride ed Elena“

---

*) On a cru devoir imprimer cette Lettre telle, qu'elle a été écrite par M. le Chevalier Gluck, sans en corriger les incorrections de style, comme on l'a fait pour celle, que cet illustre Compositeur a adressée à M. de la Harpe.

findet. Herr Framery weiss nur nicht, dass ein italienischer Tonsetzer sehr oft genöthigt ist, sich der Laune und Stimme des Sängers zu fügen; und Herr Millico war es, welcher Herrn Sacchini bat, die erwähnten Stellen in seiner Arie aufzunehmen, worüber Gluck diesem Sänger, der bekanntlich sein Freund war, auch sein Missfallen zu erkennen gegeben hat. Denn damals hatte Gluck seine Alceste noch nicht in Paris aufführen lassen, wohl aber bereits den Entschluss dazu gefasst. Ein mit den herrlichsten Gedanken erfülltes Genie, wie Sacchini, hat es gar nicht nöthig, fremde Ideen zu entlehnen; allein er war durch die Aufnahme dieser Stellen nur dem Sänger gefällig, weil dieser sich damit grössern Beifall zu sichern glaubte. Sacchini's Ruhm ist bereits so fest gegründet, dass er keines Vertheidigers bedarf. Wohl aber kann dieser Ruhm dadurch sehr gefährdet werden, wenn man dessen für die italienische Sprache geschriebene Arien auf französischen Text überträgt und dabei die Verschiedenheit zweier Melodien und zweier Versmaasse nicht in Betracht zieht.

Herr Framery, ein Mann der Wissenschaft, hätte wohl etwas Besseres thun können, als den Nationalkarakter der Italiener und Franzosen so zu verwirren, und dadurch eine Zwittermusik in Gebrauch zu bringen, indem er Uebersetzungen liefert, die wohl in der komischen Oper gelitten werden, aber nicht für die tragische passen."

Das andere Schreiben Glucks ist an La Harpe gerichtet, einen damals durch Redegabe angesehenen, auch im Felde der Dichtkunst versuchten, wenngleich in der Musik unerfahrnen und ununterrichteten Mann, immerhin also einen nicht geringzuschätzenden Gegner. La Harpe hatte nach der ersten Aufführung der Armida (am 23. September 1777) im „Journal de Politique et Litterature" unter dem 5. Oktober einen Bericht geliefert, in welchem er den Erfolg als sehr mittelmässig schildert: nur der erste Akt und ein Theil des fünften seien beklatscht, das Uebrige sehr kalt aufgenommen worden. Er tadelt, dass die Oper allzuviel Geschrei habe, das jeden Augenblick sich wiederhole, gerade wie in Iphigenie und Alceste;

dass überhaupt zu viel Lärm gemacht werde. Armida selbst lasse von Anfang bis zum Ende eintöniges und ermüdendes Geschrei vernehmen: der Komponist habe aus ihr eine Medea gemacht und vergessen, dass Armida eine Zauberin sei, keine Hexe. Uebrigens hatte er Gluck als „homme de génie“ anerkannt. Gegen ihn trat nun Gluck selber in die Schranken. Seine Schlagfertigkeit — und zugleich seine Ereiferung ergeben sich schon aus dem Datum. La Harpe's Kritik war am 5. Oktober erschienen; Glucks Antwort erfolgte im Journal de Paris bereits am 12. Oktober. Sie lautet folgendermassen.

„Es ist mir unmöglich, mein Herr, mich nicht Ihren einsichtigen Bemerkungen, die Sie über meine Oper in Ihrem Journale für Litteratur unterm 5. dieses Monats aufgenommen haben, zu unterwerfen: ich finde darauf nichts, durchaus nichts zu erwiedern.

Ich bin einfältig genug gewesen, bisher zu glauben, dass es in der Musik wie in den andern Künsten sei, dass alle Leidenschaften zu ihrem Wirkungskreise gehörten, und dass sie nicht weniger gefallen müsste, wenn sie die Bewegungen eines Wüthenden und das Geschrei des Schmerzes ausgedrückt, als wenn sie die Seufzer der Liebe malt.

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

Ich habe geglaubt, dass sich diese Regel in der Musik eben so bewähren müsse, wie in der Dichtkunst. Ich habe mich überredet, dass der Gesang, durchaus mit der Farbe des Gefühls erfüllt, das er ausdrücken solle, sich eben so mannigfach gestalten und einen eben so verschiedenen Ausdruck, als es Wendungen des Gefühls gebe, haben müsse; endlich, dass die Stimme, die Instrumente, alle Töne, selbst die Pausen, nach einem einzigen Zweck und zwar nach dem Ausdruck streben sollten, und dass die Uebereinstimmung zwischen den Worten und dem Gesange von der Art sein sollte, dass weder das Gedicht auf die Musik, noch die Musik auf das Gedicht gemacht zu sein schiene.

Indess waren das wohl nicht meine einzigen Irrthümer. Ich hatte zu bemerken geglaubt, dass die französische Sprache wenig rhythmisirt wäre und nicht die bestimmte Zahl von Silben wie die italienische hätte; ich war über den Unterschied der Sänger beider Nationen erstaunt, als ich die Stimmen der Einen weich und biegsam, die der Andern aber mehr stark und für das Drama geeignet fand; ich hatte daher bei mir entschieden, dass der italienische Gesang den Franzosen nicht zusagen könne. Als ich nun die Partituren ihrer ältern Opern durchsah, fand ich, dass sie ungeachtet der Triller, Laufer und andrer Unzukommlichkeiten, womit sie mir überladen schienen, doch so viel wahre Schönheiten enthielten, dass ich veranlasst wurde, zu glauben: die Franzosen hätten in sich selber ihre eignen Quellen der Wirkungskraft.

Das waren meine Ideen, ehe ich Ihre Bemerkungen gelesen hatte. Jetzt aber hat Ihr helles Licht die Finsterniss erhellt; ich bin ganz erstaunt, dass Sie in einigen Stunden über meine Kunst mehr Bemerkungen gemacht haben, als ich durch praktische Erfahrungen in einem Zeitraume von vierzig Jahren. Sie beweisen mir, dass es hinreichend ist, Gelehrter zu sein, um über alles sprechen zu können. Nun bin ich gänzlich überzeugt, dass die Musik der italienischen Meister die vortreffliche, die wahre Musik ist; dass der Gesang, wenn er gefallen soll, regelmässig und periodisch sein muss, und dass selbst in den Augenblicken der Unordnung, wo die handelnden Personen, durch verschiedene Leidenschaften von Einem auf's Andre geworfen, singen, der Komponist doch immerfort die nämliche Gleichordnung des Gesanges beibehalten soll.

Ich bin mit Ihnen einverstanden, dass von allen meinen Kompositionen Orpheus wohl die einzige erträgliche ist; und ich bitte den Gott des Geschmacks aufrichtig um Verzeihung, dass ich die Zuhörer meiner andern Opern übertäubt habe; die Anzahl ihrer Vorstellungen und der Beifall, den das Publikum ihnen hat widerfahren lassen, verhindern mich nicht, jetzt einzusehen, dass sie erbärmlich sind. Ich bin davon so überzeugt, dass ich sie aufs neue umarbeiten will; und da ich sehe, dass Sie für die Musik empfänglich sind und die Zärtlichkeit lieben, so will ich dem aufgebrachten

Achill so viel Rührendes und Angenehmes in den Mund legen, dass alle Zuhörer dadurch bis zu Thränen gerührt werden sollen.

Was Armida betrifft, so werde ich mich wohl in Acht nehmen, das Gedicht so zu lassen, wie es ist; denn, wie Sie sehr scharfsinnig bemerkt haben, die Opern des Quinault sind, obschon voller Schönheiten, doch auf eine für die Musik wenig günstige Art eingetheilt, es sind schöne Gedichte aber schlechte Opern. Sollen sie daher zu schlechten Gedichten gemacht werden, woraus nach Ihrer Ansicht schöne Opern zu machen sind, so will ich Sie recht sehr bitten, mir die Bekanntschaft mit irgend einem Dichter zu verschaffen, der die Armida handwerksmässig bearbeitet, und zwei Arien auf jede Scene vertheilt. Wir wollen zusammen die Quantität und das Maass der Verse feststellen, und wenn die Silben vollständig sind, so werde ich das Uebrige auf mich nehmen. Ich meinerseits bearbeite die Musik, und verbanne daraus, wie es vernünftig ist, sehr gewissenhaft alle lärmenden Instrumente, besonders Pauken und Trompeten; ich will dafür sorgen, dass man in meinem Orchester nur Oboen, Flöten, Waldhörner und Violinen con Sordino hören soll. Auch darf nicht mehr die Frage sein, woher man den Text zu den Arien nehmen; dies kann uns nicht schwer fallen, weil wir schon unsre Maassregeln genommen haben.

Alsdann wird die Rolle der Armida keine monotone und ermüdende Schreierei, keine Medea, keine Hexe, sondern eine Zauberin sein, ich werde es einzurichten suchen, dass sie in ihrer Verzweiflung eine so regelmässige, so periodische und zu gleicher Zeit eine so zärtliche Arie singen soll, dass die empfindsamste und mit Migraine geplagte Schöne sie ohne die geringste Erschütterung ihrer Nerven hören kann.

Wenn es dann einem schlechten Kopfe zu sagen beliebt: Hüten Sie sich, die wüthende Armida so reden zu lassen, wie die liebestrunkne, so werde ich ihm antworten: ich will die Ohren des Herrn de la Harpe nicht erschrecken; ich will der Natur nicht zuwider handeln, ich will sie verschönern; anstatt Armiden schreien zu lassen, soll sie euch vorsingen. Und wenn der

Unglückliche auf seinem Kopfe besteht, wenn er mir bemerklich macht, dass Sophokles gewagt hat, in dem schönsten seiner Trauerspiele den Atheniensern Oedipus mit blutenden Augen zu zeigen, und dass das Rezitativ oder der Theil der in Stocken gesetzten Deklamation, wodurch die rührendsten Klagen dieses unglücklichen Königs ausgedrückt werden, den Ausbruch des lebhaftesten Schmerzes enthalten, so werde ich antworten, dass Herr de la Harpe die Klagen eines leidenden Menschen nicht hören will.

Habe ich nun wohl den Sinn, der sich in Ihren gelehrten Bemerkungen ausspricht, getroffen? Ich habe einigen meiner Freunde die Freude gemacht, sie dieselben lesen zu lassen. „Man muss erkenntlich sein,“ sagte einer von ihnen, indem er sie mir zurück gab, „Herr de la Harpe hat Ihnen vortreffliche Rathschläge gegeben; er hat sein Glaubensbekenntniss in der Musik abgelegt, thun Sie dessgleichen. Suchen Sie seine Werke der Poesie und Litteratur hervor und suchen Sie darin alles auf, was Ihnen aus Freundschaft für ihn gefällt. Viele Menschen behaupten, dass die Kritik keine andre Wirkung hervorbringt, als den Künstler, welchen sie trifft, zu kränken; und um dies zu beweisen, sagen sie: die Dichter hätten zu keiner Zeit mehr Beurtheiler gehabt, als jetzt, und wären doch niemals mittelmässiger gewesen, als grade in unsern Tagen. Aber ziehen hierüber nur die Journalisten zu Rathe und befragen Sie dieselben, so werden sie antworten, dass dem Staate nichts nützlicher sei, als Journale. Man könnte Ihnen einwerfen, dass Ihnen als Musiker nicht gezieme, über Dichtkunst zu entscheiden; aber ist es nicht ebenso erstaunlich, einen Dichter, einen Gelehrten zu sehn, der über Musik despotisch entscheiden will?“

Sehen Sie, das sagte mir mein Freund. Seine Gründe scheinen sehr richtig zu sein; aber ungeachtet der Erkenntlichkeit, die ich Ihnen schuldig bin, ist es mir unmöglich, auf all' die gemachten Bemerkungen Rücksicht zu nehmen, wenn ich nicht das nämliche Schicksal haben soll, was jener Grübler hatte, der in Gegenwart Hannibals eine lange Abhandlung über Kriegskunst vortrug.“

Journal von Paris, den 12. Oktober 1777.

Das Wichtigste an diesen beiden Briefen ist, wie gesagt, die Feststellung ihrer Aechtheit und damit der Befähigung Glucks zu den übrigen mit seiner Unterschrift ergangenen Aufsätzen. Wir wollen nicht behaupten, dass diese Schriften Tiefe haben; aber sie zeugen von einem hellen und auch ausserhalb der Partitur freien Geist und von einem des Namens Gluck würdigen Karakter. Und das ist wohl Alles, was man von einem Manne verlangen kann, der sein ganzes Leben einer andern Richtung zugewendet und die Feder des Schriftstellers nur sehr beiläufig ergriffen hat. Auch in dieser Richtung erweist er sich durchaus grosssinnig und edel; man kann Beides nicht besser darlegen, als Gluck in dem auf Sacchini Bezüglichen im erstern Briefe; neben seiner Vertheidigung konnt' er auch die Sacchini's führen, den Framery allzugern als glücklichen Nebenbuhler aufgestellt hätte.

Aus dem andern Briefe scheint uns merkenswerth, wie Gluck sich über das Verhältniss von Dichtkunst und Musik in der Oper ausspricht: die Uebereinstimmung zwischen beiden soll eine solche sein, dass weder das Gedicht auf die Musik, noch die Musik auf das Gedicht gemacht zu sein schiene, — das heisst, dass beiden volles Recht widerfahre, nicht Eins dem Andern untergeordnet und geopfert werde. Dies erscheint auch uns als das Vollkommne, und damit ist auch die fehlgreifende Darstellung in der Zueignungsschrift berichtigt. Zugleich ist für jene, welche von der Aufopferung der Musik an den Text von Seiten Glucks zu reden lieben, wenigstens das Wichtige dargethan, dass in Glucks Bewusstsein die Sache ganz anders stand. Wo Musik möglich war, da hat er sie gegeben; wo er sie nicht gegeben, haben wir sie unmöglich gefunden. Nur unsern Tagen war der Anblick von Musikern ohne Musik vorbehalten.

Aber warum hat er in der Zueignungsschrift unrichtig und an Klopstock gering geschrieben?

Es scheint, er habe überall nur im mächtigen Andrange Hohes und Befriedigendes schreiben können, in Schrift, wie in Noten.

Der Federkrieg.

Der ernstlichere Federkrieg begann eigentlich mit einem grössern Aufsatz Arnauds, „La soirée perdue à l'Opéra," der nach der fünften Aufführung von Alceste erschien. Arnaud kleidet seine Ansichten in ein Gespräch zwischen einem Gluckisten ein und Mehrern, welche die Oper Alceste traurig finden und namentlich Tanz und Koloratur in ihr vermissen. Der Gluckist entgegnet: da sei ja Tanz, aber bedeutsamer; was denn Entrechats und Triller für eine Bedeutung hätten? — Die Gegner finden Reminiszenzen aus der Oper Aline, Königin von Golkonda und Sacchini's Olympia; worauf der Gluckist erinnert, Alceste sei ja älter als jene Opern.

Dies ist der Punkt, auf den sich Framery's Schreiben bezieht.

Nach mancherlei Reden über Lully wird behauptet, Gluck habe keinen Gesang; die Antwort ist: er habe allerdings keine kleine Liederchen, keine Trinkgesänge u. s. w. Die Gegner verlangen, man solle diese von allen aufgeklärten Männern in Italien gerichtete Musik fallen lassen; namentlich sind sie über die Eintönigkeit im Chor der Unterirdischen entrüstet. Gluck sei nur ein Komponist zweiten Ranges.

Hier tritt nun Arnaud mit einem ganzen Heer von Gewährsmännern für Gluck in die Schranken.

Planelli, in der besten aller Schriften über dramatische Musik*), sagt: die Jomelli, Piccini, Traetta, Sacchini sollten an

---

*) dell' Opera in Musica. Napoli 1772.

Alceste lernen, was wahre Musik sei, diejenige, welche Leidenschaften malt und zum Herzen spricht.

Burney habe Gluck den Michel Angelo der Musik genannt; Rousseau sei sein Bewunderer. Auf die Klage, dass es Gluck an Melodie fehle, habe er entgegnet: „Ich finde im Gegentheil, dass ihm die Melodie aus allen Poren hervorströmt.“

Wieland spreche Folgendes aus: „Dank dem mächtigen Genius des Ritters Gluck sind wir zu der Epoche gelangt, wo die Musik all' ihre Rechte wiedererobert hat. Er ist es, und er allein, der sie auf dem Throne der Natur wieder eingesetzt hat, von dem Barbarei sie hatte hinabsteigen lassen und von dem Unwissenheit, Eigensinn und schlechter Geschmack sie bis jetzt fern gehalten hatten. Ergriffen von einem der schönsten Aussprüche (maximes) des Pythagoras zog er die Musen den Sirenen vor, setzte an die Stelle eiteln und falschen Aufputzes diese edle und köstliche Einfalt, die in den Künsten und der Schrift stets der Karakter des Wahren, Grossen und Schönen war. Ach! welche neue Wunder würde dieser Feuergeist erzeugen, wenn einer der Herrscher in unsern Tagen für die Oper thun wollte, was Perikles für das Theater in Athen!“

Metastasio äussere sich in einem Brief an Mattei: Wie auch mein armes Drama beschaffen sei, durch die heutigen Musiker wird es sicherlich an Werth nicht gewinnen. Zufrieden, in ihren meist so langweiligen Arien die Ohren mit einer Kehlsonate zu kitzeln, haben sie aus unserer dramatischen Bühne einen schandbaren und unerträglichen Mischmasch der grössten Unwahrscheinlichkeiten gemacht.

Beccaria wende Fontanelle's Wort, „Sonate, que me veux tu?“ auf die gedankenlose Musik an.

Martini sage in seiner Geschichte der Musik (1769) wenn doch endlich ein Musiker nach dem Vorbilde der Griechen die Kunst wiederfände, die Leidenschaften zu wecken.

Diese Schaar von Gewährsmännern genügte noch nicht. Es wurde an Martini, der damals in Italien und Frankreich als erster

Musikgelehrter seiner Zeit in hohem Ansehn stand, geschrieben, um seine Meinung über Gluck zu erlangen. Martini liess sich auch willig finden und schrieb folgenden Brief, der natürlich zu Gunsten Glucks verbreitet wurde.

„Sie schreiben mir über die grossen Talente des Ritters Gluck gerechte und wohlverdiente Lobeserhebungen. Der Künstler, von dem Sie zu mir reden, hat sich zur Aufgabe gemacht, die Leidenschaften aufzuregen und die Musik mehr den Worten, als die Worte der Musik zu unterwerfen. Bei Gelegenheit der Oper, die er zur Eröffnung des neuen Theaters in Bologna komponirt hatte, erzeigte er mir die Ehre, mich zu besuchen. Ich beglückwünschte ihn damals darüber dass er alle Schönheiten der Italiener und auch einige der Franzosen, so wie die grossen Schönheiten der deutschen Instrumentalmusik zu vereinigen gewusst habe. Und doch, wer würde es wohl glauben? viele von unsern Sängern und Sängerinnen sind mit seiner Musik nicht zufrieden. Und warum? sie wollen nur einzig und allein ihre schönen Stimmen und die Geläufigkeit ihrer Kehlen zeigen: sie verflechten in ihre Arien gewisse kleine Gesangswendungen, durch welche sie ihre Geschicklichkeit zu zeigen glauben, obgleich sie öfters dem Sinne der Worte und dem Karakter der Musik des Komponisten fremd sind. Gluck verwirft aber alle diese kleinen Phantasien mit Recht, und nimmt durchaus keine Rücksicht darauf. Unter dem Schutze des durchlauchtigsten Hauses Oesterreich giebt er sich nicht die Mühe, sich um das Murren und die Thorheiten der Sänger zu bekümmern. Er gehorcht nur seinem Talente und trachtet einzig und allein danach, den Sinn der Worte auf die wahrste und lebhafteste Weise auszudrücken.“

Wir lassen dahingestellt, welchen Werth man diesem Briefe beilegen will und wieviel Gewicht er in die Waagschale der Entscheidung über Gluck gelegt haben möge.

Neben Arnaud war besonders Suard*), der unter dem Namen

---

*) Er gab mit Arnaud das „Journal étranger, Gazette litteraire“, das vielen Beifall fand, heraus.

„l'Anonyme de Vaugirard" schrieb, ein unermüdlicher Kämpfer für Gluck, namentlich gegen La Harpe, dessen Kritiken über Gluck er mit entschiedner Ueberlegenheit zu widerlegen beflissen war. Wir überlassen es Jedem, der Näheres aus seinen Streitschriften erfahren möchte, die „Mémoires" oder Siegmeiers Uebersetzung, oder Schmidts Auszüge daraus nachzulesen. In diesen beiden Kämpen, La Harpe gegen, Suard für Gluck, schien sich allmählig die ganze litterarische Fehde zu einem Zweikampf zusammenzuziehn.

Gluck muss die Anhänglichkeit und die litterarische Geschicklichkeit Suards hochgehalten haben; zugleich scheint er von La Harpe's Kritik tiefer gekränkt worden zu sein, als wir begreifen können. Denn nicht zufrieden mit der Entgegnung, die er aus eigner Feder erlassen, foderte er noch Suard auf, gegen den unglücklichen Kritiker zu Felde zu ziehn. Sein Brief erschien unter dem 21. Oktober 1777 im „Journal de Paris." Es ist unsre Schuldigkeit, ihn mitzutheilen; er lautet folgendermassen.

„Da ich die Musik nicht blos als eine, das Gehör ergötzende Kunst, sondern als eines der grössten Mittel, das Herz zu bewegen und die Leidenschaften zu erregen, betrachte, so habe ich, dieser Ansicht gemäss, eine neue Methode angenommen. Ich habe mich mit der dramatischen Handlung beschäftigt, grosse und starke Eindrücke gesucht und vorzüglich danach getrachtet, dass alle Theile meiner Schöpfung untereinander gut verbunden seien.

Dabei musste ich nun wahrnehmen, dass alle Sänger und Sängerinnen, ja selbst ein grosser Theil der Musiklehrer gegen mich aufstanden, alle wahrhaft geistvollen und gelehrten Männer Deutschlands und Italiens aber ohne Ausnahme mich dafür durch Lobsprüche und andre Zeichen der Anerkennung schadlos hielten. In Frankreich ist es jedoch anders. Wenn hier einige, der Wahrheit getreue Männer der Wissenschaft mir den Verlust der guten Meinung Anderer auch reichlich zu ersetzen suchen, so giebt es doch wieder sehr Viele, die sich gegen mich erklären.

Diese Herren scheinen sich bei der Beschäftigung, über ihnen fremde Gegenstände zu schreiben, sehr behaglich zu fühlen. Denn wenn ich nach dem Beifall urtheile, den das Publikum meinen Schöpfungen zu spenden die Güte hatte, so muss wohl dieses Publikum sich um ihre Phrasen und Meinungen sehr wenig kümmern. Aber was denken Sie, mein Herr, von dem neuen Ausfalle, den Einer von diesen Herren, der Herr von Laharpe, sich gegen mich erlaubt hat? — Es ist ein unterhaltender Doktor, dieser Herr von Laharpe! — Er raisonnirt über Musik in einer Weise, dass die Chorknaben von ganz Europa die Achseln darüber zucken würden, er spricht nur: Ich will — oder meine Lehre will es so!" —

„Et pueri nasum Rhinocerotis habent!"

Werden Sie ihm, mein Herr, darüber nicht ein Wörtchen sagen? Sie der Sie mich schon mit so grossem Vortheile vertheidigt haben? — Ach, ich bitte Sie! Wenn meine Musik Ihnen jemals einiges Vergnügen gewährt hat, versetzen Sie mich doch in die Lage, meinen Freunden in Deutschland und Italien beweisen zu können, dass es auch in Frankreich noch Gelehrte gebe, die, wenn sie über Kunst sprechen, wenigstens wissen, was sie sprechen. Ich habe die Ehre u. s. w.

Der Ritter Gluck."

Es ist der einzige Brief, der uns der Würde Glucks nicht gemäss scheint. Sein Selbstbewusstsein musste ihn vor solcher Gereiztheit bewahren, selbst wenn seine Ansicht von den pariser Verhältnissen ihn bewog, bisweilen an dem kritischen Streite theilzunehmen.

Unter Glucks Gegnern stand neben La Harpe Marmontel obenan. Nach der Aufführung der Armida erliess er eine Schrift, 37 Seiten lang, unter dem Titel „Essai sur les Révolutions de la musique en France." Wenn auch sonst nichts an dieser Schrift, müssen wir doch die bösliche Absicht Gluck zu kränken, anerkennen. Schon der Titel deutet sie an. Damals war von „der Revolution," die Gluck in der Musik bewirkt, die Rede, ein Vorgang, der schon an sich selber, wenn man auch nicht mit ihm einverstanden wäre, Gluck eine besondre Bedeutsamkeit beilegt. Marmontel sucht diesen Gedanken schon auf dem Titel abzuschwächen, indem er von „den Revolutionen" spricht und dadurch Glucks That in eine Reihe mit so und soviel andern stellt.

Und was bringt er vor?

In langweiliger Weise geht er von dem Gedanken aus: man dürfe sich mit seinem Urtheile nicht übereilen, sondern müsse — die Zeit richten lassen. Einst habe man Jodele und Desmarets bewundert, jetzt seien sie durch Corneille und Racine verdrängt.

Also man soll aus Besorgniss vor künftigen Fortschritten sich des Urtheils über die Gegenwart enthalten und von der Zukunft den gültigen Ausspruch erwarten. Hiermit ist vor allen Dingen die Gegenwart unmündig und mundtod gemacht. Aber welche Zukunft soll denn entscheiden, da jede herankommende Zeit wieder ihre Zukunft hat? Soll auch über die gluckschen Opern das jüngste Gericht abgewartet werden?

Nun die Anwendung auf Musik.

Zuerst (zuerst? nein!) habe man sich zu Lully gehalten, dann an Rameau, dann an die Italiener. — Das sind die Revolutionäre vor Gluck, die polizeimässigsten, die es geben kann: Revolutionäre ohne Revolution.

Nun sei ein Musiker gekommen, „célèbre en Allemagne,"*) — was den damaligen Franzosen ungefähr so geklungen haben muss, als wollten wir von Jemand sagen, er sei „berühmt in Schöppenstädt." Sein Orpheus habe in Italien nicht gefallen, — abgesehen davon, dass er in Parma allein siebenundzwanzig Mal hintereinander gegeben worden war. Er werde nur durch seine Sujets gehalten: der Beweis sei, dass seine „Cythère assiégée" gefallen sei. Er müsse bei Aufgaben bleiben, die nichts als Energie des Ausdrucks fodern.

Wir können uns nicht entschliessen, dem oberflächlichen Gerede weitern Zutritt zu gewähren. Zuletzt wendet sich Marmontel an Gluck selbst und diejenigen einstweilen noch unbekannten Musiker, die ihn ganz sicher verdrängen werden, wenn sie — die Gaben dazu besitzen.

---

*) Schon anderwärts hatte er Glucks Musik „une musique tudesque" genannt.

„Herr Gluck (sagt er) ist von den Franzosen gut empfangen worden und hat es auch verdient. Er gab der musikalischen Deklamation grössere Schnelligkeit, Kraft und Nachdruck; und indem er den Ausdruck übertrieb, hat er ihn wenigstens vor einem Uebermaass durch das entgegengesetzte Uebermaass gerettet. Er verstand es, der Harmonie grosse Wirkungen zu entlocken; er zwang unsre Schauspieler zum rhythmischen Gesange, verwendete den Chor bei der Handlung, und verband den Tanz mit der Handlung. Sein Styl ist der römischen oder gemischten Säulenordnung zu vergleichen, wobei der deutsche Geschmack zwar vorherrschend, aber zugleich von dem Bestreben durchdrungen ist, die Karaktere der französischen Oper mit denen der italienischen Musik zu versöhnen. Man gebe ihm Nebenbuhler, fähig, ihn in dem Fache zu erreichen, in welchem er sich auszeichnet, dann mag er sich durch die Kraft seines Orchesters und durch die Heftigkeit seiner Deklamation behaupten, wenn er es vermag!

Mögen seine Nebenbuhler sich durch eben so leidenschaftliche und ergreifende Musik, als die seinige ist, durch eben so ausdrucksvolle, aber reinere und durchsichtigere Harmonie hervorthun; und möge die französische Nation, nachdem sie den Karakter beider Musikweisen und der von ihnen hervorgebrachten Wirkungen mit Musse gegen einander abgewogen, sich selbst berathen, und dann über das grosse Geschäft ihrer Vergnügungen entscheiden."

Gluck war unterdess in sein trautes Wien zurückgekehrt.

Der Streit (um diese Angelegenheit für uns hier abzuthun) hatte mit all' den bisher erwähnten Schriften und Gegenschriften keineswegs sein Ende erreicht. Suard hatte seinen und Glucks Gegner La Harpe nach dem Urtheil von ganz Paris siegreich niedergekämpft. Allein nun erhob er sich auf einen höhern Standpunkt zu allgemeinern Betrachtungen. In drei Artikeln handelte er in seinen „petites lettres" erstens über den Enthusiasmus als einzige Quelle künstlerischer Empfänglichkeit, — zweitens über die Unduldsamkeit, die stets verwerflich, in Gegenständen des Gefühls und Vergnügens (—) aber der Gipfel des Lächerlichen sei, — drittens über den Parteigeist, als die blindeste, unvernünftigste, rasendste aller menschlichen Leidenschaften. Seit den „petites lettres" Paskals hatte man in Frankreich nach der allgemeinen Meinung nichts so Anziehendes und Ueberzeugendes gelesen, als diese kleinen Aufsätze von Suard. „Von allen Seiten*) strömte man in das Café de Foi und du Caveau, wo sie öffentlich vorgelesen wurden, und man drängte sich bis zum Ersticken, um sie besser zu hören. Entzückt klatschte man in die Hände, und rief ein Bravo nach dem andern, wie unserm Tonsetzer und seiner Musik. Diese eben so gleichzeitigen als günstigen Erfolge sicherten den „petites lettres" und der Musik, der sie galten, und welchen beiden ein schneller Untergang und Vergessenheit geweissagt worden war, jene erfreuliche Dauer, welche die Natur selbst Allem gewährt, was in den Schöpfungen der Künste, in der Weise sie zu geniessen, und in den Grundsätzen ihrer Theorien der Wahrheit gemäss ist."

Allein je schöner Suard gegen den Parteigeist geredet hatte, desto höher stieg die Theilnahme am Streit und desto mächtiger erhob der Parteigeist sein Haupt. Alles in Paris nahm Partei, — wie konnte man auch einem lebhaft theilnehmenden Volke Parteilosigkeit zumuthen? Man gerieth dahin, aus der Kunstfrage eine Frage der Gesellschaft, der Freundschaft, der Moral zu machen. „Die Menschen**), die einander einst am eifrigsten gesucht hatten, flohen sich nun; selbst die Tischgesellschaften, die alle Klassen von Geistern und Karakteren vereint hatten, waren jetzt in die Fesseln des Zwangs und des Misstrauens geschlagen, und die glänzendsten Versammlungsörter für den Geist, sonst so zahlreich besucht, waren nun zur Hälfte verlassen. Man fragte nicht mehr: „Ist er ein Jansenist, ein Molinist, ein Philosoph, ein Frömmler?" — man fragte: „Ist er ein Gluckist, ein Piccinist?" — und die Antwort auf diese Frage entschied alle andern."

---

*) Schmidt. S. 283.

**) Schmidt. S. 294.

„Ich war“ — schreibt ein Irländer[*]) nach der ersten Aufführung von Piccini's Roland — „des grossen Andrangs halber sehr zeitig in die Oper gekommen, und liess mich in dem Mittelraume nieder, um das Schauspiel desto besser geniessen zu können. Mit jedem Augenblicke sah ich neue Gesichter, die Einen voll Heiterkeit, die Andern voll Unruhe, sich hastig vordrängen. Gross genug, wie ich bin, hatte es den Anschein, als befehligte ich alle die kleinen Fahrzeuge, die sich in einem Wirbel um mich drängten. Doch inmitten dieser Menge mit meinen Gedanken allein, liess ich dieselben in meinem Kopfe kreisen, und achtete nicht auf die lärmenden und verschwimmenden Laute, welche so eben anfingen um mich her wiederzuhallen. Ich athmete noch ziemlich frei, als ich einen kleinen Mann, ganz erhitzt und aufgeregt, Fluth und Ebbe mit sich bringend, mit schriller Stimme und zwinkerndem Auge, von runder Figur und wüthigen Aussehn, von Platz zu Platz, von Getöse zu Getöse, sich in meine Nähe wälzen und seine Anhänger mitziehn sah. Ich weiss nicht, durch welchen Zufall er sich plötzlich ganz allein befand, obwohl man im Gedränge seiner Nachbarschaft schier ersticken wollte. Im Augenblicke ward es stille und er rüstete sich zu reden. „„Wahrhaftig, meine Herren!““ begann er, „„das wird, wie ich glaube, schön ausfallen. Was sagen Sie zu jenem Original, welches darüber nachdenken will, was der Gesang in der Musik soll! — Gesang! Gesang für französische Ohren! Das ist zu beleidigend: hier muss Gerechtigkeit geübt werden.““ — Er sprach noch weiter, und ich wette, ohne die Bedeutung der angewandten Ausdrücke zu kennen; er sprach von Melopöe, vom Anapäst, vom Jungfrauenchor, von der Abrundung der Arien, von dem Reichthum in den Motiven. Er stampfte, spuckte, nieste und schneuzte sich, und alle Welte sagte, dass er Recht habe.

„„Dieser kleine Italiener,““ fuhr er fort, „„will gegen Gluck kämpfen, der, Gott sei's gedankt, von der Natur den Ausdruck der Leidenschaften erhalten hat, — gegen Gluck, der seine Weisen verknüpft, seine Wirkungen abstuft, das Orchester mit allen Wellenwindungen der Harmonie füllt, — gegen diesen Genius, wie noch keiner aufgestanden: mit einem Wort, gegen einen Mann, der mich bezaubert — mich!““

---

[*]) Dorat: Coup d'oeil sur la littérature. Neufchatel 1780. Th. I, S. 211.

„Dieses sinnlose, jedoch mit Nachdruck vorgebrachte Geschwätz fing nach gerade an, mir lästig zu werden; ich neigte den Kopf, um meinen Mann zu sehen, und erblickte ihn, wie er sich gebärdete, wie er keuchte, sich aufregte und tropfenweise schwitzte, trotz der Aufmerksamkeit, die man hatte, ihn nicht zu belästigen, aus purer Achtung für seine Beredsamkeit.

„Ich begab mich nach meinem Platz, konnte mich aber dabei eines mitleidigen Lächelns nicht erwehren, das ihn traf und um das bischen Verstand vollends brachte, das er noch besass.

„Von dem Augenblick' an bemerkte ich, wie er sich aufrichtete, vor Ungeduld knirschte, mich zu sprechen suchte, sich wieder zurückhielt, dann neu erhob, um mich zu sehn und gesehen zu werden. Ich blieb unbeweglich wie ein Stein. Endlich wurde er von seiner Albernheit oder Neugier besiegt, und brach das Schweigen, indem er mich beim Arme fasste: „Mein Herr, ein Gluckist, so viel ich sehe?“ — „Wer spricht mit mir?“ entgegnete ich. — „Ich, mein Herr, ich, der Sie fragt,“ antwortete er, „der wissen möchte, ob Sie Gluckist oder Piccinist sind?“ — „Weder das Eine, noch das Andere!“ — „Aber man muss doch auf der Welt etwas sein?“ — „Wie mein Herr, ist man denn auf der Welt nichts, wenn man nicht wenigstens Gluckist oder Piccinist ist?“ — Wahrhaftig mein Herr, um Ihnen die Wahrheit zu sagen, ausser diesem sehe ich nicht ab, was man noch sein könnte.“ — „So urtheilen Sie?“ — Nun von etwas Anderm! Woher kommen Sie?“ — „Aus China.“ — „Das scheint mir so, denn ich bemerke, dass man in China urtheilt; hier spricht man sich aus, ohne zu urtheilen.“ — „Wirklich?“ — „Das heisst, mein Herr, Sie bewundern nicht den Ritter Gluck?“ — „Zum mindesten werde ich ihn nicht so bewundern, wie Sie, dafür achte ich ihn allzusehr. Meines Dafürhaltens braucht man Zeit, um Menschen zu würdigen; und darum habe ich ihn so aufgefasst, wie ich musste." — „Und das Ergebniss Ihrer Betrachtungen?" — „Das Ergebniss, mein Herr? dass Gluck ein Musiker ersten Ranges ist, der Einzige vielleicht in grossartigen Effekten, stark, leidenschaftlich, ansprechend mit eben so viel Wärme als Nachdruck, der die Seele mit einem Schrei des Schmerzes zerreisst, der in seiner Instrumentalbegleitung erhaben ist, der die Automaten Eurer Chöre mit dem Hauche seines Genius belebt, mit einem Worte, geschaffen ist, um eine Revolution in der Musik zu bewirken, nur dass er dann und wann ein bischen lärmt und den Zauber der Melodie ein wenig vernachlässigt." — „Gut! — Ja! da haben wir's! Sie sind Piccinist wie ich es gerathen habe." — „Warum glauben Sie, dass ich mich zu Piccini hinneige? Ich kenne nicht eine Note." — „Thut nichts! Sie finden einen Fehler an Gluck — es ist klar, dass Sie sein geschworner Feind sind." — „Ich bin weder sein Feind, noch sein Freund." — „Also, Sie sind für den Gesang, Sie haben es gesagt, Sie haben sich selber verrathen; da können Sie nicht mehr zurück. Wohlan, mein Herr! Sie werden jetzt die Güte haben, eine Partei zu ergreifen! Wollen Sie den „Roland" auspfeifen?" — „Nein, Herr!" — „Werden Sie ihn beklatschen?" — „Nein Herr!" — „Was? Sie werden weder pfeifen noch klatschen?" — „Richtig!" — „Haben Sie denn keine Seele im Leibe? was wollen Sie denn sonst thun?" — „Ich werde zuhören!" — „„Meine Herren!"" (damit wandte er sich an sein Publikum) „„Sie begreifen, der Herr droht uns mit seiner Neutralität — da wird es nothwendig sein, die Wache zu holen!""

„Und in der That, die Geister fingen an sich zu erhitzen; da erhob sich glücklicherweise der Vorhang. Eine Strömung trug mich von meinem Manne fort: aber ich hielt Wort, ich hörte zu, und konnte mir eher kein gründliches Urtheil bilden, bevor ich nicht zwanzig Vorstellungen beigewohnt hatte." —

Neben all' diesen Streitereien und Spöttereien gab es zum Glück eine Region, wo Verehrung friedlich gezollt und entgegengenommen wurden.

Eine schon längere Zeit bestehende Gesellschaft von Musikfreunden, die sich durch Konzertaufführungen erfreute, fand Anlass zu nachstehendem „Schreiben einiger Musikfreunde an den Ritter Gluck“, das zu Ende des Jahres 1777 oder in den ersten Tagen von 1778 ergangen sein muss.

„Wir haben auf unserm Repertoir eine Scene aus Armida „le perfide Renaud me fuit.“ Herr Cambini, Komponist derselben, hat uns aus Gründen der Bescheidenheit und der Anerkennung der vortrefflichen Behandlung dieser Scene in Ihrer Oper, gebeten, sie nicht mehr zu geben.

Sie können überzeugt sein, dass wir die Höflichkeit und Bescheidenheit mit Herrn Cambini theilen würden, wenn es möglich wäre, dass seine Scene der Ihrigen, und die Ihrige der seinigen schaden könnte. Diese zwei Scenen an ihrem Platze, die eine auf dem Theater, die andre im Konzerte, haben einen verschiedenen Werth, und jede enthält ihre Eigenthümlichkeiten. Wir hoffen auf unsre Bitte eine solche Antwort zu erhalten, die Herrn Cambini bestimmt, sich des Beifalls dieser seiner Arbeit, die ohnehin schon zwei Jahre vor dem Erscheinen Ihrer Armida in unserm Konzerte gegeben worden war, ferner erfreuen zu können.“

Gluck erliess sogleich, unter dem 12. Januar 1778, nachstehende Antwort.

„Herr Gluck ist sehr dankbar für die Höflichkeit der Herren Musikfreunde und des Herrn Cambini. Er hat die Ehre, Ihnen zu versichern, dass es ihm viel Vergnügen machen wird, die Scene aus Armida von Herrn Cambini zu hören. Es würde eine Tyrannei in der Musik sein, verlangen zu wollen, dass Komponisten ihre Arbeiten nicht sollten aufführen lassen. Herr Gluck hat mit Niemand einen Wettstreit, und wird sich stets freuen, eine Musik zu hören, die besser ist als die seinige. Man muss nur die Fortschritte der Kunst zum Ziele haben.

Eine öffentliche und bleibende Ehrenbezeugung folgte diesen privaten Achtungsbeweisen.

Die Verehrer des Meisters hatten durch den berühmten Bildhauer Houdon seine Kolossalbüste in Marmor auf Subscription anfertigen lassen. Der König befahl oder genehmigte, dass sie im Opernhause neben den Büsten von Quinault, Lully und Rameau, zur Seite des Letztern, aufgestellt würde. Der König hatte, wie wir wissen, Gluck nicht begriffen und nicht geliebt. Er hatte auch die Büste weder bestellt noch bezahlt. Nun hing er durch die Erlaubniss oder den Befehl der Aufstellung doch noch seinen Namen an die Büste. Das hat er gekonnt, und mehr nicht; mehr kann ihm die Geschichte nicht anrechnen. Die Zeit, in der wir leben, ist reif geworden, auch die Könige nicht nach der Gunst ihrer Stellung, sondern nach dem Werth ihrer Thaten zu richten.

Die Aufstellung der Büste erfolgte am 14. März 1778. Die Unterschrift unter seinem Bilde lautet:

Musas præposuit sirenis.

Iphigenie in Tauris.

Gluck hatte sich nach Wien zurückgezogen, um in grösserer Ruhe ein neues Werk zur Aufführung in Paris zu vollenden, seine Iphigenia in Tauris. Bereits am 30. November 1778 war er, von seiner Gattin begleitet, mit der Partitur in Paris wieder eingetroffen und hatte sich unverzüglich und ausschliesslich dem Einstudiren seines Werkes gewidmet. Es war sein dritter Feldzug. Und sein letzter.

In dieser Zeit besuchte ihn, wie Grimm in seiner „Correspondance litteraire“ (X, 173) erzählt, ein junger Mann vom gewinnendsten Ansehn, aber, wie es schien, von tiefer Schwermuth erfüllt. Er sprach zunächst seine Bewunderung für Gluck aus, erbat sich aber dann die Erlaubniss, ihm ein neues Operngedicht*)

---

*) Dieselbe Geschichte, nur anders gewendet, findet sich in den „Souvenirs de la Marquise de Crequi.“ Es ist neuerdings ausgemittelt worden, dass diese Souvenirs nicht von der Crequi herrühren, sondern die Arbeit eines litterarischen Spekulanten sind, der übrigens viele Beweise von Geist gegeben und besonders gut sich in die Denk- und Schreibweise des alten Bourbonen-Adels versetzt hat.

In den Souvenirs bringt der junge Mann nicht ein Operngedicht, sondern die Partitur einer Oper: „Orpheus, von den Bacchantinnen zerrissen“, zu Gluck, — eine berichtigende oder doch gut genug erfundene Ergänzung des obigen Titels, da Gluck sich schwerlich entschlossen haben würde, eine neue Oper unter einem schon verwendeten Titel auf die Bühne zu bringen. Gluck wurde (nach dieser Erzählung) nicht vom Werke, wohl

„Orpheus“ vorzulesen. Gluck fand neben mancherlei Unzulässigem, Züge tiefen Gefühls im Gedichte und empfand Theilnahme für den jungen Mann, der ihm nun mittheilte, der Verlust seiner Geliebten habe ihn mit unheilbarem Schmerz erfüllt und ihn zu seinem Operngedicht' angeregt; er habe sogar nicht widerstehen können (da er nicht gewagt, sich auf die Annahme des Gedichts zur Komposition durch Gluck Hoffnung zu machen) einige Arien in Musik zu setzen. Er sang Gluck dieselben vor, der zwar die Komposition schwach, dafür aber den Vortrag entzückend fand und sich erbot, mit Zurücklegung aller sonstigen Arbeiten den Orpheus zu komponiren, wenn der junge Dichter sich dem Theater widmen und in diesem Werk' auftreten wolle.

Der Fremde bat um Bedenkzeit, lehnte aber dann aus Rücksichten auf seine Familie den Vorschlag brieflich ab. Er unterzeichnete mit dem Namen Vignerard.

Wir haben diesen Vorgang nicht unerwähnt lassen mögen, weil er (wie die Anmerkung S. 254 zeigt) mehr als einen Vertreter hat.

aber von der Stimme und dem Vortrage des jungen Mannes auf das Höchste eingenommen und versuchte ihn für die Laufbahn eines Sängers zu gewinnen; dazu habe die Vorsehung ihn sichtlich bestimmt, er würde der erste Sänger von allen werden, die man jemals gehört. Entschliesse er sich, so wolle er selber (Gluck) alle sonstigen Arbeiten zurücklegen, sich nur mit dem „Orpheus“ beschäftigen — und in dieser Rolle solle der neue Sänger zuerst auftreten. Allein der junge Mann lehnte den Vorschlag aus Familienrücksichten ab.

Die (angebliche) Crequi will ausgemittelt haben, dass der Unbekannte niemand anders, als ein Marquis von Jaucourt gewesen, der wegen seiner ausserordentlich bleichen und dabei glänzenden Gesichtsfarbe — die auch Gluck aufgefallen sei — „Clair-de-lune“ genannt worden. So oft nachher Gluck mit ihm zusammengetroffen, hab' er geklagt: „Ach, Herr Marquis, welch' ein Unglück, dass Ihre Geburt Sie hindert, in der Oper zu singen!“

Dass diese Darstellung nur eine Variation der grimmschen Mittheilung ist, kann wohl nicht verkannt werden. Die allzujugendliche Verzückung Glucks bei dem Gesange des Mondscheinritters, sowie sein unablässiges, tüdesque seinsollendes Bedauern, dass jener nicht Sänger werden wolle, liegt weit genug von Glucks Art und Standpunkt ab.

Indess — das Thema, wie die Variation sind kaum weiterer Betrachtung werth.

Indess können wir nicht verhehlen, dass er uns, so wie er erzählt wird, nichts weniger als glaubhaft dünkt. Es will uns nicht einleuchten, dass derselbe Gluck, der um der Proben zur Armida willen den ehrenvollen und gewiss einträglichen mailänder Antrag zu einer neuen Komposition (S. 229) ablehnte, jetzt inmitten der Proben seiner Iphigenie alles habe zurücklegen und eine neue Oper komponiren wollen, blos um einen Sänger für die Bühne — sei es auch für seine eigne Komposition — zu gewinnen. Nehmen wir vollends den Titel aus der andern Erzählung des Hergangs (der von den Bacchantinnen zerrissene Orpheus) mit herüber, so klingt eine Reminiszenz an Marmontels Ausspruch durch, Gluck solle sich nur an heftigwirkende Aufgaben halten. Dieser Ausspruch ist zwar, gegenüber Orpheus, Alceste, Paris und Helena u. s. w. ziemlich lächerlich, aber — Marmontel war mit Grimm befreundet, und beide gehörten zur italischen Partei.

Will man gleichwohl die Erzählung für mehr oder weniger begründet ansehn, so kann man ihr wenigstens kein Gewicht beilegen. Jedenfalls genug von ihr, wo nicht zuviel. Das Hauptereigniss jener Tage war ohne Widerspruch die neue Oper Iphigenie in Tauris, der man in Paris schon lange mit höchster Spannung entgegengesehn hatte.

Es sollte sein letztes grosses Werk sein.

Wir haben schon zweimal den Stoff als Oper bearbeitet gefunden. In der für Tractta gedichteten Oper läuft neben der Haupthandlung nach alter welscher Weise eine zweite her, ein Liebes- und Intriguenverhältniss, das sich mit jenem kreuzt und mischt. In dem von Piccini nach Glucks Oper auf die Bühne gebrachten Gedichte wird unsre Vorstellung von Iphigenie durch die Erfindung des Dichters befleckt, der Iphigenie zum Gegenstand der Wünsche des Königs Thoas macht, sie von diesem zur Vermählung drängen lässt. Iphigenie ist ein geweihtes Wesen. Sie, die zum Opfer für Griechenland bestimmt gewesen, der die Göttin selbst Rettung und Weihe der Priesterschaft gebracht, darf nicht der allgemeinen Bestimmung ihres Geschlechts folgen. Auch davon abgesehn spaltet sich mit jener Annahme sogleich das Ziel des Drama's, da neben die Rettung zur Heimath nun noch die Sicherstellung vor der Vermählung tritt. Wollten wir auf die ältern Dichtungen näher eingehn, so würde sich leicht darthun lassen, wie weit sie der von Gluck erwählten an Schlagfertigkeit der Entwickelung nachstehn.

Diese Schlagfertigkeit, die mit Vermeidung alles Unnöthigen gerade auf das Ziel dringt und die nothwendigen Momente in voller dramatischer Wirksamkeit vorführt, ist für jede Gattung des Drama's von höchster Wichtigkeit*), für das musikalische Drama aber geradezu Lebensfrage. Das gesprochene Drama kann Lähmungen in seinem Fortgang' und Längen in der Abwickelung des Stoffes durch gedanken- und bilderreiche Diktion, durch fesselnde Erzählung u. s. w. einigermaassen verdecken und vergüten. Die Musik verträgt sich mit all' diesen Aushülfen nicht; sie erstickt, was sie nicht als ihr Eignes erfassen und beleben kann. Sie ist ihrem Wesen nach Bewegung, — und näher innere Bewegung, also Erregung. Nur in der Erregung des Gemüths findet sie ihre Lebensmacht, die Gipfelpunkte der Gemüthsbewegung sind die Gipfelpunkte ihres Daseins;

---

*) Der grösste Dramatiker der Griechen, Aeschylus, und der grösste der Neuern, Shakespeare, haben diese erste Bedingung dramatischer Wirksamkeit niemals aus den Augen gelassen. Im höchsten Grade schlagfertig ist auch der französische Romantiker Viktor Hugo; bei ihm ist jeder Moment Handlung, und zwar fanatische Handlung, daher auch die Operndichter seine Dramen so gern benutzen. Allein ihn zum Vorbilde zu nehmen, kann einem besonnenen Deutschen nicht wohl in den Sinn kommen. Viktor Hugo hat einen allzutiefen Trunk aus dem dunkelschäumenden Becher der deutschen Romantik (und zwar der verzerrten eines Hofmann, Werner, Grabbe) gethan. So hoch seine Gaben in vielfacher Beziehung, namentlich als Befreiungsversuche aus der Versteinerung anzuschlagen sind, in der seit Ludwig XIV. die französische Dichtung bis auf ihn, die George Sand und wenig Andre gebannt lag: so kann man doch nicht verkennen, dass in seinen Dramen der Rückschlag allzugewaltig geschehen, dass der Erstarrung Ueberreizung gefolgt ist. Seine Personen sind nicht Menschen natur- und vernunftgemässen Daseins, sondern sie handeln unter dem unabwendbaren Machtgebot einer fixen Idee — der Rache, der Liebe, der Lüste — die sie gleich Automaten gewaltthätig aufzucken, hin- und herfahren lässt, bis der Tod sie ruhig bettet. Von Natur und Psychologie ist weiter nicht die Frage.

wie sie von ihnen abgewendet zur Ohnmacht hinabsinkt, haben wir an Orpheus, Alceste und anderwärts genugsam beobachten können.

Iphigenie ist die letzte grosse Oper, die wir hier zu betrachten haben. Es ist uns daher Pflicht, diesen für den Musiker so wichtigen Punkt hier zur Erwägung zu bringen. Dabei soll uns des Euripides Tragödie, Iphigenie in Tauris, als Anhalt dienen. Es liegt uns nicht ob und ziemt uns — die wir weder Dichter noch Philologen sind — nicht, die Dichtung des Alten an sich selber zu beurtheilen; wir haben nur abermals, wie in gleichen frühern Fällen, zu erwägen, welche Vortheile die klassische oder moderne Dichtung für die Oper darbietet. Dies ist der Punkt, an dem wir Lehre nehmen können über die Erfodernisse der Operndichtung, — und zugleich nochmals das Urtheil einiger Philologen prüfen mögen, Gluck habe sich (mit Unrecht oder aus mangelnder Erkenntniss) von der Antike entfernt.

Euripides führt zur Eröffnung der Tragödie Iphigenie vor, die in einem Monolog die Exposition übernimmt, wie es einmal seine Art war. Iphigenie erzählt (den Griechen, die alles das schon wissen) ihre Abkunft, die Ereignisse in Aulis und ihre Einsetzung in das Priesteramt, das sie verpflichte, alle Hellenen zu opfern; doch sie weihe nur das Opfer, Andre vollbringen's im Heiligthum. Auch erzählt sie einen Traum. „Ihr schien im Traume, sie schlummere in Argos im Frauengemach; da sei die Erde erzittert, das Haus zusammengestürzt; nur eine Säule blieb stehen, blondes Haupthaar wallte von ihrem Scheitel und sie sprach mit Menschenlaut. Ich aber, denkend meines gasterwürgenden Geschäfts, wusch, als sollt' er sterben, diesen Stein, laut klagend." Sie folgert aus dem Traumbild Orest's Tod (—) will dem entfernten Bruder Todtenopfer bringen mit den Dienerinnen und entfernt sich.

Vom Schiffe herbei treten Orest und Pylades auf. Sie meinen den bluterfüllten Tempel zu erkennen, aus dem sie auf Apollons Geheiss das Bild der Artemis entfernen sollen; damit werd' Orest seines Leids entledigt sein. Sie beschliessen, in der Nacht das Bild zu rauben, und entfernen sich.

Iphigenie begeht mit dem Chor das Todtenopfer um den ferngeglaubten Bruder. Da eilt ein Hirt herbei mit der Nachricht, es seien zwei Jünglinge vom Schiff an's Gestade gekommen und gefangen; der eine heisse Pylades, den Namen des Andern wisse man nicht, beide seien Hellenen. Der eine

„stand, und schüttelt' auf und nieder wild das Haupt,
Aufseufzend, und die beiden Hände streckt' er aus,
Bethört von Wuth . . . . “

und habe den Gefährten Pylades gerufen, ob er nicht diese (die Erinnyen) des Hades Drachen, sehe, mit fürchterlichen Nattern wider ihn bewehrt? Und dieser Mann

„Schien nicht derselb' in immer wechselnder Gestalt;
Und Rindern gleich aufbrüllend und mit Hundsgebell'
Entsandt' er, was man heisset Eumenidenton[*]);“

habe sich darauf mordend in die Herden gestürzt, „als wehrt' er ab die göttlichen Erinnyen.“ Endlich habe das Volk die Tapfern überwältigt, und der König sende sie zum Opfertode.

Iphigenie sendet den Hirten, die Fremden herbeizuführen. Sie sei — spricht sie aus — bisher mild gewesen; nun der Traum sie erbittert, solle man sie grausam finden. Noch denkt sie des in Aulis erfahrnen Leids,

„Wo mich, wie eine Färse, das Achaiervolk
Geschlachtet“,

wo sie vergebens den Vater angefleht. Die Göttin selbst schilt sie zweizüngig, da sie den Mann, der Blut vergossen, von ihrem Altar treibe,

„Selbst aber doch an Menschenopfern sich erfreut.
Nein! Nimmermehr geboren hat Kronions Braut,
Leto, solch' eine Frevlerin!“

Die Gefangnen nahen, von Tauriern herbeigeführt. Sie werden entfesselt und von Iphigenie befragt. Orest giebt sich für Pylades aus, erzählt, dass Kalchas getödtet sei, —

---

[*]) Aeschylus! —

(Iphigenie:

„O Eumeniden!“)

dass Odysseus umherirre. —

(Iphigenie:

„Umkomm' er! und die Heimath werd' ihm nie gewährt!“)

— gegen alle, auch gegen Helena, ist Iphigenie grimmvoll erbittert. Orestes lässt sich die Kunde von Agamemnons Tod' entreissen, von der Ermordung Klytemnästra's durch den Sohn, und Iphigenie ruft aus:

„Ach!
Wie wacker übt' er schmähliche Gerechtigkeit!“

— überall das trotzig aufgährende Blut des Tantalos! Zuletzt fragt sie nach Orest, und der antwortet räthselhaft:

„Der Klagenswerth' ist nirgend, Weib, und überall!“

Jetzt giebt Iphigenie den Glauben an ihren Traum auf und fodert von Orest, ihren Brief in die Heimath zu bringen; der Andre (Pylades) müsse sterben. Orest bewegt sie, jenen zu entsenden und ihn als Opfer zu behalten. Pylades dringt vergebens darauf, mit Orest zu sterben, hofft aber, Apollons Seherspruche vertrauend, zuletzt dennoch die Rettung des Freundes.

Iphigenie überreicht nun dem Pylades ihren Brief, theilt auch mündlich den Inhalt mit: sie selber sei die wunderbar erhaltne Schwester Orest's — und so werden die Geschwister vereint und beschliessen mit dem Freunde Flucht und Entführung des Götterbilds. Iphigenie hat die List ersonnen, dem König zu sagen: beide Griechen seien des Muttermords schuldig, ihr Nahen habe das Heiligthum befleckt und dasselbe müsse im einsamen Sühnebad' am Meere gereinigt werden. Die Freunde sollten gefesselt, ihr Antlitz verhüllt werden; den König wolle sie bewegen, seiner Diener Einige zu entsenden, um das Volk vom Sühnebad fern zu halten, Andre, während er selber sein Antlitz gegen Verunreinigung verhülle, zur Reinigung des Tempels durch Feuer zu verwenden.

Der Plan scheint zu glücken. König Thoas willigt ein und sie kann sich mit den Gefangnen entfernen. Indem bringt ein

Bote dem König die Kunde: Iphigenie habe die Gefangnen befreit, das Schiff bestiegen; vergebens habe das Volk die Hellenen bekämpft, aber die Brandung habe das Schiff zum Ufer zurückgetrieben und halt' es dort. Thoas ruft das ganze Volk auf zum Kampfe; — da erscheint Pallas Athene, gebietet Thoas, abzulassen vom Widerstand', — und Orest kann die Schwester und das Götterbild heimführen.

Wie bedeutsam und tiefgegriffen der Karakter Iphigeniens hier hervortritt, — beiläufig nicht übereinstimmend mit der ebenfalls euripideïschen Iphigenie in Aulis — haben wir schon angedeutet. Diese Karakterwendung war indess nur unter der Bedingung zulässig, dass Orest mehr im Hintergrunde blieb': und so hat Euripides wirklich gethan: bei ihm wird die Rache der Eumeniden und Orest's Marter nur erzählt. Man darf das nicht klassische Mässigung nennen, — Aeschylus hat bekanntlich die Eumeniden in graunvollster Gestaltung auf die Bühne geführt, — aber jedenfalls muss man beherzigen, dass das musikalische Drama dem alten Dichter nicht folgen konnte. Die Musik kann nicht erzählen; sie verdunkelt das Wort und damit die Erzählung: sie kann sich nicht erinnern, sondern nur den Augenblick und seinen Inhalt durchfühlen: alles was nicht gegenwärtiges Empfinden ist, wird ihr zum abgeschwächten Nachhall.

So würde denn Orest's Gestalt, wie sie Euripides giebt, im musikalischen Drama zum Nebelbilde, während die Personen des Thoas und Pylades ganz in den Hintergrund träten und der Chor nur die Bedeutung dienenden Gefolges hätte. Wie wenig der Musiker dem exponirenden Monolog Iphigeniens abgewinnen und gewähren könnte, wie weit von der Region des Musiklebens abgelegen sich die durch Trug versuchte und durch die Zwischenkunft der Göttin vollbrachte Lösung erweisen würde, — das Alles bedarf für Niemand, der nur einigermassen über Wesen und Vermögen der Musik aufgeklärt ist, eines Beweises. Welches auch das Urtheil über die Tragödie sei, für das musikalische Drama, für unsere Musik — von der die alte griechische wesentlich und fast unvergleichbar abweichend war — bietet sie keinen brauchbaren Stoff und Boden. Auch hier ist einleuchtend: der Musiker der nachklassischen Zeit kann und muss von der Antike lernen, — ihre Einfalt, ihre Grossheit u. s. w. — aber ihr nach Stoff und Form anhängig bleiben, kann er nicht. Der Stoff der Antike muss für ihn umgeschaffen und umgestaltet werden, wenn er überhaupt benutzt werden soll.

Gluck fand für seine Oper in dem jungen Guillard (der dem Plane der Tragödie des Dichters Guimond de la Touche gefolgt sein soll) den erwünschtesten Gefährten.*) Einfach, klar, schlagfertig, musikalisch-verwendbar ist, wenigstens der Hauptsache nach, die ganze Anlage, in all diesen Punkten günstiger, als die bisherigen von Gluck behandelten Gedichte.

Wenn der Vorhang aufgeht, durchtobt Sturm das ungastliche Meer und Iphigenie mit dem Chor der Priesterinnen (ihren Gefährtinnen von Aulis) sendet von dem Vorgebirge, das den Tempel trägt, Gebete hinaus, die Noth zu enden; Sturm und Wogen schleudern das Schiff vorüber, das Orest und Pylades trägt. In die frommen Gesänge mischt sich Iphigeniens besonderer Wunsch, dass die Menschenopfer**) aufhören mögen.

Der Sturm legt sich und Iphigenie theilt dem Chor einen Traum mit, der in dieser Nacht das Schicksal ihres Hauses ihr enthüllt hat. Sie habe den Pallast ihres Vaters wiedergesehn; im Begriffe den Vater — seiner einstigen Härte und fünfzehnjährigen Elends vergessen — zu umarmen, sei die Erde erbebt, die Sonne der Stätte, die sie verabscheut, entflohn, der Blitz, in Schlägen niederfallend, habe den Pallast entzündet und verzehrt. Sie habe den

---

*) Seltsamer Weise, jedenfalls aber irrig, bezeichnet Reichardt (An das mus. Publikum) Rollet als Dichter der Iphigenie in Tauris, wie der in Aulis. Die Partitur nennt Guillard.

**) Que nos mains „saintement barbares“
N'ensanglantent plus vos autels,
Rendéz ces peuples plus avares
Du sang des malheureux mortels!

Vater erblickt, von Todesstössen durchbort, vor einem unmenschlichen Gespenst fliehend, — das sei ihre Mutter gewesen, die ihr ein Schwerdt in die Hand gedrückt. Im Begriff zu entfliehn, habe man ihr Halt geboten; es sei Orest gewesen — und eine unselige Macht habe ihren Arm gezwungen, ihn zu durchbohren. —

Der Traum ist euripideïsche Erfindung, überhaupt bekanntlich im ganzen Alterthum eine geläufige Form der Enthüllung, die mit den alten Religionen eng zusammenhängt; die französischen Tragiker haben sie von dort herübergenommen. Dagegen ist die Exposition Eigenthum des modernen Dichters und für das musikalische Drama ungleich günstiger, als die des Klassikers; diese ist ein Prolog vor dem Drama, ohne innern Zusammenhang mit demselben, während der moderne Dichter uns sogleich auf den Schauplatz der Handlung stellt, uns alle Hauptpersonen zeigt und mit der Handlung die Exposition verwebt. Die Handlung beginnt mit dem Aufschweben des Vorhangs (Gluck beginnt sie noch früher) und erklärt sich selber.

Und schon strömen die Schaaren der Skyten herbei; das Schiff ist an's Ufer getrieben, die beiden Fremdlinge (Orest und Pylades) sind gefangen; der Eine, erzählt ein Scythe, war von tödlicher Verzweiflung erfüllt, die Worte „Verbrechen, Gewissenspein!“ tönten unaufhörlich von seinen Lippen, er verwünschte das Leben, rief den Tod. König Thoas, der düstre schwerblütige Barbarenherrscher, weiset Iphigenie, die Gefangnen am Altar zu erwarten, wohin sie ihr folgen würden; er selber, unter dem Drohn finsterer Weissagungen, wolle sich vom Heiligthum fern halten. Die Gefangnen werden vor den König gebracht, weigern ihm Auskunft und vernehmen aus seinem Munde den Todesspruch.

Im zweiten Akte finden wir sie gefesselt in einem innern Raume des Tempels; Orest ist versunken in den Abgrund (abimé) seines Schmerzes: dem milden, hellenisch-weisen Zuspruche des Freundes entgegnet er endlich: „Ich bin geboren zum Verbrechen . . . . auch dir hab ich den Tod gebracht!“ Er ruft die Götter an, die ihn verfolgen, die Urheber seiner Frevelthaten, unter seinen

Füssen die Schlünde der Unterwelt aufzureissen. — Wir finden hier bestätigt, was bei Euripides Tragödie bemerkt worden. In dieser füllt Iphigenie gewissermaassen allein die Bühne, das fodert ihr Karakter, wie der Dichter ihn gezeichnet, — und dafür reicht er aus. Jener titanische Trotz und Hader mit den Göttern ist bei dem modernen Dichter auf Orest übertragen und macht die spätere Eumenidenscene begreiflicher und erträglich. Ihm gegenüber hebt sich nun Iphigeniens milde Gestalt um so hehrer und tröstlicher empor. Sie ist dasselbe Wesen geblieben, das sie in Aulis war, — und wir werden in der Komposition die heilvollen Ausflüsse dieser Entscheidung sehn. Dass die Gegeneinanderstellung beider Karaktere für das Musikdrama den grössten Vortheil bot, ist klar.

Ein Tempeldiener mit Wachen trennt die Freunde, Pylades wird gewaltsam hinweggeführt, Orest bleibt verzweifelt, haltlos wie ein Kind — „on te l'enleve!" ruft er bei Pylades Entfernung sich selber zu. Wieder erhebt er sich in höchster Aufregung gegen die Götter,

Dieux, avides du sang, tonnez!
écrasez moi!

und sinkt dann in die Ruhe der Erschöpfung, in den Schlummer, der dem Tode nah' ist.

Auch der Schlummer darf nicht Labung sein für ihn, der die Mutter gemordet, obzwar nach Göttergebot. Schon steigt der grause Eumenidenchor aus dem Hades herauf, unerbittlich in seinem Rachegeschäft, und mitten im Chor erhebt sich der Schatten der erschlagenen Klytemnästra vor ihrem Mörder.

Eben öffnen sich die Pforten der Halle vor dem Eintritt der Priesterinnen und Iphigeniens. Die Nachtgesichte sind verschwunden, Orest erwacht — und wähnt in der hohen Priesterin abermals den Schatten der Mutter zu sehn: „Meine Mutter! Himmel!" sind die einzigen Worte, die er der Schwester gegenüber findet; die liebende, rettungswillige Schwester, die stets milde, wird ihm zum Schreckgespenst. —

Wir haben früher einmal (S. 59) von der besonders für das musikalische Drama so wichtigen Zusammenhaltung und Gipfelung der Handlung gesprochen. Hier haben wir Beispiele vor Augen. Von der Ouvertüre bis zur Ankunft der Gefangnen und ihrer Bestimmung zum Opfertode ist Ein Zug der Handlung. Vom ersten Anblick Orest's in der Tempelhalle bis zum Eumenidenchor ist abermals Ein Zug der Handlung. Die erste Gruppe von Momenten beginnt mit der allgemein bedrängenden Sturmnoth, bringt die unheilvolle Bestimmung Iphigeniens für den Blutaltar, dann das finstre Geschick ihres Hauses in Erwähnung und findet ihre Gipfelung darin, dass jene Bestimmung nun thatsächlich in Vollzug treten soll, und zwar gegen den eignen, wenngleich noch unerkannten Bruder. Die Gipfelung der andern Gruppe findet ihre Höhe im Eumenidenchor und dem Anblick der ermordeten Mutter; wir würden sagen im Anblick der Schwester, die der Unglückliche für den Schatten der Mutter hält, wenn nicht gerade hier die Umkehr anknüpfte und die Handlung zur Lösung schritte. —

Iphigenie spricht mild und beruhigend zu ihm, der tief erstaunt ist über die Aehnlichkeit ihrer Züge mit denen der Mutter, sie lässt ihn entfesseln und befragt ihn. So peinvoll ihn jede Frage berührt, nach der Heimath, nach Agamemnon, nach Klytemnästra, nach dem Rächer des Vaters: er kann ihr keine Antwort versagen. Und noch jetzt, — das ist der hellenisch geschürzte Schicksalsknoten, dass er die heilige Pflicht hatte, den Mord des Vaters an der Mutter zu rächen und dass er mit der Erfüllung dieser Pflicht die kindliche gegen die Mutter verletzte, — noch jetzt reisst sich, da er die Mörderin des Vaters nennen muss, das verdammende Wort „Ce monstre abominable, c'est . . . .“ von seinen Lippen. Auf seinem schuldlosen Haupte lastete in Wahrheit der Fluch unvermeidbarer Schuld, wie er sich auch bestimmen mochte; so verliert seine Empörung gegen die Götter ihre Strafwürdigkeit und uns ist jenes erhabne Mitleid gewährt, das dem Stachel der Tragödie seine tödtliche Kraft nimmt und die Versöhnung in einer höhern Idee vorbereitet.

Nur über sich selber hält Orest die Wahrheit zurück. Da

Iphigenie nach dem Schicksal des rächenden Sohnes fragt, entgegnet Orest, den bevorstehenden Opfertod im Sinne: der habe den langersehnten Tod gefunden, Elektra sei allein noch übrig.

So steht nun Iphigenie, jetzt erst ganz verwais't und einsam, vom Geschick ihres Hauses ergriffen, dem todtgeglaubten Bruder gegenüber, keins den andern erkennend. Auch hier ist ihre Seele, wie ihr Wort mild: „Es ist geschehn! alle die Deinigen" — sagt sie sich — „haben den Tod erlitten." Sie heisst Orest sich entfernen, stimmt mit dem Chor um den Todtgemeinten die Klage an und begeht vor leerem Grabeshügel nach frommer Sitte die Leichenfeier.

Wir finden sie zum Beginn des dritten Akts in ihrer Halle, von den Priesterinnen umgeben. Sie hat sich auf deren Flehn entschlossen, der Schwester Elektra Botschaft zu senden; dazu will sie einen der Gefangnen verwenden, ihn dem Todesloos' entziehend: noch kann ihre Seele sich nicht ganz der Hoffnung verschliessen, die ihr gleichwohl entrissen scheint.

Die Gefangnen werden eingeführt und Iphigenie bleibt mit ihnen allein. Sie giebt sich als Griechin zu erkennen; nur einen von ihnen vermag sie zu retten, der müsse sich verpflichten, Botschaft nach Argos zu bringen. Sie wählt Orest und entfernt sich, die für Elektra bestimmte Schrift herbeizuschaffen.

Hier erhebt sich nun der Wettstreit der Freunde. Pylades ist gern bereit, für Orest den Tod zu leiden, Orest ist in Verzweiflung über die Entscheidung, den Tod nur begehrt er. „Weissest du nicht" — spricht er zum Freunde — „dass für Orest Leben entsetzliche Marter ist? dass der erzürnte Hades um mich seine dunkeln Eumeniden schaart?" — und nun erblickt er sie. Dagegen vermag Pylades milder Zuspruch nichts. Iphigenie kehrt zurück; auch sie bezwingt Orest mit der Drohung, sich selber den Tod zu geben. Pylades wird mit der Botschaft betraut und nimmt sie an. Aber er beschliesst, den Freund zu retten.

So steigt neben den schicksalgebundnen Geschwistern eine dritte Gestalt in Erhabenheit empor, eins jener altgriechischen Heroenmotive, die für alle Zeiten hohe Bedeutung bewahren: es ist die Freundschaft, die sich in Thaten auf Gefahr des Lebens kund giebt. Ruhig, mild, erhaben ruft Pylades die Gottheit grosser Seelen an, die Freundschaft; sie soll seinen Arm waffnen, mit ihrem himmlischen Feuer sein Herz gänzlich erfüllen, dass er den Freund errette. —

Im Innern des Dianentempels (das Bild der Göttin ist in der Mitte aufgestellt, seitwärts im Vordergrunde steht der Opferaltar) kämpft zu Anfang des letzten Akts Iphigenie gegen ihre priesterliche Pflicht. Schon zuvor in Gegenwart der Freunde hat sie bekannt, dass ein unwiderstehlich Gefühl Orest's Opferung ihr unmöglich mache; auch jetzt kann sie sich nicht entschliessen.

Aber schon naht der Zug der Priesterinnen, die den Orest, als Opfer bekränzt, zum Altar führen. Tiefgebeugt sinkt Iphigenie auf ihren priesterlichen Sessel. „Die Götter", spricht sie zu ihm, „wollten dein Leben bewahren, du aber gehst zum Tode, und du hast es gewollt." Er selber — man fühlt, dass sein Dasein ausgehöhlt ist — begrüsst aufathmend das Ende seiner langen Leiden, sucht Iphigenie zu trösten: ihm hätten die Götter den Tod nur zur Pflicht gemacht, sie hätte, sein Leben verlängernd, unwillkührlich ein Verbrechen begangen.

Die Opfergesänge beginnen, vier Priesterinnen fodern von Iphigenie die Vollbringung des Opfers, widerstrebend fasst sie das Messer und zögert, der Chor ruft „Triff!" ihr zu, und Orest, im letzten Augenblicke, ruft aus:

„So starbst auch du in Aulis,
Iphigenie, o Schwester!"

„Mein Bruder! Orest! — Orest, unser König!" schallt von Iphigenie und dem Chor der Priesterinnen zurück.

Thoas stürmt herein, das Opfer zu beeilen. Aber auch Pylades stürzt zur Rettung heran und erschlägt den König. Indem Griechen und Scythen den Kampf beginnen wollen, erscheint in den Wolken Diana, entscheidet für die Griechen und entsendet sie zur Heimath, wo Orest über Mykene herrschen und Iphigenie dem erstaunten Griechenlande zurückgeben soll.

Nur zweierlei wollen wir zu erwägen geben.

Das eine ist, wie sich auch jetzt wieder die grossartige, dabei wahrhaft dramatische Aufgabe zu Gluck heranfindet, das Kleine, Zerstreute, Spielige den Andern zufällt, — und wie Gluck fällt, sobald er sich aus fremdartigem Antrieb' auf Letzteres einlässt. Es ist die Anziehungskraft des Gleichgearteten, auf die wir schon S. 186 hingewiesen, die hier waltet; es ist der Stempel einer Anlage zur Wahrhaftigkeit und Berufstreue, wenn ein Künstler davon nicht abweichen kann, ohne sogleich zu Falle zu kommen. Nur geringe Naturen können, wie die Schrift es nennt, „auf beiden Seiten hinken."

Das Andre betrifft eine Ansicht der Gegner Glucks, der italischen Partei. Wohl musste sie die Sturmesmacht der Leidenschaft in seinen Werken erkennen, mochte sie sie billigen oder betäubenden Lärm und Geschrei schelten. Was nicht zu verleugnen war, sollte nun seine Beschränktheit bezeichnen; er sei, hiess es, nur für diese gewaltsamen Effekte befähigt. Nun wohl! — Und Iphigenie? — und Pylades? — und die Chöre der Priesterinnen? — und die mildschonende Hand überall, bis der äusserste Moment kommt? —

Die Komposition.

Fünfundsechszig Jahre zählte Gluck, als er seine letzte grosse Oper schuf. Sie bewies wieder, dass der Geist seine eigne Zeitrechnung hat; weder Ermattung noch Starrheit lassen sich irgendwo spüren. Auch das ist kein Zeichen nachlassender Erfindungskraft, sondern liegt in den Gewohnheiten jener unersättlich nach Neuem drängenden Zeit, dass Gluck einige Sätze aus frühern Werken benutzt hat. Hierhin gehört die Arie der Iphigenie mit Chor aus G-dur (O malheureuse Iphigenie) die 28 Jahr früher zu dem Texte „Se mai senti spirati sul volto“ in der Oper Titus für den Kastraten Caffarelli gesetzt worden war und damals in Neapel den mächtigsten Eindruck gemacht hatte; dann jene Arie aus Telemach, die Gluck einer Gigue von Seb. Bach (Th. I, S. 201) nachgebildet hatte; Kleineres übergehn wir.

Fassen wir nun ohne weitere Rücksicht auf die Entstehung des Einzelnen die Oper*) als ein Ganzes zusammen, so zeigt sich an ihr eine von ihren grossen Vorgängerinnen nicht bedeutungslos abweichende Physiognomie. Gluck ist seinen Ueberzeugungen, seiner Idee durchaus treu geblieben, aber er führt sie mit mehr Ruhe, mit Selbstbeherrschung anstatt der frühern Unbedingtheit durch.

---

*) Sie ist in Paris bei Deslaurier unter dem Titel „Iphigénie en Tauride, Tragédie en 4 Actes par Mr. Guillard, mise en musique . . . . par M. le Chevalier Gluck“ in Partitur herausgegeben worden.

Am klarsten tritt der Unterschied in den Arien und in den Chören der Priesterinnen hervor.

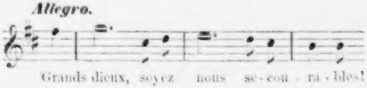
Diese Chöre haben einen recht eigentlich liturgischen Karakter. Schon ihre festgehaltene Beschränkung auf zwei weibliche Stimmen, dann ihr choralartiger, — sagen wir lieber, wenn das ungeschickte Wort erlaubt ist, ihr nonnenklösterlicher Gang weiset sie darauf hin, sich weniger an der Handlung zu betheiligen, als betrachtend und mitfühlend neben ihr zu stehn. Wer mit uns den Text erwogen hat, wird den Ursprung dieser Haltung sogleich im Texte finden und erkennen, dass dieselbe dem Karakter der dienenden Priesterinnen vollkommen gemäss ist und gleich dem abgedämpften Hintergrund eines wohlbedachten Gemäldes vortrefflich dazu dient, die Hauptgestalten rein und klar hervorzuheben. Wir sind auch keineswegs gemeint, den Antheil der Dichters zu schmälern, sondern wollen nur für Gluck geltend machen, wie sinnig er die vom Dichter gestellte Aufgabe erfasst hat. Die Neuheit aber der Gestaltung tritt klar hervor, wenn man diese Chöre mit dem Priesterchor in Alceste, oder mit dem nahverwandten Opferchor in der aulidischen Iphigenie vergleicht.

Was die Arien betrifft, so zeigt sich in mehrern (nicht allen) eine gewisse lyrische Beschaulichkeit, die besonders gegen die fast durchgängig dramatisch-schlagfertigen Arien der aulidischen Iphigenie einen merkbaren Gegensatz bildet. Dies weiset sich schon in dem Herübernehmen von Arien aus ältern Opern aus, in denen die Dramatik noch nicht mächtig geworden war. Auch hier erkennt man den Ursprung der vorwaltend lyrischen Haltung im Texte, der aus jenen Arien — es sind besonders die des Pylades und Iphigeniens — Ruhemomente schuf und den Fortschritt der Handlung mehr in die Rezitative verlegte.

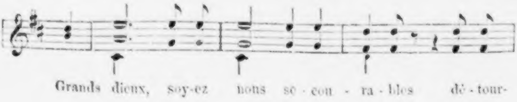
Gehen wir endlich zur genauern Betrachtung der Komposition in ihren einzelnen Momenten über, so zeigt gleich die Eröffnung den grossen dramatischen Verstand des Meisters. Keine Ouvertüre, die sich mehr oder weniger vom Drama loslösete, eine Einleitung führt sogleich auf den Schauplatz. Ein kurzes Andante, D-Dur,

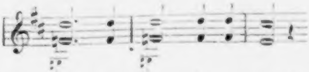
„Le calme“ überschrieben, deutet die Stille des Meers an; ein Allegro, „Tempête“ überschrieben, lässt den Sturm vernehmen, der die Priesterinnen erschreckt und Orests Schiff in die Brandung schleudert. Das Quartett, Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken, dazu die schrille Pikkolflöte, die der Sturm in den Tauen des Schiffs bläst, — das alles arbeitet wacker vor; der Vorhang fliegt auf und nun spielen die Blitze mit dem Donnergeroll vom schwarzen Himmel in grausiger Schadenfreude mit, und ängstlich schweben die Tempeljungfrauen in ihren weissen Gewanden hin und her von den Tempelsäulen zum Rand der Felsen, der in's Meer hinausragt. Alles hat der Alte genau vor Augen gehabt, Alles genau vorgeschrieben in der Partitur: „Regen und Hagel — der Sturm lässt nach — Sturm — das Unwetter hört auf.“ Das Drama ist da, es hat angefangen, wie der Sturm nach der Ruhe, — man weis nicht genau, wann.

In die Sturmnacht hinaus, unter die ängstlich schwankenden Gestalten der Priesterinnen tritt Iphigenie voll Kraft und milder Hoheit, ihr Anruf



dringt in sichertreffendem Rhythmus und Tonfall durch das Tosen der Elemente zum Himmel empor, der Chor schliesst in gleichen Rhythmen aber gemässigtem Tonfall, wie Dienenden ziemt, dem Gebet der Führerin an. Ist hier der Gesang, wie die Natur selber, aufgeregt und schwertreffend, so wendet er sich nach manchem Wechsel des Chors mit Iphigenie zuletzt, bei „la tempête cesse tout à fait,“ zur Ruhe zurück, — aber allmählig —



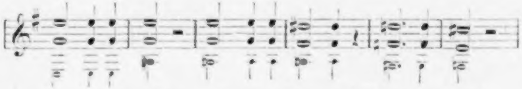


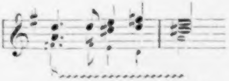
die der Grundton im Karakter der Priesterinnen ist und hier, im Gegensatz zu dem Aufruhr der Natur, heilbringend empfunden wird.

Die ganze Gestaltung ist die einfachste, die man finden könnte; und doch fehlt nichts, so gewiss man keine Note zusetzen dürfte, ohne zu stören. Uebrigens sind wir in warmer Atmosphäre: Kreuztöne — D-dur, H-moll herrschen.

Mit den Worten: „Die Ruhe kehrt zurück!“ schliesst Iphigenie die Scene und geht in Rezitativ über, den Traum zu erzählen. Die Erzählung wird anschauungsvoll gesprochen, Klang und Figurirung des Orchesters malen die wechselnden Traumgebilde. Merkenswerth und übereinstimmend mit dem über die Haltung der Oper Vorausbemerkten zeigt sich, dass bei diesem Rezitativ mehr auf musikalische Wirkung als auf Diktion gerechnet wird; umgekehrt in der aulidischen Oper.

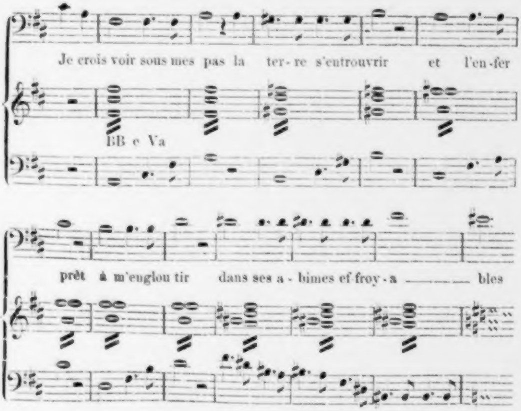
Der Chor der Priesterinnen (E-moll) empfängt und schliesst ab, was die Obere zu berichten hatte. Es geschieht in noch tieferer Ruhe,



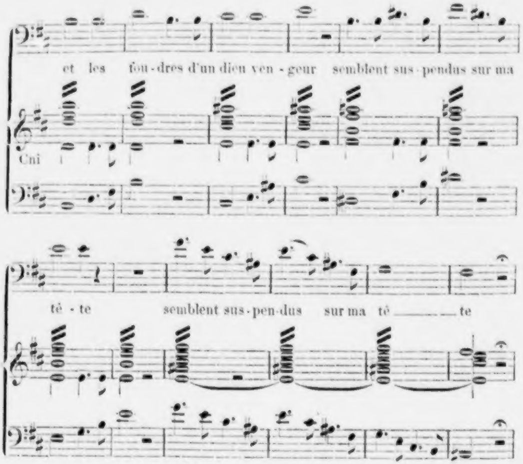


sie sind nur Mitempfindende, sie leiden mit, sie handeln nicht, sondern dienen; es ist die Haltung des sophokleïschen Chors. Ebenso wird Iphigeniens Rezitativ, in dem sie das Schicksal ihres Hauses beklagt (vergebens sucht die Chorführerin zu trösten) und ihre Arie, in der sie die Göttin um erlösenden Tod anfleht, vom Chor, stets in demselben Sinn abgeschlossen. Es ist ein stilles Nachtbild, das sich vor unsern Augen entrollt hat: in jene funfzehn Jahre priesterlicher Dienstbarkeit am blutigen Altar blicken wir hinein. Erlösung zeigt sich nirgends.

Thoas tritt auf, ein schwerblütiger Barbar, von Weissagungen noch mehr verdüstert. Er heischt von der Priesterin Beruhigung, Versöhnung mit den Göttern: sein Leben sei bedroht, wenn ein einziger Fremdling ihrem Zorne nicht zum Opfer falle. So steht er in Selbstqual seiner Verfinsterung der Tochter des sonnenfrohen Hellas gegenüber, die, gefangen und gebeugt, dennoch ihre reine Stirn zum Himmel aufrichten kann. Seine Arie (H-moll) malt in schweren Zügen den Druck, der ihm die Seele belastet,


Je crois voir sous mes pas la ter- re s'entrouvrir et l'en-fer
BB e Va
prêt à m'englou tir dans ses a - bimes ef-froy - a ——— bles

die Bässe langen empor gleich der unabwehrbaren Armen der Unterwelt und scheinen ihn unwiderstehlich hinabzuziehn. Nach einem Schlusse in Cis-dur — immer die heissen Tonarten! — wirft sich das Quartett mit den Hörnern und der Singstimme im Einklang auf d — d und stellt die Drohung: „Zittre! dein Strafgericht beginnt!“ unbeugsam hin. Und dann kehrt noch einmal jener Gedanke verstärkt zurück, —

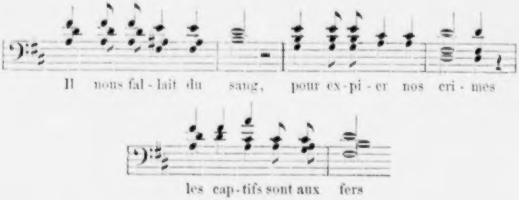

et les fou-dres d'un dieu ven - geur semblent sus-pendus sur ma
Cni
tê - te semblent sus-pen-dus sur ma tê ——— te

das Alles ist so einfach und so sprechend, — noch heut gar nicht anders zu sagen, wenn man nicht lügen will, — hundertmal nachgeahmt, und noch unberührt. Denn die Wahrheit ist das älteste Kind des Geistes, und bleibt ewig jung.

Im grossen Hinabschreiten schliesst die Arie, ein volles, vollkommen abgeschlossenes Bild schwarzer Melancholie, trefflich gesprochen, aber ihre Hauptstärke im Musikalischen findend, — Musik im Dienste, nicht des Worts, sondern des Gedankens.

In rauher Lustigkeit, in kindisch-barbarischer Beweglichkeit drängt sich jetzt der Chor der Scythen (D-dur, Alt, Tenor, Bass) unter dem Geschrei der Pikkolflöten, Oboen und Klarinetten, mit

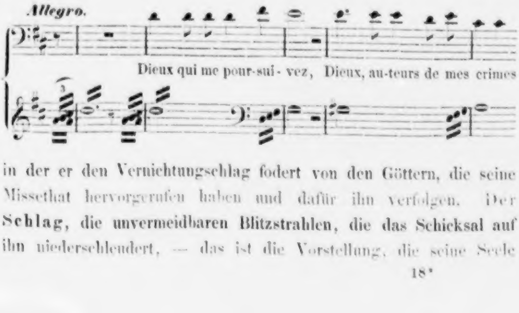
Trommel- und Beckenschall heran. Der zweite Chor (die Zwischenreden des Thoas und Iphigeniens übergehn wir) in H-moll, mit Trommel und Triangel,


Il nous fal-lait du sang, pour ex-pi-er nos cri-mes
les cap-tifs sont aux fers

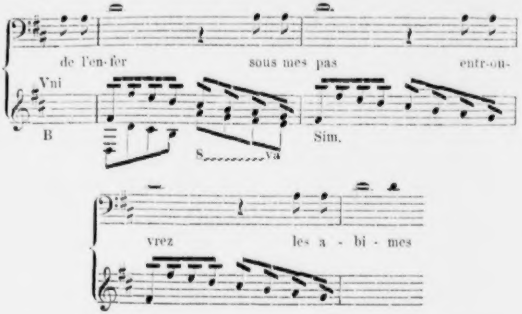
tritt noch barscher auf; es klingt nach jenem „La mort sans phrase,“ das zwölf Jahr später an derselben Stelle gehört ward. Die Balletsätze — dies Volk muss auch sein Fest haben — folgen einander, wie es kommt, frech, kindisch vergnügt bei dem gedankenstörenden Gebimmel des Triangels, Alles durchaus karakteristisch.

So hat derselbe Akt ein zweites Lebensbild entrollt; Griechen und Barbaren, Iphigenie und Orest, neben ihnen Thoas und Pylades, Alle sind naturwahr hingestellt, in grossen überschaulichen Gruppen wohlgeordnet. Man kann nicht weislicher exponiren.

Der zweite Akt eröffnet das rezitativische Gespräch der Freunde mit einer trübspannenden Einleitung in E-moll. Nach dem Rezitativ folgt Orest's Arie,


Allegro.
Dieux qui me pour-sui-vez, Dieux, au-teurs de mes crimes

in der er den Vernichtungschlag fodert von den Göttern, die seine Missethat hervorgerufen haben und dafür ihn verfolgen. Der **Schlag**, die unvermeidbaren Blitzstrahlen, die das Schicksal auf ihn niederschleudert, — das ist die Vorstellung, die seine Seele ganz erfüllt: der Schlag, die Quarte, in der die Dominante hinaufschlägt in die Tonika, mit der das ganze Orchester — der Schrei der Trompeten über alle weg — sich auf dies D wirft, das ist das Motiv der Arie. Als gäb' es nichts anders, verfolgt Orest unablässig diese einzige Vorstellung,



während das Orchester unablässig hinabwühlt, als sollt' es die letzte Zuflucht öffnen, das Grab.

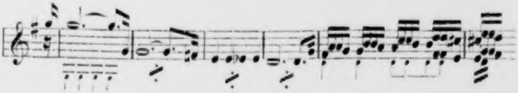
Nach einem Mittelsatze voll schmerzlicher Beredsamkeit gewaltige Rückkehr zum Hauptsatze. Hier also ist die alte Form der Arie wiedergekehrt; — aber mit Recht, um ein abgeschlossenes Karakterbild, wir möchten sagen: ein Standbild von Orest zu geben; — aber vergeistigt ist sie wiedergekehrt, denn jede Note ist Geist und Wahrhaftigkeit, keine durfte fehlen, wenn das Lebensbild vollständig erstehen soll, keine neue könnte man zufügen, ohne sich an der Wahrheit zu vergreifen.

Und ein Standbild, unvergänglich wie Erz, hat dieser Moment verdient. Denn in ihm enthüllt sich jene hellenische Schicksalsidee, die den Knoten der Tragödie geschürzt hat; hier offenbart sich, was Orest und sein Haus ist und zu tragen hat; man darf diese Arie die Säule nennen, die das ganze Gebäude der Oper in seinem Schwerpunkte hält und trägt. Und das hat Gluck gefühlt. Aber es ist nicht blos die althellenische Schicksalsidee, die in dieser Arie vor uns tritt, sie lebt als ein Ewig-Menschliches fort. Neben der höhern christlichen Idee einer Vorsehung, einer Vernunftherrschaft in den Geschicken, tritt in allen Momenten, wo schwere Schläge uns erschüttern, nach dem Loos menschlicher Schwäche die Vorstellung von Glücks- und Unglücksloosen an uns heran. Und so lebt Orests Leid als ein ewig menschliches unter uns fort und erhebt Glucks Dichtung aus einem Liede der Vergangenheit zu einem ewig forttönenden, wenngleich der Ursprung jenes Leids, der Widerstreit höchster Pflichten, von uns genommen ist.

Noch eine Betrachtung andrer Art knüpft sich an diese Arie. Die Oper stellt in Thoas und Orest zwei ähnliche Karaktere, in ihren Arien zwei nahverwandte Aufgaben neben einander. Und wie wahrheitstreu und genau zutreffend hat Gluck diese beiden Arien unterschieden! Thoas, von Grund aus düster, hat H-moll; sein Rhythmus ist schwer und schleppend, seine Stimme wenig bewegt, gleichsam gelähmt, ausser wo sie sich im ängstlich-peinlichen verminderten Septimenakkord abwärts zieht. Orest ist selbst in seiner Verfinsterung der hellgeborne, thatkräftige Hellene; sein Ton ist D-dur, sein Rhythmus schlagend, seine Stimme zuerst, bis zu den Quarten, erstarrt, dann mit dem Gemüthe, wo es zu klagen vermag (Mittelsatz) bewegt, gleichsam erlöst aus ihrer Gebundenheit. Hier erst erkennen wir im Abkömmling der Atriden den Bruder Iphigeniens. —

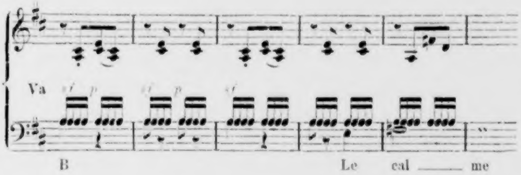
Balsamisch wohlthuend wirkt nach diesem ersten Sturme, dem bald der gewaltigere folgen wird, Pylades milde Zusprache; seine Arie (Unis de la plus tendre enfance) ist ein sanfter, anmuthvoller Hymnus auf die Freundschaft. Mehr durfte hier nicht geschehn, weniger hätt' uns in Trostlosigkeit gelassen.

Die Freunde werden getrennt, Orest bleibt in Verzweiflung zurück und versinkt in Selbstvergessenheit, um nachher die Götter zu seiner Vernichtung aufzurufen. Zuvor, eh' er sie anruft, rückt das Orchester (G-dur) in schwerem Schritte, dann in steigender Schnelle



heran, — es deutet nicht auf das Nächste (Dieux . . . . avides du sang, tonnez!), sondern auf ein noch Kommendes. Zu diesen Worten schwirren, rauschen die Geigen auf und entschleiern, was über alles Wort hinaus im Innern tobt, bis die Kraft des Dulders erschöpft ist und die Besinnung ihn verlässt. Er ist niedergestürzt. Nach langer Pause — in der Partitur steht „lent“ — fallen die Worte „Ou suis-je? . . . . à l'horreur . . . . . qui m'obsede . . . . . quelle tranquillité succede . . . . .“ erloschen, zerbröckelt von seinen Lippen. . . . . „oui, le calme rentre dans mon coeur —“ und er sinkt in Todesschlaf.

Dies bildet nach dem Rezitativ ein Arioso, das so



anhebt. Achtundzwanzig Takte lang rieselt die Viole, wie sie hier begonnen, Fieberfrösteln in die Adern und fesselt orgelpunktartig an denselben Ton, wie Orest gefesselt von Ohnmacht da liegt; der Bass pulsirt in derselben Gleichmässigkeit, wie er begonnen, bis zu Ende, selbst wo der Orgelpunktton*) endlich zu schwanken beginnt. Da ist, während bisher das leise Quartett allein neben dem Gesang webte, eine Oboe erwacht und zieht lange leise Töne neben

---

*) Orgelpunkt nennt man eine an einen festgehaltenen Ton gebundne Akkordgruppe; einigen der Akkorde gehört der Ton an, andern ist er fremd und widerstrebend.

Orest's ersterbenden Seufzern, bis auch sie wieder erlischt und das Quartett allein leise fortwebt.

Wer war die Stimme, die mit ihm wacht' und mit ihm weinte? —

Nun erst sinkt er mit jenen Worten in Todesschlaf*)

Man muss jede Note des unsterblichen Satzes fühlen und wägen. —

In einer der grossen Proben bemerkte Jemand im Orchester: die fortarbeitende Bratsche widerspreche den Worten: „le calme rentre dans mon coeur.“ „Er lügt, er lügt!“ rief Gluck, der es vernommen: „er hat die Mutter erschlagen!“ **) —

Und nun, — unter Posaunenschall, den man zum erstenmal vernimmt, — kehrt jene Einleitung zum Rezitativ (S. 278) wieder, die über die nachfolgenden Worte hinaus auf etwas noch Bevorstehendes zu deuten schien, und die Eumeniden steigen aus ihrer Nacht zum Licht' empor. Ihr Schauergesang findet stets seine Spitze in jenem „Il a tué sa mère“, das Gluck nicht mehr aus dem Sinne kam.

Zum drittenmal lässt Gluck in seinen Opern hier die Stimme der Unterirdischen vernehmen. In Alceste ist es das Gefolge des

---

*) „Il s'endort d'accablement“ sagt die Partitur.

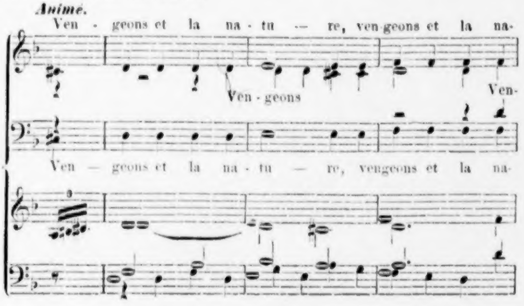
**) „Il ment, il ment! il a tué sa mère!“ — so berichtet die Genlis diese Worte.

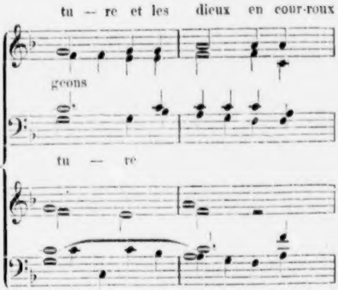
Gluck, sagt sie weiter, verdankt man einen genialen Griff (une invention de génie) den man noch nicht hinlänglich benutzt: durch die Begleitung auszudrücken, was in der Seele vorgeht, wenn die Worte es zu verbergen trachten. So hat Gluck in der tauridischen Oper bei den Worten „le calme renait dans mon âme“ in die Begleitung eine dumpfe Aufregung, eine äusserste Gährung gelegt; man meint die furchtbaren Vorwürfe des Gewissens und die entsetzenden Drohungen der Furien zu vernehmen.

Die geistvolle Frau hat gut genug gehört und ist tief ergriffen gewesen; zu tief, — denn sie hat dem Gehörten hinzugedichtet. Aber die Wahrheit geht weiter als alles, was man hinzuerfinden könnte. Diese unablässig und leis' nagende Bratsche dringt tiefer in die Seele, als „une agitation sourde und une extrême turbulence.“ Sie ist „der Wurm, der nicht stirbt“, im Sinne der Mystiker.

Todesgotts, schauerlich, bleich und bewegungslos, feind dem Leben, nicht feind den Menschen, selbst dem Mitleid mit Alceste's Jugend und Treue nicht verschlossen. In Orpheus sind es die trüben Hüterinnen an den Pforten des Hades, die dem eindringenden Helden widerstehn müssen, und sich von seiner Klage zuletzt erweichen lassen. Hier sind es die unerbittlichen Rächerinnen der Blutschuld an der Mutter. Wenn Aeschylus sie gleich einer Meute blutlechzender Hündinnen um das Heiligthum herumspüren lässt, in dem Orest unnahbar ruht: so sind sie bei Gluck die Schaar der berufenen Richter und Rächer, und der Unselige findet vor ihnen keinen Schirm, selbst im Todesschlummer nicht. Nothwendig für den hohen Gedankengang der äschyleïschen Tragödie war die Stellung des Eumenidenchors, wie der grösste der hellenischen Tragiker sie geordnet; für den Musiker wäre sie unannehmbar. Nothwendig ist die Fassung Glucks, sobald die Eumeniden in einem musikalischen Drama die Bühne zu betreten hatten. Die grause Würde der uralten Göttinnen, der düstre Sinn, der sie erfüllt, die schwertreffende Wucht ihres Richtspruchs, das schauerliche Wort vom Muttermorde, — das Alles vermag die Musik in sich aufzunehmen und mächtig hineinzurufen in die Gemüther der Menschen. Gluck vermocht' es, wie dort in seinem Gebiet' Aeschylus.

Nur der Anfang des Eumenidenchors kann hier noch Raum finden. Schritt für Schritt


Animé.
Ven - geons et la na - tu — re, ven-geons et la na-
Ven - geons
Ven-
Ven — geons et la na - tu — re, vengeons et la na-



dringt die Melodie im Diskant empor (cis d e f g a b h c cis d) bis zur Oktave, von der ersten Violin mit Oboen und Klarinetten und der Altposaune geleitet. Aber der Chorbass geht bis zum vierten Takte gleichfalls in Oktaven mit, geleitet von den Fagotten, von Tenor- und Bassposaune, die sich dann weiter der ganzen Tonreihe des Diskants bis zum höhern d anschliessen. Dem entgegen arbeitet mit harten Streichen der Bass. Der Oktavengang verleiht dem Satze diesen öden, wüsten und rauhen Karakter, der so ganz der Aufgabe entspricht, der nicht entbehrt und durch kein anderes Kunstmittel ersetzt werden könnte. Die Worte „il a tué sa mère“ werden in breiten Rhythmen vom vereinten Chor mit dem ganzen Orchester, aber ganz leise gesungen.

Wir müssen alles Folgende übergehn, — wer könnte Alles in so reichem Werke zur Sprache bringen?

Nun begehn die Priesterinnen mit Iphigenie die Todtenfeier um Orest. Sie umwandeln nach frommer Sitte mit andachtvollem Liede den leeren Aschenkrug, da die leichten Ueberreste, wie sie meinen, in ferner Erde ruhn.

Und diese Weise, die sie anstimmen, — es ist jenes Lied sanfter Freude und Huldigung, das einst, vor funfzehn Jahren der Verbannung, die Jünglinge und Jungfrauen Griechenlands der jugendholden Iphigenie, der glücklichen Braut Achills entgegensangen, als sie auf blumengeschmücktem Wagen neben der glückseligen Mutter einzog in das Lager des hohen Vaters, umjubelt und umtanzt von der Jugend Griechenlands. Jetzt! erschlagen ist Achill, erschlagen Agamemnon, erschlagen Klytemnästra, sie selber, Iphigenie, verbannt zum blutigen Heiligthum, die Todtenfeier des einzigen Bruders begehend. Da wachen jene Erinnerungen an die Blütezeit ihres Lebens auf.

Aber die Blumen der Freude sind mit Asche bestreut. Die holde Melodie, so hell damals und klar, wendet sich bald aus dem tagfrischen C-dur nach C-moll, und windet sich nach Es-dur und C-moll, und kann sich der bitterlichen Molltonleiter (der normalen) nicht enthalten. Und wenn sie zuletzt doch C-dur wiederfindet, dann hat der Hörer sich in Wehmuth verhüllt.

Wir verlassen hier die Oper. Noch rühmt man unter vielem Andern die Arie des Pylades am Schlusse des dritten Akts (Divinité des grandes ames, amitié!) die so lieblich beginnt und in der bei den Worten „Je vais sauver Oreste!“ (zu denen nach langem Schweigen Trompeten und Pauken erschallen) ein Aufruhr im Publikum entstand, als man sie die ersten Male vernahm. Noch liessen sich die treffendsten und feinsten Züge aufsammeln aus dem letzten Akte. Wir meinen indess, genug zur Bezeichnung des Werks gegeben zu haben, so weit es uns überhaupt gelungen diese Obliegenheit zu erfüllen.

Abschied von Frankreich.

Die Generalprobe zur taurischen Oper war unter Glucks Leitung zu Ende gegangen, als plötzlich Lärm entstand. Ein Jüngling hatte sich eingeschlichen und suchte sich in dem Winkel einer Loge zu verbergen, um die Nacht und den folgenden Tag im Hause zu weilen und dann der Vorstellung Abends beizuwohnen. Nun sollt' er ausgetrieben werden; seine Bitten, seine Vorstellungen, er müsse durchaus die Vorstellung hören und habe kein Geld zu einem Billet, fanden bei den Aufsehern des Hauses kein Gehör. Aber Gluck war noch im Orchester, vernahm den Streit und liess sich den „ganz in Ehrfurcht aufgelösten weinenden“ Jüngling zuführen, hörte ihn gütig an und beschenkte ihn mit einem Billet zur ersten Aufführung.

Es war der junge Mehül, damals sechszehn Jahr alt, der so mit dem Meister zusammentraf, sehr zu seinem Vortheil. Er war von einem deutschen geschickten Kontrapunktisten, Namens Hauser, in der Komposition unterrichtet worden. Gluck zog den Jüngling, der ihm mit Enthusiasmus anhing, an sich, entdeckte sein Talent, gewann ihn lieb und nahm sich seiner höhern Ausbildung an, indem er (wie man erzählt) drei Opern des jungen Komponisten (Psyche, Anakreon, Lausus und Lydia, — die übrigens kein Glück machten) mit ihm durchging und ihm seine Ansichten mittheilte. Mehül gestand sein ganzes Leben hindurch gern, dass Gluck es gewesen, der ihm den Geist der Kunst erschlossen habe.*)

Am 18. März 1779 fand die erste Vorstellung der Iphigenie in Tauris statt. Wenn die frühern glückschen Opern sich erst allmählig Verständniss und Theilnahme des Publikums erringen mussten, so war hier gleich der erste Erfolg allgemein und mächtig über jeden Widerspruch. Selbst Grimm ward, wie es scheint, hingerissen. „Ich weiss nicht," sagt er, „ob das, was wir gehört, Gesang ist. Vielleicht ist es noch etwas weit Besseres; ich vergesse die Oper und finde mich in einer griechischen Tragödie.**)" Der

*) Wir kennen die genannten Opern nicht, wohl aber einige andre von Mehüls Komposition, z. B. Valentine von Mailand; müssen aber sagen, dass wir nur in einer, in Joseph und seine Brüder, einen schwachen — sehr schwachen Nachhall aus Gluck vernommen haben.

**) Auch die ernster eingehende Kritik war der Oper günstig. Wir bringen als Belag die Anzeige aus dem „Journal de Paris" vom 19. Mai 1779.

„Das Gedicht ist von Herrn Guillard. Der Verfasser hat im Auge gehabt, sich nicht vom tragischen Styl zu entfernen, und wir glauben ihn loben zu müssen, dass er in seinem Gedichte gar keine fremde Episode eingeführt hat. Das Interesse weilt hauptsächlich bei der unglücklichen Lage, in der sich Orest und Pylades befinden, bei der bekannten Freundschaft der beiden Helden, bei dem Gegensatz des edlen und zarten Karakters Iphigeniens mit dem grausamen Amt, das auf ihr lastet, und endlich bei der Art und Weise, in der das Erkennen des Bruders und der Schwester behandelt ist. Die Chöre, die dem Schauspiele für die Pracht des Theaters und die Musikeffekte so nöthig sind, waren bis jetzt fast immer mangelhaft, verzögerten die Handlung und schwächten das Interesse. Herr Guillard, der sein Sujet den Griechen entlehnt, ist ihrer Art gefolgt. Die griechischen Frauen, welche Priesterinnen unter Iphigenien sind, theilen ihre Obliegenheiten, ihre Gefühle, ihre Ehrfurcht vor Agamemnons Familie und sind ihre einzigen Vertrauten.

Wir halten es nicht für unnütz zu bemerken, dass das Wort Liebe in dem ganzen Verlauf der vier Akte, die dieses Stück zusammensetzen, nicht genannt ist, und das ist ohne Zweifel das erste Beispiel dieser Art, das dem Operntheater gegeben ist. Dies scheint uns für den Dichter und für den Musiker eine doppelte Schwierigkeit zu sein. Die Tragödie fängt auf die glücklichste Weise an; der Sturm lässt Orest's Schiff stranden und zerschmettert es. Iphigenie und die Priesterinnen durcheilen das Theater und bitten die Götter, ihre rächenden Blitze abzuwenden. Eine zweite Neuerung ist das Ergebniss dieser fesselnden Lage. Das Stück beginnt so zu sagen mit dem

Erfolg und Grimms Bekehrung hatten zwei Ursachen. Erstens war das Publikum allmählig zu Glucks Idee herangereift; und zweitens war Gluck, wie wir S. 269 bemerkt, der Gewohnheit und Neigung des Publikums einigermassen näher getreten, ohne seiner Aufgabe untreu zu werden; das Gedicht hatte ihn hierin begünstigt, ohne

---

ersten Bogenstrich und hat keine Symphonie, die man eigentlich Ouvertüre nennt. Sie endet wie die Tragödie von Guimon de la Tonche, durch Thoas Tod, den Pylades in dem Augenblick durchbohrt, wo dieser abergläubische Tyrann bereit ist, Orest zu opfern. Der Dichter lässt sodann Diana erscheinen, aber man begreift mit Mühe diese Dazwischenkunft, die durchaus unnütz erscheint: man hätte gewünscht, dass der Verfasser, der den Muth gehabt hat einen rein tragischen Plan zu verfolgen, aus der Vorschrift des Horaz Nutzen gezogen, „Ne Deus intersit“, und dass er mit einem Trio zwischen Iphigenie, Orest und Pylades geschlossen hätte.

Dieses Gedicht ist der erste Versuch von Herrn Guillard und scheint geeignet zu sein, ihm Ehre zu machen.

Die Musik ist von Herrn Ritter Gluck. Dieser Komponist ist so bekannt, seitdem er hergekommen ist, um unser Theater mit seinen erhabnen Werken zu bereichern, dass wir es für unnütz halten, noch etwas zu seinem Lobe zu sagen. Wir bemerken nur, dass er keine der Hülfsquellen benutzt hat, die das Wesen der lyrischen Tragödie zu sein scheinen und die die hauptsächliche Annehmlichkeit der alten Stücke sind. Er hat weder Ballet noch in Gesang gesetzte Liebesscenen, das einzige Ballet, das vorkommt, beendet den ersten Akt und macht den furchtbarsten Effekt. Es sind die Bewohner von Tauris, die sich der Gefangennahme des Orest und Pylades erfreun. Die Tanzmusik ist der Lage angemessen, und zeichnet deutlich die barbarische Freude dieser Wilden, die im Voraus die Hinrichtung dieser beiden Unglücklichen geniessen. Der Komponist hat seinen Instrumenten Cymbeln, einen Triangel und baskische Trommeln beigefügt. Diese fremden Töne scheinen den Zuhörer mitten unter die Kannibalen zu versetzen, die um den Pfeiler herumtanzen, an dem ihr Opfer befestigt ist.

Es ist uns durchaus unmöglich die Schönheiten dieses erstaunlichen Werkes hier zu zergliedern. Jede Person hat den Styl, der ihrem bekannten Karakter und den verschiedenen Lagen, in denen sie sich befindet, zukommt. Die Rollen des Orest und Pylades unterscheiden sich vollkommen untereinander und man hat bemerkt, dass Pylades zum ersten Male als wirklicher Held auf der Bühne erscheint. Man bewunderte vorzugsweise den Sturm, den Chor der Bewohner von Tauris, Iphigeniens Traum, den Chor der Eumeniden, diejenigen der Priesterinnen im Augenblick des Opfers, die Arie des Thoas im ersten Akt, die Arien des Pylades, die der Iphigenie, die Scene der beiden Freunde und das Duett, welches sie beendet.“

dass er sich vielleicht der Wendung bewusst geworden. Uebrigens blieb die Gunst des Publikums der Oper erhalten und fiel ihr aller Orten zu, so dass diese Oper mehr Beliebtheit gefunden und sich frischer auf dem Repertoir erhalten hat, als irgend eine andre glucksche Oper. Am 2. April 1782, also drei Jahr nach der ersten Vorstellung, wurde sie in Paris zum 151sten Mal aufgeführt und trug an diesem Abend 15,125 Livres ein. In Wien kam sie am 23. Oktober 1781, in Berlin am 24. Februar 1795, an beiden Orten mit deutschem Texte, zur ersten Aufführung. Auch hier — und überall fand sie gleiche Gunst. Gluck fand seine Freude daran, die Partitur Marie-Antoinetten, seiner Gönnerin, zu widmen.*)

Lange nach Glucks Tode wurde seinem letzten grossen Werke der schönste Lorbeer gewunden. Goethe war es, der von Iphigenie, die er von der Milder-Hauptmann gehört, sich tief bewegt fühlte. Er sandte der Sängerin, die wir selber unvergleichlich gross als Alceste, Armida, Klytemnästra, Iphigenie wie in den spontinischen Opern kennen gelernt, seine Iphigenie zu mit folgenden Versen:

Dies unschuldvolle fromme Spiel,
Das edlen Beifall sich errungen,
Erreichte doch ein höh'res Ziel,
Von Gluck betont, von Dir gesungen.

---

*) Die Zuschrift lautet so.

„Madame!

Durch die Annahme der Huldigung, die ich Ihnen darzubringen wage, haben I. Maj. alle meine Wünsche erfüllt. Es war für mein Glück wichtig, öffentlich auszusprechen, dass die Opern, die ich geschrieben, um zu dem Vergnügen einer Nation beizusteuern, deren Schmuck und Entzücken I. Maj. sind, die Beachtung verdient und die Zustimmung einer empfindungsvollen, aufgeklärten Fürstin gewonnen hat, welche alle Künste liebt und begünstigt, allen Kunstzweigen Beifall schenkt, und dabei wohl vermeidet, sie zu vermischen; vielmehr jedem dasjenige Maass von Schätzung gewährt, das er verdient."

• Ein geistvolles Bildchen von Hamman zeigt Gluck, wie er der Königin die Partitur überreicht. Er verbeugt sich, aber nicht nach Höflingssitte mit zu Boden gesenktem Kopfe, sondern das Antlitz aufgerichtet und auf die

Seltsam musste noch nach diesen grossen und beglückten Vorgängen die Zweiseitigkeit, die wir in Glucks Wandel schon öfter (S. 146) bemerkt, abermals hervortreten und sich an seiner letzten Arbeit erweisen.

Ein Baron Ludwig Theodor von Tschudi, gestorben zu Paris am 7. März 1784, hatte sich nicht versagen können, ebenfalls ein Operngedicht abzufassen,

Echo et Narcisse.

und es gelang ihm, Gluck zu dessen Komposition zu bewegen. Am 21. September 1779, sechs Monate nach der taurischen Iphigenie, kam diese Oper zur Aufführung und fand nur geringen Beifall. Man brachte sie 1780 nochmals mit Abkürzungen auf die Scene, ohne bessern Erfolg zu erlangen. Indess war Glucks Ansehn schon so befestigt, dass es durch diesen Fehlschlag nicht leiden konnte.

Eine späte Kunde von diesem Unternehmen erhalten wir aus der zweiten Ausgabe von Noverre's „Lettres sur la danse", Petersburg, 1804. Im vierten Theil erzählt Noverre, um die musikalische Unreife der Franzosen zu beweisen folgendes.*)

„Gluck erschien in Paris mit dem glänzenden Eclat eines Phänomens: er gewann durch seine Melodie und Harmonie die Leute von Geschmack; der Beifall der Kenner und derer, die es nicht sind, war allgemein. Bedeckt von Ruhm und Lobeserhebungen, wollte dieser neue Orpheus die „Cythère assiégée" geben. Die Musik derselben war frisch, kenntnissreich und gefällig; prächtige Dekorationen, köstliche Ballets, und ein ebenso anmuthiges, wie glücklich kontrastirendes Kostüm unterstützten das Werk. Trotz dieser Uebereinstimmung aller Künstler, die ihren Ruhm darin gesetzt hatten, zu dem Triumph dieses musikalischen Meisterwerks beizutragen,

---

sitzende Königin hinabblickend. Im Hintergrunde, hinter den Lamballe und Polignac, und wie die Hofdamen sonst heissen, figurirt Ludwig XVI. Passivität und Geistlosigkeit sind geistreich ausgedrückt.

*) Mitgetheilt in der gehaltvollen Zeitschrift Echo von Dr. Lindner.

erhielt es bei der Nation „die die Musik am Meisten liebt," nur einen Viertelserfolg. Unsere Kenner ohne Kenntniss deraisonnirten und entschieden, dass Gluck stets unter der Mittelmässigkeit sein werde, sobald er sich vom Kothurn und den Dolchen der Tragödie entferne. — Nach der Aufführung der Armide und dem neuen Triumphe, den Gluck in dieser Oper, die durchaus keine Tragödie ist, errang, wurde dieser berühmte Komponist von dem Verfasser des Textbuches „Echo und Narcissus," Baron Thoudy angegangen die Musik dazu zu machen; er gab den Bitten der Freunde des Verfassers nach: diese Neuigkeit läuft durch ganz Paris, wo die, „welche die Musik am Meisten lieben", in den Gesellschaften den Geschmack dagegen einnehmen, indem sie verkündigen, dass dies neue Werk mittelmässig sein werde: all' dies Gerede erscholl selbst in den Kaffeehäusern, ehe Gluck die Feder zur Hand genommen um die erste Scene dieses neuen Werkes zu schreiben: er lachte über die Vorherverkündigung aller dieser kleinen Propheten: er gab seine Oper. Aber der Parteigeist triumphirte über den Reiz, die Schönheit und die Grazie, die in diesem Werke herrschten; es hatte nur einen schwachen Erfolg. Ich wollte Gluck über diese Art Niederlage trösten, er antwortete mir mit der Heiterkeit und dem Freimuth seines Karakters, dass er dadurch durchaus nicht verletzt worden sei; das Urtheil der Kenner habe ihn für das der unwissenden Menge reichlich schadlos gehalten. Er fügte hinzu, dass es zu Verbreitung des guten musikalischen Geschmacks in Paris noch 30 Jahre bedürfen würde; die Mehrzahl des Publikums besuche die Schauspiele weniger aus Geschmack für die Künste als des guten Tons wegen und aus Mangel an Beschäftigung: diese zahllose Menge habe noch zu wenig sensible Organe um die Reize der Musik zu beurtheilen, und im Allgemeinen seien ihre Ohren mit Eselshaut überzogen."

Soweit Noverre und — aus seinem Munde Gluck. Seine Manen mögen uns indess nicht zürnen: wir können diesmal nicht ihm beistimmen, sondern dem pariser Publikum. Der Gluck, den wir verehren, war einmal kein Allerweltstalent, das alles kann und alles macht. Unser Gluck konnte nur der Wahrheit huldigen und nur zu hohen Gedanken Beruf in sich und Macht in seiner Kunst finden. Spielen konnt' er nicht, ohne von seinem Throne hinabzusteigen — und dann tief hinab, da ihm das gränzenlose Talent eines Mozart, sogar die Gewandtheit und Gestaltenfülle eines Majo und manches Andern abging. Aber auch das Spielen ist ihm in den frühern Singspielen ungleich besser geglückt, als in dieser späten Echo, die schon aus des Barons Hand als ein Spiel im Geschmack der Zeit Ludwigs XV. hervorging, aber als ein gar nicht heiteres und leichtes, sondern sehr weinerliches Spiel.

Der Gang ist folgender.*)

In einem Vorspiel freut sich ein Frauenchor, die Zephyre, der Frische im Schatten des dichten Gehölzes. Amor weiset sie hinweg (sie sind also nur dagewesen, damit die Scene mit dem vollern Schalle des Chorgesangs eröffnet werde) und erzählt: er habe seine Lust daran gehabt, zwei junge Herzen, Echo und Narciss, zu beglücken; Apollo, selber in Liebe zur Nymphe, habe über den Jüngling störenden Zauber gebreitet, doch solle das Paar beglückt werden. Amor rühmt sich nun seiner Macht und ruft die Gottheiten der Freuden und Liebessorgen (französische Hofmythologie) zu Hülfe: „Aimables plaisirs, tendres peines, amusez! sachez plaire." Sie stellen sich sogleich ein, wir erleben eine „Entrée des Plaisirs" und eine „Entrée des Peines," die mit allerlei Tänzen amüsiren.

So war der Prolog bei der ersten Aufführung beschaffen, und in der That erfüllt' er seinen Zweck, uns auf den Standpunkt des folgenden Werks zu versetzen, das mit den alten Bühnenkünsten amüsiren wollte. Bei der Umgestaltung wurde noch eine Arie Amors aus dem dritten Akt angehängt, damit (wie die Partitur anmerkt) die „amateurs" sie ja nicht verlieren. Sie ermahnt die lieben Thäler, den Liebenden für immer das unglückliche Loos einer Liebenden einzuprägen.

*) Wir folgen der in Paris bei Des Lauriers unter dem Titel: „Echo et Narcisse, Drame lyrique en 3 Actes avec un Prologue par M. le Baron de T., mis en musique par Mr. le Chev. Gluck" erschienenen Partitur.

Das Drama selbst eröffnet wieder ein Chor der Najaden und Waldgötter, die von Aglae zu Tanz und Gesang aufgefodert werden; denn heut, an diesem grossen Tage, vermählt Amor die Tochter der Luft, Echo, mit dem Sohne des schönen Cephysus. Es findet sich aber, dass der Sohn des schönen Cephysus ausbleibt. Echo klagt dem beiderseitigen Freunde Cynirus, dass Narciss ihr untreu sei, dass er die schöner geschmückte Doris vorziehe. Dies ist nun nicht der Fall. Vielmehr finden wir Narciss bei einer Quelle, in der er sein Bild erblickt; er hält es für das Angesicht der Nymphe die er auf das beweglichste (Divinité des eaux, charmante souveraine) bittet, nicht „inhumaine" zu sein, sondern ihn zu lieben. Vergebens ruft Echo ihn; er ist verwirrt und klagt und mag nicht von ihr wissen. Dies verwundet die Liebende auf den Tod, sie stirbt in den Armen ihrer Gespielen.

Nun erst kommt Narciss zur Besinnung und will mit seiner Echo wenigstens das Grab theilen. Er ruft ihr seine Klagen nach und sie echo't entgegen.*) Nun will er sich das Leben nehmen; da erscheint Amor und giebt ihm Glück und Leben in ihr zurück.

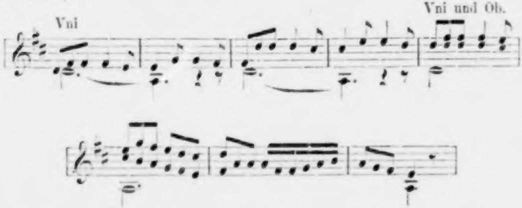
Das also war die Aufgabe, die Gluck übernahm. Wieder war es nicht der Tondichter Gluck, sondern jener andre Gluck, der die Vortheile einer neuen Oper suchte. Möglich, dass auch Gefälligkeit gegen Tschudi mitspielte; jedenfalls muss Jeder, der mit uns Gluck kennen gelernt, sich voraussagen, dass aus solchem Unternehmen nichts unsers Gluck Würdiges hervorgehn konnte, wenn auch alle Mittel aufgeboten wurden.

Dies letztere zeigt sich gleich in der Ouvertüre, zu der ein Doppelorchester aufgestellt wird, das eine aus Quartett, Oboen und Hörnern, das andre aus Violinen, Klarinetten*) und Fagotten gebildet. Das erste Orchester setzt stark und lebhaft den Hauptsatz ein,

---

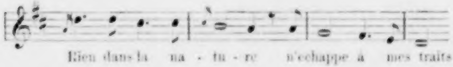
*) Nicht einmal darin ist eine Pointe. Die Verse sagen

Narciss: . . . . prends pitié de Narcisse!
Echo: Narcisse!
Narciss: Ah, c'est elle!
Echo: c'est elle!
Narciss: . . . . peux tu l'aimer encore?
Echo: encore!

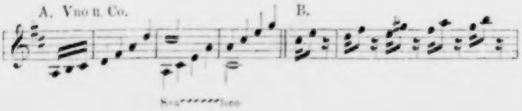


das zweite Orchester wiederholt von Takt 5 an sanfter, das Ganze entspricht dem Anfange, es ist ein sonatinenförmiger, munterer, aber ganz bedeutungsloser Satz. So kann man auch den ersten Chor (im Prolog) sanft und fliessend nennen, Karakter oder nur feste Gestaltung ist nicht erfindlich; es ist undulirendes Tongeplätscher.

Die folgende Arie Amors hat dieses Thema:



wenn später der kleine Gott rühmt, dass weder der Krieger in seinen Waffen, noch der leichte Jäger, der die Wälder durchfliegt, ihm entgehn, wird das Eine wie bei A,

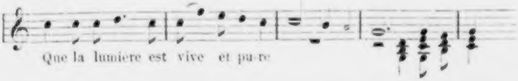


---

*) In der Partitur steht „2 Clarin“ in D; Schmidt liest „Clarini“ und übersetzt: Trompeten. Der Inhalt der Noten zeigt aber, dass „Clarin“ eine Abkürzung von Clarinetti sein soll und Klarinetten gemeint sind.

das Andre wie bei B im Orchester gemalt: das Ganze ist Soubrettenstyl,*) und dazu breit, und breit wiederholt.

Wir können uns zu weiterer Berichterstattung nicht entschliessen. Einzelne Sätze sind ganz artig, z. B. der Tanzchor zur Eröffnung des Drama's:



aber wir können uns nicht dazu hergeben, Sachen zu loben, denen der Stempel der Unbedeutenheit und Vergänglichkeit so deutlich aufgeprägt war. Selbst der Trauerchor bei dem Verscheiden der Nymphe, mit seinen Posaunen würdig ernst gehalten, ein Nachklang (dem Sinne nach) aus den Alceste-Chören, ist doch mehr stofflicher als geistiger Wirkung. Solcher Nachklänge finden sich noch mehrere (nicht viele) die auf des Alten grosse Intelligenz und auf jene mächtige Hand hinweisen, die so meisterlich aus dem Grossen zu bilden vermochte. Aber es sind nur Nachklänge. Das Lebenswerk war gethan.

Er so wohl, wie die Franzosen hatten es anders im Sinne. Er hatte sich nach Wien zurückbegeben und dort einen Anfall von Schlagfluss gehabt, war aber von demselben hergestellt; bereits waren zwischen ihm und der Theaterdirektion Verhandlungen über eine neue Oper, Hypermnästra, abgeschlossen. „Die ganze glucksche Partei," meldete man unter dem 24. August 1782 in Paris, „bebt vor Freude, seit bekannt geworden, dass der Ritter Gluck, gänzlich von seiner Krankheit hergestellt, die Rückkehr nach Frankreich beschlossen hat. Er wird im Oktober mit einer neuen Oper von seiner Arbeit, Hypermnästra, anlangen." Anders lautete eine zweite Nachricht vom 5. Dezember: „Die Anhänger Glucks, die schon gehofft, den grossen Mann unverzüglich nach Paris zurückkehren zu sehn, beginnen an seiner Ankunft, wenigstens während des Winters, zu zweifeln; in Folge dessen lässt die Theaterdirektion seine Hypermnästra bei Seite liegen. Sie weigert sich übrigens, ihm den versprochnen hohen Preis zu zahlen, da er selber gesteht, nicht das ganze Werk, sondern nur einen Theil desselben komponirt zu haben, — was natürlich, obgleich er den andern Theil anerkennt, die Theilnahme der Kunstfreunde erkalten lassen muss.*)

---

*) Schmidt findet die Arie „allerliebst" und den „Karakter Amors neu und originell." Wär' es, so würden wir es für kein Glucks würdiges Lob halten. Schmidt lobt überhaupt leicht und Vieles.

Es war (wie es scheint, obgleich die Zeitpunkte nicht genau stimmen) die Oper „die Danaiden," von der hier die Rede ist. Da Gluck die Komposition derselben abgelehnt hatte, so ersuchte die Operndirektion ihn an seinen Statt einen Komponisten vorzuschlagen, der seiner Bahn folge. Gluck brachte Salieri, den er schon früher (S. 9) befördert hatte, in Vorschlag und soll irgendwo geäussert haben: „nur der Ausländer Salieri lerne ihm seine Manier (—) ab, weil kein Deutscher von ihm lernen wolle."**) Salieri machte sich unter Glucks Beirath an die Komposition. Man erzählt, dass sie beide bei der Prüfung einer Arie an eine Stelle gekommen seien, die ihnen nicht gefallen, ohne dass sie den Sitz des Fehlers hätten finden können; endlich habe Gluck ausgerufen: „Nun hab' ich's! die Stelle riecht nach Musik!" nämlich sie ist nichts als Musik, statt dramatisch zu sein; so müssen wir nach Glucks eignem Standpunkte die Worte verstehn. Uebrigens finden wir in Salieri und seinen Danaiden so wenig Verwandschaft mit Gluck, dass uns der ganze Hergang, wenn er überhaupt wahr ist, bedeutungslos erscheint.

Die Oper ward in Paris am 26. April 1784 aufgeführt; die Anschlagzettel besagten: die Musik sei „von den Herren Ritter Gluck und Salieri." Nach einer bedeutenden Reihe von Aufführungen machte dann Gluck bekannt: die Musik sei gänzlich von Salieri. Sein Name hatte genug gethan, die Oper in Gunst zu bringen.

---

*) Mémoires secrets (des Marquis d'Argens) pour servir à l'histoire de la république des lettres en France. Theil XXI, S. 86, XXII, 30.

**) Kramers Magazin 1783 S. 238.

Wenn auf der einen Seite Verehrung und Anhänglichkeit dem Meister treu blieben, so beharrte auch die Gegenpartei bei ihren Ansichten. „Neulich," erzählen die oben angeführten Memoiren (Th. XXI, S. 5) unter dem 2. Juli 1782, „fragte der König den Marschall von Noailles, was er von der neuen Oper (Hypermnästra) halte, von der er eine Probe besucht habe? Sire, war die Antwort, was das Gedicht betrifft, so ist es den Teufel nichts werth, die Musik aber ist von einem Zögling (une élève lesen wir im Mitgetheilten) Glucks, kann also nicht besser sein. Die Königin die gegenwärtig war und bekanntlich den Ritter Gluck, ihren Singlehrer, und seine Werke sehr liebte, sagte lachend: Herr Marschall, ich verstehe sehr wohl: aber fahren Sie nur fort, Sie haben hier Redefreiheit, wie unter dem seligen König.

Warum hätte auch der Marschall seine Meinung ändern sollen? Die Rechte der Sinnlichkeit und Zerstreuung sind ewig, wie die des Geistes.

Fünftes Buch.

Der Ausgang.

Letzte Zeit.

So war nun Gluck zurückgekehrt vom stürmischen Schauplatz seiner Thaten nach seinem lieben Wien, der Wiege seiner grossen Ideen. Noch schaute er aus, wie wir vernommen haben, nach neuen Unternehmungen. Und da Krankheit dazwischentrat und die Kraft versagte, so sandt' er noch seinen Namen aus zum Schirm für einen Komponisten, in dem er den Erben seiner Unternehmungen zu erblicken meinte.

Er selber ruhte, — wohl hatt' er Ruhe verdient nach so viel Thaten, — von seinem Tagewerk und blickte mit Befriedigung auf das gelungne zurück und auf die Genossen seiner Werke, und auf jene Reihe hoher Gestalten, die er aus dem Schoosse halbverklungener Sagen hervorgerufen hatte zu neuem Leben, auf Alceste, auf Iphigenie, auf die schimmervolle, räthselhafte, unselige Armida, der dem trübsten Loos verfallnen. Wohl mocht' ihm da das Bild seiner Beschützerin aufsteigen, die er zuerst hier in Wien gekannt in harmloser Heiterkeit der Mädchenjahre, die er dann wiedergefunden auf dem glanzvollen und schon unterhöhlten Throne Frankreichs, im lügnerischen Schimmer des Herrscherthums, dem nur noch ein Jahrzehnt des Bestands zugezählt war. Was ahnt' er von der nahen Zukunft? ihm war diese Fürstin stete Beschützerin gewesen in jener ehrenhaften Beständigkeit, die sie allen Freunden und Freundinnen bewahrte und in der Stunde der Bedrängniss so kärglich zurückempfing: ihm konnte sie im Spiel der Erinnerung dieses Wunderbild Antonie-Armida sein, um das Lieb' und Hass sich eifersüchtig drängten. Er sah nur den Schimmer des Diadems, nicht den drachengespannten Wagen, der sie hinabführen sollte, so tief wie jemals eine Königin gestürzt worden; er vernahm nur nochmals Worte der Huld, nicht das Zischeln der Doppelzunge, die dem Volk so lange falsche Worte gab, bis Niemand mehr glaubte. Alles Arge schlief tief verborgen; Gluck, der treuergebne Oesterreicher, der einfache Sohn der böhmischen Wälder, konnt' es nicht ahnen und hätt' es nicht fassen können. Nur heitere Bilder umschwebten die ehrwürdigen Scheitel.

Er ruhte nun in Wien,*) umgeben von Wohlstand und Verehrung, behütet von der treuen Gattin und seinen Freunden. Allen stand das stattliche Haus mit dem behaglichen Garten offen, die irgend Anspruch hatten, ihm zu nahen. Ausgezeichnete Fremde versäumten nicht, ihn aufzusuchen; 1782 im Dezember empfing er auch den Besuch des Grossfürsten Paul (nachherigen Kaisers) mit seiner Gemahlin. In demselben Jahre hatte Mozarts Belmonte auf dem Theater in Wien grosses Glück gemacht. Gluck wünschte die Oper zu hören, und sie ward, obgleich erst wenige Tage vorher gegeben, sogleich (wie Mozart unter dem 7. August seinem Vater meldete) wieder aufgeführt.

---

*) Es war eine zeitlang von einem letzten Werke die Rede, von einem „Melodrama“, Le jugement dernier, gedichtet vom Chevalier Roger für die Société d'Apollon in Paris, das Gluck gesetzt und das von jener Gesellsellschaft unter dem Beifall der Kenner aufgeführt worden sei. Die wiener Hofbibliothek besitzt (nach Schmidts Bericht) die Partitur mit deutschem Text und der von Salieri's Hand entworfenen Ueberschrift: das letzte Gericht. Grosser „Chor“, in Musik gesetzt .... von Salieri; dazu die Bemerkung: „Dieser Chor wurde von dem Compositeur ursprünglich in französischer Sprache in Musik gesetzt und dann von .... Mosel in das Deutsche übersetzt.“

Man wollte in diesem Werke (das am 30. März 1788, also nach Glucks Tode, zur ersten Aufführung kam) den Stempel Glucks erkennen; doch habe Salieri ebenfalls einige Stücke gesetzt. Auch erzählte man, Gluck habe lange gesonnen, in welcher Weise er den Heiland singen lassen solle und habe Salieri um Rath gefragt.

Aus Mosels Leben Salieri's erfahren wir die Wahrheit. Die Kantate ist nicht, auch nicht zum Theil, Glucks, sondern Salieri's ausschliessliches Werk, Salieri hat sie im Oktober 1787 komponirt und sie ist in demselben Jahr in Paris (das obige Datum mag auf die erste Aufführung in Wien gehen) aufgeführt worden. Um den Antheil des Publikums zu erhöhen, verbreitete Graf Ogny (vermuthlich der Vorsteher der Gesellschaft) die Nachricht, Gluck sei der Komponist. Nachher machte er selber die Wahrheit bekannt.

Nicht Gluck, sondern Salieri war zweifelhaft, wie er Christus solle singen lassen. Er fragte Gluck, „dessen Rath ihm so oft von unschätzbarem Nutzen gewesen“, um Rath, ob er „den Part“ im hohen Tenor setzen solle? und Gluck erwiederte halb ernsthaft, halb im Scherze: „In kurzer Zeit werde ich Ihnen aus der andern Welt mit Sicherheit melden können, in welchem Schlüssel der Heiland spricht.“

Dies geschah am 11. November 1787; am 15. war Gluck todt.

Denkwürdiger Moment, in dem beide Künstler einander gegenüberstanden! Einst, vor sechsunddreissig Jahren, hatte Gluck in der Blüte des Mannesalters rathsuchend vor dem zweiundsechszigjährigen Händel gestanden. Jetzt war, fast noch an der Stufe des Mannesalters, Mozart ihm, dem fast siebzigjährigen, gegenüber, Mozart, der sich an den Werken des greisen Meisters, namentlich für seinen Idomeneus an dessen Alceste gekräftigt und erhoben hatte. Mozart hatte den hohen Pfad, den er im Idomeneus betreten, Gluck nachfolgend und nutzend, nicht verfolgt. Aber eben hatte er in der ihm gemässen Sphäre mit seinem „Belmonte und Konstanze“ grossen Erfolg errungen. Diese „Entführung aus dem Serail,“ — hatte Gluck nicht denselben Stoff in seiner „rencontre imprévue“ vor sich gehabt? Wie weit überflügelte das neue Werk Mozarts an Feuer und Energie der Durchführung, an Kraft der Karakteristik in den Nationalbildern des Morgenlands, mit jener süssen Bräutigamsglut, die damals Mozarts ganzes Herz durchglühte jenes alte Werk des greisen Meisters, den ganz eine andre Bahn hatte zur Höhe führen sollen, als die, auf der Mozart seinen Beruf zu erfüllen begonnen!

Sie standen einander gegenüber, die leichte bewegliche Gestalt Mozarts vor der grossen, würdigen Greisengestalt Glucks. Hat Mozart das volle Gefühl von Glucks Grösse gehabt? Hat Gluck in der Wiederholung seines ehemaligen Spiels erkannt, wie weit auf diesem Gebiete der Flug des jüngern über seine Scherze hinausreichen würde? — Sicher konnten die Beiden einander sorglos und neidlos gegenüberstehn, jeder im Bewusstsein seines Berufs und seiner Kraft beruhend.

Gluck bezeigte dem jüngern Künstler würdigende Theilnahme und lud ihn zu Tische. Auch besuchte er am 11. März 1783 Mozarts Konzert und „konnte (wie Mozart berichtet) die Symphonie und die Arien „Se il padre perdei“ (aus Idomeneus) nicht genug loben, und lud uns (er meint seine junge Frau Konstanze mit) auf künftigen Sonntag alle zum Speisen ein.“ — Wie nahe standen beide einander, die Helden der Oper, und wie fern!

Der Sommer (1783) führte den Kapellmeister J. F. Reichardt nach Wien, von dessen Begeisterung für Gluck wir schon erzählt haben. Er wurde dem Kaiser Joseph vorgestellt und die Unterhaltung kam bald auf Gluck. Der Kaiser erwähnte Glucks unglaublichen Eifer beim Dirigiren, der sogar (wie wir wissen) Geld koste und bisweilen zu barocken Vorfällen führe; so habe Gluck einmal als die Trompeten nicht stark genug geblasen, gerufen: „Mehr Blech! mehr Blech!“ so sei er einmal, als der Kontrabassist durchaus nicht auf seine Winke habe achten wollen, von seinem Direktionspult untergetaucht, habe sich unvermerkt dem Lässigen genähert und ihn so heftig in's Bein gekniffen, dass der aufgeschrieen, sein Rieseninstrument mit ungeheuerm Gespolter habe fallen lassen — dann aber aufmerksam seine Pflicht gethan.

Auch eine andre Begebenheit aus Glucks Dienstperiode kam zur Sprache. Während einer Opernaufführung vor überfülltem Hause fasst, hinter der Scene, während des Ballets eine Koulisse Feuer. Die Gefahr lag nicht sowohl darin, als in der Wirkung des Schrecks, wenn das Publikum den Vorfall erführe und gewaltsam hinausdrängte; Hunderte mussten erdrückt werden. Und schon entsteht Unruhe hinter der Bühne, auf derselben Unordnung, das Ballet stockt. Da springt Gluck auf seinen Direktionsstuhl und ruft mit gewaltiger Stimme: Ballate! — die erschrockenen Balletisten tanzen, das Publikum bleibt ruhig und das Feuer wird gelöscht.*)

Mit Wohlgefallen erzählte der Kaiser auch einen Zug, der Glucks Aufrichtigkeit und des Kaisers humane Schätzung bezeugt. Eines Tags unterhielt sich der Kaiser mit seinem Bruder, dem Erzherzog Maximilian Franz mit der Ausführung von Gesängen aus Iphigenie in Tauris; sie sangen bei der Begleitung eines Klaviers und ein Paar Geigen. Plötzlich kam Gluck dazu. Er schüttelte mit dem Kopfe und zupfte ängstlich an seiner Perücke. Der Kaiser bemerkt es und fragt: Wie? Sind Sie nicht mit uns zufrieden? — Gluck (der in seinem Alter kein starker Fussgänger war) antwortete mit seiner gewöhnlichen Freimüthigkeit: „Ich wollt' lieber zwei Meilen Post laufen, als mein' Oper so — — aufführen hören.“ Der Kaiser lächelte und sagte: Sein's ruhig; Sie sollen Ihre Oper nicht länger misshandeln hören. Da, setzen's sich selbstens an's Klavier und geben uns etwas Bessers, als wir Ihnen geben können.“

Reichardt wurde durch die Gräfin Thun auch bei Gluck, in dessen Landhause zu Berchtholdsdorf, eingeführt und von diesem zu Mittag und Besuch über Nacht eingeladen. Zu bestimmter Zeit langt der junge Kapellmeister im einfachsten Reisekleide vor dem Hause des Meisters an. Da tritt ihm der alte, grosse, höchst stattliche Mann im grauen silbergestickten Kleid' und vollem Staate, von allen seinen Hausleuten begleitet, zu feierlichem Empfang voll

---

*) Eine andre Darstellung sagt: es sei grosser Tumult entstanden, das Publikum habe sich zu retten gesucht. Indess sei das Feuer gelöscht worden und man habe befohlen, den zweiten Akt zu beginnen. Gluck widersetzt sich, weil die Ruhe noch nicht ganz hergestellt sei. Er verlangt, das Ballet solle wieder angefangen werden. Darüber entsteht Streit, die Tänzerinnen, heisst es, seien in Angst, die Tänzer entkleidet. Nun steigt Gluck auf den Stuhl und ruft „in Gegenwart des Hofes“ laut über das Theater: „Entweder das Ballet wird noch einmal getanzt, oder die Oper ist für heut zu Ende.“

Jenes scheint uns eine glucksche, dies eine Hofgeschichte. Indess erzählt **Reichardt** so (Studien für Tonkünstler II, 75) und **Schmidt** folgt ihm.

Pracht und Würde entgegen. Der alte Herr hatte Behagen am Besitz der wohlerworbenen Güter und Ehren.

Die Tafel war sehr ansehnlich bestellt: seine Gattin und der Haus-Abbé, der Glucks Briefwechsel und Rechnungswesen zu besorgen hatte (denn der alte Herr war, um sein ansehnliches Vermögen*) zu nutzen und zu mehren, stets im öffentlichen Aktienspiel sehr betheiligt) nahmen neben Gluck und Reichardt an ihr Platz. Gluck erklärte sich von Reichardts Bericht über Alceste (im Kunstmagazin) sehr befriedigt, schien überhaupt an dem jüngern Kunstgenossen grosses Wohlgefallen zu haben. Die Rede kam auch auf Klopstock, mit dem Reichadt aus den Jugendjahren her in Verbindung gestanden. Gluck versprach seinem Gaste, nach aufgehobener Tafel ihm Einiges aus der niemals niedergeschriebenen Musik zur Hermannschlacht und aus klopstockschen Oden vorzutragen. Vergebens mahnt die besorgte Gattin von der Anstrengung ab. Nach genossenem Kaffée und Spaziergang singt er mit schwacher, rauher Stimme und schwerer Zunge, mit einzelnen Akkorden sich begleitend, mehrere jener originellen Kompositionen zum grossen Entzücken Reichardts, der die Erlaubniss erhält, eine der Oden nach dem Vortrage niederzuschreiben.

Zwischen den Gesängen aus der Hermannschlacht ahmte Gluck mehrmals den Klang der Hörner und den Ruf der Streitenden hinter den Schilden nach. Einmal unterbrach er sich, um anzumerken, dass er zu dem Gesange noch ein eignes Instrument**) erfinden

---

*) Sein Vermögen war schon eine Reihe von Jahren zuvor begründet worden und stets gewachsen. Schon 1768 hatte er sein Haus am Rennwege gekauft, das er 1781 gegen das stattliche „In der Wieden" belegne mit ansehnlichem Garten vertauschte. Ausserdem besass er ein Haus mit Garten zu Berchtoldsdorf unweit Wien, am Gebirge. Als „Hofkompositor" bezog er seit dem Oktober 1774 einen Gehalt von 2000 Gulden, und vom König von Frankreich eine Pension von 3000 Livres. Seine Hinterlassenschaft war bedeutend; Fetis giebt sie auf 600,000 Franks an. Er hat testamentarisch über sie verfügt.

**) Vergl. S. 16. Gluck hatte sich, wie Reichardt erzählt, eine ganz eigne Zusammenstellung und Benutzung aller Orchesterinstrumente ersonnen, müsse. Die Gesänge fand Reichardt „fast ganz deklamatorisch, selten nur melodisch.“

In den Abend- und Morgenstunden unterhielt er seinen Gast von Paris und den Franzosen und sprach mit behaglicher Ironie davon, wie er sie nach ihrer Beschränktheit und Anmaassung in seiner eignen grossen Manier behandelt und benutzt habe.

Nach der Rückkunft erhielt Reichardt in Berlin von Gluck eine Kopie seines von Duplessis gemalten Bildes zum Andenken.

Dies war im Sommer 1783. Da war Gluck noch geistig frisch und auch körperlich für sein Alter rüstig genug. Im folgenden Jahre, 1784, ward er zweimal vom Schlage getroffen. Der erste Schlag nahm ihm den Gebrauch des rechten Arms und Beins; Mineralbäder und eine höchst geregelte Lebensweise stellten ihn einigermaassen wieder her.

Im Frühling 1786 verabschiedete sich Salieri von ihm, um nach Paris zu gehen. Gluck, schlagrührig und unsicher in seinen Gedanken die Sprachen durcheinandermengend, nahm mit folgenden Worten Abschied:

> „Ainsi mon cher ami .... lei parte domani per Parigi .... Je Vous souhaite .... di cuore un bon .. voyage .... Sie gehen in eine Stadt, wo man die fremden Künstler schätzt .... e lei si farà onore .... ich zweifle nicht —

(hier umarmt' er Salieri)

> ci scriva, mais bien souvent!“

So erlosch ein grosses, ganz ausgebrauchtes Leben in einer Kraft nach der andern. Der letzte Gegenstand seiner Künstlerliebe scheint (ein Paar Jahr früher) seine Hermannschlacht gewesen zu sein, die er gleich zu Anfang des Unternehmens als seine

---

zu denen noch ganz neu zu verfertigende Hörner nach Art der russischen Hörner kommen und nur mit einzelnen Akkorden bei den mächtigsten Stellen einfallen sollten.

Auch Klopstock, wenn er ihn um einige dieser Gesänge bat, erhielt stets von Gluck den Bescheid: er müsse erst noch neue Instrumente erfinden, die jetzigen reichten nicht aus.

höchste Aufgabe ansah und bei der patriotische Gedanken an die Erhöhung des deutschen Reichs durch Kaiser Joseph (angeregt wohl durch Klopstocks Zueignungsschrift) mitwirkend sein mochten. Noch in diesen seinen letzten Jahren verjüngte er sich, wenn er aus ihr sang; bei der Strophe

Wodan, unbeleidigt von uns,
Fielen sie bei deinen Altären uns an!
Wodan, unbeleidigt von uns,
Erhoben sie ihr Beil gegen dein freies Volk!

flossen ihm die hellen Thränen über die Wangen herab. Es war die einzige Regung vaterländischer Gesinnung, die man von ihm zu berichten hat, fast die einzige, die damals Raum fand.

Hauptzüge der Komposition soll er notirt haben, aber in so flüchtigen Zügen, dass Niemand als er sie zu lesen vermochte. Auch diese Aufzeichnungen sind nirgends zu finden gewesen.

In den letzten Lebenstagen dachte er darauf, Salieri etwas von diesen Gesängen zu diktiren. Allein die besorgte Gattin hinderte, und der Arzt untersagte die Anstrengung.

Am 15. November 1787 bewirthete er in seinem Hause „auf der alten Wieden“ zwei Fremde. Nach der Mahlzeit, als seine Gattin das Zimmer verlassen, um zu der täglich verordneten Spazierfahrt den Wagen zu bestellen, trank er ein Glas Liqueur, das einer der Fremden abgelehnt, auf einen Zug aus, — nach Art alter Leute froh, der Aufsicht der Frau entschlüpft zu sein, — wischte sich schnell den Mund und bat noch halb scherzend die Fremden, ihn ja nicht zu verrathen. Er hatte sonst dergleichen Getränke geliebt; jetzt waren sie ihm streng verboten. Das Ehepaar steigt in den Wagen, die Fremden werden gebeten, sich im Garten zu unterhalten; in einer halben Stunde werde man zurück sein. Von beiden Seiten schallt: „au revoir! adieu!“

Kaum ist das Paar eine Viertelstunde gefahren, so trifft Gluck der dritte Schlaganfall. Man fährt schnell nach Hause, — schon ist die Besinnung verloren. Nach wenig Stunden ist er todt.

Am 17. November ward er auf dem Matzleinsdorfer Friedhof vor der Linie gleichen Namens beerdigt. Eine einfache, kaum einen Quadratfuss grosse Tafel von rothem Marmor, in der Kirchhofsmauer einen Fuss über dem Erdboden befestigt, bezeichnete das Grab, es ist das 42ste, mit der Nummer 668. Die Inschrift auf der Tafel lautet:

Hier ruht
ein rechtschaffener deut-
scher Mann. Ein eifriger
Christ. Ein treuer Gatte.
Christoph Ritter **Gluck**,
der erhabenen Tonkunst
grosser Meister.
Er starb am 15. November 1787.

Bei dem für ihn gehaltenen Todtenamt führte Salieri das von Gluck komponirte De profundis auf.

Im Jahre 1846 wurde ihm ein grösseres Denkmal errichtet, auf einer Felsunterlage ein neun Fuss hoher Obelisk aus geschliffenem Granit mit Glucks Medaillon in Erz, darunter die Inschrift

Errichtet am 132. Geburtstage 1846.

Im Würfel des Obelisken ist die alte Gedenktafel eingefügt. Das Denkmal ward am 11. Juli 1846 enthüllt.

Glucks Wittwe war ihm am 12. März 1800 gefolgt und neben ihm bestattet worden.

Gluck.

So war Gluck vorübergegangen und hinaus. —

Als die Nachricht von seinem Tode nach Paris gelangte, schlug Piccini eine Subscription vor, nicht um ihm ein Denkmal zu setzen, sondern um zu seinen Ehren ein jährlich an seinem Todestage zu gebendes Konzert zu stiften, in dem nur Kompositionen des Dahingeschiedenen aufgeführt werden sollten, „damit der Geist und Vortrag seiner Werke den Jahrhunderten überliefert würde, die demjenigen folgten, welches diese Meisterstücke habe entstehen sehn, und damit man ein Vorbild des Styls und der Entwickelung der dramatischen Musik vor den jungen Künstlern aufgerichtet habe, die sich dieser Musikgattung widmen wollten." — Der Tod hatte aller Nebenbuhlerschaft ein Ende gemacht und den Streit der Meinungen beseitigt.

Und Deutschland? —

Deutschland hatte ihn geboren, hatte ihn kräftig und heiter aufwachsen lassen, ungetrübten Gemüths, schmiegsam aber niemals gebeugt, dienstbereit aber niemals Knecht, erst arm und begehrend, dann reich und behaglich geniessend, niemals gedrückt von Dürftigkeit oder Besitz. Statt aller sonstigen Schätze hatte dies Land, das ihn geboren, ihm Natursinn und Naturfrische in das Herz gelegt, und den Tongeist in ihm erweckt, und ihm ein ehrlich und aufrichtig Gemüth verliehn, und in der strengen Schule der Dürftigkeit und Dienstbarkeit einen festen Willen in ihm auferzogen. Damit hatte es ihn hinausgeschickt zu den Fremden, erst zu den Welschen, dann zu den Franzosen. Denn es hatte keine genugthuende Stätte für ihn. Wien war ein freundlicher Ruhesitz auf eine zeitlang, ein warmes Nest, in dem er die Erstlinge seines zu sich selber gekommenen Geistes an die freie Luft tragen konnte. Dann musst' er hinaus zu freierm Fluge, musste die Welt sehn und sich von ihr erkennen lassen.

Es ist einmal wahr: Wien hatte ihn lieb und warm gehalten wie einen erkornen Pflegesohn, und hatt' ihn geehrt und bewundert. Allein es lag, wie die ganze übrige Welt, thatlos, wollüstig hingestreckt auf dem welschen Lotterbette; es wollte Genüsse, nicht Thaten. Erst in diesem musikarmen, musikunbegabten Frankreich fand der Musiker Gluck volle Theilnahme, fand er Geister, die von seinem Anstoss erweckt wurden, um ihn rangen und stritten — gleichviel ob für oder gegen ihn. Erst hier konnte er sich vollenden und erst von Frankreich her konnte seinem Vaterlande Verständniss für ihn erweckt werden, wieviel es nun auch war. Das musikbegabteste Land musste vom unbegabtesten lernen. Soviel gilt nach allen Richtungen hin politische Selbständigkeit und Bedeutung eines Volks, wie mangelhaft auch sonst, selbst in staatlichen Verhältnissen, sein Zustand sei.

Diesen Gang der Dinge haben wir darzustellen versucht und den Ursachen überall nachgeforscht.

Welch ein räthselhafter Mann muss doch er gewesen sein, um den sich die Verhältnisse so seltsam verkettet haben! Um so räthselhafter, je einfacher, äusserlich betrachtet, sein Lebenslauf dahingeflossen ist, so einfach, so alltäglich — wenn man vom geistigen Gehalt absieht — dass er gar nicht der Betrachtung werth scheint. Also nur dieser geistige Inhalt ist das Beachtenswerthe und nur von ihm aus hat des Mannes Dasein den Stempel seines Karakters empfangen, von ihm aus sind die Schicksale bestimmt worden, die allerdings dann auf jenen Inhalt und seine Entwickelung zurückgewirkt haben.

Welches war nun dieser Inhalt, dem Kern, dem Grundgedanken nach? — Denn zuletzt muss sich doch, durch alle Buntheit der Ereignisse und Leistungen für jedes abgeschlossene Dasein ein Grundgedanke, gleichsam die Definition desselben, finden lassen.

Die Geschichte hat uns, wie wir meinen, auf diesen Punkt klar und sicher hingeleitet.

Neigung und Bedürfniss bestimmen Gluck zum Musiker, die Verhältnisse weisen ihn erst in die Laufbahn des ausübenden Musikers, dann des Opernkomponisten nach welscher, damals ganz allgemein herrschender Richtung. Kompositionsbildung kommt erst spät und unzulänglich (wenn wir auf Händel, Mozart und deutsche Ansprüche hinüberblicken) zu Hülfe. So muss er als Naturalist, als Melodist beginnen, — wir wollen damit Komponisten bezeichnen, die wesentlich nichts als Melodie haben. Es ist das die gesunde heilvolle Grundlage für den Komponisten, der Mutterboden, der ihn nährt und ewig erfrischt, — aber es ist bei Weitem nicht der Gipfel der Kunst. Das Gefühl von dem Wohlsein auf dieser Stufe, auf der er begonnen und lange verweilt, hat Gluck niemals verlassen; wir finden die Spuren in seinen Werken und Worten, in seinem ganzen Verhalten.

Nur dadurch konnt' es ihm möglich werden, von den seiner eigenthümlichen Idee angehörigen Werken wechselnd zu jenen andern zurückzukehren, die der welschen oder französischen Richtung auf Vergnüglichkeit und Sinnenspiel angehören, und von diesen wieder zu jenen. Man darf für diese seltsamen Schwankungen den Trieb zu Beschäftigung, den Wunsch nach Ehren und Erwerb in Rechnung bringen; jener doppelte Trieb hat ohne Zweifel mitgewirkt. Allein dass die Neigung zu jenen leichten Tonspielen von Jugend auf bis zu seinem letzten Werke (Echo und Narciss) in Gluck fortgewirkt hat und der erste Antrieb gewesen, die äussern Beweggründe nur der zweite: das bezeugen Glucks Aeusserungen und Spöttereien, die er zu ganz verschiedenen Zeiten gegen Piccini, gegen Noverre, gegen Reichardt über die Franzosen laut werden lassen. Er hat es den Franzosen gar sehr verübelt, dass sie jener „Echo“ kein günstiger Gehör geben wollten; und doch hätte er, wär' er damals seiner eignen Idee eingedenk gewesen, sein Werk ebensowohl verleugnen müssen, wie die Franzosen, die sehr richtig und gerecht zwischen demselben und Ihrem Gluck unterschieden. Statt dessen macht' er es ihnen zum Vorwurf, dass sie nicht an der von ihm selber überwundenen Musikanterei Befriedigung fänden, — und doch hatte er selber durch seine Idee und seine Werke, ja selbst durch seine Schriften sie über jenen Standpunkt hinausgehoben!

Ueberhaupt gewähren diese Aeusserungen Glucks über die Franzosen einen eigenthümlichen Einblick in sein Inneres. Dass er über den mangelhaften Musiksinn der Franzosen spöttelt, deren Gunst und Urtheil er doch so beflissen und zu wiederholten Malen aufgesucht, mag als eine dieser kleinen Perfidien hingehn, die bei'm Glase Wein und gegen Freunde wohl vorkommen. War doch wirklich Beides wahr: die geringere Musikbegabung der Franzosen, und ihre Bedeutung als feste Nation voll geistiger Regsamkeit und dramatischer Empfänglichkeit! Allein seltsamer Weise stellt Gluck damit seine eignen für Paris geschriebenen Werke, die beiden Iphigenien und Armida in ein zweideutiges Licht; es gewinnt fast den Anschein, als hätt' er nur für die Franzosen so geschrieben, weil diesen der reinere oder feinere Musiksinn fehle.

Dies ist nun handgreiflich anders. Kein Mensch kann solche Werke ohne tiefste Durchdrungenheit, kann sie anders als nach eigenster innerlicher Geistesrichtung schaffen. Zum Wenigsten kann es kein Mann von Karakter und Geradheit, als welchen sich Gluck sein Leben lang erwiesen, während man jenen Allerweltstalenten, die Alles können und machen, was eine Herrschaft um die andre begehrt, die Dienernatur auf jedem Schritt anmerkt. Zum Ueberflusse weiset die Geschichte jedes Missverständniss zurück. Die französischen Opern sind ja gar nicht die ersten auf Glucks eigner Bahn, sie sind die streng folgerechte Fortführung der Idee, die zuvor in Orpheus, Alceste, Helena hervorgetreten war. Und die erste französische Oper, Iphigenie in Aulis, ist ja in Wien geschrieben, ehe Gluck den französischen Boden betreten hatte.

Hiermit hat sich uns ein tieferer Einblick in Glucks Karakter eröffnet; wir begreifen die seltsame Zweiseitigkeit, die sich von dem ersten Erwachen zu seinem eigenthümlichen Berufe durch die ganze Reihe seiner Werke zieht, dieses Hin- und Hergehn von den Schöpfungen aus seiner ihm eignen Idee zu den Hervorbringungen in der alten und allgemeinen Richtung, und von diesen wieder zu jenen. Zwei Bestimmungen ganz verschiedner Art wechselten in seiner Brust, und jede wurzelte fest und übte zu ihrer Zeit volle Herrschaft: der aus erster Jugend ein halbes Leben hindurch aufgenährte Musiktrieb, die Lust, sich im Spiel der Töne, unbestimmter Regungen und Empfindungen zu ergehn, — und der Andrang des zu höherm Bewusstsein erwachten Geistes, der sich zu idealen Gestaltungen erhoben und hingerissen fühlte. Neben jenem Triebe wirkten äussere Beweggründe mit, das Verlangen nach Bethätigung, Ehre, Erwerb. Den Zug des Geistes begünstigte das warme, aufrichtige Gemüth, ja es hatte ihn hervorgerufen, sobald es inne ward, dass es in jenen welschen Spielen und Trügereien keine Befriedigung, sich selbst nicht finde.

Beide Stellungen lassen sich auf ganz deutlichen Spuren verfolgen. Noch in seiner spätern Zeit, als er Vermögen und Ehre in in Fülle besass und gegen Fremde gern förmlich und vornehm auftrat, war er, sobald er am Flügel sass, ganz Musiker, den er auch gegen Kunstgenossen nie verleugnete. Unter ihnen, überhaupt im Kreise von Freunden und bei'm Glase Wein war er fröhlich und oft von hinreissender Laune; in seinen Ausdrücken, — wenn er einen mittelmässigen Komponisten „du Leimer!“ schalt, wenn er den Trompetern „mehr Blech!“ zurief, wenn er den Kontrabassisten im wörtlichsten Sinn' auf die Beine half, wenn er weder am Direktionspulte, noch vor dem verehrten Klopstock, noch bei dem musizirenden Kaiser Fehler der Ausführung durchliess, in all' diesen Vorkommnissen war er ganz Musiker. Und wiederum, wenn der Geist über ihn gekommen war und er im Dienste seiner Idee stand, wenn er an eine von seinen wahrhaften Opern ging, dann legte er (er hat es oft gegen Salieri ausgesprochen) das Gelübde ab, zu vergessen, dass er Musiker sei; ja er strebte (wie er gegen Corancey geäussert) sich selber zu vergessen, um nichts als seine Personen vor sich zu sehn. Er drückte damit nur kräftig aus, dass er jetzt jenem unbestimmten Musiziren und allen Herkömmlichkeiten und Modeliebhabereien der Musikanterei absage, um sich seiner bestimmten Aufgabe hinzugeben. In Wahrheit hat er niemals aufgehört, Musiker zu sein und Musik zu machen, soweit sein Text und seine Richtung auf absolute Wahrhaftigkeit gestattete.

Und das Alles war ihm vollster Ernst. War er am Werke, so gehört' er ihm gänzlich. Im Feuer der Arbeit ass und schlief er fast nicht, sprang oft Nachts aus dem Bette, verliess rücksichtslos im Fluge die Tafel, um irgend einen Zug festzuhalten. Wer den grossen, stattlich gebauten Mann in seiner aufrechten imponirenden Haltung, mit den dunkelgrauen lebhaften, in der Aufregung blitzschleudernden Augen sah, der konnte nicht zweifeln, dass es ihm mit Allem, was er unternahm Ernst sei. Er war ein Mensch des Gemüths und von festem Willen und Karakter, dabei von klarem, scharfem Verstande; wissenschaftliche Durchbildung war ihm, wie viel er sich auch des Wissens angeeignet haben mochte, nicht zu Theil geworden. Ein solcher Mann kann die Ziele seines Strebens wechseln, und zwar ohne sich den Wechsel klar zu machen: aber aufrichtig und treu wird er durchweg sein.

Wechselte er je nach den Aufgaben, die sich ihm stellten, Richtung und Verfahren, trat er bald in bewussten Gegensatz zu dem italischen Wesen, bald in dessen Bahn zurück: so ist er dagegen in Einem entschieden und beharrlich gewesen, darin, sich ausschliesslich der theatralischen Musik zu widmen. Für Instrumentalkomposition hat er, soweit dieselbe nicht für die Oper erfoderlich war, keine Neigung gehabt und nichts geleistet. Auch für Kirchenkomposition fand er keinen Beruf in sich. Ausser seinem De profundis (Th. I. S. 25) hat er den 8. Psalm (Domine, dominus noster, quam admirabile) geschrieben. Wir kennen die Komposition nicht. Vielleicht genügt es zu ihrer Karakterisirung, dass sie zwischen 1753 und 1757 in einem Hofkonzerte aufgeführt worden; man weiss, worauf damals der Sinn des Hofs gerichtet und wozu die Hofkonzerte angewiesen waren. Drei Motetten, die Kiesewetter unter den Musikalien der Pfarrei von St. Leopold in Wien gefunden, haben sich als Opernarien mit untergelegtem lateinischen Text' ausgewiesen. Von Gellertschen religiösen Liedern, die er geschrieben haben soll, ist nichts zu finden. Dies Alles (rechnen wir auch die klopstockschen Gesänge noch dazu) beweist durch seine Geringfügigkeit schon dem Umfange nach, im Verhältniss zu dem sonst so reichen Lebensgehalt, dass Glucks Beruf nicht hierauf gegangen. Er war sich dessen auch klar bewusst und sprach wiederholt aus:

> „Einer kann nicht Alles; und ist er vernünftig, so will er nichts, als was er kann;" —

hat es auch thatsächlich bewährt.*)

So war also seine Lebensaufgabe eine ganz bestimmt vorgezeichnete und ganz klar von ihm erkannte, ganz entschieden festgehaltene. Um so auffallender mussten wir jene Zweiseitigkeit finden, die sich bei der Lösung der Aufgabe, von Werk zu Werk wechselnd, herausstellte. Sie kann ihre volle Erklärung nicht in dem ursprünglichen Musiktrieb' und der später hinzutretenden neuen Idee finden; denn jener konnte ja, — sollte man meinen, — in den Dienst dieser Idee treten, mit ihr (wie später bei Beethoven der Fall war) Eins werden. Es wirkten vielmehr ganz andre Verhältnisse mit.

Zuerst die äussern. Wir haben erfahren, dass in Glucks Zeit die dramatische Laufbahn die einzige war, die dem Komponisten Ruhm und Lohn zur Genüge versprach und seiner Phantasie, seinem

---

*) Auch Spontini war sich seiner Schranke wohl bewusst. Er sprach mit wärmstem Antheil von den beethovenschen Symphonien, führte sie auch in seinen jährlichen Konzerten auf. Als der Verf. ihn aber einmal unbedacht fragte, warum er sich nicht selber an einer Symphonie versuche? war die barsche Antwort: „Ce n'est pas mon genre." Dann setzte er begütigend zu: „Ich kann die gross Oper machen, und Beethoven die gross Sinfonie."

Geiste freien, weiten Lauf. Auch Händel hatte diesen Weg genommen und nur gezwungen endlich auf ihn verzichtet; die seltne Bestimmung eines Seb. Bach setzte einen Beruf voraus, der nur im damaligen Lebenskreise der evangelischen Kirche erstehen konnte; die Entwickelung der selbständigen, Zweck und Ziel nur in sich selber suchenden Instrumentalmusik musste nach geschichtlich-vernünftiger Nothwendigkeit der kommenden Zeit vorbehalten bleiben. Gluck fand und kannte für sich keine andre Laufbahn, als die dramatische.

Dazu kam, wie wir ebenfalls gesehen, dass er nur für diese ausgerüstet war. Seine Musikbildung, das heisst also die Entwickelung seiner Musikkraft, war unvollständig geblieben. Ihm war die ächte Turnkunst des Musikgeistes, die Polyphonie, nicht weiter erschlossen worden, als ein reger und kräftiger Geist sich durch Hören und innern Trieb selber in diese Region hineindrängt und hineingezogen sieht. Diese Polyphonie aber, die wir schon anderwärts die innere Dramatik der Musik genannt haben, in sofern sie selbständige Melodien als den Ausdruck verschiedner Persönlichkeiten gleichzeitig gegeneinander stellt und nebeneinander fortführt, — diese Polyphonie ist (wie die Meisterwerke zeigen und die Kompositionslehre erklärt) nicht blos durch die ihr eignen Gestaltungen wichtig, sondern ebensowohl durch ihren Einfluss auf Harmonie, Melodie und die Entwickelung aller Gestaltung im Musikreich' überhaupt. Hierin ist die ganze welsche Musikschule der gluckschen und der folgenden Zeit bis auf diesen Tag unermesslich weit hinter der deutschen zurückgeblieben, und mit ihr Gluck. Was Händel und Bach vor und neben ihm, Haydn und Mozart gleich nach und zum Theil neben ihm geleistet, dieser Reichthum der Musikgestalten war ihm versagt; er hätte keine händelsche, keine rameau'sche Ouvertüre schreiben, keinen Symphoniesatz so fest- und verschiedengezeichnet in den einzelnen Gedanken, so mannigfach und zugleich einheitsvoll bilden können, als seine nächsten Nachfolger, Haydn und Mozart. Seine Symphonien und Ouvertüren zu den Opern haben das dargethan.

So war ihm denn seine Bahn auch durch die Begränzung seines

Musikvermögens scharf und ganz unausweichlich vorgezeichnet. Er war nach seinem eignen Worte verständig genug, nichts zu wollen, was er nicht konnte: aber er hatte nicht einmal Neigung dazu.

Er ward also Dramatiker, und konnt' es zunächst nur im Sinne der italischen Schule werden. Ihr gehört' er einstweilen ganz zu.

Natürlich begleiteten ihn seine Triebe, seine Kräfte wie seine Mängel dahin. Indem er Angehöriger von Italien wurde, blieb gleichwohl der deutsche Sinn in ihm wach; der liess sich nicht austilgen; nur karakterschwachen Naturen, einem Hasse, kann das vielleicht gelingen.

So wollte Gluck auf das welsche Ton- und Kehlenspiel eingehn. Aber es fehlte offenbar die rechte Lust und Befriedigung daran; er blieb gar oft hinter Zeitgenossen zurück und liess Ungelenkigkeit blicken, wo nur höchste Geschmeidigkeit galt.

So mag es wohl auch gekommen sein, dass er im Reichthum oder sinnlichen Reiz der Melodien von manchem Zeitgenossen übertroffen ward. Das süsse, gedankenlose Spiel mit glatten Tonformen befriedigte die ächten Italiener, und darum legten sie ihre ganze Kraft hinein; ihn befriedigte es nicht.

Indess scheint uns ein solches Abzählen formellen Reichthums ein ganz müssiges und sogar unausführbares Unternehmen. Wie will man denn die Summe von Melodien oder Sätzen, von Figuren, Harmonien u. s. w. bei einem Komponisten herauszählen und gegen die andrer Komponisten in Rechnung stellen? Und welchen Werth hat denn die blosse Zahl von Gestaltungen, ohne die Wägung ihres Inhalts? Das Gestalten ohne Rücksicht auf Gehalt, ist ein Kinderspiel, und ein ganz leeres. Die Summe von acht Tönen ergiebt die Möglichkeit von 40,320, oder vielmehr 46,231 verschiednen Tonfolgen, die Summe von 12 Tönen (der Inbegriff einer Oktave) die Möglichkeit von 479,001,600 oder vielmehr von 522,976,311 Tonfolgen; sollen diese zu Melodien, das heisst, allgemein genommen: sollen sie rhythmisirt werden, so würde kein Daase die Summe der Möglichkeiten auch nur annährend bestimmen können.

In rein formaler Anschauung gleicht also die Tonsetzkunst an Zahllosigkeit dem Sand am Meere, aber auch an Werthlosigkeit; es muss irgend ein Gehalt dazukommen, um dieser Gestaltenmenge Bedeutung zu geben.

Der nächste Gehalt wäre nun der, den man als Fasslichkeit, Annehmlichkeit, Lebhaftigkeit, Reiz u. s. w. zu bezeichnen hätte. Schon die Unbestimmtheit dieser Bezeichnungen deutet auf die Unbestimmtheit der Sache hin; es sind höchst allgemeine und darum ziemlich karakterlose Eigenschaften, die hiermit den Gestaltungen beigelegt werden; man hat noch sehr wenig an Persönlichkeiten und Gebilden, von denen nicht mehr als dergleichen Unbestimmtheiten und Allgemeinheiten ausgesagt werden kann.

Gerade diese Sphäre der allgemeinen Annehmlichkeit war aber diejenige, in welcher die damals herrschende Schule Italiens sich mit verhältnissmässig sehr seltenen Ausnahmen einzelner Sätze hielt. Daher finden wir eine unglaublich grosse Menge von Opern, Kantaten u. s. w. aufgesammelt (wenigstens eben so viele sind verloren) und in ihnen eine fast unzählbare Menge von Sätzen, denen man, besonders wenn man sich in den Geschmack ihrer Zeit versetzt, jene Eigenschaften wohl beimessen kann. Aber Alles sieht einander so ähnlich, bringt unter unwesentlichen Aenderungen so wandellos denselben Inhalt allgemeiner Annehmlichkeit wieder, dass es schwer — kaum möglich ist, die einzelnen Sätze, ja die einzelnen Komponisten (wenige ausgenommen, in denen sich eine bestimmtere Manier herausgearbeitet hat) zu unterscheiden und einigermaassen greifbar zu karakterisiren. So schrumpft denn der scheinbare Reichthum zu unverhüllbarer Armuth zusammen, die scheinbar unzähligen Melodien, ja die Opern selbst sind Tautologien für einen wenig bedeutenden Inhalt; es gleicht dem Spiel der Kinder, das für sie annehmlich, ja nothwendig, an sich selber gehaltlos und ewig dasselbe ist. Und Kinder waren die Menschen, die zu den damaligen Opern strömten; wenigstens der Bühne gegenüber waren sie es.

Wollte man anders urtheilen, die Werke zählen statt wägen:

so würde Piccini mit seinen 150 Opern den Gluck, Mozart, Beethoven zusammengenommen in die Luft schleudern, Beethoven mit seinen 139 Werken würde von Czernys 1800 oder 1900 Editionen erdrückt, und der verschollene Telemann, der allein an 600 Ouvertüren geliefert haben soll, würde als Meteor über alle Häupter hinweg gen Himmel steigen. Man hat aber nie so geurtheilt, und auch Glucks Geltung kann nicht in der Zahl, oder Mannigfaltigkeit, oder Annehmlichkeit seiner Leistungen (und was der allgemeinen Bestimmungen mehr sind) erfasst werden, sondern nur in dem ihm eignen Inhalte. Büffons Wort, „Le style, c'est l'homme!" übersetzen wir dem Künstler gegenüber: „Die Idee, das ist der Künstler."

Dies ist für unsere Darlegung leitender Grundsatz gewesen, und bleibt es für das Endurtheil.

Hiermit ist aber auch festgestellt, dass der Kern des gluckschen Künstlerthums in denjenigen Opern enthalten ist, die er aus seiner Idee geschaffen, also in Orpheus, Alceste, Paris und Helena, beiden Iphigenien und Armida. Die übrigen Werke vervollständigen sein Lebensbild, und wir müssen das bereits früher Gesagte wiederholen, dass Niemand Gluck zu kennen meinen darf, der diese Werke nicht zu Rathe gezogen. Aber jene sechs Werke sind die entscheidenden und kommen von hier an allein in Betracht.

Gluck also stand nach Art, Bildung und den gegebenen Verhältnissen auf dem Boden der italischen Oper.

Was führte ihn von da weiter? — Wir haben es erzählt: sein deutsches Gemüth musste dabei sein. Indem er mit Musik spielte, wachte sein Herz auf und gab ihm Laute des Gefühls, wahrhafter ungeschminkter Empfindung, — richtete sich sein Geist auf und schaute Karakterbilder, wo die Andern nur beliebig ergriffene und wechselnde Ueberschriften der Theaterrollen erblickten. Das alles machte sich, — wir haben es bei Artamenes und Semiramis beobachtet, — ganz naiv, gar nicht ersonnen oder vorbedacht, sondern wo und wie die Verhältnisse — namentlich der Text — es hervorriefen oder zuliessen. Es kam vielleicht ohne Bewusstsein, gewiss ohne

Absicht hinein. Aber mehr und mehr bewegte nun der Reiz der Wahrhaftigkeit das treue deutsche Herz, das jetzt die Gelegenheiten zu gewinnen, herbeizuführen suchte, bei denen es sich in der Berufsarbeit des Komponisten genugthun könne. Wir haben beobachtet, wie Gluck sich in der dänischen Thetis Händel genähert, wie er im Telemach nach grösserm dramatischen Zusammenhang getrachtet, wie er das Rezitativ aus herkömmlicher Schwatzhaftigkeit zu tragischer Redemacht erhoben, wie er inmitten des fahrlässigen Tongespieles die aufrichtigen und starken Accente der Tonsprache kühn herausgegriffen. Was später als wahrhaftiger Sinn der Tonsprache theils aus der Wissenschaft der Töne, theils aus seinen, Händels, Bachs Zeugnissen erwiesen werden konnte, das hat er in Ursprünglichkeit geschaut und ergriffen, — wie jedem wahrhaften Tondichter gegeben ist.

Jetzt konnte die Erkenntniss von dem Nichtigen des alten Treibens nicht ausbleiben und musste bei Glucks Karakter erst zu der Einsicht in den Grund der Mangelhaftigkeit, dann Schlag auf Schlag zu den Grundsätzen der Reform und zu thatsächlicher Vollführung hinleiten.

Dass dies der Weg ist, der Gluck geführt, von dem naiven Herzensdrang zur Erkenntniss und bewussten Thätigkeit, hat die Geschichte dargelegt. Es giebt noch einen Beweis dafür. Wäre Gluck durch mehr oder weniger wissenschaftliches Nachdenken, durch Reflexion auf den Weg seiner Reformation gebracht worden, so wär' er diesen Weg selbstgewisser und selbständiger gewandelt. Wer es als Gedankenarbeit hätte vollbringen können, den Quell des Uebels und die Grundlage des Neubau's zu finden, dem konnte das Durchdenken, die Durchführung des Ausbau's nicht versagen. Wir haben aber überall Gluck, zum Schaden seines Werks, an die Schritte seiner Dichter gefesselt, keineswegs durch volle dramaturgische Einsicht sichergestellt finden müssen. Gefühl, Anschauung, Erkenntniss der Grundwahrheit hat ihn bestimmt; Durchdenken des Plans bis zu seiner Reife in den Einzelheiten, — das ist nicht seine Sache gewesen. Er war seiner Natur und Bildung nach nur

Künstler, nicht Denker. Daher war es ihm auch möglich, von Zeit zu Zeit auf die alten Pfade zurückzukommen, die durchbrochen zu haben, sein Ruhm ist. Er war vor Allem Künstler, Musiker; als solcher konnt' er hüben wie drüben thätig sein, und das war ja, allgemein genommen, sein Lebensberuf. Dass sein Gemüth nur auf der einen Seite volle Befriedigung fand, offenbarte sich ihm wie uns am Werke, schloss aber die andre Seite nicht aus. Ein Denker von gleicher Karakterkraft hätte sich anders entschieden.

Wir kommen hier noch einmal auf eine geläufige, darum aber noch keineswegs haltbare Meinung zu sprechen, die, dass Gluck eine mehr reflektive als künstlerische Natur gewesen sei. Es sind das — künstlerisch, oder naiv, intuitiv im Gegensatz zu reflektiv — wieder von diesen Schlagwörtern einer in sich noch nicht zum Schluss gekommenen Kunstphilosophie, die Wahrheit und Irrthum in Ein Wortgefäss zusammengiessen; jeder Dichter und jeder Künstler ist zugleich reflektiv (Raphael z. B. in der Transfiguration und im Ananias) und intuitiv oder naiv. Indess, der Sache auf den Grund zu gehn, ist hier nicht der Ort; wir fragen statt dessen nur ganz einfach: ob der Verlauf der gluckschen Entwickelung, wie wir ihn hier nochmals in Erinnerung gebracht, auf einen reflektiven oder naiven Hergang deutet.*)

---

*) Auch Fetis (Biographie universelle des musiciens, Artikel Gluck) entscheidet sich dafür, Gluck als eine reflektive Natur aufzufassen. „Gluck", sagt er, „war 46 (—) Jahr alt, als er Alceste schrieb, wo er sich zum erstenmal (—) den Grundsätzen gemäss hielt, die er in der Dedikation (lorsque j'entrepris) aussprach. Bis dahin hatte er sich in den überlieferten italischen Formen bewegt; 20 in Italien und England geschriebne Opern liessen nur leichte Züge von Eigenthümlichkeit erblicken; 21 Jahre verfolgte er die Theaterlaufbahn, bevor er den Gedanken des Fortschritts fasste. Ist hiernach nicht klar, dass Glucks Talent vielmehr das Ergebniss des Nachdenkens (de la reflexion) und einer Art von Kunstphilosophie ist, als eines unwiderstehlichen Hangs, wie er sich in der Organisation gewisser grosser Künstler zeigt? Als Beweis könnte ich zufügen, dass die musikalischen Auffassungen (conceptions) dieses schönen Genie's mehr das Erzeugniss (l'effet) eines ausgesonnenen Plans, als einer plötzlichen Eingebung sind, wie Gluck selbst sagt, wenn ich nicht wüsste, dass mehr als ein Künstler hinterdrein treffliche Beweggründe zu dem gefunden hat, was ursprünglich nichts als das Erzeugniss eines re-

So ward nun aber, vom dunkeln Herzensdrange zum bewussten Grundsatze hervor sich arbeitend, Wahrhaftigkeit der eigentliche Lebenstrieb der gluckschen Schöpfung. Das Gemüth wollte und musste dabei sein, wo das Tonleben sich Luft machen sollte; und dazu musste die rechte Stätte ihm bereit sein, aus dem Spiel musste Ernst, aus der Gaukelei Aufrichtigkeit und Wahrheit werden. Auch hierin zeigt er sich seinem Musikberufe vollkommen anhänglich. Das Wort kann lügen und heucheln, die Musik kann es nicht, sie kann nur aufrichtig sein, weil aus ihr nicht Verstand und Klugheit, sondern das Gemüth spricht, und zwar nur von dem, was eben jetzt, im Augenblick seiner Aeusserung, sich in ihm regt. Selbst in den ohnehin seltenen Fällen, wo die Musik sich zur Sprache der Unwahrheit, oder vielmehr zur Maske für dieselbe hergiebt, bleibt sie selber wahr, spricht sie die wirkliche Stimmung des Lügenden aus; und wir können nur durch Folgerungen ausserhalb der Musik die Unwahrheit erkennen, z. B. durch den Widerspruch der gegenwärtigen Aeusserung mit dem uns bekannten Sachverhältniss oder Karakter. Wenn Don Juan in dem bekannten Quartett Elvira für sinnverwirrt ausgiebt, so deutet die Musik auf stilles, behutsames Heranschleichen, vielleicht auf Schonung und Mitleid; und

---

flexionslosen Instinkts . . . . Uebrigens ist das nicht das erste Beispiel, dass ein grosser und gerechter Ruf in Folge späten Nachdenkens (par suite de méditations tardives) gegründet worden ist: Rameau hat nahezu 60 Jahre gehabt, als er seine erste Oper geschrieben. Gluck ging nur Schritt für Schritt seine Bahn . . . . "

Der verdiente Verfasser würde nur nöthig gehabt haben, dieser Bahn Schritt für Schritt zu folgen und nicht bei dem allgemeinen Begriff von „Eigenthümlichkeiten" stehen zu bleiben, sondern sich deren Inhalt schärfer zum Bewusstsein zu bringen, um gleich uns und vor uns zu erkennen, wo und wie früh sich die Anfange der gluckschen Reform gezeigt und wie naiv sie als blosse Neigungen und Stimmungen des deutschen Gemüths hervorgetreten sind. Gerade dass Gluck so spät zur Entscheidung kam, beweist, dass er sich naiv seinem künstlerischen Hang überlassen; Reflexion wäre nach dem ersten Anstosse schneller zum Ziele gelangt. Uebrigens hat in so grossen Dingen eine Handvoll Jahre wenig Gewicht; es war nichts Kleines, mit allen Ueberlieferungen und Neigungen der musikalischen Welt, und dazu mit der eignen Gewöhnung zu brechen.

dafür ist sie der wahrhafte Ausdruck, — vollkommen, oder soweit derselbe Mozart zu Gebote stand; dass Don Juans Vorgeben unwahr ist, kann die Musik nicht enthüllen, wir wissen es nur aus den uns bekannten Verhältnissen. Auch die Italiener mit ihrer Kastratenmusik für einen Cäsar u. s. w. haben nicht gelogen; sie haben ausgesprochen, was in ihnen war, und da sie sich dessen im Grunde schämten, haben sie die Masken der grossen Vorfahren vor das erröthende Gesicht gehalten. Die Masken logen, und die Worte logen, die Musik plauderte die Wahrheit aus.

Diese Wahrhaftigkeit ist als Grundzug in Glucks Karakter festzuhalten. Sie war der Quell seiner höchsten Kraft, und seltsamerweise zugleich die Ursache der schwachen Momente. Er konnte nicht lügen, konnte sich auch nicht auf Umwegen und Abwegen zwischen Wahrheit und Lüge herumschleichen, — was man oft „gewinnendes Benehmen“ nennt. Andre Komponisten, Zeitgenossen (z. B. Piccini) und Nachfolger (z. B. Mozart) wissen die Momente, in denen das Gemüth nicht aus dem Vollen zu reden vermag, mit reizvollem Tonspiel zu umhüllen. Das ist bei unserm grossen Mozart der Inhalt so mancher anziehenden Begleitung, so vieler episodischer Zwischensätze, die den sachgehörigen Reichthum des Moments zu verzehnfachen scheinen. Gluck vermochte dergleichen nicht. Seine Geschicklichkeit hätte nicht ausgereicht, an Mozart heranzukommen. Aber auch sein Sinn war zu gerade auf das Wesentliche des Moments gerichtet, zu antik-einfach, wie der Sinn der Alten sich nicht in die Buntheit der Romantiker, oder der Sinn Schillers und Gœthe's in die Schliche der Kotzebue's hätte finden können. Wo ihm daher die Aufgabe nicht Spielraum für seine Kräfte gab, da ward er arm, trocken, leer (wir haben es nirgends verhehlt) und sank unter manchen Mitstrebenden und Nachfolgenden so tief herab, als hoch er sich über alle emporgeschwungen hatte in der Kraft der Wahrhaftigkeit. Da — und nur da (wir haben es gezeigt) ward er wirklich reflektiv und deklamatorisch oder rhetorisch; denn da konnt' er nicht Künstler seiner Art sein.

Dieser Sinn der Wahrhaftigkeit beschränkte selbst den Umfang seiner Rede, oder seiner Ausdrucksformen. Wir wollen das im Mindesten nicht beklagen. Wie es von einem Punkte zum andern nur Eine gerade Linie giebt, aber unzählige krumme: so hat auch die Wahrheit für jedes Ding nur Einen Ausdruck, während der Abweichungen von ihr unzählige sind. Die Zerstreutheit und die Sucht nach Neuem und vermeintlich Originalem, das in den Redewendungen statt in der Idee und dem Karakter gesucht wird, hat von jeher und jetzt wieder gar Viele verführt und endlich gegen die Wahrheit blind und taub gemacht; „Was ist Wahrheit?“ — haben wir selber aus dem Munde eines der glänzendsten Zeitgenossen vernehmen müssen. Die Geschichte hat oft genug darüber Gericht gehalten und nur dem Wahrhaften die Palme der Unsterblichkeit gereicht.*) Gluck war anders als Jene gemeint. Er rang der Wahrheit nach, wenn er sie auch nicht immer — das war dann sein sterblich Theil, das allgemeine Loos menschlicher Schwäche — erreichte. Er suchte nicht nach Neuem und Originalem, nicht nach unterhaltendem Wechsel und Glanz, sondern trachtete nur, seine Idee der jedesmaligen Aufgabe nach zu verwirklichen. Seine Rede war „Ja! Ja! Nein! Nein!“ Er wiederholte lieber für den wiederkehrenden Gedanken den einzig treffenden Ausdruck, als dass er durch neue halbwahre Wendungen der Wahrheit Abbruch gethan hätte. Auch hierin glich er den Alten, vor allen Homer und Aeschylus.

Diese Wahrhaftigkeit und Geradheit führte Willenskraft und Karakterstärke herbei, Eigenschaften, die sich mit jenen wechselseitig bedingen. Glucks ganzes Leben giebt von ihrem Walten Zeugniss; ohne sie hätt' er das bedenkliche Werk einer Reform, die im Grunde mit der ganzen Sinnesart und Gewöhnung der Zeit in Widerspruch trat, nicht einmal unternehmen, geschweige durchführen können.

---

*) Erinnert man sie daran, so heisst es gelegentlich: „Ihr werft uns die Gebeine der Vorfahren an den Kopf!“ — worauf denn die Antwort fällt: „Warum habt Ihr niemals an ihrem Marke gesogen!“

Wie aber jede Eigenschaft des Künstlers in sein Werk übergeht, so war es die Willenskraft, die sich bei Gluck in die Kraft des lebendigsten Rhythmus umsetzte; denn der Wille, das Sichselbstbestimmen, ist es (wie wir anderswo dargethan) der im Rhythmus seinen Ausdruck findet. Kein Komponist, auch die grössten nicht, selbst der gewaltige Händel mit dem Donnerschlag seiner Chöre nicht, hat es dem Gluck in Macht und Feinheit, in Allregsamkeit und Bedeutsamkeit des Rhythmus gleich gethan, — nur Beethoven steht ihm hierin zur Seite; man meint, besonders in den Iphigenien, den Nachhall pindarischer und äschyleïscher Rhythmik (von der Gluck unmöglich hat Kunde haben können) zu vernehmen. Im merkwürdigsten Gegensatze stehen hierin oft Händel und Gluck einander gegenüber, beide so mächtig, und so verschieden. Im Händel finden sich selbst da, wo nicht das Höchste zur Sprache kommt (z. B. in seinen Largoliedern in Opern und Oratorien) oft bedeutsame, tiefeinschneidende Tonschritte, eine frei und kühn, ja eckig einherschreitende Melodie vereint mit grosser Ruhe, ja Gleichgültigkeit des Rhythmus. Der herrliche Mann sprach sich selbst aus. Nicht der Wille war gespannt oder aufgereizt, die Bedeutsamkeit entsprang aus der sich gleichbleibenden grossartigen Sinnesart des gewaltigen und dabei ruhigen, in sich selber beruhenden Mannes; man denkt an den Torso des Herkules: höchste Kraft in milder Ruhe. Bei Gluck trifft man öfter das umgekehrte Verhältniss; oft ist sein Rhythmus mächtig, während die Tonung zurücksteht. Denn vor Allem musste sein Wille gespannt sein, die Scene und die Karaktere zu fassen, um derentwillen Gluck (nach seinem eignen Worte) „sich selbst zu vergessen“ trachtete; dabei konnte der vom Dichter gegebene Moment ungeeignet sein, dem Komponisten volle Redekraft zu gewähren. Sein Wille war diese Kraft, die Alles ersetzen musste, was sonst gefehlt hätte, und die ihn selbst zu dem gemacht, was er ist.

Das ist der Adelsbrief seines Geistes. Er war Musiker von Haus' aus, durch und durch, so weit die Verhältnisse seiner Bildung, die jedesmalige Aufgabe, seine Wahrhaftigkeit gestattete. Aber seine Geistes- und Karakterkraft reichte noch höher. Er war nicht blos Musiker.

Und die Oper.

Als ein solcher trat Gluck an die Reform der Oper. Wie er zu der Idee der wahrhaften Oper allmählig in ganz naivem Fortschreiten geführt worden ist, und wie er sie vollführt hat, das haben wir darzustellen versucht. Er machte Ernst aus dem bisherigen losen Spiele. Ihm waren die bestäubten hohlen Masken der Bühne blühend-lebendige Menschen nach göttlichem Bilde geworden, heiliger Beruf war es ihm, diese idealen Gestalten in voller Lebendigkeit und auf der Höhe ihres Daseins hervorzuführen.

Wieder war es seine Wahrhaftigkeit, die ihn bestimmte. Sie war aber eine ganze, keine bedingte oder theilweise. Es konnte ihn nicht befriedigen, nur so ungefähr, in den allgemeinen Umrissen etwa, oder in der allgemeinen Stimmung der einzelnen Momente das Richtige getroffen zu haben; das Drama in allen seinen Theilen sollte zusammenstimmen, jeder Karakter in all seinen Momenten sollte sich treubleiben und sich Schritt für Schritt folgerecht entwickeln, die Rede sollte bis in jedes Wort hinein, selbst durch das Wort hindurch bis in die dahinter verborgene Wahrheit*) durchaus wahrhaft sein. Dass ihm dies keineswegs immer gelungen ist, haben wir nirgends verhehlt. Aber sein Streben, das ist ebenfalls klar geworden, war unablässig dahin gerichtet. Und wir müssen zusetzen: keiner von allen Opernkomponisten bis auf diesen Tag, weder Mozart noch Beethoven ausgenommen, hat es ihm in diesem Streben durchdringender Wahrhaftigkeit gleichgethan. Hierin beruht seine überlegne Kraft, während er in musikalischer Begabung jenen Grossen und manchen Andern (soweit Geistiges sich messen und wägen lässt) nachstehen mag. Hieraus begreifen sich die elektrischen Wirkungen auf die Gemüther in Frankreich und die weniger aufbrausende, aber vielleicht nachhaltigere Neigung, die zuerst in Wien, später in Berlin und aller Orten, wo man im Stande war, glucksche Werke zur Darstellung zu bringen, Wurzel geschlagen und diese Werke nahezu ein Jahrhundert auf der Bühne erhalten hat.

---

*) „Le calme rentre dans mon cœur!"

Eigenthümlich erscheint es, dass gerade diese Wahrhaftigkeit, wie sie Glucks Sprachreichthum (S. 321) beschränkte, auch der Verbreitung seiner Werke beeinträchtigend werden musste. Andre Opern können mit der Mehrzahl ihrer Sätze, wo nicht mit allen, sehr gut in Konzerten und sonst zur Unterhaltung verwandt werden; manche, z. B. Mozarts Cosi fan tutte, sind sogar mit vollem Recht Lieblinge des musikalischen Publikums geblieben, während sie sich auf der Bühne nicht erhalten können. Mit Glucks Opern ist das ganz anders; sie können ihre volle Wirkung nur auf dem Theater finden, weil in ihnen alle dramatischen Theile, Handlung, Personen, Stimmung des Moments, Wort und Musik zu einem untrennbaren Ganzen zusammenschmelzen.

Für Deutschland, das fähig wäre, die Schöpfungen seines Sohnes am tiefsten zu fassen, kommt vermöge der Lässigkeit, die uns so oft verderblich wird, noch ein hemmender Umstand hinzu: dass man auf den Bühnen und im Privatverkehr Glucks Gesänge mit deutscher Uebersetzung giebt, während man die italienischen Sachen in ihrer Sprache hört und singt, und Französisch fast in allen Kreisen geübt wird. Nun hat aber Gluck, wie wir wissen, nicht so obenhin nur die allgemeine Stimmung oder den allgemeinen Sinn des Textes komponirt, sondern ist durchgedrungen bis in die Bedeutung des einzelnen Worts, bis in dessen sprachliche Betonung, ja bis zu der mitwirkenden Bedeutung der Sprachlaute. So tief kann handgreiflich keine Uebersetzung mitgehn, jede verfälscht den Gluck, giebt die Wahrheit im Gewande der Lüge. Fänd' sich ein intelligenter Theatervorstand mit befähigtem Personal bestimmt, eine glucksche Oper in der Originalsprache zu geben, man würde erstaunt sein über die neue Mächtigkeit der Wirkung.*) Bis jetzt, muss man sagen, kennt das deutsche Publikum Gluck noch nicht in seiner vollen Reinheit und Grösse.

Wenn es ihn demungeachtet anstaunt und liebgewonnen hat, so liegt endlich der letzte Grund dafür in der Tiefe und Grossheit seiner Aufgaben und in der Tiefe und Grossheit des Gemüths, die er ihnen entgegengetragen und an ihnen offenbart hat. Wir müssen hierbei in Erinnerung bringen, dass nicht irgend eine Gunst des Zufalls ihm die glücklichen Aufgaben gebracht, sondern dass sein Bedürfniss und Verlangen ihm die Dichter und die Aufgaben zugeführt hat und dass diese keinen andern Komponisten hätten finden können, als ihn, wie er sich nur mit und an ihnen hat erheben können. Nicht Zufall, sondern Wahlverwandtschaft war hier am Werke; zum Ueberfluss sehen wir, was andre Dichter für andre Komponisten aus denselben Aufgaben gemacht und wie Glucks Dichter, ausser für ihn, gar nicht weiter für die Oper gewirkt haben. Wir sehen aber auch, dass keiner der Nachfolger, bis auf diesen Tag, so grosse Gestalten in so bedeutsamer Handlung heraufgeführt hat.

Die grosse Oper in Wahrhaftigkeit hat in Gluck ihren Beginn und zugleich ihren Gipfelpunkt gefunden. Die Musik ist in ihrer Entwickelung fortgeschritten und mag noch weiter fortschreiten; Glucks Idee lebt fort in Wahrheit und Hoheit, und seine Gestaltungen sind bis heute noch nicht wieder erreicht worden.

---

*) Der Verf. hat zu eigner Ueberraschung die Erfahrung bei Gelegenheit einer Aufführung der aulidischen Iphigenie in französischer Sprache am Flügel gemacht, mit einem gesanglich keineswegs hochgebildeten aber in den gluckschen Geist eingehenden Personal. Unter den Ausübenden und den sehr zahlreichen Zuhörern war darüber nur Eine Stimme. Und doch kann die beste Ausführung ausser dem Theater nur ein Schattenbild vom Urbilde geben.

Das Bewusstsein dieser Stellung hat von Anfang an die hervorragendsten Männer bewegt; wir haben eine Reihe von Zeugnissen darüber mitgetheilt und wollen zur Erinnerung noch Worte Wielands und Herders folgen lassen.

Wieland sagt bereits 1775*):

„Endlich haben wir die Epoche erlebt, wo der mächtige Genius Gluck das grosse Werk einer musikalischen Reform unternommen hat, das, wofern es jemals zu Stande kommen kann, nur durch einen Feuergeist, wie der seinige, gewirkt werden musste. Der grosse Success seines „Orpheus," seiner „Iphigenie" würde alles hoffen lassen, wenn nicht unüberwindliche Ursachen grade in jenen Hauptstädten Europa's, wo die schönen Künste ihre vornehmsten Tempel haben, sich seinem Unternehmen entgegensetzten. — Künste, die der grosse Haufe blos als Werkzeuge sinnlicher Wollüste anzusehen gewohnt ist, in ihre ursprüngliche Würde wieder einsetzen und die Natur auf einem Throne zu befestigen, der so lange von der willkührlichen Gewalt der Mode, des Luxus, und der üppigsten Sinnlichkeit usurpirt worden: — ist ein grosses und kühnes Unternehmen! Aber zu ähnlich dem grossen Unternehmen Alexander's und Cäsar's: aus den Trümmern der alten Welt eine neue zu schaffen, um nicht ein gleiches Schicksal zu haben! — Eine Reihe von Glucken (so wie zum Projekt einer Universal-Monarchie eine Reihe von Alexandern und Cäsarn) würde dazu erfodert, um diese Oberherrschaft der unverdorbenen Natur über die Musik, diesen einfachen Gesang, der, wie Merkurs Schlangenstab, die Leidenschaften erweckt oder einschläfert und die Seele ins Elysium oder in den Tartarus führt, diese Verbannung aller Sirenenkünste, diese schöne Zusammenstimmung aller Theile zur grossen Einheit des Ganzen auf dem lyrischen Schauplatze herrschend und fortdauernd zu machen. Gluck selbst, bei allem seinen Enthusiasmus, kennt die Menschen und den Lauf der Dinge unter dem Monde zu gut, um so etwas zu hoffen! Schon genug, dass er uns gezeigt hat, was die Musik thun könnte, wenn in diesen unsern Tagen irgendwo in Europa ein Athen wäre, und in diesem Athen ein Perikles aufträte, der für das Singspiel thun wollte, was jener für die Tragödien des Sophokles und Euripides that!"

---

*) Deutsche Merkur. Vergl. S. 242.

Eben so bedeutend spricht Herder sich aus:

„Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der — diesen Trödelkram werthloser Töne verachtend — die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindungen und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, dass die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und liess, so weit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuliess, den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald Jemand vor: dass er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwirft, und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eines sind." —

„Welch ein andrer Geist war Gluck! selbst wenn er für die Oper komponirte, also das Sichtbare, das Spiel, und zwar selbst in Frankreich, wo auf Spiel zuletzt doch Alles ankam, begleiten musste! — hört seine „Iphigenie in Tauris," auch eine heilige Musik! — Vom ersten Gewitter der Ouvertüre an bis zum letzten Hall des Chores: „nach Griechenland!" — ächzet und lahmt keine Note schillernd. In den Gesängen, die Gluck aus Klopstock komponirte, schwebt er allenthalben auf Fittigen der Empfindung des Dichters." —

So steht uns Gluck gegenüber in Reinheit und Grösse, ein Ruhm seines Vaterlandes und seiner Kunst, ein Vorbild für alle Künstler, ein durchaus unerlässliches und durch nichts ersetzliches Studium für alle, welche die Tonkunst ergründen und sich in ihr feststellen wollen. In dieser Hinsicht ist er und sein Lebenswerk unvergänglich, wenn auch dereinst seine Dramen von der Bühne verschwunden sein werden. Denn ewige Dauer hat keine Gestaltung; nur der Geist ist ewig.

Hat nun der Meister sein Werk vollendet? — Es kommt darauf an, was wir als seine Lebensaufgabe betrachten. Setzen wir sie in die Ausführung derjenigen Idee von der Oper, die in ihm lebte, so hat er die Aufgabe gelöst, abgesehen von den Unzulänglichkeiten, die jedes Menschenwerk an sich trägt. Er hat sie vollständig gelöst, — insofern er ausser seinen sechs Opern (Paris mitgerechnet) keine Aufgabe fand, die ihm nach seiner Natur eine neue Seite der Entwickelung geboten hätte. Setzen wir dagegen seine Lebensbestimmung in eine Reform des gesammten Opernwesens, so ist diese nicht erfolgt. Aber Gluck selber ist so weit davon entfernt gewesen, dies nur zu wollen, dass er selber von seinem neuen Wege mehr als einmal zum alten zurückgekehrt ist.

Schon aus diesem Grunde können wir den irgendwo lautgewordenen Ausspruch nicht statthaft finden: es sei Gluck nicht gelungen, die italische Oper zu überwinden, erst Mozart sei es, der sie mit ihren eignen Mitteln bekämpft. Weder Gluck noch Mozart haben die welsche Oper überwunden; sie steht heute noch unversehrt da, und wird bestehen, so lange der Hang zu Zerstreuung und Sinnengenuss auch in künstlerischer Form seine Befriedigung sucht, — abgesehen von den gar nicht seltenen Momenten geistiger Erhebung, die sich herzugefunden. Bei der Vielheit menschlicher Richtungen hat das italische Prinzip (oder wie man es bezeichnen mag) ebensowohl ein Recht des Bestehens, als das geistige oder glucksche, wenngleich man ihren beiderseitigen Gehalt wohl unterscheiden mag.*) Weder Gluck noch Mozart haben auf Ueberwindung des welschen Prinzips in Andern oder Allen gedacht: sie haben es nur mehr oder weniger in sich überwunden und müssen überzeugt gewesen sein, dass ihr Weg sie höher geführt und reiner gestellt. Wir unsrerseits haben schon bei der Erwähnung des pariser Federkriegs (S. 231) darauf hingewiesen, dass in Gluck und den Italienern zwei entgegengesetzte Prinzipe einander gegenüberstanden. Schon in Händel war dieser Gegensatz des — sagen wir (der Name thut nichts zur Sache) geistigen und sinnlichen, ideellen und materiellen, deutschen und italischen Prinzips hervorgetreten, in Gluck kam er zur Reife, und die Frucht war die glucksche Oper. Händel hat das lyrische Element im Drama zu seiner Höhe gebracht, die Welschen haben die nöthige geräumige Form ausgearbeitet, Gluck hat, an beide anlehnend, dieser Form dramatischen Gehalt verliehen; Händel hat sich im orchestralen Drama vor und neben der Bühne, oft auf Kosten derselben, gefallen, die Welschen haben das Recht der herrschenden Persönlichkeit erkannt, aber ihrem eignen Lebensinhalt gemäss an die Gesangsvirtuosen verliehen, Gluck hat an die Stelle derselben die dramatische Person gesetzt. Damit war das musikalische Drama nach seiner Idee geschaffen; jeder hatte sein Theil gegeben; die Hauptfaktoren waren in der bisher gediehenen Entwickelung die Welschen und Gluck.

---

*) Wir haben vielmehr anderswo (Musik des 19. Jahrhunderts) erkennen müssen, dass beide Prinzipe wechselnd herrschen oder vorherrschen, und zwar nach innerer Nothwendigkeit für den Fortschritt der Kunst.

Noch einen vergleichenden Blick müssen wir auf Glucks nächsten Nachfolger im Operngebiete werfen, auf unsern grossen Mozart. Nicht ihn zu beurtheilen liegt uns ob, sondern das Bild von Glucks Wesen und Wirken auch nach dieser Seite hin abzugränzen und und damit, soweit uns gelingen wolle, zu vollenden. Loben und preisen ist leicht, einen Mozart loben, ist seit einem halben Jahrhundert sehr geläufig worden. Wir haben mit Lob und Tadel nichts zu schaffen; erkennen und Erkenntniss wecken, das scheint uns einzig fördernd. Selbst einem Mozart gegenüber, — dem von uns so, wie von irgend Jemand, geliebten und verehrten Meister, — nehmen wir diese Pflicht auf uns, unbekümmert um die mannigfachen Missdeutungen, die sich daran knüpfen lassen.

Zwei Gegensätze standen sich in den Welschen und Gluck gegenüber: der eine der absoluten künstlerischen Wahrhaftigkeit, der andre der der Unterhaltung oder Vergnügung am künstlerischen Scheine.

Sollte es keine Vermittelung geben? — vielleicht einen höhern Gedanken, in dem jene beiden ihre dialektische Spitze fänden? — in dem jene beiden ihre Einseitigkeiten harmonisch zu einem Alles einschliessenden Wesen zusammenschmelzen? —

Mozart war es, der in vollkommen naiver Weise den Weg dazu betrat.

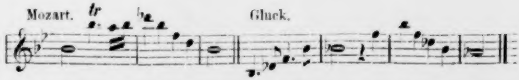
In seinen Jugendwerken, z. B. seinem Rè Pastore,[*] finden wir ihn durchaus auf dem Pfade der italischen Oper, nur mit dem unermesslichen Uebergewicht seiner Begabung über alle gleichzeitigen Tonsetzer, auch über Gluck, der bekanntlich dieselbe Oper geschrieben hat.

Später wird ihm Glucks Alceste bekannt und übt einen mächtigen Einfluss auf ihn, der weithin wirkt, noch im Don Juan greifliche Spuren hinterlässt, am entschiedensten aber im Idomeneus hervortritt.

Idomeneus ist die Oper, in welcher auf seltsam merkwürdige Weise jene beiden Prinzipe nebeneinandertreten, ohne sich durchdringen zu können. Die Anlage der Oper ist, durchaus italisch, auf eine möglichst reiche Zahl von Arien und sonstigem Sologesang gerichtet; dagegen ist dem Chor weit grössere Bethätigung, sogar Eingreifen in die Handlung zu Theil geworden. Keine von allen welschen Opern hat dazu das Vorbild gegeben, nur die gluckschen Opern haben dem Chor diese Bedeutung verliehen. Die mozartische Komposition weiset in ganz bestimmten Zügen auf Alceste hin; Mozarts Biograph, O. Jahn, hat sehr richtig bemerkt: Gluck habe nicht blos im Allgemeinen, der Ansicht und Tendenz nach, Einfluss geübt, sondern es zeigten sich die leicht zu erkennenden Spuren eines sorgsamen Studiums, besonders der Alceste, in der Behandlung des Rezitativs, namentlich in dem Rezitative des Oberpriesters und seinen Zwischenspielen,

---

[*] Herausgegeben von O. Jahn.



in der Behandlung (sagen wir: Nachbildung) des Orakels, im letzten Marsche (der dem Marsch im Tempel nachgebildet ist) in der Betheiligung des Orchesters an der Karakteristik. Jahn setzt im würdigen Bewusstsein von der Grösse seines Kunsthelden und vollkommen wahr hinzu: Mozart habe gelernt, wie ein Meister vom andern. Denn selbst das Nachgebildete (unser, nicht Jahns Urtheil) nimmt Mozart nicht einen Zoll von seiner Künstlergrösse. Er war reich genug, keiner Entlehnung zu bedürfen; aber gewisse Züge drücken sich dem ihre Wahrheit empfindenden Gemüthe mit Unwiderstehlichkeit ein.

Soweit wirkte also das glucksche Prinzip auf den Komponisten des Idomeneus ein; setzen wir dem oben Mitgetheilten die Grossheit und das Pathos in einigen Arien hinzu, die den gluckschen näher stehn, als den frühern und spätern Mozarts.

Dagegen trat das welsche Prinzip in der Komposition der meisten Arien klar an den Tag; auch an Koloratur und einer Kastratenpartie (Arbaces) fehlte es nicht, nur dass alle diese Sätze durch Mozarts Ueberlegenheit die italischen Kompositionen weit hinter sich liessen.

Soweit also standen beide Pinzipe in den einzelnen Sätzen unvermittelt einander gegenüber. Mozart stand auf dem Boden der italischen Oper, aber er war von der Macht der gluckschen Weise ergriffen und neigte zu ihr hinüber, ohne jenen Standpunkt aufzugeben.

Wie wird er sich entscheiden? Wird er Italiener sein? — Das litt sein deutsches Gemüth und seine Künstlergrösse nicht. Wird er Gluck nachfolgen? ihn als der von Marmontel und Herder verheissene . . . Paraklet überschreiten? —

Sprechen wir es unerschrocken aus: das gewährte sein Naturell nicht. Heisse Empfindung, beweglichste Phantasie für ein Heer von Gestaltungen, das überlegenste Rüstzeug der Kunst (im Vergleich mit Gluck) die feinste Beobachtung des Lebens und seiner tausend Züge und Wendungen, Alles was den Tondichter macht, hatt' er. Nur zu jener keuschen Wahrhaftigkeit und unbedingten Treue, die Glucks Wesen ausmacht und bei ihm das Ganze bis in die einzelnen Züge, bis in das einzelne Wort durchdringt und bedingt, — dazu war seine Natur gerade vermöge dieser unerschöpflich gestaltenden Beweglichkeit und Wandelbarkeit nicht geeignet. Keiner kann Alles (S. 312) auch das Entgegengesetzte zugleich sein. Mozart konnte nicht Gluck sein, so wenig wie dieser Mozart.

Die Abbeugung von Glucks Wege zeigte sich schon im Idomeneus, in den Sätzen selber, die das Studium Glucks in thatgewordnen Zügen erkennen lassen. Grossheit, Ausdruck, Wahrheit im Allgemeinen walten unverkennbar in diesen Sätzen; dass diese Wahrheit das Ganze der Sätze bis in jeden einzelnen Moment durchdringe, dass sie eine absolute sei, lässt sich nicht behaupten. Mozart fühlte die Wahrheit und die Bedeutung und Ansprüche des Drama's, aber die Ansprüche des rein-musikalischen Elements und die Lust, es an sich selber voll und schön auszugestalten, mussten gerade vermöge des Ueberreichthums seiner musikalischen Natur und Entwickelung vor jenen zur Geltung kommen.

Hiermit war seine Stellung zur Oper entschieden. Blicken wir auf die andre „grosse Oper," auf Titus, so finden wir da das welsche Prinzip reich vertreten in den zahlreichen Bravoursätzen, die ohne Rücksicht auf Karakter und Moment hereintreten, an mehr als einer Melodie, der neben der vollendetsten Anmuth Wahrhaftigkeit des Ausdrucks vollkommen abgeht. Den Einfluss Glucks könnte man höchstens im ersten Finale finden wollen. Im Uebrigen (die unächten Sätze bei Seite gelassen) findet sich der dramatische Moment und die Stimmung der singenden Personen mit jenem ausserordentlichen Anfühlungstalente Mozarts im Allgemeinen glücklich bezeichnet, ohne dass es zu vollem Ausdruck der Wahrheit, zur Durchführung derselben bis in jeden einzelnen Zug gekommen wäre.

Diese Richtung bleibt auch in den andern Opern. Die Koloratur, dieses handgreiflichste Kennzeichen der welschen Richtung, macht sich in Belmonte, in der Zauberflöte, reichlichst in Cosi fan tutte, in Don Juan (sogar an der höchsten Gestaltung, der Donna Anna) in Figaro (weniger) geltend: dramatische Wahrheit und musikalische Gestaltungslust theilen sich in die Herrschaft, bei grossem Uebergewicht der letztern.

Die Karakterzeichnung und der Ausdruck der Rede musste dadurch zurückgeschoben werden; es lag Mozart näher am musikalischen Herzen, ein allgemeines und dabei lebenswarmes, reiches, reizvolles Bild der Zustände zu geben, als die dramatischen Wesen, die er vorzuführen hatte, durch alle Momente mit der Leuchte unbedingter Wahrheit durchschaulich zu machen. So ward er unter den Musikern der Dichter der Stimmung und Situation, der erste und grösste von allen auf diesem Felde. Will man ihn auf diesem Pfade ganz und am Höchsten, was hier zu leisten ist, erkennen, so muss man seine unübertroffenen Finalen studiren. Hier ist Stimmung und Situation des jedesmaligen Moments im Allgemeinen auf das glücklichste getroffen, die verschiedenen Persönlichkeiten wechseln und gruppiren sich in meisterhaft geführten Verschlingungen, Karakter und Stimmung einer jeden werden mit sichern Zügen angedeutet. Dass aber dieses reiche Gewebe mannigfaltiger Stimmen jeden Karakter und die Stimmung jedes einzelnen und jeden Moment in der allgemeinen Stimmung und Lage heraustreten liesse, das lag ausser dem Vermögen der Musik, die denn doch zuletzt den einzelnen Stimmen gegenseitige Rücksicht und Beschränkung und — auch die entgegengesetzt gestimmte Fügung unter die gemeinsame Harmonie auferlegt, die doch unmöglich für das Entgegengesetzte der wahrhafte Ausdruck sein kann.

Haben wir hiermit den eigentlichen Zielpunkt der mozartischen Dramatik zu bezeichnen getrachtet, so dürfen jene zahlreichen Momente, in denen die zutreffendste Wahrheit waltet, mit allem, was sich zum Preis des unsterblichen Meisters sagen liesse, unerwähnt bei Seite bleiben; nur auf die Sonderung des gluckschen und mozartschen Standpunktes kam es hier an. Mozart hat nicht gekonnt und gewollt, was Gluck, aber auch Gluck nicht, was Mozart. Freuen wir uns, beide Unersetzliche zu besitzen.

Unfruchtbar scheint uns jene geläufige, weil oberflächliche Vorstellung, die Gluck als den Vorgänger Mozarts, diesen als den Vollender des von Gluck Begonnenen bezeichnet. Der Zeit nach ist allerdings Gluck der Vorgänger Mozarts, wie dieser Beethovens, oder wie Aeschylus der des Sophokles. Aber nur mittelmässige Talente suchen das von Andern begonnene weiterzuführen. Männer von Mozarts Wuchs sind keine Fortführer und Vollender. Die Gluck, Mozart, Beethoven haben Jeder einen ganz eigenthümlichen Beruf, sie schliessen einander nicht ein, sondern aus. Darum eben bestehen sie neben einander fort.

Aber auch Jahns Auffassung können wir nicht haltbar finden: Gluck habe die bestimmt ausgesprochnen Formen der Oper soviel wie möglich aufzuheben gesucht, um für die dramatische Situation einen ganz freien Ausdruck zu gewinnen, Mozart habe diese Formen möglichst zu schonen und sie so aus- und umzubilden gesucht, dass sie den Anfoderungen des dramatischen Ausdrucks gerecht würden. Was hier Mozart zugeschrieben wird, gerade das hat Gluck schon vor Mozart vollbracht. Alle Formen der italischen, damals der einzig maassgebenden Oper, vom Liedsatze bis zu der ausführlichen Bildung der solennen Arie nach dem bekannten Schema HS. — MS. — HS. und bis zu der sogenannten Arie a due caratteri (zwei Sätzen verschiedner Bewegung) finden wir in Glucks Reform-Opern angewendet, wo sie der Situation gemäss sind; wir haben öfter darauf hingewiesen. Nur wo sie dem dramatischen Fortschritte hinderlich, mit der Stimmung im Widerspruch waren, hat er gekürzt und auch der allgemeinen Ueberladung des obigen Schema's (in der zweimal-zweimaligen Aufstellung des HS. und der wiederholten breiten Koloratur) gesteuert. Hierin ist Mozart ihm nachgefolgt, und beide haben Recht gehabt.

Auch darin können wir dem verehrten Manne nicht beipflichten, dass er annimmt, Glucks einseitiger (—) Foderung der dramatischen Karakteristik gegenüber habe Mozart das Prinzip der musikalischen Gestaltung zur Geltung gebracht, welches jener Foderung nicht widerspreche, sondern als das Höhere sie in sich schliesse. Zuvörderst möchten wir „das Prinzip der musikalischen Gestaltung“ nicht das höhere, sondern das allgemein und unbedingt für jede Kunstrichtung nothwendige nennen; es versteht und erkennt sich, dass auch Gluck musikalisch gestaltet hat, und zwar hatte er einen weit grössern Reichthum verschiedner musikalischer Formen, als seine Vorgänger in der Oper, Händel und Rameau's Fugenformen für die Ouvertüre ausgenommen. Ohne musikalische Gestaltung giebt es überhaupt keine Musik, wie es im Sprachgebiet ohne Zusammenhang der Worte keine Rede giebt. Es kann also zwischen verschiednen Komponisten nur von festerer und unbestimmterer Gestaltung, von einer reichern oder dürftigern Reihe von Gestalten die Rede sein. Hierin offenbart sich der Fortschritt in der Entwickelung der Kunst überhaupt, und in dieser Beziehung muss man gelten lassen, dass Gluck namentlich in den Instrumentalsätzen bisweilen unbestimmter gestaltet hat, als Haydn und Mozart, insofern seine Seiten- und Schlusssätze bisweilen nicht karakteristisch genug vom Hauptsatz unterschieden und die Partien nicht so nachdrücklich gegen einander abgeschlossen sind, als bei seinen Nachfolgern. Aber derselbe Unterschied findet sich zwischen Mozart und Beethoven, insofern jener bisweilen zwischen verschiednen Sätzen der Haupt- und Seitenpartie hin- und herspielt, auch im zweiten Theil, in der sogenannten Durcharbeitung, oft locker und willkührlich verfährt, während Beethoven dafür sehr bestimmt ausgeprägte Gedanken setzt und an ihnen festhält. Diese formalen Unterschiede sind Folgen und Ausdruck des Inhalts (der Geist baut den Körper) und sie sind eines der Kennzeichen dieses Inhalts und des Karakters der Komponisten und ihrer Werke; aber sie sind weder der erschöpfende, noch der hauptsächliche Ausdruck desselben.

Dann aber folgt schon hieraus, dass ein Gegensatz nicht in dramatischer Karakteristik und musikalischer Gestaltung liegen kann, sondern in dramatischer Karakteristik und — dem Nichtvorhandensein derselben, zwischen ihr und — einem andern Inhalt. Solch' ein Gegensatz bestand zwischen Gluck und den Italienern; nicht bestand er in dieser entschiedenen Weise zwischen Gluck und Mozart, sondern Mozart hatte, wie wir oben gezeigt, eine Mittelstellung zwischen beiden genommen.

Sollen wir schliesslich den Unterschied zwischen Gluck und Mozart in die engste Formel bringen, so müssen wir aussprechen, dass in Jenem das bestimmte Dramatische vorwaltet, in Diesem das unbestimmte Musikalische. Beides hat seinen Werth und Anreiz; zu dem ersten werden sich die entschiednern, thatlustigern Karaktere bekennen, — die Franzosen für Gluck, — dem letztern werden sich die weichern, beschaulichern und genussfrohern Gemüther hingeben, — daher vorzüglich die grosse Beliebtheit bei den Deutschen, wie sie nach jahrhundertalter Gebundenheit und Thatunkräftigkeit noch, — einstweilen! nicht für immer! — sind, für „unsern Mozart."

Ist aber von Gluck dem Dramatiker und von Mozart dem Opernkomponisten, also vom Drama, die Rede: so kann man nicht anstehn, für das Drama dramatischen Ausdruck, dramatische Karakteristik, dramatische Wahrheit als höchstes Gesetz anzuerkennen. Ueberall sonst mag der Reiz des Tonspiels den Mangel an Wahrheit und Karakter verhüllen und vergüten; im Drama kann und darf das nicht sein, denn die leibliche Erscheinung der handelnden Person auf der Bühne fodert als ihr Recht, dass die ihr verliehene Rede sie nicht Lügen strafe und einen wirrsinnigen Widerspruch in ihr Dasein werfe; der Mensch und seine Rede, die Handlung und ihr musikalischer Wiederhall müssen Eins sein, wofern nicht Eins das Andre störe und vernichte. Bei Mozart trat der Widerspruch vermöge seiner hohen Befähigung, sich den Vorgängen und Karakteren anzuschmiegen, soweit seine Musiklust es gestattete, nicht so schroff hervor, als er hier ausgesprochen ist; er hatte sich eine Mittelstellung erkoren zwischen der vollen Wahrheit und ihrer Verleugnung. Man blicke aber nur auf seine nächsten Nachfolger, auf die Winter, Righini, Paer, auf Rossini, der in der Mitte seiner

Laufbahn wieder eine Mittelstellung zwischen Mozart und Italien einnahm, — und man wird die Bedeutung der ersten Abweichung vom Pfade voller Wahrhaftigkeit ermessen.

Die Folgen haben sich selbst bei unserm geliebten Mozart noch in einer andern Weise kundgegeben. Die Grossheit Glucks ist verloren gegangen. Gross, erhaben wie irgend ein Komponist, hinreissend durch Kraft oder Innigkeit ist Mozart in einzelnen — und vielen Momenten gewesen; Gluck war es von Grund aus, er war eine grossartige Natur, und darum im Starken und Innigen mächtiger als irgend ein Opernkomponist.

Gross waren schon alle seine Aufgaben. Was wollen gegen diese Heroengestalten, gegen das Gewicht dieser Vorgänge, gegen diese Gottheiten der Unterwelt und der schrecklichen Vergeltung die Liebeshändel*) und Intrignen der spätern Oper, selbst der Privatgeist des Komthur's in Don Juan? — Man wende nicht ein, dass im Kunstwerke mehr auf die Behandlung, als auf den Stoff ankomme, dass Gœthe's Hermann hundert Romane und Dramen aufwiege, die mit Königen und Staatsaktionen vollgestopft sind! Allerdings gilt der Stoff, der von Aussen genommene, nur, was der Künstler aus ihm macht. Aber jeder Stoff verpflichtet und bindet den Künstler; hat dieser sich ihm hingegeben, so muss er ihm treubleiben und genugthun, oder lügen und fallen. Gluck ward vermöge seiner grossartigen Natur vom Grossen angezogen und erwies sich ihm gemäss.

Gross war seine Gestaltungsweise, sein Styl. Er half sich nicht vom Einzelnen zum Einzelnen fort, sondern fasste sein Werk und — soweit es die Dichtung gewährte — jeden Akt, jeden Vorgang als ein Einiges und Ganzes. Es giebt neben den seinigen keine Oper älterer oder neuerer Zeit, die gerade hierin den seinigen gleich käme. Diese Gestaltungsweise ist für jede Kunst bedeutsam, für die Tonkunst, die breiter Ausschwingungen, fortgesetzter Wirksamkeit bedarf, um das Gemüth in sympathische und tiefgreifende Schwingung zu bringen, ist sie, wo es auf Grosses ankommt, Lebensfrage.

---

*) „Wenn man sich einmal statt wirklicher Menschen Wesen denkt, die keine andre Sprache als Gesang haben, so liegt es ganz nahe, sie sich auch als Geschöpfe vorzustellen, die kein andres Geschäft ihres Daseins kennen, als Liebe, dieses auf der Gränze der geistigen und sinnlichen Welt schwebende Gefühl." Schlegel, dramaturgische Vorlesungen. Th. 2. S. 277.

Gross ist bei ihm Anlage und Durchführung der Karaktere. Die Karaktervorbilder eines Orest, eines Thoas, der romantischen Armida, der jungen Helena, des Todesgottes, des Pylades sind aus Einem Gusse, vom ersten bis zum letzten Momente durchaus sich selber treu. Wo es die Dichtung gewährt, entwickeln sich die Karaktere fortschreitend, wie es der Preis der dramatischen Kunst ist, — so Alceste, so Helena und Paris, so Klytemnästra, so Iphigenie von der ersten zur zweiten Oper.

In alle dem, — wir haben bereits darauf hingewiesen, — steht Gluck neben den griechischen Tragikern, zunächst neben ihrem grössten, Aeschylus.

Oper und Tragödie.

Hat Gluck die griechische Tragödie erneuern, wiedererwecken wollen? — Er hat niemals daran gedacht, vielleicht jene klassischen Dichtungen gar nicht, oder nur von ferne gekannt. Die griechische Tragödie lässt sich nicht erwecken; die Griechen, ihre Götter, ihre Sagen und Geschichten, ihr Theater, ihre Musik, — Alles fehlt. Diese Dichtungen werden unvergänglich im Geist Aller fortleben, die sie kennen und durch die Kraft der Phantasie geistig sich vorstellen. Sie leiblich auf unsere kleinen Holz- und Leinwandgerüste bringen, sie mit unserer Musik, die eine ganz andre als die griechische ist, verkuppeln, — das kann und wird ewig nichts anders sein, als eine philologische oder schöngeistige Spielerei, zu deren Genuss man sich ein Paarmal anstachelt, um alsbald das Spielwerk fallen zu lassen und zu vergessen. Zu dergleichen war Gluck zu gross, denn er war dazu zu wahr. Er ist ganz fest auf seinem Standpunkte geblieben, er hat Opern geschaffen. Aber er hat diese Opern zu der Wahrhaftigkeit und Hoheit der Tragödie erhoben.

Ist das ausführbar? — muss nicht die Oper, das gesungene Drama, schon durch die mindere Bestimmtheit und Schnellkraft der musikalischen Sprache im Vergleich zur Wortsprache, schon vermöge der durch den Musikschall beeinträchtigten Verständlichkeit des Worts zu einer unverhältnissmässig tiefern Stufe herabgezogen werden? — können ihre Personen die hohen und vielseitigen Aufgaben auf sich nehmen, welche die Tragödie ihren Personen gewährt, und sind sie nicht vielmehr in die niedern Kreise zu bannen, die oben (Anm. S. 338) ihnen angewiesen wurden? — Ist nicht zuletzt jene Sphäre sinnlich-phantastischer Vergnüglichkeit doch für die Oper die einzig gemässe, da die höhere ihr unerreichbar oder unausfüllbar bleibt? —

In der That ist diese Ansicht von denkenden Männern mehr als einmal laut geworden. A. W. Schlegel bringt sie in seinen dramaturgischen Vorlesungen*) folgendermaassen zur Sprache.

„In der Tragödie war die Poesie die Hauptsache: alles Uebrige war nur dazu da, ihr, und zwar in der strengsten Unterordnung zu dienen. In der Oper hingegen ist die Poesie nur Nebensache, Mittel, das Uebrige anzuknüpfen; sie wird unter ihren Umgebungen fast ertränkt. Die beste Vorschrift für einen Operntext ist daher, eine poetische Skizze zu liefern, deren Umrisse nachher durch die übrigen Künste ausgefüllt und gefärbt werden. Diese Anarchie der Künste, da Musik, Tanz und Dekoration durch Verschwendung ihrer üppigsten Reize sich gegenseitig zu überbieten suchen, ist das eigentliche Wesen der Oper. Welch eine Opernmusik wäre das, welche die Worte mit den einfachsten Modulationen blos rhythmisch begleitete? In dem schwelgerischen Wetteifer der Darstellungsmittel, in der Verwirrung des Ueberflusses liegt gerade der phantastische Zauber. Dieser würde durch Annäherung an die Strenge des antiken Geschmacks in irgend einem Punkte, wäre es auch nur im Kostüm, gestört werden; denn nun wäre jene Buntheit in allem Uebrigen auch nicht zu dulden. Vielmehr passen sich für die Oper glänzende, mit Flitterputz überladene Trachten. Dadurch werden so manche gerügte Unnatürlichkeiten, z. B. dass die Helden in der grössten Verzweiflung mit Koloraturen und Trillern abgehn, wieder gehoben. Es sind keine wirklichen Menschen, sondern eine seltsame Art singender Geschöpfe bevölkert diese Feenwelt. Auch schadet es nicht, dass die Oper uns in einer meist nicht verstandenen Sprache vorgetragen wird: der Text geht ja ohnehin in solcher Musik verloren; es kommt blos darauf an, welche Sprache die tönendste und wohllautendste ist, die für die Arien am meisten offne Vokale und lebhafte Accente für das Rezitativ hat. Man würde also ebenso Unrecht haben, wenn man die Oper der Einfachheit der griechischen Tragödie annähern wollte, als es verkehrt ist, diese mit jener zu vergleichen."

---

*) Theil I. S. 68 der dritten Ausgabe.

Ja gegenüber der maaslosen Verbreitung und Verseichtigung der Musik auf ihrem heutigen Standpunkte hat dieser Einspruch gegen die Oper zu einer verschärften Anklage des ganzen Musikwesens, an welchem Geist und Karakterkraft des Volks zu Grunde gerichtet werde, ausgedehnt werden müssen. Gervinus in seiner Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts (Th. I. S. 486) spricht sich — zwar zunächst in Bezug auf Oesterreich, aber anwendbar allenthalben — folgendermassen aus.

. . . . „so auch ist in musikalischer Beziehung von dieser Erscheinung an die unmässige Ausbreitung des mechanischen Betriebes aller, aber besonders der Instrumentalmusik in Oesterreich und Deutschland epidemisch geworden. Die handwerksfertige Ausbildung der Nichtkünstler zu den Kunststücken der Konzerte haben die Alten für die bürgerliche und kriegerische Thätigkeit nicht gefahrlos, und dazu für den sinnigen Genuss ächter Kunst nicht nöthig und, wie heute die Engländer, für Männer kaum würdig gefunden. Wenn schon die Richtungen der deutschen Geistesthätigkeit in diesen Zeiten von dem werkthätigen Leben abgelenkt haben, so gilt von dieser Art wort- und sinnloser Musik, einer technisch ausgebildeten Kunst des Phantasirens, dass sie von dem praktischen und von dem wahrhaft geistigen Leben zugleich abführt zu einem blossen gedankenlosen Sinnengenuss, in dem selbst Geschmack und Kunsturtheil untergeht. Man weiss aus den italienischen Berichten des Ritter Menz an Metternich, dass man in Oesterreich die Entwicklung des Sensualismus wissentlich und geflissentlich als ein Hauptmittel empfahl, die unruhigen Geister zu beschwichtigen. Dazu war nichts geschickter als diese Töneberauschung, der die Alten mit Tanz, Schlaf und Gelag einerlei Zweck der Kurzweil gaben, die den Menschen leitet, Genuss und Spiel den ernstern Lebenszielen unterzuschieben: Für die grossen Kinder die Klapper des Archytas, die man den Kleinen in die Hand gab, damit sie nichts im Hause zerbrächen. In Italien, wo die politische Ungeduld grösser war, fingen die Denkenden an, diese Bedeutung der einschläfernden Kunst, selbst ihrer Gesangs- und Opernmusik zu ahnen; hatte schon Alfieri über die ungesalzene Opernunterhaltung seiner Landsleute gezürnt, so haben unter den Lebenden selbst solche, die ihre Tagesmusik noch in einzelnen Erzeugnissen bewundern um ihres sinnlichen und weibischen Karakters willen ihre ganze Operschreiberei verworfen, die überdiess, zum reinen Schacher geworden, nichts liefere was denkender Wesen würdig wäre."

Erheben wir uns über den Standpunkt des blossen Musikers zu dem höhern, auf dem die menschlichen Dinge unparteiisch gegeneinander und in Hinsicht auf die geistige und sittliche Wohlfahrt der Völker gewogen werden: so können wir Angesichts der heutigen — und schon lange bestehenden Ueberwucherung des ganzen Lebens durch Musik, und obenein durch eine tiefgesunkene Musik, in welcher Zerstreuung, Sinnengenuss und virtuosische Hoffart die Herrschaft an sich gerissen haben, dem einsichtigen und gesinnungsedlen Geschichtschreiber nicht widersprechen. Ja, wenn die Musik nicht edlere Kräfte in sich trüge, so hätte auch der Dramaturg Recht, der der Oper keine andre, als jene niedre Sphäre zuweisen will, weil er sie zu der höhern nicht befähigt erachtet.

Allein eben hier tritt neben der tiefern Erkenntniss vom Wesen der Musik die Geschichte derselben belehrend und tröstend heran. Sie berichtet, wie viele Männer von hohem Geist und edler Gesinnung in der Musik den Ausdruck ihres Lebensinhalts gefunden, wie viele Tausende, und unter ihnen an Geist und Gemüth Hervorragende sich an den Offenbarungen dieser Kunst erhoben und beseligt haben, an Offenbarungen, die eben nur sie kundgeben konnte, wie denn im Kreise der Künste jede ihren besondern, von keiner andern ersetzbaren Beruf und Wirkungskreis erfüllt. Hierin, nicht im Uebermass der Verwendung und im Verderb ist Wesen und Recht der Tonkunst zu fassen.

Und weil jede Kunst ihren bestimmten Kreis und ihr bestimmtes Recht hat, so wird, so lange Menschen menschenwürdig bestehn, die Tragödie in ihrer klaren Höhe walten, unantastbar durch die Oper. Aber in Regionen und Zeiten, welche der Tragödie nicht zugänglich sind, sondern den Zutritt der Musik fodern, da wird das musikalische Drama in all seinen Gestaltungen in sein Recht treten. Die höchste dieser Gestaltungen aber hat die Geschichte an den Namen Gluck geknüpft. Er hat jene Heroengestalten ohne Gleichen wieder heraufgeführt, von denen die Muse der Tragödie nach innerer Nothwendigkeit längst und für immer zurückgetreten ist, wofern sie nicht in ganz veränderter Bedeutung, — Goethe's Iphigenie, — dieselben Gestalten zu neuem, ganz anderm Leben herbeigerufen hat. Und in diesen Kreis hoher Gestalten und Geschicke hat Gluck eingeführt, als kein Dichter vorhanden war, Gleiches zu gewähren, und kein Volk reif, solchen Dichter aus sich zu erzeugen oder aufzunehmen.

Die Zeit steht vor den noch verschlossenen Pforten des heutigen Daseins, wo die Völker durch harte Kämpfe sich zu neuem, in Freiheit erhöhtem Leben emporringen werden. Dann — und nicht eher — wird die neue Idee das Leben der Völker durchflammen und überglänzen. Dann wird der berufene Dichter die Tragödie schaffen, die das klare, hochherrlich tönende Wort ausruft über die Völker. Dann aber — und nicht eher — wird der neue Gluck erstehn und die Gemüther erfüllen und beflügeln, in der Harmonie der Töne die Harmonie des neuen Lebens zu vernehmen.

Anhang.

Ueber den Karakter der Tonarten.

Vorbemerkung.

Die Untersuchung über den Karakter der Tonarten gehört offenbar nicht in ein geschichtliches Werk, sondern bildet einen Bestandtheil der Musikwissenschaft, die wir hoffentlich bald im Stande sind, zu veröffentlichen.

Gleichwohl sehen wir uns schon hier durch zwei Beweggründe zu einigen, wenn auch keineswegs erschöpfenden Betrachtungen über diesen Gegenstand veranlasst. Einmal nämlich meinen wir in Glucks Werken so deutliche und reichliche Zeichen von karakteristischer Auffassung der Tonarten gewahr zu werden, dass wir in der Entwickelung seines künstlerischen Karakters eine tadelnswerthe Lücke lassen, würden, wollten wir jenen Punkt aus dem Auge verlieren. Dann aber ist Gluck einer der gewichtvollsten Zeugen in dieser mit so viel Zweifeln beladenen Angelegenheit; mithin bietet die Geschichte seiner Schöpfungen für die wissenschaftliche Ergründung der Sache einen gar nicht hoch genug anzuschlagenden Beitrag. Aus diesen Gründen müssen wir der gründlichern und vollständigern wissenschaftlichen Erörterung vorgreifen, um die geschichtlichen Hergänge zu beleuchten und bei der künftigen Beweisführung geltend zu machen.

Wenn aber Gluck ein so wichtiger Zeuge über den Karakter der Tonarten ist: warum kommt das so spät in Betracht? warum haben wir darüber bei den italienischen Opern, warum noch bei

Orpheus geschwiegen? — Die Antwort liegt nahe. Von karakteristischem Verhalten kann nur die Rede sein, wo Karakter vorhanden ist. Diesen konnte Gluck in den italischen Opern nach deren Standpunkte nicht, oder nur ausnahmsweise bewähren. Im Orpheus hat er ihn bewährt. Wir werden daher auf ihn zurückkommen, möchten aber den Blick auf die erste Oper der neuen Richtung nicht durch Einmischung einer so weitaussehenden Erörterung zerstreun.

Nun zur Sache. Wir haben zweierlei zu geben, erstens die theoretische Betrachtung, zweitens die Anwendung auf Gluck, — schränken uns übrigens unserm Zwecke gemäss auf das neuere Tonsystem ein, das der gleichschwebenden Temperatur.

I.

Theoretische Betrachtung.

1.

Von jeher haben sich Stimmen erhoben, die den verschiedenen Tonarten besondern Karakter beigemessen. Wir finden deren eine Reihe von Jahrhunderten vor Christus bei den Theoretikern des Orients, später bei den altgriechischen Philosophen, bei den Lehrern des Mittelalters und denen der neuern Zeit, und zwar denen vor und nach der Ausgleichung des Tonsystems durch die gleichschwebende oder gleichmachende Temperatur.*)

---

*) Vor der Ausgleichung hatte man folgende Tonreihe innerhalb der Oktaven:

	cis		es			fis		gis		b		
c		d		e	f		g		a		h	c.

Dies scheint — die Orthographie bei Seite gesetzt — unsere chromatische Tonleiter, unser Tonsystem zu sein, ist es aber keineswegs. Die Halbtöne waren nämlich nicht gleich gestimmt, und dies zog nicht nur Ungleichheit anderer Tonverhältnisse, sondern auch Unausführbarkeit mehrerer Tonarten nach sich. Die Töne fis. cis und gis waren zu hoch gestimmt, als dass sie hätten, wie bei uns, für ges, des und as gelten können; die Töne b und es konnten wiederum nicht als ais und dis gebraucht werden, weil sei

Sind hiernach die Stimmen für die Bedeutsamkeit der Tonarten zahlreich und achtbar genug, so vermindert sich doch ihr Gewicht aus zweierlei Ursachen. Jene Stimmen sprechen erstens nur scheinbar von demselben Gegenstande, von den Tonarten. Allein diese selbst sind in verschiedenen Zeiten ganz verschiedener Beschaffenheit gewesen. Die Tonarten des Orients, die der Griechen, die des Mittelalters waren von wesentlich verschiedenem Gehalt; mit dem Eintritte der gleichmachenden Temperatur wurden die Tonverhältnisse verändert, folglich mit ihnen der Inhalt der Tonarten.

Zweitens sind die Aussprüche dieser Gewährsmänner für den Karakter der Tonarten keineswegs übereinstimmend, sondern häufig in offenbarem Widerspruch unter einander. Aber das nicht allein; sie erscheinen eben so oft im Widerspruche mit der Praxis der Kunst, und ertönen nicht selten in so phantastischer Weise, dass man schon dadurch an ihnen irre werden muss. Wenn z. B. Einige die Tonart F-dur „als Tonart der Liebe“ proklamirt haben, — ungefähr wie die Schöngeister die Farbe Rosenroth als „Farbe der Liebe“ bezeichnen: so müssen jedem Musikerfahrnen eine Menge Sätze beifallen, z. B. die F-dur-Symphonien No. 6 und 8 von Beethoven, dessen grosses F-dur Quatuor, in denen von ganz andern Dingen die Rede ist, ferner andre Sätze, die wirklich das Gefühl der Liebe betonen sollen (z. B. Mozarts „Konstanze!“ aus A-dur

---

dafür zu tief gestimmt waren. Folglich waren die Halbtöne c — cis, f — fis keineswegs den Halbtönen d — es, a — b gleich, und so die andern; folglich gab es die Töne ges, des, as, aïs, dis gar nicht; folglich gab es auch die Tonarten nicht, zu denen diese Töne erfoderlich sind, kein Ges-dur, Des-dur u. s. w., aber auch kein E-dur, zu dem der Ton dis, kein H-dur, zu dem die Töne dis und aïs nöthig sind, u. s. w.

Schon dies Wenige zeigt, das man zwischen jener Zeit und der folgenden, die sich eines Tonsystems von 12 gleichen Halbtönen bedient, eine Gränze ziehen muss, wenngleich der Zeitpunkt nicht festzustellen ist, in welchem die Ausgleichung des Tonsystems praktisch vollzogen worden. Dergleichen macht sich nur allmahlig. Bachs „wohltemperirtes“ Klavier deutet an, dass damals die Ausgleichung noch neu genug war, um bemerkt zu werden.

und mehrere Sätze Spontini's aus D dur) dabei aber in ganz andern Tonarten auftreten.

2.

Kommt nun noch hinzu, dass der Gegenstand schon an sich selber zu den unleugbar schwierig aufzufassenden gehört, dass er bis jetzt noch einer vollständigen Begründung durch wissenschaftlichen Erweis sich entzogen hat: so kann es nicht Wunder nehmen, dass denen gegenüber, die für den Karakter der Tonarten gezeuget, eine ganze Reihe von Leugnern, ja Spöttern hervorgetreten ist, die sich vor Allem jener Widersprüche und phantastischen Unhaltbarkeiten bemächtigt haben, um sie als Waffe gegen jene Zeugnisse zu gebrauchen.

Nur das Eine lässt sich aus dem Streit über die Karaktereigenschaft der Tonarten abnehmen, dass dieselbe noch nicht endgültig festgestellt oder verneint ist. Dies kann aber Niemand auffallen, der von der Jugendlichkeit wissenschaftlicher Begründung im Gebiete der Tonkunst, — der Tonkunst, nicht der Hülfswissenschaften, — Kenntniss genommen. Noch bis heute ist man über Grundfragen, die viel tiefer eingreifen, als die vorliegende, nicht einverstanden, z. B. darüber, ob die Musik noch einen andern Inhalt habe, als den der abstrakten Tongestaltungen. Noch heute ist die Bildung der Molltonleiter, das heisst also des Mollgeschlechts, keineswegs unangefochtene Wahrheit.

3.

Die Leugner der Karaktereigenschaft scheinen darin gefehlt zu haben, dass sie auf die Schwächen der Gegner zu grosses Gewicht gelegt, aus den Widersprüchen, in welche die Karakterisirenden gefallen sind, aus der Mangelhaftigkeit der Beweisführung über ihre Angaben deren Grundlosigkeit gefolgert haben. Wenn zwei über einen Gegenstand Berichtende einander widersprechen, so kann der Eine oder der Andere, so können beide im Irrthum sein, ohne dass daraus der Gegenstand als nicht vorhanden angenommen werden müsste. Wenn einer die Farbe eines Stoffes blau, der Andre sie grün nennt, so mögen beide geirrt haben; daraus folgt aber nicht, dass der Stoff farblos sei, er kann eine dritte Farbe haben. Eben so gewiss ist Mangel an genügendem Beweise für eine Behauptung nicht als deren Widerlegung anzusehen. In allen auf sinnlicher Wahrnehmung beruhenden Fächern schreitet die Entdeckung der Beweisführung voran; man denke an die Daguerrotypie. Ja, die vorzugsweis' exakte Wissenschaft, die Mathematik, beruht auf Voraussetzungen (ihren Axiomen) die nicht erwiesen sind, sondern nur nach allgemeiner Uebereinstimmung für wahr gelten.

4.

Auf der andern Seite sind von denen, die sich für die Karaktereigenschaft der Tonarten ausgesprochen haben, unverkennbar Uebereilungen und Willkührlichkeiten aller Art vorgefallen, mehr geeignet, die Sache zu verwirren und zweifelhaft zu machen, als zu ihrer Aufklärung Bahn zu machen.

Jene Aussprüche beruhen fast ausschliesslich auf der eignen Wahrnehmung, dem rein-persönlichen Fürwahrhalten. Allerdings muss hier wie bei jeder sinnlichen Beobachtung das eigne Wahrnehmen vorangehn. Soll es aber auch für Andre Gültigkeit gewinnen, so muss es mit Sorgfalt angestellt und mit grosser Vorsicht ausgesprochen werden, damit es sich nicht im Ausdrucke zu etwas Anderm umwandle. Wohl mögen jene über F-dur sich Aussprechende (oben unter 1) in der Tonart einen Ausdruck der Milde, der Sanftmuth wahrgenommen haben, wohl mögen sie sich gesagt haben, dass Beides Eigenschaften der Liebe seien. Aber daraus — dies Alles für wahr angenommen — berechtigte noch nichts, jene Tonart für die der Liebe, nicht mehr und nicht weniger, anzunehmen; Sanftmuth und Milde sind nicht blos der Liebe eigen, und die Liebe besteht nicht blos aus diesen beiden Eigenschaften.

5.

Diese Betrachtung führt uns im natürlichen Gang auf die Begründungen, auf die man bei der Untersuchung zurückzugehen hat, wenn jede Willkührlichkeit ausgeschlossen bleiben soll.

Die erste Begründung muss, wie schon gesagt, eigne Wahrnehmung sein. Bei ihr ist erweckter und geprüfter Musiksinn und scharfe Fassung dessen, was wahrgenommen worden, natürliche Bedingung. So treu und aufrichtig man nun auch verfahre, stets wird man sich nach Stützen umsehn, die das persönlich Wahrgenommene befestigen und ihm allgemeinere Geltung verschaffen können. Wir müssen uns nach Zeugen umsehn, und zwar nach solchen denen vorzügliche Fähigkeit für die Beobachtung inwohnt.

Dies sind die Künstler, in denen der Musiksinn voraussetzlich in besonderer Kräftigkeit vorhanden ist; unter den Künstlern stehen die Komponisten obenan, in denen der Musiksinn zur höchsten Blüte, zu schöpferischer Kraft entwickelt ist. Unter den Komponisten können aber über den Karakter der Tonarten nur jene Zutrauen finden, welche sich in ihren Werken als solche erweisen, die nach Karakter streben. Unglaubwürdig müssen dagegen Alle genannt werden, die, gleichviel aus welchem Grunde, das Karakteristische in der Kunst überhaupt nicht anerkennen, oder hintansetzen. Wenn also z. B. sogenannte Salonkomponisten ihre Pianokompositionen vorzugsweise gern in Des- oder Fis-dur setzen, weil die Obertasten glatteres Spiel gewähren, und wenn Sänger und Gesanglehrer jede beliebige Komposition in höhere oder tiefere Tonlagen versetzen, um sie ihren Stimmen anzubequemen, so beweist das hinsichts der Karaktereigenschaft nichts und die so Verfahrenden sind keine Gewährsmänner.

Tritt endlich zu diesen Wahrnehmungen noch ein auf wissenschaftlichem Grunde beruhender Nachweis, so ist die Behauptung hiermit vollständig bewährt. Wir müssen indess gleich im Voraus einräumen, dass dieser wissenschaftliche Nachweis über das Karakteristische zur Zeit nicht vollständig zu führen ist.

6.

Karakteristik der Tongeschlechte.

Am unbestrittensten ist die Karakteristik der Tongeschlechte. Die Tongeschlechte, z. B. C-dur und C-moll haben handgreifliche Verschiedenheiten in ihrem Inhalte, folglich müssen sie auch verschiedenen Sinn haben. Man darf wohl annehmen, dass alle Beobachtenden dem Durgeschlechte grössere Festigkeit und Klarheit, dem Mollgeschlechte mindere Festigkeit, also Unruhe und Getrübtheit beimessen. Hier aber, bei dem ersten Schritte zur Karakteristik, kommt uns nächst der vorausgesetzten Uebereinstimmung wissenschaftliche Beweisführung zu statten und gewährt auch für die weitern Erörterungen den ersten Anhalt.

Der Unterschied im Tongehalte beider Geschlechte zeigt sich in der Tonleiter, als dem geordneten Inhalt, und in der Harmonie der Tonika. Beide sind durchaus nicht willkührlich in irgend einer Zeit und von irgend einer Persönlichkeit festgesetzt, sondern beruhen auf der wissenschaftlich nachgewiesenen Entwickelung des Tonsystems überhaupt.

7.

Es ist aus der Akustik bekannt, dass Schall nichts anderes ist, als der Eindruck der Schwingungen eines elastischen Körpers auf unser Gehör, Ton aber der Eindruck dieser Schwingungen, sofern sie der Zeit nach gleichmässig erfolgen und damit zählbar sind. Die mehr oder weniger schnelle Folge gleichmässiger Schwingungen ergiebt bekanntlich unterschiedne Töne; schnellere Schwingungen, oder eine grössere Summe von Schwingungen in einer gegebenen Zeit ergiebt höhere, eine kleinere Summe von Schwingungen in derselben Zeit ergiebt tiefere Töne.

Hieraus haben wir sogleich, für künftigen Gebrauch, festzuhalten, dass höhere Töne anregender sein müssen, als tiefere, weil sie unsern Sinn mit schnellern, also in gleicher Zeit mit mehr Schwingungen treffen.

8.

Es sind so viel verschiedne Töne möglich, als es verschiedne Schwingungszahlen geben kann. Das Verhältniss eines Tons zum andern ist nichts anders, als das Verhältniss der Schwingungszahl des einen zu der des andern. Dieses Verhältniss der Töne ist ein um so näheres, je näher das der Schwingungszahlen ist.

Das nächste Zahlenverhältniss ist bekanntlich (mit Ausnahme von 1 : 1, das denselben Ton ergeben würde) das von 1 : 2. Zwei

Töne, deren Schwingungssummen sich zu einander wie 1 zu 2 verhalten, ergeben die Oktave, z. B. C : c.

Setzen wir dieses Verhältniss mit 2 : 4 (gleich 1 : 2) fort, also 1 : 2 : 4 : 8 . . . . . , so erhalten wir ewig denselben Ton in fortgesetzten Oktaven, z. B. C : c : $\bar{c}$: $\bar{\bar{c}}$ . . .

Dies ergiebt kein Tonsystem, keine Verbindung verschiedener Töne; es ist die ewige Dieselbigkeit. Wollen wir zu neuen Tönen gelangen, so müssen wir ein neues Zahlverhältniss anwenden.

Die Zahlenreihe 1 : 2 : 4 weiset uns auf die Drei, auf das Verhältniss 2 : 3 hin; dieses Verhältniss ergiebt den ersten neuen Ton, die Quinte des vorhergehenden, c : g. Wohin wird dieser Neuton führen? — wir wissen es nicht; er ist der erste Schritt vom Urton und seinen Wiederholungen in der Oktave, vom Feststehenden in das Neue, Unbekannte. Daher hat das Tonverhältniss der Quinte den Sinn des Unbestimmten.

9.

Das Verhältniss 2 : 3 hat sich als das auf neue Töne führende gezeigt. Bringen wir es fortgesetzt zur Anwendung, so entsteht das durchaus rationelle Tonsystem. Wir beginnen bei dem Ton F*) und erhalten folgende Tonentwickelung,

F C G D A,

die das altorientalische Tonsystem

f g a . c d .

ergiebt. Wir fügen zwei Schritte zu,

F C G D A E H

und erhalten das seit Pythagoras zum Grunde liegende Tonsystem,

c d e f g a h

unsre diatonische Tonleiter, unser Durgeschlecht, das also nichts ist, als die Summe der ersten sieben geschaffenen Töne.

Es stellt sich mithin als ein durchaus rationell gebildetes dar.

Wollten wir in gleicher Weise, mit dem Verhältnisse von 2 : 3, fortschreiten, so würden wir zuerst die fünf Erhöhungen Fis Cis Gis Dis Aïs finden, — das heisst, die vollständige chromatische Tonleiter, — dann würden wir auf enharmonische Töne (eïs = f u. s. w.) gerathen, nimmermehr aber auf die Molltonleiter.

---

*) Dass wir bei F, und nicht bei C anfangen, hat nur einen Bequemlichkeitsgrund; wir gelangen damit zuerst zur Normaltonleiter C. Hätten wir bei C angefangen, so würden wir zuerst auf G dur gelangt sein.

Die Durtonleiter, das Durgeschlecht, beruht auf organischer Entwickelung, das Mollgeschlecht nicht.

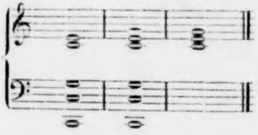
10.

Wir haben zuerst die eintönige Dieselbigkeit, dann den Hinausschritt in das Unbestimmte — und zwar den unbegränzten Hinausschritt gefunden. Keins von Beiden kann befriedigen. Im Fortschreiten verlangen wir Bestimmtheit, Zusammenfassung des Erlangten.

Hierzu bedürfen wir eines neuen Verhältnisses.

Die Zahlenreihe 1 : 2 : 3 : 4 weiset uns auf die Fünf, auf das Verhältniss 4 : 5 hin, die Terz des vorhergehenden Tons, c : e. Nach Belieben können wir gleich noch ein Verhältniss zufügen, das von 5 : 6; denn der Ton 6 ist nichts anders als die Oktave der bereits gefundenen Quinte, 3 : 6 = 1 : 2.

Hiermit ist der Zusammenklang der nächst zusammengehörigen (in den nächsten Verhältnissen zu einander stehenden) fünf oder sechs Töne



gewonnen. Er ist die erste oder Urharmonie, der erste, auf naturgemässer Entwickelung beruhende Akkord, und zwar der grosse Dreiklang oder Durdreiklang. Vermöge seiner Naturwüchsigkeit, seines Zusammenwachsens aus den nächsten Tonverhältnissen muss man schon voraussehen, dass vor allen andern Akkorden er die grösste **Ruhe, Befriedigung, Klarheit** entfaltet, — und damit ist sein Karakter ausgesprochen.

Aus und nach ihm entfaltete sich der Dominant- und der Nonenakkord*); erst weit später führt dieselbe Entwickelung (in den Verhältnissen 10 : 12 : 15) zu dem kleinen oder Molldreiklange. Sind aber schon diese Verhältnisse entleguer und weniger einfach als die des Durdreiklangs (die man in 4 : 5 : 6 zusammenfassen kann), so kommt noch dazu, dass geschichtlich**) der Molldreiklang gar nicht aus dieser Fortentwickelung der Verhältnissreihe hervorgegangen, sondern rein willkührlich aus dem Durdreiklange gebildet worden ist.

Der Molldreiklang, dürfen wir hiernach aussprechen, enthält zwar die Glieder des Durdreiklangs, die grosse und die kleine Terz, 4 : 5 und 5 : 6; aber er bringt sie der natürlichen Ordnung entrückt zum Vorschein, erst 5 : 6, dann 4 : 5, erst die kleine und beengte Terz und dann die grosse und freie. Er ist die getrübte, zerrüttete Umstellung des rein naturwüchsigen ersten Akkordes, des Durdreiklangs.

11.

Das Durgeschlecht hat sich unter 9 als das rationell sicherstehende gezeigt. In der Harmonie erscheint als sein erster durchaus gleichartiger Ausdruck der Durdreiklang. Durgeschlecht und Durdreiklang sind beide naturwüchsig, und darum fest, bestimmt, hell, befriedigend. Blicken wir noch auf die Gliederung der Tonleiter,

$$\underbrace{c \overset{1}{\;} d \overset{1}{\;} e \overset{1/2}{\;} f} \overset{1}{\;—\;} \underbrace{g \overset{1}{\;} a \overset{1}{\;} h \overset{1/2}{\;} c}$$

so finden wir eine einfache Folge, die sich ungezwungen in zwei Hälften (die Tetrachorde der alten Griechen) auseinandersetzt.

Für das Mollgeschlecht ist der durchaus gleichartige harmonische Ausdruck der Molldreiklang. Die Tonleiter von Moll muss nothwendig (aus Gründen, die die Kompositionslehre mittheilt) mit kleiner Terz und Sexte und grosser Septime, z. B. für A-moll so —

---

*) Hierüber enthält die Anmerkung Th. I, S. 325 Andeutungen.

**) Der Beweis kann nicht hier gegeben werden, ist aber mit Sicherheit zu führen.

1 ½ 1 1 ½ 1½ ½
a h c d e f gis a

gebildet werden, weder so einfach kann sie sich gestalten, noch gewährt sie irgend eine Gliederung in Hälften, gleich der Durleiter.

Nun können wir, nicht blos nach dem Gefühl, sondern auf wissenschaftliche Gründe gestützt, aussprechen: das Mollgeschlecht ist gleich dem Molldreiklang' und im Gegensatze zum Durgeschlechte das getrübte, beunruhigte, unsichre Tonsystem. Die Kompositionslehre weiset Schritt für Schritt in jeder Beziehung und Verwendungsweise des Mollgeschlechts diesen seinen Karakter nach.

Es bedarf kaum der Versicherung, dass die Komponisten, je höher sie standen um so mehr, den Karakter beider Geschlechte gekannt und geltend gemacht haben.

12.

Karakteristik der Durtonarten nach Höhe und Tiefe.

Die Höhe und Tiefe der Töne giebt denselben (oben unter 7) den Karakter grösserer oder minderer Erregtheit und Eindringlichkeit.

Dasselbe gilt von der höhern oder tiefern Lage einer Tonart gegen die andre: die höhere Tonart hat erregtern Karakter. Da aber jede Tonart auf ihrer Tonika beruht, auf dem Tone, von dem sie aus- und in den sie zurückgeht, in dem sie ihren Ursprung und ihr Ende findet: so bestimmt sich auch die Höhe der Tonart nach der Höhe ihrer Tonika.

Welches ist nun von zwei Tonarten oder zwei Toniken die höhere?

Dies kann nicht nach beliebiger Aneinanderreihung von Toniken, z. B. nach der Ordnung der diatonischen Tonleiter

C D E F . . . . .

bestimmt werden; man kann nicht unbedingt sagen: D sei die höhere Tonika gegen C, E die höhere gegen D, F gegen E; dies würde bisweilen (bei D und E) zutreffen, bisweilen (bei F) nicht. Der Grund ist ganz einfach der uns schon (aus G) bekannte: dass das Tonsystem sich nicht in dieser diatonischen Tonreihe, sondern rationell nur mittelst des Verhältnisses 2 : 3, in Quintenfolge,

C G D A . . . . .

hat entfalten können. Hier darf als allgemeine Regel (nicht ohne Ausnahme) ausgesprochen werden, dass jeder der einander folgenden Töne die Grundlage der nächsten erregtern oder gespanntern ist, G erregter als C, D erregter als G. Bei A tritt eine Ausnahme ein.

13.

Bei diesen und den weiterhin aufgestellten Reihen von Toniken darf man sich nicht durch die Wahrnehmung beirren lassen, dass im vollständig ausgeführten Tonsystem die Oktaven tieferer Toniken über die nächstfolgenden höhern Toniken hinauszulangen scheinen, dass z. B. in der Quinte c — g allerdings der Ton c tiefer als g, dagegen dessen Oktave, $\bar{c}$, höher als g liege, mithin c zu c —

c — g — $\bar{c}$

ebensowohl der höhere, als tiefere Ton (2 : 3 : 4) sei. Der Begriff der Tonika hat mit den Wiederholungen des Tons in den höhern Oktaven nichts zu thun; es giebt nur Eine Tonika C und nur Eine andre Tonika G, jede in beliebig vielen Oktaven (soviel es deren geben kann) wiederholbar. Jede Tonika wird als Urton, als diese Eins gesetzt, von der die Tonentfaltung 1 : 2 : 3 . . . . . auszugehen hat; folglich ist C, wenn wir bei ihm beginnen, der Urton und tiefere Ton von G und allen nachfolgenden Tönen, und G ist von diesem Urton C aus der höhere Ton, gleichviel, wie oft der eigentliche Urton sich in höhern Oktaven wiederholt oder verjüngt.

14.

Das Gesetz der Polarität.

Die bisher (in 9 und 12) aufgestellten Reihen der Töne sind nur einseitig entwickelt, nämlich von irgend einem tiefsten Ton aus nach der Höhe. Wir haben uns dabei auf das Naturgesetz gestützt.

Allein die umgekehrte Reihe kann ebenfalls aufgestellt werden; irgend ein Ton, von dem wir ausgehen, kann eine Reihe von je höhern über sich, aber zugleich eine andre Reihe von je tiefern Tönen unter sich haben. Die letztern haben wir bisher noch ausser Betracht gelassen.

Setzen wir nun irgend einen Ton als Ausgangspunkt für die zwei Reihen der je höhern und der je tiefern Töne fest, — es sei der Ton C, — so stellt sich folgende Tonfolge

Erniedrigungen.							Erhöhungen.					
6	5	4	3	2	1	0	1	2	3	4	5	6
Ges	Des	As	Es	B	F	**C**	G	D	A	E	H	Fis

in Quinten auf, die jedem Musiker schon aus der Errichtung des Quintenzirkels geläufig ist. Von C nach der Höhe stellen sich Schritt für Schritt die Tonarten mit Erhöhungen auf; von C nach der Tiefe eben so die Tonarten mit Erniedrigungen; zwischen beiden Reihen steht C, ohne Erhöhung und Erniedrigung.

Man kann die Reihe der Erhöhungen mit „+“, die der Erniedrigungen mit „—“, den weder an Erhöhungen noch Erniedrigungen theilhabenden Mittelton C mit „0“ bezeichnen.

Diese mit

„—, 0, +“

bezeichnete Folge von Tönen oder vielmehr der auf ihnen als ihren Toniken beruhenden Tonarten (und zwar Durtonarten) enthält einen förmlichen polaren Gegensatz der schrittweise nach der Höhe, und der ebenso nach der Tiefe strebenden Tonarten, mit ihrem Indifferenzpunkt' in der Mitte.

Auf der + - Seite herrscht die wachsende Erregung, auf der — - Seite die nachlassende Erregung. Erinnern wir uns nun, dass Höhe und Tiefe im Tonwesen der Ausdruck für die grössere oder mindere Schnelligkeit der Schwingungen sind: so dürfen wir allerdings wagen, die + - Seite im Tonreich' als Licht- oder Tag-

seite, die −-Seite als *Schatten*- oder *Nachtseite* zu bezeichnen. Wie Licht und Schatten, Tag und Nacht, *Wärme* und *Kälte*, so stehen die beiden Seiten der tonischen (Tonarten-) Entwickelung einander gegenüber. Und wie Licht und Wärme sich stufenweise steigern und herabstimmen, gerade so (mit zwei Ausnahmen) steigt und sinkt in der Tonreihe der Karakter des Lichts und der Wärme.

15.

Kunsterfahrung und Kunstgesetz.

Wohl erkennen wir, dass diese Annahme der Polarität der Töne und der auf sie angewandte Begriff von Licht und Wärme vorerst nur das Recht in Anspruch nehmen darf, Eine Sache durch Parallelisirung mit einer andern zu erläutern. Was aber an der Vollständigkeit des rationellen Beweises fehlt, wird auf das Ergiebigste durch die *Kunsterfahrung* ergänzt; und zwar nicht durch die auf einzelne Künstler und ihre Werke gestützte, sondern durch die ganz allgemeine, die vermöge dieser Allgemeinheit die Form von *Kunstgesetzen* angenommen hat. Grundgesetz der Modulation ist, dass ein Tonsatz in Dur an der Stelle seines Verlaufs (Schluss des ersten Theils, Ueberschritt zu einem zweiten wesentlich neuen Satze) wo er der Steigerung bedarf, sich in die Tonart seiner Dominante (von C-dur nach G-dur) erhebt, an der Stelle, wo er sich zu beruhigen hat (gegen das Ende) sich nach der Unterdominante (von C-dur nach F-dur) wendet.*) Diese, in Tausenden und aber Tausenden von Kompositionen regelmässig zum Vorschein kommende Weise deutet auf ein tieferes Gesetz, als das Gefühl oder die Wahl irgend eines oder einiger Künstler, wären sie auch die höchsten, geben kann.

Eben so bestätigt das Modulationsgesetz das, was wir oben, unter 11, über das Mollgeschlecht in seinem Gegensatze zum Durgeschlecht gesagt haben. Wo Dur sich zu lichterer Erhöhung in höhere Durtonart der Dominante wendet, da wendet Moll sich in die nächstverwandte Durtonart (die Parallele) und findet da Erhellung und Kräftigung. Ja, sehr häufig kehren Mollkompositionen im letzten Satz' oder gegen das Ende in das Durgeschlecht ihrer Tonika, auf den Naturgrund mit seiner Frische und Kräftigkeit zurück; Moll findet in sich selber nicht volle Befriedigung. Beethovens C-moll-Symphonie ist dazu das leuchtendste Beispiel.

---

*) Das Nähere und die Ausnahmen giebt die Kompositionslehre.

16.

Bedenklich scheint bei der unter 14 aufgestellten Reihe, dass die +-Seite mit Fis-dur, die —-Seite mit Ges-dur schliesst, beide Tonarten aber, hier als äusserste Gegensätze aufgestellt, identisch, enharmonisch ein und dieselbe Tonart sind. Es lässt sich mehr als eine Betrachtung hier anknüpfen. Wir wollen, statt allzuweit zu gehen, nur darauf hinweisen, dass das zweifelhafte und desshalb unsichre oder unfeste Wesen der Tonart Fis-Ges-dur auch bei den Komponisten von Karakter (3) zur Anschauung gekommen ist; man frage bei Seb. Bachs Fis-dur Fuge (cis fis eïs fis) im wohltemporirten Klavier und Beethovens Fis-dur-Sonate nach.

Auffallend ist ferner in beiden Reihen ein Rückschritt auf dem dritten Punkte: die Lichtseite

$$\overset{0}{\mathrm{C}}\quad \overset{1}{\mathrm{G}}\quad \overset{2}{\mathrm{D}}\quad \overset{3}{\mathrm{A}}\quad \overset{4}{\mathrm{E}}\quad \overset{5}{\mathrm{H}}\quad \overset{6}{\mathrm{Fis}}$$

steigert sich von 0 zu 1 zu 2, ferner von 4 zu 5 zu 6; die Schatten senken sich auf der andern Seite

$$\overset{6}{\mathrm{Ges}}\quad \overset{5}{\mathrm{Des}}\quad \overset{4}{\mathrm{As}}\quad \overset{3}{\mathrm{Es}}\quad \overset{2}{\mathrm{B}}\quad \overset{1}{\mathrm{F}}\quad \overset{0}{\mathrm{C}}$$

von 0 zu 1 zu 2, ferner von 4 zu 5 zu 6; aber die Drei erscheint, auf der Lichtseite (A-dur) in gemildertem Lichte, auf der Schattenseite (Es-dur) in angewärmterm Schatten. Am empfindbarsten wird die Abweichung im nächsten Fortschritte; E-dur erglänzt in überraschender, nach dem Stufenmaasse nicht zu erwartender Helle, As-dur ist tiefer in Nachtdunkel und Kälte gesunken, als man vom zweiten Schritte nach B-dur hätte erwarten dürfen.

Zu erklären vermögen wir diese Erscheinungen nicht, wir können uns darüber nur auf das unmittelbare Empfinden und die Erfahrung in den Kompositionen, also auf Anschauung und Empfindung der Komponisten (5) berufen.

Wer hierin forschen will, darf nicht dabei stehen bleiben, die Kompositionen zu befragen, welche einen fraglichen Ton als Hauptton ergriffen haben, sondern muss besonders die Fälle untersuchen, wo Kompositionen in ihrem Verlaufe sich abweichend vom Grundgesetze der Modulation, einem entlegenerm Ton zugewandt haben; denn solcher Abweichung liegt meist ein inneres Bedürfniss für den ausnahmsweisen Ton zum Grunde.

17.

Der spezifische Karakter der Tonarten.

Der bedenklichste Schritt bleibt noch zu thun: die genaue Karakterbestimmung der einzelnen Durtöne. Das progressive Höher oder Tiefer, Heller und Wärmer oder Dunkler und Kälter kann als ein nicht zu verachtender Schritt zur Erkenntniss gelten, erschöpft aber die Sache keineswegs. Vielmehr tritt jeder Durton als ein besonderer, nicht blos quantitativ von andern Tönen unterschiedner in das Bewusstsein des Komponisten oder des Hörenden.

Einen rationellen Erweis für den besondern Karakter der Töne wüssten wir nicht zu geben; es ist sogar schwer, wo nicht unmöglich, sich anders als gleichnissweise darüber auszusprechen. Gleichwohl besteht dieser spezifische Karakter der Töne; das Bewusstsein der Komponisten von Karakter bezeugt ihn. Keiner derselben wird sich, so lange er seiner Komposition treu bleibt,*) zu einer Versetzung derselben in andre Tonarten verstehn, und wenn er es aus äusserlichen Beweggründen thut, nicht empfinden, dass er sie dadurch in ein falsches Licht gesetzt. Aber auch Fremde werden dasselbe empfinden, sobald nur ihr Sinn für das Karakteristische in der Musik erweckt ist; keiner von ihnen würde genehmigen, dass z. B. Beethovens D-dur-Symphonie oder D-dur-Sonate Op. 10 oder 28 nach A oder G, nach Es oder C verpflanzt würden.

---

*) Seltsamerweise ist Gluck selber, den wir mit Recht als einen der gewichtigsten Zeugen aufgeführt, seinen Kompositionen auch in Bezug auf die Tonart nicht treu geblieben, als er in Paris sie den französischen Ansichten und Ansinnen gemäss umgestaltete. Allein die damaligen Aenderungen haben so Vieles und Wichtiges betroffen, dass sie wenigstens keinen Beweis gegen die Karaktereigenschaft der Tonarten abgeben, — oder man müsste eben so gut Aufhebung der tiefsten Grundzüge Glucks aus ihnen folgern wollen.

Ein solches zwiefaches Zeugniss ist auch ein Beweis, ein Erfahrungsbeweis.

18.

Noch ein zweiter Beweis findet sich von Aussen herbei, den man in seltsamer Verkehrung der Verhältnisse als einen Gegenbeweis gegen die Karakteristik der Tonarten hat gebrauchen wollen. Dieser Beweis trifft zwar nur einzelne Tonarten, kommt aber damit dem ganzen System zu statten. Denn wenn von einigen Tonarten erwiesen ist, dass sie bestimmten Karakter haben, so liegt der Schluss auf die andern nahe.

Der Karakter gewisser Tonarten findet sich nämlich in Uebereinstimmung mit dem Grundkarakter gewisser Instrumente des Orchesters, folglich durch deren Anwendung verstärkt und hervorgehoben. Hierhin gehört vor Allem der Hauptchor des Orchesters, das Quartett. Bekanntlich stimmt

die Geige	in	g	$\bar{d}$	$\bar{a}$	$\bar{\bar{e}}$
die Bratsche	in	c	g	$\bar{d}$	$\bar{a}$
das Violoncell	in	C	G	d	a
der Kontrabass	in	E	A	d	g

letzterer in der tiefern Oktave; die genannten Töne können daher auf blossen Saiten hervorgebracht werden, und diese klingen heller und sind schallkräftiger, als die gegriffenen Töne, auch sind die Instrumente leichter behandelbar in den Tonarten, welchen die Töne der blossen Saiten angehören. Nun zeigt sich, dass die Töne

g d a, — im Basse a d g, —

auf allen diesen Instrumenten blos liegen; sie sind aber die drei wichtigsten (Tonika, Ober- und Unterdominante) in D-dur. Von ihnen greifen die Geigen nach E über, entfalten also in

d a e

auch die drei wichtigsten Töne für A-dur; dasselbe gilt vom Kontrabasse, der hinuntergreift nach E. Bratsche und Violoncell enthalten neben den wichtigsten Tönen für D-dur auch die von G-dur,

e g d,

kurz man findet die vier Instrumente am geneigtesten, sich in D-dur, ausserdem in A-dur und G-dur, gleichfalls in C-dur zu bewegen, — das heisst in der hellern Region der Tonarten, in der +-Seite. Besonders bezeichnet das Hauptinstrument des Orchesters, die Geige, die Tonart D-dur, die vor den andern scharf genannt werden muss, als ihren Hauptsitz. Die „hellen Geigen“ (sprüchwörtlich) mit ihren scharfen Strichen wählen sich die helle Tonseite, das scharfe D-dur als verwandtes Element und verstärken seinen Ausdruck.

Gleiches liesse sich an andern Instrumenten, z. B. den D- und Es-Hörnern, den B-Klarinetten u. A., nachweisen.

Diesen Beweis hat man (G. Weber) dadurch in einen Gegenbeweis verkehren wollen, dass man gesagt: die Tonarten (D-dur) hätten an sich keinen besondern Karakter, sondern sie erhielten ihn durch die Instrumente, namentlich die Violinen, die gerade in g d a e gestimmt würden. Aber: warum werden sie denn so gestimmt? unumgänglich nöthig ist es nicht, ausnahmsweise sind sie sogar (z. B. v. Paganini) bisweilen anders gestimmt worden. Der einzige Beweggrund für die Stimmung liegt vielmehr im richtigen Gefühl vom Karakter des Instruments; dieser ist das Unabänderliche an ihm, die Stimmung ist nichts weniger als unabänderlich, sondern folgt nur jenem.

Es versteht sich übrigens, dass die genannten, wie alle andern Instrumente sich auch für den Ausdruck ganz anderer Stimmungen hergeben und mehr oder weniger geeignet sind, sich auch in andern Tonarten zu bewegen. Nur der Grundkarakter sollte festgestellt werden und nur er ist beweisend.

19.

Die einzelnen Durtonarten.

Müssen wir endlich an die Karakteristik der einzelnen Tonarten gehn, so tritt die grosse Schwierigkeit erst ganz grell hervor, für künstlerische Anschauungen vollkommen exakten Ausdruck zu finden. Wir müssten wohl statt Schwierigkeit Unmöglichkeit sagen; denn die künstlerische Anschauung ist schwebender Natur, sie verbreitet sich gleich Schimmer und Hall über jede scharfe Gränzlinie, die man da oder dort ziehen möchte, sie gleicht den Kometen, die von einem festen Kern aus einen unbestimmbar weiten Lichtschweif auszuströmen scheinen. Es mag gelingen, den Kern künstlerischer Anschauungen zu bezeichnen, feste Umrisse nimmermehr; die Ausflüsse des Kerns sind so wenig begränzt, also umschreibbar, wie die Zahl möglicher konzentrischer Kreise um einen gegebenen Mittelpunkt bestimmbar ist.

Darin lag eben der Irrthum früherer Kunstphilosophen; sie trachteten nach einer konkreten Bestimmung, die im besten Falle nicht anders als beengend und darum eben widerkünstlerisch und unwahr ausfallen musste; sie nannten F-dur (1) konkret den Ton der Liebe, statt zu dem Ausstralungspunkte vorzudringen, von dem das Gefühl von F-dur und von Liebe nur eine der vielen Ausströmungen ist. Nur als Gleichniss, nur als Symbol kann ein solcher Ausdruck Zulässigkeit und Werth haben, nimmer darf man sich aber dahin verirren, unter solchem Gleichnissworte das weite, freie Leben der Kunst gefangen zu nehmen.

20.

Naturgemäss beginnen wir bei dem Ausgangs- und Mittelpunkte der Tonarten, bei C-dur. Es steht zwischen den Erhöhungs- und Erniedrigungstonarten, es ist indifferent, gleich fern von der wachsenden Entzündung der Kreuztöne als von den allmählig sich niedersenkenden kühlern Schatten der B-Töne, klar wie der helle Tag, aber ohne Sonnenglanz, heiter, aber ohne Theilnahme.

Man nehme die grosse C-Sonate von Beethoven zur Hand; nur dass diese sich mit dem Seitensatze zur sonnigen Höhe von E-dur erhebt — die normale Tonart G-dur konnte Beethovens warmes und frei umherschauendes Gemüth hier nicht befriedigen. Man blicke auf Mozarts heitere, nicht tiefe C-dur-Symphonie, oder auf die helle Festlichkeit, in der Beethoven seine erste Symphonie anstimmte.

21.

An C-dur schliesst sich nach der +-Seite G-dur, angehellt und angewärmt, wie von der emportauchenden Sonne der junge Tag, wie die Jugendzeit bei dem ersten fröhlichen Ausschaun in das beginnende Leben, kindlich froh, noch von den Gluten der Leidenschaft unberührt, der Gleichgültigkeit des indifferenten C-dur enthoben. C-dur ist ihm Tonart der Unterdominante, der Modulationspunkt, wo es ausruht, sich erfrischt, neuen Athmen nimmt; in seiner Oberdominante richtet es sich zu wärmerer Empfindung der erwachsenden Jugend auf.

Man frage bei allen G-dur-Sonaten von Beethoven nach.

In D-dur ist Licht und Wärme zu kräftigem Walten gereift, wie warmes und kräftiges Verlangen in der Brust des Jünglings. D-dur ist zunächst aktiv herausgreifend, kriegerisch, es ist die Tonart der Geigen, der scharfhellen D-Hörner und Trompeten, die sich von der Härtigkeit und Kälte der C- und tiefen B-Hörner eben so deutlich absondern, wie von der schattigen Weiche der Es-Hörner und Trompeten, die nur im Frieden und der Heruntermässigung des ewigen Paradespielens ihre Stimmung bei der Armee haben durchsetzen können.

Spontini, der Napoleonide, hat fast alle seine Ouvertüren in D-dur gesetzt; der Grundton des Militairischen trug es unbesehens über den der Opern davon. Auch seine Liebesgesänge folgen diesem Zuge; die französische Liebe ist vor allem aktiv und liebt den Glanz vor der Schwärmerei.

22.

Die dritte Tonart (16) A-dur folgt warm und hell, aber in gesänftigter Ausstralung; selbst die mächtigste Komposition dieses Tons, Beethovens siebente Symphonie, giebt von diesem Karakter Kunde, während die A-dur-Sonate Op. 101 geradezu die Apotheose dieser Tonart genannt werden darf.

Funkelnd hell steigt mit durchgreifender Wärme E-dur empor, heiter und leuchtend wie lauteres Gold. Noch ist ihm in keiner Komposition vollgenügender Ausdruck geworden, auch in der Fidelio-

Ouvertüre bei Weitem nicht. Wenn einmal in einer künftigen Oper Otto der Dritte in Rom die Kaiserkrone neu auf seinem jugendlichen Haupte befestigt, könnte nur E-dur in seiner heitern Sonnenpracht erschallen.

Nach ihm folgt das heisse H-dur, in dem Beethoven sein Schlachtbild gemalt, — und das gleissende Fis-dur, von dem unter 16 ein Wort gesagt worden.

23.

Ebenfalls schliesst nach der −-Seite die Reihe der B-Töne sich an C-dur an, zunächst F-dur. Ueber die Heiterkeit des vorangehenden Tons ist der erste leise Schatten gebreitet, die auf sich selbst gestellte Unbekümmertheit hat weichen und einem fremden Einflusse Raum geben sollen, ein sinniges Wesen macht sich geltend, gleich zugänglich der Heiterkeit, aber einer gemilderten, wie weicherer Empfindung und Rührung.

Die äusserste Gränze nach jener Seite hin bezeichnet Beethovens achte Symphonie. Will man inne werden, wie weit der in ihr angestimmte Freudenhymnus von ächter Jugendfreude absteht, so versetze man das Thema nach G-dur; es wird kinderhaft erklingen. Dass der Tondichter ganz Anderes im Sinne trug, zeigt das berühmte Des — und der ganze Verlauf der Dichtung. Kindlicher, aber weiche Rührung verschmelzend mit aufkeimender Heiterkeit, steigt die Pastoralsymphonie aus der schwebenden Quinte hervor.

Wie dem verhüllten Schoosse der Natur Lebensquellen entströmen, so quillt volles, rauschendes Leben in Frische und Fülle, nicht im heitern Lichte der andern Tonseite in B-dur hervor. Es ist die Fülle des Werdens, die sich im schimmernden Schatten hervordrängt, um hier auf unserer Erde ein rühriges, gesundkräftiges Leben zu beginnen und zu führen, — ob zu freudenvoller Erleuchtung, ob in zartere Rührung oder tiefere Ueberschattung gewendet, wer weiss es voraus? Beethoven richtete sich in seiner B-dur-Symphonie zu neuem Leben auf, stimmte in seiner grossen B-dur-

Sonate den Hymnus eines übermächtigen und überreichen neuen Lebens an.

24.

Jetzt folgt wieder die Milderung des dritten Tons. Es-dur tritt so mild wie F-dur, aber in tiefere Schatten gehüllt in die Reihe, weit ab von seinem Vorgänger, wie A-dur von dem seinigen; die weichen Es-Hörner sind in der Instrumentenwelt seine Verkörperung.

Aber die Heldensymphonie Beethovens? eine Heldensymphonie und dies milde, zur Wehmuth neigende Es-dur? — Die Heldensymphonie ist keine Schlachtsymphonie, nicht einmal eine Siegessymphonie, die Beethoven (Schlacht bei Vittoria) in D-dur angestimmt; sie ist das Epos eines Helden, der nach Beethovens damaliger Meinung der Welt Freiheit und Wohlfahrt bringen sollte. Sie schreit nicht, wie Ares, sie ist mild, wie Homers Achill, sie kennt Saitenspiel und Klage, und nur im Zorne trifft sie graunvoll. Es-dur war der rechte Ton; schon der erste Auftritt des Thema's in den Violoncellen im ersten nebelumhüllten Morgengraun beweist es.

Weitab von B-dur folgt auf das milde E-dur die nächste Tonart, As-dur, in Nacht gesenkt. Wenn man sie den Ton feierlicher Andacht nennt und dabei der Empfindungen und Gedanken an Grabesstätten erinnerlich ist, so mag in diesen Vorstellungen wohl die Wahrheit anklingen, wenngleich sie nicht in ihnen erschöpft ist. Beethoven hat in As-dur die Sonate Op. 110 geschrieben, von Ahnungen des verrinnenden Lebens bewegt; auch seine kleine As-dur-Sonate (die mit den Variationen beginnende) stimmt wohl ein; am merkwürdigsten aber tritt As-dur im Wechselspiel mit C-dur im Andante seiner C-moll-Symphonie auf.

Hinter As-dur tritt Des-dur auf, die Nacht mit ihren unheimlich anfröstelnden Gesichten und anstarrenden Bildern, dergleichen im zweiten Satze von Beethovens grosser F-moll-Sonate hervorschweben aus der Tiefe, der Milde, der Verklärung sich entgegenheben und dann den Einsamen zurücklassen, hineingestossen in den rastlosen Sturm seines Lebens.

Den Schluss macht das zweifelhafte Ges-dur.

25.

Die Molltonarten.

Ueber die Molltonarten beschränken wir uns auf ein Wort. Jede Molltonart ist die Umwandlung ihrer Durtonart in dem Sinne des Mollgeschlechts (11) gegenüber dem Durgeschlechte.

26.

Nachbemerkung.

Eine letzte Betrachtung darf bei der Karakteristik der Tonarten nicht aus den Augen gelassen werden, wenn man nicht selbst von den sichersten Festsetzungen aus in Ungewissheit und Irrthum gerathen will.

Es ist die, dass in jeder grössern Komposition der Hauptton in Verbindung auftritt mit einer mehr oder minder grossen Reihe von andern, näher oder ferner liegenden Tonarten. Der Karakter einer Tonart kommt also niemals ausschliesslich und rein zur Wirkung, sondern in Verbindung und Wechselwirkung mit dem Karakter anderer Tonarten; und erst dieser Verband verschiedner Tonarten nebst ihrer Wechselwirkung auf einander giebt ein vollständiges Farbenbild des Tonwerks ab. So verwendet, um im Vergleiche zu bleiben, der Maler für sein Kunstwerk selten oder niemals eine einzige Farbe, wiewohl irgend eine Farbe den Hauptton dafür abgeben mag; er stellt verschiedne Farben nebeneinander, die sich gegenseitig bedingen, ja bisweilen zu verwandeln scheinen.

Daher eben ist die Bestimmung des Hapttons und seines Karakters für die Erkenntniss eines Musikwerks nur ein erster Schritt zum Ziel und für sich allein stets unbefriedigend; es muss, von allem sonstigen Inhalt an Melodie u. s. w. abgesehen, der volle Modulationsgang erkannt werden. An keinem Musikstück ist dies so deutlich zu gewahren, als an Beethovens Heldensymphonie. Sei das unter 24 über ihren Hauptton Gesagte noch so zutreffend, dennoch wird Beethovens Stellung auf diesen Hauptton erst vollkommen begreiflich, wenn man den weiten Umkreis der gesammten Modulation (den weitesten, den wir in einem wirklichen Kunstwerke kennen) in das Auge fasst, den die Heldensage durchwandert.

II.

Anwendung auf Gluck.

Wir beschränken uns, das Theoretische voraussetzend, auf wenige (keineswegs vollständige) Hinweise, ohne uns auf den Inhalt näher einzulassen, als zum Verständniss dringend nöthig scheint. Diese Hinweise sollen nur dem weiter Forschenden an die Hand gehen, können also auf ein besonderes Interesse an ihnen selber keinen Anspruch machen.

Nochmals erinnern wir, dass wir bei Orpheus und Alceste die italienische Originalkomposition, nicht die französische Umarbeitung im Sinne haben.

Kaum bedarf es wohl der Erwähnung, dass Gluck von aller theoretischen Berechnung im Moment des Schaffens nichts gewusst, sondern instinktiv gehandelt hat. Die theoretische Behandlung dient blos der Erkenntniss und Ausbildung des Künstlers vor dem Moment des Schaffens.

1.

Orpheus.

Die Ouvertüre steht im indifferenten C-dur; sie hat zu den Schmerzen und Entzückungen der Oper nichts zu sagen, sondern betont nur den festlichen Augenblick, wo das erste Musikdrama klar und sicher, — so sicher Gluck es damals zu schauen vermocht, — an den Tag tritt.

Ihr folgt die Trauerfeier in C-moll, sie ist Feier der Trauer, nicht die sich selbst überlassene, das Herz durchwühlende Trauer; sie wird in angemessener trüber Farbe, aber mit der Mässigung und Haltung begangen, welche die Gegenwart des Königs und die weihende Umkränzung des Grabsteins gebieten.

Mild folgt im milden Es-dur die Pantomime zwischen den

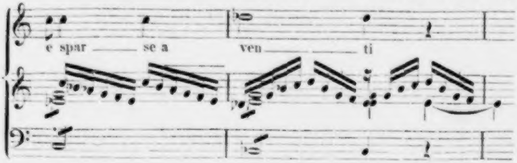
Trauerchören. Aber Gluck hat hier erfahren, was später in der Heldensymphonie Beethoven. Das wohlgetroffene Es-dur genügt ihm nicht, es wendet sich gar früh nach Molltönen und kann sich in ihnen kaum genug thun.

Der Trauerchor wendet sich von seinem C-moll mit grossem Nachdrucke (sogar B-moll heranziehend) nach F-moll und bildet da seinen Schluss als Halbschluss. Hier tritt Orpheus Liebesruf Chiamo il mio ben mit der vollen Macht eines von Zärtlichkeit übervollen gequälten Herzens, dem selbst der Tod nicht die Geliebte entrücken kann, in F-dur auf. Hier ist es, wo dieser Ton sich zur höchsten Macht seiner Innigkeit aufschwingt, die Instrumentation, den Einsatz der Stimme auf der Quinte, das aufgeregteste Mitgefühl aller Hörer herbeizwingend. Hier ist allerdings F-dur die Tonart der Liebe, jener Liebe, die immer und immer den geliebten Gegenstand begehrt, und nichts will und denkt und fühlt, als nur ihn, die den Entschwundenen doch noch gegenwärtig hat, weil sie nur in ihm lebt. Dreimal ertönt der Aufschrei dieser Liebe, durchdringend, wie der Hirschenschrei des zu Tode gejagten Thiers.

Die dazwischen tretenden Rezitative wenden sich mit ihrer Qual dahin und dorthin, — nach F-moll bei dem Anrufe der Verlornen, — nach dem düstern, hoffnungslos erkalteten C-moll, wenn der Verlassene klagt: „Es weint dem Gatte! er fodert dich von den Göttern, er sucht dich bei den Menschen und streut in alle Winde seine Thränen, seine Klagen!" Hier fällt das Gefühl seines Leids in den gemässen Ton, F-moll, zurück.*) Das zweite aufge-

---

*) Wie Gluck jeden Moment und jede Wendung im Sinne getragen, zeigt die ganz unvorhergesehene Andeutung der Vorstellung: streut in die Winde



regtere Rezitativ ruft einmal hell auf in B-dur (hell erscheint hier B-dur gegen die nachfolgenden Töne) den Namen Eurydice! und wendet sich dann schnell über G-moll nach dem Ton ätzenden Grams, nach D-moll, den man in Beethovens Largo aus der D-Sonate Op. 10 studiren kann.

Amor singt in G-dur. Die Figur ist kindisch.

In der Unterwelt öffnet sich die Pantomime in Es-dur, greift aber sogleich im vierten Takte tiefer nach As-dur und wendet sich gleich im fünften Takte nach F-moll; Es-dur hat nur diese tiefern Schatten anleuchten sollen.

Die Lyra des nahenden Orpheus kündigt sich helltönend an in dieser Nacht ewiger Klage; es musste C-dur sein. Der folgende erste Furienchor und Furientanz verdüstert das in C-moll. Das Flehen des Sängers schlägt in diesen Düsternissen ebenfalls den Ton C-moll an, wendet sich aber sogleich, schon im zweiten Takte, nach Es-dur. Dass die Modulation von C-moll nach Es-dur die nächstliegende, ist wahr, beweist aber nicht gegen die Karakteristik (denn Gluck hat eben so sicher in fremde Töne gegriffen) sondern nur, dass an dieser Stelle die nächste Modulation zugleich die gemässe war.

Nach dem milden Gesange verwandelt der Furienchor „Misero giovine" die Farbe; so unglücklich, wie „Misero" zu „Jüngling" passt, schliesst sich das beklemmte Es-moll an Es-dur. Der Schluss fällt nach F-moll. Dieser Ton bleibt bis zum Ende der Scene vorwaltend.

Der Tanz, der die folgende Scene, in Elysium, eröffnet, hat F-dur; der ruhig-heitre Anblick, der sich vor Orpheus öffnet, C-dur, der Chor der Seligen „Vieni à regni del riposo" wieder F-dur; diese Tonart bleibt bis zum Ende des Akts vorwaltend.

Ein letztes Wort über Orpheus letzte Arie Che farò senza Euridice. „Nach Text und Melodie ist sie Erguss liebender Zärtlichkeit; und dazu C-dur?" — Die Auffassung, die wir hier aussprechen, oder vielmehr der allgemeinen Stimme nachsprechen, ist falsch. Euridice ist zum zweitenmal, und nun (wie man annehmen muss) für immer Beute des Todes. Jetzt konnte sich nicht jener

Ruf des verlangenden Herzens wiederholen, der Anfangs im „Chiamo" erschollen war, als es noch irgend ein Wagniss gab. Jetzt hatten nur noch Leidenschaft und Verzweiflung eine Stimme, nur zu sterben galt es. So — hätte ein gewöhnlicher Bühnendichter rhetorisch gehandelt, Gluck hatte nicht die abstrakte Verzweiflung vor sich, sondern ihn selber, der verzweifelte. Und das war Orpheus, dessen ganzes Leben in Eurydice aufgegangen, dessen Wundergesang nur für sie die Schrecken der Unterwelt überwunden hatte. Dieser Orpheus ist es, dem jetzt (so scheint es) die letzte Stunde gekommen ist. Da muss denn wohl im qualvollsten Augenblick, eh' er zu sterben die Hand erhebt, ihr Bild in heller, reiner Holdseligkeit ihm aufgehn, wie es stets das zärtlich geliebte, beglückende gewesen. Noch einmal lächelt er ihm zu (dies Noch einmal, diese Wiederkehr des ewig Verlornen ist, was von jeher die Herzen in dieser Arie so tief gerührt) und stürzt sich dann in sein Schwerdt, — wenn kein Gott es hindert.

2.

Alceste.

Die **Ouvertüre**, die erste zu einer Tragödie, musste natürlich in D-moll geschrieben werden, in dem Tone der hochtragischen neunten Symphonie Beethovens; stark und scharf in ihrer Trübniss erinnert die Tonart und die Ouvertüre an die Grossheit und die scharfgezogenen Lineamente der antiken tragischen Maske.

Ueber die grosse Scene vor dem Königshause haben wir schon Th. I, S. 360 im Allgemeinen gesprochen. Der **erste Volkschor**, dessen Grundton Mitgefühl ist, steht in Es-dur, wendet sich nach B-dur, kehrt aber wieder nach Es-dur zurück. Bei den Worten „Infausta reggia" berührt die Modulation As-dur (die Unterdominante), um sich bei der Vorstellung, wie die Königsburg von den Seufzern klagender Stimmen wiederhallen werde, nach F-moll zu wenden, und bei dem Gedanken an die drohenden Feinde das düstere C-moll anzuregen. Dies Alles gehört Einzelnen (Solostimmen) an, die sich tiefer in die Gedanken und Gefühle der Lage versenken, das Volk tritt wieder in Es-dur auf und schliesst darin.

Die Pantomime steht in C-moll.

Der zweite Volkschor hat als Grundton G-moll; das kindlich an seinem Herrscherpaar hängende Volk wird durch Alceste's Anblick zu tieferm Mitgefühl angeregt. Der Chor tritt in G-moll an und bildet seinen ersten Schluss in D-moll; der Schluss fällt auf die Worte „di lagrime e di pietà.“ Von da wendet sich die Modulation nach A-moll (mit Durschluss auf „amplessi,“ — die Umarmung der Kinder) dann nach G-moll zurück, wo zur Bekräftigung die Unterdominante, C-moll, herzugezogen wird.

Der Modulationsgang bei dem ersten Volkschor beweiset darum nicht weniger, weil er der Grundregel der Modulation entspricht; letztere zeigte sich nur dem Inhalte gemäss. Der Modulationsgang bei dem zweiten Volkschor geht vom Grundgesetze der Modulation ab, weil der besondere Inhalt Abweichung gebot; denn das oberste, oder vielmehr einzige Gesetz für jegliche Kunstschöpfung bleibt immer die Idee, die zum Ausdrucke kommt.

Der Modulationspunkt im Rezitativ und die Arie Alceste's ist schon Th. I, S. 363 in Erwägung genommen. Die Einsprache der frommen und beängsteten Kinder hat As-dur mit Hinwendung nach C-moll und Schluss in C-moll. Alles das ist schon erkannt.

Der Chor schliesst in Es-dur, die ganze weite Reihe von Tonsätzen steht durchaus in B-Tonarten des Durgeschlechts, oder Molltonarten, meist der — -Seite.

Der Opferzug im Tempel mit seinen Bräuchen aus uralter Kinderzeit bewegt sich in kindlicher Frömmigkeit in G-dur vorüber: es ist die erste Kreuztonart, die in der Oper auftritt, und zwar nach Es-dur, keineswegs die nächstliegende Tonart im Modulationsschema.

Scharf und finster schliesst in C-moll der Priesterchor an, nachdem der oberste der Priester „mit Heroldstimme“ (nach Gregors I. Vorschrift) die Fürbitte im hellen C-dur und unbewegt auf diesem c — e — g stehend angehoben. In der quälerischen Unablässigkeit dieses Chor's ist etwas von Luthers „Ich hab' ihm (Gott) mein Gebet recht um die Ohren gerieben.“

Der erste Chorsatz, „Dilegua il nero turbine,“ stand in C-moll, der zweite schwingt sich nach Es-dur, um den Gott zu erinnern, wie er einst flüchtig und verbannt bei Admet eine Freistätte gefunden. Das Nähere ist theils Th. I, S. 368 angedeutet, theils bleibt es Jedem zur Prüfung überlassen. Der Grundton, C-moll, bildet den Schluss der Priesterfeier.

Die Musik des Opferzugs, G-dur, führt Alceste im Tempel ein. Ihr Gebet an den Unsterblichen entsteigt heisser Inbrunst des stets so sanften Gemüths (A-dur vereint beide Momente) hüllt sich aber bald (As-dur) in die Schleier feierlicher Andacht. Der Priesterchor in C-moll schliesst.

Das folgende Rezitativ des Oberpriesters hebt (I tuoi prieghi) in Es-dur an, lässt sich bei der Verkündung, dass der Gott sich geneigt erweise, nach As-dur hinab und wendet sich, da hundert Zeichen schon die Gegenwart des Gottes verkünden, in das schauervolle B-moll. Das Weitere ist gleich gemäss.

Das Orakel, — das erste wahrhafte im Leben der Tonkunst, — ertönt, wie mit heimlicher Glut brennend, in H-moll. Es ist der zweite Moment (oder der dritte) der den Kreuztönen zugehört.

In H-moll setzt der Chor wieder an, aber bald reisst die kindische helle Angst und Scheu Alles in Flucht hinein; der Chor hatte sich schnell in G-dur gewandt und schliesst da.

Alceste ist mit den Kindern allein geblieben. In der Arie fasst sie ihren Entschluss, strömt sie die Fülle ihres milden und kräftigen Wesens aus; das musste B-dur sein. Es ist etwas Fürstliches und Mütterliches in dieser Arie, etwas, das das viel gemissbrauchte Wort „Landesmutter“ wieder zu Ehren bringen könnte.

Wie beschämte Kinder kommen die Entflohenen in G-moll zurück; ihren trostvollen Alltagsspruch, womit sie sich rein zu waschen und die Sache abzumachen denken, kann nur C-dur austönen.

Im zweiten Akt, im Todeshain, walten wieder B-Töne; noch die Frage des Todesgottes erschallt in D-moll, der Chor der Unterirdischen ebenfalls, zwischen beiden das Solo Alceste's in

F-dur. Nun aber richtet sich im Sturmeswehen die scharf zufassende, erbarmungslose Macht des Todesgottes auf. Dazu war wieder nur D-dur möglich, das sich mit scharfen Geigenstrichen, mit packendem Rhythmus der Bässe, mit Posaunen und rauhen D-Hörnern waffnet.

Wenn Alles abgethan ist, dankt Alceste in Es-dur und die Pantomime schliesst das ganze düstere Bild in C-moll.

Von allem Weitern sehen wir ab und wenden uns zu dem Rezitativ Admets und Evanders.

Nach den Scenen unbedachter Freude, die den dritten Akt beginnen, wird hier erst dem wahrhaften Stand der Dinge wieder näher getreten. Die Musik hat noch keinen bestimmten Inhalt gefunden, nur die Worte lenken zum Ernst der Lage hin; daher ist das Rezitativ secco, wir sollen verstehen und aufmerken.

Und wie zutreffend ist hier die Modulation! Evander hebt seinen hellen Bericht von der aufrichtigen Freude des Volks in C-dur an und senkt sich in Rührung nach F-dur. Der Volkstrauer gedenkend, wendet er sich nach G-moll, — jeder fernere Schritt färbt sich nach dem Inhalte, nur dass nach G-moll und einer flüchtigen Wendung nach B-dur die Senkung in C-moll weniger in den Worten als im Anblicke des kaum dem Grab' entrückten, noch schwachen und wankenden Königs Anlass findet.

Der König hebt mit der Frage, aus welchem schlaftrunkenen Zustand' er erwache, in E-dur an; die Worte, „und welch' Wunder entrückt' mich dem Grabe,“ fallen auf F-moll; bei den Bildern des Todes wankt ihm (C-moll) die Besinnung.

Dem gegenüber, — und hier rechtfertigt sich, was wir oben über die Wendung nach C-moll gesagt haben, Gluck hält sich nicht unbedingt an das Wort, sondern an die Stimmung, — kann Evander sein „O lebe (erhole dich) mein König! — glückvolle Tage verspricht dir das Schicksal!“ nur in A-moll und F-dur aussprechen. Dann, das „Denke nur der Freude!“ bringt es nicht weiter, als zu C-dur; weiter: „Unserer Liebe Geschenk ist das Leben, das dir neu erwächst!“ wendet sich nach D-moll, ferner der Satz: „Unsere

Klage (1) errang es (2) vom Himmel; Einer deiner Trautesten (3) hat das Orakel vollzogen" (4) wendet sich bei 1 nach A-moll (und zwar durch den verminderten Septimenakkord,*) bei 2 tritt der tonische Dreiklang dieser Tonart ein, bei 3 neigt sich die Modulation nach G-moll, bei 4, zu dem letzten Worte, wird sie vollzogen.

Der König vernimmt hier das erste Wort vom Orakel; ihm wird heiss und unheimlich. Seine Worte, „Wie! was hör' ich! was sprach die Gottheit!" fallen in das dunkel-heisse H-moll; Evander wiederholt die Worte des Orakels in Fis-moll. Ueberall hier Kreuztöne und Moll. Und gleich weiter, des Königs Worte: „Grausamer Spruch! und du glaubst . . . ." Fis-moll, Wendung nach Cis. Erst bei des Königs wehem Ausruf: „O allzu ungerechter, unbegreiflicher Wille des Gottes" treten wieder B-Töne, Es-moll, B-moll, F-moll, C-moll, G-moll, aufeinandergedrängt ein, und wieder folgen, da der König Alceste's gedenkt (regt sich hier eine sonst ganz verborgene Ahnung?) Kreuztöne, H-moll und Fis-moll.

Man hat oft gewagt, in Gluck das Vorherrschen der Reflexion und des Deklamatorischen zu behaupten. Wie besteht solcher Einfall gegen diese Schritt für Schritt zutreffenden Schläge künstlerischen Instinkts? Den Reflexionsmenschen, den Rhetor würden die Worte, die Regeln der damaligen Theorie ganz anderswohin geleitet zu haben. Wer sich davon überzeugen will, schlage die Partituren Schweizers, Reichardts, B. Kleins auf.

3.

Paris und Helena.

Die helle, festliche, zuletzt freudig hinausglänzende und doch nicht von irgend einem tiefern Inhalt erhobene und durchwärmte Ouvertüre konnte keinen andern Ton finden, als C-dur. Für den zweiten Satz ergab sich schon damit A-moll, die Mollparallele des Haupttons, die Verschleierung, Trübung von A-dur, (22) das sich für glückvolle Aussicht dargeboten hätte. Dass weder Durtöne,

---

*) Th. I, S. 325 Anmerkung.

(F-dur etwa) noch das schwer umdüsterte C-moll dem Inhalt entsprochen hätten, ist klar.

Der kindliche Sinn im Opferlied an Venus steht in G-dur: in G-moll schliesst sich der erste Gesang des Liebenden an die noch nie gesehene Geliebte an und zieht die Parallele, B-dur, für die Opferpantomime (Weise des Opferlieds) nach sich; lebensvoller, aber nicht heller, sondern überschatteter Farbenton ziemt, nachdem der Herr sein Herz eröffnet, der stumm fortgesetzten Feier. Derselben Tonart fällt Paris zweiter Gesang zu, der beseelt ist und lebensfrisch, aber noch keineswegs siegsgewiss. Der dritte Gesang findet seine Stelle in F-dur, eben so das Duett des Paris mit dem verkappten Liebesgotte.

Uebergehen wir alles Unwichtigere, so kommen wir zunächst auf jene ironische Abfertigung, die Helena gegen Paris sich gestattet; die Arie steht natürlich in F-dur; Paris lamentose Arie, wo er den schönen Liebesträumen entsagt, fällt in F-moll.

Im dritten Aufzuge tritt der Athletenchor, von D-moll ausgehend, in G-moll, der Solosatz mit Chor in C-dur auf, das Ringerspiel in A-moll, wohl hauptsächlich wegen der nahen Lage zu C-dur. Paris süsses Lied wählt sich A-dur zum Sitze. Das Terzett und Paris Arie stehen beide in C-moll, Helena tritt im Terzett in Es-dur auf und verlässt die Scene in demselben Tone; die Stimmung beider Hauptpersonen wollt' es so.

Im vierten Akte steht das Duett beider in F-moll und dann in F-dur. Nur der letztere Ton könnte auffallen; aber es ist die Neigung der Herzen, die den Blick auf das drohende Schicksal versüsst.

Im wärmern und einschneidendern Ton', in D-dur, steht die Arie Helena's. Man könnte so mancher Liebesscene gedenken, die später Spontini in derselben Tonart gestellt hat. Bei ihm, dem Napoleoniden, lagen Kriegslust und chevalereske Liebe — denn das war bei ihm die Liebe stets, wo sie auch auftrat — gar nicht einander fern. Ein verwandter Ton erklingt in Helena's Arie, so weit sie auch von allem Spontinischen abliegt.

Dagegen musste Helena's Arie des fünften Akts, in der sie Paris Verrath klar zu erkennen glaubt und ihr Grundwesen, gesunde Kraft und Selbstgefühl, hell hervortreten, in C-dur stehn. Dass später ihr „Ah vincesti, son tua," — wunderlich für Hingebung an den Liebenden, — in E-moll hervorkommt, ist schon im Texte bemerkt worden. Im strahlend warmen E-dur hätte dies „son tua, prendine il pegno!" von ihren königlichen Lippen den Werbenden beseligt und erhoben, hätte sie wirklich ihn geliebt und dem Gleichwürdigen sich gegeben. Es liegt etwas von mésalliance in diesem E-moll.

Die zornige, der Vergeltung kriegslustig entgegenschauende Pallas Athene muss natürlich in D-dur weissagen. Der Schluss der Oper fällt in das klare ruhige C-dur, denn die Weissagung ist bei Seite geschoben.

4.

Iphigenie in Aulis.

Iphigenie ist die erste durch und durch dramatische Oper, die mit besonderer schlagkräftiger, wir möchten sagen, springender Thatsächlichkeit von einem Moment zum andern vordringt. Hier ist weder die träumerische Liebesversunkenheit des Paris noch das feierliche Weilen in ruhenden Zuständen, wie wir es in Orpheus und Alceste gefunden; der Moment wird schnell ergriffen und schnell abgefertigt, und so drängt eine ganze Folge von Momenten, unverhältnissmässig reicher und mannigfaltiger als in den bisherigen Opern, einander nach.

Hier konnte den Komponisten nicht die treffende Auffassung der einzelnen Momente befriedigen, er musste mehr wie zuvor darauf Bedacht nehmen, dieselben harmonisch zu verknüpfen und namentlich durch die Modulation gleichsam aneinanderzuschmelzen. Wohl kann sich dabei ereignen, dass ein einzelner Moment aus Rücksicht auf den grossen Zusammenhang des Ganzen nicht die Stellung oder Färbung erhält, die ihm, für sich allein betrachtet, zuzukommen scheint. Es muss zugestanden werden, dass in solchem Falle die Kunstleistung keine vollkommne ist. Wie aber, wenn sich kein andrer Weg finden liess? Dann muss man anerkennen, dass es das erste Bedürfniss ist, die einzelnen Momente zu einem lebendigen, willenskräftigen und harmonischen Organismus zu vereinen, einen lebensfähigen Kunstkörper zu schaffen, nicht die einzelnen Glieder gleich anatomischen Präparaten herumzuwerfen, damit nur das Einzelne für sich gelte.

Die Grundlinien für solchen harmonischen Verband sind in der Kompositionslehre gegeben; die vorliegende Oper ist unter den gluckschen vorzüglich geeignet, die Rücksichten zur Anschauung zu bringen, welche dem Komponisten einerseits für den besondern Karakter des Moments, andrerseits für den Zusammenhang des Ganzen maassgebend waren.

Die Ouvertüre steht im hellen morgendlich-frischen C-dur; D-dur wäre kampffertiger gewesen, aber Kampf ist in dieser Oper nicht der Hauptinhalt. Die Einleitung zur Ouvertüre hat das düstere C-moll, wohl angemessen ihrem Inhalte, nothwendig in Bezug auf den folgenden Hauptsatz in C-moll.

Sie kann sich aber auch in andre Töne finden. Nachdem die Ouvertüre auf der Dominante G geschlossen, tritt Agamemnons kindliches aber trübes Gebet, derselbe Einleitungssatz, in G-moll — und zum drittenmal im mildbittenden Sinn' in Es-dur auf. Ja, wenn die Vorstellung vom Opfer der Tochter Agamemnons Sinn ganz umdüstert hat, ertönt derselbe Satz in E-moll. Denselben Ton hat Agamemnons folgende Arie; der strahlende Held und Gebieter, der königlich glänzend in E-dur einherschreiten sollte, wie ist er umdüstert in diesem E-moll, getrübt und erniedrigt im Wirrsal der Angst, des Zweifels, des unwürdigen und vergeblichen Trugs!

Im kindlichen G-dur stürmt der Chor der Krieger heran, Kalchas vor sich herdrängend. Krieger haben immer etwas von Kindern an sich, die Sorglosigkeit, den Unbedacht, die gedankenlose Lust; hier haben sie ihren Muthwillen an Kalchas Bedrängniss. Uebrigens schliesst an E-moll dieses G-dur harmonisch an. E-moll kehrt erst bei dem Satze der ernstern und besorgten Führer wieder; in G-dur schliesst der Chor. G-dur verwandelt sich in

G-moll und dies geht nach Es-dur bei den weissagenden Worten des Kalchas. Dicht anschliessend fodert in C-moll der Chor den Namen des Opfers und erhebt in Es-dur sein Gebet zu Diana.

Wir wüssten nicht darzuthun, dass alle diese Tonarten ihrem Sinne nach absolut nothwendig wären; aber sie sind wohl angemessen und der Gang der Modulation ist überall harmonisch geordnet.

In C-moll ertönt Agamemnons zweite Arie, in der er schwach und mit ohnmächtiger Klage vor Kalchas steht. Wie viel sicherer — und dabei wie lebensvoll und mild — ertönt nach dem vorübereilenden Chor (C-dur, A- und D-moll — man weiss nicht, wohin es geht) in B-dur die ermahnende Arie des Priesters!

Und wieder klar und hell, wie leidenschaftloser Jugend ziemt, ertönt der begrüssende Chor in C-dur; Klytemnästra hat im Genuss der ihrer Tochter dargebrachten Huldigung in ihrem Liede den Ton jugendlicher Heiterkeit wiedergefunden. Wärmer ertönt der Freudenchor, der in D-dur nach dem Abgang Klytemnästra's Iphigenien umschmeichelt. Denselben Ton hat Iphigeniens Lied, in dem sie ihr Verlangen nach Achill, dem geliebten Helden, ausspricht.

Nun erscheint Klytemnästra wieder. Ihre Arie, „Armez vous d'un noble courage,“ hat die Tonart F-dur. Ist das der Ton für die zürnende, in ihrem Stolz, ihrer Tochter verwundeten Fürstin, diese erste der nach der Schattenseite gewendeten Tonarten? — Wir haben darauf zweierlei zu bemerken.

Erstens ist die Tonart nur ein einzig Moment in der Karakterzeichnung; neben ihr wirken Melodie, Rhythmus, der gesammte Inhalt. Nun betrachte man den Inhalt dieser Arie: zuerst vernehme man diesen Trommelschlag der Anapästen, der fast unaufhörlich Sturm schlägt; sogleich wird man sich sagen, dass hier nicht aufwallender, lodernder Zorn in wild regellosen Flammen aufschlägt, sondern dass der Wille, der ganz bestimmte Befehl der stolzen Mutter den eigentlichen Inhalt der Arie bildet, und dass die Beschämung, vom Verlobten verlassen und verschmäht zu sein

(Fuyons la honte d'un refus . . . . . étoufféz des soupirs trop indignes de vous) einen grossen Antheil hat. Der Gedanke, der Wille ist stark, — aber er darf nicht leuchten, er verschleiert sich. Uebrigens liegt die Kraft dieses Gesanges keineswegs blos im Rhythmus, auch in der Tonfolge. Diese geht von der Tonika, von f aus und zu f zurück, sie trifft oben und unten immerfort die Tonika, sie ist authentisch, das heisst in Kraft gespannt vom hauptsächlichen Ton bis wieder zu demselben. Selbst im Mittelsatze, wo nach einander die Tonarten B-dur, C-moll, D-moll, A-moll und wieder D-moll hastig hintreten und Alles einen wildern Karakter annimmt, bleibt dieser Karakter waltend.

Zweitens — und mit dieser Bemerkung wollen wir unsre Betrachtungen schliessen — müssen wir glucksche Karaktere in ihrem Zusammenhange betrachten, nicht in die einzelnen Momente zerreissen; denn stets hat Gluck danach getrachtet, nicht blos einem Karakter nach allgemeiner Färbung treu zu bleiben, sondern ihn durch seine Stadien psychologisch zu entwickeln; dies ist ihm aber nirgends besser gelungen, als gerade bei Klytemnästra. Klytemnästra tritt als Einzelfigur, also am freiesten von fremdem Einfluss

1. in ihrem heitern Liede, in G-dur,
2. in der Zornarie, in F-dur,
3. in ihrem tiefsten blutig-schmerzlichen Leid (par son père cruel à la mort condamnée) in H-moll,
4. in ihrer Empörung, entschlossen, gegen ganz Griechenland ihr Kind zu vertheidigen, in F-moll,

hervor. Man erwäge, wie zu allen vier Momenten die Farben gewählt sind, um ein künstlerisch-harmonisches Abbild des Karakters im innern Zusammenhange zu gewinnen.

Nachtrag

zu Theil I, S. 151.

Nachdem der Druck den zehnten Bogen des ersten Theils schon überschritten, hatten fast gleichzeitig Herr Dr. **Lindner** in Berlin und Herr Kammermusikus **Fürstenau** in Dresden die Güte, dem Verfasser Mittheilungen zu machen, die derselbe mit Dank wenigstens nachträglich benutzt.

Ihnen zufolge (in Verbindung mit dem von uns schon Mitgetheilten) ist Gluck gegen Ende des Jahres 1746 von England nach Deutschland, und zwar zuerst nach Hamburg gegangen und bald mit Mingotti in Verbindung gekommen, auch mit ihm und seinem Personal, namentlich mit seiner Gattin (wie wir bereits erzählt) nach Dresden gegangen, um daselbst sein Festspiel „Ercole" am 29. Juni 1747 aufzuführen. Herr M. Fürstenau hat das einzige urkundliche Beweisstück dafür aufgefunden, einen Kabinetsbefehl d. d. Dresden, 15. September 1747: „Dem Sänger Christoph Gluck zu seiner Abfertigung ohne Berechnung, gegen Quittung 400 Thlr. aus der Reisekammerkasse" zu zahlen." Das Prädikat „Sänger" ist ein handgreiflicher Irrthum in der Ausfertigung.

Nach Schütz' Angabe*) wäre nun Gluck vom 23. September bis 7. Dezember 1748 als Kapellmeister bei Mingotti in Hamburg thätig gewesen, was (wie uns scheint) mit der Anwesenheit Glucks zu Anfang des Jahres 1748 in Wien und der Aufführung seiner Semiramis am 14. Mai desselben Jahres nicht in Widerspruch steht. Auch hat Gluck nach der Semiramis in Wien weder Anstellung noch Beschäftigung gefunden; seine nächste Schöpfung (ausser dem dänischen Festspiel „Tetide“) war die für Italien geschriebene Oper „Telemacco.“

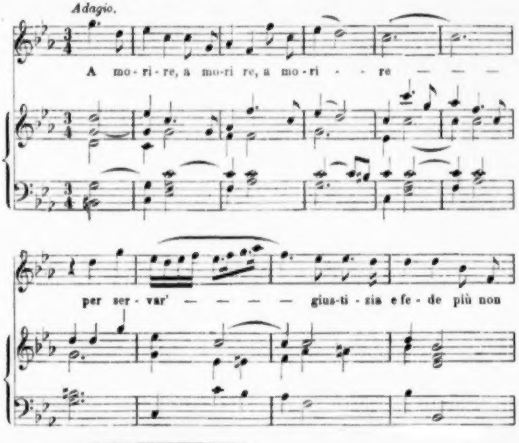
---

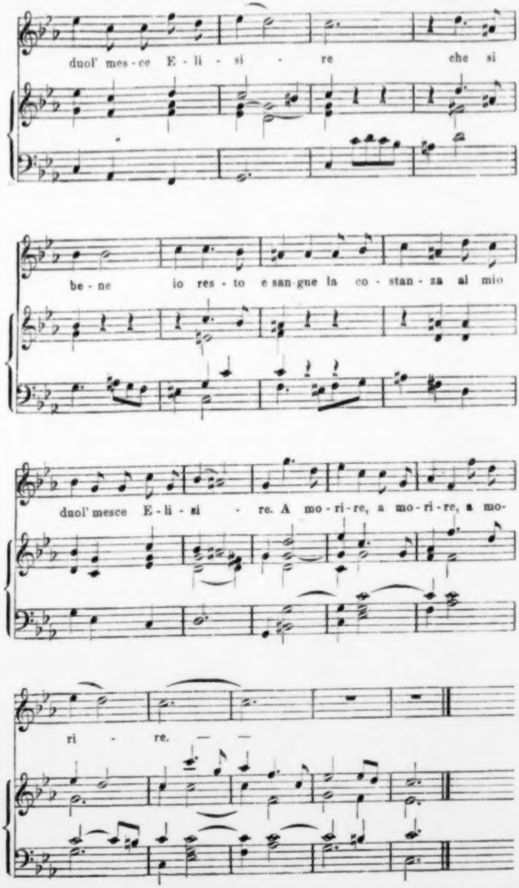
*) Schütz „Hamburgische Theatergeschichte," 1798

Herr M. Fürstenau nimmt für wahrscheinlicher an, dass Gluck nur in der Zeit vom 15. bis 27. November 1747 die Operaufführungen der mingottischen Truppe in Hamburg geleitet habe; Mingotti sei nach Kopenhagen berufen gewesen und, sein eigentlicher Kapellmeister Scalabrini möge zur Vorbereitung der dortigen Aufführungen nach Kopenhagen vorausgegangen sein und sei auch dort als Hofkapellmeister geblieben.

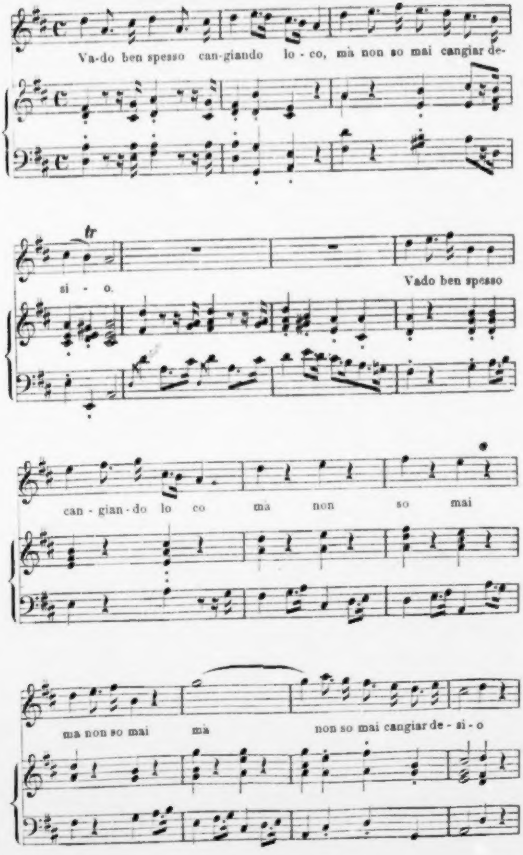
Ob Gluck zur Komposition des dänischen Festspiels „Tetide“ durch Mingotti's Empfehlung (allein diesem möchte wohl Scalabrini näher gestanden haben, der ebenfalls Opernkomponist war) oder unmittelbar vom Hofe berufen worden, ist ungewiss.

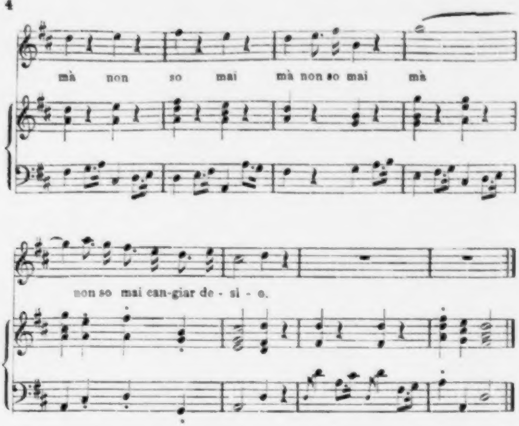
No. 1. Arie von Carissimi.


Adagio.
A mo-ri-re, a mo-ri re, a mo-ri - - re — — —
per ser-var' — — — — giu-sti-zia e fe-de più non
va - - - glion le co-ro-ne Che se
be-ne io re-sto e san-gue la co-stan-za al mio

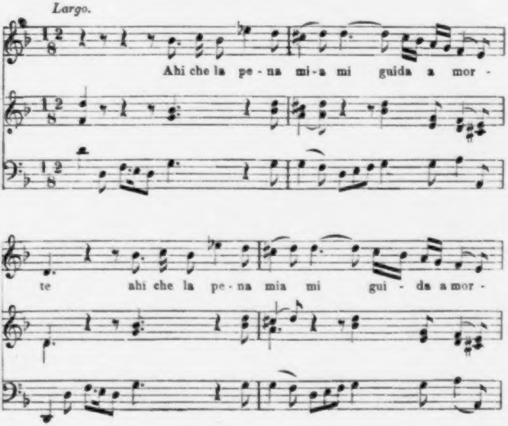

duol' mes - ce E - li - si - re che si
be - ne io res - to e san-gne la co - stan - za al mio
duol' mesce E - li - si - re. A mo-ri-re, a mo-ri-re, a mo-
ri - re. — —

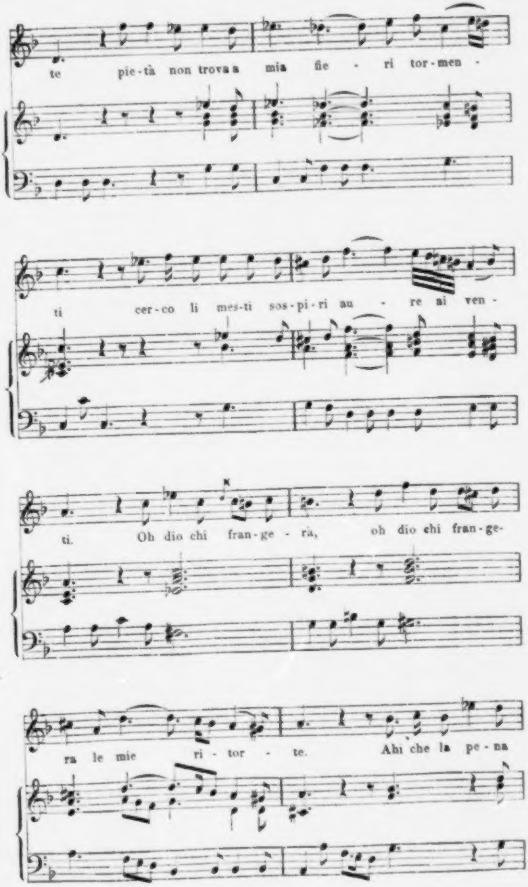
No. 2. Gesang von Salvator Rosa.

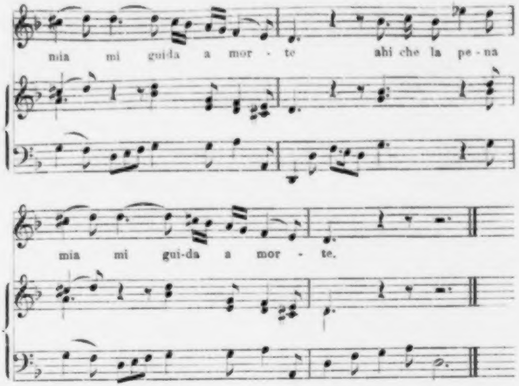

Va-do ben spesso can-giando lo - co, mà non so mai cangiar de-
si - o.
tr
Vado ben spesso
can - gian - do lo co ma non so mai
ma non so mai mà non so mai cangiar de - si - o


mà non so mai mà non so mai mà
non so mai can-giar de - si - e.

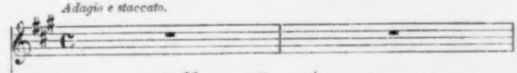
No. 3. Arie von Leonardo Leo.

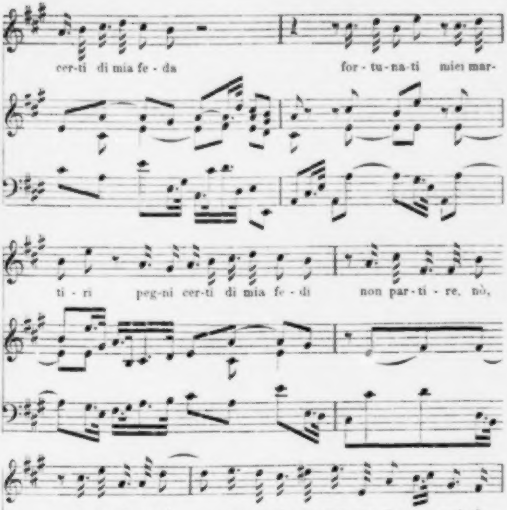

Largo.
Ahi che la pe - na mi - a mi guida a mor -
te ahi che la pe - na mia mi gui - da a mor -

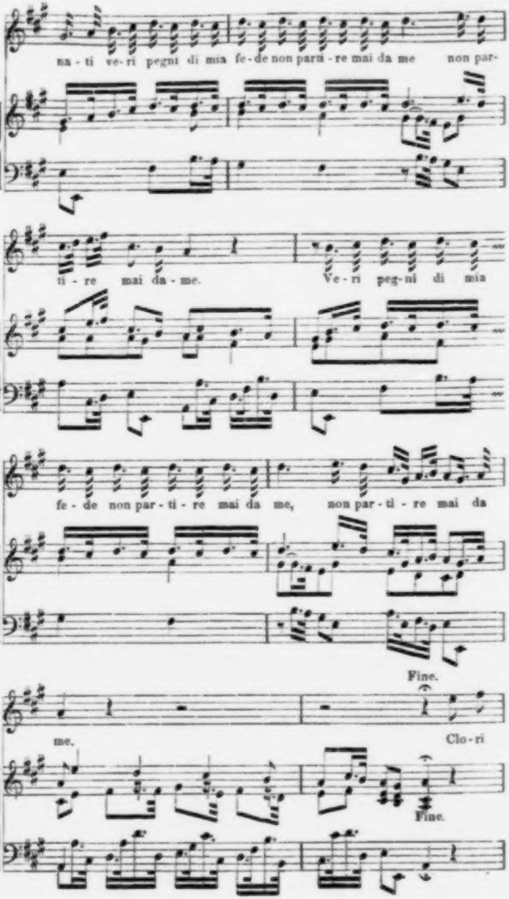

te pie-tà non trova a mia fie - ri tor-men -
ti cer-co li mes-ti sos-pi-ri au - re ai ven -
ti. Oh dio chi fran-ge - rà, oh dio chi fran-ge-
ra le mie ri - tor - te. Ahi che la pe-na

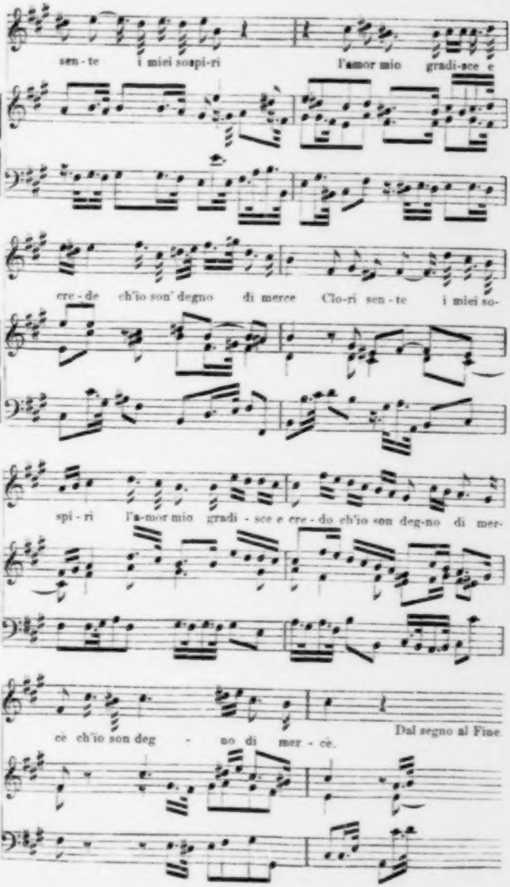

mia mi guida a mor - te ahi che la pe - na
mia mi gui-da a mor - te.

No. 4. Arie von Alessandro Scarlatti.

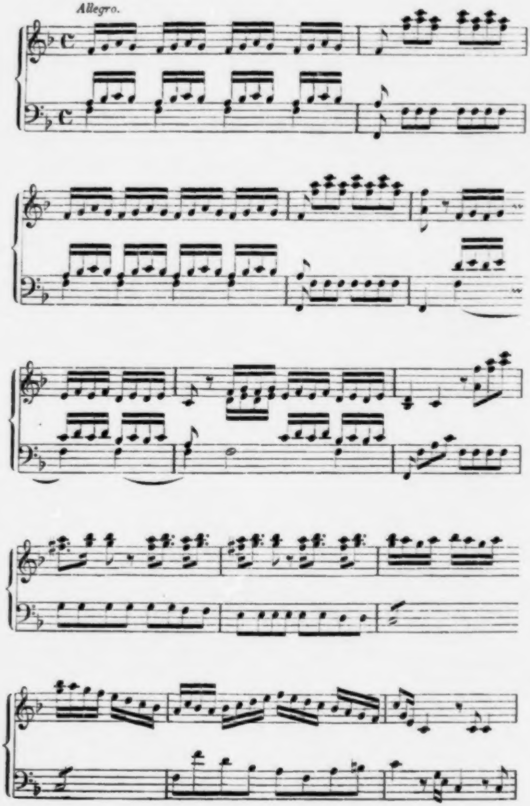

Adagio e staccato.
Fortu na - ti miei mar-ti - ri, pegni

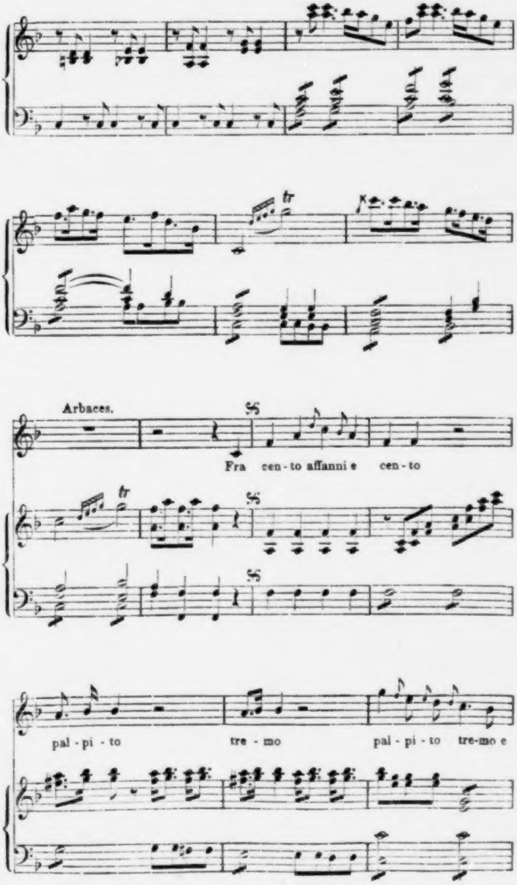

cer-ti di mia fe - da
for - tu - na-ti miei mar-
ti - ri peg-ni cer-ti di mia fe - di
non par - ti - re, nò,
non parti - re, nò
non parti - re, non par - ti - re mai da
me.
For-tu - na - ti miei mar-ti - ri miei marti - ri fortu-

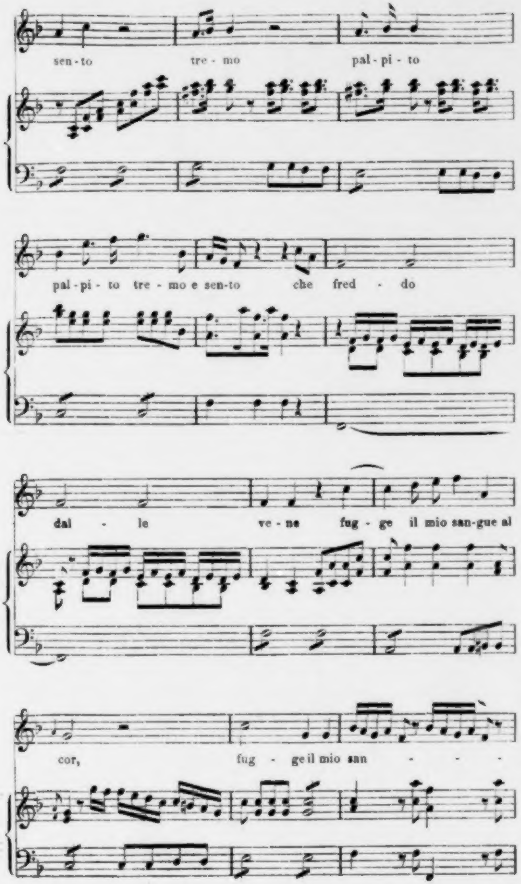

na - ti ve - ri pegni di mia fe - de non parti - re mai da me non par-
ti - re mai da - me. Ve - ri peg - ni di mia
fe - de non par - ti - re mai da me, non par - ti - re mai da
Fine.
me. Clo - ri
Fine.

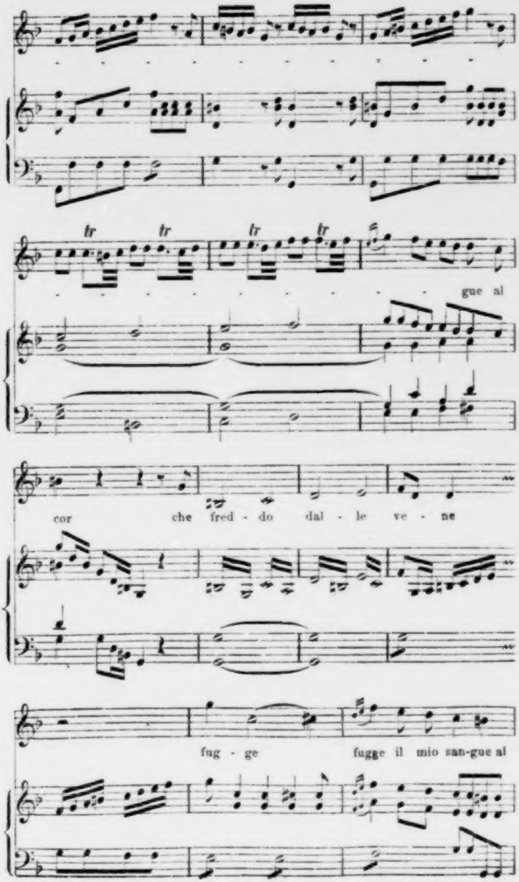

sen - te i miei sospi-ri l'amor mio gradi-sce e
cre - de ch'io son' degno di merce Clo-ri sen - te i miei so-
spi - ri l'a-mor mio gradi - sce e cre - do ch'io son deg-no di mer-
ce ch'io son deg - no di mer - cè.
Dal segno al Fine

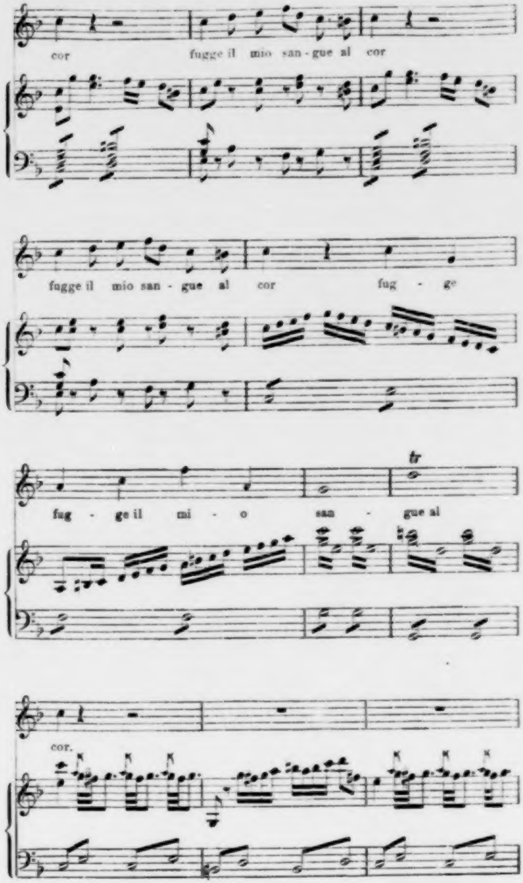
No. 5. Arie von Francesco di Majo, aus dessen Artaxerxes.

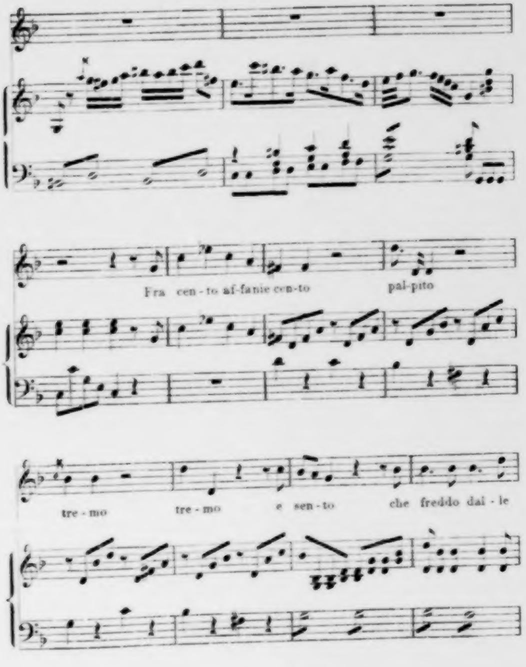


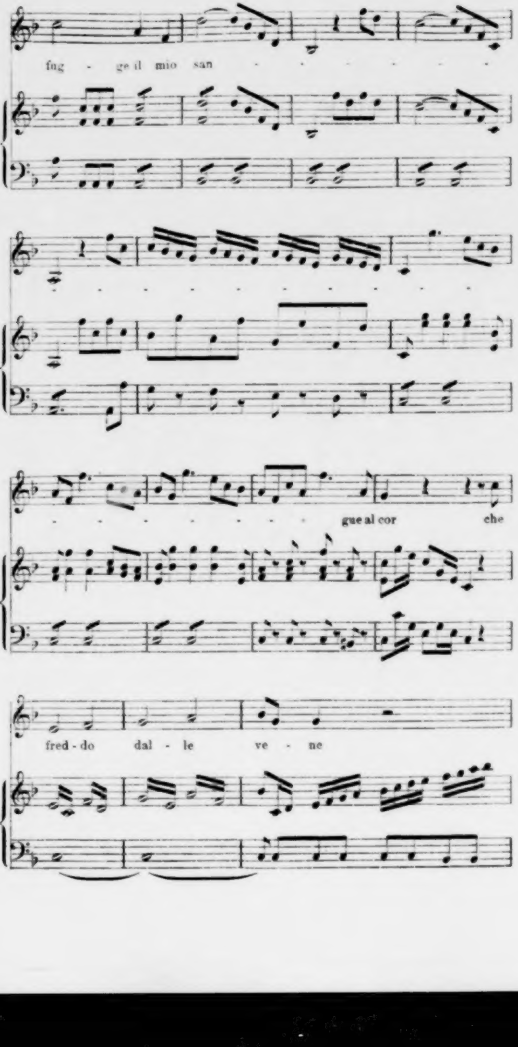

Arbaces.
tr
Fra cen - to affanni e cen - to
pal - pi - to tre - mo pal - pi - to tre-mo e

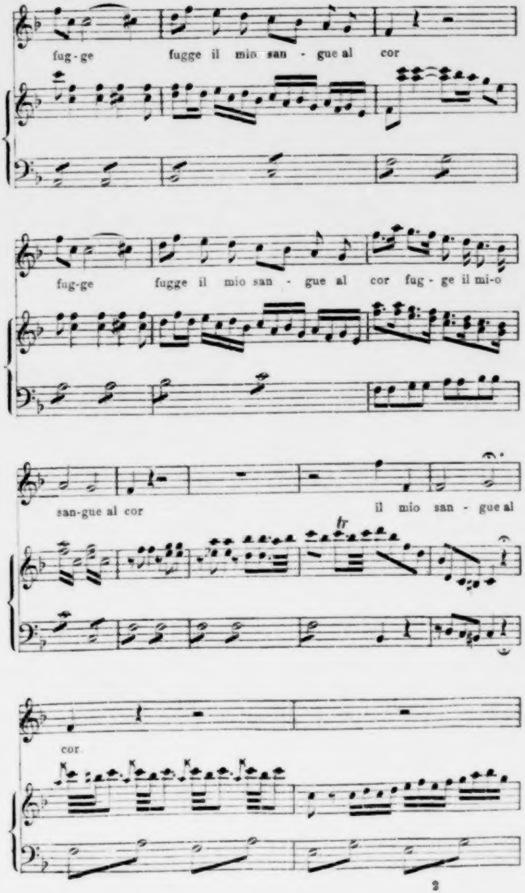

sen - to tre - mo pal - pi - to
pal - pi - to tre - mo e sen - to che fred - do
dal - le ve - ne fug - ge il mio san - gue al
cor, fug - ge il mio san - - -

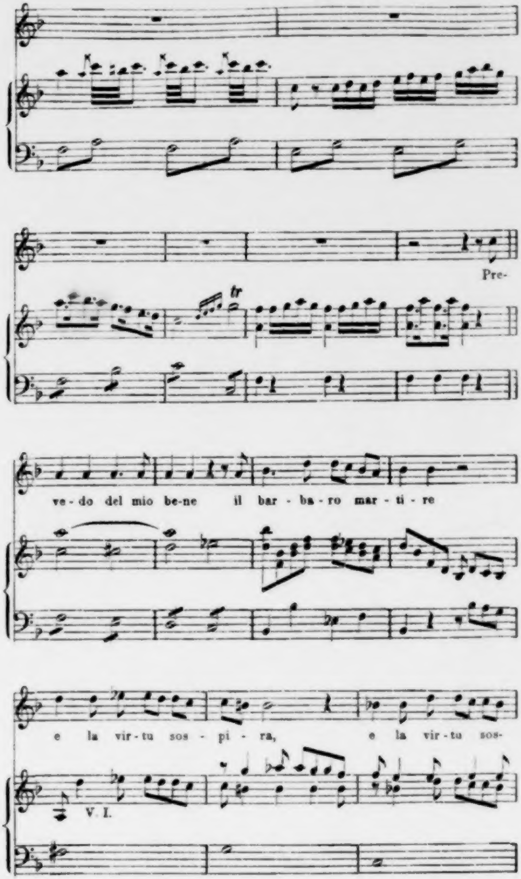

tr
tr
tr
tr
gue al
cor che fred - do dal - le ve - ne
fug - ge fugge il mio san-gue al

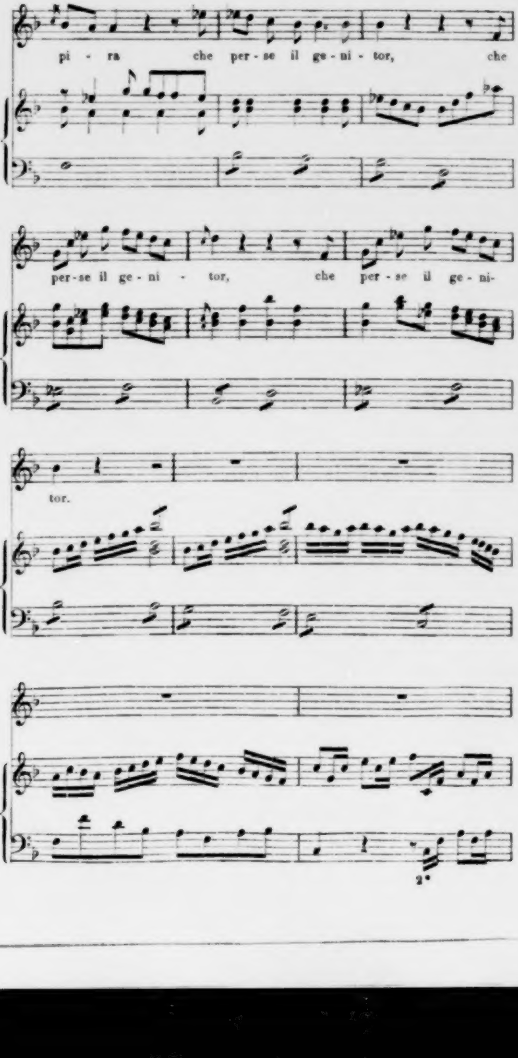

cor fugge il mio san - gue al cor
fugge il mio san - gue al cor fug - ge
fug - ge il mi - o san - gue al
tr
cor.

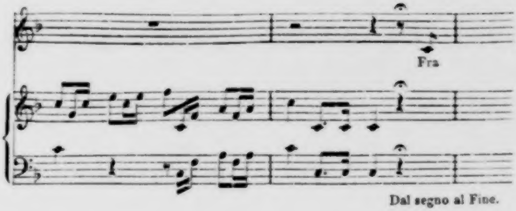

Fra cen - to af-fanie cen-to pal-pito
tre - mo tre - mo e sen - to che freddo dai - le
ve - ne fugge il mio san - gue al cor


fug - ge il mio san
gue al cor che
fred - do dal - le ve - ne

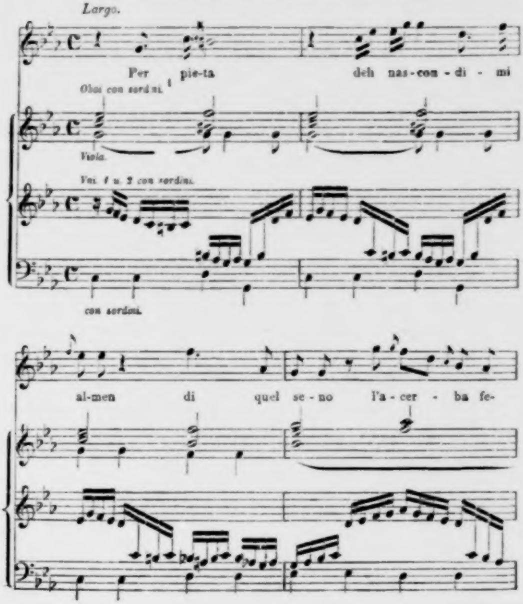

fug - ge fugge il mio san - gue al cor
fug-ge fugge il mio san - gue al cor fug - ge il mi-o
san-gue al cor il mio san - gue al
tr
cor

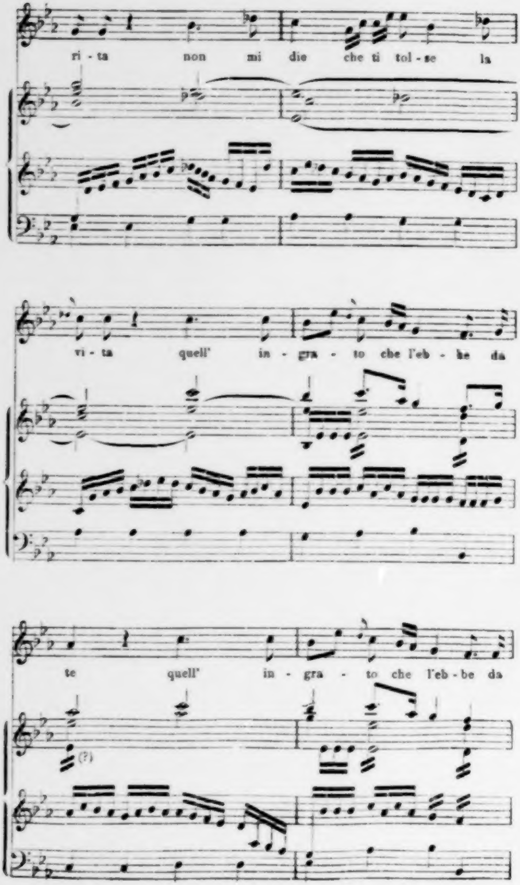

tr
Pre-
ve-do del mio be-ne il bar-ba-ro mar-ti-re
e la vir-tu sos-pi-ra, e la vir-tu sos-
V. I.

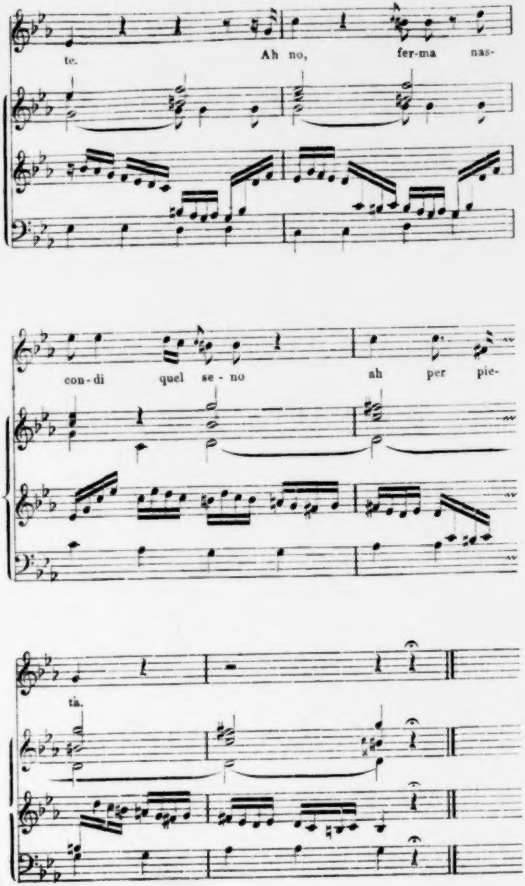

pi - ra che per - se il ge - ni - tor, che
per - se il ge - ni - tor, che per - se il ge - ni -
tor.
2°


Fra
Dal segno al Fine.

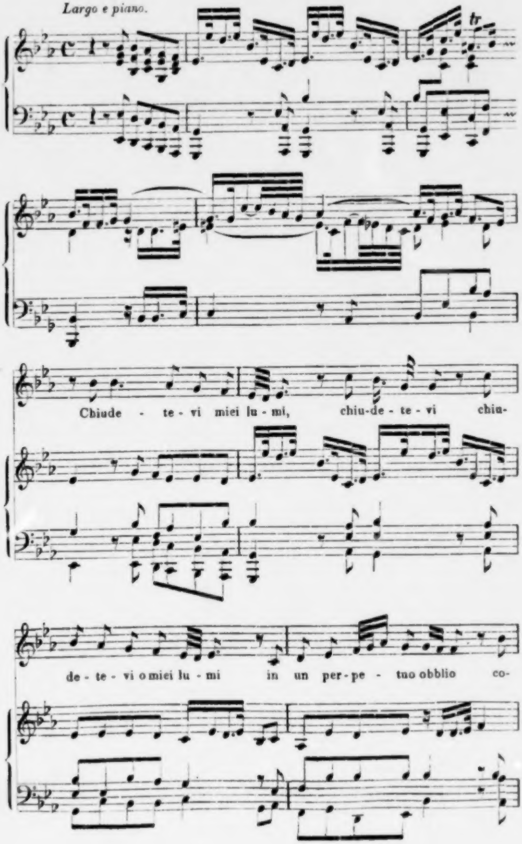
No. 6. Cavatine des Orest aus Iphigenie auf Tauris, von Francesco di Majo. Scene 4, Akt 1.

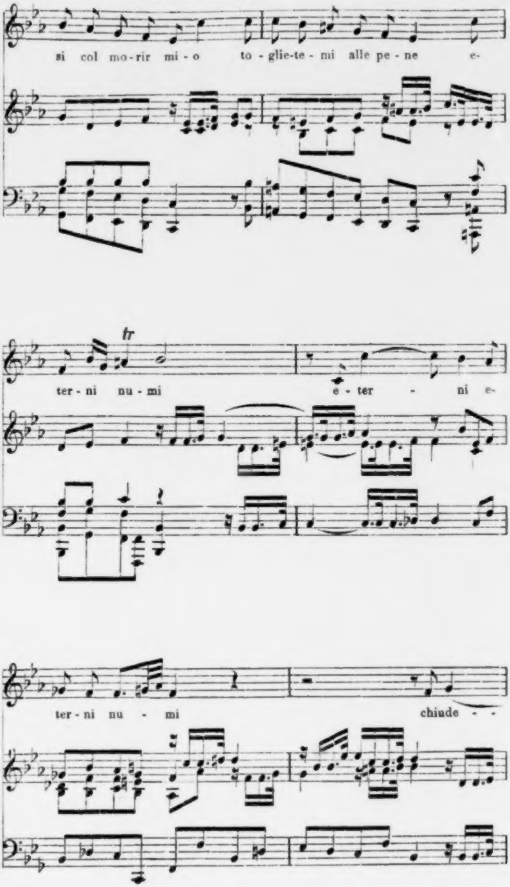

Largo.
Per pie-ta deh nas-con-di-mi
Oboi con sordini.
Viola.
Vni. 1 u. 2 con sordini.
con sordini.
al-men di quel se-no l'a-cer-ba fe-

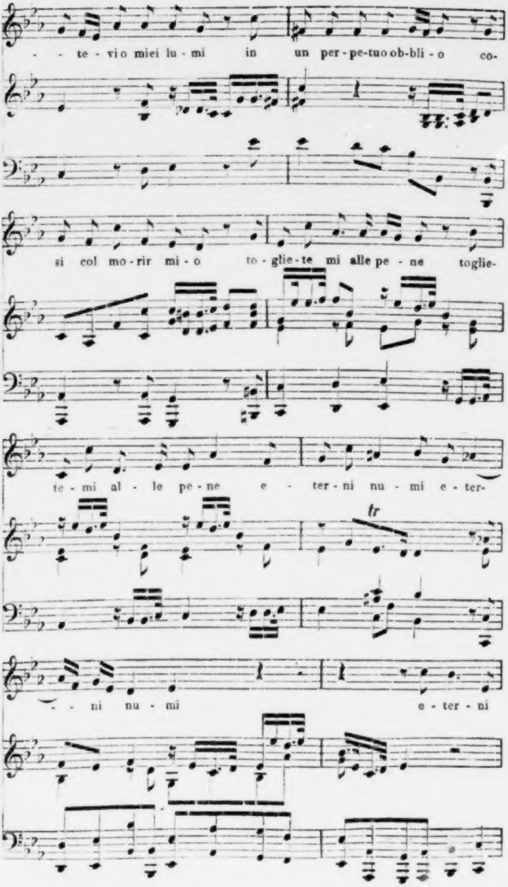

ri - ta non mi die che ti tol - se la
vi - ta quell' in - gra - to che l'eb - be da
te quell' in - gra - to che l'eb - be da
(?)

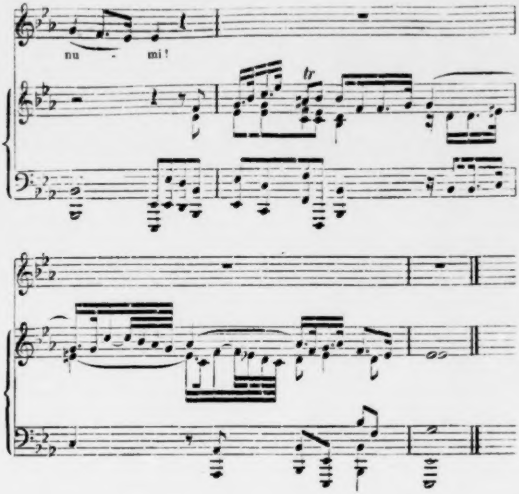

te.
Ah no,
fer-ma
nas-
con-di
quel
se-no
ah
per
pie-
ta.

No. 7. Arie aus Händels Admet.

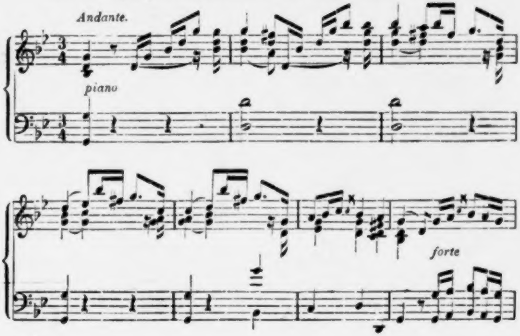

Largo e piano.
tr
Chiude - te - vi miei lu - mi, chiu-de - te - vi chiu-
de - te - vi o miei lu - mi in un per - pe - tuo obblio co-

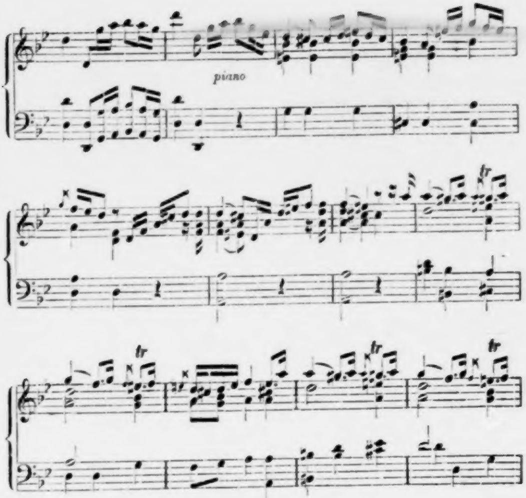

si col mo-rir mi-o to-glie-te-mi alle pe-ne e-
ter-ni nu-mi e-ter - ni e-
ter-ni nu - mi chiude - -
tr

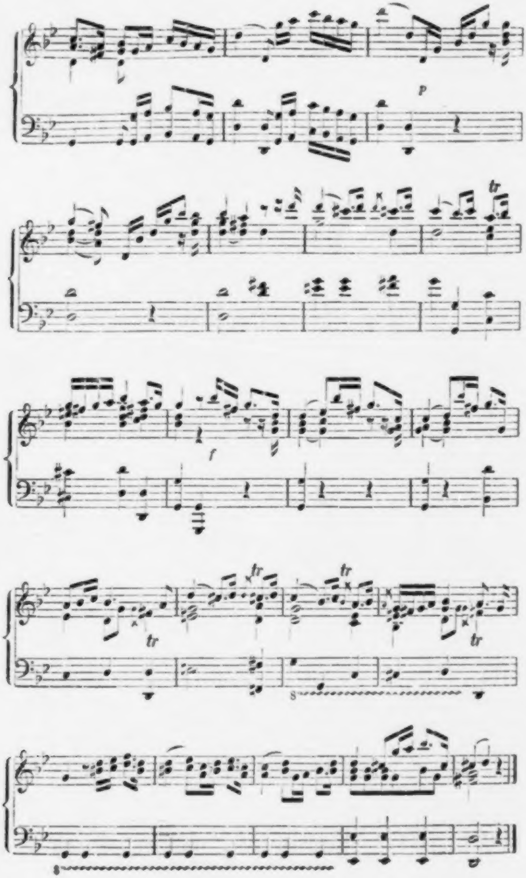

. . te - vi o miei lu - mi in un per - pe - tuo ob - bli - o co-
si col mo - rir mi - o to - glie - te mi alle pe - ne toglie-
te - mi al - le pe - ne e - ter - ni nu - mi e - ter-
tr
. - ni nu - mi e - ter - ni



No. 8. Symphoniesatz aus Glucks Semiramis.

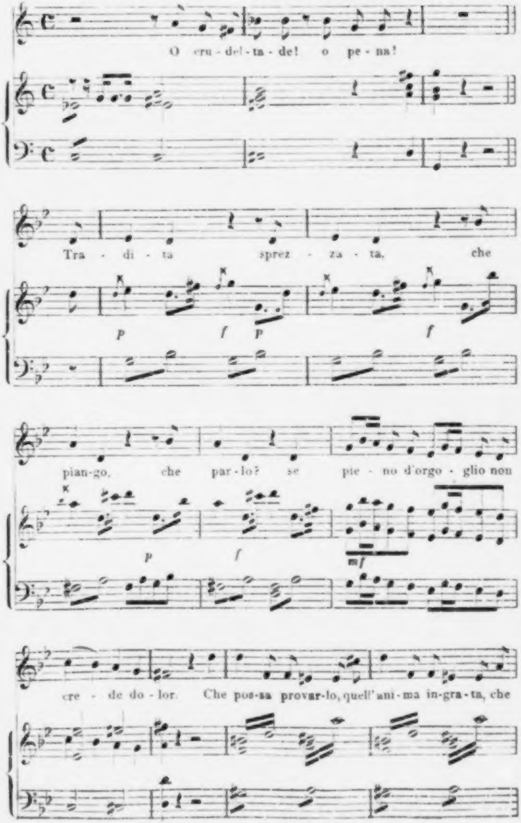

Andante.
piano
forte

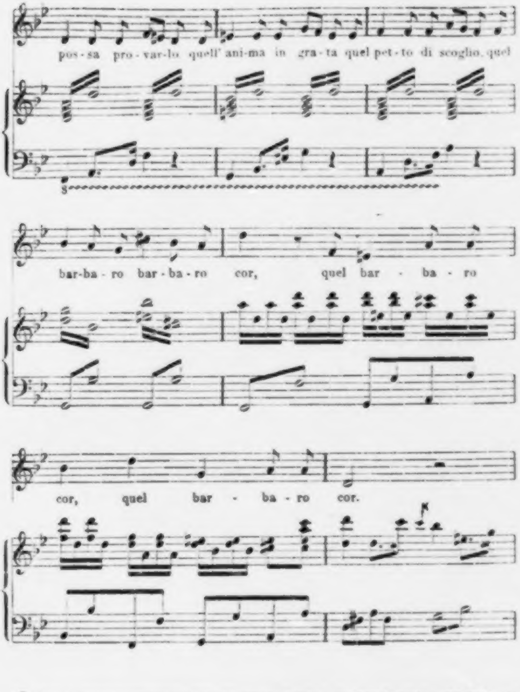

piano
tr
tr
tr
tr
tr

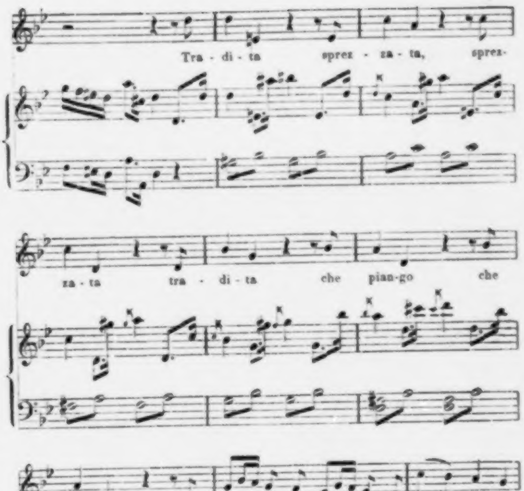

p
tr
f
tr
tr
tr
tr
tr
8
8

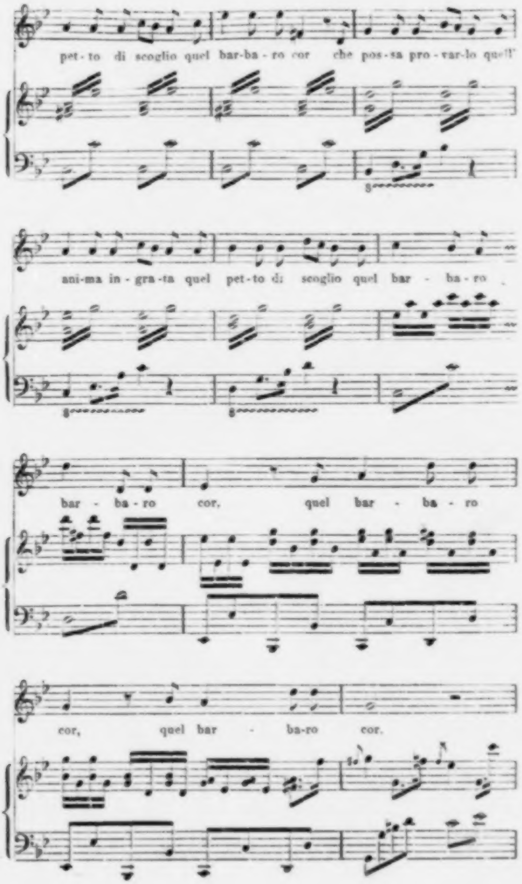
No. 9. Arie aus Glucks Semiramis.

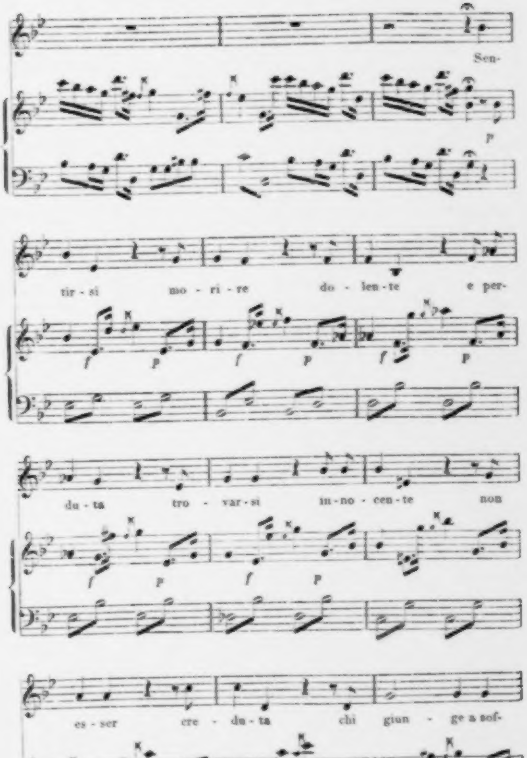
(Schluss des Rez.)

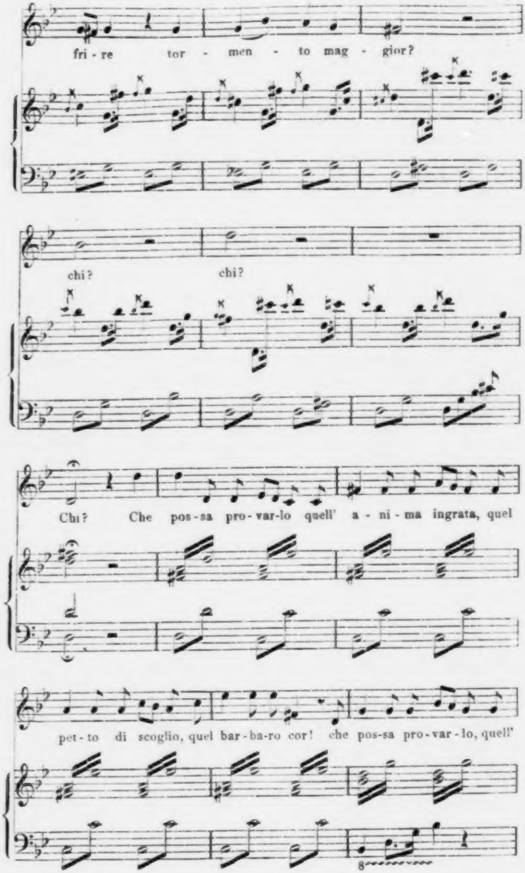

O cru-del-ta-de! o pe-na!
Tra-di-ta sprez-za-ta, che
p f p f
pian-go, che par-lo? se pie-no d'orgo-glio non
p f mf
cre-de do-lor. Che pos-sa provar-lo, quell'ani-ma in-gra-ta, che

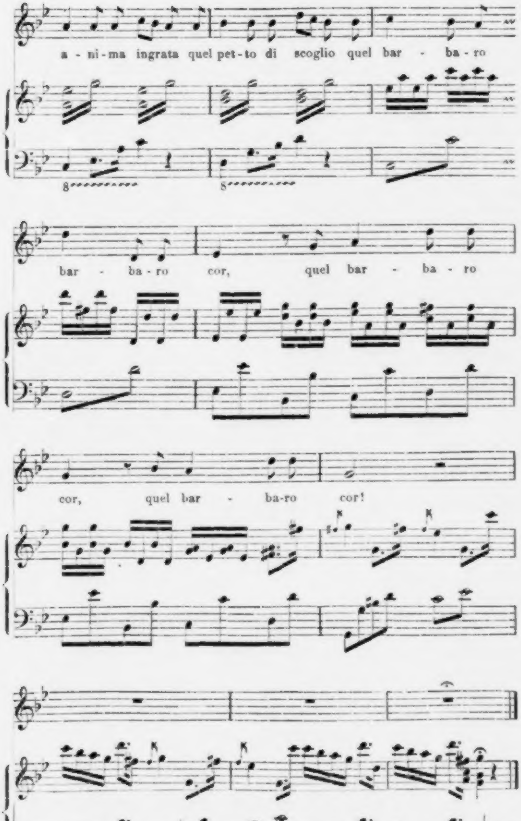

pos-sa pro-var-lo quell' ani-ma in gra-ta quel pet-to di scoglio, quel
8
bar-ba-ro bar-ba-ro cor, quel bar - ba - ro
cor, quel bar - ba-ro cor.


Tra - di - ta sprez - za - ta, sprez-
za - ta tra - di - ta che pian-go che
par - lo se pie - no d'or-go - glio non cre - de il
dolor? che po sa pro-var-lo quell' a - ni - ma ingra - ta quel

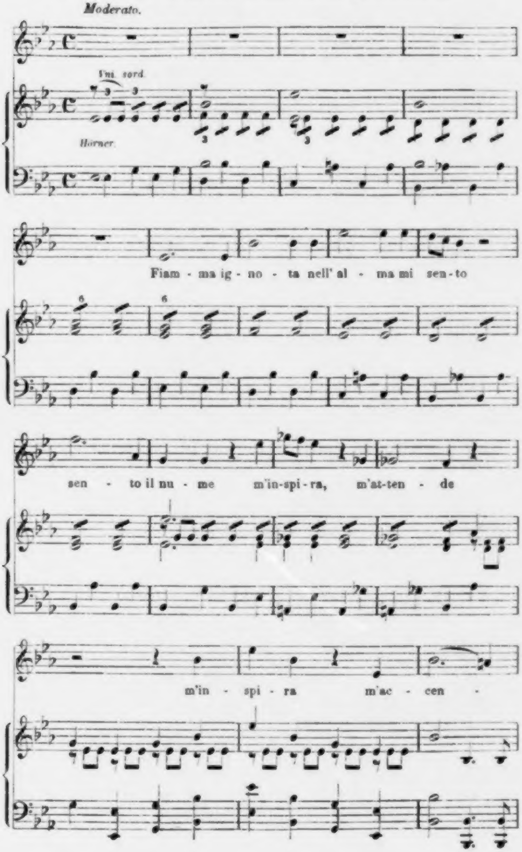

pet - to di scoglio quel bar-ba - ro cor che pos - sa pro - var-lo quell'
ani-ma in - gra - ta quel pet - to di scoglio quel bar - ba - ro
bar - ba - ro cor, quel bar - ba - ro
cor, quel bar - ba-ro cor.

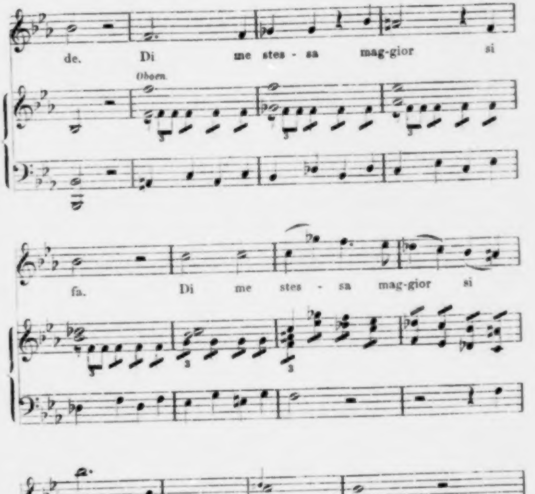

Sen-
p
tir - si mo - ri - re do - len - te e per-
f p f p f p
du - ta tro - var - si in - no - cen - te non
f p f p
es - ser cre - du - ta chi giun - ge a sof-

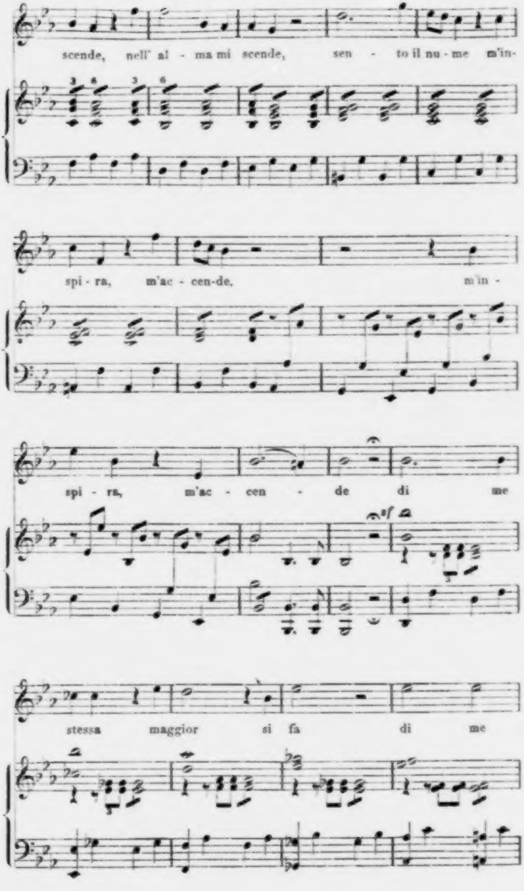

fri - re tor - men - to mag - gior?
chi? chi?
Chi? Che pos - sa pro - var - lo quell' a - ni - ma ingrata, quel
pet - to di scoglio, quel bar - ba - ro cor! che pos - sa pro - var - lo, quell'
8

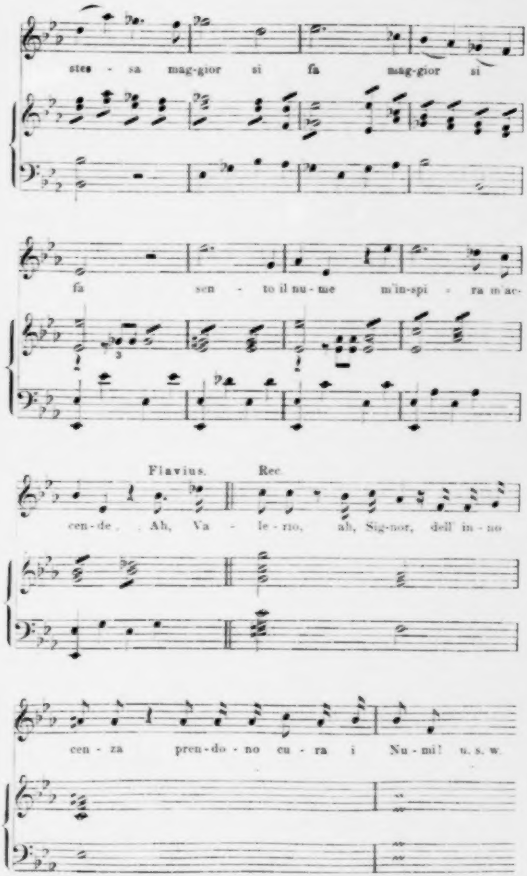

a - ni - ma ingrata quel pet - to di scoglio quel bar - ba - ro
bar - ba - ro cor, quel bar - ba - ro
cor, quel bar - ba-ro cor!
8

No. 10. Aus Glucks l'Innocenza giustificata.

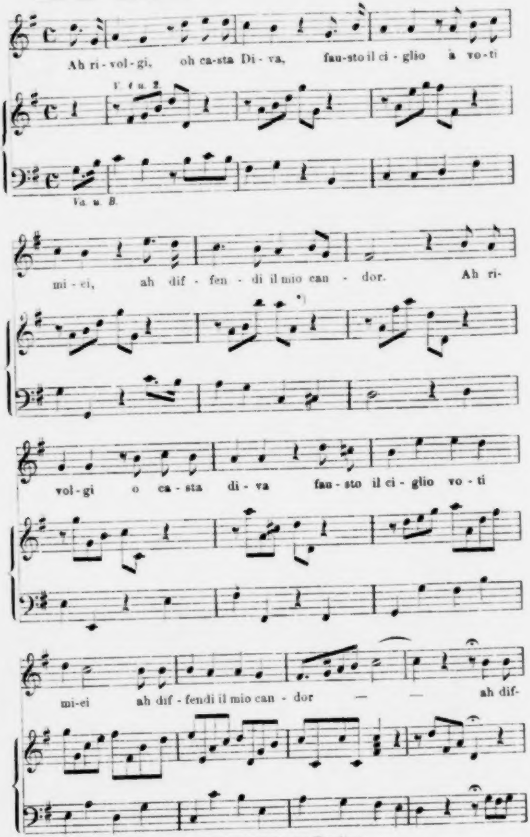

Moderato.
Vni. sord.
Hörner
Fiam - ma ig - no - ta nell' al - ma mi sen - to
sen - to il nu - me m'in-spi - ra, m'at-ten - de
m'in - spi - ra m'ac - cen -


de. Di me stes - sa mag-gior si
Oboen.
fa. Di me stes - sa mag-gior si
fa mag-gior si fa.
Fiam - ma ig - no-ta nell' al - ma mi
3
6

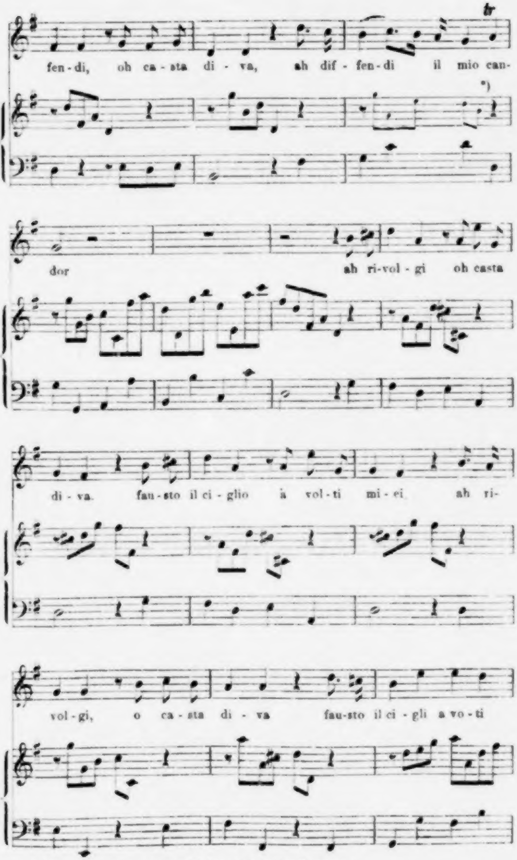

scende, nell' al - ma mi scende, sen - to il nu - me m'in-
spi - ra, m'ac - cen-de, m'in -
spi - ra, m'ac - cen - de di me
stessa maggior si fa di me


stes - sa mag-gior si fa mag-gior si
fa sen - to il nu - me m'in-spi - ra m'ac-
Flavius. Rec.
cen-de. ; Ah, Va - le - rio, ah, Sig-nor, dell' in - no
cen - za pren-do - no cu - ra i Nu - mi! u. s. w.

No. 11. Ebendaher.

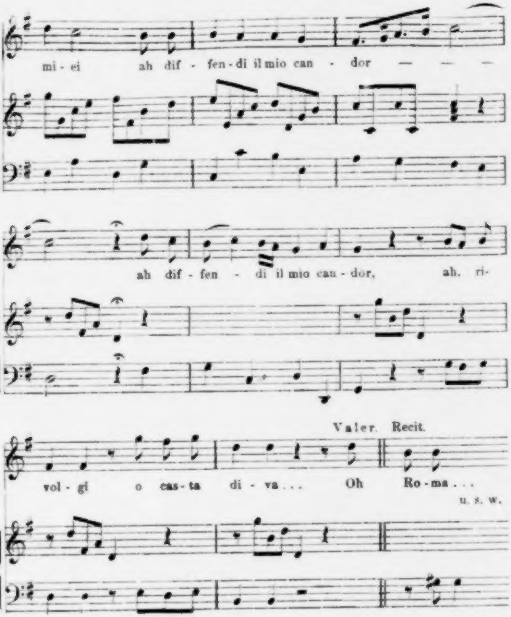

Ah ri - vol - gi, oh ca-sta Di - va, fau-sto il ci - glio a vo - ti
V. 1 u. 2.
Va. u. B.
mi - ei, ah dif - fen - di il mio can - dor. Ah ri-
*)
vol - gi o ca - sta di - va fau - sto il ci - glio vo - ti
mi-ei ah dif - fendi il mio can - dor — — ah dif-

*) Die Violinstimme dieses Takts fehlt in der Partitur.

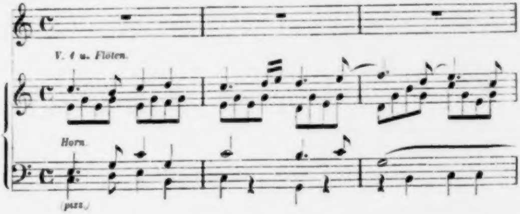

tr
fen-di, oh ca-sta di-va, ah dif-fen-di il mio can-
*)
dor
ah ri-vol-gi oh casta
di-va. fau-sto il ci-glio à vol-ti mi-ei ah ri-
vol-gi, o ca-sta di-va fau-sto il ci-gli a vo-ti

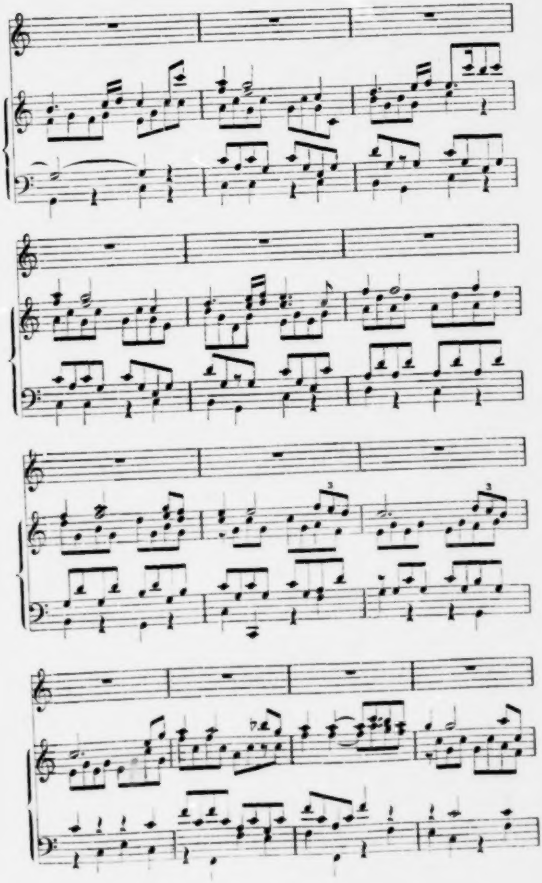
---

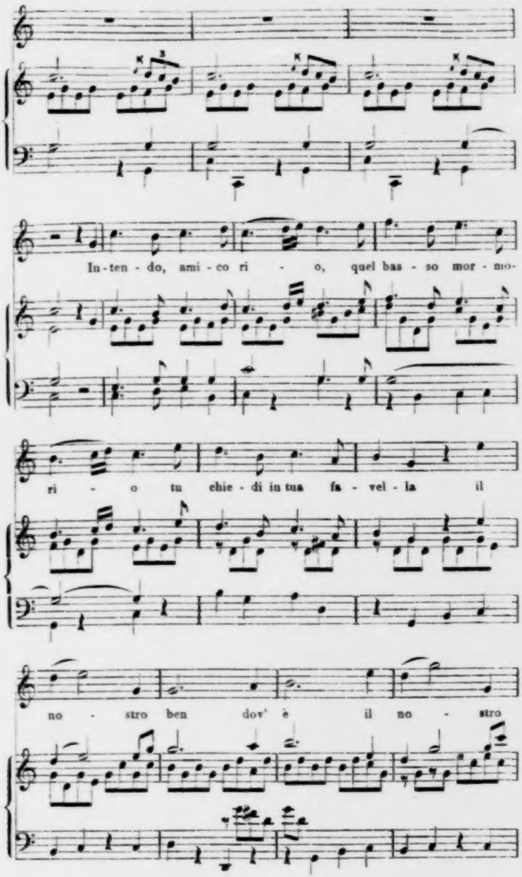
*) Die Violinstimme dieses Takts fehlt in der Partitur

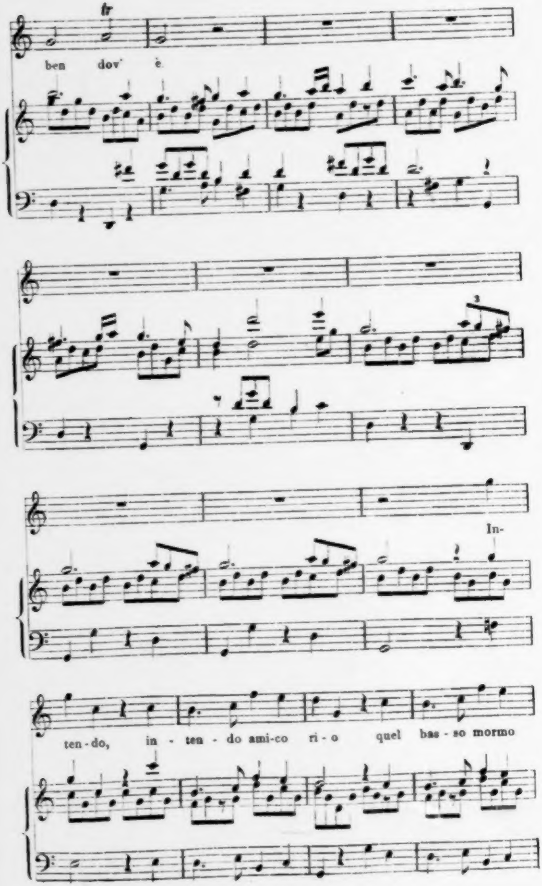

mi - ei ah dif - fen - di il mio can - dor — — —
ah dif - fen - di il mio can - dor, ah, ri-
Valer. Recit.
vol - gi o cas - ta di - va . . . Oh Ro - ma . . .
u. s. w.

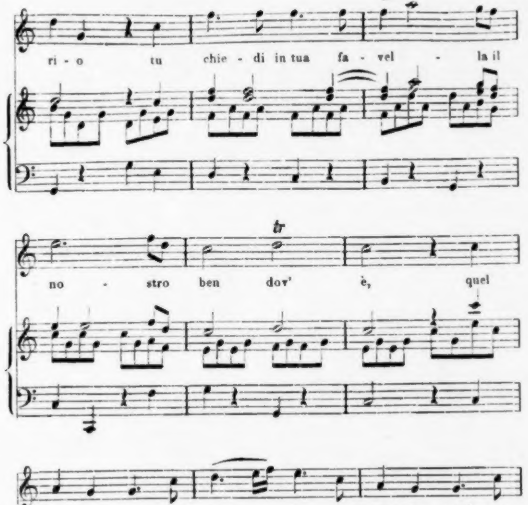
No. 12. Aus Glucks Ré pastore.

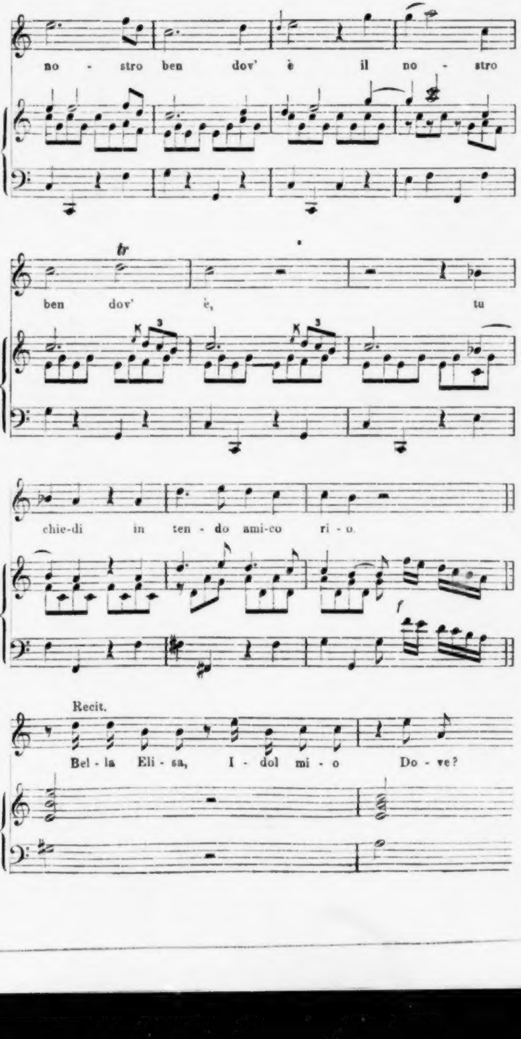

V. 1 u. Flöten.
Horn.
(pizz.)


3
3

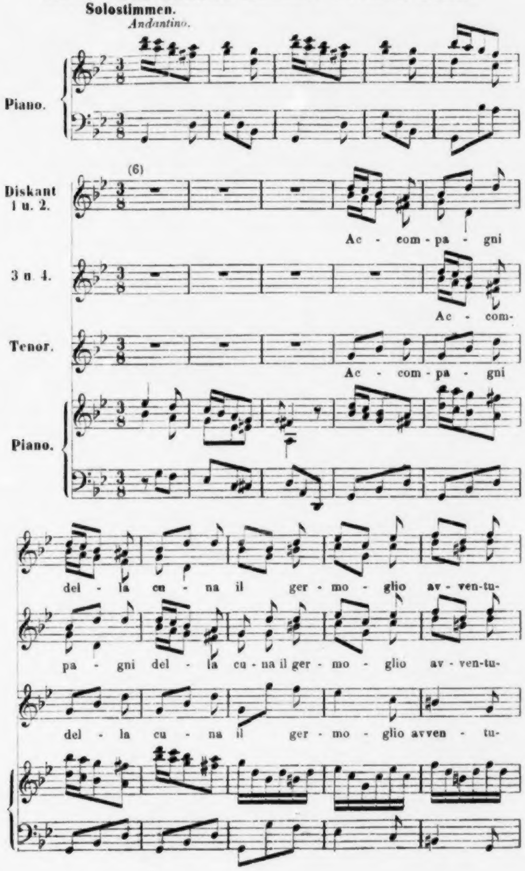

In-ten-do, ami-co ri - o, quel bas-so mor-mo-
ri - o tu chie-di in tua fa-vel-la il
no - stro ben dov' è il no - stro

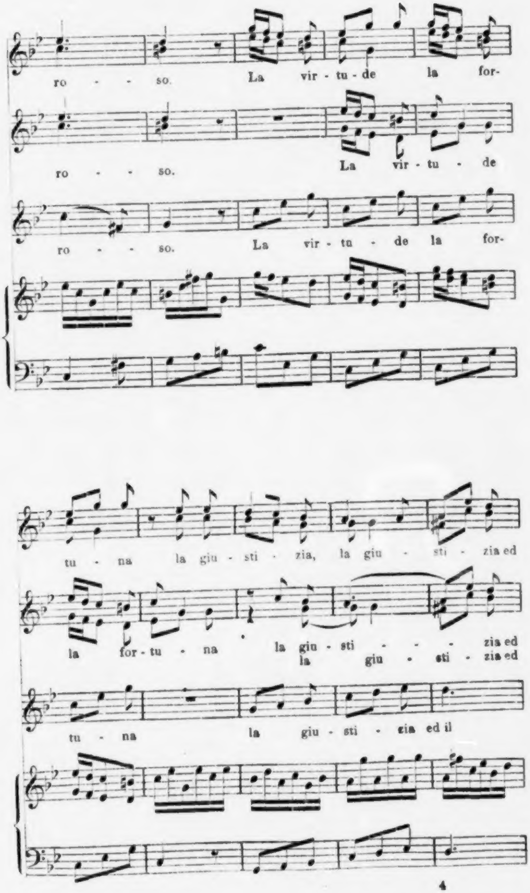

tr
ben dov' è.
3
In-
ten-do, in - ten - do ami-co ri - o quel bas - so mormo

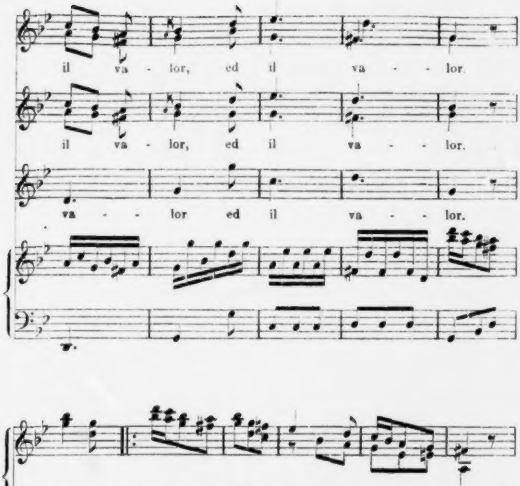

ri - o tu chie - di in tua fa - vel - la il
tr
no - stro ben dov' è, quel
bas - so mor - mo - ri - o in - ten - do ami - co
ri - o tu chie - di in tua fa - vel - la il

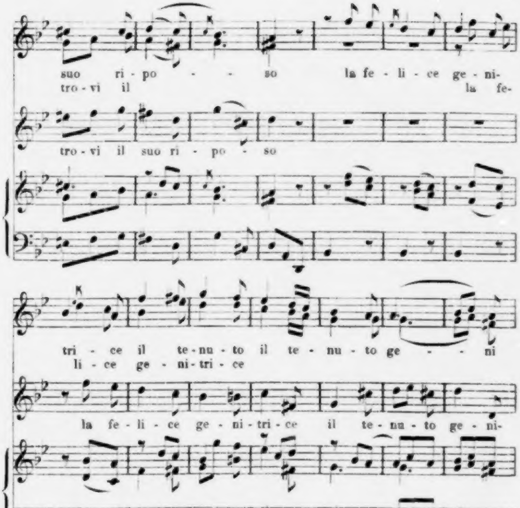

no - stro ben dov' è il no - stro
ben dov' è, tu
chie-di in ten - do ami-co ri - o.
Recit.
Bel - la Eli - sa, I - dol mi - o Do - ve?

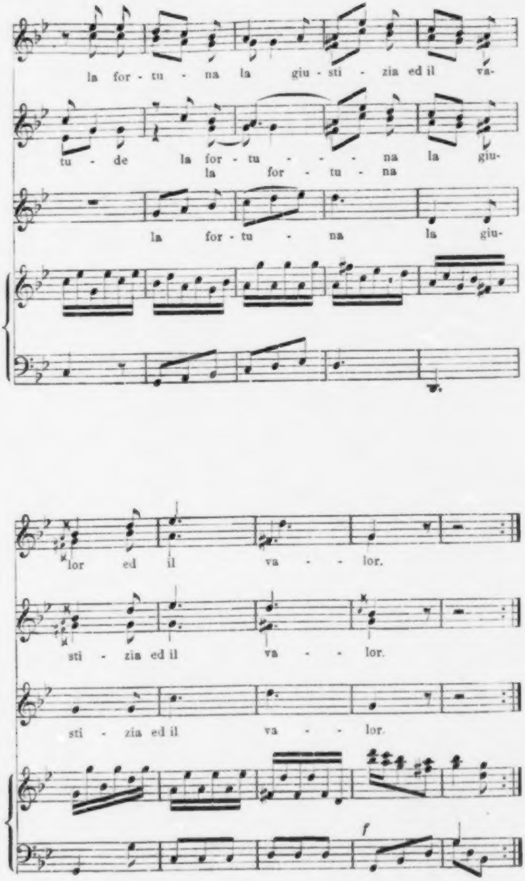
No 13. Aus Glucks dänischer Serenade Tetide.

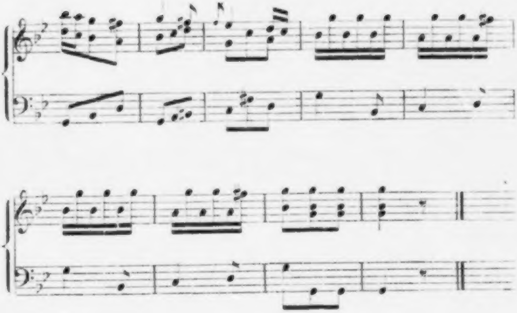

Solostimmen.
Andantino.
Piano.
(6)
Diskant 1 u. 2.
Ac - com - pa - gni
3 u. 4.
Ac - com-
Tenor.
Ac - com - pa - gni
Piano.
del - la cu - na il ger - mo - glio av - ven-tu-
pa - gni del - la cu - na il ger - mo - glio av - ven-tu-
del - la cu - na il ger - mo - glio avven - tu-


ro - - so. La vir - tu - de la for-
ro - - so. La vir - tu - de
ro - - so. La vir - tu - de la for-
tu - na la giu - sti - zia, la giu - sti - zia ed
la for - tu - na la giu - sti - - - zia ed
la giu - sti - zia ed
tu - na la giu - sti - zia ed il

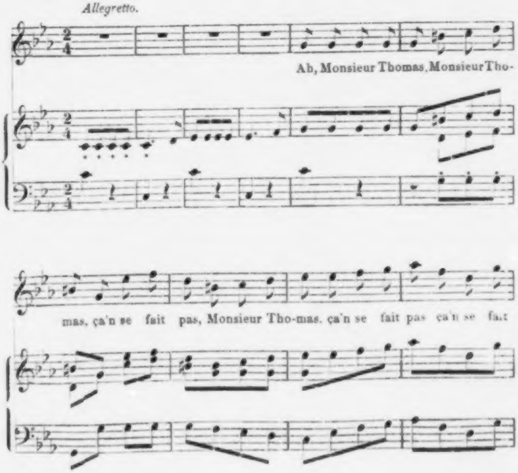

il va - lor, ed il va - - lor.
il va - lor, ed il va - - lor.
va - - lor ed il va - - lor.
Disk. 3. 4.
ed o - nor d'e - tà cre - sciu - to in lui tro - vi il
in lui
Ten.
ed o - nor d'e - tà cre - sciu - to in lui
p

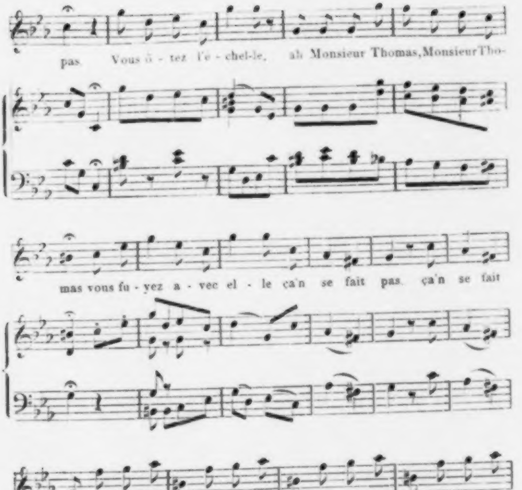

suo ri - po - - so la fe - li - ce ge - ni-
tro - vi il la fe-
tro - vi il suo ri - po - so
tri - ce il te - nu - to il te - nu - to ge - - ni
li - ce ge - ni - tri - ce
la fe - li - ce ge - ni - tri - ce il te - nu - to ge - ni-
L'ac - com - pa - gni la vir - tu - de
tor. L'ac - com - pa - gni la vir-
tor. L'ac - com - pa - gni la vir - tu - de

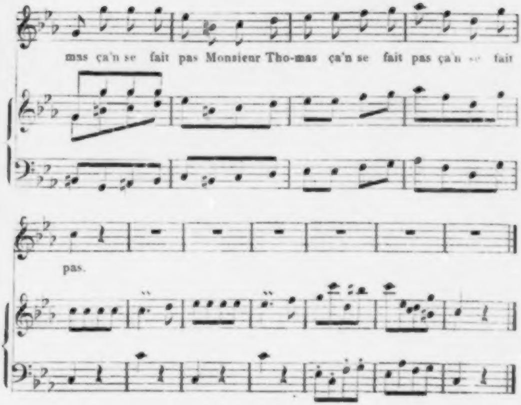

la for - tu - na la giu - sti - zia ed il va-
tu - de la for - tu - - - - na la giu-
la for - tu - na
la for - tu - na la giu-
lor ed il va - - lor.
sti - zia ed il va - - lor.
sti - zia ed il va - - lor.
f



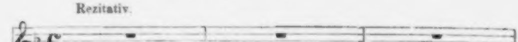
No. 14. Aus Glucks L'arbre enchanté.

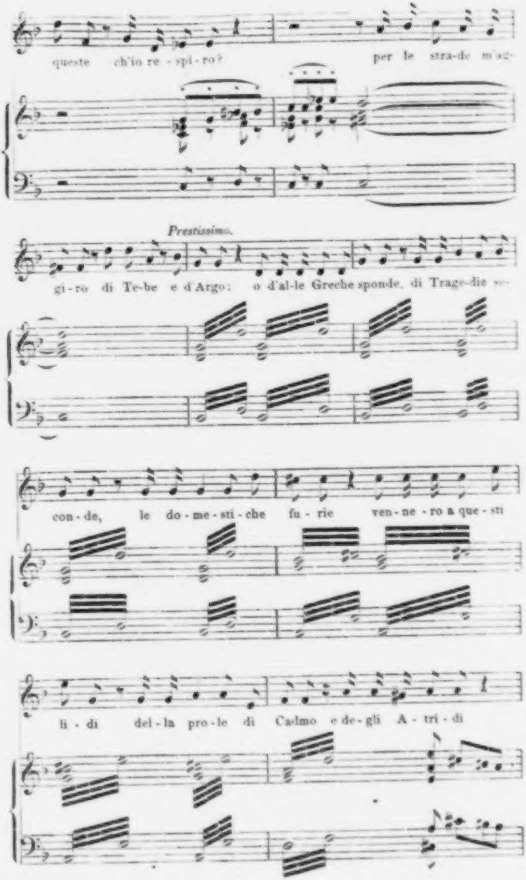

Allegretto.
Ah, Monsieur Thomas, Monsieur Tho-
mas, ça'n se fait pas, Monsieur Tho-mas. ça'n se fait pas ça'n se fait

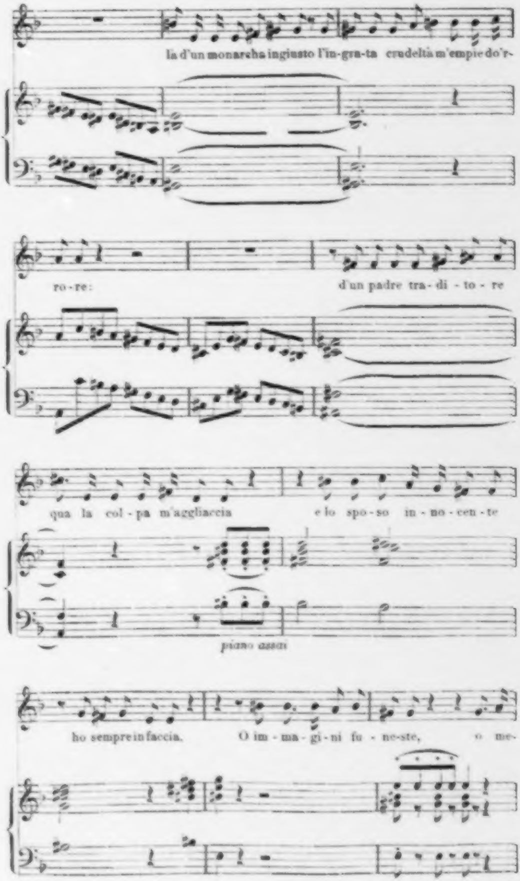

pas. Vous ô - tez l'e - chel-le, ah Monsieur Thomas, Monsieur Tho-
mas vous fu - yez a - vec el - le ça'n se fait pas. ça'n se fait
pas Monsieur Thomas ça'n se fait pas, ça'n se fait pas Monsieur Tho-
Adagio en pleurant.
mas. Vous ô - tez l'e - chelle, ah, Monsieur Tho-

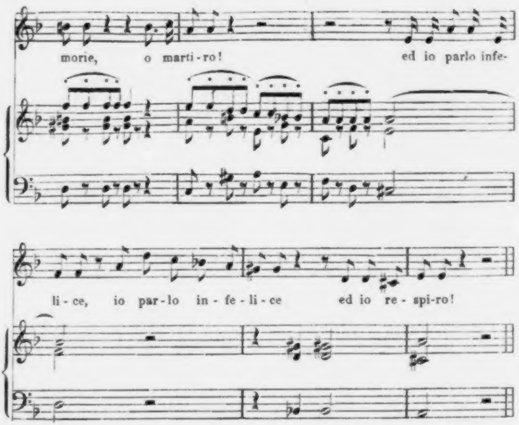

mas ça'n se fait pas Monsieur Tho-mas ça'n se fait pas ça'n se fait
pas.

No. 15. Aus Glucks Ezio.

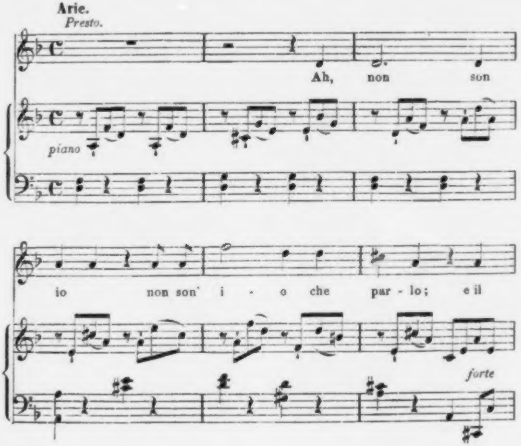

Rezitativ.
Mi-se-ra do-ve son? l'aure del Te-be son

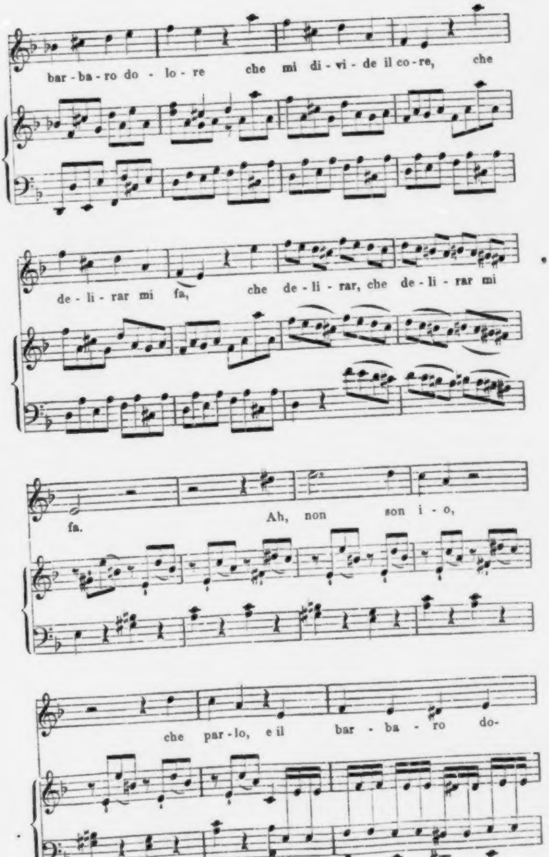

queste ch'io re - spi - ro? per le stra-de m'ag-
Prestissimo.
gi - ro di Te-be e d'Argo: o d'al-le Greche sponde, di Trage-die se-
con - de, le do - me - sti - che fu - rie ven - ne - ro a que - sti
li - di del - la pro - le di Cadmo e de - gli A - tri - di

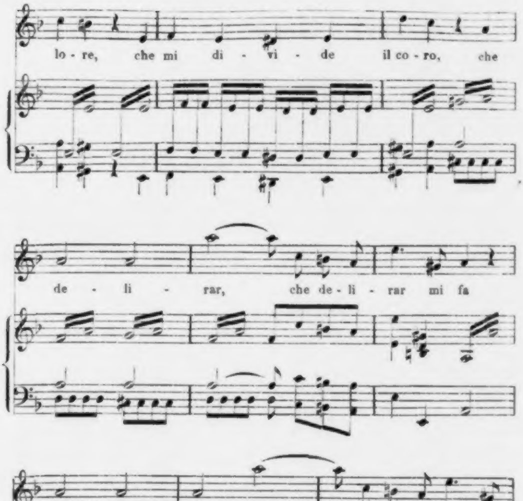

la d'un monarcha ingiusto l'in-gra-ta crudeltà m'empie d'or-
ro-re:
d'un padre tra-di-to-re
qua la col-pa m'agghiaccia
e lo spo-so in-no-cen-te
piano assai
ho sempre in faccia.
O im-ma-gi-ni fu-ne-ste,
o me-

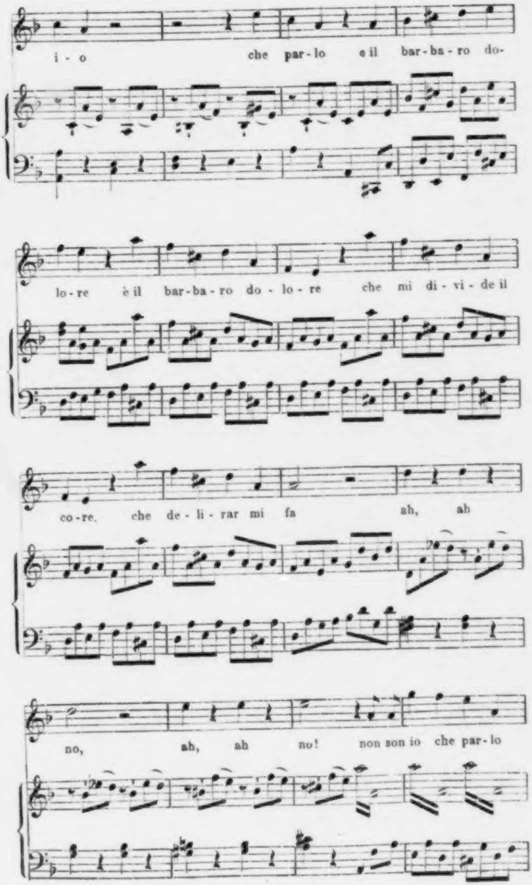

morie, o marti-ro! ed io parlo infe-
li-ce, io par-lo in-fe-li-ce ed io re-spi-ro!

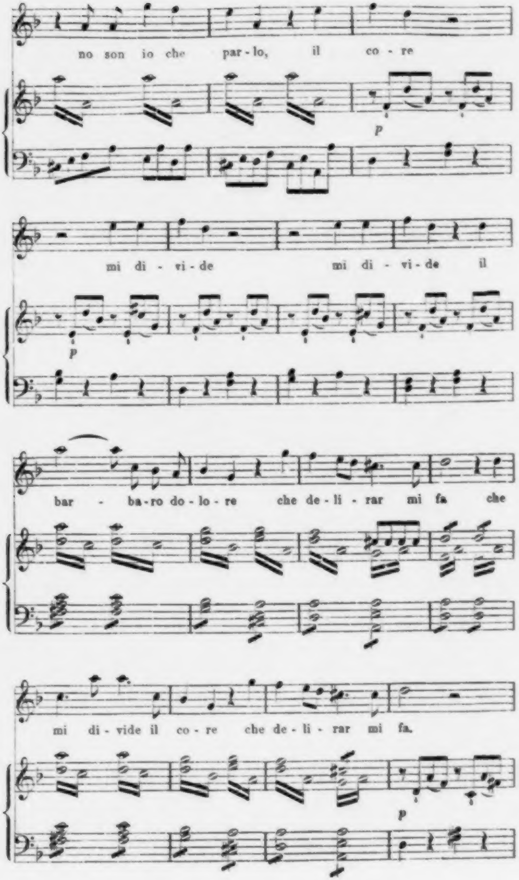
Arie.

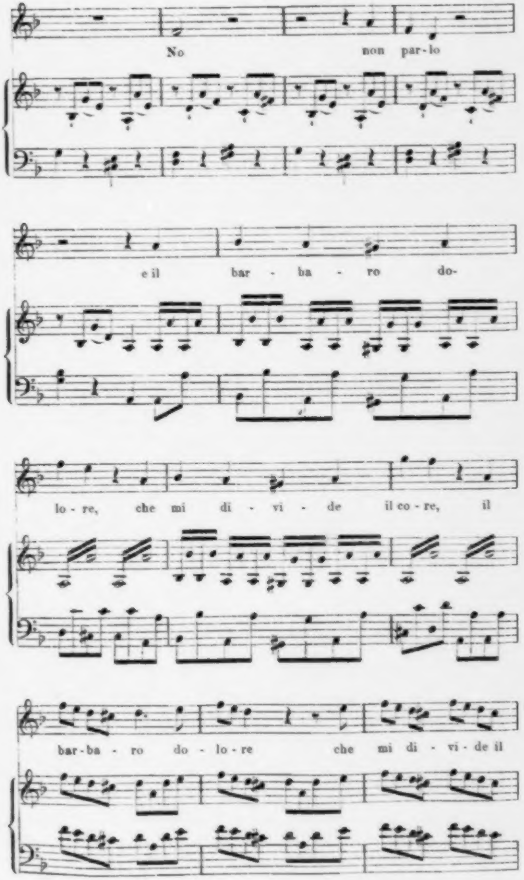

Presto.
Ah, non son
piano
io non son' i-o che par-lo; e il
forte

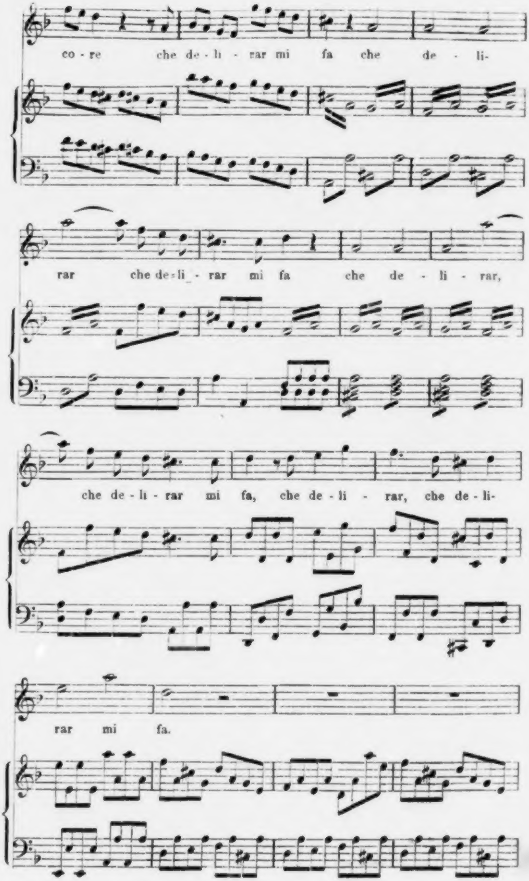

bar - ba - ro do - lo - re che mi di - vi - de il co - re, che
de - li - rar mi fa, che de - li - rar, che de - li - rar mi
fa. Ah, non son i - o,
che par - lo, e il bar - ba - ro do-

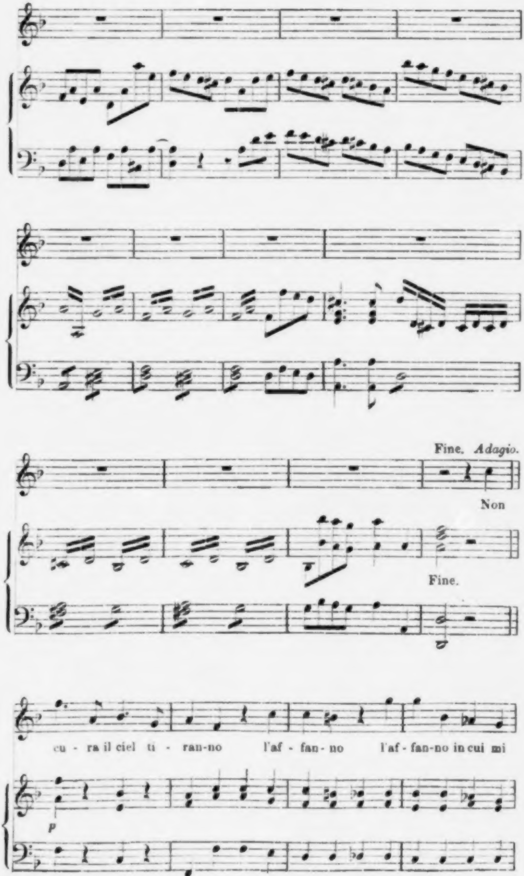

lo - re, che mi di - vi - de il co - ro, che
de - li - rar, che de - li - rar mi fa
che de - li - rar, che de - li - rar mi
fa. Ah, no! non son

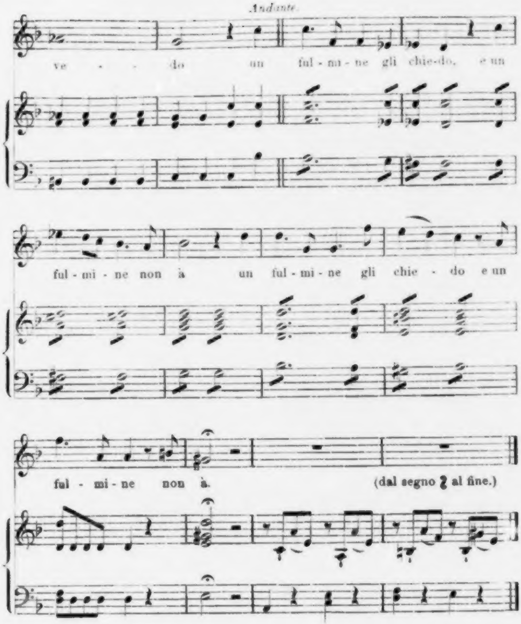

i - o che par - lo e il bar - ba - ro do -
lo - re è il bar - ba - ro do - lo - re che mi di - vi - de il
co - re, che de - li - rar mi fa ah, ah
no, ah, ah no! non son io che par - lo


no son io che par-lo, il co-re
p
mi di-vi-de mi di-vi-de il
p
bar-ba-ro do-lo-re che de-li-rar mi fa che
mi di-vide il co-re che de-li-rar mi fa.
p

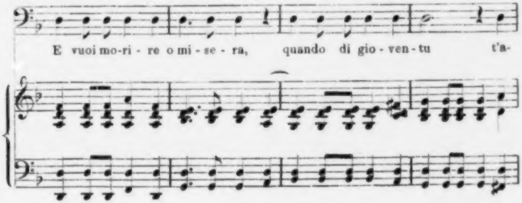

No non par-lo
e il bar - ba - ro do-
lo - re, che mi di - vi - de il co - re, il
bar-ba - ro do - lo - re che mi di - vi - de il

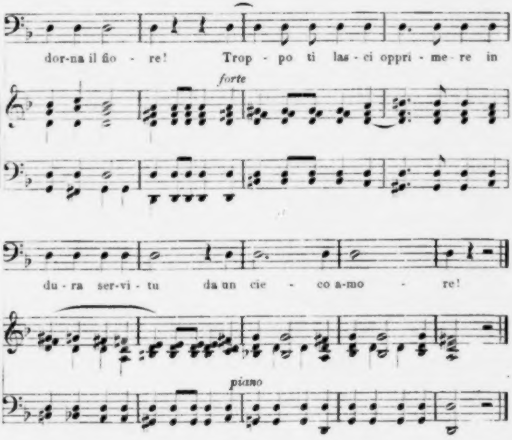

co - re che de - li - rar mi fa che de - li-
rar che de - li - rar mi fa che de - li - rar,
che de - li - rar mi fa, che de - li - rar, che de - li-
rar mi fa.


Fine. Adagio.
Non
Fine.
cu - ra il ciel ti - ran-no l'af - fan- no l'af - fan-no in cui mi
p

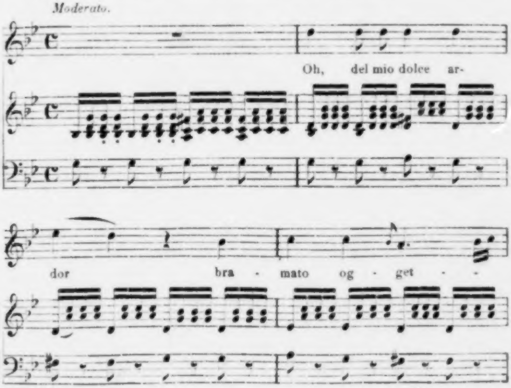

Andante.
ve - - - do un ful - mi - ne gli chie-do, e un
ful - mi - ne non à un ful - mi - ne gli chie - do e un
ful - mi - ne non à.
(dal segno 𝄋 al fine.)

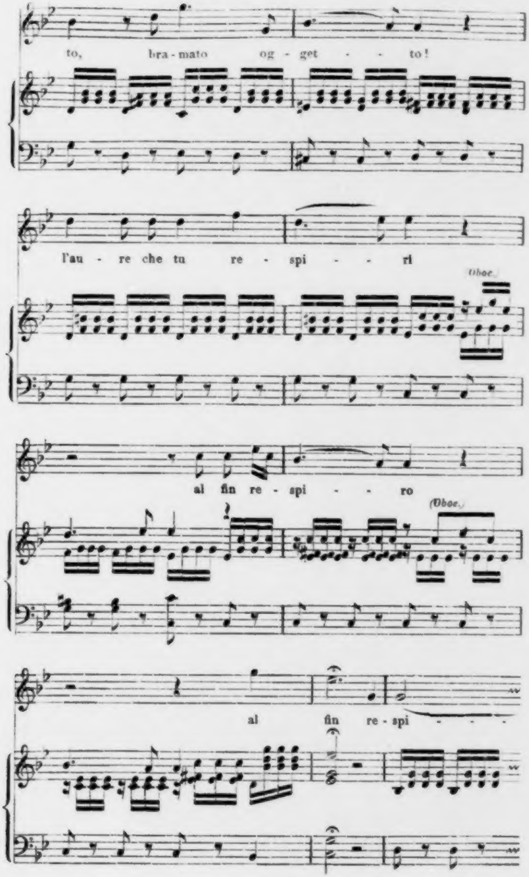
No. 16. Aus Glucks Alceste.

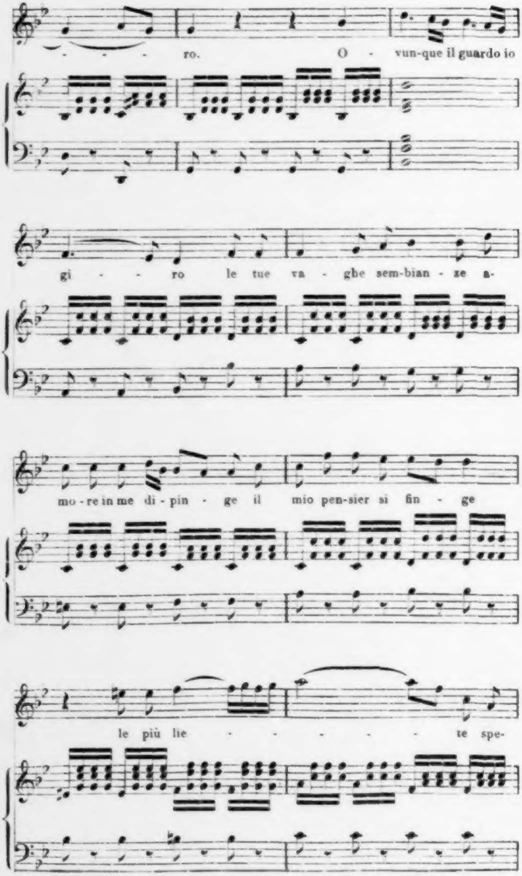

E vuoi mo-ri - re o mi - se - ra, quando di gio - ven - tu t'a-

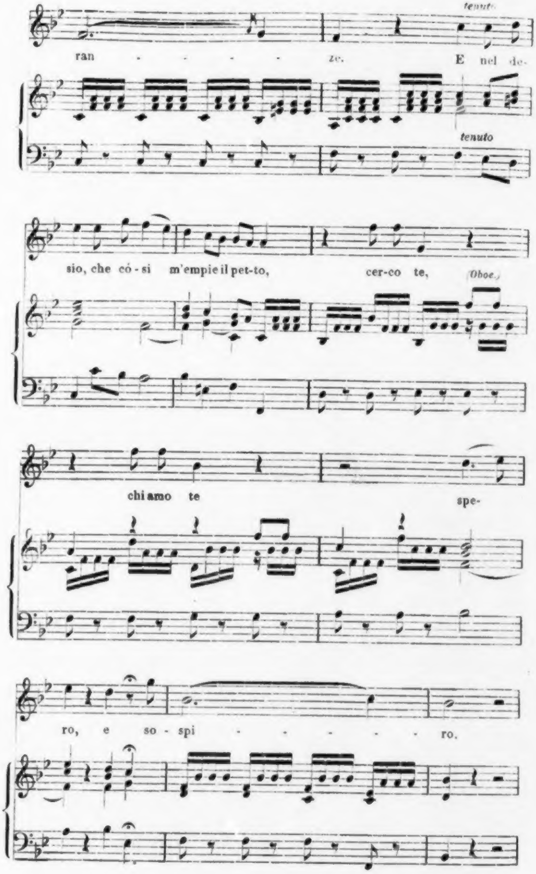

dor-na il fio - re! Trop - po ti las - ci oppri - me - re in
forte
du - ra ser-vi - tu da un cie - co a-mo - re!
piano

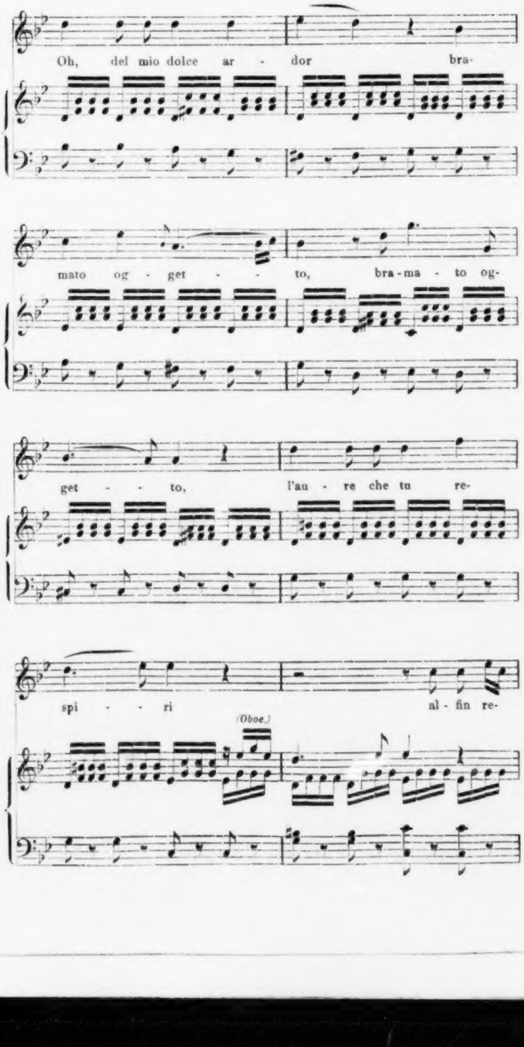
No. 17. Aus Glucks Paris und Helena.

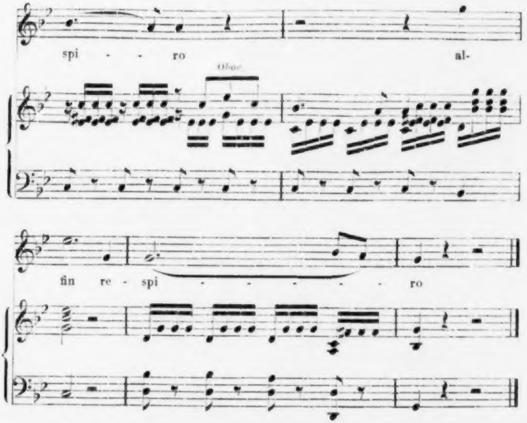

Moderato.
Oh, del mio dolce ar-
dor bra - mato og - get - -


to, bra - mato og - get - - - to!
l'au - re che tu re - spi - - - ri
(Oboe.)
al fin re - spi - - - ro
(Oboe.)
al fin re - spi - - -

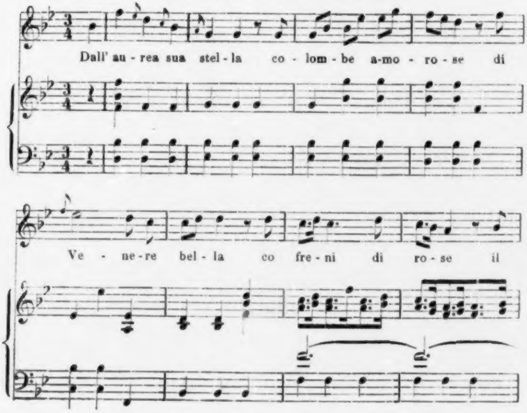

- - - ro. O - vun-que il guardo io
gi - - ro le tue va - ghe sem-bian - ze a-
mo - re in me di - pin - ge il mio pen-sier si fin - ge
le più lie - - - - - te spe-

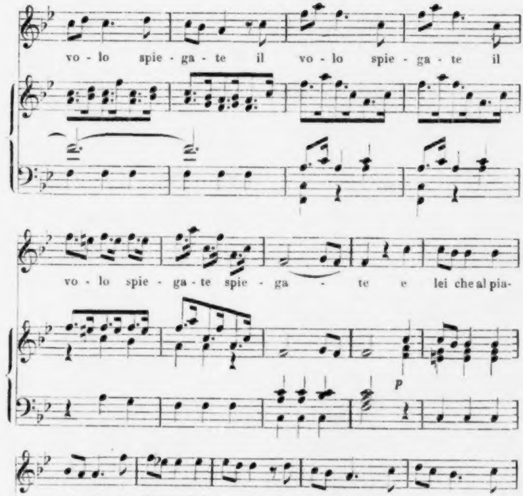

tenuto
ran - - - - - ze. E nel de-
tenuto
sio, che có - si m'empie il pet-to, cer-co te,
(Oboe.)
chi amo te spe-
ro, e so - spi - - - - - - ro.

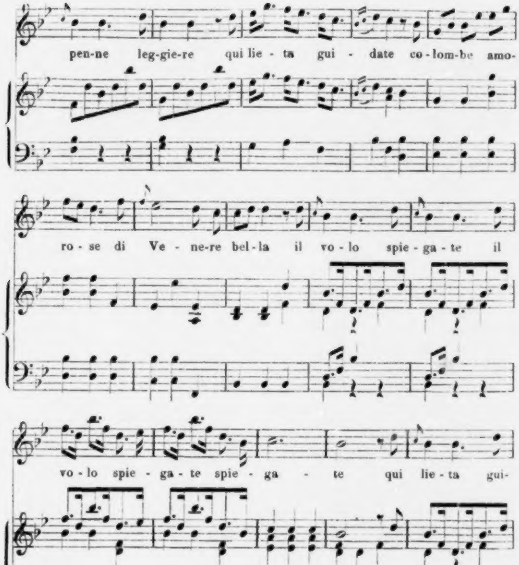

Oh, del mio dolce ar - dor bra-
mato og - get - - to, bra-ma - to og-
get - - to, l'au - re che tu re-
spi - - ri al - fin re-
(Oboe.)


spi - - ro al-
Oboe
fin re - spi - - - - - - - ro

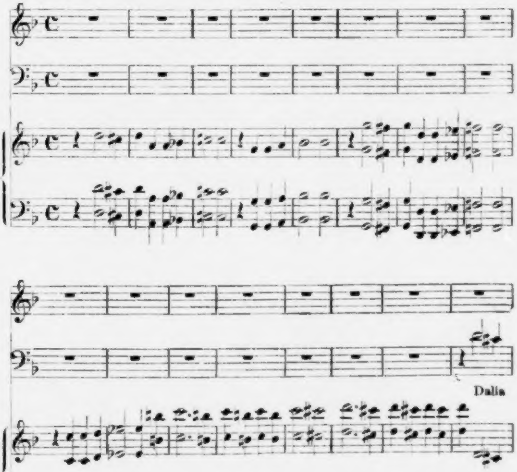
No. 18. Aus Glucks Paris und Helena.

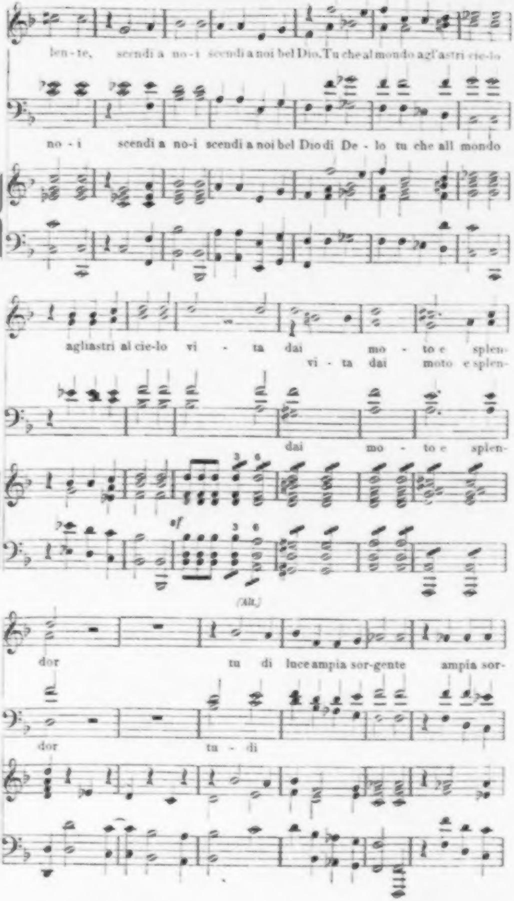

Dall' au - rea sua stel - la co - lom - be a-mo - ro - se di
Ve - ne - re bel - la co fre - ni di ro - se il

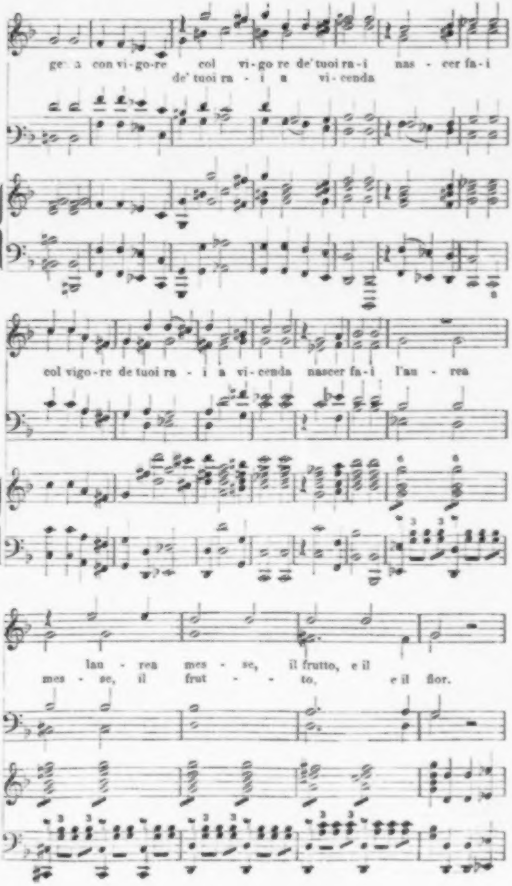

vo - lo spie - ga - te il vo - lo spie - ga - te il
vo - lo spie - ga - te spie - ga - te e lei che al pia-
p
ce - re in fiamma i vi - ven - ti bat - ten - do su' ven - ti le
pen - ne leg - gie - re bat - ten - do su' ven - ti le

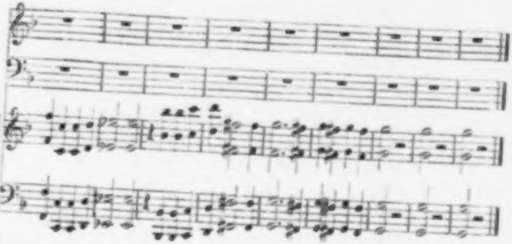

pen-ne leg-gie-re qui lie - ta gui - date co-lom-be amo-
ro-se di Ve - ne-re bel-la il vo-lo spie-ga-te il
vo-lo spie - ga-te spie - ga - te qui lie-ta gui-
da-te qui lie-ta gui - da-te gui - da - te.

No. 19. Aus Glucks Paris und Helena.

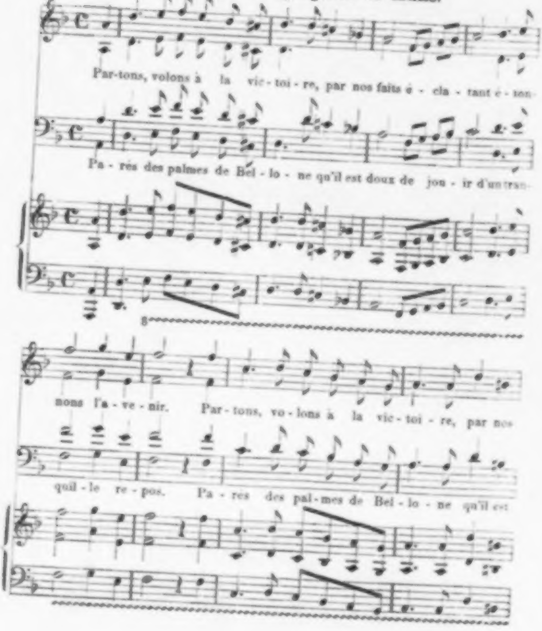

Dalla
(Alt.)
Dal - la reggia ri - lu-
reggia ri - lu - cen-te scendia no - i scendi a noi bel Dio di De - lo scen - di a

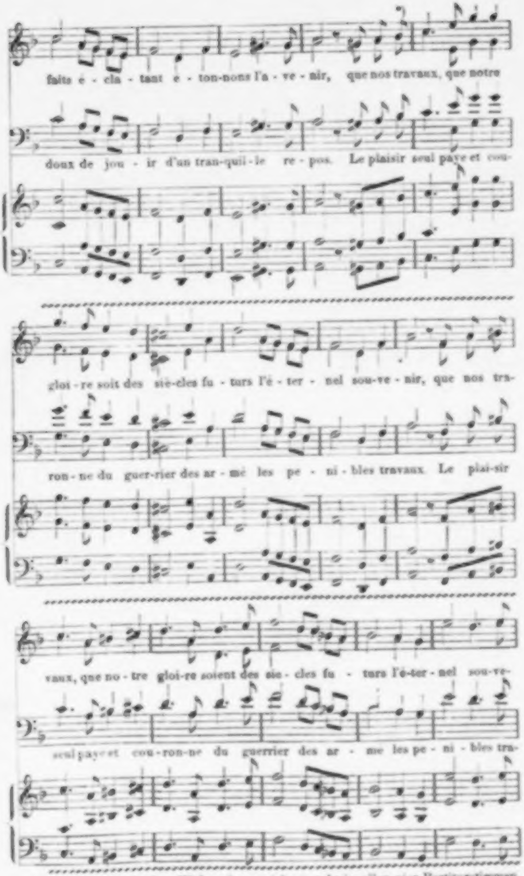

len - te, scendi a no - i scendi a noi bel Dio. Tu che al mondo agl'astri cie-lo
no - i scendi a no-i scendi a noi bel Dio di De - lo tu che all mondo
agliastri al cie-lo vi - ta dai mo - to e splen-
vi - ta dai moto e splen-
dai mo - to e splen-
sf
3
6
(Alt.)
dor tu di luce ampia sor-gente ampia sor-
dor tu - di


ge- a con vi-go-re col vi-go re de' tuoi ra-i nas - cer fa-i
de' tuoi ra - i a vi-cenda
col vigo-re de tuoi ra - i a vi-cenda nascer fa-i l'au - rea
lau - rea mes - se, il frutto, e il
mes - se, il frut - - to, e il fior.

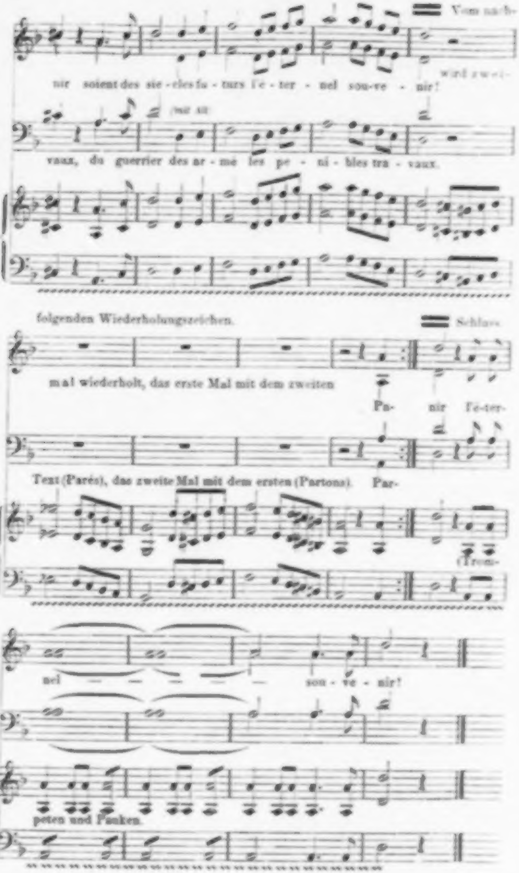


No. 20. Aus Glucks Iphigenie in Aulis.


Par-tons, volons à la vic-toi-re, par nos faits é-cla-tant é-ton-
Pa-rés des palmes de Bel-lo-ne qu'il est doux de jou-ir d'un tran-
8
nons l'a-ve-nir. Par-tons, vo-lons à la vic-toi-re, par nos
quil-le re-pos. Pa-rés des pal-mes de Bel-lo-ne qu'il est


faits é - cla - tant é - ton-nons l'a - ve - nir, que nos travaux, que notre
doux de jou - ir d'un tran-quil - le re - pos. Le plaisir seul paye et cou-
gloi - re soit des siè-cles fu - turs l'é - ter - nel sou-ve - nir, que nos tra-
ron - ne du guer-rier des ar - mé les pe - ni - bles travaux. Le plai-sir
vaux, que no - tre gloi-re soient des siè - cles fu - turs l'é-ter - nel sou-ve-
seul paye et cou-ron-ne du guerrier des ar - mé les pe - ni - bles tra-

*) „h" (Die Note h ohne Widerrufungszeichen) steht in allen vier Partiturstimmen.


nir soient des sie - cles fu - turs l'é - ter - nel sou - ve - nir!
vaux, du guerrier des ar - mé les pé - ni - bles tra - vaux.
Pa- nir l'é-ter-
Par-
nel — — sou - ve - nir!

Vom nachfolgenden Wiederholungszeichen wird zweimal wiederholt, das erste Mal mit dem zweiten Text (Parés), das zweite Mal mit dem ersten (Partons).

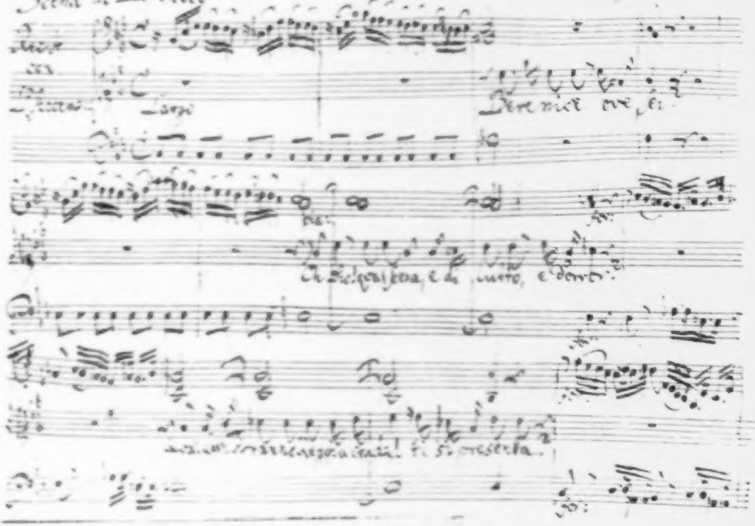
Schluss.

(Trompeten und Pauken.

Notentypendruck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Scena di Berenice

Gluck


Largo
Berenice ove sei

Verzeichniss

der

gluckschen Kompositionen.

(?)	**De profundis**	Th. I.	S. 25
1741.	**Artaserse**, Oper	„	„ 105
1742.	**Demofoonte**, Oper	„	„ 106
	Cleonice (Demetrio), Oper	„	„ 106
	Ipermnestra, Oper	„	„ 107
1743.	**Sifaee**, Oper	„	„ 106
	Artamene, Oper	„	„ 107
1744.	**Fedra**, Oper	„	„ 106
1745.	**Il Ré Porro** (Alessandro nell' Indie), Oper	„	„ 107
1746.	**La caduta de' Giganti**, Oper	„	„ 110
1747.	**Le nozze d'Ercole e d'Ebe**, Festspiel	„	„ 152
1748.	**La Semiramide riconnosciuta**, Oper	„	„ 158
1749.	**Tetide** (Gudernes Traette), Serenate	„	„ 179
1749/50.	**Telemacco**, Oper	„	„ 188
1751.	**La clemenza di Tito**, Oper	„	„ 206
1754.	**Le Cinesi**, Festspiel	„	„ 209
	L'orfano della Cina, Ballet	„	„ 212
1754/5.	**Il Trionfo di Camillo**, Oper	„	„ 213
	Antigono, Oper	„	„ 213
1755.	**La danza**, Pastorale	„	„ 215
	L'innocenza giustificata, Oper	„	„ 215
	Les amours champètres, Singspiel	„	„ 258
1756.	**Il Ré Pastore**, Oper	„	„ 231
	Le Chinois poli en France, Singspiel	„	„ 258
	Déguisement pastoral, Singspiel	„	„ 258
1758.	**L'île de Merlin**, Singspiel	„	„ 258
	La fausse ésclave, Singspiel	„	„ 258
1759.	**Cythère assiegée**, Singspiel	„ II.	„ 148

(?)	**L'arbre enchanté**, Singspiel	Th.	I.	S.	259
1760.	**Tetide**, Serenate	„		„	244
	L'ivrogne corrigé, Singspiel	„		„	258
1761.	**Don Juan**, Ballet	„		„	252
	Le cadi dupé, Singspiel	„		„	258
(?)	**Le diable à quatre**, Singspiel	„		„	258
1761.	**Il trionfo di Clelia**, Oper	„		„	253
(?)	Scene aus **Berenice**. (Das Original in der Berliner Bibliothek, der Anfang hierbei autographisch.)				
1762.	**On ne s'avise jamais de tout**, Singspiel	„		„	258
	Orpheus, Oper	„		„	294
1763.	**Ezio**, Oper	„		„	331
1764.	**La rencontre imprévue**, Operette	„		„	271
1765.	**Il parnasso confuso**, Festspiel	„		„	335
	La corona, Festspiel	„		„	336
1767.	**Alceste**, Oper	„		„	337
1769.	**Paris und Helena**, Oper	„		„	397
	Prologo delle Feste d'Apollo, Festspiel	„	II.	„	6
	Bauci e Filemone, Festspiel	„	„	„	7
	Aristeo, Festspiel	„	„	„	9
(?)	**Klopstocks Oden und Lieder**	„	„	„	11
(?)	**Hermannsschlacht**	„	„	„	12
1774.	**Iphigenie in Aulis**, Oper	„	„	„	50
1777.	**Armida**, Oper	„	„	„	184
1779.	**Iphigenie in Tauris**, Oper	„	„	„	254
	Echo et Narcisse, Operette	„	„	„	287

Inhalts-Verzeichniss

des zweiten Theils.

Viertes Buch.

Die französische Zeit.

Seite

Nieder und hoch 3

Gluck, gegenüber seiner Zeit und seinem Vaterlande. — Seine Unbefriedigung. Seine Kritiker. Die Kritik über Mozarts Don Juan. — Neue Festmusiken. Le Feste d'Apollo, Bauci e Filemone, Aristeo. — Gluck öffnet Salieri die Bahn. — Klopstock. — Seine Oden und Lieder, von Gluck komponirt. — Seine Herrmannschlacht. Gluck unternimmt ihre Komposition. Bedeutung des Unternehmens. Reichardts Nachricht über die Komposition. — Gluck denkt auf eine neue Komposition des Alexanderfestes. Glucks Häuslichkeit. Seine Nichte Marianne. Burney.

Nach Frankreich 22

Was Gluck bewogen, sich nach Frankreich zu wenden. — Die geistige Bewegung in Frankreich. Die französische Oper. Fétis. — Glucks Meinung von den Kastraten. Du Rollet. Sein Brief. — Glucks Brief. — Ob er Glucks Gedanken enthält? Nachahmung der Natur. — Rousseau. Nationalmusik und allgemein-menschliche Musik. — Marie Antoinette. Annahme der Oper.

Die antike Iphigenie 37

Die drei Dichter Rollet, Racine, Euripides. — Bedeutung der Oper Iphigenie in Aulis als Anknüpfung mit Frankreich. Bedeutung des Stoffs als eines gemeinschaftlichen für antike und moderne Tragödie und für die Oper. — Die Dichtung des Euripides. — Ihr Kern. Die Karaktere. — Ob neuere Dichter, ob die Oper an der Antike festhalten müssen und können. Prüfung am Kern und den Karakteren der euripideischen Tragödie. — Wesentlicher Unterschied der Antike und der Natur der Musik. — Versuche, zur Antike zurückzukehren.

Das Operngedicht Iphigenie 50

Racine's Tragödie. — Rollets Gedicht. — Der typische Karakter des Priesters bei den Franzosen. — Der Anhang zur Oper. —

Seite

Vergleich mit der euripideischen Tragödie. — Rollets Verdienst. Karakterzeichnung. Schlagfertigkeit der Handlung. — Mangel an Gipfelung. Bedeutung der Gipfelpunkte. Die Gipfelung fehlt der Oper im Ganzen und jedem Akte besonders.

Die Komposition 63

Worin das Gedicht den Komponisten gefordert. Schlagfertigkeit der Darstellung. Schnellkraft des Rhythmus. Die glucksche Melodiebildung. — Jahn. — Die Ouvertüre. Rhythmisches. — Die Oper. — Betheiligung des Chors an der Oper. — Gluck über Mannigfaltigkeit. — Karakterzeichnung. — Rhythmisches. — Karakterbilder. — Marie Antoinette. — Gretry über Achills Arie. Gluck über dieselbe. Schmidt. — Rhythmisches. — Der prophetische Schlussgesang. Marie Antoinette. Glucks Antheil.

Gluck in Paris 104

Karakter der Franzosen in Bezug auf Musik. Lully und Rameau. — Die französische und italienische Partei. Gluck zwischen Beiden. — Rousseau. Gretry. — Ludwig XVI. und Marie Antoinette. Antheil der letztern an allen Berühmtheiten. — Beschaffenheit des ausübenden Personals an der grossen Oper. — Glucks Reform an ihm. — Krieg mit dem Ballet. Vestris, der Gott des Tanzes. — Gluck lehnt den remplaçant ab. — Erste Darstellung der Oper. Erfolg. — Die Presse. Der neue Musikstreit. Rousseau. Grimm. Die neuen Poloniusse. Laharpe. Arnaud. Suard. — Marie Antoinette nimmt für Gluck Partei. — Ihr und Glucks gemeinsamer Triumph. — Célébrons la Reine! jetzt und künftig. — Die Gesellschaft und der Genius.

Pariser Leben 134

Pariser Ehrensold. — Belohnung aus Wien. — Orpheus in Paris. — L'arbre enchanté in Versailles. — Voltaire. — Enthusiasmus der Pariser für Gluck. Die Opernproben. — Bilder von Gluck. — Seine Strenge in den Proben. Gräfin Genlis. — Rückreise und Zusammentreffen mit Klopstock. Glucks Brief an denselben.

Künstler und Geschäftsmann 146

Beruf der Genien. Die Reinen. Die Wankenden. — Glucks Zweiseitigkeit. — La Cythère assiegée als Ballet-Oper. Die Kunst als Gradmesser der Volksbildung. — Erfolg der Oper. — Beschäftigungen Glucks in Wien. — Piccini in Paris. — Die Oper Roland Gluck und Piccini übertragen. Glucks Brief darüber. — — Umarbeitung der Alceste für Paris. Quinault und Rollet.

Umwolkter Horizont 171

Rückkehr nach Paris. — Aufführung der Alceste. Ungünstige Aufnahme. Die Sängerin Arnould und ihre angebliche Anfeindung. — Mariane Glucks Tod. Wielands Brief. — Piccini nach Paris berufen. Sein Standpunkt, Gluck gegenüber. — Gluck ihm gegenüber. Roland und Rolandchen. — Piccini, schon unter Ludwig XV. durch Laborde berufen. Singlehrer Marie Antoinette's. — Marmontel, sein Dichter und Gehülfe. — Solennes Mahl für ihn und Gluck. — Gluck steht ihm bei. Berton's Machinationen.

Armida 184

Gluck, jugendstark im Alter. Sein Selbstgefühl. Marie-Antoinette und die Höflinge. — Quinaults Armida. Warum Gluck das alte Gedicht beibehalten. — Stoff der Oper. Armida, nicht Liebes-

heldin. — Inhalt des Operngedichts. — Die Zahl von fünf Akten. — Die Häufung des Wunderbaren. — Ungünstige Anlage für Musik.

Seite

Die Komposition 195

Entlehnungen. — Die Ouvertüre. Ihre Romantik. — Armida-Maria-Antoinette und die Romantik. — Armida, von Reichardt karakterisirt. — Glucks spätere Aeusserung in Bezug auf Armida. — Hydraots Bild. — Gluck, gestraft für die Annahme des Operngedichts. — Der Künstler erwacht. Dichter und Schauspieler im Komponisten. — Der Geist ergänzt die Technik. Jahn. — Glucks Enthaltsamkeit in der Orchestration. Beethoven und Napoleon I. Spontini und Friedrich Wilhelm IV. — Eine Schulfrage: Glucks Quinten. — Die Schlummerscene bei Lully und Gluck. — Allegorie auf der Bühne. — Nochmals Reichardt. Anschauung und Erkenntniss. — Zauberbild im Orchester. Erinnerung an Beethoven. — Notre Général L'arrivée.

Gluck, der Schriftsteller 229

Gluck lehnt um Armida die Komposition einer Oper für Mailand ab. — Aufnahme der Armida. — Armida in Berlin. — Parodien auf Alceste und Armida. — Streit um Gluck. — Eigentlicher Streitpunkt. Wie er zu entscheiden. Plänkeleien. — Gluck nimmt Theil. Sein schriftstellerischer Standpunkt. — Die Aechtheit seiner Schriften erwiesen. — Framery und Glucks Schreiben an ihn. — Laharpe's Kritik der Armida und Glucks Entgegnung. — Gluck über das Verhältniss von Poesie und Musik. — Die Verschiedenheit seines Styls.

Der Federkrieg 241

Arnaud und seine Gewährsmänner. — Wieland sucht unter den Fürsten einen Perikles. — Martini's Brief über Gluck. — Glucks Schreiben an ihn. — Marmontel. Wie der künftige Besieger Glucks beschaffen sein müsse. — Suard. — Fortführung des Kriegs. Suard's petites lettres. — Glucks Rückkehr nach Wien. Allgemeine Parteiung. Epilog eines Unparteiischen. — Gluck und die Musikfreunde. Houdon's Büste.

Iphigenie in Tauris 254

Rückkunft Glucks nach Paris. — Anekdote vom zerrissenen Orpheus. — Rückblick auf Traetta's und Piccini's Iphigenie. — Dramatische Schlagfertigkeit. Aeschylus. Shakespeare. Viktor Hugo, der Romantiker. — Euripides Iphigenie in Tauris. — Der Gesichtspunkt des musikalischen Drama's. — Glucks Iphigenie. Der Dichter Guillard. — Die Exposition der alten Tragödie und der Oper. — Dramatische Gipfelung. — Wahlverwandtschaft zwischen Stoff und Künstler. — Rückblick auf die italische Partei.

Die Komposition 269

Entlehnungen aus ältern Opern. — Physiognomie der tauridischen Komposition. Die Chöre der Priesterinnen. Die Arien. — Die Einleitung. — Der Gegensatz in Thoas und Orest. — Le calme rentre. Die Genlis und die Wahrheit. Die Unterirdischen in drei Opern. Aeschylus. Gluck. — Der Oktavengang und sein Sinn. — Anklang an die aulidische Jugendzeit.

Abschied von Frankreich 283

Gluck und Mehul. — Aufführung der Iphigenie. Erfolg. Kritik. Widmung an die Königin. Hammans Bild. — Die Oper Echo und Narciss. Ihr Fall und Glucks Aeusserung. — Die Oper Hypermnästra oder die Danaiden. Gluck und Salieri. — Der Marschall Noailles hat das letzte Wort.

Fünftes Buch.

Der Ausgang.

Seite

Letzte Zeit 297

Ruhe. — Gluck und Mozart. — Reichardts Besuch. — Kaiser Joseph erzählt von Gluck. — Schlagfluss. Abschied von Salieri. — Letzte Künstlerliebe. — Tod.

Gluck 306

Piccini bei der Nachricht von Glucks Tode. — Was Deutschland für ihn gethan. — Grundgehalt des gluckschen Lebens. Musiker. Künstler, nicht Denker. Gemüth. — Erkenntniss. — Wahrhaftigkeit. — Wille. — Karakter.

Und die Oper 324

Wahrhaftigkeit, Glucks Grundkraft. — Wie sie seiner Popularität hinderlich wird. — In ihm Anfang und Gipfel der grossen Oper. — Wieland und Herder. — Ob Gluck sein Werk vollbracht? — Missverständige Auffassung seiner Aufgabe. — Mozart. Seine Mittelstellung zwischen der italischen und gluckschen Oper. — Glucks Einfluss auf ihn. — Mozarts eigenthümlicher Beruf. — Abweichende Auffassung O. Jahn's. — Glucks unerreichte Grossheit.

Oper und Tragödie 340

Ob Gluck die griechische Tragödie wiederherstellen wollte? — Ob neben der Tragödie die Oper Bedeutung findet? A. W. Schlegel. — Gervinus. Verderblicher Einfluss der Musik. — Wie weit beide Recht haben. Die Belehrung der Geschichte. — Glucks Beispiel. — Die Zukunft.

Ende.

Anhang.

Ueber den Karakter der Tonarten 347

Vorbemerkung. — Theoretische Betrachtung. — Karakteristik der Tongeschlechte. — Karakteristik der Durtonarten nach Höhe und Tiefe. — Das Gesetz der Polarität. — Kunsterfahrung und Kunstgesetz. — Der spezifische Karakter der Tonarten. — Die einzelnen Durtonarten. — Die Molltonarten. — Nachbemerkung. — Anwendung auf Gluck. Orpheus. Alceste. Paris und Helena. Iphigenie in Aulis.

Nachtrag zu Theil I. 383

Verzeichniss der gluckschen Kompositionen 385

Autograph von Gluck.

Notenbeilagen.

Wichtige Erscheinung für alle Freunde Beethovens!

Bei **Otto Janke** in Berlin ist erschienen:

Ludwig van Beethoven
Leben und Schaffen.

Von

A. B. Marx.

Zweite durchweg veränderte, vermehrte und umgearbeitete Auflage.

Zwei Bände, gross 8vo.

Eleg. geh. Preis 4 Thlr.

Das Leben des Mannes sind seine Thaten, des Künstlers seine Schöpfungen. Die äusserlichen Vorgänge, Zustände, Verhältnisse sind nur Träger und allerdings Bedingungen jenes eigentlichen Lebens: sie können an sich unbedeutend erscheinen, ja, bei Männern geistiger That können sie kaum anders, da der innerlichen Arbeit nicht Wechsel und Bewegung, sondern Einfachheit und Stille des äusserlichen Daseins gemäss sind. Bei wem aber wäre dies zutreffender, als bei dem Tondichter, dem nicht blos das Schaffen ein innerlicher Vorgang ist, sondern auch der Gegenstand des Schaffens? Dem Maler bietet sich die schaubare Welt rings umher mit ihrer beseligten Gestaltenfülle, mit ihrem Licht- und Farbenzauberspiel als Stoff seines Schaffens; der Musiker muss diese Welt in sein Innerstes hineinnehmen, um aus ihm heraus sie neubeseelt wiederzugebären.

So war es Nothwendigkeit, dass das Leben des innerlichsten Tondichters, Beethoven's, nach aussen sich am stillsten und einfachsten gestalte; nicht jene bunten Reisebilder hat es aufzuweisen, die Händels und Mozarts Jugend in Italien, Frankreich, England erheiterten, nicht den Kampf zweier Volks- und Kunstprincipe, der um Glucks hohe That die geistreichsten Köpfe Frankreichs gegen einander schaarte, seine Spaltung, noch heut unentschieden, in den Hof und das königliche Paar hineinriss. Nicht jenen behagens- und schimmervollen Ueberfluss kennt es, in dem Spätere geboren wurden, oder den Andere zu erwarten und zu geniessen verstanden. In unscheinbarer Enge begann Beethoven seinen Lebenslauf. Besitzlos in die Welt hinaustretend, unerzogen für die Welt, lernte er nicht, zu besitzen und sich ein sicher freies Dasein zu bauen. Damit seine Sendung sich vollziehe, musste noch ein unheimlich Geschick in den inneren Organismus zerstörend eingreifen, die feste Stille, Einsamkeit von innen heraus um ihn her auszubreiten.

Schliest nun dieses äusserlich so einfache, oft so getrübte Leben eine Fülle geistiger Anschauungen und Thaten in sich, vollbringt die Tonkunst in ihm einen jener Momente, in denen das Alte sich vollends und aus ihm die neue Idee verklärend emporschwebt: so darf man voraussehen, dass auch das an sich Unscheinbare, vom Geistesstrahl getroffen und durchdrungen, seine wahre Bedeutung und Würdigkeit empfangen wird.

Aber Niemand konnte wohl mehr dazu berufen sein, als Bernhard Marx, den grossen Künstler Beethoven und seine Werke zu beurtheilen und uns ein wahres Lebensbild desselben vor Augen zu führen. Nur eine solche Capacität war im Stande, den Genius eines solchen Künstlers nebst allen seinen Gebilden im rechten Lichte zu erforschen.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Anleitung

zum Vortrag

Beethovenscher Klavierwerke.

Von

Adolf Bernhard Marx.

Berlin, 1863.
Verlag von Otto Janke.

Ent^{d} Stat: Hall. London

IOTHECA
EGIA
CENSIS.

Vorwort.

Die erste Ausgabe meiner Biographie Beethovens, — „Beethoven, Leben und Schaffen,“ — hat ein Anhang begleitet: „Einige Bemerkungen über Studium und Vortrag der beethovenschen Klavierwerke.“ Die Liebe zu Beethoven und die Ueberzeugung, dass ohne tiefes Verständniss seiner Schöpfungen von einer Durchbildung für die Tonkunst gar nicht die Rede sein könne, hatten diese Zugabe zur Biographie veranlasst. Aber schon unter der Abfassung wurde fühlbar, dass in so beschränktem Raume Befriedigendes nicht geleistet werden könne.

Jetzt erst, neben der zweiten Ausgabe der Biographie, findet sich Gelegenheit, eine befriedigendere Lösung der Aufgabe zu versuchen. Die Biographie, Dank den unschätzbaren Mittheilungen, die mir von vielen Seiten geworden, ist bereichert wiedererschienen; die Anleitung zum Vortrag durfte nicht zurückbleiben. Aber nun konnte sie nicht als blosser Anhang beiläufig abgefertigt werden.

Sie tritt als selbständiges Werk auf und kann auch für sich allein nutzbar werden. Indess wird jedermann, der die

Ueberzeugung hat, dass Kunstwerke nur aus dem Wesen und Leben ihres Schöpfers vollkommen begriffen werden können, den innerlichen Bezug der Anleitung zur Biographie wohl zu erkennen wissen. Die Biographie bietet für Verständniss Beethovens und seiner einzelnen Werke die nöthige Grundlage und für die Anleitung selbst die erfoderlichen Beweise, soweit diese auf dem Wesen des Meisters beruhn.

Das Beste freilich kann weder die Anleitung noch die Biographie thun, sondern nur die eigne Beeiferung und Beseelung. Das Wort des Lehrenden gleicht der Stimme des Herolds. Es vermag zu wecken, zu erregen, zu leiten, nur wenn es in wache Ohren und strebsame, lebensdürstige Gemüther fällt.

Berlin, am 18. März 1863.

Adolf Bernhard Marx.

Einleitende Betrachtungen.

Die Leser des Buchs.

Wer ein Buch schreibt, denkt wohl gelegentlich an die Leser, die er ihm wünscht.

Ich wünsche mir für mein Büchlein den Jüngling herbei und die Jungfrau, deren frischempfängliches Herz schon je einmal bei Beethoven's Akkorden heftiger geschlagen, die aufgehorcht haben bei diesen Klängen, welche so neu und unerhört — und dabei so ursprünglich und unserm Seelenleben so vertraut zu uns gesprochen, wie Stimmen der Verheissung aus den ersten Jugendtagen. — Ich wünsche mir in meinen Kreis diese reinerhaltene Jugend, der bei irgend einer von Beethoven's Weisen eine Ahnung von dem Urklang, von den Urmelodien erwacht ist, die der ewig unversiegbare Quell unserer Kunst, die Götterbilder sind, denen alle Tondichter anhangen und nachtrachten, die sie zu fassen streben, sich und den Hörern zur Beseligung, die Niemandem öfter und machtvoller erklungen sind, als Ihm.

Ich wünsche mir die Jugend herbei, die noch offene Ohren und Herzen hat für die Wundermährchen der Dichter in Wort oder Tönen, die noch kindlich vertrauend und hingebend ist, die sich gern täuschen und verlocken lässt, weil sie hinter den Täuschungen der Dichter ewige Wahrheiten ahnt, die mehr werth sind, als kühle Vorsicht und tödtende Klügelei. Weh denen, die den seligen Täuschungen unzugänglich sind! Darum wünsch' ich mir die Jugend herbei, die den Glauben sich bewahrt hat, dass mitten im wehenden Staube des Werkeltags und seiner Geschäftigkeiten und Dürftigkeiten, seiner verständigen und nimmer zufriedenstellenden Zwecke, mitten in all' dem so löblichen und doch so todten Getreibsel ein ander Leben erblüht, reinen und unverwehbaren Duftes voll, das Leben innigster Gefühle, hoher Gedanken, mächtiger Thaten, mögen sie sich im Auge der Liebe, in Ton und Worten und Bildern, im zuversichtvollen

Wirken für Recht und Freiheit und Wohlfahrt der Menschen und Völker offenbaren. Für das Alles hatte Sein Herz geschlagen und überzeugende Weisen gefunden. Diese Jugend ist Ihm verbündet und zugeschworen, der selber bis zu seinem letzten Schmerzenslager sich Glauben und Jugend bewahrt hatte.

Auch Jene wünsch' ich herbei, die noch nicht ihn erkannt, aber von dem Wundermanne vernommen haben, der mitten in überschäumender Lebenslust und Freudigkeit des Schaffens geschlagen worden ist von einem Schicksalsschlage, der jeden Andern in seinem Berufe vernichtet hätte. Die Geschichte zeigt ihn erschüttert, schwankend unter dem betäubenden Schlage, verschlossen für das beglückende Spiel seiner Kunst, abgesperrt durch unsichtbare und unzerbrechbare Schranken von der Gemeinschaft der Menschen, die er liebte, deren Bruderbund er ersehnte, beladen mit dem Fluch unverschuldeten und unvermeidbaren Misstrauens und Missgreifens, — und inmitten alles Elends nimmer ablassend von der Liebe zu den Menschen, von dem Bewusstsein hohen Berufs und dem treuesten Wirken dafür. Ja, sie flüstert uns das Geheimniss zu, dass seine Qualen Quell und Bedingung seiner tiefsten Offenbarungen gewesen. Wer, zu dem die Kunde dringt, kann sich versagen, in diese Räthselwelt hineinzusteigen?

Und wie schon vor Alters einmal versichert worden, dass über Einen Verlornen und Wiedergefundenen mehr Freude sein wird, als über Hundert, die nie gefährdet waren: so wünsch' ich auch Jene mir herbei, die durch eignen Irrthum oder fremde Irrleitung abgekommen sind vom Pfade zu der reinen Kunst, die den lichtumflossenen Gipfel aus den Augen verloren oder nie geschaut, die vor den Mysterien und Räthselworten des Meisters zweifelvoll, unverstehend stocken, zurückweichen, zuletzt sich am leeren Gespiel in den niedern Büschen am Wege wohl sein lassen und Kraft und Neigung an Eitelkeiten vergeuden, von denen die dem Ewigen und Wahren zugewendete Kunst nichts weiss und nichts brauchen kann. Noch gehören sie dem Meister nicht an. Sie mit kräftigem Schwung aus dem Gestrüpp herausheben, auf die rechte Bahn bringen und mit einem glücklichen Worte dahin weisen, wohin sie von Anbeginn eigentlich begehrt, wo sich einzig ihr Verlangen nach Leben in der Kunst erfüllen kann, — das wär' Freude! Sie sollen nur Muth fassen, über sich selber und jenes Verlangen sich klar zu werden. Denn in jedem der Kunst nicht geradezu abgewendeten Gemüthe lebt eine Vorstellung von jener Bereicherung und Erhöhung des Daseins, welche einzig die Kunst gewährt: sie lebt, diese Vorstellung, in jedem reinen, nicht ganz erkalteten Gemüthe, wär' es auch nur in schwankenden Umrissen und erbleichenden Farben. Wenn zeitweise Vergesslichkeit, Erschlaffung, Täuschung von ihr abwenden, dann vermag in rechter Stunde das rechte Wort den Säumigen zu wecken und den Irrgewordenen zu erinnern. Ich hab' es im lebendigen Unterricht oft genug erfahren, und mit mir jeder eifrige Lehrer. Und hätt' es noch keiner von uns erprobt, so würden doch wir alle an der Macht der Wahrheit und treuen Willens nicht zweifeln.

Willkommenste Ehrengäste wären mir vollends aus der Schaar der Lehrer jene Ehrenmänner, die noch nicht zu stolz und zu steif sind zu lernen und Rath zu hören, die von ihrer Kunst einen genugsam hohen Begriff haben, um einzusehn, dass in keinem Einzelnen die ganze Kunst und die volle Erkenntniss derselben gleichsam wie in einem besondern Heiligenschrein verschlossen ist, dass wir alle, Künstler und Lehrer, die Hochgestellten und die Niederverborgenen, gar nichts anders sein können, als Mitarbeiter an dem Einen gemeinsamen Werke, dass wir in ihm verbrüdert sind, keiner des Andern entbehren können und mögen, dass der höchstgestellte Lehrer ewig Schüler bleibt, — denn wer lernt aus? — und sich nicht des Lernens weigern, dem Wort des Mitlehrenden verschliessen darf, wofern er nicht von seinem Beruf abfallen und sich selber zur Armuth verurtheilen will. Die das anerkennen und thatsächlich bewähren, das sind die wahren Ehrenmänner unter den Lehrern.

Die Einsicht ist leicht, die Verwirklichung fällt Manchem gar schwer. Denn wie sind wir Lehrer zusammengekommen und gestellt? Viele von den untersten Staffeln der Glücksleiter, an Entbehrung und Dürftigkeit gebunden, davon nicht immer Verdienst erlöset, meist nur Verdienst und Glück im seltenen Bunde. Andre in Gunst und eben daher mit Geschäftlichkeiten aller Art überbürdet. Wo soll beiden Zeit, Mittel, Sammlung kommen zum Nachlernen? es bedarf der Kraft und Tapferkeit dazu. Mancher hat sich in unsern Kreis gestohlen, dem zuvor ein ganz ander Loos gefallen schien: der Glanz der Virtuosenlaufbahn durch den Beifallsrausch der Konzerte, bis man des äusserlichen Flitterlebens müde ward und den schwankenden Erwerb berechnen musste. Mancher auch schlich widerwillig herbei von der reizendsten aller Verlockungen, vom Triebe zum eignen Schaffen, der Himmelsbrod spendet, seltner das tägliche Erdenbrod, — wie Mozart und Beethoven erfahren haben und hundert Andre in unserm unter so vielen Landesstiefvätern allwärtshin verkommenen lieben Deutschland. Jener Trieb hämmert und bohrt im Herzen fort, wenn auch die jugendliche Hoffnung längst getäuscht hat. Und ist denn das Ausbleiben des Erfolgs schon Widerlegung? „Einige sind berühmt, Andre verdienen es zu sein,“ hat schon Lessing gesagt. Dass ein Komponist nicht genügend anerkannt wird, beweist nicht immer, dass er mit der Kunst im Widerspruch, oft nur, dass er mit der Zeit nicht im Einklang gewesen und nicht gewillt war, diesen Einklang mit Zugeständnissen zu erkaufen. Auch Aeschylus, als die Zeiten schlechter geworden waren, zerbrach seinen Griffel und verbannte sich aus dem Vaterlande.

In all' den Wirbeln des Lebens noch Muth und Bescheidenheit und Kraft zum Weiterstreben zu finden, das ist wahrlich ehrenwerth.

Was das Buch bringt.

Diesen Lesern und ihren Zugehörigen bietet sich das Büchlein als Berather und Wegweiser auf Beethovens Pfaden dar. Es kommt darauf an, seine Schöpfungen in seinem Geist aufzufassen und in seinem Sinn am Klavier zur Darstellung zu bringen.

Die für Klavierspiel allgemein erfoderlichen Kenntnisse werden, wie die für jede Aufgabe nöthige Fertigkeit vorausgesetzt. Nur einzelne Winke können und müssen hier Zulass finden. Wieviel von diesen jedem Einzelnen nothwendig oder zuträglich sei, lässt sich nicht voraussehn; es hängt von Maass und Richtung der allgemeinen Vorbildung zum Klavierspiel ab.

So stellt sich als eigentlicher Kern des Buchs eine Vortragslehre heraus, — keine allgemeine, sondern eine auf Beethoven's Werke gerichtete. Wieweit sie mit den allgemeinen Vortragsregeln übereinkommt, wieweit sie über dieselben hinausgeht, bedarf keiner Erörterung; jeder Kundige bemerkt es selber.

Ebensowenig bedarf es eines Nachweises über die Zuträglichkeit einer Vortragslehre überhaupt. Niemand, der nur eine Vorstellung von Kunst hat, wird sich damit begnügen, blos die Noten abzuspielen; den Sinn des Tonstücks will er wiedergeben. Die Notenschrift giebt, eben wie der todte Buchstabe der Wortschrift, den Geist und Willen des Komponisten nur unvollkommen kund. Was wollen die Paar Stärkebezeichnungen von *pp* bis *ff* gegen die ganz unberechenbaren Abstufungen bedeuten, die nicht nur möglich sind, sondern in jedem beseelten Vortrag in reicher Zahl wirklich zum Vorschein kommen? Wie unbestimmt sind die wörtlichen Angaben des Zeitmaasses, wie fesselnd und knechtend und für die besondern Verhältnisse und Stimmungen des Augenblicks unzutreffend die metronomischen Bestimmungen? Wie weit bleiben sie und die taktischen Einrichtungen hinter dem wechselvollen Spiel der Bewegung des aufgeklärten Ausführenden zurück, in dem sich die freie und volle Seelenbewegung abspiegelt? Wie wenig kann der Komponist, und wenn er sein Papier halb schwarz malen wollte, mit allen möglichen Zeichen und Worten thun, um den Lebensgehalt seines Werks offen zu legen? Nach allem, was er möglicherweise hingeschrieben, muss er auf das ergänzende Einverständniss des Ausführenden rechnen; „Er hat alles richtig von den Noten heruntergespielt," muss er seufzen, wo dies fehlt, „aber er hat nicht gefühlt, nicht verstanden, was ich habe sagen wollen."

Es kommt also zuletzt auf Verständniss dessen an, was nicht hat niedergeschrieben werden können.

Die Grundlage dazu, Empfänglichkeit für künstlerische Darstellung, muss angeboren und von Geburt an instinktiv entwickelt sein. Wo das fehlt, kann weder Schrift noch Lehre fruchten, das Todte lebendig machen.

Allein die blosse Naturanlage genügt ebenfalls nicht; sie will entwickelt und erhöht sein, um über die Schranken der Persönlichkeit hinaus- und emporzureichen zum Kunstwerke, das gefasst und dargestellt werden soll. Und man will Sicherheit haben, dass das natürliche Gefühl auch an das rechte Ziel führe, dass nicht die blos subjektive und zufällige Empfindung des Darstellenden, sondern der eigentliche Sinn des Kunstwerks an den Tag komme. Die rein subjektive Auffassung kann nur dann genügen, wenn das Kunstwerk selber sich im Kreise der Allen gemeinsamen Anschauungen und Empfindungen hält; jeder versteht und kann vernehmen lassen, was in jedem, also auch in ihm lebt. Sobald aber das Kunstwerk sich über diese Allgemeinheit erhebt, nicht mehr das allen Gemeinsame, sondern ein Besonderes ausgesprochen haben will, genügt das subjektive Gefühl nicht; man muss den besondern Inhalt des

Kunstwerks und die Mittel zu seiner Darstellung sicher erkannt haben.

Hiermit ist die doppelte Aufgabe jeder Vortragslehre bezeichnet.

Zugleich wird damit klar, aus welchem Grunde Beethovens Werke vorzugsweis' einer Anleitung zu ihrem Vortrage bedürfen. Sie bedürfen derselben, weil ihr Inhalt vorzugsweise und weit mehr als die Werke anderer Komponisten ein besonderer ist, ein solcher, an den das Allen gemeinsam eigne subjektive Gefühl nicht hinanreicht, wie es wohl für die Klavierwerke Haydns, Mozarts, Dusseks, Hummels, Chopins, Mendelssohns und fast aller Andern genügt, — nur mit Ausnahme einiger Werke Seb. Bachs.

Die Besonderheit des beethovenschen Inhalts liegt vor Allem darin, dass erst in seinen Werken die Instrumental-, namentlich die Klaviermusik Idealität gewonnen, Ausdruck bestimmten und zwar idealen Inhalts geworden ist, während sie bis dahin (wenige Ausnahmen in Bach abgerechnet) nur reizendes Spiel mit Tonfiguren oder Wiederhall flüchtiger und unbestimmter Stimmungen gewesen war. Wer für diese Sympathie, für jenes Tonspiel Anregsamkeit in sich trägt, ist auch für die Werke vorbereitet, die sich beidem gewidmet haben. Tritt aber ein besonderer Inhalt im Kunstwerk' auf, so kann man dasselbe nicht fassen und fasslich darstellen, wenn man nicht jenen Inhalt klar und sicher erkennt.*)

Aber auch solche beethovensche Werke, für die kein idealer Inhalt nachweisbar ist, unterscheiden sich von der grossen Mehrzahl aller andern (wieder Bach ausgenommen) durch den Ernst und die Anhaltsamkeit, mit denen der Meister sie ausgebildet hat. Nehme man die Sonaten Op. 22 und 53 als Beispiel. Hier ist es vorzugsweis' auf Tonspiel abgesehn. Aber wie weit ist es ausgebreitet, wie reich und sinnvoll sind die verschiedenen Sätze verwendet, umgestaltet, untereinander verkettet! Blicke man auf den ersten Satz der Ddur-Sonate Op. 10, wie arbeitet da das kleine Motiv $\overline{d}\ \ \overline{cis}\ h\ a$

---

*) Ich muss, wenn ich mich nicht endlos wiederholen soll, hier und bei vielen andern Momenten der vorliegenden Schrift auf meine Biographie Beethovens („Beethoven. Leben und Schaffen.“ zweite Auflage) Bezug nehmen dürfen. Dort war die Aufgabe, den Künstler aus seinen Werken, und aus seinem Wesen und Lebenslauf die Werke zu erkennen. Hier soll für die Praktik der Darstellung am Klavier benutzt und in das Einzelne fortgeführt werden, was jenes Werk im Ganzen und Grossen zu begründen unternommen hat.

unablässig sich herum, bildet den ersten Hauptsatz, taucht gegen den Seitensatz wieder auf — oder vielmehr bildet ihm die Grundsubstanz, regt alle Stimmen auf, wächst aus seiner Winzigkeit zu mächtigem Bassgang' an, schlingt sich durch den ganzen reichen Satz! Es möchte sich wohl als unmöglich erweisen, einem solchen Satze — und ihnen gleicht die Mehrzahl — mit blossem, sich selbst überlassenem Naturell, ohne tüchtige Vorbildung und gründliche Einsicht beizukommen.

In dem wesentlichen Unterschiede der beethovenschen Instrumental- und besonders Klavierwerke liegt auch der Grund, dass die Kompositionen der andern Tonkünstler jenen nicht in gleichem Maass' als Vorschule dienen, wie sie untereinander thun. Haydn, selbst Klementi können auf Mozarts Klaviersätze hinführen, wieweit auch Klementi zurückbleibt und wie handgreiflich die Eigenthümlichkeit beider deutscher Meister sie von einander unterscheidet. Dussek und Louis-Ferdinand, denen A. E. Müller folgt, wie Wölfl und viele Andre der mozartschen Bahn, Hummel, und weit nach ihm Chopin, er und Weber und Moscheles als Vorläufer von Mendelssohn, Liszt und Thalberg, — die Reihen liessen sich weiter verfolgen, — sie alle führen, so gewiss jeder eine mehr oder weniger hervortretende Eigenthümlichkeit behauptet, Einer auf den Andern; wer Dussek versteht, dem wird Louis-Ferdinand nicht fremd bleiben, wer Thalberg sich angeeignet, hat Henselt schon mitgewonnen and steht dem unvergleichlich geistvollern, sonoren Liszt, sowie dem genialen R. Schumann, — dem einzigen, der Beethoven in Ernst und Treuen oft nachgestrebt, — schon näher. Man kann sie alle kennen, und wird sich doch bei Beethoven in einer neuen Welt befinden.

Ja, zuletzt zeigt sich, dass bei ihm nicht einmal ein Werk für das andere genügend vorbereitet. Wer Einen Thalberg bewältigt, hat diese Arpeggien aller andern bewältigen gelernt; wer sich in einige Sonaten Mozarts hineingefühlt hat, ist allen übrigen gewachsen. Nicht so bei Beethoven. Die Symphonien 1, 2, 4, 8 sichern keineswegs die Verständniss der Symphonien 3, 5, 6, 7, 9; die Quartette Op. 59 gehen so weit über die Op. 18 hinaus, wie sie — ungefähr! — hinter dem Quatuor Op. 132 zurückbleiben; die Sonaten Op. 22, 54, 53 stehen von denen Op. 28, 27, 81 soweit ab, wie diese von Op. 106, 90, 101, 109 bis 111. Jede dieser nur unvollständig und ungenau zusammengestellten Reihen macht besondre Ansprüche, ja, jedes Werk will für sich gefasst sein. Beethoven stellt in der Reihe seiner Werke eine vielfältige Aufgabe; aber der

Gewinn ist auch ein weit höherer und reicherer. Man wird in das Idealreich der Kunst erhoben und gewinnt an jedem Werke, wenige ausgenommen, eine neue und eigenthümliche Anschauung.

So vielfältig nun die Aufgaben sind, die Beethoven gelöst hat, so vielfältig stellen sich natürlich auch die, welchen die Anleitung zum Vortrag der Werke sich zu unterziehen hat. Auf den ersten Hinblick scheint es zwar, dass die Werke sich nach ihrer Richtung auf Spiel oder allgemeines Gefühl oder bestimmtern Inhalt trennen und die der ersten beiden Klassen zu leichter Abfertigung zusammenfassen liessen. So könnte man die Variationen Nr. 36, die Konzerte mit Ausnahme des vierten, die Sonaten Op. 54, 22, 53 der Richtung auf Tonspiel, die Sonaten C moll Op. 2, C dur Op. 10, E dur Op. 14, Fis dur Op. 78, die Fantasie Op. 77 der Richtung auf unbestimmtes Gefühl beimessen. Allein sobald man auf diese und ähnliche Werke ernstlicher eingeht, wird man inne, dass jene oder ähnliche Fachtheilungen nicht stichhaltig sind. Kaum ein Werk wird sich streng in einer jener Richtungen halten, es wird Tonspiel und Gemüthsbewegung verschmelzen oder wechseln lassen, und sich gelegentlich selbst zu bestimmterm Inhalt verdichten. Daher bleibt nichts übrig, als sich auf die einzelnen Werke einzulassen, soweit es nöthig und ausführbar ist.

Ausgeschlossen darf ohne Weiteres werden, was — vom beethovenschen Standpunkt angesehen — von untergeordnetem Werth, oder besonderer Anleitung nicht bedürftig ist. Es werden daher ausser Betracht bleiben:

1. alle Variationen, mit Ausnahme derer Op. 120; auch die musterhafte Variationen-Studie Nr. 36 bedarf keiner Anleitung;
2. alle Konzertsätze, Duo's und Trio's, zu denen voraussetzlich niemand greifen wird, der sich nicht zu ihnen im Allgemeinen und durch das Studium der reinen Klaviersachen hingearbeitet hat;
3. die Bagatellen und andre Kleinigkeiten, die Fantasie Op. 77, die Sonaten Op. 6, Op. 49, die Sonatine Op. 79, Arbeiten, deren einige kaum als ächt angesehen werden können, gewiss aber keiner besondern Anleitung bedürfen.

Nur gelegentliche Hinweise auf Einzelnes aus diesem Kreise werden ihre Stelle finden.

Die Hauptgegenstände für dies Büchlein bilden hiernach die Sonaten, mit Ausschluss der oben genannten. Allein auch sie können nicht vollzählig und nicht Satz für Satz zur Betrachtung gezogen werden; dies wäre, selbst abgesehen von der nöthigen Rücksicht auf Raumersparniss, weder nöthig noch erspriesslich. Was an einem oder mehrern Sätzen gezeigt worden, muss die eigne Beurtheilung des Nachstudirenden auf gleiche und ähnliche Fälle zu übertragen wissen. Das eigne Urtheil muss erweckt und gekräftigt, nicht durch allwärtshin erstreckte Vorarbeit zu Thatlosigkeit herabgedrückt werden.

Lehrwege.

Dreierlei Wege bieten sich zur Einweisung in den Vortrag dar: die Darstellung am Instrumente, — das lehrende Wort mündlich oder schriftlich, — der förmliche praktische Unterricht, der Lehrwort und Darstellung zu verbinden vermag.

Vollste Befriedigung und Sicherheit scheint dieser zweiseitig auf Lehre und Beispiel gegründete Unterricht zu gewähren. Wenn wir nur überall und in genügender Zahl Lehrer fänden, die für unsern Zweck bereitwillig und hinlänglich ausgerüstet wären! Das ist aber nicht der Fall — und kann es nicht sein. Die Aufgabe des Klavierlehrers für technische Ausbildung der Schüler und verständnissvolles Eingehn auf zahlreiche Komponisten ist allzuumfassend, als dass von jedem diese liebevolle und lebenslänglich fortdauernde Hingebung an den einen Beethoven zu fodern wäre, deren dieser einzige, abgesondert stehende bedarf, um ergründet zu werden. Die Vielseitigkeit der Aufgabe und die Last des täglichen Unterrichtgebens sind den Meisten unüberwindliche Hemmung, in Beethovens eigenthümlichem Gebiet, im Reiche der Idee heimisch zu werden. Viele sind nicht fähig, andere nicht willig, ihm dahin zu folgen.

Daher hat Beethoven, besonders in der Klavierkomposition, von Anfang an bis jetzt diejenigen Musiker zu Gegner gehabt, deren Standpunkt ausserhalb jenes Reiches liegt, die sich ausschliesslich oder überwiegend der Technik statt dem Idealen in der Kunst ergeben haben: die Virtuosen*) und die „Klaviermeister“, wie er selber sie zur Bezeichnung ihres technischen Standpunkts nennt. Sie kennzeichnen sich schon durch ihr unbegränztes Festhalten an Etüden, Konzert- und Salonstücken. Eine zeitlang — lange genug! — lehnte man in diesem weiten Kreise Beethovens Werke als „nicht klaviermässig“ ab, weil sie allerdings nicht in den herkömmlichen Müllerklippklapp der Etüden und sonstigen Handwerkeleien passen, und weil allerdings ihr Inhalt öfter über die hölzernen Tasten hinaussteigt in Vorstellungen vom Orchester — und noch höher. Man kann in jenem Tonspiel wohlgeübt und sattelfest sein, und stösst bei Beethoven, selbst in technisch-leicht angelegten Sachen (z. B. in der Sonate Op. 90) auf unvorhergesehene Schwierigkeiten, die nicht einmal „dankbar“ sind nach der Redeweise der Techniker, das heisst: weder auffallend hervortreten und Bewunderung eintragen, noch nach Weise dieses Alltagsfutters, das man Etüden nennt, häufig wiederkehren, dass die Mühe der Uebung sich vielfach verwerthe.

Jetzt helfen dergleichen Ausreden nicht mehr; Beethovens Geist ist zu mächtig geworden in den ächten Musikern und im Volke. Nun wird also von den Lehrern jener Klasse das System des Hinhaltens versucht. Man verspricht Beethoven und sein ernstliches Studium; aber erst müsse der Schüler für ihn reif werden. Die Foderung ist richtig und wird weiterhin zur Erwägung kommen. Nur im Munde derer kann sie für nichts als eine hinhaltende Ausflucht gelten, die weder bestimmen, welches Maass diese Reife haben muss und wie man sie erlangen könne, noch ernstlich darauf hinarbeiten, ihrer theilhaftig zu machen. So viel ist ohne weiteres wohl klar, dass jene Lehrer nicht hoffen dürfen, zur Reife für Beethovens Werke hinzuführen die sich, zwischen Haufen von allerlei andern, fremdartigen Sachen gelegentlich, gleichsam einfallsweise, zu ein Paar willkürlich herausgegriffenen Werken herbeilassen. Da figuriren denn vor allen andern jene Sonaten Op. 49 und 79, die gar nicht als ächt-beethovensche erkannt werden können, auch das und jenes Variationenheft, nichts aber von jenen sogenannten „Bagatellen“ (Op. 33, 73 u. a.), die theilweise so glückliche Proben von seiner künstlerischen Beflissenheit und von seiner Geisteskraft geben. Später kommt dann die „Sonate pathétique“ an die Reihe; wer nichts von Beethoven gespielt, hat wenigstens die „pathéthique“ gespielt. Die geschicktesten Schüler erhalten dann neben andern Etüden und Konzertstücken noch die Cis moll- und F moll-Sonate Op. 27 und 57, nebst der C dur-Sonate Op. 53. Darf man von der Auffassung auf die Absicht schliessen, so gelten die Sonaten als tüchtige Bravour- und Uebungsstücke. Mit den beiden ersten hat die Gewohnheit begonnen, beethovensche Sonaten in die Konzerte zu tragen.

---

*) . . . . . „da orgelt jeder nur ab, was er selbst gemacht hat,“ sagt Beethoven von ihnen.

Gegenüber dem eigentlichen Unterricht' erscheinen die rein-theoretische Anleitung und die rein-praktische Darstellung am Instrument in unleugbarer Einseitigkeit: die eine bietet Rath und Lehre ohne deren Gegenstand, die andre das Umgekehrte.

Die erregende und belebende Kraft der Darstellung bedarf keines Nachweises; sie wird dem Jünger zur Wohlthat; — sobald nur das Werk wirklich seinem Sinne nach zu Gehör kommt. Allein, von allen verfehlten Ausführungen abgesehn, muss doch erwogen werden, dass bei jeder Darstellung eines Kunstwerks durch einen andern als den Schöpfer zweierlei zusammenwirkt: der Sinn, den der schaffende Künstler in ihm offenbart, und die Subjektivität des Ausübenden, letztere nicht einmal rein, sondern gefärbt durch die jeweilige Stimmung. Stimmung und Subjektivität lassen sich nicht ausschliessen, so gewissenhaft man auch strebe, sie der Idee des darzustellenden Werks unterzuordnen. Wenn man schon hiernach von der Darstellung niemals ein reines Abbild des Werks erwarten darf, so kommt noch die Flüchtigkeit jeder Musikaufführung dazu. — man erwäge, wieviel Gefühle, Gedanken und Gedankenbilder sich in die eine oder zwei Viertelstunden zusammendrängen, in denen eine Sonate Op. 101 oder 106 vorüberfliegt, — um den bleibenden Gewinn noch zweifelhafter zu machen. Im besten Falle wird der aufmerksame Hörer auf den Weg des Darstellenden gezogen und eher diesem als der eigenen Fühlung und Erkenntniss folgen. Oder diese werden ihn früher oder später von jenem Weg abziehn und auf den Punkt bringen, wohin theoretische Bildung zielt.

Die rein-theoretische Unterweisung entbehrt aller Reize und Vortheile der Darstellung. Dafür hat sie aber vor dieser den unermesslichen Vortheil voraus, dass sie den Geist des Schülers, Verstand und Phantasie wachruft, in Mitthätigkeit setzt und zugleich erkräftigt. Dies aber ist Hauptaufgabe und Hauptgewinn bei jeder Unterweisung, — und bleibt selbst für Auffassung und Leistung im Besondern unerlässliche Bedingung, welches auch die Mittel und

Wege des Unterrichts sonst seien. Ja sie allein hat die Kraft, den Schüler zur Ergänzung dessen zu fördern, was sie bei Seite lassen muss. Wenn ich die Sonate Op. 106 noch so trefflich höre und mir einpräge, so weiss ich damit von der Sonate Op. 101 noch kein Wort. Wenn ich aber Verstand und Phantasie an der einen Sonate gekräftigt habe, so kommt mir das bei allen andern zu Statten.

Endlich, und das ist in der Kunst die Hauptsache, hat gerade der rein-theoretische Unterricht vor den andern Unterweisungen das voraus, dem Schüler Freiheit des Geistes und Entschlusses zu gewähren. Er hält ihm nicht das Werk in unbedingter Auffassung vor, er drückt nicht auf ihn mit der Autorität des nebenstehenden Lehrers; er will nicht herrschen, sondern den Schüler zum Selbstherrn und damit zum Herrscher in seiner Kunstübung machen; das rathende, weisende Wort soll und kann nur soweit für den Leser gelten, als es denselben überzeugt und gewinnt. Denn in der Kunst kann nicht fremder Wille, nicht fremdes Empfinden, nicht Autorität gelten, sondern nur Freiheit; der ganze Mensch muss dabei sein, also der unbeschränkte Mensch, wie denn überhaupt Menschenwürde und Völkerwürde von der Bedingung der Freiheit unzertrennlich sind. Nur in solchem Sinne will auch dies Büchlein wirken. Es maasst sich nicht an, Vorschriften zu ertheilen, es bietet seinen Inhalt nur als Rath und Anregung zum eignen Schaun und Nachdenken an. Dadurch will es zwiefache Befreiung bringen: Befreiung von fremdem Gebot und fremder Autorität, und Befreiung aus den Schranken der bildungslos sich selbst und ihren Launen und Einfällen überlassenen Subjektivität. Denn der wahre Begriff der Freiheit fodert, dass der ganze Mensch frei sei, durch seine eigne Vernunft auch aus den Garnen der Uneinsichtigkeit, der blinden Triebe und der innern Willkür erlöst.

Allerdings trägt der rein-theoretische Unterricht eine nicht zu übersehende Schranke in sich. Ihre Mittheilungen, wie bedacht und umfassend sie auch seien, haben nur ein Mittel: das Wort. Und das Wort reicht nicht in den Lebensfluss des Kunstwerks hinab; es erweiset sich schlechthin unausführbar, das feine Geäder der Lebensströmung, die sich im Grunde von Ton zu Ton ändert, das ewige Wechselspiel der Accente, die vielerlei Färbungen des Vortrags, kurz das eigentliche Seelenleben des Spiels in Worten festzuhalten. Allein dies ist auch gar nicht beabsichtigt und wünschenswerth. Das Kunstwerk kann und soll nicht überliefert, sondern von seinem Innern heraus durchleuchtet, es soll nicht für den Darsteller zubereitet und mundrecht gemacht, sondern der Geist des Darstellers soll zu ihm erhoben und für dessen Aufnahme gekräftigt werden.

Und das vermag das Wort.

Vorbildung.

Dass man nicht ohne Vorbildung zu Beethoven hintreten kann, versteht sich. Man muss vor allem Klavierspieler, in technischer Fertigkeit und geistiger Entwicklung zu seinen Werken gereift sein, um sich auf diese einzulassen. An ihm sich erst zum Klavierspieler zu bilden, kann niemand einfallen; es wäre nicht blos Entwürdigung des Meisters, sondern auch unausführbar, da seine Werke durchaus künstlerische Richtung haben und die regelmässige Entwickelung der allgemeinen Technik an Klementi's, Müllers, Kramers, Moschele's, Liszts Arbeiten (hundert andre nicht zu nennen) genugsamen und geeignetern Lehrstoff findet. Ebenso wird man niemand mit musikalisch unentwickeltem Geiste zu Beethoven heranführen; ein solcher könnte nur durch äussern Anlass, z. B. den hohen Ruf des Komponisten, zu ihm herangezogen sein, aber nur höchst zweifelhaften Gewinn davontragen. Das alles kann für ausgemacht gelten.

Aber welches Maass von Ausbildung ist zu fodern? — dies bleibt die wichtige Frage. Man muss bei der Antwort Technik und Geistesreife auseinander halten.

Die Technik.

Welcher Grad technischer Fertigkeit für Beethoven erfoderlich, ist gar nicht so leicht festzustellen. Während er in den frühesten Werken denen Haydns und Mozarts nahe steht, überragt er in spätern (z. B. der Sonate Op. 106) die höchsten Ansprüche der neuesten Klavierschule an die Technik des Spiels, oder steht ihnen wenigstens gleich. Ja, selbst in den im Allgemeinen leichter ausführbaren Sätzen springt ganz unversehens irgendwo eine Schwierigkeit hervor, die weit über den Standpunkt des Ganzen (immer nur von der

Technik zu reden) hinausgeht: als Beispiel dient die Adur-Sonate Op. 2. oder die aus Emoll. Op. 90.

Was diese eigenthümliche Schwierigkeit noch erhöht, ist der Umstand, dass Beethoven gerade die technisch hervortretenden Momente selten oder niemals in andern Werken (von den Konzerten allenfalls abgesehen) wiederbringt, wie dies fast bei allen Klavierkomponisten der Fall ist. Wer einen Satz von Thalberg, einige von Hummel oder Chopin sich angeeignet, ist schon so ziemlich im Besitz aller übrigen, während er bei Beethoven fast in jedem neuen Satz auf neue technische Aufgaben gefasst sein muss. Man kann sich darüber nicht beschweren, sondern nur freuen. Denn der Grund dieser Erscheinung ist kein anderer, als die Neuheit und Eigenthümlichkeit aller dieser Werke, während so viel andre Komponisten nur das Kaleidoscop ihrer Manieren und Spielfiguren schütteln, um einen scheinbar neuen Anblick hervor zu zaubern. Am deutlichsten ist dieser Manier der bezeichnende Stempel aufgedrückt in jenen Verarbeitungen fremden Guts, die unter dem Namen „Arrangements, Transcriptions, Reminiscences“ u. s. w. entlehnte Melodien aus Opern und Volksgesängen mit den üblichen Passagen durchflochten, unbekümmert um die innerliche Unzusammengehörigkeit der beiden Stoffe. Beide werden willkürlich aneinander gebracht: natürlich wählt jeder Bearbeiter die ihm geläufigen und beliebten Passagen und Begleitungsfiguren und verfällt damit unvermerkt und unvermeidlich der Manier und der Wiederholung. Anders bei Beethoven. Bei ihm geht (Konzertsätze ausgenommen) Begleitungsfigur und Gang (Passage) mit innerer Nothwendigkeit aus dem Gedanken des Werks hervor, muss also je nach der Verschiedenheit des Gesammtinhalts sich verschieden gestalten.

Ja, diese stets neu hervortretenden Schwierigkeiten haben sogar zu der Versicherung geführt: nur Virtuosen seien fähig, Beethovenssätze auszuführen. Weh' ihm und uns, wenn wir auf die Virtuosen hätten warten müssen! nur zwei haben sich anhaltend und mit ernstlicher Beflissenheit darauf eingelassen, Beethoven den Kunstfreunden darzustellen. Der eine war zu Beethovens Lebzeit Czerny, der die Werke unter der Leitung des Meisters studirte und ausführte; der andere ist Bülow, der schon seit mehrern Jahren mit Virtuosität und zugleich mit hoher Intelligenz Beethoven zum Mittelpunkt seiner musikalischen Darstellungen im vollen Konzertsaale macht. Von ihnen abgesehn, haben sich (wie schon Schindler bemerkt) die wenigsten Konzertisten und Virtuosen bis jetzt für Beethoven verständnissvoll gezeigt; sie haben auch, schon durch ihren Lebensberuf, darauf hingewiesen, durch Technik zu glänzen und darauf die Kraft des Tages zu verwenden, weder Zeit noch Sammlung dazu gefunden. Beethoven ebenfalls, längere Zeit selbst Konzertspieler, sprach von den Virtuosen aus: „mit der Geläufigkeit der Finger laufe solchen Herren gewöhnlich Verstand und Empfindung davon.“ Er war sogar der Meinung: der gesteigerte Mechanismus im Pianofortespiel werde zuletzt alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen“*); ein Gedanke in der verhältnissmässig noch unschuldvollen Zeit der Ries, Hummel, Moscheles ausgesprochen, der in unsre Zeit mit der Macht einer Prophezeiung hinübertönt. Nein! wir wollen uns nicht auf Virtuosen und Virtuosenthum verweisen lassen. Wie jeder seinen Goethe für sich liest und lieben lernt, ohne dabei auf deklamirende Schauspieler und Rhetoren zu warten, so soll jeder, der es vermag — und soweit er vermag, selber seinen Beethoven spielen und immerfort spielen. Und was einer vorerst nicht zu spielen vermag, dazu soll er seinen nächsten geschicktern Freund herbeiholen und sich vortragen und wiederholen lassen, was ihm selber noch zu schwer dünkt. Schliesst sich dann der wiederholten Darstellung trauliches Erörtern an, so wird Genuss und Förderung nicht ausbleiben.

Wir wollen nicht auf Virtuosenthum warten, sondern sobald als möglich zu Beethoven greifen. Müssen wir einstweilen auf die technisch schwierigern Werke verzichten, so wollen wir uns die leichtern nicht vorenthalten lassen. Es handelt sich dabei gar nicht um einen frühern Genuss allein, sondern darum, den rechten Bildungsweg nicht zu verfehlen. Ebensowohl in geistiger wie in technischer Hinsicht bieten nämlich Beethovens Werke den Anblick einer wohlabgemessenen Stufenfolge. Wer die leichtfasslichern Werke, z. B. Op. 22, 14, 2, 54, 53 u. s. w. sicher aufzufassen vermag, der ist darum noch nicht für die tiefern Werke, z. B. Op. 7, 28, Cis moll 27, D moll 31, 90, 109 und 110 geistig reif; er kann auch diese Reife nicht sprungweise, sondern nur durch allmälige Erhebung an den geistig zugänglichern Werken erlangen. Und diese Aneignung in der Kunst ist, was viele vergessen, nicht ein Anlernen, sondern Hineinleben, fodert Hingebung, Sichgehenlassen, Musse, Liebe. Soll nun ein mehrjährig geübter Spieler mit jenen technisch für ihn leicht gewordnen Werken beginnen, an denen allein er sich geistig zu den höherstehenden erheben könnte: so wird er äusserlich schnell mit ihnen fertig, sie wecken und fesseln seinen Spieleifer nicht, er meint sie abfertigen zu können, wie die andern Sachen, die bisher ihn beschäftigt haben, streift über sie hin oder lehnt sie ab — und versäumt die Schulung seines Geistes, oder vielmehr, ist dafür verdorben.

---

*) Beethovens Brief an F. Ries vom 16. Juli 1823.

Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, dass Beethovens Werke auch in Bezug auf die Technik eine Stufenfolge darbieten, die vom Haydn-Mozartischen Standpunkte bis zu dem der neuern Technik reicht. Beginne man mit den vierhändigen Märschen Op. 45, den Bagatellen Op. 33 und den Variationen Nr. 36, so werden sich die Sonaten Op. 14, 13, 2, 10, 22, 26, 28, 7, 54, 31, 90, 27, 81, 101, 110, 57, 109, 53, 111, 106 in stufenweis wachsender technischer Schwierigkeit anschliessen. Man übersehe hier nicht, dass diese, wie jede andre möglicherweise aufzustellende Stufenfolge nur ein ganz allgemeiner Fingerzeig sein kann, weil sich bei jedem Spieler Grad und Richtung der Fertigkeit verschieden erweisen: daher sind die Werke nicht einmal vollständig aufgewiesen und die unter einer Opuszahl (z. B. Nr. 14, 2, 10, 31) nicht einmal nach ihrer handgreiflichen Verschiedenheit getrennt worden. Die Hauptsache war, allzuweit getriebne Foderungen an technische Vorbildung zurückzuweisen und an deren Stelle den Weg der Fortbildung innerhalb des beethovenschen Kreises zu bezeichnen. Ohnehin wird kein strebsamer Pianist die Handbildung jemals aufgeben.

Die geistige Reife.

Es ist schon S. 15 zugestanden worden, dass ein gewisser Grad geistiger Reife dazu gehört, sich mit Beethoven erfolgreich zu beschäftigen. Aber welcher Grad? wer ermisst ihn? wer ist der Herzenskündiger in diesen Regionen? —

Vor dem Lehrer und sonstigen Vorgesetzten ist, mein' ich, der Lernende selbst zu hören: wer begehrt, zu Beethoven heranzutreten, dem soll es nicht verweigert werden. Er kann sich täuschen, sein Begehr kann nur äusserliche Beweggründe (z. B. den Glanz des beethovenschen Namens) haben. Gleichviel. Täuschung und Zeitverlust sind nicht so schadenbringend, als dieses entmuthigende Zurückweisen und Bevormunden, das alles Selbstgefühl tödtet und damit auch Kraft und Zuversicht für künstlerisches Gelingen.

Aber man helfe dem Rathbedürftigen. Und man kann es, wenn man ihn zu den jederzeit seinem Standpunkte gemässen Werken hinweist. Denn auch in geistiger Beziehung lässt sich, wie schon gesagt, eine Stufenfolge der beethovenschen Werke finden, die vom Fasslichsten aber gar nicht Geringzuschätzenden beginnt und bis zu den höchsten Werken führt.

Nach den Märschen Op. 45, den Bagatellen Op. 33 und den 32 Variationen Nr. 36 liessen sich in erster Reihe die Sonaten

Op. 13, 14, 2, 54, 22, 53, 78

zusammenstellen. In zweiter Reihe träten unter Einmischung der „Nouvelles bagatelles“ Op. 119 und der sogenannten „Dernière pensée“ die Sonaten

Op. 26, 10, 7, 28, 31, 27, 57

auf, dann in dritter Reihe die Sonaten

Op. 81, 90, 106, 101, 110, 109, 111

nebst den Variationen Op. 120. Wo Neigung und Bildungstrieb reichste Beschäftigung mit Beethoven foderten, wäre der ersten Reihe die vierhändige „Polonaise concertante“ (das Finale des Tripelkonzerts Op. 56), der zweiten Reihe wären das Septuor die erste und zweite Symphonie, der dritten die Symphonien 8, 5, 3, 4 in vierhändiger Bearbeitung*), die fünfte für technisch befähigte Spieler in der musterhaften zweihändigen Bearbeitung von Liszt einzuschalten.

Auch diese Zusammenstellung kann gleich der für die Technik gegebnen nur als Andeutung gelten, jeder für die besondre Persönlichkeit zu treffenden als Grundlage, nirgends als unbedingte Vorschrift dienend.

Soviel, um das Buch und die, für welche es zunächst geschrieben ist, einander gegenüber zu stellen.

---

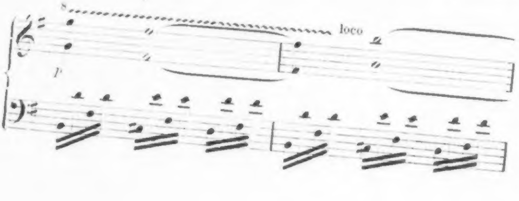
*) Nur verirre man sich nicht zu Hummels und Czerny's Bearbeitung, in denen unter willkürlicher Zuziehung der dritten und vierten Diskantoktave der orchestrale Karakter jener Tonwerke ganz im Klaviergeklimper untergegangen ist.

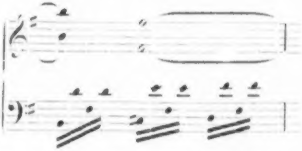
Allgemeine Bemerkungen.

Beethovens Instrument.

Mit welchem Grade technischer Vorbildung man auch zu Beethoven herantrete, immer wird man bei ihm auf Momente stossen, die noch neuer Uebung bedürfen. Dies kann nicht anders sein und gereicht der technischen Schule kaum zum Vorwurfe.

Die Hauptaufgabe der technischen Schulung ist: den Gliedern, — Arm, Hand, Finger, — diejenige Haltung, Beweglichkeit und Kraft zuzuertheilen, deren man zum Klavierspiel überhaupt bedarf. Die dahin zielenden Lehren und Uebungen kann man die elementare Technik nennen; sie ist unerlässlich. Nun aber giebt es noch eine Reihe von Uebungen, — man könnte sie kunstanstrebende nennen, — deren Zweck ist, die allgemeine Fertigkeit auf besondre Tonformen (Begleitungsfiguren, Passagen u. s. w.) zu richten und an ihnen zu bereichern. Dieser Theil der Technik ist so unbegränzt, wie die musikalische Gestaltung selber; das zeigt sich an den Tausenden von Etüden, die bereits vorhanden sind und niemals die Aufgabe erschöpfen, weil jeder eigenthümliche Tonsetzer, wie eben auch Beethoven, voraussetzlich neue Tongestaltungen herzubringt. In Beethovens Sonate Op. 90 findet sich beispielsweise folgende Begleitungsformel.



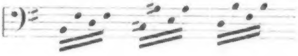


für die linke Hand, die nach der Vorschrift des Satzes „mit Lebhaftigkeit" (Allegro con moto) und piano ausgeführt werden soll, und selbstverständlich in Gleichmässigkeit der Töne. Die Ausführung ist, besonders im Verhältniss zu der sonst durchgängigen technischen Leichtigkeit des Satzes, nicht ohne Schwierigkeit. Dergleichen findet sich vieles, dem durch die technische Vorschule nicht hinlänglich vorgearbeitet ist und das an Ort und Stelle besonders angeeignet werden muss *).

Einige beethovensche Schwierigkeiten haben ihren Anlass in dem Unterschiede der Instrumente, für die Beethoven geschrieben und derer, die heute vorzugsweis in Gebrauch sind. Unsre bessern Instrumente haben breitere und tiefer fallende Tasten: welche Vortheile damit verbunden sind, ist bekannt und hier nicht weiter zu erörtern. Beethoven war auf die frühern wiener Flügel angewiesen, die leichte, gefällige Spiel- und Klangweise hatten, aber wenig Tiefe und Macht. Er war in der Folge von dieser Weise nicht befriedigt. „Streicher (erzählt Reichardt 1809) hat das Weiche, zu leicht Nachgebende und prallend Rollende der andern wiener Instrumente verlassen und auf Beethovens Rath und Begehr seinen Instrumenten mehr Gegenhaltendes, Plastisches gegeben." Aber auch

---

*) Die obige Figur ist eine von denen, die Beethoven von Seiten der „Klaviermeister" den Vorwurf zugezogen haben, er schreibe nicht klaviermässig, — er, der höchste Komponist für das Klavier. Allerdings wäre die Schwierigkeit leicht zu umgehen gewesen, Beethoven hätte so

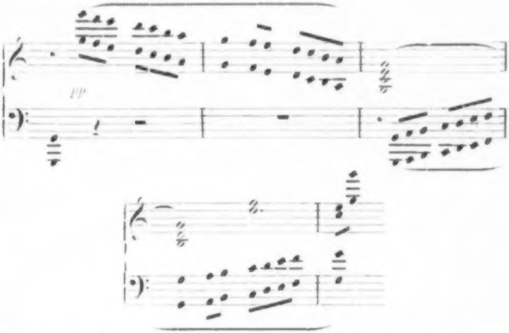


begleiten dürfen: das wäre leicht gewesen. Aber wo wäre die Durchsichtigkeit der Originalfigur, wo der helle Klang und die Schwebung der Dezimen (H-$\overline{d}$, cis-$\overline{e}$, d-$\overline{fis}$) geblieben? und die Aufregung, die dem Spieler aus der Schwierigkeit selber erwächst?

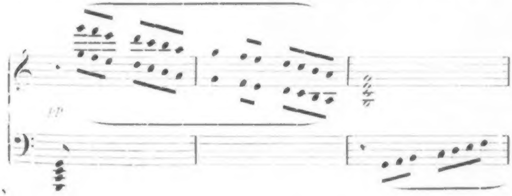
Beethoven war nicht der Mann, den Geist, der ihn lenkte, zu verleugnen um der Finger willen.

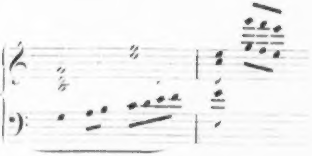
die Streicherschen Instrumente bleiben hinter der heutigen Mensur und dem Tieffall der Tasten weit zurück.

So gewiss der Vorzug der neuern Instrumente (mit englischem Mechanismus) vor den ältern wiener Flügeln, auch für Beethoven, fessteht, so einleuchtend ist doch, dass mancherlei Spielaufgaben bei den ältern Instrumenten leichter gelöst werden konnten. Ein schlagendes Beispiel bietet diese Stelle



aus dem Finale der C dur-Sonate Op. 53. Die Oktavengänge sollen im „Prestissimo“ und pianissimo ausgeführt werden. Beethoven hat für die rechte Hand den Fingersatz [illegible] . . . . für die linke [illegible] . . . vorgeschrieben und durch Bogen den gebundenen Vortrag bestimmt. Dies kann nur mit gleitender, streichender Hand ausgeführt werden und war bei den ältern Instrumenten nicht allzuschwer, während es bei den unsrigen unausführbar erscheint. Es dürfte, wenn man die drei Bedingungen: Prestissimo, Pianissimo und legato erfüllen will, kein anderer Weg offen sein, als — Aenderung: man müsste so

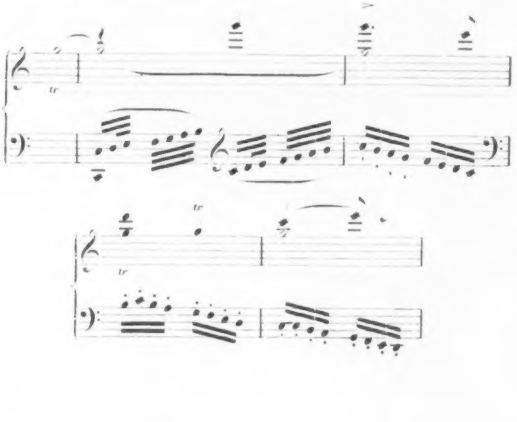




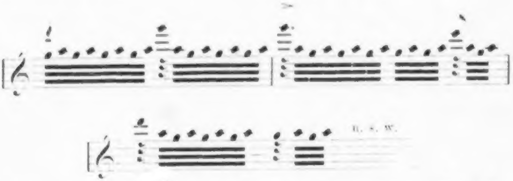
spielen, mit Aufopferung der tiefern Bassoktave.

Wohl erkenn' ich das Bedenkliche dieses Vorschlags, der für bequemere und weniger gewissenhafte Naturen leicht das Signal zu noch mehr Aenderungen werden könnte. Allein dies Bedenken darf doch nicht die Wahrheit zurückhalten, ohne welche der Satz unausführbar bleibt, oder zu falscher Darstellung, zum gestossenen Vortrag („poudré") gedrängt wird. Dann steht dem obigen Urtheil Bülows Gutachten zur Seite, der als einer der grössten Spieler in Sachen der Technik Autorität ist. Endlich kann ich mit voller Ueberzeugung zusetzen, dass mir wenigstens, bei vieljähriger Beschäftigung mit Beethovens Werken, keine Stelle aufgefallen ist, die sich unausführbar zeigte, allenfalls eine, mehrmals gebrauchte Figur ausgenommen.

Diese Figur zeigt sich ebenfalls im Finale derselben Sonate, im ersten Zeitmaasse, Allegretto moderato.



und soll zuerst „pianissimo“, dann „fortissimo“ ausgeführt werden. Die Schwierigkeit liegt in der rechten Hand, die neben dem Triller zugleich die Melodie vorzutragen hat, und zwar — wie sich bei Beethoven versteht und hier obenein durch das Betonungszeichen (>) und die Bindung am Schlusse angedeutet wird — sinngemäss. Hier dürft' es, besonders für das Pianissimo, rathsam sein, den Triller für die Momente der Melodie zu unterbrechen und so



zu spielen, damit die im Original mit dem Triller zusammenfallenden Melodietöne nicht gespitzt und gebissen, sondern eben und ruhig hervortreten. Aehnliches zeigt sich (nur einen Takt lang) in der sogenannten Menuett der D dur-Sonate Op. 10, und vielleicht auch noch in andern Sätzen. Auch hierbei muss die pünktliche Ausführung auf den Instrumenten älterer Bauart leichter gelungen sein; aber der Ausfall der einzelnen Trillertöne kann, besonders bei rollend schneller Ausführung kaum bemerkt werden. Allen diesen kleinen Schwierigkeiten gegenüber, die theilweis' im Bau der neuern Instrumente wurzeln, steht übrigens der Vorzug dieser letztern auch für Beethoven unbestritten fest.

Nur einen Mangel zeigen die meisten von ihnen, und der würde leicht zu beseitigen sein. Sie haben nämlich nur eine Verschiebung, die den Hammer von drei Saiten auf zwei bringt, nicht aber eine weitere (durch tieferes Hinabtreten desselben Pedals) auf eine Saite. Diese letztere bringt besonders in den tiefen Tonreihen einen ganz eigenthümlichen Klangkarakter zu Wege und ist keineswegs blosses Hülfsmittel für Pianissimo. Beethoven hat in verschiedenen seiner tiefsten Sätze, z. B. der Sonate Op. 106, darauf gerechnet und sehr sorgfältig „una corda“, „due corde“, „tutte corde“, vorgeschrieben. Diese für gewisse Klangwirkungen ganz unersetzliche doppelte Verschiebung ist indess mit der neuern Bauart der Instrumente gar wohl vereinbar und sogar an fertigen noch ohne Schwierigkeit anzubringen. Sie lässt auch keinen Nachtheil, etwa für die Haltbarkeit, besorgen: ich habe früher jahrelang einen englischen, für Prinz Louis (also vor 1806) gebauten Flügel gespielt und seit länger als 20 Jahren einen trefflichen Breitkopf-Härtelschen Flügel englischer Bauart im Besitz, beide mit doppelter Verschiebung und erwünschtester Haltbarkeit. Es kommt nur darauf an, den Instrumentenbauern gegenüber jene Einrichtung beharrlich zu fodern und — die allerdings leichter verstimmbare Einsaitenlage sparsam und schonungsvoll zu behandeln.

Beethovens Fingersatz.

Die Technik des Klavierspiels hat bis zu Beethoven und dann nach seiner Zeit einen hohen Grad der Vervollkommnung erreicht. Die über Beethovens Standpunkt hinaus erlangten Vortheile der neuern Technik verschmähen, wäre gewiss übelverstandne Anhänglichkeit; nicht seinen äusserlichen Mitteln, seinen Zwecken müssen wir nachstreben und dabei die besten Mittel vorziehen.

Diese Betrachtung hat ihr erstes Ziel im Fingersatze. Es kann hier nicht darauf abgesehen sein, diesen Gegenstand vollständig abzuhandeln: das muss bei der technischen Vorbildung soviel wie nöthig dem Studium Beethovens schon vorausgegangen sein. Nur die für den Vortrag seiner Werke besonders wichtigen Punkte sollen zur Erinnerung kommen, und auch sie nur, soweit es unerlässlich scheint.

Bekanntlich giebt es für den Fingersatz wenig absolute Regeln, vielleicht gar keine, weil dabei gar mancherlei verschiedne Zwecke bestimmend sein können. Der nächste ist Ausführbarkeit überhaupt, neben ihm tritt Bequemlichkeit und Sicherheit, dann Leichtigkeit und Flüssigkeit der Melodie, dann Beförderung des besondern Ausdrucks hervor; zuletzt fodert sogar der Handbau des einzelnen Spielers Berücksichtigung, da der einen Hand schwer oder unerreichbar sein muss, was der andern wohl ausführbar ist. Es kann also für denselben Satz mehr als eine Fingersetzung geben, ohne dass eine vor der andern absolut den Vorzug hätte. Nur das ist rathsam, dass man sich für irgend einen Fingersatz fest entscheide.

weil man sonst Zeit und Kraft der Uebung zersplittert und ein Fingersatz die Sicherheit im andern stört*). Ferner mag man anerkennen, dass Einfachheit und Folgerichtigkeit des Fingersatzes die Einübung erleichtern, man also zu demselben Motiv wo möglich dieselbe Folge der Finger anzuwenden habe, — dass man für jede zunächst folgende Taste den für sie bequemsten Finger frei haben müsse, und was der allgemeinen Regeln mehr sind.

Gelegentlich zeigen sich aber selbst diese Regeln nicht durchaus zutreffend. Selbst neben der bekannten Fingerordnung für die Durtonleiter giebt es abweichende, für besondern Vortrag günstigere Fingerfolgen, ja, es kann die Versetzung desselben Fingers — besonders des zweiten — von einer Taste auf die folgenden rathsam werden, wenn es darauf ankommt, jeden Ton mit dem sichersten und feinsten Gleichmaass oder Nachdruck gleichsam herauszufühlen.

Ein für allemal sei ausdrücklich bemerkt: dass diese und ähnliche Abweichungen nicht statthaft sind für Klavierspieler, deren Einsicht und Geschick im Fingersatz noch nicht festgeworden sind. Aber die Spieler dieser Klasse sind auch noch gar nicht für Beethoven reif, wenigstens nicht für diejenigen Werke, welche dergleichen Abweichungen nöthig machen.

Wenn solche Abweichungen schon für jede andre Komposition statthaft werden, wie viel mehr für Beethovens Tonwerke, die durchaus vom regsten und feinsten Gefühl erfüllt und dabei vom mannigfaltigsten Inhalte bedingt sind! Hier ist auch das nächste Mittel, der Fingersatz, für Gelingen und Ausdruck bei jeder neuen Aufgabe von Neuem zu bedenken, — um so mehr, als Beethoven allerdings tiefern Trieben gefolgt ist, als der Rücksicht auf die Technik und sogar, wenn er nach dem Abschluss der Komposition ihr hin und wieder durch Verzeichnung des Fingersatzes zu Hülfe kommen wollen, öfter dabei fehlgegriffen hat oder hinter der erhelltern Einsicht der Folgezeit zurückgeblieben ist. In solchen Fällen würde man dem eigentlichen Zwecke des Meisters zuwiderhandeln, wollte man zu seinen Mitteln greifen, statt zu bessern.

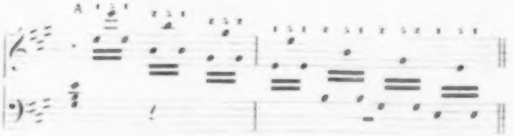
Nur wenige Beispiele dazu.

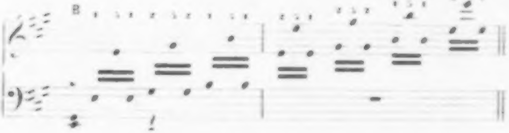
---

*) Die Bemerkung ist nicht unnöthig. Einer der vorzüglichsten Lehrer und Spieler hat gerade bei Beethoven die Gewohnheit, seinen Schülern bis zu vier verschiedenen Fingersetzungen zu geben und sie durchüben zu lassen.

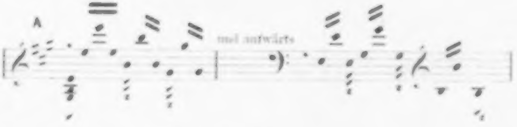
1. Einstimmige Figuren.

In der Adur-Sonate Op. 2 findet sich folgende Figur, abwärts bei **A** und aufwärts bei **B**:





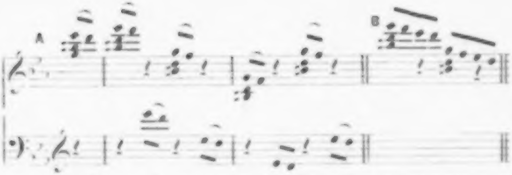
das Zeitmaass ist Allegro vivace; ob die übergesetzte Fingerordnung von Beethoven selbst herrührt, steht nicht fest. Die Ausführung ist so, wie sie dasteht, sehr schwer, für kleinere Hände kaum möglich. Czerny*) nimmt die linke Hand zu Hülfe —



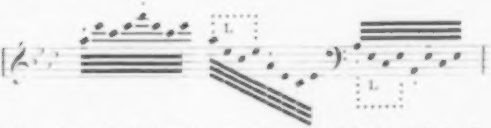
und beseitigt damit die Schwierigkeit durchaus. Beethoven selber ist diese Spielform bekannt gewesen, er hat z. B. im ersten Satz seiner Bdur-Sonate, Op. 106 (S. 8 der Originalausgabe von Artaria) so wie bei **A**

---

*) Klavierschule Th. 4.

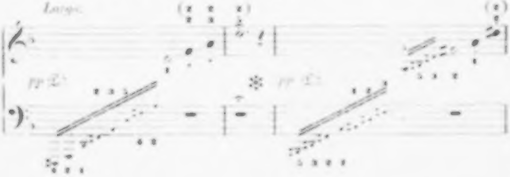


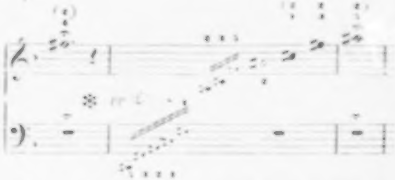
statt wie bei **B** gesetzt, um den Satz (Allegro und piano) sicher und leicht hervortreten zu lassen. Dieselbe Spielweise will er im ersten Satze der Asdur-Sonate, Op. 110 (Moderato, Takt 12 der Originalausgabe von Schlesinger) angewendet wissen. Zuerst schreibt er zwar daselbst für die rechte Hand so,



während er der linken Pausen giebt: der Satz ist auch in dieser Weise gar wohl ausführbar. Leichter aber und sinngemässer (es ist „piano" und „Leggiermente" vorgeschrieben) kommt er heraus, wenn man die Linke eingreifen lässt, wie oben angedeutet ist; und so hat Beethoven selber weiterhin (S. 6) wenigstens einmal ganz genau hingeschrieben. Diese für den Spieler zweckmässigere Schreibweise mag ihm zu umständlich gewesen sein, oder er hat nur das eine Mal an die Technik gedacht.

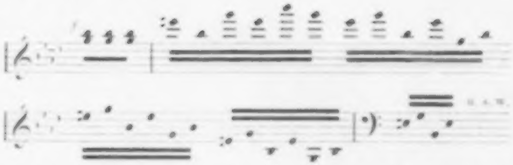
Diese Ablösung der Hände scheint auch bei technisch minder schweren Figuren rathsam, wenn sie der sinngemässen Darstellung zu Hülfe kommt. In der Dmoll-Sonate Op. 31 beginnt der zweite Theil des ersten Satzes mit diesen Arpeggien.



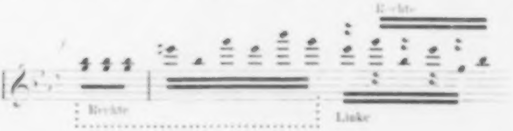


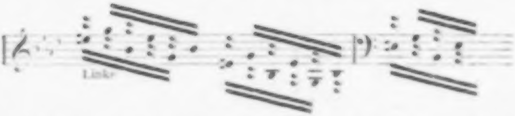
die (wie die Pausen im Bass andeuten) für die rechte Hand bestimmt scheinen und auch so den für diese Sonate gereiften Spielern keine technische Schwierigkeiten bieten. Demungeachtet würde die Ablösung beider Hände, wie sie oben vorgeschrieben ist (die untergesetzten Finger gehören der linken, die übergesetzten der rechten Hand) der feinern Ausführung günstig sein; — hier scheint sogar das Fortsetzen des zweiten Fingers (S. 29) wohl anwendbar, um die letzten Töne mit der feinsten Fühlung herauszubringen.

Auch für den entgegengesetzten Vortrag kann dieselbe Spielmanier nützlich sein. Im ersten Satze der F moll-Sonate Op. 57 bricht Takt 14 aus dem bisherigen Pianissimo folgende Arpeggienfigur im Forte hervor,



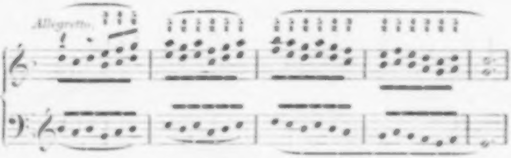
die dem Sinn und Gange des Satzes nach sehr stark und schlagend hervortreten muss. Die Ausführung ist, auch im Zeitmaasse des Allegro assai und Forte, nicht schwer. Allein die erfoderliche ausdauernde Kraft würde durch Verwendung beider Hände,





jede mit dem dritten Finger schlagend oder mit regelmässigem Fingersatz gewinnen. Spieler, denen diese Form der Darstellung nicht geläufig ist, werden in die einhändige Ausführung möglichste Kraft zu legen suchen.

Eine Kleinigkeit komme zum Schlusse dieser zum Theil nicht ganz bedenkenfreien Vorschläge noch in Betracht: es betrifft den **Quartengang der rechten Hand im Trio der Fmoll-Sonate Op. 2.** Beethoven (oder für ihn ein Unbekannter) hat diese Stelle so



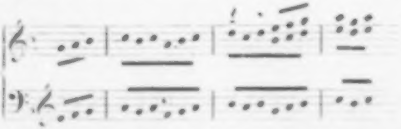
beziffert. Czerny, dem dieser Fingersatz grundsatzlos erscheinen mochte, hat dafür folgenden

4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2.

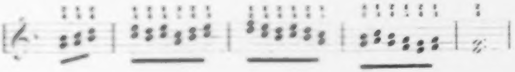
Bülow (in mündlicher Unterhaltung) diesen noch mehr folgerechten und vereinfachten

4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

vorgeschlagen. Blickt man auf den Anfang des Satzes, so wird man gewahr, dass derselbe zweistimmig, und zwar in Terzen anhebt



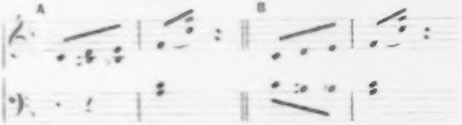
und erst später die quartenbildende Stimme hinzukommt. Es würde der Anlage der Komposition keineswegs widersprechen, die beiden in Terzen gehenden Stimmen als zusammengehörige Grundlage der linken Hand zuzuweisen, — vielleicht mit dieser Fingersetzung



und die Oberstimme als melodieführende der rechten Hand zu überlassen. Für kleine Hände scheint dieser Vorschlag, unter den Quartengängen der Fingersatz von Bülow der annehmbarste. Beethoven selber hat diesen letztern im Finale der Adur-Sonate Op. 101 (S. 16 der Originalausgabe von Steiner) drei Takte weit vorgezeichnet und damit jene Vorschrift zu der Sonate Op. 2 zurückgenommen.

2. Zwei oder mehr Stimmen in einer Hand.

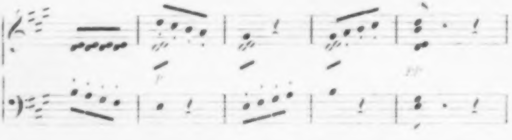
Sobald zwei oder mehr Stimmen von einer Hand ausgeführt werden müssen, wird natürlich Abweichung von den Grundregeln des Fingersatzes noch häufiger geboten, — oder vielmehr bedarf es neuer, den Aufgaben entsprechender Maassregeln, die ebenso wohlbegründet sind, als die einfachern für einstimmigen Satz in einer Hand. Ohne Frage gelingt die Ausführung einstimmiger Sätze leichter; wo es daher möglich ist, muss man besonders der die Hauptstimme führenden Hand jede weitere Last ersparen. Ein kleines Beispiel dazu giebt das Adagio der F moll-Sonate Op. 2. Beethoven hat Takt 2 und 3 so wie bei **A** notirt,



in das System der linken Hand Pausen gesetzt, die Noten $\overline{c}$ *h b* also der rechten zugewiesen. So gewiss die Ausführung äusserst leicht ist, möchte doch wohl die Uebertragung der drei Noten auf die linke Hand (wie bei **B**) den Vorzug verdienen, weil dadurch die rechte volle Freiheit für das zarteste Hervorheben der Melodie gewinnt.

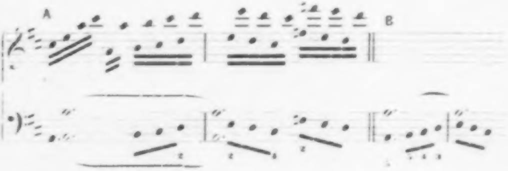
Nun einige Beispiele für das Zusammenfassen zweier oder mehrerer Noten oder Stimmen in einer Hand, nach denen ähnliche Fälle beurtheilt werden können.

Im ersten Satze der A dur-Sonate Op. 2 schliesst der zweite Theil folgendermaassen.



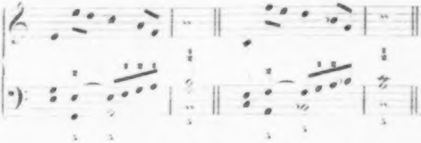
piano und pianissimo. Es scheint nichts angemessener, als die beiden Tasten zu *d* und *e* mit dem Daumen der rechten Hand zu nehmen, weil sonst die äussersten Töne der Ober- und Unterstimme ersprungen werden müssten und dadurch Unruhe und Härte in den Anschlag käme.

Im Finale der D dur-Sonate Op. 28 (Originalausgabe von Haslinger S. 18) hat die linke Hand diese Stelle (**A**)



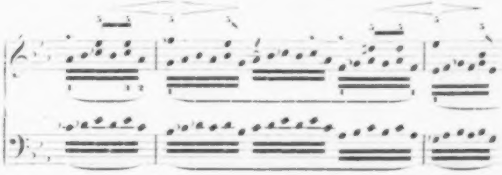
viermal und zwar fortissimo auszuführen. Es ist klar, dass die Achtel mit den Fingern 4 3 2 genommen werden müssen, folglich der zweite Finger von *d* nach *e* springen und zuletzt *cis f* mit 4 2 genommen werden muss. Wollte man sogar den aushaltenden Ton *A* (wie bei **B**) verkürzen, — was offenbar Beethovens Vorschrift und Absicht zuwiderliefe, — so müsste der kleine Finger von *A* nach *H* springen und der unbequeme Griff 4 2 zu *cis f* doch geschehn.

Im Schlussatze der C dur-Sonate Op. 53 muss die linke Hand so



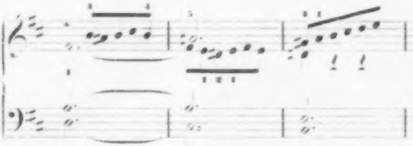
geführt werden: der kleine Finger wandert über drei Tasten, auch von der Unter- zur Obertaste (*A B*) der Daumen ebenfalls über zwei, und (bei *a b*, zuletzt bei *as b*) über zwei, — Unter- und Obertaste.

Im Adagio der Bdur-Sonate Op. 22 Takt 39



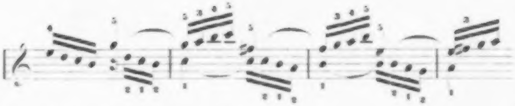
muss der kleine Finger die ganze Oberstimme übernehmen. Diese Spielart ist nicht durchweg nothwendig (man könnte 4 4 5 4 nehmen), allein sie ist bequemer, als der anscheinend regelmässigere Fingerwechsel, und geeigneter, jedem Ton der kleinen Melodie den gehörigen Nachdruck zu geben.

Im ersten Satze der Ddur-Sonate Op. 28, Takt 48, ist in diesem Satze

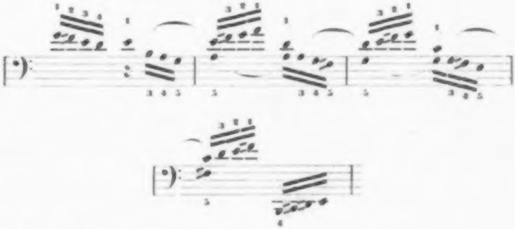


der Daumen von *fis* auf *e* fortzubewegen, der fünfte Finger dem vierten unterzuschieben.

Aus dem Finale der Adur-Sonate Op. 101 kann eine Stelle (S. 14 der Originalausgabe von Steiner) für die rechte Hand nicht füglich anders, als so

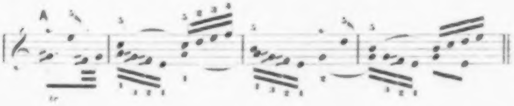


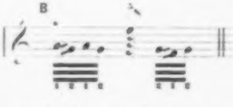
dessgleichen für die linke Hand so



gefasst werden.

Aehnliche Behandlung fodert die rechte Hand in nachfolgender Stelle desselben Satzes (S. 13) bei **A**:

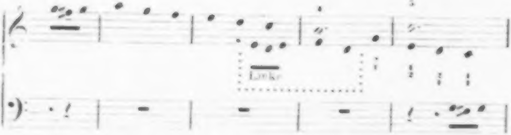




der Triller könnte, wie **B** zeigt, unterbrochen werden.

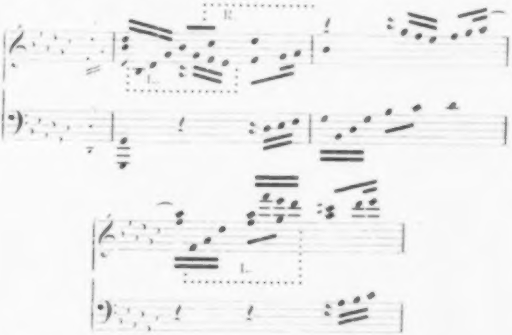
Der letzte Blick lenkt sich auf solche Sätze, wo bei der Durchführung mehrerer Stimmen eine derselben aus einer Hand in die andre übergeht, entweder aus Nothwendigkeit oder zu Gunsten sinngemässen Vortrags.

Ein solcher Fall zeigt sich im Scherzo der dritten Sonate Op. 2,

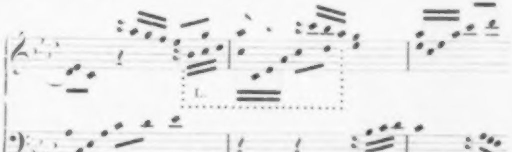


wo die zweite Stimme von der linken Hand eingeführt, dann aber von der rechten übernommen wird, damit jene für den Einsatz der dritten Stimme frei werde.

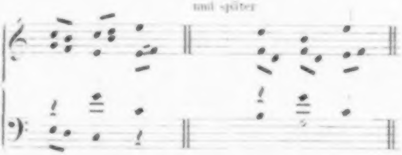
Ein zweiter Fall zeigt sich im Finale der Bdur-Sonate Op. 106. S. 44 der Originalausgabe bei dem Eintritt in Gesdur. —



ein dritter in Asdur ebendaselbst, S. 46.



der sich sogleich wiederholt. Die Nothwendigkeit leuchtet ohne Weiteres ein. Weniger vielleicht bei einem Vorschlage zur Händevertheilung in der 24. Variation der 33 Veränderungen Op. 120. In dieser überaus zart gehaltenen Variation sind die Eintritte von Alt, Diskant und Bass (es ist ein kleines Fugato) durchaus deutlich vernehmbar, nicht so der Eintritt des Tenors inmitten der andern Stimmen



in dem ersten hier stehenden Takte. Sollen die Oberstimmen nicht verwirrt werden und der Eintritt des Tenors kraftlos erfolgen, so muss die linke Hand den Sprung *c*—$\overline{g}$ mitten in die rechte hineinwagen. Der zweite obiger Takte ist leichter.

Die Spielart für Beethoven.

So unübersehbar gross die Fortschritte der neuern Technik sind, so hat sie sich doch, übereinstimmend mit der Richtung der modernen Komposition — namentlich der Konzert- und Salonkomponisten, oft eine gewisse Einseitigkeit zu Schulden kommen lassen.

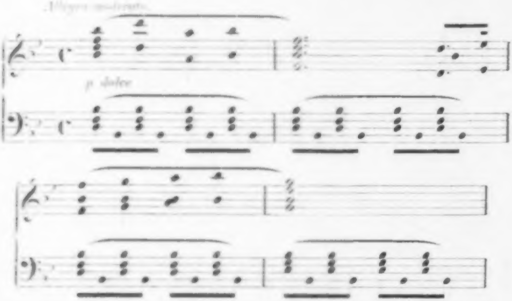
Naturgemäss ist das erste Ziel der Technik: Händen und Fingern den möglichst erreichbaren Grad von Beweglichkeit und Sicherheit, Leichtigkeit und Kraft, volle Herrschaft über die Tastatur zu ertheilen. Hierauf sind alle Elementarübungen, hierauf alle Etüden berechnet.

Diese für die erste Periode des Klavierspiels und für das Streben nach Virtuosität durchaus berechtigte Richtung hat mit Nothwendigkeit dahin geführt, die Hand mit ihren Fingern mehr als ein Ganzes, als ein einziges Organ zu behandeln: Glanz und Meisterschaft des Spielers bedürfen, um sich zu zeigen, weitausgedehnter Läufer, Arpeggien, die Hand muss über mehrere Oktaven geführt werden, die

Finger müssen das Spiel der Figuren in weitreichender Bahn fortfahren. Etüden und Konzertstücke sind hierauf berechnet, die sogenannten Salonsachen zum grossen Theil ebenfalls. Alles das wirkt ausschliesslich oder vornehmlich durch Massen von Tönen, deren jede durch Gleichmässigkeit der Ausführung zu einem Ganzen zusammengeschmolzen wird.

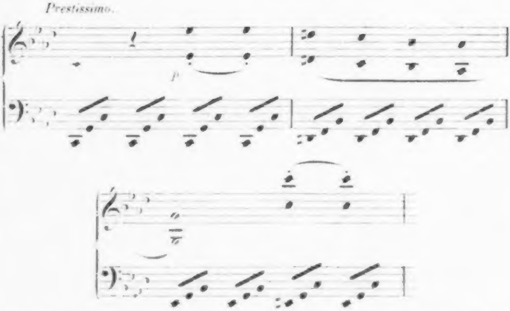
Dass diese Spielart auch bei Beethoven Anwendung findet, versteht sich: die weiten Gänge im ersten Satze der B dur-Sonate Op. 106, im Trio der As dur-Sonate Op. 110, in der C dur-Sonate Op. 53 und viele sonstige Partien können als Beispiel dienen. Merkenswerther — weil man dergleichen oft vernachlässigt und die Aufgabe bisweilen schwieriger ist, als sie scheint — sind gewisse Begleitungsformen.

Das B dur-Trio Op. 97 beginnt mit dieser Begleitung

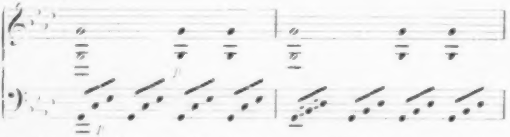


die mit vollkommner Gleichheit des Anschlags und der Kraft (oder, Takt 3, des Anschwellens) ausgeführt werden muss. Dies ist nicht ganz leicht, weil der kleine Finger dem Daumen und zwei Mittelfingern das Gleichgewicht halten soll.

Im Finale der F moll-Sonate Op. 2 muss die Triolenbegleitung in der linken Hand überhaupt in vollkommener Gleichmässigkeit ausgeführt werden; sie ist gleichsam der ebne Boden, auf dem die leidenschaftlichen Gestaltungen der Melodie sich entwickeln. Nun aber, bei dem Schlussatz ändert sich das: die Melodie bewegt sich zweimal acht Takte weit in ruhiger, grossartiger Entsagung über der forttönenden Begleitung.

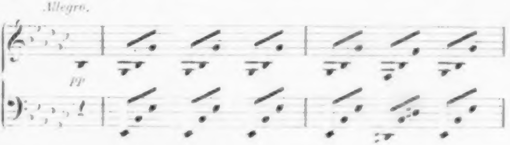


in der jener leidenschaftliche Sturm der tief aufgeregten Seele noch vernehmbar bleibt. Diese Begleitung muss in vollkommenster Gleichheit der Bewegung und Betonung (kein Ton hervortretend) ausgeführt werden; zugleich muss sie aber pianissimo beginnen, vollkommen gleichmässig bis Takt 6 zum fortissimo anschwellen und hier so*)



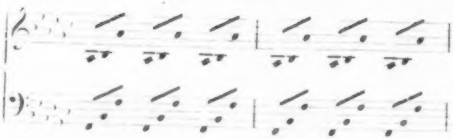
ausgehn, worauf dieselbe Behandlung der acht Takte sich wiederholt.

Im Trio (Minore bezeichnet) der Es dur-Sonate Op. 7 haben beide Hände folgende Figur



---

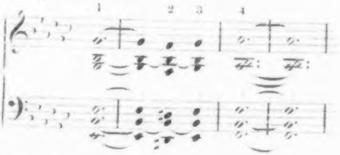
*) Der einfache Strich (—) soll Betonung, zwei und drei Striche (= und ≡) sollen stärkere Grade der Betonung anzeigen.



auszuführen. Dies muss in vollkommner Gleichmässigkeit geschehn, mit gelindem Anwachsen bis zum ersten Ton des dritten Takts, dann wieder abnehmend — und in gleicher Weise nochmal, dann nach der von Beethoven selbst gegebnen Bezeichnung. Der zweite Theil ergiebt sich hiernach von selbst; für den ganzen Satz könnte des Dichters Wort

Im Windsgeräusch
In stiller Nacht

sinndeutend sein. Er hat so wenig eine hervortretende Melodie, als das Windsgeräusch artikulirt ist, die Melodie liegt im Zusammenklang der Töne, — diese Tonmassen

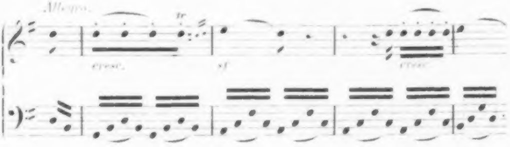


sind zugleich die vier ersten Harmonien und die vier ersten Momente der Melodie.

Soviel — beispielsweise, keineswegs erschöpfend — vom gleichmässigen Spiel der Hände und Finger, auf das die neuere Technik vorzugsweise gerichtet ist.

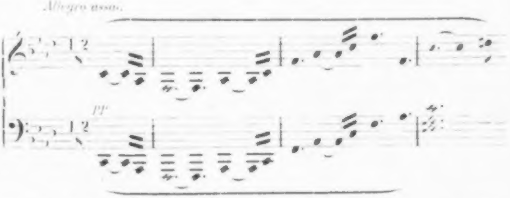
Nun treten aber bei Beethoven noch ganz andre Ansprüche hervor, auf deren Befriedigung jene Technik nicht hin-, von der sie gewissermaassen sogar abführt. Bei Beethoven (ebenso bei Bach, häufig bei Mozart und jedem sinnigen und tiefern Komponisten) wird es allaugenblicklich nothwendig, dass eine Hand von der andern, ja, dass in derselben Hand ein oder ein Paar Finger sich von den andern zu besonderer Spielart unabhängig machen.

Das erste, die Unabhängigkeit einer Hand von der andern, ist das leichteste. Die Hervorhebung der Melodie in der einen Hand vor der Begleitung in der andern wird von jedem Lehrer gefodert und von jedem Spieler schon ohnedem geleistet. Die Aufgabe (Fertigkeit jeder Hand für das ihr Obliegende vorausgesetzt) ist meist leicht, fodert aber bisweilen Feinheit der Verständniss und der Handhabung. Im ersten Satze der G dur-Sonate Op. 14 z. B. will die sprechende Melodie



ausdrucksvoll, mit gelinder Steigerung der vier oder fünf *d*, mit abschleifendem Schlussfalle vorgetragen sein, die Begleitung dagegen muss sich unterordnen und ganz gleichmässig (mit einem kaum merklichen Nachdruck auf das erste und fünfte Sechszehntel, dahinfliessen: die Schwierigkeit — wenn es eine ist — liegt Takt 3 bei den fünf Sechszehnteln *d*, die leicht und fein gesteigert werden müssen, während die Linke bei gleicher Bewegung nicht steigert.

Eigenthümlicher ist der Fall, dass es bisweilen sinngemäss erscheint, dieselbe Melodie in der einen Hand anders zu fassen, als gleichzeitig in der andern. Ein Beispiel giebt der Anfang der F moll-Sonate Op. 57. Beide Hände haben bis gegen das Ende des Satzes



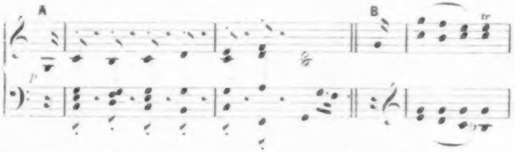
dieselbe Melodie, die gebunden und pianissimo vorgetragen werden soll. Wer in das geheimnissvolle, geisterhafte Wesen dieser Dichtung eingedrungen ist, wird einverstanden sein mit dem Vorschlage: **die tiefere Stimme noch leiser vorzutragen, als die höhere**; sie ist gleichsam der Schatten eines Schattens.

Soll nun aber dieselbe Hand verschiednen Vortrag leisten, so müssen dazu die Finger ganz selbständig gemacht werden, — nicht blos in dem Sinne, dass jeder Finger Gleiches leiste, wie der andre (z. B. der kleine gleiche Kraft wie der Mittelfinger), sondern auch in dem, dass der eine betone, während der andre gleichzeitig sich unterordne, dass in einem Theil der Hand gebunden, im andern gestossen werde. Dies ist der von der neuern Technik vernachlässigte Punkt, und er tritt in der That erst in den Vordergrund, wenn eine bestimmte Komposition diese Spielweise fodert. Will man sich von der Nothwendigkeit überzeugen, so zerlege man Sätze der Art in ihre verschiedenen Stimmen oder Partien und mache sich — ohne Rücksicht auf Spielmittel und Schwierigkeit — deutlich, was der Inhalt eigentlich fodert. Ist dies erkannt, so müssen die Spielmittel genugthun.

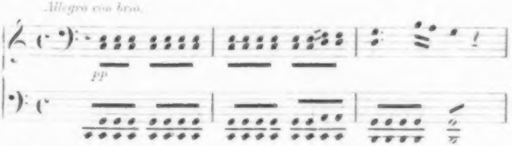
Diese Spielmittel beruhen nun auf der vollkommnen Beherrschung jedes Fingers und auf der steten Erwägung und Ueberwachung des Gebrauchs. Die Tasten müssen in zarten Stellen nicht gestossen oder geschlagen, sondern mit Gefühl — mit Zartgefühl angefasst und niedergedrückt werden, dagegen müssen bei heftigen Stellen die Finger mit Hammerkraft auf die Tasten treffen. Den Fingern muss die Hand zu Hülfe kommen. Wird sie im Gelenk gehoben, so treffen alle Finger in steilerm Niederschlag mit verstärkter Kraft; namentlich kommt diese Haltung den Mittelfingern zu statten. Wird das Handgelenk gesenkt, so fallen die Finger flacher und das Handgewicht vermindert ihre Kraft. Wird die Hand etwas nach aussen gebeugt, so fällt ihr Gewicht dem kleinen Finger, — nach innen, so fällt es dem Daumen zu. Selbst eine leichte Krümmung des kleinen Fingers in obern Gelenke kann denen, die dieser Krümmung mächtig sind, bei Stellen, die ausgebreitete, also flache Handlage fodern, zur Hervorhebung der Töne förderlich sein, die jenem Finger zufallen. Es versteht sich, dass diese Abweichungen von dem normalen Gleichgewicht der Hand nur sehr maassvoll angewendet werden dürfen, und dass nur solche Spieler sie sich gestatten sollten, deren Spielart schon sichergestellt ist.

Es wird sogar bisweilen nöthig, die hervorzuhebenden Töne, wenn kein anderes Mittel genügt, um ein unmerkliches vor oder nach, oder auch sie fest im Takte zu geben und die andern um ein unmerkliches nachzuschlagen. Doch sollte dies letzte Mittel mit Gewissenhaftigkeit nur im Fall unabweislichen Bedürfnisses zur Anwendung kommen; soweit es fühlbar wird, nagt es so zu sagen an der festen Gestaltung des ganzen Tonkörpers und macht ihn mehr oder weniger hinfällig.

Um nun an sehr einfachen Beispielen anschaulich zu machen, wo verschiedenartiger Anschlag in den gleichzeitig wirkenden Fingern erfoderlich ist, stehe hier zuerst der Anfang des Andante aus der G dur-Sonate Op. 14. Bei **A**

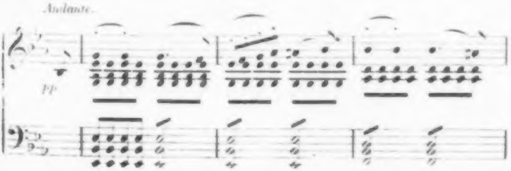


sind die einzelnen Akkorde durch Pausen und Stakkato von einander getrennt, bei **B** sollen sie gebunden werden. Das Karakteristische ist, dass in beiden Fällen die Töne der Melodie mit denen der Begleitung Schlag für Schlag zusammenfallen. Ganz dasselbe zeigt sich in den ersten Takten der C dur-Sonate Op. 53



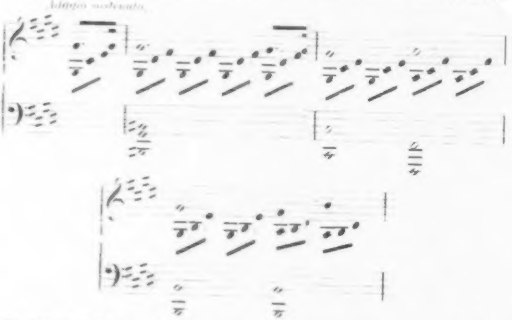
und kehrt in diesem Satz und anderwärts wieder. In allen Stellen dieser Art ist zwar das genaueste Zusammenfallen aller gleichzeitigen Töne, zugleich aber ein gelindes Hervorheben der Melodietöne zu fodern.

Ein verwandter Fall, schon ein wenig schwieriger auszuführen, tritt in der Fantasie-Sonate Es dur Op. 27 hervor. Auch hier



liegt ausser der Melodie ein Theil der Begleitung (3 und 2 Töne) in der rechten Hand. Alle gleichzeitigen Töne müssen genau zusammenfallen, aber dabei muss die Melodie über die begleitende Tonmasse klar und ausdrucksvoll hervorgehoben werden. Der Spieler darf sich nicht daran genügen lassen, dass die längere Haltung der Melodietöne dieselben von der Begleitung unterscheidet, sondern muss sie auch durch stärkere (natürlich nur mässige) Betonung fühlbar machen: in den Achteln 1 3 5 und 8 des ersten, 1 2 3 4 5 und 7 des zweiten Takts z. B. muss jeder Melodieton vor der Begleitungsmasse hervortreten.

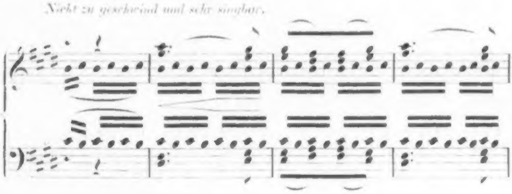
Gleicher Vortrag gebührt der Melodie, wenn sie in derselben Hand mit figurirter Begleitung zusammentrifft, wie in dieser Stelle,



mit der in der Cis moll-Sonate Op. 27 nach einem Vorspiel der Begleitungsstimmen die Melodie anhebt, um weit hinausgeführt zu werden. Der Ansatz der zusammenfallenden Töne muss in der rechten Hand vollkommen gleichmässig erfolgen, aber nicht so, dass dieselben gleiche Schallkraft erhalten (als würden Oktaven $\frac{\text{gis a}}{\text{gis a}}$ gespielt), sondern mit Hervorhebung der Melodietöne. Die Mehrzahl der Spieler begnügt sich an gleichmässigem Spiel und gleichmässiger Stärke für beide Töne: damit wird aber die Melodie hinuntergezogen in die Linie der Begleitung.

Aber auch jene bei modernen Virtuosen gangbare Spielweise, welche die einzelnen Töne der Melodie mit gleichbleibendem Nachdruck hervorhebt, — man sollte sagen: herausklopft, — kann nicht genügen. Jede Melodie (mit äusserst seltenen Ausnahmen) fodert den Wellenschlag, der dem Gefühl, dem Gemüth eigen ist, den Wechsel von Haupt- und Nebenmoment, von grösserer oder minderer Betonung, in denen sich Theilnahme des Gemüths und des Verstandes kundgiebt. Dies muss bei jeder Melodie stattfinden, folglich auch bei der, die mit anderm Tonspiel in derselben Hand zusammentrifft.

Dergleichen Stellen finden sich in der pathetischen Sonate und sonst häufig. Hier soll nur noch eine, aus dem zweiten Satze der Emoll-Sonate Op. 90,



angeführt werden. Die Melodie liegt in der Oberstimme (*a gis gis fis* u. s. w.) und wird zunächst durch die gleichmässig mitgehenden Begleitungsstimmen unterstützt: zwischen den Paaren der obersten und untersten Stimmen führen zwei Mittelstimmen die Sechszehntelfigur durch. Diese Figur muss sich unterordnen, sie muss höchst gleichmässig und leise, gleichsam flüsternd hindurchgehn, während die Melodie mit den ihr zunächst angehörigen Stimmen voller erklingen und mit den angemessenen Accenten beseelt werden muss. Hier noch die Oberstimme über die nächst angehörigen Stimmen hinaus erheben wollen, scheint unausführbar und würde den Eindruck des Ganzen durch angehäufte Unterscheidungen eher schwächen, als erhöhen.

Ueberhaupt darf man im Abstufen nicht allzuweit gehen, nicht soweit, dass Fluss und Einheit des Ganzen darunter leiden

Beethovens Melodie.

Nach dem Ueberblick über die Mittel treten wir der Sache selbst, dem Vortrage beethovenscher Werke näher. Wer könnte hier besserer Lehrer sein, als Beethoven selber? — Und wenn wir nicht mehr sein Spiel vernehmen können, so fehlt es doch nicht an Ohrenzeugen, die über seine Vortragsweise berichten.

Zuvörderst vernehmen wir den alten braven K. F. Reichardt*). Er erzählt aus einer 1808 von Beethoven gegebnen Akademie, in welcher der Meister das Gdur-Konzert Op. 58 vortrug. „Das Adagio (berichtet Reichardt), ein Meistersatz von schönem durchgeführtem Gesange, sang er wahrhaft auf seinem Instrumente mit tiefem melancholischem Gefühl, das auch mich dabei durchströmte." Das verstand Reichardt vor Andern: in Italien, wie vom grossen Gesangmeister Gluck hatt' er gelernt, was Singen heisst; er selbst hatte Gesang an sich und den Seinen aus Herzenslust gepflegt. In Beethovens Adagio vernahm er wieder den Gesang, diese Verschmelzung der Seelenbewegung mit dem Wogenspiel der Bewegung und der Lenksamkeit und Schmiegsamkeit des sympathischen Organs. Niemals erstarrt die Seele, stets wallt sie auf und beruhigt sich im Wechsel der Anreizungen und Beschwichtigungen, in welchen die Stimmung sich hervorbildet und kundgiebt.

Ein zweiter Ohrenzeuge tritt herzu, Reichardts allgemeine Andeutung zu erklären. Schindler, der Schüler und vieljährige Freund des Meisters, sagt von seinem Spiel: „es war die deutlichste, fasslichste Deklamation, wie sie in dieser hohen Potenz vielleicht nur aus seinen Werken heraus zu studiren sein dürfte. — Was namentlich die Sonate pathétique unter Beethovens Händen wurde, das musste man gehört und wieder gehört haben, um sich genau orientiren zu können, dass es dasselbe, schon bekannte Werk sei." Vergleicht hier Schindler Beethovens Vortrag mit vollendeter Deklamation, also mit vollbewusster Wortsprache: so deutet er an, dass über die Vorstellung unbestimmter Sinnes- und Seelenbewegung hinaus (von der Reichardt zu sagen gehabt) ein bewusster, seines Inhalts und seiner Aufgabe ganz gewiss wordener

---

*) Das Nähere in „Beethoven, Leben und Schaffen".

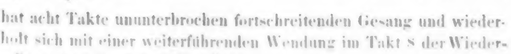
Geist jener Regungen vollkommen Herr geworden sei. Der Sinn, das aufgeregte, räthselvolle Wogen der Seele waren Vorbedingung und Grundlage; der hell erkennende, bestimmte und bestimmende Geist war Vollender.

Noch ein anderes Wort Schindlers (das auch ich bereits, unabhängig von ihm, ausgesprochen) sei wohlbeherzigt. Er meint: diese beethovensche Deklamation sei vielleicht nur aus seinen Werken zu studiren. Nehmen wir Seb. Bach und Gluck — und Einzelheiten unserer sonstigen Meister aus: so kann jenes „Vielleicht“ in ein „Durchaus“ verwandelt werden, besonders wenn von Klaviermusik die Rede ist. Den allermeisten Klavierkompositionen mangelt jener Ernst einer festgehaltenen Stimmung und vollends jener auf ein Idealbild gerichtete und da wurzelnde Seherblick, jenes Vertiefen und rückhaltlose Dahingegebensein an die einzig bestimmende Idee, die erst in Beethovens Schöpfungen zu vollendetem Dasein kam. Dies gilt von den Werken in ihrer Ganzheit; es bewährt sich aber schon *an der Melodie*, wenn man mit diesem Ausdrucke die Stimme bezeichnen will, die vornehmlich, vor den andern Stimmen den Hauptinhalt des Ganzen in sich trägt.

Die beethovensche Melodie ist eine von der Mehrzahl der andern Melodien wesentlich verschiedne.

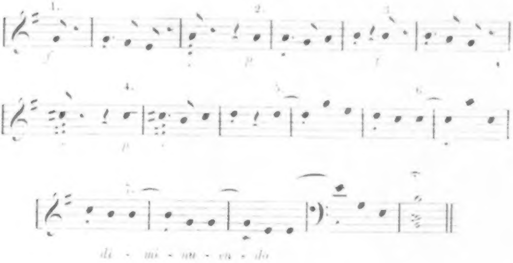
Es giebt dafür ein gewisses äusserliches Kennzeichen, das man prüfen kann, bevor man sich noch in den Inhalt vertieft. Die beethovenschen Melodien sind nämlich umfassender, als, im Allgemeinen, die andern. Sie müssen folglich mehr Inhalt, mehr auszusagen haben, als die andern. Diese Folgerung würde nur bestritten werden können, wenn man den Inhalt gewichtlos nennen dürfte, oder in ihm unnöthige Wiederholungen, Einschaltungen u. s. w. auffinden könnte. Dies ist aber noch niemals geschehn, es kann auch wiederum das Gegentheil vollständig nachgewiesen werden. Die beethovensche Redeweise zeigt sich nämlich durchaus *schlussfest* und zugleich, oder vielmehr deshalb *vordringend*. Ein Paar Beispiele werden dies erläutern.

Der Hauptsatz des ersten Allegro der „Pathétique“



hat acht Takte ununterbrochen fortschreitenden Gesang und wiederholt sich mit einer weiterführenden Wendung im Takt 8 der Wiederholung. Der tonische Gang erhebt sich zwei Oktaven hoch bei lebhaftem Schritte, senkt sich (3) in beruhigterm Schritte um eine Oktave wieder herab. Der erste Abschnitt (1) wird (bei 2) wiederholt: aber es ist keine leere Wiederholung, sondern Fortschritt in die höhere Oktav, und der Einsatz wird durch die synkopische Form geschärft.

Die E moll - Sonate Op. 90 baut ihren Hauptsatz bis zum Nachsatz auf einen fest abgeschlossenen Abschnitt,



der sich viermal (1 bis 4) wiederholt. Der Nachsatz wiederholt ebenfalls seinen ersten Abschnitt 5 bei 6 und geht erst dann in Einem Zuge zum Schluss. So bildet sich eine Melodie von

2 2 2 und 2, — 2 und 2 und zuletzt 4, —

im Ganzen von 16 Takten. Allein die Melodie ist noch nicht geschlossen. Nur uneigentlich sind oben die lezten acht Takte Nachsatz genannt worden, um den bedeutsamen Abschnitt dieser acht Takte zu bezeichnen. Blickt man schärfer hin, so sind diese sechszehn Takte zusammengenommen erst der Vordersatz, der Nachsatz folgt Takt 17 und bringt, — anknüpfend an Abschnitt 1, aber weitergehend, — einen Satz von vier Takten und seine Wiederholung, die gleichfalls nicht unverändert bleibt.

Hier steht uns also eine einige Melodie von 24 Takten gegenüber, deren Kantilene beiläufig von *e* bis $\overset{\equiv}{e}$ reicht. Nirgends zeigt sich die Möglichkeit frühern Abschlusses, überall waltet der Drang fortzuschreiten. Durchaus zeigt sich festeste Geschlossenheit oder Schlussfestigkeit: das erste Motiv kommt viermal oder vielmehr sechsmal: — ein Satz bedingt immer den andern, 1 die 4 und das

Motiv des Nachsatzes, das Takt 17 auftritt. Aber nirgends zeigt sich leere Wiederholung, jede Wiederkehr ist Umgestaltung und vordringender Einherschritt.

Dieselben Eigenschaften der Schlussfestigkeit und des rastlosen Vordringens zeigt das Largo der Ddur-Sonate Op. 10, der ganze erste Satz der Dmoll-Sonate Op. 31, das Adagio der Bdur-Sonate Op. 106, überall, mit Ausnahme weniger kleiner Arbeiten, finden wir diese Eigenschaften wieder, die Folge und Zeichen der Vertiefung sind, aus der der Meister geschaffen. Jede dieser Melodien ist ein höchst inhaltschwerer Moment aus dem Leben ihres Schöpfers. Es ist da nicht von einem oder einigen aneinandergereihten Einfällen oder Anregungen die Rede; die Seele strömt in einem ununterbrochnen Ergusse (Reichardt) ihren Inhalt dahin; der Geist schreitet von einem Gedanken zum folgenden und zu den andern schlussfest und klar ausgesprochen (Schindler) seinem Ziel entgegen, und erreicht es.

Wie soll sich nun zu solchen Melodien der Spieler verhalten?

Erstens muss er an der Ueberzeugung festhalten, dass hier nichts müssig oder leer, dass jeder Abschnitt, jeder Ton hervorgerufen und erfüllt ist vom Gefühl und festbewussten Geiste des Tondichters, — dass also jeder Ton auch von dem Spieler durchfühlt und sinnerfüllt wiedergegeben werden muss. Wer sich das an einem Gegensatze deutlich machen will, der gehe zu Hummels Adagio's und betrachte sich diese buntgekräuselten Fiorituren, die der Fingerkobold des Virtuosen in diese gesetzt und ehrbar einherschreitenden Melodien einstreut.

Zweitens darf er sich nicht bei den einzelnen Momenten und ihrer Erfühlung aufhalten; er muss auf den innern Zusammenhang dringen und demgemäss jedem einzelnen Momente die Bedeutsamkeit zumessen, die er im Ganzen und gerade an dieser Stelle in sich hat. Ja, er muss beobachten, wie der selbe Moment bei der Wiederkehr seine Bedeutung steigert oder sonst wechselt. In dem oben angeführten Satz aus der Emoll-Sonate kann man diese oft sehr feinen und halbverborgenen Wendungen selbst in Beethovens Abfassung verfolgen, wiewohl er nicht immer so genau bezeichnet hat und überhaupt die Schrift (S. 7) die Sache nicht erschöpfend geben kann. In jener Melodie wechseln im ersten Abschnitt und seinen Wiederholungen (2, 3, 4) Tonhöhe, Tongeschlecht und Tonart unaufhörlich. Aber selbst die Gestaltung des Auftakts wechselt; bei 1 und 3 ist er als ♪. 𝅘𝅥𝅯, bei 2 und 4 als ♪ geschrieben. Gerade die Feinheit und anscheinende Geringfügigkeit dieser Unterscheidung (der Satz soll „mit Lebhaftigkeit“ ausgeführt werden) bezeugt die Feinheit und scharfe Bestimmtheit mit der der Meister gebildet.

Welche Mittel stehen nun dem Spieler für solche Darstellung zu Gebote?

Wer sich das beantworten will, der vergegenwärtige sich, was im aufgeregten Seelenleben vorgeht. Da ist nirgend Gleichgültigkeit und Kälte, nirgend Stehenbleiben und Fallenlassen; durchaus waltet Bewegung und Wechsel, — Bewegung der aufwallenden und wieder sich beruhigenden Empfindung, durchaus Wechsel des festbeharrenden oder von seiner Spannkraft nachlassenden, oder in ihr sich wieder verstärkenden Wollens.

Diese Zustände spiegeln sich in der Bewegung oder Zeitfolge der Töne und in dem Wogenspiel der verschiedenen Stärkegrade, die allesammt dem Geiste des Spielers so klar vorliegen müssen, als die Tasten seinem Aug' oder vielmehr seinem Spiel-Instinkt.

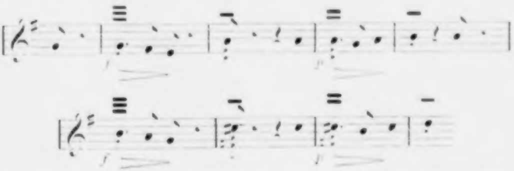
Von der Bewegung sei nur Eins angemerkt. Sei dieselbe zunächst durch Vorschrift des Zeitmaasses und durch Taktgeltung bestimmt, es wird sich zeigen, dass beide Bestimmungen weder scharf zutreffen, noch unverbrüchlich gelten dürfen, — so findet doch der Spieler in den mannigfachen Graden des gestossenen und gebundenen Spiels Anlass genug, die Dauer der einzelnen Töne zu verkürzen oder zu verlängern; das gebundene Spiel hat immer, wenn man auch streng im Zeitmaasse bleibt, den Ausdruck des Weilens, das gestossene den des Vordringens an sich. Gewichtigere Betrachtungen folgen später.

Die Bestimmung der Stärke richtet sich zu allererst nach dem Sinn des Tonwerks im Allgemeinen. Es leuchtet wohl ohne Weiteres ein, dass eine zarte oder leichtgesinnte Komposition, z. B. die F moll-Sonate Op. 2 oder die G dur-Sonate Op. 14 sich unmöglich zu Stärkegraden erheben kann, die der F moll-Sonate Op. 57 oder der B dur-Sonate Op. 106 ganz gemäss sind; selbst das ausdrücklich vorgeschriebne *f* und *ff* hat in jenen ganz andre Bedeutung, als in diesen.

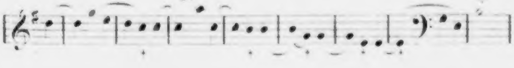
Sodann ist es vorzugsweise die Bemessung der Stärkegrade, die den rhythmischen Accenten zum Ausdruck dient und damit den Bau des ganzen Tonwerks erst hörbar gliedert und verständlich macht; ohne diese Betonung würde der Tonkörper gleichsam zu einer unterschied- und gestaltlosen Gallert gerinnen.

Der rhythmische Gliederbau ist aber keineswegs im Takt allein enthalten, so dass allenfalls die bekannten Schulregeln genügten: jeden ersten Taktthеil, oder in zusammengesetzten Taktarten (4/4, 6/8 u. s. w.) den Haupt- und den gewesenen Haupttakttheil (in 6/8 den 1ten und 4ten, in 4/4 den 1ten und 3ten) zu betonen, und zwar erstern nachdrücklicher, als letztern. Der einzelne Takt ist nicht immer, vielmehr selten ein geschlossenes Ganze, sondern es bilden erst zwei und mehr Takte ein geschlossenes Glied des Ganzen, einen Abschnitt, Vorder- und Nachsatz, Haupt- und Seitensatz u. s. w. Diese Glieder sind es, die über den Bau der einzelnen Takte hinaus durch Betonung fassbar werden müssen; von andern Ausdrucksmitteln dafür kann jetzt noch nicht die Rede sein.

Wer Komposition versteht, muss in diesem Gliederbau vollkommne Einsicht haben; doch fällt es auch weniger Unterrichteten nicht schwer, mit Aufmerksamkeit den Gliederbau zu erkennen. Man blicke noch einmal auf das letzte Notenbeispiel (aus der E moll-Sonate) zurück. Die vier Abschnitte von je zwei Takten sind greiflich bestimmt schon durch Pausen geschieden. Beethoven hat sie nicht blos durch die Vorschrift von *f* für Abschnitt 1 und 3, von *p* für Abschnitt 2 und 4 unterschieden, sondern auch durch die sorgfältig bestimmte Spielweise: der Auftakt für die Forte-Abschnitte soll gestossen ( ), also härter, der für die Piano-Abschnitte soll weilend, ( ) also weicher gegeben werden, auch die Schlusstöne sind demgemäss gestaltet, — man könnte den Wechsel der Betonungen und Stärkegrade ungefähr so

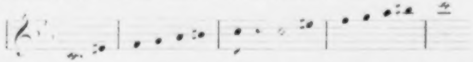


bezeichnen, nur dass Abschnitt 3 im Ganzen kräftiger hervorträt' als 1, Abschnitt 4 weniger zurückträt' als 2. Die folgenden Abschnitte

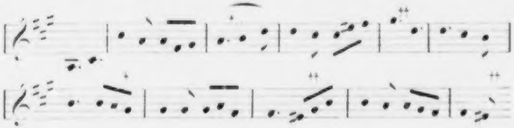


sollen piano sein (das *p* von Abschnitt 4 gilt fort) und sind gebunden, also auch damit dem weichern Spiel zugewiesen; sie sind also der Vorschrift nach weniger scharf gegliedert. Doch wirkt die Gliederung von je zwei Takten fort und findet ihren Ausdruck in der Verkürzung der mit † bezeichneten Töne, die nach Ausweis der Bindungen ein wenig abgehoben (♩ · oder ♩. :) werden sollen; jeder Abschnitt hebt mit zarter Betonung an und geht diminuendo aus, wie bei dem letzten sogar vorgeschrieben ist. Nur die letzten drei Töne des letzten Abschnitts dürften betont und sollen (nach Beethovens Vorschrift) zugleich ritardirt werden, um den Schluss des langen Vordersatzes (S. 50) fester zu zeichnen und auf den Nachsatz hinzuweisen.

Gelegentlich ist hierbei noch ein besonderes Mittel zum Vorschein gekommen, den Gliederbau zu versinnlichen, einen Abschnitt vom andern deutlich zu lösen: das ist der Absatz durch Verkürzung des Endtons. Beethoven hat diese Absätze (Cäsuren) in den ersten vier Abschnitten durch Pausen verwirklicht, in den folgenden sind sie durch die Bindungen einigermaassen angedeutet, aber auch ohne Andeutung müssen sie statthaben. Das Thema des ersten Satzes der „Pathétique" muss daher in seiner ersten Hälfte so



vorgetragen werden, obgleich Beethoven — ganz mit Recht, denn er durfte und musste auf die Verständniss des Spielers rechnen — den Schlusston des ersten Abschnitts (den ersten des dritten Takts) als Viertel notirt hat. Bisweilen liegt die Gliederung tiefer verborgen, z. B. im Adagio der grossen Bdur-Sonate, Op. 106,

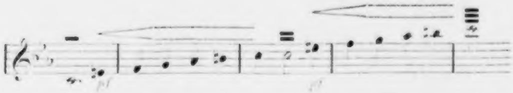


wo, den einleitenden ersten Takt ungerechnet, unverkennbare Abschnitte von 4 und 4, dann von 2 Takten u. s. w. (mit †† bezeichnet) hervortreten, aber auch noch kleinere Glieder (mit † bezeichnet) durch Absatz oder Nachlass der Schallkraft verdeutlicht werden könnten.

Zweierlei Missverstand muss hier abgewehrt werden. Erstens soll Niemand darauf denken, die umständlichen Vortragszeichen, die hier nur zur Erläuterung dienen, in die Kompositionen hineinzutragen: sie würden die Schrift überladen — und sind immer noch nicht für den Vortrag erschöpfend. Zweitens soll Niemand meinen, dass diese rhythmischen Accente, die Gliederung der Melodie, das allein Bestimmende für den Komponisten gewesen. Er hat dem wechselnden, wogenden Hang seiner Seele Folge geleistet: da diese eine sinnige war, so konnte sie der Ordnung, das heisst hier des geordneten Rhythmus, nicht verlustig gehn, die ein Grundzug aller vernünftigen Wesen ist. Beide Triebe lebten und wirkten untrennbar im Komponisten. —

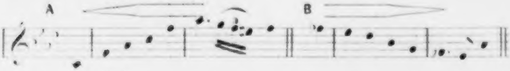
Die Stärkemaasse haben sich dem Sinn der Komposition im Ganzen, dem Wechsel der rhythmischen Accente dienstbar erwiesen; sie sind es endlich auch jenen Momenten des Gefühls, die ganz unabhängig von der Rhythmik, gleichsam unberechenbar, bald sich hervordringen — bisweilen mit Gewaltsamkeit, bald sich bergen und auslöschen, gleichsam ungehört vorüberschlüpfen möchten. Für diese unmittelbar dem Gefühl entsteigenden Aeusserungen, die stets dem besondern Sinn des Satzes angehören, kann es kein allgemeines Gesetz geben. Nur eine einzige Beobachtung wird oft zutreffen, — oft, nicht immer: in den meisten Fällen werden hinaufführende Sätze Steigerung der Kraft, und hinabführende Nachlass derselben fodern. Denn Hinaufsteigen im Tongebiete, Steigerung der Kraft und der Bewegung sind verwandte, gleichsam synonime Aeusserungen gespannterer Seelenbewegung, — und so Hinabsteigen im Tongebiete Nachlass der Kraft und Bewegung Aeusserungen, der sich beruhigenden Seelenbewegung.

In solcher Weise würde z. B. der erste Satz der pathetischen Sonate vorzutragen sein. Nach dem ersten Tone, $\overline{c}$, der als Haupttaktheil und nach seinem Längengewicht Nachdruck fodert, muss die Tonreihe *c f g as h* | $\overline{\overline{c}}$ gesteigert werden: die Synkope muss Nachdruck erhalten, weil sie die Wiederholung des ersten *c* ist, von da an muss wieder gesteigert werden bis zum höchsten $\overline{\overline{c}}$. Damit übrigens unter der zweimaligen Steigerung der Nachdruck für die ersten *c* nicht verloren gehe, muss jede Steigerung mit einem schwächern Stärkegrade beginnen, als das vorhergehende *c* gehabt. Man könnte den Satz so



bezeichnen; nur müsste das zweite Glied (von $\overline{\overline{c}}$ an) in höherm Stärkegrade beginnen und zu Ende gehn, als das erste, und aus jeder gleichmässig sich steigernden Tonreihe müssten wieder die Haupttakttheile ($\overline{f}$ und $\overline{\overline{f}}$) durch gelinden Nachdruck hervorgehoben werden*).

Nach demselben Grundsatze (wenn ein allgemeiner Rath, der hundert Ausnahmen zulässt, so heissen darf) würde der erste Satz der kleinen F moll-Sonate (**A**)



steigernd bis $\overline{\overline{as}}$ (mit gelinder Betonung des ersten *f*) und dann wieder abnehmend, — ferner der Seitensatz (**B**) nachlassend mit Betonung des ersten *es* und des letzten *fes* vorzutragen sein.

Uebrigens ist schon bemerkt worden, dass der hier erläuterte Grundsatz keineswegs ohne Ausnahmen durchzuführen ist. Eine wichtige, ihm oft entgegenstehende Rücksicht ist die auf die geringe Schallkraft der hohen und höchsten Töne. Will man diese Schallkraft ungebührlich, über das Vermögen der Saite hinaus steigern, so hört man mehr den Klapp des Hammers, als den Ton. Es werden sich aber da, wo Steigerung der Schallkraft unthunlich ist, Ersatzmittel finden.

---

*) Beiläufig zeigt sich hier die Bestätigung des S. 7 über die Unzulänglichkeit der Schrift für den Vortrag Bemerkten. Zeichen auf Zeichen sind oben im Notensatze gehäuft, — und dennoch ist bei weitem nicht alles genau angegeben, was im Vortrage zu beobachten bleibt.

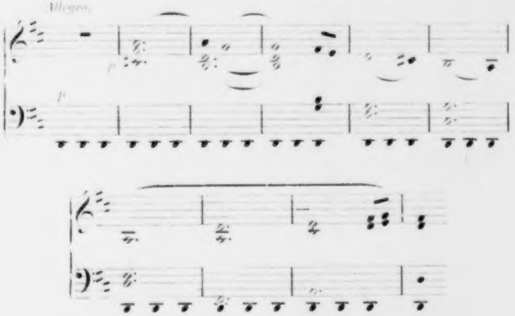
Beethovens Begleitung.

Die Trennung von Melodie und Begleitung (wie kurzweg alles der Hauptstimme Gegenüberstehende einstweilen genannt werden soll) ist mit den Wesen der Kunst durchaus unvereinbar. Im Kunstwerk ist diese sogenannte Begleitung ein mit der sogenannten Melodie durchaus einiges und untrennbares Wesen. Auch im Komponisten geht nicht etwa die Melodie voran und die Begleitung wird hinterdrein verfertigt; sondern Beides erscheint dem Geiste des Tonkünstlers gleichzeitig. Und wenn allerdings bisweilen nur einzelne Momente des in der Bildung begriffenen Ganzen im Geist auftauchen, so können sie ebensowohl der Begleitung angehören, als der Hauptstimme. Von dem Finale der Fmoll-Sonate Op. 57 ist die sturmvolle Begleitungsfigur Beethoven zuerst erwachsen.

Jene Trennung ist nur um des genauern Einblicks willen unternommen, wie das Messer des Anatomen die zusammengehörigen Glieder und Theile trennt, um ihre Beschaffenheit und ihren Zusammenhang gründlicher darzulegen. Der Begriff des Zusammenhangs, des Ineinanderwirkens, des Lebens muss die Untersuchung krönen.

Was oben kurzweg Begleitung genannt worden, schliesst wenigstens dreierlei verschiedne Gestaltungen in sich. Erstens wirkliche Begleitung, eine Tonmasse, die keinen eigenthümlich gezeichneten Inhalt hat, sondern handgreiflich nur für den Dienst der Hauptstimme, sie zu tragen und zu stützen bestimmt ist. In dem S. 40 angeführten Satz aus dem Bdur-Trio stehen Melodie und wirkliche Begleitung einander klar unterscheidbar gegenüber. Zweitens unterscheidet sich von dieser reinen Begleitung eine Gegenstimme oder ein Verband von mehrern Gegenstimmen, die eigenthümlich ausgeprägten Inhalt haben, aber denselben einer unleugbar vorherrschenden Hauptstimme unterordnen. So ist im Finale der grossen Fmoll-Sonate der Fall. Drittens endlich tritt in den polyphonen Sätzen, namentlich in der Fuge, gar keine Hauptsimme gegen Nebenstimmen auf, sondern jede Stimme nimmt (Ausnahmen bei Seite gelassen) gleichen Antheil am Ganzen.

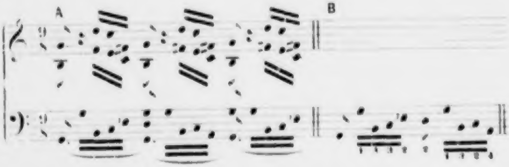
Dass in all diesen Fällen jedem Theil des Ganzen gleiche Berücksichtigung zu Theil werden muss wie der sogenannten Melodie oder Hauptstimme, leuchtet ein. Jede Partie gehört zum Ganzen, in jeder lebt und webt der Geist des Tondichters. Dies vor allem sei hier eingeschärft: man übereile sich nicht bei der Auffassung und dem Studium, indem man sich auf das wirklich oder vermeintlich Vorherrschende allein einlässt und das vermeintlich Unbedeutende versäumt. Bei Beethoven, — von dieser Voraussetzung muss man ausgehn, — ist nichts unbedeutend. Es mag Eins mehr Gewicht haben, als das Andre. Aber auch das Untergeordnete gehört wesentlich zum Ganzen, auch in ihm hat der Geist gewaltet und es zur Mitwirkung bestimmt. Die unscheinbare Begleitung aus dem Finale der kleinen F moll-Sonate hat sich (S. 41) sehr bedeutsam erwiesen. Die Viertelschläge im Basse der D dur-Sonate Op. 28



sind kein mechanisches Klopfen: sie haben Leben in sich, sie dringen an und weichen zurück: auch in ihnen weset der Geist des Dichters, und man hat ihn nicht verstanden, wenn man ihn nicht auch in den 24 Takten dieses einen Tons erkennt und geltend macht. Der rechte Beethovenspieler legt seine Seele in jeden Ton: denn Beethoven selber hat dasselbe gethan.

Hat man nun Inhalt und Bedeutung jeder Stimme im Gegensatz zu den andern erkannt, so müssen alle Spielmittel darauf hingerichtet werden, jede für sich kenntlich zu machen und ihrem Karakter gemäss durchzuführen. Dies darf selbst da nicht versäumt werden, wo die Sonderung scheinbar ganz inhaltlos ist. Oft verlangt

Beethoven, dass in der einen Stimme ein Ton ausgehalten werde, während derselbe Ton in einer andern zum Anfang irgend einer Figur oder Melodie dient; so in diesem Takte (**A**)



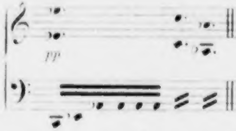
der G dur-Sonate Op. 31. Die linke Hand hat drei Stimmen zu besorgen. Erstens das grosse *G*, das der kleine Finger durchweg aushalten muss; zweitens das kleine *g*, das jedesmal ein Viertel lang auszuhalten ist; drittens zwischen beiden auszuhaltenden Tönen die Figur, die oben bei **B** noch einmal besonders abgedruckt ist*) und die vom kleinen *g* ausläuft. Dem gewöhnlichen Klavierspieler gilt es nur als „theoretische Umständlichkeit“ oder Pedanterie, wenn dieselbe Note auf- und abwärts gestrichen wird; der rechte Musiker sieht darin nicht blos das Zeichen, dass hier zwei Stimmen zusammentreffen, sondern will das auch zu Gehör bringen. Dieses kleine *g*, das Beethoven jedesmal so sorgfältig auf- und abwärts streicht, muss schärfer (*sf*) angeschlagen und ausgehalten werden und die folgenden Töne der Figur müssen sanft nachfolgen. Auch das tiefe *G* muss fest- und, soweit das Instrument gewährt, fortklingend erhalten werden, damit es eine ruhige Grundlage bilde, nicht die bewegliche Figur Unterlage werde und damit die Ruhe des Schlusses störe, der sich hier bildet.

Bisweilen scheint es sogar rathsam, fest an einander geknüpfte Stimmen taktisch um ein Unmerkliches zu trennen, oder eine von ihnen um ein Geringes in der Geltung zu verkürzen, damit die wichtigere Stimme hervortrete. Dies könnte wohl in dem C moll-Satze desselben Adagio's der Fall sein, dessen Melodie

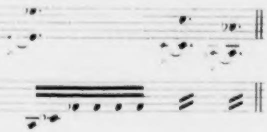
---

*) Das Festhalten des Daumens und kleinen Fingers an *g* und *G* vorausgesetzt ist der bei **B** gegebne Fingersatz unvermeidlich, das Abgleiten des zweiten Fingers von *es* auf *d* übrigens leicht.

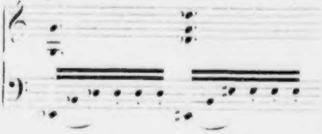
A



B



C



(**A**) in Oktaven verdoppelt wird. Die Verdopplung ist dem grossen Sinne der Melodie gemäss, aber der ganze Satz ist fein und zart gehalten, und diese Grundstimmung kehrt sich nach 6 Takten unverkennbar wieder hervor. Hier dürfte — was bei häufiger Anwendung leicht schlaff und hinfällig erscheint — die bei **B** angedeutete Vortragsweise, jedoch nur zwei Takte weit, anwendbar sein, welche die feinere Oberstimme hervorhebt. Weiterhin, bei **C**, müssen die Oktaven vor dem Mittelton vorherrschen; sie müssen stärker angeschlagen und der Mittelton mag um ein Kleines ($^1/_8$ oder $^1/_{16}$) abgekürzt werden.

Wieder an andern Stellen wird der Gegensatz von gebundnem und gestossnem Spiel helfen. Wenn man nur erst den Sinn erkannt hat, wird das Mittel sich leicht finden.

Zeitmaass und Taktmaass.

Die bisherigen Betrachtungen hielten sich am allgemein Gesetzlichen und Vorgeschriebenen, oder entfernten sich nur unmerklich von ihm. Allein wo finden sich im Kreise des freien Geistes und gar der Wallungen des Gemüths und der ungebunden schweifenden

Phantasie unverbrüchlich und fest zutreffende Gesetze? Wer in diesem Reiche wandeln und wirken will, muss durch alle Vorschriften hindurch, und nöthigenfalls gegen sie, zu dem einen und einzig unverbrüchlichen Vernunftgesetze vordringen: nur der Idee, dem Wesen seiner Aufgabe Folge zu leisten.

Dies ist jetzt in Bezug auf Zeitmaass und Taktmaass, und zwar zu den beethovenschen Werken aufzuweisen.

1. Zeitmaass.

Das Zeitmaass (Tempo) ist, wie man weiss, der allgemeinste Ausdruck der Bewegung für einen Tonsatz und damit der Erregung, in welcher derselbe hervortreten und wirken soll. Es kommt also vor Allem darauf an, das richtige Zeitmaass ausfindig zu machen und dann zu befolgen.

Das Letztere zu bewerkstelligen, ist Sache der allgemeinen Musikbildung. Das Erstere scheint gar leicht; denn die Komponisten selbst, wenigstens die neuern und unter ihnen Beethoven, schreiben ja das Zeitmaass vor.

Wenn die Vorschrift nur deutlich wär' und stets zutreffend! Dies ist aber keineswegs der Fall.

Hinsichts der alten Bezeichnungen. — Allegro, Adagio u. s. w., — ist das seit einem halben Jahrhundert anerkannt worden. Man weiss wohl, dass die Allegro-Bewegung schneller sein soll, als die des Adagio. Aber welches ist nun das absolute Maass dieser Bewegungen? und sind die mit einem und demselben Tempo bezeichneten Tonsätze wirklich alle von gleicher Bewegung? —

Diesen Zweifeln hat bekanntlich der Metronom abhelfen sollen, mittels dessen absolute Maasse der Bewegung angegeben werden können.

Beethoven hatte sich Anfangs für den Gebrauch des Metronomen erklärt und einige wenige Kompositionen metronomisirt. Schindler bezeichnet mit Sicherheit nur die Sonaten Op. 106, 109, 110, 111, ausserdem die siebente und neunte Symphonie*). Bei der letztern ereignete sich aber, dass der Meister bei zwei Anlässen unversehens zwei erheblich abweichende Metronomisirungen erliess. Und zuletzt erklärte er: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, braucht ihn nicht; und wer es nicht hat, dem nützt er doch nichts.“

---

*) Bekanntlich sind die Beethovens Werke von spätern Herausgebern (z. B. von Moscheles) verschiedentlich metrononisirt worden. Solche Angaben können natürlich nur als individuelles Dafürhalten der Herausgeber gelten und dürfen nicht ohne eigne Prüfung angenommen werden.

In der That ist absolute Bestimmung des Zeitmaasses gar nicht dem Geiste der Kunst entsprechend. Das Zeitmaass bestimmt sich nicht blos nach dem Sinn', aus dem ein Tonwerk hervorgegangen, und nach dem gar mannigfachen Inhalte desselben; auch die jedesmalige Stimmung des Ausführenden, die Masse des Schallmaterials (ob ein Orchester reicher oder sparsamer besetzt ist) die Weite des Raums, in dem die Schallwellen sich verbreiten sollen, fodern Berücksichtigung. Hiermit hängt wohl (wenigstens theilweise) zusammen, was Czerny, Generalin von Erdmann und andre mehr, die mit Beethoven viel verkehrt, einstimmig versichert haben: dass Beethoven seine Kompositionen beinahe jedesmal anders vorgetragen.

Man muss also zu den alten Bezeichnungen zurückgreifen, die wenigstens ungefähre Bestimmung geben und dem subjektiven Gefühl wie der Foderung des Moments künstlerisch-günstigen Spielraum neben genügendem Anhalt gewähren.

Allerdings haben die alten Tempobezeichnungen selbst ihre Maasse verändert; man nimmt jetzt das Tempo viel lebhafter; Mozarts Wort über „Verhunzung“ seiner Kompositionen durch Uebertreibung des Tempo: — „Da glauben sie, hierdurch soll es feurig werden; ja, wenn's Feuer nicht in der Komposition steckt, so wird's durch's Abjagen wahrlich nicht hineingebracht.“ — dies wahre Wort hat gegen die Hast der Eitelkeit und innern Leere, die sich so leicht fühlt, nicht standhalten können. Indess muss man auch zugeben, dass der Streit über das Zeitmaass niemals zu Ende kommen kann, weil dasselbe zuletzt von Subjektivität, augenblicklicher Stimmung u. s. w. (S. 7) abhängt. Der durchgreifende Grundsatz bleibt wohl: je tiefer und reicher der Inhalt, desto weniger gestattet er Ueberhineilen. Für den Vortrag des gewichtvoll auf wichtige Ziele losdringenden Redners passt nicht der Takt losen Mädchengeplauders; jedes hat seine Art und sein Recht.

Anziehend ist es, dass in Beethoven selbst hinsichts dieses Punkts eine Wandlung vorgegangen ist. In seiner Virtuosenzeit, als er seine Konzerte noch selbst spielte, hörte 1808 Reichardt ihn das Gdur-Konzert öffentlich vortragen, ein Konzert, wie er sagt, „von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erstaunen brav in den allerschnellsten Tempi's ausführte". Dem gegenüber finden sich in den Konversationsheften aus dem Frühling 1824 höchst merkenswerthe Aeusserungen Schindlers. Dieser sagt dem Meister nach der Probe zu der am 7. Mai 1824 stattgehabten Akademie: „Ich hätte Sie gestern bei der Probe umarmen mögen, als Sie uns allen die Gründe angaben, warum Sie jetzt Ihre Werke anders fühlen, als vor 15—20 Jahren*).

Ich gestehe aufrichtig, dass ich in frühern Jahren öfters mit diesem oder jenem Tempo nicht einverstanden war, weil ich es anders fühlte, nämlich die Bedeutung jener Musik.

Auch bei den Proben in der Josephstadt war es schon deutlich erkennbar und vielen auffallend, dass Sie die Allegro's alle langsamer haben wollten als früher. Ich merkte mir den Grund gut

ein ungeheurer Unterschied! was tritt so alles in den Mittelstimmen heraus, was früher ganz unhörbar, oft verworren war."

Mit diesem Wechsel in der Wahl des Zeitmaasses mag es wohl zusammenhängen, dass selbst die von Beethoven angegebenen Bewegungsgrade nicht ohne sorgliche Prüfung hingenommen werden dürfen; jene ältere Bezeichnungsweise giebt ja ohnehin kein absolutes Zeitmaass. So scheint der erste, mit „Allegro assai" bezeichnete Satz der grossen F moll-Sonate wegen seines zwar einfachgestalteten, aber sehr tiefen und Nachdruck fodernden Inhalts doch nicht allzugeschwind ausgeführt werden zu dürfen. So dürfte bei allzuschneller Ausführung des mit „Presto" bezeichneten Finale der F dur-Sonate Op. 10 der Humor des Satzes verloren gehn. In Sachen des freien Geistes kann eben nicht der Buchstabe, kann nur der freie Geist entscheiden.

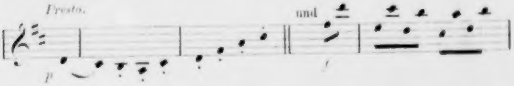
Wer aber, alle übrigen Bedingungen vorausgesetzt, über das Zeitmaass sicher entscheiden will, der darf sich ja nicht vorschnell dem Eindrucke des ersten Satzes überlassen; er muss die übrigen Sätze zu Rathe ziehn, die mit jenem auch innerlich ein zusammenhängendes Ganze bilden. Man könnte geradezu sagen,: er muss das Ganze zu Rathe ziehn, um sich über das Ganze zu entscheiden; allein es ist vortheilhaft, entscheidende Momente hervorzuheben.

Nun enthält jeder grössere (über die Liedform hinausgehende) Satz zwei oder mehr Hauptmomente, Haupt- und Seitensatz, Haupt-, Seiten- und Schlussatz genannt; jede hier genannte Partie kann auch mehr als einen Satz in sich halten. Alle diese Sätze sind die Hauptmomente der Komposition, aber zugleich die maassgebenden Momente für die Bestimmung des Tempo: das Tempo muss allen diesen Momenten gemäss sein, nicht etwa blos einem. Nur ein Paar Beispiele.

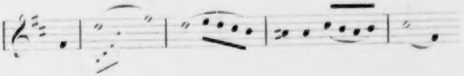
---

*) Zwischen den Absätzen muss man sich Beethovens Antworten denken.

Der erste Satz der D dur-Sonate Op. 10 ist „Presto“ bezeichnet, und mit Recht. Aber was will das sagen? über Allegro hinaus giebt es noch gar viele Stufen der Bewegung. Dem ersten Satze (Thema) nach zu urtheilen



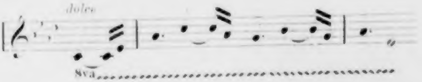
könnte man die Bewegung sehr schnell nehmen. Allein bald folgt ein zweiter Satz der Hauptpartie in H moll,



der sinniger, weniger ungestüm als der erste einhertritt. Dasselbe gilt vom Seitensatze, von der Durchführung des ersten Motivs (*d̄* | *cis h a*) von der majestätischen Krönung derselben, vom zweiten Schlusssatze, — es ist rathsam, sich nicht im Tempo zu übernehmen.

Dasselbe liesse sich für den ersten Satz der E moll-Sonate Op. 90 rathen; hier mahnt schon die Viel- und Feingliedrigkeit des rhythmischen Baues zur Mässigung.

Sodann betrachte man den ersten Satz der grossen F moll-Sonate. Die Ueberschrift ist, wie gesagt, Allegro assai, und könnte zur Uebertreibung verleiten; der Hauptsatz (S. 43) könnte hastige Naturen zu fliegendem Spiel verleiten, wiewohl schon das mahnende *Des Des Des* | *C* warnt. Nun blicke man aber auf den Feiergesang des Seitensatzes!



soll der auch vorüberhuschen? — und sollte der rebellisch hämmernde Sechszehntelsatz nicht mehr bedeuten, als eine flüchtige Arpeggien-Etüde? —

Endlich blicke man auf das Finale der Adur-Sonate Op. 101. Beethoven hat es mit „Allegro“ bezeichnet, dann aber noch übergeschrieben: „Geschwinde, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit.“ Für einen tüchtigen Spieler ist es nicht unerreichbar, den Satz etwa noch einmal so geschwind zu spielen, als sich gebührt. Aber werden die Zuhörer auch im Stande sein, alle Stimmen zu vernehmen und durchzufühlen, die das polyphone Gewebe bilden? — Es bleibt dabei, der Inhalt des Ganzen muss zu Rathe gezogen werden, wenn man das Zeitmaass richtig treffen will.

Noch eine besondre Hülfe bietet sich denen, die geneigt sind, aus Ungestüm, oder Behagen an glänzender Darstellung, oder auf Antrieb des Ehrgeizes (um sich als eminente Spieler zu zeigen) das Bewegungsmaass zu übertreiben. Vergebens ist oft bei so gesinnten Spielern die Erinnerung an Inhalt und Karakter der Komposition; sie sind gar nicht Willens, denselben ihrem persönlichen Naturell zum Opfer zu bringen, sie handeln unbewusst.

Mit solchen Spielern muss aus ihrem eignen persönlichen Interesse heraus unterhandelt werden. „Wenn Ihr nun wirklich“, — muss man sie fragen, — „diese Finale's der Sonaten Op. 26, 27^2, 53, 57 noch ein- oder zweimal so schnell spielt, als sich gehört: werden diese Sätze dadurch wirklich glänzend? bieten sie wirklich gute Gelegenheit, Euch als Bravourspieler zu zeigen? — Vergleicht sie mit Etüden und Konzertstücken, die wirklich auf Glanz und Bravour angelegt sind, und Ihr werdet sogleich den Unterschied gewahr werden, werdet erkennen, dass jene Sätze (und noch so viele) andern Zielen zustreben, die man wohl verkennen und verfehlen, nimmermehr aber verwandeln kann. Ihr verderbt das Werk, ohne damit Euren Zweck zu erreichen.“

2. Taktmaass.

Das Grundgesetz des Taktmaasses ist allbekannt: alle Takttheile eines Tonsatzes haben, solange das Zeitmaass nicht ausdrücklich wechselt, gleiche Länge. Dies, und die Anwendung desselben Gesetzes auf die Taktglieder ist Grundregel: die Taktfestigkeit bis zu vollkommner Ausübung dem Schüler anzueignen, ist eine der ersten Pflichten des Lehrers; auf ihr beruht die Ordnung der Ausführung, ihre Versäumniss droht Zerrüttung für das Spiel und zuletzt für den Musiksinn des Spielers selbst. Ein taktloser Spieler ist ein schlechter Spieler.

So gewiss das alles ist, finden doch wie bekannt zahlreiche Abweichungen von dieser grundgesetzlichen Taktfestigkeit statt. Bei allen Komponisten findet man sie sogar bald (durch „accelerando, ritardando“ u. s. w.) vorgeschrieben, bald im Inhalte des Satzes begründet. Bei keinem Komponisten sind aber diese Abweichungen häufiger geboten, als bei Beethoven: bei ihm muss man neben der Taktfestigkeit die Taktfreiheit begreifen und anwenden lernen, wenn man seinem Gedankengange genugthun will. —

Beiläufig zeigt sich hier wieder ein triftiger Bestimmungsgrund für die Zulassung der Schüler zu beethovenschen Werken, — wenigstens zu denen, welche Taktfreiheit fodern. Wer nicht bereits Taktfestigkeit zu vollem Genügen erworben, kann nicht ohne Gefährdung zur Taktfreiheit gelassen werden.

Welche Bedeutung haben nun die beiden Gegensätze: Taktfestigkeit und Taktfreiheit? Dies muss man erwägen, um beide neben einander anzuerkennen und jedes an seinem Orte zur Geltung zu bringen.

Taktfestigkeit, Gleichmaass in der Bewegung mag in einzelnen Momenten Ausdruck des innern Gleichgewichts, der Gemüthsruhe sein. Allein diese Gleichmüthigkeit kann in der musikalisch bewegten und erregten Seele nicht als normaler Zustand gelten, nicht in der Mehrzahl der musikalischen Momente vorhanden sein. Zu diesen Momenten, in denen das Gleichmaass nach innerlichem Gesetz waltet, kommen noch andre hinzu, für die irgend ein äusserliches Gesetz Gleichmässigkeit der Bewegung bedingt. Dies ist der Fall bei Märschen, Tänzen, bei denen das Gleichmaass der Marsch- oder Tanzbewegung das des Taktes bedingt. Mehr oder weniger mag es auch der Fall bei solchen Werken sein, deren Inhalt und Zweck den tiefern Gemüthsbewegungen fern bleibt; so Beethovens Sonaten Op. 22, 54, 53, das Finale der Sonate Op. 26 und manche Sätze, — mehr oder weniger.

Taktfreiheit, nämlich die Entbundenheit vom Gleichmaass der Bewegung, ist Gegensatz zur Gleichmaass-Wirkung und Ausdruck des freigewordenen und zu regerm Leben erweckten Gemüths. Für diese Erregung kann kein Gleichmaass bestehn, die Bewegung muss der Art und Macht der Antriebe folgen: dem Auf-

und Abwogen, dem Vordringen und Zagen des Gemüths muss die Aeusserung in Ton und Wort und Geberde — wenn sie wahr sein soll — entsprechen; das ist das Wesen der Musik, wie der Rede, von Grund aus, durch und durch. Taktfreiheit, so muss man sagen, ist für die erhöhtern Lebensmomente Naturwahrheit und Naturgesetz. Sie ist auch das Ursprüngliche, man hat Jahrtausende lang musizirt, ehe das Gebäude des Taktwesens aufgeführt war. Dann folgte erst die Taktfestigkeit als höchst —, aber nicht allberechtigte Foderung des Verstandes, um die für sich allein halt- und uferlose Gemüthsbewegung zu mässigen, der ohnehin wallenden und schwankenden, innerlich unentschiednen und unbestimmten Tonsprache am Gleichmaass der taktischen Momente sichernden Halt zu verleihn.

Von diesem Gesichtspunkt' aus treten beide Gegensätze, Freiheit und Gesetzlichkeit, in ihr gebührend Recht. Man beharre bei der letztern, weil und soweit sie Vorschrift des Komponisten ist. Aber man sei muthig und pflichttreu genug, von ihr zu freiern Maassen überzugehn, wo man sich überzeugt, dass damit und nicht anders dem eigentlichen Wollen und den Antrieben des Komponisten genuggethan werden kann. Dass derselbe darüber nicht allemal, verhältnissmässig selten ausdrückliche Vorschrift ertheilt hat, soll uns nicht hemmen; wir wissen, dass es dem Komponisten unmöglich ist, seine Absichten auch nur annähernd aufzuzeichnen, — und wenn er (S. 7) das Papier halb schwarz malen wollte.

Auch hier also kommt es darauf an, die Absicht des Komponisten zu erkennen, durch die Schrift hindurch und über die Schrift hinaus in seinen Geist zu dringen.

Wie hat es nun Beethoven selber mit diesem Gegenstande gehalten? —

Der früheste Zeuge ist Ries, von 1800 bis 1805 im Alter von 15 bis 20 Jahren Beethovens Klavierschüler. Er sagt von Beethoven: „Im Allgemeinen spielte er selbst seine Kompositionen sehr launig, blieb jedoch meistens fest im Takte und trieb nur zuweilen, jedoch selten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in seinem crescendo und ritardando das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und höchst auffallenden Effekt machte.“ — Hier erscheint Taktfestigkeit als das Vorherrschende: „zuweilen“ soll geeilt, „mitunter“ gezögert worden sein und zwar mit „höchst auffallendem Effekt“.

Anders spricht Schindler sich aus: „Was ich“, sagt er, „von Beethoven immer vortragen hörte, war mit wenig Ausnahmen stets frei alles Zwanges im Zeitmaasse, ein tempo rubato*) im eigentlichsten Sinne des Worts, wie es Inhalt und Situation bedingte, ohne aber nur den leisesten Anklang an eine Karrikatur zu haben.“ Hier wird Taktfreiheit als das Vorwaltende in Beethovens Spiel bezeichnet, aber der Verdacht von Uebertreibung oder Missbrauch (Karrikatur) abgelehnt.

Beide Mittheilungen stimmen soweit überein, dass sie beide die Anwendung von Taktfreiheit bezeugen; nur tritt dieselbe bei Ries als Ausnahme, bei Schindler als vorherrschende Spielweise auf. Woher die Abweichung?

Ries hat Beethoven bis 1805 gehört, als derselbe die bedeutendsten und geistfreiesten Werke noch nicht geschrieben hatte. Damals war Beethovens Wesen selbst noch nicht zu voller Freiheit entwickelt, wie der unausgesetzt und unberechenbar steigende Fortschritt in seinen Werken beweist. Voraussetzlich hat auch Beethoven bei seinem Vortrag, wenigstens in den Lehrstunden, auf den dermaligen Standpunkt seines Schülers Rücksicht genommen und sich nicht frei gehen lassen, um kein irreleitend Beispiel zu geben. Endlich ist Ries in sich selber niemals zu jener hohen künstlerischen Entwickelung gelangt, die der geistigen Bewegungsfreiheit bedurft hätte, oder ihr zugänglich gewesen wäre. Das beweisen seine sonst schätzbaren Werke und Leistungen am Klavier, wie seine Urtheile, der Heldensymphonie, der Ouvertüre zu den Ruinen von Athen u. s. w. gegenüber. Als ein ganz andrer, mit überlegner Geistesbildung, trat mehrere Jahre später Schindler zu Beethoven und blieb als Schüler und Freund bei ihm bis an das Ende, konnte daher den vorgeschrittenen Meister beobachten. „Seine ältern Freunde,“ bezeugt er, „die der Entwickelung seines Geistes nach jeder Richtung hin aufmerksam gefolgt sind, versicherten, dass er diese Vortragsweise erst in den ersten Jahren seiner dritten Lebensperiode (von 1813 ab) angenommen und von der frühern weniger nüanzirten ganz abgewichen sei.“

---

*) Das „tempo rubato“ war eine Mode des achtzehnten Jahrhunderts, in dessen letzter Hälfte und aus Italien und Frankreich von den Sängern herstammend; es sollte jene entbundnere, tiefere Fühlung ersetzen, die den Kompositionen selber mangelte, war aber eben desshalb eine Unwahrheit und musste bald der Reaktion des Verstandes weichen. Mit dieser Modemanier (die unter andern in Pergolese's Stabat mater zu Tage trat) hatte Beethoven nichts gemein; er folgte begreiflicherweise nur dem innern Antriebe, dem Gebot der Sache, wenn er zu freier Bewegung griff.

Hier liegen also zwei Zeugnisse vor, ein beschränktes und ein weitreichendes, um uns in einer Ueberzeugung zu befestigen, die im Grunde gar keiner Verstärkung bedarf, so sicher wurzelt sie in der Natur der Sache*). Zum Ueberfluss findet sich noch eine authentische Erklärung von Beethoven selber. Auf dem Autographe des Liedes „Nord oder Süd“ (auch unter dem Titel „So oder So“) Op. 103 (oder III. C. b') Fdur, in Artaria's Besitze, steht von Beethoven deutlich zu lesen: „100 nach Mälzl, doch kann dies nur von den ersten Täkten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt, dieses ist aber doch nicht ganz in diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken.“ Dass dem vorgeschriebnen Bewegungsgrade gegenüber die Empfindung „auch ihren Takt“ — ihr besonderes Recht haben soll, ist nicht wissenschaftlich, aber von Seiten des Tonkünstlers ganz artig und deutlich genug ausgedrückt.

Genug (wo nicht zu viel) über das Recht zur Taktfreiheit, zur Abweichung von dem Gleichmaass der Bewegung, um der Empfindung in solchen Momenten Ausdruck zu gewähren, wo sie selber aus dem Gleichgewicht ihrer Bewegung gerathen ist.

Die Taktfreiheit oder Abweichung vom Grundmaass der Bewegung kann sich nur in zweierlei Weisen zeigen: in Beschleunigung und im Zurückhalten der Bewegung. Jede dieser Weisen kann in grösserm oder minderm Grade statthaben, kann längere oder kürzere Zeit herrschen, beide können mit einander wechseln; — das Wesentliche ist in den beiden Begriffen der Beschleunigung und Verzögerung enthalten.

Wo tritt nun Beschleunigung, wo Verzögerung, wo der Wechsel zwischen beiden ein?

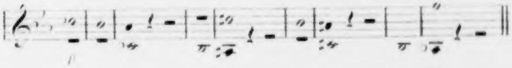
Beschleunigung ist naturgemäss also nothwendig, wo die Gemüthsbewegung das ursprüngliche Maass überschreitet. Ein solcher Fall ist wohl im Adagio der Cis moll-Sonate vorhanden. Die Melodie bewegt sich still und gehalten, sie beharrt durchaus in gleicher Seelen-, folglich auch in gleicher Taktbewegung; es versteht sich, dass auch die begleitenden Achteltriolen in vollkommen gleicher Bewegung ausgeführt werden. Nun aber schliesst die Melodie Takt 28 ab. Man mag ihr die folgenden vier Takte als Anhang

*) Auch der Verf. hat lange vor dem Erscheinen des Schindler'schen Werks seine Ueberzeugung gebildet und durch Wort und Schrift und That bekundet, hat aber seine Freude an der Uebereinstimmung mit dem verdienten Manne, der den Vorzug genossen, Beethoven's Schüler und Freund zu sein.

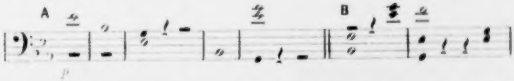
zurechnen: jedenfalls ist von Takt 32 die Triolenbewegung. — und zwar in erweiterter Führung — alleiniger Inhalt; erst Takt 37 klingt das melodische Motiv des Anhangs vor und Takt 42 kehrt die Melodie wieder. Jene Stelle von Takt 32 bis 37 entbehrt des Anhalts einer bestimmten Melodie, sie verlangt, sie strebt danach, bis sie Takt 37 ihr nahe tritt und Takt 42 sie erfasst. Anhaltlosigkeit und Verlangen bedingen hier gesteigerte Bewegung, die jedoch fern von Leidenschaftlichkeit bleibt, nur der Ausdruck einer bald überwundenen Unruhe sein kann, also nur wenig das Grundmaass des Satzes übersteigt, kaum merklich entsteht und bald in dasselbe zurückkehrt.

Aehnliche Momente würden sich aus dem ersten Satze der Ddur-Sonate Op. 10 oder dem Scherzo (man verzeihe den Formnamen) der andern Phantasiesonate nach dem Trio, wo die Viertel sich in Achtel auflösen, nachweisen lassen.

Zögerung tritt zunächst ein, wo die Spannung und Erregung, die das Grundmaass der Bewegung in einem Satze gegeben, nachlässt. Es bedarf dafür keiner weitern Erläuterung; ein einziges Beispiel genügt, das der erste Satz der Sonate „Les adieux“ (Op. 81) darbietet. Gegen das Ende des ersten Satzes scheinen die Rufe der von einander Scheidenden in dieser Stelle



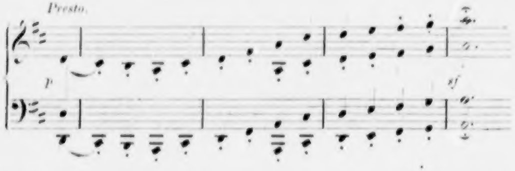
und dieser bei **A**



und vollends bei ihrer Fortführung von **B** an (überhaupt von **A** an 19 oder 21 Takte weit) immer ferner und ferner und ersterbend zu wechseln. Abnahme im Stärkemaass (decrescendo) kann erst von Takt 13 an mit voller Wirkung, bis zum Verhallen, stattfinden; das entscheidendere Vortragsmittel ist allmählig verzögerte Bewegung. Die folgende Achtelbewegung strebt nach dem ursprünglichen Zeitmaass zurück: gänzlich kann es nicht wieder hergestellt werden.

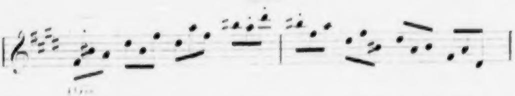
Eilen und Zögern werden auch oft nöthig, um vom entgegengesetzten Momente zum Grundmaass zurückzulenken, damit die Rückkehr nicht zu einem jähen Sprung werde. Aus diesem Grunde scheint es besser, die oben angeführte Zögerung schon bei Takt 19 allmählig aufzugeben. So dürfte auch bei dem aus der Cis moll-Sonate angeführten Satze die Wiederkehr des Anhangs (Takt 37 bis 42) dazu benutzt werden, aus der beschleunigten Bewegung zur ursprünglichen zurückzulenken.

Besonders erwägenswerth ist noch die Verwendung des Zögerns oder Zurückhaltens als Ausdruck des Besinnens oder eines Nachdrucks, zu dessen Verwirklichung erhöhte Schallkraft nicht gemäss, oder für sich nicht ausreichend erscheint. Man kann dies gleich am ersten Satze der D dur - Sonate Op. 10



beobachten. Er wird abgebrochen, nicht geschlossen, ist Anfangs mit piano bezeichnet und hat unter der letzten Note das Zeichen des Sforzato. Aber diese letzte Note ist blos der letzte Punkt des emporstrebenden Satzes; sie soll nicht hervorspringend angeschlagen werden, sondern der ganze Satz soll sich steigern. Dies mit blosser Schallverstärkung erreichen zu wollen, würde zur Rohheit des Anschlags führen; man muss die letzten Töne (*e fis g* $\overset{\frown}{a}$) allmählig zurückhalten. Gleich darauf wiederholt sich der Satz und steigt weiter von *a* zu *ais, h, cis, d, e,* $\overset{\frown}{fis}$. Auf diesen höchsten Tönen, deren jeder mit *ff* bezeichnet ist, würde grosse Kraft gar nicht erreichbar sein, man muss sie (das *d, e, fis*) bedeutend anhalten.

Wenn hier das Zurückhalten am Ende eines Satzes anwendbar schien, so kann es eben sowohl zu Anfang oder in der Mitte gelten. Dies lässt sich in dem S. 69 erwähnten Triolengang aus dem Cis moll-Adagio wahrnehmen. Die Bewegung von Takt 3 an muss gesteigert werden. Aber die erste Triole jedes Takts, — besser gesagt: der Schritt vom ersten zum zweiten Ton, — und zuletzt obenein der Gipfelpunkt der Triolenfigur



würden, ein wenig angehalten, die Figur und die nachherige Beschleunigung wirkungsvoll heben. Die Bezeichnung · ist nur unvollkommne Andeutung.

In all diesen und zahlreichen ähnlichen Fällen kann man beobachten, was Seite 70 angedeutet ist: wie die Steigerung der Bewegung die der Schallstärke unterstützt oder ersetzt, wenn diese nicht genügt oder nicht anwendbar ist.

Womit wird aber neben der Taktfreiheit das Taktgefühl, die Erinnerung und das Fortwirken des Grund- und Gleichmaasses erhalten und damit dem Bedürfniss des Musikers nach Festigung entsprochen? — Denn dieses ist (S. 66) ein durchaus unabweisliches, so gut wie dem Gehenden oder Laufenden die Rückkehr zum Gleichgewicht, und dem Gemüth die Rückkehr zur Beruhigung.

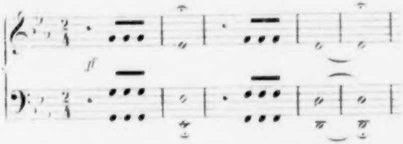
Erstens soll das Gleichmaass niemals ohne triftigen Grund aufgegeben und die Freiheit niemals mit Uebertriebenheit geltend gemacht werden.

Zweitens mag man sich mit vollem Recht in gewissen Momenten vom Gleich- oder Grundmaass entfernen, aber man muss zu diesem Grundmaasse wieder zurückzulenken verstehn. Das Grundmaass sei der geraden Linie vergleichbar, die freie Bewegung der Wellenlinie, die um jene sich legt, wie die lebenbezeichnenden Schlangen um den festen Merkurstab. Nur sehr ausnahmsweise wird das Grundmaass bleibend aufgegeben, und dafür fehlt es in der Regel nicht an ausdrücklicher Vorschrift.

Drittens endlich findet der sinnige Spieler selbst in den Partien, wo er sich vom Taktmaass entbindet, noch ein gewichtiges Hülfsmittel, das Taktgefühl wach zu erhalten: dies ist der rhythmische Accent. Er bezeichnet, wie schon (S. 52) erinnert worden, nicht blos den Taktbau durch Hervorheben der Haupttakttheile, sondern auch die höhere Ordnung des Satzes durch Zusammenfassen und Abrundung der Abschnitte, die sich zu dem Taktbau verhalten, wie der Vers im Ganzen zu den einzelnen Versfüssen.

Ordnung und Fasslichkeit beruhen weit mehr auf diesen Accenten, die den Bau des Ganzen bezeichnen und sich dabei mit dem Inhalt selber befassen und verschmelzen, als auf dem Festhalten an dieser ganz äusserlichen Taktmässigkeit, die nur dadurch zu ordnen weiss, dass sie — gleichgültig gegen den Inhalt — gleichen Takttheilen gleiches Zeitmaass ertheilt. Daher zeigt sich in der Betonung der künstlerische, im Takthalten der mechanische oder abstrakt-verständige Geist. Beethoven neigte so sehr nach jener Seite hin, dass er, so sehr er den Tanz liebte und aufsuchte, doch nach Ries' Zeugniss es niemals dahin gebracht, taktfest zu tanzen. Dagegen berichtet Schindler, dass er vorzugsweise den rhythmischen Accent meist kräftig hervorgehoben, auch die „Cäsur und rhetorische Pause“ oft gebraucht habe; — die erstere dient, wie schon (S. 54) bemerkt ist, zum Abschluss der Abschnitte, die letztere zum Abschluss grösserer Partien oder auch durch einen rhythmisch ganz unmotivirten Abbruch, um auf den Eintritt eines wichtigen Moments aufmerksam zu machen.

Seltsamerweise hat sich eine solche rhetorische Pause sogar schriftlich erhalten, und zwar in der C moll-Symphonie. Der erste Satz beginnt so. —



mit einem Motiv von zwei Takten *ggg* *es*, dessen letzter Ton durch einen Halt verlängert ist. Dies Motiv wird mit *fff* *d* wiederholt. Allein der letzte Ton ist doppelt so lang, also das Motiv auf drei Takte ausgedehnt, und erst auf den dritten Takt tritt der Halt, der zuvor auf dem zweiten stand. Beethoven hat durch dies ausser Maass tretende Weilen eine rhetorische Pause förmlich vorgeschrieben. Dann erst beginnt der eigentliche Allegrosatz, während dem Meister selber die ersten fünf Takte nur als Einleitung gegolten haben. Hiermit tritt er aber urkundlich aus dem Gleichmaass in die Freiheit der Bewegung.

Form des Studiums.

Zuletzt Einiges über die Art, wie man sich am zweckmässigsten in ein Werk hineinfinden und desselben bemächtigen kann. Es treffen dabei mancherlei Rücksichten zusammen. Geistiges Verständniss und technische Bewältigung, der objektive Inhalt des Werks und die subjektive Stimmung und Richtung des Ausführenden, jeder dieser Gegensätze hat sein unverkennbares Recht. Es kommt darauf an, jedes Recht geltend zu machen, ohne dem andern störend zu werden.

Besonders kommt es darauf an, das subjektive Gefühl, die Selbstbestimmung des Ausübenden nicht zu stören und zu verletzen. Es kann nicht für sich, sich selbst überlassen walten, sondern muss sich dem Willen des Komponisten, dem Inhalt des fremden Werks bequemen. Wird diese Unterordnung erzwungen, schiebt wohl gar der Lehrer seine eigne Subjektivität zwischen die des Schülers und das Werk: so hat es ein Ende mit jener Selbstbestimmung und Freiheit, mit jener Naivetät, dem eignen, unmittelbaren Gefühl von der Sache, ohne das die Lehre zur lebensleeren Abrichtung und ein künstlerischer Erfolg schlechthin unmöglich wird. Kunst ohne Freiheit ist ein Unding.

Wir Lehrende mit Wort und Schrift müssen, wie hoch wir auch stehen oder zu stehn vermeinen, jeder Autorität und Herrschaft absagen. Wir müssen das nicht blos desshalb, weil unter unsern noch ungeschickten und blöden Zöglingen vielleicht ein andrer „Beethoven“, wie der erste unter Pfeiffers und Neefe's Scholaren versteckt ist und unser Name künftig einmal, wie Pfeiffers und Neefe's, blos um seinetwillen genannt wird; sondern auch, weil selbst dem geringsten Schüler sein Menschen- und Künstlerrecht auf Selbsturtheil und Selbstbestimmung gewährt sein muss, und weil selbst der begabteste Schüler ohne diese Gewähr nicht zum Ziel gelangt. Ich, der ich ein Menschenalter hindurch sehr viel unterrichtet, ich habe niemals meinen Schülern Autorität auferlegen mögen, sondern sie vielmehr vor jeder Autorität — zunächst vor der, die sie mir hätten beimessen wollen — gewarnt und sie dafür unablässig auf die Stimme des eignen Fühlens und Denkens hingewiesen und hingeleitet. Nur so werden Menschen und Künstler, ächte, gewonnen. Der Weg erscheint Anfangs länger und mühseliger, aber bald zeigt er sich als der kürzere, der allein und fröhlich zum Ende führt. —

Kommt es nun auf das Studium irgend eines besondern Werk's an, so sollte, der es sich aneignen will, dasselbe einmal oder einigemal durchspielen, und zwar ganz vollständig, alle Sätze hintereinanderweg, — ohne sich durch irgend etwas unterbrechen oder hemmen zu lassen, auch nicht durch das Gewahrwerden von Spielfehlern oder Irrthümern, — und ohne dabei fremden Rath zu holen oder vorbereiten und mitwirken zu lassen. Dies erste Durchspielen muss sogleich in dem Zeitmaass' erfolgen, das der Spieler für das geeignete hält, gleichviel, ob die dermalige technische Geschicklichkeit den Schwierigkeiten des ergriffenen Zeitmaasses gewachsen ist oder nicht. Auch zeitweiliges Nachlassen in der Bewegung, um jener Schwierigkeiten willen, ist unstatthaft.

Hiermit ist die erste Bekanntschaft mit dem Werk' in durchaus naiver Weise störungslos angeknüpft. Man hat nun, mehr oder weniger richtig und vollständig, eine ungefähre Vorstellung von seiner Richtung und seinem Inhalt.

Diesem ersten (kursorischen) Angriff der Sache muss dann das eigentliche, genauere Studium folgen, das zwei Richtungen hat, die auf den Inhalt des Werks und die auf seine technische Bewältigung gerichtete. Beide Richtungen sollen nebeneinander, — aber nicht gleichzeitig von Moment zu Moment, sondern eine um die andere verfolgt werden. Wenn hier im Buche die technische vorangestellt wird, so geschieht das blos, weil diese am kürzesten berathen sein kann.

Bei dem erstmaligen Durchspielen oder Durchlaufen müssen dem Spieler diejenigen Partien aufgefallen sein, bei denen sich technische Fehlgriffe, technische Schwierigkeiten gezeigt haben. Die Fehlgriffe, — wir verstehn darunter Fehler, die blos aus augenblicklicher Unachtsamkeit u. s. w. entstehn, — müssen gemerkt und vermieden werden. Die Fehler und Mangelhaftigkeiten aus Unzulänglichkeit der technischen Vorbildung müssen genau untersucht und von Grund aus gehoben werden. Auf den ersten Hinblick nämlich erscheint oft eine ganze Partie schwierig, während es sich bei genauerer Untersuchung zeigt, dass nur ein Theil derselben, bisweilen nur ein kleiner Theil der eigentliche Sitz der Schwierigkeit ist. Zu Anfang ferner erscheint eine Partie, ein Gang (Passage) Schritt für Schritt voller Neuheit und Schwierigkeit, während sich später ein einziges kleines Motiv (oder ein Paar) als Kern des Ganzen zeigt, mit dessen Aneignung die ganze Passage gewonnen ist. Auch hier also dient Einsicht in den Bau des Kunstwerks zur Bemeisterung desselben.

Ist eine solche technische Schwierigkeit aufgefunden, so muss nachgeforscht werden, ob nicht der sie bietende Satz oder Gang im Verlaufe des Tonstücks wiederkehrt; in der Regel kommt jeder Satz und jeder Gang in einer Komposition zwei- oder mehrmals zur Anwendung und wird in gleichmässiger oder ähnlicher Weise bewältigt. So wird jede Stelle, die der Uebung bedarf, mit Inbegriff ihrer Wiederholungen zum Gegenstand besondern technischen Studiums. Dies ist methodischer und fördernder, als wenn man die inhaltlich verschiedenen Aufgaben durcheinander gemischt übt, wobei die zweite von der ersten, die dritte von der zweiten abzieht und die Kraft an vielerlei Aufgaben zersplittert, statt auf eine jedesmal einzige hingerichtet zu werden.

Neben diesen technischen Uebungen geht das künstlerische Studium des Werks weiter. Schon die ersten Ausführungen müssen einen wenigstens allgemeinen Eindruck gemacht und ein Urtheil hervorgerufen haben, sei dasselbe Anfangs auch noch so allgemein und unbestimmt gehalten. Man suche diesen Eindruck durch ein karakteristisches Wort im Sinne zu halten, ohne sich Anfangs grüblerisch darum zu bemühn, oder sich ihm gefangen zu geben, als wär' es unverbrüchlich Gesetz. Erst allmählig dringt man zur Wahrheit und ihrer Grundhaftigkeit durch, mancher schneller als der andre, mancher langsamer und vielleicht darum sicherer und tiefer. Mir, dem Schreiber dieses, ist der Inhalt der Sonate Op. 109 nach dreissigjähriger Bekanntschaft erst damals ganz anschaulich geworden, als ich den „Beethoven“ schrieb, — und manches in den letzten Quartetten erst bei der zweiten Ausgabe jenes Werks. Ob andre schneller und mehr darin gefunden, frag' ich nicht. Wie viele haben sich denn schon in den zweiten Theil des Faust, oder in die Wahrhaftigkeit der mathäischen Passion gefunden, die auch schon dreissig Jahre bekannt sind? —

Mit dem beginnenden Urtheil werden auch die grössern Partien des Werks in das gehörige Licht treten, man wird anfangen, sie karakteristisch zu unterscheiden. Seien die ersten Blicke hier unsicher, sie werden bald mehr Licht fassen. — Es sei die E moll-Sonate Op. 90 mit ihren zwei Sätzen: wie steht der zweite, weichzerflossene dem energischen ersten gegenüber? sollte sich in ihnen dennoch eine innere Einheit finden? — Es sei die Asdur-Sonate Op. 26, die mit den sinnigen Variationen anhebt und weiterhin den Trauermarsch bringt auf den Tod eines Helden. Beide Sätze mögen zuerst einleuchten, weniger sicher das (sogenannte) Scherzo vor dem Marsche; und wie wäre das Finale zu deuten? — Eben so wird man sich in der Cismoll-Sonate Op. 27 im Adagio und Finale bald zurechtzufinden hoffen; aber der Mittelsatz, das Allegretto? Mancher wackere Spieler hat den Beweis geliefert, dass er es nicht verstanden; — einst hatte der brave Ludwig Berger vorgeschlagen, es lieber wegzulassen.

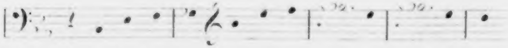
Wie gut oder unzureichend es nun auch mit diesen ersten Einblicken gelungen sei, man ist schon damit in die Thüre des Tonbau's getreten, hat sich im Geiste die grossen Räumlichkeiten angesehn, in ihren Unterschieden sich gemerkt, ihren Zusammenhang oder den anscheinenden Mangel daran in Betracht gezogen. Hier schliesst nun das Studium der einzelnen Sätze an.

Auch bei diesen finden sich Glieder und Theile, die dem Studium als Ziel und Anhalt dienen, das sind die verschiednen Sätze oder Themate, deren sich in jeder grössern Komposition zwei oder mehr finden. Wer Komposition versteht oder sich wenigstens einen Einblick in die Form verschafft hat, wird unschwer die grössern Partien des Ganzen, — Hauptsatz, Seitensatz, Schlusssatz, ersten, zweiten, dritten Theil, — erkennen und darauf sichern Einblick in den Inhalt gründen können. Doch dürfte auch ohne diese Vorbildung ein Durchdringen in diese Gliederung des Tonbaues dem Aufmerksamen wohl gelingen.

Nehmen wir als erstes Beispiel die pathetische Sonate, den ersten Satz.

Gleich der erste Blick zeigt als zwei verschiedne Partien die Einleitung, Grave überschrieben, und den ersten Theil des Allegro. Auf ihn folgt ein Anklang an die Einleitung und dieser der zweite Theil (nach der Ausdrucksweise des gewöhnlichen Lebens, nach der Kunstsprache müsste man sagen: der zweite und dritte Theil) des Allegro. Da, wo man den Schluss erwarten sollte, tritt nochmals ein Anklang an das Grave ein, und ein Satz aus dem Allegro schliesst. Diese ganze Beobachtung liegt, so zu sagen, auf der flachen Hand, sie ist durch Schlussstriche und Ueberschriften selbst für das ganz unkundige Auge bezeichnet. Die Sätze Grave und Allegro sind nach Zeitmaass und Inhalt unterschieden, sie sind Gegensätze. Aber sie bilden ein untrennbares Ganze (keiner schliesst für sich ab), müssen also innerliche Beziehung zu einander haben. Wie ist der Karakter jeder Partie zu fassen? wie wird ihre Zusammengehörigkeit fühlbar?

Im Allegro tritt sofort das erste Thema (der Hauptsatz) auch dem Formunkundigen vor Augen. Mag ein solcher auch über den weitern Inhalt, von Takt 16 oder 17 an, nicht ganz im Klaren sein: der breite Schluss auf *B* und der Satz in Esmoll

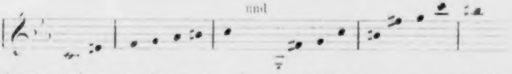


wird sich ihm durch den neuen Inhalt, schon durch die dialogische Form (Bass und Diskant wechseln in der Melodie) sicher kenntlich machen: er mag es dilettantisch als zweites Thema bezeichnen, es ist der Seitensatz. Eben so sicher muss ihm die folgende Partie in Esdur als ein Neues auffallen. Gleichviel, ob er darin einen Schlusssatz findet und von einem solchen überhaupt weiss, er wird das zum Schluss Drängende der Esdur-Partie empfinden. Eine Wiederholung des ersten Satzes beschliesst, in Esdur übertragen, den ersten Theil.

Hiermit ist der Inhalt des ganzen Allegro dem Wesentlichen nach vollständig aufgewiesen. Wer die drei Partien erkannt hat, findet im zweiten (und dritten) Theil jene Figur wieder, die sich von Takt 25 an aus dem ersten Satze hervorgebildet hatte. Sie waltet, bis nach einem breiten Abschlusse auf *G* der Hauptsatz wieder in Cmoll auftritt, und damit der dritte Theil beginnt. Der gesammte Inhalt des ersten Theils kehrt wieder, dann das Grave, zuletzt wieder der Hauptsatz des Allegro.

Gelegentlich mag man den Bau des ersten Satzes der Dmoll-Sonate Op. 31 mit dem Obigen vergleichen.

Hiermit ist der Inhalt der pathetischen Sonate (ihres ersten Satzes) überschaulich gemacht. Man unterscheidet drei Partien, — in der ersten zwei abweichende, aber doch verwandte Züge,

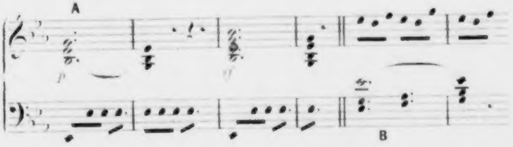


deren zweiter aus dem ersten herausgebildet ist, — in der dritten Partie zwei ganz verschiedne Sätze (den arpeggienhaften und den diatonischen), im Ganzen also fünf kenntlich und bedeutungsvoll hervortretende Sätze. Jeder von ihnen kehrt zwei- oder mehrmals wieder, öfter in andrer Gestalt. Zwischen ihnen erscheinen verbindende Mittelglieder. Sie sind bedeutungsvoll, aber untergeordnet, weil sie nicht selbständig, für sich allein geltend auftreten: so steht z. B. der Hauptsatz von Takt 1 bis 9 fest und geschlossen in seiner Tonart und Rhythmik, während das Mittelglied Takt 17 bis 21 es zu beiden nicht gebracht hat.

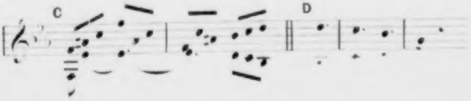
Wie ist der erste — und der daraus hervorgegangne zweite Satz zu fassen? wie bezeigt sich dieser zweite im zweiten Theil in seinen Umgestaltungen? Wie kann der Karakter jedes der fünf Sätze gefasst und mit den andern in Wechselwirkung und Zusammenhang gebracht werden? und welche Umfärbungen des Vortrags fodert die Umgestaltung der Sätze?

Das zweite Beispiel gebe das erste Allegro der Esdur-Sonate Op. 7, ein vielgliedriger, für den ungeübten Blick bei weitem nicht so durchschaulicher Satz, wie der vorher betrachtete.

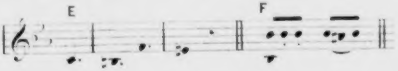
Das Allegro setzt ohne Einleitung ein. Der Hauptsatz



stellt sich und sein Motiv (**A**) deutlich genug fest, das letztere bleibt auch in seiner Umgestaltung (**B**) kenntlich; weniger klar mag dem ungeübten Blicke das Folgende sein, bis sich nach längerm Verweilen auf dem Basston *f* ein zweiter Satz (**C**)



und nach dessen Ausführung ein dritter (**D**), dann — im fremden Cdur — ein vierter (**E**)



und, wieder in B dur, ein fünfter Satz (**F**. — nur die Anfänge werden zur Bezeichnung gegeben) deutlich herausstellt: der Formkundige würde diese vier Sätze als Seitenpartie bezeichnen. Noch zwei sicher unterscheidbare Sätze schliessen den ersten Theil: man hätte sie als Schlusssätze zu bezeichnen.

Hier stehen nun, die Mittelglieder ungerechnet, sieben verschiedne Sätze vor uns. Welches ist der Sinn eines jeden? wie unterscheiden sie sich? wie werden wir sie zu einem einheitvollen Ganzen vereinen? — und wie wirken sie weiter?

Der Hauptsatz — oder vielmehr nur sein Motiv **A** eröffnet den zweiten Theil, weicht bald dem Motiv des letzten Satzes (Schlusssatzes) und kehrt wieder, um sich zu einem theilweis neuen Satze (das wär' der achte) auszubilden. Dies alles fällt in fremde Tonarten: zuerst tritt jenes Motiv des Hauptsatzes mit der weitern Auslassung, die sich anhängt, in C moll, dann das Motiv des Schlusssatzes in F moll und G moll auf, dann jenes erstere wieder in A moll und D moll. In D moll wird geschlossen: und statt der breiten Schlusslagen, die sich in der pathetischen Sonate gezeigt, ist hier der Schluss unfest und die Wendung in dem Hauptton in einen einzigen, nicht fest hingestellten und bald verklingenden Akkord gelegt.

Dies ist der zweite Theil, und nun hebt der dritte mit dem Hauptsatz' in Es dur an und bringt die ganze Reihe der sieben Sätze des ersten Theils in ursprünglicher Ordnung wieder. Aber damit ist dem dritten derselben (**D**) noch nicht genug gethan. Dieser Satz, der überredsamste von allen, tritt da, wo man hätte den Schluss erwarten sollen, anhangsweise in sinniger Umgestaltung nochmals hervor, und nun erst kehrt der zweite Schlusssatz wieder, um den letzten Abschluss zu bringen.

Acht Sätze wollen karakteristisch gefasst sein: bei einigen (z. B. Satz 1 und 2, 2 und 3, 4 und 5) tritt die Verschiedenheit, bei andern (z. B. 3 und 4, der Fortführung von 1, dann 2 und 5) tritt eine gewisse Verwandtschaft hervor: der geschäftigste aller dieser Sätze ist der erste und dritte.

Soviel, um zu zeigen, wie man sich Gliederung und Zusammenhang der Tonsätze anschaulich zu machen und damit Anhaltpunkte für die Auffassung des ganzen Inhalts zu gewinnen hat, damit nicht das Gefühl über dem gehaltreichen Tonwerke, das in ewig wechselnder Gestalt vorüberwallt, ungewiss im Unbestimmten schwebe und einen Moment über dem andern dahinfallen lasse. Die Zergliederung kann selbst dem Ungeübten nach mehrmaligem Durchspielen des Ganzen nur wenig Minuten kosten; die Karakterisirung soll und darf nie grüblerisch oder gar mühselig werden, — ein flüchtig ergriffenes Wort genügt; vielleicht bringt der nächste Augenblick ein glücklicheres.

Nun endlich tritt das letzte Studium ein, die Durcharbeitung jedes Satzes bis in seine Einzelheiten und, damit verbunden, die Verschmelzung aller Einzelheiten in einen einzigen Guss. Hiermit hat der Spieler sich des Werkes so bemächtigt, wie es seiner sich selbst überlassenen Subjektivität hat gelingen wollen. Er mag mehr oder weniger fehlgegriffen haben. Aber er hat seine Selbständigkeit, die Freiheit seines Gefühls und Urtheils bewahrt, — und ohne sie ist kein Leben in der Kunst und keine Kunstbildung möglich.

Nun erst ist der Zeitpunkt gekommen, sich von Andern — schriftlich oder mündlich — berathen zu lassen und an deren Aussprüchen die eignen Auffassungen zu prüfen. Diese eignen Auffassungen sollen weder gegen das Ansehn des Lehrenden oder Rathenden blöde fallen gelassen werden, noch soll man eigensinnig oder ängstlich an ihnen haften. Nicht was Ich will, nicht was Du willst, sondern was Beethoven gewollt, soll gelten: und dies muss jeder sowohl aus sich selber ursprünglich, als mit Hülfe sachkundiger Rathgeber zu finden trachten. Jeder Rath muss gehört und geprüft werden. So fällt die Entscheidung zuletzt doch wieder in das Gemüth des Ausübenden zurück.

Der oberste aller Rathgeber bleibt immer, wo es sich um Beethoven handelt, Beethoven selber. Das versteht sich.

Nun wissen wir aber, dass er in seinen Werken nicht blos mit Tönen sinnig gespielt, nicht blos einem unbestimmten Gefühl sich hingegeben, sondern dass er oft zusammenhängende Seelenzustände auszusprechen unternommen, oft von äussern Einflüssen sich hat bestimmen und stimmen lassen, dass er Leben geschaffen, ideal gebildet hat, er der Dichter in Tönen, wie irgend ein Goethe in Worten, ein Raphael in Gestalten. Wie würden wir aber bei aller subjektiven Erregung uns einbilden können, den Goethe, den Raphael aufgefasst zu haben, wenn wir nicht zu der Idee ihrer Schöpfung durchgedrungen wären? Dasselbe gilt von Beethoven.

Dass dieser sich Aufgaben gesetzt, wie sie oben bezeichnet sind, — nicht immer, aber oft, — darüber liegen genugsame Beweise vor.

Er selber hat verschiedentlich den gedanklichen Inhalt seiner Tongebilde schriftlich angegeben. Der Name der Heldensymphonie, der Pastoralsymphonie (hier die Bezeichnung der einzelnen Sätze nach ihrem Inhalte) sind allbekannt; der „Trauermarsch auf den Tod eines Helden“ in der As-dur-Sonate, der Titel „Les adieux, l'absence, le retour“, der die drei Sätze der Sonate Op. 81 bezeichnet — und andre Namen oder Bezeichnungen sind eben so viel Beweise. Beethoven hat aber nicht einmal alle Werke dieses Inhalts so bezeichnet. Als eine Gesammtausgabe seiner Kompositionen im Werke war, hatte er (wie Schindler erzählt) die Absicht, bei allen, wo es noch nicht geschehn war, den gedanklichen Inhalt anzugeben. Bei einzelnen Werken (z. B. der Sonate Op. 101) deuten schon die gehäuften und andringlichen Vortragsbezeichnungen darauf, dass er sich von besondern, bedeutsam eingreifenden Stimmungen und Vorstellungen angetrieben gefühlt.

Neben seine eignen Aeusserungen treten die Zeugnisse seiner Schüler und Freunde. Ries hat den Ursprung des Finale der Fmoll-Sonate gleichsam miterlebt. Schindler hat über die leitenden Vorstellungen in Beethovens Kompositionen mancherlei Bedenkenswürdiges mitgetheilt. Neben beide tritt Czerny mit ganz bestimmtem Zeugnisse, und gerade er darf aus doppeltem Grunde glaubwürdig erscheinen. Einmal nämlich hat er Jahre lang beethovensche Kompositionen in zahlreichem Kreise vorgetragen, nachdem Beethoven selber sie ihm einstudirt, ist daher Ohrenzeuge von den Mittheilungen des Meisters. Dann aber hat er sich sein Leben lang bei der rastlosen und unendlich ergiebigen Thätigkeit für Ausbildung der Technik als einen solchen erwiesen, in dem Phantasie, Idealismus, Kunstgeist nicht waltend geworden, so dass er im Stande gewesen wäre, eigne Phantasien den Werken oder Worten des Meisters unterzuschieben, — und wenn (unbewusst) dies, doch nicht aus sich selber jene ideale Richtung zu ersinnen, in der Beethoven wandelte und der er selber so fern stand.

Czerny *) nun spricht ganz bestimmt aus: „Es ist gewiss, dass Beethoven sich zu vielen seiner schönsten Werke durch ähnliche“ (wie die Vorstellungen bei Op. 57) „aus der Lektüre oder aus der eignen regen Phantasie geschöpfte Visionen und Bilder begeisterte, und dass wir den wahren Schlüssel zu seinen Kompositionen und zu deren Vortrag nur durch die sichere Kenntniss dieser Umstände

---

*) Klavierschule Th. 4, Kap. 2, S. 62.

erhalten würden, wenn dieses noch überall möglich wäre.“ — Was Czerny dabei anmerkt: „Er war hierüber nicht gern mittheilsam; aber doch bisweilen, bei vertraulicher Laune,“ — und was anderwärts Schindler aussagt: Beethoven habe zu weit in das Bestimmte und Besondre gehende Deutungen Andrer öfters nicht mit Behagen aufgenommen, — das begreift sich gar wohl. Eine gewisse geistige Keuschheit hält den Künstler zurück, sein Gebilde mit Worten gleichsam zu zerlegen. Und er vor Andern muss fühlen, dass keine Rede sein Tonbild vollkommen treffen und erschöpfen, sondern nur den Inhalt deuten und andeuten kann, so wenig der Dichter den Maler, oder der Musiker Dichter und Maler vollkommen ersetzen kann.

Anderwärts sagt Czerny vom Adagio der Cdur-Sonate Op. 2: „In diesem Adagio entwickelt sich bereits die dramatische Richtung, durch die Beethoven später eine Kompositionsgattung erschuf, in der die Instrumentalmusik sich bis zur Malerei und Poesie steigerte. Es ist nicht mehr blos der Ausdruck von Gefühlen, was man hört, man sieht Gemälde, man hört die Erzählung von Begebenheiten.“

Soweit hat Czerny's Aussage volles Gewicht: er hatte bei Gelegenheit der beethovenschen Eröffnungen, die seinen Vortrag leiten sollten, vernommen, dass der Meister sich öfters von bestimmten Vorstellungen habe leiten lassen. Ob dagegen seine Mittheilungen über einzelne Tonsätze zutreffend seien? — das muss allerdings in jedem besondern Falle geprüft werden; denn hier kann Missverstand und manches Andre untergelaufen sein. Schon in dem eben genannten Adagio wird sich, was Czerny davon sagt, schwerlich begründen lassen. Wenn derselbe zum Finale der grossen Fmoll-Sonate bemerkt: „Mag sich Beethoven (der so gern Naturscenen schilderte) dabei vielleicht das Wogen des Meeres in stürmischer Nacht gedacht haben, während von ferne ein Hülferuf ertönt, immer kann ein solches Bild dem Spieler eine angemessene Idee zum richtigen Vortrag dieses grossen Tongemäldes geben“: so steht schon der geschichtliche Ursprung des Tonsatzes seiner Deutung auf Meeressturm entgegen. Anderswo berichtet Czerny vom Finale der Dmoll-Sonate Op. 31: „Das Thema zu diesem Tonstücke improvisirte Beethoven, als er einst (1803) einen Reiter an seinem Fenster vorbeigaloppiren sah. Viele seiner schönsten Werke entstanden durch ähnliche Zufälle.“ Es würde gar schwer fallen, aus dem innerlich bewegten, aber äusserlich weiligen, zartgebildeten Tonsatze den klappernden Dreischlag des Galopps und das Vorbeisausen des flinken Reiters herauszufinden: und wenn! so würde damit das sinnige Bild des Tondichters in das Bettelgewand eines trivialen Vorgangs gesteckt.

Czerny hat also als Ohrenzeuge bestätigt, dass Beethoven in seinen Kompositionen häufig bestimmten Vorstellungen gefolgt ist. Ob er überall die beethovenschen Angaben getreu wiedergegeben oder manches missverständlich aufgefasst und überliefert hat? das muss in jedem einzelnen Falle geprüft werden.

Durchaus wahr ist aber sein Ausspruch: dass man ohne Erkenntniss der leitenden und bestimmenden Vorstellungen nicht zur vollen Verständniss der Komposition gelangen kann. und dass diese Verständniss den richtigen Vortrag begründen hilft.

Wie das geschieht. — wie die geistige Verständniss, wie der ideale Grund, aus dem das Tongewächs emporgewachsen, auf den Vortrag, auf das Spiel der Finger einwirkt? das ist der uranfängliche Räthselpunkt, wie Gedanke und Wille auf den vollführenden Körper wirkt. Darüber lässt sich nicht weiter reden. Man erfülle sich mit der Idee des Dichters, entzünde sein Gemüth an ihr — und dann lasse man es wirken, wie es kann.

Indess finden sich auch hier Hülfen und Vermittelungen, das Gefühl und mit demselben die Vorstellungskraft den Intentionen des Tondichters näher zu bringen und sich die feinsten, dem lehrenden Wort' unerreichbaren Darstellungsmittel anzueignen.

Als erstes Mittel gilt die Beobachtung der Spielweise sinnig vortragender Pianisten. Dies ist selbstverständlich und bedarf keiner Erläuterung.

Das zweite Mittel ist die Beobachtung des Violinspiels, wenn es von feinfühlenden Spielern ausgeübt wird, von einem Laub, Wieniawki, Joachim. Die Violin ist nämlich in der Melodieführung dem Piano weit überlegen: sie vermag, was diesem versagt ist: den Ton lang' auszuhalten, zwei und mehr Töne wahrhaft zu verbinden, indem sie einen in den andern gleichsam hineingehen lässt, während das Piano nur bald verhallende Töne und nur den Schein einer Tonverbindung hat. Es bedarf keines weitern Vergleichens. Man höre gute Violinisten, erfülle sich mit dem Gefühl und der lebendigen Vorstellung ihres Spiels, — und dann trachte man, dasselbe, soweit es möglich ist, auf das Klavier zu übertragen.

Das dritte Mittel bietet sich Allen an, die singen können. Auch der Singstimme stehen die vollbefriedigenden Mittel zur seelenvollen Darstellung der Melodie zu Gebote; dazu kommt, dass man inniger — gleichsam mit Leib und Seele — fühlt, was man singt, als was man auf irgend einem Instrumente spielt oder hört. Man singe Beethovens Melodien, und man wird sie tiefer empfinden und dann auch inniger spielen. Beethoven hat unter dem Komponiren stets gesungen, die meisten Komponisten wohl ebenfalls, nicht aus äusserm Bedürfniss, sich die Töne vorzustellen, sondern aus innerm unbewusstem Triebe, sie tiefer zu empfinden.

Ein letztes Mittel, Beethoven verständissvoller zu fassen, bietet sich denen, die eine Vorstellung vom Klang der Instrumente haben, dar. Unverkennbar hat nämlich Beethoven, der so tief — schon seit seinem funfzehnten Jahr' — in der Instrumentenwelt lebte, bisweilen orchestrale Vorstellungen auf seine Klavierwerke übertragen, wahrscheinlich unbewusst. Wer ihn in solchen Sätzen erräth, dem kann die Vorstellung des Instrumentenklangs zum Fingerzeig für den Vortrag am Klavier werden. Gleich das erste zu betrachtende Werk wird ein Beispiel hierzu bringen.

Einführung

in die

einzelnen Werke.

Die einzelnen Werke.

Vorbemerkung.

Es ist schon S. 11 ausgesprochen worden, dass nicht alle Werke hier zur Erörterung kommen, und von den in Betracht zu ziehenden nicht Alles. Das würde unnöthig und allzu umfänglich, es würde sogar nachtheilig sein, indem es der eignen Forschung des Studirenden ungebührlich den Raum entzöge. Der Kunstjünger und Kunstfreund soll angeregt und angeleitet werden zum eignen Forschen, nimmermehr soll dasselbe ihm erspart oder entzogen sein. Was also bei den einzelnen Werken gezeigt wird, soll er prüfen und wenn er von der Richtigkeit überzeugt ist, bei andern Werken gleicher Richtung in Anwendung bringen.

Dieser Absicht entsprechend werden die ersten Werke zu umständlicherer Erörterung kommen, als die spätern, bei denen auf dieser Erörterung weiter gebaut wird.

Bei jedem Werk' ist auf das in der Biographie*) darüber Gesagte verwiesen, weil es unangemessen schien, dies hier zu wiederholen. Doch liegt hierin für den Leser kein Zwang, auf die Biographie zurückzugehn; das Nöthige wird schon in dieser Schrift zu geben versucht.

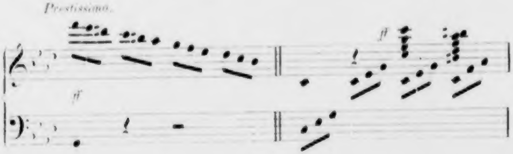
---

*) „Beethoven, Leben und Schaffen“, vom Verf. 2. Aufl.

F moll-Sonate Op. 2.

(Biographie, Th. I. S. 100.)

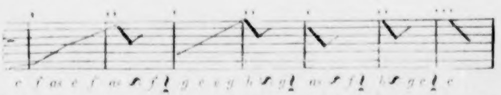
Ein zarter und beweglicher, man möchte sagen weiblicher Sinn waltet in dieser Sonate. Sanftmuth und elegische Stimmung ist ihr Grundton, aus dem sie sich jedoch zu leidenschaftlicher Erregtheit erhebt. Demgemäss ist auch die Schreibart jeder Massenhaftigkeit fern: sie ist leichtgehalten, meist auf eine Stimme (mit einfacher Begleitung) oder zwei beschränkt, reicheres Stimmgewebe nirgends vorhanden. Schon der erste, ganz oberflächliche Ueberblick lehrt daher, dass von grosser Schallkraft, von einem eigentlichen Fortissimo hier gar nicht die Rede sein kann. Wo dies im ersten Satze vorgeschrieben ist, bedeutet es nur ein verstärktes sforzato. Im Finale deutet es nur die höchste Kraftstufe an, die in dieser Sonate anwendbar ist und vom Fortissimo in andern Tonwerken weit absteht. Dies erhellt schon daraus, dass der höchste, oder ein sehr hoher Stärkegrad in den mit *ff* bezeichneten Stellen, z. B.



gar nicht ausführbar ist.

Was also nach dieser Seite versagt ist, muss durch feine Abstufung der zulässigen Stärkegrade, durch Accentuation und — als Ersatz für die Schallstärke (S. 71) durch Steigerung und Nachlass in der Bewegung erreicht werden. Auch hierin muss, dem Karakter des Ganzen gemäss, äusserst sorgfältig Maass gehalten werden: der Taktfreiheit sind hier enge Gränzen zu ziehn, die Uebergänge zu beschleunigter und ermässigter Bewegung müssen gleichsam nur gefühlt, nicht bemerkt werden.

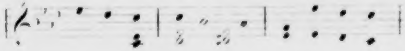
Der erste Satz stellt sogleich den Grundkarakter der ganzen Sonate fest; selbst die leidenschaftliche Erregung des Finale entfremdet sich demselben nicht. Der Hauptsatz liegt wesentlich in der Melodie der Oberstimme. die Begleitung ist ganz untergeordnet. Wie der Anfang dieser Melodie gespielt werden muss, ist S. 56 schon gewiesen. Die ersten zwei Takte sind der Kern oder das Motiv derselben; in den folgenden zwei Takten wird dasselbe auf höherer Stufe wiederholt, also gesteigert. Hier aber stockt der Fortschritt, die letzten Noten des Kernsatzes werden tiefer, dann höher in Erinnerung gebracht, endlich wird der höchste Ton, $\overset{\equiv}{c}$, mit erhöhter Kraft gefasst — und zögernd (denn es ist kein befriedigender Abschluss erreicht) geschlossen. Man könnte den Vortrag des Satzes sinnbildlich so



bezeichnen: die steigende und sinkende Linie*) deutet Steigerung und Nachlass der Schallkraft an, die Bewegung treibt und mildert sich in gleicher Weise, jedoch in unmerklichen Graden; die Accente (·) gelten dem vorzugsweisen Hervorheben einzelner Töne: Takt 2 *as*, Takt 4 *b*, Takt 5 *as*, Takt 6 *b*, Takt 7 *c* werden ein wenig zurückgehalten, am meisten *c* und die folgenden Achtel, die fast bis zur Andante-Bewegung hinabsinken; ebenso die beiden letzten Viertel; die Doppelschläge sind zart und ebenfalls zurückhaltend auszuführen. Alles das muss ohne Anstoss geschehn, das Taktgefühl muss durch die rhythmischen Betonungen wach erhalten werden.

Dieser gewagte Versuch, eine Melodie nach Stärkemaass und Bewegung gleichsam abzuzeichnen, findet nur hier, bei der ersten zur Betrachtung kommenden Melodie, Zugang. Bei allen Melodien, in denen der Wellenzug der Empfindung zum Ausdruck kommt, wird sich gleicher oder ähnlicher Wechsel in Bewegung und Kraft anwendbar zeigen.

Der Satz, anders gewendet, wiederholt sich, der Vortrag muss derselbe sein. Der Schluss fällt auf Takt 8 der Wiederholung, die folgenden Takte



---

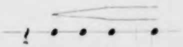
*) Es müsste Wellenlinie sein.

dienen nur zu seiner Bekräftigung. Daher fodern die Töne *es des c* . . . sanften Nachdruck und leises Zurückhalten: beides zum zweitenmal verstärkt. Dergleichen muss „sprechend“ deutlich werden, wie ein von Herzen Redender etwa die Worte „es ist wahr! es ist gewisslich wahr!“ aussprechen würde.

Das Tempo stellt sich im nächstfolgenden Takte (zu der Achtelfigur im Bass und mittels ihrer) wieder her. Hier tritt der Seitensatz auf, dem Hauptsatz innig verwandt, aber sein Gegensatz, hinabstrebend, wo jener emporstrebte; S. 56 ist darüber gesprochen. Die Achtelfigur, in der er ausläuft, treibt nach Kraft und Bewegung vorwärts, zögert bei den Wiederholungen von *d as d* und *g fes g* — denn der Komponist zaudert ja auch, seinen Gang fortzusetzen. Dann folgt neues Vordringen und endlich der schwungvolle Achtellauf in erhöhter Bewegung. Bei der Wiederholung würden die ersten Töne (*as f es des*) durch lindes Zurückhalten und Betonen neuen Nachdruck und dann der Gang neue Belebung erhalten. Zurückgehalten und schärfer betont folgt der Schlusssatz.

Ich nenne den Achtellauf, der nichts ist, als die einfache Tonleiter durch zwei oder drei Oktaven, schwungvoll. Und so kann er und muss er im Zusammenhang des Ganzen und in der allmähligen Erhebung der Stimmung heraustreten. Nicht der einzelne Moment entscheidet über seine Bedeutung, sondern der sinngemäss in allen Gegensätzen hervortretende Zusammenhang aller. So kann der Maler nicht Licht malen, nämlich das Licht selber; aber er vermag uns zu blenden durch den Gegensatz des Lichten zum Dunkel umher.

Viel ist über den kurzen Satz gesagt worden; erschöpft ist er nicht. In jedem Ton Seele! muss stets zugerufen werden. Selbst die Begleitung des Hauptsatzes fodert Beachtung; diese vier Schläge



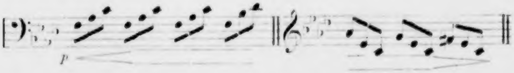
steigern sich bis zum letzten, auf dem die Melodie wieder anknüpft.

Soviel vom ersten Theil.

Der zweite bringt den Hauptsatz, dann den Seitensatz wieder: Sinn und Vortrag sind natürlich derselbe. Der Seitensatz gräbt sich hartnäckig im Bass' ein; das muss besonders durch die Anfangstöne (*as g, ges f, fes es*) hervorgehoben werden, denn im Fortschreiten senkt sich der Satz, bis er sich in den Synkopen gleichsam verliert.

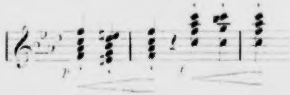
Nur das Finale fodert noch Bemerkungen. Es athmet Sturm der Leidenschaft, — aber in einer zartgebildeten Seele. Nirgends zeigt sich Massenkraft oder höchste Schallmacht (S. 52) anwendbar, nur das Zeitmaass, Prestissimo, und noch weit mehr das Auf- und Abwogen der Bewegung und Stärke kann nebst der Betonung im Einzelnen den Satz zu seiner Bedeutung erheben.

Das Zeitmaass muss so hoch gegriffen werden, dass die Achteltriolen in der Begleitung, z. B. zu Anfang und beim Eintritt des Seitensatzes



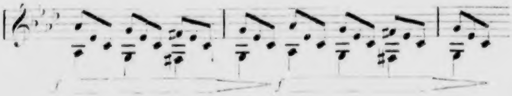
gleichsam zu einer an- oder abschwellenden Schallmasse zusammengerinnen. Dies gewährt besonders bei dem Schlusssatze (S. 41) eine sturmartige Wirkung, wenn da die Begleitung pianissimo anhebt, sechs Takte weit ohne Anstoss, ganz glatt bis zum Fortissimo anschwillt und in den folgenden zwei Takten sich wieder stillt. Auch jenen Momenten kommt dies Zeitmaass zu statten, wo die Begleitung (am Schlusse des ersten und dritten Theils) selbständig bedeutsam wird.

Gleichwohl kann das Zeitmaass nicht durchaus festgehalten werden. Es steht fest im ersten Hauptsatze, dessen widersetzliche, zornige Schläge sich im Piano wie im Forte



steigern und hart abbrechen müssen. Es muss nachlassen bei dem zweiten Hauptsatze, dem in *As* (Takt 5) ansetzenden, nur dass der Schluss stets wieder zur ersten Bewegung zurückstrebt, die dann auch bis zum Schlusssatze herrscht.

Nach der Zerrissenheit der Hauptpartie, nach dem ungestümen Wühlen des Seitensatzes, der jedes Glied



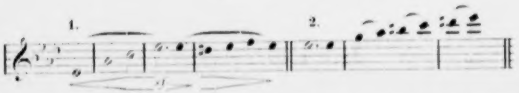
heftig einsetzt und verhallen lässt, bedurfte die Seele des Anhalts, um nicht zu zerflattern, — und die Musik hatte natürlich gleiches Verlangen. Dies gewährt der Schlusssatz in seiner gesättigten und wiederholten Melodie. Er spricht an, wie der erste flüchtige und fast drohende Gedanke der beängsteten Seele an einen Helfer und Rächer dort oben. Die Sammlung fehlt, noch fliegt alles im Sturme. Dieser Satz darf nicht abfallen vom Zeitmaass. Aber während die Begleitung daran festhält, lassen die Viertel der Melodie sich gleichsam wider Willen — sie möchte weilen — nachziehen; es muss sich in ihrem zögernden Nachkommen ein sogenanntes tempo rubato (S. 68) verspüren lassen.

Was der Schlusssatz angebahnt, kommt im zweiten Seitensatze (der nach dem ersten Theil folgt) zur Erfullung; er ist nichts als Ausdruck reinster Andacht, des Gebets, das schon an sich, auch ohne Erhörung Wohlthat des Trostes und innerlicher Wiederherstellung ist. Die Bewegung muss hier — aber unauffällig — gemildert, der Anschlag muss zart, die Melodie in Wellenlinien geführt und durch seine Betonung zur Sprache erhoben sein, der Spieler muss, das Alles nicht äusserlich und nach Vorschrift des Verstandes ausüben, sondern den Sinn des Satzes in seine Seele nehmen.

In diesem zweiten Seitensatze zeigt sich, was S. 85 vorbemerkt ist, der Einfluss orchestraler Vorstellungen auf die Komposition. Man wird keinen Beweis darüber erwarten, der ist nicht zu geben; ja es ist kaum glaublich, dass Beethoven dergleichen mit Bewusstsein gethan. Demungeachtet wird jeder in den Orchesterinstrumenten nicht Fremde den Wiederhall derselben im Klaviersatze erkennen und diese Erkennung seinem Vortrag zum Modell nehmen können.

Der Satz besteht 1. aus dem ersten Theil eines Liedsatzes von 10 Takten, — 2. aus dessen Wiederholung in der höhern Oktave mit einigen Umschreibungen zu Anfang, — 3. aus einem neuen Satz und 4. dessen wieder umschriebener Wiederholung von 4 zu 4 Takten. Dann folgt 5. der Satz 1 in Oktaven und verändert, ferner 6. und 7. die Wiederholung von 3 und 4 (diese verändert) und zuletzt 8. die Wiederholung von 5. Von hier beginnt der Uebergang zum dritten Theil mit Achteltriolen.

Der zweite Seitensatz (1 bis 8) ist höchst einfach und durchaus gefühlvoll geschrieben. Fast unwiderstehlich drängt sich bei 1



die Vorstellung der Klarinette mit ihrem seelenvoll schwellenden Klange, bei 2 der Gedanke an die jener klangverwandte, aber kleinere und kühlere Flöte auf. Auch das Klavier findet zu 2 weniger Klang als zu 1, und die Umschreibung hat guten Grund. Ob man bei 3 an die Oboe, bei 4 an die verwandte aber beweglichere und bewegungsbedürftigere Violin, bei 5 an Flöte und Klarinette (oder, idealer gefasst, an Flöte und Fagott) denken will, bleibe dahingestellt. Der Spieler kann und soll nicht das Körperliche der Instrumente nachäffen, sondern ihrem Karakter nachstreben. —

Mit Hülfe der wiederkehrenden Achteltriolen, — je zwei Takte, — wird in das Zeitmaass zurückgelenkt; die dazwischenliegenden je zwei Takte mit Viertelbewegung lassen im Zeitmaass immer wieder ein wenig nach, bis die Triolen und damit das erste Tempo sich behaupten.

Schon in dieser ersten Sonate will also jene so naturgemässe (S. 67) und Vielen so übelberufene Taktfreiheit sich geltend machen! — Es geht nicht anders. Aber man muss dabei der Bedingungen (S. 72) eingedenk bleiben, maassvoll zu verfahren, nie weiter als nöthig abzuweichen und das Taktgefühl nicht blos während der Abweichung durch rhythmische Betonung zu befriedigen, sondern auch rechtzeitig zum Grundmaass der Bewegung zurückzukehren. Ohnedem verliert der Vortrag Haltung und Energie, und kann endlich zur Karrikatur der Komposition werden.

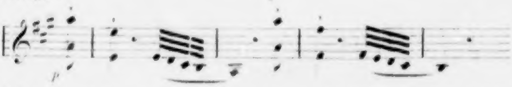
A dur - Sonate Op. 2.

(Biographie, Th. I. S. 104.)

Ein launiges Bild regen, hin- und hergewendeten Lebens entrollt diese Sonate vor unsern Augen. Man muss jeden Moment rasch verstehn und keck hinstellen, denn der nächste kann etwas ganz Anderes bringen. Und doch, wie wechselnd die Züge seien, das

Ganze wächst in innerlicher Einheit empor. Das muss im Vortrage zum Gefühl kommen.

Leicht und scheu meldet sich der Hauptsatz des ersten Allegro

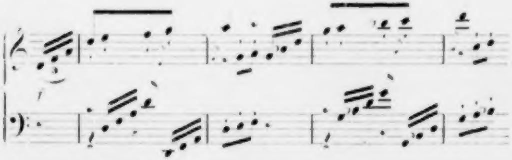


keck und fahrig, um sich in Vierteln auszubreiten und einem neuen Satze, dreistimmig in fliessenden Achteln, zu weichen, der in den letzten Takten ruhigere Bewegung annimmt. Nach dem Schlussakkorde (Takt 20) mag einen Augenblick länger pausirt werden. Die ersten Motive kehren wieder, dann der Satz in Achtelbewegung, der beiläufig gesagt mit dem Auftakt einer Sechszehnteltriole eingeleitet wird. Die ersten Motive müssen bei Seite bleiben, aber der Achtelsatz kann nach ihnen seine Ruhe nicht behaupten; ein Anlauf in Sechszehnteltriolen stürzt sich hinein, stellt sich als Gegensatz den Achteln gegenüber, die zuletzt doch vorwalten und, mit Viertelbewegung in der Melodie, mit aushaltendem Basse den ruhigen Schluss des Hauptsatzes und ebenso den Uebergang zum Seitensatze bilden. Man meint einen fahrigen Jüngling vor sich zu haben, der nicht weiss, wo hinaus mit der sprudelnden Lebensfülle.

Wer dies Bild festhält, findet die Darstellung von selbst. Leicht und keck der Anfang, leicht antretend und dann fliegend in allen Stimmen der Achtelsatz, mit Hervorhebung der Oberstimme, Takt 12 bis 14 des Basses, ungestüm hinauffahrend der Sechszehntellauf — das alles kann gar nicht anders sein.

Nun tritt, in E moll, der Seitensatz an, espressivo bezeichnet, klagend, gewissermaassen reuvoll nach dem ungestümen und unstäten Hauptsatze. Die Melodie, dreimal vier Takte, — setzt in den ersten drei Tönen geschärft ein —, sinkt jedesmsl gleichsam zusammen, und fodert jedesmal Nachlassen der Bewegung und Kraft. Aber jene Rollfigur des ersten Hauptsatzes reisst aus der Kleinmüthigkeit empor ein neuer Sturzgang (er ist S. 30 aus technischem Anlass gegeben) stellt die kühne Stimmung her und aus dem bekannten Achtelsatz entfaltet sich, in sanfte Beruhigung sinkend, der Schlusssatz.

Der zweite Theil beschäftigt sich zuerst mit dem ersten, dann mit dem zweiten Hauptsatze, die er beide zu weiter, energischer Ausführung bringt. Besonders vom ersten gilt dies, der jetzt erst aus der anfänglichen Zerstückelung zu festem Ganzen zusammenschmilzt. Der Ausübende muss hierin dem Komponisten Folge leisten und sein Spiel zu gleicher Energie des Anschlags und der Betonung erheben, bis der Satz selbst in Ruhe sinkt. Der Achtelsatz kehrt dann in seiner schon bekannten Weise wieder, scheint sich (Takt 19 und 20) ebenfalls in Ruhe senken zu wollen, bricht aber gerade da —

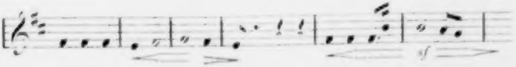


mit neuer Energie hervor. Hier treten die drei Stimmen nachahmend nach einander auf, die zweite setzt sich in den Noten *e f* fort, die der Ausführbarkeit wegen in Gestalt von Vorschlägen zur ersten Stimme geschrieben sind. Jede Stimme muss in gleicher Weise, mit gleicher Energie gespielt werden, in jeder muss die Sechszehnteltriole mit Kraft auf das nächste Achtel schlagen.

Das Weitere bedarf keiner Erläuterung, da es nur Bekanntes enthält.

Das nun folgende Largo ist „appassionato“ benannt, nicht, um (nach dem Wortsinne) Leidenschaftlichkeit, sondern um den tiefsinnigen Inhalt anzudeuten, den es zu Gehör bringt. Still und feierlich ist der Gesang, gleich dem Sinnen eines edlen Gemüths in Einsamkeit unter dem Sternenhimmel. Wer sich mit dieser Vorstellung zu erfüllen vermag, dem wird Verständniss aller Einzelheiten und Darstellung wohl gelingen.

Der Hauptsatz zeigt zwei verschiedne, gleichzeitig auftretende Gestaltungen: erstens die Melodie der Oberstimme, innig verschmolzen mit den zwei Mittelstimmen, — und zweitens den bewegter einherschreitenden Bass, der seine Töne ganz kurz angeben soll, bis er zu den gebundnen Achteln gelangt. Seine Melodie geht ruhig, meistens Schritt für Schritt einher, die Melodie der Oberstimme (*fis fis fis | e fis | g fis | e*) noch ruhiger, so dass ihr Quartenschritt (Takt 5) schon bedeutsam wird. Das Ganze muss still, aber keineswegs schwach ertönen, die drei Oberstimmen müssen haarscharf zusammentreffen, so dass die Akkorde zwar sanft aber klangvoll, sonor herauskommen; dabei muss dennoch die Oberstimme um ein fast Unmerkliches hervortreten und die Betonung der wichtigern Momente



unbeschadet der Gelindigkeit in der Seelen- und Tonbewegung und der Gleichmässigkeit in den Mittelstimmen erfolgen; *g* im dritten, und noch mehr *h* im sechsten Takte müssen als Gipfelpunkte hervortreten. Der Bass tritt schon durch seine Bewegung und vollere Tonreihe hervor; im Stärkemaass steht er den Mittelstimmen gleich, oder darf sie wenigstens nicht auffallend überbieten.

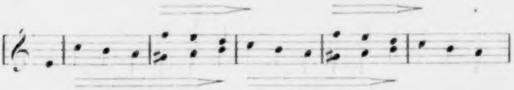
In dem kleinen Zwischensatze, der die Stelle eines zweiten Theils einnimmt, sind die Töne *a* $\overset{tr.}{\textit{gis}}$ *a* in Ober- und Unterstimme (die jener nachahmt) hervorzuheben; sie sind der Kern des Sätzchens. Der erste Theil steigert sich bei seiner Wiederkehr (als dritter oder Schluss des zweiten) bedeutend. Beethoven hat den Gipfelpunkt der Erhebung mit *ff* bezeichnet. Die höchste Schallkraft wird wohl erst später zur Anwendung kommen; hier muss bis zum Forte vorgeschritten und den beiden letzten Steigerungsmomenten, *fis* und *e* in der Melodie, durch zurückgehaltene Bewegung Nachdruck gegeben werden. Die höchste Steigerung tritt erst ein, wenn im Anhange das Thema in Moll, gleich Anfangs mit der Vorschrift fortissimo auftritt*). Bei dieser Steigerung, die der Bass mit seinem weit hinaufdringenden Achtelgange vollführt, muss die ganze Schallmacht zur Anwendung kommen und durch Zurückhalten der beiden ersten Achtel im ersten und zweiten Takte des Gangs noch bedeutsamer werden. Es ist ein Kraftmoment, der die ganze Sonate

---

*) Ist diese Annahme, besonders das zum ersten *ff* Bemerkte, nicht im Widerspruch mit Beethovens Bezeichnung? — Keineswegs. Fortissimo bedeutet nicht durchweg „auf das Allerstärkste“, sondern sehr stark, stärker als Forte; es schliesst, wie jede Stärkebezeichnung und wie die Bezeichnungen des Zeitmaasses (S. 61), viele Grade in sich. Diese müssen nach dem jedesmaligen Sinn erwählt werden. Beethoven hat *ff* vorgezeichnet 1. für den Abschluss des Hauptsatzes, 2. für den Abschluss des Seitensatzes (12—13 Takte weiter) und gleich dahinter *p*, 3. für den Hauptsatz in Moll, der aber noch in sich selber, im Achtelgange, bedeutende Steigerung fodert. Sind diese vier Momente von gleichem Gewicht? gewiss nicht. Beethoven, oder vielmehr der Kunstsprache, haben nur hinreichende Zeichen für alle Grade des Forte gefehlt.

ganz entschieden überragt, aber nach Vorschrift und Inhalt ausser allem Zweifel steht.

Eine letzte Bemerkung zum Minore des Scherzo. Im Anfange des ersten Theiles



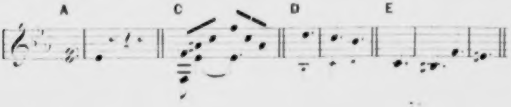
ist die zweite Stimme ($\overline{e}$ $\overline{\overline{c}}$) die eigentlich melodieführende, die erste mit ihrem $\overline{\overline{f}}\ \overline{\overline{e}}\ \overline{\overline{d}}$ $\overline{\overline{c}}$ tritt nur nachahmend zu. Folglich muss sie am Vortrag der ersten nachahmend theilnehmen. Dies ist oben angedeutet. Die Anfangstöne beider Stimmen fodern wohl einen leichten Nachdruck. Das alles ist nur durch entsprechende Handlage (S. 44) zu bewerkstelligen. Selbstverständlich wird derselbe Vortrag auch bei den Wiederholungen angewendet.

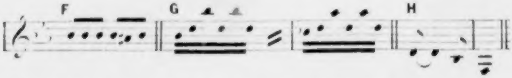
Es dur - Sonate Op. 7.

(Biographie, Th. I. S. 154.)

Eins der feinsten Tongebilde, die wir überhaupt besitzen, der erste Satz ein überreicher Kranz mannigfaltigster Blüten und dabei zu vollkommnem Zusammenwirken geordnet, weil das Ganze selbst einem einigen Antrieb im Geiste des Tondichters entsprungen ist. Daher genügt es nicht, wenn der Darstellende jeden einzelnen Moment für sich richtig erfasst; er muss auch das Verhältniss eines zum andern und ihren Zusammenhang zur Anschauung bringen.

Der erste Satz der Sonate hat sieben Hauptmomente, die hier nach dem Anfang eines jeden angeführt

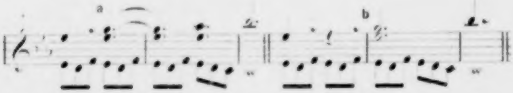




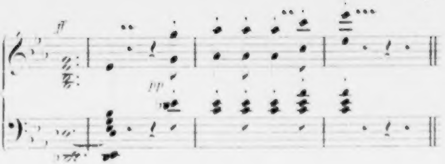
und mit Buchstaben bezeichnet sind. **A** ist der Hauptsatz, **C. D. E** sind Seitensätze, **F. G** und **H** sind Schlusssätze, — wenn man nicht **E** oder **F** und **G** ebenfalls als Seitensätze bezeichnen will, — ein Zweifelpunkt, der hier kein Gewicht hat. Hiermit ist aber der Inhalt noch nicht erschöpfend bezeichnet, weil mehrere der Sätze wesentliche Ausführungen und Umgestaltungen erfahren, die fast als selbständige Gedanken gelten können. Es sollte nur ein Anhalt geboten werden, sich in dieser Fülle von Gestalten zurecht zu finden.

Der ganze Satz sprüht von frischem, glanzvollem Leben, das Tempo, „Allegro molto con brio", ist im Ganzen das vollkommen gemässe, wird aber bei einzelnen dieser zahlreichen Sätze und Ausführungen mancherlei Wandel erfahren müssen. Man findet hier reichlichen Anlass, über Taktfreiheit und Maasshalten, besonders über Verschmelzung verschiedner Bewegungsgrade nachzudenken.

Der Hauptsatz **A** (vollständiger unter **A** und **B** S. 79 angeführt) tritt lebendig mit Betonung auf die Haupttöne der Takte 1, 3, 5, 7 und mit Steigerung des Takts 3 über 1 und 7 über 5, in fliessender Achtelbewegung von Takt 5 an hervor. Takt 13 scheint sich ein neuer Satz, **a**,

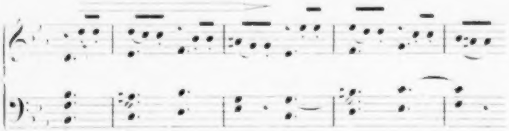


hervorzuthun, es ist aber nur eine neue Wendung des ersten Motivs, wie sich bei **b** und Takt 16 zeigt. Diese ganze Partie hält am Tempo fest, die Achtelgänge werden fliessend und glatt, nur mit Betonung (und ganz leisem Anhalt oder Absatz) der Haupttöne von Takt 19 und 23 ausgeführt. Wo will das enden? Takt 25 tritt schon wieder das Hauptmotiv auf, aber im Sinn der Frage (Sekundakkord, Austritt aus der Tonart) und anhaltvoll, ohne Achtelbewegung.



und mit einem Anhange gleichsam erweitert, das Motiv mit *ff*, der Anhang mit *pp* bezeichnet. Offenbar ist hiermit das Bisherige abgebrochen, es steht still auf seinem Motive. Hier muss — der Inhalt schreibt es förmlich vor — auf dem ersten Akkorde geweilt, der Anhang muss erheblich langsamer gespielt, bei •• und noch mehr bei ••• muss pausirt (das erste- und drittemal die vorgeschriebne Pause vergrössert) werden. Die Wiederholung dieses Satzes fodert gleichen Vortrag, wohl noch nachdruckvollern. Dann hat das Zögern ein Ende: die beiden folgenden Akkorde greifen mit frischem Muth und scharf betont zur ersten Bewegung zurück, der auch der erste Seitensatz (**C**) durchaus anhängig bleibt.

Der zweite Seitensatz (**D**) schlägt einen neuen Ton an, er scheint den Ungestüm abbitten, versöhnen zu wollen. Glied für Glied (2 Takte, nochmals 2, dann 4) haben denselben Sinn, der nur sanft gesteigert, bei der Wiederholung



sprechend wird, dass man fast Worte zu vernehmen meint. Der Satz muss wohl von Anfang an um ein kaum Merkliches langsamer genommen werden, jedenfalls muss die Ausführung in Achteln auf jedem ersten Achtel im Takte weilen und von da ab sich neu beleben, jedes Glied aber (*d c h g*), wie schon die Tonrichtung zeigt, seelen- und klangvoll einsetzen und um ein Weniges abnehmen. Das über die Noten gesetzte Zeichen >— soll dies in Erinnerung bringen, rührt aber nicht von Beethoven her: wer kann alles bezeichnen? Das zweite Glied (*es d c a*) setzt um ein Weniges klangvoller ein.

Jene Achtelfolge setzt sich zuletzt weiter fort und muss sich nach Bewegung und Schallkraft bis zu dem mit *ff* bezeichneten Punkte steigern, der die ursprüngliche Bewegung wieder erreicht. Der folgende dritte Seitensatz (**E**) wiegt sich in weicher Ruhe und milderer Bewegung. Die kleine Melodie (*e | h f e*) fodert Bindung mit sanftem Nachdruck auf *f*, auch wenn sie in die linke Hand fällt; die Oktavenfigur in der rechten muss sanft und fliessend und durchaus untergeordnet gegen die Melodie geführt werden. Ihre Weiterführung (Takt 8 und 9 des Satzes) greift zur ersten Bewegung zurück, in der auch der Satz **F** mit Kraft auftritt und in der Wiederholung (in Sechszehntelfigurirung) seine Kraft noch steigert. Beidemal müssen die Haupttöne jedes Taktes betont werden, der Schluss aber (Takt 7 und 8 des Satzes) muss kräftig, wenn auch nicht fortissimo gegeben werden. Auch hier ist *ff* nur als „kräftig“ zu verstehen, die äusserste Kraft gar nicht anwendbar.

Der erste Schlusssatz (**G**) kann wohl, während die Basstöne scharf angeschlagen werden, nur leise, gleichsam schwirrend ertönen, worauf der zweite Schlusssatz (**H**) kräftig mit scharfer Betonung auftritt und von $\overset{\equiv}{F}$ an sich leicht und feurig hinabschwingt.

Der zweite Theil des Allegro bringt den Hauptsatz kraftvoll wieder. Die Achtelfiguren, die sich anschliessen, vertragen gar wohl eine zunehmende Bewegung, die sich über Takt 1 und 2, 3 und 4, 5 und 6, 7 und 8, 9 und 10, 11 und 12 erstreckt, bei jedem Taktpaar aber wieder vom ersten Tempo ausgeht. Dieser Wechsel in der Bewegung ist dem zweitaktigen Bau des Satzes angepasst und fodert zu gleicher zweitaktiger Steigerung der Kraft auf. Mit kluger Schonung ausgeführt, gewinnt der Satz eigenthümliches Leben; Uebertreibung würde freilich zu Widersinn und Verwirrung führen.

Jetzt folgt eine Durchführung des Motivs aus dem letzten Schlusssatze. Hierbei treten auf jedem ersten Ton des Motivs leise Zögerungen ein, entschiedner zuletzt, wo piano und decrescendo vorgeschrieben ist. Auch das Motiv von **A**, mit *pp* bezeichnet, tritt wohl zurückgehalten auf und stellt sich erst bei *ff* im alten Tempo wieder her. Das Weitere bedarf keiner Erklärung.

Auch der zweite Satz der Sonate fodert nur zu einer kurzen Bemerkung auf. Nachdem der Hauptsatz in Cdur sehr zart („con gran espressione“) vorübergegangen, scheint es nothwendig, den Seitensatz in Asdur kräftig und vollklingend auszuführen. Vorgeschrieben ist es nicht, vielmehr findet man unmittelbar zuvor zweimal *pp*. und für den Uebergang nach As —<>—, also cresc. und zuletzt decresc. vorgezeichnet. Aber der Inhalt setzt den angerathenen Vortrag ausser Zweifel.

Ueber das Minore des Scherzo ist S. 41 schon das Nöthige angeführt.

F dur - Sonate Op. 10.

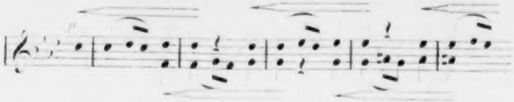
(Biographie. Th. I. S. 157.)

Nur wenige Bemerkungen fodert diese liebliche Sonate.

Der erste Satz giebt gleich nach den präludirenden ersten Takten im Haupt- und im ersten Seitensatze (C dur) wahre Modelle beethovenscher Melodie. Jede hat zweimal vier Takte, jede hebt sich in sanftem Bogen, sinkt wieder herab und verlangt damit (S. 55) sanftes Anschwellen und Abnehmen; jede fodert Unterordnung der Begleitung, sowohl der Sechszehntelfigur, als der Viertelfolge. Beethoven giebt auf den Vortrag dieser Begleitung, er hat für die Melodie und nochmals für die Begleitung gebundenen Vortrag vorgeschrieben.

Der zweite Satz, Menuett genannt, ein Meisterstück in kleinem Raume, fodert wohlabgemessenen Vortrag.

Dunkel und heimlich (due corde würde wohl angemessen sein) und in lebhafter Bewegung, nicht im gewöhnlichen Allegretto-Zeitmaass (das Beethoven angegeben hat) hebt sich die Melodie empor, beide Stimmen in vollkommner Gleichmässigkeit. Takt 5 findet sich eine Oberstimme hinzu, und von hier würde — kaum stärkerer aber — hellerer Klang (tutte corde) gemäss sein. Der ganze Satz muss gelinde wachsen; er findet seinen Gipfel Takt 6 im Vorschlagston *es*, auf dem ein wenig verweilt wird; von da sinkt der Satz wieder in Stille zurück. Die Wiederholung dieses ersten Theils wird genau ebenso vorgetragen. Der zweite Theil beginnt mit zwei einander nachahmenden Stimmen, die wohl gleichmässig so

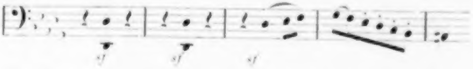


vorgetragen werden müssen, während Beethovens *sf* sich mehr auf die Begleitung bezieht.

Nun kehrt die erste Melodie in der Höhe wieder: es ist für den mit dem Instrumentale Bekannten kaum möglich, dabei nicht an die süsse Flöte zu denken, deren Gesang hier hoch in der Himmelsbläue schwebt. Gewiss ist sanfter, weicher, accentloser Vortrag hier der gemässe.

Der Desdur-Satz (Trio, nach der technischen Sprache) ist einer von denen, die mehr im Elemente des Klangs und Zusammenklangs wesen, als in der Melodie, die sich hier erst Takt 11 bedeutsam hervorhebt, — und auch da ist noch das Element der Harmonie gleichberechtigt, wo nicht vorherrschend. Gleichwohl muss — bei vollkommen gleichem und leisem Anschlag aller andern Stimmen — die Melodie (Oberstimme) um ein Unmerkliches vorherrschen.

Nun beginnt das Element des Klangs sich in eigenthümlicher Weise zu entfalten, indem es die verschiednen Tonregionen langsam und durchaus sinnvoll — wie es bis dahin kein Komponist für das Piano ersonnen — durchschwebt. Der Satz hat Anfangs tiefe Lage (*Des*-$\overline{f}$) gehabt. Das muss auseinandergesetzt werden; die höhern Töne derselben Lage (*f*-$\overline{f}$) beginnen die Wiederholung des Satzes, aber die tiefen Töne (*Des*-*des*) schlagen nach und stellen damit die Tiefe greiflich hervor; ja die Tiefe wird gleichsam persönlich,



indem sie Melodie (Rede) gewinnt. Der kleine Melodiesatz muss bis *ges* wachsen, da unmerklich weilen und dann ausgehn. — Beethoven hat die drei *sf* gesetzt, und vollkommen richtig, denn diese drei Töne müssen fühlbar werden. Nur darf man diese *sf* nicht in willkürlicher Schärfe, sondern dem Sinne gemäss (S. 52) ausführen; nur sehr mässige Kraft, durch geringes Weilen unterstützt, will hier ziemen.

So hat sich gegen die Harmoniemasse eine Melodie gestellt, und zwar in der Tiefe. Jetzt schwebt die Harmonie in der Mittellage der Töne (*f*-$\overline{ces}$ und *c*-*as*), und die Melodie entgegnet — die Flöte! — in der Höhe ($\overline{\overline{\overline{f}}}$-$\overline{\overline{f}}$), die Harmonie tritt in die Höhe ($\overline{f}$-$\overline{\overline{f}}$), die äusserste, die ihr ziemt, und die Melodie tritt in die höchsten Töne ($\overline{ges}$-*a*) unter der jetzigen Harmonielage. Das Violoncell bringt sich in Erinnerung.

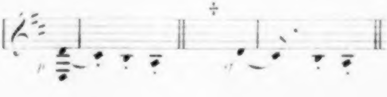
Der letzte Satz ist „Presto“ überschrieben; wohl mag Beethoven in seiner Virtuosenzeit so gespielt haben, — später, als er mehr darauf Bedacht nahm, alles zu voller Verständniss zu bringen, schwerlich. Der Satz ist weder glänzend noch leidenschaftlich, sondern launig. Jenes würd' er auch durch das schnellste Zeitmaass nicht werden; aber sein Humor wird verwildern, wenn man nicht ein Weniges vom Presto ablässt.

D dur-Sonate Op. 10.

(Biographie. Th. I. S. 160.)

Lebensvoll und geistvoll, dem Karakter nach die erste grosse Sonate Beethovens, obgleich sie nicht so genannt ist.

Das erste Allegro entwickelt seinen Hauptsatz, den ersten, aus einem Motiv von vier Tönen, $\overline{d}$ $\overline{cis}$ *h a*, das sich auch noch weiter geltend machen wird. Dieser Hauptsatz, die ersten vier Takte, steigert sich im Vordersatze nach Bewegung und Kraft bis auf die letzten drei Töne, die zur Steigerung der Kraft (S. 71) zurückgehalten werden. Der Nachsatz fällt in das Tempo zurück und wird in Achtelfigurirung wiederholt. Er ist bis zur Schlusswendung durchaus vom ersten Motiv gebildet. Für dies Motiv hat Beethoven gleich Anfangs einen Wink gegeben:



denke man sich den ersten Ton hervorgehoben (das thut hier die Oktave), den zweiten Ton, *cis*, an den ersten geschliffen und — etwa wie bei † — auf ein Achtel verkürzt (das deuten die Punkte an), endlich die Tonreihe des Motivs ihrer Richtung gemäss abnehmend (>), so hat man die Spielweise, deren das Motiv durchgängig, wo es auftritt, begehrt. Beethoven konnte das unmöglich überall andeuten. Zuletzt wiederholt sich der Vordersatz und setzt sich zwei Takte weiter fort, — die Steigerung treibt sich von selber weiter, die letzten Töne fodern grösseres Weilen, ohne zu befriedigendem Schluss zu kommen.

Die Unbefriedigung am ersten führt zu einem zweiten Hauptsatz in Hmoll, ganz fremd dem ersten, ein klagendes Tongebilde, das liedförmig einen ersten Theil bildet, einen zweiten Theil ansetzt, dann aber denselben ohne Schluss als Gang zu dem ersten Seitensatz in Adur ausweitet. Alles das fodert hier gar keine Erörterung. Ein zweiter Seitensatz, zart und feingebildet gleich dem ersten, folgt. Unter ihm macht sich das Motiv wieder zu thun. Es tritt gleichsam unvermerkt in der Unterstimme heran, dröhnt in der Unterstimme leise fort, arbeitet sich in wechselnden Stimmen (je zwei und zweien) herum — hier ist schärfere Betonung des je ersten Tons vorgeschrieben und nothwendig — und wächst endlich zum weiten Bassgange, zunehmend an Stärke, den ganzen Satz bis zum Fortissimo steigernd und nachdruckvoll zuletzt anhaltend. So schliesst der weite, wechselvolle Tonerguss. Zwei Schlusssätze, ein bewegter und ein ruhiger (etwas weilend vorzutragen) geben dem Schluss Ruhe. Dann führt — das Motiv zum Anfang und der Wiederholung des ersten Theils und in den zweiten.

Das Largo ist ein Gesang tiefer Melancholie. Die Melodie des ersten Satzes muss über den vollkommen gleichmässig und piano, aber doch klangvoll ertönenden Akkorden der Begleitung nicht blos hervortreten, sondern auch in jedem Tone den richtigen Ausdruck erhalten; Beethoven hat hierauf so viel Gewicht gelegt, dass er sie zuletzt (Takt 6 und 7) mit Oktaven verdoppelt. Gleiches Hervorheben gebührt auch der Melodie des zweiten Satzes, die gebunden und mit feiner, aber fühlbarer Betonung vorgetragen sein will, während tief darunter die begleitende Stimme still und unscheinbar mit ihrer Sechszehntelfigur dahinschleicht.

Zuletzt, im Anhange, tritt die erste Melodie (nur zwei Takte weit) in der Tiefe des Basses auf, wiederholt sich da und führt sich weiter. Das alles muss gleichsam als dunkles Geheimniss vorüberziehn, die Begleitung, erst Zweiunddreissigsteltriolen, dann Vierundsechszigstel, muss einem Hauche gleich beginnen, sehr allmählig anwachsen, zuletzt scharf eingreifen und nach dem vorgezeichneten Forte sogleich wieder in das Piano zurückfallen.

Pathetische Sonate Op. 13.

(Biographie. Th. I. S. 169.)

Der erste Satz dieser Sonate ist „Allegro molto e con brio" überschrieben, doppelt und dreifach schnell. Dennoch möge man sich vor Uebereilung hüten. Die Ausführung würde selbst im schnellsten Tempo nicht gar schwer fallen. Aber nicht alles, was man kann, soll und darf man. Der Inhalt fodert grosse Lebhaftigkeit, und dies, als das Allgemeine, schreibt Beethoven vor; aber sein „pathetischer" Karakter liegt nicht blos in der Breite der Tonmassen, sondern auch in zahlreichen Momenten, die Besinnen und Nachdruck fodern. Dann muss man auch auf das Grave Rücksicht nehmen, das den Satz einleitet und zweimal wiederkehrt. Es würde nicht wohlgethan sein, das Zeitmaass des Grave und des Allegro allzuweit von einander zu entfernen. Wenn mich das Gefühl nicht täuscht, — denn absolute Vorschrift lässt sich in solchen Fällen nicht begründen, — so dürfte die Bewegung des Allegro kaum viermal so lebhaft sein, wie die des Grave, vier Allegro-Viertel etwas weniger Geltung haben, als ein Grave-Viertel.

Das Grave tritt schwergemessen auf, neben der Oberstimme tritt die Bassmelodie in gleicher Bedeutsamkeit an, nur dass ihr Gewicht mehr auf die ersten Takttöne, das der Oberstimme mehr auf die dritten Viertel fällt. Die erste kadenzirende Figur der Oberstimme sollte schwungvoll und kräftig ertönen, die zweite leis' und zart.

Der Hauptsatz (S. 49) des Allegro schliesst einen Gegensatz in sich. In Vierteln strebt er aufwärts und fodert dazu Steigerung nach Kraft und Bewegung. In breiter Folge von Halbtakttönen senkt er sich nieder. Hier scheint der erste Halbtaktakkord ein wenig zurückgehalten werden zu müssen, um gleich den Sinn dieses

Niedergangs, — „die Klaue des Löwen!“ — festzustellen. Das Weitere kehrt zur ersten Bewegung zurück. In diesem Sinne scheint das vorgeschriebne „cresc.“ zu verstehen. Wollte man es wörtlich nehmen, so würde der ganze Vordersatz und dazu der Gipfelpunkt des Satzes ($\overset{\equiv}{e}$) piano bleiben und dann erst — ganz gegen den Tonsinn beider Satzhälften — das crescendo erfolgen: und dieses crescendo würde — zum piano der Wiederholung führen. Beethoven hat richtig gefühlt und jenes Wort nicht etwa falsch, sondern nur im uneigentlichen Sinne gebraucht: wo soll man neben den Noten Raum finden, alle Wendungen des Vortrags genau zu bezeichnen? Wenigstens scheint der Vortrag, wie er hier beschrieben ist, mit Steigerung und Senkung an Schall- und Bewegungskraft — und das zweimal — Einfachheit und Grossartigkeit zu gewinnen, dem Sinn des Ganzen gemäss.

Für das Adagio sei nur nochmals erinnert, dass die Melodie nicht blos über die begleitenden Sechszehntel (später Sechszehnteltriolen) hervorgehoben, sondern auch in sich selber vollkommen sangesmässig vorgetragen werden muss, mit allen Betonungen, An- und Abschwellungen, die man ihr geben würde, wenn man die Hand für sie allein verwenden könnte. Selbst ausgezeichnete Spieler versäumen das Letztere und begnügen sich (durch die technischen Schwierigkeiten neuerer Kompositionen in diese Manier hineingezwungen) am Erstern. Aber Beethoven kann nicht so mechanisch abgefunden werden, wie Thalberg und seine Gesellen. Bei jenem ist die Schwierigkeit nicht so gross; man muss nur Gefühl und Hingebung mitbringen.

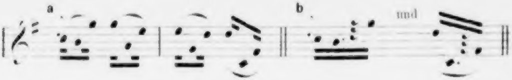
G dur-Sonate Op. 14.

(Biographie, Th. I, S. 163.)

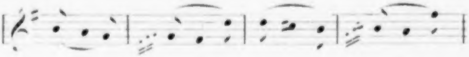
Nur wenig Bemerkungen zu dieser lieblichen Sonate; vielleicht sind auch die wenigen überflüssig.

Feinheit und Anmuth müssen im ersten Satze das Spiel jedes Tons lenken. Hier würde die Beobachtung ausgebildeten Violinspiels (S. 84) auf das Erwünschteste Früchte tragen. Gleich das erste Motiv von sechs Noten muss auf das Innigste, durchaus gebunden und sanft mit zarter Hebung des zweiten Tons herauskommen, zum drittenmal sich ein wenig steigern, zum viertenmal noch mehr, mit gelinder Schärfung des $\overset{\equiv}{c}$ und weilendem Nachdruck auf $\overset{=}{a}$. Dazu muss der Bass als untergeordnete, wenngleich nicht bedeutunglose Stimme nur so hineinspielen; er ist wie zustimmende Geberde zum beseelten Gesang der Oberstimme.

Den Schluss der Oberstimme hat Beethoven so, wie hier bei **a**,



bezeichnet, mit einem Bindezeichen für die Noten jedes Viertels. Es frägt sich nun, ob die bei **b** getroffene Bezeichnung der Figur nicht noch feinere Gestaltung gäbe? Das wäre keineswegs vermessenes Mäkeln an der Vorschrift des Meisters, sondern nur ein Versuch, seine Vorschrift genauer zu deuten; er selber hat wohlgethan, einfach wie bei **a** zu bezeichnen und die letzten, der Schrift doch unerreichbaren Feinheiten der Ausführung dem Spieler zu überlassen. Gleich darauf, am Schlusse des Seitensatzes, kehrt dieselbe Bezeichnung



zu ähnlichen Tongruppen, nur in doppelter Länge der Töne, wieder. Hier würde die Spielweise von **b** in vorigem Notensatze nicht zu billigen sein; denn hier gleitet der Gesang ganz still und sanft über die drei und zwei Töne, ohne dass der zweite jemals Nachdruck erhielte, wie zuvor dreimal.

Die bald darauf so fein hineinspielenden Sechszehnteltriolen (zwei und zwei mit 6 bezeichnet) sollten einen leichten Nachdruck auf dem vierten Ton' erhalten.

Die Terzengänge des Seitensatzes bilden ein Duett, den Gesang zweier gleicher Stimmen. Hier darf nicht, wie sonst meistens, die Oberstimme geschärft und hervorgehoben werden; die beiden Stimmen zwitschern ihre unschuldige Weise gleich sanften Vöglein, und die Begleitung geht beiher. Zuletzt vertieft sich der Sinn und der Bass bildet in sanfter Würde seine eigne Melodie heraus. Man weiss gar nicht, wieweit der harmloseste Anfang noch vorschreiten kann. Doch geschieht das niemals anders, als in voller Karaktereinheit mit dem Anfang. Diese Einsicht muss auch der Spieler gewinnen.

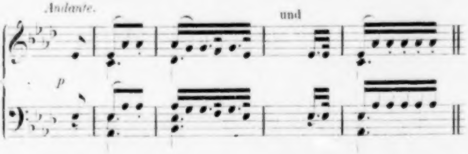
Gleich im zweiten Theile kann er es bewähren. Das zuerst so heitre Motiv beginnt hier in Moll, getrübt, und geräth bald (Takt 7) in eifervolle Erörterung zwischen zwei Stimmen, tritt dann (bei *f*) zu weitreichender und schwungvoller Auseinandersetzung in den Bass, — es ist eine neue, ernstdreinredende, ja strenge Persönlichkeit, die das Wort nimmt und jenes anfangs so harmlos spielende Motiv so weit führt, wohinaus es nie gedacht. Die Nachwirkung zeigt sich am Schlusse des Satzes: vergebens harrt man der Rückkehr der ersten süssen Heiterkeit.

As dur - Sonate Op. 26.

(Biographie, Th. I. S. 177.)

Statt gewöhnlichem Allegro hat diese Sonate als ersten Satz Variationen sinnigen Gehalts. Vom Thema angefangen durch alle hindurch will jeder Ton mit Seele gefasst und jede Stimme bei ihrem Hervortreten verständnissvoll eingesetzt und geführt sein.

Die Melodie des Thema's setzt saftig wie frisches Leben,



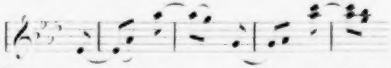
gleich in Oktaven ein, die genau zusammenfallen müssen; die drei oder sechs „*as*“ werden sanft gesteigert, die Akkorde Takt 3 und 4 vollklingend aber sanft in vollkommner Gleichzeitigkeit der Töne angeschlagen. Nur der Bass, dem den ganzen Satz durch bedeutsame Melodie zufällt, müsste durch gelinde Verstärkung und Stakkato von den andern Stimmen abgesondert werden. Weiterhin (Takt 5 bis 8) wird er gebunden und singend, mit Betonung des $\overline{f}$ vorgetragen. Sein Gesang erinnert an die Weise des Violoncells. So alles Weitere.

Auch in der ersten Variation meint man den Wechselgesang des Violoncells und der Klarinette, weiterhin ($\overline{\overline{f}}$ $\overline{\overline{as}}$ $\overline{\overline{b}}$ $\overline{\overline{\overline{f}}}$ $\overline{\overline{\overline{es}}}$) der Flöte zu vernehmen, das heisst, an die schmelzende Weise des ersten, an den wohligen Klang des zweiten, an die luftige Natur des dritten jener Instrumente erinnert zu werden. Man kann hierin mehr oder weniger weit gehn; jedenfalls reizt eine solche Erinnerung zu Mannigfaltigkeit der Spielweise.

Die zweite Variation legt die Melodie erst in den Bass, dann in eine Mittelstimme. Das Spiel setzt sanft und dumpf ein, erhellt und stärkt sich im Fortgange. Die Melodie muss hervortreten, — also Takt 1 und 2 die ganze linke Hand, Takt 3 und 4 die Töne *as as b* | *c b*, die Zweiunddreissigstel, dann die Töne *des des c* | *f b es* und so fort. Alle sonstigen Töne des Basses und das ganze Spiel der rechten Hand ordnen sich der Melodie unter, obwohl auch sie sich gelegentlich steigern und wieder zurückgehn.

Die dritte Variation lässt wohl geringe Steigerung des Tempo zu, setzt piano an und geht crescendo bis Takt 8, dessen erste zwei Achtel angehalten und durch leichten Absatz vom Folgenden gesondert werden. Der zweite Abschnitt vom Auftakt und Takt 9 bis 16 beginnt wie der erste, steigert sich wie dieser in Bewegung und Kraft und wird wieder durch leichten Absatz vom Folgenden gesondert. Die nächsten zweimal zwei Takte werden zurückgehalten und scharf betont, jedes der beiden Glieder abgesetzt. Wenn schon die ganze Variation einen dumpfen Trauerton anschlägt, so tritt dieser Sinn in den vier Takten bestimmt zu Tage. Die nächsten sechs Takte sind die Folgerung daraus und müssen im ersten Zeitmaass genommen, wo nicht ein wenig zurückgehalten werden. Dann beginnt wieder das erste Spiel mit fühlbarer Zurückhaltung des vorletzten Takts.

Bei der vierten Variation müssen die vorgreifenden Töne



$\overline{es}$, $\overline{\overline{as}}$, $\overline{g}$ u. s. w. hervorgehoben werden, aber nur nach Verhältniss der Stärke des Ganzen, die anfangs auf *pp* bestimmt ist. Die mit cresc. bezeichnete Stelle Takt 7 und 8 kann ein wenig zurückgehalten und mit schwerem Anschlag gespielt werden.

Dass der Anhang zur letzten Variation mit äusserster Sorgfalt gespielt werden will, fühlt Jeder. Die Melodie muss zart und überredsam singen, die Sechszehntelbegleitung sich still unterordnen, der Bass in den ersten sieben Takten gleich dem pizzicato des Kontrabasses in dumpfen, kurzen Schlägen, dann gleich dem Violoncell im Wechsel mit dem Kontrabass mit feinen Bindungen in das Spiel der andern Stimmen hineinlangen.

Der dritte Satz der Sonate ist jener berühmte Trauermarsch auf den Tod eines Helden. Mag jene Sage, dass Paers Trauermarsch auf den Tod des Achilles Beethoven zu seiner Komposition veranlasst habe, gegründet sein oder nicht, jedenfalls ist es ein Held, der hier bestattet werden soll. Damit ist die schleppende Bewegung unvereinbar, in der fast ausnahmslos der Marsch gespielt wird. Es sind ja nicht alte Weiber, oder wackelige Bourgeois, die der Leiche folgen! man hat sich das Heer, das Heer in Waffen zu denken, die benarbten Krieger mit zornbleichem Antlitz, die der Gefallene so oft zum Sieg geführt und zum Ruhme. Hiernach ist die Bewegung ungefähr auf Allegro moderato zu setzen. Und es kommt dabei gar nicht in Betracht, ob dies das Maass für wirkliche Soldatenmärsche ist; denn nicht ein solcher, sondern ein idealer Marsch liegt vor, Theil eines freien, an kein äusseres Gesetz gebundenen Kunstwerks. Im Trio meint man das Geroll der Trauertrommeln und den scharfen Einschrei der Bläser zu vernehmen.

Der Marsch übrigens rückt in vier Abschnitten von je vier Takten heran. Man darf sich vorstellen, dass der Trauerzug von ferne herannaht. Hiernach würde leise begonnen und langsam bis zum bangen Akkorde Takt 2 des vierten Abschnitts gesteigert werden; die ersten zwei Abschnitte können a due corde gespielt werden, bei dem Einsatz des dritten (H moll) werden dann tutte corde genommen. Nach den vier Abschnitten folgt ein neuer, in dem mehr persönliche Klage vernehmbar wird (pianissimo, — das *ff* nach Verhältniss des *pp* zu verstehn), und dann kehrt der Hauptgedanke wieder mit vollerm Einsatz und nun erst bis zur Vollkraft (auf dem drittletzten Takte) gesteigert und mit kräftigen Griffen schliessend. Nach dem Trio setzt der Marsch wieder ein, steigert sich wie zuvor, darf aber nicht im *pp*, sondern in Mittelstärke beginnen. Der Anhang kehrt in das Pianissimo zurück.

Der rastlos dahinfliessende vierte Satz darf ja nicht übereilt werden, damit man jede Stimmenwendung deutlich vernehme und in sich aufnehme.

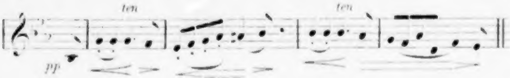
Fantasie-Sonate Op. 27, 1.

(Biographie, Th. I, S. 134.)

Eine Reihe von Sätzen, technisch betrachtet ohne sonderliche Schwierigkeit, die gleichwohl für sinnvolle Darstellung ein sorgfältiges Studium erfodern.

Der erste Satz beginnt mit der Einfalt eines stillen Volksliedes und hält diesen Karakter durchweg fest; die Melodie muss vor den Mittelstimmen sanft hervortreten, der Bass spielt sinnig, gleichsam verstohlen hinein, bis er zuletzt (Theil 2 Takt 2) andringlicher und von da bedeutsamer wird.

Nun hebt ein zweiter Liedsatz an, einfältig wie der erste, aber bewegter und bewegender. Die Melodie muss nicht blos hervorgehoben, sondern in ihren Momenten so sinngemäss

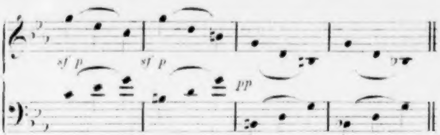


(schärfster, aber immer noch gemässigter Nachdruck auf *a*) geführt werden, als es die Hand vermöchte, wenn sie nur die Melodie, nicht einen Theil der Begleitung dazu auszuführen hätte. Diese Foderung wird, je tiefer man in Beethovens Werke dringt, zur unerlässlichen Bedingung. Die vollstimmigen Akkorde der Begleitung müssen pianissimo, in vollkommner Gleichheit aller Töne erklingen, durchaus untergeordnet gegen die Melodie, aber mit ihr an- und abschwellend. Um den Klang zu verklären, müssen die Dämpfer gehoben werden (Ped.), wo es ohne Verwirrung der Akkorde und Störung der Melodie (z. B. Takt 2) geschehn kann.

Es folgt (gleichsam als Trio) ein mit „Allegro“ bezeichneter Satz, in dem freudige Erwartung (oder Erinnerung?) webt. Die

Bewegung darf nicht übermässig schnell sein, damit der Satz mit dem vorhergehenden und nach dem Schlusse sich wiederholenden Andante keinen allzuschroffen Gegensatz bilde.

Erst nachdem das Andante geschlossen, gleichsam erloschen ist, folgt der zweite Satz, „Allegro molto vivace" bezeichnet. Er muss wenigstens so schnell (wohl noch schneller) genommen werden, dass seine Viertel den Achteln des vorigen Allegro gleichstehn. Es ist ein hastiges, ruheloses Treiben in diesem Satze, voll Heimlichkeit und verhaltner, plötzlich hervorbrechender Leidenschaft. Die ersten zwei Takte jagen leise, fast accentlos vorüber, die folgenden zwei fodern Betonung der ersten診Takttöne,



die nächsten zwei Takte bleiben wieder fast accentlos. Eben so werden die nächsten vier Takte genommen, bei dem vorgezeichneten Forte werden die ersten Töne jedes Takts sehr scharf accentuirt, die folgenden weit weniger stark gespielt. Nur dieser Erinnerung bedarf es, die ihren Grund im ganzen Bau und Inhalt des Satzes hat.

Bei dem Finale muss wieder vor Uebertreibung des Tempo (Allegro vivace) gewarnt werden. Der Inhalt darf nicht einen Augenblick undeutlich werden, der emphatischen und würdevollen Sprache muss durchaus Genüge geschehn.

Fantasie - Sonate Op. 27, 2.

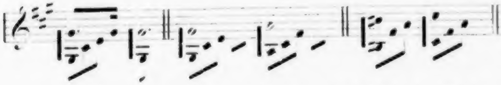
(Biographie, Th. I. S. 128.)

Diese Sonate hat, wenn nicht alle dahin zielenden Ueberlieferungen täuschen, einen ganz bestimmten Inhalt: sie ist der Wiederhall dessen, was in Beethovens Brust vorgegangen war, als er ahnte und schon als vollendet ansah, dass das Band der Liebe zu Julia

Guicciardi sich löse. Will man aber auch die Ueberlieferung als unsicher ansehn, so ist doch der Inhalt der Sonate jenem Seelenzustande so ganz entsprechend, dass er den Spieler in der Auffassung Satz für Satz leiten kann. Namentlich gibt er Aufschluss über den innern Zusammenhang der drei Sätze der Sonate, an dem selbst vorzügliche Musiker irre geworden sind.

Der erste Satz ist jedem, der zur Musik ein Herz mitbringt, sogleich verständlich: ein Lied der Klage, der Entsagung. Die Begleitung, mit der Vorspiel, Nachspiel und Zwischensätze zusammengehören, bilden harfenartige Triolen über einem in der Tiefe leise dahinschleichenden Basse. Diese ganze Partie muss leise, gleichmässig ausgeführt werden mit kaum fühlbarer Betonung der ersten Triolennoten, mit sehr gelindem Ab- und Anschwellen innerhalb der ersten vier Takte, die das Vorspiel bilden. Dann folgt die Bewegung den Hebungen und Senkungen der Melodie. Der Bass tritt erst Takt 16 bis 18, und bei der Wiederkehr dieses Zuges bedeutsamer steigend und in Stille zurücksinkend, hervor. Erst Takt 28 bis 31 werden die ersten Triolennoten durch eine neue Stimme (die nicht als Fortsetzung der Hauptmelodie gelten kann) verdoppelt und verstärkt; von da gewinnen die Triolen, wie schon S. 71 erwähnt worden, eigne Bedeutung und Gestalt, dann kehrt jene Verdopplung wieder. Die Verdoppelung spricht gleich dem Hineinreden einer fremden Stimme an; das zeigt sich entscheidend in den letzten zehn Takten, wo das erste Motiv der Hauptmelodie aus der Tiefe (*Gis Gis Gis*) heraufschallt, nur leise hervorgehoben, ja nicht zu laut oder gar rauh.

Mehr als sonst ist es nöthig, die Hauptmelodie über die Begleitung hervorzuheben und von ihr abzusondern. Die meisten, selbst vorzügliche Spieler erlauben sich, Melodie und Begleitung, wo dieselben in Oktaven zusammenfallen, z. B.



mit flach auffallender Hand und in völliger Gleichheit der Stärke zu spielen. Dies raubt der Melodie den ihr gebührenden Vorzug und lässt sie sogar lückenhaft erscheinen, sobald sie mit der Begleitung zusammenfällt. Sie muss durchweg selbständig, aber nur in zarter Weise, hervortreten. Vielleicht könnte man an ihrem Schlusse, Takt 14 bis 11 vom Ende, eine Ausnahme machen und den erlöschenden Gesang mit der Begleitung in gleichem Tonfall verschmelzen.

Der Gesang beginnt ganz leise und nimmt erst bei dem Wiederanfang in Fis moll einen hellern, etwas geschärften Klang an. Dass die Melodie so ausdrucksvoll betont, gesteigert und gemässigt werden muss, als wäre der Hand nichts neben ihr zugeschrieben, versteht sich.

Auf dieses Klagelied folgt ein zweiter Satz, Allegretto überschrieben, und diesem das stürmisch leidenschaftliche Finale. Das letztere wird von den Spielern mehr oder weniger gut aufgefasst; man betrachtet es kurzweg als den Gegensatz zum Klagelied, beide als Ausströmungen des innerlichst bewegten Gemüths. Nur der zweite Satz erweckt Zweifel und wird von den meisten Spielern missverstanden, folglich sinnwidrig vorgetragen. Den stärksten Ausdruck haben diese Zweifel in dem ausgezeichneten Pianisten, Komponisten und Lehrer Ludwig Berger gefunden, der geradezu aussprach: dieser Satz störe die Einheit der Sonate und müsse weggelassen werden. Dass dann auf einen Cis moll-Satz ein zweiter Cis moll-Satz folgen würde, wäre noch das geringste Bedenken dagegen.

In der That, wenn man diesen zweiten Satz als Allegretto nur so hinspielt, immerhin mit den gewöhnlichen Wendungen des Vortrags, so kann man leicht in die Weise eines wiener Walzers gerathen und müsste dann lieber gleich dem wackern Berger beipflichten. Aber hier zeigt sich, wie heilsam es ist, über die Noten hinaus auf die Antriebe zu blicken, die den Komponisten zu jenen hingeführt haben.

Das Klagelied ist ein ganz allgemeiner lyrischer Erguss; aber es ist ein wirklicher Moment aus dem Leben einer bestimmten Person, — dieses Beethoven, der da klagt, dass er von seiner Liebe scheiden muss. Dass geschieden sein muss, dieser bestimmte persönliche Gedanke wird nicht im Lied ausgesprochen; das ist der Inhalt des zweiten Satzes. Diese Abschiedsworte: „O denke mein! — ich denke dein! — Leb' wohl, leb' wohl .... auf ewig!“ diese ewigen und immer wiederkehrenden Scheideworte Liebender, — man meint aus den Tönen sie zu vernehmen. Und wer sie nicht vernimmt, der denke sie sich hinzu. Und wer das nicht vermag, nun, der lege die Sonate bei Seite; sie ist nicht für ihn geschrieben.

Daher ist vor allem die vorgezeichnete Bewegung des Satzes nothwendig, der Scheidende wendet sich ab, nicht ohne innerliche lebhafte Aufwallung. Daher ist aber eine durchweg gleichmässige Bewegung ein Unding: sie würde Gleichmuth im Gemüthe voraussetzen, während im Scheidenden Alles wankt. Besonders in den ersten Augenblicken: — nur allmählig kann Fassung und Gleichgewicht gewonnen werden. Daher sollte lebhaft angesetzt, aber schon auf dem dritten und vierten Ton gezögert werden und noch mehr bei der ersten Pause. Die Wiederholung des Gedankens „O denke mein!" (*ges* | *f es* | *as*) mit den nächsten Pausen muss noch weilender erfolgen, denn das Gefühl ist nun erst erweckt, der Gedanke nun erst hellbewusst. Die umgestaltete Wiederholung des Satzes (*des* | *des c b* | *b es*) gewinnt erst den Zusammenhang fliessenderer Rede, nur mit Stockungen nach *es* und *as*, wo zuvor förmliche Pausen Raum fanden; der Schluss zögert. Der zweite Theil folgt in geschlossnerer und gleichmässigerer Bewegung, in den ersten vier Takten flüchtiger vorübereilend, in den zwei folgenden zurückhaltend, auf *es* lange verweilend, — man muss eben dies Schwanken, diese Unstätheit der beängsteten Seele zu verstehn und aus den Tönen reden zu lassen wissen, reden mit jener Sprache innersten Gefühls, die auch ohne Worte von Herz zu Herzen dringt.

Welche Bilder im Trio der erinnerungsvollen Seele vorüberschwinden, aus seliger Vergangenheit noch einmal herüberwinken, auf dem Hauch der Klänge tröstliche Worte herüberhallen, — wer weiss das? Man muss mit der Seele hören, nicht blos mit den fleischlichen Ohren. Man muss empfinden, nicht taktzählen, der Seele des Dichters, nicht der abstrakten Vorschrift des Tempo und dem arithmetischen Rechenexempel gehorsam sein.

Nun wird erst das Finale begreiflich. Man geht nicht gleich unter, noch weniger wird das ersehnte Glück zu Theil, auf das man gehofft, — und dennoch muss weiter gelebt werden. Weiter muss man leben, glücklos im Sturm glück- und ruhelosen Daseins, die letzte Kraft austoben im Ungestüm des Verlangens und mit der fruchtlos in die Lüfte greifenden Klage. Das ist der Sinn des Finale; schon einmal, in der Fmoll-Sonate Op. 2, hat Beethoven keinen andern Ausgang für innerliches Leben gefunden.

Ddur-Sonate Op. 28.

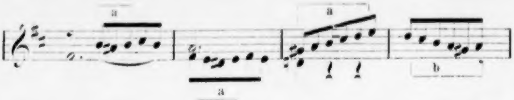
(Biographie. Th. I. S. 177. 178.)

„Ein edler Sinn zieht edle Menschen an“; so möchte man mit leichter Verwandlung des Dichterworts von dieser Sonate sagen. Ein einfaches, grossartiges, vielerfahrenes und noch grosser Bewegungen fähiges Gemüth spricht sich hier aus; der Spieler muss fähig sein, diese stille Grossheit und Tiefe in sich aufzunehmen und frei gewähren zu lassen. Für Heftigkeiten und scharfe Gegensätze ist hier kein Raum; Alles entwickelt sich stetig und ruhig, und eben darin zeigt sich Macht und Grossheit. Niemals hat sich der Aberwitz auffallender blossgestellt, als indem er (wer weiss, aus wessen Hirn entsprungen) diese Sonate „Pastoralsonate“ benannte. Der Spitzname bezieht sich offenbar auf den ersten Satz des Finale. Ebensogut könnte man Solon oder Platon einen Schreiber nennen.

Das erste Allegro legt seinen Hauptsatz (S. 58 ist er gegeben) in ruhiger Entfaltung 10 Takte weit aus; die Oberstimmen schreiten still, aber rhythmisch bedeutsam (Betonung auf die Hauptnoten Takt 5 und 6) abwärts und heben sich wieder eben so sanft; die Melodie muss gelind über die Mittelstimmen hervorgehoben werden. Dass auch der viertelnde Bass nicht bedeutungslos pulsirt, ist schon S. 58 gesagt; seine Schläge nehmen aus dem Piano vier Takte weit sanft zu, nehmen zwei Takte weit wieder ab, dann nochmals zu. Der Satz wird wiederholt, aber in feinerer Zeichnung und dringender; die Viertel des Basses ertönen eine Oktav höher und dringen darum lebhafter in das Ohr. Die Oberstimmen kehren ebenfalls in höherer Oktav wieder (die Melodie in feinerer Tonlage) und in weiter Harmonie; dadurch löst sich besonders der Tenor los und gewinnt eignen Gesang, dessen erster Ton hervortretend sein muss, die folgenden vier (*fis g h e*) aus dem Piano empfindungsvoll anschwellend, die letzten drei ausgehend. Zuerst waren also Melodie, Bass und Mittelstimmen, jetzt sind Ober- und Tenor-Melodie, Bass und Mittelstimmen, die sich der obern anschliessen, zu karakterisiren.

Diese zweimal zehn Takte sind noch nicht erschöpfend befunden; ein zweiter Hauptsatz von acht Takten, dem ersten verwandt und unter fortpulsirendem Basse, folgt und wird ebenfalls wiederholt und mit vier Takten Anhang geschlossen. Allein er ist dem ersten Satze nur verwandt, nicht gleich; die zwei Anfangstakte dringen lebhafter über das ursprüngliche Zeitmaass hinaus, das im ersten Satze durchaus festhielt; nach diesen Takten kehrt die anfängliche Haltung wieder bis zu der die Wiederholung einleitenden Achtelfigur, die sich in Bewegung und Klangfülle hebt. Die Wiederholung fodert natürlich gleichen Vortrag, nur mit lebhafterer Betonung der jetzt verdoppelten Melodie. Der Anhang führt zur Ruhe zurück und schliesst. Die Pausen lassen eine kleine Verlängerung zu.

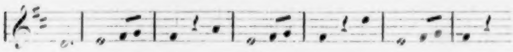
Nun erst setzt der Seitensatz (*h a a gis h d*) in vier und vier Takten an, ruhig in der ersten Bewegung. Mit Achtelfigurirung wird er wiederholt. Hier fodert der Fortschritt zu lebhaftern Noten angeregtere Bewegung, aber mit wohlerwognem Rückhalt. Es scheint entsprechend, in diesem Satze



die mit a bezeichneten Notengruppen ein wenig zu treiben, die mit b bezeichnete ein wenig zurückzuhalten, — alles so mässig, dass der Fluss des Ganzen nicht gestört wird. So belebt sich allmählig die Achtelbewegung und kehrt in den letzten zwei Takten zum Tempo zurück. Der folgende Satz in Vierteln gehört demselben ganz an.

Wie oben die Bewegung ganz gelinde wuchs, muss in dem nun folgenden Achtelsatze die Schallkraft 14 Takte weit ganz gelinde wachsen, mit den sinkenden Tönen sinken und dann wieder anwachsen, bis der ruhende Akkord (*c-es-a-es*) in Vollklang, der zweite (*fis-a-dis*) noch stärker, ja scharf — und beide angehalten — hervortritt. Von den Triolen und Sechszehntelfiguren schwingen die ersten beiden aus scharfem Einsatze lebhaft nieder, die dritte hält zurück. Dann beginnt das crescendo wieder, aber aus schon erhöhtem Schallgrade und führt auf dem ersten Haltakkorde (*cis-e-a*) zu hoher Schallkraft, auf dem folgenden (*fis-dis-a*) zum Fortissimo, worauf wieder zur Mässigung zurückgelenkt wird. Der Schlusssatz steht nach Schallmaass und Bewegung dem Hauptsatze gleich.

Für den zweiten Theil sei nur erinnert, dass die häufigen Sforzato's ja nicht übertrieben, sondern nach dem herrschenden Schallmaass' abgewogen werden, — besonders in der Höhe. Die ganze Entwickelung über dem Basstone *Fis*, in der die Hauptmelodie in der vertieften und zuletzt in der tiefsten Stimme liegt, muss von Anfang bis Ende auf ein vollkommnes Verhallen eingerichtet und zuletzt der reine Akkord *fis-ais-cis* in grossartiger Ruhe, fortgesetzt langsamer bewegt, gleichsam in den Abgrund des Tonlebens versinken. In verwandtem Sinne muss auch der Schluss des Ganzen allmählig verhallen. Hier beachte der sinnige Spieler die melodische Steigerung im letzten Melodiegliede,



die den Auftakt auf $\overline{a}$, dann auf $\overline{\overline{d}}$, auf $\overline{\overline{fis}}$, auf $\overline{\overline{a}}$ hebt und zuletzt — aber hier verschwindet diese Melodie — nach $\overline{\overline{\overline{d}}}$ greift. Es ist eine Ueberschwenglichkeit, die vielleicht nur vom Sänger vollkommen gefasst wird. Sehe der Klavierspieler, was für ihn zu thun ist.

Es folgt ein Andante, das den Karakter einer alterthümlichen Ballade zu tragen scheint; der Bass begleitet harfenartig, die Oberstimmen ziehn leise darüber hin; das zweite Viertel Takt 1 und 5 muss sanft hervorgehoben werden. Der zweite Theil bis zur Wiederkehr des Hauptgedankens fodert schärfere Betonungen.

Das Trio (D dur) ist von Beethoven mit „*p*“ bezeichnet. Die Bezeichnung ist vollkommen treffend für das Ganze des Satzes, schliesst aber selbstverständlich Abstufung der einzelnen Momente nicht aus. Eine solche bietet sich gleich Anfangs in dem Gegensatze der vierstimmig vorschlagenden Akkorde und der nachfolgenden Solo-Figuren; jene müssen — zwar nicht stark — aber mit Vollklang, als wären es sanfte Blasinstrumente (Klarinetten, Fagotte, Hörner), erschallen, die Soli müssen mit Anmuth dazwischen treten.

Die weitern Partien der Sonate bedürfen für den Vortrag keiner weitern Bemerkung.

G dur - Sonate Op. 31.

Diese Sonate, einer der glückvollsten Momente in Beethovens Laufbahn, fodert, ohne dass sich erhebliche Schwierigkeiten in der Technik zeigten, bloss zur sinngemässen Darstellung eine vollkommen leichte, für alle Feinheiten des Spiels bereitete Hand. Es ist, besonders über den ersten Satz, eine Laune verbreitet, die sich fast jedem besondern Rathe zu entziehen scheint, ausser dem, sie aus den Noten zu errathen und in voller Freiheit gewähren zu lassen. Wie schwerfällig hinken schon diese ernsthaften Worte der Heiterkeit des Tongedichts nach!

Die Leichtigkeit und glückliche Laune des ersten Satzes giebt sich schon in der Kürze der Gliederung, in den halb neckischen, halb schwärmerischen Abbrüchen und Anhalten (Pausen) kund; sie seien hier mit Ziffern angedeutet. In 1 greift die Oberstimme um ein Sechszehntel vor und wird dadurch feiner eindringlich ohne Heftigkeit oder geflissentliche Bedeutsamkeit. Beethoven hat „*ff*“ vorgeschrieben*). Wir wissen schon, dass damit nicht: höchste Kraft, sondern: Energie im Verhältniss zum Nebenstehenden gemeint ist, hier darf wenigstens das *ff* nicht bis zur Härte des Anschlags (wie man es gewöhnlich hört) geltend gemacht werden. Von diesem Ansatze rollt der kleine Lauf der Melodie leicht und nett hinunter. Für 2 und 3 hat Beethoven schon selber „*p*“, für 4 hat er „*f*“ vorgeschrieben; im letztern Gliede könnte dem Vorgriffe (*g-h-e-g*) der Rechten der Bass etwas zögernd nachkommen und die Pause nach 4 um Weniges verlängert werden. Das Glied 5 hat die erste Bewegung; nach ihm mag eine kleine Verlängerung der Pause den Abschluss des Satzes fühlbar machen.

Der Satz wiederholt sich in F dur, das erste Glied kehrt als 6 wieder, 7 ist, wie zuvor 2, mit „*p*“ bezeichnet, 8 mit „*f*“, das hier wohl nur più forte bedeuten kann; 9 und 10 sind wie 4 und 5 zu nehmen; 11 und 12 ebenso, nur 11 etwas schärfer; der weite Sechszehntelgang kann wohl nicht ohne Belebung des Zeitmaasses bleiben, besonders in den letzten fünf Takten. Der Satz wiederholt sich wie bei 1, und stellt sich wieder im ersten Bewegungsmaass

---

*) Vielleicht soll nur „*f*“ stehn, wie bei der Wiederkehr.

auf, seine letzten Glieder vor den Sechszehnteln setzen zögernd an und verringern die Bewegung.

Gleicher Vortrag gebührt dem Anhange. Besonders die Sechszehnteltriolen (erst Doppelschlag, dann Arpeggio) müssen vor jeder Heftigkeit und Uebereilung bewahrt, lieber ein wenig zurückgehalten werden. Es ist seltsam, aber erklärlich, dass selbst gewiegte Spieler gerade gegen die leichte und so häufig angewendete Figur des Doppelschlags, dieser anmuthigen Umkräuselung des Kerntons, oft so rücksichtslos verfahren.

Das Adagio grazioso, der zweite Satz der Sonate, ist geradezu italienisch zu nennen, nicht etwa Nachklang rossini'scher oder sonstiger italienischer Werke, sondern ideale Darstellung aller dieser Süssigkeit und Hingegebenheit und Erregsamkeit, die man sich unter Hesperiens Himmel vereint denkt. Was später — denn die Sonaten sind 1802 oder 1803 geschrieben — Rossini zu erreichen getrachtet und in den glücklichsten Momenten erreicht hat, dieser Verein von Süssigkeit und anmuthigster Koketterie: das hat Beethoven hier schon glücklich vereinigt. Mit diesem Sinne muss der Spieler sich erfüllen; diese Triller der Oberstimme müssen in äusserster Schnelligkeit ihres Flatterns, in äusserster Gleichheit der Bewegung oder Beschleunigung, aus dem pianissimo bis zu durchgreifender Schallkraft anwachsend und wieder abnehmend zur Ausführung kommen*), dieselben Triller müssen in der nachahmenden linken Hand nur dumpf dahinrollen. In den kleinen Figuren muss auf das Zierlichste bald durch Zögern, bald durch Eilen in den einzelnen Noten das eigenthümliche Spiel gefallsamer und aufreizender Laune geübt werden, wogegen die Quintolen gegen Ende des Hauptsatzes sich in hingebender Gleichmässigkeit der Tonfolge gefallen. Das Wort reicht nicht weit hinein in diese Spiele süsser Natur.

---

*) Sei es Gewöhnung oder was sonst, mir gelingen diese Triller am besten bei Aufsatz der Finger 1 und 4, durch Handbewegung, obgleich die gewöhnliche Ausführung des Trillers durch nebeneinanderliegende Finger mir ebenfalls zu Gebote steht.

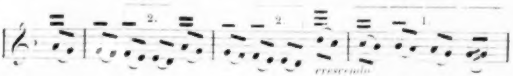
D moll - Sonate Op. 31.

(Biographie. Th. I. S. 179.)

Dieses tiefsinnige Werk giebt gleich zu Anfang des ersten Satzes dem Spieler ein Räthsel auf, von dessen richtiger Lösung der Erfolg des ganzen Satzes abhängt. Nach einem Largo von zwei Takten setzt ein ganz neuer Allegro-Satz an, drei Takte lang, im vierten mit Adagio schliessend. Dann wiederholt sich der Largo-Satz von zwei Takten — und nun setzt der Allegro-Satz (etwas verändert) wieder ein, um sich bis gegen das Ende des ersten Theils fortzuführen. Mag man das Largo Einleitung nennen: was bedeutet dieses Allegro von drei Takten, das in so engem Raum unmöglich seinen Gedanken entwickeln, ihn im Adagio nur aufgeben kann? *was bedeutet* dieses Hin und her vom Largo zum Allegro, dann wieder zum Largo und nochmals zum Allegro? Nimmt man gar die Allegrosätze von Anfang an ganz geschwind, wie sich vielleicht später das Zeitmaass festsetzen wird, — und so hat man fast überall, besonders in Konzerten Gelegenheit, es zu hören, — so weiss man das Schaukelspiel allerdings nicht zu erklären.

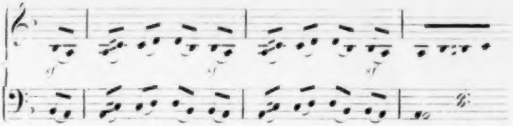
Man muss tiefer eindringen.

Das Largo ist Einleitung, Sinnen, das noch nicht zum Gedanken erwachsen ist. Eine zweite Vorstellung, das Allegro, regt sich und vermag sich eben so wenig zu vollenden. Das Largo ist eigentlich nur ein einziger Akkord, der sich langsam darlegt, — die ersten sechs arpeggirten Töne setzen langsam ein und folgen in zunehmender Bewegung, die auf dem kleinen *a* ruht, durch $\overline{cis}$ und $\overline{e}$, zögernd nach $\overline{a}$ schreitet und da, wie Beethoven vorgeschrieben, längere Zeit weilt. Aber das Allegro ist auch nur Ansatz ohne Vollendung und ohne Befriedigung. Es kann unmöglich feste Bewegung haben, — darauf weiset schon das „Adagio“ über seinem vierten Takte hin, — denn es hat in sich selber keine Festigkeit. Der Satz



muss vor Allem auf ≡, = und — betont werden, unter 1 mehr und mehr zurückhalten bis in das „Adagio" des vierten Takts, dagegen unter 2 vordringen; nicht blos seine Unentschiedenheit, auch die fernere Entwickelung bedingt dieses Schwanken der Bewegung.

Das Largo kehrt wieder, auch das Allegro. Bis Takt 5 hat es denselben Karakter, wie zuvor, nur erregter und Takt 3 und 4 mit Betonung und Zurückhalt auf den zweiten und vierten Vierteln. Takt 5 geht die Bewegung klang- und schwungvoll und mit scharfen Accenten auf den ersten und dritten Vierteln vorwärts, bis zu den *sf*-Zeichen, welche Rückhalte auf den vierten Vierteln andeuten, dann von Takt 10 wieder scharf vordringend bis an Takt 21 des ganzen Satzes. Die Takte 17 und 18



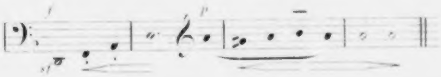
grollen vor dem letzten entschiednen Aufschwung im halbstarken dumpfen Klang der mitteltiefen Tonlage mit Verweilen und Schärfung der letzten Viertel. Man bemerke, dass bis zu dem Takt 19 alle Achtel umständlich zu zweien zusammengestrichen sind, erst Takt 19 in gewöhnlicher Weise und bequemer zu vieren. Jene Schreibart deutet auf stossweisen und absetzenden Vortrag der Achtel.

Nun endlich das Resultat.

Alles bisher Betrachtete bis an den Takt 21 ist **Einleitung**, Anlauf zu dem mit Takt 21 beginnenden Satze; es ist in sich unbefriedigend, denn es ist unfertig, liegt noch und bleibt im Werden, stellt zwei gänzlich verschiedne Motive gegen einander. Dieses Ringen, diese Unentschiedenheit muss zum Ausdruck kommen, und daher ist kein festes Zeitmaass möglich, aber auch kein schroffer Einsatz des Allegro. Denn noch ist nichts, durchaus nichts bestimmt und entschieden, alles unsicher, schwankend, fraglich. Daher aber, im rechten Sinne gefasst, ist alles anregend, spannend auf das Kommende, aufregend.

Mit Takt 21 tritt der **Hauptsatz** ein, und sogleich in voller Entschiedenheit, also gleich in festem und lebhaftem Zeitmaass und mit voller Kraft. Hiermit beginnt also der erste Satz des Allegro.

Der Hauptsatz legt sich in breiten Abschnitten von vier und vier Takten aus. Sein erstes Motiv (zwei Takte) ist — das des Largo, nur mit voller Kraft gesetzt und auszuführen; ihm folgt als Gegensatz ein zweites in klagender Stimmung (ebenfalls zwei Takte) und ausdrücklich mit „*p*“ bezeichnet, wie das erste mit „*f*“. Das erste Motiv ist das herrschende, beide müssen ungeachtet des obwaltenden Gegensatzes fest verbunden absatzlos ausgeführt und so

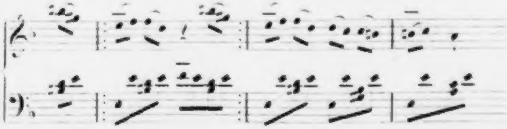


betont und dann gemässigt werden. Der Abschnitt wiederholt sich von ***E*** aus, dann das erste Glied (das Largo-Motiv) noch fünfmal auf *F, Gis, A, H, c*, während das zweite Glied nur durch einen einzeln nachschlagenden Ton sich andeutet. Diese einzelnen Töne sind mit „*sf.*“ bezeichnet: sie müssen nachdruckvoll, aber nicht bissig (wie die höhern Töne oft zum Vorschein kommen) und damit kleinsinnig gefasst werden.

Oben ist für den Hauptsatz festes Zeitmaass gefodert worden. Darunter ist nicht Gleichbleiben der Bewegung, sondern bestimmte Ausprägung des Rhythmus und dadurch fasslichste Abrundung der einzelnen rhythmischen Partieen zu verstehn. Dies fodert die Grossartigkeit der Entwickelung, zugleich aber fodert das leidenschaftliche Vordringen des Satzes auch gesteigerte Bewegung. Beide Foderungen lassen sich gar wohl vereinen; kräftige Betonung der rhythmischen Glieder ist das Mittel. So müssen denn die ersten Abschnitte (von vier und vier Takten) fest und grosssinnig im Tempo verharren, die folgenden fünf (von je zwei Takten) und der Anhang (von zwei Takten) in der Bewegung langsam und gehalten vordringen. Das Vordringen des Hauptsatzes ist um so sicherer geboten, als derselbe gar nicht zu wirklichem Abschluss kommt, also in Bewegung bleibt.

Jetzt folgt der Seitensatz. Und dieser Seitensatz bildet sich aus dem Allegro-Motiv der Einleitung heraus. Hiermit ist bewiesen, was über Umfang und Sinn der Einleitung oben gesagt worden.

Der Seitensatz bildet sich natürlich im Sinne seines Motivs aus. Er ist von Beethoven mit „*p*" und „agitato" bezeichnet; seine fast athemlose Unruhe zeigt ihn im entschiedenen Gegensatze gegen den Hauptsatz. Die Bewegung kann im Seitensatze nur unstät sein. Auch er setzt mit zwei Abschnitten von je vier Takten



an. Aber schon der erste Takt muss nach flüchtiger Betonung des ersten Viertels, seine ersten vier Achtel treiben, dann vom dritten Viertel an zurückhalten; so der zweite Takt. Der dritte treibt vorwärts und erst der Anfang des vierten wird wieder weilend. Gleichen Vortrag fodert der zweite Abschnitt. Von hier wächst Unruhe und Bewegung; vom Abbruche der Begleitung geht die Melodie ganz stark, scharf auf allen ersten Achteln, zuletzt vom zutretenden Basse noch gekräftigt, hinab.

Die folgenden zwei Akkorde fodern ganz volle Schallmacht, und dazu bedeutendes, sehr bedeutendes Zurückhalten, besonders nachdruckvolles Weilen auf dem zweiten Akkorde (*d-f-b*) worauf die Viertel *a gis a* bedeutend ermässigt und dem Zeitmaass näher folgen.

Diese zwei Akkorde sind die Gipfel der Erhebung und Kraft im ganzen Werke; sie müssen löwenmüthig gefasst werden und ausschallen. Dann wiederholen sie mit ihrem Gefolge sich in der höhern — und noch einmal in der zweit höhern Oktave mit weiterer melodischer Fortführung bis zum Schluss' auf *A*. Jenes Gipfelmotiv mildert bei jeder Wiederholung seine Schallkraft und kehrt allmählig zur ersten Bewegung — oder doch beinah' bis dahin zurück. Die mit dem Schluss-*A* beginnenden sechs Takte halten wieder zurück, besonders bei jedem Vorgreifen des Basses.

Mit dem Anfang des Achtelgangs wächst wieder die Bewegung bis zur vollständigen Herstellung des ersten Zeitmaasses; der Schlusssatz steht von Anfang an in demselben fest. Uebrigens beginnt jener Achtelgang leise und wächst (wie vorgeschrieben ist) bis zur Vollkraft im Schlusssatze. Das anfangs vorgeschriebne *ff* deutet nur ein starkes Sforzato für den vorgreifenden Diskant an.

Die langsamen Töne zur Rückführung in den Anfang und Ueberführung in den zweiten Theil bedürfen keiner Erklärung.

Der zweite Theil bringt zuerst das Largo-Motiv in dreifacher Wiederholung und weiterer Ausdehnung zurück. Die kleinen Noten müssen hier in leichtem, schnellem Wurfe, die grossen wie anfangs zurückgehalten gespielt werden. Dies ist also die zweite Darstellung jenes Motivs, aus dem der Hauptsatz entsprungen; hat es weiter keine Bestimmung, als einzuleiten? Bis jetzt nicht. Aber zum dritten Mal erscheint es am Schlusse des Theils; und hier entfaltet sich aus ihm ein ausdruckvolles Rezitativ: der Harmonieklang wird Rede.

Schliesslich sei noch ausdrücklich vor übereiltem Zeitmaass des Finale gewarnt. Die Spieler machen es häufig zu einem wiener Walzer oder zu einer Etüde. Es ist aber nichts dergleichen, sondern ein sehr sinniger Satz, von Verlangen durchduftet, und erregt bis zum Aufgähren des Gefühls und der Tonwogen, aber durchaus von innerlicher Bewegung, wie die ganze Sonate, fern von jeder äusserlichen Ueberhastung.

Es dur - Sonate Op. 31.

Sinnig und voll Schalkheit, und beides in stetem Wechsel, gleicht dies Tonspiel einer buschumkränzten Wiese, über die wechselnd die Sonne Lichtflecken, vorüberziehende Wölkchen und schlankes Gebüsch flüchtige Schatten streun. Beides, Lichter und Schatten, muss der Spieler in seiner Hand haben. Zuletzt trägt übermüthige Laune den Sieg davon.

Mit einer sinnigen Frage hebt das erste Allegro seinen Hauptsatz an, lässt wie im Nachdenken einen Akkordsatz folgen, wiederholt ihn, — das alles noch nicht im kommenden rechten Zeitmaass, weilend, wie von Nachsinnen gehemmt. Drei lebhaftere Takte, Schluss des Bisherigen und Einleitung des Kommenden, folgen. Aber sie führen nur zur Frage zurück, die sich in der höhern und feinern Tonregion stellt, eine Oktav niederschwebt, in eine zweite tiefere Oktav den akkordischen Nachsatz stellt und dann wieder den Schluss in der allerersten mittlern Tonlage bringt. Dies wählerische Schweben durch drei Tonregionen ist karakteristisch. Beethoven liebt es, gleich der Biene hin und her zu schweifen über all' den Blumen, die ihm Honigstoff bieten, jede verschiednen, und alle zu benaschen; doch ist sein bienenartig Weben selten so emsig zum Vorschein gekommen, wie hier in diesem Satze. Der Spieler muss das begreifen und jeder Tonregion den eigenthümlichen Klang abgewinnen, dunkeln der Tiefe, hellen und zarten der Höhe, Sprache der mittleren.

Vom zweiten Schluss an steht das Zeitmaass — einstweilen — fest, so wie es sich bei dem ersten Schlusse festgestellt hatte. Noch schwebt die Frage, jetzt scherzend, auf und nieder, und ein festerer Satz, vielleicht etwas lebhafter, aber gleichmässig in der Bewegung, führt doch nur zur Frage wieder zurück, die jetzt ängstlich, fast peinlich ertönt. Der Seitensatz mit allem, was sich daran hängt, bleibt mit seinem feinbelebten Gesange dem Zeitmaasse treu, während der Schlusssatz auf die Frage und deren Zögern zurückkommt.

Der zweite und dritte Theil führt das Bisherige theils weiter aus, theils wiederholt er es. Hiermit ist der Vortrag bestimmt.

Jetzt folgt das Scherzo. Die Oktavenstelle Takt 9 bis 17 ist ein reines „Parlando“, wie herausgestohlen aus irgend einer Opera buffa: man hört die Töne und glaubt Worte zu vernehmen, — wer weiss, was sie sagen! ist es irgend ein rossini'scher Buffo, der spricht? ist es Antonio aus Mozart's Cosi fan tutte? Wer — aber die sind alle schon alt — wer jemals das Vergnügen gehabt, die Sontag, nicht die Frau Gräfin Rossi mit ihren noblen Passionen, sondern Henriette Sontag im „Barbiere“ zu hören, oder den feinsten aller Buffonen, Spitzeder, der versteht diesen beethovenschen Vers: und wer sich dergleichen mit der unbedingten Freiheit der Rede und schalkischen Feinheit des Humors vorzustellen vermag, der weiss das beethovensche Scherzo durchzuführen. Der Strom der Töne rollt weit dahin, — jene Erinnerung, oder was man Verwandtes an ihre Stelle setzen mag, genügt nach allem früher Bemerkten für den ganzen Satz.

War das Scherzo losgebunden, so ist (nach einer ruhigen Menuett, die sich statt des Adagio findet) das Presto-Finale geradezu ausgelassen, besonders nach dem feinen, leicht dahingleitenden ersten Hauptsatze in den übermüthig pochenden

Accenten des zweiten und in der hastigen Flucht (schneller Bewegung, glatte Bindungen) des dritten, der wieder geradezu aus dem Finale irgend einer Buffo-Oper davongelaufen scheint. Merkwürdig sind allerdings diese Anklänge an Italien in einer Zeit, wo man von Rossini noch nichts wusste, wenigstens Beethoven nicht. Später sollt' er bei den Wienern vom Welschen verdrängt werden. Indess Welscher war er auch hier, auch in der G-dur-Sonate niemals gewesen; neben all den Scherzen und all der hesperischen Süssigkeit bestand die deutsche Tiefe und Idealität. Wer nicht beide Seiten schaut und zu verbinden weiss, vermag der Sonate nicht genugzuthun. Dem flüchtigen Scherz muss sich Zartheit, dem Ernst Laune gesellen. Die Darstellungsmittel für Beides sind schon gewiesen.

C dur-Sonate Op. 53.

(Biographie. Th. I. S. 173.)

Diese Sonate gehört vorzugsweise der Region des Tonspiels zu; ja, man könnte versucht sein, sie nach den Schwierigkeiten, die sie bietet, und nach dem Glanz der Ausführung, den sie gewährt, ein Bravourstück zu nennen, wenn sich nicht doch über alles das hinaus eine Geistigkeit erwiese, von der in der Region des Tonspiels sich nur selten etwas verspüren lässt. Gleichwohl bietet ihr Vortrag, von der technischen Schwierigkeit abgesehen, wenig Schwierigkeit und fodert nur wenige Bemerkungen; selbst die Schwierigkeiten sind für einen gut geschulten Pianisten nicht allzugross.

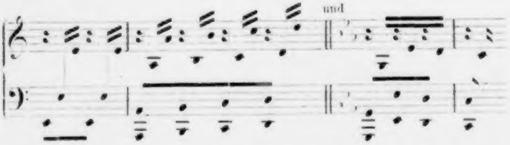
Die Sonate besteht nur aus zwei Sätzen. Zwischen ihnen tritt ein „Adagio molto“ auf, das aber kein selbständiger Satz, sondern (wie auch die Ueberschrift sagt) nur Einleitung in das Finale ist.

Der erste Satz, Allegro con brio, verräth gleich die Ungeduld der spiellustigen Hände; im Pianissimo und in tiefer Tonlage setzt der Schnelltritt der Achtel an und steigert sich bis zu dem ersten Schlag des dritten Takts, nicht bedeutend, aber fühlbar, in vollkommner Gleichheit des Anschlags und der Bewegung, Nachdruck auf jenen ersten Griff des dritten Takts bringend. Der vierte Takt ist nur verfeinerter Nachhall des dritten. Gleichen Vortrag fodert der zweite Abschnitt: er ist dem ersten nachgebildet, nur mit vergrössertem Schlusse: bei dem „decresc.“ ziemt sich wohl Zurückhalten der Bewegung.

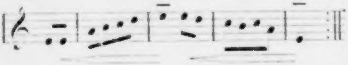
Diese beiden Partien, die den Vordersatz des Hauptsatzes vorstellen, werden, in fiebernde Sechszehntel auseinandergesetzt, mit leichter Hand auf die Dominante von Edur geführt und da fest- und sichergestellt: der Uebergang zum Seitensatz macht sich gleichsam stutzig fühlbar (vier Takte vor dem Seitensatze) und der Spieler muss das durch leichtes Zurückhalten fühlbar machen. Sanft und ruhig wiegt sich dann der Seitensatz im Lichtglanz seiner holden Tonart: er soll wohl ein wenig zurückgehalten werden, auch da, wo die Triolenfigur seine Melodie umspielt. Erst der Gang (vom vorgeschriebenen „*f*“ an) kehrt zum ursprünglichen Zeitmaass zurück, das sich bis zu der Viertel- und Achtel-Figur des Schlusssatzes behauptet: hier wird wieder ein wenig zurückgehalten, besonders auf den Viertelnoten.

Der Ueberleitungssatz, „Introduzione“ benannt, ist ein nachsinniges Adagio, das auf das dritte und sechste Achtel (ersteres ist mit „ten.“ bezeichnet) Nachdruck legt und im folgenden Takte bei der Pause und den folgenden Akkordangaben zögert. Wenn die zerstreut auftretenden Ansätze Takt 9 bei „rinforzando“ zu einer festen Melodie zusammenschmelzen, meint man eine jener Violoncellmelodien zu vernehmen, die Beethoven nach Inhalt und Klang so eindringlich zu setzen weiss: wenigstens würde, wenn man auch die Erinnerung nicht gelten lassen will, der Vortrag in solcher Weise sich gestalten müssen: besonders im ersten Takte, auf den der Vergleich Anwendung findet, müssen feste Bindung, eindringliche Betonung des ersten Achtels und der beiden andern mit „*sf. sf.*“ bezeichneten in der Synkopenfigur vereint mit vollsaftigem Klang der Unterstimmen den Sinn des Satzes eindringlich machen.

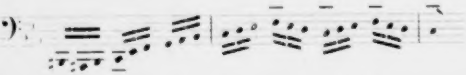
Das Finale mit seinem kindlich spielenden Hauptsatze möge doch ja vor jeder Uebertreibung im Zeitmaasse bewahrt bleiben! Die Ueberschrift „Allegretto moderato“ weiset auf diese Mässigung hin, der liebliche Hauptsatz fodert sie, aber auch die beiden Seitensätze, der erste in Amoll, in Sechszehnteltriolen und der zweite in Cmoll, nöthigen dazu, wenn sie karaktergemäss auftreten sollen. Beide treten in drei- und vierfachen Oktaven



mit ungestüm pochender Kraft auf (es ist „*f*“ und „sempre *ff*“ vorgezeichnet): jeder Schlag auf die Tasten soll wie Hammerschlag vernommen werden und wirken; die Finger könnten eilen, aber der Sinn des Hörers könnte nicht so sicher auffassen. Dazu kommt, dass der erste Seitensatz viermal Steigerung fodert



und zwar mit Betonung und kurzem Verweilen auf jedem letzten Steigerungstone, dann sechs gleichstark pochende Töne und den siebenten wieder stärker und etwas angehalten. Dazu kommt, dass der zweite Seitensatz (acht Takte) nach seiner ersten Aufstellung gegen die Hauptmelodie einen Gegensatz in Sechszehnteltriolen aufstellt, der ebenfalls karakteristisch



bezeichnet sein will, dass der Anhang, dieses pochende *gg gggg* c. Nachdruck für jeden Schlag fodert. Es bleibt dabei: je bedeutsamer der Inhalt, desto weniger darf darüber hingeeilt werden. Den Ungeduldigen kommt dann der Anhang „Prestissimo“ zu statten.

F moll - Sonate Op. 57.

(Biographie, Th. II. S. 25.)

In eine höhere Region, als die bisher betrachteten Sonaten, führt uns diese F moll-Sonate. Etwas davon ist schon irgend einem Klavierhelden oder zuhorchenden Musikhändler durch den zerstreuten Kopf gefahren, und flugs hat er der Sonate den Spitznamen: „appassionata“ angehängt. Das hat ungefähr gleiches Gewicht, als wollte man einen Hannibal oder Napoleon „einen recht braven Kriegsmann“ nennen. Leidenschaftliche Sonaten hat Beethoven gar viele geschrieben und vom verschiedensten Inhalt; daher hat er niemals eine nach dieser unbestimmten Eigenschaft benannt. Lassen wir dergleichen bei Seite und gehen zum Werke selbst.

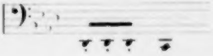
Hier wird sogleich ein einzigster Karakterzug bemerkbar: das Tonbild ist vom Anfang an bis zum Ende gleichsam in Nacht gehüllt. Nicht Gestalten, bestimmt abgeschlossen, wandeln vorüber, die sich in fester Zeichnung zu erkennen geben, gleichsam greifen lassen. Es hat Alles mehr das Wesen von Phantomen, die nächtig vorüberschwinden, ungreifbar wie die Luft, in die sie zerrinnen, sobald man ihnen näher treten, sie festhalten will. Ist das Ganze ein Traumbild beängsteter Nachtstunden? dazu zeigt es zu sichre Folgerichtigkeit. Ist es eine Vision, wie es deren giebt, die der Unterwelt entschwebt scheinen? Dem Verstande bewiesen kann dergleichen nicht werden. Aber die Kunst, das Kunstwerk gehört auch nicht dem Verstande, ist nicht aus ihm geboren, sondern ist ein Kind der Phantasie und gehört ihr zu. Nur ist es nicht die fessellos und ziellos schweifende Phantasie, der diese Tondichtung entsprossen, sondern jene Bethätigung der bildenden Kraft, der die Vernunft, die ewige Lenkerin, bestimmte und ideale Ziele gesetzt hat. Dergleichen Aufgaben im Gebiete der reinen Musik zu lösen, war Beethovens eigenthümlicher Beruf.

Wer nun für dergleichen nicht Sinn, nicht Glauben in sich findet, wie will der dem Werke beikommen? Ihm ist dann die F moll-Sonate nichts als eine Aufgabe für technische Geschicklichkeit. Allenfalls beschränkt er sich auch darauf, blos das Finale zu spielen, — wie es in mehr als einem berliner Konzerte von verschiedenen Eingebornen, Virtuosen und Lehrern, gehört worden ist.

Etwa so, als wollte man der Niobe Kopf und Brust absägen und den Rest auf das Piedestal bringen.

Zur Sache.

Gleich das erste Allegro assai, und in ihm gleich der Hauptsatz, setzt den Karakter des ganzen Tongedichts fest. In hohlen Doppeloktaven schwebt dieser Satz (S. 43) heran, weitschrittig, ganz leise, mit bebendem Triller fragweise schliessend, oder vielmehr stockend. Dass die weitabgelegne Unterstimme die obere schattengleich, noch leiser wie sie, begleiten sollte, ist S. 43 schon angemerkt. Nach dem Absatze verlängerte Pause, dann Wiederholung auf der höhern Halbstufe. Beidemal sollte auf dem Anfangston (erst *c*, dann *Des*), dann auf der nächsten Hauptnote (erst *F*, dann *Ges*) unmerklich gezögert, im zweiten Takt etwas beeilt nach dem höchsten Ziele hingeglitten, auf dem ersten Ton des dritten Taktes wieder ein wenig geweilt werden. Die Schlussformel wird wiederholt, und abermals wiederholt, — und dazwischen dröhnt aus der dunkeln Tiefe, ganz leise, zögernd, geheimnissvoll dieses räthselhafte, einsame



herauf, dreimal wiederholt, eine Mahnung, — woher? Die Oberstimmen haben lang nachgehallt, wie man eine ängstende unbeantwortbare Frage dem Fragenden zurückgiebt.

Alles schwankt bis hierher unsicher und unfest, ängstigend. Da reisst sich die Oberstimme heraus: in harter Kraft (S. 32), wie der Aufschrei der Angst stürzt sie in zackigem Schwung und beflügelter Eile hinab nach der Tiefe, wieder zurück nach der Höhe, tritt stampfend auf, sich festzusetzen, — und doch bebt der letzte Akkord nur ganz leise nach und bleibt gefesselt stehn bis zum völligen Aushall.

Der erste Satz kehrt wieder, ganz leise, gleich auf dem dritten Tone zerrissen von dem jähen und gellenden („*ff*“ vorgeschrieben unmittelbar nach zweimaligem „*p*“) Hineinschrei der Harmonie, und sogleich wieder leise („*p*“ vorgeschrieben) weiterschreitend. So schreit, kreischt die Angst auf, nachdem ihr lange genug der Laut in der Brust erstickt war. Oder ist es ein unbekanntes Fremdes, das in den leisen Schritt des Satzes grausig hineingreift? — dreimal schlägt dieser Donnerschlag in den stillen Satz.

So harte, schroffe Gegensätze finden sich selten bei Beethoven, der nicht Sprünge und Abspringen liebt, sondern ruhige Entwickelung, wie sie der organischen und geistigen Welt Gesetz ist. In welche Region verweisen uns jene schroffen Wechsel? — Man enträthsele das, und der Darsteller habe Muth und Kraft zu ihnen.

Jene fragweise Schlussformel, die gleich anfangs, Takt 3, aufgetaucht, kehrt auch hier zweimal wieder; von hier entschweben wir in andre Regionen, zu andern Bildern. Entschweben, das ist kein willkürlicher Ausdruck; er ist der einzig gemässe für das Niedertauchen des Ueberleitungssatzes, der von den festen Antrittspunkten stets auf die unsichern letzten Achtel hinübergeleitet, und nur den stehenden Bass als sichere Grundlinie unter sich hat, und auch den nur in rastlos pulsirenden Schlägen.

Still rauscht dieser hin- und herwankende Bass in tiefster Lage fort, und über ihm ertönt aus der Tiefe, dann gehoben in die trostvolle Höhe der erste fester gebildete Gesang, ein sanftes, erhabnes Lied der Verheissung, — nein, der Zuversicht. Es hallt über der still rauschenden Tiefe, wie über die trostlose Nacht des Tartarus, aus der wir kommen, ferner Gesang aus Elysium. Grausame Nähe für die ewig Verdammten, diese Nähe der seligen Gefilde, die der Grieche, kalt wie sein Marmor, einstmals ersonnen. Beethoven ist ihm gefolgt, aber nicht allzuweit. Der Darstellende muss für diesen Gesang seine weichsten Finger über die Tasten gleiten lassen, alles „dolce“, wie Beethoven vorgeschrieben, kaum hörbare Betonungen, nur soviel für rhythmische Deutlichkeit unerlässlich ist.

Der tiefe Gesang — es ist der Seitensatz — wiederholt sich in der Höhe, aber nur zur Hälfte; dann stockt er schmerzlich, zittert (die Triller, jeder folgende schärfer, als der vorige) empor, stürzt sich in weitem Niederschwung in die Tiefe — und hier quält sich in hartem Gerassel ohnmächtiger, gefesselter Wuth ein zweiter Seitensatz, nach ihm ein Schlusssatz, beide in Asmoll. Wie hier Wuth und Klage, Fessel und Flucht wechseln und sich mischen, mag Jeder sich selbst auseinandersetzen. Es ist nicht fördernd und rathsam, alles zu sagen.

Dies ist der erste Theil. Wer sich den Vorstellungen, die er weckt, hingegeben, sich mit ihnen erfüllt hat, bedarf keiner weitern Einweisung in das Spiel; ihm verkörpern sich diese Vorstellungen zu all' jenen Wendungen des Stärkemaasses, die man doch nimmermehr befriedigend vorzeichnen kann.

Was der erste Theil nur erst hingestellt hat, bringt der zweite Theil zu ausführlichem und deutlichem Dasein. Zuerst tritt der Hauptsatz wieder auf, aber fester, in einfachen, nicht in Doppeloktaven; dann gegen Harmonie. Hiermit ist die Gestalt, die zuvor blos schwebende Melodie war, gleichsam fest geworden; stark erhebt sie sich aus der Tiefe zur Mitte, von da zur Höhe des Tonsystems. Die begleitende Harmonie tritt erst in Sechszehnteln entgegen (viermal 6, es ist $^{12}/_{8}$ Takt), dann in Quintolen (5 statt 6), die sich quälerisch hinabwinden. Hiermit ist der Vortrag der Melodie (stark und fest) und der Begleitung gegeben. Alles noch Folgende bedarf keiner weitern Anleitung. Die höchste Kraft in der mit „*FF*“ bezeichneten Stelle, der kühnste Schwung in den ab- und aufschwingenden Sextolen vor dem „Più Allegro“, alles ergiebt sich, sobald man das Vorangegangne gefasst hat. Aber — „dem Vandalen sind sie Stein.“

Der zweite Satz der Sonate ist ein Andante mit Variationen. Dass Variationen in den grössern Werken Beethovens nicht blosse Figurationen sind, sondern meist einen tiefern Sinn in sich tragen, ist schon bei denen der As-dur-Sonate Op. 26 zu Tage gekommen; man muss also mit Sinn und Gedanken, nicht blos mit den Fingern herantreten.

Hier tritt das Thema in der Tiefe auf, still und sehr ruhig („piano e dolce“) und sanft, die Melodie anfangs kaum bewegt, so dass Takt 4 zu 5 der Aufschritt in die Quarte schon Bedeutung hat, als Erhebung sich fühlbar macht, und die Erhebungen im zweiten Theil (das Thema ist zweitheiliger Liedsatz) von *as* nach *des*, nach $\overline{f}$, nach $\overline{as}$ schon inbrünstige Steigerung sind, gleich einem Gebete, das aus der Tiefe — De profundis clamavi ad te — mit Inbrunst sich erhebt. Dabei geht der Bass in der tiefsten Tiefe seinen eignen Gang. Er ist nicht Hauptstimme, nicht zweite Hauptstimme, kaum selbständige Melodie, aber — wenn man Ober- und Unterstimme personifiziren will — würdigste Geleitschaft zur Hauptstimme. Der Darsteller muss den ganzen Satz äusserst ruhig und im vollkommnen Gleichschlag aller Stimmen führen; die Oberstimme bedarf kaum eines Hervorhebens, oder doch nur des leisesten; mehr muss der Bass hervortreten, namentlich Takt 3 sein Hinaufschreiten zum grossen *As* und sein Nachspiel Takt 4 und 8. Die oben angegebnen Erhebungen fodern Verstärkung, die Bewegung muss sich durchaus gleich bleiben.

Die erste Variation ist gleichsam eine Erläuterung des Thema's: der Bass schwankt im ersten Theil dem Chor der andern Stimmen in synkopischer Form gleichsam nach: erst der zweite Theil verlangt nach höhern Regionen. Es ist noch das Gebet aus der Tiefe, das De profundis, im ersten Theil schattenhaft, im zweiten erst sich bang heraufwagend. Für Thema und erste Variation würde das „due corde" anwendbar sein.

Trostvoller erhebt sich die zweite Variation in die mittlere Tonregion, wo milder Gesang wohnt. Die Melodie verschmilzt mit den Mittelstimmen zu harfenartiger, milder Figurirung, der Bass führt seine Melodie still und sanft entgegen. Wenn zuvor das Spiel „a due corde" angewendet war, so muss hier mit „tutte corde" hellerer Klang gewonnen, aber in mildester Weise der Satz durchgeführt werden.

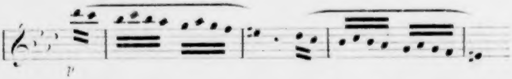
Zu Harfengelispel führt jetzt die dritte Variation die Melodie in zarter Höhe durch: dann legt sich die harfenartige Begleitung über die Melodie: zuletzt wendet sich der Satz in die ursprüngliche Tonlage zurück, schwebt auf und ab und gelangt zu dem letzten Akkorde, der aber nicht Schlussakkord ist, — der Satz schliesst nicht, — sondern nur Ueberleitung zum Finale. Wer den Karakter und Sinn der verschiednen Tonregionen gefasst hat, für den bedarf es keiner weitern Anleitung. Der Inhalt ist sehr einfach und fasslich, das Nöthige hat Beethoven angedeutet. Nur vergesse man nicht, dass die vorgezeichneten „*sf*" und „*ff*" stets (namentlich in den höchsten Lagen) nach dem Sinne des Satzes abgemessen sein wollen, in dem sie erscheinen. Etwas Anderes war es mit den scharfen Gegensätzen im ersten Allegro, die dort dem Sinne des Ganzen gemäss vortraten.

Das Finale rauscht gleich dem Nachtsturme daher. Den Ueberlieferungen zufolge ist es in einer Sturmnacht von Beethoven empfangen worden. Wohl mag der äussere Sturm dem Tondichter die letzte Aufklärung oder Entschliessung gegeben haben; aber sicher war der Sturm schon in seiner Brust, bevor man aussen sein Tosen vernahm. Wer jene Gesichte geschaut, die der erste Satz enthüllt hat, wer in jenem emporschwebenden und wieder verlöschenden De profundis Zuflucht gesucht, dess Leben ist Sturm. Und wenn er ein Mann ist, gleich Beethoven, mild und gut im Herzen, unverzagt und trotzig im Sausen des drohenden Missgeschicks, der singt muthig und laut „dem Schnee, dem Regen, dem Sturm entgegen, immer zu, immer zu, ohne Rast, ohne Ruh!"

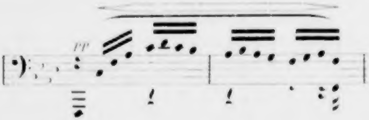
Das ungefähr (denn Alles lässt lässt sich bei weitem nicht sagen) ist der Sinn, den der Spieler zu verwirklichen hat.

Jener Akkord, der den vorigen Satz nicht abgeschlossen, aber geendet hatte, klingt nach längerm Anhalt in scharfen Griffen und festgezeichneten rhythmischen Schlägen weiter. Und nun, nach einer Pause der Erwartung, fängt der Sturm ganz leis' in der Höhe an, seine dunkeln Schwingen zu regen, wie Jeder ihn wohl schon in den höchsten Wipfeln des Waldes spielen gehört, eh' er die Kronen fasst und die Stämme der Eichen erschüttert. Aber es ist nicht auf ein Naturbild abgesehn, es ist ein Sturm in der Seele, der nur einen Augenblick lang jenem verglichen werden durfte.

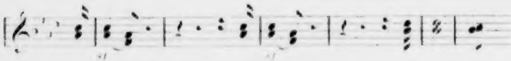
Glatt und leise beginnt die Flucht der Töne,



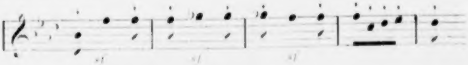
höchst gebunden, accentlos, der letzte Ton verkürzt abgehoben; immer tiefer wühlt sie sich, der Schall wächst, wird sehr stark, grollt lange in der Tiefe, wird dumpfer und stiller und steht. Der Sturmlaut rauscht weiter, dies



ist die Gestalt und Weise seiner Luftwellen, bei denen sich Czerny (S. 83) an das Gestade des Meeres versetzt glaubte. In das fortgrollende Sausen hinein tönt „Wanderers Nachtlied“, hineinrufend,



sich durchkämpfend durch den Luftschwall, das letzte Wort von ihm verschlungen, — kaum dass der Bass den verlornen Schluss andeutet. Fester setzt sich unter dem Sausen das zweite Lied durch: der Sturm saust fort und deckt mit seinem Anhauch und seinen langen Schwingen Alles, lässt auch den Seitensatz mit seinen klagevollen Accenten



nicht aus der ängstlichen Hast frei.

Das alles — und noch Unaussprechliches muss in der Darstellung erkennbar werden. Damit dies — nicht die technische Ausführung, sondern die Erkennbarkeit — möglich wird, fügt Beethoven dem Namen „Allegro“ vorsichtig ein „Ma non troppo“ zu. Auch dem ganz fremd und unerwartet nachtretenden Presto, das wie entschlossenstes „Vorwärts“ tönt, möcht' ich ein „Ma non troppo“ zufügen, damit jeder Achtelschlag hammergleich — wenn auch nichts weniger als lärmend (es ist innerlicher Entschluss, und „*p*“ vorgeschrieben) erfolge und als Schlag, nicht als Beben vernommen werde. Dafür mag die letzte Partie, in Sechszehnteln, dahin sausen, ungezügelt gleich dem Sturme.

Les adieux, Sonate Op. 81.

(Biographie, Th. II, S. 177.)

Der Inhalt dieser Sonate ist auf dem Titel und über jedem ihrer drei Sätze mit den Worten

Les adieux, l'absence, le retour.

ausgesprochen; man mag sie mit

Scheiden, Verlassenheit, Wiedersehn.

übersetzen. Dass es Momente aus dem Leben eines liebenden Paars sind, setzt man schon voraus. Aber die Komposition bringt auch noch den Beweis; im ersten und dritten Satze waltet unverkennbar Duettform, nämlich das Mit- und Gegeneinander zweier Stimmen, einer tiefern und einer höhern. Dass gelegentlich, namentlich zu Ende des ersten Satzes, die zwei Stimmen Unterstützung finden und zu zwei Stimmpaaren werden, spricht nicht im Mindesten gegen diese

Auffassung. Die Musik bedarf des Vollklangs, der Harmonie, kann nur ausnahmsweise mit einer oder zwei vereinzelten Stimmen genug haben. Nun könnte die Harmonie nebenhergehn: und das ist auch hier oft, stets mit Bedeutsamkeit, der Fall. Ideal aber ist es von Beethoven gedacht, dass sich zuletzt (die S. 70 angeführte Stelle) jede der duettirenden Stimmen für sich harmonisch erfüllt. Nicht die äusserliche Gestalt eines Duetts sollte nachgebildet, sondern der wesentliche Inhalt künstlerisch ausgesprochen werden.

Diese Vorstellungen muss man sich angeeignet und mit dem Gehalt der drei Lebensmomente sein Herz erfüllt haben, wenn man das Tongedicht, eines der zartesten und tiefsten, verstehn und zum Verständniss bringen will.

Die Einleitung (Adagio) spricht in den ersten Tönen das „Lebewohl!“ aus, im milden Esdur, aber gleich auf dem dritten Schlage durch den zutretenden Bass nach dem trüben, kalten C moll hinabgezogen. Dieser entscheidungsschwere Basston fodert Nachdruck, und da besondre Schallkraft hier nicht anwendbar ist, so muss auf diesem Punkte geweilt werden. Die Stimmung der folgenden Takte fühlt Jeder: man fasse nur auch, wie die Klage sich transzendent emporhebt über die Region des Menschengesangs, um dieser Erhebung durch feinsten Anschlag und zarte Betonung (das vorgeschriebne „f“ nach Tonlage und Stimmung zu messen) genugzuthun.

Das erste „Lebewohl!“ kehrt wieder, von der umhergreifenden Harmonie schmerzlich verzogen; auch die Klage kehrt wieder. Die Pausen fodern besinnliche Verlängerung: das wird besonders im letzten Takte recht anschaulich.

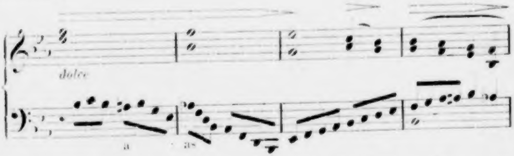
Die Einleitung hat in das Allegro hineingedrängt. Die leidenschaftliche Sprache dieser Scene wiederzugeben, die zwischen Aufwallung und Nachgeben hin und her greift, dazu bedarf es der vollen Freiheit und des feinsten Gefühls für jeden Zug und die Verschmelzung aller. Der Hauptsatz weilt mit scharfer Betonung auf dem ersten Tone, zieht von jedem ersten Achtel (Takt 1 und 2) zum zweiten, hebt das erste und dritte Viertel fühlbar, jedes erste Achtel zart hervor, weilt mit Nachdruck auf dem ersten Akkorde Takt 3, zögert in den ersten drei Vierteln, drängt vorwärts in dem folgenden und im nächsten Takte, dem ersten mit Achtelbegleitung, zögert auf den beiden folgenden, mit „sf“ bezeichneten B-Oktaven und dem folgenden Takte, dem vierten mit Achtelbegleitung.

Genug hierüber. Vollständige Vorzeichnung der Bewegung ist unausführbar und würde den Folgsamen fesseln, da doch freier Seelenbewegung gegenüber das Gemüth des Auffassenden frei sein muss. Es kommt auch gar nicht auf die einzelnen Momente der Bewegung an, — über die sich hier und dort streiten liesse, — als auf diese vollkommen freie Bewegung selbst, die mit der Welle des aufgeregten Bluts steigt und fällt und nirgends die Anmuth sittiger Mässigung vergessen lässt. Von Takt 9 bis 13 der Achtelbewegung lässt sich schon die duettmässige Anlage (Verzeihung dem trivialen Handwerksnamen!) spüren. Der Schluss dieser ganzen Partie zögert. Es ist eine eigenthümliche Bedeutsamkeit in dieser Achtelbewegung, wie die Stimmen auseinander streben und wieder zusammen und (Takt 12) an einander hängen, wie die Liebende am Halse des scheidenden Liebsten hängt und ihn nicht lassen kann.

Nun der Seitensatz, der die Trennung unvermeidlich ausspricht. Jenes erste „Lebewohl!“ der Einleitung ist der Kern der Seitensatzes. Von der weinenden Mittelstimme ringt es sich nach oben und nach unten; vielleicht erräth man zuletzt ein „Wir sehn uns wieder!“ Der Schlusssatz zeichnet das Paar wieder, wie es nicht von einander lassen kann, wie Eins sich an die Ferse des Andern heftet.

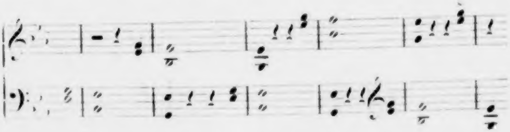
Dies sind die Gedanken, welche den ersten Theil des Satzes bilden. Im zweiten Theile tritt der Hauptsatz wieder auf; ihm mischt sich aber das „Lebewohl!“ aus der Einleitung, und daran schwindet gleichsam der Satz hinweg. Nachdem der dritte Theil den ersten wieder in Erinnerung gebracht, bildet jenes „Lebe wohl! Wir sehn uns wieder!“ das sich immer gewisser als Kern des Ganzen herausstellt, den Anhang. Es tönt oben, es tönt unten, — die weibliche wie die männliche Stimme ist nicht mehr einzelner Melodiefaden, sie hat sich mit Harmonie erfüllt; und doch ist jenes Gegeneinandertönen von zweimal zwei Stimmen nichts, als das Abbild der zwei Scheidenden, nur das musikalisch-ideale. Ihnen gegenüber, bald unter, bald über ihnen, bewegt sich mit der Hast des Hinwegeilens, aber stets mit der Anmuth gesittigter Karaktere ein Gegensatz in fliessender Achtelreihe.

Dass Beethoven die heftigen, ja exzentrischen Regungen des Schmerzes zugelassen, das Scheiden aber nicht zu den Zuckungen des Leidens hinaufgesteigert, sondern mit der Mässigung und Anmuth liebenswürdiger Persönlichkeiten umkleidet hat, ist ein beherzigenswerther Zug an seinem Künstlerkarakter. Heftige Karaktere schwelgen unersättlich in der Verfolgung des Leids durch alle seine Verzerrungen; kühlern und schwächern Naturen wird oft als edle oder gar antike Mässigung zu Gute gerechnet, was sie aus Schwäche oder Muthlosigkeit von der edlen Wahrheit zurücklassen oder verbergen. Hier ist wahre Mässigung, denn zuvor war volle Wahrheit rückhaltlos zur Geltung genommen. Auch hierhin muss der Darstellende dem Dichter folgen. Der Gedanke des Scheidens (Anhang)



muss mild hervortreten; vor allem in ganz gleichmässiger Bewegung und um ein Weniges gemildertem Zeitmaass; die Melodie (nämlich beide vereinte Oberstimmen) muss, wie die >-Zeichen andeuten sollen, verhallend ausgesprochen werden; die Achtel müssen höchst sanft und gleichmässig dahinfliessen, nur mit einem leisen Nachdruck auf *a* und *as*. Fühlt nur den Inhalt! dann findet sich bei aller Unzulänglichkeit der einzelnen Andeutungen der rechte Vortrag von selbst.

Jetzt tritt von beiden Seiten das Scheidewort nackt hervor. „Lebe wohl!“ tönt die höhere weibliche, „Lebe wohl!“ die männliche Stimme, die man sich mehr und mehr aus der Ferne herüberhallend — also schwächer — vorzustellen hat. Erst tönen die beiden Stimmen naturgemäss einfach, dann ideal in harmonischer Erfülltheit; zuletzt wehen sie, ganz naturgetreu den Rufen Scheidender von nah und fern, „Lebe wohl!“ und „Leb' wohl denn!“

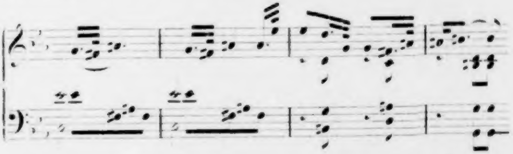


in einander. Hier erhebt sich der dichterische Gedanke über das Harmoniegesetz: zwei einander entgegengesetzte Harmonien, *b*-*f* und *es-g* klingen in einander. Wohl hat Fetis, der kundige Konservatorien-Direktor in Brüssel, recht gesprochen: „Wenn man das Musik nennt, so ist es nicht das, was Ich so nenne.“ Es ist nicht die Musik von Fetis und den Franzosen, und nicht die der Mehrzahl aller Musiker; es ist die Poesie, oder, wenn man genauer reden will, die Transzendenz der Musik, die naturlicherweise stets nur in sehr Wenigen lebt und nur von sehr Wenigen begriffen wird.

Wenn der Spieler nur den Gedanken Beethovens gefasst hat, die Hörer lassen sich führen, wohin Er will. Und zuletzt sprechen wir mit Goethe:

> Und wer mich nicht verstehen kann,
> Der lerne besser lesen!

Der zweite Satz ist, wie gesagt, l'absence überschrieben. Die Verlassene fühlt die Oede des Alleinseins. Naturlich kann hier nicht mehr von Zweistimmigkeit die Rede sein, wie im ersten Satze; nur eine Hauptstimme zeigt sich, aber eine höchst sympathische Begleitung. Gleich in den ersten Takten



zeichnet sich der ganze Karakter des Satzes. Beethoven benennt ihn „Andante espressivo“, und schreibt für den Vortrag „In gehender Bewegung, doch nicht ohne Ausdruck“ dazu, doch wohl nicht, um die allbekannten italienischen Worte höchst unnützer Weise zu übersetzen, sondern um die innre Beweglichkeit hervorzuheben. Diese Beweglichkeit wird in der vortiefsten Stimme zunächst vernehmlich: in diesen schmerzlichen Schritten ($\overline{es}$ *-fis*), in diesem sich hinschleppenden Gange verräth sich das Gefuhl der Verlassenheit und Oede ganz eben so deutlich, wie in der ansetzenden und gleich wieder hinfälligen Bewegung der Oberstimme, die in der Schlussbildung der Melodie den höchsten Ausdruck gewinnt. Der erste Akkordschlag in Takt 1 und 2 muss scharf tönen, das erste und dritte Achtel Takt 3 muss Nachdruck erhalten. — genug oder zuviel der einzelnen Andeutungen, wenn der Sinn des Ganzen so klar vor die Seele tritt.

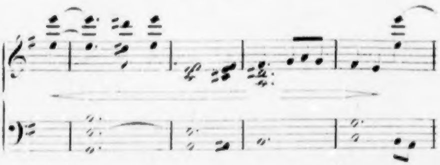
Der dritte Satz der Sonate ist ein Jubelsturm des Wiedersehns, wieder als Dialog der beiden Liebenden gestaltet. Beethoven hat ihn mit „Vivacissamente, im lebhaften Zeitmaasse“ bezeichnet. Vor allem ist dies auf die Einleitung durchaus anzuwenden. Dennoch dürfte bei dem eigentlichen Hauptsatze, dem in Achteln, mancher feine Anhalt wohlangewendet sein, so auch weiterhin bei dem Seitensatz' in Vierteln, ferner bei dem Anfange des zweiten Theils. Für den Achtelsatz („Ich habe dich wieder“) ist zuletzt sogar „poco Andante“ vorgeschrieben und wird bei der synkopirten Wiederholung noch weiteres Zögern nothwendig. Es wär' unbegreiflich, wenn neben dem Entzücken nicht auch die Rührung der Beglückten zur Sprache käm'.

Emoll - Sonate Op. 90.

(Biographie, Th. II, S. 214.)

Ein edler Sinn, ein energischer Karakter spricht aus dem ersten Satze dieser Sonate, — sie hat nur zwei Sätze. Alles, was eindringliche Beredsamkeit im Kampfe mit schmerzlichem Zweifel und Zagen vermag, kommt hier, in diesem ersten Satze, zu Tage. Das Gefühl für die einzelnen Momente, vollkommenste Energie für ihren Ausdruck, unbedingte Freiheit in der Behandlung des einen neben dem andern, und zu dem allen ein feiner Verstand, Alles in Einheit und Anmuth zu verknupfen, — das ist dem Darstellenden zu wünschen. Nur ein edler Sinn wird fähig sein, Beethoven hier zu folgen.

Was der Meister über den ganzen Satz bemerkt hat: „Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck“, das trifft im vollen Maasse gleich bei dem Hauptsatze zu. Eindringlichste Beredsamkeit bestimmt und erfüllt den vielgliedrigen Satz, dessen Bau und Rhythmik, wenigstens was den Vordersatz betrifft, S. 50 und 53 schon betrachtet worden ist. Der Nachsatz (in zwei Abschnitten)



knüpft nur mit dem Rhythmus seines ersten Taktes an den Vordersatz, wendet sich aber dann in stillem und grosssinnigem Verzicht, in einer Wendung, die fast zwei Oktaven überspannt, von ihm ab. Der Sinn des Satzes ist verloren, wenn der Spieler nicht versteht, an das hohe $\overline{\overline{\overline{e}}}$ $\overline{\overline{\overline{dis}}}$ $\overline{\overline{\overline{e}}}$ die tiefliegende Fortführung mit $\overline{fis}$ in vollkommner Einheit und Gelassenheit anzuknüpfen und dies *fis* zwar ganz gleichzeitig mit *e* und *e* zu nehmen, es aber doch über die Begleitungsmasse zu erheben. Gerade diese Ruhe nach der eindringlichen Rede des Vordersatzes ist der Stempel eines grosssinnigen Karakters, der zu streben Kraft hat, und, wenn es sein muss, auch zu verzichten.

Doch nicht gänzlich wird verzichtet. Ein zweiter Satz erhebt sich ganz leise empor aus der Tiefe, stärkt sich und schlägt heftig, sehr heftig auf den erreichten Punkt. Es war vergebens; die Melodie rollt von ihrer Höhe hinab zur Tiefe, erlischt da, nachdem sie voller Kraft ihren Lauf angesetzt, und die beiden Schlussakkorde fallen nur kraftlos so hin. Der Gedanke, minder hoch und minder stark, wiederholt sich, — wieder tiefer gestellt, mit minder straffem Rhythmus und diesmal ausdrücklich mit „*p*“, das erstemal mit „*f*“ und „*sf*“ bezeichnet — zum drittenmal; diesmal rollt er nicht, er schleicht, immer mehr zögernd, hinab. Dieser Wechsel von Wollen und Verzichten, von Andringen und Zurückweichen ist das Karakteristische des ganzen Satzes. Die Abstufung des dreimaligen Ganges zur Tiefe ergiebt sich, abgesehen von der Vorschrift, aus der Tonlage und der Satzweise, — erst volle Akkorde, dann zwei Töne, erst freier Gang, dann Gebundenheit an den liegenbleibenden Bass. Uebrigens scheint die Schreibart des Ganges, — die beiden erstenmale Sechszehntel, dann eine Sextole und eine Quintole, das letztemal Sechszehntel, Achteltriole, Viertel, — nur der bequemern Uebersicht wegen getroffen. In den beiden ersten sollen wohl die Töne zusammengefasst werden als ein ganz unabgestufter Lauf, der seine

Bewegung ganz unterschiedlos beschleunigt und nur die letzten Töne der Deutlichkeit wegen ein wenig verzögert: den Unterschied von Sechszehnteln, Sextole und Quintole fühlbar zu machen, hat keinen Sinn. Eben so wenig soll wohl das drittemal nach den Sechszehnteln die Achteltriole und das Viertel nach wirklicher Geltung fühlbar werden; der Lauf wird von Anfang an in unbestimmbarer Abstufung langsamer und zuletzt gehemmt.

Aber hier, wieder aus dem Piano und aus tiefer Tonlage, erhebt sich jener Gedanke nochmals, führt sich in wachsender Kraft weiter aus, Schritt für Schritt — jetzt in H moll — zögernd und stockend und doch immer heftiger und weiter vordringend bis zur härtesten Verbitterung — es muss vergebens sein. Ein neuer Satz (Seitensatz, oder zweiter Seitensatz, wenn man den vorigen als ersten gelten lassen will) führt in edler Haltung, aber unwiderruflich zurück in die Tiefe. Der Schlusssatz scheint leidvoll, aber würdig auszusprechen, dass das Streben ein siegloses war. Sieglos, aber nicht vergebens. Denn Ringen um das Edle, das ist Aufgabe und Inhalt des Lebens. Der Sieg, — schon Kato fand, dass der von der Gottheit nicht jederzeit ertheilt wird, wie wir Menschen gehofft und für recht gehalten. Dass der Schlusssatz zögernd spricht, versteht sich.

Dieses besinnliche Zögern führt in den zweiten Theil hinein. Der Hauptsatz — oder doch das Motiv seiner ersten Abschnitte — richtet sich wieder auf, aber nicht in seiner ursprünglichen Freigelassenheit, sondern gebunden an fortwährende Achtelschläge. Demungeachtet kämpft er weit hinaus sich durch und zu hoher Energie empor — und muss dennoch sich wieder zurückwenden.

Das Weitere bedarf keiner Erläuterung: es sind dieselben Gedanken, wenngleich in andrer Wendung und weiterer Ausführung. Wer sie einmal gefasst hat, kann ihnen mit Sicherheit folgen.

Jene Energie, die den Kern und wesentlichen Inhalt des ersten Satzes ausmacht, ist mit ihm erschöpft. Der zweite Satz der Sonate hat nichts von ihr, keine neue Erhebung, keine neuen Aussichten. Er ist nichts als Sanftmuth, weiche Ergebenheit, ja Süssigkeit der Empfindung, deren einziger Inhalt Entsagen und Beruhen in stiller, freundlicher Ergebung ist. Das bietet gar oft das Leben, und das hat Beethoven hier geschildert.

Besondrer Anweisung für Auffassung und Vortrag bedarf es hier nicht.

A dur - Sonate Op. 101.

(Biographie. Th. II. S. 216.)

Das innerlichste, geheimste Weben einer zarten Seele, der nur Verlangen, nicht Vollbringen gegeben ist, nur Aufschwung der Phantasie, nicht greifbare Ziele, nicht markig feste That, — wie schwer ist das zu belauschen und an das Tageslicht hervorzuziehn, das ihm nicht zusagt!

Gleich der erste Satz, „Allegretto ma non troppo“ und daneben „etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung“ überschrieben, hat zwar die gewöhnliche Form eines ersten Sonatensatzes, nicht aber dessen Karakter, sondern den des Adagio, des In sich Gehens. Es ist Melodie des Verlangens, der Sehnsucht darin, — gleich der Hauptsatz beruht auf dem Dominantakkord' und dessen Bedeutung, — aber es ist nicht diese Melodie allein in einer Stimme waltend, jede der Stimmen stellt ihren bedeutsamen und gleichgesinnten Gesang neben die Hauptstimme, durch und durch ist dieser Satz voll Seele, voll gleichgestimmter Empfindung und Melodie. Dabei waltet durchaus nervöse Erregtheit, ja Athemlosigkeit, die jeden Schlusspunkt überwallt, so oft auch in diesem ruhlosen Wellenzug ein sinniges Weilen (Takt 4 auf den letzten drei Achteln, Takt 5 besonders auf den drei letzten Achteln, Takt 6 durchaus, Takt 9 auf dem ersten Tone, Takt 12, 15 und 16 desgleichen, dann Takt 19 auf dem ersten, den Satz schliessenden Tone) ziemen mag. Diese Erregtheit ist mehr innerliche Weise, möchte sich eher verbergen, als dass sie heraussträte, ein Leben ohne Zwecke nach aussen, in sich selbst zurückgewiesen und verschlossen. Daher ist es unerschöpflich: jener Schluss (Takt 19) wird zum Trugschlusse, die der Stimmen fliesst weiter, sucht noch zweimal (Takt 24 und 26) den Schluss und findet ihn endlich im achtundzwanzigsten Takte. So weiter Raum für diese eine, stille, verschwiegne Empfindung ohne Wechsel, fast ohne Steigerung! Es ist die Verschlossenheit und Wortlosigkeit Ottiliens, aber ohne die Stürme, die dies holdeste Geschöpf Goethe's erfahren. Zur verständnissvollen Seele muss man feinste Verständniss jedes Wellenzugs und die fühligsten Finger mitbringen.

Der Seitensatz, den Beethoven besonders mit „Espressivo e semplice“ bezeichnet, erzählt dann weiter. Was? — Nun, dasselbe. Denn in dieser zarten Seele ist kein besonder Erlebniss, sie selber ist ihr einziger Inhalt, nur dass die Bewegung noch leiser sich regt, fast — in den Synkopen — ganz zu ruhen scheint.

Im zweiten Theile schwebt der Hauptsatz empor, bald hoch oben über der leise dröhnenden Tiefe. Hier folgt der erste Moment, wo dies verhallende Wesen sich zu metallner Kraft aufrichtet; der zweite Moment wächst in den weit erstreckten Synkopen (Seite 5 der Originalausgabe von Steiner) empor. Alles Uebrige gehört der Stille des Anfangs an. Dass diese Stille sich aus dem zartesten Anklang zu eindringlicher Kraft steigert, ist ein tiefgefühlter und nothwendiger Zug im Ganzen. Das Wesen, das sich hier ausspricht, sollte zart, ja nervös hervortreten, aber nicht kraftlos. Kraftlosigkeit kann Bedauern erregen, nicht aber jene Theilnahme, auf die ein Beethoven rechnet. Die Sache des Spielers ist es, in den zartesten Partien durch feinbemessene, doch fühlbare Betonung, und am rechten Orte durch Steigerung der Bewegung die Kraft ahnen zu lassen, die sich noch bewähren wird. Und eben so liegt ihm ob, in der Steigerung zur höchsten Kraft des Urgrunds von Zartheit nicht zu vergessen, aus dem die Kraft sich erhebt. In keiner der bisherigen Kompositionen ist Maasshalten und die zarteste Wellenlinie von Erhebung und Sinken so nothwendig, Enthaltung von allen hastigen Uebergängen und schroffen Gegensätzen so geboten gewesen, wie hier.

Und die Anzeichen innen wohnender Kraft haben nicht getäuscht. Der zweite Satz, der gewöhnlich, wenn nicht Adagio, bei Beethoven Scherzo ist, tritt hier als Marsch („Lebhaft. Marschmässig“) hervor. Aber welch' ein Marsch! Da ist nichts von dem Prunk oder Trotz und von der materialen und Massenkraft zu finden, die jedem Marsche, selbst dem Trauermarsch in der Sonate Op. 26 inwohnt. Nicht äusserliche That wird hier gezeichnet, sondern die Phantasie von Thaten, die geschehen könnten, geträumte Heldenzüge, aber die hochsinnig und kühn bis zu den Sternen hinauflangen.

Ein seltsam Zwitterbild ist dieser Heldenzug, der sich nur in der Phantasie begiebt. Alles ist kühn an ihm: der zuckende Einsatz, die zuckende Fortbewegung von einem breit hingelegten Accent zum andern, das unaufhaltsame Empordringen der Melodie, das Hinauflangen des Basses durch drei Oktaven. Dabei aber ist alles mehr geistig als körperlich ausgeführt: der erste Anschlag ist „*f*“ und „*sf*“ bezeichnet, aber gleich folgt „*p*“; dann ist „cres.“ vorgeschrieben, aber es führt nicht zum Forte, sondern in eine Tonregion, der besondre Stärke versagt ist; dann folgt bald nach dem ersten „cres.“ ein zweites, dies aber führt — zu einem ausdrücklich vorgeschriebenen Piano. Und das Alles ist nicht blos Vorschrift, sondern liegt im Inhalte nothwendig begründet. Es ist, als wenn kühne Entschlüsse, heftige Worte geheimnissvoll in das Ohr geflüstert würden. Der Spieler, der bei dieser Sonate — wie bei allen den letzten Beethovens — über jede Vorschule hinaus sein muss, mag sich in diese geheime Verwegenheit hineinphantasiren.

Solcher Natur ist der ganze Marsch. Was den Karakter dieser Zeichnung vollendet, ist das Ineinandergreifen von zwei und drei selbständigen Stimmen an der Stelle einer Hauptstimme, der man ungestört folgen könnte. Und wo der zweite Theil sich endlich doch zu standbarer Kraft emporflügelt und steht (der fünftletzte Takt), da sinkt nach Tonhöhe und Modulation der kühne Schritt zur Unterdominante zurück, in die Dämmerung des Entsagens.

Seltsam fremdartig klingt das Trio an (Verzeihung dem Handwerksausdrucke!) und sucht mit seinen zwei kanonisch langhingezognen Stimmen trüb' und grüblerisch den Ausgang aus diesen ungewohnten kühnen Gesichten. Dennoch kehren sie wieder.

Ist es Reue, die aus dem *dritten Satze* spricht? ist es das Schmerzgefühl, dass die Zeit, die Kraft für wirkliche Thaten dahin ist? — Wer vermisst sich, alle Geheimnisse des Tonlebens aufzudecken? Beethoven hat den Satz „Langsam und sehnsuchtsvoll“ überschrieben. Welches auch die Deutung sei, der Klageton der Weise wird von jedem, der solchen Werken naht, empfunden und verstanden.

Es ist die Rückkehr in sich selbst, die hier vollbracht worden. Das wird gewiss, wenn nun, zur Einleitung des *letzten Satzes*, der erste durch seinen Hauptsatz in Erinnerung kommt. Hier ergiesst sich weithin, in grossem Zuge, mit frischem Muthe, ja zuweilen von heitern Lichtern überblitzt, ein reicher, labungsvoller Lebensstrom. Dennoch ist es mehr geistiges Leben, gleichsam das unkörperlich-geistige Leben, das wir uns bisweilen in der Phantasie ausmalen, als der Widerhall des wirklichen Lebens, das wir geistkörperlich, gleichviel ob freudig oder leidvoll, durchkämpfen.

B dur - Sonate Op. 106.

(Biographie, Th. II, S. 228.)

Wenn die vorige Sonate in den zartesten Regionen des Seelenlebens weilt und fast in das Körperlose zu verschweben scheint, so entfaltet die grosse B dur - Sonate nach allen Seiten eine Machtfülle, geistig und materiell, ohne Gleichen. Man hat sie die „Riesen-Sonate“ genannt. Solche Beinamen (wir haben deren schon S. 118 und 132 kennen gelernt) haben ihr Bedenkliches. Aber wahr ist: ein Riesengeist bewegt hier riesige Glieder. Der Spieler muss höchste technische Kraft mitbringen. Aber er muss sich zugleich darauf einrichten, grosse und zahlreiche Tonmassen wohl von einander gesondert, und jede wohl in sich selber zusammengehalten, und dazu wohl abgewogen eine gegen die andre, gleich starken Heereshaufen, in die Schlacht zu führen. Alles ist in dieser Sonate mächtig und gross angelegt, nicht blos die Kraftsätze von mächtigem Schalle, sondern auch die zarten, auch das Adagio, das Sehnsucht und Klage gleichsam unerschöpflich aus dem geheimsten Grund der Seele seufzergleich aushaucht.

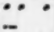
Der Spieler muss nicht blos wachen Sinn für jede Einzelheit, sondern auch den Bau und Zusammenhang des Ganzen stets klar vor Augen haben.

Erster Satz. Allegro.

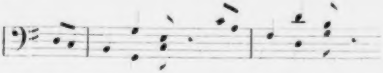
Mit kühnem Aufschwung aus der Tiefe und heftigem Schlage tritt der erste Hauptsatz an, und vollendet sich ganz unerwartet in weicher verlangenvoller Weise. Der Antritt (vier Takte) war schmetternd kräftig, die Fortführung plötzlich leis' und gesänftigt: aber ihre Melodie dringt fest aufwärts, und der Bass schreitet in selbständiger Bedeutung und ganz frei von der Höhe zur Tiefe. Diese letztere Weise — der erste Antritt scheint vergessen — wiederholt sich in höherer Tonregion mit noch erpichterm und unablässigem Verlangen bis zum vollem Abschluss in Bdur.

Hier aber setzt auf dem Schlusstone selber ein zweiter Hauptsatz an, der seinen Kernsatz (zwei Takte) viermal, und jedesmal gesteigert, aufführt, dann mit dem letzten Motive sich hinaufarbeitet und in grossartiger Weise — ja nicht eilen! — hinab steigt und hier sinnend über Tiefe und Höhe schwebt, stillewerdend, zögernd, aber stets grossgestaltet, zuletzt in Doppeloktavenweite umhergreifend. Dieser zweite Hauptsatz mag dafür gelten, die Kraft des ersten Antritts (Takt 1 bis 4 des Allegro) in breiter Fülle darzulegen. Aber der erste Gedanke voll zuckender, dann marschartig rhythmisirter Energie ist er nicht.

Man erwäge hier einmal die Maasse. Der erste Hauptsatz hat 4 Takte (der Antritt) und noch 13 Takte, also 17. Der zweite Hauptsatz bis zu seinem Schlusse hat 18 Takte — und noch ist die Hauppartie nicht geschlossen. Es soll hier nicht weitergezählt werden; aber es ist dem Spieler zuträglich, auch von den äussern Verhältnissen des Werkes klare Anschauung zu gewinnen. Er braucht, soweit wir bis jetzt gekommen, Schlagkraft für die ersten vier Takte, Führung und weite Steigerung der Melodie und des Basses aus der Stille hervor zur Kraft. Der zweite Hauptsatz will in jedem der vier Abschnitte, mit denen er anhebt, kraftvoll eingesetzt werden und von da nach breitem Ausschall in das Piano zurücktreten; jeder der vier Abschnitte muss ein zusammengehaltnes Ganze sein, und jeder Eintritt muss nicht blos in gesteigerter Kraft erfolgen, sondern der ganze Satz muss durch Gleichheit des Vortrags und Gleichmässigkeit der Steigerungen, wie zuletzt durch gleichmässiges In-Ruhe-Sinken des Schlusses als einiges Ganzes wirken.

Nun endlich tritt noch der schlagfertige Antritt wieder auf, die Hauptpartie cyklisch zusammenfassend. Aber nach seinem heftigen Sinne wirft er mit Einem Ruck die Modulation, die bisher in B dur festgestanden, nach D dur. D dur ist nicht gemeint: aus *d-fis-a* wächst *d-fis-a-c* heraus und setzt uns in G dur fest. Hierzu ist ein Gang von 24 Takten verwendet, — oder vielmehr sind drei verschiedne Gänge aneinandergehängt: der erste hat den Aufschlag des Basses aus dem Antritte zum Motiv; der zweite ein anapästisches Motiv (), das nachher im Seitensatze zur Geltung kommt; der dritte fliessende Achtelreihen mit entgegentretendem Basse. So weit erstreckte Ueberführung zum Seitensatz ist sonst nicht Beethovens Art: der Seitensatz tritt sonst unvermittelt ein, oder der Hauptsatz fliesst ganghaft aus seinen eignen Motiven zu jenen über. Aber in der B-Sonate sind Maass und Art anders bestimmt, Alles geht da in das Weite, Titanische.

Nun also tritt der Seitensatz auf, zuerst im Tenor oder höhern Bass

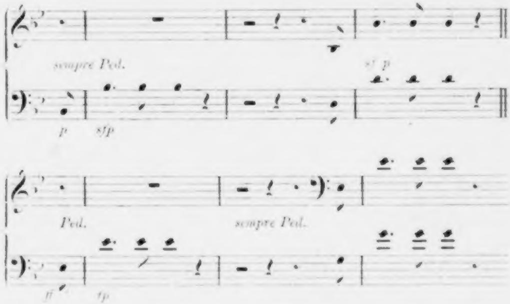


antretend, den Schluss unbekümmert in die dreigestrichne Oktav hinaufwerfend. Dort erfolgt auch die weiterstreckte, gangbildende Wiederholung. Das strömt von der Höhe zur Tiefe, stockt einen Augenblick auf *C* (C dur) greift da zum ersten Motiv zurück und ringt sich mit wachsender Kraft nach scharfen Griffen zur Höhe zurück. Abermals ist es Aufgabe des Spielers, das Vielfache, Viel- und Weitbewegte zur Einheit zusammenzufassen. Mancher schwimmt über den gaukelnden Fluss, der diesen breiten Meereswogen nicht gewachsen ist.

Ein stiller erster Schlusssatz gewährt Ruhe den Sinnen und Gedanken. Aber gleich folgt der zweite Seitensatz prachtvoll in seiner Stärke und im freudigen Gefühl seiner Macht. Er führt zum Anfang zurück, zur Wiederholung des ersten Theils. Dann führt er in den zweiten Theil; beidemal macht sich das Motiv des Aufschwungs geltend.

Hier sei vor Allem eine technische Bemerkung verstattet.

Beethoven setzt jenes Motiv zweimal, erst einstimmig, dann in Zweistimmigkeit, und zwar so,

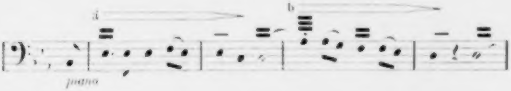


dass zuletzt die höhern Noten (g-$\overline{g}$) der linken Hand zufallen. Hieran wolle man ja nicht, etwa aus Bequemlichkeit, ändern. Der Sinn des Motivs fodert einen Schlag, heftigen Nachdruck auf den ersten der höhern Töne, auf *b*, dann auf $\overline{d}$, dann auf $\overline{g}$. Die linke Hand hat für diese Töne den Daumen, den schlagkräftigsten Finger; die rechte Hand trifft mit den kleinen Finger dahin, also mit dem schwächsten Finger.

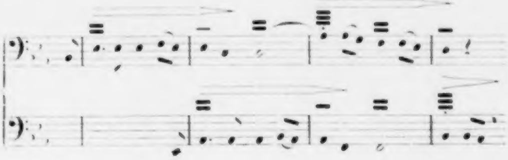
Nach diesen Rufen entfaltet sich wieder eine breite Masse. Das Motiv (der erste Takt) jenes Antrittsatzes tritt diesmal leise, mit „*p*“ und „sempre *p*“ bezeichnet auf und wird von 2 Stimmen in der Tiefe kanonisch 10 Takte weit (den freien Anhang und Schluss mitgerechnet) ausgeführt. Der Satz steht in Esdur und schliesst in Bdur; erst bei Takt 7 ist „cres.“ angemerkt. Vom Schlusspunkt in B aus wiederholt sich der kanonische, frei geführte — mehr nachahmende

Satz in zwei Oberstimmen, von einer freien Stimme verstärkt, hier mit „cres. più“ bezeichnet. Endlich wiederholt er sich, und diesmal ist „*f*“ vorgezeichnet, mit Verdoppelung beider kanonischer Stimmen in weiter Lage, und nochmals in gleicher Weise mit enger, also schärfer klingender Verdopplung: die weite Verdopplung hat erst die Weite einer um eine Oktav erweiterten Dezime, dann die Weite einer Terz. Für die letztere Verdopplung ist nach kurzem Piano, dem gleich wieder „cres.“ folgt, von Neuem „*f*“ mit Verstärkung (*sf.*) einzelner Momente, also bedeutsameres Forte als das erste vorgeschrieben. Nun erst folgt zu dem Anrufe, der den Theil eingeleitet, Fortissimo, also der Gipfelpunkt dieser ganzen, 40 Takte weiten Entwickelung.

Es ist klar, dass von Seiten des Ausführenden die sorgfältigste Abwägung aller Mittel nothwendig ist, um so weiten Massen von Schritt zu Schritt in ihrer Einheit und ihrem Fortschreiten genugzuthun. Die richtige Fassung einzelner, ja sogar aller einzelnen Momente genügt hier durchaus nicht. Das Ganze will in seiner Einheit und Lebendigkeit dargestellt und begreiflich gemacht sein. Zuvörderst muss der kanonische (oder Nachahmungs-) Satz als einzelne Melodie



bis zu seinem freien Abschlusse (Takt 7) mit den sinngemässen Betonungen und Bindungen und dem Ablauf jeder Schallwelle (a b) richtig gefasst werden, und die nachahmende Stimme muss nicht blos den Tonschritten, sondern auch der Vortragsweise der ersten folgen, wenngleich dadurch eine Stimme mit der andern in den einzelnen Momenten,



z. B. in der Ausführung des decres. (>) nicht zusammenfällt. So muss den ganzen Satz hindurch jede einzelne Stimme gefasst und gegen die andre abgewogen werden. Sodann müssen die drei Stufen des Ganzen, der zwei-, drei-, vierstimmige Satz, abgesehen von der Betonung des Einzelnen, auch drei steigende Abstufungen des Stärkemaasses erhalten. Hier stehen uns nicht blos Beethovens Vorschriften, es kommt uns auch seine Behandlungsweise rathgebend und helfend zur Seite. Er stellt — und nicht blos in dieser Sonate, sondern in jedem tiefer angelegten Werke — seinen Gedanken zuerst in durchsichtiger Einfachheit auf, dann fügt er ihm mehr und mehr zu; und Alles ist gleich fasslich, weil das Vorhergehende schon vorbereitet hat.

Reicht die Kraft des Instruments für so weite Steigerung aus? —

Nein! Also müssen wir ihr zu Hülfe kommen. Es ist schon (S. 71) ausgesprochen, dass Steigerung der Bewegung der Kraftsteigerung zu Hülfe kommt: ja vermöge der geistigern Natur wirkt sie leichter und tiefer, als die Massenkraft des Schalls, darf sogar nicht anders als rücksichtsvoll angewendet werden. Ich würde recht finden, schon bei den oben (S. 152) angeführten Anklängen des ersten Motivs zurückzuhalten und die Pausen, besonders die letzte, zu vergrössern. Dann würde der zweistimmige Satz etwas mindere Bewegung erhalten, als das ursprüngliche Zeitmaass ergab. Von hier würde die Bewegung um ein kaum Merkliches — und mit manchem Moment des Verweilens — dringender, und bei der Verdoppelung der Stimmen in Terzen feurig werden.

Ich breche hier ab. Wer diese Grundsätze gefasst hat, dem wird ihre Anwendung auf das Weitere keine besondre Schwierigkeit machen: wer sich nicht mit ihnen einigen kann, dem würden noch so viel Einzelbemerkungen doch nicht helfen.

Eins aber sollte, mein' ich, an dieser Sonate zu voller Erkenntniss und Beherzigung kommen. An dieser umfassenden Aufgabe sollte klar werden, dass blosses Gefühl für die höhern Aufgaben nicht ausreicht. Ohne Gefühl im Bunde mit der gestaltenden Phantasie giebt es keinen Künstler und kein Kunstwerk und keine wahrhafte Darstellung. Aber es muss bei den höhern und reichern Aufgaben für den Dichter, wie für den Nachdichter oder Darsteller noch vollständige Einsicht und Erkenntniss hinzukommen, wenn der Aufbau vernunftgemäss vollendet und in dieser seiner Vernunftmässigkeit zur Anschauung und vollen Wirkung kommen soll.

Schluss.

Nach der Bdur-Sonate sind noch vier der bedeutendsten Klavierwerke,

die Edur-Sonate, Op. 109,
die Asdur-Sonate, Op. 110,
die Cmoll-Sonate, Op. 111,
die dreiunddreissig Veränderungen über einen Walzer, Op. 120,

an das Licht getreten, unschätzbare Gaben für jeden zu ihnen herangereiften Musiker und Kunstfreund. Wie viel liesse sich über sie sagen! — weit hinaus über das Wenige, für das die Biographie Raum geboten! Wahrlich, die Lust hätte nicht gefehlt.

Allein die Aufgabe, die diesem Büchlein gesetzt war, muss mit der Betrachtung des gewaltigsten Werkes, dem das zarteste und so manches andre vorangegangen, ihr Ziel erreicht haben, soweit dasselbe nach dem Wesen der Sache und nach meinen Kräften überhaupt erreichbar gewesen. In den Sinn Beethovens und die von ihm erschaffne Welt einzuführen, das war die Aufgabe. Das Bewusstsein für seinen Inhalt zu wecken, zum eignen Anschaun die Augen und zum Selbsterkennen den Geist zu wecken und einzuleiten, das musste wohl als einziges Mittel erscheinen. Nur der Erkennende weiss selbständig zu fassen und vermag vom Erkannten zu weitern Aufgaben fortzuschreiten. Ist dieser Standpunkt erreicht, so wird alles Weitere zu träge und unfrei machender Bevormundung. Von dieser hinweg führ' unser Aller Weg in jeglicher Richtung zur Freiheit!

Inhaltsanzeige.

Seite

Einleitende Betrachtungen.

Die Leser des Buchs 3
Die Freunde. — Die Fremden. — Die Lehrer.

Was das Buch bringt 6
Voraussetzung von Kenntnissen und Fertigkeit. — Vortragslehre. Ihre Zuträglichkeit im Allgemeinen. — Bedürfniss einer Vortragslehre für Beethoven. — Eigenthümlicher Gehalt seiner Werke. Ihr Alleinstehn. Die Besonderheit derselben unter einander.

Lehrwege 11
Unterweisung durch Lehre und Beispiel. — Virtuosen und „Klaviermeister“. — Wie man Beethoven ablehnt, und wie man sich mit ihm abfindet. — Unterweisung durch rein praktische Darstellung. — Rein theoretischer Unterricht.

Vorbildung 15
1. Die Technik. — Ob Virtuosität erfoderlich. Beethovens Meinung vom Virtuosenthum. — Stufenfolge seiner Werke aus technischem Gesichtspunkte.
2. Die geistige Reife. — Wer für Beethoven gereift ist? — Stufenfolge der Werke nach der Entwickelungsstufe geistiger Reife.

Allgemeine Bemerkungen.

Beethovens Instrument 23
Die elementare und die kunstanstrebende Technik. — Besondre Schwierigkeiten bei Beethoven. Die wiener Instrumente aus Beethovens Zeit im Vergleich mit den jetzigen. Folgerungen daraus. — Das una corda.

Beethovens Fingersatz 28
Fortschritte der Technik seit Beethoven. — Abweichungen von den allgemeinen Regeln des Fingersatzes. — Einstimmige Figuren, unter beide Hände vertheilt. — Zwei und mehr Stimmen in einer Hand.

Die Spielart für Beethoven 39
Hauptrichtung der neuern Technik auf Ausgleichung der Finger. — Bedürfniss, Hand von Hand, Finger von Finger unabhängig zu machen. — Auschlag. — Handhaltungen.

Beethovens Melodie 48
Wie Beethoven Melodie gespielt. — Unterschied der beethovenschen Melodie von andern: sie ist schlussfest und vordringend. — Wie sie zu fassen. Wie sie darzustellen. — Rhythmische Accente.

Beethovens Begleitung 55
Darunter begriffen: Begleitung, die in sich selber keinen karakterisirenden Inhalt hat, — Begleitung mit gehaltvollen, aber untergeordneten Stimmen. Polyphonie.

Seite

Zeitmaass und Taktmaass 60

Zeitmaass. — Aeltere Bezeichnung desselben. — Der Metronom. — Uebertreibung des Zeitmaasses. Mozart. Beethoven. — Wie das richtige Zeitmaass zu finden. Taktmaass. — Taktfestigkeit. Taktfreiheit. Sinn und Recht beider. — Beethoven. Vortrag in dieser Hinsicht. — Erhaltung des Taktgefühls unter der Taktfreiheit durch Fernhalten von Uebertreibung, — durch Rückkehr zum Grundmaass, — durch rhythmische Betonung und rhetorische Pause.

Form des Studiums 74

Selbstbestimmung, nicht Abrichtung. — Kursorisches Durchspielen. Uebersicht des Inhalts. — Beseitigung technischer Schwierigkeiten. — Eindringen vom ersten Anblick des Werkes in dessen Theile, in deren Partien. Karakterisirung derselben. — Eindringen in die Einzelnheiten. — Berathung mit Andern. Vor allen Beachtung beethovenscher Angaben und seiner Art. — Seine idealen Werke.

Einführung in die einzelnen Werke.

Vorbemerkung 89
F moll-Sonate, Op. 2 90
A dur-Sonate, Op. 2 95
Es dur-Sonate, Op. 7 99
F dur-Sonate, Op. 10 103
D dur-Sonate, Op. 10 105
Pathetische Sonate, Op. 13 107
G dur-Sonate, Op. 14 108
As dur-Sonate, Op. 26 110
Fantasie-Sonate, Op. 27, Nr. 1 113
Fantasie-Sonate, Op. 27, Nr. 2 114
D dur-Sonate, Op. 28 118
G dur-Sonate, Op. 31 121
D moll-Sonate, Op. 31 123
Es dur-Sonate, Op. 31 127
C dur-Sonate, Op. 53 129
F moll-Sonate, Op. 57 132
Les adieux, Sonate, Op. 81 138
E moll-Sonate, Op. 90 143
A dur-Sonate, Op. 101 146
B dur-Sonate, Op. 106 148
Schluss 154

Druck von Otto Wigand in Leipzig

Wichtige Schriften für Musikfreunde

von

Professor A. B. Marx.

Bei **Otto Janke** in **Berlin** iſt erſchienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Gluck und die Oper.

Von

A. B. Marx.

Prachtausgabe. 2 Bände. Feinſtes Velinpapier. Gr. 8. Eleg. geb.
Preis 5⅓ Thlr.

Je ſchwerer es als eine unverantwortliche Schuld empfunden wurde, daß über Gluck — unter den Koryphäen der Tondichter, wenn nicht der reichſte und genialſte, doch unbeſtreitbar der culturhiſtoriſch bedeutſamſte — außer der verdienſtlichen Biographie von Anton Schmidt immer noch kein umfaſſendes, ihm und ſeinen Leiſtungen in jedem Betracht gerecht werdendes Werk exiſtirte, um ſo freudiger haben gewiß die Verehrer des großen Meiſters vor Jahresfriſt die Kunde vernommen, daß ſich zur Abtragung dieſer Schuld gerade ein Mann entſchloſſen habe, der hierzu nicht nur durch ſeine gründliche muſikaliſche Gelehrſamkeit, ſondern auch durch ſeine univerſelle Bildung und ideale Geiſtesrichtung, wie wenig andere, berufen war. Sein in Lieferungen erſchienenes Werk liegt jetzt vollendet vor uns, und wir heißen es als eine des deutſchen Geiſtes und Fleißes in jeder Hinſicht würdige Arbeit willkommen.

„Ich unternehme — ſo leitet der Autor daſſelbe ein — das Leben eines Künſtlers zu ſchildern, der ein Jahrhundert mit ſeinem Ruhm gefüllt hat, und mit der Macht ſeines Gedankens nicht blos fortleben wird in der Erinnerung und auf den Blättern der Geſchichte, ſondern fortwirken im Leben der Kunſt ſelber, ſo oft ſich daſſelbe zu ſeiner Beſtimmung, der Herſtellung des Ideals, erhebt.“ Weiterhin ſagt er: „Gluck war einer der Männer, die aus niederem Urſprung und herabziehender Umgebung, aus perſönlicher Dürftigkeit und Dienſtbarkeit hervorgerufen werden zu Thaten des Glanzes, einem Ziel zu, das ihnen ſelber von Anfang an bis zu ſeiner Erreichung unbewußt war, und das ſie mit einer Unwiderſtehlichkeit nach ſich zieht, die den vollen Ausdruck höherer Beſtimmung an ſich hat, der alle Kräfte des Berufenen ſich hingeben und aneignen, alle Hinderniſſe weichen, alle Verhältniſſe dienen müſſen. Im Lebenskreiſe der Tonkunſt war er der drei Sendboten einer — er zwiſchen Händel und Mozart — die der deutſche Geiſt ausgeſandt zu dem ihm eigenthümlich zugefallenen Beruf: das was andere Völker unter der Gunſt erregſameren Naturells und einer unmittelbar von ihren Vergewaltigern, den Römern, herübergekommenen Jahrtauſende alten Bildung friſch und blüthenreich begonnen, zu idealer Vollendung emporzuführen.“ Aus dieſen Worten erkennen wir von vornherein den Standpunkt, von welchem aus der Autor den Gegenſtand ſeines Werkes aufgefaßt hat. Wir ſehen daraus, daß er Gluck nicht blos als einen Künſtler, welcher das, was er leiſtet, mit rein individuellen Kräften vollbringt, ſondern als ein vom Geiſt der raſtlos fortſchreitenden Weltgeſchichte ſelbſt getriebenes Rüſtzeug, als einen inſpirirten Träger und Repräſentanten der nach vollkommenſter Selbſtverwirklichung ringenden Idee, und zugleich als einen glorreichen Zeugen deutſchen Berufs und deutſchen Geiſtes betrachtet wiſſen will. Liegt hierin einerſeits die Bürgſchaft, daß er ſeinen Gegenſtand nicht anders, als mit der ihm gebührenden Hingebung und Pietät behandeln konnte, ſo darf man auch andererſeits daraus ſchließen, daß es ihm unmöglich war, ſich zu einem blinden einſeitig-enkomiaſtiſchen Lobhudler Gluck's zu erniedrigen; denn je höher Jemand eine von ihm zu würdigende Perſönlichkeit ſtellt, um ſo höher muß er auch ſeinen eigenen Standpunkt nehmen; man kann einen Mann, in dem man einen Kämpfer im Dienſt der höchſten Idee erblickt, auch nicht anders als vom Geſichtspunkt dieſer Idee beurtheilen.

In der That hat Marx, was er in jenen Worten der Einleitung verſpricht, in ſeinem Werk wirklich geleiſtet. Enthuſiasmus und Kritik vereinigen und durchdringen ſich in demſelben in befriedigendſter Weiſe. Abgeſehen von der formellen Einkleidung, die für das Lob zuweilen allzu ſchmuckreich, für den Tadel gar zu beſcheiden erſcheint, artet der Enthuſiasmus nie in eine hohle blinde Bewunderung aus, und die Kritik verliert, auch da, wo ſie tadeln und verwerfen muß, niemals die ſonſtige Größe des Meiſters aus dem Auge. Jener nimmt nirgends einen überſchwenglichen, dieſe nirgends einen zerſetzenden Charakter an. Dieſer den Forderungen der Hochachtung und der Wahrheit gleich gewiſſenhaft Rechnung tragende Grundton der Darſtellung gereicht dem Buche zu ganz beſonderer Auszeichnung, und hat um ſo höheren Anſpruch auf Anerkennung, je mehr gerade in unſern Tagen die Unſitte um ſich greift, die Gegenſtände der Beurtheilung von einſeitigen Parteiſtandpunkten aus entweder mit den prunkenden Phraſen der Reclame in die Wolken zu erheben, oder mit der Frivolität einer nur im Negiren ſich wohl fühlenden Kritik ſo tief als möglich in den Staub zu ziehen, und je ſchwerer gerade Gluck gegenüber die volle Freiheit und Unbefangenheit des Urtheils aufrecht zu erhalten iſt, da er ſchon bei ſeinen Lebzeiten der Gegenſtand der leidenſchaftlichſten Parteikämpfe geweſen und ſein Name noch heute benutzt wird, um im Feldgeſchrei des auf geiſtigem wie politiſchem Gebiet ſich ſtets erneuernden Guelphen- und Ghibellinenſtreits den Rittern der Zukunft auch den Schein einer Vergangenheit zu leihen.

Dem vorliegenden Werke iſt jede derartige Tendenz fremd. Nur die Erforſchung und Darlegung der Wahrheit iſt ihm Zweck. Es ſteht, wie es ſich für ein ächt wiſſenſchaftliches kunſthiſtoriſches Werk geziemt, nicht in, ſondern über den Parteien. Aber mit ſeiner Unbefangenheit vereinigt es zugleich den Charakter größter Entſchiedenheit: denn der Maßſtab, nach welchem in ihm nicht nur Gluck's Leben und Wirken, ſondern die Leiſtungen der Kunſt überhaupt gewürdigt werden, iſt ein durch und durch idealiſtiſcher. Der Autor ſpricht dies ſelbſt mit den klarſten Worten aus, am kürzeſten, wenn er u. A. ſagt: „Buffon's Wort „Le style c'est l'homme!“ müſſe dem Künſtler gegenüber lauten: „Die Idee, das iſt der Künſtler!“ Dieſen Grundſatz hielt er von Anfang bis zu Ende mit Beharrlichkeit feſt, und in der Art und Weiſe, wie er ihn durchführt, bewährt er ſich eben ſo ſehr als einen klaren und tiefblickenden Denker überhaupt, wie als einen gründlichen Kenner der Muſik und ihrer Geſchichte insbeſondere.

Nicht ſo unbedingt zuſtimmend, wie über den allgemeinen Geiſt und principiellen Charakter des Werkes, können wir uns über die Anordnung und Gliederung ſeines Inhalts ausſprechen. Der Gegenſtand des Buches iſt, wie ſchon ſein Titel andeutet, eigentlich ein doppelter: Gluck einerſeits und die Oper andererſeits — jener von vorherrſchend perſönlichem, dieſe von vorherrſchend ſachlichem Intereſſe. Trotzdem hat der Verfaſſer diejenigen Partien ſeines Werkes, die vorzugsweiſe dem einen und dem andern dieſer beiden Intereſſen dienen, nicht in zwei Hauptabtheilungen von einander geſchieden, ſondern ſie, ſich ſtreng an das Princip der chronologiſchen Anordnung haltend, ſo zuſammengeſtellt, daß ſie bunt neben einander her- und zwiſchen einander durchlaufen. Wir verkennen nicht, daß ſich auch hierfür ſchwer wiegende Gründe geltend machen laſſen. Man kann ſagen: der Meiſter und ſeine Werke gehören ſo eng und unmittelbar zuſammen, daß ſie nicht von einander zu trennen ſind; man kann eine ſolche Anordnung als die einheitlichſte und natürlichſte bezeichnen, man kann ſie auch für die zweckmäßigſte halten, ſofern ſie mehr als eine andere den Leſer nöthigt den perſönlichen und ſachlichen Partien in gleichem Maaße ſeine Aufmerkſamkeit zu leihen. Trotzdem möchten wir wünſchen, der Autor hätte ſich für eine Sonderung des Stoffs in einen vorherrſchend biographiſchen und einen vorherrſchend äſthetiſch-kritiſchen Theil entſchieden. Es wäre auf dieſe Weiſe jedenfalls ein weit compacteres und überſchaulicheres Bild von Gluck's äußerer und innerer Lebensentwicklung einerſeits und dem Weſen ſeiner einzelnen Werke andererſeits zu Tage gekommen. So wie das Buch jetzt angelegt iſt, bietet es dem Leſer zwar einen angenehmen Wechſel von Erzählung und äſthetiſch muſikaliſchen Analyſen, erſchwert ihm aber gar ſehr die Zuſammenfaſſung des Einzelnen zu einem continuirlich zuſammenhängenden organiſch-gegliederten Ganzen.

Nach der Eintheilung des Autors zerfällt das Ganze in fünf Bücher. Von dieſen umfaßt das erſte unter der Ueberſchrift „Vorbereitungen“ die Jugend- und Bildungsgeſchichte Gluck's (1714 bis 1741), das zweite „die italiſche Zeit“ ſeines Schaffens (1741 bis 1760), das dritte die der „Reformation der Oper“ geweihte Blütheperiode ſeiner Wiener Thätigkeit (1760 bis 1770), das vierte die von den heftigſten Kämpfen bewegte, aber auch durch die größten Triumphe gekrönte „franzöſiſche Zeit“ (1770 bis 1781), und endlich das fünfte, unter der Bezeichnung „Ausgang“, den Reſt ſeines Lebens nebſt einer zuſammenfaſſenden Charakteriſtik ſeiner Perſönlichkeit und ſeiner Leiſtungen. Außer den biographiſchen Mittheilungen enthält das erſte Buch noch eine kurze Geſchichte und ausführliche Charakteriſtik der italieniſchen Oper mit allgemeiner oder ſpecieller Beziehung auf Galilei, Peri, Caccini, Cariſſimi, Roſſi, Salvator Roſa, Leonardo Leo, Aleſſandro Scarlatti, Haſſe, Naumann, Pergoleſe, Francesco Meſe, Jomelli, Traetta u. A. Die äſthetiſch-kritiſchen Partien der folgenden Bücher beſtehen theils in mehr oder minder ausführlichen Text- und Muſikanalyſen ſämmtlicher Gluck'ſchen Opern, theils in einer Charakteriſtik und Beurtheilung der zu Gluck's Wirken in irgend einer Beziehung ſtehenden Beſtrebungen und Leiſtungen anderer Notabilitäten der Kunſt und Literatur, wie Lully, Rameau, Händel, Calzabigi, Rollet, Klopſtock, Gretry, Laharpe, Grimm, Piccini, Marmontel, Wieland, Guillard, Salieri, Mozart, Reichardt u. A.

Auf eine nähere Darlegung des überaus ſtoff- und gedankenreichen, nicht minder für die Geſchichte der Oper, wie für die Würdigung Gluck's gewichtvollen Inhalts des Buches müſſen wir hier verzichten. Den rothen Faden, oder richtiger, das feſte, allem Uebrigen zur Stütze dienende Knochengerüſt deſſelben, bildet natürlich die äußere Lebensgeſchichte des großen Meiſters, bei deren Feſtſtellung unſer Autor theils eigenen Forſchungen, theils den Arbeiten ſeiner Vorgänger, namentlich der trefflichen Arbeit Schmidt's, gefolgt iſt. Hiernach iſt Gluck's äußerer Lebensgang in Kürze folgender geweſen.

Er ward am 2. Juli 1714 zu Weidenwang, einem Dorf der Oberpfalz, als Sprößling einer Förſterfamilie geboren, verlebte aber ſeit 1717, wo ſein Vater in die Dienſte des Grafen Kaunitz trat, ſeine Jugendzeit in Böhmen, und hier ſcheint er theils im Naturleben des Waldes, theils vom Muſikunterricht in den böhmiſchen Schulen die erſten muſikaliſchen Eindrücke empfangen zu haben. Die Zeit vom zwölften bis zum achtzehnten Jahr verlebte er auf dem Jeſuitergymnaſium zu Kommotau, wo er neben einer wahrſcheinlich dürftigen Geiſtesbildung auch Unterricht im Klavier- und Orgelſpiel erhielt, und bei Kirchenmuſiken mitwirken durfte. 1732 ging er zu ſeiner weitern Ausbildung nach Prag, gab hier, weil er ſelbſt für ſeinen Lebensunterhalt ſorgen mußte, Unterricht im Geſang und Violoncellſpiel, wirkte auch hier bei Kirchenmuſiken mit, und zog zwiſchendurch, beſonders in den Ferien, als Prager Student auf den Dörfern umher, ſang dem Volk Lieder vor, ſpielte zum Tanz auf, und ließ ſich dafür, wo es an Geld fehlte, mit Eiern bezahlen. Er erntete mit ſeinen Vorträgen vielen Beifall, und bald durfte er ſich auch in Städten hören laſſen. Ganz beſondere Gunſt ward ihm während dieſer Zeit von der Familie Lobkowitz zu Theil. Auf ihren Antrieb ging er 1736 nach Wien, empfing hier den erſten Unterricht in den Anfangsgründen des „Satzes", und hatte Gelegenheit Compoſitionen von Caldara, Fux, den beiden Conti u. ſ. w. zu hören. Im Lobkowitz'ſchen Hauſe lernte ihn der lombardiſche Fürſt Melzi kennen, ernannte ihn zu ſeinem Kammermuſikus und nahm ihn mit ſich nach Mailand, wo er ſich unter dem Kapellmeiſter San Martini zum Obercomponiſten ausbildete.

Im Auftrage des Mailänder Theaters ſchrieb und producirte er hier bereits 1741 ſeine erſte Oper „Artaserse", und erntete mit derſelben ſolchen Beifall, daß er von verſchiedenen Bühnen neue Aufträge erhielt, zufolge welcher er binnen fünf Jahren noch ſieben andere große Opern (Demofonte, Siface, Fedra, Cleonice, Ipermnestra, Artamene und Il rè Poro) zur Aufführung brachte. Auch dieſe Compoſitionen, welche, wie jene, ſämmtlich im Geſchmack der damals ganz Europa beherrſchenden italieniſchen Oper geſchrieben waren, fanden beifällige Aufnahme und verſchafften ihm den Ruf eines der beſten Componiſten Italiens. 1745 begab er ſich über Paris, wo er Rameau und das franzöſiſche drame lyrique kennen lernte, nach London, um hier die für das Haymarket-Theater geſetzte Oper „La caduta de' Giganti" auf die Bühne zu bringen. Er errang mit derſelben nur einen matten Erfolg, aber der Londoner Aufenthalt ward inſofern für ihn wichtig, als er hier die perſönliche Bekanntſchaft Händel's machte und von demſelben zwar nicht auf ſeinem ſpeciellen Wege weiter geführt, aber doch im Allgemeinen gehoben und gekräftigt wurde. Von London kehrte er 1746 nach Deutſchland zurück, fungirte eine Zeit lang als Kapellmeiſter der zu Hamburg und Dresden ſpielenden italieniſchen Operngeſellſchaft Mingotti, und componirte als ſolcher ein Feſtſpiel „Le Nozze d'Ercole e d'Ebe", das 1747 zu Pillnitz aufgeführt wurde. Schon im folgenden Jahre finden wir ihn wieder in Wien, wo er zur Geburtstagsfeier der Kaiſerin die Oper „Semiramis" componirt, die inſofern von Wichtigkeit iſt, als ſie eine Scene enthält, in welcher zuerſt der ſpecifiſch Gluck'ſche Geiſt ſeine Schwingen regt. Wien blieb von jetzt an Gluck's eigentlicher Wohnſitz, doch macht er von hier aus mehrfache Ausflüge nach Kopenhagen (1749), Rom (1750 und 1754), Neapel (1751) u. ſ. w., und iſt unausgeſetzt mit der Schöpfung und Aufführung neuer Opern und Feſtſpiele (bis zum „Orpheus" im ganzen 25) beſchäftigt, unter denen beſonders „Telemach" und „L'innocenza giustificata" einerſeits und „L'arbre enchanté" und „La rencontre imprévue" andererſeits von Wichtigkeit ſind: die erſteren, weil ſie am deutlichſten den Fortſchritt zu ſeinen ſpäteren Leiſtungen erkennen laſſen, die letzteren als vereinzelte Arbeiten im Geſchmack der franzöſiſchen Operetten.

Unter den Anerkennungen, die er in dieſer Zeit empfing, erwähnen wir nur, daß er 1754 in Wien als Hofkapellmeiſter angeſtellt, und 1755 vom Papſt zum Ritter vom goldenen Sporn ernannt wurde. Auch ſeine Verheirathung mit Marianna Pergin, Tochter eines Wiener Bankiers, fällt in dieſe Periode.

Dürftiger an äußeren Erlebniſſen, um ſo bedeutender aber für ſeine künſtleriſche Entwicklung, iſt der Zeitabſchnitt von 1760 bis 1770, denn in ihn fällt die Schöpfung der von Calzabigi gedichteten Opern „Orpheus“, „Alceſte“ und „Paris und Helena“, in denen er ſich, was er bis dahin nur unbewußt und in einzelnen Piecen gethan hatte, mit Bewußtſein und Entſchiedenheit von der italieniſchen Geſtaltungsweiſe losreißt, vom Grunde ſeiner idealen deutſchen Anſchauung als eine wirklich dramatiſche Muſik ſchafft, und hierdurch zum Reformator der bisherigen, ja man kann ſagen zum Schöpfer einer völlig neuen Oper wird.

Der Boden, auf dem dieſe Frucht deutſchen Geiſtes zur Reife gedieh, war Wien; der Boden, von welchem aus ſie in damaliger Zeit allein eine allgemeine Verbreitung finden konnte, war Paris. Dies erkennend, ſchrieb Gluck, unter Anregung und Vermittelung Du Rollet's, für das Theater der großen Oper zu Paris ſeine „Iphigenie in Aulis“, brachte ſie allen Intriguen ſeiner Gegner zum Trotz mit Hülfe der ihn protegirenden Marie Antoinette am 19. April 1774 ſelbſt zur Aufführung, und errang damit einen ſo glänzenden und nachhaltigen Erfolg, daß ſie in den erſten 14 Vorſtellungen eine Einnahme von 30,818 Livres ergab und bis 1792 nicht weniger als 151 Mal über die Bühne ging. Er ſelbſt empfing für ſie — wie für jede folgende Oper — ein Honorar von 20,000 Livres nebſt der Zuſicherung einer lebenslänglichen Penſion, die nach der Aufführung ſeiner dritten Oper 1000, nach der vierten 1500, nach der ſechsten 2000 Livres betragen ſollte. Maria Thereſia drückte ihm ihre Anerkennung dadurch aus, daß ſie ihn zu ihrem „Kammercompoſiteur“ ernannte. Wichtiger als dieſe äußern Vortheile war der Triumph, den er damit über ſeine Gegner feierte, denn es war zugleich ein Triumph deutſcher Idealität und Tiefe über italieniſche Sinnlichkeit und franzöſiſche Oberflächlichkeit, und der Oper von ächt klaſſiſchem Gepräge war damit für immer eine ſiegreiche Bahn gebrochen.

Inzwiſchen ruhten ſeine Widerſacher noch nicht, vielmehr ſetzten ſie ihre Kämpfe mit geſteigerter Heftigkeit fort, und ſuchten Gluck ſeinen Sieg dadurch zu entwinden, daß ſie ihm in Piccini einen gefährlichen Rival gegenüberſtellten. Faſt ſchien es, als würden ſie ihre Abſicht erreichen, und leider gab Gluck ſelbſt dazu die Veranlaſſung. Zu eifrig bedacht, ſich durch Lieferung neuer Opern die ihm zugeſagten Vortheile zu verſchaffen, behielt er bei ſeinen nächſten Productionen nicht ſo, wie er geſollt hätte, ſein hohes Ziel im Auge, ſondern ließ ſich herab, bei ſeiner Umarbeitung des „Orpheus“ und der „Alceſte“ für die Pariſer Bühne und noch mehr bei der Compoſition der Ballet-Oper „La Cythère assiégée“ dem franzöſiſchen Geſchmack Conceſſionen zu machen, die mit ſeinem Prinzip nicht im Einklang waren. Dies rächte ſich. Der Erfolg dieſer Opern war ein ungenügender, und die Picciniſten ſchienen wieder obenauf zu kommen. Doch raffte ſich Gluck wieder zu Schöpfungen ächten Gepräges auf. Am 23. September 1777 brachte er die „Armida", am 18. März 1779 die „Iphigenie auf Tauris" auf die Bühne, und wenn die urſprüngliche Aufnahme der erſteren nur eine ſolche war, daß nach ihr der Streit noch einmal in ſeiner ganzen Heftigkeit auflodern konnte, ſo war dagegen der Erfolg der letzteren ſofort ein allgemeiner und über jeden Widerſpruch mächtiger. Selbſt die hartnäckigſten ſeiner Gegner, z. B. Grimm, wurden von der unwiderſtehlichen Schönheit dieſer Oper hingeriſſen und überwältigt. Sie erlebte innerhalb einer Zeit von nur drei Jahren 150 Vorſtellungen und trug noch bei der 151ſten Aufführung 15,125 Livres ein. Sie machte von Paris aus die Runde durch ganz Europa, hat ſich bis auf den heutigen Tag ununterbrochen auf dem Repertoir erhalten und ſteht in der Reihe ächt dramatiſcher Opern noch jetzt als unübertroffenes Muſter tragiſch-erhabenen Styls und klaſſiſcher Formvollendung da.

Nach dieſer Leiſtung konnte ihm ſelbſt der Mißerfolg ſeiner nächſten und letzten Oper, „Echo und Narciß", nicht mehr ſchaden. Ruhmbedeckt kehrte er um 1781 nach Wien zurück, und verlebte hier die letzten Jahre ſeines Lebens im ruhigen Verkehr mit ſeinen Freunden und den ihn aufſuchenden Künſtlern, unter denen vor Allen der jugendliche Mozart und Reichardt zu nennen ſind. Er beſchäftigte ſich in dieſer Zeit vorzugsweiſe mit der ſeit lange gehegten Idee einer Compoſition von Klopſtocks „Hermannsſchlacht", und dachte ſogar daran, neue Inſtrumente dafür zu erfinden. Aber ehe er noch an die Ausführung kam, machte ein Schlaganfall, den er ſich durch einen kleinen Diätfehler zugezogen hatte, ſeinem thatenreichen Leben am 15. November 1787 ein Ende.

So einfach Gluck's Leben in ſeinem allgemeinen Verlauf iſt, ſo reich iſt es an intereſſanten Einzelzügen. Das Marx'ſche Werk liefert uns deren eine große Anzahl, beſonders aus der Zeit ſeines Pariſer Lebens. Hier hatte er harte Kämpfe mit der Widerſpenſtigkeit der verwöhnten Sänger und Sängerinnen zu beſtehen, die bisher die abſoluten Despoten und Tyrannen der Oper geweſen waren, und es nicht ertragen konnten, daß ſie ſich von jetzt an der Idee des poetiſchen und muſikaliſchen Kunſtwerks unterordnen ſollten. Gluck machte aber mit ihnen wenig Umſtände. Unſer Autor erzählt u. A.: „Trat eine ſtolze, mit Gold und Diamanten behangene Primadonna an den Flügel, und bekam ſtatt des Bravo, das ſie von Prinzen und dem ganzen Publikum gewohnt war, ein „Mademoiselle, il faut bien recommencer!" zu hören, ſo gab das Augen: und hohe beleidigte Mienen! und Sträuben und Drohen! Da erklärte denn der unlenkſame Deutſche ganz kalt: „Sehen Sie, Mademoiſelle, man hat mich herkommen laſſen, um Iphigenie aufzuführen. Wollen Sie ſingen, ſo iſt es gut; wollen Sie nicht — das ſteht bei Ihnen! Nur geh' ich dann zur Königin, ſag' ihr: ich kann die Oper nicht aufführen, ſetze mich in meinen Wagen und reiſe morgen nach Wien zurück.“ — Was war mit dem Manne anzufangen? Man gab nach, und die Folge war der Triumph Aller.

Der Sänger Larrivée ſpielte in der Probe den „Agamemnon“ nicht mit der gehörigen Würde. Gluck rügt ihn deshalb, dieſer aber erwidert: „Laſſen Sie mich nur erſt im Koſtüm ſein, da werden Sie mich nicht wieder erkennen.“ Gluck wartet die Generalprobe ab, die im Koſtüm geſpielt ward. Aber auch hier genügt der Sänger ſeiner Aufgabe nicht, und Gluck ruft ihm zu: „Larrivée, Larrivée, ich erkenne Sie!“

Auch der Balletmeiſter Seſtris, der vom den Pariſern der „Gott des Tanzes“ genannt wurde, machte ihm viel zu ſchaffen. Einſt als ihm Gluck ſchon alle möglichen Zugeſtändniſſe gemacht, fordert derſelbe noch einen Tanz mehr. Gluck widerſetzt ſich. Das iſt dem alten, viel umſchmeichelten Tänzer unerhört. „Eh — eh — moi, le dieu de la danse! . . .“ ſprudelt er hervor. „So tanzt im Himmel, wenn Ihr der Gott des Tanzes ſeid, nur nicht in meiner Oper!“ fuhr ihm der rauhe Deutſche entgegen.

Solcher und ähnlicher Anekdoten enthält das Buch ſehr viele, und ſie tragen nicht wenig dazu bei, die Lectüre deſſelben auch für den Laien intereſſant und unterhaltend zu machen. Die höhere Bedeutung deſſelben liegt jedoch weniger in der Darſtellung des äußeren Lebens, als in der Reconſtruction der innern Entwickelung des Meiſters, in der trefflichen Charakteriſtik ſeiner eignen Perſönlichkeit und der ihn umgebenden Zeitverhältniſſe und in der gründlichen Nachzeichnung und Würdigung ſeiner Werke. Nach unſerem Dafürhalten hat Marx in dieſen Beziehungen geleiſtet, was den Kenner, wie denjenigen, der ſich zu unterrichten wünſcht, zufriedenſtellen muß. Er hat Gluck in ſeinem innerſten Kern erfaßt, hat ſeine welthiſtoriſche Bedeutung für die Geſchichte der Oper nach allen Seiten und Richtungen hin den Thatſachen gemäß zur Geltung gebracht, hat für die Erfaſſung ſeiner Vorzüge und Mängel die richtigen Geſichtspunkte gefunden, und ſeine Geſammtauffaſſung wie ſeine Einzelurtheile überall mit ſo gewichtigen allgemein äſthetiſchen oder ſpeciell muſikaliſchen Gründen unterſtützt, daß der Punkte, in denen man ſich ihm nicht anzuſchließen vermag, nur höchſt wenige ſind.

Und worin beſtand nun nach ihm der eigentliche Kern und Mittelpunkt der Eigenſchaften, aus denen ſich Gluck's Weſen und ſeine kunſtgeſchichtliche Bedeutung herausgebildet hat? Nicht in der ungewöhnlichen Stärke dieſes oder jenes Talents, auch nicht in dem Grade und Umfange ſeiner Begabung überhaupt, ſondern vielmehr in der ſcharf umgrenzten Gedrungenheit und Angemeſſenheit ſeines Könnens und Wollens, oder beſtimmter, in der genau abgewogenen Proportionalität ſeiner Kräfte für die Löſung der gerade ihm zugefallenen Aufgabe, und in der Energie, Wahrhaftigkeit und Treue, mit der er ſich, ſobald er ſie erkannt, gerade dieſer und keiner andern Aufgabe — d. i. der idealen Umgeſtaltung und Vollendung des ernſten muſikaliſchen Dramas — hingegeben hat. „Von allen deutſchen Künſtlern — ſagt Marx in dieſer Beziehung — war Gluck gerade für dieſe Aufgabe das eigenſt vorgebildete Organ.

Nicht etwa durch allgemeine Ueberlegenheit des Talents und der Bildung — ſo oberflächlich wird nicht über hohen Beruf entſchieden — ſondern durch die eigenthümliche Wahl und Richtung ſeiner Kräfte. Man kann keineswegs ſchlechthin annehmen, daß Gluck ſeinen Vorgängern und Zeitgenoſſen an muſikaliſcher Kraft überlegen geweſen; Händel überragt ihn hierin und in künſtleriſcher Durchbildung um eines Hauptes Länge, Franceſco Majo kann ihn an Reiz und Mannigfaltigkeit der Melodie vielleicht überbieten, des dicht ihm nachfolgenden überreichen Mozart nicht zu erwähnen. Ja, ſoweit ſich überhaupt Geiſtiges wägen und ſchätzen läßt, darf man wohl ausſprechen: Gluck's muſikaliſches Vermögen iſt genau — knapp zugemeſſen für ſeine beſondere Aufgabe, dem Wort und der Handlung die Muſik auf das treuſte anzueignen; reichere Begabung, höhere muſikaliſche Durchbildung hätte ihn davon abgezogen."

Die Durchführung dieſes Gedankens zieht ſich durch das ganze Buch. Zunächſt erweiſt der Verfaſſer die Wahrheit deſſelben an der Charakteriſtik der Oper, wie ſie in Italien vor Gluck beſchaffen war, und durch Nachweiſung der totalen Umgeſtaltung, die ſie erfahren mußte, wenn ſie zum Range eines ächt dramatiſchen Kunſtwerks erhoben werden ſollte. Was war die italieniſche Oper vor Gluck? Ein Gebilde von glänzenden Einzelleiſtungen, in der Totalität aber — trotz ihres Urſprungs aus der antiken Tragödie — nichts als ein dem Sinnenkitzel und oberflächlicher Zerſtreuung fröhnendes Spiel, für welches der Dichter die Fabeln und Helden des Alterthums zu den widernatürlichſten Handlungen und Geſtalten verzerrte, nur um dem Maſchiniſten und Dekorateur zur Entfaltung augenblendenden Schaugepränges und dem Componiſten zur Erfindung ohrenkitzelnder Melodien eine an ſich bedeutungsloſe Unterlage zu bieten, während der Componiſt ſeinerſeits vor Allem darauf denken mußte, daß die Caſtraten und Sängerinnen Gelegenheit erhielten, an ſeinen Arien ihre Bravour und Virtuoſität hören zu laſſen. Was in dieſer Hinſicht zu leiſten war, hatten die Italiener geleiſtet. Sie hierin zu überbieten war unmöglich. Aber dennoch konnte man nicht dabei ſtehen bleiben. Was alſo mußte geſchehen? Man mußte von der Unnatur wieder zur Natur, von den Uebertreibungen zum rechten Maaß, vom ſinnenbetäubenden Schein wieder zur Geiſt und Gemüth befriedigenden Wahrheit, kurz zur urſprünglichen Idee des muſikaliſchen Dramas zurückkehren, und dies konnte nicht ein muſikaliſches Genie von exorbitanter Phantaſie, üppig überſprudelnder Erfindungsgabe und unerſchöpflicher Geſtaltungsfertigkeit, ſondern nur eine in ſcharfgezogenen Grenzen ſich bewegende, durch natürliche Begabung und ſittliche Kraft vor Ueberſchreitungen geſicherte Künſtlernatur, wie Gluck war, vollbringen. Nur eine ſo geartete Perſönlichkeit konnte Publikum, Sänger, Balletmeiſter, Regiſſeur, Dichter und ſich ſelbſt nöthigen, ſich mit Selbſtopferung ganz und gar dem Dienſte des Ganzen und der es durchdringenden Idee hinzugeben; nur eine ſolche konnte Dichtung und Muſik, Melodie und Harmonie, Arie und Recitativ, Orcheſter und Geſang in das rechte Verhältniß zu einander ſetzen; nur eine ſolche die verſchiedenen artiſtiſchen Mittel dem höchſten Zweck der Kunſt, der Darſtellung des Ideals, unterordnen.

Wie aber kam Gluck zu dieſer glücklichen Miſchung natürlicher und ſittlicher Kräfte? Fix und fertig mit auf die Welt gebracht hat er ſie nicht, auch nicht durch Erziehung und Unterricht in ſich aufgenommen: denn er hat eine lange Reihe von Jahren hindurch (von 1741—1760, vom 27. bis zum 46. Jahr) entſchieden dem italieniſchen Geſchmack gehuldigt, und nur ſehr allmählich hat ſich diejenige Qualität ſeines Weſens, durch welche er ſeine Sendung erfüllt, in ihn durchgearbeitet. Man hat daraus geſchloſſen, daß er lediglich auf dem Wege der Reflexion zu ſeinem ſpäteren Standpunkte gelangt ſei. Marx, iſt anderer Anſicht. Gluck, ſagt er, war kein Denker, er war ein Künſtler! Verlange man von einem ſolchen nicht, daß er ſich kunſtphiloſophiſch das Weſen der italiſchen Oper und die höher führenden Stege klar mache, und dann dieſer Erkenntniß gemäß ſchaffe. Der Strom der Zeit trieb ihn anfangs mit Unabwendbarkeit zur italiſchen Oper hin. Ihr mußte er ſich hingeben, denn er kannte und wußte nichts anderes. Aber ſein deutſches Gemüth, und die Klänge die er aus Böhmen mit über die Alpen genommen, ſchlummern in ihm, regen und verrathen ſich in Einzelnheiten. Wie hoch aufgeſtautes Waſſer jedes Ritzchen aufſucht um durchzuſickern und vielleicht mächtigeren Abfluß zu gewinnen: ſo quillt bei jedem Anlaß, jedem Naturbilde, jeder gelegentlichen Regung das geſchäftig wühlende Gemüths- und Muſikleben hervor, und endlich — gerade wo es einzig möglich war — bricht es machtvoll durch. Die verborgene Logik des künſtleriſchen Schaffens regte ſich, nicht der endliche Gedanke des Verſtandes. Durch Thatſachen, nicht durch Ideen, ſchritt Gluck vorwärts!

Anders urtheilt er über ſein ſpäteres Schaffen und Wirken. Von dieſem nimmt er entſchieden an, daß ihm dabei das klare Bewußtſein von dem was er wollte, zur Seite ſtand, und er belegt dieſe Anſicht mit unzweifelhaften Documenten. Gleichwohl läßt er ſich hierdurch nicht zu der vielverbreiteten Anſicht verleiten, als ob Gluck überhaupt nur ein „Reflexionscomponiſt“ geweſen ſei; er bekämpft vielmehr dieſes Vorurtheil entſchieden, indem er geltend macht, daß die enge Anſchmiegung ſeiner Muſik an die Dichtung nicht ein Werk kühler Ueberlegung, ſondern die Frucht einer warmen, innigen Hingebung an Wort und Handlung iſt. Demgemäß ſtimmt er auch denen nicht bei „welche den Gegenſatz der Gluck'ſchen zur italieniſchen Oper bloß im Gegenſatz des Charakteriſtiſchen zum Melodiſchen oder des Berechneten zum Unmittelbaren ſehen wollen. Er faßte ihn vielmehr, theils tiefer, theils allgemeiner, als den Gegenſatz des Idealen zum Sinnlichen und des „beſtimmten Dramatiſchen“ zum „unbeſtimmten Muſikaliſchen.“

Nicht ganz ſo befriedigend ſcheint uns was er über Glucks Verhältniß zu Mozart ſagt. Zwar iſt es richtig, daß Mozart den Gegenſatz zwiſchen der italieniſchen und Gluck'ſchen Oper vollkommen vermittelt, ſondern ſich in mehrfachem Betracht wieder mehr als zuläſſig dem italieniſchen Styl genähert hat.

Aber nicht minder wahr iſt es, daß auch das herrlichſte von dem was Gluck geleiſtet hat, im Vergleich mit den beſten Mozart'ſchen Leiſtungen, noch die Empfindung übrig läßt, als ob auch ohne Maßüberſchreitung eine noch genialere Erfaſſung des Stoffs und tiefere Durchlebung des Sinnen- und Seelenlebens möglich ſei. Läßt die Mozart'ſche Oper noch die Sehnſucht nach einem idealeren Gehalt und einer vollendeteren Totalgeſtaltung zu, ſo vermag in der Gluck'ſchen Oper die freie leichte Geſtaltung den Einzelnen nicht vollſtändig zu befriedigen. Das Höchſte, das abſolut Befriedigende, bleibt alſo noch zu leiſten; es wird aber wohl, wie es dem Weſen des Ideals gemäß iſt, niemals von einem Einzelnen, ſondern nur von dem Zuſammenwirken aller und dem raſtloſen Fortſchritte der Kunſtgeſchichte geleiſtet werden.

Immerhin hat der Autor unſeres Werks, vom Standpunkt der realen Verhältniſſe betrachtet, Recht, wenn er behauptet, daß Gluck in ſehr vielen und weſentlichen Beziehungen, namentlich in treuer Hingebung an die poetiſche Idee des Kunſtwerks, in wahrhaftiger Ausprägung der Charaktere, in lebendig-draſtiſcher Fortführung der Handlung, in Ausſchließung des Einſeitig-Sinnlichen und vor allem in gediegener und machtvoller Geſtaltung des Großen und Erhabenen noch unübertroffen daſteht; und nur in dieſem Sinne hat er es jedenfalls gemeint, wenn er ausſchließlich ſagt: die große Oper in Wahrhaftigkeit habe in Gluck ihren Beginn und zugleich ihren Gipfelpunkt gefunden.

Wir von unſerem Standpunkt ſchließen uns dieſem Urtheil mit vollſter Ueberzeugung an. Wie man aber auch über Glucks eigene Werke denken möge, ſeine welthiſtoriſche Bedeutung liegt nicht in ſeinen einzelnen Schöpfungen, ſondern in ſeiner allgemeinen reformatoriſchen That, und dieſe läßt ſich nicht kürzer und treffender bezeichnen als mit den drei Worten, welche nach einem Ausſpruche Wielands die Unterſchrift ſeiner ihm zu Paris errichteten Koloſſalbüſte bilden. Sie lauten:

Musas praeposuit sirenis.

(A. A. Z.)

Ludwig van Beethoven Leben und Schaffen.

Von

A. B. Marx.

Zweite, gänzlich umgearbeitete und brillant ausgeſtattete Auflage.
2 Bände. Feines Velinpapier. Gr. 8. Eleg. geb. Preis 4 Thlr.

Daß in einer verhältnißmäßig kurzen Zeit eine zweite Auflage dieſes Werkes nothwendig geworden iſt, ehrt unſere Muſikfreunde und iſt zugleich ein Beweis von der immer größern Anerkennung, welche Beethoven ſelbſt in ſolchen

Kreiſen findet, denen die Schöpfungen des großen Meiſters ſonſt völlig verſchloſſen waren. Ref. iſt vor nunmehr vierzig Jahren Ohrenzeuge geweſen, daß bei der erſten Aufführung einer Beethoven'ſchen Symphonie hier in Breslau eine der größten muſikaliſchen Autoritäten ſolche Muſik geradezu für Unſinn erklärte. Etwas über ein Jahrzehnt ſpäter hatte ſich Beethoven hier bereits viele Freunde erworben, wovon der zahlreiche Beſuch der Concerte des Künſtlervereins ein erfreuliches Zeugniß gab, und jetzt ſind die Symphonien des großen Meiſters in den weiteſten Kreiſen bekannt, in denen ſie nicht blos ein oberflächliches Verſtändniß finden, während außerdem „Fidelio" eine Lieblingsoper unſeres Publikums geworden iſt. Dieſelbe Theilnahme hat ſich nun auch der Perſönlichkeit Beethovens zugewendet; man will wiſſen, wie er gelebt, wie ſich ſein Genie entwickelt hat. Der Verfaſſer des vorliegenden Werkes hat ſich in der erſten Auflage die Aufgabe geſtellt, Beides zu ſchildern, und von allen Seiten kamen ihm nach dem Erſcheinen des Buches die wichtigſten Nachträge zu, die er auf das Gewiſſenhafteſte benutzt hat, um ſeiner Aufgabe: „den Künſtler aus ſeinen Werken zu erkennen, und dieſe aus ſeinem Weſen und Leben zu begreifen", immer mehr und mehr gerecht zu werden. In der That eines der ſchwierigſten Unternehmen; denn bei muſikaliſchen Schöpfungen hat auf Genuß und Anerkennung die jeweilige Stimmung des Zuhörers einen nicht wegzuleugnenden Einfluß, und das bornirte Vorurtheil macht ſich hier noch mehr wie bei den Werken des Malers, des Bildhauers, des Dichters kritiſch geltend. Einem großen Theil der ſogenannten Muſiker von Fach fehlt die allgemeinere Bildung, und wenn ſie auch die Intentionen einer Compoſition zu ahnen vermögen, ſo iſt ſolche Ahnung noch kein Urtheil. Die Laien werden durch die verſchiedenartigſten muſikaliſchen Genüſſe, die man ihnen darbietet, verwirrt, von aller innern Sammlung fern gehalten und beten das unmotivirteſte Urtheil eines angeblich Muſikverſtändigen bereitwillig nach. Doch iſt überall ein Fortſchritt zum Beſſern wahrzunehmen und der Verfaſſer des vorliegenden Werkes iſt für ihn von jeher unermüdlich und mit großem Erfolge thätig geweſen. Wir ſind feſt überzeugt, daß daſſelbe den Sinn für das wahrhaft Schöne beleben und erkräftigen wird. Möge es die weiteſte Verbreitung finden, die es im vollſten Maaße verdient. (Br. Z.)

Druck von Otto Janke in Berlin.

Im Verlage von **Hermann Coſtenoble in Jena** erſchienen ferner folgende neue Werke:

Baker, Samuel White, Der Albert-Nyanza, das große Becken des Nil und die Erforſchung der Nilquellen. Deutſch von J. E. A. Martin. **Autoriſirte Ausgabe.** Nebſt 33 Illuſtrationen in Holzſchnitt, 1 Chromolithographie und 2 Karten. Zwei ſtarke Bände. Eleg. broch. circa 5⅓ Thlr.

Deutſche Schützen, Turner- und Liederbrüder oder: Was will das Volk? Zeitgeſchichtlicher Roman vom Verfaſſer der Romane: „Die Ritter der Induſtrie“, „Herren vom Kleeblatt“ ꝛc. ꝛc. 4 Bde. 8. eleg. broch. circa 5 Thlr.

Gerſtäcker, Friedrich, Unter den Penchuenchen. Chileniſcher Roman. 3 Bde. 8. broch. circa 4½ Thlr.

Mühlbach, Louiſe, Marie Antoinette und ihr Sohn. Hiſtoriſcher Roman. 6 Bde. 8. eleg. broch. circa 6½ bis 7 Thlr.

Mühlbach, Louiſe, Deutſchland in Sturm und Drang. (Erſte Abtheilung: Der alte Fritz und die neue Zeit.) Hiſtoriſcher Roman. 4 Bde. 8. eleg. broch. 5½ Thlr.

Uechtritz, Friedrich von, Eleazar. Eine Erzählung aus der Zeit des großen jüdiſchen Krieges im erſten Jahrhunderte nach Chriſto. 3 Bde. 8. broch. circa 4½ Thlr.

Wickede, Jul. von, Die Heeresorganiſation und Kriegführung nach den Berechtigungen der Gegenwart. Für denkende Officiere, Staatsmänner und Landtagsabgeordnete. gr. 8. eleg. broch. 1⅓ Thlr.

Winterfeld, A. von, Ein gemeuchelter Dichter. Komiſcher Roman. 4 Bde. 8. eleg. broch. 6 Thlr.

Berlepſch, A. H., Die Alpen in Natur- und Lebensbildern. Mit 16 Illuſtrationen von E. Rittmeyer. **Pracht-Ausgabe.** Lex.-Oct. Ein ſtarker Band. Eleg. broch. 3 Thlr. 26 Ngr. Eleg. geb. mit vergoldeten Deckenverzierungen 4⅓ Thlr. Mit Goldſchnitt 4⅔ Thlr. **Wohlfeile Volksausgabe.** gr. 8. broch. 1⅔ Thlr. Eleg. geb. 2 Thlr. 5 Ngr.

Berlepſch, A. H., Die Alpen in Natur- und Lebensbildern. Dritte Auflage. **Für den Reiſegebrauch redigirt.** Mit 6 Illuſtrationen in Holzſchnitt. 8. eleg. geb. 1 Thlr.

Andreä, Wilhelm, Die Sturmvögel. Cultur- und ſittengeſchichtlicher Roman aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. 2 Bde. 8. broch. 2½ Thlr.

Andree, Dr. **Richard**, Vom Tweed zur Pentlandföhrde. Reiſen in Schottland. Mitteloctav-Format. eleg. broch. 1 Thlr. 22½ Ngr.

Anneke, Mathilde Franziska, Das Geiſterhaus in New-York. Roman. 8. broch. 1½ Thlr.

Ali-Kambang, Auf fremder Erde. Roman. 5 Theile in 3 Bänden. 8. broch. 5½ Thlr.

Bacher, Julius, Ein Urtheilsſpruch Waſhington's. Hiſtoriſcher Roman. 2 Bde. 8. broch. 2½ Thlr.

Bibra, Ernſt Freiherr von, Ein edles Frauenherz. Roman. 3 Bde. 8. broch. 4¼ Thlr.

Bibra, Ernſt Freiherr von, Tzarogy. Roman. 3 Bde. 8. broch. 3¾ Thlr.

Bibra, Ernſt Freiherr von, Reiſeſkizzen und Novellen. 4 Bde. 8. broch. 4½ Thlr.

Bibra, Ernſt Freiherr von, Hoffnungen in Peru. Roman. 3 Bde. 8. broch. 3¾ Thlr.

Bibra, Ernſt Freiherr von, Aus Chili, Peru und Braſilien. 3 Bde. 8. broch. 3¾ Thlr.

Bibra, Ernſt Freiherr von, Erinnerungen aus Süd-Amerika. 3 Bde. 8. broch. 3½ Thlr.

Bibra, Ernſt Freiherr von, Ein Juwel. Südamerikaniſcher Roman. 3 Bde. 8. broch. 3¾ Thlr.

Brachvogel, A. E., Beaumarchais. Ein Roman. 4 Bde. 8. broch. 5 Thlr.

Brachvogel, A. E., Hiſtoriſche Novellen. 1. bis 4. Band. 8. broch. a Band 1⅓ Thlr.

Das Ideal und die Gegenwart.

Das Ideal und die Gegenwart.

Von

Adolf Bernhard Marx.

Die Ueberſetzung dieſes Werkes wird vorbehalten.

Jena,
Hermann Coſtenoble.
1867.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Im letzten Lebensjahre des Autors iſt dieſes Werk entſtanden. In ſchwerer, leidenvoller Zeit hat er es diktirt, nachdem ſchon vier Jahre zuvor nervöſe Augenſchwäche alles ſelbſtändige Arbeiten unmöglich gemacht.

Die Vorbereitungen zur Muſikwiſſenſchaft waren eben vollendet und hatten ſich allmälig ſo erweitert und bei jahrelangem Sammeln ſo bereichert, daß der Stoff das beabſichtigte Werk zu einer allgemeinen Kunſtgeſchichte umgeſtaltete. Die vielen Mappen mit den Tauſenden der Excerpte, der hingeworfenen einzelnen und ſtellenweis mehr ausgeführten Gedanken lagen in ſchönſter Ordnung für den Beginn der Ausführung bereit, als ganz plötzlich die Augen verſagten.

Dieſer furchtbare Schlag traf zuerſt wahrhaft betäubend, aber der Gedanke, den Marx in ſeinem Gluck und Beethoven ausgeſprochen, und der ſo feſt wie ein Glaubensſatz in ihm wurzelte, „daß der Menſch nicht eher aus dem Leben ſcheiden könne, bis ſeine geiſtige Laufbahn ſich erfüllt habe,“ wurde ihm troſtreich. Er mußte die Kunſtgeſchichte und die Geſchichte der Muſik ſchreiben, und dazu, ſo hoffte er, würde das Augenlicht wiederkehren.

In dieſer Zeit des Zuwartens, der ihm auferlegten Unthätigkeit, arbeitete ſein Geiſt unabläſſig weiter, und oft entzückten ihn Reſultate — vielleicht durch früheres Denken angeregt —, die ihm ganz plötzlich, ſcheinbar unvermittelt vor die Seele traten, die dann diktirt und zum Material der genannten Werke gelegt wurden.

So beſchäftigte ihn unabläſſig die auffallende Erſcheinung unſerer Zeit, die ſich ſo vorwiegend dem Realismus ergeben. In der Kunſt war dies eine feſtſtehende, auf thatſächlicher Erfahrung beruhende Ueberzeugung bei ihm. Nun forſchte er in andern Richtungen, und fand faſt allenthalben ſichtbare Uebereinſtimmung. Das Leben Jeſu von David Strauß gab den letzten Anſtoß zu dem vorliegenden Buche, nachdem er dem Ideal und der Abwendung davon in den verſchiedenen im Werke beſprochenen Richtungen nachgeforſcht.

Sobald das Buch in ſeiner jetzigen Geſtalt vollendet war, wurde es zurückgelegt, um der Kunſtgeſchichte paſſend und mit Auswahl einverleibt zu werden.

Am 17. Mai 1866 ſchied der Verfaſſer aus dem Leben, nachdem er bei beſonderem Anlaß verſchiedene Male geäußert: „Sollte ich früher abberufen werden, als ich geglaubt, ſo war es nicht meine Aufgabe, dieſe Werke zu ſchreiben.“

Von dem glücklich geführten Kriege und dem Aufſchwunge unſerer auswärtigen Politik hat er ſomit keine Kenntniß mehr erlangt; er würde wohl Bezug darauf genommen haben in der „Idealität im Gebiete der Politik,“ hätte vielleicht auch Hoffnung für die Kunſt in ſpäterer Zeit daran geknüpft.

Sein letztes Schaffen glich mehr einem Schauen; kein Hilfsmittel von außen her ſtand ihm zu Gebote, rein aus dem Geiſte ſpann er den Faden, wovon die kurze, ſchlagende Darſtellung das beredteſte Zeugniß giebt. Sein edler Geiſt fand nur Befriedigung und Ruhe, wenn er die zuſtrömenden Gedanken ſchriftlich niedergelegt hatte; jetzt treten ſie hinaus in das Leben, und er hat die letzte Ruhe gefunden.

Berlin, am 24. Dezember 1866.

Thereſe Marx.

Vorwort.

Johannes, der Evangeliſt, da ſein Ende nahe herbeigekommen war und die Seinen ſich weinend um ſein Lager verſammelt hatten, ſprach zu ihnen die Worte: „Ihr Kindlein, liebet euch untereinander!“ Und ſelbige Worte wiederholte er unabläſſig, und ſprach kein anderes mehr. So berichtet die uralte Legende. Und die Worte ſind das Teſtament des Johannes benannt worden. Man hat dabei nicht an irgend ein weltliches Vermächtniß zu denken. Auch war, was Johannes zu den Seinen geſprochen, durchaus nicht ein neues Teſtament nach jenem zweiten, deſſen Botſchaft er mit den Andern auf ſich genommen; es war nur ein Wiederhall aus jenem, es ſprach durchaus nichts Neues aus. Aber es war eines jener Worte, die immer wieder neu ſind und neu bleiben vermöge des Sinnes, der durch ſie wirket. So bringt der Schwung mächtiger Feierglocken immer wieder denſelbigen die Seelen gefangen nehmenden Hall; jeder Hall iſt nichts als die Wiederholung ſeines Vorgängers. Aber nicht der einzelne Hall bedeutet, die Pulsſchläge des mächtigen Getöns alle mit einander, ſie ſind der Strom, der durch die Lüfte brauſet und die Seelen mit ſich dahin trägt zu Gedanken der Ewigkeit.

Was ich aus derzeitiger Gefängniß meines leiblichen Auges meinen deutſchen Brüdern zuzurufen begehre, das ebenfalls iſt durchaus nichts Neues; wer und wie Viele einen Theil von dem, was ich zu ſagen vorhabe, vor mir ausgeſprochen, — ich weiß es nicht. Aber das weiß ich, daß es ein Gedanke iſt, den zu denken wir Deutſchen, und alle Menſchen miteinander, die ihn zu faſſen tüchtig und bereit ſind, zu denken nicht ablaſſen dürfen, wenn es in uns und um uns Licht werden und Licht bleiben ſoll. Nicht mich höret! — wer bin ich? Höret in mir den Zuruf vorangegangener und wie vieler nachfolgender Zeugen der Wahrheit, welche die Herzen von uns allen beweget.

Geſchrieben am 15. Mai 1865.

Adolf Bernhard Marr.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Vorwort XI

Einleitung:

- **I. Das Reich des geiſtigen Friedens** 1
  - Das Reich der Sinne 2
  - Das Ineinandergehen unſers Ich mit der Welt . 6
    - Elektrizität. Magnetismus . . . . 6—8
  - Die Bethätigung des Geiſtes 10
- **II. Idealität und Realität, die Pole geiſtigen Lebens** 17
  - Grundthätigkeit des Denkens: Scheidung, Gegenſatz, Einigung zu höherer Einheit 17
  - Grundformen der Auffaſſung: Idealität und Realität . . . . 18—32
    - a. Realität 18
    - b. Mitbetheiligung des Geiſtes 18
    - c. Idee 19
    - d. Untrennbarkeit der Gegenſätze 19
    - e. Nähere Beſtimmung von Realität . . . 19
    - f. Nähere Beſtimmung von Idealität . . . 21
    - g. Begriff des Ideals 23
  - Verſchiedenheit der Zeiten und Völker im Vorwalten eines der beiden Gegenſätze . . . . 27—31
    - Die Briten 28
    - Die Franzoſen 28
    - Die Deutſchen . . . . 29—31
  - Gebiete der Idealität 32

Erſtes Buch.

Das Walten der Idealität.

Seite
Idealität im Gebiete der Religion 33
  Das Koſmiſche als Göttliches 34
    Das Licht als Göttliches 39
  Das Lebendige als Göttliches.
    Aegypten 39
  Das Menſchliche als Göttliches 41
    Hellas.
  Rückblick 43
  Gott iſt ein Geiſt 47
  Das Judenthum 47
  Das Chriſtenthum 52
  Der Islam 57
  Vorſtellungen vom Leben jenſeit des Grabes . . . 58
Idealität im Gebiete der Wiſſenſchaft 60
  Philoſophie 62
  Sprachwiſſenſchaft 74
  Geſchichte 77
  Naturwiſſenſchaft 79
Idealität im Gebiete der Politik 82
  Zwecke des Staats 83
    Beſtandfähigkeit 84
    Macht 84
      Ihr erſter Quell: Hingebung der Staatsangehörigen 84
    a. Gerechtigkeit . . . . 87—91
      Ob Eigenmacht? 88
      Roms Beiſpiel . . . . 88—90
      Quell der Gerechtigkeit: die allgemeine Vernunft 91
    b. Gewähr menſchenwürdigen Daſeins für die Staatsangehörigen . . . . 91—92
    c. Unternehmungen, welche die gemeinſame Kraft erfordern . . . . 93—125
      1. Medizinalweſen 95

Seite
2. Die Schule 96
Bildung des weiblichen Geſchlechts . . 103
Ziel der Bildung 110
3. Die Kirche 118
Staatsformen 125
Das Volk im Staate 128
Ueberblick 129
Nähere Beſtimmung der Idealität im politiſchen Leben. 130
Idealität im Gebiete der Kunſt 131
Dichtkunſt 131
Bildkunſt 132
Tonkunſt 134

Zweites Buch.

Hinausſchreiten des Ideals in das Leben.

Hinausſchreiten des Ideals auf dem Gebiete der Religion 140
Abwendung vom Ideal 146
David Strauß. Undurchführbare Scheidung zwiſchen Natürlichem und Uebernatürlichem . 148—181
Abwendung vom Ideal auf dem Gebiete der Wiſſenſchaft 183
Materialismus 184
Abwendung vom Ideal auf dem Gebiete der Politik . 186
Rückblick auf das Ideal des Staats in ſeiner Beſtimmung aus dem chriſtlichen Ideal . . 186
Einſeitiges Beharren bei dem Zwecke der Staatserhaltung 189
Einſeitige Hinwendung auf Machtbegründung . 190
Nationalruhm. Die Franzoſen 196
Nähere Beſtimmung des Begriffs der Gerechtigkeit 196
Sclaverei 198
Leibeigenſchaft 199
Adelsrecht 200
Ueberſchreitung der Grenze gemeinnütziger Unternehmungen und Einwirkungen von Seiten des Staates . . . . 204—11

Seite

Carthago, Holland, England 205

Louis Philippe 207

Krieg Preußens im Jahre 1806 208

Die ſoziale Frage 209

Abſpiegelung der Vorſtellungen vom Ewigen in den Geſtaltungen des Staats 211

Die Idee der kosmiſchen Gottheiten und der urſprüngliche Despotismus 213

Der Gegenſatz von Leben und Tod, und der ſchrankenloſe Despotismus gegenüber dem rechtloſen Volke 214

Die Anſchauung des Göttlichen im Menſchen und die Geſtaltung des menſchenrechtlichen Staates in Griechenland und Rom 215

Abſpiegelung der Vorſtellungen vom Ewigen in der Wiſſenſchaft 219

Hinausſchreiten des Ideals auf dem Gebiete der Kunſt 221

Die beſonderen Künſte, ihre Entwickelung parallel der Entwickelung der Gottesidee: 222

Baukunſt 223

Bildkunſt 225

Malerei 227

Muſik 230

Dichtkunſt 232

Rückblick 235

Abfall vom Ideal in der Kunſt 239

Schluß 255

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Einleitung.

I.

Das Reich des geiſtigen Friedens.

Als Gott, — ſo erzählt die Sage der Hebräer, und Aehnliches die Sagen anderer Völker, — als Gott die Welt erſchaffen und ihre Veſten durch die umſchließenden Waſſer ausgebreitet hatte mit dem anmuthvollen Wechſel der Höhen und Gründe, und als er die ſchattigen Wälder und ſaftigen Wieſen, Erde und Waſſer und die durchſichtige Luft mit unzählbarem Lebendigen angefüllt hatte, das jegliches der Geſchöpfe nach ſeiner Weiſe lebe und des Lebens ſich freue, da ſchuf er zuletzt den Menſchen. Er ſchuf ihn, damit Ein Weſen alles Erſchaffenen bewußt ſei, während alle andern nur ein dämmerndes Ahnen in ſich hegten und träumeriſch, wenn auch oft in gewaltiger Kraft, von gewaltthätiger Begier dahingeriſſen, ihr Daſein vor ſich hinlebten. Er hob ihm das Haupt aufwärts, daß er mit Auge und Geiſt weithin Alles überſchaue und mit ſeinem Geiſte beherrſche.

So ſtehen nun wir zu geiſtiger Herrſchaft Beſtimmte inmitten dieſer Welt, deren Weiten unſer Fuß nicht durchmißt, deren Geſchöpfe uns bald an Kraft, an Schnelligkeit überlegen, bald durch die Gunſt der Elemente, in denen ſie leben, unſerm Herannahen entrückt ſind. So ſtehen wir, und nur Einer Kraft ſind wir ſtets ſicher, nur Eine gewährt uns gegen die Unermeßlichkeit und Uebermacht, die um uns her lagert, Sieg und Herrſchaft, ja die Möglichkeit des Daſeins und Beſtehens. Es iſt die Macht des Geiſtes, des über die Schranke unſers kleinen Ich aus Selbſtbewußtſein zum Weltbewußtſein erhobenen Gedankens. So weit unſer Gedanke reicht, ſo weit ſind wir und herrſchen wir. Nicht mehr ſchreckt uns, gegenüber unſerm kleinen Selbſt, die Weite und unermeßliche Vielheit, in die wir geſtellt ſind. Wir wiſſen ſie zu begreifen, und damit greifen wir hinein in's volle Leben und durchherrſchen es, und es iſt unſer Eigen — dem Geiſte nach.

Das Reich der Sinne.

Wunderſame Fäden hat der Geiſt aus unſerm Innern hinübergeſponnen in alles Daſein, das, leiblich von uns geſchieden, uns umgiebt. Es ſind die Sinne. Der Sinn des Geſchmacks nimmt einen Theil des Stoffs, den er erkunden will, an ſich; — der Geruch hat ſein Genügen ſchon an der Ausathmung, an der Atmoſphäre des ihn auf ſich ziehenden Gegenſtandes, — das Gefühl wendet ſeine Forſchung an die Außenſeite, an ihre Sprödigkeit oder Nachgiebigkeit, an ihre Glätte oder Rauheit, an den Grad ihrer Erwärmung, — das Gehör nimmt die Schwingungen in ſich auf, welche von außen erregten oder innerlich beſeelten Körpern aus ihrem Innern entſpringen und durch die Luft oder andere vermittelnde Stufe ihm zugetragen werden. Das Auge iſt Spiegel und Bote der Welt worden, ſo weit ſie ſich im Lichte, in Licht- und Schattenwechſel und dem Zauberſpiel der Farben kundgeben mag. Alle andern Geſchöpfe haben mehr oder weniger ihren Theil an dieſem Rüſtzeug der Sinnenwelt, das wir hier überblickt haben. Ja, mehr als eins iſt uns bald in dieſem, bald in jenem Sinn überlegen. Nur das weit über unſer Ich hinausfaſſende Bewußtſein, — dieſe Geiſtesmacht, die ſich zum Weltbewußtſein emporzuringen erweckt iſt, die alle aus den Sinnen ihr zuſtrömende Kunde in Erinnerung feſtzuhalten, geiſtig zu deuten, zu verknüpfen und damit zu vervielfältigen weiß, nur ſie iſt unſer Eigen, — nur dies weite Bewußtſein iſt Urſprung und Gewähr unſerer Herrſchaft.

Blicken wir noch einmal zurück auf die Thätigkeit der verſchiedenen Sinne, ſo finden wir zwei derſelben auf körperliche Theilnahme an dem Stoffe hingewieſen, den ſie erkunden ſollen; der Geſchmack nimmt unmittelbar Stofftheile in ſich auf, der Geruch hat an ſolchen Genügen, die ſich ſchon vom Körper losgelöſt haben und die Atmoſphäre deſſelben bilden; der dritte Sinn, das Gefühl, bedarf keines Annehmens, ſondern blos der Betaſtung ſeines Gegenſtandes. Schon hier werden wir eines Fortſchritts vom Gröber-Körperlichen zum allmäligen Fernbleiben vom Stoffe gewahr.

Der nächſte Sinn, das Gehör, hält ſich vom Stoffe ganz frei, nur die bald mechaniſche, bald lebendige Bewegung, die in demſelben vorgeht, wird er inne. Der letzte Sinn endlich, das Auge, faßt ſeinen Gegenſtand blos dadurch, daß es ſeine Geſtalt, wie ſie durch Licht und Schatten ſich zu erkennen giebt, und ſeine Stofflichkeit, wie ſie ſich in Geſtaltung und Farbe kennzeichnet, von der Umgebung unterſcheidet und als ein Eigenes und Selbſtändiges faßt.

Die neuere Phyſik hat auch in Licht und Farbe das Produkt elaſtiſcher Schwingungen (wie in den dem Gehör erfaßbaren Schallſchwingungen) erkannt, nur ungleich ſchnellerer Schwingungen, die erſt lange nach den dem Ohr faßlichen wirkſam werden. Für uns iſt dieſe Ermittelung hier vorerſt noch nicht weiter verwendbar. Wir mögen ſie feſthalten oder bei Seite laſſen, ſo viel iſt klar, daß die Reihenfolge der Sinne, vom ſtoffigſten bis zu dem der Bewegung dem Lebendigen am nächſten zugeeigneten, in ſtetiger Folge fortſchreitet. Eine letzte Bemerkung iſt für das ſpäter zu Erwägende hier an den Sinn des Geſichts zu knüpfen.

Während nämlich alle andern Sinne, je nach der Gebundenheit an den Stoff, beſchränkt erſcheinen auf den jedesmaligen Gegenſtand ihrer Erforſchung, — der Geſchmack an die Subſtanz, von der er körperliche Theile an ſich nimmt, — der Geruch an die Atmoſphäre, von welcher er einen Theil in ſich aufnimmt, — das Gefühl an denjenigen Theil der

Oberfläche, mit dem es in Berührung tritt, — das Gehör endlich auf die Schwingungen, welche von einem beſtimmten Körper aus es erreichen und ſeine Aufmerkſamkeit ganz oder vorherrſchend auf ſich ziehen: hat der Geſichtsſinn die beſondere Macht vor ihnen voraus, eine Mehrzahl, ja eine große Menge einzelner Erſcheinungen in Einem Blicke oder doch in blitzſchneller Folge, die als ein einziger Moment ſich geltend macht, zuſammenzufaſſen. Wir ſchauen die weit erſtreckte Landſchaft mit ihrem Wechſel von Höhen und Tiefen, von Forſten und den krönenden Felſen, von Wieſen und Waſſerſpiegeln und dem Alles überwölbenden Himmel und Wolkenzuge, dazu die da- und dorthin verſtreuten, ruhenden oder ſich bewegenden Geſchöpfe als ein einiges Bild. Mag das Auge von einer Einzelheit dieſes Bildes zur andern ſchweifen, das Bewußtſein nimmt die vielfache Botſchaft des Sinnes ſofort als einen einigen Anblick auf. Dieſe Erfahrung zeigt uns das Auge als den vorzugsweis zuſammenfaſſenden, das Einzelne in der Idee zuſammengehöriger Theile eines höhern Ganzen auffaſſenden, univerſalen Sinn.

Am nächſten ſteht ihm das Ohr; es faßt neben dem einzelnen Tone, dem es ſich zuwendet, das Schallmaaß (Stärke und Schwäche), dazu die Klangweiſe, in welche der Ton gehüllt hervortritt, — dazu den Sprachlaut, welcher (im Geſange) ſich dem Ton- und Klangweiſen vermählt. Ja, mit nicht großer Uebung vermag das Ohr verſchiedene gleichzeitig erſchallende Töne als Einheit (Harmonie, Akkord) zuſammen zu faſſen und verſchiedene in Eins zuſammenſchmelzende Klangweiſen (etwa verſchiedner Inſtrumente) ebenſowohl als ein neues Klangweſen zu begreifen, wie daſſelbe in ſeine Elemente wieder aufzulöſen. So ſteht das Ohr am nächſten dem Auge. Aber wie weit entfernt bleibt es mit alledem, was man hier noch erwähnen könnte, hinter der zuſammenfaſſenden Macht des Auges zurück! Die Sprache ſelber giebt davon Zeugniß. Sobald ſie ein geiſtig Erkennendes, Zuſammenfaſſendes, Herrſchendes bezeichnen will, bedient ſie ſich nur ſolcher Gleichniſſe (Blick, Schauen u. ſ. w.), die vom Geſichtsſinn hergenommen ſind.

Das Ineinandergehen unſers Ich mit der Welt.

Der Menſch, jeder Menſch fühlt und weiß ſich als ein beſonderes, von der umgebenden Welt geſondertes Weſen. Gleichwohl ſind wir mit dieſer Welt nicht blos örtlich und ſtofflich in engſter Verbindung, inſofern wir unſere Stelle innerhalb ihrer einnehmen und aus den Stoffen gebildet ſind und uns erhalten, welche ſie darbietet. Weit merkwürdiger und für die nachfolgenden Unterſuchungen entſcheidend ſind die Beziehungen, welche ſich zwiſchen unſerm Geiſt und der Außenwelt knüpfen. Die erſte Reihe dieſer Beziehungen erkennen wir mit Hülfe der Sinnenwelt, von welcher ſoeben Einiges erwähnt worden.

Andere Beziehungen ſcheinen ſich mittels der Kraft der Elektrizität und des Magnetismus zu knüpfen. Wir ſagen: ſcheinen, — weil allerdings dieſe Beziehungen nach ihrer Art und Ausdehnung noch nicht durchaus feſtgeſtellt ſind. Die

Elektrizität erweiſt ſich als eine das Nervenſyſtem im Allgemeinen erregende und ſteigernde Kraft; dem Magnetismus wird ſogar die Erweckung eigenthümlicher geiſtiger Zuſtände und Thätigkeiten beigemeſſen.

Wohl müſſen wir gelten laſſen, daß beide Beziehungen zwiſchen uns und der Außenwelt noch keineswegs außer Zweifel geſtellt ſind. Die Elektrizität wird jetzt, wie ſchon früher, als beſonderes Heilverfahren verwendet; mit welchem Grade der Sicherheit? haben die Heilkundigen zu erwägen. Jedenfalls iſt der Einfluß elektriſcher Spannung der Atmoſphäre auf unſer Nervenſyſtem durch Beobachtungen, die Jeder an ſich ſelber wiederholen kann, feſtgeſtellt. Und umgekehrt ſcheinen die tiefſten Erregungen der Seele (z. B. durch Liebe und andere übermächtig gewordene Leidenſchaften) etwas von der Natur der Elektrizität an ſich zu haben oder im Innern zu erwecken. Die Vorſtellungen, daß Zorn oder Liebe „im Auge funkeln,“ daß der Anblick der Geliebten den Liebenden, das Erſcheinen und die Rede des Helden die Krieger, das Volk „elektriſiren,“ ſcheinen keineswegs bloße Gleichnißrede zu ſein.

Was den Magnetismus betrifft, ſo muß zugegeben werden, daß in ſeiner verhältnißmäßig noch jungen Anwendung und Beobachtung vielfache Täuſchung — abſichtliche und blos auf Irrthum beruhende — untergelaufen iſt. Neben den unglaubwürdigen Thatſachen ſtehen aber wiederum deren ſattſam feſt (ſo weit überhaupt das Zeugniß zahlreicher und unverdächtiger Beobachter Geltung fordert), welche für das

Daſein magnetiſcher Einflüſſe auf die Seele ſprechen; um ſo mehr, da vielfache Zeugniſſe aus älterer und älteſter Zeit auf Vorgänge hindeuten, — Heilungen durch Auflegen der Hände, Einſchläferungen und Erweckungen, Weiſſagungen nach vorgängiger Betäubung durch einſchläfernde Erddünſte, wie z. B. bei der delphiſchen Prieſterin, — welche durchaus nicht ohne Weiteres als Erdichtungen abgelehnt werden können und ihre natürliche Erklärung in magnetiſchen Einflüſſen finden würden.

Eine neue Reihe von Beziehungen dürfte man als die ſympathiſchen bezeichnen. Nehmen wir mit Auge oder Ohr (beſonders dem letztern) Zeichen tiefen, vielleicht tödtlichen Leids an irgend einem Geſchöpfe wahr, ſei daſſelbe auch ein nicht-menſchliches, ſei es auch örtlich weit von uns ferne: ſo weckt dies Wahrnehmen unmittelbar eine Mitleidenſchaft in uns, welche ſich ſogar durch ein eigenthümliches ſinnliches Gefühl zu erkennen giebt, — ganz unterſchieden von jenem Mitgefühl, das, auf rein-geiſtiger Vorſtellung oder beſonderer Neigung beruhend, eine durchaus oder vornehmlich und urſprünglich geiſtige Natur an ſich trägt. Sehr begreiflich iſt dieſes engſte Band zwiſchen uns und andern lebenden Geſchöpfen gewoben; denn wenn wir im engſten Begriff Menſchen ſind, und damit von allem ſonſtigen Leben weſentlich unterſchieden: ſo gehören wir doch dem weitern Umkreiſe des Lebens ungleich näher zu, als der unbelebten Welt. Ja, dieſe Sympathie ſcheint eine wechſelſeitige zu ſein, — wenigſtens könnte die Schonung und Scheu mancher Thierklaſſen —

z. B. des Löwen — gegenüber dem Menſchen, ſo lange ſie nicht durch dringendes Bedürfniß oder drohenden Angriff gereizt ſind, dahin gedeutet werden; wie auch aus dem Auge größerer Seegeſchöpfe, z. B. der Robben, ein eigenthümlicher, gleichſam um Mitgefühl flehender Blick dem Menſchenauge begegnet. Genug, mancherlei innige Beziehungen weben ſich zwiſchen uns und allem Lebendigen. Ja, in zarter beſaiteten Weſen (man leſe darüber die unvergleichliche Sakuntala des Kalidaſa) ſpinnen ſich die Fäden dieſer Sympathie hinüber zu den duftigen Kindern der Pflanzenwelt; Sakuntala begrüßt die Blumen als ihre Schweſtern, und das keineswegs in ſpieliger Gleichnißrede.

Faſſen wir, was von dieſen Beziehungen der Außenwelt auf unſer Inneres Glauben finden mag, mit jenen Beziehungen zuſammen, in welchen von unſerm Innern heraus unſere Seele ſich mit dem Außen ſetzt: ſo erblicken wir nun erſt mit einiger Vollſtändigkeit den Zuſammenhang, in welchem ſich, unbeſchadet unſerer ſelbſtändigen Geſchloſſenheit, unſer Ich mit der umgebenden Welt befindet. Außenwelt und Ich, ſie unterſcheiden ſich, ſind von einander losgelöſt, aber ſie ſind nicht geſchieden und entfremdet, oder gar feindlich einander entgegengeſtellt.

Die Sagen aller Völker berichten von einem Eden, von Gärten der Hesperiden, — oder wie ſie ſonſt die friedensſelige Stätte benennen, welche den Menſchen hat werden und emporwachſen ſehen. Dieſe Stätte, — das Paradies oder der Garten Gottes genannt, ſetzen die Sagen in den Anbeginn unſers Geſchlechtes; Menſchen und alles Gethier lebten im Frieden bei einander. Sie mußten hinaus! Die Frucht vom Baume der Erkenntniß (ſo erzählt die hebräiſche Sage) ſtörte ſie auf aus dem Kinderfrieden, und Cherubim mit dem Flammenſchwerte wehrten die Rückkehr.

Verſchloſſen, verſchwunden ſind dieſe Stätten uranfänglichen Friedens. Aber im Geiſte des Menſchen, und nur da, thut ſich eine neue Friedensſtätte auf, ſobald wir unſere liebevolle Einheit mit der Welt erkennen und bewahren. Die Frucht, die erſte Frucht vom Baume der Erkenntniß, — ſprechen wir, uns frei gebend von der bildlichen Form der Sage: der Anfang der Erkenntniß hat uns den Frieden der Unbewußtheit und Unzurechnungsfähigkeit genommen. Der Fortſchritt zu den Höhen der Erkenntniß führt den Frieden in den klar ſchauenden Geiſt zurück, ſoweit dem Menſchen Frieden beſchieden und erträglich iſt; denn eben der Wechſel von Emporringen und Ruhe, von Kampf und Frieden iſt ſeines Lebens Beſtimmung. So iſt Erkenntniß dem Speer des Achilles vergleichbar, der Wunden ſchlug, aber auch heilte. Friedenſtörerin iſt die beginnende Erkenntniß, Friedenbringerin die zum Gipfel emporſteigende.

Die Bethätigung des Geiſtes.

Wie knüpft ſich nun die eigene Thätigkeit des Geiſtes an die Botſchaft, welche die Sinne ihm bringen? Der Geiſt iſt es, der in jedem Menſchen lebende Geiſt, welcher ſich ſeinen Körper auferbaut und in demſelben die Sinnesorgane gebildet hat, geeignet, jedes in ſeiner Weiſe, mit der Außenwelt in Beziehung zu treten. Wie und wie weit ein allgemeiner, der Welt gemeinſamer Geiſt mitgewirkt, iſt weiter nicht zu erörtern; wir dürfen dabei beruhen, die Sinne als Schöpfungen und Werkzeuge unſeres Geiſtes zu betrachten.

Das Nächſte nun, was dem Geiſte zu thun obliegt, iſt: ſich der Botſchaft, welche die Sinne von außen bringen, bewußt zu werden und dieſes Bewußtſein kürzere oder längere Zeit in Erinnerung feſtzuhalten. Wir werden uns bewußt, daß das Auge dies oder jenes geſchaut, das Ohr dies oder ein Anderes vernommen; unſer Bewußtſein ſagt uns: es iſt geſchaut und nicht gehört oder gefühlt worden; es iſt dies Eine und kein Anderes wahrgenommen worden. Hiermit erſt iſt die Wahrnehmung unſer eigen, lebt in der Erinnerung, als Theil unſers Innern, unſers geiſtigen Selbſt fort. Daß der Antheil des Geiſtes, und nicht das Ereigniß innerhalb des Sinnenwerkzeuges, das Weſentliche iſt, — daß nicht das Sinnenwerkzeug und ſeine Erfahrniß, ſondern der Geiſt das Entſcheidende, die Hauptſache iſt, dafür giebt es ſogar innerhalb der Sinnenwelt ein eigenthümliches Zeugniß, — und zwar in demjenigen Sinne, welcher die Grenze bildet zwiſchen den der Körperwelt unmittelbar anhängigen Sinnen und den von dieſer Körperwelt ſich loslöſenden und von körperlicher Vermiſchung freigewordenen, dem Reiche des Geiſtes ſich öffnenden. Der Sinn des Geruches iſt es, auf den wir hier deuten: ſein eigentliches Geſchäft iſt, wie ſchon oben geſagt, von dem Stoffe ſeines Gegenſtandes Kunde zu hinterbringen, die er nicht vom Körper ſelbſt, ſondern von der Atmoſphäre entnimmt, welche jener Körper aus ſich und um ſich her gebildet. Dies iſt es, was der Geiſt zunächſt wahrnimmt.

Allein häufig iſt ſchon etwas Eigenthümliches beobachtet worden. Man hat bemerkt, daß ein beſtimmter Geruch plötzlich die Erinnerung auf irgend ein, vielleicht weit entlegenes Erlebniß weckt, das nun plötzlich mit allen Umſtänden, mit der Oertlichkeit, in welcher es ſich zugetragen, vor uns ſteht. Nicht jedem Sinne wohnt die Kraft bei, zu ſolcher Erinnerung den Anſtoß zu geben, — nicht dem ſtöffigern Geſchmacksſinne, aber ebenſowenig dem geiſtesnähern Sinne des Ohrs und Auges. Dieſe ſcheinen zu klare Kunde zu bringen, als daß noch Nebenvorſtellungen Platz greifen könnten; der andere der ſtoffigen Sinne ſcheint dafür allzu nahe dem Stoffe, gleichſam von ihm beſchwert und gebunden zu ſein.

Die nächſte Thätigkeit, welche dem Geiſt aus der Thätigkeit der Sinne erwächſt, iſt Unterſcheidung, Unterſcheidung einer ſinnlichen Wahrnehmung von andern, und hiermit auch eines ſinnlichen Gegenſtandes von andern; — ich unterſcheide den dumpfen Klang vom hellen, das dumpfe und tief ertönende Stöhnen und Brüllen, das vom Stier, vom Löwen ausgeht, von der hochtönenden, hier ſcharf gefaßten, dort ſanft ſich einſchmeichelnden Stimme des Adlers, der Nachtigall. Der beſondere Schall, den mein Ohr vernimmt, wird meinem Bewußtſein zum Zeugniß für die verſchiedenen Geſchöpfe, denen der Schall zugehört. Noch deutlicher und ſchneller verwandelt ſich, was das Auge wahrnimmt, in Kunde und Bewußtſein von dem angeſchauten Gegenſtande. Gott zeigte (ſo ſpricht die hebräiſche Sage) dem Menſchen alle Geſchöpfe der Erde, daß er ſie nenne. Das Anſchauen gab ihm ihre Erkenntniß.

Die Auffaſſung des Einzelnen iſt ein hochwichtiges Geſchäft des Geiſtes, der hiermit in die unendliche Vielheit der ihn umgebenden Welt eindringt und die Möglichkeit gewinnt, ihren Inhalt zu faſſen, — aber nur in der Vereinzelung. Ein Einzelnes nach dem andern erkennen, erfaſſen wir. Aber jede dieſer Auffaſſungen erfolgt mit Ausſchließung alles ſonſtigen uns Gegenüberſtehenden, deſſen Daſein uns gleichwohl mehr oder weniger klar bewußt iſt. Die Thätigkeit unſers Geiſtes, Einzelnes, eines nach dem andern, aufzufaſſen, iſt eine abſolut nöthige, der erſte Schritt zur Erkenntniß und zur Durchdringung jedes Einzelnen mit unſerer Einſicht. Allein Befriedigung, Frieden — gewährt ſie uns nicht; das Bewußtſein der unendlich vielen Einzelheiten, die wir abgelehnt, einſtweilen ausgeſchloſſen haben, um uns jener einen zuzuwenden, ſtört den Frieden. In dieſem Sinne, und allein in ihm, iſt die alte Sage zu faſſen, daß die erſte Frucht, welche das Aelterpaar der Menſchheit vom Baume der Erkenntniß gepflückt, daſſelbe und das ganze Geſchlecht der Menſchen aus dem Paradies und ſeinem Urfrieden verbannt habe. Auch jene Vorausſicht, daß der Menſch nun trachten müſſe, zu werden „als unſer einer" (Gott ſpricht es), iſt eine durchaus gegründete, nur mit der gewaltigen Energie der Urſagen ausgeſprochene. Nicht Gott gleich (müſſen wir Heruntergemäßigte das Wort auslegen) konnte der Menſch zu werden ſich unterfangen; nur getrieben war er und bleibt er, in der Erweiterung ſeiner Erkenntniß zum Erfaſſen alles Geſchaffenen in ſeiner Einheit den Frieden wieder zu gewinnen, den Frieden zwiſchen ſich und der übrigen Welt wieder herzuſtellen. Nirgends auf Erden, nicht auf dieſer Flur, nicht auf jenen „Inſeln der Seligen,“ iſt der Friede des Paradieſes wieder zu finden; nur in unſerm Geiſte kann ihm nachgetrachtet werden. Und vermögen wir ihn hier nicht zu gewinnen, ſo ſpiegelt uns das Bedürfniß nach ihm ein neues Leben nach dieſem jetzigen vor, das uns gewähre, was das jetzige unerfüllt läßt.

Die Erkenntniß des Einzelnen gewährt nicht Frieden, denn ſie nimmt das Einzelne heraus aus dem Zuſammenhang mit allem Uebrigen, ſie ſetzt Spaltung, Zwieſpalt an die Stelle der urſprünglich vorhandenen Einheit.

Was die Erkenntniß des Einzelnen, um zur Einheit zurück zu gelangen, zunächſt erringt, iſt der Gattungsbegriff. Die einzelne Palme, die einzelne Eiche erweitern wir zu dem Begriff Eiche oder Palme, die Arten aller verſchiedenen Bäume fließen zuſammen in den höhern Gattungsbegriff Baum und weiterhin in den noch umfaſſendern der Pflanzenwelt! Allein je umfänglicher die Gattungsbegriffe werden, deſto ferner treten ſie der beſtimmten Abgeſchloſſenheit, in welcher jedes Daſein vor unſere Sinne tritt; die Gattungsbegriffe ſind nicht die Dinge ſelbſt, wie ſie vor uns leiben und leben, ſie ſind ihre entlebten Schemen, ſie haben kein perſönliches Verhältniß zu uns, wir denken ſie, aber wir lieben ſie nicht, ſie ſind nicht Bedürfniß für unſere Seele, die unbewegt, antheillos nach ihnen hinſchaut.

Und welche Befriedigung vermöchte überhaupt das Einzelne, oder die einzelne Gattung, der nach Frieden dürſtenden Seele zu gewähren? Alles Einzelne iſt einſeitig und mangelhaft; das erweiſt jedes danebentretende andere Weſen; der Löwe iſt ſtark, aber er vermag ſich nicht himmelwärts aufzuſchwingen gleich dem Adler, gleich der ſchwachen Lerche; der Menſch iſt geiſtig begabt, aber die Gliederkraft des Löwen, die Schwingen des Adlers beſitzt er nicht.

Dieſe naheliegenden Vorſtellungen haben von uralters her die Völker, und bis in unſere Zeiten die Dichter bewogen, Kräfte und die entſprechenden Glieder verſchiedener Geſchöpfe zu einem einigen Weſen zu verſchmelzen, oder die entſcheidenden Glieder über die Natur hinausgreifend zu vervielfältigen. So ſind die vielköpfigen, vielarmigen Göttergebilde der Inder (in Cerberus und der Hydra im Briareus der Griechen u. ſ. w. fortlebend) entſtanden, ſo die geflügelten Menſchengeſtalten, als die Genien, Cherubim des Morgenlandes, denen ſich von weitem das Flügelroß der Hellenen anſchließt. Alle dergleichen Vorſtellungen bieten ſich auch heute noch den Dichtern und Bildkünſtlern als Allegorien dar.

Allein auch hier ſucht der Geiſt vergebens Befriedigung. All' dieſe Geſchöpfe, ſie haben kein Leben in der Wirklichkeit, nur in der Vorſtellung; und darum können Sie uns nicht mit der Wirklichkeit, mit der wirklichen Welt in Einklang und Frieden bringen. Ja, nur allzu bald werden wir inne, daß dieſe aus verſchiedenen Naturreichen zuſammengezwängten Geſchöpfe in ſich ſelber unmöglich oder unheilvoll wären; das Flügelpaar neben den Armen, — die Vervielfältigung der Glieder — wie ſie auch Statt hätte — würde ein Glied durch das andere hemmen, die Roßmenſchen — Centauren der Griechen — die hunds- oder ſperberköpfigen Menſchengeſtalten ägyptiſcher Gottheiten trügen zwieſpältige Natur an ſich, Unmöglichkeit oder Elend des Daſeins. Wieder muß ausgeſprochen werden: das Einzelne, ja, das Nebeneinander aller Einzelheiten, es bringt den Frieden nicht zurück.

Wo denn iſt dieſer Frieden zu finden? —

Jeder von uns, will er ſich nur beſinnen auf die Bedingungen des Friedens im Geiſte, findet die Antwort ſchon in ſeinem Innern bereit in den Worten des deutſchen Dichters:

„Gottes iſt der Orient,
Gottes iſt der Occident!
Nord- und ſüdliches Gelände
Ruht im Frieden ſeiner Hände!“

So hat der Weiſe, dem man ſo oft Irreligioſität zum Vorwurf macht, geſprochen. Wie man auch die Idee der Gottheit faſſe, ja, möge man ſie ſelbſt abzulehnen verſuchen, Frieden iſt nur zu finden in der Idee der innigſten Zuſammengehörigkeit, der Einheit alles Erſchaffenen und in der Anſchauung alles Einzelnen im Sinn und Lichte des einigen Ganzen.

II.

Idealität und Realität, die Pole geiſtigen Lebens.

Scheidung und Gegenſatz, ſie ſind die beiden Thätigkeiten, mit denen die Arbeit des Denkens beginnt. Zuſammenſtellung und Vereinigung des Gleichartigen iſt der nächſte Schritt in der Bewegung des Gedankens; Zuſammenfaſſen des in Gegenſätze Geſchiedenen zu einer höhern Einheit, das iſt der weitere Fortſchritt. Licht und Finſter, — Leben und Tod, — Geiſt und Körper, — Gott und Welt ſind ſolche Gegenſätze, durch die hindurch der Geiſt des Menſchen vorwärts ſtrebt. Aber ſogleich wird man, — der ſichernden Ergründung ahnungsvoll vorgreifend, — inne: daß jeder Gegenſatz ſein Gegenüber unbedingt fordert. Eine Gottheit ohne die Welt, durch die und an der ſie ſich offenbare, iſt uns eben ſo undenkbar, als von jeher die Menſchen — alle Völker aller Zeiten — nicht vermocht haben, die Welt anzuſchauen, ohne auf den Gedanken hingedrängt zu werden von einem Weltſchöpfer und Weltlenker, mögen ſie ihn Gottheit oder wie ſonſt benannt und ſich ſein Weſen und ſeine Thätigkeit in dieſer oder jener Weiſe vorſtellig gemacht haben.

Einen dieſer tief begründeten und weithin ausgreifenden Gegenſätze betrifft die Form, in der wir uns die Dinge um uns her zum Bewußtſein bringen und unſere Stellung zu ihnen nehmen. Hier treten uns die Begriffe Realität und Idealität entgegen. Mit Realität bezeichnen wir bekanntlich die Dinge, wie ſie in Wirklichkeit uns gegenüberſtehen, wie wir ſie ſinnlich wahrnehmen, oder aus dem reflexionsloſen Berichte über ſie, alſo ohne Beimiſchung eigener oder fremder Gedanken, uns vorſtellen. Faſſen wir nun nach dieſer realen Vorſtellung unſer Verhältniß zu den Dingen, ſo bewegen wir uns, ſagt man, auf realem Boden.

Iſt es denn aber möglich, daß wir irgend einen Gegenſtand unmittelbar und ausſchließlich aus dem Zeugniß der Sinne, oder eines fremden Berichtenden in unſer Bewußtſein hineinnehmen, ohne daß unſer Geiſt von dem Seinigen hinzuthue? Iſt nicht ſchon das Erkennen, das Unterſcheiden eines Dinges von dem andern an die Bedingung geknüpft, daß demſelben ein Begriff vom Weſen des Dinges vorausgehe, der als Fingerzeig bei der Erkenntniß des ſinnlich Wahrgenommenen oder von außen Berichteten hülfreich ſei? Solche Begriffe, die dem Erkennen als nothwendige Bedingung vorausgehen, oder aus den vorhandenen ſinnlichen Wahrnehmungen ſich ergeben, können mehr oder weniger tief auf das Weſen der Dinge eindringen, oder aber dieſer Tiefe fern bleiben und ſich an äußerlichen, zufälligen Merkmalen genügen laſſen. Hiermit iſt dann bedingt, daß wir ſtatt des Weſens nur den unbeſtimmten Schein vor uns haben und erfaſſen.

Das Weſen aber jedes Dinges wird, indem unſer Geiſt es ſich vorſtellt, zu einem Vorbild des Dinges, zu der Idee deſſen, was in der ſchwankenden Sinnenvorſtellung, oder in der von außen kommenden, eben ſo unaufgeklärten und unverbürgten Berichtung uns zugekommen iſt.

Wieder tritt uns die Untrennbarkeit der Gegenſätze vor Augen, deren jeder den andern fordert. Bericht und ſinnliche Wahrnehmung konnten nicht in uns eingehen ohne Mitthätigkeit unſers Geiſtes und Beimiſchung vom Seinigen. Aber ebenſo iſt das Erſtehen der Urbilder, die Schöpfung der Idee nicht denkbar ohne jene ſinnlichen oder erfahrungsmäßigen Vorbilder, welche den Geiſt anregen zur Schöpfung der Idee. Alle dergleichen Gegenſätze ſind eben nur Pole, Ausgangspunkte derſelben Linie, um die ſich die Thätigkeit des Geiſtes, gleich dem Erdball um ſeine Axe, ſchwingt. Der Pole keiner kann hinweggedacht werden; jeder iſt des andern nothwendiger Gegenſatz, beide finden ihr Daſein und ihre Rechtfertigung in der Einheit der Axe.

Beſtimmen wir vor weiterm Fortſchritt das Weſen von Realität und Idealität genauer.

Realität (das Wort iſt bekanntlich römiſchen Urſprungs und hat in res ſeine Wurzel, weiſet alſo auf „die Sache, das Ding ſelbſt“ hin) ſcheint nach der Wortbedeutung das Ding ſelbſt zu erfaſſen, mithin die höchſte Beſtimmtheit und Sicherheit zu gewähren. Allein bald werden wir inne, daß dem keineswegs ſo iſt. Jeder Bericht kann auf Irrthum beruhen, trügeriſch ſein. Aber auch das Zeugniß der eigenen Sinne iſt vielfältig ein täuſchendes, mehr auf den Schein als auf das Sein gegründetes. Ein Gemälde ſpiegelt unſerm Auge Höhen und Tiefen vor, die in Wirklichkeit, auf der Tafel oder Leinwand, gar nicht vorhanden ſind. Die Entfernung läßt unſerm Auge die Gegenſtände, je ferner, deſto kleiner erſcheinen. Die Erde bietet uns ſtatt ihrer Kugelgeſtalt den Anblick einer Fläche: ſie dünkt uns ſtill zu ſtehen, während die Sonne im Aufgang und Untergang ſich um ſie zu bewegen ſcheint; — es hat bekanntlich einer Reihe von Jahrhunderten bedurft, bevor die Sternkunde ſich und uns eines Beſſern belehrt hat. Hiermit iſt die Nothwendigkeit, bei dem Sinnenzeugniß ſich nicht zu beruhigen, von einer andern Seite erwieſen.

Aber auch die geiſtige Vorſtellung, das Gedankenbild, das wir uns von einem Gegenſtande geſchaffen, es bedarf, um ein richtiges und vollſtändiges zu werden, fortgeſetzter Prüfung und Vertiefung. Denn bei dem Trachten nach der Erhebung des ſinnlich Erfahrenen in unſer Bewußtſein können bald weſentliche Züge des zu Erfaſſenden uns entgehen, bald können unweſentliche ſich unſerm Gedankenbilde als weſentliche einmiſchen; oder wir können unvermerkt dahin gerathen, an die Stelle des Sachgehörigen Vorſtellungen und Vorausſetzungen einfließen zu laſſen, die nicht jenem, ſondern unſerer eigenen Perſönlichkeit angehören. Die Fragen aber: was ſachgehörig oder ſachfremd (ſubſtantiell und accidentiell), was dem Weſen der Sache angehörig oder nur Uebertragung unſeres Eigenen auf die Sache (objectiv oder ſubjectiv) iſt, fordern in jedem einzelnen Falle ſcharfe Prüfung. Wir wollen nichts Sachgehöriges verlieren, nichts Fremdes verwirrend dem Bilde der Sache beimiſchen; wir können die Mitthätigkeit unſers Geiſtes nicht aufgeben und entbehren, dürfen aber Rein-Perſönliches nicht unterſchieben, wo es ſich um den beſtimmten Gegenſtand handelt, nicht um unſer Perſönliches, wo unſer Geiſt nur das Werkzeug ſein ſoll zur Erfaſſung des Gegenſtandes in Wiſſen und Erkenntniß. Nicht mein Geiſt, nicht dein Geiſt iſt das Maß der Dinge, ſondern die allen Menſchen gemeinſame Vernunft.

Bis hierher hatten wir es nur mit der Auffaſſung des ſinnlich uns Gegenüberſtehenden, des ſachlich Vorhandenen, ſo wie es vorhanden iſt, zu thun. Ich ſchaue dies Roß, dieſen Baum; mein Geiſt hält das Geſchaute in einem Gedankenbilde feſt. Alsbald iſt der Geiſt zu einem Fortſchritte über das in Wirklichkeit Geſchaute bereit. An den Wirklichkeiten gleicher Art — an dieſer Reihe mehrerer Roſſe, mehrerer Bäume — zeigen ſich Abweichungen, zeigen ſich Mängel, die gleichwohl den Begriff der Art, um welche es ſich handelt, nicht aufheben. Dies verſtümmelte oder ſchwerfällige, oder ſchwächliche Roß, dieſer verkrüppelte Baum, ſie hören nicht auf, Roß, Baum zu ſein. Aber die Mangelhaftigkeit wünſchen wir beſeitigt; wir machen uns im Geiſte die Vorſtellung jener Gegenſtände, befreit von den Mängeln, ausgerüſtet mit allen Vorzügen, welche der Art eigen ſein können.

Hiermit haben wir den Boden der Idealität betreten. Wir haben im Geiſte ein Bild geſchaffen, — nicht von irgend einem individuellen, endlichen und damit ſtets unvollkommenen Gegenſtande, ſondern von der Art deſſelben, wie ſie fehler- und mangellos ſein ſollte. Wir haben, was wir an einzelnen Gegenſtänden derſelben Art ſinnlich erſchaut hatten, idealiſirt, in einem Idealbilde, in Vollkommenheit zu ſchauen getrachtet.

Ein letzter Schritt bleibt auf dieſer Bahn zu thun. Er führt zu jenen Vorſtellungen, auf die wir zwar von ſinnlichen Wahrnehmungen hingewieſen ſein mögen, die aber ſelbſt außerhalb der Sinnenwelt rein-geiſtige Exiſtenzen, — nur für den Geiſt beſtehend, bald reiner Gedanke ſind, bald in unſerm Geiſte Geſtalt annehmen nach Art der Gedankenbilder, die wir uns von den ſinnlichen Gegenſtänden machen. Dieſe Uebertragung des Rein-Geiſtigen in den Schein des Sinnlichen iſt entweder die Folge lebhafteſter Theilnahme und Erregung, oder ſie iſt unabweisliche Nothwendigkeit, weil wir unſern Gedanken gar nicht anders faſſen und darſtellen können, als unter Mitbetheiligung unſers ganzen Ich, der ſinnlichen wie der geiſtigen Seite deſſelben.

Wenn dem Moſe die Stimme ſeines Gottes, den er durchaus als einen Geiſt auffaßt, in den Donnern des Sinai — alſo ſinnlich — erſchallt; wenn Gott ihm vorüberſchreitet und Moſe Saphirglanz unter ſeinen Fußſohlen ſchaut,*) wenn dem Ezechiel der Herr erſcheint, von den Wunderbildern des Adlers, des Löwen, des Engels, des Stiers getragen, — wenn Platon, um zu verdeutlichen, wie die menſchliche Seele zu der Anſchauung der Ideale gelangt, annimmt: die Seelen der Menſchen ſeien von den Wohnſitzen der Götter zur Erde hinabgeſandt, ſtrebten zu Wagen — aber mit ungleichem Geſpann (das eine Roß edler, geiſtiger Natur, das andere ſinnlicher) ſich dem Feierzuge der Götter wieder anzuſchließen und ſeien dabei des ewig Wahren und Guten erinnerlich, das ſie einſt dort oben geſchaut, und zu dem ſie wieder zurückberufen würden: ſo ſind das Alles Vorſtellungen rein-geiſtigen Inhalts, aber umkleidet mit der Lebendigkeit und Anſchaubarkeit des ſinnlich Vorhandenen, weil die Verkündenden nicht anders gekonnt.

---

*) — Moſe, Aaron und die ſiebenzig Aelteſten waren auf den Berg geſtiegen, — „und ſahen den Gott Israels. Unter ſeinen Füßen war es wie ein ſchöner Saphir, und wie die Geſtalt des Himmels, wenn es klar iſt.“

Was hier der Vorſtellungsweiſe an Schärfe des Begriffs und Reinheit des Gedankens abzugehen ſcheint, das gewinnt ſie überreich an der Mitbetheiligung aller menſchlichen Kräfte. Ja, jene Einbuße iſt nur eine ſcheinbare, wenn ſich herausſtellt, daß die lebendige Darſtellung des Gedankens in gar keiner andern Weiſe möglich geweſen.

Für Anſchauungen dieſer Art wollen wir den Namen der Urbilder oder Ideale vorbehalten. Man geſtatte dieſe Abweichung von der bisher üblichen Anwendung des Wortes, unter dem man auch die zuletzt erwähnten, gleichſam gereinigten Bilder des ſinnlich Vorhandenen verſteht. Was hier Urbild heißt, das bezeichnet Vorſtellungen, welche für das ganze Reich des Geiſtes beſtimmend ſind, die Grundgedanken alles Daſeins und Lebens. Solche Urbilder heißen von dem vornehmſten Anreger des Gedankens her, Plato, Ideale. Eigenthümlich iſt es, daß das geiſtesfreieſte Volk des Alterthums, die Hellenen, den Namen Idee aus ſeiner Sprache geſpendet hat, wie das thatfertigſte Volk, die Römer, den Namen der Realität (wie ſchon bemerkt) veranlaßt haben.

Wie aber gelangt der Menſchengeiſt zu dieſen Idealen, welche wir als höchſte Stufe der Erkenntniß, als den Ausdruck der dem Ewigen zugewandten Vernunft zu erkennen haben? —

Die Arbeit des Verſtandes um ein immer nur beſchränktes und bedingtes Zeichen und Maß für die Dinge, dieſe Arbeit iſt uns höchſt wichtig, ja, ſie iſt die unerläßliche Zurüſtung zu der höhern Aufgabe. Aber der Verſtand, auf das Beſchränkte und Endliche gewieſen und daran gebunden, vermag nicht ſelber den Aufſchwung zum Unendlichen und Ewigen zu erwirken. Wir können uns nicht herandenken zu jenen Urbildern, nicht zu ihnen hinaufklimmen; die Urbilder ſind nicht das oberſte Glied einer, wenn auch noch ſo fein und weit geſponnenen logiſchen Schlußkette: ſie treten als Erſcheinungen, Geiſtern gleich, unvermittelt und unvorhergeſehen — alſo auch unbedingt und unvermeidlich, vor unſern Geiſt. Da ſind ſie, jetzt ſchauen wir ſie, die wir einen Augenblick zuvor nicht geſchaut, kaum geahnet. Darum eben tragen ſie mit höchſtem Rechte den Namen Ideal, oder Urbild, denn wir ſchauen ſie im Geiſte und rein im Geiſte. Viel mögen wir über Entſtehen und Gang der Dinge nachgedacht haben, — die Idee Gottheit iſt eine unmittelbare Anſchauung des Geiſtes; viel muß der Künſtler in ſich aufgenommen und durchgearbeitet haben; die Idee ſeines Werks iſt unmittelbares, gar nicht weiter vermitteltes und vermittelbares Erzeugniß ſeines Geiſtes; die Vorarbeiten haben nur den Boden bereitet.

Wo iſt uns dies bezeugt?

Der Künſtler, der wahre und ſchöpferiſche, findet in ſeinem Leben und Schaffen das Bewußtſein davon in ſeiner Bruſt; und nicht Wenige haben deß in beſtimmten Worten Zeugniß gegeben. So Raphael, wenn er ausſagt, er folge einer gewiſſen Idee, einem ihm erſcheinenden Urbilde; ſo die Dichter der Alten und die ſich ihnen anſchließenden der chriſtlichen Zeit, wenn ſie ihre Dichtung mit der Anrufung der Muſen beginnen und damit den Urſprung des Gedichtes aus der Höhe, als einen gottheitlich gegebenen bezeichnen.

Aber auch die Nichtkünſtler finden unmittelbar im eigenen Bewußtſein deß Zeugniß. Wenn Goethe, in ganz ſpäter Zeit neue Mythen dichtend, in ſeinem Fauſt zu den geheimnißvoll raum- und zeitlos webenden Müttern hinabführt, — Niemand wird meinen, er habe das herausgedacht und herausgeklügelt, Niemand wird Entlehnung oder Anknüpfung an irgend ein zuvor Erſonnenes nachweiſen können oder muthmaßen, Niemand wird in der wunderbaren Dichtung von den Müttern (und in vielem Gleichartigen) eine bloße Allegorie oder ſonſt eines der müſſigen Spiele des Dichterhandwerks zu finden ſich erdreiſten. Goethe hat die Mütter vor ſich emporſteigen ſehen aus geheimnißvoll bergender Nacht; da — waren ſie; in ihrer Erſcheinung trat ihm ungeſucht und ungewollt das Urbild jenes ewig webenden, ewig gebärenden, ewig behütenden Schaffens der endlichen Geſchicke vor das geiſtige Auge. So wird auch Niemand, zu dem die Kunſt geſprochen, Beethovens neunter Symphonie gegenüber wähnen, der Tondichter habe die Idee des Werkes erſonnen und erarbeitet. Der Genius Tondichtung trat rieſengroß und rieſenmächtig vor ihn, und das Werk war geſchaffen.

Und nun! wenn wir in den älteſten Urkunden von Moſe leſen: er habe den Herrn „im feurigen Dornbuſch" geſchaut, und weiterhin: in den Donnern des Sinai habe der Herr zu ihm geſprochen und die ſchweren ſteinernen Tafeln ihm aus den Wolken gereicht, — und wenn von Chriſtus berichtet wird: der Verſucher und darauf die Engel ſeien in der Wüſte zu ihm getreten, ihn zu verlocken und den Geprüften zu feiern: werden wir die beiden Gottgeſandten und dazu alle Propheten für ſpielige Gleichnißmacher halten, oder etwa für Volksbetrüger? vermag ſo geringes und nichtiges Gebahren ſolche unermeßliche Wirkungen und Folgen hervorzubringen? ſie alle haben geſchaut in ihrem Geiſte, was ihr Mund ausgeſagt.

Faſſen wir das bisher Entwickelte in einem Ueberblicke zuſammen: ſo wird ſich die Unterſcheidung der beiden Pole (Idealität und Realität), zugleich aber die Nothwendigkeit des einen für den andern, ihre Zuſammengehörigkeit klar herausſtellen. Menſchliche Erkenntniß kann nicht anders beginnen, als an dem zu erkennenden Gegenſtande in realer Auffaſſung; ſie kann nicht in uns wurzeln und ſich vollenden als im weitern oder engern Sinne des Worts, in der Idealität. Es iſt wohl angemerkt worden, daß in dem Fortſchritt unſerer Betrachtung der Name Idealität zuerſt im uneigentlichen Sinne auf alle Gedankenbilder ausgedehnt worden, die wir zum Maß und zur Erkenntniß der ſinnlich erſcheinenden Dinge geſchaffen haben, und daß dieſe Gedankenbilder bald mehr, bald weniger entſprechend, dem eigentlichen Ideal bald näher, bald ferner ſtehend ſind. Wo aber iſt hier eine ſcharfe Grenzlinie zu ziehen? In allen geiſtigen Dingen ſind nicht mechaniſch ſcharfe Grenzlinien, ſondern nur Mittelpunkte zu ſetzen, von denen aus das Leben und Weſen der Dinge ſich in weiter und weiter gezogenen konzentriſchen Kreiſen ergießt.

Abermals werden wir inne, wie die beiden Gegenſätze, welche wir als Pole einer einigen Axe bezeichnen, nicht von einander ablaſſen können, ſondern immerdar einander zuſtreben kraft ihrer unaufhebbaren Einheit. Zuerſt trachtet unſer Verſtand nach irgend welchen gedanklichen Merkmalen, die zur Erkenntniß und Bezeichnung der Dinge gereichen ſollen. Durch ſie hindurch nähert er ſich Schritt für Schritt der vollkommen befriedigenden und ſichernden Vernunfterkenntniß, dem Ideal, dem aus der allgemeinſamen Vernunft geſchaffenen und von ihr als ihr Eigen anzuerkennenden Urbild der Dinge.

Erreicht er es? und wenn: wird er es feſthalten? — In unabläſſigem Wechſel der Pole wird ſich, gleichviel wann und wie, Ablaſſen, Abfall vom erlangten Ideal ergeben, ebenfalls Schritt für Schritt den Weg zurückmeſſend, der in entgegengeſetzter Wendung hinaufgeführt hatte zum Ideal. In verſchiedenen Zeitmomenten waltet die eine oder andere Aneignungsform vor. Aber auch einzelne Menſchen, Völker und Zeiten ſind vorzugsweiſe bald dem einen, bald dem andern Pole zugeneigt.

In den Deutſchen, im ganzen deutſchen Volke, in der überwiegenden Mehrzahl der Zeitabſchnitte, die es durchlebt hat, herrſcht die Neigung zur Idealität vor.

Die Briten haben bis zu ihrem Shakeſpeare, bis zu ihrer höchſt großen und höchſt nüchternen Königin Eliſabeth die Richtung ihres Stammvolkes, der Deutſchen, feſtgehalten. Von dem Moment errungener Seeherrſchaft und der Verdrängung Hollands aus der Reihe der politiſch wirkenden Nationen hat England ſeine Idealität eingebüßt (Byron war der Scheidegruß des ſinkenden ſchönen Geſtirns) und iſt, wie es ſcheint, unwiderruflich dem Realismus hingegeben; ſein Handel und ſeine Politik ziehen es auf die Bahn ſeines Vorgängers Bataviens.

Seine in Ungerechtigkeit und Kurzſichtigkeit einſt hinausgeſtoßenen Söhne, die dann die nordamerikaniſchen Freiſtaaten auferbaut und gefeſtet, haben ſich vor allem an die ferne Scholle, die jetzt als der freieſte Staat der Welt daſteht, anklammern und damit unter der harten Arbeit der Staaten- und Culturgründung zunächſt dem handfeſten und thatſichern Realismus widmen müſſen. Erſt die letzten Jahre haben im Rieſenkampf um die Einheit, — das heißt um die Erhaltung der Republik und zuletzt durch die mit Strömen Bluts, mit grenzenloſer Opferfreudigkeit und tapferſter Ausdauer errungene Befreiung des Landes vom Verbrechen der Sklaverei, den erſten entſcheidenden Schritt zu den Zielen idealen Lebens gebracht.

Und zuletzt unſere glänzenden Nachbarn im Weſten, in denen ſich das Blut der Gallier mit dem ihrer Ueberwinder, der Römer, und mit beiden Nationalitäten der deutſche Stamm der Freien (Franken) gemiſcht hat, immer von neuem zeigt ihr Leben das hochherzigſte, freudigſte Ringen nach der idealen Seite, und immer wieder im Ermatten das Zurückſinken von dem erſchauten, von dem ſchon ergriffenen Ideal in den Schein einer Verwirklichung, welchen der feurig emporſtrebende Geiſt des Volks immer mehr zu befriedigen und feſtzuhalten vermag.

Wie löſen wir dies unabläſſig ſich wiederholende Räthſel? Welches iſt denn dieſes Urbild, das im unabläſſigen Wechſel die leichtblütigen Franken aufregt, emporwirbelt und wieder ſinken läßt? Davon ſpäter. Näher liegt uns Deutſchen vorerſt die Frage: welche Stelle unſere Vorneigung zur Idealität uns ſelber in der Wirklichkeit der Dinge zugewieſen hat? Die Vorneigung iſt nicht zu verkennen; ſie zeigt ſich in dem Einzelnen, in unſern Dichtern, — man vergleiche ſie nur mit den franzöſiſchen, italieniſchen oder den alten römiſchen. Aber auch in unſerer Geſchichte; wir waren es, welche ſich niemals den Römern unterworfen, niemals Geiſt und Sprache gegen die fremden Eingedrungenen dahingegeben; wir waren es, welche dem heranſchreitenden Chriſtenthum nächſtverwandte Stimmung und Geſinnung entgegengetragen, welche die Reformation aus unſerm Schooße geboren, mit aufrichtiger, unvermiſcht reiner Hingebung feſtgehalten und in vieljährigem Kampfe behauptet haben.

Iſt uns nun hiermit der andere Pol, mit ihm unſer Anrecht an die Dinge der Welt entfallen? Sind wir wirklich, wie man uns oft höhnend zuruft, hohle Schwärmer ohne That und Errungenſchaft. —

Schon vor der nähern Unterſuchung muß man mit nein! antworten; ein Pol ſetzt den andern voraus, ſein zeitweiliges Vorwiegen zieht das des andern als nothwendige Folge nach. Auch unſere Geſchichte, von den Kämpfen gegen die Römer, von den Kreuzzügen und Römerzügen bis auf die Befreiungskriege, giebt davon Zeugniß; nicht weniger das Emporkommen unſers Handels (die deutſche Handelsmarine iſt die dritte der Welt, nur Britannien und Nordamerika ſtehen kraft der unermeßlichen Vorgunſt ihrer Lage und Verhältniſſe voran) und unſerer Induſtrie, trotz der Verkommenheit und Unfruchtbarkeit unſerer politiſchen Lage. Man forſche nur in Britannien und Nordamerika genauer nach, und man wird erſtaunen, welchen gewichtigen vollen Antheil an Unternehmungen aller Art die Deutſchen dort haben!

Zuletzt ſei das Zeugniß eines Einzelnen unvergeſſen, eines Einzelnen, aber er iſt der größte Menſchenkenner und Maler der Volkscharaktere, unter anderen der treffendſte Zeichner der alten Römer, er ohne nennenswerthe Vorbildung. Es iſt Shakespeare. Er nennt die Deutſchen „die haſtigen“, thatſchnellen. Wer ihn, den „Stern der Sterne“ kennt, der weiß, daß jedes ſeiner Bezeichnungsworte die Bemeſſenheit und Zuverläſſigkeit eines Rechtſpruches hat.

Nun! Aufgeben des einen Pols gegen den andern iſt ein Unding! Verſäumniß des einen um des andern willen iſt Gefahr! Trachten wir, in gerechter und weisheitvoller Waage den einen um den andern zu wuchten! Die Wagſchale des einen, die Idealität, weiſe uns das nimmer zu vergeſſende, nimmer aufzugebende Ziel für unſere That, das heißt für unſer Leben! Dann werfen wir unſere Kraft in die andere Schale, die der Realität, um zu verwirklichen, was der Geiſt uns gewieſen.

Ein Letztes iſt abſichtlich bis hierher bei Seite gelaſſen werden, weil es beſondere Achtſamkeit fordert und in das Innere unſers Gegenſtandes hineinführt: der Gegenſtand, an den ideale und reale Betrachtung ſich zu wenden hat. Es iſt klar, daß verſchiedene Perſönlichkeiten (auch Völker dürfen als ſolche gelten) und Zeiten ſich wechſelnd bald an einem, bald an einem andern Gegenſtande in der Form der Idealität oder Realität bethätigen, daß alſo in derſelben Perſönlichkeit oder derſelben Zeit reale und ideale Bethätigung — nämlich verſchiedenen Gegenſtänden zugewendet — neben einander Statt finden können. Ja, es kann nicht überſehen werden, daß einzelne Gegenſtände ſich der einen Auffaſſungsweiſe mehr eröffnen, der andern mehr oder weniger unzugänglich erweiſen. Liegt uns nun ob zu unterſuchen, welche Zeiten oder Perſönlichkeiten ſich der Idealität erſchloſſen, oder vielleicht allzu weit hingegeben haben: ſo kann dies nicht befriedigend geſchehen, als mit ſorgfältiger Unterſcheidung der Gegenſtände dieſer Hinneigung.

Gewiß reicht die Macht der Idealität viel weiter in die verſchiedenen Richtwege geiſtigen Lebens hinein, als man gemeiniglich annimmt. Auf hundert Pfaden begegnen wir jener Form des geiſtigen ſich Bemächtigens, welche man als unmittelbares Für-„wahr“-Erkennen anzuſprechen hat. Der Glaube iſt die vornehmſte dieſer Formen, die allem Beweis voraneilende Hypotheſe, die Vorahnung Bakon's von Wiſſenſchaften (oder wiſſenſchaftlichen Strebungen), welche noch gar nicht vorhanden waren, als er ſie vorausbezeichnete, treten (gleichviel, ob ſich das Einzelne haltbar und wichtig bewieſen) jenem erſt genannten Moment zur Seite.

Auf das Alles einzugehen, iſt hier nicht der Ort. Wir haben es vornehmlich mit drei Momenten zu thun: mit Religion, Politik und Kunſt. In ein viertes Gebiet, das der Wiſſenſchaft, können wir nur flüchtige Blicke ſenden; theils, weil dies Gebiet allzu umfaſſend iſt, theils, weil uns für die weitverzweigte Aufgabe bald da, bald dort ausreichende Vorbildung und Einſicht fehlt. Dennoch fordert unſere Aufgabe gebieteriſch, auch hier nicht zu ſchweigen, ſondern ein ſchüchternes Wort zu wagen.

Erſtes Buch.

Das Walten der Idealität.

Idealität im Gebiete der Religion.

Wie der Baumeiſter feſten Grund ſucht oder ſchafft, ſein Haus ſicherzuſtellen, ſo findet ſich der Geiſt des Menſchen getrieben überall, auf feſten Grund, auf den Urgrund des Gegenſtandes hinzudringen, der ihn beſchäftigt. Der Mathematiker ſteigt zu ſeinen Axiomen hinab, zu Sätzen, die ihm unmittelbar, ohne weitern Beweis, für wahr gelten und die ihm die Grundlage ſeiner Lehrſätze bieten. Der Philoſoph trachtet ebenſo auf den Urgrund der Dinge zu kommen.

In unermeßlich machtvollerer Weiſe haben die Völker den Urgrund der Dinge zu finden, und auf ihn ihr Bewußtſein und die Grundgeſetze ihres Lebens und Handelns aufzuerbauen getrachtet. Für keine Richtung des Lebens iſt eine andere Feſte, als in ſolchem Urgrunde zu finden. Die Geſetze der Moral und des Rechts ebenſowohl, wie das Bedürfniß des Gemüths, ſich geſichert, beruhigt, getröſtet zu fühlen, können nur in dem Urgrund der Dinge Beſtätigung und Gewähr finden. Oder könnten wir etwa auf jenem landläufigen Satze: „Was du nicht willſt, daß der Andere dir thue, das thue du ihm nicht!“ ſtehen? Wenn Ich nicht ſtehle, nicht morde: iſt das mir Gewähr, daß ein Anderer mich nicht beraube, mich nicht ermorde?

Die Schöpfungsgeſchichte des Volkes Israel ſagt aus: Gott habe den Menſchen nach ſeinem Ebenbilde geſchaffen. Mag das die Gottnähe des Menſchen, oder was ſonſt bedeuten: der Satz gewährt, ja fordert ſeine Umkehrung: der Menſch hat ſich die Idee ſeines Gottes nach dem eigenen Bilde geſchaffen. Ueberall zeigt uns die Geſchichte das Bild der Gottheit, gemäß dem Bewußtſein, das jedes Volk in ſich getragen. Dies iſt ſo zutreffend, daß die Entwickelung der Menſchheit durch die verſchiedenen Zeiten und Völker ſich an den Urbildern aufweiſen läßt, die nacheinander von der Gottheit als dem Urgrund des Lebens und Bewußtſeins emporgeſtiegen ſind, und ebenſo beſtimmt zeigen ſich von einem Volk und einer Zeit zur andern die Fortſchritte, welche das Gottbewußtſein, das heißt aber das Bewußtſein der Menſchheit von ihr ſelber Schritt für Schritt gethan hat.

Das Kosmiſche als Göttliches.

Zuerſt ſcheint das Bedürfniß, irgendwo ein Ewiges und Unwandelbares zu ſchauen, an deſſen Vorbilde die flüchtig vorübergewehten Menſchengeſchlechter einen Halt auch für ſich finden, das Auge der Menſchen zu den Sternbildern des Himmels, zu Mond und Sonne emporgehoben zu haben.

Dieſem Vorgange begegnen wir bei den in einzelnen Stämmen umherwandernden, mit Jagd und Viehzucht beſchäftigten Arabern. Jeder der Stämme hatte, ſcheint es, ſeinen beſondern Stern erkoren, zu dem er Blick und Gedanken emporrichtete. Gleiches iſt ohne Zweifel in früheſter Zeit bei jenen Völkern geſchehn, welche von den Hochebenen Aſiens ſich in die unermeßlich weiten Triften ergoſſen und zu den ſemitiſchen Großreichen (Babylon u. ſ. w.) zuſammenfloſſen. Ueber unbegrenzte Ebenen, einer unerſchöpflichen Fülle von Nahrung für Menſchen und Heerden, über weit umher verſtreute Palmwälder mit ihrer labenden Frucht und dem erquicklichen Schatten ſchweifte das Auge; Befriedigung fand das Gemüth in dieſem geſicherten unwandelbaren Daſein, dem Arbeit noch zu wenig Noth war, um zu laſten. Die Natur gab aus vollen Händen, was Bedürfniß und Erquickung für das Leben war. Peinigte dann die Glut der ſteigenden Sonne, zogen verwüſtende Stürme, drohende Wetterwolken heran, ſo war es wieder die Naturgewalt, der man ſich beugen mußte. So wuchſen die Schaaren der Menſchen, ſo die nährenden Heerden heran, bis ſie, gleich den Früchten und den Fruchtbäumen, ſelber niederſanken zur letzten Ruhe und zum Vergehen. Bleibend, über allem Wechſel hoch erhaben, fand das Menſchenauge nur die Sterne des Himmels. An ihnen haftete die Betrachtung, ſie erſchienen als das Bleibende, Ewige, als lenkende Mächte der Natur.

Bereits zeigt ſich aber auch ein Fortſchritt innerhalb dieſes Naturdienſtes, der auf eine ſpätere und höhere Entwickelung hindeutet. Aus der unzählbaren Menge der Geſtirne ſondert ſchon der Araber den „Herrn des Himmels“ ab, den „Herrn in der Höhe“. Er iſt es, der die Wetterwolken niederſendet, der den Donner rollen, die Blitze leuchten läßt, vor dem der Sturm daherfährt. Ihm gegenüber ſteht ihnen die Mutter Erde; ſie empfinden ihre mildere Macht als die allempfangende, allgebärende, Alles nährende. Sie ſtellten ſie ſich in weiblicher Geſtalt vor und gedenken ihrer im ſanften Mondesſchimmer der Nächte. Himmel und Erde, ſie ſind vergeiſtigte Geſtalten, aber ſie hören nicht auf Naturweſen zu ſein.

Gleiches Beginnen zeigt ſich in der Urzeit Indiens. Die Urbewohner dieſer weiten Länderſtrecken ſind dunkelfarbig, wenngleich von den Negern Afrika's unterſchieden. In früheſter Zeit dringen Stämme des weißen (kaukaſiſchen) Urvolks der Arier aus ihren Stammſitzen im nachmaligen Perſien in Indien ein, — wie es denn für alle Zeit die Beſtimmung dieſer überreich und verlockend ausgeſtatteten Länderſtrecken zu ſein ſcheint, gleich der griechiſchen „Helena vielumworben“ von jedem kräftigern Stamme begehrt und erobert zu werden. Die Arier drangen ein und unterwarfen jene dunkelfarbigen Urbewohner. Hiermit war der Anfang gemacht der Theilung des Volks in unabänderliche Kaſten; Natur und Eroberung hatten die unverrückbare Grenze gezogen zwiſchen Siegern und Unterworfenen. Aber auch der weiße Stamm gliederte ſich nach den Beſchäftigungen, die jeder Volkstheil von den Vätern erlernt und überkommen hatte, zu unabänderlichen Kaſten. Denn unter der Glut der Sonne war nur ſo viel Arbeitskraft und Selbſtbeſtimmung aufzubringen, um in dem Geleiſe fortzuſchreiten, in welches ein Jeglicher ſich geſtellt und gefördert fand. Zudem ſpendete die Natur überreiche Gaben, um Allen, Jedem auf ſeinem Pfade, das Leben leicht und lind zu geſtalten.

Auch hier wandte ſich der Sinn der Urbewohner zu der allbegabenden Natur, als ihrer Gottheit. Sie erhoben ihr Gemüth zur hellen Luft, zum wehenden Winde. Obenan ſtand ihnen Indra, der Großarmige, der Herr des Himmels. Zunächſt hatte er die widrigen Dämonen zu beſiegen, ſchadenbringende Naturgewalten: die finſtere Wetterwolke, den harten Fels, der die labenden Quellen grauſam verſchließt.

Erſt ſpäter ſteigt die Geſtalt Brahma's auf. Er hat die Welt — nicht erſchaffen als etwas außer ihm Seiendes; ſie iſt aus ihm hervorgegangen. Zuerſt traten die alten Gottheiten der Natur hervor; ſo iſt denn Er der Herr der Natur. Nach ihnen traten hervor die heiligen, reinen Menſchen, die Kaſten nach ihrer Ordnung, dann die Thiere, die Pflanzen, die unorganiſchen Stoffe. Bemerkenswerth iſt der entgegengeſetzte Gang dieſes Mythos von der Anſchauung, welche die Bibel von der Weltſchöpfung giebt. Im Brahmaismus waltet unabänderliche Beſtimmung aller Geſchicke, nach welcher die Geſchöpfe in Rangordnung treten. Der unabänderliche Beſchluß duldet ſich gegenüber keine Selbſtbeſtimmung, keine

Freiheit ſittlicher Entfaltung. Es iſt bezeichnend, daß die Rangordnung von oben nach unten ſchreitet, ganz gegen die Naturwahrheit und Nothwendigkeit, welche das Niedere dem Höhern als deſſen Grundlage und Vorbedingung vorausgehen läßt. Dieſen Weg nimmt die bibliſche Sage; zuerſt bereitet ſie die Stätte für Pflanzen und Thiere, dann, nachdem Alles, deſſen er bedarf, geſchaffen, tritt der Menſch hervor und empfängt, Zug für Zug, die Gebote von oben und die Freiheit ſittlicher Entfaltung.

So tritt auch hier die Gottesidee als Naturdienſt hervor: aber ſchon zeigen ſich Ahnungen eines geiſtigen Urgrunds im Brahma, der die Natur aus ſich hervorgehen läßt, alſo vor und über ihr beſteht. Auch die Seelen der Menſchen ſind nicht der Natur zugehörig, ſondern urſprünglich von dem göttlichen Weſen, Theile deſſelben, entſandt, um hienieden ſterbliche Leiber zu bewohnen. Nach dem Tode derſelben beziehen ſie andere Leiber der Menſchen und Thiere. Sie ſinken, wenn ſie ſich verunreinigt, zu niedrigern Stufen des Daſeins herab, erheben ſich durch Läuterung zu höhern, bis ſie, durchaus gereinigt, in das Urweſen eingehen.

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß auch die Religion Brahma's (etwa 1000 v. Chr.) einen Strafort für die abgefallenen Seelen mit mannigfaltigen Qualen ſchildert.

Wenden wir uns noch einmal zu jenen weiten Geländen zurück, die ſich von der Veſte Aſiens nach Europa ablagern und deren Völker ihren Blick anbetend zu den Geſtirnen erhoben. Was war es, das ihren Blick hinauf lenkte zu den Geſtirnen? ihr Licht war der Bote, den ſie hinabſandten zu den Menſchen; dieſes Licht vielleicht nur die Spannung des Aethers zwiſchen dem Geſtirn und unſerm Erdball, — erſchien ihnen als die Seele, gleichſam der Geiſt des Sterns. So faßten denn die Parſen das Licht, von den Körpern gelöſt, die es ausſandten, — ſie faßten das reine Licht, das reine Feuer als das Göttliche. Der Fortſchritt war ſo groß, wie hoch der Standpunkt dieſer Europa-Nächſten über dem der Heerdenvölker. Denn die Flamme geht noch aus vom körperlichen Stoffe, lebt von ihm, iſt noch Körperlichkeit, — aber ſchon entſchwebende. Abgeſonderte, gefeſtetere Cultur und das Bewußtſein davon, ſammelte ſich um die gottgleich hinauswehende Flamme und erhielt ſich an ihr.

Das Lebendige als Göttliches.

Ein nächſter, unermeßlich weiter Fortſchritt tritt fern von da, an den Geſtaden des Nils hervor. Alle jene kosmiſchen Bälle, zu denen die Andacht der ſchweifenden Araber, der Babylonier emporſchaute, ſie können ja nicht eigenes Leben, eigenen Geiſt offenbaren; ſie ſind nur die Stätte, welche Leben — Lebendiges trägt. Das Lebendige beſchreitet ſie, beherrſcht ihre Oberfläche und verleiht ihr Bedeutung und Charakter. Die Aegypter, urſprünglich wohl aus Aſien herübergekommen, und gleichfalls die Naturmächte verehrend, die ſie im Menſchenbilde darſtellten, fanden ſich auf dem ſchmalen Erdſaum zuſammengedrängt, der ſein Daſein, ſeine Erhaltung und Bewohnbarkeit dem heiligen Strome verdankt; hüben und drüben hält der Tod das Land und ſeine Bewohner gefangen, öſtlich das lebenloſe, ſonnverbrannte Felsgeſtein, weſtlich das Grab der Wüſte.

So drängte die Stätte ſelbſt, ſo jeder Blick, den dieſe Alten von ihrer heilvollen Scholle hinausſandten nach rechts und links, auf den Alles überwältigenden, Alles in ſich faſſenden Gegenſatz von Leben und Tod hin. Wie ſie ſich angeklammert haben, angſtvoll an das Leben! noch über den Tod hinaus rangen ſie, den Schein wenigſtens des Lebens zu erhalten. Endlos erſtreckte ſich die Todtenſtadt, unabſehbar die Kette der Felsgrotten, in denen ſteinerne und darin wieder hölzerne Särge und ſchützende Binden den Leichnam in kunſtreicher, koſtbarer Balſamirung auf Jahrtauſende hinaus gegen die herantaſtende Verweſung vertheidigten. Und prunkvoll thürmten die Könige neben den Gräbern des Volks ihre Pyramiden, einzig, um den Leichnam in geheimnißvollen Gängen und Grabkammern unberührt zu erhalten, vielleicht auch mit ihm den hohlen Nachruhm. Höchſt bezeichnend nannte das Volk dieſe Grabſtätten ſeine Wohnungen, die Häuſer aber, in denen ſie das Leben hinbrachten, Herbergen; denn in dieſen, war ihre Meinung, weilten ſie nur die kurze Spanne Zeit, die man Leben nenne, in jenen aber brachten ſie die ungemeſſene Zeit nach dem Tode hin.

Das Lebendige, gleichviel in welcher Geſtalt, und als ſchreckender Gegenſatz der Tod, darin mußte dies Volk das Göttliche ſchauen. Ihnen war die Menſchengeſtalt heilig, denn ſie lebte; aber auch die Thiergeſtalt und die Miſchung beider war ihnen heilig, und nicht blos die Geſtalt der nützlichen, friedlichen Thiere, das Rind, der Ibis, ſondern auch der ſchädigenden, das Krokodil, — denn ſie alle lebten und zeigten die Macht des Lebens, das Thun.

Der treibende Grundgedanke iſt einfach, aber gewaltig; die Menſchen, welche ihn geboren, nicht mehr losgebend. Noch etwas Beſonderes muß den Blick des Aegypters mit Staunen und Theilnahme am Thierleben feſtgehalten haben. Dem Thiere iſt ſein Inſtinkt unfehlbare und zugleich unwandelbare Leuchte. Das Volk aber der Aegypter, in unveränderliche Grenzen geſchloſſen, mit ſeinem Leben von den unwandelbaren Ueberſchwemmungen des Nil abhängig, überall unverrückbarer Regelung unterworfen und gewohnt, mußte die eigene Sinnesart in der Beſtimmung des Thiers vorgebildet finden. In ewiger Wiederholung haben dieſe Uralten ihre Gottheiten in endloſen Bildern feſtgehalten, bis fremde Kultur ihnen ihre Eigenthümlichkeit und damit ihr Volksdaſein entzogen.

Das Menſchliche als Göttliches.

Wie aber mag alles Geſchöpf neben dem Menſchen beſtehen, dem allein der Blick aufgehoben iſt über die Fläche der Erde, der allein das Ganze überſchaut, erkannt hat

(I. Moſ. 2, 19.) und beherrſcht? So läutert ſich abermals das Gottesbewußtſein. Allein in ſich ſelber kann der Menſch das Göttliche ſchauen; allein in ſich ſelber, das heißt in dem beherrſchenden Menſchenbewußtſein, das ihn über die anderen Geſchöpfe erhöht. Dieſer Fortſchritt vollzieht ſich in den Hellenen. Sie ſelber göttergleich, ſchauen die Gottheit im Menſchenbilde und nur in ihm. Aber wie Vieles vereint ſich unter dem einen Gedanken: Menſch! Er iſt der berufene Herrſcher über die Erdenwelt; er waltet als Zeus durch den Himmel und ſeine Wolkenlager, als Poſeidon durch die Wüſte der Meere, als Ais über die verhüllte Tiefe, in deren Dunkel alles Leben hinabſinkt. Der Reiz ſeiner Jugend, die Macht ſeiner Körperkraft, ſie vergöttlichen ſich in der zarten Hebe, im unwiderſtehlichen Herakles. Die weiſe Vorſicht in Pallas Athene erſcheinend, der nach unabläſſigem Kampf dürſtende, toſende Ares, der lichtvolle Seher Appolon, Dionyſos, der erneutes Leben in die Adern gießt und den Geiſt: ſie alle, und wie die Anderen heißen, ſind Bilder des einen herrſchenden Geſchöpfes: Menſch, oder der einzelnen Eigenſchaften und Bethätigungen deſſelben. Es iſt, Alles zuſammengenommen, der Geiſt des Menſchen, den die Hellenen in dieſen zahlloſen Verkörperungen zu faſſen trachteten.

Sie alle, dieſe kosmiſchen, kreatürlichen, menſchheitlichen Gebilde des zu dem Göttlichen ſich emporringenden Bewußtſeins, ſind vorübergegangen!

„Eurer Götter alt' Gemenge
Iſt längſt vorbei.“

(Goethe.)

Sind ſie nun nichtig geweſen, oder vernichtet? —

Kein Spötter Lukian, kein klügelnder Sophiſt hat ſie zu beſiegen, zu vernichten die Macht gehabt; nur hat ſich das Gottesbewußtſein ſelber durch ſie und über ſie hinaus zu geläutertem Schauen erhoben.

Rückblick.

Vor weiterem Fortſchritt ſcheint es gerathen, zweierlei zu bemerken, damit Niemand in Erwartungen ſich getäuſcht finde, die weder haben angeregt werden ſollen, noch hier ihre Befriedigung finden können.

Zuerſt iſt es keineswegs hier auf eine auch nur einigermaßen vollſtändige Ueberſchauung des ganzen Gebiets abgeſehen, das wir betreten haben. Nicht alle Urbilder, welche die Menſchen vom Göttlichen gewonnen, und nicht alle Wandlungen, welche dieſe Bilder erfahren haben, hier aufzuweiſen, war geboten. Es genügt, auf einige der hervorragendſten Gipfel hinzudeuten, welche ſich über die Berghöhen und Thäler erheben.

Sodann war nichts Anders die Aufgabe als: den Fortſchritt zu bezeichnen, welchen die Idee des Göttlichen im Entwickelungsgange der geſammten Menſchheit gemacht, gleichviel, wo die einzelnen Momente des Fortſchritts hervortraten. Die bisher bezeichneten Momente knüpfen ſich an das weſtliche Tiefland Aſiens, an Indien, an Aegypten, an Griechenland. Es ſoll damit keineswegs ausgeſprochen ſein, daß dieſe Völkerſchaften in irgend einer Gemeinſamkeit ihrer geiſtigen Arbeit geſtanden, daß die eine von der andern entlehnt und gleichſam inhalt- und theilnahmlos geharret, bis dieſes die Vorarbeit gethan und ihm überliefert habe. Jedes Volk arbeitet in und für ſich von Grund aus, dieweil es lebt; denn dieſe Arbeit ſeines Geiſtes iſt ja die Blüthe ſeines Lebens; jedes Volk, wie jeder Baum, treibt ſeine eigene Blüthe aus dem Mark ſeines Lebens hervor und zeitigt ſie zur Frucht; es kann nicht ein Baum die Blüthe tragen und der andere die Frucht dieſer Blüthe bringen. Wohl aber muß dem Betrachtenden freiſtehen, die einzelnen Phaſen der Entwickelung, wo ſie ihm vor Augen treten, aufzuweiſen. Die Blätterfülle da, die Blüthenpracht dort, die ſchwellende Frucht anderswo.

Erſt im Folgenden tritt greiflicher Zuſammenhang hervor; Andeutungen von ſolchem fehlen auch in den vorhergegangenen Momenten nicht. Aber während der Zuſammenhang in der weitern Entwickelung der Religionsidee ein thatſächlicher iſt, weil das Chriſtenthum aus dem Judenthum, der Islam aus beiden hervorgeht: beruht in der bisherigen Entwickelung der Zuſammenhang nur auf dem nothwendigen Anfang und Gange, den dieſelbe bei allen Völkern nehmen muß.

Nothwendig ſcheint es, daß der Geiſt der Menſchen von einem Gegebenen, körperlich Vorhandenen und ſinnlich Ergreifbarem ausgehe, bevor er ſich von da zu Vorſtellungen des Ueberſinnlichen erhebe.

Daher haben wir bei allen vorgenannten Völkern (und ihre Zahl ließe ſich leicht vergrößern) Anknüpfung an die Natur allem Weitern voranſtehend gefunden; von da war es der nächſte Fortſchritt aus allen Naturmächten Eine als Herrſcherin über alle voranzuſtellen, ſo bei den Indern den weitarmigen Indra, den Herrn des Aethers oder Himmels. Dieſe Vorſtellung reicht über die Epoche der kosmiſchen Gottesidee hinaus bis in das Hellenenthum; der erſte ihrer Götter, gleichſam ihr Stammvater iſt Uranos, der Gott des Himmels, alſo eine kosmiſche Geſtalt; ihm geſellt ſich Gaia, die Erde, ebenfalls kosmiſche Gottheit. Allein das Walten jenes Urgottes muß zu Ende gehen; ſein Erzeugter ſelbſt, Chronos (die Zeit — die gegliederte, faßlich und dem Bewußtſein zugänglich gewordene Ewigkeit, welche für ſich in den Gedankenkreis der kosmiſchen Mächte gehört), entmannt ihn und tritt an ſeine Stelle. Das Maß, das er für die Menſchen in Händen trägt, vielleicht würden die alten Aegypter es „Leben und Tod" benannt haben. Jedenfalls wird ſchon hier, am Uranos gezeigt, daß nichts untergehe, was Wahrheit und Leben in ſich trägt.

Aehnliche Verknüpfung ſcheint zwiſchen der Idee der Aegypter und Inder einerſeits und der Hellenen andererſeits Statt zu finden. Die Aegypter leihen ihren Gottheiten Menſchengeſtalt, die Inder desgleichen. Allein nicht das ſcheint die Abſicht zu ſein, das Göttliche im Menſchen hervorzuheben, den Gott Menſch werden zu laſſen (die indiſche Sage läßt ihn als Menſchen, ebenſo aber auch in verſchiedener Thiergeſtalt ſich offenbaren), ſondern die Menſchengeſtalt, wie gleichfalls die Thiergeſtalt, iſt nur unentbehrliches Mittel, den Gott irgendwie zur Anſchauung zu bringen. Daher geſtalten beide Völker das Menſchenbild ihrer Götter willkürlich um, je nachdem ihre Vorſtellung vom Göttlichen es ihnen eingiebt; die Inder ertheilen dem Gottesbilde mehrere Köpfe, viele Arme zu, die Aegypter miſchen Thier- und Menſchengeſtalt, — alles das, um die Uebermacht des Gottweſens über den Menſchen zu bezeichnen.

Menſchen und Thiergeſtalt finden daher die Hellenen bereits vor, gleichgültig, ob und wie viel ſie davon angenommen. Ihnen gehört die Idee, daß das Göttliche am reinſten und höchſten ſich im Menſchen offenbare, im oberſten aller Geſchöpfe, in demjenigen, in welchem ſich Geiſt und Sittlichkeit offenbaren kann.

Damit aber auch hier die allſeitige Entwickelung lückenlos bleibe, treten neben und vor den Hellenen die Phönizier auf. Auch ihnen erſcheint das Göttliche in Menſchengeſtalt. Allein es iſt nicht Geiſt und Sittlichkeit, die ihnen in der Menſchengeſtalt entgegentreten; es iſt — wie die zügellos bis zum Wahnſinn aufſchäumende Wolluſt ihres Götterdienſtes beweiſt — das Kreatürliche, dem ſie ſich nicht entwinden mögen (wie die Griechen ſtets geſtrebt) und das ſie in ihrer Vorſtellung vom Göttlichen feſtzuhalten gedrungen ſind.

Nur noch ein merkwürdiger Zug rankt aus dieſen alten Zeiten in die kommenden hinüber.

Neben den Natur- und Menſchen-Gottheiten regt ſich eine Vorſtellung von ſittlicher Würdigung und Vergeltung jenſeit des Grabes. Die *Aegypter* laſſen über ihre Verſtorbenen ein Todtengericht abhalten, vor dem die guten und böſen Handlungen des Geſchiedenen abgewogen werden. Die *Inder* laſſen die Seelen von einem Körper zum andern wandern, bis ſie geläutert in den Urgeiſt zurückkehren, oder aus tiefer Verderbniß den Qualen der Hölle verfallen. Auch die *Hellenen* haben ihren Tartarus, ihr Elyſium und die Inſeln der Seligen.

„Gott iſt ein Geiſt."

Was dem Menſchen ſeinen Rang über allen Geſchöpfen der Erde anweiſt, das iſt *ſein Geiſt*. So iſt alſo der geiſtige Inhalt, die geiſtige Macht der eigentliche Gehalt, das Myſterium, das in dem Menſchengott geborgen iſt. Wie nun im kosmiſchen Götterthum die Subſtanz dieſer unſere Erde umkreiſenden Himmelskörper ſich zu der geläuterten und frei gewordenen Flamme, zum Licht verklärte: ſo geſchieht jetzt, daß die Idee des Menſchengottes ſich verklärt zu ſeinem Inhalte, zum Geiſte, der frei geworden iſt der Körperlichkeit, und als ihr Schöpfer und Herr ſich enthüllte.

Das Judenthum.

Dieſer ungeheure Fortſchritt der Gottesidee, der entſcheidende in der ganzen Entwickelung, war dem vielgeſchmähten

Volk der Israeliten anvertraut und auferlegt; — auferlegt, denn die Laſt war groß, Jahrtauſende ermüdeten unter ihr. Aber auch der Beruf dieſes Volkes war rieſengroß, und es hatte wohl Grund, ſich als das auserwählte Volk Gottes zu preiſen. Der Gegenſchlag konnte freilich nicht ausbleiben.

Welche Glaubensform die Israeliten vor den Zeiten des Moſe gehabt, kann hier unerörtert bleiben. Hungersnoth trieb ſie aus dem Lande der Väter nach Aegypten. Gering an Beſitz, Bildung, Macht, traten ſie als Knechte zu der verachtetſten Arbeit, bei den Heerden und dem Ziegelſtreichen in den Dienſt des weitüberlegenen Volkes. Wie mag der Rieſenbau jener kunſtreich aufgethürmten Felsmaſſen, der augenblendende Glanz des geſchliffenen Granits mit ſeinem unüberſehbaren Bilder- und Farbenſchmucke, mit den Koloßbildern ſeiner Götter und zu Göttern erhöhten Pharaonen, das blöde Auge der ungebildeten Hirten, nur an das träumeriſch in das Unermeßliche hingelagerte Grün der Steppen und Wälder gewöhnt, — wie mag dieſer unerhörte Anblick das Auge der Armen geblendet, verwirrt, geärgert haben! Man kann es daraus abnehmen, daß ſie nicht den kleinſten Verſuch gemacht, von dieſer Kultur ſich einen Theil anzueignen, daß ihre Dichter nur mit Abſcheu und der Geſchmackloſigkeit des Ekels („ſie beten an Würmer und Thiere, eitel Scheuel, rings umher an die Wand gemacht!") jener Tempelwunder Erwähnung thun.

Zuletzt zwang die Laſt des Elends zur Auswanderung aus dem Lande der Knechtſchaft in das Stammland zurück, in das ihnen gelobte. Moſe war der Führer, Aaron ſein Bruder, der erſte Hoheprieſter. Ganz leer zogen ſie doch nicht von dannen. Ihre Heerden und ſonſt „was unſer iſt" nahmen ſie mit; dazu die ſilbernen und güldenen Gefäße, die ſie von den Aegyptern geliehen, ihrem Gott in der Wüſte Opfer zu bringen. Und ganz folgenlos blieb auch nicht der altgewohnte Anblick ägyptiſcher Götterbilder. Aaron mußte ihnen auf ihr Andringen von dem Goldgeſchmeide der Töchter Israels, „ein gülden Kalb" bilden; nehmen wir an, daß es ein klein gerathenes Bild des ägyptiſchen Apis geweſen. Auch Moſe vermochte nicht, ſich von den Bildern Aegyptens frei zu halten! Als die Peſt das Volk fraß, richtete er ein ehern Schlangenbild auf, um das ſich die Rettungſuchenden ſammeln, von den Verlorenen ſondern ſollten.

Die ganze weitere Geſchichte des Volks wird, wie von einem Faden, von den Nachrichten des Abfalls von ihrem Gotte (Jehova) und der reuigen Rückkehr zu demſelben durchzogen. Und — iſt es denn ganz ſicher, daß Jehova ihnen als einiger Gott gegolten? wie oft heißt er in ihren Schriften, Herr der Herren, der Götter Gott! er war der „Gott ihres Volks," und ſo hoch erhaben über die fremden Götter (Baalim, Baal heißt ebenfalls Herr), als das auserwählte Volk in ſeiner Schätzung über die andern Völker, die ihm als die „Unreinen" galten.

In der That, der Gedanke eines einigen und geiſtigen Gottes (mögen die Dichter ihn auch mit ſinnlicher Beſchreibung — „Er rollt die Himmel als ſein Gewand, die Erde iſt ſeiner Füße Schemel!“ gezeichnet haben), dieſer Gedanke war ſo übermächtig bewältigend, daß er das Volk gefangen und gefeſſelt hielt; jene reiche Entfaltung des helleniſchen Ideals zu tauſend Göttergeſtalten war hier unmöglich.

So gewaltig war die Idee eines durchaus geiſtigen Gottes, daß zunächſt nur zweierlei von ſeinem Weſen feſtgehalten werden konnte, daß er der Urgrund: „der Schöpfer“ aller Dinge ſei, und daß er der Herr alles Erſchaffenen, daß alle Menſchen ſeine Knechte, er allein der Wollende und Vollendende, ſie aus „Staub zu ſeinen Füßen“ gebildet und nur vom Anhauch ſeines Odems beſeelt ſeien.

Dies iſt die Grundlage der ganzen erſten Gottesvorſtellung auf dieſem Gebiete; was weiter von der Gerechtigkeit, vom Zorn und der Gnade des Herrn ausgeſagt wird, ja, ſelbſt die mildberuhigende Vorſtellung: er ſei der Vater und wir ſeien die Kinder, es iſt nur mildernde, tröſtende Zuſprache; denn „das Geſetz“ bleibt unabänderlich und unbeugſam. Nur der Herr hat Willen, wir nur Unterwerfung.

Und ſo mächtig und ausdauernd war der Gedanke, der dieſem Volke gegeben worden, daß er zwei weitherrſchende Religionen (die chriſtliche und muhammedaniſche) aus ſich gebar und neben ihnen fortbeſtand.

Höchſt bezeichnend erſcheint, daß dies Volk niemals getrachtet hat Fremde für ſeinen Glauben zu gewinnen. Natürlich! Denn dieſe Fremden waren ihm ja die Unreinen, die es in der Zeit der Macht wohl unterwerfen oder ausrotten, mit dem es aber niemals ſich willig vermiſchen mochte.

Und hier werden wir den Rückſchlag jener ſtelzen und hocherhebenden Vorſtellung vom „auserwählten Volke“ gewahr. Dem auserwählten Volke konnten die andern Völker nur als unreine, als Feinde ſeiner ſelbſt und ſeines Gottes gegenüber ſtehen, mit denen ſich zu vermiſchen, in Verband zu treten, Sünde war. Man meint faſt, einen Nachhall jenes erſten Richterſpruches des Herrn zu vernehmen: „Und ich will Feindſchaft ſetzen zwiſchen deinem Samen und ihrem Samen (I. Moſ. 3, 15.), ſo unabwendbar gingen Zwietracht und Haß zwiſchen den Fremden und dem Volke hin und her. Unermeßlich ſchärfer als die Abwendung der Hellenen, ſelbſt der Römer von den „Barbaren“, die ſie nur gering ſchätzten und gelegentlich unterwarfen, nicht haßten, hatte der neue Gottesgedanke das Volk Israel von den Andersgläubigen geſchieden und geſtimmt. Hin und her ging geſchäftig wechſelnd tiefſte Entfremdung, Feindſchaft, Unterdrückung. Oft haben die Israeliten, ſelbſt im Laufe der letzten ſo mild gewordenen Jahrhunderte, in den Chriſten ihre Feinde und Unterdrücker geſehen. Aber wo ſind ſie, von den Zeiten Aegyptens bis auf dieſen Tag, irgend einem Volke gegenübergeſtanden, ohne auf Feindſchaft und Unterdrückung zu ſtoßen? Und welches aller Völker hat ihnen größere Milde und Verſöhnlichkeit entgegengetragen, zuletzt ihnen den Weg zu bürgerlicher Gleichberechtigung eröffnet, als das chriſtliche? Allerdings war und iſt das die Pflicht der Chriſten, welche deſſelben Stammes mit ihnen, die Grundlage ihres Glaubens von ihnen angenommen, ja, welche die heiligen Ueberlieferungen der Israeliten als ihr Miteigenthum aufgenommen haben und in gleicher Heiligkeit feſthalten. „Ich bin“ — ſo hat Chriſtus geſprochen — „nicht gekommen, das Geſetz aufzulöſen, ſondern zu erfüllen.“

Das Chriſtenthum.

Das nächſte Moment, welches unſerer Betrachtung aus dem geſammten Inhalte der chriſtlichen Religion entgegentritt, iſt, im Gegenſatz zu der israelitiſchen Verſchloſſenheit gegen die Fremden hinſichts ihres Glaubens, der Beruf und die Pflicht der Chriſten: alle Völker, alle Menſchen ihres Glaubens theilhaftig zu machen. Nicht mehr kann die Gottheit, welche bisher als Jehova oder Adonai angerufen wurde, der Gott eines einzelnen Stammes ſein. Seit jenes Wort an die Apoſtel ergangen: „Gehet hin in alle Welt und lehret alle Heiden!“ ſind alle Völker zu dem einen Gotte dem Gott aller Menſchen gerufen; der Glaube der Chriſten iſt nicht die Religion eines einzelnen Stammes, er iſt Glaube der ganzen Menſchheit; dieſe Religion iſt die allen Menſchen gemeinſam dargebotene; nicht mehr haben wir auf eine „Religion (etwa) der Humanität“ zu harren, wir beſitzen dieſelbe ſchon in der chriſtlichen.

Hiermit alſo tritt der gewichtvolle Gegenſatz gegen das Verhalten des Stammvolks hervor; daß die Chriſten ihren Glauben mitzutheilen, Andere ſeiner Wohlthat theilhaftig zu machen Pflicht und Eifer in ſich finden. Und wie anfangs die Apoſtel ausgeſandt wurden, ſo ſpäter ungezählte Verkünder zu den fernſten Völkern wie zu den nähern und nächſten der Mahnung Bedürftigen. Und wie viel Mißbrauch und Mißverſtand ſich auch dabei eingeſchlichen: der Grundtrieb der ganzen Bewegung war und iſt kein anderer, als die Liebe, die Allen mittheilen möchte, worin ſie das Heil Aller erblickt.

Auch in dieſer Richtung finden wir die Israeliten als Vorgänger der Chriſten; allein auch hier in ſolcher Weiſe, daß der Gegenſatz beider Religionen das chriſtliche Weſen nur noch deutlicher herausſtellt.

Das einſt auserwählte Volk konnte nicht ohne beſondern Anlaß dazu kommen, Fremde in ſeinen Glauben aufzunehmen; dies lag ſchon in ſeinem Gegenſatze zu den Fremden als Unreinen und Feindlichen; es lag auch darin, daß die alte Religion den Fremden keine anziehende Seite darbot. Den aſiatiſchen Religionen gegenüber erſchien bei der Sinnlichkeit, ja überſchäumenden Ueppigkeit, die ſich ihnen häufig beigemiſcht, der ſtrenge Jehovadienſt allzu herb; den Hellenen war bei ihrer Hinneigung zum ſinnlich Anſchaulichen der Gedanke einer rein geiſtigen Gottheit allzu abſtrakt; Allen konnte das unverbrüchlich ſtrenge „Geſetz“ nur zurückſchreckend, nicht anziehend erſcheinen. Daher zeigen ſich in früherer Zeit nur ſpärliche Fälle, wo Fremde in dem Kreiſe des jüdiſchen Volks Aufnahme finden, — und das nur auf beſondern Anlaß; ſo wird der lieblichen Ruth Aufnahme zum Lohn der Treue und in der Bedrängniß der Hungersnoth gewährt. Erſt zu den Zeiten der Makkabäer ſcheint die Aufnahme Fremder, etwa ſolcher, die ſich in Judäa angeſiedelt hatten, häufiger ſtattgefunden zu haben. Noch ſpäter benutzten gelegentlich werkheilige Phariſäer die Ueberführung Fremder als ein Mittel, ihren Eifer für den Glauben zu ſchauſtellen. Nirgends aber wird eine weitergreifende Bethätigung, gleich der ſpätern chriſtlichen, ſichtbar.

Woher aber hat dieſer Antrieb, den eigenen Glauben allen Völkern darzubieten, Urſprung und Kraft erhalten?

In zwei Worten liegt die Antwort, die, beide untrennbare Begriffe, im Grunde einen einzigen bezeichnen. Die Worte heißen:

Liebe — Freiheit.

Während der alte Glaube den Begriff des Schöpfers und Herrn als oberſten feſthielt, trug der neue den des reinſten Liebesverhältniſſes empor. Der Herr ward als Vater, — die unterwürfigen Menſchen wurden als ſeine Kinder erkannt. Dieſe Begriffe waren der alten Lehre keineswegs unbekannt, aber erſt die neue erhob ſie als die vorwaltenden. Das Walten des Herrn als ſolchen bedingt feſtes und unwandelbares Gebot; der Herr hat allein Willen und Beſtimmung, der Knecht unbedingten Gehorſam. Im Verhältniß des Vaters zum Kinde ſpricht ſich das Recht der Mitbeſtimmung, wenn auch der beſchränkten und untergeordneten, aus; nicht mehr waltet das „Geſetz" als außenſtehender Wille; Gott, das Göttliche wohnt und weſet auch im Menſchen, in ihm ſelber. Dies erſcheint als Kern jenes Myſteriums oder Glaubensſatzes von der „Menſchwerdung“ Gottes; zu dem Gebot von oben tritt das eigene Bewußtſein und die Selbſtbeſtimmung des Menſchen. Nun erſt iſt Sittlichkeit und Zurechnung frei und unbedingt geworden; nun erſt, und von dieſem Kern aus, breitet ſich Freiheit über alle Gebiete, über Forſchung, Einrichtung und Verhältniſſe des geſammten Lebens aus.

Nicht unbemerkt darf es bleiben, daß aus dieſen Grundgedanken des Chriſtenthums drei unabſehbar wichtige Folgen hervorgetreten ſind.

Die erſte iſt die Aufhebung der Sklaverei. Keins der frühern Völker hat hieran gerührt, ſelbſt das humanſte nicht, die Hellenen. Mit dem Gedanken des Chriſtenthums, alle Menſchen als Kinder Gottes, das heißt aber: als Brüder zu umfaſſen, iſt die Ausſonderung von Sklaven, rechtlos unterworfenen Menſchen, ſchlechthin unvereinbar. Wenn dies auch erſt allmälig erkannt und bewerkſtelligt worden, — die Schwäche des Menſchen trat lähmend entgegen, — doch mußte es, früher oder ſpäter, aber nothwendig aus dem chriſtlichen Grundgedanken in das Leben treten.

Die zweite Folge iſt die Gründung der Ehe in chriſtlichem Sinne. Nicht mehr wird das Weib gekauft oder geraubt, um Sklavin des Mannes — vielleicht in einer Schaar gleicher Mitſklavinnen — zu ſein; nicht mehr iſt der Mann unbedingter Herr, der ſie nach eigenem Rathſchluſſe heim ſenden kann. Sie tritt als Menſch, frei und berechtigt gleich ihm, zum Gatten; es iſt ein Bund Gleicher, nicht auf Gewalt oder Vorrecht gegründet, nicht durch Gewalt und Eigenwillen beſchloſſen und zerriſſen, ſondern auf freiem Entſchluß der Gemüther, auf Liebe gegründet.

Die letzte Folge tritt unter dem Schein eines Rückſchritts, einer Aufgebung heilvollen Verhältniſſes hervor. Allein Rückſchritt und Aufgeben ſind eben nur Schein; in Wahrheit iſt es Fortſchritt, was wir hier erblicken.

In der Geſchloſſenheit des israelitiſchen Volkes als eines auserwählten, noch ſtärker ausgeprägt durch den Druck, den das Volk von allen andern Jahrtauſende lang zu dulden hatte, lag unvermeidlich das engſte Zuſammenſchließen aller Stammgenoſſen unter einander, und ganz beſonders das engſte, unverbrüchliche Zuſammenhalten der Familie. Unlösbar, vor keinem Opfer zurücktretend, ſtand die Familie in all' ihren Gliedern als ein Einiges da, je näher dem Blute nach, deſto enger und feſter vereint. Aeltern- und Kindesliebe, dann Geſchwiſter-, dann weitere Verwandtenliebe, ſie finden ſich in keinem Volke ſo tief wurzelnd, als in dem israelitiſchen.

Nun aber, im Chriſtenthum, ſind alle Menſchen Brüder, ſie ſind es nicht dem Blute nach, ſondern in dem unendlich weitergreifenden Sinne geiſtiger, rechtlicher und liebevoller Gemeinſamkeit. Die Blutsverwandtſchaft beſteht nach ihrem Naturgeſetze fort in heiliger Berechtigung. Aber ein höheres Recht macht ſich neben ihr geltend in der Gemeinſamkeit menſchlichen Berufs. Den ſtärkſten Ausdruck hat dieſes neue Verhältniß in den Worten Chriſti (Ev. Lucae 8, 20—21), da er auf die Botſchaft, ſeine Mutter und ſeine Brüder harrten draußen, auf die Jünger weiſend entgegnete: Meine Mutter und meine Brüder ſind dieſe.

Der Islam.

Aus Judenthum und Chriſtenthum tritt er hervor, beide, Moſe und Chriſtus, anerkennend, in einem Volke, dem das Beharren bei Moſe und der Frieden in Chriſtus unerträgliche Feſſel hätte ſein müſſen. Es ſind die Nachkommen der umherſchweifenden Araber, der grenzunbewußt in Handelskaravanen und Raubzügen über Aſien und Afrika dahinſchwärmenden Stämme, denen die Wüſte ihr Zelt war, das verlangende Auge Führer, die bewaffnete Fauſt Gewähr des Rechts. Sie bildeten ſich auf ſolchen Grundlagen ihr Ideal des Göttlichen; ihr Prophet ſelber, aus hochangeſehenem Stamme, war Handelsherr und weiter Auszüge gewohnt. Die unausſprechbare Erhabenheit, welche das Anſchauen der unbegrenzten, ewig einen, zwiſchen Lichtſchimmer und Dunkel ſchwankenden Wüſte dem ſtaunenden Menſchen in das Herz gießt, daß ihm nur ein Wort: Allah il Allah! (Gott iſt Gott!) feſtſteht, — dazu die feſſellos ſchweifende Phantaſie: das gab die Grundlinien zu jener Anſchauung vom Göttlichen und dem Walten in unbedingter

Willkür, gleichſam in launiſcher Zaubermächtigkeit, das von ihm über Welt- und Menſchengeſchicke ſich ausgoß.

Noch einmal ſei erinnert: unſer Abſehen geht durchaus nicht auf Vollſtändigkeit all' der Vorſtellungen; nur darauf kam es an, das Charakteriſtiſche einer jeden in den treffendſten Zügen hervortreten zu laſſen.

Ueberall, das haben wir erkannt, hat der Menſch, hat jedes Volk ſeinen Gott ſich erſchaffen nach ſeinem Bilde, das heißt: die Vorſtellung vom Göttlichen iſt in jedem Volke die Ausgeburt und der Widerſchein des eigenen Weſens. Will man ſich dies noch einmal zuſammenfaſſend vergegenwärtigen, ſo blicke man auf die Vorſtellungen, welche jedes Volk ſich vom Leben des Menſchen nach ſeinem Scheiden aus dem Erdenleben macht. Denn mit dem Tode fallen die Bedingungen und Schranken des Erdenlebens hinweg, und es bleibt, wenn überhaupt von einem Fortleben jenſeit des Grabes die Rede ſein ſoll, — an ein ſolches haben aber alle Völker, jedenfalls alle geiſtig vorgeſchritteneren geglaubt, — dem Menſchen nur die Aufgabe, ſich dieſes Fortleben nach den wünſchenswertheſten Bedingungen vorzuſtellen, welche ſich ihm aus ſeinem Weſen und Leben ergeben wollen.

Nun: jedem Volke iſt das Leben jenſeit des Grabes zum Spiegelbilde ſeines erwünſchten Zuſtandes im Leben dieſſeits geworden.

Die umherſchweifenden Stämme Weſtindiens träumten von endloſen Jagdgründen, die ihren Pfeilen unerſchöpfliche Beute darboten.

Unſere Vorfahren, die Deutſchen, rafften ſich, von jungfräulichen Kampfesgöttinnen gehoben und geleitet, immer wieder aus ſchwerem Todesſchlafe zu erneuten Kämpfen auf, zu Geiſterſchlachten und der Siegesfeier mit Geſang und kreiſendem Becher.

Auch die Hellenen führten zwar im Hades ihr Leben gleichartig weiter; allein dieſem durchaus plaſtiſch gewöhnten, auf die herrlichſte Wirklichkeit des Erdendaſeins gerichteten Volke vermochte dies ſchattengleiche Fortleben keinen Erſatz zu bieten für die dahingeſchwundene Kraft und That; Achilleus klagt: er möchte lieber auf Erden der Ackerknecht des ungeachtetſten Mannes ſein, als hier im Hades die Schaaren führen all' dieſer Schatten.

Treten wir zu unſerm Vorvolk' den Israeliten, ſo verlangt dieſes ſtets umhergetriebene, ſtets bekämpfte und unterworfene Volk nur nach dem Einen, das ihm auf Erden verſagt ſcheint: nach Ruhe. Zu den Vätern verſammelt zu werden, im Schooße Abraham's, des Erzvaters, zu ruhen, das iſt das Ziel ſeiner Sehnſucht.

Ueber alle dieſe Spiegelbilder des irdiſchen Daſeins hebt ſich erſt die chriſtliche Vorſtellung hinaus. Ihr iſt, wie ſchon der Name Seligkeit bezeichnet, das Leben nach dem Tode nur Seelenleben, Fortdauer des Geiſtes in Gottesnähe, im Himmel.

Und ſogleich ſchlägt dieſe reingeiſtige Vorſtellung den Islamiten wieder in eine phantaſtiſche und üppig-ſinnliche um. Sieben Himmel wölben ihre Kreiſe über ihm zu höherm und höherm Wonneleben, dem die duftenden Gärten, ſchattenkühle Haine, entzückende Jungfrauen nicht fehlen dürfen.

Ueberall waltet vollkommenſte Gemäßheit, nirgends Zufall oder Willkür; nichts hätte anders kommen können, nichts könnte gegen ein Anderes vertauſcht werden ohne vollkommenſte Zerrüttung des ganzen Bildes.

Idealität im Gebiete der Wiſſenſchaft.

Die Wiſſenſchaft iſt Arbeit des denkenden Geiſtes, der entweder die Welt und was Einzelnes in ihr iſt, zur Betrachtung zieht, oder Gedanken aus Gedanken folgert. Dieſe Arbeit geht Schritt für Schritt von einem Momente zum andern vor ſich; jeder Schritt ſoll, das iſt Aufgabe und Pflicht, mit höchſter Aufmerkſamkeit und Umſicht, mit gewiſſenhafteſter unabläſſiger Prüfung erfolgen.

Hier ſcheint alſo der freien Anſchauung, welche uns die Ideale heraufführt, kein Raum gegeben. Denn das Ideal kann, wir haben es ſchon eingeſehen, nicht erarbeitet werden; es tritt unmittelbar, gleichſam aus dem Nichts vor das Auge des Geiſtes; der Schauende ſelber weiß nicht woher, hat nicht vorausſehen können, wann es ihm erſcheinen werde.

Und dennoch waltet auch in der Wiſſenſchaft Idealität auf das Mächtigſte.

Vor allem zeigt ſich die ideale Natur der Wiſſenſchaft ſchon hierin, daß ſie rein um ihrer ſelbſt willen da, daß ſie ſich ſelber Zweck iſt, nicht um fremder Zwecke willen beſteht, wenngleich ihre Ergebniſſe fremden Zwecken, z. B. dem Nutzen und den Bedürfniſſen des Lebens dienlich werden können. Die wiſſenſchaftliche Beobachtung der Natur hat Jahrtauſende lang (ehe andere Hülfen gefunden waren) dem Schiffer an den Sternen ſeine Bahn vorgezeichnet; ſie hat dem Feldbau Rath ertheilt, dem Ärzte Heilmittel gegeben und das Innere des Körpers enträthſelt. Das Alles und unzählbares Andere ſind Wohlthaten, welche die Wiſſenſchaft auf ihrem Wege ausſtreut; aber ſie ſind nicht ihr Zweck, ſie iſt um ihrer ſelbſt willen da. Wiſſen um des Wiſſens willen, denken — einen Gedanken aus dem andern entwickeln, weil wir nicht anders können, das iſt ihre Natur. Sie bedarf auch hierin keiner weitern Rechtfertigung, — etwa durch ſofortige Nutzbarkeit oder ſpäter zu erhoffende, — denn ſie iſt ein Urtrieb des Menſchen. Jeder geiſtig Arbeitende fühlt ihn in ſich und gehorcht ihm; aber auch Jeder, der andern Bahnen ſich zuwendet, kennt oder ahnt jenen Trieb, fühlt ihn in ſich geſchäftig; wenngleich beſchränkt, iſt doch ſchon die bloße Neugier bei aller Zweckloſigkeit und Geringfügigkeit ihrer Regungen Vorbote des Wiſſensdranges.

Beherzigenswerther noch iſt das Walten der Idealität, das der Wiſſenſchaft, ihrer Arbeit vorausſchreitend, Ziel und Aufgabe vorzeichnet. Ohne Ziel, ohne ſicher gewieſenen Weg würde die Thätigkeit des Denkers zum beſtimmungsloſen Träumen und Umhertaſten, zum ewigen Anfangen ohne Ende.

Eins tritt bei dem Hinblick auf die Wege, welche die

Wiſſenſchaft von Anbeginn her nimmt, bedenkenswürdig vor unſer Auge. Es erſcheint nämlich die Bewegung des Geiſtes im Gebiete der Wiſſenſchaft parallel zu laufen dem Gange in der Entwickelung der Idee vom Göttlichen. Dies heller zu erkennen, müſſen wir von dem Allgemeinbegriff Wiſſenſchaft uns auf die einzelnen Wiſſenſchaften, — wenigſtens auf die weſentlichen Richtungen derſelben, — etwas näher einlaſſen. Wir werden hierbei gewahr, daß die Wiſſenſchaften nicht etwa ausgehen von dem dem Bedürfniſſe des Lebens Nächſtnöthigen oder Nächſtliegenden, ſondern daß ſie mit dem Höchſten und Allgemeinen beginnen, von da aus erſt zu dem Einzelnen herabſteigen. Auch hierin giebt ſich die ideale Natur der Wiſſenſchaft kund.

Philoſophie.

Es iſt ſchon oben, bei anderm Anlaß, erwähnt worden, daß die Philoſophie ſtets das Bedürfniß erkannt, von einem Urgrund auszugehen, an den ſie die Kette ihrer Gedanken anknüpfen, von dem aus ſie in ſtrenger Folgerichtigkeit dieſelben entwickeln könne. Dieſer erſte Punkt konnte kein anderer ſein, als der Gedanke des All und der daſſelbe ſchaffenden und lenkenden All-Vernunft, der Gottheit, — gleichviel, wie man ſich dieſelbe vorſtellte, ob als ein einiges Weſen oder als eine Vielheit göttlicher Weſen u. ſ. w. Man erkennt ſogleich, daß in dieſem Momente das freie Denken, welches ſich im Verlauf der Zeiten zu der ſelbſtändigen Wiſſenſchaft der Philoſophie entwickelt hat, zuſammenfällt mit der religiöſen Idee.

Welches war nun der nächſte Gegenſtand, dem, von jenem Urgrund ausgehend, die Philoſophie ſich zuwandte? — Es konnte gar kein anderer ſein, als derjenige, an dem das göttliche Walten ſich zuerſt erwieſen: die Schöpfung der Welt. Ueberall finden wir die Urkunden des Glaubens und Denkens zuerſt anhebend mit der Vorſtellung — gleichviel welcher — von der Weltſchöpfung. Gleich der nächſte Belag wird uns in der moſaiſchen Urkunde; ſie ſetzt das Daſein Gottes voraus und beginnt („Im Anfang ſchuf Gott Himmel und Erde") mit der Darſtellung der Schöpfung. Höchſt ſinnreich entwickelt ſich dann die Vorſtellung, wie das Werk der Schöpfung in vollkommener Zweckmäßigkeit vorgeſchritten ſei, wie ſtets das Vorangehende als unerläßliche Vorbedingung, Grundlage für das Nachfolgende gedient habe.

Wir ſind gewohnt, dieſe Entwickelung als der Religion, dem Glauben angehörig zu betrachten. Sei es darum. Allein denſelben Weg nimmt der Gang der griechiſchen Philoſophie, aus welcher ſich alle ſpätere Philoſophie entwickelt hat. Und hier befinden wir uns ganz unzweideutig ſogleich auf wiſſenſchaftlichem, nämlich philoſophiſchem Gebiete.

Die ioniſche Philoſophie iſt es, der wir zuerſt begegnen. Die Welt liegt vor uns ausgebreitet; — woraus und wie iſt ſie entſtanden? Das zu beantworten, ſetzte dieſe Philoſophie ſich zur erſten Aufgabe. Wie der Eine der ioniſchen Philoſophen das Feuchte, der Andere das Feuer, der Dritte die Luft oder vielmehr den Aether als Urſtoff bezeichnet, der Vierte den vorgenannten Stoffen die Erde zugeſellet hat, das liegt außerhalb unſerer Betrachtung. Humoriſtiſch hat unſer Goethe wenigſtens zwei der Ionier (den Thales und Anaxagoras), gleichſam die Urväter der viel ſpätern Schulen, der Neptuniſten und der Vulkaniſten, in ſeiner Helena einander gegenübergeſtellt. Uns genügt die Beſtätigung, daß ſie alle, gleichviel wie, ihr Nachſinnen zunächſt der Weltſchöpfung, und zwar dem Urſtoffe der Welt zugewandt haben. Wer — welche Macht den Urſtoff geſchaffen und geſtaltend bewegt hat, mußte für den Fortſchritt des Gedankens die nächſte Aufgabe ſein; zu der Schöpfung ſuchte man den Schöpfer, den Urgrund alles Seins und Denkens.

Allerdings mußte, wenn man dieſer Gedankenreihe Folge giebt, zuerſt der Stoff vorhanden ſein, bevor derſelbe zur Geſtaltung kommen konnte.

Man hat bisweilen dieſen erſten Schritt der ioniſchen Philoſophie kurzweg als Naturbetrachtung bezeichnet. Das iſt nicht unrichtig, aber ungenau. Die Naturbetrachtung umfaßt nicht blos den Urſtoff und den Beginn der Weltgeſtaltung, ſondern überhaupt das geſammte Naturleben, Entſtehung (Geburt), Beſtehen und Vergehen (Tod) zuſammengenommen. Beſonders aber bleiben jene Philoſophen keineswegs bei der bloßen Betrachtung der Natur ſtehen. Warum hat jene älteſte Philoſophie ſich nicht der nächſten Umgebung des Menſchen und ſeinen nächſten Bedürfniſſen oder Intereſſen zugewandt, ſondern iſt weit über ſie hinausgeſchritten zu dem Uranfang alles Geſchaffenen? — es war, wie wir ſchon geſagt, das Bedürfniß, auf einen Urgrund zu gelangen; und damit bezeichnete die Philoſophie ſchon im Beginn ihre ideale Natur.

Wie von dieſem Beginnen der Gedanke zu dem Urgegenſatz von Sein und Nichtſein und zu dem Werden, dem Fortſchritte aus dem Einen in das Andere ſich fortbewegte, wie er zuerſt die bewegende Kraft des Werdens in mythiſchen Geſtalten als Liebe und Haß — Anziehung und Abſtoßung (Empedokles) auffaßte und weiterhin dem an ſich bewegungsloſen Stoffe eine beſtimmende und bewegende Weltvernunft (Anaxagoras) zur Seite ſtellte, dies und alles Zwiſchenliegende, — namentlich die pythagoräiſche Lehre, welche nicht den Stoff an ſich, ſondern deſſen Verhältniſſe nach Zeit und Raum voranſtellte, in dieſen Verhältniſſen und den ſie ausdrückenden Zahlen die erſte Spur eines vernünftigen Waltens inne werdend — dies darf und muß hier bei Seite bleiben. Es ſpricht ſich darin das Streben aus, die Welt an ihren Schöpfer zu knüpfen, oder aus ihm (gleichviel, welcher er ſei) ihr Entſtehen zu erklären.

Von Anaxageras ſagt Ariſtoteles: „Der aber, der ſagte, daß die Vernunft, wie in dem Lebendigen, ſo auch in der Natur die Urſache der Welt iſt und aller Ordnung, iſt wie ein Nüchterner erſchienen gegen die, welche vor ihm in's Blinde geſprochen.“ Die Philoſophen vor ihm ſeien den Fechtern vergleichbar, die wir Naturaliſten nennen; wie dieſe oft ſich im Herumtummeln gute Stöße thun, aber nicht kunſtgerecht, ſo ſchienen auch dieſe Philoſophen kein Bewußtſein über das zu haben, was ſie ſagten. Anaxagoras hat alſo die Vernunft als Beſtimmendes geſetzt, eine frei waltende, alles bewegende, ordnende, bedingende Intelligenz, die gleichwohl noch nicht frei von Materialität gefaßt wird; denn ſie ſoll das Feinſte und Reinſte ſein, Beſtimmungen ſtofflicher Bedeutung. Dieſe die Welt beſtimmende Vernunft iſt allen organiſchen Weſen eingeboren als Kraft individueller Lebendigkeit.

Näher und genauer kann dieſer gedanklichen Entwickelung hier nicht das Wort geſtattet werden. Ueberblicken wir ſie zuſammenfaſſend noch einmal, ſo treten folgende Hauptmomente hervor.

Erſtens: Für die Erklärung alles Vorhandenen wird ein Grundſtoff, oder deren mehrere geſucht.

Zweitens: Nicht im Stoffe, ſondern in ſeinen räumlichen und zeitlichen Verhältniſſen zeigt ſich die geſtaltende und bewegende Urſache; denn in dieſen offenbart ſich zunächſt ordnende Vernunft.

Drittens: Die Vernunft iſt das alles Beſtimmende. Sie iſt Weltvernunft, aber zugleich weſet und waltet ſie in allen Organismen gleichmäßig.

Verlaſſen wir hier den geſchichtlichen Pfad und fragen uns, was in jener Lehre des Anaxagoras gegeben iſt, ſo muß geantwortet werden: es iſt eine jener Eigenſchaften darin ausgeſprochen, welche wir dem die Welt hervorbringenden und lenkenden Weſen beilegen müſſen. Aber nur eine, und zwar eine ſolche, welche an ſich für die Aufgabe der Weltſchöpfung und Weltlenkung nicht ausreicht, obwohl ſie die erſte Bedingung iſt. Eine zweite jener Eigenſchaften iſt von einem der neueſten Philoſophen ausgeſprochen: der Wille. Daß dieſer Wille nicht das beſtimmende und vollbringende Ein und Alles ſein kann, ſondern vor allem die ihn beſtimmende Vernunft vorausſetzt, iſt ſchon bemerkt worden.

Dem Willen aber muß die Kraft, alles zu vollbringen, Allmacht, zu Gebote ſtehn. Greifen wir, um für ſie den erhabenſten Ausdruck zu finden, in die Schriften des hebräiſchen Volkes. Dieſes Volk, dem ſein Gott unbedingt Herr, die Schaar der Menſchen unbedingt Knechte dieſes Herrn ſind, hat den ſtärkſten Beruf gehabt, die Allmacht des Herrn auszuſprechen, und hat dies auf das Erhabenſte im Buche Hiob gethan, einer jener Anfangsſchriften, welche gleichmäßig den Gebieten der Religion, der Dichtung, der Urphiloſophie angehören. Gott giebt dem Satan Macht, Hiob, den Knecht Gottes, auf das Grauſamſte zu verſuchen. Der Herr thut es, weil er ſo will. Hiob wagt mit Gott zu rechten, da er ſich bewußt iſt, all' das Unheil, das über ihn hereinbricht, nicht verſchuldet zu haben. Gott antwortet ihm; und was? — er enthüllt vor dem Niedergeworfenen die ganze Herrlichkeit ſeiner Allmacht..... „Wo wareſt du, da ich die Erde gründete?..... da mich die Morgenſterne miteinander beten, und jauchzeten alle Kinder Gottes? Wer hat das Meer mit ſeinen Thüren verſchloſſen, da es herausbrach wie aus Mutterleibe?

da ich es mit Wolken kleidete und in Dunkel einwickelte, wie in Windeln; da ich ihm den Lauf brach mit meinem Damm, und ſetzte ihm Riegel und Thür und ſprach: Bis hieher ſollſt du kommen und nicht weiter; hier ſollen ſich legen deine ſtolze Wellen.“

Es iſt die erhabenſte Poeſie; nein, es iſt glaubenvollſte Anſchauung der Gottheit, wie das Volk ſie gedacht. Und hinter jenen wundervollen Worten richtet ſich für alle Denkenden die ſchwere Frage auf nach dem Verhältniß des Menſchen zur Gottheit und zu ſeiner Beſtimmung. —

Vernunft oder Allweisheit deckt die Wege auf, welche gewandelt werden können; die Kraft des Willens und die des Vollbringens ſind bereit. Was erweckt und beſtimmt den Willen zum Vollbringen? —

Dies haben die Philoſophen nicht beantwortet. Später, und an ganz anderer Stätte, iſt das Wort ausgeſprochen worden. Es iſt die Liebe, welche ſich in der Schöpfung und Lenkung der Welt und des Menſchen offenbaret. Es iſt die Liebe, welche das ewige Myſterium in ſich trägt: wie der Geiſt die Welt aus ſich erſchaffen und durchdrungen hat, wie er mit ihr Eins iſt und doch über ihr ſchwebt. Auch der Menſch vermag ohne dieſe einzig ſchöpferiſche Kraft nichts Lebendiges aus ſeinem Geiſte hervorzubringen. Dichter und Künſtler wiſſen es.

Die philoſophiſche Einſicht war über die Schranke der helleniſchen Volksreligion weit hinausgeſchritten. Schon Xenophanes verwirft die Vorſtellung von den Göttern, wie jene Religion ſie darbietet. Auch Plato verwirft die Vorſtellungen, welche Heſiod und Homer von den Göttern und manchem unſittlichen Verhältniſſe derſelben erregt haben. Gleichwohl beſtand die Volksreligion fort, über jene Philoſophen hinaus.

Wie und warum geſchah dies? — Es muß doch eine überwiegende Kraft in der Vorſtellung eines Volks von ſeiner Gottheit liegen, mächtiger als der Scharfſinn einzelner Denker! Und man muß wohl anerkennen, wie heilſam den Hellenen dies geweſen. Ihre ganze Entwickelung bis zum Untergange des Volks, und weiter, die Gaben und Anregungen, welche ſein Geiſt allen Nachfolgenden hinterlaſſen, ſie beruhen durchaus auf dieſer Volksreligion, in welcher und durch welche der Menſch erſt zum Ideal erhöht worden iſt, ſo weit dies dem geſammten Inhalte des helleniſchen Geiſtes und Lebens hat erreichbar ſein können.

Ein entſcheidender Wendepunkt im Gange der Philoſophie tritt mit Sokrates hervor, von dem man (Cicero) geſagt, er habe die Philoſophie vom Himmel zur Erde, zu den Menſchen geführt.

Sokrates verließ nicht den Umkreis der Volksreligion; eins ſeiner letzten Gebote, im Angeſicht des Todes, der bereits Glied um Glied von ſeinem Körper Beſitz nahm, war das Gebot: dem Asklepios einen Hahn zu opfern, wie er demſelben gelobet. Allein er war der Ueberzeugung, daß ihm ein Dämon inwohne, welcher ihm ſage, was gut und was nicht gut zu thun ſei. Daß hiermit, indem einer innern

Stimme Gehör und entſcheidende Kraft gegeben wurde, wo bisher das allgemeine ſittliche Bewußtſein (Ethos) des Volks oder das Orakel des delphiſchen Gottes entſchieden, daß hiermit ein neues Prinzip an die Stelle der Volksreligion getreten ſei, blieb unbewußt oder doch unausgeſprochen. Wie dem auch ſei, Sokrates ſchloß ſich damit der Lehre des Anaxagoras an, indem er erkannte, daß die Weltvernunft auch den Menſchen inwohne und ihnen Selbſtbeſtimmung ertheile. Aber dieſe Selbſtbeſtimmung ſollte nicht (wie vor und neben ihm die Sophiſten behauptet) in dem beliebigen Meinen des Einzelnen beruhen, ſondern ihre Rechtfertigung und Haltung in der Uebereinſtimmung mit der gemeinſamen Vernunft finden. Hiermit war das Reich der Sittlichkeit erſchloſſen, und die menſchlichen Angelegenheiten wurden vorherrſchende Aufgabe der Philoſophie.

Dies führt uns zu dem letzten der helleniſchen Philoſophen, der Gegenſtand unſerer Betrachtung iſt, und zwar ihr wichtigſter. Es iſt Platon, der Schüler des Sokrates.

Platon tritt aus der Reihe ſeiner Vorgänger und Nachfolger, zwiſchen ſeinem Lehrer Sokrates und ſeinem Schüler Ariſtoteles, als ein ganz eigenthümlicher Charakter hervor. Er iſt Philoſoph, darf und muß aber zugleich als Dichter bezeichnet werden, — jenes ſeinem gedanklichen Inhalte nach, dies nach der Form ſeiner Anſchauung und Darſtellung. Hieraus iſt begreiflich, daß gerade bei ihm Idealität auch den beſondern Inhalt ſeiner gedanklichen Mittheilungen durchdringt, daß er vor allen Urbilder, Ideale ſchaut und vor unſern Augen heraufführt.

Schon die Lehre der ioniſchen Philoſophen iſt von Idealität durchdrungen. Dieſelbe zeigt ſich nicht blos in der freien wiſſenſchaftlichen, allen endlichen Zwecken fern bleibenden Thätigkeit ihres Geiſtes, ſondern auch in ihrem Inhalte. Daß jene Männer einen Urgrund der Dinge zu erfaſſen trachteten, daß ſie denſelben in einem oder mehreren Urſtoffen, weiter daß ſie ihn im Verhältniß der Stoffe, endlich daß ſie ihn in einem geiſtigen Weſen, der Weltvernunft, erkannt, das Alles iſt ideale Bethätigung des Geiſtes. Unausgemacht muß bleiben, ob ſie ſich von Gedanken zu Gedanken hinaufgearbeitet haben, — in ſolcher Form tritt die gedankliche Entwickelung von einem der Denker nach dem andern, als wären ſie alle ein Mann, vor unſer Auge, — oder ob die Hypotheſe Jedem mit der Unmittelbarkeit eines Urbildes vor den Geiſt getreten. Sicher iſt dies bei Plato der Fall, und ein einziger Vorgang dieſer Art genügt, das Daſein von Urbildern (im engern Sinne dieſes Worts, wie wir ihn S. 27 aufgeſtellt) im Gebiete der Wiſſenſchaft nachzuweiſen.

Bereits haben wir das wunderbare Bild betrachtet der zu dem Wohnſitz der Götter rückkehrenden Menſchenſeele, um von dort die Ideale, die Erinnerungen an das ewig Schöne und Gute ſich herabzuholen. Anderswo, im Gaſtmahl, wird die Natur des Eros unterſucht und befunden: derſelbe ſei weder gut noch böſe, weder ſchön noch unſchön, er ſei ein Dämon, weder Gott noch Menſch, eine Zwiſchennatur zwiſchen

Göttern und Menſchen, einer jener Dämonen, welche hin und wieder ſchwebten von den Menſchen zu den Göttern und von dieſen zu jenen, um den Göttern die Gebete der Menſchen und dieſen Gewährung und Gaben der Götter zu bringen. Findet ſich hier ein Anklang an die „Engel“ oder himmliſchen Boten des Morgenlandes, ſo ſcheint anderswo Platon ſogar von einer böſen Weltſeele (im Gegenſatz zur guten der Gottheit) und einem widergöttlichen Naturprinzip in der Welt Andeutungen gegeben zu haben; ein Anklang an den perſiſchen Gegenſatz der guten und der böſen Gottheit (Ormudz und Ahriman) wie an den von unſern Theologen ſo beharrlich wie ein Dogma feſtgehaltenen Glauben an den Teufel.

Aber nicht allein ſolche Gedanken, welche perſönliche Darſtellung gleichſam fordern, faßt Platon in Idealbildern; auch unperſönliche werden ihm zu Urbildern. Von ſeinem „Staate“ ſagt er ſelbſt, daß derſelbe auf Erden nicht zu finden, daß er nur ein Urbild vom Himmel ſei, daß aber nach der Verwirklichung deſſelben annäherungsweiſe geſtrebt werden ſolle. Auch, was das Gute ſei, beſtimmt er im Gleichniſſe. Wie die Sonne (ſagt er) Urſache des Geſichts iſt, d. h., daß die Dinge im Lichte geſehen werden, und Urſache, daß die Dinge wachſen und werden: ſo iſt das Gute von ſolcher Kraft und Schönheit, daß es nicht nur für die Seele Urſache der Wiſſenſchaft wird, ſondern auch allem, was Gegenſtand der Wiſſenſchaft iſt, Wahrheit und Weſen gewährt. Und ſowie die Sonne nicht ſelbſt das Geſicht und das Geſehene iſt, ſondern über dieſen ſteht: ſo iſt auch das Gute nicht die Wiſſenſchaft und die Wahrheit, ſondern iſt über beiden, und beide ſind nicht das Gute, ſondern nur gutartig. Die Idee des Guten fällt dem Plato zuſammen mit der Gottheit.

Hiermit iſt nachgewieſen, daß auch die Wiſſenſchaft nicht blos ihrem Weſen und ihrer Beſtimmung nach idealer Natur iſt, ſondern daß auch ihr Inhalt, ihre gedankliche Entwickelung von Idealität durchdrungen und bedingt ſein kann. Dieſer Nachweis aber war allein hier Bedürfniß. Es liegt außerhalb unſerer Aufgabe, Idealität überall, wo ſie ſich im Umkreiſe der Philoſophie kund gegeben, nachzuweiſen.

Damit gleichwohl nicht jeder Fingerzeig aus der neuern Philoſophie mangele, mag man Hegel's Auffaſſung des helleniſchen Weſens in ſeiner Geſchichte der Philoſophie, S. 172 u. f., nachleſen. „Bei dem Namen Griechenland (ſagt Hegel) iſt es dem gebildeten Menſchen in Europa, insbeſondere uns Deutſchen, heimathlich zu Muthe..... Was aber uns heimathlich bei den Griechen macht, iſt, daß wir ſie finden, daß ſie ihre Welt ſich zur Heimath gemacht; der gemeinſchaftliche Geiſt der Heimathlichkeit verbindet uns. Wie es im gemeinen Leben geht, daß uns bei den Menſchen und Familien wohl iſt, die heimathlich bei ſich, zufrieden in ſich ſind, nicht hinaus, hinüber, — ſo iſt es der Fall bei den Griechen.....“

Nicht geleugnet ſoll werden, daß noch eine zweite Abſicht mitgewirkt: die Erinnerung an jenes Volk in uns neu zu beleben, welches das idealſte des Alterthums geweſen, wie das deutſche der nachchriſtlichen Zeit.

Neben dieſe erhebende Vorſtellung tritt indeß mit unabweislicher Macht eine zweite, welche dem Freunde des Vaterlandes ſchwere Sorge zu wecken geeignet iſt. Auch uns Deutſchen, wie ehedem den Hellenen, iſt jener Hang der Sonderung eines Stammes, eines Staats vom andern eigen, der einſt den Staaten und damit bald auch der geiſtigen Selbſtändigkeit und Eigenthümlichkeit der Hellenen den Untergang gebracht. Lernen wir an dem Schickſale des edelſten aller vorangegangenen Völker! Trachten und ringen wir mit jeder Kraft des Geiſtes und Willens, unſerm großen Vaterlande gediegene Einheit zu erringen und zu bewahren, bevor die eherne Stimme der Weltgeſchichte auch über uns ihr: Zu ſpät! ausruft.

Sprachwiſſenſchaft.

Der Wiſſenſchaft des reinen Geiſtes geſellt ſich wohl die der Sprache, welche das unmittelbare Organ des Geiſtes iſt. Tiefſinnig ſpricht ſchon eines der Evangelien aus: Im Anfang war das Wort! und erzählt, daß daſſelbe bei Gott geweſen ſei vor dem Anfang der Dinge, nachher aber eingekehrt bei dem Geſchlechte der Menſchen.

Was iſt das? — Das Wort (Logos) iſt das Zeichen, das Hinausklingen des Gedankens, der ſich durch jenes offenbart. So iſt denn Logos, das Wort, der Gedanke; und das Wort, welches bei-

Gott war, iſt der ſchöpferiſche Gedanke, das „Werde!“ welches die Welt hervorgerufen und welches „Menſch geworden“ in dem Augenblicke, wo der Menſchheit ihre Einheit mit Gott, ihrem Vater, offenbar geworden.

Wenn dieſer Gedanke die tiefſinnige Bedeutung der Sprache kundgiebt, ſo darf wohl das Streben der Philologie, das Weſen der Sprache zu ergründen, ein ideales genannt werden. Alles, was zur Ergründung einer einzelnen Sprache geſchehen mag, darf als Beginn dieſes Strebens gelten. Aber ſogleich führt die Betrachtung der einen Sprache zum Vergleich mit andern ihr ähnlichen, ihr verwandten; ſo die Betrachtung irgend einer romaniſchen Sprache auf die andern, z. B. der italieniſchen auf die ſpaniſche u. ſ. w. Bald mußte von hier aus die Abſtammung einer Sprache von der andern entdeckt werden, z. B. der romaniſchen Idiome von der lateiniſchen Sprache, dann weiter der lateiniſchen, griechiſchen, deutſchen Sprache Verwandtſchaft und Abſtammung von der indiſchen. Gleich einem Stammbaum haben die indogermaniſchen Völker ihre Zuſammengehörigkeit an der ihrer Sprache erkannt. Die Sprache hat Licht geworfen auf die Natur der Völker, auf ihre Geſchichte, auf die ganze Entfaltung ihres geiſtigen Daſeins.

In denkwürdiger Weiſe hat die Philoſophie ſich hierbei der jüngern Schweſter angeſchloſſen. Sie hat die Frage aufgeworfen nach dem Urſprung der Sprache überhaupt. Mögen die Idiome der Menſchen von einer oder mehreren Urſprachen abſtammen: wie iſt der Menſch überhaupt zum

Sprechen gekommen? hat er ſeine Sprachlaute dem Schrei der Thierwelt abgelauſcht? hat die Erregung ſeines Gefühls ihn durch einen noch lange nicht hinlänglich genug erforſchten Zuſammenhang des Seelenlebens mit den Organen der Stimme zu ſeinen Lautbildungen geführt? —

Unverkennbar ſtehen wir vor einem großen und tiefen Räthſel, dem wohl nur ideale Anſchauung, keine Arbeit aneinander ſich kettender Gedanken auf den Grund reicht. Auch die Bibel hat auf einen tiefern Urſprung der Sprache hingedeutet, wenn ſie in der Schöpfungsgeſchichte ganz einfältig erzählt: Gott habe dem Menſchen jegliches Geſchöpf vorgeſtellt, daß er es nenne. Wir meinen darin zu leſen, daß auch die Sprache, nämlich das Bedürfniß und Vermögen zu ihr, dem Menſchen eingeboren oder vom Urſprung an eingerſchaffen geweſen ſein müſſe, da auch die Sprache zu ſeinem Weſen und Begriff gehört.

Man muß nur nicht von der großartigen Einfachheit der Bibel eine eigentliche, verſtandesmäßige oder gar wiſſenſchaftliche Erklärung und Auseinanderſetzung erwarten. Sie ſetzt überall, und ſo auch hier, die unauflösliche Zuſammengehörigkeit des Menſchen mit der Gottheit voraus; und unter dieſer Vorausſetzung genügt ihr ein Blick auf den innern nothwendigen Zuſammenhang der Dinge mit der ewigen Beſtimmung. Der Menſch iſt urſprünglich mit Empfindung und mit dem Drang und Vermögen begabt, ſeiner Empfindung laute Aeußerung zu geben, ja dieſe Aeußerung iſt im erſten Menſchendaſein nicht einmal Sache des freien Willens und vorgefaßter Abſicht; ſie iſt das Werk einer Sympathie der Lautorgane und ihrer Nerven mit den Nerven der Empfindung, welche jene erweckt. Auf dieſer Stufe iſt das Lautwerden nichts anderes als der gleiche Vorgang in den andern ſtimmbegabten Geſchöpfen; der Menſch iſt hier noch Kreatur gleich den andern, und es ſteht dahin, ob man dieſes erſte Lautwerden ſchon Sprache nennen will.

Der nächſte Schritt führt dahin, daß der Menſch dieſe Empfindungslaute mit Bewußtſein und der Abſicht, ſeine Empfindung vernehmen zu laſſen, äußert. Hier jedenfalls iſt ſchon Sprache. Der folgende Schritt führt nun aus dem Gebiet der immerhin dunkeln und im Unbeſtimmten ſchwebenden Empfindung zu dem Gedanken. Ihm können nicht mehr die bloßen Empfindungslaute genügen; er entwickelt aus ihnen Sprachlaute. Dieſe ſind entſponnen aus jenem, wenngleich die feinen Fäden und ihr oft unenträthſelbarer Zuſammenhang nicht leicht, — bisweilen gar nicht offengelegt werden können.

Man mag annehmen, daß der Menſch ſpricht, weil er denkt; genauer müßte man ſagen: er ſpricht, weil die Gedankenwelt ihm eingeboren iſt, ihn erregt und bewegt, bevor der Gedanke ſich feſt geſtaltet und nachdem er Beſtimmtheit gewonnen hat.

Geſchichte.

Was der Menſch gethan, wie ſich im Lauf der Zeit die Menſchheit und die ihr inwohnende Idee entwickelt hat, das zu zeigen iſt Aufgabe der Geſchichte. Wem wären nicht die Schätze geiſtiger Offenbarung, die ſie uns geſpendet, wenigſtens theilweis und in Umriſſen bekannt? Dennoch iſt die Aufgabe von ihrer vollkommenen Löſung ziemlich fern, wenn man auch unerwogen läßt, daß die Geſchichte mit dem Fortleben der Menſchheit ebenfalls fortlebt, alſo in keinem Zeitmomente für abgeſchloſſen gelten kann.

Hiervon alſo abgeſehen muß man erwägen, daß die Aufgabe der Geſchichte eine zwiefältige iſt.

Erſtens hat ſie die Thatſachen und ihre Träger, die Perſonen der Geſchichte zu überliefern, in Treue und Lebendigkeit vor uns zu bringen.

Zweitens muß ſie den Geiſt erkennen laſſen (folglich zuvor ſelbſt erkannt haben), welcher jene Perſönlichkeiten durchdrungen und zu ihren Thaten bewogen hat, welcher der wahre Urheber der Thatſachen und Ereigniſſe iſt. Dieſem darf die Geſchichte ſich ſchon deswegen nicht entſchlagen, weil es ganz unmöglich iſt, daß ſie alles Vorgegangene mittheile, und weil die Auswahl des Bedeutendern u. ſ. w. ſchon Urtheil fordert.

Nun aber iſt uns keineswegs alles bewußt und ſicher, was von Anfang an vorgegangen; es kommt alſo darauf an, den leitenden Gedanken aus einer nicht lückenloſen Anſchauung der Thatſachen zu enträthſeln, ohne gleichwohl der Willkür und Phantaſtik zu verfallen. Ja, ſo gewiß der Geſchichtſchreiber nur den wirklichen Thatſachen ſein Auge zuwenden, nichts Erſonnenes (wie die Dichter thun und thun dürfen) ihnen beimiſchen darf: ſo kann er ſich doch nicht entſchlagen, auch hierzu — wenigſtens der Form nach — zu greifen, wenn es gilt, das Geſchichtsbild in voller Lebendigkeit heraufzuführen. Ein naheliegendes Beiſpiel geben die Reden, welche die Geſchichtſchreiber aller Zeiten ihren Helden in den Mund legen. Vergebens würde man nach dem Beweis der geſprochenen Worte fragen; ſie ſind nicht geſprochen, aber ebenſo wenig baare Erdichtung. Der Geſchichtſchreiber hat die Rede ſo gebildet, wie der Held nach ſeinem ganzen Charakter und der Lage der Dinge ſie hätte reden müſſen. Es ſind wahrhaft ideale Schöpfungen. Aber auch die Enthüllung des Geiſtes, der ſich durch die Geſchichte bewegt, iſt idealer Natur.

Naturwiſſenſchaft.

Nur einen flüchtigen, gleichſam verſtohlenen Blick dürfen wir über dies weite Gebiet hinſtreifen laſſen.

Von den hundert Richtungen, welche ſich der Naturbetrachtung eröffnet haben und den Geiſt des Menſchen durch alle Reiche des Lebenden und Unlebendigen hinführen, — (durch die Organismen und die unorganiſche Natur) zu dem Größten und Kleinſten, den Weltkörpern, die ihn tragen und umkreiſen, und der kleinſten Welt jener Organismen, welche ſich dem unbewaffneten Auge entziehen, — aus ihnen wählen wir einen einzigen Punkt, und dieſen blos darum vor allen andern, weil uns hier das Wort eines Weiſen mit ſtrahlend heller Erläuterung zu Hülfe kommt, das Wal=

ten des idealen Sinnes auch da aufzuweiſen, wo der Gegenſtand — die Natur — unbedingt der realen Welt zugehört. Allein ein Anderes iſt es, die Natur anzuſchauen, ein Anderes, ſie zu begreifen. Der Menſch beginnt mit dem ſinnlichen Anſchauen, ſeine höchſte Befriedigung findet er im Begreifen des Weſens, das ſeine Sinne erweckt hat.

„Das Auge hat ſein Daſein dem Licht zu danken: Aus gleichgültigen, thieriſchen Hülfsorganen ruft ſich das Licht ein Organ hervor, das ſeines Gleichen werde; und ſo bildet ſich das Auge am Lichte für's Licht, damit das innere Licht dem äußern entgegentrete.

„Hierbei erinnern wir uns der alten ioniſchen Schule, welche mit ſo großer Bedeutſamkeit immer wiederholte: nur von Gleichem werde Gleiches erkannt; wie auch der Worte eines alten Myſtikers, die wir in deutſchen Reimen folgendermaßen ausdrücken möchten:

Wär' nicht das Auge ſonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt uns Göttliches entzücken?"

Mit dieſen Gedanken leitet Goethe ſeine Farbenlehre ein. Es bedarf keines erläuternden Wortes, um den idealen Boden zu erkennen, den wir hiermit an ſeiner Hand betreten. Zu dem Urgrund alles Seins führt uns der Weiſe, um unſern innern Sinn für das Reich der Farben zu erſchließen.

Hat er unſer Auge ſelbſt ein Erzeugniß des Lichts genannt, das von außen einſtrömend ein inneres Licht uns entzündet und das Organ für die Lichtwelt erweckt hat: ſo meidet er doch, ſich auf die Beſtimmung einzulaſſen, was das Licht ſei. „Eigentlich (ſpricht er aus) unternehmen wir umſonſt, das Weſen eines Dinges auszudrücken. Wirkungen werden wir gewahr, und eine vollſtändige Geſchichte dieſer Wirkungen umfaßte wohl allenfalls das Weſen jenes Dinges. Die Farben ſind Thaten des Lichts, Thaten und Leiden. In dieſem Sinne können wir von demſelben Aufſchlüſſe über das Licht erwarten. Farben und Licht ſtehen zwar untereinander in dem genaueſten Verhältniß, aber wir müſſen uns beide als der ganzen Natur angehörig denken: denn ſie iſt es ganz, die ſich dadurch dem Sinn des Auges beſonders offenbaren will.“

In dieſem, zugleich helleniſchen und deutſchen Sinne (unter ſeinen Vorfahren leuchten Ariſtoteles und Paracelſus) begründet Goethe ſeine Lehre. Derſelbe Sinn leitet ihn bei der Beſtimmung der ſinnlich-ſittlichen Wirkung der Farbe überhaupt und der beſondern Farben. Natur und Lebenserfahrung, wie wir Alle ſie ſammeln können, dann aber das Verfahren der Maler (unter ihnen voranſtehend der größten Koloriſten) geben ihm Grundlagen und Beſtätigungen ſeiner Lehrſätze. Hierhin ihm zu folgen, oder wohl gar in ſeinen Streit gegen Newton oder den neuerer Optiker gegen ihn einzugehen, iſt nicht unſers Berufes, für den Zweck dieſer Schrift auch gar nicht erfordert.

Neben unſern erſten Zeugen könnte A. v. Humboldt's Kosmos oder deſſen Phyſiognomik der Pflanzenwelt, vielleicht auch Oken's Naturphiloſophie, und manches Andere geſtellt werden. Allein für unſern Zweck bedarf es deß nicht; das Wort Goethe's, das wir vorangeſtellt, iſt uns der feſteſte und befriedigendſte Abſchluß der Sache.

Hiermit hätten wir alſo das Walten der Idealität von dem Gebiete des freien Geiſtes, der, gleich der Religion nach dem Urgrund alles Seins hinverlangenden Philoſophie, begleitet durch die Gebiete hindurch, welche ſich dem erſten auf das Engſte anſchließen bis in das Entfernteſte, welches ſeine Wurzeln in der Realität ſelber hat, in dem Boden der Natur. Gleich dem Himmel, welcher ſich über unſerer Erde wölbt und Tag wie Nacht ſeine Boten erleuchtend und belebend zu ihr niederſendet, — alſo wölbt ſich über alles endliche Schauen und Betrachten die alles zuſammenfaſſende, erleuchtende, beſeelende Idealität.

Und dieſer Himmel der Idealität, gleich dem unſer aufgerichtetes Auge empfangenden, er iſt ſo wenig wie dieſer ein ehernes Gewölbe nach der Vorſtellung der Alten, er iſt offen in alle Fernen der Unendlichkeit dem Geiſt erſchloſſen, der ſich gleich Goethe's dem Göttlichen entſproſſen und angehörig weiß.

Idealität im Gebiete der Politik.

Auf dem religiöſen Gebiete war es leicht, das Walten der Idealität deutlich zu bezeichnen. Denn das Göttliche iſt, wie man es auch faſſe, dem Realen, „der gemeinen Wirklichkeit der Dinge," entrückt. Im Gebiete der Wiſſenſchaft mußten wir vom unzweideutig idealen Anfang Schritt für Schritt zurückweichen bis dahin, wo die Wirklichkeit einen durchaus realen Boden für den geiſtigen Aufbau des Idealen darbot.

Anders auf dem Gebiete der Politik. Hier iſt das Reale, — Perſonen, Dinge, die wirklichen Verhältniſſe beider — der gegebene Stoff, an welchem der Geiſt ſich zu bezeigen hat, ſei es erkennend, ſei es beurtheilend und Eins gegen das Andere ermeſſend. Dies aber ſcheint zunächſt Geſchäft des Verſtandes, der die Waage haltenden und beobachtenden Urtheilskraft zu ſein. Wo hat hier Idealität Raum und Betheiligung? —

Und dennoch iſt ſie theilnehmend geſchäftig; und zwar ſind es die für alles Weitere Maß und Richtung gebenden Grundlinien, welche ſie, dem hellbewußten Urtheil vorauseilend, entwirft. Halb unbewußt drängen die Schaaren der Menſchen ſich zuſammen und richten ſich miteinander ein, wie es eben ſich machen und gehen will. Zunächſt iſt es der Trieb der Geſelligkeit und das gegenſeitige Bedürfniß, welche den Menſchen zum Menſchen führen. Darnach erſt ſteigen die Urbilder ſtaatlichen Vereins im Geiſte auf.

Zwecke des Staats.

Jeder Verein, auch der ſtaatliche, iſt um der Menſchen willen geſchloſſen, die ſich in ihm zuſammengefunden. Allein jeder Verein fordert von ſeinen Mitgliedern Duldung, Rückſicht, Opfer des Einen gegen den Andern; Jeder giebt einen Theil des ihm Zuſtändigen auf, um dafür Gewähr des Uebrigen und Gewinn aus dem Verein Aller zu empfangen.

Aus dieſer Grundlage wächſt die Anſchauung von den Zwecken ſtaatlichen Vereins und von den Formen deſſelben empor.

Das Erſte, was wir vom Staatsverein fordern, iſt, daß er überhaupt feſtſtehe, daß er damit ſichere Gewähr leiſte für die Zwecke, um derenwillen wir ihn gegründet und uns mit Verzicht und Opfern in ihm eingekauft haben. Die Opfer wären Verluſte, wenn ſie nicht auf angemeſſene Zeit oder auf immer Vergeltung brächten.

Hierzu wird als Zweites Macht für den Staatsverein Bedingung, — Macht nach innen, um die nothwendig befundene Ordnung unter den Angehörigen, ihren Beſitz und ihre Thätigkeiten zu erhalten. Aber ebenſo Macht nach außen, um den Staat gegen Gefährdung von Fremden her zu ſchirmen. Erſt im feſtgeſtellten und geſicherten Staate kann nach ſeinen Zwecken gefragt werden.

Vor allem iſt das Verhältniß der geſammten Einzelnen zum Staat als der ſie vereinenden Form feſtzuſtellen. Das Wohl der Einzelnen — dies Wort einſtweilen ganz im Unbeſtimmten gelaſſen — iſt Zweck des Staats. Allein Gründung und Beſtand des letztern iſt für jene Zweck und von höchſter Wichtigkeit. Sie müſſen für dieſen Zweck die nöthigen Opfer bringen. Wie weit dieſe reichen, das läßt je nach der Wichtigkeit des Staatsbeſtandes höchſt verſchiedene Maße zu. Die klaſſiſchen Völker des Alterthums, Griechen und Römer, ſchritten hierin ſo weit vor, daß ihnen im Menſchen die Eigenſchaft des Staatsbürgers bei weitem die überwiegende war. Jeder fühlte ſich und galt vor allem als Bürger des Staats; perſönliche und Familienrechte galten neben der Eigenſchaft der Einzelnen als Bürger durchaus als nebenſächlich. So entzogen die Spartaner frühzeitig die Knaben der Erziehung der Mütter und des väterlichen Hauſes, um ſie gemeinſchaftlich und öffentlich für den gemeinſamen Staatszweck erziehen zu laſſen.

Welcher war der Beſtimmungsgrund für ſo weitgehende Hingebung der Einzelnen an den Staat? — Er mag wohl darin gefunden werden, daß in jenen Zeiten die einzelnen Staats- und Völkerſchaften in ſchroffer, ja feindſeliger Abgeſchloſſenheit einander gegenüberſtanden. Jenſeits der Staatsgrenze war Jeder ein Fremder, faſt rechtlos, jedenfalls antheillos an den beſondern Rechten und Vortheilen des fremden Staats, und ſo auch ſeiner Sitte, oft ſeinen Göttern fremd. Je genauer man die Verhältniſſe des Alterthums, die Herrſchaft des Staats und der Sitte (des Ethos) über die Angehörigen betrachtet, deſto heller tritt in das Licht, wie fremd und verlaſſen Jeder ſich im fremden Staats- und Volksweſen fühlen mußte und wie unablöslich gebunden an die Heimath, in der allein er Wurzel und volles Gedeihen fand. Damals gab und gewährte der Staat den Seinen ſo viel, faſt alles: daß dieſe wohl Anlaß hatten, ſich ebenfalls ihm faſt unbedingt und unbeſchränkt zu geben. Und in der

Heimath ſelbſt ward ihnen deutlich vor das Auge gerückt, welche Bedeutung ihr Staat für ſeine Angehörigen habe. Denn nicht alle, welche im Staatsgebiete weilten, waren Vollberechtigte. Neben den Bürgern ſtanden die Schutzbefohlenen, die Provinzialen (peregrini bei den Römern), die kein volles Bürgerrecht, nur gewiſſermaßen (quasi) Bürgerrechte, Ehe- und Erbverhältniſſe u. ſ. w. hatten. Dann kam noch hinzu die Schaar der nur zeitweilig geduldeten Fremden und der nahezu rechtloſen Sklaven, theils Erbſklaven, theils gekaufter, durch Kriegsgefangenſchaft gewonnener. Eins dieſer Looſe — ſo mußte jeder Bürger ſich ſagen — wartet auch deiner in der Fremde.

Ganz anders haben ſich die Verhältniſſe der neueren Zeit geſtaltet. Auch uns iſt der Staat, dem wir zugehören, von hoher Wichtigkeit; auch wir finden nur in ihm volles Recht und volle Befriedigung des uns Gemäßen und Gewohnten. Allein jenſeit der Grenze treffen wir auf mehr oder weniger gleichartige Verhältniſſe; rechtlos ſind wir in keinem fremden Staate, Gewähr alles Nothwendigen, oder doch alles Unerläßlichen finden wir überall. Nirgends, ſo weit das Gebot der Brüderlichkeit gedrungen iſt, gelten uns die Fremden, und wir ihnen, als Feinde. Ueberall, wo ſich nicht die Gewaltſamkeiten wirklichen Kriegszuſtandes geltend machen, ruhen wir unter dem Schirm des Friedens, den die Idee, daß Gott Vater aller Menſchen ſei, über alle Menſchen als Brüder in ihm ausgebreitet hat. Jedenfalls gilt dies von dem Inbegriff der chriſtlichen Staaten.

So iſt denn für uns das völlige Aufgehen des Menſchen im Staatsbürger nicht nothwendig geboten. Ja, es muß uns unerträglich und unzuläſſig erſcheinen, da mit der Idee der Brüderlichkeit und Liebe auch die der Freiheit, alſo vor allem der freien Entwickelung und Bethätigung des Menſchen, ſo weit ſie gerechtfertigt erſcheint, nothwendig Hand in Hand geht.

Schon der Anſpruch, den der Staat um ſeines Beſtands willen an die Angehörigen macht, läßt alſo mancherlei Maß und Form zu. Noch viel ausgedehnter iſt dies der Fall mit den Rechten der einzelnen Angehörigen im Verhältniß zu einander. Wie können dieſe Rechte und Anſprüche beſtimmt werden? —

Die Entſcheidung kann in die Hände der Gewalt oder Beliſtung und Erſchleichung gelegt werden. Allein augenblicklich wird man gewahr, daß dies im Widerſpruch geſchieht mit dem Zwecke, der die Menſchen zum Staatsverband zuſammenführt: der Gewähr ihrer Rechte. Und ſogleich tritt die Erwägung hinzu, daß Gewalt und Liſt gewaltſamen oder liſtigen Widerſtand wecken. In dieſem Ringerſpiel iſt Daſein und Zweck des Staates gebrochen.

Nur eine ſichere Gewähr giebt es für beides. Plato hat ſie bereits bezeichnet; es iſt die Gerechtigkeit. Welchen Sinn dieſes Wort in Platon's Munde hat, das mag Jeder bei ihm ſelbſt erforſchen. Natürlich hat er bei ſeinen Erörterungen über den Staat die Verhältniſſe griechiſchen Lebens und Staatsweſens vor Augen. Wir in weit vorgerückter Zeit wollen die Gerechtigkeit vorläufig dahin beſtimmen: Jedem muß ſein Recht gewährt ſein, ſo weit es nicht dem nothwendigen Anſpruche des Staats für ſein Beſtehen und ſeine Zwecke zum Opfer gebracht wird.

Gerechtigkeit iſt als erſter Zweck des Staates zu bezeichnen.

Allein dieſe Gerechtigkeit darf ihr Walten nicht blos auf die gegenſeitigen Rechte des Staats und ſeiner Angehörigen, und dieſer gegen einander beſchränken. Sie hat ſich auch in dem Verhältniſſe eines Staats zum andern zu erweiſen. Dies trifft beſonders den Antrieb zur Erweiterung der Staatsgrenze, das ſogenannte Recht der Eroberung.

Vor allen Dingen kann erweiterter Beſitz die Macht des Staats erhöhen, und dies kann bisweilen für die Sicherſtellung ſeines Daſeins nöthig werden. Allein nicht immer iſt Erweiterung des Beſitzes zugleich Erhöhung der Kraft und Sicherſtellung des Staats. In jedem Falle wird Gerechtigkeit gegen die Auswärtigen ſich als feſteſte Gewähr erweiſen.

Die ganze Geſchichte bietet für die Einprägung dieſer Wahrheit kein gewaltigeres Beiſpiel als in der Auferbauung und dem Untergang des alten römiſchen Reichs. Gegründet ward Rom (ſo lautet die Sage) von Räubern und anderswo Ausgeſtoßenen; den ſchrankenlos waltenden Kriegsgott nennt ſie als Erzeuger ſeines Gründers und erſten Königs, eine Wölfin ſoll ihn geſäugt haben. Gewaltthat, Brudermord befleckten und weihten die eben gegründete Ringmauer der

Stadt; ſchon das nächſte Bedürfniß der neuen Bürger, das Erlangen von Gattinnen, konnte nicht anders Gewähr finden, als auf dem Wege der Beliſtung und Gewaltthat.

Wie viel Gewicht man auch dieſen Sagen beimeſſe, geſchichtlich iſt und unbeſtreitbar feſtgeſtellt, daß Krieg auf Krieg unternommen wurde, die Grenzen weiter hinauszutragen: erſt über Latium, dann über Italien, dann über die Nachbarländer, zuletzt über die Welttheile, ſo weit ſie bekannt und zugänglich waren, bis der Bogen der Macht ſich ſtrafferer Spannung verſagte und die Kraft friſcher Völker (Deutſche und Parther) den fernher dringenden Fremdlingen überlegen und ſiegreich entgegenſtanden.

Bis dahin war von Recht und Gerechtigkeit für die Angegriffenen unter den Römern nicht die Frage geweſen; der Erdkreis mit allen Völkern, den er umfaßte, ſollte Rom unterworfen ſein. Und allen Unterworfenen ſollte vom eigenen Rechte nichts gewährt ſein, — überall nur römiſches Recht und römiſche Abwägung gelten.

War damit Roms Macht geſteigert? — ſie war geſchwächt, ſie und die Kraft der Römer erwieſen ſich ausgehöhlt; bald konnte Rom ſich nicht erhalten, als geſtützt auf Söldner- und Hülfsſchaaren derſelben Völkerſchaften, die es ſoeben als ſeine Unterworfenen in ſich aufgenommen hatte.

Und nun kam der Rückſchlag!

Rom, der Feind aller Völker, das allen den Krieg gebracht, kam nun an die Reihe ſelber, der Ueberwundene zu ſein, und wie: ein Volk nach dem andern ſtürmte die ewige

Stadt und ſtürzte die ſtolze in Trümmer. Eine Wuth der Vergeltung ſchien der ganzen Welt ſich bemächtigt zu haben; immer von Neuem vollzog ſich das blutige Werk; Geſchlechter wurden auf Geſchlechter gebettet, neue Trümmerhaufen auf die alten geſtürzt. Erſt mit der Feſtſetzung der chriſtlichen Kirche in der Form des Papſtthums kam Ruhe, allmälig — denn nun folgten die Bürgerkriege und die Kaiſerzüge des Mittelalters — über die erſchöpfte Stadt. Der Rückſchlag, die Vergeltung, ſie waren ſo weit gedehnt und unerbittlich wie zuvor die gerechtigkeitsloſe Gewaltthat.

Seltſam! das alte Rom war in Trümmer geſtürzt, aber ſein Geiſt waltete fort. Wie der Name: Roma (die Kraft, Stärke) anagrammatiſch den andern Namen: Amor (Liebe, nämlich die ihren Gegenſtand zu beſitzen, in ſich hinein zu zehren begierige) birgt: ſo ſollten beide Begriffe noch einmal auf derſelben Stätte herrſchen; das Papſtthum machte ſich als das eine der „beiden Schwerter Gottes auf Erden,“ und als das Vornehmere geltend und trachtete ſeine Herrſchaft von Rom aus über die chriſtlich gewordene Welt auszudehnen. Und jetzt, in unſern Tagen, hatte ſich Italien kaum zur Selbſtändigkeit und Einheit erhoben, und ſogleich, von einem Zuge innerer Nothwendigkeit bewegt, fordert es das ewige Rom als ſeinen Mittelpunkt und Herrſcherſitz. Es kann und es wird ſich nicht zufrieden geben, bis es dieſen Mittelpunkt errungen hat.

Wenn alſo Gerechtigkeit als erſter Zweck des Staats walten ſoll, nach welchem Maße ſind die Rechte, ihre Gegenſtände, zu beſtimmen? — Die bürgerliche Rechtspflege findet in den Geſetzen ihre Richtſchnur. Wo iſt eine Richtſchnur für die allgemeine Gerechtigkeit, welche dem Entſtehen und Beſtand des Staats als Grundlage zu dienen hat, zu finden?

Kein *geſchriebenes Geſetz* iſt dafür vorhanden und kann es ſein, da die Verhältniſſe überall und Zeit für Zeit verſchiedene ſind und wechſeln. Nur die *allgemeine Vernunft* kann hier Geſetzgeberin ſein.

Gewährleiſten muß der Staat den Seinen alles, was für ihr menſchenwürdiges Daſein ihnen Bedürfniß iſt. Menſchenwürdig aber iſt das Daſein nur, wenn es dem Geiſte freieſte Entfaltung nach allen Seiten geſtattet. Freiheit der Gedanken und ihrer Mittheilung muß daher als erſtes Recht für alle Menſchen angeſprochen werden. Hier wie überall iſt anzuerkennen, daß dem Staate ſo viel von dieſem Rechte zu opfern iſt, als für ſeinen Beſtand nothwendig. Allein über dem Staate ſteht mit ſeinen urſprünglichen und ewigen Rechten der Geiſt; er hat wohl in ſich das Maß für das Weſen des Staates, nicht aber umgekehrt dieſer jederzeit den Maßſtab für den Geiſt, der als das Unbegrenzte und Ewige unermeßlich hinausragt über die Grenze des Staats. Die *Athener* hatten Macht, dem *Sokrates* den Giftbecher zu reichen; die hohen Prieſter und der Landpfleger *Pontius Pilatus* konnten *Jeſus* zum Kreuze ſenden; ſo weit reichte die endliche oder Staatsgewalt. Aber den Geiſt zu richten, den ſie gar nicht einmal zu begreifen vermochten, hatten ſie nicht Beruf noch Macht; daran ſcheiterte ihr Gebahren. Der

Gedanke lebte fort, über den Tod der Märtyrer hinaus bis auf dieſen Tag, und richtet die Richter.

Iſt alſo das Recht des Staats, dem Gedankengange Schranken zu ſetzen, nicht durchaus zu verneinen: ſo muß doch ſogleich hinzugefügt werden, daß daſſelbe ſich in der möglichſt engſten Beſchränkung zu halten hat, und daß der Staat um ſo reiner und feſter daſteht, je weniger er dieſes Rechts bedarf.

Der Geiſt aber iſt an das leibliche Daſein gebunden; und dieſes Daſein muß ein ſicheres und gedeihliches ſein, um dem Geiſte freies Spiel ſeiner Kräfte zu gewähren; im verkommenden Leibe, im ſteten Kampf um die Nothdurft des Lebens ſind auch dem Geiſte die Schwingen gelähmt. So muß anerkannt werden, daß auch die Gewähr für leibliche Wohlfahrt dem Staate obliegt. Er kann nicht die Entfaltung der geiſtigen Kräfte bewirken, nicht die Mittel leiblicher Wohlfahrt gewähren; aber für beide muß er die Bahnen öffnen, nimmer verſperren. Was dazu erforderlich, das ſind die ewigen Rechte der Menſchen, die Gegenſtände der Gerechtigkeit, welche der Staat den Seinen zu gewähren hat.

Dieſe Forderungen ſind durchaus nicht neu, ſie ſind in mancherlei Formen geltend gemacht worden. Die in neuerer Zeit viel berufene „ſoziale Frage", — „das Recht auf Arbeit", das heißt die Gewähr der Möglichkeit für Jedermann, ſeine Kräfte zu verwenden und damit ſeinen Lebensbedarf zu gewinnen, — die Ausgleichung zwiſchen „Kapital und Arbeit", — das heißt die Beſeitigung des Druckes, den das ſchon zuſammengebrachte Geld auf die ſeiner bedürftigen, aber in tagweiſer Abmühung weit hintennach hinkenden Arbeiter ausübt: das alles ſind Formeln für denſelben Gedanken, der eben als letzte Obliegenheit des Staats bezeichnet worden.

Nun iſt der Staat einmal da; in ihm ſind die Kräfte und Mittel Vieler zuſammengefloſſen. Was Einzelnen unerreichbar, über ihre Kräfte iſt, wenngleich es Allen oder Vielen heilſam ſein mag, dem iſt der geordnete Verein Aller, den wir im Staat erblicken, oft gewachſen. Und wenn alſo dieſer Staat durch Zuſammenwirken und Opfer aller Einzelnen auferbaut iſt: ſo haben ſeine Angehörigen Fug und Recht, von ihm jene Leiſtungen zu erwarten, denen nur er gewachſen iſt, nicht die Einzelnen. Begründung und Erhaltung aller Veranſtaltungen für geiſtige Zwecke (Schule, Kirche), materielle Unternehmungen, welche den enggezogenen Kreis der Bethätigung und der Mittel Einzelner überſchreiten (Straßenbau, Häfenbau), und ihre Unterhaltung ſind Staatszwecke, Obliegenheiten des Staats.

Allein hier tritt eine gewichtige Erwägung ein. Sobald der Staat an ein Unternehmen herantritt, entzieht er es mit dem Uebergewichte, das der Geſammtheit gegen die Einzelnen beiwohnt, der Thätigkeit dieſer Letztern. Nicht blos ſetzt er ihr hiermit Schranken, er kann auch — und das iſt das Wichtigſte — gar nicht anders, als die übernommene Thätigkeit nach ſeiner Einſicht und Ueberzeugung, — das heißt nach Einſicht und Ueberzeugung der jedesmaligen Träger der vom

Staat auszuübenden Thätigkeit — ausüben. Dieſe Einſicht kann aber bald hier, bald da eine irrige, hinter den Fortſchritten der Zeit zurückgebliebene, von Vorurtheilen und unzulänglicher Kenntniß gehemmte ſein; Irrthum und Mangelhaftigkeit ſind das allgemeine Loos, dem wir Menſchen alle, folglich auch die den öffentlichen Angelegenheiten Vorſtehenden, unterworfen ſind; es giebt keinen Staat, der dies nicht durch Aenderung und Verbeſſerung in ſeinen Verwaltungsmaßregeln thatſächlich anerkannt hätte. Auch die Unternehmungen der Einzelnen ſind all' dieſen Mängeln ausgeſetzt. Allein die Mangelhaftigkeit in den Unternehmungen Einzelner reicht nicht weit über den Wirkenskreis der Fehlenden hinaus und wird leicht durch die beſſer berathene Bethätigung Anderer unſchädlich und vergütet, während es dem Walten des Gemeinſamen, des Staats, an jedem Gegengewicht, an jeder Ausgleichung von anderer Seite her, gebricht.

Nun erſt iſt die Staatspflicht genauer zu beſtimmen. *Unterziehen* muß ſich der Staat allen Unternehmungen, welche für das Wohl der Seinen nothwendig und für die Kräfte der Einzelnen unausführbar ſind. *Enthalten* muß er ſich aller Bethätigung, welcher die Kraft der Einzelnen gewachſen iſt.

Nur in einem Falle ſcheint ein Ueberſchreiten dieſer Grenze bisweilen gerathen: wenn nämlich die Einſicht oder Entſchloſſenheit der Einzelnen ſich nicht zu Unternehmungen erhebt, welche unverkennbar gemeinnützig und für die Kraft der Einzelnen wohl durchführbar ſind. Allein dies wird in der Regel nur da eintreten, wo der Staat ſchon längere Zeit die geiſtige Förderung der Seinen verabſäumt, oder gar gehemmt hat.

Von den Gegenſtänden, auf welche die Thätigkeit des Staats ſich um des gemeinen Beſten willen zu richten hat, ſeien nur drei drei in etwas nähere Betrachtung gezogen.

1. Medizinalweſen.

Der erſte und am leichteſten zu beurtheilende iſt die Aufſicht des Staats über Heilverfahren, ſo weit daſſelbe dem Privatverkehr anheimgegeben iſt.

Darf die Ausübung ärztlicher Kunſt, darf Verfertigung und Verkauf der Arzeneimittel unbedingt freigegeben werden? — das Letztere findet in England ſtatt, das Erſtere in Nordamerika; man rechnet dabei auf Beſonnenheit und Vorſicht derer, welche zu Aerzten und Apothekern ihre Zuflucht nehmen müſſen. In Nordamerika namentlich kann Jeder ärztliche Praxis üben, den Privatperſonen um Rath und Hülfe angehen.

Allein was verſtehen die Nicht-Mediziner von Heilkunſt und Heilmitteln? und wie kann den Unkundigen die höchſte allgemeine Bildung, das ſchärfſte Nachdenken, wie kann ihn ſelbſt der Rath anderer Unkundiger bei der Wahl des Arztes ſicherſtellen? Nur der Rath und die moraliſche Zuverläſſigkeit Sachkundiger vermag dies.

Hier alſo erſcheint die Vermittelung des Staats, der höchſten moraliſchen Perſon, als ſicherſte Schutzwehr gegen gefährliche Mißgriffe. Man könnte an ſeiner Statt den Univerſitäten oder irgend einem Verein von Aerzten jene Ueberwachung und Entſcheidung übertragen. Allein wieder gebräche es ſolchen Körperſchaften an der allumfaſſenden höchſten Gewähr, die zuletzt doch nur in der Staatsverwaltung zu ſuchen wäre.

Hiermit wäre wohl der Eintritt der Staatsverwaltung und die nothwendige Beſchränkung der perſönlichen Freiheit im Betriebe der Geſundheitspflege gerechtfertigt, geboten. Allerdings können von Seiten der Beauftragten des Staats Irrthümer und Fehlgriffe Statt haben. Wie ſollten ſie nicht Irrthümern und Fehlgriffen ausgeſetzt ſein, da die Heilkunſt ſelber ein ſo vielfältig zuſammengeſetztes Weſen iſt, aus Naturforſchung, Erfahrung, Beobachtung und einer wahrhaft künſtleriſchen Intuition, einem Einblick in die Natur des Kranken und ihrem Bedürfniſſe gemiſcht, der ſich oft jeder wiſſenſchaftlichen Rechtfertigung entzieht? Wie ſollte die Aufſichtsbehörde vollends neuem Heilverfahren (Magnetismus, Homöopathie, Hydropathie) gegenüber vor jedem Irrthume geſichert ſein? Es giebt eben kein Mittel, menſchlichen Irrungen unbedingt zu wehren; nur die Möglichkeit muß gegeben ſein, ſie gewahr zu werden, ſie vor Aller Augen zu enthüllen und damit ihre Beſeitigung vorzubereiten.

2. Die Schule.

Der zweite Gegenſtand unſerer Betrachtung iſt das Unterrichtsweſen, die öffentliche Schule.

Darf der Unterricht, darf die Einrichtung und Erhaltung der Schulen unbedingt den Staatsbürgern anheimgegeben werden? — Gewiß liegt es im Intereſſe der Familien für die Unterweiſung der Ihrigen Sorge zu tragen. Allein daß dieſe Sorge nicht in Jedermann hinlänglich rege, daß nicht Jedermann willig iſt, die nöthigen Opfer zu bringen, wer möchte das bezweifeln? Noch hemmender als Läſſigkeit müßte die Schwierigkeit ſein, daß die Einzelnen ſich über die gemeinſam zu treffenden Maßregeln, über Wahl der Lehrer und Lehrgegenſtände einigten. Endlich iſt nicht zu überſehen, daß der Staat ein unmittelbares Intereſſe an der Bildung der Staatsbürger hat, da von dieſer die Befähigung und der Werth der Einzelnen abhängt. Hiermit iſt Recht und Pflicht des Staats, an den Bildungsanſtalten ſich zu bethätigen, außer Zweifel geſtellt.

Allein hier zeigt ſich neben der Wohlthat eine faſt eben ſo große, oft ſogar überwiegende Gefahr. Naturgemäß kann Niemand für die Bildung Anderer anders als nach eigener Einſicht und Ueberzeugung wirken. Es hieße, forderte man etwas anderes, Unmögliches, ja Pflichtwidriges begehren. Erfolgen nun hier im Privatleben von Seiten Einzelner Mißgriffe, ſo reichen dieſe nicht über den engen Kreis der Einzelnen hinaus; und was in einem beſondern Kreiſe verſäumt oder gefehlt wird, findet Ausgleichung und Berichtigung im Zuſammenfluß mit den andern. Anders, wo der Staat das Bildungsweſen in gemeinſamen Schulen an ſich genommen. Hier erſtreckt ſich die Wirkung auf ein ganzes Volk

Bayerische
Staatsbibliothek
München

oder doch auf große Theile deſſelben und auf ganze Zeiträume.

Die erſte Frage, welche hier aufgeworfen werden muß, iſt: für wen, für welche Klaſſen des Volks ſollen die Bildungsanſtalten, namentlich die Schulen — als diejenigen Stätten, welche die Grundlage zu jeder weitern Bildung zu gewähren haben, ſich eröffnen?

Dreierlei wäre denkbar.

Man ſchlöſſe gewiſſe Volksklaſſen von der Fürſorge des Staates ganz aus.

Man böte den verſchiedenen Klaſſen beſondere Bildungswege und beſonderes Maß der Bildung je nach ihrer vorausſichtlichen Lebensbeſtimmung.

Man trachtete alle Volksklaſſen zu gleicher Bildung zu erheben.

Der erſte dieſer drei Fälle iſt wohl in keinem chriſtlichen Staate denkbar; es verſtieße gleich ſtark gegen das Gebot der Brüderlichkeit, das wir von unſerer Religion empfangen, wie gegen das Intereſſe des Staats an der Bildung, das heißt an der ſittlichen und geiſtigen Kräftigung des Volks.

Der dritte Punkt iſt es, den wir als höchſte, in Wahrheit ideale Aufgabe für den Staat bezeichnen müſſen.

Vor allem: wenn wir ſchon anerkannt, daß keiner Volksklaſſe die Fürſorge für Bildung entzogen werden darf, folgt denn nicht hieraus unmittelbar, daß keiner auch nur ein Theil dieſer Fürſorge verſagt werden darf? Das Letztere wäre eben ſo wohl Beeinträchtigung, wie das Erſtere, — wenngleich materiell minder durchgreifend. Jedenfalls würden die Hintangeſetzten um ſo viel in der Entfaltung ihrer Kräfte zurückbleiben, als der Kreis ihrer Bildung enger gezogen wäre.

Noch nachtheiliger, als die Verſäumniß der Einzelnen, erſcheint die Spaltung des Volks ſchon in den Grundlagen der Bildung. Je einiger und einheitvoller ein Volk, deſto harmoniſcher geſtaltet ſich ſein Leben, deſto kräftiger ſteht es nach innen und außen zu einander. Wär' es nöthig, dies zu beweiſen, ſo dürfte nur auf die Revolutionskriege der Franzoſen gegen das verbündete Europa verwieſen werden. Die wohlgeſchulten und wohlverſorgten Heere der Verbündeten erlagen vor den zuſammengelaufenen, ungeübten Schaaren der Republikaner, weil alle Franzoſen ſich als Zuſammengehörige und Gleiche fühlten. Auch die Kraftentwickelung der Nordamerikaner im Kampfe gegen die empörten Südſtaaten beruhte auf gleichem Grunde.

Es kann Niemandem beikommen, die Einheit eines Volks und die daraus entſpringende Machtfülle einzig der Bildungsweiſe deſſelben zuzuſchreiben; gar mannigfache Quellen der Einheit und Kraft müſſen zuſammenfließen. Allein eben ſo wenig wird man beſtreiten können, daß gleichartige Bildung eine der wichtigſten Grundlagen für innere Einheit iſt; Jedermann erfährt dies an ſich ſelber, da er ſich vorzugsweiſe gern zu Gleichſtehenden hält, und von ſolchen zurückzieht, die in ihrer Bildung ihm unerreichbar weit voraus, oder allzu weit hinter ihm zurückgeblieben ſind.

Nun iſt allerdings in den modernen Staaten Niemandem der Zutritt zu jedem Wege der Bildung verſagt. Allein es iſt nicht überall hinreichende Fürſorge getroffen, daß der unverſagte Zutritt auch für Jedermann möglich ſei, und daß ſich für Jedermann der ihm angemeſſene Weg vorbereitet finde.

Vor allem muß hier unterſchieden werden, was den beſondern Berufszweigen und Richtungen des Lebens nothwendig oder zuträglich iſt, von dem, was der allgemein-menſchlichen Bildung angehört. Es verſteht ſich, daß, was für beſondere Berufszweige, z. B. für den Beruf Rechtskundiger oder Aerzte, für den Betrieb dieſes oder jenes Handwerks, erforderlich iſt, den für andere Lebenswege Beſtimmten unnöthig, bloße Beläſtigung wäre. Was für die beſondern Berufszweige förderſam oder nöthig, und wie dafür zu ſorgen, bleibt hier bei Seite. Die Sorge dafür iſt nöthig, aber ſie darf keineswegs als Ziel der Ausbildung eines Menſchen gelten, wenn derſelbe nicht (gleich den Arbeitern in engliſchen Fabriken, deren jeder lebenslänglich nur eine einzige ganz abgeſonderte Hanthierung auszuüben hat) aus einem frei ſich ſelbſt beſtimmenden, vernünftiger Entwickelung zugänglichen Weſen zu einem bloßen Arbeitſklaven, gleichſam zu einer vernunft- und willenloſen Maſchine herabgedrückt werden ſoll. Dies Bewußtſein lebt in den Aermſten und durch die Verhältniſſe Gedrückteſten, und ſäumt nicht, ſich zu erkennen zu geben, ſobald nur eine Gelegenheit zum Beſſern hervortritt. Man hat dies an den deutſchen Handwerkervereinen beobachten können. Zu Tauſenden fanden ſich dieſe Männer der Arbeit nach ſchwerem Tagewerk Abends zuſammen, um die

Lücken ihrer allgemeinen Bildung auszufüllen. Sie, die vordem keine Erquickung gekannt, als die rohen, oft geſundheit- und ſittenwidrigen Genüſſe der Herberge, ſammelten ſich um die unbezahlten freiwilligen Lehrer und fühlten ſich erfriſcht und geſtärkt in dem Bewußtſein erhöhter Menſchenwürde. Aber ſie hörten nicht müßig, vielleicht nur hinträumend auf die Lehren; ſie arbeiteten, — gewiß oft nicht ohne Selbſtüberwindung und Anſtrengung nach der zerſtreuenden und ermüdenden Noth und Arbeit des Tages, — ſie arbeiteten, übten ſich im Schreiben, Rechnen, Zeichnen, übten Geiſt und Hand, errangen ſich Zugang zu den Lehren der Geſchichte, gewannen denkende Theilnahme für die öffentlichen Angelegenheiten, am Genuß und der Ausübung der Kunſt. Sehr deutlich kann man die durch dieſe Schule gegangenen Handwerker von jenen unterſcheiden, welche ihr fremd geblieben. So gewichtiger und weitumfaſſender Erfahrung gegenüber iſt es nicht erlaubt, den Bildungsgang für einzelne Volksklaſſen willkürlich zu beſchränken oder zu vernachläſſigen.

Was die Handwerkerſchulen — im Grunde nur verſpätet, erwirken, gehört der allgemeinen Schule, der für Alles freien Zeit, welche der Arbeit im beſondern Berufe vorangeht. In der Schule alle Lebensgenoſſen, die *Jugend*, welche nach wenig Jahren *das mündige Volk* ſein wird, gemeinſam und gleichmäßig zu menſchheitlicher Bildung heranzuleiten, daß die Glieder dieſes Volks in Gleichheit der Entwickelung und im Gefühl herzlicher Zuſammengehörigkeit aufwachſen und zu einander ſtehen, wie daſſelbe einzig nur aus der gemeinſam durchlebten und durchſtrebten Jugend erblüht: das iſt fürwahr ein hohes Ziel, das einzig würdige, dem die Volksbildung ſich zuzuwenden hat.

Auch in einem zweiten Sinne muß dieſes Ziel ein ideales genannt werden, weil das Hingelangen keineswegs vom bloßen Vorſatze, vom gutwilligen Entſchluſſe abhängt. In allen Staaten Europa's ſteht die Ungleichheit der Bildung, auf welcher die einzelnen Volksſchichten ſich finden, als mächtiges Hinderniß entgegen; die Kinder der vom Glück begünſtigten Klaſſen, gebildeterer Aeltern und Genoſſenſchaften ſind von Haus aus keineswegs mit den aus ungünſtigern Verhältniſſen herantretenden gleichartig; ihre Vorbildung, ihre Sitte, ihre Lebensgewohnheit ſind eben ſo viel Bedenken gegen ſofortige Gleichſtellung. Man erkennt leicht, daß der Bildungsweg, welcher zu voller Gemeinſamkeit und Gleichartigkeit führen ſoll, eine mehr oder weniger vorhandene Gleichartigkeit ſchon vorausſetzt, und daß das Volkswohl nicht da oder dort, ſondern auf allen Punkten gleichzeitig und gleichmäßig gefördert werden muß, wenn dies in irgend einer einzelnen Richtung geſchehen ſoll. So lange Arm und Reich, Bildung und Unbildung als ſchroffe Gegenſätze, gleichſam von unüberſchwingbarer Kluft geſchieden, einander gegenüberſtehen: ſo lange darf man nicht wähnen, daß das Volk ein von innen heraus vollkommen einiges, der Staat ein durch unbedingte Volkseinheit vollkommen gefeſteter, die Botſchaft der Brüderlichkeit unſer Leben vollkommen durchdrungen habe.

Ein letztes Wort für das weibliche Geſchlecht.

Was ſoll für die Bildung des Weibes von der Schule aus geſchehen?

Den Muſelmanen ſind die Weiber ſeines Harems Sklavinnen; „die Töchter," — ſprach ein perſiſcher Miniſter auf die verwegene Frage des engliſchen Geſandten nach der Nachkommenſchaft des Schahs und nachdem er die enorme Zahl der Söhne angegeben, — „die Töchter, Herr, zählt man nicht."

Bei den Hebräern wurde das Weib in die Ehe gekauft, das Mädchen nicht einmal in der Religion unterrichtet; es gehörte nicht aus ſich ſelber zur Gemeinde.

Die Hellenen verwieſen ihre Frauen in das Gynaikeion, in das bei den Pferdeſtällen gelegene Frauenzimmer.

Erſt das Chriſtenthum hat dem Weibe volle Menſchenwürde und wahres Menſchenrecht zuertheilt; was die Ehegenoſſenſchaft und religiöſe Unterweiſung der Israeliten unſerer Zeit an Sicherung und Würde aufweiſet, iſt rein aus ihrem Leben im chriſtlichen Staate gewonnen.

Wir Bekenner des chriſtlichen Glaubens vermögen nicht anders mit dem Weib ein gemeinſames und beide Theile würdigendes Leben zu führen, als indem wir daſſelbe als unſers Gleichen anerkennen und zu unſers Gleichen erheben. Wie könnten wir anders mit ihm Gemeinſchaft pflegen, als indem wir es zur Genoſſin unſerer Gedanken, Geſinnungen, Strebungen erhöben, — oder ſelber auf die niedere Stufe zu ihm herabſänken, auf der es zurückgelaſſen würde? Wie ſollten wir uns nicht ſelber erniedrigt fühlen, müßten wir die

Mutter, die uns geboren, die Töchter, welche wir der Welt geben, als niedere Geſchöpfe erkennen? — Jeder, dem eine Tochter oder Schweſter geſchenkt worden, der das Andenken ſeiner Mutter ehrt, beſinne ſich wohl, ob es ihm zuſteht, ihr Geſchlecht gering zu halten, in Erniedrigung zu laſſen, oder gar abſichtlich darin zu feſſeln! —

Aber geſchieht dazu nicht bereits, was geſchehen kann? Haben wir nicht, von den Beſtrebungen innerhalb der Familie abgeſehen, genug der Töchterſchulen und anderer gemeinſamer Anſtalten? Und bieten dieſe nicht, was dem weiblichen Geſchlechte frommen kann und ihm faßlich iſt? —

Die äußern Veranſtaltungen ſind reichlich genug vorhanden. Auch am guten Willen — was man ſo nennt! — mag es nicht fehlen. Allein man prüfe den Kern dieſer Veranſtaltungen, und es wird bald klar, wie fern ſie noch ſind von jenem Ziele, das wir im Strahle unſers Ideals erkannt haben.

Es bedarf dazu nicht einer in die Einzelheiten dringenden Erörterung, die hier nicht zuläſſig wäre, ſondern einem andern Orte vorbehalten werden muß. Wer die Angelegenheit ernſtlich in das Auge faßt, dem treten bald und klar genug die zwei bewegenden Urſachen aller einzelnen Verirrungen und Verſäumniſſe entgegen.

Die erſte ſpricht ſich in dem Vorſatz aus: das Weib ſoll für ſeinen künftigen Beruf, das heißt aber für das Haus erzogen werden.

Gewiß iſt die Forderung eine gerechte, ja, ſie muß allen übrigen voranſtehen.

Allein iſt Beruf und Leben des Weibes wirklich in der Schranke der Häuslichkeit befriedigt und geſchloſſen? Iſt das Weib nicht berufen, Hüterin und erſte Erzieherin der Kinder zu ſein, der Knaben wie der Mädchen? Soll ſie nur Wirthſchafterin, ſoll ſie nicht dazu auch Gefährtin des Gatten ſein, verſtehende, berathende, helfende? Allerdings iſt es anderswo bisweilen anders gehalten worden. Die Spartaner entzogen den Knaben zeitig der mütterlichen Obhut, oder vielmehr der Familie ſelber, um ihn mit den Altersgenoſſen vereint zum Staatsbürger und Krieger zu erziehen. Auch in Frankreich, namentlich in Paris, bequemt man ſich aus ökonomiſchen Gründen nicht ſelten, die Neugeborenen von der Familie weg auf das Land hinaus zu Ammen zu ſchicken.

Uns Deutſchen würde dergleichen nicht zuſagen. Ehe wir noch nach den Gründen gegen ſolche Entäußerung der Kinder gefragt, würde der Familienſinn, einer der Grundzüge unſers Gemüths, widerſtreben. Die ſpartaniſche Erziehung hat Bürger — oder vielmehr Krieger gewährt; die menſchheitliche Bildung, die reichere Entfaltung des Geiſtes, wie wir ſie in Athen erblicken, fand dabei keine Förderung.

Noch bedeutſamer dürfte das Beiſpiel von Paris ſein, hätten nicht (wie ſchon erwähnt) ökonomiſche Gründe mitgewirkt, und wäre nicht, ſo viel uns bekannt, die Gewohnheit auf Beamten- und Künſtlerwelt ꝛc. beſchränkt. Jedenfalls ſpricht ſich in dieſer Gewohnheit ein geringerer Familienſinn aus. Die Familie aber, das iſt der erſte und feſteſte Verein von Menſchen, es iſt der Beginn geſellſchaftlichen Lebens, der erſte, der urſprüngliche Staat. Abraham und die Seinen, ſie waren zugleich eine einige Familie und ein Staat, — wenn auch nur Wanderſtaat. Daſſelbe ſehen wir noch heute bei den umherziehenden Stämmen der Araber. Zunächſt der Familie iſt es dann im engern Verein unſers jetzigen Lebens die Genoſſenſchaft der in gleichem Berufe Vereinten; hierauf die Gemeinde, der Verband der an derſelben Stätte und in gleichen Intereſſen Vereinten.

Nun überblicke man die Beſtrebungen der Franzoſen um bürgerliche Freiheit! Seit 1789 haben ſie ſich wie oft erneut! Haben ſie Befriedigung, Ruhe gebracht? — iſt beides zu erwarten? und wann? — Die Anläſſe, die Anreizungen dazu liegen Allen vor Augen. Woher denn nun dies immer wiederkehrende Aufgähren und Scheitern? Vielleicht eben um jenes minderkräftigen Familienſinnes willen. Stets, bei jeder ihrer Erhebungen, haben die Franzoſen verſäumt, — oder nicht die Zeit gefunden, ihren Staat und ihre Freiheit von unten auf zu bauen, erſt die Perſon, dann die Familie, dann die Gemeinde frei und ſelbſtändig zu machen. Jedesmal haben ſie, von allzu ungeſtümem Feuereifer getrieben, ihren Staat von oben zu bauen oder umzugeſtalten begonnen. Sobald ein Herrſcher geſtürzt war, lag ihnen nichts näher im Sinne, als „eine ſtarke Regierung“ herzuſtellen, und mit voller Herrſchgewalt, mit dem Oberbefehl über das Heer und der feſtgegliederten Hierarchie der Staatsverwaltung auszurüſten. Da war denn der neue Gewaltiger, der neue abſolute Herr fertig, mochte er nun Kaiſer oder König, Konſul oder Diktator, oder wie ſonſt betitelt werden. Denn jede Gewalt von oben her mußte ſich ungeſäumt als Gewalt von außen her erweiſen; ſie war nicht aus Wurzel und Stamm des Volkslebens naturgemäß erwachſen, ſondern auf- und angeſetzt, ein dürres Reis gleich den ehemaligen Freiheitsbäumen.

Hat das ſo kommen müſſen? War vielleicht das Bedürfniß zu irgend einer Ordnung, und ſo ſchnell wie möglich zu ihr zu gelangen, der unabwendbare Anlaß zu den übereilten und dann wieder unbefriedigenden Anordnungen? — Straft ſich wohl gar in dieſen immer wieder durchbrochenen Abſchlüſſen das „Unrecht oder Verbrechen der Revolution?“ — Unbedingt wenigſtens kann das nicht behauptet werden. Oft genug hat die Welt das Beiſpiel glücklich durchgeführter Revolutionen geſehen. Die Vereinigten Staaten von Nordamerika haben ſich nur durch gewaltſame Losreißung von England, die Niederlande ihre Selbſtändigkeit nur durch gleiche Trennung von der ſpaniſchen Herrſchaft erlangen können; die Stuarts und die Bourbonen von Frankreich haben ihre Herrſchaft ſich entriſſen geſehen, wahrſcheinlich auf immer, gewiß auf lange Zeit; von der Auflehnung Katharina's II. gegen ihren Gemahl und Kaiſer, die ebenfalls durchgeführt worden und glückliche Folgen für Rußland gehabt, ſei nicht weiter die Rede. Genug, um zu zeigen, daß die Wechſelgänge in Frankreich keine Nothwendigkeit zum Anlaß gehabt, ſondern daß dem feurigen und ehrgeizigen Volke jenſeit des Rheins das Verlangen und der Stolz der Freiheit Antrieb waren, die angeborene und anerzogene Liebe aber zur Freiheit und hiermit reiſe Einſicht, und die ſittliche Kraft, ſie zu erarbeiten und ſich ſelber für ſie zu erziehen, ihm nicht innegewohnt.

Halten wir Deutſche feſt an der Familie, dem erſten und feſteſten und heiligen Verband der Menſchen!

Wie aber vermögen wir das, wenn das Weib nicht die würdige, ebenbürtige Genoſſin iſt des Mannes, die Mutter nicht, gleich der ehrwürdigen mater familias der alten Römer, Schirm und Stütze des Herds und der heranwachſenden Jugend? Wie ſoll jemals unſer Volk zu höherer Sittlichkeit und Kraft und Freiheit heranwachſen, wenn nicht unſere Weiber, die Mütter unſerer Kinder, mit Herz, Geſinnung und Thatkraft dazu mitwirken? —

Doch kehren wir auf jenen erſten Grundſatz, das Weib ſolle nur für ſeinen Hausberuf erzogen werden, zurück.

Wie? iſt es denn mit dieſem Grundſatze Ernſt? — ſo müßte er ja auch bei den Männern angewendet werden! — der Juriſt müßte nichts üben, als ſein Recht, der Mediziner nichts als Heilkunde! So geſchieht aber in keinem an der Cultur Theil habenden Volke; es iſt längſt erkannt, daß der Geiſt ſich nicht entwickeln könnte, daß Einſicht und Geſinnung beſchränkt bleiben müßten bei ſolcher Einſeitigkeit. Nun denn, warum ſoll ein Grundſatz, den wir für uns ſelber verſchmähen, dem andern Geſchlecht zur Feſſel werden?

Da wird denn die zweite Urſache in Bewegung geſetzt. „Das Weib (heißt es) hat zu geringe Anlagen.“ Die Behauptung iſt etwas kühn gegenüber ſo vielen Frauen, die ſich in allen Künſten, in der Literatur, ja in ſtrengwiſſenſchaftlichen Fächern (in Medizin und Jurisprudenz) bewährt haben.

„Aber das ſind,“ entgegnet man, „vereinzelte Ausnahmen!“ Wohl! beweiſen ſie nicht die Möglichkeit der Befähigung?

Ueberhaupt darf die Entſcheidung über den Antheil geiſtiger Kultur gar nicht von dem Maß der Anlagen abhängig gemacht werden. Anlagen ſind für jedes Unternehmen erforderlich, aber urſprünglich ſind ſie von gar geringer Bedeutung, dem Keimbläschen vergleichbar, deren eins ein Grashalm, das andere ein Eichbaum, eins ein Wurm, das andere ein Löwe wird. Es kommt eben bei jeder geiſtigen Anlage (und hierin liegt der Unterſchied der geiſtigen Keime von den körperlichen) auf die Entwickelung derſelben an, in welcher Richtung und wie weit dieſelbe erfolgt. Wie nun auch der Geiſt im Weibe angelegt ſei, ſo viel iſt gewiß, daß bis jetzt allzu wenig geſchehen, um ihn nach den Richtungen zu entfalten, die dem Weibe — man muß ſagen: hochmüthig und eigenwillig verſchloſſen worden. Endlich, wenn denn die mindere Begabung feſtſtände, ſo wäre ja nach Menſchen- und Lehrerpflicht verdoppelte Sorgfalt geboten, um dem Schwächern zu erſetzen, was dem Stärkern von Natur zugefallen iſt. Jeder ſtrebe, — und für Jeden trachte man, ſo weit zu dringen, als Kraft und Wille geſtatten. Hier zu geizen, hier voreilig und zaghaft Schranken zu ſetzen, ziemt weder den Strebenden noch den zur Hülfe Berufenen.

Die nächſte, das Allgemeine betreffende und höchſt wichtige Frage iſt:

Welche Richtung ſoll, darf der Bildung der Jugend gegeben werden? — Unſtreitig iſt dies eine der bedeutungsſchwerſten Fragen für Jedermann, der an einem Staatsweſen mitthätig oder beobachtend Theil nimmt.

Das Nächſte, wozu jeder redlich Wollende willig und bereit, iſt: der Jugend diejenige Bildung mitzutheilen, die er ſelber empfangen und als erſprießlich erkannt hat.

Allein jedes Volk, jeder Staat iſt ein Fortlebendes, Fortſchreitendes. Nicht für die Gegenwart, noch viel weniger für irgend eine Vergangenheit (das heißt im Sinne derſelben — für Ziele, welche ihr geſetzt waren, aber ſchon überſchritten ſind) ſoll die Jugend erzogen werden, ſondern für die Zukunft, nicht blos für die nächſte, auch für die fernere. Ja, da in keinem der zukünftigen Momente Leben und Fortſchritt ſtehen bleiben, ſo wenig wie bei dem heutigen oder geſtrigen Tage, ſo muß jener Forderung, die Jugend für die Zukunft zu erziehen, die zweite noch viel gewichtigere zugefügt werden, ſie überhaupt und für alle Folgezeit für den Fortſchritt zu befähigen. Staaten, Völker, die dieſe Forderungen ablehnen, bereiten ſich den Untergang. Stillſtand iſt Tod im Leben der Völker und Staaten, wie in dem der Einzelnen und der ganzen Natur. Wenn dies eine Volk, dieſer eine Staat ſtillſteht, ſo folgt daraus keineswegs, daß auch die übrigen in Erſtarrung fallen. Sie werden — oder einige, oder auch nur einer — weiter ſchreiten, ſie werden Angehörige der kommenden Zeit ſein, für die ſie ſich gebildet, ſie werden alſo die Kraft der neuen Zeit zu ihrem Erbtheil haben und damit die Sieger und Herren der Zurückgebliebenen ſein.

Wer aber iſt der Zukunft kundig? Welche Urkunden geben über ihre Ziele und ihren Gehalt ſichere Kunde? Selbſt Vergangenheit und Gegenwart gewähren darüber nur ſchwankende Andeutungen.

Wer hier Licht begehrt, dem kann es nur aus dem Urbilde des Völker- und Staatslebens werden, der kann nur wohlberathen ſein, wenn das Volk oder der Staat, dem er zugehört, in einer über alle Zufälligkeiten und Schwankungen des Augenblicks erhabenen Idealität, welche gar nichts anderes iſt, als der reinſte und vollſte Ausdruck ſeines Weſens, vor dem Auge ſeines Geiſtes ſteht.

Dieſe Betrachtung im Völker- und Staatsleben iſt zu wichtig, als daß nicht zu ihrer Befeſtigung noch ein paar Erwägungen Raum finden ſollten, obgleich die erſchöpfende Behandlung einer andern Stelle vorbehalten bleiben muß.

Zuerſt: iſt es nicht chimäriſch, für die Zukunft — für eine kommende Zeit mit ihren noch gar nicht ſicher vorauszuſehenden, noch gar nicht erwachſenen Bedürfniſſen und Forderungen zu erziehen? Iſt es nicht ſicherer, alle Beſtrebungen darauf zu richten, daß das heutige Geſchlecht den Anforderungen des heutigen Tages genüge? —

Iſt nicht die Sorge um das Morgen dem Leben ſelber zu überlaſſen?

Vor allen Dingen ſind wir gewohnt, das Geſtern, Heute und Morgen, oder Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als abgeſonderte Begriffe zu faſſen. Allein ſehr leicht erkennt man, daß alle drei Zeitmomente ohne feſtſtehende Grenzen ſind, daß ſie in der Wirklichkeit in einander fließen. Das Geſtern war vor wenig Stunden noch ein Heute; was wir jetzt eben als Morgen bezeichnen, wird bald zum Heute und dann zum Geſtern. Wir Menſchen durchleben in unſerer Spanne Zeit alle drei Momente; trachten wir denn ihrer aller Herr zu ſein! Das Vergangene, welches Gegenwart und Zukunft herbeigeführt, belehre, rüſte uns für beide aus; die Gegenwart finde uns damit feſtgeſtellt und fertig zum Wirken und Genuß; die Zukunft ſoll uns nicht überraſchen, befremden, verwirren, ſie ſoll uns vorbereitet, vorſchauend und thatkräftig finden für alles, was ſie bringen und heiſchen mag.

Die Forderung iſt groß, ſchwer — aber nicht unmöglich zu erfüllen.

Daß hierbei dem Leben des Volks und des Einzelnen ein großer Antheil zufällt, iſt gewiß. Allein daſſelbe gilt nicht blos für irgend einen Zielpunkt im Erziehungsweſen, ſondern ſchlechthin für jeden; für jeden gilt das alte Wort: „Nicht die Schule, das Leben erzieht." — Was aber bedeuten dann die Veranſtaltungen für Bildung? — ſie ſollen, was in der Breite des Lebens dem Einzelnen entgehen, in kraftloſer Zerſplitterung entgegenkommen mag, energiſch zuſammenfaſſen und ergänzen; ſie ſollen, was im Leben ſich über ungemeſſene Zeit verſtreut, geſammelt, gedrängt gewähren, und damit der Zeit- und Kraftverſplitterung abwehren. Die Vertröſtung auf die „Schule des Lebens“ iſt nur zu oft eine bloße Ausflucht bei der Verſäumniß der jener verarbeitenden wirklichen Bildungsſchule.

Iſt denn aber, fragen wir *zweitens*, die Gefahr, bei der Volksbildung die Zukunft aus dem Auge zu laſſen, wirklich ſo groß? — Sie iſt es, und würde allgemeiner und deutlicher erkannt werden, wenn nicht nothwendig die Folgen des Bildungsweſens und des Lebens ſchwer unterſcheidbar in einander flöſſen. Iſt denn nicht der Bildungsgang des Volks oder Staats Erzeugniß und Theil ſeines Lebens? und iſt nicht umgekehrt das Leben mehr oder weniger bedingt von dem Bildungsgange, der in daſſelbe einführt? Will man nun das unvergängliche Beiſpiel eines Volks und Staats haben, das ſich fortſchritt- und veränderungslos an die Gegenwart geklammert hat, die ihm ſeit Jahrhunderten mit der Vergangenheit zuſammengefloſſen iſt: ſo blicke man hinüber auf das ferne China, auf den ewig kindhaften Greis!

„Aber wie weit ab liegt dies Beiſpiel!“

Gewiß! indeß ſollten wir, die europäiſchen Völker, wirklich und in Allem ſo weit ab liegen von dem „ewigen Reich der Mitte,“ das freilich jetzt die widerſtandloſe Beute innerer Spaltung und jedes europäiſchen Söldnertrupps iſt? Solche Entlebung wird nur nicht ſchnell genug bemerkt. Am ſchroffſten tritt ſie hervor in Momenten, welche erneuter und geſteigerter Lebenskraft bedürfen. Dies iſt der geheime Grund erneuter und ſtets wieder fehlſchlagender Revolutionen. Spanien und ſeine ehemaligen Provinzen in Amerika haben das traurige Beiſpiel gegeben, daß der innere Kampf entbrennen mußte und weder hüben noch drüben, bei keiner der Parteien, die geiſtige und ſittliche Kraft vorhanden war, zu befriedigendem Ziele und zum Frieden zu führen. Auch an näher liegenden Beiſpielen fehlt es nicht.

Drittens verdient die Frage Erwägung: iſt nicht dieſe Erziehung und Richtung auf die Zukunft eine Gefahr für Staat und Volkswohlfahrt, da ſie die Gedanken von dem heutigen Zuſtand in eine ungewiſſe Ferne lenkt? —

Die Gefahr iſt nicht abzuleugnen. Das Morgen iſt unvermeidlich der Feind des Heute, da es ein Anderes bringt und an die Stelle des gegenwärtig Geltenden ſetzt. Allein dieſe Gefahr entſpringt ja nicht aus dem Bildungsziele, wie man daſſelbe auch ſetzen mag. Sie hat ihren Urſprung in der nothwendigen und unvermeidlichen Fortbewegung des Lebens. Der Fortſchritt erfolgt unabweisbar, er finde uns, wie es ſei. Sorgen wir nur, daß er uns nicht unvorbereitet, nicht unfähig finde, ihn zu ertragen und uns ihm anzuſchließen. Die Gefahr beruht alſo darin, daß das Kommende vor ſeinem Eintritt in das Leben gewieſen und beleuchtet werde.

Nun iſt nicht zu leugnen, daß Aufklärung für die Zukunft, gleichſam die geiſtige Annäherung derſelben, möglicherweiſe Beunruhigung, Ueberſtürzung, allerlei Unheil bringen kann. Allein welche Kraft könnte nicht gemißbraucht werden?

welcher Standpunkt oder Weg geiſtiger Entwickelung könnte nicht irreleitend, verderblich gewendet werden? Wollten wir, könnten wir um der möglichen Verirrung, um des möglichen Mißbrauchs willen jeder Bildung, jeder Kraftentwickelung entſagen? das hieße doch wahrlich, wie der alte Vers ſagt:

„Aus Furcht zu ſterben iſt er gar geſtorben."

es hieße dem Leben ſelber und ſeiner Fortbewegung entſagen.

Zuletzt noch ein Wort über die Möglichkeit einer Erziehung für die Zukunft.

Dem ſcharfſichtigſten und kühnſten Auge wird es nicht möglich ſein, die Schleier gänzlich zu durchdringen, welche die Zukunft bergen. Wie alſo kann auf die ganz oder halb verhüllte deutlich hingewieſen, ſicher hingeführt werden? — Die Antwort hierauf kann nur eine andeutende ſein; ihre Erledigung muß einer andern Stelle vorbehalten bleiben. Nur Folgendes kann hier bemerkt werden.

Zweierlei Aufgaben hat jedes Beſtreben um Bildung, welcher Art und Richtung es auch ſei.

Die erſte iſt die Ertheilung von Kenntniſſen und Fertigkeiten. — Welcherlei Kenntniſſe und Fertigkeiten die zukünftige Geſtaltung des Lebens erfordern wird, iſt allerdings nicht mit Sicherheit vorauszuſehen; man kann Nützliches oder Wichtiges verſäumen, Unnöthiges ſich aufbürden.

Die zweite Aufgabe iſt es, welche in alle Wege voranſteht und namentlich die Kraft verbürgt, für jede Zukunft ausgerüſtet und bereit zu ſein. Es iſt die Entwickelung der geiſtigen und ſittlichen Kraft im Menſchen.

Wer ſich im Lehrweſen nicht umgeſehen hat, kann die Hinweiſung auf dieſes zweite Ziel aller Bildung, die Entwickelung der Kraft im Menſchengeiſte überflüſſig oder wenig bedeutend finden; und doch iſt eben ſie im geſammten Bildungsgange des Menſchen das Entſcheidende, ohne welches Kenntniß und Geſchicklichkeit nützlichen Werkzeugen in todter Hand gleichen. Und doch lehrt die Erfahrung, daß bei der Erziehung der Menſchen, beſonders in den gemeinſamen öffentlichen Anſtalten, gerade dies Entſcheidende allzu häufig hintangeſetzt wird. Es verhalten ſich die beiden Zweige der Bildung wie Rüſtung und Bewaffnung des Mannes zu ſeiner Kraft und Geſchicklichkeit. Was hilft die beſte Rüſtung und Bewaffnung, wenn Kraft fehlt ſie zu tragen, das Geſchick und der Muth ſie zu gebrauchen? Allerdings wird aber auch der Kräftige und Muthige ohne Ausrüſtung dem gleich Kräftigen aber Gerüſteten unterliegen.

Dies iſt der Punkt, in welchem ſich der Charakter einer idealen, der Zukunft zugewandten Volksbildung von dem ſcheidet, welchem wir im Leben des Tages am häufigſten begegnen. Ueberall, beſonders in Deutſchland, geht bei der Volksbildung das Abſehen dahin, möglichſt viel Kenntniſſe und Geſchicklichkeiten zu ertheilen. Beſonders in den höhern Schulen wächſt die Zahl der Lehrgegenſtände und der Anſpruch an das Maß der Kenntniſſe. Dies erſcheint den Leitenden unverfänglich. Daß ſchon die Ueberbürdung mit Lehrſtoff zur Zerſtreuung der Geiſter, zur Minderung der Kraft, zur Abſchwächung des eigenthümlichen Charakters führt, wird nicht überall hinlänglich erwogen. Kein Wunder, wenn minder überbürdete Völker, z. B. die Franzoſen (bei denen die Zahl der Leſens- und Schreibenskundigen weit geringer und die Geographie bisweilen in einer wunderlichen Verfaſſung iſt), weit mehr Rüſtigkeit für das Leben und oft gediegenere Charakterkraft zeigen, als die Deutſchen.

Wir wollen nicht das Maß unſerer Kenntniſſe gemindert wiſſen; aber wir begehren, daß die Entwickelung der geiſtigen und ſittlichen Kraft im Volke, ohne welche alle Kenntniß und Geſchicklichkeit unnützer Tand iſt, Hauptaugenmerk für die Volksbildung werde. Nur ſo werden wir Herren der Gegenwart und Zukunft. Und ſo gewiß für die Vorausſicht jener Anforderungen, welche die Zukunft hinſichts beſonderer Bedürfniſſe, Kenntniſſe u. ſ. w. an uns ſtellen wird, ein idealer Standpunkt, die ideale Erkenntniß des Kerns im Daſein der Völker und der von da aus ſich geſtaltenden Schickſale erforderlich iſt: ſo iſt doch auch die Erkenntniß, daß nicht die äußerlich an den Tag tretenden Erforderniſſe von Kenntniſſen und Geſchicklichkeiten das Entſcheidende ſind, ſondern die unſichtbar im Innern waltende Kraft, durchaus idealer Natur. Sie faßt den Menſchen als ein Eines und Ganzes, das zunächſt von innen heraus, von der Kraft und Richtung des Geiſtes beſtimmt wird. Von dem Augenblick an, wo der geiſtige Funke ſich ſeinen Körper gebaut, zum Menſchengeiſte aufgelodert, wo das Geſchöpf Menſch geworden, von dieſem Augenblick an arbeitet ſich im Ringen mit der Welt und ihren Verhältniſſen der Geiſt zum beſtimmten Charakter aus, — um ſo energiſcher, je heller und beſtimmter, je aufrichtiger und wahrhaftiger gegen ſich ſelber und die Andern er ſein Weſen und ſeine Beſtimmung faßt. Dieſe Aufrichtigkeit haben wir im Geiſte vorangeſtellt als erſte Bedingniß alles wahrhaften Erfolgs, ſo oft hier Erhöhung der ſittlichen Kraft als eines der Ziele geſtellt wurde. Denn Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit ſind die erſten Erforderniſſe, wo ein Charakter ſich bilden und erhalten ſoll. Alle Künſte und Schliche der Täuſchung, alles trügeriſche Spiel und Herumſchleichen um die Wahrheit, ſie fallen erfolglos dahin vor der Wahrheit, ihre Scheinerfolge enthüllen bald den Kern des Verderbens. Louis Philippe hat ein ſolches Trugſpiel mit dem Schein von Verfaſſung und Verfaſſungstreue mehrere Jahre lang getrieben. Es ſchien gelungen. Wie bald — zur Ueberraſchung der Menge, vorausgeſehen von den Einſichtigen – ſtürzte es den Liſtigen in ſchimpfliche Flucht und ſein ganzes Haus in die Verbannung!

3. Die Kirche.

Chriſtus hat ausgeſprochen: „Mein Reich iſt nicht von dieſer Welt.“ Es lag nicht in ſeiner Abſicht, eine äußerliche Kirche zu gründen; vielmehr ging ſein Wirken dahin, daß Gott im Geiſt und in der Wahrheit angebetet werden ſolle. So hat auch das Chriſtenthum in den erſten Gemeinden begonnen. Daß mit ſeiner Ausbreitung ganz andere Formen, und zwar mehrmals wechſelnde, veranlaßt worden ſind, iſt bekannt. Dieſe Formen werden vorausſichtlich noch manche

Wandlung erleben, ſie können es wenigſtens. Solche Wandlungen können im Gebiete des Katholizismus nur vom Papſt ausgehen, oder unter ſeiner Genehmigung ſich vollziehen. Im Kreiſe der proteſtantiſchen Gemeinden können ſie nur aus dem Volke und mit ſeiner Genehmhaltung geſchehen; jede Aenderung von außen, ſelbſt von Staatswegen, würde, wofern das Volk nicht zuſtimmte, Eingriff in die Glaubensfreiheit, Gewiſſenszwang ſein. Schon das Trachten, dem einen oder andern Bekenntniſſe Vergunſt und Uebergewicht zu ertheilen, würde nicht anders zu bezeichnen ſein. So mag die öſterreichiſche Regierung gegen ihre Führerſchaft in Deutſchland durch Vergunſt für das katholiſche Bekenntniß hier und da Bedenken erweckt haben, während die preußiſche durch ihre Sorge für katholiſche Angelegenheiten (Dombau in Köln u. ſ. w.) nicht blos gerechten Anſpruch auf den Dank jener Kirche, ſondern auch auf die Billigung der Proteſtanten erworben hat. Selbſt die Rückkehr zu der urſprünglichen und, wie uns ſcheint, reinern Form würde nicht von der Staatsgewalt, ſondern nur aus dem Zuſammenſtimmen des Volks bewirkt werden können.

Hiernach bleibt der Staatsgewalt von Rechtswegen nur die äußerliche Sorge und Obhut über das Kirchliche als ihr Recht und ihre Pflicht. Je feſter ſie ſich in dieſer Schranke hält, deſto ſicherer und kräftiger vermag die Kirche an ihrem Theil auf das Volk zu wirken und das Staatswohl zu fördern.

Die hiermit ſcheinbar auf blos Aeußerliches hingewieſene Staatsthätigkeit iſt gleichwohl, nach der Natur des Gegenſtandes keineswegs eine ſo äußerliche, als dem flüchtigen, nicht in die Tiefe dringenden Hinblicke ſcheinen möchte. Auch hier findet ein idealer Sinn ſeinen heilvollen Einfluß.

Es kommt vor allem darauf an, welchen Sinn man der Kirche (der äußerlichen Einrichtung derſelben) beilegt. Soll die Kirche blos Lehranſtalt ſein? — oder eine der Zuſammenkunft der Gemeinde für den Zweck gemeinſamer Andacht, gemeinſamer Erhebung der Gemüther zum Höchſten geweihte Stätte? Die erſte Annahme muß durchaus abgelehnt werden. Chriſtus ſelbſt iſt durchaus nicht, etwa nach Art der griechiſchen Philoſophen, als bloßer Lehrer aufgetreten; die Einrichtungen der katholiſchen Kirche bezeugen gleichfalls auf das Unwiderſprechlichſte, daß ihnen nicht blos Unterweiſung Veranlaſſung war, ſondern daß ſie bezweckten, ſich des ganzen Menſchen zu bemächtigen und ſein Gemüth — Ueberzeugung und Gefühl — zu bewegen. Gleicher Sinn wohnte auch in unſerm ſtarken Luther, der eben ſo mächtig als Dichter, wie als Glaubenslehrer in das Volk wirkte, der die „Muſica“ liebte, ihrer mit Ernſt befliſſen war und ihr eine Stelle „nächſt der Theologie“ zuwies. Selbſt die Meſſe, das lateiniſche Hochamt, wollte er nicht aus der Kirche verbannt wiſſen.

Ueber alle Autoritäten hinaus entſcheidet aber das Weſen der Sache. Der Glaube, welcher er auch ſei, kann nicht gelehrt werden, weil er nicht Sache des bloßen Verſtandes iſt, ſondern nur vom ganzen Menſchen vermag er erfaßt zu werden. Und endlich würde die Kirche, wäre ſie blos Lehranſtalt, der äußerſten Mangelhaftigkeit unvermeidlich verfallen ſein. Dem Geiſtlichen als Lehrer ſteht eine Verſammlung der ungleichartigſten Hörer gegenüber, ungleich an Geſchlecht und Alter, noch ungleicher an Vorbildung und Vorbereitung. Wie ſoll da die Lehre bemeſſen werden? Für die höher Begabten? — So würden die Zurückſtehenden außer Stande ſein, zu faſſen und zu folgen. Für die Hörer von geringerer Bildung? — So würde der andere Theil an dem für ſie Unnöthigen erlahmen. Von allen Seiten wird der nüchterne Gedanke, die Kirche zur bloßen Lehranſtalt herabzuſetzen, zurückgewieſen. Ja, ſie muß lehren! aber die Lehre muß in der andachtvollen Erhebung der Gemüther eine ganz eigenthümliche Natur und Bedeutung annehmen. Ja, ſie muß trachten, den Verſtand zu überzeugen! aber nicht an ihn allein, an den ganzen Menſchen hat ſie ſich zu wenden.

Allerdings iſt die Sorge dafür vornehmlich dem geiſtlichen Amte zugehörig. Allein den Geiſtlichen beizuſtehen, ihnen die äußerlichen Mittel zu gewähren für jene umfaſſendere und tiefer greifende Wirkſamkeit, das iſt Obliegenheit der Behörden, welchen Gründung und Erhaltung der äußerlichen Kirche zuſteht. Von allem, was hierin begriffen, ſei nur zweierlei bezeichnet.

Erſtens die Errichtung und Erhaltung des Kirchengebäudes mit ſeiner Ausſchmückung. Wie viel Oertlichkeit und Umgebung zur Stimmung des Menſchen beitragen, bedarf keines Nachweiſes; man vergleiche die ältern Kirchen (beſonders die aus der katholiſchen Zeit ſtammenden) mit ſo viel nüchternen und dürftigen Baulichkeiten neuerer Zeit, wenn man zu feſter Ueberzeugung kommen will.

Der zweite Punkt betrifft die Kirchenmuſik. Gegenwärtig iſt in der evangeliſchen Kirche der Antheil der Muſik auf das Gemeindelied (den Choral) und die wenigen liturgiſchen Formeln beſchränkt. Dieſe Formeln ſind nicht eigentliche Muſik, ein kunſtmäßiger, auf das Gemüth zu wirken beſtimmter und fähiger Tonerguß, ſondern eine einigermaßen muſikaliſch bemeſſene und geordnete Redeweiſe, — von der alten Kirche ſehr bezeichnend „choraliter legere“ benannt. Der Choral, hiernach der einzige Antheil der Muſik am Gottesdienſte, wenn nicht etwa Vor- und Nachſpiele der Orgel in Anrechnung kommen ſollen, ſoll nun alles beſtreiten, was man von der Muſik begehrt: er empfängt die Gemeinde und ſoll ſie ſtimmen, er umgiebt als einleitender und Nachgeſang die Predigt, er tritt, wo der Geiſtliche es gut findet, als Zwiſchengeſang in dieſelbe ein, er begleitet die Gemeinde zum Abendmahl.

Niemand wird die Bedeutſamkeit des Chorals, dieſer eigentlichen Stimme der Gemeinde, verkennen. Aber das Bedeutſamſte und Mächtigſte ſchwächt ſich im Uebermaß der Verwendung.

So iſt es nicht immer geweſen. Die katholiſche Kirche hat neben dem Choral (der allerdings bei ihr von minderer Wichtigkeit iſt) das Hochamt und mancherlei andere Verwendungen der Muſik; ſo auch hatte die lutheriſche Kirche ihre

Kirchenmuſiken, und hat ſie noch jetzt, wenngleich nur in vereinzelten Kirchen, und nicht in gleicher Beſtimmtheit dem Gottesdienſt als weſentlicher Theil deſſelben eingeordnet. Als Hauptwerkzeug für dieſe Kirchenmuſiken dienten bekanntlich die Stadtchöre, deren einige (der Thomanerchor in Leipzig, der Dresdner, der frühere halleſche Chor) ſich einen bleibenden Ruhm erworben haben. Zu gleichem Zwecke iſt vor ein paar Jahrzehnten der Domchor in Berlin gegründet worden; ſeine Leiſtungen, zunächſt der Domkirche zugewieſen, haben weithin verdiente Anerkennung gefunden.

Allein von zweierlei Annahmen kann nur eine gelten. Entweder iſt Kirchenmuſik ein weſentliches Erforderniß auch für die evangeliſche Kirche; dann muß jede Kirche mit ihr ausgeſtattet ſein. Oder ſie gehört nicht als weſentlicher Beſtandtheil in den Kreis des Gottesdienſtes; dann muß ſie als ein Fremdartiges und Zerſtreuendes aus jeder Kirche verbannt werden. Daß übrigens die Einrichtung ſolcher Kirchenmuſik für alle Gemeinden insgeſammt durchführbar iſt, und zwar ohne nennenswerthen Aufwand und ohne auf beſoldete, häufig in Almoſenform unterhaltene Chöre zurückzukommen, iſt bereits anderswo nachgewieſen.

Wohl mag man die Fürſorge für dieſe beiden Punkte wenig bedeutend nennen; es kam nur darauf an, ein paar Momente, gleichviel welche, zu bezeichnen, in denen ſich der Wirkenskreis erkennen ließe, der ſich der Staatsgewalt darbietet. Allen Bethätigungen in dieſer Richtung liegt nur ein einziger Beweggrund unter: die ganz frei über das Vorhandene hinausreichende Anſchauung des Kirchenweſens, wie daſſelbe ſein ſollte, um der chriſtlichen Idee zu entſprechen, oder doch möglichſt nahe zu kommen. In dieſem Sinne nur kann ihr ideale Natur beigemeſſen werden.

Noch einmal ſei bemerkt, daß es gar nicht auf die angeführten Momente um ihrer ſelbſt willen, um ihrer eigenthümlichen Bedeutſamkeit willen hier zu thun war. Es lag vielmehr die Abſicht zum Grunde, einer häufig zu beobachtenden Verengerung des Geſichtskreiſes auf dem Felde der Politik entgegenzutreten. Man iſt oft geneigt, für die höhern idealen Geſichtspunkte nur die allgemeinen, das Ganze des Staats betreffenden Angelegenheiten hervorzuheben: Verfaſſung und deren Aenderung, auswärtige Politik und dergleichen mehr. Es muß klar werden, daß derſelbe Sinn, welcher das Ganze umfängt, dieſes Ganze auch in all' ſeinen Theilen zu durchdringen hat, wofern nicht das Ganze in Zwieſpalt und Widerſtreit fallen und ſich ſelber von innen heraus hindern und hemmen, wo nicht zu Grunde richten ſoll.

Darin eben liegt die Energie und die ſchöne Harmonie der klaſſiſchen Staaten, namentlich der helleniſchen, und ganz beſonders der von Athen und Sparta, daß in ihnen alle großen Kreiſe des Lebens: Religion, Staatsweſen und Kunſt, – Erziehung, bürgerliches Leben und Kriegsweſen im machtvollen Einklang zuſammenwirkten. Wenn der höchſte der helleniſchen Dramatiker, Aeſchylus, den Vorhang ſinken ließ, und die Schaubühne mit ſeinen unerreichten Gebilden — ſeiner Oreſtie, ſeinen Perſern, ſeinem Prometheus — ſichtbar war: ſo waren die Gottheiten, welche man auf der Bühne anrief und perſönlich erſcheinen ſah, die Götter des Volkes ſelber, ſo war der Vorgang die Geſchichte derſelben Athener (oder ihrer Vorfahren), welche ſich als Zuſchauende verſammelt hatten; die Beute, welche mit dem prunkvollen Siegeszug vorübergetragen wurde, das waren die wirklich erkämpften Trophäen des ruhmvollen Krieges, der Dichter hatte ſelber mitgekämpft gegen die Uebermacht der Barbaren, er und ſeine Brüder hatten ihr Blut vergoſſen, dieſes Tages Feier zu erreichen, zu der jetzt alle Künſte zuſammenwirkten, um das erhabene Bild der All-Einheit des Volkslebens zu verklären.

Weit ſind wir Neueren von gleichem Einklang des Lebens entfernt. Wir dürfen es ohne Schmerz und Beſchämung geſtehen; denn unſere Aufgabe iſt eine unendlich umfaſſendere und tiefergreifende, als die der antiken Welt auf ihrem ſehr beſchränkten Schauplatze. Aber vergeſſen dürfen wir das Vorbild nimmermehr; es deute hin auf jenes höhere Ideal, das unſerm Leben als Ziel gewieſen.

Staatsformen.

In mehrfachen Geſtaltungen haben von je her die Staaten ſich auferbaut. Despotie, in welcher unbedingte Willkür eines Einzelnen alle Entſcheidung an ſich genommen haben ſoll, — Monarchie, in welcher wiederum ein Einzelner die Summe der Macht in Händen hielt, aber an vernunftgemäße, auch wohl im voraus durch Herkommen und Geſetz feſtgeſtellte Grundſätze gewieſen und gebunden war. — Republik, in welcher die Macht und ihre Ausübung in die Hände der Staatsangehörigen gegeben war: dies ſind die Grundformen, welche indeſſen vielerlei Wendungen erfahren und vielfache Uebergangs- und vermittelnde Formen zulaſſen.

Die Despotie iſt in Wirklichkeit keineswegs ſo ganz unbeſchränkte Willkür, als man ihrem Begriffe beimißt; irgendwo tritt ihr Herkommen, Religion und Prieſterthum, oder der Rath der Kundigen und Weiſen (die Ulema's der Türkei) beſchränkend, maßgebend gegenüber. Wiederum kann die Monarchie ſelbſt bei redlichem Willen der Herrſcher ſich einer Hinneigung zu despotiſchem Gebahren nicht überall enthalten, es kann bisweilen zum wahren Gedeihen des Staats und ſeiner Angehörigen rathſam erſcheinen; man bezeichnet es dann als aufgeklärte Despotie. Die Republik nähert ſich von ihrer Seite dem Monarchismus, indem ſie die Entſcheidung und Macht aus den Händen des geſammten Volks in die der Vornehmen oder Auserwählten (Ariſtokratie, — im Gegenſatze zu Demokratie) überträgt. Von der andern Seite neigt ſich die Monarchie (die nun den Unterſcheidungsnamen abſolute Monarchie fordert) zur Republik, indem ſie ſich mit den Boten der Ariſtokratie, mit Ständen oder mit den vom ganzen Volk auserwählten Abgeordneten umgiebt, um ihren Rath zu vernehmen und ihnen einen Antheil an der Macht der Entſchließung zu übertragen. Dies iſt im

Gegenſatze zur abſoluten Monarchie der Verfaſſungsſtaat, der wiederum gar mancherlei Geſtalten zuläßt, auch vielfache Täuſchungen unter ſeiner oft tröſtlichen, oft ſogar glänzenden Hülle birgt. Denn bald ſind die Stände, welche allein oder neben den Volksabgeordneten berufen werden, ihrer ehemaligen Macht und Bedeutung und der getreuen Betheiligung für das Staatswohl verluſtig gegangen, trachten nur noch nach der Aufrechthaltung ihrer Vorrechte und Vortheile; bald ſind die angeblichen Vertreter des Volks gar nicht vom ganzen Volk und aus demſelben erwählt, ſondern nur aus willkürlich bevorzugten Klaſſen, z. B. aus den Bemittelteren, weil man — höchſt willkürlich — annimmt, der reichere Beſitz werde zu reicherer Geiſtesbildung benutzt und gebe Bürgſchaft für feſtere Sittlichkeit und Geſetzlichkeit.

Ein merkwürdiges Beiſpiel dieſer gleißenden Zwiſchengeſtaltungen gewährt das heutige England. Es nennt ſich Monarchie, und umgiebt die Perſon des Monarchen mit einem Pomp, der einen Theil mittelalterlicher Adoration bewahrt hat. In Wahrheit aber ſteht dieſem Monarchen nur der allerkleinſte Theil der Machtfülle im Staate, ja ſtreng genommen nur ihr Schein zu. Das Haus der Gemeinen aber iſt, auch nach der Reformbill, weit entfernt, mehr als einen kleinen Theil des Volks zu vertreten, und die Wahlen zu demſelben ſind offenkundig ungeſetzlichen und unmoraliſchen Triebfedern dahingegeben.

Ein Gegenbild hierzu bietet das heutige Frankreich. „Nur ein Wille ſoll in meiner Familie und in Frankreich gelten, der meinige," — ſo hat im Widerhall jenes „l'état c'est moi" Ludwig's XIV. der jetzige Imperator erſt in unſern Tagen ausgeſprochen. Im Munde Ludwig's XIV. war jenes Wort der zutreffende und ſcheuloſe Ausdruck eines Abſolutismus, der nur die Willkür und den Vortheil ſeines Trägers, keine Schranken, kein Geſetz der Vernunft, des Rechts, der Sittlichkeit anerkennt. Der neueſte Herrſcher dagegen ſpricht beharrlich aus: daß Imperialismus und Napoleonismus die Beſtimmung hätten, die Republik, die Demokratie zu ſchützen. Und als einzigen Beweis hat er nichts als das allgemeine Stimmrecht emporgehalten, ſogar in auswärtigen Gebieten aufzurufen, um die Zuſtimmung des Volks zur Einverleibung in Frankreich oder zu ſonſtigen, dem Herrſcher bequemen Beſchlüſſen zu gewinnen, — wenigſtens ihren Schein, da die Abſtimmungen keiner andern Prüfung unterliegen als der des Veranſtalters, der ſie für den eigenen Vortheil in Bewegung geſetzt.

Das Volk im Staate.

Allzu abſtrakt würde man verfahren, wollte man das Staatsweſen als eine nun einmal fertig gewordene Geſtaltung betrachten, ohne immer wieder auf die Menſchen zurückzublicken, welche durch ihren Zuſammentritt den Staat bilden. Sie haben ſich mehr oder weniger unbedingt in den Staat hinein-, ihm hingegeben; aber ſie hören nicht auf, als Einzelweſen mit dem Feſthalten und Geltendmachen ihrer

Eigennatur fortzubeſtehen und dieſelbe auch, ſo weit es geht, am Staatsweſen ſelber zur Geltung zu bringen. Welches auch die Verfaſſung eines Staats ſei, immer wird ſie durch die Art des Volks mitbedingt werden, aus dem und für das ſie entſtanden iſt. Dieſe Volksart beſteht dann neben allen geſchriebenen Geſetzen gleichſam als *ungeſchriebenes Geſetz*, und macht ſich neben jenen, ja, nicht ſelten gegen ſie, geltend. Ein Beiſpiel dafür giebt die Preßverfaſſung in England. Dem geſchriebenen Geſetze nach iſt die Preſſe unbedingt frei. Gleichwohl findet dieſe Freiheit in dem ſtillſchweigenden Widerſtande der Volksmeinung gegen gewiſſe und zwar bedeutende Gegenſtände öffentlicher Erörterung ihre unzerbrechbare Schranke. Nach dem geſchriebenen Geſetze könnten Ausführungen gegen das Recht und die Würde des Herrſchers, gegen Inhalt und Stellung der herrſchenden Hochkirche ꝛc. nicht verhindert werden. Allein vergebens würde man in England Drucker, Verleger und Vertreiber für dergleichen Schriften ſuchen. Aehnliche Schranken haben ſich ſelbſt in dem ehrlichſten Staatsweſen, in dem von Nordamerika, gezeigt.

Ueberblick.

Eine Reihe von Momenten des politiſchen Lebens liegt vor uns. Man denke ſie ſich, ſo weit man wolle, vervollſtändigt: wo findet hier Idealität eine Stätte, ſich zu bethätigen und geltend zu machen? — haben wir es nicht doch blos mit Thatſachen und ihrer Anſchauung und mit Gedanken, die ſich daran knüpfen, zu thun?

Dem äußerlichen Anblick nach muß Ja geantwortet werden. Allein auf dem Lebensgrunde, aus dem das Staatsweſen erwächſt, zeigt ſich der Hergang als ein anderer.

Die Verhältniſſe, welche zu dem Staatsbau führen, fordern oft eine Schnelligkeit der Entſchließung, welche der langſamen Entwickelung des urtheilenden Verſtandes weit vorauseilt. Dies muß ſich ſo verhalten; man erwäge nur die grenzenloſe Vielheit aller Verhältniſſe, aller zu vereinenden Perſönlichkeiten und Intereſſen, aller Geſtaltungsformen! Wer vermöchte ſie Punkt für Punkt zu durchforſchen, zu prüfen, zu ſichten, zu vereinen! und wenn es Einer unternähme, wieviel Zeit bedürfte es für die Rieſenarbeit! Und wieviel würde ſich während des Verlaufs dieſer Zeit an den Verhältniſſen ändern, mit deren Vorausſetzung man die Prüfung begonnen.

Nein! ſo wenig man die Gottheit errechnen kann, eben ſo wenig kann der Schritt für Schritt nur vordringende Verſtand das Weſen des Staats erfinden. Es muß dafür ein Urbild im Menſchen vorhanden ſein, einer Erſcheinung gleich (was ja jedes Ideal in Wirklichkeit iſt!) an Schnelligkeit und Unmittelbarkeit aus ſeinem Geiſte auferſtehen. Die Ideen: Staat, Gerechtigkeit, Republik, Monarchie, — ſie ſind nichts Erdachtes; ſie ſind Ideen-Urbilder, Zielpunkte, die gewonnen ſein müſſen, bevor der prüfende Verſtand und die verwirklichende Thatkraft herantreten, ihr Geſchäft zu vollführen.

Idealität im Gebiete der Kunſt.

Die Kunſt, — dies Wort gelte für den Inbegriff aller Künſte mit Einſchluß der Dichtkunſt, — die Kunſt iſt ihrem Weſen nach durchaus idealen Urſprungs und idealer Natur.

Das Leben in all' ſeinen Geſtalten, wie die Wirklichkeit ſie unſerm Auge vorüberführt, verdichtet ſich (Dicht-kunſt) und verklärt ſich vor dem Auge des Geiſtes aus der verſchwimmenden Unbeſtimmtheit leiblichen Ueberhinſchauens, aus der Vermiſchung mit Fremdartigem und Unzugehörigem und aus dem ſchillernden Hineinleuchten ſachfremden Lichtes vor dem Auge des Geiſtes zu einem gereinigten, ſcharfbeſtimmten Bilde vom Weſen des Dings. Aber es iſt nicht der körperloſe Begriff, den der künſtleriſch geſchäftige Geiſt herauszieht aus der Subſtanz; es iſt eine zweite Schöpfung, eine zweite Geburt deſſelben Weſens, nur von allem Unweſentlichen gereinigt und frei. Der Geiſt des Künſtlers hat dies neue Weſen rein aus ſich geboren; ſelbſt der Stoff, aus dem er es bildet, — ſei es Körper oder Farben, oder Schwingungen, die ſich aus unſerm Leben übertragen in die umgebende Luft, oder umgekehrt, aus ihr Leben und Bedeutung gewinnend, unſerm Innern ſich mittheilen, ſelbſt der Stoff, er iſt der Wirklichkeit entnommen, aber durch ſeine Wahl und die ihm zuertheilte Bedeutung Eigenthum, Schöpfung des künſtleriſchen Geiſtes für ſeine Zwecke geworden. Auch von der Dichtkunſt gilt dies. Sie ſtellt nicht das Abbild des äußerlich erſcheinenden Lebens dar, ſie hat nicht die Fortpflanzung der Lebensſchwingungen als Aufgabe übernommen. Nicht das Leibliche ſelber bringt und bewegt ſie; nur die geiſtige Vorſtellung davon iſt ihr Gegenſtand.

So darf und muß denn ausgeſprochen werden, daß der Inhalt der Kunſt geiſtig wie leiblich durchaus idealer Natur iſt.

Dies erweiſt ſich ſchon an dem engen Zuſammenhang der Künſte mit den idealen Vorſtellungen vom Göttlichen. Vates hießen den Alten ſowohl die Verkünder des Heiligen, als die Dichter. Lange hörte man behaupten, daß Homer den Hellenen ihre Götter gegeben; und wenn man auch den Ausſpruch nicht buchſtäblich feſthalten darf, ſo iſt doch ſo viel gewiß, daß Homer (und Heſiod und Phidias mit ſeinen Genoſſen) den helleniſchen Gottheiten erſt beſtimmtere Geſtalt und feſten Halt ertheilt, bis allmälig das helleniſche Gottesbewußtſein ſelber, und mit ihm ſeine Geſtaltungen, in Unbeſtimmtheit und Nebel zerfloſſen.

Welches war aber und iſt immerdar der Antrieb zu künſtleriſcher Schöpfung? —

Winkelmann, der tiefſinnigſte, noch heute unübertroffene Archäolog, — ſo unvollſtändig auch in ſeiner Zeit das Wiſſen von den antiken Kunſtwerken war, — beginnt ſeine Entwickelung von der alten Kunſt mit den tiefſinnigen Worten: „Die höchſte Schönheit iſt in Gott.“ Er bezeichnet damit den das Weltall umfaſſenden und durchdringenden Geiſt als den Grundinhalt der Kunſt, und von dieſem höchſten Punkte ausgehend, habe — ſo legen wir uns ſeine Anſicht aus — die Kunſt des Alterthums, die Welt aller Geſtalten, wieder-ſchöpferiſch und aus dem Geiſte geſtaltend, durchwandert, von den Olympiern zu den unteren Göttern, von da zu den Halbgöttern, zu den Heroen und geringeren Helden, zu den Weiſen, bis hinab zu den Fechtern und Athleten, zu den mythiſchen und von der Sage bezeichneten Thiergeſtalten hinabſteigend.

Was aber könnte den ſchöpferiſchen Kunſtgeiſt von Geſtalt zu Geſtalt bewegt haben, wenn es nicht das herzinnige Wohlgefallen, die Liebe zu ihnen wäre, ja bis zu dem Abbilde beſtimmter Perſönlichkeit iſt dieſe Liebe Bewegerin des künſtleriſchen Geiſtes und recht eigentlich Schöpferin. Denn ſelbſt in dieſen Abbildern zeigt ſich, daß nicht die Wiederholung des Urbilds, wie die mechaniſch abgenommene Todtenmaske oder das Lichtbild ſie geben, ſondern die ideale Auffaſſung von ſeinem Weſen der eigentliche Vorwurf des Künſtlers ſind. In den Abbildern olympiſcher und pythiſcher Sieger legten die helleniſchen Künſtler, dem idealgewohnten Sinne des Volks vertrauend, nur ein ſehr beiläufiges Gewicht auf die genaue Nachbildung des Perſönlichen; nicht die Perſönlichkeit, ſondern der ruhmvolle Sieg und der Glanz, den das Vaterland von ſeinem Ausgeſendeten empfing, ſollten auf die Nachwelt kommen. Auch die großen Maler der neuern Zeit, die Raphael, Titian, Rubens, Van Dyk, La Roche haben an dieſer Richtung mehr oder weniger Theil gehabt, wenngleich die größere Geltung des Individuums nicht mehr eine Entbundenheit, gleich der helleniſchen, geſtattet.

Haben wir uns hier der ausſchließlichen Betrachtung der Bildkunſt zugewendet, ſo gilt doch daſſelbe von den andern Künſten. Ueberall iſt Liebe für den Gegenſtand — aber für ihn, wie er dem ſchöpferiſchen Geiſte ſich verklärt — das Bewegende und Beſtimmende. Ueberall ſchaltet ſie deshalb über ihren Gegenſtand ganz frei, nur von der allwaltenden Vernunft geleitet und bedingt. Dem Dichter iſt Maria Stuart nicht die gebrechliche, gelähmte, verfallene Greiſin; ſie blüht ihm in unverwelklicher Jugendſchöne, denn nur darin fanden ihre Verſuchungen, ihre Fehltritte, ihr rächendes Geſchick, Urſprung und Verſtändniß.

Ebenſo hat lange genug die Tonkunſt mit Tönen und Rhythmen geſpielt und aus dieſem „ſpielſeligen Leben“ (Jakob Böhm) Seligkeiten geſchöpft, ja den Widerſchein des „himmliſchen Freudenſpiels“ zu ſchauen vermeint. Dann hat ſie in dieſen Schwingungen und ätheriſchen Linien die Regungen der eigenen Seele vernehmen gelernt, bis ſich zuletzt (Beethoven) der zum Selbſtbewußtſein erhobene Geiſt auch in dieſer Sphäre erkennen gelernt.

Es iſt nicht vonnöthen, dieſe Betrachtungen hier weiter zu verfolgen; eine andere Stelle wartet ihrer. Nur noch auf Eins muß hier aufmerkſam gemacht werden: auf die hohe Wichtigkeit, welche die Beobachtung der Idealität im Kunſtgebiete für die allgemeine Erkenntniß derſelben hat.

Sobald wir uns erſt von der ängſtlichen Gebundenheit freigemacht haben, welche der ſtets unbeſtimmt bleibende Begriff von Schönheit, als dem Zweck oder Gegenſtande der Künſte von den Hellenen bis auf unſere Tage ausgeübt, ſobald wir uns, nach dem Beiſpiel des Naturforſchers, zu der unbefangenen und vorausſetzungsloſen Betrachtung der Kunſt und ihrer Werke erheben, werden wir unter andern gewahr, daß uns nirgends ſo klarer und tiefer Einblick in das Weſen der Idealität gewährt wird, als hier. Die Stätte, auf welcher Ideale vom Göttlichen erwachſen ſind, ſie verſchließt ſich, ſobald der Schöpfer eines ſolchen Ideals, — ſei er ein Gottgeſandter, ein Mund des Gottes (Prophet), Weiſer, Dichter, der verkündet, was im Geſammtbewußtſein eines Volkes erſtanden iſt, — ſeine Sendung vollbracht. Hier giebt es keinen Augenſchein, der den Beobachter leitete; nur das fertige Ideal kann, wie es erſcheint und wirkt, beobachtet werden. Auch den Zeitgenoſſen eines ſolchen immerhin ſeltenen Ereigniſſes entgeht die Gelegenheit der Beobachtung, da daſſelbe unvorhergeſehen, anfangs unbeachtet, dann von zwiefachen Schleiern, des Unglaubens und Glaubens, verhüllt hervortritt, das reine Bild aber, je ferner von ſeinem Urſprung, deſto fremdartiger in ſchwankende Umriſſe und Scheine verfließt.

Noch zweifelvoller haben wir die Beobachtung der Idealität im Gebiete der Politik finden müſſen, wo dieſelbe allzu eng von der vielfältigſten Realität umdrängt und bedingt, kaum von ihr auch nur gedanklich loszulöſen iſt.

Ganz anders im Gebiete der Künſte. So lange eine Kunſt beſteht, ſchafft ſie, denn eben im Schaffen erweiſt ſich ihr Leben. Der Stätten ihres Schaffens ſind unbeſtimmbar viele, ihre Thätigkeit aber iſt für das geiſtige wie leibliche Daſein unverfänglicher, nicht ſo tief und ſo jäh eingreifend, daß ſie ſofortige Gefahr drohend erſchiene und damit den Blick des Beobachters verwirrte.

Hier alſo enthüllt, mehr als irgendwo, die Idealität ihr Weſen.

Hier können wir zuverläſſiger als irgendwo ihren Quell in der verklärenden Liebe zum Gegenſtande ſchauen. Jeder Liebende, der in ſeiner Geliebten die höchſte Vollendung des ganzen Geſchlechts erblickt, er gehört, — gleichviel wie fern wir ſeiner Auffaſſung ſtehen, gleichviel wie humoriſtiſch jeder Liebende jeden andern widerlegt, der das weibliche Ideal mit gleicher Zuverſicht ganz wo anders ſchaut, — der Reihe ideal Schauender zu, welche andern, höher ſtehenden, bis zu der Idee der Gottheit hinanführenden Urbildern zugewendet ſind. Und in ihnen allen waltet derſelbe Urtrieb verklärender Liebe.

Hier auch löſen ſich die Fragen von dem Erſtehen des Ideals, — ob es ſich aus der Wirklichkeit auferbaue? ob der Geiſt es, ſich ſelber überlaſſen, aus ſich ſelber hervorbringe? Fragen, die ſo widerſprechende Antwort gefunden, ſicher und friedlich. Ja! das Ideal erwacht an der realen Wirklichkeit, indem ihr Anſchauen ſie unbewußt, unabſichtlich, unvermerkt reinigt, vergeiſtigt, verklärt. Ja! der Geiſt bringt es aus ſich hervor, indem ſein inneres Weben aus körperloſen Vorſtellungen und Gedanken ſich in mächtigem Ringen Geſtalt gewinnt, und zwar die höchſte, nicht für das leibliche, nur für das geiſtige Auge. Nichts wäre leichter, als den einen wie den andern Urſprung bald an dieſem, bald an jenem Kunſtwerke nachzuweiſen, lägen nicht ſolche Nachweiſe zahlreich genug und Allen erlangbar vor.

Ja, ſelbſt der Gang idealen Bildens öffnet ſich dem Auge zu einem wenigſtens flüchtigen Einblick. Der Künſtler weiß, und wir können von ihm erfahren oder an ihm beobachten, daß das Kunſtwerk, ſo langſam auch ſeine Durchführung vorſchreite, in ſeinem Urſprunge die Schnelligkeit des Blitzes mit der Unfehlbarkeit des Inſtinkts vereint. Wie der Inſtinkt das Thier ſicher auf das Zuträgliche, hinweg von dem Schädlichen, hinzieht, ſo lenkt den Künſtler, der in ihm weſende Zug des Geiſtes — gleichſam ein geiſtiger Inſtinkt gegenüber dem leiblichen, der untermenſchlichen Kreatur — mit Unfehlbarkeit auf ſein ideales Ziel hin. Und ſo wird ſein Ideal nicht langſam und gleichſam ſtückweis (wie Unkundige des Künſtlerweſens vom Praxiteles gefabelt: er habe Aphrodite's Bild aus ſieben helleniſchen Schönheiten zuſammengetragen, dem Munde der Einen die Naſe der Andern aufſtülpend ꝛc.) zuſammengetragen oder zuſammengedacht, ſondern: jetzt iſt es noch nicht, und jetzt, einer Erſcheinung gleich, iſt es, und iſt ganz und vollſtändig da. Im Künſtler, wie in jedem ideal Schaffenden glimmt ein Funke jenes ſchöpferiſchen Urfeuers, von dem die Bibel ausſagt: Und Gott ſprach, es werde Licht! und es ward Licht.

Ein Letztes, wenngleich weniger Wichtiges kann hier noch beobachtet werden: die Zurüſtung des Menſchen, in welchem ein Ideal erſtehen ſoll.

Es erſteht in der Urplötzlichkeit, mit welcher der Blitz aus den Wolken niederleuchtet. Aber die Wolken haben ſich zuſammenziehen und den Stoff für den Leuchtſtrahl zuſammenſtrömen müſſen. So auch muß in dem Geiſte, in welchem ein Urbild erſtehen ſoll, die Summe der Kräfte des Denkens, der Vorſtellungen, der unwiderſtehlichen Antriebe zuſammenfließen, aus denen das Urbild wird, und ohne die es nicht werden könnte. Ueberall können wir beobachten, wie nothwendig dem Künſtler für ſein Schaffen ſolche Zurüſtung iſt; Raphael hat viel auf Töpfergeſchirr malen und viel bei ſeinem Meiſter üben müſſen, bevor er an ſeine Sixtina gelangen konnte. Und nicht blos Kunſtübung, ſondern der ganze Zuſchuß reicher Lebenserfahrung, zuletzt gar der ganz unberechenbare Zuſammenklang mit Idee und Bedürfniß der Zeit müſſen zuſammenwirken, damit das Ideal erſtehe und hinausſchreite in das Leben.

Aber die Wolken ſind nicht der Blitz, und die Zurüſtungen ſind nicht das Ideal, ſondern nur die verborgen bleibenden Vorbedingungen.

Zweites Buch.

Hinausſchreiten des Ideals in das Leben.

Das Ideal, wir haben es bereits erkannt, iſt nicht die Wirklichkeit, in welcher die Außenwelt vor unſer ſinnliches Auge tritt, ſondern ihr gereinigtes und verdichtetes Abbild im Geiſte und für denſelben. Ihm ſteht die Wirklichkeit als der andere Pol gegenüber. Beide Pole aber fordern und ſuchen einander, die Wirklichkeit erweckt in unſerm Geiſte das Idealbild, das Idealbild ſtrebt, in der Außenwelt die ihm entſprechende Wirklichkeit zu geſtalten.

Nun iſt im ideal ſchauenden Geiſte, gleichviel wann und wo, irgend ein Urbild erſtanden und tritt heraus. Wie werden die Menſchen umher es anſchauen und auffaſſen?

Urſprünglich muß es ihnen neu, fremd, dem bisherigen Inhalt ihres Bewußtſeins widerſprechend ſein.

Je nach ihrem Standpunkt und ihrer Befähigung werden ſie ſich dem Neuen näher oder ferner, verwandter oder fremder finden; ſie bringen, was ſie bisher geſchaut und gedacht, herzu; wie könnte es anders ſein, als daß eine Miſchung des Neuen mit dem Vorhandenen ein Ueberfließen des Einen in das Andere vor ſich ginge? Hier alſo treten jene Mittelgeſtalten in das Leben, welche als verbindende Glieder von einem Urbilde rückwärts in die Zeit vorher und vorwärts in die Folgezeit reichen.

Hinausſchreiten des Ideals auf dem Gebiete der Religion.

So war ſchon der Zeit kosmiſcher Vorſtellung das Bild individueller Geſtaltungen des Lebens keineswegs fremd; es war nur untergeordnet, mehr nur Symbol der kosmiſchen Mächte. Umgekehrt ragten die letztern (man denke an den Uranos der Hellenen) in die Periode der Menſchengötter hinein. So war ferner den Hellenen die Vorſtellung, daß die Gottheit rein-geiſtiges Weſen ſei, keineswegs ganz verſchloſſen; das Schickſal wußte ſie ſich nicht leiblich vorzuſtellen, es war ein rein-geiſtiges Weſen, das über den Menſchen und ebenſo über den Göttern menſchlicher Geſtaltung waltete. Allein dieſem Schickſal war, wie geſagt, keine Geſtalt verliehen, und eben ſo wenig ward ihm Verehrung und Opfer gezollt; man mußte es gelten laſſen, ohne weitere Beziehung zwiſchen ſich und ihm zu knüpfen.

Die Hebräer faßten, was dem Geiſte der Hellenen nur ganz unbeſtimmt vorſchwebte — daß das göttliche Weſen rein-geiſtiger Natur ſei, als Mittel und Schwerpunkt ihrer Gottesanſchauung, — eigentlich als Ein und Alles auf. Aber ſchon haben wir geſehen, daß Thierbilder aus Aegypten nicht ganz abgewieſen werden konnten. Früh ſchon lagern ſich ferner die Elohim, denen doch wohl Götternatur nicht abzuſprechen iſt, um den Thron Jehova's; ſchon dienen ihm Seraphim und Cherubim, Mächte des Lichts, Lichtſtrahlen, — und Mächte der im Sinnbilde des Stiers angeſchauten Kraft. Ein eigenthümlicher Kampf vollzieht ſich im Geiſte dieſer Hebräer zwiſchen der Abneigung gegen bildliche Vorſtellung und dem unabweisbaren Bedürfniß derſelben; ſie umgeben die heilige Bundeslade mit Engelsgeſtalten, — aber dieſe verhüllen ſich ſelber dem Anblicke; auf zwei Flügeln ſchweben ſie, mit zwei Flügeln verhüllen ſie das Antlitz, mit zweien die Geſtalt. Und wiederum greift dieſes Volk mit ſeiner Entwickelung über ſeinen Standpunkt hinaus in die Folgezeit. Schon iſt ihm die Vorſtellung, daß Gott der Vater alles Erſchaffenen ſei, nicht fremd geblieben. Aber nicht dieſe Vorſtellung, ſondern die des unbedingt gebietenden Herrn iſt die vorherrſchende; dies ſpricht ſich überall aus, vornehmlich in dem „Geſetz," das er ertheilt hat und das in Unverbrüchlichkeit feſtſteht. Selbſt nähere Beziehungen zwiſchen Menſchenthum und Gottesthum deuten ſich an. Ein uralter König ſtirbt nicht, ſondern wird lebend emporgehoben zum Himmel (Henoch); in ausgeprägterer Bedeutſamkeit fährt Elias, lebend in ſeinem irdiſchen Leibe, im feurigen Wagen auf zum Himmel. Ungleich bedeutſamer für uns ſind die Rückwendungen innerhalb der chriſtlichen Kirche. Hier ſollte ſich die Idee des Chriſtenthums als die wahre Gründerin und Behüterin der Freiheit erweiſen.

Chriſtus hatte geſprochen: Gott iſt ein Geiſt und ſoll im Geiſt und in der Wahrheit angebetet werden. Zugleich war ausgeſprochen, daß die Gemeinde „ein prieſterlich Volk" ſei. Solchen Sinnes hatte Chriſtus ſeine Jünger, und wer ihn hören und ihm folgen wollte, um ſich verſammelt; er ſelber hatte nicht Anlaß genommen, eine beſondere Kirche zu errichten und ein beſonderes Prieſterthum einzuſetzen; was er gab, war rein geiſtiger Natur.

Mit der Ausbreitung des Glaubens und der Schaarung der Gläubigen zu Gemeindevereinen waren gemeinſame Andachtſtätten, Kirchen, und für ſie die waltende Obhut von Prieſtern nothwendig geworden.

Sogleich erfolgte bedeutungsſchwer und ſchlechthin mit Unvermeidlichkeit der Rückgriff in das Vergangene.

Dieſe in das Unüberſehbare wachſende Gemeinden nebſt den einzelnen über ſie hin verſtreuten Prieſtern mußten im Bewußtſein ihrer Zuſammengehörigkeit und Einheit erhalten werden; ſie ſollten in Wirklichkeit eine Einheit, die Chriſtenheit ſein. Das aber konnte, den ſchwankenden unſichern Vorſtellungen der Anfangszeit gegenüber, zunächſt nicht dem freien Bewußtſein überlaſſen werden, es mußte ſich real, in äußerlich erkennbarer Thatſächlichkeit vollziehen.

So entſtand die Einſetzung des Papſtthums, unverkennbar nach dem Vorbilde des hohen Prieſterthums von Jeruſalem, — und gar nicht unbeeinflußt von dieſem Vorbilde, obgleich der Papſt feſt und unbedingt Diener und Verwalter der chriſtlichen Kirche ſein ſollte und wollte, und die Bezeichnung als „Statthalter Chriſti auf Erden“ ihre tiefe Bedeutſamkeit hatte. Von ihm, als dem Grundſteine, erhob ſich in mächtigen jahrtauſendalten Wölbungen der Bau der Hierarchie über den ungezählten Millionen der katholiſchen Chriſtenheit.

Die verwandten Geſtalten der griechiſchen und anglikaniſchen Kirche können hier bei Seite bleiben. Es iſt nicht nöthig, hier die weitere Entwickelung der katholiſchen Kirche zu betrachten und Schritt für Schritt zu prüfen, wie weit das von Chriſtus gegebene Urbild ſich in ihr rein erhalten, wie weit es ſich durch die Gegenwirkung des Realen und durch die einſtweilen oder für immer unabweislichen Bedingungen deſſelben hat verſchleiern oder verziehen laſſen. Einem Theil der chriſtlichen Gemeinden wenigſtens war das Feſthalten am Papſtthum nicht nothwendig, eine Rückkehr in die Freiheit, zu dem „Wort, das im Anfang war“ ohne Zwiſchentritt und ohne prieſterliche Vermittelung Bedürfniß und geboten. Sie lehnten den Papſt und ſeinen Klerus nebſt den Heiligen ab, welche die päpſtliche Kirche als Fürſprecher und Mittler zwiſchen uns und — dem Mittler anruft.

Dies iſt der Beweggrund, aus welchem die Reformation hervorgetreten: die lutheriſche, die reformirte und alle Nebengeſtalten, auch die der ſogenannten Quäker, welche bekanntlich für die geiſtlichen Handlungen jeden aus der Gemeinde berufen und dazu beſonders angeſtellte Geiſtliche unnöthig erachten.

So breitet ſich denn eine ganze Reihe von Geſtaltungen der chriſtlichen Kirche vor uns aus. Sie alle ſind irgendwo und irgend einmal dem Bedürfniß der Chriſten in geſchichtlicher Nothwendigkeit entſprungen; es iſt keineswegs abzuſehen, ob nicht noch andere Geſtaltungen im Laufe der Zeit hervortreten werden. Sie alle, wie viel oder wenig ſie von einander abweichen und welche von ihnen uns Einzelnen gemäßer, dem Urbilde getreuer erſcheine, ſie alle ſind zuſammengenommen die eine chriſtliche Kirche.

Wenn aber der ſichtbare Einigungspunkt des Papſtthums nicht mehr für alle gilt: welches feſtere und dauernde Band hält ſie dann alle zuſammen? —

Dieſes Band kann kein anderes ſein, als jenes Urbild, das von Chriſtus ſelbſt ausgegangen. Wie weit ihm die Glaubensſätze entſprechen, welche das Bekenntniß der katholiſchen Kirche ausmachen und in die evangeliſchen Gemeinden hinübergenommen ſind, bleibt hier unerörtert. Ebenſo darf unerwogen bleiben, mit welchem Grade von Klarheit und Faßlichkeit das Bekenntniß den Grundgehalt der Religion wiederzugeben vermochte. Schwierig, vielleicht unlösbar war die Aufgabe, den unausſchöpflichen Reichthum der urſprünglichen Offenbarung in kurze, abſtrakt zuſammengedrängte Formeln zu faſſen. Die Dogmen — das konnte wohl nicht anders ſein — leben nicht in ihrem Worte; das Wort, der

Satz hat nur ſymboliſche Bedeutung, wird nur lebendig durch den Sinn, an den es uns mahnt. Ohne dieſen Sinn bleibt der Wortſinn leer, ja ſinnwidrig. und kann den Geiſt nicht zum Urbild erheben. So erfährt es jener verlorene König, den der hellſchauende Dichter klagen läßt und bekennen:

„Die Worte fliegen auf, der Geiſt hat keine Schwingen!
Wort ohne Geiſt kann nicht zum Himmel dringen.“

Ob ſo viele Geiſtliche recht thun, den Begehrenden das Glaubensbekenntniß gleichſam als einen Stein hinzuhalten, an dem nichts zu ändern und zu thun iſt. aus dem kein Keim hervordringt, in dem keine Wurzel haften mag, — ob ſie daran recht thun, ſtatt den Sinn, der im Steine verborgen, lebendig herauszuführen? — Zwar, wer erläutert, kann irren und irreführen; aber wer aus Furcht, zu irren, ſchweigt, kann der, todt für die That, Leben ſpenden? — Tauſende und aber Tauſende unſerer Brüder in Israel treten ſcheu und trotzig vor dem Worte „Dreieinigkeit“ zurück, weil der tiefe Sinn, der im anſcheinend widerſinnigen Worte verborgen ruht, ihnen nicht erſchloſſen wird.

In allen Bekenntniſſen, gegenwärtigen und künftigen, die ſich an das lebendige Wort vom Chriſt halten, lebt dieſes Wort, gleichviel ob mehr oder weniger verdunkelt und verſtellt; aus jeder Verdunkelung und Verſtellung kann zur Wahrheit durchgedrungen werden, ſo lange ihr das Urbild erhalten bleibt.

Abwendung vom Ideal.

Wie Schlaffheit und unlauterer Wille ſich von dem Urbilde des Chriſtenthums hinwegverlieren, das iſt hier nicht in Betracht zu ziehen. „Viele (hat ſchon Chriſtus geſagt) werden mich bei meinem Namen rufen, und ich werde ihnen antworten: Ich habe euch nie gekannt.“ Auch jenes Wort, das dem Chriſt dichteriſch und prophetiſch in den Mund gegeben: Venio iterum crucifigi (Ich komme, abermals den Kreuzestod zu leiden!) hat blutige Wahrheit in ſich. Dies Alles jedoch bleibt hier bei Seite. Denn die einzelnen Sünden und Miſſethaten, häuften ſie ſich auch höher als die höchſten Berge, wollen gar wenig bedeuten gegen die Hoheit der Idee, welche das Chriſtenthum in ſich trägt. Nicht auf gewiſſe Zeit, gleich den Häuſern in London, die auf 99 Jahre gebaut werden, oder gleich den Vorbereitungsſchulen, welche zu andern Schulen erſt hinführen ſollen, — nicht auf gewiſſe Zeit iſt die chriſtliche Idee gegeben, ſondern für alle Zeit. Die Ziele, z. B. gleich das nächſte: „Liebe Deinen Nächſten als Dich ſelbſt,“ ſind ſo hoch und weit geſteckt, daß eine endloſe Staffel nach ihnen hin zu erklimmen iſt, und daß eben hierin Trieb und Pflicht ewigen Fortſchrittes begründet ſind. Auch hierin hat der große Dichter tiefſinnig das Rechte getroffen. In ſeinem Shylok ſtellt er — nicht irgend einen einzelnen Juden, ſondern das Phantom des Haſſes und Rachedurſtes auf, das jahrtauſendelange Mißhandlung im Herzen der überallhin verſprengten und verfolgten Ueberbleibſel jenes Volkes hat ausgähren laſſen. Und wen ſtellt er dieſem Shylok gegenüber? wer iſt dieſer „königliche Kaufmann?“ — Flache, gar nicht gehaltvolle Perſönlichkeiten ſind es, weit nachſtehend an Energie und Beſtimmtheit des Wollens jenem Shylok, dem ſie und die Andern von lange her das Herzblut vergiftet haben. Dies zeigt eben die Tiefſinnigkeit des Dichters. Nicht Perſon gegen Perſon ſollte hier gewogen werden, ſondern es ſtand Chriſtenthum und Judenthum, das mißhandelte, gegen einander. So auch wollen und müſſen wir die unzählbaren trefflichen Eigenſchaften und Handlungen der Israeliten, z. B. ihre von ihrem Geſetz ſchon gebotene und rückſichtslos Glaubensgenoſſen und Fremden zu Gute kommende Wohlthätigkeit verehren und dankbar anerkennen. Wir alle, Juden und Chriſten, müſſen mit Jenem auf Golgatha ausrufen: „Gott ſei mir armen Sünder gnädig!“ Aber keine Gutthat und keine Schwäche der Einzelnen ändert das Mindeſte an dem Ideal, das hüben und drüben das Beſtimmende iſt.

Nicht von dieſem Allen ſoll alſo die Rede ſein. Eben ſo wenig von den Begriffen, welche dieſer, jener Philoſoph an die Stelle des chriſtlichen hat ſetzen wollen. Mag denn Spinoza die Gottheit als „die Subſtanz“ bezeichnen, als das auf ſich ſelber Beruhende, — mag Schopenhauer den Willen im Menſchen als das Beſtimmende bezeichnen (aber bedarf nicht der Wille, um zu entſtehen und wirkſam zu werden, zuvor einer Feſtſetzung ſeines Ziels, möge dieſe vom Verſtande oder von der Vernunft ausgehen?) und als das den Willen der Menſchen Hervorrufende den „Willen des Willens;“ — mögen Andere ſich anders, deiſtiſch, pantheiſtiſch und wie ſonſt, beſtimmen. Auch mit den franzöſiſchen Materialiſten des vorigen Jahrhunderts und ihren Anhängern haben wir uns hier nicht einzulaſſen. Mag denn Lamettrie uns als Mechanismen (l'homme machine) proklamiren! — er glaubt es ſelbſt nicht! oder mag Laplace auf Napoleon's Frage nach ſeiner Meinung von der Gottheit eine Priſe Spaniol (er bedurfte deſſen) in den weiten Naslöchern aufziehend, antworten: Sire, ich bedarf dieſer Hypotheſe nicht! — verſichern: die Weltkörper ſeien aus dem in Wirbelbewegung kreiſenden Aether entſtanden, wobei nur die kleine Frage übrig bleibt: wer denn den Aether geſchaffen? und in Wirbelbewegung geſetzt? und die Wirbel ſo gelenkt, daß daraus wohlgeordnete, genau abgewogene und nach tiefem Geſetz laufende Weltkörper ſammt allem Uebrigen entſtanden ſind? das Alles bleibt hier bei Seite. Nur eine Wendung des forſchenden Geiſtes muß in das Auge gefaßt werden, da ſie unmittelbar das Weſen des Ideals aufzuheben und in ſein Gegentheil, endliche Beſtimmung zu verkehren trachtet. Und dieſe Bewegung hat zu ihrem Quell einen wahrhaft edlen Trieb, und zu ihrem vornehmſten Vertreter keinen geringern Mann, als den hochachtungswürdigen und hochverdienten David Strauß.

Der Trieb, welcher Strauß wie ſeine Vorgänger und Mitarbeiter geleitet, iſt kein anderer, als das unerſchrockene und unbedingte Ringen nach Wahrheit und ſicherer Erkenntniß auch auf dem Boden der chriſtlichen Religion. **Strauß** iſt zuerſt — zwar in deutſcher, allem Volk offener Sprache hervorgetreten, doch aber nach Inhalt und Form mehr zu den wiſſenſchaftlich Vorbereiteten gewendet. Dann hat er in einer zweiten Ausgabe ſeines Werkes dieſelben Gedanken mit der ausgeſprochenen Abſicht für das ganze Volk, auch für die Ungelehrten, dargelegt.

Man müßte dem Gedanken der Freiheit, namentlich der geiſtigen Freiheit, welcher ein Grundzug am chriſtlichen Ideal iſt, abfällig werden, wollte man jenem Trieb und der daraus entſprungenen That ihr Recht verkümmern; ſei dieſelbe ſogar irregehend, dennoch iſt ſie der Idee des Chriſtenthums, ſeiner Freiheit und ſeinem ganz unbeſchränkten Ringen nach Wahrheit, entſprungen und zugehörig. Aber mit derſelben Offenheit, welche wir an **Strauß** ehren, muß bezeichnet werden: wo ſein Weg von der richtigen Linie abbeugt.

Um es mit **einem** Worte zu ſagen: ihm hat ſich das Ideal, das Urbild, vor dem er ſtand, unvermerkt in endlichen Begriff verwandelt.

Den Anſtoß dazu hat das Streben gegeben, in jenen Vorgängen, welche dem Namen und der Perſon Chriſti entfloſſen ſind, die geſchichtlichen und geſchichtlich erweisbaren Momente von dem zu ſcheiden, was nicht geſchichtlich, nicht real beſtehend iſt, ſondern überſinnlichen Vorſtellungen und Hinzudichtungen angehört. Das Ueberſinnliche und daher nicht real Erweisbare ſoll abgelehnt, dabei aber der gedankliche Inhalt feſtgehalten werden. So verwandelt ſich denn das Evangelium in eine Summe von Gedanken, theilweis auf geſchichtliche Momente geſtützt, und dabei umkleidet mit Bildern in der Geſtalt von Anſchauungen, welche Strauß als das Vergängliche im Chriſtenthume bezeichnet, im Gegenſatze zu dem Bleibenden und Ewigen, nämlich zu dem in jenen Bildern enthaltenen gedanklichen Kerne. Der nächſte Anſtoß für dieſe Richtung iſt, wir wiederholen es, die Scheu, ſich auf Ueberſinnliches, real und geſchichtlich nicht Erweisliches einzulaſſen. Hiermit ſpaltet ſich denn die Ueberlieferung, welche uns das Urbild des chriſtlichen Glaubens dargeboten, in zwei durch weite Kluft geſchiedene und nicht wieder zu vereinende Hälften. Geſchichtlich unzuverläſſig ſoll die Ueberlieferung der Evangelien ſein, weil dieſelben erſt ſpät, lange nach dem Hinſcheiden Chriſti, abgefaßt ſeien, — und weil ſie in gar mancherlei Momenten von einander abweichen, ja einander widerſprechen. Der ſcharfſichtigſte Kämpfer auf dieſem Felde iſt Bruno Baur, auf den Strauß Bezug nimmt.

Das Ueberſinnliche und darum nicht Glaubhafte ſoll in den Wundern hervortreten, mit denen Geburt, Wirkſamkeit und der Tod Chriſti mit den Folgemomenten (Auferſtehung, Erſcheinung vor Paulus, — ſetzen wir hinzu vor Magdalena im Garten und den Jüngern) umgeben iſt.

Allein — iſt denn die Grenze zwiſchen dem Realen und ſinnlich Erkennbaren einerſeits und dem Ueberſinnlichen andererſeits ſo beſtimmt gezogen und erkennbar? — Iſt nicht bekannt und oben ſchon angedeutet, daß auch die ſinnliche

Erkenntniß keineswegs abſolute Sicherheit gewährt? und wo können wir, von ihr weiter und weiter in das ſogenannte Ueberſinnliche dringend, deſſen Grenze ziehen? Die Naturforſcher weiſen die regelſtrenge Kryſtalliſation auf; ſie wiſſen, daß daſſelbe Geſetz unverbrüchlich waltet, wo und wann irgend derſelbe Kryſtall ſich bildet. Sie haben ſcharfſichtig genug Geſtalt und Wachsthum der Pflanzenwelt beobachtet und das treue Feſthalten jeder Pflanzenart an der ihr gewieſenen Form erkannt. Näher dem Geiſtigen ſtehend hat die Phyſiologie nicht blos die Formen und Lebensbedingungen der Geſchöpfe, ſondern mit Hülfe der organiſchen Chemie auch die Stoffe erkannt, aus denen der Leib ſich zuſammenſetzt und erhält. Aber — wer hat dem Steine und der Pflanze jenes Geſetz ihres Werdens und die Form ihrer Ausgeſtaltung ertheilt? Und wie iſt es geſchehen, daß dieſe für das Werden des Leibes beſtimmten Stoffe ſich zuſammengefunden und in der rechten Weiſe verbunden haben? — Wollen wir nun jene Kraft, welche die Stoffe in kryſtalliſcher Form, welche andere Stoffe zur Geſtalt der Pflanze zuſammenfügte, als übernatürliche oder als natürliche bezeichnen? —

Hier, vor uns hingeſtreckt ſchauen wir die Leiche eines ſoeben Verblichenen. Noch fehlt, ſo weit wir auch forſchen, nichts am körperlichen Beſtande. Nur das Leben fehlt. — Was iſt das?

Wenden wir uns von dieſen bedenklichen Fragen nach Anfang und Ende weg in die Mitte des Lebens. Ich will meine Hand ausſtrecken, und es geſchieht. Wie geſchieht es? Der Phyſiologe ſpricht ganz richtig aus: Die Bewegungsnerven haben die entſprechenden Muskeln erregt, und ſo iſt es geſchehen. Aber — wie iſt denn mein Wille zu den Bewegungsnerven gelangt?

Dort der Knabe ſchleudert ſeinen Stein nach beſtimmtem Ziele und trifft. Wie iſt ihm das gelungen? Richtung und Entfernung des Ziels, Schwere des Steins, die paraboliſche Wurflinie, die Kraft des Wurfs, alles das muß genau zutreffen, damit der Wurf gelinge. Wo hat der Geiſt des unwiſſenden Knaben dies Alles erwogen und ermeſſen? und wie hat er Arm und Hand gelenkt?

Hier der Sänger ſingt einen vernommenen Ton genau in rechter Höhe, ſelbſt mit Nachahmung der Klang- und Lautweiſe, in der er ihn vernommen. Ja, das Kind, vollkommen unwiſſend und ungeübt, bildet mit ſeiner ſchwachen Stimme die Laute, den Schall nach, die ſeine Aufmerkſamkeit gereizt. Wie geſchieht das? — Nur ſehr beſchränkt fällt die Antwort aus: Für die Tonbildung, lautet ſie, iſt dieſe, jene beſtimmte Stellung der Kehlkopftheile und Spannung der Stimmbänder erforderlich. Sehr wohl! aber woher weiß und vermag der Sänger, das Kind, dieſe Stellung und Spannung und dazu alle dieſe Vorrichtungen für Klang- und Lautweiſe und für das Stärkemaß zu treffen? —

Hier war die Frage, wie das Geiſtige auf das Leibliche wirke, und die Antwort iſt ausgeblieben. Schreiten wir weiter! Mir iſt eine Vorſtellung, ein Gedanke, einer aus den unzählbar möglichen, in den Geiſt gekommen, woher? — Mein Gedächtniß überliefert aus weiter Ferne Momente, die mir längſt entſchwunden waren, und andere, vielleicht einen tauſendmal gebrauchten Namen verſagt es eigenſinnig. Der Dichter beſchwört eine nie dageweſene Welt aus dem Nichts herauf; der Tonkünſtler greift aus unzählbaren Motiven gerade die ſeiner Gemüths- und Geiſtesrichtung einzig gemäßen heraus; der Maler zieht ſeine Linie mit der Unfehlbarkeit des Nachtwandlers, der auf dem äußerſten Firſt des Daches ſicher und ſorglos dahinſchreitet.

Wie geſchieht das Alles? Wo iſt für das Alles reale Erklärung, nur ein Wink zu finden? Sind wir dieſen täglichen Wundern gegenüber noch auf realem Boden, oder ſchon im Gebiete des Ueberſinnlichen? — „Auf realem Boden!“ wird mir zur Antwort; „denn dieſe Vorgänge kann Jeder und täglich Jeder beobachten.“ Allein hierin kann doch wohl nicht das Merkmal des Realen und Ueberſinnlichen geſucht werden. Vieles kann nur in weiten Zwiſchenräumen und verhältnißmäßig nur Wenigen zur Anſchauung kommen; und viel Anſchaubares iſt lange, zum Theil noch jetzt, unerklärt geblieben, folglich ſein Standpunkt auf ſo lange unbeſtimmt.

Wenden wir uns nun endlich zu jenen Erſcheinungen und Ereigniſſen, die nach allgemeiner Uebereinſtimmung dem Ueberſinnlichen, dem Uebernatürlichen im Gegenſatze zum Natürlichen beigezählt werden; es ſind nach der Schriftſprache Wunder, Weisſagungen, die ihre Erfüllung gefunden, und Erſcheinungen; jene erſten, welche vom gewöhnlichen und allbekannten

Laufe der Natur abweichen, die gewöhnlichen Kräfte der Natur überragen.

Aber, muß wieder gefragt werden, ſind wir mit Maß und Grenze der Naturkräfte ſo genau bekannt, daß wir ihnen ein unbedingtes „Bis hieher und nicht weiter!“ zurufen können? Wie Vieles iſt uns allmälig innerhalb des Naturlebens bekannt und geläufig worden, das ſich früher unſerm Auge und noch länger dem Verſtändniß entzog? Man denke der Wunderwelt, welche ſich erſt in den letzten Jahrzehnten auf dem Gebiete des Magnetismus, der Elektrizität, durch die Erfindung des Daguerreotyps, der aller Zeit und Entfernung ſpottenden Telegraphie erſchloſſen hat! Iſt es dieſen Erfahrungen gegenüber ſo leicht, von irgend einem Vorgange feſtzuſtellen: er ſei ein — vielleicht nur ſelten hervortretendes und in ſeinem Zuſammenhange mit dem geſammten Naturleben noch unenträthſeltes Naturereigniß, — oder ein wirkliches Wunder, das heißt außerhalb des Naturganges ſtehend?

Solchen wirklichen Wundern meint man oft die Glaubhaftigkeit zu entziehen, wenn man ſie gleichſam als Flickarbeit der Verſehung, als nothgedrungene Nachhülfe bei der Mangelhaftigkeit des ewigen Naturganges anſehen will, — gleichſam als wäre der alles leitenden Weltvernunft erſt im letzten Augenblicke des Bedürfniſſes die Unzulänglichkeit des Naturganges und die Nothwendigkeit, hier ſchnell einzugreifen und nachzuhelfen, einleuchtend geworden. Allein wo liegt die Nöthigung zu einer ſolchen allerdings ſpottwürdigen Auffaſſung?

Hat ſich unſer Gott (wie Elias den Baalsprieſtern von ihrem Gotte ſpottend zuruft) etwa ſchlafen gelegt, nachdem er die Schöpfung vollbracht. Könnten nicht auch die ſogenannten Wunder im Plane des Ganzen von Anfang her ihre beſtimmte Einordnung — freilich den Menſchen unbewußt — gefunden haben?

Und die Weisſagungen? Und die Erſcheinungen, Geſichte, Stimmen aus unenträthſelter Ferne, aus einem Jenſeits! Woher wiſſen wir von dem Allen?

Hat etwa blos die chriſtliche Geſchichte von ihnen berichtet? Nicht auch die altteſtamentariſche? Nicht auch die helleniſche, die religiöſe Sage aller Völker? — Und iſt es nur die Sage auf dem Felde der Religion, die davon weiß? Finden ſich nicht etwa in der Profangeſchichte, in ungezählten Nachrichten aus dem Leben Einzelner vielfache gleiche Zeugniſſe? —

Was die Weisſagungen betrifft, namentlich Ausſprüche des alten Teſtaments, welche chriſtlicherſeits auf Chriſtus und ſeine Sendung bezogen werden, ſo mag dergleichen Bezugnahme mehr oder weniger oft Widerſpruch finden. Nachdem das Wort und Werk Chriſti ergangen und begonnen, bedarf es der Verkündigungen nicht mehr, die ihm ſeine Bahn öffnen ſollten, und bedürften wir noch des Beweisthums der Prophezeiungen, ſo ſind deren aus Chriſti Munde ergangen und haben ſich bis auf dieſe Stunde als Wahrheit erwieſen. So jenes Wort über unſere zögernden Brüder in Israel, das auf dem Hingange zum Kreuzestode geſprochen werden: „Ihr

Töchter von Jeruſalem, weinet nicht über mich; weinet über euch und eure Kinder!" Wie hat dies Wort ſich blutig und thränenreich bis auf dieſe Stunde erfüllt! In der Volksſage vom „ewigen Juden," der nimmer und nirgends Frieden findet und eine Ruheſtätte, hat es ſeinen Wiederhall gefunden.

Wohl mögen wir einräumen, daß gar manche Kunde von Wunderereigniſſen nichts iſt als Wiederhall, willkürliche Nachbildung früherer Kundgebungen. Die von den Apoſteln verrichteten Wunder, die, welche die katholiſche Kirche von Märtyrern und Heiligen erzählt, ſpiegeln wieder, was zuvor von den Werken Chriſti berichtet werden.

Gern wird ſelbſt eingeräumt, daß viele dieſer Nachrichten auf Täuſchung und Betrug beruhen. Allein ſolche Täuſchung ſetzt ſchon den Glauben, ja die Ueberzeugung von der Möglichkeit, von dem Vorhandengeweſenſein eines ſolchen Vorgangs voraus; ſonſt würde ſie keinen Glauben bei Andern finden. Dies kann man leicht gewahr werden, wenn man die Wirkung ſolcher Erdichtungen beobachtet, denen die Ueberzeugung des Dichters von ihrer thatſächlichen Wahrheit mangelt. Die Dichtungen aller Sagen und Fabeln, die tiefſinnigen Mähren, welche Dante aus der Unterwelt und den Sphären des Himmels uns hinterbracht, — ſie ſind reizvoll, verlockend, bedeutſam, tiefſinnig. Aber Niemandem iſt je in den Sinn gekommen, ihnen thatſächliche Wahrheit beizumeſſen. Es ſcheint doch mit jenen Sagen von Erſcheinungen und Wundern ein ander Bewenden zu haben. Wenigſtens die Möglichkeit thatſächlicher Grundlagen dürfte nicht ſo leicht beſtritten werden können, als man oft mit dem nackten Gegenſatze von Natürlichem und Uebernatürlichem unternommen hat. Man bedenke, daß auch die geſchichtliche Wahrheit vorübergegangener Zeit nur auf Zeugniſſen beruht, die meiſtens weniger zahlreich und auf eine kleine Spanne Zeit und Raum beſchränkt ſind.

Nicht im mindeſten ſollte hier ein Beweis für das Ueberſinnliche geführt werden; nur erinnern mußten wir daran, daß auch das Gegentheil keineswegs dermaßen feſtſteht, um mit alten Ueberlieferungen davon kurzweg zu brechen.

Endlich — wenn denn die Grundloſigkeit all' dieſer ſo oft angezweifelten, aber — noch weit öfter geglaubten überſinnlichen Welt dennoch für feſtgeſtellt gelten ſoll, wenn man alle Kunde davon nur dem Drang der Menſchen zuſchreiben will, Leben und Bewußtſein über die wenigen ihm zugezählten Jahre auszudehnen und die hier nicht erlangte Befriedigung anders woher, aus einem „Jenſeits“: iſt denn nicht auch hiermit ausgeſprochen, daß die Vorſtellung von einem Ueberſinnlichen, die Grenze des realen Naturlebens Ueberfliegenden in dem Bedürfniſſe des Menſchen ihren Grund hat? — daß ſie überall und zu jeder Zeit aus dieſer Wurzel, aus dem tiefinnerlichen Bedürfniß des menſchlichen Gemüths erwachſen iſt?

Aber — ſie ſind doch nicht wahr dieſe Wunder und Erſcheinungen! ſie ſollen nicht wahr ſein!

Vor allen Dingen: der Glaube an ſie, für uns iſt er nicht Bedingung und Bedürfniß des Chriſtenthums, denn das

Alles enthält nicht, berührt nicht das Urbild der Religion. Wohl aber ſteht das feſt, daß, was Strauß als bleibenden Kern der chriſtlichen Ueberlieferung bezeichnet, nicht als dieſer nackte harte Kern gegeben werden, ſondern in der Umhüllung mit dem ſogenannten Uebernatürlichen, was als das Vergängliche abgeſondert werden ſoll.

Soviel haben wir ſchon erkannt, daß die Vorſtellungen, die Hinneigung zu dem ſogenannten Uebernatürlichen ein tiefer, überall und zu allen Zeiten ſich hervordrängender Hang der Menſchen iſt. Wenden wir uns nun zu den Urhebern der Ueberlieferung. Wie haben wir uns vorzuſtellen, daß dieſe, ſeien es die Evangeliſten oder Jeſus ſelbſt, zu der Vorſtellungsweiſe gelangt ſind, die Strauß in Kern und Umhüllung zerlegt?

Es ſcheint nur dreierlei möglich.

Entweder haben die Verkünder des Evangeliums, wer ſie auch ſeien, zuerſt den ſogenannten Kern als ſolchen gefaßt und darauf *willkürlich, aus freiem Entſchluſſe* mit dem ſogenannten Mythiſchen umkleidet, — oder ſie haben Kern und Umkleidung ungeſchieden und unſcheidbar als ein einiges Ganze gefaßt und ſo gegeben; — möge nun das Ueberſinnliche Wirklichkeit, oder ihrem Geiſte Nothwendigkeit, Bedürfniß geweſen ſein. Die erſte Annahme muß ſogleich als unſtatthaft zurückgewieſen werden. Sie würde darauf führen, daß der vorerſt in ſeiner Nacktheit gefaßte Kern als für ſich ungenügend und unannehmbar erſchienen wäre und nachhelfender Kunſt (wo nicht gar Täuſchung) bedurft hätte. Wie unwürdig aber dem hoden Sinne der Verkünder iſt dieſe Anſchauung von ihrer Geiſtesthat. Man ſehe ſich doch im Gebiete der Dichtkunſt und aller andern Künſte um. Hat jemals ein Dichter erſt den Gedanken ſeines Werkes hervorgelangt, und dann die etwa zuſagenden oder erſprießlichen Bilder zuſammengeſucht? Hat je der Maler erſt die Umriſſe geſchaut, und dann Licht und Schatten und Farbe herzugetragen? Oder kommt dem Muſiker erſt die Melodie, und ſinnt er nachher auf Begleitung und Inſtrumentenwahl? Jeder wahre Dichter und Künſtler wird Euch das Gegentheil berichten. Wohl mag er *thatſächlich* mit Entwürfen, mit Grundriß und melodiſcher Skizze beginnen; nöthig iſt auch das nicht. Aber allem thatſächlichen Beginnen *voraus* hat er ſeine Schöpfung gleich einer Naturerſcheinung in *lebendiger Ganzheit* vor dem Auge ſeines Geiſtes gehabt. Dies Schauen iſt der eigentliche Schöpfungsmoment, Urſprung und Erweis des Lebens, das zu Tage treten ſoll. Alles Weitere iſt nur die für das Herausſtellen des im Geiſte ſchon Geborenen nothwendige Hantierung. Gluck erklärte ſeine Oper für vollendet, ſobald ihr Bild ihm vor dem Geiſte ſtand, wenngleich er noch keine Note geſchrieben hatte; und *Raphael's* Madonna war in dem Augenblicke geſchaffen, wo der Künſtler ſein Urbild ſchaute, — nicht die blos nachhelfende Perſönlichkeit der Fornarina, ſondern ſeine certa idea.

Und nun frage man ſich: mit welchem Rechte jene Scheidung von Kern und Umkleidung unternommen worden iſt? — Der Forſcher mag ihrer für tiefere Durcharbeitung bedürſen, wie der Anatom die Zerlegung des Körpers für den Zweck gründlicherer Einſicht unternimmt. Allein das Leben iſt dann entflohen, und ebenſo beruht das Leben des religiöſen Ideals in der Ungetrenntheit und Untrennbarkeit der nur willkürlich und gewaltſam geſchiedenen Hälften.

Noch ein Moment aus dem vom Natürlichen geſonderten Uebernatürlichen muß hier in Betracht gezogen werden. Er betrifft die Perſönlichkeit Chriſti.

War er nur Menſch, des Zimmermanns Sohn, und wenn er „Sohn Gottes“ genannt wird, hat dies Wort Bezug auf ſeine Abſtammung von König David? — Oder haben wir uns Gott gleichſam als perſönlichen Vater vorzuſtellen, und Chriſtus als den Sohn der Maria, die ihn durch den von Gott ausgehenden heiligen Geiſt empfangen? — Oder endlich weiſet jenes Wort darauf hin, daß das göttliche Weſen nicht blos in der Welt umher lebt und wirkt, ſondern auch im Menſchen, in uns, die wir Alle Kinder Gottes ſind, nur daß der Name Gottesſohn vorzugsweiſe demjenigen beigelegt iſt, von welchem uns das Bewußtſein des göttlichen Webens in uns gekommen?

Die zweite Annahme iſt es, welche dem übernatürlichen Gebiete zugehört. Laſſen wir ſie gelten, ſo iſt keine Frage weiter, woher dem Chriſt ſeine Idee gekommen; ſie iſt ihm unmittelbar von Gott gegeben.

Strauß lehnt die Wahrhaftigkeit alles Wunderbaren, folglich das außerordentlichſte aller Wunder, die göttliche Abkunft, ab. Er weiſt auf den inneren Zuſammenhang hin, in welchem einzelne Lehrſätze Chriſti mit denen des Täufers, der Eſſener, griechiſcher Philoſophen, geſtanden; hierüber iſt das Nöthigſte bereits geſagt.

Renan tritt ſeinem Vorgänger Strauß zur Seite und trachtet, in geiſtvoller Weiſe, den pſychologiſchen Nachweis zu geben, wie Chriſtus durch die Natur ſeines engern Geburtslandes, durch die dort waltenden Verhältniſſe und die Sinnesart der Bewohner auf ſeine eigenen Anſchauungen geführt worden; ja, er verſichert (zwar ohne Beweis, aber mit dem Nachdrucke von hundert Beweiſen), daß das Syſtem Chriſti ſich erſt während ſeiner Thätigkeit ſtufenweiſe ausgebildet habe, und daß ihm die Ueberzeugung, er ſelber ſei der verheißene Meſſias, erſt durch den Täufer gekommen ſei. — Nun wären wir alſo der Wunderwelt enthoben!

Sei es darum! aber das Eine bleibt doch beſtehen, das weltgeſchichtliche Wunder (man erlaube den Ausdruck): daß die ganze Weltentwickelung hingedrängt hat auf den einen Punkt, wo kein Fortkommen mehr zu finden war, als durch die Ankunft deſſen, durch welchen neue Lebenskraft für die Welt erweckt werden ſollte. Und dieſem entſprechend das andere Wunder: daß in der Perſon Chriſti, gleichviel auf welchen Wegen, alle Anſchauungen und Kräfte zuſammenſtrömten für ſeinen Beruf. Dies Doppelwunder iſt wohl ein unleugbares, und ſcheint uns gewichtiger als das der myſtiſchen leiblichen Erzeugung.

Ueberhaupt muß hier endlich der Werth dieſer Wunder erwogen werden, die von der einen Seite, — von den Vertretern der Kirche oder der Mehrzahl derſelben — als unerläßliche Glaubenspunkte hingeſtellt, von der andern, auf welcher wir Strauß, Renan und noch viele andere eben ſo aufgeklärte und achtungswürdige Männer finden, abgelehnt werden. Welcher der beiden Seiten gehören wir zu? zu welcher würden wir, wenn man uns fragte, hinweiſen? —

Sollte es denn aber ſo nothwendig und wichtig ſein, ſich für die eine oder andere zu entſcheiden?

Wir können nicht zugeben, daß jene Wunder und Zeichen Unmöglichkeiten ſeien, und meinen ſchon ſattſam darauf hingewieſen zu haben, wie ſchwankend der Begriff des Wunders, wie unbeſtimmbar die Grenze zwiſchen Natürlichem und Uebernatürlichem iſt.

Eben ſo wenig ſcheint uns der Glaube für all' jene Wunder für den Beſtand des Chriſtenthums oder die Ueberzeugung eines Chriſten von Belang. Denn was bezeuget allgemeinhin jedes Wunder? — die Macht der Gottheit, es zu vollbringen, und den Willen, damit in die Geſchicke der Welt einzugreifen. Was wollen aber dieſe einzelnen Momente bedeuten gegenüber dem Walten einer Vorſehung, die wir, ſo weit es uns gelingt den Gang der Weltereigniſſe und den Lebenslauf der Einzelnen zu begreifen, überall ſich bethätigen, überall Vernunft und (was daſſelbe iſt) Liebe und volle Macht ausſtrömen ſehen? — Schon vorher iſt das Wort „weltgeſchichtliches Wunder" gewagt worden, und nicht ohne Abſicht. Nun wohl! Iſt denn dieſes eine ſogenannte Wunder das einzige? Tritt nicht überall, wo wir den Gang der Weltereigniſſe heller erkennen, im Größten wie im Kleinſten, dieſelbe Fügung hervor, unermeßlich weit alles menſchliche Vorbedenken, alle menſchliche Vorſorge und Macht überragend? Iſt nicht eben ſo wohl jener Winter, der des unüberwindlichen Napoleon Macht brach und der Welt die ſonſt unerlangbare Befreiung brachte, ein ſolcher Wunderbeweis? Und iſt jener bittere Kelch, den Beethoven zu leeren hatte, jenes Ertauben des Tonmenſchen, ohne das er, und mit ihm ſeine Kunſt, nicht in die Sphäre des bewußten Geiſtes eintreten konnten, — iſt das weniger ein Weltwunder als jener erſchütternde Schlag, der den Titanen fällte? —

Noch einmal: nicht des einzelnen Wunders bedürfen wir, nicht darum — ob es geſchehen? ob es möglich oder nicht? lohnt ſich zu ſtreiten; das ſind flüchtige Funken aus der hohen, ewigen Flamme, die wir Vorſehung nennen und deren Odem Allmacht und Liebe iſt. Ihr allein gebührt der Name Wunder, wenn er überhaupt beſtehen und würdig gelten ſoll.

Wenn wir aber das Uebernatürliche, folglich auch die übernatürliche, menſchlich ganz unbegreifliche Abkunſt nicht gelten laſſen mögen, woher dann jene Idee? —

Wir wiſſen es nicht, ſo wenig wir wiſſen, woher der Künſtler ſein Urbild, woher jeder von uns irgend einen neuen Gedanken empfangen. Unſer Trachten kann uns höchſtens geiſtige Nahrung, gleichſam geiſtigen Stoff (ſchon vorhandene Vorſtellungen und Gedanken) zugeführt haben, förderlich oder nöthig für die neue Geiſtesgeburt; denn dieſe ſelber konnte nicht bewußtes Ziel für Wollen und Streben ſein, da ſie noch nicht vorhanden war. Gegen unſern Willen ſehen wir uns ſo, gerade wie bei den zuvor angeſtellten Betrachtungen, an die Pforte des Uebernatürlichen zurückgewieſen.

Chriſtus hat ohne Zweifel den Inhalt der israelitiſchen Lehren und Mittheilungen gekannt; er iſt mit ſeinem nächſten Vorgänger, Johannes dem Täufer, perſönlich zuſammengetroffen; möglich, daß er vom Geheimbunde der Eſſener und ſeinen Lehren Mittheilung empfangen. Iſt in dem Allen das Weſen der chriſtlichen Idee, iſt mehr darin enthalten, als Hindeutung und Vorbereitung dazu? — Der Verein der Eſſener war Geheimbund, und ſchon damit von der Beſtimmung Chriſti, für das ganze Volk, für alle Völker offenbares Gemeingut zu ſein, weſentlich verſchieden. Ferner der Bund ſowohl wie Johannes, ſie hatten ihr Abſehen auf Buße und Reinigung, waren alſo durchaus dem Vergangenen zugewendet, brachten keinen Schritt über daſſelbe hinaus zu einem neuen Leben. Gerade dies aber war die Beſtimmung und das Eigenthümliche des neuen Verkünders.

Es iſt hierbei noch ein Punkt anzudeuten, auf den Strauß, wohl mit Recht, gar nicht eingegangen. Die jüdiſche Tradition nämlich (wie Renan in ſeinem Leben Jeſu aus talmudiſchen Ueberlieferungen mittheilt) nennt ſogar einen „Lehrer" Chriſti; es iſt Hillel, der ein halbes Jahrhundert vor Chriſtus einige, den chriſtlichen verwandte Lehren vorgetragen habe, und deſſen Langmuth oder Milde noch heute den Israeliten ſprichwörtlich („Hillel's Geduld...") in

Erinnerung geblieben iſt. Allein wiederum muß in Erwägung gezogen werden, daß nicht einzelne — ſelbſt nicht viele einzelne Lehrſätze das Werk Chriſti ausmachen: deren mag er mit Hillel gemeinſam haben, wie er mit andern aus den Büchern des alten Teſtaments, namentlich der Propheten und Pſalmen, zuſammentrifft. Nicht hierin liegt, was er gebracht, ſondern in der Ueberführung aus dem Zwang des alten „Geſetzes“ und der blos vorbereitenden Reinigung und Buße zu dem Liebesbunde, der fortan Schöpfer und Geſchöpfe als Vater und Kinder — und alle Menſchen als Brüder umfaſſen und zur Freiheit beglückend herausführen ſollte.

Noch eine jüngere Tradition haben die Israeliten in den „Abſchnitten“ (Spruch- und Gebetbuch) aufbewahrt. Hier wird als perſönlicher Lehrer des „Nicht zu Nennenden“ (Chriſti) ein Rabbi Joſua genannt, ſo angelegen ließ man es ſich ſein, der Quelle nachzuſpüren, aus welcher Jeſus geſchöpft haben könne.

Kehren wir zu Strauß' Entwickelung zurück.

Jenen Vorgängern Chriſti geſellt er auch die Lehren der griechiſchen Philoſophen bei, namentlich der Stoiker und Epikuräer, vor ihnen aber des Plato. Was iſt hiervon zu halten? Die Frage iſt hierbei nicht auf den Werth und Inhalt griechiſcher Philoſophie an ſich gerichtet, ſondern auf ihren Zuſammenhang mit der nachfolgenden Lehre Chriſti und auf den Einfluß, den jene auf dieſe gehabt haben kann.

Verwandtſchaft der Vorſtellungen diesſeits und jenſeits iſt nicht zu verkennen. Beſonders merkwürdig erſcheint die Vorſtellung, welche Plato von den Seelen der Menſchen gefaßt, denen er drei Perioden des Lebens beimißt: eine, die ſie vor dem Leben auf Erden bei den olympiſchen Göttern zubringen und aus welcher ſie Erinnerungen des Ewig-Schönen und Guten in den Ideen oder Urbildern des Seins in der Wahrheit feſtzuhalten trachten, — eine zweite, welche ihr Leben auf Erden umfaßt, — eine dritte, in welcher ſie ſich zu den Göttern wieder erheben, um im ewigen Verein bei ihnen zu weilen.

Es iſt nicht vonnöthen, die Hinneigung dieſer unſtreitig tiefſinnigen und erhabenen Vorſtellung ſowie der andern philoſophiſchen Lehren näher zu bemeſſen. Verwandte Vorſtellungen hüben und drüben können nicht einmal beſonders auffallen. Denn die Vorſtellungen, welche wir Menſchen uns vom Göttlichen und unſern Beziehungen zu ihm bilden, ſind auf einen engen Kreis beſchränkt und müſſen es ſein. Es iſt alſo gar nicht anders möglich, als daß gleiche oder ähnliche Vorſtellungen an verſchiedenen Punkten und zu verſchiedenen Zeiten auftauchen, ohne daß deswegen ein Entlehnen oder Anlehnen angenommen werden dürfte. Ein ſolches kann möglicherweiſe Statt haben, wie z. B. die Römer manches von den Griechen entlehnt haben; es kann aber auch eben ſo wohl dieſelbe Vorſtellung in verſchiedenen Menſchengeiſtern und getrennten Orten als eine urſprüngliche hervorſteigen.

Nun alſo iſt die Frage: hat Chriſtus aus dem Born helleniſcher Weisheit geſchöpft? Iſt ſie mit ſeiner Lehre dieſelbe, oder gleichartig? Wie? ſollte der Zimmermannsſohn von jener gewußt haben? Woher? —

Nach Griechenland iſt Chriſtus niemals gekommen; eben ſo wenig nach Alexandria. Wohl aber könnte er mit einzelnen Griechen zuſammengetroffen ſein, deren ſich, wie außer ihnen Römer, Phönizier, Syrer, Araber in Galiläa, der jüdiſchen Bevölkerung beigemiſcht hatten. Aber dieſe Einzelnen, wer waren ſie? Vorausſetzlich Geſchäfts- und Handeltreibende oder dem römiſchen Beamtenthum Angeſchloſſene; bei ihnen war Lehre und Bildung nicht zu gewinnen. Zudem war Kenntniß der griechiſchen Sprache und Bildung (wie Renan, der zuverläſſige Kenner ſemitiſcher Sprache und Kultur darlegt) nur den an der Regierung theilnehmenden Klaſſen erſchloſſen, ſonſt aber verachtet und verboten. Man belegte den, der ſeinen Sohn im Griechiſchen unterweiſen ließ, mit derſelben Verwünſchung wie den Schweinezüchter. Wie hätte nun Jeſus, der ſich überall dem Bildungs- und Geſichtskreiſe ſeines Volks nahe hielt, zu ſolcher Abweichung kommen ſollen?

Mag es aber darum ſein, daß — gegen alle Wahrſcheinlichkeit — Jeſus irgendwelche Kenntniß von griechiſcher Kultur, von Plato, den Stoikern und Epikuräern (etwa von Alexandrien aus) erhalten habe: ſind denn die Eröffnungen dieſer Philoſophen jemals irgend etwas anderes geweſen, ſollten ſie etwas anderes ſein, als Uebertragungen ihrer Wiſſenſchaft vom Lehrer auf den Schüler, und zwar auf Schüler, die nach Befähigung und Vorbereitung geeignet waren für die wiſſenſchaftliche Gabe? Wo hätte Chriſtus ſich jemals als Mann der Wiſſenſchaft bezeigt? Wo hätte er ſich in einen Kreis von Schülern, beſtimmt und vorbereitet für die Wiſſenſchaft, eingeſchloſſen?

An das ganze Volk ging ſeine Rede; ſeine Nächſten, ſeine Jünger, ſie waren Männer des Volkes und keineswegs den höhern, gebildetern Klaſſen zugehörig. Seine Darſtellung auch trug durchaus nicht wiſſenſchaftliche Form, auch findet ſich nirgends an ihr die Spur populariſirender Zurichtung eines „Kerns“; ſie iſt unmittelbare Strömung aus einem, göttlicher Weisheit vollen Gemüth in die dürſtenden Gemüthe. des Volks. Und von alledem abgeſehen: wo finden wir in irgend einem Griechen, oder überhaupt irgendwo, einen Satz, den Worten Chriſti, z. B. ſeiner Bergpredigt, vergleichbar.

Strauß geht weiter; glücklicher meint er, hätte ſich die Offenbarung geſtaltet, wäre ſie aus der Mitte der Hellenen, ſtatt aus dem ſchon von Alters her durch Satzung, Unbildung und Knechtſchaft niedergedrücktem Volke Israel hervorgegangen. — Wie ſtand es doch damals mit den Griechen? Was war dieſen Vaſallen Roms von ihrer Freiheit, von der Fruchtbarkeit und Hoheit ihres Geiſtes geblieben? Wie hatten ſich ihre Göttergeſtalten hin und her verwandelt, der Zeus in den Herrſcher des Schattenreichs, ja in eine Göttin? Wo war noch Glauben an dieſe Götter zu finden? Ariſtophanes ſchon ſpielt, tändelt, bald gläubig, bald ſpottend mit ihrem Bilde. Und wo hätte ſich aus ihrer Mitte zum Ideal des chriſtlichen Gottes ein ſo ſicher gebahnter Weg gezeigt, als von der feſten Vorſtellung einer einigen und geiſtigen Gottheit, die dieſem ſo oft hochmüthig verachteten Volke der Hebräer verliehen worden?

Wie viel tiefer ſchauteſt Du, Alter aus Königsberg, den ſie „Magus im Norden" genannt! Wie klar erkannteſt Du bei aller liebenden und dankbaren Verehrung der griechiſchen Lehre die Grenze, welche ihr geſetzt war, über welche nicht ſie, ſondern nur das Evangelium führen konnte! So ſpricht Hamann von den Blättern des Evangeliums zur Weisheit der Hellenen rückblickend:

> „Gute Nacht, Vater Sokrates, Bruder Ariſtoteles! der Abſchied eurer Freundſchaft iſt ein Opfer der Liebe. Wahrheit iſt mein Mädchen; ſchwarz aber gar lieblich, wie die Hütten Kedar, wie die Teppiche Salomo ......"

Wie dem Chriſt ſeine Sendung zuertheilt worden, wir haben es nicht zu ſagen gewußt, ſo wenig wie Strauß. Von der Annahme übernatürlicher Beſtimmung uns abwendend, mußten wir doch, wenngleich in anderer Weiſe als die Sage lautet, zu ihr zurückkehren. Sei dem wie ihm wolle, dennoch hat höhere Hand ſich mitthätig erwieſen, und zwar geſchichtlich nachweisbar.

Das Wort Chriſti wäre im Leeren verhallt und verweht, wenn nicht die Welt gerade damals für daſſelbe vorbereitet, ja, deſſelben ſo dringend bedürftig geweſen wäre, daß man ohne den Hinzutritt der neuen Offenbarung ſchlechthin keinen Fortgang, ja keinen Fortbeſtand der menſchlichen Angelegenheiten zu finden vermag.

Vorbereitend wirkte vor allem die Lehre des jüdiſchen Glaubens, welche die Mutter der chriſtlichen Lehre genannt werden muß und derſelben als Grundlage die Idee eines einigen, rein-geiſtigen Gottes dargeboten, — ſie allein vor allen andern Religionen der Völker.

Vorbereitend wirkte ohne Frage auch die Philoſophie der Griechen. Nicht in dem Sinne, daß Chriſtus aus ihr hätte ſchöpfen können, iſt dies zu behaupten (denn es fehlt, wie geſagt, an jeder Spur eines Zuſammenhanges zwiſchen ihr und Chriſtus), ſondern ſofern die Menſchen, zu welchen das Chriſtenthum herantreten ſollte, bereits durch die Lehren der Griechen auf deſſen Inhalt hingewieſen waren. Sogar eine Geſtalt erhebt ſich (auch Strauß weiſet auf ſie hin) aus der Mitte des helleniſchen Volkes — Sokrates —, welche der des Chriſtus gleichſam als ihr leichtes Schattenbild voranſchreitet. Wie viel indeß der ſokratiſchen Lehre (namentlich ſeiner Ausſage von dem Dämon — dem eigenen Bewußtſein und Gewiſſen) wie viel dieſer Lehre abgeht von dem unermeßlichen Gehalt der chriſtlichen, weiß Jeder, oder kann Jeder unſchwer erfahren.

Und wo war Beſtehen, wo war Fortſchritt zu hoffen? Zerſpalten waren die Völker, in denen bis dahin Bildung und Geſittung waltend geweſen; die Religionen dieſer Völker waren ausgelebt, glaubenslos; überall das Bedürfniß der Erneuung tief empfunden; die vom alten Teſtament ausgegangene Lehre harrte längſt der Erfüllung durch den ſo oft von ihr verkündeten Meſſias; ebenſo war das Forſchen der fremden Völker befriedigenden Abſchluſſes bedürftig. Nun trat Chriſtus hervor; nicht blos an die Juden, an alle Völker ging ſeine Sendung. Da war denn der Siegesſturm

Roms über die Völker dahingeſchritten und hatte ſie zu einer, wenngleich nur äußerlichen Einheit zuſammengebracht. Und die Sprache Roms, ſie war Weltſprache geworden, überall verſtanden, wo römiſche Waffen geglänzt hatten. Das war die Stätte, von der aus die neue Botſchaft in alle Welt ergehen konnte. Hier iſt höheres Walten, eine Fügung, die nicht von dieſem oder jenem, oder vielen oder allen Menſchen ausgegangen. Hier, für die Sendung Chriſti iſt ſie Allen erkennbar, ſichtbar hervorgetreten. Dies darf um ſo ſicherer für wahr angenommen werden, da hier nichts weniger als ein einzelner Fall zur Anſchauung kommt. Ueberall, ſo weit wir die Geſchichte der Völker, ja der Individuen durchſchaut und begriffen haben, ſo bald wir über den chronikalen Standpunkt hinausgeſchritten ſind zu der Auffaſſung, daß die Geſchichte nichts iſt als eine der Offenbarungen der überall waltenden Vernunft, überall tritt dieſelbe Lenkung höherer Hand hervor. Der große Napoleon, kommen wir noch einmal auf dieſes großartigſte Beiſpiel eines weltgeſchichtlichen Wunders zurück, hat fallen müſſen, damit die Völker frei würden und jedes ſich ſeiner eigenen Beſtimmung gemäß entfalten könne; es war nicht Beſtimmung, daß die Welt eine franzöſiſche werde, eingeſchloſſen in der engen Schranke des franzöſiſchen Geiſtes. Nun! wer hat ihn gefällt? Die Könige, die ihm entgegenſtanden? wie weit ſtanden ſie ihm nach an Geiſteskraft und Macht — ihre Feldherren? die Heere? — wie weit untergeordnet waren ſie dem großen Feldherrn und ſeinem Heere an Geſchick und Kriegsgewöhnung!

Der ruſſiſche Winter war es, der ihn gefällt! und zwar gegen alle Berechnung; auf ein Jahrhundert und länger rückwärts hatte Napoleon die klimatiſchen Verhältniſſe des Landes, wohin er ſtrebte, auf das Sorgfältigſte zu Rathe gezogen; überhaupt ſind die Strategen einverſtanden, in dem Plan zum ruſſiſchen Feldzuge das größte Meiſterſtück Napoleon's zu erkennen. Da gerade ward ſeine Kraft gebrochen. Und nun erſt erhoben ſich die Völker, um das höher Begonnene zu vollenden, allen voran das preußiſche Volk, an ſeiner Spitze Blücher, nicht als Feldherr, nur als Held des Volksgeiſtes mächtig und ſiegsgewiß.

Wie gleiches Walten auch im Leben des Einzelnen offenbar wird, meine ich an der Führung Gluck's und Beethoven's nachgewieſen zu haben. Gleiches offenbart Hamann's Leben, Gleiches wird ſich überall offenbaren, wo uns genügender Einblick geſtattet iſt.

Das große Räthſel: wie höhere Leitung und menſchliches Thun zuſammengreifen und ſich nicht ausſchließen, muß in jedem einzelnen Falle beſonders gelöſt werden, hier kommt das nicht zur Sprache.

Noch ein Moment, das letzte, iſt aus Strauß zur Betrachtung und ernſtlichſten Erwägung hervorzuheben: ſein Hinblick auf die politiſche Arbeit, in welcher eben jetzt das deutſche Volk begriffen iſt. Mit tiefem Einblick in das Weſen unſeres Volks erkennt er, daß daſſelbe auch die politiſche Freiheit nicht erringen könne, als auf dem Grunde religiöſer und ſittlicher Befreiung. Von dieſem Gedanken, lauter und koſtbar wie das reinſte Gold, ausgehend, erkennt er in der Reformation Luther's den erſten Schritt zur politiſchen Freiheit, wie lange dieſe auch auf ſich warten laſſe. Beachtenswerth iſt hierbei, daß auch der tiefſchauendſte und ehrlichſte der franzöſiſchen Geſchichtſchreiber, Louis Blanc, in der deutſchen Reformation Grundlage und Vorbereitung der großen franzöſiſchen Revolution erkannt hat. Strauß aber begreift die von Luther begonnene Reformation keineswegs als eine beendete, ſondern als eine über Luther's Anfänge hinausgehende Bewegung. Dies wird um ſo weniger zu beſtreiten ſein, da das Chriſtenthum (ungleich auch hierin dem im „Geſetz" eingeſchloſſenen Judenthum) ſelber kein abgeſchloſſenes, ſondern ein fortlebendes und fortſchreitendes Weſen iſt, bei ſtetem Feſthalten an ſeinen ewigen Grundlagen in ſteter Wandlung der Außengeſtalt und Ausführung begriffen. Schon die Spaltung Deutſchlands in eine katholiſche und eine proteſtantiſche Seite iſt dem hellblickenden Manne dafür Fingerzeig. Die Einigung beider Parteien gilt ihm als Nothwendigkeit, nicht blos in dem Bedürfniß politiſcher Volkseinheit wurzelnd, ſondern auch in dem naiven Bewußtſein des Volkes von dem Heil und Bedürfniß religiöſer Einheit (die Reformation hatte einſtweilen trennen müſſen, und die gewaltſame Zurückdrängung ihrer anfänglichen Ausbreitung hatte ſie nicht überwinden können), zu deren Wiederherſtellung das Hervortreten der „Deutſch-Katholiken" und „Lichtfreunde" ihm als beachtenswerthe, wenn auch nicht endgültige Anfänge gelten.

So gewiß man dieſem Gedanken beipflichten muß, ſo ſchmerzlich überraſcht es, aus demſelben Munde die Lehre Chriſti als Hinderniß politiſcher Freiheit, als ungenügend für die politiſchen und ſozialen Verhältniſſe der Neuzeit bezeichnen zu hören. Wie? die chriſtliche Idee, aus welcher wir Befreiung, Brüderlichkeit, Gleichheit aller Menſchen hervorkeimen geſehen in unendlich höherer und umfaſſenderer Entfaltung, als die alten Völker und die jetztlebenden nichtchriſtlichen je haben ahnen können, — dieſe Idee ſollte ſich derſelben Freiheit, die aus ihr geboren, widerſtrebend erweiſen? Wo iſt eine Geſtalt zu erblicken, inniger angehörig dem Volke, unbedingter ſeinem Heil hingegeben, als die Chriſti? Haben ihn nicht ſelbſt die Freiheitsmänner jenſeit des Rheins, im höchſten Auflodern des Freiheitsdranges, als den erſten Volksmann und Freiheitshelden, wenngleich in ihrer cyniſchen Weiſe bezeichnet, ihn, der nicht hatte, wohin er ſein Haupt legen könnte? Ohne Zweifel hatte ſich hier das Auge des weit umherſchauenden Forſchers von dem Urbilde ab auf die ſchattengleich vorübergleitende Zeitgeſtalt (vielleicht unſerer Zeit?) hingewendet, unter der die Urgeſtalt, wenngleich verſchleiert, verborgen blieb. Wir aber haben es hier nur mit dem Urbilde zu thun, in dem die Chriſtenheit immer und immer ihren Anhalt findet, und zu dem ſie aus jeder zeitlichen Verirrung und Entſtellung zurückkehrt.

Daß aber Chriſtus ſeine Lehre nicht umfaſſender auf das politiſche und ſoziale Daſein hinleitet, das iſt gewiß und wohl begreiflich. Er hatte es nur mit den ewigen Grundlagen für das religiöſe und ſittliche Leben der Menſchheit zu thun;

auf dieſen Grundlagen das Zeitliche zu beſchicken, hatte er uns überlaſſen. „Mein Reich iſt nicht von dieſer Welt!“ Dies Wort hat nicht blos die irrige Vorſtellung der Israeliten zurückzuweiſen, daß der erwartete Meſſias das irdiſche Reich Israels wieder errichten werde; es gab Richtſchnur und Maß für das Wirken Chriſti in Bezug auf das Endliche. Sehr bezeichnend iſt auch jenes andere Wort: „Gebet dem Kaiſer, was des Kaiſers iſt, und Gotte, was Gottes iſt.“ Der Herrſchgewalt auf Erden ſoll Folge werden, bis zu jener Grenze, wo das Ewige beginnt. Was aber iſt das, was wir Gott geben ſollen? Iſt es der äußerliche Tempeldienſt? Für Tempel und Prieſterthum zu entrichtende Steuern? Sind es Opfer, im Tempel darzubringen? — Nur Ein Opfer kann dem Gedanken an den Höchſten würdig dargebracht werden: daß wir uns ſelber nach ſeiner Beſtimmung und ſeinem Willen gemäß ihm darbringen, in der Geſtalt, die unſer als Kinder Gottes gemäß und würdig iſt. Wo die Herrſchgewalt dies unmöglich macht, wo die geiſtige Entwickelung und die dafür unentbehrliche leibliche verkümmert wird, da zieht ſich die Grenzlinie, die vom Endlichen das Ewige ſcheidet. In dieſem Sinne iſt auch jenes andere Wort zu verſtehen: „Seid unterthan der Obrigkeit, denn ſie iſt von Gott.“ Nicht jede Obrigkeit iſt von Gott; vor und nach Chriſtus hat es Beiſpiele „gottloſen Regiments“ gegeben. Von Gott iſt die Obrigkeit, wenn ſie den Willen Gottes an der Menſchheit ſich vollziehen läßt, daß dieſe ſich nach ihrer von Gott kommenden Beſtimmung vollende. Nicht in dieſem Sinne faßt Strauß die Aufgabe Chriſti. Zwar erkennt er in einer nicht genug zu preiſenden Weiſe im religiöſen Ideal die für unſer Volk ſchlechthin unentbehrliche Grundlage jedes Fortſchrittes auch zu politiſcher Freiheit, wenn er (Vorrede X) ausſpricht: „So gewiß es die Reformation iſt, die, aus der tiefſten Eigenthümlichkeit unſeres Volks entſprungen, demſelben für alle Zeiten ihr Gepräge aufgedrückt hat, ſo gewiß kann dieſem nichts gelingen, was nicht an ſie anknüpft, nicht auf dem Boden innerer Geiſtes- und Herzensbildung erwachſen iſt: wir Deutſche können politiſch nur in dem Maße frei werden, als wir uns geiſtig, religiös und ſittlich frei gemacht haben.“

Allein dann erſcheint ihm jene Grundlage wieder unzulänglich, weil ſie nicht zugleich den Ausbau in das bürgerliche und politiſche Leben mit herzubringt. Hier tritt ihm nämlich jene Scheidung hindernd und irreführend in den Weg, welche zwiſchen dem hiſtoriſch Erweisbaren und dem Uebernatürlichen oder Myſtiſchen Chriſtus ſelber geſetzt hat. Wäre Chriſtus, meint Strauß, reiner Menſch, ſo ſei uns geſtattet, über ſeine Beſtimmungen hinauszuſchreiten. Schrieben wir ihm aber göttliche Natur zu, ſo ſeien wir unbedingt an ſeine Worte gebunden und dürften nicht über ſie hinausgehen.

Der erſteren Annahme Folge leiſtend ſpricht Strauß (S. 626) aus: „So hoch immer Jeſus unter denjenigen ſteht, welche der Menſchheit das, was ſie ſein ſoll, reiner und deutlicher vorgebildet haben, ſo war er doch hierin weder der

Erſte noch der Letzte, ſondern wie er in Israel und Hellas, am Ganges und Oxus Vorgänger gehabt, ſo iſt er auch nicht ohne Nachfolger geblieben, vielmehr iſt auch nach ihm jenes Vorbild noch weiter entwickelt, allſeitiger ausgebildet, ſeine verſchiedenen Züge mehr in's Gleichgewicht gegen einander gebracht worden. Es iſt nicht zu verkennen, daß in dem Muſter, wie es Jeſus in Lehre und Leben darſtellte, neben der vollen Ausgeſtaltung einiger Seiten, andere nur ſchwach umriſſen, oder auch gar nicht angedeutet ſind. Voll entwickelt findet ſich alles, was ſich auf Gottes- und Nächſtenliebe, auf Reinheit des Herzens und Lebens des Einzelnen bezieht: aber ſchon das Leben des Menſchen in der Familie tritt bei dem ſelbſt familienloſen Lehrer in den Hintergrund; dem Staate gegenüber erſcheint ſein Verhältniß als ein lediglich paſſives; dem Erwerb iſt er nicht blos für ſich, ſeines Berufs wegen abgewendet, ſondern auch ſichtbar abgeneigt, und alles vollends, was Kunſt und ſchönen Lebensgenuß betrifft, bleibt völlig außerhalb ſeines Geſichtskreiſes. Daß dies weſentliche Lücken ſind, daß hier eine Einſeitigkeit vorliegt, die theils in der jüdiſchen Volksthümlichkeit, theils in den Zeitverhältniſſen, theils in den beſondern Lebensverhältniſſen Jeſu ihren Grund hat, ſollte man nicht leugnen wollen, da man es nicht leugnen kann. Und die Lücken ſind nicht etwa der Art, daß nur die vollſtändige Durchführung fehlte, während der regelnde Grundſatz gegeben wäre; ſondern für den Staat insbeſondere, den Erwerb und die Kunſt fehlt von vornherein der rechte Begriff, und es iſt ein vergebliches

Unternehmen, die Thätigkeit des Menſchen als Staatsbürger, das Bemühen um Bereicherung und Verſchönerung des Lebens durch Gewerbe und Kunſt, nach den Vorſchriften oder dem Vorbilde Jeſu beſtimmen zu wollen."

Vor allem: Iſt denn Jeſus wirklich familienlos geweſen? Hat er nicht Mutter und Brüder gehabt? — Aber allerdings hatte er nicht Anlaß, Familienliebe und Berückſichtigung der Verwandten zu gebieten; ſie wurzeln ſchon im Menſchen überhaupt, und im Israeliten haben ſie ſich von alters her bis jetzt vorwiegend geltend gemacht. Gerade dieſer Natur- und Stammesneigung gegenüber hat Chriſtus die wunderbar erhabene Hinweiſung auf das, was uns höher gelten ſoll als Blutsverwandtſchaft („Weib, was habe ich mit dir zu ſchaffen?"), ertheilt. Sein Wort: „Liebe deinen Nächſten als dich ſelbſt." kann alſo nicht im jüdiſchen Sinne (denn das alte Teſtament hat daſſelbe Wort) auf die Verwandten beſchränkt werden, ſondern es bezeichnet ſchlechthin die Menſchen, jeden Menſchen, als unſere Nächſten.

Und fehlt denn wirklich jeder Bezug auf Staat und Staatsbürgerthum? Haben wir nicht oben Worte geleſen, die gar keine andere Deutung zulaſſen? Oder durfte Chriſtus hierin weiter vorſchreiten? Sein Volk, ja alle Völker, zu denen ſein Wort gelangen konnte, lagen in den damals noch unlösbaren Banden der Römerherrſchaft verſtrickt. Jede weiter reichende Mahnung konnte nur erfolgloſe, verderbliche Empörung zur Folge haben; deren hatte man genug erlebt und ſollte ihrer noch mehr erleben.

Auch nach dieſer Seite hatte ſein Wort: „Mein Reich iſt nicht von dieſer Welt" entſcheidende Wahrheit in ſich. Eine andere Welt mußte erſtehen auf Erden, auf ganz andern Grundlagen mußte der Staat ſich auferbauen, und in ihm jegliche Richtung bürgerlicher und künſtleriſcher Thätigkeit ihre gebührende Bedeutung finden, daß „in dieſer Welt" das neue Ideal alles durchglänze und mit neuem Leben durchſtröme. Der Ausbau war die Aufgabe für alle einander folgenden Jahrhunderte.

Sollen wir zuletzt noch auf die Erinnerung eingehen, daß für den Erwerb in Chriſti Lehre „der rechte Begriff" nicht gegeben ſei? — Er iſt es doch! Aber allerdings in dem idealen Sinne des Offenbarenden. Man betrachte nur das Gebet, das er dem Volk auf deſſen Klage: „Wir wiſſen nicht, wie wir beten ſollen!" gegeben, auf das allbekannte Vaterunſer. Eine Bitte nur (unſer täglich Brod gieb uns heute) betrifft das leibliche Bedürfniß, für welches der Erwerb zu ſorgen hat; und dies nur für die nächſte Zeit, für den heutigen Tag. Alles Uebrige wendet ſich den ſittlichen und höhern Angelegenheiten zu.

Hiermit iſt ausgeſprochen, welche Bedeutung dem Leiblichen gebührt; es iſt nicht zu verſäumen, aber nicht höher anzuſchlagen, als Noth thut.

Dies anzuerkennen, fordert Strauß als Bedingung, daß man Jeſu rein-menſchliche und nicht göttliche Natur oder Gott-Menſchenthum beimeſſe. Aber wenn man ſeine Sendung und Verkündigung als unmittelbar göttliche Offenbarung auffaßt, iſt nicht dann eben ſo wohl Hinausſchreiten über das

Offenbarte zuläſſig und geboten? Iſt denn dieſe Offenbarung eine unbegrenzte, alles, was die weite Welt und Folgezeit bedarf, ſchon im voraus vollſtändig in ſich faſſende? Wo iſt das geſagt, oder nur angedeutet? Ja, wie zweckwidrig und verwirrend oder betäubend würde ſolche Häufung von Lehren und Vorſchriften ſein, die erſt ganz wo anders und in ſpäter Zeit zur Anwendung kommen können.

Nein! wir Menſchenkinder, wie unſere Kinder, müſſen Schritt für Schritt vorwärts geleitet werden. Unweiſe und unväterlich wäre da jedes Vorgreifen, jedes Hineinpfropfen in die jetzige Stunde, was erſt in ſpätern, viel ſpätern Stunden in Erfüllung kommen kann. Hat doch Chriſtus ſelbſt (Ev. Joh. 16, 12.) darauf hingewieſen, daß er noch Vieles zu verkünden hätte, „aber ihr könnet es jetzt nicht tragen.“ Wie man auch dies Wort faſſe, es bezeugt, daß die ausgeſprochene Verkündung nicht ihre Schranke finden ſolle in ihrem letzten Worte.

Wie iſt ein ſo ſcharf blickender und edel geſinnter Mann, wie iſt Strauß zu der Anſicht gekommen, daß die Religion, und zwar die chriſtliche, dem politiſchen und ſozialen Fortſchritte feindlich ſein könne? Denn einem ſolchen Manne mit Widerſpruch gegenüber zu treten, iſt wahrlich nichts Kleines und fordert zu eingehendſter Prüfung auf.

Obenein iſt Strauß, wenn auch der Hellſehendſte und Bedeutendſte, doch keineswegs der Einzige, der dieſe Anſicht vertritt. Ein jüngerer Freund, in wiſſenſchaftlicher Arbeit gekräftigt und von ächter Humanität erfüllt, geräth in Zorn, ſobald er das Wort Prieſter oder Religion vernimmt. Er hat ſich längere Zeit in überſeeiſchen Ländern aufgehalten und daſelbſt die noch nach Jahrhunderten fortdauernden Folgen ſpaniſcher Prieſterherrſchaft beobachtet. Dieſer Anblick zieht ihn unwiderſtehlich von dem reinen Gedanken der Religion zu der Erinnerung an die ehemaligen, noch fortwuchernden Greuel hinüber.

Sollte nicht, ſo fernab von uns jene Giftblüthen, jene dämoniſchen Verzerrungen geblieben ſind, doch Aehnliches in unſerer Nähe vor ſich gehen und Einfluß üben?

Nicht davon iſt hier zu reden, wie weit das Leben der chriſtlichen Geſellſchaft noch abſteht vom gegebenen Urbilde. Dies Urbild ſchwebt ſo hoch über uns, und die Ziele, die es uns jetzt, ſind ſo weit geſteckt, — für die Ewigkeit, unerreichbar für jeden Einzelnen und für jede einzelne Zeit, ſie ſind *ideale Ziele*, daß wir uns in Geduld faſſen und mit unſern gegenſeitigen Schwächen und Mangelhaftigkeiten Nachſicht haben müſſen.

Auch nicht auf die Abwägung der Mängel dürfen wir eingehen, welche ſich in den wiſſenſchaftlichen Arbeiten der Dogmatiker und Kirchenhiſtoriker (theils aus Irrthum, theils aus Scheu oder wohlgemeinter Schonung der Volksanſicht eingeſchlichen und den muthigern, ſchärfer hineinblickenden Strauß gereizt haben könnten. Nur von den ausübenden Geiſtlichen iſt hier ein Wort zu ſagen, und zwar nur über die Stellung, welche nicht wenige von ihnen ſich zu den ſozialen und politiſchen Angelegenheiten geben.

Sie betheiligen ſich an ihnen. Das iſt ihr Recht und ihre Pflicht als Staatsbürger.

Allein ſie betheiligen ſich oft nicht als bloße Staatsbürger, ſondern vorzugsweis und offenkundig als Geiſtliche, als Vertreter ihres Standes, ja, als Vertreter der Religion, indem ſie das Gewicht des Prieſterthums und der Religion zu ihrem ſtaatsbürgerlichen Wort in die Wagſchaale werfen.

Dies gerade kann verwirrend und hindernd werden und muß denjenigen Theil des Volks, gegen den das Gewicht fällt, feindlich berühren, kann dahin treiben, die Einmiſchung des religiöſen Moments als Hinderniß des Fortſchritts anzuſehen. Kommt noch dazu, daß auch die Auffaſſung der Religion in Lehre und Predigt nicht ſelten von der hellen und muthigen Anſchauung des Lebens und von dem männlichen Muthe abzieht, das für recht und nothwendig Erkannte zu verwirklichen: ſo iſt nicht zu verwundern, wenn Mißtrauen gegen dieſe Geiſtlichen, ja vermöge beklagenswerther Vermiſchung der Religion mit einem Theil ihrer Vertreter Mißtrauen gegen die Religion ſelber Wurzel ſchlägt.

Nur eins dürfte, ſollte wohl erwogen werden. Nicht der Sache des Fortſchritts geſchieht hier Abbruch; Fortſchritt iſt der Natur des Menſchen und unſern Verhältniſſen nothwendig, alſo, wenn die Zeit gekommen, unaufhaltſam. Nur der eigenen Aufgabe, nur ihrem Stande und — ſo weit das möglich — der von ihnen vertretenen Sache thun ſolche Geiſtliche Abbruch.

Abwendung vom Ideal auf dem Gebiete der Wiſſenſchaft.

Es kann hier nicht Aufgabe ſein, und würde mir, würde viel univerſaler Gebildeten nicht ziemen (weil keines Einzelnen Wiſſen überall hinreicht), alle vorhandenen Abwendungen im weiten Gebiete der Wiſſenſchaften hervorzuziehen. Nur auf einen einzigen Anlaß zu ſolchen Abwendungen ſei hier hingedeutet. Um ihn zu erkennen, muß man ſich erinnern, daß es für die Wiſſenſchaft zwei Wege giebt: den der Beobachtung und Erfahrung, und den der freien gedanklichen Entwickelung, — oder (wenn wir von der Philoſophie einen Ausdruck entlehnen dürfen) den der Spekulation. Von beiden Seiten ſind mehr als einmal Uebergriffe von der einen Seite zur andern geſchehen, nicht ohne Irrthum und Verwirrung zur Folge zu haben.

Die ſpekulative Philoſophie hat in dem Streben den Inhalt des Lebens rein aus dem Geiſte zu entwickeln, mehr als einmal die Beobachtung des wirklich Vorhandenen mehr als zuträglich war, verſäumt. So hat man von Seiten der Phyſiologen Widerſpruch gegen manche Erläuterung Hegel's auf ihrem Gebiete vernommen; ſo würde der Künſtler, namentlich der Muſiker, mancherlei Widerſpruch gegen kunſtphiloſophiſche Erörterungen der Aeſthetik, z. B. Kant's und Hegel's zu erheben finden.

Weit bedenklicher iſt das Hinüberziehen der blos auf Beobachtung ruhenden Naturwiſſenſchaft in jene Gebiete, welche nur der Gedankenarbeit des ſich ſelbſt überlaſſenen freien Geiſtes angehören: der wiſſenſchaftlichen Behandlung der Religion, Moral, Politik. Dieſe Wendung tritt mit beſonderm Nachdruck und von mehr als einer Seite her in unſern Tagen hervor. Das Leben und Reich des Geiſtes ſoll, dahin geht das Streben, hinübergezogen werden in die Exiſtenz der Materie, des Naturſtoffes. Geiſt ſoll für ſich nicht beſtehen. Was wir Geiſt nennen, ſoll nichts als Eigenſchaft, Bewegung der Materie ſein; der Geiſt, den Jeder in ſich weiß, wofern er das angeborene, natürliche Bewußtſein nicht gefliſſentlich und hartnäckig in ſich betäubt oder ertödtet hat, die Gedanken, welche in Dir, in Mir, — wir wiſſen nicht wann und woher ſie ihren Urſprung genommen haben — ſie ſollen nichts als Stoffbewegung, Blaſen, Schaumwellen gleichſam ſein der in Fluß gerathenen Materie.

Dieſe Wendung tritt in unſern Tagen hervor, aber ſie iſt ältern Urſprungs. Vor und während der großen franzöſiſchen Revolution machte ſich das Bedürfniß fühlbar, jener Verfinſterung der Geiſter, den nachtheiligen Einmiſchungen, welche von der damaligen Geiſtlichkeit ausgingen und jedem Fortſchritte — auch auf politiſchem Felde — hemmend in den Weg traten, zu wehren. Vorkämpfer waren Voltaire und Rouſſeau; ihnen ſchloß ſich eine nicht kleine Zahl lebhafter Köpfe an, die man unter dem Namen der Materialiſten zuſammengefaßt. So gewiß der Kampf in ſeinem

Beginnen nicht dem Glauben, ſondern ſeinen amtlichen Vertretern, den Prieſtern gegolten: ſo mußte doch bald die Beſeitigung des Glaubens an eine überſinnliche Welt, an einen Weltgeiſt, wie man ſich auch denſelben denken mochte, als entſcheidender Zug in dieſem Kampfe erkannt werden. Fielen die Wunder, dieſe Wahrzeichen aus einem höhern Leben, ſo mußten auch die wunderthuenden Prieſter (die Wundermänner nennt ſie Strauß) fallen. Da aber der Menſch durch ſeine geiſtige Natur fortwährend dazu gedrängt wird, einen Urgrund der Dinge zu ſuchen: ſo mußte an die Stelle des Geiſtes der Stoff als Urgrund, oder vielmehr als Ein und Alles ergriffen werden. Es war ein kleiner Rückſchritt von zwei- bis dritthalbtauſend Jahren, über alle Geiſtesarbeit dieſer Spanne Zeit hinweg bis zu den erſten Philoſophen der ioniſchen Schule vor Anaxagoras. Die Ionier haben nicht vermocht, bei ihrem Urſtoffe zu beharren; ſie ſind zum Geiſte fortgeſchritten. Was will aber das bedeuten, wenn irgend welche Parteizwecke gegenüber treten? — wären es auch nur Vorurtheil und Irrthum, welche ſich hervordrängen. So ſollte der Fortſchritt in Bildung und Freiheit gefördert werden, wenn man zur Stofflehre zurückkehrte. Nur das Eine ward aus den Augen verloren, daß gerade die höchſte und umfaſſendſte Stätte der Befreiung rein geiſtiges Gebiet iſt, das keine Lehre für Fortſchritt und Freiheit ſich wohlthätiger und freigebiger zu erweiſen vermag, als das Chriſtenthum, in ſeinem Ideal geſchaut.

Abwendung vom Ideal auf dem Gebiete der Politik.

Bei Betrachtung der Idealität auf dem Gebiete der Politik haben ſich uns folgende Momente:

Erhaltung des Staats,
Macht nach innen und außen,
Gerechtigkeit nach innen und außen,
Gewährung ſolcher Leiſtungen, welche das Vermögen des Einzelnen überſteigen,

als Staatszwecke dargeſtellt.

Nach den Erörterungen über Idealität und ihr Hinausſchreiten im Gebiete der Religion können wir jetzt die Zwecke des Staats dahin zuſammenfaſſen: derſelbe habe zur Aufgabe, ſeinen Angehörigen ein Daſein zu vermitteln gemäß der Beſtimmung, welche jedem Volke nach ſeiner Idee und Auffaſſung vom Göttlichen zufällt. Denn dieſe Idee iſt, wie wir geſehen haben, der Ausfluß aus dem geiſtigen Daſein jedes Volks und deſſen Spitze; rückwirkend wird dieſe Idee zum beſtimmten Geſetz für das Daſein des Volks.

Für uns Deutſche, überhaupt — mit *einer* Ausnahme — für die europäiſchen Völker, ſowie für Nordamerika und andere Staaten jenſeit des Oceans, iſt alſo das maßgebende Geſetz in der Idee chriſtlicher Religion gegeben.

Sogleich muß aber angemerkt werden, daß hiermit keineswegs jenes Truggebilde gemeint ſein ſoll, das uns vielfältig unter der gleißenden Bezeichnung des chriſtlichen oder chriſtlich germaniſchen Staates vorgegaukelt wird und das nur dazu dienen ſoll, Geiſter an gewiſſe Vorſtellungen zu feſſeln, hinter denen man Ruhe Sicherung des Beſtehenden, weil es beſteht, Sicherung der Intereſſen, welche man für die höchſten und unverletzlichen geltend machen will, ſucht. Nicht von dieſem allen, auch nicht von dem Inhalt des kirchlichen Lebens irgend einer beſtimmten Zeit — denn jede zeitliche Geſtalt der Kirche iſt nur ein Durchgangsmoment für die Idee des Chriſtenthums, und als ſolcher nothwendig mangelhaft —, nicht von dieſem allen iſt die Rede, wenn nach dem Grundgehalt unſers Lebens gefragt wird, ſondern ſchlechterdings nur von dem Urbilde, das ſich an das Wort und den Namen Chriſti knüpft.

Welches nun der Gehalt, den wir jenem Urbilde zu entnehmen haben, iſt ſchon oben geſagt. Anknüpfend an die Idee, daß wir Menſchen, wir alle, Kinder Gottes, und daß das zuſammenhaltende Band nicht die Herrſchaft und Uebermächtigkeit Gottes auf der einen, unbedingte Unterwerfung und Knechtſchaft auf der andern Seite, ſondern die Liebe ſei, ſetzt das chriſtliche Ideal die Brüderlichkeit aller Menſchen als erſtes Ergebniß feſt. Aller Menſchen! — Und hieraus folgt ſogleich, daß das Band der Verwandtſchaft und Stammesgenoſſenſchaft aufhört das allein oder mit unberechenbarem Uebergewicht geltende zu ſein. Nicht die Blutsverwandten allein, alle

Menſchen ſind unſere Nächſten. Und wir ſchließen uns nicht ein in irgend einen Stamm oder irgend ein Volk mit Ausſchluß der andern, ſondern wir tragen Botſchaft und Lehre des uns offenbarten Heils zu allen Menſchen und Völkern, welche willig ſind, deſſelben theilhaftig zu werden. Wenn jemals jene himmliſche Botſchaft: „Ehre ſei Gott in der Höh', und Friede auf Erden! Und den Menſchen ein Wohlgefallen!“ ſich verwirklichen, wenn jemals der Krieg verbannt und die Scheidewand zwiſchen Volk und Volk fallen ſoll, ſo kann es nur in dem Gedanken und der Macht jener Feſtſetzung der Liebe und Brüderlichkeit aller Menſchen geſchehen.

Das zweite Ergebniß aus der Brüderſchaft aller Menſchen iſt: gleiche Gerechtigkeit für alle. Das Maß dieſer Gerechtigkeit aber kann nur gefunden werden in der Beſtimmung des Menſchen zu voller Entwickelung ſeines Weſens und Wirkens. Wie weit dieſe Entwickelung im Laufe der Zeiten reichen, und wohin, zu welchen Geſtaltungen und Zielen ſie führen werde, wer vermag das im voraus zu ermeſſen? So viel aber ſtellt ſich ohne weiteres feſt: dem wahrhaft chriſtlichen Staate liegt ob, der Fortentwickelung des Menſchenthums volle Freiheit zu gewähren, ja ſie zu fördern, ſo weit es in ſeiner Macht ſteht. Brüderlichkeit, Gerechtigkeit, Freiheit, — das ſind die Aufgaben, welche dem Staate zugewieſen ſind, der ſich zu der Idee Chriſti bekennt.

Freiheit, nicht blos gegen die Auswärtigen, nicht blos für einen Theil der Seinigen, ſondern für Alle, die ſich als Brüder unter den Schirm der Gerechtigkeit vereint haben.

Nun erſt, da der Grundbegriff des Staats nach chriſtlichem Ideal vor uns ſteht, können die Wege, welche vom Ideal abführen, mit Sicherheit bezeichnet werden. Der Abfall knüpft ſich an die Schwierigkeit, das hohe Urbild rein und vollſtändig zu faſſen und ihm durchaus anhängig zu bleiben. Sobald eine einzige Seite dieſes Urbildes, ſobald gar deren mehrere verſäumt werden, entfernen wir uns vom Ideal, verzieht ſich daſſelbe in eine unvollkommene, ja unheilvolle, Geſtalt. Denn es wird Jedem ſchon von ſelbſt klar geworden ſein, daß alle jene Momente, welche oben in der Idee des Staats unterſchieden wurden, in untrennbarem Zuſammenhange ſtehen, daß jede auf die andere hinweiſt und für ſich nicht genügen kann. Beſtandfähigkeit des Staats iſt nur die Vorausſetzung für das Heil, das wir in ihm ſuchen; Macht iſt nur die Bedingung für das Beſtehen.

Wenn ſich nun das Abſehen deſſen oder derer, welche das Staatsweſen lenken, blos auf die Beſtandfähigkeit, auf das Feſthalten des Staatsvereins richtet, ſo wird derſelbe in ein Daſein von durchaus unbeſtimmtem und ungewiſſem Inhalte hinabgezogen; ob die in ihm vereinten Menſchen brüderlich zu einander halten, ob Gerechtigkeit unter ihnen und von ihnen aus gegen die Fremden waltet, — dies und alles Sonſtige bleibt ungewiß und der Verſäumniß ausgeſtellt.

Ein Beiſpiel für dieſe ſeltenen Abirrungen haben die afrikaniſchen Raubſtaaten gegeben. Herrſcher und Beherrſchte hielten, von einzelnen inhaltloſen Umwälzungen abgeſehen, gut genug zuſammen, um ſich für ihre Raubzüge gegenſeitigen

Beiſtand zu gewähren. Aber das war alles; ein eigentlicher Staatszweck war nicht vorhanden.

Wenn das Abſehen ſich ausſchließlich auf Macht nach außen richtet, ſo tritt in gleichem Maße Gerechtigkeit nach außen zurück und der Staat wird ein gewaltſam erobernder. Zugleich aber werden für dieſe Bethätigung alle Staatsmittel und Kräfte in Anſpruch genommen, die Gerechtigkeit nach innen wird zurückgeſetzt, noch mehr alle Staatsthätigkeit, um das gemeinſame Wohl weiter, als die Kraft des Einzelnen reicht, zu fördern.

Von dieſem einſeitigen Staatszweck der Machtfülle nach außen können wir nicht ſcheiden, ohne ſeine Nebengeſtalt in das Auge zu faſſen: den Ruhm, oder Nationalruhm. Er iſt ein Mittel zur Erhöhung der Macht, indem er die Gemüther des Volks zu höherer Anſpannung reizt. Oft iſt er auch nur eine Vorſpiegelung der Macht, die einſt dageweſen, jetzt nicht mehr, oder nicht vollkommen vorhanden iſt. Dann kann ſie verderblich gegen die zurückwirken, welche ſich ihr anvertraut. So wirkte 1806 die Erinnerung an den großen König von Preußen verderblich, weil man der ehemaligen Machtfülle und der vordem bewährten Kriegskunſt des alten Fritz allzu kühn vertraute, den ganz geänderten Verhältniſſen, den Fortſchritten der Kriegskunſt und des ganzen geiſtigen und geſchichtlichen Lebens nicht gebührende Rechnung trug. Selbſt Napoleon's ſonnhelles Auge war an den Nachſchimmer des Fridericianiſchen Geſtirns mit Spannung gefeſſelt; beſonders die preußiſche Reiterei ließ ihn nicht ohne wache Sorge, wie die Mahnungen an ſein Heer bezeugt haben.

Will man aber, nach jenem oben gezeichneten Beiſpiele Roms, an einem neuern Staate beobachten, wohin es führt, wenn Machtfülle nach außen als vorherrſchender Staatszweck gefaßt wird, ſo blicke man auf die Franzoſen, die Nachkommen der ſtets ruheloſen Gallier und ihrer Obſieger, der Römer. Kein Volk war je ſo behend und munter zum Kriege, wie ſtets ſie; kein Volk ſchwärmte ſo überſchäumend von Selbſtgefühl und rückſichtsloſer Ueberhebung im Rauſche des Nationalruhms, der ſelbſt im Frieden ſie unabläſſig treibt, allen Völkern in's Angeſicht zu preiſen, daß ſie und nur ſie „an der Spitze der Civiliſation" ſtänden. Den mächtigſten Ausdruck aber hat dieſe Richtung des ſo reich und glänzend begabten Volkes erhalten: einmal unter der Leitung Ludwig's XIV., das zweite Mal unter der Herrſchaft des großen Napoleon. Jener, wohin nur die Gelegenheit zu Eroberung und Einfluß, zu Kriegsruhm, oder auch nur Waffenluſt winkte, dahin ergoß er ſeine ſtets bereiten Heere, bald ihnen ſelbſt ſich anſchließend, vom bevorzugten Adel und ſeinen Maitreſſen begleitet, bald von Verſailles oder dem Louvre aus das Ganze beſtimmend. Denn, wie ſein hochgemuthes Wort lautete: „der Staat bin Ich!" — (von Gerechtigkeit war dabei nicht die Rede; Brüderlichkeit gar war ein unbekanntes Wort); ſo nahm er mitten im Frieden dem deutſchen Reiche den Elſaß und Lothringen, die noch nicht haben wiedergefordert oder zurückgenommen werden können. Allerdings war das deutſche Reich, welches dem zuſah, altersſchwach und morſch. Nur ein Mann waltete in ſeinem Kreiſe, der große Churfürſt. Er allein kämpfte heldenkühn. Aber die Macht des Brandenburgers, ſie war, da Alle ihn verließen, zu ſchwach. Um ſeine Beute ſicher zu ſtellen, trug jener „allerchriſtlichſte König" kein Bedenken, die blühende Pfalz in Aſche zu verwandeln, um zwiſchen die deutſchen Heere und ſich eine Wüſte zu legen.

Aber die Vergeltung konnte nicht ausbleiben. Wer Gerechtigkeit nach außen aufgiebt, dem entflieht ſie auch nach innen. Dieſer ſelbe Ludwig hat geiſtig und materiell ſein Volk dahin geführt, daß es nur durch die große Revolution das Daſein retten und wiederherſtellen konnte, von den nicht fernen Nachkommen jenes „l'état-c'est-moi" ſich freimachend und beweiſend, daß der Staat doch nicht in Jenem, ſondern im Volke ſei.

Und noch viel glanzvoller, blendend alle Augen, ſtieg Napoleon"s Stern empor. Nie, ſeit dem macedoniſchen Alexander, hat ein einzelner Menſch gleiche Machtfülle in ſich vereint und gleichen Ruhm über ein Volk ergoſſen. Von Gerechtigkeit, — das trat am grellſten gegen Spanien und Rußland hervor — war nicht die Rede, auch viel weniger von Brüderlichkeit gegenüber den andern Völkern. Keines ward in ſeiner Eigenthümlichkeit erkannt und ſollte in ihr beſtehen; denn nie (das hat ſich auch in ihren Koloniſationen gezeigt) haben die Franzoſen, entzückt, trunken von Selbſtgefühl, vermocht, aus ſich ſelber herauszugehn und die andern, Jeden nach ſeinem eigenen Weſen, zu begreifen und gelten zu laſſen.

Auch hier folgte, wie Alle wiſſen, die Vergeltung auf dem Fuße; und ſie begann genau bei den Punkten, — bei Spanien und Rußland, — wo die Ungerechtigkeit am grellſten hervorgetreten war. Und ſie ward vollendet gerade von dem Volke, — den Deutſchen, vor allen den Preußen, — das am ſchnödeſten in ſeinem Eigenweſen beleidigt worden war.

Verhängnißvoller noch iſt die einſeitige Richtung des Staats auf Machtfülle im Innern. Dieſe Machtfülle kann nur der jedesmaligen Regierung zufallen gegen die Regierten, das heißt gegen die Geſammtheit aller Staatsbürger. Nun iſt ſogleich klar, daß jede Regierung der Machtfülle bedarf, um zu beſtehen, um die Staatszwecke zu fördern. Allein eben ſo klar iſt, daß dieſe Machtfülle nur Mittel ſein ſoll zur Erreichung der Staatszwecke. Sobald ſie ſich als einzigen oder vornehmſten Staatszweck geltend macht, ſinken die eigentlichen Zwecke, um derenwillen die Menſchen in Staaten zuſammentreten, zurück, oder werden ſchlechthin aufgegeben. Zunächſt ſteckt dann das Walten der Gerechtigkeit im Innern. Gelähmt wird die Fortentwickelung, welche die naturgemäße und im chriſtlichen Ideal ſo hochgeſtellte Beſtimmung des Menſchengeſchlechts iſt. Zerriſſen iſt das Band der Brüderlichkeit und damit der innern, lebendigen Einheit und Einigkeit der Staatsangehörigen. Auf der einen Seite ſtehen dann die Herrſchenden mit ihren bewaffneten und kampfgewandten Helfern und Berathern, auf der andern ſteht die Maſſe des um jenes einſeitigen Staatszwecks willen verſäumten und beeinträchtigten Volks.

Dieſe Spaltung iſt eine naturwidrige, ſie kann nicht beſtehen, ohne zum Untergang der einen oder der andern Partei zu führen, oder beider, — das heißt des Staats ſelber. Auch hier (es iſt ſchon darauf hingewieſen), bietet Frankreich von ſeiner großen Revolution her das belehrendſte Beiſpiel. Ein Umſturz folgte dem andern; und ſobald die Macht der einen beſtehenden Regierung gebrochen war, hatten die Franzoſen kein näheres Anliegen, als die neu errichtete Macht zu einer „ſtarken Regierung“ zu erheben, ihr die Handhabe des innern Regiments und der bewaffneten Macht recht feſt, wo möglich unentwindbar, in die Hand zu drücken. So folgte, wie auch die Namen wechſelten, ein abſolutes Regiment dem andern und immer wieder entfloh das Schattenbild der Freiheit aus dem verlangend nach ihm ausgeſtreckten Arm. Denn Freiheit kann nicht werden und beſtehen ohne Gerechtigkeit, ohne Gerechtigkeit im Innern und nach außen. Die Franzoſen aber haben bis jetzt nur ſtürmiſchen Enthuſiasmus und Ehrgeiz für die Freiheit bewieſen; ſie haben nicht die Freiheit lernen und ihr Gemüth zum Tempel der heiligen weihen und reinigen mögen. Frankreich mit ſeinem glänzend und reich begabten Volke, es iſt das Nachbild des Epimetheus, des thatraſchen, nimmer raſtenden Titanen, des ſtets mit raſch erhobener Hand dem Gedanken vorgreifenden, dem dann das Nachſinnen zu beſſerm

Rath und Hülfe zu folgen trachtet, des Epimetheus, wie dieſem das liebliche Gebild Elpore, die Hoffens-Selige, mit dem Morgenſtern über der ewig jugendlichen Stirn ſchmeichelnd naht und das greiſe Haupt mit entzückendem Kuſſe grüßt. So naht dem neuen Epimetheus das Götterbild der ewig jungen Freiheit, — und iſt, ganz nahe getreten, dem verlangenden Blicke nicht mehr erkennbar.

Was aber immer und immer wieder unſere Augen nach jenem Volke jenſeit des Rheines hinzieht, das iſt gerade ſeine Thatfriſche, ja die jugendliche Haſt zur That, die es zum Boten und Vorkämpfer der Freiheit macht, wenn auch nicht zum Vollbringer. Und wahrlich, wir würden ſchwere Ungerechtigkeit üben gegen dies Volk, wenn wir nicht neben ſeiner Raſchheit zur That die gleiche Raſchheit und Freudigkeit anerkennten, mit welcher es für die erwählte Sache jedes Opfer bringt, das ihm nöthig ſcheint. Selbſt ſeine Uebereilungen, ſo unheilvoll ſie ſich oft erwieſen, werden von dieſer Opferfreudigkeit überglänzt und wo möglich geſühnt. Selbſt ungereifte Beſchlüſſe, — wie jener, das Eigenthumsrecht aufzuheben (la propriété c'est le vol) oder der Arbeitsvertheilung von oben herab, die geradenwegs zum Sklaventhum der ägyptiſchen Fellahs und zur Vernichtung aller Eigen-Perſönlichkeit hätte führen müſſen, tragen unverkennbar das Wahrzeichen jenes opferfreudigen Sinnes an ſich. Der Grundfehler bei ihnen iſt nur jene Ueberhaſt, die ächt epimetheiſch die Hand beflügelt, bevor der Geiſt die Tiefen des aufſteigenden Entſchluſſes durchmeſſen hat.

Im Obigen iſt Machtfülle nach außen und innen als zweierlei einſeitige Ziele geſchieden worden. Nicht unbemerkt darf aber bleiben, daß die Verirrung, welche die erſte als Staatszweck feſthält, gewöhnlich die Verirrung zur zweiten nach ſich zieht. Denn ſind einmal die Mittel für die erſte (Geld oder Kredit und ſtehendes Heer) zuſammengebracht, ſo ſteht nichts der Verlockung im Wege, ſie auch für den zweiten Zweck, unbedingte Machtfülle nach innen, in Bewegung zu ſetzen. Als im alten Rom die Prätorianer feſtgeſtellt waren, hatte es mit den Rechten und der Freiheit des Volks ein Ende, — bald aber auch mit dem Recht und der Sicherheit der Herrſchenden. Denn die in ſich feſt abgeſchloſſene bewaffnete Macht kann ſich gelegentlich als zweiſchneidiges Schwert erweiſen, das zuerſt dem gewaltigen Führer dient, unverſehens aber ſich tödtlich gegen ihn ſelber wendet.

So viel von den Abirrungen, welche ſich an die Vorbedingungen des Staatsbeſtandes heften.

Schwieriger zu beurtheilen, weil ſie an dem von Grund aus edlen Weſen der Sache haften, ſind die Abwege, welche auf einſeitigem Feſthalten an wahrhaften Staatszwecken beruhen. Hier zieht zuerſt das mißverſtändige Feſthalten an Gerechtigkeit den Blick auf ſich.

Ja! Gerechtigkeit iſt das erſte Heiligthum jedes Menſchenvereins, iſt die erſte Bedingung der Brüderlichkeit, welche Bürger und Bürger, Menſch und Menſchen vereint.

Aber wo finden wir den idealen Urgrund für dieſe Gerechtigkeit? — Iſt es das geſchriebene und verbriefte Recht?

Dem Richter, welcher das Geſetz auf die einzelne Thatſache anzuwenden hat, gilt und muß gelten das vorhandene Geſetz als unbedingter Beſtimmungsgrund.

Anders verhält es ſich, wenn wir zu dem Urgrunde von Recht und Gerechtigkeit hinabſteigen. Jedes einzelne Geſetz iſt Anordnung für ſeine Zeit, für die Zeit, die daſſelbe geboren und in ihm das ihr Nothwendige oder Gemäße geſchaut hat. Allein Menſchen und Verhältniſſe ändern ſich, und gar wohl kann — vielmehr muß es geſchehen, daß was geſtern recht und nothwendig war, heute aufhört es zu ſein. Der unwiderſprechliche Erweis liegt darin, daß unabläſſig und in allen Staaten Geſetze aufgehoben, geändert, durch neue erſetzt werden.

Giebt es in dieſem Wellenſpiel von Geſetzesbeſtimmungen nicht irgend einen feſten Anhalt? irgend eine ſichere Stelle, wo unſer Fuß feſtſtehen könne? — Das chriſtliche Ideal weiſt uns die einzige in der *Beſtimmung des Menſchen*, das heißt aller Menſchen, wie wir ſie erkannt haben.

Unveräußerlich, unverlierbar, unabänderlich ſind alle Rechte, welche für volle, ganz unbeſchränkte Entwickelung des Menſchen erforderlich ſind. Nur was der Einzelne für das Ganze davon zum Opfer bringt, und nur, ſo weit und ſo lange dies Opfer ſich als nothwendig erweiſt, nur dies iſt davon auszunehmen.

In Wahrheit haben die chriſtlichen Staaten je nach dem Maße der in ihnen vorſchreitenden Erkenntniß dieſen Grundſatz thatſächlich anerkannt und das Bedenkliche, was auf den erſten Blick empor zu tauchen ſcheint, wo man vom beſtimmten und verbrieften Rechte ſich zu entfernen wagt, in ſeiner Unhaltbarkeit erkennen laſſen.

Ueberall hat früher Sklaverei geherrſcht. Mit dem Chriſtenthum und ſeinen Grundbeſtimmungen der Liebe, Brüderlichkeit und Freiheit konnte die uralte Einſetzung der Sklaverei, welche einem Theil der Menſchen Bürgerrecht, ja faſt jedes Menſchenrecht entzieht und den Andern als Vorrecht und Vorzug zu Gute kommen läßt, nicht beſtehen. Ueberall iſt die Sklaverei aus den chriſtlichen Staaten verſchwunden, zuletzt in unſern Tagen auch aus Nordamerika; ſüdamerikaniſche Staaten werden nachfolgen müſſen oder untergehen. Nichts hat dagegen das altherkömmliche Recht der Sklavenhalter vermocht; nichts die Vorausſicht all' der Schwierigkeiten und Gefahren, welche ſich an die Ausrottung des tiefeingewurzelten Uebels heften mußten. Jenem vergänglichen Rechte trat mit unermeßlichem Uebergewicht das allgemeine und unverlierbare Menſchenrecht gegenüber; das Uebel, das ſich an die Heilung knüpfte, war nicht Folge dieſer Heilung, ſondern Nachwirkung der uralten Schuld; die mußte nach ewigem Rechte von oben her geſühnt werden, und die Sühne wiegt unberechenbar leichter als die Schuld und das alte Uebel.

Ueberall hatte ſich aus den mittelalterlichen Zuſtänden her in den chriſtlich europäiſchen Staaten die halbe Sklaverei der Leibeigenſchaft feſtgeſetzt. Der Leibeigene hatte nur ein geringes Maß bürgerlicher und menſchlicher Rechte; er war an den Acker gebunden (glebae ad scriptus), den er nach dem Willen ſeines Gutsherrn bebauen mußte. Er und die Seinen waren dem Gutsherrn zu Dienſten und Abgaben aller Art verpflichtet. Er hatte nicht die freie Wahl des Lebensberufes, deren viele ihm geradezu verſchloſſen, die andern von dem Gutdünken des Herrn abhängig waren; er hatte nicht das Recht, nach eigener Beſtimmung zu freien und die Genoſſin zu wählen. Nun wohl! die Leibeigenſchaft iſt erſt gemildert worden, jetzt iſt ſie (mit einer einzigen kleinen Ausnahme) aus Deutſchland verſchwunden. Und auch dort fühlt der Adel, daß das Herrenrecht, das er eiferſüchtig feſthalten möchte, ein Unrecht iſt gegen die Menſchheit. Er ſucht es alſo zu entſchuldigen durch die Verſicherung: den Leibeigenen ſelber ſei wohl in ihrer Lage, welche ihnen für Krankheit und Alter die Hülfe des Gutsherrn in Ausſicht ſtelle. Allein kein materieller Vortheil kann gegen die ewigen Rechte des Menſchen, und beſonders des Chriſten — gegen das Recht der Selbſtbeſtimmung, das ihn erſt zum Menſchen und Chriſten macht und über das Thier erhebt — irgend in's Gewicht fallen. Auch iſt es nicht die Beſtimmung des Menſchen im Staate, daß Einer auf die Wohlthätigkeit des Andern hingewieſen ſei; Jeder ſoll für ſich und das Gemeinweſen ſchaffen. Und endlich: woher nimmt denn der Herr die Mittel, den hinfällig gewordenen Eigenen beizuſpringen, als aus der Arbeit dieſer Eigenen ſelber und ihrer Vorgänger, und aus dem von lange her ausgebeuteten Vorrechte?

Großſinnig hat ſich, der Leibeigenſchaft gegenüber, der jetzige Kaiſer von Rußland entſchieden. Wende man nicht ein, daß die Verhältniſſe ihn zu dem Beſchluſſe der Freilaſſung hingewieſen haben. Daß er dieſe Verhältniſſe zu würdigen gewußt, gerade das iſt die Ehre des Herrſchers.

Und das uralte, tauſendfältig verbriefte Adelsrecht?

Vor allen Dingen iſt anzuerkennen, auf wie ſtarken Pfeilern dieſes Recht beruht. Man leitet es gewöhnlich aus dem Mittelalter her, wo Waffenmächtigkeit den Adel begründet und dieſer ſeine Vorrechte und die Vortheile ſeines Standes mit dem Schutz bezahlt habe, den er den weniger kampfgeübten Ständen gewährt. Daß die Fürſten, ebenfalls dem Adel angehörig, ſich zunächſt mit dieſem umgaben und damit ihm die Vortheile zuwandten, welche der ſtets offene Zutritt zum Herrn, der ſtets nahe Einfluß auf ſeine Entſchließungen gewähren muß, endlich, daß große Verdienſte oder große Gunſt des Glücks und der Fürſten von den Vorfahren auf die Nachkommen überfließen, das alles muß als natürliche Folge der urſprünglichen Verhältniſſe gelten.

Allein zwei ganz andere Beweggründe wirken, oft verheimlicht und abgeleugnet, für die Aufrechthaltung des Adels. Dieſe Beweggründe ſind es, welche das Adelsinſtitut ſchon weit früher als im Mittelalter, ſchon bei den klaſſiſchen Völkern haben hervortreten laſſen.

Der erſte Beweggrund iſt: daß bald einleuchten mußte, wie einflußreich das Zuſammenhalten Vieler iſt im Vergleich zu der Geltung des Einzelnen; und der zweite: wie viel mächtiger ein dauernder Verband iſt, der von Geſchlecht zu Geſchlecht in einem gewiſſen Kreiſe feſtgehalten wird, als ein Verband, der ſich augenblicklich von Perſon zu Perſon mit aller Zufälligkeit und Unſicherheit der Wahl ſchließt und ebenſo jeden Augenblick wieder löſen kann. Beide Arten des Vereins ſtehen einander gegenüber, der eine mit dem Beharren gleichſam einer Naturnothwendigkeit, der andere mit der Lösbarkeit augenblicklichen Entſchluſſes. Dies iſt der Urſprung aller Ariſtokratie, unter welchem Namen ſie auch hervortreten und mit welchen Fiktionen im Einzelnen ſie ſich auch fortzupflanzen und zu erhalten trachte. Gewiſſe Geſchlechter, gewiſſe Namen gehören ihr an, gleichviel ob — wie z. B. in England — die alten Namen auf ganz andere Geſchlechter übertragen worden ſind, ob der Nachfolger wirklich Erzeugter des Vorfahren, oder nur willkürlicher Adoptivſohn ſei unter der Bürgſchaft fürſtlicher Legitimation.

Der zweite Beweggrund hat ſich oft in der Politik der Fürſten gezeigt. Sobald der Fürſt ſich als Gegenüberſtehender zu ſeinem Volke faßt, ſobald er alſo eine Spaltung des ganzen Volks in Regierende einerſeits und Regierte andererſeits als beſtehend oder unvermeidlich vorausſetzt, muß ihm die Ueberzahl und materielle Uebermacht des Volks den Wunſch erregen, daſſelbe zu theilen, um ſich auf den einen Theil gegen den andern ſtützen zu können; es iſt das die uralte macchiavelliſtiſche Lehre: Theile und du herrſcheſt, das römiſche Wort: divide et impera, älter als Macchiavell. So haben ſich denn oft Fürſten auf Geiſtlichkeit und Papſt, oft auf den Adel gegen das nichtadlige Volk — zu ſtützen vermeint, wie zahlreich auch die Beiſpiele ſind, daß Geiſtlichkeit und Adel den Fürſten, der bei ihnen ſeinen eigenen Vortheil ſuchte, zu ihrem Vortheil auszunutzen trachteten, ja, die Perſon des Fürſten und ſein Anſehen, das ſie hätten ſchützen ſollen, zum Schutzmittel für ſich ſelber und ihren Vortheil verwendeten, ja ſogar (Rußland und Schweden wiſſen davon) ihn unbedenklich opferten, wenn der Vortheil des Standes es zu fordern ſchien. Auch Ludwig XVI. und Karl X. empfingen für Adelsgunſt nicht Rettung, ſondern den Tod auf dem Schaffot der Eine, Sturz und Verbannung der Andere.

Wenden wir von dieſen Zufälligkeiten unſern Blick zum Kern der Sache.

Wenn ein Theil des Volks durch beſondere Vortheile begünſtigt werden ſoll, ſo kann dies ſchlechterdings nicht anders als auf Koſten des andern Theils geſchehen. Der Sklave und Leibeigene ging ſeiner Menſchen- und Bürgerrechte verluſtig, ward Arbeits- oder Dienſtgeſchöpf zu Gunſten ſeines Herrn; dieſer gewann, was dem Andern entzogen ward. Ungleich weniger abſolut und hart, im Weſentlichen aber als daſſelbe, zeigt ſich die Bevorrechtung des Adels. Wird der Adel von Abgaben befreit, ſo muß ſein Antheil an der Laſt dem nichtadligen Volke zugelegt werden; hat er für vortheilhafte Anſtellungen, z. B. im Heer und bei der daranſchließenden Verſorgung nach beendigter Dienſtzeit, den Vorzug, oder gar das ausſchließliche Recht: ſo müſſen die nichtadligen Bewerber um eben ſo viel zurücktreten und der Vortheile verluſtig gehen.

Zeigt ſich hiermit der Grundſatz gleicher Gerechtigkeit für Alle verletzt, ſo findet man ſehr leicht, daß auch der Vortheil des Staats dabei beeinträchtigt wird. Ueberbürdung mit Staatslaſten beeinträchtigt Wohlſtand und Leiſtungskraft der Belaſteten; wird nun ein Theil des Volks ſchärfer herangezogen als bei gleicher Behandlung Aller ſich gebühren würde, ſo iſt er hiermit ſchon überbürdet, in ſeinem Recht und Beſitz beeinträchtigt, im Gefühl ſeiner Kraft geſtört, da dieſe ihn nicht ſo fördert, wie er erwarten durfte. Wird ferner der Zutritt zu den höhern, vorausſätzlich höhere Fähigkeiten fordernden Staatsdienſten auf einen Theil des Volks mit Ausſchluß oder Zurückhaltung des andern beſchränkt: ſo heißt das nichts anderes, als daß der Staat ſich der Wahl und Benutzung der Beſtgeeigneten ſelber beraubt; er wählt aus hundert Adligen, ſtatt aus zehntauſend Staatsbürgern. Die Zahlen ſind hier ganz willkürlich gegriffen, aber ſie genügen, den Grundſatz zu veranſchaulichen. Die Kraft der republikaniſchen und napoleoniſchen Heere beruhte größtentheils auf dem Grundſatze der Gleichheit; jeder Soldat konnte Officier werden, jeder trug, wie man damals ſagte, den Marſchallſtab in ſeinem Torniſter; kein Wunder, daß jeder ſein Möglichſtes that, und daß ſich ungleich mehr Begabte fanden, als in Heeren, wo nur der Adel befehligen und der Nichtadlige nur in Reih' und Glied dienen, ſeine Fähigkeiten nur im engſten Kreiſe geltend machen konnte.

Genug über die Folgen mangelhafter Gerechtigkeit. Daß ſie aber, auch diejenigen treffend, zu deren Gunſten die

Wage der Gerechtigkeit aus dem Gleichmaße gebracht wird, das iſt der höchſte Beweis für die Hoheit und Heiligkeit, welche dem Grundſatze der Gerechtigkeit innewohnt. Denn der Menſch gilt nicht, was er hat, ſondern was er iſt. Habe ich nun Vortheile der Gunſt, der Stellung ꝛc. von außen erlangt, ſo laſſe ich nach der den Menſchen inwohnenden Trägheit oder Bequemlichkeit um ſo viel von meiner Spannkraft nach, als meiner Kraft die äußerliche Gunſt zuzulegen ſcheint. Unvermeidlich ſinken daher die von außen bevorzugten Geſchlechter von der Kraft der Väter Stufe um Stufe abwärts und beſtätigen immer von Neuem das alte Wort: filii heroum noxii, — die Sproſſen der Heroen arten aus. Wer es an einem geſchichtlichen Bilde beobachten will, der betrachte die Adligen, wie die franzöſiſche Revolution ſie fand, dieſe Sproſſen hoher Ahnen! der betrachte das Verkommen des Bourbonengeſchlechts, das einſt von den hohen Thronen Frankreichs, Spaniens, Neapels die halbe Welt beherrſcht hat. Ja! Vorrecht bedeutet Unrecht, Sinken, Untergang.

Einen flüchtigen Blick nur werfen wir auf den letzten der Staatszwecke, auf die Nutzbarkeit ſeiner überwiegenden Mittel da, wo die Mittel des Einzelnen ſich unzulänglich erweiſen.

So weit dies der Fall iſt, ſo weit reicht Pflicht und Recht des Staats; aber weiter nicht. Sobald der Staat darüber hinausgeht, tritt er in die Reihe der Gewerbtreibenden, verſäumt ſeine weitern und höhern Aufgaben, vernichtet das Selbſtgefühl des Volks von ſeiner höhern Beſtimmung. Dieſes Selbſtgefühl aber iſt ein um ſo heiligeres Gut, als die große Mehrzahl des Volks ſich mit ſeinem Betriebe auf Einzelbeſtrebungen, materielle und ſonſt geringe Zwecke hingewieſen ſieht und nur durch das Bewußtſein ſeines Gewichts als lebendiger und zu hohen Zwecken berufener Staatskörper ſich durchgeiſtet, erhoben und gewürdigt fühlen kann.

Das Alterthum zeigt uns in Karthago ein großes und erſchütterndes Beiſpiel, wohin dieſe Verirrung vom Ideal führen kann. Die Karthager hatten einen mächtigen Staat auferbaut; aber ſie waren vor allem Kaufleute und ſtellten den materiellen Vortheil über das Staatsintereſſe. So traten ſie in den Entſcheidungskampf gegen Rom. Eine letzte Gunſt erwieſen ihnen die Götter: ſie ſandten Hannibal und geleiteten den Unwiderſtehlichen bis an die Thore Roms. Allein die Knickerei und Scheelſucht der Kaufleute ließen den Helden, ihren einzigen Schutz, ununterſtützt. Er verblutete mitten in ſeinem Siegeslauf, und Karthago ſtürzte — unwiederherſtellbar und unbeklagt.

Einen ähnlichen Weg von großer politiſcher Bedeutung hinab zu bloßen Handelszwecken hat in neuerer Zeit Holland genommen. Denſelben Weg ſcheint England betreten zu haben, ſeit die mächtige Spannung, welche es im Innern gegen ſeine ehemalige Kolonie, die jetzige Republik Nordamerika, nach außen gegen den drohenden Rieſen Napoleon getragen, aufgehoben iſt. Entſchiedener und unverhüllter als je zuvor machen ſich die Rückſichten auf ſeinen Handel über alle andern hinaus geltend. Nichts anderes war es, das England, ſelber unbetheiligt, gegen das klarſte Recht auf die Seite Dänemarks trieb; Dänemark ſollte ſeine Hand über die deutſchen Meere hemmend ausſtrecken, damit niemals der Deutſche ſeemächtig würde. Denn das kleine Dänemark mußte für immer ein ungefährlicher Nachbar für England bleiben. Deutſchland dagegen, für jetzt noch waffenlos zur See gegen Britanniens Flotte, — Deutſchland, das jetzt ſchon die dritte Macht iſt an Bedeutung des Seehandels, Deutſchland könnte möglicherweiſe in ferner Zukunft ſelbſt Britannien Gefahr drohen.

Noch ſchärfer tritt dieſe Richtung Englands aus ſeinem Benehmen gegen Nordamerika hervor, das ſchon jetzt als vollwichtiger Nebenbuhler ihm gegenüberſteht. Gegen alle von ihm ſelbſt proklamirten Grundſätze hat England die Seceſſioniſten, die gar nichts anderes waren, als Abtrünnige und Empörer gegen den Bundesſtaat, als kriegführende, das heißt aber ſelbſtändige Macht anerkannt, hat ihren Raubſchiffen ſeine Häfen, Docks und Waffenkammern geöffnet, und würde die Aufrechterhaltung der Sklaverei befördert haben, wäre der Sieg der ſchlechten Sache möglich geweſen. So weit war daſſelbe England gelangt, das bisher ſeine Ehre darin gefunden hatte, für die Vernichtung der Sklaverei mit Wort und That einzutreten. Das lehrreichſte Beiſpiel aber finden wir in einem vielfach lobenswürdigen Könige, in Louis Philippe.

Frankreich hatte ſich der Bourbonen entledigt, die nach Napoleon's altem Worte „nichts gelernt und nichts vergeſſen hatten;" die unfähig waren, die neue Zeit zu begreifen und in ihr zu leben; die endlich nur unter dem Geleit feindlicher Waffen Frankreich hatten wieder betreten können. Unendlich überlegen an Bildung und gutem Willen, trat Louis Philippe an die Stelle des letzten Bourbon, er ſelber Nächſtverwandter des Königshauſes und zugleich Anhänger und Zögling der großen Revolution.

Wie geſchah es, daß er, der vom Volk Erwählte, nach wenigen Jahren vom ſelben Volke geſtürzt und in lächerlicher Flucht verjagt wurde? —

Er war, er, den man doppelſinnig den „Bürgerkönig" nannte, in der That Bourgeois geworden, in der Bedeutung des Wortes, die ſich von ihm herſchreibt, — Bourgeois, der keinen andern Intereſſen nachgeht, als denen ſeines Gewerbes, ſeines behäbigen Wohlſtandes, ſeiner Frau und Kinder. In dieſem Sinne meinte Louis Philippe auch als König zu befriedigen, wenn er dem Volke Ruhe und Frieden gewährte, Wohlſtand und ruhige Zurückgezogenheit.

Allein da zeigte ſich, daß all' dieſe kleinlichen Güter nichts wiegen gegen das Selbſtgefühl eines Volks, das ſich zu Höherm berufen fühlte, zur Mitthätigkeit am großen politiſchen Weltgange, das auf eine große Vergangenheit zurückblickte und die Kraft in ſich fühlte, das Erbe dieſer Vergangenheit anzutreten. Der Bürgerkönig mußte fallen und ſeine ſchuldloſen Söhne in den Sturz hineinreißen.

Ob die Franzoſen damals einem tiefern Antrieb gefolgt ſind, als ihrem gerechten Ehr- und Selbſtgefühl, ſteht dahin. Gewiß aber wären ſie geſunken, ja vielleicht untergegangen, hätten ſie ſich nicht der niedern Richtung Louis Philippe's entzogen. Lehrreich iſt von der entgegengeſetzten Seite der Krieg, den Preußen 1806 unternahm. Die alte Kraft Preußens war nicht mehr vorhanden, das Heer nicht entfernt dem napoleoniſchen Heere gewachſen; ſeine Stärke, ſeine Bewaffnung und Ausrüſtung durchaus mangelhaft, die Führung unzulänglich; endlich war der rechte Zeitpunkt verſäumt, man hatte das Jahr zuvor Oeſterreich niederbrechen laſſen, und jetzt hatte man Rußlands Hülfe nicht abgewartet. So war der Ausgang des Kampfes vor ſeinem Anfang entſchieden. Und dennoch war dieſer Krieg für Preußen, wenn es ſich nicht ſelbſt aufgeben wollte, zur Nothwendigkeit geworden. Trotz aller Mängel und Fehler bewies Preußen damit ſein Selbſtgefühl als Großmacht, und daher war es Großmacht. Dies Selbſtgefühl blieb im Volke lebendig, oder vielmehr, es ward in demſelben nach langer Lethargie neubelebt und richtete den Staat aus dem jäheſten Umſturze zu einer Kraft wieder auf, die er nie zuvor bewieſen.

Nicht immer führt die übergreifende Bethätigung des Staats ihn ſelber in ſolches Verderben, wie ſich in den ſchon erwähnten Fällen gezeigt hat; und nicht immer liegt die Schuld auf Seiten der Regierenden, oder ihrer allein. Der oft gehörte Vorwurf der Vielregiererei fällt nicht ſelten dem Volke zur Laſt, wenn in demſelben Gemeinſinn und ſelbſtvertrauende Thatkraft erſchlafft ſind und damit entweder Verfall gemeinwichtiger Angelegenheiten oder Einmiſchung der Staatsgewalt nothwendig werden. Jede Thätigkeit des Staats, wie nothwendig und gerechtfertigt ſie auch ſei, in welchem gerechten und zweckmäßigen Sinne ſie auch geübt werde, iſt an ſich ſelber Eingriff in Thätigkeit und Freiheit der Staatsbürger, denn ſie ſchließt die des Bürgers ſo weit aus, als ſie ſelber ſich geltend macht. Ja jede vom Staat ergriffene, durch Unkräftigkeit oder Fahrläſſigkeit des Volks ihm zugeſchobene Bethätigung fordert neue Beamtenreihen und vermehrt damit die Belaſtung der Staatsmaſchine wie das Uebergewicht der Regierungsgewalt.

Ein ſchlagendes Beiſpiel bietet ſich in der ſozialen Frage: wie Arbeit und Kapital in der Geſellſchaft ihre Ausgleichung finden ſollen; eine Frage, welche bedeutende Köpfe erſt in Frankreich, dann in Deutſchland beſchäftigt, im erſteren Lande zu gewagten Unternehmungen geführt hat, bei uns einen ſtillern, aber hoffentlich ſicherern Weg nimmt.

Der Arbeiter — oder die Geſammtheit der Arbeitenden bedarf der Geldmittel, des Kapitals. Aber umgekehrt bedarf auch das Kapital, um zu vollem Werthe zu gelangen, der Arbeit, durch die es lebendig wird, ſich vervielfältigt, gilt. Beide Theile, der Kapitaliſt und der Arbeiter, bedürfen einander. Aber drängender tritt dieſes Bedürfniß bei dem Arbeiter hervor, der ſein Werk nicht beginnen, der nicht leben kann ohne Geld, während der Beſitzende einzehren, wenigſtens eine Zeit lang es aushalten kann. Die Frage ſpitzt ſich alſo auf den Punkt zuſammen: Wie iſt dem Arbeitenden der Beiſtand des Kapitals zu erwirken?

In Frankreich hat der Feuerkopf Proudhon, um den gordiſchen Knoten zu zerhauen, der Beſitz und Nichtbeſitz umſchnürt, das Wort hingeworfen: Eigenthum iſt Diebſtahl. Beſonnener und praktiſcher hat der ſcharfſinnige Louis Blanc Organiſation gemeinſamer Arbeitſtätten unter der Hand des Staats angeregt, — aber gleich zu beklagen gehabt, daß ſein Projekt verfälſcht, im Widerſpruch mit ſeiner Idee verwirklicht worden ſei. Wie weit dies der Fall, ob übler Wille oder Mißverſtand es veranlaßt, bleibt dahingeſtellt. Feſt ſteht, daß der Staat Kapitalgeber ſein ſollte; das gemeinſame Kapital des Volks (denn ein anderes Vermögen hat der Staat nicht) ſollte er der gemeinſamen Arbeitskraft verwaltend und vertheilend gegenüberſtellen.

In Deutſchland regte Schulze-Delitzſch die Arbeiter zu dem Entſchluſſe an, ihr Kapital ſich ſelber zu ſchaffen; Arbeitſamkeit und Sparſamkeit wurden ihnen als Quellen eigenen Vermögens gewieſen. Nicht haſtig, aber um ſo ſelbſtändiger und ſicherer war der Weg, und ſchon haben ihn bedeutſame Erfolge bewährt.

Dem Urheber gegenüber wurde vorgeſchlagen, vom Staate ſelber einen Kredit anzuſprechen, der natürlich ungleich raſcher und reichlicher erfließen könne. Von dem ſtaatsökonomiſchen Irrthume, der über die Verwirklichung dieſes Kredits ſich eingeſchlichen, ſei hier nicht die Rede. Es genügt die Bemerkung, daß auf dieſem Wege, wie auf dem Louis

Blanc's, der Staat Gläubiger der Arbeitenden, das heißt aber ihr Brodherr geworden, die Geſammtheit der Arbeitenden aber zu ſeinen Leibeigenen herabgedrückt worden wäre. Was und wie gearbeitet werden, wem der Kredit, das Kapital gewährt werden ſolle, müßte nothwendig dem Ermeſſen der Regierung anheimfallen; jeder Irrthum von ihrer Seite, jede Abweichung der Arbeiter von der politiſchen Richtung der eben Regierenden müßte verderblich werden in ſo weitem Umfange, als die Macht der Regierung reicht.

An dieſer Frage, wie an keiner andern ſonſt, kann man ſich (ſcheint uns) den Vorzug ſelbſtändiger Handlungsweiſe des Volks deutlich machen. Es iſt gleichwohl nur einer von vielen Fällen.

Abſpiegelung der Vorſtellung vom Ewigen in den Geſtaltungen des Staats.

Auf die Gefahr, einem Theile befremdend, ja mit der Zeitrichtung in Widerſpruch zu erſcheinen, von einem andern Theile denen beigezählt zu werden, welchen die Berufung auf Religion und Chriſtenheit nur als Larve dient für ganz andere Zwecke, habe ich gewagt, — denn ich konnte nicht anders, — in der Idee des Chriſtenthums Beſtimmung und Maß für das Weſen des Staats aufzuſuchen.

Trifft dies Verfahren nur, etwa ausnahmsweiſe, für die chriſtliche Idee ein? Sollte nicht, muß nicht überall und allezeit die Idee jedes Volks vom Göttlichen, wie ſie

Grundlage der ganzen Volksanſchauung iſt, ſo auch Grundbegriff und Maßſtab ſein für die Einrichtung des Staats?

Blicken wir noch einmal auf die Phaſen zurück, welche die allgemeine Idee vom Göttlichen zu durchlaufen gehabt, ſo waren es hauptſächlich die Geſtaltungen
des Kosmiſchen,
des Lebendigen,
des Menſchheitlichen,
des Geiſtigen,
und zwar dieſe letzten in Abgeſchloſſenheit,
oder in freiem, liebedurchfloſſenen Erguſſe nach allen Seiten hin,
welche wir als die Hauptmomente der Entwickelung anzuſchauen hatten.

Nun wohl! Was für Geſtaltungen in der Staatsbildung haben ſich ergeben, als wir betrachteten, in welcher Weiſe ſich das Staatsweſen unvollkommen einrichte, ſobald es ſich von dem vollſtändigen Idealbilde herabſinken laſſe? Da handelte es ſich nur
um den Beſtand des Staats ohne weitern Zweck, —
um Macht nach außen und innen. —
um innere, aber einſeitig aufgefaßte, oder von den andern losgelöſte Zwecke des Staats.

Schon dieſer Hinblick deutet darauf, daß eine Uebereinſtimmung vorhanden ſein müſſe zwiſchen den Grundgedanken der verſchiedenen Völker und Zeiten und der Staatsbeſtimmung, welche in jeder Zeit und jedem Volke heraustritt.

Der Grundgedanke aber iſt überall kein anderer, als die Idee, welche jedes Volk ſich vom Göttlichen erſchafft, und in welcher es unbewußt das Abbild und Bekenntniß ſeines eigenſten Weſens niederlegt.

Wagen wir es denn in leichten Zügen zuſammenzuſtellen

die Idee der kosmiſchen Gottheiten mit den erſten Anläufen zu der ganz beſtimmungsloſen Bildung des Staats,

wie dieſelben ſich bei den nomadiſchen Völkern der weiten Ebenen Weſtaſiens, ſpäter bei denen Südafrikas und von der Zeit ſeiner Entdeckung her bei denen Amerikas gefunden haben. Der Zuſammenhalt war der lockerſte, weil es an jedem innern Zwecke gebrach. So fehlt es auch an jeder feſten Abgrenzung an die nächſthervortretende Geſtaltung.

Dieſe Geſtaltung iſt die des urſprünglichen Despotismus, wie wir ſie uns auf den unermeßlichen Flachländern Weſtaſiens vorzuſtellen haben. Der Herrſcher iſt das ſchlechthin Waltende, ſeine Macht kann nur als unmittelbarer Ausfluß der göttlichen geltend werden, gleichwie das Licht als Ausſtrömung und gleichſam als Seele der kosmiſchen Körper an derſelben Stätte und zur ſelben Zeit, wo der Despotismus ſeine höchſte Urgeſtalt aufrichtete, von den Parſen göttlich verehrt, von den Magiern gefeiert ward. Dieſe urſprüngliche Machtſtellung fordert nicht und geſtattet nicht den Verſuch beſonderer Begründung und Rechtfertigung durch die Vernunft; ſie iſt die eigentliche Macht „von Gottes Gnaden.“

der feste Angelpunkt, an dem der bisher lockere Zusammenfluß der Menge zu einem Staatskörper seinen festen Anhalt findet, gleich jenem diamantenen Nagel, mit welchem einst Zeus den eigenwilligen Titanen durch die Dämonen „Gewalt“ und „Kraft“ mitten durch die Brust an das Urgebirge fesselte, vergebens strebend die Befreiung und Herrschaft des Menschengeschlechts von den Olympiern abzuwenden. Denn aus der Willkürherrschaft selber, so ist der ewige Rathschluß, soll Vernunft und Recht erstehen und zur Herrschaft gelangen.

Zuvor aber muß das natürliche Dasein der Willkürherrschaft sein inneres Wesen offenbaren. Es trat auf als natürliche erste Form eines großen und festen Staatsganzen. Diese Form war eine nothwendige und so weit gerechtfertigte.

Allein der absoluten Macht des Einen steht die eben so absolute Rechtlosigkeit aller Andern gegenüber. Sie sind nur, was der Wille des Einen bestimmt, daß sie seien, sie hören auf, sobald er will.

Diese Gestaltung geht parallel jener, welche schlechthin im Lebendigen, welcher Art es auch sei, das Göttliche schaut. Neben den Thier- und Mischgestalten der ägyptischen wie auch der hindostanischen Gottheiten tritt der unbedingt und schrankenlos waltende Despotismus hervor, kein Recht erkennend gegenüber seinem Eigenwillen und Interesse, die Geschlechter der Menschen von Uralters her und für immer in Kasten zusammengesperrt und von einander abgeschlossen haltend, der Selbstbestimmung auf ewige Zeit verlustig.

Dieser zum Bewußtsein seines Wesens gelangende Despotismus enthüllt ſich denn auch zuerſt auf dem Punkte, wo er mit der religiöſen Idee zuſammentrifft: in Aegypten, am Bau der Pyramiden. Allen Aegyptern war (wie wir geſehen) jenes Anklammern an das Leben und deſſen Geſtalt angelegentlichſtes Bedürfniß, untrennbar von ihrer Religion; jede Grabſtätte galt ihnen als die wahre eigentliche Behauſung des dort Ruhenden; ſo waren denn auch die Pyramiden die eigentliche Behauſung der Könige, ihrer Erbauer, und dieſe allein hatten an ihnen urſprüngliches Intereſſe. Nun aber war die Erbauung gar nicht anders als mit der Geſammtkraft des Volks (oder zahlloſer Schaaren deſſelben) zu ermöglichen. Unbedenklich trieben denn die Könige das Volk zuſammen zu jenen Bauten für ihr ewiges Haus. Chefren und Cheops (im dritten Jahrtauſend v. Chr.) werden als ſolche Zwingherren namentlich aufgeführt, welche Mittel und Leben des Volks für ihren Pyramidenbau, das heißt alſo für ihr perſönliches Intereſſe aufgeboten haben.

Dies iſt denn auch die Zeit des abſoluten Eroberungsrechts, der Ausdehnung der Macht, ohne weitern Grund als den Willen des Herrſchers nach außen, ſo weit und wohin es eben gehen will.

Mildere, der Menſchenbeſtimmung näher tretende Staatsgeſtaltung zeigt ſich bei den Hellenen, denen das Göttliche im Menſchen und den verſchiedenen Beſtimmungen deſſelben offenbar wird. Wenn auch der Einzelne noch nicht zu voller Freiheit und Geltung gelangen kann, ſondern unlösbar ſeinem Volke, dem Staat und dem Ethos deſſelben angehörig bleibt, ſo hat doch ſchon die Individualiſirung, die Anerkennung vom Weſen und Recht der Beſonderheiten begonnen. Hellas iſt kein Einheits- oder Geſammtſtaat (erſt vor dem Untergange wird er es), es iſt eine Gruppe einzelner Staaten, die nur im Drange der Noth (wie in den Perſerkriegen) zuſammentreten, ſonſt aber jeder den beſondern Stammescharakter gewähren laſſen, — ſo die voranſtehenden Staaten Athen und Sparta. Alle dieſe Staaten haben republikaniſche Verfaſſung und ſprechen auch hierin die höchſte Schätzung des Menſchen aus, in welchem ſie das Göttliche erkannt haben. Allein dieſe Anerkennung der menſchlichen Hoheit und des menſchlichen Rechts iſt noch keine durchdringende, ſie beſchränkt ſich auf die Freien, und unter dieſen wieder lenkt ſie ſich den in Hetärien Verbundenen und bevorrechteten Geſchlechtern zu. Es iſt die erſte menſchenwürdige Staatsgeſtaltung, aber doch nur der vorbildliche Verſuch vollkommenerer Einrichtung.

In Rom geſchieht ein mächtiger Fortſchritt. Rom faßt neben dem Gedanken der Macht nach außen nicht ſowohl das Allgemein-Menſchliche, als vielmehr den erſten der innern Staatszwecke, Gerechtigkeit, — als ſeine Aufgabe, und zwar nur nach innen, während nach außen Machtausdehnung ohne Rückſicht auf Recht Staatszweck bleibt. Aber dieſe Gerechtigkeit verräth die Einſeitigkeit ihrer Faſſung und die Loslöſung von allen tieferliegenden Antrieben ſchon in der Form. Nicht das allgemeine und ewige Recht, wie es unter dem Einfluſſe der Vernunft und Brüderlichkeit waltet, tritt in

Rom als Staatsbeſtimmung hervor, ſondern ein in jedem Punkte ſcharfverſtändig geformeltes und argwöhniſch verklauſulirtes, etwa wie es ſcharfſichtige Anwälte feindlicher Parteien gegeneinander abwägen würden. Nicht blos die Rechte und Gerechtſame der römiſchen Bürger, der Provinzialen u. ſ. w. werden ſcharf geſondert, nicht blos daſſelbe Recht, z. B. das Eherecht, erhält für die verſchiedenen Volksklaſſen beſondere Namen und Bedeutung, auch für Verträge und gerichtliche Klagen und Einlaſſungen ſind ſcharfbemeſſene Formeln gegeben, deren Verſäumniß den Verluſt des Rechts nach ſich zieht.

Und ſelbſt dieſe ſcharfverſtändige Richtung auf den Staatszweck, wie er nun einmal geſetzt worden, hat ihr Vorbild in ganz eigenthümlichen Wendungen der religiöſen Idee. Neben den Gottheiten, welche die Römer von Hellas und Hetrurien aufgenommen, machen ſich eigenthümlich oder mit erhöhtem Nachdruck Zweckmäßigkeits-Götter geltend, ſo der Friedensgott Janus, deſſen Tempel nur in Kriegszeiten geöffnet wird; ſo der Grenzgott Terminus; ſo drei beſondere Gottheiten, welche die Pforte des Hauſes (Schwelle, Pfoſten) hüten. Später haben die Römer ſogar die Gottheiten überwundener Völker gleichſam mit erobert und ihnen in Rom Altäre errichtet; es konnte vielleicht zweckmäßig ſein.

Sehr leicht wird erkannt werden, worin das Schwankende dieſer Parallelſtellungen vom Religiöſen und Staatlichen ſeinen Grund hat. Schon bei der Entfaltung der Gottesidee konnte nicht unbemerkt bleiben, daß die einzelnen

Phaſen derſelben in einander übergreifen; wie denn überhaupt im Gebiete des Geiſtes ſcharfe Abgrenzung ſelten ausführbar iſt, und das um ſo weniger, je höher der Geiſt ſich erhoben. Die kosmiſchen Gottheiten ſandten im Lichtſtrahl gleichſam ihre Vergeiſtigung aus, ſie ſind mit ihrer Herrſchezeit nicht entſchwunden, ſondern im Bilde des Uranos in den helleniſchen Götterkreis aufgenommen. Aegypter und Inder haben nicht blos das abſtrakte Bild des Lebendigen, gleichviel in welcher Geſtalt, feſtgehalten, ſie haben in gleichem Sinne die Menſchengeſtalt angeſchaut und nachgebildet; und wiederum die Griechen, ſo gewiß ihnen das Göttliche im Menſchenweſen und in Menſchengeſtalt vor das Auge trat, ſie haben Thier- und Miſchgeſtalten, alſo das Bild des Lebens außerhalb des Menſchlichen, keineswegs aufgegeben. Dieſe Verſchränkungen der Religionsphaſen ſind ſchon früher vollſtändiger nachgewieſen worden. Jede Idee lebt in dem, was ſie Wahrhaftiges enthält, ewig fort, in oder neben den neu hinzutretenden Offenbarungen, die dem Geiſte werden.

So kann es denn nicht auffallen, wenn auch im politiſchen Gebiete Erſcheinungen aus frühern Zeiträumen in ſpätern wiederkehren. Aber es wird ſich immer zeigen, daß dieſe Wiederkehr keine platte Wiederholung iſt (die Geſchichte wiederholt ſich nie), ſondern eine weitere Beſtimmung des Dageweſenen. So wiederholt ſich die Geſtalt des urſprünglichen Despotismus in bewußter Ausprägung ſeines Weſens in Aegypten; ſo kehrt ſie nach dem Verderb der römiſchen Republik in den römiſchen Kaiſern, größtentheils in blutbeſudelten Perſönlichkeiten wieder. So wiederholt ſich die Erſcheinung der helleniſchen Republiken in der von Rom, hier aber mit unermeßlich erhöhter Machtfülle und Staatskraft. Ja, noch nach dem Eintritte des Chriſtenthums, mit ſeiner Alles durchdringenden und von innen heraus umgeſtaltenden Kraft, fehlt es nicht an der Wiederkehr des Despotismus und aller ſonſtigen Abirrungen vom chriſtlichen Ideal. Auch die hohe Geſtalt der republikaniſchen Staatsform kehrt wieder und hat ihre höchſte Ausbildung noch aus dem chriſtlichen Ideal zu erwarten. Denn bis jetzt hat jede der großen Republiken (Frankreich und Nordamerika) ſich noch feſt in ihre eigenen Intereſſen verſchloſſen, während es im Grundcharakter des chriſtlichen Geiſtes liegt, ſeine Wohlthat über alle Völker zu verbreiten. Frankreich und England haben wider Willen und eigenen Vortheil dem nordamerikaniſchen Freiſtaate Anlaß gegeben, ja ihn in die faſt unabweisbare Nothwendigkeit verſetzt, dieſen Fortſchritt zu thun.

Einen flüchtigen Rückblick ſenden wir auf das, was oben (S. 62) über Idealität in der Wiſſenſchaft, namentlich der Philoſophie, bemerkt worden.

Wir fanden, daß die Philoſophie, anknüpfend an die Naturbetrachtung, den Urgrund der Dinge zuerſt in einem Urſtoffe (oder mehreren) geſucht hat, dann in den Verhältniſſen und Verbindungen der Stofftheile, dann endlich in einem geiſtigen Weſen, einer das Ganze beſtimmenden und lenkenden Vernunft (Nous), neben welchem die Annahme des oder der Urſtoffe feſtgehalten wurde, — alſo eine Zweiheit im Urgrund der Dinge.

Nun! wiederholt ſich nicht hier der Anfang der Entwickelung in der Idee vom Göttlichen? — Sogar örtliche Uebereinſtimmung deutet ſich an; der Anfang jener philoſophiſchen Entwickelung iſt in Jonien, alſo in Aſien erfolgt, wo auch die großen kosmiſchen Gebilde dem ſtaunenden Auge ſich als die erſten Gottheiten offenbarten. Vielleicht wäre es nicht allzu gewagt, bei dem Strahl, den jene zu uns Erdenkindern herabgeſandt, an die pythagoräiſche Lehre zu erinnern, welche in der Zahl das Verhältniß der Urſtoffe zu einander und zu uns, das erſte Zeichen allwaltender Vernunft, zu erkennen meinten.

Nun wandte ſich die Philoſophie nach dem eigentlichen Griechenland, alſo nach Europa. Hier war die Stätte, wo die Gottesidee im Bild und Weſen des Menſchen ſich offenbarte. Und hier auch war die Stätte, wo (durch die Sophiſten und Sokrates) die Philoſophie den Menſchen zu ihrer nächſten Aufgabe erkor, bis in Plato Beides, das Ewige und Allgemeine und das Menſchheitliche, zuſammengefaßt erſchien.

Iſt die Zuſammenfaſſung dreier, ſo verſchiedener Gebiete nicht überhaupt ein Irrthum, ſo muß dieſelbe (wie uns dünkt) als eine ganz naturgemäße, oder vielmehr als eine logiſchnothwendige erſcheinen. Ueberall, wo man ſich über das zufällige Einzelne zu erheben und von der Zufälligkeit und Hinfälligkeit des abgeſonderten Einzelnen frei zu machen trachtet, bietet ſich kein anderer Weg, als zu dem Allgemeinen, zu dem Urgrund alles Einzelnen, mag jenes Allgemeine nun Gottheit, oder Staat, oder Denkthat ſein. Die Uebereinſtimmung aber der Geiſtesbewegung auf den drei vornehmſten Wegen muß als Befeſtigung jeder dieſer Richtungen dienen, da wir in ihr nicht ein zufälliges Nebeneinander, ſondern Vernunftnothwendigkeit erkannt haben.

Bald wird ſich den drei Richtungen eine vierte zugeſellen.

Abwendung vom Ideal auf dem Gebiete der Kunſt.

Für die hier uns erwartende Auseinanderſetzung bedarf es noch eines ergänzenden Hinblicks auf die Idealität im Kunſtleben.

Es iſt bereits gezeigt worden, daß die Kunſt nach Urſprung und Weſen, nach ihrer Aufgabe und deren Vollführung durchaus idealer Natur iſt. Schon hiermit ſtellt ſie ſich zunächſt an die Religion.

Noch ungleich näher tritt ſie dieſem Gebiete, da ſie, wie ſchon früher angedeutet worden, mit derſelben den Urſprung und die Hauptepochen ihres Daſeins gemeinſam hat und von ihr die bedeutſamſten Beſtimmungen und Förderungen empfängt.

Welches ſind denn nun die weſentlichen Epochen der Kunſt? — dieſes Wort noch einmal, wie früher, als Bezeichnung des Inbegriffs aller Künſte genommen; man dürfte vielleicht für dieſen umfaſſendſten Begriff den Namen „Allkunſt“ gebrauchen.

Die Allkunſt (um den neuen Namen gleich zu verwenden) begreift folgende beſondere Künſte:

1) Architektur,
2) Plaſtik oder Bildkunſt,
3) Malerei,
4) Muſik.
5) Dichtkunſt.

Von den Nebengattungen: Gartenkunſt, zur Baukunſt zu rechnen, — Tanzkunſt, eine Seitengeſtalt zur Plaſtik, iſt hier nicht nöthig zu reden. Ebenſo dürfen die Uebergänge aus einer der Künſte in die andere, — Verwendung der Plaſtik für Zwecke oder Schmuck der Architektur in Karyatiden, Verzierungen architektoniſcher Flächen mit Hülfe der Plaſtik und Malerei, — ferner die Verſchmelzung von Plaſtik und Malerei durch Anmalung plaſtiſcher Geſtalten oder durch Verbindung verſchiedenfarbiger Stoffe für dieſelbe plaſtiſche Geſtalt, ſowie endlich die Verknüpfung verſchiedener Künſte, z. B. der Dichtkunſt und Muſik, der Muſik mit dem Tanze, — hier übergangen werden.

Was nun die obigen fünf Künſte betrifft, ſo bedarf es wohl keines Beweiſes, daß ſie jedenfalls die Hauptgeſtaltungen der Allkunſt ſind. Wir, die Erben einer Jahrtauſende alten Kultur, ſind gewohnt, dieſe Künſte als gleichzeitige Erſcheinungen vor uns zu ſehen. Nicht ſo dürfte ſich die Sache in der Entwickelung des Kunſtweſens gezeigt haben. Der Geiſt des Menſchen greift nicht mit derſelben Hand und im ſelben Augenblicke zu allem Möglichen, ſondern er wendet ſich zunächſt dem Gegenſtande und derjenigen Beſchäftigung zu, welcher ihm in jedem Momente die nächſtliegende, zuſagendſte, nothwendigſte iſt. So geſchieht es vom einzelnen Menſchen, ſo muß der Hergang bei den verſchiedenen Völkern und Zeiten geweſen ſein. Sei auch zuerſt ein Einzelner an's Werk getreten, er verliert ſich entweder mit ſeinem Werke, oder er trifft damit auf gleiche Neigung ſeines Volks und ſeiner Zeit, und nun erſt wird, was er geſtrebt, Eigenthum des Volks, der Zeit, der ganzen Menſchenentwickelung.

Welches nun iſt die Folge der Künſte im Entwickelungsgange der Menſchheit?

Die Folge iſt keine andere und kann keine andere ſein, als die des Gottesbewußtſeins in der Entwickelung der allen Menſchen und Zeiten gemeinſamen Idee vom Weſen der Gottheit. Ja, der Parallelgang in der Entwickelung jener Idee und der der Allkunſt wird hier um ſo viel heller in das Licht treten, um wie viel verwandter Kunſt und Religion ſind im Vergleich zu der Idee vom Ewigen und ihrer Abſpiegelung im Endlichen der Staatenbildung.

Welche Aufgabe hat nun jede der fünf Künſte?

Baukunſt, die erſte der Künſte.

Die Baukunſt bereitet die Stätte, auf der das Heilige oder Hohe ſeine Stelle haben ſoll, — mag ſie begonnen haben mit einem Kreiſe rohen Geſteins, das den geweihten Raum abſchließt, mag ſie ſich das geheimnißvolle Dunkel einer Felsgrotte oder eines heiligen Haines erleſen und der Naturbildung ihre feſtende, ordnende, ſchmückende Hand gezieben haben, — ihr erſtes ſelbſtändiges Werk iſt die Errichtung des Tempels, der Stätte, in der die Gottheit wohne, in der wir uns opfernd und anbetend ihr nahen mögen.

Hiermit tritt die Baukunſt als erſte der Künſte auf, und zwar als die Kunſt des älteſten Kulturlandes, Aegyptens. Wir dürften die großen Reiche der aſiatiſchen Ebenen nach Europa zu neben Aegypten ſtellen; Pyramiden- und Tempelbau, nur von geringerem Material (das einzig Zugängliche waren Backſteine ſtatt des ewigen Granits von Aegypten) wiederholen den Grundgedanken Aegyptens. Neben die Tempel ſtellt Aegypten die Grabſtätten, den in Stein verewigten Kampf um das Leben und ſeine Gebilde gegen den Tod und ſeine Zerſtörung. Von den heiligen Stätten ſchreitet das Volk der Baukunſt zu den Rieſenbauten, in denen ſeine Könige wohnen, in denen ſie nach ihrem Hinſcheiden geborgen ſein und ruhen ſollten.

Nun wohl! Es iſt die Stätte, an der die kosmiſchen Gottheiten walten und verehrt werden ſollten; die kosmiſchen Gottheiten, die auch nichts weiter waren als Stätten für das Lebendige. Vielleicht geſtattet man uns, bei den Obelisken von roſenfarbenem Granit, welche vor den Pforten des Tempels ewige Wacht hielten und ſich gleich Ausſtrahlungen der Erdfeſte gen Himmel hoben, des Lichtſtrahls zu gedenken, den die kosmiſchen Rieſenbälle als ihre Vergeiſtigung und ihren Boten hinabſandten zu der Andacht der Parſen.

Und dieſe ſelbe Stätte, ſie iſt die Geburtsſtätte des urſprünglich naturgemäßen und unſchuldvollen Despotismus, in deſſen auf Eine Perſon zuſammengezogenem Walten ſich das einheitvolle, unabänderliche, verantwortungsloſe Walten der Gottesmacht wiederſpiegelt, jener parſiſche Lichtſtrahl gleichſam Menſch und Perſon geworden iſt.

Die höchſte Intelligenz des Alterthums, das Volk der Hellenen, hat dieſe Idee in den kosmiſchen Gottheiten des Uranos und Kronos feſtgehalten und die Kunſt Aegyptens verklärend übernommen.

Bildkunſt, die zweite der Künſte.

Von den Hellenen wiſſen wir, daß ihnen die Idee des Göttlichen im Bilde des Menſchen erſchienen iſt. Das Bild des Menſchen, aufgerichtet vor allem Volk in Tempeln oder auf weithin ſchauenden buſchumkränzten Höhen, war ihnen die höchſte Aufgabe; die Bildkunſt mußte bei ihnen und konnte nur bei ihnen zur herrſchenden Vollendung gelangen.

Auch die Aegypter (und neben ihnen die Inder) hatten Bildkunſt; ſie errichteten ungeheure Koloßbilder (die Memnonen) ihren Göttern und den Königen; ſie bedeckten die Tempelwände und Mauern des Palaſtes mit endloſen Basreliefs; ſogar ihre heilige Schrift (die Hieroglyphen) war größtentheils Abbild oder Sinnbild. Allein überall ſpricht ſich aus, daß nicht dieſe Bildnereien, ſondern die Baukunſt ihnen die vorwaltende Kunſt war. Die Bilder ſind unaufhörliche Wiederholungen deſſelben Gegenſtandes, gleichſam Bild gewordene Denkſprüche vom Daſein des Gottes oder Königs, vom Siege des Herrſchers, der Unterwerfung beſiegter Völker und ſo fort. Gerade die voranſtehenden Gebilde der Götter und Herrſcher ermangeln nicht blos jedes individuellen Zuges, ſondern auch der erſten Aeußerung des Lebens, der Bewegung oder ihrer Andeutung; die Kniee ſind aneinander geſchloſſen, die Arme an den Leib gebunden. Leben und Perſönlichkeit oder individueller Ausdruck wird erſt den helleniſchen Bildern zu Theil. Und wiederum, wo das Leben ſich bei den Aegypterbildern zeigt, — in den Basreliefs, — da ſind die Bilder an die Tempelwand gebunden, Zubehör des Tempels.

In den ägyptiſchen Bildern alſo ſehen wir nicht die Vollendung der Bildkunſt, ſondern nur die Vorbereitung zu der neuen Epoche inmitten der vorangehenden. Ebenſo lebt die Kunſt Aegyptens bei den Hellenen und allen neuern Völkern fort, — nicht mehr als die vorherrſchende, allgewaltige, dafür aber bei Hellenen und Deutſchen (die ſogenannt gothiſche Baukunſt) geiſtiger geworden und überall nach dem Sinne der Völker umgeſtaltet. Der bleiche aber leichte Marmor von Hellas tritt in geiſtreicher Mannichfaltigkeit an die Stelle des ewig ernſten Granits; die deutſchen Dome des Mittelalters erheben, gleich dem Urwald der Fichten, der einſt alles bedeckte, ihre tauſend Spitzen und Zacken, mit dem heiligen Sinnbild der Roſe durchwirkt, gen Himmel, zwar nicht ſo hoch, aber auch nicht ſo einförmig und ſchwer an die Erde gefeſſelt. Denn die Pyramide hütet die Körperreſte, Erde der Erde; der Dom aber, er weiſet die andachtvollen Gemüther zum Himmel empor, Geiſt zum Geiſte.

Malerei, die dritte der Künſte.

Welches war die Aufgabe der Bildkunſt? Darſtellung der Geſtalt. Dieſe Geſtalt ſollte zur Anſchauung kommen; die Schaubarkeit alſo war der Zweck. Wozu aber dann die marmorne Fülle der Geſtalt? Nimm die Schaubarkeit weg, und es bleibt todter Stein. In ihm iſt nicht Leben, ſchlägt kein Herz. Daß die Geſtalt angeſchaut werde, darauf kommt es an; die Schaubarkeit iſt ihre Vergeiſtigung, wie einſt der Lichtſtrahl die der kosmiſchen Gebilde.

Dies iſt der Fortſchritt zur dritten Kunſt. Die Malerei bedient ſich nicht der körperlichen Nachbildung, ihr genügt, die Geſtalt erſcheinen zu laſſen, ſie vergeiſtigt vor den Geiſt zu bringen.

Schon die Aegypter haben gemalt. Während das Basrelief den Uebergang bildet von der Vollgeſtalt der eigentlichen Bildkunſt zur Malerei, ſchließen ſie dieſe ſelber dem Basrelief an als deſſen Fortſetzung. Sie malen mit leuchtenden und unvergänglichen Farben; aber dieſe Farben haben vor allem ſinnbildliche Bedeutung, etwa um die verſchiedenen Völker, Sieger und Beſiegte, Aegypter, Juden und Mohren, typiſch von einander zu unterſcheiden. Und es verſteht ſich, daß dieſe Malereien ebenfalls Zubehör des Baues ſind, den ſie ſchmücken, deſſen Bedeutung ſie auslegen.

Auch die Hellenen haben Malerei geübt. Nur Nachbildungen ſind von ihren Meiſterwerken geblieben, ſo in den pompejaniſchen Wandgemälden, ſo in der Moſaik der Alexanderſchlacht. Nach dieſen handwerkerlichen Wiederholungen zu urtheilen, hat die Malerkunſt in Hellas ungleich Höheres geleiſtet, als vor der Entdeckung dieſer Abbilder von den Urbildern irgend vermuthet werden konnte.

Und dennoch war die griechiſche Malerei nur Nachklang der eigentlich helleniſchen Kunſt, der Plaſtik. Wie im Götterkreiſe galt überwiegend das Bild des einen oder andern Gottes. Die Plaſtik war die geeignetſte Kunſt für ſolche Einzelbilder; wo ſie aber hinausſchritt zur Verknüpfung mehrerer Geſtalten, z. B. in der Gruppe des Menelaos und Patroklos und des Laokoon, da iſt wieder die eine beider Geſtalten in dem Maße Hauptperſon, daß die andere nur als gleichſam erläuternde oder vollendende Nebenfigur erſcheint, öfter ſogar (wie im Laokoon oder der Gruppe des farneſiſchen Stiers) in einer der Naturwahrheit entſagenden Verkleinerung. Ja, wo ſich die Bildkunſt auf reichere Zuſammenſtellungen einläßt, wie in der Niobidengruppe, da iſt eine der Geſtalten nachdrücklich über die andern erhoben, und jede derſelben iſt in ſolcher Selbſtändigkeit aufgeführt, daß ſie für ſich allein zur Geltung kommen, ja von den andern losgelöſt werden kann.

Beweiſender als dieſe und ähnliche Bemerkungen dafür, daß die helleniſche Malerei neben der Plaſtik nur untergeordneten Rang behauptet haben kann, iſt der Umſtand, daß die Hellenen keinen Gebrauch von der Perſpektive gemacht haben. Dieſe in ihrem doppelten Ausdrucke der Verkleinerung und der Abſchwächung von Licht und Farbe mit der zunehmenden Entfernung war ihnen unbekannt. Die Perſpektive aber iſt der Malerei ſchlechthin unentbehrlich, wo dieſe ihre Beſtimmung, reichen und weiten Anblick — weit über das Vermögen der Plaſtik hinaus — erfüllen ſoll. Wie ſinnreich und doch wie unzulänglich das geiſtreiche Volk dem wohlgefühlten Mangel abzuhelfen geſucht, kann an dem Wandgemälde von Helle und Phryxus betrachtet werden.

Wo kam nun die Malerei zur Herrſchaft?

Ihre Vollendung und die Herrſchaft erhielt ſie erſt im Chriſtenthum, und zwar unter dem Walten der katholiſchen Kirche. Denn dieſe Kirche hatte die Aufgabe, das Heilige, das Göttliche — nicht etwa körperlich in unſere Mitte zu führen, ſondern unſerm Auge und damit unſerm Geiſte erſcheinen zu laſſen. Sie wollte alſo, was der eigentliche Sinn der Malerkunſt bietet. Höchſt bedeutſam nimmt der Fürſt der katholiſchen Malerei, Raphael, alles, was die wiedererſtandene helleniſche Kunſtwelt Erhebendes und Belehrendes ihm bot, in ſeine Lebensaufgabe hinein. Bis zu ihm hin waltete reine Chriſtlichkeit in der Malerwelt, wie ſie noch nach ihm von Oberweg und Andern unter dem Drucke der Unerreichbarkeit Raphael's wieder hervorgeſucht wurde.

Nur Jener vollbrachte in ſeinem Geiſte die Verſchmelzung des helleniſchen und chriſtlichen Geiſtes. Nur ein verwandter Geiſt folgte ihm hierin, aber auf anderm Pfade: Goethe, der dem deutſchen Geiſteshelden Fauſt die helleniſche Urſchöne zuführt in der Geſtalt der wiedererweckten Helena.

Muſik, die vierte der Künſte.

Plaſtik gab das Körperliche, in dem das Leben enthalten ſein ſoll; aber nur die Außengeſtalt, nicht das Leben ſelber vermochte ſie zu faſſen. Malerei, ſich freihaltend von der Laſt und Beſchränkung der Plaſtik, gewährt die Erſcheinung des Lebens in ſeiner Außengeſtalt, und überläßt uns, aus dieſer Erſcheinung das Wirken des Lebens zu enträthſeln. Zudem ſind beide Künſte auf den Augenblick beſchränkt, in welchem ſie das Erſcheinende erfaſſen. Das Leben aber iſt nicht in einen Augenblick verſchloſſen, es ſtrömt fort in unaufhörlichen Wandlungen und Fortſchritten.

Das inwendig wallende und waltende und fortwirkende Leben, das im getreuen Wiederhall uns zu offenbaren, — vielmehr die Räthſelwelt des verhüllten Innern in Räthſelſprache uns geheimnißvoll zu deuten: das iſt die Beſtimmung der Muſik, — Räthſel ſie ſelber, Räthſelſprache für die ewigen Geheimniſſe der Menſchenbruſt. Ihre Töne, ſie geben die Spannung und den Grad der Spannung des tönenden Körpers kund; es ſind dieſelben Spannungen und Schwingungen, welche in den Gefühlsnerven des Menſchen ſtattfinden. So wiederholt ſich in allen Geſtaltungen und Vorgängen der Tonwelt und Klangwelt, was ſich im Leben der Gefühlsnerven begiebt; das beiderſeitige Leben des innern Menſchen und des Schallweſens, es iſt auf gegenſeitige Sympathie und Einverſtändniß hingewieſen. Dies iſt viel zutreffender der Fall, als hier, an dieſer Stelle, dargelegt und erwieſen werden kann. Anderswo wird darauf zurückzukommen ſein.

Dieſe Kunſt, ſchon die Aegypter haben ſie geübt (heißen ſie doch nach ihrem eigenſten Inſtrumente „das Volk der Syſtern“); ſie müſſen, nach den erhaltenen kunſtreichen und köſtlich geſchmückten Harfen zu urtheilen, dieſe Kunſt geliebt und gefördert haben. Der ganze Orient, nach ihm Hellas, hallte von Muſik wieder; Hellas verſchmolz ſie in kunſtſinniger Weiſe mit ſeinen dramatiſchen Gedichten.

Dennoch war es nicht dieſen Alten beſchieden, — denn es lag nicht in ihrer Sinnesweiſe, — die Kunſt des Innern zur Vollendung zu führen. Das ganze Alterthum, und ganz beſonders das voranſtehende Volk der Hellenen, war im Sonnenglanze ſeines Daſeins auf das Beſtimmte, Poſitive in der Kunſt, auf die beſtimmte Geſtalt hingewieſen und damit dem Innerlichen, dem myſtiſch Verhüllten abgewendet; ſelbſt die Philoſophie, wie man an Plato erkennt, mochte der Anſchaubarkeit nicht entrathen.

Erſt das Chriſtenthum, dem innerlichen Leben zugewendet, den Blick auf das Ueberirdiſche, Körperloſe geheftet, ſeinem ganzen Weſen nach Myſterium, gleichſam die Geburtſtätte des in ſich zur Selbſterkennung gewendeten Seelenlebens und die Zufluchtſtätte für die nach ihrem Urſprung hinverlangende Seele, erſt das Chriſtenthum konnte dieſe Kunſt, das ſeligſpielende Abbild ſeiner ſelbſt, zur Vollendung und Herrſchaft bringen. Und das Letztere auch erſt ſpät. Denn unter dem Walten der Mutterkirche flog ſie, gleich den Seraphim, mit Flügeln des Licht- und Farbenſchimmers, die Antlitz und Geſtalt ihr verhüllten. Sie war Heiligung, Anbetung, Herrlichkeit — und nichts weiter. Erſt als *Luther* mit ſeinem gewaltigen

„Das Wort ſie ſollen laſſen ſtahn!"

dem Volke die Urkunden ſeines Glaubens zurückgab, erſt da durchdrang aus dem Worte der Strahl des Gedankens mit ſiegender Beſtimmtheit den heiligen Dämmerſchein; der göttlich erweckte Geiſt des Menſchen erfüllte ſich und beſeligte ſich im waltenden Lichtgewande des ewigen Myſteriums.

Sehr ſpät erſt iſt dieſe jüngſte der Künſte zu ihrer Vollendung gelangt; *Sebaſtian Bach* und *Händel*, die Söhne des vorigen Jahrhunderts, bezeichnen die erſten Fußtapfen auf der Höhe.

Und die Dichtkunſt, die fünfte der Künſte? —

Weſentlich unterſcheidet ſich die Dichtkunſt von allen übrigen Künſten darin, daß ſie der körperlichen Berührung ihres Gegenſtandes ſich enthält und nur ſeine Vorſtellung im Geiſte zu ihrer Aufgabe hat. Daher kann ihr nur das Organ des Geiſtes ſelber, die Sprache, als Mittel für ihre Offenbarungen dienen. Allein dieſes Organ ſetzt ſie ſogleich mit den andern Gebieten des Geiſtes in enge, oft gar nicht ſcharf abzugrenzende Beziehung.

Am nächſten iſt ſie der Religion und den Offenbarungen über dieſelbe verknüpft; es iſt ſchon angedeutet worden, daß Religion und Dichtkunſt aus derſelben Wurzel erwachſen. Den Hellenen ſind die erſten Dichter, Homer und Heſiod, zugleich die Erſten, welche ihren Glaubensvorſtellungen feſte Geſtalt verleihen. Ihre Tragödien ſind zugleich Kunſtwerk und religiöſe Feier, wie an dem erſten ihrer dramatiſchen Dichter, Aeſchylus, am klarſten erkannt wird. Die heiligen Dichtungen der Inder ſind zugleich Poeſie und Urkunden des Glaubens. Daſſelbe iſt von den hebräiſchen Dichtungen zu ſagen.

Ein gleich enges Band verknüpft die Anfänge der Philoſophie und der Geſchichte mit der Poeſie. Das Buch Hiob, die Vordichtung zu Fauſt, es iſt der Philoſophie — oder will man lieber ſagen: der nachdenkenden Betrachtung, der Gedankenarbeit, welche der Philoſophie vorausgeht? — gleichmäßig angehörig wie der Poeſie. Das Gleiche muß wohl von Dante's göttlicher Komödie geſagt werden, in welcher, nach chriſtlich-katholiſcher Anſchauung, Gericht gehalten wird über geſchichtliche Perſönlichkeiten, ein Gericht aber, das ſich unter den Händen der ſchöpferiſch geſtaltenden Poeſie vollbringt. So auch iſt Homer — zwar durch und durch Dichter, aber ſein Inhalt berührt ſich eng mit der Geſchichte. Und damit man die enge Verknüpfung beider Offenbarungen noch klarer erkenne, prüfe man die erſten und größten — überhaupt alle vollendeten Geſchichtſchreiber. Sie erkennen als Pflicht, nur urkundlich oder durch Zeugen Erhärtetes zu überliefern. Haben ſie es je gekonnt? Reichen die Urkunden in der That ſo weit, das volle Leben der Zeit und ihrer Ereigniſſe, — die volle lebendige Geſtalt des Helden, — die innere Geiſtesarbeit, welche der That vorausgegangen ſein muß, zur Anſchauung zu bringen? Und wird das Geſchichtswerk ohne dieſe Vollendung ſeinen Schöpfer, dieſen Herodot, dieſen Thucidides, und wie ſie ſonſt heißen, befriedigen, das Volk wahrhaft belehren und fördern? Allerdings wird nicht die willkürlich ſchweifende Phantaſie zur Hülfe berufen werden, wohl aber jene Macht des geiſtigen Schauens, welche das von außen Erfahrene mit dem eigenen Gedanken zu einem gleichmäßig freien und feſt begründeten Gebilde verſchmilzt.

In dieſem freien Sein der geiſtigſten aller Künſte liegt es denn auch begründet, daß dieſelbe Begleiterin aller Zeiten iſt. Denn in allen Zeiten bedarf der Menſch, ihrer bewußt zu werden und dieſes Bewußtſein im Geſtalten- und Farbenſpiel der Poeſie zu verklären. Daher hat die Poeſie an der Wiege des Mythos geſtanden, — und nach Jahrtauſenden hat ſie dieſe ſchöpferiſch geſtaltende Macht noch einmal am Mythos neu bewährt. Goethe hat in ſeinem Fauſt das Myſterium des Weibes als des gebärenden, des heilig geheimnißvollen und ſeiner Beſtimmung unbewußten erkannt; er iſt damit bei der Löſung ſeines heiligen Gedichtes geradezu an den Mariendienſt geführt worden, dieſe geheimnißvolle Schöpfung der katholiſchen Kirche. Und indem er ſeinen Fauſt zu „den Müttern" hinabſteigen läßt, die im Schooße der Erde alles kommende Leben erſinnen und weben und an das Licht ſenden, hat er, zugleich im Sinne der Hellenen und des Chriſtenthums, einen neuen Mythos geſchaffen, — keineswegs Bedürfniß der Zeit, aber wahrlich! eben ſo wenig bloßes Spiel der gaukelnden Phantaſie.

Rückblick.

Ueberſchauen wir noch einmal mit raſchem Blicke das Gewebe aller Künſte, gewahren wir, daß ſie alle anknüpfen an das Höchſte, an die Idee vom Ewigen und Göttlichen, und daß ſie alle (denn überall iſt Poeſie die treue, alles erleuchtende Gefährtin) ihr Gewebe über alles Endliche ausdehnen, alles im Sinn und Lichte des Ewigen anſchauend: ſo haben wir nun erſt von der Bedeutung der Künſte — der Allkunſt — den vollen und würdigen Begriff erlangt. Von der Wiege des Menſchengeſchlechts durch ſeinen ganzen Lebenslauf hindurch iſt dieſe Allkunſt, wechſelnd in ihren Aufgaben und Geſtaltungen, die beſeligende, erhebende, belehrende Geleiterin der Völker. Um ſo höher ſtellt ſich ein Volk, und um ſo reicher iſt es, je mehr es ſich der Begabung aus der Welt der Ideen theilhaftig macht. Ja die Art, die Eigenthümlichkeit, die innere Einheit jedes Volks giebt ſich in ihrem Antheil an den Künſten zu erkennen.

Die Italiener ſtehen voran in Bildkunſt und Malerei, ſie, die Erben klaſſiſchen Landes und klaſſiſcher Geiſtesrichtung. Was die Deutſchen (Albrecht Dürer u. A.) hier geſchaffen, es iſt gedankentiefer und treuer der Wahrheit nachringend.

aber unbegünſtigter in der Kraft der Geſtaltung und im Schmelz der Farbe.

Die Dichtkunſt aller romaniſchen Völker iſt im Weſentlichen Wiederſpiegelung der klaſſiſchen Dichtkunſt. Nur Dante, und er ganz einſam, tritt weit hinweg von allem Dageweſenen und Nebenſtehenden auf Allen unzugängliche Höhe. Nur die große Revolution, und vor ihr ihr Vorkämpfer, der Dichter-Philoſoph Jean Jacques Rouſſeau, haben die Franzoſen aus dem Bann gelöſt, in dem das Alterthum ſie gefangen gehalten.

Das ſonderlingiſche Inſelvolk Britanniens hat als Denkbild ſeiner einſtigen Geiſteshöhe den einen Shakespeare hingeſtellt, der in ſeiner unerreichten Macht und Vielgeſtaltigkeit den Maßſtab giebt für alles, was das klaſſiſche Alterthum und die neuere Zeit vermocht.

Arm, — verarmt durch politiſche Zerklüftung und Verwahrloſung, ſteht inmitten aller Völker das deutſche. Vollender der innerlichſten Kunſt — der Muſik — theilnehmend an allen Künſten, reich geſegnet in ſeinen Dichtern — dieſem Schiller, Goethe und wie die Andern heißen, wie in den Männern freier Geiſtesarbeit: ſeinem Philoſophen Kant und der ganzen Reihe nach ihm, und ſeinen Sehern Jakob Böhm, Hamann … hat es unaufhörlich Zeugniß gegeben von dem Schatz in ſeinem Innern, unaufhörlich den voranſchreitenden Hohen nachgedrängt und nachgerungen. Und immer wieder hat es ſeine Zerklüftung, das Zurückbleiben der Einen, die Verarmung und Verkümmerung der Andern gebüßt, überall ſich auf das eine Grundgebrechen hingewieſen ſehen müſſen: den Mangel der Volkseinheit. Wohl hat Goethe wahr geſprochen, wenn er von den Deutſchen noch im Jahre 1790 ſagt:

> „Die Deutſchen ſind im Durchſchnitt rechtliche, biedere Menſchen, aber von Originalität, Erfindung, Charakter, Einheit und Ausführung eines Kunſtwerks haben ſie nicht den mindeſten Begriff……“*)

Er hat nur unerwähnt gelaſſen, wie unermeßlich weiter das Gebiet iſt, das der deutſche Geiſt zu durchmeſſen hat im Vergleich zu dem der romaniſchen Völker, da bei uns, durch den ſchrankenlos waltenden Hang nach freier Selbſtbeſtimmung getrieben, jeder Geiſt — der Dichter wie der Muſiker — ſeine eigene Bahn ſich bricht und einſiedleriſch ſelbſtändig verfolgt, während die Dichter und Muſiker der romaniſchen Völker auf der Vorarbeit ihrer klaſſiſchen Vorfahren beruhen und, uns damit um anderthalb Jahrtauſende voraus, im Weſentlichen alle denſelben Weg gehen und Einer dem Andern vorarbeitet oder nachhilft.

Wohl hat der Hellſehende wahr geſprochen! Er ſelber hat nur ſpät die volle Würdigung und Aufnahme für ſeine Werke gefunden, die ihm gebührte. Ja, noch heute iſt dem Tiefſten, was er gegeben: dem zweiten Theil des Fauſt, den Bruchſtücken ſeines Prometheus (Pandora), dem zwiefachen Räthſel der indiſchen Legende….. — nicht vollgenügendes

---

*) Brief an Reichardt in deſſen Biographie von H. M. Schletterer.

Verſtändniß entgegengekommen. Und wie lange hat der edelſten Söhne Deutſchlands einer, Gluck, harren müſſen, bis er im Vaterlande nur Zulaſſung (Nachfolge noch bis heute nicht) gefunden. Und wie Mancher iſt unverſtanden, kaum gehört, in das ungeſchmückte Grab geſunken. Nur einer, Grabbe, ſei genannt. Von Geburt ein Dichter, an dramatiſcher, ſceniſcher Kraft er allein ein Nachkomme Shakespeare's, war er in die Mitte des deutſchen Volks geſtellt in derſelben Zeit, wo es der politiſchen und damit der dramatiſchen Kraft verluſtig war. Hineingeworfen ſah er ſich in die feindlichſten Verhältniſſe, verkümmert in ſeiner geiſtigen Entwickelung, verkümmert an leiblicher Nothdurft, ganz auf ſich allein geſtellt, einzig durch das Gefühl des innern Berufs gehoben und gehalten, von klügern und beſonders glücklichern Dichtern, — ſolchen, die es ſein wollten, — begroßmüthelt, zuletzt dennoch dem trübſten Geſchick zur Beute, das zu vergeſſen er den ſcheuvollſten Weg einſchlug. So ſank er hin, dem Anderes verheißen ſchien, der unter günſtigen Verhältniſſen ein Licht ſeines Volks hätte werden können. Ja, dieſe deutſche Nation, ſie wallt durch die reiche Flur dahin, der emſig umſchauenden und dann wieder träumeriſch in ſich gekehrten Schnitterin vergleichbar, welcher die Hälfte der geſammelten Aehren aus der übervollen Schürze unbeachtet wieder entfällt. Wer das nicht ertragen mag, wer nicht am Erblühen ſchon ſeinen Lohn hat, der bleibe verborgen in der dunkeln Scholle. Goethe aber durfte ſich der Verſäumniß, ſo weit ſie ihn betraf, getröſten und hat es urkundlich gethan. Denn was er gab, es war zu tief, um gleich „populär“ (ſein eigen Wort) zu werden, und er, der Liebling ſeines Hofs, von Geburt an das Schooßkind des Glücks, er hatte ſeine Stellung zu abgeſondert, außerhalb des Volks genommen, das ſich mit all' ſeinen Neigungen und Geſinnungen, ſeinen Zielpunkten und ſeinen Hoffnungen nothwendig in ſeinem Schiller eher wiederfinden mußte, als in dem hoch herabblickenden Günſtling der Muſen und Fürſten.

Abfall vom Ideal in der Kunſt.

Nun wir mit einiger Vollſtändigkeit das Gebiet der Künſte durchblickt und ihr ideales Walten geſchaut, wie es an die Idee des Ewigen und Göttlichen anknüpft und die ganze Geſtaltenwelt des Endlichen umſchließt, dieſelbe im Sinn und Lichte des Ewigen erfaſſend, — nun erſt läßt ſich klar erkennen, wie der Abfall vom Ideal ſich hier, auf dem Gebiete der Kunſt, vollzieht. Es geſchieht, indem der Gedanke des Ewigen entſchwindet und damit die ewige Wahrheit, welche der Inhalt aller Kunſt iſt, ſich verhüllt. Dann bleibt dem Künſtler von allen Antrieben, die ſeine Bruſt anſchwellten, nur der eine Drang, ſich künſtleriſch gleichſam zu bethätigen, der Geſtaltungstrieb zurück. Dem Volke, das in dunkler Ahnung von den Lippen des Künſtlers Worte des ewigen

Lebens erwartet, wird trügeriſch das Endliche des Göttlichen, Leere dargereicht, der Beruf der Kunſt: Lehrerin und Prieſterin dem Volke zu ſein, er verkehrt ſich ſpottwürdig dahin, daß Vergnüglichkeit und Zeitvertreib Zweck wird und das Buhlen um die Geneigtheit des betrogenen Volks an ſeine Stelle tritt.

Hart klingt das Wort Abfall, und doch, wie gerecht trifft es oft; hat nicht auch unſer herrlicher Schiller kraft ſeines ſtrengen Berufs und Gewiſſens und mit dem würdevollen Ernſt, der ihm vor allen deutſchen Dichtern eigen war und ziemte, ausgeſprochen, daß überall, wo die Kunſt geſunken, es durch die Schuld der Künſtler geſchehen ſei. Man kann dem ſtrengen Worte beiſtimmen. Schuldige ſind, wenn die Kunſt verfällt, ihre Träger, die Künſtler.

Aber ſind ſie die einzigen Schuldigen? — Was können ſie anders ſein, als der Mund des Volks, das ſie geboren und mit ſeiner Kraft und ſeiner Schwäche, mit ſeinem ganzen Naturell von Geburt an ausgeſtattet und in die Mitte, in die Einflüſſe und Mitwirkung all' der Verhältniſſe geſtellt hat, welche es ſelber, theils ererbt und überkommen, theils mit- und ausgeſtaltet hat? Der abſoluteſte Herrſcher, der erſte Napoleon, Friedrich der Große und ſein Vater, ſie waren nicht durchaus auf ſich ſelbſt geſtellt; nicht die alleinigen Träger der Thaten und Geſchicke, welche ſie und ihre Völker getroffen. Sie waren, wie unbedingt ihr Walten erſcheine, eng und unablöslich mit ihrem Volke verbunden; das Volk, des Volkes Art legt ſein Gewicht in die

Wagſchale der Entſchließungen und Geſchicke. Und der Künſtler ſollte entſcheidungsmächtiger ſein als der Herrſcher? — Nein! wenn irgendwo und irgend einmal die Kunſt durch die Künſtler geſunken iſt: ſo hat es nur geſchehen können, indem die Künſtler durch das Volk und mit dem Volke geſunken ſind; den für ſich allein ſinkenden Künſtler würde das feſtſtehende Volk dahingeben.

Allein auch dem Volke, nämlich dem heute lebenden, kann, daß es geſunken, nicht unmittelbar als Schuld beigemeſſen werden. Das Volk iſt ein langlebiges Weſen; wir Heutige ſind Erben der Vorangegangenen, Erben ihres Guts, aber auch ihrer Schuld und Fehle. Noch langlebiger iſt die Kunſt; ſie lebt von Jahrhundert zu Jahrhundert, von Volk zu Volk fort. In dieſer Weite des zwiefältigen Lebenslaufes verhallt das Wort Schuld, und was oben Abfall geheißen worden, was im Gegenſatze dazu, Erhebung zu nennen wäre, beides verfließt zu milder Wellenlinie, die das Leben der Kunſt und der Völker zeichnet. So hat die Vorſehung es geordnet, damit wir nicht erliegen unter der angeerbten Schuld und unſerer Schwäche, und damit wir in den Momenten nachlaſſender Spannung Kraft ſammeln zu neuer Erhebung. Nur dürfen wir nicht der Erſchlaffung dahinſinken, nicht der neuen Erhebung vergeſſen.

Wie zeichnen ſich nun in der Kunſt die Momente des Sinkens? — Es tritt hier dieſelbe Weiſe vor unſer Auge, der wir auf politiſchem Gebiete gegenüber geſtanden haben, und die ſich dort als unvollſtändige Auffaſſung des Ideals zu erkennen gegeben.

Im Kunſtgebiete geſchieht die erſte und leiſeſte Abwendung in der willkürlichen und unbewußten Hinwendung auf Künſte, welche nicht unſerer Zeit, ſondern einer frühern, weſentlicher Ausdruck ihres Geiſtes ſind. Kaum darf man gleichwohl wagen, dieſen Moment als Abirrung zu bezeichnen. Wenn ſich in unſern Tagen ein künſtleriſch erwecktes Gemüth der Baukunſt, der Bildkunſt zuwendet, ſo fällt vor allem in das Auge, daß beide Künſte nach ihrem jahrtauſendalten Daſein noch fortbeſtehen im Leben und Bedürfniß der Menſchen. So muß auch jenen Künſtlern, wie jedem Menſchen, das Recht der Selbſtbeſtimmung gewährt bleiben; ja, mehr wie den meiſten Menſchen, weil ſich einer Kunſt widmen, nicht Sache der Willkür oder freien Wahl iſt, ſondern Folge eines mächtigen, oft unwiderſtehlichen Berufs.

Dennoch wird nicht verborgen bleiben, daß dieſe Künſte längſt ihren Höhenpunkt, ſagen wir lieber die Gipfel ihres Daſeins überſchritten haben.

Die Baukunſt hat ihre höchſte Aufgabe gefunden und vollführt in den Tempeln, — in denen ſüdlicher Völker (Aegypter, Griechen) und nördlicher, in den deutſchen Domen. Der Styl dazu hat ſich aus der Natur der Völker, des Landes, des Bauſtoffs mit innerer Nothwendigkeit ergeben. Ein neuer würde nur in einer neuen Phaſe des Völkerlebens, die wir noch gar nicht vorauszuſehen vermögen, oder in willkürlich ſchaffender Phantaſie des Künſtlers ſeinen Urſprung finden können; im letztern Falle gebräche ihm jene urſprüngliche Kraft, welche nur der vernunftnothwendigen

Schöpfung eigen iſt. So kann denn der freie Wille ſich auch in unſern Tagen der Baukunſt widmen; das Bedürfniß des Lebens wird ſtets den Baukünſtler willkommen heißen. Allein die höchſte Aufgabe findet er in frühern Jahrhunderten gelöſt — er kann nur wiederholen, was ſchon geſchaffen iſt, oder dem Bedürfniß des Lebens dienen.

Nicht viel anders verhält es ſich mit der Bildkunſt. Sie blühte, als die Götter Menſchen waren, und die Menſchen im Bilde der Götter ſich ſelber ſchauten; ſie blühte im warmen Hellas, wo man — nicht blos im Ringerſpiel der Gymnaſien — den Anblick der Nacktheit gewohnt war und ſich ſeiner freute, in einem Volke, dem Leibesſchönheit und dazu Aehnlichkeit, Verwandtſchaft der Körper- und Geſichtsbildung bei weitem eigener war als uns. Götter und Menſchen boten dem Künſtler einen weiten Kreis von Aufgaben, ſeinem Auge den ſteten Anblick, deſſen er zu ſeiner geiſtigen Nahrung bedurfte, weithin ausgebreitete Verſtändniß und Sympathie für ſeine Schöpfungen.

Was findet von dem allen der um zwei Jahrtauſende zu ſpät geborene Künſtler unſerer Tage und unſeres Volks? —

Wohl iſt allgemein bekannt, was ein Thorwaldſen und ſeine Genoſſen Herrliches, Bewundernswürdiges geſchaffen. Wer kennte nicht, wenigſtens aus Abbildern, das Denkmal, das jener in einer Kirche zu München dem Vicekönig Eugen Beauharnais errichtet? Neben dem edlen Bilde des zu ſeiner Grabſtätte Hinwallenden hat die Muſe der Geſchichte unter dem ſchweren Augenlide den Blick auf das Buch gewandt, in dem ſie ſeine Thaten verzeichnet. Der Bote des Todesſchlafes, ebenfalls mit jener ſeltſamen Schwere der Augenlider, ſenkt die Fackel zum Erlöſchen. —

Wie viel Herrliches wäre hier noch zu berichten! Dennoch, es ſind Nachblüthen des helleniſchen Frühlings, exotiſche Gewächſe unter dem rauhen, nebelverſchleierten Himmel der Nordlande. Jene Götter, die Erſtgefeierten der Bildkunſt, ſind hinabgeſtiegen und haben die ihnen eigene Kunſt mit ſich hinabgeführt; nur einen bleichen Nachſchimmer wirft ſie zu uns Nachſtaunenden hinüber. Wer den Abſtand ermeſſen will, vergleiche die Marmor Michel Angelo's mit den alten, wie hartnäckig auch der gewaltige Neuere, dem die Oelmalerei nur für Weiberwerk galt, ſich dagegen geſträubt.

Eine zweite und gewichtigere Abwendung ſchließt ſich der erſten geiſtesverwandt an. Es iſt das Zurückgreifen auf Ideen und Lebensphaſen, welche einſt ihr Recht hatten, der neuen Zeit aber nicht mehr angehören, in ihr kein wirkliches Leben führen, ſondern ſich als fremdartige Schemen in ſie eindrängen möchten, ohne jemals wahre Sympathie erwecken zu können, die nur unter gleichartigen Weſen ſtattfindet. Ein merkwürdiges Beiſpiel ſchreibt ſich aus jener Zeit tiefen Falles her, wo das getheilte und damit entkräftete, ja feindſelig gegen ſich ſelber kämpfende Deutſchland, vor Napoleon erlegen, in der Gegenwart nirgends einen erhebenden Anblick fand, ein Bild, deſſen Anſchauen ihm Selbſtbewußtſein und Kraft wiedergeben konnte. Da, wenige Jahre vor der ruhmreichen Erhebung des Volkes durch ſeine eigene

Kraft, irrte der Blick weit ab von der troſtloſen Gegenwart in die fernſte Vergangenheit, um das Volk in ſeiner Kraft und Herrlichkeit wiederzufinden. Das alte Nibelungenlied brachten emſige und treue Forſcher wieder zu Tage. Alsbald entzündete ſich eine ganz eigenthümliche Poeſie an der lange verdeckt geweſenen Glut. L. M. Fouqué war es, der in zahlreichen Dichtungen die alten Recken in der gewaltigen Pracht ihrer Glieder, im Glanze der Gewaffen und der unausſchöpflichen Kraft des Körpers und Heldenmuths wieder heraufführte an den Tag. Irrt man allzu ſehr, wenn man Spuren dieſer Reckenhaftigkeit in mancher Schöpfung des greiſen Meiſters Cornelius, deſſen Jugend jener Zeit nahe war, wiederfindet? — Oder hat Giulio Romano (etwa mit dem Sturz der Giganten im Palazzo del Te zu Mantua) eingewirkt? Aber beugen wir uns in Ehrfurcht vor dem greiſen Meiſter, der, wohl erkannt von König Ludwig von Baiern, für ſeine Kunſt eine neue Epoche heraufgeführt und die alte Münchenſtadt mit mächtigen Bildern zu bevölkern gewußt. —

Und damit die jüngſte der Künſte bei dem Reckenſpiel nicht fehle, hat Richard Wagner jene altentlegene Zeit mit ihren Helden und Göttern und Zaubern zum Inhalt ſeiner von ihm ſelbſt gedichteten Opern erkoren, in denen er „das Kunſtwerk der Zukunft“ zu begründen vermeint.

Aber jene Recken, ſind ſie Menſchen wie wir? Gleichen ſie den Helden der helleniſchen Dichtung, dieſem Diomed, Ajas, dem herrlichſten des ganzen Heldenkreiſes: Achilleus, dem unſeligſten ſchuldlos-ſchuldigen Oedip? Dieſe alle ſind Menſchen gleich uns, wenngleich hoch erhaben über unſer und unſerer Schickſale Maß. Mit ihnen allen können wir leben und fühlen; ſelbſt mit Oreſt, wenngleich wir frei geworden ſind von jenem helleniſchen Ethos, das ihm nur zwiſchen einer und der andern Todesſchuld die Wahl ließ. Jene Helden der Nibelungen ſind nicht Menſchen, nicht Weſen unſerer Art; ſie ſind eherne Maſchinen, von einem Zauberhauche beſeelt, in einem unauslöſchbaren Zornesfeuer auf einander einzudringen und einzuhämmern. Selbſt die Frauen, ſie kämpfen mit; ihr zarter Buſen birgt jahrelang geſparte Rache. Geliebt ſind ſie den Helden, und hochverehrt gleich Göttinnen, — aber zugleich niedergebeugt zu unbedingter, willenloſer Unterordnung, der auch das Wort nicht, die Frage nicht in dringender Herzensnoth erlaubt iſt. Und dieſe Walkyren, dieſe nur nebelhaften, kaum erkennbaren Götter und Zauberweſen, Rieſen und Drachen, Elementargeiſter und Zwerge, für die Wagner alle Künſte der Scene, des Dekorateurs und Feuerwerkers aufbietet, jedes der Weſen im eigenthümlichen Lichte, in rother oder blauer oder grüner Anleuchtung erſcheinen zu laſſen, — wir kennen ſie nicht, wir glauben ſie nicht! Keine Weiſe findet unſere Tonkunſt für ſie, nur andeutende, räthſelhaft allaugenblicklich abgeriſſene Anklänge. Wohl fühlte ſich Wagner hingewieſen in jene Welt des Unbeſtimmten, des blos Anklingenden, da die Kraft muſikaliſchen Geſtaltens und die dazu erforderliche Kunſtbildung geringer in ihm ſich fand, als ſeine nach allen Seiten hin regbare Phantaſie und die allgemeine Bildung, welche er ſich reicher, als die Mehrzahl der Muſiker, angeeignet.

Gleichwohl hat er ein vollgemeſſen Recht an ſeine Zeit, der die Idealbilder, welche, kurz zuvor vorübergegangen, in den Nebelabgrund traumhaften Vergeſſens hinabzuſinken begonnen.

Als ſchwere Verirrung hat Wagner's Weg gekennzeichnet werden müſſen; er führte hinweg aus dem Kreiſe unſers Lebens zu Gebilden oder vielmehr Phantomen, die nicht unſerer Art, nicht dem wirklichen Menſchengeſchlechte zugehörig, nicht geeignet waren, in der Menſchenbruſt Sympathie, nicht einmal in unſerm Geiſte lebenvolle Anſchauung zu wecken. Dennoch gebührt dieſem Manne eine Ehre, und wahrlich keine geringe. Wie er nun einmal ſeine Welt geſchaut und geſchaffen, ſo iſt er dieſem Schauen unverbrüchlich treu geblieben, ſo hat er gar nichts Anderes gewollt, als dieſe Geſtalten, wie ſie nun einmal in ihm ſich aufgerichtet, dramatiſch uns vorzuführen. Das Drama, dieſes Spiegelbild der in ihm heraufbeſchworenen Welt, es war und blieb einzig und ausſchließlich ihm Zweck und Ziel. Nichts galten ihm daneben die Gelüſte der Sängerinnen und Sänger, der Virtuoſen im Orcheſter, all' der Herkömmlichkeiten, welche ſich auf der Opernbühne eingeniſtet haben. Selbſt die Muſik ſollte nichts ſein, als das Idiom für ſeine Perſonen. In dieſem Trachten wär' er der Nachfolger Gluck's geworden, hätte er ſich nicht aus der Welt der Menſchen und menſchengeſtaltigen Götter hinwegverloren in das Schattenſpiel jener Phantome, an deren Göttlichkeit wir nie geglaubt und glauben können, deren Wallen auf Erden wir uns in den alten Mähren erzählen laſſen, die aber unſerer Theilnahme, die jeder Theilhaftigkeit am Menſchenleben verluſtig werden, ſobald man unternimmt, ſie leibhaft als wirkliche Menſchen, als Unſersgleichen vor uns zu bringen.

Man wende nicht ein, er habe nicht anders gekonnt, ſein künſtleriſches Vermögen habe ihn in dieſen Kreis gebannt und unwiderruflich darin feſtgehalten. Das eben zeichnet ihn als einen Charakter, daß er gar nicht anders kann, als ſich ſelber, der einmal eingeſchlagenen Richtung treu und anhängig bleiben, daß Naturanlage und Bildung, ſeine äußern Schickſale wie ſeine Geſinnung ihm unabwendbar ſeinen Weg gewieſen, daß die Spuren dieſer unabänderlichen Richtung ſich ſogar bis in die Einzelheiten ſeiner muſikaliſchen Diktion verfolgen laſſen. Für die Gewaltſamkeiten ſeiner Scene ſind ihm gewaltige Schallmaſſen, iſt ihm ein beſonders an Blech-Inſtrumenten überreich ausgerüſtetes Orcheſter Bedürfniß. Dieſem gegenüber reicht die Schallkraft der Soloſänger nicht zu; die Stimmen derſelben müſſen alſo, ſelbſt in Momenten ruhigerer Rede, ſelbſt im Munde untergeordneter Perſönlichkeiten (Herolde ꝛc.) in die höhern Lagen hinaufgewieſen werden, welche nur dem Ausdrucke der Leidenſchaft zugehören. Von hier aus und unter dem fortwirkenden Einfluſſe jener willkürlichen Phantaſtik, welche nothwendig der Wahl des Stoffes entſpringt, verliert die muſikaliſche Rede jene Wahrhaftigkeit, welche ihr nur eigen ſein kann, wenn ſie ſich dem Menſchlichen und Naturwahren widmet, und welche ſich in allen Meiſtern (Händel, Gluck ꝛc.) übereinſtimmend erkennen läßt. Noch weniger kann jenes Maßhalten auf ſolchem Wege gewonnen werden, dem alle wahren Künſtler nachſtreben, ſo lange nicht — in ſeltenen Momenten — die Aufgabe mit gebieteriſcher Nothwendigkeit zum Aeußerſten drängt. Raphael hat auf ſeiner Transfiguration dem beſeſſenen Knaben die Glieder verrenken müſſen; aber er hat dies qualvolle Weſen mit überreicher Fülle geſunder und würdiger und ſchöner Geſtalten ſühnend umgeben. Die blutigen Marterbilder hat er den Niederländern überlaſſen.*)

Wie tief ſich aber Wagner in ſeine Anſchauung verſenkt hat, wie ganz unbedingt und untrennbar ſie ihn beherrſcht, das zeigt ſich, vielleicht greiflicher noch, als in ſeiner Kompoſition, in den Planen, die er ſchon früher und jetzt wieder in einem durch den Druck veröffentlichten Bericht dem jetzt regierenden König von Baiern vorgelegt hat.

Im Fortſchreiten auf ſeiner Bahn iſt er bekanntlich auf eine Trilogie geführt werden, die zu ihrer vollſtändigen und ungetrennten Darſtellung (weit ausgedehnter als die Aeſchyleiſchen Trilogien) drei aufeinander folgender Abende bedürfen würde. Dies neben den überall bei uns eingeführten und nöthig gewordenen Theatereinrichtungen zu ermöglichen, iſt ihm die Errichtung eines beſondern Opernhauſes nöthig erſchienen.

---

*) Umſtändlicher, beſonders in muſikaliſcher Hinſicht, hat der Verf. in ſeiner „Muſik des neunzehnten Jahrhunderts,“ S. 109 und 169—179, über Wagner geſprochen.

Treu ſich ſelber, treu der einmal geſetzten Aufgabe hat Wagner ſich erwieſen. Will man das Gegenbild erblicken, ſo ſchaue man zurück auf ſeinen nächſten Vorgänger, auf Meyerbeer, deſſen nachgelaſſenes Werk, die Afrikanerin, ſoeben die Scene beſchreitet.

Meyerbeer — welche Fülle von Geiſt und allgemeiner Bildung, welcher Reichthum muſikaliſcher Begabung (allen Zeitgenoſſen weit überlegen), welche künſtleriſche Gewandtheit, welche Emſigkeit und Unermüdlichkeit haben ſich in dem einen Manne zuſammengefunden! Wahrlich, genug um ihn den größten Künſtlern anzureihen!

Und er hat Verderber werden müſſen all' der reichen Gaben, die in ihn gelegt worden waren, — Verderber! das harte Wort muß geſprochen ſein, wenn man die Werke des reichbegabten Mannes vom Standpunkt idealer Kunſt betrachtet.

„Denn bei all' ſeinen bewundernswürdigen Eigenſchaften und Geſchicklichkeiten hat ihm nur Eins gefehlt: Ehrlichkeit — Ehrlichkeit des Künſtlers. Dieſe beſteht darin, daß man irgend etwas außer ſich ſelber ernſtlich und treulich will, daß der ſchaffende Künſtler ſeinen Gegenſtand, wie er ihn ſchaut und fühlt, hinſtellen will — oder vielmehr hinzuſtellen ſich durch die Macht der ſchöpferiſchen Liebe gedrungen fühlt und dieſer Macht ſich ohne Vorbehalt und Rückſicht und Seitenblick hingiebt.“ Nirgend iſt es ihm um ſeinen Gegenſtand zu thun, liebt und bildet er ihn um ſeiner ſelbſt willen; ſondern er traut ihm nicht, anvertraut ſich ihm nicht in hingebender Treue, er umbollwerkt ihn mit allen erſinnlichen Außenwerken, braucht ihn und alles, was er bringt, nur zu ſeinem Profit, um Effekt zu machen. Dieſes Machen in Effekten iſt Charakterzug für den Künſtler geworden, Niemand hat es ſo gründlich verſtanden und mit ſo reichen Mitteln betrieben; es durchzieht und bedingt dieſe Werke von ihrem Urſprung bis zum letzten Zug ihrer Ausführung. Wie vielerlei hat in dieſen Hugenotten, in dieſem Propheten zuſammengeſchleppt werden müſſen, drängt nacheinander her, drückt ſich neben einander auf der überfüllten Bühne, was alles nicht zur Aufgabe, nicht zum eigentlichen Inhalt gehört, nicht die Handlung fördert, nicht die Charaktere zeigt und entwickelt! Was nur aus der ganzen Breite der Zeit, aus all' dem Trödelkram des Lebens, zu effektuiren ſchien, mußte herbei: Sonnenaufgang, Schlittſchuhlaufen, Hirtenſchalmei, Feuerpinken, Tänze, Hochamt, Exploſionen, Zigeuner, Prozeſſionen, Studenten, Vesperläuten, Louvre-Erleuchtung, Umtritt der Königin — wer kann in der Kürze zählen, was in vier oder fünf langen Stunden ausgekramt wird. Was nur Muſik vermag, — im erſten Momente vielleicht der treffendſte Charakterzug alter, derber Zeit, im zweiten Lärm ohne Grund und Maß, im dritten ein Solfeggio auf dem großen und kleinen Nonenakkord auf und ab ſchwankend, das übernächtige Schmachten moderner Sentimentalität, dieſer Sehnſucht nach Sehnſucht, im vierten Koloratur, im fünften irgend eine Mesalliance von Pikkol und Kontrabaß: kein Bandhändler kramt mehr Façons auf den breiten Ladentiſch aus, allen wird alles geboten. Schade daß Eins das Andere drückt und erſtickt und alles das Eine, das Kunſtwerk. Zerſtreut und ermüdet ſchleicht man aus der koſtbaren Trödelbude nach Hauſe.

Aber wie trefflich hat dieſer Mann die Zeit ſtudirt auf der Hochſchule von Europa! Hat denn dieſe Zeit Charakterkraft und Thatendrang? Hat ſie denn ein tief innerlich feſtes Wollen? Trägt denn dieſe „Geſellſchaft", die Salon und Theater bezahlt und beherrſcht, irgend eine Macht des Haſſes oder der Liebe im Buſen, kennt ſie neben den rein perſönlichen Intereſſen ein dringender und aufrichtiger Bedürfniß als Zerſtreuung zwiſchen der ermüdenden Hatz materieller und ehrſüchtiger Beſtrebſamkeiten? Meyerbeer wird künftigen Geſchichtſchreibern ein Charakterzug der Gegenwart ſein; denn „wer ſeiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten." Schade, daß ſo herrliche Begabung ſo verſchleudert werden mußte."*)

Woher denn nun ſo betrübende Verirrung? Es iſt ſchon ausgeſprochen! — Die Zeit ſelber, die Geſunkenheit ſeiner und unſerer Gegenwart, ſie hat den Künſtler mit ſich hinabgezogen! Allerdings war wohl ſein Naturell von Geburt an und aus der Umgebung ſeiner Knabenjahre der erſte Anſtoß für ſeine ganze Lebensrichtung; allerdings machte ſich ſpäter Italien, die Sirenenſtimme des damals alles verlockenden Roſſini geltend, den Jüngling auf die Bahn hinüberzulocken, die dem Welſchen ſo ſüße Luſt und ſo ſchimmernden Ruhm gewährt hatte; man nannte ihn damals den Nebenbuhler Roſſini's, ſeinem Vorbild in der Harmonie überlegen. Endlich gelangte er gar nach Paris, in die Mitte dieſer unmuſikaliſchen, aber bühnengewandten Franzoſen, zu dieſem nüchternen und von Grund aus proſaiſchen, aber allerhöchſt geriebenen und pfiffigen Scribe, der unerſchöpflich war an Rathſchlägen, wie man die längſt überſättigten Pariſer nochmals und abermals ködern und exaltiren könne. Aber all' dieſe Antriebe hätten nicht hingereicht, — wie ſie gegen unſern Gluck, als er genau denſelben Weg ging, — nichts vermocht hatten, — wäre nicht der vollkommenſte Einklang dieſer Perſönlichkeit mit ſeiner und unſerer Zeit entſcheidend geworden. Lange genug hat er in ſeinem — unſerm Vaterlande nicht Wurzel faſſen können, bis zuletzt die immer mehr und mehr erſchlaffende Gegenwart Deutſchland hinüberzog auf die franzöſiſche Bahn.

---

*) Aus: Die Muſik des neunzehnten Jahrhunderts, vom Verf.

Denn das iſt eben das ſchwere Verhängniß, daß, wo die Idealbilder entſchwinden, nach allen Seiten hin zugleich, nicht blos nach dieſer oder jener, die Künſte ſinken. Da zerren denn Künſtler und Volk in geiſtloſer Geſchäftigkeit, was ihnen kurz zuvor anbetungswürdiges Ideal war, hinab in die Trivialität des gemeinen Alltags. Da drängt ſich an die Stelle der Muſe, welche uns zu heiligen berufen war, mit ihren lüſternen Schmiegungen und Tänzen die grell geſchminkte Bajadere, allzeit fertig für den Zeitvertreib und die geheimen Lüſte des im Schweiße des Alltags ermüdeten Haufens. Und die Künſte, entfremdet ihrem wahren Berufe, ſpiegeln jede Flachheit, jede

Niedrigkeit, das ganze Demi-monde-Leben mit dieſen zerriſſenen und verhöhnten Ehen, mit dieſem gedankenloſen Lächeln über dem ängſtlich pochenden Herzen wieder, und tödten zuletzt noch die Scham, welche die Menge zurechtführen oder den Taumel wenigſtens hemmen könnte.

Dieſer Anblick, nicht zum erſten Mal enthüllt er ſich unſerm Auge. Ihn genauer zu betrachten, weiſen wir als unziemend an dieſer Stätte von uns. Doch mangelt es auch jetzt nicht an Zeugen des höhern Berufes, der an uns ergangen. Wenige Jahre nur ſind es, daß Kaulbach, Cornelius' milderer, menſchlicherer Nachfolger in jenem Nachtbild eine neue Idee hervorgerufen, wo die entſeelten Schaaren der Hunnen und Römer aus bleiernem Todesſchlafe die ſchweren, ſtarrgewordenen Leiber aufrichten und auf dem Brodem ihres vergoſſenen Blutes emporſchweben, die zweite Schlacht, die Geiſterſchlacht zu ſchlagen. Manches andere ideale Kunſtgebilde wäre noch zu nennen, wenn der Raum es geſtattete.

Wohl hatte der Weiſe, der hohe Dichter Anlaß (S. 237), ſein Volk zu ſchelten. Aber er forderte, er ſchalt, — wagen wir das Wort! denn Aufrichtigkeit und Wahrheit, ſie gelten höher als jedes Namens Anſehen, — zu ſchnell, zu ungeſtüm. Dies deutſche Volk, das ſelbſt in Tagen der Verſunkenheit Blüthen aus ſeinem Geiſte hervortreibt, es muß doch wohl Verſtändniß haben für das Hohe, da es die Kraft hat, es aus ſich zu erzeugen! Nur das Selbſtgefühl iſt ihm zeitweis abhanden gekommen, das aus Selbſtändigkeit und Freiheit erwächſt und ihr erſter Schmuck und Lohn iſt. Darum iſt es allzeit bereit, vom Auslande, beſonders von dieſem Frankreich her alles Niedrigſte an ſich heranzuziehen; darum wagt es oft nicht, ſich ſchnell und freudigen Muthes zu den Idealen zu bekennen, welche ſich aus der eigenen Bruſt am freieſten und eigenſten und kühnſten erhoben.

Schluss.

Eines, — wenn nicht alles Vorhergegangene Irrung war, — Eines haben wir erſchaut und begriffen:

Die Zeiten rollen über dem Menſchengeſchlecht dahin, eine endloſe Kette, deren Anfang und deren Ende für ewig dem Menſchenauge verhüllt bleibt. Jedes Glied dieſer Kette, dieſer organiſch und faßlich gewordenen Ewigkeit, bringt dem Menſchengeſchlecht einen Strahl des Ewigen; das ſind die Ideale, in denen wir den Gedanken des Ewigen ſchauen, das Endliche im Licht des Ewigen entzückenvoll wiederfinden, Maß und Ziel für die Einrichtungen der Menſchen im Verbande der Staaten.

Jeder dieſer Strahlen geht von demſelben Licht aus, jedes der Ideale trägt in ſeinem Innerſten ewige Wahrheit und ewiges Leben. Das uralte Volk der Aegypter iſt in ſeine Grabſtätten geſunken; aber ſein Gedanke, — wie er ſich im Rieſentempelbau noch bis heute erhalten und über die Völker ausgebreitet hat, er lebt fort.

Die Götter Griechenlands, ſie ſind von ihren Altären herabgeſtiegen; aber alle Herrlichkeit und Hoheit des Menſchengeſchlechts, die ſich dort offenbaret, ſie ſind Wahrheit und dauern fort für alle Zeit.

Keiner der Künſtler und Dichter, welche jemals von einem Strahl des Ewigen entzündet worden, kann verloren gehen. Sie ſind in's Grab geſunken, aber ihre Werke leben fort; und ſind die Werke ſelber in Staub zerfallen, ſo lebt ihre Idee fort im Geiſte der Menſchheit; denn nichts Ewiges kann untergehen.

Wohl aber können wir Menſchen — Einzelne und ganze Völker — des Ewigen, das uns vergönnt war zu ſchauen, vergeſſen und verluſtig werden.

Der Menſch, das Volk, das ſeinen Idealen abfällig wird, gleicht dem Leichnam. Die Seele iſt entflohen, fremdes Gewürm und die naturläufige Verweſung, ſie beginnen ihr Spiel; es iſt auch ein Leben, oft ſcheinbar rühriger und vielgeſtaltiger als das entflohene eigene Leben.

Du, mein Volk! halte feſt an den Idealen, die zahlreicher geſchaart, reiner und höher keinem Volke geſandt worden! Halte feſt an den hohen Gebilden, die, lichtdurchfloſſene Genien, deinen Pfad dir erleuchten und deine Ziele dir weiſen!

Allein — was iſt Ziel und Leuchte, wenn du nicht die Kraft findeſt, in dieſem Lichte deinen Zielen nachzudringen.

Ahneſt du nicht, kannſt du je vergeſſen ſein der Aufgabe, welche ſichtlich gerade dir beſchieden iſt? — Einſt waren es die Hellenen, welche allen andern Völkern die Leuchte des Geiſtes und humaner Bildung vortrugen! Nicht, gleich den erzenen Römern, fanden ſie ihren Beruf darin, die andern Völker zu beherrſchen; ihren Geiſt und ihr Licht überallhin zu verbreiten, das war ihre Aufgabe, ſelbſt in jener letzten Zeit, wo ſie — den nachfolgenden Römern ſchon näher tretend, — ihre Waffen in das Morgenland trugen, um dem Geiſte die Pforten zu öffnen.

Welchem der neuern Völker wäre es beſchieden, vorzuleuchten auf der Bahn des Geiſtes und der Sitte, wenn nicht dir, dem idealſten von allen, dem demüthigen und aufrichtigen, dem ſtets bereiten, jedes andere Volk in ſeiner eigenthümlichen Natur zu erkennen und anzuerkennen, jedem gerecht und gewärtig und treu zu werden, gegen keines ſich zu überheben?

Halte nur feſt an deiner Sendung und glaube an ſie! Die Macht des Geiſtes, der Glauben an die Offenbarung des Ewigen, die Segensgeſtalten, welche die wahre Sittlichkeit tragen, Gerechtigkeit und Bruderliebe für Alle: ſie tragen in ihren Händen die Zukunft.

Was uns Menſchen, was dir, deutſches Volk, jenem Segensboten entgegenzutragen obliegt, das iſt unerſchütterlicher Glauben an deine Ideale und den Beruf, der weltgeſchichtlich dir geworden. Ohne Glauben vermögen wir nichts Hohes zu vollbringen oder zu erreichen, und ewig wahr bleibt auch jenes Wort: Hättet ihr Glauben eines Senfkornes groß, ihr würdet Berge verſetzen können.

Und nichts darf gegen dieſen Glauben der Anſchein mangeſunder Kraft, ja, die zeitweiſe Verſunkenheit und Verderbniß, ja ſelbſt der Anſchein der Unmöglichkeit, der Unerreichbarkeit unſerer Ziele gelten. Was iſt Unmöglichkeit? Kennen wir die Grenzen des Möglichen, kennen wir nur die Grenzen unſerer eigenen Kraft? Und wiſſen wir nicht, daß in allem, was geſchieht, neben unſerm Thun noch eine zweite, ganz andere Kraft mitwirkend in Bewegung iſt? Ehrlos, — ſo ſagten ſchon die Alten, — Verbrecher iſt, der am Vaterlande verzweifelt.

Allein das Letzte darf dir nicht fehlen: Thatkraft und Muth, zu vollführen, was die idealen Gebilde als Aufgabe dir gezeigt. Denn die ideale Welt, ſie iſt nur die eine Hälfte des Daſeins, nur dem einen Pol anhängig, der in das Nichts zerſtiebt, wenn ihm nicht der andere Pol gegenüber wirkt, die Welt des Realen, die Verwirklichung der Ideale um ſich verſammelnd. Nur durch beide Pole legt ſich die Axe des Lebens. Hell ſchauen und treu bewahren die Ideale, welche uns geſendet worden, das iſt die eine Pflicht der Menſchen. Unſer Leben, unſere Thatkraft an ihre Verwirklichung ſetzen, das iſt die andere. Auch dir ſtellt ſich dieſe Pflicht ernſt mahnend vor die Seele! Und da iſt Niemand, Niemand von der Pflicht Aller entbunden, vom Herrſcher bis zum Letzten im Volke. Niemand kann und darf, was ihm obliegt, — das heißt, was ihm zu thun möglich iſt, auf den Andern wälzen wollen! daß nicht die Mahnworte des alten Kirchenliedes:

„Wie ſie ſich unter einander verklagen,
Und wiederum ſich zu entſchuldigen wagen.“

mit der Geißel des Hohns die Säumigen treffe.

Bewähre, was du ſo oft bewährt: nach reifer Prüfung den Muth, der vor nichts zurückſchreckt, der vollbringt, was erwogen und beſchloſſen! Zu hundert Malen, — gegen die unbeſiegten Römer, — auf Luther's Wort, — wider den ſtärkſten und verführeriſchſten aller Eroberer, — haſt du dich bewährt! verliere nimmer die Stunde, welche zur That ruft. Reiche ſind verloren worden und Völker untergegangen, wenn der verhängnißvolle Stundenſchlag überhört worden. Denn der eherne Schritt der Weltgeſchichte, er wartet nicht auf den Säumigen, er ſchreitet über ihn hinweg zum Gericht.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Druck von G. Pätz in Naumburg.

Namenregiſter.

Aeſchylus 124. 233.
Anaxagoras 64. 65. 185.
Ariſtoteles 65. 81.
Bach 232.
Bakon 32.
Beethoven 26. 163.
Blanc, Louis, 173. 210.
Cornelius 245.
Dante 233. 236.
Empedokles 65
Fouqué, de la Motte 245.
Gluck 159. 238.
Goethe 16. 25. 64. 80.
230. 234. 237. 239.
Grabbe 238.
Händel 232.
Hamann 169.
Hegel 73.
Herodot 234.
Heſiod 69. 233.
Homer 69. 233.
Humboldt, A. v., 81.
Kaulbach 254.
Lamettrie 148.
Laplace 148.
Louis Philippe 118. 207.
Ludwig XIV. 191.
Luther 120.
Meyerbeer 250.
Michel Angelo 244.
Napoleon 163. 171.
Newton 81.
Oken 82.
Paracelſus 81.
Plato 23. 69. 87. 220.
Proudhon 210.
Raphael 25. 159. 229.
249.
Renan 161. 167.
Romano, Giulio, 245.
Rouſſeau 184. 236.
Schiller 240.
Schopenhauer 147.
Schulze-Delitzſch 210.
Shakeſpeare 28. 31. 236.
Sokrates 69. 70. 220.
Spinoza 147.
Strauß, David, 148.
Thales 64.
Thorwaldſen 243.
Thucydides 234.
Voltaire 184.
Wagner, Richard 245.
Xenophanes 68.

Berichtigungen:

Seite 1 Zeile 9 von unten, das mit ß.
S. 95 „ 6 von oben, das Wort drei einmal zu viel.

Aus
Adolf Bernhard Marx'
litterarischem Nachlass.

Ein Gedenkblatt
zum
hundertjährigen Geburtstage
des
weil. Königl. Universitäts-Musikdirektors und Professors in Berlin
Dr. A. B. Marx,

dargereicht
von
Gustav F. Selle,
Königl. Musikdirektor in Freienwalde a/Oder.

Berlin 1898.
Verlag von Otto Janke.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Inhalt.

Seite
Vorwort 5
Einleitung 7
I. Zur Musikwissenschaft 11
II. Zur Musikgeschichte 30
III. Über die Beziehungen zwischen Deutschland und England auf dem Gebiete der Kunst 49
Anhang: Zur Charakteristik von Marx' Unterricht 53
Schlusswort 59
Sachregister 61

Vorwort.

Der Autor, aus dessen Nachlasse die folgenden Blätter Aussprüche und Betrachtungen bringen, ist, wie die erneuten Auflagen seiner Werke bezeugen, für die Gegenwart noch von solcher Bedeutung, dass ich der Hoffnung Raum geben darf, es werde dem hier Dargebotenen das Interesse der musikalischen Leserwelt nicht fehlen.

Zur Herausgabe kam mir die Anregung von Frau Professor Therese Marx. „Erinnerungen an A. B. Marx".*) die ich zum 17. Mai 1891, M.s 25jährigem Todestage, in Breslaurs „Klavierlehrer" veröffentlicht hatte, waren ihr zu Gesicht gekommen, hatten ihre Billigung gefunden und wurden Veranlassung, dass sie mir ihres verstorbenen Gatten litterarischen Nachlass übergab.

Über diesen Nachlass selbst nehme ich weiterhin Veranlassung, mich näher auszusprechen: über die von mir gewählte Form der Mitteilungen daraus liegt mir jedoch vorherige Rechtfertigung am Herzen.

Der Nachlass enthält wesentlich Vorarbeiten zur „Musikwissenschaft" und zur „Musikgeschichte". Wenn es mir nun auch unthunlich erscheinen musste, aus diesen Vorarbeiten, die noch kein Ganzes darstellen, ein solches zu gestalten, so wäre doch sehr wohl möglich gewesen — und die vorhandenen Entwürfe, insonderheit der weitvorgerückte zur „Musikgeschichte", hätten wohl zu dem Versuche veranlassen können, — dem Leser einen vollen Einblick in die Werke zu geben und sie ihm durch Wiedergabe der zum Teil schon ganz in das Einzelne gehenden Pläne zur Anschauung zu bringen. Doch schien mir auch dies nicht zweckmässig: denn abgesehen von dem bedeutenden Umfange, den diese Mitteilungen hätten annehmen müssen, handelt es sich ja doch um Werke, die — nicht geschrieben sind. Das Fehlen der Ausführung und Vollendung musste dazu führen, aus dem Vorfund nur zu geben, was der Darbietung auch dann wert schien, wenn es aus seinem Rahmen gelöst war. So entstand die vorliegende Auswahl von Aussprüchen, kürzeren und längeren Betrachtungen über Kunst. Ihr Wesen besteht nach meinem Dafürhalten darin, dass sie bei kurzer Notierung eines Hauptgedankens — der bei der Ausführung erst seine Erörterung, vielleicht auch manche Einschränkung gefunden haben würde — die Perspektive auf eine Reihe von Gedanken eröffnen. Sie alle tragen das Gepräge erster Niederschrift: diese jedoch in irgend einem wesentlichen Punkte — bis höchstens auf ganz selbstverständliche Ergänzung eines ausgelassenen Wortes und dergleichen — zu ändern, konnte ich mich nicht entschliessen. — Dass manche der Aussprüche auch den Widerspruch herauszufordern geeignet sind, wird dem Interesse an ihnen keinen Eintrag thun.

---

*) S. Anhang Seite 53 und Schlusswort Seite 59.

Freienwalde a/Oder, April 1898. G. F. S.

Einleitung.

Seit Wochen liegt in meinem Arbeitszimmer um mich her ausgebreitet der litterarische Nachlass von Ad. Bernh. Marx.

Das Gefühl, mit dem ich diesen hinterlassenen Niederschriften M.s zunächst gegenüberstand, ist nur jenem vergleichbar, das sich unser beim Betreten von Wohnräumen bemächtigt, in denen einst ein hoher Sterblicher weilte und waltete, und die nach seinem Abscheiden unverändert erhalten sind. Wie da ehrfürchtige Scheu wohl einen Augenblick den Fuss auf der Schwelle im Weiterschreiten hemmt; wie da pietätvolles Empfinden die Hand von der Berührung der Gegenstände zurückhält, auf denen des Abgeschiedenen Blick und Hand bei seinen Lebzeiten geruht: so vermochte ich auch nur zögernd die vor mir liegenden, zum Teil schon vergilbten Blätter zu berühren. Und wie dort alle Gegenstände vom Leben des Abgeschiedenen erzählen, so vernahm ich hier auch eine Sprache aus vergangener Zeit, nur vernehmlicher, als sie tote Erinnerungsgegenstände zu reden vermögen; denn die Blätter enthalten des Heimgegangenen eigene Worte in seiner eigenen Handschrift. Sie stellen die Werkstatt seiner Geistesarbeit dar; denn sie enthalten die Vorarbeiten zu den Werken, denen sich Marx — nachdem er seine „Kompositionslehre“ geschrieben, und selbst während er uns seinen „Gluck“ und seinen „Beethoven“ gab — unausgesetzt zuwandte, zu den Werken, die er als „die höchsten Aufgaben seiner wissenschaftlichen Laufbahn“ bezeichnet, und die er doch „nach mehr als dreissigjähriger Vorarbeit“ durch Krankheit und den Tod zu schreiben behindert war: zur „Musikwissenschaft“ und zur „Musikgeschichte“.

Beim Durchlesen eines jeden dieser Blätter zu gewahren, wie Marx arbeitet, wie er eine Fülle von Gedankenmaterial sammelt und sichtet und ordnet, wie er den Standpunkt für sein Urteil gewinnt und in immer tieferer Begründung seines Urteils sich nicht genug thun kann: das kommt fast einem persönlichen Verkehr mit ihm gleich, wie er mir einst vergönnt war. Unter diesen Umständen möge erklärlich und, wenn nötig, entschuldbar erscheinen, dass ich es unternehme, dieses Gedenkblatt zu seinem hundertjährigen Geburtstage*) darzureichen, ein Gedenkblatt, beschrieben mit seinen eigenen Worten. Seiner gedenken werden gewiss die wenigen seiner Schüler, die noch am Leben, aber auch alle, die aus seinen Werken Förderung in unserer Kunst gewonnen, alle, die die grosse Bedeutung erkannt, welche Marx als Musikschriftsteller — als Theoretiker und Ästhetiker — für unser Jahrhundert gehabt hat; seiner gedenken sollten auch alle diejenigen, die den von ihm zu Tage geförderten lauteren Goldschatz in Kleingeld umzuprägen allezeit geschäftig und beflissen gewesen sind.

Beweisend für die Bedeutung, die seiner schriftstellerischen Thätigkeit gleich vom Anfang an eigen war, ist ein Zeugnis, das von keinem Geringeren herrührt als von Beethoven, der in einem von Baden (bei Wien) an Moritz Schlesinger in Berlin gerichteten Briefe vom 15. Juli 1825 schreibt:**)

> „Mit grossem Vergnügen erhielt ich ihre allgemeine Berl. Musikal. Zeitung, und bitte sie mich selber immer theilhaftig zu machen, durch Zufall geriethen mir einige Blätter davon in die Hände worin ich den geistreichen Hr. Redakteur H. Marx sogleich erkannte, und wünsche, dass er fortfahre, das Höhere und wahre Gebiet der Kunst immer mehr aufzudecken, welches gewinn für dieselbe seyn wird, und das blosse Silbenzählen etwas in Abnahme bringen dürfte.“

Mit sicherem Blicke hatte Beethoven, der in den letzten der angeführten Worte die Kritik seiner Zeit geisselt, bei Marx das tiefer gegründete Kunstverständnis erkannt, und seine Mahnung, dass Marx fortfahren möge, „das höhere und wahre Gebiet der Kunst immer mehr aufzudecken,“ bezeichnet genau den Punkt, in welchem dieser damals schon und für sein ganzes Leben die Wurzeln seiner Kraft fühlte und fand. Nicht vergeblich wurde der damals noch nicht Dreissigjährige durch Beethoven an solch hohe Aufgabe gewiesen; wir haben es miterlebt und sind Zeugen gewesen, dass vierzig Jahre lang jedes neue Buch von Marx —

---

*) Marx war geboren am 15. Mai 1799. — In seinen „Erinnerungen“ (Berlin, Otto Janke) erwähnt er zweier einander widersprechender Aufzeichnungen über seinen Geburtstag und schliesst die Bemerkungen darüber mit den für ihn charakteristischen Worten ab: „Doch kommt hierauf nichts an.“ —

**) Abdruck aus dem Katalog der mit der Beethoven-Feier zu Bonn am 11.—15. Mai 1890 verbundenen Ausstellung von Handschriften, Briefen u. s. w. L. van Beethovens.

Der vier Seiten lange Originalbrief befand sich unter den ausgestellten Gegenständen.

bis hin zu seinem „Gluck“, den der fast Siebzigjährige herausgab, — in der Musikwelt auf allen Seiten als ein Ereignis galt und begrüsst wurde.

Und nun soll er noch einmal selbst zu uns reden!

Ein mir gerade nahe liegendes Blatt seines Nachlasses enthält folgendes:

„Musikwirkung und Form.
Das Gewahrwerden
einer verständigen Ordnung,
eines ordnenden Geistes
in dem für sich
so elementarwilden,
so unsteten und
ungreifbar fessellosen Tonwesen
kann schon ohne Rücksicht auf den Inhalt
Anteil, ja
entzückenvolle Bewunderung erwecken;
letzteres besonders, wenn die Herrschaft des
Geistes sich mit Leichtigkeit vollzieht.“

Von den nach Hunderten zählenden Blättern — der Grösse nach vom Halbbogen bis zum fingerbreiten Streifen herab — ähneln viele dem vorstehenden; sie verbinden aphoristischen Gedankenausdruck mit einer Notierungsweise, die gleich äusserlich — durch Stellung der Zeilen u. s. w. — die logische Gliederung zur Anschauung bringt; sie stellen den Kern von Abhandlungen dar.

Aber auch das Umgekehrte zeigt sich: umfangreichere Aufzeichnung des Gedankenstoffs, dann aber knappste Darstellung in dem ausgeführten Werke. Hierzu als Beispiel ein Blatt aus den Vorarbeiten zur „Anleitung zum Vortrage Beethovenscher Klavierwerke“:

„Der Seelenbewegung entspricht die Bewegung der Sprache, der Melodie, des Körperlichen (Mimik). — Der Trauernde schleicht mit langsamem, weilendem Schritte dahin; aber auch seine Sprache, seine Melodie — die er singt oder die ihn singt — schleicht; denn die Last des Leids drückt und hemmt ihn. Dies ist wundervoll klar zu machen an dem Largo in Beethovens op. 10 No. 3 ($^6/_8$ d cis d f cis d). Wie schleicht diese Weise! Wie sinkt das tiefgebeugte Wesen, das hier klagt, bei den vollen Accorden des ersten Achtels in jedem Takte unter der Last dahin! — Ich muss den Grundsatz durchführen, dass die Melodie an der Mimik klar wird, wie sie bei Gluck die ganze Handlung bestimmt und vorzeichnet. Und ich muss dieses Largo aufs tiefste durchleuchten.“

In seinem „Beethoven“ und in der „Anleitung“ *) sind jedoch die dieses Largo betreffenden Stellen nur in kurzer Ausführung gegeben. — Möglich auch, dass Ausführlicheres erst in der „Musikwissenschaft“ gegeben werden sollte.

Durch das verschlungene „MW.“ oder „Gesch.“, das die einzelnen Niederschriften an ihrer Spitze tragen, hat sie Marx als Vorarbeiten zur „Musikwissenschaft“ und zur „Geschichte der Musik“ bezeichnet, und diese Bezeichnungen sollen für die Anordnung der folgenden Mitteilungen aus dem Nachlass massgebend sein.

---

*) S. S. 106 der soeben bei Otto Janke (Berlin) erschienenen, von Prof. Dr. Gustav Behncke herausgegebenen 3. Auflage.

Dieser neuen Auflage giebt der Herausgeber als Geleitwort ein Urteil Hans von Bülows auf den Weg, welches dieser im 2. Bande, S. 173, seiner Ausgabe der Klavierwerke Beethovens (1872, Stuttgart bei Cotta) in folgenden Worten ausspricht:

> „Der um die technische Aufklärung über den Tondichter, wie kein andrer Deutscher, hochverdiente Adolf Bernhard Marx hat in seiner Arbeit ‚Anleitung zum Vortrage Beethovenscher Klavierwerke‘, einem Büchlein, das in jedes tüchtigen Musikers Hand oder vielmehr Kopf sein sollte, diesen Punkt“ (es handelt sich um die den Absichten des Komponisten entsprechenden Schattierungen des Vortrags) „näher erläutert, worauf wir verweisen, da wir nichts Besseres thun könnten, als Marx eben abschreiben.“

Dieses Urteil H. v. Bülows auch hier anzuführen, mochte ich mir um so weniger versagen, da dasselbe nicht nur zu dem über Marx’ schriftstellerische Bedeutung oben (S. 8) Gesagten eine Bestätigung aus berufenem Munde enthält, sondern auch in vollem Einklange mit jenem Urteil steht, das schon ein halbes Jahrhundert früher Beethoven über Marx’ tieferes Schauen in das Wesen wahrer Kunst ausgesprochen hat. —

I.

Zur Musikwissenschaft.

In seiner „Allgem Musiklehre" und in seiner „Kompositionslehre" macht Marx vielfach die Anmerkung: „Das weitere hat die *Musikwissenschaft* näher zu erweisen und zu begründen." Es ist dies z. B. an den Stellen der Fall, wo er redet: vom Sinne der einzelnen Intervalle; vom Terzenbau der Accorde; vom Wesen „des Ur- d. i. Durdreiklangs, des getrübten Molldreiklangs, des verkümmerten verminderten Dreiklangs, des hinausstrebenden übermässigen Dreiklangs;" vom Charakter der Tonarten; von der Beziehung der Tonarten aufeinander; vom Klangunterschiede der einzelnen Orchesterinstrumente; von der „auf tieferen psychologischen Erörterungen und Anschauungen beruhenden Verwendung des forte und des piano"; von dem Sinne der einzelnen Kunstgestalten; von der Verbindung der Formen (namentlich gelegentlich seiner Behandlung der Sonate); von dem Inhalte einer Komposition; vom Wesen aller Künste; von der Scheidung der Künste; von der Verbindung der Musik mit anderen Künsten; von den Bedingungen der Zusammenwirkung mehrerer Künste u. s. w. u. s. w.

Jene Anmerkungen, die sich sowohl im Texte, wie in Fussnoten der beiden angeführten Werke finden, betonen aufs schärfste, dass die Kompositionslehre den durchaus praktischen Zweck habe, musikalisch *gestalten* zu lehren, und dass sie zur Erreichung dieses Zweckes sich an den jedem Musikfähigen eingeborenen Sinn wende, während sie die physikalische und mathematische, sowie die psychologische, ästhetische und philosophische Beweisführung der *Musikwissenschaft* überlassen müsse. Wiederholt spricht Marx es auch aus, dass er den nötigen Beweis und die letzte Begründung und Rechtfertigung des in der Kompositionslehre Dargelegten nicht schuldig bleiben werde, und dass die Herausgabe einer „Musikwissenschaft" von ihm zu erwarten sei und bevorstehe. — Er hat sie nicht mehr schreiben sollen. Aber welch ein grossartiger Plan zu einem solchen Werke in seinem Geiste nach und nach gereift war, lassen die Vorarbeiten erkennen. Eine reiche Litteratur hat er für seinen Zweck notiert und kritisch gelesen und studiert: dass aber bei ihm von keiner Anlehnung an vorhandene Schriften die Rede sein konnte, sondern dass wir ein durchaus selbständiges und eigenartiges Werk aus seiner Hand würden empfangen haben, bezeugen seine — nicht immer sehr hold klingenden — kritischen Bemerkungen über jene Schriften und ihre Verfasser. Über Hegel schreibt er einmal: „Er hat alles, nur keine Kunst;“ ein andermal ironisch: „Bis Band 2 Seite 240 handelt Hegel die Kunstgegenstände ab. Mordkerl! Doch hat er die allgemeine Weltgeschichte, die Hof- und Staatengeschichte, item die Natur- und Sternkunde ausgelassen,“ und nach Anführung einer Stelle Hegels über „Scheidung der Künste“ beehrt er den Autor mit dem erzürnten Ausruf: „Insupportable!! Welch ein Phraseur!“ — Über einer Tabelle, welche die „Schwingzahlen von zwölf Halbtönen gleicher Grösse zwischen dem Diapason“ nach Biot enthält, scheint er lange rechnend gesessen und sich dann, da die Resultate ihn nicht befriedigten, an Dirichlet gewandt zu haben, denn er notiert: „Dirichlet erklärt diese Zahl (e = 1.12592) für einen Druckfehler und giebt 1.250 . . . an, ohne zu Ende gerechnet zu haben.“ Darauf stellt ihm Enke eine andere Berechnung auf, zu der Marx bemerkt: „Aber wo, Schwerenot, ist hier die Gleichheit?“ Und endlich macht er seinem Unmut Luft, indem er schreibt:

„O Unwissenheit!
Wie bist Du gescheit,
Wenn Gelehrsamkeit
Uns bringt so weit,
Dass wir nicht wissen aus noch ein,
Nicht unterscheiden falsch noch rein!
Berl., 17. 12. 1852.“

Auf einer ganzen Reihe von Blättern sind Dispositionen zu dem beabsichtigten Werke enthalten, in denen er den umfangreichen Stoff immer wieder von neuem und unter anderen Gesichtspunkten ordnet. Aus ihnen geht hervor, dass das Werk aus zwei Hauptteilen bestehen sollte: I. Allgemeine Kunstwissenschaft (mit „Vergleichung einer Kunst mit der anderen“), II. Musikwissenschaft. — „Mein System — also Rhythmik und Harmonik — soll in der Musikwissenschaft logisch und kunstgeschichtlich begründet werden,“ schreibt er und vergleicht (s. weiter unten) seine Beweistheorie mit einem Gewölbebau. Für die Einleitung notiert er den Satz: Nisi utile est, quod agimus, vana est gloria nostra.

Aus den vorhandenen Niederschriften mag nun im gegenwärtigen Abschnitte eine Auswahl einzelner Aussprüche und Betrachtungen — unter Zusammenstellung der nach Sinn und Stoff verwandten — zum Abdruck kommen, die sich auf Kunst im allgemeinen und auf die einzelnen Künste, insonderheit auf die Musik und die musikalische Kunstübung beziehen, während alle, welche die Musikgeschichte und die musikalische Kritik betreffen, dem nächsten Abschnitte zugewiesen sind.

* * *

Gott sprach, ... und es ward.

Es heisst nicht: Gott dachte, und es ward. Der Gedanke gehört bloss dem Geist an; insofern er erscheint, ist er Wort, und die Summe aller erscheinenden Gedanken ist Sprache. Die Welt ist die Sprache Gottes; die Weltschöpfung ist das Sprechen Gottes.

Gott ist der Schöpfer, der Künstler, nicht nur der Denker; die Welt sein Werk.

* * *

Alle Künste sind Emanationen und Transitionen des Geistes. — Musik kriecht aus dem Schlamme der Materie zur Idealität empor; Poesie sinkt von der Idealität zur amüsierenden Geschichte herab.

* * *

Annehmen, dass die Kunst die Verkörperung des idealen Inhalts des Höchsten in der Entwickelung der Menschheit sei, ist absurd; es heisst: die Form über die Sache stellen, oder auch, eine Form über die andere.

Kunst zeigt und beweist nur den Standpunkt.

* * *

Wesen der Kunst ist unmittelbares und allumfassendes, alldurchdringendes (innerliches) Anschauen im Gegensatze zur Verstandeszergliederung und Wissenschafts-Konstruktion. Die Wissenschaft geht vom Axiom zur Konklusion; Kunst beginnt mit der Deduktion und baut sie aus. — Sie hat ihr Vorbild in jenem einen Blitz des Auges, der in das andere dringt und unbeabsichtigt und unvorhergesehen die andere Seele demaskiert erblickt (sie log, sie ist wahr, sie liebt u. s. w.), ohne Beweis, rein subjektiv.

* * *

Überall drängt der sinnliche Geist der Kunst, der versinnlichende, fleischlich sich ausgebärende Geist, zur sinnlichen Fülle: überall entfernt sich der betrachtende (erkennende, denkende) von der Sinnenfülle.

Der Zeichner nimmt wenigstens zwei Stifte; der Kupferstecher deutet Lichtmomente der Farbe an; der Quartettist hat pizz. und arco. Der Denker zieht sich aus der Lebensfülle auf die Zeichnung, den Umriss, den Klavierauszug zurück.

* * *

Schönheit. — Jede Zeit hat ihre Idee. Künstler der Zeit ist: der diese ihre Idee schaut und schaubar machte. Er giebt das Bild, das Lebensbild des Zeitgedankens, das Ideal. Er spricht aus und stellt dar, was jeder in sich trägt, was jeder träumt und begehrt. Das ist Schönheit. (Faust 2. Kritik der Helena.) Die Wirkung der Schönheit beruht darauf, dass die Zeit uns vorbereitet hat, durch sie hindurch unsere Idee, unser Lebensprinzip zu schauen und zu erkennen. Schönheit ist nicht bloss im Objekte: sie schwebt über dem geheimen Seelenbunde der Schöpfer und Empfänger.

Schönheit ist hiernach zeitlich. — Ob ewig?

* * *

Prosa und Poesie. — Wirklichkeit und Idealität. — Die Prosa giebt das Endliche (Konkrete) als Endliches (Konkretes); die Poesie giebt in der endlichen, konkreten, individuellen Erscheinung das Ewige, Allgemeine.

Shylock ist ein Jude; aber in seiner Person schauen wir den Juden. Julie ist dieses Mädchen, aber die Priesterin der Liebe.

Nun dagegen Marie Tudor von Victor Hugo! Prosa! Geschickte, wirksame, glänzende Prosa, aber nichts von Poesie. Nicht die katholische, nicht die launig (?) liebende. Sie verurteilt Fabiani aus Eifersucht, will ihn dann retten, — eine wahre Gemütswendung, aber unmotiviert.

Dagegen Juliens Monolog!

* * *

Unterschied der Nationalitäten. —

Romeo und Werther. — Dort höchste Aktivität, hier äusserste Passivität; dort Zweck und Hindringen darauf vom ersten Ballabend, hier von Anfang an Zwecklosigkeit; dort Scheitern, hier Resignieren, die letzte — die einzige That ist, sich ausser stand zu setzen zum Thun. —

Beides meisterhaft, unübertrefflich, innerlich wahr. Um so klarer das Nationalitätsgewicht.

„Aber Goethe hat Werther vor Augen, Shakespeare dagegen Italiener!“

Ecce digitus dei!

Und hat Goethe aus Italienern, aus Tasso mehr gemacht?

* * *

Flucht aus der Realität in die Welt der Einbildung (Kunst) ist an Dante zu schauen, der erst Staatsmann und Denker, dann Poet war.

* * *

Ist der Zweck der Musikwissenschaft Verbesserung der Kunst? Beratung der Künstler? Beratung des Volkes? — Ja! Aber die Erreichung dieses Zweckes ist problematisch, wie die Wirkung der Kritik. Denn wissenschaftliches Bewusstsein ist nur einer der Faktoren bei dem Werke des Künstlers und bei dessen Aufnahme. — Genug, Wissenschaft und Kritik sind um ihrer selbst willen da.

* * *

Die Beweistheorie beginnt mit Anschauung, geht fort zur Geschichte und zur Spekulation. Sie muss die Weise eines Gewölbebaues haben, der auch erst mit dem letzten Steine vollendet und fest ist.

* * *

Absolute Notwendigkeit, irgend ein Kunstgesetz liegt nicht im Tonwesen, sondern bloss in der Psyche und Vernunft. Das der Unterschied von Musik und Plastik.

* * *

Natürlich machen nicht die Gesetze die Kunst, sondern sind ihre Resultate, der richtige oder falsche Ausdruck des in ihr zum Bewusstsein Gekommenen. Daraus folgt aber nicht, dass jede

Narrheit die Gesetze widerlegt. Weil Beethoven weiter geschaut als die Wissenschaft seiner Vorgänger, so folgt noch nicht, dass jeder Maulwurf ein Adler ist. Er wühle sich sein Loch: das ist sein Recht.

* * *

Die Musik als Kunst der Wallungen — der Aufwallungen und Sänftigungen, des Trüb und Hell — macht doch wohl geneigt zum clair-obscur des Geistes. Ich glaube, das lässt sich am klarsten darlegen, wenn man gerade Meisterwerke interpretiert, z. B. Beethovensche Sonaten und Sinfonieen. Man wird da hauptsächlich jene Grundgegensätze — Wallungen und Sänftigungen — finden. Was darüber hinaus, wird nie ganz evident.

Z. B. op. 110. 111. F-moll, E-moll, selbst les adieux.

* * *

Was kann Musik nicht? — Nicht oder nicht gut kann sie Negativen, Unentschiedenheiten, Antithesen austönen, z. B. Freudvoll und leidvoll: so auch Oraniens Zweifelmut und Bedenken im 2 Entr'akt der Egmont-Musik von Beethoven.

* * *

Die Musik giebt den Seelenbrei, den Seelendotter, in dem der Geist schlummert, sich nährt, aus dem verschwimmenden Traume vielleicht zum Erwachen sich dehnt und ringt — und wieder hinsinkt mit gelösten Gliedern in den alles auslöschenden Schlummer. — Wo der Gedanke erwacht, ist die Musik schon entseelt. — Sie siehlt sich lieber herum auf breitgepolstertem Pfühle von Stimmungen (musicien muss bête sein und bleiben): sie löst lieber den Lichtstrahl des Gedankens in verdämmernden Schein auf, als dass sie den Schein zum Blitze des konkreten Dies verdichtete.

* * *

Zwei Wirkungen der Musik sind: 1. Befreiung vom Druck des Realen, 2. Erfüllung mit neuem Inhalt, neuer Idee. — Das erstere erträgt, ja fordert Buntheit, den ganzen modernen Effekt, fordert die Kunst müder Zeiten, alter Völker; das andere fordert Begeisterung, Jugendkraft.

* * *

Dem einen regt die Musik die Sinnlichkeit und das dunkle Gemeingefühl auf, — um darin die Keime helleren Bewusstseins zu ersäufen; dem anderen beseelt sie auf demselben Wege den Geist, führt demselben gleichsam Äther zu, kosmische Materie, aus der er in der Luft Welten schaut, die nie gewesen als in seinem Hirn. Wie Jacob Böhme im Wandelglanz eines Zinntellers das Mysterium der göttlichen Dreieinigkeit, so schaut der Geist auf dem Wogengewieg' im Schwall der Klänge Gesichte, die nur ihm gehören.

⁂

Musik öffnet die Gemüter der Ungebildeten für das Ideale, bedusselt aber die zu geistigen Fortschritten Reifen.

⁂

Musik kann nicht unsittlich sein, aber auch nicht sittlich; sie kann nur aufrichtig sein, aber nicht zuverlässig. Sie ist Welle.

⁂

Gesang und Sprache. Das Gesangorgan liegt tiefer innen und zwar im Atmungskanal. Das Sprachorgan liegt am Ausgange des Innerlichen, da wo es äusserlich wird, wo es auf das Aussen agiert, wo Aktion (Fassen und Beissen) ist. — Hierin spricht sich schon Bestimmung und Charakter des Singens und Sprechens aus: jenes weiblich verschlossen, dies männlich offen.

⁂

Stimme und Miene unter dem Einfluss der Kultur. — Bei den roheren Völkern haftet die Stimme noch, wie bei den Tieren, an der Kehle; der Gesang bildet sich, auch an jenen Hintergrund gekettet, mehr in der Tiefe aus. Der Gesang der roheren Völker hat etwas unbeschreiblich Trübes, die hohlen Molltöne klingen wie ein verborgenes Weh, die Freude selbst klingt wie eine geheime Klage und wird unwillkürlich ein Verräter des verschlossenen Schmerzes; sie kann kein bewegliches Organ finden. Die Rede aber klingt rauh, hart, ungelenk; die gurgelnden, schnatternden, schnalzenden Töne können sich nicht vom Gaumen losreissen. Dieser Gesang, diese Rede, an den Hintergrund gebunden, sie vermögen die Züge des Gesichts nicht zu beleben. In stummer bedeutungsloser Stille ruhen die Muskeln des Gesichts wie versteinert nebeneinander, das Auge blickt starr aus den unbeweglichen Zügen heraus, und in den Zügen des Gesichts sind auch hier die Gefühle, sind Freude und Schmerz, Lust und Unlust wie gebunden. Mit der Bildung reisst sich so Gesang wie Rede von diesem Hintergrunde los, bewegt die ganze Mundhöhle, die Zunge, die Lippe; die höhere Atmosphäre des Lebens schliesst sich auf — und die gelösten Genien, beflügelt, bewegen sich leicht, anmutig und heiter in die aufgeschlossene Welt. Dann spielt Freude und Schmerz, Entzücken und Entsetzen, Ahnung und Erkennen mit den beweglichen Muskeln; sie schweben um die Lippen, und aus dem geistig belebten Antlitz spricht sich, wenngleich an die Formen leiblicher Erscheinung gebunden, eine höhere, unsichtbare Welt in ihrer ganzen Fülle aus. — Auch bei Kindern gewahrt man oft unbewegliche Züge, ein Erstarren im Anstaunen oder in träumerischem Hinbrüten.

* * *

Das Mienenspiel wird hervorgebracht durch alle Muskeln des Gesichts, welche übereinstimmend mit den Gliedermuskeln wirken und durch ihre früheren Zusammenziehungen die Absicht verraten, um deren willen sich die letzteren zusammenziehen wollen. Ist z. B. ein reissendes Tier im Begriff, auf ein anderes zu springen, so strengen sich nicht bloss die Muskeln der hinteren Beine an, sondern auch die entsprechenden des Unterkiefers, und es öffnet sich der Mund und blecken die Zähne.

Beim Ergreifen mit den Vorderfüssen oder Händen ziehen sich die entsprechenden Muskeln des Oberkiefers zusammen, und es hebt sich daher die Oberlippe.

Beim Wegstossen mit den Händen treten auch die Lippen vorwärts wie bei dem Ausdruck der Verachtung.

Wenn sich beim freundlichen Empfange die Arme öffnen, so ziehen sich auch die Mundwinkel nach hinten, und es entsteht das Lächeln. Beim Weinen äussert sich das Bestreben, sich vom unangenehmen Gegenstande zurückzuziehen; dasselbe tritt in den Aufhebern der Oberlippe und der Nase ein. Entsprechende Bewegungen erfolgen auch in den Muskeln der Augen, so dass das Mienenspiel nichts anderes ist, als eine Wiederholung der Gliederbewegung, hervorgebracht durch geistige Zustände, ehe sie zur vollen Ausführung kommen. Wirkt solch ein Zustand anhaltend fort, d. h. wird er zur Leidenschaft, so gewöhnen sich die Gesichtsmuskeln an eine solche Zusammenziehung und Erschlaffung und verraten daher den Charakter des Menschen. Man sieht hieraus wohl, dass das Studium der Physiognomie nicht bloss aufs Gesicht, sondern auf die homologen Muskeln des ganzen Leibes gegründet werden muss.

* * *

Physiognomik und Mimik, Inhalt und Ausdruck, sind aufs schärfste zu scheiden.

Physiognomik ist Erkenntnis des substantiellen Inhalts, des Daseins, wie es der Geist hat und in der Schaffung, Aus- und Umbildung des Körpers ausprägt. Mimik ist die Kunde von den augenblicklichen, vorübergänglichen Bethätigungen des Geistes in einem schon festgestellten Dasein.

Inhalt ist das für sich Seiende, objektiv hingestellte Wesen; Ausdruck ist das Herausstellen des Wesens (Inhalts) nach der subjektiven Auffassung des Darstellenden.

Daher kann der Ausdruck abschweifen, irren, lügen.

* * *

Gleichnisbezeichnung in der Mimik. — Kopfschütteln bedeutet Verneinung, eigentlich wohl ein non liquet; die alten Griechen und noch jetzt die Italiener verneinen durch Zurückwerfen des Kopfes = respuo.

* * *

In der weiblichen Stimme zeigt sich das undulierende Gefühl vorherrschend und etwas Elementarisches hineinspielend und durch sie hindurchspielend; daher weniger Individualismus, mehr Sympathie und Anschliessung. Bei Männern ist Zungenvibration, bei Weibern Flöte vorherrschend. — Ich hörte drei erzürnte Weiber fünf Minuten lang miteinader zanken; alle schrieen ununterbrochen fort, und zwar alle zugleich, so dass es keiner möglich war, eine Silbe zu verstehen; darauf gingen sie zufrieden und versöhnt auseinander.

* * *

Bildungsstufen für Farbensinn. — 1. Buntheit, Nebeneinander der Farben, 2. Charakterfarben, bei den Franzosen die aktiven, durch Rot verstärkt, bei den Italienern Rot in Blau gehend, bei den Deutschen Blau und Grün, 3. Harmonie.

Die Völker stimmen ihre Farbenskala nach der Natur und Zone, daher haben wir matteres Kolorit.

* * *

Nicht alles Sichtbare und Sichtbar-Schöne kann gemalt werden, z. B. Vogelperspektive, seltsame, unglaubliche Wolken, glitzernde Wellen im kleinen, die Gebrochenheit des Körpers eines Malaien, der sich aus dem Wasser erhebt, um den Hai zu bekämpfen.

Man erkennt: 1. nicht das Unerreichbare soll gemalt werden — nicht Hochgebirge und Alpenglühen —, 2. nicht das Wahre, sondern das Wahrscheinliche, — das als wahr Erscheinende oder Glaubliche.

* * *

Wahrheit und Griechheit sind nicht immer eins. — Medea nach einem pompejanischen Wandgemälde: Zwei Kinder spielen harmlos; hinter ihnen steht der Pädagog, leise vorgebeugt, den Blick über die Kinder weg nach dem Weibe gegenüber, die Hände zum Flehen angstvoll erhoben. Das Weib geradestehend, abgewandt zum Fort- oder Vorübergehen, das Haupt zu den Kindern zurück, mitleidigen Blicks, die Rechte am Schwert, die Linke an der Scheide

Soll Medea sein.

Die Wahrheit kann hier erraten werden. — Darfst Du sie nicht darstellen, so lass es; kitzle nicht! Das entnervt.

Aber wenn die Plastik es scheuen muss — weil die Grausamkeit feststehen würde — so die Musik nicht, weil sie hin- und weiterführen, vorbereiten und die Dissonanz auflösen kann.

* * *

Unterschied von Malerei und Poesie. — Homer erzählt, dass Achill die Leiche Hektors um die Stadt schleift; Solimeo hat es in Genua gemalt. — Jenes recht, dieses schlecht. Denn der hassvolle Zorn ist bei Homer die Hauptsache und motiviert; auf dem Bilde sehen wir nur die Misshandlung.

* * *

Gestaltung. Es zeigt sich oft im Schmerz und Zorn die grimmige Lustigkeit, wie bei Homer Achill vor dem letzten tödlichen Schlage grimmig lächelt. So auch der beliebte Kontrast von Glück neben Schmerz (Vestalin I). — Dagegen die Schacherkarikatur in den Hugenotten, das Liebesduett neben dem Mordgetümmel!

* * *

Ein Gebäude ist nur in der Realisierung seines Zweckes zu betrachten, z. B. ein Theater, gefüllt mit Lichtglanz, ein Tempel mit dem Opfer und der Menge der Betenden, das Strassburger Münster mit Prozession u. s. w. — Ein leerer Tempel, in den einer tritt, erzeugt Gespenstereffekt.

* * *

Tanz ist gestaltgewordene Musik. Er hat von den musikalischen Elementen: 1. Bewegung als Grundelement, 2. Tempo, 3. Rhythmus, 4. Accent, 5. Schrittweise, 6. Polyphonie, nämlich Bewegung mehrerer gegeneinander und Bewegung verschiedener Glieder.

* * *

Musik im Balett ist nicht Sprache der Agierenden.

* * *

Melodie ist: 1. ein Gedanke, 2. ein logisch oder psychologisch Entwickeltes. Daher Einheit und Entwickelung zugleich nötig. Mithin ist ein Motiv noch nicht Melodie, sondern es ist ein Festhalten, Verpflanzen und Verwandeln des Motivs notwendig, aber ewiger Motivwechsel unstatthaft.

* * *

Fasslichkeit einer Melodie beruht auf melismatischer und rhythmischer Motivierung. Unmotivierte Melodie ist Prosa. — Ja? — Nein, nicht Prosa, sondern Zusammenhangsdunkel.

* * *

Rhetorische Melodie, nämlich blosse Fixation der Sprachaccente als musikalische, ist noch nicht fester (selbständiger) musikalischer Gedanke. Der fordert musikalische Motivierung. Jenes ist Übersetzung mit Verleugnung der eigenen Sprache.

* * *

Aus der Tonung geht Musik zur Betonung, dann zur Beseelung des Wortes; dann zur Stimmung der Situation, zur Bezeichnung der lokalen und sonstigen Umstände.

Hierin liegt auch mit Notwendigkeit, dass die Musik von der Wahrheit zur Übertreibung, vom Mass zur Überladung, von der Klarheit zur Verwirrung, von der Bestimmtheit zum Verschwimmen fortgeht (— ist schon in den letzten Beethovenschen Quatuors, noch mehr bei Meyerbeer, Berlioz, Schumann u. s. w. wahrzunehmen —), und dass jeder Frühere gegen den Nachkömmling, als den wirklichen Zerstörer des — ehemaligen — Reichs der Schönheit, Wahrheit u. s. w., als ein subjektiver, unerbittlicher und historisch irrer Richter auftritt

Wie steht es aber in den anderen Künsten? Was würden die Alten zu Shakespeare, zu Rafael, was Rafael zu Rubens sagen?

* * *

Auch die Technik erschöpft ihre vernünftige Aufgabe.

* * *

Pianoforte-Konzert mit Orchester. — Ich hab's bisher empirisch verurteilt, weil das Pianoforte nicht singen, nicht schmettern u s w. kann, also aus seinen Negationen. Rationell und positiv ist es so zu erweisen: Das Pianoforte ist Stellvertreter des Orchesters, wie Zeichnung Stellvertreter der Malerei. Beides nebeneinander ist Pleonasmus zum Nachteil des Stellvertreters, wie ein zum Teil ausgemalter Kupferstich.

Nun kommt die Not des Ungenügens und chargiert den Unfähigen. Daher Virtuosität.

* * *

Allegorischer Ausdruck in der Musik. — 1. Der Blitz bei Haydn, 2. „Und sein Wort gehet aus" in Händels Messias (ähnlich im 7. Busspsalm von Orlando Lasso), 3. die Undulation des Wassers im Oberon. 4. der Hasenlauf in Haydns Jagdarie — auch dies alles kann naiv, braucht nicht reflektiv zu sein.

* * *

Musik im Drama sei nicht opernhaft wie Beethovens Lieder im Egmont.

* * *

Beethoven hätte im Egmont erst bei der Erscheinung Musik einführen sollen, sagt Wagner, der das Orchester gleichwohl dem griechischen Chor gleichstellt.

* * *

Ist unser Orchester der griechische Chor, wie Wagner meint?

* * *

Ist der Choral in willkürlicher Einmischung (z. B. im Paulus) nur von symbolischer Bedeutung?

* * *

Durchführen, durcharbeiten kann man in der Musik alles, soll man aber nicht alles. (Erkennbar an der Oberon-Ouverture.) Hierin liegt viel deutscher Pedantismus.

* * *

Das Prinzip der deutschen Instrumentation ist Polyphonie, Dramatik, das der welschen und französischen Homophonie, Materiatur.

* * *

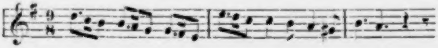
Rhythmus ist Selbstbestimmung des Künstlers oder seiner persona.

* * *

Die Rhythmik bedient sich der Töne als indifferenter Objekte zur Herstellung ihrer Gestalten. Da nehmen die Töne fremde Bedeutung gleichnisweis an, z. B. Läufer = Schnelligkeit, Läufer nach oben = Hinaufdringen, Wiegen = Wogen.

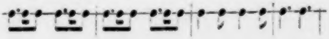
* * *

Längere Rhythmen sind leichter in Musik, schwerer in Poesie, weil in Musik reiner darstellbar. Z. B. dieser tripodische Vers: „Lieblicher grünte die Flur, und es zwitscherte Lenzgesang im Buchhain“ schleppt sich so hin, dass das Gefühl ihn kaum der Form nach als Einheit aufnimmt. In der Musik ist gleicher Rhythmus



leicht.

Apel nimmt übrigens $^6/_8$



Geht auch. Aber meins linder, weil Grundmotiv auch Takt 2 einleitet.

* * *

1. Freiheit der Rhythmen à la Raff, Mischung à la Marx, Dehnung in 5 und 7 Takte à la Hiller in der Komposition und
2. Aufhebung des Gleichmasses im Vortrage bedeutet Auflösung des Festen, aber auch Zerflossenheit, Schlappheit, Laune u. s. w. — Das alles hat sein Recht. Aber es ist nur Ausbau, Ciselierung, nicht neue Form.

* * *

Zu erwägen ist auch die beruhigende, zum Teil einschläfernde und die Seele in die Region der dunklen Gefühle und des Traumes führende Wirkung des Metrums.

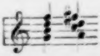
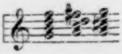
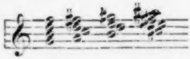
* * *

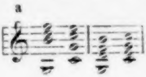
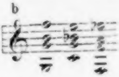
Charakter von Terz und Septime.

1. Die Terz, nämlich die Urterz, die grosse, — erstgeborene, erstgeschaute, — hat den Charakter des Hinaufdringens, der Schärfung nach oben.
2. Die Septime, wieder die Urseptime, die kleine, — die ersterschwungene, — hat den Charakter des Zurückverlangens, des Insichkehrens, des Sich-in-sich-schmiegens, der Demut, Wehmut, vor allem der Innigkeit, des Verlangens nach Stille, nach Stillung des Innern.

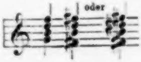
Wie beweise ich's?

An den Dominantaccorden. In ihnen dringt die Terz empor, sinkt die Septime nieder. Aus ihnen gelangt die Terz in die feste Tonika, gelangt die Septime in die ermutigende, aber nicht festende und beruhigende Terz der Tonika und zwar in die tröstlich helle und gesunde grosse oder atemlos und erschöpft in die kranke kleine. —

Bei der Ablenkung  ist offenbar Überreizung; denn nun ist die Septime in die Terz hinaufgezwungen und muss nun als solche nochmals empor. Eine Fortführung  oder gar  wäre Karikatur oder Wahnwitz.

Die bekannten Abweichungen bei a  sind contra naturam, bei b  Deprimierung, nämlich des positiven Pols, der Terz.

* * *

Bei der Modulation gilt die Betrachtung eigentlich stets nur dem Übergange: wohin? warum? quo effectu? — Aber das blosse Mittel hat ja auch Bedeutung. Wenn ich so 

gehe, so ist ja das erste, dass ich diese beiden Accorde verknüpfe. Wie wirkt das nun — abgesehen davon, dass ich dadurch übergehe?

* * *

Methode. — Prima intenzione. — Ben Johnson wirft dem Shakespeare vor, er schreibe seine Stücke nur so hin, ohne je ein Wort auszustreichen. — Segensvoller Fehler! Erziehe dazu durch Zusammennehmen des Menschen, durch Gewöhnung!

* * *

Die Musiker lernen, wie die Maler, nichts als das Äusserliche, die Kapriolen der Töne, statt der Bewegungen des Geistes: die Psychologie, Dramatik u. s. w. kennen sie nicht.

* * *

„Selig sind die geistig Armen“ — als Motto für die Musikmusiker.

* * *

Im Zeichnen beginne man gleich mit dem Zeichnen nach der Natur, in der Musik gleich mit dem Gestalten: alles beim Lebenspunkt. Denn Zeichnen heisst schauen lernen, Musik heisst vernehmen lernen. Wenn technische Anbahnung vielleicht ebenso schnell zur Geschicklichkeit führt, so doch nicht zur Entfaltung.

⁂

Die Fortschrittsnarren wollen lieber nichts lernen, um nur nicht auf die Wege derer zu kommen, von denen zu lernen ist. Sie fahren lieber querfeldein über Gräben und Gestein aus Furcht vor ausgefahrenen Gleisen. Sie beten sich gegenseitig an,*) damit keinem der Gott und der Kultus fehle. Warum nicht lieber jeder sich selbst vor dem Spiegel?**) Das wäre wohlfeiler und bequemer.

⁂

Gegen den Fortschritt — so sagen die Fortschrittsfanatiker — sind die Altersschwachen, die Stumpfgewordenen, die über ihr ehemals lebendiges Idol nicht hinaus können, die Blasierten, die sich gleichgültig gehört haben.

Ja!

Sollte es aber nicht absolute Beweisgründe geben, die entscheiden, ob die Verneinung im Verneinenden oder in der Sache liegt? Z. B. Beweis: dass die Catalani mehr Stimme gehabt hat als die heutigen u. s. w.

⁂

Gerechtigkeit! Was sollen wir denn machen? Ewig Beethoven spielen und hören? Ewig à la Beethoven komponieren?

Vorwärts drängt alles, und alles will auch leben: also muss ein Leben dem andern weichen, Platz machen. — Also Neues! Also weiter!

⁂

Erfolg — namentlich auf der Laufbahn des Komponisten — beruht auf der Gleichstellung mit der Zeit und ihrer Neigung und auf Gewinnung des Kredits und der Sympathie. — Der Konzertist führt sich (als Komponist) ein durch sein Spiel, seinen Gesang, der Operist durch seine Allianz mit Sängerkräften, der Komponist durch frühzeitiges Hervortreten, wo seine Eigentümlichkeit noch nicht vorhanden ist und befremdet, z. B. Gluck als Italiener u. s. w.

---

*) Hier folgt eine spasshafte Federzeichnung von Marx, zwei Gestalten darstellend, die auf erhöhten Postamenten knieen und feierlich Arme und Hände gegeneinander erheben.

**) Auch hier folgt eine entsprechende Federzeichnung.

* * *

„Erfolg! Erfolg ist alles!“ brüllt so ein Parvenu des Erfolges, wenngleich er weiss, was für Mittel und Wege zu diesem Erfolge geführt, und wie er selber ganz anderes geliebt, für recht erkannt und angestrebt. „Erfolg ist alles! Kritik nichts! Ich, ein 50jähriger Kapellmeister, soll von einem unbekannten Kritikus lernen?“

Nun wohl: Erfolg.

Aber wie vielerlei Arten giebt's? Sind alle gleichbedeutend und gleichwert? — Wer weiss ihn vorauszuberechnen und an sich zu fesseln? — Selbst der täuscht sich, der auf das Niedrige in der Menschennatur spekuliert.

* * *

Der idealen Kunst steht jetzt die Unterhaltungs- und Prunkkunst übermächtig gegenüber. Man will die Zeit hinbringen; das Leben, dessen Kürze man beklagt, wird zu lang aus Mangel an Inhalt. Dazu die klingende Langweile der Musik. Die hält man für unverfänglich, für unschädlicher als Trinken, Spielen, Lesen. Es ist ein Irrtum. — Jedenfalls bleiben da für Richtung und Wert der Leistung keine künstlerischen Kriterien. — Der Lehrer ist ein Lehrer für die Langeweile.

* * *

Die formale Auffassung. — Dilettanten legen ein besonderes Gewicht darauf, dass ein grösseres Ganze sich zusammenhängend gestalte. Jahn (Mozart-Biographie, Teil I) findet gerade darin ein Kriterium der Künstlerschaft, ja des Genies; das beweise mehr für Genie als der Inhalt, — unter dem er besonders abrupte Einfälle, die sich nicht gestalten wollen, versteht.

Der Gegensatz ist unrichtig. Das Sich-nicht-gestalten-wollen beweist nur Ungeschick. Die Ansicht ist dilettantisch und ungeschichtlich. Das Gestalten kann gelehrt und gelernt werden, der

Inhalt nicht. Gestalten haben alle Mittelmässigkeiten gekonnt: Pleiel, Hummel u. s. w. Aber ihre Gestalten unterschieden sich von denen der Künstler durch den Inhalt.

* * *

Wehe euch Stimmbildnern und Pharisäern, die ihr uns veritalienert, uns Italienisch lernen und Mozart und Gluck deutsch singen lasst, sechs Jahre „das Instrument" bildet und nicht einmal die Artikulation, geschweige den Geist weckt. — Malvine hat nun glücklich ihren individuellen Stimmcharakter verloren und ist Instrument geworden!

Und wenn die Instrumente noch gute würden!

* * *

X. empfiehlt seinen Schülern, nach Paris zu gehen: nur da feinster Schliff, nur da Vorbilder, nur da Fiorituren. — Aber wir sollen doch Deutsche bleiben: warum nach Paris zur Französierung? Was hat Frankreich für Musik?

* * *

Die Lind sagt, sie habe von Garcia nur die Stimmbildung erhalten, alles übrige habe sie von Meyerbeer und anderen Komponisten und aus sich selbst.

* * *

Hol' euch alle der Teufel, wenn ihr uns nicht dahin bringt, alles lesen zu können, wie man ein Buch liest. — Wir kommen aus dem Buchstabieren und Einpauken nicht heraus.

* * *

Bestimme das Tempo nicht nach einem, z. B. dem ersten Satze, sondern mit Rücksicht auf alle. Beispiel: die Zauberflöten-Ouverture. Das Fugenthema könnte schnelle Bewegung vertragen, allerdings mit Aufopferung der süssen Feierlichkeit, welche überall durchdringt. Allein der Zwischensatz (Flöte und Fagott) beweist sogleich die Unzulässigkeit allzu heftiger Bewegung.

* * *

An Chopin und Liszt sieht man, wohin man kommt, wenn man sich ans Klavier, an Spohr, wenn man sich an die Geige fesselt. 's ist wie Miniatur oder Gouache oder Aquarelle, es verkleinert, vertrocknet, verschlemmt den Geist.

Weite Horizonte! Orchester! Gesang! — Lieder verliederlichen, wenn man ihnen ausschliesslich und allzu lange anhängt. Gesang wird zu enger Phrase, wird zu Herkommen und Philisterei, wie selbst Händel beweist. Das Instrumentale wird Spiel, Indifferenz, Wahrhaftlosigkeit, Zerstreuung.

Man muss universal sein, oder man ist nichts.

* * *

Der Kampf des Schaffenden mit dem Ausführenden (des Komponisten mit dem ausführenden Künstler, des dramatischen Dichters mit dem Schauspieler u. s. w.) ist gleichbedeutend mit dem Kampf des Objektiven und Subjektiven. Der Schaffende giebt sich auf gegen das Objekt; der Ausführende nimmt das Objekt assimilierend in sich auf und kann nicht anders. Je herrschender jener, desto beschränkter und widerwilliger dieser.

Es ist das Verhältnis von Mose und Aron.

* * *

A. Kullaks neueste Untersuchungen über die Faktoren in der Musik wollen dem Gegenstande näher auf die Spur kommen und weisen nach, dass die Naturlaute den ersten Faktor in der Tonkunst bilden. Also nicht in sich, sondern ausser sich findet der Mensch die Musik. K. geht vom Hörbaren der unorganischen zu dem der organischen, endlich zur Menschenwelt, in der die objektiven Faktoren der Tonkunst ihren bedeutsamsten Abschluss finden. Er weist auf die Modulation der Stimme in der Rede, in Ruhe und Affekt, hin, die oft — wenn auch in idealisierender Weise — in der Musik nachgeahmt ist; zu diesen Nachahmungen führt er zahlreiche Citate älterer und neuerer Werke an.

Aber: wo hat der Mensch die Sprache her? Vom Papagei oder Hamster? Woher hat er die Modulation der Rede? — Selbst die redenachahmende Musik weist also auf den Geist des Menschen zurück.

Und diese neue Theorie . . . wie alt!

* * *

II.

Zur Musikgeschichte.

Die Vorarbeiten zur Musikgeschichte sind weit vorgerückt. Die „Plankammer", die sich Marx zu diesem Werke angelegt hat, besteht aus zahlreichen Blättern, die dieses Wort an der Spitze tragen und die Anordnung des Stoffes, sowie die leitenden Grundsätze für die Darstellung enthalten. Zur Aufhellung der „Vorgeschichte" der Musik hat er aus vielen Reisebeschreibungen, deren Verfasser Nachrichten über die Musik unkultivierter Völker geben, die betreffenden Stellen ausgezogen; die Gruppierung des Gesamtstoffes ist eine eigenartige (s. weiter unten seine eigenen Worte darüber), und dass auch die neue Richtung Gegenstand seines eingehenden Studiums gewesen, bezeugen die i. J. 1852 beginnenden Auszüge aus Wagners Werken, sowie die kritischen Bemerkungen dazu, deren eine den Zusatz hat: — „bei aller Achtung vor seinem (R. Wagners) Standpunkt und seiner dichterischen Begabung." (Eine erste Frucht dieser Studien haben wir wohl in dem Kapitel „Zukunft" in seiner „Musik des neunzehnten Jahrhunderts — 1854 erschienen — vor uns, wo wir aus dem ersten hochgehenden Wogenschwall der neuen Bewegung eine ruhig-objektive Stimme vernehmen.)

Als Anfang der „Vorrede oder Einleitung" seiner Musikgeschichte notiert Marx:

Ich schreibe dies Buch auf Gräbern, auf Stätten, wo der ewige Geist ein Blütenleben hervorsprossen liess, das dahingesunken ist mit den Lenzen früherer Jahre, das nur in der Erinnerung fortblüht und nur dem erkennenden Geiste fortlebend Leben hegt und Leben zeugt. Ich schaue den Geist, der über jenen Grabesstätten sich zu neuem freudigerem Lebenswerk emporschwingen wird, der ewig ist mit der Menschheit und nach jedem Schlummertode aufersteht zu neuer Arbeitsseligkeit.

* * *

Auf Plan und Grundsätze seiner Darstellung beziehen sich folgende Bemerkungen:

Ich will die Ideen, welche Künste, Kunstzweige, Kunstwerke geworden, wie Sternbilder vorüberführen, will sie wie herrliche Wesen geboren werden, spielen, wachsen, herrschen, zurückgedrängt werden, welken, ins Grab sinken lassen; ich will eine Biographie der Ideen geben.

* * *

Der Lebenslauf der Kunst ist: ihr Wachsen, ihr Wirken, ihr Vergehen oder Übergehen in anderes — z. B. in Technik, in Spass u. s. w. — ihre Subjektivierung.

* * *

Ich muss grosse Anschauungen von wenigen, aber entscheidenden Werken und Künstlern und Perioden geben. Nix Philosophie. Nix Historienkram. Gehört in die Fundamente.

* * *

Populär! Alles, auch Kontrapunkt und Mensur, muss allen, nicht bloss den Gelehrten, verständlich sein. Mutter Vernunft, hilf!

* * *

Und hiernach mag denn eine Reihe von Aussprüchen und Betrachtungen folgen, denen Marx in der „Musikgeschichte" weitere Ausführung würde gegeben haben, die mir aber doch auch in der vorliegenden Gestalt wertvoll erscheinen:

Mythische oder vorgeschichtliche Zeit. — Für jede Bethätigung des Menschenlebens giebt es eine mythische Zeit, in der das Thatsächliche mit den Ahnungen und Vorstellungen, die Wirklichkeit mit dem Traum, die Wahrheit mit den Vorspiegelungen von Hoffnung und Furcht zusammenfliesst, — ohne dass es der späteren Zeit der Besinnung möglich ist, beides — Wirklichkeit und Idee — scharf auseinander zu halten. Nämlich der Geist der jugendlichen Menschheit ahnt seinen künftigen Inhalt und dichtet ihn den Erscheinungen an, die ihm zu entsprechen, ihn zu verkörpern, ihn zu offenbaren scheinen. Je selbstüberlassener, (voraussetzungsloser) unentwickelter und weltfremder, desto reicher und ungebundener ist diese Thätigkeit. Sie hängt sich an alles — an Naturerscheinungen, Personen, Ideen — und erstreckt sich auf alles, auch auf das Element der Tonkunst. Bei allen Naturvölkern finden wir:

1. Lauschen auf Naturtöne, die als Offenbarung des Naturgeistes, der Gottheit, der Zukunft (der göttlichen Bestimmung) verstanden werden: Säuseln in heiligen Bäumen: Säuseln in den Eichen zu Dodona: die Luftstimmen auf Ceylon.

2. Sagen von zaubergewaltigem Gesange: die Zauberlieder der nordischen, der orientalischen Völker;*) die wundergleichen Gesänge des Orpheus, der Tiere, und des Amphion, der Steine bewegte.

3. Die Sagen von Erfindung der Musik: bei den Indiern: der Brama, Saraswati (die Göttin der Sprache), Nared (der Sohn der Saraswati), Erfinder der Vina; bei den Chinesen: Lien-Lü, bei den Hebräern Jubal, bei den Griechen Apoll, Merkur, Pan. — Hierher gehören auch

4. jene unbestimmten Anfänge, die sich bei allen Völkern finden, ohne Folge, ohne sichtbaren Zusammenhang, ohne Individualisierung, z. B. das Schlacht- und Klagegeschrei: der Schlachtruf der alten Deutschen, durch die vorgehaltenen Schilde dumpfer und grauenvoller. So auch

5. wirkliche Lieder ohne bestimmten Urheber. — Herodot findet ein dem Linus zugeschriebenes Lied schon in Ägypten als Trauerlied um einen Königssohn; die Hebräer kennen dasselbe unter demselben Namen; hebräische Gesänge sind angeblich in die katholische Kirche übergegangen. Sichern Grund und Ursprung zu finden, ist in allen diesen Fällen unmöglich.

Wir fühlen hier uns allerdings im Bereiche des Wirklichen, aber noch Unsichergestellten.

Mehr oder weniger gehört hierher auch der Volksgesang, nämlich der wirkliche, aus dem Volke selbst — man weiss nicht, aus welchem Munde zuerst — hervorgegangene. Allerdings geht derselbe durch alle Perioden neben der wirklichen Kunstentwickelung fort, wie eben auch neben Offenbarung und Wissenschaft die Sage. Aber der Ursprung bezeichnet sich jedenfalls als mythisch, indem noch nicht einmal der erste Schritt zur

---

*) Die Indier erzählen, dass in alter Zeit Lieder den Winter in Frühling, Regen in Sonnenschein verwandelt, Regen aus den Wolken, Feuer vom Himmel herab beschworen hätten.

Befreiung des Kunstelements vom Naturstoff geschehen ist, der in der Bildung eines Tonsystems besteht. Bei den Naturvölkern finden sich Gesänge, aber von unbestimmten Tongrössen (die Reisenden notieren sie willkürlich und verschieden), und von einer willkürlichen Tonreihe. (Auf Otahaiti die Tonleiter h c d es, bei Hottentotten und Kaffern c es oder c des u. s. w.)

Hier ist weder eine Kunstgestalt von bleibender Bedeutung, noch eine fortgehende Entwickelung des menschlichen Geistes zu suchen. Nur wo

1. der Geist des Tonreichs Herr und sich seiner bewusst wird und
2. wo er es festhält, um es mit und aus sich fortzugestalten:

nur da

beginnt die Geschichte der Kunst;

da geschieht etwas, nämlich von Folge und würdig der Bewahrung.

Suchen wir diesen Punkt des Anfangs, so müssen wir über Tausende von Meilen und Jahren hinweg zur Wiege der Kultur und wahrscheinlich des Menschengeschlechts — wenigstens der alten Welt — hinüberblicken nach dem Morgenland, den Stromgebieten und Küstenländern Asiens, die sich um den Kern dieses Weltteils lagern.

Hier ist der Kindergarten, der Knabentummelplatz, die Weide der Menschengeschlechter. Von hier geht nicht nur die planetare Sonne, das Tagesgestirn der Natur, sondern auch die Morgensonne des Geistes und seiner Kultur auf.

* * *

Die Geschichte beginnt, wo geschichtliche Urkunden-Schriften oder Denkmale bestimmte Auskunft erteilen über Zustände, Vorgänge, Thaten und zwar im Zusammenhange.

Vorher ist keine Geschichte möglich.

Aber man darf auch annehmen, dass das vorherige Dasein keine Geschichte verdient, weil das Volk selbst es nicht der Aufzeichnung wert befunden, sonst hätte das Bedürfnis zur Aufzeichnung und zu den dafür nötigen Erfindungen gedrängt. Denn dem Bedürfnis entspringt der Drang, es zu befriedigen.

Zur Charakteristik des vorgeschichtlichen Zustandes gehört, dass die Instrumente reine Naturprodukte oder wenig veränderte seien. (Südsee-Insulaner im Gegensatz zu den Negern am Senegal.)

Der Übergang ist gelind und allmählich, daher schärfere Bestimmung unmöglich. Das Leben ist nicht krystallisch.

* * *

Die Lieder aus der Urperiode oder Vorzeit treten in zwei Abteilungen auseinander: 1. die Periode der Ungeordnetheit, wo die Bedeutung der Tonika als Schluss und Anfangston und des Festhaltens am Motiv noch nicht massgebend ist; 2. die Periode, in der eins oder beides sich feststellt. — Hiernach müssen die Lieder der Naturvölker klassifiziert werden.

* * *

In der diatonischen Tonleiter — auch in der orientalischen — ist das harmonische Motiv, jedenfalls wenigstens des tonischen Dreiklangs enthalten und kann nicht lange ungefühlt geblieben sein. So gut man die Motive c d e und c d e g heraushob, ebensogut muss man das Motiv c e g herausgegriffen haben. Von hier ist es nur ein Schritt zur wirklichen Harmonie, das heisst zunächst zum Zusammenklingen der harmonisch zusammengehörigen Töne. Dies finden wir bei den Orientalen, bei den Griechen und bei den Südsee-Insulanern.

* * *

Sinnbild des Orients ist der Phönix, die Unsterblichkeit des Naturlebens, das ewig aus seinem Tode wieder ersteht, ewig dasselbe.

* * *

Die Ägypter sind das versteinerte Volk, das gebaut und gebildet hat, für alle Ewigkeit immer dasselbe. Wie könnte die Musik in ihm zu wahrem Leben erwacht sein?

* * *

Alles beginnt aus dem Ganzen und Allgemeinen — z. B. Sprache und Tonfall als eins — und geht von da immer tiefer in die Unterscheidung, z. B. Trennung von Sprache und Tonfall, von Klang und Schall, von Ton und Klang, von Rhythmus und Ton.

* * *

Der Sprachklang der Griechen ist zu donnernder und feiner Recitation, nicht zu melismatischem Gesange oder gar harmonischen und kontrapunktischen Stimmgeweben geeignet.

* * *

Christliche Zeit (Deutschland). In der Regel wird der Beginn der christlichen Musik in die Kirche verlegt, die Volksmusik aber beiseite gelassen. Allein das Volk muss eher dagewesen sein als die Kirche; es muss also Volksgesang vor dem Kirchengesange dagewesen sein. Die Kirche — jede Kirche — hat weder Beruf noch Kraft zu erfinden, sondern nur: 1. zu erhalten, was ihr brauchbar erscheint, dies zu ändern oder auszubreiten, möglicherweise auch zu verbessern, 2. das ihr nicht Zusagende abzulehnen, zu unterdrücken, wo nicht auszutilgen, 3. zur Erhaltung, Verwendung und Fortpflanzung Anstalten zu treffen (Sängerschulen, Sammlung von Gesängen, Bildung und Aussendung von Lehrern und Beamten), aber alles dieses zu ihrem Zweck, folglich in ihrem Sinne. — Sie bequemt sich dabei dem Sinn und der Gewohnheit des Volkes an, um dasselbe für ihre Zwecke zu gewinnen; daher die Aufnahme heidnischer Feste in den Kreis des christlichen Kirchenlebens; daher die Aufnahme von Volksmelodieen mit Unterlegung kirchlicher Texte. — Der Anbeginn also ist auch hier im Volke zu suchen. — Dasselbe tritt im Drama der Hellenen hervor, wenn die Dichter feststehende Nomoi (Sätze aus dem Volksmunde) auf ihre der Hauptsache nach wohl recitativische Komposition einschaltungsweise anwendeten. — So zeigt sich auch hier der Kreislauf: Vom Volk (— Natur-Basis —) in die Kunst (Kirche) und von der Kunst (Kirche) zurück ins Volk.

* * *

Die Musik, die jüngste Kunst, lebte von Bach bis Beethoven ihr erstes bewusstes Zeitalter.

* * *

Die Bildung in einer Kunst muss sich weit über deren Grenzen ausdehnen.

* * *

Objektive Anschauung der Kunst — ist eine Forderung, so halbwahr und halbmöglich wie unparteiische Geschichtsschreibung.

Wir müssen 1. das Kunstwerk, die Kunstperiode etc. im Zusammenhange mit ihrer Zeit, als Ausgeburt ihrer Zeit fassen — und können kaum anders; wir können 2. nur so begreifen, wie das Werk in dieser Weise möglich gewesen und was es damals gesollt; aber wir können und dürfen 3. nicht unterlassen, aus unserem absoluten Gesichtspunkte — aus dem, den wir jetzt für den absoluten halten — das Werk und die Zeit, die es geboren, zu erkennen und zu würdigen.

Was seiner Zeit genug gethan, lebt darum nicht für alle Zeit, sondern ist nur Dokument der seinigen.

⁂

Offenbar sind zwei Grundstrebungen in der Musik: 1. die Vertiefung (bei den Älteren), 2. die Bewegung (bei den Neueren). Bei jenen gilt der einzelne Moment vor dem Ganzen, bei diesen ist es umgekehrt; bei jenen fehlt der Fortgang, bei diesen die Wahrhaftigkeit.

Beide sind das Ganze — ganz zu vereinen nie!!

⁂

In allen kunstgeschichtlichen Evolutionen erscheint ein stets wiederkehrender Kampf zwischen dem Wollen und dem Können, dem Geist und dem Fleisch der Kunst, und das ist das elegische Moment in der Kunstgeschichte — Goethes „Wem gelingt es?“ Beides ist scharf zu unterscheiden. Das Wollen, der Vorsatz, spiegelt sogar den Zeitgenossen das Erreicht-haben vor, und man erkennt erst viel später, dass es damals unmöglich war, dass das Material noch nicht gefunden und durchgeistet war, ohne welches die vorschwebende Idee sich nicht verkörpern konnte. Nur das künstlerisch gebildete Auge dringt hier durch die getäuschten Meinungen und Vorspiegelungen der preisenden Zeitgenossen, die wirklich befriedigt waren oder — nicht vermissten, weil sie nicht wussten.

⁂

„Zeitseele“ — ein schönes Wort Auerbachs für das Leben und die Art einer Zeit.

⁂

In der Kunstgeschichte sind Kunstproduzenten und Kunstkonsumenten essentiell nicht zu scheiden. Beide sind der Mensch, das All-Kunstwesen, in welchem Bedürfnis und Kraft der Kunst vorhanden ist, stark ist, abstirbt u. s. w. Daher ist im weitesten Sinne aufrecht zu erhalten: Wie der Mensch, so die Kunst. — Die anachronistischen Künstler sind antediluvianische Faultiere oder vorzeitig ausgekrochene und hinfröstelnde Kalitten.*)

* * *

Die Zeit bringt ihre Gelegenheitsprodukte. Aber nur einmal wurde ein Gelegenheitswerk ein ewiges, damals als Äschylus seine Persertrilogie dichtete und aufführte, im siebenten Jahre nach dem zweiten Perserkriege (473 v. Ch.), in welchem er selbst und seine Brüder mitgefochten hatten. Allein — dort war ein kunstdurchgebildetes, in Kunst lebendes Volk.

* * *

Kein Mensch sieht und liest und zeichnet u. s. w., was nicht in seinem Bewusstsein schon vorhanden ist. — Die Byzantiner und altdeutschen Maler haben Natur vor sich, so gut wie Rafael und Dürer. Aber sie sehen sie nicht, ja sie sehen eins, aber das andere nicht: sie zeichnen falsche oder schlechte Glieder zu richtigen und schönen Gesichtern (die Deutschen), weil ihre Idee sich am frommen Ausdruck der Gesichter erfüllt sieht. Die Alten fanden die Perspektive nicht, und Horace Vernet in seinen grossen afrikanischen Bildern versäumt sie wieder, — weil ihre Gedanken an den einzelnen Figuren hängen. Die Chinesen haben die Quarte *und Septime selber verrechnet, gebrauchen sie aber nicht.*

* * *

Es ist doch ein wichtiger Charakterzug, dass Bach keinen Fortschritt in seinen Kompositionen hat: er geht nicht vorwärts, sondern komponiert cyklisch: er schliesst oft oder meist auf der Höhe des Anfangs, bewegt sich zwischen Parallelen, nicht pyramidal, bewegt sich cyklisch — wie die Sonne mit den Planeten: er ist strahlenreich gleich der Sonne, erfüllt den Umkreis mit Licht und Wärme, aber es ist eine innerlich und um sich kreisende Sphäre.

---

*) „Kalitte“ — ist ein märkischer Ausdruck und bedeutet: eine Schmetterlingsart, den Pappelschwärmer, Smerinthus populi. (Anmerkg. des Herausgebers.)

— Wo zeigt sich historisch das Vorwärts? — Ganz entschieden erst in Beethoven: mehr in Händel als in Bach, mehr in Haydn und Mozart als in Gluck, doch auch in ihm.

* * *

Der Musiker, der unser deutsches Wort am tiefsten beseelte, Seb. Bach, wird eben hierin — von seinen Verehrern selbst — für übertrieben und unwahr erklärt.

* * *

Aus dem Briefwechsel Schillers mit Körner: Haydns „Schöpfung“ wurde anfangs unklar befunden.

* * *

(Oper.) Jede dieser Richtungen weiter zu verfolgen: also

1. die Schöpferischen oder Genies, die eine neue Idee bringen, z. B. Gluck, Mozart;

2 die einseitig die überkommene Idee Ausbreitenden, z. B. K. M v. Weber, zur Mozartschen Oper die Charakterzüge der Nationalität und Zeit hinzufügend;

3. die ausbreitenden Talente, welche die überkommene Idee einseitig verarbeiten oder auf neue Stoffe übertragen, z. B. nach Mozart: Weigl mit idyllenhafter Sentimentalität, Salieri, nach dem grossartigen Zuschnitt Glucks trachtend, Méhul, nach dessen Einfalt, Chelard, Glucksche Deklamation an Macbeth übend, Bernh. Klein, die Redeblumen Glucks in einem Herbarium aufbewahrend;

4. die technisch Nachbildenden oder Wiederholenden, z. B. *Friedr. Schneider nach Händel und Haydn, Heinrich Rolle zwischen* Schneider und den Obengenannten, Andr. Romberg, Eberwein u. s. w.

* * *

Mozarts Nachfolger in der Oper. —

1. Ausbeutung des geistigen Inhalts.
   a. Weigl, Empfindung zur Empfindsamkeit steigernd,
   b. Beethoven, Empfindung zur Idealität erhebend aber auf Kosten der dramatischen (scenischen) Beweglichkeit.
2. Ausbeutung der scenischen Beweglichkeit: Paër.
3. Ausbeutung des überfliessend Musikalischen.

a. Winter. Formalist mit Hinneigung zum Italienischen,
b. Righini. Italiener mit deutscher Schule (poco), Koloratur, Arpeggio: liebt Triolen.
4. Erniedrigung des Phantastischen aus der Zauberflöte zum Possenhaften. Wenzel Müller u. s. w.

* * *

Beethoven als Dramatiker. (Sinn der Opern-Ouverture.) — Beethoven war zu sehr Musiker. In der alten Lenoren-Ouverture will er die ganze Handlung in die Musik bringen und wird breit exponierend bis zur Zusammenhangslosigkeit, ohne doch mehr als allgemeine Andeutungen der Stimmung zu bringen. Natürlich; denn er nimmt sich zwar für eine Opern-Ouverture zu viel Zeit, für die Aufgabe aber doch zu wenig.

Dann in der E-dur-Ouverture spricht sich unwillkürlich seine Unruhe und Unzuverlässigkeit der Aufgabe gegenüber aus.

* * *

Rossini und seine Vertreter verkünden bei jedem neuen Schritte, besonders bei seinem Eintritte in Deutschland, nun werde er Ernst machen, die Tändeleien und Süssigkeiten, mit denen er erst die Menge habe gewinnen müssen, aufgeben und „klassische Werke“ schaffen. Endlich in Paris hat er Ernst gemacht, sich mit Guillaume Tell u. s. w. dem Drame lyrique genähert. Da wurde er müde und gab's Handwerk auf.

* * *

Meyerbeer wird nachgerühmt, dass er ganze Geschichtsperioden zur Anschauung bringe. Sagen wir, dass er in den Hugenotten und im Propheten Lokalfarben braucht, wie Gluck in den Scythenchören, Spontini im Kortez, Weber — sein nächstes Vorbild — in Preziosa und Euryanthe, so wird die Sache richtiger. Aber die Lokalfarbe ersetzt nicht den mangelnden Inhalt der Individualität und rechtfertigt nicht die Lügenhaftigkeit. Es ist nur ein Effekt mehr.

* * *

Meyerbeer quält Scribe so lange um neue Effekte, bis dieser sein natürliches Geschick, Fluss u. s. w. einbüsst.

* * *

Das Übermenschliche in der Oper. —

1. Götter Griechenlands. Sie sind Mächte, nicht handelnde, sondern bestimmende.

2. Zaubernde(—Zauberflöte von Mozart: Alcidor von Spontini: sein Beherrscher des Luftreichs mit den dienenden Genien —). Sie sind spielhafte, wenngleich übermenschlich begabte Mithelfer, die gelegentlich auch zu Mithandelnden und Leidenden werden. — durchaus Spiel der launenhaften Phantasie. (Die singenden Geister in Nurmahal sind nichts anderes als Abglanz aus dem Lebens- und Vorstellungskreise der Gottheiten im Schimmer und Prachtspiel für den Königshof, wie die Zauberflöte ein Spiel beseligter genialer Kinder.)

3. Geister. (Don Juan.) Sie schliessen sich den Göttern an, stammen aber aus dem Menschenleben und sind Zeugen aus dem Jenseits, daher dem menschlichen Mitgefühl zugänglich und doch übermenschlich.

— Bei dem Eintritt nordischer Sage und nordischer Gottheiten in das wirkliche Menschenleben bei Wagner ist zu fragen: Wie soll neben den Helden und hohen Frauen, welche die höchste Macht des Gesanges in Anspruch nehmen, noch höhere Macht für die Stimmen der Götter gefunden werden? Sollen diese geflissentlich übertrieben oder jene geflissentlich heruntergestimmt werden? Und wie sollen die Ausführenden neue, mächtigere oder verklärtere Stimmen für die Göttlichen finden, da sie schon für die menschlichen Personen ihr Bestes thun müssen? Ganz dasselbe gilt von dem begleitenden Instrumentale.

* * *

Wie der organische Körper sich aus den elementaren Stoffen aufbaut und wieder in sie, sich zersetzend, zurückkehrt: so geht der Weg der Kunst aus den Anfängen zum Genie, und zurück zur Zersetzung in den Talenten.

* * *

Der vom Genie gegebene Inhalt zersetzt sich in den Talenten, wie der Körper in der Verwesung. Wie jedes Element da seinen Anteil, nämlich sein Gleichartiges an sich zieht, so nimmt jedes der einseitigen Talente das ihm Zugekehrte und Gemässe. Dies bildet es dann als sein eigenes weiter aus, als es dem Genie in seiner Vielseitigkeit hat gelten können.

* * *

Ist der Fortschritt vom Geistigen oder vom Materiellen (Technischen) ausgehend? — Antwort: Beides! Der Genius beginnt am Geistigen und schafft dafür die Mittel. Das Talent fasst zunächst nach den Mitteln, um sie in verwandtem Sinne wie seine Vorgänger zu verwenden. — Wohl mag's geschehen, dass die neuen Mittel gelegentlich auch zu neuen Gedanken hinführen.

* * *

Talent. Ein Rafael, Mozart, aber auch ein Dase! — Woher hat sich bei letzterem das Kopfrechnen, die Intuition der Quantität so unglaublich und alles andere verdrängend ausgebildet? Ein gespenstisch-dämonisch-angelisches Rätsel! Wichtig für Psychologie und Pädagogik. Woher? Die richtige Antwort ist wohl: aus mancherlei zum Teil bekannten, zum Teil nicht bekannten Ursachen (z. B. bei Mozart und Rafael durch das Beispiel des Vaters). Die ursprüngliche oder vielmehr früheste Richtung ist deswegen die kräftigste und schwer oder gar nicht zu ersetzende oder umzuändernde, weil sie in die Zeit fällt, wo alles noch Keim und ungefestet ist, also von der Hauptrichtung bis zur Vernichtung unterdrückt werden kann. — Dies die Hauptsache; nebenbei Vorsprung an Zeit — der aber zu ersetzen wäre — und Reflexion, Arbeit.

* * *

So lange ein Volk noch so eingeengt lebt, dass es keine eigene öffentliche Angelegenheit hat, besitzt es immer ein Heiligtum, in dem es sich verstohlener Weise oder auch unter dem Schutz und der Begünstigung seiner Herren einmal die Brust ausweitet und vom Schmutz seiner Knechtschaft reinigt. Die Religion hatte in der Zeit, die wir hier behandeln, für die Deutschen nicht mehr die Bedeutung eines solchen Heiligtums; die tautologische Wissenschaft eines Wolf führte in einem einförmigen Kreise herum, aber nicht in verborgene Tiefen, die Dichtkunst, die sich nur für die kranke Zeh Fr. Augusts oder die rhythmischen Bewegungen eines Infanterieregiments begeisterte, konnte das Volk auch nicht erheben; die Baukunst lieferte nur noch geschmacklose Entwürfe für die Paläste der Grossen: in diesem elenden Zustande war die Musik der Genius der Freiheit. Die Musik, die an zahlreichen Höfen der Grossen als Luxusartikel, in der Kirche als Magd diente, gab dem gemeinen Mann einen

Schwung, um den ihn die Grossen, wenn sie von diesem Labsal eine Ahnung gehabt hätten, nicht nur beneidet, sondern auch polizeilich beargwohnt hätten; sie tötete doch in jedem kleinen Städtchen die herrschende Gemeinheit in einigen Kernseelen, löschte das Fieber, in welchem die Edlen, die in den gepressten Zuständen zerschunden waren, hätten verschmachten müssen, und erhob die Männer, über deren Erquickung und Stärkung wir uns heute noch freuen, weit über ihre enge und geschnürte Lebenslage hinaus.

Bach und Händel, indem sie sämtlichen Stoff des religiösen Gefühls frei umgeformt und in reine Deklamation verwandelt haben, sind musikalisch desselben Meister geworden, nachdem die Baukunst und Malerei ihr stummes Werk schon früher vollendet hatten. Hand und Auge waren zuerst frei geworden; jetzt wurde die Stimme und das Gehör frei, und dieser erste Jubel der Menschheit über ihre wiedergewonnene Freiheit fiel in die Zeit, die so dumpf und verschlossen sein musste, wie wir sie haben kennen lernen, wenn er nicht vom Argwohn der Menschen gegen sich selbst beim ersten Ausbruch erstickt werden sollte.

* * *

. . . die christliche Musik Bachs, wo Religion sich in das finstere Innere des Gemüts, an ihren letzten Herrn flüchtet, von Weltlichkeit und Lust verjagt.

* * *

Kritik: Exegese der Kunstwerke. Zwei Verirrungen:

1. Platt an der Oberfläche halten, die sixtinische Madonna für ein schönes, nur zu ernstes Frauenzimmer achten.

2. Hineindeuten Dies ist dem Homer, Virgil, Dante geschehen S. die Alchimisten und Kabbalisten über die Bibel. Es wird auch mir schuld gegeben.

Genau zu erörtern. Ist Lebensfrage für Kunstphilosophie und Kritik. In 1 wurzelt die Amalgamierung von Beethoven und Kalliwoda, von Gluck und Rossini.

* * *

Wenn ich allgemeine Ästhetik schreibe, muss ich an derselben oft kolorierten Zeichnung die Wirkung der Farbe studieren, z. B. Gelb im Hintergrund, Blau im Vordergrund.

* * *

Giottos Bilder und andere alte sollen Frömmigkeit haben. — Sie sind nur entleert jedes besonderen Charakters und Ausdrucks, auch des frommen. So die alten Musiken.

⁂

Die Thibaut-Winterfeldschen Grillen auf das schlagendste zu widerlegen. Dazu die Instrumental- und Orgelbegleitung als Argument. Nachweis von Stellen, die zugleich für entgegengesetzteste Stimmungen gedient. Mangel an Rhythmik; Mangel an Dynamik, noch bei Händel. Händel lässt zum Sologesange immer piano, die Zwischenspiele — wären sie auch nur einen Takt lang — immer forte spielen: also nur äusserlicher Bestimmungsgrund.

⁂

Romantik, — clair obscur für ein träumerisches Kindervolk ohne Bewusstsein realer und dringlicher Interessen.

⁂

Wahrheit des Ausdrucks! Ach Gott, wie schwer und selten! — Also „töt erst sein Weib“ in Leonore von Beethoven „wirkte erschütternd, wie das ganze Quartett“ — Ist ja nicht wahr! Ist schlecht komponiert. Und das soll ich alles sagen, und stets ich allein!

⁂

Opernsujet. Bei der Rachelschen Phädra — und ihrem aufgestelzten Theseus — zeigt sich, wann und warum mythologische und klassische Stoffe für die Oper günstig sind. Nämlich: Was haben wir mit der tollen Liebeswut der Phädra, mit der theseischen Übereilung, mit all dem Zeug zu thun? Nichts. Wir teilen das nicht, wir müssen fast lachen über die Grille, wir glauben nicht daran, weil wir's nicht begreifen, — wir können es um so weniger begreifen, weil es sich nicht vor uns entwickelt.

Und doch sehen wir Leiden und Wut einer durchstürmten Menschenseele.

Da — tritt Musik hinzu, verschleiert Wort und Gedanken, verstärkt die Accente der Leidenschaft geistig und mildert, indem sie die Realität der Handlung mindert.

⁂

Französische Tragödie. Ihre Explikation durch die Rachel. — Keine Entwickelung. Sie war von Anfang an eine Rasende; sie war eine der grossen Damen, etwa eine Duchesse d'Estampes, Franz I. Maitresse, voller Hochmut, Hass, Gift, Eigenwille, herrschgewohnt, herrschgewandt das Leben behandelnd, eiskalt gegen alles Menschliche.

Nun hat sie sich's in den Kopf gesetzt — sie will, weil sie will — Hippolyth zu lieben.

Nun ist sie fortwährend rasend. In ihren Händen zittert Delirium tremens; sie brüllt, sie kommandiert wie ein Brigadechef: j'aime; sie kollert 1000 Worte in einer Minute, sie heult: Venus! sie krampft, sie gröhlt in der Brustfistel, sie springt $1\frac{1}{2}$ Oktave auf und ab wie eine hundstolle Meerkatze; sie flüstert Unworte, sie flötet und schreit und spielt das Schwarz und Weiss, Blut und Asche, Glut und Todesschauer immerfort in Einem Strudelguss aus. Dazu fortwährend ein greinendes Tigerwolfsgesicht, herabgezerrte Mundwinkel, Kohlenglut in den stierenden Augen oder verdreht verschwindende Augensterne.

Wenn Oenone ihr Vorstellungen und Pläne entwickelt, wendet sie sich — erst abgewandt — so manchmal allmählich nach ihr um und schwebt — sie sass — so allmählich empor wie Banquos Geist. Alles unwahr.

Es ist keine Sprache, sondern Gesang, aber Gesang der Hölle.

Und doch ist's Gluck. Phädra, komponiert von Rachel-Gluck.

Und so — nur schwächer — machen's alle.

Es ist ein längst ausgelebtes, blasiertes Volk, das sich schon an die Römer verloren hatte und nur die galvanischen Zuckungen noch goutieren und produzieren kann, Salon und Tobsuchtstollheit nebeneinander in unauflöslich wechselnder Umschlingung.

Dagegen Shakespeare und die Deutschen; dagegen Sophie Müller, Devrient, Wolf!

* * *

Die Oper ist doch wohl nur dann aufgekommen, wenn der Inhalt des Volkslebens für das Drama erschöpft oder noch nicht gefunden oder noch nicht vorhanden war.

* * *

Die Oper ist eine gefährliche Klippe für die Musik, weil da wirkliche und handelnde Menschen vortreten, deren ganzer Inhalt nicht in der Sprache der Musik zum Ausdruck kommt. Hier die Scylla der Deklamation, in der die Musik untergeht, — die rhetorisch-theatralischen Effekte: dort die Charybdis, die das geistige Leben hinunterschlürft und in den haltlosen Wogen der Sinnlichkeit begräbt.

* * *

Text. Relation und Beschreibung des Pathetischen giebt nicht Pathos, sondern höchstens Reflex des Pathos. Kaminfeuer, im Spiegel gesehen.

* * *

Zweck der Kunst. Der blosse innere Trieb kann unwiderstehlich, in der Natur des Künstlers unabänderlich, — seine Hemmung oder Ablenkung lähmend oder störend sein.

Aber dessen ungeachtet behalten Vernunft, Sittlichkeit, Geistesstandpunkt volles Gewicht. Sie bestimmen den Wert.

Darf der Künstler alles? Darf er jede Rührung u. s. w. zum Ausdruck bringen?

Die Athener büssen den Phrynichos um 1000 Drachmen, als er durch ein Drama an ein vaterländisches Unglück — die Eroberung von Milet — erinnert, dass alle Zuschauer in Thränen ausbrechen (Herodot Buch 6. 21).

* * *

Der Fortschritt von der positiven Vokalmusik zu der hypothetischen Instrumentalmusik ist bedingt 1. durch tiefstes Gefühl der musikalischen Macht, 2. durch Erschöpfung der ersteren.

Erst betont, accentuiert man das Wort, dann interpretiert und vertieft, dann submergiert man es. Ist notwendiger Gang. Meyerbeer, Berlioz notwendig.

* * *

Faust von Radziwill. Faust, Scenen aus dem 2. Teil, von Schumann — sind Irrtümer, hinter denen die Wahrheit liegt, dass die Musik sich erschöpft hat.

* * *

Oper. Rob. Schumann lässt 1850 eine Genoveva aufführen; Mendelssohn hat zweimal den Sturm, er und andere die Loreley.

Sie beweisen damit, dass sie weder das Wesen des Dramas, noch das Wesen der Oper begriffen haben.

* * *

Zeitfrage für Musik. — Untergang der Musik heisst Aufhören des Weiterlebens, nicht des Weitervegetierens. Idee und Mittel sind für immer oder für diese Epoche aufgezehrt, nicht aber der Zeitvertreib und eine gewisse uncharakterisierte Empfänglichkeit und Produktivität.

* * *

Längst innerlich tot, wird die Musik noch äusserlich fortwuchern. Die Langeweile, die innere Leere und Thatunkräftigkeit, das Bedürfnis nach aufregender Bethätigung ohne Gegenstand, ohne Mut und Gefahr schiebt sie in alle müssigen und faulen Stunden und Seelen. Da zeigen sich die Durchpeitscher von zehnerlei Beethovens und Jungls, die Akademiegäule und Quartettkälber. Die Studentchen versäumen ihr jus und ihre Dogmatik und bilden sich am Klavier ein, fleissig gewesen zu sein; die zerstreuten Ladenspringer bilden sich ein, damit sich zu bilden, die gedankenlosen Mädchen, damit zu glänzen — obgleich es nie dazu kommt oder selten.

* * *

Das Theater lebt jetzt aus der Börse der Geschäftsmänner, also muss es ihnen — ihrer abendlichen lassitude dienen. Ebenso die Musik. Voila le môt d'ordre! Irrévocable! Alles Gegenlaufende ist Ausnahme.

* * *

Auch in der Kunst ist, wie in der Industrie, Erfindung und Verarbeitung, Schöpfung und Verbreitung notwendig — und jedes anzuerkennen. Gewöhnlich wird letzteres begünstigt; ich hab' es wohl zu wenig toleriert. Bei ersterem ist Geistiges waltend und Kunstsinn, d. i. der im Sinn, also in den Aussenwerken waltende Geist. Ersteres streift an die rein geistige Sphäre, letzteres an die rein materielle.

* * *

Musik sehen wir bei freien Völkern weniger betrieben. Sie fordert zu viel Zeit für Technik, hegt Gefühlstaumel, Verschwommenheit, Undenken, täuscht mit einer Thatkraft, die keine ist, weil ihr ein wichtiges Objekt fehlt, und mit einem Schein von Willensenergie, die nur Aufregung fürs Unbestimmte, nicht für einen Mut fordernden Gegenstand ist; dafür hegt sie Eitelkeit.

* * *

Sie (die Musik) ist aber bis auf uns hin zu hoch emporgestiegen, hat sich zu hell und geistvoll offenbart, als dass wir ihr anders als „im Geist und in der Wahrheit“ nahen dürften. Die Tonkunst ist keine Hantierung, dass sie technisch eingeübt werden könnte; sie ist keine Rechnung des Verstandes, dass sie nach abstrakten Formeln erlernt und angewendet werden könnte. Sie ist, wie irgend eine Kunst, Geist in leiblicher Gestalt. Sie ist es mehr als irgend eine Kunst; denn in ihr ist der eigne Stoff — Ton und Klang — selber bewegt und beseelt vom Geiste. Wer nicht mag oder nicht vermag, sie in ihrer sinnlichen Offenbarung selber geistig zu erkennen, dem bleibt sie totes Spielwerk.

* * *

Es ist für mich unbegreiflich, wie unser Jahrhundert so tief in die Schatten, in die dunklen Werkstätten des Kunstmässigen sich verlieren kann, ohne auch nur einmal das weite helle Licht der uneingekerkerten Natur erkennen zu wollen Aus den grossen Heldenthaten des menschlichen Geistes, die er nur im Zusammenstoss der lebendigen Welt thun und äussern konnte, sind Schulübungen im Staube unserer Lehrkerker, aus den Meisterstücken menschlicher Dichtkunst und Beredsamkeit Kindereien geworden, in welchen greise Kinder oder junge Greise Phrases lernen oder Regeln klauben. Wir haschen ihre Formalitäten und haben ihren Geist verloren; wir lernen ihre Sprache und fühlen nicht die lebendige Welt ihrer Gedanken. — Das ist aber die schlechte Lehre.

* * *

Kunst führt zur Unmittelbarkeit, zur ursprünglichen Form aller Erkenntnis, ja des Daseins des Menschen, zur Einheit von Geist und Materie zurück.

Wenn dies also ist, wie verträgt sich damit die Vergänglichkeit, c'est à dire die Periodizität oder gar der endliche Untergang der Künste? Können wir letzteren als Wirklichkeit denken?

⁂

Was bleibt und was schwindet. — Bleiben — oder länger beharren kann nur der Tod, das Tote; das Leben lebt sich, bewegt, wandelt, verzehrt sich. Unser Interesse auch. Eine ewige Morgenröte, eine ewige Abendröte, eine ewige Leidenschaft, ein ewiger Kuss sind Absurditäten. Wie kann dieses Kunstwerk, diese Kunstidee ewig bleiben? Nur das Vergängliche ist schön, und darum muss das Schöne vergänglich sein.

⁂

Interesse an Kunst und Kunstwissenschaft hängt auch daran, dass Kunstwerk, Kunstschöpfung, Kunstwesen die ewige brennende Frage vom Zusammenhange des Geistes mit der Materie uns wach und gegenwärtig halten.

III.

Über die Beziehungen zwischen Deutschland und England auf dem Gebiete der Kunst.

Über diesen Gegenstand spricht sich Marx in der „Vorrede zur englischen Ausgabe“ seiner Kompositionslehre aus. Im Jahre 1852 geschrieben, wirft dieselbe starke Schlaglichter auf die Verhältnisse jener Zeit, auch auf die politischen. — Leider ist Marx, der am 17. Mai 1866 die Augen schloss, der Trost nicht mehr vergönnt gewesen, die deutschen Siege von 1866 und 1870/71 und die Aufrichtung des neuen Deutschen Reiches zu erleben. — Die erwähnte lesenswerte „Vorrede“ ist in deutscher Sprache noch nicht gedruckt und mag daher -- soweit sie das in der Überschrift bezeichnete Thema behandelt, — hier Platz finden. Marx schreibt:

„Indem mir die Ehre zu teil wird, mein Werk der britischen Nation dargeboten zu sehen, fühle ich neben dem Verlangen, ihr eine Theilnahme abzugewinnen, die wenigstens einigermassen der im Vaterland mir gegönnten gleiche, die Befangenheit eines Fremden, der bei dem Bewusstsein redlichen Strebens und bei der gegründeten Hoffnung auf wohlwollende Gesinnung doch erst den Anknüpfungspunkt zu gegenseitiger Verständigung suchen muss.

Zwar stehen sich beide Nationen, die englische und die deutsche, ihrem Ursprunge nach und in ihrem Innern keineswegs fremd; sie sind einander verwandt und verständlicher, als der germanische Stamm es je mit romanischen oder slavischen Stämmen sein kann. Der Stern des britischen Horizonts, Shakespeare, ist auch uns Deutschen „Stern der Sterne“; wir alle haben das mit Entzücken und Bewunderung erkannt, was unser Dichter so schön auszusprechen gewusst. Ja, wollte man neben diesem an den Genius geknüpften Zeugnis noch ein gewichtigeres, so wäre es die Sprache beider Nationen selbst.

So hat es auch in der Tonkunst nicht an Wechselbeziehungen gefehlt, die längst einen Bund beider Völker befestigt. Wer von uns Deutschen hat nicht den Forschungen Hawkins' und Burneys und dem Sammlerfleisse jener Briten zu danken, die zuerst eine neue Welt des Gesanges, die gaelischen Weisen — und mit ihnen den Einblick in die älteste, seltsam noch jetzt in den Hügelländern der Gaelen (in Caledon und Wales) fortwebende Epoche der Musik erschlossen? Und wer — um an Grosses, Liebliches zu knüpfen — von den deutschen Zeitgenossen könnten die Silbertöne, die edlen Weisen einer Novello vergessen, „goldene Früchte in silbernen Schalen!" Ja, wenn jemals ein Mann ausersehen war, dem Bündnis zweier Nationen als Träger und Sinnbild zu dienen: wem könnte dies im Gebiete der Tonkunst eher beigemessen werden, als dem Deutschen Georg Friedrich Händel? Wir sind mit Recht stolz auf ihn, der nicht bloss durch Geburt ein Deutscher war, sondern der auch nach Festigkeit und geradsinniger Offenheit seines Charakters, nach der Treue und Innigkeit seines Gemüts und nach seiner eng damit verbundenen musikalischen Begabung und Ausbildung das deutsche Wesen offenbarte. Aber mit vollkommen gleichem Rechte nennt ihn England den Seinigen. Dort fand er die würdige Stätte, während sein Vaterland ihm nur unter den Höfen seiner drei oder sechs Louisquatorze-Nachahmer die Wahl liess, ein Nachhinker der alleinseligmachenden italienischen Oper zu werden, deren Kinderschuhe er längst abgetreten hatte. Dort fand er ein Volk — nicht bloss unterthänige Haufen — das ihm für seine weite stolze Brust, für seine Makkabäer-Hammer-Schläge den mächtigen Ruf der Freiheit, den unwiderstehlichen Drang nach Kampf eines Volkes, das für sich selber rüstet, die hocherhabenen Gefühle der Volkstrauer, der Volksandacht entgegentrug. Dort fand er für sein freies Gebet, das den deutsch-protestantischen Liedern entwöhnt und dem katholischen Wesen abgewandt war, den feierlichen Ritus der anglikanischen Kirche, den seine würdigen Vorgänger, die Tallis, die Purcell, gleichsam auch für ihn geweiht hatten. Wir Deutsche müssen schon anerkennen, dass unser Händel sich nicht hätte vollenden können, als in der freien Atmosphäre Britanniens, im Schosse des verwandten, aber beglückteren Volkes.

Ob nicht dem ganzen bis an die Grenze der Barbarei tief erschütterten, bis in das Innerste der Gemüter unterwühlten Festland eine Zeit gekommen ist oder kommt, die wahre Kunst erstickt unter jahrzehntelangem blutigem Ringen, oder austreibt nach beglückteren Gestaden: wer von allen Jetztlebenden weiss das zu ermessen? — Soviel ist gewiss: weder im Hader und Hass des zerfleischenden Bruderzwistes, mag diese Friedensbotin sich vernehmen lassen, noch kann sie weilen und ihr reines Dasein segentriefend ausbreiten bei Völkern, die unter Betrug und Gewaltthat entwertet und entsittlicht, ein erniedrigtes Leben in ängstlich-enger Umstrickung dahinschleppen. In solchen Zeiten — möchten sie allen, möchten sie meinem Vaterlande erspart werden! — ist der letzte Trost, aber ein unerschütterlicher: dass nichts zu Grunde geht, was der Erhaltung fähig und würdig, dass aus Schuld und Graus des Zusammensturzes der lebensfähige, lebenzündende Gedanke hinaus sich rettet, um anderswo, auf neugeweihten Altären, frischere Opferflammen emporzuflügeln. Ob, wenn je solche Zeit uns Deutschen auferlegt würde, dies Buch einen zitternden Funken des einst so hoch und stolz lodernden deutschen Kunstgeistes bergend hinübertrüge nach dem verwandten Gestade? — Gewiss ist, dass die geistigen Kräfte Englands nicht an dem, was es gerade in einigen Jahrzehnten geleistet, ihr letztes Mass finden. Seine Geister treten im Kunstgebiete vereinzelter auf — Hogarth, ohnegleichen, Byrons „eigenster Gesang“ — aber um so selbständiger vollendet; gegen die Scharen welscher und gallischer Klassiker der mittleren und neueren Zeit stellt es Einen, aber einen Shakespeare, der unsterblich die drei Epochen der Geschichte zusammenknüpft und überragt. Überhaupt führen Nationen ein weiterstrecktes, der Wechsel viel umschliessendes Leben. Wir haben ein Jahrhundert lang vorausgesungen, uns in Philosophie und Musik wie in dunkel umhüllten Heiligenseen gewiegt und geweiht, während England seine Flotten rüstete, das grösste Reich auf Erden gründete, das freieste — Nordamerika — aus dem eigenen freien Schosse gebar. Vielleicht sind Musse und Schatten eines in sein Innerliches zurückgewiesenen Volkes unerlässliche Bedingung jenes wunderbaren Zustandes zwischen Schlummer und Hellsehen, in dem allein es Beethoven gegeben war, in den Urborn der Menschenseele sich zu versenken und seine Kunst zu vollenden, wie, lange vor ihm — in wort- und thatgelähmter Zeit — dem Deutschen Bach, die Mystik des

Evangeliums in Tonsymbolen zu schauen und zu verkünden. Vielleicht ist dieser Traum — voll Heiligung und Weissagung, wie er war — entflohen, ausgeträumt für immer! Und die Tonkunst flicht sich mit ihren helleren Schwestern zu heiterem Reigentanz, um die festlichen Tage freier und in Freiheit thatrüstiger Nationen zu schmücken. Was auch ihr und uns beschieden sei, es ziemt sich, der Zukunft Pfade zu bereiten. —

Anhang.

Zur Charakteristik von Marx' Unterricht.

(Nach Tagebuchaufzeichnungen geschrieben zu Marx' 25 jährigem Todestage, 17. Mai 1891.)

Vor 25 Jahren — am 17. Mai 1866, abends 6 Uhr — verschied zu Berlin Dr. Adolf Bernhard Marx, Professor der Musik und Universitäts-Musikdirektor. Am Pfingstmontag begruben sie ihn.

Die Vossische Zeitung begleitete die Nachricht von seinem Hinscheiden mit den Worten: „Durch seine musikalischen Werke, durch seine Lebensbeschreibung Glucks und Beethovens, neuerdings auch durch die Darstellung seiner eigenen Erlebnisse in den weitesten Kreisen gekannt, ist er seinen hiesigen zahlreichen Freunden und Bekannten durch die Liebenswürdigkeit seines Wesens, die Lauterkeit seines Lebens und die Tapferkeit seiner Gesinnung lieb und wert gewesen." — Seit jenem Pfingstmontage, da man ihn zu Grabe trug, ist längst auch die Generation der mit ihm Gleichaltrigen und Gleichstrebenden dahingesunken; klein geworden ist unter den Lebenden auch die Zahl derer, die einst zu seinen Füssen sassen.

Wenn mir — einem alten Schüler von A. B. Marx — heute Erinnerung und Pietät die Feder in die Hand drückt, so habe ich doch nicht die Absicht, ein vollständiges Lebensbild von ihm zu geben; nur persönliche Erinnerungen an ihn und seinen Unterricht sollen diese Zeilen bringen. — Und wie ich mich in das Gedenken jener Zeit vertiefe, da steigen goldene Jugendtage wieder herauf: herauf steigt auch die liebe Gestalt des verehrten Meisters, die kleine, rundliche, und beim Blick auf so manche originelle Bemerkung von seiner Hand am Rande meiner Arbeitshefte aus jener Zeit glaube ich seine kräftig-milde Stimme wieder zu vernehmen. — Von früher Jugend an hatte ich seinen Namen mit hoher Achtung nennen hören; meine Lehrer waren seine Schüler gewesen, wie denn in jener Zeit, um die Mitte unseres Jahrhunderts, die meisten jungen Musiklehrer, die in meine heimatliche Provinz (Sachsen) kamen, ihre Studien in Berlin bei Marx gemacht hatten. Als ich daher später nach Berlin gehen konnte,*) war es für mich fraglos, dass ich in der Komposition die Unterweisung von Marx suchte. Dem Rate erfahrener Freunde folgend, nahm ich bei ihm Privatunterricht. Mit Spannung ging ich zu ihm. Nach genauer Durchsicht meiner ihm vorgelegten Arbeiten, „in denen er seine Schule erkannte“, begann er sogleich mit der Fuge. Mir war gesagt worden, dass M.s mündliche Darstellung noch geistreicher sei, als seine schriftliche. Ich fand Besseres: ich fand in seinem Unterrichte eine Klarheit, die jede Materie bis ins Einzelne durchdrang, Kürze und Bestimmtheit der sachlichen Erörterungen, ein immer zielbewusstes Vorwärtsdringen; dazu besass M. die — einem Kompositionslehrer allerdings unerlässliche — Gewandtheit, von jedem Punkte einer eben entstehenden Komposition aus den Faden derselben in logischer Konsequenz nach den verschiedensten Seiten mit fliegender Feder weiter zu spinnen. Und indem er dem unter seinen Augen arbeitenden Schüler einen lebhaften Anreiz gab, in gleicher Weise zu verfahren, drang er zugleich in jedem Augenblicke auf schnelle und bestimmte Entscheidung für einen der möglichen Wege, z. B. bei Anknüpfung des zweiten Teils der Fuge, der Sonate u. s. w. „Heute gehen wir diesen Weg, ein andermal einen anderen. Aber nur nicht zögern dürfen Sie; entscheiden müssen Sie sich.“ Mit grossen Buchstaben schrieb er an den Rand: „Der Zweifel ist der Teufel.“ „Glauben Sie nun, dass die rechte Kunstlehre Charakter bildet?“ fügte er hinzu. — Meine Schätzung seines Unterrichts wurde nur noch erhöht, als mir ein namhafter Musiker Berlins zu jener Zeit sagte: „Sie haben es jetzt besser, als wir es in unserer Jugend hatten. Die alten Herren, die uns unterrichteten, waren, wenn es sich ums Lehren handelte, zuweilen selbst nicht recht klar.“ Und diese Schätzung ist dieselbe geblieben, wenn ich auch später bei dem eminent praktischen Richard Wüerst in der Komposition für Orchester einen gänzlich anders gearteten vorzüglichen Unterricht kennen lernte. Es führen ja mehrere Wege nach Rom. —

---

*) Berlin damals! An der königl. Oper glänzte das Dreigestirn Johanna Wagner — Luise Köster — Leopoldine Tuczek; die Kritik beherrschte L. Rellstab; der Kunstjünger sass wöchentlich zweimal vor Liebig's Orchester bei Hennigs in der Chausseestrasse, das ihm das Studium klassischer Orchesterwerke ermöglichte, wie es die Sinfonie-Soireen der königlichen Kapelle ihrer Seltenheit wegen nicht vermochten. Der Singakademie hatte Ed. Grell neues Leben eingehaucht u. s. w. Diese wenigen Züge werden für Genossen jener Zeit genügen, um sie aus der Erinnerung zu einem vollständigen Bilde des damaligen Berliner Musiklebens zu ergänzen.

Marx war es zur zweiten Natur geworden, in seinem Unterrichte stets zu veranschaulichen, und zwar nicht nur durch schnell hingeschriebene extemporierte Beispiele in Noten, sondern auch durch Hinweis auf bezügliche Stellen aus Meisterwerken, insbesondere aber durch Bilder und Vergleiche, die ihm stets ungesucht zu Gebote standen, und die er nicht zurückzudrängen vermochte. Bei seiner fliessenden Ausdrucksweise waren dieselben nicht zeitraubend, wohl aber immer die Sache beleuchtend. Über das Verhältnis von Harmonie und Melodie in polyphonen Sätzen z. B. äusserte er sich einmal so: „Manche Musiker sind so verkehrt auf die Welt gekommen, dass sie immer nur Harmonie bilden wollen; nein, Melodie ist das erste; werden die Stimmen melodisch richtig und natürlich geführt, so ergiebt sich die Harmonie von selbst. Harmonie ist in der Musik nur das, was in der Skulptur die Gruppe ist. Dass die Figuren einer Gruppe sich umarmen oder sich schlagen, damit ist noch wenig erreicht; wie die einzelnen Gestalten individualisiert sind, darauf kommt es an.“ Gelegentlich der Besprechung von Quinten-Parallelen sagte er: „Werden Sie, wenn Sie sich an der Schönheit eines Mädchenantlitzes erfreuen wollen, die Lupe nehmen, um die Unebenheiten der Haut zu suchen? Werden Sie, um sich an J. S. Bach zu erquicken, die Quinten aufsuchen, die sich bei ihm finden?“ — Derartige Bemerkungen machte er, indem er gleichzeitig schnell schreibend weiter komponierte, oder indem der neben ihm sitzende Schüler zur Weiterführung der Komposition die Feder ergreifen musste. Da war ihm ein sich gerade besonders ergiebig zeigendes Motiv „ein Heckpfennig“. „Es macht uns immer reicher.“ — Wurde im Durchführungsteile einer Komposition zu lange bei Nebenmotiven verweilt, so rief er wohl: „Frühstücken Sie nicht zu lange; das Diner, unser Thema, ist die Hauptmahlzeit.“ — Das Fugenthema und seine Verkehrung verglich er mit Tag und Nacht: „In der Nacht ist es dieselbe Erde, auf der wir wohnen, und doch erscheint auf ihr alles anders als am Tage. Die Verkehrung bringt dieselben Schritte wie das Thema, nur nach der anderen Seite hin, und dieses erscheint dadurch in einem anderen Lichte.“ Gelegentlich einer Korrektur, die den Rhythmus des betreffenden Satzes ausdrucksvoller gestaltete, bemerkte er: „Ich will Ihnen jetzt etwas sehr Wichtiges sagen. Es ist nicht von mir, sondern von Spontini, der allerdings ein sehr bedeutender Musiker war. Als in einer Probe eine Sängerin eine Stelle nicht gut vortrug, sagte er: „Ah, Sie nicht sind in Feuer von der Musik. Muss so sein, da da dam, da da dam u. s. w. So trommelte Spontini gleichsam die Musik vor. Gute Musik muss sich trommeln lassen. Das ist wichtig und thut uns Deutschen besonders not, die wir uns oft in kraftlosen, ausdruckslosen Rhythmen ergehen — auch zum Teil in unseren Volksliedern, während wir doch auch allerkräftigste Volkslieder haben. Wir müssen uns bestimmt aussprechen. Denken Sie an die eine Fuge im letzten Teile des Messias („Alle Gewalt und Macht und Preis und Ruhm etc.“ D-dur), wo das Thema einen Ton ausserordentlich oft wiederholt: das wird nicht langweilig, sondern wirkt.“ —

Nicht genug konnte sich Marx thun, wenn es sich darum handelte, den Schüler das Wesen einer im Unterricht neu auftretenden Kunstform erkennen zu lassen, insbesondere ihm die logische Folgerichtigkeit darzulegen, mit der das Einzelne sich zum Ganzen eint. „Die tiefe Vernünftigkeit,“ so äusserte er sich, „die Vernunftnotwendigkeit, die in unseren Kunstformen herrscht, hat für uns, die der liebe Gott an die Musik gewiesen, etwas Tröstliches; wir sind keinem Ungefähr anheimgegeben.“ Ihm war es auch von Wert, dem Schüler das Gefühl zu geben, dass er sicher geführt werde. Dabei streifte er wohl zuweilen das Verfahren früherer Kompositionslehrer; nie aber habe ich ihn abfällig über lebende Musiker urteilen hören. Vom Abt Vogler erzählte er: „Er hat einmal ein Hauptstück geliefert, eine Fuge, ich glaube von 20 Seiten, in die er alles hineingebracht hat, was in einer Fuge möglich ist. Freilich durfte er darauf um so weniger stolz sein, als das meiste davon sein Schüler Meyerbeer, der mir's selbst erzählt hat, auf seine Anweisung gemacht hatte. Meyerbeer ist natürlich viel zu gescheit, als dass er aus eigenem Antriebe eine solche Arbeit würde unternommen haben.“

Sein eigenes unterrichtliches Verfahren charakterisierend, hatte Marx gleich in der ersten Stunde zwei Maximen ausgesprochen: 1. Wenn der Schüler nichts lernt, ist der Lehrer schuld. — „Sie klingt furchtbar, ist aber unbestreitbar.“ — 2. Ich führe den Jünger dahin, dass er selbst denken und empfinden lernt. — „Er soll mir nichts glauben: er soll alles selbst erfassen: nur zuweilen verlange ich auf wenige Tage Kredit. Dieses eigene Erfassen giebt dem Schüler Charakter in seinem Kunstschaffen und im Leben.“ — Diesen Maximen, die natürlich eine hinreichende musikalische und intellektuelle Befähigung des Schülers zur Voraussetzung hatten, entsprach in der That sein Unterricht, wie die bisher gegebenen Andeutungen wohl schon gezeigt haben: ihnen entsprach es, wenn er z. B. bei den Arbeiten in der Sonatenform immer wieder bemüht war, den Schüler erkennen zu lassen, dass die in der Fuge gewonnenen Kunstgesetze (nicht die technischen

Regeln) auch in dieser Form walten. „Ich spreche,“ so äusserte er sich dabei, „jetzt eigentlich nicht als Kompositionslehrer zu Ihnen: ich sage nicht, dies oder jenes sei falsch, denn richtig werden Sie schon allein schreiben; was ich Ihnen sage, gehört vielmehr ins Gebiet der Psychologie. Und diese Bemerkungen müssen Ihnen wichtiger sein, als alle sogenannte Theorie. Wenn ich Ihnen alles gezeigt hätte, was zur Fuge gehört, hätte Ihnen aber nicht gezeigt, wie ein Ganzes daraus wird und wie sich das Einzelne zum Ganzen vereinigt, so wäre nichts geschehen: denn Sie hätten die Bedingungen nicht erkannt, unter denen das Kunstwerk entsteht. Gründliche Durchbildung in der Fuge gewährt aber einen ausserordentlichen Vorteil beim Studium aller Formen, und den ernsten Mann, den ernsten Musiker muss diese Form anziehen; denn ihr Wesen ist grösste Folgerichtigkeit.“

Wenn Marx am Ende einer Stunde ein Fugenthema extemporierte, dessen Bearbeitung die Aufgabe zur nächsten Stunde bildete, so warf er das immer blitzschnell in seiner deutlichen Notenschrift auf das Papier. Er bemerkte dabei einmal, die Alten hätten wunderliche Forderungen an ein Fugenthema gestellt: es habe womöglich, nachdem es erfunden, noch vierzehn Tage geprüft werden sollen, ob sich auch alle Kunststückchen damit ausführen liessen, und doch sei es ja gar kein Unglück, wenn einmal ein Thema eine Engführung oder dergl. nicht zulasse. — Wurde dann in der nächsten Stunde die fertige Arbeit vorgelegt, so gab die Sorgfalt, mit der M. sie durchsah, korrigierte und mit kritischen Bemerkungen versah, dem Jünger das wohlthuende Gefühl, dass der Meister ihm ein ernstes und lebhaftes Interesse widme und ihn in bester Weise zu fördern bestrebt sei. M. verlangte fleissige Arbeit für jede Stunde, denn jede Stunde sollte einen Schritt weiter führen; wiederholt gab er den Rat, neben seinem Unterrichte theoretische Bücher nicht zu studieren, auch seine „Kompositionslehre“ nicht, sondern nur immer zur Notenfeder zu greifen. Theoretische Studien nach Büchern könnten später privatim vorgenommen werden. „Man nennt mich immer den Theoretiker,“ sagte er, „und doch bin ich, was ich bin, nur dadurch geworden, dass ich von früher Jugend an immer komponiert habe.“ Im Anschluss an seinen Rat, fleissig zur Notenfeder zu greifen, warf er einmal die Frage auf: Es giebt doch so unendlich viel Musik; wer kann da noch Neues schaffen? Und diese Frage erörternd fuhr er fort: „Das Ringen Neuerer ist zum grössten Teil darauf gerichtet, Neues, neue Melodieenwendungen, neue Harmoniefolgen u. s. w. hervorzubringen. Das ist das vielbesprochene Ringen nach Originalität. In diesem Ringen liegt zunächst Eitelkeit, dann aber auch ein Verkennen dessen, was Originalität, ja was Kunst ist. Originalität liegt nicht in einzelnen Momenten, sondern liegt — im Menschen. Goethe spricht so ungesucht, dass es scheint, als könnten es Hans und Grete auf dem Dorfe auch so, und doch — welche wahre Originalität! Insofern der Mensch aber Individuum ist, kann er sich zur Originalität erziehen und dazu erzogen werden, und sein Werk wird den Stempel der Originalität tragen."

War Marx beim Unterrichte immer von anregender Frische, so steigerte sich seine unmittelbare Einwirkung auf den Schüler noch, wenn es sich um Durchnahme klassischer Werke handelte. Unvergesslich ist mir, wie er, als ich ihm zum ersten Male Bachsche Fugen aus dem wohltemperierten Klavier vorzuspielen hatte, dieselben gleichsam mit mir durchlebte. Neben mir stehend, sang er, um den rechten Ausdruck zu zeigen, einzelne Stellen mit, hier und da auch Worte unterlegend: z B. sang er in der E-dur-Fuge (II. T. des wohltemperierten Kl.) zu der in den letzten drei Takten sich herabsenkenden Oberstimme die Worte: „In ganz geweihter sel'ger Ruh" und in der G-moll-Fuge (I. T. des wohltemp. Kl.) zum letzten Motiv (a b c b a b) des Themas die Worte: „Bald hinab in das Grab." — Wie vorteilhaft Rob. Schumann über das urteilt, was Marx lange vor jener Zeit über Bach geschrieben, ist nachzulesen in seinem (Schumanns) Briefe v. 31. Jan. 1840 an Keferstein in Jena. — Marx hatte das Genie des Fleisses. Bei einem Besuche, den ich ihm, auf der Durchreise begriffen, in den ersten sechziger Jahren an einem heissen Sommertage machte, fand ich ihn eifrig bei der Arbeit. Er sagte mir, dass er seit morgens 4 Uhr arbeite, und ein Schubfach seines Schreibtisches öffnend, zeigte er auf eine grosse Zahl druckfertiger Bogen. Als ich seine Arbeitskraft bewunderte, erwiderte er: Ich habe meine Jugend vernünftig verlebt; das belohnt sich im Alter und nicht nur mit Geld. Als ich meinen Beethoven schrieb, kam ich jedoch fast dem Tode nah. Ich habe das Werk in acht Wochen geschrieben. Das würde ich gar niemand sagen dürfen mit dem Anspruch, Glauben zu finden, wenn ich nicht Zeugen hätte. Es ging von morgens 4 Uhr bis abends 7 Uhr. Freilich hatte ich, als ich begann, keine Studien mehr zu machen." Bei diesem Besuche war es auch, wo er gelegentlich unseres Gespräches über meine Verlobung und bevorstehende Verheiratung in köstlichen Worten seine ideale Auffassung des Herzensbundes zwischen Mann und Weib aussprach. Ich fühlte wohl, dass seine Worte auch derjenigen galten, die das Glück seines Lebens war, seiner Therese. Unter den Briefen, die ich von ihm aufbewahre, ist einer von ihrer Hand geschrieben, — denn seine Augen, die immer fleissigen, waren zuletzt dunkel geworden.

Etwa zwei Jahre vor seinem Tode besuchte ich ihn zum letzten Mal. Er sagte mir gleich, dass er mich nur an der Stimme erkenne: er sehe meine Gestalt wohl, könne jedoch Gesichtszüge nicht mehr unterscheiden. Er sprach heiter; nicht Hoffnung, nicht Furcht schien ihn zu bewegen: sein Gespräch atmete nur stille, dankbare Begeisterung für seine Gattin, nun seine treue Führerin und Pflegerin. —

In der internationalen Kunstausstellung in Berlin sah ich das Porträt einer bejahrten Dame mit vollem weissem Haar. Diese milden Züge voll ruhiger Würde musste ich kennen. Ich befragte den Katalog. Dort stand verzeichnet: G. Meyn: Porträt der Frau A. B. M. . . .

Es war das kürzlich gemalte Porträt von Marx' Therese. Möge die edle Greisin, falls ihr diese Zeilen zu Gesicht kommen sollten, das freudige Empfinden haben, dass mit ihr auch andere Herzen das Gedächtnis ihres vor 25 Jahren heimgegangenen Gatten treu bewahren.

Schlusswort.

Die vorstehenden i. J. 1891 von mir geschriebenen Erinnerungen an A. B. Marx und seinen Unterricht waren in der That Frau Professor Therese Marx zu Gesicht gekommen und wurden Veranlassung, dass sie mir den litterarischen Nachlass ihres Gatten mit dem Wunsche übergab, daraus zu veröffentlichen, was dazu geeignet sei, Art und Form der Herausgabe mir freistellend. Als ich ihr darauf brieflich den Plan mitteilte, „aus den hinterlassenen Arbeitsmappen ein Bändchen Aphorismen zu veröffentlichen“, fügte sie ihrer Zustimmung die Worte bei:

„Wissen Sie auch, was Sie damit thun? Sie stellen ein Stück ideale Vergangenheit in unsere realistische Gegenwart. Seit Marx' Tode hat die Kunst, nicht nur die Musik, Bahnen beschritten, die uns den Beweis noch schulden, ob es die richtigen sind. Scheint es mir doch, als wenn eine Umkehr sich schon jetzt anzubahnen begönne. Ein Gruss aus einer von edelstem Streben erfüllten Zeit ist sicher dankenswert.

Und ein andermal schrieb sie:

„Marx' ideale Anschauungen sind ja weit ab von denen der Jetztzeit. Die Künste sind mächtig abwärts geschritten. Erst wenn ihr Verfall durch den beklagenswerten Irrtum, das — als alleinige Wahrheit auf den Schild erhobene — Reale als den Ausdruck der Kunst gelten zu lassen, noch erheblichere Verheerungen angerichtet hat, und wenn die Erkenntnis davon Gemeingut geworden ist, kann eine neue Kunstepoche entstehen. Man wird dann manchen Labetrunk aus den Zeiten schöpfen, wo Idealität nicht als Unwahrheit gegolten hat. Ich halte es deshalb auch für ein Verdienst, jeden Gedankenausdruck, sei er noch so fragmentarisch, aus solcher Zeit gerettet zu haben. Übrigens haben wir einen mächtigen Verbündeten gegen falsche Realistik in der Kunst: es ist kein Geringerer als Goethe. Er hat eine ähnliche Richtung damit verurteilt, dass er aussprach: ‚sie sehen wohl die Aussenseite, die Oberfläche, aber nicht den Kern, den Geist, der dahinter liegt'." —

Aus diesen Briefstellen spricht Marx; sie atmen seinen Geist. Und dass die Gattin ganz in den hohen Kunstanschauungen ihres heimgegangenen Gatten lebt; dass sie sein festgegründetes Kunsturteil sicher und treu bewahrt und mit tiefem Verständnis bei sich lebendig erhält, kann nicht verfehlen, hohe Achtung einzuflössen.

Möge die hochverehrte Frau in dem Ergebnis meiner Arbeit, wie es in diesem Gedenkblatt zu Marx' hundertjährigem Geburtstage vorliegt, die Hingabe und die Sorgfalt nicht vermissen, die dem Pflicht sein mussten, den sie mit der Aufgabe, litterarischen Nachlass von A. B. Marx herauszugeben, betraute und beehrte.

◆

Sachregister.

A.

Aegypter 34.
Aeschylus 37.
Allegorischer Ausdruck 22.
All-Kunstwesen, das 37.
Altdeutsche Maler 37.
Auerbach, B. 36.

B.

Bach, J. S. 35. 37. 38. 42. 51.
Beethoven 9. 22. 23. 35. 38. 39. 51.
Ben Johnson 25.
Bewegung 36.
Beweistheorie 15.
Bildung 35.
Biot 12.
Böhme, Jacob 17.
Byzantiner 37.

C.

Catalani 26.
Chelard 38.
Chinesen 37.
Chopin 28.
Choral 23.
Christliche Zeit 35.
Cyklische Bewegung 37.

D.

Dante 15.
Dase 41.
Devrient 44.
Dirichlet 12.
Dreiklang 34.
Durchführung 23.
Dürer 37.

E.

Eberwein 38.
Enke 12.
Erfolg 26. 27.
Exegese 42.

F.

Farbensinn 19.
Faust (Goethes) 45.
Flemming 41.
Form 9.
Formale Auffassung 27.
Fortschritt 26. 37. 41. 45.
Fortschrittsnarren 26.
Fortschrittsfanatiker 26.
Französische Musik 23. 28.

G.

Garcia 28.
Gebäude 21.
Gedanke und Sprache 13.
Geist (und Schule) 47.
Geister (u. Götter in der Oper) 40.
Gelegenheitswerk 37.
Genie 40. 41.
Gesang 17.
Giotti 43.
Gluck 38. 44.
Goethe 14. 15.

H.

Händel 38. 42. 43. 50.
Haydn 38.
Hegel 12.
Herodot 32. 45.
Homer 20.
Hugenotten 39.
Hugo, Victor 14.

I.

Jahn 27.
Idee 31. 46.
Inhalt 28.
Instrumentation 23.
Interesse (an der Kunst) 48.
Julie 14.

K.

Kalliwoda 42.
Klavier 28.
Klein, B. 38.
Können 36.
Kullak, A. 29.
Kunst, ideale 13.
  — ihre Gesetze 15.
  — ihr Lebenslauf 31. 46. 48.
  — ihr Wesen 13. 14. 48.
  — ihr Zweck 45.
  — und Industrie 46.
  — Unterhaltungs- und Prunkkunst 27.

L.

Lieder 29. 34.
Lind, Jenni 28.
Liszt 28.

M.

Malerei 20. 37.
Malerei u. Poesie 20.
Medea 20.
Méhul 38.
Melodie, ihre Motivierung 21.
  — ihr Wesen 21.
  — rhetorische 21.
Mendelssohn-Bartholdy 46.
Methode 25.
Meyerbeer 21. 28. 39.
Miene 17.
Mienenspiel 18.
Mimik 9. 19.
Modulation 25.
Mozart 38. 41.
Müller, Sophie 44.
Müller, Wenzel 39.
Musiker 25.
Musikgeschichte 30. 31. 33.
Musik, ihr Missbrauch 46.
  — ihr Wesen 16. 17. 47.
  — im Ballett 21.
  — im Drama 22.
Musiklesen 28.
Musikmusiker 25.
Musik, Sagen von ihrer Erfindung 32.
Musik u. Poesie 13.
Musikwirkung 9. 17.
Musikwissenschaft 11. 15.
Mythische Zeit 31. 32.

N.

Nationalität 14.
Naturlaute 29. 32.
Novello, Clara 50.

O.

Objektiv 35.
Oper 38. 40. 44. 45. 46.
Opernsujet 43.
Operntext 45.
Orchester 23. 29.
Orient 34.

P.

Paër 38.
Perspektive 37.
Physiognomik 19.
Pianoforte-Konzert (mit Orchester) 22.
Populär 31.
Prosa und Poesie 14.

R.

Rachel 43. 44.
Rafael 37. 41.
Rhythmus 23. 24.
Righini 39.
Rolle, H. 38.
Romantik 43.
Romberg 38.
Romeo 14.
Rossini 39.
Rubens 22.

S.

Salieri 38.
Schaffender und Ausführender 29.
Schneider, Fr. 38.
Schönheit 14.
Schumann, Rob. 45. 46.
Scribe 39.
Seelenbewegung 9.
Septime 24. 37.
Shakespeare 14. 15. 22. 25. 44. 49.
Shylock 14.
Solimeo 20.
Spohr 28.
Sprache 13.
Sprache u. Tonfall 34.
Sprachklang der Griechen 35.
Stimme 17. 19.
Stimmbildner 28.
Stimmenbildung 28.

T.

Talent 40. 41.
Tanz 21.
Tasso 15.
Technik 22.
Tempo 28.
Terz 24.
Theater 46.
Thibaut 43.
Tragödie, die französische 44.

U.

Universal 29.

V.

Vernet, Horace 37.
Vertiefung 36.
Vestalin 21.
Volksgesang 32.

W.

Wagner, Rich. 30. 40.
Wahrheit 20.
Wahrheit (des Ausdrucks) 43.
Weber, K. M. v. 38.
Weigl 38.
Werther 14. 15.
Winter 39.
Winterfeld 43.
Wolf 41. 44.
Wollen 36.

Z.

Zauberflöten Ouverture 28.
Zeitseele 36.

Berliner Buchdruckerei-Actien-Gesellschaft
Setzerinnen-Schule des Lette-Vereins.